نموذج التصريح الشرفي
الخاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث
(ملحق القرار رقم 1082 المؤرخ في 27 ديسمبر 2020 الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقة العلمية ومكافحتها)

أنا الممضي أسفله،

السيد : إصافي عبد الحميد ، **الصفة** : طالب

الحامل لبطاقة التعريف الوطنية رقم 105412290 الصادرة عن

بلدية بلل بتاريخ : 11- 07- 2017

المسجل بكلية الأدب العربي و الفنون قسم الدراسات اللغوية و الأدبية والمكلف بإنجاز أعمال بحث **(مذكرة التخرج (ماستر))**

عنوانها : الإخراج بين ستانسلافسكي، بريخت، وغروتوفسكي،

وتأثيره على المسرح الجزائري المعاصر

مسرحية عدو الشعب أنموذجا

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

التاريخ: 14 ماي 2025

توقيع المعني

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
كلية الآداب العربي والفنون
UNIVERSITE
Abdelhamid Ibn Badis
MOSTAGANEM

قسم الفنون

عنوان المذكّرة

الإخراج بين ستان سلافسكي، بريخت وغروتوفسكي وتأثيره على المسرح الجزائريّ المعاصر مسرحيّة " عدوّ الشّعب " أنموذجًا

مذكرة تخرّج لنيل شهادة الماستر في الفنون البصريّة

تخصّص: نقد العرض المسرحيّ

من إعداد الطّالب :
إصافي عبد الحميد

تحت إشراف :
أ. د. عيسي أحمد

لجنة المناقشة:

اسم ولقب الأستاذ(ة)	الرّتبة العلميّة	الصّفة في اللجنة
أ.د حيفري نوال	أستاذة محاضرة أ	رئيسا
أ.د عيسي أحمد	أستاذ محاضر أ	مشرفا ومقرّرا
د. بن عزّوزي عبد الله	أستاذ محاضر ب	مناقشا

السنة الجامعيـــة: 2025/2024

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

عنوان مذكّرة التّخرّج :

الإخراج بين ستان سلافسكي، بريخت وغروتوفسكي وتأثيره على المسرح الجزائريّ المعاصر مسرحية " عدوّ الشّعب " أنموذجًا

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر في نقد العرض المسرحيّ .

الّنظام الجديد LMD

إعداد الطّالب:
إصافي عبد الحميد

إشراف الدّكتور:
أ .د. عيسي أحمد

الأستاذ (ة)	الجامعة	الصّفة
أ.د.حيفري نوال	جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم –	رئيسا
أ.د. عيسي أحمد	جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم –	مشرفا ومقرّرا
د.بن عزّوزي عبد الله	جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم –	ممتحنا

الموسم الجامعي:1446/1447هـ//2024/2025م.

بسم

الله

الرّحمن

الرّحيم

الإهداء

إلى والديّا الكريمين أطال الله عمرهما

إلى جميع أفراد عائلتي

إلى أصدقائي : عزّالدّين عبد العزيز، الوادي

إلى أصدقائي في التّعليم

إلى كل ما ساعدني من قريب أو بعيد لإنجاز هذا البحث المتواضع

إلى زملاء الدّفعة

إلى كلّ من يعمل على نفع وطنه، وأمّته،

لغته، وعادات أمّته؛ وتقاليدها؛ ورقيّها،

ونفع الإنسانية بشكل عام.

شكر وعرفان

لا يسعني في نهاية هذه الدّراسة إلّا أن أتقدّم بالشّكر والعرفان إلى أستاذي الفاضل الدّكتور عيسي أحمد، الّذي أمدّني بالتّوجيه، والاهتمام خلال الدراسة ، والإشراف على هذه الرسالة، فله كلّ التّقدير والاحترام.

كما لا أنسى أساتذتي الأفاضل الّذين رافقونا على دراستنا وتكويننا، وأعضاء لجنة المناقشة، بكرم قبولهم الرّسالة مناقشتها، وإثرائها.

ومخرج المسرحيّة حيدر بن حسين الّذي أفادني بتوضيحات، وشروحاته لرؤيته الإخراجية "لعدوّ الشّعب"

.

مقدّمة

مـــــــقـــــــــدّمـــــــــة

يُعدّ الإخراج المسرحيّ عنصراً أساسياً في تحويل النّصّ الأدبيّ إلى عرض حيّ، يتفاعل معه الجمهور، وقد شهد المسرح العالميّ ظهور مخرجين مبدعين؛ تركوا بصمات واضحة في هذا المجال، وهذا هدفنا في هذه الدّراسة، من تحليل ومقارنة بين هذه المناهج، والمدارس الإخراجية الرّائدة، أوّلها مدرسة قسطنطين ستان سلافسكي، ثمّ وبرتولد بريخت، وجيرزي جروتوفسكي، وفي الأخير إسقاط أسس ومرتكزات كلّ مدرسة،اختلافا، وافتراقا،بيئة، ظروفا محلية وخارجية، فكرا، أم فرجة، فرضا، أم تقبلا، انفتاحا،أو انعزالا،احتظانا أم تنكّرا، تشابها، وتناقضا، غاية، ووسيلة، ماضيا وحاضرا.

وما علاقتها بالمسرح المعاصر أو ما يسمى بما بعد الدّراما وهل يمكن تطبيق النّظريات المسرحيّة المعاصرة عليها، وتطبيقها على مسرحية "عدوّ الشّعب" للنرويجي هنريك إبسن، المسرحيّة الّتي اقتبسها وأخرجها المخرج الجزائري (حيدر بن حسين)، وهي المسرحيّة ذاتها الّتي عكفت على دراستها، واخترت أن يكون عنوان مذكرتي موسوما بـــ :

الإخراج بين ستان سلافسكي و بريخت وغروتوفسكي وتأثيره على المسرح الجزائري المعاصر مسرحية " عدوّ الشّعب " أنموذجا اقباس وإخراج حيدر حسين

تعتمد هذه الدّراسة على المنهج التّاريخيّ، والتّحليليّ المقارن، الّذي يُسلّط الأضواء على هؤلاء الرّواد، تنظيرا وإخراجا، وأهمّ أوجه التّشابه، والاختلاف بينها، وإبراز وإيضاح وتحليل كيفية تجسيدها في التّجربة الإخراجيّة لحيدر بن حسين، في إخراجه لمسرحية "عدوّ الشّعب"، وتقييم وتقويم، ومدى نجاحه في تطبيق المناهج الإخراجيّة المختارة رغم طول العهد عليها (منذ كتابتها)، وعلى مؤلفها إبسن، لاختلاف وتغير كليّ لما كان سائدا وقتها، وتطّلبها وإحياؤها فكرة، وتجسيدا.

ويطرح هذا الموضوع البحثيّ إشكاليّة أساسيّة هي : كلا من ستان سلافسكي وبرتولد بريخت وغروتوفسك تباينت نظرياتهم في العديد من الجوانب، مما يثير تساؤلات حول أوجه التّشابه والاختلاف بينهما، فكيف يمكن للمخرج المعاصر الاستفادة من كلّ منها، ودمجها في عمله الإخراجيّ المسرحيّ، وإنجاحه ؟

وهذا كلّه بهدف : مقارنة، وإظهار أوجه التّشابه، والتّباين بين نظريتي ستانسلافسكي، وبريخت في الإخراج المسرحيّ.

تحليل التّقنيات: تحليل التّقنيات الّتي استخدمها كلّ منهم في عمله الإخراجيّ

تبيين أهداف وغايات كلّ مدرسة ومنهجها الإخراجيّ

تحديد أثر هاتين النّظريتين على الممارسة الإخراجيّة المسرحيّة المعاصرة وتطويرها عربيّا وعالميّا.

ثمرة وأثر كلّ مدرسة على المتلقي

التّطبيق المعاصر: دراسة كيفية تطبيق مبادئ هؤلاء المخرجين في العروض المسرحيّة المعاصرة.

أسئلة البحث:

ما هي أبرز الأسس الفلسفية والفكرية، والاختلافات والتّشابهات بين منهجي ستانسلافسكي وبريخت وغروتوفسكي في الإخراج؟

كيف أثرت كلّ نظرية على تطوّر المسرح في القرن العشرين؟

كيف تختلف نظرة كلّ منهما إلى دور الممثّل والجمهور في العرض المسرحيّ وأدوات الإخراج ؟

ما هي أبرز التّطبيقات والتّقنيات العملية لهذه النّظريات في الإخراج المعاصر؟

هل يمكن الجمع بين عناصر من نظريتي ستانسلافسكي وبريخت وغروتوفسكي في إخراج عمل مسرحي معاصر موحّد ؟

الإطار النّظريّ

منهج ستانسلافسكي: سيتم تناول منهج ستانسلافسكي بالتّفصيل، مع التّركيز على مفهوم "نظام الممثّل" وأهميته في تحقيق الواقعية على المسرح.

منهج بريخت: سيتم تحليل منهج بريخت، مع التّركيز على مفهوم "التّغريب" وأهميته في تحفيز التّفكير النّقديّ لدى الجمهور وغروتوفسكي في التّركيز على الممثّل .

مقارنة بين المنهجين: سيتم مقارنة المناهج من حيث الأهداف، والأسس الفلسفية، والتّقنيات المستخدمة.

منهجية البحث:

الدّراسة التّاريخيّة التّحليلية المقارنة: سيتمّ استخدام المنهج الوصفي التّحليلي لدراسة النّصّوص النّظرية لكلّ من ستانسلافسكي، بريخت، وغروتوفسكي وتحليل العروض المسرحيّة الّتي استخدمت مناهجها

المقارنة: سيتم إجراء مقارنة بين المنهاهج من خلال تحديد أوجه التّشابه والاختلاف بينها.

التّحليل النّقديّ: سيتم تحليل العرض المسرحيّ الّذي استخدم مناهج: ستانسلافسكي، بريخت، غروتوفسكي لتحديد مدى تأثير هذه المناهج على العرض.

الدّراسات السّابقة : لم أصادف دراسات لعروض مسرحية " عدوّ الشّعب " أخرجها جزائريون وطبقوا عليها هذه المناهج الإخراجية، مع التّذكير بقيام مخرجين عرب (مصر ، لبنان...) وغربين وآسياويين، اقتبسوا هذه المسرحيّة وأعادوا إخراجها .

ولعلّ أهمّ الأسباب الّتي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع : تطبيق للدّراسة والتّكوين الّذي درسناه، وأفادنا به الأساتذة الكرام من جهة، ومن جهة أخرى المشاركة والمساهمة في العملية النّقديّة للمسرح توجيها، ودعما لحركيتها وبعثها، وإثرائها؛ بشكل عامّ، والجزائريّ بشكل خاصّ، الحركيّة تشهدها السّاحة الفنّيّة في الجزائر؛ والوطن العربيّ، خصوصا أنّها بلسان عربي مبين، فصيحة مليحة، موحِّد للمتلقي مهما كانت درجة تمكّنه منها، فرجة ودراسة، ولما لا

التّنظير لها (الحركة النّقديّة)، وربطها بالبيئة الحاضنة لها، لقربنا منها ومعايشتها، وجعلها بادرة و مشجّعا وطليعة للتّأليف في هذا المجال وإثرائه؛ الّذي يشهد نقصا وندرة من أهل التّخصّص، والعارفين به، وولادة مدارس ومناهج إخراجيّة رائدة وطنيّا وعربيّا وعالميّا، خصوصا بالاستئناس والاستفادة من توجيهات أساتذتنا المتمرّسين الّذين لم يبخلوا علينا بشئ، فلهم منّا كلّ الثّناء والتّقدير .

وتجدر الإشارة إلى أنّ البحث تناول مسرحية إبسن " عدو الشّعب" الّتي اقتبسها حيدر بن حسين، بوصفها مسرحية اجتماعيّة، سياسيّة، يمكن أن ينطبق عليها منهج ستان سلافسكي الواقعيّ، وبرتولد بريخت الثّوريّ الملحميّ، وغروتوفسكي الّذي كفانا عناء وعبء الدّيكور وملحقاته، وعليه ضبطنا خطّة البحث بشكل نهائي، وجعلناها موزّعة على النّحو التّالي:

الفصل الأوّل المبحث الأوّل (ستان سلافسكي)، المبحث الثّاني (بريخت وغروتوفسكي)
مقارنة بين الاندماج والتّغريب والمسرح الفقير وأوجه التّشابه والاختلاف بينها.

الفصل الثّاني: الّذي كان مندمجا بين النّظريّ والتّطبيقيّ فعنوناه :

تحليل مسرحية " عدوّ الشّعب " لابسن، اقتباس حيدر بن حسين، (تطبيق المنهاج في الرّؤية الإخراجية)

من خلال دراسة العنوان دراسة سيميائيّة، الحوار، الجماليات، كما ركّزنا الحديث عن الشّخصيات وتمثيلها، الأزياء، الإكسسوارات، الدّيكور، الألوان، الأضواء، المكياج والاقنعة بما فيها النّظّارات والجرائد...

وانتهاء بالخاتمة، الّتي جمعت أهمّ النّتائج المتوصّل إليها، وهي نتائج تشجّع على الاهتمام بدراسة الإخراج كعلم يسهل على المتلقي فهم أيّ مسرحية مهما كان موضوعها، وبعد زمن كتابتها، وجانبها الفنّيّ الجمالي. وتقييم مدى نجاح حيدر بن حسين في تطبيق المناهج الإخراجية المختارة على مسرحية "عدوّ الشّعب".

" كما استند البحث على قائمة المصادر والمراجع، لعلّ من أهمها "حياتي في الفنّ" لستان سلافسكي ، بريخت برتولد " نظرية المسرح الملحميّ " ، كروتوفسكي جيرزي " نحو مسرح فقير " ، تمارا سورينا، "ستان سلافسكي وبريخت "، وما أريد أن أشير إليه في هذا البحث، أن هناك بعض الصّعوبات الّتي اعترضتني، والمتمثّلة خاصّة توفّر العرض المسرحيّ كاملا؛ ومقاربته مقاربة تطبيقية بمناهج الإخراج عند ستان سلافسكي ، بريخت، وغروتوفسكي، إلى جانب أن المنهاج تطوّرت كثيرا ، ولكنّها على العموم صعوبات ممتعة، مليئة بالتّحدي استفدت منها في عروض مسرحية مختلفة، عربية عالمية للمسرحية فيها شروحات وتشابه في الرّؤية الإخراجيّة خصوصًا السّينوغرافيا، لدرجة أنّ المسرحيّة تحوّلت إلى أفلام سينيمائيّة؛ بلغات وعناوين مختلفة.

فهذه المذكّرة أعتبرها خطوة في عالم النّقد المسرحيّ، كتابة، نصّا ، وعرضا، والبحث والدّراسة بدعم وبتشجيع الأستاذ المشرف " أ.د. عيسى أحمد" الّذي قام على هذا البحث بالرّغم من انشغالاته، فله منّي كلّ الشّكر وأوفاه.

" نحمد الله حمدا كثيرا طيّبا مباركا فيه، ونسأل الله التّوفيق والثّبات لي ولكم أجمعين ...آمين" . والله ولي التّوفيق

الفصل الأوّل :

بين

الاندماج والتّغريب

الفصل الأوّل : بين الاندماج والتّغريب

اوّلًا المبحث الأوّل : الاندماج عند ستان سلافسكي .

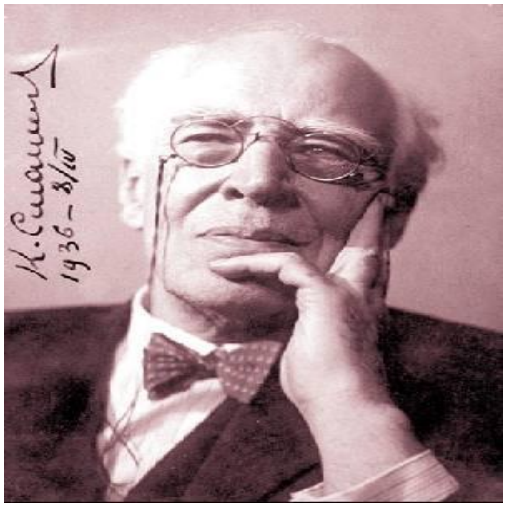
- الممثّل
- الموسيقى
- الدّيكور
- الجمهور
- الإنارة

ثانيا المبحث الثّاني: التّغريب عند برتولد بريخت:

- الممثّل
- الموسيقى
- الدّيكور
- الجمهور
- الإنارة

ثالثا المبحث الثّالث : المسرح الفقير عند جيرزي غروتوفسكي:

- الممثّل
- النّصّ
- الدّيكور
- الجمهور
- الموسيقى
- الإنارة



الاندماج عند ستان سلافسكي

إنّ فكرة الاندماج فكرة جريئة؛ في مناهج الإخراج المسرحيّ، لأنها تحوي صيغة جديدة. للأصول الكلاسيكية، فهي تركّز على " أنّ الممثّل يجب أن يكون عمله على خشبة المسرح مبرّرا؛ بشكل تستفيض به حركاته الجسمانية، وتكون لها مبرّرات خالية من لاوعي الممثّل، وبهذه الطّريقة؛ تتحقّق فكرة الاندماج ". [1]

والاندماج يتأتى بعد تحليل دقيق للشّخصية، وتفسير دوافعها؛ من قبل المخرج، ويقوم الممثّل بأداء الدّور متحمّسا بصدق الدّوافع الدّاخليّة لفعل الشّخصية، ويتخلّص من كلّ ما يعكّر صفوة الأداء الصّادق، والفعّال، في التّقمص الرّائع، ولا سيما إذا تعلّق الأمر بالشّخوص التّاريخيّة، والّتي تستوجب أداء خاصّا، واستجابة في الحركة والكلام، وطريقة التّعامل مع الآخر، ولذلك يساعده المخرج؛ الّذي يتمكّن من استخدام خيال الممثّل، وإمكاناته الجسميّة، والصّوتيّة؛ من أجل التّشخيص الصّحيح، والأداء الصّادق للشّخصية، ويعتمد ذلك على ثلاثة مستويات:

ـــ المستوى الأوّل : ويتركّز أساسا في مظهر الممثّل، وبقدرته على متابعة الشّخصيّة المؤداة.

– المستوى الثّاني. ويتعلّق بالجانب السّمعي: الصّوت الخاصّ بالممثّل، وملائمته للشّخصيات الأخرى، وهل يحتاج إلى تعديل؛ حسب تغيّر الدّافع والفعل في كل مشهد.

– المستوى الثّالث: يتمثّل في الجانب الحركيّ، هل تحقّق بذلك نفس الشّروط الملائمة للشّخصيّة، وحركاتها، مع باقي الشّخوص الأخرى.

إنّ الممثّل هو بمثابة القلب في جسم المسرح، الّذي يضخّ أفكار المخرج؛ ليصل بها إلى الجمهور، مستعينا في ذلك بكلّ ما من شأنه أن يساعده في طرح أفكاره، ولذلك اهتدى ستان سلافسكي إلى ضرورة العمل بالتّقنية النّفسية، محقّقا من ورائها فكرة الاندماج، حيث يقول ستان سلافسكي " آمنت أنّ الفنّ هو نظام وجمال، قائم على التّناسب... من اليسير جدّا أن تمثّل، ومن العسير أيضا أشدّ العسر أن تمثّل"[2].

لقد استطاع الممثّلون بنظريّة ستان سلافسكي أن يكونوا لحماً ودماً حقيقيين، (فزهار بارجين صاحب المصنع ، سينوف الثّائر، نيكولاي أسكربوتوف رجل القانون ،لافشين العامل، بولينا زوجة صاحب المصنع، تاتانيا برجينا، كلّ هذه الشّخصيات، كانت نابعة من الحياة الواقعية؛ الّتي عايشوها، في نظر ستان سلافسكي أنّه على الممثّل الإحساس كما لو أنّه في الحياة، لذلك عليه أن يركّز، ويتذكّر شكل الحركة الجسمانيّة، ويحسّها، ويعيشها في دوره. ويتسلّل تحت جلدها، وهكذا نرى أنّ ستان سلافسكي يؤكّد على ضرورة الاندماج؛ بحتمية الإحساس الدّاخلي الّذي يوصله إلى تقمّص الدّور، إنّه كالبوصلة لدى البحّار.

---

[1] ـ بدري حسون ،سامي عبد الحميد ، مبادئ الإخراج المسرحيّ ، وزارة التّعليم و البحث العلمي ، بغداد 1980، ص 120

[2] ـ محمد غنيمي هلال ، في النقد المسرحيّ ، دار النّهضة ، مصر للطبع والنّشر ، العجالة ، القاهرة ، رقم 1955 ، ص 155

وفي هذا الصّدد يقول:" إنّ عملية الافتعال، ورفع الصّوت والتّمثيل دون إحساس، والكذب وعدم الإقناع، يؤدي إلى ضعف الممثّل." [1]، ويقول أيضا:" إنّ عمليه تذكر الشّعور؛ تنبع من إحساسات داخلية، يستدعيها الممثّل من داخل نفسه، أو تكون مكرّرة لديه، مثلا مشهد أب يعنّف ابنه ربما سبق للممثّل وأن عنّف ابنه، أو رأى ذلك في يوم ما." [2]

ومن خلال ما سبق ذكره، فإنّ ستان سلافسكي يؤكّد بأنّ الاندماج محاولة للدّخول في إهاب الشّخصية الّتي يمثّلها، ويخدم ذرات الصّوت، وتفرعاته، ويوجّهها إلى الإحساس السّليم، ويؤكّد على تنشيط الجسم، والعقل حيث تكمن قوّة الممثّل الدّيناميكية؛ حتّى يندمج في دوره، ويوضح أنّ علاقة الممثّل بنفسه وتحليله لها، هي نقطة الانطلاق، ونهاية الهدف، حيث توصله إلى التّحكم فيها، وتزوّده بإمكانياته الرّوحيّة، وبالحماس الدّاخلي، لذلك يؤكّد أنّها أساس الاندماج، وعدم خضوعه لها، بل عليه الانفصال عنها.

ويقف ستان سلافسكي ضدّ التّزييف، والكذب فوق الخشبة، وعلينا أن نبحث في عمق أغوار الحياة، ونركّز على خبرات الممثّلين الحياتية، وملاحظاتهم، وتجاربهم، فيحيها ويبعث فيها الرّوح من جديد، ليجسّدها ضمن أسلوب فنّيّ بديع، وجميل جدا، باستعانته بعملية التّذكّر الّتي تدخله في حياة الدّور؛ الّذي ينعكس في صدق تجسيدها، و الاندماج معها.

لكي يندمج الممثّل يجب أن تكون لديه قوّة تخيّل كبيرة، يسخّرها، و يثيرها بعد طرحه أسئلة على نفسه؛ أثناء تمثيله، لكي تساعده على تقمّصها، ومنها: كيف أتصرّف...؟ ، ماذا أفعل...؟ ما هو المنطقي...؟ مثل ما قال ليونيروف لستان سلافسكي : "ماذا أهمّ في حياتنا الفنّيّة المسرحيّة من كفاح ضدّ القوالب المزيفة فينا، وبيننا حرب لا تنقطع؛ لنحرّر الفنّ من عبوديتها، ومن سهولتها، على الممثّلين أن يفهموا هذا جيّدا ويحسّوه." [3]

نرى ونلمس من كلامه عن الحرب الّتي أعلنها ضدّ التّزييف، والنّفاق، والكذب الّتي تعتبر وسيلة سهلة لتخلّص الممثّل من مسؤوليته؛ لأداء دوره، وعدم ميلانه، وإتقانه له، حتّى يصل على حسن صورة، دون فوارق بينه وبين الشّخصية الممثّلة أمام جموع المشاهدين المشدودين بعواطفهم إليه، لذلك يؤكّد على ضرورة إحكام قبضة الممثّل لدوره؛ لكي يحافظ على إيقاع مشاعر، وأحاسيس الجمهور.

ويعطينا مثالا في كتابه "حياتي في الفنّ" عندما رأى ممثّلا في أحد أحسن تمثيلياته بأنّه "لم يندمج وينسجم مباشرة مع دوره بل مرّة يرتفع، ويزل تارة أخرى عن دوره، ثمّ ضبط نفسه وتكيّف مع دوره، واندمج فيه، ويفهم، ويعي ما يقوم به ويفكّر فيه... لذلك يقول بأنّ إبداع الممثّل: هو عندما تنشأ لو السّحرية؛ في مخيّلة الممثّل، وتظهر تأثيراتها على ملامح وجهه، حيث تخدم الدّور الّذي يؤديه فعليه أن يطوّر مخيّلته لذلك." [4]

---

[1] - كمال عيد دراسات في الأدب و المسرح ، الدار المصرية للتأليف و الترجمة 1996، المطبعة العربية ص 160.

[2] - المرجع نفسه ص 160.

[3] - كمال عيد ، دراسات في الأدب و المسرح ، الدار المصرية للتأليف و الترجمة ،1966،المطبعة العربية ص 166

[4] - CONSTANTIN Stanislavski _ Ma vie dans l'art_ traduction de NINA Gourfinker et Leonchangerl _ Edition 1934_ PARIS p 120

لم يهمل الجانب الفيزيولوجيّ على حساب الجانب النّفسيّ، بل دعا إلى ضرورة تكاملهما، والعمل على توازنهما؛ لكي يخلق وحدة إيقاعيّة منسجمه، الدّور فيها هرمونية رائعة.

يقول ستان سلافسكي عن التّقمص:" الموازنة بين القوّة الإبداعيّة الدّاخلية، والقدرة التّعبيرية الخارجية ،وذلك كي يتم توزيعها بشكل صحيح، مع الاستفادة الواعية من المادّة الموجّهة للدّور المسرحيّ. " [1]

يبيّن ستان سلافسكي أنّه يجب خلق انسجام بين الأفعال الدّاخلية؛ والأشكال التّعبيريّة الخارجية، الّتي تجسّد فعلا الرّوح النّفسية، وتظهر أمام الجمهور، وتؤثّر عليه، فيدرك أنّ الممثّل مندمج في الشّخصية المسرحيّة، فينسجم هو الآخر، أي الجمهور، فتنتج عمليه التّطهير الّتي تتمثّل في بروز عاطفتي الخوف الشّفقة.

الخوف من النّتائج الّتي سيؤول إليها البطل، لذلك يتجنّبها الجمهور، فتكون بمثابه التّطعيم للمريض، ثمّ الشّفقة على هذا البطل وما لحقه.

