الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne démocratique et populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique
جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم
Université Abdelhamid Ibn Badis- MOSTAGANEM
كلية الأدب العربي والفنون
Faculté de Littérature Arabe et des Arts
FLAA
UNIVERSITE Abdelhamid Ibn Badis MOSTAGANEM

قسم الفنون

شهادة مصادقة مطبوع الأمالي المتعلق بمقياس "فن الإخراج" موجه للسنة الثانية ليسانس تخصص "دراسات مسرحية"

إعداد الدكتورة خيرة بوعتو

مصادقة رئيس القسم	مصادقة رئيس اللجنة العلمية لقسم الفنون	مصادقة رئيس المجلس العلمي لكلية الأدب العربي والفنون	مصادقة عميد كلية الأدب العربي والفنون
د. بومسلوك خديجة رئيسة قسم الفنون بالنيابة قسم الفنون	أ.د أحمد عيشاوي رئيس اللجنة العلمية لقسم الفنون	أ.د مليزي [illegible] رئيس المجلس العلمي لكلية الأدب العربي والفنون	الدكتور : بن [illegible] عبد الوهاب عميد كلية الأدب العربي و الفنون بالنيابة

السنة الدراسية 2024/ 2025

الرقم: 01/ن ع ب ت/ك.أ.ع.ف/ج.م/2024

مستخرج من محضر المجلس العلمي الدّورة رقم:01
المنعقد بتاريخ: 2024/10/14

❖ **صادق المجلس العلمي** على تعيين خبيرين لتحكيم المطبوعة البيداغوجيَّة الخاصَّة بالأستاذة: **د. بوعتو خيرة**، مادة: **فنّ الإخراج، دروس**، موجَّه لطلبة السنة الثانية ليسانس، تخصص دراسات مسرحيَّة.

.

مستغانم في: 2024/10/14

رئيس المجلس العلمي

أ.د. نتيجة نزيهي
رئيس المجلس العلمي
لكلية الأدب العربي والفنون

الرقم: 14/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 الأمالي الخاص بالدّكتور(ة): خيرة بوعتو، أستاذة بقسم الفنون، والموسوم: "فن الإخراج"، دروس موجهة للسنة الثانية ليسانس، تخصص "دراسات مسرحية".

رئيس المجلس العلمي

مستغانم في: 2024/11/27

المقدمة

يفكر جمهور المسرح بعينيه أيضا، فالمشهد عنصر مهم جدا في المسرح، والاستعارات والمجازات البصرية فعالة جدا في قصة بيكيت على سبيل المثال متشردان واقفان قرب شجرة في طريق ريفي مقفر (في انتظار جودو) وامرأة الغرق ببطء في رمال ترابية تحت الشمس (أيام سعيدة)، والأم شجاعة وهي تسحب عربتها، وجان دارك بسيفها ودرعها، وبروسبيرو وعصاه، إنّ تقاليد مسرحية طويلة خلقت هذه الصور التي لها تأثير الكلمة الملفوظة نفسه، خلقت هذه المسرحيات العظيمة للمسرح-يعني للعرض.

ويعد العرض المسرحي أعمق أشكال التعبير الفني تأثيرا، وحدة وكثافة، وأيضا أقصرها عمرا، لا ينتمي إلى هذا النوع من الفن الذي يعده مبدعوه أثرا خالدا، فهو فن تبدعه الجماعة لا الفرد، وهو فن يظل جوهره العرض الحي والتلقائية وعدم الخلود حتى وإن حفظناه على أشرطة السينما والفيديو.

يلخص ارسطو في كتابه " فن الشعر" رأيه في عنصر الفرجة-أو كما يسميه بمصطلح المرئيات المسرحية أو كما نجد ببعض الترجمات "المنظر"، فيرى أنه رغم أنّ المرئيات المسرحية ضرورية لإثارة انفعالات المتفرجين، إلاّ أنها أقل الأجزاء احتياجا للمهارة الفنية، بل إنها تخص المخرج المسرحي، أكثر مما تخص المؤلف. فمن الممكن قراءة النص التراجيدي بصوت مسموع على حشد من المستمعين دون عرضه عرضا تمثيليا، ومع هذا، يتولد تأثيره المستهدف في نفوس الحضور.

فتشريح ارسطو للتراجيديا وتحليلها إلى نص وأداء تمثيلي ومؤثرات مسرحية يخلق انطباعا لدى القارئ بأنّ العرض المسرحي ما هو إلاّ جمع من فنون متجاورة تنتظمها علاقات مفككة واهية، وليس فنا يدمج فنونا عدة في فن واحد مركب قائم بذاته. إنّ الشعر لا يتحقق إلاّ عند قراءته، فالنصوص المسرحية لا تتحقق إلاّ في العرض المسرحي

ومن خلال ما سبق سنتعرض في محاضرات "فن الإخراج" لأهم المفاهيم والقضايا التي تمس فن الإخراج المسرحي، مرورا بتعريفات حول العرض المسرحي، ونظرة أرسطو للعرض المسرحي ورأيه في عنصر الفرجة- أو المنظر، كما نتناول الرؤى التاريخية المختلفة

حول جماليات العرض. بالإضافة إلى مختلف المدارس الإخراجية بدءا بمنهج ستانسلافسكي، مايرهولد ومنهج البيوميكانيك، مسرح القسوة، المسرح الفقير وكذا المسرح الملحمي.

ومدى علاقة الإخراج المسرحي بالعناصر الأخرى للعرض، وماهية الرؤية الإخراجية والعوامل المتحكمة في صياغتها، والعناصر الأساسيه لتحقيق العملية الإخراجية.

المحاضرة الأولى

الاخراج المسرحي – مفاهيم وقضايا-

مصطلح مسرحي ظهر مع تبلور العملية الإخراجية كوظيفة مستقلة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. في البداية كان الإخراج عملية ثانية لاحقة للنص المسرحي تعنى بتحويله إلى عرض، لكنها ما لبثت أن اخذت اهمية جعلتها في بعض الأحيان تكتسب استقلالية كاملة عن النص.

يشمل الإخراج بمعناه المعاصر العمليات التالية:

- إدارة الممثل وتحديد طابع الأداء.
- تقديم قراءة محددة للنص والتعبير عن المعاني الكامنة فيه من خلال أدوات يتبناها العرض، وتحديد أسلوب العرض.
- توضيع الحدث الدرامي أو معطيات النص في فضاء ما، وترتيب عناصره والتنسيق بين مختلف مكونات العرض.
- التنسيق بين مختلف العاملين في مجال بناء العرض المسرحي من أجل تشكيل الوحدة العضوية للعرض المسرحي[1].

في المسرح الشرقي التقليدي(مسرحيات النو والكابوكي..الخ) حيث توجد أعراف صارمة وثابتة تحدد شكل العرض، انتفت الحاجة لعملية الإخراج ولم تظهر إلاّ مع توسيع الريبرتوار في العصر الحديث.

اما في المسرح اليوناني القديم، كان تنفيذ العرض يقع على عاتق الكاتب، ولذلك كانت النصوص تكتب بناء على شكل المكان والإمكانيات التقنية المتوفرة عندئذ، وقد تحدث ارسطو Aristote في كتابه "فن الشعر" عن ترتيب المناظر والحيل كجزء من العملية المسرحية.

يبين تاريخ العرض المسرحي في القرون الوسطى في الغرب أنّ الاهتمام بتنظيم مسار العرض كان كبيرا. وكان يقع على عاتق شخص يكلف بذلك هو مدير اللعبة Meneur de jeu، ثم صار يقوم بهذه المهمة الكاتب نفسه أو الممثل الأول أو مدير الفرقة المسرحية أو المعماري والرسام المسؤول عن الديكور. في تطور لاحق، صار شكل العرض يثبت في نص

[1] ماري إلياس، حنان قصاب- المعجم المسرحي-مكتبة لبنان ناشرون، لبنان-1997-ط1. ص 7.

مكتوب مثل السيناريو في الكوميديا ديللارتي، أو نشرة التعليمات Cahier de régie التي تحتوي على معلومات تقنية تفصيلية. وأول نشرة من هذا النوع هي التي كتبها المسرحي ألبرتان Albertin في القرن التاسع عشر لمسرحية ألكسندر دوماس A.Dumas (1802-1870) " هنري الثالث وبلاطه"[1].

في اللغة الفرنسية تعني كلمة الميزانسين Mise en scène حرفيا " التوضيع على الخشبة"، وقد استخدم هذا المصطلح لأول مرة في عام 1820، حيث كان الإخراج وقتها يعنى تنظيم التشكيل الحركي للممثلين، ثم صار مع تطور مفهوم الإخراج يدل على مجمل العملية الإخراجية. ومع ذلك ظلت كلمة ميزانسين الفرنسية مستخدمة في بقية اللغات للدلالة على التشكيل الحركي إلى جانب كلمات أخرى تدل على الإخراج بمعناه الأشمل[2].

هناك كلمة اخرى في اللغة الفرنسية كانت سائدة قبل أن يشيع استخدام مصطلح الإخراج هي الإدارة الفنية Régie، وما زالت تستعمل حتى اليوم لوصف العملية المتعلقة بالجانب التقني والإداري وانتقاء الممثلين، وفي اللغة الألمانية ما زال المخرج يسمى Régisseur.

وقد ترافق ظهور الإخراج في نهاية القرن التاسع عشر مع تطور المسرح وتقنياته واستخدام الإضاءة الكهربائية في عام 1880، وأجهزة الصوت المتطورة لإحداث المؤثرات السمعية، ومع زيادة عدد الصالات، والتغير الذي حصل في تركيبة الجمهور وتنوعه وذوقه من حيث الإقبال على العروض الباهرة، ومع كل التحولات التي طرأت على الأنواع المسرحية وفرضت اهتماما أكبر بالعرض المسرحي كمركز أساسي[3].

كما ترافق ظهور الإخراج مع انفتاح البلدان الأوربية على بعضها في مجال المسرح والتعرف على الملامح الإقليمية للمسرح في كل بلد من البلدان من خلال جولات الفرق وعلى الأخص فرقة الدوق ماينغن Meiningen التي تأسست في ألمانيا عام 1866 وجالت في أوروبا بين 1874 و 1890 واعتبرت مجددة في أسلوب العرض، وفي تحقيق رؤية متكاملة له.

[1] م س- ص 8.
[2] م ن- ص 7.
[3] م ن- ص 8.

يعتبر المسرحي الفرنسي اندريه انطوان A.Antoine (1858- 1943) الذي أسس المسرح الحر في باريس عام 1887 أول مخرج في أوروبا. كما أنّ كتاباته المنشورة في "أحاديث حول الإخراج " 1903 تعتبر وثيقة هامة حول بداية التفكير بالإخراج كوظيفة مستقلة. ارتبطت أفكار انطوان بالواقعية والطبيعية التي تجلت في اعماله من خلال الالتزام بالدقة التاريخية في العرض ورفض اللوحة الخلفية المرسومة بطريقة خداع البصر، واستخدام أغراض حقيقية مأخوذة من الواقع اليومي على الخشبة لتحقيق أكبر قدر من الإيهام. كما أنّ انطوان لم يعتبر الممثل مجرد أداة لإلقاء النص فقد اهتم بحركة جسده وبحضوره على الخشبة[1].

انتشرت أفكار انطوان بشكل سريع في كل أوروبا، وكان لها تأثيرها الملموس وعلى الأخص في السنوات الثلاثين الأخيرة من القرن التاسع عشر. ففي ألمانيا ظهر تأثيره في اعمال الناقد المسرحي اوتو براهم Otto Brahm (1856- 1912) ونيميروفيتش دانتشنكو N.Dantchenko(1858- 1943) اللذين أسسا في موسكو عام 1898 " مسرح الفن"، عملا بنفس توجه أنطوان، لكنهما أضافا إلى وظيفة المخرج كمنظم للعرض مهمة إدارة الممثل.

ارتبط فن الإخراج منذ ولادته بالحداثة وبالبحث عن صيغ جديدة وجماليات متنوعة وبالتجريب. ورغم أنّ الفكرة السائدة هي أنّ الإخراج في بداياته ارتبط بالواقعية والطبيعية، إلاّ أنّ ذلك كان مرحلة آنية. فمع بداية هذا القرن، ظهر توجه مسرحي آخر مواز تماما ومناقض للواقعية يقوم على إعلان الأدوات المسرحية بدلا من اخفائها كما درجت العادة في المسرح الواقعي. تطور هذا التوجه في روسيا على الأخص، وفي ألمانيا وفرنسا. ويعتبر عرض المخرج الفرنسي اورليان لونييه بو Lugné Poe (1869- 1940) لمسرحية الفريد جاري A.Jarry (1873- 1907) " أوبو ملكا " أول عرض مسرحي يعلن المسرحة، وهو المفهوم الذي أطلقه في روسيا بشكل نظري المخرج نيقولاي افرينوف N.Evreinov (1879- 1953).

[1] ماري الياس، حنان قصاب- م س- ص 8،9.

يعتبر المخرج الروسي فسيفولود ميرخولد V.Meyerhold (1874- 1940) وبعده الكسندر تايروف A.Tairov (1885- 1950) مجددين على صعيد الإخراج. فقد أكد هذان المخرجان على الأسلوب والأسبلة، وإبراز الأعراف التي تعلن المسرحة كردة فعل على الواقعية التي يمثلها ستانسلافسكي. كما أنّهما اعتبرا أنّ العرض ليس مجرد ترجمة للنص على الخشبة، وإنما عملية مستقلة تعطي لكل عمل أسلوبه الخاص ورموزه الخاصة، وأنّ المخرج هو الذي يحدد معنى العرض وأدواته وأسلوب العمل.

اعتبارا من النصف الثاني من القرن العشرين صار الإخراج حقيقة واقعة، وتنوعت أبعاده بتنوع التجارب التي شكلت مدارس إخراجية. كما صار المخرج سيد الخشبة والمسؤول عن المعنى الذي يحمله العرض. من نتائج ذلك أنّ اسم المخرج صار يطغى احيانا على اسم المؤلف، وأنّ عمل المخرج اعتبر نوعا من الكتابة الجديدة للعمل أو القراءة الخاصة لمعناه، ناهيك عن قيام بعض المخرجين بكتابة المسرحيات التي يقدمونها على الخشبة.

عاصر المخرج ماكس راينهارت كل من بريشت وستانسلافسكي لكن أعماله لم تحظ باهتمام الدارسين والنقاد فلم يشتهر كما اشتهرا، ورغم ذلك فقد حملت اعمال هذا المخرج العظيم بذرة نظرية العرض المسرحي الجديدة. ويتمثل موقف راينهارت الفني من عملية الإخراج في عدم فرض اسلوب إخراجي مسبق على المسرحية من الخارج، ملحميا أم طبيعيا، بل من استنبات اسلوب الإخراج من البناء الداخلي للنص نفسه. وقد انتجت – حسب جوليان هلتون- هذه السياسية الإخراجية سلسلة من العروض الناجحة التي تفوق في عظمتها أعمال بريشت وستانسلافسكي[1].

[1] جوليان هلتون-نظرية العرض المسرحي-هلا للنشر والتوزيع، مصر- ط1-2000- ص 293.

مفهوم المخرج

مصطلح حديث نسبيا تم اشتقاقه من كلمة إخراج، وظهر بعد تحول الإخراج إلى فن مستقل في النصف الثاني من القرن التاسع عشر (1873) ومع انتشار الطبيعية في المسرح. تطلق تسمية المخرج على الشخص المسؤول عن التدريبات وعن صياغة العرض، ويعتبر اليوم صاحب نص العرض تماما مثل الكاتب بالنسبة للنص.

وقد كانت مهمة تنظيم العرض تعود للممثل الأول في الفرقة المسرحية أو لمديرها أو لكاتب المسرحية أو لمدير المنصة، بل أن المخرجين الأوائل الذين حملوا هذه التسمية كانوا مدراء فرق أو ممثلين أمثال الروسيين فيسفولود ميرخولد وكونستانتين ستانسلافسكي والفرنسي أندريه أنطوان[1].

في المسرح اليوناني كانت هناك وظيفة خاصة وهامة لمن يطلق عليه اسم Didaskalos وله وظيفة المنظم العام للعمل، ويمكن أن يقوم الكاتب نفسه بهذه الوظيفة. أما في المسرح الشرقي التقليدي، فلم يكن هناك مخرج لوجود أعراف مسرحية صارمة تحدد أطر العرض المسرحي وتنفي الحاجة إلى هذه الوظيفة. وقد كان الاهتمام ينصب على إعداد الممثل وهذا ما كان يقوم به المعلم. لم يظهر المخرج في المسرح الشرقي إلاّ في العصر الحديث، ومع تأثيرات المسرح الغربي عليه[2].

- اعتبارا من النصف الثاني من القرن العشرين، صارت للمخرج أهمية وأولوية كمؤلف للعرض لأنّ المؤسسات الرسمية والثقافية فرضت وجوده.

ونستحضر هنا، قول الكاتب والمخرج الفرنسي "فاليري نوفارينا"، عندما سئل عن تعريفه للمخرج فقال بما معناه: أنّ الإخراج هو فن المشاهدة، فالمخرج متفرج جيد يراقب إيحاءات الممثلين ويعمل على تطويرها وفقا لرؤيته المسرحية، وهذا يعني أنّ المخرج والممثلين يجب

[1] ماري الياس، حنان قصاب- م س- ص 418.
[2] م.ن- ص 418.

أن يتحركوا وفق مدارات ابتكارية متواصلة، أساسها التجدد، الخلق والتحليل لكل صغيرة وكبيرة[1].

على الرغم من أنّ المخرج كشخص مستقل له وظيفته المحددة لم يعرف إلاّ في أواخر القرن الماضي، إلاّ أنّ الاهتمام بإخراج العرض المسرحي وكيفية تقديمه على الخشبة كان موجودا بشكل أو بآخر في المسرح على مدى تاريخه. يدل على ذلك وجود الإرشادات الإخراجية ضمن النصوص، ووجود أعراف مسرحية تحدد أسلوب العرض في كل الحضارات التي عرفت المسرح.

وحين يقوم المخرج بتفسير النص وبلورة رؤيته الإخراجية له قبل التدريبات، فيجب عليه ألاّ يفرضها من الخارج، بل أن يجعلها تنمو بصورة طبيعية من خلال عملية " التعلم عن طريق الفعل" وهي العملية التعليمية التي تقع مهمة قيادتها وتنسيقها وإدارتها على عاتقه. فمهمة المخرج تجمع بين دور مصمم شفرة إشارات المرور على الطريق السريع الذي يضمن سلامة المرور وتدفقه عبر ساعتي العرض على المسرح ، فالمخرج هو المرآة التي ينظر فيها الممثل ليرى الأثر الذي يحدثه على الآخرين. والمخرج بهذا المعنى يؤدي وظيفة المتفرج أيضا فيستثير عنصر " وجود الجمهور" في نفس الممثل إلى الدرجة التي لا يعود فيها يحتاج إلى موجه خارجي[2].

[1] خالد أمين، محمد سيف- دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج- منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب- ص 124.
[2] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- م س- ص 100.

المحاضرة الثانية

مفاهيم حول العرض المسرحي

ان للمسرح معان ثلاثة تنطبق كلها على العرض المسرحي، فالمعنى الأول – خشبة المسرح- مصطلح يشير إلى السطح الذي يتحرك عليه الممثل، والمعنى الثاني– مرحلة- يشير إلى وحدة قياس زمنية أو مكانية غير محددة الطول، والمعنى الثالث- مرحلة أيضا- تخص التحول أو النمو والتطور. وحين تتحد هذه المعاني الثلاثة تصبح خشبة المسرح المادية مقياسا مرنا لمرحلة معينة من مراحل النمو والتطور في عقل دائب التحويل والتحول[1]. ويُعرف المسرح أيضا مثل (الُمبلغ عن جميع الأنظمة الدلالية المستخدمة في العرض، وعن الترتيب والتفاعل الذي يتشكل منها الإخراج)[2].

وتولدت كلمة spectacle من الفعل اللاتيني spectare بمعنى نظر وشاهد، أي أنها مرتبطة بما هو مرئي، وفي هذا استبعاد لمفهوم النص المسرحي كأساس للعرض. في الخطاب النقدي الحديث استخدمت صفة المشهدي spectaculaire كإسم، وصارت تدل على الفرجة بشكل عام[3].

ويعد العرض المسرحي أعمق أشكال التعبير الفني تأثيرا وحدة وكثافة، وأيضا اقصرها عمرا، لا ينتمي الى هذا الطراز من الفن الذي يعده مبدعوه أثرا خالدا، فهو فن تبدعه الجماعة لا الفرد، وهو فن يظل جوهره العرض الحي والتلقائية وعدم الخلود حتى وان حفظناه على أشرطة السينما والفيديو[4]. كما يعد العرض المسرحي" عبارة عن مجموعة أو نظام من العلامات ذات طبيعة متعددة تابعة جزئيا، إذ لم يكن كليا إلى نظام تواصلي"[5].

كما يتميز فن المسرح بالمفارقة المحورية، تلك المفارقة التي تتمثل في قدرة المسرح على شحذ رؤيتنا للواقع وادراكنا له رغم أنه وسيلة تعبير تتميز بالاصطناع الواضح والافتعال

[1] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- م س- ص 34.
[2] -PAVIS, Patrice-Dictionnaire du théâtre, Paris, Dunod.1996, p. 357.
[3] ماري الياس، حنان قصاب حسن- المعجم المسرحي- م.س- ص 36.
[4] جوليان هلتون- م س- ص 13.
[5] باتريس بافيس- سيميولوجيا المسرح- ت: سباعي السيد- مجلة المسرح المصرية- ع 42- 1992- ص 44.

والزيف[1]. فرغم أننا ندرك أنّ كل حركات المؤدي وايماءاته قد تم التدرب عليها من قبل وأنّ نبرات الحزن والفرح في صوته لا تعدو أن تكون تمثيلا، ورغم ذلك، ما أن نشاهده يؤديها في العرض المسرحي حتى نعتقد بأنّ ما نراه حقيقة وليس تمثيلا. وهنا تكمن خطورة الفن المسرحي، وفي قدرته على الإيهام.

فالأحداث في المسرح تكتسب مصداقيتها من علاقتها بسياق العرض، لا من علاقتها بالعالم الواقعي خارج خشبة المسرح، فليس مهما أن تتطابق الصورة المسرحية مع صورتها الواقعية، بل المهم هو أن تقنعنا الصورة المسرحية في سياق العرض. فالمعادل الجمالي للصدق المسرحي يوجد داخل العرض وليس خارجه[2].

تزامن التطور في النظرة إلى الفرجة مع المحاولات المتعددة التي جرت منذ بدايات القرن العشرين لاستقراء وإحياء أشكال عروض من الماضي ومن الحضارات المختلفة. كما تبلور نتيجة لتطور العلوم مثل الأنثروبولوجيا والسوسيولوجيا والسميولوجيا التي تهتم بالعرض المسرحي والعرض ككل، وبدراسة الظواهر الاحتفالية التي سبقت ظهور المسرح في المجتمعات القديمة. ويغطي مفهوم أشكال الفرجة العروض التي تقوم على استقطاب متفرجين وعلى وجود حيزين هما حيز اللعب aire de jeu وحيز المتفرجين[3].

وتتضمن دراسة فن العرض البحث في أمرين ثقافيين هامين: فهي تؤدي أولّا إلى استكشاف كيفية تحول الخيال، أو ما يفوق الخيال إلى واقع، وهي تدفعنا ثانيا إلى استكشاف العلاقة بين الواقع وبين الصور المختلفة التي نعرض من خلالها هذا الواقع. إنّ تحويل فكرة ما أو شخصية خيالية إلى كيان ملموس يعني تجسيدها، فهو فعل تجسيد يحول الفكرة أو السطور المطبوعة إلى أصوات وحركات. وكذلك إنّ تحويل نص مطبوع إلى عرض مسرحي يشكل فعل تحويل تام من طبيعة إلى اخرى، إذ يبدل نظام نقل للمعلومات وهو الطباعة بنظام آخر هو

[1] جوليان هلتون- م س- ص 13، 14.
[2] انظر، م س- ص 260.
[3] ماري الياس، حنان قصاب حسن- المعجم المسرحي- م.س - ص 36.

العرض المسرحي. ووفق هذا يصبح الأداء المسرحي أو العرض نقطة الوصل بين اللغة والفعل[1].

وحتى نفهم طبيعة عملية العرض المسرحي علينا أن ننظر إليها كعملية جسدية مادية من ناحية، ومجازية استعارية من ناحية أخرى. كما أنه من الناحية النظرية، لا توجد قواعد تحدد حجم مكان العرض المسرحي أو مدته الزمنية أو عدد المؤدين. ولكن الأمر يختلف من الناحية العملية، فاعتبارات إمكانية الاستماع والرؤية تتحكم عادة في تقليص حجم مكان العرض بدرجة ما، كما تتحكم قدرة احتمال وصبر الجمهور في تحديد زمن العرض إلى مدة معقولة، كذلك فإنّ عدد المؤدين إذا زاد عن الحد المعقول سيصيب الجمهور بالحيرة واللبس[2].

ونتعرف على المكان والزمان والمؤدين في العرض المسرحي نتيجة لوجود عدد من أفعال الإشارة والتعريف والتمييز التي تدلنا عليها. ويستند إجراء الإشارة والتخصيص هذا في العرض المسرحي الى قاعدة ثنائية تقول بأنّ لكل شيء في العالم الواقعي نظيرا على خشبة المسرح والعكس صحيح. وتشبه ثنائية العالم- خشبة المسرح هذه ثنائية أيام العمل- أيام العطلة، فالمسرح إجازة من الواقع نخلع أثناها ملابسنا العادية ونظرتنا الضيقة الاعتيادية إلى الحياة وأمورنا اليومية لندلف الى مجال غريب لا نألفه يشبه عوالم الأحلام[3].

وفي سعيهم لفهم مكونات المسرح والعلاقات بينها، وضح المنظرون التشيك فرضية تقول أنّ كل شيء داخل الإطار المسرحي هو علامة. أنّ العرض الدرامي هو مجموعة من العلامات، وادركوا أنّ الأشياء العادية، انه على خشبة المسرح تكتسب دلالة أعظم مما هي في الحياة العادية. على خشبة المسرح، فإنّ الأشياء التي تلعب دور العلامات المسرحية يمكنها في تطور المسرحية أن تكتسب طبيعة وسمات وخصائص خاصة، ليست لها في الحياة الواقعية[4].

كذلك ندرك أنّ الزمن في العرض المسرحي يوجد داخل الزمن الواقعي لكنه ليس محكوما به أو بحدوده، كما ندرك أنّ المؤدين في العرض المسرحي يخضعون لنفس القوانين الفيزيقية

[1] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- م س- ص 18.
[2] م ن- ص 35، 36.
[3] انظر: م ن- ص 21، ص 36.
[4] الين استون، جورج سافونا-المسرح والعلامات-مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، مصر-1991- ص 20.

سواء داخل الزمان والمكان المسرحيين أو خارجهما، لكنهم في نفس الوقت يستطيعون تجاوزها داخل العرض.

وفي مقابل الزمن الواقعي للعرض يقف زمن العرض المسرحي الذي يتسم بخاصيتين أساسيتين هما: محاكاة الزمن الواقعي من ناحية التمثيل أو الطرح الدرامي للزمن من ناحية اخرى. والتمثيل أو الطرح الدرامي للزمن لا تحده قيود أو قواعد عدا استعداد المشاركين في العرض من مؤدين ومتفرجين لتصديق أي بنية زمنية يستخدمها العرض ويصرح بها في أية لحظة[1].

عنصر آخر على قدر كبير من الأهمية، ألاّ وهو طبيعة الوعي في العرض المسرحي، ففي العرض يتولد وعي جماعي يشترك فيه كل الحضور المشاركين في الحدث بأي دور. وتمثل قدرة العرض المسرحي هذه على تحويل الممكن والمحتمل إلى واقع، وعلى تجسيد الأفكار الكامنة في الوعي الجمعي، تمثل هذه القدرة أخطر جوانبه من الناحية الثقافية وأكثرها مناوءة للواقع السائد.

ان كير ايلام يؤكد على رمزية العرض المسرحي في كليته: " إنّ العرض المسرحي ككل- عرض- رمزي، نظرا إلى أنّ المشاهد ينظر إلى أحداثه على أنها تقوم مقام أشياء أخرى غيرها استنادا إلى الاتفاق وحده[2].

وتكمن قيمة العرض المسرحي واهميته في قدرته على تحقيق التآلف والاندماج بين البشر على المستويات الجمالية والفكرية والاجتماعية، فالعرض المسرحي يساعد على التكامل بين النظرية والتطبيق، فهو يجمع بين الخبرات النفسية / العضلية والخبرات الوجدانية والمعرفية، ويوحد الفن والتكنولوجيا ويوثق الروابط بين الممثل وبين الجمهور. ولأنّ العرض المسرحي يتميز بتنوع معارفه وفنونه وبقدرته على تحقيق التآلف والتكامل والاندماج بينهما فهو يعد بحق النموذج الكلاسيكي للنشاط الإنساني المتكامل[3].

اذ يعرف باتريس بافيس في مقالته بعنوان " من النص إلى العرض" الميزانسين Mise en scène بأنه مواجهة بين النص والعرض والجمع بين نظم دالة مختلفة، أو المواجهة بينها، في

[1] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- م س- ص 58، 59.
[2] كير ايلام-سيمياء المسرح والدراما-تر: رئيف كرم-المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ط1- ص 45.
[3] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- م س- ص 243.

زمن ومكان معينين، أمام جمهور. ويرى أنّ الإخراج لا يوجد لنظام بنيوي إلاّ عندما يتم تلقيه وإعادة بنائه من العرض من قبل متفرج ومن ثم، تنسب وظيفة للمتفرج فيما يتعلق بالأبعاد البصرية للإنتاج والأداء وهي حل شفرة الإخراج، يعني التلقي والتفسير كمتفرج، للنظام الذي صنعه هؤلاء المسؤولون عن الإخراج[1].

فالعملية المسرحية تتحقق على مستويين متزامنين: مستوى مادي ملموس يسعى الى تجسيد العرض عن طريق اختيار العمل المسرحي وإعداده للعرض أمام جمهور معين في وقت معين، ومستوى تجريدي يتعلق بعملية التطوير والتنمية المستمرة للوظيفة الثقافية الشاملة للعرض المسرحي.

كما تنقسم العلاقة بين الممثل والجمهور إلى شقين يعتمد كل منهما على الآخر: شق جمالي وشق مالي، فالمتفرج حين يشتري التذكرة يتوقع قدرا من الترفيه والمتعة الجمالية يدفع لقاءه امواله. وحين تساعد الدولة الفنان المسرحي عن طريق المعونات العامة أو يفعل ذلك أحد رعاة الفنون تبرز قضايا جديدة تتعلق بدور الفنان في المجتمع[2].

ان اختيار المخرج والمنتج عادة للعرض المسرحي وأسلوبه يخضع لعدد من الاعتبارات لا علاقة لها بالفن والجمال. وهذه الاعتبارات: 1- حجم المسرح المتاح، 2- الموقف المالي العام، 3- العائد المتوقع من شباك التذاكر، 4- صورة المسرح وسمعته، 5- المؤثرات والعوامل السياسية، 6- التجهيزات الفنية المتاحة[3].

والجمهور المسرح يفكر بعينيه أيضا، فالمشهد عنصر مهم جدا في المسرح، والاستعارات والمجازات البصرية فعالة جدا في قصة بيكيت على سبيل المثال متشردان واقفان قرب شجرة في طريق ريفي مقفر (في انتظار جودو) وامرأة تغرق ببطء في ربوة ترابية تحت الشمس (أيام سعيدة)، والأم شجاعة وهي تسحب عربتها، وجان دارك بسيفها ودرعها، وبروسبيرو وعصاه،

[1] الين استون، جورج ساقونا- المسرح والعلامات- م س- ص 218.
[2] جوليان هلتون- م س- ص 244، 245.
[3] م ن- ص 262.

ان تقاليد مسرحية طويلة خلقت هذه الصور التي أها تأثير الكلمة الملفوظة نفسه، لم تخلق المسرحيات العظيمة للدراسة أبدا بل خلقت للمسرح-يعني للعرض[1].

