

قسم الفنون

- شهادة مصادقة مطبوع بيداغوجي الأمالي الموسوم بـ: " فنُّ الإخراج دروس، موجّه لطلبة السنة الثانية ليسانس، تخصص دراسات مسرحية.
- ❖ إعداد الدكتور: بسدات عبد الصمد أستاذ محاضر جامعة مستغانم

مصادقة عميد كلية الأدب العربي والفنون	مصادقة رئيس المجلس العلمي لكلية الأدب العربي والفنون	مصادقة رئيس اللجنة العلمية قسم الفنون	مصادقة رئيس القسم
			

الموسم الدراسي 2025 / 2026.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

People's Democratic Republic of Algeria

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministry of Higher Education and Scientific Research

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم

University of Mostaganem - Abdelhamid Ibn Badis

كلية الأدب العربي والفنون

Faculty of Arabic Literature and Arts



UNIVERSITE
Abdelhamid Ibn Badis
MOSTAGANEM

الرقم: 237 / ان ع ب ت / ك.أ.ع.ف.ج.م/2025

مستخرج من محضر المجلس العلمي الدّورة العادية رقم:1

المنعقد بتاريخ: 2025/11/27

- صادق المجلس العلمي على تعيين خبيرين لتقييم المطبوعة البيداغوجية بالأماي، الخاصة بالدكتور بسدات عبد الصّمد، في مادة فنّ الإخراج. دروس موجّهة لطلبة السنة الثّانية ليسانس، تخصص دراسات مسرحية.



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

People's Democratic Republic of Algeria

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministry of Higher Education and Scientific Research

جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم

University of Mostaganem - Abdelhamid Ibn Badis

كلية الأدب العربي والفنون

Faculty of Arabic Literature and Arts



UNIVERSITE
Abdelhamid Ibn Badis
MOSTAGANEM

الرقم: 232 / ن ع ب ت/ك.أ.ع.ف.ج.م/2025

شهادة مصادقة المطبوعة البيداغوجية الأمالي الموسوم بـ: " فنُّ الإخراج دروس،
موجّه لطلبة السنة الثانية ليسانس، تخصص دراسات مسرحية.

- بعد الاطلاع على التقريرين الإيجابيين، صادق المجلس العلمي على اعتماد المطبوعة البيداغوجية الأمالي الخاصة بالأستاذ: د. بسدات عبد الصمد، مادة: فنُّ الإخراج، دروس، موجّه لطلبة السنة الثانية ليسانس، تخصص دراسات مسرحية.





الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم



قسم: الفنون

شعبة: فنون العرض

الدكتور: بسّات عبد الصّمد



المطبوعة البيداغوجية (آمالي) ضمن متطلبات الترقية لدرجة الأستاذية

الخاصة بدروس مادة: فن الاخراج

المستوى: السنة الثانية ليسانس

التخصص: دراسات مسرحية

السنة الجامعية: 2026/2025

السيد العميد	رئيس المجلس العلمي	رئيس اللجنة العلمية	رئيس القسم
			

تأتي هاته المصاحفة البيداغوجية الخاصة بمادة "فن الإخراج"، لكي تكون سنداً علمياً، معرفياً ومنهجياً لطلاب السنة الثانية ليسانس "دراسات مسرحية"، سواءً على المستوى البحثي الخالص أو الممارسي، علماً أنّ المسرح بشقّي أنواعه وأشكاله وألوانه، ومنذ ظهوره وفي كل زمان ومكان، احتاج إلى "منسق"، أي شخص أو مجموعة أشخاص مكلفين بتنظيم عناصر العرض بحيث يكتسب تماسكاً كافياً ليصبح مفهومًا للمشاهد، والهدف هنا هو أكثر من ذلك، وهو استجواب الإخراج كمفهوم، وتطوره عبر التاريخ، لاستخلاص فنيّاته عبر تطوره في حدّ ذاته، باعتباره نشاطاً عملياً أساسياً يتمثل في حل المشاكل المادية و اللاماديّة المختلفة التي تنشأ عند تجسيد أي عمل درامي من خلال العرض المسرحي، انطلاقاً من إرهاباته الأولى، و عبر المذاهب الأساسيّة التي وضعت له حجر الأساس لبعثه في حُلل وأشكال، و فنيّات مختلفة، بالتالي هو تتبّع لفن الإخراج قبل و أثناء و بعد ظهور مفهوم الإخراج، وذلك عبر نماذج إخراجيّة منتقاة بعناية فائقة، يستفيد منها الطالب، باعتبار فن الإخراج من المواد الأساسيّة في مسار الطالب المتخصّص في المسرح عموماً.

من الأهمية بمكان أن يلمّ الطالب المقبل على أي تخصص في مجال المسرح بمعارف أساسية تخص هذا المجال، خاصة إذا كان ما سيدرسه هو فن الإخراج باعتباره فنا يخوض في كل عناصر العرض المسرحي، بالتالي فالعملية الإخراجية فنٌّ قائم بذاته وحجر الزاوية لأي عرض مسرحي بمختلف أشكاله ومضامينه، تاريخها غني وثرى بمختلف التجارب التي تطوّرت من خلالها حتى قبل ظهور المصطلح (الإخراج) لما هو عليه الآن أو بالأحرى منذ مرحلة ما يسمى بالمسرح المعاصر. علماً أن تاريخ المسرح العالمي هو تاريخ طويل يمتد من القرن السادس قبل الميلاد إلى يومنا هذا، الأصل فيه المسرح الإغريقي العتيق الذي حمل معه بوادر وارهاسات العملية الإخراجية حيث كانت توظّف فيه أهم عناصر العرض مذ ذاك مثل الديكورات (في حالاتها الأولى) والأزياء كما الموسيقى والغناء، الأقتعة، وكل هاته العناصر كان يجب ترتيبها وتنظيمها، وفي هذه المرحلة لسنا بصدد تتبع أصول العملية الإخراجية في المسرح كنشاط ينسق عناصر العرض ويوحدها. لأنّ المسرح احتاج في كل زمان ومكان إلى "منسق"، شخص أو مجموعة مسؤولة عن تنظيم عناصر العرض بطريقة ما تمنح العمل الفني وحدة كافية ليكون مفهوماً لدى المشاهد، علماً أنّ ((العملية الإخراجية)) تطوّرت من خلال مراحل مفصلية حتى قبل ظهورها انطلاقاً من المسرح الإغريقي و من ثمة الروماني مروراً بالمسرح القروسطي ، مسرح عصر النهضة، مسرح القرنين 17 و 18 م ، حتى ظهور المسرح الواقعي في القرن 19م، ثم تطوّرت العملية في القرن العشرين أو ما يسمى بالمسرح المعاصر وعليه يعتبر فن الإخراج أوركسترا لها قائدها يشار إليه باسم المخرج إلا أن الفرق بين الأوركسترا الموسيقية والعرض المسرحي يكمن في أن طبيعة هذا الأخير تركيبية، باعتباره مكوناً من عدّة فنون تتكامل فيما بينها لتعطينا عرضاً مسرحياً، ومن هنا تظهر حتمية وجود شخص ما

لإدارة كل هاته الفنون، أصبح الآن و مع كل التطورات الهائلة للعروض المسرحية يسمّى مخرجاً، مهمته عملية فنية إبداعية تتعامل مع كل عناصر العرض التي تعتبر أدوات لتحقيق الغاية و هي العرض و منها الممثلون، والمناظر، والملابس، والملحقات، والإضاءة، الموسيقى، المؤثرات الصوتية... الخ، التي سنأتي على تحديدها و تثبيتها لكي تكون لنا سندا فيما ما هو آت ، و نبدأ بالمصطلح في حد ذاته:

1- **الإخراج:** باعتباره مصطلحاً قام بتحديدده جل النقاد والمشتغلين في المجال المسرحي، باللغة الفرنسية

هو *Mise en scène* أما باللغة الانجليزية فهو *Stage directing* وفيه تقول صاحبتا المعجم المسرحي أنه: " مصطلح مسرحي ظهر مع تبلور العملية الإخراجية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر... بالمعنى الواسع للكلمة يدلُّ على تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور وموسيقى وإضاءة وأسلوب أداء. هذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج و تحمل توقيعه."¹ ، أما في معجم المسرح فيقول صاحبه إن الإخراج: " مصطلح حديث العهد، و أنّ تاريخه يعود للنصف الثاني من القرن التاسع عشر. وأما استعمال الكلمة فيرجع إلى العام 1820، ففي ذلك العهد أصبح المخرج المسؤول (الرسمي) عن إدارة العرض وتنظيمه."² والمخرج أثناء العملية الإخراجية نجده يتعامل مع عدة عناصر مكوّنة للعرض المسرحي نذكر منها على سبيل المثال:

2.1 **الإضاءة:** تعتبر الإضاءة أحد العناصر الهامة للمنظومة الفنية التي يتطور من خلالها العرض المسرحي

وعامل هام لإنجاحه عبر التفاعل مع مراحلها وتوظيفها بطريقة مدروسة وواعية من طرف المخرج لبلوغ غاياتها، خاصة الدرامية منها لأنّ متعدّدة الوظائف تتغيّر وسائلها وألوانها بتغير الغايات الفنية والجمالية (المؤثرات البصرية) للعرض المسرحي عبر تفاعلها مع الشخصيات والأزياء والديكور و في النهاية أثر ذلك على سيرورة العرض المسرحي و على المتلقي و بذلك ففوق الإضاءة في العرض المسرحي تكمن في دلالاتها وإيجاءاتها و أثرها على المشهدية، و عليه يمكن القول أنّ الإضاءة المسرحية هي إنارة من

¹ ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، ص: 26.
² باتريس بافيي، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف خطّار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1 2015، ص: 336.

نوع خاص حيث هذه الأخيرة لها وظيفة واحدة ووحيدة و هي إزالة الظلمة و العتمة من بقعة معينة أما الإضاءة المسرحية فهي عمل مدروس خاص بكل عرض له وسائله الضوئية الخاصة من حيث مصدر الإضاءة و نوعه و اتجاهه كذلك اختيار الأماكن المضاء كمية الضوء كما شدته و كثافته مع زمن التركيز على الهدف و اللون المختار للإضاءة و تجانس ذلك مع الشخصية و حركاتها أو الديكور و تغيراته و توزيعه على الركح و في الأخير أثر كل هاته الفواعل الضوئية على المتفرج و قوة إدراكه البصري لما يجري أمامه على خشبة المسرح. أما تاريخياً فقد تطوّرت الإضاءة في المسرح عبر الاستفادة من الطبيعة باعتبار المسارح الإغريقية والرومانية كانت أغلبها مفتوحة وصولاً إلى المسارح المغلقة حيث كانت تضاء من خلال مصابيح نارية أو شموع كبيرة، لكن بعد اختراعات توماس إديسون للمصباح الكهربائي حدثت ثورة في العروض، ثم جاءت بعد ذلك مرحلة التقنيّة وصولاً إلى الإضاءة الرقمية، وبذلك فُتحت الأبواب على مصرعها للإبداع في مجال توظيف الإضاءة الخاصة بالعروض المسرحية، و هذا العمل يقوم به مصمّم الإضاءة بتوجيهات من المخرج لغرض إنجاح العرض عبر عنصر الإضاءة و كمنتهى توزيعه على الركح من خلال ضبطه انطلاقاً من المصدر (الأجهزة) وصولاً إلى الوظيفة الدرامية. أما فيما يخص وظائف الإضاءة المسرحية فيمكن حصرها فيما يلي:¹

1- الرؤية: هي إعطاء المتفرج رؤية واضحة، يشاهد من خلالها تعبيرات الممثلين وحركاتهم..... يوضّح معالمهم ويحدّد أبعادهم. فأزيائهم تمتص جزءاً من هذا الضوء.... فتتسم الرؤية للأشكال بفضل هذا الضوء.

2- تأكيد الأشكال: باستعمال الإضاءة العامة لإنارة مواقع التمثيل نجد أنّ قطع الأثاث والممثلين تبدو تحت الضوء دون معلم واضحة. لذا يجب أن تكون إضاءات خاصة... في حالات ومشاهد معينة لتأكيد أبعادهم وتحديد معالمهم.

¹ محمد حامد علي، الإضاءة المسرحية، مطبعة الشعب، بغداد، 1975، ص: 12-14.

3- الإيهام بالطبيعة: باستعمال الضوء الملون، يمكن تأكيد صفتي الزمان والمكان للعرض المسرحي... ويختلف التأثير أو الإيهام بالطبيعة باختلاف نوع المسرحية، فمنها ما هو كوميدي، تراجيدي، أو ميلودرامي .

4- التكوين: يعتمد التكوين على الاستخدام السليم للضوء الملون الواقع على الأشكال المتحركة على الخشبة، و يتحقق ذلك بتوزيع متكافئ للضوء و اللون... و يظهر التكوين ناجحا نتيجة الضوء الملون الواقع على الشكل في الفراغ بتأثير التباين بين الألوان الدافئة و الباردة و هي الخامة المناسبة لإيجاد التكوين ذي الأبعاد الثلاثة بالمسرح.

5- الجو: من مهام الإضاءة. لخلق الجو المناسب للعرض المسرحي، لتأكيد الجوانب الانفعالية والسيكولوجية التي تتصل بالنص المسرحي.

أما عن مصادر الأجهز، الإضاءة في المسرح فيمكن حصرها فيما يلي:¹

- الكشافات: Spo Lights التي تستخدم في اضاءة مواقع التمثيل، إما في مقدمة أو خلفية الخشبة المسرحية، ومن هذه الكشافات النوع الأسطواني ذو الحجم الكبير أو الكشافات الصغيرة أو ما تسمى Baby spots.

- أمشاط الإضاءة (الإضاءة الفيضية): Strip Lights و منها الأمشاط التي يستخدم عليها شريط اللمبات ذات الألوان الأولية....و تلوين المسرح و كذلك إضاءة البانوراما (إما من الأعلى، أو من الأسفل).

- الشماسي (الإضاءة الفيضية): Flood Lights و تتميز بأنها تعطي اضاءة مشعة (اضاءة غامرة) ذات قدر عال تساعد على تلوين المسرح.

¹ ن . م . ص: 66

- **طراح الضوء: Projectors** و من هذه الأجهزة ما يساعد على تركيز الضوء، و متابعة حركة الراقصين في العروض الاستعراضية، و منها نوع آخر يقوم بوظيفة إعطاء التأثيرات الضوئية كجهاز "ماكاندليس" الذي يقوم بإعطاء تأثير الأمطار و البرق و السحب و غيرها من التأثيرات الضوئية.



2.2- الديكور و الأكسسوار أو الملاحق:

عندما نتحدث عن الديكور، نفكر على الفور في عالم المسرح حيث يُستحضر الديكور المسرحي المبني والمرتب للعمل، الديكور الذي يكتشفه المتفرج ويصفق له عندما يفتح الستار على المسرح. يمكن أن يكون ديكورًا داخليًا دافئًا أو بريًا، يمكن أن يكون فقيرًا أو مُتقنًا، رمزيًا أو واقعيًا، يمكن أن يكون مجرد مساحة وعليه فالديكور هو ذلك الترتيب للأشياء والألوان والأشكال التي تحدد مع الإضاءة مساحة المسرحية بالنسبة للمتفرج. و هو أول شخصية يمكنها الظهور على الخشبة ان جاز التعبير و أول ما يشد و يحفز انتباه المتلقي بصريًا و من خلاله يكون انطباعه الأولي على ما سيحدث على الخشبة، قد يكون مصدر قلق أو عدم فهم او على العكس من ذلك إحساس بالراحة، أمّا بالنسبة للممثل فهو جزء من العرض يتعامل معه و من خلاله في حالتي الزمن و المكان و قد يكون أكثر من ذلك حيث يتحوّل الديكور من وسيلة عرض أو عنصرا من عناصره إلى شخصية تتطوّر من خلالها الأحداث، و عليه نجدته يتطوّر عبر الوظيفة و الجمالية، لذلك هو موجود

مهما كان نوع العرض المسرحي و غايته خلق تلك الوحدة العضوية الموجودة بين الممثل و كل عناصر العرض الأخرى و بذلك هو "كلّ ما هو موجود على الخشبة و الذي يتكوّن منه إطار الحدث بواسطة أدوات صوريّة بلاستيّة و هندسيّة...إلخ"¹ ، هذا الديكور الذي يشكّل الصورة البصريّة العامّة للعرض المسرحي هو كذلك من يحدّد حيّز الأفعال، الفراغات الماديّة المحسوسة كما باستطاعته الإيجاء بالفراغات الوهميّة على الركح حيث يعمل على " أيجاد البيئة المناسبة للموضوع المسرحي الذي وضعه المؤلف ، ومن خلال رؤية المخرج ورؤية مهندس الديكور توضع الخطوط الأولى لهذه البيئة التي سيتحرك الممثل بداخلها"² و مع تطوّر العروض خاصّة مع نهاية القرن التاسع عشر و بدايات القرن العشرين إلى يومنا هذا نجده قد شهد " ثورة كبيرة أدّت إلى تغيير كامل و إصلاح شامل في عمليّة الإخراج في المسرح، فكما هي الحال بالنسبة إلى الملابس و الموسيقى و الأصوات، فإنّ عناصر الديكور تعتبر إشارات و رموز حافلة بالمعاني ثريّة بالدلالات"³ و بالتالي فالديكور هو العنصر الذي يربط المادة بالمعنى أو الدلالة داخل العرض المسرحي و متجاوزا بذلك عمليّة تزيين العرض بل وجوده هو حتما وجودا وظيفيا و عنصرا أساسيا للعمليّة الإخراجيّة كما يعمل على تحقيق الوجود البصري للنص المسرحي الذي يخلق حيّز الفرجة حيث "يمكن للأشخاص الحقيقيين الأحياء - الممثلين- أن يتفاعلوا تفاعلا مقنعا مع صورة بيئية منظمة أو تجريدية إلى حد بعيد. إذ يمكنهم أن يفتحوا أبوابا صورية أو حتى غير موجودة، وأن يتحركوا بحرية بين الكثير من هذه الأشياء الصورية المفترضة ضمن فضاء مسرحي شديد الضيق"⁴ أما عن أنواع الديكور قد يمكن حصرها عموما في نوعين أساسيين هما:

الديكور الذي يوهّم المتلقّي بالواقع: "وهو الديكور بالمفهوم التقليدي، ويهدف إلى خلق صورة مطابقة للواقع من خلال استخدام أغراض مأخوذة من الحياة والإكثار من التفاصيل دون أن تكون كل



¹ باتريس بايس ص 159
² عثمان عبد المعطي: عناصر الرؤيا عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996 ص 160.

³ حادثة إبراهيم، التقنيّة في المسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، 1987، ص 73.

⁴ مرتبة أسلن، محالّ التمثيل، ت. سباعي السيد، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 1991، ص 98.

العناصر موظفة في الحدث بالضرورة¹ و الذي نجد فيه الديكور التام الكامل الذي يتغير في كل مشهد مسرحي تغيراً تاماً، كما نجد الديكور الثابت الذي يبقى أو يظل ثابتاً طوال العرض المسرحي وحتى نهايته دون تغيير، و نجد كذلك الديكور المتعدد الذي يوضع كله فوق خشبة المسرح مرة واحدة أمام المشاهدين، ويتم توظيف كل جزء منه حسب طبيعة كل مشهد.

- الديكور الذي يوحي للمتلقّي بشيء ما، و بذلك هو : ديكور لا مكان فيه للتفاصيل المرئية، حيث يمكن للممثل ان يتحرّك من خلالها مجسّدة بكل تفاصيلها، "و مع ذلك فالمناظر شبه التجريدية هي أيقونات، رغم أنّها قد توحى فقط بملامح منتقاة من الواقع الذي تشير إليه، مثل الإطار بالنسبة للباب، و الخطوط الخارجية بالنسبة للبيت"². حيث نجد ما يسمى بالديكور التجريدي هذا الأخير الذي يكون معه التعامل مع دلالات رمزية توحى بالزمان والمكان الذي يدور فيها النص المسرحي.



كما يجب، الأكسيسوار الذي يعبر جزءاً لا يتجزأ من العناصر البصرية للعرض المسرحي، قد يفرضه النص المسرحي من البداية أو يكون ضرورة إخراجية يوظفها المخرج حسب رؤيته وخصوصية العرض في حدّ ذاته.

¹ ماري إلياس، حنان قصاب، المرجع السابق، ص. 216-217

² مارتن أسلن، المرجع السابق، ص. 97

وهو يدخل في سياق الأغراض (الأشياء) المرئية، فما هو لا مجموعة مبنية بالعمارة أو ولا قماش المرسوم، ولا حتى اللباس أو الزيّ، فالملاحق يطلق على كل ما هو محمول أو متنقل. والأكسيسوارات كثيرة ومتنوعة. قد تكون رسالة، كرسي، فانوس أو حقيبة سفر، أو باقة زهور قد تكون حليًا أو هاتفًا، علبة سجائر...ألخ يمكن صنعها في ورش عمل من قبل مصممي الديكور أو يمكن العثور عليها في أسواق السلع المستعملة أو في أي مكان آخر، بالتالي فالملاحقات هي كل الأغراض التي تستخدمها الشخصيات التي يمكن تحريكها في الفضاء الدرامي.



الملابس هي أزياء ان جاز التعبير من نوع خاص وخصوصيتها تكمن في وظيفيتها حتى ولو كانت مشابهة للواقع تماما، حتى أنّ المتلقي للعرض يمكنه وبسهولة ان يدرك الفرق بين البدلة الخاصة بالمثل (خاصته) و بدلة الشخصية (تخص العرض) و بذلك فالملابس هي التي تجسّد تلك العلاقة بين جسد الممثل من جهة و الجسد الرمزي للشخصية من جهة أخرى داخل العرض و بذلك لا يمكن وصفها بأنّها " نوعا من الزخرفة الإضافية للعمل، بل هي جزء من الديكور بوصفها عناصر حيّة لها دلالاتها في دعم أداء الممثل أثناء تقمصه الشخصية"¹

¹ ماريو فارديني، الموضات و الأزياء في الأفلام، ترجمة طه فوزي، المؤسسة المصرية للتأليف و الترجمة، ص8

، فالملابس أو الأزياء هي أول ما يشير إلى الشخصية ثم إلى مركزها و مرتبتها بين بقية الشخصيات كما أنّ الملابس تعمل على تحديد الإيماء العامة للعرض، أي علاقة العرض، والأزياء على وجه الخصوص، بالعالم الاجتماعي أي كل ما من شأنه أن يطمس وضوح هذه العلاقة في الأزياء أو يتعارض مع الإيماء الاجتماعية للعرض أو يجربها أو يزيّفها فهو سيئ، وعلى العكس من ذلك، كل ما يساعد في الأشكال والألوان والمواد وترتيبها على قراءة هذه الإيماء فهو جيد. وعليه فالملابس أو الأزياء تعمل على:¹

- توصيف (إعطاء الانطباع للمتلقّي) الوسط الاجتماعي، الفترة الزمنية، الأسلوب، التفضيلات والاختيارات الفردية
- التحديد الدراماتيورجي لظروف (العمل الدرامي) أي الفعل كما تعمل على التعرّف على الشخصية أو تنكرها.



¹ Patrice Pavis . L'analyse du Spectacles, Armand Colin, 2^{ém} edition,2012.P 193.

2.4- خشبة المسرح: وهي ذلك الفضاء أو المكان المخصّص والمصمّم أصلاً للعرض المسرحي المصنوع في غالب الأحيان من الخشب أو هو ذلك الجزء من الصالة الذي يخص الممثلين لتقديم العرض " و قد عرف مصطلح الخشبة عبر التاريخ، توسعا دائما و تطورا مستمرا في المعنى: الديكور التزييني، ثم حيز التمثيل ثم مكان الفعل أو الحدث الدرامي"¹ أي هو ذلك المكان المخصّص كذلك للفرجة لأنّه من غير المنطقي أن يكون هنالك عرض بدون جمهور و عليه فالعلاقة عضويّة بين الحيزين أي حيز العرض (الخشبة) و حيز الفرجة (الصالة) و بالتالي " فالخشبة هي الحيز الذي يتحرّك فيه الممثل أثناء العرض المسرحي و يتمّ فيه تصوي العالم الخيالي الذي يمثّله الحدث، و تقابله الصالة، و هي حيز الفرجة أو المكان المخصّص للمتفرّجين"² و بما أنّه لا شيء يتحرّك على خشبة المسرح بدون سبب أو مبرر أو دافع فقد لجأ المخرجون إلى تقسيم الخشبة بشكل يخدم العرض المسرحي



¹ باتريس بافيس ص 476

² حنان قصاب ص 182

ومن أهم هاته التقسيمات هي التقسيم السداسي و التساعي و الأكثر استخداما هو التقسيم التساعي و الذي يأتي على الشكل التالي:

2.4- النص المسرحي:

يعتبر النص المسرحي المادة الخام لكل عمل غايته العرض على خشبة المسرح، حيث يعمل المخرج من خلاله وبه وصولا لترجمته إلى صورة بصرية مفعمة بالحياة، قد يكون الأصل فيه اقتباسا أو ترجمة أو نصا خاصا يضعه مؤلف ما ويقوم المخرج من بعد ذلك إلى ترجمته من لغة مكتوبة إلى لغة أخرى مشهديه على خشبة المسرح، بذلك هي ثنائية تكاملية بين ما هو أدبي (النص) والعرض الذي هو غاية المسرح وصولا إلى المتلقي من خلال المخرج ومسؤوليته على كل عناصر العرض وتسييرها و النص المسرحي هو أولا وقبل كل شيء فكرة تتبلور و تنضج لدى المؤلف حتى مرحلة النضج "لأنه من الضروري أن يكون للمسرحية فكرة أساسية، أو موضوع مترابط الأجزاء يعبر عن معنى في ذهن المؤلف"¹ ثم تتحول إلى حبكة لها بداية ووسط و نهاية تبرز من خلالها شخصيات رئيسية أو ثانوية بالتدرج عبر الحوارات معلنة عن نفسها في أبعادها الثلاث (الاجتماعية- النفسية- الفيزيولوجية)، كما قد يلجأ المؤلف إلى الارشادات أو التوجيهات باعتبارها نصا توجيهيا موازيا لأنه " غالبا ما يكون النص المعد للقول (نص الممثلين) مَهْدًا يارشادات مسرحية (توجيهات الكاتب المسرحي)"². للوصول إلى الغاية المرجوة يتخذ المخرج إجراءات وتقنيات خاصة به وبمجاله تجعل النص ينبض بالحياة حيث يمكن تلخيصها في مرحلتين هامتين في تطوّر العملية الإخراجية هي:

- **قراءة استكشافية للنص** الذي سيعدّ للعرض ومن خلالها يتقن جوهر العمل الأدبي حتى يصل إلى تحديدات معينة خاصة بالبناء الدرامي ومنها الفكرة، الصراع، الحوار، الحبكة، الزمكانية...إلخ.