ونجد أنّ ستان سلافسكي أثناء أدائه لشخصيه الدّكتور ستوكمان الّتي أداها في مسرحيه إبسن الّتي يعارض فيها الأنظمة الفاسدة في المجتمع، ويصرّح بالحقيقة بكلّ جرأة وشجاعة حيث يقول :" لقد أصبحت الشّخصية وحماس الدّور ملكي عضوي وربما العكس هو الأصحّ تبدلت مشاعري وصارعت. مشاعر ستوكمان نفسه وأثناءها كنت أشعر بسعادة الممثّل الغامرة الّتي تتلخّص في أن نقول على خشبة المسرح أفكارا ليست لنا، ونعيش انفعالات ليست نابعة منك وتقوم بأفعال غريبة عنك مع ذلك تشعر أنّها لك." [2]

إنّ الممثّل عنده كما ذكر يجب أن تتوفر فيه عدّة شروط وأن يكون بهلوانيا، مغنيّا راقصا ناقدا، مرتجلا خطيبا، مؤثّرا في الجماهير لذلك عليه أن يكون مكوّنا تكوينا متكاملا في الجسم والصّوت الّتي تؤثر بالضّرورة على الجهاز المعبّر عن الأحاسيس وتتكامل معه، ألا وهو الوجه. كما لا يهمل إمكانات الممثّل الخاصّة وإبداعه انطلاقا من الموهبة الّتي يتوفّر عليها ويستعين بها إلى جانب الجرأة. واكتشاف الأشياء الخفية، وسرعة البداهة بذوق رفيع وإحساس فنّيّ مرهف الّذي ميزه، وصفة أساسيّة لكلّ فنّان مبدع يضفي على العرض المسرحيّ من روحه الخاصّة ويضحي في سبيل إنجاحه بكلّ ما أوتي من جهد.

إنّه يؤكد بقوله : " إنّ السّيد الوحيد فوق الخشبة هو الممثّل ولا غير، يؤكد أنّ تسعة من عشرة من العمل المسرحيّ تتركز على تقمّص الممثّل لدوره وأن لا ينقلها كما هي في الحياة بل من خلال إضفاء خياله وأدائه هذه الصّورة المسجّلة والرّاسخة في ذهنه، ويواصل فيشبه عمل الممثّل كالمنقّب عن الذّهب الّذي يفنّيّ كلّ جهوده في تصفية الأطنان من التّراب والحصى في سبيل استخلاص واستنتاج القليل من الذّهب الخالص."[3]

---

1 ـ تامارا سورينا ـ ستان سلافسكي بريخت ، ترجمة ضيف الله مراد ، منشورات وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون الدرامية ، ج .ع . السورية ، دمشق 1977 ،ص 88 .

2 - CONSTANTIN Stanislavski _ Ma vie dans l'art_ traduction de NINA Gourfinker et Leonchangerl _ Edition 1934_ PARIS p260

3 - CONSTANTIN Stanislavski _ Ma vie dans l'art_ traduction de NINA Gourfinker et Leonchangerl _ Edition 1934_ PARIS p 260

يـــبدأ ما يسمى بالخلق الدّاخلي للشّخصية (دوافع ومشاعر)، ومن النّاحية الخارجية صوت وجسم، فيحسّ ويفكّر بأفكار الشّخصية الّتي يمثّلها لذلك عليه أن يتبع الخطوات التّالية الّتي وضعها ستان سلافسكي في منهجه الجديد (التّقنية النّفسية) لتحقيق الاندماج فنجد منها: الظّروف المعطاة، وهي ما يحيط بالشّخصية كما رسمها المؤلف " عقدة المسرحيّة، الحوادث الخفية، الظّروف الخفية"[1]. فهي تساعده على اكتشاف مبرّرات الحركة، ثم الاستعانة بـــ (لو السّحرية)، وهي لو وضعت نفسي في مكان الشّخصية فماذا سأفعل ...؟ " أنّه سيكون باردا وميكانيكيّا إذا لم يعتمد عليها بل يكون مجرد محاكٍ فساعدته للوصول إلى الصّدق والصّراحة."[2] ثمّ التّركيز لكي يتعامل بصدق ويصدقه غيره(بقية الممثّلين) ولا يمكنه أن يخرج منها. وعنصر رابع إنّه الشّعور بالحقيقة، والإيمان بها، فلا يشكّ في دوره، أو. يحسّ الجمهور بذلك،" فالصّدق والإيمان صنوان لا يمكن الفصل بينهما، لذلك يجب أن يكون كلّ ما يحدث مقنعاً نابعاً من إيمانه بأنّ انفعالاته ومشاعره سوف تحقّق نظره في حياته الواقعية." [3]

العنصر الخامس للاندماج. حيث يتبنى الأوضاع الجديدة الّتي تواجهه "وهي مجموعة من الوسائل الدّاخلية والخارجية الّتي يستخدمها للتّوفيق بين شخصيته، وشخصيات دوره." [4] إنّ هذه المحرّكات تسيطر على حياتنا إلا أنـــّنا نجدها غير منتظمة، فهي تشكّل ثالوثا مهيمنا ترتبط أجزاؤه وتتشابك تشابكا لا انفصام له، وكلّ ما يقال عن أحد، فبالضّرورة ينعكس على الآخر." [5]

فالعقل يستعمله الممثّل بذكائه، وعناصر التّقنية النّفسية فيتحكّم في التّركيز، ويعرف كيف يلوّن إيقاعه، أمّا الرّغبة فهي المتخيّلة، والأغراض الّتي تدفعه إلى ذلك.

الموسيقى : على مسؤول. الأوركسترا أن يتعاون مع المخرج، وذلك بعد الدّراسة المستفيضة للمسرحيّة وأفكارها، وموضوعها في صورة تتناسب معها الموسيقى. فكلُّ مشهد وحدث نجد موسيقى تناسبه وتخلق جوّا شاعريا يكون هدفه الأوّل دمج وتحسيس الممثّل بدوره فيتقمّصه، ثم يحافظ عليه، ويصدّق الجمهور ما يراه، فتبعث هذه الموسيقى نفس التّأثير عليه، فلا يمكنه الخروج عن سيرورة أحداث المسرحيّة وما يعرض أمامه، فترسم خيالا يطفو به في أبهى عالم آخر.

والموسيقى عند ستان سلافسكي" قد أخذت شكلا جديدا إذ كانت تقوم مقام الحوار الّذي لم يرد في النّصّ، أو عجز عنه، فإذا كانت الموسيقى تسير بمقاطعها نحو الهدف الرئيسي للمسرحية فهي بلا شكّ مفيدة، وموضوعية ولا يهمّ ما تحدثه من أصوات، إنّما المهم كيف تحمل قوّة الأحداث وتسير معها في اتجاه واحد." [6]

---

[1] ـ أسعد عبد الرزاق، سامي عبد الحميد ، دروس في أصول التمثيل ، مطبعة جامعة بغداد ،مطبعة الشعب ، بغداد 1976، ص42
[2] ـ ستان سلافسكي ، إعداد الممثل ، ترجمة محمد زكي العشماوي ، محمود مرسي ، راجعه دريني خشبة ، 1973 ، ص 75
[3] ـ ستان سلافسكي ، إعداد الممثل ، ترجمة محمد زكي العشماوي ، محمود مرسي ، راجعه دريني خشبة ، 1973 ، ص 126
[4] ـ المرجع نفسه، ص 196
[5] ـ المرجع نفسه ، ص 326.
[6] ـ كمال عيد ، دراسات في الأدب و المسرح ، الدار المصرية للتأليف و الترجمة ،1966،المطبعة العربية ، ص 197

الموسيقى تعهد إلى مؤلف موسيقيّ أو ناقد موسيقيّ؛ يختار النّصّوص الموسيقية الّتي تتّصل بروح المسرحيّة، ويحدّد مع المخرج فترات ومواقف صدورها.

وتستخدم خاصّة قبل بداية أيّ فصل لكي تخلق وتهيء الجوّ المناسب له، وتنسجم مع الأداء التّمثيلي حسب المواقف الدّراميّة.

إنّ وظيفة الموسيقى هي الإيحاء بالجوّ الّذي يتضمّنه النّصّ كما أنّها ضرورية بالأساس وتحقّق الاندماج. يقول فؤاد الظّاهر :" الموسيقى الدّراميّة تساعد على تفسير النّصّ وعلى خلق الجوّ العامّ وخلق حالة وجدانيّة لدى المتفرّج." [1]

إنّ الإيقاع العامّ للمسرحيّة من أهم الخصائص الّتي يجب أن تدركها الموسيقى المستخدمة في المسرحيّة وهذا الإيقاع العام مرتبط تماما بالإيقاع الدّاخلي للشّخصيات.

إنّ الموسيقى في العمل المسرحيّ بمثابة الكشّاف الوضّاح والنّور الّذي يهتدي به الممثّل والمتفرّج. على حدٍّ سواء. فبالدّرجة الأولى على الاندماج والولوج في دوره بعد أنّ تحسّسه بما حوله وتضغط على شعوره، ويعايش الظّروف النّفسيّة للموقف الدّراميّ الّذي هو بصدد أدائه. ومن جهة أخرى تشدّ أنفاس المتفرّج بعد أنّ مهّدت له وهيّأت له الجو الشّاعريّ العامّ.

الدّيكور :استخدم ستان سلافسكي الدّيكور كشكل يوحي إلى الجمهور بأنّ ما يراه هو الحقيقة لذلك يهيئ الدّيكور جوّا مناسبا. وحيّزا مسرحيا يتفاعل ويتكامل مع المواقف الدّرامية وبالتّالي فإنّ مصمّم العرض يظهر في أنّ مع الشّكل الدّراميّ يكمن الفعل الدّراميّ، والحيّز الّذي يعطي إمكانيات تحقيق هذا الفعل.

إنّ وحدة الشّكل في الدّيكور مع نظام الصّور الفنّيّة المسرحيّة ككلّ هي أوّل شرط للتّكامل الفنّيّ في العرض المسرحيّ.

فانطلاقا من الدّيكور، يفهم المتفرّج موقعه من العرض المسرحيّ فيعرف زمان ومكان الحدث الدّراميّ والشّخصيات الّتي تتحرّك في هذا الأفق.

" إنّ الدّيكور من روح العرض، في وجهات كبيرة وألوان خالصة محفوظة بأربطة بأسلوب متباين(.. جذع. شجرة ... ، خط نهر... جذر مستقيم)، هذا أساس من الخشبة، غير محدودة في العمق، تخلق مساحة منتظمة ليست ثلاثيّة، ولكن ببعد بـــيّـــن، حيث الأرضية، حامل جهاز الإنارة، لوحة قماش، ترفع إلى أعلى المسرحيّة لتمثيل السّماء المكسوّة بالمخمل الأسود، فوق هذا الأساس، مثلما تكون على ورقة متنقلة يمكننا وسم خطوط بيضاء أو غيرها من الألوان، بقع رسومات تثبت وجودها في تكامل من العمل المسرحيّ. الّتي تحوّل في عيون الجمهور وتشدّ انتباهه.

[1] - عثمان عبد المعطي ، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحيّ دار غريب للطباعة و النّشر 2010، ص 189

كما يقول ستان سلافسكي : " لقد وضعت الدّيكور من حبال بيضاء وخطوط مستقيمة الّتي تبين تخطيط المسرحيّة وبينها نوافذ... أبواب ...طاوّلات كراسي ...مخامل، يمتزج الممثّل معها، وتساعده في الانسجام مع دوره فيها؛ بفضل المخمل الّذي له دور كبير في إنجاح العمل المسرحيّ." [1]

إنّ تصميم الدّيكور الجيّد والصّادق هو الّذي يربط جميع الشّخصيات الدّراميّة وانفعالاتها وإيقاعها في الحياة المسرحيّة. ومختلف الأصوات والمؤثّرات في العرض في كلّ واحد متكامل. وهنا في هذه اللّحظة بالذّات تعيش الشّخصية الّتي يبدعها الممثّل، وتتواجد حيّة فوق خشبة المسرح. إذن الصّدق مطلوب في عمليّة تشكيل الدّيكور لتسهيل الاندماج الحقيقيّ والتّكامل الفنّيّ أثناء العرض.

لا يستطيع عمل فنان الدّيكور أن يخلق انطباعا قويّا وعميقا إلا إذا اتجهت موهبته المسرحيّة الدّاخليّة في مجرى واحد مع جميع القوى الخلاقة في المسرح، وبالدّرجة الأولى مع الفرقة التّشكيلية.

إنّ الجوّ المسرحيّ الّذي يخلقه المخرج، والّذي يسخّر الدّيكور ويستعمله كمحفّز يساعد الممثّل للاندماج في دوره، ويدفع ليتكيّف مع الشّخصية المسرحيّة، والانفعال الجسماني والنّفسيّ الّذي ينتجه بعامل الدّيكور.

" في مسرحية أعداء لماكسيم غوركي اهتم ستان سلافسكي ليوضّح أهميته في مثل هذا العرض كان باليمن في بيت بارجين، به شرفة واسعة تطلّ على الحديقة، وفي الجزء الخلفي؛ أقام المخرج بوابة إلى صالة المصنع والعمل، وهذا الصّور يرمز الى فارق الطبقتين." [2]

" على مهندس الدّيكور أن يحدّد الألوان والتّخطيطات، ليساعد الجمهور على الفهم، ويعمل على إيصال الفكرة الّتي تحملها المسرحيّة، وهذا بالاعتماد على أسس إخراج ونظريات مدروسة، ولقد علّق ستان سلافسكي على واجبات مهندس الدّيكور فقال :" إنّ نجاح الدّيكور في مسرحية ما؛ يتوقف على عمق فهم واضح للمواقف الدّراميّة، ولهذا كان العمل في مسرح " الفنّ" يعتبر وثيق الصّلة بالمخرج وبمهندس الدّيكور، حتّى سمح له بالتّدخل في البناء الدّراميّ للممثّل ليحسّ الأبعاد العميقة، وكان ف سيموف أوّل مهندس ديكور نفّذ طريقة ستان سلافسكي بحذافيرها." [3]

ويضيف في قوله عن الدّيكور أنّه مبني بهندسة فنّيّة: أعمدة، سلالم بأدراج رائعة، وكذلك قابلة للنّقل والحركة، وكان يستعمل نفس التّقنيات والوسائل: مصطبة، بارفانات، براتيكابلات، ستائر، مخامل سوداء، دهن كلّ هذه العناصر لتتناسق وتعمل على تحقيق اندماج الممثّل، وإثارة حماسة الجماهير.

الجمهور: إنّ هدف المسرح الواقعيّ هو الحياة الّتي تعنى بالمتفرّج خاصّه إذا كان العرض يصوّر حقيقة الحياة وناتج عن تجارب مع الجمهور، وبهذا الشّكل استطاع أن يقفز إلى الأمام بالمسرحيّة والمسرح والفنّ بهدف خدمة

---

[1] - CONSTANTIN Stanislavski _ Ma vie dans l'art_ traduction de NINA Gourfinker et Leonchangerl _ Edition 1934_ PARIS p 219 .

[2] - كمال عيد ، دراسات في الأدب و المسرح ، الدار المصرية للتأليف و التّرجمة ،1966،المطبعة العربية ، ص 190

[3] - المرجع نفسه 197

الجمهور، لذلك يؤكّد ستان سلافسكي على فكرة كبيرة فبدون متفرّج لا يمكن أن يتولّد عمل فنّيّ وهذا بعد تحقيق اندماج الممثّل في دوره الّذي يشدّ انتباه الجمهور ولا يتركه يفلت من شدّ خيوط المسرحيّة ومن ثمّ يرى ستان سلافسكي : " أنّ الدّور الّذي لا ينشر الحرارة والإحساس الدّافئ، فإنّه لا يؤثّر لا على الممثّل ولا على المتفرّج." [1]

ثم يعقّب بقوله على ضرورة إعطاء الجمهور أشياء تفيده فإنّه يشخّص النّمو في العرض ويتبعه، وأنّ نظم التّقارير المسرحيّة يجب أنّ تتطوّر حسب تطوّر الأحداث، والجمهور الّذي لا يراعي دوما مطالبه وذوقه وطرق جديدة في العرض.

يقول ستان سلافسكي : " يجب أن لا ننسى أبدا أنّ المتفرّج يشارك مشاركة إيجابيّة في العرض المسرحيّ وأنّه يجب أن يكون في حالة مزاجيّة سليمة مثله مثل الممثّل في تقبل الفكرة الأساسية للكاتب المسرحيّ أو المؤلف الموسيقيّ، والانطباعات الّتي يريد أن ينقلها إليه." [2]

وهكذا نرى أنّ مصير المسرحيّة يتوقّف على مستوى الجماهير بقدر ما يتوقّف على مقدرة المؤلّف والممثّل والمخرج، فالمسرح فنّ لا يُزهر إلا في العصور الذّهبيّة من حياة الشّعوب.

وهو يحتاج أكثر من الفنّون الأخرى إلى تفاعل الجمهور القادر على استيعاب أفكار المؤلّف والمخرج وفهمها.

إنّ الأساس في الفرجة كلّها هو مزيج من الالتذاذ، والمشاركة الوجدانيّة ولكي تصبح المسرحيّة شيئا كاملا تامّا يجب على الكاتب المسرحيّ أن يبدأ عمليه كتابة المسرحيّة والجمهور نصب عينيه، وذلك بخلق بطل يستقطب الجمهور، وبالأحرى تجتذبه إليه، ثم يزوده بهدف يحرّض الجمهور على معرفه ما إذا كان هذا البطل يدركه أو يعجز عن ذلك.

إنّ المسرحيّة يجب أن تكون عملية نقل دم ناجحة من الممثّلين إلى الجمهور. إذ لا يمكن أن تتاح الفرصة لنجاح المسرحيّة، ما لم يتمّ هذا الاتّحاد بين الجانبين.

كلّما كان المخرج ماهرا في فنّه كان من السّهل على الجمهور أن يتشرّب هذا الدّم الجديد، ويتقبّله فيجري في عروقه هنيئا. يقول ستان سلافسكي:" إنّ الممثّل المسرحيّ وجهود النّظارة، زميلان يشتركان في عملية واحدة... إنّ المتفرّج والممثّلين على السّواء؛ شريكان فعّالان في تمثيل المسرحيّة." [3]

وهكذا يظهر جليّا أنّ المتفرّج ذو أهميّة كبيرة في عملية نجاح العرض، إنّه بمثابة جهاز قياس تحديد قيمة العمل المسرحيّ. وحرارة الأداء؛ انطلاقا من ما شاهده وما عرض عليه من إبداع المخرج والممثّل بالإضافة إلى باقي العناصر الأخرى.

إنّ العمل بهذا الشّكل في المسرح يبدأ من المتفرّج الّذي أخذ المؤلّف شريحة حياتيّة وألبسها حلّة جديدة جميلة.

---

[1] ـ كمال عيد ، دراسات في الأدب و المسرح ، الدار المصرية للتّأليف و التّرجمة ،1966،المطبعة العربية ، ص 178

[2] ـ عثمان عبد المعطي ، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحيّ دار غريب للطباعة و النّشر 2010، ص 251

[3] ـ عثمان عبد المعطي ، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحيّ، ص 106-107 .

الإنارة : ممّا لا شكّ فيه أنّ الإضاءة في عالم المسرح تعتبر من الوسائل الأساسيّة في التّكوين المسرحيّ وفي إنجاح العمل من خلال التّركيز على مجموعة الممثّلين في المواقف الدّراميّة للدّلالة على الرّمزية، فيراها الجمهور ويتمّ التّأثير والتّأثّر وإنشاء خطّ وهميّ يربطهما، هو بمثابة مفتاح، أو رقم سريّ، أو دليل يساعد الجمهور على فكّ رموز المسرحيّة وفهمها.

إنّ الإضاءة تتفرّع إلى عنصرين، نجدها أوّلا فيما يعرف بالإضاءة العامّة، حيث تكون مسلّطة على كامل الخشبة، وما تحويه.

وثانيّا الإضاءة الخاصّة، والّتي تهتمّ وتتفرّد بجزء واحد ومحدّد موجود فوق الخشبة، فتتفاعل معه وتعطي دلالات للمتفرّج من خلال تركيزها على عناصر معيّنة انطلاقا من البناء الدّراميّ.

إنّ الإضاءة تساعد الممثّل في دفعه ومساعدته على الإيمان بدوره، والاندماج فيه من خلال تأثيرها السّحريّ على نفسية الممثّل؛ الّذي بدوره يساعد في التّأثير على المتفرّج، ويصدّق ما يراه من خلال الخيال الّذي تبعثه، وقد تدفعه إلى البناء والولوج فيه، فتأخذه بعيدا، وتسبح به في السّماء، في المجال البعيد.

هكذا تظهر أهمية الإضاءة في أثرها الدّراميّ والجمالي، وهي تحوي عدّة ألوان: باردة، وحارّة، قويّة وضعيفة، شديدة، وخافته؛ تسعى إلى تحقيق التّأثير، والإشارة إلى دلالة هذه الألوان انطلاقا من بنيتها. فكلّ لون له دلالة، ورمز، ومكان، ووضعيّة، وحدث دراميّ؛ لا يجب أن يخرج عليه. كما يمكنها أن تحدّد الزّمان والمكان (ليل، نهار، صحراء، بحار، جليد.

المبحث الثّاني

التّغريب عند برخت.

The
Epic
theater

Alienation

أ – الممثّل : محكوم على الفنّ أن يتغيّر، فهو في ديمومة واستمراريّة دائمة لا تخضع للسّكون، وعليه تدور راحه، وتترك الأثر البليغ في شتّى المجالات؛ خاصّة كانت أم عامّة.

ونخصّص الذّكر في مقامنا هذا عن المسرح الجديد، فلم تعد هناك حتميّة للوقوف على الكلاسيكية الأرسطية القديمة، خصوصا الأسس النّظرية في البناء الدّراميّ الّتي وضعت في كتاب (فنّ الشّعر) والاكتفاء، بها و التّوقّف عندها.

تعتبر مرحلة من مراحل هذا الزّمن انعطافا حازما ورؤية جديدة للهدف والغاية من المسرح، فتركت هذه المرحلة الأثر البليغ والوقع الثّقيل على المسرح العالمي، فوجدت ضالّتها، ورفعت الرّاية المسرحيّة وقلّدته تاج التّجديد، بما استحدثته وما جادت به قريحة المسرح الألماني على يد المنظّر الّذي وجد نظرة، ورؤية أخرى من زاوية جديدة تمثّلت أساسا في انتفاضات وانتقادات جديدة؛ موجّهة خصّيصا إلى المسرح الأرسطيّ .

يقول بريخت في أحد مقالاته:" الفنّ الّذي لا يضيف شيئا إلى تجربة الجمهور، والّذي يغادره كما وجده، والّذي لا يريد أكثر من من أن يتملّق غرائزه البدائيّة، ويؤكّد أراءه الفجّة، والمهتزّة، إنّ فنّا كهذا لا يساوي شيئا " [1]

يرى بريخت أنّ المسرح أداة فعّالة لتربية الجماهير، فالمسرح الملحميّ؛ في مفهومه ليس مجرّد متعة يعبّر فيها المتفرّج عن مشاهدته لعرض مسرحيّ مأساويّ، أو قهقهة صافية؛ يطلقها وهو يشاهد حدثا كوميديّا على المسرح، بل على العكس من ذلك على المتفرّج أن يبقى في درجة كاملة من اليقظة؛ يمكنه أن يكون في وضعية المراقب، لا المنسجم مع ما يقدّم له.

إنّ المسرح الملحميّ يحاكي ويعالج موضوعات حياتيّة معاصرة، وبهذا يكون المتفرّج بمختلف فئاته؛ المحور الرّئيسيّ والعمود الفقري لنجاح العمل المسرحيّ، وليس الملوك والطّبقات النّبيلة فقط كما كان يفعله المسرح التّقليديّ، " فالمنهج البراختي يقوم على أساس فكرة – أستطيع أو لا أستطيع – عكس العبارة الشّكسبيريّة – أكون أو لا أكون– من منطلق اجتماعيّ تحدّده الثّورة الماديّة: الفنّ يتبع الواقع. " [2]

إنّ مفهوم ومضمون الفكر البراختي جدلي؛ قائم على أساس الفهم الفكريّ للمجتمع واقعيته الاشتراكيّة في أسلوب التّغيير.

وكي تتوضّح الصّورة، نورد مقولته في نقد لمتفرجي الدّراما الأرسطيّة:" يخيّل للمرء أنّ عضلاتهم قد توتّرت؛ تحت ضغط جهد غير عادٍ، أو أنّهم أصيبوا بالخوار التّام، ويرون أنّهم نيام، وما هم بنيام، مع أنّهم يرون

[1] ـ قيس الزبيدي ، مسرح التغيير ، مقالات في منهج بريخت الفني ، اختيار و مراجعة، قيس الزبيدي ، دار ابن رشد ،1978، ص 77
[2] ـ ـ قيس الزبيدي ، مسرح التغيير ، مقالات في منهج بريخت الفني ، اختيار و مراجعة، قيس الزبيدي ، دار ابن رشد ،1978، ص 77

نومهم أحلاما مزعجة، وعيونهم مفتوحة ومحملقة، غير أنّهم لا يبصرون، أو لا يفهمون ما يرون... مثل هؤلاء المتفرّجين؛ لم يعودوا مؤهّلين لأي نوع من النّشاط." [1]

هنا تظهر أهميّة المتفرّج لكشف الأوراق، أوراق اللّعب؛ حيث لا يندمج المتفرّج، ولا يترقّب، بل يراقب العرض المسرحيّ، كيف يكون رأيه النّهائي الصّائب بالاهتداء بعقله، وليس العاطفة لكي يغير ما يشاهده، عكس متفرج ستان سلافسكي الّذي يقبل كلّ ما يراه، ويغرق في أحلامه بعاطفته دون التمييز بين ما يخدمه وما يخدم مجتمعه، وما يضرّه، فلا يحاول أن يغيّره.

لم ينطلق بريخت من العدم، بل كان له اطّلاع على ما جادت به قريحة سابقيه وأمثاله(بيسكاتور، مايرخولد ، غروتوفسكي...).

لذلك اهتدى إلى شقّ طريق خاصّ به بنظرية جديدة بعثت في فنّ المسرح الرّوح الّذي تنبض دائما بحركة وديمومة إنسانية اقتضتها روح العصر وما تتطلّبه من سيادة. فضمّها أهم مبادئه وأسسه. إنّ العمل الفنّيّ عنده هو عمل إنساني فنّيّ قبل كلّ شيء، وهو ملتزم وهادف. إلا أنّ التزامه لم يعق هذا الّتيار الدّافئ العميق ،يهدف التّغيير عن شوقه لخدمة البشريّة وتخليص النّاس. من قيم يراها وهمية قد سيطرت على عقولهم.

