مجلة العلوم الإنسانية
SUST Journal of Humanities
Available at:
http://scientific-journal.sustech.edu/

تعـدد طـرق الـتدريب عـند الممـثل في السودان

Multi of Actor Training Methods

كلية الموسيقى والدراما أنموذجا

(2006-2010م)

كامل عبد الرحمن الرحيمة حمدين وأبوالقاسم قور

جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا _ كلية الموسيقي والدراما

المستخلص:

تهـتم هـذه الورقـة باختبـار فرضـية علميـة مفادهـا أن أهميـة تعـدد المنـاهج فـي تـدريب الممثـل السـوداني مـن خـلال مؤسسـة كليـة الموسـيقى والـدراما بجامعـة السـودان للعلـوم والتكنولوجيـا , مـن شـانه تحريـر وتطـوير قـدرات الممثـل , كـذلك نجـد ان هـذا التعـدد مـن الممكـن أن يعمـل علـى تشـتت شخصـية الممثـل اسـتناداً علـى فرضـية ؛ أنـه فـي حـال إعداد (تـدريب) الممثـل علـى أنـواع متعـددة مـن طـرق التمثيـل يخلـق نـوع مـن تشـتت وازدواجيـة الشخصـية عنـد الممثـل فـي لحظـة الاداء التمثيلـي وهـو المبـدأ الـذي رفضـه بعـض المخـرجين'مـثلا ك-اتيـان ديكـرو- حيـث نـادي بمنـع طلابـه فـي المعمـل المسـرحي مـن عـدم التعـرض لمنـاهج تـدريب أخـري وهـذا الافتـراض تدعمـه طبيعـة الاداء التمثيلـي فـي الشـرق القـديم كفنـون اداء مسـرح الكـابوكي أو النـو أو نهـج رقـص الكاثاكـالي التـي يغلـب عليهـاالاداء النمطـي عليـه تـدرس الورقـة هـاتين الفرضـيتين بـالتطبيق علـى نمـوذج كليـة الموسـيقا والـدراما فـي الفتـرة ما بين 2006-2010م.

الكلمات المفتاحية :تعدد / طرق / ممثل/ تدريب

Abstract

This paper tests the hypothesis that the importance of multiple curricula in the training of the Sudanese performances through the Methodology of the College of Music and Drama at the University of Sudan for Science and Technology, which develops and capabilities of the performances, and also find that this multiplicity can be scattered on the personality of the representative based on the premise; That if the performances (training) is prepared on multiple types of performances methods Creates a kind of dispersion and duplication of personality when the actor in the moment of performance representative, a principle rejected by some directors, such as - Atian Decro - where the club to prevent students in the theater of the lack of exposure to other training methods and this assumption is supported by the nature

of the performance in the East as a theater performance arts Kabuki or Nau or Cathacali Dance Method, which is predominantly stereotyped. The paper examines these two hypotheses by applying them to the model of the College of Music and Drama in the period 2006-2010

Keyword: Multiplicity / methods / representative / training

مشكلة الدراسة : تتجلى مشكلة الدراسة من فرضية مفادها ان تعدد المناهج المعنية بتدريب الممثل تعمل على تشتت الذات الابداعية لدى الممثل وتجعله بعيداً عن تطوير قدراته بشكل يستوعب الأداءات في الأعمال السودانية شكلاً وموضوعاً.

أهداف الدراسة : تهدف الدراسة الى تعزيز التالي :

1. أهمية دراسة طرق التدريب عند الممثل في الممارسة المسرحية في السودان .
2. ضرورة معرفة الاتجاهات المتضادة ودراسة تنوع طرق الاداء التمثيلي يعزز طرق واتجاهات الورش والمعامل المسرحية.

فرضية الدراسة : تنطلق الدراسة من فرضية فحواها أن تعدد طرق تدريب الممثل في السودان تعمل على تحرير وإطلاق قدرات الممثل وربما تعمل كذلك على تشتت الشخصية الابداعية للممثل .

أسئلة الدراسة :

1/ كيف تعمل طرق التدريب في بناء الممثل في السودان ؟

2/ ايها مناهج التدريب للاداء التمثيلي تناسب شخصية الممثل في السودان؟

3/ ماهي الابعاد الساسية والاجتماعية وأثرها على المنهج في السودان

منهج الدراسة : تلتزم الدراسة بالمنهج النقدي و التحليلي لامكانيته الكبيرة في تحقيق أهداف الدراسة .

أهمية الدراسة : تكمن أهمية هذه الدراسة في الاجابة عن سؤال تعدد مناهج التدريب وأثرها على عملية الاداء لدى الممثل بالسودان بالتطبيق على نموذج كلية الموسيقى والدراما في الفترة من 2006–2010م, وكذلك دراسة أهمية تعدد المناهج بالنسبة للممثل في تنوع المصادر المعرفية والوظيفية والتى من شانها حقن شريان فن المسرح دوما بكل ماهو جديد ومستحدث .

الدراسات السابقة :

الدراسة الاولى: (المصادر المعرفية ودورها في تطوير اداء الممثل) جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا – كلية الدراسات العليا– ديسمبر 2014م

الدارس: كامل عبد الرحمن الرحيمه حمدين

أهم النتائج :

1. الحدس لغة بصيرة عالمية والمصادر المعرفية تحقق لدى الممثل احساسا بالعولمة (الكوننة) وبذا المصادر المعرفية واحدة تتحقق لدى الممثل عبر انساق ثقافاته المتعددة .
2. إن المصادر المعرفية للاداء التمثيلي لدى الممثل تعتبر هي نفسها مصادر المخرج المعرفية في عمله على صناعة العرض المسرحي

الدراسة الثانية: (منهج لتدريب الممثل على التعبير في السينما والتلفزيون) – جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا_كلية الدراسات العليا– ديسمبر 2015م

الدارس :سيد احمد احمد سيد احمد عبد الرحمن

أهم النتائج :

1. لم يجد الدارس منهجا لاعداد وتدريب الممثل على تقنيات التعبير الحركي والايمائي والصوتي للسينما والتلفزيون في السودان
2. إستطاع الدارس من إيجاد منهج لإعداد وتدريب الممثل في السودان للتعبير الحركي والايمائي والصوتي في السينما والتلفزيون بالاستفادة من المناهج والاساليب المعمول بها في المعاهد والكليات والمدارس العالمية .

يرى الباحث أن الدراستين السابقتين تقترب من موضوع الورقة حيث تبحث الدراسة الاولى مصادرالمعرفة الروحية عند الممثل وذلك بدراسة مجموعة من مناهج التدريب للاداء التمثيلي ذات الجذور الروحية ,واهتمت الورقة الثانية بتصميم منهج للاداء التمثيلي للسينما والتلفزيون في السودان وتتفق الورقة مع هاتين الدراستين باعتبار أهمية سؤال المنهج لكن يكمن الاختلاف ان الورقة عملت على دراسة أهمية تعدد مناهج التدريب المختصة بالاداء التمثيلي في السودان بالتطبيق على نموذج **كلية الموسيقى والدراما** بجامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا .

النموذج التطبيقي :

كلية الموسيقى والدراما (جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا) تعتبر إمتداداً للمعهد العالي للموسيقى والمسرح والذي تم تأسيسه في العام 1969م تابعا لوزارة الثقافة والإعلام تحت مسمى (معهد الموسيقى والمسرح والفنون الشعبية) وفى عام 1976م نقلت تبعيته الى المجلس القومي للتعليم العالي تحت مسمى (معهد الموسيقى والمسرح) الذى تم ضمه الى جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا فى عام 1990م وتم تغيير المسمى الى (كلية الموسيقى والدراما) 1998م . أسهمت الكلية خلال تاريخيها في الحركة الفنية في الاذاعة والتلفزيون والسرح , واتحاد الفنانين السودانيين للغناء والموسيقى وفي تأهيل أساتذة الموسيقي والمسرح في مدارس السودان والدول العربية والافريقة وتأهيل كوادر فرق الموسيقي بالقوات النظامية, كما أسست معهد الفنون بجبوتي 2004 هذا بالاضافة الى تبنيها العديد من الورش و المؤتمرات العلمية الاكاديمية المختصة بشان الدراما بالسودان .

