

قلق ممثل (الجزء الثاني)

ترجمة : عاطف أبو سيف*

توطئة

«يوشي أودي Yoshi Oida» (1933) ممثل ياباني يعمل مع فرقة «بيتر بروك Peter Brook» المسرحية، وكتابه هذا يتحدث فيه عن تجربته في المسرح المعاصر، بعد التحاقه بفرقة «بروك»، غير أنه كتاب في الإكتشاف. فتجربة «أودي» المسرحية جزء من تجربة أوسع في الحياة، نراها مصاحبة لنا خلال هذه الرحلة الواسعة في عالم يعيد اكتشاف نفسه. و«أودي» عمل بجانب عمله في فرقة «بروك» في السينما اليابانية والعالمية، فقد مثل في فيلم «جريناوي Peter Greenaway»: كتاب الوسادة *Pillow Book* المنتج سنة 1996.

و«بيتر بروك» أستاذ «أودي» واحد من أهم مخرجي المسرح المعاصر وأكثرهم تأثيراً خلال نصف القرن الماضي. وكتاب «أودي»؛ «قلق ممثل *An Actor Adrift*» يتحدث في الكثير منه عن تجربة كاتبه مع «بروك»، حيث كتبه «أودي» بمساعدة مدرسة المسرح والمخرجة لورنا مارشال *Lorna Marshall* نظراً لأن اللغة الإنجليزية ليست لغته الأم. ولـ «أودي»، أيضاً، كتاب: «الممثل غير المرئي» كتبه بمساعدة «لورنا»، أيضاً.

خلال عملية الترجمة رأينا أن نقوم بكتابة الأسماء والأماكن بالإنجليزية في أول مرة ترد فيها بجانب كتابة لفظها العربي، وإذا وردت بعد ذلك اكتفينا باللفظ العربي. وما ورد بين أقواس (. . .) جاء استطراداً منا على النص المترجم للتوضيح، ولم يرد إلا قليلاً. أما ما ورد في الهوامش فهو إشارات تسهّل القراءة وراعينا التقليل منه. هذا، وقد وكان الكتاب قد صدر في طبعته الأولى سنة 1992، بيد أننا ارتكزنا في ترجمتنا على طبعة سنة 1996.

واستمر العمل ..

فور عودتي إلى اليابان، بدأت بالبحث عن آلية لتنفيذ قراري السابق، شعرت أن تقاليد الزنّ البوذية ستكون طريقة رائعة لأبدأ في تعلم تراثي الثقافي. لم تمر أيام قليلة على عودتي إلى طوكيو حتى كنت قد رتبت زيارة للمعبد. كان دائماً من يذهب منا للخارج، حتى لو لفترات قصيرة، يشعر بجهله وعدم فهمه للزن. ولما كنا نعيش في اليابان، فإننا نفترض دائماً أننا نعرف الزن جيداً، لكن في الحقيقة نحن لا نعرف شيئاً. نعم، لقد قرأت كتباً لكن لم أجلس بالمرّة للتأمل. أن الوقت للفهم الصحيح. ذهبت لمعبد تمارين زنّ في «سيتيما - Saitama». في هذا المعبد يقضي الطلاب فترة دراسة إجبارية لمدة ثلاث سنوات بعدها يصبحون رهباناً. في ظل ذلك سمح لي بالمشاركة ضمن تربيّات خاصة، ولم يسمح لي أن أدخل منطقة «Zon-Zen Don» حيث تقام تمارين التأمل الأساسية، لكن، سمح لي بدخول المطبخ وأن أنضم للرهبان في المساء حيث تتم عمليات

التأمل الجماعية . كان هذا المعبد (سيتيما) جزءاً من مذهب «رينزاي - Rinzai» الذي يستخدم فيه الرهبان طقس «كونز - Koans» (الأسئلة المتناقضة) ليثيروا الطلاب ويحفزوهم إلى مستوى واع أعلى وفهم روحي أعمق . ولما كانت فترة إقامتي في المعبد ليست فترة التأمل الأساسية والمسماة «دايا سيهن - Dai-Sesshin» ، لم يعطوني تمارين «كونز» لأقوم بها .

كانت هذه فترة استرخاء بعد رأس السنة . في أجواء العطلة هذه «دردشت» مع واحد من المتدربين (عادة ما ينادون المتدربين في المعبد وانسوي - Wansui) حول سنوات التدريب الثلاث ، والتي تتطلب تفرغ المتدرب الكاملة . وكجزء من التدريب كان يطلب من الـ«وانسوي» أن يتجولوا في الأرياف . كانوا يتسولون ويطلبون الأرز . خلال عملية الطواف والتسول يلبسون معاطف تقليدية ، ويضعون على رؤوسهم قبعة واسعة من القش تغطي معظم وجوههم . الراهب الذي تحدث لي عن تربيته تلك قال : إن الـ«وانسوي» وخلال طوافه من باب إلى باب يختلس النظر من تحت قبعته ليرى النساء المختلفات اللاتي سيظهرن جميلات في عينيه . بالطبع بعد ثلاث سنوات يقضيها دون ممارسة الجنس ، ستبدو كل نساء الأرض جميلات في نظر الـ«وانسوي» ، وكان هذا وراء القول الدارج بأن «عيون الوانسوي مراهقة» .

كبير رهبان المعبد كان اسمه «كيزان هاكوسوي» . معظم الرهبان يتركون حياتهم العادية خلف ظهورهم ، وعادة ما يدخلون المعبد بين العاشرة والخامسة عشرة من أعمارهم وطقس دخول المعبد هذا يسمونه «شوكي - shukke» ، وعند دخول المعبد يتم حلق الرأس . «هاكوسوي» دخل المعبد وقام بالـ«شوكي» في سن الواحدة والعشرين ، لذا يقوم الآخرون بالسلام عليه فينادونه «الراهب الذي حلق متأخراً» . كان لي شرف مقابلته لمرة واحدة ، خلالها اكتشف أنني مثل فأسدى لي هذه النصيحة الرائعة : «حين تحمل إبريق شاي احمله كأنه يزن مئات الأرتال ، وحين ترفع طاولة يجب أن تبدو مثل جبل ضخمة» .

بالطبع لم يكن ليقصد محاكاة ثقل إبريق الشاي ، بل قصد الإشارة إلى أثقل درجة من التركيز . بهذه الطريقة يصبح الفعل «بسيطاً» و «فارغاً» غير معقد وغير مضطرب ، لكنه مليء بالمعنى بالنسبة للمتفرج . وقال الراهب ، أيضاً : «في «الزازان - جلسات التأمل» هناك ثلاثة أشياء مهمة : الطاقة

في «Tan Den - المنطقة أسفل البطن» ، «Kufu - استكشاف السبل» و «Sanmai - انجاز الذات» . في سعيك لفهم الـ«Mu - اللاشيء» تدرك أنه ليس «لا شيئاً» فارغاً . الذي تقوم به يجب أن يكون «مو» مصوغاً بالقوة والطاقة . في «الزازان» عليك أن تحافظ على الجزء السفلي من بطنك منخفضاً حيث أن هذا الجزء المسمى «Tan Den» هو مركز طاقة الجسد . لا تستطيع الوصول إلى حالة «اللاشيء» دون امتحان الذات القاسي . عليك استكشاف السبل العديدة في داخلك . هذا ما يسمى «Kufu» ، وما أن تصل إلى حالة «مو - Mu» فأنت ببساطة وصلت إلى التركيز . لا تفعل شيئاً . لا شيء على الإطلاق . اغمر نفسك عميقاً في هذه الحالة . هذا هو «ساني مواي - San-mai» . وهذه هي طرف الزن . الشيء نفسه يمكن أن ينطبق على المسرح .

وكنت قد أدركت أهمية «الموضوع» و «الفراغ» كضرورات أهداف مسرحية . الآن قدّم لي الراهب سبلاً للوصول إلى هذه الضرورات . طوال العقود الماضية كانوا يقولون للممثل الياباني أن يركز قوته في الجزء السفلي من بطنه . وهذه الخطوة الأولى . ومن أجل أن يقوم الممثل بدوره بدقة عليه أن يستكشف سبلاً عديدة (الكوفو) ، وأخيراً خلال قيامك بالتمثيل لا تستطيع أن تشتت اهتمامك ، عليك أن تركز بالمطلق في دورك (ساني مواي) . عليه فإن التمثيل الجيد يشبه بدرجة أو بأخرى القيام بالزن . أول معلم لمسرح «النوا» ؛ «موتوكيو زيامي - Motokiyo Zeami» الذي عاش في أواخر القرن الرابع عشر والخامس عشر قال شيئاً شبيهاً بذلك : «حين تركز جيداً تدخل في حالة تشعر فيها كأنك تطير» . هذه الحالة الداخلية يجب أن تكون شبيهة بتجربة الزن . وهذا يعني أنك لم تعد في عالمك العادي من الزمان والمكان . لقد دخلت عالماً مختلفاً .

في مطلع 1970 تلقيت رسالة من «بيتر بروك» تقول : «أخطط لإقامة المركز العالمي لأبحاث المسرح ، وسيستمر المشروع ثلاث سنوات ، وسيكون أعضاؤه من المهتمين بالمسرح من مخرجين وكتاب وموسيقيين وفنانين وممثلين من كل أرجاء العالم ، وسنحاول أن نطرح أسئلة في صميم المسرح مثل : «ما هو المسرح؟» و «ما هو الممثل؟» ، و «من هو المتفرج؟» . سيتم اختيار هذه الأسئلة من البداية دون أي أفكار مسبقة ، وسيكون مقر المركز في باريس . هل ستشارك؟ كان طموحي في بداية عملي في المسرح أن أصبح مخرجاً ،

وبالتالي أن تكون لي فرقتي المسرحية الخاصة، وكنت قد عملت في السينما والتلفزيون سنوات عديدة، لكنني لم أشعر أن هذا يؤهلني لخشبة المسرح، واعتقدت أن المخرج الجيد يحتاج لأكثر من الفهم النظري للمسرح، فمن المفيد، أيضاً، تعلم التكتيك التطبيقي. ولاكتساب هذه المهارات التحقت بفرقة مسرحية في طوكيو تسمى «*Bungaku-za*» وقررت بصرامة البقاء معها لمدة عشر سنوات، وكنت أعتقد أنه «بعد عشر سنوات سأصبح مثلاً، لي اسمي، سأترك الفرقة، وأنشئ فرقتي الخاصة وأعمل مخرجاً» وكان هذا وعدي لنفسني.

ولسوء الحظ، اكتشفت أنني لن أصل إلى أي طريق بعد عشر سنوات مع الفرقة. لم يبدُ أنني أمتلك موهبة قط، على الأقل تلك التي تقتضيها مهنة الإخراج. ومع الوقت بدأت أشعر بخيبة الأمل. كنت في مثل هذه الأجواء والمشاعر حين ذهبت لأوروبا وقابلت «بيتر بروك».

وجدت في «بيتر بروك» المخرج الصادق. بعد عودتي لليابان زادت خيبتني بنفسني واشتدت.

وصلت دعوة بروك الثانية، شعرت أن يداً للمساعدة امتدت لي في وقت فقدت فيه كل أمل، لذا فكرت أنني سأذهب وأتعلم الإخراج في «مركز بروك». وهذا يعني الاستمرار في التمثيل لفترة ما. لكن أريد أن أتعلم طريقة «بروك» في الإخراج وأرى كيف يعمل. نعم سأقوم بهذا. لكن بدت ثلاث سنوات بالنسبة لي زمن طويل: بعد ثلاث سنوات غياب قد لا أجد عملاً في اليابان. وقد يعني هذا أن أهجر موطني.

قررت المغامرة وترك اليابان، لكن لم أتخيل أبداً أن السنوات الثلاث هذه ستكون بداية طواف في العالم سيستمر عشرين سنة. في ذلك الوقت انتهت تظاهرات الطلاب ضد الاتفاقية الأمريكية اليابانية التي مددت بموجها أمريكا فترة تواجدها العسكري في الأراضي اليابانية. انتهت التظاهرات دون أن تحظى باعتراف أو بدعم شعبي. وبدأت الحكومة بممارسة ضغوط قوية على الطلاب باستخدام قوات شرطة أساليب أكثر قسوة. الظاهرة نفسها كانت شائعة في الغرب. في بلدان عدة أصبحت الحكومات عينية وباتت تستخدم الشرطة أو القوة العسكرية، وباتت التظاهرات وثورات الطلاب في باريس وحركات الاجتياح ضد الحرب الفيتنامية غير معقولة. وما أن أنهيت تحضير نفسي للسفر لأوروبا حتى قام صديق

لي بإعطائي كتاب لقراءته في الطائرة، وكان كتاب «الشاي» لـ «تينشن أو كاكورد - *Tenshin Okakurd*». قبل مئات السنين غادر «أو كاكورا» اليابان لزيارة أوروبا حيث مات هناك، وقصد أن يكتب كتاباً ليثبت للأوروبيين أن لليابان فلسفتها وثقافتها المميزتين ولم تكن مجرد بلاد بعيدة وبربرية. طقوس الشاي جزء مهم من الثقافة اليابانية. وطقوس الشاي تتطلب بناء غرفة شاي خاصة: بناء صغير مصنوع من مواد بسيطة. المكان يطل غالباً على حديقة، وعند الاتفاق على موعد الطقس (الاحتفال) يبدأ سيد الحفل بتوجيه الدعوة لضيوفه. يختار أباريق شاي جميلة وغير ملفتة للنظر ويغلي الماء في أباريق خاصة، ويعد المكان ليوفر أجواء هاورمونية هادئة. يدخل الضيوف. يجلسون. يشاهدون السيد يحضر الشاي مستخدماً مجموعة من الحركات الطقوسية المتجذرة في الثقافة. خلال شرب الشاي قد يتحدث الضيوف عن جمال إبريق الشاي، أو عن شيء من هذا القبيل. في نهاية الحفل ينحون، تحية لبعضهم. ويعودون مرة أخرى للعالم الحقيقي أكثر طرافة بعد أن يكونوا قد اكتسبوا هدوءاً جديداً وانفتاحاً. وهذا هو الهدف وراء حفلة الشاي وعبر فعل عادي يومي يتم تأديته بانسجام يتم تجديد روح المشاركين.

بدأت في قراءة الكتاب في الطريق إلى لندن، فتأثرت كثيراً، دون أن أعرف لماذا. ربما لأن الكاتب رجل عاش بعيداً عن وطنه، وقد اشتاق إليه، فعمل على عقلنة هذا الشيء (حفلة الشاي) فكتب هذا الكتاب. وقتها كنت أجلس في الطائرة مغادراً اليابان وحدي دون أدنى علم بما يُخبئه لي المستقبل. وبدأت أستشعر إحساسي بعدم الأمن وأنا أقرأ الكتاب، هذا الشعور خفف من توترتي، وأحببت كثيراً الفقرة التالية من الكتاب:

«عزلة اليابان البعيدة عن باقي أرجاء العالم أفضت إلى هذا الاستيطان الذي قاد إلى تطوير طريقة (حفلة) الشاي. وكانت بيوتنا وعاداتنا، تقاليدنا ومطبخنا وآيتنا وشرابنا ورسوماتنا وآدابنا، كانت كلها عرضة لهذا التأثير». كما ذكرت سابقاً، فقد عزلت اليابان نفسها عن كل تأثير خارجي لعقود عدة. وفي غياب التأثير من خلف البحار مالت الثقافة اليابانية لتطور نفسها عبر تنقية الأشكال الموجودة، الأمر الذي قاد إلى التركيز على التفاصيل والفوارق الضئيلة، وامتد هذا التركيز لينال كل نواحي الحياة اليومية. فيمكن ملاحظته اليوم في الطريقة التي يحضر فيها

اليابانيون طعامهم وفي طريقة تقديمه شديدة الدقة. في الطريقة نفسها كانت حفلة الشاي تهديباً فنياً لفعل عادي جداً.

وترتبط حفلة الشاي، أيضاً، بطقوس «الزن البوذية»، وهي واحدة من السبل للوصول إلى وعي وفهم روحانيين. الكثير من ملاحظات «أوكاكو» تشير إلى أبعاد هذا الحفل. مثلاً هؤلاء الذين لا يدركون القليل في الأشياء الكبيرة في داخلهم عرضة لأن يغفلوا عظمة الأشياء القليلة في الآخرين.

لا يوجد وصفة واحدة لتحضير الشاي كما لا توجد قوانين لعمل «Titian» أو «Cezanne». حقيقة الغرفة، مثلاً، هي أن توجد في الفراغ الذي يشكله السقف والجدران، وليس في السقف والجدران بذاتهما، وقيمة وعاء الماء تكمن في الفراغ الذي يوضع فيه الماء، وليس في شكل الوعاء أو المادة التي يصنع فيها. الفراغ فعال بالمثل لأنه يحتوي الأشياء بالمطلق، فقط عبر الفراغ تصبح الحركة ممكنة. الشخص الذي يستطيع أن يجعل في نفسه فراغاً قد يدخل الآخرون بسهولة، سيصبح سيد كل المواقف، ويستطيع الكل أن يتحكم بالأجزاء.

الاقتراب الآخر الذي راقتني والذي ينطبق اليوم علينا كما كان قبل مئات السنين يقول: يحق لنا التذمر بأن الكثير من الحماس الواضح لفن الشاي في الوقت الراهن ليست له جذوره في مشاعرنا الحقيقية، في هذا العصر الديمقراطي الذي نعيشه، يرتاح الناس لكل ما هو أفضل، بغض النظر عن مشاعرهم. يريدون الشيء المكلف وليس الشيء المهذب، يريدون الموضة وليس الجميل. اسم الفن أهم بالنسبة لهم من جودة الفن.

فور عودتي إلى إنجلترا ذهبت إلى «ستراتفورد - ابن - أفوني»، حيث أمضيت شهراً أُنْفِرَج على بروفات «حلم ليلة صيف» من إخراج «بيتر بروك». ولما كنت قد أتيت إلى أوروبا لدراسة الإخراج أردت أن أراقب بروك وهو يعمل قبل أن انخرط في بحث معه. ذات مرة خلال البروفات شرح «بروك» طريقته قائلاً:

خلال شهر ما إذا طلب المخرج من الممثل أن يؤدي دوره وهو يمشي فوق السقف، فسيعتقد الممثل أن المخرج مجنون، وسيرفض مجرد التفكير في الاقتراح. لذلك أنا لم أقترح أي شيء على الممثل، فقط أقول له: «أد الدور كما تحب»، في معظم الحالات سيختار الممثل أن يقول دوره وهو جالس

فوق كرسي، ولكن إذا رتبت المسرح بحيث ينكسر الكرسي خلال جلوس الممثل عليه، فقد يقرر أن يقول دوره وهو يمشي على خشبة المسرح، لكن إذا كان المسرح مغطى بالزيت وأصبح مشتتاً فقد يضطر الممثل لأن يؤدي دوره على الطاولة.