¹ إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، 1977، ص121.

² باتريس بافيس ص529.

- قراء استبداليه للنص وفيها يحصل التحوّل و تظهر الفكرة الاخراجية عبر الإضافات و التوزيعات الركحية ، أو ما يسمّى بالإعداد الدراماتورجي. هاته المرحلة التي تتكوّن بدورها من أربعة مراحل إجرائية تبرز فيها لمسة المخرج و تتجاوز النص وهي: الاختصار - الحذف - الإضافة - إعادة الترتيب.

2.5- الممثل

هو الرافعة الأساسية للعرض المسرحي والانسان الحقيقي الذي يتحوّل إلى شخصيّة على خشبة المسرح، هاته الأخيرة التي لا يمكن لها أن تتحرّك بدون إذن من المخرج وكلاهما يتفاعل مع الآخر لبلوغ الغاية وهي العرض ما يعني أنّه " عندما يلعب الممثل دورا، أو يتقمّص شخصيّة، يضع نفسه في قلب الحدث المسرحي. فهو الصّلة الحية بين نص المؤلف، توجيهات المخرج، وعين المشاهد وأذنه"¹ هو الوسيلة البشرية التي ستكشف أغراض النص وتجسّد الابداعات الاخراجية، باعتبارها كذلك الوحدة الأساسية المؤثرة والحلاقة المتجدّدة، وعليه نجد الممثل يستجدي طاقاته الكامنة الجسدية والفكرية والنفسيّة لبلوغ الغاية حتى أنّه يجب عليه ان يتوافق مع ذاته أوّلا ثم ينسجم مع الشخصية التي يؤديها أو تتمصّها حتى يتمكّن من دوره وشخصيته ويكون مقنعا صادقا ومؤثرا ومبدعا أدام المشاهد.



¹ ن.م ص 61-62



المسرح الإغريقي

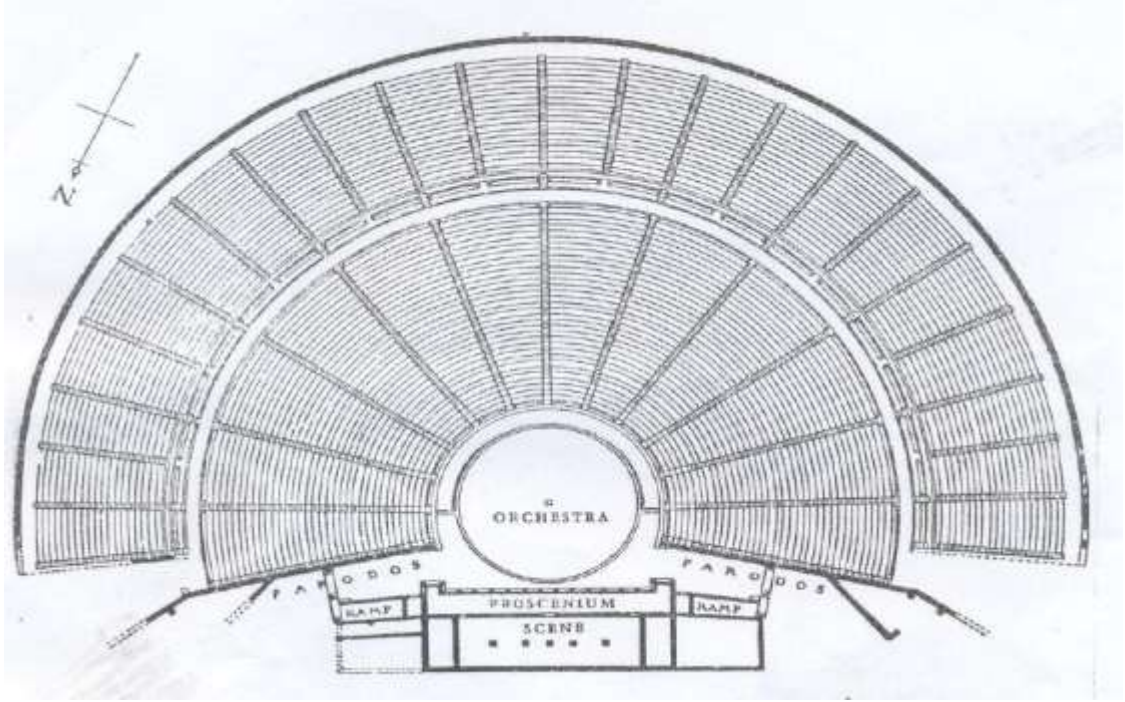
يعتبر المسرح الإغريقي العتيق اللبنة الأولى التي أسست للظاهرة المسرحية العالمية منذ القرنين الخامس و الرابع قبل الميلاد إلى يومنا هذا، وقد ظهر هذا المسرح في سياق تاريخي خاص، اتسم بالطفرة الفكرية (الفلسفة والاجتماعية، السياسية والثقافية)، داخل مجتمع وثني المبني على الأسطورة، في رقعة جغرافية سميت بالمدينة هي أثينا، حيث ظهر فيها فلاسفة كبار من أمثال سقراط و أفلاطون و كذا ارسطو، و حكام كبار من أمثال "بريكليس" الذي ازدهرت في عهده كل العلوم و الفنون و مؤرخين كبار من أمثال "هيرودت" و شعراء كبار من أمثال "هوميروس" و كتاب الدراما (شعراء) مسرحيون كبار لازالت لحدّ الآن تُذكر أسماؤهم و تدرس نذكر منهم "أسخيلوس"، "سفوكليس"، "يوربيدس" بالنسبة للتراجيديا و كذا "أريستوفانيس" و "ميناندر" بالنسبة للكوميديا. هذا السياق الذي سيكون له الأثر الكبير في الابداعات الفنية بشكل عام خاصة المسرحية منها، هذه الأخيرة التي ظهرت إلى العلن في شكلها الطقسي انطلاقا من الرقص و الغناء الديثرامي في الاحتفالات الديونيزية نسبة إلى الاله ديونيزوس إله الخمر و النماء، الذي كانت تقام له احتفالات سنوية تعرض فيها كل الابداعات الفنية خاصة منها المسرحية من خلال مسابقات كان يكافأ الفائزون فيها بجوائز قيمة و يتحصّلون على مكانة اجتماعية خاصة، هؤلاء الذين وجدوا حتى الأماكن الخاصة لعروضهم الممثّلة في الأوركسترا الدائرية الشكل التي كانت تستعمل لحفلات الرقص و الديثرامب (الغناء) الذي كانت تأدية مجموعة الكورس " تكريما لإلههم ديونيزوس... و هنا يبدو أحدهم وكأنّه قد خرج عن طوره و بلغ حدّا من النشوة أصبح معها مستعدّا لأيّ تصرف غير معتاد، لقد ترتّب كل ذلك على حالة التحوّل أو إعادة التجسّد التي تشكّل أساس كل عمل درامي"¹. كلّ هذا كان موجودا حتى قبل ظهور العروض المسرحية التي كان يقودها أشخاص " أصبحوا أوّل

¹ جميل نصيف التكريتي، تأملات في المسرح الإغريقي، ص80.

الممثلين الذين يمكن تحديد شخصيتهم التمثيلية، و ذلك لأنّ التغيير الجوهرى من مجرّد الرقص أو مجرّد العرض الموكبى حدث حينما فصل أحد القائمين بالرقص، أو الإنشاد نفسه عن جماعة عابدى ديونيزوس، و أنّخذ له شخصيّة غير شخصيته الأولى كراقص فقط أو منشد فقط، شخصيّة يقوم بتمثيلها"¹ و من هنا ظهر عنصر الاشراف على العروض و تنظيمها كحتمية لإنجاح العمل، حيث كان الاشراف لصاحب القصيدة أي الشاعر الذي كان يقود الجوقة و يسهر على أداءها الجيّد و في غالب الأحيان كان هو العازف المرافق للكورس (الجوقة)، " كل إذا يدلّ على الدور الكبير الذي اضطلع به الشاعر في هذا الميدان من النشاط الفنّي، و عندما تطوّرت قصيدة الديثرامبوس إلى دراما بالمعنى الاصطلاحي الدقيق لهذه الكلمة، بقي دور الشاعر ملموسا في المساهمة مساهمة فعّالة في (إخراج) المسرحيّة، و تلحين أغانيها، بل و كذلك في أداء أدوارها الرئيسيّة على خشبة المسرح في أحيان كثيرة"² لكن الميلاد الحقيقي للعروض المسرحيّة المكتملة العناصر كما ذكرها أرسطو في كتابه "الشعر" و التي سنعود إليها، كان بظهور البروسينيوم أو مقدّمة المسرح المصنوعة من الخشب لإبراز العمل التمثيلي و خلق المشهديّة كما يظهر في الشكل التالي:

¹ ن.م.، ص78.

² ن.م.، ص85.



لكن قبل الخوض في الإرهاصات الأولى لفن (الإخراج) ووجب أولاً، ولسبب منهجي الرجوع لمن أسس لنظرية الدراما باعتباره أول (ناقد) مسرحي عرفته البشرية ولا زالت أعماله الخاصة بالمجال المسرحي سنداً وكنزاً ثمينا لكل باحث أو دارس في هذا المجال، حيث كان "أرسطو يكتب كتابه هذا و بين يديه مآسي الثلاثة الكبار: "أسخيلوس" و "سوفوكليس" و "يوربيدس". كما كان بين يديه كذلك ملاهي "أريستوفانيس" وغيره من عظماء عصره"¹، حيث تمثل الكلاسيكية الأولى النشأة الحقيقية للظاهرة المسرحية، و بما أن المسرح بدأ شعرا فقد قسّم أرسطو الجنس الشعري إلى أنواع خمسة أساسية هي: 2: الشعر الملحمي – الشعر التراجيدي – الشعر الكوميدي – الشعر الديرمبي – الشعر الغنائي أو الإنشادي. و بعد ذكره لهذه الأنواع أضاف مرادفاً بجملة في قمة العقلانية " إن الحكم على العمل الشعري يعتمد على نوعية تأثيره في الإنسان بعقل سليم و تعليم جيد و ليس من الضروري أن يكون مختصاً"³.

¹ نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي. دار الاعصار العلمي لنشر و التوزيع، 2016، ص 45.

² أنظر كتاب أرسطو " فن الشعر " ، ترجمة د . إبراهيم حمادة ص 28

³ ن.م. ص 31.

و سوف نركز على نوع واحد من هذه الأنواع الشعرية، ألا وهو الشعر التراجيدي الذي يعالج الحقائق المثالية لا الحقائق التاريخية، معتمدا في ذلك على نظرية الاحتمال والحتمية، لأن الشاعر التراجيدي الأرسطي يميل بطبيعته إلى التعبير عن الحقيقة الكلية بينما يميل التاريخ إلى التعبير عن الحقيقة الخاصة ، و ميزة الشاعر التراجيدي الأرسطي هو صانع حبات قبل أن يكون شاعرا، وسيلته في ذلك المحاكاة.

حيث عرف أرسطو التراجيديا قائلا "هي محاكاة لعمل جدي تام، ذو طول معلوم، في لغة مزخرفة بأنواع الزانفسالذي يناسب الأجراء المختلفة، و هي قصة تمثيلية ، لا حكاية إخبارية تطهر بالشفقة و الخوف هذين الانفعالين"¹. و من أهم مميزات التراجيديا عن باقي الأنواع الشعرية الأخرى عند أرسطو هو الموضوع، فموضوع محاكاتها أناس يتعمنون أعمال جادة، و هذا ما يميزها عن الكوميديا ، و مادتها لغة مشفوعة بكل أنواع التزيين و هذا ما يميزها عن الشعر الديرامي ، و طريقتها العرض المباشر للأحداث و هذا ما يميزها عن الملحمة و وظيفتها إحداث التظهير في انفعالي الخوف و الشفقة، و التي تعتبر من صميم طبيعة التراجيديا.

و قد تعامل أرسطو مع التراجيديا على أساس طبيعي عندما قال أن " التراجيديا محاكاة لفعل كامل في ذاته، له طول معين يحتوي على بداية وسط و نهاية . البداية التي لا تأتي عقب شيء يتحتم تقديمه ، و لا يتحتم أن يعقبها شيء، و أن الوسط يعقب بالضرورة شيئا سابقا يعقبه بالضرورة شيء آخر ، و النهاية تعقب بالحتمية شيئا آخر ، و لا يعقبها بالضرورة شيئا آخر"².

لأن فلسفة أرسطو قائمة على أساس طبيعي، الحركة الكونية تلعب فيها دورا هاما ، بداية نمو فاندثار والمهم في العمل الفني هو بلوغ الجمالية و لا يتأتى ذلك إلا عبر ترتيب العمل تريبا معقولا ، بهدف إستعباه بسهولة و لعل أن الطول الفني الأمثل هو الذي يسمح للبطل أن ينتقل من السعادة إلى التعاسة أو العكس صحيح (التحول) و ذلك عبر سلسلة من الأحداث المترابطة ببعضها على أساس من التتابع الحتمي أو المحتمل . هنا تظهر فلسفة أرسطو العقلانية في مطالبته للشاعر التراجيدي أن يعالج الحقائق المثالية (ما يجب أن يكون)

¹ أنظر ، ابن رشد ، تلخيص أرسطو الشعر ، ص 18 .

² أنظر كتاب أرسطو " فن الشعر " ، ترجمة د . إبراهيم حمادة ص 35.

، و ليس الحقائق التاريخية (ما كان)، هذه الحقائق المثالية التي يعالجها عبر سلسلة من الأحداث التي يمكن وقوعها على قاعدة الاحتمال و الحتمية، لذا نجده أخذ على عاتقه تقسيم التراجيديا إلى أجزاء كيفية و أجزاء كمية 1 الأجزاء الكيفية:

أ- الحكمة : و التي يعتبرها أرسطو كالروح بالنسبة للجسد، و تخص تصرفات البشر و ما في حياتهم من خير و شر، و هي التي تحاكي مواقفها من الحياة، و أن غاية الحياة ليست كيفية الوجود بل سرها في كيفية الفعل ، و أهم ما فيها هو تسلسل الأحداث و ارتباطها ببعضها في وحدة واحدة بحيث يكون التصاعد في الأحداث نتيجة الصراع بين الشخصيات . و بما أن الشاعر التراجيدي الأرسطي هو أولا و قبل كل شيء صانع حركات ، و الحكمة عند أرسطو نوعان " بسيطة و مركبة " 2 .

أما الأولى فهي فعل واحد متواصل دون حدوث تطور أو تعرّف ، أما الثانية فقد يتغير مسار البطل إما عن طريق التحول أو التعرف أو بهما معا ، كنتيجة حتمية أو محتملة بطريقة طبيعية . و لنا نموذجا مسرحيا للنظرية الأرسطية و هي مسرحية أوديب ملكا لصاحبها سوفوكليس (496-406 ق م) و التي تعتبر منظومة متماسكة و انعكاسا لفلسفة أرسطو و منطبقا فعليا لمفهوم الفعل الذي يبني تطوره و انتقالاته وفقا لمبدأ الضرورة و الاحتمال.

ب- الشخصية : لا تقل أهمية عن الحكمة ، و المحاكاة في هذا العنصر لا تكون للشخص بل لأفعاله و بالتالي تخص السلوك و هي من خصائص الشخصية و لهذا فالحدث الدرامي يستخدم فعلا لكي يصور به شخصية ، و قد تختلف الشخصيات في محاكاتها للخير أو الشر ، و أن البناء الدرامي للشخصية يجب أن يكون معبراً عن النزاعات الإنسانية ، التي تدفع الإنسان إلى اتخاذ موقف سلوكي معين ، و يتوقف الصراع بين الشخصيات على مدى الصلة التي تربط كل شخصين بالأخرى ، و بالتالي تدفع نحو المحبة أو العَدَاء،

1 د. محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، ص 26.

2 أنظر كتاب أرسطو " فن الشعر " ، ترجمة د. إبراهيم حمادة ص 37.

أو قد تكون صلة لا تنتمي للمحبة ولا للعداء ، و قد أعطى أرسطو للشخصية أربعة عناصر وجب أن تتوفر فيها عند بناء الشخصية¹ :

- أن تتصف الشخصية بالسمو وأن لا تكون من البشر العاديين فإما أن تكون بطلا طيبا أو نصف إله ذوا شهرة واسعة.

- التوافق بين الشخصيتين وصفتها الفطرية ، فلا ينبغي أن تصور المرأة بصفات خاصة بالرجل.

- عنصر التماثل بين القول و الفعل ، فلا ينبغي أن يشذ الفعل عن القول لأن نتيجة ذلك يعطينا شخصية سلبية الموقف و بعيدة عن الواقع غير مقنعة.

- عنصر التناسق في بناء الشخصية بمعنى عدم التحول و الثبات في الموقف الدرامي ما لم يكن هناك دافع لذلك ، أو موقف مضاد ، و كل هذا تحت مبدأ الحتمية و الاحتمال.

ج- الفكر : و هي القدرة على ابتكار ما تقوله كل شخصية من اجل إيضاح فعلها، و تبرير سلوكها بما يناسب الموقف الدرامي و هو ما يعني تحول الفكرة الذهنية إلى سلوك فعلي.

و التي تبني على أساس العناصر التالية :

1. الوضوح : لكي لا يعجز المتلقي أو المشاهد إلى بلوغ مرامي الألفاظ ، و إذا كان العكس فسوف يكون من العسير عليه أن يتابع أحداث المسرحية .

2. التفيد : و هو القدرة على إضعاف أداء الخصم و تعزيز الآراء الخاصة.

3. القدرة على إثارة الأحاسيس : مثل الشفقة ، الخوف ، أو الغضب و هي أحاسيس متباينة.

4. القدرة على الإسهاب أو الإيجاز : بحيث يكون اللفظ في مكانه دون زيادة أو نقصان ، حسب ما يقتضيه

الموقف الدرامي ، لأن إذا زاد اللفظ عن الحد أو نقص بقدر المشاهد التركيز أو في حالة أخرى يصيبه الملل .

¹ د. محمد حمدي إبراهيم ، نظرية الدراما الإغريقية ص 29 .

د- اللغة : و هو التكوين اللفظي للأفكار ، و صياغتها بالكلمات سواء كان شعرا أو نثرا ، و مرتبط كل الارتباط بطرق التعبير و الأداء.

و أنماط اللغة و هي 1:

- الأمر و التمني و السرد و التهديد و السؤال و الجواب، أما العناصر المكونة هي الحرف و المقطع و أداة الربط و الاسم و الفعل و حالة الإعراب و الجملة.

هـ- الأغنية : و التي يصفها أرسطو بأنها ذات قدرة تامة على التأثير²

و المقصود بها الأناشيد التي كانت الجوقة تقوم بإنشادها ، و هي عادة مصحوبة بموسيقى الناي و الإيقاع و الرقص ، و قد تهدف من وجودها إلى التخفيف من التوتر التراجيدي في المشاهد العنيفة ، و حتى أن أصل التراجيديا من أناشيد الديثرامب

و- المشهد المسرحي :

يقول أرسطو أن المشهد المسرحي يجذب المشاهد و يتمتع مع ذلك فهو بعيد الارتباط من الناحية الدرامية بالنص المكتوب ، فالتراجيديا كنص مسرحي مكتوب قادرة على إحداث الأثر والمغزى بدون العرض المسرحي، ولذلك فإن المشرف على المناظر (المخرج) يعد أشد ارتباطا بالمشهد المسرحي. الأجزاء الكمية:

تعتبر من الأجزاء المنفصلة التي تتألف منها التراجيديا و التي حصرها أرسطو فيما يلي 3 :

أ- المقدمة : و هو جزء تام يسبق ظهور الجوقة أول مرة على المسرح ويأتي على شكل منولوج يليه ممثل واحد ، و يكون عبارة عن تمهيد للموضوع الذي سوف يعرض.

ب- المشهد التمثيلي : و هو مشهد تمثيلي تام يتوسط أغنيتين تامتين من أغاني الجوقة.

1 د.محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية ص33.

2 د.محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية ص 34.

3 د. جميل نصيف التكريتي، قراءة و تأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية، ص 109

ج- المخرج : و الذي يعرفه أرسطو على أنه جزء كامل من التراجيديا، لا تتبعه أغنية من أغاني الجوقة ، و فيه يتم حل العقدة التي تكون قد بلغت ذروتها قبله بقليل، و تخرج بعده الجوقة و يكون بمثابة إسدال الستار.

د- غناء الجوقة : و التي تقسم بدورها إلى ثلاثة أنواع 1:

أ- المدخل : النشيد الذي يرافق الجوقة لأول مرة إلى المسرح .

ب- الوقفة أو الفاصل: و هو غناء خال من الأوزان و يتوسط قطعتين أو مشهدين

ج- الانتحاب أو المرثاة: غناء عام و حزين تشترك فيه كل عناصر الجوقة

أما فيما يخص الوحدات الثلاث ، فإن الوحدة الوحيدة التي يعرفها أرسطو هي وحدة الموضوع و التي يسميها روح القصة ، و قد أسهب في شرحها في كتابه " الشعر " لأنه بالنسبة لأرسطو وحدة الشخص لا تخلق وحدة الموضوع لأن حياة الإنسان مكونة من أحداث قد لا تجمعها وحدة واحدة. على عكس نقاد عصر النهضة الذين أجزموا، أن أي عمل درامي لا تتوفر فيه الوحدات الثلاث (وحدة الزمان و المكان و الموضوع) هو عمل غير مؤسس و بالتالي فإن وحدة الزمان و المكان هي من ابتداء نقاد عصر النهضة ، و كتحصيل لكل هذه القواعد و الأسس النظرية النقدية الأرسطية ظهر ميثاق البناء الدرامي على الشكل التالي :



كل هاته العناصر التي ذكرها أرسطو في كتابه "الشعر"، هي التي ستأسس لكل الأعمال المسرحية المستقبلية. أما فيما يخص العروض و آداءاتها و من يقوم على قيادتها و تنفيذها فإنّ جل المراجع تأكّد أنّ "تيسيس" هو أوّل إنسان أخذ صفة الممثل ، بعد تحوّله من كاتب أغاني للكورس و القائم على قيادته قد نقل أغاني الديثرامب الدينوزية إلى ما يشبه الدراما حيث أدخل ممثلاً، بهدف إعطاء فصول راحة للكورس أو مجموعة المنشدين لذا نجده قد "فاز بجائزة التأليف عن جدارة، و كرم فيما بعد لكونه أوّل شاعر درامي يستخدم ممثلاً كعنصر مميّز عن الكورس و قائده، و في البداية، بعد تحديد شخص آخر كقائد للكورس و تحديد دوره الجديد بإعطائه قناعاً بسيطاً أو أقنعة مختلفة لأدوار مختلفة، فمن المحتمل أنّ "تيسيس" في مسرحياته لم يفعل أكثر من أنّه رتل بعض الخطب الموضوعية يجب بها على أسئلة الكورس. وهو بذلك قد ابتدع أو على الأقل أضاف تأكيداً لأهمية الممثل، فأياً كان اسمه.... فقد خلق "الهيوكريتس" أو "المجاوب، و من المكد أنّه مثل شخصيّة أو مجموعة شخصيات. لقد بدأ حرفة التمثيل"¹. و من خلال ضم المجاوب تطوّرت تلك الأغاني و فواصلها التمثيلية، إلى خلق الحركات البسيطة، فيكتبها من أجل تنفيذها مع الكورس، كما عمل على إدخال بعض التلوينات عليها و ذلك عبر الإيماءات و الحركة و الرقص، حتى أتى من بعده أحد كبار صنّاع الدراما أنداك و هو الكاتب و الشاعر و الممثل الدرامي "أسخيلوس" بتراجيدياته الخالدة، ليمنح المسرح الإغريقي العتيق ممثلاً ثابتاً الذي كان يسمّى "كيلارد" حيث عمل هذا الأخير تحت إشراف أسخيلوس الذي صمّم إيماءاته و حركاته و نظّم نبرات صوته...هو لم يأتي شاعراً ممثلاً مثل "تيسيس" أو "أسخيلوس" فقد كان ممثلاً و نقط، تدفع له الدولة/ المدينة أجره لقاء عمله المميّز، لهذا يظل اسم هذا الرجل مخزّطاً أوّل. مثل محترف مسرحي يمتاز بالكلمات و يجسّد الشخصيات التي أعدها آخرون"². علماً أنّ كل عرض هاته المرحلة العتيقة من تاريخ المسرح العالمي، استعملت ثلاثة أشكال تعبيرية خاصّة في التراجيديا وهي³

¹ ادوين ديور، فن التمثيل، الأفاق و الأعماق، الجزء 1، مراجعة دسامي صلاح، ص 37.

² ن.م.ص 39.

³ Luc Fritsch, Le grand livre du théâtre, Ed, EYROLLES, Paris, 2014, P54.

1- الكلمة والصوت: التي كان أداءها من خلال ثلاثة أشكال:

- الملفوظ: الذي كان خاصًا بالمونولوج أو الحوار بين الممثلين.
- التعبير الغنائي: الذي كان يَخَصُّ به الكتاب التراجيديون الكورس وتدخلاتهم أثناء العروض.
- الأسلوب الوسط: الذي يُمزج فيه بين الملفوظ والمغنى وهو خاص بالخطابات حيث يكون جادًا بصوت عالي وواضح لكن لا يصل إلى الغناء.

ما يعني أنّ للكلمة دورًا جوهريًا في خلق الفرجة، ومن التقاليد العريقة لدى الإغريق عبر الخطابة بديل أن المسرح في أثينا ظهر في القرن الخامس قبل الميلاد وفي أكثر اللحظات تميزًا في تاريخها. فمع تأسيس الديمقراطية، حيث كانت المدينة في طور قياس فعالية تبادل الخطاب. كانت الخطابة في كل مكان في أثينا، في مسرح ديونيسوس وفي مجلس المواطنين، برع الإغريق، الذين كانوا على دراية جيدة بالديالكتيك، في فن الحوار. فقد كانوا يدركون جيدًا أهمية العلاقة الخاصة في الخطاب. فوجود المستمع يمكن المتكلم من صياغة فكرة كانت ستبقى غير مكتملة لولا وجود المستمع. تنبع حيوية الحوار المسرحي من هذه العلاقة الملموسة بين ممثلين اثنين متواجهين. فهي تمنحه إيقاعًا محددًا. والسبب في ضرورة انفصال مصمم الرقص، في الديثارامب، عن المجموعة لكي يولد المسرح، هو أن الجوقة، الصوت الجماعي، لا تسمح بالتبادل الجدلي الذي يحدث في العلاقة الثنائية.

