الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد
كلية الآداب و اللغات
UNIVERSITE DE TLEMCEN
Faculte des lettres et des langues

قسم الفنون

السند البيداغوجي لمقياس: فن الاخراج

المستوى: السنة الثالثة دراسات مسرحية

إعداد الدكتور: دحو محمد أمين

الرتبة: أستاذ محاضر –أ–

أد/ والي حادة عبد الحكيم
رئيس المجلس العلمي

السنة الجامعية: 2025/2024

عناوين المحاضرات:

1/المحاضرة الأولى: محاضرة تمهيدية.

2 /المحاضرة الثانية: منهج ستانسلافسكي في الإخراج المسرحي

3/المحاضرة الثالثة: فن التراجيديا و الكوميديا.

4/المحاضرة الرابعة: المسرح الروماني

5/المحاضرة الخامسة: المسرح في العصور الوسطى.

6/المحاضرة السادسة: المسرح في عصر النهضة .

7/المحاضرة السابعة: المسرح في العصر الحديث.

8/المحاضرة الثامنة: التعبيرية عند ليوبولدجسنر.

9/المحاضرة التاسعة: الواقعية النفسية -ستانسلافسكي.

10/ المحاضرة العاشرة: المسرح الملحمي –برلتود بريخت.

11/المحاضرة الحادية عشر: المسرح الفقير.

12/المحاضرة الثانية عشر: مسرح القسوة

13/المحاضرة الثالثة عشر: الاتجاه التجربي –بيتر بروك-

14/المحاضرة الرابعة عشر: المسرح التسجيلي –الوثائقي-

المحاضرة الأولى:

محاضرة تمهيدية

تتحدد معطيات العرض المسرحي تبعا لرؤية المخرج واتجاهه ، فهناك نوع واحد من الدراما ، ولكن هناك عدة اتجاهات من حيث المعالجة ، ولا بد ان يكون هناك اتجاه اخراجي مناسب لكل مذهب درامي ، كما يكون هذا الاتجاه ، نابعا من فكر المخرج نفسه .

وبما ان الاخراج المسرحي فعالية ابداعية مدركة وذو صلة وثيقة بطاقة الخيال، فلا بد من ان تكتمل الصورة المسرحية من خلال عناصر العرض التي تحتوي هذا الاخراج، فلا يقوم العرض المسرحي بدون تاسيس على كلمة، مهما كانت اهميتها، ومهما كان مضمونها الفكري، ولا قيام لعرض مسرحي بدون فنانين يحملون هذه الكلمة ويجسدونها ويوصلونها لفظا ومنطوقا ومضمونا للمتلقي، ومهما كانت وسيلة التعبير عندهم فقد يكون التمثيل بلغة الصمت و التكلم او الرقص بانواعه او الغناء او العزف او كليهما معا. اما التعبير فهو ايضا عنصر مهم، فالفنانون الذين يصممون الديكورات ، والذين يضعون الازياء والموسيقى والاضاءة لهم دورهم ايضا. اما المتلقي فهو العنصر الاخر الذي لا يقل عن سابقيه درجة من حيث الاهمية ، والمشارك في صياغة الصورة المسرحية، ومهما كان نوع هذا المتلقي او درجته فان له تاثيرا كبيرا ومهما في وضوح الصورة التركيبية للعرض المسرحي . الا ان المشكلة تتعلق باتباع الكيفية الاسلوبية التي على وفقها يصار الى تقديم العرض المسرحي الذي تتوفر فيه كل مستلزمات الخلق الفني والجمالي من منأى عن التقليد. فمثلا عندما يتبع المخرج الاتجاه الواقعي يفترض ان يكون العرض مزدانا بشئ من السمة التعبيرية الدالة لكي لا يكون العرض منسوخا بنحو الى رقيب، او حينما يلجأ الى الاتجاه التجريبي، فينبغي ان يكون العرض محتشدا بالصور غير

التقليدية، أي ان يكون ذا نزعة تجريبية عائمة بالقيم الفنية والجمالية التي تسرد ذهن المتلقي وتمتصه [1].

يقترن مصطلح الاتجاه بمصطلح (الاسلوب) الذي يعرفه ايفرت أم شريك وريشارد موريل بانه " طريقة التعبير او حالة التعبير التي يتعامل معها الفنان مع مادته الفنية لتحقيق الابداع المطلوب وهو البصمة الشخصية التي يضعها الفنان على عمله "[2].

ويحدد (الكسندر باكشي) اتجاهين في الانتاج المسرحي يخص جميع جوانب العرض (التمثيل ، الاخراج ، الاضاءة ، الازياء وملحقاتها) وهذان الاتجاهان هما :

1- التمثيلي الذي يعتمد على تمثيل الحياة على خشبة المسرح بعوامل الايهام المختلفة .
2- التقديمي : الذي يعتمد على تقديم صورة ممسرحة للحياة على خشبة المسرح من غير استخدام عوامل الايهام .

وهناك اتجاه ثالث يجمع بين الاتجاهين .

ويذكر المؤلفان نفسهما في مكان اخر من كتابهما ان هناك اسلوبا تركيبيا استخدمه الروسي فيزفولد مايرهولد واسلوب التمسرح الذي لجأاليه الالماني ماكس راينهارت والاسلوب الرمزي الذي اعتمده جوردن كريك . وبناءا عليه يمكن تحديد الاتجاهات الاخراجية بشكل دقيق وواضح ، ولم تتطرق المراجع الى ذلك التحديد وركزت في غالبيتها على الاتجاهات والمدارس والاساليب في التاليف المسرحي ابتداءا من الكلاسيكية القديمة للاغريق ومرورا بالرومانتيكية والواقعية والطبيعية والرمزية والتعبيرية والسريالية وانتهاءا بمسرح العبث بل وحتى اتجاه المسرح الملحمي والمسرح الوثائقي لبرتولد برخت و بيتر فايس انما يخص التاليف

(1) ينظر الاعسم ، باسم ، الاخراج المسرحي وطاقة الخيال، جريدة الثورة (بغداد) ، العدد (10228)، الاثنين(5/3/2000).

(2) شؤيك ، أم ، ايفرت و ريشارد موريل ، اصول واساليب التمثيل ، ترجمة : سامي عبد الحميد ، جامعة بغداد ، دار الكتب للطباعة والنشر بجامعة الموصل ، 2001 ،ص 16 .

اولا وليس الاخراج . ومع ذلك يمكن ان يتطرق البحث الى سمات بعض الاتجاهات الواضحة في المسرح الاوربي الحديث .

لذلك على المخرج ان يستخدم اسلوبه بشكل مناسب والعرض المسرحي المراد تقديمه وفق المكونات الظاهرة التي تشمل الازياء، والديكور، والموسيقى .... الخ من العناصر المسرحية الاساسية للعرض المسرحي، والمكونات غير الظاهرة التي تشمل كل افكار المخرج التي تبقى في ذهنه.

المحاضرة الثانية:

منهج ستانسلافسكي في الإخراج المسرحي

مقدمة

يعد كونستانتين ستانسلافسكي واحداً من أعظم المخرجين والممثلين في تاريخ المسرح، وهو مؤسس منهج التمثيل الذي غيّر مفهوم الأداء المسرحي في القرن العشرين. ترك ستانسلافسكي إرثًا عظيمًا في عالم المسرح والإخراج، حيث طور أسلوبًا لا يزال يؤثر بشكل كبير على كافة مدارس التمثيل والإخراج المعاصرة. منهج ستانسلافسكي في الإخراج المسرحي هو نظام متكامل يعتمد على تحليل الشخصية وفهم دوافعها الداخلية، مما يؤدي إلى أداء واقعي ومقنع على خشبة المسرح.

الأسس الرئيسية لمنهج ستانسلافسكي

1. **التمثيل من الداخل :(Inner Life of the Character)** كان ستانسلافسكي أول من أشار إلى ضرورة أن يكون الممثل "يعيش" الشخصية التي يؤديها بصدق. إن هذا المفهوم لا يتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية، بل بالجانب الداخلي من شخصيتها، بما في ذلك مشاعرها، وأفكارها، ورغباتها المكبوتة. يقول ستانسلافسكي: "الممثل الجيد هو الذي يخلق داخل نفسه حياة الشخصية التي يؤديها".
2. **الهدف أو الرغبة :(Objective or Goal)** وفقًا لستانسلافسكي، كل شخصية في المسرحية تسعى لتحقيق هدف أو رغبة معينة. هذا الهدف يمكن أن يكون ماديًا (مثل الحصول على شيء مادي) أو عاطفيًا (مثل كسب حب الآخر). الممثل يجب أن يفهم هذا الهدف ويعمل على تحقيقه طوال الأحداث المسرحية. هذا التحليل يساعد الممثل على اتخاذ قرارات تصرفاته بناءً على رغبات الشخصية.
3. **الذاكرة العاطفية :(Emotional Memory)** واحدة من تقنيات ستانسلافسكي الشهيرة هي "الذاكرة العاطفية". وهي تعني استدعاء الممثل لمشاعر وتجارب عاطفية حقيقية مر بها في حياته الشخصية، لاستخدامها في أداء المشهد المسرحي. على سبيل

المثال، إذا كان الممثل بحاجة إلى أن يشعر بالحزن في مشهد ما، فإنه يمكنه استرجاع تجربة حزينة مر بها لتوليد نفس العاطفة أثناء الأداء.

4. **التلقائية :(Spontaneity)** كان ستانسلافسكي يعارض التمثيل الصنعي أو المبالغ فيه، مؤكدًا أن الممثل يجب أن يظهر بمظهر التلقائية والصدق. "التلقائية" تعني أن الممثل لا يتبع النص أو الخطوات بصورة ميكانيكية، بل يجب أن يعيش اللحظة ويتفاعل معها بشكل طبيعي وواقعي.
5. **التفاعل مع الآخرين :(Interaction with Others)** لا يعتمد أداء الممثل على شخصيته وحدها، بل على التفاعل مع الممثلين الآخرين. من هنا، جاء التأكيد على أهمية العمل الجماعي في المسرح. الممثل يجب أن يتفاعل ويستجيب بصدق لمشاعر وسلوكيات زملائه على المسرح، مما يعزز من تأثير الأداء الدرامي.
6. **التحليل النصي :(Text Analysis)** قبل البدء في التمثيل، يجب على الممثل والمخرج تحليل النص بشكل دقيق. لا يتوقف الأمر عند فهم الكلمات فقط، بل يجب على الممثل أن يفهم السياق الاجتماعي والنفسي والتاريخي للشخصية، كما يجب عليه أن يتعرف على دوافع الشخصية وتفاعلاتها مع الشخصيات الأخرى.

دور المخرج في منهج ستانسلافسكي

المخرج في منهج ستانسلافسكي ليس مجرد شخص يوجه الممثلين، بل هو شريك في خلق عالم المسرحية. المخرج يجب أن يساعد الممثلين في فهم الشخصيات التي يؤدونها من خلال الإرشاد والتحليل النصي، كما يجب أن يعمل على خلق بيئة ملائمة لعيش هذه الشخصيات. ستانسلافسكي كان يعتبر المخرج جزءًا من العملية الإبداعية التي تُنتج العرض المسرحي، ويجب أن يكون قادرًا على تنسيق حركة الممثلين والمشاعر والأحداث على المسرح بشكل متكامل.

تقنيات ستانسلافسكي للممثلين

1. الذاكرة العاطفية (Emotional Memory)

تعتبر **الذاكرة العاطفية** من أشهر تقنيات ستانسلافسكي، وهي تعتمد على استحضار الممثل لتجارب شخصية له من الماضي، بهدف توليد مشاعر مشابهة لتلك التي يعيشها الشخصية

التي يؤديها على خشبة المسرح. يطلب من الممثل أن يستدعي مشاعر معينة مر بها في حياته الشخصية—مثل الفرح، الحزن، الغضب—ويستخدم هذه المشاعر للتعبير عن عواطف شخصيته المسرحية.

على سبيل المثال، إذا كان الممثل يؤدي دور شخصية حزينة بسبب فقدان شخص عزيز، يمكنه أن يستحضر ذكريات حقيقية له عن الحزن أو الفقدان لخلق نفس الشعور على المسرح.

2.الهدف أو الرغبة(Objective)

كل شخصية في المسرحية يجب أن يكون لديها **هدف أو رغبة** تدفعها للتصرف. وفقًا لستانسلافسكي، الممثل يجب أن يحدد دائمًا ما هي "الرغبة الأساسية" للشخصية في كل مشهد. هذا الهدف قد يكون ملموسًا، مثل الحصول على شيء معين، أو غير ملموس، مثل الحصول على حب أو احترام شخص آخر.

يجب على الممثل أن يضع نفسه مكان الشخصية ويسأل: "ماذا تريد هذه الشخصية أن تفعل؟ وما هو الهدف الذي تسعى لتحقيقه؟" وهذا يساعده في اتخاذ قراراته المتعلقة بالأداء.

3.المو اقف أو الظروف(Circumstances)

الظروف هي العناصر التي تشكل البيئة المحيطة بالشخصية. كيف تؤثر الظروف المحيطة على تصرفات الشخصية؟ على سبيل المثال، إذا كانت الشخصية في حالة من الفقر أو المرض، كيف سيتصرف الممثل في ظل هذه الظروف؟ يجب على الممثل أن يدرس النص بعناية ليعرف ما هي المواقف التي تمر بها شخصيته، وكيف تؤثر هذه المواقف على سلوكياتها وقراراتها.

4.التفاعلات مع الآخرين(Interaction with Other Characters)

ستانسلافسكي كان يعتقد أن المسرح ليس مجرد أداء فردي، بل هو **تفاعل جماعي** . الشخصية لا تكون قائمة في فراغ، بل هي في تفاعل دائم مع الشخصيات الأخرى. هذا يعني أن الممثل يجب أن يتفاعل مع الممثلين الآخرين على خشبة المسرح بصدق. هذا التفاعل يمكن أن يكون بدنيًا أو عاطفيًا أو فكريًا.

5.الاستعداد العقلي(Psychological Preparation)

أحد المفاهيم الرئيسية في منهج ستانسلافسكي هو أن الممثل يجب أن **يعد نفسه نفسيًا** قبل الأداء. يشمل ذلك التحضير الذهني، حيث يجب على الممثل أن يفهم دوافع الشخصية وأسباب تصرفاتها، وأن يتخيل كيف ستكون ردود أفعاله لو كان في نفس المواقف.

