رقم: / ن ع م ب ت ب ع/2022.

مستخرج من محضر المجلس العلمي رقم 05
المنعقد بتاريخ 15مارس 2022

صادق المجلس العلمي للكلية على مطبوع الأمالي الدكتور عيسي أحمد،الموسوم ب " نظريات فن الإخراج المسرحي" لطلبة السنة أولى ماستر تخصص نقد العرض المسرحي.

مستغانم في: 2022/04/24

رئيس المجلس العلمي للكلية

منصور كريمة
رئيس المجلس العلمي

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria

وزارة التعليم العالي
والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس
مستغانم
كلية الأدب العربي و الفنون

Ministry of Higher Education
And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis
Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

مستغانم في: 2022/02/22
الرقم: 05 / ك.أ.ع.ف /2022

Ref :05 / F. L.A A/ 2022.

مستخرج اللجنة العلمية لقسم الفنون

وافقت اللجنة العلمية لقسم الفنون، في اجتماعها المنعقد بتاريخ: **2022/02/22** على الأمالي الخاصة ب: **د. عيسي أحمد: مطبوع / نظريات فن الإخراج المسرحي الخاص بطلبة الماستر1 نقد العرض المسرحي.**

رئيسة اللجنة العلمية

د. خديجة بومسلوك
رئيس اللجنة العلمية لقسم الفنون

People's Democratic Republic of Algeria
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministry of Higher Education and Scientific Research
جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم
University of Mostaganem - Abdelhamid Ibn Badis
كلية الأدب العربي والفنون
Faculty of Arabic Literature and Arts
FLAA
كلية الأدب العربي والفنون
Faculty of arabic literature and Arts
UNIVERSITE
Abdelhamid Ibn Bad
MOSTAGANEM

قسم: الفنون

شعبة: فنون العرض

الدكتور: عيسي أحمد

المطبوعة البيداغوجية (آمالي) ضمن متطلبات الترقية لدرجة الأستاذية

لدروس ومحاضرات مقياس: نظريات فن الإخراج المسرحي

المستوى: السنة أولى ماستر

التخصص: نقد العرض المسرحي

تاريخ الإنجاز: فيفري 2022

رئيس اللجنة العلمية	رئيس المجلس العلمي للكلية
د. خديجة بومسلوق رئيس اللجنة العلمية	منصور كريمة رئيس المجلس العلمي

المحاضرة الأولى: فن الإخراج :

الإخراج المسرحي لغة موازية ومترجمة للغة النص المسرحي، وبه يتم تحويل النص إلى مشاهد من خلال التمثيل والتصميم والموسيقى والإضاءة أمام الجمهور، ويتألف عادة من عدد من المراحل تبدأ بعد أن يختار المؤلف ممثليه ثم يقرأ عليهم النص بصوت عال، ثم يشرح كيف ومتى يتحركون على الخشبة وتستمر التدريبات لعدة لقاءات بين المؤلف والممثلين حتى يتم بعدها تقديم العرض للجمهور، وكانت إرشادات المؤلف (ديدا سكا لوس أي المعلم) بمثابة المعيار الأول لتوصيل المعلومات إلى Didascalies الممثلين والجوقة والراقصين، وكانت تضم مجموعة من القواعد والأهداف التي تحدد شكل العمل المسرحي .

والإخراج مصطلح مسرحي ظهر وتطور مع العملية المسرحية كوظيفة مستقلة في النصف الثاني من القرن 19 حسب (باتريس بافيس)، وهويدل على تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور وموسيقى وإضاءة وحركة وأداء وصياغتها إلى شكل مشاهد إلى حد تقديم رؤية المخرج[1].

تعني حرفيا التوضيع على الخشبة وقد استخدم Mise en scènes في اللغة العربية لأول مرة في عام 1820 حيث كان وقتها يعني تنظيم التشكيل الحركي للممثلين. وكانت قبل هي السائدة (الإدارة الفنية) ومازالت تستعمل حتى اليوم متعلقة Régie ذلك كلمة بالجانب التقني والإداري وانتقاء الممثلين في اللغة الألمانية ما زال المخرج يسمى Régisseur.

ويشمل الإخراج بالمعنى المعاصر العماليات التالية:

. إدارة الممثل وتحديد طابع الأداء

. تقديم قراءة محددة للنص والتعبير عن المعاني الكامنة فيه من خلال أدوات العرض وتحديد أسلوب العرض.

[1] ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان الناشرون، الطبعة الأولى، 1997، ص 07.

. توضيع معطيات النص في فضاء معين، وترتيب عناصره والتنسيق بين مختلف مكونات العرض .

– التنسيق بين مختلف العاملين في مجال بناء العرض المسرحي من أجل تشكيل الوحدة العضوية للعرض المسرحي.

والاهتمام بالعرض المسرحي كان موجودًا في المسرح على مدى تاريخيه، ووجود الإرشادات الإخراجية ضمن النصوص ووجود أعراف وتقاليد تحدد أسلوب العرض عرفت في كل الحضارات، من المسرح الشرقي التقليدي إلى المسرح اليوناني وقد تحدث أرسطو(384–322 ق.م) في كتابة فن الشعر عن ترتيب المناظر والحيل كجزء من العملية المسرحية، إلى القرون الوسطى في الغرب بحيث كان يقع تنظيم مسار العرض على عاتق شخص يكلف بذلك هو مدير اللعبة وبعدها صار يقوم بهذه المهمة الكاتب نفسه أو الممل الأول أو مدير الفرقة المسرحية أو المعماري والرّسام عن الديكور.

وفي تطور لاحق صار شكل العرض يثبت في نص مكتوب مثل السيناريو في (نشرة التعليمات) التي تحتوي على معلومات cahier de régie الكوميديا ديلارته أوتقنية تفصيلية .

❋ ظهور الإخراج وتطوره ❋

* ومع كل التحولات التي طرأت على الأنواع المسرحية فرض إهتمام أكبر بالعرض وترافق ظهور الإخراج مع تطور المسرح وتقنياته وإستخدام الإضاءة الكهربائية في عام 1880 وأجهزة الصوت المتطورة لإحداث المؤثرات السمعية، ومع زيادة عدد الصالات، والتغيير في تركيب الجمهور وتنوعه وذوقه وإقباله المتزايد.

وبانفتاح البلدان الأوروبية على بعضها البعض وجوالات الفرقة الألمانية (الدوق ساكس ماينننغن) التي تأسست عام 1866 وجالت أوروبا بين 1874 و1890

واعتبرت مجددة في أسلوب العرض، ويعتبر مؤسسها أول فنان وضع للإخراج .

قواعد أصبح بفضلها فنًا مستقلاً داخل دائرة الفن المسرحي.

ومن التأثيرات التي ينبغي التوقف عندها وكان لها دورًا كذلك في تطور الإخراج قبل ظهور المفهوم بحد ذاته ما كتبه وحققه الموسيقي الألماني ريتشارد فاغنر(1813-1883) حيث أجرى تعديلات هامة في أسلوب العرض من خلال ربط الإضاءة بالشخصيات والمواقف الدرامية، إضافة إلى ذلك ظهور السينما والتي كانت منذ ولادتها فن المخرج، مما شكل حافزا للمسرح لكي يحدد خصوصيته وينوع أساليبه.

- يعتبر المسرحي الفرنسي أندري أنطوان (1858 -1943) الذي أسس المسرح الحر في باريس 1887 أول مخرج بكتاباته المنشورة في " أحاديث حول الإخراج"

بحيث تعتبر وثيقة هامة حول بداية(1903)Causerie sur la mise en scène التفكير بالإخراج كوظيفة مستقلة وذلك لارتباط أفكاره بالواقعية والطبيعة من خلال الالتزام بالدقة التاريخية في العرض ورفض اللوحة الخلفية المرسومة بطريقة خداع البصر واستخدام أغراض حقيقية من الواقع على الخشبة لتحقيق أكبر قدر من الإيهام، كما أنه لم يعتبر الممثل مجرد أداة لإلقاء النص وإنما اهتم بحركة جسده وبحضوره على الخشبة، وهكذا شكلت أفكار أنطوان تأثيرا ملموسا على الأخص سنوات الثلاثين الأخيرة من القرن التاسع عشر م، إذ اكتسب الإخراج المسرحي أهميته العظمى كفن مستقل حتى بات يطلق على المخرج صانع ومنتج قوانين العرض المسرحي. وبهذا فرض وجوده على كل العناصر الفنية والتقنية التي تدخل ضمن العملية الإبداعية للعرض بما فيها النص أيضا، وبعد ذلك تحول المخرج إلى دراماتورج (المخرج الكاتب)عندما بدأ يكتب نصه في فضاء العرض باستخدام الوسائل الإخراجية البصرية .

كما أن المسرح الروسي قنسطنطين ستانسلافسكي (1863 -1938) الذي أسس في موسكوعام 1898 (مسرح الفن) عمل بنفس توجه أندري أنطوان لكنه إضافة إلى وظيفة المخرج كمنظم للعرض مهمة إدارة وإعداد الممثل .

ومع بداية القرن العشرين ظهر توجه مسرح آخر موازي تماما ومناقضا للواقعية يقوم على كشف الأدوات المسرحية بدلا من إخفاءها، وتطور هذا التوجه في روسيا وألمانيا وفرنسا ضمن تيار الرمزية والتعبيرية التي تجلت معالمها في تأثيرات الفنون التشكيلية على العرض المسرحي، وفي التخفيف من أهمية النص وطرح تساؤلات جديدة حول الفضاء المسرحي والديكور .

وضمن هذه التعددية في التوجهات نلاحظ أن فن الإخراج قد ارتبط منذ ولادته بالحداثة والتجريب والبحث عن صيغ جديدة وجماليات متنوعة شملت العديد من الباحثين والعاملين في حقل الإخراج معتبرين أن الإخراج عملية تهدف إلى إبراز جمالية النص المسرحي بشكلها الصافي ووسيلة لتبيان جوهره .

✸ وظيفة المخرج ✸

المخرج المعاصر هوالمخطط لمشروع الإنتاج المسرحي، وهوفي الوقت ذاته العقل المفكر والمبدع لتفاصيل وكليات العرض المسرحي. فالمخرج هوالذي يختار النص المسرحي، أويوافق عليه على الأقل، وهوالذي يحدد متطلبات العرض المسرحي مكان العرض، الفنانين التعبيريين من ممثلين وراقصين وموسيقيين وهنا يمكن أن يكتفي باختيار مصمم الرقص كوريغراف وملحن موسيقي على أن يراجع معهما التفاصيل فيما بعد حسب منهج وأسلوب متفق عليه مع المخرج حسب رؤيته الإخراجية، والمخرج كذلك يحدد السينوغراف، الذي ستوكل إليه مهمة تصميم الديكور والأزياء والأكسيسوارت ويتدارس معه التفاصيل إلى غاية الاستقرار على رؤية المخرج، وبعدها فإن المهندس المنفذ هوالذي يشرف على التنفيذ ويقود جماعات الحرفيين والعمال الفنيين المشاركين في كل ذلك .

الوظيفة الأساسية والأكبر عند المخرج في إعداد العرض المسرحي هي اختيار مجموعة الممثلين الصالحين لتجسيد شخصيات المسرحية، ثم تأتي وظيفة تدريب مجموعة الممثلين على أدوارهم لمدة قد تقتصر على شهر واحد وقد تطول حتى تبلغ العام أوتزيد .

تدريب الممثلين يتضمن كقاعدة مرحلتين : مرحلة التدريب الصوتي على الطاولة، ثم مرحلة التدريب الحركي على خشبة المسرح، وهناك استثناءات تقتضي الدخول مباشرة في جلسات الطاولة يقوم المخرج بعرض منهجه في العمل، فكرته من النص والشخصيات والعلاقات التي تربطها والأسلوب الذي يخضع له العرض المسرحي تعبيرا وتشكيلا، وقد يدخل المخرج في حوار مفتوح مع الممثلين تواصلا إلى وحدة التفكير، وبهذا الشكل يخلق جوا من الحوار – قد يتدخل بذكائه ونضجه في توجيهه – يؤدي في النهاية إلى نفس الغرض .

بعد الاتفاق (مخرج – ممثل) على الخطوط الأساسية لمشروع العرض المسرحي ومعرفة كل واحد متطلبات دوره يتوجه الجميع إلى ضبط الصورة الصوتية للعرض وتوجيههم بعد ذلك على خشبة المسرح لضبط الصورة المرئية للعرض (عماد الصورة الصوتية للعرض الكلمة من خلال صوت الممثل (صوت قوي، ضعيف، غليظ، حاد، إيقاع بطيء، سريع، انفعال ساخن، بارد، اللون غاضب هادئ، حب، كراهية ... إلخ) وأصل وعماد الصورة المرئية جسم الممثل، أوأجسام مجموع الممثلين عندما تتقابل وتفترق، تتواجه وتتباعد، في خطوط أفقية ،رأسية، دائرية حتى تملأ الفراغ المسرحي حياة وحرارة وتعطي للزمان والمكان معانيهما .

لكي يتوصل المخرج إلى الوفاء بهذا الالتزام والعبء الثقيل، لا بد أن يكون ذا ثقافة واسعة ومتعددة الجوانب ولابد أن يكون ثانيا مبدعا أي فنانا، يقول كوردون كريج (مخرجا مثقفا وليس فنانا، لن يكون مفيدا في المسرح). وخلاصة القول لممارسة الإخراج المسرحي يقتضي مايلي : * التمرس بدراسات لغوية وأدبية واسعة وبالتخصيص دراسة الأدب المسرحي عبر تاريخ المسرح في العالم دراسة أدبية ونقدية . *دراسة الحقب التاريخية التي كتبت فيها هذه الأعمال، سعيا إلى اكتشاف العلاقة بين النص والبيئة الإنسانية والحضارية التي أفرزته، بصرف النظر عن صفة العالمية المكانية والزمنية التي تتميز بها الأعمال الأدبية الكبيرة، ولاشك أن الدراسات التكميلية تتضمن كل من علم النفس الفردي

والاجتماعي، وعلم الاجتماع وتاريخ الحضارة والفنون (فن الشعر، الموسيقى، الرقص، العمارة، النحت، التصويري، السينما وجميع التكنولوجيات الحديثة ...إلخ).

أما المعرف المتخصصة فإنها تبدأ بالدراسة العميقة نظريا وتطبيقيا لكافة عناصر العرض المسرحي وبوجه خاص خشبة المسرح بكل مقوماتها وإمكانياتها التعبيرية والتشكيلية سواء كانت أوميكانيكية أوكهربائية أوصوتية حتى يكيف الفراغ المسرحي بما يناسب رؤاه في إخراج أعمال المسرحية المختلفة، فالمخرج مطالب بأن يهضم بوجه خاص نظريات المسرح المختلفة وتقنياتها بحيث يكون قادرا على استنباط تفسير معاصر ومناسب للنص الذي يتناوله تفسيرا يتواءم مع القضايا الإنسانية التي يطرحها مجتمعه.

المحاضرة الثانية: اندريه أنطوان (1858-1949)

ومن المتأثرين بمنهج (دوق ساكس ماينغن) في الإخراج، (اندريه أنطوان)[1] الذي ذهب ابعد مما ذهب عليه (الدوق)، ودعا إلى خلق الإيهام الكامل على خشبة المسرح منطلقا في فلسفة هده، من المبدأ الذي طرحه (إميل زولا)[2] بتصوير الواقع بدقة تكاد الى حد التصوير الفوتوغرافي، دون أدنى تدخل في إعادة الخلق أوإحداث تغيير، بعد أن وجد أن المسرح الفرنسي صار بحاجة إلى تغيير شامل، يعم (التمثيل) و(النص) و(المنظر المسرحي) نتيجة ما وصل إليه من زيف، ومن ابتعاد عن الواقع الاجتماعي مستفيدا من الاكتشافات العلمية الحديثة في دراسة الإنسان دراسة موضوعية متأثر بنظريات (الوراثة) لـ (مندل)، و(أصل الأنواع) لـ (داروين).

إن ما سعى (أنطوان) إلى تقديمه إلى الجمهور، هوالكشف عما يعانيه الإنسان من استغلال ومن الاستلاب، ليدرك هدا الجمهور، كم هي مأساة إنسانية. فالطبيعة التي انتهجها(أنطوان) جاءت لتوصل هده الأفكار من خلال أجزاء الحياة الصغيرة، لتصل إلى فكرة الكبيرة. وتعكس قدريه الإنسان. فراحت تبشر أساسا برغبة طبقة جديدة للوصول إلى السلطة، من اجل تهنئتها وتملكها. وراحت النصوص التي تكتب، والعروض المسرحية التي تقدم تؤكد انه ليس النبلاء ولا الارستقراطيون هم الدين يقودون الحياة، إنما الناس

---

[1] اندريه أنطوان (1858-1943): مخرج مسرحي فرنسي، ولد لابوين في ريف فرنسا.انتقل الى باريس وعمره ثماني سنوات، اقعد ابويه في وقت مبكر عن العمل، وترك دراسته ليعمل بدلا عنهما ليعيلهما. عمل ساعيا لسمسار أوراق مالية، وعمل كاتبا في شركة الغاز في باريس بعد دلك عمل في مكتبة عامة، استطاع خلالها ان يقرا بشغف كل ما يستطيع قراءته من أجل التحصيل والمعرفة. واحب المسرح في وقت مبكر فاتصل بفرق الهواة المنتشرة انداك في باريس، ومن خلال تجاربه المسرحية استطاع ان يراس فرقة الهواة (سيركل جلوا) عام (1883). استمر في تقديم اعماله المسرحية لغاية عام (1896) حيث اغلق بعدها هدا المسرح.

[2] اميل زولا (1840-1902): مؤلف روائي ومسرحي فرنسي . كان النصير القوي للمدهب الطبيعي. كتب عداد من المسرحيات لتعرض على المسرح الحر الدي اسسه (اندريه أنطوان)، سيما مسرحية (تيريزا راكان) ومسرحية معدة عن قصة (جاك دامور)

البسطاء أنفسهم هم الدين يقودون الحياة، عليهم أن يعودون إن هذه الحياة هي حياتهم، ويجب أن يصنعونها بأيديهم، ولا يجب أن تضيع من أيديهم.

لذلك أصبحت (الطبيعة) فكرا موجها إلى المجتمع، من اجل استثارته فكل مسرحية تكتب، أوكل عرض يقدم، له علاقة بالواقع، وله علاقة بالنظام الاجتماعي الذي وجدت فيه، إما من اجل تغيير دلك النظام الاجتماعي، أومن اجل تثبيت قيم جديدة. من أجل ذلك أسس (أنطوان) المسرح الحر.

كان (أنطوان) يؤكد على الحوارية في الإلقاء، وليس الخطابية. لان الشخوص أناس حقيقيون يعيشون في أماكن حقيقية، ولا يحسون بوجود الجمهور لذا أكد على ممثليه أن ينسوا أن هناك جمهورا يراقبهم.

لقد حارب مساوئ التمثيل في المسرح الفرنسي، التي سادت فترة القرن التاسع عشر، وتمثلت بالحوارات الطويلة التي ينفرد بها في أغلب الأحيان ممثل واحد، هادفا من خلال التأثير في الجهور، وجذب انتباههم، موجها حواره إليهم، لا إلى زملائه من الممثلين الآخرين، متجاهلا دورهم في صنع أحداث المسرحية.

من اجل ذلك رفض (النجومية) وقلل من أهمية الممثل (البطل) – كما فعل سلفه (الدوق) –، وطلب من الممثل ألا يتحرك على وفق أهوائه الشخصية، إنما حسب طبيعة الفعل المسرحي، ودعاه إلى معايشة الدور.

وبما أن أنطوان كان احد الهواة المحبين لفن المسرح، فلعله وجد من الصعب عليه التعامل مع ممثلين مشهورين (نجوم) لا يسمحون بان يوجههم احد أويبدى لهم أية ملاحظة، لان في ذلك إهانة لهم، وانتقاصا من شخصياتهم وقدراتهم الفنية, لاسيما إذا كان من يبدي الملاحظة من الهواة ك أندريه أنطوان[1] .فضلا عن أن هده الطريقة في التعامل كانت غير مألوفة من قبل، لدلك اعتمد على ممثلين هواة غير معروفين في الوسط الفني.

[1] يستنتج المؤلف دلك مما حدث عام (1988) مع الممثلة روز اينتج احدى الممثلات الشهيرات حيث اختيرت لتقوم بدور (الملكة) في مسرحية (هملت) لشكسبير، امام الممثل الشهير (ادوين بوث) بدور (هملت) وبما ان الممثلة المدكورة

ونادي بالعمل الجماعي، حيث يشارك في العمل بأدوار الكومبارس (المجموعات الصامتة) من لا أدوار رئيسية لهم مهما كانت مكانة هؤلاء الممثلين في الفرقة، ليصحح من المفهوم الخاطئ الذي تركته طريقة الاعتماد على الممثل (النجم) وأصبح على الممثل دراسة عناصر العرض المسرحي كافة وإعداد نفسه إعداد جيدا، بما في دلك الجانب التقني والفيزيقي الذي يمنحه القدرة على التعبير، ليصبح في النتيجة ممثل واع ومدرك لطبيعة عمله وطبيعة حركته المطلوبة مع المجموعة على خشبة المسرح.

ويفترض (أنطوان) أن الممثل الجيد هوالذي يدرك أن الحركة من أقوى وسائل التعبير، وقد تكون أحيانا ابلغ من النص الطويل[1]. ولم يكن منهج الإخراج عند (أنطوان) يتضمن فكرة التخطيط المسبق لعمل المخرج، أوالاعتماد على نسخة الإخراج (السكر بت)، إنما يترك ذلك لطبيعة التمرين مع الممثلين.

أما عمله مع المنظر المسرحي، فقد سعى (أنطوان) إلى تأكيد فلسفة (الطبيعية) التي تقضي بأن الإنسان هوالصانع قدره، وليس هناك قوة خارقة فوق الإنسان تصنعه. وتهدف إلى إظهار حياة الجمهور داخل المسرح وخارجه، وتؤكد أن يرى هذا الجمهور نفسه بنفسه. من خلال إقناعه بما يعرض أمامه، بان هده هي حياته، وإذا لم يصدق، فلينظر إلى حياته على المسرح.

من اجل ذلك صمم (أنطوان) خشبة المسرح على هيئة غرفة، تحيطها جدران أربعة، الجدار المواجه للجمهور يكون شفافا، تحل محله ستارة المقدمة، أطلق عليه (الجدار

لم تكن قد سبق لها التمثيل امام (بوث)، فقد اقترح عليها هدا الممثل ان تحضر تدريبا خاصا لمشهد غرفة النوم، الا انها اعتبرت هدا الاقتراح إهانة لا تغتفر لها ولمقدرتها الفنية.وانسحبت من تمنثيل الدور ومن الفرقة المسرحية على الفور.

انظر: فرانك م, هوايتنج، المدخل الى الفنون المسرحية، ت: كامل يوسف واخرون، (القاهرة : مطابع الاهرام التجارية،1970)، ص 200.

[1] انظر أيضا: لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، سلسلة مداهب وشخصيات العدد (93) الدار القومية للطباعة والنشر، 1964)، ص 85-86. انظر أيضا: سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص 58.

الوهمي) أو(الجدار الرابع)، وأصبح رفع الستار لا يعني البدء الحقيقي لأحداث المسرحية، بل السماح للجمهور أن يرى أحداثا كانت تجرى أصلا قبل رفع الستار.

وسعى (أنطوان) لان يكون المنظر المسرحي أكثر من إطار هرموني موظف لحركة الممثل، فأصبح البيئة التي ستعيش فيها الشخصيات، بغض النظر عن طبيعة الأحداث أوالحركات التي ستجرى على خشبة المسرح. لان (المكان) هوالذي سيقرر طبيعة حركة الشخصيات وليس العكس.[1]

وأصر على أن يكون هناك تصميم خاص لديكور كل مسرحية جديدة، لان المنظر عبارة عن بيئة، والبيئة تختلف من مكان إلى أخر.

وفي الإضاءة، كان (أنطوان) يهتم أن تكون اتجاهات مصادر الضوء واضحة، كالشمس والقمر والمصابيح والشبابيك. وعارض وجود الإنارة السفلى، لان اتجاه أشعتها يخالف الواقع. ولم يكتف بخلق الأجواء الداخلية على خشبة المسرح، بل سعى لتحقيق الأجواء الخارجية، سواء كانت عبر الصوت أوالضوء أوالديكور، فأستخدم الأصوات كمؤثرات للتعبير عن الحيوانات كالعصافير والضفادع والصراصير. واستخدام الإضاءة المناسبة لليل وللنهار. وكان يفصل استخدام الإكسسوار الحقيقي على المسرح. شأنه شأن الدوق، ويصر على أن يكون الإنتاج بأعلى المستويات، فتحمل جراء دلك، ديونا كثيرة قدرت عام 1894 بحوالي 100000 مائة ألف فرنك.

[1] انظر : سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص 59.

المحاضرة الثالثة: قسطنطين ستانسلافسكي (1863-1938)

ومن المتأثرين بمنهج (الدوق ساكس ماينننغن) المخرج (قسطنطين ستانسلافسكي)[1] الذي قامت منهجيته في المسرح على ركيزتين أساسيتين هما: (النص المسرحي) الذي له رسالة أووظيفة اجتماعية. و(الممثل) المسئول عن نقل هده الرسالة أوالوظيفة إلى الجمهور. فركز كل جهوده واهتماماته في عمله مخرجا على خدمة (النص المسرحي). إذ يرى أن مهمة المخرج الأولى، نقل فكرة المسرحية وهدفها إلى الجمهور. وان أفعال الشخصيات التي يخلقها المؤلف يجب أن تظهر مبررة ومنطقية ومتماسكة ومقبولة كما في الحياة الحقيقية. وان يتضح هدف النص مضمونة للجمهور.

ليفهم هدا الجمهور القادم لمشاهدة العرض، لمادا كتب النص، ولماذا يمثله الممثلون ذلك أن المخرج عند (ستانسلافسكي) هوالمترجم الأمين لأفكار المؤلف، وهوأيضا عقل فريق العمل المسرحي وقائدة وعينه الناقدة.

ويقضي عليه أن يلاحظ كل خطوط أحداث المسرحية من بدايتها إلى نهايتها مستعينا في ذلك على الفهم النص فها دقيقا ومستفيضا، كان يتعرف على النوع الذي تنتمي إليه المسرحية، والمدرسة أوالمذهب المسرحي، وان يؤكد على كل ما يساعد الممثل ويعينه على الكشف عن حقائق حياة الدور.

أما الركيزة الثانية (الممثل)، فكانت تعاليم (ستانسلافسكي) في الإخراج على احترام عمل الممثل بوصفه الشخصية الأولى التي تبدأ بوضع بدرة العمل ومراقبة تطورها ونموها. لدى

---

[1] قسطنطين ستانسلافسكي (1863-1938) : من اسرة غنية في روسيا، والدته ممثلة فرنسية، ووالده سليل احد السلاطين الاتراك، اختطفه تاجر يوناني من القصر في صندوق وابحره به خلسة، نشا في جومن الثراء والحفلات، والاستقبالات والعروض الفنية. احب المسرح مند صغره فانشا مسرحا للعرائش في منزله، يعرض العابه في الحفلات. كان يتردد كثيرا على مسرح (مالي)، ثم اتجه لدراسة المسرح واحتراف التمثيل تقدم الى مدرسة الدراما بموسكووقبل، غير انه أصيب بخيبة امل في استادته. ترك المدرسة ليعود الى مزاولة نشاطه الفني مع أصدقائه واسس جمعية للهواة تحت اسم (جمعية موسكوللفن والادب).ثم أسس مع (نميروفيتش دانشنكو) مسرح الفن بموسكوعام (1898) بعد جلسة امضياها معا في مطعم البازار سلاف في 22 حزيران 1897.حيث خرجوا بمفاهيم عملية جديدة في فن المسرح.