مقدمة :

ان تعدد مناهج التمثيل وطرق الاداء يعتبر توسعا في المصادر المعرفية للممثل باعتبار أن التعدد نفسه يشمل أنماط الشخصية كما يؤكد ذلك علم النفس, فبقدر الأبحاث الهائلة في علم النفس التي أثبتت تعدد أنماط الشخصيات وتفردها يمر الممثل بذات التحول هذا وتلك المداخل العريضة في دراسة النفس البشرية , اذا نخلص الى ان محاولة البحث المستمر عن المنهج هي محاولة مشروعة تستمد شرعيتها من وعي الانسان

بحقيقته والتاريخ , بيد أن خضوع المنهج لشروط تثبت صحته وقدرته على إنجاز النتائج شرطا ضروريا وإن اخذت التجربة زمنا مقدرا لاثبات جدوى الخروج بنتائج ناجعة للإعتراف بها.

الجهود السابقة:

محاولة ستانيسلافسكي لايجاد منهج للاداء التمثيلي لم تكن الاولى رغم نضوجها وسعة القبول والاعتراف بها فحتما أن تجارب مثل كوكلان وسالفيني وديدرو وغيرهم قد مهدت الطريق نحو سؤال وفرضية المنهج ، و يرى الباحث أن الجهود العلمية التى بذلت في مجال المسرح والدراما كانت مهمة وضرورية لاهمية فن المسرح نفسه حتى لايتحول الى فن نمطي فيرتد الى طقس ، وبالتالى أن كل الاشكال الفنية التى لم تتطور والتزمت بثبات أشكالها تعد إمتداداً للطقوس ، ويمكننا أن نطلق عليها الطقوس الحديثة , ونجد ان أهمية الابحاث تتجلى في طرح الاسئلة المعنية بتطور الفن نفسه فعلماء المسرح مهمتهم تشخيص حالات الفن المسرحي باستمرار والعمل على تبيان الضمور وأسبابه وصناعة الالقحة اللازمة أو المعالجات الضرورية , لذا نجد أن عمل المختبرات المسرحية هو تلك التجارب والابحاث المسرحية التى برع فيها كل من بيتر بروك وجروتوفسكي ويووجينوا باربا , معلمي المسرح الذين خرجوا من نطاق ونمط الكلية الى فضاء المعاهد والمختبرات , فضاء الحرية في اختبار اسئلة التقليد والتجريب , حيث أن سمت الكليات أنها خانقة بيروقراطية ' بطيئة في تطوير مناهجها , مجترة تكاد تنعدم فيها الطلاقة والتلقائية.

إن التعاليم الأكاديمية والمدرسية تعنى بتطوير فن التمثيل حيث يراعى كل صغيرة وكبيرة وكل لمحة وإشارة للمثل في أداء دوره وأن يلتزم هذه الدقة بحذافيرها كلما أدى هذا الدور ،(لكن الخبرة العملية تقول إنه من الافضل أن يؤدي الدور كما يشعر به أثناء ادائه ، ولاشك في أن مجرد أداء الدور اداءاً حرفيا وتقنيا يفقده تدفقه ومرونته وسلاسته وحسه الانفعالي ، وان تطعيم الاداء بلمسات من التلقائية يضفي عليه شيئا من القبول والذي يتسلل في يسر الى نفوس المشاهدين الذين يتجاوبون مع الممثل) (راغب، 2001م ، صفحة ص 132).

أن المعهد (I.S.T.A) هو الفضاء الذي تنقل وتحول وتترجم فيه بيداغوجيا جديدة للمسرح , إنه مختبر للبحث المتداخل التخصصات . فهو إطار يسمح لمجموعة من رجال المسرح بالتدخل في الوسط الاجتماعي الذي يحيط بهم , سواء بواسطة عملهم الثقافي أو عبر فرجاتهم . إنه مدرسة تتجاهل حدود الكفاءة التخصصية لتحولها إلى تجارب يقارب بها الاساتذة ايضا . فالحد الفاصل بين الاساتذة والتلاميذ يصبح فيها لاغيا بسرعة ليسمح للجميع بالتحصيل) (اليوسفي، 2000م، صفحة 126) الشيء الذي يجعلنا ندرك بعمق دور معلمي المسرح الحقيقي , حيث أنه من الاهمية بمكان تطور المفردة التى تعمل الى حمل المعني لدى الممثل , ونتكلم هنا عن التوجيهات والقواعد الاساسية التى نتبعها في عملية التدريب ,وهذه التوجيهات التى تذهب بعيدا عن فحوى النص وارشادات المؤلف , فالحديث هنا عن إرشادات تتعلق الى حد كبير بالمكون الثقافي للممثل وهو يعتبر مكونا تربويا يعنى بجملة الانشطة التعليمية التى تتم بين المدرب والمتدرب .

تعريف عام للتمثيل:

يمكن الإجماع على أن تعريف للتمثيل , ولكننا نبدئ اشكالاً متنوعة ومختلفة للاداء التمثيلي أنتجتها الثقافات ومناهج التدريب المختلفة , ثم أن التدريب على منهج محدد يحتاج الى وقت طويل وتجارب مستمرة حتى يتسنى للممثل هضم المنهج وإنتاجه عبر العرض خصوصا اذا كان هذا المنهج من حضارة وثقافة أخري .

فلنتامل مثلا أن يتدرب ممثل أفريقي على منهج اداء تمثيلي ذو مصادر اسيوية وهو ما يقود الى الافتراض المنهجي التربوي في حالم ممانعة أحادية , حيث تقول الحقيقة التاريخية أن (اساتذة المسرح الشرقي يصمون آذانهم عن التعامل مع أشكال مسرحية مخالفة لأشكالهم . هذا النوع من الانغلاق يوجد لدى أستاذ غربي كبير مثل ديكرو ، ومن السطحي خلط هذا الانغلاق بنوع من النقص العقلي أو التعصب) (اليوسفي، 2000م، صفحة 127) ، وهذا التعصب هو ماشجعنا لافتراض حالة من الاحادية أو الدوغمائية في التعامل مع الممثل في بنائه وتدريبه والدوغما هى حالة من الجمود الفكري ، يتعصب فيها الشخص لأفكاره لدرجة رفضه الاطلاع على الأفكار المخالفة ، وإن ظهرت له الدلائل التي تثبت له أن أفكاره خاطئة سيحاربها بكل ما أوتي من قوة ، ويصارع من أجل إثبات صحة أفكاره وآرائه ، حالة شديدة من التعصب للأفكار والمبادئ والقناعات ، لدرجة معاداة كل ما يختلف عنها. تعدّ حالة من التزمّت لفكرة معينة من قبل مجموعة دون قبول النقاش فيها أو الإتيان بأي دليل ينقضها لمناقشته ، أو كما هي لدى الإغريق الجمود الفكري. وهي التشدد في الاعتقاد الديني أو المبدأ الأيديولوجي.

عمد ستانيسلافسكي على وضع حلول جذرية لعمل الممثل وذلك لتجنب نمطية الاداء التى هيمنت على عمل الممثل في تلك الاوقات , تلك المتاهة من النمط التى اجتاحت اوربا وتشابت فيها الاداءات لدي الممثلين , ساعده على ذلك مشاهدته ,عروض(جزيرة بالي) وإطلاعه على التراكم الكبير للاحجية الروحية البوذية وأثرها على أنتاج الفنون , وحتى المناهج التى تأسست من بعده عملت على تبديل النمط الذي تركه ستانيسلافسكي .

