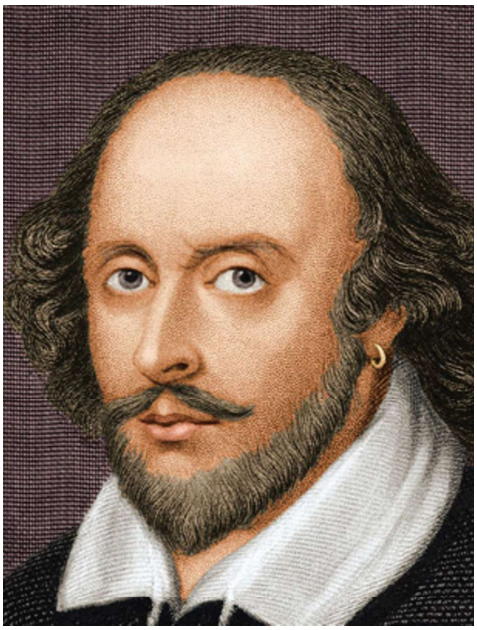


المسرح

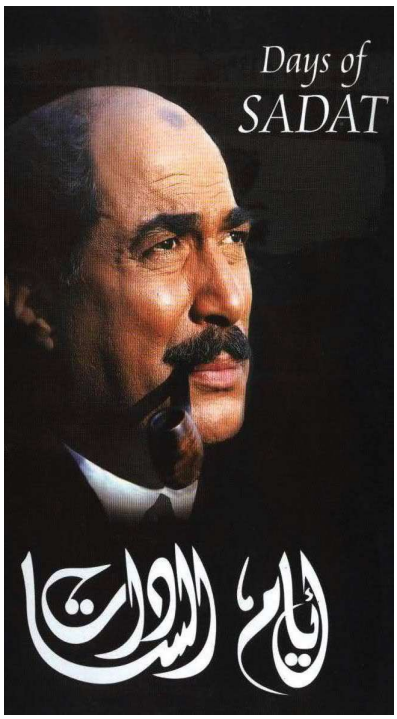
- التمرد الميتافيزيقي والمعادلات الدرامية عند كامي (دراسة لمسرحية سوء تفاهم) 11
- شهرزاد بين الحكاية والمسرح (دراسة بنيوية) الحكيم والحزامي نموذجا 31

الباليه

- فن الشعر وارتباطه بالحركة التعبيرية في فن الباليه 59
- عرض الباليه مثال لتكاملية الفنون (باليه سندريلا) 71
- دور فن الباليه في الحفاظ على المأثور الشعبي 85
- الإيقاع الحركي والتعبير الحركي في فن الباليه 99
- فن الباليه ودوره فى حياة مجتمع كبار السن 111

السينما

- الخصائص الفنية لمونتاج "التقرير المصور" 133
- الصياغة الفنية للمكان الواحد وتسيده في سيناريو الفيلم السينمائي 151



ملف العدد التمثيل وأساليب تعلمه 189

- هل يمكن تعليم التمثيل؟ 191
- صعوبات تدريب الممثل في مدارس التمثيل المختلفة ووسائل التغلب عليها... نحو منهج متكامل لحرفية الممثل 195
- أساليب منهج أوجينو باربا في تدريبات فن الممثل 223
- توجيه المخرج للممثلفي الوسائط غير المسرحية (السينما والتليفزيون) 259
- الممثل في السينما الاقتصاد في التعبير ومراعاة حجم اللقطة 279
- الألعاب الشعبية وتدريب الممثل 293
- الممثل الشخصية- الدور- الشخص دراسة بنائية 303
- تجربتي الممثل.. وصناعة التلقائية مدخل إلى دراسة تطبيقية لشخصية (المثّال) في مسرحية "تحت التهديد" 311
- تعليم التمثيل 327

كلمة رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير

أ.د/ غادة جبارة
رئيس الأكاديمية

إن مفهوم القوى الناعمة الذي صاغه جوزيف ناي -الأستاذ بجامعة هارفارد الأمريكية- منذ تسعينيات القرن العشرين المنصرم لا يزال هاديا للمبدعين بشكل عام، حيث يدلنا ذلك المفهوم على مدى تأثير الفنون فى المجتمعات وتغييرها وتوجيهها من خلال تجلياتها المختلفة. ومن هنا، فإن استراتيجية أكاديمية الفنون تنهض بإعداد المبدعين فى مختلف الفنون للقيام بتلك المهمة ذات الطابع الإبداعي والروحي والمعنوي -شديد الخصوصية والتفرد- قياسا بنظم التعليم فى المجالات العلمية الأخرى، الأمر الذي يدفعنا للعمل على تطوير الأكاديمية علميا وإبداعيا تواقين للجودة الفائقة التى تضع أكاديميتنا فى مصاف الأكاديميات العالمية المناظرة إيمانا منا -نحن أبناء أكاديمية الفنون- بالدور التأثيري الذي تفرضه اللحظة التاريخية الراهنة والرؤية التى تتبناها القيادة السياسية للنهوض بالمجتمع على كافة الأصعدة ومنها الفنون.

وعليه، فإن تمثلنا بفنوننا التي تتخذ موقعا متصدرا من بين عناصر القوى الناعمة، التى تتشابك جميعها من أجل بث القيم الاجتماعية والمبادئ الراسخة عميقة الجذور فى مجتمعنا لتحقيق الأهداف المرجوة فى مواجهة الأفكار الظلامية والتخلص منها من أجل مجتمع أفضل.

الفنون والمجتمع...وحرية الإبداع

بقلم: مدير التحرير
أ.د.مدحت الكاشف

لما كانت الفنون يناط بها تحقيق صورة الوجود الإنساني، وبناء نوع من الاتحاد الاجتماعي حول الهموم العامة بين البشر بما تملكه هذه الفنون من عناصر جمالية تعبر عما هو اجتماعي، مستهدفة تحقيق التوازن بين الفرد ومجتمعه في لحظة ما خارج الزمان والمكان، إن هذه العناصر الجمالية تكمن في حقيقة الموضوعات التي تعالجها الفنون المختلفة، وتقبع في اللغة التي تستخدمها للتعبير عن هذه الموضوعات.ومن ثم، فمن أجل قيام الفنون بدورها الاجتماعي يجب النظر إليها بوصفها وسيلة لخدمة غاية أو هدف، وأن يتطابق انفعال الفنان الذي يمارس فنا ما مع الانفعال اليومي لأقرانه من بني الإنسان الذين يشاركونه العيش في محيطه القريب، أو حتى محيطه الكوني الأكثر اتساعا وبعدا، وذلك على اعتبار أن العمليات الإبداعية التي تكتنف الفنون بكل أشكالها وصورها هي بمثابة تأثير متبادل بين الأوضاع الثقافية والاجتماعية السائدة في المجتمع الذي تقدم فيه تلك الفنون، وكأنها صفقة أيديولوجية وإبداعية بين الفنانين ومجتمعاتهم وهو ما يدفعنا إلى القول بأن الفنون ليست مجرد نشاط يعبر عن ذوات المبدعين فحسب، ولكنها تعبير بالصور والصيغ الجماعية التي ترجع إلى أصل جماعي/اجتماعي، ومن خلال هذا التأثير المتبادل والمستمر بين الموضوعات التي يقدمها المبدعون وبين حركة تطور المجتمع.

إن هذه البنى المتغيرة بتغير وتطور المجتمع هي المادة الملموسة التي تقبع في أعماقها رسالة الفنان/المبدع، والتي تتفاعل مع موضوعه المختار، وهو ما يتطلب منه أن يكون واعيا بالقوانين الاجتماعية الثابتة أو المتغيرة التي تشكل حركة تطور مجتمعه، حتى يكون قادرا على تفعيلها أو مناهضتها وفقا لموقفه الفكري. وعليه، فإنه أمام أي نوع من أنواع الإبداع الفني نجد حضورا

ملموسا للمجتمع بفئاته وطبقاته وتباين آرائه وقناعاته وانتماءاته المختلفة، وهو ما يفرض على الفنان المبدع توخي الحذر عند ممارسته لإبداعه، حتى لا يأتي منفصلا عن الثقافة الاجتماعية التي أفرزته، عندئذ يصبح شعار حرية الإبداع ليس ذي معنى إذا جاء منفصلا عن الثقافة التي أفرزته وكفلت له حريته. فحرية الإبداع إذن مشروطة بجماليات ذلك المجتمع وقبوله له، حيث إن إبداع الفنان يتشكل اجتماعيا من خلال مواضعات ومفردات جمالية/ ثقافية/ اجتماعية. فالفنان المبدع إذن، يجد أنه لزاما عليه الالتزام والامتثال للمادة المتاحة أمامه من المواضعات والأعراف الجمالية، وهو الأمر الذي أشارت إليه جميع العلوم الإنسانية عند تعرضها للإبداعات الفنية؛ فها هو علم الاجتماع يصف الفنون باعتبارها نشاطا إنسانيا ذي أفعال اجتماعية، وهي وسائل للاتصال الرمزي بين الفنان ومجتمعه، فعلم الاجتماع في أحد فروعه ينطلق من مفهوم [التفاعل الرمزي] Homo symbolical الذي ينظر للإنسان وتحليله بوصفه رمزا بشريا يستند في تصرفاته وسلوكياته إلى جذوره الثقافية والاجتماعية، إذ أن هذا التفاعل الرمزي يرتبط ارتباطا كبيرا بعمليات التأثير المتبادل بين الصور الإبداعية التي يعرضها الفنانون المبدعون، وبين المتلقين لهم، وما تثيره هذه الصور في نفوسهم، ولذا فإن النظرة الاجتماعية/ الجمالية للفن يجب أن تنطلق من تجربة حقيقية وحية للإبداع الذي يعيد صياغة الواقع من وجهة نظر الفنان الذاتية ليعبر عن واقع آخر مغاير يجعله وسيلة للمشاركة والاتصال مع أفراد مجتمعه.

ومن جانبه ينظر علم النفس إلى الفنون بوصفها معبرة عن أحداث أو أفكار أو صور تعتمل أمام جمع من المتلقين وفي نفوسهم، من خلال مجموعة من العمليات النفسية التي تحدث بينهم وبين بعض. ويستطرد علم النفس في تحديد هذه العمليات في عدد من المصطلحات من قبيل التوحد، الإعجاب، الاستثارة الجماعية، عدوي الضحك، اللاوعي الجمعي، التداعي الحر، التطهير، وما إلى ذلك. عود على بدء، لا بد إذن من إعادة النظر إلى حرية الإبداع من منظور شروطها الثقافية والجمالية/ الاجتماعية والنفسية، فهي ليست مطلقة.

ملف العدد

التمثيل وأساليب تعلمه

أساليب منهج أوجينو باربا في تدريبات فن الممثل

أ.د. محمد أبو الخير

مقدمة:

من سمات عصرنا الكونية Cosmopolitanism، والتعددية الثقافية Malticulturalism والتي صنعتهما التكنولوجيا، ومن ثم التفاعل الثقافي أحد العناصر الجوهرية للوعي وللتعايش وللتمازج والإبـداع في نسيج عصر المعرفة، ويعتبر مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي فضاء إبداعيا يمكن من خلاله كاتصال ثقافي فني التعرف على الروح الثقافية بشكل عام، وعلى فن المسرح بشكل خاص في البلدان المختلفة في عالمنا المعاصر. وهذا يتيح التعرف على التيارات والرؤى الفنية المختلفة، وعلى القيم في الثقافات الأخرى، ومن ثم يولد هذا التلاحم والتنوع والتلاقح مع المعارف المغايرة مما يولد إبداعات جديدة.

وفي الدورة الثالثة عشرة بمهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في عام 2001 كان المخرج المسرحي أيوجينو باربا من المكرمين، وكنت في لقاء معه ودار الحوار حول المسرح والتجريب وعن ملامح التجريب في العرض المسرحي، ومدى الحرية التي يجب أن يتمتع بها المخرج مع النص المسرحي، وتطرق الحديث عن الممثل كأحد الركائز الأساسية في العرض المسرحي. وحاولت التعرف على وجهة نظره في أهمية دور الممثل وعمله في العرض المسرحي، وكانت الإجابة في غاية البساطة لأنها كلمة واحدة، وفي الوقت نفسه هي في غاية التعقيد، لأنها متشابكة مع عناصر متعددة في العملية الفنية للعرض المسرحي.

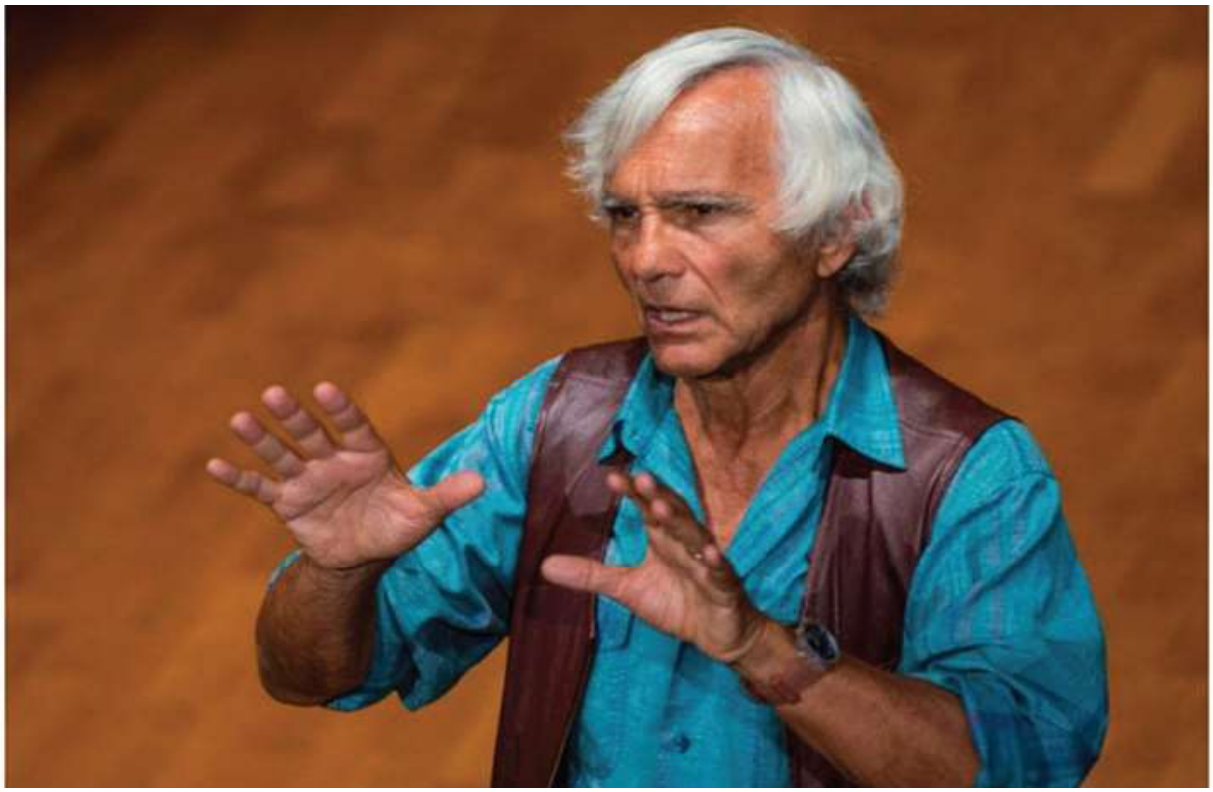
قال باربا: إنها قدرة الممثل على «الحوار The dialogue» إن وعي الممثل بالحوار مهم جدا كمفتاح سحري للوعي بالشخصية التي يؤديها، وبالتجربة المسرحية ككل، وفي