كان (الممثل) عنده سيد المسرح ويعمل على ان يفني نفسه فيه ومن خلاله، لأنه أداة التعبير التي يخاطب بواسطتها الجمهور.[1]

ومع إن (ستانسلافسكي) سار مند بداية حياته الفنية على نهج المخرجين المستبدين في العمل، وعامل ممثليه معامله الدمى، حيث اقتصرت ملاحظاته للممثلين على نقل ما يراه مستحوذا على خياله، ليستنسخوه طبق الأصل. بيد انه رفض هدا الأسلوب في العمل، وراح يبحث عن (الحقيقة)، عن الحياة الفنية، لا الحياة لاعتيادية في العمل، وكان احد أسباب هذا الرفض دراسته المستفيضة لمناهج مشاهير الممثلين الدين سبقوه وإعجابه بهم، وأولهم (توماسوسالفيني).[2]

راح ستانسلافسكي يبحث عن قوانين التمثيل الأساسية النفسية والفسيولوجية وتمكن لأول مره في أثناء وجوده في (فنلندا) من إيجاد أساس نظري لفن المسرح، لاسيما ما يتعلق بأداء الممثلين.

وقد استطاع القيام بعدد من الاكتشافات المهمة في هذا المجال من أبرزها:

أولا: إن حالة الممثل الذهنية وهوعلى خشبة المسرح، تكون إحدى العقبات الرئيسية أمام (التمثيل) الأصيل. إذ انه سيعرض من الخارج ما لا يشعر به باطنيا.

وهذه الحالة يعاني منها الممثلون معظم حياتهم الفنية واستطاع (ستانسلافسكي) معالجة هذه الحالة بواسطة (استرخاء العضلات). إذ إن الاسترخاء سيجعل جسم الممثل بأسره تحت إرادة الممثل وطوع أمره. وبهذا يستطيع أن يعبر عما يشعر به بكل حرية.

---

[1] انظر: كمال عيد، مدرسة الإخراج عند ستانسلافسكي، مجلة المسرح،(القاهرة)،العدد السادس،(يونيو، 1964)،ص 97.

[2] توماسوسالفيني (1829–1916): ممثل إيطالي شهير من مواليد (ميلانو). تميز بالصدق في أدائه التمثيلي . كان يتقمص الشخصيات جسدا وروحا قبل بدء العرض بوقت مبكر. ويظل محتفظا بالشخصية الى ان ينتهي العرض. ولقد خرج (ستانسلافسكي) من مساهدة سالفيني بعع من الانطباعات التي صارت فيما بعد أساسا لمسرح موسكوالفني، ولمنهج ستانسلافسكي في التمثيل.

ثانيا: تركيز الانتباه: أدرك ستانسلافسكي أن الممثل يشعر بالارتياح، حينما يركز اهتمامه على أحاسيس جسمه، وينشغل عن الجمهور. وهدا ما يوصله الى حالة (العمل الخلاق) على خشبة المسرح. وهذا (التركيز) لا يتضمن السمع والبصر حسب، بل بقية حواس الممثل.

وستانسلافسكي ينصح الممثل أن (الانتباه المشتت) لا، يتحمله المتفرج ولا ينشد اليه، وعليه ان يخلق لنفسه دائرة تركيز صغيرة تساعده في خلق حركة حرة لا أحاسيسه تجعله ينسى مدرجات الجمهور.

و(الانتباه) عند ستانسلافسكي نوعان: انتباه داخلي، وانتباه خارجي فالانتباه الداخلي يساعد الممثل على تحويل موضوعه الذهني العقلاني إلى موضوع عاطفي حسي. وإذا أراد الممثل أن يطور انتباهه الداخلي، فعليه أن يتعلم خارج المسرح، كيف يجب عليه أن ينظر ويرى ويسمع ويصغى. أي ينمي انتباهه الخارجي .ويحذر الممثل أيضا من إن الانتباه الداخلي عرضة للانحراف على خشبة المسرح، والابتعاد عن حياة الدور، ليختلط بحياة الممثل الشخصية ويتحول إلى انتباه خارجي .لذا وجب على الممثل الانتباه لنفسه قبل أن ينطق أول كلمة من كلمات دوره. ليتأكد ما إذا كان جسمه يطيعه بحرية أم لا، فإذا ما أحس أن عضلاته مسترخية، وأحس بأنه في قمة تشكيله الجسدي، انتقل ليراجع عالمه الداخلي.

فالانتباه هوعمل الممثل الخلاق، ويجب تنميته والسيطرة عليه، ولا تتم هذه التنمية والسيطرة إلا بالانتباه لكل مظاهر الحياة اليومية، ليتم نقلها فيما بعد على خشبة المسرح . لذا يمكن القول أن ستانسلافسكي يولي الانتباه الداخلي أهمية كبيرة كما يوليها للانتباه الخارجي.

ثالثا: موعد حضور الممثل إلى المسرح: إن حضور الممثل إلى المسرح بوقت مبكر من بداية العرض، يساعده على البناء الداخلي للدور، ويتوصل بذلك إلى (الصدق) في الأداء. ولتحقيق ذلك لا بد له أن يطور حساسيته الفنية بالصدق.

أما ما يعينه ستانسلافسكي بـ (الصدق) فهو" ... صدق مشاعر الممثل وأحاسيسه صدق الدافع الإبداعي الداخلي، الذي يجاهد التعبير عن نفسه"[1] مثله في دلك الممثل (توماسوسالفيني) الذي كان يحضر إلى المسرح قبل ثلاث ساعات من موعد العرض.

وللوصول الى حالة (الصدق) التي يراها ستانسلافسكي ضرورية في عمل الممثل الخلاّق، أوجد(لو) السحرية الخلاقة. لان العمل الخلاق على المسرح لا يبدأ في الواقع الملموس والصدق الملموس . وهذا ما لا يستطيع الممثل أن يؤمن به . لكن إيمان الممثل الحقيقي ينبع من (لو) السحرية التي يكشف الممثل أن باستطاعته الإيمان بها كحقيقة ملموسة وبحماس شديد. فالمسرح إذن هوالصدق الذي يؤمن بيه الممثل، ويرى ستانسلافسكي" أن اشد الأكاذيب صفاقة، لابد على المسرح، أن تتحول إلى شيء صادق، من اجل أن تصبح فنا".[2]

من أجل ذلك، كان إحساس الممثل عاملا مهما في عمله، فهويعينه على تحويل أكذوبة المسرح إلى حقيقة، ولأجله أكد(ستانسلافسكي) على استخدام (لو) السحرية، لأنها ترفع الممثل من الحياة اليومية إلى أفاق الخيال الرحب. ولأنها من العناصر التي ينبثق منها الفعل المسرحي، فهي الحافز والدافع لفعالية الممثل الخلاقة.

رابعا: إن الإحساس بالصدق يمكن الحصول عليه بالتدريب والمران، مثله في دلك مثل (التركيز) و(استرخاء العضلات). وهذا ما دفع ستانسلافسكي إلى وضع تمريناته المسرحية التي تتعلق بالتركيز واسترخاء العضلات، على تماس بالإحساس بالصدق.

خامسا: إن فن المسرح يتحول بمرور الوقت إلى عادة، كتحول الأشياء إلى شيء مألوف إلى طبيعة أخرى للممثل. وبعدها يستطيع الممثل أن يستخدم أشياء جديدة على المسرح،

---

[1] أريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، ت: يوسف عبد المسيح ثورت،ط 2 (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986)، ص 221.

[2] أريك بنتلي، المصدر السابق، ص 222.

من غير أن يفكر في حركته الميكانيكية. وهدا الاكتشاف الأخير له علاقة بالحالة الذهنية الخلاقة للممثل.[1]

وقد قسم ستانسلافسكي منهجه في عمل الممثل على قسمين رئيسيين:

الأول: عمل الممثل الباطني والظاهري فيما يخص نفسه.

الثاني: عمل الممثل الباطني والظاهري فيما يتصل بدوره.

ففي القسم الأول يعتمد العمل الباطني تقنية نفسية تعين الممثل على حضور حالة الدهن الخلاق للوصول إلى الإلهام . أما العمل الظاهري فيعتمد على إعداد الممثل لجهازه البدني من اجل تقمص الدور.

وفي القسم الثاني، أي عمل فيما يتصل بالدور، فيعتمد على الجوهر الروحي للعمل الدرامي.

وقسم ستانسلافسكي (الممثل) على ثلاثة أنواع:

1. الممثل المبدع.
2. الممثل المحاكي.
3. الممثل المبتذل[2].

ويرى (ستانسلافسكي) أن العنصر الآخر الذي ينبثق منه الفعل المسرحي بعد (لو) السحرية هو(الظروف المعطاة). وفيما يتم تقديم حكاية المسرحية أوعقدتها، أحداثها، وقائعها، الفترة التي تحصل فيها الأحداث، زمان الفعل ومكانه، رسم الحركة والإخراج، تفسير المخرج والممثلين للمسرحية، مناظر المصمم وملابسه، الأثاث، المؤثرات الصوتية...الخ[3]

---

[1] المصدر السابق نفسه، صص 217-223.

[2] المصدر نفسه،ص 226.

[3] المصدر السابق نفسه، ص 229.

إن الحياة على خشبة المسرح غير الحياة الحقيقية، فالحياة الحقيقية ليست من الفن بشيء، إذ إن الفن يعتمد على الخيال، والفن المسرحي يعتمد على الخيال المؤلف، كما يعتمد على خيال المخرج والممثل. وان اخلص صديق للمثل في عمله كما يراه (ستانسلافسكي) هوخياله، بما فيه من إبداعات (لو) السحرية و(الظروف المعطاة)، لدا كان لزاما على الممثل ان يمتلك خيالا قويا يساعده في خلق التبرير الضروري لكل حركة يقوم بها على خشبة المسرح، ويحتاج هدا الخيال الى التدريب يروضه باستمرار.[1]

إن هذه الاكتشافات المتعددة أصبحت منهجا مميزا للمخرج (ستانسلافسكي) كانت سببا رئيسيا في تغيير أسلوبه الإخراجي، فبعد أن كان في مرحلة حياته الفنية الأولى يخطط بإتقان لكل صغيرة وكبيرة في نسخة الإخراج قبل ذهابه إلى جلسة التدريب ليطلب من ممثليه تنفيذ مخططاته من دون ادني تغيير، صار يذهب فيما بعد إلى الجلسات التدريب من دون سابق ليبدأ العمل معهم، معتمدا في ذلك على إبداعهم وخيالهم.[2]

وعلى أن الطريقة التي أوجدها (ستانسلافسكي) ليست قواعد جامدة غير قابلة للتطور أوالتجديد بل هي طريق خصب يربي فيه الممثل نفسه بنفسه، ليصل إلى التمثيل الحقيقي النابع من التحليل الدقيق للشخصية وسلوكها ومواقفها وتصرفاتها"

إن المخرج الذي يعتبر نفسه عبقريا من البداية، بأن يحتضن وجهة نظر ثابتة غير متغيرة، تغير الأحداث أوالتدريبات في كل يوم وفي كل ساعة على المسرح، مخرج لا يعرف نظام ولا منهج أوطريقة ستانسلافسكي في التعبير المسرحي".[3]

أما تعامل (ستانسلافسكي) مع المنظر المسرحي، فيمكن تقسيمه الى مرحلتين زمنيتين:

---

[1] قسطنطين ستانسلافسكي، اعداد الممثل، ت: محمد زكي العشماوى وزميله (دون دكر المدينة: دار الهنا للطباعة، 1973)، ص 88.

[2] انظر: سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص 73.

[3] فاضل خليل، مناهج وأساليب عالمية، في الإخراج المسرحي، محاضرة القيت على طلبة الدراسات العليا، بغداد : جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة،(15ت2، 1994).

أولا: مرحلة سبقت عام (1906) : في هذه المرحلة، كان ينتهج الطبيعية بشكل متشدد ويعتمد على المغالاة في عمل المنظر المسرحي، والفخامة في عمل الملابس والإكسسوارات، حتى انه قام برفقة زوجته ومصمم المناظر المسرحية .

(سيموف)[1] واحد خياطي الملابس، وعدد كبير من الممثلين، برحلة إلى مدينة (روستوف يارد–سلافسكي) للبحث عن الملابس والإكسسوارات التي يحتاجونها لأحد عروضهم المسرحية. والتقوا بـ(شلياكوف) الذي أعاد إعمار (قصر الكرملين) فرحب به في هذا القصر وعاشوا فيه عدة أيام, فرسموا وصوروا ما في هذا المتحف من كنوز. واشتروا في طريق عودتهم عددا آخر من العباءات والمعاطف والأحذية.[2]

ثانيا: مرحلة تلت علم (1906) : وفيها انتهج (ستانسلافسكي) الواقعية النفسية بشكل مدروس دراسة علمية. وكان ابرز مصممي المناظر المسرحية الدين استعان بهم في هده المرحلة هو (ايكوروف)[3].

ويمكن استخلاص النقاط الآتية من خلال تجارب ستانسلافسكي الشخصية مع المناظر المسرحية:

---

[1] فكتور.أ.سيموف : ابرز المناظر المسرحية الدين استعان بهم ستانسلافسكي، حيث صمم المناظر المسرحية لعدد من المسرحيات التي اخرجها ستانسلافسكي ومنها:

مسرحية (الشقيقات الثلاث) لتشيخوف، عام 1901.

مسرحية (الحضيض) لغوركي، عام 1902.

مسرحية (سلطان الظلام) لتولستوى، عام 1902.

مسرحية (بستان الكرز) لتشيخوف عام 1904. (انظر الشكل رقم 2، 3، 4، 5).

[2] انظر: عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل (الموصل: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، جامعة الموصل، 1988)،ص 126.

[3] صمم (ايكوروف) عددا من المناظر المسرحية للمخرج (ستانسلافسكي) منها:

مسرحية (لعبة الحياة) لـ (ك هامسون)، 1907.

مسرحية الطائرة الأزرق لـ مترلينك، عام 1908.

1. بما أن (ستانسلافسكي) من المهتمين بالواقعية والطبيعية، فقد أكد أن المسرح هوشريحة من الحياة، وان كل مكونات العرض المسرحي يجب أن توحي بإيهام أن ما هومعروض هوواقعي. فظهر لنا:

أ. التجسيد: أي أن بناء المنظر المسرحي بدأ يأخذ شكلا معماريا للواقع.

الملحقات التي تدخل ضمن المنظر المسرحي، تأخذ الشكل الواقعي، أوتستعمل نفسها دون أي تغيير لوتحوير، وتوضع على المسرح في أماكنها المخصصة.

ب. بدأت الشبابيك والأبواب الواقعية تظهر، وبدأ سقف المسرح يوحي للمشاهد بأنه مغلق.

ت. اهتم (ستانسلافسكي) بتحقيق الأجواء الخارجية، من خلال الصوت والإضاءة والمنظر المسرحي. وكان يهتم بما وراء الشبابيك، فكان يضع الأشجار والأنهار ليحقق الإيهام المطلوب.

ث. كان هدف (ستانسلافسكي) من خلال الدقة في المنظر المسرحي تسليط الضوء على الظواهر الطبيعية الاجتماعية، وتأكيدها وإبرازها بشكل دقيق، وتعريفها للمشاهد.

ج. كان يريد أن يظهر للمشاهد، أن هذه هي حياته أمامه على المسرح أي انه يريد أن يضع المشاهد على المسرح، معتمدا على الممثل الجيد، والمنظر المسرحي الواقعي الجيد.

2. اعتمد (ستانسلافسكي) على المنظر المسرحي في تحديد حركة الممثل.

3. من خلال أعمال (ستانسلافسكي) المعتمدة تتضح أهمية المنظر المسرحي عنده من خلال تقسيم المسرح إلى مناطق متعددة تمثلت بالبيوت الضخمة والحدائق الواسعة، والأسوار العالية، والتي كان يقدم من خلالها مضامين مختلفة لمسرحياته.

4. في مشاهد المجاميع، حاول (ستانسلافسكي) أن تكون لكل فرد مشارك ضمن المجموعة شخصيته المختلفة في الحركة، والتصرف، والشكل العام والملبس والنبرة

الصوتية، على عكس من مخرجين آخرين كانوا يظهرون أفراد مجاميعهم، وكأنهم شخص واحد على المسرح. وهذا له اثر كبير على طبيعة المنظر المسرحي المصمم لكل من هذين النوعين.

5. كان المخرجون قبل ستانسلافسكي يهتمون بالشكل الخارجي للمنظر المسرحي أما (ستانسلافسكي) فقد اهتم بالهدف العام للمسرحية (الفكرة الأساسية)، ومضمونها الإجمالي، وكان خطه الأساس يصب في خدمة الهدف وإبراز المضمون، وتوضيحه للجمهور، لذلك فأن هذا الهدف، هوالذي يحدد شكل المنظر المسرحي.
6. كان ستانسلافسكي يرى أن المناظر المسرحية لابد أن توجه في خدمة الفكرة الأساسية للمسرحية، لتوضيحها وإيصالها للجمهور. لذلك فأن من واجب مصمم المناظر المسرحية أن يساعد الجمهور على فهم كل ما يرد من ألوان وتخطيط ضمن المنظر المسرحي، وبما يخدم الفكرة الأساسية.
7. عند ستانسلافسكي صارت الستارة تعلن عن بدء العرض المسرحي فالستارة في حقيقة الأمر مازالت موجودة لكنها رفعت لتسمح بالرؤية، أي ان الممثل لم يعد يمثل للجمهور، إنما يمثل الشخصية، والستارة بمثابة الجدار الرابع.
8. (ستانسلافسكي) من المخرجين الذين أسهموا في عملية البناء الدرامي لذلك ركز على كشف الشخصية، تاريخ الشخصية، تقديم الشخصية، كشف انفعالاتها وعواطفها، علاقاتها بالشخصيات الأخرى. فكل هوموجود على المسرح، مأخوذ من الواقع، بيت كامل، أثاث غرفة كامل، مكتب كامل، وحتى أدق التفاصيل في الإكسسوارات، يجب أن تتوافر على المسرح لتساعد الممثل في التفاعل مع البيئة التي تعيشها الشخصية.
9. اهتم ستانسلافسكي بتفسير النص بواسطة الممثل، أي إن الممثل يستطيع أن يعكس حياة الشخصية إلى جانب تفسير النص بواسطة المنظر المسرحي

والإضاءة أوالملابس، لدلك فأن دور المنظر المسرحي سيكون مكملا للعرض المسرحي.

10.إن سعي(ستانسلافسكي) لتحقيق الإيهام على المسرح، جعله يعتمد على المنظر المسرحي الواقعي كما هوفي الحياة العامة.

12.أصبح للمنظر المسرحي عند (ستانسلافسكي) دور خاص، حيث أن الممثل بدأ الإفادة من وظائف المنظر المسرحي على المسرح، إذ انه لا يتحرك من مكان إلى أخر إلا لقصد، أولسبب أومسوغ معين، وإلا فأن حركته تبقى من دون تفسير، وهذا يغاير ما سبق، حيث كان هم الممثل الأول إبراز شخصيته كممثل بطل أمام الجمهور، ولا يهم المنظر المسرحي ولا طبيعته.

فعند (ستانسلافسكي) أصبحت حركة الممثل مع وجود المنظر المسرحي تعطي دلالات اجتماعية أوتاريخية. لدلك بدأ الاهتمام بدافع الحركة عند الممثل وسببها وفعلها. وهدا يؤثر تأثيرا واضحا في عملية تصميم المنظر المسرحي.

على الرغم من التقدم الكبير الذي أحرزه المخرجين (ماينغن) و(أنطوان) و(ستانسلافسكي) الذين مثلوا الواقعية والطبيعية، في التجديد الذي أضافوه للمسرح العالمي، والدي تمثل في تطوير المناظر المسرحية التي كانت في الفترات التي سبقتهم متمثلة بالمنظر المرسوم المعتمد على نظرية المنظور، والتي استبدلت بالمناظر المسرحية المجسمة الحقيقية، التي تعامل معها الممثل تعاملا حيا ومباشرا.

والإضاءة المسرحية التي أصبحت قادرة على تطوير الظواهر الطبيعية والتأثيرات النفسية للفرد والمجتمع، واعتماد الدقة التاريخية في اختيار الملابس والإكسسوار، وظهور شخصية المخرج، قائد العمل المسرحي الذي عمل على وحدة الصور المسرحية، ووحدة الأسلوب في العرض المسرحي، فقد ظهرت اتجاهات إخراجية دعت إلى الثورة على الواقعية والطبيعية، تمثلت بما يسمى بـ (مسرح الفن)، أو(الفن للفن)، المسرح اتخذ التجارب الغربية، وشعر الدراما مادة له. مكرسا حركته هذه لأجل الجمال.

ومن ابرز مخرجي هده الاتجاهات الإخراجية الحديثة: (ابيا)، (كريج)، (راينهاردت)، (مايرهولد)،(ارتو)، وآخرون. الذين سلكوا طريق الرمزية والتعبيرية وغيرها وساهموا في تطوير حركة الإخراج والمناظر المسرحية ودفعهما إلى الأمام.

إن مساهمة كل منهم في خلق طرائق جديدة ومبدعة، ساعدت المخرجين الآخرين في شتى أنحاء المعمورة في الاستفادة من إبداعاتهم الفنية المختلفة.

المحاضرة الرابعة: أدولف أبيا (1862-1928)

دعا (أبيا) أن يكون المخرج سيد العمل المسرحي، الذي يمتلك كل خيوط العمل المسرحي بيده. ومبعث هذه الدعوة التي امن بها، هوالمسرح الإغريقي الذي كانت الدراما فيه لا تنقسم بين التأليف والإخراج. بل كان المؤلف هوالمخرج وهوالممثل أيضا. فضلا عن رؤيته في مهمة المخرج التي صارت تكمن في قيامه بدراسة النص دراسة طويلة، واختيار التصاميم المناسبة للمناظر والمعدات المسرحية، والإشراف على تنفيذها بشكل دقيق.

ولما كان عمل المخرج يحمل بين طياته كل هذه المواصفات، اشترط إن يجمع في شخصيته ما بين شخصية الشاعر المرهف الحس، وشخصية الرجل المجرب الحذر من الانزلاق في المطبات المهلكة التي تنحرف بالعمل المسرحي بعيدا عن هدفه المرسوم.

ويرى (أبيا) إن على المخرج أن يتناول نصا مسرحيا حديثا، إذا أراد أن يخرج عملا ما، ليتيح له هدا النص فرصة استغلال المنظر المسرحي والإضاءة والموسيقى والحركة وغيرها من عناصر العرض المسرحي الأخرى، لان في اختيار مثل هذه النصوص، تسجيلا لدرجة الرقي الفني التي بلغها المسرح.

ويرى أن عملية الإخراج هي السعي الدائم لبعث الحياة المسرحية في نص درامي مكتوب. يعمل فيه المخرج على تحديد مساحة زمنية يتم ضمنها إخراج النص بالوسائل البشرية المتوافرة والعناصر المسرحية الآلية والتكنيكية التي يمتلكها وقد هدف (أبيا) من وراء هده النظرة الحديثة، لعملية الإخراج، إلى خلق أعمال مسرحية نموذجية مثالية، تجذب المشاهد عن طريق ما تحويه من مادة ساحرة، وجذابة فتحقق بواسطة قوة فنية توحد العمل هي (المخرج) الذي يسيطر على جميع عناصر العرض المسرحي.

ويرجح (أبيا) (الحركة) على (الكلمة) من حيث الأهمية في ميزان خشبة المسرح، فالحركة عنده بمثابة الحياة، لأنه يرى إن عين المشاهد أكثر حساسية في التأثر من أذنه فجاءت الحركة عنده لتحل المكانة الأولى في العرض. وقلل من أهمية الكلمة حين قال" لقد صرنا

إلى درجة من التدهور تجعلنا ننظر إلى الكلمة على أنها أهم من الحياة، بل ومن العمل الفني نفسه في بعض الحالات الخاصة".

وبناءا على وجهة نظره هذه في النص المسرحي، نجده يحد من مشاركة المؤلف المسرحي في جلسات التدريب، وينهي دور المؤلف حالما ينتهي من كتابة النص، ولا شأن له بعد دلك بما سيدور على خشبة المسرح. فدور المؤلف يقتصر على كتابة النص، أي على الجانب الأدبي، أما ما سيحدث من عمل على خشبة المسرح من قبل الفنيين، كمصمم المناظر المسرحية والأزياء والإضاءة وغيرهم. فهناك شخص آخر يقوم يهدا الدور، هو(المخرج) الفنان الذي يستطيع أن يحدد زمن كل كلمة، وزمن كل مشهد، قياسا إلى الإيقاع المطلوب في الوقت الذي يعجز فيه المؤلف عن عمل دلك.

أما (الممثل) فقد اهتم به (أبيا) بوصفه صانع الفعل الدرامي في العرض المسرحي من أجل ذلك دعا أن تكون عناصر العرض كافة في خدمة الممثل فتصميم المناظر المسرحية وتصميم الإضاءة لا يهدفان إلا إلى الجمع ما بين تأثيرهما وأداء الممثل في وحدة فنية متكاملة. وهنا يتضح لنا سبب رفضه أن يطغى عنصر المناظر المسرحية أوأي عنصر آخر على الممثل، ليبقى المتفرج مشدودا إلى حركة الممثل. غير منشغل بمشاهدة الديكورات الضخمة أوالمناظر الطبيعية الخلابة على خشبة المسرح. لذلك عد (أبيا) الممثل العنصر الذي يتم بموجبه ضبط التكوين الفني على خشبة المسرح لخلق الانسجام بين العناصر التشكيلية الموزعة.

أما الفضاء المسرحي فقد كان من ابرز اهتماماته التنظيرية إذ لاحظ عدم وجود وحد متكاملة في عناصر العرض المسرحي. وتوصل إلى نتيجة مفادها أن السبب الرئيس في ذلك يعود إلى التباين بين الممثل ذي الأبعاد الثلاثة، والمناظر المرسومة ذات البعدين. وحيث انه اعتقد بان الممثل هوالوسيط بين الكتاب المسرحي والمتفرج، وبأن الإيهام ألمنظري هوشاهد الحاضر على الممثل الحي، لان الممثل هوالشيء الحي الوحيد على خشبة المسرح، وأن الديكور هوالشيء الميت لذا فقد هدف

إلى إيجاد التناسق في جميع العناصر بعلاقتها مع الممثل. وبما أن الممثل عند (أبيا) "كان ثلاثي الأبعاد، لذا فأن الإعداد بأسره ينبغي أن يكون على الدوام ثلاثيا.

