أولاً. في الدراما التكونية

سيسيلي أونيل

(1)

مشاهد وحلقات: تعريف عالم الدراما

▪ كل عمل فني يفسح المجال لدخول عالم خيالي مستقل؛ «مكان آخر» درامي. هذه هي الحال الأكثر وضوحاً في المسرح، حيث يتضح العالم الخيالي أمام أعيننا من خلال الوجود الإنساني للممثلين. والعوالم الدرامية والأهداف الدرامية والعناصر الجمالية والبنى الشكلية تحدث بالطريقة نفسها في الدراما التكونية إلى حد كبير، كما هي الحال في أي قطعة من المسرح التقليدي. وهذه العوالم والأهداف والبنى تُجسَّد وتُعزَّز بفعل كلمات المشاركين وأعمالهم، وتحمل في أعماقها الطاقة لمزيد من التطور والتعبير. ولا يعتمد وجود هذه العوالم الدرامية على ضرورة إقرار عوالم المشاركين سلفاً، ولن تفقد صلاحيتها على اعتبار أن تطورها عفوي، ولا يمكن التكهن به.

المسرح والدراما التكوُّنية كلاهما يعتمد على قبول مؤقت لوهم– عالم تقليدي وخيالي مغلق كائن في التآمر الطوعي بين الجمهور والممثلين. وكلاهما يطلب من المشاركين الانخراط في تظاهر فعّال بخصوص أشياء وأفعال وأوضاع، وهما يوجدان ضمن حدودهما الخاصة بالزمان والمكان، ويطلبان تبني أدوار وقدراً من التفاعل، ويكونان منفصلين عن واقع الحياة اليومية. وهما عالمان مؤقتان يتواجدان في العالم اليومي، ويتكرسان لأداء عمل على نحو منفصل. وحالما تتولّد هذه العوالم والأفعال، تستمر باعتبارها إبداعات العقل وكنوز الذاكرة، وربما تُستَدعى، كما ورد سابقاً، وتُكرَّر إلى حدٍّ ما.

في المسرح تكون مهمة الكاتب الدرامي أن يغيّر في وقت محدد توجّهَنا المألوف لكلٍّ من الزمان والمكان، وتحديدَ موقعنا بشكلٍ صارم في عالم بديل؛ المكان الآخر الدرامي. وفي الدراما التكونيةً تُواجَهُ المرشدةً بالمهمة نفسها. ولتحقيقها باختصار وفورية، يكون المسار الأفضل هو فحص الوسائل التي بها يستحضِّر كُتّاب الدراما الناجحون العالم الدرامي إلى الوجود.

برناردو: من هناك؟
فرانسيسكو: أجبني. قف وأظهر نفسك.
برناردو: يعيش الملك!
فرانسيسكو: برناردو؟
برناردو: هو.
فرانسيسكو: أنت تأتي في وقتك بدقة.
برناردو: تجاوزت الساعة الآن الثانية عشرة. اذهب للفراش، فرانسيسكو.

هكذا يحرّك شكسبير عالم «هاملت». فالعناصر التي يعرض لها هي: الظلام والسّرية واليقظة والتوقّع. وهو يبني الزمانَ والمكانَ وطبيعةَ الشكّ والإحباط ومهامَ الشخصيات وأدوارَها ووجودَ ملك بطريقة اقتصادية ودراميةٍ إلى حدٍّ بعيد. وكانت ذريعة شكسبير من أجل هاملت حكاية قديمة رُويت مرات كثيرة (وربما مسرحية مبكرة حول الموضوع نفسه للكاتب المسرحي كيد)، وهو يستخدمها ليجذبنا إلى عالم إلسينور، حيث ينشر شبح الملك المقتول التحصينات. لاحظوا أننا نجد أنفسنا في العالم قبل أن نتعلم أياً من تفاصيله من خلال عرض مباشر. وتبرز هذه التفاصيل ونحن ننصت، ويجب أن نخلق معنى منها. ومنذ لحظة بدء المسرحية، نخمن، ونضع افتراضات، ونطور توقعات عن العالم الذي يتكشّف أمامنا. وفي رواية الأحداث مرةً أخرى كسرد، فإن المشهد الأول من «هاملت» سوف يُحذَف بالتأكيد، وكذلك دور الجندي فرانسيسكو الذي لا يظهر مجدداً. وكل ما نتعلمه عنه هو أنه «مريض في القلب». غير أن هاملت ليست مجرد كشف عن قصة تراجيدية. إنها تجريب سلسلة من اللحظات الدرامية والحالات العاطفية المكثفة بشكل متزايد، بما في ذلك اللحظة الأولى على متاريس إلسينور التي تعصف بها الرياح عندما نكتشف، نحن كمتفرجين، نوع العالم الذي نُجَرُّ إليه.

وفي بداية كل مسرحية، يعمل الجمهور بجدٍّ أكبر من الممثلين تقريباً، بحيث يفهم التلميحات، ويستوعب القرائن، ويسأل أسئلة، ويتكهن بشأن العلاقات. وتبرز تفاصيل العالم بالتدريج على المسرح، فهي عرضة للتغيير، وغير معروفة تماماً إلى أن تكتمل الدراما. فالعالم الدرامي يعرّف نفسه في العمل أكثر مما يُبنى من الخارج.

ويطلق مارلو العالَم المتخيَّل للدكتور فاوست بطريقة مختلفة تماماً. هنا تروي الجوقة السيرة الذاتية لفاوست حتى النقطة التي تبدأ بها المسرحية، ثم تُعرّفنا على «الرجل الذي يجلس وقد أكبَّ على دراسته»، مقحمةً إيانا على الفور في كفاح فاوست الروحي والفكري. نستمع إلى وصف بأسلوب رفيع عن تجاربه مع الفروع المختلفة للتعلم، ويبدأ عمل المسرحية من النقطة التي يتخذ فيها قراراً لاحتضان معرفةٍ محظورة.

إن أهمية هذه اللحظات المبكرة، عندما نحاول كجمهور أن نصنع معنى مما يظهر أمامنا، تبرز في المفتش الحقيقي هاوند، محاكاة توم

ستوبارد الساخرة لغموض البيت الريفي، وهي نوع غير معروف بسبب طاقتها الدرامية ودقتها. فالسيدة درادج، مدبرة المنزل، تنفض الغبار، لكنها تنتظر بوضوح رنين الهاتف.

السيدة درورداج: مرحباً، إن الغرفة المرسومة للسكن الريفي للسيدة مالدون ذات صباح في وقت مبكر من الربيع؟ مرحباً! الرسم- من؟ من ترغبين في التحدث إليه؟ أخشى أنه لا يوجد أحد بهذا الاسم هنا، هذا كله أمرٌ غامضٌ جداً، وأنا متأكد أنه يؤدي إلى شيء ما. آمل أن لا يكون ثمة سوء فهم لأننا- السيدة مالدون وضيوفها- معزولون هنا عن العالم، بما في ذلك ماغناس، الأخ المقعَد غير الشقيق لزوج السيدة اللورد ألبرت مالدون الذي خرج قبل عشر سنوات ليتمشى في المناطق الصخرية المرتفعة ولم يُرَ منذ ذلك الحين – الجميع وحيدون لأنه ليس لديهم أطفال.

إن البراعة المقصودة لعرض هذه الحبكة والطريقة التي يحاكي بها ستوبارد بسخرية وذكاء كليشيهات وعدم كفاءة كُتّاب أقل مهارة تلفت الانتباه إلى مهارة الكُتّاب المسرحيين الذين يجرونا إلى العمل دراميا وعلى نحو مقتصد.

القصة والحبكة

الحبكة ليست رديفاً للقصة، مع أنه قد وافق النقاد من بدايات النظرية الدرامية على أن كل نص مسرحي يُبنى بشكل أساسيٍّ على قصة. والقصة لها ثلاثة عناصر أساسية- موضوعاتٌ إنسانية أو مجسَّدة وأبعاد الزمان والمكان. وهذه العناصر تمثّل بنية العلاقات غير المتغيرة التي دائماً ما تحدث في كل مرة لدى تقديم قصة معينة. ولعل الوصف الأسهل لحبكة أي نص درامي عادة ما يشتمل على عناصر بنيوية مهمة وشبكات من العلاقات. وغالباً ما تتضمن الحبكة الدرامية عنصراً قوياً للسببية وعناصر القصة الثلاثة: موضوعات إنسانية، والسياق، والبعد الزماني، لكنها تتضمن أيضاً العمل. الموضوعات تتخذ قرارات مقصودة تترتب عليها نتائج، وخيارات تُحدِث تغيراً في الوضع.

وبشكل رئيسيّ، تتوفر الأوصاف البسيطة للحبكات المرضية بنيوياً للمرشدة في الدراما التكونية. وقد تتضمن هذه الأوصاف انتقالاً من العلاقة إلى نقيضها، ومن التكهن أو الخوف إلى نقيضهما، ومن مشكلة إلى حلها، ومن التحريف إلى التصحيح. والقوس الذي أطلقته الذريعة يتم إكماله في دائرة العمل.

وبالنسبة إلى أرسطو، مثّلت الحبكة سياقاً سببياً موحداً ومستقلاً. ثم انقلبت فكرة البنية الدرامية المغلقة التي تمثّل سببياً سلسلة مرتبطة من الأعمال المعارضة والمضادة في نظرية المسرح المعاصر وتطبيقه. وعوضاً عن سياق حبكة منفردة مرتبطة سببياً، فإن الصيغ المفتوحة للبنية الدرامية قد اعتُرِف بها، وشهدت تطوراً. وتنزع هذه الصيغ إلى الحلول مكان حسَ بنهاية طولية ذات سلسلة من الصيغ والتغيرات الدورية المكررة. هنا، يكوّن المشهد هو الوحدة البنيوية الحاسمة، ويُبنى العمل من أجزائه التأسيسية حتى النص المكتمل.

تطور حلَقي

ثمة عنصر مهم في التحويل البنيوي لأي قصة إلى حبكة، وهو الطريقة التي بها يُقسَّم التمثيل الدرامي إلى أقسام. والخطوة الأولى نحو حل مشكلة البنية في الدراما التكونية تكمن في إدراك تطور العمل في وحدات أو حلقات. ولعل تنظيم العمل ضمن عدد من الحلقات هو إجراء مألوف لمعلمي الدراما، الذين يختارون من تشكيلة نماذج درامية، ويوظفون مجموعة واسعة من الاستراتيجيات المثيرة لإشراك المشاركين في العالم المتخيَّل للدراما. وفكرة التطور الحلقي هذه غالباً ما يتم إهمالها في نوع الارتجال المستخدَم عند تدريب الممثل وإجراء البروفة.

وفي تجربتي الخاصة، بدأت الرحلة نحو فهم شكل المسرح بإدراك أن التطور الدرامي لا يلمّح بالضرورة إلى سرد طولي. وحالما أدركتُ فكرة أن الدراما يمكن أن تتطور بشكل حلقي أو بانورامي من خلال سلسلة من المواجهات المهمة، اتضح أن عدداً من المقومات الشكلية الجمالية والدرامية قد استُخدِمت في خلق العالم المتخيَّل وتطوره.

ومع أن المرشدة في جلسة الدراما يمكن أن تكون قادرة على إدراك الحدث في حلقات، وتختار من بين نماذج درامية مختلفة، فإن هذه الاحتمالات بمفردها قد لا تؤدي إلى تجربة مهمة للمشاركين. فالتحدي المتكرر للمرشدة هو أن تختار خلال العملية نوع الحلقة أو المشهد الذي يشجع على تطوير الحدث إلى إنجاز مُرض. ومن المهم أن نتذكر أن إجراء الاختيار هذا ليس مسألة اتخاذ قرار مسبقاً بشأن سياق الحلقات بحيث يكون هناك نوع من سيناريو ثابت يرتجل من خلاله المشاركون. وإذا كان الحدث سيبقى ارتجالياً بشكل أساسي- بما في ذلك العفوية والشك والبراعة والاستكشاف والاكتشاف- فلن يتقرر مسبقاً سياق الحلقات أو المشاهد، بل يُكتشَف استجابة لمتطلبات تطور العمل. فهناك نوع من الحاجة الجمالية في العمل، إذ عندما نُقادُ في المسرح إلى توقع حدث، يمثّل ذلك احتمالاً درامياً. وعندما نستحضر حدثاً، يمثّل ذلك ضرورة درامية. والضروري هو الأكثر فعالية عندما يُقدَّم بصيغة مصادفة. ولعل الموقف الذهني لدى المتفرج هو ما يجعل حدثاً درامياً ذا مصداقية، وذلك الموقف يتم خلقه عن طريق النوع الذي يكون العمل جزءاً منه، وكذلك عن طريق سلسلة الظروف التي تؤدي لذلك الحدث. والطريقة الأكثر فعالية لإتمام مشهد الضرورة الدرامية بالنسبة إلى وظيفة الكاتب المسرحي أن تُمارَس إلى حد كبير من داخل التجربة.

«ذات الرداء الأحمر»

في هذه الدراما التكونية، تكون الذريعة قصة مألوفة جداً، وواحدة قد أُعيدَتْ رواياتها، وصيغَت بعدة نُسخ معدَّلة على مر السنين. وكانت نقطة بداية آمنة لفتيان مراهقين غيرً معتادين على هذه الطريقة للعمل. والمراحل الأولى للعملية عبارة عن تمارين، والعالم الدرامي يترسّخ، فقط، عندما تقوم المعلمة بدور، وتبدأ في بناء التجربة من الداخل.

السرد: يسرد الطلاب قصة «ذات الرداء الأحمر» معاً، بحيث يسمحون بنسخٍ مختلفة، ويتبادلون نهاياتٍ للقصة.

حلقات	عناصر الدراما
تنقسم المجموعة إلى أزواج: «أ» و«ب». المعلمة في دور محررة صحيفة تطلب من «أ» أن يذهبوا إلى القرية بالقرب من الغابة، ويقابلوا شخصاً محلياً، لكي يبنوا الوقائع الحقيقية للحالة. يصبح «ب» المواطنين المحليين. ثرثرات تقليدية تتناول الكثير من الآراء حول الأحداث. يستمتعون وهم يضيفون على الحقائق.	دور المعلمة هو وسيلة إعطاء معلومات وبناء سياق للمهمة. أدوار المشارك محدودة وعبارة عن كليشيهات، لكنها آمنة، وتوفر وسيلة تطوير منظور جديد بشأن هذه القصة المألوفة. قد يضيفون إلى القصة الأصلية، ويطورون آراء، وينغمسون في التكهنات.
المحررة تدعو المراسلين معاً، وتحصل على تغذية راجعة حول المقابلات. عرض مجموعة كبيرة متنوعة من التفسيرات، ومع أنها ليست جميعها حقيقية، لكن هناك بوضوح شيئاً ما يحصل. ثمة حاجة لمزيد من المعلومات، خصوصاً الصور.	دور المعلمة هنا يكون رمزياً، لكنه يسمح بتغذية راجعة ونقاش ومصادقة على مهمة سابقة. نِصفُ المجموعة جمهورٌ للنصفَ الآخر، وهم يعيدون صياغة ما سمعوه.
في مجموعات صغيرة من أربعة أو خمسة أشخاص، يتم تجسيد تابلوهات. وهذه التابلوهات تعرض حوادث في الغابة أو القرية، وغالباً ما تكون محسوسة أو مبهمة. وفي هذه المرحلة، ليس ثمة حاجة لاسترضاء وجهاتِ نظرٍ معارِضةٍ لما يجري.	يشاهد أفراد المجموعات تابلوهاتهم، ويعلقون على ما يشاهدونه من ناحية المعلومات التي تتضمنها التابلوهات والصفات الشكلية التي تتكون منها. مرة أخرى، المجموعات الصغيرة هي جمهور لعمل إحداها، لكن بمعنى شكلي.
الآن، هناك تغير بارز في ديناميكية العمل. فالعالم الدرامي يبدأ بالنمو في الارتجال. تجلس المجموعة في دائرة كبيرة. المعلمة في دور تقدّم نفسها باعتبارها سارة غرين، السكرتيرة الصحافية في معهد أبحاث بالقرب من غابة هود، ويديره البروفيسور روبنسون. تطلب من أفراد المجموعة، كصحافيين مسؤولين، أن يتخلوا عن الثرثرة السخيفة التي تنتشر بخصوص الذئاب في الغابة. كل هذه الدعاية المناوئة تَحُول دون إكمال البروفيسور روبنسون بحثه المهم. يرفض الصحافيون الالتزام، ويسألون أسئلة حول عمل البروفيسور، وخلفيته، ومصدر تمويله، والعلاقة بينه وبين السيدة غرين. تتفادى غرين أسئلتهم، وتدّعي أنها تعرف القليل جداً عن بحثه، وباستثناء ذلك فإنه لا يستخدم التلاعب بالجينات، فهدفه هو استكشاف حدود الذكاء. لكن الصحافيين متشككون جداً بكل شيء يقوم به البروفيسور، ويستفسرون عن الأمن والهجمات التي تُشنّ على أناسٍ محليين.	إن بنية هذه الحلقة اعتراضية، حيث يُطلب من المجموعة عمل شيء ما ترفض الموافقة عليه. المجموعة تقبل دورها «الصحافي» العام، وهو تطور عن دور «المراسل» في المهمة السابقة. بعضهم يعرّفون أنفسهم كصحافيين من مجلات معينة، مثل «الطبيعة». مرة أخرى، هناك تكهن وتفسير لاستجابات السيدة غرين المحدودة. المجموعة تضيف تفاصيل وتبني العالم الدرامي عن طريق عرض جوانب سلبية لتاريخ البروفيسور السابق كتحدٍّ للسيدة غرين. اللعبة هنا تتمثل في انتزاع معلومات من المرشدة التي تواصل غموضها. إنه هذا الموقف الغامض الذي يحفز المجموعة إلى ابتكار تفاصيل وتبنّي وظيفة كاتب مسرحي.
أخيراً، يطلب الصحافيون التحدّث إلى البروفيسور، وتوافق السيدة غرين، على مضض، على أن تطلب منه السماح لهم بدخول معهد الأبحاث دون التعهّد لهم بأنهم سوف يقابلون البروفيسور.	
خارج الدور، تفكر المعلمة وأفراد المجموعة في الحلقة السابقة، ويعربون عن قلقهم من معهد الأبحاث.	هذا التأمل بأثرٍ رجعيّ، والمعلمة تتجنب تشجيع الكثير من التكهن وبناء تفاصيل خارج إطار العمل.