توصيلها إلى الجمهور، لأن المسرح حالة حوار بين المؤدي والمتلقي. وشرح مسترسلا "الحوار" ليس فقط الحوار في النص المسرحي الذي بين الشخصيات بعضها البعض، وإنما الحوار بمعناه الشامل والمتشابك مع مفردات العرض المسرحي. إن الممثل يجب أن يصنع حوارا مع الشخصية داخل النص سواء في لغة الحوار الظاهر للكلمات أو الحوار الداخلي لما بين الكلمات. ومن هنا تأتي اللغة كقوة تعبير يجب فهمها في سياقها الدرامي. وأيضا القدرة على الحوار مع المخرج حول مغزى وهدف العرض المسرحي وأيديولوجيا القضايا المطروحة. هنا الحوار يكشف عن تعدد وجهات النظر المتعارضة للوصول للرؤية التي يبتغيها المخرج؛ فالحوار أيضا هو الموضح لتطور الشخصية والشخصيات الأخرى عبر الفعل المسرحي في العرض. القدرة في خلق حوار في التدريبات بين الممثل وجسده، وعلاقة جسده بالشخصية ومع صوته ومع العناصر الفنية الأخرى مثل: الديكور، الملابس، الموسيقى، القناع... سينوغرافيا العرض المسرحي.

قلت له: معنى ذلك، يتحمل الممثل القدر الأكبر في توصيل الرؤية للجمهور.

قال باربا: نعم، ولهذا يجب أن يكون متقنا ماهرا في استخدام أدواته، وواعيا بعقله حتى يستطيع توصيل ذلك للمتلقي. إن الحوار في مسرحنا مسرح أودين ليس حوارا فرديا، وإنما حوارا بين جميع أعضاء الفرقة. وعلى الناحية الأخرى، فالعرض المسرحي حوار مع الجمهور لنصل إلى التبادل الثقافي "المقايضة"، ومن هنا فالإبداع ليس إبداعا فرديا، وإنما هو عمل جماعي ينطلق من ديناميكية المعرفة وتطورها نحو الإبداع. لقد استوقفتني كلمة "المقايضة Bartering" والتي تعني تبادل منتجات أو خدمات دون استخدام نقود، وبالتالي يكون المعنى "التبادل الثقافي Cultural Exchange" وأهمية دور الممثل في هذا الإطار الذي يبحث عن الجديد، والمختلف والمساهم في الوعي المجتمعي، إن الممثل في العرض المسرحي يحتاج إلى تدريبات شاقة ومهارات جسدية وصوتية وانفعالية وعقلية ليس فقط على فهم وحفظ وتحليل الشخصية والنص المسرحي، وإنما على مستوى الفكر الكامن والظاهر في منظومة تقديم العرض المسرحي إلى الجمهور والعلاقة بينهما. إن العلاقة بين الممثل والجمهور تخلق العمل الفني، لأن الجمهور هو ركن أصيل في تحقيق الفرجة، وهو في الوقت نفسه الهدف الأسمى. «الاتصال هو صلب الفن، فلا يوجد الفن إلا حينما يتحقق الاتصال، وهذا الاتصال هو نشاط يشارك فيه كل من المؤديين والجمهور. حينما يحدث الاتصال، يتم عرض واستقبال التجربة بفاعلية. ودون هذه الفاعلية، فإنه يمكن القول بأنه لا يوجد فن»[1].

وانطلاقا من الحوار مع باربا كان على كاتب هذه السطور أن يصنع حوارا مع هذه الدراسة لمحاولة استكشاف ماهية وهدف «مسرح أودين Odin Theatre»[2] بقيادة أوجينو باربا Eugine Barba، مركزة على أساليب حرفية فن الممثل، وذلك لسببين مهمين:-



أوجينو باربا

الأول: إن أوجينو باربا واحد من رواد الإخراج في المسرح الأوروبي، حيث أسس مسرح أودين في عام 1964، وتعرف على عديد من الأشكال الفنية في المسرح الهندي وعلى مسرح أوبرا بكين، ومسرح أمريكا اللاتينية، وعمل مع جروتوفسكي Grotowski كمساعد مخرج، هذا بالإضافة إلى أنه من أعمدة المدرسة الدولية للمسرح الأنثروبولوجي The International School of Theatre Anthropology (ISTA) «والتي تنفرد بأبحاثها على (طبيعة التمثيل) سواء في فترة إعداد الممثل، أو تقديم الشخصية أثناء العرض المسرحي، وفي علاقتها بالجمهور أو بعد ذلك. إن دور أنثروبولوجيا المسرح هو محاولة اكتشاف حقائق عملية عن حرفية فن الممثل بوجه عام، وعمل مقارنات وتحليلات بين فنون أداء فن الممثل بين البلدان المختلفة وبأسلوب عملي يعتمد على ورش العمل. إنها تقوم على تحليل الأداء، وجمع المعلومات التي تفيد العاملين في مجال المسرح»[3]. بمعنى آخر «فأنثروبولوجيا المسرح موجهة إلى الناحية العملية ، بدلا من أن توجه للمنتج النهائي. فمرحلة البحث – سواء كانت ورش عمل وتدريبات أو محاضرات وتوضيحات– تركز على عملية الأداء، بدلا من أن تركز على مضمون مسرحيات معينة أو رقصات معينة. ولهذا السبب نجد أن أغلب الدراسات التي تمت في إستا تستعمل مقتطفات مقتطعة من الأداء، بدلا من أن تستعمل أعمالا كاملة»[4]. يظل باربا في مقدمة

التجريب والمجموعات المسرحية الباحثة عن الجديد من منظور نظري وعملي في آن واحد.

ثانيا: كما أن الباحث لم يتعرف على منهج هذا المسرح من خلال البحث النظري فقط في الكتب والمراجع العلمية، وإنما من خلال المقابلات الشخصية والمتفاعلة بجدليات السؤال والجواب والمشاهدة لأفلام فيديو مع المخرج في ورشة تدريبية لعروضه المسرحية في الجامعة الأمريكية بالقاهرة في الفترة من19 إلى 21 فبراير 2001. وأيضا من خلال لقاء مفتوح حول المشوار الفني وتوجهات «مسرح أودين» في ندوة من ندوات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، بالمجلس الأعلى للثقافة يوم 9 سبتمبر 2001، بالإضافة إلى المشاركة في ورشة تدريبية أخرى لطلاب المعهد العالي للفنون المسرحية مع الممثلة «جوليا فارلي Julia Varly"، وهى واحدة من العناصر الأساسية لمسرح أودين بمسرح المعهد لمدة ثلاثة أيام في الفترة من 4 إلى 6 سبتمبر 2001.

يعتمد منهج الدراسة لهذا البحث على «المنهج الوصفي التحليلي»، حيث الوصف والتحليل لطبيعة التدريبات، ومراحلها المختلفة بشكل تفصيلي موضحا أهدافها وغايتها وأيضا تحليل هذه التدريبات في علاقتها بأدوات حرفية الممثل: الجسم والصوت والبواعث الداخلية، من خلال التدريبات العملية والتجارب المسرحية، وذلك بهدف اكتشاف الركائز الجوهرية والأساليب الحرفية في فن الممثل لمنهج أوجينو باربا. وتضمنت أدوات البحث المراجع والكتب والدوريات وشبكة الإنترنت، وكذلك أسلوب الملاحظة، والملاحظة بالمشاركة، وبخاصة في الورشتين العمليتين لحرفية فن الممثل الأولى بالجامعة الأمريكية والثانية بالمعهد العالي للفنون المسرحية.

> "يظل باربا في مقدمة التجريب والمجموعات المسرحية الباحثة عن الجديد من منظور نظري وعملي في آن واحد."

وعلى ماسبق، تطرح الدراسة مجموعة من الأسئلة:

ما هو مفهوم باربا للمسرح؟ وهل يتقاطع مفهومة مع مخرجين معاصرين آخرين؟

كيف تكون التدريبات الجسدية للممثل؟

ما هي التدريبات الصوتية للممثل؟

كيف يكتشف الممثل الشخصية المسرحية؟

ماذا نريد من منهج باربا في واقع عالمنا الرقمي الجديد؟

وللإجابة على هذه الأسئلة ستكون الدراسة في أربعة محاور وخاتمة.

المحور الأول: مفهوم باربا للمسرح وتيارات أخرى في المسرح المعاصر:

قبل الحديث عن أساليب منهج أوجينو باربا لفن الممثل، من المفيد التعرف على مفهوم باربا عن المسرح، لكي ندرك رؤيته ونفهم

توجهاته في هذا المجال. يتلخص مفهوم باربا عن المسرح فيما يسمى بـ «المسرح الثالث The Third Theatre» وهو مفهوم ينطلق من الاستبعاد Elimination للمسرح الرسمي والمسرح الطليعي، بمعنى أنه يرفض المسرح الرسمي الكلاسيكي بما يحمله من قيم ثقافية تقليدية، كما يرفض أيضا المسرح الطليعي وما يصنعه من أشكال مغايرة للمعتقدات الفنية السائدة. إن المسرح الثالث طريق خاص، يهتم أعضاؤه بالمعنى، إنهم يعملون على استكشاف وبناء لغة للعرض المسرحي تعطي معنى مستقلا له، بدلا من التسليم بالاعتبارات التجارية أو بالاتجاهات السائدة في حركة الطليعة. «إن المسرح الثالث يعيش على الحواف، وغالبا خارج حدود المراكز والعواصم الثقافية. وهو مسرح ابتدعه أناس يعرفون أنفسهم على أنهم ممثلين ومخرجين وعاملين بالمسرح، على الرغم من أنهم لم يمروا أبدا بعملية التعليم التقليدي للمسرح. وبالتالي فلا ينظر إليهم على أنهم محترفين، ولكنهم

> يتجاوز المسرح صفته الفنية «ويصبح نوعا من الأدوات الثقافية، وأنا أعنى بكلمة «الثقافية» هنا أن يكون أداة في خلق علاقات.

ليسوا هواة؛ فيومهم بالكامل مملوء بالتجارب المسرحية، وأحيانا بما يسمونه التدريب أو لإعداد عرض -يجب عليهم أن يناضلوا من أجل أن يجدوا له جمهورا يشاهده-»[5]. من خلال ذلك وبهذا المفهوم يتجاوز المسرح صفته الفنية «ويصبح نوعا من الأدوات الثقافية، وأنا أعنى بكلمة «الثقافية» هنا أن يكون أداة في خلق علاقات، خاصة بين هؤلاء الذين لن يستطيعوا أبدا أن يخلقوا حوارا فيما بينهم»[6]. بهذا المعنى يصبح المسرح وسيلة للتفاعل والتواصل والتبادل المعرفي «المقايضة Bartering" بين المؤدي والمتلقي بكل اختلافاته الاجتماعية والثقافية.

ومن هنا يأتي دور الممثل كفنان يتفكر فيما يتعلق بالرسالة أو المغزى Moral، الذي يحاول العمل الفني أن ينقله. إن العديد من -إن لم يكن كل- الأعمال الدرامية تحاول أن توصل فكرة ما أو اتجاها ما، تحاول أن تعلمنا درسا ما أو تقنعنا به بطريقة ما»[7]. هذا على مستوى المضمون وفي الوقت نفسه يجب أيضا الوعي بأسلوب تقديمها على مستوى فنون الأداء للشكل الفني.هذا ما تؤكده وتعمل عليه المدرسة الدولية للمسرح الأنثروبولوجي، حيث «إن منهج إستا ISTA يشتمل على ثلاثة مكونات رئيسية: العلاقات بين الثقافات المختلفة، والعلاقات التي بداخل كل ثقافة، وعملية البحث التي تجمع بين المتخصصين والعلماء والممارسين للعمل المسرحي، ولكن الشيء غير العادي أيضا بخصوص إستا هو اهتمامات بنواحي الأداء التي تؤكد على

التعبير»[8]. بمعنى أنها ليست فقط دراسة تتم عبر الثقافات، ولكنها سابقة للثقافة-pre cultural وهذا يعني أن «أنثروبولوجيا المسرح تفترض أن المواقف الثقافية المتنوعة هي وسط ثقافي واحد يسبق كل الثقافات ويمر عبرها، وأنه وراء -أو الأفضل داخل- كل أنواع السلوك الثقافي المختلف للمؤدين يوجد أساس ثقافي مشترك يسبق كل الثقافات. وهذه الثقافات السابقة لكل الثقافات، هي البؤرة التي تتركز عليها كل أبحاث أنثروبولوجيا المسرح»[9].

عند باربا إن التواصل مع الجمهور بمفهوم "المقايضة" هو مستوى آخر في العرض المسرحي يتطلب وعيا كبيرا ومهارة عالية من الممثل في سبل التفاعل مع الجمهور بمفهوم التبادل الثقافي وهنا ليست القضية في إتقان الأداء للشخصية وأبعادها فقط، وإنما نتجاوز ذلك إلى فعل ثقافي «إن المسرح يمكنه، بطريقة ما، أن يحطم صفته الفنية، ويصبح نوعا من الأدوات الثقافية، وأعني بكلمة «الثقافية» هنا أن يكون أداة في خلق علاقات، خاصة بين هؤلاء الذين لن يستطيعوا أبدا أن يخلقوا حوارا فيما بينهم»[10]. في هذا المفهوم يصبح المسرح وسيلة للتفاعل والتواصل والتبادل الثقافي بين المؤدي والمتلقي بكل اختلافاته الاجتماعية والثقافية، ويوضح ذلك ما تم في مدينة «باهيا بلانكا» بالأرجنتين، وما تم تقديمه من مجموعة الممثلين في عرض لمسرح أودين كمجموعة أوروبية، حيث تم أداء ألعاب أكروباتية، والسير على دعامات

"Claude Straz"

الأرجل العالية، وابتلاع النار، والموسيقى الحية، وارتداء الملابس الكرنفالية، لقد أعجب الجمهور الأرجنتيني بذلك، وأخذ في تلقائية المشاركة بأداء رقصات التانجو، والعزف على الجيتار، وتقديم أغاني من تراث مدينة «باهيا بلانكا».