إذن فقد وجد (أبيا) أن المشكلة الأساس في التصميم ألمنظري، هي إيجاد علاقة بين الممثل المتحرك، والأرضية الأفقية والمنظر العمودي، فوحد بينها جميعا وجعلها عناصر يكمل بعضهما البعض. وعمل على تقسيم خشبة المسرح إلى مستويات ومنحدرات ومدرجات، لتساعد على ابتكار الحركة المناسبة وترفع من قيمتها الفنية، يقول (اوسكار. ج. بروكت):" كانت المشكلة الأساسية عند أبيا هي العلاقة بين الممثل المتحرك، والأرضية الأفقية، والمنظر العمودي. وفي الماضي كانت هذه العناصر الثلاثة تعالج كعناصر ليست ذات علاقة بينها، غير أن أبيا كان يركب تصاميمه وفقا للفضاء وللكثافة وللكتلة، فاستخدام المنصات والمدرجات والمنحدرات لا يجاد العلاقة بين المنظر العمودي والأرضية الأفقية وإعطاء الفرصة للمثل أن يتحرك أفقيا وعموديا لذلك يعود الفضل لـ(أبيا) في تحديد معالم النظرية الداعية إلى امتزاج العناصر المسرحية في وحدة عضوية واحدة .

إن الحركة الجديدة التي جاء بها (أبيا) لإصلاح وضع المنظر المسرحي الذي توقف لمدة طويلة على استخدامه للقواعد القديمة. كما لها الأثر البالغ في إبداع صور وأشكال جديدة دفعت تقنية الفضاء المسرحي إلى أمام. فاستطاع أن يرسم مناظر مسرحية رائعة بواسطة الضوء، كانت تغني خشبة المسرح، سواء من ناحية صعوبة تبديلها بين المشاهد أواحتياجها إلى مخازن واسعة للخزن. من اجل ذلك" يعد أبيا أول من أبدع ديكورا ضوئيا أي ديكورات مكونة من الإضاءة مستخدما أجهزة الإضاءة النقطية أي المركزة على نقطة أوبقعة محددة.

لقد استطاع (أبيا) من خلال الديكور الضوئي أن يخلق على المسرح أشكالا زخرفيه ومناظر مسرحية ذات أبعاد رمزية وتعبيرية، كانت تسهم إلى حد كبير في خدمة الفعل المسرحي الذي ركز عليه كثيرا. ورفض الواقعية على المسرح كما أرادها الطبيعيون الذين

أسرفوا في استخدام كافة الوسائل لتقريب الأشياء كما هي موجودة في الطبيعة. إن شعار (أبيا) هو:

" لا تجسد الواقع على المسرح ولكن أوح بيه فقط" فإذا أراد تصوير غابة مثلا على خشبة المسرح، صورها كجوخاص ليعيش داخله الممثل، ويستطيع الإحساس به في علاقته مع الأشياء الأخرى المحيطة، أي انه يوحي بوجودها على خشبة المسرح، وبهذه الطريقة استطاع (أبيا) أن يبدل المنظر المسرحي بكل بساطة في كل فصل من فصول أعماله المسرحية.

ومن خلال دراساته وأبحاثه، وجد أن إثقال خشبة المسرح بالديكورات الضخمة أمر مرفوض، لأنه لا يخدم حركة الممثل التي هي روح الفعل المسرحي، وبالتالي فأن كيان الممثل سيضيع في إطار هذه الضخامة، ويتحول هدف المسرحية إلى استعراض للديكور لا لتقديم الحدث المسرحي، وسيفقد العمل معناه وهدفه.

إن دور المناظر المسرحية أوالديكور المسرحي هومساعدة الممثل في تقديم المعنى الموحي بحركته بحيث تصبح الحركة هي كل شيء في العمل المسرحي لذلك يرى (أبيا) أن " المسرح الجمالي، أوالمسرح المسرف في استخدامات الديكور والتابلوهات هومسرح يقوم على أساس خاطئ في الفن".

أما الإضاءة فتعد من العناصر الرئيسية التي اهتم بدراستها وتنظيرها وعدها من العناصر التشكيلية المهمة على خشبة المسرح. وإذا ما عدنا إلى الوراء لسنوات قليلة أي قبل ظهور أبيا نجد أن الإضاءة كان يقصد بها إنارة المسرح بالضوء العام (الفيضي) حسب. وعند ظهور (أبيا) واهتمامه بهذا الجانب، نرى أن الإعداد المسرحي اتسم بالتوهج المتوازن، فلكل شيء على خشبة المسرح أهميته المحددة . فيركز اتسم بالتوهج المتوازن، فلكل شيء على خشبة المسرح أهميته المحددة .

فيركز على الأشياء المهمة بإضاءة مركزه، ويهمل غير المهم بظلال كثيفة، وهذا يساعد على إضفاء جمالية خاصة على التكوينات الحركية أو(الميز انسين) يقول (جيمس لا فر) " لقد اهتم أبيا بالإضاءة خاصة لتغييره (الميزانسين) وبإحساسه بأهمية المنصة المنحوتة".

للإضاءة المسرحية عند (أبيا) تأثير في العرض المسرحي لا يقل عن تأثير الكلمة المنطوقة بل يقف بموازاته في بعض الأحيان أويتغلب عليه في أحيان أخرى، حينما تستأثر الإضاءة باهتمام المشاهدين أكثر مما تستأثر الكلمة .

وتعتمد هذه الأهمية بالدرجة الأساس على التباين بين الضوء والظل الذي تخلقه الإضاءة وما تخفيه من سحر مميز على خشبة المسرح. فبواسطة الظلال تعظم الأشكال، وتترجم العواطف، وتحدد الملامح.

إن الضوء بدرجاته المتفاوتة وبتدريجاته اللونية، يمكن التعامل معه بشكل فني وخلاق، فتقليل شدة الضوء من جانب معين من خشبة المسرح، وتقوية الجانب الأخر، يعطي للشكل المسرحي من وجهة النظر البصرية شخصية جديدة، عكس الضوء المنتشر الذي يحدث رؤية شاحبة ولا يخلق التركيز، إلا انه عندما يسلط على الأشياء الموجودة على المسرح فأنه يلقي ظلالا متباينة . ومن هده الظلال تظهر لنا الأشياء، وكأنها منحوتة على المسرح.

واستطاع (أبيا) أن يجعل من الإضاءة عاملا في إثارة العواطف والأحاسيس بما تخلقه من مؤثرات نفسية في جمهور المتفرجين، فالألوان المختلفة، والظلال المتدرجة تزيد من القيمة الجمالية والعاطفية لدى المشاهدين" إنها تستطيع إثارتنا عاطفيا بقدرتها على التشديد على الأشكال وتبرزها، لإعطائها قوة جديدة ومعنى جديدا". تماما كما تفعل الموسيقى في النفس البشرية وإبراز أعمق المعاني العاطفية لها، فأن الضوء يستطيع بقدرته اللامح دودة على الإيحاء والانسيابية في رسم المشهد المطلوب وتوصيله إلى المشاهد.

كان (أبيا) يقدم انطباعا عن الماء من خلال الإحساس العميق بالحفاظ على ظلام المسرح، ويقدم قمة الجبل تبدومنفصلة بوضوح عن أصقاع الأرض المنبسطة ويصور لنا

أيضا ألسنة اللهب . ولهدا نرى أن (أبيا) قد أبدع في استثمار هدا الجانب من الإضاءة، ولدلك " كان الضوء بالمقياس إلى أبيا رسام المشاهد الأسمى".

ولم يكتف بأن يبقى الضوء رساما للمشهد فقط، بل راح يبحث عن وظيفة أخرى للضوء، فوجد الإعداد المسرحي ليس مجرد بناء مجموعة من الألواح وبزوايا قائمة، إنما هومجموعة منتظمة ومركبة وبمستويات مختلفة في الفضاء المسرحي، وان الضوء لم يعد دوره يقتصر على تجسيد شيء معين وثابت على سطح اللوحة الممتدة أوخلق واقع مصطنع، بل دخل في تركيب كل عناصر العرض المتواجدة على خشبة المسرح، وربطها مع بعضها بوحدة واحدة. وهكذا نرى انه" لم يعد الضوء بالقياس إلى أبيا رساما للمشهد فقط بل باني المشهد أيضا. استطاع أيضا أن يجعل انتقال الممثل من الضوء الساطع إلى الضوء الخافت بخطوتين أوثلاث، تعوض عن انسحابه لخمس عشر خطوة، فيكون تأثيرها النفسي والحسي على المشاهد اكبر أيضا .كذلك استطاع أن يتلاعب بمساحة خشبة المسرح بواسطة الضوء، فبتسليط الضوء الفيضي على المسرح تتسع مساحته في نظر المشاهد وبتحديد الضوء في بقعة معينة، تصغر مساحة هذا المسرح.

وأثبتت (أبيا) أن بإمكان الإضاءة تحديد ملامح الشخصيات، والمواقف المسرحية التي توجد فيها الشخصيات فباستخدامات معينة يمكنها أن تترجم أفكار المؤلف الدرامي الذي يعجز عن إيصالها بواسطة الكتابة.

ولا حد لاستخدامات الإضاءة عند (أبيا) فهي كألوان الرسم، يستطيع بها الفنان أن يصور ما يشاء من مواضيع معقدة أومبسطة أوحركة أوسكون أوأجواء نفسية مختلفة . لذلك يرى المؤلف أن الإضاءة أصبحت من المصادر الأساس في تطوير فن المسرح من اجل إعطاء الأهمية المطلوبة لكل من الممثل والفضاء المسرحي.

المحاضرة الخامسة: ادورد جودون كريج (1872–1966)

يرى (كريج)[1] أن المخرج هو سيد العمل المسرحي، ويستحق دور الرئيس في قيادة العملية الفنية . فلقد أراد المخرج أن يكون ساحرا أوكيميائيا للمسرح. يستطيع وفي السحري التجريبي أن يتوصل إلى المزيد من الاكتشافات والإبداعات التي تغني المسرح بالفن الأصيل، وتميز دوره بالكشف عن الجديد. من اجل ذلك سخر من المسرح التقليدي، ودعا إلى كسر شوكة الواقعية والطبيعية، وإقامة مسرح جديد يعتمد التحليق في المساحات الفضائية وإطلاق العنان لأساليب التشكيل في المسرح بأبعادها الفنية المختلفة، فقال" كي ننقذ المسرح، لا بد أن ندمره، وأن نقيم مسرح المستقبل ... ونحن نحاول هذا إنما نحاول إقامة فن يتجاوز مكانة كل الفنون الأخرى... فن يقول اقل مما تقول الفنون الأخرى لكنه يعرض أكثر مما تعرض أكثر مما تعرض أيضا[2]..لهذا كان المسرح الذي رغب في تحقيقه يكلف الكثير من الجهد والمال، فالممثلون المهرة، والآلات الضخمة وأجهزة الإضاءة المعقدة هوما يحتاجه المخرج لتحقيق رؤيته الفنية.

وأكد (كريج) أهمية دور المخرج وحضوره الفني، بوصفه شخصية واسعة المعرفة، ملمة بالكتابة المسرحية، والتأليف الموسيقي، وبفن العمارة المسرحية، وفن الرسم وغيرها من الأمور الفنية الأخرى. متجاهلا في الوقت نفسه الملاحظات التي يسطرها المؤلف المسرحي في النص، سواء في تحديد نوع الحركة أونوع الأزياء المطلوبة أوتحديد المكان أوطبيعة الإضاءة المستخدمة أوشكل المناظر المسرحية. وقسم المخرجين على نوعين:

---

[1] ادور جوردون كريج (1872–1966) : مخرج ومنظر مسرحي انجليزي، والده الممثل (ادورد) ووالدته الممثلة (الن تري) من أشهر المسرح الإنجليزي، احترف التمثيل في السابعة عشر من عمره، وقرأ الكثير من الكتب المسرحية حتى أصبح أوسع الناس ثقافة في جميع الفنون المسرحية . دعته ألمانيا ثم روسيا لزيارتيهما فوضع فيهما أسس الإصلاح المسرحي. زار إيطاليا واستقر في فلورنسا وافتتح فيها معهد للتمثيل، انشأ مجلة (الماسك) أي القناع فكانت أولى المجلات المسرحية، شهدت له أوروبا كلها وأمريكا، وتسابقت مسارحها إلى الانتفاع بفنه في الإخراج وبثقافته المسرحية. بويع بوصفه رائد الإصلاح المسرحي.

[2] جيمس روز – المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ص 43

النوع الأول: هوصانع العمل المسرحي من الطراز الأول (الحرفي) الذي يلتزم بكل ما موجود في النص المسرحي، مستعينا بالمؤلف نفسه، وبالممثلين ومصممي المناظر والأزياء، وغيرهم من الفنيين .

والنوع الثاني: المخرج الفنان الملم بأسلوب العمل الفني والذي يبدع ويبتكر ويختار الحركة والكلام والخطوط والألوان والإيقاع المناسب بنفسه لكل مشهد. وهدا هوالنوع الذي يفضله (كريج) من المخرجين.

ولم يعتمد (كريج) على النص المسرحي إلا بقدر ما يوحي إليه بالمعنى العام، وبقدر ما يستنبط منه أفكارا جديدة تخدم الإنتاج الفني .فيترجم هدا المعنى من خلال الحركات والتكوينات الفنية مستعينا بأقل ما يمكن من الكلمات، مؤكدا أهمية حركة الممثل وقطع الديكور وألوانها. وفي دلك ينجوبفنه نحوفن التمثيل الصامت (البانتوميم)، الذي يعتمد الإشارة والحركة والخيال. ومند عام (1904) بدأ اهتمامه واضحا بالتمثيل الصامت، وتوقع أن زمن النص المكتوب سينتهي، وستحل محله أعمال تخلومن الكلمة وتمتلئ بالحركة، يقول " وأنا أؤمن بالزمن الذي سوف يكون في مقدورنا فيه أن نخلق أعمالا فنية في المسرح بدون استعمال المسرحية المكتوبة"[1]

وكما وجدنا عند (أبيا) من قبل، نجد عند (كريج) الشيء نفسه فكريج يرى أن مهمة المؤلف تنتهي بانتهاء عملية التأليف، ولا حق له بعد دلك بالتدخل في خصوصية عمل المخرج، بل دهب ابعد من دلك في تزمته مع المؤلف، حين اعتبر أن رسم حركات الشخوص المسرحية على النص من قبل المؤلف، ما هوإلا تعد صارخ على عمل المخرج. يقول كمال عيد" ويرى كذالك كريج، أن الاستمرار في كتابة وشرح ما بين القوسين والإسهاب في ذلك ما هوإلا تعد على وظيفة المخرج المسرحي وفكره ورأيه

[1] ادوارد جوردون كريج، في الفن المسرحي، ت: دريني خشبة، ط2 ،(القاهرة: مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، 1960)، ص 73.

ورؤيته. فلماذا يحزن المؤلف إذن لوترك له احد الممثلين حوارا أوأضاف إليه؟ دلك لان هدا التدخل يعادل تدخل المؤلف بما بين قوسين في عمل المخرج ."[1]

أما (الممثل)، فلم يتعامل معه بوصفه كائنا حيا له مشاعره وأحاسيسه وله إبداعاته الشخصية التي يطمح في إظهارها على خشبة المسرح، إنما أراد منه أن يكون منفذا وبشكل أعمى لكل توجيهاته وملاحظاته التي تساعد على إظهار الفكرة المسرحية التي رسمها للمسرحية. فكان الممثل عنده كأي أداة صماء يضعها حيث يشاء ومتى شاء. وكما أمن بأن زمن الكلمة المكتوبة سينحسر من على خشبة المسرح، أمن بأن المسرح سيستغنى عن الممثل، يقول" وأنا أؤمن بالزمن الذي سوف يكون فيه أن نخلق أعمالا فنية في المسرح بدون استعمال الممثلين".[2]

لكني لم أجد (كريج) يوما قد استغنى فيه عن الممثل، بل اقتصر على الحد من إبداع الممثل، وعد إبداعه في العرض المسرحي إفسادا لأفكار المخرج التي رسمها في ذهنه، وبالتالي الإساءة إلى التكوين الفني والجمالي للعرض المسرحي. بيد أنه استثنى من ذلك امهر الممثلين والممثلات، حيث إنهم – من وجهة نظره– الوحيدون الذين يستطيعون الوصول إلى حد التطابق والانسجام مع أفكاره المخرج فيما إذا التزموا بتوجيهاته.

وبعد أن عجز (كريج) من تحقيق حلمه في خلق نماذج خاصة من الممثلين كما أراد لهم أن يكونوا، وبعد أن أحس بعجرفتهم، وعدم التزامهم بالنصائح الموجهة إليهم، لعنهم ورغب التخلص منهم، لأنهم لا يمثلون الدور، إنما يمثلون أنفسهم، ومن ثم استبدالهم بالممثل الدمية(السوبرماريونيت) التي تمتلك فضيلتين: الأولى إنها طيعة، والثانية إنها صامته لا تجادل.

أما (الفضاء المسرحي) فقد أولاه (كريج) اهتماما كبيرا، فراح يركز على فخامة المنظر المسرحي وضخامته. وينفد تصاميمه على أساس أن هذا المنظر هوالمفسر لمضمون

---

[1] كمال عيد، "مدرسة جوردون كريج المسرحية" مجلة المسرح (القاهرة) العدد 44، (1967)، ص 38.

[2] ادوردجوردون كريج، في الفن المسرحي، ص 73.

النص الذي تناوله كمادة للعرض. لذلك عده من العناصر الفاعلة والمهمة. يقول (كريج)" اعلموا توا ان الانطباع الشامل العظيم الذي يولده كل من الديكور وحركة المجموعات هوأكثر الوسائل فاعلية. ولا أقول لكم هذا إلا بعد بحوث عديدة وتجربة طويلة".[1] وأكد ضرورة أن يكون (الديكور) منسجما مع أفكار المؤلف لخلق تكوين مسرحي جيد، مما حدا به إلى الاهتمام بالفنون التشكيلية.

إن اهتمام (كريج) بفن الرسم وبفن العمارة، كان يدعوه لان يؤكد ضرورة تواجدهما بتشكيل زمني خاص داخل العرض المسرحي من خلال المنظر المسرحي . لذا كان يقوم بنفسه بتصميم مناظره المسرحية، تاركا لخياله العنان في تحقيق ما يصبوإليه من أفكار ضمن هدا التصميم.

متجاهلا أن يكون النص هوالمصدر الوحيد، بل ينبغي أن يكون هذا المصدر هومناحي الفكر الشاسعة التي تثيرها الرواية في خيالي، أوالروايات التي نفثها في الشاعر نفسه من قبل"[2].

ولم يلتزم (كريج) بملاحظات المؤلف المسرحي ولا بتعليماته حين يحدد ضمن كتابته النص، نوع المناظر المسرحية أوشكلها أوطبيعتها أوحدودها. فكان يصمم في خياله وعلى وفق فهمه للنص.

ما يراه مناسبا له ولا فكاره . لدا كان ينصح المخرجين الآخرين، أن يكونوا هم المصممين، وألا يسمحوا لأحد من مصممي المناظر والرسامين أن يضعوا تصاميم أعمالهم، كما فعل هونفسه، فيعملوا على تحديد الخطوط والألوان والكتل والأشكال.

كان (كريج) يصر على أن المسرحيات العظيمة، يجب أن يصمم لها المنظر المسرحي العظيم الخلاق اللائق بها، لهدا كان يصمم منظرا مسرحيا ضخما واحدا يبقى طيلة العرض، ولا تستبدل فيه إلا أشياء بسيطة، بحيث يعبر هدا التصميم عن روح العمل ككل

---

[1] اوديت اصلان، فن المسرح، ج3، ص687.

[2] ادورد جوردون كريج، في الفن المسرحي، ص49

ويعكس التغيرات عبر مرونته. وقد ابتكر طريقة جديدة في تصميم المناظر المسرحية التي دعاها بالشاشات أو(السكرين). وهي عبارة عن جدران متحركة يمكن ربطها ببعضها لتكوين صورة المنظر المطلوب.

وأنا اتفق مع رأي الناقد(لي_سيمونس) في أن تصميمات (كريج) كانت غير عملية، نظرا لتجاهله الكامل لمبدأ النسبية[1] . فالتصميمات المنظرية محكومة بالعلاقة بين الحجم الثابت للجسم الإنساني وارتفاع المنظر .

فرسم (كريج) لأشخاص يبلغ ارتفاعهم ستة أقدام يبدومقنعا نظرا للعلاقة بينه وبين ارتفاع فتحة المسرح. أما إذا هبطت هده الفتحة إلى عشرين قدما فقط وهوارتفاع معظم المسارح الآن بحيث يبقى ارتفاع قامة الممثل ستة أقدام فأنه ستكون النتيجة غير مقنعه أبدا.

ومثال على تصميم المنظر المسرحي عند (كريج)، نتناول المنظر الذي صممه لمسرحية (هملت) لـ (شكسبير) . فقد امتاز هدا المنظر بالستائر العالية المشدودة على بكرات لتسهيل حركتها وتبديلها في أثناء العرض، بيد أن هده الفكرة لم تنجح من الناحية العملية، فاستبدلت بالستائر المغلقة، واستعمل (كريج) اللون ليرمز وبدلالات تعين المشاهد على معرفة ما يدور، فمشهد القصر الملكي كان يكسوه بالستائر الذهبية، ليرمز بها إلى الترف والإفراط في البذخ حيث فساد السلطة في ذلك القصر.

وحين يظهر هملت بمفرده لأداء الأدوار الانفرادية، كان يستبدل لون الستارة إلى اللون الرمادي ويرمز به إلى الحزن الدفين الذي يلف روح هملت حزنا على أبيه، كداك البس الشخصيات الرئيسية الملابس المذهبة لإظهار زيف الترف الذي كان يحيطها. واستعان أيضا بالستائر لتحقيق المنظر المطلوب معتمدا الخطوط العمودية الحادة التي تصنعا الستائر لخلق عالم غريب يختلف عن الواقع[2].

---

[1] انظر جيمس روس–ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ص 43.

[2] انظر: سيزار مولينارتي،"فنان المسرح ورموزه"، مجلة الأقلام، (بغداد) العدد4، (كانون الثاني 1984)، ص 25.

أما (الأزياء) فقد اهتم بها، بوصفها مكملة للشكل الذي كان ينشده مؤكدا أن المخرجين الآخرين عليهم أن يصمموا بأنفسهم أزياء عروضهم المسرحية. لا المخرج من وجهة نظره، هوالمسئول عن إنهاء عملية تصميم الملابس.

ولتسهيل هده العملية على المخرج، طلب منه أن يقوم في وقت مبكر من حياته الفنية بتفصيل الملابس للممثلين وخياطتها، ليستطيع وبكل دقة أن يتفاهم مع الفنيين وإبداء الملاحظات والتوجيهات لهم، كل حسب اختصاصه.

ويرى (كريج) أن أصعب أنواع الأزياء، هي الأزياء الملونة التي تحتاج إلى الدقة والتأني في تصميمها.

واهتم أيضا بالأقنعة، فأستخدمها في عدد من عروضه المسرحية. واهتمامه هدا يعود إلى قناعته في أن للقناع تأثيرا وتعبيرا أدق من الوجه الإنساني، إن تمسك (كريج) بالأقنعة ناتج عن تأثره بالمسرح الإغريقي والمسرح الروماني القديمين اللذين كانت تسودهما استخدامات الأقنعة.[1]

أما (الإضاءة) فهي عند (كريج) إحدى العناصر المهمة والضرورية والمكملة للعمل المسرحي، لدلك سعى إلى إيجاد طرق جديدة في استخداماتها وتطويرها بابتكار أساليب فنية تساهم في تفسير أعماله الفنية، وتوحي بالأجواء المطلوبة، دون اللجوء إلى الواقعية أوالطبيعية.

ومما لا يقبل الشك انه استفاد من التقنية الجديدة التي توصل إليها (أبيا) في فن الإضاءة. فاستغنى في بعض عروضه عن الديكورات، مستعصيا عنها بالإضاءة المركزة التي كان سحرها يفعل فعلة في عين المشاهد.

---

[1] انظر : ادورد جوردون كريج، في الفن المسرحي،ص 184.

انظر أيضا: كمال عيد، دراسات في الأدب والمسرح،(القاهرة: المطبعة العربية، 1966)، ص 228.

ونظرا لما أحس به من أهمية الإضاءة، ودورها الذي لا يمكن الاستغناء عنه في المسرح، فقد أكد أن على المخرجين أن يقوموا بابتكار طرق جديدة أيضا مشاهد أعمالهم المسرحية، وبشكل ينسجم مع العناصر المسرحية الأخرى. كما دعا إلى إزالة الأضواء الأرضية للحافة الأمامية للمسرح، لأنه لا مبرر لبقائها بعد التطورات الجديدة التي حدثت في فن الإضاءة، يقول"... ما علينا إلا أن نزيل الأضواء الأرضية من جميع المسارح، وبأقصى ما يمكن من السرعة".[1]

ويرى المؤلف أن هده الدعوة لإزالة الأضواء الأرضية، كان سببها إحساسه بالتطور السريع في فن الإضاءة بعد انتشار الكهرباء، بدلا عن الإضاءة بالطرق القديمة، وليس لسبب أخر، وهذا ما سنراه عند المخرجين الأخريين مثل (راينهاردت) أو(مايرهولد) أوغيرهم.

[1] أدورد جوردون كريج، في الفن المسرحي، ص 187.

المحاضرة السادسة: ماكس راينهاردت

إن نظرة (راينهاردت)[1] الفلسفية إل المسرح تمثلت في انه مجتمع للمشاركة العاطفية والوجدانية، يجمع فيه الممثل والمتفرج. وصب اهتمامه بأن تكون المسرحية التي يقدمها سهلة الفهم، وخالية من التعقيد، مهما كان شكلها أوطرازها أوالمدة الزمنية التي كتب فيها.

لذلك نجد الجمهور الألماني، والجمهور النمساوي، يتلهفان وبشوق لمشاهدة عروضه المسرحية أينما قدمت. وحينما يعلن عن موعد تقديم إحدى نتاجا ته، يقف جمهور برلين وبشغف أمام المسرح، منتظرا كل مستحدث من أعماله المبدعة.

هدا الجمهور الذي تدرب على أن المسرح غداء ذهني وعقلي.

كانت فلسفته الكونية تتمثل في أن قدرة الإنسان الخلاقة مستمدة من قدرة الله، وان المسرح له القدرة على صنع الإنسان والمجتمع من جديد، لا سيما أن وظيفة المسرح –عنده–هي الكشف عن الحقيقة، حقيقة الروح الجوهرية للإنسان، وإن حب الإنسان للمسرح شيء غريزي سواء كان ممثلا أومتفرجا.

إن إحدى سمات العمل عند(راينهاردت) بوصفه مخرجا هي اعتماده نسخة الإخراج (السكربت). وفيه يسجل كل الملاحظات التي ينطق ويتلفظ بها في كل جلسة من جلسات التدريب، حتى يصل (السكربت) في محتواه على ملاحظات تصل إلى خمسة أو ستة أضعاف النص الدرامي نفسه. صحيح إن (الدوق ساكس ماينغن) قد اعتمد (نسخة الإخراج) أيضا، إنها كانت لا تتعدى تسجيل حركات الدخول والخروج، من والى خشبة المسرح، وبعض الملاحظات البسيطة عن المناظر المسرحية والأزياء.

---

[1] ماكس راينهاردت (1873–1943): مخرج مسرحي نمساوي، ولد في مدينة بان بالقرب من العاصمة النمساوية (فينا) . بدأ حياته الفنية ممثلا مسرحيا في المسرح الألماني، تعلم كثيرا من استاده المخرج الألماني (اوتوبراهم). عمل مخرجا اول ومديرا للمسرح الألماني في برلين. منظم ومبرمج مسرحي من الدرجة الأولى عام 1906 دعا الى انشاء المسارح الصغيرة في اروبا.ادار ونشر المهرجانات المسرحية العديدة امام الاثار المعمارية في سالسبورج في النمسا، وفي ميونيخ في المانيا، فضلا عن ادارته لثلاث مسارح في المانيا وحدها. سافر الى اميركا هربا من النازية، وتوفي في هوليوود عام 1943.