" فثار على هذه التّقاليد الأرسطيّة القديمة، مثل خطّ الفعل، الحدث، وحدة الموضوع، الصّراع، البناء الدّراميّ، الشّخصيات المحدّدة الأبعاد، فكلّها يراها معوّقة ومعطّلة للمسرح، متعجّرفة، متحجّرة، فاستغنى عنها واستبدلها بما يسمى بالمسرح الملحميّ(ظاهرة التّغريب، التّلحيم) "[2] ، ظاهرة التّغريب كمبدأ جديد يقوم فيه على مناهضة عملية الاندماج الّتي دعا إليها ستان سلافسكي، ومنه يبادر إلينا بسبب تناقض هذين المبدأين أيّهما أصحّ لخدمة المسرح والجمهور، وتحقيق المتعة الفنّيّة في الفرجة وفكر المسرح وما يقدمه له

فهل المتعة الفنّيّة ممكنة عموما دون الاندماج، أم تنعدم بانعدامه؟ وماذا وفّر للمسرح والجمهور ؟

يقول بريخت: " على الجمهور أن يؤخذ من عالمه إلى عالم الفنّ بعد الآن، عليه أن يقاد الى عالمه الواقعي. لينقذه. فهل كان من الممكن استبدال الخوف من القدر بالتّعطش إلى المعرفة، واستبدال الشّفقة بالاستعداد لتقديم المعونة، وهل من الممكن خلق صلة جديدة بين المتفرّج والمسرح؟ " [3].

لقد أسّس تقنية التّغريب وفق سلسلة التّجارب الجديدة ومن طرف ممثّلين شباب موهوبين، منهم هيلينا فيغل، وبيتر لوره، وأوسكار هومو لكه، وأجريت عدّة تجارب في مسرح. شيفا بابوردام." [4]

النقطة الأساسية والرّكيزة الوحيدة في مسرح بريخت تقوم على " ظاهرة التّغريب الّتي تتّصل بالأداء التّمثيلي خاصّة، ووسائل العرض الأخرى، إنّ المسرح الملحميّ عند بريخت يقوم على أساس الفكر؛ لا الشّعور." [5]

---

[1] ـ أحمد عثمان ، قناع البراختية ، دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه الأصلية، مجلة فصول، م2، ع 3، أفريل ماي جوان ، 1982، ص 70

[2] ـ محمد زكي العشماوي ، المسرح أصوله واتجاهاته، دار المعارف ، بيروت ، لبنان، ص 120

[3] ـ قيس الزبيدي ، مسرح التغيير ، مقالات في منهج بريخت الفني ، اختيار و مراجعة، قيس الزبيدي ، دار ابن رشد ،1978، ص 193

[4] ـ المرجع نفسه ص 193

[5] ـ د. محمد غنيمي هلال ، في النقد المسرحيّ ، دار النّهضة ، مصر للطبع والنّشر ، العجالة ، القاهرة ، رقم 1955 ، ص 608

ويعرف مصطلح التّغريب على أنّه ينشأ وقت يتمّ استحضار شيء للفهم، وقتها يثير هذا الشّيء الانتباه لتحويله من شيء عادي، ومعروف، وموجود بشكل مباشر، إلى شيء خاصّ، وأخّاذ، وغير متوقّع، إلى بديهي، يبدو في كيفية معيّنة غامضة، وهذا يحصل فقط من أجل جعله مفهوما بشكل أفضل.

الممثّل يعتبر نفسه دائما غريبا عن العمل الّذي يؤدّيه، إنّه كما يقول الدّكتور مندور في كتابه الأصول الدّراميّة وتطوّرها :" كالمحامي الّذي لا يتقمّص بالبداهة شخصيّة المتّهم؛ الّذي يدافع عنه، بل يظلّ غريبا عن موكّله، وكذلك وكيل النّيابة فهو يظلّ دائما غريبا عن المتّهم وغيره، قاصر على تقديم أدلّة إدانة هذا المتّهم." [1]

اعتمد في انطلاقته للتّنظير لمسرحه الملحميّ؛ على وجهة نظر انتقاديّة، اجتماعيّة، تسير وفق تيّار المسرح السّياسيّ، الّذي يسمو ويسعى إلى إعادة تنظيم وبناء العالم، وبحثه على الحقيقة، بعيدا عن الزّيف والكذب. ولقد وقف بريخت ضدّ إيهام واقعي على خشبة المسرح، فهو ينادي بتحقيق حدة وعزل المشاعر على الخشبة، فهو ضدّ غرق الممثّل في دوره فيلحّ على عرض الحياة الاجتماعيّة، ويقول:" الآن وقد أصبح لزاما على الكاتب المسرحيّ أن يتناول الإنسان على أنّه مجموعة كاملة للعلاقات الاجتماعيّة، فإنّ الأسلوب الوحيد الّذي نستطيع أن يمهد له السّبيل ويساعده على إيجاد صورة جامعة للعالم؛ هو أسلوب الملحمة، ولا يعني أن نستخدم التّرقّب بل نراقب." [2]

استعمل بريخت التّغريب؛ كوسيلة لإيقاظ الجمهور الّذي بمجرد رؤيته للتّغريب على الخشبة فيعدّل الظّاهرة ويرجعها إلى نصابها، وفق الأسس الاجتماعيّة الصّحيحة، لذلك لجأ بريخت إلى العزف على الوتر النّابض للحياة المسرحيّة، ألا وهو الجمهور، بإبقائه دائما محايدا، فعّالا نشطا بفكره، وجسمه، فلا يندمج مع أداء الممثّل الّذي هو الآخر مجبر على أن لا يتقمّص الدّور بشكل تذوب فيه شخصيته، وإنّما يبقى على الأنا حيّة يقظة، فهو يؤدي الدّور باسم الغائب، حفاظا على الحالة التّغريبية، بحيث لا يتصوّر عدم قدرة الملك (لير) على الغضب مطلقا، إنّما يتضامن مع (لير) كليّة، أمّا بالتّغريب فيعبّر عن قضيته بطريقة تثير الاندهاش، حيث يتوقع كلّ ردود الفعل الأخرى ،ما عدا الغضب، إنّ موقف (لير) يغرب هنا، وهذا بعد تصويره بطريقة مثيرة للاهتمام، وأخّاذة، وخاصّة كظاهرة ليست بديهيّة. " [3]

من مظاهر التّغريب؛ بطرقه الّتي يسلكها الممثّل، أنّه يصرخ بصوت عال، لإيصال الكلام لآلاف المتفرّجين، كما يستعمل الأقنعة الّتي يجب تحجب العينين خصوصا، كما أنّ الممثّل يقوم بحركات غير عادية، وغير واقعيّة، فهي تدلّ على أنّه يمثّل فقط، مثل حركة (ألفريد شال) ممثل مسرح (البرلينـــز أنسنبل) عندما كان يؤدي (أرتوري) حيث يكون في عاطفة غير منسجمة مع الكلمات والمواقف.

1 - محمد زكي العشماوي ، المسرح أصوله واتجاهاته، دار المعارف ، بيروت ، لبنان، ص 161

2 - أريك بنتلي، المسرح الحديث، دراسة في الدراما ومؤلفيها ج. 1 -2 ، ترجمة محمد عزيز رفعت؛ مراجعة أحمد رشدي صالح ،الدار المصرية للتأليف و الترجمة، مطبعة لجنة اللسان العربي، ص 366

3 - قيس الزبيدي ، مسرح التغيير ، مقالات في منهج بريخت الفني ، اختيار و مراجعة، قيس الزبيدي ، دار ابن رشد ،1978، ص 192

" كما يمكن للممثّل أن يستعمل قبقابا طويلا، يعطي له طولا فارعا؛ لا يتناسب مع طول الإنسان العادي، كما نجد تدخّل الرّاوي، ووقوف الجوقة للتّعليق على الحدث، أو تفسيره، أو تتمنّى أن تقوم مكان الشّخوص بكذا...وكذا ، لو كانت مكانهم

لو كانت مكانهم، وحتّى رئيس الجوقة يضع نفسه مكان البطل، ويقول لو كنت مكانك...لفعلت وتصرفت كذا... ، حيث ترك المتفرّج يرتاح ويفكر، وتخرجه من الاستمراريّة المتّصلة لتواكب أحداث المسرحيّة." [1]

إنّ الممثّل من وجهة نظر بريخت؛ يجد نفسه مضطرا إلى تقديم الشّخصيّة من وجهة نظر متعدّدة، إنّه يفكر جدليا، والعرض المسرحيّ في نظره؛ يجب أن لا يقتصر على بيان ماذا يفعل البطل، وبماذا يفكر، بل كيف ينظر الممثّل، المتفرّج، المؤلف إلى أفكار، وأفعال البطل.

ويطلق بريخت على مسرحه اسم (المسرح الملحميّ) لعدّة أسباب أهمها: أنّه يريد التّميز بينه وبين المسرح التّقليديّ أو ما يسميه المسرح الدّراميّ، ومن هذه الأسباب أنّه يرى أنّ مسرحه يشبه الملحمة؛ الّتي تتألّف من الحوار والسّرد معا، وحيث تروي القصّة من وجهة نظر الرّاوي. وفي الملحمة أيضا توفر حريّة كاملة تقريبا بالنّسبة لتغير الزّمان والمكان، وكاتب الملحمة يصوّر لنا بعض المشاهد، ويروي لنا البعض الآخر، وهو يتخطّى الأبعاد الزّمانيّة والمكانيّة الكثيرة؛ بجملة واحدة، أو بفقرة سرديّة." [2]

حيث ينقل الرّاوي الّذي هو شكل من أشكال التّغريب، ويستعمل السّرد، والخروج عن الإطار الزّمنيّ والمكانيّ لإظهار التّغريب، وهكذا يظهر جليّا تسخير العناصر الملحميّة لخدمة التّغريب عند بريخت تفاديا لإدخال الجمهور في حقل مغناطيسيّ؛ ينتج بعد اندماج الممثّل في دوره، عملا على خلق تنافر بين هذين القطبين الأساسيين، حتّى يقوم كل واحد بواجبه، واتّجاه مجتمعه؛ ليصلحه، ويرمّم ما لحق به من تصدّع بسبب غارات الزّمن الّتي تعمل على إفساده.

يؤكد بريخت على ضرورة عدم الاندماج، وخلق عالم خاصّ بالممثّل، يقضي عليه ذاتيته لوحده. يشير إلى ذلك بقوله:" الفنّان الّذي يعني بهذا المسرح، لا يحاول أن يخلق عالما خاصّا به، وإنّما يهدف إلى خلق سورة تنشأ عن العالم الخارجي؛ لا عن نفسه." [3]

لذلك يجب أن يبقى الممثّل غريبا عن دوره، ويغرّبه في أدائه، فنأخذ مثلا عن ذلك مثلا غضب الملك لير، من نكران الجميل الّذي لقيه من بناته، فيعبر بالاندماج عن الغضب، ويجعل المتفرّج أكثر الأمور طبيعة في العالم. يطبق. قائلا يضيف قائلا:" يجب على الممثّل أن يصوّر النّاس؛ بكلّ خصائصهم الفرديّة، لكن إضافة إلى ذلك عليه أن يعطي

[1] ـ علي عقلة عرسان، سياسة في المسرح ، (دراسة) منشورات اتحاد الكتّاب، دمشق، دار الأنوار العربي للطباعة ، 1987 ،ص 276.
[2] ـ رشاد رشدي ، نظرية الدّراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة ، بيروت، 1975، ص 151
[3] ـ أريك بنتلي، المسرح الحديث، دراسة في الدراما ومؤلفيها ج. 1 -2 ، ترجمة محمد عزيز رفعت؛ مراجعة أحمد رشدي صالح ،الدار المصرية للتأليف و الترجمة، مطبعة لجنة اللسان العربي، ص 386

لهؤلاء النّاس من وجهة نظر عقلية، عاطفيّة، اجتماعيّة، وبالتّالي عليه أن ينظم حوارا بين المشاعر والأفكار؛ عند تقديم الصّورة الفنّيّة للعمل. " [1]

كما يضيف على الصّفة التّمثيلية طابع الرّواية؛ لا التّشخيص، لأن التّشخيص عنده يروي القصّة، وبالتّالي لا تمثّل. وعليه أن يدع الممثّل ينظر إلى الشّخصيّة من الخارج بعين النّاقد، ويجب أن يتفحّص الشّخصية ولا يلبس ثوابها، بل عليه أن يرينا كيف تتصرّف هذه الأخيرة.

يركّز اهتمامه على فكرة الإماءة أو الحركة، أو الصّوت، أو التّعبير الّذي يجعل الشّخصية في موقف بحيث، تنشّط حاسية النّقد لدى المتفرّج، وتجعله بعيدا، محايدا عن العمل الّذي يقوم به، وعليه أيضا أن يقرأ الملاحظات الموجودة في السّيناريو الخاصّ بدوره.

يقصي بريخت فكر التّركيز في العمل على الممثّل الواحد، وبروزه، وشهرته على حساب الآخرين، بل كلّ الفرقة تقوم بعمل متكامل؛ في سبيل إنجاح العرض؛ دون السّعي إلى طلب الشّهرة، والنّجوميّة لعنصر خاصّ على حساب غيره.

الموسيقى : يستخدم بريخت الموسيقى كاثر تغريبي هي الأخرى؛ شأنها شأن الوسائل التّغريبية الأخرى، فالموسيقى والأغاني تأتي مفاجأة في العرض المسرحيّ، وذلك الإيقاع، ومنح المشاهد فرصة التّفكير، والتّأمّل، فهي تخلق للممثّل جوّا يحتم عليه أن لا يتقمّص الدّور، بل يبقى على حياد كبير بينه وبين الشّخصية الّتي يؤديها.

استخدم بريخت الموسيقى كتعليق على الحدث، فهي مستقلّة عن النّصّ بطريقة جدلية، وغالبا ما تتنافى مع النّصّ، كأن تكون مرحة خلال مشهد حزين، لذلك تعطي المشهد أكثر حدّه وغرابة، بيد أنّ هذا التّناقض له معنى اجتماعيّ، تاريخيّ، سياسيّ، أكثر من أن يحقّق المعنى الجمالي الخالص للعرض.

إنّ عدد العارضين في الاوركسترا محدود؛ مثل (غاليلي) تتكوّن من عازف على النّاي؛ وآخر على الكلارينت، وفي (الأمّ الشّجاعة) تتكون من عازف النّاي، وعازف المزمار. والقيثارة، وأورغانون يدوي، وجهاز طبل، وتكون الأوركسترا ظاهرة مرئية للمشاهدين؛ فوق الخشبة، حتّى يتحرّر الجمهور من الاندماج. إنّ الموسيقى عند بريخت هجائيّة من خلال التحام أنغام الملحن مع أغاني المؤلف. فالموسيقى تؤدي أشكالا عذبة مثل: البانغو والأغاني الشّعبية، فاستعملت ألحانا إنجليزية في (أوبرا ثلاثة قروش)، " والغرض الرّئيسي من هذه المتناقضات إضفاء وهج خشن على الظّلّ الّذي يكمن بين الخيال والواقع من الإثبات العاطفيّ وواقع الجهود البشريّة، وما يسميه(ولاكاند) الأخلاقيّة البرجوازيّة، والأخلاقية الإنسانية . " [2]

[1] ـ تمارا سورينا ، ستان سلافسكي وبريخت، ترجمة ضيف الله مراد ، منشورات وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحيّة ، ج ع السورية ، دمشق ،1997، ص 62

[2] ـ روبرت بروستيان، المسرح الثوري ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المسرحيّة العامة للتأليف و النشر، ص 233

لم يستعمل بريخت الموسيقى بشكل اعتباطيّ، ولكن كان يرغب أن تكون موسيقاه بمثابة قفزة نوعيه نحو الاكتشاف، والعمق في العرض المسرحيّ؛ بشكل تثير به خبرات من التّفكير الصّحيح، وليس النّقلة العاطفيّة، فهي تتوجّه بالدّرجة الأولى إلى عقله؛ قبل مشاعره، وهذا ما كان يهدف إلى تغريب الموسيقى.

إنّ هذا التّعارض القائم بين الموسيقى والعرض المسرحيّ؛ هو بدرجة كبيرة مع التّواجد، والتّوافق الجدلي البراختي بين الفكر والمشاعر.

وحتّى يحسّس الجمهور أنّه أمام خشبة المسرح، ولا يعني أبدا أن تخلق شاعريا؛ بالموسيقى الّتي تتلاحم فيها مشاعر المتفرج والممثّل؛ عمد إلى وضع الجوق الموسيقي على مرءا من أعين الجماهير، أي على خشبة المسرح، تشارك، وتزاحم الممثّل فوق الخشبة.

" وكما استخدام موسيقى جميلة مريحه؛ بتفاوت بين اللّفظ، والمعنى واللّحم (في الأمّ الشّجاعة) نجد ألفاظ أغنية ساحرة تروي قصّة الانهيار الخلقي، فيعمد على تغريبها بهذه الوسيلة. " [1]. وسخّر موسيقى شعبيّة؛ يتفاعل معها الجمهور، ويردّدها أثناء العرض المسرحيّ، يبعث فيه حماسا جماهيريّا؛ يقوده إلى الثّورة والتّغيير.

الإنارة (الإضاءة) : لقد سخّر كلّ العناصر الفنّيّة في العمل المسرحيّ؛ لخدمة مبدئه، الّتي يمليها التّغريب، فكما وظّف الموسيقى، الدّيكور، لخدمة المسرح الملحميّ، فإنّه استخدم عنصر الإنارة والإضاءة كذلك، بل وظّفهما أحسن توظيف، فلم يلجأ إلى استعمال الألوان، وما تتضمّنه من رموز في المواقف الدّرامية، بل لم يستعمل حزم الضّوء في قوّتها وشدّتها، وتركيزها على إبراز الفكرة؛ بل استعملها كشيء ضروري للعرض المسرحيّ، لا يمكن الاستغناء عنه. لكن من جهة واحدة، وزاوية محدّدة هي إظهار لما يحدث على خشبة المسرح، دون إغفالها أو تركيزها على عنصر على حساب الآخر. فهكذا استعملها بريخت كنور

يكشف به ما يجري من أحداث مسرحيّة، ومن جهة أخرى استعملها للحفاظ على المتفرّج؛ كحكم لا ينسى وظيفته في التّحكيم.

لقد خرج بريخت عن نهج سابقيه في " إظهار أدوات الإضاءة من كشافات للجمهور، عوض أن يخفيها، وهذا دائما للحفاظ عليه كي لا يندمج." [2]

تتوزّع الإضاءة بشكل محدّد، والّتي تتمثّل بالإضاءة الفيضية على خشبة المسرح، حتّى في مشهد اللّيل، ولا يعطي للمتلقي فرصة الاستغراق في أحلام اليقضة أو الشّعور بنفسه أنّه مرتبط بالظلام مع غيره. كما دعا إلى أن تكون أجهزة الإضاءة مرئية من الجمهور، كلّ ذلك من أجل تحقيق مبدا التّغريب[3] .

[1] ـ رشاد رشدي ، نظرية الدّراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة ، بيروت، 1975، ص 150

[2] ـ رشاد رشدي ، نظرية الدّراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة ، بيروت، 1975، ص 151

3 –جراي ، رونالد ، بريخت، ت: نسيم مجلى0 القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1972،ص86.

الدّيكور : لقد حمل بريخت على عاتقه مسؤولية كبيرة، لذلك توجّه إلى مصمّم الدّيكور؛ ليضمّنه عنصر التّغريب، محدثا انفصالا بين العرض ؛ وبين أشكال الدّيكور.

فالدّيكور عنده ليس بالضّرورة عرض حقيقيّ، بل يكفي ليلمّح، ويشير إلى الفكرة. فهذه الأخيرة كانت تلزمه بذلك. " فلا يستعمل بريخت المنظرة كمكان تعيش فيه الشّخصيات، بل هو خلفية، تشمل على دلالات للأماكن." [1] فنراه استعملها للتّلميح، ومساعدة المتفرّج في فهم العرض فقط، دون وصف كبير.

يوصي باستعمال كشّافات، قطع أثاث متناثرة هنا، وهناك؛ حتّى يمكن أن تكون في غير مكانها الأصلي، استغلّها للتّعليق على الحدث المسرحيّ.

وحتّى تغيير المناظر يتمّ مقابل أعين الجمهور، وهذا لكسر الإيهام، مثلا مسرحية (المرأة الطّـيّـبة في ستشوان) تمثّل في عشرة أماكن مختلفة، كلّ منها يشار إليه بعناصر منظرية قليلة، أي بدون تفاصيل. [2]

يستعين بريخت في عملية تشكيل الدّيكور بالتّكنولوجيا السّينمائيّة، استعمال الشّريط السّينمائيّ الغنائيّ، الشّرائح المصوّرة (السّلايدز) والاستعانة في التّشكيل الفنّيّ بالرّسم الزّيتي، استعمال خلفية من اللّوحات الزّيتيّة، أو الرّسم الكاريكاتوريّ، وهذا كلّه بغرض التّعليق على الفكرة المعروضة، " لذلك كان المسرح الملحميّ مسرحا مصطنعا، بدلا من أن نُنشأ حجرات حقيقيّة فوق المسرح، وبدلا من إظهار الأبنيّة، وما يلزمها من أثاث، ورياش؛ نجد شرائح، وخرائط، وأفلاما ومشاهد تعرض في آن واحد، ولوحات ملفوفة بفرش المسرح، تفرش بآلات خاصّة، حسب مقتضيات الظّروف . " [3]

وإنّ هذه التّقنية الجديدة؛ هي حصيلة جهود متواصل في مسرحية (أوبرا ثلاثة قروش) الأشدّ استعمالا للمؤثّرات التّغريبيّة، لأنّها تخلق جوّا من الشّعور بالمسافة، والتّراجع؛ عن طريق استخدام متناقضات هجائيّة حادّة؛ مثل استعمال لافتات.

ويجسّد كارل فون آين مصمّم الدّيكور المسرحيّ، كرئيس قسم الدّيكور في (البرليتر أنسنبل) في إبداعه لديكور مسرحيات (دائرة الطّباشير القوقازيّة) و(مذبحة شتاء صونوج ومزامير)، إضافة إلى أعمال رفاهية توجّع، بطل العالم الغربي، حيث وضع وجسّد ديكورا يخدم المسرح الملحميّ؛ بمبدئه التّغريبي فنجده يتناقض، ويتغرّب عن فحوى الموضوع. ونجد ديكورا بسيطا، يدلّ ويرشد المتفرّج، ويسهّل عليه معرفة المكان بالتّلميح، ويراعي ديكور المسرح الملحميّ من أثاث، وغيره؛ على دراسة للواقع الاجتماعيّ، وملائمته له. فلم يركّز على ديكور مجسّم، بل اكتفى " برسومات فنّيّة؛ يقوم بها الفنّانون في الغالب، من رسم على حائط قماشيّ، وغيره من الوسائل البسيطة. " [4]

---

[1] ـ بدري حسون ، فريد سامي عبد الحميد ، مبادئ الإخراج المسرحيّ ، وزارة التّعليم العالي و البحث العلمي ، العراق ، 1980، ص66.

[2] ـ رشاد رشدي ، نظرية الدّراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة ، بيروت، 1975، ص 51

[3] ـ أريك بنتلي، المسرح الحديث، دراسة في الدراما ومؤلفيها ج. 1 -2 ، ترجمة محمد عزيز رفعت؛ مراجعة أحمد رشدي صالح ،الدار المصرية للتأليف و الترجمة، مطبعة لجنة اللسان العربي، ص 385

[4] ـ قيس الزبيدي ، مسرح التغيير ، مقالات في منهج بريخت الفني ، اختيار و مراجعة، قيس الزبيدي ، دار ابن رشد ،1978، ص 116

الجمهور : تركّزت أبحاث بريخت، وجهوده على فعالية، وتجاوب الجمهور؛ مع العرض. فلم تعد تلك الحالة القديمة قائمة فيما يخصّ الجمهور؛ وعلاقته بالعرض، حيث أحدث نقلة نوعية في هذا المجال.

أزاح الرّوح الممغنطة الّتي يذوب فيها الجمهور؛ بشكل كليّ، وسلبيّ، خصوصا إثارة الخوف، والشّفقة، بل أحدث تجاوبا ديناميكيا، وإيقاعا متعدّدا بين الممثّل، والعناصر الأخرى، والجمهور. ويركز بريخت في عمله على الجمهور بشكل كبير، حيث يرى أنّ المسرح الدّراميّ استنفذ أغراضه، وأنّ المتفرّج لم يأخذ دورا إيجابيا، فالأحداث تظلّ ثابتة، وقد حُذّرت حواسّه، فهو لا يمكنه المشاركة الفعّالة في الحدث المسرحيّ.

أكّد على ضرورة انفصال الكاتب عن الماضي بالحاضر، والعمل على عدم إيهام الجمهور. فاستعمل: الأغاني، لقطات سينمائية، سرد، رواية..." لا يجب أن يسمح للمتفرّج بالخلط بين ما يراه، وبين الحياة، وإنّ المتعة تتحقّق في امتزاج المتفرّج مع الممثّل؛ الّذي يستعمل حسّه النّقديّ، ويحكم على ما يراه. " [1]

بطريقة التّغريب؛ ألح بريخت على إشراك المتفرّج في عروضه، فأعلن الحرب على المبدأ القائل بفصل الجمهور عن العرض، والّتي تؤكّد على أنّ لكلّ صدقه وموقعه: الأوّل يعرض، والثّاني يتلقى آليا وميكانيكيّا؛ دون ردة فعل، أو ثورة، أو تعليق بسيط، لذلك سعى إلى مزج، وصهر كلّ منهما في بوتقة واحدة، على أساس أنّ كل منهما يكمّل نقص الآخر " الممثّل يعرض الدّور، والمتفرج يتلقى؛ ويبدي رأيه، إمّا بالإيجاب، أو بالسّلب، فهو يكون دائما في وضعية المراقب، أو الّذي يستدعى للإدلاء بصوته؛ كما يقول بريخت، ولا ينسجم مع ما يقدّم له، إنّه يكشف أوراق اللّعب لكلّ الشّخص." [2]

قام بريخت بمحاولة جريئة؛ بهدم الجدار الرّابع، حيث يؤكد أنّ الجمهور يجب أن يشترك في المسرحيّة مع الممثّلين، وهذا ما يسمى بهدم الجدار الرّابع، ليتعلّم الجمهور كيف يخرج من نطاق ذاته، لتكون المسرحيّة مقنعة في الدّفاع أمام القضاة. فالجمهور طرف ضروريّ في المعادلة المسرحيّة، حيث يقوم الممثّلون بإرسال كلمات مشفّرة، يقوم على إثرها المتفرّج بفكّها، وتحليلها دون الاعتماد على (الشّعور بل بالقول)، فيقول:" أولى بالمسرحيّات تتحدّى عاطفة الجمهور، إنّ لها من قوّة الإقناع، مثل حكم القضاء، فالهدف الرّئيسيّ هو تعليم المشاهد كيف يكون رأيه رأيا تمهيديا؛ في إصدار حكمه النّهائيّ. " [3] بعد الانتهاء من العرض المسرحيّ، يخرج المتفرّج مستريحا؛ بعدما تناغم العرض مع نفسه، ودغدغ اللاشعور عنده انطلاقا من الفكر والحكم الّذي حكمه؛ بانفصاله عن الأحداث، فهو لا يمكن أن يكون قاضيا، ومجرما، ومحاميّا في نفس الوقت.

