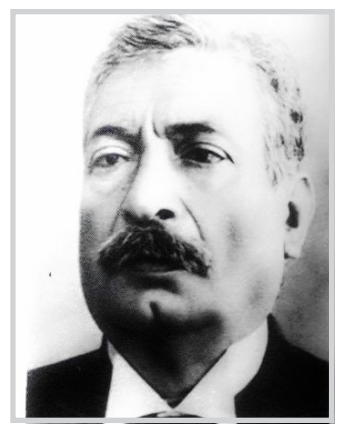
تـــــراث المـــــسرح العـــــربي

خـــالـــص عـــزمـــي

كنت ارغب في وضع العنوان الأقرب الى المعنى المتداول مجازا ؛ وهو (المسرح الكلاسيكي) ؛ لكني وجدت ان القصد سيضيع ما بين المعنى الحرفي ؛ والآخر الذي يواجه المسرح الرومانسي وهو ما لا أقصده ؛ ذلك ان هدفي يتحدد تماما بأنشاء مسارح مختصة بعرض نماذج لمسرحيات تراثية عريقة ذات قيمة تكون ركيزة لاعمال مسرحية يحتفى بها عربيا ؛ تعرف بنتاجات رصينة لها تأثيرات تتعدى الزمن الذي كتبت وعرضت فيه ؛ الى زمن تال يغذى دائما بنتاجات جديدة تتحول هي بدورها تدريجيا الى ذات النمط المحتفى به تراثيا . لقد دأبت كثير من بيوت ومراكز الثقافة في الدول المتحضرة ؛ على تأسيس مسارح لاعمال تمثل صفوة ما انتجه أدباؤها وشعراؤها وفنانوها في هذا الحقل الهام عبر فترات بعيدة غابرة او قريبة نسبيا ؛ كما في روسيا وفرنسا وانكلترا وايطاليا والمانيا واسبانيا وأمريكا والصين وما الى ذلك من دول في الشرق والغرب