ومرة أخرى إذا قصدنا للطاولة أن تنكسر فسيدرك الممثل أنه ليس بمستطاعه استخدام الكرسي ولا الأرض ولا الطاولة، وعندما يصيبه الإحباط سيطلب المساعدة من المخرج، حين يحدث ذلك لن يحتاج المخرج ليقول كلمة واحدة. ما عليه إلا أن يشير إلى السقف. وسيفكر الممثل «بالطبع السقف، يا لها من فكرة رائعة». وبرغبته سيجد طريقة ما لفعل ذلك.

خلال فترة البروفات، دعوت مجموعة من الأصدقاء، بمن في ذلك «بروك» وزوجته «ناتاشا باري» لشقتي على وجبة طعام صيني. وبما أنني لست طباخاً ماهراً، قررت أن أقلي بعض اللحوم مع الخضراوات، وبينما كنت أفرم بعض القطع بطريقة غير متقنة، نظر إليّ «بروك»، وقال: هناك شيء مشترك بين الطبخ والإخراج، فالطباخ يحضر الوجبة بتوظيف المكونات المختلفة قبل ظهور الضيوف وما إن وصلوا حتى يخلط كل شيء في المقلّي، طعم الوجبة لا يخلقه الطباخ نفسه، بل يتكون مع اختلاط المكونات مجتمعة في الزيت المقلّي، فخلط العوامل المختلفة يخلق هذا الطعم الخاص، وإذا كانت للأمر علاقة بالطباخ فسيكون طعم الطبخة تحت رحمة الله.

ومهما اقتفى الدقة في التحضير فالمكونات، إن لم تكن متجانسة، لن يستطيع عمل شيء. الإخراج يشبه هذا تماماً. فالطعم يصبغه الممثلون في عملهم معاً. مهمة المخرج هي تحضير الأدوار للممثلين ليصبحوا قادرين على خلق هذا الطبق الرائع. وما إن يدخل المتفرجون إلى المسرح وترفع الستارة فكل شيء يعتمد على الممثلين، لذا كانت مهمة المخرج الأهم هي التحضير جيداً.

اشتملت البروفات المسرحية على بعض التمارين المثيرة. من الأحداث التي أعجبتني هي عمل «بروفة» أمام جمهور من الأطفال. قبل الشروع في «البروفة» قال «بروك» لأعضاء فرقته: لا يهم عمق المشهد الفني أو الفلسفي، فإن لم يستوعب الجمهور القصة فلا يمكن تسمية هذا مسرحية، لنبدأ الليلة أمام جمهور شاب لنرى إن كنا نستطيع جعلهم يفهمون، وسنضع خلال ذلك جانباً كل نظرياتنا المعقدة عن المعنى العميق للمسرحية.

بعد ذلك قال لي «بروك»: «أيام شكسبير كان جمهور المسرح من العائلة المالكة، ومن الأرستقراطيين والمثقفين والعمال والأطفال، وكل هذه الطبقات استمتعت بالمسرح، اليوم ينقسم الجمهور إلى «عربة المسرح التجاري»، و«عربة المسرح الثانوي» و«عربة المسرح الكلاسيكي»، ورغم الظروف الصعبة اليوم أطمح إلى أن أطور نوعاً من المسرح يستطيع أن يستمتع به كل شخص كما كان الأمر أيام شكسبير».

باريس 1970

انتقلنا إلى باريس في شهر تشرين الثاني 1970، وبدأنا تحضيراتنا للمركز الدولي لأبحاث المسرح. كنا قرابة عشرة ممثلين بمن فيهم أنا، تم اختيارهم بعناية، كثير من الناس حضروا من كل أرجاء العالم رغبة في الانضمام إلينا، وكانت لدينا رغبة في إعطائهم فرصة المشاركة، وأردنا أن نعرف كيف يعملون، ولمدة شهر كامل قام «بروك» بتقسيمهم إلى مجموعات من 5 إلى 6، وطلب منهم عمل ارتجالات معينة في سبيل اكتشاف الممثلين الموهوبين.

عملت أنا خلال ذلك مساعداً لـ «بروك»، وكنت أقود مجموعة من الممثلين من كل أرجاء العالم في تمارين ارتجالات. في ذلك الوقت أصبحت قادراً على القيام بالارتجالات بسهولة وحرية، واستطعت خلال ذلك تزجية الوقت، وأنا أراقب ما كنت أعتقد أنه خصائص قومية (خاصة بثقافة الممثل). سجلت ملاحظاتي التالية: الأمريكيون مجتهدون، ولهم أجساد جيدة، ويقدمون أدوارهم بطلاقة. جيدون في أن يكونوا ماديين، لكنهم كممثلين يجدون صعوبة في بناء نظام أسلوبي، أو تجريد أو تحوّل «ميتامورفيسيس»، في رسومات الزن ومسرح «نوا» العرض هو نتيجة اختيارات قاسية واسترجاعات شديدة، الأمريكيون عكس ذلك، جيدون في الضحك وحميميون كأصدقاء، وأشخاص جيدون لتمضي الوقت معهم.

الفرنسيون، ذوو ثقافة جادة، عندهم أفكار رائعة في الارتجال، لكنهم في بعض الأحيان يمثلون كما لو أنهم يعيشون في عالم الدماغ، فقط، ولا وجود لأجسادهم، ودائماً يتأخرون عن مواعيد «البروفات».

الأفارقة، حركتهم جميلة وأصواتهم مميزة، من الواضح أن لديهم شيئاً رائعاً، لكن يبدو أن ما يقدمونه هو «ذاتهم

الخاصة»، وليس شيئاً طوروه خلال التمثيل، طريقة تفكيرهم معقدة، ومن الصعب أن نعرف ما يدور في داخلهم. الإنجليز، يبدو تمثيلهم الأفضل بين الأوروبيين، هناك توازن بين أجسادهم وتفكيرهم، ومقدرتهم على إعطاء شكل للفكرة أو المفهوم، رائعة وعالية، جيدون في الإبداع ولا يتأخرون أبداً عن مواعيد «البروفات».

كانت هذه ملاحظاتي السطحية كتبتها فور وصولي إلى أوروبا. الآن أكتشف أنها صور بسيطة، ولا تعكس عمق كل ثقافة ولا تنوع الممثلين في كل منطقة.

من هذه الارتجالات اختار «بروك» مثليه. بعد ذلك بوقت طويل وخلال مؤتمر سئل «بيتر»: «عن أي نوع من الممثلين تبحث؟»

أجاب: «الممثل الذي يستطيع أن يفتح نفسه ويتخاطب مع الآخرين بحرية، والذي يستطيع التعبير إلى أبعد من خيال المخرج».

لكني في بعض الأحيان أعتقد أن «بروك» يحبذ الممثلين الإشكاليين، الذين لا يقتنعون بسهولة بما يطرحه عليهم. الممثلون الذين يدافعون بحماس عن أفكارهم، الذين لا يستطيعون دائماً أن يروا ما يشير إليه «بروك»، ممثلون مثلي يطيعونه ويقول: «نعم»، ولما كانوا أحراراً في قول ما يشاؤون و«بيتر» مستعد لسماع ما يقولونه، فعادة ما تكون النقاشات ممتعة.

العام 1968 استكملنا ارتجالاتنا حتى انتهت فترة العضوية في المركز الدولي لأبحاث المسرح. أمريكيون، أوروبيون وأفارقة وشرق أو سطيون وأوروبيون شقيون تجمعوا سوية، وبدأ الأمر مثل «تجمع كوني مصغر». الحكومة الفرنسية أعطتنا قاعة في مبنى المسرح الوطني المتحرك الوطني الذي بنى في الأساس لعرض قطع سجادة نوع «Gobelin» - غوبلين» الباريسي المزدان بالرسوم والصور الضخمة. واستخدمنا الغرفة هذه ستوديو لنا.

وكان يتم دفع راتب شهري للباحثين الممثلين، ومع تطور عمل المركز اختلف عدد الباحثين من خمسين في بعض الأحيان إلى عشرة فقط في أحيان أخرى.

هذا التجمع الكوني الصغير أصبح إلى حد معقول جماعة حقيقية حتى خارج نشاطات المركز لم نعش معاً، لكن عملنا في التمثيل ارتبط بطريقة مباشرة بحياتنا العقلية، وأثرت حياتنا الطبيعية على بحثنا، وكان لا مفر من ذلك، وكان

مبدأ «بروك» في عمله أن هؤلاء القادمين من أجناس وتقاليده مسرحية مختلفة سيفتحون ويشاركون الآخرين معرفتهم . عبر هذه العملية من التبادل الواعي بحثنا معاً عن منفذ جديد، لمسرح جديد، وفي الوقت ذاته بدأنا نؤسس لعلاقات جديدة بين الأشخاص داخل المجموعة، وفي سبيل ذلك كان علينا أن نسائل ترقية المسرح العميقة .

لم يكن الأمر يقتصر على فكرة أن عملنا معاً في «الاستوديو» خلق إحساساً ما بالجماعة، بل عند تجمّعنا في المكان الفارغ، وما أن بدأ شخص ما بقص حكاية ما، بدأ المكان يعمل كمسرح، ولم يكن شعورنا بالجماعة مطمئناً بذاته، بل كان جزءاً مهماً من عملنا كممثلين منخرطين في استكشاف وخلق مسرحنا .

هناك، أيضاً، نقطة أخرى مهمة في عمل المجموعة : يجب ألا يصرّ أحداً ما على رأيه، لكل شخص الحرية في التجاوب مع ما يحدث في المكان، بعد ذلك يكتشف شيئاً جديداً بالكامل، وكما يقول «بيتر» دائماً: «كونوا منفتحين، كونوا أحراراً، لا تشغلوا بأي شيء آخر» .

بالطبع، هذا النوع من الحرية من يصعب تحقيقه بالممارسة، يجب ألا تسجن تركيزك وتضيّعه في أية فكرة أو وضع، يجب أن يكون تركيزك هذا في الذهاب لأي مكان، فإذا وضعت تركيزك بصراحة في مكان معين فستصبح كل الاحتمالات الأخرى فارغة وميتة . إبقى على تركيزك مرناً ورحباً، لحظتها تكون منفتحة حقاً .

هذه الفكرة شرحها لنا «بروك» في التمرين الأول، زرنا حديقة الحيوان، في الحقيقة نحن عادة نذهب إلى هناك، وفور عودتنا ناقشنا ما رأيناه هناك، «مشاهدة الحيوانات كان تمريناً جيداً لمجموعة دولية لا تشترك في لغة واحدة، ورغم أننا لم نستطع التحدث مع بعضنا، استطعنا التواصل كحيوانات!» قال «بروك»: «الحيوانات تعترك بطريقة جميلة لعدم وجود توتر في أجسادها، لكنها ليست مسترخية تماماً فهي مستعدة للحركة في أية لحظة للهروب من هجوم أو للقفز على فريستها، فالحيوانات تحافظ على وضعيتين جسديتين في وقت واحد، فالجسد حرّ ومتزن والدماغ واع وشديد التركيز . تبعاً لذلك، تستطيع الحيوانات الردّ بسرعة، وتستطيع القفز في أي اتجاه واستخدام قوتها والتصرف بدقة فائقة . هكذا يجب أن تكون الحالة الأساسية للممثل على المسرح . من المهم ملاحظة هذه النقطة اليوم في ظل سوء

الفهم الشائع لما تعنيه كلمة استرخاء» .

الجسد والدماغ يجب أن يكونا «يقظين» و«جاهزين»، لكن هذا يجب ألا يعني أية حالة من التوتر والصرامة، تخيل أن عشرة أشخاص هنا هاجموك في وقت واحد، إذا كان جلّ تركيزك على شخص واحد من هؤلاء المهاجمين فسيقتلك التسعة الآخرون، لكن إذا ما ركزت في الردّ على كل هجمة كما تأتيك بغض النظر عن يوجهها إليك، فعندها تستطيع أن ترد بفعالية، فدماغك مرّن ورحب في اللحظة نفسها، فأنت لا تفكر في الضربة التي أتت قبلاً قليل أو ما قد يأتيك عما قليل، فقط رد على الضربة وبعدها فوراً تحرك للضربة القادمة، فسيبدو الأمر كما لو كنت تقاوم شخصاً واحداً، وإذا ما فكرت بخصومك العشرة فسيصحقونك، لكن إذا فكرت في القتال في اللحظة فالأمر ليس أكثر من هجمة واحدة، الأمر شبيه في المسرح، ابق منفتحاً على الممثلين الآخرين، لا يكن جلّ تركيزك على جانب واحد في العرض، اسمح لنفسك بالردّ على زملائك الممثلين، وستكتشف كيف تتصرف شخصيتك .

لكن الاستجابة للممثلين الآخرين ما هي إلا نصف العملية، فعليك القيام بمهمتك «الدور» مثلاً، وأنت ترسم «بورترية» ذاتياً، هدفك هو خلق شبه مطلق وأنت تركز على هذه المهمة، لكن الناس يأتون إليك ليسألونك وعليك إعطاؤهم إجابات فوراً، شخص آخر يقترب منك بخلسة وعليك أن تقرر إذا كانوا يقصدون إيذاءك أم لا . تسمع موسيقى تأتي من مكان ما، وتستمع بالإنصات إليها، أو قد تفضل المشاركة في الغناء، فأنت تستجيب بالكامل لكل شيء في العالم الخارجي، لكن تبقى مركزاً على مهمتك الأساسية، كممثل فإن مهمتك لا تنحصر في الاستجابة للأحداث الخارجية أو في القيام بدورك، فاهتمامك يجب أن يذهب على هذين الشئين في الوقت نفسه .

عند مغادرتي اليابان للمرة الثانية أسدى لي أستاذه في مسرح الكوجين «كياترو أو كورا» نصيحة مهمة، قال لي أن أحاول تحقيق حالة «*Ri Ken no Ken*»، وهذه عبارة ترد في كتابات «زيامي - Zeami»؛ مؤسس مسرح «النوا» .

«ري كين» تعني حرفياً: النواة الخارجية وهي عكس «جاكين» التي تعني: وجهة نظر الممثل الشخصية عن نفسه وعن أفعاله، وأن تحصل على «ري كين نو كين» يعني أن الممثل أصبح قادراً على رؤية أدائه من الخارج كأنه يراها في عيون

الجمهور وأن يستطيع أن يؤقلم عمله مع وعيهم . ومحاولة تحقيق حالة «ري كين نو كين» مهمة ممتعة ، في البداية ، وخلال التمثيل أو الارتجال انصب اهتمامي على مراقبة زملائي أو على التفكير في الخطوة القادمة ، ولم يكن لدي وقت للـ «ري كين نو كين» ، أو مع مرور الوقت بدأت أفهم ما تعنيه العبارة ، بعد سنوات مضت قابلت «أوكوارا» وقلت له :

«في الأساس اعتقدت أن «ري كين نو كين» تكمن في الوضع الجسدي للجمهور ، أن تراقب نفسك من جهة القاعدة ، الآن أدرك أن هذه النظرة تقع خلفي ، أن أراقب نفسي من مكان خلف رأسي» ، ابتسم وعلقت قائلاً : «نعم . هذا صحيح ، نفسك الحقيقية تراقبك من الخلف» ، حين قال ذلك شعرت بالرضا .

حرية التركيز هذه صعبة على المبتدئين ، إذا شرع شخص غير مدرب في محاولة التركيز في أية نقطة فسيبتهي به الأمر إلى عدم التركيز بتاتا ، بدل الوصول إلى الوعي المرئي والحر ، عليك ببساطة تدرّب وعيك كما تدرّب جسّدك . في المسرح الياباني الكلاسيكي نبدأ بتدريب الطلاب بالطلب منهم أن يركزوا على منطقة «الهارة» التي تقع على بعد ثلاثة سنتيمترات أسفل السرة ، والتي تعتبر مركز الطاقة للإنسان ، يطلب من الممثلين الشباب أن يظلوا يقظين لهذه المنطقة طوال الوقت وأن يستخدموها كمنطقة انطلاق لكل تصرفاتهم .

كثيراً ما يخطئ الممثلون فيعتقدون أن الإبقاء على التركيز على «الهارة» هو الهدف الرسمي ، لكن في الحقيقة لا يتعدى هذا الفعل كونه الخطوة الأولى في تعلم التركيز ، ويجوز أن تتعلم طريقة التركيز في جسّدك وفي دماغك ، أيضاً . لحظتها ستتعلم كيف تدرك تركيزك وتدعه يسافر بحرية ، وبكلمة أخرى ما أن تتعلم تكنيكات التركيز الشاملة حتى تنساها تماماً ، يجب ألا تركز على التركيز بالمطلق ، ويجب ألا تكون واعياً بما يقوم به وعيك . كل هذا يدفعنا للتساؤل كيف تدرّب ممثلاً!!

في المسرح الياباني التقليدي ، الذي يستخدم أشكال تغيير صارمة ، التكنيك الجسدي والصوتي موصوف بدقة ، فأنت تتسخ تماماً ما يقوم به مدرّسك ، لا مكان للارتجال أو للتعبير الشخصية ، حين تشارك في تعلم هذه التكنيكات عليك التركيز بدقة على ما تقوم به ، كيف تتحرك ، كيف تتخلق توازناً ، كيف تعيد إنتاج حركات مدرّسك ، لكن ، ما أن تتقدم

في التدريب حتى تنسى كيف تقوم بتصرفاتك ، فهي تبدو طبيعية ، ويصبح وعيك حرّاً ، فهدف كل تكنيكات التدريب أن تمكنك من القيام بدورك دون الحاجة إلى القلق حول كيفية القيام بها ، لكن دون هذا التدريب لن تصل إلى حرية التصرف .

في المسرح المعاصر ، وفي سياق الإبداع المطلوب من الممثل يبدو هذا أكثر صعوبة ، أشعر أن هناك حاجة لتكنيكات تدريب تحرر الجسد من عاداته اليومية ، وتعمل على تأسيس درجة من التحكم بالوعي . وفور تعلم هذه يمكن الرمي بها جانباً ، لدرجة أن هذه التكنيكات لا تستعمل بطريقة مباشرة في المسرح ، فهي جزء من آلية تعلم الحرية في التمثيل ، فأنت تدرّب لتمتلك التكنيك الذي سترمي به بعد ذلك لتستطيع التمثيل بإبداع .

