الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم

كلية الأدب العربي والفنون

قسم الفنون

الأمـــالي

محاضرات مقياس فن التمثيل السنة الثانية فنون

تخصص دراسات مسرحية.

إعداد : الدكتور بن عزوزي عبد الله

مصادقة العميد	مصادقة المجلس العلمي للكلية	مصادقة اللجنة العلمية	مصادقة رئيس القسم

السنة الجامعية 2024/2023.

الرقم: 01/ن ع ب ت/ك.أ.ع.ف/ج.م/2023

مستخرج من محضر المجلس العلمي الدّورة رقم:01
المنعقد بتاريخ: 2023/10/11

❖ صادق المجلس العلمي على تعيين خبيرين لتقييم الأمالي للدّكتور: عبد الله بن عزوزي، والموسوم ب: فن التّمثيل، محاضرات موجهة لطلبة السّنة الثّانية فنون السّداسي الثّالث، تخصص: دراسات مسرحية.

مستغانم في: 2023/10/11

رئيس المجلس العلمي

الرقم: 07/ن ع ب ت/ك.أ.ع.ف/ج.م/2024

شهادة إدارية

بعد الاطلاع على التّقريرين الإيجابيين، صادق المجلس العلمي على اعتماد السّند البيداغوجي الآمالي الخاص بالدّكتور بن عزوزي عبد الله، أستاذة بقسم الفنون، والموسوم ب: فن التّمثيل، محاضرات موجهة لطلبة السّنة الثّانية فنون السّداسي الثّالث. تخصص: دراسات مسرحية.

رئيس المجلس العلمي

مستغانم في: 2024/11/23

رئيس المجلس العلمي
كلية الأدب العربي والفنون

مقدمة

مقدمة :

يتميز فن التمثيل عن بقية الفنون في العديد من الخصائص أهمها محاكاة الحياة والواقع بكل صدق، ولا يخفى علينا أن هذا الفن يعتبر اليوم ظاهرة تجذرت مع تطور المجتمعات عبر العصور والأزمنة وأصبح يتلون وفق حاجاتها الثقافية وموروثاتها وقيمها وخصائصها الحضارية والتاريخية والفنية والثقافية.

ولأن الفنون تخضع هي الأخرى لتطورات بفعل تطور الفكر والانفتاح الثقافي والحضاري لدى المجتمعات فكذلك الأمر بالنسبة لفن التمثيل الذي تأثر بالمذاهب الفكرية ومبادئ المسرح الحديث والمعاصر حيث أصبح محل بحث وتجريب مستمر بغية صقل مواهب الممثل والرفع من قدراته.

لذلك شهد المسرح الحديث والمعاصر نهضة فكرية وفنية مست المسرح عامة والممثل بشكل خاص حيث حظي بمناهج تكوينية في الآداء وبرامج مختبرية أسسها رواد المسرح العالمي الحديث والمعاصر .

يتضمن هذا الحامل البيداغوجي برنامجا مسطرا لمجموعة من المحاضرات المبرمجة **لمقياس فن التمثيل للسنة الثانية فنون** حيث تمحورت حول أهم النقاط الأساسية في لتلقين الطالب دروسا تجمع بين تحديد المصطلح وكذا تاريخية فن التمثيل ثم المبادئ الأساسية في تكوين الممثل نظريا وتطبيقيا وكذا الوقوف عند هؤلاء الرواد في المسرح الحديث والمعاصر والتعرف على مناهجهم وبرامجهم التكوينية في فن الممثل .

يتناول المحور الأول في بنامج هذا المقياس مدخلا لفن التمثيل حيث تضمن مجموعة من المحاضرات حول مفهوم فن التمثيل وماهيته بين اللغة والاصطلاح كما تناولنا نبذة تاريخية عن تطور فن التمثيل عند الاغريق والرومان والقرون الوسطى والعصر الحديث .

المجلس العلمي للكلية

أما المحور الثاني فشمل مجموعة من المحاضرات التي تطرقنا فيها إلى المبادئ الأساسية في تكوين الممثل بين تدريبات الحكة والصوت والارتجال في فن الممثل وأهميته وكذا تكوين الممثل في المسرح الحديث من خلال التطرق الى محاضرات عن منهج التقنية النفسية لستانسلافسكي ومنهج البيوميكانيكا لمير هولد باعتبارهما من انضج المناهجية التكوينية خلال القرن العشرين –العصر الحديث –

أما المحور الثالث فتضمن محاضرات عن برامج تكوين الممثل في المسرح المعاصر الذي يشهد مناهج وتجارب عدجة بغية تجديد المسرح عامة والاشتغال مع الممثل عن طريق التجريب والبرامج المختبرية بشكل خاص لذلك تطرقنا فيب محتوى محاضرات هذا المحور الى انتونين ارتو ومسرح القسوة – والممثل في مسرح ارتو –وكذا جيرزي جروطوفسكي وأسلوبه في تكوين الممثل فقي المسرح الفقير / وبيتر بروك ومنهجه التعليمي في ما أسماه بالفضاء الفارغ وفلسفة الآداء التمثيلي في منهجه.

لقد حاولنا من خلال هذه المحاضرات في هذا البرنامج المسطر لمقياس فن التمثيل للسنة الثانية فنون أن نلم في مضامينها بين الجانب النظري حول التعريف بفن التمثيل وأصوله وتطوراته ,اهم المناهج التعليمية التي لا تزال الى

يومنا هذا دليلا يهتدى به في التكوين المسرحي الاكاديمي وحاولنا أيضا أن نتطرق إلى أهم التجارب الحديثة في العمل مع الممثل في المسرح المعاصر.

المحور الأول:مدخل الى فن لتمثيل

المحاضرة 01: . –مفهوم فن التمثيل

توطئة :

يعد فن التمثيل من اعرق الفنون وأقدمها بين سائر الفنون التي عرفتها الإنسانية؛ ذلك الفن الذي انطلق بشكل غريزي في الإنسان، يهدف من خلاله إلى محاكاة الطبيعة والتعبير عما يخالجه أو مايطلبه؛حيث تطور مع مرور الزمن نتيجة لتطور المبادئ والنظريات التي جعلت عمل الممثل أكثر سموا ونظامية مما كان عليه في السابق .

ولان جميع الفنون قد اكتسبت مبادئها من خلال التجربة التاريخية للإنسان، فكذلك الأمر نفسه ينطبق على فن الممثل، الذي اوجد قواعده ومبادئه في كل مرحلة مر بها، وحسب طبيعته في كل حقبة زمنية بما حملته من عوامل ودوافع ومؤثرات ،أعطته خاصية معينة من شانها تحسين أداء الممثل وتطويره، مما يجعل عمله أمام المشاهد أكثر جاذبية، ولهذا كانت قواعد فن التمثيل هي ما تمكن الممثل من امتلاك كل المعارف والمواهب والمهارات، التي تسمح له بإتقان هذا الفن ؛.[1]وإذا كانت مبادئ الفن بعامة تشمل مثلا رهافة الحواس والذوق السليم والإلهام ...الخ، فهي في الحقيقة لا

[1] –ينظر صياد سيد احمد،تكوين الممثل بين ستانسلافسكي وجروطوفسكي–دراسة مقارنة–رسالة ماجستير–جامعة وهران–قسم النقد والأدب التمثيل1994/1995 ص4.

تكفي الممثل الذي يتطلب عمله كما هائلا من الطاقات الجسدية والروحية ،هذه الطاقات التي تمكن المرء لكي يكون ممثلا

-ماهية فن التمثيل لغة واصطلاحا:

تتعدد مفاهيم **فن التمثيل** وتختلف بين مجالات دراسة هذا المصطلح،خاصة وانه مصطلح شائع في الحياة العادية والفنون وبالأخص الدراما بما فيها من مسرح وسينما .وإذا عدنا إلى معنى هذا المصطلح،فإننا نجده يأخذ مفهومين؛الأول ما تعلق بالتمثيل كمصطلح متداول في جميع اللغات،أما الثاني فهو ما تعلق بالفن والمسرح على وجه الخصوص.

أما مفهومه الغوي فهو مشتق من الفعل تمثل، أي تشبه وهذا ما ورد في القرآن الكريم:"فتمثل لها بشرا سويا."[1]؛أي تشبه لها.

والتمثيل في اللغة العربية يقصد به:"تمثل بالشيء أي تشبه به، ويقول المحدثون تمثل الأدب كأنه مزجه بذاته ،والتمثيل مصطلح من علم النفس يدل على عملية سيكولوجية غير واعية ،يميل الإنسان من خلالها إلى التشبه بإنسان آخر ؛ أما التمثيل في المسرح فهو مرتبط بعملية الإيهام، والممثل يتمثل الشخصية التي يؤديها"[2] .

[1] -القران الكريم-سورة مريم-الاية17.

[2] -ماري الياس حنان قصب- المعجم المسرحي مكتبة لبنان للنشر-ط1-1997-ص147.

إذن فالتمثيل هو كل ما شمل التشبه والتقليد و المحاكاة، أما الممثل فهو كل مقلد لسلوك شخص آخر ،والتماثل معه والتشبه به .إلا أن هذا المصطلح أكثر تداولا في ميدان الفن وبالأخص الدراما والمسرح بشكل خاص؛و على هذا الأساس يعرفه كمال الدين عيد على انه:"العمل الفني الذي يقوم به الممثلون في مسرحية ،يجري عرضها داخل مبنى مسرحي."[1]

استخدم مصطلح التمثيل في المذاهب الفنية بغية التفريق بين أساليبها في التعبير من جهة،وإعطاء مهنة التمثيل والممثل أكثر خصوصية وتميز من جهة أخرى،وقبل استعمال هذا المصطلح،كانت مصطلحات أخرى شائعة،مثل التقمص والتشخيص والتقليد...وغيرها. إلا أن فن التمثيل أوسع من ذلك بكثير، حيث انه سلوك مرتبط بالفن، وأسلوب من أساليب التعبير ،ولذلك فالتمثيل في المسرح يعنى به معايشة الدور والتفكير به وتقريب نمط نموذجه إلى المشاهد في قالب فني وجمالي أشبه بالحقيقة ،ومهما تعددت المعاني فان هذا المصطلح هو كل ما شمل التقليد والمحاكاة والتقمص، من قبل الممثل،الذي يعتمد في هذه العملية على جسده وصوته وذاكرته وذهنه، بهدف تمثيل الشخصية الحقيقية وعرضها[2] .

[1]-كمال الدين عيد–قاموس أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي–مراجعة إبراهيم حمادة–دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر– الإسكندرية–ط1، د.ت ص152

[2] –ينظر أسعد عبد الرزاق–عوني كرومي–طرق تدريس التمثيل–وزارة التعليم العالي والبحث العلمي –العراق–د.ط–1980.ص10.

يمكن القول إن التمثيل هو عملية مركبة ،تعتمد على جملة من الوسائل ،منها الجسدية، والصوتية، والنفسية ،والذهنية؛أما الممثل فهو كل ما يقوم بهذه العملية ،ويملك كل تلك الوسائل ويحسن استعمالها في تمثيل أنماط مختلفة من الشخصيات و السلوكات والأحداث والأصوات....الخ.

أما كلمة فن فيمكن اعتبارها أوسع من المفاهيم السابقة، خاصة وان الفن كما هو معروف كل عمل يتسم بالطابع الجمالي، أو ربما كل عمل يسعى صاحبه إلى إعطائه صورة مزينة، وبكل بساطة فان كلمة فن تعني التزين والجمالية ،أما كلمة التمثيل فتعني التقليد والمشابهة و تمثيل الشيء بالمثل بصورة اقرب مما نشاهدها عليه في الحقيقة ؛أما الممثل فهو شخص يحمل في داخله انطباعات حياتية يشعر بالحاجة الملحة إلى إظهارها للمتلقي عن طريق الحركة والإشارة والكلام والصوت و الإيماءة ...وغيرها من أساليب التعبير في هذا لفن.[1]

إذن فالتمثيل في المسرح هو كل ما شمل مهنة الممثل ووظيفته ،من حيث استعراض أفكار المؤلف، ورؤى وإبداعات المخرج وتوجيهاته، فالتمثيل في المسرح هو الوسيلة والصورة التي يرى فيها الجمهور فكر المؤلف وإبداعات المخرج في الوقت نفسه؛وهذا ما يؤكد أن فن التمثيل هو جوهر العمل المسرحي، والقلب النابض لمهنة المسرح بصفة عامة، فبدونه لا قيمة لعناصر العرض المسرحي

[1] –ينظر أسعد عبد الرزاق سامي عبد الحميد–فن التمثيل –جامعة بغداد –د.ط–1979–ص9.

الأخرى، التي قد تفقد قيمتها في غيابه، كونه العنصر الأساسي في العمل المسرحي، والوسيلة الأكثر تعبيرا ودلالة بين الوسائل الأخرى على الركح ،ولهذا يعتبر مسؤولية جسيمة لا يسمح الإخلال بها.[1]

يمكن القول أن فن التمثيل هو إعادة خلق الحياة على الركح ،بشكل عام، وهو بذلك:

"تصوير واستنساخ وتجسيد ومحاكاة للواقع ،بفعالية وديمومة الحياة ذاتها بشكل علمي ومحسوس ،فالتمثيل إذن،يتمتع بخصوصية الحياة نفسها ،وبعبارة أخرى انه حياة في إطار فن المسرح ،ونتيجة هذه الخصوصية تكون ربما للمشاهد، أي انه يربح معنى كبيرا ،حيث يكتشف من خلال ما يرى القيمة الأساسية الكبيرة والكامنة فيه ،كان يتواصل من خلال التمثيل، أو يتعاطف ويفكر بان ما يراه على المسرح هو نفسه ،أو انه هو وقد اعتلى خشبة المسرح ،ومن ثم قيل في علوم هذا الفن الحيوي والفعال، أن المسرح مرآة للحياة. "[2].وهذا عن طريق الممثل الذي يجعل المشاهد يدرك ذاته وواقعه من خلال أدائه المبدع في خلق الحياة والواقع على خشبة المسرح.

إذن فالتمثيل هو وسيلة الاتصال السمعية البصرية بين الممثل والمشاهد ،حيث يتميز بخاصية الخلق والإبداع من جهة ،وإيصال الأفكار إلى المتلقي من جهة أخرى؛ و إذا كان التمثيل هو المرأة العاكسة لمجريات الحياة ،فان التعبير عنها لابد أن يكون في مجال ما يخالج الجمهور من أحاسيس وتفاعلات، وقضايا وأحداث يعيشها الإنسان في صراعه مع الحياة.

[1] -ينظر نبيل راغب-أفاق المسرح-دار غريب للطباعة والنشر-د.ط-2001-ص-61.

[2] -اسعد عبد الرزاق –عوني كرومي –طرق تدريس التمثيل م-س-ص11.

ويرى محمد جاسم القيسي " أن فن التمثيل من اعرق الفنون في العالم ،ولو رجعنا إلى الوراء مئات السنين، لوجدنا بان المسارح للتمثيل أقيمت في اكبر الأمم والحضارات، وكانت هذه المسارح تقام في العراء،وجمهور هذه المسارح يقضي أياما لمشاهدة التمثيليات، التي تقدم إليه"[1] ومنه يعتبر التمثيل فن عريق ومتوارث منذ أقدم العصور ،وحسب محمد جاسم القيسي فهو متجذر منذ العصور البدائية لحياة الإنسان، وتوارثته الأجيال عبر العصور المتوالية، حيث مر بعدة مراحل في تطوره من عصر إلى عصر ،حسب طبيعة المجتمعات وخصوصياتها الدينية والاجتماعية والثقافية ؛ليصبح اليوم في المسرح العنصر الأساسي الذي يكسبه صفته الدرامية ، أما الممثل فهو الحامل لخاصية المسرح ،حيث لا يعقل تخيل عمل درامي دون ذلك.

و أخيرا يمكن القول: بان فن التمثيل هو تزيين للحياة ،ومردة لكل مشين ،ولا نكون مبالغين إذا اعتبرناه علامة رئيسية في المسرح.

[1] –محمد جاسم القيسي–الفن التمثيلي والمسارح المدرسية–مكتبة الإرشاد–جدة–ط1–1391هـ/1971م–ص7.

المحاضرة 02: لمحة تاريخية عن فن التمثيل :

فن التمثيل عند الاغريق--

كانت نشأة فن التمثيل في ظل الاحتفالات الدينية الإغريقية، مما يؤكد جليا انه ولد من رحم الدين ونبت من تربة المعابد الإغريقية ؛غير أن تلك الطقوس لم تكن ترق إلى مستوى الأعمال المسرحية الناضجة والكاملة حيث كانت تفتقر إلى من يغذيها بالكتابة و الإبداع في تأليف الأشعار، وسرعان ما وجدوا مبتغاهم في إلياذة هوميروس؛ التي أصبحت شعائرها مواضيع لكل الأعمال التراجيدية عند الإغريق، مما جعلها مادة خصبة لشعراء الإغريق في تأليف الشعر الدرامي عن الإلهة والبشر ،وهكذا تواصل هذا الفن في التطور حيث أفادت الدراسات أن ثيسبيس كان أول شاعر يكتب أشعاره ويمثلها في مسرحياته متنقلا بين القرى والمدن ليسرد أشعاره المقتبسة من أساطير هوميروس.[1] ولهذا يمكن القول أن ثيسبيس يعتبر أول ممثل في تاريخ فن التمثيل.

توالى شعراء المأساة عند الإغريق في الظهور، مما ساهم ذلك في تطور هذا الفن وارتقائه نظرا للتغييرات التي أحدثوها عليه ،بدءا باسخيلوس* الذي أطرا تغييرات كبيرة على فن التمثيل بإدخاله

---

[1] -ينظر ادوين ديور فن التمثيل الآفاق والأعماق-الجزء الأول-ترجمة-مركز اللغات والترجمة –أكاديمية الفنون-الناشر-هولت-رينهارت-وونستون-نيويورك-د.ط-1962-ص34-ص37.

*-**اسخيلوس** شاعر من شعراء المأساة كان من كبار شعراء التراجيديا عند الإغريق والدليل على ذلك هو حصوله على الجائزة الأولى عام 484ق-م في مسابقات التراجيديا التي كانت تقام في ديونيسيا بأثينا في فترة ما قبل الميلاد وكانت المناسبة التي تم فيها الاعتراف رسميا بعبقريته كتب العديد من المسرحيات التي لا تزال خالدة إلى يومنا هذا منها "الفرس-الضارعات-سبعة ضد طيبة-...وغيرها"(جون غاستير-ادوارد كون-قاموس المسرح-

للممثل الثاني، وتعديله لدور الجوقة وتغييراته في الأقنعة والأزياء، إضافة إلى أشعاره المتنوعة ،ومن بعده سوفوكليس* الذي ضاعف عدد الممثلين إلى ثلاثة بحسن توظيفه للجوقة، وتطويره لموضوعات التراجيديا، كما انه من فصل بين مهنة التأليف والتمثيل.[1] ومنه أصبح لكل من الممثل والمؤلف دوره الخاص في العرض المسرحي، وبزيادة العنصر البشري انعدم ظهور لمؤلف في مسرحياته.

المجلس العلمي للكلية

كان يوريبيديس* بدوره قد غير في فن الممثل شيئا من الواقعية في العروض التراجيدية، مما مهد لتحرر المسرح من الفكر الخرافي والعقائدي في أثينا عن طريق عمقه الفكري والإنساني وهكذا استمر هذا التطور إلى أن أتى أرسطو فانيس*، الذي أيدع في أعماله الكوميدية متجاوزا بذلك الأعمال التراجيدية آنذاك من خلال عروضه الكوميدية التي كانت تعكس صورا تهكمية عن الأوضاع السائدة والأعمال الدنيئة لدى البشر عن طريق الأداء الفكاهي والسخرية اللاذعة.[2] من

مختارات من قاموس المسرح العالمي–ترجمة وتقديم مؤنس الرزاز– مراجعة–رشاد بيبي–دار المهد للنشر والتوزيع–عمان الأردن –ط1–1986– ص18–19.).

***سوفوكليس**:495 ق.م أو 497ق.م هو مؤلف مسرحي إغريقي وهو من عظام المسرح التراجيدي عند الإغريق فازت العديد من مسرحياته بين المرتبة الأولى والثانية الأمر الذي جعله يحظى بشعبية عالية وبقيت أعماله خالدة إلى يومنا هذا والدليل على ذلك مسرحية اوديب وانتيغون ...الخ(م ن –ص108/107).

[1] –ينظر محمد حمدي إبراهيم نظرية الدراما الإغريقية –الشركة المصرية للنشر لونجمان–ط1–1994–ص14.

***–يوربيدس** :مؤلف مسرحي إغريقي –406–480–ق.م عرف عنه إدخاله لعدة تغييرات في التراجيديا أبرزها هو تصويره للشخصيات كما يجب أن تكون وكانت شخصياته تتميز بالواقعية الشديدة(م–ن–ص209/208).

***–ارستوفانيس** هو مؤلف إغريقي ورائد الكوميديا حيث أطرأ تغييرات على المسرح بتوجهه الجديد من خلال مسرحياته التي اتسمت بالفكاهة والسخرية اللاذعة كتب ما يزيد عن أربعين مسرحية لم تصلنا منها سوى 11 مسرحية والمعلومات قليلة حول حياته من مسرحياته المعروفة "أصحاب المأدبة –والبابليون–وكانت اغلب أعماله تتسم بالطابع الكوميدي علما انه هو أول من أقحم هذا الطابع في المرحلة الإغريقية .(ينظر–م–ن– ص15.).

[2] –ينظر –عقيل مهدي يوسف أسس نظريات فن التمثيل–دار الكتاب الجديد المتحدة–د.ط–د.ت–ص23.

طرف ممثلي أرسطو فانيس، الذين أبدعوا في تجسيدها، وهذا ما يؤكد عليه أدوين ديور حيث يقول:"اظهر ممثلو الكوميديا نضوجا في تجسيد شخصيات أرسطوفانيس ،فرغم أنهم خلقوا صورا كاريكاتورية عامة ونمطية سريعة ،إلا أنهم فعلوا ذلك باستخدام كل حيل الإلقاء والتمثيل، ...وكل التفاصيل الحركية والحيوية والإيقاعات الضرورية، لاستغراق الجماهير في الضحك ".[1]

هكذا كان ظهور الممثل اليوناني وتطوره من صورة الشعائر والطقوس الطوطمية إلى صورة العروض المسرحية الدينية وبعدها عروضا فكاهية مما جعل هذا الفن يلهم الإغريقيين القدماء ويهدا أصبح الممثل يحظى بأهمية كبيرة في الوسط الاجتماعي وارتقى التمثيل إلى فن قائم بذاته، واتجه نحو التطور والنضوج ؛حيث انتشر وتوسع إلى بقية أقطار وبلدان وحضارات العالم، وبهذا فان توالى العصور و الأزمنة قد أطرا عليه تغييرات وتطورات عدة بفضل خصوصيات المجتمعات، والحضارات التي عقبت المرحلة الإغريقية.

