**كلية الآداب واللغات**

**قسم الفنون**

**شعبة فنون العرض المسرحي**

**السنة الثالثة ليسانس : تخصص فنون درامية/ السداسي الثاني**

**مقياس: فن الإخراج**

**المحاضرة رقم 05 بعنوان:**

**- فن الإخراج في مسرح القسوة-**

**ضمن محور العدد الثاني: فن الإخراج والاتجاهات ما بعد الحداثة**

يعتبر **أنطونين آرتو Antonin Artaud** من بين المخرجين الذين حاولوا الانزياح عن الشعرية الأرسطية، والتمرد عن المسرح الغربي المعاصر، والدعوة إلى التخلي عن الواقعية النفسية ومحاولا البحث عن مسرح بديل للمسرح الأوروبي من أجل مداواة الإنسان الغربي المعاصر، فاقتصرت دعوة آرتو في مختلف تجاربه المسرحية إلى مسرح ذات بعد أسطوري في محاولة تبيين الصراعات المتأصلة في اللاشعور الإنساني، والنظر إلى الوجود المادي بوصفه صورة غير مكتملة لما يبرزه الفن من إيحاءات رمزية وفلسفة الروح المرتبطة بفنون الرقص والحركة والتعبير الأدائي، ومن ثم الدعوة إلى فن خالص يهدف إلى التجديد في حركة المسرح بتجاوز التقاليد المسرحية الغربية.

ومن الواضح أن نظريات آرتو ترفض وجود جديلة قائمة بين الخشبة المسرحية والمجتمع، فلم يعد مهتما إلا بكل ما هو إنساني، ويتضح جليا في كتابه الذي اسماه **المسرح وقرينه** مستشهدا بما في ذلك بقوله: "يجب عن نعتبر المسرح قرينا، لا لذلك الواقع اليومي المباشر الذي أصبح، شيئا فشيئا، مجرد صورة جامدة منه... بل قرينا لواقع آخر خطير، نموذجي، المبادئ فيه كادرافيل تسارع إلى العودة إلى ظلام المياه حالما تظهر رؤوسها"، فالقرين هو المسرح في حد ذاته لوجود علاقة التطابق والتوافق فيما بينهما، وبالعودة إلى أهمية الميتافيزيقا التي تتحكم في كيان المجتمع باستخدام السحر والأساطير الغامضة والاستعارات الملتبسة، إذ أن مخزون الطاقات الذي يتجلى في الأساطير والذي لم يعد بمقدور الإنسان تجسيده يتجسد في المسرح، راغبا بضرورة الأخذ بمنطق الحكمة والعقلانية المنبعثة من المسرح التراجيدي اليوناني الذي يفرضه المفهوم الميتافيزيقي على المسرح.

ليعطي ذلك تأثيرا بالغا في بعض الممارسات الفنية وحضور أعماله عند الكثير من المخرجين الذين نادوا بطبيعة هذا المسرح على أساس الطابع الرمزي الديني والطقوسي، يعتمد في طياته على الحركة والغناء والرقص، والدعوة لممارسة هذا النوع من المسارح العلاجية النابع عبر مختلف أعضاء الجسد.

وبما أن مهمة المخرج الأولى هي أن يجعل من النص المسرحي المكتوب عملا حيا فوق خشبة المسرح، فإن آرتو حاول استبعاد النص عن العرض ومن ثم استبداله بالصرخات والالتواءات التي يؤديها الممثل، فأسقط أرتو النص وأفقده صفاته الرئيسية بالتدريج. ودعا إلى وضع حد لاستبعاد النص، وابحث عن فكرة لغة جديدة تقع في منتصف الطريق بين الحركة والفكرة، واقترح أن تكون قريبة إلى الكتابة الموسيقية، أو أن تكون نوعا من اللغة المرقمة، وهو الأمر الذي أدى لعدم احترامه لطبيعة النص المسرحي بغرض عدم إيجاد لتلك النصوص التي تتأقلم مع اتجاهه، مما أدى به إلى استبعاده، ويتجلى ذلك في قوله موضحا: "أفعل بالنص ما يحلو لي، النص على المسرح شيء مسكين، دائما، لذا أؤديه بالصراخ والإلتواءات، وهي ذات معنى بالطبع"، حيث سعى آرتو إلى هدم المسرح الغربي القائم على أسلوب المحاكاة و النفسي القائم على التحليل

النفسي، وكان هدا يستدعي رفض الكلمة ذاتها، أو على الأقل رفض حرفية النص المسرحي رافضا فيما بعد مسرح المحاكاة والإخراج التقليدي الذي يستهدف الواقعية والإيهام.

جعلت تطلعات آرتو لتحقيق مسرح شامل يتحرر من القواعد المسرحية ما لم يتوفر عنصر القسوة في كل عرض من العروض بوصفه المسرح الذي يقوم على الشكل والحركة والإضاءة ويستبدل بالكلمات البلاغة الحركية، ويخلص الإنسان من انفعالاته اللاشعورية الموروثة، والانفتاح على المسرح الأنثروبولوجي والتجارب القائمة على السنوغرافيا والطقوس الدينية والكولغرافيا الجسدية والتعبير الحركي،فهو يهدف إلى مسرح مضاد وجديد يقوم على إبراز نوعا من الطقوس المسرحية والأسطورة، ومعتبرا أن الإنسان هو المسرح بطبيعة المعايشة بنظم الإخراج التي ترفض مبدأ الواقعية.

