كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

شعبة فنون العرض المسرحي

السنة الثالثة ليسانس : تخصص فنون درامية

المحاضرة رقم 05 بعنوان:

- فن الإخراج في مسرح القسوة-

ضمن محور العدد الثاني: فن الإخراج والاتجاهات ما بعد الحداثة

يعتبر **أنطونين آرتو Antonin Artaud** * من بين المخرجين الذين حاولوا الانزياح عن الشعرية الأرسطية، والتمرد عن المسرح الغربي المعاصر، والدعوة إلى التخلي عن الواقعية النفسية ومحاولا البحث عن مسرح بديل للمسرح الأوروبي من أجل مداواة الإنسان الغربي المعاصر، فاقتصرت دعوة آرتو في مختلف تجاربه المسرحية إلى مسرح ذات بعد أسطوري في محاولة تبيين الصراعات المتأصلة في اللاشعور الإنساني، والنظر إلى الوجود المادي بوصفه صورة غير مكتملة لما يبرزه الفن

* _ أنطونين آرتو Antonin Artaud (1946/1896): ممثل ومخرج مسرحي، بدأ حياته شاعرا سرياليا، تتمركز كتاباته في مجلده المعنون (المسرح ونقيضه Le Théâtre Et Son Double) وفيه يشرح ارتو نظرية القسوة في منهجه المسرحي. أنظر: كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ،2006، ص87.

من إيحاءات رمزية وفلسفة الروح المرتبطة بفنون الرقص والحركة والتعبير الأدائي، ومن ثم الدعوة إلى فن خالص يهدف إلى التجديد في حركة المسرح بتجاوز التقاليد المسرحية الغربية.

ومن الواضح أن نظريات آرتو ترفض وجود جديلة قائمة بين الخشبة المسرحية والمجتمع، فلم يعد مهتما إلا بكل ما هو إنساني، ويتضح جليا في كتابه الذي اسماه **المسرح وقرينه** مستشهدا بما في ذلك بقوله: "يجب عن نعتبر المسرح قرينا، لا لذلك الواقع اليومي المباشر الذي أصبح، شيئا فشيئا، مجرد صورة جامدة منه... بل قرينا لواقع آخر خطير، نموذجي، المبادئ فيه كادرافيل تسارع إلى العودة إلى ظلام المياه حالما تظهر رؤوسها[1]" ، فالقرين هو المسرح في حد ذاته لوجود علاقة التطابق والتوافق فيما بينهما، وبالعودة إلى أهمية الميتافيزيقا التي تتحكم في كيان المجتمع باستخدام السحر والأساطير الغامضة والاستعارات الملتبسة "فمخزون الطاقات الذي يتجلى في الأساطير والذي لم يعد بمقدور الإنسان تجسيده يتجسد في المسرح[2]" راغبا بضرورة الأخذ بمنطق الحكمة والعقلانية المنبعثة من المسرح التراجيدي اليوناني الذي يفرضه المفهوم الميتافيزيقي على المسرح.

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

وبما أن مهمة المخرج الأولى هي أن يجعل من النص المسرحي المكتوب عملا حيا فوق خشبة المسرح، فإن آرتو حاول استبعاد النص عن العرض ومن ثم استبداله بالصرخات والالتواءات التي يؤديها الممثل، فأسقط أرتو النص "وأفقده صفاته الرئيسية بالتدريج. ودعا إلى وضع حد لاستبعاد النص، وابحث عن فكرة لغة جديدة تقع في منتصف الطريق بين الحركة والفكرة، واقترح أن تكون قريبة إلى الكتابة الموسيقية، أو أن تكون نوعا من اللغة المرقمة[3]" وهو الأمر الذي أدى لعدم احترامه

[1] _أنتونان آرتو، المسرح وقرينه، تر: سامية أسعد، د.ط، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1973، ص 164.

[2] _كريستفر اينز، المسرح الطليعي (من 1896 حتى1996) ، تر: سامح فكري، ط1،مطابع المجلس الأعلى للآثار، الإسكندرية، 1994، ص 118.