لقد ولدت جميع الأنواع الأدبية في اليونان من الخطابة: الملحمة، فن الخطابة، الحوار الفلسفي و عليه يبدو من المنطقي أن هذا الشعب الذي فضّل الكلمة المنطوقة على القراءة المنفردة، كان يجب أن يكتشف المسرح، وهو نوع أدبي يتم فيه تمثيل الكلمة المنطوقة. لقد أوجدوا هذا الشكل التصويري عبر الكلمة عندما انتقل من الثقافة الشفهية، ثقافة الملحمة، إلى الثقافة المكتوبة. في هذه اللحظة المحورية في تاريخه، شعر بالحاجة إلى تمثيل الأحداث التي سبق أن رواها من قبل.

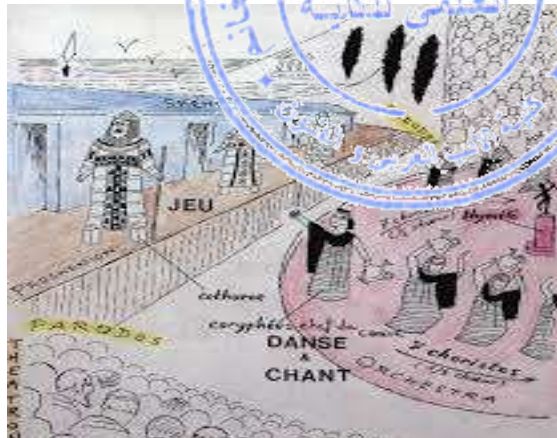


علما أنّ الدراما الإغريقية قد أعطت للصوت أهمية كبرى " كما أنّ هناك ما يؤكد أنّ كتاب الدراما كانوا يتدخّلون في العديد من الحالات، في اختيار ممثلي أعمالهم الدراميّة، وأنّ المواصفات التي يؤكّدون عليها جمال الصوت وقوّته"¹

2- الموسيقى: هي في الأصل كلام مُعنىّ يقوم بأداءه الكورس تحت إشراف وقيادة قائد الكورس، بمصاحبة عازف على آلة "الألوس" وهي آلة نفخية بقصبتين، ولم تكن آلة لتزيين العرض بل كانت آلة لها وظيفتها الدراميّ تعطي معلومات للجمهور حسب المواقف الدراميّة ومضامينها.



3- الرقص: الذي لم يكن قط رقما فنتا بل كانت هنالك حركات محسوبة بدقة متناهية، وكأنّها حركات بانتوميم ومن خلال حركات معارمة، حركيّة الأيدي والأصابع. كان يقوم بترتيب حركاتها مصمّم الرقصات البشاميّة



¹ قراءة و تأملات في المسرح الإغريقي. ص 343.

4- الممثل والتمثيل: بعد التطورات التي حصلت على مستوى العروض وطريقة الأداء التي حمل لوائها كل من "أسخيلوس" و "سفوكلي"س أولًا ككتاب شعراء أو على مستوى قيادة العروض ثم على مستوي التمثيل و ذلك بعد إدراج الممثل الثاني ثم الثالث حيث أصبح من الضروري أُنذاك، استقلال فن التمثيل كفن كامل بذاته عن فن الكتابة، حيث تمكنوا من تطوير لغة الإشارة و الإيماءة إلى درجة من الكمال تفوق كل تصور. بالإضافة إلى التقليد الذي يقتضي ارتداء الأفعنة أثناء التمثيل، الأمر الذي كان يعيق الممثل ويجرمه من استخدام وسيلة تمثيلية وتعبيرية قوية هي حركات الوجه. لذلك كان الممثل مضطرا للتعويض عن ذلك بواسطة حركة اليدين ووضع الجسم بشكل عام، هذا كله كان تحت إشراف الكاتب الشاعر أو الممثل الخبير من أمثال "ثيسبيس". أمّا الممثل عند الاغريق و الملقّب بالمجاوب "Hypocrités" فلم يتعدى عددهم ثلاثة مجاوبين أو ممثلين في كل من التراجيديا أو الكوميديا حتى أن الكورس في غالب الحالات كان يعد شخصية تارة منفصلة و تارة أخرى في صلب التسلسل الدرامي خاصة في التراجيديا، علما أنّ كل الأدوات التي كان يوظفها الممثل من خلال تعليقات الكاتب أو الشاعر المسرحي او من خلال نصائح الممثل الخبير او موجودة أصلا في النص، كالأقنعة و الأزياء و الاكسيسوارات، لم تكن سوى علامات تأكّد الشخصية التي تقمّمها الممثل، لتساير العرض بكلّيته إمّا على مستوى الشكل أو المضمون.

5- الملابس : التي كانت لها قيمتها الفنية لا من حيث الشكل أو اللون او من حيث القياس مقارنة مع الممثل الذي يرتديها " فلا شكّ في أنّ الملابس تطوّرت مع تطوّر المسرح، و ظهرت مع المسرحيّة منذ نشأتها الأولى أي منذ ظهور عبادة ديونيزوس، فيقال إنّ اليونان كانوا يستعملون، منذ القدم الأصباغ لدهن الوجوه، و يستعملون لحى من أوراق الشجر، و أقنعة مصنوعة من قشوره عند أداء الطقوس الدينية. و من هنا نشأت فكرة الملابس المسرحيّة.... كانت الملابس المسرحيّة تتضمن

الأحذية و المواد التي يستخدمها الممثل لحشو جسمه و الثوب أو العباءة الخارجية و الأقنعة"¹ ، و إذا أخذنا الملابس الخاصة بالتراجيديا باعتبارها ملابس جادة و مهيبة تعكس الرهبة و الوقار و ذات رمزية ، حيث كان لكل شخصية لباسها الخاص فكان للشخصية المهابة قميصا طويلا أصفر اللون "يدعى (كروتوس)، أما علامة الملكية فرداء أحمر أرجواني يسمى (كسيتيس)، أما الملكات فيرتدين (كسيتيسا) أحمر ذا ذيل طويل، و رداء أبيض ذا كنان أرجواني يدعى (بيريبور فيروس)، أما الشخصيات الإلهية فكانت ترتدي لباسا بسيطا من الصدف المسرد يلف جسدها كاملا، يدعى (نافار)"².

6- الأقنعة : كانت تلعب أدوارا متعدّدة حيث كان قادة العروض يستعينون بها في عدّة جوانب منها الجمالية و الوظيفية حتى الرمزية منها، حيث كانت تتجاوز وظيفتها الدرامية إلى الوظيفة الأكوستيكية التي تعني الصوت و تضخيمه و تقويته و إيصاله إلى أبعد نقطة ممكنة من المسرح علما أنّه كان مسرحا مفتوحا" حيث كان الممثل (ثيسبيس) أول من استخدم نوعا منها مصنوعا من القماش، ثم جاء "أسخيلوس" و أدخل عليه تحسينا ملحوظا، فأصبح يصنع من حُرُق توضع في قالب و تضغط فيه، ثم تغطى بطبقة من الجبس، يبرس عليها المصوّر ملامح الوجه، و لونها البشرة، و يخطط الشفاه و الحواجب"³.



¹ محمد صقر خفاجة. دراسات في المسرحية اليونانية. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. 1979. ص45.
² جميل نصيف التكريتي، قراءة و تأملات في المسرح الاغريقي. منشورات وزارة الثقافة والاعلام. العراق 1980. ص 348-349.
³ محمد صقر خفاجة. دراسات في المسرحية اليونانية. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. 1979. ص49.

وبعد كل ما ذكر سلفاً من عناصر العرض المسرحي في الكلاسيكية الأولى عند الإغريق و كيف تعامل معها مشرفي العروض و منفيديها يمكن القول من على الرغم من أن مصطلح "المخرج" كما نفهمه اليوم لم يكن موجوداً في اليونان القديمة، إلا أن بعض الشخصيات لعبت دوراً أساسياً في الإشراف على العروض المسرحية وتنسيقها. سواء كأفراد أو كجموعة تعمل لهدف واحد هو إنجاح العرض المسرحي و عليه وصلنا إلى الاستنتاجات التالية:

الكاتب المسرحي

غالباً ما كان مؤلف المسرحية يشارك في (إخراجها) الاشراف عليها، حيث كان إسخيلوس، على سبيل المثال، يؤلف الموسيقى والرقصات لمآسيه كما كان بإمكانه أيضاً تدريب الممثلين أعضاء المجموعة.

المرشد أو الديداسكال

الشخص المسؤول عن تدريب الممثلين والكورس.

قد يكون ممثلاً متمرساً أو متخصصاً في الموسيقى والرقص.

الممثل أو المجابوب

مصطلح يستخدم لوصف كل من الممثل والمخرج. في بعض الأحيان حيث كان مؤلف المسرحية يقوم بإخراجها بنفسه ويلعب دور البطولة.

عناصر الاشراف (الإخراج) والتنفيذ

- اختيار الممثلين: كان يجب مراعاة صوت الممثلين ولياقتهم البدنية وموهبتهم عند تجسيد الشخصيات.
- توجيه الممثلين: كان على المخرج توجيههم في التمثيل والحركة والإلقاء.
- تنظيم الجوقة: كان من المهم تنسيق غناء الجوقة ورقصها وحركتها.
- إدارة مساحة المسرح: كان على المشرف (المخرج) تحسين استخدام الأوركسترا والركح.
- اختيار الأزياء والأقنعة: كان لا بد من تكييفها مع الشخصيات وأجواء المسرحية.

وفي الأخير يمكن القول أنه على الرغم من عدم وجود ما يسمى "مخرج" بالمعنى الحديث للمصطلح في فترة المسرح الإغريقي العتيق، إلا أن العديد من الأفراد ساهموا في تنظيم العروض في اليونان القديمة. وكان دورهم أساسياً في ضمان الجودة الفنية وتماسك العروض.



ظهرت الحضارة الرومانية على أنقاض الحضارة الاغريقية وتأثرت بها فكريا، فنيًا و في كل مجالات الابداع حتى أصبحت توصف بانها الامتداد الطبيعي للحضارة اليونانية، إلا أنها برزت كدولة عسكرية توسعية، لم يأخذ فيها ما ذكر سلفا الوقت الكافي، لأنها كانت دائمة الحروب، لم يكن للفن و خاصة المسرح تلك المكانة التي تطوّر عبرها في الحضارة اليونانية حتى أنها مالت نحو الترفيه و اختارت الكوميديا كنوع مسرحي رائج غايته الترفيه عن الجنود و الأباطرة، "وفي أعقاب التقلبات الاجتماعية والسياسية التي شهدتها الإمبراطورية الرومانية وانحطاطها، حلّت الفرجة تدريجياً محل المسرح. وظهرت فئتان من العروض: العروض الماجنة التي كان فيها الممثلون الصامتون فاسقين، بل فاحشين، والعروض الفخمة العظيمة التي كانت تشبه ألعاب السيرك والتي كانت تقدم، على سبيل المثال، عمليات إعدام حقيقية (وهي حيلة سمحت للممثل الذي كان من المقرر أن يُضحي به ليحل محله في اللحظة الأخيرة رجل مدان). و عليه نقول إنّ المسرح الروماني نشأ من ممارسات مشوشة ومختلطة وفوضوية، ولم يصل تطوره إلى مرحلة النضج"¹. وهذا لا يعني نفي للتراجيديا، بل كانت موجودة لكنها لم تحظي بذلك الاعتراف عند الرومان بمختلف طبقاتهم، فظهرت أسماء كبيرة سجلت روما من خلالها تطورها الفكري و الفلسفي من أمثال "سيسرون" و "يوليوس قيصر" إمبراطور روما العظيم و كما ظهر كتاب شعراء من أمثال "سينكا" الذي كان مختصاً في التراجيديا و "بلوتوس" الذي كان مختصاً في الكوميديا في روما المحدثه ظهر اسم كان له الفضل في تحديد قواعد عملية للدراما كان لها الأثر الكبير في تحديد معالم مسرح عصر النهضة و الكلاسيكية الثانية و هو "هوراس" الذي يُعتبر خليفة أرسطو في عهد الإمبراطورية الرومانية، و قد كتب كتابه "فن الشعر" و أظهر فيه جملة من الآراء التي لم تكن عمومها مبتكرة و لم تخرج عن

¹ Luc FRITSCH. Le grand livre du théâtre. Edition EYROLLES.Paris. 2014. P 74.

الأسس و القواعد التي أرساها أرسطو قبله ، و الذي استفاد كثيرا من كتاب المسرح الذين سبقوه ، و هو صاحب الهجائيات و الأناشيد و الرسائل و جل أعماله كانت شعرا ، و قد عالج الدراما في سياقها الشعري و بالتالي فهو لم يؤسس لأي قاعدة أو نظّر لمنهج معين ، بل كانت جل أعماله على شكل نصائح تخص الأداء ، و بالتالي فهي عملية أكثر منها نظرية ، و هذا ما ذهب إليه الدكتور رشاد رشدي في قوله " كانت ملاحظات هوراس في أغلبها شكلية و كانت أحكامه عامة ... و باللائق أو المناسب و ما يمكن أن يتقبله الذوق السليم ، و قد كانت روحه قريبة من روح العصر الذي كان يهتم بالقواعد أكثر من اهتمامه بالقوانين ، و باللائق الواجب أكثر من اهتمامه بالطبيعي الكائن"¹ و من هنا نرى أن هوراس قد بلور عددا لا بأس به من قواعد الشعر التمثيلي كما طبقها أسلافه الإغريق و التي أصبحت تسمى : أصول الدراما الكلاسيكية.

و من أهم ما جاء في هذه القواعد باعتبارها نصائح اجرائية و كأنها عملية (إخراجية) ، مثلا المشاهد العنيفة غير قابلة للعرض و يؤكد ذلك في كتابه فن الشعر بقوله " يجب عليك ألا تدفع إلى خشبة المسرح ما هو خليق بأن يجري وراء الكواليس ، و أن تحجب عن أعيننا أموراً شتى هي من اختصاص الممثل أن يرويها في حضرتنا عندما يأتي حينها ، فلا تدع ميديا تدبح بنيتها أمام النظارة أو أوتريوس يطهي اللحم الآدمي ، أو كادموس يتحول إلى أفعى ، فإني أبغض كل ما أراه لأنه جاوز حد التصور"²

و بهذا نرى أنها نصائح عملية مدروسة ، تخص الشعر التمثيلي ، تصب كلها في الجانب الاجرائي الأدائي ، و هذا ما يؤكد أن الأولون كانوا يبغضون عرض الأعمال العنيفة و الوحشية أمام النظارة ، فأثروا أن يقصوها من المسرح إقصاء تاما مكتفين بروايتها على الناس.

¹ د.رشاد رشدي،نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح 13، ص 62 .
2- هوراس فن الشعر، ترجمة لويس عوض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988 ص 59.

و لم يكتفي هوراس بعرض أمثلة على شكل شخصيات بل يردف إلى كل هذا تأكيدا آخر بقوله¹ " إن ما ينتهي إلينا عبر السمع يفعل في النفس فعلا أضل من فعل ما يقع تحت العين الأمانة فيتشبهت منه المشاهد بشخصه لأنه جاوز حد التصور "

و هنا تظهر أهمية المتلقي (المستمع أو المشاهد) عند هوراس .

و من أهم ما جاء في نصائح هوراس للشعراء و الأدباء في عصره، و من بعده أنه يجب على الشعراء و الأدباء أن يكون تفكيرهم حكيمًا، لأن الحكمة هي أساس الكتابة القويمة و ينبوعها لأن غاية الشعراء كما يقول² " إما الإفادة أو الإمتاع أو إثارة اللذة عندما تريد الإفادة أو جز حتى أذهان الناس تستقبل أقوالك في سرعة و يسر، كل ما زاد عن الحاجة يسيل على جانب العقل الطاغ، و لتكن القصص قريبة من الواقع." و هنا إشارة واضحة إلى عدم طلق العنان للتصور اللاعقلاني حتى تصبح الصورة المعروضة أو المسموعة تتسم بالمنطقية و العقلانية .

و لم يكتفي هوراس بهذا التوجيه بل يزيد عن ذلك بعض النصائح تعطي الشاعر أو الكاتب مصداقية أكبر بقوله³ " إذا شئت أن تكون، كاتبًا يجب أن تختار موضوعات الأهم قدرتك . تأمل جيدا ما أنت قادرًا عليه و ما هو فوق طاقتك ... و الرجل الذي يختار موضوعًا بلائمه، تارة لتخزينه الكلمات، و أفكاره ستكون واضحة و منظمة" .

و من جهة أخرى يولي هوراس أهمية كبيرة للموضوع و يوصي الشعراء و الكتاب بقوله⁴ " كما أن موضوعًا كوميديًا لا يمكن كتابته في شعرٍ تراجمي فلكل مقام مقال ، فليلزم الشعراء هذه الحدود " أما فيما يخص وحدة الموضوع فهوراس يولي أهمية كبيرة للوحدة ، و عملية التجانس بين المادة (الشعر) و الصورة (الموضوع) فيؤكد

¹ المصدر نفسه ، ص 60 .

² المصدر نفسه ، ص 132 .

³ د.رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مركز الشارقة للإبداع ، مكتبة المسرح 13، ص 62 .

⁴ هوراس فن الشعر، ترجمة لويس عوض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988 ص

ذلك بقوله¹ " فإن أنت دفعت إلى المسرح برواية جديدة و توقرت لك الشجاعة لخلق شخصية مبتكرة فلتنظر إلى النهاية كما كانت في البداية و لتحتفظ بوحدها".

كل هذا على أساس التجانس لأن الشعر بطبيعته يمتد الاختلال وعدم الاتزان. و كل هذا كذلك يدخل في شروط أوجدها هوراس لنجاح أي عمل فني مسرحي، بحيث يكون² " توزيع العواطف و أساليب التعبير توزيعاً عادلاً على أشخاص المسرحية طبقاً لظروفهم و مواقفهم " ، و الكل يسير في تجانس تام . و دائماً في سياق شروط إنجاح العرض المسرحي، يرى هوراس³ " أن عدد الفصول يجب ألا يتجاوز أو يقل عن خمسة فصول. ألا يظهر على خشبة المسرح أكثر من ثلاث شخصيات في آن واحد.

الكورس له أهمية قسوى عند هوراس و ذلك فهمته وظيفية بالنسبة إليه و يحدد له مهامه بقوله " حُرْم عليه أن يغني بين الفصول ما لم يخدم عرض الرواية و يناسب مقامه تماماً"⁴. و على الكورس أن يكون ممثلاً في المسرحية معلّقاً عليها في آن واحد ، و كأنه يحمل ضمير المسرحية حيث يؤكد على ذلك بقوله

" فليتنصر للخير، و ليجد بالنصائح الأخوية، و ليلو عنان الغاضبين و ليثن على الضعفاء و ليمتدح المائدة المتواضعة، و ليمجد العدالة و القانون ، و أن يغرب المنطرسين"⁵. ، و في الأخير نجد أن هوراس كان عملياً أكثر من معلمه أرسطو الذي أسس الأسس والقواعد و استلهم منه أعماله. و المعروف من خلال الدراسات الخاصة بالمسرح الروماني أن المشرف على العروض المسرحية (المخرج) كان مسؤولاً عن التنسيق والإشراف

و على جميع جوانب الإنتاج المسرحي.

و كان دوره يكتفئ في " : العلمي للكلية

- اختيار المسرحيات التي سيتم عرضها، مع مراعاة أذواق الجمهور وقيود الميزانية.

1 هوراس فن الشعر، ترجمة لويس عوض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988 ص 118.

2 المصدر نفسه، ص 175.

3 المصدر نفسه، ص 60- 61.

4 المصدر نفسه، ص 144.

5ن،م،ن،ص.

- تكييف النصوص: قد يضطر (المخرج) إلى تكييف النصوص مع احتياجات الإنتاج، عن طريق حذف أو إضافة مشاهد أو تغيير الحوار.
- توجيه الممثلين: يقوم (المخرج) بتوجيه الممثلين وإخبارهم بكيفية أداء أدوارهم وكيفية التحرك على المسرح وكيفية التعبير عن المشاعر.
- تصميم الأزياء والديكورات: أشرف (المخرج) على تصميم الأزياء والديكورات والتأكد من أنها تتماشى مع زمان ومكان العمل.
- تنظيم البروفات: يقوم (المخرج) بتنظيم البروفات والتأكد من جاهزية الممثلين والفنيين للعرض.
- إدارة الميزانية: كان (المخرج) مسؤولاً عن إدارة ميزانية الإنتاج، والتأكد من أن النفقات كانت تحت السيطرة¹

- كان (مخرج) القائم على عروض المسرح الروماني القديم غالباً ما يكون رجلاً مثقفاً متمرباً وملماً بالنصوص والتقاليد المسرحية. وكان عليه أن يكون قادراً على توجيه فريق من الممثلين والفنيين واتخاذ قرارات سريعة وفعالة. و من أهم المشرفين على العروض (المخرجين) نذكر على سبيل المثال:
 - روسسيوس: ممثل (ومخرج) روماني، يعتبر من أعظم المخرجين في عصره.
 - ليفيوس أندرونيكوس: شاعر ممثل وكاتب مسرحي روماني، ترجم العديد من المسرحيات اليونانية للمسرح الروماني وقام بتكييفها.
 - بلوتوس وتيرينس: مؤلفا المسرحيات الكوميديّة الرومانية، اللذان قاما أيضاً بإخراج مسرحياتهما.
- لذلك كان المخرج شخصية رئيسية في المسرح الروماني القديم، حيث ساعد في خلق عروض ترفيهية وثقافية للجمهور، لأنّ أغلب العروض المسرحيّة كانت إمّا في الكوميديا أو الساتير.

¹ Luc FRITSCH. Le grand livre du théâtre. Edition EYROLLES.Paris. 2014. P 87.

أمّا في باب الاشراف (الإخراج) على العروض و تنفيذها فلنا في نموذج بلوتس خير مثال حيث "وُلد بلوتوس (تينوس مايكوس بلوتوس أو ماركوس أكيوس بلوتوس) في سارسينا في أومبريا حوالي عام 250 ميلادية وتوفي في روما عام 184 ميلادية. ووفقاً للمصادر، تنحدر عائلته من خلفية متواضعة. تمتع منذ البداية بنجاح كبير كممثل ومؤلف. وقد اكتسب وضعاً مالياً مريحاً، وتولى إدارة الفرقة التي أنتجت أعماله وأفلس. لاقت أعماله نجاحاً كبيراً لدى الجمهور وجلبت له الشهرة، حيث يُعتبر أبو السخرية الهزلية، كما يُقال إن بلوتوس كتب أكثر من مائة وثلاثين مسرحية، يُعتقد أن أربعين منها أصلية. وفقاً لبعض المعلقين في ذلك الوقت، كان بلوتوس ثاني أفضل كاتب كوميدي في ذلك الوقت.

استمد بلوتوس إلهامه من الكوميديا اليونانية الجديدة لميناندر وديفيلوس وفيلمون وأنتيفانيس وغيرهم. وقد قام بتحويل العناصر، بما في ذلك الحبكة، بما يتماشى مع ملاحظاته عن الأعراف الرومانية حيث تتبع الحبكة دائماً أنماطاً متشابهة. على سبيل المثال: فتاة صغيرة يختطفها غرباء ثم يعثر عليها والداها في نهاية المطاف؛ عبد يجب امرأة حرة أو محررة ويأس من ذلك. والشخصيات، دائماً ما تكون متشابهة، تكاد تكون كاريكاتورية: انتهازي، جندي، تاجر رقيق، عبد، حر، أب، أم، رجل عجوز، رجل متوحش، رجل مخادع، ماكر، إلخ¹.

وبالتالي فإن ما نسميه الآن "المسرح الروماني" لا يمكن إنزاله في مجموع بسيط من النصوص، لأن هذه النصوص كانت مكتوبة لتقديم عروض مسرحية، أي لتكثيف الممارسة المسرحية والطريقة الجماعية، الذي تشهد عليه الأبحاث الأثرية على هذا البعد الجماعي والطرفي.

¹ Luc FRITSCH. Le grand livre du théâtre. Edition EYROLLES.Paris. 2014. P 83.



المسرح القروسطي

وما أن طبعه الحضارة تنطير إلى أن تندثر، فقد اضمحلّت الحضارة الرومانية ، حيث بدأ يتغيّر المعتقد و تحوّل شيئاً فشيئاً من الوثنية إلى على المسيحية، و مع تطوّر الأحداث بدأ رجال الدين في التغلغل داخل نظام الحكم حتى أصبح لهم نفوذاً، و رأوا في الفنون عامة أنّها ذات أثر سلبي على المسيحي، خاصّة منها الفن التمثيلي و عليه أصدرت الكنيسة قراراً كنسيّاً إبّان " القرن الرابع ميلادي، بأن يترك رجال الدين المسيحيين حفلات الأغنياء بمجرد ظهور فرق التمثيل"¹، لكن ما إن سقطت الإمبراطورية الرومانية في القرن الخامس ميلادي حتى بزغ العصر الوسيط و فيه أخذت الكنيسة و من خلالها رجال الدين زمام الأمور و استحوذت على كل شيء، حيث تنهت إلى فن التمثيل و رأت فيه وسيلة لإيصال رسالتها لعموم الشعوب المسيحية و غير المسيحية " فأخذوا من الكتاب المقدس أو من سير القديسين قطعاً جعلوها تمثيلية أمام جمهور الكنيسة. و كان منذج الكنيسة هو المسرح الديني بألوانه المختلفة"² و من هنا أنطلق المسرح في العصر الوسيط

الذي لُقّب بمسرح الكنيسة أو المسرح الروحي، والإنسان هو موضوعها المباشر في مواجهة قدره ، و هو المأساة عينها التي تنتهي حتماً بالصليب و آلامه، و هذا ما أكده جون فريه "العالم عبارة عن مسرح ذو ثلاثة مناظر هي السماء (الفردوس) و الأرض هي (الجحيم) أما الضمير البشري فموطنه للنزاع يتجدد بين الإنسان القديم الذي يريخ تحت نير الخطيئة الأولى و الإنسان الجديد الذي خلقه التعميد خلقاً آخر"³. حيث كانت الاحتفالات الشعبية والدينية بدايات لهذا المسرح حيث تؤكّد المصادر التاريخية أنّ الممارسة الأصلية هي أن تتحدث مجموعة إلى أحد المحتفلين في مكان رمزي (مذبح أو قبر). لكن مع تطوّر تلك الاحتفاليات أصبح من

¹ محمد كامل حسين. من الأدب المسرحي في العصور القديمة و الوسطى. دار النشر . بيروت. 2013. ص 175.