تروي المعلمة القسم الثاني. وقد وافق البروفيسور على السماح للصحافيين بزيارة معهد الأبحاث. تطلب من المشاركين إغلاق عيونهم وتخيُّل المظهر الخارجيّ للمعهد. ويُجمع المشاركون على أن المكان لديه مظهر علمي نظيف، والأمن واضح فيه، وكانت ثمة محاولة لإخفاء وجود المكان. هذا «التخيل» هو نوع من رسم مشهد عقلي. وبناءً على ذلك، تبرز صور متماسكة ومدهشة.

يُقسَّم الصف إلى مجموعات من أربعة أشخاص. وتختار المعلمة شخصاً من كل مجموعة، وتطلب منهم مغادرة الغرفة. وتقول للآخرين إن البروفيسور يريد منهم إعداد ثلاثة أسئلة لكي يسألوه.

تختار المعلمة بعناية هؤلاء «المتطوعين» لقدرتهم على المحافظة على دورٍ صعبٍ جسمياً ولفظياً، أيضاً.

بعد ذلك تتحدث بشكلٍ خاصٍّ مع المتطوعين. وتقول لهم إن الذئاب هي موضوع بحث البروفيسور. وبشكلٍ عام، هي ذئاب مكتملة النمو جسمياً، لكنها جميعها فائقة الذكاءً وغايةٌ في اللطف، وهي تتكرس من أجل البروفيسور وسعيدةٌ لوجودها في المعهد لأنها لا تعرف حياةً أخرى. يُطلبُ من الصحافيين مغادرة الغرفة، في حين تعود الذئاب للدخول. تعدّ نفسها بشكلٍ منفصل، تستلقي على الأرض لتبيّن اختلافها الجسمي كما لو أنهًا في الوكر الخاص بها. فهي ليست في أقفاص.

هؤلاء المشاركون لديهم مهمة صعبة. ويجب أن يقدّموا أنفسهم جسمياً كذئاب، في حين يتيحون المجال لبقية أفراد مجموعتهم أن يكتشفوا أنهم يستطيعون الكلام وأنهم أذكياء جداً. هم حذرون من القيام بعملٍ كثيرٍ في التفاعل عن طريق «رواية قصصهم»، لكن، عند الضرورة، يردونً على أسئلةٍ صعبةٍ بأسئلةٍ من عندهم.

يُبَلّغ الصحافيون بأنهم سوف يلتقون مع الذئاب التي تخضع لبحث البروفيسور. وهذه الحيوانات أليفة جداً، والصحافيون ليسوا في خطر. سوف يبقون في مجموعاتهم، وكلُّ مجموعةٍ من ثلاثة أشخاص سوف تزور حيواناً واحداً، تراقبه، وتسجل انطباعاتها الخاصة.

هذه مواجهةٌ صعبةٌ وحساسةٌ قد تستمر 10 دقائق أو 15 دقيقة. هناك عنصر قوي **للمراقبة**.

كل مجموعة تذهب إلى ذئب، وتبدأ بمراقبته والتفاعل معه. بعضهم يكتشفون بسرعة أن الحيوان يستطيع الكلام، وآخرون لا يلاحظون ذلك.

بعض أفراد المجموعات يقيمون على الفور علاقةً مع ذئب، وآخرون يبقون على مسافةٍ حيث يُعلّقون ويلاحظون.

السيدة غرين تقاطع، لأن الحيوانات الآن مطلوبة لجلسة تدريب. تطلب من الصحافيين أن يجتمعوا لمناقشة انطباعاتهم الأولى. هم منزعجون جداً مما شاهدوه. ويعتقدون أن هذا العمل غير طبيعي إلى حدٍّ كبيرٍ، وأن الذئاب قد تعرضت إلى غسلٍ للدماغ بطريقة ما.

المواجهة، بالرغم من أنها غريبة، كانت صادقة، والكثير من الصحافيين كانوا منزعجين جداً بسببها.

خارج الدور، تستدعي الذئاب معاً، وتطلب من الصحافيين أن يبقوا في دائرةٍ تُحيط بالذئاب التي تجلس على الأرض. الذئاب تناقش انطباعاتها عن الصحافيين، وتجدهم بسطاء العقول ومهووسين بأسئلة عن الجنس وفضوليين ومتعالين، وعموماً مخيِّبين للآمال. ومع ذلك، فهم ممتنون للبروفيسور لتزويدهم بهذه الخبرة التعلُّمية الجديدة.

خلال هذه الجلسة لاستخلاص المعلومات، يكون الصحافيون جمهوراً. ويتيح لهم تغير النشاط وقتاً ليبدأوا في التعامل مع مشاعرهم. لكن، بينما هم ينصتون لرأي الذئاب بهم، يكون الوضع غيرَ مريح لهم. فهو أقل مجاملةً، كما يرون كيف أنهم أساءوا تفسير ردود أفعًال الذئاب.

الصحافيون يناقشون ما سمعوه، وهم محرجون من التفكير بطريقتهم النمطية بالذئاب، لكنهم مصممون على أن هذا العمل يجب إعلانه على الملأ.

يفكرون وهم في دور، ويبدأون في الوصول إلى نوعٍ من الفهم للمخلوقات التي قابلوها.

في كلِّ مرةٍ تجري فيها هذه الدراما التكوُّنية، يحدث سياقٌ مختلفٌ للحلقات في هذه المرحلة. بعض المجموعات تكون مهتمة في التحقيق في التعليم الفعلي للذئاب، وتبدع مشاهد للبروفيسور وهو يعمل مع طلابه غريبي الأطوار. آخرون يتبعون الفرضية في القصة الأصلية لعلاقة بين ذئبٍ وإنسان، ويطورون حلقات تظهر هذه العلاقة وهي تزدهر إلى جانبٍ ما تتمخض عنه. آخرون، كصحافيين، يدعون الذئاب إلى بيوتهم في جهدٍ لتفسير العالم الإنساني لهم. آخرون يتخيلون إمكانية هروب الذئاب إلى البراري ومحاولتها تقاسم معرفتها مع أنواع أخرى من جنسها. واعتماداً على الاتجاه الذي يأخذه العمل، ربّما يكون ملائماً أو غير ملائم أن نشمل الجزء التالي من السياق، فإذا حُذف، فقد تظل الموضوعات الجديدة والنصب التذكاري النهائي للبروفيسور حلقات مناسبة لإضفاء حسٍّ بالمثابرة والتماسك على الدراما.

ثمة تغيرٌ آخر حاد يمثل المرحلة اللاحقة للعمل. المعلمة تُبلغ أفراد المجموعة، خارج الدور، بأنهم الآن أعضاء الحكومة الذين تم استدعاؤهم لاجتماعٍ طارئٍ في واشنطن.

المعلمة، الآن، في دور مستشارٍ حكوميٍّ تذكّرهم بأنهم سوف يسمعون بعمل البروفيسور روبنسون. ولسوء الحظ، لأن عقله كان مشوشاً بفعل الضغوطات والاتهامات الأخيرة من جانب الصحافة، فقد تخلص البروفيسور من حياته، كما أتلف، أيضاً، جميع الملاحظات الخاصة ببحثه، ولا أحد غيره يعلم كيف تَوَصَّلَ إلى نتائجه. على المجموعة أن تقرر ماذا تفعل بالذئاب في معهد الأبحاث.

كطريقة لحل المأزق، فإن المهمة اللاحقة لمجموعاتٍ صغيرةٍ هي خلقُ خبر تلفزيونيّ، وتحديدُ وقتٍ في المستقبل يبيّن بوضوح ما هو المصير الذي ينتظر الذئاب. ولا حاجة لتأكيد ذلك مباشرة، لكن يُحتَمل أن يُستنتَج من الخبر التلفزيوني ما الذي حصل آنذاك.

وكمهمةٍ نهائيةٍ تأمّلية، تقوم المجموعة كلها ببناء نصب تذكاري للبروفيسور. ويسمح ذلك بتمثيلٍ مجردٍ لبعض موضوعات الدراما.

هذه الأدوار هي الأكثر قوةً من بين الأدوار التي قام بها أفراد المجموعة حتى الآن. وهم يمتلكون الآن القوة لاتخاذ قرارات.

خلال هذه الحلقة، يختار المشاركون أدواراً وشخصياتٍ محددةً لأنفسهم، فالدفاع والزراعة والتعليم والبيئة والصحة من بين المهام التي يزعمونها، وكل مهمة تمتلك طريقة مختلفة للتفكير بمصير الذئاب. الجدل يحتدم، والمعلمة في دورٍ أكثر بقليل من وسيط في النقاش.

هذه الحلقة مؤلفة ومكررة أكثر من كونها مرتجَلة. فهي تسمح للمشاركين بأن لا يُضطّروا إلى الموافقة على مصير الذئاب، بل أن يعرضوا في الواقع نهاياتٍ بديلةً لقصتهم، ويكتبوا نهاية المسرحية. وتكون المجموعات جمهوراً لعرض كلٍّ منها.

هذه نسخة تابلوه، لكنها مستَنبَطة من دون نقاش أو بروفة. فكلُّ واحدٍ يحتلُّ موقعاً آخذاً بعين الاعتبار موقعَ كلِّ شخصٍ آخر وتأثيرَ بنيةِ التابلوه برمتها.

مشهد من مسرحية «نافذة» التي قدمتها فرقة «بيغ برم» البريطانية في مسرح وسينماتك القصبة ضمن مشروع المسرح في التعليم الذي ينفذه المركز.

هذه الدراما التكونية استخدمت قصةً مألوفةً جداً كذريعة، لكنها اتجهت نحو عالم دراميٍّ مختلف. وتتمثل بقايا القصة الأصلية في الذئاب التي تتحدث، وتحديد محيط الغابة، والمعنى الرمزي لمجتمع معادٍ للذئاب. لقد أتاحت التمارين الأولية للمشاركين قدراً كبيراً من حرية العمل، بحيث أضافوا إلى الحكاية الأصلية. وقدمت المرشدة فكرة مركز الأبحاث، وبالتالي موت البروفيسور. وضمن هذه القيود، وفّر المشاركون تفاصيلَ ماضٍ متخيَّل والسياقَ الماديّ، وتداولوا بشأن المواجهة مع الذئاب، واتخّذوا قراراتٍ حول مستقبلها، واستعرضوا نتائج تلك القرارات. المرشدة والمجموعة كلاهما كان يتمتع بالكثير من الحرية ضمن إطار العمل، لكن، كان مطلوباً منهما، أيضاً، القبول من داخل العمل بقيودٍ معينةٍ على أدوارهما وأعمالهما. فالتجربة يمكن أن تكون مفيدةً لكلٍّ من الصحافيين والذئاب على حدٍّ سواء. والمواجهة مع الذئاب هي نتيجة توترٍ وقلقٍ حقيقيين. فهي تنتج سحراً وقدراً من التعاطف، لكنّ ذلك يواجَه بالتحدي عندما يصل الصحافيون إلى استنتاج بأن الذئابَ أكثرُ ذكاءً من البشر الذين يقابلونهم ويحتفظون بقيم «حضارية» أكثر. العمل يثير تساؤلاتٍ لها علاقةٌ بالحريةِ والاندماج وعلاقةِ البشر بالأجناس الأخرى ومسؤوليةِ العلم. فغالباً ما يَفكر المشاركونَ بالطريقةَ التي توفر فيها الدراما تماثلاً بعيداً- قوياً بالضرورة- من الناحية الجمالية لاستكشاف مواقف للاختلافات المادية والثقافية أو العنصرية.

مشاهد

إن نجاح هذه الدراما التكونية، بالإضافة إلى الأمثلة الأخرى المتوفرة

في هذا الكتاب، يعتمد على ذريعة فعّالة ومألوفة تحوَّل وتوضَّح من خلال اختيار متأنٍّ للحلقات أو المشاهد التي يُصمَّم كل منها لاصطحاب المشاركين بشكلٍ أعمق نحو عالم الدراما.

والوحدة الرئيسية للبنية الدرامية هي المشهد، وإحدى الخطوات الأولى في فهم شكل بنية المسرحية وتحليلها هي اكتشاف أجزائها المكوِّنة لها أو المشاهد. وحالما يتجاوز العمل المسرحية الهزلية المختصرة أو التمرين، يمكن تحليله من حيث الوحدات والمشاهد أو الحلقات التي يتألف منها وعلاقتها بالحدث ككل. وبسبب فورية وعفوية الكثير من الدراما التكونية، فسوف يمثّل هذا إلى حدٍّ كبير نشاطاً بأثر رجعيّ. لكنّ فهم الطريقة التي يمكن بها ربط المشاهدَ بعضها ببعض، والطريقة التي يمكن بها أن يتم اختيار وحدات العمل لتطوير الموضوع والحبكة أو الشخصيات، سوف يجعل العمل قادراً على تطوير العمق والتعقيد والانتقال نحو تجربةٍ ذات مغزى.

وقد عُرِّفت المشاهد الدرامية من جانب معلقين بعددٍ من الطرق المختلفة. ففي الدراما الفرنسية الكلاسيكية، كان يحدث انقسام المشهد عندما يحصل أي شيءٍ لتغيير المجموعة على خشبة المسرح، على سبيل المثال: خروج شخصية أو دخولها. وفي هذه الطريقة، يُعرَّف المشهد بحضور مجموعةٍ غير متغيرةٍ من اللاعبين، حيث يكون الانقسام أقل دقة، لكن أكثر فائدةً، وله صلة بالحلقات في الدراما التكونية.

المشهد هو أي وحدة سردية لها بدايتها ووسطها ونهايتها الخاصة، ويبرز نموذج العمل برمته كسياق مستقل للأحداث.[1]

ويطور الدراميون أهدافهم من ناحية المشاهد التي تُجزَّأ فيها مسرحياتهم. وهذه المشاهد هي مواجهات اجتماعية ليس بين الممثلين المشاركين، فحسب، وإنما بين الممثلين والجمهور، أيضاً. فالكاتب الدرامي يجب أن يجذب الجمهور بالسرعة الممكنة إلى حالة اهتمام مكثفة بالحدث، فيما يبني في الوقت نفسه العالم الدرامي. وتمتلكُ المرشدة أو معلمة الدراما في الدراما التكونية المهمة نفسها بالضبط لتنجزها.

والمرشدة أو معلمة المجموعة، التي ربما تعمل على الأقل جزءاً من الوقت في دور ضمن التجربة، تكون على الأرجح مسؤولةً بشكل رئيسيّ عن اتخّاذ قرارات بنيوية، سواء قبل التجربة أو خلالها. وهذه القرارات ربما تتضمن اختيار الذريعة أو مناقشتها، والقيام بدور، وتأطير الدراما، ومنح المشاركين أدواراً، وبناء تطور العمل من الداخل. فعندما تعمل المعلمة في دور، يكون لدى المشاركين وقتٌ للتفكير بكشف الدافع الدراميّ إلى حيّن إقحامهم في التجربة. وما إن ينخرط المشاركون في التجربة، ويطوروا اهتماماً والتزاماً بالعمل، فإنه من المرجح أن يتكفلوا بجزءٍ كبيرٍ من المسؤولية في هذه القرارات البنيوية.

ويجب أن تأخذ كل حلقة أو مشهد في الدراما التكونية عدداً من الميزات بعين الاعتبار. ويُبنى الكثير منها على مواجهةٍ من نوعٍ ما؛ المجموعة برمتها مع المرشدة في دور، كما هي الحال في البيت المسكون بالأشباح، أو سكان البلدة مع وزيرهم في البوتقة. والمواجهات قد تكون عامةً، كما هي الحال في هذه الأمثلة، أو خاصةً، مثل لقاء فرانك ميلر مع ابنه. ويمكن، أيضاً، أن تجري في مجموعات صغيرة، على سبيل المثال: عندما يلتقي الصحافيون وجهاً لوجه مع الذئاب.

ومن العناصر الرئيسية في اختيار الحلقات لدفع العمل إلى الأمام عنصر الوقت الدرامي. وله أهمية أساسية في بناء الحدث المتكشّف، وسوف يُبحَث بعمقٍ أكبر في الفصل السادس. ولعل فهم تعقيدات الزمن الدرامي، إضافة إلى فترةٍ كافيةٍ من الزمن الحقيقي، يتيح حل مشكلات المشاركة، والمحافظة على مسافة، والسماح بالتفكير، وبالتالي تعزيز التطور العفوي للحدث بشكل أساسيّ.

فقد اشتمل المشهد الأول من «فرانك ميلر» على توترٍ قويٍّ بين الماضي الذي عومل فيه فرانك بازدراء من قِبَل سكان البلدة، والمستقبل المجهول الذي قد يثأرُ فيه منهم. والحلقة الثانية، في تابلوهات، جسّدت ماضي فرانك ليس من حيث تفاصيل الحبكة، بل من حيث إضفاء ملامح على شخصيته. بعد ذلك، عاد العمل إلى الحاضر، وقد امتلأ بمزيدٍ من توترٍ حضور فرانك الخفيّ في المجتمع وأهدافه المبهمة. هذه العودة شبيهةٌ بالطريقة التي تتكشف فيها حبكة

مشهد من مسرحية «نافذة» في القصبة.

أوديب، إذ نستمع إلى توضيحات للحدث الذي حصل قبل عشرين عاماً. فالقصة تعود ثم تنطلق ثانيةً إلى الأمام. هذا التحرك نحو المستقبل، من ناحية تداعيات أعمال ماضية عوضاً عن الانهماك بما سيجري لاحقاً، يزيد من نوع التوقعات المطلوبة لدفع العمل نحو الأمام. ولا يحتاج الوقت إلى العمل بطريقة طولية، ولكن، يمكن أن يكشف عن الحدث حلقياً أو بانورامياً. فالحلقات أو المشاهد لن تنجح في تتابع إحداها للأخرى في تسلسل زمنيٍّ مباشر. فكل قسم سوف يستحوذ على ديناميكية زمنية ملائمة، ويُوجّه نحو الماضي، والحاضر أو المستقبل. وأي دراما تكونية، على غرار أي مسرحية، تتضمن لحظات تجربة «معيشة» مكثفة، ومقاطعَ تفكيريةً أو تأملية، وتلاعباً بارعاً بالزمن، سواء بالعودة إلى الوراء أو التقدم نحو الأمام، وتغيرات في السرعة وفي وتيرة الإيقاع، ومشاهد تتضمن توتراً أو تكثيفاً أقل أو أكثر.