ولارتباط ستانيسلافسكى بالنمط الواقعي كتاثير عاطفي مكنه من جعل الايهامية شرطاً دراميا ارسطياً في مسرحه لذلك إرتبطت تفسيرات منهج إعداد الممثل بالتصور الارسطي للدرما والذي قام على إيهام المشاهد وتقمص الممثل / المؤدي هذا الشكل والذي يعد في نظر الباحث نمطاً للاداء قام على مصادر معرفية وفلسفية جعلت منه منهجا عالمياً للاداء التمثيلى ، وذلك لكونه إعتمد على منجزات علم النفس ودراسة الشخصية ، وأضحى كذلك منهجاً تولدت منه مناهج اخرى مضادة كـ (مييرهولد* وبرخت*) كنماذج أو محايثة حاولت تقديم شروحات جديدة لنفس المنهج (ايليا كازان* ولى استرابيرج*) ، كذلك إعتمدت عليه رؤى للاداء عمقت في الابعاد الاجتماعية والفيسيولوجية والايكولوجية كتجارب كل من (جيرزي جروتوفسكي* وايوجينوا باربا* وبيتر بروك*) كما نجد أن الاطروحة الفلسفية المتميزة ل(مسرح القسوة) لانتونان ارتو* أصبحت مرجعية لجميع هذه المناهج لانها اطلقت سؤال الجذور الاولى للانسان بالدعوة الى الرجوع للطقوس والاساطير حيث مكمن البذرة النقية للانسان كمنتج لفن المسرح ومؤدي لاشكال الفرجة أي بمعنى أصح هو مشخص لحالات تمثيلية بقصدية جمالية واعية .

شكلت اليوغا ونمط تدريباتها في منهج ستانيسلافسكي مصدراً معرفياً روحيا ساهم في تطوير و رفع كفاءة الممثل ويرى الباحث انها عززت من أهمية الطقوس كمصادر ومنابع لتشكل المناهج بدلا من الاصرار على الميكانيزم العلماني السائد الان في الممارسة التدريبية الراهن في المعامل والورش والحجرات الاكاديمية .

البيو ميكانيك (الاليات الحية):

إعتمد تنظير ماييرهولد بالتاكيد على أهمية الوعي بالجسد كمرتكز أساسي عند الممثل في مدخله لفن التمثيل والاداء ، وربما نجد تفسير لحديث ((هوفر)) عندما أشار الى خصوصية مبدأ الوعي كثيمة فكرية أساسية في

التكوين الفكري عند ممثل ميير هولد أكد على ذلك نيكولاي بيستشينسكي * حينما أشار الى أن أطروحة ميير هولد عملت على خلق أنماط جديدة من الشخصيات المسرحية ، وهنا يذهب ميير هولد بعيدا حيث يصور لنا إدراكية جديدة في وعينا حينما يعطي توصيفا لمفردات أداته المسرحية (الممثل /الاداء) بعداً جديداً في الفهم قائم على تأليف الممثل عبر منهج البيوميكانيك لنوع أو نمط من الاداء قائم على تشخيص ذو مرتكز بيوميكانيكي ، الذي يمكن أن يقال ببساطة أن نوعاً من التاليف الثاني المعتمد على صورة الممثل يتم إنتاجه من جديد عبر ممثل منهج ميير هولد ، وبالتالى ثورة مايير هولد على النمط تتبع تمظهراتها على إنتاج نمط أداء يتم تصميمه وفق إرادة صاحب المنهج ويتجلى ذلك عبر التدريبات الحركية الاثر الاكثر دلالة وإشارة وأصالة على البيوميكانيك كمنهج للاداء التمثيلي. (انظر :فاضل الجاف ,فيزياء الجسد ,ص73)

يرى الباحث أن ميير هولد هو الوحيد من أصحاب المناهج الادائية في التمثيل الذي أستطاع أن يصمم منهج أداء حركي مهماً تنوعت مصادره (الاكروبات /السيرك /العاب الحواة) ولكن يحسب له من بين جميع أقرانه أنه إستطاع أن يعمل على توليفة خلاقة في طريقة اداء الممثل مما جعله يقدم بشكل عملي أكبر معملية مشهدية صورية تمردت على النمط الذى كرس له ستانيسلافسكي وهذا التمرد الجمالى كان له ما بعده حيث أودى بحياته وأوقف مسيرته كمبدع ومجرب((وكان أصيلا للغاية في فهم موضوعة الاداء في فن التمثيل)) (الجاف، فيزياء الجسد – ميير هولد ومسرح الحركة والايقاع ، 2012م ، صفحة 75)

طبيعة مسرح مايير هولد طبيعة مدنية في الاساس بالرغم عن ان المسرح في أساسه كما أتفق جميع الباحثين على كونه فن مدني لارتباط نشأته بجذوة الحضارة الاغريقية لكن نجد أن ماير هولد يمثل طبيعة المدنية الجديدة للمسرح ((لقد أعتبر ميير هولد نفسه فنان الشعب بكل ماتعنيه هذه الكلمة من معنى فهو لم يؤسس مسرحاً جديداً فحسب بل اوجد جمهوراً مسرحياً جديداً، لقد حاول ميير هولد توحيد نزعتين في المسرح : الأولى – من المصادر الكلاسيكية للماضي ، والاخرى من الوعى الناشىء الجديد لدى الناس))_(الجاف، 2016م، صفحة 76) . وهو مايرى الباحث فيه تطوراً جديداً على مستوى فهم ميير هولد الخاص لفن المسرح ، ولذا كان مبرراً ان ينتج تدريباته الجديدة المهجنة من فنون أدائية أخرى لتعزيز وتطبيق عملي لهذا الاعتقاد عطفاً على تاثير الثورة الصناعية على تفكيره إضافة الى التاثير الفلسفي الكبير على إطروحته ، والتى يزعم أنه قد فهمها فهماً مغايراً من رصفائه الروس المنتمين للتيار الماركسي الستاليني في ذاك الوقت حيث نجده يوجه إنتقاد كبير لتجربة بسكاتور ((إن بسكاتور على طريق ضال ، إنني أعرف عن ماذا تتحدث مسرحياته ، إنه لم يفهم القضية ألاساسية فهو يعتقد بقدراته على إيجاد المسرح الثوري في برلين في غضون ستة أشهر ولأجل تحقيق ذلك نراه ينشىء صالة عرض حديثة ويركز جل أهتمامه على تأمين الجانب المادي وتوفير المعدات اللازمة للمسرح ، ولكن هذه الرؤية احادية الجانب للغاية وذلك بسبب مواجهة المخرج قضايا مهمة اخرى ، المسرح وخشبة المسرح عموما ماهو إلا الاطار الذي يجب أن يوظف لأجله صوت الممثل وأفعاله . وهذا بالضبط مالم يفعله بسكاتور)) (الجاف، 2016م، صفحة 99)

مايير هولد يرى أن موضوعة المسرحية هي التى تحدد مكان وطبيعة مكان العرض ، ويرى الباحث أن ذلك يعتبر إتساقاً كبيراً في رؤية ميير هولد بين التنظير والتطبيق في صناعته للعرض المسرحي وهو الشيء الذي جعل صدامه مع السلطة (ستالين) صداماً مبرراً ياتى ذكرنا له لارتباط ذلك الصدام بوعى وطبيعة المسرح الذي كان ينتجه مايير هولد ، (على الرغم من أن مسرح ميرهولد قد أغلق في عام 1938م ، فإن الضغط

الشديد علىه كان قد بدأ في عام 1927م ، خاصة بعد قرار ستالين القاضي بأن يتبع جميع الفنانين إتجاهاً واحداً هو ((الواقعية الاشتراكية)) ، ذلك الاتجاه المختلف الذي دعمته السلطة بكامل أجهزتها القمعية وفرضته على الفنانين والادباء بالسجن والتعذيب والتنكيل والنفي والتصفيات الجسدية)) (الجاف، 2016م، صفحة 84) ، مماجعل من منهج تدريباته للممثل إبتداعاً أصيلاً خاصاً به حقق به مقولة نيكولاى ((وكان أصيلا للغاية في فهم موضوعة الاداء في فن التمثيل)) (الجاف، 2016م، صفحة 75) ليعيدنا مرة أخرى للتساؤل حول ماهية التمثيل وجدواه .