² ن.م . ص 160.

³ جون فيريه ، المسرح الديني في القرون الوسطى، ترجمة د. محمد القصاص، مطبعة المعرفة ،ص 08.

الضروري إعطاءها فضاءً مميّزًا خاصًا بها تحت إشراف كاهن رئيسيٍّ، فمنذ القرن السابع قبل الميلاد، أصبح هو الذي يعلن ويوجّه حركات الجوقة في آن واحد. و مع التخلي عن الأماكن الدينية المباشرة، كانت هذه الطقوس تقام في أماكن اختيرت بحيث يستطيع الحاضرون أن يروا بوضوح المسرح. حيث تم تركيب مدرجات خشبية للمشاهدين التي كانت على شكل حدوة حصان، ولتحسين الرؤية، تم بناء منطقة مرتفعة، مما أدى لتغيير التصميم العام من حدوة حصان إلى قوس دائري، حتى أن هذا للمسرح الهيكل الذي نعرفه اليوم. و من هنا بدأت عوالم هذا المسرح تتكشف و التي يُشار إليها بالعروض الطقسية في الكتب الليتورجية (الدينيّة) في ذلك الوقت باسم Ludus de ثم بمصطلحات أكثر حداثة بمسمى بالدراما الليتورجية. و لكي تصل إلى عامّة الناس انتقلت من اللغة اللاتينية إلى اللغة العاميّة الخاصّة بكل منطقة لجعلها في متناول العوام، و "الدراما الليتورجية: هي شكل من أشكال المسرح المصممة لإعطاء تمثيل مجازي للنصوص التي تُنشد في القديس. يتم تقديمه في عيد الفصح وعيد الميلاد. الممثلون هم الرهبان. تستخدم هذه الدراما اللغة اللاتينية. الهدف منها هو التثقيف وإظهار المشاهد المقدسة من خلال الغناء والتمثيل"¹. أمّا في ما يخص تنظيم العروض لغاية عرضها في العصور الوسطى، نجد أنّ المسرح كان شكلاً من أشكال الترفيه الشعبي الذي كان يُقام غالباً في الهواء الطلق، وفي الساحات العامة أو ساحات الكنائس. هذا المكان الذي كانت تجري فيه الدراما الليتورجية، لم يكن سوى الكنيسة أو مصلى الدير، الذي كان خاصاً بالجوقة. أمّا فيما يخص الديكورات فقد كانت بسيطة جداً، إن لم تكن معدومة. وغالباً ما تقتصر على بعض العناصر الرمزية مثل عرش الملك أو صليب لمكان مقدس كما أنّه غالباً ما يتم اقتراح مواقع الأحداث من خلال لافتات أو لوحات إعلانية وعلبة المسرح كانت بسيطة ورمزية، خاصّةً فيما يتعلق بمسرح الأسرار والمعجزات، حيث كان هناك تلميذ رئيسي ينادي من الديكور في مسرح العصور الوسطى:

¹ Alain Viala. Histoire du théâtre . que sais- je? edition puf. s.d.p22

المجموعات المتزامنة: يمثل هذا النوع من المجموعات عدة مواقع مختلفة على نفس المسرح. وكان يُشار إلى كل موقع بعنصر ديكور بسيط، مثل منزل أو شجرة أو نافورة. يمكن للجمهور متابعة الحدث من خلال الانتقال من موقع إلى آخر.

المجموعات المتتالية: استُخدم هذا النوع من المجموعات للمسرحيات التي تدور أحداثها على مدى فترة زمنية طويلة أو في عدة مواقع مختلفة. كانت المجموعات تتغير مع تقدم الأحداث. وقد كانت عناصر الديكور الأكثر شيوعاً في مسرح العصور الوسطى:

- المنازل: غالباً ما كانت المنازل تُمثل بإطارات خشبية بسيطة أو نوافذ مزينة.

- الأشجار: غالباً ما كانت الأشجار تُمثل بأغصان أشجار حقيقية أو منحوتات خشبية.

- النوافير: غالباً ما كانت النوافير تُمثل بأحواض أو دلاء مملوءة بالماء.

القلاع: غالباً ما كانت القلاع تمثلها الأبراج أو الجدران.¹

أما بالنسبة للأزياء فهي تختلف عما هو عليه قبل أو بعد المسرح الفروسي، حيث كان أكثر بدائية ويركز على النص أكثر من تركيزه على الأداء. وغالباً ما يكون الممثلون هواة ولا يوجد سوى القليل من الأزياء. أما بخصوص التمثيل فقد كان تعبيرياً ومسرحياً للغاية. يستخدم الممثلون فيه الكثير من الإيماءات وتعبيرات الوجه للتعبير عن مشاعرهم. يتحدثون بصوت عالٍ وواضح حتى يتمكن الجمهور من سماعهم. حتى الجمهور كان مهماً جداً في مسرح العصور الوسطى حيث كان يقوم بدور بدور نشط في العرض من خلال الغناء والرقص والصرخ. وغالباً ما يتم وضعه بالقرب من المسرح، مما يخلق جواً ودياً للغاية. أما بالنسبة لأنواع المسرحيات فقد كان هناك أنواع مختلفة من مسرحيات العصور الوسطى نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

* **المسرحيات الدينية:** تحكي قصصاً من الكتاب المقدس أو حياة القديسين. وأشهرها مسرحيات "الألغاز"، وهي مسرحيات طويلة في عدة أعمال.

¹ Gustave Cohen. Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen age. Paris 1926.P 21.

* المسرحيات العلمانية (الديناوية): تحكي قصص الحب أو الفروسية أو الحياة اليومية. أشهرها هي المسرحيات

الهزلية، وهي مسرحيات كوميدية قصيرة.

أمثلة على المسرحيات

- آدم

- لعبة روبن وماريون

- مهزلة السيد باثلين



و من هنا يمكن القول أنّ هذا مسرح هذه المرحلة كان شكلاً شائئاً من أشكال الترفيه في العصور الوسطى، بزغ بالفعل من القرن الحادي عشر إلى القرن الخامس عشر، وغالباً ما كان دينياً، ويتميز ببساطته وفعاليته في التنظيم (الإخراج).

و على هذا الأساس نستطيع القول، إن المسرح في العصر الكنسي تحول تحوُّلاً جذرياً و انتقل من مسرح الوثنية و أنصاف الإله و الأسطورة إلى مسرح روجي لاهوتي ، مسيحي الاعتقاد، بأنواع مسرحية ، ذكرها شيلدون على النحو التالي "إننا لا نستطيع فهم مسرحية الخوارق و مسرحية الحمقى ، و المسرحية الأخلاقية ، و مسرحية الفواصل ، إلا بالوقوف على ما كانت تعج به الحياة في ذلك الوقت من تناقضات"¹ و عليه نستنتج أن المسرح لم يستفد من هذه المرحلة بل بالعكس فإن الكنيسة هي التي استفادت من الشكل المسرحي في إيصال العديد من المفاهيم و الشعائر المسيحية. و دامت هذه المرحلة من تاريخ البشرية عدة عقود حتى عصر الانبعاث و النهضة.

الدرس الخامس

¹ شيلدون، المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ص 224



يمثل القرن السادس عشر فترة مميّزة ومفصلية في تاريخ تطور المسرح عبر العصور، حيث جاء مرتبطاً بتغيّرات ثقافية كبرى شهدتها أوروبا، سميت بعصر النهضة والإصلاح. وهو قرن محوري يفصل بين مسرح القرون الوسطى والمسرح الكلاسيكي الحديث، لكن تجدر الإشارة أنّه لا تزال هناك خلافات حول مفهوم النهضة، وظروف ظهورها، وفترتها الزمنية المحددة، ومساهماتها في تطوّر الانسان الغربي، في الواقع، ازدهرت النهضة الأوروبية وتأثرت كل دولة على حدّا بتأثيراتها بشكل خاص. وبالتالي، فإن الفترة الزمنية التي يحددها بلد ما لا تتطابق بالضرورة مع تلك التي يحددها بلد آخر (على سبيل المثال، بدأت النهضة في إيطاليا قبل أن تنتشر في فرنسا بفترة طويلة). من ناحية أخرى، تختلف التطورات والتأثيرات التي تلت ذلك من مجال إلى آخر، بدليل أنّ فنونا مثل الرسم والنحت والعمارة لم تتأثر بنفس الطريقة التي تأثرت بها فنونٌ مثل الأدب والموسيقى والمسرح، حيث تميّزت هذه الفترة بروح الفضول الفردي والتحرُّر الفكري والرفض التام لممارسات القرون الوسطى. ومن هنا، ستنشأ طرق جديدة للإبداع في جميع الفنون، وإمكانات نقدية وتقنية غير مسبوقة، بذلك يأتي مصطلح "عصر النهضة" للتعبير عن التحرُّر من برائث الكنيسة وتأسيساً لمفهوم "الأنسنة" «Humanisme» و من أهم خصائص هاته المرحلة هو إعادة اكتشاف العصور القديمة و دراستها قراءةً وترجمةً وتقليدًا للمؤلفين اليونانيين واللاتينيين من أمثال (أسخيلوس، سينيكا، بلوتوس، أريستوفانيس)، كما أن هاته المرحلة أصبح فيها الانسان جوهر الكون و أصبحت فيه الاسبقية للعقل، للثقافة، للغة، هي وثبة كبيرة لعبت فيها الطباعة دورا كبيرا في نشر الأعمال بشكل كبير، كما أن المسرح الذي تجاوز الكنيسة (مسرح الأسرار) أصبح وسيلة للتعليم والنقد والتفكير الأخلاقي

والسياسي، كما أنّ في هاته المرحلة أعيد بعث التراجيديا و الكوميديا، و "بالنسبة للنوع الأوّل قام العلماء بنشر وترجمة أعمال سينيكا، ثم سوفوكليس، يوربيديس، وإيسخيلوس. هؤلاء المترجمون هم علماء وكتاب مشهورون، مثل "إيراسم"، ولاحقاً "بايف"، وحتى "رونسار". وهنا ندرك أهمية الكتاب المطبوع: بالنسبة لأوروبا المثقفة، أصبح المسرح أيضًا نصًا للقراءة، وفي المقام الأول نصًا قديمًا مقدسًا. وبالمناسبة، بدأت الطباعة والمفردات التي نحن على دراية بها اليوم ("فصل، مشهد"...)

تتشكل تدريجيًا بفضل هذه الطباعات. كما تم نشر كتاب "الشعر" لأرسطو و"فن الشعر" لهوراس، مما زود هذا النوع الأدبي بمرجع نظري¹، لكن كل الشواهد التاريخية تأكّد أن "فلرونسيا" الإيطالية هي أصل النهضة الغريّة، خاصة في العروض المسرحيّة، ثم تأثرت بها الدول الغربية الأخرى خاصة منها إنجلترا و فرنسا، و من خلال مقارنة بسيطة مع فرنسا التي كانت تعيش أزمات و حروب داخلية، كان التأثير الإيطالي قد ظهر عليها بالفعل من خلال استيراد فكرة جديدة إلى فرنسا (المنظور) وترجمة الكوميديا المكتوبة أو المقتبسة من قبل المؤلفين الإيطاليين في ذلك الوقت إلى اللغة الفرنسية ومنذ منتصف القرن السادس عشر، كانت الفرق الإيطالية هي التي تؤثر على بعض الممارسات المسرحية، حيث أنّه في الربع الأخير من القرن، كان بلاط الملك الفرنسي يدعو بانتظام فرق "الكوميديا ديلارتي"، وهو نوع مسرحي خاص بإيطاليا. طوال القرن السادس عشر وحتى القرن السابع عشر بما في ذلك، نرى مسرحين مختلفين: أحدهما يشغله ممثلون يمثلون بشكل مرتجل (comedia dell' arte)، مع الربّك و الممثلين الثّقين، و الآخر يشغله الأكاديميون أو الممثلون الأكاديميون، الذين يمثلون مسرحيات مكتوبة ومنظمة" (comedia- soste nite)²، لكن

¹ Alain Viala. Histoire de théâtre, Ed PUF P40

² Maurice Sand, Masques et bouffons : comédie italienne. Tome1 , Paris, SD, P35

يجب التذكير على أنه في نفس المرحلة ظهر في إنجلترا شاعر و مسرحي كبير ذاع شأنه و لا يزال إلى يومنا هذا هو "ويليم شكسبير"، لكن و في تركيزنا على ارهاصات فن الإخراج ارتأينا أن يكون التركيز في هاته المرحلة من تاريخ تطوّر (فن الإخراج) على الكوميديا دلارتي التي كانت تقدّم للجمهور عروضًا إيمائية، وأحيانًا أخرى عروضًا سحرية منطوقة، وأحيانًا أخرى نصف منطوقة ونصف إيمائية؛ و رقصات رعوية؛ والكثير من الكوميديا المرتجلة بالكامل، وخاصة الدراما القصصية، التي كانت تستمد أحيانًا من قصص الدمى المتحركة، وأحيانًا من قصة أو رواية، ولكن في أغلب الأحيان من مواضيع جديدة تمامًا "إنها أسطورة المسرح، وربما أسطوره الأكثر إثراء: في الكوميديا دلارتي، يتم الاحتفاء بمسرح أصيل ونزيه، يعتمد على تقنيات محددة ومكرسة للتمثيل الخالص، وللعمل الجسدي، في مشروع يدير ظهره للنجومية والتصنع لخدمة مشروع حضاري. بفضل الأتعة، يمكن اعتبار الكوميديا دلارتي نوعًا من "الكابوكي" الغربي. بالطبع، هذه ليست الحقيقة التاريخية، ففي إنشاء "عائلة زاني" لنوع جديد من العروض حوالي عام 1545، كان هناك رغبة تجارية في الابتكار، وليس طموحًا لإنشاء عقيدة، ولا حتى إنشاء مدرسة. كان الهدف هو جذب الجمهور من خلال عروض منظمة، ذات أنماط قابلة للتحديد وشخصيات ثابتة"¹. وجد هذا المسرح الشعبي قبل كل شيء للترفيه في الفضاءات المفتوحة، موجة لعامة الناس، حيث تتألف فرقة المسرحية من ممثلين، وهلوانيين وموسيقيين محترفين، يجتمعون معاً ليؤدوا عروضاً مرتجلة حول قصة أو رقصة أو مسرحية موسيقية قصيرة، معتمدين على كتيب (Canevas) يعطيهم الإطار العام للعرض، الكتيب أو القصة هو السيناريو الذي تستند إليه الأحداث. وهي غالباً من إبداع جماعي، لأن الممثل الذي يرتجل يجب أن يتبعه الآخرون حتى

¹ Christophe Barbier, Dictionnaire Amoureux du théâtre, Éditions Plon ,Paris, 2015, P181

تتطابق الأحداث، أما القصة فموجزة: الدخول والخروج، ملخص الحكمة، النقاط الرئيسية للقصة واللحظات الحاسمة، "القوة"، وتليها خاتمة القصة، والجدير بالذكر أنّ الممثلون يستعيرون مواضيعهم وحركاتهم من كل مكان، و الحركات عندهم دائماً بسيطة، بالتالي فالكتيب هو في الأصل الموجّه الأساسي لأداء الممثل، و الشيء المميز لشخصيات الكوميديا دلارتي أنّها شخصيات نمطية، و هاته الشخصيات يمكن حصرها كما لي: "بوليشينيل"، "سكاراموش"، "باتتلون"، الخادمان المضحكان "هارلوكان" و "بريغلا". الخ، وجميعهم [في الأداء التمثيلي] كانوا يلبسون الأقمعة التي تعدّ علامة بارزة على صلتهم بالمسرح القديم¹، و اذا أردنا أن نعطي وصفاً دقيقاً لهاته الشخصيات فيمكننا أن نصفهم كالتالي:

- هارلوكان : يرتدي زيّاً مبتذلاً وملوناً. يشتهر بكسائه وسذاجته، بالإضافة إلى تهريجه، وغالباً ما يكون منافساً لبييرو ورائعاً لآلوانه.
- بوليشينيل: خادم يتأرجح بين الغباء والذكاء، وبين الشجاعة والخوف، يرتدي قميصاً أبيضاً ضيقاً عند الخصر. كما يرتدي غطاء رأس طويلاً وقناعاً أسوداً به تجاعيد وأنف معقوف.
- سكاراموش: خادم متباهٍ ومخادع وجبان. على الطراز الإسباني، يرتدي ملابس سوداء بالكامل ويحمل خنجرًا طويلاً. يتظاهر بأنه دوق أو أمير، على الرغم من أنه مجرد خادم بسيط.
- باتتلون: هو مواطن من البندقية، يرتدي سروالاً طويلاً. عادة ما يجسد شخصية الرجل العجوز البخيل، الدقيق، الساذج أو الفاسق. يلعب دور الأب، الزوج، الأرملة أو العازب.
- الخصائص الأساسية لأداء عروض الكوميديا دلارتي:

¹ بيير لوي دوشارتير، الكوميديا الايطالية، ترجمة: ممدوح عدوانو علي كنعان، دمشق، 1991، ص10

أما فيما يخص عروض الكوميديا دلارتي التي تعتمد على الارتجال والتمثيل الجسدي والحيوية المسرحية، بدلاً من النص المكتوب. فيقول عنها "دوشارتير" المسرحية المرتجلة تلقي بثقل العرض كله على التمثيل، مع نتيجة مفادها ان الكتيّب ذاته يمكن أن يعالج بطرق متعددة بحيث يبدو في كل مرة مسرحية مختلفة. والممثل الذي يرتجل يؤدي دوره بطريقة أكثر حيوية وأكثر طبيعية من ذلك الذي يحفظ دوره، ان ما يبتكره الناس بحسونه بشكل افضل ويقولونه بشكل افضل من ذلك الذي يستعيرونه من الآخرين بمساعدة الذاكرة. لكن لهذه المزايا ثمنًا يتجلى في العديد من المصاعب اذ يفترض بالممثلين قبل كل شيء "أن يكونوا بارعين كما يفترض بهم أن يكونوا متكافئين في المهبة، لان مشكلة الارتجال تكمن في أن نجاح الممثل، حتى أفضل ممثل، يعتمد على شريكه في الحوار فاذا مثل مع زميل لا يحسن أن يجيب في اللحظة المناسبة تماما، او انه يقاطعه في المكان غير الملائم، فان حديثه هو ذاته يتعثر وتخبو حيوية فطنته"¹، و كل الشخصيات معروفة عند العامة و يسهل التعرف عليها، و ذلك من خلال: الدور الاجتماعي (خادم ماكر، عجوز بخيل، شاب عاشق...)، و كذا عبر الأقنعة و الأزياء المميّزة لكل شخصيّة، حتى الإيماءات هي خاصة، كلها عناصر تساعد هذه العناصر على التعرف على الشخصية على الفور، كلها شخصيات تعتمد في آداءاتها على التعبير الجسدي المبالغ فيه و غالبًا ما يكون الممثل مدربيًا على الألعاب البهلوانية والرقص والمبارزة، كما تعتمد الشخصيات على الإيماءات المبالغ فيها و المتعمّدة لتأكيد العواطف والنوايا، حتى أنّ في بعض الأحيان قد تحل محل الكلام أمّا فيما يخص اللغة فتمتاز بالتعددية في اللغة و اللهجات، حيث

¹ ن.م. ص 28

نجدها مزيجاً من الإيطالية واللهجات الإقليمية والفرنسية والإسبانية، حيث أنّ تتحدث الشخصيات وفقاً لأصلها أو طابعها، أمّا فيما يخص الديكورات فهي قليلة: يعتمد ((الإخراج)) فيها على أداء الممثلين وبعض الملحقات الرمزية، أمّا فيما يخص المشاهد فهي كوميدية قصيرة مرتجلة، غالباً ما تكون جسدية، مدمجة في الحركة، تعتمد على النكت، البهلوانيات، التلاعب بالكلمات، التغيرات في إيقاعات العرض، غايتها اسعاد وإضحاك الجمهور أو ترفيهه أو إعادة إثارة اهتمامه.

و في الأخير يمكن القول أن العملية الإخراجية إن جاز التعبير خاصة على مستوى الأداء التمثيلي، أنه حيوي ومتحرك ومبتكر. وهو يعتمد كلياً على إتقان الجسد والإبداع التلقائي والتفاعل مع الجمهور. إنه مسرح من التمثيل الخالص.



هارولوكان



باتالون



بوليشينال



المسرح القرن 17م

يمثل المد الكلاسيكي الجديد في المسرح، العصر الذهبي للمسرح الغربي عامة و الفرنسي خاصة، حيث برز إلى الأمام سبباً تميزه و تفوّده، كتميّز عظمة المسرح اليوناني العتيق، و على الرغم من أن منظريه قد استندوا إلى نظريّات كلّ من "أرسطو" و "هوراس" الخاصّة بالمسرح، إلا أنهم ابتكروا جمالية مسرحية أصلية تماماً، تختلف كثيراً عن جمالية الإنسانين (من سبقوهم القرن 16م)، الذين كانوا أسرى النموذج القديم، الذي حلموا بإحيائه دون جدوى. وإذا كانت قاعدة الوحدات الثلاث، التي وضعها منظرون كبار في المسرح الجديد من أمثال "جون ماريات" - *Jean Mairet* و "جون شابلان" *Jean Chapelain*، و التي تم اعتمادها بالإجماع كرمز للدراما الكلاسيكية الجديدة، باعتبارها كذلك من صميم هذه الجمالية الجديدة، فإنّ فكرة وحدة الفعل (الحبكة الرئيسيّة) كانت تعتبر فتاً و غاية في نفس الوقت، ووسيلة لا غنى عنها في ربط الأحداث، عكس ما كان يحدث من تسلسل أحداث بدون ربط في مسرح القرون الوسطى و المسرح الانساني أي مسرح (القرن 16م)، وقد ظلّ احترام هاته الوحدة العضويّة قرناً من الزمن، بذلك ابتعدت الكلاسيكيّة الجديدة عن الأسلوب القديم، و اتجهت نحو فكرة الايهام بالواقع، الذي سيصبح هويّة المسارح المستقبلية.

انطلاقاً من هذه المتغيّرات الجديدة التي طرأت على المسرح في هذه المرحلة، أصبح هنالك تصوّر جديد للفعل الدرامي " حيث كان يجب عليه أن يتوافق مع المجتمع (الملوك والنبلاء وكل الطبقة الأرستوقراطية) في ذلك الوقت الذي كان يتجه نحو التجديد. دفعت هذه الحيوية إلى ظهور مسرح

قائم على عمل تحمله الشخصيات وليس من خلال التعبير عن السلبية (تقنية النحيب التي استخدمها مؤلفو القرن السابق بكثرة). رفضًا للقدر المسلم به بسهولة، فإن العمل الذي يقوم به أبطال المسرحية مدفوع برغبتهم في مواجهة التحديات¹ ، بذلك هو الفعل في مواجهة السرد، كما انتشر نوعان من العروض المسرحية، التي هي في الأصل أنواع قائمة بذاتها وهي التراجيديا و الكوميديا، حيث تم الفصل بينهما شكلا و مضمونا، حيث قام "كورناي" بتوضيح الفرق المبني أصلا على طبيعة الفعل في حد ذاته حيث يقول " تختلف الكوميديا عن التراجيديا في أن الأخيرة تريد أن يكون موضوعها عملاً مشهوراً، استثنائياً، جاداً؛ أما الأولى فتقتصر على عمل عادي ومبهج"² بالتالي فالتراجيديا لها موصفاتهما و مواضيعها و خصائصها في العرض، حيث يكون موضوع التراجيديا موضوعاً معروفاً، وبالتالي قائماً على أساس تاريخي، على الرغم من أنه يمكن أحياناً أن يدمج فيه شيء من الخيال. أما موضوع الكوميديا فيجب أن يتألف من مادة خيالية بالكامل، ولكنها معقولة. كما تُعرض التراجيديا بأسلوب رفيع لأفعال وعواطف الشخصيات الرفيعة والمرموقة، بينما تتحدث الكوميديا فقط عن الشخصيات المتواضعة بأسلوب بسيط ومتواضع. تبدأ التراجيديا بشكل مجيد، وتظهر عظمة العظماء؛ وتنتهي بشكل مثير للشفقة، مثل تلك التي تظهر الملوك والأمراء وقد أصبحوا في حالة من اليأس، عكس الكوميديا التي تبدأ وهي في حالة توقف، وتكون مضطربة في منتصفها، لأن ذلك هو المكان الذي تحدث فيه كل الخدع والحيل، وتنتهي بشكل مبهج. ومن أهم شعراء وكتاب ومؤلفي و نقاد

¹ Luc FRITSCH. Le grand livre du théâtre. Edition EYROLLES. Paris. 2014. P192

² Jule le maitre, Corneille et la poétique d'Aristote. Paris 1988 p 19

الكلاسيكية الجديدة نجد "كورناي" و "راسين" في نوع التراجيديا أمّا الكوميديا فقد ترّبع على عرشها بدون منازع "موليير".

1- **بيير كورناي**: المعروف عنه أنّه صاحب المآسي النموذجية. حوارات الأبطال وخياراتهم النهائية

تدفع المشاهد إلى التفكير في واقعه الحيّاتي، و يبحث عن حلول لمشاكله حتى يتمكن من

الارتقاء بنفسه، كما تسعى مآسيه كذلك الى رفع مستوى الفكر والروح عنده، للوصول إلى

نهاية سعيدة في مواجهة مشاكله معقدة. و من أشهر مآسيه "السيد" و "هوراس" "هيرقل".

