

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي .

جامعة أبي بكر بلقايد - تلمسان

كلية الآداب واللغات

المجلس العلمي

الرقم / أ م ع / 2023

(مستخرج) من محضر المجلس العلمي لكلية

سند تربوي للأستاذ: د/ سوالي الحبيب

manuel pédagogique

بالجلسة المنعقدة بتاريخ: 19 جانفي 2023

وافق المجلس العلمي لكلية على السند التربوي (manuel pédagogique)

intitulé :

المعنون بـ :

فن الإخراج

المعد من قبل: د/ سوالي الحبيب

قسم: الفنون

2023 28 جاني

تلمسان في:

المجلس العلمي



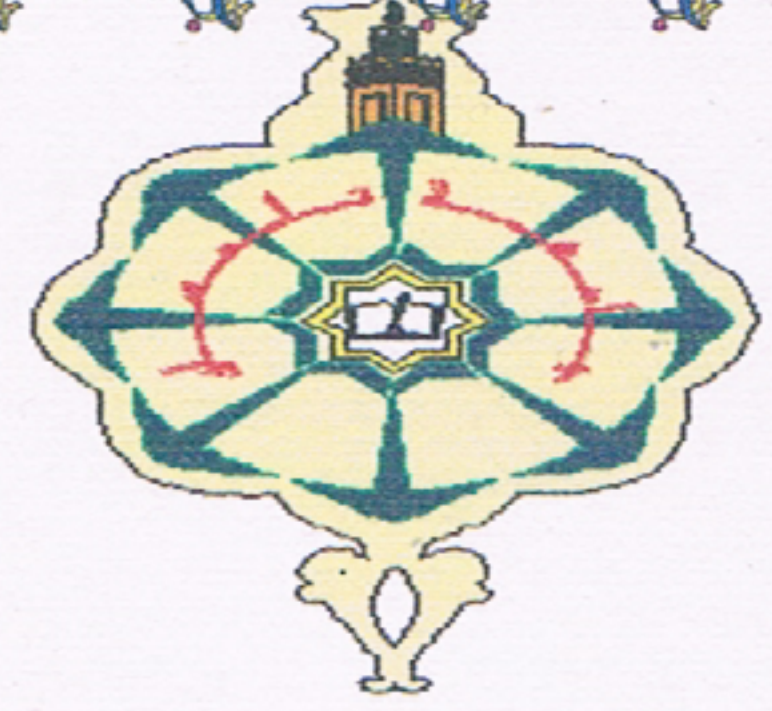
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد

UNIVERSITE DE TLEMCEEN

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون



سند بيداغوجي
محاضرات في مقياس فن الإخراج

معدة لطلبة: السنة الثانية شعبة فنون العرض تخصص فنون درامية

السداسي الثالث



إعداد الدكتور: سوالي الحبيب.

السنة الجامعية 2023/2022

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



جامعة أبو بكر بلقايد

UNIVERSITY OF TLEMCE



جامعة أبو بكر بلقايد

UNIVERSITE DE TLEMCE

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

مطبوعة بيداغوجية

مقياس فن الإخراج

معدة لطلبة: السنة الثانية فنون درامية

السداسي الثالث

إعداد الدكتور: سوالي الحبيب.

السنة الجامعية 2022/2023

تقديم:

تقدم هذه المحاضرات في مقياس فن الإخراج لطلبة السنة الثانية فنون درامية، حيث نتكلم فيها عن عدة عناصر نبدأها بإطلالة عامة حول مفهوم الإخراج وتطوره منذ ظهور المسرح عند الإغريق وإلى غاية ظهور مصطلح الإخراج المسرحي بمفهومه الحديث، في ألماني مع الدوق جورج الثاني حاكم دوقية سكس مينينجن

كما نقدم من خلال هذه المحاضرات أهم المناهج الإخراجية الحديثة التي ظهرت مع ظهور المصطلح، حيث نتحدث عن الواقعية الطبيعية مع أندريه أنطوان وتأثيراتها السياقية التي كان لها دور كبير في ضبط مفهوم التجريب المسرحي ووضع الأسس المعاصرة لمهنة الإخراج.

تغوص هذه المحاضرات في أهم الخطوات التي أسس من خلالها كوستنتين ستانسلافسكي لمنهجه في إعداد الممثل، حيث قدم لنا نموذج جديد سمي بالواقعية النفسية، كما نمر على صراعه مع فيسفولد مايرخولد الذي تجاوز الطبيعية والنفسية وأسس للمسرح الشرطي الذي قدمه متأثراً بالعالم البيولوجي بافلوف.

نمر في هذه المحاضرات على الثورة التي جاء بها برتولد بريشت حيث أسس لمفهوم التجريب المسرحي، الذي كسر به قواعد المسرح التقليدي كتابة وإخراجاً، وتقدم هذه المحاضرات نظرة شاملة حول مسرح القسوة وخصائصه والظروف التي ظهر فيها هذا الاتجاه.

كما نقدم أيضاً طرق تعامل المخرج مع النص انطلاقاً من مختلف القراءات (الاستكشافية والاستبدالية وصولاً إلى التشكيل الحركي والتعامل مع السينوغرافيا

اعتمدنا في هذه المحاضرات على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها

كتاب الإخراج في المسرح العالمي المعاصر لكاتبه الدكتور سعد أردرش

أطروحة دكتوراه للدكتور منصوري لخصر بعنوان التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي التي نوقشت في جامعة وهران 1 سنة 2011. وكذلك مجموعة من المحاضرات من جامع بابل في العراق



المحاضرة الأولى: ماهية الإخراج المسرحي

يعرف الإخراج عند الكثير من المنظرين بكونه قراءة ثانية للنص، أو كتابة تعادل المتن، وتحاول في الوقت نفسه إيجاد رؤية تعمل على تجاوزه إخراجياً، وبما أن الإخراج يختلف عن النص المسرحي وينفرد عنه من حيث أدواته ووسائله التعبيرية. وبما أن النص الدرامي يعتمد على اللغة بوصفها وسيلة أساسية في عملية التواصل الدرامي، فإن ما يعادله في العملية الإخراجية اللغة البصرية (الركحية)، حيث تتأسس الرؤية هاهنا من عين المخرج الذي يصنع صورة العرض المسرحي بوسائل عدة (الديكور، الملابس الإضاءة، الموسيقى والممثل) بحيث تختلف طريقة توظيف هذه الوسائل حسب المنهج أو المدرسة التي ينتمي إليها المخرج.

يقول (باتريس بافيس Patric Pavis) في تعريفه للإخراج: " هو توظيف لجميع وسائل خشبة المسرح، من ديكور وإضاءة وموسيقى وحركات الممثلين، إذ يتجلى كنشاط منسق في زمن ومكان الأداء التمثيلي والمشهدي بمختلف العناصر المشهدية المؤولة لأي عمل درامي"¹.

أما (غروتوفسكي G. Grotowski) فيحدده بقوله: " هو تلك اللمسة الإبداعية التي تختلف من مخرج إلى آخر، حسب حمولاته الثقافية والفنية، فإذا ما قدم النص إلى مخرج يعتمد على الفلسفة فإنه سيضفي على هذا النص طابعاً فلسفياً، وكذلك بالنسبة لمخرج يعتمد على الشاعرية، إذ نجده يضيف على إخراج طابعاً أدبياً ورومانسياً"². لذلك تنعكس تجربة المخرج في العرض المسرحي مشكلة بذلك قراءة ثانية للنص الأول كما أوله المخرج، والتأويل هاهنا يرتبط أساساً بمجموعة من العناصر المكونة لثقافته (العادات، التقاليد، الدين، التوجه الإيديولوجي وغيرها).

كما يتطرق (سيلفيو داميكو Silvio Damico) إلى العملية الإخراجية بقوله: " هو فهم النص المسرحي واستنباط المحتوى الدراسي منه وتحويله من الحياة المثالية للكاتب إلى حياة مادية على

¹ - voir, Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre, Dunod paris, 1996, p 210.

² - نقلاً عن سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، ع 19، مطابع اليقظة، الكويت، 1979، ص 15.

خشبة المسرح"³، إذ يعتمد المخرج في هذه الحالة إلى تجسيد تلك المعاني التي أنتجها من خلال القراءة، عن طريق أشكال مادية مرئية.



تسعى العملية الإخراجية إلى تحريك النص الدرامي فوق خشبة المسرح، من خلال مجموعة من العناصر المكونة للعرض، حيث تتألف فيما بينها من أجل تحقيق المتعة والرؤية الجمالية المتوخاة منها، وكل ذلك يقع على عاتق المخرج، لأن وظيفته تكمن في إبراز الرسم المسرحي بتظافر جهود إبداعية وحرفية، نجملها في عناصر أربعة هي: "الكلمة، التعبير، الجمهور، والتنظيم"،⁴ لهذا يعد لزاما على المخرج الإلمام بالتصورات العامة لعناصر عمله ابتداء من الممثلين وحتى أصغر جزئية في العمل، الأمر الذي يستدعي منه التكفل بمهمة استنباط المعنى من خلال قراءاته المتعددة للنص.

ولا يتأتى له ذلك إلا من خلال قدرته الواسعة منفي معرفة بحوثيات الإخراج المسرحي فالمخرج الناجح هو ذاك الذي يهتم بالتفاصيل الدقيقة، بحيث يتنوع فكره من خبرته في التمثيل والإخراج هذا من جهة، ومن جهة أخرى ينفرد بخصوصية تميزه عن باقي الفريق بالخبرة والثقافة الواسعة.

تقتضي ممارسة الإخراج المسرحي، دراسة عيون الأب المسرحي، والإطلاع الواسع على تاريخ المسرح ومدارسه المختلفة عبر مراحل التطورية من الإغريق وحتى عصره، فالمخرج يحتاج إلى ثقافة واسعة ودرجة علمية تؤهله للعب دور القائد في الجوق المسرحي بمختلف مكوناته، سواء من الناحية النظرية أو التطبيقية، "لأن النص المسرحي كلما كان غنيا في محتواه الأدبي والشعري والنفسي والأخلاقي، وكلما كان عميقا وعناصر الجمال الدفينة فيه عظيمة، وكلما كان النص أصيلا في أسلوبه ودقيقا في بنائه، كلما تعددت المشكلات والقضايا الحساسة التي ستواجهه المخرج"⁵. ومن هنا تتأتى عملية تفسير النص الدرامي للمتفرجين وإيصال فحواه لهم بوضوح عن طريق الآليات الإخراجية التي يستعملها المخرج، باعتبار التفسير الدرامي للنص بطبيعته يعد عملا فكريا، يستدعي إجراءات بحث

³ - سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، م س، ص 15.

⁴ - م ن، ص 14.

⁵ - جاك كوبو، دراسة الإخراج، 1956، نقلا عن سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 16.

متواصل سواء من الناحية الأدبية أو من الناحية النقدية، فالتفسير الصحيح والصادق للنص الدرامي يعتمد على نقطتين هامتين هما : الأمانة، وإمكانية الاجتهاد وهما وظيفتان متكاملتان، إذا ما التزم المخرج حدود فنه غير ضارب عرض الحائط أفكار ورؤية المؤلف⁶، - بمعنى - أن الأمانة عند المخرج تقتضي منه أن لا يزيّف القضية التي عالجها الكاتب لأن المؤلف من حقه أن لا تؤول كلمته، كما أن الاجتهاد مطلوب وضروري كي يتحقق للنص هدفه المرجو.

⁶ - ينظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 18.

المحاضرة الثانية والثالثة: لمحة تاريخية حول فن الإخراج:

لقد مر المسرح بمراحل وحضارات مختلفة، كان من خلالها السلوك الإنساني بسيطاً، فالأزياء كانت متقاربة في تعابيرها من كل النواحي سواء من الناحية الاجتماعية أو الفواحي الدينية، ففي المرحلة الإغريقية أو الرومانية مثلاً كانت الأزياء التي يلبسها الأمراء والقادة معروفة لعامة الناس، وهي لا تختلف كثيراً عن بعضها، اللهم إلا في اللون أو نوع القماش، ثم أن عادات المجتمع في حضارة معينة لم تكن بالتنوع المعروف حالياً، فكان تجسيد العرض المسرحي سهلاً نوعاً ما من الناحية السينوغرافية، إذا ما قورن بما هو عليه الآن، وكان منفذ العرض المسرحي يكتفي بتوجيه الممثلين إلى طريقة إلقاء الحوارات والعبارات صوتاً وآداء، كما يهتم بتحريك الممثلين وفق ما تقتضيه ضرورات الحوار أو تنفيذ إرشادات المؤلف المسرحي، وبما أن المؤلف كان هو من يقوم بتنفيذ نصه، فقد كان يحرك الممثلين وفق الإرشادات التي كان قد وضعها مسبقاً في نصه.

1. مسرح المؤلف:

قبل الخوض في مجال خصائص الإخراج ارتأى البحث أن يلقي نظرة على تاريخ هذا الفن، إذ ارتبط في بداية الأمر بالمؤلف المسرحي الذي كان يبدع النص ويرفقه بمجموعة من الإرشادات والتوجيهات الإخراجية التي توجه الممثلين وتقدم لهم مجموعة من الملاحظات التي قد تنفعهم في التشخيص والأداء والنطق والتحريك فوق الخشبة، وهذا الأمر كان سائداً في المسرح اليوناني والمسرح الروماني والمسارح الغربية، وخاصة مسرح شكسبير الذي طعم بالكثير من التوجيهات الإخراجية⁷.

كان الكاتب يكتب نصه ليجسده على خشبة المسرح بنفسه، أو بالتعاون مع آخرين وكتاب الدراما المعروفين على مر التاريخ يملؤون نصوصهم بملاحظات وإشارات فنية في أدق تفاصيلها، ليس بالنسبة لحركة الممثلين فحسب، بل حتى بالنسبة لتصميم الخشبة، والموسيقى والرقص، والغناء، والإكسسوارات وغيرها، وأشهرهم على الإطلاق (صوفوكليس، وشكسبير) وقد استمرت العروض

⁷ – voir, Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre, Dunod paris, 1996, p. 152.

على هذا الحال إلى أن جاء (ليون دي صومي Ligny Di Suomi *) الذي شكل إرهابا أولا لظهور المخرج المتخصص.



ارتبط الأمر في البداية بالمؤلف المسرحي الذي كان يبدع نصه كتابة وإخراجا، وقد ساد هذا في المسرح الإغريقي والروماني ومع شكسبير وكريستوفر مارلو في مرحلة المسرح الإليزابيثي، حيث نلاحظ هنا أن المؤلف كان يطعم نصه بكم كبير من التوجيهات والإرشادات المسرحية فعند قراءة مسرحيات صوفوكل أو شكسبير، أو حتى مسرحيات موليار وراسين وكورناي، نجد أن نصهم يحتوي على إرشادات تقنية وفنية إخراجية، لأن الكاتب هو الذي يجسد النص على خشبة المسرح.

وبعد المخرج المعاصر امتداد لمن سبقه في تنظيم العروض المسرحية وإدارتها وتوجيهها، وبغض النظر عن التسميات، فغن العرض المسرحي سواء قديما أو حديثا يقتضي بالضرورة وجود قيادة تنظيمية للعرض، ففي العصر الإغريقي كانت الدراما تتضمن النص والعرض معا، فلم يكن ينظر للمسرح على أنه نوعان أدب وفن مرئي، مثلما هو عليه الحال في الراهن، غذ كان الكاتب المسرحي يكتب نصه من اجل أن يجسده هو بنفسه على خشبة المسرح، لهذا جاءت كما سبق الذكر كتابات المؤلفين المسرحيين مليئة بملاحظات الإدارة الفنية سواء بالنسبة لحركة الممثلين وحتى تصميم الخشبة، وكل ما يخص الموسيقى والأزياء وغيرها من عناصر السينوغرافيا، لأن المؤلف هو الذي كان يتحمل مسؤولية النص والعرض معا، ومن أهم الشخصيات التي عرفت في هذا الإطار، هم أعلام المسرح الإغريقي من أمثال إسخيلوس وصوفوكليس ويوريديس، ويرى النقد المسرحي أن إسخيلوس يعتبر من أبرع من قاموا بتجسيد نصوصهم على خشبة المسرح، فقد كان يقود مجموعات الكورس ويدربها بنفسه، ويظهر ذلك من خلال نصوصه المحملة بكم كبير من الملاحظات الإخراجية.

* ليون دي صومي: مستشار مسرحي في بلاط فينتونا في إيطاليا، ظهر في النصف الثاني من القرن السادس عشر، قام بدراسة الإنتاج المسرحي عبر العصور، وضمن كتاباته في شكل محاورات، وتكلم في المحاورة الثالثة عن كيفية إخراج المسرحية. أنظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص 30.



2. مسرح الممثل:

انتقلت سلطة العرض المسرحي من المؤلف إلى الممثل، خاصة مع نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر، ومن بين الأسباب التي جعلت الممثل يتحكم في العرض هو نزول مستوى الكتاب المسرحيين، فلم نعد نجد كتابا من أمثال شكسبير ومارلو أو راسين وموليير، ولم يعد الممثل يكتفي بدوره كمنفذ بسيط يلتزم بإرشادات المؤلف، بل تجاوز ذلك إلى خدمة قدراته التعبيرية والجسدية سعيا منه لبناء شهرته كفنان أساسي في اللعبة المسرحية، ولو كان ذلك على حساب النص وكتابه وعلى حساب الفريق الفني الذي يعمل معه، وبخاصة عندما يكون الممثل هو المنتج، ففي هذه الحالة يسخر كل الإمكانيات المالية والفنية لخدمة نفسه على حساب مجموعة الممثلين الآخرين، حتى ولو كان يفوقونه موهبة، ليصبح هو البطل الذي تدور في فلكه كل مستلزمات العرض، وحتى الجمهور يأتي لمشاهدة المسرح من أجل ممثل معين اشتهر في وسطه الفني، فتولدت ظاهرة الارتجال بمعناه السلبي والتأليف الفوري الذي يتناسب وقدرات الممثل المنتج، وأصبحت النصوص العالمية تعدل وفق ما يحقق نجومية هذا الممثل، حتى وإن كان هذا التعديل مشوها لفكرة النص الأصلي، وقد طغت هذه الظاهرة في القرن السابع عشر ومن أشهر ممثلي تلك الفترة "دافيد جاريك 1717-1779" الذي ذكر في معظم الكتب التي تحدث عن المسرح وفن الممثل، فقد أعاد هذا الممثل اكتشاف أعمال وليام شكسبير ولكن بطريقة الخاصة، حيق كان يدخل عليها التعديلات والإضافات بما يتناسب وأهدافه الشخصية من العرض، إلى درجة أصبحت العروض المسرحية تحمل أسماء الممثلين الذين يقومون بدور البطولة.

3. إرهابات ظهور فن الإخراج:

لم يعرف المخرج بمعناه المعاصر إلا متأخرا، غير أن تاريخ الدراما يضع بين أيدينا نماذج شبيهة بالمخرج، لكنها لم تكن تتعامل مع النص المسرحي كما يتعامل معه المخرجون المعاصرون ففي الدراما الإغريقية مثلا نجد "قائد الكورس" هو الذي كان يعطي شروحات للكورس والممثلين والراقصين عن موضوع النص الدرامي الذين هم بصدد تقديمه، من أجل أن تتجلى للمتفرجين الفكرة واضحة وجلية،

غير أن قائد الكورس لم يكن يتدخل في طريقة إلقاء الممثلين وحركات الراقصين، وقد استمر هكذا الحال عدة قرون حتى جاءت المدرسة الكلاسيكية الفرنسية، التي أحدثت تغييرات في النسق العام للعمل المسرحي، فأصبح الممثلون يتمرنون على الخطاب، لكن بقي العرض على حالته شبيها بالأوبرا. جاءت المدرسة الواقعية، والتي كان من روادها "غوته" حيث وضعوا قواعد محددة للممثلين، وأدخلوا الديكورات البسيطة إلى خشبة المسرح⁸.

لقد كان لظاهرة الممثل المنتج آثار سلبية كبيرة على المسرح، ولعل أكثر هذه السلبيات رواجاً هو ظاهرة تحريف النصوص المسرحية وسرقتها، وكذا الارتجال الذي لا طائل منه سوى خدمة نجمية الممثل، فبدأ التفكير في شخصية محايدة ومميزة تتوفر فيها الأمانة والثقافة والمهوبة الفنية، وبعيدة عن طموحات النجومية، فظهر المخرج المسرحي.

وقد كان الميلااد الحقيقي لفن الإخراج بمعناه المعاصر في ألمانيا على يد جورج الثاني حاكم دوقية "سكس مينينجن"، الذي قاد بنفسه فرقة الدوقية الألمانية المسرحية إلى العاصمة برلين قدم فيها ما عرف في أوروبا بمسرح المخرج، حيث استفاد من تجارب سابقه من أمثال (ليون دي صومي Ligny Di Suomi*) في إيطاليا، هذا الأخير كتب مجموعة من المحاضرات في شكل محاورات حول العروض المسرحية، وقد كان عدد هذه المحاورات أربعة، تكلم في المحاضرة الثالثة عن كيفية إخراج المسرحية وعن آداء الممثلين حيث يقول: "إن الحصول على ممثلين ممتازين أكثر جوهرية من الحصول على نص مسرحي جيد... ويجب على الممثلين اتباع تعليماتي"⁹، وللإشارة فإن صومي لم يكن ممثلاً بل ناقداً مسرحياً ومستشاراً للمسرح، اهتم اهتماماً بالغاً بتعليم الممثل كيف يكون صادقاً ومشابهاً للواقع. وهكذا مع تطور الحركة النقدية في أوروبا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر بدأت الرؤية تتضح حول التجربة الإخراجية.