أضحت الواقعية عند آرتو منهجا مكتملا في فن الإخراج واستخدام طابع التشويه في المنظور الخاص بالفضاء المسرحي، هو التوجه الذي أحدثه المذهب السريالي الذي يحافظ على التفاصيل الواقعية بدقة شديدة، حيث تجاوز دور الإدراك العقلي لحقيقة الأشياء الظاهرة والمنطقية، واستعماله التعبير العفوي الأوتوماتيكي الذي يعتمد على العادة والغريزة، أو على الهذيان والسكر. ومنها الصراحة الجنسية المتطرفة، والمغالاة التي لا تعرف الحدود، مما يعطي للعرض المسرحي الشكل اللاعقلاني والغير منتظم، إضافة إلى البعد الديني النابع من ثقافات الشعوب المختلفة بتوظيف كل أشكال السحر والميتافيزيقا ضمن سمات مسرح القسوة.

وعليه، فإن دعوة آرتو إلى تفعيل مسرح القسوة هو تشكيل مسرح حركة يبحث عن التعمق دون التقيد بقيود الزمن والتطور الزمني، إدا يتجنب التسلسل الطبيعي للقصة أو النص المكتوب، مضحيا من أجل الوصول إلى الإدراك المباشر التلقائي، ومن ثم جعل من عروضه المسرحية روحا تأسس لفكرة العرض الشامل الذي يحتوي في طياته على السينما والسيرك والوسائط البصرية المتعددة، وتوظيف الصراخات وشكاوي ومفاجات ورؤى وأحداث مفاجئة من كل نوع، والأنوار المتلئلة، وجمال الأزياء الساحرة، وسحر الموسيقى، ونغماتها القليلة النادرة وإيقاع الحركات المادي. كل هذا من اجل أن يعيد إلى المسرح فكرة الحياة من جديد.

وبناءا على ما تقدم، تميز الفضاء المسرحي عند آرتو بإلغائه خشبة المسرح والصالة معا ويستبدلهما بمكان واحد دون حواجز، ليحقق الاتصال المباشر بين الممثل والمتفرج، وفضل أن يكون أي مكان آخ، مثل مخزن، أو حضيرة، أو كراج، يعيد بناءه على وفق أسلوب الأماكن الدينية المقدسة، على أن يبقى ليقدم عروضه المسرحية في بناية المسرح التقليدية، ليسهل عملية التواصل والتلقي بين الجمهور والممثل.

وهو ما مكنه من استخدام أسلوب المانيكان (دمية عرض الملابس) وتسخيرها لخدمة العرض المسرحي، وهي رغبة في المبالغة لتصوير فكره السريالي الذي يؤول إلى تشعبات في تكوين الفضاء المسرحي، ويعطي تجسيد القرين رؤية ازدواجية سلبية المعنى التي استخلصها من الإنسان والعالم، وبهذا لا يمكن أن تكون الصورة المسرحية في المسرح الجديد نسخا منقولا عن الحياة الواقعية، بل يجب أن يكون طابعا الخاص ولغتها الحية القادرة على التأثير في وعي الجمهور. ويجب أن يتمتع هذا المسرح بقدر كبير من النشاط والخبرة المباشرة التي تتخطى كل الحدود وعليه أن يفعل في الحواس فعل التنويم المغناطيسي باستخدام المرئي والحسي والاعتماد على الأداء ممثليه وكأنهم تماثيل عملاقة بأقنعة ضخمة، بهدف بعث التقاليد الطقسية التي تمكن الجمهور من تقصي ومتابعة الأحداث وإشراكهم في نسق عام مع الممثل في فضاء مسرحي جديد يختلف تماما عن صلات العرض التقليدية.

في حين، يتميز الأداء التمثيلي في مسرح القسوة بوصفه عنصرا دالا وفق ما يحققه ذلك التعبير الدقيق عن مضمون المواقف والأفكار والعواطف بلغة الأحلام ذات طابع ميتافيزيقي، وإرجاع فن الأداء إلى جوهره الأصلي القائم بالأساس على العمليات الجسدية بدلا من الحتميات النفسية. وعليه، يدفع آرتو ممثليه إلى أقصى درجات القسوة سواء تعلق الأمر من الناحية الجسدية أو الصوتية، وهذا عبر حركات تصل إلى مستوى الرقص من أجل تفجير الطاقة السحرية عند الممثل، وهو الطرح الذي يؤسس عليه أرتو من خلال ضبط حالة التوحد بين الممثل والمشاهد وخلق حالة التطابق بين جسده بجسد المشاهد في ربط الصلة بينهما، حيث يتم

هذا التطابق بينهما عبر فعل التنفس الذي يؤسس لتركيبة من الآليات المختلفة مثل: الحجاب الحاجز، الصدر، الرأس، الشهيق والزفير ومن ثم إيقاف التنفس.

ومن المؤكد أن سعى آرتو إلى تحقيق كل ما هو جمالي وفني بالأساس في فن الإخراج، لم يكن سبيلا في الممارسة المسرحية على فضاء الخشبة بقدر ما كان في شكل تصورات نظرية تجلت في مبدأ الممارسة على مستوى النص، بعدما أعتبر هذا الأخير غير كفيل لصناعة المسرح، وتاركا المجال للإخراج الذي يعد المبدأ الأساسي للمسرح المعاصر القائم على قواعد وأسس تعليمية وفنية باعتباره لا مجرد درجة انعكاس النص على المسرح، بل نقطة انطلاق كل خلق مسرحي، اللغة المسرحية النموذجية، تسمح للممثل بتحويل النص إلى مختلف الحركات الجسدية وفقا لأداء القسوة، ومن ثم تصبح كافة عناصر العرض المسرحي تعطي وصفا لفضاء العرض وعدم تجانسها هو ما يعطي جمالا مسرحيا في الفضاء المسرحي. بينما يرفض آرتو أن يكون الديكور بمعناه المألوف، ويستعيض عن ذلك بشخصيات هيروغلوفية، وأزياء شاعرية قديمة، بدلا من الأزياء الحديثة، لأنها كما يعتقد تحتفظ بجمال مظاهرها ودلالتها. مانيكات طولها عشرة أمتار، وأقنعة ضخمة، وأشياء فريدة النسب، تظهر كالصور الكلامية، لتأكد الجانب المحسوس.