لا خطر في تكنيكات التدريب ، قد تصبح أسير التكنيك . عادة ما أرى شخصاً يتحرك على الخشبة ، ويكون من الواضح بالنسبة لي أنه تلقى تدريبات باليه كلاسيكية . لا شيء خطأ في رقص الباليه الكلاسيكي كجزء من تدريب الممثل ، لكن يجب ألا تظهر هذه الرقصات في تمثيلهم (إلا إذا قصد ذلك) ، فأنت تدرّب لتتخلص من عاداتك الشخصية ، ولتصبح تصرفاتك واضحة وبسيطة . ببساطة يجب ألا تستبدل الأنماط الشخصية بأنماط تكنيكية ، حين يحدث ذلك يصبح الممثل أسيراً لنظام التدريب .

حين أدير حلقات ، بحث يسأل أناس عادة : «كيف أستطيع استخدام هذا التمرين في التمثيل؟» هذا سؤال خاطئ ، على الطلاب اكتشاف سبلهم الخاصة في التمثيل ، لكنني أخطأت الخطأ ذاته في شبابي . تعلمت الكثير من التكنيكات ، وكنت دائم التفكير في كيفية استخدامها في المسرح ، ومع السنين وخلال عملي مع بروك كان عليّ أن ألقى بها جانباً ، في الحقيقة اكتشفت أن كل ما تحتاجه هو الحرية .

تذكر اليابان

ابتدأ العمل في المركز الدولي لأبحاث المسرح . وفقاً لما قاله «بروك» في دعوته فإنّ المركز يهدف إلى مساءلة جذور وأساسيات التجربة المسرحية . في كتابه «نقطة التحول - The shifting Point» يصف «بروك» أهداف عمل المركز وآليته بالطريقة التالية :

«واجهنا معاً صعوبات المسرح في شكله الحالي، وشعرنا بالحاجة لإعادة استكناه سبله عبر إعادة تركيبه. أردنا أن نتخلص من فكرة وجود فرقة مسرحية، بيد أننا لم نرد أن نقصي أنفسنا عمّا يدور في العالم ونعيش في مختبر. شعرنا بأن البحث في المسرح بحاجة لأن يوضع موضع اختيار على المحك العملي بين فينة وأخرى، وبضرورة تجديده والنظر بظروفه وشروطه، الأمر الذي بالكاد تستطيع فرقة مسرحية القيام به، وكان المركز نقطة تلاقح عندها الثقافات المختلفة، وكان المركز مثل البدوي الرحالة الذي يأخذ مجموعة مختلفة الأشكال والأجناس في رحلات طويلة تتفاعل خلالها مع أناس لم يعرفوا التجربة المسرحية، قط.

مبدأنا الأول كما قرّرنا هو صناعة الثقافة، ثقافة تحول الحليب إلى لبنته، كان طموحنا خلق نواة من الممثلين يؤدّون فيما بعد إلى اختبار كل من يعمل معهم. بهذا كان طموحنا خلق أوضاع مميزة تستطيع فيها جماعة صغيرة بأن تصبح جزءاً من الحركة المسرحية العامة. لذا يسأل الكثيرون بالطبع: «ماذا تفعلون بالضبط؟» إننا نسمي ما نقوم به «بحثاً» نحاول أن نكتشف شيئاً، أن نكتشف خلاله ماذا نستطيع أن نفعل وكيف يستطيع الآخرون المشاركة فيما نفعله، هذا يتطلب تحضير طويل ومضن للأدوات الأساسية التي هي نحن، ويظل السؤال دائماً هل نحن أدوات جديدة؟ ما علينا أن نعرفه أولاً: لماذا هذه الأدوات؟ الهدف أن نكون أدوات تستطيع نقل الحقائق التي ستظل محجوبة ما لم نقم بكشفها.

تكمّن هذه الحقائق عميقاً في داخلنا أو قد نجدّها في العالم الخارجي، وكل تحضير نقوم به ما هو إلا جزء من التحضير الشامل. الجسد يجب أن يكون جاهزاً وحساساً، وهذا ليس كل شيء، الصوت يجب أن يكون جزءاً متفتحاً، العواطف كذلك، الذكاء يجب أن يكون سريع الاستجابة، علينا تحضير كل هذه الأشياء، هناك الكثير من الأزمات الصعبة التي ستمر بسهولة والأزمات السهلة التي ستمر بصعوبة بالغة، وفي كلتا الحالتين فإن الحياة التي نبحث عنها تعني كسر حلقة من العادات، عادة الحديث قد يكون من العادات التي تقع في قلب اللغة. الآن «في المركز» نجد خليطاً من الناس بعادات مختلفة لا يتحدثون لغة مشتركة، لكنهم يستطيعون العمل معاً.

في سنتنا الأولى كانت الثيمة المركزية في بحثنا هي الصوت واللغة. بدأنا بالبحث في السبل التي يتواصل عبرها الممثلون

حين لا يفهمون لغة بعضهم، تمريننا الأول كان أن نشتم بعضاً «Aho - أبله»، «Baka - غبي»، «Otanko - Nasa - باذنجانة صغيرة»، «Lunt - قواد»، «Putain - للهرة»، «Con - فرج»، «Cock - Sucker - شرموط»، بدأت كلمات الشتيمة اليابانية «الثلاثة الأولى» لطيفة مع كلمات اللغات الأخرى. كانت الفكرة هي تجريب هذه الكلمات كأصوات دون الانتفات لما تعنيه. بد لنا أنها قوية ليس بسبب معناها، بل بسبب الطاقة الكامنة في أصواتها. حين تلفظ هذه الكلمات تحسّ كما لو أنك تهاجم شخصاً ما. الأمر ذاته ينسحب على كل اللغات فكلمات الشتائم القوية ذات أصوات حادة، وربما أصبحت هذه الكلمات شائعة بوصفها كلمات هجوم، لأنها كانت ممتعة عند التلفظ بها، فلكل صوت طاقته الخاصة.

فالشعور الذي يغمرك عندما تقول «Ah» مختلف في شعورك حين تقول «Fe»، فإذا استخدمت صوتاً حاداً مع فعل جسدي قوي فسيسهل عليك القيام بها هذا الفعل الجسدي، فاستخدام الصوت يعطيك طاقة من التصرف بصمت. للأصوات دلالات خاصة، مثلاً في اليابانية تلفظ كلمتين مختلفين، مثل «Lkuru - إيكورو» و«Shinu - شونوو»، الأولى تعني الحياة والثانية تعني الموت. حين أسأل شخصاً لا يعرف اليابانية بتاتا أي الكلمتين تعني الحياة سيقول «إيكورو»، فالأصوات وحدها تخلق إحساساً بالمعنى.

في شيء يشبه هذا، أشار لنا «بروك» إلى أن تمثيل مسرحية شكسبير فيه شيء من طاقتها الذاتية. فآية مسرحية مكتوبة تأتي طاقتها من تجاور المعاني والأصوات. ولما كان شكسبير كاتباً مميزاً فمسير حياته فيها طاقة قوية بشكل غير عادي. يحاول الناس عادة تمثيل مسرحيات شكسبير بطريقة عادية. يدرسون النص ويتخذون مجموعة من القرارات بشأن شخصيات المسرحية، يفسرون ما تشعر به شخصية ما في موقف معين، وبناء عليه ينطقون ما تقوله الشخصية. يقولون هاملت حزين حين يقول: «أن تكون أو لا تكون»، ثم يلفظون هذه الأبيات بطريقة حزينة. إذا فعلت هذا فستظل بعيداً عن عالم شكسبير، فبدلاً من أن تدخل عالم شكسبير تحضر شكسبير إلى عالمك، تنزل به إلى أسفل حيث تجربتك الشخصية، وهذه خسارة جسيمة، بما أن عالم الاحتمالات الشكسبيرية أوسع من أية تجربة شخصية لأي فرد في الحياة.

من الجميل أن تسلك دروباً أخرى في الحياة . في البداية لا تتخذ قراراً بشأن النصّ، تلفظ النصوص بصوت عال، وخلال سماعك لصوت النصّ ومراقبتك كيف تشكّل الكلمات لسانك وشفتيك، قد تكتشف أن هذا يحمل بعض المشاعر . هذه الاحتمالات الجسمانية تدخلك عالم شكسبير . بالطبع لا يكفي التلفظ بالكلمات بصوت عال، عليك أن تصغي وتستجيب لما يحدث داخلك، حاول الدخول للنصّ من خلال الصوت .

قبل سنوات مضت، بدأت العمل على مسرحية «المهابرتا»، حيث عملناها أوّل الأمر بالفرنسية ثم بالإنجليزية، قبل الشروع بالنسخة الإنجليزية قمنا بتمرين لنعطي الممثلين إحساساً بكيفية عمل اللغة الإنجليزية، اختار ممثل إنجليزي بعض الأبيات المشهورة لشكسبير، قالها ثم قمنا نحن بتقليده في اللفظ والنبرة، رغم أنني لا أعرف معنى هذه الأبيات فإن أصواتها أصابنتي في العمق، شعرت أنني أتذوق شيئاً من عالم شكسبير .

في السنة الأولى من عملنا في المركز اختلط الأمر خلال بحثنا في الصوت والمشاعر . بعض الناس من الذين سمعوا شائعات عن استكشافاتنا بدأوا يصدقون أن «بيتر» يقودنا إلى هجر المعنى والفكرة في سبيل الغوص في عالم العاطفة . في الحقيقة لم يكن هذا هو هدف البحث البتة، محتوى النصّ الفكري تمت معالجته دائماً، أمّا هدفنا فكان دراسة اللغة التي تم تجاهلها عبر القرون : أن نستكشف قوة صوتها .

وخطوة وراء أخرى خلقنا لهجتنا الخاصة . أخذنا كلمات مختلفة من لغات مختلفة وشرحناها معاً لنخلق أصواتها الخاصة، مثلاً عبارة: « *Dashta hondo slofklock* » *madia zuhto* » كان علينا أن نجد معنى لهذه العبارة بناءً على موقعها في الارتجال . وحين تعمل مع شريك لا يفهم حتى المعنى السطحي أو الحرف لكلماتك يتحتم عليك لحظتها أن تتواصل معه باستخدام النبرة ووضوح المقصد . عملنا بجهد لتطويع هذه اللغة التي عرفت بيننا باسم: « *Bashtahond* » .

اكتشفنا، أيضاً، أن التواصل ممكن عبر لغة الجسد . أول ما بحثناه لتحقيق ذلك هو جسد واضح المعالم . أعطانا «بروك» ثلاثة عيذان خيزران لكي يعلمنا اكتشاف هذه الحقيقة . الأولى كان طولها متراً والثانية متر ونصف والثالثة متران . قمنا باستخدام الخيزرانات لأغراض ثلاثة مختلفة، أولاً:

استخدامها كمقياس لقياس الجسد والتعرف على أوضاع مختلفة، مثلاً تمسك الخيزرانة طويلاً، هل جسدك متواز مع الخيزرانة؟ أم تراه يشكل زاوية ما؟ مع الخيزرانة تستطيع تحديده وضع جسدك .

في الحياة اليومية لا تفحص إذا كانت يدك عمودية أم بزاوية 45 درجة، لكن مع وجود الخيزرانة تصبح مدركين لهذه التفاصيل . إذا حملت الخيزرانة في يدك فإن ذراعك ستطول وأية إشارة تقوم بها باستخدام ذراعك هذه تكبر أكثر . وهذا يجعلنا أكثر وعياً وانتباهاً لما نقوم به، وأين نقوم بأفعالنا، وماذا تعني لنا حركات أجسادنا . وأصبحت حتى أدق الإشارات مرئية بالنسبة لنا، لأنها تكبر مع وجود الخيزرانة . عليك أن تكون واعياً لكل إشارة وحركة، وبما تحمله هذه الحركة لمن يشاهدك .

الطريقة الثالثة التي استخدمنا فيها الخيزرانات كان لتحديد العلاقات . قد تمسكها . نرى بها . نوازنها على رؤوسنا . أخيراً، قمنا بعمل حركات تتابعية باستخدام الخيزرانات، مثلاً وقفنا في دائرة، وكان كل شخص يمسك بطرف خيزرانتته بيديه كليهما، فيما تلمس الطرف الآخر للخيزرانة أرضية المكان قرب قدمي الشخص، ثم قام كل شخص برفع طرف خيزرانتته وتركها إلى أن تصبح الخيزرانة عمودية، لم يكن هناك قائد لهذا التمرين . عملنا بانسجام وصمت . قمنا بهذا التمرين بعد سنين عدة أمام جمهورنا في قرية أفريقية خلال رحلتنا في الصحراء (كما سنأتي عليه في الفصل الخامس)، كان الناس حولنا يشعرون بالضجر والملل، يتجاذبون أطراف الحديث مع بعضهم، إلى أن بدأنا بالتمرين، توقفوا عن التثرثرة واندمجوا فيما كنا نفعله، وحدة الممثلين ظهرت في استخدام الخيزرانات، وهذا خلق تخاطباً وتواصلًا مع الجمهور .

ولتجريب أفكارنا بخصوص التواصل بواسطة الجسد زرنا مدرسة للأطفال الصم، تراوحت أعمار الأطفال بين (6-12) سنة، مثلنا قصصاً باستخدام حركاتنا، فقط . وفي مرّات عدة قمنا بمشاركة الأطفال بمجموعة من الارتجالات . لم تختلف طبيعة التواصل بين أعضاء فرقنا الذين جاؤوا من بلدان مختلفة عن طبيعتها بين الفرقة وأطفال المدرسة . على المستوى الشخصي وجدت أن التواصل مع الأطفال الصم أسهل من التثرثرة مع أطفال فرنسيين عاديين ببساطة، لأنني لا أتكلم لغتهم .

واجه الأطفال صعوبة ما في خلق تسلسل منطقي للأخيلة والصور التي خلقناها رغم أنهم استطاعوا فهمها بسهولة . فهم عادة ما يشاهدون برامج التلفزيون دون أن يتابعوا خط القصة ، ويميلون إلى تركيز على المشاعر العادية في كل مشهد ، ويقومون بخلق تفسيراتهم الخاصة للمشهد . لذا عادة ما ينتهي الأمر بالنسبة لي كفتازيا . لم يكن من السهل إفهام هؤلاء الأطفال قصص ارتجالنا .

خلال عملنا في المدرسة ، اكتشفنا شيئاً آخر ، فالعلاقة بين الممثلين مهمة ولا تقل أهمية عن النص . في اليابانية عندنا كلمتان تعنيان الفعل : «أن ترى» الأول «Ken - كين» والذي يعني أن تنظر إلى الخارج ، والثانية : «Kan - كان» الذي يعني أن ترى الداخل . خلال حديثك مع صديق لك فأنت تثرثر على السطح فيتم التخاطب بين عالمكما الخارجيين . في مناسبات كثيرة تحاول أن تكشف القيمة الكامنة خلف كلمات صديقك ، فتحاول أن ترى «الداخل» ، وهذا الأمر عادي جداً في الحياة اليومية ، لكننا كممثلين ننسى هذا كثيراً . فنحن نحفظ نصنا ونصغي إلى الممثلين الآخرين لنلتقط الخيط الذي سنبدأ به قول دورنا التالي ، فلا مكان للتواصل الصحيح . من المفترض أن يحاول ممثل النظر إلى داخل الشخصية الأخرى في محاولة لفهم ما يحدث ، فالشخصيات في المسرحية عادة لا يعرفون ماذا سيجري في المشاهد القادمة . هم بحاجة إلى أن ينظروا داخل بعضهم ، ليعرفوا ماذا سيأتي بعد ذلك ، وهذا فرق جده بسيط عن حاجتهم لأن يكونوا منفتحين على بعضهم ، فهذه حياة الشخصيات نفسها .

ذات مرة كلّفني بروك بمهمة ، قال : «إذا أردت أن تكون مخرجاً ، هناك شيء قد يساعدك . أتريد أن تقود تمريناً تستخدم فيه الخيوانات؟ كل ما يطمح إليه التمرين هو توفير الحركة للممثلين الآخرين . ستشكل المجموعة دائرة وستقوم بفعل كل ما تقترحه ، فإذا قمت بتكرار حركاتك فسيعمل الجميع ذلك ، لذا عليك أن تحاول تغيير ما تقوم به ، مثلاً التبديل بين السرعة والإبطاء ، الأمر ذاته ينطبق على الإخراج لكي تستجيب مع الجمهور يجب أن تنوع من طرق عرضك باستخدام كل سبلك المتاحة عليك أن تصل لأفضل ما يمكن من نتائج خلال قيادة التمرين .

من يومها قمت بقيادة جلسات التمرين للمجموعة . قبل كل عرض أقوم بساعة من «warm-up» خلال قيادتي لهذه

الجلسات ركزت على منطقتين : الأولى خلق روح جماعية يستشعرها المشاركون في العرض . كما يقول بروك دائماً ، فالمسرحية ليست مجموع قطع تمثيل فردية ، المسرحية خلق جماعي . من هنا كانت ضرورة التمارين الذي توحد فريق المسرحية . ثانياً علينا أن نقطع عن نسق الحياة اليومية العادية ، كي نفصل عن الحياة التي عشناها ، قبل وصولنا إلى المسرح . نحن بحاجة للتمحور ذاتياً بطريقة مسرحية . في هذا السياق ، أعتقد أن هذين التمرينين لا يتحققان بصورة فاعلة إلا بتمارين صوتية وجسدية وليس بواسطة نقاشات نظرية . بوقوفنا في دائرة نقوم بالكثير من الأشياء ، فقد نقوم بحركات ملؤها الانسجام ، وفي أخرى نرتجل تبادلاً للفعل وردة الفعل والحركة والصوت .

عادة ما كنت خلال فترة «البحث» (مع بيتر بروك) أقوم بالتجول ، كنت مرة أسير في «سينت ميشيل - Boukcard Saint Michel» في الحي اللاتيني وقد اختفت الأوراق في يوم خريفي بارد والأشجار بقت عارية الأغصان ، وكان الوقت متأخراً وكنت أحمل كيساً من الفستق المحمص في جيب معطفي ، وكنت بحاجة إلى الدفء .

أول مرة مشيت في الشارع ذاته كانت قبل سنتين ونصف ، وكانت ثورة أيار / مايو في أوجها ، وكان الشارع بؤرة اشتباك بين الشرطة والطلاب . الآن يتعارض هدوء الشارع مع صخب ذكرياتي عنه . أثارني التضارب الحاد سألت نفسي : «ماذا تراني سأكون؟» ، أربكني هذا القلق والسؤال فسكنتني الشكوك والمخاوف لحظتها بدت الأشجار في الشارع جرداء .