تتضمن هذه الاستعدادات أسئلة مثل: ما هو **السبب** الذي يجعل الشخصية تتصرف بهذه الطريقة؟ ما هي الظروف النفسية التي تمر بها الشخصية؟ وكيف يمكن للممثل أن يدمج هذه العوامل في أدائه؟

6.التلقائية(Spontaneity)

ستانسلافسكي كان يؤمن أن التلقائية جزء أساسي من الأداء الجيد .**التلقائية** تعني أن الممثل يجب أن يظل طبيعياً ولا يكون موجهًا أو محكومًا بشكل مفرط من خلال القواعد أو التحضير العقلي فقط. بل يجب أن يكون قادرًا على **التفاعل** مع اللحظة كما لو كانت جديدة تمامًا، وأن يتصرف بشكل حي ومتجدد في كل مرة على المسرح. هذا يمكن أن يعزز من قوة الأداء ويجعله يبدو أكثر صدقًا.

7.التركيز(Concentration)

أحد الجوانب الأساسية لمنهج ستانسلافسكي هو **التركيز** الكامل على المهمة في لحظة الأداء. الممثل يجب أن يتجنب أي تشتت أو تداخل بين مشاعره الداخلية والتفاعلات الخارجية على خشبة المسرح. يتطلب منه ذلك التركيز التام على الشخصية والموقف الذي هو فيه، وكذلك على الممثلين الآخرين الذين يتفاعلون معه في نفس اللحظة.

8.المرحلة الثانية(The Living Moment)

فكرة "المرحلة الثانية" هي أن الممثل يجب أن يعيش اللحظة الحية أثناء الأداء، أي أنه يجب أن يظل متفاعلًا مع ما يحدث على خشبة المسرح بشكل طبيعي ومؤثر. الأداء يجب أن يبدو كما لو أنه يتكشف للمرة الأولى، وأن الممثل لا يكرر أداءً قد سبق له تقديمه.

المفهوم الأساسي هنا هو أن الأداء ليس مجرد إعادة لما تم تدريبه عليه، بل هو "لحظة حية" من التفاعل الإبداعي.

9.التمثيل من الداخل(Inner Life)

هذا المفهوم يتطلب من الممثل أن يعيش داخل الشخصية وأن يستشعر دوافعها الداخلية. لا ينبغي أن يركز الممثل فقط على الحركات الجسدية أو الكلمات المنطوقة، بل يجب أن يستكشف **الحالة النفسية** لشخصيته في كل لحظة. هذا يعني أن الممثل يجب أن يركز على **ما يشعر به الشخص** وكيفية تأثير هذه المشاعر على تصرفاته.

10.التدريب البدني(Physical Action)

بجانب التمرينات النفسية، كان ستانسلافسكي يؤمن أن الممثل يجب أن يتدرب جسديًا لتقديم الأداء المناسب. كان يعتقد أن حركات الجسم هي أحد الوسائل التي تعبر عن المشاعر الداخلية وتدعم الحالة النفسية للشخصية. التدريب البدني يشمل **التمارين التي تساعد على إتقان الحركات**، مثل تنسيق الحركات مع العواطف، وأيضًا تحسين القدرة على التحكم في تعبيرات الوجه والجسد.

لنأخذ **مثالاً عمليًا** لتوضيح كيفية تطبيق **تقنيات ستانسلافسكي مع الممثل** .سنستخدم مشهدًا شهيرًا من مسرحية **"تشيكوف - حفلة ذكرى الزواج"**، حيث يتعامل أحد الشخصيات مع مشاعر الندم بعد خيانة زوجية. سنركز على تطبيق بعض تقنيات ستانسلافسكي على هذا المشهد لتوضيح كيفية عمل هذه التقنيات على خشبة المسرح.

المشهد:

في هذا المشهد، شخصية (أ) تعترف لشخصية (ب) بخيانتها الزوجية. كانت (أ) قد خانت زوجها (ب) مع شخص آخر، ولكنها الآن في حالة ندم شديد.

1.استخدام الذاكرة العاطفية:(Emotional Memory)

في البداية، يجب على الممثل الذي يؤدي شخصية (أ) أن يستحضر **ذكريات شخصية** له تتعلق بشعور الندم أو الخيانة. يمكن أن تكون هذه الذكريات مرتبطة بتجربة شخصية مثل شعور بالذنب بعد وقوع حادث مؤلم، أو ربما شعور بالندم بسبب خيانة ثقة شخص آخر في حياتهم.

- **التطبيق** :قبل الأداء، يطلب الممثل من نفسه استرجاع شعور مشابه للندم العميق. ربما يشعر بالذنب تجاه قرار اتخذته في الماضي، أو قد يتذكر كيف شعر عندما فقد شخصًا عزيزًا بسبب تصرف غير حكيم.
- **الهدف** :أن يستحضر الممثل هذا الشعور الداخلي ليجعله حيًا وحقيقيًا أثناء أدائه.

.2تحديد الهدف أو الرغبة:(Objective or Goal)

يجب على الممثل أن يعرف **ما هي الرغبة الأساسية** لشخصية (أ) في هذا المشهد. الشخصية هنا قد تكون ترغب في **التوبة** أو **الاعتذار**، أو ربما تريد **تخفيف عبء الذنب** من خلال اعترافها.

- **التطبيق** :في هذا المشهد، الرغبة الرئيسية للشخصية (أ) هي الاعتراف بخيانتها والبحث عن التوبة أو على الأقل محاولة تصحيح الخطأ. إنها بحاجة إلى تأكيد من الشخصية (ب) أنها غفرت لها.
- **الهدف** :للممثل أن يحدد هذا الهدف بوضوح، وأن يحاول الوصول إليه طوال أدائه، مما يخلق تفاعلات صادقة مع الشخصية الأخرى (ب.(

.3التفاعل مع الشخصيات الأخرى:(Interaction with Other Characters)

في هذا المشهد، يتعين على شخصية (أ) أن تتفاعل مع شخصية (ب) بطريقة تعكس مشاعرها الداخلية. مثلا، إذا كانت شخصية (ب) غاضبة أو حزينة، يجب على شخصية (أ) أن تستجيب لهذه المشاعر.

- **التطبيق** :أثناء أداء المشهد، يجب على الممثل الذي يؤدي شخصية (أ) أن يكون مستعدًا للتفاعل مع تعبيرات (ب) العاطفية. إذا كانت شخصية (ب) تبدي رد فعل

غاضبًا أو مؤلمًا، يجب أن يتجاوب الممثل مع هذه المشاعر بشكل طبيعي، ويجب أن يكون هناك "تفاعل حي" بين الشخصيتين.

- **الهدف** :أن يكون الأداء غير محدد مسبقًا، بحيث يشعر الممثل بصدق المشاعر المتبادلة بين الشخصيات.

4.الاستعداد العقلي:(Psychological Preparation)

قبل البدء في المشهد، يحتاج الممثل الذي يؤدي شخصية (أ) إلى **الاستعداد العقلي** .هذا يشمل دراسة النص وتحليل الشخصية من جميع جوانبها: كيف تنظر الشخصية إلى نفسها؟ كيف ترى العلاقة مع (ب)؟ لماذا ارتكبت الخيانة؟ ما هي العواقب التي تخشها؟

- **التطبيق** :قد يحتاج الممثل إلى التأمل في دوافع شخصية (أ) قبل دخول المشهد. هل هي تشعر بأنها عالقة في موقف لا تستطيع الخروج منه؟ هل تشعر بالحاجة إلى الاعتراف لأنها ترغب في أن يكون لها حياة أفضل؟
- **الهدف** :أن يحقق الممثل أقصى مستوى من الفهم النفسي للشخصية التي يؤديها، ليكون قادرًا على تجسيد مشاعرها بعمق.

5.التلقائية:(Spontaneity)

عندما يُطلب من الممثل أن يؤدي هذا المشهد، يجب أن يظهر بأداء **طبيعي وتلقائي**، بدلاً من أن يبدو كأنه يعيد أداء نفس الأشياء التي تدرب عليها.

- **التطبيق** :في اللحظة التي يرفع فيها الممثل رأسه ويبدأ في إلقاء كلمات الاعتراف، يجب أن يكون هذا الفعل غير محكوم بالكامل بالخطة المعدة مسبقًا. ربما يحاول الممثل تجربة نبرة جديدة في الصوت أو حركة جسدية عفوية، وفقًا لما يقتضيه الموقف. مثلاً، قد يمسك يديه بطريقة عصبية أو ينظر بعيدًا بشكل غير متوقع.
- **الهدف** :أن يكون الأداء "حيًا"، حيث يشعر الجمهور وكأن هذا التفاعل يحدث لأول مرة.

6.التركيز:(Concentration)

يجب على الممثل أن يركز بشكل كامل على **الشخصية** وعلى **اللحظة** .هذا التركيز يساعده في أن يكون حاضرًا بالكامل في الموقف ولا يشتت انتباهه عن الأحداث المحيطة به.

- **التطبيق** :في لحظة الاعتراف، يجب على الممثل أن يكون مركّزًا تمامًا على الشخصية التي يؤديها وعلى الحوار الذي يتبادله مع (ب)، بالإضافة إلى التركيز على مشاعره الداخلية.
- **الهدف** :أن تكون مشاعر الشخصية حقيقية ومتصلة بشكل عميق بالمواقف الجارية على المسرح.

مثال عملي على المشهد:

شخصية (أ) تبدأ في المشهد بمشاعر متناقضة من الخوف والندم. تبدأ في الحديث إلى (ب) ببطء، محاولة أن تجد الكلمات الصحيحة للاعتراف بخيانتها. لكن عندما تتنفس وتفتح قلبها، تبدأ مشاعر الندم في السطح، فتتغير نبرة صوتها ويبدأ جسدها في التوتر والارتباك.

ثم يواجه الممثل شخصية (ب) بصدمة أو غضب، فيستجيب الممثل (أ) بذلك بارتباك أكبر، مما يعزز الصراع الداخلي بين الشخصيات. في هذه اللحظة، **التلقائية** تتدخل عندما يقرر الممثل أن يغير بعض التفاصيل في أدائه—مثل تغيير وضع يديه أو تغيير نغمة صوته ليتفاعل مع الرد الفعلي من (ب.(

تأثير منهج ستانسلافسكي في المسرح والسينما

منهج ستانسلافسكي كان له تأثير ضخم على العديد من الأجيال التي تلت ذلك. العديد من الممثلين في هوليوود مثل مارلون براندو، روبرت دي نيرو، وداستين هوفمان تبنوا أسلوب "الطريقة" في التمثيل، والذي يعكس أساسيات منهج ستانسلافسكي في الاندماج العاطفي مع الشخصية. كما أن هذا الأسلوب امتد ليشمل جميع أنواع الأداء، سواء في المسرح أو في السينما.

خاتمة

منهج ستانسلافسكي في الإخراج المسرحي هو حجر الزاوية في تطور فن التمثيل في القرن العشرين. من خلال تقنيات مثل "الذاكرة العاطفية" و"التمثيل من الداخل"، أعاد ستانسلافسكي تعريف العلاقة بين الممثل والشخصية. كما أن تأثيره في المسرح والسينما لا يزال قائمًا حتى اليوم، حيث لا يزال الكثير من الممثلين والمخرجين يعتمدون على أفكاره في إبداع أعمالهم.

المصادروالمراجع

1. **Stanislavski, Constantin.** *An Actor Prepares.* Translated by Elizabeth Reynolds Hapgood, Routledge, 2008.
2. **Stanislavski, Constantin.** *Building a Character.* Translated by Elizabeth Reynolds Hapgood, Routledge, 2008.
3. **McGregor, Andrew.** *Stanislavski and the Actor.* Methuen Drama, 2003.
4. **Benedetti, Jean.** *Stanislavski: An Introduction.* Routledge, 1998.
5. **Meisner, Sanford.** *Sanford Meisner on Acting.* Vintage Books, 1987.
6. **Aristotle.** *Poetics.* Translated by S. H. Butcher, The Internet Classics Archive, 1999.

المحاضرة الثالثة:

- الاتجاه الملحمي :

يلجأ اتجاه العرض الملحمي الى تجمعات بسيطة مختلفة على خشبة المسرح ، لتصوير معنى الاحداث ، وهو المعنى لذي ندركه ونحيط به بمجرد نظرة واضحة سريعة ، وفي سبيل هذا فاننا لا نلجأ الى التجمعات المنقولة بتلقائية التي تقدم صورة مخادعة للحياة . وليست وظيفة المسرح ان يصور الاوضاع غير الطبيعة في العالم ، ولكن وظيفته هي عكس ذلك فالغرض المنشود هو اقامة الاوضاع الطبيعية . فالذي يقلل الاوضاع الطبيعية في الواقع هي وجهة نظر تاريخية واجتماعية . وعلى ذلك فان المخطط للاخراج الملحمي يجب ان يضمن رصدا تاريخيا للسلوك الاجتماعي والاقتصادي والسياسي . ويمثل (برخت) اساس هذا النوع من الاتجاهات .

برتولد بريخت* :

يعد (بريخت وزميله بسكاتور) مؤسسي (نظرية المسرح الملحمي) والتي تخالف في قواعدها نظرية (ارسطو) المعروفة التي تعتمد على مبدأ التطهير، وقد افاد (بريخت) في نظريته تلك من الفنون المسرحية في الصين والهند واليابان، والمسارح الشعبية في النمسا، ولكنه لا يعني انه ارتكز بمسرحه على تقاليد المسارح الكلاسيكية، بل تقوم على الشمول والتكامل في كل جوانبها سواء كان في التأليف او التمثيل او الاخراج وتقدم مفهوما للمسرح غايتها بناء العلاقة بين المسرح والمجتمع، فاراد بريخت ان ينقل المتلقي، وان يجمع امامه صورتين في آن واحد الصورة المسرحية وصورة المجتمع وتكامله – أي ان المتلقي يجب ان يفكر ولا يتعاطف. هذه العلاقة الجديدة بين المتلقي والمسرح والمجتمع هي التي اوحت للمصطلح الملحمي لمسرحه

---

* برتولد بريخت (1898–1956): كاتب ومخرج ومنظر مسرحي الماني وضع (نظرية المسرح الملحمي) واسس (فرقة برلين المسرحية). كتب عدة مسرحيات تعليمية، هاجرا الى امريكا واستقر فيها لفترة طويلة عاد الى برلين عام 1948، واعطى مسرحا خاصا به من الدولة. كتب الى المسرح ما يقارب ثلاثين مسرحية ابرزها (الام الشجاعة) و(دائرة الطباشير القوقازيه) و(بعل)، و(اوبرا القروش الثلاث) وغيرها. فضلا عن كتابته بعض القصائد لكن اغلبها لم ينشر.