«إن المقايضات هي نقطة اتصال بين الثقافات؛ ففي خلال المقابلة تتلاقى الثقافة الصغرى لمجموعة ما بالثقافة الصغرى لمجموعة أخرى. وهذا اللقاء يتم من خلال تبادل العروض، أي تبادل منتجات ثقافية، ولكن هذه المنتجات الثقافية ليست في أهمية عملية التبادل نفسها. ولا يوجد أي شك في عدم التساوي في عملية المقايضة، حيث إنه لا توجد أي قيمة، تم تحديدها بالفعل، للشيء الذي سوف يتم تبادله.»[11] وهذا ما تفتقده المسارح الأوروبية ومعظم مسارح العالم حيث

العرض المسرحي مقابل النقود، وهذا مرفوض بالنسبة إلى مسرح أودين، لأنه لدينا «فيتم تبادل منتجات ثقافية، في مقابل منتجات ثقافية أخرى، بدلا من النقود». إنه الانفتاح على ثقافات الآخرين، ولمزيد من الوعي بالتفاعل مع الجمهور يوجد توجهات أخرى تعطي تنوعا في رسالة المسرح وفي تقنيات أساليب الممثل في التفاعل مع الجمهور، فنجد المخرجة الفرنسية آريان منوشكين Ariane mnouechkine، وهي ممن يؤمنون بدور المخرج كمؤلف للعرض المسرحي، واستخدام أسلوب الارتجال كعنصر أساسي في العمل مع الممثلين وفريق العمل في بناء وتطوير المشاهد الدرامية والسينوغرافيا، وأيضا بتفاعل الجمهور مع الممثل ومفردات العرض المسرحي، منذ دخوله مكان العرض المسرحي– صالة، جراج، ملعب كرة سلة البعيد عن الشكل التقليدي لخشبة المسرح– فالجمهور يشاهد الممثلين وهم يرتدون الملابس، ويمكن مساعدتهم في المكياج والمشاركة مع الممثلين أثناء العرض بالتلاحم المكاني والغناء والحوار، وهذا ما كان موجودا في عرضها «1789» عن الثورة الفرنسية، وكيف كانت المشاهد تقدم على خمس منصات، والجمهور يتجول بينها ويشارك الممثلين. وفي عروض أخرى، كان الجمهور يشارك بعد انتهاء العرض ويمكنه أن يأكل طعاما يونانيا مع فريق العمل، أو شراء كتاب عن التراث اليوناني، وتتنوع المشاركات طبقا لطبيعة موضوع المسرحية.

إن التفاعلية عند آريان منوشكين تأخذ فهما ينبع من رؤيتها للمسرح كفكر أيديولوجي يتفق ونهج أسلوب بريخت حول كون المسرح طاقة للتأمل والتنوير والتغيير المجتمعي لما هو أفضل. «النقطة المهمة في المسرح الملحمي هي أن رسالته قد تكون أقل لنداءات المشاعر من وجهة نظر المشاهد، بدلا من اندماج المشاهد للتجربة العاطفية، يمكن أن يكون هناك مشاركة لأشياء أخرى»[12].

الجمهور في المسرح التقليدي مندمج مع خشبة المسرح، حيث يقدم لهم الحدث بالمشاعر والأحاسيس والخبرات. يصبح الجمهور في المسرح الملحمي مراقب للحدث على خشبة المسرح. تصل للجمهور فكرة الموضوع والإدراك، لأنهم يقفون خارج الحدث ويأخذونه في اعتبارهم. يقول بريخت «إننا لا نربط أنفسنا بشخصياته، ولكننا نأخذ موقفا منهم. يتم رؤية الأشياء كأشياء بطريقة مدهشة. يدعي بريخت أنه يشتق هذا البند الأخير من العلوم. ينظر أغلب الناس لسقوط التفاح على أنه أمر بديهي، ولكن إسحاق نيوتن أدهشهم. في المسرح البريختى يجب أن يكون الكاتب إسحاق نيوتن، وأن يصنع من جمهوره إسحاق نيوتن»[13].

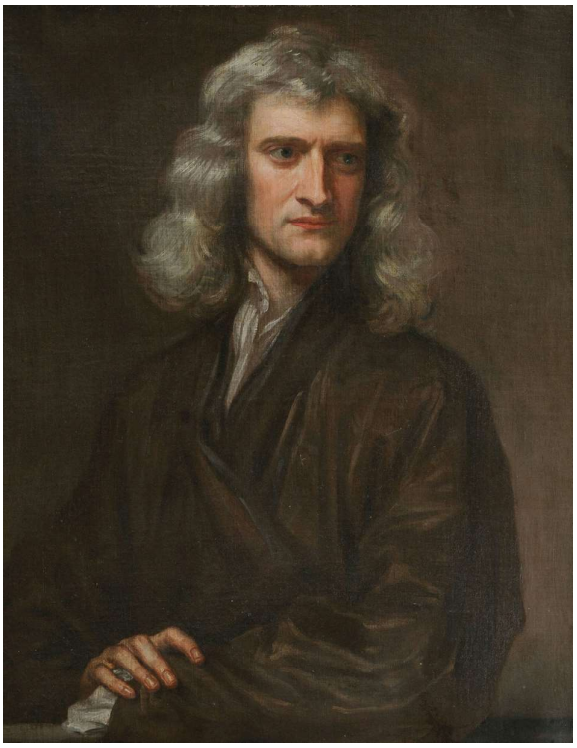
تسير مونشكين مع هذا الإطار حيث «تعتقد أن مسرحها يمكن وصفه كمسرح المواطن لأنه يجعل المشاهدين قادرين على ممارسة مسئولياتهم المدنية»[14]، فالمسرح لدى منوشكين ينطلق من كونه مكانا لرؤية الأشياء بوضوح، فهو ليس مكانا للإخفاء. كل شيء على خشبة المسرح ظاهر وتحت الشمس،

«إن المشاهد هو أهم شيء في المسرح، ويجب أن يغادره وهو يقول لقد أعطيتني القوة، ساعدتني في أن أعود للمدينة كإنسان أفضل، كإنسان أكثر وعيا وأكثر وضوحا، وأكثر عطاء وأكثر قوة»[51] من أجل تغيير الواقع السلبي إلى إيجابي مستنير وأفضل. بينما نجد منظور آخر للتفاعلية بين الممثلين والجمهور لدى المخرج البرازيلي أوجستو بوال (1931-2009) حيث يرى أن الفن والحياة يكمل كل منهما الآخر، ومن هنا كان «مسرح المنتدى Forum Theatre" يقدم العرض بشكل غير تقليدي ويتلاشى الحاجز بين الجمهور والممثلين، ويصبح الجميع في بوتقة واحدة، لأن الجمهور في المسرح التقليدي منفصل وغير متفاعل وسلبي في موقفه من الحدث الذى يتم في المسرح، بينما في الشكل الآخر فالجمهور مندمج ومتفاعل ومشارك في الحدث الدرامي بالمناقشة، وأيضا بالفعل التمثيلي، والذى يمكنه أن يغير الحدث الدرامي، طبقا لوجهة نظر الجمهور في الموضوع المطروح للنقاش "عروض مسرح المنتدى حيث يدخل المتفرج على خشبة المسرح كي يأخذ مكان البطل ويصبح هو البطل نفسه مباشرة، و هكذا يكتسب الخاصية الازدواجية، إذ أنه يعرض فعله أو اقتراحه أو البديل الذى يراه، وفي الوقت نفسه يراقب تأثيراته ومترتباته ويقيمها، ثم يتأمل ويفكر في خطط استراتيجية جديدة"[16].

لقد تأثر أوجستو بوال بالفلسفة التعليمية لرائد فلسفة التعليم باولو فريري (1920-1997) التي تنادي بالبعد عن التلقين في التعليم وفتح حوار بين المعلم والمتعلم، وبناء النقد الذاتي والموضوعي، ورفض التعليم البنكي الذي يعتمد على الذاكرة فقط والتحول إلى التعليم الابتكاري الذي يعتمد على التفاعل وتعلم اللغات والفنون والمهارات المختلفة. «ويفترض أنه لا بد من وجود المساواة والثقة والاحترام، والرعاية والالتزام بين المشاركين للدخول في حوار. كما أن كل واحد لا بد وأن يتساءل عمَّا يعرفه الآخر. هذا يعني أنَّ على الحوار أن يتسم بالتفكير النقدي أي ينظر إلى الواقع باعتباره عملية تحولا وليس كيانا ثابتا»[17].

إن التعليم قضية عامة في كل المجتمعات، متقدمة ونامية، وبذلك يلعب التعليم دورا مهما في التحول الاجتماعي، «وفي المشاركة في إعداد المواطنة الجديرة بإرساء مقومات الحياة الأصيلة من خلال تمكين طلابهم من توظيف قراءة الكلمة، من أجل الوعي بالعالم والقدرة على قراءته والتأثير في أحواله بالعدل الاجتماعي وكرامة الإنسان، كل إنسان، وكل الإنسان»[18].

يتيح هذا المسرح النقاش حول القضايا الاجتماعية التي تأخذ شكلا من القهر أو التعصب ومن ثم تأخذ هذه الشخصية البحث عن خيارات بديله للحل وللانتصار على المشكلة من خلال النقاش مع الجمهور الذي يسهم بإيجاد حلول، بل والعمل على تنفيذ البعض منها في إطار العرض الدرامي، من خلال التوقف بين المشاهد واقتراح الحلول الممكنة. إن مايسترو العملية الفنية في



إسحاق نيوتن

هذا الأسلوب هو الممثل والذي يطلق عليه أوجستو بوال الممثل «الجوكر "Joker"[19] في مفهوم هذا العرض يحتاج إلى مهارات مميزة للتمثيل وإدارة الحوار والغناء وسرعة البديهة والارتجال للمساعدة على تعبير الجمهور عن آرائهم وأفكارهم نحو التركيز على ما هو ضروري للحدث والكشف عن الموضوع. ومن هنا فالمتفرجون ليسوا مجموعة من المهمشين أمام الممثلين وإنما فاعلون ومبدعون.

إن خشبة المسرح تتحول إلى مكان واقعي حقيقي تطرح فيه الأفكار بصورة حرة بهدف الوصول إلى وعي تربوي اجتماعي يرتقي بالمجتمع الإنساني إلى الأفضل. وعلى ما سبق، فالمسرح لدى بوال بسيط في إمكاناته المادية حيث لا يستخدم الديكورات الضخمة، أو الملابس المزركشة، أو الموسيقى الصاخبة، أو الإضاءات الملونة، وإنما هو يؤمن بالمسرح كما يقول لوب دي فيجا "بأنه معركة عاطفية بين كائنين بشريين فوق المنصات»[20] ومن هنا «نصل الي إثبات أن المسرح لا يوجد في أبنية الأحجار والأخشاب والديكورات والملابس، وإنما في ذاتية هؤلاء الذي يمارسونه. فلا ضرورة لخشبة المسرح ولا الجمهور حتى يوجد مسرح.. بل يكفي الممثل وحده.. فمعه يولد المسرح.»[21].

إن كل هذه التجارب تختلف في شكل العرض المسرحي، ولكنها في ذات الوقت تحمل قيما جمالية Aesthetic Values في عناصر تقديم العرض المسرحي وعلاقة الجمهور المتلقي، إلا أنها تتفق جميعها في المستوى المعرفي، وتحمل قيما معرفية Knowledge Values حيث إن هذه المشاركة والتفاعلية ترتبط بالبعد الاجتماعي والبحث والتأمل والكشف والتغيير لما يتم مناقشته وعرضه داخل الحدث الدرامي، وهذا أيضا في داخله بعد جمالي معرفي.

على ما سبق، يتضح أن الممثل أحد العناصر الأساسية في العرض المسرحي، وهو في الوقت نفسه العنصر الإنساني الواصل بين رؤية المخرج المتمثلة في مفردات العملية المسرحية، وبين جمهور المشاهدين، إن الممثل في هذا «الفضاء الجمالي» هو حامل الأفكار والقيم ومجسدها من خلال جسده وصوته وأحاسيسه، فهو يحول الشخصية

من العالم الساكن إلى صورة حية على خشبة المسرح، وبخاصة تفاعله مع الجمهور. ومن هنا كان من الضروري أن يعد الممثل إعدادا جيدا في فترة تدريبه على الدور قبل تقديمه للشخصية على الجمهور. وثمة إعدادات أخرى أثناء العرض المسرحي لا بد للممثل أن يتقنها، لكي يبلور وينقل رؤية المخرج للجمهور بأن يرسم بجسده في الفراغ المسرحي، ويعبر بصوته وأحاسيسه وعواطفه عن الشخصية التي يؤديها.