ولتطوير خلفية حدث أو فهم تاريخ شخصية، قد يتضمن العمل توجيهاً نحو الماضي- شخصان يتقاسمان ذكرى، تابلوهات تتجسَّد من حادث مهم أو لحظة مهمة للقرار، استحضار حادث أو إحياؤه في حلم، اختيار مشاهد موجودة بقوة في الحاضر لإيجاد لحظات توتر كبرى- مجابهةً أو مواجهةً، تحدياً، ومفاجأة أو تغييراً في الاتجاه، وتجربة أو قراراً. وعندما تكون ثمة حاجة لتطوير حسٍّ بما سيأتي وشكلٍ يتم إتمامه، قد يتضمن العمل تحضيرات لمناسبة مهمة، وتنبؤات في الأحلام، وتكهنات أو مظاهر، أو جملة من الآمال المشتركة للمستقبل. وكل هذه الاحتمالات مألوفة للكتاب الدراميين الذين يكافحون لإضفاء شكلٍ على مادتهم بحيث يمكن استخدامها بنجاحٍ متكافئ في الدراما التكوّنية.

ومن القرارات التي يصعب التوصل إليها في الدراما التكونية اختيار الحلقة النهائية. وبسبب الطبيعة الاستكشافية، وأحياناً التجزيئية، للعمل، قد تكون هناك حاجة في الوحدة المشهدية النهائية للتفكير بما مرّ من قبل وإجماله. وقد يكون التركيز تأملياً (مثل النظر إلى الوراء في المراحل المختلفة لتطور فرانك ميلر) أو احتفالياً (تذكير بأولئك المشاركين). وتكون بعض المواد ملائمة للنهاية في الخاتمة- من خلال مشهد أو مواجهة عشر سنوات من الاستكشاف، أو من خلال تعليق هزلي على العمل- ربما في صيغة سرد. ومن الأمثلة على جدوى الوقت في توفير حسٍّ مُرضٍ لتحقيق العمل ما يجري في «الفقمة الزوجة»، الدراما التكونية التي يرد وصفها في الفصل الخامس، حيث تم التلميح للمشاركين بأن وقتاً كثيراً قد مرّ، وبقيت الأحداث قائمةً، فقط، كذكرياتٍ باهتةٍ في عقول الناس، فحُوِّلت إلى وسيلة أخرى، رقصة شعبية.

قواعد اللعبة

لا يمكن أن يحدث العالم الدرامي من دون الموافقة على الاشتراك في خلق ذلك العالم. ويجب أن تُشرك المرشدة قبل كل شيء جميع المشاركين في الحدث، ثم تشجعهم على المساهمة في تطوير العالم الدرامي بحيث يصبح نتاج مجموعةٍ يُعبَّر عنه من خلال نموٍّ إجماعٍ تخيّليّ.

ويعد التعاون والاتفاق بين المشاركين أساسيَيْن قبل أن يحدث أي نوع من المواجهة التنافسية أو التفاعلية. فمسرحية الأطفال والألعاب التنافسية مليئة بالمواجهات - رجال شرطة مع لصوص، أطباء مع ممرضات، فرسان مع ملكات، التوجه نحو الأمام مع التوجه نحو الخلف - وهي اجتماعية وتفاعلية بشكل رئيسيّ. وهذه المواجهات لن تكون مُرضيةً ومتماسكةً ما لم يكنْ ثمة قبول باللعبة وقواعدها المباشرة والضمنية. ومواجهات الشخصيات الدرامية على المسرح بعضها مع بعض، ومع الجمهور أيضاً، تعتمد على الاتفاق والقبول. ولعل المنافسة والمعارضة والعرض توفّر جميعها جوانب لتوتر ضروريٍّ لأي لعبة، بما في ذلك «لعبة» المسرح، لكنّ الموافقةَ علىً لعب اللعبة والإجماعَ على نوع اللعبة التي تُمارَس هما شرطان مسبقان لَلنشاط. وفي المسرح التقليديّ، يوفر النص المسرحي ممثلين بحوزتهم معلومات عن نوع العالم الذي يخلقونه، وهم يعرضون فهمهم واتفاقهم على بناء هذا العالم معاً عن طريق تماسك الأسلوب الذي يتبنونه. وهذا الحس بالأسلوب المتماسك يمكن أن يتطوّر، أيضاً، بقوة في الدراما التكونية، حيثما تركز الذريعة بشكلٍ خاصٍّ على مزاج أو جوٍّ مهيمنيْن، وتصوغ المرشدة- في دور- لغةً ملائمةً وموقفاً للمشاركين. فإلحاحية المرشدة وقلقها في فرانك ميلر يُلتقَطان بسرعة، ويُكرَّران من جانب المجموعة، وجزء من اللعبة يتمثّل في محاولة اكتشاف أي شيء قدر الإمكان عن فرانك وعلاقته بالمجموعة دون طلب معلومات بشكل مباشر.

فالحس بالنوع الذي يعملون به سوف يكون مهماً، على وجه الخصوص، إذا حافظ المشاركون في الدراما التكونية على كلٍّ من الأسلوب وتوجه العمل الذي ينشأ عن الإجماع الأولي. وبالإضافة إلى تطوير الشخصيات الدرامية التي «تستوطن» العالم المتخيَّل، قد يصبح المشاركون رسامي مشهد عقلي بحيث يخلقون سماتٍ ماديةً ومزاجيةً لهذا العالم من خلال أوصافهم اللفظية وتحقيقاتهم المادية. ففي «فرانك ميلر»، أوجد المشاركون من خلال تخيلهم كلاً من مظهر البلدة والفترة التي حصل فيها الحدث. وقد وصفت المجموعة مواقع معينة مثلَ الصالون وإسطبلات الخيل، وقد اقتُرحت خصائص مادية بإعادة ترتيب بسيط للمفروشات المتوفرة. وحتى بحث هذه التفاصيل الصغيرة للعالم المتخيَّل يبني إجماعاً بحيث يصبح نتاج مجموعة على نحو متزايد. فالعالم المتخيَّل، سواء للمسرح أو الدراما التكونية، لا يمكنّ أن يبرز للوجود ما لم يعترف المشاهدون والمشاركون بتواطئهم الرئيسي في خلق ذلك العالم.

العمل من الداخل

لكي تحقق الأنشطة الدرامية المرتجَلة زخمها بشكل يتجاوز مجرد التدريب أو إجراءات البروفة والوسائل التعليميّة أو المناسبات السطحية للمهارة- بكلمات أخرى، لكي تصبح ما وصفتُه بدراما تكونية- يجب أن يُعالَجَ العمل الدرامي المتطور بشكل فعّال من داخل الحدث بطريقة تحترم قواعد الوسيلة. وهذه القواعد، على غرار أي عملية فنية أخرى، يتم استيعابها عن طريق كشف مطوَّل للوسيلة. ويعد فرانسيس فيرغسون واحداً من المعلقين القلائل الذين يدركون قيمة الأنشطة المرتجلة في تشجيع معرفة الدراما وأشكالها التابعة لها.

عندما يرتجل الممثلون البارعون مسرحية قصيرة بوضع متخيَّل، فإنهم يستجيبون بحرية لأعمال بعضهم، والكلماتُ من ضمنها، وبالتالي لا يتجاوزون القواعد الأدبية.[2]

وما يشير إليه فيرغسون هو عملية القواعد الداخلية ضمن العملية. والمسرح، أيضاً، يعمل من خلال تطبيق القواعد والأحكام الداخلية والخارجية. وهذه القواعد والأحكام هي التي تبني وتراقب تطور العالم الدرامي في المسرح والدراما التكونية كليهما. وحالما يبرز عالمٌ متخيَّلٌ إلى الوجود، حتى على مستوى مسرحية أطفال درامية، يُستَبعَد على الفور عدد من الاحتمالات، وتبدأ قواعد وأحكام الأسلوب بالسيطرة على تطوره. وهناك مطالب فورية من المشاركين للعمل ضد الحافز وفقاً للقيود المتطورة للوضع المتخيَّل، أو بكلمات أخرى وفقاً لقواعد اللعبة. وتكون الاستجابات حرةً ضمن حدود هذه القواعد، ويأتي الشعور بالرضا للمشاركين من اكتشاف استجابات ملائمة تستغل هذه الحرية، رغم كونها عرضةً للقبول والتعديل بفعل مساهمات اللاعبين الآخرين. ولعل الاستجابات التي تشجع نمو العالم الدرامي، فقط، هي التي ستكون مقبولة. فقواعد الألعاب في المسرح معروفة تماماً للمشاهدين الذين يتحايلون عليها، لكنْ في الارتجال والدراما التكونية، كما هي الحال في المسرحية الدرامية، تُكتشَف هذه القواعد أو تولَد في العمل. وكما يقول سبولين: إن الهدف من القواعد هو الحفاظ على لعب اللاعبين.[3]

ويتكشّف وجود ومغزى القواعد بالشكل الأوضح عندما يتم خرقها. فالكثير من الكتاب الدراميين قد اختاروا تحطيم القواعد المقبولة للمسرح، ولذلك لفتوا الانتباه إليهم- من البقال وزوجته اللذيْن يقاطعان المسرحية في «فارس المدقة المحترقة» وحتى شخصيات «بيراندیلو» المتعضة في البحث عن مؤلف والتكتيكات الصادمة لمجموعات المسرح الطليعية. وتركز تطبيقات ما بعد الحداثة على تحطيم هذه القواعد، وتحتفل بتحطيم توقع الجمهور عن طريق إثارة شكوك حول سمات المسرح الرئيسية التي كنت أفكر بها، إضافة إلى وجود كلٍّ من الموضوع والمعنى.

وتبرز الارتباطات العميقة بين المسرحية والمسرح بوضوح في المفردات الأساسية للدراما. وعلى غرار المسرحية الدرامية، تولّد الدراما التكونية توتراً بين الحرية والضرورة، والعفوية والبنية. الدراما التكونية والمسرح كلاهما منفصل عن الحياة الحقيقية مع أن الموقع المادي لمعظم أحداث المسرح سوف يجعل هذا الفصل أقل التباساً من الترتيبات السلسة للأحداث المرتجلة. والطرق الثلاث جميعها- المسرحية والدراما التكونية والمسرح - مرتبطة بالزمان والمكان، وتتطلب أن يكون الوضعُ الحقيقيُّ والسياقُ الحقيقيُّ محتجَبَيْن إلى حدٍّ ما ومختفيَيْن ومقيّدَيْن ومسيطراً عليهما، بحيث يتم اختيار وتحديد وتوضيح جوانب معينة لسلوك إنساني ضمن العالم الواقعي من دون قيود أخرى مفروضة بقوانين الوسيلة. فالتمثيل والعرض عنصران رئيسيان لكل واحدة من هذه الطرق، وحتى المنافسة، بحيث إن الجانب الأساسي لأيّ لعبة سوف يكون حاضراً إلى حدٍّ ما.

معالجة العمل الدرامي

بالرغم من أن الذريعة الفعّالة سوف تجعل العالم الدرامي في حالة حراك، ومع أن المشاركين قد يكونون قادرين على اكتشاف قواعد اللعبة أثناء العمل، فإن المرشدة أو المخرجة أو المعلمة ما تزال تواجه مشكلة معالجة الفعل الدرامي من داخل العملية المتكشّفة. وهذه، أيضاً، المهمة الأساسية للكاتب المسرحي.

ويعتبر العمل وسيلة المسرح الأساسية والقناة التي من خلالها تبرز الأفكار. وسيكون من المهم بالنسبة إلى المرشدة والمشاركين في الدراما التكونية أن يكونوا قادرين على فهم ومعالجة قوة النشاط الدرامي الذي يشتركون فيه، مثلما هو الأمر بالنسبة إلى الكاتب المسرحي الذي يبني العمل الدرامي للآخرين. وكما نوقش سابقاً، هناك ميلٌ قويٌّ لبناء الدراما من خلال سياق ثنائيات. ومهما كان عدد الشخصيات على المسرح، ينزع الكُتّاب المسرحيون إلى جعلها تتقاسم فكرة مشتركة فعالة أو تفاعلية. وحيثما يُبنى الارتجال كعمل ثنائيّ، ينتقل غالبية المشاركين من مجرد كونهم مشاهدين إلى التبادل. لكنّ هذه المواجهة يمكن معالجتها بطريقة مختلفة، إذ يمكن توفير الذريعة عن طريق معلمة في دور، وهذه واحدة من الطرق الأكثر فعالية وإيجازاً لتفعيل العالم الدرامي. فالتبادل الدرامي، إذن، يحصل بين المعلمة في دور، والأعضاء الآخرين للمجموعة الذين ارتبطوا معاً في وحدة، ويتم إحضارهم الآن ليشاركوا بفعالية في الحدث. وبالتالي يبقى التبادل ثنائياً، ويتطلب فعلاً ورد فعل.

مع أن عدد الأشخاص يزداد، فإن الحافز الدرامي الصادر عن ممثل والموجّه إلى شخص آخر لا يتضاعف . . . تبادل الحوافز بدلا من مجرد الإشارة إلى عدد الأشخاص.[4]

والمعلمة في دور واحدةٌ من أكثر الطرق إنتاجية وإيجازاً للشروع في تبادل الحوافز الذي يكمن في صميم العمل الدرامي. وهي، أيضاً، النموذج الأكثر وضوحاً للطريقة التي قد تتبناها المعلمة أو المرشدة لتفعيل الذريعة والبدء في نسج النص الدرامي.

المعلمة في دور

لقد ساعد عمل دوروثي هيثكوت معلمي الدراما في فهم المغزى الوظيفي للقيام بدور. فهي توضّح أن ذلك يقتضي ضمناً أكثر بكثير من مجرد «المشاركة»، ويؤكد أن المعلمين في دور يجب أن لا يمثلوا في سياق ما يمكن أن يقوم به ممثل، لأن لديهم وظيفةً مختلفةً يقومون بها؛ وظيفةً منفصلة.

والهدف الأولي لاستخدام الدور ليس بالتأكيد من أجل عرضٍ للتمثيل، بل من أجل دعوة المشاركين لدخول العالم الخيالي. وحال قبول هذه الدعوة، يستطيع المشاركون أن يستجيبوا بشكل فعال، ويبدأوا بتوجيه الأسئلة أو الإجابة عنها ومعارضة أو تحويل ما يجري. والدور الذي تقدمه المعلمة متوفر لكي «يُقرأ» علناً، وعلى غرار

المشاهدين في مسرحية، يتورط المشاركون في شبكة تأمل وحدس وتكهن. فالاهتمام والالتزام والاستجابات الملائمة لما يتّم عرضه تؤكد نمو وحدة المجموعة وهويتها، حيث يُجذَب المشاركون معاً في الحضور وبناء الحدث وهم يبحثون عن أدلة بشأن العالم المتخيَّل الذي يتكشّف أمامهم ويسعون إلى إيجاد مكانٍ لهم فيه. وسوف يهتمون باكتشاف العمل (من الداخل) وطبيعة الأدوار التي كُلِّفوا بها أو تبنوها، وعلاقات هذه الأدوار بتلك التي قدّمتها المعلمة، إضافة إلى السلطات والوظائف التي ربما تكون قواعد اللعبة قد أتاحت لهم استيعابها.

وبواسطة المرشدة في دور، وبالتعاون الفعال للمشاركين، يبدأ العالم الدرامي بتحديد نفسه في العمل. فإذا كانت المرشدة تؤدي دورها كإضافة فحسب، أي واحدة من الحشد الذي «يُضاف إلى طاقم العمل»، تكون الرحلة قد بدأت، لكنْ تظل هناك طريقٌ طويلةٌ لا بد من اجتيازها.[5]

ولعل الفوائد المتاحة عن طريق العمل في دور متنوعة ومتشعبة. وهي تتضمن الشروع بقطعة عمل من خلال ذريعة درامية بسيطة، وتهيئة جوّ، وصياغة سلوكيات ملائمة، ودفع العمل إلى الأمام، وتحدي المشاركين من الداخل. فمن داخل العَمل، مَن الممكن، كما يشير بروك، أن «نهاجم ونستسلم، نستفز وننسحب».[6] ومن خارج العمل، يبدو أن المرشدة في حالة سيطرة تامة على العمل، لكنْ يجب أن تطيع المرشدة، أيضاً، المنطق المتطور للقطعة، وتتجنب القرارات الاعتباطية والفردية. ومن المرجح أن تسير العملية بالشكل الأفضل عندما يسمح القائد للمشاركين الآخرين بتوفير الكثير من القرارات قدر الإمكان حول المضمون، ويحصر نفسه في إيجاد طريقة لجعل هذه القرارات ما أطلقت عليه لين رايت «عملاً قابلاً للأداء».[7]

وبسبب إساءة فهم طبيعة أدائهم، قد يقرر المرشدون والمعلمون القيام بدور في الدراما التكونية لكي يكتسبوا سيطرة عليها. فمن الناحية التقليدية، ربما يبدو أن الأدوار المختارة في ظل هذه الظروف تمتلك السلطة الكبرى– ملوك أو ملكات، مديرو سجون، قباطنة سفن، زعماء المستكشفين... وهكذا. ويقع معلمو الدراما، أحياناً، في هذا الخطأ، ويحاولون قلب الدراما نحو نهاياتهم الخاصة. ولحسن الحظ، غالباً ما يكون الأطفال أكثر خبرة في إدارة قواعد وبنى المسرحية الدرامية من البالغين، وهم يعرفون بشكل أفضل. فالملوك يمكن استبدالهم، ومديرو السجون يمكن قتلهم، والقباطنة يمكن إلقاؤهم في البحر، والمرشدون يمكن التمرد عليهم. ومثل هؤلاء المعلمين المسيطرين يمكن أن يكونوا «ميتين» أو يُستخَف بهم خلال دقائق من الشروع بالدراما، حيث تسمح قواعد اللعبة بالإطاحة بهم، كما يفهم الأطفال ذلك ضمناً، فالمشاركة في العمل تقتضي أن تطيع المعلمة، أيضاً، القواعد. ومن الضروري للمرشدين الذين يقعون في مثل هذا الشرك أن يعيدوا التفكير بأدائهم، ويحاولوا أن يروا تحت السلطة السطحية للدور.