⁸ - ينظر الكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة بغداد، 1972، ص 29.

* ليون دي صومي: مستشار مسرحي في بلاط فينتونا في إيطاليا، ظهر في النصف الثاني من القرن السادس عشر، قام بدراسة الإنتاج المسرحي عبر العصور، وضمن كتاباته في شكل محاورات، وتكلم في المحاضرة الثالثة عن كيفية إخراج المسرحية. أنظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص 30.

⁹ - نقلاً عن سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م ن، ص 31.

وفي ألمانيا ظهر الممثل دافيد جاريك، الذي كان بمثابة مدير فني للأعمال التي كان يتقمص بطولتها، وظهر ممثل آخر اشتهر بقدرته الفائقة على تعليم الممثل فنون الأداء وهو الممثل " فريديريك شرويدر 1744-1816"¹⁰، فقد كان يفرض على الممثلين أن يعرضوا أدوارهم لا أن يؤدوها، والفرق بين الأداء والعرض، هو أن الممثل المؤدي يكتفي بمعايشة الدور أثناء حالة التكلم وإلقاء الحوار فقط، أما العرض فهو أن يعيش الممثل في شخصيته ويتقمصها بكل تفاصيلها متكلماً أو صامتاً، حيث يقول: "أنا لا يعني أن أف وأجملق، لكن الذي يعني هو أن أملأ الفراغات.... أن أعيش الشخصية وأن أكونها دائماً"¹¹.

وظهرت كذلك شخصية الشاعر "جوهان غوته" الذي دعا إلى الاندماج وتقمص الشخصية، فاهتم بالقراءات والتدريبات سعياً منه لتحقيق عرض مثالي، فهو يعتقد أن الممثل همزة وصل بين نص المؤلف والمتلقي، وقد ركز على العمل الجماعي بين الممثلين نابذاً الفردية التي كانت طاغية في تلك الفترة، مركزاً على فنية العرض، فهو يرى أن العرض المسرحي لا يجب أن يطابق الواقع، بل يجب تقديم الواقع بصورة فنية.

4. مسرح المخرج:

سكس مينينجن والواقعية التاريخية:

كما سبق الذكر فقد ظهر فن المخرج الحقيقي باعتباره فناً مستقلاً في ألمانيا على يد جورج الثاني ماين – 1826-1914 في دوقية ساكس مينجن، حيث قام هذا المخرج بإنشاء فرقته الخاصة وجمال بها أوروبا مقدماً مسرحه الذي عرف بمسرح المخرج¹². وهكذا ظهر المخرج وبدأ هذا الفن بملء الفراغ الذي كان موجوداً من قبل، وفرض سيطرته على المؤلف والممثل، إذ حل المخرج محل المؤلف الذي كان سائداً في العصور السابقة، وظهرت إلى الوجود عدة مدارس إخراجية يتزعمها مخرجون

¹⁰ - ينظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ابتداء من الصفحة 31

¹¹ - المرجع نفسه، ص 33.

¹² - ينظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 34.

عالميون كبار أمثال " أدولف أبيا، سيكس مينجن، ستانسلافسكي، ومايرخولد، ويسكاتور غروتوفسكي" الذين أحدثوا ثورة في مهمة الإخراج المسرحي.



لقد كللت جهود جورج الثاني عن ظهور مفهوم المخرج المعاصر أو المتخصص، الذي لا ينزاح إلى ممثل على حساب الآخر أو إلى النص على حساب العرض، بل يجسد النص المسرحي في عرض متكامل، يظهر من خلاله مغزى وفكرة المؤلف عن طريق توليفه بين مجموعة من العناصر، بداية بالممثل وانتهاء بسيينوغرافيا العرض، في تنظيم متجانس يبدأ من اختيار النص والممثلين وحتى آخر لحظة من العرض المسرحي.

ومن أهم خصائص هذا المخرج والتي يمكن أن ندرجها في خصائص منهج الواقعية التاريخية هي:

- اهتمامه بالدقة في تصوير التاريخ خاصة في المسرحيات التي تتناول قضية تاريخية، فقد وصل به الأمر عند إخراجه لمسرحية يوليوس قيصر أن ذهب إلى متحف إيطاليا من أجل أن يقتني ملابس القصير الحقيقي، أو يطرز أزياء تحاكي تلك المرحلة بدقة

- اهتمامه برسم الديكور وهندسته بطريقة دقيقة، وقد ساعده على ذلك خلفيته التشكيلية فقد كان رساما وفنانا تشكليا وساعده هذا كثيرا على سينوغرافيا العرض التي قدمها.

- محاربة ظاهرة الممثل النجم، فقد كان الممثل الذي يمثل عنده في مسرحية دور البطل، يمثل في أخرى دورا ثانويا.

- كان له أثر كبير في انتشار فن الإخراج باعتباره وظيفة مستقلة بذاتها في أوروبا

المحاضرة الرابعة: أندري أنطوان الواقعية الطبيعية "المسرح الحر



أشهر التيارات الإخراجية الحديثة:

يتميز المسرح الحديث بتعدد الرؤى الفكرية والإيديولوجية، التي خلقت نوعا من الصراع الفكري حول ماهية ووظيفة المسرح، هل هو أخلاقي أم سياسي أم فني أم تربوي؟ وغيرها من الرؤى التي فسحت المجال لظهور المذاهب المسرحية أولا على مستوى الكتابة، ثم الاتجاهات الإخراجية على مستوى العرض ثانيا، لذا ارتأى البحث الولوج لإبراز أهم الاتجاهات الإخراجية ومساهماتها في تطوير الفن المسرحي عبر العالم، ثم تجربة المسرح الجزائري، المعتمدة على الاتجاه الواقعي.

– الواقعية التاريخية: (ساكس مينجن): يعد ساكس مينجن أول مخرج في تاريخ المسرح الغربي، وقد ساهم في إنتاج الصورة المسرحية التشكيلية ذات البعد الجمالي التي تشمل كل عمليات العرض المسرحي، كما ثار على مقومات المسرح التقليدي، واستبدلها بأسلوب العمل الجماعي، ويمتاز مينجن بالدقة التاريخية والأصالة الواقعية في التعبير المسرحي، ولا سيما في مسرحيته التاريخية (يوليوس قيصر)¹³.

– الاتجاه الواقعي الجديد (Max Rinhardat) و (Jacques Coupeau) يعد المخرج ماكس رينهاردت Max Rinhardat من المخرجين الألمان البارزين الذين انزاحوا إلى النمط الواقعي المباشر، ومثل خصائص الواقعية الجديدة، وقد عرف بأسلوب الاستعراض المسرحي لذلك لقب بسلطان الاستعراض الكبير، أما جاك كوبوه Jacques Coupeau فهو مخرج فرنسي نهج منهج الاعتدال والتعقل وكان إخراجة يعتمد على النطق السليم والواضح والتمثيل الصامت المعبر والاشتغال على الفضاء الفارغ¹⁴.

¹³ – ينظر جميل حمداوي، الإخراج المسرحي واتجاهاته، مقال نقدي www.jamilhamdaoui.net تاريخ الزيارة، 2010/12/12/ على الساعة 21.00.

¹⁴ – ينظر جميل حمداوي، الإخراج المسرحي واتجاهاته، www.jamilhamdaoui.net تاريخ الزيارة، 2010/12/12/ على الساعة 21.00.

أندريه أنطوان بين الطبيعية والجدار الرابع (المسرح الحر 1858/1943:

يمتاز مسرح أنطوان صاحب مدرسة المسرح الحر بالواقعية الفوتوغرافية في المسرح، حيث كان يركز على نقل تفاصيل الحياة الطبيعية والمعاشة إلى خشبة المسرح بدون تغييرات فنية كبيرة، وقد عاش هذا المخرج طفولة قاسية في فرنسا، حيث كان يعيل والديه وإخوته، فقطع دراسته واتجه إلى العمل، إذ اشتغل في عدة أعمال بسيطة إلى أن استقر به الحال بإحدى مكاتب باريس العامة، فكانت فرصته لتثقيف نفسه واكتساب المعرفة، وقد وجهته موهبته إلى المسرح، فانظم إلى فرقة هاوية سنة 1883، ثم ترأسها بفضل موهبته وتعلمه لأساسيات المسرح تعلمًا عصاميًا يقترب من الأكاديمية، غير أنه انفصل عن هذه الفرقة لعدم توافق طموحاتها مع أحلامه المسرحية، فأسس فرقة "المسرح الحر" التي حاول من خلالها تغيير الأسلوب الفني الذي كان سائدًا، لهذا يعتبر أندريه أنطوان أول من يمكن القول عنه أنه أدخل المسرح إلى مختبر التجريب، وقد كانت تعتبر هذه المرحلة مهمة جدًا في تاريخ المسرح المعاصر، فقد كان يرى أنطوان أن المسرح يحتاج إلى تغيير جذري في كل شيء، سواء في النص أو العرض بكل مستلزماته.

وقد وافقت رغبته ظهور الاتجاه الطبيعي في الأدب على يد الكاتب إميل زولا الذي ركز على أن الأدب قطعة من الحياة، فاستعار أنطوان منه هذه المقولة ونقلها إلى المسرح وأصبح يعتبر أن المسرح قطعة من الحياة، وعلى الممثل أن يحس ويتصرف على خشبة المسرح كما يحس ويتصرف في الحياة العادية، كما يجب على الممثل إن يقوم بإيهام المتلقي بأن ما يحدث على الخشبة هو واقع مستعملًا مصطلح الجدار الرابع، الذي أساسه الإيهام وسلبية التفاعل مع الجمهور، بمعنى أن الممثل أثناء أدائه لدوره يلغي وجود الجمهور وكأنه يمثل في غرفة من أربعة جدران لا يشاهده فيها أحد، وهذا من أجل نزع الضغط على الممثل.

ومن أهم خصائص هذا التوجه نذكر:

- طبيعية المشاهد أي تقريب المسرح من الواقع لدرجة كبيرة

- الاعتماد على الإيهام

- الاعتماد على مفهوم الجدار الرابع

- مواصلة محاربة ظاهرة النجم

- فرض تصور الأداء من طرف المخرج على الممثل (الممثل ينفذ ما يراه المخرج وما يفكر فيه المخرج).



-اعتماده على التجريب في المسرح

وعلى الرغم من المبالغة في النزوح نحو الطبيعية في هذا التوجه فإن أنطوان استطاع أن يخلص المسرح مما كان يعانيه من قبل من ناحية أخلاقيات المهنة فلم يعد يذكر الممثل النجم إلا نادرا، وسادت روح الجماعة في أعماله، كما أنه أدخل المسرح إلى مخبر التجارب من أجل تطويره، فظهر معه المخرج المتخصص وظهرت فكرة تفسير النص، أو المخرج المفسر، وكذا ضرورة ربط النص بالواقع الاجتماعي عن طريق القراءات المتعددة للنص وقراءة ما بين السطور إذ يقول في هذا الصدد حول فن الإخراج: " هناك اتجاهان معاصران في عمل المخرج، اتجاه تشكيلي يكمن في الديكور والأزياء والإكسسوارات والإضاءة.... والاتجاه الذي يمكن أن أسميه داخلي، وهو فن الكشف عن الأعماق الدفينة في النص المسرحي، أعني الأسرار النفسية والفلسفية، ويكون ذلك بالحركة التي أملئها على الممثل، بحيث تكون واضحة المعنى ودقيقة التوقيت مما يوصل إلى تفسير ما وراء الكلمات والأحداث "

يبدو من خلال هذه المقولة أن أنطوان أراد أن يصبر أغوار الشخصيات التي يجسدها ممثلوه، ولكنه لم يستطع الوصول إلى هذه النقطة وبقيت عروضه تقدم بحرفية واقع الحياة بدون عمق نفسي واضح إلى أن جاء أب الإخراج الحديث كوستنتين ستانسلافسكي.



المحاضرة الخامسة والسادسة: الواقعية النفسية (ستان سلافسكي)

لم تعمّر الاتجاهات الواقعية طويلاً وبقيت الواقعية النفسية برعامة (ستان سلافسكي) كاتبها مسرحي هو السائد، لذا ارتأينا أن ندخل إلى عالم الإخراج من خلال أحد أكبر رواده على الإطلاق، والذي اعتبر أرسطو العصر الحديث في مجال الفن المسرحي، لهذا سنشير إلى طفرات من حياته قبل الولوج إلى منهجه.

ولد **كوستانتين ستانسلافسكي**، في موسكو سنة 1863، وهو سليل أسرة غنية من أرباب الصناعة في روسيا، كانت أمه ممثلة ذائعة الصيت، تربى ستان في جو من الثراء والعروض الفنية كذلك فأحب المسرح صغيراً، وقد كان يتردد كثيراً على مسرح (مالي) حيث العروض المسرحية كانت متأثرة بعروض شبكين Chebekin * وبعدها درس التمثيل في مدرسة الدراما بموسكو وأسس جمعية موسكو للفن والأدب، ثم ذهب إلى فرنسا للتعمق أكثر في دراسة التمثيل بعدها عاد إلى موسكو وأسس رفقة دانشينكو Danchinkou ** مسرح الفن بموسكو، حيث بدأ يفكر في وضع قواعد جديدة للتمثيل الصادق الغير مفتعل، ومن هنا خرجت مدرسة الواقعية النفسية *** وظل ستان مديراً لمسرح الفن، إلى أن وافته المنية سنة 1938، وأشهر كتبه حياتي في الفن، إعداد الممثل، وبناء الشخصية¹⁵.

* شيبكين: أحد رواد الطبيعة في القصة والمسرحية، وقد كان من عبيد الأرض، فهو يقول: "كان أبي بمن عبيد الكونت، وكانت أمي أيضاً من أصل ينتمي إلى عبيد الأرض..."، يوقد كان في فرقة الكونت باعتباره ابن أحد عبيده، وقد ذاع صيته فيما بعد، انتهج المدرسة الطبيعة نهجاً له راجع سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 65.

** دانشينكو: هو رجل أدب أكثر منه رجل مسرح، وقد كانت بدايته ككاتب مسرحي مع تشيخوف، ثم التحق بستان، راجع سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص 67.

*** الواقعية النفسية: منهج جاء به ستانسلافسكي وكان يهدف من ورائه إلى الغوص في أعماق النفس البشرية، من خلال تبيان الحياة الداخلية للشخصية الفنية، لأنه تأثر بالدراسات الحديثة للمنطق وعلم النفس الفردي والاجتماعي، راجع، سعد أردش، م ن، ص 70.

¹⁵ - ينظر، ستانسلافسكي، إعداد الممثل، تر محمد زكي العشماوي، دار النهضة للطباعة والنشر، مصر مقدمة المترجم. وكذلك سعد أردش، م ن، ص 70/69.

يعود الفضل إلى ستانسلافسكي في إيجاد منهج حدائي واقعي في التعامل مع الممثل، وفي خلق الأسس الفنية للمدرسة المعاصرة في فن التمثيل، لتصبح طريقته أشهر من علم على نار، حيث تعتمد طريقته الإخراجية على التعامل مع الممثل أولاً وقبل كل شيء. لأن الممثل يجب أن يكون تدريبه تدريجياً ونقطة بنقطة، كي يستطيع الوصول إلى تجسيد الشخصية على المنصة بروحها الداخلية، أي يحاول أن يصبر أغوار النفس البشرية من خلال الدور الذي يقوم به، ولهذا سيمت بالمدرسة الواقعية النفسية¹⁶، لأنها تحاول معرفة واقع النفس البشرية بالنسبة للشخصية الدرامية.

أراد ستانسلافسكي من خلال مدرسته الإخراجية الجديدة التي قامت على أنقاض المدرسة الطبيعية في روسيا، أن يعطي نهجاً جديداً من خلال نظرية التقمص أو الاندماج* إذ يرى أن هذا الأمر لن يتأتى إلا بالتدريب المتواصل والشاق مع الممثل سعياً إلى تلمس الحياة الداخلية للشخصية¹⁷.

لقد عان كثيراً ستان من أجل تأسيس هذه المدرسة وجعل موطئ قدم لها من خلال احتكاكه وممارسته المسرحية مع أقطاب المسرحيين العالميين، وعلى رأسهم الكاتب الواقعي "أنطوان تشيخوف" الذي عمل معه ستان في عدة أعمال، ولكن تشيخوف كان دائماً غير راض عن إخراج ستان لمسرحياته، حيث يقول: "لقد كتبت هزليات فوجدتها مع ستان تراجيديات"¹⁸، اعتباراً من أن تشيخوف كان يهتم بالعالم الخارجي والواقع الاجتماعي للناس، بينما كان ينحو ستان في إخراجه إلى الغوص في أعماق نفس الشخصيات التي كان يكتبها تشيخوف.

¹⁶ - ينظر ج. ف كريستي، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي، ترجمة، د. عقيل مهدي يوسف، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2002، ص 6-7.

* التقمص، أو الاندماج: تعني حلول الشخصية الفنية محل شخصية الممثل، راجع ج. ف كريستي، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي، ص 16.

¹⁷ - ينظر سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س، ص 70.

¹⁸ - نقلاً عن ف كريستي، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي، م س، ص 25.

هذا الانتقال من الواقعية الاجتماعية إلى الواقعية النفسية لم يكن يلقي الترحاب عند الكاتب، وتجلّى هذا من خلال مسرحية " طائر البحر لتشيخوف " فبالرغم من الجهود المضنية التي لاقاها ستان في تحليل العمل، وتسجيل ملاحظاته، ثم تطبيقها... فإن أنطوان تشيخوف لم يسعد سعادة كاملة بالعرض وقرر أن ستان قد ضمن العرض خلال اجتهاداته فيما لم تكن متضمنة في نصه¹⁹.

يؤمن ستانسلافسكي بأن تجربته هي الطريق السوي للمسرح، لهذا أقامها على أسس جعلها تدريجية للوصول إلى تجسيد سليم للشخصية المسرحية على الركح ونذكر أهم هذه الأسس. التي تتمحور في خطوتين أساسيتين هما:

أ. الخطوات التمهيديّة لخلق الشخصية المسرحية:

1. الاختيار: يبدأ نجاح العملية المسرحية أولاً باختيار الممثلين بطريقة صحيحة، تراعي موهبة الممثل، وقدرته على خلق الشخصية التي سيجسدها، ويتم هذا عن طريق امتحانات يعرف من خلالها المخرج مدى قابلية الممثل لتقمص الدور، هذه الامتحانات تتلخص في الصوت والإلقاء والقدرة على الاختيار والذوق الفني، وكذا المرونة الجسدية للممثل²⁰، ويقول ستانسلافسكي في هذا الصدد: " لكي يعرف المخرج قدرات الممثلين لا بد أن يجتبرهم في بداية الأمر، بتمثيلات قصيرة يهدف من ورائها إلى رؤية الممثل على المسرح ليستطيع إعطاء حكم أولي على طاقة الممثل المسرحي"²¹.

2. الفعل: يركز ستان في مدرسته التمثيلية على أهمية الفعل أو الحدث المسرحي، لأنه أساس العملية المسرحية برمتها سواء نصاً أو عرضاً " ففن التمثيل هو فن الحدث المسرحي، وفي المسرح يكتسب القوة والإقناع فقط ذلك المعبر عنه من خلال الحدث"²²، إذن الفعل

¹⁹ - سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، م س ، ص 71.

²⁰ - ينظر ج.ف كريستي، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي، م س، ص 28/27.

²¹ - ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص 11، بتصرف.

²² - ج.ف كريستي، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي، م س، ص 54.

المسرحي سواء كان بسيطاً، بمعنى فعلاً واحداً تعالجه المسرحية أو مركباً يحمل في ثناياه أفعال بسيطة تتألف فيما بينها لتكون الحدث الرئيس، بواسطته تنكشف فكرة المسرحية وحبكتها وصراعها الذي تحمله الشخصيات التي تقوم بهذا الفعل " لأن الفعل والحركة هما أساس الفن الذي يتبعه الممثل"²³، والفعل المسرحي هو أن تقوم بعمل معين على خشبة المسرح سواء بالجلوس أو الوقوف أو المشي أو الإيماءة، وهذا العمل يعطي انطباعاً للمتلقى أنك تفعل من أجل إدراك شيء معين هذا من الناحية المرئية الخارجية، وقد يكون الفعل المسرحي ساكناً لكن يحدث أثراً بالغاً في نفس المتفرج لأنه ينبع من داخل الشخصية التي تحاول أن تبين المعاناة النفسية من خلال سكونها، فقد يكون السكون أبلغ أثراً من الحركة أحياناً " كون جوهر الفن ليس في طبيعته الخارجية ولكنه في مضمونه الروحي"²⁴.

لكي يكون الفعل المسرحي مقنعاً وغير مفتعل، يجب على الممثل أن يكون على درجة من الوعي والإدراك بما سيفعل، وأنه إنما يفعل هذا الفعل لأنه يمثل، وفي نفس الوقت يجب أن يمتلك نوع من الإيمان بصدق ما يقوم به حتى يكون فعله قريباً من الواقع، وهنا تكمن ازدواجية فكر الممثل وصعوبة فن التمثيل، ازدواجية لا تتأتى إلا وفق عمل دائم ومستمر وجهد يبذله الممثل خلال التدريبات، ولنا في قصة الدبوس* خير مثال على تبيان الحدث للجمهور، لأن الممثل عندما يكون على خشبة المسرح يجب عليه أن يراعي كل كبيرة وصغيرة فلا يجري من أجل الجري، ولا يتعذب من أجل العذاب... بل يجب أن يكون فعله لغرض محدد وواضح.

ب. الخطوات التنفيذية لخلق الشخصية المسرحية:

²³ - ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص 48.