– ينظر : تلر ، جون رسل ، المصدر السابق ،ص81 .

للتفريق بينه وبين المسرح الدرامي، وايضا عن المنطلق نفسه الذي اتبعه سابقه (بسكاتور) على ان المتلقي يقف موقفا سلبيا، وانه يجعل الاحداث غير قابلة للتغيير، وبذلك فان المتلقي يجب ان يؤدي دورا فاعلا في العرض المسرحي وان يبحث موقفا نقديا لما يرى ويسمع، ومخاطبة عقل المتلقي وليس مشاعره، لان المتلقي قابل للتغيير باستمرار[3].

إن المسرح الملحمي هو مسرح سردي لا يمثل الاحداث، بل يعرض بصورة متسلسلة حيث يترك لكل مشهد كيانه المستقل من دون أن يرتبط بما قبله أو بعده، مما يؤدي إلى إن الحوادث تسير إلى غايتها بخط منحن. فضلا عن انه يروي الأحداث نفسها كصور لما في العالم ويقدمها كموضوعات متعددة، كذلك له خاصية التحول المباشر من العرض إلى الشرح والتدقيق، ويقوم كسر الإيهام وكسر الاندماج الكامل. أي انه يقول للمتلقين لا تشاهدوا أحداثا حقيقية لحظة مشاهدتها، بل قصصا حدثت في الماضي، ويعتمد المسرح بدوره على عنصرين مهمين رئيسين هما:

1- التغريب: هو عملية جعل الاحداث والشخوص غريبة والقصد منها هو تهيئة المتلقي ووضعه على مسافة نقدية. للنظر الى الظاهر بعين النقد من اجل التصحيح، ولهذا تقنية الاحداث الاجتماعية والانسانية المطلوب تصويرها وتسميتها، على اعتبارها شيئا يدعو للتفسير والايضاح لا مجرد امر طبيعي، مألوف[4].

2- الجست (guests) : وهو الحركات والإيماءات الاجتماعية. والحركات لا تعني فقط حركة الممثل وردود افعاله والعابه الجسمانية. وانما الحركة والكلام والموقف والموسيقى التي تكتشف ليس فقط بالوسائل السايكولوجية بل عبر التصرفات والحركات ايضا. ان عملية (الجست) هي عملية تشبه بفكرة توحد عناصر العرض، اذ تتخذ الحركة واللغة التعبير عن حالة واحدة مشتركة لا يمكن تزييفها، وقد تكون الاشارة الحركية الدالة

---

(3) ينظر : لقط، عبد القادر، من فنون الادب المسرحية، (بيروت/ دار النهضة العربية، 1978)، ص271.

(4) ينظر : بريخت، برتولد، نظرية المسرح الملحمي،ت: جميل نصيف التكريتي ،(بغداد:وزارة الاعلام،1973) ، ص72.

صورة لحادثة قصيرة من المسرحية، ومن ناحية المفهوم فان عنصر الجست، يستند الى ان يكون الفعل المرئي والايحاءي والاشاري، اقل عرضة للتزييف من اللغة[5].

يعد الاخراج هو "الاسلوب المناسب في تقديم الاعمال المسرحية، من خلال الجمع بين الكلمة والموسيقى والصورة. اسلوب تجريبي يتم بالتزمت وضيق الافق. كذلك لم يستق اسلوبه من تكييف المواد بل من موقف المتلقي، ومن ثم فانه اسلوب ليس كالعادة لا يتطور من خلال العمل بمفرده او من التقاليد القائمة في تقديم العرض، وانما يسعى هذا الاسلوب الى تحديد وتحقيق المتطلبات الاجتماعية. اما المصطلحات التي استخدمها كالمسرح الملحمي والتعليمي...الخ. فهي ليست عقائد شكلية، وانما مراحل تجريبية لا ترمي الى الغاء الدراما بل الاحرى الى تقديم القاء جديد للدراما مع المتلقي هو اكثر الزاما من الدراما التقليدية"[6].

اصبح النص المسرحي لديه لا يتناسب مع الطريقة الارسطية، وكذلك مع شان هذا العصر المتحول، والذي يعيش في عالم متغير، فجاء بنصوص ملحمية قاصدا اهدافا عملية. يبني من خلالها العلاقات المتغيرة بين الناس وعبوديتهم للظروف الاقتصادية والاجتماعية ومن ثم ايقاظ فهم للثورة والتصدي لها والعمل على تغييرها من خلال التوعية والتثقيف. فوظيفة المسرح لا تشمل تصوير الاوضاع غير الطبيعية، بل اضافة الاوضاع الطبيعية في العالم. كما اعتمد في نصوصه على الاسلوب التعليمي، الذي يضع المسرح في خدمة الحقيقة الاجتماعية سالكا منهج (بسكاتور) في طرق الاخراج، واستخدم الوسائل الجديدة في التاثيرات المسرحية ليس هذا فحسب بل أعتمد على الاسلوب الترفيهي من خلال اقترابه من ساحة السيرك، حيث

(5) ينظر : هلتون، جوليان ، نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليحة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994)، ص242.

(6) الزبيدي،قيس ، مسرح التغيير (بغداد: دار ابن رشد ، 1978)، ص81.

لا يتقمص المتلقون ما يرونه، الا ان الفارق بين قائمة المسرح المعمول في الاسلوب التعليمي وساحة السيرك، هو ان المسرح يقدم عرضا انسانيا لاحداث تاريخية جرت في الماضي[7].

على الممثل في مسرح (بريخت) ان يتجنب الاندماج في دوره، وان يظل مدركا بانه يمثل دورا ولا يقدم الحقيقة- أي ان الممثل يؤدي حواراته على نحو سردي، يسرد افعالا قام بها شخص اخر في زمان سابق ، فالممثل يجب ان يؤدي دوره بمعزل عن تقمص الشخصية، ولمنع هذه العملية، حدد (بريخت) ثلاث وسائل تمكنه من ذلك هي:-

1- النقل على لسان الشخص الثالث.
2- النقل بالزمن الماضي.
3- قراءة الدور الى جانب التعليمات والملاحظات[8].

إن الممثل يجب أن يكون قادرا على الإيماء في لحظات مناسبة (انه يمثل بطبيعة تمكن الانسان من رؤية المنحى الآخر للحدث)، بحيث تجعل التمثيل يسمح للمتلقي بحث الاحتمالات الأخرى الى الحد الذي يبدو معه أي حدث واحد من حملة الاحداث المتنوعة- أي يريد ان يكون موقف الممثل موقفا واعيا وعقليا واستعراضيا، وهذه الطريقة تعارض مبدا (ستانسلافسكي) الذي طالما أصر على أن يكون الممثل وحيدا تماما مندمجا في ذاته، ثم بعد ذلك تدخل الشخصيات في علاقة مع بعضها الاخر على أساس ان طبيعة الشخصيات التي تقرر نوع العلاقة ما دامت الشخصية المفردة هي الوحدة الاساسية[9].ندرك من خلال ذلك ان المخرج يريد ان يكون علاقة بين ممثل واخر، وليس هناك علاقة فردية واحدة كما فعل (ستانسلافسكي) الذي اراد بها ان تكون هذه الشخصية المفردة، لذلك عمل ان يكون كل شئ ملاصقا في عمله ودوره واتقانه مع الاخرين، ومن ثم تحقيق الاسلوب الذي يبغيه.

---

(7) ينظر : مقار، شفيق ، دراسات في الادب الاوربي المعاصر، سلسلة الكتب الحديثة، العدد (43) (بغداد: مطبعة الادب البغدادية، 1972)، ص144.

(8) ينظر : القط ،عبد القادر ، المصدر السابق، ص270.

(9) ينظر : جراي ، رونالد ، بريخت، ت: نسيم مجلى0 القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1972،ص6.

يعد الجمهور عنصرا ضروريا ومنتجا متميزا في فن المسرح ، لان المسرح عنده ماهية متكاملة من خلال عناصر العرض المختلفة، والجمهور هو احد هذه العناصر. ولكي يتطور فن المسرح، لابد من تطوير الجمهور وجعله عنصرا منتجا فعالا، يقف موقف الناقد للاحداث، لا المتلقي الغارق بالايهام، لهذا فالعرض بدون متلق، لا يشكل الا نصف عرض...والمتلقي الذي استدرج الى العرض المسرحي يجب ان يكون مشاركا في المسرح[10]. نفهم ان المتلقي يجب ان يكون مثقفا وواعيا لمجال الفن المسرحي، لكي يستطيع ان يكون ناقدا مميزا، وبدوره يستطيع ان يحلل أي نوع من الانواع المسرحية التي يشاهدها بيسر، فوجوده في العرض المسرحي مهم للغاية، وهذا الاخير بدوره الى المتلقي يكون الخلفية الفنية بكل مكوناتها الفكرية والاجتماعية بقصد التفسير والدراسة، والكشف عن العيوب من اجل الدعوة الى التغيير، لكون الانسان متغير ومغير في الوقت نفسه، ومن ثم تحقيق نظرية متكاملة من جميع النواحي ومن ضمنها عنصر الجمهور.

تاثر (بريخت) في "استخدام اسلوب المنظر بعض الشئ بالمخرج (كريج) فقد ادرك الاخير خلق صورة رمزية تحل محل المنظر المرسوم للغابة الكاملة. وذلك لانه ادرك ان التفاصيل غير الضرورية تستحوذ على اهتمامنا بلا ضرورة. اما (بريخت) فلم يستخدم هذه الطريقة في المناظر المسرحية فحسب، بل عمل بها حتى مع الممثل عندما ينظر اليه من وجهة نظر المتلقي. فهو يلغي العاطفة المصطنعة وكذلك يلغي ايضا تطور التشخيص وتنامي المشاعر لدى الشخصية، لانه ادرك ان عدم الغائها سيؤدي الى عدم الوضوح المغزي والذي نريد ان نصل اليه"[11] .

انه يرفع الستار في مسرحه، من اجل اتاحة الفرصة للمتلقين ان يروا استعدادات الممثلين مباشرة، مثل بداية العرض المسرحي، كما يرفض المنصة الثابتة باساليبها فيقول:" يجب ان نبني المنصة في كل عرض مسرحي بطريقة جديدة تنسجم وطبيعة المهمة التي يسعى

---

(10) ينظر : برخت ، بروتولد ، المصدر السابق، ص95.

(11) بروك ، بيتر ، المكان الخالي، ت: سامي عبد الحميد (بغداد: مطبعة الجامعة،1983)، ص79.

اليها فريق العمل بشكل عام فلا ثبات وكل شئ يجب ان يكون موحيا ورمزيا وهادفا ومتغيرا"[12]. والعوامل التي تعمل على نجاح مهمة مصمم المنصة، كيفية تصوير المكان والتاثير المتبادل في المنصة والممثلين وانعكاسه على التصميم وعلاقة الديكور بوصفه وسطا جماليا متصلا بسائر الاوساط الجمالية الاخرى. وبهذا فان استخدام (بريخت) للمنظر المسرحي لم يكن محددا باسلوب واحدا وانما متغير تبعا لتنوع عروضه المسرحية، ومتغير ايضا تبعا لما يحدث من تغير في هذا العالم المتغير الذي يخضع له.

تتوزع الاضاءة بشكل محدد، والتي تتمثل بالاضاءة الفيضية على خشبة المسرح، حتى في مشهد الليل، ولا يعطي للمتلقي فرصة الاستغراق في احلام اليقضة او الشعور بنفسه انه مرتبط بالظلام مع غيره. كما دعا الى ان تكون اجهزة الاضاءة مرئية من الجمهور، كل ذلك من اجل تحقيق مبدا التغريب[13].

تعد الموسيقى عنصرا مهما جدا في العرض المسرحي ووسيلة من وسائل التغريب ، فهي تساعد الممثل على اظهار المعنى الباطني الاجتماعي والاساسي لمجمل علاقات الحدث المسرحي. كما تدخل في بناء حبكة العرض بوصفها وحدة من وحدتها العضوية، وتسهم في ابراز مضمون العرض ايضا، بمعنى اخر ان هذا العنصر لم يعد مؤثرا صوتيا يسعى الى خلق جو في المسرحية ياتي منسجما مع الجو الذي يعرضه الحدث المسرحي، وانما يسهم في توحيد مشاعر الجمهور، فضلا عن انه يقوي عنصر الاندماج بين الصالة وخشبة المسرح[14].

كما استخدم (الاغاني) في العرض من اجل التركيز على الحدث فيقول:"تتوقف الحركة على خشبة المسرح، ويبدو اسلوب بريخت هنا مطبوعا بطابع البساطة والسهولة، فمثلا هذه الاغاني تفسر الاحداث من وجهة نظر عالية ودقيقة، ومرتبط الحدث الخاص والفريد من نوعه بالحدث العام والشامل". كما تعمل على ان تكون وسائل لقطع سياق المسرحية وتمنع

---

(12) بريخت، برتولد ، المصدر السابق، ص186.

(13) ينظر : جراي ، رونالد ، المصدر السابق، ص86.

(14) ينظر : بؤيخت برتولد ، المصدر السابق، ص260.

المتلقي فرصة التفكير والتامل. وتظل الفرص الموسيقية ظاهرة للمتلقي حتى لا تصبح الموسيقى الخفية وسيلة لخلق توهم الحقيقة عند المتلقي[15].وبذلك نفهم ان كلا العنصرين (الموسيقى)و (الاغاني) يؤديان دورهما بشكل منفصل، لكون كل منهما يشكل جانبا خاصا به، ووظيفة خاصة في العرض المسرحي بشكل منسجم وجمالي.

(15) رشيد، عدنان، مسرح بريخت، (بيروت: دار النهضة العربية والنشر،1988)، ص246.

المحاضرة الرابعة:

اتجاه المسرح الفقير:

ان المسرح يجب ان يجد طريقا اخر بحيث يوثق العلاقة العضوية مع الجماهير ويعود الى الاوضاع المسرحية البدائية الى اتجاه المسرح الفقير . ويعود الى اصول المسرح واصول الانسان ، فيعيد تأصيل مجموعة العلاقات الاساسية في العرض المسرحي : الممثل والمتلقي ، النص والمخرج والممثل ، اهداف المسرح ، اخلاقيات المسرح ، تقنيات الممثل وغيرها . ويعد كروتوفسكي صاحب هذا النوع من الاتجاهات .