2- **جون راسين**: الذي أسّس لمآسيه انطلاقاً من محور أساسي يتمثل في البساطة، الأداء القوي،

وعبر أعمال وجيزة، اقتصادية في الوسائل، وخالية من الأحداث أو الحوارات غير الضرورية،

أنتج دراما خاصة به، احترم فيها القواعد الأساسية للتراجيديا، لكنّها لم تعد تقدم للمشاهد

بطلاً صارماً تسحقه الآلهة و لا الأقدار، بل مصيراً ومحنّاً وسوء حظاً لبشر. سيتحدث راسين

عن "الحزن الراقي المهيب" الذي يعتبره قلب التراجيديا وروحها. و من أشهر مآسيه "

أليكسندر الأكبر" "أندروماك" "بريتانيكوس"

3- **موليير**: ملك الكوميديا في الكلاسيكية الجديدة، الذي عُرف بذكائه فراسته، في تحديد

الشخصيات، التي كانت دائماً من عامة الشعب (خدم، خادمت، فلاحون، محتالون

وغيرهم)، وصغار البرجوازيين الذين يشكلون الطبقة الوسطى ويتميزون غالباً بتكبرهم، والمتشققين

أو الفنانين المزيفين (النقاد والممثلون)، والأرستقراطيين، وحتى الأمراء من سلالات عريقة،

دون أن تصل اعماله أبداً إلى العائلة المالكة مباشرة. حيث يقوم بتفكيك كل شخصيّة منهم

ويستخلص منها نموذجاً عالمياً حقيقياً، كما أنّ أسلوبه الأدبي يفضي طابعاً نمطياً على هذه النماذج

من خلال بعدها التاريخي وإبراز عيوبها بدقة متناهية، حيث يركّز بشكل كبير على الدوافع التي وراء سلوكياتها، وبذلك نجده ينقل جوهرها الداخلي وأفكارها النقدية. و من أهم ملاحظيه " طارطوف " " طيب رغم أنه " العاشق النكد "

أمّا فيما يخص خصائص العروض في الكلاسيكية الجديدة فيمكن لنا ترتيبها كما يلي:

كان المسرح في هاته المرحلة من تطوره فناً تشاركياً حيث كانت فيه مسؤوليات ((الإخراج)) تنفيذ العروض مقسمة بين الممثلين الرئيسيين والمؤلفين المسرحيين ومديري الفرق المسرحية. ومع ذلك، شهدت هذه الفترة ابتكارات كبيرة أثرت بشكل عميق على الممارسة المسرحية، علماً أنه، لم تكن مهنة المخرج المسرحي موجودة أصلاً حيث كان مسرح المؤلفين بامتياز، مثل "بيير كورناي" و"جان راسين" و"موليير"، كان مولير على وجه الخصوص، كاتباً مسرحياً وممثلاً ومديرًا لفرقة مسرحية خاصة به. كان يشرف على جميع جوانب إنتاج المسرحية، من الكتابة إلى توزيع الأدوار، مروراً بالأزياء والديكور وصولاً إلى العرض، وبذلك هو نموذج حقيقي للمخرج المحترف قبل ظهوره، حيث كان شخصية متعددة المواهب.

و في مقابل النصوص المسرحية التي كان يطرحها مؤلفو تلك المرحلة، و الذين جئنا على ذكرهم سلفاً كانت السينوغرافيا شغلهم الشاغل للوصول إلى الإيهام بالواقع، و ما ميّزها هو ارسطوقراطيتها حيث كانت "تلائم عروض القصور و البلاطات"¹، أين كانت الماكينات أو الآلات و كذا المؤثرات البصرية تلعب دوراً هاماً في تحريك العروض، حيث كانت "تحفز الخيال وتسمح بتحقيق العجائب

¹ كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، د.ت.ص 79.

التي تأسر المشاهد كما تشكل أسلوبًا قائمًا على الظهور والاختفاء المفاجئ للأشياء والأشخاص، سواء في الهواء أو تحت الأرض، كما لم يكن حجم الشيء عائقًا: فهناك سفن تغرق، ودلافين تقفز في البحر، ووحوش ضخمة تظهر، وطيور تحلق، إلخ¹، و عليه كانت آلات المسرح شائعة جدًا، لأنها كانت تتيح تأثيرات بصرية مذهلة للمسرحيات الضخمة. وقد كتب مؤلفون مثل "كورناي" و"موليير" مسرحيات خصيصًا للاستفادة من هذه الابتكارات التقنية. باختصار، على الرغم من عدم وجود مهنة المخرج بشكل منفصل، كان القرن السابع عشر فترة محورية في تاريخ ((الإخراج المسرحي))، حيث وضع المؤلفون المسرحيون ومديرو الفرق المسرحية الأسس الأولى لفن مسرحي أكثر تعقيدًا وتقنيًا، مع الاستفادة من التطورات التقنية لإنتاج عروض أكثر فخامة. حيث نجد في بعض المآسي أو المسرحيات الضخمة لتلك المرحلة (خاصة في المآسي التي تستخدم الآلات)، كانت الآلة الميكانيكية فيها تسمح بظهور الآلهة والوحوش أو التأثيرات الخائبة الطبيعة.

أما فيما يخص الديكورات في معظمها كانت ثابتة ورمزية، غالبًا ما تكون بسيطة أو سمجة. يتم نيل مكان واحد فقط على المسرح، وفقًا لقاعدة وحدة المكان وقد وصف أحد المشتغين في مجال المسرح في تلك المرحلة واصفًا الديكور قائلاً " الكهوف المليئة بالماس، والسحب المليئة بالنجوم المتلألئة، والعنب الذهبي المغطى بالعنب، وأشجار البرتقال، والرمان، و أشجار التفاح مع ثمارها من ذهب وفضة، والحريير والريش".²

¹ Luc FRITSCH. Le grand livre du théâtre. Edition EYROLLES.Paris. 2014. P 254.

²Adolph Julien. Histoire du costume au théâtre depuis l'origine du théâtre en France jusqu'à nos jours... .Paris, 1880. P4

أمّا بخصوص الملابس أو الأزياء فميزتها أنها أزياء غير مناسبة للعصر، أو متداخلة و غالبًا ما تكون فخمة ولكنها لا تتناسب مع العصر الذي تدور فيه أحداث المسرحية (على سبيل المثال، رومانيون يرتدون ملابس البلاط الملكي في القرن السابع عشر)، كما جاء في "مسرحية كليوباترا" للكاتب المسرحي "جون ميريت (1630) *Jean Mairet*" وسط ديكورات مقبولة، يظهر قيصر بشارب على طريقة

الفرسان، يستقبل كليوباترا وهي ترتدي زيًا يمكن أن يرتبط بالعهد القديمة أو بعهد لويس الثالث عشر¹

و قبل الخوض في الأداء التمثيلي يجب القول أن هاته المرحلة تميّزت بالخطابة و اللغة الراقية، حيث يركز أداء الممثلين على فن الخطابة، بالتالي يتبنون أسلوب نطق متقن و متنغم مع إيماءات محددة، في وضع ثابت، قلّمًا يتحرّكون، حيث يقف الممثل في وسط المسرح ليخاطب الجمهور غالبًا بشكل مباشر، كما في المونولوج، حتى الحركة و إن وُجدت فهي حتما تدخل في سياق البلاغة الإيمائية من أجل دعم الصوت، تم وضع ملامح لغة جسدية معبرة، و الغاية من كل هذا، التوضيح وليس التعبير الجسدي بحد ذاته، لهذا " يمكننا أن نخمّن أنّ مسرحيات "كورناي" كانت تميّز بسمة الترتيل المتعاضم، و كأنّ الأمر تقريبا إجباريًا على الممثلين أن يقفوا في صفّ متصلّب و يخضبون، و كل شخصيّة تستمع بدورها بانتباه صامت إلى الباقي"² (ادوين ديور، فن التمثيل، الآفاق و الأعماق، ج1، نيويورك 1962، ص 376)، و عليه نستطيع القول أنّه كان على الممثل في هاته المرحلة ان يركّز على ثلاثة عناصر أثناء تجسيده لأية شخصيّة و هي الجسد، الصوت، المكان (الفضاء الركي)، كما أنّ شخصيات كل مؤلف، كانت تتوافق حتما مع الواقع الاجتماعي. بالنسبة لكل دور، كان الممثل يحدد طريقته في التعبير (المظهر، السلوك، الإيماءات، نوع الصوت، إلخ). سواء في التراجيديا أو الكوميديا، بما يتوافق

¹ Ludovic Celler, Les décors, les costumes et la mise en scène au XVIIe siècle : 1615-1680. Paris 1869. P 147

² ادوين ديور، فن التمثيل، مراجعة سامي صلاح، الآفاق و الأعماق، ج1، نيويورك 1962، ص 376

مع المظهر الجسدي للممثل وقدراته التمثيلية، و بما أنّ الكل مبنيّ على الالتقاء فإنّ الصفات الصوتية (النغمات) للممثل أمر بالغ الأهمية. النعمة ونطاق الصوت، والقوة. تسمح له بإثارة إعجاب جمهوره كالمحدث، و عيه فالتدريب و التعلم له حقيقي لدى الممثلين. لكن الطاقات الطبيعية للممثلين كانت ذات أهمية قصوى و كانت هي السائد، في اختيار الممثلين، وهذا ما نجده مثلاً في مسرحية "فيدر" "الراسين"، حيث يفرض الكاتب مأساة شديدة في ضغطها الدرامي، وسط ديكور بسيط، لكن الأسبقية هي حتماً للنص على الديكور أو الحركة، أما موليير، في مسرحية "تتوف" أو "المريض الوهمي"، فيتبنى أسلوباً أكثر حيوية في ((الإخراج))، مع المزيد من التفاعلات الجسدية، ولكن في احترام تام للقواعد الكلاسيكية.





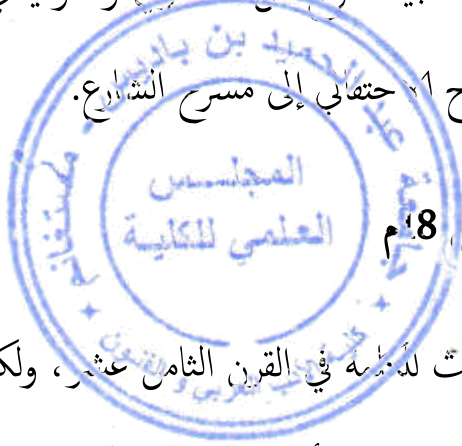
جاء مسرح القرن الثامن عشر لبحرٍ فته انتقالية مهمة بين الكلاسيكية الجديدة في القرن السابع عشر التي جسدها كل من "راسين" و"كورناي" ثم "موليير"، ورومانسية القرن التاسع عشر. هاته المرحلة من تطوّر تاريخ المسرح التي سترتّب على عرشها كل من "فولتير" و"بومارشيه" في التراجيديا و الكوميديا كما ظهر نوع آخر على يد "ديدرو" و هو "الدراما البورجوازية" كل هذا وسط تغيّرات واضطرابات اجتماعية وسياسية وحتى فلسفية، وصلت إلى حد التشكيك في النظام القائم، حتى إنهاء ملك "لويس الرابع" عشر على يد "بونابارت"، مع صعود قوّة جديدة هي البورجوازية، و من خلالها أصبح المسرح أداةً للنقد الاجتماعي و أكثر قربا من الشعب خاصّة في فرنسا" فمنذ العقود الأولى من القرن، اجتاح شغف الفن الدرامي المجتمع الفرنسي بأسره، و غالبًا ما كانت القصور والفنادق الخاصة والمنازل البورجوازية الفخمة تضم مكانًا يجوله أصحابها إلى مسرح. بل إن بعضهم قام ببناء قاعة مسرح حقيقية ملحقة بمنزلهم¹ حتى أنّ المسرح في هاته المرحلة وُصف بأنّه مسرح المجتمع، وأصبح المسرح في حد ذاته فضاءً للنقاش، والعروض وسيلة لنشر الأفكار التنويرية، و السبب في ذلك أن كُتّاب المسرح و شعراءه لم يكونوا سوى ذلك، بل كانوا مفكرين و فلاسفة مثل "فولتير" الذي كان كاتبًا وفيلسوفًا فرنسيًا، عُرِفَ بتقده الساخر، ودّعوته إلى الإصلاح والمساواة والكرامة الإنسانية حيث ذاع صيته و بزغ عصره بسبب سُخريته الفلسفية الظريفة ودفاعه عن الحريات المدنيّة، خاصّة حرية العقيدة وله مسرحيّة منعته الكنيسة في تلك المرحلة و كانت من نوع التراجيديا

¹ Luc FRITSCH. Le grand livre du théâtre. Edition EYROLLES. Paris. 2014. P 286.

تحت عنوان " محمد او التعصب"، علما أن "فولتير" كان اسماً مستعاراً "لفرانسوا ماري أروي" الذي يعتبر رمزا للأدب و الفن في القرن الثامن عشر، و شخصيّة ملتزمة فكرياً و أخلاقياً، حيث تميّز مسرحياته بمواضيعها التي تتحوّل فجأة إلى عرض فلسفي لفظي، حتى أنّه انتخب عضواً للأكاديمية الفرنسية سنة 1746م، و المعروف أنّ له في التراجيديا و الكوميديا و الدراما عدّة أعمال، كما أنّ ل "بومارشيه" و اسمه الكامل " بيير أغوستين كرون" مكانة خاصّة في مسرح القرن الثامن عشر، و على غرار غيره من المؤلفين الفرنسيين المشهورين، أصبح "بومارشيه" رمزاً لهاته المرحلة، باعتبار مسرحه يجسّد حقيقة الفعل الدرامي لأنّه "يطلق العنان للحركة والإيقاع والجنون واللاأخلاقية حتى في مسرحية "حلاق إشبيلية"¹ و المعلوم أنّه كتب في الدراما، و الكوميديا، و هناك شخصيّة أخرى برزت في القرن الثامن عشر و امتدّت أعمالها حتى القرن التاسع عشر و هنا نعني الكاتب و الفيلسوف و الدراماتورج " دونيس ديدرو" و أعماله المسرحيّة التي تدفع إلى تأملات تتجاوز بكثير المجال المسرحي البحت، حيث نجدها تتناول مواضيع سياسية، بل وحتى نفسية، وعن الدور التربوي للمسرح إلى تساؤلات حول الممثل و التمثيل، كل شيء منظم حول نظام مادي واجتماعي يميز فكره الفلسفي والجمالي، و له في الدراما عدّة أعمال. علماً أنّ هاته المرحلة من تاريخ المسرح اتسمت برواج كبير للتراجيديا باعتبارها مسرحيات كانت تعالج مواضيع كالتمساح، التعصب الديني و العدالة، أمّا الكوميديا فقد حاول كتابها تجديدها لتصبح أكثر واقعيّة و اجتماعيّة، و العمل على جعلها تنتقد الحياة الاجتماعية، لا سيّما عيوب النبلاء و الطبقة الأرستوقراطية، أمّا فيما يخص الدراما البورجوازيّة التي وضع أسسها "دونيس ديدرو" من خلال مسرحيتي (الابن الطبيعي، و أب العائلة) حيث

¹ Christophe Barbier. Dictionnaire amoureux du théâtre. Éditions Plon.Paris.2015.P76.

يهدف إلى تمثيل الحياة اليومية للبرجوازية، وهي مسرحيات هجينة مزيج من الأوبرا والكوميدي: العواطف، الأخلاق، الفضائل العائلية، كما تحوّل فيها المسرح¹ حتفاني إلى مسرح الشارع.



الخصائص ((الاجراجية)) التنفيذية لعروض مسرح القرن 18م

المعلوم أنّه لم يكن هنالك الكثير من المخرجين بالمعنى الحديث لذلك في القرن الثامن عشر، ولكن يمكن اعتبار مديري الفرق المسرحية والمؤلفين المسرحيين الذين وضعوا أسس الإخراج المسرحي من خلال عملهم. لم يظهر مفهوم "المخرج" كما نعرفه اليوم إلا في القرن التاسع عشر. فالقرن الثامن عشر كان يهيمن عليه المسرحيون والممثلون، وغالبًا ما كان ((الإخراج)) يقتصر على تنظيم القاعة والممثلين (الأوامر)، وإدارة الفرق المسرحية، وإدارة الديكور والمعدات المسرحية، وقد تكون الرسالة الموجهة إلى فولتير من طرف ديدرو أكبر دليل على تحمّل الدراماتورج مسؤوليّة العمليّة ((العملية الاجراجية))) وهو يصف تعامل الممثلين و أدائهم على خشبة المسرح فيما يخص مسرحيّة " أب العائلة": " لقد نجحت في العرض الأول بقدر الإمكان، حيث لم يكن أي من الممثلين مناسبًا لدوره. كان هذا النوع من الأعمال غريبًا عليهم لدرجة أن معظمهم اعترفوا لي بأنهم كانوا يرتجفون عند دخولهم المسرح، كما لو كانوا في أول مرة لهم"¹، و من جهة أخرى، كان "بومارشيه" كاتبًا مسرحيًا بارزًا، وكان له تأثيرًا كبيرًا على الممثلين. فقد ناضل من أجل إدارة أكثر صرامة للمسرحيات وتولى إدارة تمثيله. وهو معروف بشكل خاص بثلاثية فيغارو، التي حققت مسرحية زواج فيغارو (1784) منها نجاحًا هائلًا، ولكنه، و في مقدّمة المسرحيّة و هو يصف أهميّة المسرح و كفيّة الأداء قائلا " الرذائل والاعتداءات، هذا ما لا يتغير، بل يتنكر بألف شكل تحت قناع العادات السائدة: نزع هذا

¹ MAURICE DESCOTES. .Les grands rôles du théâtre de Beaumarchais. Paris 1974. p14

القناع عنها وكشفها، هذه هي المهمة النبيلة للرجل الذي يكرس نفسه للمسرح، سواء كان يوعظ ضاحكاً أو يبكي وهو يوعظ، لا يمكن إصلاح البشر إلا بجعلهم يرون أنفسهم على حقيقتهم. الكوميديا المفيدة والصادقة ليست مدحاً كاذباً، ولا كلاماً أكاديمياً باطلاً¹، كما أنّ بعض الدراسات الأكاديمية تأكّد على العمل الجماعي بين الكتاب و الممثلين لإنجاح الأعمال الابداعية المسرحية كما حصل مع بومارشيه في مسرحية " حلاق إشبيلية حيث " أجمع أسئلة المسرحية من أجل الاتفاق بشأن ((إخراج المسرحية))) تنفيذ النص، ومراجعة جميع المسرحيات التي عُرضت خلا الموسم². أما فيما يخص الأداء التمثيلي، كان يجب أن يتدرب الممثل المسرحي للممثل مع دوره، ومع ذلك، عمل جميع الممثلين على تطوير قدراتهم التعبيرية من أجل مواجهة أدوار أخرى، وبالتالي طوروا مختلف الوسائل التعبيرية مثل الصوتية، وقد بلغت منذ النخبة ذروتها من خلال فن التمثيل، أي التحوّل المذهل في مظهر الممثل الذي يؤدي دور شخصية لا علاقة له بها سوى القليل، أما فيما يخص التعبير اللفظي، فقد سعى الممثلون إلى إيجاد طرق للتعبير اللفظي أكثر طبيعية وقريبة من الواقع اليومي حيث كان على الممثل أن يكون دقيقاً وبالتالي أن ينطق نصه ببساطة، باعتبار أنّ أي مبالغة تلقى انتقادات شديدة. ركزت التقنية السائدة في ذلك الوقت على النطق والكلام الطبيعي، المنطوق وليس المغنى، الذي يجب أن يكون موجهاً إلى الشريك.

¹AUGUSTE VITU .Caron de Beaumarchais. Le mariage de figaro. Paris 1893. P9

² Milos AVRAMOVIC. Les réécritures théâtrales au XVIIIe siècle. Univ- tours.p65

أما بخصوص الديكورات والأكسيسوارات والأزياء، يمكن اعتبارها أنها لم تخرج و لم تتميز عن مسرح القرن السابع عشر حيث كان القائمون على العروض و في اطار العمل الجماعي ؛ و التي يمكن وصفها كالآتي:

- **الديكور:** " فقد شهد استخدام الديكورات والأثاث المسرحي طوال القرن الثامن عشر تضارباً بين السذيق من وحنان النظر المختلفة، ثم توحدت هذه الآراء في تصور واحد، وهو الديكور البسيط، الذي استمر في بداية القرن السابع عشر بين عامي 1740 و 1760، ثم تطورت صناعه الديكورات دون أن تؤدي إلى نتيجة حاسمة، و عليه ستستمر المأساة والأنواع الجديدة في البحث عن استقرار مكاني يتناسب مع متطلباتها المسرحية، في حين أنه في النهاية سيتم الاحتفاظ بمفهوم الإثارة فقط"¹:

- **الأزياء:** كان إرث القرن السابع عشر ثقيلاً للغاية، أزياء غنية للغاية وفاخرة بشكل لا يصدق. بالنسبة للمسرحيات التراجيدية، لكن سرعان ما اختفت الأزياء المسرحية التي كانت مناسبة للدور بالمعنى الدقيق للكلمة، ، وحلت محلها أزياء البلاط الملكي، فقط الأزياء التي كان يستخدمها الممثلون الكوميديون نجت من هذا المصير.

- **الأكسيسوار:** حصلت عليه تغيرات هامة حيث لجأ المؤلفون إلى استخدام أشياء تجاوزت في بعض الأحيان نطاق الأكسيسوارات البسيطة (مثل الجثث والأشباح). علاوة على ذلك، تمت مكننة بعضها لإنتاج تأثيرات مفاجئة تتوافق مع ذوق الجمهور. ومنذ ذلك الحين، اكتسبت الأكسيسوارات أهمية غير عادية.

¹Luc FRITSCH. Le grand livre du théâtre. Edition EYROLLES. Paris. 2014.P 320.

في الأخير يمكن القول أنّ مسرح القرن الثامن عشر عرف تغيّرات في الأنواع المسرحيّة كالتراجيديا و الكوميديا من حيث المضامين الشيء الذي أدى إلى تحولات عميقة في الأداء التمثيلي و تسير العروض المسرحيّة بطريقة جماعيّة عبر المؤلّف و الممثلين و مديري العروض، كما ظهرت هناك ن أنواع جديدة مثل الدراما البورجوازيّة، كما تحول المسرح الاحتفالي إلى مسرح البولفار او الشارع.



Le Père de famille est une pièce en cinq actes et en prose de M. de Marivaux écrite en 1733 et représentée pour la première fois le 18 février 1761 à la Comédie-Française.



مسرح القرن 19

تعد الدراما الرومانتيكية أحد روافد الحركة الأدبية الرومانتيكية عامّة، التي ظهرت في أواخر القرن الثامن عشر إلى غاية القرن التاسع عشر في كل من ألمانيا و إنجلترا و فرنسا التي أعلنت فيها أسس و خصائص هاته الحركة، التي تتميز بتأكيدها على الحلم والخيال، والاهتمام بالطبيعة والمناظر الطبيعية وتصوير الإنسان. وهي تعبير عن الحالات النفسية والمشاعر والأحاسيس والحزن، هاته الأخيرة ظهرت كرد فعل على المعايير الجمالية للكلاسيكية، وعلى صرامة وعقلانية فلاسفة عصر التنوير. ومن المواضيع المتكررة في مواضيعها نجد، التعبير عن المشاعر الشخصية، والحب، والحنين إلى الماضي، والهروب في المكان والزمان، والموت، والانتحار، والعواطف، والطبيعة، والروحانية، حيث يُعظم الرومانسيون شعورهم بالاختلاف عن الآخرين، وينظرون إلى العالم من منظور حساسيتهم الشخصية. على عكس كتاب عصر التنوير الذين آمنوا بقوة العقل، وبالتالي بقوة الكلام، لهذا نجد أنّ الرومانسيون لا يخفون عدم ثقتهم في الكلمات التي لا يحكمون عليها إلا من خلال قدرتها على التعبير عن قوة العواطف.

و إذا رجعنا إلى مصطلح الرومانسيّة أو الرومانتيكية ، نجده من أكثر المصطلحات التي أثارت جدلا كبيرا عند النقاد، حيث يرى أحد النقاد الغربيين أنّه " لا بدّ للمرء أن يكون غير متّزن العقل، إذا حاول تعريف الرومانتيكية... لأنّ معرفتها تحتاج إلى الامام باتجاهاتها و ربط هذه الاتجاهات بالحقائق

التاريخية و الاجتماعية، ليكن فهم الروح الرومانتيكية في خصائصها و استجاباتها للحاجات الفنية في المجتمع¹، و من هنا نستشف أنّ هاته الحركة أو هذا المذهب أحدث ثورة في التصور الأدبي و الفني، حيث صار معاكسا لكل ما هو عقلي أو عقلاني، حيث احتضن الطبيعة و الوجدان، الحلم و الخيال، العاطفة و الشعور، و قد يكون تعريف الرومانسية من خلال قاموس المصطلحات اللغوية و الأدبية الأقرب إلى جمع كل هاته الصفات حيث جاء فيها يلي: " من أهم مميّزاته، طلب الحرية، الإغراق في الغنائية، و تقديم الخيال على العقل، و الإفراط في الاهتمام بالذات، و القلق و التشاؤم، و التمزق و الشعور بالجبرية، و الإصابة بما يسمّى داء العصر، و إحياء الطبيعة، الرغبة في الهروب من الواقع الحاضر"² ()، و بناء على ما ذكر سلفاً، نستطيع أن نستشف أهم خصائص هذا المد الجديد من التصور للأدب و الفن عامة، و للمسرح خاصة في العناصر التالية:

- ظهور الرومانسية على أنقاض الكلاسيكية العقلانية.
 - تمجيد الذات، حيث تركّز على الفرد في عواطفه و شغفه و تطلّعاته.
 - حرية الإبداع الفني
 - الميل للغرابة و الغموض و الطبيعة
- ومن أهم كتاب و شعراء هاته المرحلة الذين كان لهم الأثر الكبير في الأدب و المسرح نجد:
- في فرنسا: "فيكتور هيغو" صاحب بيان الرومانسية عبر مقدمة "كرومويل" سنة 1827 و تلاها مسرحية "هرناني" سنة 1830، أمّا "ألفريد دوفيني" صاحب مسرحية "شاترتون"

¹ محمّد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع. د.ت، ص5.
² إميل يعقوب، قاموس المصطلحات اللغوية و الأدبية، دار العلم للملايين، بيروت، 1978 ص219.

التي أظهر فيها حقيقة البطل الرومانسي سنة 1835 ثم هنالك "اليكسندر دوماس الأب" في مسرحية هانري III سنة 1829

- في ألمانيا: يوهان فولفغانغ فون غوته من خلال أشهر أعماله " فوست " و صراعه الدائم مع ذاته (بين الخير و الشر) سنة 1808 ، "فردريك شيلر" في مسرحية "الصوص" التي تجسّد التمرد على الظلم والنظام القائم.

- في إنجلترا: "لورد بايرون" في مسرحية "مانفريد" البطل المعذب، الرومانسي بامتياز سنة 1817، كما هنالك "ماري شيلي" صاحبة مسرحية "الصوص" تجسّدت من خلال تراجيديا عائلية اجتمع فيها النقيضان العقلانية والعنف، سنة 1819.