بيد إننا نجد نسخة الإخراج عند (راينهاردت) تأخذ وجهات نظر جديدة ومتطورة،" إنها تسجل الاهميات الفنية، تكتب تحديدا درجات الصوت، والتونات وتغيراتها وانتقالاتها عند كل ممثل، وفي كل مشهد. تسجل الصمتات التي تخترق بعض أدوار الممثلين. تدون المعاني الحسية والموسيقية لكل مشهد، توضح حالة الإضاءة المسرحية وألوانها وقوتها وضعفها.

تسجل الانتقالات بكل ما فيها من عمل تقني وحركي وأداء تمثيلي من مشهد إلى آخر يتلوه، بما فيها من رعد وبرق وأمطار ورياح.[1]" لدا كانت نسخة الإخراج (السكربت)، قاموسا لغويا مسرحيا يجمع كل صغير وكبيرة في العرض المسرحي، ولا يجوز لأحد أن يعمل على تغييره.

واستطاع (راينهاردت) أن يستثمر كل وسائل العرض المسرحي المتوافرة في عصره للوصول إلى أقصى درجات التأثير الفني، من خلال انتقائه للأسلوب المناسب لكل عرض مسرحي، وصهر كافة العناصر المسرحية للخروج منها بطريقة جديدة أوبشكل جديد يبهر الجمهور، ومن خلال مسيرته الفنية الطويلة في العمل المسرحي سواء داخل ألمانيا أوخارجها، يمكن عده من المخرجين الدين لا يتمسكون بمذهب واحد أوبأسلوب ثابت. فهويرى أن لكل مسرحية أسلوبها الخاص في الإخراج.

أما النص المسرحي فقد تعامل معه على أساس ما يوحي إليه هدا النص من أفكار جديدة، يترجمها إلى أشكال وصور وحركات على خشبة المسرح. وعمل على الحد من طغيان الكلمة المنطوقة والتأكد على أهمية الحركة.

وهي النظرة نفسها التي تبناها كل من المخرجين (أبيا) و(كريج). وقد ظهر هدا الاتجاه بشكل جلي في مسرحية (المعجزة) التي أخرجها عامي (1911،1924) .

---

[1] فاضل خليل، مناهج وأساليب عالمية في الإخراج المسرحي، محاضرة القيت على طلبة الدراسات العليا كلية الفنون الجميلة، 1994/11/15.

فقد خلت من الحوار، واعتمد فيها على أسطورة القرون الوسطى[1]. ومن خلال تعامله مع النصوص المسرحية، لم يكن يسعى وراء الدقة في تمثيلها كما كانت تقدم زمن مؤلفها، إنما كان يقصد بشكل جديد يتناسب والعصر الذي تقدم فيه. لدلك حملت المسرحيات التي أخرجها طابع شخصيته هوولیس طابع شخصية المؤلف. وبذا أصبح المؤلف الثاني للنص المسرحي، حين فرض رؤيته الفنية على الإنتاج.

ومثلما فعل (كريج) و(أبيا) في تعاملهما مع الممثل، نجده يتفق معهما إلى حد كبير. فقد كان يحدد حركة الممثلين مسبقا في (نسخة الإخراج) ويفرض عليهم أن يتبعوا إرشاداته بكل دقة. وكان يعدهم إعدادا جديدا على هذا الأساس. فضلا عن انه رفض مبدأ النجومية في التمثيل، الذي يقضي أن تعطى الأدوار الرئيسية للممثلين البارزين في الفرقة فقط، فأسند الأدوار الكبيرة والصغيرة لأي ممثل يشاء، يقول جيمس لافر،" وكان عدم ممارسته لنظام : الكواكب" يتيح له أن يستعين بكبار الممثلين والممثلات في الأدوار الصغيرة مثل الأدوار الكبيرة".[2] وخدمته هده الطريقة كثيرا في تطوير عمله من دون إجهاد مع مجموعته خلال التدريب، وبدلك يرى الباحث انه استطاع منافسة (ستانسلافسكي) في كيفية إدارته لمجموعة الممثلين.

ولم يكن يعامل الممثلين كأفراد، ففي الغالب كان يعاملهم كمجاميع، وكأنهم فرقة أوركسترا، فيوزع الممثلين إلى مجاميع صغيرة، ويوزع الحوار على هذه المجاميع الصغيرة، وبجمل مختلفة، لتنطقها هذه المجاميع وكأنها شخص واحد .

وتنغم بأنغام تتناسب والموسيقى المستخدمة، وغالبا ما كان يخلق الألفة بين الممثل والمشاهد. مما يحدث تدخلا بينهما، بحيث لا يمكن التمييز بعد دلك من منهم الممثل، ومن منهم المشاهد.

---

[1] تتضمن هذه الأسطورة قصة راهبة احتلت مكانها العدراء، حيث قام (راينهاردت) بتحويل صالة (اولمبيا) في لندن الى كاتدرائية، جعلت المشاهد يحس وكانه في عرض طقسي. وشارك في تقديم هده المسرحية بحدود (700) شخص ما بين ممثل وفني، فضلا عن أوركسترا ضخمة. انظر: ترجمة : سامي عبد الحميد.

[2] جيمس لافر، الدراما ازياؤها ومناظرها،ص 202.

لقد تعمد هده الألفة أيضا من اجل كسر الإيهام الذي يرمي إلى أن ما يقدم هوحقيقي وهو شريحة من الواقع، وأكد حالة اللاوهم في أعماله، والتي تدعوإلى أن ما يقدم ليس تصويرا للواقع.

أما تعامله مع (الفضاء المسرحي)، فقد كانت العروض المسرحية الفخمة التي قدمها والتي اعتمدت على الإبهار، تحتاج إلى أماكن جديدة، تتناسب وطبيعة الفضاء المطلوب. فلم يعد يكتفي بالمسارح التقليدية المتوافرة أنداك، وبدأ يقدم عروضه في أماكن واسعة فسيحة مثل (سيرك شومان) أوأمام الكاتدرائيات لا سيما كاتدرائية (سالبورج)، نظرا للأعداد البشرية الكبيرة التي استخدمها في التمثيل. واستعان في تصميم مناظره على من لم يكونوا أصلا مختصين في تصميم المناظر المسرحية. فمن وجهة نظره، إنهم ما داموا يستطيعون تجسيد فكرة العمل، فمن غير الضروري أن يكونوا مختصين بتصميم المناظر المسرحية.

واستطاع (راينهاردت) أن يجمع بين المسرح الإغريقي القديم، وبين المسرح الحديث بتجاوزه إطار المنصة، بعد أن لمس إمكانيات المسرح المدرج فقدم بعض المسرحيات الإغريقية الناجحة مثل مسرحية (أوديت الملك). واستفاد من طبيعة المسرح في العصر الوسيط، فقدم بعض المسرحيات الأخلاقية ومسرحيات الأسرار مثل مسرحية (المعجزة)[1]. واشتهر باستخدامه المنصة الدائرية المتحركة التي مكنته من تقديم مشهدين أوثلاثة أوأربعة، من دون عناء في تبديل المنظر المسرحي . فقد استعمل المسرح الدوار في إخراجه مسرحية (حلم منتصف ليلة صيف) لشكسبير عام (1905) بانيا على خشبة المسرح غابة كاملة، مستغنيا عن السوفيتا وأعمالها، وأضواء الحافة الأمامية الأرضية لخشبة المسرح، مستعيضا عنها بإضاءة قوية عالية واضحة تصدر من بروجكترات معلقة فوق المسرح والصالة، وتشاهد بوضوح من قبل الجمهور.

[1] في 25 أيلول عام 1910 افتتح راينهاردت العرض الأول لهده المسرحية في قاعة معرض ميونيخ التي تتسع لثلاثة الاف متفرج، ثم انتقل ليعرضها في (فينا) في قاعة سيرك ونز.ثم الى برلين في قاعة سيرك شومان وهده هي المرة الأولى التي تقدم فيها مسرحية اغريقية على مسرح سيرك. انظر: فاضل خليل، المصدر السابق.

إن أعمال (راينهاردت) لم تكرر نفسها، فلم يقدم عملين متشابهين، بل كان يستخدم في كل عمل، ديكورا جديدا ومناظر جديدة، وتقنية فنية جديدة. فمسرحية (قيصر وكليوباترا) قدمها عام (1904) وعام (1924)، وكان العرضان يختلفان كل الاختلاف في كل مرة ومن اجل أن يمعن في إبهار الجمهور، استخدم أغلى الأقمشة وافخر الإكسسوارات.

وعلى الرغم من الأعمال العديدة التي قدمها (راينهاردت) وبمختلف الأساليب سواء على المسرح الكبير الذي كان يقدم أعماله لعامة الناس، أوعلى المسرح الصغير الذي تقدم أعماله للخاصة، والذي يضم مائتي كرسي فقط . لم يدع أسلوبا معينا يسيطر عليه.

أما في مجال الإضاءة فقد اعتمد بالدرجة الأولى على ابتكارات كل من (أبيا) و(كريج). فأستخدم الإضاءة استخداما جيدا، بل برع في إتقانها واستثمر كافة الاكتشافات الميكانيكية على خشبة المسرح بعد أن دمج المسرح بالصالة، لخلق الصلة المباشرة بين الممثلين والجمهور.

وفي بعض الأحيان، كان يستخدم مناظر مسرحية تختلف عن مكان وقوع الأحداث، أي انه أعاد (رينهاردت) اخراج المسرحية نفسها عام (1907)، بمناظر مسرحية صممها الألماني (كارل فالسر) ركز فيه على الشعرية عند شكسبير، مجسدا كلماته الشعرية في الحب والعداب التراجيدى لروميووجوليت. ومن خلال المناظر المسرحية، قدم (راينهاردت) عوالم متعددة، عالم الحياة بورودها، وعالم باموا‌جه، وضوء الشمس والقمر وضوء النجوم الرقيق الخافت. وقدم النار بلهبها المحرق، والهواء بنسيمه العليل.

اهتم بالطرازية. ولم يعر اهتماما بتاريخية الأحداث، ففي مسرحية (الأميرة توراندوت) مثلا – وهي من الكوميديا ديلارتي وتقع أحداثها في الصين – اعتمد المناظر المسرحية والأزياء على الرسوم مأخوذة من رسوم أوربية من القرن الثامن عشر.

ولما كانت فلسفة (راينهاردت) تتمثل في أن لكل مسرحية أسلوبها الخاص في الإخراج فلم يكن يهم أي أسلوب يختار بقدر ما يهم نجاح العمل المقدم جماهيريا.

وتقريب طرفي القضية في العرض المسرحي، (الممثل) و(الجمهور) إلى اكبر حد ممكن، وخلق المودة والألفة بينهما.

ولم تكن عملية خلق الألفة والمودة بين الممثل والمتفرج هي هدفه فقط من بين المخرجين، إنما شاركه أيضا مخرج أخر هو(فيسيفولد مايرهولد).

المحاضرة السابعة: فسيفولد مايرهولد (1874–1940)

ناصب(مايرهولد)[1] الدراما الطبيعية والواقعية العداء، فمند أن ترك مسرح موسكوالفني عام 1902 ليبدأ نشاطه المستقل، راح يبحث عن وسائل جديدة من الأشكال المسرحية التي تتجنب مطابقة الواقع. حتى أسس عام (1905) (الأستوديوالتجريبي) بمساعدة المخرج (ستانسلافسكي)، والذي أطلق عليه (أستوديوبوفارسكايا).

وقد طمح (مايرهولد) من كل ذلك إلى خلق مسرح يكون بديلا عن المسرح الواقعي، ويهيئ المناخ المناسب للمتفرج لإطلاق قدراته التخيلية، فسار العمل فيه على مبدأ (الاسلبة).

والاسلبة تعني "..... أن نبرز بجميع الوسائل التعبيرية التركيب الداخلي لذلك العصر أوتلك الظاهرة، وتصوير سماتها الداخلية المميزة".[2]

وهذا المبدأ يرفض مبادئ مدرسة (الدوق ساكس ماينغن) وبالتالي مبادئ (مسرح موسكوالفني) الذي سار على نهجه.

فأوجد (مايرهولد) وسائل تعبير جديدة، ادخلها على مسرحه محطما بدلك نهج الواقعية والطبيعية، فأدخل الآليات المتحركة والسينما والراديو، واستعاض بالتكوينات العارية بديلا عن المنظر المسرحي المألوف.

ودعا (مايرهولد) إلى المسرح الشرطي الذي ميزه بالسمات الآتية:

1. ألغى الأضواء الأمامية واستغنى عن المناظر المسرحية بشكلها المألوف وحول الكلمة إلى صرخة ملحنة أو صمت موسيقي.
2. نزل بخشبة المسرح إلى مستوى الصالة.

---

[1] فيسفوليد مايرهولد (1874–1940): مخرج مسرحي روسي، ولد في مدينة (بنزا) الروسية، في اسرة رجل اعمال الماني الأصل .انهى دراسته الثانوية عام (1895). التحق بكلية الحقوق في جامعة موسكوثم تركها، انتسب الى معهد الفيلهارمونيا الدي كان يتراسه (دانتشنكو)، انظم الى فرقة مسرح الفني عام (1902) ليتراس جمعية الدراما الجديدة . وليبدا حياته الفنية مخرجا مسرحيا.

[2] فيسفولد مايرهولد، في الفن المسرحي، ج1،ت: شريف شاكر (بيروت: دار الفارابي، 1979)، ص 8.

3. خلق عرضا اضطرا فيه المتفرج أن يكمل إبداعيا رسم التلميحات التي تقدم من على خشبة المسرح. وقد جاءت نظرة (مايرهولد) هده من فلسفته في أن لا يدع المتفرج متأملا للعرض فقط وإنما مبدعا أيضا. في اشتراك خياله في رسم الصورة التي يفسرها المتفرج نفسه.
4. حرر الممثل من الديكورات، وهيأ له فراغا ذا إبعاد ثلاث ووضع في خدمته البلاستيكية النحتية الطبيعية.
5. المسرح الشرطي لا يبحث عن التنوع في (الميزانسين) كما يحدث في المسرح الواقعي والطبيعي.
6. يطمح المسرح الشرطي في التمكن من رشاقة الخط، وتكوين المجموعات وتلوين الأزياء وبسكونه يعطي حركة اكبر ألف مرة من المسرح الطبيعي.
7. المخرج في المسرح الشرطي يحصر مهمته في توجيه الممثل فقط وليس إدارته، على الضد من مسرح (ماينغن).
8. المسرح الشرطي يجعل المتفرج لا ينسى انه أمام ممثلين يؤدون أدوارهم طيلة فترة العرض.[1]

ويرى (مايرهولد) أن (المخرج) هومنظم للعمل المسرحي قبل أي شيء أخر. وعليه أن يتسلح بالمعرفة والثقافة التي تعزز شخصيته كمخرج، منها أن يكون ذا اطلاع بالتكنولوجيا للاستفادة منها في شتى المجالات، وان يولي اهتماما كبيرا بالمتفرج، لأنه الهدف الأساس من العرض المسرحي.

وقسم عمل (المخرج) على مرحلتين:

المرحلة الأولى: تتمثل بالعمل المستقل الذي يدرسه مع نفسه.

[1] المصدر السابق نفسه، ج1، ص ص 85-88. انظر أيضا: عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل، (الموصل: مديرية دار الكتب للطباعة والنشر، 1988)،ص ص 158-159.

المرحلة الثانية: العمل المشترك مع الممثلين والفنيين.

وكلما بدل (المخرج) جهدا اكبر في المرحلة الأولى، تمكن من انجاز العمل بطريقة أسهل في المرحلة الثانية.

وعن إعداد (الخطة الإخراجية) يرى (مايرهولد) انه ليس من حق المخرج إعداد خطته بكل تفاصيلها وبوقت يسبق فيه التمارين مع الممثلين " فالعرض المسرحي لا يولد إلا عندما نقبل على الفرقة المسرحية، ونواجه مبادرات الممثلين العديدة".[1]

وقد عد الممثل العنصر الرئيس على خشبة المسرح، ونادي بأن تكون جميع عناصر العرض المسرحي الأخرى في خدمته، ليستحوذ على اهتمام الجمهور كليا، وليكشف عن روحه المندمجة بروح المؤلف المسرحي عبر روح المخرج، يقول مايرهولد:" الممثل هوالعنصر الرئيس على خشبة المسرح .

وكل ما هوخارج عنه هام بقدر ما هوضروري له في العمل[2]. "ويقول أيضا" يجب أن تكون جميع وسائل المسرح في خدمة الممثل، وعلى الممثل أن يستحوذ على الجمهور كليا دلك أن عملية التمثيل تحتل واحدا من أماكن الصدارة في الفن المسرحي."[3]

كما أكد على أهمية (التكنيك) للممثل، ليتسنى له تنفيذ الخطة الإخراجية التي وضعها المخرج. من اجل دلك اوجد طريقة جديدة في تدريب الممثل أطلق عليها اسم البيوميكانيك) أو(ميكانيكية الجسم)، والتي ترجمة الشعور الدرامي عن طريق الحركة النموذجية، من خلال استخدام الحركات البلاستيكية التي تعين الجمهور على فهم الحوار الداخلي للشخصيات.

ويفسره (مايرهولد) بأن الحوار للسمع، وحركات الممثل البلاستيكية للبصر. لدا فأن

---

[1] فيسفولد مايرخولد،في الفن المسرحي،ج2،صص 226-227.

[2] المصدر السابق نفسه، ج2، ص 180.

[3] المصدر نفسه،ج 1، ص 66.

خيال المتفرج يعمل تحت ضغط هدين التأثيرين، السمعي والبصري، ويتأثر هدا خيال بالجانب البصري أكثر، لان فن الممثل من وجهة نظره يعني بخلق الأشكال البلاستيكية على خشبة المسرح.[1] وهذا ما يبرر حاجة الممثل إلى دراسة (البيوميكانيك).

ويرى (مايرهولد) في (البيوميكانيك) استعادة الممثل للتشكيل البيولوجي الذي افقده، إذ لابد له أن يكون مرتاحا جسديا، وان يشعر بالتوازن الجسماني باستمرار.

وهدا ما يوفره له (البيوميكانيك) الذي استوحاه من حركات العامل الماهر التي تتصف بأنها حركات راقصة وسريعة واقتصادية في بدل الجهد , لذا فأن الممثل مطالب بالاقتصاد في وسائله التعبيرية، إلى الحد الذي يتقن فيه الدقة في الحركة، والقدرة على التنفيذ السريع للحركات المطلوبة، والاقتصاد في الجهد والزمن المصروفين.

إن مشكلة الممثل المعاصر– من وجهة نظر مايرهولد – هي في جهله المطلق لقوانين البيوميكانيك، وان أنواع الرياضة والبهلوانات والرقص والحركات الإيقاعية والملاكمة والمبارزة التي يجيدها لا يمكن أن تكون له إلا إذا دخلت بوصفها عناصر مساعدة للموضوع الأساس والضروري لكل ممثل وهو(البيوميكانيك). إن استخدام (البايوميكانيك) أو(ميكانيكية الجسم)، هوفي الحقيقة محاولة تطويع نظرية الميكانيكا إلى نظريات التمثيل، وتفترض أن الجسم الممثل عبارة عن ماكينة عجينة مؤلفة من مكائن عدة.

وان مشكلة المسرح الجديدة، هي كيفية الوصول إلى صيغة، بحيث تصبح هده الماكينة بحركة المسرح الجديدة، هي كيفية الوصول إلى صيغة، بحيث تصبح هده الماكينة بحركة كاملة ولجميع أجزائها (العضلات والغضاريف والعظام والأعصاب).

كما لوكانت هده الأجزاء تشبه روابط الأسطوانات والعتلات والمحركات وهي تعمل بأعلى طاقتها معبرة عن المعنى المناسب وفقا للرسالة التي يبعث بها الدماغ عبر العمود الفقري وخلال النظام العصبي لان أعضاء الجسم كما يرى تقوم بمهمتين:

---

[1] اوديت اصلان،فن المسرح،ج2،ص 595.

1. أداء كل عضولمهمة خاصة به.

2. أداء كل عضولمهمة لها علاقة بالأعضاء الأخرى أوبحركة الماكينة الرئيسية.[1]

ولتحقيق هذه النظرية، قام (مايرهولد) بوضع مجموعة من التمارين الجمناستيكية للممثل الذي يتم اختياره على وفق سمات ومواصفات خاصة ليصبح ممثلا بايوميكانيكيا.

وتتمثل سمات الممثل البيوميكانيكي–من وجهة نظره– أن يكون سليم الجسم والأعصاب، وان يتمتع بمزاج جيد وبالموهبة الموسيقية، والقدرة على القيام بالألعاب البهلوانية، والرشاقة في الأداء واللياقة البدنية العالية، والحيوية الداخلة، والمهارة في الابتكار، وسرعة البديهة وعدم الإفراط في المبالغة وملما بالمعارف التي يتطلبها فن المسرح.

ويوصي مايرهولد (الممثل) بدراسة طبيعة دوره قبل بدايته في العمل ويحذره من استنساخ شخصيته على نحوفوتوغرافي دون أية إضافة إبداعية من عنده، ويؤكد عليه أن يتقن تنظيم حركات يديه. كما يوصيه باحترام الوقت المحدد لكل مشهد، وعدم تجاوزه لسببين يراهما غاية في الأهمية:

الأول: احترام زمن العرض المسرحي.

الثاني: عدم إضافة حركات قد تدمر العرض المسرحي.

ولما كان (مايرهولد) من المتأثرين بفن الموسيقى– كما كان ابيا فقد درب ممثليه على ان تكون طريقة القائهم للحوار ملحنة، وحركاتهم بطيئة، اشبه بحركات رجال الدين (الكهنوت).

ويرى (مايرهولد) أن عمل (المخرج) مع الممثل في جلسات التدريب الأولى يتلخص بتعرفه على الخطة الإخراجية التي أعدت، ولكن ليس بكل تفاصيلها من اجل ان يترك له فرصة للإبداع والمبادرة لتطوير العرض المسرحي.

---

[1] انظر: Oscar G.BROCKETT AND ROBERT R.FINDLAY,IPD.P. ترجمة: سامي عبد الحميد.
انظر أيضا: سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر ،ص 145.

ومن اجل تنظيم عمل الممثل، وجب على (المخرج) أن ينظم بطاقات عمل لكل ممثل من اجل تسجيل ما قام به الممثل من عمل في كل تمرين جديد، وحسب التواريخ، للتعرف على نموه وتطوره خلال التمارين.

ولم يشجع (مايرهولد) الممثل الذي يفضل اختيار الأدوار الرئيسية، ويرفض الأدوار الثانوية، وحذر من محاولة الشهرة على حساب الأداء الجيد.

أما النص المسرحي فلا يلتزم (مايرهولد) بتقديم نص الكاتب المسرحي كما هو، بل يتصرف به كما يشاء وليس من حق الكاتب أن يطلب من المخرج تنفيذ ملاحظاته بدقة. وفلسفته في دلك تنبع من إيمانه بأن المخرج اقرب إلى أن يكون كاتبا مسرحيا من أن يكون الكاتب المسرحي مخرجا.

وان الجمهور القادم إلى المسرح لا يأتي ليتعرف على مضمون المسرحية المكتوبة، بل ليرى كيفية معالجة المخرج لها إذ لواقتصر الأمر على المضمون لقرأ المسرحية على الورق دون أن يكلف نفسه عناء الذهاب إلى المسرح.

فالكلمة عنده لا يقول كل شيء, بل إن رسم الحركات على خشبة المسرح أهم من ذلك كله. لذلك وضع أهمية الكلمة بعد أهمية كل من الحركة والفكرة، يقول " فالكلمة تأتي في المرحلة الثالثة: الحركة أولا ثم الفكرة، وبعد ذلك الكلمة".[1]

ومن اجل أن لا يحرم (مايرهولد) كتاب المسرح من المشاركة في إخراج أعمالهم، دعاهم للمشاركة عن قرب مع المخرج والممثل، والعدول عن الوقوف على بعد، ومراقبة نصوصهم المسرحية وهي تتمزق، لتعاد صياغتها من جديد وبطريقة المخرج الخاصة.

يقول" ويجب عليهم أن يدركوا أن ما يطلب منهم هوتقديم مسودات وفصول مسرحية لا تتخذ صورة نهائية للعمل على صوغها المخرجون والممثلون . ويجب عليهم ما دامت

[1] فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، ج2،ص 152.

الكلمات لوتلفظ بعد أن يصغوا إلى رغبة الممثل ويقدمون له الجمل الضرورية، يجب عليهم أن يعملوا بالاشتراك مع المخرج والممثل"[1].

إلا انه يذهب أحيانا بعيدا في تشدده حيال الكاتب المسرحي، إلى درجة إبعاده عن المشاركة في إخراج عمله المسرحي، وعدم السماح بحضوره التمارين، خشية تدخله الشخصي، والحد من حرية المخرج، ولا يسمح بتدخله إلا في حالة واحدة، إذا كان الكاتب المسرحي هومخرج النص.

ويحذر (مايرهولد) من أن يقع النص المسرحي في أيدي الممثلين قبل أن يتناوله المخرج بالدراسة والتحليل. ويعزوسبب دلك إلى أن الكاتب المسرحي يوزع اهتمامه على جميع الشخصيات، أما المخرج، فيقوم بعمل تحضير يحول فيه النص إلى مجموعة أفكار يطرحها الممثلين، وهده الأفكار لا تمتلك شكلا واحد يمكن اعتباره الشكل الوحيد المعبر عن المضمون، بل تمتلك أشكالا متعددة.

ووجد (مايرهولد) أن الفكرة الرئيسية لا تتجسد بحوار الشخصيات حسب، بل بإيقاع اللوحة الذي يخلقه مصمم المناظر المسرحية بألوانه التي يصنعها على خشبة المسرح. فضلا عن عمل المخرج بتوزيع الحركة وتنسيق المجموعات.

وفي الوقت الذي لا يعطي في الحق للمخرج في أن يكثر من قراءة النص، ولا يتدخل في التفاصيل، ولا يفضل مشاهدة معينة من النص على أخرى. نجده يمضي سنوات عديدة في دراسة النص قبل بدء العمل مع الممثلين على خشبة المسرح . ويرى الباحث أن هناك تناقضا واضحا في كلامه. أوربما يريد نصيحة المخرجين الآخرين بعدم إتباع هذه الطريقة، طريقة دراسة النص وتحليله لفترة طويلة من الزمن. ذلك انه شخصيا قد أمضى

[1] المصدر نفسه،ج 2،ص 217.

فترة عشر سنوات في الأعداد لإخراج مسرحية المفتش لغوغول، ومدة خمسة عشر عاما في دراسة مسرحية (بوريس غودونوف) لبوشكين[1].

أما الموسيقى، فيذكر (مايرهولد) أن للموسيقى مكانة بارزة في عمل المخرج، وإذا لم يكن موسيقيا، فلا يمكن أن ينظم عرضا مسرحيا حقيقيا. لان المخرج الموسيقي هوالذي يستطيع أن يبني عرضا مسرحيا جيدا.

والموسيقى أيضا مهمة في عمل الممثل، لذا وجب عليه قبل كل شيء أن يتمتع بموهبة موسيقية تساعد في الكشف عن جوهره الداخلي دون ضرورة إلى المعاناة.