وكما يقول أوجستو بوال Augusto Boal "أنه يتحتم أن تكون أقوال كل ممثل متفقة والصفات الجسدية والنفسية والاجتماعية لأية شخصية في المسرحية، كما يتحتم أن يبلغ الممثل بالفكرة إلى المستوى الذي يحرك عقول وأحاسيس جمهور المشاهدين، ويشد انتباههم، ويستولي على اهتماماتهم. فهو يصنع حوارا جدليا مع الجمهور"[22] بمعنى آخر «إن القوة الرئيسية للمسرح تكمن في قلب الممثل النابض، في أفكاره ومشاعره الملتهبة. إنه خالق الشخصية المسرحية التي تثير المتفرج، ولكن هذه الشخصية لا تستطيع أن تعيش في حيز مفرغ من الهواء بمعزل عن الناس الآخرين الذين يحيطون بها، وأن تحيا خارج العصر والطبيعة والوجود (أي الديكور وتفاصيل البيئة والأصوات والموسيقي والإضاءة والألوان)[23] ومن هنا تأتي «وظائف الممثل: مهمته– مسئوليته Actor›s Responsibility):

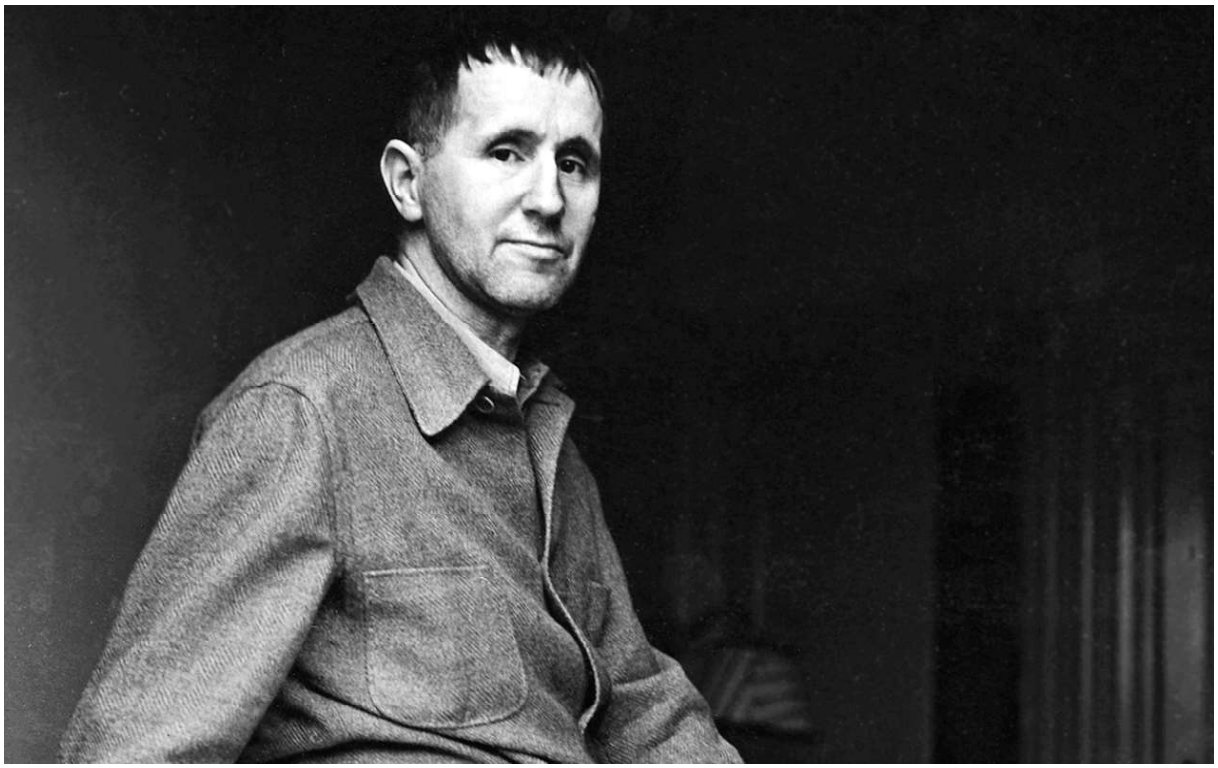
– أن يكون صورة كاملة للشخصية التي يصورها.

– أن تطابق هذه الصور مع المتطلبات الدرامية المسرحية أو مفهوم المخرج لتلك المتطلبات.

– أن ينقل إلى المتفرج الأفكار التي يحملها دوره خاصة والمسرحية بوجه عام وأن يولد في المتفرج التأثرات العاطفية نفسها التي يشعر هو بها"[24]. وعند ذاك فقد يشعر الجمهور بشعور الشخصيات ذاتها ويتجاوب معها، ومن ثم يجب على الممثل أن يكون متمتعا بمرونة جسدية بحيث يستطيع أن يؤدي كل الحركات البسيطة والصعبة، وكل ما يثير خيال الجمهور ويجعله مبهورا، وأيضا ذا مهارة متميزة في صوته وعواطفه وأحاسيسه إلى جانب سرعة بديهته وذكائه. وإذا لم يكن ذا إعداد لائق لما يقدمه، فعلى المخرج أن يصنع له برنامجا تدريبيا خاصا، حتى تصل قدرته إلى القدر المطلوب لتوصيل الفكرة والرؤية.

الممثل أحد العناصر الأساسية في مسرح أودين، وهو يمارس المسرح كأسلوب حياة، لذلك فهو يتدرب، ويبحث، ويرتجل، ويبتكر، ويعملون لساعات طويلة، سواء في الإنتاج، أو تصميم المناظر، وتصنيع الديكور والملابس والأقنعة، والعمل في الاتصال بالفرق الأخرى، وتنظيف المكان، كل ذلك عن قناعة كاملة وحب كبير.

إن "باربا يرفض أسلوب ستانسلافسكي –أي الواقعية السيكولوجية– وبحث عن لغة خاصة به، إنها ليست لغة تقليد الحياة اليومية "فهو قد طور مسرحا يكون فيه للنص المسرحي الأسبقية على التفسير الصادق لكلمات المؤلف، مسرحا نبذت فيه الصلات السببية بين المناظر، في مقابل تفضيل مونتاج الموقف



بريخت

Episodic montage ، وتم تعديل العلاقة بين الممثل/المشاهدين، وبين ساحة الأداء فيه لتناسب كل أداء على حدة"[25]. من خلال هذا المنطلق، فإن باربا يقوم بإعداد الممثل الذى يؤدي بشكل غير تقليدي، إنه الممثل الذى يملك وعيا وهيمنة على جسده في حركته وإشارته وإيماءاته وطريقة الأداء، ويصل بذلك إلى المهارة العالية والإتقان، إنه أشبه براقص الباليه والممثل في المسرح الشرقي –النو والكاثاكالى–، إنه بذلك يملك الحيوية والجاذبية «إنه الممثل الحي Body–in–life»[26]. ومن ثم فإن الممثل في هذا الإطار عند باربا يعد إعدادا جيدا وهو يتدرب على السلوك المتجاوز للمألوف، أو الممثل قبل التعبير «إن المسرح الأنثروبولوجي يفترض وجود مستوى أساسي للتنظيم يشمل جميع المؤدين، وهو يعرف هذا المستوى بأنه «مستوى ما قبل التعبير» وهو المستوى الذي يتناول الكيفية التي يمكن بها جعل طاقة الممثل مفعمة بصريا بالحيوية، أي الكيفية التي يمكن بها للممثل أن يكون له حضور يجذب انتباه المشاهدين في الحال»[27]. ولإذكاء هذا الحضور وتطويره على الممثل أن يستنهض طاقته العضلية والعصبية لأن «ما يشد انتباهنا ليس هو الوجود المجرد والبسيط لهذه القوة التي تهمنا، لأنها تكون موجودة في أي جسم بشري، ولكن من خلال الطريقة التي تتشكل بها، وذلك من خلال رؤى خاصة جدا»[28]. وعلى ذلك، فإن طريقة استخدام الجسد لدى باربا لا بد أن تكون مقننة ومتقنة ومحددة سواء للجسد ككل أو

لأجزاء من هذا الجسد –اليدان، الأصابع، القدمان– وتضافر هذه العناصر مع الصوت والكلام، وهذا يستلزم تدريب مستمر وشاق، للوصول إلى المستوى المتجاوز للمألوف والتقليدي، لقد تأثر باربا بأسلوب جروتفسكي بالنسبة للتركيز على أهمية جسد الممثل في العملية الفنية، «فالممثل يجب أن يعبر تعبيرا واضحا ومحددا عن رغباته، وعواطفه وأفكاره.. إلخ بأحداث فيزيقية (جمناستيك– رياضة بدنية– أكروبات– بانتوميم) أو أحداث صوتية (دندنات– أصوات تجسد معان.. إلخ)، ولكي تكون هذه المؤثرات موحية حقا، يجب أن تكون نابعة من تكثيف كافة القوى الجسدية. ولكي تحدث تواصلا مع الجمهور، يجب أن تكون مؤشرات توقظ حقائق مدفونة في لا وعي الممثل، وستكون هذه الحقائق متعلقة بالطبع بثقافة الجمهور وتاريخه وفنه الشعبي».[29]، إن التدريب في مسرح باربا حالة خاصة من التركيز، ومن الاندماج ومن الغوص والانهماك داخل اللحظة المراد التأكيد عليها، أو اكتشافها، أو تطويرها من خلال الرؤية الفردية، وأيضا الرؤية الجماعية معا بتفاعل ثقافات الممثلين المختلفة مع بعضها البعض في بوتقة واحدة، كل ذلك يساعد على ابتكار أساليب فنية متنوعة ومغايرة. ومن هنا تنطلق رؤية باربا إلى أن الإخلاص والجهد والعمل المستمر عناصر قادرة على تشكيل رؤية فنية مستقبلية. هناك تدريبات الجري والحركات الصعبة والأكروبات، وأيضا تدريبات الصوت في إعداد الممثل، وهي مستمرة للمحافظة

> إن التدريب في مسرح باربا حالة خاصة من التركيز، ومن الاندماج ومن الغوص والانهماك داخل اللحظة المراد التأكيد عليها، أو اكتشافها، أو تطويرها من خلال الرؤية الفردية

على اللياقة واكتساب مهارات جديدة ومتنوعة ومحاولة إيجاد حلول للمشاكل الجسدية والصوتية التي تواجه الممثلين، سواء في أداء شخصية معينة أو في علاقاتهم المتفاعلة مع الجمهور في بعض العروض التي تكون في الأماكن المفتوحة. «إن التدريب اليومي يستمر من 8 إلى 12 ساعة، وهذه الفترة تساعد الممثل على الإتقان الذي يضبط أدواته الصوتية، والجسدية والنفسية، إن التدريب يعمل على اكتشاف الجديد وإكساب الجسم قوة تحمل كبيرة، يستطيع من خلالها معرفة الطاقة الكامنة والقدرة على التحكم فيها، مما يؤهل الممثل إلى قدرات غير عادية في الأداء، وخلق علاقات جيدة بين فريق العمل»[30]. «التدريب هو أساس أعمال فرقة مسرح أودين الإبداعية. «إن ثقافة أودين تتجسد في تدريباتها»[31]. إن التدريبات هي التي تصنع التجدد والنمو والتطور للممثل وللعملية الفنية.

> إن بناء جسم الممثل أحد الأركان المهمة والأساسية في إعداد الممثل لدى باربا، فالجسد ذلك البعد المادي الذى يرسم به الممثل في الفراغ المسرحي من خلال الحركة والإشارة والإيماءة.

إن التمرينات والتدريبات المتواصلة والمستمرة تساعد الممثل على الوصول لمرحلة «ما قبل التعبير» أو الحضور المبهر، «إن استخدام تمرينات التدريب يساعد الممثل على اختيار قدراته على تحقيق حالة من الحضور الكامل، وهي الحالة التي يجب عليه، أو عليها أن تجدها مرة أخرى في لحظة الإبداع عند ارتجال الأداء»[32]. قالت كاريري وهي ممثلة من المسرح « أنا لا أتوقف عن التدريب من أجل أن أكون مستعدة لأن أستجيب، وأواجه متطلبات العرض الجديد»[33]. تتضمن التدريبات لدى باربا تدريبات جسدية، وتدريبات صوتية، وتدريبات للكشف عن الشخصية.

المحور الثاني: التدريب الجسدي:

إن بناء جسم الممثل أحد الأركان المهمة والأساسية في إعداد الممثل لدى باربا، فالجسد ذلك البعد المادي الذى يرسم به الممثل في الفراغ المسرحي من خلال الحركة والإشارة والإيماءة، «لأن أي فكرة لا يمكن أن يكون لها أي وجود إلا عندما تصبح مجسدة، وبالطبع يكون هذا التجسيد عن طريق إنسان/مؤد بحضوره الجسدي، الحي المعبر، والذى يدلل على المعاني الرمزية والاستعارية والتشبيهية التي تحتوى على الفكرة المطروحة»[34] لهذا فإن باربا يقوم على بناء وإعداد بنية الممثل من التدريبات البسيطة والسهلة إلى التدريبات المركبة والصعبة في طبيعة أدائها ويمكن أن تتدرج وتتنوع التدريبات إلى المراحل التالية:

أ) التركيز على بناء الجسم، واكتساب المهارات البسيطة، مثل تدريب لعضلات الوجه، تدريب العين، تدريبات لمنطقة الصدر والكتفين، للذراعين، الجذع. تدريبات الوقوف والسير والهبوط على الأرض، ثم تتدرج التدريبات لتشمل الظواهر الطبيعية، وليس فقط على الجسد الإنساني، وأيضا محاولة اكتشاف أساليب جديدة لاستخدام الأيدي، والأرجل، والصدر، لتجسيد عوامل مادية معينة مثل الريح، والمطر، والشمس الساطعة.

ب) التركيز على الحركات الرياضية، والمحاكاة الصامتة والباليه «إن الوقوف على الرأس يعني مهارة فنية معينة، مثل وضع والأيدي، والأرجل، والرأس، وتعديل وزن الجسد والتوازن، وهو يشتمل أيضا على مبدأ تغيير مركز ثقل الجسد كي يصبح بلا توازن، والبحث عن نقطة اتزان والثبات عليها لبرهة، ثم الرجوع إلى الوضع الطبيعي للجسد فالوقوف على الرأس مهارة يجب تعلمها. ولكن المبدأ الذي يحكمها من الممكن استخدامه –في الوقت نفسه– في

مواقف كثيرة بما في ذلك المشي والجلوس والعمل بالمدعمات»[53]. إن ذلك يتطلب من الممثل أن يعي ويدرك تحريك كل جزء من الجسد على حدة، وتقسيمه أيضا إلى أجزاء مختلفةSegmenting various section of the body لكي تؤدى الحركات بدقة وبوعي.

ج) التركيز على الحركات الصعبة للجمباز والأكروبات، مثل الدحرجة إلى الأمام وإلى الوراء والقفزات، والوقوف على الأيدي، والأكتاف.. إلخ، "فالسبب الذي كان من أجله يؤكد بدرجة كبيرة على تدريبات الأكروبات –مثلا– لم يكن هو الرغبة في تحسين مهارات المؤد أو الممثل، ولكنه كان المنفعة السيكولوجية التي تعود عليهم من قيامهم بمهمة صعبة، يمكنهم تدريجيا أن يتقنوها بدرجة معقولة، وبالمثل، فإنه قد اقتبس العديد من تدريبات كاثاكالي حيث إنه كان مسحورا بممثليهم الرائعين. وكان السبب الذي أبداه لذلك هو أنه لو تمكن من أن يقتبس نماذج تنظيمات كالاماندالام klamandlam وأسلوب حياتهم الذي يتركز حول التدريبات الشاقة، التي تمكن الممثلين من السيطرة على أجسادهم، فإنه سوف يتمكن بمرور الوقت من أن يحصل على ممثلين على الدرجة نفسها من المهارة"[36].