كلّها مسرحيات لها أبطالها، لكن البطل الرومانتيكي ظهر برؤية مغايرة تماما لما سبقه من أبطال، حيث يتناقض بطل الدراما الرومانسية مع الشخصيات النمطية والكاركاتورية في التراجيديا الكلاسيكية والميلودراما. فهو يصور بفرديته الفريدة والمعقدة. طوال المسرحية، يتابع المشاهد من خلاله تطوره ومصيره، حيث عادة ما يكون البطل الرومانتيكي وحيدًا ومهمشًا (اجتماعيًا أو فكريًا) غير مفهوم، حيث يلجأ إلى الطبيعة ويقوم معها بروابط قوية، يسعى دائمًا نحو الحب المستحيل، والتضحية النهائية (الانتحار...)، كلها عوامل تحدد إيقاع حياة الأبطال الرومانتيكي.

المسرح الرومانتيكي:

المعلوم أنّ بيان الرومانتيكية كتبه "فيكتور هيغو" و الذي جاء كمقدمة لمسرحية "كرومويل" التي ذكرناها سلفا، هنالك وثيقة أخرى ل "ألفريد دوفيني" وهي مقدمة لمسرحية "عطيل" أمّا البيان فقد

جاء "ليسند أطروحات "فيكتور هيغو" بشكل أساسي على ضرورة تعزيز الواقعية التي يفهم منها "الواقع في جملة" حيث يتم استبعاد القواعد الكلاسيكية لصالح رؤية فريدة من نوعها، أين يجب أن يفتح مجال الدراما على مزج الأنواع ودمجها (التراجيديا والكوميديا) وبالتالي تنتج لحظات درامية "سامية" أو "غريبة" في نفس الوقت"¹، أمّا فيما يخص مقَدِّمة مسرحية "عطيل" "لدوفيني" فقد دعا فيها الكاتب إلى إبداع تراجيديا حديثة نستجيب إلى ثنائيا يجب أن تستند تركيبها إلى تحديد الشخصيات، ويمكن أن تكون أفعالها بسيطة أو تراجيدية أو كوميدية، كما ويجب أن يتم تنفيذها بطريقة بسيطة، كوميدية أو تراجيدية حسب الحاجة، حيث أنه يحارب الأعراف التي تفرضها الأخلاق ويفرض تفوق العقل و عنده يجب أن تشجع الدراما الخيال وتخطب حساسية المشاهد، كما ستكون للقضايا الاجتماعية والسياسية صدى لا يستهان به طوال مغامرة الدراما الرومانسية"²، و لتأكيد كل ما ذكر سلفاً يمكن الاعتماد على أول منظر للرومانتيكية فيكتور هيغو في مسرحية "هيرناني" حيث أعلن القطيعة مع المذهب الكلاسيكي لأنّ الدراما بالنسبة له ما هي إلا صورة كاملة لواقع البشر والتاريخ حيث يمكن أن تكون شخصياته سامية أو غريبة ما يؤكد رفضه للياقة التي تحظر عرض الأعمال العنيفة على المسرح. كما يرفض الحدود الاصطناعية لوحدة الزمان والمكان. أين يجب تجانس الأنواع والمجالات لتصور الحياة في تنوعها أي تناغم الأضداد، هي اذا الحالة الهجينة التي ستميّز الأعمال الرومانتيكية، حتى الوحدات الثلاث التي كانت تعتبر هيكل المسرح الكلاسيكي تلاشت في عهد الرومانتيكية، لأنه "لا يتعلق الأمر، في الاختراع الشهير للثنائي السامي-العبي، بانجذاب إلى التناقض، وهو شكل من أشكال التضاد الذي لا يؤدي إلا إلى مضاعفة الثنائية المأساوية-الكوميدية

¹ Luc FRITSCH. Le grand livre du théâtre. Edition. EYROLLES. Paris. 2014. P 354

² Ibid. P354

القديمة، مع تغيير المصطلحات. بل يتعلق الأمر بدمجها تحت نفس النفس، ليس في وجود متزامن، بل في تناغم الأضداد. سيقوم هوغو بهذا العمل المتمثل في مزج السجلات في مسرحياته، بدءًا من كرومويل، حيث يمزج، دون تمييز اجتماعي بين الشخصيات، بين السياسي (بل، المشاعر، عظمة المواقف، جمال الأرواح) والغريب (الضحك، الدنابة أو النبح الذي يقوض ما سبق)¹.

الخصائص الفنية لتنفيذ وإدارة العروض ((فنيّات الإخراج))

تعتبر فترة الرومانتيكية من تاريخ المسرح مرحلة تأسيسية تسمى في المستقبل بالإخراج المتخصص، حيث بدأت تظهر الارهاصات الحقيقية لضرورة وجود المخرج المتخصص، حيث بدأ يتحول تدريجياً إلى مهنة ويصبح فناً قائماً بذاته، و عليه يمكن القول أنّ الرومانتيكية لم تعمل على تغيير النصوص المسرحية فحسب، بل أيضاً على طريقة تمثيلها، مع العلم أنّه في هاته المرحلة كان الكتاب و الممثلون يتقاسمون تنفيذ العروض و ترتيبات العرض حيث " تطور الاهتمام بالجماليات المسرحية في اتجاهين أساسيين، من المتوقع أن يلتقيا: السينوغرافيا وفن التمثيل. يتمتع الأول بمكانة متميزة، حيث انتقل من كونه تقنية مساعدة إلى فن رئيسي، أين كانت الديكورات تحظى أحياناً بالتصفيق لمدة ربع ساعة عند كل تغيير في المشهد. أما فن التمثيل، فقد تطور تحت تأثير الأبحاث الشخصية التي أجراها كبار الممثلين، وتحت تأثير المنافسة بين المسارح، وبناءً على هذا طور الممثلون أسلوباً أكثر واقعية وطبيعية وأقرب إلى الحياة والحساسية المعاصرة، حيث أدخل كبار الممثلين في المسرح الفرنسي عناصر الرومانتيكية في أسلوبهم، وطبقوها على المرجع القديم. بشكل عام، وحتى لو لم تتخذ بعد شكل وظيفة فنية جديدة بحد ذاتها، فإن الحاجة إلى الوحدة في العرض أصبحت ملحة، ودفعت

¹ FLAURENCE NAUGRETTE. Le théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène. édition du Seuil. 2001. P 68

بعض المؤلفين، وفي مقدمتهم "فيكتور هيغو"، إلى التدخل بأنفسهم، منذ كتابة النص، ولكن أيضاً أثناء البروفات، من أجل تحقيق الوحدة الجمالية للأداء"¹، في الواقع، يتعلق الأمر بالأحرى بتنظيم المساحة المخصصة للعرض، أي ببساطة إدارة مادية للعرض، تنظم تسلسل الأحداث للمسرحية، ويفضل هذا التنظيم للمساحة، كان العرض يسير بسلاسة، وقد أدت متطلبات "تخصيص المساحة" إلى إعادة توزيع المسؤوليات بين عدة أشخاص كانوا جميعهم يؤدون مهامهم بالفعل، هذا ما يؤكده "فيكتور هيغو" قائلاً " لم أفكر أبداً في إدارة مسرح، بل في امتلاك واحد. لا أريد أن أكون مديراً لفرقة مسرحية، بل مالكاً لمؤسسة، سيد ورشة حيث يُصاغ الفن على نطاق واسع، وأكون متحكماً في كل شيء، بعيداً عني، مديراً وممثلين. أريد أن أتمكن من عجن الطين وإعادة عجنه كما أشاء، وصهر الشمع وإعادة صهره، ولهذا يجب أن يكون الشمع والطين ملكي"²، و في عملية تنظيم المساحة السابقة للعملية الاخراجية كما نعلمها اليوم، فقد انقسمت إلى وجهتين الأولى خاصة بالسينوغرافيا و الثانية خاصة بالتمثيل، أمّا في ما يخص الديكور فهو من مهام مصمّم العرض المسرحي في غالب الأحيان يكون فناناً متخصصاً يتولّى المهام "الميكانيكية" (التأثيرات التي تنتجها الآلات) وتغييرات الديكور، بينما سيتولى مهام التمثيل "التمثيل الشامل"، بما في ذلك حركات الممثلين والأداء المسرحي ومشاركة الممثلين الثانويين والتزامن النهائي، وفقاً للتقاليد، وهو ممثل متمرس، معتمداً في ذلك على الارشادات المكتوبة في النص أصلاً أو كما يتصوّرها الكاتب الدراماتورج.

في الأخير و بناء على ما ذكرنا سلفاً، يمكن القول أن المسرح الرومانتيكي قد أحدث ثورة في المشهد الأوروبي إبّان القرن التاسع عشر. من خلال كسر التقاليد الكلاسيكية، عبر البحث عن الحقيقة

¹ Ibid. P109

² Ibidem. P116

العاطفية، و التركيز على التعبير عن المشاعر من خلال الإيماءات والوضيحات والأزياء، أين تخلّى الممثلون تدريجياً عن الأداء الجامد والخطابي الخاص بالكلاسيكية، كما أصبح المسرح في حدّ ذاته مكاناً لتجربة المشاعر، وليس مجرد إلقاء النصوص، هذا المسرح الذي يميل إلى كل ما هو غريب ورائع وسط ديكورات أكثر ثراءً وتفصيلاً، غالباً ما تكون مستوحاة من التاريخ أو الأماكن البعيدة، وفيه أصبحت المشاهد أكثر إثارة عبر التأثيرات الضوئية و المؤثرات الصوتية زد على ذلك الديكورات المتحركة، أين ازداد استخدام اللوحات المرسومة لخلق الإيهام بالواقع، و في هاته الرحلة كذلك بدأ استخدام الإضاءة الغازية (ثم الكهربائية لاحقاً)، كما مهد الطريق لمسرح أكثر حرية وإنسانية وتعبيراً، حيث العاطفة تغلب على العقل، و عليه يمكن اعتباره تياراً فنياً أساسياً لفهم تطور الدراما الحديثة.



Hernani, drame de Victor Hugo : défaits de presse, 1830.



نتائج الإخراج عند أندريه أنطوان

يعتبر **أندريه أنطوان** من الشخصيات البارزة في تاريخ المسرح العالمي، كما يعتبر كذلك مبتكر دور المخرج بالمعنى الحديث للمصطلح في فرنسا. وقد أحدثت رؤيته للإخراج المسرحي، التي تطورت بشكل خاص في مسرحه الحر الذي تأسس عام 1887، ثورة في الممارسات المسرحية في عصره من خلال الدعوة إلى النزعة الطبيعية التي أسس لها أديبًا الكاتب الروائي والصحفي **إميل زولا** (1840-1902) كما دعا كذلك إلى البحث عن الحقيقة على خشبة المسرح. وبما أنّ مخرجنا اندريه أنطوان جسّد هذه النزعة على خشبة المسرح عبر الفعل وجب أوّلا أن نضع أفكاره وخصائص مسرحه في سياقها المرجعي الأدبي وهو المذهب الطبيعي الواقعي. و من جهة أخرى فقد تأثر مسرحيًا بفرقة مينينغر التي تُعد ظاهرة استثنائية في تاريخ المسرح، فقد أنشأها جورج الثاني، دوق ساكسونيا-مينينغن (1826-1914)، الذي أراد أن يتولى بنفسه إدارة مسرح بلاطه، يمكن القول أنّ النزعة الطبيعيّة في الأدب التي جسّدها وحمل لوائها الكاتب الفرنسي إميل زولا، قد ظهرت إلى العلن كثورة أدبيّة وفنيّة على الرومنطقيّة التي كانت سائدة و التي رأى فيها زيفا وقلبا للحقائق وإبعاد الانسان عن حياته اليوميّة بكل ما تحمله من معاناة. و عليه فالنزعة الطبيعية بالنسبة لإميل زولا هي أكثر من مجرد اتجاه أدبي بل منهجاً حقيقياً للملاحظة والتحليل العلمي المطبق على الرواية مع ارادة كبيرة في الدقة والتجريب و التمحيص للوصول إلى المعرفة، لأنّه بالنسبة إلى زولا، لم تكن الرواية الطبيعية مجرد عمل روائي، بل كانت أيضًا أداة للمعرفة. فمن خلال دراسة الآليات التي تحكم المجتمع والأفراد، كان يأمل في المساهمة في فهم أفضل للإنسان، وباختصار، فإن المذهب الطبيعي عند إميل زولا هو منهج صارم وملتزم يسعى إلى الارتقاء بالرواية إلى مرتبة العلم من خلال تطبيق مناهجه لسبر أغوار الطبيعة البشرية والمجتمع. حيث نجده يقول " أن عالما متكاملًا قد خرج من الأرض. ولقد بدأنا ندرس مستنداته وتجاربه، بما يتضمّن رؤية الأشياء من بداياتها، لكي نتعرّف على

الإنسان والطبيعة نتوصل إلى كنه كل ذلك"¹ (سعد أردش، المخرج، ص39)، و عليه عمل جاهدا في رواياته التي تتسم بالتجريب و الملاحظة في أدق التفاصيل، و في كتابه المعنون بالرواية التجريبية الذي هو عبارة عن مجموعة مقالات و بيان ظهور النزعة الطبيعية في الأدب، صرح قائلا إن " الرواية التجريبية، هي نتاج التطور العلمي لهذا القرن"²، لأنّ الروائي بالنسبة لزولا هو ذلك الكاتب الفنان العلمي الذي يلاحظ الوقائع، ويصوغ فرضياتها، في الأخير يختار و يضع شخصياته كما لو كانت في مختبر لدراسة سلوكها. خير دليل على ذلك روايته الشهيرة " جارمينال" حيث اعتمد فيها على الملاحظة الدقيقة والتوثيق، ولتحقيق الغاية المعرفية للرواية اعتمد زار الأماكن التي تتطور من خلالها أحداث الرواية ومنها المناجم، أين قام بجمع الملاحظات والإحصاءات و حوارات شهود العيان. كان هدفه هو إعادة إنتاج الواقع بموضوعية شبه جراحية، دون مثالية أو تجميل، أي الواقع كما هو على سجيته أو طبيعته، وعليه فقد عمد زولا في رواياته على وصف خام للواقع، حيث أنّه لم يجد ورعاً زولا عن تناول أحلك جوانب المجتمع والطبيعة البشرية وأكثرها بؤساً بل و أبشعها، كال فقر و الإدمان على الكحول، الدعارة، العنف، الغرائز البدائية. لم يكن ليخشى شيئاً، لم تكن له خطوطاً حمراء يخاف من خلالها أن يصدّم القارئ، إنّها الحقيقة عارية بكل وحشيتها، لأنّ الغاية بالنسبة إليه كانت أسمى، و هي التنديد بالمظالم والآفات التي كانت تنخر المجتمع الفرنسي مذ ذاك في هذا الصدد يقول زولا " نحن نؤمن بأن الإنسان لا يمكن أن يفصل عن بيئته التي تكتمل بملابسه، بيته، مدينته، إقليمه؛ ومن ثم،

لا يمكن أن نلاحظ ظاهرة من قلبه أو دماغه ، دون البحث عن الأسباب أو ردة الفعل عبر الضربات التي يتلقاها في وسطه الاجتماعي. و ما الذي نستنتجه؟ يدعى أوصافنا الأبدية"³. وبناء على ما ذكر سلفاً في تحديد مرامي و أهداف الرواية الطبيعية عند زولا يمكن القول انه سعى جاهدا كذلك لكي تُجسّد أفكاره على مستوى خشبة المسرح و هو يتمي قائلًا: " مسرحنا أحوج ما يكون إلى رجل جديد، الذي سيكتسح المسرح التافه

¹ سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص39.

² Emil Zola. Le roman expérimental, , ÉDITEUR EUGÈNE FASQUELLE, Paris 1902 P.22

³ Ibid.p228

ويحدث نهضة في فن اختزاله صناعه إلى مجرد حاجات الجماهير! نعم، نحن بحاجة إلى مزاج قوي وعقل مبتكر ليحدث ثورة على التقاليد المتعارف عليها ويزرع الدراما الإنسانية الحقيقية مكان الأكاذيب السخيفة المعروضة اليوم. أنا أتخيل هذا المبدع يتخطى أوتار الأذكياء، ويخترق الأطر المفروضة ويوسع المسرح حتى يصبح في مستوى القاعة، يعطي رعشة الحياة للأشجار الملونة خلف الكواليس، ويضفي هواءً حراً عظيماً من الحياة الحقيقية من خلال خلفية¹، بل أكثر من ذلك فقد ظهر عازماً على تجسيد أفكاره وإبراز نتائج ثورته على الرومنطيقية التي اعتبرها مفلسة حينما قال " إن النزعة الطبيعية ترعب المؤلفين الذين اعتادوا على صيد عظماء الرجال في مياه التاريخ العكرة. إن عليهم أن يغوصوا في أعماق الإنسانية، وأن يتعرفوا على الحياة، وأن يذهبوا مباشرة إلى العظمة الحقيقية ويبرزونها بوضوح وقوة. ولا يجوز أن ننكر هذا الشعر الحقيقي للإنسانية، فقد ظهر ذلك في الرواية، ويمكن أن يظهر في المسرح"². وعليه أعلن زولا عن حلمه الحقيقي في إيجاد العبقرى الذي سينقل أفكاره ذات النزعة الطبيعية إلى خشبة المسرح و هنا صرّح قائلاً " ولذلك، فإن قلتي الدائم، وترقي القلق، هو أن أسأل نفسي وأتساءل من منا ستكون لديه القوة ليقف ويكون رجلاً عبقرياً. إذا كان للدراما الطبيعية أن توجد، فلا يستطيع أن يخلقها إلا رجل عبقرى. كورنيل وراسين خلقا التراجيديا. فيكتور هوغو خلق الدراما الرومانسية. فأين هو إذن المؤلف المجهول حتى الآن الذي يجب أن يخلق الدراما الطبيعية؟"³.

انطلاقاً من المفهوم الذي ابتدعه زولا في الرواية، وهو مفهوم عميق يحمي في طبيئته إنسانية الإنسان بكل تفاصيلها، مرجعها الوحيد تجربة الإنسان الواقعية مع الحياة ومع الآخر بدون تمييق أو تزيين، خامة كما هي " فاعتنق المبدأ الجوهرى الذى طرحه زولا للأدب: الحقيقة..أو، شريحة الحياة. المسرح إذن يجب أن يكون شريحة من الحياة، من الواقع، دون صناعة أو زيف/ أو إعادة خلق " (سعد أردش، المخرج، ص42)، إذا يهكم القول أنّ أوندريه أنطوان عمل جاهداً على تجسيد حلم زولا و نزعته الطبيعية الواقعية في مجال آخر هو المسرح،

¹Emil Zola. Le naturalisme au théâtre : les théories et les exemples Essais et Chroniques Éd EUGÈNE FASQUELLE, Paris 1912 P3.

² Ibid. p18

³ Ibidem. 19

أندريه أنطوان الذي لم تكن له علاقة بالمسرح في صغره عندما أنتقل إلى باريس حيث عمل ساعياً ثم في الأعمال المكتبيّة، استطاع أن يكتشف هوايته للمسرح وشغفه المعرفي له، حيث نجح في الالتحاق بفرقة مسرحيّة للهواة تسمّى Cercle Le Gaulois، لكن سرعان ما أنشق عنها و أسّس " المسرح الحر Théâtre Libre و بالرغم من أن المسرح الحر قد تم تأسيسه في إطار مسارح الهواة، و بالرغم من أنّه عاش تسع سنوات فقط (1887-1897) إلا أنّه يشكّل في تاريخ المسرح المعاصر مرحلة هامّة و تأسيسيّة"¹.

مع العلم أن أندريه أنطوان لم يكن لا منظراً أو مفكراً أو ناقداً، لكنّه استطاع أن يكتب مقالا أسّس من خلاله إلى العمليّة الاخراجيّة و دور المخرج فيها، و قد جاء المقال الذي نُشر في مجلّة فرسيّة Revue de Paris يوم 1 أبريل من سنة 1903 و الذي جاء تحت عنوان " حديث حول الإخراج " (Causerie sur la scène mise en) و من خلاله أسّس لأوّل مدرسة إخراجية ذات نزعة طبيعيّة واقعيّة حيث يقول في المقال " بادئ ذي بدء، ما هو المسرح؟ لقد عرّف أحد أكثر الشخصيات المسرحية موثوقية في عصرنا، وهو السيد بوريل (مدير مسرح الأوديون)، في مؤتمر المعرض المسرحي عام 1900، فننا بدقة وسعادة بالغة بحيث أشعر أن من واجبي ومن دواعي سروري أن أستعير منه هذا النص: لولا الإخراج المسرحي، لولا هذا العلم المحترم والدقيق، لولا هذا الفن القوي والدقيق، لما استمرت كثير من الأعمال الدرامية مائة عام، ولما فهمت كثير من المسرحيات الكوميديّة، ولما نجحت كثير من المسرحيات."²، و عبر هذا الحديث عن أهميّة وجود المخرج و سير العمليّة الاخراجيّة، قام بإحداث ثورة في المؤسّسة المسرحيّة في حد ذاتها حيث ثار على التقاليد الموجودة عبر الفصل في المسؤوليات لإنجاح أي عمل مسرحي و خصّ بالذكر المنتج (المدير الاداري)، الممثل النجم و المخرج حيث يصرّح في أحد محضراته ببوينس أيروس بالأرجنتين سنة (1903) قائلاً " لنبدأ من البداية. يقوم المدير للعمل المسرحي، بعد توزيع الأدوار على الممثلين، بإسناد مخطوطة العمل إلى المخرج

¹ سعد أردش. المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، 1970، ص 41.

² André Antoine. Causerie sur la mise en scène. BNF Gallica.107



المسرحي، الذي يبع منذ تلك اللحظة رئيس الدراسات. لقد تعمدت الفصل بين هاتين الشخصيتين: المدير والمخرج المسرحي وبصفة عامة، ينمو التمييز بينهما من الدورين. ومع ذلك، فهما متمايزان تمامًا ويتطلبان مواهب لا تتوافق دائماً تقريباً. أولاً أن تكون مديراً فهذه مهنة. أن تكون مخرجاً فهو فن. مهنة المدير إذن تتطلب قبل كل شيء صفات الإداري ورجل الأعمال. فإذا ما أضيفت إليه بعض الجرأة والإرادة في البحث عن الأعمال المثيرة للاهتمام، وإذا ما مكنته الخبرة من اكتساب تلك المهوبة الخاصة التي تهيئ له النجاحات العظيمة، فإن مديرنا لن يكون لديه الكثير من الأيام للقيام بهذه المهمة. بل على العكس، يجب أن يبقى المخرج ومدير المسرح معزلاً عن أي حسابات أو مخاوف مالية. فكثير من المخرجين، المستوعبين كما قلت سابقاً، يستعينون بمدير مسرح مستأجر، وهو في الغالب ممثل سابق كبير في السن أو لم يحقق نجاحاً يذكر في حياته المهنية. وهم يستعينون به لكشف المسرحية والقيام بالأعمال التمهيدية التي لا شك أنهم يحكمون عليها بأنها قليلة الفائدة: وهم مخطئون في ذلك. فهم لا يشعرون أن هذه الساعات الأخيرة هي الساعات الحاسمة؛ وعندما يتدخلون في وقت متأخر، بعد فوات الأوان، يكون العمل قد حصل بالفعل على مساعدة من أحدهم، وهو دور سيظل حاسماً. هل يعهد الرسام إلى شخص آخر بمهمة لرسم لوحة ستعرض على خشبة المسرح؟¹ حتى أن الممثل النجم ليس باستطاعته أداء دور المخرج الفعلي للعرض المسرحي والسبب هو أن الممثل الموهوب أو النجم لا يتمتع بالضرورة بالصفات المطلوبة للإخراج. فكثير من الفنانين الكبار لا يصلحون أحياناً لهذه المهمة؛ فمزاجهم الشخصي، وغريزتهم الإبداعية التي هي قوتهم، تلغي فيهم إحدى الملكات الأساسية للمخرج المسرحي الحقيقي وهي: القدرة على رؤية الصورة الشاملة بكل تفاصيلها. فالممثل عنده لا يستطيع أن يرى إلا دوره الخاص مما حاول جاهداً.

¹ Ibid 111-12

أمّا فيما يخص الثورة الثانية على التقاليد المسرحيّة المتوارثة فنيا والتي كانت سائدة آنذاك، هي التزامه بالنزعة الطبيعيّة الواقعية عبر نقل الحياة كما هي على خشبة المسرح حيث ربط أفكاره بأفكار زولا التي أصبحت مبادئ أساسيّة لأعماله الاخراجيّة



المبادئ الرئيسيّة للمسرح وفقاً لأندريد انطوان

الطبيعية و"شريحة الحياة": أمّا الطبيعيه فهي الرعة الفكرية التي ينتمي إليها أنطوان ، و في ما يخص مفهوم شريحة من الحياة فهو السياق الدرامي التي سنستور من خلاله كل مسرحياته حيث تأثر أنطوان بعمق بنظريات إميل زولا والحركة الطبيعية. فقد سعى إلى تقديم الحياة كما هي في الواقع، بجوانبها اليومية وصراعاتها الاجتماعية وشخصياتها المستمدة من الحياة الواقعية. أصبح المسرح مختبراً للمسرحيات التي تستكشف مواضيع مثيرة للجدل ومشاهد من الحياة اليومية، ومن هنا جاء تعبير "شريحة من الحياة" لوصف هذه الواقعية.

"الجدار الرابع": من أهم ابتكارات أنطوان الرئيسيّة فكرة "الجدار الرابع". فقد شجع الممثلين على الأداء كما لو كان الجمهور غير موجود، مما خلق وهم وجود عالم مستقل على خشبة المسرح. ولتحقيق ذلك، ذهب في بعض الأحيان إلى حد بناء ديكورات بأربعة جدران، وإزالة الجدار المواجه للجمهور قبل العرض مباشرة.

ديكورات واقعية وأصيلة: أصر أنطوان على استخدام ديكورات حقيقية ومفصلة ودقيقة تحاكي بيئات حقيقية بأمانة حيث قال "ولكي تكون المجموعة أصيلة ومبتكرة ومميزة يجب أن تكون أولاً مبنية على شيء مرئي، منظر طبيعي أو داخلي؛ فإذا كانت داخلية يجب أن تكون ثابتة بأوجها الأربعة، جدرانها الأربعة، دون أن نهتم بالوجه الذي سيختفي لاحقاً، ليسمح لنظر المشاهد بالنفوذ إلى الداخل"¹ وعليه، أراد انطوان أن يؤثّر الديكور على الأحداث ويعكس الحياة اليومية للشخصيات. على سبيل المثال، استخدم جثث لحوم حقيقية في مسرحيّة "الجزارون" سنة 1888م.