كما انه يمكن سرد حكاية دون كلمات، فتعاقب مجموعة من الصور في الفيلم السينمائي الصامت كاف، وحتى التعليقات التي تظهر على الشاشة أسفل الصورة قد تصبح نوعا من التدخل بعد مدة من الوقت. فقصة هاملت او مكبث يمكن ان يفهمها المتفرجون حتى لو مثلت بالإشارات والحركة فقط. فكثيرا من المشاهد في المسرح والسينما والتلفزيون تنجح تماما دون كلمات، اذ يقوم المتفرجون بالربط اللازم لاستمرار السرد بأنفسهم، ويستطيعوا ان يروا على سبيل المثال الفكرة تتكون والحبكة تتعقد والإغراء يثار والامل يحبط من غير مساعدة الحوار، وكما قال موسى هارت ان المتفرجين يمثلون المشاهد الحيوية في الدراما بقدر ما يمثل الممثلون على المسرح[2].

1- علاقة عرض- نص

ان أول مفارقة ديالكتيكية (جدلية) ينطوي عليها المسرح هي التقابل: النص – العرض. فمن المؤكد ان سيميائية المسرح يجب ان تتخذ الخطاب المسرحي كموقع دال برمته، (يساوي شكل ومادة المضمون، شكل ومادة التعبير) وهذا هو التعريف الذي يعطيه كريستيان ميتز للخطاب الفيلمي، والذي يمكننا ان نطبقه، دون تعد لمدلول الكلمة، على الخطاب المسرحي. لكن رفض التمييز بين النص والعرض يؤدي في الحقيقة، وقبل كل شيء الى الوقوع في خلط ومغالطة. ذلك لان الادوات التصورية الضرورية لتحليل كل منهما، ليست نفسها. وهذا الخلط متعدد، ويكون مسؤولا عن تحديد المواقف المختزلة إزاء الفن المسرحي[3].

وكما تقول آن أوبرسفيلد إن النص خالد سرمدي (النص القابل للحياة باستمرار... ولإعادة القراءة باستمرار (وزمني يومي، يعرض كل يوم، ولكنه لا يعيد نفسه. بمعنى أن الممثلين والمتفرجين المتغيرين، المتبدلين يواجهون تجربة جديدة قابلة للتعديل.

---

[1] بتصرف: ستوارت كريفش-صناعة المسرحية-م س-ص 175.

[2] م ن-ص 177، 178.

[3] Anne Ubersfeld- lire le théâtre 1- opcit-p 12, 13.

ومفارقة العرض، كما يقول مارتن إسلن، تكمن في ذلك الثراء الفني، من حيث كثافة النسيج، المتعدد الطبقات، الذي يعرض أمام متلقي الرسالة، يزيد من الإمكانات التعبيرية. أي بعبارة أخرى كثافة النسيج، تقابلها كثافة التعبير. وحول علاقة النص بالعرض، نعتمد على تقسيم اوبرسفيلد سواء ما يتعلق بالممارسة الكلاسيكية او ما يخص الموقف الثاني والذي يمثل الموقف الطلائعي.

1-1 الممارسة الكلاسيكية

هذا الموقف يعطي الاولوية للنص، ولا يرى في العرض المسرحي سوى وسيلة للتعبير عن النص المسرحي، واداة لترجمة مفراداته، وبالتالي فان مهمة المخرج المسرحي تنحصر في ترجمة النص بكل امانة من لغة مكتوبة الى لغة اخرى مغايرة. وهذا الموقف يفترض فكرة اساسية وهي فكرة التكافؤ الدلالي بين النص المكتوب والعرض المرئي، والشيء الوحيد الذي بإمكانه ان يتغير هو مادة التعبير حسب مفهوم هيلمسيف* Helmslev اما مضمون وشكل التعبير فيبقى هو نفسه عندما ننتقل من نظام: علامات- نص الى نظام: علامات- عرض[1].

فقد انطوت أولية النص، لدى التقليديين أو الكلاسيكيين، على تقديس، حال دون تطور الفن المسرحي وبحثه عن أدوات تعبيرية جديدة. وهكذا تحول الهالة التي تحيط بالنص، دون الانفتاح على قراءات إبداعية جديدة. وكأن أوديب أو هاملت عالم نصي مغلق وتاريخي وثابت، في حين أنه متحول. والعرض الذي يقوم في مرحلة سابقة، يغدو نموذجا أو مثالا لا ينبغي تخطيه، أو الاختلاف معه! وهكذا يظل أيضا محكوما بشيفرات زمانية ومكانية خالدة.

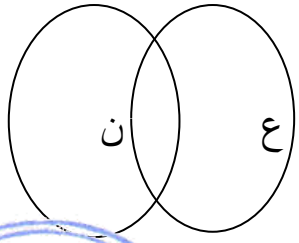
ومفهوم التكافؤ الدلالي بين النص والعرض، ما هو إلا مجرد صورة وهمية، (...) فحتى لو استطاع العرض بمعجزة ما، ان يعبر عن النص كله، فان المتفرج سوف لن يستمع الى النص بأكمله. جزء كبير من المعلومات ينمحي، وفن الاخراج والتمثيل يأتي أساسا لاختيار ما يجب تسميعه وإقصاء ما لا يجب تسميعه، اذن لا يمكن اطلاقا ان نتحدث عن التكافؤ الدلالي[2]. فاذا تم الترميز لمجموعة العلامات النصية بالحرف ن، ولمجموعة علامات العرض الممثلة بالحرف

* ولد Louis Hjelmslev 30 ماي 1965بدنمارك، لساني دنماركي.

[1] Anne Ubersfeld- lire le théâtre1- opcit-p 13.

[2] Voir : ibid- p 13.

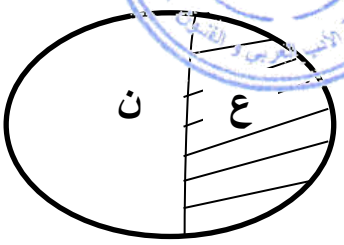
ع، فان هاتين المجموعتين، يكون لهما تقاطع غير ثابت يتغير من عرض الى آخر، ويتم الحصول على الشكل التالي[1]:



وترى اوبرسفيلد ان خطر هذا الموقف، يكمن في الرغبة في تجديد النص وتقديسه الى الحد الذي يتوقف فيه نظام العرض كله، ويكمن كذلك اكثر، في الرغبة الاوامرية في سد شفرات النص وقراءته ككتلة متماسكة لا يمكن إعادة انتاجها إلا بالاستناد على ادوات اخرى، تعوق كل انتاج لموضوع فني. والخطر الاكبر ليس في منح الامتياز للنص، بل في القيام بقراءة خاصة للنص، قراءة تاريخية مرموزة، محددة ايديولوجيا، والتي من الممكن ان يؤدي التقديس الاعمى للنص الى تخليدها.

2-1 ضد النص

وهو الموقف الأقرب إلى أن يكون السائد في الممارسة الحديثة او الطليعية في المسرح. ويمثل هذا الموقف أحيانا الرفض التام للنص، او يصبح النص -مجرد عنصر شأنه في ذلك، شأن العناصر الأخرى المكونة للعرض، كالإضاءة أو الملابس... إلخ. وهذا حسب الشكل التالي:



فيمكن لحصة ن أن تتقلص أكثر فأكثر، بل يمكن ان تؤول الى العدم، وهذه هي اطروحة ارتو، ليس كما اقرها هو بلا شك، بل بالشكل الذي مرارا فهمت فيه خطأ، على انها رفض جذري لمسرح النص، انه شكل اخر للوهم، العكسي والتماثلي مع الموقف السابق[2].

[1] Voir : opcit- p 13.
[2] ibid- p15.

ويرى كير إيلام في كتابه (سيمياء المسرح والدراما) أن من المنطقي التسليم بأولوية النص، ولكنه من المنطقي كذلك أن ندعي أن العرض، أو على الأقل العرض الممكن، أو نموذج العرض على الأقل، هو الذي يضبط النص المكتوب في تشكله الحقيقي. وان السبب الرئيسي في الخلط القائم، وبشكل خاص في التحاليل السيميائية للمسرح، يأتي من رفض التمييز بين ما ينتمي الى النص وما ينتمي الى العرض. "فالنص له وجود داخل العرض، في شكله الصوتي، كوحدة فونيمية Phonè، وله حضور مزدوج، يسبق العرض اولا، ثم يصاحبه ثانيا"[1].

فيؤكد سد فيلد انه " قد يأخذ مخرج فيلم نصا عظيما ويصنع منه فيلما عظيما، او يأخذ نصا عظيما ويصنع منه فيلما رديئا، لكنه لا يأخذ نصا رديئا ويصنع منه فيلما عظيما، هذا محال"[2]، واعتقد ان هاته المعادلة التي يطرحها سد فيلد، تنطبق ايضا على المسرح، فلا يمكن لنص رديء من حيث البنية الدرامية ان يصنع عرض مسرحي جيد. وهنا يتضح الدور المهم الذي يلعبه النص، حتى لو كان مجرد كانفا يعتمد عليها المخرج، فمن الضروري ان تحتوي هاته الاخيرة على الاسس الدرامية والفنية والجمالية التي يبنى عليها العرض.

فالكاتب والمنفذين لا يشكلون إلا نصف العملية كلها، النصف الآخر هو الجمهور وردة فعلهم، فبدون الجمهور لا دراما، والمسرحية التي لا تنفذ هي مجرد أدب، وحين تنفذ المسرحية فإما ان تنجح او لا تنجح، مما يعني انه إما ان يجدها الجمهور مقبولة او لا[3].

ويعد النص الدرامي عنصر ثابت لا يتغير في صيغته النهائية، فحتى حين يتم تناوله من طرف المخرج، يظل في صيغته الأصلية، عكس العرض المسرحي، الذي يمثل حدث فرجوي مباشر يقدم في الحاضر، مع استحالة تكراراه. فالعرض ينتهي بمجرد تقديمه. لهذا تعد مقاربة العرض المسرحي لها خصوصية، وتطرح اشكالية لأنها ترتبط بالوقتية، ولان اللحظة المسرحية لا تستمر الا اثناء تقديمها.

يؤكد عليها بافيس هي كيف يشتغل النص داخل العرض، سواء كتداول لفظي بين الممثلين، أي مسموعا ومطبوعا بأصواتهم، اجسادهم وحركاتهم ثم مقاربة النص ضمن سياقه

[1] Opcit- p 16.

[2] سد فيلد-السيناريو-م س-ص 236.

[3] مارتن اسلن-تشريح الدراما-م س-ص 26، 27.

الدراماتورجي، لتحديد زمكانه، قراءات الممثلين له، تدخلات السينوغراف، المخرج، مصمم الملابس[1].

كما يقترح بافيس ضرورة الانطلاق من أسئلة أساسية للشروع في سلسلة التحقيقات منها، هل سبق ان قرأ المتلقي النص او عاينه ملعوبا من قبل؟ ان كان ذلك، فالنص الملعوب لابد ان يبدو أمام المتلقي الآن مختلفا عن النص الأصل الذي تم تلقيه في صمت (القراءة)، فتحيين النص الدرامي بالعرض سيطرح – لامحالة- أمام المشاهد/ القارئ فيما قبل جملة من الخاصيات التي افتقدها عند قراءته للنص المكتوب، ومنها طريقة تداول النص، نطقه، توزيعه بين الممثلين وتفعيله بحركاتهم ولعبهم وهو ما سيضفي معنى إضافيا على النص الأصل[2].

ولأنه أيضا تقع مسؤولية تنظيم نظام العلامات المسرحي، على المخرج، بينما الكاتب الدرامي يعتبر منشئ نظام العلامات اللغوي، فان المخرج اليوم يتحكم في الشكل المسرحي (كمقابل للشكل الدرامي) ويتطلع بمهمة تنظيم نظم المسرح الدالة الموجودة في متناوله (الإضاءة، المناظر، الإكسسوار.. الخ) في عملية مشفرة تلائم إنتاج النص[3]. وإذا فشل المخرج في مهمته هذه، فلن يكون للعرض معنى بالنسبة للمتفرج. ان محاولة إضفاء المعنى على نظام علامات رديء التنظيم يمكن ان يكون تجربة تبعث على الإحباط واللامعنى، وهي علامة على الفشل الفني للمخرج بصفة عامة. "علاوة على انه كلما نشكو من ان عرضا ما اساء الى النص، فنحن بالتأكيد نعني ان المسرحية قائمة ولها كينونتها ووحدتها قبل بداية العرض"[4]. وبين المدافعون عن أولوية النص الدرامي والمدافعون عن أولوية نص العرض، فان الفرق بينهما كبير جدا الى درجة تجعل من نص العرض عملا مستقلا بذاته. "وعليه فالمخرج من حقه ان يسمح له ان يجري اية تغييرات على النص الدرامي يراها مناسبة لعرضه، وتأييدا لهذا الرأي الأخير، فان المدافعين عن نص العرض أيضا يشيرون الى:

- ان المسرحيات القديمة تحتاج الى تحديث، وإلاّ فإنّ الجمهور لن يتجاوب/يتفاعل معها.
- ان المخرجين لا ينبغي ان يسمحوا بما من شأنه تشويه رؤاهم[5].

[1] Patrice Pavis- analyse des spectacles- édition nathan- 1996- p 183.
[2] ibid-p 184.
[3] انظر الين استون، جورج سافونا-المسرح والعلامات-م س-ص 142.
[4] ايجيل تورنكفيست-الدراما خارج المسرح-م.س-ص 10.
[5] م.ن-ص 10، 11.

من جانب آخر، تؤكد فيشر ليشته أن الحضور – ولو غير موسط -يتشكل دائما عبر إستراتيجيات الوسائط، وهذا يعني أنه لا حضور بمعزل عن الوسيط بما في ذلك جسد الممثل. كما أن فيشر ليشته ترى أن الفرجة الحية تتشكل من خلال الوجود المادي للمؤدين والجمهور في الفضاء الزمكاني نفسه... مع فيشر ليشته، إذن، أصبح مفهوم الوسائطية جزءا لا يتجزأ من تعريفها للمسرحة theatricality والفرجوية/ الأدائية Performativity[1].

ولعل أبرز خصائص 'مسرح ما بعد الدراما' التي تميز الموجة الجديدة من الإبداعات المعاصرة، هي: اللاتسلسل الهرمي non-hierarchy بين كل مكونات دراماتورجيا العرض المسرحي. فإزاحة التراتبية المبنية على تمركز وسيطة مكونات على حساب أخرى هي أيضا استفزاز لهيمنة السرد الأحادي والتطور الخطي للأحداث والدراماتورجيا التقليدية، حيث يمنح كل مكون من مكونات الفرجة المسرحية نفس المستوى في تحديد التجربة ككل[2].

2- مفهوم ما قبل الاخراج المسرحي Le concept de la pré-mise en scène

يحدد باتريس بافيس مفهوم ما قبل الاخراج المسرحي بأنه " فرضية يتضمن بمقتضاها النص الدرامي، قبليا، وبدرجة او بأخرى من الوضوح، ارشادات لإنجاز الاخراج المسرحي – الأمثل-". ذلك ان تقسيم النص الدرامي الى حوارات يقدم منذ الوهلة الاولى رؤية هي في الوقت ذاته درامية، وكل إخراج مسرحي يأخذ ذلك بالضرورة بعين الاعتبار".

ويضيف بافيس نقلا عن ستيان* J. Styan أن " ما قبل الاخراج المسرحي غالبا ما يقرأ (...) في إيقاع الخطاب أو الحركة، أو عبر تغيير أو تعزيز أسلوبهما أو طريقتهما. وهذه العناصر الايقاعية في النص تشكل قياس القيمة المشهدية للمسرحية"[3].

وإذا قسمنا النص الدرامي إلى نصين اثنين هما النص الرئيس أو نص الحوار الدرامي والنص الثانوي أو نص الارشادات المسرحية، فإنه وانطلاقا من مفهوم ما قبل الاخراج المسرحي، يتواجد نص آخر يمثل – التصور الاخراجي- للمؤلف، وهو النص الذي قد يسمى ب " نص ما قبل الاخراج المسرحي" Le texte de la pré-mise en scène، أو النص

[1] خالد امين، محمد سيف-دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج-م س-ص 24.
[2] م ن-ص 31، 32.
* أستاذ، مؤرخ مسرحي، كاتب ومخرج مسرحي، من مواليد 06 جويلية 1923 بلندن، توفي 01 جويلية 2002.
[3] Patrice Pavis- dictionnaire du théâtre- opcit-p 305.

الفرجوي للمؤلف، والنص الفرجوي المتضمن في النص الدرامي، وبالطبع يختلف النص الفرجوي للمؤلف عنه للمخرج المسرحي، فهما أمران مختلفان.

اذا كان مفهوم ما قبل الاخراج المسرحي، كما حدده بافيس، والذي يرى بوجود نص ركحي للمؤلف، وهذا ما يدعو لبعض التساؤلات منها:

كيف يصيغ الكاتب الدرامي نصه الركحي؟ وما هي الأدوات التي يوظفها لذلك؟، وهل يترجم الكاتب مثل هذا النص إلى نص لساني قابل للقراءة؟.

المحاضرة الثالثة

ارسطو والعرض المسرحي

يلخص ارسطو في كتابه " فن الشعر" رأيه في عنصر الفرجة أو المنظر- كما يلي: " حقا إنّ للمنظر المسرحي جاذبية عاطفية خاصة به، لكنه أضعف عناصر العمل الدرامي فنا وأقلها ارتباطا بفن الشعر، فقوة تأثير التراجيديا لا تعتمد على العرض والممثلين ولا يؤثر غيابهم فيها. أضف الى ذلك أنّ المناظر الباهرة تعتمد على فن ومهارة عامل الآلات في المسرح لا على فن ومهارة الشاعر"[1].

تشريح ارسطو للتراجيديا وتحليلها إلى نص وأداء تمثيلي ومؤثرات مسرحية يخلق انطباعا لدى القارئ بأنّ العرض المسرحي ما هو إلاّ جماع من فنون متجاورة تنظمها علاقات مفككة واهية، وليس فنا يدمج فنونا عدة في فن واحد مركب قائم بذاته. لقد أكد جيرار مانلى هوبركنز أنّ الشعر لا يتحقق إلاّ عند قراءته، فالنصوص المسرحية لا تتحقق إلاّ في العرض المسرحي[2].

ان موقف ارسطو يشتمل على ثلاث عيوب واضحة، أولها وأخطرها هو إنكاره لوجود فن العرض المسرحي كفن مستقل عن فن الشعر الدرامي، أما الخطأ الثاني الذي يعيب ارسطو فهو نظرته إلى خيال المؤلف المسرحي كخيال أدبي خالص أو خيال تغلب عليه الصفة الأدبية. إنّ مهمة الكاتب المسرحي إدماج الكلمة والصورة كأساس لعرسحيته، فنصه لا يعدو أن يكون عنصرا في مزيج مركب من الأساليب الجمالية التي تتحد لتولد عملا مرئيا مسموعا.

والعيب الثالث والأخير في نظرة ارسطو إلى العرض المسرحي عيب دقيق لا يسهل اكتشافه، لكنه لا يقل قوة عن العيوب الأخرى، في تأكيد حجته وتعرية نظرته الأرستقراطية المترفعة إلى الفن. أنّ العرض المسرحي فن جماهيري شعبي ينفتح على العامة والأميين، أما القراءة فهي فن الخاصة ونشاط فردي. وفي تفضيله للنص المقروء على العرض ينطوي موقف

[1] ارسطو- فن الشعر- ت: ابراهيم حمادة- مكتبة الأنجلو المصرية، مصر- ص 29.
[2] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- م س- ص 31.

ارسطو على رفض ضمني لشكل فني جماهيري يسهل فهمه وتذوقه لصالح شكل فني خاص لا يفهم قواعده إلاّ القلة[1].

يتحدث ارسطو في كتابه – فن الشعر- عن مجموعة من العناصر التي تدخل في تكوين المأساة، وهي كالتالي: الحبكة، الشخصية، الفكر، اللغة، الموسيقى والمنظر المسرحي Spectacle، وعندما يذكر ارسطو أنّ المنظر عنصر اختياري ضمن هذه العناصر يترتب على ذلك أنّ المأساة في مفهومه يمكن أن توجد بمعزل عن الحدث الأدائي. وما يهمني في هذا السياق أنّ الحبكة أو الفعل الدرامي لا يوجدان إلاّ في لحظة العرض فقط ولا يمكن أن يكتسبا معنى أو ماهية بعيدا عن العملية الأدائية[2]. يترتب على ذلك عدم وجود تعريف واحد لماهية الحبكة أو الفعل حتى في حالة المسرحية التي تستند إلى نص مكتوب، ذلك لأنّ كل عرض يعيد تعريف هذه العناصر الأدائية. وهكذا يصبح الهدف من عملية الأداء هو إيجاد خبرة مكثفة لكل من يشارك فيها وليس مجرد محاكاة لفعل أو حالة شعورية موجودة مسبقا وطبقا لنموذج حدده النص[3].

كما يتعرض أرسطو في كتابه فن الشعر للتطهير، التي اصبحت فيما بعد محور التنظير والجدل حول العرض المسرحي، وقد جاءت إشارة ارسطو إلى التطهير في قوله: " يمكن إثارة الخوف والشفقة عن طريق المشاهد المرئية، كما يمكن إثارتها أيضا من خلال البناء الداخلي للمسرحية، وهي الطريقة الأفضل التي تدل على تميز المشاعر. فالحبكة ينبغي أن تبنى على نحو يجعل السامع حتى وإن لم يرها يرتعد خوفا ويذوب شفقة حين يسمعها "[4].

ويميز ارسطو بين الحكاية وأسلوب روايتها- أي انتظامها في حبكة- إلى درجة تجعله لا يرى فرقا بين تقديم مسرحية أوديب على خشبة المسرح وبين روايتها شفاهة. فالحبكة هي الأساس عنده وليس العرض، ومما لا شك فيه أنّ الاستماع إلى مسرحية أوديب يثير مشاعر الرعب والشفقة، ولا يحتاج المستمع إلى رؤية عيني أوديب الداميتين ليشعر بالرعب إزاء ما فعل. ورغم ذلك فحين نراه على خشبة المسرح وقد فقأ عينيه فإننا نواجه تجربة تختلف عن

[1] م س- ص 32، 33.
[2] جوليان هلتون- اتجاهات جديدة في المسرح-ت: امين الرباط، سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، مصر، 1995- ص 20.
[3] م ن- ص 20، 21.
[4] فن الشعر- م س- ص 49.

تجربة الشعور بالصدمة الأخلاقية أو التطهير، فانهياره الجسدي، وضعفه، واعتماده الكامل على معونة الآخرين وقيادتهم، كلها مظاهر تفصح عن سقطته وتثير الشفقة أكثر من أي كلمات.

وبالمثل حين يشرع الملك لير في تمزيق ملابسه أثناء العاصفة يفصح المنظر عن معاني تتجاوز الكلمات التي يتفوه بها ولا يمكن أن ندركها إلاّ حين نراه. صحيح أنّ الخيال يمكن أن يخلق مخاوف أكثر هولا من المواقف التي توحي بها، ورغم ذلك فبعض الوقائع تبدو في أشد حالاتها هولا ورعبا حين نشاهدها[1].

فحين نرى الملوك يتعثرون في ظلام الأسى وقد أصابهم البؤس بالجنون، كل هذا يجعلنا نتردد في التعميم القاطع حين نسأل عن هدفها الأخلاقي أو الفني. قد يكون هدفها التطهير كما قال ارسطو، فقد نشعر بالشفقة على هؤلاء الضحايا الذين تعرضوا لغدر الأقدار، وقد نشعر بالخوف من أن يصيبنا ما أصابهم رغم أننا لسنا ملوكا مثلهم، لكننا قد نشعر أيضا، كما قال نيتشه، بالذهول التام والحيرة، وبنتابنا إحساس بالعبث واللاجدوى[2].

تعتبر الهيمنة المسبّقة للسطور في المسرح متجذرة بعمق فينا، ونحن ننظر غالبا إلى المسرح باعتباره مجرد انعكاس فيزيقي للنص المكتوب، إذ أنّ أي شيء معزول عن المكتوب في المسرح، وغير منضو ضمن سطوره أو محدد بدقة بواسطته، يلوح لنا باعتباره جانبا من الإنجاز الركحي، ويحتل وضعية دونية عن الكتابة.

يرفض آرطو بكيفية تامة هيمنة النص المكتوب لفائدة مفهوم أكثر شمولا وعمقا للنص الدرامي، وينظر إلى النص الدرامي باعتباره عملا في طور الإنجاز، أو صيغة غير مكتملة للنص المطلوب تحقيقه. فدراماتورجيا النص الدرامي تتخللها فجوات وثقوب تستدعي ملأها من طرف المخرج وكل فريق العمل. وبالنسبة لدريدا، فإن آرطو يرغب في التخلص من التصور المحاكاتي للفن والجماليات الأرسطية. أما رؤيته للنص/ العرض فتستفز الهيمنة السابقة للكتابة الدرامية، مثلما تقصي مغالطة التمثيل المسرحي الخطي. وهو بذلك ينتصر

[1] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- م س- ص 280، 281.
[2] م ن- ص 282.

لدراماتورجيا ركحية كما تمثلها وهو يشاهد الرقص الباليني سنة 1931 بالمعرض الكولونيالي بباريس، حيث قال: "تتحرر لغة فيزيقية جديدة مؤسسة على الرموز عوض الكلمات. هؤلاء الممثلون بلباسهم الهندسي يبدون وكأنهم هيروغليفات متحركة."[1].

نفي النص المسرحي

وعلى الرغم من المواقف الراديكالية من النص التي تبناها العديد من المخرجين كذريعة للتخلص من عبء اللغة، فقد كان للعديد من الكتاب رأي مغاير لهذا الموقف، مادام النص في نظر كوبو وفيلار هو المصدر والهدف، كما أنه لا يوجد إخراج غير ما هو مكتوب في النص، إضافة إلى أنّ المبدع الحقيقي في المسرح هو الكاتب. لكن من المفارقة أنّ فيلار نفسه سيعلن سنة 1941 أنّ المبدعين الحقيقين في السنوات الثلاثين الأخيرة من القرن العشرين هم المخرجون. وهذا مؤشر على أنّ الاتجاه المشترك في الكتابة سيعتمد على توحيد العناصر (النص، المخرج، الممثل) رغم طغيان النص/ المخرج، كما أنّ الممثل لم يعد ينتمي إلى عنصر مسرحي واحد هو النص، بل إلى المخرج والعناصر الأخرى مثل السينوغرافيا، الفضاء المسرحي وكذا الديكور الذي استبدل بأدوات تخدم تحرك الممثل[2].

لقد رفض كل من مسرح القسوة والمسرح الحي النص، "المسرح عند ارتو ليس ثابتا ظاهرا للعيان، وإنما هو كامن كذهب الكيمياوي في العصور الوسطى، لا ينطلق، حتى تتعامل عليه قوى أخرى. من أجل هذا هو يرفض النص- لأنه ثابت ونهائي، بينما المسرح في نظره يحدث فور الساعة، يحدث لتوه وبحضور الفنانين والمتفرجين، ولا يمكن أن يحدث سابقا على هذا الحضور- لا يمكن أن يحدث في ذهن فرد- ولا على أوراق جمعها وسودها"[3].

لهذا يتخيل ارتو فنا مسرحيا يتخلق على المسرح ولا يتخلق خارجه، يتخلق من الدفع والجذب بين عناصر العرض المسرحي المختلفة، وتنشأ فيه الحركة والشكل تلقائيا، بحيث لا تنتقى وحسب امكانية التصور المسبق لهذه الحركة، بل تصبح كل حركة اصلية، لا تتكرر فيما بعد[4].

---

[1] محمد سيف، خالد امين- دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج- م س- ص 17.
[2] بول شاوول- المسرح العربي الحديث- رياض الريس للكتب والنشر- لندن- 1989- ص 79، 80.
[3] ابو الحسن سلام- حيرة النص المسرحي- دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر- 2007- ط4- ص 202.
[4] م س- ص 203.

يرى جورج ولورث أنّ مصادر الشكل في مسرح الطليعة هي مسرح آرتو، " فالواقع أنّ كل المسرحيات التي ظهرت في حقل الدراما التجريبية الطليعية لها أصل مشترك، لأنها جميعا منبثقة من افكار انتونان آرتو"[1]، كما أنّ افكار آرتو في المسرح وفق تنظيراته قد سبقه إليها كل من ادولف آبيا، وكذلك فوسوفولد مايرخولد.

ويمتاز المسرح الطليعي ببعض الخصائص منها:

- التخلي عن الوحدات والقيود القديمة، ومحاولة التخلي أيضا عن القيود الحديثة.
- التعويل على الرمز، وفي ذلك مسحى تجريدي.
- ايجاد لغة جديدة ذات ايحاءات مركبة تشكل غاية في حد ذاتها.
- الاستناد إلى عناصر فكرية وفلسفية رافضة للوجود وللواقع شكلا ومضمونا.
- التخلي عن الترابط المنطقي للأحداث.
- إبراز التناقضات الحيوية للشخصيات بعضها بعضا، وبينها ونفسها.
- الإيقاع السريع.
- التفريغات في الحدث.

ميل الشخصيات الطليعية إلى المنطقية، حيث يغلب الفكر في تلك المسرحيات على الشعور، فهي مسرحيات فكر قبل أن تكون مسرحيات شعور. وهنا تغلب الأفكار على عنصر الفرجة.

- مغزى تلك المسرحيات فيه حض على رفض الوجود، وفيه دعوة لكسب التأييد لقضية أو فكرة فلسفية غالبا.
- كثيرا ما تعتمد الأحداث على التوازي وكذلك يعتمد بناء الشخصيات ككل[2].

لكن المسرحية الطليعية تختلف وفق اتجاهاتها الموضوعية أو علتها الغائية، فالملحمية غير العبثية، وهما غير السريالية من حيث الأهداف، ومن ثم أساليب الكتابة "مادة وشكلا وتعبيرا"، فالفاعل في المسرحية الملحمية (نائب عن طبقة) وهو فاعل اجتماعي، وفي التسجيلية فاعل لأحداث تاريخية، والفاعل نائب عن الإنسان، وفي العبثية فإنّ الفاعل الدرامي

[1] م ن- ص 207.
[2] م ن- ص 209.

تجريدي، لأنه غائب يحرك حاضرا وهو نائب عن الإنسان أيضا، ولكنه نائب تجريدي أي في المطلق، وليس في حيز اجتماعي تأسس على حدث تاريخي وليس هدفه الإستعانة بوثيقة أو منشور بهدف خلق التهييج السياسي والتحريض كما هو الحال في المسرح التسجيلي[1]. فالحديث عن المسرح الحديث هو حديث متمركز حول العرض.

[1] م س- ص 209.

المحاضرة الرابعة

نظرية العرض المسرحي

إذا كان العرض الكلاسيكي يقدم نفسه كقسم خارجي وثانوي للنص، فلأنه لا يرتبط بمعنى العمل الملعوب، بل يمنح فنا إضافيا للكلام. فبمجرد ما ينحصر الفن المسرحي ـ حسب هيغل ـ في الإنشاد، والإيماءة، والفعل، فقد يبقى الكلام هو العنصر المحدد والمهيمن. ويمكن للإنجاز المسرحي أن يستعمل جميع الوسائل الحركية التي أصبحت مستقلة عن الكلام الشعري.

يستشف من مقولة هيغل ـ حسب باتريس بافيس ـ أنّ النص والعرض عنصران مستقلان بالتمام والأكثر من هذا، إن شعرية أرسطو، اعتبرت الخشبة مظهرا ماديا محقرا لروح الدراما. ولعل هذه الجمالية التقليدية ذات المنزع الأفلاطوني مرتبطة بسلطة النص وهيمنة الكلام. وهو المنزع الذي وسم المسرح الغربي حتى ظهور الحركات المسرحية المعاصرة في القرن العشرين. وهذا ما عبر عنه "آرتو" عندما رأى أن الإخراج لم يحقق ذاته ما دام في ذهن المخرجين الأكثر تحررا، مجرد وسيلة عرض وتقديم وعبارة عن أسلوب تقني لإظهار النصوص العظيمة، ونوعا من "الوسيط الفرجوي" دون أن يمتلك دلالة خاصة به. وبذلك، لم تسمو قيمته لأنه ظل مختفيا وراء الأعمال التي سعى الى خدمتها. إضافة، إلى أنّ الفائدة الكبرى للعمل المعروض تضل قابعة في نصه.