التغريب عند برشت :

إن المنهج الملحمي المتكئ على النظرية الماركسية الذي احدثه برتولد برشت في مناهضتة للواقعية النفسية عند ستانيسلافسكي ,اعتمد بشكل مباشر على الهيجلية المادية التاريخية باعتبار أن الفن من شأنه أن يفسر التاريخ ,وكرس لذلك بما يعرف بمبداء (التغريب) كمبداء يحدد نظرية او نمط الاداء التمثيلي لدي الممثل . إذ عمل برشت عمل على نمط اداء يعني بتعطيل حركة التقمص عند الممثل ,بحيث ان العرض يتم باتفاق ضمني بين الجمهور والممثلين على خلق نوع من الممانعة لتعطيل الاندماج بقصة العرض واداء الممثل واستبدال ذلك باهمية التفكير,كمنظومة من شانها ان تحقق التثوير في نفس المشاهد وهو الغرض الذي كرس له برتولد برشت مسرحه, إن عمل الممثل على عدم الاندماج مع الشخصية عند برشت يعني رفض تنامي الفعل الروحي داخل ذات الممثل وهي الأليه التي انتبه اليها برشت وعمل على محاربتها في المسرح باعتبارها تتحرك بعيدا عن مصادره الفكرية التي يريدها لمسرحه (الديالكتيك). وبهذا نجد أن مسرح برتولد برشت عمل على ايجاد منظومة جديدة تقوم على عقل مادي تاريخي (ونظرية المعرفة في الجدلية المادية تعطي أهمية كبري للعلاقة الجدلية بين المظهر والحقيقة ,وهي تعتبر الاثنين وجهين من اوجه الحقيقة الموضوعية فللحقيقة الموضوعية اكثر من مستوي) (الزيات، 1994م، صفحة 26) ولما كان برخت مدركا لارتباطهما (الاداء والعرض) عمل على تحديد بنية الاغراب كمعادي للايهام ,التباعد كمكافح للاندماج او التقمص عند الممثل ,ويظهر لنا جليا التغييرات التي تمت في مسرحه وإيجاد الحلول حتي يمضي بهذه النظرية.

إن فرضية ان يعنى المسرح بتفسير التاريخ هي التي جعلت من مسرح برتولد برشت ملحميا يتسق شكل الاخراج فيه مع الاداء بانتاجه لمنظومات التغريب والتباعد كما اشرنا ,بحيث ان تفسير التاريخ علي مستوي المادية الجدلية ارتبط عند هيغل وماركس بالتغييروالذي لايتم الا بالتثوير لدي الجماهير ,ولما كانت الواقعية النفسية لدي ستانيسلافسكي تعتبر عند النموذج الماركسي الذي يمثله برشت مكرسة لراسمالية وبرجوازية تجعل من المسارح بمثابة مخدر للجماهير بمصل الايهام ,نجد في التباعد والتغريب أداتي عمل في المسرح الملحمي ,والذي اختار الملحمة كبديل للدراما بحيث ان الملحمية تتبع خطا نثريا سرديا عكس دراما ارسطو التي تتخذ من الصراع والتعقيد بناءاً للنص على منصة العرض ,ونجد في كسر الحاجز الرابع عند برتولد برشت كسرا منهجيا ايدلوجيا يعمل علي هدم تركيبة التطهير كنتاج للعرض المسرحي اثر الايهام الذي كانت تلعبه الواقعية النفسية عند ستانيسلافسكي عبر استخدامية الحاجز الرابع أو ما يعرف بالفجوة السوداء بين الممثل والجمهور .

في هذا الجانب يقصد برشت التقليل من اهمية وقدسية الفعل الفني وجعل المقدس عادياً أو مدنساً , و يري الباحث ان برشت علمنة المسرح بتبنيه للنموذج الماركسي, وهو بذلك يحاول عزل المسرح عن مكونه الروحي

الاول الذي نشأ المسرح نفسه في احضانه باعتباره المصدر الاصيل ، بالرغم عن مشاهداته لمسرح الشرق وبالتحديد المسرح الصيني المتكئ علي علي الحكمة الفيدية (فقد نهل من نبع الحكمة الصينية وعاش في افكار بوذا ، ولاتسي وكونفوشيوس ، وترك ذلك كله أثره علي قصائده ومسرحياته من ناحيتي الموضوع والشكل) (الحمامصى، 1994م، صفحة 277) يؤكد المرجعية الروحية للمسرح الملحمي رغم محاولة برشت علمنة المسرح وعزله من مصادره الاولي .

اسلوب الاداء التمثيلي عند برشت :

مما تقدم ذكره فإن برشت لم يعمل علي إنتاج منهج للاداء التمثيلي , ولم يتحدث عن تدريب بعينه للممثل , فقد عمل برخت علي تلقائية الاداء لدي الممثل , امتدت هذه التلقائية ان يتحدث الممثل مع الجمهور وان يعبر تجاه الصالة ويقوم باستبدال ملابس الشخصية امام المشاهد , وهو في هذا إنما يعمل علي الإمعان في الجذب للمتفرج الي حالة التفكير في مقولات العرض اكثر من العرض نفسه ، وهنا نجد ان عدم الاندماج للممثل مع الشخصية يحدث بشئ من الاريحية التي يقصدها برخت نفسه .

لذا فالممثل يعتمد علي براعته في الاداء في عمل شخصيات مختلفة اثناء العرض المسرحي , ربما تختلف في العمر / الجنس / اللغة / الحركة) ، مما يجعل اسلوب الاداء تشخيصيا , باعتبار أن الممثل يعمل علي تجهيز ,مجموعة شخصيات قبل العرض ودراستها جيداً ، وهنا تتحدد انماط شخصيات بعينها , ويجدر الاشارة هنا كما يري الباحث أن الممثل حتي في العرض الملحمي يحقق لحظات اداء تتسم بالصدق الفني ، مما يجعل الاداء المستند علي المصدر الروحي , موجوداً دائما وأن حاربته الملحمية بعدد لوحاتها اثناء العرض وفصلها المقصود للممثل من حالة الي حالة اخري ,وهنا نجد في تدريبات الهدم والبناء لبيتر بروك أهمية لدي برتولد برشت ,لأن التدريبات تعمل فصل واتحاد الممثل مع الشخصية في توقيت متقارب وهي احدي تجارب الارتجال المتقدمة لدي الممثل ,يعد المصدر الروحي واضحا في مسرح برتولد برشت وإن انحاز للمادية الجدلية كحامل معرفي لمسرحه الديالكتيكي .

جروتوفسكي والمسرح الفقير :

في المقابل يقول جروتوفسكي ((وتدريب الممثل في مسرحنا ليس مجرد تعليمه فقط , بل إننا نحاول أن نقضي على المقاومة جهازه لهذه العملية النفسية, والنتيجة هي تحريره من الفارق الزمني بين نوازعه الباطنية وردود أفعاله الخارجية بحيث تصبح هذه النوازع متطابقة مع ردود الأفعال الخارجية , وعندما تتزامن النوازع وردود الافعال يتلاشي الجسدولايعود المتفرج يرى امامه سوى نوازع مجسدة يمكن رؤيتها رأي العين) (جروتوفسكي، 1989م، الصفحات 18-19)

بلغة صوفية يشوبها الغموض يوصف جيرزي جروتوفسكي أهم أفكاره وإستراتيجياته كتوضيحات منهجية لتدريب الممثل فنجده هنا يتحدث عن نمط من المقاومة الداخلية (النبض) والتى يقوم منهجه على إستبعادها وتهشيمها ' فهو (جروتوفسكي) بدراسته للكائن الحي (الممثل / الانسان) يعمل على دراسة المقاومة فيه (النبض الداخلي /الخارجي) في قياس الاستجابة (التدريب ونتائجه)وبالتالي نصل الى حقيقة أن النمط هو المقاومة في التنازع الداخلي (النبض) الذي وضعه جروتوفسكي وهذا يقودنا بشكل مباشر الى تفسير توظيف

تدريبات اليوغا عند ستانيسلافسكي حيث نجد أن الغرض الأساسي منها تفجير قدرات الممثل (الحدسية) لانها رياضة تأملية ' مستلة من عبادة روحية .

في قصدية المسرح الفقير إعتمد جروتوفسكي على الممثل بصفة رئيسية في انتاج العرض المسرحي , وعمل على توظيف جسده ليعبر عن بقية عناصر العرض المسرحي الاخرى , وهو بذلك يجعل من فن المسرح فناً للممثل, وبذلك خرج من منظومة المسارح الغنية بالاخطاء وإتخذ من العلاقة بين الممثل والمتفرج حجر الزاوية لمنهجه في تدريب الممثل ,ويقول عنه اوجينو باربا ((ان جروتوفسكي كان يبحث دائما عن إبداعاته الذاتية في منطقة تقنيات التعبير المسرحي داخل اعماق ذاتية الاخر أو بالاحرى مع الشخص الاخر)) (باربا ي.، 2004 م، صفحة 52), ثم انطلق في البحث نحو تدريب الممثل واستنطاق مكنوناته في درجاتها العليا. وما كان باربا يؤسس مسرحياته للعروض الجماهيرية بقدر ما كان البحث هو الذي يفرز تلك العروض.