[3] _ أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ط1،دار الصفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، 2012، ص80.

لطبيعة النص المسرحي بغرض عدم إيجاد لتلك النصوص التي تتأقلم مع اتجاهه، مما أدى به إلى استبعاده، ويتجلى ذلك في قوله موضحا: "أفعل بالنص ما يحلو لي، النص على المسرح شيء مسكين، دائما، لذا أؤديه بالصراخ والإلتواءات، وهي ذات معنى بالطبع[1]" حيث سعى آرتو إلى هدم المسرح الغربي القائم على أسلوب المحاكاة و النفسي القائم على التحليل النفسي، وكان هدا يستدعي رفض الكلمة ذاتها، أو على الأقل رفض حرفية النص المسرحي رافضا فيما بعد مسرح المحاكاة والإخراج التقليدي الذي يستهدف الواقعية والإيهام.

جعلت تطلعات آرتو لتحقيق مسرح شامل يتحرر من القواعد المسرحية ما لم يتوفر عنصر القسوة في كل عرض من العروض بوصفه "المسرح الذي يقوم على الشكل والحركة والإضاءة ويستبدل بالكلمات البلاغة الحركية[2]" ويخلص الإنسان من انفعالاته اللاشعورية الموروثة، والانفتاح على المسرح الأنثروبولوجي والتجارب القائمة على السنوغرافيا والطقوس الدينية والكولغرافيا الجسدية والتعبير الحركي،فهو يهدف إلى مسرح مضاد وجديد يقوم على إبراز نوعا من الطقوس المسرحية والأسطورة، ومعتبرا أن الإنسان هو المسرح بطبيعة المعايشة بنظم الإخراج التي ترفض مبدأ الواقعية.

أضحت الواقعية عند آرتو منهجا مكتملا في فن الإخراج واستخدام طابع التشويه في المنظور الخاص بالفضاء المسرحي، هو التوجه الذي أحدثه المذهب السريالي الذي يحافظ على التفاصيل الواقعية بدقة شديدة، حيث تجاوز دور الإدراك العقلي لحقيقة الأشياء الظاهرة والمنطقية، واستعماله "التعبير العفوي الأوتوماتيكي الذي يعتمد على العادة والغريزة، أو على الهذيان والسكر. ومنها الصراحة الجنسية المتطرفة، والمغالاة التي لا تعرف الحدود[3]"، مما يعطي للعرض المسرحي الشكل اللاعقلاني والغير منتظم، إضافة إلى البعد الديني النابع من ثقافات الشعوب المختلفة بتوظيف كل أشكال السحر والميتافيزيقا ضمن سمات مسرح القسوة.

وعليه، فإن دعوة آرتو إلى تفعيل مسرح القسوة هو تشكيل "مسرح حركة يبحث عن التعمق دون التقيد بقيود الزمن والتطور الزمني، إدا يتجنب التسلسل الطبيعي للقصة أو النص المكتوب،

[1] _ سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر، مطابع اليقظة، سلسلة عالم المعرفة، العدد 19 ، الكويت، 1979،ص186.

[2] _ نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص70 .

[3] _ فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1988، ص222 .

مضحيا من أجل الوصول إلى الإدراك المباشر التلقائي[1]" ومن ثم جعل من عروضه المسرحية روحا تأسس لفكرة العرض الشامل الذي يحتوي في طياته على السينما والسيرك والوسائط البصرية المتعددة، والاستناد على "صراخات وشكاوي ومفاجات ورؤى وأحداث مفاجئة من كل نوع، والأنوار المتلئلة، وجمال الأزياء الساحرة، وسحر الموسيقى، ونغماتها القليلة النادرة وإيقاع الحركات المادي[2]" كل هذا من اجل أن يعيد إلى المسرح فكرة الحياة من جديد.