ويزعم غيفن بولتون أن ممارسة المعلمة في دور تتحدى المفهوم الحقيقي للتعليم. ويصفها (أي الطريقة) باعتبارها استراتيجيةً للتعلم ومبدأً مهماً للتعليم، طريقة تقلب بشكل فريد الافتراضات التي تشكل الأساس للسياق التربوي التقليدي: المعلّمة في دور تمتلك القدرة، لكنها ليست من النوع التقليدي. فهي تحمل نقيضها في داخلها: إمكانية أن تكون واهنة... ويُنظر ضمنياً إلى علاقة السلطة بين الطلاب والمعلم داخل الدراما باعتبارها قابلةً للتفاوض.[8]

العفوية والسيطرة

هناك تضمينات كثيرة للمعلمين والقادة الراغبين في العمل بهذه الطريقة من داخل العملية. ومن المهم لهم أن يغيروا أنماط تفكيرهم، ويبدّلوا ممارستهم، إذا أرادوا أن يؤدوا دورهم بفعالية من داخل التجربة. فليس كافياً مجرد خلق الجو الملائم لخوض تجربة والقبول بعفوية المشاركين والتشجيع عليها، إذ يجب أن يتحمل القادة عفويتهم الخاصة كذلك. فأن تكون عفوياً لا يقتضي ذلك سلوكاً ارتجالياً وعقلياً، فقط. فالعفوية تتطلب أكثر من ذلك بكثير، وتقتضي، ضمناً، نوعية العقل، والقدرة على التفكير من جديد، وإحداث توازن بين الاندفاع وضبط النفس، ودمج الخيال والمنطق العقلي والحدس.[9] وتصف كيث جونستون المعلم المبدع بأنه شخص «يعطي إذناً»، ويطمئن الآخرين بالسلوك الحسن. هذا النوع من المرشدين سوف يدعو المشاركين إلى العالم المتخيَّل، ويساندهم، ويحميهم من داخله. وحتى المشاركون الراغبون يحتاجون إلى معلم أو مرشد يثبت أن الخيال لن يدمرهم.[10]

وتتطلب العفوية، أيضاً، مروءةً معينةً وقدراً من حرية روح عندما تذعن لأساليب عمل عملية قد لا تكون عقلية تماماً. وهذا لن يتأتى بسهولة إلى أولئك الذين يتمتعون بسيطرة إدارية. فالمرشدون في الدراما التكونية يجب أن يرخوا قبضتهم العقلية على كلٍّ من خيالهم الخاص وبداهتهم، وكذلك على العمل نفسه. وسلامة العمل واستقلاليته يتطلبان احترامهما. والحرية في الإذعان إلى الموضوع الفني الذي نشكّله هي من شروط الإبداع.[11] ومع أنها تتحقق من خلال حضور المشاركين، فإن العمل سوف يطور وجوداً مستقلاً لهم. وإذا لم تبسط العملية سيطرتها بشكل ما، فسوف تبقى على الأرجح مفتعلة وآلية.

ولعل الصعوبة التي تعرضها عدة كتيبات أخرى مفيدة حول الدراما المرتجلة هي أن الأنشطة المقترحة يمكن أن تصبح سيناريوهات تُقدَّم كما هي مكتوبة بالضبط، تاركةً مجالاً ضئيلاً لأي مساهمة حقيقية من جانب المشاركين. على سبيل المثال: في إحدى جلسات الدراما لطلاب في المرحلة الابتدائية حول الأنواع المهددة بالانقراض، يُعطى الأطفال معلومات عن تناقص عدد النسور، ويستمعون إلى قصة انقراض الحمام الزاجل. يقومون بتمارين حركة تحضيرية– الخروج من قوقعة، تعلم الطيران– وينصتون إلى أغنية تُدعى «النسر والصقر». بعد ذلك يقومون برحلة للالتقاء بالنسور.

لا أستطيع أن أرى الأم. أوه لا، ربما ذهبتْ لإيجاد الأب. لكنّ صغارها قد لا تخرج إلى الوجود لو أنها غادرت لدقيقة... أوه، ها هي تعود إلى عشها، والأب يحلق من فوقها. أراه يندفع نحو

الأسفل. (تُسمعُ طلقة أخرى) أوه، لا . . . لقد قُتِل. هل ما تزالون تريدون أن تواصلوا السير نحو العش؟ الأم ليس لَديها من يساعدها الآن لجلب الطعام. عليها أن تبقى في عشها. هل تعتقدون أنه يمكننا أن نساعدها بجلب الطعام؟

ترتدي المرشدة، أو الطفل، جناحي نسر وقبعة (مصنوعة من القطن)، وتقدم مونولوجاً حول محنة أنثى النسر. تشكر الأطفال لاهتمامهم الذي منحها أملاً جديداً.

ومع أن هذا الموضوع جدير بالاهتمام، وربما تكون الأنشطة ممتعة للأطفال، فإن معالجة المادة تنشأ عنها مشكلات. فالمعلومات الحقيقية عن النسور المهددة بالانقراض تختلط بالخيال- دعوة لإيجاد طعام لصغار النسر. الجلسة موجّهة جداً من جانب المعلمة، وتتيح مجالاً ضئيلاً للمشاركين للقيام بأدوار واتخاذ قرارات وطرح افتراضات. فالتحديات التعليمية والدرامية محدودة. وفي منأى عن تفاعل محتمل مع المرشدة في دور باعتبارها أنثى النسر في نهاية الجلسة، يبدو أنه مطلوبٌ من الأطفال إلى حد كبير أن يتابعوا دور المعلمة الرئيسي، وأن يكونوا أكثر قليلاً من مشاهدين للحدث.[12] ومن المهم أن نتذكر أن المشاركة في عالم درامي دائماً ما تكون طوعية، غير أن المشاركة، فقط، في خلق العالم الدرامي من شأنها أن تجسّد ذلك العالم، وفي هذا المثال تم الإبقاء على المشاركة في حدها الأدنى، فالأطفال عناصر إضافية في الحدث بلا سلطةٍ لتغيير العمل أو السيطرة عليه.

مرشدون كفنانين

بالنسبة للفنان، فإن العمل داخل عملية جمالية يُعدّ موقفاً حتمياً. ففي المسرح ربما كان يُنظَر إلى المخرج، على الأقل في القرن الماضي، باعتباره الفنان الأكثر هيمنةً على تشكيل الأداء. والمرشدة أو المعلمة التي تعمل في الدراما التكونية سيكون عليها أن تعيد تشكيل هذا الموقف لتؤدي دورها كفنانة داخل التجربة. ولن يكون كافياً الاكتفاء بتوفير ما يُطلِق عليه وتكين «الحافز الإبداعي الرئيسي» ووضع المشاركين «تحت أهبة الاستعداد».[13]

وبالرغم من أن الدراما التكونية هي عملية جماعية، فليس هناك ما هو أكثر ديمقراطيةً في عملها من إنتاج قطعة مسرحية، إذ يمكن أن تكتسب المرشدة أو المعلمة، العاملة داخل العملية الإبداعية، بعض مهام المخرج والمصمم ومدير المسرح وحتى المشاهدين، لكن، بسبب طبيعة النشاط، سوف تذهب إلى أبعد من هذه الأهداف. إن المهام الرئيسية للمرشدة هي: إدارة العمل وإنتاج البنية وتوفير أداء كاتب مسرحي. والهدف مماثل لما يسعى إليه الكاتب المسرحي- إشراك المشاركين في تجربة مهمة. وعلى غرار الكاتب المسرحي، فإن مهمة المرشدة التي تعمل من خلال الدراما التكونية أن تغيّر مرةً واحدةً التوجهَ المعتادَ للمشاركين تجاه الزمان والمكان. والهدف هو قيادتهم عبر بدايةِ عالمٍ متخيَّل، عالمٍ يتشكّلُ حالما يدخلون إليه.

من ورشة عمل نظمها برنامج المسرح في التعليم في مسرح وسينماتك القصبة.

إن عالم الدراما المتأصّل في ذريعة فعّالة ذات صدى يمتلك إمكانية التطور عضوياً بحسب المنطق والتماسك المتناميْن. وبالإضافة إلى تشكيله من قِبل المشاركين، فإنه يشكّل، أيضاً، مبدعيه. ويعتبر الإذعان إلى التلاعب بالعمل الفني أمراً ضرورياً للإمساك بالتجربة، ويعني ذلك، أيضاً، أن المشاركين يتبنون، على الأقل، أهدافَ العالم الخياليِّ والإطارَ الأخلاقيَّ للمقطوعة المسرحية. والقاعدةُ لأيِّ تحوّلٍ في القيم تُبنى جزئياً عن طريق النص.

هذا العالم الدرامي وإطاره الأخلاقي يتم خلقهما والحفاظ عليهما بجهود كل شخص في المجموعة، بما في ذلك المرشدة. ومع أنها أكثر حدةً من المسرح تقريباً، فإن هذه العوالم الخيالية تستثمر التوترات بين الوهم والواقع. وأي أوهام يمكن اكتشافها، فقط، من خلال اتفاق المجموعة. ومع أنني أزعم أن المرشدة تتحمل المسؤولية الرئيسية لتشكيل التجربة، فإنه من المعتاد أن يكون العمل– خلق العالم الدرامي المشترك والحفاظ عليه– هو الذي يملي الطرق التي يتطور بها، إذ إن هناك ضرورة جمالية تبدأ بالعمل في العملية الجماعية. وأي بنية خلاّقة سوف تشتمل على متغيرات مجهولة لا بد من استيعابها. فالفنان يعمل في نوعٍ من الإمكانية المفتوحة، تماماً مثل المرشدة في الدراما التكونية.

على غرار المستكشف العلمي، يتيح الفنان المجال للموضوع الذي يتصوره، على نحو يرتبط بالمشكلات التي يعرضها، لإقرار القضية، بدلاً من الإصرار على اتفاقها مع وهمٍ أقرَّ سلفاً.[14]

يستخدم الحرفي مهارات لبلوغ نهايةٍ مقرّرة سلفاً، لكن الفنان يستخدم مهارات لاكتشاف نهاياتٍ من خلال العمل. وبالرغم من أن نهاية العمل ربما تكون غير معروفة، فإن كل مرحلة جديدة سوف تفرض خيارات وقرارات جديدةً ما كان يمكن التكهن بها في مرحلة مبكرة. ولعلّ التيقظ التام هو الضرورة الأولى، أي القدرة على أن نكون قادرين على الاستجابة فوراً للمتغيرات التي لا تُعدّ ولا تُحصى، والتي يمكن أن تفرض تغيراً حاذقاً للخطة. فالصفات الأساسية لدى المرشدة أو المعلمة هي التساهل إزاء القلق والغموض، وكذلك الرغبة في خوض غمار المخاطر وتشجيع مواجهة الإحباط، وأحياناً إمكانية الفشل. وهذه الصفات يجب أن تميز طريقة المرشدة إزاء المشاركين والعمل، لأن المرشدة يجب أن تجسّد وتدمج المواقف المتكاملة نحو المسعى الخلاّق. والمرشدة أو المعلمة لن تمتلك أيٌّ منهما العمل، بالرغم من أنهما قد فعلتا الكثير لابتكاره.

إذا كان الفن، كالطبيعة، حدثاً مستمراً ومتغيراً، والفنان مشاركاً في الطبيعة، فعندئذ لا يكون الفنان هو من يصنع منتجات خاصة، وإنما من يشارك في العملية.[15]

لن يكون كل مشارك من المشاركين في الدراما التكونية مجرد ممثل، وإنما هو، أيضاً، كاتب مسرحي ومتفرج. ولأن العمل غير مكتمل– في العملية– فسوف يدعوهم إلى المشاركة على كل مستوى. وسوف تُطوِّر الدراما التكونية على نحو مثاليٍّ حياةً خلفَ مبدعيها، ولن تصبح المرشدة هي المبدع، بل الخادم للحدث، إذ تعمل من أجل إبرازه للوجود. والمهمة بالنسبة إلى المرشدة هي حصر المشاركين في حدود العالم الدرامي، كعمال مسرحٍ يقومون بالمشاهدة، ثم تطلق سراحهم نحو سلطة إعادة الخلق ككتاب مسرحيين ومؤدين ومشاهدين بحيث يتم إنهاء الانقسام بين هذه الأدوار ويختفي نهائياً.

الخادم الاستهلالي

يصف بيتر مكلارين، في دراسة رائعة ومثيرة، المعلمين بأنهم «خدم العتبة».[16] وهو يستعير مفهوم الاستهلال من الأنثروبولوجيا، وتحديداً من فكتور تيرنر الذي يصفها باعتبارها حالة اجتماعية، وعلى الأغلب استهلالاً أو طقس مرور يفقد فيه المشاركون أدوارهم ومكانتهم المعتادة. ويحدد الاستهلال زماناً ومكاناً «بين» سياق معنى وعمل وسياق آخر. وفي هذه الحالة، وبشكل حرفي لا يكون المشاركون على العتبة (Limen باللغة اللاتينية) ما كانوا عليه أو ما سيكونونه، فهم مُكتشَفون في عملية فصل، مرحلة انتقالية، وتحوّل. هذا الظرف له صلات وثيقة بالأنشطة المرحة والمسرحية، التي تخص زماناً ومكاناً معزولَيْن عن الحياة العادية.[17] وبالنسبة إلى ريتشارد شيشنر، فإن المسرح التجريبي استهلالي، ويتواجد مثل صرصور في «تجاعيد» المجتمع المعاصر. هذه الصراصير توفر مكاناً للاختباء، لكنها تشير، أيضاً، إلى مناطق عدم الاستقرار والاضطراب، وربما التغير الراديكالي.[18]

في المرحلة الاستهلالية، «يلعب» الناس بعناصر مألوفة ويبعثرونها ويغرّبونها. لذلك، يشتركون في النشاط الأساسي للفن كله– التغريب– الذي يكون هدفه، حسب شكلوفسكي، إعاقة الإدراك، ودفعنا للملاحظة، ومساعدتنا على رؤية ما هو جديد، وتشجيع فنون الرواية حول العالم.[19] ويعتبر مكلارين كل معلم، وتحديداً معلم الدراما، «خادماً استهلالياً» يكون واجبه الاشتراك في نوع من السوريالية التربوية التي تشوش على المفاهيم المشتركة. وهذا التغريب، الذي يراه كعنصر رئيسيٍّ في التعليم والتعلم، يرتبط بشكلٍ وثيقٍ بـ«تأثير اغتراب» بريخت في المسرح.

ويعتبر معلم الدراما والمخرج المسرحي المبدع خادميْن استهلاليْن. فبالعمل في دور، يستطيع المعلم أن يقود الطلاب عبر العتبة إلى العالم المتخيَّل للدراما، منطقة فصل وتحوّل تكون فيها قواعد وعلاقات الحياة الصفية معطّلة. وفي هذا العالم الدرامي، يكون المشاركون أحراراً لتغيير مكانتهم، واختيار تبني أدوار ومسؤوليات مختلفة، واللعب بعناصر الواقع، واستكشاف وجود بديل. وعندما يترسّخ العالم الدرامي ويستوعب حياة من ذاته، فسوف يعود المشاركون عبر العتبة المتغيّرة بشكل ما، أو على الأقل ليس تماماً كما بدأوا. وعندما يفهم أولئك الذين يخشون من سلطة الفن بشكل واضح ما إذا كان يمكن تصور حقائق بديلة، فعندئذ يمكن جلبها، أيضاً إلى حيز الوجود.

أدلاء من دون خرائط

في السنوات الأخيرة، كان يُطلب من المخرج المسرحي تبني أدوار معقدة بشكل متزايد والعمل في بعض الأوقات كطبيب نفساني

تقريباً يكون هدفه تحرير الممثل من القيود الجسدية والعاطفية. ويزعم بيتر بروك أن المخرج المسرحي «دليل في الليل لا يعرف المنطقة». وبالتالي، ليس لديه خيار، إذ يجب أن يستمر في التوجيه، ويتعرف على الطريق وهو سائر فيها.[20]

كما أن المرشدين في الدراما التكونية أدلاء لعوالم جديدة، يسافرون بخرائط غير مكتملة للمنطقة، ويتحملون المخاطر، ولا يعرفون ماذا ينتظرهم. أودّ أن أتخيَّل هؤلاء الأدلاء، الخدم الاستهلاليين للعمل، وهم يحاولون قيادة الطريق عند سيرهم إلى الوراء، بحيث لا يصبحون عازمين على بلوغ وجهة مقررة سلفاً بالسرعة الممكنة. ومن المهم لهؤلاء الأدلاء أن يعرفوا نقطة انطلاق المسافرين وطبيعة الرحلة حتى الآن ليقرروا نوع الرحلة التي تنتظرهم. ففي الدراما التكونية، تكون نتيجة الرحلة هي الرحلة نفسها. والتجربة هي وجهتها الخاصة.

(2)
تحولات: أدوار ولعب دور

■ تتفق الدراما التكونية بشكل وثيق مع ممارسة المسرح المعاصر في طريقة تعاملها مع الدور- الذي يعتبر السمة المركزية لكل أشكال المسرح. فتفعيل الدور ضروري للحدث المسرحي مثل الحضور المفعم بالحياة لمؤدي الدور، لأن السلوك الإنساني هو موضوعه الأساسي. فالمسرح يمكن أن يوجد من دون إضافة خلفية مسرحية وأزياء وإضاءة، وحتى نص مسرحي، لكن عناصره الأساسية هي أجسام الممثلين الحيّة والوجود الحقيقي للمشاهدين.

في الدراما التكونية عادة ما تكون الوسائل التعبيرية محدودة، ويكون المشاهدون ممثلين في الحدث، لذلك يخلق المشاركون بشكل رئيسيٍّ من خلال أدوارهم العالمَ الدراميَّ ويحافظون عليه. وأثناء هذه المواجهة الدرامية التجريبية الموسّعة، من المرجح أن يقوم المشاركون بأدوار متعددة تتطلب بساطةَ تمثيل عوضاً عن تشخيص كامل وتصوير طبيعيّ. ومن المرجح تمييز هذهً الأدوار بنوعية توضّيحيةً، وسوفً يتطلب ذلك قدرةً على عرض الوضع الدراميً الجاري والاستجابة له. ولا شيء من هذه العوامل سينقل بالضرورة الدراما التكونية خارج عالم المسرح.

وحالما يعتزم الناس بوعي أن يكونوا مراقَبين من جانب الآخرين، فإنهم ينهمكون في تمثيلً سلوك على مستوى معين، ويُنظَر إليهم من منظور جديد بالكامل. فسلوكهم قد أصبح بالفعل مصطنعاً ومنظماً. هذا صحيح حتى لو كان الشخص في وضع بسيط لم يتغير فيه مظهره بالزي والماكياج أو خلال العرض.