[1] ـ رشاد رشدي ، نظرية الدّراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة ، بيروت، 1975، ص 149
[2] ـ علي عقلة عرسان، سياسة في المسرح، (دراسة) منشورات اتحاد الكتّاب، دمشق، دار الأنوار العربي للطباعة، 1987، ص 280
[3] ـ أريك بنتلي، المسرح الحديث، دراسة في الدراما ومؤلفيها ج. 1 -2 ، ترجمة محمد عزيز رفعت؛ مراجعة أحمد رشدي صالح ،الدار المصرية للتأليف و الترجمة، مطبعة لجنة اللسان العربي، ص 369

المسرح الملحميّ يسعى إلى تحويل العرض من مجرد فرجة؛ إلى فكرة تنوير، وإعطاء فرصة للجمهور ليناقش ويبدي ردود فعله، ممّا يسمح له بقلب كلّ العرض المسرحيّ من أوجه مختلفة، ويشارك فيه، وحتّى يقلبه إلى تظاهرة، ويذكر في إحدى عروضه أنّه وزّع البنادق، والرّصاص على الجمهور بغية الثّورة الفورية.

عند دخول الجمهور قاعة العرض؛ يدخل مرتاح البال، خصوصا عندما يعلم أنّه بصدد مشاهدة مسرحية ملحميّة، فيباعد المخرج في عرضه، لكي لا يندمج، تبدأ الأحداث وما تحويه من أفكار، يتفاعل معها بفكره، وهذا بالذّات مرحلة ثانية، مقارنة مع الحالة الأولى، يغربل ويمحّص كل ما يتقبله العقل، ليدرك فكرة العرض، فيجد نفسه مضطرا إلى تغيير هذا الوضع؛ الّذي يشاهده على خشبة المسرح، وبالتّالي ينتهي إلى حالة ثالثة، بعدما صحّح بإرادته أخطاء وأفكارا فاسدة، وبالية، فيخرج راغبا، متحمّسا لتغيير الفساد في الواقع، والمواقف السّلبية، والظواهر الاجتماعيّة الفاسدة، أي أنّه يتحمّل مسؤوليته كفرد من أفراد هذا المجتمع. هنا بالضّبط؛ تظهر أهمية المسرح الملحميّ الّذي يبني قاعدة أستطيع أو لا أستطيع.

إنّ المتلقي جزء من العمل المسرحيّ، ركّز عليه بريخت باعتباره محور، وركيزة الكتابة، فالعمل ينطلق منه ويعود إليه. مسرح بريخت مسرح ثوري، نزالي، فهو سلاح ذو حدين، يعالج ويطرح قضية معينة، ويثير ويحرض الجمهور، لتحقيق الفرد الاجتماعيّ المغير للفساد. يجعله ناقدا، يتطلّب منه قرارات، وليس شعورا، بالاعتماد على وجهة نظر، وليس تجربة، يواجهه، ويناقشه؛ دون إيحاء، فيتحوّل الشّعور إلى عمل.

يؤكّد بريخت على " تحقيق سعادة الإنسان بعد تعاونه، ويدفع الجمهور إلى طرح السّؤال حول ماذا عليه أن يفعل؛ ليصبح إنسانا طيّبا، ويجعله يتردّد على لسانهم، ويرتبط بظروفهم. " [1]

[1] - رشاد رشدي ، نظرية الدّراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة ، بيروت، 1975، ص 152

المسرح الفقير عند جيرزي غروتوفسكي

سمّا غروتوفسكي مسرحه بالفقير لأنّه يعتمد على الممثّل، أمّا المسرح هو المسرح الغني بالعيوب، المعتمد على السّرقة الفنّيّة، والاقتباس من معارف أخرى وبناء مشاهد هجينة مختلفة يعوزها السّند والأمانة [1].

يحتلّ المخرج مركزا قياديا خاصّا في المسرح البولنديّ، ويعد نفسه ليس مجرد مخرج أو منتج أو معلم روحيّ بالدّرجة الأولى، وإنّما عمله يتّخذ عدّة اتجاهات في تحقيق الإبداع الفنّيّ. فالعرض المسرحيّ يتضمّن متناقضات مسرحية، بين أي عنصرين من عناصر العرض: الموسيقى، الممثّل، والممثّل والمتلقي، الممثّل والأزياء، أو بين عضوين من أعضاء الجسم (الأيدي نعم، الأرجل لا، ...إلخ). فضلا عن ذلك يقوم العرض من النّاحية التّقنيّة عنده على استغلال كلّ الطّاقات الفيزيقية والصّوتية الكثيفة والمستوحاة في التّعبيرات البدائيّة للإنسان الأوّل. وكذلك التّقنيات يجب أن تكوّن علاقة صحيحة بين المتلقي والممثّل ودمجهما معا [2].

يرى غروتوفسكي أنّ المجابهة هي الجوهر، وليس النّصّ جوهر المشكلة، فالنّصّ حقيقة فنّيّة لها وجودها في المفهوم الموضوعيّ، أمّا المجابهة فهي علاقة الممثّل مع نفسه، مع أفكاره، مع عقله، مع مواهبه، مع جمهوره، وإلى أقصى حدّ ممكن، ينفي وجود قاعدة أساسية مقدّمة يترتب عليها النّصّ، وعلى هذا الأساس تسقط قدسيّة النّصّ، وعنده مجرد بوح بالرّمز أو الطّقس أو الأسطورة، كما يترتّب هدم قاعدة الموضوع الواحد، أو الفكرة الواحدة في العرض، لذلك لا يلتزم بنصّ المؤلف وأفكاره كما كان في المسرح التّقليديّ، وإنّما يضعه كأحد العناصر الموجودة بين عناصر العرض، ومع ذلك هو ليس أقلّ عنصر من عناصر العرض – أهمية– أيّ أنّ المخرج يتصرّف في النّصّ بحرية، ولكنّه لا يتزلق في التّفسيرات الشّخصية قط، وإنّما يشغلها كما يشغل الرّسام الألوان [3].

دعا إلى الالتحام بين النّصّ والممثّل لأنّه هنا تكمن قيمة النّصّ الحقيقية، "فالنّصّ وسيلة يعبر بها الممثّل عن نفسه، ومن خلال هذه الوسيلة يستطيع أنّ يحلّل نفسيته، وبها يتمكّن من إعادة خلق علاقته مع المثّلين الآخرين– أي أنّ النّصّ ليس بتمثيلية، وإنّما يصبح كذلك من خلال استخدام الممثّل له، ويفضل التّنغيمات والتّداعي الّذي تخلقه الأصوات وموسيقى اللغة" [4].

يُعدّ الممثّل لدى غروتوفسكي العنصر الجوهريّ في العملية الإبداعيّة، إذ بدونه لا يمكن أنّ تتمّ هذه العملية، أمّا العناصر الأخرى في المسرح فيمكن الاستغناء عنها كالازياء، والإضاءة، والموسيقى...الخ . ففي جميع المسارح لا يمكن الاستغناء عن الممثّل، لأنه العنصر الوحيد الحيّ والفعّال المتحرّك على خشبة المسرح، فبجسمه يمكن أن نخلق

---

1 ــ غروتوفسكي ، جيرزي ، نحو مسرح فقير، ت: كمال قاسم نادر، بغداد : دار الحرية للطباعة، 1982، ص17–18.

2 ــ أردش ، سعد ، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة المعرفة،الكويت، 1998 ص310.

3– المصدر نفسه ، ص311.

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

– عطية ، أحمد سلمان ، المصدر السابق ،ص180

كلّ العناصر المرئية، ولا سيما التّشكيليّة منها، فضلا عمّا يكون عليه الممثّل من نفسه داخل نفسه، عملية استطلاع قابليات الممثّل إلى أقصى حدّ.

إنّ تدريب الممثّل "لا يتمّ عن طريق مجموعة المهارات المتّفق عليها أو نعطيه حقيبة حيل، وليست طريقتنا هي جمع المهارات، وإنّما تدريب الممثّل عن طريق نضج العمل؛ من خلال الجهد المكثّف، والمفرط، وكشف النّقاب عن كنه الإنسان- أي العملية ليست بالمتعة الذّاتية، وإنّما إزالة جميع العوائق لكي يهب الممثّل نفسه كليّا، وهذا ما يطلق عليه كروتوفسكي بأسلوب الغيبوبة كأسلوب لتلاحم كلّ قوى الممثّل النّفسية والبدنيّة المنبثقة من الطّبقات المرتبطة بتصميم طبيعة المرء وأحاسيسه، إذن تربية الممثّل في مسرحنا؛ ليست قضية تعليميّة، وإنّما عملية انسجام ونظام؛ محاولة التّخلّص من مقاومة العملية النّفسية" [1].

يقسّم غروتوفسكي الممثّل إلى ثلاثة أنواع، منها ممثّل طقوسيّ: وهو الممثّل الصّانع الّذي ينفتح على صور وخيالات ورموز مستمدّة من العقل الباطني للمجتمع، ويهتم به ويدربه في معمله المسرحيّ، ويحتاج لإبداعه شرطين أساسيين في عمله، للوصول إلى القمّة هما : (النّظام) و(الانسجام)، لذلك يجب أن يكون الممثّل جاهزا للمشاركة في الإبداع متى ما شاءت المجموعة، ولا يأتي إلى التّمرين وهو عاجز عن التّركيز، لأنّ الحضور الإلزامي في مكان العمل ليس هو الشّرط الأساسي وإنّما الاستعداد البدني [2].

أراد من المتلقي أن يكون له اتصال مباشر مع الممثّل، فليس هناك خشبة مسرح منفصلة، فالممثّل يحدِّث المتلقي مباشرة، ويدور حوله باستمرار، ويلمسه، ويفاجئه بمؤثرات متعدّدة ، لأنّه متلقٍ و مشاركٌ في العرض المسرحيّ.

يستخدم المناظر المسرحيّة البسيطة، ويرفض الاستعانة بالابتكارات الحديثة الّتي كانت ساندة في المسرح الحديث، الّتي كان المصمّم يسرف كثيرا على العرض ويزيّنه ليصل به إلى أبهى صورة، بوجه عامّ فإنّه يرفض فكرة تعصير المسرح (محصّلة العصر)، فأراد المخرج في مراحله الفنّيّة الأولى الابتعاد عن جميع أشكال المنظر المسرحيّ، وركّز اهتمامه على الممثّلين وحركاتهم الجسدية التّعبيريّة، ووسائلهم السّحريّة والطّقسيّة، فضلا عن اهتمامه بالأماكن الّتي تجري عليها الأحداث وتشكيلها الدّاخلي مؤكّدا الوحدة بين الممثّلين والجمهور، فمثلا يحيط الممثّلين بالجمهور، على شكل هلالين منفصلين، ويتمكّن الممثّلون من الحركة والانتقال بواسطة جسور خشبية تمتد بين صفوف الكراسي، أو يستخدم صالة عرض فارغة، يجلس الجمهور في صفوف جانبية ملاصقة للجدران، ويكون المسرح خاليا من أي ديكور، والإضاءة تقتصر على الشّموع والبروجكترات فقط [3].

أراد المخرج أن يعمل على تقريب الممثّل والجمهور، بحيث يصل إلى درجة أن يسمع أنفاسه، ويشمّ عرقه، من خلال حذف المنصّة وإزالة كلّ الحدود المتّصلة بها [4].

1- غروتوفسكي ،جيرزي ، المصدر السابق، ص14.

2- أردش، سعد ، المصدر السابق، ص312 و عطية ، أحمد سلمان ، المصدر السابق ،ص180

3 – المصدرنفسه، ص179.

4 – كروتوفسكي جيرزي ، المصدر السابق،ص19.

يعدّ المؤثّرات الضوئية غير ضرورية فيقول:" تخلينا عن التّاثيرات الضّوئية فتبيّن أنّ في مصادر الضّوء الثّابتة إمكانات واسعة للممثّل يستطيع بواسطتها استخدام الظّلال والبقع المضيئة وغيرها بشكل مدروس" [1]. فضلا عن مشاركة الجمهور، عندما يصبح مرئيا بواسطة الإضاءة، يعني أنّ دوره قد بدا أيضا في العرض المسرحيّ.

استغنى عن (الأزياء) أيضا، واستعاض عنها بالشّخصية المسرحيّة ونشاطاتها؛ بغير مدلول مستقل عنها، واستخدم ممثلوه أزياء وظيفية أشبه بأزياء اليوغا؛ إذ أرادها أن تمتاز بالبساطة والعفوية، وعدم الاهتمام بالبهرجة والزّخرفة.

أصبح المكياج هو الآخر عنصرا غير ضروري؛ فيقول:" تخلينا عنه هو الآخر، وعن الأنوف الكاذبة، والبطون المحشوة بالوسائد؛ بكل ما يتزين به الممثّل قبل العرض في غرفة الملابس، فالممثّل يستطيع أن يغيّر وجهه بالسّيطرة على عضلات الوجه، وكذلك فإن العرق والنّفس تحول عضلاته إلى قناع" [2]. معنى ذلك أنّ الممثّل له قدرة على التّحول من نوع إلى نوع، ومن شخصية إلى شخصية، ومن صورة إلى صورة من خلال البراعة المسرحيّة.

استغنى عن الموسيقى فيقول:" تخلينا عنها أيضا سواء كانت حيّة أو مسجلة، لا تصدر عن الممثّلين، يجعل العرض المسرحيّ نفسه قطعة موسيقية، وذلك عن طريق تناسق أصوات الممثّلين وتضاربها بشكل جميل ومناسب" [3]

1- المصدر نفسه والصفحة

2- المصدر نفسه والصفحة

3 - المصدر نفسه والصفحة .

المبحث الثّالث

دراسة تحليليّة مقارنة

بين المناهج

(سلافسكي – بريخت – غروتوفسكي)

إذا اعتنينا في التّحديد والتّطبيق في مهمّة المسرح؛ وجدنا أنّه يقوم على أساس موضوع أو فكرة، وهذه الفكرة تحتاج إلى طريقة دقيقة، وواضحة في العرض، حتّى يتسنى للمتلقي أن يفهمها، ويستفيد منها، لذلك نقول كيف يمكن الاستفادة من المسرح؟ وكيف للممثّل أن يسوغ ويحوّل الفكرة ويحورها بالعرض؛ ليستفيد منها الجمهور؟

على ضوء ما سبق بنى ستان سلافسكي دعائم مسرحه بمنهجه النّفسيّ، وأكّد أنّ الاندماج هو السّبيل الوحيد لذلك.

وفي المقابل؛ رأى بريخت عكس الاندماج، أي التّغريب بعد الفشل الّذي منيت به الثّورة في روسيا القيصريّة، أخذ الأدب صفة التّشاؤم، وانعكس على الفنّون، وفيها نلمس فيما عرف بالأعماق الفنّيّة، الّتي لم تغفل علم النّفس والبيئة وأهميتهما.

استطاع مسرح الفنّ أن يرسي قواعد في التّمثيل، ثمّ ظهر منهج مايرخولد، وتايروف، الّذين انطلق منهما ستان سلافسكي، وتمرّد عليها(المدرسة). [1]

لأنّ الاندماج يحدّ اوّلًا، ويحرم الممثّل من الإبداع أو أداء رؤية نقديّة، بل يكون بمثابة دمية معبأة بأفكار تتحرّك بخيوط خارجيّة.[2] ومن جهة ثانية؛ الجمهور الّذي يصدّق اندماج الممثّل الّذي يعبر بالكذب والزّيف، فيعيش معه في أحلامه ويراها من برج عاجيّ، إلا إذا تتبعنا خطوات ستان سلافسكي في إظهار الأفكار، نجد أنّ أغلب أعماله ناجح، لكونه اعتمد على ضرورة تداخل الجانب النّفسيّ، والجانب الفيزيولوجيّ، فقد حقّقت أعماله نجاحا باهرا مثل(اللّقب الحارّ، القطار المدرّع...).

أمضى أكثر من أربعين عاما يختبر فيها هذا التّمثيل؛ بدءا من كونه هاو، حتّى اتخذ طريقا لحياته المسرحيّة. لكن أعاد النّظر في آخر أيّام حياته؛ في طريقته بشقيه الدّاخليّ، والخارجيّ، وفي أسلوب العمل الأمثل الموجود على المسرح، ساعات التّدريب، خير من النّظر السّابق على هذا الموجود، وهذا بعدما فطن إليه بعض تلامذته، (مايرخولد، وفيختانخوف ومرجانوف) خصوصا، أمّا الثّاني كان يعطي قدرا من الحريّة في التّصرّف الطّبيعيّ والتّلقائيّ دون تطرّف، أو استبداد.

وعلى الرّغم من الاستقبال الّذي قُبِل به عرض(طائر البحر) من إخراج ستان سلافسكي، نفسه لم يعجبه العرض، خصوصا تفسير دور(تريجورين – TREGORINE) الّذي لعبه ستان سلافسكي نفسه.

[1] ـ كمال عيد ، دراسات في الأدب و المسرح ، الدار المصرية للتّأليف و التّرجمة ،1966،المطبعة العربية ، ص 180 ، بتصرف

[2] ـ مارا سورينا ، ستان سلافسكي وبريخت، ترجمة ضيف الله مراد ، منشورات وزارة الثّقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحيّة ، ج ع السورية ، دمشق ،1997، ص 69، بتصرّف.

كان رأي تشيخوف أنّ ستان سلافسكي " قد أحاط بالعرض بالإفراط في تفاصيل لا واقعيّة، لا علاقة لها بالمسرحيّة، والّتي كانت في مجموعها؛ شيء يبعث على التّشتّت من غير مبرّر. " [1]

وبغضّ النّظر عن نقد تشيخوف، فإنّ الغرض بجح لهدوء الجماهير، والمتلقيّ، والأداء التّمثيليّ الطبيعي المتكامل، الّذي ربط فترات العرض، وجعله جديدا. لكن نجد أنّ بريخت يؤكّد على التّغريب؛ لكي لا يزيّف الحقائق ويؤكّد أنّ ستان سلافسكي لم يغفل الدّراسة العقليّة؛ الّتي لها مكانها في الإعداد للعمل.[2] لذلك نلمس. استدراك ستان سلافسكي للممثّل، وإعطاؤه النّور للممثّل لكي يهتدي به، ولا يكون المخرج ديكتاتورا، خصوصا للاستفادة من تجربته وموهبته الشّخصية، كما أكّد عليه تلامذته.

ثم جاء بريخت؛ وركّز على الحرّية بشكل مطلق، وعدم الاندماج يكتب بيروكييف تولوف كتاب نقاش حول ستان سلافسكي " إنّ مدرستي المعاناة، والتّشخيص ليستا طريقتين فنّيّتين فحسب، بل هما مدرستان جماليتان، متكاملتان، تعالجان علاقة الفنّ بالواقع، بأساليب مختلفة، ترى إحداهما أنّه في مهمّته ينحصر في التّعبير الصّادق عن الواقع، وكلّما ارتقى الممثّل؛ زاد اقترابه إلى الحياة، بينما تؤكّد الثّانية أنّ الفنّ يبين الواقع لا صورته، فكلّ منهما، يعالجان علاقة الفنّ بالواقع، وعلاقة الممثّل بالمتفرج . " [3]

فبريخت يشترك مع ستان سلافسكي فيما يتعلّق بمسألة الموقف من الحياة، الّتي تتحقّق في مضمونها الحقيقيّ بطريقة واقعية، كما نجد بريخت قد وزّع بشكل منتظم في كلّ من الإكسسوار، الإنارة، الإضاءة...، وحمّلها مسؤولية نجاح العرض، من منطلق إعطاء فكرة صحيحة له، وهنا يظهر الاشتراك في المهارة الإخراجيّة، وصياغتها وتسخيرها للاستفادة من كلّ الوسائل؛ دون التّركيز على الممثّل فقط.

بريخت يهتمّ باستخدام الممثّلين، عكس ستان سلافسكي؛ الّذي يركّز على تدريبهم مثل: ماريا ليلينا، التّضييق الذّهنيّ هو كلّ شيء في مسرح بريخت، ولكي يتحقّق يجب أن لا يتقوض دعائم سيادة العقل على الشّعور. أمّا ستان سلافسكي فإنّ الشّعور له الاعتبار الأوّل، وما أن يتحقّق؛ حتّى تمضي الدّراما قدما في نقل صوّر الحياة ليسلب لبّ المتفرّج.

بريخت كان يرمي إلى التّذكير بما يحيط بهم، وستان يرى أنّ المركز الثّاني؛ للجمهور هو قلب الظّروف وتزييفها. كان بريخت يرى التّعقيد الجدلي هو الّذي يدعم نجاح العمل،" حاول بريخت أن يجعل الممثّل يظهر مشاعره، لكي يحفّز المتفرّجين لاستعمال العقل." [4]

من هنا يظهر أن ستان سلافسكي في تمثيله؛ يهدف إلى متعة آنية، تنتهي بانتهاء العرض، عكس بريخت الّذي ينظر إلى الحياة نظرة اجتماعيّة، نقديّة؛ بتغريبها في أسلوب موضوعيّ يحوي فكرا ذهنيا، ومنطقيّا في

---

[1] ـ أحمد زكي، الإخراج المسرحيّ، دراسة في عبقرية الإبداع، المدارس و المناهج، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1989، ص44

[2] ـ المرجع نفسه ، ص 227 ، بتصرّف.

[3] ـ تمارا سورينا ، ستان سلافسكي وبريخت، ترجمة ضيف الله مراد ، منشورات وزارة الثّقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحيّة ، ج ع السورية ، دمشق ،1997، ص 105.

[4] ـ أحمد زكي، الإخراج المسرحيّ، دراسة في عبقرية الإبداع، المدارس و المناهج، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1989، ص116

صورة جدليّة، يسهل على المتفرّج استيعابه. إنّ مسرحه يهتمّ بالإنسان الجديد، إنسان يساعده على تغيير الواقع؛ بأسلوب علميّ، يكون أداة للثّورة، فقلب المسرح التّقليديّ؛ من أداة للتّرفيه إلى أداة للتّغيير.[1] وقد سبقه في ذلك كوردن كريدج. الّذي يعتبر طريقة ستان سلافسكي أنّها عروسة ماريونات، يمكن تحريكها كيف يشاء.

لكن فكرة الاندماج موجودة في أعمال بريخت؛ ولو بصورة جزئية، في أعماق أعماله، استبدل تسميتها، خصوصا تناقض جانبه النّظريّ، الّذي يدعو فيه إلى التّغريب، والعمل الّذي لا مفرّ من الاندماج فيه، مثل مسرحية (إدوارد الثّاني)، طلب ممثليه أن يظهروا المشاعر الحقيقيّة؛ الّتي ترافق عملية الشّنق، فيقول (غاستون) " يجب ان يشنق بشكل بارع." [2] هذا الحوار؛ بين بريخت وممثّليه، يؤكّد على ضرورة الاندماج. الّذي هو حتميّة لا مفرّ منها. نلمس في قول بريخت إنّ تعاطف الممثّل مع دوره، ومعايشته له في التّدريبات، أمر مهم، يجب دعم هذه المسألة بالأغراض المسرحيّة المختلفة، ولكن بعد هذا التّعايش؛ يجب أن يختفي في اللّحظة الّتي سيمثل فيها الممثّل وأن ينقل دوره فقط.

نجد تناقضا صريحا في ما سبق، يدعوهم إلى الاندماج في التّدريب؛ ثمّ لم يلبث أن ينهاهم عنه، وهذا أمر مستحيل. فإذا كنّا بصدد عرض حقائق تاريخية، أو شخصيّة مرموقة، فمن غير الممكن أن تعرض هذه الأخيرة، وإلا اعتبر قصورا، وتزييفا، وتحريفا، فما عليه إلا الاندماج، كأفضل وأحسن وسيلة.

من جهة يدعو بريخت إلى الحفاظ على (الأنا) حيّا؛ ولا يذوب في الشّخصيّة، فكيف لنا أن نميّز الأداء الجيّد من الرديء من ذلك.

كما يبدو لنا على الأقلّ، ومع ذلك فمن الصّعب الاعتقاد أنّ الاندماج؛ شأنه شأن الدّين، إنّ انهيار الاندماج ناتج دون شكّ في الانهيار العامّ، ومن تعفن النّظام الرّأسمالي، إنّ الاندماج لم يستطع أن يجتازهذا الانهيار.[3]

إنّ فكرة الاندماج عند ستان سلافسكي مرتبطة أساسا بالواقع، وهذا ما يتّفق مع بريخت في ذلك، من نقل صورة الواقع؛ ولكن تختلف طريقة، وشدّة هذا النّقل؛ بماذا، وكيف؟ حيث يؤكّد بريخت على نقل هذا الواقع؛ بصورته الحقيقيّة، الّتي تستجدي، ويتوجّب إصلاحها، هذا من منطلق التّغريب، لكن ممّا سبق نرى أنّ بريخت ربط الاندماج بالرّأسمالية، ويقول بأنّه زائل مع زوال تعفّنها، حيث تستخلص بالدّرجة الأولى؛ أنّ نقطة ارتكازه كانت على مبدأ سياسي(الماديّة الجدليّة والتّاريخيّة، لماركس)، وظنّ أنّ الرّأسماليّة ستزول، وبالتّالي زوال الاندماج، لكنّنا نرى العكس، حيث زالت الاشتراكيّة، وبقيت الرّأسمالية، وعليه يتأكّد أنّ نظريته

[1] ـ أحمد زكي، الإخراج المسرحيّ، دراسة في عبقرية الإبداع، المدارس و المناهج، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1989، ص116 بتصرف.
[2] ـ كاترين ليزايتون، مسرح مايرخولد وبريخت، تر، فايز قزق ، منشورات وزارة الثّقافة، المعهد العالي للفنون الدّرامية ، 1997 ، ص 138
[3] ـ برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر، جميل ناصف، عالم المعرفة، بيروت، ص 103.