أما المناظر المسرحية، فتتمثل نظرة (مايرهولد) الفلسفية، في أن لا يدع المتفرج متأملا للعرض فقط، إنما مبدعا أيضا، أطلق عليه اسم (المبدع الرابع)، من خلال مشاركة خياله في تفسير الصورة المسرحية التي رسمها المخرج، وهذا ما جعله يقدم على إلغاء الستارة الأمامية، وأنوار الحافة الأمامية لخشبة المسرح، والنزول بها إلى مستوى الصالة، وتحرير الممثل من قيد المناظر المسرحية الثقيلة ومنحه فراغا ذا أبعاد ثلاثة يعطيه الحرية في الحركة.

ويرى أيضا أن عمل مصمم المناظر المسرحية الحقيقي هوخلق الانسجام بين أجسام الممثلين، والأرضية التي تتحرك عليها الأجسام .وان يكون التصميم ركيزة جيدة لإظهار حركة جسم الممثل. وفي المقابل فأن عمل المخرج يتمثل في خلق خطوط وزوايا من أجسام الممثلين تنسجم مع خطوط وزوايا التصميم الديكوري لدلك يقول " يجب على الوظيفة الديكورية أن تندمج بوظيفة العمل الدرامي المحرك لأداء الممثل.[2]" وبالتالي فأنها ستكون في خدمته".

---

[1] المصدر السابق نفسه،ص 225.

[2] المصدر السابق نفسه، ج1، ص 219.

قد بدل (مايرهولد) محاولات كثيرة لفصل (المسرح الأستوديو) عن واقعية خشبة المسرح المعاصرة، فغير من طبيعة المناظر المسرحية بمفهومها الواقعي المألوف، وزاد من أهمية الأثاث والملحقات على خشبة المسرح .

ورفض نقل أوتصوير المناظر المسرحية حسب الصور الفوتوغرافية المأخوذة عن الطبيعة، واستغنى عن ذلك كله بوضع لمسة أولمستين رئيسيتين، ليحقق هدفه المطلوب. فأتسم منظره المسرحي بالبساطة وقوة التعبير، فهويرى" أن المخرج ليس بحاجة للاهتمام بإعادة الخلق الدقيقة للخصائص المعمارية، ويمكنه أن يقوم بإخراج مسرحية أصلية لمسرح قديم في تكوين حر، وبروح المشاهد البدائية لدى توافر شرط ضروري في الإخراج وهوأن يأخذ من المشاهد القديمة جوهر الخصائص المعمارية الملائم لروح المسرحية التي يخرجها [1]" ولهذا عد ضخامة المسرح وكبر مساحته عيبا كبيرا، يضيع فيه الممثلون.

ولجأ لمعالجة هدا العيب، في فرش بساط ذي ألوان منسجمة مع ألوان الستائر الجانبية على مقدمة مسرح يخلومن الستائر الأمامية، وتحويل المستوى المقابل لمقدمة المسرح إلى قاعدة من اجل حركة المجموعات وتكويناتهم وأنكر أرضية المسرح المترامية الأطراف، اهتم بالسلالم والمستويات المختلفة الارتفاع، والقطع الديكورية المتحركة والخطوط المتكسرة.

وقد أيد (مايرهولد) رأى كل من (أبيا) و(كريج) رفضهم أن يقف الممثل ذوالأبعاد الثلاثة وخلفه ديكورات مسطحة. ورفضهم رسم المنظور على خشبة المسرح تأييدا كاملا. وراح ابعد من ذلك إذ دعا إلى هدم بناء (المسرح– العلبة) واعتبار الجزء الخلفي للمسرح غير صالح للتمثيل، لان المتفرجين الدين يجلسون في الأماكن الجانبية القريبة من خشبة

[1] المصدر نفسه،ج1، ص 160.

المسرح، لن يتمكنوا من مشاهدة عمق المسرح أوالمنظور، إنما سيرون الزاوية التي تضفي إلى غرف الممثلين والتي تحجب غالبا بجدران جانبية.

وسعى (مايرهولد) إلى اكتشاف وسائل تعبير جديدة ادخلها في مسرحه، محطما بدلك المسرح التقليدي القديم . فأدخل الآليات المتحركة والسينما والراديوواستعاض بالتكوينات العارية عن طريق المناظر المسرحية .

واستخدم في بعض مسرحياته التي أخرجها، الستائر بدلا عن الديكورات التقليدية وجرب أن يبقى أنوار الصالة مضاءة مثل أنوار الخشبة، من اجل تحطيم الفواصل بين الجمهور والممثلين، وزاد من هذا التحطيم بأن بني ممرات وسلالم بين الخشبة والصالة، وجعل الممثلين يتحركون في الممرات بين الجمهور.

وفي عرض أخر جعل الصالة على شكل حانة، واجلس الجمهور على موائدها ليشرب، في الوقت الذي يدور فيه التمثيل بينهم كما يحدث في ناد ليلي.[1]

أما (اللون) فقد استخدمه بوصفه عنصرا مهما، وبوصفه نغمة رئيسية في أسلوبه الانطباعي التركيبي، ضمن تجاربه الإبداعية المستمرة في الأستوديوالتجريبي، ورفض المغالاة في استخدام الألوان المتعددة، وعده سخفا، وكان رأيه أن تصبغ الديكورات بلون أولونين يتخللها أي لون أخر على التضاد.

ويرى ضرورة أن تدرس خطة الإخراج من قبل المخرج ومصمم المناظر المسرحية سوية وقبل بداية العمل، وان يبدأ العمل مع الممثل، وقد أقيم البناء الأول للمنظر بحجمه المطلوب.

[1] انظر: جيمس روس –ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم، ص 27.

المحاضرة الثامنة: نيكولا اوخلوبكوف (1900-1967)

ويشارك المخرج الروسي (اوخلبكوف) كلا من (مايرهولد) و(راينهاردت) في نظرتهما الفلسفية في تقديم العرض المسرحي.

ففلسفة (اوخلبكوف) مبنية على أساس أن العرض المسرحي هومقابلة بالمصادفة بين صديقين حميمين . هذه المقابلة التي تؤكد وحدة عواطفهما وتنسيهما العالم بأسره، هذان الصديقان الحميمان هما (الممثل) و(المتفرج).

على هذا الأساس كانت الدار المسرحية عنده، عبارة عن فراغ كبير مغطى، تخلومن أية معمارية داخلية ثابتة، عدا شرفة في احد جوانب هذا الفراغ، وهذا الفراغ يصلح لكل العروض وبكل أشكالها المتعددة.

أما مقاعد الجمهور فهي غير مثبتة ويمكن تشكيلها كيف يشاء المخرج، ووفقا لمقتضيات النص، ربما بشكل دائري حول فراغ محصور في الوسط أوبشكل مثلث في زوايا أركان الصالة.

لذا فأحداث العرض المسرحي صارت تدور وسط الجمهور، أوحولهم أوتحتهم (إذا جلس الجمهور في الشرفة).

ونتيجة لطبيعة مكان العرض المتغيرة باستمرار، فمسرح (اوخلبكوف) لا يستعمل المناظر المسرحية الثقيلة، ويكتفي بقطع محدودة من الأثاث البسيط مختصرا قدر الإمكان التفصيلات المملة في الديكور" كما أنه حذر من إشادة ديكور بناء حقيقي أوغابة حقيقية والتقيد بالحرفية الطبيعية. وإنما اللجوء إلى التعبير".

لقد حاول (اوخلبكوف) أن يوازن بين إيهامية المسرح المتمثلة بمنهج ستانسلافسكي والمسرح كلعبة عند مايرهولد .واختط لنفسه منهجا وسطا بين هدين الاتجاهين، مؤكدا على العلاقة الحميمة والمتأصلة بين الممثلين والجمهور.

في احد عروضه المسرحية، يدخل الجمهور إلى الصالة، ليجد الممثلين يضجون بالحركة، ولم يجد المقاعد كما تعود أن يجدها. فقد وضعت بطريقة خاطئة" ثم اكتشفوا انه

لا توجد هناك خشبة مسرح، وان احد جوانب الصالة الواسعة قد بني على شكل ضفة نهر عالية غير مستوية، ترتفع حوالي خمسة أقدام وفي وسط الصالة نتوء ضخم، وبين هذين الحدين يجلس الجمهور.

وحين تمايز الجمهور عن الممثلين وخفضت الأضواء، واكتشف الجمهور انه وسط جماعات الفدائيين أوالأنصار تحارب في مكان ما من الجبهة الروسية أثناء الحرب الأهلية" لقد ألغى (اوخلبكوف) الحواجز بين الجمهور والممثلين بأن أجلسهم وسط منطقة التمثيل. وان أحداث العرض المسرحي كانت تدور قبل دخول الجمهور إلى الصالة.

وفي نهاية العرض، جعل الجمهور والممثلين يتصافحون ويتلقون معا بالأحضان والقبلات وسط جومن الفرح والابتهاج، وهما كتلة واحدة، وليس كتلتين متفرقتين.

وفي مسرحية أخرى أعدت عن رواية (الأم) لغوركي، جعل (اوخلبكوف) الجمهور يشارك في الفعل المسرحي، بأن يساعد (الأم) في تقطيع رغيف خبز وإعداد مفرش المادة،ووضع الأطباق، وإعداد وليمة بمناسبة إطلاق سراح ولدها من السجن.

وفي عرض مسرحي آخر، نقل (اوخلبكوف) بعض مقاعد الجمهور من الصالة ووضعها في أقصى مؤخرة خشبة المسرح (اعلي المسرح)، فأصبحت منطقة التمثيل تنحصر بين الجمهور الجالس في الصالة والجمهور الجالس على خشبة المسرح.

ولم يقتصر (اوخلبكوف) على تقديم عروضه داخل بناية المسرحية إنما قدم عروضا أخرى كثيرة خارجها، فعرض في الميادين العامة، والساحات وأمام القصور والكاتدرائيات، مؤكدا على كل ما هو شعبي، ويتصل بتوحيد الشعب.

المحاضرة التاسعة: جاك كوبو (1879 – 1948)

حين مضى (اندريه أنطوان) يتمادى في منهجه الطبيعي في فرنسا، خرج من بين تلامذته من تصدي له بقوة وعارض هذا المنهج، وأسس لنفسه مسرحا خاصا أطلق عليه اسم (مسرح الروائع) عام 1892، ذلك هو(لينيه بو) الذي راح ينادي بكل ما يقف بوجه الاتجاه الطبيعي والواقعي، فيلتمس من النص المسرحي، الأبعاد الرمزية، والأبعاد الشاعرية والأسطورية والغيبية والحلمية.

ومن بين هذين الاتجاهين المتعارضين، برز اتجاه ثالث، جمع بين روح الواقعية والطبيعية دون تزمت، وروح الرمزية والشاعرية دون مغالاة، قاده (جاك كوبو) الذي أسس مسرحا خاصا به عام 1913 أطلق عليه اسم (مسرح الفييه كولومبييه). وسعى من خلاله إلى الثورة على ما وصل إليه المسرح الفرنسي من سوقية وابتذال وتجارية، ودعا إلى قيم أخلاقية وفنية وجمالية، مستندا في عمله على قاعدتين هما(الأخلاق) و(التكنيك) .

ومن خلال جمعه بين طبيعية (اندريه أنطوان)، والاتجاه التشكيلي الرمزي الذي تمثل بـ(كريج وأبيا) تميزت عروضه المسرحية بالهرمونية الكاملة بين الإضاءة وإيقاع الحركة وبساطة المنظر المسرحي الموحي، وهرمونية الأصوات، دون أن يهمل أهمية الكلمة.

ومن أولويات (كوبو) في عمله الإخراجي، سعيه إلى إعادة التوازن بين طرفي العملية الإبداعية في المسرح، المؤلف والمخرج.

فلا غلبة للأول على الثاني وبالعكس، فالمخرج كما يراه (كوبو) هوالذي يسعى إلى الكشف عن روح الوحدة الأساسية للدراما، ويجسد إيقاع هدا الروح في عرضه المسرحي، وعليه أن يكون أمينا ومتواضعا وناضجا وحساسا. ولا يبتكر أفكار جديدة، إنما يكتشفها من داخل النص. فدوره إذن ينحصر في قراءة النص والإحساس بإيحاءاته بعد أن يتبناه.

وعمل المخرج عند (كوبو) يبدأ من تسلم النص من المؤلف ليشرع في قراءته قراءة مبدئية، وخلال هذه القراءة تبدأ الصفحات الميتة تنبض بالحياة بين يديه، وتتحول الكلمات إلى أصوات تنطق أوتصمت، أوتتحول إلى إشارات ذات تعبير خاص.

ويتناول النص بدراسة تبدأ بتحليل مدلولات الكلمة لغويا وإيقاعيا وعلاقتها بمجموع الكلمات الأخرى في الحوار ومن ثم إحالتها إلى صورة صوتية وحركية ولونية يقوم الممثل وعناصر العرض الأخرى ببعث الحياة فيها.

وفي مرحلة تالية، يبدأ المخرج بتعميق كل المعطيات المتاحة لديه ليبتدئ أمامه عالم روحي غير ملموس، وعالم أخر ملموس، يأخذان في التشكل أمامه .بعدها يعمل المخرج على تحديد مكان الأحداث وطبيعته وحجمه، ويصمم الحركة المسرحية الرئيسية، ومنها الممثلين وأوضاعهم وأماكن دخولهم وخروجهم.

وبعد أن تتم المرحلة، ينظم المخرج الأحداث المسرحية، فصلا بفصل، ومشهدا بمشهد وحوارا بحوار إلى أدق التفاصيل. بعدها يهتم بتوضيح خيوط العرض والهرمونية التي تغلق كافة العرض المسرحي وتتسم بفكرة عامة واضحة تشرح العمل، وبوحدة الأسلوب.

بعد هذه الدراسة المستفيضة مع نفسه، يدعو(المخرج) الممثلين جميعا حول المائدة ليبدأ بالقراءة الأولى للمسرحية . وليوضح لهم تفاصيلها، وليتم توزيع الأدوار عليهم بشكل سليم. الخطوة التالية هي التدريبات الأولى لتحديد الحركة على خشبة المسرح. وبعد أن يحفظ الممثل النص، تبدأ مرحلة التفسير، وهي تعني شيئا ابعد من الأداء، هوالكلمة الإنسانية التي يتضمنها العرض المسرحي. وقد تكون كلمة المؤلف من خلال رؤيا المخرج. لان المبدع الأساس للعمل الفني عنده هوالمؤلف وليس المخرج ،هكذا يرى (كوبو) عمل المخرج من تسلمه للنص إلى اليوم الأول للعرض.

واهتم (كوبو) بالممثل، بوصفه عنصرا مهما في العرض المسرحي، وصب وجل اهتمامه على مهاراته الفيزيقية والتقنية.وكان يطلب من الممثل في مدرسته (الفييه كولومبييه) أن يستخدم وسائل التعبير الدرامي كالرقص والحركات الاكروباتيكية والارتجال والتمثيل الصامت. واشترط عليه أن يكون قادرا على أغناء شخصيته بكل علوم، وفهم الأساليب المختلفة، وملما الماما تاما بالفنون الدرامية. وذا عقل وجسم ناضجين وثقافة عالية، وقدرات جيدة، وأخلاق رفيعة، عارفا لذاته، وصاحب قلب نابض وحساس.

لذلك سعى إلى فتح مدرسة (الفييه كولومبييه) لتدريس الممثل مواد فنية متعددة تراوحت بين شتى أنواع الرياضة البدنية، والتعبير الدرامي وكيفية تطويره عن طريق الارتجال والتحليل.

ودعا (كوبو) إلى الاقتصاد في المسرح، بنوعيه المادي والدرامي، ونبذ كل ما يدعوإلى الإسراف والبذخ والترف، مستعينا بأصوات الممثلين وحركاتهم، ومشيعا سمة البساطة في المنظر المسرحي والأزياء.

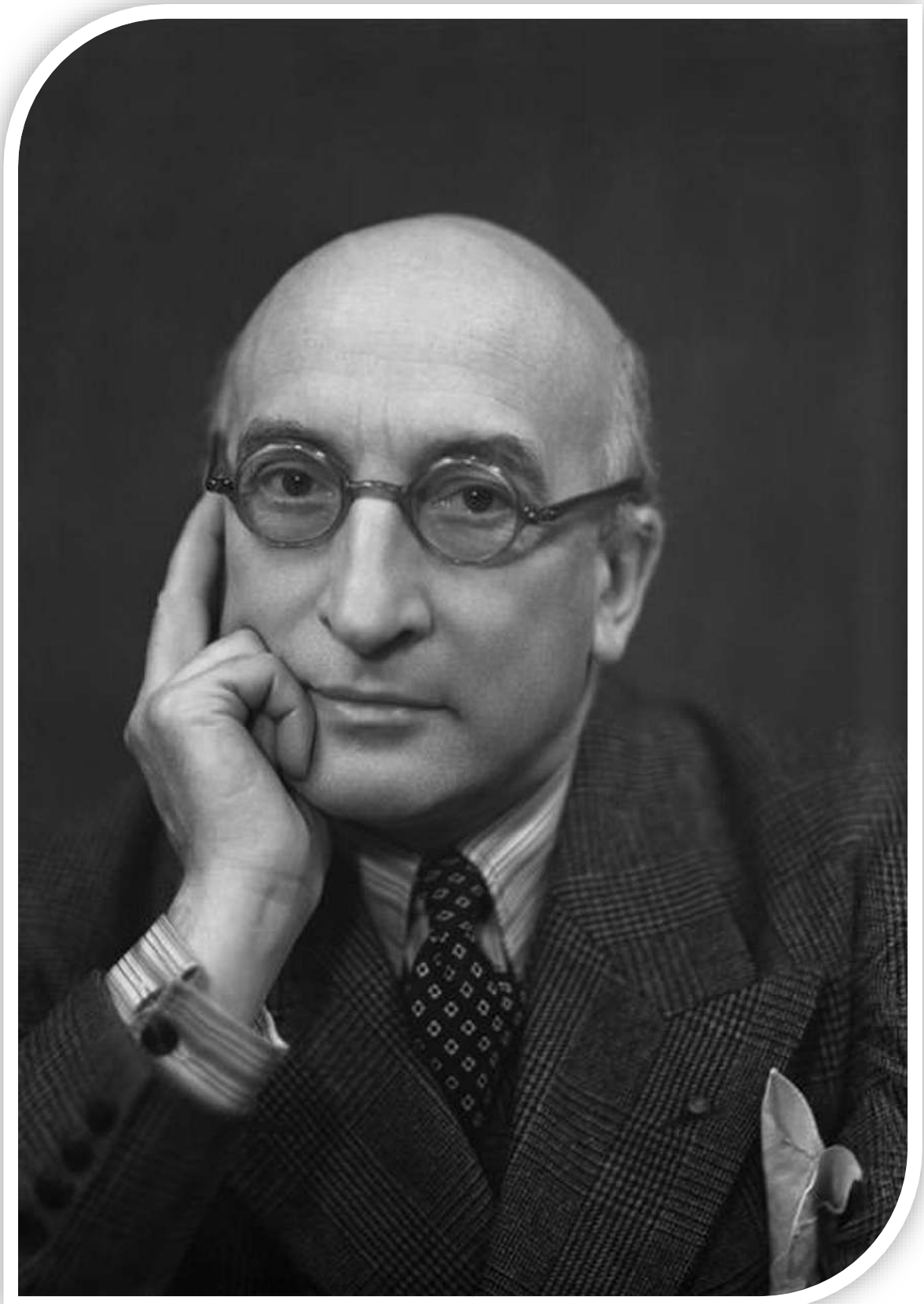
وقد اعتمدت فلسفة (كوبو) في بناء المنظر المسرحي على رفض كل من تزمت الطبيعية ومغالاة الرمزية، ورأى أن هذين الاتجاهين إنما يسيران في الطريق الخاطئ الذي لا يتناسب وفن المسرح. وأراد بدلا من دلك أن يجمع بينهما بأسلوب جديد ،يحرر خشبة المسرح من الآلية المعقدة، والمؤثرات ذات الطابع الاستعراضي، مستعينا بالتواضع والبساطة في بناء مناظره المسرحية.

فبنا منصة عارية، دون إطار تقليدي أودروع، تعتمد الاقتصاد في استخدام الديكور وصرف النفقات بشكل كبير، واعتمدت على إضاءة قوية على شكل مثلث معلق في سقف المسرح، يمكن للجمهور أن يشاهده كاملا حال جلوسه لمشاهدة العرض، واستغنى عن الإضاءة الأمامية الأرضية، التي كانت حاجزا ماديا بين الممثل والجمهور.

لقد استحدث (كوبو) في المسرح عنصرا جديدا تمثل بـ (المنظر المعماري الثابت) أو(القوس المعماري الثابت) الذي شيده بهدف تبديد الوهم الذي كانت تهدف إليه الواقعية والطبيعية. وحاول أن يؤكد على الوظيفة التي أراد أن يحققها منظره المسرحي بإحلال الممثل في الفراغ لتحقيق أوضاع هندسية وإيقاع متغير متلافيا ما كانت تؤديه المناظر المسرحية في السابق من شرود دهن الجمهور.

والمنظر الثابت الذي أوجده (كوبو) يسمح بتغيير الديكور عن طريق إضافة قطع ديكورية بسيطة أوحذفها ليمنح تشكيلا جديدا يخدم أهداف العرض المسرحي دلك أن الاتجاه الحديث في تصميم المناظر المسرحية، ينح إلى التبسيط الفني، والى اللوحة التفسيرية

التي تخلق التأثير في الصورة الفوتوغرافية التي تعتمد على وصف البيئة، ويفضل هدا الاتجاه أيضا التخيل بدلا من النقل.لهذا السبب يرى الباحث أن (كوبو) اعتمد المنظر المسرحي الموحي الذي تميز ببساطته وجماليته، محققا للجمهور متعة الرؤية ومتعة الفهم .



المحاضرة العاشرة: انتونين ارتو (1896-1948)

دعا (أرتو) إلى مسرح الأسطورة والسحر، ونادى بالتخلي عن الواقعية السردية والنفسية. ويرى أن مهمة المسرح هي التعبير عن الأشياء التي لا يمكن التعبير عنها بالكلمات . وينحصر دور الكلمات في حدود الشعائرية والتعويذية.

لقد مر (ارتو) بثلاث مراحل مهمة، كان موقفه فيها يختلف من مرحلة إلى أخرى بالنص المسرحي .ففي المرحلة الأولى :وضع النص في مكانة عالية، ورأى أن للنص المسرحي إمكانيات لا حصر لها . فأحل النص مكان الصدارة في العرض المسرحي. وفي المرحلة الثانية: كف(ارتو) عن الدفاع عن فكرة سيادة النص وعدم المساس به، واستبدل ذلك بسيادة الإخراج، وحرية المخرج المطلقة في العرض المسرحي، يقول ارتو" سنطلب من الإخراج لا من النص، أن يعني بتجسيد الصراعات القديمة".

أما المرحلة الثالثة: فقد حاول فيها استبعاد النص عن العرض، واستبداله بالصرخات والالتواءات التي يؤديها الممثل. وفي هده المرحلة، أهان (ارتو) النص، وشوهه،وأذله، وأفقده صفاته الرئيسية بالتدريج. ودعا إلى وضع حد لاستبعاد النص، والبحث عن فكرة لغة جديدة تقع في منتصف الطريق بين الحركة والفكرة .واقترح أن تكون قريبة إلى الكتابة الموسيقية، أوأن تكون نوعا من اللغة المرقمة. يقول ارتو" لن نمثل مسرحيات مكتوبة، لكننا سنحاول أن نقوم بمحاولات في الإخراج المباشر حول الموضوعات والوقائع، والمؤلفات المعروفة." ويقول أيضا سنخرج دون أن نحسب حساب النص".

وفلسفة (ارتو) في رفض النص المسرحي قائمة على أساس أن لغة الكلمات لم تثبت بالدليل القاطع أنها أفضل لغة موجودة، لدا وجب عليها أن تغادر خشبة المسرح لتحل محلها الحركة.

وكان (ارتو) يرفض الأفكار الواضحة التي تحملها اللغة، ويعدها أفكار ميتة ومنتهية، ويدعوإلى الأفكار التي تخلق على خشبة المسرح مباشرة، وتصطدم بعقبات الإخراج، ويراها اكتشاف لغة إيجابية، تتخلى عن الحدود الاعتيادية للمشاعر والكلمات. لان الأفكار

التي سطرها المؤلف في النص، لتفرض نفسها على الإخراج، صادرة من إنسان أبله، مجنون ،شاذ.

وكما أن للكلمة قدرتها على إيضاح الأفكار الإنسانية وعرض حالات الوعي الواضحة الدقيقة والتي تفوق قدرة (الحركات والوقفات والرقص والموسيقى)، فان (الكلمة) يصعب عليها توصيل الإحساس بالصفة الخاصة للصوت، آودرجة الألم الجسماني ونوعه. من أجل ذلك كله، وتأثرا بمسرح بالي، استبدل عمل المؤلف بعمل المخرج، المنظم السحري للعرض المسرحي.

أما الممثل عند (ارتو)، فله أهمية قصوى، مادام نجاح العرض المسرحي متوقفا على فاعلية أدائه، وعنصر سلبي محايد، مادامت مبادراته الشخصية في العمل مرفوضة، ومع ذلك فلا توجد قواعد أوأسس في هذا المجال، فيصف أداء الممثل على خشبة المسرح بأنه هذيان معد كالطاعون.

أما (الجمهور)، فيراه (ارتو) تواق إلى الغموض، والى الحالة الشاعرية التي تفيض بالحياة. لذلك اقترح مسرحا يسحق فيه إحساس الجمهور بواسطة الصور المادية العنيفة، لتبهره إلى دوامة من القوى العليا، لأنه يعتقد أن الجمهور يفكر بحواسه أولا، ولا يجوز مخاطبته عن طريق العقل كما يفعل المسرح النفسي (الواقعي)، لذا وجب إشراك الجمهور في العمل المسرحي اشتراكا كاملا.

والمسرح عند (ارتو) كالطاعون, لأنه نداء هائل لقوى تعيد الفكر, كالطاعون لأنه يدفع إلى الخارج جوهرا من القسوة الكامنة. المسرح كالطاعون لأنه إما أن ينتهي بالموت أوبأقصى أنواع التطهير،" إن تأثير المسرح– من وجهة النظر الإنسانية– كتأثير الطاعون، نافع لأنه إذ يدفع البشر إلى أن يروا أنفسهم كما هم، يسقط القناع، ويكشف الكذب والضعة، والنذالة، والنفاق".

ويرفض (ارتو) المسرح الغربي المعاصر ذا النزعة النفسية، لأنه مسرح إنساني لا شاعري، يعتمد الإيهام، فهوفي حالة تدهور دائم، على العكس من المسرح الشرقي، الذي

يتميز بنزعته الميتافيزيقية، ولغته الإخراجية المؤلفة من مجموع الحركات. فمسرح (ارتو) ليس مسرحا نفسيا، بل هومسرح تشكيلي اعتمد على قدرة السحر والميتافيزيقيا والإخراج المسرحي.

ويحدد (ارتو) مواصفات المسرح الذي يقترحه بان يكون:" مسرحا يتخلى عن الدراسة النفسية، ويروى ما يخرق العادة، ويخرج صراعات طبيعية وقوى طبيعية دقيقة. ويبدوأولا كقوة تحويل استثنائية، مسرحا ينتج التشنج كرقص الدراويش..... ويخاطب الجسم بوسائل محددة". مسرحا هدفه إيقاظ الجمهور.