[1] –ادوين ديور –فن التمثيل الآفاق والأعماق–م–س–ص68.

المحاضرة 03:نكسة التمثيل في العصر الروماني:

انتقل فن التمثيل إلى الحضارة الرومانية التي اصطدمت بالحضارة الإغريقية والتي كانت تحكم العالم الغربي آنذاك.؛ أي أوروبا بأكملها ،وبهذا اخذ فن التمثيل صورا متعددة، وخضع لتغيرات عدة حسب طبيعة المجتمع الروماني.

عرف الرومان بثقافتهم وخصوصياتهم التي ميزتهم عن باقي الشعوب ، خاصة في احتفالاتهم التي كانت عبارة عن عروض مسلية والعاب بهلوانية،حيث كانت مصدرا للتسلية والترفيه عند الرومان ،ولان هذه الألعاب لم تكن ترق إلى مستوى التمثيل الإغريقي والعروض المسرحية ،فقد كانت تبدوا باهتة ومحلية ؛حيث ترتكز على الهزليات المرتجلة ومصارعة الحيوانات ومسرحيات المايم وعروض المصارعة بين المساجين التي غالبا ما تنتهي نهاية دموية ،ولهذا كان فن التمثيل منحطا أو شبه منعدم في الفترة الرومانية، مما جعل الرومانيين يتجهون إلى تقليد الأعمال التراجيدية والكوميدية التي أنتجها شعراء الإغريق.[1] ومنه تبني الرومانيون أعمال أسلافهم الإغريقيين ،حيث أحدثوا فيها العديد من التغييرات .

تتمثل التغييرات التي ادخلها الرومان على فن التمثيل في المسرحيات الإغريقية في إقحامهم للعنصر النسوي ،الذي لم يكن موجودا عند الإغريق، وكذلك تخليهم عن القناع؛كما أن تقليد هذه

[1] -ينظر احمد زلط-مدخل إلى علوم المسرح دراسة أدبية فنية-م- س-ص32-33.

الأعمال كان من الناحية الكوميدية، أكثر مما هو الحال عليه في التراجيديا، ذلك لان ميول الرومانيين إلى الألعاب البهلوانية وعروض المصارعة والفكاهة ...قد ساهم في تأقلمهم مع الكوميديا، مما أدى إلى تخليهم عن المأساة فيما بعد، وقد برع العديد منهم في إعداد الكوميديات غير أنها لم تبلغ ما وصلت إليه نظيرتها اليونانية، ولهذا يستحق التمثيل الروماني الذكر في الكوميديا، أكثر مما هو الحال في التراجيديا.[1] وهكذا تخلى الرومانيين عن الأعمال التراجيدية التي لم تدم شعبيتها طويلا ،وتركوا ألعابهم وعروضهم البهلوانية ،متمسكين بالكوميديات الإغريقية، وقد حاولوا تأليف المسرحيات الكوميدية ، إلا أن محاولاتهم باءت بالفشل، مما جعل فن التمثيل عند الرومان يعود إلى أشكاله الأولى ،المتمثلة في الألعاب المسلية والمصارعات، وهذا ما يؤكد عليه ادوين ديور حيث يقول:"يبدوا أن رواد المسرح الروماني قد سئموا المسرحيات الأدبية ،وحتى المسرحيات المحلية ،لقد فضلوا الممثلين ذوي الحيوية على النص المحكم ،فقد بهرتهم الأشياء المضحكة والداعرة ،التي كان الممثلون يفعلونها أكثر من إلقاء الكلمات المخطوطة ،وهكذا عادت الجماهير للإعجاب بالهزليات اللاتينية البدائية ،وبمسرحيات الميم التقليدية.

كان الممثلون المتجولون يحافظون على تراث الرومانيين في عصر خلا من المسارح والتمثيل، وقد استطاعوا الحفاظ على هذا التراث طيلة الفترة الأولى من العهد المسيحي، وبعد سقوط الإمبراطورية

[1] -ينظر هند وقاص-المدخل إلى المسرح العربي-دار الكتاب اللبناني-بيروت-د.ط-1981-ص28.

الرومانية ،دخل فن التمثيل مرحلة العصور الوسطى، حيث أصبح هؤلاء الممثلين يعتبرون صعاليك ،منبوذين وخارجين عن إطار القانون والدين ،ومع ذلك كانت لهم

مكانتهم في بلاطات وبيوت النبلاء ؛الذين كانوا يستأجرونهم بغية الترفيه والتسلية.[1] ومع نهاية هذه الفترة يدخل الممثل منعرجا آخر في حرفته وفي نشاطه الفني اين اصطدم بفترة القرون الوسطى هذه الفترة التي عرفت بالمسرحيات ذات الطابع الديني أين أصبح نشاطه مرتكزا بشكل كبير على المسرحيات الدينية داخل الكنيسة .

[1] -ينظر توبي كول-هيلين كريش شينوي-الممثلون والتمثيل –تاريخ التمثيل-ترجمة-ممدوح عدوان-منشورات دار الثقافة-المعهد العالي للفنون المسرحية-دمشق-سوريا-ط1-1997-ص-83.

المحاضرة 04: فن التمثيل في القرون الوسطى :

المجلس العلمي للكلية

ارتبط فن التمثيل بالدين من جديد بعد أن اقترن بالديانة المسيحية، مستعرضا مواضيع من الكتاب المقدس وحياة القديسين في الصلاة الكنيسة، في مكان أداء مراسيم الطقوس الدينية المسيحية، مما يؤكد أن فن التمثيل عرف في هذه المرحلة منعرجا آخر ؛حيث ولد من رحم الدين من جديد ،واتجه نحو التطور مرة أخرى ،ومع نهاية القرن الثاني عشر، خرجت العروض إلى الهواء الطلق، بغية جلب اكبر عدد من الجمهور، ولان هذا الأخير كان يراها مملة اذ تقتصر على المواعظ وقصص الأنبياء، فقد تم إقحام بعض الشخصيات الدنيوية واللهجات العامية والمقاطع الفكاهية ،التي أضيفت إلى مقاطع الإنجيل، مما نال استحسان الجمهور نوعا ما، وهكذا بدأ المسرح يخرج عن سيطرة الكنيسة، خاصة وان بعض المشاهد الواقعية الهزلية أصبحت تتخلل الأحداث المقدسة ؛مثل بعض المشاهد الواقعية وشخصيات تتصرف بوضاعة ،وهي عموما مقاطع من مسرحيات المايم التقليدية، وهكذا أصبحت المسرحيات الدينية تعرف دخول التهريج والفكاهة إلى عروضها .[1] واستمر لأمر إلى أن أصبحت العروض الكنسية تميل إلى الطابع الدنيوي شيئا فشيئا إلى أن استقلت عن قيود الكنيسة، وخرجت إلى الأسواق والساحات العامة ،مما نال استحسان الجمهور، الذي وجد متعته في الهزليات التي كانت تعرض في المسرحيات الدينية، وبعدها عاد الممثلون إلى نشاطهم

[1] –ينظر ادوين ديور –فن التمثيل –الآفاق والأعماق–م–س–ص–150.

من جديد في عرض إبداعاتهم بعد أن تحرروا من تعاليم وتعسف الكهنة والديانة المسيحية، وبهذا اتجه فن التمثيل نحو التطور مرة أخرى، عندما اصطدم بعصر النهضة.

المحاضرة 05: تطور فن التمثيل في المسرح الحديث:

المجلس العلمي للكلية

وصل فن المسرح في مرحلة العصر الحديث إلى النضوج والرقي إلى أعلي مستوياته ،حيث انه مع نهاية القرن التاسع عشر وعلى امتداد القرن العشرين قد عرف العديد من المجددين والمنظرين الذين ارسوا قواعده بفضل أعمالهم التجريبية و التنظيرية في مختلف مجالات العمل المسرحي، سواء في الكتابة أو الإخراج أو التمثيل ،الذي اخذ اكبر قدرا من الاهتمام من طرف هؤلاء، على اعتباره جوهر العملية الإبداعية ،ولان العصر الحديث معروف بالتطور الفكري والتكنولوجي والثقافي ...فهو عصر توفرت فيه كل الظروف والوسائل المادية والتقنية والبشرية بغية تطوير فن الممثل، وتكوينه وصقل مواهبه ،وإرساء أهمية هذا الفن بشكل عام.

يتميز فن التمثيل في العصر الحديث بتطوره عن باقي العصور، ولان الأوروبيين هم أول من أبدعوا في هذا الفن، فان الممثل الغربي الحديث هو النموذج المثالي للممثل المبدع، نظرا لتطور التمثيل في أوروبا ،وتعدد المنظرين ومناهجهم وبرامجهم المختبرية،التي لعبت دورا هاما في صقل موهبته ورفع قدراته، مما جعل فن الممثل يعرف تحولات مهمة وعميقة وقوية، من حيث تطور نظرياته وأساليب إعداده، ليصبح اليوم له وزنه من خلال تنوع أساليبه الإبداعيه ،ومدارسه ومناهجه التعليمية، وارتباطها بالتقاليد المسرحية ،حيث كانت تجارب رواده تستند إلى أهم المذاهب والمدارس الفكرية الحديثة، التي شملت كلا من الواقعية والرمزية والتعبيرية،....وغيرها من المدارس التي أثرت

على رؤى المفكرين والمبدعين في مجال التنظير للمسرح ،والتمثيل على وجه الخصوص ،مما جعله فنا خاضعا للبحث والدراسات العلمية، وما ذلك إلا بهدف تطويره ومواكبة العصر، ومحاكاة الواقع والحياة بالصورة الإبداعية والجمالية.[1]

ولم يقتصر التطور على التنظير والتجريب في فن الممثل فحسب، بل شمل أيضا تطوير الملحقات والمكملات الفنية في العرض المسرحي ،من حيث الإضاءة والمناظر والأثاث والموسيقى ...ومختلف الانتاجات التكنولوجية والصناعية في العصر الحديث، التي أصبحت بمثابة الدعامة لأداء الممثل غلى الركح ،وتحسينا في جمالية عروضه.

" إن التطور الذي شمل المسرح في القرون المتأخرة، أوجب إعداد الممثل كمختص، وتأهيله وتعليمه، من اجل السيطرة على اختصاصه ،ومن مجمل الضرورات العلمية، أصبح للممثل مدارس ومعاهد كثيرة ،وان كان جوهرها الأساسي يعتمد على المسرح كمركز إنتاجي، إلى جانب كونه معهدا تأهيليا للممثل ،إلا أنه بسبب الحاجة لوجود معاهد للتمثيل.،.. فقد أخذت بالتزايد لان مهمتها ...إعداد الممثلين لمجمل الحركة المسرحية."[2] وهذا عن طريق العودة إلى نظريات المسرح الحديث، التي تعتبر من الأساليب الضرورية في تكوين الممثل، حيث أن التنظير الذي خضع له هذا الفن ،هو جوهر تكوين الممثل في المناهج الحديثة، إذ يعود الفضل إلى فلاسفة الفن والجمال الذين

[1] -ينظر-عبد المولى محترم-تجارب وأساليب في التكوين والإبداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث-مطبعة الكرامة-الرباط-ط1-1430هـ/2009م -ص5-ص13.

[2] -اسعد عبد الرزاق -عوني كرومي -طرق تدريس التمثيل-م- س-ص17.

اهتموا به في دراساتهم وفلسفتهم الفنية والجمالية، فكانت نظريات الفن والجمال في القرن الثامن عشر هي الإرهاصات الأولى للتنظير والتجديد في فن الممثل، والتي وصل تأثيرها إلى رواد المسرح الحديث الذين ارسوا قواعده، وبهذا تطور فن الممثل وأصبح اليوم مجالا للبحث والدراسة والتجريب في مختلف المعاهد والمختبرات المسرحية، خاصة وان الحركة المسرحية أصبحت تسود سائر دول العالم، مما جعل المسرح بصفة عامة يخضع لعصر عرف بعصر العولمة، حيث خرج فيه فن التمثيل من صورته البدائية، التي عرفها في العصور الغابرة، إلى صورة تميز فيها بالإطار التجريبي و التعليمي في تكوين الممثل، وصقل مواهبه وإرساء أهميته ومكانته.

"هبت أوروبا من سباتها العميق في القرن الخامس عشر، وبعثت معالم الأدب والمسرح الكلاسيكي إلى الوجود ،وطرحت عنها قيود العصور الوسطى وأغلالها ،وتحمس الشعب حماسا لكل شيء كلاسيكي ،وانقشعت الآفاق المنسية للحضارة الكلاسيكية ،وبدأت موجة الحماس من ايطاليا، وآياتها البناء والعمارة والنحت ،وانتقلت إلى انجلترا وآياتها النقد والأدب ،ولا يعني هذا أن الحماس للأدب الكلاسيكي قد غاب عن ايطاليا، فقد تحمس للكلاسيكية نقاد ايطاليون وترجموا كتب النقد لأرسطو وشرحوها ونشروها في أوروبا، وبلغت حركة التأليف الموالى غايتها في فرنسا في ماسي كورني وراسين وفولتير وملاهي موليير ، وقد جمع هؤلاء بين إعجاب الصور الكلاسيكية التي

ورثتها فرنسا عن الإغريق والرومان ،وبين وعيهم لعصرهم الذي انعكس في طريق الإحساس والتعبير والتصوير الخلقي، والاجتماعي للعصر الذي عايشوه."[1]

كان عصر النهضة حافلا بالتطورات على مستوى الفن المسرحي في أوربا، ولان المذهب الكلاسيكي قد مس جميع عناصر هذا الفن، فان التمثيل بدوره كان لابد له أن يخضع لمبادئ الكلاسيكية، خاصة وان الظروف قد تهيأت له من حيث تطور العمارة المسرحية ،وإعادة صياغة الأعمال الإغريقية والرومانية بشكل يواكب روح الكلاسيكية الجديدة، وهذا ما أعطى فن التمثيل دفعا قويا نحو المضي قدما في التطور والنضج ،وهكذا إلى أن نشأت الحركة الرومانتيكية التي طرحت عن مبدعي المسرح الأوروبي قيود الكلاسيكية، فاتحة المجال للتغني بالطبيعة وإطلاق العنان إلى الخيال ،واستمر الأمر حتى الواقعية، وبهذا كانت هذه التيارات الفكرية ذات اثر كبير على الممثل وعمله الفني،حيث شكلت مادة خصبة وسببا في تهيئة الظروف الملائمة في عمله.[2] مما أعطى فن التمثيل دفعا قويا إلى الرقي والتطور،واستمرت الاتجاهات الفكرية والفلسفية الفنية المؤثرة في الفن المسرحي بشكل عام .

كان عصر النهضة بالنسبة للممثل عصر تطور أدائه وارتقاء مكانته بين جمهوره ومجتمعه، حيث كانت الجماهير تحتشد بعدد هائل من كبار المسؤولين والأمراء لمتابعة عروضه، مما يعكس فخامة

[1] –هند قواص المدخل إلى المسرح العربي–م–س–ص–29.

[2] –ينظر –فردب ميليت –جيرالدايس بنتلي–فن المسرحية–ترجمة صديقي خطاب– مراجعة محمود السمرة –دارالثقافة– بيروت–د.ك–1986– ص317–ص326.

هذه المرحلة وفضلها على عودة الممثل بصفته فنانا له مكانته وسمعته، وفن التمثيل بصفته فنا وحرفة لها أهميتها وشعبيتها بين مختلف أفراد المجتمع وشرائحه ،مما يؤكد أن فن التمثيل قد عرف نضجا وتطورا ملحوظا.[1]

هكذا استمر الممثل في أوروبا يعكس الحياة ويصورها على الركح ،بفضل المبدعين من كتاب ونقاد وفلاسفة الذين حاولوا فهم ظاهرة الفن والجمال والتنظير له، مما مس فن التمثيل الذي وصل إلى أوج نضجه وفخامته في العصر الحديث، الذي عرف بتطوره الفكري والعلمي والحضاري وفي شتى المجالات ،مما جعله أرضية خصبة لارتقاء هذا الفن بشكل يتماشى مع روح العصر.

[1] -ينظر- توبي كول- لين كريش شينوي-الممثلون والتمثيل تاريخ التمثيل –م-س-ص-98-ص100.

المحور الثاني: مبادئ أساسية في فن الممثل :

المحاضرة رقم 06 :تدريبات الصوت والتنفس والحركة.

يعد كل من الصوت والجسد من الميكانيزمات المهمة التي يعتمد عليها الممثل في آدائه للدور ، لذلك عنيت العديد من اساليب تدريب الممثل بالتكوين الجسدي والصوتي حيث خصصت لذلك برامج خاصة وتمارين مهمة تتعلق بالصوت والحركات الجسدية على اختلافها

تدريبات الحركة الجسدية للممثل:

يرى العديد من المخرجين في المسرح المعاصر أن الحركة الجسدية هي أصل المسرح مؤكدين على ضرورة امتلاك الممثل لجسد مرن مطواع لآداء جميع الحركات التعبيرية على الركح على غرار كل من ادرلاوارد كوردن كري جوابيا ومير هولد وجروطوفسكي ...وغيرهم .يرى ادوارد كوردن كريج أن :" أصل المسرح وجوهره ينحدران من الحركة كقوة عليا تولدت عنها كل الأشياء بما في ذلك الموسيقى ."[1]

لذلك تولي المناهج المسرحية المعاصرة اهتماما كبيرا بتكوين الممثل على مختلف المهارات الجسدية عبر برامج مختبريه مهمة في هذا المجال حيث نجد ستانسلافسكي يركز على ضرورة المرونة الجسدية والصوتية لذلك يبدأ تدريباته بإحماءات بدنية مركزا على مختلف الألعاب الجسدية بما فيها المشي بإيقاعات مختلفة أو المبارزة ...الخ فالتحكم الجيد للممثل في جسده يمكنه من آداء

[1] - حسن المنيعي ، الجسد في المسرح ، المركز الدولي لدراسة الفرجة ط 2 /2010 ص103

الحركات التعبيرية بالشكل السليم ووفق ما يقتضيه الدور المسرحي كما نجد مير هولد يقتبس عديد التمارين والمهارات الحركية من مسرح الكابوكي الياباني وركز في تدريب ممثليه على تدريبات الجيش والمشي بإيقاعات مختلفة وضرورة إتقان الحركة التعبيرية حيث اعتبرها المبدأ الأول الذي ينطلق منه أداء الممثل وهذا جيزي جروطوفسكي الذي يركز على ان يكون الممثل متفتحا من الناحية البدنية والصوتية بغية النجاح في آداء الدور واضعا تمارين مكثفة وشاقة ينصهر فيها الممثل إلى درجة النضج في الآداء الحركي والصوتي من خلال تمارين فتح الحنجرة وتمارين التنفس السريع والبسيط ..الخ تلك التي سنتطرق إليها في المحاضرات المقبلة الخاصة بأسلوب تكوين الممثل عند جروطوفسكي .

الآداء الصوتي للممثل وفن الإلقاء :

يعتمد الإلقاء التمثيلي على تفحص شخصيات أخرى غير شخصية الملقي وذلك بواسطة الصوت وبواسطة الكلام وهذا يتطلب منا الوقوف على أبعاد الشخصية التمثيلية وصوتها وطريقة آدائها وطريقة كلامها لما لكل ذلك من اثر في نوعية الصوت وطريقة الأداء وتتطلب القدرة على الآدء التمثيلي أمورا عدة أهمها :

1- الموهبة التي تتمثل في القدرة على التمثيل والاستذكار ليستطيع الممثل استرجاع الصور المختلفة عن الشخصيات المختلفة فضلا عن قدرته على الملاحظة والتركيز

2- أن يلم بقواعد الآدء التمثيلي فيما يتعلق بالصوت والسيطرة على التنفس وتغيير اللهجة الصوتية والقدرة على جذب الجمهور المجتمعين أو المشاهدين .

3- القدرة على تقمص شخصيات الآخرين ليقوم بالآداء عنهم كما لو كان هو أحد هذه الشخصيات قولا وعملا .

4- أن يكتسب مهارات الآداء الصوت في العبير المناسب في مختلف محطات المسرحية معبرا بنبرات صوته بالشكل السليم في مختلف الأحداث والمواقف والحالات الشعورية التي تعيشها الشخصية التي يؤديها [1].

وهكذا يتطلب الإلقاء مهارات عالية من الممثل على استخدام الصوت وكيفية الإلقاء السليم للدور المسرحي على الركح لذلك لابد على الممثل أن يتمرن على حسن استخدام صوته وفق ما هو مطلوب وما يقتضيه منهآ الدور وتقمص الشخصية في العرض المسرحي .

[1] - محمد عبد الرحيم عدس ، فن الإلقاء دار الفكر للنشر ط 3 2007 / ص 65

المحاضرة رقم07: تدريبات الارتجال المسرحي والتجاوب مع الجمهور.

يعرف قاموس أكسفورد الارتجال على أنه **:" آداء غير محضر تشترك فيه عملية التأليف والآدء في آن واحد وبشكل فوري ويقوم على الذاتية والفردية والتصور الشخصي وبذلك يجمع بين التفكير والآدء في أن واحد "[1].**

يهتم العديد من مخرجي مسرح القرن العشرين بفن الارتجال،حيث يعتمدون عليه في العديد من تجاربهم وأعمالهم المسرحية؛نظرا لدوره الفعال في تحرير المسرح من التقاليد السائدة،ومنه أصبح هذا الأسلوب خاصية بارزة في الأداء التمثيلي،في العديد من المناهج المسرحية المعاصرة، ومثال على ذلك ارتو وغروطوفسكي وآخرون، ممن اهتموا به وعملوا على تطوير تقنياته ؛بل وكان الخاصية المميزة لطبيعة تكوين الممثلين في مسارحهم .