جيرزي كروتوفسكي* :

دعا (كروتوفسكي) مسرحه باسم (المسرح الفقير) لان التقنية الموجودة في المسرح مهما توسعت ومهما استغلت امكانياتها الالية، ستبقى ادنى من الفيلم والتلفزيون فضلا عن اعتماده على الممثل لانه يمثل جوهر المسرح ، لذلك يقترح الفقر في المسرح. اما ما يسمى بـ (المسرح الغني)- فيرى بانه هو المسرح الغني بالعيوب، الذي يعتمد على الولع بالسرقة الفنية والاقتباس من معارف اخرى وبناء مشاهد هجينة مختلفة يعوزها السند والامانة[16].

يحتل المخرج مركزا قياديا خاصا في المسرح البولندي، ويعد نفسه ليس مجرد مخرج او منتج او معلم روحي بالدرجة الاولى، وانما عمله يتخذ عدة اتجاهات في تحقيق الابداع الفني.

---

* جيرزي كروتوفسكي: (1933-): مخرج وممثل ومدير مسرحي بولندي ومؤسس طريقة مسرحية في تدريب الممثل. واسس مع صديقه (فلازان flaseen) مختبر المسرح في مدينة (ادولي) 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 الاعلى على الرغم من اختلافه معه في الحلول والنتائج. درس كل الطرق الاساسية للتدريب بالنسبة للممثل في اوربا و غيرها . قام بنشر مقالاته العديدة بكتاب اسماه (المسرح الفقير) الذي نشر عام 1968 وترجم الى العديد من اللغات الالمانية، الانكليزية، الفرنسية ثم العربية.

- ينظر : اردش ، سعد ،المصدر السابق ، ص 309

(16) ينظر : كروتوفسكي ، جيرزي ، نحو مسرح فقير، ت: كمال قاسم نادر / بغداد : دار الحرية للطباعة، 1982)، ص17-18.

فـالعرض المسـرحي يتضـمن متناقضـات مسـرحية، بـين أي عنصـرين مـن عناصـر العـرض: الموسيقى والممثل، والممثل والمتلقي، الممثل والأزياء، او بين عضوين من اعضاء الجسم (الايدي نعم، الارجل لا، ...الخ). فضلا عن ذلك يقوم العرض من الناحية التقنية عنده على استغلال كل الطاقات الفيزيقية والصوتية الكثيفة والمستوحاة في التعبيرات البدائية للانسان الاول. وكذلك التقنيات يجب ان تكون علاقة صحيحة بين المتلقي والممثل ودمجهما معا[17].

يـرى (كروتوفسـكي) ان المجابهـة هي الجـوهر. ولـيس الـنص جـوهر المشـكلة، فـالنص حقيقة فنية لها وجودها في المفهوم الموضوعي. اما المجابهة فهي علاقة الممثل مع نفسه، مع افكاره، مع عقله، مع مواهبه، مع جمهوره، والى اقصى حد ممكن. ينفي وجوده قاعدة اساسية مقدمة يترتب عليها النص، وعلى هذا الاساس يسقط قدسية النص، وعده مجرد موح بالرمز او الطقس او الاسطورة، كما يترتب هدم قاعدة الموضوع الواحد، او الفكرة الواحدة في العرض. لذلك لا يلتزم بنص المؤلف وافكاره كما كان في المسرح التقليدي، وانما يضعه كاحد العناصر الموجودة بين عناصر العرض، ومع ذلك هو ليس اقل عنصر من عناصر العرض اهمية- أي ان المخرج يتصرف في النص بحرية، ولكنه لا ينزلق في التفسيرات الشخصية قط، وانما يشغلها كما يشغل الرسام الالوان[18].

دعا الى الالتحام بين النص والممثل لانه هنا تكمن قيمة النص الحقيقية. "فالنص وسيلة يعبر بها الممثل عن نفسه، ومن خلال هذه الوسيلة يستطيع ان يحلل نفسيته، وبها يتمكن من اعادة خلق علاقته مع المثلين الاخرين- أي ان النص ليس بتمثيلية، وانما يصبح كذلك من خلال استخدام الممثل له، ويفضل التنغيمات والتداعي الذي تخلقه الاصوات وموسيقى اللغة"[19].

---

(17) ينظر : اردش ، سعد ، المصدر السابق، ص310.

(18) المصدر نفسه ، ص311.

(19) المؤلف مجهول، تكنيك الممثل عند كروتوفسكي، ت: مجيد حميد جاسم، مجلة الاقلام (بغداد: العدد الرابع، الخاص (نيسان- مايس، 1983)، ص211.

- ينظر ايضا : عطية ، احمد سلمان ، المصدر السابق ،ص180

يعد (الممثل) لدى (كروتوفسكي) العنصر الجوهري في العملية الابداعية، اذ بدونه لا يمكن ان تتم هذه العملية، اما العناصر الاخرى في المسرح فيمكن الاستغناء عنها كالازياء، والاضاءة، والموسيقى...الخ . ففي جميع المسارح لا يمكن الاستغناء عن الممثل، لانه العنصر الوحيد الحي والفعال المتحرك على خشبة المسرح. فبجسمه يمكن ان نخلق كل العناصر المرئية، ولا سيما التشكيلية منها، فضلا عما يكون عليه الممثل من نفسه داخل نفسه، عملية استطلاع قابليات الممثل الى اقصى حد.

ان تدريب الممثل "لا يتم عن طريق مجموعة المهارات المتفق عليها او نعطيه (حقيبة حيل). وليست طريقتنا هي جمع المهارات. وانما تدريب الممثل عن طريق نضج العمل من خلال الجهد المكثف والمفرط وكشف النقاب عن كنه الانسان- أي عملية ليست بالمتعة الذاتية وانما ازالة جميع العوائق لكي يهب الممثل نفسه كليا. وهذ ما يطلق عليه (كروتوفسكي) باسلوب (الغيبوبة) اسلوب تلاحم كل قوى الممثل النفسية والبدنية المنبثقة من الطبقات المرتبطة بتصميم طبيعة المرء واحاسيسه. اذن تربية الممثل في مسرحنا ليست قضية تعليمية،وانما عملية انسجام ونظام محاولة التخلص من مقاومة العملية النفسية"[20].

يقسم (كروتوفسكي) الممثل الى ثلاثة انواع:-

1- ممثل بدائي: كما في المسرح الاكاديمي او التقليدي.
2- ممثل صانع: وهو الذي يبدع مؤثرات فيزيقية وصوتية.
3- ممثل طقوسي: وهو الممثل الصانع الذي ينفتح على صور وخيالات ورموز مستمدة من العقل الباطني للمجتمع، ويهتم المخرج بالنوع الاخير ويدربه في معمله المسرحي. ويحتاج هذا الممثل لابداعه شرطين اساسيين في عمله، للوصول الى القمة هما : (النظام) و(الانسجام). لذلك يجب ان يكون الممثل جاهزا للمشاركة في الابداع متى ما شاءت المجموعة، ولا ياتي

(20) كوتوفسكي ،جيرزي ، المصدر السابق، ص14.

الى التمرين وهو عاجز عن التركيز، لان الحضور الالزامي في مكان العمل ليس هو الشرط الاساسي وانما الاستعداد البدني[21].

اراد من المتلقي ان 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 (كورديان) للكاتب البولندي (سلوفاكي)، يتحول الجمهور الى مرضى في مستشفى المجانين. فالمتلقي يفهم شعوريا او لا شعوريا ان هذا العمل دعوة له لان يعمل مثله، وهذا دائما ما يثير لديه المعارضة، لان جهد المتلقي اليومي سينصرف الى اضفاء الحقيقة، لا عن العالم الخارجي فقط بل عن نفسه ايضا. فالمتلقي الذي لديه احتياجات روحية عميقة، يهتم به، والذي يود حقيقة من خلال مواجهة لهذا الاداء- ان يقوم بتحليل نفسه، وهذا التقارب الفيزيقي الحميم بينه وبين الممثلين انما يهدف الى تحقيق هذا التحليل النفسي الجمعي[22]. نفهم من المخرج انه لا يريد جمهورا ميتا يشاهد فقط، وانما جمهورا واعيا مؤثرا حيا يحس ويلمس ما يراه، لهذا كان يختار وينتقي جمهورا خاصا به، حتى لو اضطر الى ان يدفع المال لاصحاب الطبقات الفقيرة وصولا لانجاح العرض المسرحي.

يستخدم المناظر المسرحية البسيطة، ويرفض الاستعانة بالابتكارات الحديثة التي كانت ساندة في المسرح الحديث، التي كان المصمم يسرف كثيرا على العرض ويزينه ليصل به إلى ابهى صورة، بوجه عام فانه يرفض فكرة تعصير المسرح (محصلة العصر). فاراد المخرج في مراحله الفنية الاولى الابتعاد عن جميع اشكال المنظر المسرحي، وركز اهتمامه على الممثلين وحركاتهم الجسدية التعبيرية، ووسائلهم السحرية والطقسية. فضلا عن اهتمامه بالاماكن التي تجري عليها الاحداث وتشكيلها الداخلي مؤكدا الوحدة بين الممثلين والجمهور. فمثلا يحيط الممثلين بالجمهور ،على شكل هلالين منفصلين، ويتمكن الممثلون من الحركة والانتقال

---

(21) ينظر : اردش، سعد ، المصدر السابق، ص312.

– ينظر ايضا : عطية ، احمد سلمان ، المصدر السابق ،ص180

(22) المصدر نفسه، ص181.

بواسطة جسور خشبية تمتد بين صفوف الكراسي، او يستخدم صالة عرض فارغة، يجلس الجمهور في صفوف جانبية ملاصقة للجدران، ويكون المسرح خاليا من أي ديكور، والإضاءة تقتصر على الشموع والبروجكترات فقط[23].

اراد المخرج ان يعمل على تقريب الممثل والجمهور، بحيث يصل الى درجة ان يسمع انفاسه، ويشم عرقه، من خلال حذف المنصة وازالة كل الحدود المتصلة بها[24].

يعد (المؤثرات الضوئية) غير ضرورية فيقول:" تخلينا عن التاثيرات الضوئية فتبين ان في مصادر الضوء الثابتة امكانات واسعة للممثل يستطيع بواسطتها استخدام الظلال والبقع المضيئة وغيرها بشكل مدروس"[25]. فضلا عن مشاركة الجمهور، عندما يصبح مرئيا بواسطة الاضاءة، يعني ان دوره قد بدا ايضا في العرض المسرحي.

استغنى عن (الازياء) ايضا، واستعاض عنها بالشخصية المسرحية ونشاطاتها بغير مدلول مستقل عنها واستخدم ممثلوه ازياءا وظيفيا اشبه بازياء اليوغا . اذ ارادها ان تمتاز بالبساطة والعفوية، وعدم الاهتمام بالبهرجة والزخرفة.

اصبح (المكياج) هو الآخر عنصرا غير ضروري فيقول:" تخلينا عنه هو الاخر وعن الانوف 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 الى قناع"[26]. معنى ذلك ان الممثل له قدرة على التحول من نوع الى نوع ومن شخصية الى شخصية ومن صورة الى صورة من خلال البراعة المسرحية.

---

(23) المصدرنفسه، ص179.

(24) ينظر : ،كروتوفسكي جيرزي ، المصدر السابق،ص19.

(25) المصدر نفسه والصفحة

(26)المصدر نفسه والصفحة

استغنى عن الموسيقى فيقول:" تخلينا عنها ايضا سواء كانت حية او مسجلة لا تصدر عن الممثلين، يجعل العرض المسرحي نفسه قطعة موسيقية، وذلك عن طريق تناسق اصوات الممثلين وتضاربها بشكل جميل ومناسب"[27].

(27) المصدر نفسه والصفحة .

المحاضرة الخامسة:

اتجاه مسرح (القسوة)

تعرف القسوة انها "مؤشرات روحية ، لها معان محددة تصب المتلقي بالايماء، ولكن في قسوة يستحيل التعبير عنها في لغة منطقية قابلة للمناقشة" [28]. كما يريد للمسرح "ان يخترق الحياة من وجهة نظر جديدة كل الجدة : خسوف الانسان .. تصوير النهاية السوداء التي الت اليها حال المجتمع الانساني .. كذلك يجب ان لا يعكس الحقيقة على المجتمع ، كما لو انه يريد نفسه في المرآة حسب نظرية الاخلاقيين ، ولا يجوز ايضا ان يدخل للمجتمع مدخلا اخلاقيا او سياسيا فالمسرح يجب ان يتحول الى نار محرقة (طاعون بين البشر) ، ووسيلة التعبير هي الصور الفيزيقية القاسية التي يجب ان تتوصل الى تقويم جهاز الاحساس عند المتلقين ، كما لو ان قوة عليا تسيطر على صالة المسرح ، الى درجة تفقد الانسان المتلقي وقتيا سيطرته العقلانية ، وتجعله يعيش حالة ثورية هدامة على الذكاء الانساني "[29] . وبهذا نتلمس بان المخرج يريد تحول الحياة الواقعية الانسانية الى حياة سرية ميتافيزيقية روحية بدائية . ويعد ارتو صاحب هذا النوع من الاتجاهات.

انتونين ارتو*:

يعد (ارتو) واحدا من المخرجين المسرحيين الذين دعوا ضمن دعواهم الى مسرح يبتعد عن الزيف والنمطية السائدة ان ذاك اذ اراد لمسرحه ان يكون اشبه بمحرقة، طاعون بين البشر، ووسيلة التعبير هي الصور الفيزيقية القاسية التي يجب أن تتوصل إلى تنويم جهاز

---

(28)اردش ، سعد ، المصدر السابق ، ص 259.

(29) المصدر نفسه ، ص 260.

(*) انتونين ارتو (1896-1948): مخرج وكاتب ومنظر مسرحي فرنسي، ارتبط بالحركة السريالية مؤلفا ومنظما، عام 1927 اسس مع (روجيه فيتراك) مسرح (الفريد جاري)، وقدم عددا من المسرحيات السريالية، دخل مستشفى الامراض العقلية عام 1927 واخرج منها عام 1946 قبل وفاته بعامين، قدم كتاب (المسرح وقرينه) عام 1938.