إن جسم الممثل يتموضع في آلية معنى تطلب حصتها من اللحم المتمنّع للتصنّع والادعاء.[21]

إن الممثلين الذين يقومون بدور يصبحون شفافين، ويدعون المشاهدين إلى النظر من خلالهم إلًى الشخصية أو، كما في مرآة، إلى أنفسهم. وأي فرد يتخذ دوراً متخيلاً على الملأ يغدو على الفور أكثر أو أقل من فرد واحد. فالتغير في الموقف التوضيحي للمشاهدين يعدّل وضع ما يُشاهَد. وهذا صحيحٌ من ناحية الممثل في ارتجال قصير، كما هي حال البطل في دراما كلاسيكية. وحالما يُشاهَدونً حتىً في الدور الأكثر رمزية، يستوعب الممثلون ما يطلِق عليه رولان بارت «مثالية مادية».[22]

وسواء في النهاية الأكثر تطوراً لاستمرارية سلوك تمثيلي أو الأقل شخصنة، يستعرض الممثلون صيغاً مختلفة من الإنسانية تَميَّز كنماذج في العائلة الإنسانية. ومع ذلك، قد يُعزى التقليد القصير لسلوك غامض وغير طبيعيّ ومجزَّأ- يُمنح على الفور أهميةً إنسانيةً من جانبً المشاهَدين- إلى الوجود والسلوك الإنسانيين اللذيْن يعتبران من صميم العمل المسرحي. ومن المستحيل القول حقيقةً إنه كلما كان الدور أو الشخصية أقل توجّهاً فردياً، كان الممثل أكثر نزوعاً لعرض نموذج إنسانيّ. ففي المسرح المعاصر، غالباً ما يوضح الممثل ويقترح أو يقدّم دوراً عوضاً عن السعي لتجسيد شخصية كما هي تماماً. لكن، بأيِّ مستوى من الإضافة أو التبسيط، فإن جسم الممثل يكون حتماً في صميم الحدث المسرحيّ، الذي يعتبر موقع التجسّد، الذي يكون الجسد فيه مزدوجاً مفعما بالحياة على الفور... وجسداً جدّياً لافتاً للنظر متجمداً بأدائه كشيء مصطنع.[23]

■ التشخيص والتبسيط

سوف تتنوع أساليب وأنواع التمثيل المقبولة في كل جيل. ففي عام 1881، كان يتوق زولا للمذهب الطبيعي، لعله ينجح في تخليص المسرح من الممثل باعتباره مجرد رمز للرذيلة أو الفضيلة، ويظهر الناس بلحمهم وعظمهم. أراد أن تُقرّر الشخصيات عن طريق بيئتها، وأن تمثّل وفقاً لمنطق الحقائق وحسب ميولها الطبيعية الخاصة.[24]

وبعد أقل من عشر سنوات، في مقدمة الآنسة جولي، كتب سترندبيرغ عن خلق شخصياته من «بقايا إنسانية، ترتبط معاً مثل الروح الإنسانية» لكي يتجنب «المفهوم البرجوازي» لطبيعة إنسانية غير متغيرة.[25] فخلال تاريخ الدراما، دائماً ما كان الممثل يجسّد مفاهيم متغيرةً للإنسانية.

لقد ظل التمثيل يخضع لعملية تبسيط تدريجية خلال القرن العشرين، ويمكن تتبّع هذه العملية حتى التطورات التي طرأت على نظرية الأداء والكتابة المسرحية، إضافة إلى نمو فهمنا النفسي. وهذه التغيرات هي جزء من عملية دورية للتطور بدءاً بالممثل باعتباره المجسّد لفكرة

مجردة، كما هي الحال في «كلِ رجل» ومسرحيات أخلاقية أخرى، مروراً بالممثل باعتباره منتحلاً لشخصية في دراما طبيعية، وحتى الممثل باعتباره عنصراً مسلوب الشخصية في مسرح الطليعة. وفي دراما ما بعد الحداثة، يبدأ حتى الموضوع الإنسانيّ الفرديّ بالاختفاء. فهناك تركيز على الجسد والصورة بدلاً من الشخصية.

وفي المسرح التقليدي، تأثرَت بعمق فكرة التشخيص الفعّال في التمثيل بأفكار شخصية الرواية، وهذا هو الشكل الأدبي المهيمن في القرن التاسع عشر. وقد برز تغير مهم في الدراما– بدءاً بتصوير واقع ميتافيزيقي وحتى تصوير واقع داخلي لتجربة فردية– منذ نهاية القرن السابع عشر.

ولأن الدراما كانت مقتصرة على التجربة الداخلية المعبرة من خلال فعلٍ إنساني، فقد بدأت الرواية تحلّ مكانها، واستطاعت أن تنقل عالماً داخلياً على نحو أكمل، إذ إن تطور فكرة الشخصية «الدائرية» التي تتصرف مع التعقّيدات اللامتناهية للحياة، والتي تكون أفكارها ومشاعرها ودوافعها متاحة لنا عن طريق المعرفة غير المحدودة للروائي، هذا التطور يوازي ذاك الذي يتيحه علم النفس. فالكثير من هذا التنظيم غير متوفر للكاتب الدرامي، وغير مرغوب فيه بالضرورة. لكن من المهم تذكر أن علم النفس هو مجرد نتاج ثانويٍّ للدراما، وليس حياتها الصحيحة. وقد تغير علم النفس ذاته في العقود الأخيرة. ولم يعد يُنظَر إلى الشخصية ككيانٍ مكتفٍ ذاتياً، بل كعملية نموٍّ وتفاعلٍ وتحوّل.

الشخصية كوظيفة

كل خاصية تعرضها شخصيةٌ في مسرحية تكتسب أهميتها، فقط، من حيث قدرتها على التأثير. وعلاقتُها ليست إضافةً للشخصية في المقام الأول، بل باعتبارها حدثاً في الحبكة، حيث يعتمد التشخيص على الوظيفة. وقد أعطى ريكور تعريفاً مفيداً للوظيفة باعتبارها فعلاً لشخصيةٍ تتحدد من حيث أهميتها لمسار العمل.[26] فالشخصيات الدرامية تُحدد نفسها من خلال سلوكياتها وتفاعلاتها، بالإضافة إلى ما يقوله الآخرون عنها.

وتعريف الشخصية في الدراما يعني عرضاً لسمات ومظاهر تاريخ شخصي لها علاقة بهدف الكاتب المسرحي وتجاوز كل التفاصيل الغريبة. فليس من الممكن تقسيم الشخصيات، فقط، إلى شخصيات تبدو نابضة بالحياة وأخرى تكون معروفة باستمرار كأنواع «عادية»، حيث تدين جميع الشخصيات النابضة بالحياة بما لديها من تماسك إلى مدى ملاءمة وظيفتها الدرامية للنوع العادي الذي تُبنى عليه. فذلك النوع العادي ليس الشخصية، لكنه ضروريٌّ للشخصية كالبنية بالنسبة إلى الممثل الذي يلعب الدور. ولأن الشخصيات الدرامية تُعرَّف تحديداً بسياقها، فسوف تتقاسم حتماً، إلى حدٍّ ما، طبيعةَ الأنواع، وقد تبقى «شخوصاً نمطية وفزّاعات مسرحية» كما يطلق عليها توماس مان. وقد اعتبر مان الدراما فنَّ الصورة المظللة. أما الرواية بالنسبة له، فكانت على الدوام أكثر تحديداً، أكثر اكتمالاً،

مشهد من مسرحية «نافذة» التي قدمتها فرقة «بيغ برم» البريطانية في مدرسة الأرثوذكسي برام الله.

أكثر معرفة، واعيةً وعميقةً في كل شيء يتعلق برؤيتنا لجسد المرء وروحه. . . والسردُ هو القناة الوحيدة الصحيحة والمكتملة والدائرية وذات الأبعاد الدائرية لتقديم الجنس البشري في الأدب.[27]

في الأداء، بالطبع، تكون الشخصية الدرامية حاضرة جسدياً أمامنا لإزعاج الطبيعة الجسدية ثلاثية الأبعاد بطريقة لم تستطع الرواية أن تتوقع محاكاتها. ولعل الطبيعة التجزيئية للتشخيص الدرامي قد تماثل في الحقيقة معرفتنا الحقيقية بالناس الآخرين على نحو أوثق من اكتمال الرؤية التي يمكن اكتسابها من الرواية. والتركيزُ المفرط من جانب نقاد سابقين على تحليل الشخصية قد تمت موازاته في السنوات الأخيرة عن طريق مقاربة «نفسية» أدنى لا تعتبر الشخصيات الدرامية «تاريخية» أو حقيقية.

إن ضعف الكثير من الدراما الأميركية المعاصرة قد تم تشخيصه باعتباره نزوعاً نحوَ جعل الشخصيةِ كلَّ شيءٍ والعملِ لا شيء. فالاعتقاد البسيط أن الشخصية تُتابَع في ظل غياب العمل قد يقود إلى التزام إزاء حالة توقف.

لمراقبة الحياة بعناية، عليك أن تجعلها تقف ساكنة. ولجعل الحياة تقف ساكنة، يجب أن تتعامل مع شخصياتٍ غير فعّالةٍ وغير قادرةٍ على تغيير نفسها وعلاقاتها أو العالم المحيط بها.[28]

وفي أغلب الأحيان يعني التركيز على الشخصية أن الممثلين غارقون فيما يطلق عليه ميشيل سينت دنيس «وحل النزوع إلى الطبيعة»، مع أنه في الدراما المعاصرة يمكن أن يكسو هذا الوحل عناصر غير طبيعية بشكل واضح.[29] على سبيل المثال: قُدِّمت مسرحية بريان فريل «الرقص في موسم الحصاد»، وتم التشويش عليها من جانب راوٍ يكون في الوقت نفسه ممثلاً بالغاً يخاطب المشاهدين وحضوراً غيرَ مرئيٍّ مباشرةً كصبيٍّ عمرُه سبعُ سنوات. وبالرغم من هذا التشويش على الفهم، تبقى المسرحية تشيخوفيّة في تأثيرها، وتبلغ في النهاية أثراً يقترب على نحو خطير من مسرحيات ألبوم صور عائلة أقل طموحاً وشهرةً مثل «ذكرياتٌ شاطئ بريجتون» و«أتذكر أمي» و«رحلة حول والدي». ومع أن هبّات الفرح والطاقة القصيرة تُثري المسرحية، فإن هناك صفةً ثابتةً ومشتركةً لهذا النوع من المسرح، وإعادةَ اكتشافٍ غير كافية، واستجواباً، أو إعادة تفسير لذلك الماضي الذي يعتبر موضوعَ المسرحية ظاهرياً. فأخوات فريل الأيرلنديات الخمس، اللواتي عُرِفتْ حياتهن بأنها محدودة وعديمة الفرص قد تم تشخيصهن بتفصيلٍ دراميٍّ مباشر.

الوهم والتحول

بُذِّلت «محاولات طفولية كي تكون حقيقية» باعتراف يقول إن كلَ التمثيل، بحكم تعريفه، غير حقيقي.[30] فليس هناك ما هو أكثر وهماً في الأداء من وهم الحقيقة، وتحديداً المظهر الخادع لوحدة الشخصية. ولعل مهمة الممثل دائماً ما تكون شيئاً أكثر من مجرد محاولة لمحاكاة حياة بطريقة واقعية ومفصّلة. والممثل، بشكلٍ رئيسي، هو الذي يحدد مستوى الواقع الذي به يصنّف المتفرجُ العملَ على المسرح. ويمكن القيام بذلك عن طريق مناشدة مباشرة للمتفرجين (دعونا نتظاهر)، وتجاهل مقصود للمتفرجين (هذا واقع بديل)، أو، كما هي الحال في بعض أشكال الدراما الارتجالية، مشاركة مع المشاهدين (دعونا نصنع معاً واقعاً جديداً). وكل صيغة مختلفة للواقع دائماً ما تكون ممارسة في الوهم، معتمدةً في نجاحها على العَقد المبرم بين الممثلين والمتفرجين. ومستوى «واقع» الحدث المسرحي يُختار ويُحافَظ عليه عن طريق موقف المؤدين من الشخصيات في المسرحية والمتفرجين.[31]

ومنذ بريخت، أدرك الكتاب المسرحيون إمكانات عدة تتجاوز مجرد دمج الممثل في الدور. فمشاهدة شخص يمثل، بالنسبة إلى سارتر، تعني مواجهة شخص «يهيمن عليه الخيال».[32] وتفترض هذه العبارة نوعاً من الإذعان لمطالب العالم المتخيَّل، الذي لم يعد يُعتبر عنصراً أساسياً في المسرح المعاصر. فالإمكانيات المتوفرة بتسليط الضوء على طبيعة التمثيل «غير الحقيقية» ما تزال تُستكشَف وتُستغَل بشكل متزايد. وقد اقترح غروتوفسكي، في أعقاب آرتو، أن على الممثلين أن يحوّلوا أنفسهم أمام أعين المتفرجين، وزعم أن سحر المسرح يتضمن رؤية هذا التحول وهو يولد.[33] وفي عمله، يواجه المتفرجون الممثل باعتباره شخصاً لا يمثل شخصيةً بارزةً في المسرحية كموضوع المسرحية. فالارتجال الذي يتطور وفق تغيرات الدور والتحوّلات كان وما يزال عاملاً مهماً في هذه الحركة بعيداً عن التصوير الطبيعي للشخصية. والكثير من المخرجين المبدعين يريدون من مشاهديهم أن يشعروا بالتجربة المباشرة للممثلين، وكذلك الشخصيات التي يصورونها. فلم يعد يُطلبُ من الممثلين أن يدمجوا أنفسهم في الأدوار التي يمثلونها، بل يمكن تشجيعهم كي يعتبروا أنفسهم جزءاً من مجتمع يضم المشاهدين. وتأكيداً على هذا الاتصال، قد يُسمحُ للمشاهدَين بأن يراقبوا الممثلين أثناء عملية تحويل أنفسهم إلى شخصيات. وقد يكون الممثلون في الشخصية دقيقةً واحدةً ثم سرعان ما يخرجون منها لاحقاً.

إن جعل حركة الممثل مرئيةً في الدور جزءٌ مهمٌّ من هدف مايك ألفريدس، مؤسس ومدير شركة (Shared Experience)، حيث ينظر إلى هذه التحولات باعتبارها القلب الضروري للمسرح. ففي عمل ألفريدس، يحوّل الممثل نفسه بشكل ظاهر في حضور مشاهديه، ويعايش المشاهدون التحولَ في الوقت ذاته مع الممثل، ويشاركونه هذا الفعل الخيالي، ويصبحون واعين بشكلٍ واضحٍ لازدواجيته المهمة.[34]

ولعل الإثارة المسرحية التي تولّدها هذه التحولات المرئية قد تم وصفها بشكل جليٍّ عن طريق التهليل الحاسم والمعروف الذي رحّب بنيكولاس نِكْلبي من (Royal Shakespeare Company)، التي ظهر فيها ممثلون رائدون في تتابُع أدوار ذات أهمية متنوعة وتأثير متباين. وفي بعض الأحيان، لعب الممثلون، أيضاً، بشكلٍ جماعيٍّ بأشياء جامدة (عربة، على سبيل المثال)، وقدّموا عواطف أو أفكاراً بدلاً من الشخصيات. وأشكال الأداء من هذا النوع تحقق تأثيراتها بالعمل ضد سحر الوهم.

هذه التحولات وتوسع إمكانات الدور تُبنى بشكل جيد في الدراما

التكونية، إذ يقوم بالدور شخصٌ واحدٌ أو كلُّ شخص في المجموعة في الوقت نفسه أو على نحو من التتابع، وحيث يكون ثمة مجال لتقديم أو توضيح أفكار مجرّدة أو مشاعر (لدى استخدام التابلوه، على سبيل المثال). فالشخصيات في الدراما التكونية تنزع، بالنظر لطبيعة النشاط، إلى أن تكون أعضاء في مجموعة معينة، وهذا التوجّه لأفراد المجموعة يوفر لهم رؤيةً أوليةً حول تطوير الحدث الدرامي. وتعتبر هوياتهم الفردية بالضرورة أكثر سلاسة وأقل توقعاً من تلك الشخصيات التي تُحدّد مسبقاً بشكل مفصّل، خاصة أن العلاقة بين المشاركين والأدوار المختلفة التي يتبنونها تكون مرنة.

وينزع التمثيل في المسرح الطليعي، إلى حدٍّ كبير، إلى ما هو مادي وتصويري، وربما لا يتطلب بالضرورة أي براعة فنّية أو تقنية مسبقة. فالممثلون ما عادوا يفصلون أنفسهم عن المشاهدين بأي طريقة حديث أو سلوك معدّة بوضوح أو مفتعلة. وهذا التطور يمكن رؤيته كجزء من عملية تحرر للممثل من هيمنة الكاتب المسرحي والمخرج، وحتى من الدور والشخصية. فالنهاية القصوى لعملية التمثيل غير المَشْخَصَن تتجلّى عندما يجد الممثلون أنفسهم من دون شخصيةٍ ودورٍ أو موضوع- يُطلب منهم ارتجال أداء كامل.

الازدواجية

هذه النقلة، بعيداً عن تقديم الشخصية الدائرية الكاملة على المسرح، لم تكن نقلة أيديولوجية وفنية بشكل تام. وفي السنوات الأخيرة، يبدو أنها قد أصبحت شائعة، على الأقل جزئياً جراء قيود مالية. فالضغط المالي على شركات المسرح لاستخدام أقلّ قدرٍ ممكن من الممثلين يعني أن المشاهدين توصّلوا إلى قبول واستحسان «ازدواجية» الشخصيات حتى في المسرحيات التجارية. وبناء على ذلك، طرأت تحسّنات على التكنيك لحل مشكلات تجارية وفنية على السواء.

وعوضاً عن محاولة إخفاء ازدواجية الأدوار، قد يستغل الكُتاب المسرحيون والمخرجون بقصد هذا الوضع. ويمكن أن تصبح الازدواجية ميزة، بحيث تظهر البراعة الفنية للمؤدين، وتسلط الضوء على الوعي بالعمل المسرحي، وبالتالي جلب الاهتمام بالعملية المسرحية نفسها. فالدراما الجادة دائماً ما تتضمن قدراً من التنوع الدرامي، وتشتمل على موضوع الدراما الرئيسي للفهم الإنساني.