خلال تجوالي في الشوارع استرجعت حديثاً جرى بيني وبين الروائي «يوكيو مياشيما - Yukio Mishima» في أحيان كثيرة تجادلنا حول إمكانية الانتحار . في التقاليد اليابانية فإن الانتحار هو موت مشرف ، ولا يرتبط بالفشل أو قلة الشجاعة ، بل يرتبط أكثر بالنكوص . مياشاما تحدث عن الانتحار بوصفه شداً لانتباه الناس نحو بعض المبادئ . بالنسبة لي فكرت في الانتحار في ذلك الوقت لأنني لم أر سبباً للاستمرار في الحياة ، لم يمض وقت حتى أتناول أفكار مع بيتر . كان لحظتها يقرأ صحيفة وفجأة قال : «أتعرف يوكيو مياشيما؟» ، أجبت : «بالطبع» .

- لقد قام بـ «الهارة كيري» (الانتحار) .

- أعرف أنه كان سيفعل ذلك .

ندمت عندها على غبائي . لماذا لم أحاول رؤيته مرة أخرى

قبل سفري لليابان ؟

كان يجب أن أفترض من آخر حديث لنا أنه كان ينوي الانتحار قريباً، لسبب أو لآخر افترضت أن هذا سيحدث العام 1971 ، وبسخر ظننت أنه كان يجب أن أزوره قبل موته .

تذكرت آخر اتصال لي مع ميشاما قبل يوم من مغادرتي إلى أوروبا كنت أمثل في مسرحية من ممثل واحد من تأليف «ياساكي دوهموتو *Masaki Dohmoto*»، وهو واحد من أتباع ميشاما، قمت بدور «شريك في الرقص»، وكانت ميشاما قد نصحتني بأن أخذ هذا الدور، في الليلة الأخيرة أرسلت لي زوجة ميشاشيما عقداً، داخل العقد كانت قطعة نقدية، وهذه عادة يابانية تسمى «*senbetsu*»، والعادة تكمن في إعطاء القطع النقدية كهدية عابرة . وأرسلت له زوجة ميشاشيما ملابس صيف من الكتان وحرافاً مكتوباً بفرشاة رسم .

«حتى في عاصمة إنجلترا، لندن، أتمنى أن تلبس هذا، ولا تنسى منطقة «كاميجاتا - *kamigata*» في نواحي «أوساكا - *osaka*» وروجهما، لأودي العزيز من يوكيو ميشاشيما . في الصباح الباكر، ذهبت إلى منزل ميشاشيما قالت لي زوجته إنه لم يستيقظ بعد، طلبت منها أن تبلغه شكري وعرفاني، وغادرت المكان إلى مطار «هانيدا - *Haneda*» لأستقل الطائرة للندن . كان أكثر شيء يشغلني هو مستقبلتي غير واضح المعالم ولم أكن لأكثر بما يحدث حولي، ولم أدرك أن رسالته هذه كانت الوصية الأخيرة، وليست مجرد كلمة وداع .

أول مرة قابلت ميشاشيما كان العام 1965 حين انضمت لمسرح «بنجاكوزا - *Bungaku-za*» كمدرب، والتحقت بنادي الملاكمة التابع للمسرح والذي كان يديره ميشاشيما، وسرعان ما خبا حماسي للملاكمة ولم أملك الفرصة للحديث معه . قابلته مرة أخرى حين كان يخرج مسرحية «سالومي - *salom*» لـ «أوسكار وايلد - *Oscar Wilde*»، وكانت هذه المرة الأولى والأخيرة التي يقوم فيها بإخراج عمل لمؤلف آخر . كنت أقوم بدور جندي سوري شاب، ولم أكن أقدم نفسي كممثل محترف في ذلك الوقت، ولم أعرف، أيضاً، لماذا أسند لي الدور المركزي، فالجندي سوري يعشق «سالومي» فيبوح لها بحبه، غير أنها ترفض أن تبادل الغرام ، بعد أن يعرف أن «سالومي» تعشق يوحنا المعمدان يطعن

نفسه بالصدر . قبل الشروع بالبروفات، صعقتني الملابس التي كان يجب أن أرتديها، كانت تتكون من شورتات، أحذية، ملابس بأكمام، الصدر والفخذان ستكون عارية، في ذلك الوقت كنت نحيفاً وكان مظهري الجسدي يقلقني . هرعت إلى ميشاشيما طالبا النجدة، قال: «ستكون غلامي، تعال معي» .

ذهبنا إلى مركز رياضي لبناء الجسم يسمى «سانكي - *sankei*»، يقع على طريق السكة الحديدية في منطقة «يوراكوشوا - *yurakucho*» في طوكيو . ولمدة ثلاثة أشهر امتدت من لحظتي تلك إلى يوم الافتتاح قمت بعملية تمارين شديدة لبناء جسمي .

اشتكى ميشاشيما لفريق التصميم خلال فترة البروفات، وبينما كنا نعمل على مشهد انتحار الجندي أن كمية الدم في تركيبته المشهد غير كافية لجعل اللحظة بصرياً صادمة . «أريد المزيد من الدم، هذا الدم قليل» وقال لي: «الموت العظيم هو موت مفاجئ خلال فعل جنسي، في هذا كانت سالومي محظوظة، فقد أعطيت رأس يوحنا المعمدان في ذروة عشقها له ، وفي ذروة نشوتها قتلها الملك» .

بعد عشر سنوات من هذه الحادثة، وحين سمعت بخبر موت ميشاشيما المفاجئ، عرفت لماذا أسند لي هذا الدور المركزي رغم قلة خبرتي في ذلك الوقت . كثيرون في المسرح قالوا لي: إنني جسدياً أشبه ميشاشيما، وميشاشيما نفسه كان يعرف هذا، ربما كان يفضل أن يرى موضوعاً فعل الانتحار بوصفه فعلاً من الخارج يقوم به شخص يشبهه . أو كان هذا بالنسبة له «بروفة» انتحار ذاتي .

الخطوة التالية التي أعقبت هذه «البروفة» كان قيام ميشاشيما بتمثيل مشهد «الهارا كيري» في فيلم اسمه «يوكوكو - *Yukoku*» . استخدام أحشاء خنزير في إيصال فكرة خروج أحشائه . الخطوة الثالثة كانت انتحاره الحقيقي ورحيله عن العالم .

بعد الانتهاء من عروض «سالومي» واصلت تمارين بناء الجسد، وكان ميشاشيما عادة ما يدعوني إلى «سويهر» وهو مطعم مشهور في منطقة «جينزا»، وكان يصبر على دعوتي على شرائح اللحم . وكان يقول :

«مدربو تمارين كمال الأجسام أناس غرباء كل ما يهمهم هو عضلاتهم ، ذات مرة حضرت حفلة عشاء ، بعد تقديم مشروب البيرة طلبوا مني الانتظار خمس دقائق قبل تقديم

العشاء ، وكان السبب كما قالوا لي أن عصائر خاصة بالمعدة تم مزجها في الشراب لذا لن يتمكنوا من هضم الطعام بسهولة ولا يريدون أن يضيعوا الطعام سدى . لذا لن يمارسوا الجنس خوفاً من إهدار البروتين . . . ها ها ها ها ها ، وانفجر في ضحكته الشهيرة .

«انظر إلى الروائي فلان وفلان ، نحيف لكنه يعتقد أنه زير نساء . من غباء النساء أن يقعن في حب الرجال لذكاثهم . هذا النوع من الرجال يعتقد أن ذكاه سيعوّضه عن عضلاته ، وهذا مضحك ، هؤلاء الرجال يكتبون ليخفوا مشاكلهم الجنسية .

هل تعرف أن الذكور والإناث الحقيقيين ليس بوسعهم أن يكونوا ممثلين وممثلات ؟ الممثل الجيد يجب أن يكون بمعنى أو بآخر أحادي الجنس ، انظر إلى «سيجمورا - Sugimura» ممثلة مشهورة ، امرأة كاملة لكنها في الوقت نفسه تشبه الرجال . تعرف أنوثتها من نظرات الرجال ، وتدرك نفسها من وجهة نظر الرجل . مقارنة بها فالممثل الفلاني أو الفلاني رجل عادي ، قد يبدو ذا عضلات مفتولة في حياته اليومية ، لكنه يفقد الجاذبية حين يقف على الخشبة ، لأنه يجهل هذا الشيء في داخله الذي يجذب النساء إليه . على الممثل أن يكون امرأة في داخله ، عليه أن يتمص لعبة الرجل الذي ستقع في حبه النساء .

أنت لا تعرف كيف تكون «سوبر ستار» ، إذا أصبح له وجه مهرجان في ذروة حضور «سوجمارا» فسيلتفت إليك الجمهور . في الفيلم ، يستطيع المخرج أن يقرر في وجه من سيأخذ «كلوز أب - close up» ، لكن في المسرح فالجمهور هو من يختار من سينظر إليه ، فإذا ما استطعت أن تجذب اهتمام الجمهور على الخشبة حتى لو لم يكن دورك يقتضي أن تقول كلمة واحدة ، فستصبح نجماً» .

في ذلك الوقت كنا نتحدث كثيراً عن الانتحار من ناحية سياسية ، لكننا لم نتفق ، قط ، على طرق الانتحار . في العام 1970 خرجت تظاهرة ضد الاحتفال بعيد ميلاد الامبراطور ، خرج مياشيما لمراقبة ما يحدث ، وقلقت عليه ربما ينتحر أمام المتظاهرين احتجاجاً على ما يقومون به ، فهو معروف بولائه للوطن ، وانتهى الأمر بسلام .

في أواخر العام ذاته خرجت تظاهرات أخرى ضد توقيع اتفاقية السلام الأمريكية اليابانية ، وعلى عكس تظاهرات الستينيات فإن هذه التظاهرات كانت أقل حدة وخفيفة ، في

يوم حار جداً دعاني «مياشيما» إلى الطعام في مطعم كوري اسم «هاما» ، أبلغته نيتي ترك اليابان والقيام ببحث في المسرح مع بيتر بروك لمدة ثلاث سنوات ، قال : «هل أبلغت أحداً بخطبك ، اليابان مكان مرعب ، فأنت لا تعرف ما قد تدفع الغيرة الناس للفعل ، غادر بهدوء كي لا يتقروا جسدك حتى الموت . أنا لست مثلهم ، لا أهتم ، اطمئن من جانبي بالنسبة لي كل شيء انتهى» .

وكان هذا آخر حديث لي مع «مياشيما» ، لم أحزن حين أبلغني «بروك» بموته . على العكس حسدته . حزنت أكثر على الناس الذين تركهم خلفه ، «مياشيما» فعل ما أراد . انتحر كما رغب دائماً . بكلمة أخرى حقق حلمه . وأنا لست قادراً على قتل نفسي ، نسيت أنني جبان وفاشل ، تخيلت لوهلة «مياشيما» يقول لي : «أودي لقد فعلتها ، لماذا تحوم حولي الموضوع» ، وتخيلته يرسم ابتسامة ساخرة على وجهه .

قرأت الكثير في الصحف عن أسباب انتحاره ، الكل فهم الأمر خطأ . شعرت أن الظروف الحقيقية لانتحاره لن تظهر لأحد . الموت يأتي لكل شخص . بعض الناس يختارون الاستمرار في حياتهم حتى يباغتهم الموت . آخرون يفضلون الركض نحوه ليقابله وجهاً لوجه . شعرت أن مياشيما ربما قام بفعل ما ، قاده إلى الدرب الثاني .

بعد أحد عشر عاماً على انتحاره كنت أجلس في «سانسيون» شرق فرنسا قرب زيورخ كان الوقت 1981 . في تلك الأيام وحين لا أكون منهمكاً في التمثيل أو إخراج مسرحيات كنت أدعو أحياناً يابانيين من الطائفتين البوذية و«الشنتو» للقدوم لأوروبا لعقد ورش عمل . ذات مرة دعوت راهب «الشتو» «نوبورو كوباياشي - Noborn Kobayashi» من معبد «إشيما - Ishiyama» ، في أجواء هذه المدينة الهادئة ووسط أحضان الجبل والوادي كانت ورشتنا . بعد العمل وخلال استراحة للشرب كنا نثرثر في كل شيء يخطر على بالنا ، ذات مرة جئنا على ذكر مياشيما فقال الراهب : «حين كنت في معبد «إيشيركي - Ishirikiri» جاء مياشيما لزيارة المعبد وكان يقوم بعملية بحث لتأليف كتابه «صوت شبح الجندي» ، وطلبوا مني في المعبد أن أتولاه بالرعاية . وحين نفخت في المزمار الحجري ، وشرحت له أن هذا صوت للترحيب بأرواح الأبطال ، تأثر كثيراً ومكث معنا يومين أو ثلاثة في المعبد ، لم أتصور أنه سينهي حياته هكذا» .

فقلت: «إن غداً سيصادف الرابع والعشرين من نوفمبر يوم وفاة يوشيمما»، وسألت الراهب إذا كان لا يمانع من قيادة قداس عن روحه قبل البدء بدروسنا صباح الغد .

كانت إجابة الراهب بالموافقة مردها الانطباع الحسن الذي تركه مياشيمما عليه كما أخبرني ، واستطرد ليقول إنه لنوع من «الكرامة» أن يقابل شخصاً يعرف مياشيمما جيداً مثلي ، وشرع بعدها بكتابه الصلوات التي سنتلى في القداس ، واقترح عليّ بدء الصلاة في الثامنة والنصف صباحاً .

في اليوم التالي جهّزنا محرراً وضعنا فيه العطايا وبدأنا الصلاة ، كانت الكلمات المرتلة باللغة اليابانية القديمة وفق أسلوب طائفة «الشينيتو» . أحسست بالضيق وأنا أستمع إلى هذه التراتيل ، الكلمات تلفظ بقوة مشبعة بالعاطفة اليابانية ، الأمر الذي بدا متنافراً مع هذا المحيط الغريب .

بعد عودتي إلى باريس العام 1970 بدأنا بالعمل في المركز على إنشاء استوديو جديد . الاستوديو كان محاطاً بالأسوار الحجرية ، وكانت أجوائه باردة ، مع مرور الوقت بدأنا نشعر فيه بالدفء ، فرشناه بقرابة عشرين متراً مربعاً من السجاد وكوّننا دائرة من الوسائد الوثيرة قرب حواف الاستوديو .

داخل هذا المكان الجديد مثلنا وتناقشنا ، وكان هذا أسلوب عملنا . بالطبع ، فهذه كانت فكرة «بيتر بروك» بامتياز . وقتها قال لنا : إن التواصل الحقيقي مستحيل إذا جلس الناس على الكراسي وخلف الطاولات ، بيد أنه بالنسبة للكثير من أعضاء فرقنا الأوروبيين بدا الجلوس على الأرض فكرة غير أليفة وصعبة في الوقت ذاته . أعتقد أن المشكلة مردها أن

الأوروبيين ماهرون في تنظيم تفاصيل حياتهم ، وهم حين يواجهون صعوبة ما في عمل شيء ما يخترعون طريقة أخرى للقيام به . يتدرب اليابانيون على الجلوس على ركبتيهم منذ طفولتهم ، حيث يقوم الآباء بتدريبتهم على ذلك . من الصعب على أي شخص أن يجلس لفترة طويلة على الأرض ، غير أن اليابانيين يظلون طوال عمرهم يمارسون هذه العادة حتى

تصبح سهلة جداً . في المقابل يفضل الأوروبيون حياة بلا ألم ، لذا اخترعوا فكرة الكرسي .

الشيء ذاته ينسحب على الموسيقى فليس من السهل على خمسين موسيقياً أن يعزفوا مقطوعة موسيقية بتناغم وانسجام دون صوت نشاز . في اليابان يدرّب الموسيقيون أنفسهم منذ الطفولة على استخدام تمارين إيقاعية خاصة حتى يستطيع كل شخص أن يتحسس درجة وسرعة الإيقاع واللحظات

الأساسية في المقطوعة ، فيما في الغرب خلقوا فكرة المايسترو للقيام بذلك . الشرقيون يصرون على الشيء حتى يحلوا المشكلة ، فيما إذا واجه الأوروبيون مشكلة يخلقون طريقة جديدة تسهل عليهم الحياة .

حين غادرت اليابان قال لي كاتب مشهور : «لا تستسلم في نصف الطريق ، أهم شيء في البحث عن الجواهر والأحجار الكريمة هو الحفر بلا مساومة حتى تصل إليها . إذا واصلت الحفر في الثقب نفسه ، فحتماً ستصل إلى مبتغاك» .

وهذا أثر في كثير ، وهذا هو «جيدو - Geido» الحقيقي (طريق الفن) ، فطريقة الفن الحربي ، (بودو - Budo) وطريقة فن الشاي (شادو - Chado) وطريقة تفتح الزهرة (كادو - kado) كلها تعتمد على الفكرة السابقة نفسها ، ثقافة الجهد المكرر المتتابع .

وعلى النقيض من ذلك تأتي طريقة «بروك» في البحث عن سبل أخرى في الحال عند مواجهتك مشكلة خلال التمرين . فكثيراً ما كنت أعتقد أنه مع القليل من التمرين والممارسة ستكون الأمور حسنة ، إلا أن «بيتر» كان يطلب مني البحث عن سبل بديلة . وإذا عدت إلى نظرية صديق الكاتب (المشار إليه آنفاً) ، فإن هذا يعني حفر أكثر من ثقب بدلاً من الاستمرار في الحفر في الثقب ذاته . وللاستطرد ، أعتقد أن

إمكانية النجاح ربما كانت متساوية ، سواء بحثت عمودياً (الحفر في الثقب نفسه) أم أفقياً (الحفر في أكثر من مكان) ، يعتمد على إذا ما كنت تتبع قيمة مطلقة تقول إن الجواهر لن توجد إلا في ثقب محدد أو تعتقد بالأحكام القيمية النسبية ، بحيث أينما حفرت فإن فرصة اكتشاف الجواهر متساوية .

سمعت ذات مرة قصة تخص والد مدرسي في الكوجين . تقول القصة إنه في أول أيام ذبوع فكرة تسجيل المسرحيات عبر الأثير ، استمع (مدرسي) إلى تمثيلية كان قد سجلها للتو لصالح محطة الراديو الوطني (NHK) ، وحين سأله بعدها طاقم الراديو عن رضاه عن التسجيل أجاب : «نعم ، يبدو حسناً ، لأنه يشبه والدي تماماً» .

على صعيد ما ، من الأسهل الاعتقاد بقيمة مطلقة تقول : إن هناك طريقاً واحدة يجب اتباعها ومكاناً واحداً يجب الحفر فيه ، غير أنك لا تستطيع تجاهل أمر مهم يقول إنه بغض النظر عن اختيارك يجب عليك البحث عن الجواهر في قاع الحفرة ، والعزيمة على الحفر يجب أن تكون شديدة ، مهما كانت

وجهة نظرك .