انها مسارح تعنى وتختص فقط بعرض تلك النماذج العميقة المبهرة لكتابها الكبار مثل كورني ؛ راسين ؛ موليير ؛ فولتير ؛ هوجو ؛ دي موسيه (فرنسا) ؛ وشكسبير ؛ وليام كونجريف ؛ هيود ؛ مارستن ؛ ديكنز ؛ وايلد ؛ برنارد شو ؛ بينتر؛ أوزيبون ؛ ليفدستوري ؛ كريستي (بريطانيا) ؛ بوشكين ؛ ديستوفسكي ؛ تولستوي ؛ جوركي ؛ تيشيخوف ستانيسلافسكي (روسيا) ؛وفيجا ؛ كالديون ؛ رويز دي ؛ لوركا (أسبانيا) ؛ ومئات من العظماء الاخرين كجولدوني ؛ دانزيو ؛ جوته ؛ جوجل ؛ شيللر ؛لارمنتوف ؛تنسي وليمز ؛ يوجين اونيل ؛ آرثر ميللر ؛ بريشت .... الخ وتأسيسا على ذلك ؛ فان المسرح الدائم الذي ادعو الى انشائه في كل عاصمة عربية ذات تراث مسرحي يعتد به ؛ لايقتصر على لون محدد من كلاسيكيات المسرح وحسب ؛ بل يتجاوزه الى كل الصيغ التي انتمت اليه كالواقعية ؛ والطبيعية ؛ والعبثية ؛ والتغريبية ؛ والسوريالية ؛ والرمزية ؛ والدادية ؛ واللامعقول ... الخ كما لايكون ممثلا للون واحد وحسب ؛ بل يعرض مسرحيات من التراجيديا والكوميديا ؛ و حتى الفودفيل الذي يتفرع عن الكوميديا بصيغة غنائية راقصة (خارج نطاق الاوبريت).. وغيرها ان مثل هذا المسرح الدائم ؛ سيضمن لنا الحفاظ على النصوص وسرد التأريخ الفني للاخراج والتمثيل الذي جسدها ؛ مع الاخذ آ بنظر الاعتبار الاساليب الجديدة في ابتكار تفسير المسرحية واظهارها بابداع يتناسب وروح العصر ؛ كما فعل ذلك واقعيا فنانو المسرح المبدعون الكبار من امثال (جون جيلجود ؛ تشارلس لوتون ؛ لورنس اوليفر ؛ تيرنس رايتجان ؛دونالد ولفت ؛ رالف ريشارد ؛ جون ميلز) ؛ بل ان لورنس اوليفر ؛ حينما تولى ادارة الاولد فيك في لندن اواخر الخمسينيات راح يمرن الموهوبين من الممثلين الشباب على اسلوب الاداء المميز المنضبط الذي اتقنه هو ؛ وذلك عن طريق اعادة بعض المسرحيات الجادة التي قدمها سابقا ؛ مانحا العناصر الموهوبة فرصة الظهور الى جانبه على المسرح. وقد شاهدت مثل هذا النموذج الفريد بنفسي حينما قمت بمشاهدة العرض المسرحي ؛ وكانت مصادفة مسرة ان اجلس الى جانب الممثلين الكبيرين فاخر محمد فاخر وسعيد ابو بكر وهما يشاهدان ذلك العرض . لاشك اننا في اول الطريق المسرحي ؛ مقارنة بعراقة المسارح العالمية بدءا من المسرح اليوناني والروماني ثم ما بعد تلك الحقبة ؛ لذا فيتوجب علينا من الآن العمل بجد لتأسيس مثل تلك الصروح في عواصمنا ومدننا الكبيرة ؛ بخاصة تلك التي تنسمت عطور الامجاد المسرحية من قبل . المسرح المصري نموذجا ؛ ان السبيل الى تطبيق هذا البرنامج الذي أدعو اليه انما يتبلور باستيحاء النشاط المسرحي الذي أخذ طريقه في الظهور الواقعي من عقود من الزمن في بلد عريق في حضارته هو (مصر) ؛ لعب المسرح فيه دورا رياديا في التثقيف والتوجيه والمتعة . ان العرض الذي نقدمه هنا لبعض الاعمال التي يمكن اعتبارها نماذج لما يتوجب ان يحتويها برنامج تكوين المسارح الدائمة التي ندعو اليها ؛ انما تشكل الحجر الاساس لما يرشح من مسرحيات كان لها صدى في تاريخ المسرح . على عهدها . ؛ تأليفا وتمثيلا وأخراجا وما أحاطها من عناصر أساسية مساعدة ؛ كالضوء والصوت والديكور والمكياج ..... الخ. ان اختيار المسرح المصري لم يأت جزافا ؛ بل لتأريخه المدون و المتأصل في الوجدان العربي ؛ ولتعدد اوجه واجناس نتاجه لاكثر من مائة عام ؛ ولعظمة ارادته في اهم الاوجه المسرحية . بدءا سوف لن يجد القاريء شيئا مباشرا من المسرحيات الغنائية (الاوبريت) كمسرحيات سلامة حجازي ؛ وداود حسني ؛ وسيد درويش ؛ والخلعي ... وما الى ذلك ضمن هذا البرنامج المكرس للمسرحيات التراثية الصرفة ؛ لان من المفترض ان يكون لها موقع مخصص يعنى بمسرحيات الموسيقا والغناء وحسب وكذلك الحال مع المسرح الذهني ومسرح الطفل .... الخ ؛ اما المسرحيات التي يحتويها هذا الاطار