¹ Ibid. p 115

التمثيل الطبيعي والهادئ: عارض أنطوان أسلوب التمثيل الخطابي والمبالغ فيه الشائع في عصره حيث عمل على تشجيع الممثلين على تبني أسلوب أكثر واقعية ورصانة، مع التركيز على الدوافع الداخلية للشخصيات وعواطفها بدلاً من التركيز على الإيماءات. كما أكد على أهمية لغة الجسد الطبيعية والتقليل من الإلقاء المسرحي. كما ساعد في تعزيز التمثيل الجماعي والابتعاد عن فكرة الممثل النجم الذي انتقل به من (البطل التاريخي التراجيدي جوهر العرض) إلى (البطل الواقعي داخل مجموعة في وسط اجتماعي معيّن)، و عليه فالممثلون عند أندريه أنطوان " ليسوا مدعويين للتعبير عن أنفسهم بحركات الوجه والصوت فقط، بل أن يستخدموا أجسادهم بالكامل، وأن يعيشوا دورهم بكل عمق دون صراخ أو حديث مباشر للجمهور، و ليعطوا كل مشهد من المسرحية حركته الخاصة به، التابعة للحركة العامة للعمل"¹

الإضاءة المحفزة الجو العام للعرض: جرب أنطوان تقنيات إضاءة جديدة لخلق أجواء أكثر طبيعية وواقعية، مستخدماً على سبيل المثال المصابيح والشموع كمصادر ضوء مرئية على المسرح، للحصول على تأثير أكثر واقعية من الإضاءة الاصطناعية المعتادة، كما ورد عليه و هو يفسّر إحدى مسرحياته قائلاً " وغالبًا ما تكون مؤثرات الإضاءة الخاصة بهم، وهي مؤثرات ناجحة جدًا، مضبوطة بسذاجة ملحمة. على سبيل المثال، شعاع جميل جدًا من غروب الشمس، يضيء الرأس الجميل لرجل عجوز ميت على كرسيه، يرفح فجأة من خلال نافذة زجاجية ملونة، دون أي تدرج، في اللحظة الدقيقة التي كان الرجل قد انتهى للتو من حياته"²

المخرج المفسر: قبل أنطوان، كان دور المخرج قبل أنطوان ثانويًا في كثير من الأحيان، أو حتى غير موجود. أما أنطوان فقد جعل أنطوان من هذه الوظيفة وظيفة الفنان الحقيقي المسؤول عن التفسير العام للمسرحية، بدءاً من توجيه الممثلين إلى اختيار الديكور. كان هدفه هو تجميع كل عناصر المسرح (النص، التمثيل، المشهد،

¹ Ibid. p 610

² André Antoine. Mes souvenirs sur le théâtre libre. Ed Arthème FAYARD.Paris.1921.P111

الإضاءة) لخلق صورة واقعية و حية للحياة. " و لا شك أنّ من أهم دوافعه، إهتمامه في اختيار نصوصه بما يربطها من علاقة بالواقع الاجتماعي الذي يعيشه، تقتضيه دائماً أن يبحث مع ممثليه و شخصياته، عما وراء الكلمات"¹ وباختصار، كان نهج أندريه أنطوان في الإخراج يهدف إلى كسر التقاليد المسرحية التي تعتبر مصطنعة بالنسبة إليه وتقديم تجربة صادقة واقعية للجمهور. كان تأثيره حاسماً في تطوير المسرح الحديث في فرنسا وخارجها. علماً أن مخرجنا قام بإخراج عدّة مسرحيات نذكر منها:

- مسرحية الجزّارون سنة 1888 للكاتب فيرناند إيكر

- مسرحية العائدون سنة 1890 للكاتب هنريك إبسر

- مسرحية خبز الآخريين سنة 1890 للكاتب بيفان تيرغانوف

- الأنسة جولي سنة 1893 للكاتب أوغست سه بنديغ



¹ سعد أردش. المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، 1970، ص 43.



الدرس العاشر

فئات الإخراج عند ستانسلافسكي

شهد المسرح الغربي في مطلع القرن العشرين ثورة حقيقية مع ظهور الواقعية، باعتبارها حركة تسعى إلى تمثيل الحياة اليومية. أمانة في حافة جديدة، وفي خضم هذا التحول برز "كونستانتين ستانسلافسكي"، المخرج والمعلم الروسي، الذي اقترح طريقة جديدة تمامًا في التمثيل تستند إلى الواقعية النفسية، حيث لم يعد الأمر يتعلق بـ"لعب دور"، بل بعيش شخصية من الداخل، وفهم أفكارها وعواطفها ودوافعها العميقة. ومنذ ذلك الحين، أصبح الممثل صانعًا للحقيقة، قادرًا على جعل السلوكيات البشرية معقولة وموثوقة على المسرح، و عليه يمكن أن نتساءل إذن: ما هي الفنون الإخراجية التي اعتمدها ستانسلافسكي لتجسيد الواقعية النفسية التي غيرت الأداء التمثيلي خاصة والمسرح الحديث عامة؟ و لتتقرب أكثر من شخصية " ستانسلافسكي " و لغرض فهم بذور نشأة مسرح الواقعية النفسية، نتطرق إلى السيرة الذاتية لـ "كونستانتين سرجيوفيتش أليكسيف " المولود سنة 1863م والمتوفى سنة 1938م.

و بإجماع آراء النقاد و الكتاب و المهتمين بالمسرح، يعتبر مخرجًا و ممثلًا مسرحيًا و مربيًا و منظرًا كبيرًا للمسرح المعاصر. و المعلوم أنه ترعرع وسط عائلة ثرية بوجوازية، عرفت بترفها و إنفاقها في الاحتفالات و الاستقبالات، حتى إنها استطاعت أن تمتلك فرقة مسرحية خاصة بها، والتي كانت تقدم عروضها داخل القصر، من جانب آخر عُرف عن " أليكسيف " و منذ صغره أنه كان محبا لعروض السيرك، البالي و الأوبرا، و عند بلوغه سن السابعة من عمره وبمناسبة عيد ميلاد أمه شارك في عرض مسرحي لهذه الفرقة التي سميت بإسمه " جماعة ألكسيف"، ثم التحق بمدرسة الدراما بموسكو و من هنا بدأت رحلته مع المسرح و فن الإخراج على وجه الخصوص.

مسرح الفن: الميلاد الرسمي لـ " ستانيسلافسكي ":

يُعد لقاء " ستانيسلافسكي " و " داشينكو " لقاءً تاريخيًا و رمزًا للتجديد في المسرح الحديث، وقد دام هذا اللقاء ثمانية عشرة ساعة، حيث كانت كافية لتأسيس منهج جديد في العمل المسرحي، حمل في طياته كل معاني الجد والوعي، والحاجة إلى التجديد، والتغيير والتأني في الأسس الصحيحة للمسرح في أبعاده الأخلاقية، الأدبية، والمسرحية، و عبر هذا اللقاء توصلنا إلى أن المسرح له ركيزتين أساسيتين هما: **النص المسرحي**، و **الممثل** بوصفه المسؤول الأول على نقل محتوى النص إلى الجمهور، كونه همزة وصل بين المسرح والإنسان. أما النص فيجب أن يكون حاملًا لرسالة وقد كان هذا اللقاء التاريخي سنة 1897م.

و بعد ذلك بسنة واحدة، أي في سنة 1898م كان الانطلاق الفعلي لمسرح جديد عبر تأسيس **مسرح الفن بموسكو** بالإشتراك مع " داشينكو " و في هذه المناسبة قال " ستانيسلافسكي " مقولته المشهورة: " باسم التجديد أعلننا حربًا على المسرح التقليدي بكل مفاصله، إخراجًا، ديكورًا، لباسًا، تفسيرًا..... فليسقط القديم " ¹، و بالتالي كانت كلمات واعية ثائرة ضد النمطية، و الاصطناع، حيث طالب الممثل أن يخرج جديًا في عمله و مثابرا، بهدف الوصول إلى مسرح قائم على الدقة في كل تفاصيله و جزئياته.

و بإجماع الآراء كذلك لدى رواد المسرح و المهتمين بالمسرح يعتبرون أن " ستانيسلافسكي " كان فيلسوفًا مظهرًا و أستاذًا مثابرا مجددًا، و مغيرًا، و نجد هذا في أعماله المشهورة التي إنشرت حول العالم، خاصة بعد وفاته، و لازالت إلى يومنا هذا متداولة، و نذكر منها كتاب " إعداد الممثل "، " بناء الشخصية "، و كتابه المشهور " حياتي في الفن " و كذا " ملاحظاته الشخصية "، و كغيره من المخرجين ركب " ستانيسلافسكي " الموجة المسرحية السائدة آنذاك، و هي مسرح الطبيعة، أو بالأحرى الموجة الطبيعية، و ذلك على خطى " جورج الثاني " و مسرح " مينيغن " و الفرنسي " أوندري أونتوان " و قد كانت أولى تجاربه المسرحية في هذه المرحلة و التي نتج عنها مسرحية " فيدرو " لصاحبها " تولستوي " و مسرحية " يوليوس قيصر "

¹ ستانيسلافسكي: حياتي في الفن، الهيئة العامة السورية للكتاب، تر. نديم معلا، دمشق، 2012، ص 244

لصاحبها " شيكسبير " ، و قد كان منطلق هذا المد الطبيعي المفكر والفيلسوف الفرنسي " إيميل زولا " و الذي ربط الأدب بالملاحظة و التجريب و الهدف منه الوصول إلى حقيقة الإنسان عن طريق تفسير شخصيته و الغوص في مكوناتها، لكن " ستانيسلافسكي " وجد أن مسرحياتها ليست إلا واجهة لواقع خارجي يعطي أهمية كبيرة للفضاء البصري ، من أثاث، ديكور، أكسيسوار و إضاءة و لا يعكس الواقع الحقيقي الصادق الذي ينشده و لو أنه صادق فنيا ، بدليل أنه قال فيما يخص المسرح الطبيعي " لقد نجحنا في تجسيد الحقيقة، و إن كانت حقيقة فنية خارجية و صادقة، و التي كشفت لنا عن أهداف جديدة في المستقبل " ¹ . و كانت مرحلة تعامل فيها مع " تشيكوف " حيث أخرج له عدة مسرحيات منها " العم فانيا " ، " الأخوات الثلاث " ، " السيريسا " و مسرحيته المشهورة " النورس " و أخرج كذلك لـ " ماكسيم غوركي " مسرحية " الأعمق السحيفة " ، و في سنة 1904م انسلخ " ستانيسلافسكي " نهائيا من المنهج الطبيعي خاصة بعد موت " تشيكوف " و بالتالي اختار " ميتزلينك " و أسس مسرح الأستوديو مع " مايرهولد " و رفيق دربه " داشينكو " ، هذا المسرح الذي سوف يصبح مختبرا حقيقيا لتجاربه المسرحية المبنية على أسس نفسية ، منهجها الواقعية الصادقة بكل ما تحمله من معاني فنية و جمالية ، و من أولى مسرحياته في هذا المنهج مسرحية " الطائر الأزرق " لصاحبه " ميتزلينك " ، و قد كان لهذا المسرح الفضل الكبير لظهور ما يسمى بـ " النظام " عند " ستانيسلافسكي " ، الذي يعتبر في وقتنا الحالي معيار الممثل الناجح و الذي انتشر حتى وصل إلى الولايات المتحدة الأمريكية عن طريق " لي ستراسبرغ " و أصبح يسمى " أكتور ستوديو " و من المشاهير الذين نجحوا بواسطة هذا النظام نذكر من بينهم " إليا كزان " ، " مارلو برونو " . و قد بنا " ستانيسلافسكي " هذا النظام على جزئين أساسيين :

الأول : الأعمال الداخلية و الخارجية للممثل و أثر ذلك عليه .

الثاني : الأعمال الداخلية و الخارجية للممثل و أثر ذلك على الدور .

¹ سعد أردش. المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، 1970، ص 52

وكل ذلك في قالب واقعي يستمد مادته من العالم الحقيقي ، و من الملاحظات المباشرة ويتم اختيار العناصر التي تكشف عن العلاقات و النزاعات الكامنة تحت السّطر .

و من أهم ميزات هذا النظام أنه ألقى الضوء على تقنية جديدة في التمثيل تنسجم بالأساطير و الصدق ، مما يعطي **وهما** كاملا بالحقيقة ، مع التركيز على هدفه و غرضه ؛ غاية السلوك الإنساني . فإذا ما توصل الممثل لها فإنه حتما سينجح في الوصول إلى الأهداف المرجوة.

أما العناصر الأساسية المكونة لهذا النظام يمكن ترتيبها كما يلي:

1. **الفعل المسرحي** : و هو فعل مبني على **دافع** من أجل **غرض** و **هدف** معين ، **لا فعل** فوق الخشبة بدون **قصد** و هنا يؤكد " ستانيسلافسكي " بقوله في كتابه إعداد الممثل منتحلا شخصية " تورستوف " " إن كل شيء يحدث على خشبة المسرح لا بد أن يحدث لغرض ما ، حتى احتفاظك بمقعدهك لا بد أن يكون لغرض " ¹

2. **الخيال** : ملكة من ملكات الفنان الناجح و التي قال عنها ستانيسلافسكي أنها " بمثابة الرافعة التي ترفعنا من الحياة اليومية إلى آفاق الخيال " ².

و لذا فليس ما يسمى واقعا أو حقيقة مسرحية هو في الحقيقة واقعا ، لأن الفن في حد ذاته نابع من الخيال ، و المفتاح السري عند ستانيسلافسكي لإثارة هذه الملكة أي الخيال هو كلمة واحدة " لو " و يسميها " ستانيسلافسكي " **لو السحرية** و إذا أردنا أن نعطي مثلا على أثر هذه الكلمة على الممثل ، فسوف يكون المثال التالي : إذا وضعنا قلما في يد الممثل و قلنا له هذا ليس قلما بل ثعبانا ، فإنه لن يصدق ذلك ، و سوف

¹ ستانيسلافسكي ، إعداد الممثل ، تر. شريف شاكر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1979 ، ص 47

² ن ، م ، ص 67

تكون تصرفاته سطحية لأنه بكل بساطة ليس مقتنعا . أما إذا قلنا له لو كان في يدك ثعبانا ماذا ستفعل ؟
فالمؤكد أنه سوف يستدعي مخيلته و بالتالي يكون فعله نابعا من الداخل و تظهر عليه علامات الخوف .

3. **التركيز والانتباه :** و هما طاقتان يجب أن يتحصن بهما الممثل بهدف عدم التأثر ، وعدم تشتيت إنتباه المتلقي . و بهذا التفسير البسيط فالهدف منه هو عدم الارتباك أمام الجمهور و عدم إرباك هذا الأخير ، و في هذا الصدد يقول " ستاينسلافسكي " : " إنك في الحياة العادية تمشي و تجلس و تتكلم و تنظر ، ولكنك على المسرح تفقد كل هذه الملكات ، إنك تشعر باقتراب الجمهور منك و تسأل نفسك لماذا ينظر هؤلاء إليّ ؟ من ثم يجب أن تتعلم من جديد كيف تقوم بكل هذه الأشياء أمام الجمهور " ¹

4. **استرخاء العضلات :** إنه عمل جسدي مطالب الممثل بتكراره استمرارا ، لأن أي ضغط طفيف في لحظة ما قد يعطل ملكة الإبداع عند الممثل ، لأن الممثلين يضغطون على أعصابهم عادة في لحظات التهييج و الاستثارة ، لذلك كان ضروريا أن يجزروا عضلاتهم من التوتر تحريرا تاما ، و في هذا الشأن يقول " ستاينسلافسكي " : " إنك طالما كنت تعاني من هذا التوتر الجسماني فلن تقدر حتى على التفكير في التدرجات الدقيقة للمشاعر ، أو في الناحية النفسية لدورك ، و من ثم كان لزاما علينا أن نحاول خلق أي شيء ، أن تجعل عضلاتك في حالتها الطبيعية حتى لا تعوق أفعالك " ²

5. **الوحدات و الأهداف :** المسرحية عادة ستاينسلافسكي . يجب أن تكون ما بؤسة ، دقيقة و منطقية تتسم بالواقعية في تطورها الدرامي و لهذا أوجد هذا التسميم الذي هو عبارة عن وحدات توصل الممثل إلى أهداف و بالتالي إلى الهدف العام ، لكنه أكد أن الوحدات لا تستعمل إلا في مرحلة أولية ، و هي مرحلة إعداد الدور لأنها سوف تندمج مع بعضها مكونة وحدات كبيرة أثناء القيام بالدور ، لأنه كل ما كانت الوحدات أكبر حجما و أقل عددا ، نقص عدد المشاكل ، و هي عبارة عن مسار أو خطة سير .

¹ ن.م. ص 90
² ن ، م ، ص 110

6. الإيمان و الإحساس بالصدق : من أجل فهم هذه الميزة عند الممثل ، يمكن أن نراها من زاوية معاكسة لماهية عليه حيث يقول "ستانيسلافسكي" : "..... ولكنني لست أرى كيف يمكن أن يكون للصدق ثمة مجال في المسرح ، طالما أن ما يدور فيه ثمرة من ثمار التخيل إبتداءً من مسرحيات " شيكسبير " " ¹ .

أما الإيمان فهو مدى إيماننا بما نقوم به على أنه حقيقة واقعية، و ما يهمنا هو حقيقة الحياة الداخلية للروح الإنسانية الممثلة في الشخصية .

أما الصدق فإنه الصدق المسرحي الذي يجب على الممثل إستخدامه في لحظات خلق الإبداع حيث يقول : " بثوا الحياة في جميع الظروف و الأفعال المتخيلة حتى ترضوا إحساسكم بالصدق فيما تمثلون " ²

7. الذاكرة الإنفعالية : و هي قدرة الممثل على استعادة شعور إنفعالي لموقف معين ، والفرق كبير بين أن يعيش الإنسان الشعور الإنفعالي لأول مرة ، و بين أن يستعيد ذلك الشعور لذا فالممثل عندما يستعيد ذاكرته الإنفعالية ، يجب أن يبعث فيها تلك الحرارة التي إتصف بها شعوره لأول مرة ، و كل ذلك بهدف إضفاء ميزة الواقعية المسرحية في الأداء التمثيلي ، بحيث يكون الأداء (الخارجي) إنعكاساً حقيقياً لدافع (داخلي) .

8. الإتصال الوجداني بين الممثلين : يعتبر الإتصال الوجداني عامل هام في إنجاح أي عمل مسرحي . لأن المتفرج أو المتلقي عندما يشاهد مثل هذا التبادل العاطفي و الفكري ، يصبح كمن يسمح إلى محادثة و هو مشارك فيها ، و يعوس في ثنايا مشاعرها و هو صامت. و لكي يستأثر الممثلون بانتباه عدد كبير من المتلقين ف يجب عليهم المحافظة حتماً على هذا الإتصال و أن تكون المادة النفسية لهذا التبادل شيقة و ذات أهمية .

9. التكيف : التكيف هو القدرة على التكيف مع الأحداث الطارئة في الزمان و المكان . أما فيما يخص الممثل ، فيقول " ستانيسلافسكي " : "إذا دعتم الحاجة إلى التعامل مع شخص غبي ، فيجب أن

¹ ن ، م ، ص 144
² ن ، م ، ص

تكييفوا سلوككم بما يلائم عقليته و أن تكتشفوا أبسط الوسائل للوصول إلى ذهنه و إدراكه ¹ .و التكيف عنده نوعان : آلي و حركي، منطلقها العقل الباطن و العقل الواعي بهدف إيجاد تكيف إنساني طبيعي وخاصة سوي

10. **القوى المحركة الداخلية** : لا شيء في مسرح " ستانيسلافسكي " بدون دافع ، وهدفي .و بين هذا و ذلك هناك قوى محركة يستحضرها الممثل بهدف أداء واقعي و طبيعي على خشبة المسرح و هذه القوى المحركة هي المشاعر ، العقل ، الإرادة و قوتها تكمن في تفاعلاتها أثناء الأداء و في زمن واحد .

11. **الخط المتصل** : تلتقط الروح عادة بعض المقاطع من النص ، ثم تبدأ المشاعر في التطور و هنا الممثل ليس عنده سوى نظرة عامة عن العمل ، لكن عندما يغوص في دوره داخليا و يتعرف على الهدف الأساسي للشخصية يظهر أمامه الخط المتصل بدون انقطاع لشخصيته جليا ، حاملا معه ماض و حاضر و مستقبل .

12. **حالة الإبداع الداخلية** : يقول " ستانيسلافسكي " أن عملنا وجد يعرض على خشبة المسرح . حيث التناقض الكبير بين المصطنع و الحقيقة ، و هنا تظهر براعة الممثل في إظهار حالته الإبداعية التي تسهم في التقنية النفسية ² . إن الفنان يبكي و يضحك و يلاحظ ابتساماته و يدور على خشبة المسرح ، و بهذا فإن هذا التوازن بين التمثيل و الحياة الحقيقية هو الذي يجعل منه فنانا ناجحا .

13. **الهدف الأعلى** : إن الموضوع الرئيسي يجب أن يبقى محفورا في ذهن الممثل أثناء كل عرض مسرحي ، و أن يكون منبع الإبداع الفني عنده .

كل العناصر المكونة للعرض ، من أهداف مستقلة، من أفكار و مشاعر ، و كل الأفعال يجب عليها أن تعكس الهدف الأعلى من العمل .و الشرط الوحيد لإنجاحه هو المحافظة على الخط المتصل الأساسي الذي يجذب إليه

¹ ن ، م ، ص 251
² ن م ، ص 276

كل الأهداف للإتجاه الصحيح نحو الهدف الأعلى . و الذي قال عنه " ستانيسلافسكي " : " فإنه يكون مثل الشريان الرئيسي الذي يتكلم من المسرحية و الممثل بالغذاء و الحياة " ¹.

عند مشارف العقل الباطن :

في المراحل الأولى من العمل يدخل الممثل بكل وعي في الشخصية دون فهم أو إدراك لما يحدث في نفسه . من جهة الوعي فالحرية محدودة بسبب العقل و الأعراف ، الحياية والمسرحية ، لكن في النقيض من هذا و في حالة اللاوعي فإنها سوف تكون حرة طبيعتها إرادة فعالة تسير دائما إلى الأمام و في هذه الحالة المعقدة يقول " ستانيسلافسكي " (تورستوف) : " نعيش على المسرح – كما تعلمون على ذكرياتنا الإنفعالية المستمدة من وقائع الحياة ، و التي تترقى في بعض الأحيان إلى درجة الوهم تجعلها تبدو كالحياة الواقعية " ² و في حالة أخرى يقول " ففي كثير من الأحيان يقع حادث خارجي بسيط لا علاقة له البتة بالمسرحية أو الدور أو ظروف الممثل الخاصة به ، فيبعث في المسرح فجأة موجة من الحياة الحقيقية و يدفع الممثل في الحال دفعا إلى حالة إبداع لا شعورية " ³.

و في حالة تحليل معمق لكل بنود نظام " ستانيسلافسكي " نستطيع أن نصل إلى نتيجة العمل النفسي الداخلي الذي هو منطلق لكل فعل خارجي و بكل العناصر و الظروف المحيطة في العمل المسرحي . و من أهم ميزات و إسهامات " ستانيسلافسكي " في مجال المسرح ⁴ :

- القضاء على الأسلوب التقليدي المعتمد على الخطابة و الإنفعال

- هدم فكرة مسرح النجم والاعتماد على روح الفريق

¹ ن ، م ، ص 297

² ن ، م ، ص 313

³ ن ، م ، ص 313

⁴ أنظر شكري عبد الوهاب ، الإخراج المسرحي ، ص 74-75

- التركيز على البساطة و الصدق ، مما يعطي وهما كاملا بالحقيقة

- يجب على الممثل أن يخلق منهجه الخاص و أن يلتزم بالصدق الداخلي و أن يتدرب كثيرا، حتى يصبح جزءا

من الحدث



- الفهم النفسي للشخصية بهدف خلق اللحظة الصادقة من الحياة الإنسانية

- الإيمان بالمذهب الواقعي الذي يستمد مادته من العالم الحقيقي

أما فيما يخص العملية الإخراجية عند " ستانيسلافسكي " فسوف نختبرها في العناصر التالية .

- اتجاهه الفني واقعي ، حيث التزم بالواقعية الفنية التي تنطوي على تفسير موضوعي للواقع

- علاقته بالممثل كانت علاقة نوعا ما دكتاتورية حيث كان يفرض آرائه بهدف الوصول إلى معايشة الواقع

الذي سيقدم على خشبة المسرح ، و كان يطالب الممثلين بالتمارين الجسمية و الصوتية و خلق العلاقة مع الشريك.

- علاقته بالنص : كان دائما يلتزم بروح النص و بتوظيف الوسائل المسرحية كافة .

- تعامله مع الجمهور: فمسرحة ذو غاية اجتماعية حيث حاول تسهيل العلاقة بالجمهور ، و تخفيض أسعار التذاكر .

- **في الإضاءة:** فمهمتها تعميق الواقعية في التوظيف فإذا احتاج المشهد إلى ضوء شمعة فلا يعززه بضوء

إضافي ، و قد وظفت الإضاءة لخدمة الكلمة أو الفكرة وتفسيرها و تعميقها ، و لهذا السبب رفض

الإبهام و الخدع الفنية المنفصلة عن فكرة النص .

- **الديكور**: كان يرفض المنظر المرسوم مستبدلاً إياه بمنظر حيث هو بيئة الممثل ، حيث أن الديكور هو بيئة للممثل وليس مجرد خلفية. يستعمل في إطار هارموني لصالح الممثل ، لأن المنظر عنده يبرز الفكرة ، و الديكور عنده واقع بكل تفاصيله

- **تعامله مع العرض**: كان يتعامل معه من منظور التوجيه الكلي ، و قصدته تنصب في الإيهام بواقع تام ، في حركاته وإيماءاته ، و إلقاءه و سلوكه في بنية العرض الكاملة .

و في الأخير يمكن القول، أنه من خلال وضع النفس البشرية في صميم التمثيل، أحدث ستانيسلافسكي تحولاً جذرياً في المسرح الحديث. فقد سمح نظامه، القائم على البحث عن الحقيقة الداخلية، للممثل بأن يصبح مستكشفاً للعواطف، قادراً على التأثير في الجمهور بصدق أدائه. والواقعية النفسية بالنسبة إليه هي أكثر من مجرد تقنية، فهي جوهر المسرح. ولا يزال حتى اليوم مرجعاً لا غنى عنه في تدريب الممثلين وفي طريقة النظر إلى المسرح كمكان للحقيقة الإنسانية، بالتالي يرتبط الإخراج المسرحي حسب كونستانتين ستانيسلافسكي ارتباطاً وثيقاً برويته لأداء الممثل ونظام عمله، الذي أحدث ثورة في المسرح في مطلع القرن العشرين، باعتباره أكثر من مجرد ترتيب مسرحي بسيط، لأن الإخراج المسرحي عند ستانيسلافسكي هو عملية حية، تخدم الحقيقة الأدبية وأصالة الأداء.