لقد رفض (ارتو) المسرح الغربي بعد أن رآه لم يعد فنا، أوانه فن لا جدوى منه– بعد أن شاهد المسرح الشرقي– لأنه مليء بالمشاعر الزخرفة العابثة، والنشاط الذي لا يهدف إلى شيء، فكل همه المتعة وإثارة الإعجاب فقط، في حين أن مهمة المسرح في إعادة صياغة الحياة بشكل جديد.

يقول (بول غودمان) عن رأى (ارتو) في المسرح " إن المسرح شأنه شأن أي فن آخر، هوفعل مادي، انه ليس مرآة أوصورة، يمكن أن يستوعبها المتفرج ويفسرها حسب ميوله واولاعه، انه ليس فانتازيا". ولا يراه (ارتو) أيضا مسرحا تستعرض فيه أسطورة معينه، بطريقة وهمية رمزية، انه"..... بوتقة نار ولحم حقيقي يعاد فيها تركيب الأجساد بالترشيح ودوسي العظام، والأعضاء ومقاطع الألفاظ".

ويرى (ارتو)، انه لا يوجد مسرح إلا إذا وجد عنصر القسوة كأساس في كل عرض، وكلمة القسوة عند (ارتو) تعني شهوة الحياة، وعند العالم وبالضرورة الحتمية. كما يعني بها أيضا حب الحياة أودوامة الحياة التي تلتهم الكلمات، أوبمعنى أخر دلك الألم الذي لا يمكن بدونه، أن تكون ضرورة الحياة حتمية، إذن " مسرح القسوة" مسرح حركة يبحث عن التعمق دون التقيد بقيود الزمن والتطور الزمني، إذ يتجنب التسلسل الطبيعي للقصة أوللنص المكتوب، مضحيا من اجل الوصول إلى الإدراك المباشر التلقائي..."

ويطمح (ارتو) من عرضه المسرحي أن يبعث فكرة العرض الشامل، ليسترد من السينما والسيرك ومن الحياة ذاتها ما كان ملكا له بالأصل. وان يشتمل على صرخات وشكاوى ومفاجآت ورؤى وأحداث مفاجئة من كل نوع، والأنوار المتلألئة، وجمال الأزياء الساحرة، وسحر الموسيقى، ونغماتها القليلة النادرة وإيقاع الحركات المادي، من اجل أن يعيد إلى المسرح فكرة الحياة.

أما عن (الفضاء المسرحي) فقد أراد (ارتو) أن يلغي خشبة المسرح والصالة معا، ويستبدلهما بمكان واحد دون حواجز، ليحقق الاتصال المباشر بين الممثل والمتفرج. وفضل أي مكان آخر، مثل (مخزن)، أو(حظيرة) أو(كراج) يعيد بناءه على وفق أسلوب الأماكن الدينية المقدسة، على أن يبقى ليقدم عروضه المسرحية في بناية المسرح التقليدية.

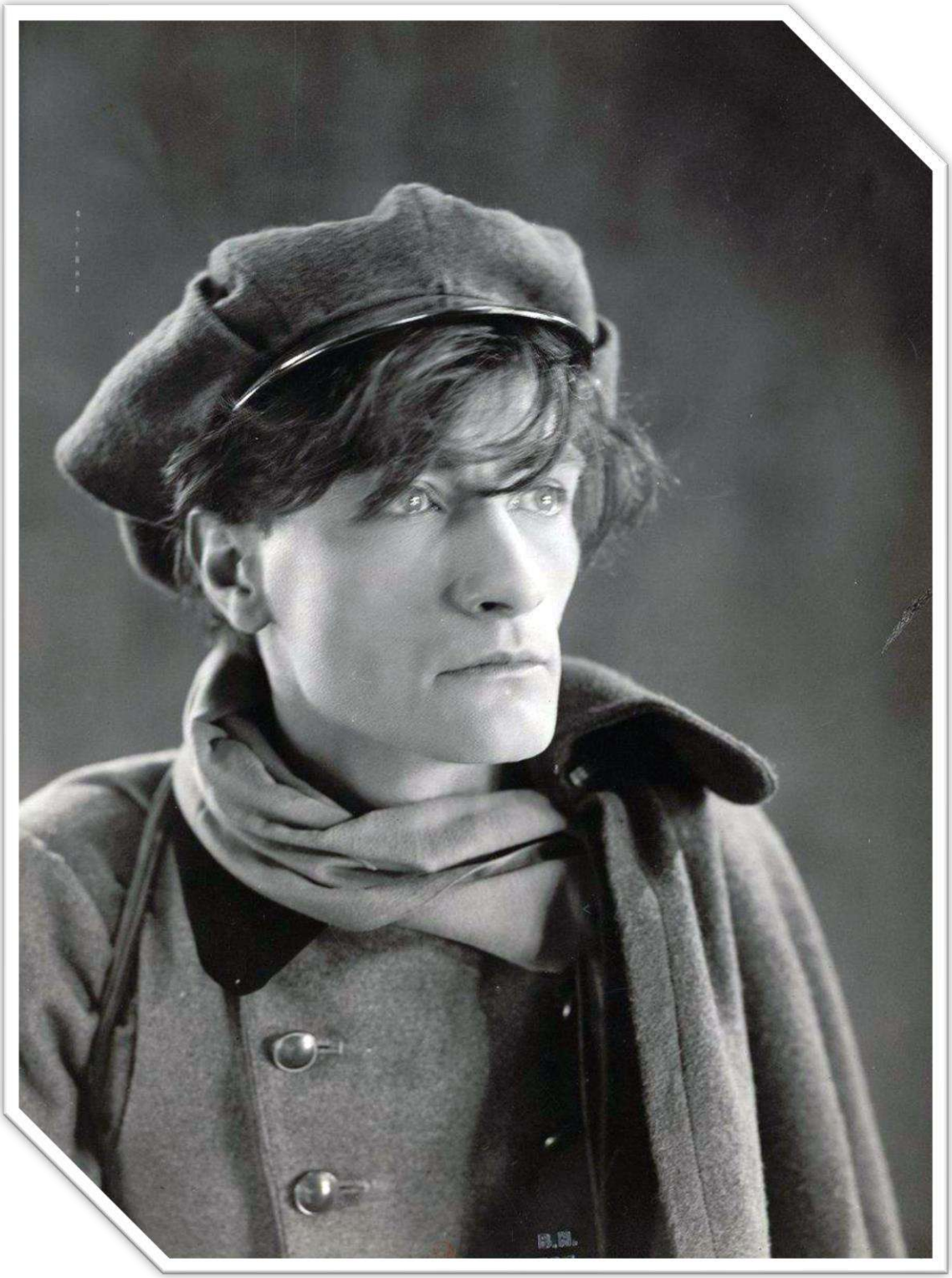
انه يريد من مسرحه هذا، أن تسوده نسب خاصة في الارتفاع والعمق، وتحيط صالته أربعة جدران تخلومن الزينة مهما كان نوعها، ويريد من جمهوره أن يجلس وسط الصالة وعلى كرسي متحركة، تساعده على متابعة العرض الذي يدور من حوله، جمهور يجلس وسط الأحداث، ليجد نفسه محاطا بها، ويحس انه جزء من التمثيل بدلا من ينظر إليه فقط.

أربعة منصات قائمة في الأركان الأربعة للصالة، مطلية بالقار لتمتص النور، وطرقات تمتد بينها تمكن الممثلين من أن يتلاحقوا كما دعت الضرورة لذلك– ليتمكن الجمهور من متابعة الأحداث من مكان إلى آخر، وليشتركوا اشتراكا كاملا.

أما رأيه في المنظر المسرحي فيرفض أن يكون هناك منظر بمعناه المعروف ويفضل أن يستعيض عن ذلك بشخصيات هيروغليفية، وأزياء شعائرية قديمة، بدلا من الأزياء الحديثة ،لأنها كما يعتقد تحتفظ بجمال مظهرها ودلالاتها. ومانيكانات طولها عشرة أمتار، وأقنعة ضخمة، وأشياء فريدة النسب، تظهر كالصور الكلامية، لتأكد الجانب المحسوس.

أما الإضاءة فيرى أن أجهزتها المستخدمة غير كافية، ويجب البحث عن طرق جديدة لنشر الإضاءة على شكل موجات، أوطبقات، أوقصف بالسهام النارية، واثأر الدبدبات الضوئية، وإعادة النظر في مجموعة الألوان المستخدمة، لإيجاد أنواع خاصة من الألوان. فعناصر الدقة والكثافة والسمك، هي التي تظهر الغضب والخوف، والحر والبرد. لان الضوء من وجهة نظره، يحمل قوة وتأثيرا وإيحاءا.

أما (الأزياء) التي يفضل (ارتو) أن يرتدها الممثل، فيحاول أن يتجنب في عروضه الزى الحديث قدر الإمكان، ويستخدم الزى القديم، لا حبا بالقديم، بل لأنه يوحي بغايات شعائرية تعود إلى ألاف السنين.



المحاضرة حادية عشر: اروين بسكاتور(1893-1966).

يعد (بسكاتور) احد مؤسسي المسرح السياسي في العالم، ويرى ان على المسرح الا يهمل السياسة في ريبرتواره او دراماته.

وأن يمتزج كل من المسرح السياسي والسياسة بالآخر. ويفسر (بسكاتور) فلسفة المسرح السياسي الدي تبناه، بان فكرة الفن للفن ما هي الا تسلية عابرة ومؤقتة.

لهذا ينبغي على الفن أن يكون معملا وتربية أخلاقية. فالمسرح من وجهة نظره، وسيلة من الوسائل التعليمية، ولا يعنى بتقديم الانسان المعزول، ضحية الصراعات الداخلية كما هوعند التعبيريين. انما يتجه لا براز الانسان السياسي الحامل لبدور الثورة، والدي هونمودج طبقته.

فمثل هدا الانسان جدير بالصعود على خشبات المسارح، وتجسيده الدرامات لا ظهار ابعاد التاريخ، واظهار موقف الانسان في مواجهة المجتمعات الظالمة، واظهار قدر الشعب كمجموع قبل قدر الانسان كفرد . بل والتعرض الى قدر العصر نفسه فكانت وظيفة المسرح السياسي عنده تتمثل في خدمة الحركات الثورية السياسية لصالح المجتمع.

ولهدا اعلن (بسكاتور) ارتباط سياسته الفنية، بسياسة وحركة وتحركات طبقة العمال (البروليتاريا)، والكادحين، والمواطنين العاديين. من اجل اتاحة حياة حرة كريمة، ترفع من ادميتهم، وتحقق حقوقهم المهنية سياسيا واقتصاديا.

وكان هدف (بسكاتور)، اتاحة الفرصة امام الشعب لمشاهدة المسرح، والتأثر بما يقدم عليه من مسرحيات، لا سيما التي تتسم بالسياسة، وتلقي الضوء على المشكلات السياسية والانتفاضات الوطنية.

واستطاع هدا المسرح في النهاية، استغلال المشكلات السياسية لصالحه، وتنوير الجماهير سياسيا، وتعبئتها وجدانيا، ولم يكن هدفه تقديم متعة جمالية للجمهور، بقدر ما يدفع هدا الجمهور الى اتخاد موقف عملي من القضايا التي تهمه وتهم بلاده" فبالنسبة لبسكاتور كان المسرح برلمانا، والمتفرجون هيئة تشريعية".

وانطلاقا من هده المبادئ التي التزم بها (بسكاتو) صار همه وشغله الشاغل هوالبحث عن النص المسرحي الدي يناقش المفاهيم السياسية الثورية في اطاء من الوضوح والفهم.

فكان لا بد من النهوض بفكر المؤلف المسرحي وتنميته من اجل ان يتعرف على أمور السياسة، وان يحلل اعمال وتصرفات السياسيين، ليصبح كالمعلق السياسي في الإذاعة تماما، يرى الاحداث ثم يستنتج منها الحقائق.

فالمسرح عند (بسكاتور) "..... لا يهتم بتقليديات الكتاب المسرحيين بقدر اهتمامه بخشبة المسرح والشكل الوطني والإحساس العام الدي يجب ان يتولد حتى تنبع احاسيسه من مسرحيات منتزعة من احاسيس الشعب..... والكادحين ومعبرة عمها..

وبما أن مثل هده النصوص لم تكن متوافرة لديه، لا سيما ما يتناسب مع أفكاره ورؤاه الفنية والسياسية، فقد اكتفى بجمع مادته من الوثائق والمستندات وصفحات المجلات والصحف، يقدمها على خشبة المسرح، مستعينا بالرسوم البيانية والتوضيحية والشعارات والتعليقات، اللافتات، والأفلام الوثائقية، والفانوس السحري.

وعمد الى تحويل عدد من المسرحيات الكلاسيكية والتاريخية القديمة الى شكل جديد يخضع للفكر السياسي، ويمس حياة جماهير الشعب الألماني، وينتهي بالعرض المسرحي الى شكل عصري، جديد بعيد عن صورته الأولى، يقول بسكاتور" ان رسالة المسرح اليوم لا يمكن ان تتلخص في سرد الاحداث التاريخية كما هي، فقط لا غير، على المسرح اليوم ان يستخلص من هده الاحداث دروسا قيمة بالنسبة للحاضر، وان تتخدد قيمة التنبيه ببيانه علاقات سياسية واجتماعية حقيقية أساسا، وبالتالي نحاول نحن ان نتدخل في مجرى التاريخ في حدود قوانا".

لدلك يستنتج الباحث ان المخرج عند (بسكاتور) لم يكن مفسرا للنص المسرحي، ولا امنيا عليه.

اما عن الممثل فقد أراد (بسكاتور) منه ان يكون هاويا اكثر من ان يكون متحرفا، ودلك لطبيعة الهدف الرئيس لمسرحه، وهوتوعية وتثقيف للجمهور وتحريضه، بيد ان هدا لا

يعني باي شكل من الاشكال، الغاء شخصيته تماما، على الرغم من انه كان مستعدا للعمل حتى دون ممثلين. ولم يوفق في تحقيق مسعاه.

ويتكون أسلوب (بسكاتور)، الغاء ولم يوفق في تحقيق مسعاه.

ويتكون أسلوب (بسكاتور) الاخراجي من امتزاج ثلاثة عناصر رئيسية:

عنصر سياسي، واخر ملحمي، وثالث تقني.

فالعنصر السياسي يدعوا لان يكتسب العرض المسرحي الطابع السردي والوصفي للاحداث، مع استخدام مختلف الوسائل التوضيحية، كاللافتات، والبيانات والأفلام الوثائقية، والشرائح الزجاجية، من اجل ربط الاحداث.

ويتمثل العنصر الملحمي في دعوته الى تحديث المسرحيات التاريخية، ونقل دراماها من مناخها التاريخي الى المناخ المعاصر، لتعبر عن كثير من القضايا والمشكلات التي تعصف بالمجتمع، فلم يعد الصراع يدور بين الانسان والقدر كما في الماضي، بل صارت العلاقة تدور بين الانسان ومجتمعه في الوقت الحاضر.

اما العنصر الثقني، فقد تمثل في توظيفه للإضاءة، والمناظر المسرحية الدوارة ومسارح المصاعد، والمسارح المنزلقة، والاحزمة الناقلة المتحركة على خشبة المسرح طولا وعرضا وعمقا، وتوظيف السينما والابتكارات الميكانيكية المعقدة.

وبما ان فلسفة (بسكاتور) في المسرح تؤكد نعزيز الوعي الطبقي لجمهوره البروليتاري، فكان لا بد من استثارة النقاش حول العرض المسرحي، اكثر من اثارة الاعجاب والابهار.

وهدا ما أراده يتقاطع تقاطعا حادا مع المخرج (راينهاردت) الدي كان همه الأول اثارة الاعجاب والابهار عند الجمهور.

ونظرا لان الطبقة البروليتارية تمثل شريحة واسعة في المجتمع الألماني، ولا تسعها بناية مسرح صغير، فقد سعى الى تقديم عروضه المسرحية في بناية مسرح تتسع لأكبر عدد ممكن من الجمهور وباجور زمزية زهيدة تسمح بدخول دوى الدخل المحدود الدين لا يستطيعون ارتياد المسارح البرجوازية الباهضة الثمن.

وقد استخدم (بسكاتو) في مسرحه (الملحمية) كشكل مسرحي بسيط ومباشر ومضاد للتعبيرية، ساعيا الى تزويد الجمهور بخبرة جديدة واستنتاجات يلتقطها من الحياة نفسها، ليصبح عنصرا مشاركا فعالا في العرض المسرحي.

واستثمر التقدم العلمي والتقني الدي ساعده في تقديم عروض مسرحية ابهرت الجمهور، مستخدما لاضاءة الكهربائية، والآلات الثقيلة المعقدة كالرافعات وخشبات المسرح الدوارة، والمنزلقة، ومسارح المصاعد، ولاحزمة الناقلة المتحركة طولا وعرضا وعمقا.

ولما كان مسرحه يهدف الى تقديم احداث تاريخية معاصرة، تهم حياة الجمهور الألماني ومصيره بعد نهاية الحرب العالمية الأولى، والافرازات التي ظهرت بسببها، فقد كان احد الرافضين للحروب، مهما كانت أسبابها ودوافعها.

واستخدم من اجل تحقيق هدفه، الأفلام السينمائية والشرائح الفلمية والفانوس السحري، والشعارات المكتوبة المتدلية من اطار فتحة المسرح، والإضاءة الكشافة الموجهة للجمهور، واصوات السيارات على خشبة، ومكبرات الصوت، ولوحات الإعلان، والابتكارات الميكانيكية، التي اتاحها المكتشفات الحديثة، محاولا الربط بين خشبة المسرح وصالة الجمهور لتاكيد الجانب السياسي والثوري والتمردي في ان واحد.

وقد اعتمد (بسكاتور) اعتمادا كبيرا على الرسام (جورج جروس) في تصميم المناظر لا غلب اعماله المسرحية.

ففي مسرحية (السفينة التائهة) استعمل الإضاءة، والفانوس السحري لعرض الصور لتحديد خشبة المسرح، ثم عرض مقطعا من شريط سينمائي لعكس الظروف السياسية والبيئية.

وفي إخراجه لمسرحية (راسبوتين) التي عرضت على (مسرح نولندورف) والتي أراد من خلالها ان يحكي قصة مصير اوربا من عام 1914 الى عام 1917، استعان بسكاتور بالوثائق التاريخية، التي كانت القاعدة الأساسية للمسرحية.

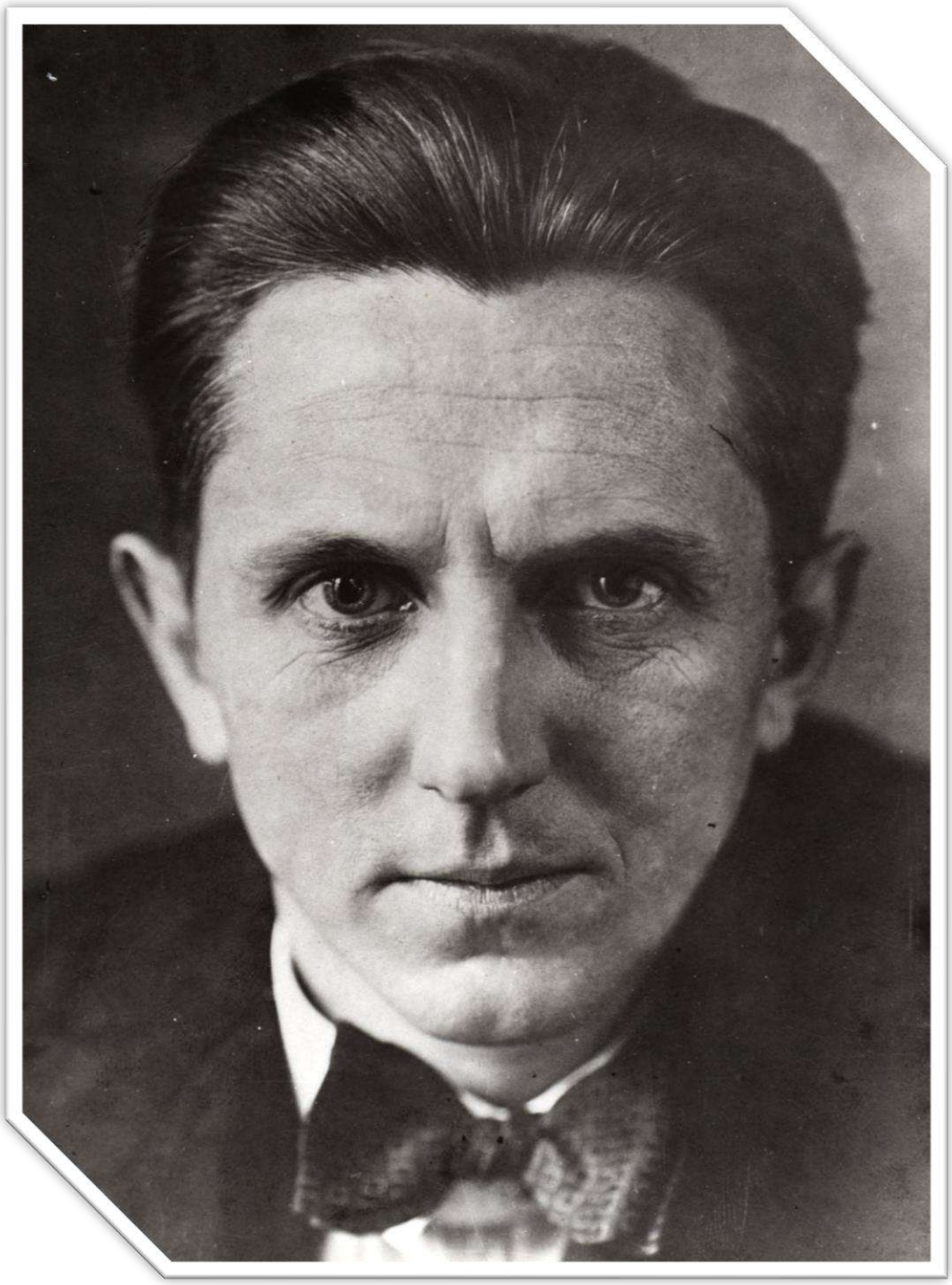
وكان المنظر المسرحي عبارة عن بانوراما ضخمة تبدوكمقطع من الكرة الأرضية تدور فوق قاعدة، هده البانوراما تستخدم لعرض الأفلام السينمائية التي تصور الاحداث السياسية والعسكرية المهمة مند بداية خدمة (راسبوتين) في بلاط القيصر (رومانوف) .

وقد استخدمت ثلاث الات للعرض السينمائي، وفلم طوله الفي متر، وعلقت شاشة أخرى وشريط علوي، تظهر فيه الهوامش وتتابع الاحداث والتواريخ.

كانت الالية التي استخدمها (بسكاتو) على المسرح ثقيلة جدا، الى درجة أدت الى بناء أرضية خشبة المسرح (نولندورف) من الحديد والاسمنت المسلح.

وفي المنظر المسرحي لمسرحية (مغامرات الجندي الشجاع شفايك) عن قصة للكاتب الروماني (يروسلاف هاسك) التي اخرجها (بسكاتور) عام 1928 استعمل قرصين دوارين، يدوران باتجاهين مختلفين، احدهما للشخصية الرئيسية (شفايك) والثاني للشخصيات الأخرى، فكان (الجندي شفايك) يبدوكما لوان بساطا يدور به .

وفي عمله الأخير الدي قدمه عام 1962 بعنوان (بيت ال اتريوس)، وهواعداد لاربعة مسرحيات شعرية كتبها (هاوبتمان)، استخدم خشبة مسرح شفافة تضاء من الأسفل، وتصميما بأسلوب ياباني، وستائر متدلية، ومدرات ومزية ملونة باللون الأحمر والأسود والدهبي.



المحاضرة الثّانية عشر: برتولد بريخت (1898-1956م)

شهدت مسرحيات(بريخت)[1] انتشارا واسعا في مختلف بقاع العالم، ولا سيما بعد وفاته مباشرة. وتناول أعماله المسرحية كثير من المخرجين[2] بالتعديل والتطوير. فقد أوجد (بريخت) نظرية جديدة في المسرح خالف بها قواعد (أرسطو) المعروفة، وأطلق عليها اسم (نظرية المسرح الملحمي)، بعد أن أحس بتدهور المسرح الأوربي في العشرينيات من القرن العشرين.

ويرى (بريخت) أن نظرية المسرح الملحمي تتعلق بأداء الممثل ،وتكنيك خشبة المسرح، والنص المسرحي، والموسيقى المسرحية، واستخدام السينما وغيرها من المسائل التعليمية على خشبة المسرح. وإن ما هومهم في المسرح الملحمي هومخاطبة عقل المشاهد وليس مشاعره، ذلك إن المشاهد (الإنسان) قابل للتغيير بصورة مستمرة وليس ذات ساكنة. ووجوده داخل المجتمع هوالذي يخطط مسيرة فكره. فالعقل هوالأصل في الكيان الثقافي عند الإنسان لا الشعور الذي يأتي من بعده من حيث الترتيب في سلم الرقي والتقدم. والمسرح الملحمي مسرح سردي لا يمثل الأحداث بل يعرضها على خشبة المسرح، وبالتالي يجب تذكير المشاهدين في كل لحظة من لحظات العرض المسرحي، إنهم لا يشاهدون أحداثا حقيقية لحظة مشاهدتها، بل وقعت في الماضي لأنهم ما زالوا جلوسا في قاعة المسرح.

---

1 برتولد بريخت (1898-1954) : كاتب ومخرج مسرحي الماني، وضع (نظرية المسرح الملحمي)، وأسس (فرقة برلين المسرحيه). كتب عدة مسرحيات تعليمية. هاجر الى الولايات المتحدة الامريكية، واستقر فيها لفترة طويلة بعد أن جاب عداد من الدول الأوربية المختلفة بسبب عدائه للنازية قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية. عاد الى برلين عام (1978) واعطي مسرحا خاصا من قبل الدولة . كتب للمسرح ما يقرب عن ثلاثين مسرحية، ابرزها (اوبرا القروش الثلاثة)، (الاستثناء والقاعدة) ،(بنادق الام جيرار)،(الام الشجاعة)، (غاليلوغاليليه)،(الانسان الطيب في ستشوان)،(دائرة الطباشير القوقازية)،(رؤى سيمون ماشار)،(أيام الكومون في باريس)، وكتب عداد من القصائد، لكن غالبيتها لم ينشر.

2 أبرز هؤلاء المخرجين (بيتر بروك)، وجهوده في الإخلاص الشديد وشبح (بريخت) .إذ أنه ساهم في تعريف جمهور المسرح المعاصر بخصائص الإخراج في المسرح (بريخت).

لذلك فإن هذا المسرح لا يؤمن بالإيهام ولا يقر الاندماج الكامل، لأن زمننا المعاصر كما يرى بريخت لم يعد كما كان زمن آباؤنا وأجدادنا، حين كان القدر دور كبير في مجريات الأحداث .يقول بريخت" كوارث اليوم لا تقع على شكل خطوط مستقيمة بل على شكل أزمات دورية، والأبطال يتغيرون في كل مرحلة جديدة. إنهم يتبادلون الأدوار وهكذا الخط البياني للأحداث يزداد تعقيدا بسبب الأحداث الخاطئة، القدر لم يعد القوة الوحيدة والأقرب إلى الاحتمال لآننا نجد مجالات قوة ذات تيارات تسير باتجاهات متعاكسة، وفي مجاميع الدول يلاحظ ليس فقط تحرك مجموعة ضد أخرى بل وتحرك دولة ضد دولة داخل المجموعة الواحدة"[1] لذلك يرى (بريخت) أن النص على الطريقة الارسطوطاليسية ما عاد يتناسب مع إنسان هذا العصر المتغير، والذي يعيش في عالم شديد التغير .فجاء بنصوصه الملحمية قاصدا أهدافا علمية، يبين من خلالها العلاقات المتغيرة بين الناس. وعبوديتهم للظروف السياسية والاقتصادية وبالتالي إيقاظهم للثورة على هذه الظروف المفروضة، والتصدي عمليا لتغييرها من خلال تعليمهم وتوعيتهم فوظيفة المسرح عنده إذن، لا تتمثل في تصوير الأوضاع غير الطبيعية في العالم، بل إقامة الأوضاع الطبيعية.