الدائم من العروض التراثية المعادة ؛ فيمكن ان ندرج تحت عنوانها بعض المسرحيات (المؤلفة ؛ المقتبسة ؛ المترجمة ؛ الممصرة) و التي سجلها لنا الأرشيف التأريخي لتلك الاعمال ؛ اضافة الى كثير من المصادر الرصينة التي بحثت في هذا الموضوع الهام . وفي ادناه نماذج لمسرحيات يمكن لها ان تكون باكورة مختارة من تراث المسرح المصري بحيث يمكن للجان المتخصصة ان تضيف اليها او تحذف منها ما تراه مناسبا لانجاح الفكرة : . أ . ابو خليل القباني : أنس الجليس ؛ قوت القلوب - ب . : . احمد شوقي : الست هدى ؛ مصرع كيلو باترا ؛ مجنون ليلى ؛ قمبيز ؛ عنترة . ج . . يوسف وهبي : راسبوتين ؛ اولاد الفقراء ؛ الطريق المستقيم ؛ المائدة الخضراء ؛ كرسي الاعتراف ؛ بنات الريف ؛ الاستعباد ؛ اولاد ذوات ؛ الصحراء ؛ بيومي أفندي ؛ سيزار بورجيا الولدان الشريدان ؛ القضية المشهورة ؛ توسكا . د . نجيب الريحاني : الستات مايعرفوش يكدبو ؛ لو كنت حليوة ؛ حماتك تحبك ؛ ياما كان في نفسي ؛ المحفظة ؛ الدنيا على كف عفريت ؛ بكرة في المشمش ؛ الدلوعة ؛ لعبة الست . هـ . بيرم التونسي : العسل عسل والبصل بصل . و . توفيق الحكيم : شهرزاد ؛ اهل الكهف ؛ السلطان الحائر نهر الجنون ؛ بجماليون ؛ اللص؛ الصفقة . ز . عزيز اباظة : العباسة ؛ الناصر ؛ شجرة الدر ؛ قيس ولبنى . ح . أحمد سويلم : أخناتون ؛ شهريار ؛ الفارس . ط . سيد حجاب : أبو علي ؛ حكاية الواد بلية ؛ ي . عبد الرحمن الشرقاوي : الحسين ثائرا ؛ الفتى مهران ؛ وطني عكا ؛ النسر الاحمر ؛ الغربان . ك . يوسف أدريس ؛ جمهورية فرحات ؛ الفرافير ؛ البهلوان ؛ ملك القطن . ل . الفريد فرج : حلاق بغداد ؛ سليمان الحلبي ؛ على جناح التبريزي ؛ الزير سالم ؛عسكر وحرامية . م . سعد الدين وهبه : المحروسه ؛ كوبري الناموس ؛ سكة السلامة ؛ السبنسه. ن . نعمان عاشور :عائلة الدغري ؛ المغماطيس ؛ الناس اللي فوق . س . سمير العصفوري : انها لعائلة محترمة ؛ العيال كبرت ؛ الزيارة انتهت . ع . صلاح عبد الصبور : مأساة الحلاج ؛ مسافر ليل ؛ الاميرة تنتظر ؛ ليلى والمجنون . ف . فايز حلاوة : شفيقة القبطية ؛ حارة الشرفا ؛ روبابيكا ؛ يحيى الوفد ؛ كدابين الزفة ؛البغل في الابريق ص . صلاح جاهين :حسن الداهية ؛ فدان حرية ؛ مطحنة الشيطان . ق . أسامة انور عكاشة : القانون وسيادته ؛ الناس اللي في الثالث ؛ البحر بيضحك ليه. ر . سمير خفاجي : مدرسة المشاغبين ؛ بودي جارد ؛ دوري مي فاصوليا ؛ انها حقا عائلة محترمة . ش . ميخائيل رومان : الدخان ؛ ليلة مصرع جيفارا ؛ العرضحالجي . ت . علي احمد باكثير :أخناتون ونفرتيتي ؛ ابو دلامة ؛ سر الحاكم بأمر الله ؛ مسمار جحا ؛ سر شهرزاد ث . رشاد رشدي : عيون بهية ؛ بلدي يا بلدي . خ . أمين صدقي : حمار وحوة ؛ امبراطورية زفتي وهناك عشرات من المسرحيات الاخرى التي يمكن ادراجها بهذا السياق ؛ طالما يعتبرها الخبراء من كلاسيكيات المسرح تبعا لمستواها وطبقا لقاعدة مرور الزمن ؛.. كريا وسكينة ؛ والعيال كبرت ؛ وسك على بناتك ؛ و الواد سيد الشغال ؛ وسيدتي الجميلة ؛ وشاهد مشافش حاجة ؛ والدخان ؛ و ليلة مصرع جيفارا ؛ والمتزوجون ؛ الهمجي ؛ أهلا يا بكوات ..... الخ ان انشاء مراكز فنية دائمة لعرض التراث المسرحي (كالذي اشرنا الى بعض نماذجه) في جميع البلاد العربية التي شهدت نهوضا رصينا في هذا المجال الثقافي الحيوي ؛ انما يشكل علامة مميزة على طريق تسجيل و حفظ اهم مسرحيات تلك البلدان من الاهمال والتجاهل والنسيان ... وهي لاتستحق ذلك مطلقا ؛ سيؤدي ايضا الى تشغيل العشرات من فناني المسرح الذين يتشوقون للعمل في مجال اختصاصاتهم الفنية ؛ اضافة الى تذكير الجمهور بأمجاد مسرحيات تتجدد حضورا دائميا ؛ و لتصبح بعدئذ تقليدا راسخا متطورا يشير الى ثقافة جماهيرية لن تطوى صفحاتها أبدا .