وقد كانت تُستخدَم الازدواجية بتأثير كبير في «قيمة بلدنا»، وهي قطعة مسرحية شاملة وقوية عُرضت في البداية في (Royal Court Theatre) في لندن العام 1988. وقد أنتجت شركة متعددة الجنسيات ضباطاً وجنوداً ومتهمين، ذكوراً وإناثاً، يؤدون مسرحية فاركوير «تجنيد ضابط» خلال السنة الأولى من الاستقرار في أستراليا، حيث ترغب إحدى المتهمات بلعب دور الرقيب كايت، وعندما تُبلَّغ بأن ذلك غير مقبول بالنسبة إلى المشاهدين (الذين شاهدوا بالفعل نساء يقمن بأدوار مزدوجة كضابطات، إضافة إلى شخصية سلْفيا وهي تتنكر بزيٍّ جنديٍّ في التمثيل داخل المسرحية)، تصرّ على أن «أناساً من دون أخيلة يجب أن لا يذهبوا إلى المسرح».[35]

هذه لحظة مشحونة بالتنوع المسرحي إلى حدٍّ كبير، على الصعيد التعاوني والمرجعي الذاتي، بحيث يتقاسم فيها الممثلون والمشاهدون فهمهم الواضح للتظاهر المزدوج للمسرح. ومثل هذه التطبيقات المباشرة للدراما على الحياة تحمل مفاهيم مهمة ومتعددة حول كلٍّ من عالم المسرحية والعالم المحيط بها. المسرحية والتمثيل داخل المسرحية كلاهما يصبح اختباراً لقدرة المسرح على استكشاف هويات، وطاقات، وإمكانات بديلة. والحدود المصطنعة للمسرحية تتسع لتشمل عالمنا الخاص، إذ يتأثر المسرح الشائع حتماً بهذه الإبداعات. ففي لندن، استخدَم الإنتاج التجاري الناجح لمسرحية «سفريات مع عمتي»، وهي تعديل لرواية غراهام غرين، أربعة ممثلين يتناوبون على تمثيل دور العمة، علاوة على تقاسم جميع الأجزاء الأخرى. ولعل أشكال الأداء من هذا النوع تبلغ تأثيرها خصوصاً بالعمل ضد سحر الوهم. كما تعلّم المشاهدون أن يَقبلوا مجموعة متنوعة من الأساليب والتقاليد والاحتمالات.

التماهي والتدخّل

إن الممثلين الذين يؤدون أدواراً مزدوجة ويبدلونها يؤثرون، أيضاً، على إشراك المشاهدين في الحدث. والنتيجة المجدية هي أن عادة إرباكهم للممثل مع الشخصية يمكن تحدّيها. والتماهي مع الشخصية الريادية لم يعد ممكناً في ظل هذه الظروف، ودائماً ما يمتلك بالفعل نوعاً من المفهوم المثير للريبة. وقد نتوقع التماهي عن كثب مع الشخصيات الأكثر تميزاً؛ الشخصيات «الكبرى» للأدب الدرامي. لكن هذه الرموز البارزة (شخصيات هيدا وهاملت) دائماً ما تحتفظ في صميمها بشيء غامض ومراوغ، حيث تبقينا إلى حدٍّ ما على بعد مسافة وهي تؤدي أدواراً بحسب الشخصيات التي تحيط بها في المسرحية. وهذه الصفة هي التي تعتبر سِرّ سيطرتهم المتواصلة على أخيلة المؤدين والمشاهدين على السواء.

إن التماهي في المسرح ليس مماثلاً على الإطلاق لأنواع التماهي المتوفرة لقرّاء الروايات. ففي الرواية، وكذلك لدى امتلاك معرفة حميمة بأفكار أبطال الرواية ومشاعرهم، نكون أحراراً في تصوّر مظاهرهم الجسدية، وقد نضفي عليهم صفات تعتبر انعكاساً للطريقة التي نفهم بها أنفسنا. وفي المسرح تكون الشخصيات حاضرة أمام أعيننا، ومنفصلة عنا ومتجسّدة بوضوح في وجود إنساني معين كأفراد ورموز. لكن، بالرغم من أنها تمتلك وجودها المنفصل الخاص، فإن الأبطال على المسرح دائماً ما يشكّلون لنا مثلاً إلى حد ما. وبميزة ظهورهم أمامنا، فإن الممثلين يمثلوننا، وينوبون عنا، ويجسّدون نوعاً من الإنسانية كأفراد، إذ إننا دائماً ما نرى أنفسنا على المسرح. وهذه الموهبة للشخصية تتجلّى في غياب نص مسرحي حتى عندما يقول الممثل أو يفعل شيئاً. فالسكون بحد ذاته سوف يصبح مشبعاً بالأهمية ونحن نكافح لصنع معنى إنساني ومغزى مما نراه أمامنا.

ويبدو أن قدراتنا على التماهي تتزايد بالفعل عندما لا يُشخَّص أبطال المسرحية بشكل حاد جداً في معزل عن عناصرهم الأكثر أهمية. وحالما يتزايد التشخيص والتفصيل، نستجيب على الأرجح كنقاد بدلاً من مشاركين.

التشخيص في المسرحية أشبه بشيك على بياض يمنحه الكاتب الدرامي للممثل كي يملأه، وهو ليس أبيض تماماً، لأن عدداً من مؤشرات الفردية موجودة بالفعل، لكن بقدر أقل كثيراً مما هو عليه في الرواية.[36]

ويوافق الكاتب المسرحي ديفيد ماميت على أن الممثل الحكيم لن يعمل على نحو شاقٍ جداً ليملأ جميع الفراغات. وهو يؤمن بأنها القوة هي التي تساعد على تجنّب ما هو مفرط ومقاومةِ الغريب الذي يمنح التمثيل كلاً من القوة والجَمال.[37]

وجميع أعمال الدراما تعمل بالشكل الأفضل عن طريق ترك الكثير من سمة الشخصيات والمكان والفعل إلى المشاهدين. وللسبب نفسه يمكن أن يكون تصميم مسرح نصف مكتمل أكثر تأثيراً وتذكيراً في المسرح من وضعٍ واقعيٍّ مفصّل أو تقديم أشياء واقعية على المسرح.

وحاجة الشخصيات الدرامية وإمكانيتها المفهومتيْن بالكامل كلاهما فكرة ما تزال قيد المساءلة باستمرار. ففي المسرحية الهزلية أو الدراما الواقعية يمكن أن يكون ثمة اكتمال للتصميم أو استقامة الشخصية، لكن هذه التفاصيل ضرورية، بشكل خاص، لوضع العمل في موقعه الاجتماعي الخاص به. وما يبعث على الإثارة، بالنسبة إلى بيتس، أن الشخصية كانت حاضرة باستمرار في المسرحية الهزلية، حيث يكون السياق الاجتماعي والعلاقات بالضرورة أكثر تحديداً وخصوصية. وفي المسرحية التراجيدية، اعتقدَ أن فكرة الشخصية غالباً ما كانت تُستبدَل بالعواطف والمشاعر المعلنة والمقدّمة من الخارج.[38]

وفي المسرح، يمكن أن يكون هناك قدر من التماهي أو التعاطف لدى المشاهدين، مع أن التعاطف قد تم تعريفه كاستجابة جسدية محضة تقريباً. ولعل المفهوم الأكثر جدوى، خصوصاً عند التأمل بهذه الظاهرة في الدراما التكونية، يمكن أن يتمثل فيما يختص بالتدخل. وقد تكون هناك زيادة تدريجية للمشاركة بالنسبة للمشاهدين انطلاقاً من التماهي عبر التشخيص نحو التعاطف. وأعتقد أن مراحل الالتزام هذه يمكن أن تكون قابلة للتطبيق على مستويات مختلفة للمشاركة في الدراما التكونية. وهذه المستويات تنتقل من مشاركة معممة عبر مشاركة أكثر تفصيلاً نحو نوعٍ من المشاركة الديناميكية الفعالة والتأمّلية.

وفي استجاباتنا لحدث مسرحي، نسلّط الضوء على الوضع بدلاً من التماهي معه بصفات فردية. وإذا كان هناك تماه، فإنه يكون للوضع برمته عوضاً عن بعض الصفات المختارة أو أحداث معينة. وبالنسبة إلى بريخت، فإن إكمال تماهي المشاهدين مع ما يجري على المسرح كان يمثّل إعاقة بشكل أساسي، لكن حتى محاولاته في التشويش والإقصاء وتركيزه على بنية المظاهر والإيماء التاريخي لا تستبعد تماماً تدخلاً فعالاً من جانب المشاهدين في الأوضاع التي يعرض لها أمامهم. وقد طلب ستانسلافسكي من ممثليه تحويل أنفسهم إلى نفس الشخصيات التي يمثلونها، في حين أن الممثل البريختي قد أُقصِيَ عن الدور، و«تظاهر» عوضاً عن «انتحال» الشخصيات وعوالمها، لكي يبرز نوعاً من الموضوعية لدى المشاهد. وقد أشار هورنبي إلى أنه بالرغم من أن هذا هو عكس منهج الوسيلة لدى ستانسلافسكي، فإن هناك تماثلاً ضمنياً، لأنه في الحالتيْن كِلْتَيْهما تبقى حدود الأنا عند الممثل قائمة، حيث يضع منهج ستانسلافسكي الأداء داخل تلك الحدود، ويضعه المنهج البريختي خارجها، لكن الحدود لا تتغير. فنموذجا الممثل كلاهما، من وجهة نظر هورنبي، يجد طرقاً لتجنّب التمثيل.[39]

وتقود أساليب التمثيل إلى أنواع مختلفة من المسرح. والأنواع المختلفة للمسرح، في المقابل، تغيّر من استراتيجيات اكتساب الممثل للدور وحتى تلك الخاصة بالمتفرجين. فطواقم المؤدين الطليعيين مهتمون بالتحقيق في علاقة الممثل بالمتفرجين، وغالباً ما يحاولون إقحام المتفرجين في لعب الدور أو تزويدهم بأدوار ومواقف. ولعل تمنّع بعض المشاهدين عن قبول هذه الأدوار يُظهر قدرتهم على الاحتفاظ باستقلالية جديرة بالاعتبار، علاوة على مستوى مشاركتهم في الحدث المسرحي ومعارضة ما لا يعتبرونه تدخلاً ملائماً.

التمثيل ولعب الدور

إن «التمثيل» كوصف للعمل الذي يباشره معلمو الدراما مع الطلاب لم يكن شائعاً بشكل ما. ولغاياتٍ خاصة بهم، قد يحمل المصطلح تضمينات لصفات مسرحية واستعراضية واضحة تكون غير وثيقة الصلة بالموضوع ومدمرةً لأهدافهم التعليمية. ولقي مصطلح لعب دور أفضلية في غرفة الصف وأستوديو الدراما، مع أن التمثيل ولعب الدور يتطلبان نفس القدرة الأساسية للدخول في مجموعة متنوعة من الأوضاع الخيالية عن طريق التظاهر كشخص آخر أو شيء آخر غير أنفسنا.

ولعل البساطة وسرعة البديهة اللتين يمكن أن تُمارَس بهما هذه القدرة في الدراما التكونية قد قادتا بعض المعلقين إلى اعتبارها أقلَّ تطوراً أو غيرَ جديرة بالاهتمام، وإلى حد ما أدنى مستوى في التسلسل الهرمي لسلوك التمثيل من ذاك الذي يتطلب مراجعةً وتوصيفاً مفصّليْن.

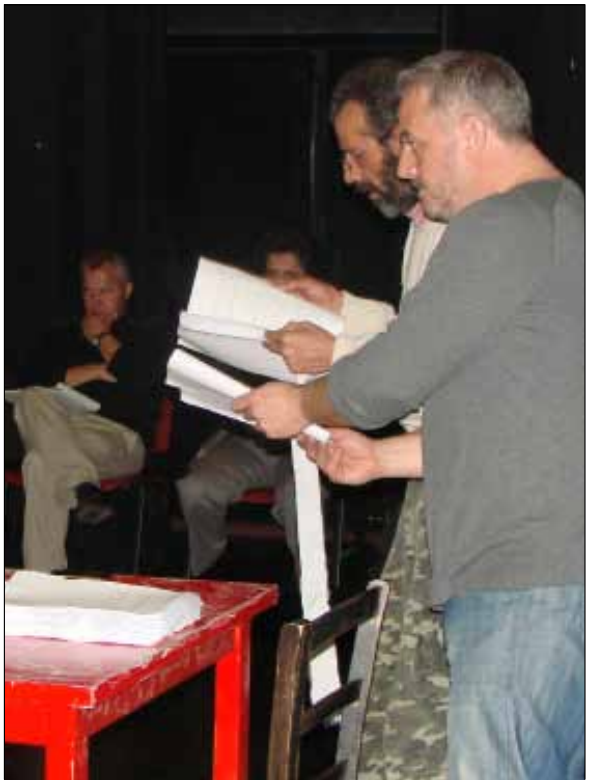
إن دروس الدراما وورش العمل غالباً ما تتضمن أنشطةً لا تُتَرجم بسهولة إلى عوالم متخيَّلة أو شخصيات درامية، كألعاب الثقة وتمارين التركيز، على سبيل المثال. وقد وجد معلمو الدراما أن من المفيد أحياناً توظيف مصطلحَيْ لعب الدور أو دراما الدور للإشارة إلى ذلك الجزء من عملهم الذي له علاقة بخلق أدوار وأوضاع خيالية. ويحمل لعب الدور تضميناً لصفة وظيفية وهدفاً وسيطياً وتربوياً. وفي هذه الحالات، يُعرَّف الدور في المقام الأول بوظيفته، ويُبنى هدفه الوسيطي على حقيقة أنه بالإضافة إلى افتراض سلوكيات معينة يمكن النظر إلى الأدوار باعتبارها «آلياتٍ لا مفر منها» للتكيف مع شأن الحياة في العالم.[40] ويسمح لعب الدور بتطبيق هذه «الآليات» بأمان، لكن، من المهم إدراك أن تطبيق أدوار اجتماعية معينة ربما يعيد التأكيد عليها من جديد. وبدلاً من توسيع إمكانات الدور من أجل المشاركين أو تشجيعهم على تحدي الأدوار التي يتوقع منهم المجتمع أن يقوموا بها، ربما يعمل لعب الدور الوظيفي في نهاية المطاف على تعزيز الطلاب في مجموعة الأدوار المحدودة التي تكون

متوفرةً لهم في العالم، وهذا إنكارٌ لوظيفة أساسية للمسرح، تتمثل في دعم فهمنا لأنفسنا والتأكيد من جديد على الإمكانات المتعددة القائمة التي نجسّدها، لكن لا نستطيع إدراكها على الدوام. فالناس في أدوار مهنية «يلعبون» بوضعهم لكي يدركوه ويؤدوه علناً بفعالية، حسب سارتر.

هناك في الواقع الكثير من الاحتياطات لسجن رجلٍ فيما هو عليه، كما لو أننا قد عشنا في خوفٍ دائمٍ من أنه ربما ينجو منه، وربما يراوغ ويتخلص من حالته.[41]

وحالما نتحرك خلف حدود محدودة للعب دور وظيفي، يتيح لنا المسرح والارتجال كلاهما «التملّص من وضعنا» لنؤدي «دورنا غير المنجَز».[42] وفي الحقيقة، إنهما يحفزاننا على القيام بذلك. فلا شيء يهمنا أكثر من أنفسنا وإمكاناتنا. ويوفر كامي صورةً حيةً للممثل كمسافرٍ في الوقت المحدد، مسافرٍ مطارَدٍ تلاحقه أرواح الشخصيات التي تتوق للسيطرة عليه.[43] ويقوم المفهوم الشامل للمسرح على بنية ذوات محتملة وحقائق بديلة، ويكون النشاط الدرامي النتيجة المباشرة لقدرتنا على اللعب به وتحويل الأدوار التي نستوطنها.

إن المسرح مختبر مبدع لممارسة قدرتنا على تجاوز الأدوار والأنواع الاجتماعية التي ربما لا نستطيع التملص منها في الحياة الحقيقية. ولعل ذواتنا المحتملة والذات التي تعتبر مشاهداً لأدائنا الخاص هي التي تستحضر كلَّ نوعٍ مسرحيٍّ إلى الوجود.



من ورشة «المسرح في التعليم» التي نظمها المركز في مسرح وسينماتك القصبة.

جوانب الدور

في استخدامه الرائد للدور في التحليل والتدريب، عرَّف مورينو لعب الدور باعتباره تشخيصاً لأشكال أخرى في الوجود من خلال وسيلة التمثيل.[44] وقد رأى فيها تكنيكاً ليس لممارسة أدوار قائمة فحسب، وإنما، أيضاً، لاستكشاف الذات وتوسيعها في عالم مجهول. فالعفوية والابتكار كانا مركزيين لهذه العملية. وقد ميَّزَ مورينو مظهرين رئيسيين للدور: الأول أخذ الدور، وهو تفعيل وضع بطريقة مقررة مسبقاً. والثاني هو ما أطلق عليه خلق دور، حيث يتطلب استجابة عفوية ملائمة للظروف المتاحة. هذه هي العفوية التي تكون في قلب الأدوار الناشئة في الدراما المرتجَلة.

وبالنسبة إلى دوروثي هيثكوت، فإن تبني دورٍ يعني أن هناك حاجة «لقراءة» الوضع لاستخدام معلوماتٍ لها صلةٌ بخبرةٍ سابقة، وتكييف هذه المعلومات بحيث يصبح الفهمُ الجديد أمراً ممكناً. وعلى غرار مورينو، تعتقد هيثكوت أن الجانب الأكثر أهميةً للقيام بدور هو عفويته. فهو غير مخطط له، وغير مقصود، وكنتيجة يمكن أن يباغت الفرد باستمرار بوعيٍ جديد. وهي تؤكد أن الأطفال يجب أن لا يُطلبَ منهم أن يمثلوا «بحسِّ ممثلٍ مسرح»، بل يجب أن يتبنوا مواقف ووجهات نظر، والعمل من خلالها.[45] وهذا قريب من الصفة البيانية والتوضيحية المتوقعة من ممثلٍ بريختيّ.

وفي لعب الدور، تُعرَّف الأدوار المتّخذة وتميَّز بوظائفها. فالقيام بأدوار من شأنه أن يوضّح ويعرض هذه الوظائف. وفي بعض الأحيان ما يبدو مطلوباً من المشاركين في كثيرٍ من حالات لعب الدور الصفي لا أن يشرعوا بالتمثيل، بل أن يَبقوا أنفسَهم حتى عند تبني أدوار وتقديم أداءٍ بأيّ طريقة يتطلبها الوضع الخياليّ. وكما يقول أوتولي، في ظل هذه الظروف يُسجّل المشاركون كما هم «أنفسهم»، ويُتوقّع منهم أن يتصرفوا كما هم أنفسهم، لكن بطرق ملائمة للوضع.[46] قد يُطلبُ منهم أن يفعلوا أكثر قليلاً من التكيف وظيفياً مع وضع الدراما بنفس الطريقة التي قد يتكيفون بها مع وظائف مطلوبة منهم في إحدى الألعاب. وهذه الطريقة محددة بشكل أساسي، وإنكارٌ لإمكانات الوسيلة.