ولا يخفى علينا أن بداية فن التمثيل كانت بداية ارتجاليه، وهو بذلك قديم قدم الإنسانية،وهذا ما يؤكد عليه سامي صلاح،حيث يقول : " استمر الارتجال حيث بات جزءا أساسيا من التدريب في أكثر الأشكال المسرحية حداثة في الفترة المعاصرة؛...كل الأشكال بدأت بالارتجال ،لقد اتخذت الأغنية والرقصة والطقس الدرامي القديم أشكالها التقليدية بعد فترات طويلة من الارتجال،واستمر استخدامه في الكوميديا الإغريقية والرومانية،وبعد ذلك في الكوميديا ديلارتي الايطالية. "؛إذن فالارتجال هو أسلوب وملكة فنية قديمة قدم فن التمثيل،وكان الخاصية المميزة لأداء الممثل في العديد من أشكال المسرح،مثلما هو الحال

[1] - صفية احمد محي الدين حمدي، التصميم الابتكار لعروض التعبير الحركي ، مكتبة الأنجلو المصرية الطبعة د ط 2007 ص74

بالنسبة للكوميديا ديلارتي "[1]؛والارتجال في المسرح كما هو معروف،" يقوم على الابتكار والأداء دون تحضير مسبق،حيث تكمن أصوله في ترك المجال لحرية المؤدي"[2]،حيث يبدع الممثل في تقديم عروض ومواضيع غنية بالدلالات والمعاني،دون نص أو إعداد مسبق،وقد يكون هذا الأداء الارتجالي،غاية في التلقائية والإبداع من طرف المؤدي.

المجلس العلمي للكلية

وإذا عدنا إلى ممثلي الكوميديا ديلارتي، نجد أنهم قد أبدعوا في عرض تمثيلياتهم ومشاهدهم الدرامية،دون تحضير أو نص مكتوب،مكتفين ببعض الخطوط العريضة على أدوارهم،أو فكرة عامة حول المسرحية والأحداث التي يعرضونها؛أي أنهم يرتجلون أعمال درامية دون نص جاهز،أو تحضير مسبق.[3]

أهمية الارتجال في فن التمثيل:

1- يعتمد الارتجال على الآداء دون إعداد مسبق، ويرتكز على قدرة ذهنية وطاقة جسدية وصوتية هائلة، تمكن الممثل من التحكم الفائق في قدراته التعبيرية

2- ليس من الضروري أن يحوز الارتجال على التصفيق والإعجاب من الآخرين

3- لا يتعرض الأداء الارتجالي للنقد .

[1] فيولا سبولين – الارتجال للمسرح – ترجمة سامي صلاح -مطابع المجلس الأعلى للآثار- القاهرة.ط2- 1999- ص3
[2] -ماري الياس – حنان قصاب حسن– المعجم المسرحي – م س ص 19.
[3] - ينظر – عبد المولى محترم – تجارب والأساليب في الإبداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث – م س ص 92 .

4- يتميز الارتجال بالحرية في اختيار الحركات والحرية في التعبير وكل ممثل يجسد انفعالاته بطريقته الخاصة والمختلفة .

5- يحقق الارتجال للممثل شعورا قويا بالثقة وتحقيق الذات وهذا ما يحققه التكامل والتداخل بين العقل والجسم وبين الفرد والجماعة . [1]

ونظرا لأهمية فن الارتجال في المسرح، فقد أصبح محل اهتمام العديد من مخرجي القرن العشرين، الذين يسعون إلى تجديد المسرح، عن طريق العودة إلى أصوله ، فقد أصبح الارتجال من أهم سمات الأداء التمثيلي في أعمالهم، وفي برامج تدريب الممثل في تجاربهم المسرحية، على غرار كل من ستانسلافسكي وجروطوفسكي وبيتر بروك وارتو وغيرهم، حيث ركزوا في مختبراتهم على ضرورة إتقان الممثل لفن الارتجال في تدريبات المسرحية .

[1] صفية احمد محي الدين حمدي، التصميم الابتكار لعروض التعبير الحركي م س ص 88

المحاضرة رقم 08: تكوين الممثل في نظرية المسرح الحديث.

يتفق جميع الباحثين في المجال المسرحي على أن فن التمثيل من اعرق الفنون وأقدمها بين سائر الفنون التي عرفتها الإنسانية؛ ذلك الفن الذي انطلق بشكل غريزي في الإنسان، يهدف من خلاله إلى محاكاة الطبيعة والتعبير عما يخالجه أوما يطلبه؛حيث تطور مع مرور الزمن نتيجة لتطور المبادئ والنظريات التي جعلت عمل الممثل أكثر سموا ونظامية مما كان عليه في السابق .

ولان جميع الفنون قد اكتسبت مبادئها من خلال التجربة التاريخية للإنسان، فكذلك الأمر نفسه ينطبق على فن الممثل، الذي اوجد قواعده ومبادئه في كل مرحلة مر بها، وحسب طبيعته في كل حقبة زمنية بما حملته من عوامل ودوافع ومؤثرات ،أعطته خاصية معينة من شانها تحسين أداء الممثل وتطويره، مما يجعل عمله أمام المشاهد أكثر جاذبية، ولهذا كانت قواعد فن التمثيل هي ما تمكن الممثل من امتلاك كل المعارف والمواهب والمهارات، التي تسمح له بإتقان هذا الفن ؛وإذا كانت مبادئ الفن بعامة تشمل مثلا رهافة الحواس والذوق السليم والإلهام ...الخ، فهي في الحقيقة لا تكفي الممثل الذي يتطلب عمله كما هائلا من الطاقات الجسدية والروحية ،هذه الطاقات التي تمكن المرء لكي يكون ممثلا.8

يتطلب هذا الأمر العودة إلى نظريات المسرح الحديث، التي كانت نتاجا لتجارب طويلة ودراسات معمقة من طرف منظري ومجربي المسرح في القرن العشرين، الذين اجتهدوا في إرساء قواعد ومبادئ فن التمثيل ،خاصة وان هذا

الفن قد اقترن بالعلم الذي انتشله من بدائيته ووضعه في إطاره التعليمي ،بشكل جعل الممثل يخضع لأساليب ومناهج خاصة في التكوين ،بهدف تجديد فن المسرح وتطويره، ونفض الغبار على الأداء الركحي المثقل بتقاليد الكليشيهات، أو ما يسمى بالأدوار المتشابهة ،وجعل أداء الممثل أداء حيويا فعالا على خشبة المسرح، بكل إبداع.

إن ما يميز مسرح القرن العشرين، هو ذلك الزخم الهائل من النظريات والقواعد المتعددة،التي أسسها رواد وعمالقة المسرح الأوروبي من أمثال: ستانسلافسكي، و بريشت، و مايرهولد، و غروطوفسكي، وكريح .... وغيرهم ، حيث جعلوا فن الممثل يخضع لمنهجية خاصة ،عن طريق مجموعة من التقنيات،والأساليب التعليمية التي من شانها أن تصقل مواهب الممثل ،وتنمي مهاراته، ومنه فان هذه المناهج لا تزال إلى يومنا هذا أساسية في إعداد العروض المسرحية ،كونها قد استندت إلى مرجعية علمية وفلسفية وفنية وجمالية، مرفقة بتجارب وأبحاث، في شتى مجالات الحياة الإنسانية،ولذلك فان هذه النظريات كانت نتاجا لتجارب طويلة من طرف هؤلاء المنظرين الذين أسسوا نظرياتهم وتجاربهم.، واشتغالا تهم العملية الركحية في مختبراتهم ، وقد كتب لها النجاح، كونها كانت مفيدة في صقل مواهب الممثل، وتفجير طاقاته، وتنمية مهاراته9.

ولان كلا من هؤلاء المنظرين له منهجه الخاص، فاختلاف مبادئ ونظريات فن الممثل في تكوينه بين المناهج أمر بديهي،ذلك لان السبب يعود ربما إلى المدارس والاتجاهات المسرحية في العصر الحديث ،التي اختلفت وتنوعت حسب

خصوصية كل مدرسة.ومنه يمكن القول أن تلك المناهج والأساليب رغم اختلافها، تمثل اليوم مصادر أساسية لتكوين الممثل. ولذلك فان كل من يود تعلم فن التمثيل،أوإدارة فرقة مسرحية أو تكوينها في ورشة عملية، لا بـد له أنيستند إلى تلك الأساليب والمناهج والتقنيات، التي لا يمكن لكل باحث في المسرح الأوروبي الحديث الاستغناء عنها ؛ذلك لان أصحابها اعتبروا الممثل جوهر العملية الإبداعية،حيث وضعوا جل اتهاماتهم على أدائه الركحي.

المحاضرة 09– قسطنطين ستاسلافيسكي – التقنية النفسية–:

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
المجلس العلمي للكلية
كلية الآداب العربي و الفنون

يحظى ستانسلافسكي باهتمام كبير من طرف المخرجين والمهتمين بإعداد الممثل، نظرا لأسلوبه الناضج والكامل في إعداد الممثل، إلى درجة أن العديد من المخرجين والمعلمين لفن التمثيل لم يسلموا من التأثر به في أساليبهم في تكوين الممثل ،وإخراج العروض المسرحية.

و"قسطنطين سيرجيفيتس الكسيف– هو الاسم الأصلي لرائد كبير من رواد المسرح الحديث، بل هو أهم شخصيات المسرح المعاصر ، " اكتسب اسم شهرته – ستاسلافسكي – من كنية جدته لامه ، والتي كانت تدعى فارلي ستاسلافسكي ، ولد هذا الأخير في 05 يناير عام 1863 في مدينة موسكو ،وتوفي في 1938/08/07. "[1]

نشاء ستاسلافسكي في أسرة ذات نفوذ وثقافة مسرحية، وكان مولعا بالتمثيل والإخراج منذ صغره ، وبعد تجربة طويلة في ميدان المسرح والتمثيل، استلهم العديد من المبادئ والأفكار نتيجة لتأثره بالعديد من الشخصيات المسرحية، والممثلين في عصره ،واهتمامه الزائد بالتقاليد المسرحية السائدة آنذاك، وبعد البحث المستمر والممارسة الطويلة، أصبح ستاسلافيسكي من رواد الفهم الواقعي في المسرح، عندما توصل إلى وضع نظرياته وأسس فن الممثل في منهجه الواقعية النفسية[2].

[1] شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي ،مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع ،د.ط،2007، ص70.

[2] –ينظر ج–ل–ستيان–الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق – منشورات وزارة الثقافة دمشق –سوريا–د.ط–1995–ص94.

كان هذا المنهج مهما في تدريب الممثل على الأداء الواقعي ،عن طريق الاعتماد على الصدق وتبني الشخصية بمختلف أفكارها وسلوكاتها ،بإيمان ووعي مستعينا في ذلك بجملة من الوسائل والأدوات، التي تمكنه من الاستفادة من مشاعره وأحاسيسه، وكل طاقاته الداخلية المخزنة ؛وما ذلك إلا بهدف معايشة الدور ،وعرضه بصورة اقرب من الواقع والحقيقة ،ولهذا سمي هذا المنهج بالواقعية النفسية، الذي يلعب دورا هاما في تنظيم عمل الممثل مع عالمه الباطني،وطاقته النفسية والذهنية ،والدور الذي سيؤديه، وكيفية تجسيده على خشبة المسرح.[1]

ينقسم منهج ستانسلافيسكي إلى جزئين مهمين، مركزا في ذلك على الحالة النفسية و الفيزيولوجية للممثل، وكيفية استثمار ذلك في تقمص الشخصية المسرحية ،وأداء الدور، ومنه فان مختلف القواعد والمبادئ التي ينتهجها ستانسلافسكي في إعداد الممثل لأداء دوره، هي ما تشكل ما يدعوه بالتقنية النفسية في منهجه، وهذا ما يؤكد عليه حيث يقول:"ينقسم منهجي إلى جزئين رئيسيين :

1-عمل الممثل الباطني والظاهري فيما يخص نفسه

2-عمل الممثل الباطني والظاهري فيما يخص الدور"[2].

[1] -ينظر –طارق العذاري –المسرح التعبيري –دار الكندي للنشر والتوزيع-د.ط-د.ت- ص74/73.

[2] -اريك بنتلي-نظرية المسرح الحديث-ترجمة يوسف عبد المسيح الثروت-دار الشؤون الثقافية العامة –بغداد-ط2-1986-ص225.

يعتبر العمل الباطني الطريقة التي يستعين بها الممثل في استحضار مشاعره وأحاسيسه وطاقته الذهنية الخلاقة، والعمل الظاهري يخص حضوره الجسدي والصوتي أثناء أدائه للدو،ر واحداث ذلك التوافق بين تلك الحالة الذهنية والنفسية الخلاقة، وجسده المعبر في الوقت ذاته، وفيما يخص عمل الممثل الباطني والظاهري فيما يخص الدور ،فيقصد به دراسة الدور وأحداث المسرحية والشخصية الدرامية ،بكل مواقفها وأحاسيسها وعواطفها ،والبحث عنها في عالمه الباطني بكل ما يحمله من حالات نفسية وانفعالات ،بغية إظهارها وانعكاسها على حالته الفيزيولوجية، أثناء أدائه للدور، وهذا ما يحقق معايشة صادقة للدور المسرحي؛يقول اريك بنتلي:"منهج ستانسلافسكي هو محاولة لتطبيق قوانين معينة في الأداء ،بفرض تحريك قدرات الممثل اللاشعورية للتعبير العملي،ويدعي ستا نسلا فسكي أن هذه القوانين المحددة تحد يدا وافيا ،ينبغي أن تدرس وتمارس بمساعدة التقنية النفسية ."[1]

يتطلب منهج ستانسلافكي دراسة معمقة، وفهما ناضجا مع إرفاقه بالممارسة العملية، التي يشتغل فيها الممثل على استعمال طاقاته الروحية اللاشعورية ،وتوظيفها أثناء أدائه للدور، وهذه التقنية في إعداد الممثل ترتكز على جملة من العناصر والمقومات الهامة في التدريب، والتمرن على الدور ،منها ما تعلق بالحالة الذهنية للممثل، ومنها ماله صلة بحالته الفيزيولوجية –كما ذكرنا

[1] – اريك بنتلي–نظرية المسرح الحديث م س–ص228

سابقا-وهذه العناصر والمقومات هي ما تشكل جوهر المنهج المشهور، لدى قسطنطين ستانسلافيسكي.

مقومات منهج التقنية النفسية:

يلحظ المتأمل لمنهج ستانسلافسكي في تدريب الممثل منذ الوهلة الأولى انه ينطلق من نص مكتوب ،أو مشهد أو ربما فقرة صغيرة.....الخ ،لكي يطبق عليها عناصر الأداء المسرحي، وهذه العناصر هي ما تحقق ذلك التفاعل بين طاقاته الذهنية والنفسية والتخيلية، وتقمص الشخصية حركة وصوتا وشعورا، بشكل يحقق الإيهام للمتلقي ،بأن مايراه أو ما يشاهده هو الشخصية المسرحية التي أصبح الممثل يحس بكل مشاعرها وأحاسيسها وانفعالاتها، بشكل يجعل الجمهور ينسى شخصية الممثل الحقيقية ،وأن مايراه على الركح هو أمر واقعي اقرب من الحقيقة؛وقبل أن يشرع ستان في تطبيق تلك العناصر والتقنيات، فقد كان يمنح عناصر فرقته أفكارا عن أنماط التمثيل السابقة ،ويبين عيوبها وكيفية التخلص منها، وأما فيما يخص تدريب الممثل على الدور في معمله (ستانسلافسكي)، فهو جملة من القواعد والقوانين التي نصح ممثليه بضرورة الالتزام بها.[1]

تتمثل عناصر منهج التقنية النفسية في لو السحرية، والظروف المعطاة،والخيال، والذاكرة الانفعالية ،والإيمان والإحساس بالصدق، واسترخاء العضلات، ومرونة الصوت، والوحدات والأهداف، وتركيز

[1] -ينظر ابو الحسن سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،د.ط، 2004،،ص20.

الانتباه، وفهم النص، ودراسة الدور، والشخصية المسرحية، إضافة إلى العديد من النصائح والتوجيهات التي نصح الممثلين بضرورة إتقانها، والتمرن عليها، كونها مفيدة في أداء الممثل لدوره، وتقمصه للشخصية، وكل هذه العناصر ،كانت جوهر منهج التقنية النفسية، لدى ستانسلافسكي.

1- لو السحرية والظروف المعطاة :

يرى ستانسلافسكي أن كلمة لو السحرية والظروف المعطاة عنصران متكاملان فيما بينهما؛ حيث أن كلمة لو هي ما تحرك مخيلة الممثل، أما الظروف المعطاة فهي ما تدعمها لتحقيق عنصر الإثارة الداخلي، وهذا ما يؤكد عليه ستانسلافسكي في كتابه إعداد الممثل ،حيث يقول:"إن كلمة لو تبعث الحركة في الخيال الساكن، بينما تبني ظروف المسرحية الأساس لكلمة لو نفسها، فهما معا بالاشتراك والانفصال، يساعدان على خلق عنصر الإثارة الداخلي."[1]

يمكن القول أن كلمة لو السحرية والظروف المعطاة حسب ستانسلافسكي يعتبران عنصران متكاملان ومتداخلان فيما بينهما ،حيث ينبثق منهما الفعل الباطني والظاهري على المسرح، ولا تقتصر التقنية النفسية على كلمة لو والظروف المعطاة ،بل لابد من ان تكون للممثل مخيلة خلاقة تخدمه في أدائه للدور.

2-الخيال:

[1] ستانسلافسكي-إعداد الممثل –ترجمة –محمد زكي العشماوي –دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت-د.ط-د.ت.ص63.

يعتبر الخيال عنصرا آخر من عناصر التقنية النفسية، الذي يعتبره ستانسلافيسكي من أهم الوسائل في عملية الخلق والإبداع الفني، حيث يلعب دورا هاما في عملية تصوير أفكار المؤلف على المسرح ،إيمانا منه بان طبيعة الفن تقتضي الخيال الروائي، الذي يمدنا به عمل المؤلف، ثم يأتي دور مخيلة الممثل التي تقوم بتحويل ذلك الخيال الروائي الخاص بنص المؤلف إلى مسرحية حقيقية على خشبة المسرح ،وهذا ما يؤكد أن الخيال يعتبر عنصرا فعالا في عمل الممثل ،شانه شان بقية الفنون التي تلعب فيه المخيلة دورا هاما في الخلق والإبداع[1].ولان خيال الممثل غني بالأفكار والأشياء التي تدعمه في أدائه للدور، وتقمص الشخصية، فهو بذلك عنصر آخر مكمل لعنصر لو السحرية و والظروف المعطاة، أي أن الخيال هو الآخر يساهم في خلق الفعل المسرحي، زيادة على ذلك فهو يساعد الممثل على فهم الدور ودراسته ،وفي هذا يقول ستانسلافسكي:

"إن خير صديق للممثل هو خياله، بما فيه من لو السحرية والظروف المعطاة، إن عملة لا يضيف فقط ما تركه الكتاب والمخرجون،بل يمنح الحياة لكل ما فعلوه، لذا على الممثل أن يمتلك خيالا حيا قويا ينبغي أن يستخدمه في كل لحظة من حياته وعمله على خشبة المسرح؛ سواء في دراسته للدور، أو في ا دائه له".[2]

[1] –ينظر اريك بنتلي نظرية المسرح الحديث ،م س، ص232.

[2] –اريك بنتلي نظرية المسرح الحديث م–س،ص233

إذن لابد أن يمتلك الممثل خيالا خلاقا يمكنه من تجسيد أحلامه ومشاعره وانفعالاته الخلاقة؛ هذه المخيلة التي يعتبرها ستانسلافسكي بمثابة الصورة البصرية للعالم الباطني لدى الممثل.

3-تركيز الانتباه:

لكي يحسن الممثل استخدام العناصر السابقة، يشترط ستانسلافسكي توفر عنصر آخر في عمله ،وهو تركيز الانتباه ؛حيث يرى أن هذا العنصر مهم جدا للممثل في أدائه للدور، وتقمص الشخصية ،وهو بذلك من الخصال التي لابد أن يتحلى بها الممثل في حياته،وفي عمله على خشبة المسرح ،خاصة وانه بمساعدة العناصر الأخرى في التقنية النفسية ؛سيتمكن الممثل من الوصول إلى أداء مقنع للدور ،حيث أن تركيز الانتباه يتطلب من الممثل العودة إلى عالمه الباطني وبذلك يستطيع أن يجد كل ما يريده من القوى الخلاقة ،كما انه مفيد في سيطرة على أفكاره وأفعاله الجسدية والصوتية ،وهذه العملية تحتاج تركيزا محكما وهدوءا كاملا وامتلاكا للذات ،والبعد عن التوتر والقلق والاضطراب العصبي والجسدي[1]. لذلك لابد على الممثل أن يركز انتباهه على مايقع في عالمه الباطني ،وما يحيط به في العالم الخارجي .

إن الانتباه عند الممثل حسب ستانسلافسكي نمطين، هما: انتباه داخلي ،حول كل ما يخالج الممثل من أحاسيس ومشاعر ،وما يختزنه في عالمه الباطني، وهناك الانتباه الخارجي، حول كل ما

[1] -ينظر شكري عبد الوهاب-الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي ،م س، ص77.

يحيط به من مناظر وديكور وعلاقاته بالشخصيات الأخرى، ...ولذلك يقترح ستانسلافسكي على الممثل تعلم فن التركيز،في نظرية دائرة الانتباه أو ما تسمى بمحيطات التركيز، التي تمكنه من فحص أدق التفاصيل و الموضوعات، والتعايش مع أعمق المشاعر والأحاسيس، ويصفها ستانسلافسكي بالعزلة وسط الجمهور، كونها تجنبه ذلك التوتر والتشويش على أفكاره، وكل هذا بغية تحقيق عنصر الانتباه الموجه إلى كل ما يحيط بالممثل ،وما يجول في عالمه الداخلي ،من ذكريات حياتية بكل ما تخزنه من مشاعر وانفعالات، وهذا ماجعله يقترح محيطات التركيز الثلاثة المتمثلة في محيط التركيز الصغير، والمتوسط، والبعيد ،حسب طبيعة الدور والحالة الذهنية والشعورية، والشخصية التي يسعى الممثل إلى تمثيلها، وما ذلك إلا بغية الوصول إلى الحالة المزاجية للشخصية ،وعرضها للمشاهد بصورة واقعية[1] .