"ان النص المسرحي الذي لا يشكل إلاّ جزءا من العرض المسرحي، وهو جزء لا يعد أساسيا في تحديد هوية العرض على أية حال"[1]. ولكنه أيضا يمثل النص الدرامي قاعدة لاشتغال كل من الدراماتورجيا والإخراج والسينوغرافيا، ذلك لأنّ النص الدرامي من أكثر النصوص امتلاءا بالدلالات والمعاني، ف آن اوبر سفيلد ترى انه نص مثقوب، أي يتضمن على فراغات تنتظر ملئها من قبل – الدراماتورج، المخرج، السينوغراف، الممثل..الخ لتحويله إلى فرجة.

وقد يبدو العرض المسرحي وكأنه يرتكز على تقبل الممثلين لشخصيات وماهيات غير حقيقية كما يرتكز أيضا على تقبل الجمهور لهذا الوعي المزيف، ولعل السبب الذي أدى

[1] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- م س- ص 22.

بأفلاطون إلى استبعاد الشعراء وخصوصا اولئك الذين يكتبون الدراما من جمهوريته المثالية. لكن تقبل الممثلين للشخصيات غير الحقيقية وللوعي المزيف وتقبل الجمهور لذلك لا يعتبر شرط مبدئي حتى يبدأ العرض، فبدون التسليم بوجود هذه الماهيات المزيفة وبدون تقبلها لا يمكن للعرض أن يبدأ، ولكن حالما يبدأ العرض تكشف هذه الماهيات عن نفسها كجزء من عملية حقيقية وليست عملية مصطنعة، ويرجع هذا إلى الزيف النسبي والدينامي الذي يجمع كل من الفضاء المسرحي والزمن والشخصيات نفسها.

ومن ثم فإنّ الممثل لا يصبح مدعيا أو كاذبا عندما يقوم بأداء دور شخصية أخرى ذلك لأنّ هذه الشخصية أثناء عملية العرض تصبح جزءا فعليا من ذات الممثل الدينامية. وهذا ليس بجديد، فرؤية شكسبير للعالم كخشبة مسرح اختزلت دون أدنى مجهود التصور الدينامي عن الذات والذي من خلاله يؤدي الانسان في حياته أدوارا عديدة[1].

وإذا كانت مشاهدة افعال التجسيد والتجسيد هذه على خشبة المسرح تمثل في نظر البعض نوعا من "الهروب"، فإنه هروب يستحق أن نوليه اهتماما كبيرا بدلا من تجاهله وإدراجه تحت باب الترفيه والمتعة، كما يستحق منا أن نتساءل عن مصدر المتعة فيه[2].

ان الإرهاصات الأولى للتحول في الاتجاه نحو العرض كنشاط يمكن إخضاعه للتحليل، ويمكن استحداث نظريات حوله نجدها في اسهامات مسرحيين مثل قسطنطين ستانسلافسكي وبرتولت بريشت اللذان امتلكا مهارات ممارسي المسرح، بالإضافة إلى مهارات الكتابة والنقد. ينتمي كل من ستانسلافسكي وبريشت الى نمط أوروبي قديم(تجاهله العالم المتحدث بالإنجليزية) من الكتاب الذين اضطلعوا بعرض أعمالهم(تماما مثلما فعل شكسبير) أي أنهما ينتميان إلى تراث من الشخصيات الفاعلة التي اكتسبت سمة المفكرين[3].

ان المسرح الأوربي في واقع الأمر، ارتكز على مقولة مفادها أنّ الفكر فعل، وذلك على العكس من المسرح في الدول المتحدثة بالإنجليزية. ومن هنا فإننا إذا نظرنا في الخلفيات

[1] جوليان هلتون- اتجاهات جديدة في المسرح- م س- ص 21.
[2] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- م س- ص 26.
[3] جوليان هيلتون- اتجاهات جديدة في المسرح- م س- ص14,

المعرفية والعملية للكثير من صانعي المسرحي الأوروبيين سنجد انهم نظروا إلى كل الأفعال الإبداعية والنقدية المتضمنة في العرض وذلك كجزء من عملية واحدة.

لكن على الرغم من أنّ الاتجاهات الأوربية من التداخل المتبادل بين النظرية والتطبيق قد بلغت من التقدم ما يفوق كثيرا مثيلاتها في الدول المتحدثة بالإنجليزية حيث ينظر الفنانون الممارسون الى المنظر باعتباره يقف على رف نقدض منهم، فإنّ المناهج الفعلية الخاصة بالتعليم المسرحي في الدول المتحدثة بالإنجليزية تشير - للمفارقة- العربية- بعدم وجود ذلك التقسيم بين النظرية والتطبيق بطريقة تتفوق على المناهج الأوروبية الأخرى. ففي ألمانيا وفرنسا- على سبيل المثال- تكاد تنفصل دراسة المسرح(في مستواها الجامعي) تماما عن التدريب والممارسة العمليين. لكن رغم ذلك فإنّ المسرح المتحدث باللغة الانجليزية ينفتح قليلا على الخبرات الخصبة للمسرح الأوروبي. ولذا نجد أعمال مسرحيين مثل جروتفسكي Grotovski، كانتور Kantor، وداربوفو وشتاين Stein، وغيرهم تفرض تأثيرها خارج حدود دولهم الأوروبية، كما أنّ ما قدمه بيتر بروك لم يعد بعيدا كل البعد عن التيار المسرحي في الدول المتحدثة بالإنجليزية[1].

ان العرض المسرحي-كما يتضح من الشكل-نتاج ثلاثة قوى: الممثل، والفضاء المسرحي والزمن. وقد تم استبعاد في هذا النموذج عنصر النص، وذلك لسببين رئيسيين، أولا، توجد بعض الأنماط من العروض مثل العروض الإيمائية التي لا يوجد لها نص مكتوب، وذلك لأنّ الإيماء يعتمد على الصورة، بينما يعتمد النص المكتوب على الرمز.

ثانيا، حتى في حالة وجود نص مكتوب كمصدر للعرض فانه يتحول في النهاية الى مجرد عنصر ضمن منظومة العرض. كما لا يتضمن هذا النموذج ايضا أية إشارة الى الجمهور ذلك لان الممثلين يمكن لهم أن يؤدوا في غير وجود الجمهور، وإن كان من العبث وجود عرض منتظم بهذا الشكل[2].

[1] جوليان هيلتون- اتجاهات جديدة في المسرح- م س- ص14،15.
[2] م ن-ص 20.

ويمتاز المسرح بتعدديته النصية المعقدة Polytextuality، والمقصود بذلك مجموعة النصوص التي يطرحها العمل المسرحي الواحد، باعتباره عملا ابداعيا معقدا، متمثلة في النص المكتوب للمؤلف ثم النص الشارح الذي يطرحه المخرج ثم النص كما يتلقاه المتفرج[1].

هذا يؤدي بنا إلى إعادة النظر في فكرة استبعاد الجمهور من النموذج السابق، فإذا نظرنا إلى الجمهور في ضوء ما ذكرناه سنجد انه يسهم بدوره كمؤدي تماما مثلما يفعل الممثلون فوق الخشبة. إنّ ما يميز العرض المسرحي عن العرض السينمائي حيويته وانفتاحه على مشاركة الجمهور، والجمهور يشارك في العرض المسرحي بالمعنى الحرفي، فحضوره يشكل قوة تعمل على تركيز الأداء والخبرات التي يقدمها الممثلون فوق الخشبة[2].

[1] م س-ص 32.
[2] م.ن-ص 21.

المحاضرة الخامسة

رؤى نوعية وتاريخية عن جماليات العرض

ان تاريخ الإخراج المسرحي، من حيث جماليات العرض، يمكن تقسيمه بشكل عام إلى ثلاث مراحل، اتسمت بعمليات التقليد، وبتعظيم شأن الإيهام، وتعظيم الإيهام على التوالي:

1- **المرحلة الأولى** التي استغرقت ما يقرب 2000 عام، من تأسيس الدراما في أثينا في أواخر القرن السادس قبل الميلاد حتى تطور مسارح الهواء الطلق الأوربية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر، وتتميز بالعرض المفتوح خارج الأبنية المغلقة، والحضور الجماعي، والبعد الديني، وبالنصوص الشعرية والمعقدة غالبا، وبتقديم الممثل لنفسه صراحة على أنه ممثل، وبمجموعة من تقاليد العرض الوظيفية، مثل تصميم الأقنعة لتدل على النوع والمكانة الاجتماعية في المسرح الإغريقي، وغيرها من التقاليد. والممثل يلعب دوره كرمز، ولذلك فإنه يمارس عمله على قوى الخيال لدى المتفرج، والمتفرج بدوره يدعى إلى العمل، في تواطؤ إبداعي مع الكاتب المسرحي والممثل، نحو تحقيق كامل للنص المؤدى.

2- **المرحلة الثانية**، والتي بدأتها المسارح المستقلة في أواخر عصر النهضة والتي تشكل الأسلوب السائد في العصر الحديث، تتميز بالعرض المغلق، والأساس التجاري، وبالتالي الجمهور الذي ينتمي الى طبقة معينة، والمرتكز الدنيوي، والمشروع الطبيعي الذي سعى إلى تمثيل الحياة على خشبة المسرح بدقة فوتوغرافية ولهذا تطور مفهوم " الحائط الرابع" الذي بارتباطه باستخدام الإضاءة الاصطناعية (الشموع، الغاز، الكهرباء) يضع حدودا ثابتة بين فضاء العرض وفضاء الجمهور، واجيال لاحقة من الممثلين المدربين على تمييع الفرق بين الممثل والدور. وبالتالي فإنّ موقف المتفرج يتسم بأنه يجمع بين التوحد واختلاس النظر في آن معا. إنّ المتفرج وهو يدخل إلى العالم الوهمي المحكم الخاص بالقص ويتورط في التوحد مع الشخصيات الدرامية، يكون في موقف سلبي متواطئ، وتعتمد لذته على تعليق عدم تصديقه الذي يرغب فيه. ولا يمكن القول بأنّ نصوص المسرح الإيهامي والتي تحاول أن تكون بمثابة إعادة

إنتاج مشابهة للكلام اليومي ليست نصوص شعرية، فقد تطور النص الفرعي الرمزي على يد الكتاب الطبيعيين امثال ابسن وتشيخوف وأشهر نصوص المسرح التعبيري الذي قدمه كتاب مثل سترنديرغ وبيراندييللو على الرغم من ذلك.

3- **المرحلة الثالثة** وتتميز بجماليات لا إيهاميه تظهر في إبراز وسائل التمثيل من أجل الحفاظ على مساحة نقدية بين المتفرج والعرض. وقد ارتبطت بنوع خاص بالإبداع المسرحي لمايرهولد وزملائه من روسيا ما بعد الثورة وابداعات بسكاتور وبريشت في ألمانيا أثناء العشرينات وأوائل الثلاثينات من القرن العشرين، والتي اتسمت بالصبغة التعليمية والموجهة لخدمة توجهات سياسية واجتماعية معينة، وهذا البعد الجمالي للأبعاد يكشف إلى حد بعيد عن عودة إلى طرق التمثيل القائمة على التقاليد في المسارح الإليزابيثية ومسارح العصور الوسطى والمسرح الإغريقي. وحتى بريشت يقر بالفضل المباشر للمسرح الإليزابيثي عليه، والذي كان في حد ذاته مرتكزا لانطلاق أشكال كلاسيكية.

وفي إطار هذا التراث المضاد للإيهام والذي اعطى في وقت مبكر، ربما بشكل لا يستحقه، دورا مستقبليا- فقد منح المتفرج مرة اخرى دورا ايجابيا بعد تلك اللمسة البريشتية، إنّ العرض يقدم صراحة باعتباره عرضا وبالتالي تم هدم التوحد العاطفي، من جانب كل من الممثل والمتفرج، من خلال التلى الوهمية. إنّ اهتمام المتفرج، هو ما يوجه إلى الأمام، من الأداء إلى الواقع الاجتماعي الذي يعبر عنه[1].

وثمة علاقة متبادلة لابد من وضعها بين جماليات العرض التي سبق تناولها في النموذج ذي المراحل الثلاث والخاص بتاريخ الإنتاج المسرحي، وبين التصنيف النصي للشكل النصي، وتكون كالآتي:

الجماليات المسرحية	الشكل النصي
1- عمليات وضع التقاليد	الكلاسيكي
2- الافراط في الوهم- أو الايهام-	البورجوازي

[1] الين استون، جورج سافونا- المسرح والعلامات- م س- ص 131، 132، 133.

3- مناقضة الوهم الراديكالي[1]

وقد اكتسب المسرح وظيفة معمل للتاريخ والثقافة يمكن أن يتم فيه تقييم الماضي في ضوء الحاضر، وذلك من خلال مجموعة كبيرة من المسرحيات مثل مسرحيات شكسبير التاريخية. وهكذا تمت اعادة بناء الماضي في صورة أسطورة حاضرة. ومن ناحية أخرى فإنّ التقنيات والاتجاهات الجديدة في المفاهيم تم تطويعها للاستعارة* الدرامية الأمر الذي شكل عنصر قوة في الكثير من المسرحيات الجديدة التي ظهرت آنذاك، فشكسبير على سبيل المثال استخدم المقولات التي طرحتها الكتب العلمية، والتقدم الحادث في العالم[2].

لقد انتبه أغلب الدارسين إلى أنّ جوهر كلمة مسرح يكمن في مظهر خاص يميزه وهو وجود عنصرين متمايزين يشكلان قلب المسرح هما الممثل والمتفرج، وإذا افترق هذان العنصران فليس هناك شيء.

ولدى الجمهور قدرة عجيبة على فهم ما يقدم أمامه على خشبة المسرح والمشاركة فيه، فبإمكان الجمهور أن يتخيل أمامه مدينة البندقية، كما بإمكانه أن يتخيل ظهور شبح، ويمكن للجمهور كذلك أن يتجاوب مع كل أشكال الصدمات المسرحية، كما يمكنه كذلك تقبل التغيرات التي تطرأ على شخصية ما مثلما نجد في شخصية المهرج رينجلو في الدراما الهندية[3].

في الهند تجذب العروض المفتوحة المسماة بالمهابهاراته Mahabharata* والرامايانه Ramayana جمهورا كبيرا، وذلك على الرغم من أنّ هذه العروض تبدأ في ساعات متأخرة من الليل وتستمر حتى الساعات الأولى من الصباح. وفي هذه العروض يقوم رينجلو المهرج بمقاطعة الأحداث بين حين وآخر ليتحدث للجمهور ملقيا الضوء على بعض

---

[1] م س- ص 133، 134.

* استخدام الكاتب لمصطلح الاستعارة يختلف عن استخدام ذات المصطلح في علوم البلاغة، انما يستخدم المصطلح هنا ضمن اطروحات علماء الهرمنيوطيقا(وعلى رأسهم الفرنسي بول ريكير Paul Ricoeur الذي كتب كتابا بعنوان – قانون الاستعارة-) حيث لا تقتصر الاستعارة على مجرد جملة لغوية ولكنها تشمل الخطاب اللغوي Linguistic discourse كله.

[2] جوليان هيلتون- اتجاهات جديدة في المسرح – م س– ص 16.

[3] م ن- ص 107.

* تشكل ملحمة ماهابهاراته مع ملحمة رامايانه اعظم ملحمتين سنسكريتيتين في تاريخ الهند القديم، وتتناول ملحمة ماهابهاراته الحديث عن شعب بهاراته، ويعزى تأليفها الى الحكيم فياساVyasa وتسجل احداث ما ينيف على ثمانية قرون بدءا من القرن الرابع ق.م، اما ملحمة رامايانه فتروي مغامرات رامه الصياد الذي تجسد فيه الإله فشنو رب الخلق وراعي البشر. وثمة مقابلات بين هاتين الملحمتين وملحمتي الالياذة والاوديسا.

السطور ومقدما شخصيات جديدة، كما كان يقوم بغناء مقاطع من بعض الأغنيات من وقت لآخر، وهذه الأغنيات كانت تيسر للجمهور متابعة العرض.

والسمة المميزة في شخصية رينجلو أنه لم يكن فقط يقظا لردود أفعال الجمهور، ولكنه كان يوجه النقد للممثلين عندما يتأخروا في الدخول، وعندما لا يظهرون بشكل لائق، وذلك حتى لا يعطي الجمهور الفرصة للنقد. لا يعد رينجلو شخصية اغترابية على الطراز البريشتي، ولكنه كان يعمل على دفع المسرحية في مسارها المحدد عندما تخرج عنه، كما كان يعمل على الحفاظ على حاجز الايهام وإصلاحه عندما ينكسر هذا الحاجز احيانا[1].

أما عن الجمهور الياباني فهو على استعداد لتقبل أية وسيلة مسرحية تستخدم على الخشبة لتخدم اغراض مختلفة، ففي كل من مسرح النو No بشكله الكلاسيكي، ومسرح الكابوكي بشكله الأقل كلاسيكية، يوجد أمام خشبة المسرح ممر يسمى في مسرح النو هاشيجاكارى Hashigakari وهذا الممر والذي يفصل الجمهور والممثلين، أما في مسرح الكابوكي فنفس هذا الممر والذي يطلق عليه هانامیشي Hanamichi- ومعناها في الأصل ممر الورود-، وظيفته الأساسية تشجيع العلاقة التواصلية الحميمة بين النحسبة والجمهور، حيث كان الجمهور يقذف بالورود في هذا الممر تحية لممثليه المفضلين كما كان الممثلون ينزلون إلى هذا الممر ليتجاذبوا أطراف الحديث مع معجبيهم[2].

من السهل عزل الجمهور وتغريبه وذلك بالنظر إليه باعتباره مجموعة دمى متراصة في صفوف، لكن لا يمكن تخيل مقدار المتع التي يمكن أن يسمح بها العرض إذا ما وضع الجمهور واهتماماته في الاعتبار. أن تلقي الجمهور لمسرحية ما لا يرتبط كثيرا بمعرفة الجمهور بحبكة هذه المسرحية. فطالما بقي الجمهور منعزلا عن العرض فإنّ أي جهد مسرحي يذهب ادراج الرياح، إنّ المتفرج الذي لا يحركه العرض سيتحرك متجها خارج المسرح، فالجمهور هو العنصر الأكثر أهمية في المسرح[3].

[1] جوليان هيلتون- اتجاهات جديدة في المسرح- م س- ص 108.
[2] م ن- ص 108.
[3] م ن- ص 109.

المحاضرة السادسة

علاقة الإخراج بعناصر العرض

الإخراج واعداد الممثل

مع تطور الإخراج ظهر منظور جديد إلى الممثل وأدائه، ويعتبر ستانسلافسكي أول مخرج اهتم بإعداد الممثل واعتبره عملية بحث متكاملة حول الدور، وليس مجرد تدريب على الإلقاء، وهذا ما يبدو واضحا في كتاباته النظرية.

بعد ستانسلافسكي، ظهرت تجارب في نفس هذا المنحى، وتنوع شكل الاهتمام بإعداد الممثل، ونذكر في هذا السياق المختبر الذي أنشأه البولوني جيرزي غروتوفسكي J.Grotowski (1933-)، وجعل فيه من اعداد الممثل تجربة حياتية متكاملة، واسلوب الألماني برتولت بريشت B.Brecht (1898- 1956) في اشراك الممثل في القراءة الدراماتورجية للنص المسرحي، وغيرها من التجارب.

وفي أواخر القرن التاسع عشر أدى ارتفاع نجم المخرج وازدياد هيمنته على العرض إلى ظهور إرهاصات بنظرية جديدة في التمثيل طرحها ادوارد جوردون كريج في سياق تأكيد سيطرة المخرج وسلطته الكاملة على كل عناصر العرض. والممثل المثالي من هذا المنظور لا يعدو أن يكون دمية من نوع رفيع، أي شخصا قادرا على تنفيذ إرادة المخرج بالتفصيل الدقيق الكامل. وعلى طرف النقيض من كريج، أكد المخرج ماكس راينهارت الدور الايجابي لإبداع الممثل، وذلك رغم أنه كان مخرجا حديدي الإرادة، فقد كان عمله يسير وفق مبدأين رئيسيين:

أولا: أنّ كل عمل يفرض شروطه الجمالية ولا يمكن حصره داخل إطار سياسي أو نوعي جامد مسبق.

ثانيا: أنّ الممثل عليه أن يستخدم ذكاءه الخاص على المسرح وألاّ يصبح مجرد أداة لتنفيذ إدارة المخرج.

ويضيف جوليان هلتون مبدأ ثالث الى هذين المبدأين وهو: أنّ على المخرج أن يوفر الشروط المادية والجمالية التي تسمح للممثل بأن يمارس فنه وإبداعه. وتمثل هذه المبادئ مجتمعة دعوة جديدة إلى حركة تنوير مسرحية تسعى إلى تحرير الممثل من طغيان المخرج أو تسلطه الايديولوجي، ولن تنجح هذه الدعوة إلاّ حين يبدأ الممثل في استخدام ذكائه العملي[1].

بين الأداء الطبيعي والتغريب

لقد برز منطق الأداء الطبيعي تحت تأثير روح البحث العلمي التي ازدهرت في القرن التاسع عشر وافرزت عددا متزايدا من الأدوات والوسائل العلمية الدقيقة في تطويرها بهدف استكشاف وتحديد أبعاد العالم الطبيعي. وعلى طرف النقيض من الأسلوب الطبيعي يقف أسلوب الأداء المتمسرح أو الميتا-مسرحي الذي يرتبط من ناحية بنظرية نزع غشاء الألفة عن الوجود أو إضفاء طابع الجدة والغرابة عليه، وهي النظرية التي طرحها النقاد الشكلانيون الروس، كما ترتبط من ناحية اخرى بنظرية الانفصال بغرض الفحص والتأمل، أي نظرية التغريب التي طرحها بريشت.

وتستند هذه النظرية إلى منطق يفترض ضرورة نزع الشيء من سياقه الاعتيادي ومن ثم تغريبه حتى يتأتى لنا ادراكه على حقيقته سواء وقفنا على خشبة المسرح أو جلسنا في صفوف المتفرجين. وقد تبلورت هذه النظرية المسرحية من مفهوم التغريب في الفكر الماركسي-الهيجلي الذي يبحث في العملية التاريخية لا في العملية المسرحية. فحركة التاريخ وفقا لهذا الفكر تنبع من موقف اغتراب.

وفي مجال المسرح، يعد التغريب الفني المقابل الجمالي للتغريب الاقتصادي، فهو وسيلة لكشف العمليات التاريخية التي تكمن خلف الفعل الانساني وتتحكم فيه. ولهذا اهتم بريشت بالمسرحيات التعليمية التي تسعى الى تعليم الجمهور انماط التأمل السياسي للعالم بدلا من اثارة تعاطفهم مع الشخصيات.

[1] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- م س- ص 124.

وإذا تركنا النظريات جانبا فسنجد أنّ العرض المسرحي يمثل من الناحية العملية جدلا بين الوجود وبين عرض أو تمثيل الوجود.

فالاختلاف مثلا بين بريشت وستانسلافسكي يتجلى اساسا لا في أسلوب التمثيل في حد ذاته، بل في الهدف الذي يسعى الى تحقيقه فهو في حالة بريشت هدف معرفي تعليمي، وفي حالة ستانسلافسكي هدف عاطفي تطهيري[1].

وبرتولد بريشت قد سعى فعلا إلى استبعاد التعاطف كليا، على الرغم من أنّ موهبته الدرامية الغريزية قد حالت بينه وبين النجاح في ذلك، لحسن الحظ. وذلك لأن الدراما لا يكون لها وجود إلاّ في مكان ما بين قطبي التقمص التعاطفي الكامل والانعزال التام[2].

الاخراج والفضاء المسرحي

كان للإخراج دوره الهام في تغيير النظرة إلى الفضاء المسرحي، فقد اعاد المخرجون الأوائل النظر في العلبة الإيطالية كصيغة مكانية وحيدة، وحاولوا تنظير الأعمال المسرحية من خلال تقديمها في أمكنة ليست معدة أصلا للعروض المسرحية مثل الملاعب وحلبات السيرك. من جهة اخرى، خضع الفضاء المسرحي نفسه لتعديلات جذرية: فقد اعتمد مبدأ أنّ كل عرض يستدعي اطاره الخاص وأدواته الخاصة مما أدى الى تعامل جديد مع عناصر الديكور والإكسسوار والغرض المسرحي.

الإخراج والكتابة

كان لتطور الإخراج دوره في تغير النظرة إلى النص الدرامي وكيفية تقديمه بمعزل عن الأعراف السائدة والمرتبطة بالأنواع المسرحية. وقد ساهم ذلك في توسيع الريبرتوار المسرحي من خلال اعادة تقديم الكلاسيكيات بمنظور جديد، أو من خلال إعداد النصوص غير المسرحية لتقدم على الخشبة.

[1] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- م س- ص 123، 124.
[2] س.و.داوسن- الدراما والدرامية- ت: جعفر صادق الخليلي- منشورات عويدات، لبنان- ط1- ص 61.

بالمقابل بدأت الكتابة المسرحية تأخذ بعين الاعتبار العملية الإخراجية، وهذا ما يتبدى من الحيز الذي صارت تأخذه الإرشادات الإخراجية التي يكتبها المؤلف وكأنها نص يعادل بأهميته النص الحواري، كما هو الحال في مسرحيات الإيرلندي صموئيل بيكيت S.Beckett (1906 -1989) والفرنسي جان جينيه J.Genet (1910 -1986).

الإخراج والدراماتورجية

من ناحية لا بد من الإشارة إلى التداخل الذي تحقق بين القراءة الدراماتورجية والإخراج، بل وبين وظيفتي الدراماتورج والمخرج، وعلى الأخص في ألمانيا حيث عرف الدراماتورج قبل أن يعرف المخرج. وفي هذا المجال يمكن أن نعتبر القراءة الدراماتورجية التي كان يجريها بريشت على النص المسرحي، ويثبتها فيما أطلق عليه اسم نموذج العرض مثالا على هذا التداخل.

والواقع انّ بريشت لم يعط للمخرج دورا مركزيا في العملية المسرحية لأنّ نظامه المسرحي يقوم على دعامتين رئيسيتين: بناء الحكاية، وهو عمل الدراماتورج، وبناء الشخصية، وهو عمل الممثل. وفي هذه الحالة تطغى الدراماتورجية على الكتابة والإخراج، ويقتصر دور المخرج على إعادة كتابة الحكاية في العرض المسرحي، لذلك نجد أنّ حواريته " شرائية النحاس" قد حدت من دور المخرج[1].

والواقع، أنّ التجديد الذي لحق المسرح في القرن العشرين قد أدى إلى تراجع النظريات المهتمة بأدبية النص المسرحي لفائدة نظريات تقنيي المسرح (أرطو، بريشت، أبيا، وايلاند (Wielland)، وجان فيلار، ستريلر (Strehler)) وغيرهم من الذين كانت لهم علاقة مباشرة بالخشبة، والذين أدركوا سر كلمة "لعب" وآليات الإشتغال السينوغرافي مستثمرين خيال المتفرج بوصفه فضاء للإخراج. ولم يراكم الأخذ من نظرية "بيكيت" ومارغريت دوراس (M.Duras) سوى انتاجات درامية سريعة الزوال نظرا للهيمنة التي بسطتها الموجة البريشتية على المسرح، الأمر الذي جعل فن الخشبة خاضعا في انعطافاته الجمالية للإخراج البريشتي (إبان الستينيات من القرن العشرين) وللإخراج الأرطي (في السبعينيات) الذي أفرز

[1] ماري الياس، حنان قصاب- المعجم المسرحي- م س- ص 10،11.

اقتراحات أريان منوشكين (A.Mnouchkine) التي اجتهدت في خلق إخراج مسرحي جديد يعد ثمرة من ثمار التأثر بأرطو وبريشت. ولا جدال في تأثير النظرية الآرطية والنظرية البريشتية على الممارسة المسرحية العالمية، خاصة عندما أضحى العالم قرية صغيرة بسبب التطور التكنولوجي وتنافس الدول في تنظيم المهرجانات العالمية.

وللخروج من المأزق الإشكالي للنشاط المسرحي المركب، سعت مختلف التيارات المسرحية المعاصرة الى إضاءة العلاقة القائمة بين النص والعرض. حيث تتمفصل في الفضاء وفي الزمن مختلف أنظمة العرض المسرحي مع إمكانية توضيح التناقضات العارضة بين هذه الأنظمة. ولعل أهمها التناقضات المرتبطة بالممثل باعتباره جسدا ماديا وإيقونيا بارزا، والمرتبطة بالنص باعتباره نظاما رمزيا يستلزم وساطة التصور الذهني للعرض الفرجوي.

ولئن احتفظ النص بصفة الديمومة والبقاء سواء من قبل ممثلي شكسبيرأو موليير أو جان فيلارأو بلانشو أو فيتز أو بروك أو ستانيسلاقسكي أو بريشت... فإنّ الإخراج لا ينحصر في تصميم قالب شكلي لواقع نصي، بل يتعلق الأمر بتلفظ وحدات كلامية في إخراج متميز وفريد. فالتصور الإخراجي، إذن مقاربة لبعض افتراضات النص، وتوضيح لبعض الطبقات النصية المسكوت عنها، الأمر الذي يدفع المخرج إلى الغوص في أبعاد ودلالات النص الدرامي، إذ من الصعب أن تتحقق القراءة السميوطيقية للمسرح ما لم تؤخذ بعين الاعتبار ـ يقول كير إيلام ـ القوانين الدرامية وبنية الفعل، وتوابع الخطاب، وبلاغة الحوار"، لأنّ كل عنصر يشكل شعرية من شعريات النص الدرامي الذي يشير أحيانا إلى ملابسات وشروط العرض.

وتنقسم عناصر العرض المسرحي إلى أربعة أقسام: 1- الديكور، 2- الإضاءة، 3- المهمات المسرحية، 4- الملابس والمكياج. وتمثل هذه الأقسام العناصر السياقية للعرض- التي تشكل سياقه وإطاره، ولكنها قد تتحول في بعض الحالات الخاصة إلى عناصر فاعلة تشترك في الأداء[1]. وقد تم ترتيب هذه العناصر السياقية ترتيبا نظريا وفق سهولة ومرونة تحريكها وتعديلها، وتشترك هذه العناصر في خاصية عدم القدرة على الحركة الذاتية الإرادية، فهي عناصر تتحرك إما بوسائل آلية وبشرية، وتفتقر إلى الوعي والقدرة على الاختيار الحر المستقل.

[1] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- م س- ص 127.

ويطلق مصطلح المهمات المسرحية على كل الأدوات والأشياء التي تستخدم في تحقيق الأحداث المسرحية أثناء العرض. فالقتل يستلزم وجود مسدسات أو خناجر أو سكاكين، والرسائل تنتقل عن طريق الخطابات المكتوبة واعترافات الحب تدعمها الهبات الرمزية. وتتميز المهمات المسرحية عن عناصر المنظر المسرحي الأخرى بخفة وزنها وقدرة حملها وتبادلها وعادة ما يمثل انتقالها من شخص إلى آخر تطورا في الحبكة أو خطوة تفضي إلى تطورها[1].

الحركة والصوت

اذا كانت طبيعة العرض المسرحي تتشكل من جدلية الحركة والصوت التي يقوم العرض بتوحيد طرفيها المتناقضتين في تكوين جديد جمالي مركب، فإنّ كلا من عنصري الحركة والصوت يتشكلان بدورهما من صراع جدلي. فحركة الممثل، سواء كانت مرسومة أو عفوية، لا تكتسب طاقتها وشكلها إلاّ من خلال علاقتها الجدلية مع حدود خشبة المسرح وتشكيلها الساكن ومع المنظر المسرحي، وأيضا من خلال تحكم الممثل في العلاقة بين الحركة والثبات.