سيد درويش


داود حسني

سلامة حجازي

عروض القصب المسرحية .. بحث دائم في مختبر الحداثة

مخرج يستنطق النصوص الصورية على الخشبة

قـــاسـم مـــاضـي

هل نستطيع القول أن الفنان صلاح القصب مازال يفتش ويجرب في مختبره الفني " أم نقول هو المزعزع لكل قيم القديم ومتنفساً هواءه النقي بعذوبة الجديد "وكما يقال أن اللحاق بالجديد مرغوب ومطلوب " وحين نغوص في منجز ابداعي ونستلهم ما مغزي هذا المنجز " وما تأثيراته في وسطنا الثقافي حتي يتسني لنا الولوج في عمق الابداع الذي يطرحه هذا المبدع أو ذاك " وهل نقول أن القصب هو نموذج من النماذج العربية التي تركت اثرا في الواقع المسرحي وفي خلق مائدة مسرحية صورية تحمل مواصفات عالمية ؟ "

والمسرح علي حاله في إ جترار السجال بين الحداثة والتقليد في وطننا العربي الكبير "ولأننا نؤمن بالابداع الفاعل الذي يولد لغة حية / وعلي المبدع أن ينتبه لما يدور في عصره ويخلق رؤي فكرية تبعده عن التصحر الفكري الموجود الان .وفي بعض الأحيان.

أتساءل عن القصب ومن لفه لفيفه لكوني تلميذاً في الجامعات الأمريكية وفي قسم الدراما "لماذا لاتطرح أسماء هؤلاء المبدعين في الحلقات النقاشية في الصف أوعلي أقل تقدير يتم الترويج لإبداعاتهم ومنهم القصب نموذجاً "أو لنقول مادامت أمريكا موجودة في العراق فلماذا لا يأتي القصب الي الولايات المتحدة الأمريكية ليقدم عمله الاخير (ريتشارد الثالث).

وحسب علمي أن هناك العديد من الأعمال التي أنتجت في العراق قد قدمت في الولايات المتحدة الأمريكية.ونحن نعيش أزمة في هذا الكون المضطرب يصاحبها الخوف من الخارج الذي يعشعش في بيوتنا ومادام المسرح ومن يشتغل به هو الباحث عن أزمات الناس وعن طرح معالجات للأزمات الإنسانية والصراعات الداخلية التي أصبحت الهاجس الحقيقي في خطابه الفكري.

ولكوننا كشعوب ينبغي أن تلعب بيننا الحوارات والتبادل الثقافي دوراً محورياً في إيصال رسائل الحضارة والجمال وفي كل المجالات الفنية والثقافية وحسب علمي أن هناك العديد من الفنانين هم من حملة الشهادات الأمريكية ولاداعي لذكر الأسماء هنا فلماذا لا يتم إستضافتهم في الكليات والمعاهد الأمريكية الفنية.

.والمعروف عن صلاح القصب صاحب تجربة وجدانية وإنسانية مما خلد في ذاكرتنا نحن ومن المعنيين بالشأن المسرحي العراقي خصوصاً والعربي عموماً روائع لا تزال عالقة في أذهاننا الي يومنا هذا

مخيلة منتجة

والقصب ومن خلال مخيلته أنتج من النصوص المسرحية ومن خلال قراءته الأخراجية الصورية أو لربما نقول هذه الهذيانات القصبية الراقية ونقلها الي واقع ملموس ومن وجهة نظر جمالية تبناها وهو في أوج الحزن المبهم والقلق والاضطراب.وفي تصوري الشخصي ومن خلال متابعاتي لمعظم أعماله نجد في التلاحق والضربات الفنية بفرشاته الذهنية وتكوينه للصور بعد أستخراجها من قمقم الصور الأدبية ليضعها في منجزه المتلاحق وهوبذلك يشكل رمزاً من رموز الثقافة العراقية بل والعربية أيضاً .