²⁴ - م ن، ص 48

* قصة الدبوس: هي وسيلة تدريبية استعملها ستان في تدريباته مع الممثلين، كي يتعلموا كيفية إيصال معنى الحدث الذي يقومون به بصورة صادقة مع أنفسهم ومع المتلقي، راجع إعداد الممثل، ص 50/49.

1. **الظروف المعطاة:** يجب على الممثل أن يكون فكرته وفق الظروف الموجودة بين يديه والتي تتجلى في قصة المسرحية وحقائقها وأحداثها وعصر وزمان ومكان وقوع الحادثة، هذا على مستوى النص، ثم حركات الممثلين الذين يمثلون معه، والملابس والدبكور والإضاءة، وغير ذلك من معطيات العرض المسرحي. " فكل ما نطلبه من الكاتب المسرحي هو الإخلاص في الانفعالات والمشاعر التي تبدو صادقة في ضوء الظروف المعطاة، أو التي يهيئها الكاتب للمسرحي"²⁵.

2. **لو السحرية:** لكي يكون الفعل صادقا ونابعا من القلب، يقترح ستان أداة مسرحية سماها " لو السحرية"²⁶ والتي تعني استحضار الشخصية في ذهن الممثل باستعمال هذه الكلمة (ماذا لو كنت أنا فعلا ذلك الشخص ماذا كنت أفعل؟). حتى يشعر الممثل بصدق المشاعر والأفعال التي يقوم بها.

3. **الخيال:** تعتمد التقنية النفسية عند ستان على وجوب استعمال الخيال الواسع، كي يتسنى للممثل رسم الشخصية التي يريد تقمصها، لتصبح له القدرة على تخيل الشخصيات والمواقف التي ستواجهه أثناء تأدية دوره، فإذا أسند إليه دور معين يجب أن يبحث في مخيلته عن أصدق وأقرب نموذج يمكن أن يسرح في خياله، ويقربه إلى دوره بحيث يندمج معه اندماجا كلياً "لأن الخيال يخلق الأشياء التي يمكن أن توجد أو يمكن أن تحدث بينما يخلق التخيل الأشياء التي لا وجود لها والتي لم يسبق لها أن وجدت... فكلًا من الخيال والقدرة على التخيل أمران لازمان ولا غنى للممثل عنهما"²⁷، لهذا على الممثل أن يعمل على تنمية خياله بشكل يومي ودائم حتى تكون له القدرة على الحصول على تصور يقربه إلى الشخصية التي يريد تمثيلها.

²⁵ - ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص 63

²⁶ - ج.ف كريستي، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي، م س، ص 16.

²⁷ - م ن ص 67 .

4. **تركيز الانتباه:** تحتل قضية تركيز الانتباه حيزا مهما بالنسبة للممثل، فظروف التمثيل تتطلب أشياء لا يمكن تحقيقها إذا لم يكن الممثل متمكن من ملكة الانتباه، إذ عليه أن يراعي تصرفه وفق متطلبات الركح وما يلزمه من ليونة وإيقاع، كي يستطيع تنفيذ ما خطط له المخرج من حركات، وكذلك ما تستدعيه نفسه من انفعالات إبداعية. كما يجب أن يأخذ في اعتباره رد فعل الجمهور ، لأن الممثل الذكي هو الذي يحسب لكل حركة حسابها ولكل صوت كذلك، حتى يحصل على الحد الأقصى من صدق التعبير²⁸. كل هذه الأشياء تتجسد بفضل انتباه وتركيز الممثل، إذ عليه أن يكون منتبها ودقيق الملاحظة على خشبة المسرح، وكذلك في الحياة العادية، حتى يستطيع أن يقبض بनावية هذا العنصر المسرحي المهم.

5. **الواجب الأعلى:** هي تقنية يستعملها الممثل كي يساعد نفسه والممثلين العاملين معه على استدراك بعض المطبات أثناء العرض المسرحي، وهي تدخل في نطاق التركيز والانتباه، ولكن جاء ذكرها مستقلة كونها تقنية تعتمد كثيرا على سرعة البديهة، فمثلا إذا كان الممثلون في مشهد مسرحي معين ونسي أحد الممثلين حوار، يجب على الممثل الذي معه أن يستدرك هذا، إما بواسطة تذكيره بحواره بطريقة فنية لا تخل بالنسق العام للأحداث، أو بتجاوز ذلك الحوار بصورة لا تؤثر على الحكمة المسرحية، وكذلك إذا سقطت إحدى الأغراض المسرحية كسقوط كرسي أو غير ذلك، يجب أن يستعمل الممثل واجبه الأعلى كي يدخل هذا الحدث في النسق العام للمسرحية، باعتبار أن لا شيء يقع اعتباطا على خشبة المسرح، وهذا ما يسميه ستان بالواجب الأعلى²⁹.

6. **الشعور بالحقيقة والإيمان بها:** على الممثل التعامل بجدية مع كل ما يحيط به من أغراض مسرحية " إذ يجب توجيه الفن والتكنيك الداخلي للممثل لتنمية المقدرة كما يجب في ذاته، بطريقة طبيعية تبين بذور الطباع الإنسانية الجيدة والسيئة، ومن ثم القيام بعد ذلك بتنميتها

²⁸ - ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س ، ص 104/105.

²⁹ - ينظر م ن، ص 151.

وتربيتها من أجل هذا الدور أو ذاك³⁰، فهناك دائما خيط رفيع يربط بين الممثل والشخصية التي يقدمها، وهذا الخيط هو الذي يلعب دور المولد لتكوين الشخصية، ولن يتأتى هذا إلا بصدق الممثل مع نفسه ومع دوره، فيكون علاقة صداقة حميمة، مؤمنا أن ما يقوم به حقيقي، كي يقدم دوره بصدق وإقناع.

7. **الذاكرة الانفعالية:** تعتبر الذاكرة الانفعالية مستودع الممثل، فمنها يسترجع ذكرياته في المواقف الدرامية التي تواجهه، يستخرج منها ما يجب لكي يظهر الانفعال الموافق للوضعية التي تتواجد فيها الشخصية الدرامية³¹، فمثلا عندما يواجه الممثل دورا ما، وليكن دور طبيب، هنا يسترجع الممثل عن طريق ذاكرته، كيفية تعامل الطبيب في الواقع مع الناس، وهل هذا الطبيب الذي يجسده له نفس السيمات التي يعرفها عن شخصية الطبيب في الحياة العادية، وهكذا عن طريق استعمال ذاكرته يستطيع الممثل أن يصل إلى دوره.

هذه إحدى أهم الخطوات التمهيدية والتنفيذية لخلق الشخصية المسرحية في مدرسة الواقعية النفسية، التي ركزت بشكل كبير على الممثل، بوصفه العنصر الأول في العملية المسرحية غير أن ستان لم يستغن عن العناصر الأخرى، بل غالبا ما نجده يربط تدريباته للممثلين مع عناصر العرض من ديكور وإكسسوارات وغيرهما، لهذا تعد هذه المدرسة الأنسب كونها توائم بين إعداد الممثل وعناصر العرض، والمسرح في هذا الاتجاه يعد فنا ورسالة بكل عناصره الجمالية والتقنية.

³⁰ - ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص 148.

³¹ - ينظر ج. ف كريستي، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي، م س، ص 225. وكذلك، ستانسلافسكي، إعداد الممثل، م س، ص 177.

المحاضرة السابعة: خصائص المسرح الملحمي

يعتبر الاتجاه الملحمي وليد فترة معينة من التاريخ الفكري والسياسي في أوروبا، وبالتحديد مرحلة ما بين الحربين العالميتين، إذ أصبحت أوروبا تعاني التشرذم والحروب، التي خلفت ضحايا أبرياء، لذلك انبرى سياسيون ومثقفون لمهمة توعية شعوبهم بخطر هذه الحروب على الفرد والمجتمع وما تجنيه عليه من مآسي اجتماعية وحضارية وثقافية.

ظهر في المسرح عدة اتجاهات تحاول التغيير، سواء على المستوى الاجتماعي أو السياسي أو الفني، ولعل أهم اتجاه ظهر في المسرح باعتباره فنا هو الاتجاه الملحمي بريادة مؤسسه "بريخت" إذ يرى البحث في هذا الفصل عرض أهم الأسس التي يعتمدها في الإخراج المسرحي مع ذكر أهم النماذج التي تأثرت به في المسرح الجزائري.

يعتمد المسرح الملحمي في مستوى العرض، على أطر جاءت كرد فعل على المسرح التقليدي، إذ يرى بريخت أن الفن الدرامي إنما يسعى في حقيقته إلى إيقاظ المشاهدين وإلهاب مشاعرهم من أجل التغيير، ولا بد أن يستعين المسرح بوسائل جديدة تتجاوز الوسائل التقليدية الأرسطية، حيث يقول في هذا المنحى: "إن المهمة العلمية للمسرح، هي تصوير الحياة الاجتماعية للناس، بحيث تبدو وكأنها تحرك عند المشاهدين إمكانية التغيير، وينبغي أن تتولد عند المشاهدين الحوافز حتى خارج المسرح، من أجل تقديم أفضل الخدمات لتقدم المجتمع"³²، بمعنى وجوب إيجاد آليات جديدة يقوم عليها المسرح من أجل تحفيز المشاهدين ودفعهم إلى الثورة والتغيير.

يستخدم المسرح الملحمي أساليب اعتمدها بريخت في مذكراته حول العمل الإخراجي نذكر أهمها³³:

أ- يجب على المخرج أن يصور من خلال مسرحياته المجتمع: يكون ذلك عن طريق تصويره على أنه قابل للتغيير من خلال تجسيد تلك الأحداث الاجتماعية على الركب، ولعل أهم

³² - د عدنان رشيد، مسرح بريشت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1988، ص 203.

³³ - ينظر د عدنان رشيد، مسرح بريشت، ص 207-215.

مسرحية تمثل هذه الخاصية هي مسرحية "الأم شجاعة"، التي تغيرت نظرتها للمجتمع بفعل الإيجابيات التي يتمتع بها أبنائها، كما يجب أن يشير المخرج إلى مسألة نقد الجمهور المتفرج لأحداث العمل المسرحي فهو يقول: "من مبادئ طريقة تمثيلنا إسدال الستارة، وترك المسائل معلقة بدون جواب... وينبغي أن يحرك هذا إمكانية النقد والتفكير بالأحداث والإيقاع التي تعرض على خشبة المسرح"³⁴، لأن أسلوب بريخت يركز على تصوير الواقع الاجتماعي وإمكانية تغييره نحو الأفضل، وهو بذلك يهتم أكثر بالواقع الخارجي، وعملية الاستقبال النقدية للمواقف، أكثر من اعتماده على الجانب النفسي للشخصية المسرحية.

ب- تصوير الطبيعة الإنسانية كطبيعة قابلة للتغيير: يحدث ذلك من خلال إخراج مسرحيات تصور الإنسان على أنه قادر على إحداث التغيير، وهنا تظهر المسؤولية الملقاة على عاتق الممثل كونه هو الذي يجسد الطبيعة الإنسانية على الركح، لهذا عليه أن يتميز بحس ذكي وحاذق حتى يستطيع تقديم الشخصية الموكلة له، من خلال تقليدها عبر تمارين التدريبات هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يجب عليه أن يضع مسافة بينه وبين الشخصية التي يقدمها؛ أي على الممثل أن لا يندمج مع الشخصية اندماجا كلياً، وإنما يوضح للمتلقي سمات تلك الشخصية التي تتحول في واقعها بين الإيجاب والسلب، فبريخت يعطي الحرية للممثل في تقمص دور الشخصية أثناء التدريبات، ولكنه يفرض عليه أثناء العرض العام أن يترك مسافة بينه وبين الشخصية، ليجعل المتلقي يدرك أنه أمام عملية تمثيلية لا غير، وهذا يتيح الفرصة له للقيام بالنقد والانطباع الإيجابي، وهذه هي النقطة التي انطلق منها بريخت عندما أسس آلية التغريب المسرحي، التي تعتمد على تكسير الإيهام العاطفي، وتبليغ المشاهد المسرحي بمهامه الفكرية تجاه المسرحية التي يشاهدها فيدرك أنه يوجد في المسرح³⁵، لذا تتمحور مهمة الممثل في تصوير طبيعة الشخصية الإنسانية كمتغير ومتطور يستفيق فكرياً من أجل القيام بالفعل الذي يؤدي إلى التغيير، ويتم له مبتغاه عن طريق التغريب.

³⁴ - م ن، ص 207.

³⁵ - voir A. Ubersfeld. Notes sur la dénégation théâtrale. P. u. de Lille. 1980. P 46.

ج- تصوير الصراعات بوصفها صراعات اجتماعية: يحاول المسرح الملحمي أن يتجاوز

النفس الإنسانية التي عمل عليها منهج الواقعية النفسية، حيث يترك هذا الصراع ويتجه إلى الصراع الذي تكون له أسباب ونتائج اجتماعية، ويقول بريخت في هذا المنحى: "إن ما يهمنا هو التصرف والموقف الذي ينشأ من الظروف والاعتبارات الاجتماعية"³⁶، ومن أهم المسرحيات التي تبين هذا الموقف، نجد " دائرة الطباشير القوقازية" التي يدور معظم صراعها حول العلاقات الاجتماعية انطلاقاً من حب مريم العذراء للطفل ثم الانتقال تدريجياً إلى الصراعات الاجتماعية التي تظهر بوضوح من خلال الأحداث المعروضة فوق خشبة المسرح³⁷.

د- تصوير الأخلاق بتناقضاتها الحقيقية: يبين لنا المسرح الملحمي أن الأخلاق لا يجب أن

تكون مسلمات لا تناقض، بل يعمل على وضعها في إطار من التناقض، فمثلاً (الخير) هو خلق جميل في مبدئه، لكن في الاتجاه الملحمي يجب أن يخضع للتمحيص من جميع نواحيه، بطرح السؤال التالي: لماذا تقوم هذه الشخصية بهذا الفعل الخير؟ وما هي دوافعها في ذلك؟ فربما تقوم هذه الشخصية بهذا الفعل من أجل مصلحة ذاتية، وعندها سيتحول معنى الخير إلى معنى المصلحة. وغيرها من القيم الأخلاقية التي تكون في المسرح التقليدي مسلمات.

يضع المسرح الملحمي كل ما يحدث على خشبة المسرح تحت مجهر النقاش بين أعضاء الفريق العامل على هذا العرض المسرحي، إلى أن يصل في الأخير إلى تصور يرضي كل الأطراف وبهذا يكون له نوع من المصادقية، " فلا يوجد عمل مسرحي يتم إنجازه بصورة تامة، دون التعرض للنقد والتغيير، كما توجد في غضون العرض المسرحي بروفات، إذ تنشأ لنا حلول جديدة من خلال التمثيل والحوار"³⁸.

³⁶ - نقلاً عن د. عدنان رشيد، مسرح بريشت، م س، ص 211.

³⁷ - ينظر م ن، ص 211.

³⁸ - نقلاً عن د. عدنان رشيد، مسرح بريشت، م س، ص 213.

هـ- استعمال الملاحظة الجدلية كوسيلة من أجل التغيير: يجب على المسرح أن يوفر نوع من التسلية حتى يستطيع إيصال مهمته التعليمية والتربوية بسهولة، ولكن يكون هذا بطريقة جديدة تتجاوز معنى التطهير في المسرح الكلاسيكي إلى المعنى الجديد والذي يعرف عند بريخت بالتغريب. حيث يقوم مبدأ المسرح حسب بريخت على أساس إبعاد الإيهام المسرحي، الذي تفرضه واقعية العرض على المشاهد، فتشده من عاطفته كي تحيل به إلى إمكانية الاندماج، ولهذا يعمل المسرح الملحمي على اعتبار أن ما يعرض على الخشبة إنما هو تمثيل ومشاهد ممسحة "اعتباراً من أن النفي يتمشى ومبدأ الالتباس، الذي يقع فيه المشاهد، ولا يستطيع الخروج منه، بين الواقع الذي يشاهده والحقيقة التي ينتمي إليها"³⁹، لذلك يدعو بريخت إلى مسرحية المسرح، أي تغييب العاطفة واستحضار الإدراك والعقل من أجل التغيير الاجتماعي، فالمتعة الحقيقية هي التي تتولد عن العقل.

³⁹ -A. Ubersfeld. Notes sur la dénégation théâtrale. P. u. de Lille. 1980. P13.

المحاضرة الثامنة والتاسعة: المسرح الشرطي مايرخولد

المسرح في كنهه إما واقعي أو شرطي، غما يعتمد على تقديم المضمون بشكل واقعي طبيعي تمثيلاً وسينوغرافياً (ديكور واقعي، أزياء واقعية...) أو أن يشارك بخياله في الحدث المسرحي لإكمال الصورة المشهدة، هذه المشاركة تولد عنها مفهوم المسرح الشرطي.

تعريف المسرح الشرطي:

هو اتجاه فني ظهر مع بداية القرن العشرين كرد فعل على المسرح الواقعي وخاصة الواقعية الطبيعية، ومع تبلور مفهوم مهنة الإخراج وأصبح المخرج هو القائد الفعلي للعرض المسرحي ظهر التجريب في الفن المسرحي، وظهر معه تيار جديد اسمه المسرح الشرطي على يد فيسفولد مايرخولد الذي تأثر بالعالم الفيزيولوجي "بافلوف"، هذا الأخير قام بتجربتين الأولى على الكلاب عندما كان يضع لها الطعام ويقرعه لها الجرس، وبعد مدة لم يضع الطعام وقرع الجرس فانطلقت الكلاب إلى نفس المكان الذي كان يضع فيه الطعام، والتجربة الأخرى هي تجربة المطرقة على الركبة، وسمى ما توصل إليه من نتائج بـ "الانفعال الشرطي".

وقد تأثر مايرخولد بهذه التجربة العلمية وبدأ يقرأ تاريخ المسرح فوجد أن المسرح منذ بداياته الأولى كان يعتمد على الانفعالات الشرطية عند المتلقي، هذه الانفعالات تنشئ حالة تواصل بينه وبين الممثل، ويوضح مايرخولد ذلك بقوله أن الممثل عند الإغريق كان يمثل نهاراً، ولكنه عندما يريد الإشارة إلى زمن الظلام يكتفي برفع قنديل يثير بواسطته خيال المتلقي ويجعله يكون فكرة بأن الأحداث تجري في الليل.

وحتى في المسرح الحديث فإن الممثل في أعماقه لا يؤمن بواقعية ما يجري ولا المتلقي يؤمن بذلك، ولكن هذا الوضع لا يزعج أحداً إذا كان العمل الفني متقناً جمالياً، وكأنهم اتفقوا مسبقاً على شرطية الأداء في المسرحية، ومن هنا بدأ مايرخولد في العمل على اتجاه إخراجي جديد بعد أن اختلف مع ستانسلافسكي سنة 1902، عندما كان ستان متأثراً بالواقعية الطبيعية، وبدأ بانتقاد هذا المنهج

الإخراجي، حيث يرى أن المسرح منذ نشأته كان يعتمد على الانفعالات الشرطية، فقد تأثر بالعالم بافلوف فسمى مبادئ مسرحه الجديد " الشرطية المسرحية"، مستنتجا أن المسرح شرطي يقوم على إثارة الأفكار والأحاسيس عند المتلقي من خلال الإشارة والتلميح وهذا ما عرف عنده فيما بعد "بالأسلبة".



يعتبر المتلقي عند مايرخولد مشاركا في العملية المسرحية، وتكون مشاركته بخياله في استكمال المشهدية المسرحية معتمدا على الرموز التي يقدمها له العرض فيكون فكرة وهدف المسرحية، ولهذا فإن الجانب البصري وخاصة التعبير الجسدي للمثل هو المهم بينما يعد النص واللغة المنطوقة ثانوية بالنسبة له، لهذا كان يشجع على البانتوميم.

الدراماتورجيا والنص المسرحي في المسرح الشرطي:

يعتبر مايرخولد أن هناك صراع بين كتاب المسرح وهذا الصراع له في الإجابة على السؤال التالي: هل المسرح أدبي أم مسرحي؟

فالتيار الأدبي هو الذي يكتب المسرح من أجل القراءة، بينما يصر مايرخولد ان الكاتب المسرحي الجيد هو الذي يكتب نصه وهو يعرف سر اللعبة المسرحية، وهذا الثاني سماه مايرخولد "الدراماتورج". ويقصد به الكاتب المسرحي الذي يدرك قيمة الصورة المشهدية وليس الكاتب الذي ينطلق من الجانب الأدبي للمسرح، فالدراماتورج عنده هو الذي يكتب للمسرح وليس للأدب، وبهذا فالكاتب في عالم المسرح نوعان مسرحيين وأدبيين وكان يصف المسرحيين فقط بالدراماتورجين. فالنص المسرحي في المسرح الشرطي يجب أن يراعي الناحية المسرحية (خشبة المسرح) ويتعد عن الشروط الأدبية.

صراع ستان ومايرخولد ودوره في بلورة مفهوم المسرح الشرطي:

عمل مايرخولد كمخرج في مسرح الفن الذي أسسه ستانسلافسكي وقد كان متناغما مع طريقة عمل هذا الأخير في البداية، ولكنه عندما بدأت تتبلور في ذهنه فكرة المسرح الشرطي بعد تأثره

بتجارب العالم بافلوف، أنت مرحلة تأسيس أستوديو هدفه التجريب المسرحي، فقد كان ستان يعمل وفق الواقعية الطبيعية، بينما بدأ مايرخولد يفكر في مسرحه الشرطي، وقد استعان ستان بمايرخولد لتأسيس ذلك الأستوديو في شارع "بوفارسي في موسكو".