عادة ما كان «بروك» يعلق قائلاً: «يوشي، لقد قمت بهذا الجزء جيداً اليوم، ماذا ستفعل غداً؟»

وكنت أظن، أنني طالما قمت به بشكل حسن، لماذا، إذاً، أفكر في شيء آخر، وبدالي البحث عن طريقة أخرى لعمله مضيعة للوقت. ذات مرة قال لي «بروك»: «عليك أن تتوقف عن استخدام تكتيكات يابانية تقليدية من الآن فصاعداً».

وشعرت كممثل ياباني بالضيق ماذا تراني أفعل إن لم استخدم تكتيكاتي اليابانية الخاصة، خصوصاً وسط هؤلاء الممثلين الأجانب؟ بالطبع هناك عدة طرق للتمثيل، لكن لا ضمان واحد أنني سأفعل جيداً، إذا ما أجبرت على استخدام تكتيك لا أعرفه، من الأنسب أن تبحث في خزانتك عن طرق استخدمتها في السابق ونجحت. معها أشعر بالأمان. لو تخلت عن عاداتي التكتيكية التي أحفظ فيها بخزانتني فهذا يعني أن أعود إلى عدم شعوري بالأمان، الأمر الذي يعني أن كل ما تعلمته واكتسبته خلال سنوات من التدريب عليّ أن ألقه جانباً. هل قمت بمراعاة نجاحي لألقه جانباً؟

يعتقد «بروك» أن تكتيكات التمثيل المستخدمة في التلفزيون وفي المسرح التجاري ماهرة جداً، لدرجة أنها تصلح لتقليد الحياة بصورة رائعة، لكنها مثل الطعام المعبأ لا يمكن أن تكون طازجة أبداً.

ما نحتاجه على المسرح هو حياة حقيقية وقوية، نحتاج طزاجة الحياة، لذا تخل عن كل شيء تعلمته، وقف على الخشبة بلا مفاهيم مسبقة، وحاول أن تجعل شيئاً ما يحدث. إذا لم تستطيع أن تحدث شيئاً فستبدو مهرجاً. ماذا يبقى من ممثل يدعى «يوشي أودي» إذا تمت تعريته من تقاليده اليابانية، الكيمونو، استخدام اللغة اليابانية. شعرت كما لو أنني رميت في المحيط لأطفو بلا أمل للنجاة، أتتشت بقشة.

غير أنني اكتشفت أن الفعل الإبداعي قد يحدث حين يقصى شخص ما وتتم محاصرته. بعد أن حدد مفرداتي اللغوية وقلصها، أجبرني «بروك» على إيجاد لغة مسرحية جديدة. نظرياً يجب أن يكون العكس صحيحاً، فقد تشعر بمطلق الإبداع إذا تم تحريرك من كل القيود، حين يحلوا لك فعل ما تشاء، لكن عملياً قد يقود ذلك إلى اللبس والخلل الذاتي، بطريقة ما فإنه كلما زادت القيود عليك فسيسهل عليك العمل بإبداع، ببساطة لأنك تعرف أن بعض المناطق المطروحة جيداً مقيدة حركتك فيها، وفي الحفر للبحث عن الجواهر، لذا عليك البحث في مناطق أخرى للاستكشاف.

التعلم بواسطة القيودات كان صعباً في البداية، عندما تم تحريم كل ما تعلمته عليّ شغلت دماغي في مناطق أخرى، الأشياء الوحيدة التي ظلت صالحة من تقاليدي المسرحية القديمة دون أن يعني هذا التثبيت بسطحيتها كانت الرؤى الماسية والمفاهيم التي تقف خلف هذه الأساليب والتعبير المسرحية، بهذا شرعت في إعادة فهم ما تعلمته في مسرح «النوا».

في سنوات خلت، سألت ناقداً معروفاً من مسرح «النوا»: ما هو «النوا؟» فأجابني قائلاً: «نوا جاكو» (الاسم الكامل لمسرح النوا) عرض مسرحي يتحرك فيه الممثلون على الخشبة بحركات صغيرة وخفيفة مثلما يفعل من يرقص بمسح قدميه على الأرض، لا يوجد مكان في العالم يعني فيه التمثيل مثل هذا، على السطح أنت تعبر بالقليل (اليمينيمالية التقليدية)، الجمهور سيقدر عرض «النوا» باستخدام مخيلتهم، فمخيلتهم يتم استفزازها بتعبير صغيرة وقليلة، والتي بدورها تعكس العاطفة الكامنة خلفها، لذا سيكون مسرح «النوا» تجربة مفرطة في الملل بالنسبة لأناس لا يملكون الخيال».

رغم أن مسرح «النوا» يستخدم حركات بطيئة جداً وأسلوب عرض «مينمالي»، فإنه ينجح في أسر انتباه الجمهور، ولتحقيق ذلك يخلق «النوا» مفاهيم خاصة في إيجاد حس داخلي بالحركة والتطور المسرحي للحدث. واحد من هذه المفاهيم والنماذج الإيقاعية يدعى «جوهاكو Jo-Ha-Kyu».

حين أقود ورش العمل عادة ما أستخدم تمريناً لشرح هذه الفكرة. تجلس مجموعة من الناس معاً، وتغلق عيونها، وتبدأ التصفيق بانتظام. في البداية يكون إيقاع التصفيق خفيفاً ومنتظماً ويبدأ بالتدرج بالسرعة وحين يصل إلى درجة سرعة عالية يكون قد حل في ذروته، ليعود إلى انتظامه وإيقاعه البطيء، ومن ثم يبدأ في التصاعد مرة أخرى، ويستمر مثل هذا الصعود والهبوط في التصفيق حتى تتدخل وتطلب من المشاركين التوقف عنه. وإذا سألت المجموعة لماذا كنتم تفعلون هذا؟ سيقولون: لقد كان عفويًا.

هذا النموذج الإيقاعي المتصاعد الذي يمر بمراحل إيقاعية مختلفة ثلاث (بطيء، متوسط، سريع) يتكرر في حياتنا العادية بشكل منتظم، فحياة الشخص منا تبدأ بطيئة حتى تصل إلى الذروة في منتصف النهار حتى المساء، عند العشاء

نسترخي ونثرثر عن أحداث يومنا ثم نذهب للنوم . حيوية الربيع وخصوبة الصيف وحصاد الخريف وسكون الشتاء ، حتى حين نمارس الجنس يمكننا تتبع الإيقاع ذاته . في الصين واليابان نسمي هذا النمط «جو- JO» (بطيء وأولي) «ها- Ha» (متتصف ، غير مكتشف) و«كو- kyu» (سريع ، نهائية وخاتمة) .

وهذه هي الإيقاعات الموسيقية لحياة المزارعين في آسيا . في الهند والصين واليابان الأمر سيان ، فالـ «جوهاكو» (الموسيقية الكلاسيكية) تخضع لهذا النمط ، فهي تتعارض مع الإيقاع الموسيقي الذي تفترضه ضربات القلب العادية . دقائق القلب كانت الخلفية الموسيقية لموسيقى الصيد في أفريقيا . حين يصفق الناس معا فإن كل شخص من المصنفين يقوم بنمط «جوهاكو» عفوية ، الأمر الذي يفترض أن هذا الإيقاع يوجد داخلنا في الأساس ، ويمكن استخدامه بصورة عفوية في المسرح . عادة ما نرى فيما يسمي «مسرحية فنية» شخصية ما تقوم بحركات بطيئة ورشيقة أو سريعة بصورة ما . علي القول إن هذه الشخصية ترسم شخصاً غير سوي . كتب «زامي- Zeami» ، مؤسس مسرح «النوا» ، في أوائل القرن الرابع الميلادي : «إذا تأملت في كل الظواهر في الكون ، كل أفعال الخير والشر ، الأشياء المشبعة بالعواطف وتلك التي تعوزها العاطفة ، فكل شيء في الحياة يخضع لقانون «الجو هاكو» ، من حممحة الطير إلى أصوات الحشرات ، فكل مخلوق يغني في سياق قانونه الخاص ، وهذا القانون هو «جو هاكو» .

هذا هو السبب في أننا نجد في أصوات الحشرات موسيقى وإلهام خاصين ، لو لم يكن هناك هذا القانون الكشفي المهم فلن نجد هذه الظواهر الطبيعية ممتعة وملهمة . حين نقوم بيوم «نوا» واحد (برنامج «النوا» التقليدي يتألف من خمس مسرحيات تعرض في يوم واحد) ، يصفق لنا الناس في الخاتمة ، لأننا تجمعننا في عرض قانون «جوهاكو» ، وكل مسرحية تكتمل بها الـ «جوهاكو» بذاتها . حتى أن رقصة واحدة أو أغنية منفردة ستبدو رائعة لنا لأنها تحتوي على كشف وهارموني الـ «جوهاكو» . هذا يبدو في حركة يد واحدة أو صوت ضربة أقدامنا ، في هذه نجد قانون الـ «جوهاكو» . والجمهور يكتشف هذا ، فجزء من تقديرهم للمسرحية يحتوي على الـ «جوهاكو» .

لذا فإن المسرحية التي تحرك الجمهور تتكون من قانون «جو

هاكو» الذي راعاه الممثلون في عرضهم . بلغة سردية مسرحية فإن الـ «جو» يعني المقدمة التي تدخل الجمهور في أجواء المسرحية وتبدأ الفعل المسرحي ، و«ها» تعني لحظة تغيير مزاج المسرحية ، وتعمل على تفصيلها وتطوير أفكارها المركزية ، و«كو» هو نهاية الحدث . يمكننا النظر إلى هاملت وفق «جوهاكو» .

هاملت يقابل شبح والده ، يفهم ما يحدث ليقسم بالانتقام ، هذا وعد . يكون هذا هو الـ «جو» في تركيب المسرحية . القسم الثاني الـ «ها» يبدأ حين يسيطر القلق والتردد على هاملت ويتفوه بالفلسفة . حين ينتهي إلى اتخاذ القرار للبدء بالانتقام ينتقل إلى قسم الـ «كو» ، وهذه هي الحركة الأخيرة . الشيء ذاته ينسحب على ماكبث . يبدأ الـ «جو» حين يقابل ماكبث العرافات ويقتل الملك تبعاً لذلك ، بعد ذلك تتطور الفكرة بتفشي القتل والجنون وتفاقم الأزمة .

وهذه هي الـ «ها» . الحركة الأخيرة في المسرحية تكون أكثر سرعة وتتسم مشاهدتها بالقوة حيث القتال ، وهنا الـ «كو» . علينا أن ننتبه أن حركة الـ «كو» لا تعني دائماً الأحداث السريعة ، رغم أن هذه سمة عادية . فقد تأتي الأحداث بطيئة . لكن ما يجعلها «كو» هو الطاقة الداخلية للمشهد الذي تحافظ المسرحية فيه على قوتها وطاقتها . «كو» هو طاقة وليس مجرد سرعة .

اكتشاف هذا كان مثيراً بالنسبة لي . بمنعه لي ، من استخدام تكتيكات المسرح التي تعلمتها ، ساعدني بروك على الحفر لاكتشاف مفتاح مسرح «النوا» . وتبينت أن هذه هي أدوات مسرحية عالمية ، وشرعت في استكشاف سبل تنفيذ الـ «جو هاكو» في كل التمارين التي أنفذها ، في ذلك الوقت من سنة عملنا الأولى في المركز بدأ بيتر في تعليم المجموعة استخدام «جوهاكي» ، واستمر استخدامها في ارتجالاتنا المختلفة ونتاجاتنا المتنوعة من ذلك الحين .

خلال فترة عمل بيتر بروك على تركيب «المهابراتا - The mahabarata» استخدم بوعي حركات «جوهاكو» وقسم المسرحية إلى ثلاثة أقسام . البداية بعنوان «لعبة الشطرنج - The game of dice» وهي «جو» . الجزء الثاني «في الغابة - in the forest» وهو «ها» ، والقسم الأخير «الحرب - the war» وهو «كو» .

بعد ذلك ، كل قسم من هذه الأجزاء الثلاثة تم تقسيمه إلى أقسام أخرى وفق حركات الـ «جوهاكو» . في القسم الأول

فإن المقدمة حتى ميلاد العائلتين هو الـ «جو». العلاقات المختلفة والمشاكل الجانبية هي الـ «ها»، المشهد الحقيقي للعبة الشطرنج هو الـ «كو». وهو «كو» خاص بالـ «جو» هذه. وهكذا دواليك .

هذه الإيقاعات أثرت في أسلوب تمثيلنا . فليس من الطبيعي أن يظل «هاملت» في الوضعية نفسها أو أن يحافظ على الطاقة نفسها خلال المسرحية، فلكني نظل صادقين ومخلصين لحياتنا يجب أن ننوع في سبل تمثيلنا . لذا قد يقول بيتر: «لا تبق دائماً في الوصفية نفسها، طور نفسك دائماً» .

بالطريقة نفسها، فأنت في مطلع «المهاراتا» تبدأ بلعب دورك بخفة، وتنتهي في خاتمة المسرحية أكثر قوة وحيوية، مع المقدرة على الدمار الملبئة بالعواطف الجياشة. حركات الـ «جوها كو» تساعد الممثلين على هيكلة عواطفهم وحديثهم لتبدو بطريقة طبيعية .

في نهاية العام 1970، قرّر المركز تنظيم عرض للاحتفال بمناسبة أعياد الميلاد، وكان هذا أول عهدنا بالعروض العامة . خلال تحضيراتنا لمسرحية «حلم ليلة صيف - Mid summer night dream»، قرّر «بيتر» الذهاب مع فريق التمثيل إلى مدرسة ثانوية ليمتحن مقدرة الممثلين على التواصل وسرد القصة على الأطفال، وكان هذا تمريناً رائعاً . في الكثير من الأحيان، شطح الممثلون، وبدوا كما لو كانوا يمثلون لأرضاء غرورهم الفني متجاهلين الجمهور . لكن كما تعلمنا من أفلام «شارلي شابلن - Charlie Chaplin» فقد يحمل الفيلم رسائل سياسية واجتماعية وفلسفية، ويظل رغم هذا ممتعاً حتى للأطفال .

كان هذا في بالنا حين شرعنا في العمل على مسرحية تحمل هذا التوجه، وكان بروك يطمح لمسرحية يستمتع بها كل شخص من الطفل حتى البالغ، ومن العامل حتى المثقف . في المحصلة مهما كان نجاحنا في استكشاف أماكن محددة في المسرحية لم يكن لحظتها هدفتنا أبعد من جمهورنا الصغير المكون من هؤلاء الأطفال، لم نكن لنقصد تضليلهم بالفلسفة أو المفاهيم الأيديولوجية، وعزاًؤنا في ذلك هو اختيار مقولتنا «مسرح للجميع» .

في مسرحيتنا لأعياد الميلاد، اخترنا قصة من كتاب للتمريض . كانت قصة رجل يعيش مع النحل، ولعب المغني الفرنسي «جاكسي هيجلن - Jacques Higelin» دور الراوي، ولعب الممثل الإنجليزي «روبرت ليوود - Robert

Lioud «مربي النحل» .

وتم قص الحكاية بواسطة الممثلين الآخرين باستخدام مجموعة من الخيزرانات . في هذه المسرحية تم تكليفي بأول دور لي بالفرنسية وكانت العبارة التي على قولها هي :

“*Que voulez-vous, Monsieur?*”

بالطبع، لم يتمكن أحد من فهم لفظي السيء للعبارة . على كل انتهى العرض وبدأنا ترتيب الاستوديو، ونزعنا الورق الملون عن الجدران، ولفنا الأوراق الضوئية الحمراء والزرقاء والخضراء . وعاد المسرح البهيج المزين بالديكور إلى مجرد مكان تنظم فيه ورش عمل .

قلت لبروك: «انتهى العرض - محزن كثيراً»، فردّ: «نعم، إنه من المحزن، لكن طالما كانت هذه هي النهاية، لنشرع في الخطوة القادمة» .

- «اللعنة، لماذا لم أفكر أنا نفسي بهذا؟!»

*روائي وناقد فلسطيني يقيم في غزة.

بيتر بروك : هل يأتي اللاشعير هن اللاشعير ؟(1)

ترجمة: محمد أبو زايد*

مساء الخير : الآن عليكم مساعدتي ، فمن الصعب جداً على المرء أن يتحدث إلى أشخاص لا يعرفهم . لقد تمّ تقديمي بشكل لطيف ، ولكنني لا أعرفكم .

أيمكنكم إخباري من منكم محلل نفسي؟ آه ، أرى أنكم أقلية .
والآن من منكم يشعر أنّ له علاقة بالفضاء الضخم للكلمات التالية : العلماء النفسيون ، المعالج النفسي ، والطبيب النفسي؟
ها ، الأيدي المرتفعة تزيد ، حسناً!

والآن ، من منكم ليس له أية علاقة بتلك المجالات؟ آه ، الأغلبية!
مرةً ومنذ سنين خلتُ قمنا بعرض مسرحية بعنوان «كاسبر» ، والشيء الذي من الممكن أنكم تعرفونه حول «كاسبر هاوسر» ، وتم العرض في مستشفى فرنسي للأمراض النفسية في باريس . وقد قمنا بعرضين ؛ الأول في غرفة بحجم هذه الغرفة كانت مليئة بالمرضى ، وكانت تجربة غير عادية بسبب الإصغاء الشديد ، والحقيقة أنها أجبرت الممثلين على الوصول إلى درجة غير اعتيادية على الإطلاق من الحساسية ، وشعروا أنّ أقل مشهد يعرضونه يمكن أن يذهب بعيداً لدرجة أن يكون خطراً على المرضى .

وبعد هذه التجربة انتقلنا إلى الطابق العلوي إلى صالة أخرى ، وقمنا بعرض ثانٍ كان مقصوداً ، فقط ، على الأطباء النفسيين في المستشفى وكان عددهم أربعمئة طبيب ، وكانت تجربة شيقة للغاية لأننا كنّا فعلاً نشعر ونصغي إلى حركة أربعمئة عقل يتجادلون فيما بينهم ، وإذا ما كانوا يوافقون أو يختلفون مع ما يشاهدونه .