د) استخدام الأكسسوارات والآلات الموسيقية مع الحركة والعزف والغناء، فمثلا عمل تمرينات بالعصي القصيرة التي يتدرب بها اثنان من الممثلين في شبه صراع، كما قدم باربا أعمالا مسرحية تعتمد على لاعبي الأكروبات المهرة، التوازن على الدعامات، ألعاب النار، والموسيقى الحية الأكورديون الجيتار والفلوت والطبول.

إن أهمية الارتجال في المنهج الدرامي لباربا يضع الممثل في مركز ووهج العملية الإبداعية، وهذا يبدو واضحا سواء في التدريب أو في المراحل الأولية من إعداد عرض مسرحي جديد، «حيث إن الممثل هو الذي يتحمل المسئولية الأكبر في توفير المادة الخام للإنتاج، فالممثل هو الذي يطور الارتجال الأولي، وهو الذي يقتبس هذا الارتجال»[37]، وينقسم الارتجال إلى نوعين، فردي يحاول الممثل في هذا النوع اكتشاف أدواته وإتقان ما يتدرب عليه وبناء ذاته وفهمها، أما الجماعي فيعمل فيه كل ممثل على إدراك الآخر والتفاعل معه بشكل منسجم وذلك لإعداد العمل الفني.

الارتجال الفردي:

الارتجال الفردي لدى باربا –في مراحل الإعداد الأولى– واحد من العناصر الأساسية لتدريب الممثل، لأن التركيز يكون قويا ومركزا مع الموضوع، دون التشتت في مراقبة الآخرين في التدريب الجماعي، ومحاولة بذل مجهود كبير في التواصل، مما يفقد الممثل حالة الاندماج مع التدريب. ومن هنا يأتي الارتجال الفردي في منهج باربا مهما. «وباربا لا يقاطع أي ممثل بتاتا متى بدأ هذا الممثل الارتجال الشخصي الخاص به، حيث إنه يعتقد أنه من الضروري أن يستكشف الممثل إمكاناته السيكولوجية/ الجسدية بكل حرية. ولكنه يظل مع ذلك متخذا وضع المراقب. ومتى انتهى المثل من الارتجال الذي يقوم به، يبدأ باربا دائما في طرح الأسئلة

الفنية وفي تقديم اقتراحاته»[38]. أدخل باربا الارتجال على التدريبات، وكانت في المرحلة الأولى بسيطة ثم أخذت في التعقيد. وأيضا اعتمدت التدريبات على حركات من المسرح الشرقي مثل النوه والكابوكي، فقد «كانت صور الممثلين الشرقيين وهم يؤدون أعمالهم مفيدة على الأخص، حيث أنها وفرت لفرقة أودين نماذج مقابلة لمحاكاتها، حتى يمكنهم أن يكتشفوا التعديلات الجسدية المطلوبة، سواء للمحافظة على الأوضاع، أو لتسهيل الحركة إلى داخل أو خارج تلك اللوحات الجامدة»[39].

فقد طور باربا وزملاؤه سلسلة تدريبات مكونة من حركات قصيرة، فهي أشبه بمشاهد قصيرة وصامتة، وهي تتكون من حركات جسدية يقوم بها الممثل ويطورها من خلال التغيير المستمر. لقد قدمت جوليا فارلي نموذجا لهذه النوعية من التدريبات وكانت كالتالي:

* وضع البداية، الوقوف بشكل معتدل، القدمان منفرجتان قليلا، النظر إلى الأمام.

*السير خطوة إلى الأمام.

*رفع اليد اليمنى عاليا فوق مستوى الرأس للأمام، كف اليد لأسفل.

*تتحرك الرأس وكأنها تبحث عن شيء في اتجاه اليسار.

تم تكرار هذه الحركات البسيطة حتى يتقنها الممثل، ثم إضافة حركات أخرى كالتالي:

*تتحرك الرأس في الاتجاه الأيمن.

*السير ثلاث خطوات في اتجاه النظر.

*ثم ثني الجذع للأمام وأسفل مع وضع الذراعين خلفا.

*ثم الجثو على الأرض في وضع الجلوس والذراعين داخل القدمين.

(تم وضع كرسي في أحد جوانب المكان)

*ثم إعادة الجملة الحركية من البداية حتى وضع الجثو ثم الوقوف والسير حتى الجلوس على الكرسي (الجلوس على الكرسي أيضا أخذ أشكالا متعددة وحالات مختلفة)[40].

على الممثل أن يقوم بتكرار هذه الجملة الحركية للوصول إلى مرحلة الإتقان، ثم إعادتها في اتجاهات مختلفة، وبسرعات متفاوتة من الحركة البطيئة إلى الحركة السريعة، والهدف من هذا التدريب زيادة مرونة العضلات، والوعي بمفردات أجزاء الجسم، الوعي بمركز ثقل الجسم، التحكم في العضلات، الإحساس بالمكان، والإحساس بالأشياء، كرسي، شجرة، الموجود في المكان.

إن باربا يعي جيدا «أن الجسم ثلاثي الأبعاد وقادر على التعبير بكل جزء من أجزائه، ومن كل اتجاه، وفي كل اتجاه، فالجسم من الخلف يستطيع أن يعبر كما يعبر الجسم من الأمام، سواء كنت تمثل في ميدان أو ممر، في مكان مكشوف أو مغلق. إن الحركة تنطلق من المركز إلى السطح، ثم إلى ما بعد السطح، ثم تنتشر في الفضاء. فحجم الحركة يمكن بسهولة أن يقل دون التقليل من تأثيرها لكنه ليس من الجيد أن نحاول زيارة حجم الحركة بالقوة؟ فالدافع له حجم معين، والحركة المعبرة عنه ذات طول معين تظهر فيه، ثم إن القدرة على النفاذ لا يخلقها حجم الحركة، ولكن يخلقها الدافع ودرجة تركيزه»[41].

المخرج البرازيلي أوجستو بوال

كما يعتمد التدريب الناجح على ما يسميه باربا الارتجال التركيبي Composition Improvisation وهذه العملية "مكونة من ثلاثة أجزاء: خلق تركيبة الارتجال الأصلية باستجابتها الدافئة للموضوع، ثم حفظ هذا الارتجال جيدا بمنتهى "البرود"، مما يعني تكراره العديد من المرات دون أن تأخذ إيحاءات موضوعه، التي أثارت الارتجال في بادئ الأمر، في الحسبان ثم تكرار التركيب التي تم ارتجاله بدقة، مع التركيز الذهني على التداعيات التي نتج عنها الارتجال في بادئ الأمر من أجل إشعال الدفء الأصلي"[42]. وشيء جوهري في هذه التدريبات تعتمد اعتمادا أساسيا على ذاتية الممثل، ومدى مجهوداته لكي يكتشف الموضوعات التى يبحثها من خلال عملية «تفكيك/ وإعادة بناء» /Deconstructive Constructive حتى يجد الممثل صيغة للتفاعل مع الموضوع الذى يبحثه وهنا "يحاول الممثل أن يكتشف ما أسماه باربا بدرجة الحرارة الخاصة به، أي إيقاعه الخاص، وحدوده، وقدراته، والأشياء التي يتفرد بها وحده"[43].

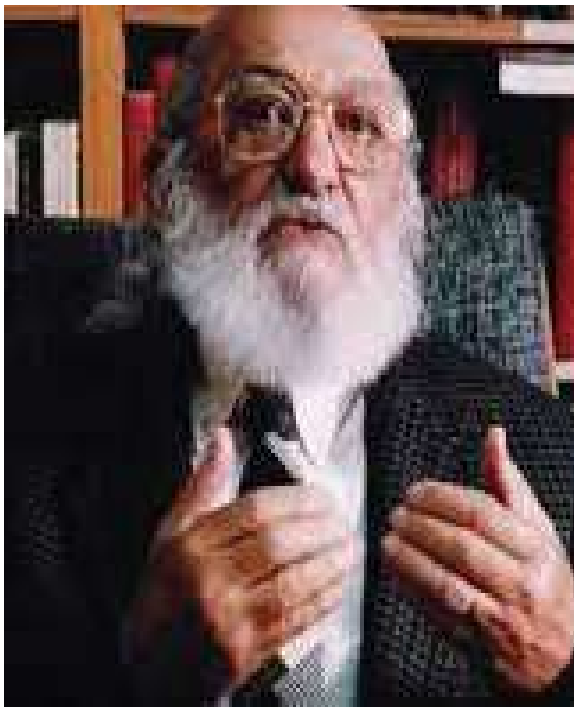
الارتجال الجماعي:

بعد التدريبات الفردية ومحاولة اكتشاف الذات لكل ممثل تأتي مرحلة التدريب الجماعي، والتي أطلق عليها حوض السمك Fish Tank "فالممثلون يشبهون السمك في حوض الماء، وكل منهم يسبح وحيدا، ويستكشف المنطقة الخاصة به، ولكن على الرغم من هذه العزلة الظاهرية، فإن أي حركة، أو تغيير في الاتجاه، يحدث ذبذبات عبر الماء، ويؤثر في الآخرين»[44]. إن باربا أثناء التدريب يقوم بتطوير عمل الممثل الفرد، وفي الوقت نفسه يربط بينه وبين الممثل الآخر والمجموعة، ثم يقوم بتطوير مادة المشهد ويطلب من الممثلين الإعادة مرة أخرى، ثم يقوم هو والممثلين بعمل تعديلات مرة أخرى –ممثل يتوقف عن الحدث، ممثل يسرع في الحركة، يمكن إضافة قطعة أكسسوار– حتى يستشعر الجميع بأن هناك مرحلة تلاقي حول الموضوع المطروح وأيضا هناك تفاعل وشد وجذب، ومن ثم تتكون المشاهد للتدريب أو للعمل المسرحي، فالتدريب والموقف الدرامي للعمل الفردي والجماعي عند باربا يعتمد على ما أسماه بالمونتاج Montage. وهو تعبير

استمده من ميرهولد MERHOLD، ومن الفن السينمائي أيضا، فهو إعادة ترتيب وتركيب وتصنيع الأفعال بهدف خلق العمل المسرحي، فالمونتاج بالنسبة لباربا يعني ربط الأفعال والمواقف في شكل متسلسل للشخصيات وأيضا لتكوين الحدث العام للتدريب أو العمل المسرحي.

التدريبات السيكولوجية الجسدية:

لم تكن التدريبات في مسرح أودين تهتم فقط بالجسد والصوت، وإنما جعلت هناك اهتماما خاصا بالبعد النفسي سواء للحركة والصوت أو كليهما معا. وإنما عمل التطور في التدريب على التجسيد السيكولوجي Psycho-physicalization وتكوين تدريب واحد من خلال تدريبات مختلفة مربوطة ببعضها، فقد كان الممثلون يعملون على استكشاف العلاقة بين الحركة الجسدية والصوتية والعمليات الداخلية للمؤدي، وأيضا ردود الأفعال للمثيرات الخارجية، هذا وجه التدريبات إلى الاستفادة من استخدام عملية المونتاج في التدريب، وبالتدريج بدأت الفرقة كلها تعمل على استثمار البعد السيكولوجي من خلال تدريبات التركيب Compsitoin Expercises. يعرف باربا الصياغة على أنها "قدرة الممثل على وضع جسده بوعي في قالب مشوه، يكون غنيا بالإيحاءات والتداعيات Power of Association لم تتكون تركيبات باربا فقط من مهام معينة كالدحرجة، أو الوقوف على الرأس، وغيرها من المهارات ذات الطابع الرياضي، وحركات الأكروبات، لكنها اشتملت



باولو فريري

-في الواقع- على أي سلسلة من الحركات، حيث إن التركيز لم يكن على الحركات"[45]، وإنما على البعد الإيحائي لها. إن «التدريب لدى باربا لا يأخذ بعدا فسيولوجيا فقط، ولكنه يأخذ أيضا بعدا نفسيا، وذلك لأهمية البعد النفسي، وعلاقته بالبنية الذهنية للممثل Body-mind، والعملية الفنية التي تعمل على تحديد الشكل الجسدي، والهيمنة عليه والتحكم فيه، وفي الوقت نفسه تشع فيه بالحيوية، إنه الترابط بين الجسد والنفس خلال عملية الإبداع"[46]. وعلى سبيل المثال الذي يوضح ذلك «يستخدم حركة ثعبان من أجل أن يؤثر على الحركة خلال الفضاء. واستعمال صورة الثعبان لم يكن يعني أن الممثل يقلد، أو يوضح حركة الثعبان، ولكنه يعني أنه/ أو أنها تستكشف

حركات مختلفة كالتلوي، والمشي، والاستدارة، والرقص، والجلوس والقيام، والوقوع، وشد العربات «وأيضا السرعات، والإيقاعات، المختلفة بينما تظل الحركة محتفظة بصورة الثعبان؛ أي أن الصورة السيكولوجية كنت تؤثر في الكيفية التي تتم بها الحركة، بدلا من مجرد تقليدها»[47].

المحور الثالث: التدريب الصوتي:

الصوت أحد العناصر المهمة للممثل لدى باربا والذي يجب أن يتدرب عليه تدريبا جيدا ومستقلا في بداية التعامل مع الممثل لكي يتمكن من العزف على هذه الآلة بإخراج أصوات ونغمات وتلوينات صوتية متميزة، لذلك يجب عليه أن يخضع إلى عديد من التدريبات:

1) تدريبات تنفس.
2) تدريبات للصوت بشكل مجرد.
3) تدريبات للصوت معبرة عن الشخصية.
4) تدريبات للصوت معبرة عن حركة الشخصية.
5) تدريبات للصوت معبرة عن الشخصية وحالتها النفسية.

إن باربا قد تأثر كثيرا بتدريبات جروتوفسكي في التنفس، وأيضا في تدريبات الصوت، لأنه يدرك أن الصوت الرنان يرتبط ارتباطا وثيقا بالتنفس السليم، ومن هنا تكون تدريبات التنفس مهمة بالنسبة للممثل سواء على مستوى التعبير الصوتي، أو التعبير الجسدي، ومن هنا تكتسب ضرورة العمل اليومي لأنها معين للممثل على أداء القدرات الصوتية المميزة، ويحث منهج باربا من خلال ورشة جوليل فارلي بالمعهد العالي للفنون المسرحية[48] على أن الممثل يجب أن يتنفس من صدره وبطنه معا حيث إن هناك:

(1) التنفس الصدري، وفيه يستخدم الممثل الجزء العلوي من الرئتين، وهذا هو النوع الشائع.

(ب) التنفس البطني، وفيه يأخذ الممثل كمية كبيرة من الهواء فتمتلئ الرئتين فتتمددان إلى أسفل ضاغطة على الحجاب الحاجز، فتنتفخ البطن.