وكذلك الصوت المؤدى، سواء كان حادا أو خافتا، لن يتمكن من تحقيق فاعليته الأدائية إلا من خلال صمت المستمعين له في الصالة أو على خشبة المسرح. واذا كان السكون هو أقصى درجات كمال الحركة وكذلك نهايتها، فإنّ الصمت أيضا هو الفضاء الذي تنحل فيه صراعات الأصوات جميعها وتتصالح. وفي بعض الأحيان يستخدم العرض المسرحي الصمت والغياب أو الاختفاء اللامبرر عن قصد لخلق احساس بالحيرة والغموض. فكل حركة او صوت في المسرح لا يخلو من دلالة، فالدلالة هي السمة التي تشترك فيها كل الحركات والأصوات في المسرح[2].

والحركة المسرحية نتاج عملية نقل وتوصيل الأفكار والمشاعر إلى الجمهور من خلال عناصر الأداء، فهي التعبير المرئي عن الفكر والتجسيد الحي للفعل. وتشكل الحركة في حد ذاتها لغة قائمة بذاتها، كما تشير الحركة المسرحية إلى معاني الحياة والحيوية والوعي.

[1] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- م س- ص 162.
[2] م ن- ص 183، 184.

وينظر الممثل إلى الحركة المسرحية في المقام الأول باعتبارها مؤشرا للشخصية التي يؤديها، فحركة الممثل تحدد نظرة المتفرج له وفهمه لدوره. والحركة بهذا المفهوم- أي باعتبارها وظيفة دالة على الشخصية- تنقسم إلى ثلاثة أنواع رئيسية: - حركة تعبيرية بملامح الوجه،- حركة ايمائية إشارية باستخدام الرأس أو اليدين أو الجزء الأعلى من الجسد، - وحركة انتقالية في المكان من خلال الساقين. وقد رتبت هذه الأنواع وفقا لأهميتها الدلالية[1].

تنبثق الأحداث في العرض المسرحي عادة من الصراع مع الشر أو مع قوى معارضة، ويولد الصراع قدرا من التوتر يزداد بازدياد القيود على الحركة في المكان. فالحركة المقيدة تولد عادة درجة عالية من الانفعال والإحساس المثير بالترقب أكثر من الحركة الحرة[2].

جدلية الصوت والصمت

ينقسم الصمت في العرض المسرحي إلى نوعين: الصمت المحايد والصمت المعبر، فصمت الجمهور عند اطفاء الأنوار قبل رفع الستار صمت محايد لا يحمل دلالة خاصة، ويختلف تماما عن فقرات الصمت المشحونة التي قد تتخلل العرض والتي تأتي بأثر فريد في قوته. وتتجلى قوة الصمت التعبيرية الفريدة في أروع صورها في الموسيقى حين يوظفها المؤلف. ورغم ذلك فالعرض المسرحي يتميز عن الموسيقى بقدرته على توظيف قوة الصمت في أشكال عديدة منوعة. ولعل أشهر كاتب مسرحي وظف الصمت بنائيا في مسرحه هارولد بنتر، فهو يبني أعماله حول وقفات طويلة تتخلل الحوار[3].

[1] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- م س- ص 186.
[2] م ن- ص 198.
[3] م ن- ص 214.

المحاضرة السابعة

المدارس الإخراجية

منهج ستانسلافسكي

ان حياة كونستانتين ستانسلافسكي قد تكرست كلها للمسرح وتمثل سلسلة هامة من التجارب، وإنّ الأعمال التي قام بها ستانسلافسكي تتمثل في أعمال مسرح الفن بمدينة موسكو الذي قام هو بإنشائه وتأسيسه مع (دانشينكو) Dancenko وغيره.

يعتبر ستانسلافسكي مؤسسا لطريقة مسرحية جديدة، ومما لا شك فيه أنه كان رجل واسع الخيال، كثير الحماس، ولكنه لا يجمع إلى تجاربه المسرحية معرفة كبيرة بالنقد. ولذلك لم تكن له المقدرة على مواجهة المشاكل المسرحية بدقة[1].

لم يكن ستانسلافسكي ليتخلى عن منطقية الأشياء في المسرح وكان هذا اساس خلافه المنهجي مع مايرهولد وميخائيل تشيخوف وحتى فاختانغوف. كثيرة هي أوجه الخلاف بين المنهجين الرئيسيين.

طرح كونستانتين ستانسلافسكي منهجا متكاملا في إعداد الممثل سجله في كتاباته، ويدور حول محاور ثلاثة: إعداد الممثل، بناء الشخصية، إعداد الدور. يدمج ستانسلافسكي في منهجه بين التقنيات الداخلية والخارجية للتوصل إلى ما يسميه الحالة المبدعة والحقيقة الإنسانية للشخصية. وقد انطلق في ذلك من رفضه للكليشهات وللأداء التقليدي المبالغ به في المسرح الروسي، ومن الرغبة في الدخول في عمق النص من خلال التركيز والاندماج.

يقل ستانسلافسكي "أن نتيجة الأبحاث والدراسات الخاصة بحياتي الفنية هي ما يطلق عليها البعض اسم طريقتي بوصفها طريقة معينة لعمل الممثل. وهذه الطريقة تسمح للمثل بخلق الشخصية، وأن يكتشف فيها حياتها وروحها ويبرزها في صورة طبيعية على خشبة المسرح،

[1] ل.كياريني، ا.باربارو- فن الممثل- ت: طه فوزي- المؤسسة المصرية العامة، مصر، د.ت- ص 62.

وفي شكل فني"[1]. وأنّ قيمة هذه الطريقة وعظمتها، في أنها لا تشمل على شيء، ثمرة لتجربة طويلة. وتنقسم هذه الطريقة إلى قسمين رئيسيين:

أولاّ: عمل داخلي وخارجي من جانب الممثل على نفسه.

ثانيا: عمل داخلي وخارجي من جانب الممثل على الدور الذي يقوم به.

أما العمل الداخلي فإنه يشتمل على ممارسة الحالة الروحية التي تسمح للممثل بأن يكون في حالة تتناسب مع الإلهام.

أما العمل الخارجي فإنه يشتمل على الإعداد الجسماني لتمثيل شخصية الدور الذي يقوم الممثل بتمثيله، وإظهار حياته الداخلية على وجه الدقة[2].

وإنّ العمل على الدور معناه البحث في الجوهر الروحي للمسرحية، والبذرة التي نشأت منها، والتي تبين معناها، كما تبين أيضا معنى كل شخصية من الشخصيات التي تتكون منها المسرحية.

ان واجب الممثل ليس منحصرا في أن يقوم بتمثيل الحياة الخارجية للشخصية التي يؤدي دورها. بل يجب عليه أن يطبق صفاته الإنسانية على حياة تلك الشخصية التي يقوم بدورها ويبث فيها كل ما في نفسه. وانّ الهدف الرئيسي للفن لديه هو خلق الحياة الداخلية لنفس بشرية ولإبرازها في قلب فني.

وقد اقترح ستانسلافسكي على ممثليه القيام بقراءة مسبقة ودقيقة للنص (القراءة ما بين السطور) تليها قراءة جماعية حول الطاولة قبل الشروع في تحضير العرض. كذلك طلب من الممثل أن يستكشف القدرات المبدعة الكامنة في داخله وأن يستثمر المخزون الحياتي الذي أطلق عليه اسم الذاكرة الانفعالية لتحقيق التطابق بين تجربته الحياتية ومسار الشخصية في العمل، وللتوصل إلى تفسير وفهم الشخصية واكتشاف حقيقتها الداخلية قبل تشخيصها (فن

[1] م.س–ص 64.
[2] م.ن- ص 64.

المعايشة). كذلك طوّر ستانسلافسكي تقنيات جسدية مستمدة من الإيماء والارتجال للوصول إلى مصداقية في الأداء.

كما يوصي ستانسلافسكي تلاميذته "لا تحتقروا أقل حركة من الحركات الجسدية وحاولوا العناية بها لكي تكونوا واثقين من سلامة التمثيل على خشبة المسرح ومن أنكم تؤدون الدور على حقيقته. إنّ أقل حركة جسدية وأصغر الحقائق الجسدية والتأكد منها، كل ذلك له أهميته العظمى في المسرح. وليس ذلك في المواقف الصغيرة فحسب بل في المواقف الحاسمة وفي أهم نقط التراجيديا والدراما"[1].

وعن الذاكرة الانفعالية، فقد أكد على الالتفات لمختلف مظاهر الحياة، وأنه لا تكفي الملاحظة بل يجب فهم كل ما نلاحظه. إذ يجب علينا أن ننمي احساساتنا المتمركزة في ذاكرتنا، وأن نتوغل في معنى كل ما يقع حولنا.

وفي السنوات الأخيرة من حياة ستانسلافسكي كرس أعظم جهوده لتكوين تلاميذه، وإعدادهم أحسن إعداد في الأقسام الدراسية عن الدراما، والأوبرا، التي أنشأها بنفسه في مسرح الفن بمدينة موسكو.

مايرهولد ومنهج البيوميكانيك

اعتبر مايرهولد أنّ تاريخ المسرح يشير إلى تصارع تيارين يقوم كل منهما بمحاولة جذب المسرح باتجاهه، وقد توصل إلى هذه النتيجة من خلال دراسته التحليلية لتاريخ المسرح. التياران المقصودان هما (التيار الأدبي والتيار المسرحي) داخل المسرح. التيار الأدبي تبعا لرأي مايرهولد هو الذي يعتمد في الأساس على النص الأدبي، وهي نصوص تصلح للقراءة أكثر منها للعرض (الفرجة)، أما التيار المسرحي فهو المعتمد أساسا على الممثل وتواصله مع الجمهور، وعلى الفرجة المسرحية التي أطلق عليها مايرهولد (المسرحة) في كثير من الأحيان[2].

[1] م.س – ص 96.
[2] مؤيد حمزة- المسرح الشرطي- مختبر دراماتورجيا 21، الأردن- ط1- 2017- ص 30.

كلمة مكونة من Bio التي هي اختصار لكلمة بيولوجيا والتي تعني الحيوية، و Mécanique التي تعني ما هو آلي. وجمعهما معا يقصد به التعامل مع الجسد البشري كآلة[1]. والبيوميكانيك تسمية أطلقها المخرج الروسي فسيفولد ميرهولد V.Meyerhold (1874، 1940) على أسلوبه الخاص في إعداد الممثل وفي الأداء والإخراج، وتعتبر تطبيقا لنظرية البنائية في المسرح، وردة فعل على منهج الروسي كونستانتين ستانسلافسكي في إعداد الدور المسرحي وتكوين الشخصية من خلال الاندماج والانفعال.

فقد كان مسرحه ثوريا ليس على مستوى الشكل فقط، بل واحتوى مضمونا ثوريا، وابتدع شكلا فنيا يجعل المتفرج مشاركا بخياله ومؤولا للأحداث. كان مايرهولد مؤمنا بأنّ هذا النوع من المسرح هو وحده القادر على التأثير. إنّ العمل الفني لا يستطيع أن يؤثر إلاّ عبر الخيال.

استمد ميرهولد أسلوب أداء الممثل هذا من الأداء المنمط في الكوميديا ديللارته، والأداء المؤسلب في الكابوكي، ومن نظرية الإنجليزي غوردون كريغ في تحويل الممثل إلى دمية خارقة Surmarionnette ومن نظرية العالم الروسي بافلوف حول المنعكس الشرطي. وقد أدخل ميرهولد أيضا تقنيات الإيماء على الأداء المسرحي مستوحيا ذلك من الممثل شارلي شابلن.

وأسلوب العمل في البيوميكانيك يتركز على مهمات محددة تطلب من الممثل الذي ينفذها في مراحل ثلاثة هي : النية – التحقيق- ردة الفعل. يساعد هذا الأسلوب الممثل على أن يتوصل إلى الدقة والاقتصاد في الحركة وإلى تجميدها في وضعيات ثابتة وجعلها منمّطة للغاية مما يساهم في تكثيف دلالاتها، وهذا ما يسميه ميرهولد الغستوس المعبر. من هذا المنطلق تعتبر هذه الطريقة تقنية أداء خارجية تناقض أسلوب ستانسلافسكي القائم على الانفعال الداخلي[2].

بفضل هذه المنهجية التي اعتمدها مايرهولد في إعداد الممثل، صار المؤدي في مسرحه أقرب إلى الممثل في المسرح الصيني أو الكابوكي منه إلى الممثل في المسرح الروسي أو الأوروبي، وتحديدا ممثل مسرح الفن. هذا وقد ركزت البيوميكانيك عند مايرهولد على الحركة

[1] ماري إلياس، حنان القصاب- المعجم المسرحي- م س- ص 113.
[2] م.ن – ص 114.

الإيقاعية مطرزة بالوقفات الديناميكية، مصاحبة بالموسيقا مع التأكيد على الصمت المعبر دراميا. وكل ذلك يتطلب ممثلا مدربا مرنا، وتلقائي الانفعال الحركي، بهذا الشكل كان مايرهولد يتعامل مع ممثليه.

كان مايرهولد يحذر دائما من الجهل بموضوع العلاقة التي لا تقبل الفصل بين العرض ومعمارية الخشبة المسرحية، كان ينادي بعدم الاستسلام إلى الشكل السائد للخشبة المسرحية وضرورة تكييفها وتغيير شكلها بما يتناسب وفكرة العرض[1].

على صعيد الإخراج، تعتبر مقاربة ميرهولد للمسرح مقاربة ذهنية أكثر منها انفعالية، فالبيوميكانيك يقوم على إلغاء شخصية الممثل وفرديته (كل الممثلين يرتدون لباسا موحدا هو لباس العمل الأزرق)، وعلى إخضاع ذهنه وجسده لرغبة المخرج/ المعلم، وحثه على بناء علاقة مع الشخصية مختلفة تماما عن المطابقة الكاملة وأقرب إلى التغريب. كذلك فإن ميرهولد قلص الخشبة إلى أبسط أشكالها واستعمل البراتكابلات بدلا من الديكور التقليدي تاركا لخيال المتفرج عملية بناء الصورة من خلال التداعيات، مما يجعل من الجمهور حسب تعبير ميرهولد "المبدع الرابع في العملية المسرحية".

من هذا المنظور يبدو عمل ميرهولد الإخراجي قائما على الأسلبة الكاملة وعلى المسرحة، وذلك ضمن العرف الواعي الذي تبنّاه، وهو ما يترجم في اللغة العربية بكلمة شرطية. يعتبر أسلوب ميرهولد في العمل المسرحي تجريبيا بحتا، وقد لعب دورا هاما في تطوير المسرح الروسي والمسرح العالمي.

مسرح القسوة Théâtre de la Cruauté

ويطلق عليه أيضا بالعربية اسم مسرح العنف، ومسرح القسوة تعبير ابتدعه المسرحي الفرنسي انطونين أرتو- A.Artaud- (1896- 1948)، وصاغه بشكل نظري في كتابه- المسرح و قرينه-Le Théâtre et son double-، في عام 1938، وفي بيانات ومحاضرات كتبها وألقاها ما بين 1931 و1933، ثم نشرت في أعماله الكاملة[2].

[1] مؤيد حمزة- المسرح الشرطي-م س- ص 108.
[2] ماري إلياس، حنان القصاب- المعجم المسرحي- م س- ص 446.

طرح آرتو مفهوم مسرح القسوة وأعطاه بعدا فلسفيا في محاولة لإعادة صفة القدسية إلى المسرح الغربي الذي وصل برأيه إلى طريق مسدود حين ابتعد عن اصوله وأهدافه الاحتفالية.

رفض آرتو المسرح الغربي القائم على المحاكاة وطالب بتحقيق نوع من السحر والذوبان بين الممثل والمتفرج من خلال إزالة الحواجز بين المعاش والخيالي مستوحيا ذلك من الطابع الطقسي للمسرح اليوناني القديم وللمسرح الشرقي التقليدي ومن طقوس شعوب المكسيك. لم تولد نظرية آرتو من فراغ إذ يمكن ربط أرائه بتوجهات المسرح الرمزي من جهة وبالحركة السريالية التي انتمى إليها في العشرينات من جهة أخرى.

حدد آرتو وظيفة المسرح الذي يدعو إليه وشكله:

1- النص:

حاول أرتو ان يقلل من أهمية الكلمة في المسرح بحيث يقتصر دورها على أن تكون رمزا أو فكرة مما يجعل من النص مجرد نقطة انطلاق، لأنّ النص برأيه يتوجه إلى وعي المتفرج وذهنه ويهمل لاوعيه، من هذا المنطلق تحول النص لدى أرتو الى نوع من الصراخ و تلاوة التعاويذ السحرية، كما تحولت الكلمات إلى ما يشبه التمتمة في الأحلام.

2- الممثل:

اعتبر أرتو جسد الممثل عماد العمل المسرحي لأنّ لياقة الممثل الجسدية برأيه هي التي تؤثر على أحاسيس المتفرج وتخلق حالة النشوة أو الوجد، وبذلك اعتبر الممثل مثل الوسيط في الطقوس السحرية. وأعطى تعليمات محددة لعمل الممثل على جسده وتنفسه وصوته إذ أنه يجب أن يعرف كيف يسيطر عليها ليخرج القرين الموجود في داخله ويبعث الحياة فيه بحيث يؤثر على أحاسيس المتفرج قبل فكره.

3- الزمن:

ان الحالة المسرحية يمكن أن تكون حالة خاصة من الإحساس بالزمن، خاصة وأنّ المسرح هو فن الهنا- الآن الذي يستقل عن كل ما هو خارج سياقه ولا يرجع إلاّ نفسه، ولا يجب أن يستند إلى علاقة إيهاميه بالواقع، ولا أن يرجع إلى زمن آخر لأنه احتفال

طقسي. ولأنّ المسرح تجربة حياتية لا تقوم على التكرار بالنسبة لأرتو، فقد ألغى التدريبات المسبقة على العرض المسرحي.

4- المكان:

انطلاقا من أنّ المسرح الذي ينادي به أرتو هو مسرح احتفالي- طقسي، فإنّ المكان الذي يدور فيه العرض هو شيء أشبه بالمذبح، يقوم شكله السينوغرافي على خلق حالة تواصل مع المتفرج بحيث يصله إشعاع الممثل أينما وجد، ولهذا لا توجد خشبة وصالة في نظرية أرتو، وإنما فضاء محدد هو فضاء العرض.

5- العرض المسرحي:

يقوم العرض المسرحي لدى أرتو على استعمال الدمى والدمى العملاقة التي تشبه الصنم أو الطوطم البدائي أو الطقسي. كما أنه يحتوي على رقص وغناء وموسيقى وإيماء. والعرض لديه منظم بشكل دقيق لا يحتمل الارتجال، لأنه مسرح ديني، لكل فعل فيه هدف طقسي.

المسرح الفقير Théâtre pauvre

تعبير استخدمه المسرحي البولوني جيرزي غروتوفسكي J.Grotowski، ليصف به أسلوب عمله القائم على الاقتصاد في الوسائل المسرحية، بحيث يصبح عمل الممثل هو الأساس. وقد حاول غروتوفسكي تحقيق ذلك عمليا في المختبر المسرحي الذي أسسه في البداية في عام 1959، في بولونيا، وقد صاغ غروتوفسكي أسلوبه هذا بشكل نظري في كتابه – المسرح الفقير- عام 1968[1].

انطلق غروتوفسكي في الأساس من رفض المسرح الذي يتطلب تكاليف كبيرة، لأنّ هذا المسرح وصل برأيه إلى طريق مسدود. ذلك أنه ولعدم قدرته على ابتداع تقنياته الخاصة، اضطر للاستعانة بتقنيات غنية لكنها غريبة عنه، كاستخدام العروض السينمائية في المسرح مثلا.

[1] ماري إلياس، حنان القصاب- المعجم المسرحي- م س- ص 443، 444.

ينطلق غروتوفسكي في تحديد ماهية المسرح الفقير من حذف كل ما يمكن الاستغناء عنه في المسرح كالنص والديكور والإضاءة والموسيقى والزي المسرحي والماكياج والقناع، بحيث لا يبقى سوى عنصرين أساسيين لا يمكن الاستغناء عنهما هما الممثل والمتفرج. وحتى هذين العنصرين يمكن الاقتصاد بهما بحيث لا يبقى سوى ممثل واحد يقابله متفرج واحد، ذلك أنّ المهم بالنسبة لغروتوفسكي هو تعميق علاقة التواصل الروحي التي تنشأ بينهما والتي تأخذ طابع الاتفاق الضمني.

من هذا المنطلق، أعاد غروتوفسكي النظر بهدف المسرح ككل، تماما كما فعل المسرحي أرتو في مسرح القسوة. وقد طالب غروتوفسكي بالطابع الاحتفالي في العرض، بحيث يطغى هذا الطابع على الرغبة في المحاكاة وتصوير الواقع. فالعرض عنده لا يسعى الى إيصال مضمون منطقي قدر سعيه الى إيصال شحنة انفعالية.

الممثل القديس:

اعتبر غروتوفسكي الممثل قديسا يبحث عن عناصر أدائه في داخله، وهذا ما يوصله لأن يكتشف ذاته وينقل تجربته وإحساسه للمتفرج. وموقف غروتوفسكي من عملية البحث في الذات يقترب من أسلوب المخرج الروسي ستانسلافسكي في إعداد الدور، لكنه لا يلتقي معه إلاّ في مرحلة واحدة من مراحل الأداء، لأنه يرفض كل طابع سيكولوجي في أداء الممثل[1].

رفض غروتوفسكي المفهوم الغربي للشخصية المسرحية لأنها توقع الممثل في فخ التشخيص والتقليد. ورفض كذلك شكل الأداء القائم على محاكاة الممثل للشخصية وتجسيدها من خلال استخدام الزي المسرحي والماكياج وغيره. وأراد أن يتوجه مباشرة إلى المتفرج من غير وسيط. لكن يقوم أداء الممثل على تحقيق الانسجام والتوازن بين العناصر المكونة كالصوت والحركة.

[1] م س- ص 445.

المخرج الدليل:

عدل في آلية الإنتاج المسرحي، فقد دعا الى إعطاء الفرصة للممثل بأن يختار دوره بدلا من أن يتم اختياره حسب مقتضيات الدور. من هذا المنطلق يدخل تعديل هام على دور المخرج في العملية المسرحية إذ يصبح بالإضافة الى كونه المراقب والمتفرج الأول لعمل الممثل، نوعا من المشرف الدليل الذي يقود الممثل ويساعده على تحقيق مراحل دخوله في ذاته.

لابد من الإشارة هنا إلى أنّ النتيجة الملموسة التي توصل إليها غروتوفسكي في مختبره لم تكن مطابقة للنظرية التي طرحها، فهو لم يلغ عمليا دور المخرج المسيطر، ولم يلغ الرؤية الإخراجية التي تحيط بكل ظروف العمل بشكل مسبق وتحدده وترسمه، وهذا ما تجلى في عروضه التي نالت شهرة كبيرة، والتي أبرزت دور المخرج إلى جانب الممثل في رسم كل مسار العرض[1].

وعن اعمال غروتوفسكي كتب بروك أنّ مسرح غروتوفسكي يعكس زماننا عبر استخدام نصوص كلاسيكية ورغم ذلك فإنّ مسرحه معاصر لأنه يعقد مجابهة بين الجذور الحقيقية من جهة والسلوك الحاضر والتصرفات المتقولبة من جهة اخرى، وهكذا يرينا هذا المسرح من زاوية الأمس وأمسنا من زاوية الحاضر.

[1] م س – ص 445.

المحاضرة الثامنة

المسرح الملحمي

كان بريشت واعيا بقدرة المسرح على استثارة الجمهور فسعى إلى تحجيم ذلك، يجب على المتفرج- في تصور بريشت لما اسماه بالمسرح الملحمي- أن يتابع المسرحية بعين ناقدة، كما عليه أن يتحكم في عواطفه فلا يقع فريسة للإيهام المسرحي فلا يندفع ويتأثر بأي حدث فوق الخشبة ويحاكيه في الواقع. على الجمهور أن يتذكر بصفة دائمة أنّ ما يحدث فوق الخشبة هو محض تمثيل أو تظاهر. ولكي يقوم بكسر الإيهام كان بريشت يلجأ كثيرا إلى تطعيم مسرحياته بالكثير من الأغاني. لقد أراد بريشت للمتفرج أن يكون محايدا ومغتربا عما يدور على الخشبة. ولكن خارج المسرح أراد له أن يكون قادرا على الإتيان بالفعل[1].

وفي مقال هام بعنوان " ما هو المسرح الملحمي؟ " يرصد والتر بنيامين في صورة مركزة دلالات النظرية البرشتية، والأثار التي ترتبت عليها. فمن ناحية، غيرت النظرية البرشتية المعادلة التي تساوي بين الحياة والمسرح واستبدلتها بمعادلة جديدة تساوي بين المسرح وقاعة عرض اللوحات في المتاحف. يقول والتر بنيامين: " لا يقدم مسرح بريشت لجمهوره خشبة مسرح ترمز إلى الحياة- إلى عالم العبودية- بل يقدم له قاعة معروضات في موقع ممتاز "، ويقترب مسرح بريشت وفق هذا الوصف من المنطقة التي يحاول بيكيت أن يستكشفها في مسرحية " النفس" وإن كان بريشت قد سلك إليها طريقا مختلفا[2].

ان النقاد يفصحون بنبرة ساخرة عن الحقيقة القائلة أنّ مسرحيات برشت التعليمية المبكرة، التي كتبها في الثلاثينيات، تمثل أفضل نماذج مسرحه الجدلي، كما تجسد لاحقا في المسرح البرشتي. في السياق ذاته، يمكن أن ننظر إلى هذا التركيب synthesis من حيث أنه البداية التي انطلق منها هاينر موليز باعتباره الامتداد التاريخي لبرشت. وعليه، فإنّ الصيغة

[1] جوليان هيلتون- اتجاهات جديدة في المسرح- م س- ص 106.
[2] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- م س- ص 284.

النهائية لتطور برشت الدرامي تفصح عن حقيقة كون نظريته تحظى بأهمية أوفر مما تحظى به مسرحياته[1].

ومع مسرحية اوبرا الثلاثة بنسات بدأت أفكار بريشت حول المسرح تتبلور في عدد من المقالات المتوالية التي ناقش فيها فلسفة المسرح الملحمي وشكله الفني وتقنياته. وفي عام 1947-1948 ركز هذه الأفكار في كتابه الشهير "الاورجانون الصغير"، لكنه لم يتوقف بعدها عن تدوين تعليقاته وملحوظاته حتى موته عام 1956. وقد تم جمع كل ما كتبه بريشت عن المسرح في كتاب حرره وترجمه الباحث الأمريكي جون ويليت ونشر لأول مرة عام 1957 بعنوان بريشت يتحدث عن المسرح[2].

ولقد اكتشف بريشت أنّ قواعد الدراما التي وضعها ارسطو في كتاب فن الشعر كانت نتاج تصور فكري سياسي عن العالم في عصره، وإن ارسطو حاول ان يجعل من النظام السياسي والفكري السائد في عصره قيمة مطلقة لا تخضع للنقد، ولا ترتبط بأية ظروف أو متغيرات تاريخية[3].

فيعرض بريشت في كتابه "الاورجانون الصغير" كيف أنّ " اوديب الذي خرق بعض المبادئ التي كانت تحكم عصره يعاقب، وتتولى ذلك الآلهة: ولا أحد يستطيع ان ينقد الآلهة، فهم فوق النقد، أما شخصيات شكسبير المحورية العظيمة، التي تحمل على صدورها طالع قدرها، فهي ترسل بقوة اخاذة صيحاتها اللامجدية القاتلة، وهي تمهد بنفسها لسقطتها الأخيرة، (...) تضحيات إنسانية طول الوقت، متع بربرية متوحشة. نحن نعلم أنّ للبرابرة المتوحشين فنهم الخاص، لم لا نخلق نحن فنا آخر !"[4]. ويضيف أننا بحاجة إلى مسرح يستخدم ويشجع الأفكار والمشاعر التي تساعد على تغيير المجال نفسه.

وغالبا ما تترجم العبارة الشهيرة Verfremdung seffekt خطأ ب "التأثير التغريبي "، إنها في الحقيقة تعني " التأثير المغرب"، فهي طريقة لجعل المتفرج منفصلا عن حركة العمل،

[1] محمد سيف، خالد امين- دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج- م س- ص 21.
[2] نهاد صليحة- التيارات المسرحية المعاصرة- هلا للنشر والتوزيع، مصر- 1999- ط1- ص 164.
[3] م.ن- ص 165.
[4] برتولد بريشت- الاورجانون الصغير- ت: فاروق عبد الوهاب- هلا للنشر والتوزيع، مصر- 2000- ط1- ص 42.

فقط لكي لا ينساق وراء إغراء الاستغراق فيه[1]. ويرى بريشت أنّ على الممثل "أن يرفض الوسائل التي تعلمها لكي يغري المتفرج بأن يتوحد مع الشخصيات التي يلعبها الممثل، وإذا كان هدف الممثل ألاّ يرسل المتفرج في غيبوبة، فعليه ألاّ يكون هو نفسه في غيبوبة، ويجب على عضلاته أن تظل مرتخية"[2].

وقد صورت نظرية بريشت وأعماله بشكل واضح المقولة الشكلانية الخاصة بالإغراب، فمقولة بريشت الخاصة بأثر التغريب – أو التـأثير المغرب- (آليات خلق تأثير التغريب لدى الممثل والمتفرج) مستمدة مباشرة من المقولات الشكلانية الخاصة بالإبراز Foregrounding أو الإغراب. يقول بريشت: إنّ تمثيلا يؤدي إلى التغريب هو تمثيل يسمح لنا بإدراك موضوعه، لكنه في نفس الوقت يجعله يبدو غير مألوف[3].

كما أثرت النظرية البرشتية في مفهوم الإخراج والتمثيل وفي نظرة كل من المخرج والممثل إلى مهمته، يقول والتر بنيامين: " لم تعد مهمة المخرج توجيه الممثلين في الأداء المسرحي، بل أصبحت مهمته أن يطرح عليهم فرضيات وقضايا فكرية ثم يتركهم يحددون موقفهم منها وحدهم. أما الممثل فلم يعد محاكيا، همه الأول والأخير " الدخول في الدور"، بل أصبح أقرب إلى المسؤول الذي يوكل إليه وضع قائمة بسمات وملامح الدور"[4].

وكانت تقنيات بريشت في كسر الألفة هي طرق لتغريب نظم العلامات المسرحية، فالممثل الذي يبدل ملابسه على خشبة المسرح، أو يقوم بالأداء بينما أنوار الصالة مضاءة، أو يخرج عن دوره ليعلق عليه، يكسر ألفة عاداتنا في المشاهدة المسرحية[5].

وعلى مستوى التطبيق العملي في المسرح خرجت نظرية بريشت عن نتائج أخرى، فاختفى البطل التراجيدي تماما لأنّ المأساة الفردية تصرف النظر عن الأهداف الطبقية، ولأنّ التراجيديا عامة تخلق توترا في نفوس المتفرجين مما يعوق عملية التثقيف الايديولوجي. واختفت أيضا الملامح الطقسية والوعظية والجو الأخلاقي، فالمسرح في رأي بريشت ليس

[1] مارتن اسلن- تشريح الدراما- م س- ص 75.
[2] برتولد بريشت- الاورجانون الصغير- م س- ص 51.
[3] الين استون، جورج ساقونا- المسرح والعلامات- م س- ص 18.
[4] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- م س ص 284.
[5] الين استون، جورج ساقونا- المسرح والعلامات- م س- ص 18.

مكانا للوعظ والإرشاد، بل مكان للترفيه والمتعة، يسترخي فيه المتفرجون دون كلفة. أما عن الأعمال المعروضة فمن الأفضل أن تكون متفائلة في طبيعتها فذلك يحسن الروح المعنوية لدى المتفرجين ويشجعهم على المشاركة في المعركة الايديولوجية الكبيرة التي يشكل العرض جزءا منها[1].