**المحاضرة رقم 06 بعنوان:**

**- فن الإخراج في مسرح الفقير-**

**ضمن محور العدد الثاني: فن الإخراج والاتجاهات ما بعد الحداثة**

اتخذ عمل **جيرزي جروتوفسكي Jerzy Grotowski** عدة تيارات تعليمية في تحقيق الإبداع الفني، فهو ينطلق من معرفة علمية تجسد تأثيرها البالغ في أسلوبه الإخراجي بمنطلق جديد، وأصبح يطلق عليها بمصطلح المسرح الفقير. باعتباره أول من بلور في أساسيات هذه النظرية التي تعتمد على البحث وكفاءة الممثل وتشغيل الحركة والصوت لتعويض قلة الإمكانيات التقنية البصرية والسمعية والصوتية.

وينبع اختياره لهذا لمصطلح من نظرة فكرية وعلمية لتاريخ المسرح وتداخله مع مختلف الفروع المعرفية، والتي وجد من خلالها أن الأسطورة هي الشكل البدائي الذي له وجود مستقل في سيكولوجية المجتمعات عبر سلوكهم المرتبط بالنشاط الروحي للمجتمع، واتخاذ الأسطورة مبدءا مؤسسا في العرض المسرحي، فجروتوفسكي يهدف إلى إبداع طقوس مسرحية حديثة، تستوحي الطقوس القديمة من ناحية الصياغة، ولكنها لا تنبع من الدين، ولا تكتفي بمجرد كسر السحر وأثاره، ولذلك فهو يسلم بهذه العناصر المستمدة من الطقوس القديمة للنوعية الجديدة من عروضه المسرحية: إثارة الدهشة والإعجاب، الإيماء، استفزاز الطاقات العضوية، الكلمات، والإشارات السحرية، حركات الأكروبات التي تدعو الجسم الإنساني إلى الاتجاه إلى ما وراء طبيعته، أي إلى ما وراء الحدود البيولوجية، وهي طقوس مسرحية الحديثة أتت من استحضار الأشكال القديمة من ناحية الصياغة والتعديل، ويوظف السحر بغرض إثارة الدهشة والإعجاب في نفسية المتفرج.

يستشهد جروتوفسكي بما جاء في كتابه المسرح الفقير بقوله: "من الصعب جدا إحداث تلك الصدمة التي نحتاج إليها للوصول إلى الأعماق النفسية وراء قناع الحياة. فمن المستحيل اليوم أن تتعرف الجماعة على نفسها في الأسطورة، أو بمعنى آخر أن توحد ما بين الحقيقة الشخصية الفردية والحقيقة الجماعية"، وأصبح على المتفرج الحصول على فكر جديد من خلال النفسية المترتبة التي يستخلصها من الأسطورة التي تجسد التوتر في نفسيته والإحساس بالقدسية الذي يتطلبها العرض المسرحي، وبذلك تتحدد معطيات العرض المسرحي وفقا رؤية المخرج واتجاهه، وهو الاتجاه النابع من فكر المخرج جروتوفسكي الذي ركز على توظيف القالب الطقوسي على عكس ما كنت تحمل من قالب أسطوري التي كانت تتبناه المسارح اليونانية القديمة، هذا اعتبارا أن المسرح يجب أن يجد طريقا آخرا، بحيث يوثق العلاقة العضوية مع الجماهير ويعود إلى الأوضاع المسرحية البدائية، إلى مسرح فقير poor theatre ، إنه يعود إلى أصول المسرح، وإلى أصول الإنسان، فيعيد تأصيل مجموعة العلاقات الأساسية في العرض المسرحي: الممثل والمتفرج، النص والمخرج والممثل أهداف المسرح، أخلاقيات المسرح، تقنيات الممثل.

تأتي دعوة جيرزي جروتوفسكي إلى المسرح الفقير من نفيه لمجموعة من المعارف الفنية والإبداعية على غرار الرسم والعمارة والنحت، والتي تعطي لنوع من المسارح المركبة تحت نطاق المسرح الشامل، فهو يعتمد على السرقة الفنية، ويستمد وجوده من الفنون الأخرى فيقدم عروضا مهجنة أو خليطا من الفنون بدون عمود فقري أو شخصية ومع ذلك فهي تقدم عمل فني يتسم بالوحدة العضوية، وهو المسرح الغني الذي ينطلق منه جروتوفسكي في محاولة فك مسألة أن المسرح ليس بإمكانه مجارات كل من السينما والتلفزيون لأنهما أكثر تقنية، فمهما حاول المسرح أن يتطور آليا باستخدام الإمكانيات الميكانيكية فستظل تكنولوجيا المسرح اقل فعالية وأدنى مرتبة من تكنولوجيا الفيلم والتلفزيون، وبالتالي فأنه يدعو إلى الفقر في المسرح، أي ضرورة العودة إلى أسلوب الفقر في استخدام التكنولوجيا . (أنظر الشكل 1)