ويؤكد ستان أنه كان بحاجة لشخص جريء يساعده على بعث الروح في تجربته المسرحية وخروجه من الطبيعية إلى الواقعية النفسية، وذلك بنقل الحالات النفسية إلى المتلقي، بعد أن اقتنع أن الواقعية الطبيعية لا يمكنها أن تطور المسرح، فالتقيا معا في أستديو شارع بوفارسي، غير أن الصراع بدأ يظهر بينهما حول قضية مهمة وهي هل يركز المخرج على إظهار الجوهر الداخلي للشخصية كما يرى ستان أم يركز على الجانب الجسماني كما يريد مايرخولد، وقد انتقد ستان مايرخولد عندما قال: "إن عمل مايرخولد انصب على الجانب الخارجي ولم يتوجه للجوهر الروحي"، ليرد عليه مايرخولد بقوله: "بذلت في مسرح الأستوديو عدة محاولات للانفصال عن واقعية خشبة المسرح واعتناق الشرطية كمبدأ للفن المسرحي".

الديكور في المسرح الشرطي:

يعتمد مايرخولد على الديكورات البسيطة التي يمكن استعمالها في عدة مشاهد دون الحاجة إلى غلق الستارة، ولتسهيل ذلك يركز على الخامات التي يجب أن يصنع منها الديكور، إذ يقول: "يجب أن نستبدل الخشب بالقماش لأن هذا الأخير يسهل التعامل معه تقنيا كما يوحي بالرمزية ولا يبقينا في الواقعية الطبيعية"، ويورد مثالا عن بعض أعماله ويوضحها لطلبته إذ يقول: "لقد وضعت في أحد العروض قماشة على عصاتين متعامدتين وقمنا برسم نجومات لامعة عليها لنظهر الانطباع بالسماء المليئة بالنجوم... إن القماش أفضل من الخامات الأخرى للديكور، إنه يحتفظ بالألوان بشكل جيد وإذا تكرر يمكن كيه بسهولة".

يمكن الاستنتاج من هذا القول أن مايرخولد يركز على رمزية الديكور وهو ما استفاد منه فيما بعد بريخت في مسرحه الملحمي، خاصة عندما هاجم مفهوم الجدار الرابع نظريا بقوله: "إن خشبة

المسرح تتطلب شرطية معينة، فانتم لا تملكون حائطا رابعا"، ولكنه لم يطبق هذا المفهوم عمليا إلى أن جاء بريخت وكسره فعليا.

يركز مايرخولد على البساطة في المشهدية وضرورة تفعيل خيال المشاهد لإكمال نواقص الديكور ويعطي مثالا على ذلك بقوله: " يدخل شخص إلى الخشبة كأنه يقفز عن سور، في الحقيقة لا يجب أن يكون هناك سور حقيقي مبني على الخشبة، فالممثل يفترض ذلك في خياله، ويوجد إشارة كأنه يقفز عن سور ويجب أن يوضحها للمتلقي، لهذا يجب أن يتوفر لنا ممثل مرن، خفيف الحركة ويتمتع بوسائل تعبيرية خارجية لمساعدة خيال المتفرج.

الأزياء في المسرح الشرطي:

(الزي المسرحي عوضا عن الزي المتحفي)

استوحى مايرخولد الزي المسرحي من فترة عصر النهضة والعصور الوسطى، وبخاصة من عروض الجوالين وكوميديا ديلارتي، حيث لم تكن تلك الأزياء مطابقة للواقع، وسماه الزي المسرحي، ووضع في مقابله الزي مالتحفي الذي رفضه، حيث يقول عن الأزياء المسرحية في مرحلة كوميديا ديلارتي: "كانت ألوان الأزياء تلعب دورا مميزا في عروض الجوالين، إن مهمتها أن تأسرنا بسحرها، ويجب أن تسود الألوان الزاهية حتى في أشد اللحظات الدرامية خفقانا"، من خلال هذا القول نكتشف أن مايرخولد يركز على رمزية اللون في الأزياء، فهي بالنسبة له يجب أن تكون ساحرة وجاذبة للانتباه ورمزية لا واقعية.

الممثل في المسرح الشرطي: (اليوميكا أو التعبير الجسدي)

يؤكد مرة أخرى مايرخولد أن المشاعر التعبيرية للممثل يجب أن ترتبط بالجست (Gest) الذي يؤديه الممثل جسديا وان الهدف الأسمى للممثل هي تلك المثل العليا التي يبرزها في أذهان المتلقي من أجل تغيير المجتمع للأفضل، ولا يكون ذلك بالمعاشية الداخلية للدور كما يقول ستان، بل يجب أن ينطلق من الخارج إلى الداخل، أي التعبير بحركات الجسد عن المشاعر والأحاسيس. ولكي يوضح

فكرته يعتمد على دراسة نفسية للعالم "جيمس"، الذي تتناسب أفكاره مع مايرخولد في التعامل مع الممثل، وفحوى هذه الدراسة أو الفكرة "أنا عدوت فخفت" وشرحها كالتالي: "لأنني لم أجري لأنني خفت بل خفت لأنني جريت، وهذا يعني أن الحركة الجسمانية تسبق الشعور وليست نتيجة له، هذه النظرية توضح معنى الانتقال من الخارج إلى الداخل وليس العكس، وهذا ما يسمى بالبيوميكانيكا أو التعبير الجسدي.

اعتمد مايرخولد كذلك في إعداد الممثل على كوميديا ديلارتي، الملاكمة، المبارزة، الجمباز، البانتوميم، التهريج، الرقص والغناء، من أجل أن يكتسب الممثل خفة الحركة والحضور الجسدي على خشبة المسرح من أجل أن يستجيب لكل ما يمليه المخرج عليه فيساعد المخرج على إظهار رؤيته الإخراجية.

الغروتيسك وتأثيره على الممثل عند مايرخولد:

أ. مفهوم الغروتيسك: بدأ استخدام المصطلح في اللغة الفرنسية والألمانية والإنجليزية في وصف الغريب والفانتازي وحتى البشع وغير اللائق، وفي الأدب والفنون هو مصطلح استعمل في القصة والشعر والفن التشكيلي والمسرح والسينما ليدل على التعبير الذي يقع بين الحقيقة والفانتازيا أو بين المضحك والمخيف في آن واحد، ومختصر القول الغروتيسك هو الغرائبية أو الشيء الغريب وغير المعتاد والمبالغ فيه للتعبير عن الشخصيات السلبية حسب قول مخائيل باختين.

ب. الغروتيسك عند مايرخولد: ركز مايرخولد على الغروتيسك في تكوين الممثل، فحسب رأيه لا يقوم المسرح إلا بهذا النوع من المبالغة، فالمسرح لا يجب أن يخدع الجمهور، ويقنعه أنه أمام مشهد من الحياة الواقعية، بل يسعى دائما للتأكيد على حقيقة ان المتلقي يجلس في مسرح ولهذا لا بد للمسرح أن يهتم بالغروتيسك، فالمسرح الشرطي في أساسه عودة إلى البساطة في العرض والمبالغة في التجسيد الفيزيائي، لأن المشاهد دائما يحب المبالغة في التعبير عن الأشياء.⁴⁰

⁴⁰ - ملاحظة أغلب المعلومات في هذه المحاضرة مأخوذة عن كتاب المسرح الشرطي سر اللعبة المسرحية لصاحبه مؤيد حمزة.

المحاضرة العاشرة: مسرح القسوة

المفهوم:



يتحدث المخرج سعد أردش عن مسرح القسوة في كتابة الإخراج في المسرح المعاصر بقوله "مؤشرات روحية ، لها معان محددة تصب المتلقي بالإيماء، ولكن في قسوة يستحيل التعبير عنها في لغة منطقية قابلة للمناقشة"⁴¹. كما يريد للمسرح "أن يخترق الحياة من وجهة نظر جديدة كل الجدة: خسوف الإنسان .. تصوير النهاية السوداء التي آل إليها حال المجتمع الانساني .. كذلك يجب أن لا يعكس الحقيقة على المجتمع ، كما لو انه يريد نفسه في المرأة حسب نظرية الأخلاقيين ، ولا يجوز أيضا أن يدخل للمجتمع مدخلا أخلاقيا أو سياسيا فالمسرح يجب أن يتحول إلى نار محرقة (طاعون بين البشر) ، ووسيلة التعبير هي الصور الفيزيائية القاسية التي يجب أن تتوصل إلى تقويم جهاز الإحساس عند المتلقين ، كما لو أن قوة عليا تسيطر على صالة المسرح ، إلى درجة تفقد الإنسان المتلقي وقتيا سيطرته العقلانية ، وتجعله يعيش حالة ثورية هدامة على الذكاء الإنساني"⁴². وبهذا نتلمس بان المخرج يريد تحول الحياة الواقعية الإنسانية إلى حياة سرية ميتافيزيقية روحية بدائية . ويعد ارتو صاحب هذا النوع من الاتجاهات.

انتونين ارتو*:

يعتبر آرتو من المخرجين المسرحيين الذين ناضلوا من أجل مسرح حقيقي بعيد عن الزيف والابتذال الذي كان سائدا في تلك المرحلة التي عاش فيها فقد ناضل من أجل أن يستخرج البواعث القاسية التي تتحكم في أفعال البشر أراد لمسرحه أن يكون كاشفا للأمراض المزرية التي تعاني منها

⁴² - سعد أردش ، المصدر السابق ، ص 259.

⁴³ - سعد أردش المرجع السابق ، ص 260.

*- انتونين ارتو (1896-1948): مخرج وكاتب ومنظر مسرحي فرنسي، ارتبط بالحركة السريالية مؤلفا ومنظما، عام 1927 أسس مع (روجيه فيتراك) مسرح (الفريد جاري)، وقدم عددا من المسرحيات السريالية، دخل مستشفى الأمراض العقلية عام 1927 وأخرج منها عام 1946 قبل وفاته بعامين، قدم كتاب (المسرح وقرينه) عام 1938. ينظر: تيلر، جون رسن ، المصدر السابق ، ص 40. نقلا عن الاتجاهات الإخراجية في المسرح العالمي، جامعة بابل <http://ropstitory.uobabylon.ud>

الإنسانية فلا نمطية ولا رتابة في مسرحه بل يجب أن يسود التوتر فالمسرح بالنسبة له وسيلة للتعبير أن
المواردات أو الميافيزيقا كما تسميها الفلسفة. ما ورايات تجعل من المثلي يفقد الإحساس وتصيره
ميتا وهو حي أو نائم يتعرض للكوابيس التي تنجلي بمجرد استفاقته.



ولا يقصد أرتو بالقسوة الظلم الذي يتعرض له البشر جراء نزوات غير أخلاقية شوفينية أو
سادية بل يريد منها أن تكشف حيوانية الإنسان في تعامله مع الإنسان وابتعاده عن العقل المثالي.
وبهذا فهو يدعو إلى مسرح يثور على كل ما هو مألوف وعلى كل ما اعتاد عليه الناس، والممثل
بالقسوة والأحوال القاسية التي يعيشها الإنسان هو اتجاه يتضمن قدرا هائلا من الصلابة يفوق صلابة
الحياة نفسها، كما يتضمن هذا الاتجاه فكرة أن الكلام وسيلة من وسائل الاتصال لان الكلام يعد
من أدوات التعبير المسرحي حسب رأيه، ومن ثم فانه لا مكان له في المسرح⁴³.

لقد دعا ارتو إلى التقليل من الإيهام الذي يعمل عليه المسرح التقليدي، فهو يدافع عن فكرة
مفادها أن كما للأحلام مهمة تدخل في لا وعي الإنسان وتعوضه عن حاجات يفتقدها في الواقع،
يجب أن يكون دور المسرح ثانويا في التأثير على المشاعر بل يجب أن يكون للمسرح دور حيوي ينزاح
عن التأثير العاطفي ويعمل على إيقاظ العقل، فقد عد الوظيفة الرئيسة لمسرحه "هي طرد الأوهام
والخيالات"⁴⁴. واعتبار المسرح وظيفة نفسية وأخلاقية ثانوية، والاعتقاد بأن الأحلام نفسها ليست
سوى وظيفة تعويضية فقط، فيجب التقليل من التأثير الشعاعي العميق لأحلام والمسرح إلى حد
سواء.

لذلك فإن استخدام أسلوب (الحلم) أمر أساسي في دراما (ارتو) فقد مكنه هذا الأسلوب من
استخدام الحوار في إطار مسرحي بحت بعيدا عن مقتضيات الأسلوب الأدبي، ومكنه أيضا من أن
يعلل استخدامه للرموز الهيروغليفية وسيلة لنقل أفكار معينة عن طريق الاتصال البصري، فضلا عن
ذلك باستخدام هذا الأسلوب استطاع أن يقدم الأشباح والدمى وغيرها. ومن اجل ذلك كان مسرح

⁴⁴ - ينظر ولورث، جورج، مسرح الاحتجاج والتناقض، ت: عبد المنعم اسماعيل (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، 1979)،

ص37. نقلا عن جامعة بابل جامعة بابل <http://ropstitory.uobabylon.ud>

⁴⁵ - بروستين، روبرت، المسرح الثوري، ت: عبد الحليم البشلاوي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ب.ت)، ص330.

(ارتو) يدعو إلى الأسطورة والسحر والميتافيزيقية⁴⁵. يفهم الباحث أن هذا المسرح الذي يدعو إليه (ارتو) مسرح يدري أحداثا غير اعتيادية مسرح يدعو إلى اللاشعور الداخلي من أجل أيقاظ الجمهور.



يتعامل (ارتو) مع النص المسرحي في ثلاث مراحل مختلفة :-

" المرحلة الأولى: وضع النص في مكانة عالية، فاحتفظ بمقام النص وجعله في الصدارة، ومعناه الخضوع للمؤلف، والخضوع للنص في العرض المسرحي.

المرحلة الثانية: كف عن الدفاع عن فكرة عدم المساس بالنص، ونفى حرفية النص لصالح روح النص ، وتلا هذا الشيء حرية المخرج، حرية العقل المطلق، استبدلت سيادة النص، شيئا فشيئا، سنطلب من الإخراج، لان النص أن يعنى بتجسيد الصراعات القديمة.

المرحلة الثالثة: استبعاد النص، والتعويض عنه بالصراخ والالتواءات ، يفعل بالنص ما يحلو له، وهذه المرحلة أذل فيها النص، وشوّهه، وافقده صفاته الرئيسة تدريجيا"⁴⁶.

يعد الممثل عنصرا له "أهمية بالغة، ما دام نجاح العرض متوقفا على أدائه، وعنصرا سلبيا، ما دامت كل مبادراته الشخصية مرفوضة له رفضا باتا"⁴⁷. سواء كان ذلك بالحوار، أو عن طريق التمثيل الصامت لنقل الأفكار التي يريد المخرج عبر الخيالات والأوهام.

أراد من الجمهور أن يكون تواقا للغموض، فالمتلقي يجلس في مسرح القسوة في الوسط، في حين يحيط العرض به. فضلا عن أن الجمهور يجب أن يعي الأفكار الجليّة والمقصودة المتعلقة بالقسوة، من خلال لغة يفهمها عن طريق نظره جمالية لارتو. فالمسرحية على وفق رأي ارتو لا بد أن تتغير شكلا ولغة حتى تتضح للجمهور ، لذلك عمد مسرح ارتو إلى إشراك المتلقي في العمل المسرحي اشتراكا فعليا كاملا⁴⁸.

⁴⁶ - ينظر : ولورث، جورج ، المصدر السابق، ص50. نقلا عن جامعة بابل جامعة بابل <http://ropstitory.uobabylon.ud>

⁴⁷ - انتونين ، ارتو، المسرح وقرينه، ت: سامية اسعد، (القاهرة : دار النهضة العربية)، 1973، ص170.

⁴⁸ - المصدر نفسه ، ص87. نقلا عن جامعة بابل <http://ropstitory.uobabylon.ud>

⁴⁹ - ينظر: ولورث، جورج ، المصدر السابق، ص43. نقلا عن جامعة بابل <http://ropstitory.uobabylon.ud>

دعا ارتو إلى فضاء مسرحي جديد يقوم على نبذ خشبة المسرح والصالة معا، واستبدلهما بمكان واحد، بلا حواجز من أي نوع، ليصبح المسرح الأحداث نفسها، ويعيد الاتصال المباشر بين المتلقي والعرض، والممثل والمتلقي، نظرا لان المتلقي الذي وضع وسط الأحداث، محاط ومتأثر بها. والديكور لا وجود له بالمعنى العادي، بل هنالك شخصيات هيروغليفية، أزياء شعائرية، ومانيكينات طولها عشرة أمتار وأقنعة ضخمة وآلات موسيقية في حجم الإنسان، وأشياء مجهولة الشكل والغاية⁴⁹.

استطاع ارتو من خلال بحثه الدائب عن أنماط وطرق جديدة للإضاءة تعتمد على نشر آثار الذبذبات الضوئية على شكل موجات، أو طبقات، أو قصف بالسهم النارية. ولكي توجد أنواعا خاصة من الألوان، علينا أن ندخل في الضوء ثانية، عناصر الدقة، والكثافة، والسبك... الخ، لتوجد الحر، والبرد، والغضب، والخوف وغيرها. فضلا عن ذلك فقد دعا إلى الابتعاد عن الزي المسرحي الحديث قدرا من الإمكان لا حياء بالقديم، بل لان بعض أنواع الأزياء ذات غاية شعائرية ترجع إلى آلاف السنين، وان كانت قد قدمت في لحظة لا تزال تحتفظ بجمال مظهرها لدلالاتها، ولقربها من التقاليد التي أوجدتها⁵⁰.

⁵⁰- ينظر : ارتو، انتونين ، المصدر السابق، ص84-85. نقلا عن جامعة بابل <http://ropstitory.uobabylon.ud>

⁵¹- ارتو، انتونين المصدر السابق ، ص84-85.

ملاحظة: هذه المحاضرة (مسرح القسوة) من موقع جامعة بابل العراق

نقلا عن جامعة بابل <http://ropstitory.uobabylon.ud>

المحاضرة الحادية عشر والثانية عشر: المسرح الفقير



جيرزي غروتوفسكي *

دعا (غروتوفسكي) مسرحه باسم (المسرح الفقير) لان التقنية الموجودة في المسرح مهما توسعت ومهما استغلت إمكانياتها الآلية، ستبقى أدنى من الفيلم والتلفزيون فضلا عن اعتماده على الممثل لأنه يمثل جوهر المسرح ، لذلك يقترح الفقر في المسرح. أما ما يسمى بـ (المسرح الغني)- فيرى بأنه هو المسرح الغني بالعيوب، الذي يعتمد على الولوج بالسرقة الفنية والاقتباس من معارف أخرى وبناء مشاهد هجينة مختلفة يعوزها السند والأمانة⁵¹.

يحتل المخرج مركزا قياديا خاصا في المسرح البولندي، ويعد نفسه ليس مجرد مخرج أو منتج أو معلم روحي بالدرجة الأولى، وإنما عمله يتخذ عدة اتجاهات في تحقيق الإبداع الفني. فالعرض المسرحي يتضمن متناقضات مسرحية، بين أي عنصرين من عناصر العرض: الموسيقى والممثل، والممثل والمتلقي، الممثل والأزياء، أو بين عضوين من أعضاء الجسم (الأيدي نعم، الأرجل لا، ...الخ). فضلا عن ذلك يقوم العرض من الناحية التقنية عنده على استغلال كل الطاقات الفيزيائية والصوتية الكثيفة والمستوحاة في التعبيرات البدائية للإنسان الأول. وكذلك التقنيات يجب أن تكون علاقة صحيحة بين المتلقي والممثل ومجمعهما معا⁵².

يرى (غروتوفسكي) أن المجاهدة هي الجوهر. وليس النص جوهر المشكلة، فالنص حقيقة فنية لها وجودها في المفهوم الموضوعي. أما المجاهدة فهي علاقة الممثل مع نفسه، مع أفكاره، مع عقله، مع

* جيرزي غروتوفسكي: (1933 -) : مخرج وممثل ومدير مسرحي بولندي ومؤسس طريقة مسرحية في تدريب الممثل. وأسس مع صديقه (فلازان flaseen) مختبر المسرح في مدينة (أدولي) عام 1959 ونقل التجربة نفسها الى وارشو عام 1967 وطوره على انه فرقة مسرحية ومعهد لبحث في فن التمثيل. درس طريقة (ستانسلافسكي) في بداية حياته وعده مثله الأعلى على الرغم من اختلافه معه في الحلول والنتائج. درس كل الطرق الاساسية للتدريب بالنسبة للممثل في اوربا و غيرها . قام بنشر مقالاته العديدة بكتاب اسماء (المسرح الفقير) الذي نشر عام 1968 وترجم الى العديد من اللغات الالمانية، الانكليزية، الفرنسية ثم العربية.

- ينظر : اردش ، سعد ،المصدر السابق ، ص 309 نقلا عن جامعة بابل <http://ropstitory.uobabylon.ud>

(51) ينظر : غروتوفسكي ، جيرزي ، نحو مسرح فقير ، ت: كمال قاسم نادر / بغداد : دار الحرية للطباعة، (1982)، ص 17-18. نقلا

عن جامعة بابل <http://ropstitory.uobabylon.ud>

(52) ينظر : ارشد ، سعد ، المصدر السابق، ص 310. نقلا عن جامعة بابل <http://ropstitory.uobabylon.ud>

مواهبه، مع جمهوره، وإلى أقصى حد ممكن. ينفي وجوده قاعدة أساسية مقدمة يترتب عليها النص، وعلى هذا الأساس يسقط قدسية النص، وعده مجرد موح بالرمز أو الطقوس أو الأسطورة، كما يترتب هدم قاعدة الموضوع الواحد، أو الفكرة الواحدة في العرض. لذلك لا يلتزم نص المؤلف وأفكاره كما كان في المسرح التقليدي، وإنما يضعه كأحد العناصر الموجودة بين عناصر العرض، ومع ذلك هو ليس أقل عنصر من عناصر العرض أهمية- أي أن المخرج يتصرف في النص بحرية، ولكنه لا ينزلق في التفسيرات الشخصية قط، وإنما يشغلها كما يشغل الرسام الألوان⁵³.