اما عن مسرحية امرأة طيبة من سيتروانا فكان من أهم اسباب نجاحها هو فشل بريشت في بلورة رسالة تقوم عليها المسرحية، فكان أن أنهى مسرحيته بهذه السطور:

ستنتهي- عزيزي المشاهد- هذه المسرحية دون نهاية جيدة

عليك أن تبحث لها عن نهاية فحتما ولابد أن تكون لها نهاية[2]

رغما عن ذلك فقد تقبل الجمهور ذلك، وأخذ يصفق بحرارة بعد هذه النهاية التي كشفت له عن الحياة كما هي في لاحتميتها ولا انتظامها.

لكن هناك رأي آخر، يرى أنّ كسر حاجز الإيهام الذي نادى به بريشت لا يمكن مقارنته بتلك الساحرة التي يتوحد فيها المتفرج مع العرض، فيفيض قلبه وعقله بمشاعر وأفكار هاملت وانتيجون..الخ[3].

ان استخدام بريشت لتقنيات التغريب على مستوى كل من التأليف الدرامي وأسلوب العرض، ينحدر من المفهوم الشكلي الخاص بالتغريب وكسر الألفة. في المشهد الافتتاحي لمسرحية الأم، فإنّ كلام فلاسوقا عن نفسها يقوم بتغريب وسائل التقديم الدرامية. ان كينونتها يتم التعامل معها في نصف جملة: " أرملة عامل وأم عامل"، وهذا يحطم التقاليد التي تحكم بناء الشخصيات الرئيسية باعتبارها بؤرة الاهتمام في حد ذاتها بهذه الطريقة، يفتتح بريشت بتحليل للظلم على مستوى الطبقة، وليس على مستوى صراعات الفرد[4].

[1] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي م س- ص 285.
[2] جوليان هيلتون- اتجاهات جديدة في المسرح- م س- ص 106، 107.
[3] م ن- ص 107.
[4] الين استون، جورج سافونا- المسرح والعلامات- م س- ص 50.

شيء آخر التأكيد عليه بالارتباط مع المسرح الملحمي وهو لا جدوى المسرح القائم على رسالة محددة على الجمهور أن يتلقاها، فحينما سئل بريندان بيهان Brendan Behan ذات مرة عن الرسالة التي تحتويها مسرحيته – الرهينة، The Hostage-، كان جوابه: رسالة؟، ماذا تظنوني؟ ساعي بريد؟. إنّ المسرح القائم على الرسالة- سواء مسرحا رأسماليا أو اشتراكيا- فقد رونقه وقوته، ولم يعد قادرا على جذب الانتباه[1].

ان التغريب لدى بريشت، يشمل جميع جوانب العرض: هيكل المسرحية، تكوين الشخصيات، أسلوب الخطاب والتعبير، ولا يقتصر على تعرية الاتفاقيات المسرحية. إنّ الأسلوب الملحمي البريشتي، ينطلق من فكرة أنّ العرض هو تمثيل للمصير الجمعي الذي هو دائما، أكثر أهمية من علم النفس الفردي للشخصيات، التي لا يمكن فصلها عن العالم الذي يعيشون فيه. يقول رولان بارت: (إنّ جميع مسرحيات بريشت تقريبا، تقع في التاريخ [...]، علما، ولا واحدة منها تعتبر تاريخية [...] وإنّ الشخصيات البريشتية تزدري التاريخ الكاذب، وإنها لا تملك بالضرورة الشعور التاريخي الحقيقي[2].

وإنّ الخصائص الأساسية للمسرح الملحمي لها جذور في العلاقة التي تنشأ بين الممثل وجمهوره. وإنّ دور هذا الذي يلعب شخصية ملحمية، هو الكشف للجمهور عن "الكيف" والـ"لماذا" بهذا الفعل أو ذاك.

هذا بالإضافة إلى أنّ تأثير المسرح البريشتي لا ينحصر في لعب الممثل والإخراج، وإنما في الكتابة الدراماتورجية، لاسيما أنّ الهدف الأساسي لبريشت، هو إقامة علاقة خاصة مع جمهوره الشعبي.

وقد وظف بريشت سحر الفراغ المسرحي أو المساحة الخالية في مسرحه ولكن بأسلوب آخر نلمسه في مسرحية دائرة الطباشير القوقازية على سبيل المثال حين تعبر جروشا المسرح الخالي وكأنها تعبر جسرا فوق الجليد. وخلف كل هذه الوسائل في توظيف المساحة المسرحية لتصوير اماكن واشياء واقعية أو خيالية نلمح مبدأ التغريب الذي طرحه الشكلانيون الروس

[1] جوليان هيلتون- اتجاهات جديدة في المسرح- م س- ص 107.
[2] محمد سيف، خالد امين- دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج- م س- ص 93.

والذي يؤمن بأنّ الوسيلة الوحيدة لرؤية احد عناصر الواقع رؤية دقيقة تتمثل في نزعه من سياقه المألوف أو بيئته الاعتيادية وطرحه في سياق جديد أو بيئة غريبة- كالمسرح مثلا. فلا شيء في تصوري يعادل قدرة المسرح على التغريب، ولاشيء يمكن أن يصدمنا وينزع عن عيوننا غشاء العادة والتعود مثل رؤية جزيئات عادية من واقعنا- كالكراسي أو ثمار الفاكهة أو الأشجار- تقف معزولة عن سياقها على خشبة مسرح عارية يغمرها الضوء الأبيض.[1]

دراماتورجيا بريشت

لقد اعتبر هذا المسرح الملحمي البريشتي اهم انفلات جمالي من التقاليد الدرامية التي هيمنت على الساحة المسرحية الغربية الى حدود منتصف القرن العشرين، والحال أنه من وجهة نظر مسرح ما بعد الدراما، تعتبر ابتكارات برشت جزءا لا يتجزأ من التقليد الدرامي رغم انفلاتها منه[2].

ومع برشت، أصبح الدراماتورج يضع خبرته "رهن إشارة المخرج/ الفيلسوف، ويعد بتطبيق فكره وتحويل المنجز المسرحي حسب تصوره..." بهذا المعنى أضحت الدراماتورجيا عند بريشت آلية لإبراز الجستوس الاجتماعي والصراع الطبقي. كما أصبحت تعنى بجماع الاستعدادات المفاهيمية لإنجاز عمل مسرحي ما، منذ نواته الأولى إلى تحققه على خشبة المسرح، وهي كذلك مطالبة لتوضيح الخصائص السياسية والتاريخية والجمالية والشكلية لمسرحية ما. ومنح للدراماتورجيا حجما أكبر بالنظر إلى حرصه على "المسار الإيديولوجي للعمل الفني أثناء عملية الانتقال من النص إلى العرض[3].

والمهم في عمل بريشت أنه انطلق من خبرته العملية كدراماتورج وأنه طبق فعليا العمل الدراماتورجي على المسرح وعلى أسلوب العمل مع الممثل، بل وعلى أسلوب التعامل مع الجمهور عندما صاغ نظرية المسرح الملحمي. وعندما أسس فرقة البرلينز انسامبل

[1] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- م س- ص 143، 144.
[2] خالد امين-المسرح ودراسات الفرجة-المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب- 2011- ط1 – ص 69.
[3] خالد امين، محمد سيف- دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج- م س- ص 19.

Berliner Ensemble في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية ثبت وجود الدراماتورج في المؤسسة[1].

وقد أعطى "بريشت" في مسرح" البرلين انسامبل" للدراماتورج دورا خاصا، وعلى يده أصبحت الدراماتورجيا تعني الوظيفة الايديولوجية ، بحيث صار لها دور خاص في الإنتاج المسرحي ، إذ هو المسؤول عن الانتقال من النص إلى العرض ، وبالتالي أصبحت مهمة الإنتاج المسرحي تتقاسمها الدراماتورجيا والإخراج. فحين يقوم الإخراج بالإعداد التقني المشهدي للعمل المسرحي ، تقوم الدراماتورجيا بالإعداد النظري - خاصة بناء الحكاية - . وقد جعل بريشت من الدراماتورج المسؤول عن العرض ومنسقه وهو نفسه ما قام به بعض المسرحيين بعده مثل البولوني نتاديوش كانتور ، الذي كان يصعد إلى الخشبة ويظهر أمام الجمهور بوصفه منسقاً للعرض المسرحي.

يعد مسرح برشت الملحمي محاولة لوضع حد لهيمنة االدراماتورجيا الطبيعية في المسرح، إذ يتيح للعرض المسرحي تدفقا محاكاتيا جذريا، ويقوم في الآن نفسه بتركيز الإهتمام على التناقضات في المحيط الاجتماعي. وتفصح دراماتورجيا برشت - باعتباره كاتبا مسرحيا ذا وعي سياسي - عن نزوع إلى إقلاق المتفرجين، ونقض وضعيتهم السلبية الموروثة، وتحويلها إلى مشاركة عقلية دينامية.

تعتبر هاته التقنية عصب الدراماتورجيا البرشتية، وقد كان برشت يفضل نعتها بالأثر التغريبي verfemdungs effect الذي يتمثل شرطها الأول في تحرير الخشبة والمتفرجين خاصة من كل ما يجعلهم عرضة للافتتان والتنويم[2]. فمن خصوصية المسرحي بريشت أنه جمع بين الكاتب والمخرج والدراماتورج. "لقد أعطى بريشت أهمية كبرى للإعدادات الكبيرة الأولية لعملية تطور العرض بشكله الملموس. بحيث صارت هذه الإعدادات لا تختلط أو تتداخل، وإنما تتتابع"[3].

[1] ماري الياس، حنان قصاب- المعجم المسرحي- م س- ص 206.
[2] م ن-ص 21.
[3] م ن-ص 111، 112.

وكما يبدو أنّ الهدف الرئيسي من النشاط الدراماتورجي، هو توجيه العرض إلى الجمهور المفترض، وإن العرض في جميع أشكاله وحالاته يقدم المادة الإنسانية إلى العالم، الذي يبقى افتراضيا، لأنه خيالي، ويندرج أساسا في فورية الكتابة، بواسطة غيابه. وانطلاقا من العالم الممكن رسمه من قبل عالم النص، يسعى البحث الدراماتورجي، إلى فتح الطرق الأكثر فعالية، التي يمكن أن تأخذ حرفيا "الاتساق" المسرحي الحقيقي الكامل، على خشبة المسرح، الذي يبنى من الخيال المزدوج للكاتب المسرحي وشراكة الممارسين.

إن المساهمة فيما يتعلق بالمعنى الحديث للتحليل الدراماتورجي كانت كبيرة، وهذا ينطبق على تحليل كل من (النص الأصلي وموارده المسرحية المتعلقة بالإخراج، ودراسة الدراماتورجية في العرض، ثم وصف الحكاية و"إبراز معالمها"، أي في تمثيلها المادي والملموس، وتحديد الطريقة المسرحية "لإظهار رواية" الحدث)[1]. إن هذه الميزة التي "تُظهر وتروي" الحدث، تعتبر رأس مال الدراماتورج، لأن المسرح، فن العرض، ويتجلى مظهره الهائل من الحجة النصية: يحاول البحث الدراماتورجي أن يحدد الأحداث المصورة، بموجب بعض الإجراءات المسرحية، التي بإمكانها أن تمارس على الجمهور تأثيرا جماليا خاصا، يختلف عن هذا الذي ينجم عن القراءة البسيطة أو الاستماع إلى النص الدرامي. ويلتحق هذا السعي الدراماتورجي في مفهوم بريشت: (بتفسير القصة وبنائها وعرضها بواسطة المسرح بكليته، من ممثلين ومصممي الديكور، والمكياج والأزياء والموسيقى ومصممي الرقص)[2].

اما الفرنسي جيرار أستور*، فيرى أن الفضاء والزمان في المسرح قابلان للتشكل، وداخل هذا التشكل تتوضع العملية الدراماتورجية، لأنه لا يمكن اختصار العالم في رؤية واحدة، وهذا عنده هو الفضاء الدراماتورجي، حيث تكون الشخصية المسرحية في حيز من الخيال العالي.

ولذلك يتشكل العرض المسرحي باعتباره عملية إنتاج، وضمنها يتم عرض جدلية البنيات الباطنية وآليات الإنتاج بممارسة التغريب. تعتبر هاته التقنية عصب الدراماتورجيا البرشتية. وقد كان برشت يوثر نعتها بالأثر التغريبي verfemdungs effect الذي يتمثل شرطها الأول في تحرير الخشبة والمتفرجين خاصة من كل ما يجعلهم عرضة للافتتان والتنويم.

[1] PAVIS, Patrice (1996), Dictionnaire du théâtre-opcit- p 106.

[2] محمد سيف، خالد امين-دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج-م س-ص96.

* مؤلف وناقد ومخرج ومدير مسرح.

توجد في المسرح الملحمي ـ بموازاة مع مقاربته العلمية، الاجتماعية والمادية للواقع الإنساني داخل وضعيات تاريخية محددة ـ عملية انعكاس الأساس الاجتماعي للأحداث/ الأفعال وللطابع الاستلابي للتشيؤ. وتخول هذه المتتالية، ليس فقط خلخلة النسق المفاهيمي و"النظام الرمزي" ـ بلغة لاكان Lacan ـ وإنما تحفيز المتفرج على إعادة بناء ما جرى تفكيكه سلفا، بحيث تبعث فيه القدرة على تغيير الواقع. ومع ذلك، فإنه لا يلزم اعتبار هذه الخلخلة التي تميز الحدث المسرحي إقصاء مطلقا للانفعالات العاطفية، وإنما تحجيما لها لصالح القدرات العقلية للمتفرج[1].

فمن خصوصية مسرح بريشت أنه جمع بين الكتابة والإخراج والدراماتورج. ويؤكد "ماتياس لانكوف" الذي عمل في فرقة البرلين انسامبل، ويقول: (لكن هذا التحضير، وهذه الأفكار وتبادل الوثائق، وهذه التأملات التاريخية، تحدث قبل البروفات، وتتوقف عندما يبدأ تشغيل العمل نفسه). لقد أعطى بريشت أهمية كبرى للإعدادات الكبيرة الأولية لعملية تطور العرض بشكله الملموس. بحيث صارت هذه الإعدادات لا تختلط أو تتداخل، وإنما تتابع)[2].

وكما يبدو أن الهدف الرئيسي من النشاط الدراماتورجي، هو توجيه العرض إلى الجمهور المفترض، وأنّ العرض في جميع أشكاله وحالاته يقدم المادة الإنسانية إلى العالم، الذي يبقى افتراضيـا، لأنه خيالي، ويندرج أساسا في فورية الكتابة، بواسطة غيابه. وانطلاقا من العالم الممكن رسمه من قبل عالم النص، يسعى البحث الدراماتورجي، إلى فتح الطرق الأكثر فعالية، التي يمكن أن تأخذ حرفيا "الاتساق" المسرحي الحقيقي الكامل، على خشبة المسرح، الذي يبنى من الخيال المزدوج للكاتب المسرحي وشراكة الممارسين.

بموجب بريشت، ان المساهمة فيما يتعلق بالمعنى الحديث للتحليل الدراماتورجي كانت كبيرة، وهذا ينطبق على تحليل كل من(النص الأصلي وموارده المسرحية المتعلقة بالإخراج، ودراسة الدراماتورجية في العرض، ثم وصف الحكاية و"إبراز معالمها"، أي في تمثيلها المادي والملموس، وتحديد الطريقة المسرحية "لإظهار رواية" الحدث)[3]. إنّ هذه الميزة التي

[1] محمد سيف، خالد امين- دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج- م س- ص 20.
[2] م ن- ص 110.
[3] PAVIS, Patrice-Dictionnaire du théâtre- ed. dunod- Paris, France-1996- p 106.

"تُظهر وتروي" الحدث، تعتبر رأس مال الدراماتورج، لأنّ المسرح، فن العرض، ويتجلى مظهره الهائل من الحجة النصية: يحاول البحث الدراماتورجي أن يحدد الأحداث المصورة، بموجب بعض الإجراءات المسرحية، التي بإمكانها أن تمارس على الجمهور تأثيرا جماليا خاصا، يختلف عن هذا الذي ينجم عن القراءة البسيطة أو الاستماع إلى النص الدرامي. ويلتحق هذا السعي الدراماتورجي في مفهوم بريشت: (بتفسير القصة وبنائها وعرضها بواسطة المسرح بكليته، من ممثلين ومصممي الديكور، والمكياج والأزياء والموسيقى ومصممي الرقص)[1].

وتعاني نظرية بريشت من أوجه ضعف ثلاثة، أولاّ: أثبتت التجربة أنّ مبدأ المشاهدة الحيادية والانفصال الوجداني عن العرض الذي تتبناه النظرية يستحيل تحقيقه حتى عند مشاهدة مسرحيات برشت نفسه، وذلك لأنّ العرض المسرحي بطبيعته وأيا كان نوعه، يجمع بالضرورة، بين حالتي الانفصال الوجداني الذي يطالب به بريشت والإندماج الذي يرتبط عادة بالمسرحيات الواقعية الطبيعة. لقد اعاد بريشت كتابة مسرحية " الأم شجاعة" لأنّ شخصية الأم أثارت عطف المتفرجين حين عرضت المسرحية للمرة الأولى، لكن ذلك لم يغير من الأمر شيئا، وما زال الجمهور يتعاطف معها رغم كل محاولات بريشت، ولا يملك إلاّ أن يشعر بالشفقة تجاهها وهي تمضي وحيدة في المشهد الأخير تجر عربتها الثقيلة خلفها.

ثانيا: فيكمن في نظرية الجستوس أو الإشارة الحركية الدالة، فالنظرية تفترض أنّ الحركة والأفعال لا يمكن تزييف دلالاتها مثل الكلمات، لكن الخبرة العملية تثبت العكس، كما يحفل المسرح بالأمثلة التي تناقض هذه الفرضية.

ثالثا: أما الضعف الثالث في النظرية البريشتية فيكمن في تفاؤلها الشديد الذي لا نجد ما يبرره في مسرحيات بريشت نفسها أو في واقع حياتنا المؤلم الذي تمزقه الصراعات السياسية والاجتماعية والظروف الاقتصادية، وربما كان تشاؤم نيتشه الذي يحمل رنة التحدي أقرب إلى الواقع وأكثر صدقا[2].

[1] محمد سيف، خالد امين- دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج- م س- ص 95.
[2] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- م س- ص 285، 286، 287.

المحاضرة التاسعة

الرؤية الاخراجية

لم يعد العمل المسرحي مجرد تفسير لنص الكاتب أو نقل لرؤيته، ذلك لأنّ رؤية مؤلف النص المسرحي هي رؤية واحدة أو كما نقول بلغة النقد قراءة من القراءات، لكنها ليست كل القراءات أو على الأصح لا يتوقف العمل المسرحي عندها، بل إن أهمية الإبداعات الفنية وعلى رأس قائمتها الإبداع المسرحي تنبع من تعدد قراءتها، ويقوم سحرها ونفاذها إلى المتفرج على هذه التعددية، التي يشارك المتفرج بذاته وفكره في تشكيل رؤيته الخاصة عنها. وكلما اقترح العمل المسرحي قراءات ورؤى متعددة، سمح هذا للمتفرج أكثر فأكثر في تشكيل رؤيته الخاصة أو قراءاته الذاتية. فكما يرى ديفيد برتش* انه ليس ثمة "نص مكتمل تماما، وانما هناك عدد من المعاني داخل عملية الكتابة. وبالمثل فمهما كان العرض من خلال عمليات التمثيل كاملا ومفصلا فان الإخراج لا يكمل تلك العمليات ولا تكمل هذه العمليات من خلال الإخراج وانما تخلق عملية الإخراج نصا جديدا مناسبا لزمان ومكان واستقبال خاص. وهكذا تستمر عملية تغيير المعاني من طريقة كتابة الى أخرى ومن قراءة الى أخرى، ومن تحليل الى اخر..."[1].

تختلف الآراء حول الاستعانة بالدراماتورج، فالبعض يرى أنه بكل أسف الورقة الأخيرة التي يلجأ اليها المخرجون ليقامروا بها في الحالات المستعصية. وبعض المخرجين يغالون غلوا شديدا في قيمة الدراماتورج وتقدير العمل الذي يقوم به.

وضرورة الدراماتورج واضحة، فمن النادر أن نجد ذلك الكاتب الذي يستطيع ان يصوغ كل عبارة من عبارات مسرحيته صياغة حريصة واعية بحيث إذ قال "ستار" في ختام الفصل الأخير منها، كان مصير المسرحية النجاح أو السقوط دون إدخال عليها أي شيء من التغيير أو التهذيب. وهنا يتجلى المعنى الذي ينطوي عليه كلام بوسيكولت*" إنّ التمثيليات لا تكتب وانما تعاد كتابتها"[2].

---

* أستاذ اللغة الإنجليزية والادب المقارن بجامعة ميردوخ الأسترالية، اصدر العديد من الدراسات الاسلوبية واللغوية والأدبية، لاسيما في مجالي المسرح والدراما. قام بالتمثيل وبالاخراج في عدد من المسرحيات، كما اخرج الدراما التلفزيونية وادار ورش العمل المسرحية حول العرض والصوت، اسهم بشكل كبير في مجال الدراما الاذاعية.

[1] ديفيد برتش- لغة الدراما- ت: ربيع مفتاح-المشروع القومي للترجمة، مصر-2005-ط1- ص 24.

[2] روجر م. بسفيلد- فن الكاتب المسرحي-ت: دريني خشبة-مطبعة نهضة مصر، مصر-1978- ص 363.

فديفيد جاريك كان قد بعث شكسبير بإخراج وأداء جديدين، نابعين من حقيقة العصر وقضاياه، فمسألة التفسير المعاصر للنصوص الكلاسيكية قد ظهرت في مرحلة ما قبل ظهور الإخراج كفن متخصص. وهنا نذكر دفاع غروتوفسكي عن ستانسلافسكي ضد هجوم مايرخولد الذي اتهم ستانسلافسكي بتبعيته للمسرح الأدبي، لقد كان ستانسلافسكي فنانا اصيلا فاستطاع ان يحقق تشيكوفا خاصا به وليس تشيكوفا موضوعيا. وهذا استنتاج مبني على مقولة تشيكوف نفسه، لقد كتبت هزليات وقدم ستانسلافسكي مسرحيات عاطفية.

يرى مارتن اسلن قول المثقف عن مسرحية ما انها مثيرة للاهتمام بشكل رائع يختلف تماما عن اتخاذه قرارا عمليا بإخراجها وعرضها على جمهور عريض. فمن الطبيعي جدا أن أرى ان يسيطر الاعتبار الثاني، العملي والواقعي. وانا ملزم ايضا بوصفي مخرجا عاملا، أن أتناول المسرحيات التي أواجهها تناولا عمليا وليس نظريا: اي، كيف اجعلها تنجح؟[1].

يتساءل ايجيل تورنكفيست عن ما الذي يجعل المخرج يختار طريقة ما لتقديم رؤيته دون غيرها؟، ويرى أنه من الواضح وجود عدة عوامل تؤثر في ذلك، مثل:

- الوسيط الذي يتم اختياره.
- أسلوب التقديم (المسرح الواقعي الإيهامي مقابل المسرح الملحمي غير الإيهامي).
- الخيارات الاخراجية (الوظيفة السياقية)
- الإمكانات التقنية لتحقيق الهدف (قد يكون هذا مرتبطا ارتباطا وثيقا باختيار الوسيط)[2].

تعد هاته المرحلة تعبير المخرج لرؤيته الذاتية لنص الكاتب، فتعني صياغة تغيرية تطرأ على النص الأصلي، وقد تكون أشد القرب لعملية الاقتباس الفكري. والنص الدرامي كما يقول بروك هو العنصر الثابت في العملية المسرحية. إن المخرج يعمل من خلال عناصر ثلاثة: النص، الفرقة، والجمهور، وبين العناصر الثلاثة، فإنّ الأول هو الدائم والأساسي، فيعد نقطة الانطلاق كما سبق الإشارة لذلك، ويرى أيضا بروك انه ليس هناك إخراج متقن لمسرحية ما، كما انه ليس هناك الوضع المثالي للإخراج، تماما كأداء الاوكسترا لأي مؤلف موسيقي، فان المؤلف الموسيقي وجوده منفصل تماما عن عروضه.

[1] مارتن اسلن- تشريح الدراما-ت: اسامة منزلجي-دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الاردن-ط1-1987-ص6،5.
[2] ايجيل تورنكفيست- الدراما خارج المسرح-ت: سومية مظلوم-منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، مصر-2002- ص 19.

ويمكن اعتبار هاته المرحلة لب ومحور الاعداد الدراماتورجي، فوفق هاته القراءة يتحدد الفضاء المسرحي والديكور والأزياء والتشكيل الحركي والإنارة والموسيقى والمؤثرات. ولا يحدد هذه القراءة زمن فهي تمتد حتى العروض، أين يدخل التلقي باعتباره عامل مهم وحاسم، فنجاح الخطاب المسرحي مبني على التلقي، وعادة ما يتواجد المخرج ضمن الصالة مع الجمهور لمعرفة آفاق استقبال العرض. وقد تنتج عن ذلك تحويرات جزئية في ردود افعال الشخصيات أو في التشكيل الحركي وذلك خدمة للهدف المنشود-حسن التلقي.

ولطالما احتد النقاش حول ما هو للكاتب وما هو للمخرج، أي الحقوق يمكن أن تبقى للكاتب بوصفه خالق النص الأول؟. ان الفكر الذي يأتي به الكاتب هو حقوقه التي يجب أن لا تمس، وهذا بالضرورة يضمن له بقاء شخصياته التي تحقق ذلك الفكر والحوارات التي تدلل عليه.

وقد كتب عن اندريه انطوان أنه أجبر ممثليه في البحث فيما وراء السطور والكلمة بحيث لا يأتي العرض تقريريا للكلمة المحدودة المكتوبة في النص، فالهدف هو مس قضايا الجماهير، وجهد لإعداد الممثل إعدادا فائقا لخدمة النص.

اذن من خلال كل ما سبق انه عند اختيار المخرج لنص ما، وتبدأ عملية التفكير في انتاجه سواء من خلال الدراماتورج أو فريق عمل- يمكن تسميته في هاته الحالة الفريق الدراماتورجي- مكون من الدراماتورج والمخرج وحتى السينوغراف، وذلك لوضع مخطط أولي للإخراج، وبعد الاضافة والحذف والتعديل، فلا يبقى من النص سوى جوهره، وهذا ليس تقليلا من النص الدرامي، أو أنه يحتوي على أخطاء أو إضافات، بل هي ضرورة لتكثيف النص واستنباط جوهره، وهذا لا يعني إلغاء الكاتب الدرامي، لكنه يصبح فقط المصدر أو الانطلاقة للعمل المسرحي، لأنّ أمام وسطين مختلفين، ولهذا من الضروري ن يختلف النصين عن بعضهما، الأول نص درامي ذات طبيعة لفظية، والآخر نص مسرحي فرجوي متعدد لفظي وايقوني. وفي النهاية قد لا يبقى من النص الدرامي الاصلي غير اوراق تحمل فقط روح النص وجوهره وهذا من أجل تحقيق الكثافة والتوتر والابتكار.

من المعروف أنّ المسرح دائما مطالب بمس قضايا الجماهير، وبتقديم النظرة المعاصرة لنص قديم، إذ كيف يمكن تقديم نص دون اسقاطه على الواقع المعيش، فقد وجد الفن ليعالج قضايا مجتمعه، ولا يمكن تداوله دون اعادة صيرورته زمانيا ومكانيا.

ولابد من المعاصرة فالأعمال الخالدة التي يزخر بها التاريخ المسرحي، وما طرحته من فكر منحها الديمومة، تدعو دائما إلى إعادة القراءة والتأويل. ولأن الفنان ابن بيئته لا يمكن فصل موقفه الفكري الحالي إزاء الظواهر، كما لا يمكن فصل ذاتيته ولا يمكنه التخلي عنها، فهي وليدة معطيات بيئية وسياسية واجتماعية، وبمأن المسرح خطاب فذلك يشترط موقفا من المخرج، فالتلقي يبقى مرتبطا بطبيعة الخطاب وجدواه، والجدوى تتحقق في شرط المعاصرة.

وتحديد الهدف شرط يبدأ منذ مرحلة القراءة الأولى، ليتحقق هذا الهدف في المرحلة التالية التي وفقها يتم رسم الخطة المتفق عليها، وهذا الهدف بمثابة معيار نقدي إذ وفقه يتم تحديد مدى نجاح العرض، من ناحية علاقته بالمؤلف والمخرج في نفس الوقت. ولا يمكن أن يكون ثمة إخراج دون وضوح الهدف فهو اكتشاف للمؤلف أولا وتحقيق لذاتية المخرج فكريا، فنيا وجماليا.

فالنص ليس مجرد بنية دالة صحيحة يمكن لقراءة واحدة دقيقة أن تستوعبها كما أنه من جهة أخرى ليس مجرد سلسلة غير محددة من الاحتمالات الممكنة التي يمكن لأي قراءة أن تنتجها بالمصادفة. وهكذا لم يعد النص مجرد مستودع معاني محتملة ينتقي من بينها المتلقي اعتمادا على ذوقه الخاص، لكن عملية التجسيد بهذا المفهوم الكلي اسبغت على بنية النص دينامية وفاعلية جعلت لها دورا فعالا في عملية الاتصال الإبداعي بين المرسل والمستقبل[1].

ولأنه أيضا تقع مسؤولية تنظيم نظام العلامات المسرحي، على المخرج، بينما الكاتب الدرامي يعتبر منشئ نظام العلامات اللغوي، فإنّ المخرج اليوم يتحكم في الشكل المسرحي ويتطلع بمهمة تنظيم نظم المسرح الدالة الموجودة في متناوله (الإضاءة، المناظر، الإكسسوار.. الخ) في عملية مشفرة تلائم إنتاج النص[2]. وإذا فشل المخرج في مهمته هذه، فلن يكون للعرض معنى بالنسبة للمتفرج. إنّ محاولة إضفاء المعنى على نظام علامات رديء التنظيم يمكن أن يكون تجربة تبعث على الإحباط واللامعنى، وهي علامة على الفشل الفني للمخرج بصفة عامة.

غالبا ما يضطر المخرج إلى مخالفة التجسيدات المسرحية السابقة عليه وذلك سعيا وراء أصالة الإخراج بأي ثمن، فمع تزايد عدد الصياغات الإخراجية للمسرحية الواحدة يضطر

[1] جوليان هيلتون-اتجاهات جديدة في المسرح- م س-ص 67.
[2] انظر: الين استون، جورج سافونا-المسرح والعلامات- م س-ص 142.

المخرج إلى مخالفة اعمال سابقيه وذلك رغما عنه. ويفسر هذا الكثير من الرؤى الاخراجية الضعيفة والمستهلكة لبعض النصوص التي تم تجسيدها أكثر من مرة[1].

وقد تقابل خيارات المخرج بالرفض، مثل الحال مع تشيخوف حين بعث بخطابات إلى نميروفتش دانشنكو وإلى ستانسلافسكي على التوالي، فيما يتعلق بوجهة نظر بشأن الفصلين الثاني والثالث من " بستان الكرز": " في الفصل الثاني من مسرحيتي استبدلت بالنهر كنيسة صغيرة وبئر للماء، ان المكان سيكون بهذه الطريقة أكثر هدوءا فقط، في الفصل الثاني عليك أن تعطيني حقول خضراء وطريق واحساس غير عادي بالمسافة على خشبة المسرح"[2].

يرى لارتوماس أنّ الكاتب عند كتابة النص يتخيله منطوقا ومؤدى في نفس الوقت، ولهذا من الضروري أيضا ان ننطلق من هذا المستوى (مستوى اللعب) إلى مستوى الكتابة على الرغم من أسبقية المكتوب على المنطوق[3].

كما لا تشمل عملية الحذف الحوارات فقط بل تتعداها إلى الشخصيات، مثال ذلك شخصية المهرج في مسرحية عطيل التي قد يرى المخرج أو الدراماتورج انها لا تخل بحبكة المسرحية أو تهز البناء الدرامي ولا بالسياق الفكري لها. غير إنه لا يمكن في المسرحية حذف المنديل، الذي هو دليل لخيانة مزعومة ووسيلة للإجرام والفاجعة. فلا يجوز أن يخل الحذف بالحبكة أو السياق الفكري، وبما أننا نعلم أنّ كل شخصية تعبر عن فكرة، فهل هذا يعني خلخلة في النص؟، إن المخرج ذو الخبرة أو الدراماتورج المتمكن يلجئان عادة للإبقاء على الحوارات المهمة للشخصية المحذوفة وإسنادها للشخصية الأقرب نفسيا وبالتأكيد التي تقف على نفس الخط من الصراع القائم.