أصبح المسرح ما بعد الحداثة يعطي اعتبار لعناصر العناصر التركيبية التي تساهم في بناء الصورة والتي تعوض النص وفق رؤية المخرج، وذلك ما يؤكد عليه في قوله: " إن النص بالنسبة

إلينا هو مجرد عنصر من عناصر العرض. ومع ذلك فهو ليس اقل هذه العناصر أهمية"، وعلى هذا الأساس ينفي بوجود النص ويسقط قدسيته فيتخذ شكل المجرد من الرموز أو الأسطورة التي يبنى عليها العرض المسرحي، فتقديم النص إلى الجمهور كما هو أو تغيير فيه ليس إبداعا مسرحيا، إنما هو إبداع أدبي. ويعد عمله في مختبره المسرحي إبداعا مسرحيا وليس أدبيا، فالمهم عنده ليس الكلمات، بل ما يمكن أن ينجزه بهذه الكلمات وتحويلها إلى كلمات ناطقة.

وبناءا على ذلك، يبحث جروتوفسكي عن مسرح بعيد عن الإطار التقليدي للمسرح، فإن مسرحه يمكن أن يوجد دون ديكور دون أزياء دون إضاءة ودون مؤثرات صوتية... ولكنه لا يمكن أن يوجد دون تلك العلاقة الحية بين الممثل والمتفرج. ويعتبر جروتوفسكي كل الأشياء الأخرى إضافات. وكل العناصر يمكن أن تقدم من خلال الممثل حتى ما هو سمعي وموسيقي يقدمه الممثل بصوته. إن الممثل هو بطل العرض المسرحي، فمن الضروري للممثل التمكن من أدواته الصوتية والجسدية والانفعالية، والتي في خضمها يستطيع التحكم في عناصرها بشكل متميز لإقناع الجمهور، فنظرية المسرح الفقير مقتصرة في العملية الإخراجية على ممثل ومتفرجين فقط، حيث يعتبر الممثل في هذا النوع حامل أنساق العلامات كلها في العرض المسرحي، فالممثل عند جروتوفسكي هو لب الفن المسرحي.

ويتضمن المسرح جملة من التعريفات حسب رؤية المخرج التي تعتمد على الحذف والاختزال مع الاحتفاظ بالشيء الضروري، وفي هذا يقول جروتوفسكي :"هل يستطيع المسرح أن يوجد دون ملابس ودون ديكور؟... نعم يستطيع ذلك.

هل يستطيع أن يوجد دون موسيقى ترافق التمثيل؟ نعم.

هل يستطيع أن يوجد دون مؤثرات الإنارة؟ طبعا.

وبدون نص؟ نعم".

أعطت منهجية جروتوفسكي في المعاملة مع الفضاء المسرحي جملة من التفصيلات التي تعطي اعتبارا لخشبة المسرح ومن ضمنها التحكم في مختلف عناصر العرض وفق رؤية المخرج، وهذا باستغناء عن العناصر التشكيلية التي لا تخدم نشاط الممثل على المسرح مما يساعد هذا الأخير

في خلق ديكور خاص به، فممثلو جروتوفسكي لا يستخدمون الأثاث والعناصر المسرحية استخداما طبيعيا، ولكن بتلك التلقائية الخلاقة التي يتميز بها الطفل والطلاء الثقافي الذي يتميز به الفنان المنضبط، فيمكن أن تحول الأرض إلى بحر والمائدة إلى زورق بفضل أدائهم الصامت على خشبة المسرح العارية، وهو ما يتطلبه أسلوب التجريد في مسرح جروتوفسكي الذي أصبح في صلب العرض المسرحي الذي يساعد على تقديم الفرجة المسرحية.

يعد الممثل عند جروتوفسكي العنصر الجوهري في العملية الإبداعية، فلا يمكن الاستغناء عليه، وقد انحصرت تمارينه على عنصرين يمتلكهما الممثل كالجسد والصوت، فهو يحدد شرطين أساسيين في عمل الممثل لا يمكن أن يتم له الإبداع بدونهما، هما: (النظام) و(الانسجام). لذا كان حريا بالممثل أن يكون جاهزا للمشاركة في الإبداع متى شاءت المجموعة، وعليه أن لا يأتي إلى التمرين وهو عاجز عن التركيز، لأن الحضور الإلزامي في مكان العمل ليس هو الشرط الأساس وإنما الاستعداد البدني.

ويقسم جروتوفسكي الممثل إلى ثلاثة أنواع رئيسية:

_ ممثل بدائي: كما في المسرح الأكاديمي أو التقليدي.

_ ممثل صانع: وهو الذي يبدع مؤثرات فيزيقية وصوتية.

_ ممثل طقسي: وهو ممثل صانع الذي ينفتح على صور وخيالات ورموز مستمدة من الفعل الباطن للمجتمع.

إذن، فالممثل الطقسي والذي أكد عليه في النوع الثالث، تبناه ضمن مشروعه الإخراجي وسعى إلى تدريبه في مختبره المسرحي، إلا أن العرض من الناحية التقنية عند المخرج جروتوفسكي يقوم على استغلال كافة الطاقات الفيزيقية المعروضة، والصوتية المكثفة والمستوحاة من التعبيرات البدائية للإنسان الأول، وإذا كانت التدريبات المعملية تبدأ من مجموعة للمثلين، فإنها تستفز المتفرجين رغم إرادتهم الإيماء المشاركة، بحيث تنتهي التدريبات الإيماء شكل من أشكال العرض المسرحي الذي يشمل الممثلين والمتفرجين، هذا يجعل من المخرج جروتوفسكي في رفضه التام

للعمل في المسرح وفق أطر الشكل الإيطالي، مما وجب عليه إجراء تدريباته وعروضه المسرحية في صالات واسعة يتحكم فيها المخرج وفق متطلبات العرض المسرحي.