والتنفس الصدري البطني هو أكثر أنواع التنفس فاعلية بالنسبة لعمل الممثل، لأنه يساعده على القيام بمجهودات بدنية قوية وعنيفة، وأيضا يساعده على خروج الأصوات، وأداء الكلمات والجمل بتمكن ودقة وسيطرة، وهذا ييسر للممثل أداء دوره بسهولة سواء كان في التدريبات أو أمام الجمهور أثناء العرض المسرحي.

كما قامت جوليا بعمل تدريبات متنوعة للتنفس للمجموعة منها:

وضع الوقوف:

1) يقف الممثل معتدل القامة، ناظرا إلى الأمام على مستوى البصر، ثم يأخذ شهيقا ثم يدخر النفس 4 عدات أو 4 ثوان، ثم يخرج الممثل الهواء دفعة واحدة، ثم يكرر هذا التدريب 8 مرات.

2) يقف الممثل معتدل القامة، ناظرا إلى الأمام على مستوى البصر، ثم يأخذ شهيقا ثم يدخر النفس 6 عدات أو 6 ثوان، ثم يخرج الممثل الهواء على 4 عدات، يكرر هذا

التدريب 8 مرات.

3) يقف الممثل معتدل القامة، ناظرا إلى الأمام على مستوى البصر، ثم يأخذ شهيقا ثم يدخر النفس 8 عدات أو 8 ثوان، ثم يخرج الممثل الهواء على 8 عدات، يكرر هذا التدريب 8 مرات.

4) يقف الممثل معتدل القامة، ناظرا إلى الأمام على مستوى البصر، ثم يأخذ شهيقا ثم يدخر النفس 8 عدات أو 8 ثوان، ثم يخرج الممثل الهواء على 12 عدة، يكرر هذا التدريب 8 مرات.

5) يقف الممثل معتدل القامة، ناظرا إلى الأمام على مستوى البصر، ثم يأخذ شهيقا ثم يدخر النفس 10 عدات أو 10 ثوان، ثم يخرج الممثل الهواء على 16 عدة، يكرر هذا التدريب 8 مرات.

6) يقف الممثل معتدل القامة، ناظرا إلى الأمام على مستوى البصر، ثم يأخذ شهيقا ثم يدخر النفس 10 عدات أو 10 ثوان، ثم يخرج الممثل الهواء على 20 عدة، يكرر هذا التدريب 8 مرات.

وضع النوم على الظهر: وفي هذا الوضع يرقد الممثل على ظهره، على أرض صلبة، حتى يتم فرد العمود الفقري، وحتى يتم ملامسة كل الظهر مستوى الأرض، كما يمكن أن يضع الممثل يده اليمنى على بطنه، لكي يستشعر التنفس في البطن. تكرر التدريبات السابقة، كما يمكن زيادة عدد مرات ادخار الهواء في القفص الصدري، وأيضا زيادة عدد مرات خروج الهواء.

وضع الأكروبات: في هذا الوضع يأخذ الممثل أشكالا وأوضاعا مختلفة لجسمه مثل الوقوف على قدم واحدة ورفع الذراعين للجانبين، وقوف مع ميل الجزع للخلف، الوقوف على الرأس الوقوف مع ثني الجذع أماما وأسفل، المشي العادي ثم السريع ثم القفز، يقوم الممثل بعمل تدريبات التنفس السابقة مع تمرينات الأكروبات.

وتوصى جوليا فارلي بأنه من الضروري أداء هذه التدريبات والجسم في حالة استرخاء، وليس في حالة توتر، كما يجب أن تتم عملية دخول الهواء وخروجه بسهولة ويسر، وليس بشكل متقطع وأيضا دون صوت مسموع للتنفس، إن هذا كله يهدف إلى تمكن الممثل من التحكم في جهازه التنفسي، والذي هو معين الصوت والكلمات والجمل.

ومن تدريبات الاسترخاء التي يقوم بها مسرح أودين هذا التدريب:

يرقد الممثل على ظهره على الأرض، ثم يقوم بشد كل جزء من جسده ببطيء تدريجيا حتى يتم شد الجسم كاملا، ويصبح جسد الممثل متصلبا، ثم يقوم الممثل مرة أخرى بالاسترخاء ببطيء حتى يعود الجسم إلى حالته الأولى، على الممثل أن يكون واعيا بوزن جسمه، وشاعرا برأسه وصدره والذراعين والساقين، ثم يستشعر هذا في كل جسده، يقوم الممثل بعمل الفعل السابق عدة مرات، ثم يبدأ بعد الشعور بأنه يطفو على سطح الماء، وأن الماء يحمله في هدوء، وأن جسده ينساب مع تيارات الماء الهادئة، ثم يستشعر الممثل بأن كل جزء من أعضاء جسده يسبح مع الماء، إن الشعور

بالانسيابية مع تيار الماء يقوم بإزالة التوتر عن الجسم.

كما تركز التدريبات الصوتية لمسرح أودين "على خمس درجات من الرنين الصوتي: خلف وقمة الرأس، والفم، والصدر، والمعدة. ولم يتم تسجيل أي من التمرينات الأصلية، ولكنها كانت تشتمل على خليط من الصور والأوضاع الصوتيةPlacement of Voice فكانت تستعمل فيها المقاطع الصوتيةVocables بدلا من الكلمات، فكان الممثلون يتخيلون أن الصوت يأتي من جهاز رنين معين يتدربون عليه"[49]، وهذا يعني أن الصوت يكون مكبرا بواسطة، مصدر معين للرنين، وهنا يقوم الممثلون بالتحكم في مصادر الرنين، ثم يستبدلون الأصوات بكلمات منطوقة من نصوص مسرحية، ثم يحاولون اكتشاف الصفات الرنانة في الأجزاء الأخرى من الجسد مثل الأيدي، والأكتاف. ولمزيد من الإيضاح في هذه النوعية من التدريبات إن «مهمة الرنان الفسيولوجي هي تضخيم طاقة توصيل الصوت. ووظيفته هي ضغط عمود الهواء في الجزء المعين من الجسم الذي يختاره الممثل كوعاء لتضخيم الصوت. فإذا استخدام الممثل الرأس مثلا كرنان، فإنه يخلق الانطباع بأنه يتحدث بهذا الجزء من الجسم»[50]. ومن تدريبات الصوت التي شرحتها جوليا فارلي في ورشتها لفن الممثل في إحماء الصوت «يختار كل دارس نصا مسرحيا معينا، ثم يشرع في القراءة بصوت عال، أو غناء بعض العبارات منه أو حتى الصراخ أثناء

نطقه للكلمات. ويؤدي جميع الحاضرين هذا التدريب المبدئي معا»[51]، ثم يتدرج الممثل إلى التوزيعات الصوتية Vocal Scores وهي تعتمد على دراسات في المسرح الشرقي (أوبرا بيكين الكابوكى، النوه) تعتمد على توزيعات صوتية للحروف بدلا من الكلمات. تكون هذه التدريبات طبقا لقدرات الممثل وإمكاناته الصوتية، وهي تتحرك في منظور فردي، ثم في إطار جماعي يشترك فيه فرقة التمثيل، في صنع نسيج صوتي متداخل ومتنوع. إن هذه التوزيعات الصوتية تساعد الممثلين على القيام بتوزيع ألحان الكورس في عروض المسرح المختلفة.

إن باربا يؤمن بأن الصوت له قوة يسميها "الفعل الصوتي Vocal Action" "أي اعتبار الصوت كامتداد خفي للجسد، وأنه مثل شبيهه المادي له أبعاد مكانية"[52]. فالصوت يمكن أن يصل إلى مكان معين، أو يلمس شيء ما، وقامت جوليا فارلي بعمل تدريب للطلاب بأن طلبت من كل واحد أن ينظر حوله ويتأمل الأشياء المحيطة به؛ ستارة، كرسي، حائط، ممثل آخر، يد ممثل بروجيكتور، ثم يختار منها عنصرا ثم يحاول أن يصنع مع هذا العنصر علاقة روحية، ثم يقوم بإخراج صوت مرسل إلى هذا العنصر، مراعيا بعد المسافة، وحالة التجاوب مع هذا العنصر يكرر ذلك عدة مرات على مسافات مختلفة، بالضرورة تتغير قوة الصوت طبقا لبعد المسافة وطبقا للمثير، وهذا المثال يوضح هذه العلاقة السيكولوجية/ الصوتية باربا هذا توضيح للكيفية التى يتفاعل بها الصوت مع المثيرات. سوف أسأل جينس أن يمسك يدي بواسطة صوته، وأن يترك كلامه ينساب من هذا الجزء من جسده الأكثر قربا ليدي، فقط هكذا، يمسك يدي بصوته ويرد على حركات يدي أو بالأحرى يتفاعل مع حركاتها.

التوضيح: يبدأ باربا في تحريك يده على أجزاء مختلفة من جسد الممثل من صدره إلى أعلى رأسه، ثم منطقة الأكتاف، ثم منتصف الظهر، بينما يحاول كريستيانسين أن يضع صوته أقرب ما يكون من اليد، وأيضا أن يجعل صوته يستجيب لدرجات ضغط يد باربا المختلفة على جسده"[53].

إن هذا التدريب يتشابه مع تدريبات جروتفسكي حيث:

«– يقرأ الدارس ما يختاره من كلمات النص، ويزداد ارتفاع الصوت تدريجيا.

– يجب أن يدوي الصوت في اتجاه السقف كما لو كان الجزء الأعلى من الجمجمة هو الذي يتكلم. ولا يجب أن تكون الرأس مائلة إلى الخلف لأن هذا يتسبب في إغلاق الحنجرة. يصبح السقف، من خلال الصدى، شريكا في الحوار الذي يتخذ شكل السؤال والجواب. وأثناء التدريب يقود جروتوفسكي الدارس من ذراعه ويتجول به في القاعة.

– ثم يبدأ حوارا بين الدارس والحائط، وهو حوار مرتجل. وهنا يصبح من الواضح أن الصدى هو الإجابة على ما يقوله الممثل الدارس، ويجب أن يستجيب الجسم كله للصدى والصوت يخرج من الصدر.

– بعد ذلك؟ تصبح البطن هي مصدر الصوت،

وبهذا الشكل يصبح الحوار مع الأرض..."[54].
وإذا كان هناك إعاقة للممثل في حنجرته من حيث كونها مغلقة أو غير منطلقة، فيمكن عمل تدريب الوقوف على الرأس في شكل من أشكال اليوجا وعلى الممثل أن يلقي الحوار مرتجلا، أو وهو يغني أغنية وهو واقف على رأسه، ثم يقوم بعد ذلك بعمل تمرين استرخاء، ويوضح باربا أن كلمات الممثل التي يؤديها يجب أن تكون مسترسلة في أمان تام دون محاولة للتذكر، أو خوف أو قلق، مثل كلامنا في الحياة اليومية، يتم بتلقائية ومن هنا ففي «الموقف المسرحي يجب علينا أن نزيح عوامل الإعاقة في النص، التي من الممكن أن تحدث لو أن الشخص أجبر نفسه على تذكره باستمرار. فيجب حفظ النص تماما عن ظهر قلب حتى ينساب دون أي صعوبة، وكأنه عملية تلقائية، مما يسمح للممثل من خلال الأحداث أن ينطلق في الفضاء غير واع بالكلمات التى تعلمها فتكتسب تلك الكلمات حياة وحضورا، من خلال وجوده كله، وكأنها ردود فعل الشخصية»[55]. إن هذا الفعل الصوتي للبعد الجسدي والبعد النفسي كان له مثالا جيدا في العرض المسرحي كارماKarma لفرقة المسافر Traveller، كوريا الجنوبية، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 2003[56]. والمشهد يوضح العلاقة بين الرجل والمرأة منذ لحظات الحب الأولى ثم مرحلة الزواج والعرس، ثم الانتقال إلى مرحلة الشجار والعراك والخلافات. فعبر المخرج الكوري يانج جونج وونج Yang Jung Woong بأسلوب حركي وصوتي مشحونا بالأبعاد النفسية للحظة الدرامية عن هذه الحالات المختلفة بطريقة تكشف لنا الفعل الصوتي للبعد الجسدي والبعد النفسي، حيث جعل ممثلا آخر يعزف على آله موسيقية في أحد جوانب المسرح ينطق بكلمات النص المسرحي، بينما الممثل الذى يقوم بدور الزوج، يؤدي الحركة بشكل متطابق، ومنسجم مع الصوت، وكذلك أدت ممثلة تعزف على آلة موسيقية، في أحد جوانب المسرح دور الزوجة كنص كلامي، بينما الممثلة التي تقوم بدور الزوجة تؤدي الحركات طبقا للصوت والمشاعر المحملة في هذا الصوت، وأيضا طبقا لرد فعل جسم الممثل وصوت العازف (الزوج). ونظرا للإتقان المبهر من الممثلين اللذين يقومان بالحركة في توافق متميز مع الصوت بكل تموجاته الصوتية، وبكل شحناته العاطفية، جعل المشهد حيويا في علاقته مع الجمهور وأيضا فجر أبعادا كوميدية نظرا للتناقض الواضح بين حالة الحب والهيام في المرحلة الأولى مجسدة بالحركة الرقيقة الانسيابية، والصوت الرقيق الرخيم، والتعبير النفسي الهائم، وبين خشونة الحركة، وصخب الصوت، والتعبير النفسي الهائج، والمحمل بالغضب والسخط، في المرحلة الثانية. إن هذا المشهد يكشف مدى تمكن الممثل الشرقي من قدراته الصوتية في تحكمه في نبرة الصوت وقوته ومعدنه، وأيضا قدراته الحركية في تحريك الأيدي والقدمين، وتحريك الجذع في اتجاهات مختلفة، والمرونة التي تؤدى بها الحركات. وهذا ما جعل باربا يتأثر

بتدريبات الممثل في مسارح الشرق الأقصى، وكان للتدريبات الصوتية لدى باربا أثر كبير في ابتكار لغة مخترعة تعتمد على خليط من الأصوات المستمدة من لغات مختلفة مثل الدانمركية، السويدية، النرويجية البرتغالية، اليونانية، إنها "محاولة لاستكشاف العلاقة بين التعبير والتلقي... وذلك بواسطة التركيز على المشاعر، وعلى الإمكانات الموسيقية للصوت، بدلا من التركيز على الكلمات، من حيث كونها إشارات، مما يجعل وظيفة تلك الكلمات مقصورة على تحديد المعنى"[57].