دعا إلى الالتحام بين النص والممثل لأنه هنا تكمن قيمة النص الحقيقية. "فالنص وسيلة يعبر بها الممثل عن نفسه، ومن خلال هذه الوسيلة يستطيع أن يحلل نفسيته، وبها يتمكن من إعادة خلق علاقته مع المثلين الآخرين- أي أن النص ليس بتمثيلية، وإنما يصبح كذلك من خلال استخدام الممثل له، ويفضل التنغيمات والتداعي الذي تخلقه الأصوات وموسيقى اللغة"⁵⁴.

يعد (الممثل) لدى (غروتوفسكي) العنصر الجوهرى في العملية الإبداعية، إذ بدونه لا يمكن أن تتم هذه العملية، أما العناصر الأخرى في المسرح فيمكن الاستغناء عنها كالأزياء، والإضاءة، والموسيقى... الخ. ففي جميع المسارح لا يمكن الاستغناء عن الممثل، لأنه العنصر الوحيد الحي والفعال المتحرك على خشبة المسرح. فبحسبه يمكن أن نخلق كل العناصر المرئية، ولا سيما التشكيلية منها، فضلا عما يكون عليه الممثل من نفسه داخل نفسه، عملية استطلاع قابلية الممثل إلى أقصى حد.

إن تدريب الممثل "لا يتم عن طريق مجموعة المهارات المتفق عليها أو نعطيه (حقيقية حيل). وليست طريقتنا هي جمع المهارات. وإنما تدريب الممثل عن طريق نضج العمل من خلال الجهد المكثف والمفرط وكشف النقاب عن كنه الإنسان- أي عملية ليست بالمتعة الذاتية وإنما إزالة جميع العوائق لكي يهب الممثل نفسه كلياً. وهذا ما يطلق عليه (غروتوفسكي) بأسلوب (الغيبوبة) أسلوب تلاحم كل قوى الممثل النفسية والبدنية المنبثقة من الطبقات المرتبطة بتصميم طبيعة المرء وأحاسيسه.

(53) المصدر نفسه ، ص311. نقلا عن جامعة بابل <http://ropstitory.uobabylon.ud>

(54) المؤلف مجهول، تكنيك الممثل عند غروتوفسكي، ت: مجيد حميد جاسم، مجلة الأقلام (بغداد: العدد الرابع، الخاص (نيسان- مايس، 1983)، ص211. نقلا عن جامعة بابل <http://ropstitory.uobabylon.ud>

إذن تربية الممثل في مسرحنا ليست قضية تعليمية، وإنما عملية انسجام ونظام محاولة التخلص من مقاومة العملية النفسية⁵⁵.



يقسم (غروتوفسكي) الممثل إلى ثلاثة أنواع:

- 1- ممثل بدائي: كما في المسرح الأكاديمي أو التقليدي.
 - 2- ممثل صانع: وهو الذي يبدع مؤثرات فيزيقية وصوتية.
 - 3- ممثل طقوسي: وهو الممثل الصانع الذي يفتح على صور وخيالات ورموز مستمدة من العقل الباطني للمجتمع، ويهتم المخرج بالنوع الأخير ويدربه في معمله المسرحي. ويحتاج هذا الممثل لإبداعه شرطين أساسيين في عمله، للوصول إلى القمة هما: (النظام) و(الانسجام). لذلك يجب أن يكون الممثل جاهزا للمشاركة في الإبداع متى ما شاءت المجموعة، ولا يأتي إلى التمرين وهو عاجز عن التركيز، لان الحضور الإلزامي في مكان العمل ليس هو الشرط الأساسي وإنما الاستعداد البدني⁵⁶.
- أراد من المتلقي أن يكون له اتصال مباشر مع الممثل، فليس هناك خشبة مسرح منفصلة، فالممثل يحدث المتلقي مباشرة ويدور حوله باستمرار، ويلمسه، ويفاجئه بمؤثرات متعددة، فالمتلقي مشارك في العرض المسرحي، فمثلا في مسرحية (كوردان) للكاتب البولندي (سلوفاكي)، يتحول الجمهور إلى مرضى في مستشفى المجانين. فالمتلقي يفهم شعوريا أو لا شعوريا إن هذا العمل دعوة له لان يعمل مثله، وهذا دائما ما يثير لديه المعارضة، لان جهد المتلقي اليومي سينصرف إلى إضفاء الحقيقة، لا عن العالم الخارجي فقط بل عن نفسه أيضا. فالمتلقي الذي لديه احتياجات روحية عميقة، يهتم به، والذي يود حقيقة من خلال مواجهة لهذا الأداء- أن يقوم بتحليل نفسه، وهذا التقارب الفيزيقي الحميم بينه وبين الممثلين إنما يهدف إلى تحقيق هذا التحليل النفسي الجمعي⁵⁷.
- نفهم من المخرج انه لا يريد جمهورا ميتا يشاهد فقط، وإنما جمهورا واعيا مؤثرا حيا يحس ويلمس ما يراه، لهذا كان يختار وينتقي جمهورا خاصا به، حتى لو اضطر إلى أن يدفع المال لأصحاب الطبقات الفقيرة وصولا لإنجاح العرض المسرحي.

(55) غروتوفسكي، جيرزي، المصدر السابق، ص14. نقلا عن جامعة بابل <http://ropstitory.uobabylon.ud>

(56) ينظر: سعد أردش، المصدر السابق، ص312. نقلا عن جامعة بابل <http://ropstitory.uobabylon.ud>

(57) سعد أردش، المصدر السابق، ص181.

يستخدم المناظر المسرحية البسيطة، ويرفض الاستعانة بالابتكارات الحديثة التي كانت سائدة في المسرح الحديث، التي كان المصمم يسرف كثيرا على العرض ويزينه ليصل به إلى أبعثى صورة، بوجه عام فإنه يرفض فكرة تعصير المسرح (محصلة العصر). فأراد المخرج في مراحل الفن الأولى الابتعاد عن جميع أشكال المنظر المسرحي، وركز اهتمامه على الممثلين وحركاتهم الجسدية التعبيرية، ووسائلهم السحرية والطقسية. فضلا عن اهتمامه بالأماكن التي تجري عليها الأحداث وتشكيلها الداخلي مؤكدا الوحدة بين الممثلين والجمهور. فمثلا يحيط الممثلين بالجمهور، على شكل هلالين منفصلين، ويتمكن الممثلون من الحركة والانتقال بواسطة جسور خشبية تمتد بين صفوف الكراسي، أو يستخدم صالة عرض فارغة، يجلس الجمهور في صفوف جانبية ملاصقة للجدران، ويكون المسرح خاليا من أي ديكور، والإضاءة تقتصر على الشموع والبروجكترات فقط⁵⁸.

أراد المخرج أن يعمل على تقريب الممثل والجمهور، بحيث يصل إلى درجة أن يسمع أنفاسه، ويشم عرقه، من خلال حذف المنصة وإزالة كل الحدود المتصلة بها⁵⁹.

يعد (المؤثرات الضوئية) غير ضرورية فيقول: "تخلينا عن التأثيرات الضوئية فتبين أن في مصادر الضوء الثابتة إمكانات واسعة للممثل يستطيع بواسطتها استخدام الظلال والبقع المضئية وغيرها بشكل مدروس"⁶⁰. فضلا عن مشاركة الجمهور، عندما يصبح مرئيا بواسطة الإضاءة، يعني أن دوره قد بدا أيضا في العرض المسرحي.

استغنى عن (الأزياء) أيضا، واستعاض عنها بالشخصية المسرحية ونشاطاتها بغير مدلول مستقل عنها واستخدم ممثلوه أزياء وظيفية أشبه بأزياء اليوغا. إذ أرادها أن تمتاز بالبساطة والعفوية، وعدم الاهتمام بالبهجة والزخرفة.

أصبح (الماكياج) هو الآخر عنصرا غير ضروري فيقول: "تخلينا عنه هو الآخر وعن الأنوف الكاذبة والبطون المحشوة بالوسائد بكل ما يتزين به الممثل قبل العرض في غرفة الملابس، فالممثل يستطيع ان يغير وجهه بالسيطرة على عضلات الوجه، وكذلك فان العرق والنفس تحول عضلاته إلى

(58) سعد أردش المصدر السابق، ص179.

(59) ينظر : ،غروتوفسكي جيرزي ، المصدر السابق، ص19.

(60) المصدر نفسه والصفحة

قناع"⁶¹. معنى ذلك أن الممثل له قدرة على التحول من نوع إلى نوع ومن شخصية إلى شخصية ومن صورة إلى صورة من خلال البراعة المسرحية.

استغنى عن الموسيقى فيقول: "تخلينا عنها أيضا سواء كانت حية أو مسجلة لا تصدر عن الممثلين، يجعل العرض المسرحي نفسه قطعة موسيقية، وذلك عن طريق تناسق أصوات الممثلين وتضاربها بشكل جميل ومناسب"⁶².



(61) المصدر نفسه والصفحة

(62) المصدر نفسه والصفحة .

المحاضرة الثالثة عشر: المخرج في مقابل النص:

يُجسد المخرج المسرحي النص الدرامي بوسائل تشهد على كفاءته (أو عدمها) في إبداع خطاب سمع-مرئي يتجاوز الخطاب الافتراضي المكتوب عن طريق التشخيص والتشكيل الذي يحوّل عالم النص الاحتمالي إلى عوالم مرئية، وذلك لكون النص الدرامي إبداع أحادي الوسيلة، إذ هو كلام مكتوب يعبر عن فكر صاحبه ومواقفه الاجتماعية والسياسية إزاء الحياة وهو لذلك خاضع إلى القراءة، والتأويل واستبدال فضاء الكلمة بمساحات مختلفة ومغايرة. ويقصد به خطاب العرض، ذلك هو إبداع آخر ينطلق من نص قبلي ليبنى عوالم مرئية، ناجمة عن قراءة المخرج وتأويلاته الذاتية: يجب على المخرج أثناء تصديه للنص الدرامي أن يضع رؤية إخراجية تتوافق وطبيعة النص، وكذلك مستواه الفكري وإيديولوجيته، ولكي يترجم هذا النص بصريا يبدأ المخرج بكناش المسودات، حيث يسجل فيه الانطباعات الأولى لأنها ستبقى معه إلى نهاية العرض المسرحي.

بعد القراءات المتعددة للنص تتشكل للمخرج معالم العرض في ذهنه، هذه المعالم تتأتى له من خلال وضع الملاحظات والإرشادات المسرحية التي يعتمد عليها في تعامله مع فهم الشخصيات المؤسسة للنص الدرامي، فالعرض المسرحي الناجح هو العرض الذي يكون فيه المخرج مدركا لمغزى نصه، والممثلون مدركون لتصور المخرج للعرض المسرحي. وللوصول إلى هذه المرحلة يجب أن يتناقش فريق العمل على كل كبيرة وصغيرة في النص الذي سوف يجسد حتى يتم فهم فكرته وإيديولوجيته، وتصور

المخرج له وفي هذا الإطار يقول " جون فيلار Jean Vilar " في هذا المقام " يجب أن يشتمل العمل في العرض على تحليل مكتوب للمسرحية ويجب على المخرج أن لا يقلل من أهمية هذا العمل " (63).

بعد القراءات المتعددة للنص يجد المخرج نفسه قد فهم مغزى ومعنى النص الدرامي ويصبح قادرا على إبرازها للمتلقي بطريقة جمالية على خشبة المسرح مستخدما موهبته الفنية في ذلك، فالإخراج هو تفسير مادي ملموس وحركات محبوسة، وتنسيق بين جميع مكونات العرض المسرحي وليس ذلك الإخراج كله، وإنما هو يبدأ بالفهم لكل هذه العناصر بدءا بالنص ليصل في النهاية إلى ترجمة هذا الفهم إلى بناء محكم وفن قائم له أسسه العلمية المدروسة، فهو قائم ظاهريا على الممثلين والديكور والإنارة والظلال والإكسسوارات والملابس والماكياج والموسيقى والإيقاع ومنطوق الكلمات والجو العام الذي ينتج العرض المسرحي أما باطنه فيكون روح المخرج من خلال رؤيته وترجمته الإخراجية للنص المكتوب⁶⁴.

وحق يتسنى للمخرج فك رموز النص "الأدبي" عليه أن يراعي الظروف المحيطة به (التاريخ – البيئة السوسيوثقافية والسياسية) التي أبدع فيها، من ثمة يمكن لإخراجه طرح ما عجزت كلمات النص عن الإفصاح عنه⁶⁵ ، ذلك استنادا إلى رأي الباحثة الفرنسية آن أوبرسفيدل حينما تتكلم عن

⁶³ ينظر هارولد كليمان حول الإخراج المسرحي – تر-ممدوح عدوان – دار دمشق ص 40. عن منصورى لخضر، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، قراءة في الأساليب والمناهج، مذكرة دكتوراه، جامعة وهران 2010/2011. إشراف، د ملياني محمد، ص 22.

⁶⁴ – منصورى لخضر، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، قراءة في الأساليب والمناهج، مذكرة دكتوراه، جامعة وهران 2010/2011. إشراف، د ملياني محمد، ص 23.

⁶⁵ عن منصورى لخضر، Patrice PAVIS, analyse des spectacles –Paris– é Armand colin 2005 –P 185–186.

مرجع نفسه، ص 25

" ثغرات النص les trous du texte"⁶⁶ والتي يمكن للإخراج أن يملأها فللمخرج مسؤولية عظمى في طرح أفكار المؤلف دون تزيف أو تشويه، إذ يحاول ترجمة النص المكتوب إلى مجموعة أصوات وحركات ورموز ، فعليه أن لا يتطرق إلى تفاصيل التي لا تفيد الإخراج في جدله مع المؤلف حول الأفكار فلكيهما حريته و رؤيته للأشياء ، فالصراع بين المخرج والمؤلف موضوع جدل دائم عبر العصور ، ولقد قرأنا احتجاج "أنطوان تشيخوف" لأن "ستانسلافسكي" قد حوّر في قراءته لنصوصه عبر رؤيته الإخراجية، وظهر له أنه حرفها والمسألة هنا والتي تظل عالقة لم تجد حلاً فالصراع قائم، وسيظل كذلك لأن جل المخرجين يخرجون عن النص بإعادة كتابته أو ترجمته ركحياً إلى عرض، فالمخرج يختار تفسيراً جديداً للنص الأول لتحقيق المتعة المراد الوصول إليها ، لكن النص والإخراج يظلان منسجمين إحداهما مع الآخر ويقنعان بأتهما وجه لعملة واحدة ضمن العرض المسرحي الكامل .

إن المخرج الحريص على احترام فنه (مسؤول على جل الأفعال التي ينتجها) يهتم بدراسة وجهة نظر المؤلف تجاه ما كتب، وكل تفاصيل إبداعه المسرحي ، ذلك أن هذه الوجهة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالأهداف الدرامية والجمالية التي تصدر عنه، وبالتالي فالمخرج يسعى دائماً إلى إبراز نقاط قوة النص، في تفاعلها مع العرض في إطار رؤيته، وأسلوبه وتطوير الأحداث وفق سياق منطقي لا يتنافى وأفكار المؤلف بل يجعلها داخل الوحدة العضوية لنص الإخراج، ودائرة إيقاع الرؤية الإخراجية المؤثرة في المتلقي والمتوازنة وأسلوبه في الإخراج لأنه سيد العمل الفني كله .

كما ذكرنا سالفاً فإنّ الإخراج ليس مجرد عملية فهم وتفسير للمادة النصية ، وإنما هو ترجمة هذا الفهم إلى بناء متين يتشكل في العرض كعلامات تحيلنا دائماً إلى تفسيرات متجددة تفتح الطريق

⁶⁶Op cit. Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, TI, Edition Sociales, Paris, (Seconde Edit), 1982, P 197.25
عن منصورى لخضر المرجع السابق، ص

إلى تأويلات جديدة متعددة للنص الواحد. من ذلك تعد "مهمة المخرج الأولى تحويل النص المسرحي المكتوب إلى عمل حي"⁽⁶⁷⁾ فوق منصة المسرح من خلال تفسير المعاني ومراميها، وأفكارها الأساسية مستخدما في ذلك إمكاناته الذهنية والعاطفية والثقافية.



وقبل التعمق في قواعد وأسس القراءة الإخراجية، لا بد على المخرج أن يقرر الشيء الذي يتحدث عنه المسرحية، ولكي تتم هذه العملية، يمر المخرج بمرحلتين هامتين في تعامله مع النص، الأولى تتعلق بالبحث عن المادة وتحديداتها، ونسُميها، القراءة الاستكشافية. والثانية تتعلق بالإعداد الدراماتورجي أو المعالجة الدرامية وتسمى القراءة الاستبدالية.

القراءة الاستكشافية:

تعد هذه المرحلة من أهم المراحل في عملية البناء ، تبدأ بعد الاستقرار على النص الذي سيتناوله المخرج ، إذ عليه قراءته - كما سبق ذكره - قراءة مستفيضة وهي تشبه ما نقوم به في الحياة عندما نرغب في استكشاف طبيعة أي شيء، فيبدأ المخرج بدراسة أفكار النص ليقسمها إلى وحدات وأجزاء، مركزاً على فكرة المشهد أو بذرته للوصول إلى الدوافع والبواعث المسيطرة على الفكرة العامة للنص، والتي تعتبر بمثابة المفتاح الذي قد يسهم في فهم واستيعاب الصراع الرئيسي من خلال إتباع سير الفعل المسرحي ، من ثم يفهم المخرج المعاني الخفية وراء النص فتتكشف أمامه أبعاد الشخصيات المسرحية في علاقتها المتشابكة لوصولها ذروة الحدث المسرحي .

تعد القراءة الاستكشافية الأساس المهم في بناء رؤية المخرج المسرحية، في حينها تبدأ مخيلته الفنية في التساؤل وطرح جميع الصعوبات التي قد تعيق العمل المسرحي ، والقراءة الاستكشافية هي قراءة واعية ومحسوبة في نفس الوقت، تحدد أهداف المخرج من العرض المسرحي في المرحلة اللاحقة حينما تتكون الصورة المسرحية لدى المخرج باستخدام كل طاقاته الإبداعية لأجل إنجاح العرض

⁶⁷ -Bernard Dort, Le jeu du théâtre, le spectateur en dialogue édition pol. , France, 1995, page 246

وإبراز رؤيته الإخراجية التي هي الفكرة الرئيسية للنص المسرحي المعروض. إنَّ فهم الفكرة - النص المكتوب- في أي عمل فني تجعل المخرج المسرحي " يتمثلها من خلال انطباعاته الحياتية ووعيه وتجربته "(68) فيقوم بجل الأعمال التي ينهض عليها عمل الناقد المسرحي، من ثمَّ ينشأ لديه تصوُّر عن العرض الذي سينفذه لتوصيل مغزى المسرحية ومعناها، وهذا بالطبع يتطلب من المخرج طرح عدة مسائل وتساؤلات تستوجب تركيزه في مواجهة هذا النص.

القراءة الاستكشافية حجر الزاوية لأي إخراج مسرحي علمي مفهوم بشكل يجلب أنظار المشاهدين. وكي تستكمل القراءة الاستكشافية لا بد على المخرج أن يكتشف من خلال القراءة جل عناصر البناء الدرامي معروفة لدى دارس المسرح "الفكرة، الحوار، الشخصيات، الصراع الحبكة، الزمان والمكان، ولأن الحوار هو المظهر الحسي للمسرحية، وحامل شكلها ومضمونها، يكتسي أهمية متميزة لكونه "يعبر عن فكر المؤلف والشخصيات ويظهر صراعا، حتى وإن كان خفيا ويكشف عن علاقاتها وأبعادها و من خلاله أيضا يتعرف المخرج على عنصري الزمان والمكان لأنه يروي الأفعال التي يصعب تمثيلها".(69) ثم تأتي العملية المهمة في القراءة الاستكشافية والتي تعتمد على خطوات أساسية تسهل وظيفة المخرج مع الفريق الذي يعمل معه طوال فترة التدريبات حتى البروفة العامة.

1.1 : ملخص المسرحية :

يتفق جميع النقاد والدارسين على أن من أهم وظائف المخرج هو بعث الحياة في النص المسرحي ، بإعادة صياغته في لغة مرئية (في مفردات وأصوات وحركات خلاقة) توحى بالحياة فوق

⁶⁸ ينظر : أوسكار رمز -الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي ، ترجمة نديم معلا محمد - منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية - دمشق 1986 ص 99. عن منصوري لخضر، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، قراءة في الأساليب والمناهج، مذكرة دكتوراه، جامعة وهران 2010/2011. إشراف، د ملياني محمد، ص 27.

⁶⁹ -ينظر فردب ميليت وجيرالديس بنتلي، وظائف الحوار في كتاب "فن المسرحية"، ترجمة صدقي حطاب، دار الثقافة بيروت ص: 483.