ومنه يمكن القول أن الانتباه من الخصال الأساسية التي يركز عليها ستانسلافسكي في تكوين الممثل، والتي لا بد على هذا الأخير أن يكون دائما على يقظة ذهنية وإدراك دقيق حول كل ما يحيط به ،وما يخزنه في عالمه الباطني، ذلك لأن تريز الانتباه مفيد للممثل في السيطرة على عواطفه ومشاعره، والدور الذي سيؤديه على خشبة المسرح.

[1] -ينظر اريك بنتلي نظرية المسرح الحديث م س ،ص236-237.

4-الذاكرة العاطفية:

بعد أن يصل الممثل إلى دراسة كل الأشياء المحيطة به وتعلم كيفية التعامل مع طاقاته التخيلية والذهنية ،في عالمه الداخلي، لابد عليه أن يعود إلى أهم مادة في عمله الإبداعي ،وهذه المادة الخلاقة هي مايدعوها ستانسلافسكي بالذاكرة الانفعالية أو العاطفية، التي يراها بمثابة :"المنبع والمعين للممثل، لأنها تجعله ينبش من جديد كل المشاعر التي انتابته ،وبعث المشاعر التي خالجته ،لان الإنسان ينفعل عندما يتذكر حادثة معينة مرت في حياته"[1].

لذلك لابد على الممثل أن يستعين بكل ما اختزنه في ذاكرته من تجارب وانفعالات وعواطف ومواقف، لأن تلك المواقف التي يمر بها الإنسان في حياته العادية، تبقى مخزنة في الذاكرة، وهذا ما يجعلها مادة خلاقة في عمله ؛حيث سيعود إلى استقطاب ما سيحتاجه منها في تقمصه للشخصية وأدائه للدور، وهذا ما يقود الممثل إلى عنصر آخر من عناصر التقنية النفسية، المتمثل في الصدق في أدائه وعمله الفني بشكل عام.

5-الصدق الفني:

إن استخدام مختلف الطاقات الداخلية للممثل بما فيها الذهنية والنفسية وكل ما تحتويه من عواطف وأحاسيس وانفعالات،لا يمكنها أن تؤدي وظيفتها في أداء الممثل لدوره؛ إلا إذا توفر عنصر

[1] -شكري عبد الوهاب الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي ،م س/ ص93.

آخر، هو الشعور بالحقيقة والإيمان بها، أو ما يسمى بالصدق الفني في المشاعر و الأفعال والسلوكات التي تصدر من الممثل ؛وهذا الصدق والإيمان بالحقيقة لا يمكنه التحقق، إلا عن طريق بعث الحياة في جميع الظروف والانفعال المتخيلة، وما يخرج من عالمه الباطني ،فبعد استلهام كل تلك العواطف والمشاعر ،لابد عليه أن يحس بإيمان ووعي بصدقها، وهو ما يدعوه ستانسلافسكي بالتبرير للدور[1]؛ أي أن الممثل يقنع نفسه، ومن ثم جمهوره ،بأن تلك المشاعر والانفعالات واقعية وحقيقية، وهذا ما يؤدي بالممثل إلى الاندماج مع الشخصية، وتحقيق عنصر الإيهام للمتلقي ،وفي هذا الصدد يقول ستانسلافسكي:"أن الصدق على خشبة المسرح ،هو كل ما يمكن أن نؤمن به إيمانا حقيقيا ،من أفعال أو أقوال، تصدر منا أو من زملائنا ،...إن كل ما يحدث على المسرح ،يجب أن يكون مقنعا للممثل نفسه ،ولزملائه وللجمهور."[2]

إذن فالصدق في المسرح ،هو كل ما يمكن أن يؤمن به الممثل على الخشبة مع زملائه، بشكل يحقق نجاح العمل الخلاق على المسرح، ولذلك فالإيمان والإحساس بالصد ق عنصر ضروري في عمل الممثل عند ستا نسلافسكي،كونه يلعب دورا هاما في محاكاة الحياة الواقعية على الركح ،عن طريق الإيمان بصدق المشاعر والسلوكات والتصرفات ، وكل ما يصدر عن الممثل لذلك فهو شرط

[1] – ينظر– ستانسلافسكي –إعداد الممثل ،م س ، ص143

[2] –قسطنطين ستانسلافسكي ،إعداد الممثل م س،ص144-145.

أساسي وعنصر مكمل للعناصر السابقة في خلق الحياة على المسرح ؛غير أن ذلك يحتاج إلى جسد وصوت معبران عن ذلك في أدائه للدور.

6-مرونة الصوت واسترخاء العضلات:

إذا كان منهج ستانسلافسكي يرتكز على كيفية التعامل مع تلك الطاقات الداخلية للممثل وإرفاقها بالصدق في العمل الفني على خشبة المسرح ،فان هذه الطاقات تحتاج إلى جسد معبر يستجيب لها في أداءه للدور؛ لذلك يركز ستانسلافسكي على مرونة الصوت واسترخاء العضلات، ولهذا "ينصح ستانسلافسكي على أن يحرص الممثل على الحصول على حالة من الاسترخاء الجسدي والصوتي ،هذه النصيحة يجب أن تتحول في الواقع الى عادة آلية منتظمة من عادات العقل الباطن ،حيث أن الرقابة على عضلاتنا يجب أن تصبح جزءا من كياننا الجسماني."[1] وبهذا سيصبح جسد الممثل وصوته مطواعين للاستجابة إلى كل الانفعالات، وأداءها حركة وصوتا ،ومنه سيكون الممثل دائما في أفضل حالاته الفيزيولوجية الجسدية منها والصوتية.

لذلك على الممثل أن يراعي جسده ونبرات صوته،ويضعها في خدمة أهدافه في الدور والشخصية التي يجسدها ،حيث لابد عليه أن يتعلم كيف يطور مهاراته العضلية والجسدية والصوتية ،وهذا ما يبعد عنه التوتر العصبي و التشنج العضلي، حيث يجعله دائما في أفضل حالاته في عمله على أداء

[1] -شكري عبد الوهاب الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي ،م س،ص104

الدور على الركح.[1] ومنه لابد للممثل من حضور جسدي وصوتي، بغية تجسد الحالة النفسية و الفيزيولوجية للشخصية المسرحية بالشكل السليم.

7-الوحدات والأهداف:

" إن تقسيم الدور إلى أجزاء حسب رأي ستاسلافيسكي ضروري ليس فقط لأنه يساعد على تحليله ودراسته ، بل لأنه كل جزء يشتمل على مشكلة إبداعية خاصةبه. " [2] ومنه ينصح ستاسلافسكي بضرورة تقسيم الدور إلى وحدات وأهداف؛ هذه العملية التي تكون في بداية مرحلة التمرن على العمل المسرحي ، وبعد تقسيم المسرحية بأكملها إلى وحدات وأهداف، ينبغي على كل ممثل أن يقسم دوره أيضا إلى وحدات ومشكلات وأهداف صغيرة؛ وهذا بغية دراسة الدور وفهمه واستيعابه بشكل كبير .

إن تقسيم الدور إلى تلك الأجزاء والوحدات ،لابد أن يكون لكل وحدة منها هدف معين، بحيث تلتقي مع الخط المتشعب من الهدف الأعلى ،ولذلك فانه كلما زاد التقسيم إلى أجزاء متعددة ،تمكن الممثل من الوصول إلى اكتشاف أعمق لبناء الشخصية ،ولذا تكون عادة هذه العملية في البداية خلال مرحلة إعداد الدور، حيث يركز ستانسلافسكي على ضرورة فهم الدور ودراسته .[3]

[1] -بنظر ستانسلافسكي-إعداد الممثل-م س،ص122.

[2] -اريك بنتلي- نظرية المسرح الحديث – م س ،ص 242

[3] - شكري عبد الوهاب – الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي – م س ص 79.

عموما إن منهج الواقعية النفسية أوسع مما ذكرناه بكثير،غير أن تلك العناصر التي ذكرناها سابقا ،لا يمكنها أن تؤدي وظيفتها،إلا إذا كان الممثل يتمتع بقوة الإرادة ،والعقل، والإحساس بالعمل الفني .

إن كلا من الإرادة والعقل والإحساس، لها أهميتها في عمل الممثل عند ستانسلافسكي، حيث تمكنه من دراسة كل ما يخالجه في عالمه الباطني، وما يمكنه استلهامه في أدائه للدور ،إضافة إلى تحفيزها للطاقات الداخلية من مشاعر وأحاسيس لدى الممثل، وهي بكل بساطة تعتبر دعامة لكل عناصر منهج السالفة الذكر ،حيث لا يمكن استخدامها من طرف الممثل، إلا عن طريق التفكير بعقله ،والإرادة التي هي الدافع والحافز وسبيل النجاح في أدائه للدور، والإحساس الصادق بكل ما يخالجه وما يقوم به على الركح، من عمل فني، ويحس به؛ ومنه لا بد من توفر قوة الإرادة والعقل والإحساس بالعمل الفني، هذه القوى الثلاثة التي كان ستانسلافسكي يعتبرها بالقوى المحركة لحياة الممثل الباطنية . [1] ومنه يمكن القول أن هذه القوى تشكل دفعا قويا في بعث الحركة في حياة الممثل النفسية وطاقته الداخلية، وهذا ما يؤكد أن عناصر المنهج لا يمكن أن تؤدي وظيفتها، إلا عن طريق هذه القوى المحركة لنوازع الممثل وحالته النفسية وانفعالاته فيما يخدمه في تقمص الشخصية وأداء الدور، مما يجعلها هي الأخرى من أهم العناصر التي ينصح ستانسلافسكي ممثليه بان يتحلوا بها .

[1] – ينظر – اريك بتلي – نظرية المسرح الحديث – م س ص 258 .

ولم يقتصر تكوين الممثل وإعداده في العصر الحديث على التقنية النفسية، بل توالت العديد من المدارس والمناهج التعليمية لفن الممثل بعد ستانلافسكي ،حيث أن بعض المدارس قد خالفته في مسار إعداد الممثل،ومثال على ذلك هو فيسفولد ميرهولد الذي خصص هو الآخر منهجا تعليميا لفن الممثل، اصطلح عليه بمنهج البيوميكانيكا.

العلمي للكلية

المحاضرة 10–فيسفولد ميرهولد ونظرية البيوميكانيكا —:

المجلس العلمي للكلية

يعتبر فيسفولد ماير هولد من المعلمين والمنظرين لفن الممثل، نظرا لأفكاره ونظرياته المسرحية وأسلوبه الخاص في إعداد الممثل، الذي امتد تأثيره على العديد من المناهج المسرحية المعاصرة ،التي اهتمت به في تكوين الممثل وصقل مواهبه ،مما جعله– ماير هولد– من الأعلام المسرحية التي لا يمكن تجاوزها في المسرح الحديث.

"ولد كارل تيودور كازمير مايرهولد عام **1873** في بلدة بينزا جنوب شرق موسكو لابوين من أصل ألماني ،إلا أن مايرهولد في العشرين من عمره قام بتغيير مذهبه الديني إلى الأرثدوكس، وغير اسمه أيضا ليصبح فيسفولد ،كما حصل على الجنسية الروسية ،...كانت بداية تحصيله الدراسي متجهة إلى الحقوق ،إلا أنه بعد أن انهي سنته الأولى ،كانت موهبته الفنية قد بدأت في الظهور، فكان منه إلا أن التحق بمدرسة التمثيل التابعة للأستاذ" فلاديمير نيموروفيتش دانشنكو"توفي سنة **1940**"[1].

1–مجد القصص —رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين–النظرية والتطبيق —مطبعة السفير الأردن–ط1–2009،ص81–82.

اشتهر ماير هولد بحبه للمسرح وولعه بفن التمثيل، هذا الفن الذي اخذ اكبر قدر في أبحاثه وتجاربه،ولأنه ممن حملوا على عاتقهم عناء البحث عن أساليب فن التمثيل ،فقد وضع جل تجاربه وأبحاثه في خدمة الممثل، الذي اعتبره جوهر العمل المسرحي ،ومنه كان هو الآخر من منظري ومعلمي فن التمثيل؛ حيث أسس نظريته البيوميكانيكا، فماذا يقصد مايرهولد بالبيو ميكانيك وما دورها في تكوين الممثل؟ **!**.

"بني مايرهولد منهجه لتدريب الممثل و الذي أطلق عليه اسم البيوميكانيك باستخدام كل خبرته المسرحية الواسعة في انتقاء وابتكار تمارين خاصة على أساس تعدد المصادر الأكثر ديناميكية ،وهي :السيرك ،الجيسمانتيك،تدريبات الجيش،المسرح الصيني ،ومسرح الكابوكي الياباني....الخ"[1].

تكمن أهمية منهج البيوميكانيك في تكوين الممثل على أهم مبادئ الحركة، هذا المنهج الذي يسير على اتجاه معاكس لمنهج ستانسلافسكي في إعداد الممثل لأداء دوره، فإذا كان ستانسلافسكي قد اهتم بإعداد الممثل على طرقة التقنية النفسية ،وأن مسار أدائه ينطلق من عالمه الباطني لينعكس على مظهره الخارجي؛ فمنهج مايرهولد يخالفه تماما في هذا المسار، حيث أن اختلافه عن منتهج ستانسلافسكي هو مايوضح طريقة أداء الممثل المايرهولدي ،الذي ينصحه بأن

[1] –فاضل الجاف –فيزياء الجسد–ميرهولد ومسرح الحركة والإيقاع–دارا لمدى–بغداد–ط1–2012–ص110/109.

يبدأ بالحركة أولا ،ثم الفكرة ثانيا، والكلمة ثالثا ،وبكل بساطة ،انه أسلوب يسير من الخارج إلى الداخل، عكس منهج ستانسلافسكي .

يرتكز منهج البيوميكانيك على تلك الآلية الحيوية للممثل، التي تجعل من جسده مصدرا للأفكار من جهة، وعنصرا مهما في التعبير والأداء التمثيلي من جهة أخرى، ومنه اعتبر مايرهولد أن أهم شيء في تكوين الممثل وإعداده هو تدريبه على الحركة الجسدية وإيقاعها وكيفية استثمارها في استقطاب الأفكار والمشاعر على الركح[1] ؛وهكذا كان هذا الأسلوب محاولة للتمرد على منهج ستانسلافسكي ومخالفته في العديد من المبادئ، والتي منها مسار أداء الممثل من الخارج إلى الداخل ،عكس ماهر الحال عليه عند معلمه ستانسلافسكي.

بني ماير هولد طريقته –البيوميكانيك–في تدريب الممثل، استنادا إلى نظرية وليم جيمس العالم الأمريكي الذي يرى أن الأفكار والمشاعر والكلمات تنبع من حركات انعكاسية، وهذا ما جعله يهتم بحركة الممثل التي تمثل قوة عظيمة ،وحافزا قويا للممثل في أداء دوره ،ومنه فان طريقة مايرهولد ما هي إلا جملة من التدريبات على الحركات الجسدية، و الأكروباتية والعاب السيرك والحركات البهلوانية والبالية ،وشرحا مفصلا حول التركيبة الجسدية للممثل[2]،والبحث عن كيفية الربط بين الحركات الجسدية والمشاعر والانفعالات الناجمة عنها ،بحيث تصبح هذه الحركات والإشارات....هي

[1] ينظر –مجد القصص رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين–م–س–ص100.

[2] – شكري عبد الوهاب – الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي – م س ص140.

مصدر هذه الأفكار والأحاسيس، وردات فعل انفعالية، وهذا هو جوهر أسلوب إعداد الممثل عند مايرهولد.

يحذوا ماير هولد حذوا كريج في نظرته للممثل على انه دمية متحركة، وما ذلك إلا بغية توضيح ذلك الفرق بين أداء الممثل الذي يريد إثارة العواطف، والممثل الذي يشبه الدمية ،فهو يرى أن الممثل الذي لا يقدم شخصية حياتية ويتعاطف معها ويؤديها بنفس الطريقة، يمكن أن يتلاشى أو يزول، وسيفقد قيمته كممثل مبدع[1].

ومنه يمكن القول أن مايرهولد يرى أداء الممثل الذي يرتكز على الحركة كمبدأ أولي في عمله (الممثل) ، أكثر جاذبية من الممثل الذي يريد إثارة العواطف بأدائه الواقعي المرتكز على الأحاسيس والمشاعر النابعة من عالمه الداخلي عند ستانسلافسكي.

ولكي يتمكن الممثل من أداء دوره وفق ما يقتضيه أسلوب مايرهولد ومنهجه في إعداد الممثل، فقد وضع هذا الأخير العديد من الشروط والتمارين التي نصح الممثلين على ضرورة الالتزام بها في التدريبات في معمله المسرحي ؛وهذه الخصائص هي ما تشكل جوهر منهجه، الذي كان يهدف من خلاله إلى تكوين الممثل على تلك الآلية الحيوية والحركات الجسدية المعبرة، والليونة المطواعة لجسد

[1] –كاترين بليزايتون–مسرح ماير هولد–ترجمة –فايز قزق–مراجعة وتقديم نديم معلا–المعهد العالي للفنون المسرحية–مكتبة الأسد–دمشق–سوريا–1997–ص96.

الممثل ،ولذلك وضع العديد من المبادئ التي لابد للممثل أن يستند إليها في التمرن على دوره، وفق منهج مايرهولد.

1-يرى ماير هولد انه يستوجب على الممثل أن يراعي حركاته الجسدية المعبرة ويجعلها هي ذلك الدافع والحافز الذي تنبع منه الأحاسيس والانفعالات، ولذا ينصح بضرورة التمرن عليها بشكل جيد ،حيث أن فن التمثيل بالنسبة إليه يكمن في قدرة الممثل على الوسائل التعبيرية لجسده بالشكل السليم ،وهذا ما يؤكد عليه حيث يقول:"إن كل الحالات النفسية تتحدد عبر عمليات فيزيولوجية معينة ،وعند الوصول لمعرفة طبيعة الحالة الجسمانية ؛يتمكن الممثل من بلوغ ذلك الوضع الذي يمكنه من الإحساس بالإثارة "[1] .

2-يركز ماير هولد في تكوين الممثل على أن يكون هذا الأخير ذا بنية جسدية سليمة ولائقة، بشكل يجعله يتسم بتلك الرشاقة والمرونة، أشبه بممثلي الكوميديا المرتجلة ؛الذين كانوا يتسمون بالرشاقة الجسدية في عروضهم الارتجالية، ذلك لأن هذه الرشاقة الجسدية هي ما تسهل الأمور أمام الممثل،وتمكنه من التعامل مع مختلف الأدوار،والمواقف الدرامية،وهي بكل بساطة،تساعده على تخطي الصعاب التي تواجهه في أدائه للدور[2].

[1] – فاضل الجاف –فيزياء الجسد–ميرهولد ومسرح الحركة و الإيقاع.م–س–ص–115.

[2] –ينظر– مجد القصص رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين–م–س–ص88.

3-ينصح ماير هولد ممثليه بضرورة التمرن على مختلف الألعاب الرياضية،كالملاكمة والمبارزة والرقص والحركات البهلوانية والعاب السيرك؛هذه الألعاب التي من شأنها أن تجعل الممثل أكثر تحررا،وتكسبه رشاقة وليونة مطوعة ، إذ تبدو بالنسبة إليه مفيدة في منهجه البيوميكانيكا . [1] ، وهي في الأصل برامج مختبرية في التدريب،تهتم بتكوين الممثل من الناحية الجسدية،وتدريبه على شتى أنواع الرقصات والألعاب،التي يعتبرها مايرخولد أهم مادة يستعين بها الممثل في أدائه للدور.

4-إذا كانت الحركات هي أهم عنصر في منهج مير هولد،فان البانتوميم يعتبر من أهم الأساليب التمثيلية التي نصح بها تلامذته من الممثلين والممثلات على ضرورة التمرن عليها وإتقانها ،واعتبر أن جوهر المسرح بالنسبة إليه،هو البانتوميم – (التمثيل الصامت) الذي يرى انه يبعث في المتلقي التشويق بمهارة الحركات.[2]

5-طالب ميرهولد من ممثليه أداء العديد من الأدوار،وهذا ليس بسبب ندرة الممثلين؛ بل بهدف اكتسابهم لمهارة التغيير والتحول من شخصية إلى أخرى،حسب ما يقتضيه مبدأ التحول؛ وهكذا يرى الجمهور ما يتمتع به هؤلاء الممثلين من مهارة،وقدرة فائقة في التغيير في تمثيل العديد من الشخصيات .[3]

[1] -ينظر- شكري عبد الوهاب – م س ص 141.

[2] - ينظر- فاضل- الجاف- فيزياء الجسد-ميرهولد ومسرح الحركة و الإيقاع م س ص 121.

[3] - ينظر-كاترين- بليزايتون- م س ص 99.

6-كان مير هولد يحبذ ذلك الأداء البارد والخالي من أي انفعال أو أحاسيس،واعتبر بأن ذلك الأداء المشحون بالعواطف، آداء مرضي . يقول ميرهولد " دع الممثل الجديد يعبر عن قمة التراجيديا،كما عبر عنها في الأم السيدة العذراء،بسكون خارجي تام،إلى حد البرود تقريبا ؛دون صراخ أو دموع أو صوت متهدج مرتعش،ولكن بعمق".[1] – ولهذا نجده يؤكد دائما على ضرورة ابتعاد الممثل عن ذلك الأداء الانفعالي على الركح .

يتلخص هدف ماير هولد من البيوميكانيكا فيما اسماه بممثل المستقبل، أو الممثل الجديد إيمانا منه بان الناس ككل بإمكانهم أن يعبروا عن أفكارهم ومشاعرهم عن طريق الحركة والإشارة ، دون اللجوء إلى الكلمات ؛وعلى كل يمكن اعتبار منهج البيوميكانيك مفيدا جدا للمثل في صقل مهاراته الحركية، وتفجير قدراته وطاقاته الجسدية الهائلة؛فكان من ماير هولد إلا أن وضع تجاربه ونظرياته هذه، مستعينا بأسلوب مسرح الكابوكي الياباني، والمسرح الشرقي الذي كان مفيدا جدا في منهجه؛ الذي يعتبر من انضج المناهج المعاصرة في تدريب الممثل ،حيث يتطلب ممثلا ناضجا وجاهزا جسديا وثقافيا وفنيا،بغية استخدام قواعده ومبادئه في العمل المسرحي،إلى درجة أنه كان دائما يشترط توفر الجسد المرن،والقوي للممثل،لكي يسمح له بالوقوف على الركح، وهذا ما يؤكد عليه في

[1] – م ن – ص 95.