.ولو رجعنا الي الوراء نجد أن الأعمال الفنية التي قدمها القصب وهي تحمل في طياتها أفكاراً ورموزاً ومعاني وأساليب وتقنيات وسبل معالجة غريبة وهو مدرك أن هناك أمتدادات إجتماعية مرتبطة بتفسيره لتلك النصوص عن طريق حرية التحرك والتصرف وهو دائم الأنشغال بالبحث الدائم وهو يعطي مردودات أيجابية وبدائل متنوعة .والقصب يدرك ما أهمية ما كتبه شكسبير ولكون شكسبير دائماً يمنحه فضاءات واسعة ومن عندها يشدو ويغني في فضاءات النصوص الشكسبيرية التي تمتلك أفاقاً كونية ممتدة أضافة الي أنه يعالج أزمات الأنسان وصراعاته الداخلية التي يقربها بعبقريته الي روح عصرنا .لقد أشتغل القصب في فضاءات المسرح وأعطي الكثير بما فيه الممثل الذي يمنحه فرصة أكبر من التفكير والأبداع ويعتبره من مبدعي العرض المسرحي .ومن الأعمال التي قدمها القصب مسرحية (الخليقة البابلية) ومسرحية (الحلم الضوئي) ومسرحية (هملت) ومسرحية (الملك لير) ومسرحية (أحزان مهرج السيرك) ومسرحية (طائر البحر) ومسرحية (العاصفة) ومسرحية (عزلة الكرستال) ومسرحية (حفلة الماس) ومسرحية (الخال فانيا) ومسرحية (الشقيقات الثلاث) ومسرحية (ماكبث) ، فهو من خلال هذه العروض التي قدمها وحافظ علي إنحيازه في صنع مخرجات صورية تحمل من البهرجة والعمق الدلالي ما يؤهلها لإنتاج لغة بديلة عن لغة الحوار المنطوقة عند الممثل ، بيد أنه وعلي الرغم من إيلائه النصيب الأكبر من الاهتمام في نحت كيان العرض بمختلف مفرداته العضوية فإنه أيضاً يوظف الحوار أيضاً ولكن وفق منهج مدروس وضمن معادلة معينة تكرس بإتجاه عدم طغيان عنصر الحوار علي الجو النفسي العام للعرض ، وذلك يعكس حقيقة أن القصب ليس كما يعتقد البعض أنه دائم التخلي عن (بالنص) بل أنه يذهب في كل تجربة مسرحية جديدة إلي البحث الذي يقوده في النهاية إلي إكتشاف منطقة جديدة يبعث فيها الحياة ليؤسس من خلالها خطابه البصري المسرحي لذلك جاءت مختلف النصوص التي قدمها القصب والتي تنتمي لمدارس ومذاهب مختلفة وبعد إخضاعها لمشرطه وكأنها تنتمي لعصرنا الراهن ،

قراءة عميقة

وبعد إطلاعنا هنا على ما يطرحه المسرح الأمريكي الأكاديمي سواء في كلية هنري فورد للمسرح أو غيرها من المعاهد الأخري يمكننا القول أن ما ذهب به الفنان د. صلاح القصب كان بمثابة نبوءة فنية إنطوت علي قراءة عميقة لما كان المسرح بحاجة له فالاتجاهات هنا في مجملها تكاد تتجه نحو هذا النوع من المسرح والآن ونحن نعيش تجليات القرن الحادي والعشرين لما وفرته التكنلوجيا من مفردات ساهمت بشكل عضوي كبير في تعزيز بنية العرض عبر توظيف مختلف تقنيات الحداثة المسرحية فضلاً عن الممثل الذي لا زال يعد المحرك الرئيسي الذي يدفع منظومة العرض لتحقيق مبتغاها الفكري والجمالي عبر لعبة المسرح ، ولا نغالي أن فناننا القصب بنفسه الحداثوي وبحثه الدائب عن مفردات الجمال بأدواته العلمية والعملية يرتقي إلي مصاف النخب المسرحية العالمية المهتمة بنقل مسيرة التجربة المسرحية العالمية من تقليدية خطابها إلي مستويات عالية من الحداثة ، وأحسب أن فناننا يحاول عبر طوال تلك العقود المنصرمة التي ينسج خيوط حداثته علي النحو الذي ينسجم مع الذائقة الجمالية لذاكرتنا الثقافية كما أن الموضوعات التي يطرحها عدا عن كونها تحمل بعداً إنسانياً كونياً تختزن بين طياتها الهم المحلي لإنسان مجتمعه وهو هنا في هذا الموضع ينطلق من المحلية في هذا الإتجاه المسرحي ليكون أحد أهم الأسماء العربية التي وظفت مختبرها المسرحي علي ما يسمي بمسرح الصورة .