إعتمد **باربا** في تعامله مع الممثل على ثلاثة مبادئ أساسية في بحثه وعمله التطبيقي ومنها نمت اشكاليات عديدة مهدت فيما بعد لبروز الدراسات الانثروبولوجية في المسرح أو علاقة المسرح بالانثروبولوجيا وهذه المبادئ هي: * التكنيك اليومي المعتاد والتكنيك خارج المعتاد. * دراسة السلوك ما قبل التعبير. * اللا ترابط المترابط او اللاتماسك . المتماسك.

1. التكنيك اليومي المعتاد والتكنيك الخارج .المعتاد في كل ثقافة , هناك طرق محددة لاستخدام الاطراف (الارجل ,الايدي ,الراس , العمود الفقري ,العيون)وهذا الاستخدام ملتصق بالمهام الثقافية والاجتماعية التي تنمط سلوك الفرد والتي تمنح التنشئة الاجتماعية قوانينها الخاصة بها وطرق استخدامها ,لذا يكون الجسد في الحياة الاجتماعية بمثابة تقليد ينتقل من جيل الى اخر ,باعتباره ثقافة عند الجماعة التي ينتمي اليها الفرد (طريق الجلوس والوقوف ,السر ,تناول الطعام)وهذا ما يطلق عليه باربا السلوك اليومي المعتاد.
2. ما قبل التعبير :ان مبدأ ما قبل التعبير هو الاساس الذي يعتمد عليه عمل الممثل لإبراز حضوره الجسدي ,ويحتوي في متونه على الامكانيات الأولية لبناء القدرة علي تنفيز الفعل الدرامي , ويهتم ما قبل التعبير باشكاله ما قبل المقصود , فهو يعنى بعمل الممثل الذي يمكن من خلاله جذب انتباه المتفرج بشكل واضح حتى قبل ان يريد إبلاغ شيء محدد , بمعني ان الممثل يقوم بجهد عضلي مادي يبزل من خلاله طاقة مقدرة متمركزة في فعله البيولوجي الفيزيولوجي فيخضع الجسد في مواجهة للقوانين الفيزيائية في حركته ومن أجل تنسيق القدرة الحركية الجسدية ,يجب الخضوع لتدريب يومي وفق مبدأ ما قبل التعبير .
3. اللاترابط –المترابط او اللاتماسك –المتماسك : هذا المبدأ شخصه باربا كتكملة للمبدأين السابقين ,فهو وثيق الصلة باستخدام الجسد ,من خلال منظور التكنيك خارج عن اليومي المعتاد , وعن إمكانية بناء صورة أخرى لحضور الممثل ما قبل التعبير , ففي منظور التكنيك المعتاد كأنه غير متطابق , ومن هنا فان باربا يؤكد وباستمرار على ضرورة العمل الصارم والدقيق,الجسدي والذهني ,من أجل خلق ذكاء الجسد.

برزت هذه المبادئ ونمت من خلال العمل الطويل الذي انجزه باربا مع مجموعة مسرح الاودن, ومن خلال بحثه الدقيق في الثقافة المسرحية اليابانية والهندية وفي بالي, واصبحت بالتالي محفزا لدراسة الاسس التي يشترك فيها الممثل الشرقي والغربي في مجال التطبيق العملي. المخرج هو المرشد وتحاول المبادئ الثلاثة التي وضعها باربا اساسا لتدريبه التطبيقي النشر في بنية الممثل الفيزيائية . الجسدية والصوتية بحيث تدفعه الى نوع من الخلق الفني الشعري وذلك يعني أن الممثل يعمل بالدرجة الاولى على بناء جسد شخص يختلف عن جسد شخصه المعتاد اليومي .

انثربولوجيا المسرح :

ان أنثربولوجية المسرح تشير الى حقل جديد من التحريات : دراسة سلوك الانسان ماقبل –التعبير (pre–espressivo) في حالة من العرض المسرحي (reppresentazion) المنظم (باربا ا.، زورق من ورق عرض المبادئ العامة لانثربولوجية المسرح ، 2006م، صفحة 33) يلعب المخرج في مسرح باربا دور المرشد الروحي الذي يمهد السبل امام الممثل لتفجير طاقاته ومعرفة امكانياته, وبهذا فهو الذي يضع الارضية العملية لانماء قدرات الممثل وحرث الارض وزرعها معه في تجربة كسرت اطر المسرح التقليدي, وقد انصف هذا العمل بالتوجه نحو الداخل, نحو دراسة وتطبيق حيثيات عمل الممثل, فهي المهمة الاولى في وضع المفردات العملية للممثل في حيز التنفيذ بعيدا عن انظار المتفرج, وفي هذه الحلقة امتداد العمل نحو اكتشاف الجذور, جذور عمل الممثل ومواجهة لتجارب المعلمين السابقين. لكن مهمة المخرج المرشد ليست اعداد تمارين للممثل من اجل التمهيد لاخراج عرض معين, بل هي اعداد الممثل عمليا. بحيث يتيح له امكانية اداء دوره في أي عرض كان من خلال الدربة والدراية في مختلف أوجه حرفة التمثيل, ممهدا الطريق من اجل تفجير طاقاته الفنية.

لباربا علاقة بالمدرسة العالمية لانثروبولوجية المسرح, حيث القى باربا في العام 1980 في وارسو محاضرة بعنوان (انثروبولوجية المسرح . اقتراحات اولية) وكان نتاجها تبني إقامة مشروع الدورة الاولى للمدرسة العالمية للمسرح الانثروبولوجي, حيث طرح باربا في تلك المحاضرة المبادئ الراسخة التي يستند عليها عمل الممثل مثل مبدأ (تغيرات التوازن في الجسد) ومبدأ (التضاد في الحركة) ومبدأ (الطاقة في الزمان وفي الفضاء) وهذه المبادئ الثلاثة واخريات ثانوية لها اصبحت الاسس للدراسة والبحث في ثنايا عمل الممثل.

مفهوم طاقة الممثل:

من المفاهيم والتساؤلات المهمة للغاية التى طرحها باربا ماهية الطاقة عند الممثل, وكيف يمكن استخلاصها واعطائها شكلا حال توصيفنا لها ويعد هذا السؤال من الفرضيات الكبيرة التى تحرك بها باربا في الشرق والغرب ,وهو بذلك مهد الطريق لدراسة أحد أهم المفاتيح والتعقيدات في عمل الممثل وفق كل المناهج التى عملت على تدريب وتأهيل الممثل .

ويقصد هنا باربا وفقا لانثربولوجيا المسرح دراسة حالة التفاعلات الكامنة بداخل الممثل في مستوى ماقبل التعبير الامر الذي دفعه الى دراسة التكنيك الجسدي المعتاد في الحياة اليومية والتكنيك الخارج عن القيادة,

وبذا نجد ان مسرح الاودون هو مسرح للتقصي , يعمل على دراسة كنه اللعبة المسرحية في مستوى انثربولوجي جديد.

عطفا على ماتقدم يرى الباحث ان طاقة الممثل هي تلك الهبة النادرة التى يتمتع بها الممثل في لحظات الاداء وهي إعتمال الجسد بايعاز من المخ ليترجم الحركة والايماءة والاشارة وفق سياق شخصية او دور محددله من المعالم والصفات ماهي معلومة ومدروسة للممثل في المقام الاول ,كما يتجلى هذا المفهوم للرائي بشكل واضح حال لحظة الحضور المسرحي – حالة الاداء التمثيلي , وعليه الطاقة – بمعنى ما– (هي إرادة الفعل , التى تقرر إرادة التعبير أولا, ثم هي بالفعل نفسه ثانيا , فهي الرغبة الصادقة والاستعداد العميق لاداء فعل معين , بحيث يخلو الجسم والروح من أي مقاومة تعيق الاداء ومن ثم يصبح المجال مفتوحاً لاستحواز المتلقي داخل هذه الحركة المركبة)1 وبالتالى نجد أن أوضح تعريف يمكن أن نطلقه على طاقة الممثل هو الشغف حيث يستطيع الشغف ان يفجر القوى الخلاقة في نفس وروح وجسد الممثل /المؤدي وبالتالى هو من ينظم ارادة الفعل مع ارادة التعبير مقرونا بالرغبة العارمة في الاداء حيث تغيب هنا كل الممانعات التى نعرفها في حياة عمل الممثل كالتوتر وغيره من ممانعات عمل الممثل وينفتح الحس والحدس امام الممثل وقواه الخفيه فيرتدي الشخصية ويلتصق بالدور وينصهر في فضاء العرض مطلقاً كل قواه الإبداعية ومودعاً للخوف والقلق والتوتر.