محاضراته،حيث يقول:"ليس من حقكم الوقوف على خشبة المسرح إذا لم يتوفر لديكم أيدي وأرجل قوية".[1] وهو بذلك يؤكد على أهمية المرونة الجسدية في عمل الممثل في مسرحه.

وهكذا تواصلت المناهج التعليمية لفن الممثل مع حركة التجريب المتواصلة من قبل ،علام المسرح الأوروبي الحديث ؛خاصة أولئك الذين خلفوا ستانسلافسكي ،وماير هولد، واهتموا بدورهم بالممثل في تجاربهم ومناهجهم المسرحية،واعتبروه جوهر العمل المسرحي،ومثال على هؤلاء المعلمين المعاصرين هو المخرج والمعلم البولندي جيرزي جروطوفسكي، الذي كان له هو الآخر أسلوبه الخاص في إعداد الممثل،وتكوينه وصقل مهاراته.

المحور الثالث: برامج تكوين الممثل في المسرح المعاصر

المحاضرة 11: أنتونين أرتو ومسرح القسوة.

أفرزت مرحلة التجريب المسرحي في أوربا عديد المختبرات التجريبية،وكل تناول الظاهرة المسرحية من زاويته التي رآها أصلح وأفيد إبداعيا،ومن جملة المبدعين الفرنسي أنطونان أرطو حيث" يتخذ مفهوم المسرح عنده دلالات مختلفة، و إن لم تكن متعارضة، فهو يستخدمها للتدليل على قيم متناقضة، على ما رفضه، و يدعو إليه في الآن نفسه. و لا يعني ذلك اضطرابا في فكر آرطو، بل

[1] -فيسفولد مايرهولد-محاضرات مايرهولد في الإخراج-1918-1919-الترجمة عن اللغة الروسية-د.مؤيد حمزة-الهيئة العربية للمسرح-الشارقة-الإمارات العربية المتحدة-ط1-1432هـ/2011م-ص143.

يشير إلى دقته و ديناميكيته، إنه يريد من وراء ذلك أن يحيي مفهوم المسرح و أن يعيد إليه قوته التي فقدها".[1] إن جل كبار المسرح فكروا دائما من خارج أسوار المسرح، و من بينهم آرطو ، الذي بدوره لا يجعل من المسرح غاية في حد ذاتها، و إنما طريقة لإعادة الحياة، و يتجلى ذلك في نصوصه التي ليست مجرد كتابات نظرية عادية، حيث أضحى من غير اللائق فصل المسرح عن باقي آثار آرطو.

يعرف "آرطو" المسرح بكونه عملية سحرية حقيقية، و يدل ذلك على التغيير الذي كان يتطلع إليه و الذي تحقق خارج مجال المسرح من قبل. فمع بداية القرن العشرين توقفت الفنون التشكيلية– تحت تأثير الفن الإغريقي– على أن تكون مجرد تقنية لتصبح نوعا من السحر".[2]ومن هنا أصبح المسرح ملزما بتحقيق ثورته الخاصة، ومن ثم التحرر من كل ما كان يحي عليه. " لقد جاء مسرح (أنطونان أرطو)[3] كرد فعل ضد المسرح السائد ، من أجل أن يعيد للمسرح حريته الكاملة التي حرم منها حتى الآن، و التي تحققت في مجالات الموسيقى و الشعر و الرسم".[4] و كان لهذا المسرح الفضل في تحرير المسرح من كل العوائق كبقية الفنون السابقة الذكر و التي أخذت حصة الأسد.

[1]عبد الواحد بن ياسر، عشق المسرح، منشورات دار التوحيدي، الرباط، د ط، 2011، ص 18

[2]ن ، م س، ص 18

[3]مسرح ألفريد جاري : أسسه آرطو بالإشتراك مع (روبرت آرون) و (روجي فشراك) سنة 1926 و قدم حتى تاريخ توقفه في يناير 1929، ثماني مسرحيات ، راجع ن م س ص 63

[4] م ن ص 18-19

و في المعجم المسرحي لماري إلياس و حنان قصاب فإن مسرح القسوة ..."يطلق عليه اسم مسرح العنف. و مسرح القسوة تعبير ابتدعه المسرحي الفرنسي أنطونان آرطو **Antonin Artaud** (1896-1948) و صاغه بشكل نظري في كتابه " المسرح و قرينه" (1938)، و في بيانات و محاضرات كتبها و ألقاها ما بين 1931 و 1933 م نشرت في أعماله الكاملة... كما طرح آرطو مفهوم مسرح القسوة و أعطاها بعدا فلسفيا في محاولة لإعادة صفة القدسية إلى المسرح الغربي الذي وصل برأيه إلى طريق مسدود حين ابتعد عن أصوله و أهدافه الاحتفالية"[1] و من هذا المنحى بدأ رفض آرطو للمسرح الغربي القائم على المحاكاة ، منددا بتحقيق نوع من السحر و الذوبان بين الممثل و الجمهور ،مستنبطا ذلك من الطابع الطقوسي للمسرح الإغريقي القديم و المسرح الشرقي المعتمد على التقليد و شعوب المكسيك. و لذا " يجب أن ننتهي إذن من الإيمان الخرافي بالنصوص و الشعر المكتوب. أعتقد أن المسرح قادر على التأثير في شكل الأشياء و تكوينها، إذا استخدم بطريقة راقية اقترح مسرحا للقسوة، و لا تعني ذلك أبدا القسوة التي يمكن أن يمارسها بعضنا ضد بعض. بل يتعلق الأمر بقسوة أكثر إرهابا و إلزاما و قوة"[2]. إذ يمكن للقسوة أن تمارسها الأشياء ضدنا، لأننا في النهاية لسنا أحرارا.يجلس الجمهور في مسرح القسوة في الوسط ليستمتع بالعرض بأصواته و باهتمام، يبحث عن تلك الأصوات و الصرخات و ما مصدرها، لذلك اقترح آرطو

[1] ماري إلياس ، حنان قصاب حسن ، المعجم المسرحي ، ص 446

[2] ينظر عقيل مهدي يوسف أسس نظريات فن التمثيل- مديرية دار الطباعة والنشر جامعة بغداد، ط1 - 1988 - ص235.

مسرحا تسحق الصور المادية القاسية و العنيفة فيه شعور الجمهور و تبهره، و تأخذه إلى دوامة من القوى العليا الفاعلة.

" يرى آرطو أن كل ما يؤثر فينا قسوة، و على المسرح أن يتخذ ابتداء من هذه الفكرة، فكرة تأثير بالغ المدى. على المسرح أن يسرد كل ما في الحب أو الجريمة أو الحرب أو الجنون إذا أراد أن يستعيد ضرورته"[1]. و بهذا يوصي آرطو بعرض أدوار تسيطر على شعور الجمهور من كل ناحية، دون جعل المسرح و القاعة عالمين مغلقين.

يقول أحد النقاد : " أما مسرح القسوة المعاصر فيمثل تيارات العنف المنتشرة في أوربا منذ الحرب العالمية الثانية، و هو يعتمد على جو من السحر و الطقوس السحرية التي تضفي على حبكته جوا من الجنون و اللامعقول و الجنس و القسوة العشوائية"[2]، لأنه بمثابة مصدر للأهواء و الأحلام الكامنة في النفوس، إلا أن القسوة في مسرح القسوة لا تعني العنف و الدماء و القتل و الموت، لأنه قد تكون بعض المشاهد تحوي القسوة أحيانا و قد تخلو منها أحيانا أخرى، " فمسرح القسوة ليس عرضا بلا متفرجين فحسب، بل هو كذلك كلام بدون متفرجين، و يمثل هذا الرأي رأي نيتشة الذي أثث فلسفته في بداية القرن بالكثير من الأفكار الطبيعية بعد أن فقد العالم الغربي الإيمان بقدرة الكنيسة على حل مشكلاته"[3]، لذلك لم يكن مسرح القسوة مجرد نص يكتب

[1] عقيل مهدي يوسف ، أسس نظريات فن التمثيل ، م ن ص. 237

[2] ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح ، دار نينوى – ط 1 – 2010 ص 65

[3] ينظر ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح ، م س، ص 66

ليعرض، و لا هو ذلك المسرح الذي فيه شعائر قدسية بالية، و إنما هو نظرية مكتملة و موقف من قساوة الحياة التي تمليها الأنظمة السائدة أو الكنيسة أو قوى الشر... فحين تقديم النص على الركح، يجب أن تظهر فيه تضمينات الفلسفة و مفردات الحياة، ليصبح التمثيل المسرحي فيها معاكسا للطرق التقليدية في الأداء،يكون الجسد فيها مركزا للإشارة و فاعلا في تكوين الصورة، لأن مسرح القسوة لا يعتمد على التكرار و إنما يعتمد على الفعل المستمر.

"ثمة تداخل مهم يحدث بين مسرح القسوة و فرويد و نيتشه، خاصة في تحويل مشاهد مسرح القسوة إلى أحلام، و لكنها أحلام قاسية محسوبة كما يقول دريد"[1].

و ربما أدرك فلاسفة القرن العشرين، أن الحياة لا بد أن تسير بطريقة معاكسة لما يرغب فيها السياسيون، خاصة و أن الحروب المختلفة لم تكسب غير الدمار للإنسان و العقل و المستقبل. ووضعوا لبنة تغيير العالم بواسطة القوة و القسوة و الأحلام، وكان آرطو قد اقترح فكرة العودة بالمسرح إلى الفكرة السحرية الأولى، المستمدة من التحليل النفسي، فالشعر و الحلم متشابهان .

وقد حاول بعض المسرحيين المجربين مجارات فكرة القسوة في مخابرهم،تماما كما فعل جيرزي غروتوفسكي " يعود مسرح القسوة بصيغة درامية أخرى، و لكن هذه المرة ليس في فرنسا... و إنما في بولونيا، و على يد غروطوفسكي، التلميذ المغاير منهجا و رؤية لستانسلافسكي، و لكل المخرجين العمالقة، عندما حول مفهوم مسرح القسوة إلى المسرح الفقير، معتمدا على كتاب آرطو

[1] ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح ، م ن ، ص 67

نفسه بهذا الصدد ".[1] ومن هنا جاز القول لنا ،بأن غروطوفسكي جريء حين وقف في وجه المخرجين الكبار ، وهدفه إزدهار الأدب بما فيه المسرح و تياراته المختلفة، كما أن مسرحه و تمارينه على الممثل كانت نقطة البداية في نضج تجربة مسرح الصورة.

إن نظرية "آرطو" لم تتأتى من فراغ، بحيث مكن ربط آرائه بتوجهات المسرح الرمزي من ناحية و بالحركة السريالية التي انظم إليها مبكرا في زمن العشرينات من ناحية أخرى، إذ نلمس ذلك في تشابه أفكاره لطروحات "نيتشه" و كذا توجهات " جوردن كريج" و "أدولف آبيا" اللذين طالبا بإعادة طابع القدسية إلى المسرح و التخلص من المحاكاة و الاستغناء عن النص.

" يقول أرطو :فإذا كان المسرح الجوهري كالطاعون، فذلك لا يرجع إلى أنه معد و لكن كالطاعون، كشفا، و تقدما، ليرتطم بالواقع منبعثا من أعماق قاسية، تنطلق من اختلاجات الممثل،المعبر عنها جسديا."[2] يبحث ارطو في منهجه، عن خصوصية الجسد في الأداء المسرحي الساحر،يشبهه بجنون المسرح الميتافيزيقي، مسرح يخلخل السائد و النمطي في الثقافة الغربية ، مسرح تتحقق أبعاده من خلال الجسد ،لا يثق في التواصل اللغوي التقليدي و الصراعات النفسية الاجتماعية الحاضنة للمشهد المسرحي الغربي.

[1] ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح ، م ن ، ص68

[2] أودين أصلان، موسوعة فن المسرح، تر، سامية أحمد أسعد، أيق للطباعة و النشر، الجزء الثاني، بيروت – لبنان ص 726

أثر المسرح الشرقي في مسرح القسوة :

يعتبر المسرح الشرقي مركز جذب التجارب المسرحية في الغرب، و خلفية تحولها، و زادا معرفيا و جماليا لتألقها. نشير هنا إلى التأثير الذي مارسه المسرح الشرقي على المسرح الغربي في مطلع القرن الماضي، و نستحضر معه أيضا علامات بارزة في المسرح التجريبي، ومنها آرطو، الذي يعتبر مرجعا أساسيا في المسرح الحديث، بالإضافة إلى ريادة ألفريد جاري، الذي قام في عام 1926 بتأسيس "مسرحه الخاص" بالتعاون مع "روجيه فيستراك" والذي شكل انطلاقة فعلية لأرطو،حيث استلهم أفكاره الفيزيقية منه،و يعتقد الدارسون أن لآرطو الفضل كل الفضل في جمع آراء ألفريد جاري وأفكاره المبعثرة و دراستها و تحصيلها للخروج بنظرية ما سماه "مسرح القسوة" التي ضمها كتابه " المسرح و قرينه" الصادر عام 1938م،كما أن للمسرح الشرقي الأثر الواضح على مسرحه، لقد شغف آرطو، طرائق السحر عند الشعوب البدائية، و بعلم (بالظواهر الغيبية (الميتافيزيقية و حالات الهوس و الشعوذة)... وهذا العالم)... الكيمياء ووسائل التنجيم في الشرق. (اللامعقول انخرط فيه آرطو جسدا وروحا)"[1] .تمرد "آرطو" على المسرح الواقعي و النفسي وأسس مسرحا، يقوم على أنثروبولوجيا حضارات بدائية، تعكس صفاء الروح و السجية التي لوثتها السياسات الأوروبية. و إذا كان المسرح الغربي قد تعامل مع هذه العناصر على أنها هامشية و ثانوية و استبعدها من مركزه، فإن آرطو، لملم كل العناصر المكونة للمركز و المنتمية إلى الواقع، استدعى المهم و الثانوي إلى المركز و

[1] حمادة إبراهيم، المسرح المعاصر من المعارضة إلى الإبداع، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، د ت ، ص 129-130

جعلها نواة الخطاب المسرحي المعاصر، و ما يعلل هذا التحول هو كون المسرح الغربي القائم على مبدأ الكلمة أصبح عاجزا عن إبقاء الموضوع المسرحي ما يستهل من تقنيات و تخيل وجماليات. و هكذا انزاحت **الكلمة** عن المركز لتسلم السلطة إلى **الحركة**، و هذا لا يعني أن مسرح القسوة تخلى عن الكلمة (النص) و إنما اتجه بها إلى اتجاه جديد، أي جدد وظائفها و جعلها تتقاسم سلطتها مع عناصر أخرى، و استخدمها بدقة لتساعد الممثل المسرحي على التركيز أكثر على مكونات الخشبة، بما فيها الموسيقى، و الرقص و الفن التشكيلي و التمثيل الصامت و التمثيل الغنائي و الإنارة و المناظر. و هذه العناصر عندما تمتزج فيما بينها تشكل ما يسميه "آرطو" بـ " شاعرية المكان" بدل " شاعرية الحدث" التي كانت دائما أهم أدوات التعبير في المسرح الكلاسيكي، و هذه العناصر و تمازجها يعكس بشكل كبير فلسفة العرض المسرحي عند آرطو . لم يستطع ارطو مقاومة هذه الجمالية المستلهمة من مسرح "بالي" الشرقي، من حيث سحرها، ويقر ارطو أن أكثر ما يلفت النظر فعلا في هذا العرض، الذي جعل لكي يحير مفهوم الغربية للمسرح، هو أن الكثير سينكرون كل صفة مسرحية له، في حين أنه أجمل تعبير عن المسرح الخالص، استطعنا أن نراه هنا إن ما يلفت النظر ويحيرنا نحن الأوربيين هو العقلانية الرائعة التي نحس بطقطقاتها في كل مكان، في نسج الحركات الدقيقة، في تغييرات الصوت المتنوعة إلى ما لا نهاية، في هذا المطر الرنان، كأنه غابة شاسعة تقطر و

تنتفض و تشابه الحركات الرنانة أيضا. الانتقال من الحركة إلى الصرخة أو الصوت: كل شيء يتوافق، عبر قنوات غريبة حفرت في الفكر مباشرة "[1]

ولعل سبب هذا الاهتمام بالمسرح الشرقي، أنه يزخر بالممارسات الطقسية والنزعات الروحية، و كذلك الجانب الأنثربولوجي،حيث " أن المسرح الشرقي ذي النزعات الميتافيزيقية المناقض للمسرح الغربي ذي النزعات (المادية) و النفسية تأخذ الأشكال فيه معناها على شتى المستويات... تستمد الأشكال قدرتها على إثارة الانفعال و السحر و تصبح إثارة مستمرة للفكر عن طريق أداء الممثل المسرحي "[2]، ومن هنا أخذ "آرطو" على عاتقه بتطوير لغة مسرحية طقسية قائمة على إعادة اكتشاف العلامات الجسدية الكونية أو ما أطلق عليه (بالرموز الهيروغريفية).

وبهذا الأسلوب استطاع "آرطو" أن يخلق فضاءات مسرحية تعبر عن أفكاره و رؤاه الجمالية من خلال " (موضوعات thèmes) تعكس الاضطرابات و القلق اللذين تميز بهما عصره، استخلاص أساطير الإنسان و حياته ... و ستكون هذه الثيمات كونية و عالمية تفسر وفقا لأقدم النصوص و تأخذ عن علوم نشأة الكون القديمة"[3]، إن جميع أفكار آرطو و آرائه التي نادى و آمن بها، لا ينبغي أن تتحقق بواسطة الأساليب المسرحية التعليمية التقليدية، لذا فهو دعى إلى مسرح بحجم الحياة، و يضم بين جنباته سحر الأحلام و اتساع الواقع، مع رفض المسرح التقليدي و لغته الأدبية باعتبار أن

[1] أنتونان آرطو، المسرح و قرينه ، تر سامية أسعد، دار النهضة العربية، القاهرة 1973، الطبعة الأولى، ص 48-49

[2] أنتونان آرطو، المسرح و قرينه، م س ، ص 108

[3] جورج لورث، مسرح الإحتجاج و التناقض، تر: عبد المنعم اسماعيل، المركز العربي للثقافة و الفنون، بيروت د ط د ت ، ص50

" الكلام ليس من وسائل التعبير المسرحي و إنما هو من وسائل التعبير الأدبي، ومن ثم فمن الواجب أن نركز تركيزا كاملا على العناصر التي يختص بها المسرح."[1]

أعطى مفهوم الطقس و الأساطير في الدراما المسرحية لآرطو صفة الريادية في ميدان التجريب المسرحي، وصار جليا أن ما يحدد ملامح الحركة الطليعية، هو تلك النزعة البدائية التي تتكون من جانبان يكمل أحدهما الآخر : فالأول يكشف غور الحالات الحلمية و مستويات العقل الباطن و الغريزة الموجودة في النفس البشرية، و الثاني دوره التركيز على الأسطورة و السحر بشكل شبه ديني و هو الأمر الذي حرك كيان المسرح لدى ارطو، ودفعه إلى التجريب على الطقس وجعله نواة العرض المسرحي، بما أن الطقوس هي ترميزات للخبرة الدينية، تعتمد أساسا على لحركة و الإيماءة و الصوت لها صفة التقديس تُستعمل فيها الطبول و المباخر و الأجراس و الشموع ، تسرد المناظر بلغة مسرحية تقع فيما بين الحركة و الشعر،الهدف منها في رأي أرطو تأسيس فضاءات مسرحية، لها إمكانية التعبير الديناميكي على الركح، بحيث " ينفتح المسرح خارج الكلمات و يتطور في الفضاء و يؤثر اهتزازا على الإحساس عن طريق النبرات التي تصدر عن الكلمة و يتم التدخل بين لغة الأصوات السمعية و اللغة البصرية بحيث يمتد معناها و شكلها و تجميعها إلى الإشارات، و أن ينظم لغة الفضاء لغة الأصوات و الأضواء و الكلمات، و يجعل من الأشياء و الشخصيات رموزا

[1] أنتونان آرطو، المسرح و قرينه، م س ، ص 78

يستخدمها على جميع المستويات"[1]، يبحث "آرطو" عن إيجاد نسق جمالي، يساعده على ضبط التعبيرات و الحركات و الإيماءات و التنويعات الصوتية لدى الممثل، لأجل السيطرة الكاملة على كل عنصر من عناصر العرض. و كان "آرطو" يسعى لإجراء عملية تحول لدى الجمهور من خلال توظيف تقنية الأحلام و محتويات العقل الباطن و كذلك النداعي الحر، كونها عوامل مساعدة لإطلاق عملية التحول و إزالة الشك لدى الجمهور و هو ما عبر عنه بأن " كل ما هو مظلم و محجوب في الذهن يجب أن يعلن باعتباره شيئا حقيقيا من خلال التجسيد المادي للمثل".[2]

هناك توافق بين أهداف "آرطو" المسرحية ومبادئ التحليل عند يونغ (Yung) في تحليله الجمعي و الذي وجد فيه أن العملية الابداعية، لا تخترع الأساطير و إنما تعيشها ، و تعد الأساطير تلك التجليات الأصلية للنفس الإنسانية في مستوياتها السابقة على الوعي،الراكنة في اللاوعي البشري"[3] وبهذا استطاع "آرطو" توظيف تقنية الحالات المذكورة سابقا، أي الحلمية ،و مكنه هذا الأسلوب من استخدام الحوار في إطار مسرحي... وقد رأى في الرموز الهيروغليفية وسيلة لنقل الأفكار و المعلومات في الأحلام.. يقدم الأشباح و الدمى و كل ما من شأنه أن يهز الأعصاب و

[1] كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، تر / سامح فكري – أكاديمية الفنون – 1994 – ص 120-121

[2] بنظر ، أنتونان آرطو، المسرح و قرينه، م س ، ص 103

[3] بنظر، كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، م س ص 155

يوقع الدهشة و يحقق الذهول، و هي العناصر التي استطاعت أن تجمع بين المتلقي و الأحداث و العنف و القوى البدائية التي تسيطر على العالم في إطار من الوحدة الأسطورية المطلوبة"[1]

الممثل في منهج آرطو:

كان " آرطو" صاحب نظرية " مسرح القسوة " يتحكم في الممثلين و يحولهم إلى كائنات احتفالية متحركة مع مسار التنغيم، و توالي الإهتزاز، و إيقاع الإخراج حتى قبل أن يعرف المسرح الشرقي البالينى سنة 1930، و بالتالي " فمسرح آرطو بعيد كل البعد عن كثرة الحوار و الإطالة في الكلام كما هو المسرح الغربي، بل يدعو إلى مسرح شامل يعتمد على الحركة و الكوريغرافية و التشخيص التعبيري الجسدي، علاوة على الرقص و الغناء و الإيماء و الباليه".[2]لذا يقول آرطو: " في رأيي إن المنصة مكان مادي ملموس، يحتاج منا أن نملأه، و أن نجعله يتكلم لغته المادية التي يخاطب الحواس مستقلة عن الكلام...يجب الغوص في خبايا قرين المسرح، المحدد في الوعي المهمل المهجور، الذي لا يستعمله رجال المسرح اليوم..."[3] يحث ارطو، ممثليه على الاهتمام بالحركة الجسدية و الصور الكوريغرافية أكثر من استخدام اللغة المنطوقة،وتشغيل الحوارات المملة، كما يدعو إلى تعميم صفة الممثل الاحتفالي الطقسي، الذي يحول العرض المسرحي إلى فرجة احتفالية أنثربولوجية..."[4]، و ذلك

[1] جورج لورث، مسرح الاحتجاج و التناقض، م س ، ص 50

[2] جميل حمداوي، نظريات الممثل في مجال المسرح، http://www.dorodo.com/archivs/?p=45630 تاريخ الزيارة: 22 أوت 2012، 22:08

[3] جيرزي غروطوفسكي، المسرح الفقير، دار الفران للنشر الحديث، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص 30

[4] جميل حمداوي، نظريات الممثل في مجال المسرح، م س

بغية التأثير الحي في المتلقي، ذهنيا ووجدانيا و حركيا، و تحريره من غرائزه الانفعالية السلبية، و تطهيره شعوريا و لا شعوريا عن طريق تشخيص مواقف درامية أكثر عنفا و قسوة.