- ينظر: تيلر، جون رسن ، المصدر السابق ، ص40.

الأحساس عند المتلقين، والقسوة لا يقصد بها ذلك النوع من القسوة (السادية) وانما القسوة التي تصدق بين الناس جميعا بحكم خلوها من الدوافع الشخصية ومن التعقل. وهذا الاتجاه الذي يتحقق به هذا الهجوم العنيف على ما هو شائع ومالوف، والممثل بالقسوة والأحوال القاسية التي يعيشها الإنسان هو اتجاه يتضمن قدرا هائلا من الصلابة يفوق صلابة الحياة نفسها، كما يتضمن هذا الأتجاه فكرة أن الكلام وسيلة من وسائل الاتصال لان الكلام يعد من أدوات التعبير المسرحي حسب رأيه، ومن ثم فانه لا مكان له في المسرح[30].

لقد دعى ارتو الى وظيفة جديدة للمسرح ، فقد عد الوظيفة الرئيسة لمسرحه "هي طرد الأوهام والخيالات"[31]. واعتبار المسرح وظيفة نفسية وأخلاقية ثانوية، والاعتقاد بان الأحلام نفسها ليست سوى وظيفة تعويضية فقط، فيجب التقليل من التأثير الشاعري العميق لأحلام والمسرح الى حد سواء.

لذلك فان استخدام أسلوب (الحلم) امر أساسي في دراما (ارتو) فقد مكنه هذا الأسلوب من استخدام الحوار في اطار 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 (ارتو) يدعو الى الأسطورة والسحر والميتافيزيقية[32]. يفهم الباحث أن هذا المسرح الذي يدعو اليه (ارتو) مسرح يدري أحداثا غير اعتيادية مسرح يدعو الى اللاشعور الداخلي من اجل أيقاظ الجمهور.

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

---

(30) ينظر ولورث، جورج، مسرح الاحتجاج والتناقض، ت: عبد المنعم اسماعيل (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، 1979)، ص37.

(31)بروستاين،روبرت، المسرح الثوري، ت: عبد الحليم البشلاوي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر، ب.ت)، ص330.

(32) ينظر : ولورث،جورج ، المصدر السابق، ص50.

" المرحلة الأولى: وضع النص في مكانه 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 الشئ ،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، وشوهه، وافقده صفاته الرئيسة تدريجيا"[33].

يعد الممثل عنصرا له "أهمية بالغة، ما دام نجاح العرض متوقفا على ادائه، وعنصرا سلبيا، ما دامت كل مبادراته الشخصية مرفوضة له رفضا باتا"[34]. سواء كان ذلك بالحوار، او عن طريق التمثيل الصامت لنقل الأفكار التي يريدها المخرج عبر الخيالات والأوهام.

أراد من الجمهور ان يكون تواقا للغموض، ومتنبا بظهوره، فالمتلقي يجلس في مسرح القسوة في الوسط، في حين يحيط العرض به. فضلا عن ان الجمهور يجب أن يعي الأفكار الجليلة والمقصودة المتعلقة بالقسوة، من خلال لغة يفهمها عن طريق نظره جمالية لارتو. فالمسرحية على وفق رأي ارتو لا بد ان تتغير شكلا ولغة حتى تتضح للجمهور ، لذلك عمد مسرح ارتو الى إشراك المتلقي في العمل المسرحي اشتراكا فعليا كاملا[35].

دعا ارتو الى 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 ومتاثر بها. والديكور لا وجود له بالمعنى العادي، بل هنالك شخصيات

---

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

(34) المصدر نفسه ، ص87.

(35) ينظر: ولورث، جورج ، المصدر السابق، ص43.

- ينظر ايضا : عطية ، احمد سلمان ، المصدر السابق ، ص64.

هيروغلوفية، أزياء شعائرية،ومانيكينات طولها عشرة امتار واقنعة ضخمة وآلات موسيقية في حجم الانسان، وأشياء مجهولة الشكل والغاية[36].

استطاع ارتو من خلال بحثه الدائب عن انماط وطرق جديدة للاضاءة تعتمد على نشر آثار الذبذبات الضوئية على شكل موجات، او طبقات، او قصف بالسهام النارية. ولكي توجد أنواعا خاصة من الألوان، علينا أن ندخل في الضوء ثانية، عناصر الدقة، والكثافة، والسمك... الخ، لتوجد الحر، والبرد، والغضب، والخوف وغيرها.فضلا عن ذلك فقد دعا الى الابتعاد عن الزي المسرحي الحديث قدرا من الإمكان لا حياءا بالقديم، بل لان بعض أنواع الأزياء ذات غاية شعائرية ترجع الى آلاف السنين، وان كانت قد قدمت في لحظة لا تزال تحتفظ بجمال مظهرها لدلالتها، ولقربها من التقاليد التي أوجدتها[37].

(36) ينظر : ارتو، انتونين ، المصدر السابق، ص84-85.

(37)المصدر نفسه ، ص84-85.

المحاضرة السادسة:

الاتجاه التجريبي

يمثل اتجاه العرض التجريبي نزعة تجريبية زاخرا بالقيم الفنية والجمالية التي تسرد ذهن المتلقي وتمتصه ، فالعرض يجب ان يكون محتشدا بالصور غير التقليدية ، كذلك عملية الارتجال التي يتخللها كثير من اللعب ، وقت الاستراحة وكل من معطيات اتجاه (ستانسلافسكي) وبوجه خاص فيما يخص الصدق عن طريق الشعور او الذاكرة الشعورية ، فهي تطالب الممثل والعناصر الاخرى بالمعطيات التجريبية، وكل هذه الامور تنحى منحى تجريبي . ويعد (بروك) صاحب المسرح التجريبي في المسرح الحديث.

بيتر بروك* :

يعتبر عام 1960 هو "بداية حقيقية لعملية الاخراج لدى (بروك) وخلال فترة من الزمن اخرج فيها مختلف الوان المسرحيات المأساوية والملهاوية الاجتماعية او العاطفية او الرمزية او التجريبية[38]. فعمل اولى تجاربه الاخراجية، كان يجهز حركة الممثلين ويعدها بشكل متكامل في كتاب المتلقين الخاص به، ليقرأه امام الممثلين، وليتحركوا بموجبه وفق الاماكن المرسومة لهم. بيد انه اكتشف ان حركة الممثلين التي صدرت عنهم، كانت افضل ممارسة في (السكربت). بيد انه اكتشف ان حركة الممثلين التي صدرت عنهم، ويعزو اهمية ذلك ان حركاتهم كانت مليئة بالطاقة والتنوع ومجسدة بالحماس والايقاعات المختلفة ومتفتحة على امكانات غير متوقعة، ومن ذلك الحين لم يقم باتباع الخطة المكتوبة سلفا. وانما اعتمد على

---

* بيتر بروك (1925-): مخرج مسرحي وسينمائي انكليزي، ويعد من المخرجين التجريبيين واهم فناني المسرح الغربي المعاصر. اخرج عددا من اعمال (شكسبير) وهو دون سن العشرين. تاثر بمنهج سابقيه (مسرح القسوة) لارتو، و(بريخت) ، و(كروتوفسكي)، الطقوس الافريقية والتقاليد الشرقية، وقدم اول عروضه تحت عنوان (مسرح القسوة). اخرج مسرحية (الملك لير) و(ماراصاد) و(اوديب) وغيرها.

(38) صبري حافظ، التجريب والمسرح، القاهرة: الهيئة المسرحية العامة للكتاب، 1984)، ص12.

الانسان الحي بدلا من المادة الجامدة[39]. نفهم ان اعمال المخرج لم تكن جاهزة بشكل مباشر، وانما هناك لحظة ما يطلق عليها (الاحساس الداخلي)، ومن انطلاق هذه اللحظة سوف يعمل على اخراج أي مسرحية طالما يملكه هذا الشئ من اجل الوصول الى الفكرة المناسبة، ومن ثم اخضاع هذه الفكرة الى عملية التجريب والتي يرغب الوصول اليها في اعماله المسرحية.

يعد (النص المسرحي) هو العنصر الاساسي والدائم. فالمهم هو ان يكتشف كل اهداف المؤلف، وان يجسدها بكل الوسائل المتاحة لنا. كما انه لا يجب ان يتعلق المخرج بالنص تعلقا سطحيا بل عليه ان ينفذ الى فكر المؤلف العميق، ويجعل الجمهور يحس بالكلمة، واستطاع ان يتوصل الى جعل الكلمة جزءا من الحركة، بحيث يستطيع ذلك باكثر الطرق حيوية. وذلك باستخدام لغة خالية من الكلمات، ولغة خليطة من الاصوات والاشارات استوحاها من منهجه التجريبي. اذن يستطيع أي شخص ان يعمل ما يحلو له مع النص وما يراه ضروريا للعمل فليس الشئ المراد الحصول عليه انما الفعل (النتيجة)[40].

يعد الممثل عنصرا اساسيا، وله دور مهم في العملية الابداعية، فهو يشرع بامساك أي شئ يقوم بتجسيده، فيجب ان يقوم الممثلون باساليب متنوعة، فالدرجة الاولى على الممثل ان يقوم بفعل الاختزال، كما عليه ان يحفز حالة من اللاوعي يكون مسؤولا عنها مسؤولية تامة، أي انه قد درس فن التمثيل بشكل ما، لانه اكثر الفنون كمالا وبدونه سوف لا يكتمل نضج الممثل، ومن ثم يقوم بطريقة تخلصه من الاداء النفسي الطبيعي المتمثل بطريقة الانتقال المنطقي المتسلسل من انفعال الى اخر، ويستخدم بدلا منها الاحساس بهذه الانفعالات مرة واحدة وفي وقت واحد، معتمدا في ذلك عددا من الطرق التي ابتكرها، اهمها:-

1- طريقة (التمرين الجماعي): وملخصها ان الشخصية المسرحية الواحدة لا يؤديها ممثل واحد فقط وانما تقوم على مجموعة من الممثلين بعرض سلوك هذه الشخصية وصفاتها- أي ان الممثل يبدا التدريب باحساس انتمائه الى المجموعة الى فرقة المسرحية ، وامثال ذلك مسرحية (تيتوس اندرونيكوس) للكاتب شكسبير .

---

(39) ينظر : بروك ، بيتر ، المكان الخالي، المصدر السابق، ص116.

– ينظر ايضا : عطية ، احمد سلمان ، المصدر السابق ،ص200

(40) اردش ، سعد ، المصدر السابق، ص289.

2- طريقة (القص واللصق)، او(collage): أي ان يؤدي الممثل في وقت واحد مشاهد مختلفة ومواقف مختلفة، فالاداء هنا متراكب من عدة لحظات مختلفة، وغير منتظمة، وبمعنى اخر هو اداء اللحظات أو الومضات غير مترابطة، وغير منتظمة تماما كقارئ صحيفة عندما ينتقل من خبر الى اخر، او ان يلقي ممثل حوارا لمدة ثلاث دقائق من مسرحية ما، وما ان تمضي ثوان على ادائه، حتى يتطلب منه ان يلقي حوارا من مسرحية اخرى، وهذا تغير سريع ومفاجئ في الجو النفسي العام وبعد ذلك ينتقل الى شخصية اخرى ومن مسرحية الى الاخرى، ثم يعود الى المسرحية الاولى، وهكذا يؤدي في ذلك الى خلق القدرة على الاستجابة العاطفية السريعة عند الممثل في خروجه ودخوله في حالات نفسية ومتباينة[41] مثال ذلك مسرحية (اوديل) للشاعر اللاتيني سينكا .

3- طريقة (الارتجال): فقد نحت العروض المسرحية التي اخرجها (بروك) منحى الارتجال من اجل مشاركة الجمهور ومع الممثلين، فضلا عن الانطلاق النفسي والجسدي للممثل. فمثلا يدخل عشرة من الممثلين الى المنصة واحدا واحدا ليرتجلوا، ويكمل كل منهم اللحظة التي بداها سابقه وهكذا[42]. ومن عروضه على وفق هذه الطريقة، العمل الذي قدمه في (الجزائر) في قرية (عين صلاح).

ان الهدف من استخدام هذه الطرق الثلاث هو التاثير على ما وصفه مسرحه المسمى بـ (المسرح الفوري) او (التلقائي) الذي يجمع ما بين (المقدس) و (الخشن او الخام) والابتعاد عما يسمى بالمسرح التقليدي او المسرح الميت الذي يسمى بـ الردئ.

المتلقي له دور هو الاخر مهم في العرض المسرحي ومكمل لعناصر الابداع وخطواته، فعلينا ان نضع له كل شئ مكشوفا لا نخدعه او نخفي عنه شيئا. وعلينا ان نفتح له ايدينا الفارغة ونريه ليس هنالك شئ – أي ان المسرحية بدون الجمهور تبقى الصورة كاذبة، فالجمهور هو التحدي الدائم في المسرح[43].

---

(41) ينظر : سرحان ، سمير ، تجارب جديدة في الفن المسرحي (بيروت: دار المعرفة،1970)، ص81-82.

(42) ينظر : عطية ، احمد سلمان ، المصدر السابق ،ص203.

(43) ينظر : بروك ، بيتر ، المصدر السابق،ص108-109.

توضع المناظر المسرحية الجاهزة جميعا قبل التمرينات النهائية الاولى. وغالبا ما يقوم بوضع التصاميم بنفسه، وفي هذا الاجراء فوائده الخاصة. فالمخرج بهذه الطريقة تكون مفاهيمه النظرية ومعلوماته المسرحية ومتعلقاتها، فيما يخص الالوان والاشكال، تتطور بالسرعة نفسها، كما كانت عليها في التمرين. والمصمم الافضل هو من يطور عمله مع عمل المخرج خطوة خطوة، ويكون قادرا على ان يعود من حيث بدا فيجري التعديلات لكي تتبلور فكرته وتاخذ شكلها النهائي. لذلك يتبين لنا ان المنظر المسرحي هو هندسة بالنهاية، وهكذا المنظر المسرحي الردئ يؤدي الى صعوبة تمثيل الكثير من المشاهد والى تخريب الكثير من الامكانات التي قد تتوفر للممثلين.