وننتج عن ذلك همهمات مسموعة بشكل واضح ، فقط أسمع للحظة وسترى ، وأنا أتنبأ بشيء شبيه بذلك الليلة .
ف عندما تلقيت هذه الدعوة ، والتي شعرت أنها جداً جدّية ، لأشارك في هذه الحلقات المهمة جداً ، قمت باستشارة أخي «أليكس» ، وهو عضو قديم في جمعية التحليل النفسي ، حول ما عليّ فعله . فسألني : «عماذا تنوي الحديث؟» فأجبتته : «أؤكد سأتحدث عن العقل والدماغ» . فرفع يديه فرحاً وقال : «يا إلهي ولكن هذا ما يستمعون إليه طوال اليوم ، إنهم يريدونك أن تتحدث عن المسرح» .

فقلت : «ولكنني أصغي لنفسي أتحدث عن المسرح طوال اليوم ، ولا أفهم لماذا عليّ أن أخرج إلى سياق آخر وأستمر في الحديث عن المسرح» .

وفي النهاية ، أدركت أن الجميل في هذا الموضوع أنه لا فرق ، سواءً كان المرء يتحدّث عن المسرح أو يتحدث عن العقل ، ولهذا اخترت هذا العنوان غير الملزم بأي شيء : «هل يأتي اللاشعير من اللاشعير؟» . فالمرء هنا يتحدّث عن الجوهر ذاته ،

وعن التجربة الإنسانية المبهمة من خلال مجالي عمل مختلفين تماماً، وهذا ما ركز «أرنست جونز» عليه بشدة. وبالطبع هناك مناطق لتأكيد المفاهيم ومناطق أخرى تناقض المفاهيم تماماً في نفس المجال. ولذلك يبدو لي بأنه ليس هناك فرق بين الحديث عن موضوع معين وبين الحديث عن موضوع آخر.

فعلى سبيل المثال، فإنه ما زال يصدمني طوال السنين، وهو شيء مبهم تماماً، سرّ قدرة الممثل على الدخول وبشكل لحظي إلى أعماق إنسان آخر مع الفهم الدقيق للآليات المعقدة لعقل ذلك الشخص. الممثل هو محلل فوري.

والآن هذا الدخول إلى الآليات السريّة للتصرفات تجربة معروفة في التمرين «البروفة»، وهو تجربة غريبة جداً. إن الممثل عندما يغادر مدرسة المسرح، يبقى لديه قدر قليل جداً من الوقت في اليوم الواحد أو خلال الأسبوع ليذهب إلى أماكن أخرى يراقب بعض الناس، إنه يقضي معظم وقته ضمن دائرة مغلقة، وهي عالم المسرح. ومع هذا، فإنك تكتشف أنه ومنذ اللحظة الأولى لحديثك معه عن شخصية يؤدي دورها أو يُعدّ نفسه لأداء دورها، سيبدأ بالحديث بطريقة دقيقة وتحليلية عن دوافع الشخصية، وب نظرة عميقة، وغالباً ما يستخدم لغة عملية جداً وبسيطة أيضاً: «حسناً، إنه شخص من النوع الذي... لا، لا، إنه لن يفعل ذلك، أنا أقصد أنه لن يفكر في ذلك، ولكنه لن يفعل ذلك لأن مشاعره هي التي تقوده، ولكن هذا لن يبدو حقيقياً تماماً». كل هذا ثروة طبيعية لممثل تأتي من خلال شيء يصعب تعريفه، وذلك لأن الدخول أو الاختراق يحدث عادة بشكل فوري.

وغالباً عندما يقرأ الممثل النص، وهذا يحدث دائماً في تمثيل الأفلام السينمائية، فإنه حالاً، ومن خلال ما يمكن تسميته، فقط الحدس يدخل إلى فهم محدد لأفعال شخص عادة ما يكون بعيداً جداً عن شخصيته. وأحياناً ليس من خلال عملية طويلة ومعقدة، بل في الحال. ومن هنا هو أو هي (الممثل) يطوّر ما يسمى بـ «الشخصية - character».

وكما يعرف الجميع من الذين يراقبون الممثل فإن هذا الشخص المخلوق حديثاً هو في بعض الأحيان معقد بشكل غير عادي.

فمن أين يكتسب الممثل هذا الفهم الذي يتطلب من الطبيب سنوات لدراسته؟

عندما بدأت العمل في المسرح عملت مع شاب يدعى «آليك غوينز»، و«آليك» هذا الذي قام بالعديد من الأعمال، قال لي: «عليّ أن أحذرك، إذا قمت بمقاطعتي وأنا أتمرّن على شيء عاطفي، أو في منتصف مشهد لأنك، فقط، تريد أن تقول لي شيئاً، فأصرخ في وجهك». وقال: «ولكن لا تأخذ ذلك بقصد الإساءة من قبلي، ولكنني لا أستطيع أن أفقد خيط تواصل شخصيتي، ولذلك فإنني سأصرخ كي أبقى في إطار ما أفعله».

كانت هذه هي المرة الوحيدة التي سمعت فيها ممثلاً يقول لي شيئاً كهذا، وبالنسبة لي فإن هذا هو الاستثناء الذي يؤكد قاعدة مدهشة. عادة ما يكون ممثل مندمج بعمق في شخصية معقدة واستثنائية ومرتبطة بعاطفة كبيرة مع شخصية أخرى، وبإمكانك أن تقول له: «عن إذنك لحظة، هل لك أن تتجه قليلاً إلى اليمين حتى تكون تحت الإضاءة»، وسوف يجيبك بصوته الطبيعي: «آه، طبعاً بكل تأكيد»، ثم يعود فوراً لا ليلتقط خيط المشهد فحسب، بل الإنسان بكليته وكأنه يلبس ويخلع معطفاً بسهولة. ولكن العجيب في الأمر أن هذا المعطف يخلع ويلبس بسهولة في الداخل أيضاً، والممثل يمكنه أن ينساب داخل نسيج شخص ما خلال ومضة دون أن يستخدم أية وسائل أو خدع ذهنية.

وأكثر تجربة أذهلتني هي عندما كنّا نصور فيلم «الملك لير» في الدنمارك في منتصف الشتاء، أتذكر «بول سكوفيلد» يجلس متجمداً تحت الجليد والثلج، وأعتقد أن حرارة الجو كانت آنذاك 20 درجة تحت الصفر، مغطياً نفسه بالفرو ويتلقى من المساعدين الهولنديين كؤوساً إما من القهوة الساخنة أو من الخمر أو كليهما معاً، كما يدخن غليونه، وهذا يحدث، فقط عندما يكون التصوير متوقفاً، وكان يمضي الوقت في الثرثرة مع أي شخص بجانبه.

ولكن عندما نكون جاهزين للتصوير فإنه يقوم عن كرسية ملقياً بكل ما عليه من قطع ومعاطف الفراء، ثم يتقدم نحو الكاميرا وبالحركة نفسها يقف قبالة أكثر الشخصيات تعقيداً ألا وهي «الملك لير». وليس كما هي «البروفة» في المسرح

كما كان يحاول «أليك غوينز» القول، فالممثل يتحرك مع حركة المشهد، ولكن هنا في البرد بعيداً عن أي نص، فقد يحدث هكذا أن ينهض كما فعل «بول سكوفيلد» في حركته عندما كان خارج نطاق الكاميرا، ثم حركته عندما أصبح مقابل العدسة لتجد جسده ككل يمتص الشخصية بكليتها. وأي شيء بحاجة إلى ارتجال (لأنه هنا في الفيلم على الممثل أن يقوم بإيماءات مختلفة عما يحفظه في المسرح) كطريقة مدّ يده والتي ستصبح بشكل مطلق جزءاً من «الير». ثم أقول: «Cut - قطع»، عندها سيسقط الشخص الآخر، وأقول: «لنعمل مشهداً آخر»، ولحظتها ستواصل الشخصية الأخرى طريقها.

وهذه هي تجربة كل يوم في التمثيل والتي تظل بالنسبة لي لغزاً غير اعتيادي. ولكن هناك لغزاً آخر يتجاوز هذا: هناك ممثلون سيئون وممثلون جيدون. والفرق بين الممثل السيء والجيد هو شيء يستطيع أي شخص تمييزه، ولكن عندما تكون مهمتنا أن نجد طريقة معينة لتحويل المستوى الذي يمثل فيه الممثل كي نجعل «السيء» يصبح «جيداً»، عندها يكون المرء أمام أحجية مذهلة.

فما الذي يصنع تغييراً في الجودة؟

الجودة في أشياء خارجية كمحرك السيارة أو أي شيء مرئي آخر يمكن تمييزها بسهولة. ولكن عندما يتعلق الأمر بالتصرفات والعلاقات الإنسانية يصبح الأمر عصبياً على التعريف. ولكن ذلك يأخذ أهمية خاصة عندما يتعلق الموضوع بالبرنامج نفسه أو بنص مشترك أو ببنية حسية مشتركة، بغض النظر إن اشترك فيها اثنان من الممثلين أو عشرون.

وعندما يأخذ البديل دور ممثل آخر، قد يستطيع أن يقوم بالحركات نفسها، والتعابير كالشخص الذي أخذ مكانه، ويستطيع أي شخص من الجمهور أن يحكم وبشكل دقيق أن ما يشاهده الآن على مستوى أدنى من الجودة أم أعلى. وبالرغم من أن الناس يرتعون هذه الأيام من أي شيء يطرح «قيمة»، وبالتجربة فإن أي مشاهد متنبه يميز ويتجاوب طوال الوقت مع سلم قيم صحيح بشكل مطلق، إذا كان متعذراً تحديده. وبالتالي فعندما يعمل المرء، فإنه يبيح طوال الوقت

عن «قيمة»، وهذا شيء محدد تماماً. والمسألة ليست مجرد شيء عام بتمثيل المشهد بشكل جيد، أو فرقة «تمثل جيداً مع بعضها البعض»، فهذا ليس كافياً، فكل كلمة تؤثر وكذلك كل ارتفاع أو انخفاض للصوت، وحتى حركة اليد نحو الأمام أو الخلف أو وقوفها للحظة. وكل هذه الأشياء تحتوي على السؤال ذاته: ما هذه التركيبة العجيبة للإنسان، هذه الجلبة التي أخذها الممثل من اللامكان ولبسها لتتخلخل في جميع أوصاله، والتي يمكن أن تكون ذات جودة سيئة أو متوسطة أو عالية جداً، تماماً كسجادة؟ فما الذي ينتج هذه المادة من الجودة المتغيرة؟ إن كل ما يستطيع أن يقوله المرء هنا وبشكل أكيد بأن هناك دلالة واضحة جداً، أو محك وككل شيء في المسرح وهذا المحك يوجد فقط «في هذه اللحظة».

لا شيء في المسرح له معنى «قبل» أو «بعد»، لأن المعنى يكمن في «الآن». فالجمهور يأتي للمسرح لهدف واحد فقط، وهو أن يعيش تجربة معينة، والتجربة تتم لحظة ممارستها. وعندما تكون هذه هي الحالة تماماً فالصمت في المسرح يغير كثافته، وفي جميع أشكال المسرح وفي كل التقاليد المختلفة والأنواع المختلفة للمسرح في جميع أنحاء العالم يجد المرء الظواهر نفسها. فالجمهور مؤلف من أناس عقولهم تدور بينما يراقبون الحدث، وأحياناً يتأثر الجمهور وكذلك نحن لا نعرف تماماً ماذا تعني «يتأثر» ما عدا أنها ظاهرة. في البداية لا يتأثر، (ينفعل) الجمهور؛ لماذا هذا؟ ثم فجأة شيء ما يتأثر به الجميع. ولحظة التأثير هذه ظاهرة محددة تحدث. ما حدث حتى الآن يتحول إلى تجارب مشتركة، بل موحدة. ولحظة أن يصبح جميع الناس واحد يسود صمت واحداً، وهذا الصمت يمكن تذوقه باللسان.

إنه صمت مختلف عن الصمت العادي الموجود في بداية العرض، فهذا صمت يمكنه، طبقاً للجودة التي يعيشها الممثل، أن يصبح تجربة ذات جودة أخرى بالنسبة للجمهور، إنها تجربة يدرکہا كل شخص، وهذا الإدراك المشترك يعبر عن نفسه من خلال زيادة كثافة الصمت ذاته.

ولذلك، فإن المرء يستطيع أن يرى أن هناك لغزاً كان دائماً موجوداً في طبيعة الحدث المسرحي، وأنا أعتقد أن هذا يجب أن يرتبط بشيء ساحر؛ الفرق بين الدراما والتراجيديا.

فعندما يشاهد الجمهور انعكاساً تعبيراً لبؤس الحياة، وقد قدم بشكل ممتع أو مثير، فإن الجمهور يكون قد قضى أمسية ممتعة ويمكن أن يصفق في النهاية، ولكن ليس هذا ما يعنيه المرء بكلمة «تراجيديا»، فالتراجيديا لها تأثير خاص جداً، وإذا وصلت التراجيديا إلى الكثافة التي وصفناها قبل قليل عندما يتم إنتاج الصمت الأعمق في الجمهور، فهذا يعني أن الجمهور يواجه الجوهر المكثف لتجربة حية، ويغادر الجمهور المسرح وهو متجدد تماماً.

والآن الكلمة الغامضة جداً «كنارسيس - تطهير» تشير إلى ذلك، ولكن كلمة واحدة لا تساعد على الفهم، إلا أن الذي يساعد على ذلك هو النقيض بالرجوع إلى السؤال وتمييز الأحجية الحقيقية عندما نقابلها. وعندما يثار الرعب بطريقة معينة، بدلاً من أن يكون الانفعال سلبياً فإن هناك شيئاً إيجابياً يظهر. وهذا يبدو لي مهماً جداً للضغط، لأن المسرح له وظيفة محتملة؛ أن بإمكانه أن يشفي.

في زمن التراجيديا اليونانية عندما كانت تأتي المدينة كاملة مع بعضها مع البعض بكل التفاصيل الفردية التي تشكل المدينة ليتحولوا إلى تجربة مكثفة مشتركة تتسامى فيها النفس. وللحظة فإن حياة ذات طبيعة مختلفة جداً تم تذوقها، ثم سيغادر كل شخص المسرح ويرجع إلى حياته الطبيعية. ولكن هناك شفاء مؤقت يحدث للمجتمع المريض والمقسّم حتى لو عادت التقسيمات والصراعات مرة أخرى عندما يغادر الناس الفضاء المسرحي، وهذا التحول والتذوق - والثقة - التي أعطتها يمكن أن تحدث مرة ثانية وثالثة كلما التقى الجمهور في الظروف الخاصة للعرض المسرحي، فلا يمكن شفاء المجتمع بشكل دائم، ولكن لحظات الشفاء المؤقت يمكن أن تعيد التوازن باستمرار.

وعلى الرغم من ذلك فإنه ليس هناك معنى للعيش بشكل رومانسي في الماضي البعيد قائلين: إن هذا ربما كان ممكناً في التراجيديا اليونانية، ولكن الشيء المهم هو رؤية كيف يمكن لهذا الاحتمال أن يوظف في العملية المسرحية عندما يحدث، وهذا يلقي بالمسؤولية على كاهل كل شخص يشغل بالمسرح، ولهذا السبب، وباختيار بعض الكلمات من الأشهر الستة الماضية والقاسية، عندما سئلت عما سأحدث

عنه الليلة، اخترت أن يكون العنوان: «هل يأتي اللاشيء من اللاشيء؟». والآن أنا أسألكم: هل يأتي اللاشيء من اللاشيء؟ فعلى سبيل المثال، إذا أخذ المرء نظرة سلوكية بحثة عن عملية الحياة، وإذا كان كل تصرف للإنسان يأتي من الصراعات الداخلية والضغط الذي يمكن إرجاع أسبابه لعوامل اجتماعية وثقافية وعرقية وبيئية معروفة، فإذا كان هذا صحيحاً، فهذا يعني أن كل شكل من أشكال السلوك والذي يشكل بدوره الحياة والمسرح يأتي من «شيء»، وأي مؤمن بالسلوكية سوف يؤكد أن كل شيء حتى ما يضعه أعظم كاتب في مسرحية، وأفضل عرض يمكن تقديمه ما هو إلا نتاج مادي لما اكتسبه هؤلاء الناس خلال فترة حياتهم أو من مورثاتهم الجينية.

إذا كان الأمر كذلك، فإن لدينا الجواب: يأتي الشيء من الشيء، ولا شيء يأتي من لا شيء. ولكن التجربة المباشرة تتعارض مع هذه النتيجة السهلة.

في المسرح، يبدأ المرء التمرين في غرفة مجردة أو خشبية خالية، وعندما ينتهي العرض ينتهي كل شيء، ففي نهاية العرض المسرحي أو نهاية المسرحية تكون النهاية. إذا بطريقة ما شيء يولد، وشيء يموت، وفي الفضاء الخاوي لا أثر يبقى. والمرء هنا محظوظ لمراقبته عملية تبدأ من لا شيء وتنتهي في لا شيء. ولكنها يمكنها أن تصل إلى «لا شيء» مختلف تماماً في الوسط إذا ساد الصمت الاستثنائي والواضح والعظيم.

وتكرار التجارب يظهر بطريقة ملموسة أنه ليس هناك «لا شيء» واحد، بل على الأقل هناك «لا شئيين» وقد يبدو هذا لغوياً غير ممكن، ولكن ما يعنيه هو شيء محدد. إنه عبارة عن مصدر تأتي منه درجات الجودة. فعندما لا يكون هناك جودة بتاتا فإن الصفر يكون سلبياً تماماً، ولكن من خلال سلسلة من العوامل المعقدة كل شخص يُحفز لتكثيف استثنائي للفهم، وعندها الممثل وجسده، وعلاقة كل ممثل بممثل، وعلاقة كل واحد في المجموعة ككل بالآخر، كلها تخلق صيغة جديدة من العلاقة مع الجمهور. ومن كل هذا تخرج مشاركة حقيقية لكل الموجودين؛ لأن هناك انسياً حياً يوحد الكينونات المنفصلة في أحد ميادين الحياة. وعندما

يحدث هذا فإن التجربة المشتركة تتحوّل من كونها صفرًا سلبيًا إلى «صفر» يتسلق سلم الجودة حتى يصل أخيراً إلى مستوى من الفهم يصبح فيه الصفر إيجابياً .

وهذا الصفر المهتز ، هذا «اللاشيء» لا يمكن فهمه من قبل الناس نفسها! سواء المؤدي أو الجمهور عندما يكون مستوى فهمهم في نقطة البداية ، وفي هذا المستوى ، يمكن أن يأتي اللاشيء من اللاشيء . إن ديناميات العرض يمكنها أن تُخرج شيئاً من اللاشيء ، حتى يرجع اللاشيء الحقيقي الذي يأتي من اللاشيء إلى اللاشيء مرةً أخرى .