ولا يعتمد (بريخت) في نصوصه على الأسلوب التعليمي حسب، بل الترفيهي أيضا، لأننا في الوقت الذي نجده يقترب من قاعة المحاضرات التي يحضرها الناس ليستفيدوا من معلوماتها، نراه يقترب أيضا من ساحة السيرك، حيث يستمتع المشاهدون بما يرونه دون أن يتقمصوا الشخصيات.إلا إن الفارق بين المسرح وبين قاعة المحاضرات وساحة السيرك، هوأن المسرح يقدم عرضا إنسانيا لا أحداث تاريخية أومصورة جرت في الماضي، ويرمي إلى وعظ الناس بقدر ما يرمي إلى تعليمهم واستفزازهم. يقول بريخت "

[1] برتولت بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل نصيف، سلسلة الكتب المترجمه، العدد (14)، (بغداد: منشورات وزارة الاعلام، 1983)، ص 82.

إن الهدف من أبحاثنا يركز على إيجاد الوسائل الكفيلة بإزالة الظروف الاجتماعية المذكورة التي يصعب تحملها".[1]

ولم يرد (بريخت) من النص أن يوفر انعكاسا شفافا للواقع ، وبإتاحة الفرصة لفهم هذا الواقع حسب، بل أراد منه أن ينقل للجمهور متعة التعلم، ويجعل صورة هدا الواقع الذي يتغير تثير عند الجمهور روحا طيبة أيضا. ومن الناحية الأسلوبية، لا يعد المسرح الملحمي ظاهرة جديدة بأي شكل من الأشكال، ولا سيما في تشديده على قضية أداء الممثل . هدا التشديد الذي أضفى عليه سمة العرض لا التمثيل، لأنه يرتبط بصفة نسب مع أقدم أشكال المسرح الأسيوي، فبريخت استلهم مصادره من المسرح الشرقي، وخصوصا المسرح الصيني والياباني.

ففي موسكوعام (1935)، تعرف بريخت على المسرح الصيني عن طريق احد الممثلين الصينيين المشهورين(مي لانغ فنغ)، وكتب دراسة عنوانها (أثر التغريب في أداء الممثلين الصينيين)وهي دراسة نشرت لأول مره عام (1936) باللغة الانجليزية.

وتأثر (بريخت) بمسرح (النو) الياباني، بعد أن ترجمت له صديقته (إليزابيث هاوبتمان)[2] عددا من الأعمال المسرحية اليابانية نقلا عن ترجمات إنكليزية أيضا .وقد أعجبته المسرحيات اليابانية، لأنها تقدم في حيز خال من المناظر المسرحية تقريبا، ويكون أداء الممثل فيها مؤسلبا، ووجهه خاليا من أي تعبير أومقنعا، وقطع الديكور قليلة جدا، ولها دلالات مباشرة، وبشكل عام كانت هده المسرحيات تتميز ببساطة[3]. لذلك كان المسرح الملحمي يتألف من اندماج عنصرين مهمين ورئيسين هما: العنصر الشكلي والعنصر الفكري. ويرى بريخت إن من غير الممكن الفصل بينهما.

---

[1] المرجع السابق، ص 114. انظر أيضا:شفيق مقار، دراسات في الادب الأوربي المعاصر، سلسلة الكتب الحديثه، العدد (43)، (بغداد: مطبعة الاديب البغدادية، 1982)، ص 133.

[2] اليزابيت هاوبتمان: سكرتيرة بريخت ومعاونته ومستشارته، ومترجمه اعماله الى الإنكليزية

[3] كانت مسرحيات (النو) تتألف من ممثل يتوجه مباشرة الى الجمهور ويقاطعه الكورس. وحركات المسرحية تجري على شكل طقوس تتصف بالتعليمية المحددة.

إن عرض الشخوص والأحداث عرضا لا تمثيلا على خشبة المسرح، وابتعاد تقمص الممثلين لهذه الشخوص، أطلق عليه اسم (التغريب)[1]. وهوما ينفي عن الممثل صفة التمثيل، ويحوله إلى مجرد عارض للأحداث، على الرغم من أن الممثل لا يتحتم عليه القيام بدوره التمثيلي و الإجادة فيه، بل عليه وهويجيد دوره أن يبتعد عنه جهد طاقته[2].

إن (التغريب) يعني الخروج من الأمور المألوفة في الفعل المسرحي، فالأمور غير المتوقعة تحدث فجأة، والتسلسل المعتاد للأحداث ينتفي وجوده، وينفصل الممثل عن دوره، لا بمعنى تناقضه مع دوره، بل عرضه لهدا الدور وكأنه يعرض حادثة معينة أويرويها، أويتساءل عنها، محركا ذهن الجمهور بطريقة الاستفزاز لمحاكاته عقليا، وليتخذ الجمهور نفسه القرارات الحاسمة، أويجيب عن تلك التساؤلات.[3]

ويهدف التغريب إلى تحويل الأشياء المدركة والاعتيادية، إلى أشياء خاصة ملفتة للانتباه بشكل مفاجئ، وتصبح الأشياء البديهية أشياء غامضة، بهدف أن تصبح أكثر فهما وإدراكا. ولكي يصل بريخت إلى هذه الحالة، دعا إلى نبذ التصور المتعارف عليه، وهوأن الأشياء المألوفة لا تحتاج إلى إيضاح فالتغريب إذا ".....هوتقنية تناول الأحداث الاجتماعية الإنسانية المطلوب تصويرها وتسميتها، على اعتبارها شيئا يدعوللتفسير والإيضاح، لا مجرد أمر طبيعي، مألوف، والغرض من هدا التأثير هوالسماح للمتفرج أن يلجأ إلى النقد بشكل بناء من وجهة نظر اجتماعية"[4] إن تغريب أية حادثة ببساطة يعني تخليص تلك الحادثة من بديهيتها ومألوفيتها واستبدالها بالدهشة أوالفضول. والعالم إذا عرض على انه غريب، فلا بد أن يوقظ الرغبة في المشاهد على تغييره.

---

[1] لم يولد مصطلح (الغريب) الا في العالم (1939)، حيث كان بريخت في المنفى اما في العام (1928) فكان بريخت يستخدم كلمة (ادهاش) وفي العام (1937) يستعير بريخت مصطلح (هيغل) و(ماكس) التقليدي (سيرورة الاستلاب) قبل لن يستقر على مصطلح (التريب).

[2] انظر : عبد المسيح ثروت، معالم الدراما، (بيروت: منشورات المكتبة العصرية، د.ت)، ص 74.

[3] ارتن اسلن، تشريح الدراما، ت: يوسف عبد المسيح ثروت، ط2، (بغداد :منشورات مكتبة النهضة، 1974)، ص 135

[4] أريك بينتيلي، نظرية المسرح الحديث،ص 82.

وهناك عنصر آخر من أسلوب الأداء الجديد عند (بريخت) هو (الجست) وهي الحركات أو الإيماءات الاجتماعية. والحركات لا تعني فقط حركة الممثل العادية إنما تصرفاته وردود أفعاله وألعابه الجسمانية.و(الجست) هنا تعني : الحركة والكلام والموقف والموسيقى، التي تكشف ليس فقط بالوسائل السيكولوجية بل عبر التصرفات والحركات أيضا[1].

بدأ (بريخت) عمله في الإخراج المسرحي عام (1924) ، حين اخرج مسرحية (ادوارد الثاني)[2]، والتي اقتبسها عن (كريستوفر مارلو) ، بعد أن اكتسب شهرة طيبة في ألمانيا بوصفه مؤلفا مسرحيا، وبعد أن كان يعتمد في إخراج مسرحياته الأولى على مخرجين آخرين.

وفي هذا العمل، اتضحت البدايات الأولى لأسلوبه الإخراجي، الذي استخدم فيه الأغنية و الإنشاد، مطورا تراثه الأول من أغنيات الكباريه. فالأغنية عنده تتسم بأنها ذات طابع إيمائي، و أداة إيحاء، وتعبر عن المواقف الأساسية من الأحداث و الكلمة التي تلقى.

ويطلب (بريخت) من المخرج، ألا يلجأ إلى خلق الأجواء الغامضة المذكية للخيال ، والمثيرة للعواطف، كما يدعوه إلى استعمال كل الوسائل المسرحية التي يمتلكها، ويرى أنه من الضروري أن توزع الشخصيات إلى مجاميع على خشبة المسرح وتحريكها لخلق صورة جمالية، والكشف عن مجمل منظومة الحركات أمام الجمهور. ففي مسرحية (أنتيغونا) لسوفوكليس التي أخرجها في سويسرا ، طلب من الممثلين أن يجلسوا على حافة خشبة المسرح أمام الجمهور قبل بدء العرض، وأن يتناولوا الساندويتش خلال قراءتهم الصحف المسائية، و طلب منهم بعد دلك أن يرتبوا ملابسهم ، وعند اقتراب موعد العرض أن ينهضوا ليتموا استعداداتهم الأخيرة قبل وقوفهم على خشبة المسرح وبدء العرض.

---

[1] فردريك اوين، برتولد بريخت حياته، فنه، وعصره، ت: إبراهيم العريس، ط 2، (بيروت: دار ابن خلدون، 1983)، ص 185.

[2] أقيم اول عرض لهده المسرحية في (كامر سبيل) ميونيخ في 18 ادار 1924.

و(بريخت) يبتعد عن المناقشات الطويلة في أثناء التدريبات وخصوصا التي تتعلق بالجانب السيكولوجي. ويتحدث مع ممثليه بصوت عال، ويصرخ بمقترحاته من صالة الجمهور ليسمعها الجميع، مع بقائه على طبيعته الهادئة. وحين يقترح احدهم مقترحا جيدا يوافق عليه في الحال، ويذكر اسم صاحب الاقتراح أمام الجميع أيضا، ناشدا إضفاء صفة الجماعية على العمل.

ولا يدعي (بريخت) انه يعرف كل شيء عن المسرحية أفضل من الممثلين ويتخذ موقف غير العارف، مما يعطي انطباعا بأنه لا يعرف فعلا مسرحيته معرفة جيدة. انه يحاول من خلال دلك تعليم الممثلين، كيفية عرض المسرحية على المسرح، انه يحاول فقط أن يكتشف من خلال التدريبات.

يقوم التكنيك الخارجي عند (بريخت)، على أن الممثل يجب ألا يؤدي دوره كما لوكان يجسد الشخصية التي يمثلها، بل بوصفه رواية يسرد أفعالا قام بها شخص آخر في زمن سابق، فالممثل إذا أراد أن يؤدي دور إنسان يتألم، يفعل دلك بمعزل عن تقمص للشخصية" وكأنه يقول للمشاهد" انظر؟ هذا الشخص الذي أؤدي دوره يتألم. ولكن مهلا حذار أن تندفع فتتوحد به وتتألم معه لان لا قيمة له. المهم هوأن نعرف، انأ وأنت، ما الذي يجعله يتألم، ثم نفكر معا، ونتدبر، ونعمل ملكاتنا الناقدة، فإذا ما اقتنعنا بآلامه، ذهبنا نبحث عن مسبباتها في وجوده الاجتماعي، حتى نعمل على إزالتها بيد انه لا يتعين على الممثل وهويعرض الشخصيات على خشبة المسرح، أن يرفض نهائيا وسائل التقمص. أي لا يسمح للممثل أن يتقمص الشخصية بصورة كاملة ويصور طريقة تصرفها بقدر معرفته بالناس .من غير أن يوحي انه قد تقمص الشخصية بصورة كاملة. انه ملزم فقط بعرض الشخصية، لا أن يعيشها.

ولمنع عملية التقمص الكامل للشخصية، ارتأى (بريخت) أن يستند الممثل إلى وسائل ثلاث تمكنه من دلك هي:

1. النقل على لسان الشخص الثالث.

2. النقل بالزمن الماضي.

3. قراءة الدور إلى جانب التعليمات والملاحظات.

ويتعين على الممثل أن ينسى كل ما تعلمه عندما كان يحاول أن يحقق بواسطة تمثيله، والاندماج الانفعالي بالشخصيات التي يتقمصها، وعليه أن يتحرر من الفخامة في الإلقاء والتي تشغل المشاهد من استيعاب معنى الكلمات، بل عليه أن يضفي على صوته وفرة من الزخرفة الصوتية، كما يطلب منه أن يقدم عملية التمثيل بوصفها مشهدا فنيا، وأن لا يخدع الجمهور كما لوأن الواقف على خشبة المسرح ليس الممثل، بل الشخصية المتخيلة. وإلا ينخدع الجمهور كما لوأن ما يجري على المسرح، إنما يجري للمرة الأولى والأخيرة، وإن الدور الذي اسند إليه لم يكمن مدروسا من قبل.

إن على الممثل أن يتذكر جميع الانطباعات الأولية، والصعوبات والاعتراضات والارتباكات التي تعرض لها عند الصياغة النهائية للشخصية، لان هده الشخصية وكل الأشياء التي مر بها الممثل ستعمل على إقناع الجمهور بقدر ما تعمل على إثارة دهشته، من اجل دلك وجب أن تسير دراسته للمسرحية وإتقانه لدوره، جنبا إلى جنب مع دراسته وإتقان زملائه الممثلين.

ويرى(بريخت) أن على الممثلين أن يتبادلوا الأدوار خلال التمارين، من اجل أن تتلقى الشخصيات من بعضها البعض ما هوضروري لكل منها، لكي لا- تجبر شخصية الممثل البارز أوالنجم بقية الشخصيات الأخرى على خدمته، لان شخصيته ستبدومخيفه تهيمن على بقية الشخصيات وتدعوها إلى أن تصغي إليها باحترام. فضلا عن مساعدة كل ممثل على أن يرى دوره من خلال أداء بديله من الممثلين. لدالك نجد أن شخصية الممثل، تبقى مميزة لا تشبه غيرها بما تمتلكه من ملامح خاصة، ويكون الممثل شبيها بمن سيجلسون في الصالة.

أما عن (الجمهور) فقد كان (بريخت) يدعوالجمهور إلى أن يفكر في أثناء العرض المسرحي لا أن يشعر، لهذا كان يطلب من الممثلين أن يعرضوا الحدث، لا أن يتقمصوا

الشخصيات. ومن اجل تحقيق دلك، عمد إلى قطع بعض المشاهد قبل أن تبلغ الذروة، لخلق إحساس بالمسافة بين الجمهور والحدث، وإثارة الدهشة عند الجمهور، كما طالب الجمهور أن يبقى متيقظا مفتوح العيون، ليراقب ما يحدث أمامه بتجرد من العاطفة، ليفكر وينقد ويقرر، ليصل إلى حالة التغيير المطلوب بدلا من استغراقهم في الأحداث، وتوحدهم مع الشخوص، والتعاطف معهم، واستنفاذ القدرة على الفعل.

انه لا يريدهم أن يكونوا أداة منفعلة، تتلاعب بها الإيحاءات والتخدير، بل قوة تتسم بالإدراك والوعي، لتقيم وتدرس وتبحث، لان الإنسان عنده ليس كائنا ساكنا لا يغير، بل قوة قابلة للتغيير وقادرة على التغيير معا.

كان (بريخت) يرى في الجمهور عنصرا منتجا، يلعب دورا أساسا في فن المسرح. فالمسرح عنده ماهية متكاملة تزدهر بازدهار عناصره المختلفة، ولا يمكن للجمهور أن يكون اقل من هده العناصر. ولكي يتطور فن المسرح، لا بد من تطوير الجمهور وجعله عنصرا(منتجا)، يقف موقف الناقد للأحداث، لا المتلقي الغارق بالإيهام . يقول بريخت".....إن الشخص الفرد كمشاهد يجب أيضا أن يتوقف عن كونه مركز اهتمام المسرح. انه لم يعد شخصيه خاصة "يتكرم" على المسرح بزيارته له، ويتكرم بموافقته على أن يؤدي الممثلون أمامه دورا معينا، انه لا يفعل دلك وهويستهلك عمل المسرح، انه لم يعد بعد الآن مستهلكا، لا, انه نفسه يجب أن يكون منتجا، فالعرض بدونه، على اعتباره مشاركا فعالا، لا يشكل إلا نصف عرض .... إن المشاهد الذي استدرج إلى العرض المسرحي يجب أن يكون مشاركا في المسرح".ومن اجل المشاركة وجب عليه التخلص من الفردية، لان مسرح الفرد – كما يرى بريخت– قد باد، لان الفرد في المجتمع الحديث قد اختفى بوصفه فردا، والمسرح الذي يصور المشاهد كفرد لا يحمل للجمهور سوى الخيبة.

أما بالنسبة للمناظر المسرحية، فانطلاقا من فلسفة (التغيير) التي دعا إليها (بريخت)، والتي يرى بموجبها أن العالم يتغير باستمرار، وليس هناك شيء ثابت أبدا , فقد طالب مصمم المناظر المسرحية، أن يعكس هده الرؤية على خشبة المسرح، ليراها المشاهد

واضحة أمامه على المسرح، لتعينه على فهم العالم الذي يعيش فيه، بان يستعيض عن المناظر المسرحية الثابتة، بأخرى متحركة، يتم تحريكها ونقلها إلى أي مكان يشاء فوق أرضية المسرح .وان يستعيض بمؤخرة المسرح، بشاشه كبيرة، يعرض عليها أفلاما سينمائية، تتناسب وأحداث العرض المسرحي، ويستخدم اليافطات والإحصائيات والصور الفوتوغرافية، بوصفها عنصرا مشاركا جديدا في الحدث. ويستعيض عن الكواليس الجانبية بالاوركسترا، ويحول السقف إلى رصيف متحرك. ويستحب مكان التمثيل إلى وسط الصالة ليوحد بين الممثل والمشاهد. وحذره أن يضع قطعة ديكورية في مكان ثابت إلى نهاية العرض، وحذره أكثر من أن يغير مكانها من دون سبب.

ويرى (بريخت) أن أفضل طريقة لتصميم الديكور، هي في أثناء إجراء التمارين مع الممثلين، إذ إن أهم شرط لتصميم المنظر المسرحي العملي والناجح، هوأن لا ينهي المصمم تصميماته المنظرية قبل بداية التمارين، بل الأجدر به أن يسترشد بآراء وأفكار فريق العمل المسرحي.

ويرفض (بريخت) وجود الستار في مسرحه، من اجل إتاحة الفرصة للمشاهدين أن يروا استعدادات الممثلين مباشرة، قبل بداية العرض المسرحي. يقول (بريخت) شعرا :" ارفعوا ستار مسرحي، لا تخفوا خشبة مسرحي وراء ستار.

دعوا المشاهد وهومضطجع في مقعده يرى الاستعدادات النشطة,

التي تجري من اجله ببراعة ودهاء.

دعوه يرى قمرا من صفيح يدلى من أعلى بأسلاك رفيعة.

أوسقفا يحمله العمال، إلى خشبة المسرح.

لا تدعوه يرى أكثر مما ينبغي، لكن دعوه يرى شيئا.

وحتى يدرك أننا لسنا سحرة.

بل مجرد عمال، يا رفاق.

لدلك نجد عنده، أن المناظر المسرحية أو(القطع الديكورية)، تتراوح بين الكاريكاتيرية الساخرة، وأقصى درجات البساطة والتجريد في المنصة العارية التي تحتضن الجوقة والشخوص، والفرقة الموسيقية.

ويعد (كاسبار نيهير) من ابرز مصممي المناظر المسرحية الدين اعتمد عليهم (بريخت) في عروضه المسرحية.وكانت طبيعة هده التصاميم تعتمد على تغريب مكان الحدث، فمثلا إذا أراد أن يصور مشهدا يدور في احد المصانع، فلا يتوقع المشاهد أن يرى ديكورا يصور المصنع بتفاصيله المعقدة بل يضع بدلا منها".....يافطة تشير إلى مستوى الأجور، صورة للمالك، صفحة من كاتلوغ وضعت فيها المنتجات الأكثر نمطية، وربما صورة تمثل العمال وهم يفطرون يوم الأحد في كانتين الإدارة". ولم يكن هدف المصمم، هوخلق الإيهام من خلال تصميم المنظر المسرحي، بل يكتفي الإشارة فقط إلى مكان معين تدور فيه الأحداث، فضلا عن الإشارة إلى الحركة الديناميكية للأفكار التي تدور خلالها الأحداث التي تجري مستعينا بالصور التي تظهر على الشاشة الخلفية . ولم يعد دور المنظر المسرحي يقتصر على تفسير النص، إنما أصبح مرتبطا بالحدث المسرحي، ليكشف عما يعجز عن كشفه الحوار، بوصفه – المنظر المسرحي– عنصرا مهما من عناصر الفضاء المسرحي .لذا يتضح " أن ديكور كاسبارنيهير لم يقصد إعطاء تصور خادع لمكان محدد، ولكنه كان يأخذ موقفا في الأحداث: يشير، ويحكي، ويعلن، ويذكر، مكتفيا بالإشارة التلخيصية إلى الأثاث والأبواب .....الخ .وفي حدود العناصر التي تشارك في اللعب ،وبمعنى آخر، العناصر التي بدونها تتوقف الأحداث أوتتواصل بشكل مختلف.

أما الإضاءة، فقد فضل (بريخت) الإضاءة الفضية القوية، ورفض استخدام الإضاءة بهدف خلق مؤثرات مسرحية أوجومعين، وفلسفته في دلك يعزيها إلى إبقاء المشاهدين يقظين ومتحفزين لمراقبة العرض المسرحي، لان الإضاءة المعتمة تؤدي إلى تسلل النوم إلى جفونهم.

يخاطب (بريخت) مهندس الإضاءة بقوله:

"أعطنا المزيد من الضوء يا مهندس الإضاءة.

لأنه كيف يتسنى لنا نحن كتاب المسرح وممثليه

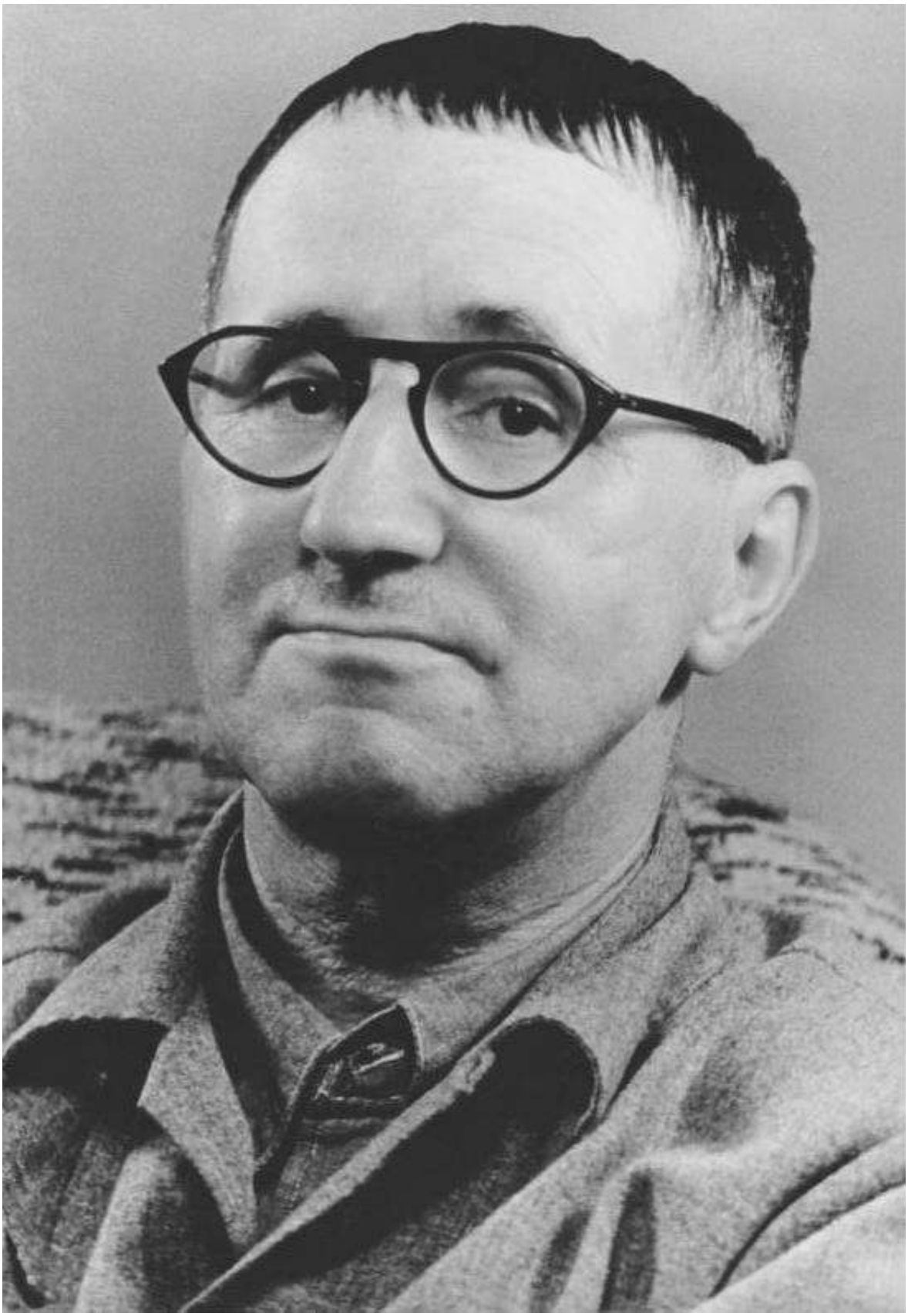
أن نقدم رؤيتنا للعالم في العتمة والظلال؟

إن ضوء الغسق الخابي يجعل النوم يتسلل إلى الجفون.

ونحن في حاجة إلى يقظة مشاهدينا بل تحفزهم لمراقبتنا.

وحتى إذا ما أصروا على أن يحملوا، فليحلموا في ضوء غامر.

وقد أمعن (بريخت) في تبديد الوهم، بان وضع أجهزة الإضاءة، لاسيما الكشافات منها على خشبة المسرح، وبمرأى من المشاهدين، لإتاحة الفرصة للمشاهدين ليرى كل واحد منهم ردود فعل الآخر، خلال مجريات الأحداث.



المحاضرة الثّالثة عشر: جيرزي جروتوفسكي (1933-1999م)

يرى (جروتوفسكي) أن النص ليس هو المشكلة الجوهرية في فن المسرح، إنما (المجابهة) هي الأساس. فالمجابهة من وجهة نظره هي لب المسرح. والمجابهة كما يراها هي مجابهة الممثل مع نفسه، مع أفكاره، مع عقله اللاواعي مع مواهبه مع جمهوره، وإلى أقصى حد ممكن.