صلاح القصب وفاضل خليل

تـــأملات في فـــن الـــتـــمـــثـــيـل

هيثم عبد الرزاق

منذ نشوئه لم يعتمد المسرح على نص مكتوب، ومقبول عملياً أن نتركه جانباً في البداية وأن نجعل المؤدي مدركاً لقوته وطاقته وكيف تتحول هذه الطاقة الى قوة خلاقة، لأن وجود الطاقة سابق على التعبير وسابق على النص والتحكم بالطاقة كذلك سابق على التعبير والنص.

فالتعبير والنص من النتائج العملية والتجريبية للطاقة في علاقته بالتحكم بالفضاء لهذه النصوص لا تتحدث عن كيفية التعبير إنما عن درجة تحكم هذه الشخصيات بفضاء العلاقات.

الطفل عندما يتعلم المشي لا يهمه المعنى والموضوع بل يركز على قدرة جسده على التوازن وكيفية توزيع الطاقة على الجسد، وبالخبرة العملية يقاوم جاذبية الأرض كي لا يسقط وبعد أن تخزن هذه المهارة في جسده قد يناقش المعنى وفلسفة المشي في المراحل المتأخرة وعلاقة ذلك بالفضاء وبالشخصية.

ان انشغالنا المطلق واللامتناهي بالمعنى والفلسفة والتجريد أفقدتنا القاعدة المادية للحركة و الانتقال والتطور. إن الغاية الأساسية هي أن نترك المؤدي يكتشف بنفسه وبأجهزته قانون اللعبة ولا نملي عليه القانون المسرحي لأن الإنسان مسكون بالمسرح قبل تحول المسرح الى ظاهرة ثقافية وهذه تتطلب أن نفكر بهذه الأجهزة ومهارتها كحالة إجرائية أكثر من انشغالنا بالمعاني التي تخلقها هذه الأجهزة مستقبلاً، لأننا لسنا مسؤولين عن المعاني مسؤولية مباشرة في عملية صناعة البيئة التدريبية لأن المعاني والأخلاقيات والقيم مرتبطة بالرؤيا وبمعطيات الفترة والموقع والتاريخ، وليس هناك قاسم مشترك للمعاني أو القيم تصلح لكل الفترات أو الأزمنة، حتى إن الاختلاف ضرورة تطورية لكن علاقة المهارة بأجهزة الإنسان وتطوير أجهزة الإنسان الأدائية يمكن إخضاعها لفرضيات بصيغة تمارين تكون هذه التمارين قاعدة مادية مشتركة لكل فترة ولكل عصر (كتنظيم الطاقة . كيفية استثمار الطاقة . الاسترخاء . تطوير منظومة التركيز . تطوير منظومة العضلات....) هذه المهارات وتطويرها تصلح لكل العصور ولكل الفترات على صياغة المعنى والرؤيا بمهارة أكبر بما ينسجم مع جسم الإنسان وكيفية تقديمه في الفراغ لتتحول بالتالي الى رسالة ومعنى وحضور.

هذا المحور لمادة فن الممثل يعطي قاعدة مهمة لتداول ثقافة الأداء والحضور بما ينسجم مع متغيرات ومعطيات الفترات المتلاحقة أي أننا نضع الأجهزة التي تحتاج الى مهارة وتطوير على المحك مباشرة وفي بيئة منشطة. وهذه العملية قبل الثقافية لتداول المعنى تحقق للمؤدي مساحة أكبر للاختيار والحرية والاختلاف قبل أن نفرض عليه المعاني لتتكرر من جيل الى جيل.