برزت، وأسهمت خلال ظروف، ومعطيات معينة، سرعان ما تلاشت وفقدت قيمتها، على العكس ممّا كانت عليه سابقا، بتغيّر الظّروف السّياسيّة؛ كانت مرهونة بالوضع السّياسيّ، النّازيّ الفاشيستيّ.

" مسرح بريخت كان له ميل سياسيّ، واجتماعي بصفة أساسيّة وهو مهيأ لتعليم المتفرّجين، وكان يروق للعقل؛ أكثر ممّا يروق للعواطف." [1] وكما سبق وأن رأينا أنّ مسرحه كان مرتبطا بظروف سياسيّة، تمخضّ عنها أسلوبه الجديد، كان لزاما عليه أن لا يوجّه لهما النّقد مباشرة، لذلك عمد، وسلك طرقا غير مباشرة، بهدف توعية الجميع، ودفعه إلى الثّورة ضدّ النّظام الفاسد، فاعتمد على العقل؛ بمخاطبة عقول الجماهير، لا عواطفها، حتّى يقنعها، ويؤثّر عليها، وهو ما طبع في كلّ أعماله، عند كلّ من الممثّل والجمهور.

من الواضح أنّ الممثّل لكي يستطيع أنّ يقدّم القضايا، ويفسرها؛ يجب عليه اوّلًا أن يكون على علم تامّ بقصد المؤلف، وفكرته، ورؤية المخرج، أي " مناقشة القضايا، وإيضاح فكرة مؤلّف المسرحيّة، هذه الفكرة تكتشف في ظروف الفعل الإجماليّ للمسرحيّة، والدّوافع تكون خارجيّة، اجتماعيّة، اقتصاديّة، أكثر منها سيكولوجية." [2] لعلّ هذه الفكرة تقودنا مباشرة إلى أنّ منهج بريخت؛ يسلط الضّوء، ويتناول القضايا الخارجيّة ؛ المرتبطة خصوصا بالمشاكل الاجتماعيّة، والاقتصاديّة.

يلجأ في مسرحه الملحميّ؛ الّذي يزعم أنّه قائم على الفكرة الّتي ما يسميها بوسائل التّغريب، في حين هي وسائل شعوريّة، لتعميق الفكرة، هذه الوسائل الشّعوريّة، تجعل المتفرّج يندمج في العرض بفكره؛ أكثر من عاطفته، ومنه يمكن اعتبار هذه الحالة اندماجا.

وحتّى في مسألة هدم الجدار الرّابع عند بريخت، الّتي تحقّق وحدة شعوريّة؛ بين الممثّل والجمهور أثناء العرض، تحقّق الاندماج بصورة أخرى، على خلاف ما رآه ستان سلافسكي، بفصل الجمهور عن الممثّلين، مثل خروج الممثّلين من الخشبة إلى القاعة أو العكس، وهذا تحقيقا للتّغريب؛ لكنّه تغريب ينتج عنه صهر الكلّ في بوتقة واحدة، أي الاندماج.

إنّ فكرة الاندماج عند ستان سلافسكي تحرّك عواطف المتلقي؛ أكثر من الفكرة الّتي تنشّط فاعلية القوى الإدراكيّة، والعقليّة للمتفرج. إنّ نظريته في مسألة إثارة عواطف المتلقي، والممثّل؛ طريقة آلية، تجرده من أسسه الفكريّة، والعقليّة، أمّا بريخت فيعمد إلى أسلوب التّغريب؛ حتّى يصل في النّهاية إلى صورة أخرى من الاندماج بالفكر. وإذا دقّقنا النّظر في طريقته؛ وأسلوبه بين أسطر النّقاد يتبين لنا أنّهم لم يفهموا، ويستسيغوا أسلوبه على الطّريقة الصّائبة، ومن جهة أخرى؛ يتأكد لنا أنّه لا يرفض التّقمص؛ في الأداء، لكنه يفصل بين الممثّل كشخصية حيّة، نابضة بالرّوح، وبين الشّخصية المؤداة؛ الّتي يجيب عليه أن يجسدها، حيث فهمنا أنّه ينفصل تماما عمّا يؤديه، وهذا فهم خاطئ، انطلاقا من مقولته :" يجب على الممثّل أن يصوّر لنا النّاس بكلّ

[1] ـ أحمد زكي، الإخراج المسرحيّ، دراسة في عبقرية الإبداع، المدارس و المناهج، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1989، ص248
[2] ـ أحمد زكي، الإخراج المسرحيّ، دراسة في عبقرية الإبداع، المدارس و المناهج، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1989، ص249

خصائصهم، الفرديّة، لكن إضافة إلى ذلك، عليه أن يعطي تقييما لهؤلاء النّاس؛ من وجهة نظر عقليّة، عاطفيّة، اجتماعيّة... وبالتّالي عليه أن ينظّم حوارا؛ بين المشاعر والأفكار، عند تقديم الصّورة الفنّيّة للعمل." [1]

قد شرح بريخت، وقسّم العمل المسرحيّ الخاصّ بالممثّل في أدائه إلى جزأين أساسيين، بهما ينضج عمل الممثّل، لذلك فصلاهما، بعد اندماجهما. وهذا بهدف تعميق الفهم، وإيضاح الفكرة الّتي تنتج عنها ثورة الجمهور، وإعادة ترتيب أفكاره. عكس ستان سلافسكي، الّذي اختزل العرض المسرحيّ عند الممثّل في شخصية واحدة؛ تذوب فيها مقومات الممثّل، والّتي بدورها تذيب انتباه المتلقي، فيندمج مغناطيسيا في العرض المسرح، دون أن يبدي أي محاولة، أو ردّة فعل لما يشاهده، فيبقى مشدودا، ينتظر النّهاية؛ كالغريق الّذي يتشبث بالقشّ. مثلا عند بداية العرض؛ يدخل الممثّل، فيمكنه أن يمسح مكياجه، ويترع نظّاراته، ويتكلّم مع الجمهور مباشرة؛ في إطار خارجيّ للشّخصية المرسومة له في المسرحيّة، حيث يعرّف بنفسه للجمهور، ثمّ يتحدّث عن الدّور الّذي أسند إليه ليؤديه، ويخبرهم عن هذه الشّخصيّة الّتي سيقوم بتمثيل دورها، ويطلب منهم أن يكونوا كحكم يفصل بينهم، و يهيئهم للحكم على هذه الشخصية، وأفكارها، وما ستؤول إليه.

هذا الرّأي الأخير؛ يدعمه (خيمال) في رؤيته؛ عند عدم إمكانية تخلي الممثّل عند بريخت عن ضرورة وحتمية المتقمّص، ولكن بأسلوب آخر، مغاير لأسلوب ستان سلافسكي، في قوله :" إنّ بريخت لا يقول برفض التّقمّص، بل بضرورة المزاوجة والابتعاد على (الأنا)، المواطن في السّلوك المسرحيّ، والتّفكير المسرحيّ للممثّل." [2]

هذا (الأنا) الّذي يبقى حيّا؛ طوال العرض المسرحيّ عند بريخت، فالممثّل يؤدي حقيقة الشّخصية المسرحيّة؛ بصورة تظهر شكليّا مغرية، ولكن في أغوارها هي تجسيد حيّ وحقيقيّ؛ ليفعل فيه (الأنا) أي شخصية الممثّل مع ما يؤديه، ولا يكتفي بالعرض الآلي الّذي نادى إليه ستان سلافسكي، وكأنّ بريخت يردّ عليه بقوله أنّ الممثّل المؤدي للشّخصية بصورة واعية، لا تقتصر على الأداء فقط؛ بل على الرّد على هذا الأداء.

هذه الصّورة الجديدة في الأداء التّمثيليّ؛ إنّما هي ثمرة جهد مضني، اكتنفت بريخت؛ خلال سنون عديدة. على ضوء هذا القول؛ يمكن أن نحدّد الميزة الّتي تصبغ أعمال بريخت، للحفاظ على القدرة الإدراكية حيّة؛ طوال العرض المسرحيّ.

فهذا المنهج؛ يقف عاجز، ولا يجد سبيلا إلى الغور في الأعماق الدّفينة للإنسانيّة، فالحياة مشاكل، ومصاعب الإنسان يعانيها، وتنعكس على أحاسيسه، وشعوره الدّاخلي، بل يستحيل انفصلها، وهذا ما يُعاب على منهج

[1] ـ تمارا سورينا ، ستان سلافسكي وبريخت، ترجمة ضيف الله مراد ، منشورات وزارة الثّقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحيّة ، ج ع السورية ، دمشق ،1997، ص 62

[2] ـ تمارا سورينا ، ستان سلافسكي وبريخت، ترجمة ضيف الله مراد ، منشورات وزارة الثّقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحيّة ، ج ع السورية ، دمشق ،1997، ص 112.

بريخت، لأنّه يقف عاجزا أمام مسرحية تعالج قضايا، وعواطف إنسانيّة داخليّة، مثل مسرحية تشيكوف أو شكسبير (هاملت...).

" الممثّل البريختي؛ لا يقدّم أبدا الموقف العاطفيّ، بل يقدّم فقط القصّة؛ غير المتحيّزة، لأنّ ومواجهه بريخت للإخراج كانت دائما مناشدة ممثليه أن يقدّموا أحداث العقدة، والفعل المؤطّر في الدّراما، وعلى إثر ذلك يأتي الميزاج، والشّعور بطريقة آلية." [1]

رغم تأكيد بريخت وتعليماته للممثّلين؛ في عدم الاندماج إلاأنّه يظهر ممّا سبق أنّه ينفي ذلك، ويوجّههم بأن يتجنّبوا الاندماج؛ الّذي ينتج عنه ظهور وطواف العواطف الإنسانيّة؛ بطريقة لا شعوريّة، لأنّها تأتي بطريقة آلية ميكانيكية، خلال عملية العرض المسرحيّ.

إنّ الطّرائق، والسّبل الإخراجية؛ يجب أن تظلّ مختلفة، متعدّدة، متميّزة، لا يختلط بعضها بالبعض، لكن مصدرها واحد دائما، والغاية واحدة. فما المنهج، والطّريقة، والفنّ إلا حبال ثلاثة، كُتب على بشريتنا القاصرة؛ أن تتمسّك بها؛ لتهتدي إلى ذلك النّور، من أجل الوصول إلى قمّة السّعادة البشرية، بإصلاح ذاتها، والقضاء على عنصر الفساد، والشّر في المجتمع الإنسانيّ. لذلك يسعى كلّ واحد منّا؛ إلى المشاركة ولو بقسط ضئيل في ذلك.

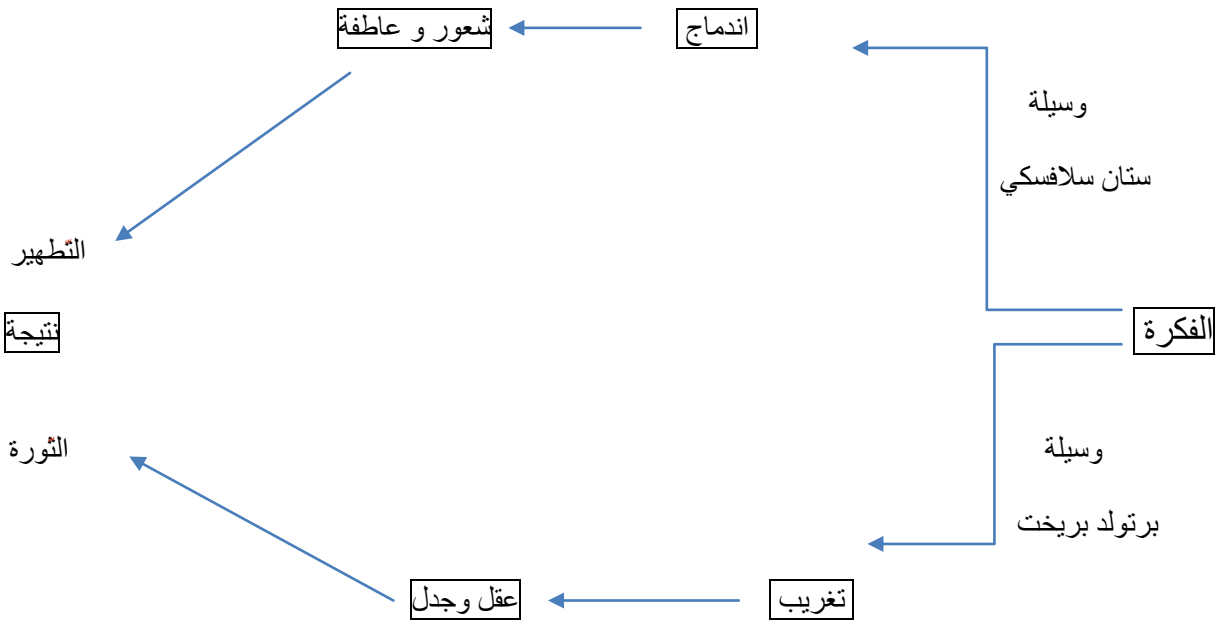
إنّ الوصف التّاريخيّ الّذي قدّمناه للتّمثيل، وعلاقة الممثّل بالمخرج، وكذا نظريه ستان سلافسكي، كلّها لا تزال في مرحلة التّطبيق، على أنّ كلّ منها ليس صالحا للتّطبيق لمجموعة من الأعمال الدّراميه، دون غيرها.

من وجهة النّظر التّقليدية؛ فإنّنا نتوقّع مسرحية (الشّقيقات الثّلاث) تخرج بتقنية ستان سلافسكي، ومسرحية مثل (دائرة الطّباشير القوقازيّة) ، تخرج بطريقه بريخت، لكن ليس ثمّ إلزام يفرض صرامة التّقنية التّقليدية في التّطبيق، ذلك إنّ التّقنية؛ عادة من اختيار المخرج، فهو الّذي يعلم قدرات فرقته، والوقت الّذي يتاح للتّدريبات، وهو الآخر؛ يعرف الأسلوب الّذي يريد أن يحقّقه، بالتّالي يكون اقتباسا فكريّا، ورؤية فكريّة، شخصيّة؛ بعد الاطّلاع على نصّ المؤلّف، وتحليل رموزه، يقدّمه للجمهور؛ على طبق من ذهب.

إنّ أساس الاختلاف الجوهريّ بين ستان سلافسكي وبرتولد بريخت؛ يكمن في طريقة في طريقة إيصال الفكرة، إمّا اندماجا، أو تغريبا، ولكن إذا دقّق النّظر، وحاولنا التّحليل، نستطيع القول أنّ ستان سلافسكي ركب منهجه؛ لإيصال فكرته، وكذلك عمد بريخت.

[1] ـ أحمد زكي، الإخراج المسرحيّ، دراسة في عبقرية الإبداع، المدارس و المناهج، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1989، ص248

وللتّوضيح أكثر؛ نقدم مخطّطا مبسطا يشرح ما سبق، يكون على النّحو التّالي:



الفصل الثّاني

دراسه تطبيقيّة

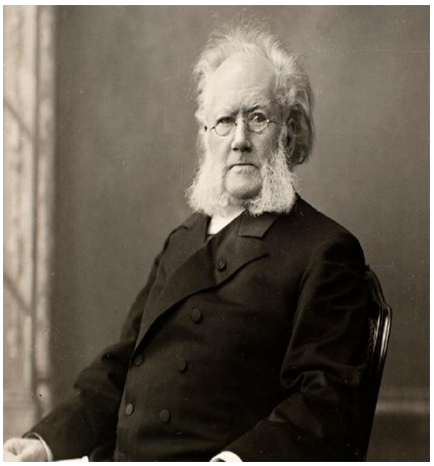
مقارنة على مسرحية

"عدوّ الشّعب" لإبسن

أنموذجاً

اقتباس وإخراج

حيدر بن حسين



إبسن وأعماله : هنريك إبسن شاعر وكاتب ومخرج مسرحيّ نرويجيّ شهير، (20 مارس 1828 - 23 مايو 1906) لقب بـــ"أبو المسرح" أو بـــ"عرّاب المسرح المعاصر"، بل ويعدّ أيضًا واحدًا من مؤسّسي حركة التّحديث المسرحيّ،تخلى عن فكرة دراسة الطّبّ وغادر أوسلو ليصبح مساعداً لمدير مسرح مدينة بيرغن. ثم حصل على منحة سفر لدراسة الإخراج المسرحيّ في الدّانمارك وألمانيا، وبعد عودته مارس الإخراج في مسرح بيرغن ثم في المسرح القومي في العاصمة. ولهذه الخبرة العملية أثرها العميق في وصول إبسن إلى ذلك الإتقان المذهل في الصّنعة الدّرامية. غادر ابسن وطنه ليمضي معظم سنوات حياته في إيطاليا وألمانيا، فقد أتاح له اشتغاله بالمسرح في تلك الفترة أن يلمّ بأسرار المسرحيّة المتقنة الصّنع الّتي كانت شديدة الرّواج في المسارح الأوروبية يومذاك كما صنف كواحد من أعظم الكتّاب المسرحيّين في الأدب الأوربي، بعد شكسبير، يعدّ أحد أهمّ كتاب المسرح في العالم، وقد أحدثت أعماله ثورة في المسرح الأوروبي في القرن التّاسع عشر. نشر برنارد شو كتابه الشّهير "جوهر الابسنيّة" الّذي أعلن فيه بجسارة أنّ إبسن أعظم من شكسبير، وكانت حجّة شو في هذا الحكم المسرف؛ أنّ شكسبير لم يصوّر أوضاعنا الفعلية على المسرح، وإن يكن صوّر أشخاصنا، أمّا إبسن فقد عرض لنا أشخاصنا، وأوضاعنا، في وقت واحد. وعظمة إبسن -في رأي شو- لا تقف عند هذا الحدّ، بل إنّ أعماله؛ ولاسيما بيت الدّمية هي، في الوقت ذاته، نقطة تحوّل في بناء الدّراما. فقد كانت الدّراما حتى ظهور إبسن تتألّف من تمهيد وحبكة وختام. أمّا اليوم، فقد صارت الدّراما تتألّف من تمهيد، وحبكة، ونقاش. تميّزت مسرحياته بالواقعيّة، والتّحليل النّفسيّ العميق للشّخصيات، وتناولها لقضايا اجتماعيّة وسياسيّة حسّاسة.

مسرحيات هنريك إبسن : اشتهر هنريك إبسن فى مسرحياته بواقعـــية الّتى تصوّر الحياة العادية في بلدة صغيرة معاصرة وتكشف بلا رحمة الأكاذيب الّتي تقوم عليها المجـــتمعات، وهو ما جسّده فى عدّة مسرحيات مثل "أعمدة المجـــتمع" ، "بيت الدّمية" ، "الأشباح" ، "البطة البرية"، "روزمرشولم" ، "سيّدة البحر" وغيرها.

أمّا عن أعماله المسرحيّة فهي تقسّم إلى خمس مراحل، هي:

-1المرحلة الأوّلى: الرّومانسيّة-:

تشتمل: كاتالين 1850/ قبر المحارب 1850/ ليدي أنجر 1855/ الفايلنج في سولهوج 1856.

-2المرحلة الثّانية: فترة النّقد اللاذع-:

وتشتمل: ملهاة الحبّ 1862/ براند 1866/ بيرنت 1867/ المطالبون بالعرش 1863.

-3المرحلة الثالثة: الفلسفية-:

وتشمل: رابطة الشّباب 1869/ الإمبراطور والجاليلي 1873/ أعمدة المجتمع 1877/ بيت دمية 1879.

-4المرحلة الرّابعة: الواقعيّة الاجتماعيّة-:

وتشمل: الأشباح 1881/ عدوّ الشّعب 1882/ البطّة البريّة 1884/ آل روزمر 1886/ امرأة البحر 1888.

-5المرحلة الخامسة: الذّهنيّة-:

تشمل: هيدا جابلر 1890/ البنّاء الأعظم 1892/ أيولف الصّغير 1894/ جون جبريل بوركمان 1896/ عندما نستيقظ نحن الموتى 1899.

تتمثّل عظمة "إبسن" في موهبته الفائقة في الخلق والابتكار، ونقده للحياة الاجتماعيّة؛ من وجهة النّظر الأخلاقيّة والنّفسيّة والتّكنيك المسرحيّ الجديد؛ الّذي أحدث به ثورة في أساليب المسرح الحديث.

عاد من منفاه الاختياري إلى وطنه؛ في عام 1891 تحفّ به شهرته العالمية، وحين بلغ السّبعين من عمره؛ احتفلت به النّرويج احتفالاً رسميّاً ضخماً. ومات في عام 1906 تاركاً وراءه ولداً واحداً، هو سيغورد إبسن؛ الّذي مارس هو الآخر الكتابة للمسرح دون أن يصيب فيها نجاحاً يذكر.

على الرّغم من رحيل إبسن، إلا أن المسارح في جميع أنحاء العالم استمرّت في عرض أعماله، وبالإضافة إلى ما كتبه من مسرحيات عديدة، إلا أنّه كتب أيضا أكثر من 300 قصيدة.

شخصيات المسرحيّة :" عدو الشّعب"

الدّكتور توماس ستوكمان «Thomas Stockmann»: الضّابط الطّبي، مفتّش صحّة حمّامات البلدية، يكتشف أنّ الحمّامات ملوّثة برشح من مدبغة محليّة (مدبغة صهره مورتن كيل).

كاترين ستوكمان :«Katrine Stockmann» زوجة توماس ستوكمان (ابنة مورتن كيل بالتّبني).

بترا :Petra ابنتهما، معلّمة - إيليف :Ejlif الابن الأكبر، 13سنة- مورتن :Morten الابن الأصغر، 10 سنوات.

بيتر ستوكمان :«Peter Stockmann» الأخ الأكبر لتوماس ستوكمان، وهو عمدة المدينة (رئيس البلدية)، والمدير المسؤول عن الأمن (رئيس الشّرطة)، كما أنّه يشغل منصب رئيس لجنة الحمّامات. يعارض محاولة شقيقه إغلاق الحمامات لمنع انتشار المرض (الّتيفوئيد)، وتُفتح بعد إصلاح قنواتها.

مورتن كيل :«Morten Kiil» صاحب مدبغة، بالتّبني والد زوجة الطّبيب توماس ستوكمان .

هوفستاد :«Hovstad» رئيس تحرير جريدة " رسول الشّعب" - بيلنج :«Billing» محرّر لدى جريدة هوفستاد.

هورستر :«Horster» قبطان بحري لسفينة متّجه إلى أمريكا، والصّديق الوفيّ لتوماس ستوكمان.

أسلاكسن:«Aslaksen» : عامل مطبعة ناشر (شخصية في رابطة الشّباب أيضًا).

ملخّص فصول مسرحية: " عدوّ الشّعب 1883 (En folkefiende) An Enemy of the People

كتبها في سنة واحدة في إيطاليا، نُشرت عام 1882، في بداية ترسيخ الواقعيّة، وعُرضت لأوّل مرّة في كريستيانيا، النّرويج، عام 1883. (غيّرت كريستيانيا اسمها إلى أوسلو عام 1925) .

مدينة ساحلية في النّرويج في طريقها إلى أن تصبح منتجعًا صحّـيّـًا رئيسيّـًا بفضل حمّاماتها البلدية الجديدة. وتوقعًا لتدفّق السّيّاح في موسم الصّيف القادم، ترتفع قيم العقّارات، وتنتعش الأعمال، وتنخفض البطالة.

الفصل الأوّل :الدّكتور توماس ستوكمان هو المسؤول الطّـبّـيّ في منتجع صحّيّ افتُتح حديثًا في بلدة صغيرة. تبدأ المسرحيّة بحفل عشاء أقامه الدّكتور توماس وزوجته كاترين. من بين ضيوف العشاء شقيقه بيتر (رئيس البلدية) وهوفستاد (محرّر الصّحيفة). يسأل بيتر ستوكمان عن شائعة مفادها أن هوفستاد على وشك نشر مقال كتبه الطّبيب بشأن حمّامات المنتجع الصّحي. يتهرّب الطّبيب من الإجابة عن طبيعة هذا المقال، فيغادر بيتر. تُحضر بيترا، ابنة الطّبيب، رسالة تحتوي على نتائج فحوصات معمليّة تؤكّد شكوك أبيها في تلوّث مياه المنتجع بالبكتيريا، ويوافق هوفستاد على نشر مقال الطّبيب، على الرّغم من أنّ كشف الحقيقة قد يُجبر الحمّامات على الإغلاق، مما قد يُخلّف عواقب سلبيّة على اقتصاد البلدة. تباينت ردود فعل الطّبيب اتّجاه هذه الأحداث، لكنّه في النّهاية يشعر بالسّعادة لنجاحه في منع الضّرر الّذي كان سيُسببه تلوّث المياه.

الفصل الثّاني :في صباح اليوم التّالي، زاره مورتن كيل، صهره، ليهنئه على ما اعتبره كيل مقلبًا متقنًا، إذ يعتقد أنّ فكرة تلوّث الحمّامات سخيفة، لدرجة يصعب تصديقها، وخاصّةً من قِبل رئيس البلديّة. زار هوفستاد والطّابع أسلاكسن الطّبيب ليؤكّدا التزامهما به ويعربا عن امتنانهما؛ وتريد الصّحيفة مواجهة حكومة المدينة وكشف فسادها، وهذه الفرصة تُعدّ بداية جيّدة.

وصل بيتر وأخبر الطّبيب أنّه إذا نشر هذه المقالة بأنانية، فسيكون مسؤولاً جزئـيّـًا عن دمار المدينة، حثّ بيتر الطّبيب على التّفكير في الصّورة الأكبر، وسحب المقالة، وحلّ المشكلة بهدوء، رفض الدّكتور الطبيب، وحذّر بيتر من عواقب وخيمة عليه وعلى عائلته.