يهتم (بروك) بالصورة المسرحية المتحركة، بدلا من الصورة المسرحية الثابتة وهذا على العكس مما يقوم به الرسام عندما يقف امام اللوحة. فالمصمم المسرحي الجيد هو الذي يفكر بتصميم مناظر مرنة تتحرك حركة مستمرة وتؤدي افعالا مستمرة وتخلق علاقة بما يقدمه الممثل في كل مشهد جديد. وعمل المصمم يشبه مرتب الصور (المونتير) في السينما، يرتب مادته بعد انتهاء الحدث تماما، غالبا ما يشبه او يقطع مادته المتحركة الى اشكال عديدة قبل ان تظهر لك المادة الى الوجود، وكلما تاخذ في اتخاذ قراراته كلما كان ذلك في صالح عمله[44].

كما يؤكد (الحدث المسرحي) لا المنظر المسرحي. فالمسرح مجرد حدث، والحدث كما يعرفه هو حقيقة وجود ممثل يعبر عن الخشبة فقط. فالحدث من وجهة نظره، صاحب الاهمية الحقيقية في العمل المسرحي، لانه يتم في كل حركة من دون ان ينفصل عن استجابات الجمهور[45]. كما يؤكد وجود عنصرين مهمين في المسرح هما (التركيز) و(المساحة)، فالاول هو ما يحيز مساحة عن مساحة اخرى، فاذا كان اختلاف بين المسرح والحياة الحقيقية فهو اختلاف من الصعب ان نحدده- فهو دائم الاختلاف في التركيز، فالحدث على المسرح قد يشابه اويطابق حدثا في الحياة، ولكن بفضل شروط معينة وتعينات خفية يصبح التركيز فيها افضل بهذا نجد

---

(44)ينظر : بروك ، بيتر ، النقطة المتحولة، ت: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، العدد 154، القاهرة: مطابع الاهرام التجارية، 1991) ، ص109.

(45) المصدر نفسه، ص31-32 .

ان المساحة والتركيز عنصران متحدان فيما بينهما[46]. نفهم من عمل (بروك) كان يقوم بتصميم المناظر بنفسه، كما كان يفعل سابقه (كريج). ولكن يختلف عنه، بانه يمنح ممثليه حرية مطلقة في الحركة، ويجعل المنظر المسرحي في خدمة حركته، وليس في المنظر حفظ، بل حتى مع العناصر الباقية التي تكمل العرض المسرحي.

يقوم (بروك) على وضع تصاميم ازياءه منسقة، فمنذ اللحظة الاولى من التمرين يجب ان يعرف اراء الممثل عن ازياءه، فالزي لا يخرج عن ذهن المصمم فقط بل ينبثق عن خلفية معينة. فمثلا ممثل اوربي ابيض يقوم بتمثيل دور الشخصية اليابانية فمهما بلغت مهارة المصمم فسوف لا يظهر زيه مشابها لزي (الساموراي) الذي يظهر في الافلام، فالممثل في النهاية لا يقدر ان يطوع الزي الذي يرتديه لكي يقنع به المصممون العارفون، وهذا ما سيفقد العمل صحته عندما يرتدي ذلك الممثل زيا مسرحيا اقتبس تصميمه من المتحف البريطاني، والعكس ليس صحيحا ايضا، فلا يعني ان ارتداء الملابس الاعتيادية هو الجواب الصحيح. اذ غالبا ما تكون الملابس غير ملائمة للعرض المسرحي[47]. ندرك ان على المصمم ان يتانى ويخطط بشكل سليم في لحظة انتقائه واختياره للازياء المسرحية، لان عدم استخدام الزي الصحيح في الشخصية المناسبة الى عدم الوضوح لمعالمها والفترة التي تنتمي اليها ومن ثم سوف يفقد العمل جودته ويفشل العرض المسرحي.

(46) المصدر نفسه ، ص216.

(47) ينظر : بروك ، بيتر، المكان الخالي، المصدر السابق، ص110.

المحاضرة السابعة:

اتجاه الو اقعية الجديدة :

تهدف الواقعية الجديدة الى رؤية الواقع في تطوره التاريخي وتحاول ان تعرف حركه اتجاه وافاقه المستقبلية ، ويبحث عن حقيقة الاحساس المتعاظم بالقيمة البطولية للفرد . ويعد هذا الاتجاه اتجاها جديدا في الاخراج يختلف عن الاتجاهات السابقة لاسيما طريقة ستانسلافسكي في الواقعية عبر صياغة جديدة في فن المسرح ، تمثل وجهة نظر واحدة تهدف الى الكشف عن خفايا الحياة ، متخذة لهجة النقاش والجدل من اجل توظيف هذا الفن في حياة البشر ليعبر عن رؤية جديدة في المسرح، ويعد (كازان) صاحب هذا النوع من الاتجاهات .

ايليا كازان(*) :

يعد (كازان) واحدا من المخرجين الامريكين العالميين في فن المسرح ، الذي انشأ مسرح (الريبرتوار لنكولن سنتر) عام 1961 حيث اعدت في هذا العام نفسه الخطة التي سار عليها المسرح الجديد والفرقة الجديدة الذي قال عنها كازان :- " بعد خمس سنوات من الان سنعيد خلق المسرح الامريكي وربما كان لها اثر بعيد في المسرح العالمي" (48)

(*) ايليا كازان : ولد عام 1909 في تركيا ، ويعد احد مؤسسي المدرسة الحديثة في فن الاخراج والتمثيل في امريكا واحد الدعامات القوية في مدرسة الدراما الامريكية المسماة (ستوديو الممثلين) ، فقد عمل ممثلا خلال حقبة الثلاثينات واحيانا مخرجا في (مسرح الجماعة) ، وبرز مخرجا مسرحيا خلال حقبة الاربعينات عندما قدم مسرحيات متنوعة مثل (جلد اسنانا) عام 1942 ، (لمسة واحدة من فينوس) عام 1943 ،(جاكوبوفسكي والعقيد) عام 1944 و (الجذور العميقة) عام 1945. وبعد الحرب العالمية الثانية ازدادت شهرته بافضل المسرحيات الامريكية لاسيما مسرحيات (تنسي وليامز) و (ارثر مللر) . فضلا عن ذلك فقد نشط كازان الى مستوى السينما واخرج افلاما مهمة مثل (يحيى زاباتا) ، (على الجبهة المائية) ، (شرقي عدن) و (بيبي دول) وروائيا اصدر روايتين هما (امريكا ، امريكا) عام 1962 و (الترتيب) عام 1968 .

ينظر :- تيلر ، جون رسل ، المصدر السابق ،ص296

(48) سرحان سمير ، كازان ومدرسته الاخراجية، مجلة المسرح المصرية، العدد (21) ، 1965، صـ71..

لقد اشترك (كازان) مع (روبرت هوايتد)[**] في ادارة المسرح، وكان على كازان ان يلعب الدور نفسه الذي كان قد لعبه ستانسلافسكي في (مسرح الفن) فهو المشرع للاسلوب الفني الذي تسير عليه الفرقة وهو صاحب نظريتها في المسرح، حيث قال كازان في اللوحة التي اعدها للمشروع: "ان الفكرة المثالية لهذا المشروع هو انشاء فرقة مسرحية مدربة على اتباع اسلوب ونظام معين على اعلى مستويات الاحتراف، تمثل مسرحيات ترتفع الى مستوى الخلود في مبنى مسرحي يتقابل فيه الممثلون والجمهور فتنشأ بينهم علاقة وثيقة ومثيرة، وسوف يستمر المشروع في اداء مهمة موسما بعد موسم، حتى تتضح شخصيته المميزة ومعالمه الخاصة " [49]

سعى (كازان) من خلال مسرحه هذا الى ان يرسي دعائم نظريته، فقد كان المسرح الامريكي يدين بكل اساليبه ووسائله في التمثيل على الاقل لستانسلافسكي، فجاء كازان ليتحرر عبر تجربته هذه في المسرح الامريكي من اسر ستانسلافسكي ووسيلته الوحيدة في ذلك على قوله هو تأسيس فرقة تجريبية خاصة به، يتنفس من خلالها وبعيدا عن كل ما هو مادي وفي هذا يقول كازان: " انا منشق، انا لا اخرج باسلوب الذي يعلمونه (اسلوب ستانسلافسكي) انا من انا .. ان مسرح لنكولن سنتر قد بدأ في العمل لتوه. والمسرح لا بد ان يمثل وجهة نظر واحدة. ولنكولن سنتر هو عبارة عن اخطائي ومزاياي . إن بناء فرقة مسرحية عملية تستغرق سنوات.. لا يبدأ أسلوبها في ان يتضح الا بعد ان نبدأ العمل فعلا. ولكن هناك بعض هذه العوامل التي اتضحت من الان" [50] . ان هدف كازان من وراء مسرحه هذا وفرقته خدمة الفن المسرحي الامريكي وليس ان يقوم بمشروع تجاري وهذا ما اعلنه منذ بداية التأسيس اذ يقول: " نحن ننشأ تنظيما يتكون من مجموعة من البشر هدفه ان ينتج فنا وليس ان يقوم بمشروع تجاري. ونحن لم نجمع انفسنا ببيع للناس التسلية والترفيه، او لكي نكسب حبهم لمدة ساعات قليلة يمضون خلالها وقتا طيبا . ان هذا المسرح الجديد قد آلى على نفسه اولا وقبل كل شيء

(**) روبرت هوايتد: هو احد اكبر منتجي المسرح في برودواي في الاعداد لفكرة هذا المسرح الجديد الذي اصبح فيما بعد مديره.

(2) سرحان ، سمير ، المصدر السابق، صـ71. .

(50) سرحان ، سمير، تجارب جديدة في الفن المسرحي، المصدر السابق ، صـ35.

وهو يهدف الى ان يكشف لهذا الجمهور عن خبايا حياته ويعرضها امامه حتى يصل الى الدرجة التي يثير فيهم وعيا بما يحدث لهم او بما حدث لهم. وفي بعض الاحيان، يحدثهم في صراحة الصديق متخذا لهجة النقاش والجدل. ولن يكون هذا المسرح سهل الهضم دائما بالنسبة للنظارة. ولكن سيكون دائما وظيفيا في حياة الناس. وهكذا نرجو ان يكون هذا هو هدفنا فنحن نؤمن ان المسرح ليس هروبا من الحياة وانما هو جزء من عملية الحياة. وربما جزءا جوهريا منها" [51]. اما عن طبيعة المسرح الجديد الذي يسعى اليه كازان فقد حددها في حديثه مع اعضاء فرقته منذ التأسيس اذ يقول: " ما دمنا جميعا امريكيين .. فان هذا المسرح سيكون مسرحا امريكيا.. ولكننا نأمل ايضا ان يكون مسرحا عالميا، يعبر عن رؤيتنا نحن الامريكيين الى العالم ، وبينما سيتخذ مقره في مدينة نيويورك ، لن يتجه باهدافه الى جزء معين او جماعة معينة في بلدنا .. وبينما لن يحدد هذا المسرح نفسه بعصرنا والفترة التي نعيش فيها فلابد له ونحن بالحتمية ان يرى الاشياء من وجهة نظر هذا العصر. ونحن نأمل اخيرا ان يتحدث هذا المسرح بلسان جميع البشر وان يعبر عن اعمق القيم الانسانية واكثرها خلودا على مر الايام وبهذا الشكل سيكون مسرحا ملتزما، بمعنى انه سيناصر ما هو مخصب للحياة ضد ما يعوقها ويجعلها عقيمة" [52] . نفهم من ان مسرح كازان يريد ان يعبر عن وجهة نظر الحياة الانسانية، ليس في امريكا فقط وانما يعبر عن سائر الحياة الاخرى.

يركز (كازان) على مستوى النص ويتعامل معه فعمل على "غلق ابواب معظم تدريباته في وجه المؤلفين " [53]. فكازان يصر عادة على فرض شخصيته على أي نص مسرحي يقوم باخراجه وهذا يعني في جوهره على وفق رأي الناقد (روبرت هاربر) هو " فرض اسلوبه الخاص والشخصي على النص" [54]. غير ان هذا لا يعني ان يهشم كازان النص بقدر ما يسعى الى المحافظة على النص لانه " وصفا ادبيا وفي نفس الوقت يستطيع ان يغوص الاعماق التجربة

---

(51) المصدر نفسه والصفحة .

(52) سرحان ، سمير ، كازان ومدرسته الاخراجية، المصدر السابق ، صـ73..

(53) المصدر نفسه والصفحة .

(54) هاربر ، روبرت ، دور المخرج في العمل المسرحي، مجلة المسرح المصرية، العدد (6) ، ب ت، صـ10..

التي تعبر عنها سطور هذا النص" [55]. ندرك ان المخرج يريد من النص ان يجعله كـ(عجينة) لينة يتصرف بها وفق خطاب العرض المسرحي.

يختار (كازان) ممثليه من الشباب غير المحترفين او ممن ليست لديهم خبرة طويلة في العمل بالمسرح كمحترفين وبدأ اطلق عليه (برنامج التدريب في لنكولن سنتر) وفي هذا البرنامج كان على ثلاثين من الممثلين الشباب ان يقوموا بالتدريب في برنامج او منهج مركز على الصوتيات كعلم، وعلى التحكم في اعضاء الجسم والحركة الجسمية، فضلا عن تدريبهم العادي على فن التمثيل والاداء. ومن هؤلاء الثلاثين اختار كازان نصفهم ليكونوا اعضاء دائميين والباقي يبقى تحت الاختبار. وقد تاثر كازان بالمخرج الروسي ستانسلافسكي الذي دعى الى ان يبحث المخرج والممثل عن عصب الشخصية التي يحاول تقديمها، وليس عصب الشخصية هو اهم شخصياتها ولكنه وجه المتناقضات فيها، فعلى رأي كازان " لا توجد شخصية هي الخير المطلق او الشر المطلق ولكن كل شخصية هي مزيج من الخير والشر معا. فمثلا ليس (ياغو) شخصية شريرة محضة، ولكن لياغو اوجه العظمة وكذلك نواحي الخير، ونوازع الانسانية البناءة، لكنها توقفت احيانا وانخسفت احيانا اخرى تاركا مجال لنواحي الشر وحدها، والممثل الجيد او المخرج الجيد هو الذي يبحث عن الاثنين معا ويقدمهما معا " [56].