يحتل المهرج في مسرحية لير موقعا متميزا فهو عقل لير الواعي الذي فقده بعد أن عصف الزمان به، كما يصعب الاستغناء عن مشهد لير في العاصفة لما لهذا المشهد من دلالة فكرية عميقة، كما لا يجوز استبدال الظرف المناخي بآخر، إذ سوف لن تتحقق الدلالة المرجوة من المشهد. فالعاصفة كظاهرة جوية زمانية ترمز إلى العقل الذي عصفت وعبثت به افكار مجنونة وهذا ما تزخر به حوارات الملك والمهرج.

---

[1] جوليان هيلتون-اتجاهات جديدة في المسرح- م س-ص 81.

[2] الين استون، جورج سافونا-المسرح والعلامات- م.س-ص 199.

[3] Larthomas Pierre - langage dramatique- presses universitaires de France, paris-p30.

وان الشخصيات المجردة من طبيعتها في نص حداثي مثل " نهاية لعبة"، تعمل على وضع المتفرج بحيث يتأمل في فهمه للعالم الخارجي، بدلا من أن ينفصل عن ذلك العالم كلية[1]." الشخصية ليست هي الغاية، ولكنها شرط لازم للدراما"[2].

فتقول سوزان لانكر: " كل شيء في الدراما له أهميته ضمن المسرحية، ولا أهمية لأي شيء ليس ضمنها "[3]. فمهما يزداد اطلاعنا على كليوباترا التاريخ لا يمكن أن يغير ذلك شيئا من مفهومنا عن كليوباترا شكسبير.

ومن الواضح أنّ القانون الجديد للمسرح لا يتكون فقط من المسرحيات الجديدة ولكنه يتكون أيضا، وبصفة أولية من المسرحيات التي خضعت لفن التفسير الحديث وهي تلك التي ترجمت من أزمنة أخرى وأماكن مختلفة، والنصوص المعروفة التي جرت عليها تعديلات والتعديلات الجديدة التي استخدمت نصوص عرض مختلفة.

وينطبق هذا على التعديلات التي جرت على نصوص شكسبير من أجل إعادة عرضها وهي تمثل صورة مصغرة لتاريخ نظرية التفسير على المسرح، منذ عرض تيت Tete لمسرحية الملك لير في القرن السابع عشر وعرض جاريك Garrick في القرن الثامن عشر حتى عرض بريشت لكوريولانس Coriolanus، وعرض يونسكو Ionesco لماكبث[4].

[1] م س-ص 67.
[2] س.و.داوسن-الدراما والدرامية- م س-ص 88.
[3] م ن- ص 88.
[4] جوليان هلتون- اتجاهات جديدة في المسرح- م س- ص 185.

المحاضرة العاشرة

- الإرشادات المسرحية والإخراج المسرحي

للإرشادات إيحاءات بالنسبة للإخراج المسرحي بوصفها نظام علامات فعال يوازي الحوار، إذ من الضروري معرفة وضعها وصلتها بالأداء والإخراج، وليس قضايا الدلالة التاريخية. وعليه سيتم تناول وظائف الإرشادات ضمن السياق المسرحي، وبالتالي تأثيرها على عمل الممثل والمصمم ومصمم الإضاءة، والتقنيين، وعلى عمل المخرج في تنظيمه للعرض ككل.

قضية وضع الارشادات المسرحية موضع خلاف بين السيميوطيقين وفناني المسرح، ففي النص الكلاسيكي تسود الارشادات المتضمنة في الحوار وتلعب دورا في توجيه الاخراج في سياق التدريبات وبالتالي تدخل المتفرج في أفعال المشاركة الخيالية. أما في النص الراديكالي والبورجوازي، فإنّ الإرشادات المتضمنة في الحوار كلها (وفي بعض الأحيان تحل محلها) الإرشادات المنفصلة عن الحوار. وبخلاف النص الكلاسيكي حيث يتم توصيل مثل هذه المعلومات في الحوار بشكل ضمني، مع الأخذ في الاعتبار انها تصل إلى المتفرج مباشرة عن طريق الاخراج- فإنه في النص البورجوازي والراديكالي ستكون الارشادات الخارجة عن الحوار بديلا عنها، وأنها بالتالي لن تصل الى المتفرج إلاّ حين يتبناها المخرج وتتحول إلى ميزانسين[1].

لكن ماذا يحدث عندما لا تندمج الاقتراحات التي يكتبها الكاتب للإخراج في ميزانسين المخرج؟. وينقسم الرأي النقدي فيما يتعلق بفائدة الارشادات المسرحية، ولاسيما بالطريقة الخارجة عن الحوار الأكثر وضوحا. فلقد اشترك ايلام وبافيس مثلا في وجهة نظر مفادها أنّ الارشادات تمثل بالنسبة للكاتب المسرحي وسيلة لفرض سيطرته على العمليات التي يتحقق بها النص في حالة العرض. ويشكو ايلام، في معارضة لسيرل من تمجيد الارشادات المسرحية خارج الحوار بوصفها " مادة الإتصال الاساسية الحقيقية في النص"، وهكذا يشكو مما يعتبره تهميشا حتميا للحوار.

[1] الين استون، جورج سافونا- المسرح والعلامات- م س- ص 173.

ويقترح بافيس أنّ الوضع النصي للإرشادات خارج الحوار غير مؤكد وان المخرج لهذا السبب يتحرر من الالتزام والتقيد بها. وبالنسبة للحوار فإنه يلاحظ أنّ الارشادات المسرحية المتعلقة بشروط التلفظ أو القول ليست هي الحقيقة النهائية للنص، أو آمر رسمي لإنتاج النص بهذه الطريقة بالذات، ولا حتى محول ضروري بين النص والعرض. وبينما يحاول ايلام أن يحمي الكاتب الدرامي من نفسه، فإنّ بافيس يهتم بالتأكيد على امتياز استقلالية المخرج على حساب الكاتب الدرامي، واستقلالية النص الأدائي، إلى حد بعيد.

اما ايزاكاروف فإنه على حين يوافق على أنّ " العرض يهدم فكرة النص باعتباره مستودعا لمعان ثابتة"، فإنه يعتبر الارشادات المسرحية " أفعال كلام ممكنة" أي ما وراء خطاب غير لفظي-عندما تترجم إلى الإخراج-يؤدي وظيفة تمكين الخطاب اللفظي (الحوار) من الكلام. ومن ثم يندفع الى السؤال عما إذا كانت الارشادات لابد من نبذها، كما يقول ايلام وبافيس. إنّ وجهة نظره الخاصة هي أنّ الارشادات المسرحية يمكن اعتبارها واحدة من القوى التي تسهم في ترابط النص الدرامي[1].

وان ما يتم تسجيله في شكل الارشادات خارج الحوار، هو ما يراه الكاتب الدرامي ويسمعه أثناء تأليفه للصورة والحوار المسرحيين. وإذا كان ليس ضروريا في سياق الممارسة المسرحية أن نضفي مكانة قيمة على الإرشادات المسرحية، فإنه من غير المثمر على حد سواء أن نرفضها من مبدأ استقلالية الإخراج. وفي أسوأ الأحوال من مصلحة المخرج ومساعديه أن يعتبروا الإرشادات مكملة للحوار، وأن يناقشوا بجدية ومنهجية فائدتها الممكنة لعملية الإخراج[2].

فالعلاقات المكانية المشار إليها في الارشادات تعكس قضايا المكانة والسيطرة، والطرق الجسمانية / الخارجية الخاصة بالرواية أو القص تفيد في الاشارة إلى الظروف والصراعات السيكولوجية/ الداخلية. ويمكن تقديم المعلومات الخاصة بهوية الشخصية وذاتها ودلالة الشخصية بالنسبة للفعل والمسائل الموضوعية أو الأسس الإيديولوجية للنص. كما يمكن للإرشادات أن تحمل اشارات إلى اسلوب العرض أو يكون لها ايماءات بالنسبة لنغمة الأداء[3].

---

[1] الين استون، جورج سافونا-المسرح والعلامات-م س-ص 174.
[2] م ن-ص 174، 175.
[3] م.ن- ص 180.

ان الارشادات يمكن أن تنقل أيضا إحساسا بالعلاقة بين خشبة المسرح والمتفرج، إنّ النص البورجوازي يملك التركيز داخل الإطار الوهمي عبر تقليد الحائط الرابع، أما النص الراديكالي فيمكن أن يحطم الإطار لكي يغير ظروف التفاعل مع الجمهور. ومن ثم في " الأم" لبريشت توجه فالسوفا الحديث الى الجمهور مباشرة، وتقدم تعليقا على معالجتها للبواب الجالس عند بوابة المصنع. وعند نهاية المسرحية فإنها تترنم امام الجمهور بتحذير له ليتقبل التحليل السياسي المقدم من خلال النص ويعمل وفقا له. ومن الممكن القول بأنّ الارشادات المسرحية يمكن أن تمارس وظائف موضوعية أو إيديولوجية وإنّ الاهتمام الموجه إليها يمكن أن يفيد أيضا في زيادة فهم الممثل للمسائل الموضوعية أو الدلالة الاجتماعية للنص المعين[1].

ويمكن استنباط معلومات اضافية عن هذه النقاط المختلفة من الحوار، وعلاوة على ذلك، يمكن للحوار نفسه أن يحمل معلومات حول الطريقة التي يفترض أن يلقي بها الممثل من حيث التنقيط والتقطيع إلى عبارات، على سبيل المثال، إنّ أكثر إرشاد متكرر في " لعبة النهاية" هو " وقفة". إنّ التنقيط المحكم للنص، سواء من الناحية الحرفية أو في حالة العرض، والارشادات المسرحية تجذب الانتباه إلى الموضوع الأساسي والذي يحدده ريتشارد كو Coe بأنه رجل يحاول الإمساك بالزمن، التشبث المحدود باللانهائي" وإلى المرجعية الذاتية للعمل[2].

ويمكن تحديد أربع طرق من العلاقات المبنية على اساس إمّا التكامل أو التناقض بين الارشادات المسرحية والحوار، وبين الارشادات والارشادات:

1- الارشادات المسرحية والمسرحية: يدعم كل منهما الآخر بشكل متبادل. - والمفروض هاته الخاصية هي الغالبة.

2- تتناقض الارشادات المسرحية مع الحوار، ففي مسرحية نهاية اللعبة أو لعبة النهاية لبيكيت، فإنّ محاولة كلوف الفاشلة لمغادرة المسرح وهام، توضح بشكل تهكمي وذاتي المرجعية.

كلوف: ... افتح باب الزنزانة وامض... (وقفة) الذهاب سهل (وقفة) عندما أسقط ابكي من أجل السعادة (وقفة) (يتوجه نحو الباب)

[1] انظر: م س- ص 181.
[2] م.ن- ص 182.

هام: كلوف؟- من المفروض علامة تعجب- (يتوقف كلوف من دون أن يلتفت. وقفة) لاشيء. (يستأنف كلوف سيره) كلوف؟-أيضا تعجب- (كلوف يتوقف دون أن يلتفت)

كلوف: هذا ما نسميه الخروج.

3- **نظم الإخراج:** يدعم بعضها البعض، يفتتح الفصل الثالث من مسرحية بستان الكرز بحفل راقص، أو بالعبارة المقتضبة التي تقولها ليوبوف اندريفنا في توقعها للحدث " رقصة قصيرة" والارشادات الخاصة بالمنظر والإضاءة والرقص والجو العام.

(غرفة الرسم في منزل رانيفسكايا، يلتصق بها في الخلف صالة الرقص، يسمع عزف فرقة يهودية تعزف في الردهة، إنه المساء، والشموع مضاءة، في صالة الرقص تقام حفلة لرقصة الجراند روند، ينادي سيميونوف بيشيك من الخارج ويأتي الجميع إلى غرفة الرسم.. فيرس مرتديا ملابس رسمية يعبر الغرفة حاملا ماء صودا فوق صينية.**)**.

4- نظم الاخراج تتناقض فيما بينها، تقدم الارشادات في (هيدا جابلر) ملاحظات دقيقة وتفصيلية لمنظر المسرحية، الصورة المسرحية الاساسية يتم بناؤها من العناصر المتباينة، وغرفة الرسم مزدحمة بالأثاث ومزينة بألوان داكنة. إنّ الإحساس بالحزن يتناقض مع ضوء الشمس الذي يتخلل الابواب الزجاجية، ومع باقة الزهور اليانعة الوفيرة[1].

1-3 علاقة الإرشادات المسرحية بالعناصر التصميمية والتقنية

كما ترتبط الارشادات ارتباطا قويا بعمل الممثل، فإنها ترتبط أيضا بعمل المصمم، مصمم الاضاءة والتقني، يمكن القول انها تشكل فكرة عامة. وبالنسبة لعمل المصمم، فسوف يتم التركيز على الملابس، ونجد النموذج التطوري ذي المراحل الثلاث: النص الكلاسيكي، النص البورجوازي، النص الراديكالي، وهذا كما تعرضا لها الين استون، جورج سافونا.

النص الكلاسيكي:

في غياب الارشادات الخارجة على الحوار في معظم النصوص الكلاسيكية، من الملائم والعملي للمصمم أن يقوم باستنباط الاساسيات من الحوار والمواد التاريخية، وهنا يكون للمصمم الاختيار من الازياء الرمزية للتجريدات في الدراما من العصور الوسطى، والازياء الاجتماعية التي كانت تسود في عمل اليزابيثي.

[1] الين استون، جورج سافونا- المسرح والعلامات- م س- ص 184.

وفي هذا النوع من النص، تقترح مارتنيز طوما دراماتورجيات الفعل، حيث يسود الفعل ولا تحضر الارشادات المسرحية إلاّ قليلا، بل إنّ هذه الارشادات قد تتقلص في بعض النصوص إلى درجة الصفر. وهكذا، فعندما " يختار كاتب مسرحي أن يجعل خطاب شخصياته يحظى بالامتياز، ولا يلجأ إلاّ إلى الارشادات المسرحية المهيكلة، فإنه يبلور إخراجا مسرحيا نصيا Mise en scène textuelle محدودا، تحمله مؤشرات خاصة بصياغة الفضاء النصي – نص، حوار-، ويقوم على فئة واحدة من العلامات هي العلامات السمعية اللفظية. وهنا يأخذ التأشير لما قبل الاخراج المسرحي بعدا ايحائيا في دراماتورجيات الفعل، فهو لا يكون بصفة عامة إلاّ متضمنا في نص الحوار المسرحي.

النص البورجوازي:

في هذا النوع من النصوص يلاحظ التأكيد المتزايد على التفاصيل والصرامة في الإرشادات المسرحية المتعلقة بمسائل التصميم، وذلك بتطور شهده العصر الحديث. وبنفس المفهوم ترى مارتنيز طوما أنّ في الدراماتورجيات المركبة "يصبح النص الارشادي أكثر اهمية من ناحية الكم، ليوجه بشكل أو آخر من الدقة والتوجيه، وحسب طبيعته وخاصيته التلفظية، الإخراج المسرحي المقبل، أو بعض الجوانب المشهدية التي لها الأولوية". لذلك، "تحيل هذه الدراماتورجيات على عدد مهم من انظمة العلامات المشهدية الافتراضية "[1] Systèmes de signes scéniques. فتقدم الدراماتورجيات المركبة تأشيرا لما قبل الإخراج المسرحي ذا طبيعة مركبة، وذلك عبر توظيف نظامين متكاملين فيما بينهما: إرشاد متضمن في الحوار وآخر منفصل عنه.

النص الراديكالي

وفي هذا النوع من النصوص تسود دراماتورجيات الصورة، حيث يبرز نص الارشادات المسرحية بقوة ليمثل، من جهة أولى تصور الكاتب للفرجة الافتراضية، ومن جهة ثانية تأشيرا لما قبل الإخراج. ففي نص (نهاية اللعبة) تؤسس الإرشادات مدخلا إلى المكياج والملابس تضع المتفرج في مواجهة مع الشخصيات باعتبارها تمثيلات استعارية، ويوصف كلوف وهام بأن لهما وجوها شديدة الاحمرار، أما ناج ونيل فوجههما شديد البياض، ولا نجد أية معلومات تتعلق

[1] م.س- ص 177، 178.

بملابس كلوف حتى نهاية المسرحية، حيث يقدم لنا وصفا للرداء الذي يرتديه من أجل الرحلة التي لا يمكن القيام بها.

(يدخل كلوف مرتديا ثياب الخروج، قبعة من القش، سترة من الصوف، على يده معطف للمطر ومظلة، وحقيبة)، أمّا هام فهو على خلاف ذلك يوصف بالتفصيل في البداية (في الوسط هام يجلس على كرسي بعجلات، مغطى بملاءة قديمة.. هام يرتدي عباءة وقلنسوة من اللباء فوق رأسه، على وجهه منديل مبقع بالدم، صفارة معلقة بعنقه، غطاء على ركبته، جورب سميك في قدميه). أمّا ناج ونيل اللذان يبدو رأساهما من آن لآخر من صناديق القمامة، يرتديان قلنسوة نوم وقلنسوة من الدانتيلا على التوالي[1].

فتبرز الارشادات المسرحية المنفصلة عن الحوار بإسهاب واضح في دراماتورجيات الصورة، وإذا كانت مارتنيز طوما تصنف دراماتورجيات الفعل النصوص التي لا تتألف إلاّ من الحوار، في غياب تام للإرشادات، وتميزها بما تصطلح عليه ب – الارشادات المسرحية درجة الصفر-، فإنها، من جهة اخرى، تصنف ضمنا دراماتورجيات الصورة النصوص التي لا تتضمن إلاّ إرشادا طويلا دون حضور لأي حوار، وهي الدراماتورجيات التي تصفها ب دراماتورجيات الحوارات درجة الصفر.

وبالتالي، يمكن وضع مقياس لأهمية التأشير الدرامي في نص الكاتب، بحيث تمثل طرفيه الارشادات درجة الصفر والحوارات درجة الصفر، على أنّ هذا المقياس لا يشير إلى القيمة المشهدية للمسرحية، وإنما فقط إلى درجة اعتناء الكاتب بالتدوين الصريح للإشارات الخاصة بما قبل الاخراج المسرحي.

2-3 نظم الإخراج والإرشادات المسرحية

ان المحاولة المسرحية الخاصة بالإرشادات الخارجة عن الحوار تبدو بارزة وواضحة في مسرحية بيراندیلو* (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) في عدة فقرات مطولة من تعليقات الكاتب، وإذا تم اللجوء إلى مصطلحات فيلتروسكي بلا حساسيات، إنّ بيراندیلو وهو يأخذ بعين

[1] الين استون، جورج سافونا- المسرح والعلامات- م س- ص 184، 185، 186، 187.

* Luigi Pirandello :28 جوان 1867-روما، 10 ديسمبر 1936، كاتب ومسرحي وشاعر إيطالي، حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1934. من بواكير كتابات بيراندللو بحثه في اللهجة المحلية لمسقط رأسه (مدينة جيرجنتي Girgenti كتب بيراندللو القصة القصيرة والمسرحية، ولكن كتاباته المسرحية (التي نشرت بين عاميكانت هي نقطة تميزه الحقيقية، ومن أشهرها: ست شخصيات تبحث عن مؤلف)(بالإيطالية Sei personaggi : (in cerca d'autore، هنري الرابع) بالإيطالية(Enrico IV : الحياة التي منحتك إياها) بالإيطالية(La vita che ti diedi :. موقع ويكيبيديا

الاعتبار تمييزا مطلقا بين الشخصيات والممثلين، باعتبار أنّ ذلك أساسي من أجل تلقي المتفرج المؤثر للمسرحية أثناء عرضها، فإنه يضع تركيبا من نظم الاخراج كوسيلة منطقية لتحديد الدرجة المطلوبة من الاختلاف. فنظم الاخراج التي غالبا ما ينظر إليها على أنها منعزلة، يعتمد بعضها على البعض بشكل تبادلي، ويمكن ذكر أيضا أنّ تنظيم هذه النظم-عمليات الانتقاء والتجمع، وعلاقات التكامل والتناقض، والتأكيد النسبي على نقاط معينة في عرض ما-يمثل الجانب الأساسي في عمل المخرج[1].

في نص (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) يتم التمييز بين المجموعتين بشكل قاطع من خلال المظهر، وأسلوب الأداء والمكان بالنسبة للفضاء المسرحي، والاضاءة. إنّ تعليقات بيراندیلو التفصيلية بشأن الشخصيات، والتي يدونها بعد توجيهاته لدخولهم الأول، تبدأ كالتالي:

(عند اخراج هذه المسرحية على المسرح، يجب أن تستخدم جميع الوسائل حتى لا يكون هناك أي تشابه بين الشخصيات والممثلين، مما يؤدي إلى عدم القدرة على التمييز بين الفريقين. ووضع كل مجموعة كما هو موضح في الارشادات المسرحية أثناء صعود الشخصيات الست على المسرح سيساعد دون شك على تمييز كل جماعة عن الأخرى، كما يمكن استخدام اضاءات عاكسة تميز تحد الفريقين. ولكن أفضل طريقة تقترح هنا لتمييز كل مجموعة عن الاخرى هي استخدام الاقنعة للشخصيات)[2].

إذن فإنّ التمييز بين الشخصيات والممثلين اساسي وجوهري بالنسبة لهدف بيراندیلو، جدل ذاتي المرجعية ممسرح عن مادة التمثيل المسرحي. إلى هذا الحد يستفاد من الارشادات المسرحية الخارجة عن الحوار بشكل تفصيلي ومنظم والتي تلقي الضوء من آن لآخر على تعليقات الكاتب. وعند هذه المرحلة، يمكن الحديث عن سيطرة الكاتب، فمن الممكن الجدل بأنّ بيراندیلو يسعى إلى أي إخراج قادم للنص من خلال تقييده بإحكام، وقد تخرج قراءة أخرى متفتحة وبناءة بأنّ الكاتب الدرامي يدرك أنه وضع سلسلة من المشكلات الخطيرة، سواء من الناحية الجمالية أو الفلسفية، أمام القارئ، المتفرج، وأنه قام بالتالي بطرح حلوله الخاصة لتلك المشكلات والتي يمكن اعتبارها اقتراحات وليست الزامات. إنّ المخرج لديه عدة اختيارات في

[1] الين استون، جورج سافونا- المسرح والعلامات- م س- ص 188.
[2] م.ن- ص 188، 189.

هذا الصدد، فإما أن يقبل الارشادات المسرحية أو يرفضها أو يتحاور معها، ما دامت لديه معرفة كاملة ومنهجية بهذه الارشادات في سياق عملية التدريبات[1].

فمسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) هي نص راديكالي من حيث أنها تلفت النظر إلى طبيعتها النصية عن طريق تركيز مستمر على آليات الدلالة المسرحية والدرامية. ومن ثم فإنّ الارشادات المسرحية في هذا النوع من النصوص-النص الراديكالي-تعمل على وضع طريقة من الأداء المسرحي تبرز وضعه كأداء مسرحي. وهذا الإتجاه الجمالي المضاد للإيهام يجتاز مرحلة أبعد في مسرحية نهاية اللعبة، والتي تعد نص ينتمي إلى ما وراء المسرح، فلا يدور في بيئة مسرحية[2].

فالعلاقة بين هام وكلوف تعمل في عدد من المستويات التي تعتمد إحداها على الأخرى، فعلى مستوى الميتاتياتر فإنّ كلا الشخصيتين يقدمان كممثلين، كل منهما له خصوصيته الخاصة. يتخيل هام نفسه راويا، ويبدأ كلوف المسرحية باعتبارها أداءا ايمائيا. وزيادة على ذلك، فإنّ هام يعرف بوظائف الكاتب والمخرج المسرحي، وكلوف كمدير لخشبة المسرح. وأول فقرة من الإرشادات المسرحية تلعب دورا مزدوجا، فهي أولا ترسم الصورة المسرحية بشكل تخطيطي، تحدد بتفصيل دقيق المشهد الإيمائي الذي يقوم به كلوف واللوحة القصيرة يقطعها مشي كلوف المترنح والمتصلب، وبالتالي فإنّ التركيز ينصب على عملية الأداء منذ البداية[3].

وان تفاصيل العرض الأول، والملاحظات التوضيحية التي يكتبها المؤلف اصبحت ملازمة للنسخة المنشورة من مسرحية جديدة، ومثل هذه المعلومات، إلى جانب الارشادات المسرحية ربما تضع القارئ في علاقة أكثر أمانا مع النص، ويمكن أن تتم نفس الملاحظة من الترتيب الشكلي للشخصيات التي تتصدر المشهد الافتتاحي بصفة خاصة. إنّ المعلومات التي يعطيها نص "بستان الكرز" عن الشخصيات، تتعلق بأسمائها الرسمية وأسماء " التدليل"، وأعمالها وأعمارها وعلاقاتها الأسرية[4].

---

[1] الين استون، جورج سافونا- المسرح والعلامات- م س- ص 191.
[2] م ن- ص 191.
[3] م ن- ص 192.
[4] م.ن- ص 115.

ويفيد مسرح بريشت بإصرار من التعليقات وأسماء الأغنيات، بنفس أسلوب السينما الصامتة، ففي الأم تستخدم التعليقات بشكل متنوع لترقب الحدث في أحد المشاهد أو للإشارة إلى أسلوب الأداء، أو المكان أو السياق التاريخي:

- بيلاجيا فالسوقا تحضر درسها الأول في الاقتصاد.
- تقرير عن 1 ماي 1905.
- شقة المدرس فيسوقيتشيكوف في روستوف.
- في صيف 1905 هزت البلاد انتفاضات واضطرابات زراعية[1].

وفي مسرحية (الأم) لبريشت مثلا نلاحظ إستراتيجية واضحة، فالشخصيات في(الأم) تتحدد على أسس اجتماعية وليست سيكولوجية ولذلك فإنّ الأزياء لابد أن تعكس الوضع الطبقي والوظيفة. فنجدها ترتكز على أساس اجتماعي، ومن ثم فهي ترتدي ملابس تدعم قضايا الطبقة والنوع.

وغالبا ما تتلقى الإرشادات المسرحية درجة محدودة وضئيلة في الخطاب النظري والنقدي، لأنّ دراسة النص الدرامي (سواء لأغراض احترافية مهنية أو أكاديمية) يمكن أن يدعمها دعما كبيرا تطبيق هذين الاختيارين:

1- عندما نقرأ أي نص لأول مرة وكانت الإرشادات المسرحية محدودة بحروف سوداء أو تحتها خط، فنكون مضطرين أن نتعامل معها، وكذلك أن ننمي إحساسا بالكيفية التي تصور بها الكاتب الصور المسرحية وسمع الحوار.

2- إذا قمنا بترجمة الإرشادات المسرحية الخاصة بالمناظر وتجميع الممثلين والحركات الأساسية، إلى اسكتشات تخطيطية أو نماذج توضيحية، فيمكن لذلك أن ينمي إحساسا واضحا بطبيعة بيئة الشخصيات ودلالتها وبالطبيعة المكانية والحركية للعلامات[2].

[1] الين استون، جورج سافونا- المسرح والعلامات- م.س- ص 117.
[2] م ن- ص 193.

المحاضرة الثانية عشر

صياغة الرؤية الإخراجية

ومن العوامل المهمة التي تتحكم في عملية صياغة الرؤية الإخراجية، هي الاهتمام بعامل القيم العاطفية وبأسلوب عرضها الذي سيكون كفيل بإظهار ذلك التنويع وليس التفاصيل بالتركيب والتصوير والحركة وإيقاعها فحسب. فإنّ تلك القيم هي التي يتحسس بها الجمهور والتي بواسطتها ينقل الممثل هذه الصفات بالعرض. وكذا يستطيع المخرج أن يخرج ستة أو سبعة عروض في الموسم امام نفس الجمهور سنة بعد سنة مع احتفاظ بتنويع الصيغة العامة للإنتاج بحيث لا يتمسك بنفس الطابع أو النوع. وتتحقق هذه القيم العاطفية بالأخذ بعين الاعتبار:

1-1 الجو ونقله بالحركة والإيقاع

ويعد الجو والنبرة جزاءان من التحضير، وبخاصة ذلك الجو الذي يحمل تنبؤا بما سيحدث وتحذيرا منه، يعطي المشهد الأول من مسرحية مكبث لشكسبير صورة حية لروح المأساة القادمة في اثني عشر بيتا فحسب. وكذلك في استخدام تشيكوف للطبيعة ليوحي بالسعادة المفقودة، فالبحيرة في مسرحية (طائر النورس) لها حضور متميز حتى أنه يقال أنّ الكاتب كان يعدها واحدة من الشخصيات، وفي مسرحية (بستان الكرز) نجد أن للبستان نفسه تأثيرا أقوى حتى من البحيرة في المسرحية السابقة، فهو يوحي بذكريات الطفولة لدى العائلة ويقف في الوقت نفسه رمزا إلى نظام اجتماعي سيجتث في وقت قريب[1].

ان جو المسرحية هو العنصر الأول الذي يؤخذ بنظر الاعتبار لأنه أصعب العناصر في الاستحواذ عليه، بحيث يصبح جزءا من الصور الفنية للتمثيل والإنتاج. ومن الضروري على المخرج أن ينتبه إلى الجو بعد القراءة الاولى حتى يتحسسه ضمن المسرحية تماما مثل الإحساس لتأثير الموسيقى، ليقرر فيما بعد الصور العاطفية التي تترجم بالإيقاع والحركة.

ونعني بالجو الإيقاع الأساسي للمسرحية والتوقيت الغالب على الإنتاج بحيث نتحسس بالشدة وعدد الذروات العاطفية سواء كانت تعتمد على الشخصية أو على التأثير الناتج عن العرض. ولا بنقل الجو بواسطة التوقيت وحده بل بكيفية ونوع الحركة المقارنة مع الأسلوب العاطفي أيضا. وهنا تظهر بعض الأسئلة لدى المخرج، مثلا هل يستطيع أن يعبر عن الجو بالحركة

[1] ستوارت كريفش- صناعة المسرحية- صناعة المسرحية-ت: عبد الله معتصم الدباغ-دار المأمون، بغداد، العراق-1987- ص 65.

المستمرة أو الصغيرة؟، هل يريد أن يضيف بقدر ما يستطيع من الأعمال أو يبعد الكل ويبقى على ما هو ضروري؟، هل الحركة طويلة أم قصيرة أو سريعة او بطيئة، متصلبة، مرنة؟. فنجد بعض النصوص لها إيقاعا اساسيا متسلطا وسريعا ومترابطا وحركة مستمرة قصيرة وسريعة ومتشعبة، ولا يمكن عند إخراجها إطالة الوقت في التشخيص المفصل ولا مجال فيها للتوقف في التلميحات وتصوير المؤثرات، فعلى المخرج في هذه الحالة أن يركز على ارتفاع وهبوط مشدد في السرعة. وأن تحتوي على تنقل جريء وواسع ومتضاد. ولكن هل لكل مسرحية حالة متسلطة تفرض على المخرج مهمة التعبير عنها بوسائله؟، إنّ قليل من المسرحيات تعالج كل الاعتبارات، وعلى المخرج أن يتحمل عبء إظهار تلك الاعتبارات التي تستوجب مزيدا من التحليل.

2-1 نوع المسرحية والمعالجة

ان جميع انواع التراجيديا والكوميديا والميلودراما والفارس والخليط المتفرع عنها والتي اجمع الكتاب المحدثون على تفسيرها لها صفات محدودة من الضروري أن تأخذ بنظر الاعتبار. وهنا على المخرج أن ينتبه إلى أي حد مثلا يكون الممثلون مبالغين في هذه الكوميديا أو تلك؟، وكم من التأثير الميلودرامي يسمح في هذه التراجيديا أو تلك؟، وكم من التشخيص يمكن ان يصور في هذه الميلودراما؟، وهل يركز على الإمكانيات الكوميدية أكثر من المشاهد الجدية؟ وكيف يستطيع المخرج أن يمزج بين صفتين متضادتين؟، وهناك الكثير من الأسئلة التي يحتاج المخرج إلى أجوبة عليها، وبعد الإجابة يمكنه أن ينجز معالجته الخاصة بسهولة.