ولعل هذا التدريب الذى تم في ورشة فن الممثل لجوليا فارلي مع طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية يعكس مدى الترابط بين التدريبات الصوتية والجسدية والنفسية، فقد طلبت جوليا فارلي من كل ممثل أن يتذكر قطعة مكونة من ثلاثة أسطر، يحفظها عن ظهر قلب من الشعر أو مسرحية ويتدرج التدريب كالتالي:

1) يقوم كل ممثل بترديد القطعة كما يحفظها ثلاث مرات.

2) يقوم الممثل بترديد القطعة مركزا على الحروف كلها ومهتما بأصوات الحروف والكلمات.

3) يقوم الممثل بترديد القطعة متأملا الموسيقى المنبعثة من أصوات الحروف والكلمات من حيث القوة والضعف والسرعة والبطء.

4) يقوم الممثل بعمل فعل حركي جسدي متفاعلا ومتطابقا مع أصوات كلمات المقطوعة

5) يقوم الممثل بفعل حركي جسدي عكسي

لأصوات كلمات المقطوعة.

قام الممثلون بعمل الخطوات من 1 إلى 4 بشكل جيد ومتوافق، أما في الخطوة الخامسة فكانت هناك صعوبة في خلق هذا التوافق العكسي بين الفعل الجسدي والفعل الصوتي، وعلقت جوليا على ذلك بأنه يحتاج إلى تدريبات تمتد إلى سنوات، وهذه إحدى مهارات ممثلي مسرح أودين.

ثم تطور التدريب حيث طلبت جوليا من المجموعة أن يختار كل ممثل صوت حيوان أو طائر، ثم يقوم كل ممثل:

1) بمحاكاة صوت الحيوان أو الطائر الذي اختاره بشكل مجرد.
2) بأداء القطعة التي يحفظها من خلال مزج الكلمات بالصوت الذي اختاره.
3) بأداء القطعة التي يحفظها من خلال مزج الكلمات بالصوت مع تجسيد حركة الحيوان أو الطائر.
4) بأداء القطعة من خلال الإيحاء بصوت الحيوان أو الطائر مع حركة الحيوان أو الطائر.
5) أداء القطعة مع الإيحاء بصوت الحيوان أو الطائر فقط دون حركته.

6) أداء القطعة مع الإيحاء بصوت الحيوان أو الطائر دون حركته في حالة ضحك يتطور من البسيط إلى العالي.

7) أداء القطعة مع الإيحاء بصوت الحيوان أو الطائر دون حركته في حالة بكاء.

8) أداء القطعة مع الإيحاء بصوت الحيوان أو الطائر والممثل يقف في مكان واسع كالاستاد، وهو يخطب في جموع الناس، ومرة أخرى وهو يشعر بالحزن.[58]

إن هذا التدريب يهدف إلى الربط بين عنصر الأصوات واللغة المنطوقة والحركة الجسدية والشخصية، وأيضا الباعث الداخلي للشخصية التي يؤديها الممثل، فقد كانت هناك محاولات جادة لتنفيذ الخطوات العملية للتمرين من السيطرة على الأصوات مع الحركة الجسدية، ولكن على الجانب الآخر كانت توجد صعوبات في محاولة السيطرة على الشخصية مع الحركة مع الباعث النفسي، وهذا بالطبع لا يحتاج يومين أو ثلاثة للتدريب، وإنما يستغرق هذا الإتقان إلى سنوات، وليس في هذا مبالغة، حيث ذكرت جوليا أنها استغرقت في تدريبات صوتيه تتجاوز الخمس سنوات لتصل إلى

مرحلة الإتقان.

المحور الرابع: اكتشاف الشخصية:

أصبحت راسموسين مسحورة بكاترين، الابنة الصماء في مسرحية بريخت الأم الشجاعة MOTHER COURAGE وكانت الكيفية التي من الممكن أن تجسد بها إعاقة كاترين هي مصدر هذا السحر. فبدأت تستكشف طرقا كثيرة للمشي: مشية الحمامة– PIGOEN TOED، أو على الجوانب الداخلية لقدميها، أو على كعبيها، أو على أطراف أصابعها.. إلخ. واستغرقها هذا الاستكشاف الجسدي للشخصية تماما لدرجة أنها لم تكتف بالعمل لإتقانه فقط خلال البروفات، بل بدأت تطور تمرينات تعتمد على الأبحاث التي قامت بها خلال البروفات، وأيضا من المادة التي جمعتها من خلال الاستوديو. فكانت –على سبيل المثال– تدرس لغة الإشارات في مدرسة ليلية، وكانت تضيف ما تعلمته لعملها في البروفات، وفي التدريب. بدأت أيضا تبني إحساسا ملموسا، وبصريا بالشخصية بواسطة اختيار عوامل من ملابس كاترين. فوجدت جاكتة حمراء من ملابس الجيش في محل ملابس في المسرح الرئيسي في آرهوس Aarhus ، وبدأت تعمل بها في كل من البروفات، والتدريبات. واشترت زوجا من القباقيب glogs واشترت قبعة من بيرو، وزوجا من القفازات الصوفية من اليابان[59]

إن إتقان التدريبات الجسدية والصوتية ثم الوعي بالأبعاد النفسية للحظة الدرامية هي التي تكون وتبني الشخصية في منهج باربا، ولذلك فإن أساس الصياغة الدرامية للتدريبات

> "تعبر الحركة عن تطور الشخصية بأدق تفاصيلها، لأنه من المهم أن يعايش الجمهور الشخصية في نطاقها البيئي مع تخيل عالمها."

والعروض المسرحية تعتمد –سواء للممثل أو للمخرج– على استخدام التشظي والتفتيت أو الصياغة الدرامية المتشظية FRAMENTED DRAMATURGY وهي تعتمد على صيغة المونتاج الدرامي فالممثل يقوم بالارتجال في التدريب ثم يقوم بالتعديل عن طريق الحذف أو إعادة الترتيب، ثم إدخال مواد جديدة على ما يقوم به، ثم يعمل باربا على إعادة الصياغة مرة أخرى من خلال ترتيب أجزاء التدريب مرة أخرى، أي تفكيك الارتجال الأصلي بأن يفتته إلى شظايا وأجزاء مستقلة ويتعامل مع كل منها على حدة، ثم يعيد ترتيب هذه الشظايا –بعد تعديلها– بطريقة متكاملة مع ممثلين آخرين ومع موضوعات أخرى سواء كان ذلك للجسم أو الصوت أو المثير النفسي أو كل هذه العناصر مع بعضها البعض لخلق صورة متكاملة. "ويشير باربا لهذا الدور بأنه فسيفساء MOSAIC معقدة من التوترات"[60].

إن الشخصية المسرحية يتم عموما استكشافها جسديا وصوتيا ونفسيا، من خلال الارتجال،

> على الممثل أن يمتلك قدرة التلون والتشكل الفوري من مادة إلى مادة أخرى بسرعة شديدة وأمام أعين الجمهور، إنها المرونة والإتقان

وحيث إن البروفات أحيانا كثيرة لا تشتمل أي نص يحتوي على شخصيات، ولا على ارتجال له أساس من الواقع، فإن الشخصيات في أعمال باربا يتم تطويرها من خلال استكشاف الممثل والمجموعة للموضوعات المختلفة التي يطرحها الممثل أو المجموعة أو التي يقترحها باربا كإحدى المثيرات الأولية لاكتشاف الموضوع، مثل في مسرحية رفات بريخت 2. كما يستخدم الممثل عناصر أخرى لرسم الشخصية مثل الدعامات في الأرجل، والقناع، كما أن القناع يستخدم في أغراض متعددة في مسرح باربا، إنه يستخدم كوسيلة تنشيطية في تدريبات الممثل بشكل عام وفي إذكاء الخيال، وأيضا ربط طبيعة الحركة بالقناع، وكذلك طبيعة الصوت بالقناع. ويستخدم القناع في العرض المسرحي إذا كان هناك احتفالات شعبية تعتمد على الأقنعة، وأيضا يستخدم في حالة ثبات الشخصية من الناحية الدرامية والانفعالية للتعبير عن جمودها. ولكن في كل الحالات، فالممثل يدرس القناع دراسة جيدة من حيث الشكل وما يعبر عنه من الجوانب الاجتماعية والنفسية والبيئية، وأيضا العلاقة بين القناع والحركة، إذ هي واحدة من أهم الركائز للتعبير عن الشخصية داخل العرض المسرحي. وتعبر الحركة عن تطور الشخصية بأدق تفاصيلها، لأنه من المهم أن يعايش الجمهور الشخصية في نطاقها البيئي مع تخيل عالمها، وطريقة تفكيرها وسلوكها ومن الضروري لممثل أن يكتشف ملامح محددة للشخصية، ويحاول أن يعبر عن ذلك في أدائه وإيماءاته وحركاته، أي أن يصنع تميزا واضحا للشخصية بعيدا عن شوائب قد تشوه الصورة. هذا التميز يكون منسجما في أداء الممثل والقناع والحركة والملابس، إنه ليس البحث عن التفاصيل، وإنما النظر إلى الصورة كاملة. إن الحركة داخل إطار مفهوم باربا سواء في التدريب أو في إطار الشخصية هي حركة دالة معبرة، إنها الحركة المستمرة المفعمة بالحيوية، وهي تخلو من العناصر الساكنة، ومن أي أوضاع يمكن اعتبارها مناطق سكون، مهما بلغت القيمة الزخرفية والجمالية لهذه الأوضاع، لذلك تتميز الحركة بخاصية الديناميكية، ومن هنا تتجاوز الحركة الشكل التقليدي المألوف، إلى الشكل غير المألوف، إذًا تقول لانجر «إن الشكل قادر على أن ينهض بنفسه وأن ينشط ذاتيا. وهو قد يكون بالفعل نتاج توحيد عناصر منوعة مما يجعلها قادرة بصورة جماعية على تحقيق نوع من الحيوية الجمالية لا يمكن أن تتمتع به لولا هذا التآلف بينها. وهكذا يصبح الشكل الكلي

أكبر من حاصل جمع أجزائه المكونة. وتعرف عملية التوحيد هذه، التي يتحقق الشكل الفني من خلالها بعملية التكوين»[61].

كما يتدرب الممثل في منهج باربا أيضا على استخدام الآلات الموسيقية، ومحاولة اكتشاف العلاقة بين إيقاعات الجسد، والإيقاعات الموسيقية، واستخدام الآلات الموسيقية كعوامل مصاحبة للأداء ساعدت هذه التجارب على إيجاد توزيعات موسيقية ثابتة تتطلب من الممثلين أن يلعبوا آلات مثل الطبول والأكورديون والجيتار والإكسليفون البسيط. إن تمكن الممثل في استعمال طاقته أي الكيفية التي ينشط بها الممثل طاقته ويشكلها من خلال خلق تغيير الأوضاع الجسدية والتمكن الصوتي، والوعي بالعوامل النفسية يساعد على اكتشاف الأداء غير المألوف.

يقدم باربا مجموعة من الملاحظات المهمة للممثل في بحثه ورسمه وتقديمه للشخصية المسرحية:

- يجب أن يكون كل فعل من أفعال الممثل متفقا مع الشخصية.

- يجب على الممثل أن يبحث عن الشخصية المسرحية من خلال المؤثرات الصوتية والجسدية.

- من الضروري أن يكون استخدام كل حرف وكلمة باعتبارهما نشاطا صوتيا وليس باعتبارهما وسيطا فكريا موصلا فقط، بل باعتبارهما وسيطا موسيقيا صوتيا له القدرة على التأثير في المتفرج.

- من الضروري لكل جملة –حتى تلك الصغيرة جدا– إن تمتلك قوة في مضمونها وشكلها بحيث تعطي إيحاءات لدى المتفرج.

- على الممثل أن يبحث ويقرر عن العنصر الذي يتوجه مباشرة إلى الجمهور، هل هو العنصر الجسدي أم الصوتي، أم أن هناك عناصر أخرى يمكن الاعتماد عليها في تقديم الشخصية.

- على الممثل ألا يكون متناقضا في أفعال الشخصية، بحيث لا يناقض فعل فعلا آخر سواء كان صوتيا أو فيزيقيا أو نفسيا.

- على الممثل أن يمتلك قدرة التعامل مع الملابس والديكور والملحقات المسرحية طبقا للشخصية وللنص الدرامي في سهولة ويسر.

- على الممثل أن يمتلك قدرة التلون والتشكل الفوري من مادة إلى مادة أخرى بسرعة شديدة وأمام أعين الجمهور، إنها المرونة والإتقان.[62]

إن الغرض الأساسي من هذه التدريبات هي الوصول بالممثل إلى أقصى الإمكانات الممكنة في وسائل تعبيره المختلفة (الجسدية– الصوتية– الوجدانية– الخيالية) لكي يتمكن من أن يعزف على أوتار ملكاته، كما يؤدي العازف الماهر على آلته الموسيقية بمهارة بالغة، وهذه التدريبات تطلق العنان للممثل لكي يسبر غور الأشياء ويغوص في أعماقها، لكي يكتشف جوهرها ويتعرف على مكنونها من خلال خبرته الذاتية. ليس هذا فحسب لدى باربا "لكن أهم ميراث تركه جروتفسكي لباربا ليس هو فقط النموذج الذي اقتبسه، وسار على نهجه في طبيعة التمثيل وظواهره،

بل هو أيضا رؤيته للعرض المسرحي كمشروع ثقافي، بالقدر نفسه كونه مجالا ابداعيا عمليا"[63]. إنها رؤية لفن المسرح كوسيط إبداعي في مسيرة الحياة الإنسانية.