وكما أن المسرح هو مجابهة بين المبدعين، مخرج مبدع وممثلين مبدعين حيث إن الإيحاء الذاتي للممثلين يمنح المخرج إيحاء عن نفسه، كذلك فإن النص يجابه المخرج والممثلين سوية. وبالتالي فإن مجابهة (جروتوفسكي) للنص تتماثل تماما ومجابهته للممثل. فالنص عامل مساعد على كشف المخرج والممثلين عن أنفسهم. يقول جروتوفسكي "نص المؤلف بالنسبة للمخرج والممثل كليهما عبارة عن مشرط يساعدنا على الكشف عن أنفسنا وعلى تجاوز أنفسنا وعلى إيجاد ما خفي في أعماقنا والقيام بمجابهة الآخرين".

إن ما يدعوا إلى الغرابة أن (جروتوفسكي) يجد في النفوس الضعيفة، إمكانية عظيمة في الإبداع وتفسير الدور المسرحي. في حين أن النصوص الكبيرة تشكل هوة عميقة في عمله، لأنها مثقلة بالعديد من الأفكار المترابطة، التي لا تخدمه في مضمار مختبره المسرحي "ولهذا الغرض فإننا نحتاج إما إلى نص كلاسيكي نعيد إليه حقيقته بضرب من التدنيس في آن واحد، وإما إلى نص حديث قد يكون مبتذلا وغير أصيل في محتواه. إلا أنه متأصل في روح المجتمع".

ويرى أيضا أن تقديم (النص) إلى الجمهور كما هو، أو التغيير فيه ليس إبداعا مسرحيا، إنما هو إبداع أدبي. ويعد عمله في مختبره المسرحي إبداعا مسرحيا وليس أدبيا. فالمهم عنده ليس الكلمات، بل ما يمكن أن ينجزه بهذه الكلمات وتحويلها إلى كلمات ناطقة.

ويرى أيضا أن هناك طريقتين للتعامل مع (النص)، فهو إما أن يهمله تماما ويلغيه، أو يدع الممثل يلقيه، وكأنه يقرأ قطعة مقتبسة، ليكشف من خلالها سلسلة الأفكار التي تفصح عنها الكلمات.

من ذلك نستنتج أن (جروتوفسكي) قد اسقط قدسية النص، وعده مجرد وسيلة للإيحاء لأن الإلتزام به وبأمانة–من وجهة نظره– من أهداف المسرح التقليدي، ويستشهد (جروتوفسكي) بتاريخ المسرح العالمي الذي يؤكد أن " في نمو الفن المسرحي كان النص احد آخر العناصر التي أضيفت إليه".

ولما لم يجد (جروتوفسكي) في (النص) العنصر المهم في العرض المسرحي، دعا إلى الالتحام بين (النص) والممثل، لأنه هنا تمكن 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 الآخرين".

أما (الممثل) فيراه (جروتوفسكي) العنصر الجوهري في العرض المسرحي، فمسرحه يمكن الاستغناء فيه عن الماكياج والأزياء والمناظر المسرحية والإضاءة والمؤثرات الصوتية، بيد أنه لا يمكن أن يستغني عن الممثل الذي يتصل بشكل مباشر مع الجمهور. فليس هناك مسرح في العالم قد استغنى عن الممثل، العنصر الحي الوحيد المتحرك على خشبة المسرح. فبجسم الممثل يمكن أن تخلق كل العناصر المرئية، ولاسيما العناصر التشكيلية. وفي نفس الوقت يقوم صوته بخلق المؤثرات الصوتية والموسيقية. فالممثل عند (جروتوفسكي) إذن لب الفن المسرحي.

وتدريب الممثل عنده يختلف كثيرا عند من سواه من المخرجين، فهو لا يريد تدريب ممثله على المجموعة من المهارات المتفق عليها أو يعطيه (حقيبة حيل). بل إن تدريب الممثل عنده يعتمد على إزالة العوائق التي تقف في طريق الممثل، حركية كانت أو نفسية، ويسعى جاهدا في البحث عن هذه العوائق، وكيفية مقاومتها، والتخلص منها، وإيجاد طريقة لاستلالها من الممثل. ولتبدأ عملية الإبداع عنده من جديد يقول جرتوتوفسكي:

"تربية الممثل في مسرحنا ليست قضية تعليمية، نحاول التخلص من مقاومة كيانه للعملية النفسية. فيتخلص نتيجة لذلك من الفترة الزمنية التي تمر بين المحفز الداخلي ورد الفعل فيكون المحفز هو رد الفعل الخارجي المحفز والفعل يحدثان معا: يتلاشى الجسم، يحترق، ويرى المشاهد سلسلة محفزات واضحة لا غير".

وعملية التمرين عند (جروتوفسكي) تتمثل بأن يطلب من كل ممثل أن يختار نصا معينا، ويبدأ بالإلقاء أو الغناء أو الصراخ، على وفق رغبته. وخلال أداء هذا التمرين، يتحرك (جروتوفسكي) بين الممثلين ليصلح من وقفاتهم وأصواتهم.

وهناك تمارين أخرى خاصة ومعقدة للتدريب الجسدي من أجل أن تصل بالممثل إلى مستوى عال من التعبير الجسدي والصوتي، يجريها بعد أن يكشف عيوب الممثل ويعالجها، يقول (جروتوفسكي) "أنا أراقب الممثل وأقرر التمارين التي تجبره على تعبئة إمكاناته العضلية تماما.... أراقبه عندما يقع في لحظة حرجة، عندما يلعب دورا أو يرقص مع ممثل آخر. في هذه اللحظات يمكن تتبع العيب، ثم يمكن تغييره أوتوماتيكيا... نحن نستخدم تكنيكا غير مباشر، نحن لا نسعى إلى الخلق طرق محددة للاستجابات الجسدية والذهنية والجماعية، فخلق الطرق هو مسايرة طبيعية للمحترفين".

وقد انحصرت تمارينه على العنصرين المهمين الذين يمتلكهما الممثل، (الجسد) و(الصوت)، من أجل أن يمنحاه شيئا جديدا مقدسا وليس شيئا معتادا، وكأنه مشارك في الطقس يقترب فيه إلى مثله الأعلى. ومثل الممثل الأعلى هو(أناه)، من ذلك نجد أن الممثل عند (جكروتوفسكي) لا يؤثر في المتفرج ذهنيا أو عاطفيا ولا يتقمص شخصية أخرى كما عند (ستانسلافسكي)، انه" يستحيل إلى روح تلك الشخصية لا مجرد جسدها وهذه الروح قادرة على الحلول في جسده، وهذه الروح قادرة في الوقت نفسه على (جذب) روح المتفرج بحيث يستحيل الكل إلى وحدة فنية كاملة. ويستحيل الحفل المسرحي إلى شيء أقرب ما يكون إلى الطقس".

ولتحقيق ذلك كله، ينبغي على الممثل أن يخلق لنفسه قناعا عضويا بواسطة عضلات وجهه ليعبر من خلاله عن اليأس والمعاناة وعدم المبالاة، ويقدم شخصيات متعددة بأصوات متعددة في آن واحد، مستغنيا عن الموسيقى الحية أو المسجلة بمؤثرات صوتية تصدره عنه، تجعل العرض المسرحي نفسه قطعة موسيقية جيدة.

وينصح (جروتوفسكي) الممثل أن يزيح النقاب عن نفسه، وان يطلق العنان لكل ما هو شخصي بحت، دون تكلف وبكل كيانه. ويوصيه أن يكون دقيقا في عمله، ومنظما وملتزما، وأن يتقبل مشقة التمرين، وأن يرهق نفسه تماما، ليستطيع أن يعمل بصدق . ويحذره من أن يفرض سمة خاصة على زميله الممثل الآخر، ليحصل على فرصة أكبر للتمثيل. كما أنه لا يجوز له أن يصحح لزميله، إلا إذا سمح المخرج بذلك. ويحذره أيضا من نقد الجوانب الشخصية في عمل الآخرين، سواء كان ذلك أمامهم أم في غيابهم.

ويحدد (جروتوفسكي) شرطين أساسيين في عمل الممثل، لا يمكن أن يتم له الإبداع بدونهما، هما: (النظام) و(الانسجام). لذلك كان حريا بالممثل أن يكون جاهزا للمشاركة في (الإبداع) متى شاءت المجموعة، وعليه أن لا يأتي إلى التمرين وهو عاجز عن التركيز، لان " الحضور الإلزامي في مكان العمل ليس هو شرط الأساس وإنما الاستعداد البدني".

ويدعوا (جروتوفسكي) الممثل، إلى العمل الشامل، بيد أنه يحذره من فشل هذا العمل في الحالات الآتية:

1. لا وجود للعمل الشامل إذا اهتم الممثل بسحره للجمهور وبنجاحه الشخصي والتصفيق وبالأجر الذي يتقاضاه أكثر مما يهتم بالإبداع بمفهومه الشامل.
2. لا وجود للعمل الشامل إذا كيفه الممثل على وفق حجم الدور الذي يضطلع به، أو حسب مكانته في العرض المسرحي، أو حسب الزمان أو نوع الجمهور .
3. لا يتحقق العمل الشامل إذا أساء الممثل استعمال ما يحفزه على الإبداع، حتى لوكان ذلك خارج المسرح.

4. لا يتحقق العمل الشامل، إذا استعمل الممثل العمل الإبداعي بقصد تعزيز مكانته المهنية أوالتزم بالتزامات طارئة ومريبة.

ويصنف (جروتوفسكي) الممثل إلى ثلاثة أنواع:

1. ممثل بدائي: كما هو في المسرح الأكاديمي أو التقليدي.
2. ممثل صانع: وهو الذي يبدع ويبني مؤثرات صوتية فيزيقية.
3. ممثل طقسي: وهو الممثل الصانع الذي ينفتح على صور وخيالات ورموز مستمدة من الفعل الباطن للمجتمع.

ويؤكد (جروتوفسكي) على النوع الثالث ويتبناه، ويسعى إلى تدريبه في مختبره المسرحي. إن الممثل الطقسي عنده، يجب أن يمتلك سمات معينه وخاصة، فهو يجب أن يكون راقصا وبهلوانا وساحرا، وان يجيد لعبة اليوغا، والسيطرة على الإيقاعات السريعة والبطيئة، وقبل كل شيء أن يجيد التحكم في عضلاته كافة. فجسم الممثل هو مادته، ويجب أن يكون لينا ومطوعا، ليستجيب للدوافع النفسية. دون أية مقاومة وإن كانت هناك عيوب أو نقائص لدى الممثل، فيجب أن تستثمر، لا أن تخفى. لأن العيوب الممثل – عند جروتوفسكي– لها نفس قيمة مزاياه".

أما عن الجمهور، فقد أراد (جروتوفسكي) أن يخلق حالة من التوحد بينه وبين الممثلين. فليس هناك خشبة مسرح منفصلة، الممثل يحدث الجمهور مباشرة، يدور حوله، يلمسه، يفاجئه، فالجمهور هنا مشارك في العرض المسرحي، وهو جزء منه، ففي مسرحية (قابيل) لبايرون، يتحول الجمهور إلى أحفاد قابيل، وفي مسرحية (كورديان) للكاتب البولندي (سلوفاكي)، يتحول الجمهور إلى مرضى في مستشفى المجانين.

ولا يعير (جروتوفسكي) أهميه بالغة بعموم الجمهور، إنما يهتم بجمهور خاص منتخب، لديه احتياجات روحية عميقة، ويرغب في تحليل نفسه عن طريق المجابهة مع الممثلين في عرضهم المسرحي. فينتقي جمهوره انتقاء، من خلال جلوسه متعمدا في شباك التذاكر، مشرفا على بيع التذاكر. ولا يبيع التذاكر، لأي كان بل يختارهم اختيارا. فهو اذن

يعتمد في عروضه المسرحية على جمهور من الصفوة المختارة، التي لا تقررها الخلفية الاجتماعية أو الحالة المادية، ولا حتى المستوى الثقافي. يقول (جروتوفسكي)" يستطيع العامل الذي ليس لديه أيه دراسة ثانوية أن يخضع لعملية استقصاء النفس المبدعة هذه، بينما قد يكون الاستناد الجامعي ميتا وعلى منوال ثابت ومتقلبا كالجثة الهامدة، يجب أن يكون هذا واضحا من البداية . لا يهمنا الجمهور أيا كان وإنما جمهور خاص "انه بحاجة إلى جمهور يتوحد مع العرض المسرحي، جمهور مندهش، مسحور، متفاعل، مشارك في الطقس المسرحي، ولا يريد جمهورا ميتا يكتفي بمشاهدة العرض فقط.

ويقف (جروتوفسكي) إلى الضد من فكرة أن المسرح مجموعة معارف إبداعية مؤلفة من الأدب والنحت والرسم والعمارة والإضاءة والتمثيل، تحت إشراف المخرج المسرحي، ويطلق على هذا النوع من المسرح المركب، بالمسرح الغني. أي المسرح الغني بالعيوب. وهو مسرح –يراه– مولع بالسرقة الفنية والاقتباس من معارف وعلوم أخرى. ومع كل هذه الإمكانات، يقف بصعوبة أمام كل من الفيلم السينمائي والتلفزيون. ويحاول تعويض هذا النقص الحاصل بدعوته إلى (المسرح الشامل) أو محاولته إدخال الشاشة السينمائية على المسرح، لذلك يقول:" من الناحية التقنية مهما توسع المسرح ومهما استغل إمكاناته الآلية سيبقى أدنى درجة من الفيلم والتلفزيون لذا اقترح الفقر في المسرح".

إن دعوته إلى الفقر في المسرح تنطلق من مبدأ أن المسرح مهما حاول أن يسود على السينما والتلفزيون، لن يتمكن، لأنهما أكثر تقنية. فالأولى به أن يدرك حدوده، وإن يكون أكثر تقشفا. وإذا لم يتمكن من أن يكون أكثر تقنية، فليهجر كل أنواع التقنية، وليس مسرحا فقيرا، لأن فيه أشياء ثرية وجديدة.

يقول جروتوفسكي:" تقبل الفقر في المسرح، أي تقبل المسرح المجرد من كل ما هو غير أساس، قد كشف لنا لا العمود الفقري لهذه الوسيلة الفنية حسب بل كشف أيضا الثروات الهائلة التي تمكن في طبيعة هذا النوع من الفن".

لقد أصبح (جروتوفسكي) على الضد من المسرح التقني الذي ساد بلده (بولندا) في الستينات من هذا القرن، بعد أن أصبح لمصمم المناظر المسرحية الحق في أن يسرف كثيرا من أجل تزيين العرض المسرحي وبهجرته. فمصمم المناظر المسرحية ينظر إلى المسرح نظرة تشكيلية بحته، وغالبا ما يكون منحازا إلى جانب المؤلف فيطالب أن يكون الممثل والمنظر المسرحي في خدمة النص المسرحي. لذلك نجد (جروتوفسكي) قد ابتعد في مراحله الفنية الأولى عن جميع أشكال المناظر المسرحية، وركز اهتمامه على الممثلين وحركاتهم الجسدية التعبيرية، ووسائلهم الطقسية. وركز أيضا على المساحات التي تجرى عليه الأحداث وتشكيلها الداخلي مؤكدا على الوحدة بين الجمهور والممثلين، فتارة نشاهده يحيط الممثلين بالجمهور، أو يشكل الجمهور على شكل هلالين منفصلين، يتمكن الممثلون خلالهما من الحركة والانتقال بوساطة جسور خشبية تمتد بين صفوف الكراسي التي يجلس عليها الجمهور، وتارة أخرى، يستخدم صالة عرض فارغة، يجلس الجمهور في صفوف جانبية ملاصقة للجدران، ويخلوا فيها المسرح من أية أثاث أوديكور، وتقتصر فيها الإضاءة على الشموع والبروجكترات فقط.

لقد استعاض عن المناظر المسرحية التقليدية بأن صمم مكان العرض ليكون خلفية للممثلين، بيد انه خلفية لإظهار فعل الممثل وعمله، وليس تفسيرية، فضلا عن أن مكان الجمهور أصبح هو المنظر المسرحي ذاته، وصار الممثل لزميله الممثل الآخر في بعض أعماله، بمثابة منظر مسرحي أيضا هادفا من محاولاته هذه إلى أن يجعل اللقاء مع الجمهور في العرض المسرحي، أشبه بحلقة صوفية، أو طقس من الطقوس الدينية البدائية، هذه البدائية التي لم تعتمد المناظر المسرحية، ولا الملابس ولا الماكياج، ولا المناظر المسرحية الضخمة، ولم تعتمد أيضا على خشبة مسرح منفصلة عن الجمهور.

ويتكون أول مكان قدم عليه (جروتوفسكي) عروضه المسرحية، من مسرح صغير يحوي على (13) صفا من الكراسي، يصل عددها ما بين 34–40 كرسيا. وهذا المسرح يقع في بيت من طابقين، الطابق الأرضي مكون من مكتب صغير للسكرتيرة ولبيع التذاكر،

وغرفة للانتظار. في الطابق العلوي يقع المسرح، وهو عبارة عن صالة مطلية بلون رمادي، فيها فتحات إضاءة في السقف وليس بها سوى بروجكتر واحد مثبت في الأرض.هذه الصالة تكون معدة مسبقا على وفق شكل العرض المطلوب، أحيانا تكون فارغة، وأحيانا أخرى تكون مرتبة على وفق طبيعة الإخراج. وفي بعض الأحيان يدخل الجمهور والصالة مظلمة أو إنارتها قليلة جدا.

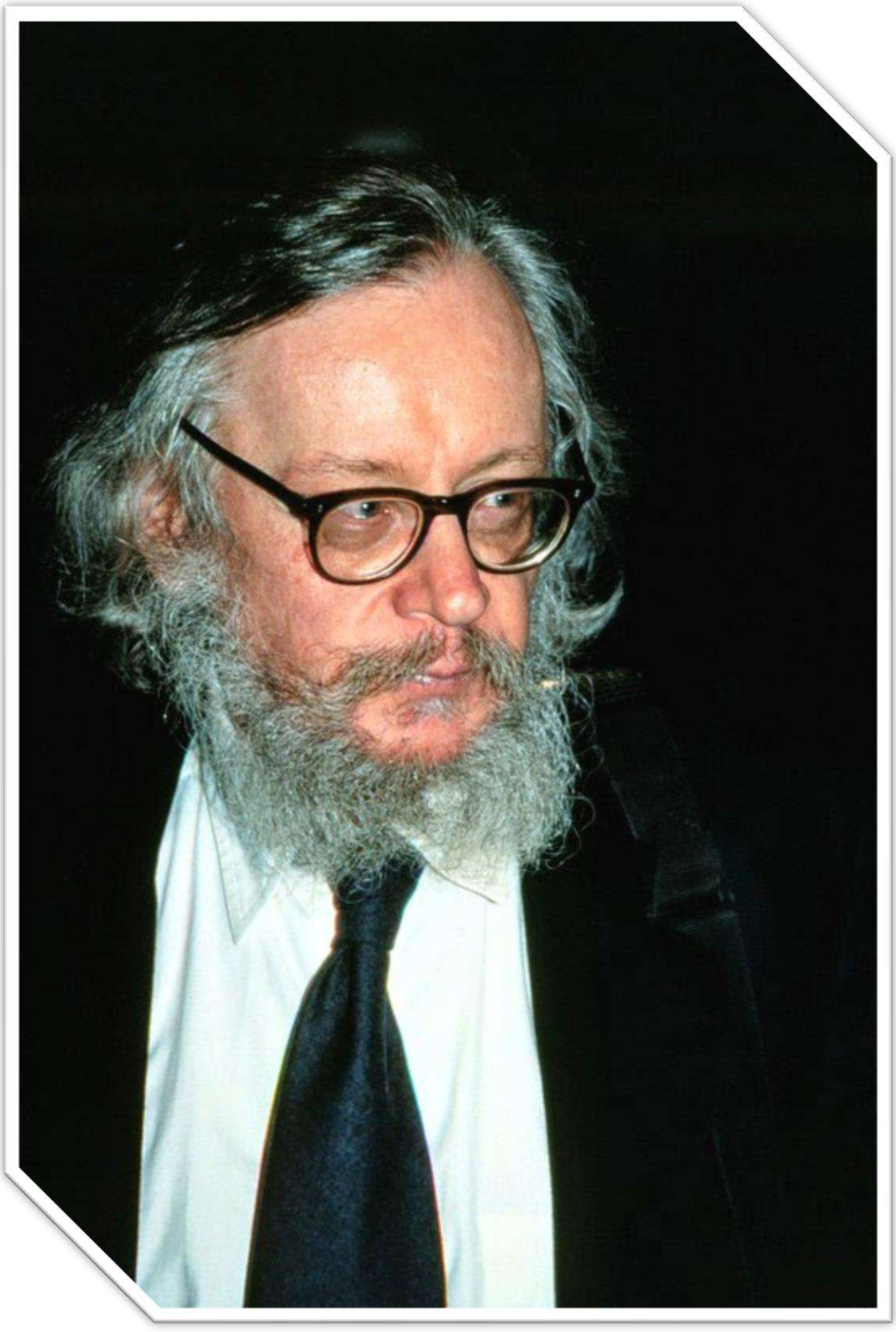
مما قد تقدم يتضح زهد(جروتوفسكي) في معظم عناصر العرض المسرحي، ومنها الإضاءة المسرحية التي تخلى فيها عن التأثيرات الضوئية التي تستخدم في مسارح أخرى، معتمدا على مصادر الضوء الثابتة التي وجد فيها إمكانات جيدة للممثل يستطيع من خلالها الإفادة من الظلال والبقع المضيئة إفادة مدروسة. إن استخدام الإضاءة المسرحية في العرض المسرحي عنده لا يشمل الممثل فقط، إذ حالما يصبح الجمهور مرئيا بواسطة الإضاءة، يعني أن دوره قد بدأ أيضا في العرض المسرحي لأنه مشارك أيضا.

ولم يستخدم (جروتوفسكي) الإضاءة بهدف الإيهام بالواقع، بل من أجل خلق الجو والحالة المطلوبة. إذ ما دام هدفه خلق الحالة الطقسية في العرض فقد جاء استخدامه للإضاءة شبيها باستخدامها في الكنيسة، وما تخلقه فيها من تأثير. ونجد الشيء نفسه في الأزياء فالأزياء لا تستخدم بهدف إظهار البعد الاجتماعي أو الطبيعي للشخصية بل هي انعكاس لما يلبسه الممثل نفسه في الحياة العامة.

وتمتاز بالبساطة والعفوية، وعدم الاهتمام بالبهرجة والزخرفة، وإذا ما استخدمت الأزياء والإكسسوارات كما تستخدم في مسارح أخرى. فيجب ان تكون شخصية مضافة إلى الشخصيات المشاركة في العرض، تشارك الممثل في أدائه، وتقيم حوارا معه ومع الآخرين.

أما (المكياج)، فيذكر (جروتوفسكي) أنه قد تخلى عن الماكياج والأنوف الكاذبة والبطون المحشوة بالوسائد، وكل ما يتزين به الممثل قبل العرض، وبدلا من ذلك. وجد البراعة المسرحية تكمن في قدرة الممثل على التحول من شخصية إلى شخصية ثانية، ومن صورة

إلى أخرى، أمام الجمهور، مستخدما جسمه وفنه لا غير، ويرى في القناع الذي يصنعه المايكر على وجه الممثل خدعه كبيرة يخدع بها الجمهور. يقول "الماكياج لا ضرورة له، فالممثل يستطيع أن يغير وجهه بالسيطرة على عضلات الوجه ... والعرق والتنفس، تحول عضلاته إلى قناع". فالماكياج اذن ليس سوى لصق قناع على وجه الممثل.



جيرزي جروتوفسكي

قائمة المراجع

البيبليوغرافية

قائمة المراجع البيبليوغرافية

1. ادوردجوردون كريج، في الفن المسرحي، ت: دريني خشبة، ط2 ،(القاهرة: مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، 1960).
2. أريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، ت: يوسف عبد المسيح ثورت،ط 2 (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986)، ص 221.
3. اوديت اصلان،فن المسرح،ج2،ص 595.
4. اوديت اصلان،فن المسرح،ج3،ص687.
5. برتولد بريخت، الأورجانون الصغير، تر: فاروق عبد الوهاب، هلا للنشر والتوزيع، 2000.
6. بيتر بروك: المساحة الفارغة، تر: فاروق عبد الوهاب، هلا للنشر والتوزيع، 2000.
7. جيرزي جروتوفسكي: نحو مسرح فقير، تر: سمير سرحان، هلا للنشر والتوزيع، 1999.
8. جيمس روس-ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ص 43.
9. جيمس لافر، الدراما ازياؤها ومناظرها،ص 202.
10. سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر، ص 58.
11. سيزار مولينارتي،"فنان المسرح ورموزه"، مجلة الأقلام، (بغداد) العدد4، (كانون الثاني 1984).
12. عقيل مهدي يوسف، نظرات في فن التمثيل،(الموصل: مديرية دار الكتب للطباعة و النشر، 1988)،.
13. فاضل خليل، مناهج و أساليب عالمية في الإخراج المسرحي، محاضرة القيت على طلبة الدراسات العليا كلية الفنون الجميلة، 1994/11/15.
14. فرانك م, هوايتنج، المدخل الى الفنون المسرحية، ت: كامل يوسف واخرون ، (القاهرة : مطابع الاهرام التجارية،1970) ، ص 200.
15. فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، ج1،ت: شريف شاكر (بيروت: دار الفارابي، 1979).
16. فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي،ج2،ص ص 226-227.
17. قسطنطين ستانسلافسكي، اعداد الممثل، ت: محمد زكي العشماوى وزميله (دون دكر المدينة: دار الهنا للطباعة، 1973).
18. كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، اكاديمية الفنون، 1994.
19. الكسندر دين: العناصر الأساسية لإخراج المسرحية، تر: سامي عبد الحميد، دار الحرية، بغداد، 1972.
20. كمال الدين عيد: مناهج عالمية في الإخراج المسرحي، ج1، ج2، سان بيتر للطباعة، 2002.
21. كمال الدين عيد، دراسات في الأدب و المسرح،(القاهرة: المطبعة العربية، 1966).
22. كمال الدين عيد، مدرسة الإخراج عند ستانسلافسكي، مجلة المسرح،(القاهرة)،العدد السادس،(يونيو، 1964).
23. كمال عيد،"مدرسة جوردون كريج المسرحية" مجلة المسرح (القاهرة) العدد 44، (1967).
24. لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، سلسلة مداهب و شخصيات العدد (93) الدار القومية للطباعة و النشر، 1964).
25. مارجوري بولتن: تشريح المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلوالمصرية، 1962.
26. ماري الياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان الناشرون، الطبعة الأولى 1997.

فهـــرس

الـمـوضـوعـــات

فهرس الموضوعات

المحاضرة الأولى: فن الإخراج	ص 02
المحاضرة الثانية: أندريه أنطوان	ص 08
المحاضرة الثالثة: قسطنطين ستانسلافسكي	ص 13
المحاضرة الرابعة: أدولف أبيا	ص 25
المحاضرة الخامسة: إدوارد جوردن كريج	ص 32
المحاضرة السادسة: ماكس راينهاردت	ص 40
المحاضرة السابعة: فسيفولد مايرهولد	ص 47
المحاضرة الثامنة: نيكولا أوخلوبكوف	ص 58
المحاضرة التاسعة: جاك كوبو	ص 60
المحاضرة العاشرة: أنتونين آرتو	ص 64
المحاضرة الحادية عشر: أروين بسيكاتور	ص 70
المحاضرة الثانية عشر: برتولد بريخت	ص 76
المحاضرة الثالثة عشر: جيرزي جروتوفسكي	ص87
قائمة المراجع البيبليوغرافية	ص 99