ويؤكد بولتون أنه مهما كان الدور وظيفياً، فسوف يبقى بحاجة إلى أن يُؤدَّى.[47] فلعب الدور يمكن أن يُستقبَل ويُقرَّر ويُثبَّت من جانب الآخرين في المجموعة، فقط، من خلال هذا الأداء الظاهري. فالمظهر عالميٌّ لأيِّ نوعٍ من الأداء، ومع ذلك فهو أساسي. ومن دون هذا البعد العام–التجسيد والعرض– سوف يبقى أي نوع من لعب الدور بمستوى الخيال. فمن خلال مواجهاتنا مع الآخرين نؤكد فهمنا للذات في العالم الحقيقيّ، والشيء نفسه صحيح في العالم الخياليّ للدراما التكونية. وحتى النوع الأكثر تحديداً وتوظيفاً لاتخاذ دور سوف يطلب قدراً من التفوق الذاتي، وهو شيء يتجاوز الزمن الراهن الحقيقي. فالمشاركون في لعب دور هم في الوقت نفسه مشاهدون لأفعالهم الخاصة ومراقبون لنتائج هذه الأفعال. وفهمهم السلوك الإنساني يتجسد من خلال اللغة والإيماء، وهو متاح لكلٍّ من

إعادة البناء والتأمل. وفي التفعيل الذي يمتلك هدفاً جوهرياً، سوف يتم التكفّل بلعب الدور لذاته باعتباره تعاوناً وتجربة محايدة في صنع الذوات الممكنة. ومن خلال المسرح والدراما التكونية نستطيع إعادة اكتشاف أنفسنا، واكتشاف ما يمكن أن نكون، والعيش فيما تطلق عليه هيثكوت «منطقة اللاجزاء» لهذه القوى والإمكانات.[48]

العرض والإدارة

يعتبر بولتون التمثيل الدرامي، مصطلحه للطريقة الارتجالية في الدراما التكونية، نموذجَ حدث، فقط يتطلب من المشاركين الدخول في تعاقد لخلقه، ويعتقد أنّ نوع «تمثيل السلوك» المطلوب عن طريق الحَدث لا يختلف نوعياً عن ذاك المستخدَم في التكيّف مع أحداث وسياقات اجتماعية مختلفة. وبالاعتماد على عمل علماء الاجتماع، ميّز بين «عرض» السلوك، الذي يُستخدَم لإعادة إنتاج أو تمثيل واقع خارجيّ، و«إدارة» السلوك، التي تستجيب وجودياً للواقع «الراهن». والنوع الأول للتمثيل- عرض السلوك- يمثّل نشاط الممثل، الذي يمكن إعداد تمثيله لشخصية في مسرحية بشكل مسبق، ويُتوقّع منه التكيّف مع ما ورد في النص المسرحي. وفي الأخير، حيث يدير المشاركون العمل الدرامي المتكشّف، توفر وظيفة الدور «نقطة بداية علائقية أدنى»، وسوف يكون التوصيف مهماً، فقط، بأثرٍ رجعيّ.[49]

ومع أن المشاركين في الدراما التكونية من المرجّح أن يشتركوا في تمثيل السلوك الذي يُبسَّط إلى حدٍّ ما، فإن أنواعاً مختلفة من المشاركة في العالم المتخيَّل قد تُطلب منهم. ويضع مورغان وساكستون قائمةً بخمس «فئات للتشخيص» لتعريف المستويات التي يُرجَّح أن يعمل بها المشاركون،[50] وهي:

1. تمثيل درامي: أن يكون المرء ذاته في وضع مصطنع.
2. عباءة الخبير: أن يكون المرء ذاتَه، لكن أن ينظر إلى الوضع من وجهة نظر معينة.
3. لعب دور: تمثيل موقف أو وجهة نظر.
4. توصيف: تمثيل أسلوبِ حياةٍ فرديّ قد يكون مختلفاً عن ذاك الخاص بالمشارك.
5. تمثيل: اختيار حركة وإيماءة وصوتٍ لتمثيل فردٍ معين.

هذه قائمة مفيدة تكشف تأثير عمل هيثكوت، لكن فئات التمثيل ربما لا تُحدَّد بسهولة عند الممارسة. وحتى أولئك الذين قد يعملون بمستويات 1، 2، أو 3 من المرجح أن يستخدموا الحركة والإيماءة والصوت لتمثيل الدور أو الوضع الخيالي لآخرين في المجموعة. وهناك تسلسل هرمي ضمني في القائمة، لكن المشاركة في الدراما التكونية ربما تتطلب من المشاركين التنقّل بين هذه الفئات. وبالاعتماد على التحدّيات التي يمثلها العالم المتخيَّل، ربما لا يكون المستوى الخامس بالضرورة أكثر إلحاحاً من المستوى الأول. فالإغراء بالنسبة إلى المشارك في الدراما المرتجَلة هو أن يتبنى نوعاً من تمثيل السلوك النمطي الذي يبقى، في مصطلحات بولتون، نشاطَ «عرض» يكرِّر بسهولة أشكالاً نمطية مميزة. ومثل هذه الكليشيهات ربما تبدو مساعِدة في البداية في عالم الارتجال المحفوف بالمخاطر الكثيرة، لكن، عندما تُبذل الطاقة للحفاظ على هذه الكليشيهات، لن يكون ثمة اكتشافات محتملة. وإذا كانت هذه الأدوار غير قادرة على أن تكون واضحة ويمكن التوسّط بها، فإن العمل من المرجح أن يبقى سطحياً وتافهاً.

الإخفاء والكشف

إن المتطلبات الأساسية للدور في الدراما التكونية هي المتطلبات نفسها للشخصية في مسرحية كلاسيكية. ولعب دور بدلاً من شخصية ليس بالضرورة نشاطاً محدوداً أو محدِّداً. فالأدوار المتاحة في الدراما التكونية سوف تكتسب تعقيداتها بنفس الطريقة التي تكتسبها الشخصيات في المسرحيات. والعمل يجب أن يأخذ على عاتقه عدم كشف الطبيعة الحقيقية للدور، ويشرع بالإجابة عن: «من هذا؟ من هنا؟». فاللغة الدرامية تتميز بحقيقة أنها دائماً ما تحتمل معاني أكثر من مقاصدها السطحية الواضحة. ولعل جميع الأسطر التي يتم النطق بها على المسرح، ضمن أهداف أخرى، هي كشفٌ عن الهوية. وهذا الكشف في قلب المسرح، ويتحقق- على نحو يدعو للمفارقة- بالشكل الأكثر فعالية عن طريق إخفاءٍ مطوَّل. ولأن المسرح وسيلةٌ عامةٌ بشكل أساسيّ، فإن المشهد المسرحي- التوتر بين ما هو واضح وما هو سرّيّ وخفي أو مقنَّع- يوفر مورداً أساسياً للقوة الدرامية.

ومن الصعب التفكير بمسرحية مهما كان مستواها ما لم تستبطن هوية مستترة، سواء أكانت أدبية أو مجازية، وتبرز إلى النور في نهاية

من ورشة «المسرح في التعليم» التي نظمها المركز في مدرسة الأرثوذكسي برام الله.

المطاف. وأعتقد أن الهوية والأسئلة التي تثيرها هي موضوعات جوهرية لكل الدراما، وبالتالي للدراما التكونية. والطريقة التي غالباً ما يُستكشَف بها هذا الموضوع ليست فقط من خلال التمثيل بمفرده، بل من خلال التمثيل ولعب دور، وبكلمات أخرى، من خلال لعب دورٍ داخل الدور.

لعب دور داخل الدور

أن تمثّل يعني أن لا تنخرط في فعل فحسب، بل أيضاً أن تتخذ شخصية. والممثلون الذين يقومون بدور هاملت أو إياغو ينهمكون في انتحال شخصية هاملت وإياغو. فهل إياغو المخلص مخلص؟ أم أن هاملت بالفعل أحمق؟ هذه الشخصيات أيضاً تمثّل أو تلعب دوراً. فهي تكرر الوضع الدرامي الأساسي للممثل، وتتظاهر بأنها شيء ما وهي ليست كذلك. ولعل الطريقة الأكثر قوة والتي يمكن أن يكتسب بها الدور الأسهل والأكثر فعالية حالات التعقيد هي تلك التي استخدمها الكتاب المسرحيون عبر العصور، وهي الطلب من الشخصيات لعب دور ضمن أدوارهم، حيث يرى المشاهدون شخصاً يتظاهر بأنه شخص من نوع ما يتظاهر به خلال دوره وأنه نوع آخر من الأشخاص. ويكون التظاهر مزدوجاً وحتى مضاعفاً ثلاث مرات. ففي «كما تحبها»، يلعب دور روزاليند صبي في زمن شكسبير، ويتظاهر بأنه فتاة تتظاهر بدورها بأنها صبي يلعب دور فتاة في لحظات معينة. وفي ضوء تعريف لعب الدور كأداة تعليمية، من المثير حقاً أن لعب الدور النهائي هذا يتم القيام به لأهداف تعليمية- تعليم أورلاندو عن الحب. وهنا، كما يحدث غالباً، يكون المشاهدون متواطئين في مؤامرة التنكّر، لكن، في مناسبة ما، كما هي الحال في خنثى جونسون، ينخدع المشاهدون. وعلى غرار الشخصيات في المسرحية، يتعلمون أيضاً درس خداع المظاهر، وتمتد تجربة المسرحية إلى عالم المشاهدين.

وكمشاهدين، لسنا مرتبكين إزاء انتحال الشخصيات بشكل مزدوج أو حتى بشكل ثلاثي. وبدلاً من ذلك، تنشحذ قوى التمييز لدينا. ومع ذلك، هذا هو الهدف من انتحال الشخصيات، حيث يتركّز الاهتمام على ميزات الأدوار المتنوعة المقدّمة لنا والنجاح الذي تمارس به الشخصيات وظائف دورها، وعندئذ نصبح بارعين في تمييز الصفات والخصائص وحقيقة كلٍ منها. فالكثير من الأدوار التي تجد الشخصيات نفسها بحاجة إلى لعبها تناقض بالفعل أدوارها الأصلية وتعقّدها أو تنكرها: أصدقاء مزيفون، أشرار مبتسمون، صبية مستهترون، رجال برجوازيون، ملوك منحطون، عاهرات محترمات، قديسون واقعيون. وخلال أداء هذه الأدوار المزدوجة نواجه مفارقةً في العمل.

وحالما يكون هناك لعب دور داخل الدور، يكون لدى مشاهدي المسرح أو المشاركين في الدراما التكونية مهمة محددة لتوظيف وتركيز اهتمامهم. وهذه المهمة هي لاكتشاف حقيقة الوضع الذي يتكشّف أمامنا. فهو يتطلب حكماً وتمييزاً وتحرّياً وتوضيحاً. وكجزء من مشاهدي المسرح أو كمشاركين في الدراما التكونية، نحن في وضع متميز، حيث نرى حقيقة الوضع أكثر وضوحاً من الممثلين، أو على الأقل نكافح لفعل ذلك. نرى قناع المظهر، لكننا على علم بالحقيقة التي يخفيها. ونعرف التوتر بين داخل الوضع وخارجه. ونبحث عن معنى في المظاهر الماثلة أمامنا. ونسعى، مثل الذوق في القياس من أجل القياس، لاكتشاف «ماذا يكون هؤلاء المتظاهرون». وتمتلك التداخلات والمواجهات التي تتطور، على أي حال، بنية مدمجة، وتوتراً دراماياً بشكل أساسيّ، وكنتيجة تتجنب على الأرجح التراخي وتفاهة الكثير من الارتجالات. فهناك الكثير مما يُكتشَف حول طبيعة الدور ووظائفه من العمل بهذه الطريقة متعددة المستويات أكثر بكثيرٍ من لعب دورٍ ذي بُعدٍ واحد.

ويشير بولتون إلى أن هناك على الدوام قيوداً على التعبير عن الصراع الفظّ أو العاطفة «كبح وخداع وكتمان» في هذا النوع من النشاط.[51] وأعتقد أنه بالرغم من أن بعض القيود- ما له علاقة بالزمن، والمهمة، أو المكان، على سبيل المثال- قد تكون مفيدةً وفعّالة، فإن القيد الدرامي الوحيد والأكثر قوة في المسرح والدراما التكونية كليهما هو نوع الإخفاء والتمويه الذي يُقدَّم عن طريق لعب دورٍ داخل الدور، وتحديداً هنا تكون طبيعة المسرح المزدوجة أكثر وضوحاً في العمل. فلعب دور هو الوسيلة التي بها يتم استقصاء مفهوم الدور ذاته. وفي جميع أنواع الدراما، يكون لعب الدور هو الوسيلة والرسالة.

ولعبُ دورٍ داخل الدور والإخفاءُ والكتمانُ والتضليلُ والتمويهُ جميعها موجودةٌ في كلّ مكانٍ في المسرح.[52] فهي ليست مجالاً خاصاً بالمسرحية التراجيدية أو الكوميدية. فالمسرحية الكوميدية تزدهر وتنمو على التمويه والهوية المغلوطة والكتمان والتضليل. فكّر في: هي تنحني للقهر، والخداع، وأهمية أن تكون جدياً، والصبي الطائش من العالم الغربي، والليلة الثانية عشرة. فهذا التمويه هو في صميم المسرحية الكوميدية، وهو يوفر القوة المحفّزة للمسرحيات التراجيدية الكبرى. ولعل التمويه وإرباكات الهوية هي أكثر من مجرد أعراف أو أدوات مسرحية، إنها أنواع بنيوية ومختلفة بعمق، وتمثّل حقبات من تاريخ المسرح. ومن الحوادث الأكثر فعالية وتسلية في (Wakefield Mystery Plays)، وهي المسرحيات التي تُبنى على القصص الواردة في الكتاب المقدس، قصة ماك، حيث يحاول سارق الخراف أن يثبت أن الخروف المسروق المخبّأ وسط القطيع هو في الحقيقة طفله، إذ يمكن التلاعب بالمظاهر، كما هي لدى إدموند وإدغار وكنت والبنات في «الملك لير» أو الإخوة في لصوص شيلر. وعلى غرار جميع المسرحيات الباقية، تتأسس هذه المسرحيات على التمويه والإخفاء والتضليل. وحتى عناوينها ربما تشير إلى غموض ومفارقة وتظاهر، على سبيل المثال» الشيطان الأبيض والطفل البديل».

وليس فقط الشخصيات الأخرى أو المشاهدون هم ضحايا الإخفاء أو التضليل. فغالباً ما نرى شخصيات قضت جلّ حياتها وهي تخدع نفسها، وتتنكر لأدوارها أو تخلق عوالم خيالية ضمن العوالم التي يمكن أن تهرب منها- في ريتشارد الثاني، الحياة حلم، الرجل البرجوازي، موت بائع، من يخشى فرجينيا وولف، الكذاب بيلي، حديقة الحيوانات الزجاجية، سيارة شارع تُدعى الرغبة، وجميع مسرحيات تشيخوف تقريباً. والهوية، بالنسبة إلى الشخصيات في

هذه المسرحيات، تصبح مرتبطة بكفاح مع دورٍ ممنوح، وعلى نحوٍ أكثر تحديداً مع رفضها أو خسارتها.[53]

إن مراقبة أناس آخرين يقومون بدور، أو يتبنون دوراً، يرافقها دائماً حسٌّ بالتناقض والازدواجية. ومع أنها الشيء «الحقيقي» الأكثر حضوراً، فإن ازدواجية جسم الممثل أكثر عمقاً بكثير من التشكيلات المزخرفة والأثاث المزيف للمسرح.[54] فعندما نلعب دوراً، نتحوّل إلى شيء لا ننتمي إليه، وبمضاعفة عدد الأدوار التي نقوم بها نتحوّل ثانية. ومما يدعو إلى المفارقة أن الأهداف الحقيقية لأدوارنا سوف يُكشَف عنها بمحاولات تمويهها أو إنكارها.

وعلى غرار المسرح، تكتسب الدراما التكونية في ظل القوة والتعقيد عن طريق استغلال التوترات بين المظهر والواقع، والقناع والوجه، والدور والهوية، وهي توترات تكمن في صميم التجربة المسرحية. وحتى عندما يكون الدور داخل الدور الأصلي مزيفاً أو محدوداً بوضوح، فسوف تفاقم هذه الأداة المزدوجة حتماً الحس بالتعقيد، ومشاعر الازدواجية، واللغة التي تكون غامضة وساخرة في تأثيرها. (وفي المسرح المعاصر، يمكن أن يُنظرَ إلى الممثل باعتباره رمزاً لتفاوض دائم وإعادة تفاوض بين حسم الأدوار والحرية الوجودية لكلّ لاعب).[55] وفي الدراما التكونية، يكون هذا التفاوض في صميم النشاط.

الدور في الدراما التكونية

جميع هذه التحوّلات وتوسّع احتمالات الدور تُبنى جيداً في الدراما التكونية، حيث يُؤدى الدور، أيضاً، من جانب شخص واحد أو من كل شخص في المجموعة في الوقت ذاته أو بصورة متتابعة، وحيث تكون ثمة إمكانية لتقديم أفكار مجردة أو مشاعر بهدف التأمل والتوضيح. وتنزع الشخصيات في الدراما التكونية، بالنظر إلى طبيعة النشاط، إلى أن تُعرَّف مبدئياً بأدوارها كأعضاء مجموعة معينة منهمكة في مشروع أو ظرف ما– على سبيل المثال: كسكان بلدة، أو ممثلين، أو محللين نفسانيين، أو أشخاص مشهورين، أو مستشارين، بحسب مطالب الوضع الدرامي. ويوفر توجه هذه المجموعة وجهة نظرهم الأولية حول الحدث الدرامي المتكشّف، ومن المرجح أن يكون له أثر إقصائي. ولعل هوياتهم الفردية أقل ثباتاً وتوقّعاً بالضرورة من تلك الخاصة بشخصيات تُحدّد مسبقاً بدقة متناهية، لكن هذه المرونة تتيح استجابات حقيقية للمواجهة الدرامية ضمن منطق الوضع. فهناك حاجة لكل مشاركة بأن «تقرأ» وتراقب مدى ملاءمة مشاركتها الخاصة في الدراما وهي تتكشّف.

«الزوجة الفقمة»

يمكن رصد أمثلة على الأدوار المتعددة المتوفرة في الدراما التكونية في جلسة ترتكز إلى قصة فلكلورية إيرلندية (الزوجة الفقمة). ففي ورشة عمل موسّعة مع معلمي دراما أستراليين مخضرمين استمرت يومين، انهمك المشاركون في تمثيل سلوك على أكثر من مستوى، بدءاً من توضيح ودمج شخصيات في القصة، إلى تمثيل أصوات غير مجسّدة وقوى طبيعية، إلى ارتجال طبيعي، إلى أن يكونوا مشاهدين للحدث.