هنا يبرز أمامنا السؤال الانثروبولوجي (ما هي القاعدة ما قبل . الثقافية التي تسمح بتعريف سكان الوسط المسرحي أي الممثلين رغم الاختلافات الثقافية المتعددة).

هنا يبرز مرة أخرى سؤال مهم.. هل تستطيع كلية الفنون الجميلة قسم الفنون المسرحية تخريج مؤدين يملكون مهارات مهنية تخص الوسط المسرحي؟ مجتمع الممثلين يتداولون ويعالجون ثقافة مجتمعهم مستقبلاً ليس كما هو عليه الآن داخل توابيت وعادات المسرح إنما كما يجب أن يكون عليه في المستقبل.

الممثل ساكن المجال المسرحي وهو في الوقت نفسه يسكن مجالاً اجتماعياً معيناً ويظهر هنا على السطح سؤالاً بديهياً هل البحث يتناول المجال المسرحي ومهاراته بمعزل عن المجال الاجتماعي؟

البحث يتناول علاقة المهارات بالمنهج الأكاديمي المتخصص انطلاقاً من الفرضية القائلة أن الممثل ساكن المجال المسرحي، ولكن ما هو هذا المجال وما علاقته بالإنسان والمجتمع.

المسرح قائم على الفكرة الهوية، وهذه العملية امتدادات لطقوس التلقين التي تطورت عنها هذه الفكرة، كما هو معروف ان وظيفة التلقين التي هي قبول الصغير الى مرتبة البالغ . يعبر عنها في الفكر البدائي كاعتقاد بأن الصغير يموت ويولد مرة أخرى.

ولا تنطوي هذه الفكرة على مجرد الولادة والموت كما نفهمها مادياً إنما هذه الفكرة تنطوي على زوال حالة ونمو حالة جديدة أي أنها قائمة على فكرة النمو والانحطاط. كانت هذه العملية تجري في المجتمع البدائي بشكل طقوس تمثيلية أو رمزية بشأن زوال هوية واقتناء هوية جديدة لكن تحقق التحول كان لا يتم إلا باجتياز امتحان المهارة شرطاً أولياً لتحقيق التحول (موت الجهل وولادة المعرفة) وفي العديد من طقوس التلقين كان الولد يلبس ملابس البنت والبنت تلبس ملابس الولد كأساس تدريبي لكي يحصل على هوية جديدة ولكي يكتسب مهارة القطب الآخر، لأن ذلك جزء من محيطه الاجتماعي عليه أن يستبدل الهوية أو يغير القديمة بالجديدة. وهذه توفر له فرصة أو مساحة لقراءة هوية الآخر. وفي العديد من القبائل حين يؤخذ الأولاد للتلقين تندبهم أمهاتهم باعتبارهم موتى على أساس أن المبتدئ لكي يحصل على هوية جديدة فإن عليه أن يهرب ويتخلص من الهوية القديمة، وهذه سنة أبدية لأن الحياة تتطور باستمرار والهوية القديمة مرتبطة بفكرة الجهل.

الإغريق

الدراما الإغريقية قائمة على فكرة التحول، التحول من الجهل الى المعرفة والتعرف على الهوية القديمة التي استنفدت إمكانياتها الأدائية فهي إذن تشير الى النمو والاضمحلال، فالبطل يترك اسمه القديم وهويته القديمة لكي يكون في مواجهة مباشرة مع الهوية الجديدة ومتطلباتها، ولكن هذه العملية لا تتم إلا بالتطهر من الانفعالات والأفكار الضارة التي تشكل الهوية القديمة بواسطة الاختبار والمعاناة وكبح الشهوات أو لتحرير الهوية الجديدة.