منصة المسرح ، وحتى يتسنى للمخرج ذلك، عليه القراءة المتعددة لنص مسرحية، إذ عليه مراجعة ومساءلة كل الاستفهامات والأفكار التي يضعها المؤلف في نصه المسرحي



وتتأسس هذه العملية في بادئ الأمر على محاولة تلخيص أفكار المؤلف ومحاولة فهم كل ما في النص المسرحي وما يحيط به من مؤثرات خارجية بالتحليل والتفكيك وإيجاد الحلول لكل مشكلة من مشاكل التجسيد فيما بعد عن طريق التصور المسبق لهذا النص ، فيضع صوب عينيه سير الحكاية والحبكة معاً ، ويحاول فهم جل الأفكار التي طرحها كاتب النص

القراءة الاستبدالية: تعبر القراءة الاستبدالية عن رؤية المخرج الذاتية لنص المؤلف أو موضوعه، وهي كما يحددها مصطلح الاستبدال، تعني صياغة (تغييره) تطراً على النص الأصلي، أو أقرب إلى ما قد نسميه عملية الاقتباس الفكري. تبدأ المرحلة الاستبدالية بالإعداد الدراماتورجي الذي يعتبر نقطة ارتكاز لوسائل العرض، إذ من خلاله يحدد المخرج الفضاء المسرحي والتشكيل الحركي والإنارة والأزياء والموسيقى والمؤثرات الصوتية.(فالإعداد الدراماتورجي كالمقطوعة الموسيقية التي يقرأها رئيس فرقة موسيقية ويعيد توزيعها على الآلات....).

لا يحد القراءة الاستبدالية زمن معين، فهي تمتد أحيانا إلى غاية العروض الأولى، أين يدخل التلقي عاملاً حاسماً في العملية كلها، وعادة ما يجلس المخرج أو مساعده، إن وجد، وسط الجمهور ليراقب عن قرب ردود أفعال المتلقين، وقد ينتج عن ذلك تحويلات جزئية في أداء الممثلين أو في التشكيلات الحركية و ربما في بعض أجزاء الديكور. يحتكم الأعداد الدراماتورجي إلى شروط أساسية يتمتع به المخرج الواعي بعمله.

من الواجب الإشارة إلى أن المؤلف الدرامي مبدع وغالبا ما يكون المبدع الأول، وهو من هذا المنطلق صاحب حق، يجب أن يحترم لذلك بقول أوتو براهام: "إن المخرج هو ذلك الفنان الذي يحسن الإحساس بالروح الداخلية للعمل (للنص) ويعكس في العرض المسرحي الحالة النفسية التي تولد في النص الذي يجري عرضه وليس خارج حدوده". وكان أندري أنطوان يحث ممثليه على البحث في ما وراء سطور المؤلف، ولقد أعد بذلك ممثلين يخدمون النص ويقدمونه، وموازة مع

ذلك، هناك مخرجون يحتكمون إلى سلطة العرض ويعتبرونه المرحلة الحاسمة لقيام العملية المسرحية برمتها، فيبيحون لأنفسهم التصرف في نص المؤلف (حوارا وإرشادات)، كما أن هناك فئة ثالثة ترى بأن أهم عنصر في العملية كلها هو الجمهور، فتقيم عروضها بناء على نظرية التلقي. وأخيرا، علينا أن نفهم كلمة الأمانة بمعناها الخلاق لا بمعناه الحرفي. يقول بريخت في هذا الموضوع: "إن كلمة المؤلف ليست مقدسة أكثر مما هي حقيقية، وإن المسرح لا يخدم المؤلف بل يخدم المجتمع." (70)

ترتكز القراءة الاستبدالية على المعاصرة من خلال تغيير في زمن أحداث المسرحية لأن ليست جميع النصوص بمكوناتها السوسيو ثقافية صالحة لأي مجتمع، فيأتي المخرج و يُحوّل في بعضها ليتمكن من تقريب النص المسرحي لقضايا المجتمع، لذا قد تكون قراءة المخرج الاستبدالية تركز على أو دون إسقاطه على الواقع المعيش للمتفرج وفي ذلك يقول مايرخولد (فيسفولود) "إن المسرح لا يحتمل الركود ولا الجمود، وهو لا يعترف إلا بالمعاصرة حتى في تناوله موضوعات الماضي" (71).

1.2 : الإضافة: يحزن المخرج المسرحي حين يقع سوء فهم رؤيته الإخراجية من قبل المتلقي ومن الأولويات العظمى التي يستوجبها الإخراج المسرحي، هو محاولة وضع تصور أو خطة إخراجية مبنية على فهمه لعمق ومضمون النص المراد إخراجه مع فريق عمله، من ممثلين ومصممين وكل المشتركين في العرض، فهذا التصور ينطلق أساسا من فهم النص المسرحي وتفسيره وتوصيله إلى الجمهور على أحسن صورة منشودة انطلاقا من إتقان دوره كدارس وباحث وكفنان مترجم مبدع للمادة النصية على الركح. وإذا كان المخرج مطالبا بتحليل جميع مكونات النص، عليه أن يدرك ويمتلك الحس الفني والعاطفة التي ستجعل هذا النص يصبو إلى المعيشة* أو أن يشاركه الجمهور دون

⁷⁰ - ينظر: كاترين بليزايوتون، مسرح مايرخولد وبريشت، ترجمة فايز قزق، مراجعة نديم معلّا، منشورات وزارة الثقافة - المعهد العالي للفنون المسرحية 1997 دمشق، سورية، ص 104، عن منصورى لخضر، مرجع سابق، ص 30.

⁷¹ - ينظر: كاترين بليزايوتون، م ن، ص: 90.

* هدف المنهج النفسي في المسرح هو معايشة الجمهور لأحداث المسرحية، ينظر منصورى لخضر، مرجع سابق، ص 30

إيهام^{**}. غالبا ما يحتاج هذا النوع من العمل الفني قراءة متعددة للنص المسرحي لأن الإخراج هو إبداع جديد لنص، وبالضرورة إلى نوع من التغيير في البنية العامة للنص الأول وإعادة صياغته، وغالبا ما تكون في الحوارات، إذ يجوز للمؤلف أو الدراماتورج أن يضيف حوارات يرى أنها تملأ ثغرات في النص، على أن تصاغ بنفس أسلوب الكاتب، كما يجوز للمخرج إضافة شخصية ما بشرط أن تكون حاملة للفكرة التي تعالجها المسرحية وتقدم حلولاً إخراجية. وغالبا ما يحتاج المخرج إلى من يساعده في تلك المهمة الصعبة، فقد يكون المؤلف نفسه أو دراماتورج لإعادة بنائه وفق الرؤية الإخراجية هذه العملية تضع يد المخرج على مفاتيح النص ومداخله الحقيقية لأجل تفسيره تفسيراً واعياً ذا درجة عالية من الحساسية والوعي النقدي والتحليلي القادر على استيعاب كل مكونات الفضاء المسرحي بجميع عناصره.

2.2 الحذف : يشكل النص المراد إخراجه بديلاً للنص المؤلف حيث يعتمد الكثير من المخرجين إلى حذف حوارات أو شخصيات أو وضعيات نصية لا تتلاءم ورؤيتهم الإخراجية، هذه العملية كثيراً ما تشكل أرضية لنزاع وجدال مابين المؤلفين والمخرجين حيث إن المؤلف في الكثير من الأحيان لا يتفق مع المخرج أثناء هذه العملية، إذ يرى أن نصه وحدة متكاملة لا يجوز لأحد أن يمسها، إنه يفكر في الكلمات والخط القصصي والوضعيات والشخصيات، أما أداة المخرج فهي التصرفات (السلوكات والأفعال) والأشكال الجسدية والأضواء والألوان والحركات، وحين يقوم المخرج بمخالفة آراء وأسلوب المؤلف فهو لا يفعل ذلك إلا بهدف الوصول إلى نتيجة مع تصوراتهِ فيذوب بذلك النص المسرحي في العرض .

يتأسس هذا الفعل لدى المخرج من نزعته للوصول بالنص إلى أبعد نقطة تتأسس على قاعدة جمالية وهدف استراتيجي للعرض ككل ، ويمكن أن يفيد المتفرج ، والناقد في بناء تصور جديد للنص الأول، ففي هذا المجال يمكن القول أننا لا نشاهد أبداً "هملت" لشكسبير على المسرح،

^{**} يسعى المسرح الملحمي إلى إشراك المتلقي في العمل المسرحي كي لا يستلب في أحداث المسرحية وهذا ما أسماه بمؤثر التغريب الذي أوجده برتولد بريشت، فالمشاهد لا يجلس في القاعة و يتلقى أحداث المسرحية دون مشاركته فيها بل عليه أن يتخذ موقفاً مما يجري أمامه في الركح.

لقد رأينا فقط هملت برؤى مختلفة لمخرجين، أما هملت شكسبير فليس موجوداً إلا في الكتاب، فالمسرحية تعددت فيها القراءات والرؤى الإخراجية وبدورها تعرضت لحذف بعض حواراتها للضرورة الإخراجية والكاتب ذو الخبرة يكون لديه الاستعداد للتعاون مع المقترحات التي تصدر عن المخرجين في حذف بعض الجمل أو المفردات التي لا تليق برؤية المخرج أو بتقاليد الفرقة التي يلتقي.

لعل الخطوة الأولى في العمل على سيناريو الإخراج تتم بحذف الأشياء التي لا تلزم المخرج في رؤيته الإخراجية، لتهيئة العرض فتتم من خلال المشاورات بين المخرج والمؤلف المسرحي بمناقشة المادة النصية، ومدى فاعليتها في الملتقى، وإذا كان المخرج بليغاً ومقنعاً فإنه يضيف إلى مادة المؤلف ويغير فيها باقتراح أسطر جديدة أو جمل أو مشاهد لتوضيح موضوع وفكرة النص، أو تسلسل الحكاية وإذا كان المخرج في بداية قراءته الاستبدالية غير متأكد من الحاجة إلى عملية الحذف* أو مراجعة النص، فمن الأفضل ترك ذلك إلى مرحلة لاحقة وهي مرحلة التدريبات التي تكون فترة مفيدة ومثلى لكل من المؤلف والمخرج، في تدارك بعض الهنات التي قد تقع في النص، و بذلك مدركاً لما تستوجبه الحساسية الأدبية للمؤلف، وأن يعرف المخرج كيف يجعل المؤلف يتخطى حدوده، ويوسع من أفقه وتخفيف أخطائه، فهذا جوهر العمل الإخراجي وهو إدراك لعيوب النص وإمكانية معالجتها من خلال الدراسة المتأنية والجهد المشترك بين المؤلف المسرحي والمخرج للوصول إلى نتيجة ترضي الطرفين مع قليل من الخلافات، ويبرز الانزعاج عادة عندما يتقدم المخرج إلى المؤلف بطلبات دون النظر إلى فهمها المبدئي لشكل النص الأساسي ومعناه، فقد يؤدي ذلك أحياناً إلى مسرحية مختلفة عن مسرحية المؤلف وقد يكون سبباً في اختلاف الطرفين .

3.2 : التقديم والتأخير: يؤسس الإخراج نصاً مسرحياً مكتوباً ركحياً على قواعد علمية فاعلة في بنية العمل في ذاته، وما يجب على المخرج معرفته ليس مجرد عملية فهم وتفسير للمسرحية ، وإنما يبدأ بالفهم لينتهي " بترجمة هذا الفهم إلى تكوينات العرض المسرحي وعملية الترجمة هذه تستوجب بناء العرض المسرحي الكامل مؤسساً على نص مكتوب وفن قائم بذاته وله أسسه العلمية

* لأنه غير متأكد من ذلك أو أن رؤيته الإخراجية لم تبلور بعد إلا بتوفر ظروف جديدة من مستلزمات تقنية و بحوث تخص بعض الشخصيات في رمزيتها و بنائها.

ودراسات⁽⁷²⁾ وتكون أسمى وظائف المخرج هي معرفة خلفية النص المراد إخراجه فعليه أن يتصور النص على خشبة المسرح وبناء هذا العرض وفق تفسير كل أفعال النص بصيغة منطقية، لذا من المستحسن أن يصلح في بعض المشاهد، من خلال عملية التقديم والتأخير إذ يمكن لحوار أو جملة يكون لها وقعها الخاص في المتلقي إذا قدمت أو أخرت، فيستعيد النص بناءه وتكامله وانسجامه في هذا التقديم أو التأخير، إذ إن الحساسية الفنية والفطنة المسرحية هي من بين العوامل الرئيسية التي تجعل من المخرج يتفطن إلى تقديم مشهد أو جملة عن الأخرى، كي يزيد النص متعة، وعادة تسلم هذه المهمة إلى الدراماتورج (معالج النص الدرامي) الذي يشتغل في إعداد العمل نصياً و يعملان معا على نص المؤلف وفق الرؤيا التي يريدها المخرج.

من هذا المنطلق يصير المخرج بمثابة صانع العرض ومؤلفه إذ إن كل المكونات الظاهرة وغير الظاهرة للعرض المسرحي تتبلور في ذهن المخرج من خلال عملية التقديم والتأخير، فهو الذي يختار مدى تفاعل الأحداث وفق منطقته ووفق الإيقاع الذي يريده، والمؤثرات المناسبة لذلك، حتى يثير في المشاهد/المتلقي أكبر قدر من المتعة، إذ أن المخرج الألماني " أدولف أيبا Adolphe Appia " يؤكد على أن: " المخرج هو بمثابة المفسر لعمل المؤلف بينما اعتبره " إدوارد كوردون كريج Edward Gordon Craig " فنان مستقل له رؤيته الخاصة للعمل الأدبي "⁽⁷³⁾

⁷² جمعة قاجة ، المدارس المسرحية وطرق إخراجها مند الإغريق حتى عصر الحاضر ، دار للطباعة والنشر ، ط1، 2005، دمشق سورية — ص259. عن منصورى لحضر، مرجع سابق، ص 33.

⁷³ بدري حسون فريد ، مبادئ الإخراج المسرحي ، منشورات وزارة التعليم العالي بجمهورية العراق ، 1980 ط1-ص24. ملاحظة: هذه المحاضرة تعتمد على مذكرة دكتوراه في الإخراج المسرحي للدكتور منصورى لحضر التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي جامعة وهران 1 . حيث ارتأيت أن أقدمها بعد استشارته لأنها مهمة جداً لطلبة فن الإخراج

المحاضرة الرابعة عشر: بناء التشكيل الحركي

1: الخطوط:

يقصد بالخطوط مجموع النقاط المتعاقبة - وهي الأثر الذي تكونه الأداة على سطح مستو أو غير مستو، أو على حجم، أو في أي فضاء من فضاءات اللعب المسرحي، بمعنى أن للخطوط دوراً فاعلاً في الربط بين الموضوع (النص المنطوق) والمحتوى المطلوب الوصول إليه (الرؤية الإخراجية أو الفكرة الإخراجية) في الصورة السمعية المرئية، ولهذا فإن نجاح أي صورة (مسرحية) يرتبط ارتباطاً وثيقاً باستخدام الخطوط الأساسية التي تكون المعربة عن المحتوى الذي يريده المخرج مع مراعاة طبيعة الموضوع، فالخطوط قدرة على تشكيل الفضاء المسرحي (أنظر الشكل رقم 01)، أي مكان لعب الممثلين وفضاء قاعة العرض.

إن آلية الميزنسين في العرض المسرحي تشتغل على ثلاثة قوائم، أولها الإنسان (الممثل) وثانيها المكان (الفضاء المسرحي) وثالثها الصورة (الموضوع) وعليه فإن الخطوط بتنوعها تفرز ثراءً لا يمكن الاستغناء عنه في إنشاء وصناعة العرض المسرحي، إذ عندما يدخل الميزنسين في تشكيل هيئة الشخصية المسرحية من خلال بعدها الفيزيولوجي (الجسمي) يكون للخطوط، (الحركة على منصة المسرح) دور الإيحاء بالحقيقة الداخلية للشخصية أثناء لعبها على الركح، وحركتها باتجاهات مختلفة ومتنوعة، إضافة إلى ذلك تكشف الخطوط وتشرح للمتلقي الأجسام الموجودة على الركح من ديكورات و أشياء يستعين بها المخرج لإبراز الصورة المسرحية. وكذا جل الشخصيات إذا ما استخدمها لتصوير حركات تشكيلية (بلاستيكية) في الفضاء المسرحي بواسطة أجسامها، لتمنح المتلقي انطباعاً واضحاً من خلال تشكيل الحركة لوصف الشكل "La forme"

كما أن الأداء المسرحي يتطلب من الممثل الدخول في عوالم الخطوط، فحركته على الركح بخط منحنى محسوبة إخراجاً، لجعل زاوية نظر المشاهد مكتملة باتجاه ما يحتويه الفضاء بأبعاده الثلاثة (طول عرض، عمق) فالخطوط تقود عين المشاهد إلى مركز الانتباه في ما يريده المخرج أو الرؤية الإخراجية في نسج علاقته بالموجودات (شخصيات أخرى - ديكورات - ملابس -

إكسسوارات وحتى المؤثرات الصوتية) فهذه العلاقة (الداخلية) مع الأحداث، حسب مقتضيات العرض، تساهم في إدراك الشكل الذي تكمن فيه الفكرة ، فأى حركة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالخطوط (الوهمية)، التي تقودنا إلى فهم طبيعة الموضوع والنقطة المرشدة للعين داخل العرض⁽⁷⁴⁾.

2 : الكتل: Les masses⁷⁵

تعني الكتلة في المسرح " الأشياء " المكونة لهيئة الفرد أو الأفراد أو أي مادة تدخل في التركيب الذي له حدود تكوينية معينة ، تتفاعل وتتوازن مع العناصر الأخرى التي تكُون العرض المسرحي فالكتلة إذن هي الكمية التي تحولت إلى نوعية بفعل إضافة من قبل عناصر أخرى داخل العرض المسرحي، يوظفها المخرج كالممثل والحركة واللون والضوء..... الخ ، ذلك لأن الممثل هو كتلة فعالة ومؤثرة حينما يضيف إلى الفضاء قوة ونشاطاً، وهو مركز قوة خالقة ومتطورة لذا يصير الممثل بمثابة كتلة تحوز على جذب نظر لما يتمتع به من وزن ، كإثارة مزاج المتلقي والمشاهد في آن واحد من خلال تشكيل المعنى الدلالي للكتلة على المسرح وتعدد أنواع الكتل و لها عدة أنماط أهمها :

1- كتلة ثابتة (جامدة)

2- كتلة متحركة (آلية)

والاثنان في حركة مستمرة بواسطة الميزانيس الذي يمنحهما دلالة حركية، عدا حركة الممثل من خلال الفعل المسرحي، وما إن يتحرك الممثل حتى تبدأ هذه الكتل في الاشتغال، تبعا للعلاقة الموجودة داخل الفضاء المسرحي وتبعا لطبيعة المشهد ، فتنحول هذه الكتل من أشياء إلى "علامات signes لها دلالات معينة فتكسب بذلك خصائص نوعية وصفات لا تمتلكها في الحياة

⁷⁴ ينظر: أوسكار ريمز، الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي، تر: نديم معلا محمد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون الدرامية، دمشق، سوريا، 1987، ص 16.

⁷⁵ - ينظر منصور لخصر، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، م. س، ص. 36.

الواقعية" (76) فعطيل مثلاً هو كتلة ساكنة ولكن ما إن تبدأ الاتهامات والشتائم لكل من " رودريغو " و " ياغو " حتى تفقد هذه الكتلة سكونها لقسوة الفضيحة، وتتحرك بذلك بدافع فعل الغيرة على " ديدمونة " ويصير " عطيل " (77) بذلك كتلة ثائرة، ويمكن أخذ مثال آخر متمثل في السلم الخشبي، فهو كتلة مكونة من عمودين بطول واحد تربطهما ألواح أفقية، وعندما يحل حيزاً في المكان / الفضاء المسرحي فهو كتلة ساكنة لكن حينما يستعمله الممثل في استخدامات متعددة يتحول من سلم للصعود والهبوط إلى قضبان سجن أو جسر يربط بين مستويين أو نوافذ في شكل أفقي .

إن استخدام كل كتلة ساكنة من طرف الممثل تعطي دلالة اشتغال تختلف عن سابقتها تبعاً لحتمية المشهد والموقف الدرامي .

تتحرك الكتل في مراحل أخرى نسبياً بناءً على تغير الإنارة، فانتقال الممثل من مكان إلى آخر بمرافقة الضوء " Lumière de poursuite " يعطي دلالة حركة الكتلة، لأن الضوء والظلام يعطيان للكتلة لونا، ويحركان إحساساً، فألوان الكتل لها مزيتها ووزنها الجمالي .

كما أن للأحجام الكتل علاقة في تأكيد الفعل، فضخامة الأجسام أكثر تأكيد من النحافة ويلعب الميزنسين دوره في تشكيل الحركة والأجسام .