من هذا القبيل، يركز جروتوفسكي على الممثل بوصفه عنصر جوهري في العرض المسرحي والذي أسس بفضله "المختبر المسرحي" (أنظر الشكل 02) ميدانا لتجريب أفكاره وتطبيق نظرياته في محاولة للوصول إلي منهج شامل قوامه تدريب الممثل تدريبا متكاملا، حيث صار الممثل محور العملية المسرحية بعد الاستغناء عن كافة العناصر التي استعارها المسرح من الفنون المرئية الأخرى. وعليه، فالممثل له دور هام في المسرح الفقير يتحمل عبئا كبيرا في خلق التفاعل الإيجابي بين الخشبة والمتلقي، لذلك لابد أن يسخر كل طاقاته وإمكانياته ليحقق النجاح الفعال والدال في أدائه وأن يكون مقنعا وأن يتقن مجموعة من الأدوار لإيصال الفرجة الدرامية لدى المتفرج، وهو ما أسماه بالممثل القديس. (أنظر الشكل 03).

لم يعد من الممكن استخدام تقنيات الإضاءة في مسرح جروتوفسكي ، فكان اعتماده مقتصرا على مصادر ضوئية ثابتة التي تتعلق بطبيعة الممثل من خلال التعامل مع الظلال وبقع الضوء، تهدف إلى خلق الشكل الطقسي التي تتطلبه الإضاءة ويصبح الجمهور مشاركا في الحدث إلى جانب الممثل. أما الماكياج فاعتبره المخرج جروتوفسكي لا ضرورة له، فالممثل يستطيع أن يغير وجهه بالسيطرة على عضلا الوجه، وكذلك فان الإضاءة، والعرق، والتنفس، تحول عضلاته إلى قناع.

وعليه، يبنى المنهج الإخراجي عند جروتوفسكي في صياغة محتوى العرض والذي يؤسس بفضله فضاء مبني على حركات الممثل ،تاركا المجال لجسمه ليكون وسيلة مترجمة في إنتاجه للعمل المسرحي والاستغناء عن باقي العناصر العرض من خلال الديكور والإكسسوار والأزياء وغيرها من العناصر الغير ضرورية، عندما يركز على الجوهر، ويرى أن بالإمكان إلغاء بعض العناصر المسرحية في موقف معارض على مبادئ المسرح الشامل، ولعل هذا ما جعل بعض الدارسين في الحقل المسرحي يذهبون إلى حد ما في رفضه كل أشكال المسرح عدا مسرحه الذي أسماه المسرح الفقير.

الشكل 01 يبين أسلوب التجريد المعتمد ضمن منهج جروتوفسكي الإخراجي، ليتضح جليا أن الجمهور مشارك في العرض المسرحي إلى جانب الممثل.

الشكل 02 عبارة صورة تشخيصية للممثل القديس حسب منهج جروتوفسكي الإخراجي في تدريب الممثل ضمن أسلوب المسرح الفقير.

الشكل 03 عبارة عن صور من معمل التجريب في المختبر المسرحي للمخرج جيرزي جروتوفسكي وطبيعة أسلوب الأداء التمثيلي ضمن منهجه الإخراجي.

**المحاضرة رقم 07 بعنوان:**

**- فن الإخراج في المسرح التسجيلي الوثائقي-**

**ضمن محور العدد الثاني: فن الإخراج والاتجاهات ما بعد الحداثة**

من المسلم به، أن لأطروحات المسرح السياسي عند أرفين بيسكاتور وبروتولد بريخت أثر واضح وجليا في بلورة ما سمى بالمسرح الوثائقي التسجيلي في ألمانيا، الذي يعتمد بالأساس على استخدام الوثيقة التاريخية ومختلف محاضر الجلسات والبيانات وغيرها من الوسائل في صياغة البناء العام للشخصيات والأحداث المسرحية، ويعد الكتاب الألمانيين من المؤسسين الفعليين للمسرح التسجيلي الوثائقي، بينما يعد المخرج **بيتر فايس** من أبرز هؤلاء الكتاب وأشهرهم.

وعلى هذا الأساس، يرى المنظر المسرحي باتريس بافيس في معجمه المسرحي، أن المسرح الوثائقي التسجيلي هو مسرح لا يستعمل في نصه سوى الوثائق والمصادر الأصلية، مختارة ومعدة بحسب موجبات القضية الاجتماعية السياسية، هذا التأسيس يحيلنا إلى العودة لأول عرض مسرحي يحمل مستجدات المسرح الوثائقي التسجيلي تحت اسم: مسرحية النائب لـ (هوخوت) التي عرضت لأول مرة في 20 فبراير سنة 1963 في المسرح الشعبي ببرلين، أول عرض لموجة جديدة من المسرحيات التي أطلق عليها (بيتر فايس) مصطلح (المسرح الوثائقي)، وقد ظهر في ألمانيا متأثرا بمسرح الثورة الروسية في أواخر العشرينيات وبلغ أوجه في أعمال (اورفين بيسكاتور) المسرحية، ويهدف إلى إحداث أثر سياسي اجتماعي نقدي، يستمد المادة التاريخية والسياسية مصدرا له ومعتمدا في ذلك على التقارير الصحفية والتحقيقات لمختلف الأحداث الجارية، بغية تحقيق أعلى درجة من المصداقية.