إن هذا مرتبط بشيء بسيط جداً جداً ، أنا متأكد أنكم جميعاً تعرفون أن المشتغلين بالمرسح يعرفون أنهم سُذج .

في الحقيقة أخي أخبرني الآن بأن «إرنست جونز» قال : «إنّ أحد مميزات العبقرية هي السذاجة» ، وهذه السذاجة هي شيء طبيعي جداً . المشتغلون بالمرسح عاطفيون وممتعون وحساسون وبسطاء ، ومع أنهم لا يحبون أن يقال لهم ذلك ، فهم بالدرجة الأولى سُذج . وهذا مساعد أساسي لنا .

إنه لمن الممتع أن تعرف أن بريخت وهو الذي أصبح رمزاً كبيراً للفكر التعليمي ، والذي كتب نظرياً عن المسرح أكثر من أي مخرج آخر ، حافظ على السذاجة قبل كل شيء ، وخلال عمله ، حتى أنه أدهش كل من يعمل معه ، باستخدامه دائماً كلمة «ساذج» ، وقال : «علينا أن نصنع مسرحاً ساذجاً» .

وفي الحقيقة أن عروضة كانت بعيدة جداً عن ما يتخيله أي شخص يقرأ نظرياته ، وجميع العروض التي أخرجها بنفسه اشتعلت بمتعة الحدس ، الحدس الذي يزداد بالنشاط ، وحيوية العمل مع الناس الآخرين .

إنه لمن الضرورة بمكان أن نزن قضية السذاجة هذه ، السذاجة هي البراءة . اليوم في الغرب وفي مدينة رئيسية محاطة بجميع مشاكلنا الحالية من السهل تصديق أنه لكي يؤثر المسرح على جمهور اليوم عليه أن يرسم مادته خارج التجربة . نظرياً فإنّ الخبراء يكتبون ويخرجون ويمثلون خارج تجاربهم لجمهور يهيمه التجارب ، فأين إذا تأتي البراءة؟ إنها ليست مسألة خيارات - إما براءة أو تجربة . إن التجربة تصبح ذات معنى فقط ، عندما تضاع باستمرار بالبراءة الكامنة هناك . ومن خلال ذلك يستطيع الجمهور أن يتفهم تجربة بوصفها رعباً

ومواجهة للواقع الذي تجلبه التراخيديا ، ولكن قد تثار مرة أخرى بفهم مختلف يأتي من هذه البراءة ، والتي من الممكن أن تحتجب تماماً ولكن لا يمكن فقدانها بشكل تام . إذا تأمل المرء جيداً فإنه سيلاحظ أنّ اللحظات النادرة عندما يكون لديه انطباعاً بتغيير في الجودة ، فإنّ البراءة والتجربة تتعايشان معاً . وفي هذه اللحظة يمكن أن تحدث عملية شفاء ، وعملية الشفاء هذه تعمل على كل فرد موجود . والآن يبقى سؤال واحد ومركزي دائم : أية عملية وأية نظرية يمكن إيجادها حتى تكون الأفعال على مستوى معين يمكنه أن يوضح بمستوى آخر؟ ما هي عملية الشفاء؟

يبقى السؤال مفتوحاً ، وبما أننا هنا لتبادل الأسئلة ، فإنني أود الآن التوقف عن الكلام لأطرح سؤالاً على المحللين والمعالجين النفسيين الموجودين هنا الليلة : هناك شيء أود فهمه بمساعدتكم ، في الكتابات حول العلاج النفسي التي مرّت علي في لحظات مختلفة صدمتني دائماً عبارات كثيرة الاستخدام ، وهي كلمة «ظلام» ، «في أكثر المناطق ظلمة في القلب» ، «أكثر المناطق ظلمة في الروح» ، «المناطق الأظلم في النفس البشرية» ، وكذلك عبارة أخرى ، أيضاً ، وهي «عميق» ، «في الأعماق الخفية» .

ولم تمرّ علي أبداً : «في أكثر المواقع نوراً في خفايا النفس» ، أو «في أكثر المناطق نوراً في النفس البشرية» ، ولذلك أرغب في سؤالكم كي أفهم هذا بشكل أفضل ، لأنه بالنسبة لي هذا مرتبط بمعنى السلوك ومعنى التطهير . ولماذا القسم المخفي الأعظم من النفس يعتبر مكاناً «مظلماً»؟ ولماذا ليس «نورا»؟ ألا يمكن للمجهول الذي يتجاوز وعينا اليومي أن يحتوي «أعلى» بالإضافة إلى «أسفل» و«عال» و«منخفض»؟ للشفاء .

وفيما يلي الحوار الذي دار بين الجمهور وبيتر بروك :

* ربما يكون التحليل النفسي ليس جيداً في قضية السعادة .
- بيتر بروك : لقد قال هذا وهو يتسم ، إذا هو إنسان سعيد! ولكنني أتساءل إذا ما كنا نستطيع أخذ هذه الملاحظة بشكل دقيق ونبحث عن معناها الحقيقي .

* أنا لست محللاً نفسياً ، ولكنني أودُّ أن أربط وأقول ، ربما لأنه مكان مجهول فهو مظلم لأنه غير واضح؟

- بروك : نعم ، أعتقد أننا نفهم ما تريد قوله بأننا محاطون من جميع الجوانب بالمجهول .
إلا أنه من الضروري لنا أن نعرف من خلال التجربة المباشرة أكثر قليلاً عن المجهول ، وبالتالي من الطبيعي أن يرغب المرء بإلقاء الضوء على المخفي في الظلمة ، ويستخدم التعبير التالي : «ألق بالضوء» . ولكن المرء لا يستطيع التحدث عن إلقاء الضوء على ظلمة أحدهم دون أن يسأل : «ثم ماذا يعني الضوء؟» إنه ، فقط يخرج إلى الفضاء ، من الحجرة ، ولكن هذا لا يكفي ، فهذا ليس بإلقاء الضوء . إذاً ، أنا ما زلت أحب أن أعرف إذا ما كنا نستطيع الوصول مباشرة إلى السؤال . أين هو مصدر الضوء الذي تريد أن تلقي به؟

* وأنا ، أيضاً ، لست محللاً ، ولكن أليس لهذا علاقة بحقيقة أنه ، فقط في الظلام تستطيع أن ترى الضوء الحقيقي ، وهي نوع من الاستعارة (المجاز) الدينية؟ إنه فقط ، في الظلام تستطيع فعلاً أن ترى الضوء ، وترى الضوء بكثافته ، وجماله . . . الخ .

- بروك : أنا أتساءل إذا كان المحللون يوافقونك على هذا الرأي؟

* هل بإمكانني القول إنني لست طبيياً نفسياً ولا معالجاً ولكنني مسرحي ، وأعتقد ، ربما لوجود الكثير من القمع والصراع الإنساني ، وكنقيض لما تحدثت عن الجانب المضيء ، أن الجانب المضيء الذي نتحدث عنه هو الجانب الأكثر اجتماعية في الطبيعة البشرية .

- بروك : أعتقد أن ما قلته يكثف السؤال المربك : هل الحاجة الاجتماعية للحيوان البشري هي فعلاً النظير لهذه المنطقة البدائية التي تدعى ظلام؟ عندما كتب «إرنست جونز» عن «هاملت» ، كتب ولديه معرفة هائلة عن جميع الطبقات المختلفة لهاملت . كما كان متمرساً في «شكسبير» وفي تاريخ المسرحية ككل ، وقد أشار إلى أن طبعة ما قبل «شكسبير» للقصة نفسها - مسرحية عن رجل يسمع أن أباه قد قتل فيأخذ بثأره - كانت تمثل في العالم الخارجي ، ولذلك فإن شخصيات هاملت المبكرة لما قبل هاملت كانت كلها اجتماعية

بهذا المعنى . ولكن العمل كان في الخارج والصراع كان في الخارج . وركز «إرنست جونز» على كيف استطاع «شكسبير» ، خطوة خطوة ، إزالة كل شيء يجعلك تعتقد أن الصراعات الحقيقية كانت في الخارج .

وبالنسبة لـ«إرنست جونز» لم يكن هناك سؤال بالمطلق عن أن ما يحدث في المسرحية الخام في العالم الخارجي الآن يحدث فعلاً وبكل تعقيداته في العالم الداخلي لهاملت نفسه . في الحقيقة ، أنا أعتقد أنه ، أيضاً ، استخدم التعبير التالي : «في أظلم المناطق في روجه» . ولكنني متأكد أن «إرنست جونز» سيسامحني إذا سألت الآن : «هل هذا كل شيء؟» ألم يكن صراع هاملت الداخلي مُمثلاً بتداخلات المعاني والتي تأتي من المجهول والضوء ومستويات فوق الوعي واللاوعي؟

وعندما يدرك المرء هذه الفكرة عن الدوام العنيفة المجهولة والهائلة المتوجهة إلى الداخل ، وبشكل غير مرئي إلى داخل الإنسان ، فهل من السخف أن نتحدث عن الضوء؟ أو بشكل آخر ، أليس المرء هنا مجبراً على أن يتساءل إذا ما كان هذا «شيئاً آخر» في مكان ما في نفسه وإذا كان كذلك ، فماذا؟ إن كلاً منا يعرف كلمة «رعب» ؛ بمعنى أن الرعب هو عبارة عن نوعية يمكن لكل إنسان وفي لحظات مختلفة أن يعيشها . أين الرعب؟ الرعب تجربة داخلية ، تماماً كما الخوف والكرهية والذعر والعنف والرغبة في القتل . إنها تجربة مختلفة داخل العضو المعقد ذاته . فما الذي يغذيه؟

إن بإمكاننا الحديث عمماً يغذي الذعر وعمماً يغذي الخوف ، وعن القوى المضادة التي تكبح الخوف والتي من الممكن أن تقود إلى الانفجار ، وعن عدم اتخاذ القرار الذي يمكن أن يؤدي كما في حالة هاملت إلى شل الإرادة . ونحن بحاجة لاختبار ما الذي يغذي الرعب ، والانفتاح وكذلك تحرير الإرادة .

ما هو التساؤل ، التساؤل الذي يقودنا إلى الجوانب المضيئة من النفس؟

لماذا لا نستطيع نحن معرفة جميع هذه المصادر ، أيضاً؟ وإذا كان لدى المسرح شيء يقدمه فإنه يقدم نكهة شيء لا يمكن شرحه ولا تعريفه ، ولكن يمكن ممارسته كحقيقة ملموسة .

* لقد قلت قبل قليل إننا نتبادل الأسئلة ، فهل يمكنني سؤالك سؤالاً أعتقد أنه يتقاطع مع ما كنت تقول الآن عما يغذي هذه التجربة . لقد استمتعت بطريقتك في وصف نوعية الصفر وهو يصعد على ميل الوعي حتى يحدث شيئاً جديداً ، فهل لك أن تقول شيئاً عن كيفية وضع الشروط كي يحدث هذا الأمر؟

- بروك : نعم ببساطة ، فمنذ عدة سنوات كنا نعمل في الخارج في أصقاع مختلفة من العالم ومع ممثلين من ثقافات وخلفيات مختلفة ، من الشرق ، وأيضاً ، من الغرب ونجمعهم معاً . وقد اكتشفنا أن هناك تقنية واحدة تجمع الممثلين بعضهم مع بعض ، ممثلاً يابانياً مع ممثل أفريقي وآخر أمريكي ورايع إنجليزي . يجلسون معاً وكل واحد يدرك أن عقله بحاجة إلى غسيل . عليهم أن يدركوا ذلك ، ويقول لي الناس : كيف بإمكاننا الالتحاق بك؟ وطبعاً لا أجرؤ أن أقول لهم : «عليكم أن تأتوا وتقولوا لي إن لدينا عقلاً بحاجة إلى غسيل» . ولكن هذا هو السبب السري ، وأنت بإمكانك أن تتشتم الناس الذين يشعرون أنهم بحاجة لهذا . وعندما بدأنا العمل جلسنا في حلقة دائرية . لماذا؟ هناك أشياء كثيرة في العقل تمحى بمجرد أن تجلسوا مع بعض في حلقة . وهذه هي الغسلة الأولى .

قبل عشرة أيام قمت بورشة عمل في برلين مع عدد من الأشخاص الذين جاءوا ويحملون معهم كل التعقيدات الفكرية للعقل الألماني ، والذي يذهب أبعد من أي تعقيدات يعرفها أي شخص في مكان آخر ، واليوم مليء بالإحباط والمرارة والغضب ، أيضاً . وفي ورشة العمل هذه ، والتي كانت للمخرجين الشباب ، جلسنا جميعنا على الأرض ، وليس على الكراسي ، وهذا ما فاجأ الجميع ، وبدأنا بعمل شيء هادئ جداً ، تمرين صغير في الصمت . وفي نهاية اليوم ، قالت لي إحدى الفتيات الألمانيات ، وهي من الشرق تتميز بتجاربها القاسية والصعبة ، قالت : «أتعرف أن الجلوس في تلك الدائرة كان بمثابة الدخول إلى الجنة» .

حسناً ، كان هناك الكثير من المبالغة وكان مؤثراً ، ولكن ما قصده أن هذا الوضع البسيط - الجلوس بهدوء - غسل لها دماغها بشكل مؤقت . فعندما يُغسل العقل الطبيعي بتلك

الطريقة فإن «جودة» مختلفة تظهر مباشرة . وبعد ذلك تمرين بسيط آخر ، على سبيل المثال الوقوف ثم الجلوس مرة أخرى ؛ المشي أو بتناول كرسي وتضع يديك عليه ، يشعرك بالاختلاف .

والشخص الذي يسعى لأن يفرغ نفسه / نفسها يصبح من خلال الفراغ أداة استقبال بحساسية أفضل ، وهذا يتحدى الكثير من المعتقدات المحمولة في الأعماق ، أحدها أن المخرج والممثلين يبدوون عملهم من العقل حينما يقررون ماذا يريدون أن يفعلوا ، ومن ثم يستخدمون جسدهم ليعرضوا نتائجهم للآخرين . ولكن هل أنت هناك لتعرض ، أم لتكتشف؟ هذا هو الخيار ، فإذا كنت هناك لتعرض فعليك أن تقبل التقليد ، والذي بناءً عليه يبدأ العمل الجيد عندما يجلس الجميع حول طاولة يناقشون ما يريدون عمله لأسابيع عديدة . إن هذا تقليد مصبوغ بقدمية القدم ويؤخذ على محمل الجد ، لأنه يعتبر تطوراً لمفكرين عاشوا حيوات عقلانية . ففي البداية تناقش المسرحية من جميع الجوانب : النفسية والاجتماعية والسياسية . فقط ، وعندما يتم الوصول إلى اتفاق حول النوايا ، وعندما تنتهي حلقة البحث هذه ، يبدأ العمل المسرحي لإيجاد أساليب جيدة لجعل هذه الأفكار ممتعة للجمهور . وبالتالي فإن العملية هي كما يلي :

نحن نتفق على ما نحاول فعله ، مع بعضنا ، ثم نرى كيف سنعرض ذلك ، وأخيراً يكون لديك «عرض» . ولكن عندما يكون الهدف بدل «العرض» هو «الاكتشاف» ، عندها لا ينتهي غسيل المخ في اليوم الأول . فأنت تدرك أنك ما أن تبدأ الغسيل عليك أن تغسل ، ليس فقط التراكمات الجدلية الواضحة في الدماغ وخلفيات التراكمات «الفنية» معتقدين أنها كلها في الدماغ ، ولكن يتوجب علينا ، أيضاً ، أن نعرف بأن الجسد بحاجة إلى غسيل خاص - لأنه في النهاية ما هي أداة المسرح غير الجسد؟!

فكل الجسد بما فيه من مناطق متنوعة من الفكر والمشاعر يجب أن ينظف . فتقوم بتمرين باستخدام قدم واحدة ، على سبيل المثال ، يقوم الممثلون بعمل تمرين يستخدمون فيه قدمهم بخيال نفسه المتحدث عندما يستخدم الكلمات ، والآن بالنسبة لممثل ياباني أو أفريقي هذا سهل للغاية ، لأنه ليس عليهم أن يقوموا بشرحه .

فيماكانهم أن يفكروا مباشرة ، ويحلموا ، ويتخيلوا ويخلقوا

بأي عضو في الجسم كما يفعلون بعضو آخر ، ولكن بالنسبة للكثير من الممثلين ليس من الوارد أن تجد لديهم هذه الحساسية والخفة دون التدريب والتمرين ، وهنا عملية التدريب والتمرين ليست لاكتساب مهارات أو لاكتساب أساليب لإعادة إنتاج فكري لنوايا تم تحضيرها .

وما بدأ كغسيل مخ أدى الآن إلى حمام (دُش) كامل يصبح الجميع من خلاله منفتحين ، ومن خلال هذا الانفتاح تأتي الأشكال والإيماءات والنغمات والأفعال ، وهذا بدوره يجعل الممثل أكثر انفتاحاً وتقبلاً ، وبالتالي يصبح العرض والاكتشاف واحد ، وتكون لحظة الأداء «العرض» الفعلية هي اللحظة التي يكون فيها الجميع صافياً تماماً . وهذا لا يحدث في خطوتين : تحضير ونتيجة ، بل إنه يحدث في أفضل الأحوال للحظة واحدة فقط ، وذلك عندما يكون الجمهور حاضراً والعرض جار . إن النظرية بسيطة ولكنها تؤخذ وقتاً طويلاً لإنجازها .