3-1 القيم العاطفية وتوزيع الأدوار

سواء كانت الصفة العاطفية للمسرحية تكمن في تصميم حالة المسرحية أو في نوعها، فإنّ اعتبارا عاما يبرز عند توزيع الأدوار ويكمن في أن نجد التغير والتنوع في التشخيص لدى جميع الممثلين سواء كانوا هواة أو محترفين. ولكن لا يمكن أن نجد تقلبا في الجو أو الأسلوب النغمي وعليه فعلى المخرج أن يعين منذ البداية صفات الصوت والجسم والشخصية التي يجب أن يتخذها الممثل عند هذه المرحلة من دراسة المسرحية لكي ينقل النغم الموسيقي للمسرحية.

4-1 النوع

يقرر النوع أكثر من غيره صفة التنويع في الإنتاج عند المخرج الواحد، ليس هناك أي موضوع له علاقة بالمسرح أصعب من النوع للتعبير عنه في كلمات قليلة. إذ ليس هناك إلاّ اصطلاحات قليلة تعني المدارس المختلفة في الكتابة المسرحية كالكلاسيكية والرومانسية والطبيعية والتعبيرية الخ. أمّا الدراما الحديثة فليس لها نوع خالص فلكل مسرحية نوعها الخاص وبقدر ما يوجد من مسرحيات حديثة توجد أنواع متنوعة.

ان نظرية الأنواع تتعامل مع مفاهيم مجردة ذات اهمية وصفاء عظيمين، ودراستها جوهرية بالنسبة لكل من يريد أن يفهم الدراما وأن يفهم من خلالها الطبيعة الانسانية نفسها. وأثناء التعامل مع نظرية الأنواع، لابد من عدم نسيان، إنه في العالم المادي تبدو النماذج الأصلية، المفاهيم المثالية النقية دائما في شكل غير نقي. وفي الممارسة المسرحية فإنّ الاختيار الحقيقي الوحيد هو ما إذا كانت المسرحية تنجح أم لا مسرحيا. ويمكن لنظرية الأنواع أن تكون ذات عون هام جدا للمخرج لأنها تمكنه من اتخاذ قرارات أساسية بشأن الأسلوب الذي يجب أن يمثل ويقدم به نص ما. ولكن، كما كان بريشت يحب أن يقول، أن البرهان على نجاح الكعكة هو أكلها دائما. وهذا لا يعني، مع ذلك، أن قواعد الطبخ ليست أيضا على قدر كبير من الأهمية[1].

ان النوع بالنسبة للكاتب هو درجة ونوع المشابهات الحياتية التي استعملها الكاتب في كتاباته ودرجة استفادته من الشكل والترتيب الدرامي. ان المسرحية الواقعية الخالصة قد تكون أسهل في إخراجها من غيرها ولكن حتى في الواقعية نجد اختلافات وبالتالي هذا سينعكس على مستوى الاخراج.

كان ايفرينوف يولي اهمية خاصة للجانب البصري من العرض، فاقتناعه الأساسي أنّ (الكلمات تلعب دورا مساعدا على المسرح، لأننا نسمع بعيوننا أكثر مما نسمع بأذاننا)، وهو بذلك يقترب من فكرة ميرهولد عن تفضيل الحركة على الكلمة[2]. نعطي هذا المثال، لنبين أنّ اختيار نوع العرض، كأن يطغى في هذه الحالة الجانب البصري أكثر من الجانب اللغوي، يؤثر في توجيه الرؤية الاخراجية، على عكس إن كان توازن بين المجال البصري واللغوي.

---

[1] مارتن اسلن-تشريح الدراما- م س- ص 89.

[2] روس-ايفانز-المسرح التجريبي، من ستانسلافسي إلى اليوم-ت: فاروق عبد القادر-دار الفكر المعاصر، مصر-ط1-1979-ص29.

5-1 المعالجة

يحيل مفهوم النوع على درجة ونوع وكمية التركيب أو البساطة المستعملة في الشكل عند معالجة المجموعات، وكيف يتم وضع أجسام الممثل بعلاقته مع المتفرج، المخرج المنطقة والارتفاعات؟، وهل عليه أن يغلق صورة المسرح كما لو كان الجدار الرابع مرفوعا أو تكون مسطحة ومفتوحة للمتفرج كما لو كانت مصطنعة؟، أي هل سيستعمل المخرج عنصر الإيهام أم التغريب؟، هل سيستعمل المناطق الأمامية فقط أم يستعمل كل مناطق المسرح؟، هل يتحرك الممثلون كما لو كانوا يتحركون في الحياة الاعتيادية أم كما لو أنهم على المسرح؟، هل تكون المناظر كإطارات مصورة فحسب أم أنها تستعمل من قبل الممثلين كما لو كانت جزءا من حياتهم؟، هل يجب أن تكون الحركة اعتباطية أم مسندة بدافع؟، هل يكون الشغل قليل أم كثير؟، ان الاجابة على هذه الاسئلة هي التي تحدد نوع المسرحية وطريقة إخراجها[1].

ليبدأ البحث عن فحوى المسرحية والعمل الدرامي بالنسبة لعلاقة الموضوع والطريقة التي عبر بها الكاتب عن فكرته ومعنى كل مشهد وعلاقته بالمعنى العام لكل المسرحية، سواء قصدها الكاتب أم لا، سواء أكانت الحالات النفسية للشخصيات واضحة أم لا. فغالبا ما يرتبك الكاتب في بداية كتاباته ثم يبدأ بتوضيح وتركيز الأجزاء المهمة والتحكم بها في باقي أجزاء المسرحية، وكثيرا ما يجد المخرج أخطاء الكتابة أثناء التمارين وقد يكتشف أخطاء في المسرحية المكتوبة أكثر مما يتوقع.

وعندما يتعرف المخرج على تفاصيل المسرحية كاملة، ستتكون لديه صور معينة للمنظر والحركات والأدوات والوضعيات والأداء الصامت. كما أنّ الحركات المتصاعدة والنسق العام للمشاهد المهمة سيهيئ له فكرة عن كيفية وضع النوافذ والأبواب والأثاث، وبعدئذ يتم وضع مخططا لخارج المسرح، أي لكل ما يحيط بالمنظر لكي يعرف من أين تأتي الشخصيات وإلى أين تخرج أو تذهب.

هناك أيضا مرحلة هامة يقوم بها المخرج، وهي أنه بعد ان يصمم كل الحركات الكاملة للممثلين عليه ان يعيد قراءة الحوار ويركز على الجمل والكلمات المهمة التي تحتاج إلى تركيز ويعطي أهمية للتلوين والتأثيرات الخاصة. فعلى المخرج أن يتحسس توقيت العرض وبطئه أو

[1] انظر: العناصر الأساسية لإخراج المسرحية-ترجمة بتصرف: سامي عبد الحميد-دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق-1972- ص 349، 352.

سرعته، بنائه وذروته. وهذه هي المهمة الابداعية التي يقوم بها المخرج، فلا تكمن مهمته في مساعدة الممثل على نقل المشاعر فحسب بل هي مهمة فنية جمالية فكرية تعتمد أيضا على كيفية النقل، وتقع هذه المهمة على عاتق المخرج والممثل في الوقت نفسه.

فمثلا تعد الشخصيات المقارنة وسيلة درامية، إنها تكنيك مفضل لدى المسرحيين، فالطبيعة البشرية مليئة بالتناقضات وموجودة لدى كل فرد، لكن وجودها اقوى لدي الكاتب الدرامي. والسبب العملي في هذا التكنيك هو أنّ الفعل الدرامي سيسند كثيرا إلى الشخصيات المقارنة، إنه سيصبح أكثر وضوحا وحسما، ولا يتوه المتفرج في من يفعل أمرا ما، ولمن يفعله ولماذا؟[1].

كما أنّ تكنيك التأكيد مهم، فشكسبير لا يدعنا ننسى هاملت عندما لا يكون على خشبة المسرح، لأنّ الشخصيات الاخرى لا تتوقف عن التحدث عنه. ويرى أنه من الأحسن أن يؤخر ظهور الشخصية الأساسية، وأن يهيأ لظهورها ببعض النقاش عنها. والحديث عن الشخصيات التي لا تظهر أبدا قد يكون حيويا. لكن مع عدم المبالغة طبعا في استخدام هذا التكنيك، لأنّ أحسن وسيلة لإظهار الشخصية يكون عن طريق الفعل الدرامي الدال[2].

[1] ستوارت كريفش- صناعة المسرحية- م س- ص 106، 107.
[2] م س-ص 126.

المحاضرة الثالثة عشر

العمل على الطاولة

بعد أن يتم اختيار النص الدرامي، يحضر المخرج نسخا متعددة من النص لكي يكون لدى الممثلين مجال متسع لقراءتها ثم ليستطيع المخرج من القيام بمقابلة خاصة أو اختبار عام أو الجمع بينهما. وقد تتم هاتين المرحليتن في نفس الوقت، ليست هناك قاعدة عامة كما أنه لكل مخرج طريقة عمل مختلفة عن الآخرين، فقد يتم اختيار الممثلين تزامنا مع مرحلة دراسة النص ان صحت العبارة أو قد تتم بعدها، هذا أمر يعود للمخرج وفريق عمله.

1-2 **طريقة المقابلة الخاصة**: عند استخدام هذه الطريقة على المخرج أن لا يكون رسميا بقدر الإمكان، وأن تتضمن المقابلة حديثا عن المسرحية بصورة عامة ومشكلتها وعقدتها. وعلى الممثل أن يناقش بكل حرية، ثم يطلب منه قراءة جزء من دور معين، وبعد القراءة الأولى يقدم المخرج بعض الاقتراحات حول العرض. كما يعطى للممثل كل الحرية للاستفسار والمناقشة. ومن خلال هاته المقابلة سيقرر المخرج إن كان الممثل يصلح لهذا الدور أو لا. وتكون هذه الطريقة ذات فائدة عندما يراد توزيع الأدوار على عدد قليل من الممثلين، أو يمكن القيام بها بعد الاختبار العام، وغالبا ما تستعمل هذه الطريقة من قبل المخرجين المحترفين.

2-2 **طريقة الاختبار العام**: في هذا النوع قد يضطر المخرج الى قراءة المسرحية امام الجميع، ومن الضروري أن يتكون لدى جميع الحاضرين انعكاسا تلقائيا عن المسرحية كلها خلال القراءة. وبعد أن تقرأ المسرحية على المخرج أن يوضح أي سؤال يوجه حول الفكرة أو العقدة أو النوع، ثم عليه أن يصف كل شخصية، وحتى يمكنه عرض المخططات والتصاميم الملابس والديكور لإعطاء فكرة عامة عن الإنتاج، وهذا بغرض خلق الحماس والاهتمام لدى الممثلين ومساعدتهم على التشبع بروح المسرحية. ويمكن أيضا أن يسمعهم موسيقى المسرحية أو القيام ببعض الطرق المساعدة على الاسترخاء الجسماني والعاطفي للممثلين، فهي ضرورة يقتضيها العمل[1].

[1] ألكسندر دين-العناصر الأساسية لإخراج المسرحية- م س-ص 337، 338.

وفي مثل هذا الجو من الاسترخاء يطلب المخرج من الممثل أن يقرأ دورا ما أو مشهدا معينا وخصوصا مشاهد الذروة، وبعد كل ذلك تبدأ عملية تقابل عدد المتقدمين بعد دراسة إمكانية كل واحد منهم.

يرتكز قرار المخرج في عملية توزيع الأدوار على الممثلين على ثلاث عوامل، أولها ضرورة التضاد، فعلى المخرج أن يلقي نظرة عن الممثلين كلا حسب علاقة شخصيته بالشخصيات الأخرى ليلاحظ التضاد في المظهر الجسماني وفي نوعية الصوت، لأنّ أساس الدراما هو التضاد الذي يخلق العقدة، فعلى المخرج أن يوزع الادوار بحيث يكون هناك تضاد في المظهر الجسماني والصوتي والنسق العاطفي. ثاني هذه العوامل الوحدة، فحين يوزع المخرج الادوار على اساس وجود التضاد عليه التذكر أن يكون في ذلك التضاد نوع من الوحدة، فالأشكال والاصوات الكوميدية جدا لا تتفق، لا تتحد مع المسرحية الجدية. أما العامل الأخير، والذي يتمثل في التعاون الفردي، فبالإضافة الى قابلية الممثل الواضحة على التمثيل والمساهمة مع المجموعة، على المخرج أن يأخذ بنظر الاعتبار مجال انسجام الممثل مع المجموعة في العمل والتدريب. إنّ الشعور بالتعاون الفيزيقي والعاطفي والعقلي ضروري في العمل المسرحي. وعلى المخرج أن يضع كل هذه المعايير عندما يأخذ قوة تأثير العمل الجماعي بنظر الاعتبار[1].

وبمجرد ما يتحدد البرنامج المسرحي ويقوم "المخرج" أو "مدير الإنتاج" بتحديد جدوله الزمني الذي يتلاءم مع عمل كل فرد من أفراد فريق عمله: مصممي الديكور، الأزياء، الموسيقى، والموسيقى التصويرية، الفضاء، المكياج، الممثلين، المغنين، الموسيقيين "إن وجدوا"، وليس هؤلاء وحدهم الذين يجب تحديد جدولهم الزمني، وإنما أيضا مدير الإنتاج، مساعد المخرج، المسؤولين عن اشتراكات الجمهور السنوية، والمسؤول الإداري للمسرح، وهكذا تتم جدولة عمل الجميع، وفقا للتواريخ التي يمليها عليهم الجدول الزمني للموسم المسرحي. " وتعتبر القراءة الأولى حدثا مهما بامتياز في إنتاج العرض. حيث يجتمع جميع الفنانين من أجل الاستماع إلى قراءة النص لأول مرة، بصوت عال، ثم يقوم المخرج بتقديم تصوره الإخراجي الأول"[2].

[1] م س- ص 340.
[2] خالد امين، محمد سيف- دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج- م س- ص 76.

وهكذا تتم إجراءات الاتصالات الأولى بين الممثلين والنص ومختلف المصممين، وتبدأ الأفكار بالظهور. وتعتبر هذه الخطوة بمثابة المعادل الموضوعي لولادة الإنتاج المسرحي، لاسيما أن هذه الفترة أو المرحلة من العمل، ستسمح للممثلين بالتفكير طويلا بشخصياتهم، ويمكن أن تنقضي بين القراءة وبدء التدريبات. يبدأ الممثلون في صالة التمرين، بالقيام بأولى مراحل "العمل على الطاولة"، حيث يناقش المخرج، ويشرح التحديات التي يطرحها النص الذي سوف يقوم بإخراجه. وفي هذه الفترة أيضا، يبدأ الممثلون بترويض أدوارهم، بعد أن يقوم المخرج بشرح رؤيته للشخصيات والمسرحية بأكملها. ويعد حضور "المستشار الدراماتورج" مهما في هذه المرحلة من العمل "على الطاولة"، التي تنبع منها المشاكل المتصلة بعملية الخلق المسرحي.

والمخرج الذي يعمل الممثلين في غرفة التدريبات سوف يتعمق في النص كي يكتشف معناه، وهذا قد يكون صعبا وقد يتطلب صبرا. وفي مسرحية جيدة يحدث الكثير وعلى مستويات عديدة وعلى المخرج والممثلين ان يكتشفوه. وقد تحدث أكثر من مخرج واحد مرموق عن " المسرحية السرية" التي لا يمكن اكتشافها إلاّ في أثناء أوقات التدريبات[1]

ما كان يميز ستانسلافسكي، في الفترة الأولى من تجربته قبل ان يبلور منهجه لإعداد الممثل، من اهتمام بالغ بقراءة النص الدرامي وتحليله. فقد كان ستانسلافسكي يخصص وقتا طويلا للاشتغال على النص مع الممثلين، حيث كانت جلسات القراءة حول الطاولة " تستمر اسابيع، بل بضعة شهور، واضطر الممثلون مرات الى كتابة بحوث ودراسات للقضايا الدائرة حول أدوارهم، بل اضطروا إلى كتابة سير حياة الشخصيات التي سيمثلونها وغيرها من القضايا الفنية الاخرى.

اذ تتميز الاشارات الاخراجية التي تدون أثناء تدريبات الطاولة بكونها ذات طابع دراماتورجي لأنها تنتج عن دراسة وتحليل المخرج ومساعديه والممثلين للنص الدرامي، وذلك من خلال دراسة الشخصيات والبحث عن الاختيارات الدراماتورجية الممكنة، أمّا الاشارات الاخراجية المتصلة بالتدريب فوق الخشبة، فإنها تتخذ في الغالب شكلا تقنيا، لأنها مرتبطة أكثر بالجوانب التقنية للعرض من حركة وانتقال وعلاقة الممثل بالفضاء والديكور والاضاءة.

[1] ستوارت كريفش- صناعة المسرحية- م.س- ص 186.

تحتفل فترة التدريبات بالعديد من الملحوظات والقرارات المعقدة التي يتم اتخاذها بشأن العرض، وتسجل هذه القرارات عادة في نسخة من النص تعرف باسم " نسخة العرض " أو "نسخة التلقين"، وتعد ذاكرة العرض، ويتم التسجيل عن طريق الاختزال أو علامات اخرى متفق عليها، وتعتمد فرق الريبرتوار بصورة كبيرة على هذه السجلات خاصة حين يعاد تقديم عرض بمخرج غير مخرجه الأصلي[1].

والمخرج الجيد لا يملي آراءه إلاّ إذا كان ذلك ضروريا-وهذا يعني على الاكثر توزيعا سيئا للأدوار، انه لا يعطي تعليمات، إنما يتحدث عن الدوافع ويتأكد من أنّ الجميع، وبضمنهم هو نفسه، يعرفون ما يحدث في المشهد. إذا وضع القواعد في وقت مبكر أكثر ما ينبغي فسوف يفقد الكثير، لأنه لو ترك الباب مفتوحا للممثلين فسوف يفاجئونه بطريقة مختلفة تماما، تكون أكثر تأثيرا من أية تعليمات يكون قد اعطاهم إياها. انه اساسا مشاركة للممثلين على الرغم من أن على المخرج أن يلعب أخيرا دور الحكم. وإذا استطاع ان يخلق الجو الصحيح-والفكاهة هنا تساعد كثيرا-فليس من المحتمل أن تصبح سلطته موضع نقاش[2].

وبعد ذلك يأتي عمل مفصل على الفصل الأول، من حيث الإلقاء، والأداء وكذا الإيقاع، ونفس الأمر مع الفصل الثاني والثالث. ليلي ذلك استعراض الفصول الثلاثة، بعدها تدريبات لمشاهد خاصة في الأداء والإلقاء والأسطر المهمة والانتقالات. ثم تدريبات على مشاهد الذروة بالنسبة لدرجة السرعة والتخيل الجماعي، فعملية استعراض أيضا الفصول وملاحظة الوحدة والإيقاع ثم استعراض الملابس. وفي الأخير يتم تقديم أول تمرين نهائي، ثم ثاني تمرين نهائي، فثالث تمرين نهائي أخير[3].

[1] جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- م س- ص 101.
[2] ستوارت كريفش- صناعة المسرحية- م.س- ص 186، 187.
[3] انظر: ألكسندر دين-العناصر الاساسية لإخراج المسرحية-م س-ص 344، 345.

المحاضرة الرابعة عشر

العناصر الأساسية للإخراج

قدم نوريس هجتون وصفا حيا لطريقة ميير هولد في العمل، حين سجل حديثه لممثليه في جلسة التدريبات الأولى لثلاث مسرحيات ذات فصل واحد من تأليف تشيكوف هي: الاقتراح، الحب، الخطوبة: (قلت لكم ان هناك عنصرين أساسين لإخراج المسرحية، (الأول هو ان نكتشف فكر المؤلف، ثم نقدم هذا الفكر في شكل مسرحي، هذا الشكل اسميه لعبة المسرح، وحوله ينبني العرض كله... وفي هذا العرض فإنني سأستخدم التكنيك التقليدي للفودفيل من حيث هو لعبة، وسأحاول أن اشرح لكم اعني بالنسبة لهذا العرض، في هذه المسرحيات الثلاثة لتشيكوف، مجدت ان الابطال-ولثمانية وثلاثين مرة- يغمى عليهم، أو يكاد يغمى عليهم، أو تحول ألوانهم، أو يطلبون كوب ماء، أو يمسكون بقلوبهم، وبالتالي فسأجعل من الإغماء فكرة ملحة ومتكررة-ليتموتيف) في العرض، وكل شيء سيسهم في تحقيق هذه اللعبة[1]. هذا كان ردا على ستانسلافسكي حين وصف اعمال المخرجين الشكليين امثال ميير هولد وتايروف ان اهتمامهم في الغالب يتمركز حول شكل المسرحية لا مضمونها.

وتتركب هذه العناصرالجوهرية الخمسة للإخراج* من: التركيب، الحركة، التصوير، الإيقاع، التمثيل الصامت، وهي التي تعين المخرج على التعبير عن تلك العواطف والافكار بنسب مختلفة. وعلى المخرج أن يستعمل اجزاء من كل عنصر في كل مسرحية ينتجها، ومع ان كل مسرحية تبعا لطبيعتها وشخصياتها تعتمد على جزء من تلك العناصر أكثر من الاجزاء الأخرى، فإنّ المسرحية يجب ان تضم تلك الاجزاء لكي تظهر كاملة على المسرح[2].

والعاملان اللذان لهما أكبر الأثر في إبراز كلمات النص والنفاذ بها إلى إسماع الجمهور هما حاسة الكاتب بالإيقاع والاتزان ثم حاسته بالتوقيت، وكلتا الحاستين تعتمدان على –الأذن-الكاتب نفسه، وعلى معرفته، متى يزيد في سرعة كلامه، ومتى يخفض منها.

---

[1] جيمس روس-ايفانز-المسرح التجريبي، من ستانسلافسي إلى اليوم- م.س- ص 25.

* وقد انبثقت تلك العناصر مع أسسها من العناصر المختلفة للرسم والموسيقى والرقص، فإخراج المسرحية إذا عملية مزج بين تلك العناصر من كل فن وغالبا ما تحور العناصر المأخوذة من تلك الفنون وتكيف لتلائم متطلبات الفن الجديد، وخاصة عناصر الرسم لان البعد الثالث في الإخراج يصبح عاملا إضافيا يؤخذ بعين الاعتبار: ألكسندر دين-العناصر الاساسية لإخراج المسرحية- ص 34.

[2] ألكسندر دين-العناصر الاساسية لإخراج المسرحية-م س-ص 34.

في شكل فني ما حيث يكون بناء العمل في البعد الزمني هام جدا، من الطبيعي أن يكون التوقيت، أو حس التوقيت، هو الصفة المميزة الاساسية للكاتب المسرحي الجيد، وأيضا للمخرج وللممثل. وهذا يبدأ مع طول أو قصر كل مشهد أو مقطع مميز في عمل درامي وينتهي بأصغر توقف كالذي يفصل بين ارتفاع جفن وإلقاء بيت من الشعر[1].

1-3 التركيب

التركيب هو بناء وشكل وتصميم المجموعة، وهو بالتالي معنى الصورة ويعبر التركيب أيضا عن صفة وجو الموضوع والمشاعر الناتجة عنه بواسطة اللون والخط والكتلة والشكل. ولا يقصد بالتركيب سرد قصة المسرحية، بل يقصد به التكنيك أي الشكل الذي يعبر عن المضمون وليس المضمون بحد ذاته.

كما يعد التركيب التنظيم المنطقي للممثلين في المجموعة المسرحية وذلك عن طريق استعمال التركيز والاستقرار والتتابع والتوازن لتوضيح مضمون المسرحية وإظهار الجمالية والفنية[2].

فعلى المخرج مثلا أن يستفيد من كل طرق التركيب للحصول على التركيز على ذلك الشخص أو التركيز النسبي على الاشخاص الآخرين في المجموعة بصورة متناسبة مع اهميتها بالنسبة للشخص الأهم في المركز. وان من أبسط الطرق للحصول على التركيز هي استعمالات أوضاع الجسم والمناطق والسطوح والارتفاعات القوية، وبإمكان كل عامل من هذه العوامل الاربعة أن يحتوي في داخله قيمة معينة وضعت درجات متنوعة من القوة التي تساهم في اسناد عامل التركيز في التركيب، وقد يحصل على التركيز بالتضاد.

وحيث أن التركيب يضيف جمالا للصورة المسرحية، فمن الضروري الأخذ في الاعتبار اهم العوامل المساعدة على اظهار نوع التركيب، ألاّ وهو التنويع. ومع أن التنويع من الأمور المهمة لكل عناصر التركيب-التركيز والاستقرار والتعاقب والتوازن-إلاّ أنه يستعمل بصورة خاصة في التركيز-وضع الجسم والتعاقب والمناطق والسطوح والارتفاعات والمسافات والتكرار-[3].

وعادة ما يستوحي المخرج جمالية التركيب من النص الدرامي، فهذا الأخير ليس وسيلة للتواصل فقط، ولكنه يؤسس لغة فنية فتكون له وظيفة شعرية، وعلى التحليل أن يضع في

---

[1] مارتن اسلن-تشريح الدراما- م س-ص 59.
[2] ألكسندر دين-العناصر الاساسية لإخراج المسرحية- م س-ص 133.
[3] انظر: م ن- ص 137.

الحسبان هذه المادة الشعرية، التي هي قاسم مشترك بين كل أثـر أدبـي، الاستعارات، الكنايات أو كل الصور الرمزية التي تمنح للنص الدرامي بعدا، يسمح له بالتأثير في القارئ، ليس فقط على مستوى الدلالات، ولكن أيضا في إطار المحسوس. وعليه، فكل وسائل المقاربة التي يتيحها التحليل النصي للآثار الأدبية يجب استعمالها، إن البعد الشعري لنص درامي، دون إغفال اشتغاله الدرامي، هو في النهاية الذي يمنح له قوته وفعاليته[1].

إن مسرح شكسبير هو التعبير الواضح عن هذا الانصهار بين تمسرح محكم وإبداع شعري في كل اللحظات: كتابته المركبة، التي تمزج بين خشونة اللغة المنطوقة وبراعة الحذلقة الأكثر أناقة، وحيث الاستعارات تضاعف الإيحاءات والأصداء المعبـرة، تحول الأثر الفنـي برمتـه إلى "استعارة متطورة" حسب قول W. Knight. وكل دراماتورجية تتميز بمحيط شعري ينتمي إليها في الجوهر.

اما الاستقرار فهو العامل الذي يسحب ويربط الصور الى المسرح، وهو الذي يعين ويحدد المسافات على المسرح. وهو العامل الذي يشبع الحاسة البشرية الفطرية التي تدعو الى تنسيق أنفسنا مع كل ما نراه بقوة الجاذبية الارضية.

وان التتابع ضروري كوسيلة من وسائل ترابط عناصر التركيب وتماسكه وخاصة عندما يكون متسعا ومنتشرا وخطيا لجميع اجزاء المسرح. ويتطلب التركيز المتنوع دائما حالة التتابع، وحتى في المشاهد التي تقتضي أن يكون أحد الاشخاص بعيدا عن الاخرين في المجموعة يجب ان يكون هناك تحديد للمسافة التي يبعد فيها عنهم. وإذا ما وقف الشخص ابعد من تلك المسافة فان المتفرج سيتجاهله[2].

لتتضح أيضا اهمية التوازن في التركيب، إذ يشتمل في جميع أجزاء المسرح أو على الأقل في تركيب أربع مناطق، وفي كل تركيب فيه شخصان أو أكثر يستخدم كلا نصفي المسرح. وعند القول جميع أجزاء المسرح أو في تركيب أربع مناطق نقصد تلك التركيبات التي يكون فيها الاشخاص ضمن مجموعتين وكل مجموعة متكونة من شخص أو أكثر بحيث تكون هناك منطقة أو أكثر تفصل بينهما. ولا نأخذ بنظر الاعتبار تلك التركيبات الصغيرة المتحدة التي

[1] Voir : Pruner Michel - l'analyse du texte de théâtre- Nathan université, collection, 128, paris, 2001- p 121, 122.

[2] ألكسندر دين-العناصر الاساسية لإخراج المسرحية-م س-ص 182.

تكون فيها المجموعات موضوعة في منطقة أو منطقتين مربوطتين، وهنا يحدث التوازن تلقائيا طالما يحذف المتفرج من نظره بقية المناطق من المسرح كما في الاستقرار[1].

فالتوازن المادي هو جعل ثقل مقابل ثقل آخر ولذا يجب أن نفكر به على المسرح ونعتبر الصورة المسرحية كميزان كبير متعادل وتقع نقطة الارتكاز على الخط الخيالي الذي يقسم المسرح الى قسمين متساويين يمينا ويسارا، والعمودي على خط الانارة السفلى، ويتجه هذا الخط من أسفل المسرح إلى آخر نقطة في اعلاه. اضافة إلى ان ذراعي هذا الميزان مع نقطة الارتكاز يكونان محورا يمكن أن يدور ليكون اية زاوية قائمة مع خط الإنارة السفلي. فيكون من الوضع الثاني إلى الأول، فالتوازن المادي إذا هو التفسير النظري لهذا الميزان الذي يتطلب ايجاد التعادل بين نصفي المسرح. وهذا التوازن أيضا ما سيحقق فيما بعد الجانب الجمالي والفني للعرض.

اما عن علاقة المنظر والملابس والأثاث بالتوازن، فمن الضروري أن تتوازن تلك العناصر فيما بينها بحيث لا يتأثر التوازن بين الممثلين وأن لا نأخذ في الحسبان الإطار الخلفي للممثل في التوازن. وعلى المخرج أن يأخذ بنظر الاعتبار بؤرة المنظر عند معالجة توازن تركيبه، وهذا ينطبق على الملابس أيضا. وحيث أنّ لتفاوت الألوان ولأصنافها ولمعانها وللإشباع اللوني أوزان مختلفة، فإنّ يكون للملابس علاقتها الخاصة بالوزن مع الممثلين الابطال والثانويين وحالما يقدر المخرج تلك العلاقة في المسرحية المنتجة إنتاجا جيدا بالنسبة للشخصيات المركز عليها وغير المركز عليها، فان مشكلة التوازن بالملابس لا تدخل في اعتبار تركيب المخرج المسرحي[2].

ولكن لا يحل التوازن المادي وحده مشكلة التوازن المسرحي، عندما نأخذ الواقعية والصدق في التجمع المسرحي والجو والشكل التركيبي بنظر الاعتبار عند نقل النص على المسرح. فمن الضروري الرجوع إلى فن الرسم لتطبيق عناصر الرسام المعروفة بعناصر التوازن الجمالي أو السحري. ويتبين للوهلة الاولى أنّ التوازن الجمالي صعب ومعقد ولكننا سنجد أنفسنا قد طبقناه بسهولة حيث أنه التوازن الأكثر شيوعا واستعمالا[3]. أو باختصار يتحقق التوازن الجمالي

[1] م س-ص 183.
[2] بتصرف: م ن- ص 183، 184.
[3] ألكسندر دين- العناصر الأساسية لإخراج المسرحية- م س-ص 188، 189.

حين يستطيع المخرج التحكم في جميع عناصر التركيب، وليس بعضها بل جلها، لأنها عوامل متكاملة وإن تم إهمال إحداها سيؤثر لمحالة على توازن الصورة المسرحية.

ويرى ألكسندر دين أنّ هناك نقطة رئيسية مهمة من نقاط التوازن الجمالي، إن المناطق السفلى من المسرح أقوى من العليا، بينما الوضع الأمامي الكامل للممثل الموجود في أعلى المسرح أقوى من وضع ثلاثة الأرباع الذي يتخذه الممثل الموجود في أسفل المسرح. ليست هي قوة وضع الجسم التي تبطل ضعف منطقة أعلى المسرح ولكنه الخط الذي ينقل التركيز من الممثل الموجود أسفل المسرح إلى الممثل الموجود أعلى المسرح. وعلى ذلك فإنّ هاتين القوتين المساعدتين-وضع الجسم وخط التركيز-يجعلان الممثل الموجود في أعلى المسرح أقوى وأثقل بكثير من الممثل الموجود في أسفل المسرح.