طرق تقديم الشخصية:

إن طبيعة الاداء التمثيلى القائمة على التشخيص تختلف عن تلك التى تقوم على التقديم (الممثل التشخيصى يختار عن عمد ان يقلد او يوضح عمليا سلوك الشخصية , والممثل التقديمى يحاول ان يكشف السلوك الانسانى من خلال استخدام ذاته ومن خلال فهم نفسه وبالتالى فهم الشخصية التى يصورها , الممثل التشخيصى يجد شكلا مبنيا على هدف موضوعى للشخصية , والذى يقوم بعد ذلك بمراقبته بدقة وهو ينفذه والممثل التقديمى يثق ان شكلا ما سينتج عن التطابق مع الشخصية واكتشاف افعال الشخصية , ويعمل على خشبة المسرح لحظة بلحظة من اجل تجربة ذاتية) (يوتاهاجن، 2007م، صفحة 56) اذا فان معنى التشخيص ياخذ بعداً (براغماتيا) نحو الاداء باعتبار ان الممثل يتحول هنا الى ذاتا نمطية تاخذ من الشكل الخارجى مظهراً لها , في تحورها ويستطيع أن يحمل هذا الشكل الجديد محمولات النص المسرحي المكتوب وبالتالى يقتصر عمل الممثل على محاصرة هذا النمط بافعاله الجسدية وأصواته ويتحول الممثل بذلك الي (متخفى) حقيقى حول مقولات النص والشخصية ذات النمط المحدد فى سياق العرض المسرحي في الزمان والمكان او في زمكانية الاداء بيد اننا لا نستطيع الا أن نشهد بهذه القدرة الفائقة في تجسيد النمط كبديل او خيار للممثل وكطريق يستطيع من خلاله التعامل مع الشخصية وهو بذلك يحقق براغماتية الاداء الدرامي .

يري الباحث أن هناك طرق لتقديم الشخصية اعتمدت في الاداء التمثيلي علي , الجسد أو الجسد والصوت معا ,أو الصوت فقط .وكلها كانت تبحث وتجرب أنماط اداء تمكنها من الخروج من النمط الى فضاء التجديد والتجريب (وقد إنطوى أداء الممثل في تشكيل قدراته الارسالية على نمطين ادايين مهمين احدهما اكد على الحرفة الخارجية للممثل والعناية بتطويرها, والمرتبطة بالرعاية للنواحي الإلقائية والحركات والإيماءات التي

تمثلها المدرسة التقديمية في التمثيل . وآخر اهتم بالحرفة الداخلية , من أفكار وإحساسات وانفعالات وتمثلها الرسالة التشخيصي / الإيهامي في التمثيل) (فيشمان، 1997م، صفحة 9)

أما بخصوص الممثل التقديمى فنجد أن الامر يختلف تماما فالممثل هنا يعمل جاهدا على تقديم افكار النص او العرض المسرحى ككل عبر تقديم الشخصية ويعنى بالتقديم هنا التصميم الفكرى لدى الممثل فى امكانية تحقيق شكل غير متعارف عليه يستطيع هذا الشكل ان يحتمل سياقات النص /العرض المسرحى يعمل الممثل على معاناة التفكير للوصول اليه عبر التدريبات المتعددة والمختلفة وبالطبع هذا التصميم الفكرى المرتبط بالتدريبات المتعددة مرتهن بفهمه الخاص لسلوك الشخصية المتخفية فى النص , هنا تبدأ عبقرية التفكير فى كيفية تحويل أفكار وسلوك ونفسية الشخصية نفسها فى اطار يختاره الممثل , والعبرة هنا تقديم هذا السياق المعرفى الفكرى (محمول العرض الجمالى والفكرى) عبر الشخصية والتى يعمل الممثل على انتاجها باعتبار انها تتشكل وتخرج على خشبة المسرح عبر تجربة ذاتية تختلط فيها معطيات النص الاولى بمفاهيم ورؤى الممثل فى شرح او توضيح تصوره للشخصية عبر تقديمها وهنا يتضح الفرق بين الممثل الشخيصى والممثل التقديمى حيث نجد ان الممثل التشخيصى يعمل على توليف نمط مشاهد على مفهومات النص لديه ويعمل كل اجتهاده على محاصرة نموذجه الذى اختاره (النمط) ويبحث فى نقاط التلاقى بين هذا النموذج وسياقات العرض .

الممثل التقديمى يعمل على خلق وانتاج وتوليد نموذج أو تصميم شخصية عبر معاناته الشخصية النابعة من فهمه للشخصية نفسها وهو فى ذلك لا يتحرك تجاه نموذج جاهز, وانما يعمل على طرح نموذج جديد يشابه أحلامه وتصوراته تجاه هذا النموذج وفق مقتضيات سياق الشخصية فى العرض, باعتبار دور الشخصية نفسها فى مجرى الاحداث على نسق العرض وهنا يرى الباحث ان الدور هو تمام التوافق للشخصية فى عملها مع الشخصيات الاخرى فى سياق العرض المسرحى .

عليه فأن الخلاصة تقود الى أن مناهج الاداء التمثيلى تحفل بنوعي الممثل (التشخيصى والتقديمى) كما سيتضح لاحقا وان هذين المبداين فى التعبير يمكن ان يتواجدا فى منهج تدريب واحد معا بالحديث عن مبدا التقمص او المعايشة عند ستانيسلافسكى حيث توفر شروط اداء للممثل ان ياخذ بطريقة التشخيص او التقديم للشخصية وكذلك فأن مفهوم طريقة التقديم يمكن ان تتوفر شروطه عند كل من انتونان ارتو وبيتر بروك وجيرزى جروتوفسكى واوجينوا باربا بيد انه يصعب الجزم بتوفر شروط لهذين المفهومين (التشخيص والتقديمى) وفق ما سقنا من شروط اى اشارات عند برتولد برشت الذى يدعو الى التغريب فى الاداء و حيث ان طريقتى التشخيص والتقديمى يصعب ان نجد لهما وجود فى الاداء بمعزل عن مفهوم الايهام بحسب مايرى الباحث .

مناهج الاداء التمثيلي والممارسة المسرحية في السودان :

التجربة السودانية إحتفت بمجموعة مناهج تدريب للممثل ونقصد هنا نموذج كلية الموسيقى والدراما (المعهد العالى للموسيقى والمسرح) حيث يرى الباحث ان هناك مناهج غربية بعينها إستطاعت ان تجد لها توطينا داخل المؤسسة الاكاديمية دون غيرها ,ونجد على راس تلك المناهج منهج الطريقة لقسطنطين ستانيسلافسكي المعروف بعنوان كتابه (إعداد الممثل) كذلك نجد منهج برتولد برشت وربما لكونه منهج يحمل في أحشائه

بذور الثورة ودعاوى التغيير التى ارتبطت بمثقفين السبعينات من القرن الماضي ، الشاهد في الامر أن التجربة السودانية في الممارسة السياسية عجزت عن هضم نموذج مييرهولد وربما يرجع ذلك للتاثير الماركسي المهيمن على النسخة الملحمية التى جدت ارضا لها بالبلاد الشيء الذي يمكن أن يحدث تناقضاً في الوعي بالمصدر تم تغليب الملحمية على البيوميكانيك ، كذلك من الممكن أن يكون أحد الاسباب القوية التى يراها الباحث هي قسوة المنهج وتدريباته وطبيعتها المبتعدة نوعا من من ثقافة الاداء الجسدي بالسودان .