الفصل الثّالث: في مكتب الصّحيفة، يناقش هوفستاد ونائبه بيلينج إيجابيات وسلبيات نشر مقال الطّبيب، يصل الطّبيب ويطلب منهما طباعة المقال، لكنّهما يبدآن في التّساؤل عن مدى أهمية فضح الحكومة بهذه الطّريقة، مستنتجين أنّ نشر هذا المقال سيضرّ أكثر ممّا ينفع؛ نظرًا لتأثيره المحتمل على اقتصاد المدينة، يظهر بيتر ببيان خاصّ به، يهدف إلى طمأنة الجمهور بشأن سلامة الحمّامات، توافق الصّحيفة على عدم نشره، يحاول الطبيب إقناعهم لكنهم يرفضون، فيقرّر أنّه لا يحتاج إلى الصّحيفة لنشر أي شيء وأنّه يستطيع خوض هذه المعركة بمفرده، يدعو إلى اجتماع للمدينة ونشر المعلومات بهذه الطّريقة، على الرّغم من أنّ كاترين ستوكمان تدرك أنّ زوجها يخاطر بسمعته، إلا أنّها تقف بجانبه.

الفصل الرّابع: في اجتماعٍ عُقد في منزل الكابتن هورستر، كان الطّبيب على وشك قراءة تقريره عن المياه على أهل البلدة، كان بيلينغ وعائلته ورئيس البلدية وأسلاكسن وهوفستاد حاضرين. انتُخب أسلاكسن، وهو مواطنٌ محترم، رئيسًا

للاجتماع. كان على وشك التّصويت على السّماح للطّبيب بالتّحدث، عندما قال إنّ لديه موضوعًا مختلفًا، ثمّ انقلب إلى خطاب حماسيٍّ حول التّطوّر الاجتماعيّ ، قال إنّ الأفكار الجديدة والصّادقة تُدان دائمًا، بسبب "غباء السّلطات الهائل" وضيق أفق "الأغلبيّة اللّيبرالية المتكتّلة" من الشّعب، الّذين يُفترض أن يُبادوا، شعر الجمهور بالإهانة من هذه الاتّهامات وتصاعد الغضب، مع نهاية الاجتماع، ثار الجمهور، وهتف مرارًا وتكرارًا: "إنّه عدوّ الشّعب!". أخبر الطّبيب والد زوجته، كيل، أنّ مدبغته هي الّتي تُسرّب معظم السّموم إلى الحمّامات، وبينما يغادر الحشد المكان، يسمع أصواتا تهدّد بتحطيم نوافذ الطّبيب.

الفصل الخامس: بحلول صباح اليوم التّالي، كان منزل الطّبيب، وخاصّةً مكتبه، قد تضرّر بشدّة، إذ انقلبت المدينة عليه وعلى عائلته، طردهم المالك من منزلهم؛ وطُردت بيترا من وظيفتها كمعلمة؛ لآرائها التّقدّميّة؛ وجاء بيتر إلى المنزل حاملاً رسالة من مجلس إدارة الحمّامات تُنهي عقده، بالإضافة إلى قرار من جمعية مُلّاك المنازل، ينصّ على منع أي شخص من توظيف الطّبيب في هذه المدينة مرّة أخرى.

وصل مورتون كيل صهر الطّبيب، ليخبرهم أنّه اشترى للتّو أسهمًا في الحمّامات بالمال الّذي كان ينوي تركه لابنته وأحفاده، توقّع كيل أن يدفع هذا صهره إلى وقف حملته الشّرسة، لضمان عدم إفلاس المنتجع، وضمان مستقبل آمن لعائلته، رفض الطّبيب تهديد كيل، وتجاهل نصيحة بيتر بمغادرة المدينة لبضعة أشهر، أخبرت كاترين الطّبيب أنّها تخشى أن يطرده النّاس من المدينة، لكن الطّبيب ردّ بأنّه ينوي البقاء وإقناعهم بأنّ "اعتبارات المصلحة تقلب الأخلاق والعدالة رأسًا على عقب"، وانتهى به الأمر بإعلان نفسه أقوى رجل في المدينة لأنّه قادر على الوقوف بمفرده.

هذا النّصّ كتبه إبسن في الغربة عقب الضّجة الّتي أثارتها مسرحيته السّابقة "الأشباح"، وقابلها النّــقّاد بتنديد واسع، لكونها فضحت عيوب المجتمع النّرويجيّ المحافظ، وكعادته في الكشف عن مساوئ مجتمعه، ركّز هذه المرة على تناقضات الدّيمقراطية في بلده، حيث يستغلّ بعض المسؤولين مركزهم للإثراء على حساب الشعب.

نلمس منهج منهج ستان سلافسكي وبراخت في إخراج حيدر بن حسين للمسرحية على غرار المخرج الألماني توماس أوسترماير عام 2012، و المخرج الفرنسيّ جان فرنسوا سيفاديي.

" عدوّ الشّعب" نصّ يثبت حداثة إبسن، واستشرافه للمشاكل الاجتماعيّة، السّياسيّة، التّربويّة (المدرسة)، الإيكولوجيّة، الرّأسماليّة الّتي تعاني منها المجتمعات، والتّلوّث الّذي يتحدّث عنه هو تلوّث العقول أكثر منه تلوّث الماء. توماس ليس أقلّ خطرا من أخيه بيتر، فعندما التقى بالأهالي في اجتماع عامّ كان يريد خلاله تبرير موقفه، جعل يشتم الحاضرين، ويندّد بالحمق الّذي ضرب على عقول الأغلبية المتراصّة، كعدوّ للحقيقة والحرّية، يسمّم المنابع الحيويّة للذّهن، ويصيب الأرض بالتلوّث.

الـــــصّـــــراع: الإنسان عدوّ نفسه، عدوّ ما يجهل وما يعرف، هل له من الشّجاعة أن يظهر هذه العداوة أم يستعمل النّفاق لتحقيق مصالحه؟

لذلك يقال " إذا أحبّك الجميع؛ فاعلم أنّك داهية أو منافق، أو مستغّل "

شخصيات إبسن تحمل بذور الصّراع فيها منذ البداية لكنّه غير ظاهر، سرعان ما ينفجر بتطور أحداث المسرحيّة.

صراع بين أخ وأخيه، منذ قابيل وهابيل، إتيوكليس وبولينايكيس، وأتريوس وتيويستيس في التّراجيديا الإغريقيّة، الصّراع بين أخوين، أحدهما طبيب طيّب، والثّاني شرّير، ولو بأوجه مختلفة.

لكن لو نفترض أنّ بيتر شرير، ما كان لعيّن أخاه في هذا المنصب، هل هذه نار تحت الرّماد تشعلهاو تكشفها أحداث المسرحيّة ؟ ولو علم توماس خبث أخيه؛ ما كان ليقبل عرضه، و العمل معه.

أم أنّه عيّنه ليستغلّ طيبته، وسهولة انقياده، أم أنّه صراع استغلال سذاجة أخ من طرف أخ شرير انتهازيّ لأخيه المواطن الصّالح، وشعبه، أم أنّ العائلة ترمز للوطن و توماس وبيتر أبناء هذا الوطن، نورثه أخلاقنا لأبنائنا فيه.

لم يركّز إبسن كثيرا عن الوطن أو الأمّة ، واكتفى بالشّعب، فهل يؤكد أنّ الشّعب هو الوطن وهو الأمّة أو من يشكّلها، فلا أمّة أو وطن بلا شعب، وهل بيتر رئيس البلدية : هو صناعة الشّعب ، أي أنّ الشّعب هو من يصنع المستبد و الجلاد و الطّاغية.

دافع تصرّف الطّبيب توماس علمي متمثّل في الحذر من المرض، ومصلحة الشّعب، فما دافع تصرّفات أخيه بيتر ؟ هل منصبه، واستبداده، وعقدته النرجسية، أم مصلحة البلدة ، بحجّة الخسائر الماديّة ؟

ولو كان الصّهر شريرا ما كان ليزوّج ابنته لتوماس الطّيب، هل لمصلحة كانت قائمة وقتذاك، أم المال مقدّم وأفضل من أي شيء كان ؟ أم أنّه أب بالتّبني فقط ،لذلك ما ورثت عنه جشعه وأنانيته؟

ما مقياس ومعيار صلاح وفساد الأشخاص والأعمال في أي مجتمع كان ؟

صراع بين المال الوسخ والسّلطة وشراء الذّمم والأنانية من جهة، وبين النّزاهة والصّالح العامّ من جهة أخرى، بين السّياسيّ الجاهل والعلم، بين الطبيعة والتّلوث، بين الطّيب والشّرير، بين البنت وعمّها، البنت وجدّها بين البنت وأبيها، بين الزّوج وصهره، بين الصّحافة الصّادقة والكاذبة، بين الزّيف والحقيقة، بين المنفعة الدّائمة والمصلحةالمؤقّتة الزّائلة ...

ولماذا صراع غير متكافئ من حيث العدد، الجميع ضدّ شخص واحد وصديقه، وزوجته و أبناؤه الّذين يرمزون لتربيتهم تربية صالحة، وأنهم ورثوا منه هذا الصّدق، و النّزاهة ويورّثونها لأحفاده. وكذلك أمّهم لم ترث فساد أبيها و تفضيله المال على الصّالح العامّ، أم معيار القوّة ومقياسها في هذا الصّراع هو مبدؤه الأقوى منهم جميعا ؟

توماس الطّبيب يريد تطهير المياه من الميكروبات، أم نفوس المسؤولين و النّافذين، وأصحاب المال من الخبث و الشّرّ والأنانيّة .

فالحاصل من المسرحيّة أنّي لا أثق، ولا أصدّق الفعل، بل أحكم على نتائجه، ومخرجاته، ومآلاته.

حيدر بن حسين: ولد في 26 جوان 1970 بولاية باتنة، خرّيج المعهد الوطني العالي للفنون الدرامية ببرج الكيفان سنة 2002 .

أعماله ورؤيته الإخراجيّة: يتميّز بأسلوب إخراجيّ مبتكر وجريء، يسعى إلى تقديم مسرح معاصر، يتفاعل مع قضايا الواقع العربيّ، ويعتمد في إخراجه على تقنيات إخراجيّة متنوّعة، مستفيداً من المناهج الإخراجيّة العالميّة.

اقتبس عدّة أعمال مسرحية، كما أخرج مسرحيات كثيرة مثل: "انسوا هيروسترات" الّتي حازت على جائزة أحسن إخراج؛ في المهرجان الوطنيّ الثّالث للمسرح للمحترف عام 2008، فضلا عن "أسفار النّار الباردة" و"الأستاذ كلينوف" . أخرج عدّة أعمال عبر المسارح الجهويّة، منها: "حكام النّدى" في قالمة، "حلاج الخبز .. حلاج الفقراء" في باتنة، و"موقف إجباري" في سعيدة.

شغل مناصب مختلفة، من بينها مراقب بيداغوجيّ على مستوى المعهد الوطني العالي لفنون العرض والسّمعيّ البصريّ، عضو مؤسّس لعدّة جمعيات مسرحية في باتنة، مدير فنّيّ في المهرجان الدولي للمسرح بالجزائر العاصمة 2010.

نشّط ورشات في فنّ الدّراما لفئة الهواة بمدينة باتنة، كما ساهم في تصميم ورشات بحث بالمعهد العالي للفنون الدّراميّة.

شارك بن حسين في تظاهرات عديدة، على غرار مهرجان المسرح التّجريبي بالقاهرة، وكان عضواً في لجنة تحكيم المهرجان الـــ 48 لمسرح الهواة بمستغانم، كما أطّر ورشات حول الإخراج في المسارح الجهوية لـــ : باتنة، أم البواقي، أدرار، عنابة، فضلا عن مسرح مدينة عين الدّفلى.آخر أعماله المسرحيّة "شظايا نساء" (2017)

من أقواله حسب جريدة الشّروق الجزائريّة : " ينبغي علينا كمسرحيّين أن نتّفق على تبسيط مفاهيم الفعل المسرحيّ كمجموعة من الأفعال الّتي تحمل حالة نفسيّة معيّنة، وهدفا يراد تحقيقه، ومجموعة حركيّة جسديّة تبنى على فعل له رغبة معيّنة أو على فعل شفهيّ أو بدنيّ. ومن هنا، يمكن تأسيس تلك الحالة النّفسيّة الّتي تولّد الرّغبة في تحقيق الهدف والحركة، وإنّ التّمثيل ليس بتحقيق الهدف في حدّ ذاته بل في تفادي مختلف الحواجز الّتي تحول دون تحقيقه "

تحليل ملصق عرض مسرحية " عدوّ الشّعب"

ـــ الملصق يعتمد على تداخل الصّور والنّصّوص و الألوان (ألوان العلم الوطنيّ الجزائريّ :منه وإليه)

ـــ اللّون الغالب هو الأحمر الدّاكن والبني والأبيض، مما يخلق جوًا دراميًا .

ـــ في منتصف الملصق صورة لوجه رجل ذي ملامح قويّة ونظرة حادّة، قبله بحجم نوعا ما أصغر لشخصية أخرى وأسفل منه شخصية امرأة في نظرات متقاطعة الاتجاهات ، عكس الشّخصيات الأربع الأخرى نظراتها لهدف واتجاه وحيد.

ـــ صور متداخلة في الخلفية: تظهر خلف الصّورة المركزيّة صور أخرى لوجوه رجال تبدو باهتة ومتداخلة، مما يوحي بوجود مجموعة من الشّخصيات أو ربما صراع جماعيّ.

اللّغة الموظّفة : باللّغة العربيّة

ـــ "الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة" و "وزارة الثّقافة": بالأبيض أعلى الملصق، يعني أن المسرحيّة مدعومة من طرف وزارة الثّقافة الجزائريّة.

ـــ فوق الشّخصيات حروف عربية متطايرة ، قد تعكس نصّ المسرحيّة المعدّ والمقدّم باللّغة العربيّة الفصحى، أم أنّه يحملا رموزا وثراء لغويّا قابلا للتّأويل.

"المسرح الوطني الجزائريّ": يظهر بجانبهما، مما يدلّ على أن هذا العرض هو إنتاج للمسرح الوطنيّ الجزائريّ.

"عدوّ الشّعب": العنوان الرّئيس للمسرحيّة، مكتوب بخطّ كبير، وواضح باللّون الأحمر، ممّا يجذب الانتباه، وكلمة شعب تحمل كلمة عدوّ، هنا إشكالية القراءة: هل نبدأ بالشّعب أم بـــ "عدوّ" الّتي تعلوها، ومَنْ هذا العدوّ الّذي يقصده؟ يريد الشّعب أم يبينه، و يكتشفه، و يكشفه.

ـــ تحتها "اقتباس عن عدوّ الشّعب لهنريك إبسن": يوضّح أنّ النّصّ المسرحيّ مقتبس من مسرحية الكاتب النّرويجيّ إبسن.

إخراج: بن حسين حيدر – **دراماتورجيا** (مساعد مخرج): منغاد أمال.

الممثّلين المشاركين في العمل: صغراني مصطفى ، وائل بوزيدة، مداح أحمد، نميش عبد الله، جوزي ياسين، قادري رابح، روبحي فيسة منيرة.

-**سينوغرافيا:** رحموني عبد الحليم – **تنفيذ الدّيكور:** رابح راريو – **موسيقى:** لعمامرة حسان .

"2016": في الزّاوية السّفليّة اليسرى، يشير إلى سنة العرض في تلمسان. أما سنة الإنتاج فكانت 2014.

الحاصل أنه هناك توازن بين العناصر البصريّة والنّصّية في الملصق. الصّور تخلق جوًا بصريًا قويًا، بينما يقدّم النّصّ المعلومات الأساسيّة حول العمل.

مدّة العرض 90 دقيقة – في خمسة فصول.

التّحليل الدّلالي للعنوان: "عدوّ الشّعب": يثير تساؤلات حول من هو هذا المجهول المعروف الّذي يُعتبر عدوًا ولماذا؟ يشير إلى صراع محتمل بين فرد؛ ومجموعة أشخاص، تجمعهم مصالح شتّى.

وإذا حللناه من ناحية نسقية (الشّكلانيّة): فإنّه مكوّن من كلمتين " عدوّ " و "الشّعب" فالكلمتان منفصلتان تماما، إمّا كلمة :عدوّ " مبتدأ " ومرفوع بضمّة مقدّرة لا نراها هي الأخرى على الواو في آخر العرض أقصد آخر الكلمة ، تكشفها مكانتها ورتبتها في الجملة، وهذا المبتدأ نكرة عرّفناه بالإضافة وهذا المبتدأ يحتاج إلى خبر نقدّره، أو يجيبنا عنه المتلقي (الجمهور ....)، أو سؤال يطرحه المخرج ويناقشه مع المتلقي ليكشف عنه.

أو " عدو " : خبر لمبتدأ محذوف منافق لا نراه، أو نعرفه وقد نغض الطّرف في كشفه؛ لمصلحة مشتركة معه، لكنّه ينكشف بنتائج أعماله وأفعاله.

ـــ اقتباس عن هنريك إبسن: يضع العمل في حيّز الأدب العالميّ الّذي يتناول القضايا الاجتماعيّة، والأخلاقيّة المعقّدة.

وكذلك الاقتباس يرفع اللائمة عن المخرج، ويُخلي المتابعة والمسؤوليّة عن مخرج، النّصّ ويُلزم الكاتب فقط ، فتبرأة ذمّة المخرج، ويتفرّد بالرّؤية الإخراجيّة الّتي يُنتقَد عليها.

أم أنّ اقتباس النّصّ من الأدب العلميّ يطرح قضية قلّة النّصّوص في الجزائر؛ الّتي تحقّق تطلعات ورؤية المخرج وإبداعاته، وحتّى وإن توفّرت؛ فلن تفي بما يسعى المخرج لتحقيقه.

ـــ **الصّور:** الصّورة المركزيّة للرّجل: توحي لشخصية البطل الّتي تواجه العداء، نظرته الحادّة؛ ترمز إلى الإصرار أو الغضب، أو الشّعور بظلم عام، أم بتكبّر .

الصّور المتداخلة في الخلفيّة: قد تمثّل المجتمع، أو القوى المعارضة الّتي تقف ضدّ الشّخصيّة المركزيّة، تداخلها وعدم وضوحها قد يشير إلى وحدة هذه القوى، أو إلى الضّبابيّة الّتي تحيط بالحقيقة في سياق المسرحيّة.

ـــ **الألوان:** الأحمر: الدّاكن قد يرمز إلى الغضب، العنف، أو الأهمية، دلالة على تضحياته المحيطة والمحدقة به.

البـــنّـــيّ: قد يوحي بالجديّة والواقعيّة، و التّشبّث بالمبدأ، والفكرة، لكلى الفريقين.

الأبيض: يوفّر تباينًا، ويبرز النّصّوص والصّورة المركزيّة، وهو عنوان المسرحيّة دلالة على براءة المتّهم بالعداء للشّعب.

الملصق مصمّم لجذب انتباه الجمهور، وإثارة فضولهم .

التّصميم الدّراميّ، والصّور القويّة، والعنوان يثير قضية صرّاع اجتماعيّ: الحقيقة مقابل المصلحة الذّاتية، الفرد في مواجهة الجماعة، الإشارة إلى هنريك إبسن تضع توقّعات بأنّ العمل سيتناول قضايا عميقة وذات صلة.

يمكن قراءة المسرحيّة في السّياق الوطنيّ والعربيّ، كانعكاس للتّحدّيات المرتبطة بالشّفافية والفساد، حيث يواجه الأفراد الّذين يكشفون الحقيقة تهميشًا اجتماعيًا، كما أنّها جاءت بعد الرّبيع العربيّ، وما نتج عنه من تغيّرات سياسيّة واجتماعيّة، كان للإعلام دور أساسيّ فيها ، مع التّأكيد أنّه سبق وأخرجها حيدر بن حسين من قبل مع المخرج عزّالدّين مجوبي حسب ما أخبرني به، وأنّ الفكرة تركها اختمرت، ثمّ أعاد إخراجها، وقال حسب جريدة المساء في ندوة صحفية عقدها على خشبة المسرح الوطنيّ الجزائريّ، محي الدّين بشطارزي، أن اختياره لهذا النّصّ راجع لكونه يتميز بمقاربة واقعية محدّدة، وأنّ أسئلة المسرحيّة مستمدة من صلب الواقع، كذلك البناء الدّراميّ والحوار واقعيان، ويتناول موضوعا مفاده جدلية المال والقيم، من يملك الحقّ: هل فعلا الأغلبيّة، أم أصحاب المال وهم الأقليّة، ويخوض في صراعات أرباب المال، بل في سؤال كيف يغير المال الأشخاص ويبدّل قناعاتهم.

.

تحليل بعض مشاهد مسرحية "عدوّ الشّعب" :

في المشهد خمس شخصيات على خشبة المسرح، ثلاث شخصيات تقف في الجانب الأيسر من الخشبة(الطّبيب،بيتر، هورستر) وفي المقدّمة، بينما تقف شخصيّة واحدة في المنتصف تقرأ ورقة (بيلنج)، وشخصية أخرى تجلس خلف منضدة على الجانب الأيمن (هوفستاد). ونرى الطّبيب وسط الممثّلين (يحيطون به) يبيّن أنّ الجميع ضدّه وهو في صراع معهم وحيدا في المركز، إلا صديقه القبطان (هورستر).

ملابس الشّخصيات تنتمي إلى أواخر القرن التّاسع عشر، وأوائل القرن العشرين، تتراوح الملابس بين الملابس اليوميّة للمواطنين إلى الملابس الرّسميّة للمسؤولين الحكوميين، يرتدي بعضهم معاطف طويلة، وقبّعات سوداء واحدة رماديّة ترمز القبّعة للحماية، والسّلطة الّتي ينتمون إليها، وتعكس مكانتهم الاجتماعيّة ، حسب ألوانها ومكوناتها.

تعبيرات الوجه ولغة الجسد: تبدو لغة جسد الشّخصيات الثّلاث على اليسار وكأنّها في حالة حوار ومواجهة، الشّخص الّذي يقرأ (بيلنج) يبدو منشغلاً بما يقرأ، أو يتظاهر بالقراءة، أو يدون ما يقال، بينما الجالس خلف المنضدة يبدو مستمعًا ومراقبًا (هوفستاد)، يبحث عن حلّ للمشكل المطروح.

الدّيكور والإضاءة: ديكور بسيط جدا، يرمز للوظائفيّة بدلاً من الجماليات، شبيهة بأثاث الحياة اليوميّة. لم تكن هناك مداخل أو صالونات أنيقة مزدانة بنباتات غريبة أو سجّاد شرقيّ؛ بل كانت غرفًا عاديّة لأفراد الطّبقة المتوسّطة، في توجيهاته المسرحيّة ، وصف إبسن ديكور الفصل الأوّل على النّحو التالي: غرفة جلوس الطّبيب، إنّه المساء، الغرفة بسيطة، ومفروشة بأثاث أنيق، في الجدار الأيمن بابان؛ كان أبعدهما يؤدي إلى الرّدهة، كان أقرب إلى مكتب الطّبيب، في الجدار الأيسر، مقابل الباب المؤدي إلى الرّدهة، يوجد باب يؤدي إلى الغرف الأخرى الّتي تشغلها العائلة. في منتصف الجدار

نفسه، يوجد الموقد، وأمامه أريكة عليها مرآة معلّقة وأمامها طاولة بيضاويّة. على الطّاولة، مصباح مضاء بغطاء. في الجزء الخلفيّ من الغرفة، باب مفتوح يؤدي إلى غرفة الطّعام. (ترجمة ر. فاركوهارسون شارب)، المكتب يوحي بالمكان، وبعض الكراسي البسيطة الّتي قد ترمز للسّلطة أو سبب النّزاع، ومن هو صاحب القرار، وهذا منهج غروتوفسكي و بريخت (المسرح الفقير) حتّى لا ينشغل الجمهور بالدّيكور عن لبّ الموضوع المعالج ، فيتشتّت ذهنه، وفكره، الخلفية سوداء تمامًا، ممّا يركّز الانتباه على الممثّلين، توجد بعض الأضواء الكاشفة في الأعلى، يضيء منطقة الأداء، لا يوجد ديكور مرئي آخر.

التّوتر والصّراع: توزيع الشّخصيات، ولغة الجسد المحتملة تشير إلى وجود توتّر وصراع بين الطّبيب توماس والأطراف الأخرى.

الطّبيب لم يرتد معطفا و لم يعتمر قبّعة يختفي وراءهما، بل ظهر على حقيقته، يلبس اللّون الأبيض الّذي يرمز إلى الطُّهر و النّقاء والشّفافية، عكس المقابلين له الّذين يختفون وراء معاطفهم السّوداء و الطّاقية الرّمادية الّتي ترمز وتدلّ على التّكتّم و إخفاء الكثير(اللّون الرّماديّ).

في هذا المشهد: لحظة حاسمة في المسرحيّة حيث يواجه الطّبيب توماس (الشّخصية الرئيسية الّتي تكتشف وتكشف تلوّث المياه) معارضة من شخصيات أخرى في البلدة.

الشّخصيات: الرجل الّذي يحمل العصا هو رئيس البلدية بيتر ستوكمان، يظهر أنّه شخصيّة قويّة ومستقيمة.

الشّخصيّات الأخرى الواقفة تمثل المعارضة للطّبيب توماس (شقيق بيتر)، وممثلين عن الصّحافة و صاحب المدبغة (مورتن كيل) صهر توماس من المواطنين الّذين يرفضون اكتشافاته.

الشّخص الّذي يقرأ يمثل صحفية وكاتبًا يلعب دورًا في نشر أو كبت أو التّعتيم عن الحقيقة (بيلنج).

الشّخص الجالس خلف المنضدة ذو سلطة و نفوذ في البلدة(هوفستاد).

إذا قمنا بتطبيق منهجي ستانسلافسكي وبرتولد بريخت على مشهد المسرحيّة المقدّمة فنستنج:

اوّلًا: منهج ستانسلافسكي في الإخراج المسرحيّ

يركز منهج ستانسلافسكي على تحقيق الصّدق العاطفيّ والنّفسيّ للشّخصيات على خشبة المسرح، يهدف إلى جعل الممثّل "يعيش" الدّور ويختبر المشاعر الحقيقيّة للشّخصية.

"الحقيقة" الدّاخلية للشّخصيات: الخلفية النّفسية والعاطفية لكلّ شخصية في المشهد بناءً على مظهرها ولغة جسدها

الرّجل الّذي يحمل العصا(رئيس البلدية بيتر أخ الطّبيب توماس): يبدو واثقًا وغاضبًا ومصمّمًا، فما الدّافع الدّاخليّ الّذي يجعله يحمل العصا ويتفاعل بهذه الطّريقة الّتي يشير بها إلى من يقابله، هل هو تخويف و ترهيب؟

وإلى ماذا ترمز العصا ؟ هل هي السّلطة الّتي في يده؟

ويضع قبّعة على رأسه، فهي الأخرى إلى ماذا ترمز؟

ما هي علاقته بالشّخصيات الأخرى؟ ما هي أهدافه؟ و أهداف بقية الشّخصيات؟

الشّخصيات الواقفة بجانبه: تبدو في حالة حوار ومواجهة، لكنّها بعيدة عن مركز الصّراع بين الإخوة الأعداء، ما هي مشاعرهم تجاه الرّجل الّذي يحمل العصا؟ هل يشعرون بالخوف، الغضب، الاستياء، أو ربّما يحاولون إقناعه بشيء ما، أم يميلون مع الكفّة و الفئة المنتصرة، ويخفون حقيقتهم.