وتأكيدا لذلك، يعتبر مسرح الوثيقة هو وريث المسرحية التاريخية. لقد عارض المسرح الخيالي الصافي المحسوب كثير المثالية وضد السياسة، وحرض على التلاعب بالأحداث من خلال تلاعبه هو أيضا بالوثائق لغايات حزبية. لقد استعمل إراديا شكل المحضر الرسمي والتحقيقات التي

سمحت بتدوين التقارير، وفي هذا وضع بيتر فايس أهم سمات المسرح التسجيلي والتي نحصيها في أهم النقاط التالية:

_ يعتبر المسرح الوثائقي التسجيلي مسرح تقريري، فالسجلات والمحاضر والرسائل والبيانات الإحصائية ونشرات البورصات والتقارير السنوية للبنوك والشركات الصناعية والبيانات الحكومية الرسمية والخطب والمقابلات والتصريحات التي تدلي بها الشخصيات المعروفة، والريبورتاجات الصحفية والإذاعية والصور والأفلام والمشاهد الأخرى للعصر الحاضر، هي التي تكون أساس العرض.

_ يستند المؤلف في المسرح التسجيلي الوثائقي إلى وقائع وأحداث حقيقية، بحيث تتدخل في بناء العام للشخصية المسرحية طبقا للصورة التي عكسها التاريخ وطبقا لرؤية المخرج.

_ يعكس هذا المسرح وجهة نظر الجماهير واستخدام النقد وسيلة لتحقيق الممارسة النقدية، أي ما هو نقدي ضد التمويه، وضد التزييف للحقيقة، وضد الأكاذيب المعروضة.

_يسعى هذا المسرح إلى تفسير الواقع، والتعرف على الحقيقة ومن ثم تحويلها إلى مادة فنية خالصة تقدم على خشبة المسرح.

_ يشرك هذا المسرح الجمهور في المحاكمة، ومن ثم اتخاذ موقف إما متعاطف أو مضاد، فهو بذلك يتخذ شكل المحكمة والتي لا يقترب من أشكال المحاكمات التقليدية المتعارف عليها، شريطة أن يضع الشخصيات داخل علاقة تاريخية مع عرض سلوكها وأفعالها.

_ يجد هذا المسرح مكانه في المصانع والمدارس ومختلف الساحات الرياضية وقاعات الاجتماعات العامة، هذا بغرض التخلص من المنطلقات الفكرية والجمالية التقليدية للمسرح.

_ يقم هذا المسرح البديل الذي يسهل من درجة تعقيد الحقيقة ومن ثم تفسير تفاصيلها بوضوح، وهو الأمر الذي يعكس موقفه اتجاه الدراما التي تعرض كل أشكال اليأس والغضب من خلال مواضيعها التي لا تتبنى أية حلول معينة.

_ لا يتعامل هذا المسرح مع شخصيات مسرحية وإنما يتعامل مع مجموعات مسرحية وصراعات قوى وميول وفق ما يتطلبه العرض المسرحي.

_ حاول كتاب المسرح الوثائقي التسجيلي الجمع بين العنصر الدرامي والملحمي في وقت واحد لخلق رؤية أكثر شمولا للإنسان، ووفقوا في دلك إلى حد بعيد.

وضمن رؤيته الإخراجية، اعتمد بيتر فايس على تحقيق مجموعة من المبادئ والأساسيات التي تساهم في نجاح اتجاهه الإخراجي، وهذا انطلاقا من:

_ أن الممثل يشكل العنصر الدال في العرض المسرحي.

_ تقسيم خشبة المسرح إلى العديد من المناطق المختلفة، تسهيلا لأداء التمثيلي وتوضيحا لمعالم الفضاء المسرحي.

_ استخدام الوسائط البصرية كالصور واللافتات والشعارات بهدف جلب انتباه الجمهور واستحضاره المسبق أثناء العرض المسرحي.

_ اعتماده على أسلوب المخاطبة المباشرة بين الممثل والجهور، ومن ثم الاعتماد على التحول في مختلف عناصر العرض المسرحي من خلال وظيفة كل عنصر.

_ استخدام إضاءة واضحة المعالم في العرض المسرحي.

_ استخدام ديكور بسيط في شكله الواقعي.

_ استخدام الموسيقى والرقص المعبران على أحداث العرض، وفي نقل مخيلة الجمهور بين ما هو زماني ومكاني بالأساس.

**المحاضرة رقم 08 بعنوان:**

**- فن الإخراج ونظرية المساحة الفارغة-**

**ضمن محور العدد الثاني: فن الإخراج والاتجاهات ما بعد الحداثة**

يعد المخرج البريطاني بيتر بروك من أهم فنلني مسرح الغرب المعاصر، نظرا لجهوده الفعالة وتأثيره الواضح والجلي من خلال كتابيه "النقطة المتحولة" و"المساحة الفارغة"، والذي يهدفان إلى إيجاد نوع جديد من العرض المسرحي الدرامي يجمع في كليته بين الانفصال الوجداني وفق أسلوب المسرح الملحمي عند بريخت وبين الصدق والاندماج وفق متطلبات أسلوب التمثيل الواقعي الطبيعي عند ستانسلافسكي، ليكون بيتر بروك من المخرجين المعاصرين الذين حاولوا تجديد المسرح الغربي من خلال العودة إلى توظيف الأشكال الفرجوية الثقافية الشرقية والأمريكية والإفريقية.