يُعتبر مسرح القسوة بمثابة ثورة عارمة على تقاليد المسرح الحديث،طرح جملة من المقترحات العملية عن كيفية تحقيق مفهوم القسوة مسرحيا، بعد تفسيرها بمفهومه الفلسفي و الفني،وتكييفها بما يتلاءم مع وظيفة المسرح العلاجية. " أطلق آرطو على مسرحه، كلمة المس... ويحتمل أن يكون ذلك المس حالة منطقية يجب أ يسعى إليها ممثل مسرح القسوة"[1]

يُعتبر التمثيل المسرحي في كل المناهج المعادلة رقم واحد في فعل المسرحة، لذا ينبغي إيلاء الأهمية القصوى للممثل، يركز أرطو على غرار المجربين في المسرح، على أداء الممثل بالطريقة التي يفند بها اختياره للقسوة،يلزمه بالطابع الرمزي، مع المحافظة على البعد الإنساني، والتقيد بلغة الجسد،تلك اللغة الإيمائية الإشارية القريبة من البانتوميم،حيث تظل الحركة عنده دائما تذكر بالأفكار و التفاصيل و الأشياء الطبيعية. لغة الجسد بمفهوم القسوة تقضي على الفواصل بين روح الممثل و جسده وبين شعوره ولا شعوره من جهة أخرى، كما وجه ممثليه باستعمال الصوت و الآهات كلغة توازي لغة الجسد، و ذلك لكي يخلق " مسرحا يتخلى عن الدراسة النفسية، و يروي ما يخرق العادة، مسرحا ينتج التشنج، كرقص الدراويش... و يخاطب الجسم بوسائل محددة، تشبه تلك التي تلجأ إليها موسيقى العلاج عند بعض الشعوب. وبهذا يجب على الممثل أيضا أن يمنح الأهمية

[1] أنتونان آرطو، المسرح و قرينه، م س ، ص 165

للكلمات التي يملكها في الأحلام، كما يجب عليه العثور على وسائل جديدة لتسجيل هذه اللغة، سواء كانت تتمي إلى التكييف الموسيقي أو إلى رموز مشفرة، و أن يستوحي إلهامه من الحروف الهيروغريفية، لأن التشويه الثانوي للكلمة، ينبغي أن يكون متاحا وفق إرادتنا،وحينها يمكن أن تتيح هذه الوسائل إظهار ما يسمى بعجز الكلمة، و بالتالي يظهر الثراء الهائل للتعبير.

من أهم الوسائل و الطرائق المقترحة للمثل المسرحي في منهج أرطو،الاغتماد على الموسيقى و الرقص و البانتوميم و المحاكاة الساحرة، و طريقة تحويل الكلمة إلى تعويذة و تضخيم الصوت و استخدام ذبذباته، و سحق الإيقاع لإحداث الضجيج العارم، إنها الطريقة المثلى لتحرر غنائية الحركة المنسجمة.

كما أن وضع الإحساس في حالة إدراك حادة و عميقة بوسائل إيجابية، يعد الهدف الأساس من السحر و الشعائر إذ ليس المسرح إلا انعكاسا لهما.

محاضرة 12: جيرزي جروطوفسكي-نظرية المسرح الفقير-:

المجلس العلمي للكلية

تواصلت المدارس المسرحية وتقنيات تكوين الممثل في المسرح الحديث في الظهور،خاصة أولئك الذين اشتغلوا على المسرح التجريبي؛محاولين بذلك تطوير فن المسرح عامة،وفن الممثل بخاصة،من خلال تجاربهم وبرامجهم المختبرية في تكوين الممثل وإعداده وصقل مواهبه الجسدية والصوتية والذهنية ..الخ، فكان البولندي جيرزي جروطوفسكي هو الآخر،أحد أهم أعلام المسرح المعاصر في تكوين الممثل،في ايطار ما اسماه بنظرية المسرح الفقير.

" يعتبر جيرزي جروطوفسكي المولود-في بولندا عام**1938**-من أكثر الرموز تأثيرا في تطوير المسرح التجريبي، وتطوير تقنيات تدريب الممثل في العقود الخمسة الماضية، ولغاية**1999/01/14** حين وافته المنية ،أن عددا قليلا من الأشخاص كانوا قد حظوا بفرصة مشاهدة أعماله في المعمل المسرحي،الذي أنشاه ....وأن يتتلمذوا على يده".[1]

اهتم جروطوفسكي بالممثل شانه في ذلك شان ستانسلافسكي وماير هولد ...وغيرهم،حيث وضع جل تجاربه بهدف تطوير مهاراته الجسدية والصوتية؛بما فيها من قدرة على التعبير،بغية وضع منهجه في المسرح الفقير،الذي يعتبر فيه أن الممثل هو جوهر العملية الإبداعية،وأساس العمل المسرحي.

[1] -مجد القصص –رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين-م-س-ص141.

يكمن الهدف من اهتمام جروطوفسكي بالممثل،في مدى أهمية هذا الأخير في تعويض انعدام وجود عناصر العرض المسرحي الأخرى،ولذلك يرى جروطوفسي أن تكوين الممثل وصقل مهاراته الجسدية والصوتية، كفيل بتعويض الديكور والموسيقى والمناظر والمؤثرات الصوتية ...المنعدمة في المسرح الفقير،ولهذا يرى أن توفر الممثل والجمهور،كفيل بإقامة عرض مسرحي، دون اللجوء إلى عناصر العرض الأخرى[1].ولكي يصل إلى هذا المبتغى،فقد وضع أسلوبه الخاص في إعداد الممثل وتكوينه جسديا وصوتيا إلى درجة النضج في الأداء،وفق نظريته في إطار المسرح الفقير.

أسلوب جروطوفسكي في تدريب الممثل:

يتمثل أسلوب جروطوفسكي في مجموعة من التدريبات التي قام بوضعها وتطبيقها في معمله المسرحي،وهي في الغالب ليست مجموعة حيل،أو قوانين،وإنما هي الأساليب والتمارين التي تشكل طريقته في تكوين الممثل بغية تفجير قدراته الجسدية والصوتية،حيث تشمل تدريبات بدنية وأخرى صوتية؛ولهذا اهتم بالتركيبة الجسدية للممثل،وخصه بمجموعة من التمارين الشاقة،من شأنها أن تنمي أداءه (الممثل)،وتصقل مهاراته ومواهبه.[2] لذلك ركز جروطوفسكي على العديد من العناصر والخطوات الهامة،من أجل الوصول إلى هدفه المنشود من نظريته في المسرح الفقير.

[1] -ينظر شكري عبد الوهاب-الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي-م-س-ص

[2] -ينظر جيرزي جروطوفسكي -نحو مسرح فقير -ترجمة سمير سرحان -هلا للنشر والتوزيع-ط1-1999-ص23-ص24.

1-في البداية يتم تحضير الممثل فكريا ونفسيا،وبعدها يتم إخضاع الممثل إلى تدريبات بدنية تشمل التسخين في البداية،ثم مجموعة من التمارين حول تقوية عضلات الجسم،واسترخائها كالمشي بإيقاعات مختلفة،وتحريك عضلات الجسم بوضعيات متنوعة، كما تشمل تمارين إرخاء وتليين العضلات،وما ذلك إلا لجعل جسد الممثل مطواعا،قادرا على أداء جميع الحركات،وتخطي الصعاب التي تواجهه في ا دائه للدور،وفي عروضه على خشبة المسرح بشكل عام.[1]

2-يركز جروطوفسكي على تعابير الوجه،لما لها من دلالة تعبيرية قوية في إحداث التواصل بين الممثل والمتفرج،ولذلك نصح الممثل بضرورة التحكم في قناع الوجه،وأن يخلق لنفسه قناعا عضويا بواسطة عضلات الوجه ،وقد درب ممثليه على تحريكها بإيقاعات مختلفة،و ركز على ضرورة إتقان الممثل للتمثيل الصامت؛حيث يكتسب من خلاله مهارات الحركات الإيمائية والإشارات التي تلعب دورا هاما في جعل الممثل قادرا على أداء شخصيات متعددة يعبر عنها ممثل واحد بحركات وإيماءات مختلفة[2].

المجلس العلمي للكلية

يقول جروطوفسكي:"اجعل الحاجبين يرتعشان بسرعة شديدة،بينما ترتعش عضلات الخد ببطء،أو أن يتحرك الجانب الأيسر من الوجه بحيوية ونشاط،بينما يتحرك الجانب الأيمن بتراخ و

[1] -ينظر د-صياد سيد لحمد –تكوين الممثل بين ستانسلافسكي وجروطوفسكي-دراسة مقارنة-م-س-ص-158ص161.

[2] -قاسم بيانتلي؛غروطوفسكي بين الفعل العضوي والطقوس-دراسات ونصوص-الهيئة المصرية العامة للكتاب-ط1-2012-ص43..

بطء"[1].ولذلك يركز جروطوفسكي على أن يكون ممثلوه قادرين على التعبير بالإيماءات والتحكم في عضلات الوجه،وهذا ما يثبت مدى تركيز جروطوفسكي على الحركات الإيمائية،والتحكم في عضلات الوجه لدى الممثل واستغلالها في أداء دوره.

3-يعتبر جروطوفسكي أن صوت الممثل من أهم الوسائل التعبيرية في أدائه على خشبة المسرح،لما للصوت من طاقة هائلة في التعبير،ولذلك وضع العديد من التمارين التي تجعل صوت الممثل ذا قوة هائلة في التعبير،ومواجهة الصعاب،التي تعيق الممثل في عمله الفني،وتعويض نقص الوسائل السمعية كالموسيقى والمؤثرات الصوتية ؛ ومنه فان التكوين الصوتي للممثل يشمل تمارين حول التنفس السريع والبطيء ،وتمارين فتح الحنجرة أثناء الكلام؛هذا ويؤكد جروطوفسكي على تسخين الصوت في البداية،بترديد مقطع من نص مسرحي بصوت عال،أو مقطوعة غنائية أو الصراخ...أو ما شبه؛ وهذا التدريب يخص غالبا جميع الحاضرين في المعمل المسرحي.[2]

4 -يرى غروطوفسكي أن المسرح في النهاية ليس علاقة المتفرج بالمناظر أو الديكور أو الموسيقى ...،وإنما يتحدد المسرح في العلاقة الموجودة بين الممثل والمتفرج،لذلك نجده يؤكد على تحقيق عنصر التفاعل بين الممثل والجمهور عن طريق استعمال الجسد والصوت.[3] مما يؤدي إلى تحقيق عنصر

[1] – جيرزي جروطوفسكي –نحو مسرح فقير–م–س–ص37.

[2] – ينظر–م–ن–ص41–ص44.

[3] –ينظر كمال الدين حسين –المسرح التعليمي المصطلح والتطبيق–الدار المصرية اللبنانية للطباعة والنشر–ط1–يناير–2005–ص65.

المشاركة والعلاقة الوطيدة بين الممثل والمتفرج،حيث تعتبر حسب رأي جروطوفسكي،من أهم العناصر التي تشكل لنا عرضا مسرحيا.

5-إن الممثل في نظر جروطوفسكي شيء مقدس،حيث انه قادر على الكشف عن الحقائق المخفية في الحياة اليومية،والنفس البشرية،ولذلك فان مهارته وقدرته في التعبير ونضجه اللامحدود هو الشيء الوحيد القادر على إزالة القناع عما تخفيه الحياة اليومية،والغوص إلى أعماق النفس البشرية والكشف عنها[1].مما يجعل المتلقي يسعى إلى تحليل شخصيته،وتلبية احتياجاته الروحية.

6-يرى جروطوفسكي أن المجابهة هي الجوهر،وليس النص هو جوهر المشكلة،وهو بذلك يسقط قدسية النص،ويركز على المجابهة التي تتمثل في علاقة الممثل مع نفسه،وعقله ومواهبه وبالأخص،مع جمهوره ولذا نجده يهمل نص المؤلف ويتخذه ذريعة يستعين بها الممثل في أداء دوره.[2] وتبقى قدرة الممثل ومهاراته الفائقة هي القادرة على تجسيد المسرحية،دون الخضوع لسلطة المؤلف وأفكاره في النص المسرحي،حيث يتم ترجمتها عن طريق المهارة الصوتية والجسدية بطريقة ارتجالية.

7-يسعى جروطوفسكي إلى خلق القدسية في المسرح،حيث يتطلب ذلك تدريبات نفسية وجسدية متنوعة،خاصة وانه ممن اهتموا بالأداء الطقوسي في المسرح،لذلك على الممثل في أدائه للدور أن يتدرب على التعبير بالإشارات والحركات والأصوات والإيماءات،ويكتسب مهارات

[1] ينظر مجد القصص-رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين-م-س-ص146.

[2] -ينظر عقيل مهدي يوسف أسس نظريات فن التمثيل-م-س-ص275.

عالية،لأن الممثل في حالة النشوة الروحانية لا يمكنه أن يعبر تعبيرا عاديا،بل يلجأ إلى الرقص و الغناء والإشارات والإيماءات والحركات المختلفة،في شكل اقرب مما نسميه بخلق الطقسية في المسرح،وهذا ما يجعل المسرح مكانا مقدسا،والممثل فيه أكثر قدسية[1] .ولهذا كان جروطوفسكي يعمل على تكوين الممثل على تطوير مهاراته الجسدية والصوتية،إلى درجة النضج في الأداء.

كان منهج جروطوفسكي في فن الممثل نتاجا لتجريب طويل وفهم عميق لأساليب المخرجين الذين سبقوه،من أمثال ارتو وغيره..؛وإذا كان جروطوفسكي يعتبر الممثل هو جوهر العمل المسرحي كما أسلفنا الذكر،فهو يرى بكل بساطة أن المسرح يمكن أن يكون دون ديكور و موسيقى وملابس ومناظر،مكتفيا بتوفر عنصرين أساسيين هما الممثل والجمهور،لإحداث ذلك التفاعل والمشاركة بينهما،ولهذا ركز في إعداده للممثل على الحركات الجسدية،والأداء الطقوسي في المسرح،الذي يتطلب من الممثل العديد من المهارات،وتفجير الطاقات الجسدية والصوتية،وهذا عن طريق الالتزام بتمارين جروطوفسكي،وأسلوبه في فن الممثل.

[1] -ينظر شكري عبد الوهاب الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي-م-س-ص197.

المحاضرة 13: بيتر بروك و الفضاء الفارغ:

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم
المجلس
مكتبة الأدب العربي و الفنون

قواعد الاشتغال مع الممثل في منهج بيتربروك

تمهيد:

شملت مختلف التجارب التي مر بها بروك في مسيرته المسرحية،بحثا معمقا حول فن الممثل وطرق الأداء،ولعل الهدف من ذلك كان يتدرج في إطار البحث عن أساليب الأداء التمثيلي،في طقوس الشعوب الإفريقية و الأسيوية،حيث أسفرت هده التجارب عن إيجاد بروك طريقته الخاصة في العمل مع الممثل،وتكوينه على أداء دوره وفق أهدافه المسطرة في تجديد المسرح،هذا المنهج الذي كان يتسم بالعديد من الأمور البيداغوجية؛ التي جعلته أشبه بمدرسة لتعليم فن التمثيل.

1- حدود العلاقة بين بيتر بروك والممثل:

يشغل الممثل مركزا متصدرا عن عناصر العرض المسرحي الأخرى عند بروك،وذلك باعتباره الوسيلة الحقيقية الوحيدة الحية التي تميز هذا الفن عن غيره من الفنون؛معتبرا أن الممثل هو العلامة الرئيسية في المسرح،وفي هذا يقول:"إن تركيزي على الممثل ليس مسألة أسلوب فقط،بل هو نتيجة تجربة،فالممثل أهم شيء على خشبة المسرح،وأعتقد أن كل شيء الموسيقى والملابس والديكور

والإضاءة،يتم الحكم عليها في مكان آخر؛لكن كل هذه الأشياء ثانوية بالمقارنة إلى العنصر البشري".[1]

تختلف نظرة بروك إلى الممثل وطريقته في العمل معه عمن سبقوه،فإذا كان كريج يعتبر الممثل دمية متحركة وعنصرا خاضعا لسلطة المخرج يتلاعب به كيفما يشاء،ويعتبر جروطوفسكي الممثل قديسا على خشبة المسرح،حيث اهتم بتكوينه عن طريق النظم الصارمة؛فان بروك ينظر إلى الممثل نظرة إنسانية،نظرا للحرية التي يمنحه إياها في العمل؛بكل سلاسة وتفاهم وتبادل الآراء والأفكار،حيث يعتبر بروك نفسه مجرد خادم للفرقة،ويرتكز عمله على التنسيق بين أفرادها،وتوجيه الممثل وإرشاده ومساعدته على حل مشاكله في الأداء وتشجيعه إذا ادعى الأمر إلى ذلك.[2] ومنه يمكن القول أن نظرة بروك إلى الممثل ايجابية إنسانية، مما يجعل الممثل يمتلك كل الحرية في عمله؛ لذلك تتطلب هذه العلاقة الحميمة بين الممثل والمخرج أن يكون هذا الأخير ذا مهارة قيادية وحنكة في العمل مع الفرقة وخدمتها ومساعدة كل فرد من أفرادها، وهذا ما يؤكد عليه في كتابه المكان الخالي حيث يقول:"المخرج موجود لغرض الهجوم والتراجع، والاستسلام والتحريض والانسحاب

[1]-مدحت الكاشف –المسرح والإنسان-تقنيات العرض المسرحي المعاصر-من الملحمية إلى انثروبولوجيا المسرح-الهيئة المصرية العامة للكتاب-د-*ط-2008-ص40.س

[2] -ينظر بيتر بروك-الضجر هو الشيطان –ترجمة محمد سيف-الشارقة-مركز الشارقة للإبداع الفكري –الإمارات العربية المتحدة د.ط-2006 –ص29.

،حتى تتدفق المادة الدرامية...، يجب أن يحس المخرج إلى أين يريد الممثل أن يذهب، وماذا يريد، وماذا يريد أن يلتقي، وما هي العقبات التي تقف في وجهه مقاصده".[1]

تقتضي طبيعة العمل في المسرح بيتربروك تبادل المهارات والخبرات بين كل من الممثل والمخرج بكل حرية،وهذا لا يعني انعدام وجود حدود مهنية لكل منهما؛بل هناك العديد من الحدود والأمور التي لا يمكن تجاوزها،أو الاستهانة بها،أو خلطها،ذلك لأن كل من المخرج والممثل له مسؤولياته في العمل الذي يؤديه،ويبقى بروك- المخرج -هو المسؤول الأول على هذا العمل،منتهجا طريقة سلسة في قيادة فرقة، دون ضغوط أو تعقيدات وبالتالي سيتمكن الممثل من إيجاد المادة الفنية في عمله بكل حرية ؛إضافة إلى خلق ذلك الجو الحميمي بين أفراد الفرقة أثناء التدريبات".[2]حيث لابد أن يلتزم كل منهما بعمله،و يحترم حدود مهنته،مما يجعل العمل تسوده تلك الظروف المواتية لتكوين الممثل بشكل السليم.

يعتمد بروك على فلسفة خاصة في صقل مواهب الممثلين ومهاراتهم الجسدية والصوتية والذهنية،عبر العديد من التمارين والتدريبات المكثفة والشاقة،والتي اقتبسها من منهج أرتو وجروطوسكي،وما ذلك إلا بغية تكوين الممثل وإعداده،وتفجير قدراته،إلا الموهبة التي يراها بروك عنصرا غير ثابت،ولهذا تكون" شخصية الممثل هي المقرر الوحيد والمحدد للموهبة،التي يراها بروك

[1] - بيتر بروك- المكان الخالي -م.س ص 118

[2] - ينظر-كمال الدين عبد-مناهج عالمية في الإخراج المسرحي ج1 -سان بيتر-للطباعة والنشر-بغداد د-ط 2002-ص402.

عنصرا غير ثابت؛فبروك لا يستطيع أن يجبر موهبته الممثل المحدودة على الانطلاق،وبالتالي ستبقى قدرته في هذه الحالة أن يضفي عليها بعض اللمعان،و يضعها في إطار من الروتين،من خلال العمل المتكرر و المتواصل".[1]

ولهذا لا بد من تكثيف التمارين والتدريبات المتكررة، والمتواصلة لوصول الممثل إلى النضج والتطور في أدائه.

جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم المجلس العلمي للكلية فرقة الأدب العربي و الفنون

يرى بروك أن بعض الممثلين من يدعون من أن وجود المخرج أو المعلم أو قائد الفرقة... ليس ضروريا،وأنهم قادرين على العمل بدونه؛ فحسب بروك أن هذا الأمر يمكن أن يكون صحيحا في حالة ما إذا كان الممثلين ناضجين ومتطورين،حيث لا يحتاجون إلى تمارين أو تكوين ،أما إذا لم يكن كذلك،فان العمل دون وجود مخرج أو معلم أو قائد فرقة على الأقل، أمر صعب بالنسبة للمثل،وهذا ما يؤكد عليه في كتابة المكان الخالي،حيث يقول:"ليس هناك من شخص مؤثر مثل المخرج الجيد، دائما يظهر أحد الممثلين ليدعي عدم ضرورة وجود المخرج،وان الممثلين يستطيعون أداء عملهم بدونه؛قد يكون هذا صحيحا عندما يكون من المخلوقات المتطورة إلى حد ما،بحيث لا

[1] -ينظر- سعد أردش-المخرج في المسرح المعاصر –سلسلة عام المعرفة –الكويت –العدد19-1998-ص207.

يكون بحاجة إلى تمارين..؛ إن مهمة المخرج هي مساعدة مجموعة الممثلين على تطوير عملها،حتى تصل إلى الحالة النموذجية."[1]

هكذا هي طبيعة العمل بين بيتر بروك والممثل،حيث تفرض وجود علاقة تتسم بالتفاهم والاحترام،وتبادل المهارات والأفكار والمعارف،وتمنح كلا منهما سهولة العمل وفق ما تتطلبه حدود مهنة كل منهما،حيث بكون المخرج بيتر بروك مرشدا ومعلما ومساعدا وخادما للممثل في الوقت ذاته،أما هذا الأخير(الممثل) فيعمل بكل حرية؛مع إتباع نصائح بروك وإرشاداته، بغية النجاح في العمل المسرحي،وهذه الطريقة في العمل؛تعتبر من احدي الأساليب البيداغوجية التي ينتهجها بيتر بروك في التعامل مع الممثل،و"إدارة الفرقة المسرحية" حيث يعتبرها مفيدة وملائمة في إجراء التدريبات،والقيام بتجاربه على الممثلين في معمله المسرحي.

2- اختبار القبول للدخول إلى المعمل:

يشترط بروك في انتقاء ممثليه خلال البروفات،أن يتمتع الممثل بخصال ومهارات تمكنه من ذلك،ولهذا يتخذ أسلوبا خاصا في تحديد قائمة الممثلين الذين سيعمل معهم،ومنه فان الانضمام إلى فرقة بروك والمشاركة في بروفاته بهدف الحصول على دور أو اكتساب قدرات ومهارات الأداء التمثيلي؛يتطلب اجتياز امتحان القبول الذي يجريه هذا الأخير على ممثليه.

[1] -بيتر بروك-المكان الخالي-م-س-ص118.

إن الممثلين الذين يعملون مع بيتر بروك،عادة هم مدربون مسبقا،بل ويتقنون أسلوبا معينا في الأداء،أو شكلا من أشكال المسرح الموجود في العديد من الثقافات،مثل مسرح النو الياباني،أو الرقص الإفريقي، أي أنهم يمتلكون خصالا فنية وفيزيولوجية تمكنهم من العمل في مسرح بيتر بروك؛وهذا فيما يخص الممثلين المختلفي الثقافات،الذين يعملون مع بروك في إطار البرامج المتعلقة بالمركز الدولي لأبحاث المسرح.[1]

أما إذا كان الحديث عن اختيار بروك لممثليه عن طريق الاختبار،فان طريقته في ذلك ليست ثابتة،حيث أن الفترة المقدرة لإجراء البروفات هي التي تتحكم في عملية الاختيار،فإذا كانت الفترة المخصصة لإجراء البروفات قصيرة،فان الاختيار سيكون نمطيا،وقد يركز بروك على الخصائص الفيزيولوجية للممثل،ومدى ملائمته للدور أم لا..[2]

غالبا ما تثير هذه الطريقة حسب رأي بروك الكثير من المشاكل والحسرة لدى الممثلين،يقول بيتر بروك:"إذا كانت فترة البروفات قصيرة فلا مفر من الاختيار النمطي للممثلين،وطبيعي أن يبدي الجميع أسفهم لهذا،وكردة فعل؛فان كل ممثل يود أن يلعب كل شيء وهو في الحقيقة لا يستطيع ".[3]

[1] -ينظر مجد القصص- رواد المسرح والرقص في القرن العشرين-م-س-ص 238.

[2] -ينظر شكري عبد الوهاب الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي-م-س-ص170.

[3] -بيتر بروك-المساحة الفارغة م س ص142.

لذلك فان قصر مدة البروفات هي التي تفرض الاختيار النمطي بهذه الطريقة،حيث يصبح من الخطاء المجازفة بالاختيار دون معرفة وفطنة،ولهذا لا بد أن تكون مدة البروفات طويلة،حتى يتسنى لبروك الوقوف غلى أهم الخصال والمواصفات لدى الممثل،التي تمنح له فرصة العمل معه في التدريبات .

وإذا ما كانت مدة البروفات طويلة،فان الاختيار سيكون على معرفة وفطنة،حيث يتطلب قبول الممثل للدخول إلى المعمل؛النجاح في اختبار القدرات والمهارات الذي يجريه بروك على ممثليه،والمتمثل في تمارين ارتجالية لتحديد القدرات والمهارات،حيث يؤدي كل ممثل مشهدا قصيرا أو إلقاء نص قصير؛أما الطريقة المثلى والمعتادة التي يتبعها بروك وصديقه مارويتز فهي الاستماع والمشاهدة الجماعية لعمل كل ممثل،حيث يتم استقبل الممتحنين في مجموعات مقسمة إلى عشرة شبان يؤدي كل فرد منهم مشهدا مسرحيا بطريقته الخاصة لمدة دقيقتين على الأقل،ومرة بعد أخرى يقاطعه بروك ويطلب منه أن يؤدي شخصية أخرى أو موقفا آخر، وبعدها يصبح التمرين متابعة ارتجالية جماعية،حيث تقوم الجماعة بأداء هذه المشاهد واحدا تلو الآخر، بحيث يكمل كل واحد من اللحظة التي توقف عنها الآخر،في شكل متابعة جماعية؛وللإشارة فان هؤلاء الممثلين غالبا ما يكونون مدربين على منهج ستانسلافسكي،بشكل مطعم ومختزل بالمدارس الانجليزية.[1]

[1] -ينظر سعد أردش المخرج في المسرح المعاصر-م-س-ص206.

يسعى بيتر بروك من خلال هذه التمارين،إلى اختبار مواهب الممثلين وقدرتهم على التحول من شخصية إلى أخرى،ومن موقف إلى آخر، واكتشاف مدى تمكن كل ممثل من استخدام مادته العاطفية،واستجابتها في الأداء التمثيلي،حيث تكون معيارا مهما يسمح للممثل بان يحظى بفرصة المشاركة في البروفات،والعكس صحيح، ولا يقتصر الاختيار على هذه التمارين فحسب،بل هناك تمارين ارتجالية أخرى لتحديد كفاءة الممثل للدخول إلى المعمل أو الحصول على فرصة التكوين والإعداد على يد بروك،أو ربما المشاركة في مسرحية من المسرحيات،وأيا ما كان مجال هذا الأخير، فان هذا الاختيار ضروري لتحديد نوعية الأشخاص الذين يمكنهم العمل والتكوين في مسرح بيتر بروك .

3- طبيعة التدريبات في مسرح بيتر بروك:

يخصص بيتر بروك اهتماما كبيرا للبروفات في عمله مع الفرقة،ويعتبرها عنصرا حساسا له حرمته التي لا يسمح بتجاوزها،إلى درجة أنه كان في بدايات عمله مع فرقة شكسبير الملكية لا يسمح للزوار بالدخول إلى معلمه ومشاهدة التدريبات،وما ذلك إلا بهدف الحفاظ على الاستقرار أجواء العمل،وتجنب التشويش والتعليقات،أو ربما اخذ انطباعات أو أفكار خاطئة؛في حالة ما إذا كان احد الزوار مؤلفا أو صحفيا على سبيل المثال،ويرى بروك أن انعدام وجود الدخلاء في

البروفات،يوفر ذلك الصمت والألفة السرية والأمان،الذي يجعل الممثلين يعملون بكل راحة وتركيز عالي،خاصة أولئك الممثلين الذين يتسمون بالخوف الطبيعي والحساسية الزائدة.[1]

ومنه فان توفير الأجواء الملائمة للممثل أمر ضروري في التدريبات حسب رأي بروك،وعلى هذا الأساس يتجنب حضور الزوار والدخلاء إلى العمل،ولا يسمح إلا بوجود الممثلين والمخرج فقط،وهذا بغية صيانة حرمة العمل،وتهيئة الظروف الملائمة للممثل،التي تمنحه كامل الحرية في استحضار قدراته،والتمرن على أدائه بشكل سليم.

يقول بيتر بروك:" إن الممثل الذي لا يمارس التمارين نهائيا،يسمونه في انجلترا ممثل من فوق الأكتاف...،انه من السهل جدا في الحقيقة أن تكون محسوسا ومؤثرا في اللغة والوجه والأصابع، ولكن الذي الذي لا يوهب بسهولة،يجب الحصول عليه بالتمارين.[2]

وهنا تكمن أهمية التمارين والتدريبات المتواصلة،التي تساعد الممثل على التغير والتطور،لذلك لابد من مراعاتها وإعطائها أهمية اكبر في تكوين الممثل .

تشمل تدريبات بيتر بروك:"كل أدوات الممثل الداخلية،والخارجية؛ويؤمن بروك بالتمارين المتواصلة والمتكررة،ويرفض الفكرة القائلة بان تمارين الممثلين تتوقف عند المدرسة،أو ربما لا يمكن أن تطبق إلا في مرحلة من مراحل تطور الممثل؛فالممثل شبيه بالحديقة التي لا يمكن أن نزيل منها مرة

[1] –ينظر بيتر بروك الباب المفتوح ،أفكار في المسرح والتمثيل م–س–ص91-92.

[2] –بيتر بروك الضجر هو الشيطان آراء في المسرح والتمثيل م–س–ص69.

واحدة،كل النباتات الغير الصالحة،والتي تستمر في الظهور،ومن الضروري أن نستمر في إزالتها".[1]، أي أن العمل مع الممثل،لابد أن يكون عن طريق التدريب المتواصل،الذي يمكن هذا الأخير،من اكتشاف مشاكله وعيوبه ويتجاوزها.

تكون العلاقة في التدريبات في مسرح بيتر بروك،بين كل من المخرج والممثل والفعل؛أما في العرض فتكون بين الممثل والفعل والجمهور،ولذلك فان تكوين الممثل وإعداده مرتبط بالعلاقة الأولى؛ أي بين الممثل والمخرج والفعل،حيث يتم إعداده على أداء الدور المنوط به،وتدريبه على العديد من المهارات؛كما يركز بروك خلال هذه التدريبات على حل مشاكل الممثل،التي استخدم في ذلك ثلاث كلمات للدلالة على أهم العناصر في سيرورة عمله في البروفات،ومدى أهميتها في حل مشاكل الممثل وعيوبه،وهي التكرار–répétition–والتمثيل والتصوير–représentation–والعون –assistance– [2] ؛فماذا كان يقصد بروك بكل هذه العناصر؟.

أ–التكرار––répétition:

[1] –فراس الريموني–حلقات التجريب في المسرح–دار الحامد للنشر والتوزيع عمان–ط1–2012–ص21–22.

[2] –ينظر بيتر بروك المكان الخالي–م–س–ص108.

تدل كلمة تكرار عند بروك على البروفات،أو جلسات التدريب،ويرى أن الفرنسيين يستخدمون هذا المصطلح،بمعنى الإعادة أي الجانب الميكانيكي من العملية،ويرى بروك أن التكرار ضروري جدا لوصول العرض إلى الكمال،حيث سيكون الممثل أكثر نضجا وجاهزية لأداء الدور؛كما تكمن أهمية التكرار في جعل الممثل على اطلاع واسع بعيوبه ومشاكله،التي يسعى إلى التخلص منها عن طريق التمارين المتكررة والمتواصلة.[1] ولذلك لابد من المداومة على التدريبات يوميا،أو أسبوعيا أو حتى شهريا،بغية انصهار الممثل وتكوينه على المهارات الفائقة،ولهذا يهتم بروك بالتكرار في عمله،مما يساعد الممثل غلى حل مشاكله جسديا وصوتيا، وهذا ما يؤكد عليه في كتابه المساحة الفارغة،حيث يقول-:

"إن التكرار يؤدي دائما إلى التغيير،وهو عمل خلاق حين يكون مسخرا لغاية،ومدفوعا بإرادة وكل من يرفض تحدي التكرار،يعرف يقينا أنه يحال بينه وبين مناطق تغيير معينة".[2]

ولا يقتصر تكوين الممثل في البروفات على التكرار فحسب،بل يرتبط هذا الأخير بعنصر آخر له أهميته أيضا،وهو التصوير آو التمثيل.

ب-التصوير-التمثيل--représentation -:

[1] -ينظر شكري عبد الوهاب الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي-م-س-ص174.

[2] -بيتر بروك المساحة الفارغة --م-س-ص-189.

يرى بروك أن التصوير آو التمثيل هو المناسبة التي يتم فيها عرض الحدث عن طريق الأداء،حيث يتم عرض شيء من الماضي لتقديمه في الحاضر؛وعلاقة التمثيل بالتكرار حسب بروك،تكمن في التغير والتطور الذي يطرأ على أداء هذا الحدث مع مرور الزمن،حيث أن تكرار أي حدث آو فعل يؤديه الممثل،سينشئ شيئا أبعد مما توصل إليه في المرات السابقة.[1]ومنه يمكن القول أن التمثيل والتكرار عنصران مرتبطان ببعضهما في البروفات ،حيث يلعب ذلك دورا هاما في إعداد الممثل،وتكوينه على مختلف أشكال الأداء التمثيلي.

يتحدث بيتر بروك عن التصوير –في كتابه المساحة الفارغة،حيث يوضح أهمية ذلك في عمل الممثل،حيث يقول–:"التصوير يعني المناسبة التي يحدث فيها تصوير شيء من الماضي ليقدم من جديد،شيء كان في الوقت الماضي،وهو يكون الآن؛ ذلك أن التصوير ليس محاكاة،أو وصفا لحدث ماض،انه لا يعترف بالزمن ويزيح الفارق بين الأمس واليوم،انه يأخذ حدث الأمس ويجعله يحيا من جديد،في كل جانب من جوانبه ..بمعنى المباشرة ...وهكذا نرى أن تجديد الحياة هو ما برفضه التكرار،ويسري هذا على أداء الممثل و البروفات جميعا ...إن التكرار كي يتحول إلى تصوير؛لابد من الاستعانة بشيء آخر؛ ولصنع الحاضر لابد من عون؛هذا العون لن يكون موجودا دائما،ولكن دون هذا العون الصادق،لن يحدث فعل الحاضر الصادق."[2] إذن فالعون هو الآخر

[1] –ينظر عقيل مهدي يوسف أسس نظريات فن التمثيل –م–س–ص–269.

[2] –بيتر بروك المساحة الفارغة–م–س–ص190–191.

عنصر مكمل للعناصر السابقة في عمل بروك في إعداد الممثل خلال البروفات؛فمن أين يأتي هذا العون وما مصدره؟.

ج-العون--assistance:

يعتبر بروك أن الجمهور عنصر أساسي في خلق الفعل المسرحي بصفة عامة،كما انه يعتبر عونا ومساعدا للممثل،وهذا ليس في البروفات،بل في العرض،أما إذا كان الأمر يتعلق بالبروفات؛فان المخرج هو من سيكون المساعد والمعاون للممثل،حيث يحل محل الجمهور،وتكون مهمته في هذه الحالة تقديم المساعدة للممثلين عن طريق المراقبة،وبكل بساطة فان الأمر يتطلب عنصرا ثالثا لتفجير الفعل المسرحي.[1]

يرى بروك أن الجمهور هو العنصر الأكثر تفاعلا مع جوهر المسرح ،والمسرح المثالي بالنسبة إليه، هو ذلك التمازج بين ما أعده جماعة الممثلين مع الجمهور،حيث أن هذا التمازج هو الذي يحدد هويته كل من الملقي والمتلقي- الممثل-والجمهور-؛وبالتالي فان عدم وجود هذا التمازج،يعني انه لا وجود لأي حدث مسرحي .[2]

[1] -عقيل مهدي يوسف-أسس نظريات فن التمثيل م س-ص269.

[2] -ينظر فراس الريموني حلقات التجريب في المسرح-م-س-ص-23.

هذا فيما يخص مساعدة الجمهور للممثل على مستوي العرض،والتفاعل معه بصفة عامة،أما أثناء البروفات؛فان المساعدة تأتي من المخرج،الذي يلعب دورا هاما في دعم الممثل وتطويره، ويتحدث بروك عن العون أو المساعدة عند كل من الجمهور والمخرج في المساحة الفارغة حيث يقول:

"إن الممثل يتهيأ وهو يدخل عمليه قد تنقلب في أي لحظة،فتصبح هامدة لا حياة فيها،وهو يحاول اقتناص شيء وتجسيده،....وفي البروفات يأتي العون من المخرج،انه هناك لكي يعينه عن طريق المراقبة،وحين يصل الممثل في مواجهة الجمهور،يكتشف أن التحول السحري لا يحدث بفعل السحر،وقد ير المشاهدين وهم يحدقون إلى المشهد منتظرين من الممثل أن يقوم بالعمل كله،وقبل أن يرمقه الجمهور بنظرة سلبية،قد يجد أن ما يستطيع فعله هو تكرار البروفات،وقد يستدعي كل إرادته وحماسه،وتكامله للعمل لكي يؤدي دوره أداء حيا."[1]

مهما كان مصدر العون سواء من المخرج أو الجمهور،فان هذا العنصر ضروري ومساعد للممثل في أداء دوره،بل وتحسين عمله على خشبة المسرح،أما في البر وفات فلابد على المخرج أن يقوم بالمراقبة والمتابعة الدقيقة لممثليه،قبل أن يحين موعد العرض؛ومنه يمكن القول بأن العنصر المراقب

[1] -بيتر بروك المكان الخالي م-س-ص-109.

لعمل الممثل في البروفات أمر ضروري،حيث تكون هذه المهمة مرتبطة عادة بعمل المخرج في البروفات حسب رأي بروك.

تحقق التدريبات عند بيتر بروك العلاقة المتماسكة بين الفريق،حيث هي عمل فريق بأكمله، ويصف بروك هذه العلاقة ،بأنها شبيهة بعلاقة لاعبي كرة القدم أثناء التدريبات،حيث أن أي عمل يقوم به الممثل في البروفات،يشبه عمل اللاعب مع الكرة أثناء التدريب،حيث يكون مرتبطا بالجماعة.[1]

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم - المجلس العلمي للكلية - لجنة الأدب العربي و الفنون

[1] -ينظر مجد القصص رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين-م-س-ص243.

المحاضرة 14: فلسفة الأداء التمثيلي عند بيتر بروك.

المجلس العلمي للكلية

إذا كان بروك يسعى إلى الموالفة بين المدارس المسرحية المعاصرة التي سبقته؛من أمثال ستانسلافسكي وجروطوفسكي وارتو وغيرهم،فقد كانت له فلسفته الخاصة في ذلك،محاولا أن ينتقي ما يناسبه من المناهج السابقة،بغية الوصول إلى أسلوب معين،ورغم أن هذا المنهج لا يزال قيد البحث والتجريب،إلا أننا نلتمس من خلاله تركيز بيتر بروك على العديد من العناصر الأساسية لحضور الممثل أثناء العمل المسرحي،وكذلك أسلوب الارتجال الذي يعتبر الميزة الأساسية في أداء الممثل عند بروك،خاصة في عروضه التجريبية مع فرقته المسرحية في المركز الدولي لأبحاث المسرح،وبهذا يكون بروك قد ركز على جملة من القواعد والأسس التي تمكن الممثل من أداء الدور عن طريق الارتجال بالشكل السليم؛ مستعينا في ذلك بنظرية ارتو وجروطوفسكي ، وما ير هولد وستانسلافسكي وغيرهم ، فكان هذا الأسلوب هو الوسيلة الأساسية لتجاوز التقاليد المسرحية السائدة،معتمدا في الوقت ذاته على طريقة أخرى في أداء الممثل،التي ترتكز على الارتجال،وتجاوز نص المؤلف،ولغة الكلمة المنطوقة في المسرح التقليدي .

الارتجال في مسرح بيتر بروك :

يستخدم بيتر بروك فن الارتجال في تكوين الممثل ، وهو بذلك من أهم الخصائص التي تميز أداء الممثل في مسرحه ،ويندرج استخدام فن الارتجال عند بيتر بروك في إطار تجديده للمسرح والثورة ضد

المسرح المميت [1] ؛إلى درجة انه في اغلب عروضه المسرحية اعتمد على هذا الأسلوب،متجاوزا نص المؤلف؛مانحا الحرية للمثل في إبداعه،عن طريق الأداء الارتجالي؛وقد كانت هذه الخاصية شائعة في أداء ممثليه في عروض السجادة،التي قدمها خلال رحلاته إلى إفريقيا واسيا وأمريكا،وكذلك في التمارين التي يتبعها في تكوين الممثل،والتي كانت في اغلبها تمارين حول الارتجال،وبهذا ظل الارتجال وسيلة أساسية في عمله،ضمن برامجه في تدريب الممثلين،بغية تحرير الممثل من اسر القوالب الثابتة في الأداء،والأدوار المتشابهة (الكليشيهات) التي تمنعه من التعبير،وأداء الدور بكل صدق .

يتحدث بيتر بروك عن أهمية الأداء الارتجالي في مسرحه،ويرى ان الهدف من الارتجال يمكن في:" خلق جو ما أو علاقة ما،ليجعل الجميع مرتاحا ، والسماح لكل واحد بالوقوف أو الجلوس دون أن يصبح ذلك محنة ..... وعلى الممثل ألا يبدأ بالكلمات ،ولا بالأفكار،وإنما بالجسد؛ فالجسد هو الذي تحيى فيه تلك الكلمات والأفكار أو تموت ."[2]

ومنه يرى بروك أن الارتجال يسهل مهنة الممثل في الأداء،ويمنحه الحرية في التصرف على الركح مع الدور بكل تلقائية كما أن الجسد المتفتح والمتحرر بالنسبة إليه، هو العنصر الأهم في الأداء الارتجالي للممثل ، وبكل بساطة فان الارتجال يجعل الممثل ذلك الفنان الخلاق القادر على الابتكار،بكل حرية وإبداع

[1] ينظر جير هارد . ايبرت – الارتجال وفن التمثيل المسرحي – دراسة في إبداعية الممثل – ترجمة حامد احمد غانم – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي – د . ط – 2002 – ص- 109.