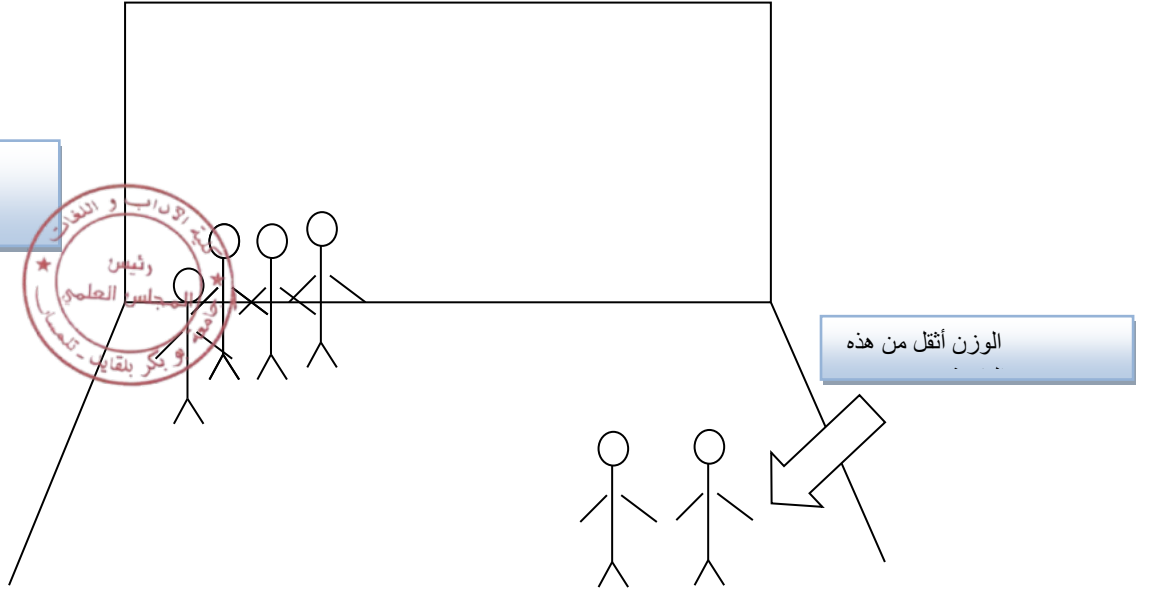
تختلف مجموعات الناس - الحشود - في الوزن تبعاً لمكان وضعهم على الركب وطريقة اصطافهم، فحينما يتواجد مجموع الممثلين في منطقة خلفية من المنصة فهم أقل وزناً من مجموعة تجتمع في مقدمة المنصة (ينظر الشكل رقم 01) .

كذلك تحتوي الكتلة على خصائص عاطفية معينة للمناظر، فمثلاً الكتل الصغيرة توحى بالتردد وعدم الفعالية والكتل الكبيرة توحى بالصلافة والقوة والعزيمة

⁷⁶ Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, TI, Edition Sociales, Paris, (Seconde Edit), 1982, P 199.

⁷⁷ ينظر، وليم شكسبير، مسرحية عطيل، السلسلة الأدبية أنيس، تقديم أبو العيد دودو، موفم للنشر، الجزائر 2007 . ص 223.

الشكل رقم 01



التنوع : la variété⁷⁸

يذهب الناس إلى المسرح طلبا للمتعة أو التسلية أو الثقيف أو الوعظ، أو ليتعلموا لكنهم لا يذهبون إليه طلبا للمضايقة أو الملل.

وتنطبق هذه القاعدة على صورة المسرح ، فيجب على المخرج أن يبذل جهده للحصول على التنوع قدر الإمكان في كل لحظة من لحظات العرض ، فيكون رسمه للخطوط يستغرق أكبر عدد من مناطق التمثيل، حتى لا يظهر التكرار في التشكيلات الحركية، ولا أن تكون هذه التشكيلات مجرد زخرفة شكلية في رسم الحركات بذريعة خلق تنوعات (انظر الشكل رقم 02 المثلث)، بل عليه وباستمرار استعمال المثلث^(*) بأشكال مختلفة ومتنوعة للحصول على المتعة ، حتى يمتلك وحدة متضمنة للتنوع يجعل بها المشاهدين عناصر تشاركه العرض ايجابيا وتتفاعل معه، ويتوقف ذلك على موهبة المخرج في جمع عناصر عمله في وحدة متجانسة "unifié"، إضافة إلى قدرته التخيلية في إضفاء تنوعات على الكتل الموجودة على الركن النابعة من مقتضيات الفعل الدرامي .

⁷⁸ - ينظر منصوري لخضر، المرجع السابق، ص 38.

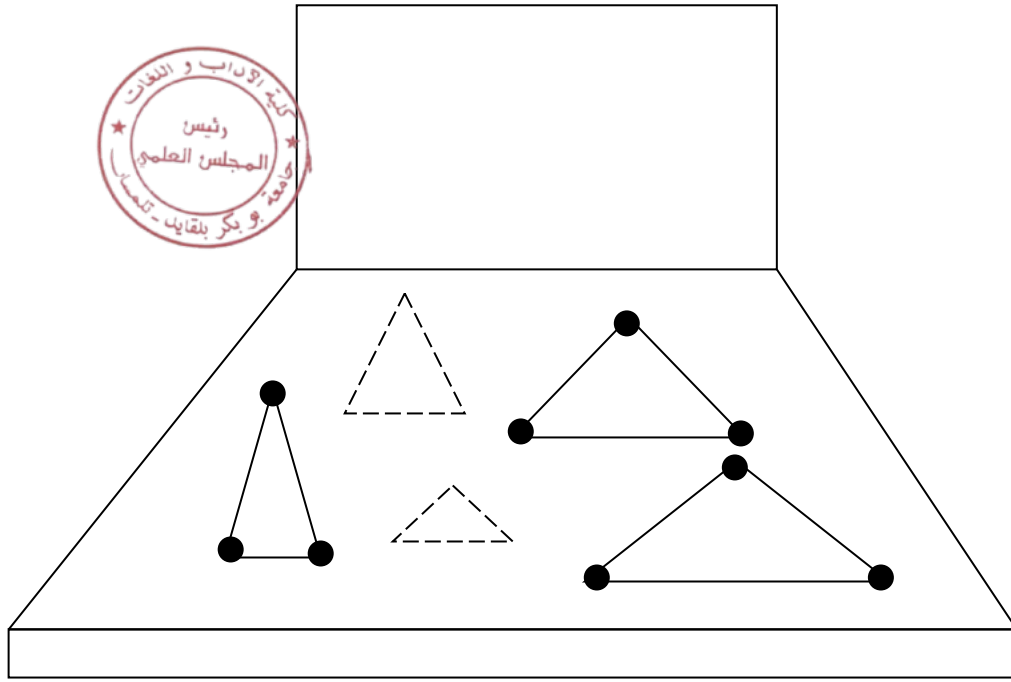
* المثلث هو رسم تشكيلي لجميع التشكيلات الحركية و قد يتنوع بتغير زواياه من الأعلى إلى الأسفل من اليمين إلى اليسار أو تغير في طول أضلعه و كذا في مستوياته ينظر أوسكار ريمز - التشكيل الحركي -

إن العين تحب التنوع، وتمل التكرار والتجانس المستمر، لذا يجب على المخرج مراعاة تحقيق التنوع في أوضاع الجسم مثلاً أو حتى الإيماءات، أو الإشارات⁷⁹ فالفكرة الإخراجية تفرض وحدة في الجنس (النوع) والأسلوب، وهكذا فالمميزين (التشكيل الحركي) مدعو للتعبير أيضاً عن الأسلوب وجنس العرض المسرحي، فإذا كان العرض يوحي بعالم فني جديد، فإنه وقياساً على ذلك، كشف لجنس جديد، لأن في كل عرض مسرحي (حتى ولو كان لنفس المسرحية) امتزاج وتنوع لإشارات أسلوبية مختلفة تتحول إلى وحدة متناغمة وعضوية موحدة.

بعد الانتهاء من كل عمليات التحويل والتقديم والتأخير التي يجريها المخرج في تشكيلاته الحركية وتكون قابلة للتبليغ إلى الآخرين لأن عظمة الأعمال كما يقول هيدجر "تقاس بقدرة الفنان على الاختفاء وراء عمله، وكأنما هو مجرد مرحلة عابرة يجتازها العمل في سبيله إلى التفتح والانكشاف"⁽⁸⁰⁾، بمعنى أن هناك أنواع متعددة للتنوع نذكر منها الجامد (Statique) والآخر الحيوي (dynamique) الأول تتميز به الديكورات والأشياء الجامدة التي تقف نصب أعيننا فوق الركح والثاني تتميز به الأجسام الحية كالإنسان، هذا يعني أن الممثل هو وحدة حيوية لمجموعة كاملة داخل العرض المسرحي، فهو الذي يشكل طابع التنوع على الركح من خلال الحركة حتى وإذا كان ذلك في حدود المنطقة الواحدة.

⁷⁹ شكري عبد الوهاب، الإخراج المسرحي، دراسة في إبداع الصورة المرئية، ملتقى الفكر - ط الأولى - الإسكندرية مصر 2002 - ص 347.

⁸⁰ Voir : Martin Heidegger, La fin de la philosophie et la tâche de la pensée, Questions III et IV, Gallimard, Paris 1990, P56.



بعض الحالات من التشكيلات الحركية التي تعتمد شكل
المثلث في وضعيات الممثلين، يجعل المخرج كل ممثل يأخذ رأس
المثلث في مراحل متعددة من تطور فعل المسرحي

المحاضرة الخامسة عشر: لغة الجسد وحركة الممثلين

1.4 : الحركة: Le mouvement



اصطلاحاً، هي عبارة عن تعاون مجموعة من الأعضاء لأداء تغيير في وضع الجسم خدمة لهدف معين ، وتنتج نوعين من الحركة: الأولى (الإرادية) وهي التي يتحكم ويحكم بها الجسم والثانية (لا إدارية) وهي إما أن تكون انعكاسية Réflexe والتي لا يتحكم فيها الجسم، وتعتبر نوعاً من ميكانيكية دفاع أو استجابة لمحفز خارجي. أما في المسرح فالحركة نوعان: حركة فطرية هي التي نجدها أصلاً في نص المؤلف (السيناريو) والضرورية لتقدم المسرحية، وعادة ما تكون مذكورة في تعليمات الكاتب "Didascalie"، وإذا لم تذكر فإنها مؤكدة في بعض الأمور ، كدخول شخصية وخروجها وعبورها الركح؛ وليس للمخرج إزاء هذه الحركات سوى القليل من الخيار، إلا في حالة معالجته للنص أثناء عملية الحذف سابقة الذكر، فقد يغير اتجاهها أو موضعها.

والحركة الثانية هي الاختيارية Mouvement non imposé، فهي الحركة التي يضيفها المخرج أو الممثل لتقوية المسرحية أو توضيح فكرة أو نقل الانتباه إلى شيء موجود على المنصة. إذا فالحركة هي النقلة ، أي العبور من شكل إلى آخر، وبهذا فهي تغير في المكان؛ والتغيير يعني تغير الشكل والحالة ، ففي المسرح تعد بمثابة تطور الفعل أو تطور الشخصية (بنائياً) إنها لا تعني الانتقال فحسب بل التغيير ، فالحدث المسرحي باعتباره تغيراً مكانياً لا بد أن يمنح الشخصية المسرحية تبدلاً وتغيراً في هيئتها، ومن ثمة يتحول هذا التغيير إلى الشخصيات الأخرى.

تتخذ هذه الحركة أسمى أهداف المسرح وهو الفعل "Action" الذي ينطوي بدوره على تغير يقابل رد فعل، ولكي تكتسب الحركة إقناعاً لدى المشاهد، على الممثل أن يستوعب الحركة المناسبة للشخصية حتى يصل إلى درجة الإحساس الحركي الذي يعد علماً قائماً بذاته في الدراسات الحديثة "Kinésiologie" لأنه يسمح بإيجاد الدافع لهذه الحركة، فتتشكل في ذهنه خلفية النص المنطوق وما وراء المنطوق وإخراج كل المدلولات العاطفية القابعة في عمق الشخصية، وتنشأ هذه المدلولات في المنطقة التي تقع فيها الحركة واتجاهها بالنسبة للمشاهدين لجذب انتباههم إلى

شيء أو فعل أو وضعية مسرحية ما، وأن تترك انطبعا متكاملا وموحدا؛ فالحركة شأنها شأن الصورة يتم التفكير فيها عادة ضمن مجمل مادة الموضوع .



فمثلا عندما يتحرك ممثل إلى منطقة مزدحة بممثلين آخرين . فيصبح من الضروري لهم أن يقابلوا حركته هذه بخطوة أو اثنتين كي يظهر لأعين المشاهدين، ويعرف هذا الإجراء باسم " تنظيم المنصة « redressement de la scène » أو إذا كان المشهد سيمثل في المنطقة الأمامية الوسطى* ، وهناك ممثل على وشك الدخول إلى المنطقة الخلفية الوسطى، يصير من الضروري تحريك الأشخاص الموجودين في المنطقة الأمامية الوسطى كي يفسحوا الباب لدخول شخص جديد .

أنواع الحركة في المسرح (Types de mouvements)

لو دققنا في مجمل الحركات على الركح أو في الفضاء المسرحي ، فليس هناك إلا نوعان من الحركة ، حركة رأسية mouvement Horizontal و حركة أفقية mouvement verticale (81).

– حركة الدخول والخروج Mouvement d'entrer et de sortie

في الدراما لا تدخل أي شخصية إلى منصة المسرح دون هدف أو فائدة درامية ، كما أنه لا يمكن أن يبقى الممثل لمدة طويلة بعد أن يحصل منه المخرج على الفائدة المرغوب فيها على الركح، غير أن الحالة التي يدخل منها أو ينصرف، لها تأثير كبير إذ يجب على المخرج أن يدرس بعناية كيفية الدخول والخروج أثناء التدريبات وفي رؤيته الإخراجية .

وبما أن المخرج هو الشخص الوحيد المسؤول عن تنظيم عمليات الدخول والخروج في تصميم المنصة من جهة، وإشراك المشاهد في منطق الرؤية الإخراجية من جهة أخرى ، فإن طريقة الدخول والخروج لهما أهميتهما في إنتاج المعاني والقيم الدرامية والجمالية المطلوبة ، فمثلا حينما يدخل ممثل بصفات الشخصية المسرحية التي يمثلها، عليه مراعاة صفات السن في الحركة لأن الصغر مثلاً مليء بالحيوية ،ويجب عليه الخروج على هذا النحو بجميع صفات الشخصية أيضا، إلا إذا حدث له شيء

* ينظر الشكل رقم 01 الذي يحدد مناطق المنصة التسعة و لكل منها تسمية خاصة به. عن منصور لخصر، م س، ص 41.

81 ينظر جوليان هلتون -نظرية العرض المسرحي ، تر -نهاد صليحة -هالا للنشر والتوزيع -القاهرة -مصر- 2000 ص 193

على الركح يؤثر على هذه الحيوية، كذلك على الممثل أن يوحي بأنه جاء من مكان ما، ليلاحظه المشاهد بالحالة العاطفية والذهنية للشخصية الملائمة لشخصية الدور وللوقوف الدرامي.



كما أن الدخول والخروج يرتبط ارتباطا منطقيا بالحكاية، فمثلا لا يصح لشخصية فقدت وظيفتها أثناء المشهد أن تخرج بنفس الإيقاع الذي دخلت به المنصة قبل معرفة الخبر، وفي هذا الصدد تؤكد جوليان هيلتون أهمية الدخول والخروج إذ تؤسسه " كشرط جوهري لتحقيق عملية الأداء، سواء بالنسبة لدخول وخروج الممثلين وهو أبسط الأمور، أو بالنسبة للمهمات الأكثر تعقيدا مثل التمثيل الصامت والمعارك المسرحية "(82).

ولا يقتصر عنصر الدخول والخروج على الممثلين فقط بل قد يشمل أيضا الأضواء والديكورات التي يمكن تحريكها بوسائل آلية أو من لدن الإنسان (الممثلين ،العاملين) والفرق الكامن هنا أن هذه العناصر لا تمتلك القدرة على الحركة الذاتية المستقلة وإنما هي تعميق للرؤية الإخراجية تقنيا .

يضع المخرج في مخططه الإخراجي - ضمن أفعال الدخول والخروج - إمكان الفتحاح وغالبا ما تكون في عمق المنصة من الناحية اليسرى أو اليمنى حتى لا يضر بتوازن الإخراج انطلاقا من فكرة دراسة المواقف المسرحية أثناء تطور الحكاية المسرحية، إلا أن برتولد بريشت قد عارض هذه التقنية بدرجة " جعل من دخول الممثلين أحيانا من عمق الصالة(جهة الجمهور)، خدمة لمؤثر التغريب في تكسير الجدار الرابع" ⁸³ وطلبا لمشاركة المتلقي في صناعة تطور العرض المسرحي، من خلال ذلك إبراز ما تسميه آن اوبرسفيلد "بالموافق الناس المنتجة للعرض"(84) حيث إن دهشة

⁸² جوليان هيلتون م ن - ص 194. عن منصورى لخصر، ص 42.

⁸³ ينظر شكري عبد الوهاب -الإخراج المسرحي، م س، ص 329

⁸⁴ Voir Anne Ubrsfeld, L'école Du Spectateur, Lire Le Théâtre 2 Ed. Sociales 1981, P 291. عن منصورى لخصر .

مرجع سابق، ص 42.

المشاهد حين خروج الممثلين من وسطهم، ينتج لا محالة مشاركتهم في التركيز على أحداث المسرحية من جهة وأن ما يعرض أمامهم ما هو إلا مسرحاً (تكسير الجدار الرابع)⁸⁵.
وبطبيعة الحال لا يستحسن أن يستعمل المخرج فتحات الدخول والخروج بطريقة عشوائية كأن يدخل شخصية من منطقة ويخرجها من منطقة أخرى، لأن الفتحات دالة منطقياً على أماكن مختلفة، فجهة اليسار مثلاً هي باب الدخول وجهة اليمين تقع الغرفة المجاورة مثلاً، فكل الحركات يجب أن يراعي فيها المخرج مدلولات الفضاء والأمكنة المتاحة للعب الممثلين، وبذلك فالتشكيل الحركي يبنى منطقياً على توزيع مكاني تحدد فيه كل بقعة مدلولاتها بالنسبة للمشاهد، حتى أن تُفسر هذه الحركات (الدخول والخروج) وتوضع في صور درامية تخدم الفعل وتخدم فهمه لما يراه على منصة المسرح و السياق العام للعرض.

3.4 - العبور⁸⁶ Les passages

العبور ببساطة، هو تحرك شخص من مكان إلى مكان آخر فوق الركح ، وبوسع الشخص أن يعبر من يمين المنصة إلى يسارها أو العكس، أو من المنطقة الخلفية إلى المنطقة الأمامية ويمكنه أن يعبر اتجاه شخص آخر أو إلى النافذة أو إلى المكتب ، ويكون العبور عادة أكثر من خطوة يقوم بها الممثل، كما يمكن القيام بالعبور بإحدى الطريقتين.

أ) العبور المباشر : Passage directe

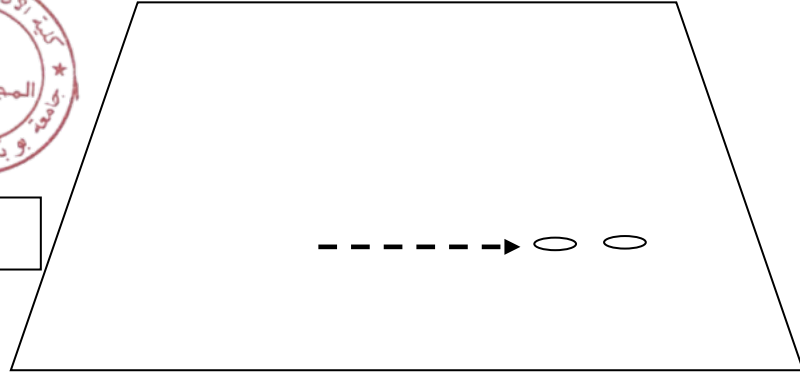
يتم هذا العبور في خط مستقيم مباشرة اتجاه شخص آخر (ينظر الشكل رقم 01)، تكون فيه نقطة الوصول مقصودة ، كما لا يجب أن يصاحبه احتكاك الأقدام ولا تعديل في وضع الجسم (إلا إذا تطلبت الرؤية الإخراجية ذلك) كما يجب على الشخص العابر أن يكون في تواصل بصري دائم مع المشاهدين وأن يحافظ على قدرته في جلب الانتباه دون مبالغة .

⁸⁵ - ينظر منصوري لخضر، مرجع سابق، ص 43.

⁸⁶ - راجع منصوري لخضر، مرجع سابق، ص 43 إلى ص 45.



الشكل رقم 01



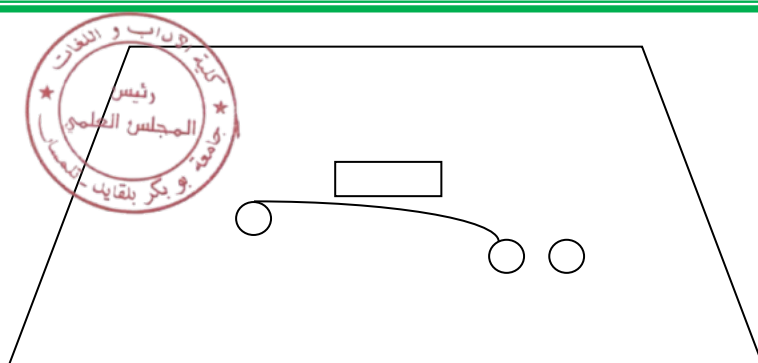
(ب) -العبور المقوس: le passage en courbe

يتم هذا العبور إما في منحنى مفرد (ينظر الشكل رقم 03) أو مزدوج (ينظر الشكل رقم 02) إلى نقطة سواء كانت شخصا أو شيئا، فيمكن استعمال هذا العبور تفاديا لقطع الأثاث أو ممثلين آخرين واقفين في طريق الشخص العابر ، أو يمكن استعماله من قبل المخرج لإحضار ممثل بطريقة طبيعية إلى موضع لم يستطع العبور إليه مباشرة .