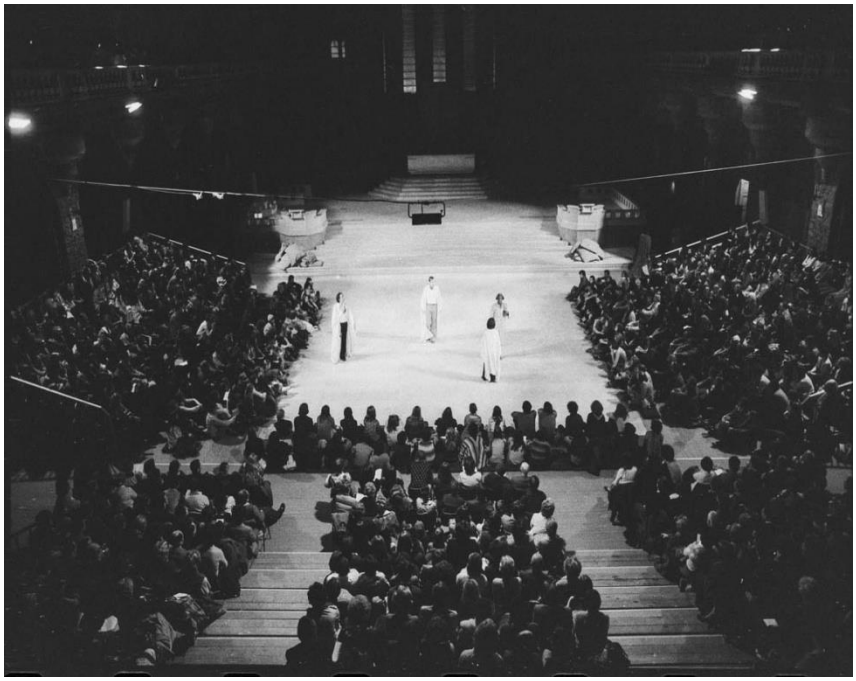
قدم بيتر بروك عروضه المسرحية مع فرقته التي تضم ممثلين من ثقافات مختلفة، جمع في عروضه بين الإخراج والبحث المسرحي، نظرا لاهتمامه البالغة بالمسرح الثقافي الانثروبولوجي الشرقي القائم على الطقوس الدينية والسحرية وكذا ألعاب الفانتازيا والغروتيسك، معتمدا في ذلك على جميع الفنون والمعارف والتقنيات من لإضاءة وأصوات وموسيقى وتشكيل ورقص والألوان والأزياء والماكياج، كل هذا يؤسس إلى التأكيد على الطابع الإنساني وعن الثقافة المشتركة بين الشعوب يكون للمسرح لغة عالمية مشتركة.

وعليه، كان فكر بيتر بروك التجريبي منصبا على الحدث والحركة والفضاء، مما أدى إلى توافق زخم من التجارب الفنية منها والفكرية من خلال الرؤى الإخراجية المعاصرة المسرحية، وتطورات في السينوغرافيا التي تكمن في تشكيل الإطار العام للعرض المسرحي، وهو ما يوضح في قوله:

"أستطيع أن أتخذ أية مساحة فارغة وأدعوها خشبة مسرح عارية، فإذا سار الإنسان عبر المساحة الفارغة في حين يراقبه آخر فإن هدا كل ما هو ضروري كي يتحقق فعل من أفعال المسرح"، وهي التجربة التي ميّزت مساره الإخراجي، باحثا عن طرق التجديد وخلق نظم إبداعية التي تمكن الفنان من مواصلة نشاطه الإبداعي في عملية تجريبية خالصة يكون فيها الجمهور جزءا منها، وهو ما يوضحه بقوله:"طقوس مسرحي التجريبي في خدمة المعتقدات الأغلبية. أعمالي التجريدية المسرحية أشبه ما تكون بموسيقى شعبية تنفد إلى المجاميع في يسر وسهولة.فلسفتي أن بعد عن التعقيد، البساطة هي التي تجدب الجمهور، ولكي نصل إلى الجمهور لا بد أن نتقمص أسلوب حياته، إنني أبحث عن شكل ولغة المسرح" لغة يمكن أن يستوعبها أي شخص مهما اختلفت جنسيته أو خلفيته الثقافية باعتبار أن المسرح لا يقتصر على فئة معينة من المشاهدين .

تلك الظاهرة المسرحية التي قسم خلالها المخرج بيتر بروك المسرح إلىأربعة أنواع من المسارح بمختلف المعاني التي تطرق إليها في كتابه 'المساحة الفارغة'، فجاءت التقسيمات التي تضمنها هذا الكتاب عل الشكل التالي: المسرح المميت، المسرح المقدس، المسرح الخشن والمسرح المباشر، وهي التقسيمات التي لا زالت رائدة من الناحية النظرية وأصبح معتمدا عليهم في تجارب وممارسات مسرحية عبر مختلف أرجاء المعمورة ،مما أعطت شكلا نظريا قائم على مختلف الرؤى الإخراجية في مختلف الكثير من التجارب والممارسات المسرحية .

وعن ضرورة إشراك الجمهور في العرض، فيرى بروك أن من الضروري أن تكون مشاركة الجمهور عن طريق الحركة الدائمة حول الممثلين أو الجلوس أو الوقوف صامتا، فما يهم هو تحقيق حد الاشتعال والتفاعل الكيميائي، فإذا حدث هذا التمازج فهدا حدث مسرحي، وإذا لم يحدث فليس هناك حدث، فهو ينطلق من نقطة الاستكشاف ومن ثم التجريب الدائم والمستمر، وإيمانه من أن المخرج يؤسس عمله وفقا للعناصر الثلاثة: النص والجمهور والفرقة. (أنظر الشكل 01)



الشكل 01: ضمن المبادئ الأساسية في العملية الإخراجية عند بيتر بروك، ضرورة إشراك الجمهور في الحدث ومصاحبة الممثل في أداءه للدور المسرحي.