يعمل (كازان) على تحويل الاخراج من علم سلوك او علم نفس الى سلوك محض-أي خال من علم النفس- ، وهذه اولى العقبات التي واجهت اتجاه كازان المسرحي. فقد واجه تديات كثيرة خلقتها طبيعة تقاليد المسرح التجاري في اميركا اولها: انعدام التجانس او الانسجام في طريقة تدريب الممثل في (ستوديو الممثلين)، فالممثل الامريكي لا يهتم كثيرا بتدريب نفسه التدريب العنيف الذي يتطلبه كازان على الصوتيات والالقاء والتحكم في الحركة البدنية ويرجع كازان ذلك الى عوامل عديدة منها:

---

(55) سرحان ، سمير ، تجارب جديدة في فن المسرح، المصدر السابق، صـ39.

(56) الحنفي ، عبد المنعم ، ايليا كازان والاخراج المسرحي، مجلة المسرح المصرية، العدد (4)، 1964، صـ24.

1- فرص النجاح السريع التي يمكن ان يلقاها الممثل اذا نجحت له مسرحية واحدة فعندئذ لا يصبح لديه كما يقول كازان الا ان يجلس في بيته بجوار التلفون ينتظر مكالمة من وكيل اعماله، ليذهب ويكتب العقد ويمثل.
2- المدة الطويلة التي يستغرقها عرض المسرحية الناجحة، اذ يستغرق ذلك احيانا سنوات وما على الممثل الا ان يكرر دوره طول هذه المدة بما يجمده في قالب معين.
3- عدم تجانس التدريب السابق للممثلين، فكل مؤسسة مسرحية في امريكا تدرب ممثليها على طريقة خاصة تختلف عن باقي المؤسسات وكثيرا ما يكون للممثل تدريب خاص به وحده ولذلك فلا يوجد شيء اسمه التجانس ولا الاسلوب الواحد في العمل وهذا هو السبب الاساس الذي جعل كازان يختار معظم ممثليه من الشباب غير المحترف[57].

وقد اكد في عمله مع الممثل على جملة من الامور يمكن اجمالها بالاتي:

1- ان يكون الممثل قادرا على توصيل الحقيقة النفسية للشخصية التي يمثلها.
2- لا يبدا بتدريب الممثل على الاداء او التدريب قبل ان يحس الممثل نفسه بما تريده الشخصية من اللحظة او المرحلة المعنية في تفسير الدور.
3- التاكيد على الارتجال فهو من وجهة نظر كازان التكنيك الذي يجب ان يؤكد عليه الممثل، فيقول: "ان الارتجال تكنيك يستطيع الممثل من خلاله وهو يحرر نفسه مؤقتا من النص وان يعبر بنفسه على طريقة في السلوك اصدق واكثر اصالة" [58].
4- التاكيد على اسلوب الاسترجاع العاطفي الذي كان قد دعا اليه ستانلافسكي غير ان الاسترجاع عند كازان يختلف عنه عند ستانسلافسكي، فكازان يدعو الى الاسترجاع الذي يعتمد على توضيح الظروف المصاحبة للحظة الشعورية من اعتماده على تذكر او استرجاع العاطفة. في حين ان ستانسلافسكي يريد من الممثل ان يتذكر شيء معين وهذا الشيء يجعله يسترجع عاطفة معينة[59].

يحطم (كازان) واقعية الخشبة المسرحية بان يسعى الى استخدام المكان المخصص للاوركسترا كمقدمة لخشبة المسرح لكي يعرض عليها بعض مسرحياته مثل مسرحية (جي . بي)

---

(57) سرحان ، سمير ، تجارب جديدة في الفن المسرحي، المصدر السابق، ص35.
(58) المصدر نفسه ، ص38.
(59) المصدر نفسه، ص39-40.

ومسـرحية (طـائر الشـباب) وغيرهـا[60]. فضـلا عـن ذلـك فقـد سـعى الى الاهتمـام بالخطـة الاخراجية (الميزانسين) والذي ضمنه جميع تفاصيل العملية الاخراجية.

(60) المصدر نفسه ، ص52.

المحاضرة الثامنة:

الاتجاه السريالي:

تعرف السريالية على انها " هو ذلك المذهب الذي يخلق بنا وراء الحدود المألوفة لما اتفقنا ان نسميه الواقع ، والذي يحاول ان جد الاداب والفنون ، فضلا عن ان المسرحية السريالية من اهم قواعدها ان تتغلب سمات العقل الباطن وصبغته على سمات العقل الواعي وصبغته في عملية التمازج بينتجارب الكاتب ، المخرج وغيرها . وان هذه المسرحيات السريالية تكاد تشبه المسرحيات الطبيعية من حيث عدم اشتمالها على ذروة ومن حيث انها مجرد عرض صور لاتربطها الا فكرة عامة ، الا انها تختلف عن مسرحيات الاتجاه الطبيعي بهذا الجو الرومانسي التي تجري صورها فيه ، وان اختلفت عن المسرحيات الرومانسية في انها تشبه الحلم " [61]. وتعد مسرحية (قلبي في بلاد الاحلام) للكاتب (وليم ساروين) كمثال للمسرحيات السريالية .

يعد هذا النوع من الاتجاهات نوعا جديدا في الاخراج ضمن النزعات المتغيرة في العالم ، اذ يتخذ اشكالا وصيغا مختلفة ومسرحية مبتكرة لا حدود لها ذات مفردات حقيقية مأخوذة من الحياة ، بدلا من الكتل الضخمة ، او في بعض الاحيان مفردات مصطنعة صنعت خصيصا لاجل العرض بشكل وحجم معين لتعطي دلالات فكرية وجمالية . ويعد المخرجان (كانتور و شاينا) اهم رواد هذا الاتجاه وفق صيغ وافكار يختلف الواحد عن الاخر .

([61]) خشبة ، دريني ، المصدر السابق ، ص 228-231 .

1- تادووش كانتور[*]

يعد (كانتور) بالاضافة الى عمله كمخرج مسرحي ، رساما بارزا من خلال تقديم مجموعة من الاعمال التي وجد فيها مراحل الفن التجريبي ، فضلا عن اندماجه في الاعداد المسرحي للمسرحيات التقليدية . فالصيغ التشكيلية الجديدة في اعماله المسرحية كانت تمثل لغة فنية متميزة كخلفية تعبيرية مكثفة عبر اداء مسرحي تقليدي غير مبتكر ، ولهذا فان مسرح كانتور قد فقد الهارمونية بين الوسطين التشكيلي والمسرحي، حيث كان في حاجة الى ورشة فنية الامر الذي جعله يفكر في الاستوديو التجريبي (كريكوت 2)[62] .

ان المتأمل لاعمال كانتور سيجد انه امام منطقة خيال خصب ، يكشف عن غير الممكن والمخبوء في الطبقات السفلى من اللاوعي والوجود البشري . [63] حيث يمكن حصر اهتمامات كانتور في مسرحه (كريكوت 2) نحو تحويل الهابننغ (الواقعة) الى فعل فني وتحريرها من اللا جدوى والعادية . فـ(الهابننغ) كما يراها كانتور هي :-

" وضع العمل الفني في واقع الحياة " [64] . فالفن الذي يعنيه كانتور ويضعه في وضع الاعتبار ،هو الفن الذي يمثل له (شمولية الواقع) قبل كل شئ . فهو يدعو الى خلق صلات جديدة بين

(*) تادووش كانتور (1915–1990) : مخرج ورسام وسينوغرافي بولندي يعد ضمن العشرة المعروفين في مجال تصميم المناظر والاخراج وسمي بالرائد الطليعي لتميز اتجاهه الاساسي في التصميم والاخراج ، اسس الفرقة التجريبية (كريكوت 2) للمسرح في مدينة (كراكوف) البولندية عام 1956 . واخذ يبحث عن اشكال جديدة للمسرح ، اذ قام بتجريب اشكال مسرحية مبتكرة : مثل مسرح (اللاشكل) عام 1960 ، مسرح (الصفر) ، مسرح (الاحداث) عام 1963 و مسرح (الموت) عام 1975 .

ينظر : هبنر ، زيجمونت ، المصدر السابق ، ص226 .

(62) المصدر السابق : ص225 .

(63) ينظر : مبارك ، عدنان ، مسرح تادوش كانتر ، رسالة بولندا ، مجلة الاقلام (بغداد) ، العدد (5–6) ، 1976 ، ص103 .

(64) هبنر ، زيجمونت ، مصدر سابق ، ص226 .

المساهمين في العرض من ممثلين وجمهور ومن جهة اخرى بين الناس والموارد والاشياء من جهة اخرى [65] .

لقد اعتمد كانتور في طريقته الاخراجية على صيغة فنية يكون هو الرائد فيها ، اذ انه يبقى موجودا فوق خشبة المسرح في اثناء العرض المسرحي ، ومع ان وجوده غير مرتبط ارتباطا مباشرا بالممثلين غير انه لايسمح بان ينساه المتلقون او يتناسون بانه هو المبدع الحقيقي لهذا العمل الذي يشاهدونه . فما قام به كانتور في هذا الاتجاه اراد به ان " يخدم التخلص من الايهام المسرحي الذي قد يحدث عند المتلقي وفي ذات الوقت يقوم بتذكيره بالواقع "[66] . نفهم من المخرج يريد ان يجذب المتلقي ويضعه ضمن الحدث المسرحي من اجل الابتعاد عن الايهام المسرحي .

يتعامل (كانتور) مع النص المسرحي بوصفه مؤلفا له – أي انه يعمل ضمن ظاهرة (المخرج) حيث يعد كانتور النص وسيناريو اخراجه جزءا متكاملا لعمل مؤلف واحد هو مخرجه في ذات الوقت[67] . وهذا ما نتلمسه في مسرحيته الشهيرة (موت الفصل الدراسي) والتي استقى مادتها عن مسرحية (تومور) للكاتب (موزوجوفيتش) ومقدما عرضا مسرحيا معتمدا فيه على رؤياه الفنية .

تبدا علاقة كانتور بالنص من القراءة والتحليل واستخراج المفاهيم المميزة المنطلقة من الفكرة المهيمنة على المسرحية او على كل مشهد من مشاهدها : اطفال ، عجائز ، موت ، ثم يقوم بوصل هذه المفاهيم بما يتعلق بها في الواقع ، فمفهوم اطفال مثلا يتصل بالعاب ، قصص ، بكاء ، ثم يقوم بوضعها على مساحة العرض وعند بدا التمارين يكون هنالك فرز

---

(65) مبارك ،عدنان ، النزعات التجريدية في المسرح البولوني ، مجلة الثقافة الاجنبية (بغداد) العدد (2) ، 1981، ص214 .

(66) هبنر ،زيجمونت ، مصدر سابق ، ص 226 .

(67) المصدر نفسه ، ص 190 .

لبعضها والتي تكون اقل تاثيرا من غيرها وتبقى المواد ذات التاثير الكبير على المتلقي والتي هي اكثر عمومية بين الناس لتكون متالفة مع الجمهور باكمله[68] .

يستعيد (كانتور) في اسلوبه من تيار الهابننغ ليرتكز على فن الاداء التمثيلي في فكرته الخاصة ، فممثلوه يتسلمون فكرة جاهزة يبلورونها تمثيلا وحركة على خشبة المسرح وبصورة اليوم العادي من ايام الحياة ،ليوفروا للجمهور صورة آنية وفعلية تتمتع بالتكوين الفني الجمالي والتشكيلي على خشبة المسرح وعلى وفق شكل خاص ومبتكر[69] . نفهم ان المخرج يعطي للممثل حرية محدودة للتفكير والتحليل واتخاذ القرار بما يخدم ادائه التمثيلي والعرض المسرحي المراد تقديمه.

يسعى (كانتور) في مسرحياته الى كشف الامكانات الدفينة في الاشياء عن طريق الاستخدام العلمي لها وهذه الاستخدامات المتشعبة والمتعددة بعيدة كل البعد عن الاحاطة الفعلية . فقد انطلق كانتور في كل مرحلة من مراحله الفنية من منطلق خاص بالمرحلة او العرض (الخصوصية) ويبدا هذا واضحا منذ عام 1950 في اعمال (كريكوت 2) ، اذ اعتمد على كيس قماش كبير تخرج منه رؤوس الممثلين وايديهم وارجلهم اذ يركز على التغليف الا انه يسعى الى التحليل والمراقبة وليس الى جمالية خاصة لانه لا يأبه بجمال الاشياء ولذاتها مثل اكياس الورق والقماش والملابس وهو لايدعو الى جمالية الاشياء الشاعرية ، فعملية التغليف تمتلك بحد ذاتها شيئا من السمر ولهو الاطفال ، وهو في ذلك يقول "يبدو لي انه اذا ما امتلك احدنا فكرة واضحة يسعى الى تقديمها فهو يطمح الى ان يكون هذا التقديم على وجه من الكمال الى انه ليس كمال للكمال ، بل مجرد فرض للافكار الخاصة ، انه ببساطة الوضوح بعينه"[70] . ويتبين ذلك في احدى مسرحياته (Hoppening morshi) عام 1967 في بلاج بحر البلطيق.

يعد (كانتور) اول من ادخل السريالية للمسرح البولونية حيث استخدم تماثيل العرض الرمزية في مسرحية (حنا المقدسة) لبرناردشو عام 1966 ، او ديكورات تعبر عن تعاظم الدراما الموحية بهبوط الكائنات الشريرة في مجرى الحدث لاسيما في مسرحية (انتيغونا) لجان انوي

---

(68) عثمان ،عثمان عبد المعطي ، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، سلسلة دراسات ادبية (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1996) ، ص160 .

(69)عطية ، احمد سلمان ، دراسة متقدمة في نظريات الاخراج ، محاضرات القيت على طلبة الدكتوراة ، في كلية التربية الفنية ، جامعة بابل (2001/12/11) .

(70) مبارك ،عدنان ، رسالة بولندا ، مجلة الاقلام (بغداد) ، العدد (8) ، 1976 ، ص82.

عام 1957 او كأن يكون ديكورا استعاريا كما في (اقنعة مايدومنسا) للكاتب ترافبنسكي عام 1957[71] . فهذه التجارب قد أضافت جماليات للعرض المسرحي عن طريق استخدام الاشكال المعلقة في الهواء ، الارضية المتشققة ، والنوافذ الفارغة والمانيكان .

تشكل (الصدفة) لديه حالة خاصة فهو يخترع اساليب جديدة ومتميزة عن طريق تحفزه لخلق نظام جديد يغاير او يوازي النظام السابق سواء كان ذلك في العرض او التمرين او النص فيقول " ان الصدفة هي التي تفجر شكل اللوحة او تشكيل السينوغرافيا في الفضاء المسرحي"[72]. نفهم ان عروض كانتور المسرحية تخضع لمتغيرات العالم كونها تمتلك صيغ واشكال متغيرة ومختلفة .