الشيء الاخر والاكثر أهمية في رؤية الباحث إرتباط عنوان الورقة /الفرضية بماتم إنتاجه من مناهج اداء تمثيلى ومدى تغلغلها في المشهد المسرحي في حقل الدراسة (السودان) من حيث مؤامتها وصلاحيتها وتقاربها مع البعد الثقافي لحقل الدراسة حيث يرى الباحث أن بعض مناهج الاداء التمثيلى لم تجد حظها في التوطين المنهجي والممارسة العملية ومحاولة إيجاد إجابة حول كيف؟ ولماذا ؟إتخذت هذه المناهج أرضيتها وبعضها إبتعد وبقي على هامش الاهتمام والممارسة وأيها مناهج هي أنسب في ممارستنا المسرحية؟ بدراسة (الجستوس) كتعبير حركي دلالى جسدى وثيمة ونمط ثقافي ومظهر درامي وطقسي فى عدد من الطقوس السودانية المشتركة ذات الطبيعة الحركية الدلالية عبر الابعاد التى تم الاشارة أليها سابقا ,ففي توصيف لحالة طقسية درامية كالزار على سبيل المثال نجد أن ثيمة التحول تعتبر تقنية واضحة في شكل المقاربة الدرامية (فالمقصود بالتحول هو ان يلعب (أ) دور (ب) بحيث يشاهده (ج) وهذا التحول سمة ظاهرة في كثير من الظواهر التراثية في السودان ومن بينها ظاهرة الزار)(متولي ,2007م,ص46) وعليه يرى الباحث ان الظاهرة الدرامية متجذرة في الثقافة السودانية وفي نمط طقوسها الادائية وخصوصا الحركية منها وان هذا التعدد في نظر الباحث من انه ان يكسب الممارسة المسرحية ثراءا يجعل من الممثل السوداني القدرة والقابلية على تحمل نمط تعدد مناهج الاداء التمثيلي ,وهذا التحمل والاستيعاب أملته عوامل الثقافة والبيئة التى شكلت شخصيته الابداعية بتعددها في مصادر واوجه الاشكال التراثية والطقسية , وهو الامر الذي تثبته الممارسة المسرحية في السودان ومحاولاتها المتعددة في صبغ المشهد الدرامي بطبيعة المكون المحلى الثقافي الطقسي ,وكذلك مايعزز رؤية الباحث أن في السنوات الاخيرة شهدت الدراسات العليا بكلية الموسيقى والمسرح بقسم المسرح كثير من الدراسات التى عملت على ربط أوجه التراث وعلاقته المباشرة وفن المسرح مما شجع الباحثين على السير في ذات الدرب وطرح الاسئلة المتجددة حول موضوعة التمثيل والمنهج ,بالرغم من أن طبيعة الدراسة النظرية بالكلية نجدها تحتشد بنماذج مناهج التدريب الغربية , لكن على مستوى الدراسات البحثية العليا نجد ان هناك تسارع كبير نحو الدراسات السودانية , كذلك نجد ان تعدد مناهج الاداء التمثيلي قد عمل على إكساب الممثلين من الطلاب القدرة والجرأة على التجريب في الاداء تجلى ذلك في العروض المسرحية المتعددة التى تمت داخل الكلية وخارجها واخرى تمت بالمهرجانات المسرحية , ويرى الباحث ان تعدد المناهج للاداء التمثيلي في السودان عبر نموذج عمل مناهج كلية الموسيقى والدراما , كثيرا ما تلخص في نتائج الورش المسرحية التى تمت بالكلية حيث شهدتالكلية في السنوات السابقة عدداً مقدرا من الورش المسرحية التي قادها فنانين مسرحيين من خارج السودان , وقد التحمت التجربة الفنية الاكاديمية بشكل أصيل بنتائج هذه الورش الشيء الذي يراه الباحث قد أنعكس بشكل إيجابي على الممارسة المسرحية بالسودان .

يرى الباحث انه في السنوات الاخيرة شهدت الممارسة المسرحية في السودان تجارب مسرح المقهورين لاغستو بوال ، وهو نمط مسرح يعمل على إعلاء وترسيخ مبدأ التشاركية في العرض المسرحي بين الممثل والمتفرج ,

مما يجعل من المتفرج مشاركا أصيلا في العملية الادائية والتى تقوم على نمط تفكير ديالكتيكي ونجد ان المشاركة في الاداء التمثيلي للمتفرج هي ليست غاية في حد ذاتها بقدر انها مدخلاً تصحيحيا وتعليميا للمتفرج يطرح من خلال تمثيله مشكلاته ويطرح رؤاه وحلوله .

التجارب الوافدة (الورش المسرحية) :

بحسب إفتراض الورقة كنموذج دراسي وفق المنهج النقدي التحليلي يرى الباحث أن في الفترة من 2006-2010م تمت عدة تجارب وافدة تتمثل في الورش المسرحية بكلية الموسيقى والدراما وتعددت هذه الورش بين الرقص والتمثيل والاخراج خصوصا وان جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا لها عدة برتكولات خصوصا تلك التي مع جامعة امستردام بهولندا ويرى الباحث أنه في خلال هذه السنوات الاربع تعددت الورش الاوربية التى شهدتها أروقة الكلية بتعدد موضوعاتها وخبرات مدربيها ويمكنا ايجاز هذه الورش بالتالي:

1. ورشة دراما المسرح Dramatization تقديم / بروفسور ميكا كولك في الفترة من 2006/12/11م إلى 20 /2006/12 م بمباني الكلية.
2. ورشة مسرح الجسد قدمها جاسك لومونسكي من جامعة كراكاو ببولنده والأستاذة هليكا دايمر من جامعة روتردام في الفترة من 2006/3/27م- 2006/4/1م بالتعاون مع المجلس الدولي للمسرح (T).
3. ورشة مسرح بريشت قدمها الخبير الكسندر ستلمارك في الفترة من 2006/4/2م إلى 2006/4/9م بمباني الكلية في إطار مهرجان أيام البقعة المسرحية بالتعاون مع الهيئة الدولية للمسرح (ITI) وكلية الموسيقى والدراما.
4. ورشة المناهج الدرامية بين قسم المسرح بجامعة أمستردام وقسم المسرح بكلية الموسيقى والدراما، شاركت فيها بروفسير ميكا كولك. أستاذة قسم المسرح في الفترة 2007/8/15م- 2007/7/30م.
5. ورشة مسرح المقهورين ومسرح الصورة قدمتها الخبيرة البرازيلية باربارا سانتوس بالتعاون مع المجلس الدولي للمسرح السودان وألمانيا في الفترة من 2006/11/21م وحتى 2006/11/30موالتى عقدت بكلية الموسيقى والدراما.
6. ورشة تقنيات مسرح بريشت الكسندر ستلمارك من ألمانيا بالتعاون مع المجلس الدولي للمسرح وكلية الموسيقى والدراما في الفترة من 2007/3/27م إلى 2007/4/2م.
7. الورشة العالمية للتعبير الحركي والتصميم قدمها هيلكا دايمر هولندا وجاسك لومنسكي بولنده في الفترة من 2006/12/28م إلى 2007/1/12م.
8. ورشة الرقص المسرحي قدمها هيلكا دايمر في الفترة من 2008/12/22م إلى 2009/1/2م.
9. ورشة صور من الواقع قدمها المخرج الألماني كاي توخمان في الفترة من 2008/7/30م إلى 2008/8/21م. بالتعاون مع معهد جوته وكلية الموسيقى والدراما.
10. ورشة استانسلافسكي والدراماتورج قدمها.
11. مارسيل موليمان هولندي.
12. ميكا كولك هولندا.في الفترة من 2009/2/23م إلى 2009/2/26م ومن 2009/2/28م إلى 2009/3/3م كلية الموسيقى والدراما.

13. الورشة العالمية للمسرح في مناطق الصراع، الهيئة الدولية للمسرح ITI يونسكو السودان– ألمانيا – كلية الموسيقى والدراما– ومعهد جوته في الفترة 10/14 –2009/10/21م.
14. تصميم الورشة وتدريب التمثيل والتصميم الحركي – الورشة الإقليمية للمسرح المحترف – الهيئه العربية للمسرح الفترة 10/12– 2012/10/20م – الخرطوم .
15. ورشة بناء وتكوين العرض والاداء في مناطق الصراع بالتطبيق على مسرحية ماكبث للمخرج الالماني كاي توخمان بمباني كلية الموسيقى والدراما المتزامنة مع إجتماعات الهيئة العالمية للمسرح ITI بتاريخ 15 اكتوبر 2009م.
16. ورشة الخرطوم المسرحية (دور الاسطورة والحكايات الشعبية في بناء العرض المسرحي) للمخرج الاسباني خافيير دي لافارجا والتى تمت بمباني كلية الموسيقى والدراما بالتعاون مع السفارة الاسبانية.