ونحو التجريب المستمر حول إيجاد المساحة المثالية لأداء العرض المسرحي، انطلق بيتر بروك إلى العمل في المسارح القديمة المغلقة والمهملة وكان ضمن المسارح مسرح "البوف دي نور" في باريس، حيث أقام عروضه المسرحية في المساحات المغلقة (العلبة الايطالية) وعرض عروضا احتفالية وطقوسية في فضاءات مفتوحة وفارغة سنوغرافيا، مع الاستناد إلى الأماكن العمة كالحدائق العمومية والشوارع، وحمل معه إلى الرمال الإفريقية بساطا ليعرض عليه، وعرض على فضاء السجادة الإيرانية، كما قدم عروضا ارتجالية فوق بساط فارغ في الجزائر. (أنظر الشكل 02)

ضمن الشكل 02 إعتماد المخرج بيتر بروك على الفضاءات الفارغة، مع الاقتصاد في عناصر السنوغرافيا.

وقد ميز بيتر بروك بين المسرح الغربي والمسرح الثقافي ذي اللغة المسرحية العالمية المشتركة، ميز أيضا بين المساحة الميتة والمساحة الحية، وبين المساحة الوظيفية والمساحة غير الوظيفية، وبين المساحة التقليدية والمساحة الجديدة، وبين المساحة الباردة والمساحة الدافئة، وبين المساحة الجيدة والمساحة الرديئة، ومن ثم اعتبار المساحة أداة كفيلة في التحكم بمجريات العرض المسرحي.

إلا منهجية بيتر بروك الإخراجية تستند إلى مجموعة من المبادئ والأساسيات ضمن تصوراته الميزونسينية:

_ استطاع بيتر بروك الاقتصاد على خشبة المسرح،واكتفى بتشكيل سينوغرافي بسيط خالي من البهرجة وبقطع بسيطة موحية، و سعى للوصول إلى عالم متخيل، وفهم إمكانية العمل لن تتحقق ما لم يصبح المسرح حدثا يؤسس على بناء الصورة مسرحية.

_ تبني طريقة الارتجال المشهدي وإخضاع ممثليه لتمارين أساسية شاقة.

_ اعتماده على طريقة ستانسلافسكي في إعداد الممثل القائمة على الطبيعي من خلال إظهار الكوامن النفسية للشخصية.

_ استخدام منهج أنتونين آرتو للتمثيل بلغة الأصوات والإشارات والحركات.

_ اكتشاف بروك أصوات مجردة تصدر عن الممثل دون اللجوء إلى كلمات اللغة، ويعني هذا أن بروك يعود إلى لغة الإنسان البدائي ولغة الحيوان.

_ التدريب عن طريق التمرين الجماعي الموحد.

_ استعمال أسلوب القص أو التجزيء أو التقطيع بين اللوحات والمشاهد الدرامية والربط بينها اعتمادا على أسلوب اللصق والكولاج.

_ استخدام بيتر بروك الأقنعة بالمفهوم الطقوسي الشرقي بعد رفضه مرارا استخدامه في مسرحياته الدرامية بالمفهوم الغربي،باعتبار أن القناع في الحقيقة رمز طقوسي وتعبير مضاعف عن الذات الإنسانية.

_ لا ينطلق بيتر بروك من النص بوصفه مفسرا ولا معتمدا على ألفاظه وكلماته، وإنما بالبحث عن وسائل تعبير أخرى تحمل معنى هذه الكلمات، وهي النظرة الذي يلتقي بها مع آرتو الذي قلل اهتمامه بالنص كالألفاظ والكلمات واهتم بالأصوات والنبر والحركة والإيماءات..

_ الاهتمام بالجوانب الفرجوية البصرية من إضاءة وصوت وألوان وموسيقى والملابس وتصميم المشاهد أو ما يسمى بالمسرح الشامل.

## مصادر المحاضرات ومراجعها:


_ باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015.

_ كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،2006.

_أنتونان آرتو، المسرح وقرينه، تر: سامية أسعد، د.ط، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة،1973.

_ جيري جروتوفسكي، نحو المسرح الفقير، تر : سمير سرحان، ط1، هلا للنشر والتوزيع، مصر، 1999.

_ جيري جروتوفسكي، المسرح الفقير (حوار أجري مع جروتوفسكي سنة 1964)، ترجمة جماعية، دار الفرقان للنشر الحديث، الدار البيضاء، د.ت.

_كريستفر اينز، المسرح الطليعي ( من 1896 حتى1996 ) ، تر: سامح فكري، ط1،مطابع المجلس الأعلى للآثار، الإسكندرية، 1994.

_ ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، د.ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995.

_ جيمس روس ايفانز، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: فاروق عبد القادر، د.ط، هلا للنشر والتوزيع، 2000.

_ أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ط1،دار الصفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، 2012.

_ سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مطابع اليقظة، سلسلة عالم المعرفة، العدد 19، الكويت،1979.

_ نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ،1997.

_ فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1988.

_ محمد أبو الخير، دراسات في المسرح المعاصر، المركز القومي للترجمة، الإسكندرية، 2019.

_ أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، ط1، دار رسلان، للنشر والطباعة والتوزيع، دمشق، 2010.

_ يحي البشتاوي، المسرح والقضايا المعاصرة، الأكاديميون للنشر والتوزيع، القاهرة، 2011.

_ عبد الفتاح قلعه جي،المسرح الحديث الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2012.

_ سناء سعيد، المخرج المسرحي العالمي بيتر بروك ، مجلة الدوحة ، العدد8، قطر، أوت 1976.