وحيث أن المخرج يهتم بالتوازن النسبي أو القوة النسبية عندما يريد الحصول على التوازن الجمالي، فعليه أن يستعرض عوامل اوضاع الجسم والمناطق والسطوح والمرتفعات والمسافات والتكرار والتركيز لكي يحصل على توازن متنوع بين الاشخاص بأساليب متنوعة. وفي النهاية سنجد فعلا أن التوازن الجمالي ما هو إلاّ توازن مجموعة من التركيزات المتساوية في القوة[1].

2-3 التصوير

يسمي ألكسندر دين هذا العنصر بالتصوير، ويرى أنه من العناصر الجوهرية في الإخراج، فبعد السيطرة على تكنيك الحصول على التنظيمات الواضحة، وعلى امكانية الحصول على قيمة للجو بالتركيبات المسرحية، يكون المخرج حينها على استعداد لوضع معنى في الصورة المسرحية.

وإذا كان من الممكن تثبيت نقطة بنجاح دون كلمات فإنها بذلك ستحقق أثرا كبيرا واقتصاد أكثر، وهذا لا يقلل من أهمية الكلمات وإنما على العكس يرفع منها، إنه يجعل لكل كلمة أهمية حيوية. إن جزءا كبيرا من مهارة الكاتب الدرامي هو أن يلائم هذه الكلمات الحيوية مع الصورة، لأنه ايضا شيء اساسي في فن الإخراج في كل وسط بصري[2].

فالتصوير هو التفسير البصري(الصوري) لكل لحظة في المسرحية، وهو وضع الشخصيات بحالة يمكن فيها أن يوجهوا فيها اتجاهاتهم الفكرية والعاطفية بينهم تجاه البعض وبذلك ننقل

[1] م س- ص 189.
[2] م ن- ص 180.

الطبيعة الدراماتيكية للحالة إلى المتفرج بدون استعمال الحوار أو الحركة، ومن الضروري أن يتطور هذا التفسير الصوري للمسرحية بصورة كاملة مثلما يتطور التفسير السمعي[1].

وإذا كان التركيب يعطي تنظيما مقبولا ومعقولا للتكنيك، كما يعطي الجو الخاص بالموضوع، فإنّ التصوير يعطي المعنى أو الفكرة أو الموضوع في المجموعة المسرحية. فلا بد أن تكون الفكرة على علاقة بالتكنيك، إذ يعبر عن المشاعر والأفكار بالتركيب (التكنيكي).

3-3 الحركة

تعد الحركة الأساس الثالث من الأسس الجوهرية للإخراج وهي الصورة المسرحية أثناء الحركة، وتشمل على لحظات التصوير في اشكالها المتغيرة. ومع أن الحركة تمر عبر هذه الصورة المتغيرة، ولكنها في حد ذاتها ذات قيمة تصويرية محدودة. وللحركة قيمة تكنيكية وقيمة للجو والتركيب[2].

توجد في المسرح اسباب فنية للحركة بقدر ما فيه من اسباب عاطفية تستوجب الحركة، ونعني بالحركة الفنية الحركة التي نخلقها لأسباب جمالية كخلق تركيب جميل أو لتوضيح المداخل والمخارج.

وتدخل في هذا النوع جميع الحركات التي تستعمل للحصول على تركيب، كتعيين الحركات التي تستعمل للحصول على الاستقرار والتتابع والتوازن في التركيب. فتعتبر مثلا حركات تسليم المشاهد حركات فنية صرفة تستعمل للتركيز، وكذلك (السرقة) فهي حركة فنية، وكذلك الحركة اللازمة للتنويع والحركات الفنية في المسرحية الواقعية دوافع مقبولة بحيث تربط مباشرة بالجمل. وكذا المشاهد الانتقالية، والتي هي عادة مشاهد الدخول والخروج، وتتطلب هذه المشاهد حركات تكميلية، كالعبور من منطقة إلى اخرى، من قطعة أثاث إلى أخرى، حيث يبدأ عندها المشهد الجديد.

تستعمل الحركة للتعبير عن الحادثة أو الإطار الخلفي او الشخصية وقد يكون هناك دافع لهذه الحركة وقد لا يكون، وتسمى الحركة الخالية من الدافع بالحركة القسرية (الحركة التحكمية) وهي حركة ذات طبيعة فنية وفكرية، بينما تكون الحركة الواقعية أو الحركة ذات الدافع مدفوعة

[1] ألكسندر دين-العناصر الأساسية لإخراج المسرحية- م س- ص 202، 203.
[2] م ن- ص 221.

بأساس عاطفي. ولهذا يرى بأنّ الحركة في الكوميديا هي حركة تحكمية أكثر مما هي واقعية وذلك بعكس الحركة في التراجيديا التي غالبا ما يكون لها دافع[1].

4-3 تصميم الإيقاع

بعد وضع التفسير الكامل للنص الدرامي بما فيه الظرف المكاني والزماني الخ، العمل السابق، الفكرة الرئيسية، تحديد القوتين المتصارعتين (ماذا)، انتقال المشهد (كيف) إلى ما بعده ثم الصراع الرئيسي للمسرحية. والمشاهد التي تتبع ذلك لها ذروات ثانوية وهي تنتقل بالمشاهد الواطئة والانتقالية ذات الشدة العاطفية الواطئة حتى تصل إلى الذروة الرئيسية والمشهد الختامي إلى أن ينتهي بكشف سر النص وخاتمته التي تتحول هي الأخرى من مشاهد متضائلة. فتنامي بناء الذروات الثانوية باتجاهها نحو الذروة الرئيسية والمشهد الختامي هي الوسائل التي يساهم بها الإيقاع بالبناء الرئيسي للمسرحية. إضافة إلى ذلك أن لكل مسرحية إيقاعها الأساسي الخاص الذي تتميز به، ولهذا نجد:

1. إيقاع الحوار نفسه، وهذا هو التصميم الأولي، فإذا لم يكتب الحوار بإيقاع خاص مناسب للحالة الشخصية والصفة المحلية الخ، فإنّ مهمة المخرج في مزج هذه الصفات في الإيقاع تصبح صعبة. مثلا يكون إيقاع الحوار الكوميدي حادا وفيه توقيت وتهديف ملائم الخ.
2. إيقاع الصفة المحلية والجو: لكل مكان ولكل قطر معين إيقاع معين، وينقل هذا الإيقاع صفات العنصر الذي يقطن ذلك القطر، ومن الضروري الأخذ في الإعتبار هذا العنصر حين دراسة المسرحية وخاصة عندما تكون للصفات العنصرية والقومية أهمية. ويعد الإيقاع احدى الوسائل الأكثر أهمية في بناء الجو، وهو يوضح بدوره الوقت والفصل والزمن.
3. إيقاع الشخصيات: إنّ لكل شخصية ايقاعها الخاص في كل شيء، في الحركة، في التفكير، في العاطفة. فمنهم من يكون بطيئا في ذلك، ومنهم من يسرع[2].

فالإيقاع هو العامل الذي يعطي للمسرحية الحياة، وهو الذي يربط أجزاءها المختلفة في مجموعة موحدة وعمل متوافق، فمن الممثلين إلى الحوار، إلى الخلق والتخيل، حتى إجبار المتفرج على متابعة تقدم المسرحية، وللإيقاع وظائف متعددة منها:

---

[1] بتصرف: ألكسندر دين-العناصر الاساسية لإخراج المسرحية-م س-ص 247.
[2] انظر: -م ن-ص 292.

- ربط الممثلين في المجموعة المتجانسة والمتوافقة.
- ربط ومزج جميع أجزاء المسرحية:

1. فالإيقاع يمزج بين المشاهد الكوميدية بالمسرحية أجدية، أو التراجيديا والعكس بالعكس.
2. الإيقاع يسند المشاهد الانتقالية والمشاهد المتوازية المتطابقة ويربك بعنصر إثارة المتعة ويربط ذلك بالمسرحية كلها.
3. الإيقاع يعين أوقات الدخول والخروج وأوقات كل الحركات، الاقحامات والوقفات ولبناء المشاهد المتعاقدة والمتنازلة. وهو الذي يعين وقت الضجة خارج المسرح والموسيقى الضرورية وما شابه[1].

خلق إيقاع المسرحية

قد يختار المخرج الإيقاع الذي يصدر عن الانعكاسات غير المتقصدة التي يخلقها الممثلون الذين يتحسسون بإيقاع عملهم أولاّ، وعن طريق الصفات الداخلية المقترحة في النص نفسه وحركاته ثانيا ونوعية الشخصيات المصورة. وإذا لم يخلق النص نفسه ايقاعا معينا فعلى المخرج أن يعمل على إضافته إلى النص. وغالبا ما تستعمل الموسيقى لمرافقة التمارين من أجل إيجاد الإيقاعات الغربية على الممثلين.

1. ان من بين الحالات التي على المخرج أن يراقب فيها الإيقاع ونوعيته والاحتفاظ به هي:
   - الإيقاع في المشاهد الانتقالية ويحتفظ بسرعة الحركة والحوار لخلق انسجام بينهما.
   - الإيقاع يكون واحد في المشهد مع تغير درجة السرعة، وسوف نلاحظ أن الإيقاع الأساسي يعم المشهد بالرغم من وجود التغيرات الثانوية بينما يحدث التغير في المشاهد تغيرا في الإيقاع.
   - طول الوقفات المعينة بالإيقاع.
   - الوقفات عند الخروج والدخول.
   - إيقاع وسرعة الحوار.
   - السرعة المتزايدة نحو الذروة.
2. طرق اسناد الإيقاع الأساسي:

[1] م س- ص 293.

- ان الممثل الذي يبقى على خشبة المسرح من مشهد إلى مشهد آخر هو الذي يسند له الإيقاع.
- إعادة بناء الإيقاع في بداية المشهد بدخول شخصية جديدة.
- الاستمرار بالإيقاع وإعادة بناءه في نهاية المشهد.
- التمسك بالإيقاع بضربة أقوى أو أعلى صوتا من الإيقاع المتنوع.
- التمسك بالإيقاع بالاحتفاظ بإيقاع الأغلبية[1].

درجة السرعة (التوقيت)

تعرف درجة السرعة بسرعة النسق الإيقاعي في الفترة التي يتحرك بها، ويمكن أن توصف بالسرعة أو بالبطء أو السرعة المتوسطة. والتغيير الذي يحدث في الدرجة لا يؤثر في النسق الأساسي للإيقاع. وتحتوي المسرحية على مقدار كاف من التوزيع في النسق الأساسي للإيقاع، والإنتاج الذي لا يحتوي على تنويع في الضربة الأساسية يكون على وتيرة واحدة ومتعبا للمتفرج. ويجب أن لا تؤثر درجة السرعة في الضربة الأساسية، لأنّ ذلك يحدث الارتباك، ومن الضروري أن تعتمد درجة السرعة على الضربة الأساسية أو تتفرع منها أو تنقسم عنها[2].

1- طرق تنويع درجة السرعة

أ- بعدما يبنى الإيقاع الأساسي للمشهد يمكن أن نخلق التنويع عن طريق مضاعفة أو تجزئة الضربة الأساسية. وإنّ لبعض الشخصيات درجة سرعة عالية أو منخفضة أصلا، وهذا ما يجب أن يظهر بالحركة والعبارة والإشارة.

ب- وقد تتفرع درجة الصوت بزيادة أو تقليل قيمة اللحن أو الضربة كما هي معينة في التوتر العاطفي للمشهد وإذا تم زيادة في قيمة اللحن بالطول، فإنّ سرعة الإيقاع تزيد شدة المشهد، وهذا الاستعمال لدرجة السرعة يعتمد على الإيقاع الأساسي بصورة تامة.

2- أنواع المشاهد ودرجة سرعتها

- أين يبدأ المشهد وأين ينتهي؟، من المهم أن يتم تعيين بداية ونهاية المشهد حتى يكون بالإمكان تقسيم الأجزاء المناسبة لعناصر التشديد.

[1] ألكسندر دين-العناصر الاساسية لإخراج المسرحية-م س-ص 294.
[2] م ن-ص 295.

- **المشاهد المتوازية:** تكون مثل هذه المشاهد في بداية الفصل الأول عندما تسير أفكار جميع الشخصيات في الاتجاه نفسه وقبل أن تنبعث العقدة سواء (فيزيقية) أو فكرية. كمشاهد الحب ومشاهد الجو والمحيط ومشاهد العرض، فإذا كان المشهد المتوازي في آخر المسرحية فعلى المخرج أن يلتجئ إلى بناء اضطراري بالحركة ودرجة السرعة ووضعيات كشف كثيرة وإيقاع ذي طراز في بعض الأحيان.
- **المشاهد ذات العقدة**: في مثل هذه المشاهد تكون أفكار وأجسام الممثلين متجهة نحو المشكلة وتستمر هذه المشاهد في النمو نحو الذروة بخسر الحركات ومثلها مشاهد عرض المشكلة والمشاهد الأخرى التي تعتمد على العقدة وتعالج مثل هذه المشاهد بدرجة سرعة متزايدة.
- **المشاهد الانتقالية**: وهي المشاهد الخالية من العمل الدرامي، إنحتوي على الحركات التي تربط بين مشهدين آخرين كمشاهد الخروج والدخول ويمكن إعطاء ضربة إيقاعية ثابتة هادفة لمثل هذه المشاهد. ولإيقاع هذه المشاهد أهمية بالنسبة للمشاهد الأخرى، إذ بواسطتها يحافظ العرض على الحيوية والمتعة، فلا يحس المتفرج بالهبوط والانكسار بين مشهد وآخر يتبعه.
- **مشاهد الذروة:** وهي المشاهد التي تملك طاقة درامية كبيرة ومشاهد السرعة والتوتر، تلك المشاهد التي تتوتر فيها العواطف وتتزايد نحو الذروة. وتبرز مثل هذه المشاهد مشكلة البناء التي يمكن الحصول عليه بأحد الطرق الآتية:

1- زيادة في درجة السرعة وبناء ذلك الى أعلى حد ممكن بالإيقاع.

2- بالصوت: ويمكن إبراز ذلك بتنويع اللحن والقوة والطبقة والشدة المتزايدة والسرعة المتزايدة حتى تصل إلى أعظم سرعة بحيث تكون العبارات ملتحمة.

3- الحركة: بالاحتفاظ بالإيقاع في بداية المشهد ثم بزيادة حجم الحركة، سرعة الحركة، عدد الممثلين المتحركين، ثم الاعداد للحركة مرة أخرى.

4- استعمال الصوت المتزايد خارج المسرح والموسيقى التصويرية وتكرارها أكثر فأكثر.

5- استعمال عدد متزايد من الممثلين على المسرح.

- **مشاهد الهبوط:** يحدث في هذه المشاهد تحول مفاجئ من نقطة عليا في الشدة إلى نقطة أوطئ كثيرا، إذا سبق مشهد الهبوط مشهد من مشاهد البناء للذروة فإنّ ذلك يعمل على

المساهمة في شدة ذلك البناء، ويخلق مشهد الهبوط عاطفة معينة لدى المتفرج تأتي له بصورة مفاجئة وبتضاد عظيم مع الطبقة التي وصل اليها المشهد الذي تقدمه.

- **مشاهد التوقع:** هي تلك المشاهد التي تطول بحيث تحتوي على عدد من الارتقاءات والهبوطات، وتبدأ عادة بشدة أعلى من شدة مشهد الذروة الاعتيادي ويتبع ذلك هبوط ثم ارتفاعات، وهبوطات وهكذا. وتكمن علامات التباين في داخل المشهد نفسه. وتحتاج الأقوال التي تعتمد عليها عناصر التشويق والتوقع إلى الفات خاص بالتركيز ويكون الهبوط على هذا الأساس أوطأ، وإن بناء الجزء الأخير من المشهد يجب أن يكون أعلى من أي جزء سابق وان علوه بالشدة يصمم على أساس العلاقة بالبناء الرئيسي للمسرحية[1].

وتحدث تغييرات درجة السرعة في النسق الايقاعي، التنويع في هذا الإيقاع، فعلامات التباين (Nuances) هي العلامات الناتجة من تغير وتضاد درجة السرعة لعدد مختلف من المشاهد.

ومن المهم جدا حين يتم إضافة عنصري الرقص والموسيقى في العرض أن يتم مزجهما مع إيقاع المشهد لكيلا يتصف وحده بصفة خاصة أو حتى لا يجلب أي متعة ذاتية مستقلة. أي أن يكون كل من الرقص والموسيقى قسما من الكل، حتى لا تحدث هوة بينهما وبين المسرحية وسير حوادثها[2].

5-3 التمثيل الصامت

المعنى الأوسع للتمثيل الصامت هو العرض الصوري للمسرحية، ويحتوي على استعمال التركيب والتصوير والحركة والإيقاع والتعبير الصامت، وإن هذا الأخير يحتوي على عنصرين: العمل الصامت والشغل المسرحي[3].

من بين القيم التي يساهم بها التمثيل الصامت في المسرحية أثناء تصميم الحركة منها:

1- بناء الحالة: من الواضح أن التمثيل الصامت يبين حالة معينة وبواسطته يمكن ابراز بعض الحقائق التي يريد المتفرج معرفتها، سواء في بداية المشاهد أو في مراحلها الأخيرة. ويمكن

[1] ألكسندر دين-العناصر الاساسية لإخراج المسرحية- م س- ص 297، 298.
[2] م ن- ص 300.
[3] انظر: م ن- ص 304، 305.

التعبير عن أكثر حالات انفتاح المشهد بالتعبير الصامت التي الذي يمهد للحالة ويجعلها أكثر وضوحا وحيوية.

2- بناء الشخصية: ان الانطباع الذي يتركه الممثل لدى المتفرج عند أول ظهور له اهمية كبيرة، ونتيجة التحليل ودراسة الدور فكريا وفنيا من طرف المخرج والممثل عن الدور يمكن الحصول على بناء الخطوط العامة لصفات الشخصية.

إذ تتكشف الخصائص الداخلية للشخصية نتيجة تفسير النص، وبنتيجة الدراسة المقترحة للدور يمكن للممثل إدراك متى وأين يمكن استعمال شغل معين لا غيره، وهذا بالطبع ذو اهمية بالنسبة للمعالجة والتنويع. وإن الاهتمام الكبير بنص الممثل وكل العمل المشخص أمر في غاية الضرورة، وعلى المخرج المبالغة في التركيز عليه لأنه جزء مهم وعامل مساعد لحياة الانتاج كله. فحتى المخرج المبتدئ من الاحسن له أن يضع خطة العمل ويثبت حركاته ووضعياته على الورق، وأن لا يجمد أفكاره في حدود ما وضع له في النص، لأنه سوف يجد مادة جديدة يمده بها الممثل نفسه اثناء العمل، فغالبا ما يقوم الممثل الجيد بإظهار مجالات الإبداع بصورة تلقائية فعلى المخرج ملاحظة إن كان الممثل يسند دوره ويعبر عن شعوره ذاك بصورة لا إرادية. وهذا هو الذي يخلق العلاقة الفكرية بين الممثل والمخرج، كما على المخرج حث ممثليه على خلق مثل تلك الافتراضات المبدعة التي تعطي تفصيلات أكثر للتمثيل وتطور الشخصية.

3- بناء الصفة المكانية-المحلية-: من المهم إضفاء الصفة المكانية – المحلية-لكل مشهد مباشرة قبل البدء بالعمل فيه، والتعبير الصامت هو أحد الوسائل لتنفيذ ذلك. فإعطاء نوع من التمثيل الصامت في مثل هذه الحالة يقوي حيوية المسرحية ويوفر الإقناع بالواقعية، وأن تكون أيضا العلاقة بين الشخصية والمكان الذي تحيا فيه مندمجة اندماجا بالعمل المسرحي.

4- بناء المحيط: لا يمكن إعداد المكان من دون تكيفه بطريقة ما مع المحيط، بتحديد صفات هذا المكان على أساس الجو والمحيط واعتمادا حتى على طبقة المجتمع والفترة التاريخية أيضا، فقد يكون مثلا الشارع زمن (يوليوس قيصر)، وحتى في حالة المكان الافتراضي لا بد من الالمام بمعطياته الخاصة، وبذلك يمكن إدراك أهمية المحيط بالنسبة لتحديد صفة المكانية التي تعطي المسرحية صفة الكمال والنضج واللون المطلوب.

5- العامل المساعد في بناء نوع العرض: ان استعمال التمثيل الصامت هو أكبر عامل مساعد على تعيين نوع العرض وبناءه، فلكل نوع خصائصه على مستوى التمثيل الصامت، فالتراجيديا مثلا باعتبار أن الاتصال العاطفي بين المشاهد والمسرحية يكون أقوى وطالما يكون التشخيص فيها في أعلى درجة من درجات تطوره، يمكن استعمال شغلا يسيرا ومباشرا واقل تطورا مما في الأنواع الأخرى من المسرحيات. وأن لا يتجه انتباه المتفرج إلى الشخصية والحوار، وأن لا يسحب الشغل المستعمل في التراجيديا انتباها أكثر مما لحوار الشخصية. واختيار الشغل الضروري المهم فقط، وتجنب التفصيلات الزائدة.

على عكس الكوميديا التي تحتاج أكثر من غيرها من الأنواع، وإن كمية ونوعية الشغل المستعمل فيها يتوقفان على القيمة الفكرية التي يحتويها موضوع المسرحية. ففي الكوميديا الراقية من الضروري أن يكون الشغل ضئيلا نسبيا، والسيطرة عليه وتنقيته بصورة جيدة. وكلما ابتعدت الكوميديا عن المجال الفكري تزداد نسبة الشغل المستعمل، وأنّ الحالة وحدها لا تجلب الضحك، بينما يأتي الضحك اليوم عن جملة أو عن حركة أو اشارة إذا كانت تلك الحركة أو الاشارة تعني شيئا مثلما يعنيه السطر. وان ما يعتقد اليوم هو افتراض الفعل لا حقيقة الفعل، وأن يكون لكل شغل أساس ودافع.

والحال كذلك مع الميلودراما القديمة والجديدة، ويمكن اعتبارها القشرة الخارجية للتراجيديا مع تركيز في الحالة، فتبعا لطبيعة الميلودراما، يكون الشغل فيها واقعيا، وأن يستعمل هذا الشغل لتقوية الحالة لا التشخيص، وفي المسرحيات التي تعتمد في موضوعها على الأسرار الغامضة ان يعطى نوع من الظل على ما يحدث في المستقبل وخصوصا في مشاهد التوقع والتشويق، واستعمال كثير من الفواجع لبناء عنصري التوقع والتشويق.

ويمكن اعتبار الفارس-كما هو الحال في الميلودراما-القشرة الخارجية للكوميديا، وفيها يتم التركيز على الجوانب الغريبة المضحكة لا على الشخصية أو الحوار. ويكون في موضوعها غرض معين مع طغيان طابع الهجاء والنقد. فيتميز التمثيل في هذا النوع بالمبالغ فيه، ولكن أن يكون شغلا نابضا بالحياة وبضربات قوية. فالفارس مسرحية حالة لا يسمح فيها توقيت الشغل أي مجال للتفكير، وينتج الشغل عادة من انعكاسات عاطفية لا حد لها في العمل، وغالبا ما لا يكون للشغل أية علاقة بالعمل، وانما يستعمل لإثارة الضحك فقط.

وكما توجد عوامل أكثر عموما والتي تنتج بمعونة التمثيل الصامت، منها:

- الاستمرارية: الاستمرارية في تمثيل الممثلين على المسرح نتيجة أدائهم أدوارا مختلفة ومشاهد متنوعة، ويمكن الإشارة إلى ذلك بالتعبير التالي (تدفق مستمر)، فالتمثيل الصامت الجيد لا يمكن أن يتحقق بعيدا عن عنصر الملاحظة المستمرة واستمرارية الملاحظة التي تعتمد بدورها على عوامل متعددة ومنها ما يلي:
- ان يكون لكل حركة على المسرح معنى ومصحوبة بالسؤال (لماذا؟)، بمعنى آخر أن تكون الحركة مسببة لغرض معين، ومهما يكن سبب الحركة فهو الذي يوفر عنصر الإقناع والتصديق.
- الدافع السايكولوجي: هناك علاقات معينة بين الشخصيات المختلفة للمسرحية ولهذه العلاقات صلة مهمة بالحركة والعمل المسرحي. يستطيع الفرد أن يركز على تحصيل الدافع النفسي بالدخول ف (منطقة التأثير) التي تمتد خارج المسرح بالنسبة للدخول والخروج. وهذه هي المنطقة السحرية التي يخشى الممثل منها أن يفصم اتصاله بالمسرح أو العمل بالاتجاه نحو عدم المبالاة والخمول، عليه أن يسحب المتفرجين نحو موضوع الدافع النفسي وتخيلاته.
- الشدة والحيوية في الاسترخاء: ان ضرورة بقاء الممثل متحفزا عندما يكون متعطلا عن العمل أمر مهم وضروري لإدامة استمرارية المشهد. ومن الصعب شرح كيفية الحصول على حالة (توتر الاسترخاء)، وهو بالتأكيد لا يعني به إعطاء انعكاسات بصورة مستمرة. فالاحتفاظ بحيوية المشهد لا تعني الإصغاء والتنفس إيقاعيا تبعا لجريان المشهد الذي يدور ولا دخل للممثل فيه، بل هو أيضا توفير التوقيت اللازم للمشهد لكي يكون عمله مطابقا لما كان يقوله ويقوم به من قبل من ناحية الإيقاع[1].

وهناك نقطة مهمة أخرى تتعلق بكمال الشغل ودقته هي تنظيم الأداء مع سطور الحوار حتى لا تطغى الواحدة على الأخرى أو تحدث خللا. ويأتي الشغل-أو الأداء-على الأغلب بعد أو قبل إعطاء السطر إلاّ في حالات استثنائية مقصودة، فيمكن للممثل إشعال السيجارة أو قراءة كتاب أو تنظيف أثاث مع الجمل الآتية: (نعم سيدي) و (كلا سيدتي) و (سوف أرى) وسطور أخرى غير

[1] انظر: ألكسندر دين-العناصر الاساسية لإخراج المسرحية- م س- ص 308، 313.

مهمة. أما إذا كانت الجملة مهمة وتؤثر على سير المسرحية وتطورها عند ذاك يجب أن يوقف الأداء مهما كان نوعه.

ومن الضروري إعطاء اهتماما خاصا لاصطلاح التمثيل الصامت الذي يتلاءم مع إيقاع المسرحية وسرعة المشهد وإيقاع كل شخصية وإيقاع الصفات المكانية والحالة. فإنّ إيقاع شخصيات الكوميديا هو غيره في التراجيديا بالرغم من افتراض قيامها بعمل متشابه. وتؤدي التغييرات التي تحدث داخل المسرحية نفسها إلى تغيير في درجة السرعة، وبالتالي إلى تغير كمية ونوعية العمل الصامت وكلما زادت تفاصيل العمل الصامت قلت درجة سرعة المشهد حتما[1].

وعلى المخرج أن يضع خطة ما هو حاصل وراء الكواليس أيضا، إذ أنّ تطور الأداء يعتمد على ما في داخل المسرح وعلى ما في خارج المسرح، من حيث تأتي الشخصيات إلى حيث تذهب. وعلى المخرج أن يشرح للممثلين مواضع الدخول والخروج.

[1] م س- ص 316.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

- **المصادر العربية:**

1- ماري الياس، حنان قصاب- المعجم المسرحي –مكتبة لبنان ناشرون، لبنان-ط1-1997.

- **المصادر المترجمة:**

1- أرسطو-فن الشعر-ت: إبراهيم حمادة-مكتبة الانجلو المصرية، مصر.

2- ويليام شكسبير-عطيل-ت: خليل مطران-دار نظير عبود-1991.

- **المصادر الأجنبية:**

- Patrice Pavis- Dictionnaire de théâtre- ed. Dunod- Paris- 1990.

المراجع

- **المراجع العربية:**

1- ابو الحسن سلام- حيرة النص المسرحي-دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، مصر-ط 4-2007.

2- خالد امين، محمد سيف-دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج-منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب.

3- شكري عبد الوهاب- النص المسرحي-المكتب العربي الحديث، مصر-1997.

4- مؤيد حمزة- المسرح الشرطي- مختبر دراماتورجيا 21، الأردن- ط1- 2017.

- **المراجع المترجمة:**

5- إريك بنتلي- الحياة في الدراما- ت: جبرا إبراهيم جبرا- المكتبة العصرية، بيروت- 1968.

6- الكسندر دين- العناصر الأساسية لإخراج المسرحية- ت: سامي عبد الحميد- دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق.

7- الين استون، جورج سافونا-المسرح والعلامات- ت: سباعي السيد- مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، مصر-1991.

8- باتريس بافيس- سيميولوجيا المسرح- ت: سباعي السيد- مجلة المسرح المصرية- ع 42- 1992.

9- بول شاوول- المسرح العربي الحديث. رياض الريس للكتب والنشر- لندن- 1989.

10- كير ايلام-سيمياء المسرح والدراما-تر: رئيف كرم-المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992، ط1.

11- جوليان هيلتون- اتجاهات جديدة في المسرح- ت امين الرباط، سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون، مصر، 1995.

12- جوليان هلتون- نظرية العرض المسرحي- ت: نهاد صليحة- هلا للنشر والتوزيع، مصر- ط1- 2000.

13- رولان بارث- لذة النص- ت: فؤاد صفا والحسين سبحاز- دار توبقال للنشر، المغرب- ط1- 1988.

المجلس العلمي للكلية

14- روجر م. بسفيلد- فن الكاتب المسرحي-ت: دريني خشبة-مطبعة نهضة مصر، مصر-1978.

15- س.و.داوسن- الدراما والدرامية- ت: جعفر صادق الخليلي- منشورات عويدات، لبنان- ط1- 1980.

16- ستوارت كريفش-صناعة المسرحية-ت: عبد الله مصطفى الدباغ-دار المأمون، بغداد، العراق-1987.

17- مارتن إسلن- تشريح الدراما- ت: أسامة منزلجي-دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن- ط1- 1987.

18- ل.كياريني، ا.باربارو- فن الممثل- ت: طه فوزي- المؤسسة المصرية العامة، مصر، د.ت.

19- جيمس روس-ايفانز-المسرح التجريبي، من ستانسلافسي الى اليوم-ت: فاروق عبد القادر-دار الفكر المعاصر، مصر-ط1-1979.

20- روجر م. بسفيلد-فن الكاتب المسرحي-ت: دريني خشبة-مطبعة نهضة مصر، مصر-1978.

21- ايجيل تورنكفيست- الدراما خارج المسرح-ت: سومية مظلوم-منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، مصر-2002.

22- ديفيد برتش-لغة الدراما -ت: ربيع مفتاح-المشروع القومي للترجمة، مصر-2005-ط1.

المجلس العلمي للكلية

23- نهاد صليحة- التيارات المسرحية المعاصرة- هلا للنشر والتوزيع، مصر- 1999- ط1.

- **المراجع الأجنبية:**

- Pruner Michel - l'analyse du texte de théâtre- Nathan université, collection, 123, paris, 2001.
- Larthomas Pierre - langage dramatique- presses universitaires de France, paris.

الفهرس

1. الإخراج المسرحي/ مفاهيم وقضايا 04
2. مفاهيم حول العرض المسرحي 10
3. ارسطو والعرض المسرحي 22
4. نظرية العرض المسرحي 28
5. رؤى نوعية وتاريخية عن جماليات العرض 32
6. علاقة الإخراج بعناصر العرض 36
7. المدارس الإخراجية 45
8. المسرح الملحمي 52
9. الرؤية الإخراجية 62
10. صياغة الرؤية الإخراجية 68
11. الإرشادات المسرحية والإخراج المسرحي 77
12. العمل على الطاولة 82
13. العناصر الأساسية للإخراج 86
14. قائمة المصادر والمراجع 101