* اعذرني ، لا أعرف إذا كان ما سأقوله الآن في مكانه ، إنه يرجع لما كنت تسأل عنه قبل مدة . صور الظلام والضوء هي أساسية بالنسبة لنا ، وأكثرها أهمية على مستويين : الأول ، الخروج من الرحم ، وهذا ببساطة الخروج من الظلام إلى النور وهذه هي الحياة . ثم ، ربما وهي أكثر عمقاً على المستوى العلمي ، فنحن عادة ما نفكر في العالم كما لو أنه قد ولد من الظلام الدامس ، ودعني أستخدم بعض التعابير «كالبقع المظلمة» و«الانفجار الكبير» ، وأعني هنا أن الضوء قد خلق هناك ، وأنا أعتقد أن هذه الأشياء قد غاصت عميقاً في وعي النفس لكل إنسان ، كما أعتقد عندما نكون في المسرح أو في أي مكان آخر ونعيش تجربة الشعور بالضوء ، ربما يوصف بشكل دقيق كالشعور بالوحي . وأظن أن هذا شعور ديني ولذلك لا يستطيع المرء التحدث عنه دون أن يقول بأنه شعور «بالوحي» . وهذه التجارب الفنية المشتركة ، ربما تكون أفضل طريقة لتعيش تجربة الشعور بالوحي . ولا أعرف ماذا يعني الإلهام بالنسبة للتحليل النفسي ، ربما علي أن لا أشطح بتفكيري . ولكنني أعتقد أنه ، ربما لهذا السبب نشير نحن إلى الظلام ومن ثم إلى النور . فهذان الشيطان بسيطان جداً ،

وكذلك أساسيان جداً يعيش معهما جميع البشر . - بروك : إن ما قلته مهم جداً لأنني كما قلت : أنا أتساءل إذا كان علينا أن نوافق على كل ما جاء اليوم في الفكر المعاصر؟ إن المرء يمكنه القول : إن التفكير الدارويني ، والدارويني الحديث وما بعد داروين يقودنا إلى الانفجار العظيم ، وأكثر فكر ناضح للانفجار العظيم يعطينا فكرة عن العالم ، وهي مختلفة تماماً عن النظرة التي تعطيها التجربة المسرحية ؛ لأن التجربة المسرحية في أفضل أحوالها إلهام لكلية اللحظة ، فنحن نستطيع أن نقول إن الخليقة لم تبدأ بعد عملية الانفجار العظيم ، أو إن الخليقة لم تأت بعد عملية التطور ، أو إن سهم الزمن لا يمضي في الطريق المفترض أن يمضي فيها . وهذا ليس على المستوى الجدلي ، فما أسخف أن تجلس مع عالم رياضيات أو فيزياء لتجادله في هذه الأسئلة . فأنا أعتقد أن أكثر المفكرين ألعمية بدأوا يتساءلون إذا ما كان أي شيء يمكن أخذه كشيء مطلق ، ومن هنا ، فالميدان التطوري لمعرفة معقدة أكثر فأكثر يأتي - ببساطة - من التجارب المباشرة والتي تشير إلى اتجاه مغاير ، وأنا أظن أنها بحاجة لأن يتم استقبالها ، ليس نقاشها ، بل استقبالها .

وبالنسبة لشخص يتحدث عن تجربة فلا أحد يستطيع تعريفها ، ولكن يمكن التحدث عنها بطريقة تجعل كل من عاشها لا يستطيع إنكار جودة اللحظة ، أو لحظة الجودة . وبطريقة ليست لها علاقة منطقية بكل الاستخلاصات التي تم رسمها مما يوجد داخل سهم الزمن . إنها تجربة مباشرة خارج الزمن تكون فيها الكلمات التي تحمل قدسية الزمن «ذاتي» أو «موضوعي» ترن في الفراغ .

* أيمكنني إثارة نقطة ، ولكن دعني أعود قليلاً إلى الوراء ، وأنا أفكر بطريقة دنيوية ، ولكن بالتأكيد على المستوى «الكلينيكي» ، فقد كنت أفكر في التناظر بأنه لا يكون لديك ضوء دون الظلام ، كما أنك دائماً تبدأ في المسرح مع الظلام . وبالتالي فإن المرء لديه تجربة بأن الضوء دائماً يأتي من الظلام ، وكذلك كنت أفكر ، أيضاً ، بسؤالك حول الرعب . أنا أعتقد من التجارب الطيبة «الإكلينيكي» التي مررت بها أن المرء عندما يقابل مريضاً ، وأظن أن هذه التجارب تحدث

بشكل ما في مسرح صغير بين شخصين، بيد أن عادة بشعور من الظلمة، غالباً ما تكون مصحوبة بالخوف. والمرء هنا لديه نوع من الخوف عمماً سيكشفه وربما ذلك يشبه الشعور بأنه لا أحد يعرف هل سينجح الأمر الليلة أو ما شابه. يبدو لي أن هناك شيئاً له علاقة بفعل الشجاعة ويجب أن يكون مشتركاً، فلا يمكن أن تكون شجاعة المحلل فقط، وربما، أيضاً، لا يمكن أن تكون شجاعة المريض وحده. وبطريقة ما عندما يستطيع الاثنان أن يواجها شيئاً ما، ومن ثم غالباً الشيء الذي كان ينظر إليه على أنه معتم جداً يضاء بشكل مفاجئ، وهنا فعلاً نوع من الاختلاف الكهربائي في الجو، والذي من الممكن أن يذهب بعدها أو غير ذلك، ولكنني أظن أن هذا بدا لي يشبه كثيراً «اللحظة» التي تحدث عنها في المسرح.

- بروك: أنا أعتقد أن هذا حقيقي فعلاً، وأنه من المهم أن نرى كيف وصلنا إلى ذلك، فأنا بإمكانني فهم ما قلته من خلال صورتك. منذ سنوات خلت عندما كنت أعمل في لندن أخرجت مسرحيات كانت تبدأ من الظلام ثم تظهر الأضواء ببطء وعادة ما تبقى ضبابية وغامضة فترة طويلة. وبينما بعد بدأت بعمل تجارب أظهرت لي أن هذا النوع من المسرح هو نسبياً مجرد زائدة ثانوية في التقاليد العظيمة والمشهورة في أنحاء العالم في صناعة المسرح. لقد رأيت عروضاً تحت الشمس: شاهدت المسرح اليوناني تحت ضوء الشمس، كما قمنا بعرض مسرحيات في معابد في إيران في ضوء الشمس. وفجأة أدركت أن تلك كانت تجربة أقوى.

اليوم أمضي معظم وقتي كي أجعل الأضواء أكثر لمعناً. فأنا متأكد من أن قوة التطهير في التراجيديا كانت مرتبطة بحركة الخروج المؤلم من العالم السفلي ليقابل بشحنة تعطي الحياة. وأقول: «يقابل» لأنها كانت حركة باتجاهين، وكلا القطبين لهما حقيقة متساوية. ووجدت هذا ببساطة في رؤيتي لقوة المسرح الذي يعرض مباشرة تحت الشمس.

* أنا أود الحديث عن الظلام وعلاقته بالنوم، بما أن معظمنا يسافر أثناء الليل. ما أريد اقتراحه، على الصعيد المسرحي، أنه عندما يكون هناك مجال موحد للطاقة، عندما يأخذ الممثلون الجمهور إلى غشية، تقريباً إلى غشية نوم عميق، إنها

مثل أن تأخذ الناس إلى ما وراء العقل، لأنه في هذه الحالة لا يوجد تفكير وهي تجربة مباشرة. وهذه التجربة المباشرة، في حالة غشية النوم العميق، للفراغ والركود. وهذا ما أشعر به عندما نتحدث عن الظلام.

وعن الضوء أريد التحدث عن ألوان الطيف، وأنا أتذكر أنه بالنظر إلى لوحة مونيه «مرتفعات ديوفيل»، نجد قد رسم الضوء في الأعلى عند المطر على مرتفعات ديوفيل، ولذلك ما نظرنا إليه كان المطر بطريقة انطباعية يسقط فوق المرتفعات والتي تأخذك مباشرة من خلال ألوان الطيف. نظرت إلى اللوحة فرأيت لمعناً أيضاً فعلى الضوء أن يذهب عبر ألوان الطيف ثم إلى اللعان الأبيض، وعلى الظلمة أن تخترق إلى ذلك الغموض في النوم والموت وتغادر الجسد، وأنا أظن لأن كلا التجريبتين تحدثان في الإنتاجات المسرحية.

- بروك: حسناً، لنحاول أن نجعل ما قلته ملموساً، لأنه دائماً هناك خطر عندما يحاول المرء أن يلمس شيئاً عالياً جداً. وإذا بقيت عالياً فترة طويلة فإنك تفقد جسدك! والمرء يعرف أنه في المسرح إذا لم يعد الجمهور يؤمن بالأجساد الموجودة قبالة فإنه يضجر بسرعة كبيرة. دعونا، فقط، نرى ما فعله «شكسبير»، لقد قام «شكسبير» باستغلال كل أداة ممكنة - مواقفه وحبكاته وشخصياته والحياة الداخلية للشخصيات، وطريقة كتابته - وبالتالي كل واحد من الجمهور يمكن أن يجذب ويستمتع حسب مستوى وعيه. وخلال هذا فهو يقود الجمهور نحو الأعلى للحظات قاسية، ومن ثم يتركهم ينزلون نحو الأسفل مرة أخرى، ولا يقيهم معلقين فوق في الأعلى، ولكن جودة الإضاءة تغلف كل شيء - شدة الإضاءة وضعفها من البداية حتى النهاية. والممثل بطبيعته لديه حدس عال كما تحدثنا قبل قليل، وبالتالي فهو حساس، ومن خلال هذه الحساسية فإن الممثل يدرك فوراً أن في كتابات شكسبير أكثر مما تراه العين، ولا أستطيع هنا قول أي شيء محدد أكثر من «أكثر مما تراه العين»، فهناك مستوى واضح، ولكن إذا حفرت بعمق أكثر، كما فعل «إرنست جونز» مع هاملت، فإن هناك مستوى آخر وخلفه، أيضاً، مستوى ثان. وإذا كنت تصغي جيداً فخلف كل ذلك هناك موسيقى، وهده الموسيقى لا يمكن تصنيفها أو تنسيقها. فالقرن التاسع عشر

كاد تقريباً يدمر شكسبير بمحاولة تنظيم موسيقى الشعر طبقاً للقواعد الموجودة ، للوصول إلى «صوت نبيل» محدد ، وبالطبع فإن الأجيال التالية لم تُطَق سماع الممثلين يتحدثون «تلك» الموسيقى . وإذا أدرك المرء أن الموسيقى هي كلمة تتخطى التعريف ، فبإمكانه أن يرى ما وراء هذه الكلمة من خلال الصورة ، وأن هناك نغماً متواصلًا ، حياة معينة . وحالما يرى المرء هذا التيار تحتها ، يستطيع أن يرى المسرحيات نفسها مغلفة بهارمونيا عالية والتي لا تتغير ، بل تجعل أكثر الأفعال بشاعة ؛ قلع العيون في الملك لير على سبيل المثال ، ليست وحشية ومقرفة وديئة وحسب ، ولكنها وحشية ومقرفة وديئة ومغلفة بجودة الحقيقة .

* بيتر ، أنا فعلاً معجب بالوجهين المختلفين اللذين قدمتهما لنا الليلة ، وجه الحدة ، ووجه - إذا سمحت لي - الكوميديا ، ففي البداية حذرتنا كأبي محاضر جيد ومن ثم ورطتنا فيه . السؤال الذي أودّ طرحه هو : هل هناك عملية شفاء للكوميديا؟ وإذا كان هناك طريق خلال الكوميديا فإن هذا يقودنا إلى الاستنارة والضوء اللذين تحدثت عنهما . بخبرتي الشخصية أعتقد أنه يوجد ذلك ، فبعض تجاربي التي أذكرها جيداً في المسرح كانت عندما يخرج المرء ويشعر بالضوء ولكنه يكون ، أيضاً ، قد رأى خلال شيء ما . وفعلاً أنا أريد أن أسأل حول ذلك . بالطبع ، حفر فرويد عميقاً أو عالياً - في أوديسس - ولكن قبل أن يفعل ذلك كتب كتاباً عن النكت وعلاقتها بالعقل اللاواعي ، والذي لم يكن تماماً فناً راقياً ، فهل بإمكانك أن تتحدث عن تلك الطريق الأخرى وإذا ما كانت أقل من طريق التراجيديا أو أنها متداخلة معها ، أم أنها شيء مختلف تماماً ؟

- بروك : قبل عدة سنوات ، وتاماً بعد الحرب ، كان لي صديق في لندن يكتب كوميديا حقيقية ، وكان ملك اليونان أو ألبانيا ، لا أذكر ، والذي كان يعيش في فندق «ريتز» ، محاطاً بحاشيته الكاملة في منفاه الساحر ، وفي يوم من الأيام دُعي صديقي ليقابل ملك اليونان ، فكان متأثراً جداً ، بل ومرعوباً ، أيضاً ، وتم أخذه إلى فندق «ريتز» إلى الجناح الملكي الذي كان يجلس فيه ذلك الملك . وتحدث الصديق

الذي جلبه للملك قائلاً : «آه ، جلالة الملك ، أحب أن أعرفك على السيد فلان الفلاني ، وهو أكثر رجل مضحك في لندن» . فنظر الملك إليه بترقب ، وكان صديقي المسكين غير قادر على قول كلمة واحدة . أفكر في ذلك لأنه بما يتعلق بسؤالك أنا أشعر أنني مذنب بشكل كبير ، لقد ضحكنا كلنا في بداية الأمسية ولم نواصل الضحك . الآن أنا أشعر بمستحيل مطلق لإيجاد أي شيء يمكنه أن يجعلك تضحك . وكذلك ، فأنا أوافق على المضامين ، فهي ضرورية تماماً ، وبالتأكيد فإن الضحك هو غسل للدماغ ، بل هو غسل هائل للدماغ ، والنموذج المثالي أن تجد تعايشاً ، أن تجد كيف يمكن للحظة أن تكون مضحكة واللحظة التالية جدية ، ثم تعود مرة أخرى وهكذا ، وقد رأيت ذلك مرة واحدة فقط ، كان هذا في أفريقيا ، عندما ذهبت إلى قرية صغيرة قريبة من «إيفي» في نيجيريا ، وقد كنت مدعواً من مخرج أفريقي لأرى إنتاجه الجديد .

وقال : «لقد عملت تعديل «لأوديوس» ، آخذاً البنية نفسها كما في المسرحية الأصلية ، ولكنني فقط غيرت «المكان» ، فالأحداث تجري هنا ، خارج «إيفي» ، على تقاطع للطرق . وقد قتل الملك في المقترق على طريق «أشوغو» ، والذي يبعد عن هنا ميلاً واحداً ، فقط . أما كل شيء آخر فقد بقي تماماً كما كتبه سوفيكليس ، ولكن لم يشاهدها أحد قط ، هنا قبل ذلك» .

ثم ذهبت إلى ساحة تعج بالناس ، وكان هناك فرح غامر لأنه سيتم عرض مسرحية ، والجميع يتحدث أنهم سيشاهدون مسرحية ممتعة ومثيرة ورائعة ، وكانت الساحة كلها مليئة بالناس ، وكان هناك أطفال ، وفي العروض الأفريقية عندما يقترب الأطفال أكثر من اللازم يأتي رجل يحمل سوطاً بيده ويضرب على الأرض بقوة ويتظاهر بأنه غاضب ، وهذا جزء من العرض ، فهو لا ينوي إيذاء أحد ، ولكنه يفعل ذلك ليجعل الأطفال «يهربون» كالجزر ، ومن ثم يزحفون بالتدرج إلى الأمام مرة أخرى . على كل الجدران تجد أطفالاً يجلسون ، وهناك أناس على الشجر وهناك هرج ومرج كبيران .

بدأ العرض ودخل «أوديوس» ، وقد أعطى المخرج دور

«أوديوس» لشخص أراد أن يلعب هذا الدور، وكان قصيراً ومرحاً وسميناً بعض الشيء وهو صاحب دكان في القرية. وكان معروفاً للجميع أنه شخصية مراوغة، حاضر الذهن وظريف، وطبعاً محبوب جداً. وعندما صعد على الخشبة تفاجأت قليلاً، هل هذا هو «أوديوس»؟ آخذاً في الاعتبار جميع الأشخاص العظماء والنبلاء الذين حاولوا لعب هذا الدور، فقد كان من غير المتوقع بتاتاً عندما دخل هذا الرجل المسرح وبدأت المسرحية.

وفي اللحظة نفسها أدرك الجمهور الموقف، فهذا الرجل الصغير المضحك سيسأل الكثير من الأسئلة، وسيضع نفسه في متاعب كثيرة، ولذلك جلسوا واستمتعوا بها، فقد كانت من أكثر الأشياء المضحكة التي رأوها في حياتهم، وفجأة أدركت أن «أوديوس» مركب ككوميديان لامع، وعندما جاء «تايرسياس»، كان الجمهور يدرك سلفاً أنه يجب أن لا يدلّق الحبوب، ولكن لم يكن هناك ما يمنع أوديوس من سؤال أسئلة محرّجة لتزداد الكوميديا شيئاً فشيئاً.

وانسجمت مع الجمهور ورأيت «أوديوس» جديد تماماً، معتقداً أنه مضحك كثيراً، ولكن بعد برهة بدأت تساورني الشكوك. وتذكرت جميع العروض التي رأيتها عندما يحاول المخرج أن يجعل المسرحية حديثة برفعها إلى الأعلى وجعلها مضحكة، ولكنني قلت لنفسي: نعم، وإذا فعلت هذا مع «أوديوس» فإنك ستدفع ثمننا باهظاً؛ لأنك بجعلك لها مضحكة، والتي هي سهلة إلى حدّ ما، فإنك تدفع الثمن لأنك فقدت ما جعل المسرحية أكثر من هذا - هذا الذي أعطها الخلود، ثم بدأت أفصل نفسي عن الجمهور الضاحك، وفجأة تحدث الراعي العجوز وأدرك «أوديوس» أن والده هو الشخص نفسه الذي قتله، والآن كل الضحك تبخر، فقد صدم الجمهور بأشع جريمة في أفريقيا كلها.

رجل يقتل والده، إنها أفظع جريمة يمكن لإنسان أن يرتكبها، وهنا كان الرجل المرح، باستطاعته أن يقتل أباه تماماً كشخص نبيل، وفجأة هذا الإنسان المرح الصغير المخادع يقف فجأة في الطريق، لقد قتل والده، والجمهور... لقد كان هناك صمت من ذلك النوع، والذي أصبح الجمهور فيه لا يستطيع التنفس، وهذا لا يمكن أن يزيد أكثر من ذلك، وفكرت،

ولكن هذا ممكن، فقد نام، أيضاً، مع والدته. وكان هذا صمت الانبهار والرعب والذعر. وكما تحدثت عن هذا، الآن، بل الليلة، نحن هنا كلنا نستطيع أن نشعر بأن الصمت كان هناك. وعندما غادر الجمهور في نهاية المسرحية، وبفضل الضحك وهذه اللحظة البسيطة، للإدراك المطلق، من المحتمل أنهم رأوا أقوى تجربة لـ «أوديوس» أكثر من أي جمهور آخر اليوم. وأنتم أيضاً، صامتون، تلك الحقيقة هنا، وللحظة، وهكذا نفهم عملية الشفاء في المسرح.

* كاتب ومترجم فلسطيني يقيم في غزة.

(1) محاضرة «إيرنست جونز» هي محاضرة ألقاها بيتر بروك في 13/6/1994 في مسرح «إدوارد لويس»، UCL لندن، وتم نشرها في مجلة «التحليل النفسي» البريطانية عدد 34، المجلد 1، رقم 1 لندن، 1998. وقد تمت إعادة تحقيقها هنا بموافقة الكاتب.