[2] بيتر بروك – الباب المفتوح فكارفي المسرح والتمثيل – م س ص 62.

كان بيتر بروك مهتما بفن الارتجال،خلال تجاربه في عروضه المسرحية،وكان السمة التي ميزت أداء الممثل في مسرحه ،حيث" يمكنه أن يقيم وحده عرضا مسرحيا ؛بحيث لا يعتمد على نص،بل على فكرة عامة لدى المشاهد " .[1] ويخلق بذلك علامات جسدية وصوتية، يمكنها أن تخلق هي الأخرى موضوعا يستحق التفكير من طرف المشاهد.

وإذا كان هذا النمط من الأداء التمثيلي الارتجالي هو الخاصية التي ميزت عروض بيتر بروك،وكان أسلوب الارتجال هو العنصر الأساسي في أداء الممثل؛فان هذا الأمر يتطلب من الممثل حضورا ذهنيا وجسديا وعاطفيا،من خلال الأدوات الجسدية والذهنية والعاطفية،التي يعتبرها جوهر التمثيل،والعناصر الأساسية في أداء الممثل في مسرحه .

العناصر الأساسية لفن الآداء عند بيتر بروك:

تهتم المناهج التعليمية لفن التمثيل،بمختلف الطاقات التي يتمتع بها الممثل،والتي تعتبر من أهم الأشياء التي لا بد من التركيز عليها في تكوينه –الممثل–،حيث تتمثل هذه الطاقات والأدوات؛في الجسد والصوت وذهن الممثل وعواطفه وموهبته،وما إلى غير ذلك،وبيتر بروك بدوره يهتم بهذه الأدوات الهامة،حيث يعتبرها من أهم العناصر التي لا بد من مراعاتها في تكوين الممثل،لذلك يركز على جاهزيته–الممثل–ذهنيا وعاطفة وجسدا.

[1] شكري عبد الوهاب – الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي – م س ص 111 .

يقول بيتر بروك : " لكي تكون أغراض الممثل واضحة بامتياز؛بيقظة ذهنية، وإحساس سليم،وجسد متناغم ، فان العناصر الثلاثة – الفكر – والعاطفة – والجسد – يجب أن تكون منسجمة بامتياز . فقط عندها يستطيع انجاز المطلوب " .[1]

إذن على الممثل أن يركز على هذه العناصر الثلاث،ويحسن استخدامها في أدائه،حسب رأي بروك؛حيث لا بد أن تكون في انسجام تام، مما يجعل هذه العناصر متكاملة فيما بينها في أداء الدور،وبالتالي سيكون المؤدي على حضور تام في أدائه على خشبة المسرح.

1– العاطفة :

إن أساس وجوهر الأداء التمثيلي عند بروك،هو مدى قدرة الممثل على التعبير عن المواقف والمشاعر والأحاسيس بجسده وصوته،حيث لا بد أن يتحكم فيها؛لذلك يتطلب الأمر أن يكون جسد الممثل مدربا وجاهزا (مطواعا)،وأن يكون ذهنه في المستوى المطلوب،حتى يتمكن من إدراك ما يحيط به،وما يود أن يفعله،ويتمكن من التحكم في أدائه للدور؛بمختلف علاماته ودلالاته أمام المتلقي .[2]

يهتم بيتر بروك بدراسة الدور من حيث الأحاسيس التي يعتبرها جوهر الأداء التمثيلي،وعنصرا أساسيا في عمل الممثل.

[1] بيتر بروك – الباب المفتوح – أفكار في مسرح التمثيل – م س ص 20 -

[2] ينظر – عبد المولى محتريم – تجارب وأساليب في التكوين والإبداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث – م س ص 84 .

2-الجسد:

يعتبر الجسد عنصرا أساسيا في عمل الممثل، وبدونه لا قيمة لتلك العاطفة،حيث أن الجسد هو العنصر المستجيب لها، والمعبر عنها؛ كما أن الجسد هو العنصر الأهم في كل أساليب التعبير الحركي ، لذلك لا بد أن يكون مدربا تدريبا جيدا،لكي يصل إلى ذلك التوافق والتوازن من الناحية الفيزيولوجية والعقلية والعاطفية .[1] وبهذا سيتمكن الممثل من التعبير الحركي بكل امتياز .

المجلس العلمي للكلية

يسعى بيتر بروك إلى شيء من هذا القبيل،حيث يمنح الجسد أهمية كبيرة،ويعتبره مادة خام بالنسبة للممثل،الذي لا بد أن يستفيد من طاقاته بغية التعبير عن المشاعر والعواطف والمواقف والأحداث التي هو بصدد استعراضها في أداء دوره،وبهذا خص ممثليه بالعديد من التمارين بغية تكوين الممثل حتى يصبح جسده مطواعا ومستجيبا لانفعالاته في كل لحظة،خلال عمله على المسرح،وهذا ما يؤكد عليه حيث يقول :

" في مسرحنا توصل الممثل من خلال التمارين الصعبة للغاية،إلى أن يمتلك جسدا مرنا مؤهلا،مثل جسد أي راقص ."[2]

تكمن أهمية الجسد في مسرح بيتر بروك،فيما يختزنه من طاقات كامنة تجعله قادرا على إظهار مشاعره،والتعبير عنها حركة وصوتا

---

[1] ينظر – فاطمة محمد حسان – دراسات في فن التعبير الحركي –دار المعارف – مصر – د ط – 1962- ص 47 .

[2] بيتر بروك – الضجر هو الشيطان،آراء في المسرح–م س ص 68 .

3- التركيز والإدراك الذهني:

يدعي بيتر بروك أداء الممثل ،يتطلب حضورا جسديا وعاطفيا،حيث يركز على أن يكون الممثل على تركيز عالي،وحضور ذهني وإدراك سليم بكل مقاصده،وما يود أن يقوم به والتعبير عنه،وعلى وعي كامل بالدور الذي يقوم به.

يقول بيتر بروك : " على الممثل أن يطور معرفته وفهمه إلى النقطة التي يصبح عقله عندها قادرا على العمل بكامل يقظة وانتباه،حتى يتفهم دلالة ما يفعل " .[1] وبمعنى آخر فانه لابد على الممثل قادرا على إدراك كامل بأبعاد أدائه الركحي،وهذا الأمر يتطلب تفكيرا سليما وذهنا يقظا في مثل هذه الأشياء، خاصة فيما يخص الدور بعلاماته التي يسعى الممثل أن يخلق من خلالها،موضوعا عيانيا ملموسا من طرف الجمهور .

الكلمة صرخة والكلمة صدمة :

لم يتجاوز بيتر بروك نص المؤلف فقط؛بل تجاوز لغة الكلمة السائدة في المسرح التقليدي،وبهذا عمل على استبدالها بلغة من الأصوات والصرخات والإشارات، ليخلق بذلك علامات سمعية بصرية وأجواء طقسية ؛دون اللجوء إلى الكلمات،والجدير بالذكر أن هذه الإشارات والأصوات ...

1. [1] بيتر بروك – النقطة المتحولة – أربعون عاما على اكتشاف المسرح – ترجمة فاروق عبد القادر- – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – العدد154اكتوبر.1991.ص 222.

كانت من بين الأساليب التي قام بتدريب الممثلين عليها،حيث كانت تتدرج في إطار البحث عن لغة عالمية مشتركة ،غير لغة الكلمة التي رسمها الكاتب في نصه.

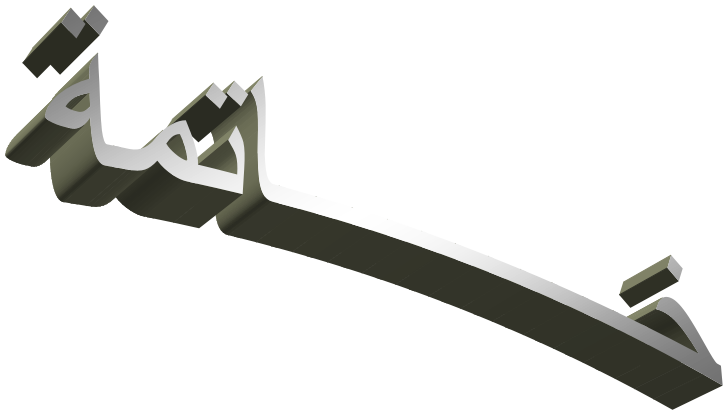
ابتكر بيتر بروك طريقة خاصة في أداء الممثل سماها بالكلمة صرخة والكلمة صدمة،إيمانا منه بان الكلمة جزء من الحركة والصوت،وأن أي سلوك يصدره الممثل يمكن أن يحل محل الكلمة،فربما كانت حركته أو صوته تدل على المكر أو الخديعة أو السخرية ، أو الألم،أو الغضب ، أو ثورة .... أي أن الحركات والأصوات الصادرة عن الممثل،قادرة على أن تخلق لغة سمعية بصرية لها دلالاتها التعبيرية،ولهذا درب ممثليه علة لغة تتمثل في صرخات وأصوات مجردة اكتشفها في دراسته وبحوثه المتأخرة

يقول بيتر بروك : "كان موضوع عمل السنة الأولى في المركز الدولي لأبحاث المسرح؛ هو دراسة تكوينات الصوت، وكان هدفنا أن نكتشف -على نحو أكثر اكتمالا – ما يكون التعبير الحي ،ومن اجله كان علينا أن نعمل خارج النظام الأساسي للتواصل في المسرح،أي أن نطرح مبادئ التواصل عن طريق الكلمة المشتركة،....واللهجات المشتركة."[1]

إن أهمية هذه الأصوات والإشارات –كلغة مسرحية – تكمن في دورها الفعال في تحقيق التواصل مع المشاهد واستثارته ، ومن ناحية أخرى فان هذه الأصوات حسب بروك؛قادرة على

[1] بيتر بروك – النقطة المتحولة – أربعون عاما في اكتشاف المسرح – م س ص 157 .

التعبير عما عجزت عنه الكلمة ، حيث يمكن للممثل أن يصل إلى أعمق مشاعر المشاهد وتفجيرها،خاصة في الأداء الطقوسي .


خاتمة

خـــاتمة

لا يزال فن التمثيل يخضع لمثل هذه التجارب العلمية والعملية في تكوين الممثل على مختلف مهارات الآداء سواء من حيث إعداده للدور المنوط به أو تكوينه فنيا وجسديا وذهنيا لاكتساب مختلف مهارات الآداء الحركي والصوتي رصيده الفني والثقافي في هذا المجال من خلال البروفات المخصصة لهذه الأهداف المسطرة وهو ما حاولنا إيصاله في محتوى هذه المحاضرات المبرمجة في هذا السند البيداغوجي الذي تناولنا في محتواه مختلف المعامل المسرحية التي عنيت بتكوين الممثل، وأسس آدائه التمثيلي في مختلف المناهج والأساليب التعليمية في المسرح الحديث والمعاصر . لذلك حاولنا أن نقدم لطلبتنا معارف هامة حول فن الممثل مركزين على مفهومه وتاريخه وركزنا على تقديم معارف أولية حول أهم الأسس العامة التي تسمح للطالب بأن تكون له قابلية التكوين في مجال فن التمثيل من حيث مهارات الحركة والصوت والارتجال مثلا واعتبرناها من المبادئ التي لا بد أن يتحلى بها الممثل ثم حاولنا كذلك أن نضع بين طلبتنا مجموعة من المناهج التي قدمناها في شكلها النظري من خلال تلقين الطلبة دروسا عن عناصرها الفنية في الآداء على غرار كل من ستانسلافسكي و مايرهولد وحاولنا تطبيق منهجيهما مع الطلبة ضمن الحصص التطبيقية في برنامج هذا المقياس وكذلك افدنا الدفعة المعنية بهذا البرنامج من خلال محاضرات المحور الثالث الذي خصصناه للبرامج المختبرية والمعامل المسرحية لتكوين الممثل ففي المسرح المعاصر من خلال التطرق إلى تجاربهم وأهم إسهاماتهم وأهم أساليبهم وتمارينهم في تكوين الممثل ويتعلق الأمر بكل من أرتو رائد المسرح الطليعي في كسر القوالب الثابتة والسعي إلى تجديد المسرح وكذلك تناولنا برامج كل من تبعوه في هذا المسعى على غرار كل من جروطوفسكي وبيتر بروك وحاولنا أن نفصل في الحديث عن تفاصيل كل مناهجهم، أهدافهم

المسطرة وهو ما تمحورت حوله هذه المحاضرات التي نتمنى أن نكون قد وفقنا ولو بشكل نسبي في تقديم معارف هامة عن فن التمثيل وتكوين الممثل نظريا وتطبيقيا وفق ومناهج تكوين الممثل في المسرح العالمي الحديث والمعاصر .

كان اختيارنا لهذه المحاضرات المدرجة في برنامج هذا المقياس، وفق أهدافنا المسطرة في تكوين طلبتنا على آداء الدور المسرحي، وفق مختلف المناهج التعليمية في المسرح محاولين من خلال ذلك أن نمنح الطالب رصيدا، علميا ومعرفيا وإرفاق هذه المعارف بحصص تطبيقية من خلال تطبيق هذه النظريات، على مشاهد مسرحية أو مقاطع ارتجالية وفق كل مدرسة مسرحية، أو منهج تعليمي في فن التمثيل .

وختاما فان كل الملاحظات التي سنستقيها، لجنة الأساتذة الخبراء، المكلفون بقراءة هذا السند البيداغوجي، الخاص بهذا المقياس فهو دون شك، تصويب للأخطاء وتعزيز للطروحات وتقويم للوهن، فلها مني منذ البداية فائق الشكر، والتقدير والعرفان .

قائمة المصادر والمراجع :

-القران الكريم-سورة مريم-الآية 17.

المعاجم والقواميس :

1. كمال الدين عيد-قاموس أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي-مراجعة إبراهيم حمادة-دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر- الإسكندرية-ط1، د.ت

2. ماري الياس حنان قصب- المعجم المسرحي مكتبة لبنان للنشر-ط1-1997-.

المراجع العربية :

1. ابو الحسن سلام، الممثل وفلسفة المعامل المسرحية ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،د.ط، 2004،
2. ادوين ديور فن التمثيل الآفاق والأعماق-الجزء الأول-ترجمة-مركز اللغات والترجمة –أكاديمية الفنون-الناشر-هولت-رينهارت-وونستون-نيويورك-د.ط-1962-.
3. أسعد عبد الرزاق سامي عبد الحميد-فن التمثيل –جامعة بغداد –د.ط-
4. أسعد عبد الرزاق-عوني كرومي-طرق تدريس التمثيل-وزارة التعليم العالي والبحث العلمي –العراق-د.ط-1980..

5. سعد أردش-المخرج في المسرح المعاصر –سلسلة عام المعرفة –الكويت –العدد19-1998-

6. شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي ،مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع ،د.ط،2007

7. طارق العذاري –المسرح التعبيري –دار الكندي للنشر والتوزيع-د.ط-د.ت.

8. عبد المولى محتريم-تجارب وأساليب في التكوين والإبداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث-مطبعة الكرامة-الرباط-ط1-1430هـ/2009م

9. عبد الواحد بن ياسر، عشق المسرح، منشورات دار التوحيدي، الرباط، د ط، 2011،

10. عقيل مهدي يوسف أسس نظريات فن التمثيل- مديرية دار الطباعة والنشر جامعة بغداد، ط1 - 1988 -

11. عقيل مهدي يوسف أسس نظريات فن التمثيل-دار الكتاب الجديد المتحدة-د.ط-د.ت-

12. -فاضل الجاف –فيزياء الجسد-ميرهولد ومسرح الحركة والإيقاع-دارا لمدى-بغداد-ط1-2012-

13. فاطمة محمد حسان – دراسات في فن التعبير الحركي –دار المعارف – مصر – د ط – 1962-

14. -قاسم بيانتلي؛غروطوفسكي بين الفعل العضوي والطقوس-دراسات ونصوص-الهيئة المصرية العامة للكتاب-ط1-2012-.

15. كمال الدين عبد-مناهج عالمية في الإخراج المسرحي ج1 –سان بيتر-للطباعة والنشر-بغداد د-ط -2002

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم المجلس العلمي للكلية معهد الآداب العربي واللغات

16. مجد القصص –رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين–النظرية والتطبيق –مطبعة السفير الأردن–ط1–2009،

17. محمد جاسم القيسي–الفن التمثيلي والمسارح المدرسية–مكتبة الإرشاد–جدة–ط1–1391هـ/1971م–.

18. مدحت الكاشف –المسرح والإنسان–تقنيات العرض المسرحي المعاصر–من الملحمية إلى انثروبولوجيا المسرح–الهيئة المصرية العامة للكتاب–د–*ط–2008–

19. نبيل راغب–أفاق المسرح–دار غريب للطباعة والنشر–د.ط–2001–.

20. هند وقاص–المدخل إلى المسرح العربي–دار الكتاب اللبناني–بيروت–د.ط–1981

المراجع المترجمة:

1. أنتونان آرطو، المسرح و قرينه ، تر سامية أسعد، دار النهضة العربية، القاهرة 1973، الطبعة الأولى،

2. أودين أصلان، موسوعة فن المسرح، تر، سامية أحمد أسعد، أيق للطباعة و النشر، الجزء الثاني، بيروت – لبنان حمادة إبراهيم، المسرح المعاصر من المعارضة إلى الإبداع، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، د ت ،

3. التعليمي المصطلح والتطبيق–الدار المصرية اللبنانية للطباعة والنشر–ط1–يناير–2005–

4. ج–ل–ستيان–الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق – منشورات وزارة الثقافة دمشق –سوريا–د.ط–1995–

اريك بنتلي–نظرية المسرح الحديث–ترجمة يوسف عبد المسيح الثروت–دار الشؤون الثقافية العامة –بغداد–ط2–1986–ص225.

5. جورج لورث، مسرح الإحتجاج و التناقض، تر: عبد المنعم اسماعيل، المركز العربي للثقافة و الفنون، بيروت د ط د ت ، ص50

6. جير هارد . ايبرت – الارتجال وفن التمثيل المسرحي – دراسة في إبداعية الممثل – ترجمة حامد احمد غانم – مهر توبي كول–هيلين كريش شينوي–الممثلون والتمثيل –تاريخ التمثيل–ترجمة ممدوح عدوان–منشورات دار الثقافة–المعهد العالي للفنون المسرحية–دمشق–سوريا–ط1–1997–جان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي – د . ط – 2002

7. جيرزي جروطوفسكي –نحو مسرح فقير –ترجمة سمير سرحان –هلا للنشر والتوزيع–ط1–1999–

8. جيرزي غروطوفسكي، المسرح الفقير، دار الفران للنشر الحديث، الدار البيضاء، ط1، 1988،

9. ستانسلافسكي–إعداد الممثل –ترجمة –محمد زكي العشماوي –دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت–د.ط–د.ت.

10. فردب ميليت –جيرالدايس بنتلي–فن المسرحية–ترجمة صديقي خطاب– مراجعة محمود السمرة – دارالثقافة– بيروت–د.ك–1986–ص317–

11. –فيسفولد مايرهولد–محاضرات مايرهولد في الإخراج–1918–1919–الترجمة عن اللغة الروسية–د.مؤيد حمزة–الهيئة العربية للمسرح–الشارقة–الإمارات العربية المتحدة–ط1–1432هـ/2011م–.

12. كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، تر / سامح فكري – أكاديمية الفنون – 1994

13. بيتر بروك–الضجر هو الشيطان –ترجمة محمد سيف–الشارقة–مركز الشارقة للإبداع الفكري –الإمارات العربية المتحدة د.ط–2006 –.

14. بيتر بروك – النقطة المتحولة – أربعون عاما على اكتشاف المسرح – ترجمة فاروق عبد القادر- – سلسلة عالم المعرفة – الكويت –العدد154اكتوبر 1991.ص 222.

المجلس العلمي للكلية

الدراسات والبحوث الأكاديمية :

صياد سيد احمد،تكوين الممثل بين ستانسلافسكي وجروطوفسكي-دراسة مقارنة-رسالة ماجستير-جامعة وهران-قسم النقد والأدب التمثيل1995/1994

المواقع الالكترونية:

جميل حمداوي، نظريات الممثل في مجال المسرح،

http://www.dorodo.com/archivs/?p=45630 تاريخ الزيارة: 22 أوت 2012، 22:08

قسم

فــهرس

مقدمة 01

المحور الأول مدخل إلى فن لتمثيل

المحاضرة 01: مفهوم فن التمثيل 06

المحاضرة **02**:لمحة تاريخية عن فن التمثيل / عند الاغريق **12**

المحاضرة **03**:نكسة التمثيل في العصر الروماني.....**15**

محاضرة **04**: فن الممثل في القرون الوسطى **18**

محاضرة **05**: تطور فن التمثيل في المسرح الحديث.....**20**

المحور الثاني: مبادئ أساسية في فن الممثل

المحاضرة رقم 06 :تدريبات الصوت والتنفس والحركة.....25

المحاضرة رقم07: تدريبات الارتجال المسرحي والتجاوب مع الجمهور.....28

المحاضرة رقم 08: تكوين الممثل في نظرية المسرح الحديث. 31

المحاضرة 09- قسطنطين ستاسلافيسكي – التقنية النفسية-.....34

محاضرة **10**-فيسفولد ميرهولد ونظرية البيوميكانيكا -.....**47**

المحور الثالث: برامج تكوين الممثل في المسرح المعاصر

المحاضرة **11**: أنتونين أرتو ومسرح القسوة.....**54**

محاضرة **12**- جيرزي جروطوفسكي-نظرية المسرح الفقير.....**67**

المحاضرة **13**: **بيتر بروك و الفضاء الفارغ/ قواعد الاشتغال مع الممثل في منهج بيتربروك**..... 73

المحاضرة 14 –تابع- فلسفة الأداء التمثيلي عند بيتر بروك.....86.

خاتمة 93

قائمة المصادر والمراجع.....96

فهرس.....101

المجلس العلمي للكلية