خاتمة: توصيات ودراسات مستقبلية:

تؤكد الدراسة على أهمية مسرح أوجينو باربا كتيار مسرحي معاصر، وكفعل ثقافي، يطرح منظورا مغايرا في أسلوب تكوين العرض المسرحي وتفاعله مع الجمهور، من خلال الارتجال والرؤية الجماعية، ومن ثم التوصية بضرورة الاستفادة من أساليب باربا في تدريبات فن الممثل للوصول إلى المهارات الجسدية والصوتية والوجدانية لإتقان أداء الشخصية المسرحية. ومن خلال الدراسة أيضا، يمكن طرح دراسات مستقبلية على سبيل المثال: أثر تدريبات أوجينو باربا لفن الممثل في تنمية قدرات الممثل. كيف يمكن استخدام مفهوم «المونتاج» في تكوين العرض المسرحي؟ دراسة مقارنة حول التوجهات الفكرية لدى أوجينو باربا وآريان منوشكين وأوجستو بوال، وانعكاس ذلك على تقنيات الرؤية الإخراجية في عروضهم المسرحية. تطبيق مفهوم المقايضة الثقافية في إخراج عروض مصرية لتنمية الوعي المجتمعي بالتراث. ما خصائص الممثل في العرض المسرحي الذي يتبنى مفهوم المقايضة الثقافية؟

ومن جانب آخر، يتعلق بواقعنا الإنساني الذى تزاوج مع التقدم التكنولوجي ليفرض بعدا جديدا في المجتمع. لقد صنع هذا الواقع «المجتمع

الرقمي» و«المواطن الرقمي Digital-Citizen»[64]، وأيضا فرض رؤية جديدة في مكونات العرض المسرحي لما له من قدرة كبيرة على خلق المناخ العام للعرض المسرحي بصورة خيالية مبهرة في تقديم المشاهد والأحداث، لذلك أصبح هناك تعبير Technological Play المسرحية التكنولوجية التي تعتمد في تقديم نفسها للمتفرج بتقنية عالية في أجهزة إضاءة الليزر Laser Lighting؛ تغير ديكور، أجهزة الصوت، المؤثرات الموسيقية استخدام جهاز الهولوجرام Holograms وظهور شخصيات ثلاثية الأبعاد في الفراغ المسرحي تتحرك وتتحدث، وكأنها شخصيات

حقيقية في الفضاء المسرحي.

هذا ويمتد التطور التكنولوجي إلى منظور آخر لوظيفة الممثل على خشبة المسرح، وإمكان استبدال حضوره الإنساني بعنصر من نوع آخر، حيث تحولت بعض الشخصيات في العروض المسرحية إلى آلات ربوتية. فنجد في العرض المسرحي «سايونارا» أي «وداعا» للمخرج الياباني «أوريزا هيراتا Oriza Hirata»[65] الذي قدم في المهرجان الفني بطوكيو في نوفمبر عام 2010 وهو عرض يقدم مشاركة لشخصية روبوتية تجسد دور الفتاة الخادمة، وبين سيدة مريضة تعاني من مرض الوحدة.

هذا وقد "شاركت التكنولوجيا الحديثة وتطبيقاتها السينوغرافية بشكل مميز في توليد "عالم مسرحي جديد" صنع أشكالا ونماذج جديدة مما أطلق عليه مسرح ما بعد الدراما"[66].

وإلى جانب تواجد العالم الافتراضي في العرض المسرحي، فمؤسسة "استكشاف الواقع الافتراضي في جامعة كنساس" Explore Virtual Reality at the University of Kansas قدمت عروض "الناي السحري" لموزارت و"الديناصورات" وغيرها من المسرحيات، حيث تم استخدام تقنية الجدران العاكسة من المرايا على خشبة المسرح من كافة الجوانب، وذلك بالتحكم الدقيق عن طريقة أجهزة الليزر، وأيضا كان هناك الأداء المشترك بين الشخصيات الافتراضية المجسدة بأبعادها الثلاثة في الفراغ المسرحي والشخصيات الحقيقية، وأيضا تم تقديم عروض مسرحية في الواقع الافتراضي Virtual Reality حيث يقدم العرض المسرحي من أماكن مختلفة عبر الإنترنت في شاشات، والجمهور أيضا يشاهد المسرحية في أماكن مختلفة عبر الشاشات، أي أن اللقاء الحي بين المؤدي والمتلقي انتفى وجوده في التجربة المسرحية. معنى ذلك أن هناك تفاعلية جديدة للاتصال بين العرض المسرحي والجمهور. وتبرز هنا عدة أسئلة نواجهها كمسرحيين في مصر وعالمنا العربي ويواجهها باربا وكل رواد المسرح المعاصر:

هل ستكون العروض المسرحية عبر الوسيط التكنولوجي وينتفي الوجود الحي بين الممثل والمتفرج؟

هل ستنشأ ثقافات مسرحية جديدة نتيجة تزايد العالم الافتراضي؟

وهل سيتزاوج التمثيل بين الممثل الحي والممثل الهولوجرامي والممثل الروبوت؟

وهل سيكون تكوين العرض المسرحي وتدريب الممثل عبر الوسيط التكنولوجي؟

تساؤلات تبحث عن إجابات في أطروحات بحثية قد تفرض فكرا إبداعيا جديدا للمسرح الآني والمستقبلي.

الهوامش

1 Williams, R: The long revolution. London, Penguin Books, 1971, p. 42.

2 www.odinteatret.dk

3 www.odinteatmet.dk/ista.htm

4 واطسون، إيان: نحو مسرح ثالث، أوجينيو باربا، ومسرح أودين، مهرجان القاهرة الدولي الثاني عشر للمسرح التجريبي، ترجمة، د. منى سلام، مراجعة، سامي خشبة، 2000، ص 350.

5 واطسون، إيان: المرجع السابق، ص 63.

6 المرجع السابق، ص 81.

7 ولسون، جلين: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة د. شاكر عبد الحميد، مراجعة د. محمد عناني، عالم المعرفة 258، 2000، ص 30.

8 واطسون، إيان: المرجع السابق، ص 354.

9 واطسون، إيان: المرجع السابق، ص 354.

10 المرجع نفسه، ص 81.

11 المرجع نفسه، ص 74.

12 BRECHT, P : Brecht on theatre, the development of an aesthetic, 18th ed. Translated by John Willett. London, Methuen, 1986, p.23.

13 BENTLEY, ERIC: The life of the drama. London, Methuen,1965, p.161.

14 ميتر، شوميت: أشهر خمسين مخرجا مسرحيا أساسيا، ترجمة د.محمد سيد علي، مراجعة، د.علي جمال الدين عزت، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2009، ص 286.

15 وليامز، دافيد: مسرح الشمس، ترجمة د.أمين حسين الرباط، مراجعة د. على جمال الدين عزت، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح 33، 1999، ص 324.

16 بوال، أوجستو: منهج أوجستو بوال في المسرح، ترجمة نورا أمين، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة التاسعة، 1997، ص 223.

17 Paulo Freire, Pedagogy of the Oppressed", Myra Bergman Ramos (trans.), (New York: The Continuum International Publishing Group), 2005, p. 92.

18فريرى، باولو: المعلمون بناة الثقافة، ترجمة د. حامد عمار وآخرون، سلسلة الفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص 18.

19 Augusto Boal: Theatre of the Oppressed, Pluto press, London, 1979, p.119.

20 بوال، أوجستو: مرجع سابق، ص 17.

21 المرجع نفسه ص 20.

22 بوال، أجستو، ألعاب الممثلين وغير الممثلين، مهرجان القاهرة الدولي التاسع للمسرح التجريبي، ترجمة الى الإنجليزية، أدريان جاكسون، والى العربية، الحسين على يحيى، مراجعة، د. محمد أبو الخير، 1997، ص 292-312.

23 الشرقاوى، جلال، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص 143.

24 نفسه ص 144.

25 واطسون، إيان: مرجع سابق، ص47.

26 ورشة تدريبية، لأوجينيو باربا، الجامعة الأمريكية في الفترة من 19 إلى 21 فبراير 2001.

27 واطسون، إيان: مرجع سابق، ص6.

28 باربا، أوجينيو، وآخرون: طاقة الممثل، ترجمة، د. سهير الجمل، مراجعة وتقديم، د. منى صفوت، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة التاسعة، 1997، ص 104.

29 أردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، العدد19، 1979، ص 313.

30 واطسون، إيان: مرجع سابق، ص47.

31 المرجع نفسه، ص159.

32 المرجع نفسه، ص 154.

33 المرجع نفسه.

34 الكاشف، مدحت: اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون، دراسات ومراجع المسرح 44، 2006، ص 57.

35 واطسون، إيان: مرجع سابق، ص42.

36 واطسون، إيان: مرجع سابق، ص108.

37 المرجع نفسه، ص 213، 214.

38 واطسون، إيان: مرجع سابق، ص184.

39 المرجع نفسه، ص 27.

40 ورشة تدريبية، لأوجينيو باربا، الجامعة الأمريكية في الفترة من 19 إلى 21 فبراير 2001.

41 بيسك، ليتز: الممثل وجسده، ترجمة الحسيني علي يحيى، مراجعة د. محمد حامد أبو الخير، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 8، 1996، ص 9.

42 واطسون، إيان: مرجع سابق، ص 188.

43 المرجع نفسه، ص 157.

44 المرجع نفسه، ص 136.

45 واطسون، إيان: مرجع سابق، ص 144.

46 Barba, Eugenio: The Paper Canoe, A Guide to Theatre Anthropology, translated by, Richard Fowler, Routledge, 1995, p.87.

47 واطسون، إيان: مرجع سابق، ص 115.

48 ورشة تدريبية، لجوليا فارلي عن حرفية فن الممثل، مع طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية، بمسرح المعهد، في الفترة من 4 إلى 6 سبتمبر 2001.

49 واطسون، إيان: مرجع سابق، ص 145.

50 جروتفسكي، جيرزي: نحو مسرح فقير، ترجمة، د. سمير سرحان، المهرجان الثاني للمسرح التجريبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص 62.

51 المرجع نفسه، ص 64.

52 واطسون، إيان: مرجع سابق، ص 150.

53 واطسون، إيان: مرجع سابق، ص 149.

54 جروتفسكي، جيرزي: نحو مسرح فقير، مرجع سابق، ص65.

55 واطسون، إيان: مرجع سابق، ص 147.

56 العرض المسرحي، كارما Karma، لفرقة المسافر Traveller، كوريا الجنوبية، دار الأوبرا، 11 سبتمبر 2003.

57 واطسون، إيان: مرجع سابق، ص 147.

58 ورشة تدريبية لجوليا فارلي، مرجع سابق.

59 واطسون، إيان: مرجع سابق، ص 194، 195.

60 واطسون، إيان: مرجع سابق، ص 222.

61 كاى، نك: ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ترجمة، د. نهاد صليحة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة التاسعة، 1997، ص 59.

62 Barba, Eugenio: Land of Ashes and dimonds, Black Mountain Press, 1999, p.67,68.

63 واطسون، إيان: مرجع سابق، ص 58.

64 https://www.dictionary.com/browse/digital-citizen

65 https://www.youtube.com/watch?v=flZ5i27XXCY

66 فريو، كريستو: المسرح والعرض والتكنولوجيا، ترجمة هبة عجينة، مراجعة د. نبيل راغب، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2009، ص 303.

المراجع

المراجع العربية:

1. أردش، سعد: المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، العدد19، 1979.
2. باربا، أوجينيو، وآخرون: طاقة الممثل، ترجمة، د. سهير الجمل، مراجعة وتقديم، د. منى صفوت، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة التاسعة، 1997.
3. باولو فريري: المعلمون بناة الثقافة، ترجمة د. حامد عمار وآخرون، سلسلة الفكر، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، 2005.
4. بوال، أجستو: ألعاب الممثلين وغير الممثلين، مهرجان القاهرة الدولي التاسع للمسرح التجريبي، ترجمة الى الإنجليزية، أدريان جاكسون، وإلى العربية، الحسين على يحيى، مراجعة، د. محمد أبو الخير، 1997.
5. بوال، أوجستو: منهج أوجستو بوال في المسرح، ترجمة نورا أمين، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة التاسعة، 1997.
6. بيسك، ليتز: الممثل وجسده، ترجمة الحسيني علي يحيى، مراجعة، د. محمد حامد أبو الخير، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 8، 1996، ص 9.
7. جروتفسكي، جيرزي: نحو مسرح فقير، ترجمة، د. سمير سرحان، المهرجان الثاني للمسرح التجريبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص 62.
8. الشرقاوي، جلال: الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.
9. فربو، كريستو: المسرح والعرض والتكنولوجيا، ترجمة هبة عجينة، مراجعة د. نبيل راغب، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2009.
10. فريري، باولو: المعلمون بناة الثقافة، ترجمة د. حامد عمار وآخرون، سلسلة الفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص 18.
11. الكاشف، مدحت: اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون، دراسات ومراجع المسرح 44، 2006.
12. كاي، نك: ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ترجمة، د. نهاد صليحة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة التاسعة، 1997.
13. ميتر، شوميت: أشهر خمسين مخرجا مسرحيا أساسيا، ترجمة د. محمد سيد علي، مراجعة، د.علي جمال الدين عزت، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2009، ص 286.
14. واطسون، إيان: نحو مسرح ثالث، أوجينو باربا، ومسرح أودن، مهرجان القاهرة الدولي الثاني عشر للمسرح التجريبي، ترجمة، د. منى سلام، مراجعة، سامي خشبة، 2000.
15. ولسون، جلين: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة د. شاكر عبد الحميد، مراجعة د. محمد عناني، عالم المعرفة 258، 2000.
16. ولسون، جلين: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة د. شاكر عبد الحميد، مراجعة د. محمد عناني، عالم المعرفة 258، 2000.
17. وليامز، دافيد: مسرح الشمس، ترجمة د.أمين حسين الرباط، مراجعة د. على جمال الدين عزت، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح 33، 1999.
18. وونج، يانج جونج: العرض المسرحي، كارما Karma، لفرقة المسافر Traveller، كوريا الجنوبية، دار الأويرا، 11 سبتمبر 2003.

المراجع الأجنبية

1. Augusto Boal: Theatre of the Oppressed, Pluto press, London, 1979.
2. Augusto Boal: Theatre of the Oppressed, Pluto press, London, 1979.
3. Barba, Eugenio: Land of Ashes and dimonds, Black Mountain Press, 1999.
4. Barba, Eugenio: The Paper Canoe, A Guide to Theatre Anthropology, translated by, Richard Fowler, Routledge, 1995.
5. Bentley, Eric: The life of the drama. London, Methuen,1965.
6. Brecht, P: Brecht on theatre, the development of an aesthetic, 18th ed. Translated by John Willett. London, Methuen, 1986.
7. Freire, Paulo: Pedagogy of the Oppressed", Myra Bergman Ramos (trans.), (New York: The Continuum International Publishing Group), 2005.
8. Williams, R: The long revolution. London, Penguin Books, 1971.

الورش التدريبية:

1. ورشة تدريبية، لجوليا فارلي عن حرفية فن الممثل، مع طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية، بمسرح المعهد، في الفترة من 4 إلى 6 سبتمبر 2001.
2. ورشة تدريبية، أوجينو باربا، الجامعة الأمريكية في الفترة من 19 إلى 21 فبراير 2001.

مواقع الإنترنت:

1. https://www.dictionary.com/browse/digital-citizen
2. https://www.youtube.com/watch?v=flZ5i27XXCY
3. www.odinteatmet.dk/ista.htm
4. www.odinteatret.dk