يمكن تلخيص النقاط التالية التى توضح وتبين لماذا تم التوطين لبعض المناهج المعنية بالاداء والتدريب للممثل دون غيرها كالواقعية النفسية لستانيسلافسكي وملحمية برتولد برشت وغيرها كنمط عرض مسرحي /أدائي والاسباب التى تم بها إبعاد البيوميكانيك عن المشهد المسرحي (الممارسة /الاكاديمية) يجملها الباحث في عدة نقاط :

1. تبني منهج ستانيسلافسكي في السودان لارتباطه بالطبيعة العاطفية الشعورية وهي من المميزات التى نجدها في الشخصية السودانية وتتجلى الواقعية النفسية عنده في الاثر الروحي والوجداني على وجه الخصوص في جوهر الحياة السودانية (الزار /الذكر الصوفي) على سبيل المثال .
2. كذلك سبب أخر جعل من منهج ستانيسلافسكي منهجا قريبا لطبيعةالممارسين للتمثيل في السودان ، وهو خاصية الفضول في شخصية (الانسان) السوداني وحبه للاستطلاع ومعرفة التفاصيل والقدرة على الحكي والاستغراق في الاستماع إضافة الى ذلك طبيعة الثقافة المحكية (السرد الشعبي) القائمة على الاساطير والخرافة والتربية الصوفية القائمة على تهيئة الذهن في الاستعداد لكل ماهو ميتافيزيقي .
3. إرتبطت الملحمية بحركة المسرح الطليعي وربما الثورية المباشرة في شكل الخطاب /العرض المسرحي.
4. الكيد السياسي الماركسي الذي قوبل به تجربة مييرهولد حاول طمر منهجه في روسيا و كذلك الدعاية السياسية المضادة عملت على التغبيش المستمر تجاه شخصه ونتاجاته حتى خارج روسيا.
5. عدم إحتفاء الاكاديمية في السودان بهذا النوع من التدريبات لعدم وجود مدربين كسائر الحال في أكاديميات العالم العربي والافريقي والاكتفاء بتدريس بعض المناهج على الوجه النظري دون غيره.
6. البنية الوصائية للمجتمع السوداني (رعوية /زراعية) ونموذج التربية القابض المحافظ أشد المحافظة على التقاليد المترصد ذكوريا ساهم في تعميق هوة العقل السوداني وجعله يتعامل مع الاشياء بشئ من التواضع ودون التمرد والسبر في الغور المعرفي .
7. مسرح مييرهولد (الاليات الحية) إمتاز بالشرطية ومسرحة المسرح كما إمتاز ستانيسلافسكي ب(الايهامية) وبرتولد برخت ب(التغريب).

لكن رغم ذلك نجد ان بذرة قبول وتوطين منهج مييرهولد تجد من السودان أرضا خصبة لخصوبة الثقافة السودانية ، الخصوبة التى تظهر في التنوع الهائل في الثقافة والطقس حيث التعدد للطقوس ذات

الطبيعة الحركية والادائية الراقصة كرقصة السيف عند قبائل البشاريين والبجا والصقرية عندقبائل البطانة (البطاحين) ورقصة النحلة عند قبائل الميدوب ، ورقصة المردوم والنقارة عن المسيرية بكردفان رقصة الكاتم عند قبائل الرزيقات والمعاليا بدارفور وغيرها من طقوس نوبا الجبال كسبر الكمبلا واللوبيا في منطقة جنوب كردفان .

يرى الباحث أنه في خلاصة هذه الورقة أن تعدد المناهج يقرأ بين المبدأ التربوي في مقابل الممانعة الاحادية (الدوغمائية) في نسق تعدد طرق التدريب وارتباط ذلك بالمبدأ الثقافي في التفريق بين المسرح الشعبي والموروث الشعبي نستجلي عدة نقاط :

أولاً : المناهج دوما توجه مخاوف تربوية, منبعها شخصية المعلم /المدرب تتمثل هذه المخاوف في التشتت الذي يمكن ان تتركه متعددات المختبرات في اداء الممثل الواحد لذلك نجد أنه بحسب خبرة معلمي المسرح أن هذه الاحادية (الانغلاق) تعمل على تكريس المنهج في ذات المعلم وربما تعيق عملية الابداع .

ثانيا: من وجهة نظر اخرى أن أحادية المنهج تعمل على رفد سوق العمل بالكادر المؤهل وسريعا , وهو أمر يعد من إقتصاديات الفنون لارتباطه بعامل الزمن , لكنه قد يخلق نوعا من التنميط في طريقة اداء الممثل .

ثالثا :يرى الباحث أن جهود انثربولوجيا المسرح عملت علي الانفتاح الكبير على الثقافات المتعددة وخصوصا تلك التى تمتاز بطبيعة طقوسية روحية واهميتها في تشكل مسرح معاصر مهتم بالبحوث العلمية التى من شانها رفد فن المسرح بالاراء والتجارب الجديدة.

رابعا: يرى الباحث كخلاصة ان الانسان هو الوحيد من بين المخلوقات الذي استطاع ان يخترق لنفسه مئات الوجوه الوحيد الذي لايكف عن إطلاق وجها جديدا كل يوم,ذات الفرضية التى تقابلها بالمقابل اهمية تعدد المناهج لتدريب الممثل .

خامسا : من شأن الاكاديميات ان تملك الطالب شتى المعارف بما فيها الطرق المختلفة والمتعددة للمناهج , كما نجد أن ميول الاستاذ ربما يكون لها التأثير في تغليب منهج على اخر .

سادسا: الورش المسرحية الوافدة ساهمت على تنقيح وتطوير المناهج حيث تقدم تجارب جديدة وتعمل على تصحيح بعض المعتقدات والافكار المرتبطة بالمناهج .

سابعا: لمشاركة الطلاب في التجارب المعملية والعروض المسرحية الاثر الايجابي في تعزيز الثقة لديهم وكذلك اكسابهم معارف جديدة .

ثامنا : تعدد أوجه التراث والطقوس في السودان ساهم في تشكيل شخصية الممثل السوداني , وينظر لهذا التعدد بمثابة إمتياز وخصوصية ثقافية أكثر من كونه مدعاة لتشتت شخصيته المبدعة .

المراجع:

1. اليوسفي , حسن , 2000م, المسرح والانثربولوجيا , دار الثقافة للنشر والتوزيع –الدار البيضاء
2. الجاف, فاضل, 2012م , فيزياء الجسد –ومسرح الحركة والايقاع, دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع.
3. . متولي , محمد فتحي,2007م ,إستلهام التراث الشعبي في المسرح السوداني في الفترة 1967-1985م,الهيئة المصرية العامة للكتاب
4. جروتوفسكي , جيرزي,1989م ,المسرح الفقير 'تقديم وترجمة سمير سرحان ,الهيئة المصرية العامة للكتاب
5. باربا, يوجينوا, 2004 م,أرض الماس والرماد , تج – د- هناء عبد الفتاح , الهيئة المصرية العامة للكتاب.
6. لطيفة الزيات ,حول الفن رؤية ماركسية ,مركز البحوث العربية ,1994م
7. الحمامصى, عثمان, 1994م, نظرية ستانيسلافسكي والنظريات المعارضة , الهيئة المصرية العامة للكتاب .
8. يوتاهاجن , هاسكل فرانكل ,2007م, نظرة احترام للتمثيل , تج أ ,د, سامى صلاح , وزارة الثقافة , مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى .
9. موريس فيشمان ,تدريب الممثل ,تج نور الدين مصطفي ,الدار المصرية للتاليف,القاهرة,1997م
10. راغب, نبيل, 2001م , فن العرض المسرحي ، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان
11. باربا , اوجينيوا, 2006م , زورق من ورق ,عرض المبادئ العامة لانثربولوجية المسرح ,تج :قاسم بياتلي.الهيئة المصرية العامة للكتاب