وبناءا على ما تقدم، تميز الفضاء المسرحي عند آرتو بإلغائه خشبة المسرح والصالة معا "ويستبدلهما بمكان واحد دون حواجز، ليحقق الاتصال المباشر بين الممثل والمتفرج، وفضل أن يكون أي مكان آخ، مثل مخزن، أو حضيرة، أو كراج، يعيد بناءه على وفق أسلوب الأماكن الدينية المقدسة، على أن يبقى ليقدم عروضه المسرحية في بناية المسرح التقليدية[3]" ليسهل عملية التواصل والتلقي بين الجمهور والممثل.

وهو ما مكنه من استخدام أسلوب المانيكان (دمية عرض الملابس) وتسخيرها لخدمة العرض المسرحي، وهي رغبة في المبالغة لتصوير فكره السريالي الذي يؤول إلى تشعبات في تكوين الفضاء المسرحي، ويعطي تجسيد القرين رؤية ازدواجية سلبية المعنى التي استخلصها من الإنسان والعالم، وبهذا لا يمكن أن تكون "الصورة المسرحية في المسرح الجديد نسخا منقولا عن الحياة الواقعية، بل يجب أن يكون طابعا الخاص ولغتها الحية القادرة على التأثير في وعي الجمهور. ويجب أن يتمتع هذا المسرح بقدر كبير من النشاط والخبرة المباشرة التي تتخطى كل الحدود وعليه أن يفعل في الحواس فعل التنويم المغناطيسي باستخدام المرئي والحسي والاعتماد على الأداء ممثليه وكأنهم تماثيل عملاقة بأقنعة ضخمة[4]" بهدف بعث التقاليد الطقسية التي تمكن الجمهور من تقصي ومتابعة الأحداث وإشراكهم في نسق عام مع الممثل في فضاء مسرحي جديد يختلف تماما عن صلات العرض

[1] _ أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، المرجع السابق، ص82-83

[2] _ المرجع نفسه، ص83.

[3] – المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[4] _ ج.ل. ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، د.ط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص328-329.

التقليدية، فالمسرح "ليس إلا واقع زائف من الضرورة بمكان بشه وتقديمه الزائف في سباق الحقيقي، هو التعريف المثالي لهذه الرؤية الإخراجية[1]".

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

ومن المؤكد أن سعى آرتو إلى تحقيق كل ما هو جمالي وفني بالأساس في فن الإخراج، لم يكن سبيلا في الممارسة المسرحية على فضاء الخشبة بقدر ما كان في شكل تصورات نظرية تجلت في مبدأ الممارسة على مستوى النص، بعدما أعتبر هذا الأخير غير كفيل لصناعة المسرح، وتاركا المجال للإخراج الذي يعد المبدأ الأساسي للمسرح المعاصر القائم على قواعد وأسس تعليمية وفنية باعتباره "لا مجرد درجة انعكاس النص على المسرح، بل نقطة انطلاق كل خلق مسرحي، اللغة المسرحية النموذجية[2]" تسمح للممثل بتحويل النص إلى مختلف الحركات الجسدية وفقا لأداء القسوة، ومن ثم تصبح كافة عناصر العرض المسرحي تعطي وصفا لفضاء العرض وعدم تجانسها هو ما يعطي جمالا مسرحيا في الفضاء المسرحي. بينما يرفض آرتو أن يكون الديكور بمعناه المألوف "ويستعيض عن ذلك بشخصيات هيروغلوفية، وأزياء شاعرية قديمة، بدلا من الأزياء الحديثة، لأنها كما يعتقد تحتفظ بجمال مظاهرها ودلالتها. مانيكات طولها عشرة أمتار، وأقنعة ضخمة، وأشياء فريدة النسب، تظهر كالصور الكلامية، لتأكد الجانب المحسوس[3]".

---

[1] _ كريستفر اينز، المسرح الطليعي (من 1896 حتى1996) ، تر: سامح فكري، ط1،مطابع المجلس الأعلى للآثار، الإسكندرية، 1994، ص138.

[2] _ أنتونان آرتو، المسرح وقرينه، تر: سامية أسعد، المرجع السابق، ص82 .

[3] _ أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، المرجع السابق، ص84.