والقصة التي وفّرت الذريعة للعمل هي على النحو التالي:

على مدى ثلاثة أيام ظل باتريك، الصياد الشاب، يراقب امرأةً جميلةً تجلس على شاطئ البحر، ويراها وهي ترتدي جلداً، وتتحول إلى فقمة. يسرق جلدها فتُجبر على العودة إلى كوخه، وتصبح زوجته وتنجب منه ثلاثة أطفال. وبعد سبع سنوات، يُجدّد قش كوخهما، ويرمي العمال بجلد الفقمة من المكان الذي كان قد خبّأه فيه الصياد. يحمله الأطفال ويجرون به إلى أُمهم. في تلك الليلة، تخرج الأم خلسة من البيت وهم نيام، وتتجه صوب الشاطئ، ترتدي جلد الفقمة، ثم تعود للبحر إلى الأبد.

من ورشة «المسرح في التعليم» في القصبة.

حلقات	عناصر الدراما
كانت المهمة الأولى للمشاركين أن يخلقوا في مجموعات صغيرة مشهداً من لحظة واحدة من السنوات السبع التي عاشت خلالها الفقمة الزوجة مع الصياد، وأنجبت له ثلاثة أطفال.	في هذه المشاهد، التي تؤلَّف بدلاً من أن تُرتجَل، يمثّل أعضاء المجموعة الشخصيات في القصة، وكذلك الأشياء والعناصر– على سبيل المثال: البحر.
المهمة الثانية للمجموعة تطلبت من كل مشارك مثَّلَ الصياد في المشاهد تشكيل صورة جديدة متغيرة تُظهر باتريك في مراحل مختلفة من حياته.	في هذه الحالة، يقدّم كل مشارك نسخة عن باتريك، لكن ما يقدمونه يبقى صوراً تمثيلية، عوضاً عن أدوار، بستة تجسيدات مختلفة للصياد، وتكون جاهزةً للتأمل والتأويل من جانب المجموعة.
الخطوة اللاحقة هي إيجاد مكان لهذه الأحداث الغريبة في عالم خاص. وكل شخص في المجموعة يصبح عضواً في مجتمع تأخذ القصة حيزاً فيه، ويكون لكل منهم موقف إزاء الفقمة الزوجة أو رأي بها. يتمشون هنا وهناك، ويهمسون بآرائهم، ويروجون لها في حضور الآخرين.	هنا، يمثّل كل مشارك موقفاً ووجهة نظر يقرران ما يقولون. تنظم المرشدة همساتهم بحيث تعلو الأصوات وتنخفض في جوقةٍ من الشك والاغتراب.
كل شخص يختار شريكاً. ويُطلب من كل واحد في مجموعة زوجية (من اثنين) أن يقوم بدور الفقمة الزوجة أو الصياد، ويبقى كمشاهد حتى النشاط التالي. الآخرون يصبحون أطفال مدرسة، ويجلسونَ على الأرض مع المرشدة، التي تقوم بدور المعلمة في مدرسة القرية. المعلمة تعطي الأطفال مهمة. وكجزء من مشروع صف حول البحر، يجب أن يطلبوا من أولياء أمورهم أن يرووا لهم قصصاً وأساطير عن البحر.	دوران يتم تقاسمهما داخل المجموعة كلها. وللمرة الأولى، تُرتجَل الأدوار بشكل طبيعيّ، وبالتالي يُختار نصف أفراد المجموعة كأطفال الفقمة الزوجة. وهذا اللامنطق الواضح لا يحول دون دخول قويٍّ في هذه الأدوار. فهناك مغزى خفيٌّ قويٌّ، لأن الأطفال وأولياء أمورهم يعرفون أنه سيُطلب منهم بحث موضوعات محظورة. وبالفعل هناك ضغط الإخفاء والكشف المحتمل.
المشاركون في دور كأطفال يعودون إلى أولياء أمورهم، ويطلبون منهم أن يبلغوهم ما يعرفونه عن البحر.	المواجهة بين المشاركيْن الاثنيْن تُرتَجل بشكل طبيعيّ. ليس ثمة مشاهدون لهذه الحلقة، والمشاركون أحرار في استكشاف استجاباتهم.
الأطفال، في المدرسة مرة أخرى، يروون مجدداً ما روته لهم أمهاتهم عن البحر، لكن ليس بشكل طبيعي، وإنما كمجموعة أصوات تتحدث كما ترغب وعندما ترغب.	من الجدير الإشارة إلى أن هذا التقاسم لأجزاء تفاعل سابق يمتلك حساً قوياً بالمشاهدين، الذين يستمعون إلى كلمات أولياء الأمور وهي تُروى من جديد.
العمل في مجموعتيْن كبيرتيْن، حيث يخلق المشاركون سياق حلم، حلم بائع السمك والآخر حلم الزوجة. تُحرَّف الحركة، وكذلك الكلام والصوت، وتُجزّأ جميعها. وكل مجموعة تقدم حلمها للآخرين كمشاهدين.	هنا تتجسد الشخصيات في القصة عن طريق المجموعة، إضافة إلى أشياء مثل شباك وقوارب، وعناصر طبيعية مثل الريح والأمواج. والكثير من نفس هذه التشكيلة من الصور الذهنية للخسارة والحنين تحدث في كل حلم.
العمل بشكل فردي، كل واحد يكتب قصيدة أو رسالة قصيرة مستجيباً إلى ما عايشه في العمل حتى الآن.	كل شخص يستطيع اختيار سياق يكتب من خلاله: الفقمة الزوجة، الصياد، طفل، مراقب مستقل، أو معلق.
بعد فترة استراحة، يُعاد بناء مستوى الشعور بالعمل من خلال لعبة. يعمل المشاركون في مجموعات زوجية من اثنين، وبعيون مغلقة يميزون أيدي بعضهم البعض. ثم ينفصلون ويتحركون وهم ما يزالونَ مكفوفين، ويحاولون تشخيص أيدي آبائهم وأمهاتهم من بين جميع الناس في المجموعة.	هذه لعبة بحث وإيجاد وخسارة ورفض. ويمكن أن تمتلك تأثيراً عاطفياً قوياً. بعض المشاركين يدخلون بوضوحٍ وقوةٍ في أدوارهم وهم يبحثون عن شريكهم الصحيح.

ما يزال العمل حتى الآن ضمن الإطار الزمني للقصة الأصلية، فالمرشدة تروي مقدمة للمرحلة التالية. عشر سنوات مضت منذ عادت الفقمة الزوجة إلى البحر. الطفلة الكبرى وقعت في الغرام، وتحتاج إلى معرفة المزيد عن العلاقة بين والديْها. خارج الدور، يتفاوض المشاركون مستخدمين طريقة منتدى المسرح بشأن افتتاح مشهدٍ بين باتريك وابنته.

اثنان من المشاركين يتطوعان للقيام بدورَي الأب والابنة. ويكون مكان المشهد وسطور الافتتاح محلَّ تفاوض بين أفراد المجموعة. الابنة تسأل: «متى وقعت أمي في غرامكَ أولا؟»، وبقية المشهد تُرتجَل، فيما يعرض المشاهدون اقتراحاتهم.	هنا، وللمرة الأولى، تُوزَّع الأدوار وتُجسّد من جانب مشاركين محدّدين. بعد ذلك يتم رصد المواجهة، وتُشكّل إلى حدٍّ ما من جانب المراقبين الذين، بسبب مشاركتهم السابقة، يمتلكون حصةً كبيرةً في المشروع.
العمل في مجموعات من ستة أفراد، وكل مشارك يساهم بسطر في الحوار بين الأب والابنة. ولا يُسمح لأحد أن يقرأ سطر الآخر ما لم يتم الانتهاء من كتابة كل شيء.	هذه الطريقة في تعميم نوع من نصٍّ عشوائيٍّ تمتلك في البداية تأثيراً إقصائياً يتطلب من المشاركيْن تحديد مدخلاتهم.
تتبادل المجموعات نصوصها التي يتكون كل منها من ستة أسطر. وتختار ممثلين يؤدون هذه النصوص. وتوجه الممثلين لإضفاء معنى على الأسطر وتطوير تفسيرات متنوعة. وتكون التفاعلات بين الأب والابنة مكثّفة تماماً.	يعمل المشاركون الآن فنياً، ويفكرون في كيفية نقل نصوصهم على المسرح بشكل فعّال. ويمتلك الممثلون الذين تم اختيارهم من كل مجموعة، فقط، الفرصة للدخول في الدور. ويتمثّل التحدي في خلق معنى من هذه النصوص العشوائية وإجراء تغييرات قليلة قدر الإمكان في العملية.

ولأن النشاط السابق كان يغلب عليه العمل الذهني، يصبح التغير في الوتيرة ضرورياً. وتروي المرشدة الجزء التالي من العمل، فقد مرت أجيال منذ الأحداث في القصة. ولعل طرق الانتشار الوحيدة للأسطورة التي تبقى في المجتمع تُكرَّس في رقصة فلكلورية.

العمل في مجموعتين كبيرتين، حيث يخلق المشاركون رقصة فلكلورية. بعض عناصر الرقص تعكس أحداث القصة الفلكلورية، لكنها تُبسَّط وتُحرَّف. وتشارك كل مجموعة برقصتها مع المجموعة الأخرى.	هذا النشاط الجسماني له صفة احتفالية، لكنه ينعكس، أيضاً، على التجارب السابقة للدراما. والأدوار تكون قليلة، ويبطل مفعولها بين الراقصين.
هناك ما يزال حسّاً بشيءٍ ما لم ينته في العمل. تدعو المرشدة أي شخص في المجموعة دخلَ بقوةٍ في دور الصياد خلال الدراما، سواء من الناحية الجسدية أو الذهنية، بغرض التطوع للنشاط التالي. ستة من أفراد المجموعة يقومون بذلك، ويجلسون منعزلين في أنحاء الغرفة بعيون مغمضة. يُمنَحون إذناً بالتنازل عن أدوارهم في أي مرحلة إذا شعروا بالضيق. أما بقية المشاركين، فيحيطون بهم، ويهمسون لهم بأصوات مثل أصوات الفقمة الزوجة أو أطفالها.	هذا نشاط مفعم بالقلق إلى حد كبير بالنسبة إلى أولئك الذين قبلوا بأدوار الصياد. ومع أنه غير مطلوب منهم أن يستجيبوا بأي طريقة، فإن عدم حركتهم تعني أنهم مستقبلون لأصوات الآخرين- غالباً اتهامية ومتلهفة ومفعمة بالألم. وبالنسبة إلى كلّ صياد سمك، كانت هذه تجربة قوية ومؤلمة في أغلب الأحيان. وأحياناً كانت ثمة حاجة للتأمل والتفكير بين أولئك الذين اختاروا أدوار الصياد للتعامل مع المشاعر التي تنشأ.

وكنشاط نهائيّ، اختار كل شخص إحدى القصائد والرسائل التي كُتبت مبكراً، شريطة أن لا يكون هو كاتبها. ثم اختاروا ما اعتقدوا أنه الكلمة، العبارة، أو الجملة الأكثر قوة وتأثيراً من المقطوعة. وبوقوفهم معاً، يقرأون الأجزاء التي لديهم، ويجمعونها معاً من دون تخطيط أو تحرير سابقين. هذا النص الجديد كان تفكيراً إضافياً لأحداث القصة والنص الذي يتولد بالعمل من جانب المشاركين.

وفي مختلف أنحاء القطعة الموسَّعة للعمل، لم يكن هناك تمثيل تقليدي أو متماسك ولا لعب دور شخصيات معينة. وعوضاً عن ذلك، انهمك جميع المشاركين بأحداث القصة وما تتضمنه من أجل الشخصيات. كانوا مشتركين، أحياناً، ومنفصلين، أحياناً أخرى، وجاءت الأجزاء المختلفة للعروض المرتجلة والمؤلَّفة والمكتوبة إلى الحدث معاً في صورة فسيفسائية للمعنى. ولعل انعدام التشخيص الخاص والمستمر بشخصية واحدة لم يحُل

دون ظهور المعاني والتفسيرات والمشاعر المتولِّدة. فطبيعة العلاقة بين الزوج والزوجة كانت موضوع فحص محدد، في وقتٍ يُستكشف فيه حجم الذنب واللوم جراء زواج بالإكراه.

وقد حظيت هذه الاستكشافات بالدعم على اعتبار أن الذريعة؛ قصة الفقمة الزوجة، كانت مهتمة بشكل مركزيّ بالإخفاء والإنكار أو قمع هوية حقيقية، والمعارضة النهائيةً لتوقعات الدور التقليدية.

وهذه الذريعة نفسها كانت المصدر للدراما التكوُّنية الخاصة بنا عندما عملتُ بتحفّظٍ في مانيتوبا الشمالية (في كندا) مع مجموعة من طلاب مدرسة هندية ثانوية. وقد تطور عملهم بشكل مختلف خلال وقت قصير، لكنهم أصبحوا، أيضاً، عائلة الفقمة الزوجة والأعضاء النامين في المجتمع. أخيراً، تولّوا أدوار نوع من المجلس الأعلى للأرواح الحيوانية، وفكروا في الطلب من الفقمة الزوجة أن تعود إلى عائلتها الإنسانية مرة أخرى، وقد شكّوا بالحكمة من هذا الطلب، لكنهم وافقوا أخيراً، وأرسلوا الغرابَ معها من أجل الحكمة والحماية، والفأرَ من أجل الراحة. ولعل الاختلافات في ثقافة هاتين المجموعتين وتراثهما أدت إلى استكشاف مجموعة معانٍ تبرز من الذريعة نفسها.

العرض والتبسيط

في الدراما التكونية، ينهمك المشاركون أدبياً في العمل، يصبحون ممثلين في الحدث الذي تحفّز فوريته وعفويته بالضرورة نوعاً مبسطاً من الاستجابة. وفي الوقت نفسه، فإن ضرورة بناء عالم درامي يستجيب للتطورات، ويتحمل المسؤولية لجعل هذا العالم قائماً، من المرجح أن تتطلب مستوى من الموضوعية و»إقصاء للذات» عن المشاركين. فالحاجة للتركيز ظاهرياً على هذه المهام قد تعمل على الحيلولة دون أي نوع من التشخيص المكثف بشخصية أو دور منفردين. وهذا هو نوعٌ من «المشاركة القائمة على الهذيان» التي لا يثق بها بريخت في المسرح التقليدي، وقد يوجّه ذلك، في بعض أنواع لعب الدور، التوقّعات نحو نوع من التحليل الذاتي الذي يبعث على الرضا. ويؤمن بريخت أن الممثلَ يجب أن لا يكافح ليصبح بمثابة تجسيد للشخصية، ولكن، عوضاً عن ذلك، أن يسعى إلى كشفها وتعريتها. وقد كرّرت هيثكوت ذلك عندما أشارت إلى أنها تحقق دراما فعالة مع الطلاب عن طريق نزع عقولهم عن أنفسهم. وسوف يبرز قدر إضافي من الموضوعية لدى المشاركين من خلال الأنواع المختلفة لمواقف المراقب–المشارك التي يتبنونها داخل بنية الدراما، فهناك المسافة والحضور. وكما يوضحهما بيتر بروك، تعتبر المسافة التزاماً بالمعنى الشامل، ويعتبر الحضور التزاماً باللحظة المعيشة.[56]

وفي الفقمة الزوجة، عمل المشاركون ككتاب ومحررين ومخرجين، إضافة إلى ممثلين، داخل الدراما. وقد أثار العمل مستوى مختلفاً من المشاركة ودراما داخلية فريدة داخل كل مشارك، تماماً كما هي الحال في أي حدث مسرحي ناجح.

وفي الدراما التكونية، يعتبر أي تطور للتوصيف عملية اكتشاف، كما هي الحال في المسرح التقليدي. والفكرة المبدئية، إضافة إلى تفاصيل الشخصية، يجب أن تُكتشَف من خلال المواجهة. وكما يدونها برادبروك، فإن جوانب الشخصية غير المركّز عليها تتفاعل في عقول أولئك الذين يواجهونها، مثل الخميرة في الخبز.[57]

وفي الدراما التكونية، لن تُبتكَر عناصر الشخصية بالضرورة مسبقاً، لكنها سوف تشتمل على إمكانات سلوكية تُكتَشف بالاستجابة للظرف. وعناصر الشخصية سوف تُميَّز وهي تظهر في فورية المواجهة الدرامية، وهذه الاكتشافات لن تتحقق بالضرورة، فقط، من جانب الأفراد الذين يقومون بأدوار معينة. وبدلاً من ذلك، من المرجح أن تُستكشَف وتُوضَّح وتتطور إمكانات الأدوار في الدراما عن طريق المجموعة برمتها. وعلى غرار البنية والحبكة كليهما، فإن مفاهيم الشخصية في الدراما التكونية تكون بالضرورة بأثر رجعي، وعندما يكتمل الحدث، فقط، يصبح بالإمكان التفكير تماماً بالشخصيات التي برزت.

إن جميع النقاشات حول الشخصية في المسرح قد عُرِّفت بأنها نقاشات ذات أهمية. فمفهوم الشخصية يتضمن معنى السيطرة (نظام قيم أخلاقي)، وهو مفهوم يتم ابتداعه ضمن خيارات شخصية. ومن الجوانب المهمة للدراما التكونية أنها تجعل بالإمكان اكتشاف هذه القيم داخل العمل الدرامي، بدلاً من الاستجابة لقيم مقررة سلفاً. وبدلاً من أن تكون صيغة تمثيل «حقيقية» أقل تفصيلاً وتوضيحاً، فإن المشاركة في الدراما التكونية توفر للمشاركين الفرصة لاستكشاف وإدراك مجموعة من القيم والهويات وتجربةٍ ذات صيغ بديلة للإنسانية.

وعندما ينضج الناس، يجب أن يكتشفوا هويتهم، ويعرِّفوا عن أنفسهم، ويشكّلوها في ضوء الأدوار المحتملة التي يعرضها المجتمع عليهم. والطريقة المثلى لاكتشاف ذواتنا وتعلم قدراتنا وإمكاناتنا هي من خلال مواجهاتنا مع الآخرين، سواء أكان ذلك حقيقياً أم خيالياً. فمن خلال الأدوار والعوالم الدرامية المتوفرة بالتجربة في المسرح، وبشكل مباشر في الدراما التكونية، نستطيع أن نتعلم من نحن، وماذا يمكن أن نكون. ولعل هذا ما يجعل الطبيعة الأساسية للمسرح والدراما التكونية كليهما تعليميةً بشكلٍ عميق.

سيسيلي أونيل
ترجمة: عيسى بشارة