(71)زينوفيوسنر ، سترزلسكي ، المسرح البولوني المعاصر ، ت : عبد الاله كمال الدين ، مجلة الاقلام (بغداد) ، العدد (5) ، 1972 ، ص28

(72) مبارك ، عدنان ، رسالة بولندا ، مجلة الاقلام (بغداد) ، العدد(8) ،1976 ، ص 83.

2- يوزيف شاينا [*]:-

يعد (شاينا) واحد من المخرجين المعروفين في المسرح البولندي ،خصوصا في القرن العشرين ، من خلال اعتماده السريالية اتجاها ينطلق منه تركيب تكوينات العرض لديه . وتهتم نظريته الخاصة بالسطوح والالوان فيقول "ان الرسم البسيط مرفوض لانه لايعبر عن بصرنا المعقد والمركب لذلك يجب ان تكون عناصر التشكيل مركبة ومعقدة والالوان يجب ان تكون مبهرجه وعناصر التركيب يجب ان تكون متحركة غير ساكنة"[73] وكما كان متاثرا بفترة اعتقل فيها ايام الحرب فلذلك كانت هذه افرازات فترة اعتقاله ومن مبادئه ان كل قوى التدمير لا تستطيع تدمير الانسان ، ولذلك فان مسرحه يبنى على دعامتين اساسيتين هما : التدمير والصراع ، ونلاحظ ذلك في اعماله (دانتي)، (ريبالكا) و(فاوست) وفي اعماله يستغل اضافة العناصر التشكيلية .

يعد النص بالنسبة لـ(شاينا) في اغلب مسرحياته عبارة عن "صرخات ودمدمات لا معنى لفظي لها لكنها مليئة بالشحنات العاطفية والصور والتعبيرات"[74] ويمثل ذلك في مسرحية (ريبالكا) ويستلهم ذلك من خلال رسامين اخرين مثل (شاكال) و(بروكيل) وغيرهم .

يستخدم (شاينا) جسم الممثل للرسم وكان يستخدمها في تكوين اشكال متعددة تثبت للحظات ثم تنفجر لحظات اخرى فينتشر الممثلون ليعودوا لتكوين اشكال اخرى[75].

(*) يوزيف شاينا (1922–) : مصمم ومنظر ومخرج بولندي الاصل اهتم بتقديم مآسي العالم التي خلقها القرن العشرين من تكنولوجيا الدمار والاسلحة الفتاكة والحروب والكوارث ، وقد اعتمد اتجاه السريالية الذي انطلق منه ، بدا عمله في عام 1953 كمصمم مع جيرزي كروتوفسكي وكرستينا سكوزاسنكا في مدينة (توكاهوما) وقدم نظريته الخاصة بالسطوح والكتل والالوان ، له عدة مسرحيات اهمها مسرحية (دانتي) ، ومسرحية (الشرف الحكومي) وغيرها .

(73) عطية ، احمد سلمان ومحمد عبد الرحمن الجبوري ، دراسة متقدمة في نظريات الاخراج ، محاضرات القيت على طلبة الدكتوراة ، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2000/12/9

(74) هبنر ، زيجمونت ، مصدر سابق ، ص217 .

(75)عطية،احمد سلمان ومحمد عبد الرحمن الجبوري ، محاضرات القيت على طلبة الدكتوراة، 2000/12/9.

ترمز الادوات والاكسسوارات التابعة للمنظر في مسرح شاينا الى الكوارث والحروب، لذلك استخدم احذية الجنود باحجام غير طبيعية وضخمة حتى ان الممثل يجلس فوقها وعجلات المدافع والدراجات وانابيب وبنادق واعضاء بشرية صناعية "فالحضارة الساقطة للقرن العشرين تقدم في عروضه المسرحية باعتبارها برميل قمامة مختلفة المعادن .. تتواجد داخلها قمقمة من البشر ذوي العاهات " [76]. كما تعتمد تصاميم شاينا " التكوين في الشكل من قطع وادوات واكسسوارات مختلفة من تلك القمامة تشكل في كيان موحد مكونة شكل تشكيلي اشبه بالنحت الحديث ومن خلال المعالجات التشكيلية والسريالية لعناصر خاصة مبتدعة على خشبة المسرح فالواقعية قد تركب في منطقة "[77] وان هدف شاينا نقد الواقع وتصوير مرارته وقباحة الانسان وبشاعة التطور في هذا القرن وهذه فكرة متعمقة وواقعية للحياة لكنها تقدم بشكل تركيبي متمرد تبعا للسريالية " الرؤية الميتافيزيقية للحياة البشرية "[78].

لم يعتمد (شاينا) التقنيات الحديثة في مناظره او اضاءته ، انما اعتمد البساطة من خلال استخدام الادوات والقطع التي تنتمي الى واقع الحياة المرير والحروب والكوارث وليس شرطا ان تكون حقيقة كما عند سابقه (كانتور) بل انها قطع خشبية تشبه القطع الاصلية ، وقد استخدم ايضا بعض القطع الحقيقية كعجلات الدراجات والالات الموسيقية ومن ميزته التلاعب باحجام المواد ، فيستخدم عناصر التضخيم كتهويل لاثر هذا الشيء على الانسان من خلال ضخامة احذية الجنود (البسطال) وكان ذلك في مسرحية المشرف الحكومي ، وفي مسرحية (دانتي) استخدم اشباحا من السلالم اضعاف حجم الانسان وغطاها بالقماش ما عدا فتحة في الاعلى يظهر منها رأس الجمجمة ، ومن الجانبين ذراعين كاشارة الى شبح الموت والدمار ، ويبحث شاينا في عروضه عن معادل موضوعي برؤاه الفلسفية من خلال اطار بصري

---

(76) هبنر ، زيجمونت ، مصدر سابق ، ص217 .

(77), Grodzicki ,August, Polish Theatre Directors , Warsaw :Interpress Publishers, Copyriht by Interpress, 1979, P. 155.

(78) المصدر نفسه .

سينوغرافي "[79] ، وهذا المعادل الذي وجد هو التكوين الحسي الذي يجعل من المنظر المسرحي وحتى الاضاءة كيان واحد ، ولم تترابط اجزائه ماديا ولكنها مترابطة حسيا ، نعني بالتكوين " النظام الكلي شاملا الشكل والارضية بالنسبة لاي تصميم ، فكل الهيئات الفردية واجزاء الهيئات ليس لها فقط شكل وحجم بل لها فيه مركزا ايضا .. والتكوين يتم خلقه عن طريق العلاقات التي يبنيها ، والتي تتخذ صلاحيتها للنظام نفسه "[80] فنظام العرض يتبع فكرته، فان كل جزء من المنظر او ممثل لا ينتمي الى تلك الفكرة او لا يترابط معها لا ينتمي الى نظام العرض فيكون غير صالح لان يكون ضمن ذلك العرض .

يحصل(شاينا) على التكوين من خلال التوزيع المتناسق لاجزاء المنظر ومن ضمنها الممثل الذي يعتبر جزء مهم في تركيب لوحات العرض ومن ضمن خامات التصميم ، فعروض شاينا " ما هي سوى سلسلة من اللوحات ذات المغزى الاستعاري والرمزي .. واحيانا نجد في مسرحه لوحات ضخمة رائعة تلعب فيها الاضاءة والمادة الديكورية دورا كبيرا في التشكيل "[3]. وهذه اللوحات دلالات بعيدة في ضمن التكوين عن الواقع ولكن اجزاءها كمواد مستقلة او مشابهة لما في الواقع ، فالشكل الكلي للعرض غريب وغير واقعي يحمل فكرة تضرب بقوة في الصميم الواقع ، فالمسرح لديه يجذب الانتباه ويجب ان يجابه الحياة وبهذا يشابه مسرح الغضب في مجابهة الحياة بعيوبها وكل الاخطاء التي فيها .

---

(79) حمدان ، فراس خالد ، تجارب الشباب الاخراجية في المسرح الاردني المعاصر ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1998 ، ص27 .

(80) الحديثي ، محمد عزيز حسن ، تحديد الاتجاهات الاسلوبية في تصميم المنظر المسرحي العراقي ، اطروحة دكتوراه ،كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2000 ، ص63 .

(3) هبنر ، زيجمونت ، مصدر سابق ، ص217 .

المحاضرة التاسعة:

ليوبولدجسنر*

تعرف التعبيرية " هي مذهب الانفعالات والاحلام ، وهي تعبر عن انفعالات واحاسيس ودواخل الشخصية يطرحها بشكلها التعبيري الذي يقدمه في عمله الفني . اما التعبيرية تبحث عن حقيقة الانسان الداخلية ، فهي تلمس منه الروح والجسد والنفس والحس في وقت واحد ، وقد حاول التغلغل ال الاعماق الدفينة في الانسان بكل ما يختلج فيها من ظلال واسرار واحساسات مبهمة وضلوا التدفق المحموم على الوضوح الصارم والتشوه والعنف على التعقل والنظام "[81] يعد (جسنر) المسرح التكامل الوحيد لعديد من الفنون ، ولهذا يسعى الى "استنباط معاني جديدة من خلال التعبيرات الفنية الجديدة . ويقول ايضا ان المخرج هو رجل المسرح القادر على اكتشاف اشكال جديدة للمسرح ، وان هذه الاشكال الجديدة يمكن ابداعها من خلال حرية المخرج في اعادة النظر في تتابع النص المسرحي ، حسب التفسير الجديد" [82].

يذهب (جسنر) على العكس من المخرجين التعبيرين الذين اتجهوا كلية الى نصوص الكتاب التعبيريين المعاصرين ، فانه " يبحث عن تراث السابقين عن اعمال يقدم لها ، من لال اتجاهه في الاخراج ، تفسيرات معاصرة ، تعالج القضايا التي تطرحها اللحظة السياسية والاجتماعية ، فقدم شكسبير ، موليير ، شلر وغيرهم "[83]. ونستطيع ان نجد في (جسنر) تطبيقا

(*) ليوبولدجسنر (1878–1945) : مخرج الماني تأثر كثيرا بالمخرج راين هارد وكان بوصفه مخرجا لمسرح برلين الرسمي (1919–1925) شخصية مؤثرة جدا في الفترة المبكرة من التعبيرية . ابرز مأثرة له في المسرح والسينما الغاءه المناظر المسرحية واستعماله بعض مستويات التمثيل المختلفة التي تربطها عدة سلالم . ويعد خطا فاصلا بين التعبيرية والمسرح السياسي .

– ينظر : تيلر ، جون رسل ، المصدر السابق ، ص 284 .

(81) مكاوي ،عبد الغفار ، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح ، سلسلة المكتبة الثقافية ، رقم 26 (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ، 1971) ، ص 18 .

(82) اردش ، سعد ، المصدر السابق ، ص 191 .

(83) المصدر نفسه ، ص192.

واظحا وقويما ومقبولا للتفسير المعاصر للنصوص السلفية ، دون ان يكون هذا من خلال تشويه النص، او تزييفه ،او اقتباسه ، بل من خلال تصوره للديكور والازياء ومن خلال الاداء الموجه توجيها علميا ومن اهم الاعمال التي تقوم دليلا على اتجاه (جسنر) مسرحية (هاملت) لشكسبير حيث تقدم الامير هاملت كثائر فوضوي ضد مجتمع متفكك ومنهار .

يمثل الممثل بالنسبة لجسنر كونه حامل للفكرة اكثر من مفسر لها ، ولا يجسد الشخصية نفسها انما يكون مترجما لحالات الروح ، فضلا عن اكتساب اداءه الفيزيقية بالدرجة الاولى ، ولهذا فان الممثل اقرب ما يكون للراقص الذي يعبر بكل عضلة في جسمه عن معاني الرقص ، فالجسم الانساني شكل وكتله يجب ان يتوافق مع حالة الروح لكي يتوصل الى ترجمة بلاستيكية لهذه الحالة .[84]

اتجاهه في الاخراج ، الذي يستغني فيه عن الديكور الواقعي " كقسمة بارزة لمجموعة سلالم التي اشتهرت باسم (ليسنر تربك) – أي سلالم ليسنر- "[85]. وتميز ذلك في مسرحية (رتشارد الثالث) لشكسبير . ويفضل خشبة المسرح العارية ، حيث لا ديكور يجذب اهتمام المتلقي ويصرفه عن التركيز على اداء الممثل ، وكثير ما يلجأ الى استعمال مركب عظيم من الدرجات ، تتحرك عليها الشخصيات ، ايما كان النص . وتعتبر المسرحية اعلاه كمثال مهم لاتجاهه الاخراجي ، حيث تجري الاحداث الرئيسة لهذه المسرحية كلها على مركب الدرجات العظيم الذي يشغل وسط المسرح ، وقد غطى باللون الاحمر (لون الدم) ، دون ان يعير أي اهتمام للمعطيات التاريخية في الديكور او الازياء ، بل يكتفي بالتكثيف اللوني الذي يوضح تفسيره .

تقدم الاضاءة "لا بشكل عام بل اضاءة مناطق ، او بقع او فلاشات ، يجب ان تعزل الممثل عزلا كاملا عن العالم الذي يحيط به ، وقطع علاقاته نهائيا بالعالم الخارجي

---

(84) ينظر : اردش ، سعد ، المصدر السابق ، ص 188

(85) مارتن ، هـ.ف . ، الدراما الالمانية الحديثة ، ت: وجيه سمعان ، م: محمد بندور (الشرق الاوسط : المجلس الاعلى للفنون والاداب والعلوم الاجتماعية ، 1966) ، ص231 .

وبالشخصيات الاخرة .. انها اضاءة قوية ولكن مركزة ومحددة .. تهيء مناخا رمزيا وتعبيريا. وهي تعادل المنظر المسرحي ، وتخلق علاقات وانكسارات بين الشخصيات ، وهي تتبع الاحداث لا لتضيفها وتوضحها ، ولكن لتفسرها في مراحلها المختلفة "[86].

اما بقية العناصر المسرحية فانها توظف " التركيز على روح الدراما ، بما يؤدي الى شكل من اشكال الانصهار بين هذه العناصر والدراما نفسها " [87].

(86) اردش ، سعد ، المصدر السابق ، ص188.

(87) المصدر نفسه ، ص 190 .