فالعملية التوازنية بين كبح أدوات وأجهزة طاقة الجسد في منطقة وتحريرها في منطقة أخرى بواسطة وضع هذه الأجهزة مع الموقف والحدث مباشرة. فكان الأطفال يؤخذون الى مؤسسات دينية لكي يتم اختبارهم بالأسئلة والأجوبة. وكانوا يضعونهم في مواجهة مباشرة وعلى المحك مع امتحانات الاحتمال والقتال والقوة، ويتقاتلون في معارك زائفة لتطوير أجهزتهم ومهاراتهم، فأي فشل في هذه الاختبارات كانت لا تؤهله لاكتساب هوية جديدة. فالمواطنة والاندماج مع المجتمع المتحرك كانت مرتبطة بالهوية الجديدة التي يكتسبها المتدرب الماهر وبعد ذلك يتأهل لممارسة الفعل المعنوي طالما أصبحت مهاراته وأجهزته ومراكز طاقته متدربة وماهرة في الجمعية السرية التي تخص العشيرة أو القبيلة. لذلك يلاحظ الباحث بأن مجمل العملية قائمة على (لأجل أن تقول شيئاً) عليك أن تضع أجهزتك كإنسان في المحك العملي لكي تتطور هذه الأجهزة والمراكز بواسطة فرضية التمرين والتدريب وتختزن مهارات لكي تستطيع أن (تفسر أو تقول شيئاً).

ففي الطقوس الدينية السرية كانوا يفسرون الـ(Dromenaبالأشياء التي تفعل ثم بعد ذلك تنتقل الى مرحلة الأشياء التي تقال. عليه فلا نستطيع أن نفسر ونحلل الأقوال والظواهر الغامضة إلا بعد أن تتدرب كمؤد في الجمعية السرية على الفعل وبعد ذلك تفسر حلماً أو فألاً أو تجيب عن تساؤل. فكانت الجمعية السرية تميز بين الأشياء التي تقال ((Legmona والأشياء التي تفعل (.(Dromena لذلك عندما نفرض على المؤدي أو الطالب من البداية في معهد الفنون الجميلة وأكاديمية الفنون الجميلة تداول وتفسير المعاني وتحليل الشخصيات كأننا نعمل بذلك ضد فكرة المسرح القائمة على أنها علاقة فضائية سمعية بصرية حسية جسدية قبل أن تكون فكرية ولأجل أن تتحرك في الفضاء بتوازن عليك أن تضع نفسك مادياً وجسدياً في الفضاء. فالدراما هي عملية (كشف عن هوية المحتفل) التي لا تكشف عن نفسها إلا على المحك وهذا هو منطق التمثيل ومساحته.

اننا نعيش في عصر الخطابات السياسية والخطاب السياسي هو الطاغي على مجمل العملية الاجتماعية ويعتمد في الأساس على اللغة والاختفاء خلف الشعارات والقول المراوغ أي انك تتحدث كثيراً ولا تقول أي شيء ان اللغة تستخدم في الخطاب السياسي لتفعيل الاخفاء والغاء الحقيقة وليس لتفعيل الاتصال والاندماج. لهذا بدأت تحيل الى نفسها فقط وليس الى الحقائق. تطورت هذه المهارات في الخطابات الى درجة الغاء الفعل الانساني بتراكيب لغوية في منتهى المهارة صناعة الوهم بدلاً من صناعة حياة ملموسة تتوفر فيها ابعاد المساواة والحقوق والحريات لذلك ان هذه الخطابات لا تكشف عن نفسها الا عندما ترتفع الى مستوى العمل والفعل أو عندما تشارك في الاحتفال لتكشف عن هويتها وهذا التحول مقصود له مكان في مفهوم الدراما والشعيرة القديمة التي يتحول فيها فرد الى آخر (حيوان . بطل . اله)، أو العكس (اله . بطل . حيوان) كما هي في لغة عصرنا فالأشياء التي تفعل هي روح الدراما وهو مجال الممثل على المسرح ومن تكشف هوية الشخص وطبيعته تظهر فكرة المسرح كما حدث مع أوديب عندما اصطدم مباشرة مع الأحداث أو المواقف وهذا هو العنصر المادي الملموس لتدريس مادة فن الممثل وهي الفرصة المتاحة لأي فرد لكي يتأمل نفسه وأجهزته كيف تعمل وتنتج. هذه العملية تخص التقنيات في خدمة الحياة الاجتماعية.

الجسر

مهمة فن الممثل والدراما هي العودة الى الجسد الى المسكن الأصلي للمسرح الى ما قبل المعنى والتعبير الى الأدوات والعناصر والمراكز لتنظيم الطاقة الكامنة فيها مثلما انفصلت اللغة عن الجسد كذلك انفصلت الاسطورة من الطقس التمثيلي كان المشارك بالطقس بجسمه يعود محملاً بقوة جديدة للعمل.