الشّخص الّذي يقرأ: يبدو منغمسًا في قراءته، ما هو محتوى الورقة؟

ولماذا في ملف لونه ورديّ ؟ هل للخديعة أم للأحلام ؟

كيف يؤثّر ذلك على مشاعره، وتفاعلاته مع الآخرين؟ هل هو متجاهل لما يحدث حوله حقيقة، أم أنّه يراقب؟

أم أنّه يرمز للتّاريخ (التّدوين، الحقيقة) الّذي لا يرحم أحدا، ولو طال الزّمن، فلا يسقط بالتّقادم، من حكم الشّعب.

الشّخص الجالس خلف المنضدة: تبدو تعابير وجهه محايدة نسبيًا. ما هي أفكاره ومشاعره تجاه الموقف؟ هل هو مراقب محايد أم أنّه طرف متورّط يخفي مشاعره؟ لماذا يعض على يديه ؟ أم يريد قولا شيء لكن يرده بهذه الإشارة؟

الممثّلين "تقمصوا الدّور" الشّخصية، واستخدموا ذاكرتهم العاطفية وتجاربهم الشّخصية لإيجاد صدى لمشاعر الشّخصيات.

الشخصيات قاموا ببناء علاقات فيما بينهم، حقيقيّة ومقنعة على خشبة المسرح.

ما هي طبيعة الرّوابط بينهم؟ هل هي علاقات قوّة، صداقة، عداء، أو تبعية؟

استخدام العناصر البصريّة لتعزيز الواقعية النّفسيّة: على الرّغم من بساطة الدّيكور، يمكن استخدام الإضاءة، والملابس لخلق جوّ يعكس الحالة النّفسية للشّخصيات، والمشاهد، وبدوره ينعكس على المتلقي، وفهمه، وحكمه (التّطهير)

ثانياً: منهج برتولد بريخت في الإخراج المسرحيّ

يختلف منهج بريخت عن منهج ستانسلافسكي، لأنّ بريخت يهدف إلى تغريب الجمهور، وتحفيزه على التّفكير النّقديّ في القضايا الاجتماعيّة والسّياسيّة الّتي تطرحها المسرحيّة، يسعى إلى كسر الوهم المسرحيّ ومنع الجمهور من الاندماج العاطفيّ الكامل مع الشّخصيات والمواقف.

التأكيد على "التّغريب" (Alienation-Verfremdungseffekt): كان على الممثّلين الحفاظ على مسافة معينة من الشّخصية وعدم الاندماج العاطفيّ الكامل بها، يمكنهم حتّى التّعليق على أفعال الشّخصية أو الإشارة إلى أنّها مجرّد دور يتمّ تمثيله، لكنّه قليل أو نقول منعدم في المسرحيّة.

كان بالإمكان استخدام وإضافة لافتات أو عناوين قصيرة قبل أو أثناء المشهد لتوضيح السّياق الاجتماعيّ أو السياسيّ أو لتقديم "رسالة" معيّنة للجمهور.

لم نرَ كسرا للجدار الرّابع" بتحدّث الممثّلين مباشرة مع الجمهور، أوالتّعليق على الأحداث، اللّهم إلا الاقتراب إلى أقصى درجة من الجمهور على خشبة المسرح.

استخدام الإضاءة بشكل وظيفيّ:كما قال المخرج أنّ الإضاءة عنده هي الزّمن، فالإضاءة ساطعة، لتذكير الجمهور بأنّهم في مسرح وليس ما يشاهدونه حقيقيّا، كانت بسيطة مركّزة على الممثّلين فقط وفي أماكن مختلفة على الخشبة حسب المواقف الدّرامية، أو الرّسالة الّتي يراد إيصالها.

تحليل "المكانة الاجتماعيّة" للشّخصيات، ودورها الاجتماعيّ والطّبقيّ، فلكلّ شخصيّة لبوس، تعكس دورها الاجتماعيّ، وهذا يعني الصّراع الطّبقيّ،كلّ فئة لها من يهظم حقوقها، أو من يدافع عنها، وهذا الّذي يغذي الصّراع بين الشّخصيات ويحرك دوافعها الاجتماعيّة و النّفسيّة.

الرّجل الّذي يحمل العصا (بيتر): هل يمثل سلطة معينة (عصا وقبعة)؟ (رئيس البلدية ـــ الشّرطة)

هل هو ضحية أو جلاد، ذئب في صورة حمل وديع، في سياق اجتماعيّ أوسع ؟

الشّخصيات الأخرى: ما هي طبقتهم الاجتماعيّة؟

ما هي مصالحهم؟ كيف تتأثّر أفعالهم بالظّروف الاجتماعيّة المحيطة بهم؟

ومن منطلق الصّراع بين الشّخصيات؛ تثور ثائرة الجمهور (البروليتاريا)؛ ضدّ الفساد الّذي تمثله الطّغمة، والفئة المستأسدة بالسّلطة.

فبدلاً من "المشاعر": الهدف ليس جعل الجمهور يشعر بما تشعر به الشّخصيات، بل جعله يفكر في القضايا الّتي تمثّلها أفعالهم.

استخدام الدّيكور والإضاءة بشكل "معبّر" ولكنّه غير "إيهاميّ": الدّيكور بسيط، يحمل دلالات رمزيّة تشير إلى المكان و الزمان و الطّبقة والظّروف الاجتماعيّة، السّياسيّة، الأخلاقية،و النّفسية (غروتوفسكي : المسرح الفقير).

إذا طبّقنا المنهجين على "عدوّ الشّعب": يمكننا تخيّل أوجه الاختلاف بين هذه المناهج:

ستانسلافسكي: يركز على المعاناة الدّاخلية للطّبيب الّذي اكتشف تلوث المياه، ويحاول إشهار الحقيقة، وتحذير النّاس من المرض، وإحباطه بسبب رفض المجتمع لحقيقة تلوّث المياه. التّركيز على العلاقات المتدهورة بينه وبين أخيه والمواطنين. سيحاول الممثّلون "عيش" إحساس الطّبيب توماس بالعزلة والغضب والإصرار، و بالتّالي يصدّق المتلقي ما يراه، ويتعاطف معه.

بريخت: يركّز على الكشف عن الآليات الاجتماعيّة والسّياسيّة الّتي تجعل المجتمع يفضل المصلحة الاقتصاديّة على الصّحة العامّة، يتمّ إبراز التّناقضات والمصالح المتضاربة بين مختلف فئات المجتمع بكلّ أطيافها، كان يمكن استخدام السّرد في الأداء لشرح دوافع الشّخصيات بدلاً من مجرد تقمّصها عاطفيًا، ولافتات توضّح الحقائق حول تلوّث المياه، أوحول طبيعة السّلطة والمجتمع، وينتج عنه الثّورة ضدّ هذه الجرائم في حقّ الشّعب .

منهج ستانسلافسكي يهدف إلى خلق تجربة عاطفيّة غامرة للجمهور من خلال صدق أداء الممثّل، بينما يهدف برتولد بريخت إلى تحفيز التّفكير النّقديّ من خلال التّغريب وكشف التّفاوت والاستغلال للطّبقات الاجتماعيّة الضّعيفة الجاهلة.

الدّيكور غرفة استقبال الضّيوف(في بيت نوماس)، قاعة اجتماعات بسيطة (وفّرها القبطان هورستر)، أومكتب حكوميّ، مع التّركيز على الوظائفية بدلاً من الجماليات. يمكن أن يكون هناك طاولة، كراسي، وربما بعض اللافتات أو الرّسوم البيانيّة المتعلّقة بالمياه، أو تقرير الحمّامات المذكور.

الإضاءة: يمكن أن تكون الإضاءة ساطعة وموحّدة، ممّا يركّز الانتباه على الحوار والمناقشات. واستخدام الإضاءة لخلق جوّ من التّوتّر، أو الإلحاح خلال مناقشة تقرير المياه.

الألوان: استخدام ألوان محايدة (أبيض، رمادي، بني) للدّلالة على الجدّيّة والرّسميّات. واستخدام ألوان أكثر إشراقًا (الأزرق أو الأخضر) للإشارة إلى المياه أو الحلول المقترحة .

الممثّلون: يمثّلون مواطنين قلقين، مسؤولين حكوميين، أو خبراء. يتراوح أسلوب التّمثيل من الواقعيّة (ستانسلافسكي) في تصوير قلق المواطنين، إلى أسلوب أكثر تجريدًا (بريخت) في تصوير المسؤولين الحكوميين كشخصيات تمثّل سلطة و بيروقراطيةو تسلّطا وتعسّفا.

الملابس: أن تتراوح الملابس من الملابس اليوميّة للمواطنين إلى الملابس الرّسمية للمسؤولين الحكوميين، تعكس مواقف الشّخصيات أو طبقاتها الاجتماعيّة.

الأكسسوارات: تشمل الأكسسوارات أوراقًا (التقرير)، أقلامًا، نظارات، ترمز إلى كشف الحقيقة المخفية (توماس)..

حركة الممثّلين: تتراوح من حركات طبيعية خلال الحوار؛ إلى حركات أكثر نمطية أو رمزية للتّعبير عن أفكار أو مواقف. على سبيل المثال، يمكن للممثّلين أن يتحرّكوا بشكل متوتّر خلال مناقشة تلوّث المياه، أو أن يقفوا بشكل ثابت للتّعبير عن موقف حازم.

المنهج الإخراجي المناسب: بناءً على العرض (بعض المشاهد)، تميل نحو منهج بريخت، أو عناصر منه، حيث يبدو التّركيز على إيصال المعلومات، وتحفيز التفكير النّقديّ حول قضية اجتماعية (تلوث المياه). بهدف جعل الجمهور يفكّر في الحلول المقترحة، ودور الحكومة والمواطنين في هذه القضية. ومع ذلك، لا يمكن استبعاد وجود بعض العناصر الّتي تتوافق مع منهج ستانسلافسكي، خاصّة في تصوير قلق المواطنين، وإظهار التّفاعلات الإنسانيّة بينهم.

تحليل المشهد التّالي : ستّ شخصيات على خشبة المسرح، ثلاث تقف على اليسار، وشخصيتان تتفاعلان في منتصف المسرح، والكاتب الصّحفي جالس، مع وضوح ودلالة الظل المنعكس على الستار الخلفي وحقيقة حجم كل واحد.

تفاعل الشّخصيات :في منتصف المسرح، تبدو زوجة توماس جاثية على الأرض تدافع عن زوجها، بينما يقف هوفستاد قريبا منهما، لعبت أصوات الممثلين دورا مهما في العمل لإيصال الأفكار، وهذا ما يركزّعليه غروتوفسكي.

الشّخصيات الواقفة على اليسار :تبدو ثلاث شخصيات واقفة تراقب المشهد(بيلنج، هورستر). إحداهن تحمل عصا(بيتر)، تعابير وجوههم غير واضحة.

الدّيكور :يبدو بسيطًا للغاية، يمكن ملاحظة كرسيين، وطاولة صغيرة على الجانب الأيمن من المسرح، الخلفية مظلمة.

الإضاءة : مركّزة بشكل كبير على المنطقة الوسطى حيث تتفاعل الشّخصيتات الجاثية والواقفة.

فإلى ماذا يرمز الجثو، والوقوف على رأس الطّبيب الجاثي ومعه زوجته؟

هناك بقعة ضوء؛ ساطعة على الأرض أمامهما، بقية المسرح مظلمة نسبيًا، ممّا يخلق جوًا من الدّراما والتّركيز على هذا التّفاعل.

الإنارة: على الخشبة أمام الجمهور، بيضاء مركّزة على توماس وزوجته (كاترين ستوكمان)، الّتي ساندته حتى ضدّ أخيه، وأبيها (مورتن كيل=المال) ما تخلّت عنه، تبنت مبدأه، رمز للزّوجة الوفيّة، رغم ضعفها وقلت حيلتها، ووحدها ترمز للوقوف في وجه الظّلم ولو كنت ضعيفا، فلا تتخلّى عن مبادئك، كان بالإمكان أن تستفيد من ميراث أبيها الغني، بل ضحّت بكلّ شيء من أجل زوجها وأبنائهما، الّذين وقفوا مع أبيهم النّزيه(الطّبيب)، وصديقه الوفيّ القبطان هورستر.

خشبة المسرح :تبدو خشبة المسرح تقليديّة، مع حافّة واضحة؛ تفصلها عن منطقة الجمهور (غير مرئية).

تحليل المشهد: لحظة دراميّة، جثو الزوجة، ولمسة الرّجل توحي بالحزن، الألم، التّعاطف، المعاناة النّفسيّة، والصّدمة من أقرب النّاس إليه.

العلاقات بين الشّخصيات: لشّخصيات الواقفة على اليسار: شهود على هذا الحدث، ولهم دور فيه، وفي الصّراع، يتكلّمون باسم المجتمع، بل نصّبوا أنفسهم لذلك، شخصيات ذات سلطة وتسلّط.

بساطة الدّيكور :تشير إلى التّركيز على أداء الممثّلين والتّفاعل الإنساني بدلاً من الإبهار البصريّ.

الإضاءة :التّركيز الشّديد على منتصف المسرح، يعزل التّفاعل ويجعله محور اهتمام الجمهور، الظّلام المحيط قد يخلق شعورًا بالعزلة أو الخطر أو الجوّ النّفسيّ للمشهد،كما يرمز إلى الجرائم و الدّسائس الّتي تحاك خلاله، فلا يراهم أحد، فيعبّر عن التّستّر عن الحقائق .

الحاصل أنّه مشهد يأس، واستسلام أم عزيمة، وثبات على الموقف والمبدأ: المرأة في حالة حزن وحسرة، وحيرة، والرّجل يحاول تهدئتها، أم مساعدتها على النّهوض، أم يضغط عليها لتغيير رأيها، ورأي زوجها،الشّخصيات الواقفة تنتظر نهاية توماس، وأفكاره، إنها تمثّل قوى قمعية انتهازية

مشهد قوّة وسيطرة: للغة الجسد الظاهرة ، بيتر و مالك الجريدة (الإعلام) يمارس نوعًا من السّيطرة على الطّبيب و زوجته الجاثية، والشّخصيات الواقفة تشهد على ذلك.

المشهد الجديد: تظهر ثلاث شخصيات على خشبة المسرح: زوجة توماس تقف على اليمين، توماس يقف في المنتصف ويتحدث، ويشير بيده. بيتر أخوه، رئيس البلدية يقف على اليسار ويستمع، يبدو أنّ هناك تفاعلًا حواريّا بين الشّخصيات الثّلاث.

ملابس الشّخصيات: ترتدي المرأة فستانًا أزرق فاتحًا يصل إلى الرّكبة، وحذاء بكعب عالٍ أسود.

يرتدي الطّبيب في المنتصف قميصًا أبيض مفتوحًا، وياقة، وسترة بنية فاتحة، وسروالا بنيًا، يرتدي بيتر أخوه على اليمين معطفًا داكنًا، وقبّعة تغطي رأسه.

الدّيكور: يظهر جزء من طاولة بيضاء في منتصف المسرح، كرسي صغير خلف الطّبيب؛ في المنتصف، وكرسي آخر خلف رئيس البلدية (الوظيفة بدلاً من الجمال) .

الخلفية مظلمة، لينشغل الجمهور بالفكرة و الحوار فقط .

الإضاءة: مركزة على الشّخصيات الثّلاث؛ في مقدمة المسرح، مما يبرزهم ويفصلهم عن الخلفية المظلمة.

لكن الإضاء بعيدة نوعا ما عن توماس وزوجته، لتقاسم الأفكار و الرّسائل مع بقية الشّخصيات على الخشبة

مشهد حواريّ تفسيريّ: يبدو أن مكانة ووضعية توماس في المنتصف تلعب دورًا نشطًا في التّواصل، يشرح موقفه ويقدّم معلومات.

تمثّل هذه الشّخصيات علاقة ثلاثية، ديناميكية معيّنة ضمن المسرحيّة، يعكس قرابتهم الأسريّة الواحدة؛ الّتي فرقتها الأهداف، والمناصب، والأموال، والأصحاب (المصالح)، زملاء عمل، وفي نفس الوقت أطراف متنازعة.

بساطة الدّيكور: كما في المشاهد السّابقة، يشير إلى التّركيز على الحوار، والأفكار، والأداء.

نقاش وجدال: توماس في المنتصف يحاول إقناع الشّخصيتين (هوفستاد و بيتر) الأخريين بوجهة نظره.

فالطّبيب، وزوجته والبقية يعلمون بحقيقة المياه الملوّثة، وضرورة إخبار النّاس بها، لتوقيف الحمّامات إلى غاية علاجها.

لحظة اتخاذ قرار: يناقشون القرار الحاسم، هل ينشرون الحقيقة أم يتكتمون عليها ؟

الأكسسوارات: طاولة بيضاء، تبدو كأكسسوار رئيسيّ؛ في منتصف المسرح، تستخدم كسطح للكتابة، ولوضع أشياء أخرى غير مرئية.

كرسيان صغيران: أحدهما خلف المكتب، في المنتصف والآخر خلف أخيه على اليمين. يستخدمهما الممثّلون للجلوس أو كعناصر ديكور تحدّد مكانًا معينًا.

الدّيكور: بسيط للغاية، لا يعيق تنقّلات، وحركة الممثّلين على الخشبة:

الخلفية سوداء تمامًا، مما يوحي بعدم وجود ديكور محدّد أو ربما التّركيز على الشّخصيات وتفاعلاتهم.

إضاءة المسرحيّة متعمدة، لخلق جوّ معيّن للنّقاش، بين الممثّلين وإقحام الجمهور في ذلك.

الموسيقى: آلاتها غير مرئية على عادة بريخت: لا يوجد أي عنصر مرئي يشير إلى وجود آلات موسيقية أو موسيقيين على خشبة المسرح، لكن يوجد موسيقى ملحميّة، غير صاخبة، حتى لا تربك وتشوّش على الجمهور، خصوصا عند الحديث عن المواقف الهامّة و المصيريّة.

الإضاءة: مركّزة ومسلّطة بشكل أساسي على الشّخصيات الثّلاث في مقدمة المسرح، ممّا يبرزهم ويفصلهم عن الخلفية المظلمة.

لون فاتح: يبدو لون الإضاءة أبيض أو أصفر فاتحًا، ممّا يوفر رؤية واضحة للممثّلين وتعبيراتهم.

التّأثير الدّراميّ: التّركيز على الشّخصيات في منطقة مضاءة، وخلفية مظلمة، يخلق تأثيرًا دراميًا، ويوجّه انتباه الجمهور.

التّمثيل (لغة الجسد وتوزيع الممثّلين):

تفاعل حواريّ: لغة جسد الممثّلين تشير إلى تفاعل حواريّ، الرّجل في المنتصف يشير بيده، ممّا يوحي بأنّه يتحدّث أو يشرح شيئًا، المرأة والرّجل الآخران يستمعان.

توزيع متوازن: يقف الممثّلون الثّلاثة في مقدّمة المسرح، ممّا يخلق توزيعًا متوازنًا نسبيًا، لا يوجد تركيز قوي على جانب واحد من الخشبة.

مسافات بين الممثّلين: المسافات بين الممثّلين تسمح بالتّواصل البصريّ والجسديّ دون أن يكونوا متقاربين جدّا .

الألوان (ملابس وإضاءة): متباينة: ملابس الممثّلين مختلفة (أزرق فاتح (الهدوء و السكينة)، (بني فاتح وأبيض، أسود)، يساعد في تمييز الشّخصيات بصريًا.

إضاءة محايدة: تبدو الإضاءة بيضاء أو صفراء فاتحة، ولا تضيف تأثيرًا لونيًا قويًا على المشهد.

مكان الممثّلين على الخشبة:

مقدمة المسرح: يقف الممثّلون الثّلاثة في الجزء الأمامي من خشبة المسرح، يقربهم من الجمهور ويسهّل رؤية تعابيرهم وجوههم.

تمركزون حول الطّاولة البيضاء باعتبارها نقطة مرجعية بصريّة في منتصف المقدمة.

توزيع أفقي: ينتشر الممثّلون بشكل أفقي على جزء كبير من مقدمة المسرح، ممّا يملأ المساحة بصريًا.

تحليل ألوان الملابس

بالنظر إلى المشهد الّذي تظهر فيه ثلاث شخصيات تتفاعل أمام طاولة، يمكننا تحليل ألوان الملابس الظّاهرة:

زوجة توماس الطّبيب: ترتدي فستانًا أزرق فاتحًا.

الطّبيب توماس: يرتدي قميصًا أبيض مفتوح الياقة، وسترة بنية فاتحة، و سروالا بنيًا.

الرّجل على اليمين: يرتدي معطفًا داكنًا (أسودًا).

الأزرق الفاتح: يرتبط بالهدوء، السّلام، الصّفاء، وأحيانًا الحزن أو الرّقة، في سياق المسرحيّة، قد يشير لون فستان زوجة توماس الطّبيب إلى طبيعتها، وحالتها العاطفيّة في هذا المشهد.

الأبيض: يرتبط عادةً بالنّقاء، البراءة، أو الحياد، قد يمثّل قميص الطبيب في المنتصف البساطة أو موقفًا موضوعيًا.

البني الفاتح: يوحي إلى الدّفء، الأرضية، الاستقرار، التّواضع. السّترة والسروال البني يعكسان طبيعة عملية أو تقليدية للشّخصية.

أسود داكن: يرتبط بالجديّة، السّلطة، الغموض، حتّى إلى الحزن.

المعطف الدّاكن الأسود لبيتر يشير إلى شخصية ذات نفوذ، شخصية جادّة، شخصية تحمل أخبارًا سيّئة، تلعب دورًا مظلمًا ظالما في المسرحيّة.

المشهد يظهر سبعة أشخاص يقفون على خشبة المسرح أمام ستارة خلفية، يمكننا تحليلها مع التّركيز على العناصر المطلوبة: ثّماني شخصيات يقفون في صفّ واحد تقريبًا في منتصف مقدّمة المسرح، توزيعهم متقارب، ولكنّه يسمح برؤية كلّ شخصيّة بشكل منفصل.

الألوان (الملابس، الإضاءة، الخلفية): تنوّع في ألوان الملابس.نلاحظ اللّون الأبيض (قميص)، البني (سترة، بنطلون، معطف)، الأسود (سترة)، الأزرق الفاتح (فستان)، والأخضر (وشاح). لا يوجد نمط لوني موحّد، يشير إلى شخصيات فرديّة بخلفيات أو أدوار و أهداف متقاطعة مختلفة.

الإضاءة: منتشرة بشكل عامّ على المجموعة، مع تركيز أكبر في المنتصف. لون الإضاءة أبيض أو أصفر فاتحًا (يدل على المرض: مرض الشّخصيات الطّماعة، الحمّامات، المجتمع...)

الخلفية: ستارة سوداء أو رماديّة داكنة، يساهم في تركيز الانتباه على الممثّلين. يوجد جزء علويّ من الخلفية بلون أحمر داكن.

الوقفة (لغة الجسد الثّابتة): معظم الشّخصيات يقفون بشكل مستقيم، ومواجهين للجمهور.

توماس يتقاسم وقفته مع الجمهور، ليُشركه في السّماع، والحكم، يقف وسط الخشبة عكس، مقابله صاحب السّواد(هوفستاد) الّذي يعطي ظهره للجمهور ويخفي سواد أفعاله بظلمة لباسه، بل أنّه لا يعطي للجمهور اعتبارا، أومكانة، يخفي وجهه، وحقيقته، قدميهما في مواجهة بعضهما البعض (الصراع).

شخصان على اليسار يميلان قليلاً إلى الأمام (هورستر وبيتر)، فهل ميلهما يرمز إلى تبعيتهما، عكس شموخ توماس.

كاترين: في المنتصف، جالسة، تكتم غيضها، وحزنها بوضع يديها على فمها لردّه، فهل لإخفائه، أم لكسب تعاطف الجماهير.

بيتر: يحمل عصا، يتّكئ عليها قليلاً، وينظر باستهزاء وتجرؤ، واحتقار إليها، وهو يعتمد على عصاه؛ الممثّلة للسّلطة، في مواجهة للجمهور، و تحدٍّ له، وأنّه منتصر بدعم الدّعاية الإعلاميّة له، وتوجيهها بطريقة غير مباشرة من طرفه؛ والممثّلة في (هوفستاد، بيلنج، أسلاكسن)، والشعب المساند له.

الأكسسوارات والدّيكور: عصا يحملها بيتر على اليسار. لا يوجد ديكور بارز آخر.

الأضواء و الألوان: "تطلق كلمة إضاءة على إنارة المسرح وفقا لنظام مدروس وهدف معين، وينتج هذا السّحر من خلال الإضاءة، والمناظر "[1] وهذا الأخير الذي شكّلته إضاءة مسرحيّة "عدوّ الشّعب" المعبّرة عن المواقف و الزّمن.

الضّوء الأسود: يقول الله عزّوجلّ في كتابه الكريم:"فَأَمَّا الَّذينَ أسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إيمَنُكُمْ،"[2] نجد الأسود يرتبط بالوجه ممّا يحيل إلى سواد العالم من سوء أعمال البشرية، ونجد المسرحيّة تبدأ تسليطها على الضّوء الأسود فالمخرج لم يستعمله لغاية جمالية فقط تبهر جمهوره للمشاهدة، وإنما له غايات دلالية محددة "[3]

الضّوء الأبيض: هو ذلك الانعكاس الّذي يبعث التّفاؤل والنّقاء، والمحبّة والسّلام، فهذا الضّوء له دلالات تجعل النّفس تستريح؛ رغم ما يعيشه الفرد من آلام.

اللّون الأزرق :" أخذ العديد من الدّلالات، وهو من الأضواء الّتي يميل صاحبها إلى الهدوء، وفي موضع آخر يعدّ من الأضواء الّتي تدلّ على التّمييز والشّعور بالمسؤولية والإيمان"[4]

من هنا يحمّل المتفرّج إدراك معنى المسؤولية، وتحمّل نتائجها؛ على أن تكون ملؤها اطمئنانا، وراحة وإيمان فإن ظهرت هاته النّتائج بين الشّعوب وبين المجتمعات يصلح كلّ شيء.