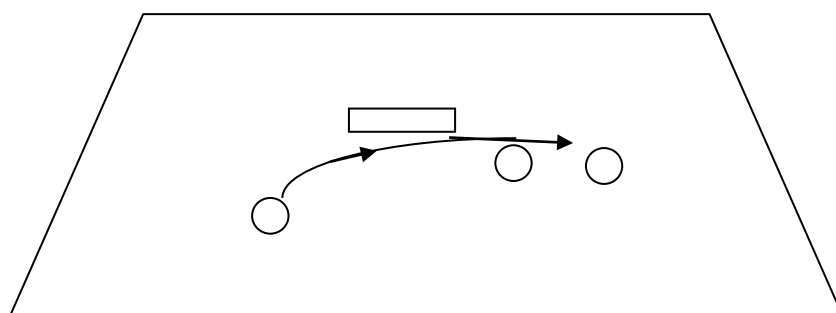
3.2 : الحركة المتوازية والمتعاكسة: mouvement parallèle et paradoxale

الحركة المتوازية تقع حينما يسير الممثلون بعرض المنصة، وعادة ما تكون ذات مدلول فكاهي في المسرحيات الواقعية، حيث يمكن تضخيم طاقتها الكوميديّة أو تكون في المسرح الملحمي تحدد سير شخصية الراوي (أنظر الشكل رقم 04)

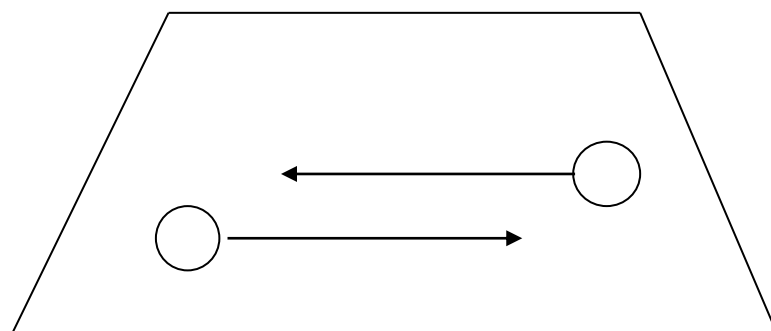
أما الحركة المضادة فهي بعكس الحركة المتوازية، تتشكل بممثلين يسيران في اتجاهين متضادين إما واحد نحو الآخر أو متباعدان عن بعضهما وبنفس السرعة تقريبا ، ويعتمد عليها المخرجون لتبيان التعارض أو الاتفاق، ففي الأول يتم عن طريق التباعد والثاني بالتقارب، من الفرع إلى الحزن من الانتصار إلى الهزيمة .



الشكل رقم 02



الشكل رقم 03



الشكل رقم 04



خاصية الحركة⁸⁸ : spécificité du mouvement

ذكرنا سابقا أن الحركة هي النقلة ، أي العبور من شكل إلى آخر ، وبهذا فهي تغير في المكان، ويعني ذلك تغير في الشكل والحالة، فالحركة لها القدرة على جذب انتباه المشاهد أثناء العرض ليلاحظها المشاهد على الفور، ويوليها اهتمامه في عملية التلقي، فالعين أكثر من الأذن تأثرا واستقبالا للمؤثرات.

إن حركة جسم الممثل على الخشبة هي التي تخلق فضاءات جديدة للمكان وتحدد الزمان لأنها تتم في فترة معينة من زمن المسرحية. لهذا السبب يجب على المخرج أن يكون يقظا دائما ويحافظ على عدم شرود ذهن المشاهدين بواسطة حركة أو تحريك أحد الممثلين بطريقة غير مصممة أو غير مرغوب فيها، كما أن الحركة في قوتها وضعفها تتحدد إلى حد كبير بالمدلولات العاطفية الموجودة داخل النص من خلال حوارات الشخصيات وآثارها على المشاهد.

أ)الحركات القوية:

تشمل الحركات القوية تلك التي تحدث من منطقة ضعيفة (أعلى المنصة) إلى منطقة قوية (أسفل المنصة) أو التي تحدث في اتجاه المشاهد ، أو النهوض من الأرض أو مقعد، أو الانتقال من مستوى منخفض إلى مستوى أعلى، وهنا يعتمد المخرجون على سرعة الإيقاع في الحركة من بطيء إلى سريع .

ب)الحركات الضعيفة:

تشمل الحركات الضعيفة تلك الحركات التي تحدث من منطقة قوية إلى منطقة ضعيفة، كأن يتحرك ممثل لوحده بعيدا عن شخص يخاطب ممثل آخر بالجلوس على مقعد، أو جلب انتباه المشاهدين عن الحوار الذي يجري أمامهم من لدن شخصيات أخرى.

وقد تشمل نفس الحركة على النوعين - القوة والضعف- من خلال الاستعانة بالحوار لتدعيم الحركتين في توضيح الرموز المشفرة للمسرحية. مثلاً السير من مقدمة المنصة إلى باب في

⁸⁸ - راجع منصوري لخضر، ص 46-50.

المنطقة الخلفية، فالأثر النهائي الذي يتلقاه المشاهد قبل خروج الممثل الذي يستدير ليقول نصا مهماً سيكون أثره حتما قويا ويحدث تناقض درامي بصري، فيحول تلك الحركة الضعيفة إلى حركة قوية استعانة بالحوار.



6.4 - الحركة والحوار :

يكون للحوار وللحركات مدلولات القوة والضعف ، وليس معنى هذا أن جل سطور المسرحية المؤلفة قد تكون قابلة لإنتاج الحركة وعلى المخرج تحريكها بواسطة الممثل فهو يختار الحركات التي تصاحب كلمات النص المنطوق⁽⁸⁹⁾ وفق منطق " لا حركة دون مبرر " بل عليه أن يراعي التوافق بين الحركة والكلمة، وإلا نرى النشاط من خلال حركات تقول شيئاً وكلمات تقول شيء آخر، وكقاعدة، يجب أن يصاحب النص القوي الحركة القوية فمثلا " جملة " لن أغادر إطلاقاً هذا البيت " من الجلي أن هذا الحوار قوي لا بد أن تصاحبه حركة قوية كي نفسره ونترجم معناه، و يمكن للمخرج أن يضعف حواراً قوياً بالحركة، كأن يصاحب نفس الجملة بحركة ضعيفة فيقلب معناها إذا أراد ذلك في رؤيته الإخراجية .

لذا من الواجب أن يتأكد المخرج من أن سطور المسرحية تنطبق بما يقصده المؤلف منها وأن أي حركة يضيفها المخرج تقوي أو تضعف كلمات النص.

7.4- التكلم والتحرك le parler et le mouvement

قد لا تكون الأفعال والعواطف واضحة دائماً في نص المؤلف، وقد تبدو أحيانا متناقضة مع الدلالات الظاهرية للحوار، والقاعدة العامة هي أن كل حركة فوق الركح لا يقوم بها إلا الممثل الذي يتكلم، يتحرك تبعاً لسطور النص ولا يتحرك تبعاً لممثل آخر، وبطبيعة الحال فإن تحرك شخص آخر غير المتكلم سيعمل على شروء ذهن المتفرج أثناء عملية التلقي - إلا إذا أراد المخرج ذلك - ورغم هذا فلا يعني أن الممثل يجب ألا يتحرك إلا عندما تتكلم سطور، وأن الممثل لا يتحرك إلا وهو يتكلم ، سيكون أفضل لو تحرك قبل الكلام أو بعده، فمثلا حينما يقول " مات ليوس " في مسرحية

⁸⁹ - voir, Anne Ubersfeld, Lire le théâtre III « le dialogue de théâtre » éditions Belin, France, 1996, P :141 et 142.

"أوديب" "لسوفكليس" دون أن يقوم بحركة تمهيدية له فمن المحتمل جدا أن تضيع حرارة هذا الموقف وهذه الجملة لأنها بالضرورة تفرض حركة تعاطف أو عكسها، كما يمكن استعمال الحركة قبل الكلام لتأكيد الموقف الدرامي ذي الأهمية الخاصة ونأخذ على سبيل المثال مشهد من مسرحية أنتفون* في مشهدها مع شخصية كريبون حينما تقول انتفون "السعادة يالها من كلمة فارغة" فإذا خطت الممثلة خطوتين إلى الإمام قبل التكلم، ضاعفت من قوة هذه الجملة وأعطتها معاني أخرى. كذلك الحركة بعد النطق بكلمات الحوار، يمكن أن تكون نافعة فيمكن استعمالها لكسر الحالة التي سببتها تلك الكلمات "أظن أنك قد تصرفت تصرفا سيئا" فإذا تبعت هذه الجملة حركة سير إلى الإمام، فقد يجعل لهذا الكلام فترة انتظار، ويهيئ الجو لأي تطور جديد في المشهد، كذلك تستطيع الحركة بعد الكلام أن تكمل فكرة اقترحتها الجملة السابقة لها، فمثلا جملة "هذه هي النتيجة التي أردتها من فعلك" فيقضى المنطق بأن يتبع هذه الجملة، أن يستدير المتكلم ويسير في الاتجاه المعاكس وستكون الحركة أكثر تأثير بعد الكلام منها بعده.

5- التوازن : l'équilibre

في المسرح، يعتمد التوازن على نوع التشكيل الحركي الذي يقترحه المخرج بواسطة تنظيمه للكتل على أساس طبيعية الأشياء التي يضعها داخل الفضاء المسرحي من ألوان، وأضواء، وحتى أجسام الممثلين، فنظام الموازنة لهذه الكتل والألوان على السطوح أمر ضروري لحل الكثير من معضلات العرض المسرحي لأنه يساعد في عملية جذب انتباه المتلقي حين تبنى علاقة توازن يقبلها العقل وتستلطفها العين، فالتنوع في الأحجام يخلق شعورا لدى المتلقي يجعله يعرف قيمة الفراغ والمسافة والمساحة والعمق والتباعد بين كل العناصر المكونة للصورة المسرحية داخل الفضاء المسرحي.

إن التوازن من جهة نظر المتفرجين مسألة وزن ضد وزن آخر، فعندما تستعمل المنصة بأكملها، يميل المشاهد إلى تقسيمها إلى نصفين في جانبها المادي أو أن يتعاطف مع إحدى الشخصيات و يوازن مع شخصيات أخرى ويتابع كل حركتها على الركح و يترصد حركات

* سفوكليس، مسرحية انتفون - ترجمة - طه حسين، مكتبة الأدب، د.ت.

الشخصيات الأخرى كي يعيش نوعاً من المتعة الذاتية، وإذا لم يتحقق هذا التوازن، فمن المحتمل أن يقلق المشاهد في عملية تلقيه للعرض، فالتوازن يجمع بين القدرة التخيلية للمتلقي وقدرة المخرج في استخدامه لمجموع التقنيات والأجسام الموظفة في العمل المسرحي ككل "إذ لا تستطيع عيون المشاهدين أن تشمل المسرح كله، بل تركز على التشكيلات وتتقي مركز التوازن الصحيح من تلقاء نفسها" (90).

وتأسيساً لما تقدم فإن عملية خلق التوازن على خشبة المسرح تتم من خلال التساوي في توزيع التشكيلات التي تشغل الفضاء المسرحي، فهي توازن نفسها بنفسها أي "إحداث تساوي في الصورة المسرحية من حيث توزيع الحركات المسرحية والشخصيات والألوان والظلال والأحجام والأنوار" (91).

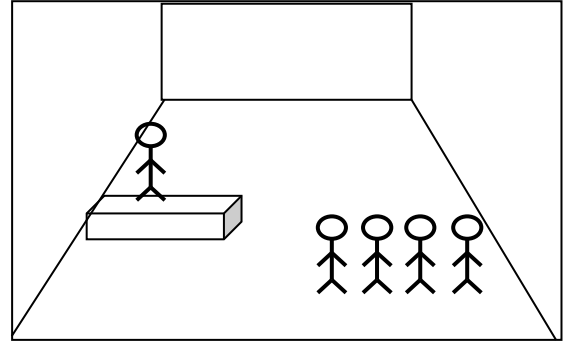
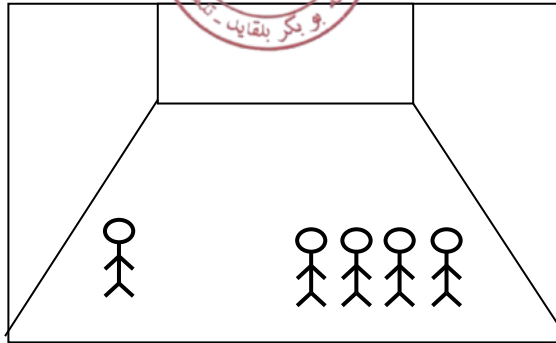
إن الهدف من أي تشكيل حركي (ميزنسين) هو إتاحة فرصة التحرك بحرية كاملة ضمن الأشكال، من ديكورات وأنوار وحتى الشخصيات وكذا الأبعاد التي قرر المخرج توظيفها و التعامل معها، سواء كانت تلك الأشكال متضمنة لكل الحركات التي تتطلبها الميزنسين في تنظيمها، أو الاعتماد على التنسيق بين عنصر الإيقاع وعنصر التوازن، فالتمثيل مثلاً "يشترط توازن ما بين الممثل وما بين جسده داخل إيقاع منتظم وحركة كل الأعضاء، فإذا اختل التوازن يضيع بذلك الإيقاع فيميل بعض من الممثلين إلى إطلاق حرية كاملة للجسد في حركة غير محددة بغية الانتشار في المكان (الفضاء المسرحي) مما يؤدي إلى الإفراط في حرية التعبير تنعكس على حيوية المشهد الحقيقية فتعطي نتائج عكسية تؤثر في ديناميكية التشكيل الحركي، ونلتبس ذلك مثلاً في التشكيلات الحركية التي تظهر جموع الناس في ساحات عمومية فأى حركة زائدة من لدن ممثل تؤثر في التنسيق العام للتشكيل الحركي الذي يريده المخرج.

وإذا ذهبنا إلى أبعد من ذلك، فليس من الضروري أن يجذب المشاهدون التوازن فوق الركح (التوازن الطبيعي) إطلاقاً، بل يرغبون كل الرغبة في قبول ما يعرف باسم التوازن الفني وهذا النوع

⁹⁰ ينظر: جوليان هلتون - نظرية العرض المسرحي، تر - اتحاد صليحة - هلا للنشر والتوزيع - القاهرة - مصر - 2000، ص 122

⁹¹ د. إبراهيم حمادة - معجم المصطلحات النقدية، ص 192.

يستعمله الكثير من المخرجين ، وتوازن الجمال الفني ، إلى حد كبير ، هو توازن تأكيدي أي موازنة شخص مؤكد أمام شخص مؤكد آخر ، أو مجموعة من الأشخاص (ينظر المخطط رقم 01 و 02) . 92



التوازن من خلال جموع الممثلين بممثل واحد من الجهة المقابلة

ومهما تكن طريقة الحصول على التوازن ، يجب أن تكون على غرار صورة المنصة كلما استعملت المنصة بأكملها، أو استعمل الجزء الأكبر منها، ومن المفروض أن يكون منظر المنصة نفسه متوازنا وإلا اضطر المخرج إلى الاستعانة بالتقنيات الأخرى كالإضاءة والديكورات لتعويض عدم التوازن في تكوين الصورة المسرحية . وتتطور الفنون المرافقة لفن الإخراج، لاسيما فن التصوير صار التوجه العام لجل المخرجين نحو التصوير والرسم في تنشيط فضاءاتهم المسرحية فصار التوازن ظاهراً حيث استخدموا كل أنواع التوازن في الشكل والملبس واللون من خلال إطارات رسمت عليها أشكال متوازنة بألوان متعددة يكون لها وزن بصري متساو حتى لو كانت الأشكال متفاوتة في ترتيبها.

ويبقى التشكيل الحركي هو الذي يعطي لخشبة المسرح توازنها ويجعل المشاهد قادرا على التركيز على اللحظات المهمة في العرض المسرحي، كما يساعد الممثلين على التأقلم مع الفضاء القريب والمتوسط والبعيد، وينسق بين مستلزمات السينوغرافيا، وحركات الممثلين، كما يعطي بعدا دلاليا على مستوى تحكم المخرج في فريق العمل.

⁹² - راجع منصورى لخضر، ص 50.

ملاحظة هذه المحاضرة مأخوذة عن الدكتور منصورى لخضر مذكرة دكتوراه، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي نظرا لأهميتها

البالغة في تكوين طلبة مقياس فن الإخراج

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر والمراجع باللغة العربية:



1. انتونين ، ارتو، المسرح وقرينه، ت: سامية اسعد، (القاهرة : دار النهضة العربية)، 1973
2. أوسكار ريمز -الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي ، ترجمة نديم معلا محمد - منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية - دمشق 1986
3. أوسكار ريمز، الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي، تر: نديم معلا محمد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون الدرامية، دمشق، سوريا، 1987.
4. بدري حسون فريد ، مبادئ الإخراج المسرحي ، منشورات وزارة التعليم العالي بجمهورية العراق ، 1980 ط1
5. بروتستين، روبرت، المسرح الثوري، ت: عبد الحليم البشلاوي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ب.ت)
6. تكنيك الممثل عند غروتوفسكي، ت: مجيد حميد جاسم، مجلة الأقلام (بغداد: العدد الرابع، الخاص (نيسان-مايس، 1983).
7. جاك كوبو، دراسة الإخراج، 1956، نقلا عن سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر.
8. جمعة قاجة ، المدارس المسرحية وطرق إخراجها مند الإغريق حتى عصر الحاضر ، دار للطباعة والنشر ، ط2005، 1 دمشق سورية - ص259.
9. جوليان هلتون -نظرية العرض المسرحي ، تر -نهاد صليحة -هلا للنشر والتوزيع -القاهرة -مصر-2000
10. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، ع 19، مطابع القطة، الكويت، 1979
11. سفوكليس، مسرحية انتقون -ترجمة -طه حسين ، مكتبة الأدب، د.ت.
12. شكري عبد الوهاب ، الإخراج المسرحي ، دراسة في إبداع الصورة المرئية، ملتقى الفكر - ط الأولى - الإسكندرية مصر 2002
13. عدنان رشيد، مسرح بريشت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1988، ص 203.
14. غروتوفسكي ، جيرزي ، نحو مسرح فقير، ت: كمال قاسم نادر / بغداد : دار الحرية للطباعة، 1982.

15. ف كريستي، تربية الممثل في مدرسة ستانسلافسكي، ترجمة، د. عقيل مهدي يوسف، دار الكتاب الجديد المتحدة،

بيروت، لبنان، 2002

16. فردب ميليت وجيرالديس بنتلي، وظائف الحوار في كتاب "فن المسرحية"، ترجمة صدقي خطاب، دار الثقافة بيروت

ص: 483.

17. كاترين بليزايون، مسرح مايرخولد وبريشت، ترجمة فايز قزق، مراجعة نديم معلا، منشورات وزارة الثقافة - المعهد العالي

للفنون المسرحية 1997 دمشق، سورية.

18. الكسندر دين، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، ترجمة سامي عبد الحميد، دار الحرية للطباعة بغداد، 1972

19. كوستنتين ستانسلافسكي، إعداد الممثل، ترجمة محمد زكي العشماوي، مراجعة، دريني خشبة، دار النهضة للطباعة والنشر،

مصر.

20. منصوري لخضر، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، قراءة في الأساليب والمناهج،، مذكرة دكتوراه، جامعة وهران

2011/2010.

21. هارولد كليمان حول الإخراج المسرحي - تر-ممدوح عدوان - دار دمشق ص 40.

22. ولورث، جورج، مسرح الاحتجاج والتناقض، ت: عبد المنعم اسماعيل (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، 1979.

23. وليم شكسبير، مسرحية عطيل، السلسلة الأدبية أنيس، تقديم أبو العيد دودو، موفم للنشر، الجزائر 2007 .

المراجع الأجنبية:

- A. Ubersfeld. Notes sur la dénégation théâtrale. P. u. de Lille. 1980
1. Anne Ubersfeld, Lire le théâtre, TI, Edition Sociales, Paris, (Seconde Edit), 198225
2. Bernard Dort, Le jeu du théâtre, le spectateur en dialogue édition pol. , France, 1995
3. Martin Heidegger, La fin de la philosophie et la tâche de la pensée, Questions III et IV, Gallimard, Paris 1990
4. Patric Pavis. Dictionnaire du théâtre, Dunod paris, 1996.
5. Patrice PAVIS, analyse des spectacles –Paris– é Armand colin 2005 –

المواقع الإلكترونية

1. الاتجاهات الإخراجية في المسرح العالمي، جامعة بابل <http://ropstitory.uobabylon.ud>
2. جميل حمداوي، الإخراج المسرحي واتجاهاته، مقال نقدي www.jamilhamdaoui.net تاريخ الزيارة، 2010/12/12/ على الساعة 21.00.



الفهرست

تقديم:

- المحاضرة الأولى: ماهية الإخراج المسرحي ص 2
- المحاضرة الثانية والثالثة: لمحة تاريخية حول فن الإخراج: ص 5
- المحاضرة الرابعة: أندري أنطوان الواقعية الطبيعية "المسرح الحر": ص 11
- المحاضرة الخامسة والسادسة: الواقعية النفسية (ستان سلافسكي): ص 14
- المحاضرة السابعة: خصائص المسرح الملحمي: ص 21
- المحاضرة الثامنة والتاسعة: المسرح الشرطي مايرخولد: ص 25
- المحاضرة العاشرة: مسرح القسوة: ص 30
- المحاضرة الحادية عشر والثانية عشر: المسرح الفقير: ص 34
- المحاضرة الثالثة عشر: المخرج في مقابل النص: ص 39
- المحاضرة الرابعة عشر: بناء التشكيل الحركي: ص 49
- المحاضرة الخامسة عشر: لغة الجسد، وحركة الممثلين: ص 55