الموسيقى والأصوات: "الموسيقى عنفوان العرض المسرحيّ، خصوصا إذا كانت مرجعياتها عالميّة، كلاسيكية، أو محلية، وهي بذلك تساعد المخرج في دعم الصّورة الإيقاعيّة للعرض الّتي ستعطي فيما بعد قدرة المحاكاة الحقيقيّة، أو الصّدى الحقيقيّ للموسيقى الدّاخلية للعرض المسرحيّ،"[5]

أصبحت الجملة الموسيقية هي الجملة الأساسية في العرض متزاوجة مع الحركة، والمواقف، والكلمات.

1- محمد، حامد علي، الاضاءة المسرحيّة، مطبعة الشعب-بغداد ص 8

2- سورة آل عمران الآية 106

3- صديقة، معمر، شعرية الألوان في النص الشعري الجزائري المعاصر، فترة 2007، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010، ص 104.

4_بتصرف: ابتسام مرهون الصغار جمالية التشكيل اللوني في القران الكريم،ص 342

5-البشير ضيف الله المسرح الجزائري المعاصر ورهانات التلقي مجلة جامعة الزيتونة الاردنية للدراسات الانسانية والاجتماعية المجلد (2) الاصدار(3) 2021 ص58

الألوان : اللّون الأسود : إنَّ اللّون الأسود ذو حضور واضح في المسرحيّة، وهو يرتبط بالشّؤم والدّمار والظّلام، وهذه السّيطرة للّون الأسود، إنّما انعكاس للواقع الدّال على القهر، والحزن والاستبداد، و التسلط، اللون الأسود يحمل عمقا دلاليا لمعنى التشاؤم، والظّلام، والانطماس والخفاء و الجفاء.

اللّون الأبيض : إنَّ اللّون الأبيض ارتبط بـــ : الاستقرار، الصّمت، الأمن، السّلام، التّوازن، الهدوء، وكلّ هذه المعاني، والأمور تتوفّر في الوطن، والبيت وعلى الرّغم من أنَّ هذا اللّون محبّب للقلوب، يبعث على الأمل والتّفاعل والصّفاء والتّسامح، ويبعث على الوّدّ والمحبّة .

اللون الأحمر : هذا اللّون نجده في ملصق المسرحيّة، يرمز عادة إلى الحرب، الدّمار، النّيران، الدّماء، الحركة، العاطفة، الحبُ في بعض الأحيان على أنّ" اللون الأحمر ارتبط منذ القدم بدلالة غلبت عليه وهي الإيماء إلى لون الدّم، وما يعني من الصّراع والقتل والموت، والثّورة والحرب."[1]

الماكياج: منعدم تماما، حتى نرى أنّ الشّخصيات متقاربة في السّن، مثال توماس الطّبيب وصهره، لا نلحظ الفارق في السّنّ بينهما، ، أو طريقة حركة ومشي صهره؛ الأكبر منها، أم أنّ المخرج يؤكّد لنا المشكل، والموضوع المعالج ليس فارق السّن و تأثيره على النّضج و الوعيّ المجتمعيّ، بل هي مبادئ وذهنيات شبّ عليها كلّ واحد، مثل أبناء توماس الّذين ربّاهم على النزاهة والحقيّقة، بل قال أنّه سيغادر قريته بسبب فساد مجتمعه، وقالت ابنته أنّها ستعّلم الأطفال في مدارس خاصّة، وتلقّنهم الحقيقة، وليس الكذب، وهذه إشارة أخرى من المخرج إلى ضرورة تغيير المناهج التّربويّة لمدارسنا.

مكان الممثّلين على الخشبة: يقفون في منتصف مقدّمة الخشبة، وهذا يشير إلى أهمية المجموعة في المشهد، والعمل المسرحيّ.

تحليل المنهج الإخراجيّ المحتمل:

التّركيز على المجموعة: وقوف ثمّانية أشخاص في صفّ واحد؛ يوحي بأهمية المجموعة كوحدة في هذا المشهد، قد يكون المخرج مهتمًا بتقديمهم كجزء من المجتمع، أو قوّة جماعية.

بساطة بصرية: الخلفية الداكنة والدّيكور القليل يوجهان الانتباه إلى الممثّلين وملابسهم ووقفتهم، قد تشير هذا إلى أسلوب إخراج يركّز على الشّخصيات وتفاعلاتهم (في مشاهد أخرى) بدلاً من الإبهار البصريّ.

الشّخصيات: وقوفهم بشكل مواجه للجمهور لحظة تقديم للشّخصيات، أو نهاية مشهد، حيث يتمّ إظهار المجموعة بأكملها.

وجود عناصر واقعية ورمزيّة: تنوّع ألوان الملابس، ووقفة كلّ شخصيّة؛ قد يشير إلى محاولة لتمثيل أفراد مختلفين داخل المجموعة (واقعية)، تحمل الألوان والتّرتيب دلالات رمزية أعمق.

عناصر قد تشير إلى تأثير منهج ستانسلافسكي (بشكل ضعيف):في تنوّع ألوان الملابس ووقفة كلّ ممثّل: يشير هذا إلى محاولة لإظهار شخصيات فردية ذات دوافع وحالات داخلية مختلفة، ما يتوافق مع تركيز ستانسلافسكي على سيكولوجية

1-طاهر محمد هزاع الزاوهرة ، اللون ودلالته في الشعر ، دار الحامد للنشر والتوزيع ، الاردن ، ط1 ، 2008، ص 111.

الشّخصية، التّركيز على الممثّلين في مقدّمة المسرح: يهدف إلى خلق اتّصال مباشر مع الجمهور وإشراكهم عاطفيًا بالشّخصيات.

عناصر قد تشير إلى وجود منهج بريخت وغروتوفسكي (بشكل ضعيف): بساطة الخلفية والدّيكور: تفسّر على أنّها محاولة لكشف الآليات المسرحيّة، وعدم تشتيت انتباه الجمهور عن القضايا المطروحة، ما يتوافق مع أهداف بريخت، ورؤية غروتوفسكي الإخراجية، زد على ذلك تعدد الأفكار و المواضيع المطروحة بين السياسة و البيئة والصّحة والمدرسة...

وقوف المجموعة في صفّ واحد: قد يهدف إلى إظهارهم كنموذج أو يمثلون قوّة اجتماعية معينة بدلًا من التّركيز على العلاقات الفردية المعقّدة (فكرة اللابطل) فالكلّ أبطال عند بريخت.

لذلك يصعب تحديد المنهج المطبّق: لأنّ طبيعة المسرحيّة تعتمد بشكل كبير على طبيعة النّصّ المسرحيّ نفسه، لأنّ بعض النّصّوص تكون أكثر ملاءمة لأحد المناهج عن الآخر. (فنصوص إبسن أقرب إلى ستان سلافسكي وغروتوفسكي منه إلى بريخت)، لأنّه منهج واقعيّ، نفسيّ (ستانسلافسكي) بشكل مبسّط في محاولة إظهار شخصيات فردية.

وقد كتب ستانسلافسكي عن مسرحية (عدوّ الشّعب) "عندما كنت أعمل على دور ستوكمان، كان حبّ ستوكمان وتوقه للحقيقة الأمر الّذي أثار اهتمامي بالمسرحيّة وبدوري فيها. لقد كان الحدس، والغريزة، ما جعلاني أفهم الطّبيعة الدّاخلية لشخصية إبسن، بكلّ خصوصياتها، وطفولتها، وقصر نظرها، فهي الّتي ألقت الضّوء على العمى الدّاخليّ عند ستوكمان حيال الشّرور الإنسانيّة، وعلى موقفه تجاه زوجته وأطفاله، وعلى حبوره، وحيويته. لقد وقعت تحت سحر شخصية ستوكمان، الّذي يجعل كلّ أولئك الّذين يحتكّون به ويتعرّفون عليه أناساً أفضل وأنقى، ويظهر الجوانب الأفضل من طبائعهم أثناء حضوره.

لقد كان حدسي الّذي أوحى لي بمظهر ستوكمان الخارجيّ، الّذي تكون بصورة طبيعية من عمق هذا الإنسان: فقد اتّحد جسد الواحد وروحه؛ بالآخر عضوياً، ستوكمان وستانسلافسكي. وبمجرد أن نظرت في أفكار ستوكمان وهمومه، تبدّى أمامي قصر نظره من تلقاء نفسه، رأيت انحناءة جسمه نحو الأمام، ومشيته السّريعة، الأصبعين الأوّل والثّاني مشدودين إلى الأمام عفوياً وكأنّهما يرميان للكبس على مشاعري، وكلماتي، وأفكاري لتنطلق باتجاه روح ذلك الرّجل نفسه؛ الّذي كنت أتحدّث إليه ".

لكن توماس من جهة أخرى يعتبر عدوّ نفسه وعدوّ الشّعب بعقدته النّرجسية "في الفصل الرّابع، بينما كان توماس ستوكمان يحاول كسب نصرة الأهالي، جاوز حدّه ففاه بكلام صادم، حيث أسهب في التّنديد بمن لا يوافق موقفه، وعدّ نفسه الوحيد الّذي يمكن أن ينقذ المدينة ممّن يستغلون خيراتها دون وجه حقّ. وهو خطاب شعبويّ نجد صداه اليوم عند أكثر من قائد، يقول أنا وبعدي الطّوفان." فالظّاهر أراد أن يعظّم نفسه فقط، بأنّه الأقوى و لم يتصرّف لنفع النّاس، إنّه التّكبر الملازم للأطبّاء، وأنّهم دوما على صواب، فالجميع يحتاجهم، وهم لا يحتاجون لأحد، لأنهم دوما في موقف قوة،و المريض عاجز، ضعيف أماهم ينتظر علاجهم ونجدتهم ،كلامهم غير القابل للنّقاش.

فعلينا ألا نغفل أنّ توماس طبيب بشريّ وليس طبيبا اجتماعيا، فعلينا ألا نجبر غيرنا بالاقتناع بما نؤمن به و نلزمهم ذلك، بل علينا أن نوضّح لهم الفكرة، ونتركهم يختارون، وإذا أرت أن يتبنوا فكرتي علينا أن أوفر لهم ما يدعوهم لذلك ويحميهم. فحقيقة أنّه عدو نفسه و أسرته، لأنّه لم ولن يرحمه أحد، كل واحد يتحمّل تبعات أفكاره و أعماله.

بقت النّهاية مفتوحة للنّقاش، غير معروفة وهذا منهج بريخت الثّوريّ الملحميّ.

فائدة الدّمج بين هذه المنهاج:

قد يكون الهدف من دمج المناهج هو خلق تجربة مسرحية أكثر تعقيدًا وثراءً، تجمع بين الانخراط العاطفيّ والتّفكير النّقديّ، تسمح للجمهور بالشّعور بتجربة الشّخصيات، وفهم دوافعها، وفي نفس الوقت تحليل تجاربها، وتقييمها في سياق اجتماعيّ وسياسيّ أوسع.

في النّهاية، تطبيق هذه المناهج ليس وصفة جاهزة، بل هو عملية استكشاف إبداعيّ، تتطلّب فهمًا عميقًا لها، ورؤية فنّيّة واضحة لكيفية دمجهما لخدمة النّصّ والعرض وأهدافهما.

فبدون معلومات إضافيّة حول رؤية المخرج، والنّصّ المسرحيّ، وطريقة الأداء الشّاملة، يظلّ تحديد المنهج الإخراجيّ قيد التّخمين بناءً على العناصر المرئية الثّابتة، فمن الممكن أن يكون هناك مزيج من الأساليب، أو التّركيز على جوانب معينة من أحدها دون الالتزام الكامل به.

نهاية العرض، وتحية فريق الممثّلين مع المخرج للجمهور، تعكس تقدير واحترام له، ولمكانته (الجمهور)، حتّى رئيس البلدية نزع قبّعته الّتي كان يعتمرها ليبيّن أنّه عاد للشّخصيته الحقيقة، وأنّه جزء من الجمهور، ورجع إليه، حمل عصاه، و لم يشر بها إلى أحد .

المخرج حيدر بن حسين على يمين الصّورة؛ يطوّق عنقه بوشاح أخضر كعادته بألوان مختلفة، وفي هذه المرّة باللّون الأخضر، يرمز لوطنيته ، وحبّه لوطنه، و أصالته الّتي لا نشكّ فيها

وفي طرف الصّورة (أقصى اليسار) ممثّل شخصية توماس في مقابل أوّل اليمين المخرج، وأنّه مع المخرج يمثلان عمودا العمل المسرحيّ إخراجا و تمثيلا.

الخـــــــــاتـــــــمة:

من خلال هذه التّجربة التّحليلة النّقديّة الممتعة لمسرحية "عدوّ الشّعب"، الّتي أخرجها حيدر بن حسين "، إنّها دون أدنى شكّ غير متعبة، بل تشعرك بالمتعة وأنت تغوص في أغوار نفسيته، غير مُبال، حُرّ في قراءة، وتأويل ما جادت به قريحته، خاصّة أنّها اتّسمت بمجموعة من الفنّيّات الإخراجيّة الجماليّة، جعلت منها عالما متميزا، ومنفردا، لأنّها جمعت أكثر من مدرسة إخراجيّة، كلّ واحدة أكملت الثّانية، وسدّت نقائصها، من هنا كانت وجهة للدّراسة والبحث أبت إلا أن تستفيض بكثير من الثّمرات والنّتائج أهمها :

– النّصّ المسرحيّ خطاب مكتوب المقروء، بينما العرض المسرحيّ يمثّل تحوّل المكتوب المقروء إلى لغة منطوقة، بأساليب إخراجيّة مختلفة .

– العلاقة بين النّصّ المسرحيّ والعرض المسرحيّ علاقة وطيدة، إذ أنّ نجاح هذا الأخير بتوقّف على نجاح النّصّ المسرحيّ من باب تحصيل الحاصل.

– اتّخذت شخصيات المسرحيّة أبعادا مختلقة: سياسيّة، اجتماعيّة، دينيّة.... كلّ هذا من أجل إبراز أفكار كاتبها .

– حيدر بن حسين انتقى شخصيات المسرحيّة بصورة جيّدة، فلم يكن اختياره اعتباطيا، بل قد طابقت الشّخصيات دلالتها ودورها في المسرحيّة.

– ارتبطت شخصيات المسرحيّة بالمكان، من خلال حركاتها، الأضواء، وسير الأحداث، فقد تعدّدت الأمكنة في هذه المسرحيّة، لأنّها استدعت انتقال أشخاصها من مكان لآخر.ومن زمن إلى آخر...

– هذا التّعدّد في الأمكنة، كان هدفه إظهار العلاقة بين المكان والشّخصيات، فارتبطت هذه الأمكنة بأحاسيس ومشاعر الشّخصيات .

ومن كشف كلّ هذه الأسرار هو رؤية حيدر بن حسين الإخراجيّة

تعدّ الموسيقى، الإضاءة، أصوات الممثلين ونبرتهم الجانب الّذي يساعد المشاهد؛ والمتلقي لفهم مغزى المسرحيّة، حركات إيماءات ساهم في تحليل الدّيكور، السّينوغرافيا المشيرة لذلك.

وهكذا يبدو لنا أهمية فهم والإلمام بالمناهج الإخراجيّة؛ من خلال كشف الدّلالات الغامضة في النّصّ، لإخراج العرض ورؤية نتائجها على المتلقي .

تبقى هذه الدّراسة محاولة متواضعة، تضاف إلى مجال النقد الرّحب أمام الباحثين؛ للتنقيب عن كنوز أخرى ربما يكون البحث قد أغفل بعضها.

الـــمـــلاحـــق

ملخّص المذكّرة :

إنَّ الاندماج، التّغريب، المسرح الفقير أدوات إخراجيّة يستعملها المخرج؛ ويوظّفها لإنجاح عرضه المسرحيّ، الّذي يهدف إلى التّغيير، والبناء، والثّورة على الفساد.

نذكر المسرح العربي، ونخصّ المسرح الجزائريّ فمسرحية " عدوّ الشّعب "لإبسن" الّتي اقتبسها حيدر بن حسين، الّتي قمنا بمحاولة نقدية لعرضها، لاستشفاف الأسس الإخراجيّة لستان سلافسكي، وبرتولد بريخت، وغروتوفسكي في عرضها، كونها مسرحية واقعيّة، اجتماعيّة، سياسيّة، رمزيّة .

الكلمات المفتاحية : عدوّ الشّعب.

الواقعيّة، الاندماج ، التّغريب ، المسرح الفقير ، المصلحة، السّلطة، البيئة، الصّحة.

الـــــــــتّـــــــرجـــــمـــــة:

Abstract:

Directors utilize techniques such as immersion, alienation, and poor theater as key tools to craft successful theatrical productions. These performances often strive for social change and constructive development, aiming to challenge corruption.

In the realm of Arab theater, particularly Algerian theater, Haider Ben Hussein's adaptation of Ibsen's "An Enemy of the People" stands out. Our critical analysis of this play seeks to uncover the directorial principles of Stanislavski, Brecht, and Grotowski as they are reflected in its staging, considering its nature as a work that is realistic, social, political, and symbolic.

Key words: An Enemy of the People,

Realism, Engagement, Alienation, Poor Theater, purification, Benefit revolution, Authority, Environment, Health.

ملصق المسرحيّة:

قائمة المصادر والمراجع:

*القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

اوّلا: المصادر

1 -مسرحية "عدوّ الشّعب" لهنريك إبسن ترجمة: فؤاد عبد المطلب - إبراهيم رمزي (اقتباس و إخراج حيدر بن حسين).
2-CONSTANTIN Stanislavski _ Ma vie dans l'art_ traduction de NINA Gourfinker et Leonchangerl _ Edition 1934_ PARIS
3- ستان سلافسكي ، إعداد الممثّل ، ترجمة محمد زكي العشماوي ، محمود مرسي ، راجعه دريني خشبة ، 1973 .
4 - برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر، جميل ناصف، عالم المعرفة، بيروت، لبنان
5- غروتوفسكي، جيرزي، نحو مسرح فقير، تر، كمال قاسم نادر، بغداد، دار الحرية للطباعة، 1982

ثانيا:المراجع باللّغة العربيّة .

6 - أحمد زكي، الإخراج المسرحيّ، دراسة في عبقرية الإبداع، المدارس و المناهج، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1989
7- ابتسام مرهون الصغار جمالية التشكيل اللوني في القران الكريم.
8 – أريك بنتلي، المسرح الحديث، دراسة في الدراما ومؤلفيها ج. 1 -2 ، ترجمة محمد عزيز رفعت؛ مراجعة أحمد رشدي صالح ،الدار المصرية للتأليف و الترجمة، مطبعة لجنة اللسان العربي
9-أسعد عبد الرزاق، سامي عبد الحميد ، دروس في أصول التمثيل ، مطبعة جامعة بغداد ،مطبعة الشعب ، بغداد 1976
10-البشير ضيف الله المسرح الجزائري المعاصر ورهانات التلقي مجلة جامعة الزيتونة الاردنية للدراسات الإنسانية والاجتماعيّة المجلد 1 الإصدار(3) 2021 .
11 - بدري حسون ،سامي عبد الحميد، مبادئ الإخراج المسرحيّ، وزارة التّعليم و البحث العلمي ، بغداد 1980
12 - تامارا سورينا، ستان سلافسكي وبريخت، تر، ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثّقافة، المعهد العالي للفنون الدرامية، ج .ع . السورية، دمشق 1977.
13 - رشاد رشدي ، نظرية الدّراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة ، بيروت، 1975
14- روبرت بروستيان، المسرح الثوري ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي، الهيئة المسرحيّة العامّة للتأليف و النشر
15 - صديقة، معمر، شعرية الألوان في النّصّ الشعري الجزائري المعاصر، 2007، بحث مقدم لنيل ش ماجستير، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010
16 - طاهر محمد هزاع الزاوهرة ، اللون ودلالته في الشعر ، دار الحامد للنشر والتوزيع ، الاردن ، ط1 ، 2008، ص 111.
17 - علي عقلة عرسان، سياسة في المسرح، (دراسة) منشورات اتحاد الكتّاب، دمشق، دار الأنوار العربي للطباعة، 1987
18 – عثمان عبد المعطي ، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحيّ دار غريب للطباعة و النّشر 2010
19 - قيس الزبيدي ، مسرح التغيير ، مقالات في منهج بريخت الفنّيّ ، اختيار و مراجعة، قيس الزبيدي ، دار ابن رشد ،1978
20 - كمال عيد دراسات في الأدب و المسرح ، الدار المصرية للتأليف و الترجمة 1996، المطبعة العربية .
21 - محمد، حامد علي، الإضاءة المسرحيّة، مطبعة الشعب-بغداد
22 - محمد غنيمي هلال ، في النقد المسرحيّ ، دار النّهضة ، مصر للطبع والنّشر ، العجالة ، القاهرة ، رقم 1955
23 - محمد زكي العشماوي ، المسرح أصوله واتجاهاته، دار المعارف ، بيروت ، لبنان.
24 - محمد غنيمي هلال ، في النقد المسرحيّ ، دار النّهضة ، مصر للطبع والنّشر ، العجالة ، القاهرة ، رقم 1955
25 - مؤلف مجهول، تكنيك الممثّل عند كروتوفسكي، تر: مجيد حميد جاسم، مجلة الاقلام (بغداد: العدد الرابع، الخاصّ (نيسان- مايس، 1983)

ثالثا: المراجع المترجمة.

-باتريس بافيس، معجم المسرح ترجمة ميشال وحطار، مراجعة نبيل ابو مراد، ط1، بيروت، شباط، لبنان، بناية بين النهضة، شارع البصرة، 2015.
- كاترين ليزايتون، مسرح مايرخولد وبريخت، تر، فايز قزق ، منشورات وزارة الثّقافة، المعهد العالي للفنون الدّرامية ، 1997

رابعا: المعاجم والقواميس.

-إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحيّة، دار الشعر، القاهرة، مصر، دط، 1970.
-باتريس بافيس ، معجم المسرح ترجمة ميشال وحطار، مراجعة نبيل أبو مراد، ط1، بيروت، شباط، لبنان، بناية بين النهضة، شارع البصرة، 2015.

خامسا: البحوث والدراسات الجامعية.

- سنوسية باحفيظ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري، مذكرة لنيل الدّكتوراه، في ميدان اللغة والأدب العربي، إشراف الأستاذ : ميراث العيد، جامعة وهران ، 2012/2011.
- سعسع خالد، تجليات فن التّمثيل الملحمي في المسرح الجزائري، تجربة قدور النعيمي أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب واللغة العربيّة، إشراف الأستاذة : الزاوي فتيحة، جامعة وهران، 2014/2013.

المصادر والمراجع

سادسا: المجلات والدوريات العلمية.

- البشير ضيف الله، أستاذ النقد المعاصر، جامعة يحيى فارس، المسرح الجزائري والمعاصر ورهانات التلقي، مجلة جامعة الزيتونة الأردنية للدراسات النسانية والاجتماعيّة، مجلد2، الاصدار3، 2021.
- أحمد عثمان، قناع البراختية، دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكية إلى فروعه الأصلية، مجلة فصول، م2، ع 3، أفريل ماي جوان، 1982
- فصول مجلة النّقد الأدبي، المسرح واتّجاهاته وقضاياه، المجلد 2، ع3، أفريل ماي جوان،1982.
- جريدة الشروق 2016/04/06

سابعا: المواقع الإلكترونية :

- المسرح الوطني عزالدين مجوبي يعرض عدوّ الشّعب الجزء الأوّل والثّاني على اليوتوب :
https://www.youtube.com/watch?v=lgYeSsbOIOo&t=1402s
https://www.youtube.com/watch?v=3QE6gWRcUwA

- الممثّل مصطفى صفراني يعلق على المسرحيّة : https://www.youtube.com/watch?v=GK9f3v_e2lg&t=19s

- المسرح العالمي : إيسن رائد الكسرح الحديث - إيسن رائد الدراما الواقعية، أحمد صقر،01 نوفمبر 2019
https://www.facebook.com/269105956441468/photos/a.277374745614589/1129751747043547/?__rdr

- المسرح الوطني الجزائري محي الدين بشطرزي ،2024/12/29 - 2018/09/03

- المركز الثّقافي الجديد مغنية تلمسان على الفايس بوك 2016 :
https://www.facebook.com/profile/100064691829381/search/?q=%D8%B9%D8%AF%D9%88%20%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%A8%20&locale=ka_GE

- يومية المساء الجزائرية : 2016/03/23 ، دليلة مالك

- الهيئة العربية للمسرح :هنريك إيسن الأب الشرعي للحداثة في المسرح المعاصر، سعدي عبد الكريم 2017/03/12
https://atitheatre.ae/2017/03/

- صحيفة العرب : عدوّ الشّعب مسرحية تعالج قضايا بيئية راهنة، أبو بكر العيادي، 2020/09/28

ثامنا: الحوارات واللّقاءات :

- حوار مع المخرج حيدر بن حسين.

فهرس المحتويات

مقدمّـــــــة	
الفصل الأوّل: بين الاندماج و التّغريب	11
المبحث الأوّل: الاندماج عند ستان سلافسكي	
المبحث الثّاني: التّغريب عند برتولد بريخت	19
المسرح الفقير عند جيرزي غروتوفسكي	29
الثّالث الثّالث: دراسة تحليلية مقارنة بين المنهجين	33
الفصل الثّاني – دراسة تطبيقية "عدوّ الشّعب" لإبسن اقتباس وإخراج حيدر بن حسين	
هنريك إبسن و أعماله	41
شخصيات مسرحية عدوّ الشّعب	47
ملخص مسرحية عدوّ الشّعب	43
الصراع – تحليل ونقد	45
حيدر بن حسين ورؤيته الإخراجية	46
تحليل صورة ملصق العرض المسرحيّ " عدوّ الشّعب"	47
تحليل مقارنة ونقد مشهد 1 وإسقاط المناهج الإخراجية الموظّفة	50
تحليل ونقد مشهد 2 وإسقاط المناهج الإخراجية الموظّفة	
تحليل ونقد مشهد 3 وإسقاط المناهج الإخراجية الموظّفة	
تحليل ونقد مشهد 4 وإسقاط المناهج الإخراجية الموظّفة	
فوائد وثمرة الدّمج بين هذه المناهج	
نهاية العرض المسرحيّ وتحية فريق العمل للجمهور	
الخاتمة	64
الملاحق	66
قائمة المصادر والمراجع	68
فهرس المحتويات	70