فنيات الإخراج عند بيرتولد بريشت

شكل مسرح بريشت الملحمي حركة مفصلية في تاريخ المسرح العالمي عامة والأوروبي خاصة. ذلك لأن هذا المسرح لم يكن منعزلاً عن واقعه، ولم يكن بريشت ذاته يعيش بالتوازي مع التاريخ، بل كان متفاعلاً معه، وفاعلاً نشطاً فيه، سعى بكل ما استطاع عبر فنه إلى تغيير ذلك الواقع. الذي كان يرى فيه أن المسرح، هو مرآة عاكسة لطبقة مهيمنة هي البرجوازية. ولهذا «أنشأ بريشت فناً سياسياً فعالاً مرتبطاً بالواقع، و ذو علاقةٍ جديدةٍ مع مؤسسة الفن، ولهذا يجب ان يفهم تاريخياً..... ولهذا لم يكن يرى ضرورةً في الغاء المسرح برمته، بل عمل على تغييره جذرياً... وبهذا كان يهدف إلى تغيير المسرح كمؤسسة وليس إلى تدميره والقضاء عليه»¹، وبذلك أصبح المسرح بالنسبة لبريشت الغاية والوسيلة في نفس الوقت.

المسرح الملحمي و فنياته الإخراجية

وفي هذا المجال يؤكد بريشت أن « الممثل الملحمي يتميز عن أمثاله بميزتين، أولهما أنه يحسن التفكير، و ثانيهما أنه لا يفكر كثنائي بل كإيديولوجيا»² يتعامل مع واقع موضوعي، و يعمل على عرضه كما هو بدون تزييف، حرصاً منه على عدم اندماج و تعاطف المتلقي معه، و جعله يعيش حالة إيهام بالواقع، بل على العكس من ذلك، جعل المتلقي يكتشف بطريقة متعقّلة الصراعات الحقيقية التي هي واقعة. ومن هنا يتجلى تشبّع بريشت بالأفكار الماركسيّة، حيث يعلن ذلك صراحةً أنه «لا مجال للشكّ في أنّ الصراع ضدّ الأيديولوجيا" البورجوازية" أصبح بدوره أيديولوجيا»³. وانطلاقاً من هذه الأيديولوجيا، وضع بريشت مسرحه الملحمي موضع وسيلة فنية لتمير هذه الأيديولوجية المعادية للبورجوازية، وكذا الدعاية لها، حيث جعل نظريّاته حول المسرح الملحمي،

¹ بيتر بروكر. الحداثة و ما بعد الحداثة. ترجمة عبد الوهاب علوب. منشورات المجتمع الثقافي. أبو ضبي. ط1. 1995. ص. 109- 110.

² Walter Benjamin. Essais Sur Brecht. Éd La Fabrique. France.2003.P30.

³ Ibid.202.

و عمله الاخراجي مُميّزًا عن باقي المسارح التقليدية في خدمة هذه الأيديولوجيا، و على هذا كان يرى أنّ مسرحه مسرحاً تعليمياً حيث أنّه «مثالٌ عن خلقٍ متفتّحٍ عن العالم و تحولاته، حريصٌ على أن يؤدّي حساباً كاملاً عمّا يجري فيه، و على هذا النحو، فهو مدعوٌ إلى أن يغيّر ذاته دون كللٍ مدرّكاً ادراكاً كاملاً لغايته و للسبيل المؤدّية إليها»¹. و من أهمّ الوسائل التي استعملها بريشت في مسرحه الملحمي، حالة التناقض التي تُنتج بدورها جدليّة سواء كانت بين الممثل والشخصيّة أو بين الممثل والمتلقّي "المتعلّم". و يفسّر- بريشت ذلك قائلاً «يجب اعتبار المسرح الملحمي بناءً عقلياً، تكون فيه الأشياء مفهومة و لهذا فالعرض سابقٌ لأيّ اعتبار. و المهمّة الإخراجية فيه تكون تعبيراً عن علاقة الفعل بالعرض، و إذا كان البرنامج التكويني الماركسي- محدّداً بالجدليّة، و بذلك بين سلوك المعلم، و كذا سلوك المتعلّم، فالمواجهة قائمة بين الحدث المسرحي المعروض و سلوك العرض الذي يظهره»². و بهذا فالجدليّة المحمّولة بالتناقض عند بريشت هي المحرك الأساسي للأحداث في المسرح الملحمي و المتمثلة في جدليّة العلاقة بين الإيمائي "Gestuel" و الموقف في حدّ ذاته، و جدليّة العلاقة بين الممثل و الشخصيّة المعروضة، و جدليّة أخرى هي العلاقة بين سلوك الممثل و سلوك المتلقّي. و كلّ هذه اللحظات الجدليّة خاضعة لجدليّة عليا «تبرز علاقة المعرفة بالتربية، لأنّ كل المعرفة التي وصل إليها المسرح الملحمي، لها تأثير مباشر على التربية»³. و حالة التناقض هذه التي تفضي- الى جدليّاتٍ مختلفة، هي التي تُبقي المجال مفتوحاً للمتلقّي "المتعلّم" في مسرح بريشت في حالة يقظة، بعيداً عن الإيهام بالواقع، و غير مندمج و مُتعلّلٍ لما يحصل أمامه.

وعلى هذا يقول برنار دورت «.... فالمسرح الملحمي يهتم قبل كلّ شيءٍ بسلوك الناس فيما بينهم، أي عندما يؤدّي هذا السلوك معنًى تاريخياً، اجتماعياً، وعبارةً أخرى أمودجاً، ومنه يستبدل بريشت الصّراع بمفهوم التناقض، فالشخصيات لا تلتقي أبداً اثناء المشهد الرئيسي حيث تستخدم عقدة صراعهم وتنحلّ، وهي لا

¹ برنار دورت. قراءة بريشت. ترجمة ماري لور سمعان. دراسات نقدية عالمية دمشق. 1997. ص.8.

² Ibidem.P31.

³ Ibidem.P37.

تجاهه المجتمع أبدأً مجابهةً مباشرة حاسمة»¹. و هذا النموذج الذي يعنيه برنار دورت هو الانسان العابر للتاريخ، كما الايديولوجيا كذلك عابرة للتاريخ، مجسدةً في الطبقات المهيمنة، و منها البرجوازية و منها الدرامي الذي خلق نوعاً من الوعي الزائف داخل المجتمع عبر عملية التطهير، و بذلك أصبح الصراع في المسرح الملحمي صراعاً تاريخياً بين البشر، بين المهمين و المهمين، و بذلك هو نفي صريح لكل التحليلات و التفسيرات الميتافيزيقية التي كانت غالباً ما تعطي تبريرات للمهيمنة بوسائل زائفة، مثل القدر و مشيئة الآلهة. و بذلك فالصراع الحقيقي هو صراع طبقي بين البرجوازية التي تخفي الحقائق و المسرح الملحمي الذي يكشف و يفضح هذه الحقائق، بهدف الوصول الى درجة أكبر من الوعي لغاية التغيير، و على هذا فقد انحاز برتولد بريشت و مسرحه الملحمي إلى الطبقة العاملة، و في هذا الصدد يقول بريشت « إن وجد مسرح قادر على قيادة الجماهير لا أن يقطر وراءها فهو حتماً المسرح العمالي »²، و انطلاقاً من هذا الاستنتاج الذي وصل إليه بريشت عن طريق مسرحه يمكن القول أنّ الصراع الذي تجسّد عبر المسرح الملحمي لا يمتُّ بصلة الى الصراع التقليدي الذي نظّر له أرسطو و نهايته الحتمية التي تمرّ عبر التطهير، الذي هو في الاصل حالة عاطفية وجدانية ممثلة في الخوف و الشفقة، بل هو صراع على ارض الواقع، اجتماعي سياسي تاريخي، و بذلك أيديولوجي، و النهاية فيه غاية هي التغيير، و التي تمرّ حتماً عبر العقل و تعقل اللحظة الملحمية، ولهذا « فالدراما الأرسطية محصلة ذات، بينما الدراما الملحمية محصلة مجتمع »³. و يأتي التّغريب في مسرح بريشت لخلق تلك المسافة النقدية بين الممثل و الشخصية التي يحملها، و بين العرض و المتلقّي، و على هذا لا يرى بريشت في المتلقّي ملاحظاً سلبياً، و لا الممثل مخادعاً يجب التعاطف معه و الاندماج مع شخصيته، و بذلك ليس على المتلقّي في مسرح بريشت أن يركّز كلّ جهوده لإدراك المغزى من حل العقدة كمرحلة نهائية، بل على عكس من ذلك فهو مطالب بالتركيز على كلّ مجريات العرض، و لهذا لا مجال للعاطفة، بل لتعقل التركيبة

¹ برنار دورت. قراءة بريشت. ترجمة ماري لور سمعان. دراسات نقدية عالمية دمشق. 1997. ص 231.

² ن. م. ص 113.

³ قيس الزبيدي. مسرح التغيير. مقالات في منهج بريخت الفني. دار بن رشد. لبنان. ط1. 1978. ص 30.

العامة للعمل الفني الذي يتعالى عن الوحدة، هذا العمل الذي يدفع المتلقي لأخذ موقف نقدي ما، و بذلك دفعه للتساؤل حول حقيقة واقعه الاجتماعي، و بذلك فالتغريب هو « تقنية تتناول الأحداث الاجتماعية الانسانية المطلوب تصويرها و تسميتها على اعتبارها شيئاً يدعو للتفسير و الايضاح، لا مجرد أمر طبيعي، مألوف، و الغرض من هذا التأثير هو السماح للمتفرج ان يلجأ إلى التقد بشكل بئاء من وجهة نظر اجتماعية»¹. وعلى هذا فتقنية التغريب التي وظفها بريشت في مسرحه، هي ذات غاية ايديولوجية تصبّ حتماً في الغاية النهائية ممثلةً في التغيير باعتبارها وسيلةً، لأن مسرح بريشت الملحمي، هو قبل كل شيء ماركسي و ثوري، و لا بدّ لوسائله ان تندسخ تماماً عن كل ما له صلة بالمسرح التقليدي، باعتباره صورة أو مرآة عاكسة للطبقة البرجوازية. لأنّ التّضال ضدّ هذا النظام بنفس وسائله، يصبح محاولةً يائسة و فاشلة مسبقاً، و على هذا الأساس جاءت تقنية التغريب "Distanciation" لتكون رداً على المسرح الكلاسيكي الذي نظّر له أرسطو « انطلاقاً من جمالية الايهام بالواقع، و ضرورة الاندماج و التعاطف، و ما هي إلاّ وسائل اغتراب "Aliénation" في نظر بريشت.... و يعني كذلك مشروع فاغتر الخاص بالفن الشامل، الذي يعتبره بريشت امتداداً للمسرح الكلاسيكي و قدرته الهائلة على جعل المتفرّج في حالة اغتراب و ذلك عبر دمج كل الفنون التي تجعل المتلقي يغوص في العرض بطريقة عكسية، و هي بذلك تُحطّمه، تجعله لا يفكر، لا يأخذ موقفاً، بل هو خاضع لها»². ولهذا تعتبر تقنية التغريب وسيلة فعّالة يستعملها بريشت لخلق جدليات غير متناهية، تتغذى من تناقضات تحفّز عقل المتلقي أثناء اللحظات الملحمية، وهي كما عبّر عنها أحد من عايشوا بريشت و حضروا عروضه، وهو ولتر بنجان Walter Benjamin أن جدلية بريشت هي جدلية في حالة توقّف "Dialéctique en Stop"³ تحمل كلّ المعاني الأيديولوجية المناهضة للطبقة المهيمنة، ممثلةً في الطبقة البورجوازية. وعلى هذا «فالتغريب وُجد لتحطيم المفهوم التقليدي للفن، و أخيراً الأيديولوجية

¹ أريك بانثلي. نظرية المسرح الحديث. ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت. دار الشؤون الثقافية العامة. ط2. 1986. ص 82.

² Christian Godin. La Totalité V4.Livre1.Ed Champ Vallon.Paris.1998.P508.

³ Walter Benjamin. Essais Sur Brecht. Éd La Fabrique. France.2003.P54.

البورجوازية. ولهذا فالمهمة الأساسية للفنان ليست الانتظار، بل إثارة الواقع عبر الممارسة. وبذلك فالواقع، وكذلك العداء الاجتماعي الذي يتكاتف عبر تقنية التثريب، لكن بدون الوصول إلى حل واضح¹. هذا الحل المدشود يعبر بريشت من مسؤولية المتلقي. وغايته في ذلك التقدر وصولاً إلى التغيير. على هذا هو مسرح يُمثل أسخاوا أو مناضلين نادرين على تفهم ظرفهم التاريخي الخاص، والسعي بدون كلل إلى تغييره، ما يجعل الجمهور يتبني سلوكاً يتفق مع الظروف التاريخية الواقعية، وهذا يعتبر مسرح بريشت الملحمي مشروعاً متكاملًا، غايته القضاء على الأيديولوجيات، ومن هنا يظهر إلى العلن ذلك التفاعل بين الصالة و المنصة « حيث ينشأ بينهما نوع من الأخذ و الردّ، ووعي متنامٍ في الصالة من خلال المنصة، وهذا العمل لا يتضمن خاتمة، فلا نظام يُقام دفعةً واحدة، ولا تُذكر أية حقيقة توافق جميع الناس و كل الأزمنة، لا في الصالة ولا من خلال المنصة، إنّ تمثيلها و عملها، هما من فعل عاملٍ ثالث، هو الحقيقة التاريخية التي تحيط بالصالة وكذا المنصة². و للغوص أكثر في مسرح بريشت الملحمي، يرى البحث أنّه من الأهمية بمكان التعرف على كيفية تجسيد بريشت لأفكاره عبر مسرحه، وذلك بواسطة رؤيته الإخراجية ووسائلها.

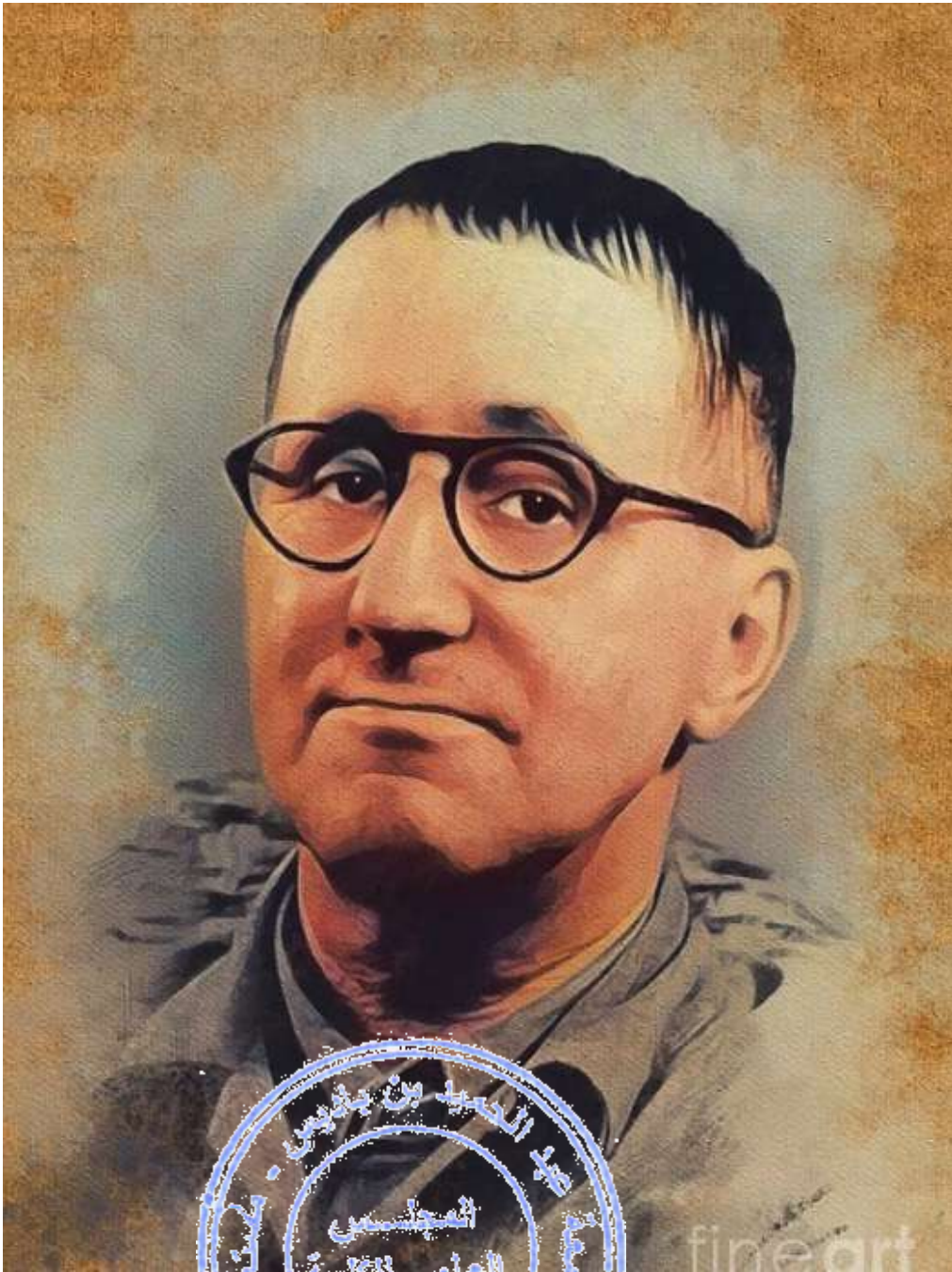
كانت كل أفكار بريشت تنطلق من واقع حال هذا الجمهور، وكذا إيمانه الراسخ بأنّ مسرحه الملحمي أداة هامة للتغيير، وذلك عبر جعل المتلقي متفردًا و ممارسًا في آنٍ واحدٍ، ليصل به إلى مرحلة الوعي بتاريخه و السعي إلى تغييره بالتثورة عليه، حتى أنّ فنيات الإخراج عند كانت الشكل و المضمون معاً، الوسيلة و الغاية، و بعد ما ذُكر سلفاً يمكن حصرها في النقاط الأساسية التالية:

- **التثريب:** و هو الحفاظ على مسافة فكرية، أي منع الجمهور من الانغماس العاطفي لدرجة نسيان البعد التفكيري.

¹ Ibid P230

² برنار دورت. قراءة بريشت. ترجمة ماري لور سمعان. دراسات نقدية عالمية. دمشق. 1997. ص 235.

- كسر- الجدار الرابع: حيث الشخصيات، تخاطب الجمهور مباشرة، و لإبراز أن ما يحدث هو عرض مسرحي، و ليس الحياة الواقعية، بل هو عرض لها.
- الراوي و الجوقة: لعرض الأحداث وتوقعها وتلخيصها والتعليق عليها، و الغاية من هاذين العنصرين هو قطع التدفق الدرامي الاجبار على التفكير. لخلق جمهور متفاعل وغير مستلب
- هيكل عرض: يعتمد على لوحات مستقلة، تتجاوز الاستمرارية.
- التعبير الجسدي: الذي يعتبر عنصراً أساسياً في المسرح الملحمي، الذي يكشف عن مكانة الشخصيات في علاقات القوة والظروف الاجتماعية. إنه ليس مجرد "إيماءات" بل "موقف اجتماعي".
- الديكور، الأزياء، الأوكسوارات: مبسطة أو رمزية حتى لا تشتت الانتباه لدى المتلقي، وحتى يظل المسرح مرئياً كبناء.
- الإضاءة: شفافة و مرئية، غالباً ما تكون واضحة، حتى يرى المشاهد الآلات والكواليس والتجهيزات المسرحية حتى لا يُخفى شيء، كما لو كان من الضروري إقناع الجمهور بأن كل شيء طبيعي.
- الموسيقى والأغاني والمقاطع الموسيقية: تقاطع الأغاني وتعلق على الموقف الدرامي وتسخر منه أحياناً، كما يمكن أن تأخذ موقفاً، كما يمكن لها أن تخلق تناقضاً.
- ميزات إخراجية أخرى: اللوحات، عناوين المشاهد، تحديد المكان والزمان والموضوع، أو الإشارة إلى مشهد قادم، حتى لا يتفاجأ المشاهد، بل يكون مستعداً ويفكر.
- و خلاصة لما ورد، يمكن القول، أن العمل الإخراجية لمسرح بريشت الملحمي، ينبئ عن رغبة قوية في كسر- التقاليد المسرحية التقليدية لإيقاظ روح النقد لدى المشاهد. بالاعتماد على أساليب مثل التغريب، واستخدام عناصر بصرية أو صوتية مقصودة، غايتها جلب انتباه المتلقي، كما أنه سعى جاهدا لتجاوز خالة التعاطف والاندماج مع الشخصيات، مما يجعل المشاهد مراقباً نشطاً وليس مجرد مستهلكاً للعواطف





فنيات الإخراج عند أونطونين آرتو

يعتبر أونطونين آرتو شخصية بارزة في مسرح القرن العشرين ، و هو كذلك شاعرا ومؤلفا مسرحيًا وممثلًا ومخرجًا ومُنظرًا مسرحيًا ورساما من أصل فرنسي. اشتهر بشكل خاص بصياغة نظرية مسرح القسوة، وهو مفهوم ثوري أثر بشكل عميق على المسرح المعاصر. تتميز أعماله، التي تقع في مفترق طرق بين الأدب والمسرح والفلسفة والجنون، بالسعي المطلق وراء الحقيقة والانفصال الجذري عن الأشكال الفنية التقليدية، في عام 1920 انتقل إلى باريس أين تواصل مع الأوساط الأدبية والفنية الطليعية حيث تعاون مع السرياليين خاصة منهم (أوندي بريوتون) لكنه سرعان ما ابتعد عنهم بسبب اختلافات أيديولوجية (رفض إخضاع الفن للسياسة الشيوعية)، و كان ذلك سنة 1926 ، لكن سرعان ما اكتشف قوة العمل المسرحي لتجسيد أفكاره، حيث وجد فيه وسيلة للتحوُّل، و في سنة 1930 وجّه نقدا لاذعا للمسرح باعتباره مسرحا بورجوازيًا، جامدا في التمثيل و الحوارات، و عليه بدأ يبحث عن مسرح حسي، جسدي، عاطفي، قادر على إيقاظ القوى العميقة لللاوعي البشري، و كانت النتيجة نشر كتاب، نظّر من خلاله لمسرح القسوة و الذي جاء تحت عنوان " المسرح و قرينه"، وفيه عبّر عن الغاية الشاملة لوجود المسرح، في عدم إعادة إنتاج الواقع، بل أن يقدم تجربة قاسية ومكثفة وتحويلية، حتى و ان كانت بطريقة وحشية، التي هي في الأصل عنده تعني ضرورة كسر الأوهام والعادات، للكشف عن الحقيقة الجوهرية للوجود، كما كان له إنتاج آخر جاء تحت عنوان " المسرح والطاعون" ، و فيه أكّد على أنّ المسرح أصل الإبداع الحقيقي، و غايته ليس إرضاء الجمهور أو تسليته، بل لإثارة النشوة، ومن خلاله طور آرتو فيه ضرورة القطيعة مع اللغة المنطقية ويدعو إلى مسرح قائم على القوى البدائية

أمّا فيما يخص ارثه الفنيّ، المعروف أنّه ترك أعمالاً لا يمكن تصنيفها، فيها من الآلام والجنون و الفلسفة والعبقريّة. حيث كان تأثيره كبيراً على المسرح المعاصر، حيث كان واضحاً على عدّة مخرجين منهم: "جيرزي غروتوفسكي"، "بيتر بروك"، عموماً على تطوّر المسرح خاصة التجريبي منه، حتى في مجال الأدب فهو معترف به كأحد كبار شعراء القرن العشرين، أمّا فيما يخص التحليل النفسي والفلسفة والفن، فقد ألهمت رؤيته فلاسفة من أمثال "جيل دولوز" و "فليكس غاتاري".

وُلد المخرج المؤلّف و الممثل و المنظر المسرحي الفرنسي "أنطونين آرتو" يوم 4 سبتمبر 1896 في مرسيليا، و الذي فارق الحياة في نفس اليوم من شهر مارس 1948 بعاصمة فرنسا باريس، وسط عائلة برجوازية من أصل يوناني أرمني، وهو أحد الشخصيات البارزة في المسرح التجريبي في القرن العشرين. نشأت رؤيته للمسرح من خيبة أمل عميقة تجاه المسرح البرجوازي ورغبته في إيقاظ المشاهد من خلال تجربة قاسية وشاملة، و منذ ريعان شبابه اعتبرت حياة مليئة بالمعاناة النفسية منذ المراهقة، حيث أظهر آرتو علامات عدم التوازن النفسي و بهذا السبب تم إدخاله المستشفى عدة مرات حيث خضع لعلاجات قاسية، بما في ذلك الصدمات الكهربائية، حيث وصفه أحد المشتغلين في مجال النقد المسرحي قائلاً "كيف لشخص مصاب بالسحايا وقضى عمره في المصححات العقلية أن يقود ثورة شاملة في الأدب ليكون من خلالها الربان الذي قاد سفينة الحداثة، صاحب الوجه الكابوسي الذي تنتحر على ملامحه طلائع الأمل وتنزوي من تجاعيده أنهار الألم، تكاد تقرأ من ملامحه وحشية العالم نحو حافات مندورة بأدغال الروح، إنه الجمال الذي تشرب البشاعة حتى الثمالة، ولربما نقيض النقيض ينتج كل تلك الجمالية"¹، و قد تطوّرت حياة المخرج آرتو عبر مسارين متوازيين حياته الشخصية الصعبة و آماله الفنيّة المسرحيّة التي أنتجت مسرحاً أقلّ يقال عنه، أنّه مسرحاً يجسّد القسوة عينها، بالتالي أصبح يوصف بمسرح القسوة، لكن "بيتر بروك" أعطى وصفاً دقيقاً لمفهوم القسوة عند آرتو حين قال " و حين استخدم آرتو كلمة القسوة، لم يكن يقصد إثارة نزعات ساديّة، بل كان يدعونا إلى مسرح أكثر صرامة، او –

¹ نوزاد جعدان، الجنون في مسرح القسوة، دار ماشكي للطباعة و النشر و التوزيع، العراق، 2022، ص 115

لو استطعنا أن نتابعه إلى هذا الحد - مسرح لا يعرف مشاعر الرّحمة إزاءنا جميعاً¹ ، بالتالي فكلمة "قسوة" عند أرتو لا تعني العنف المجاني، بل هي ضرورة حيوية، صرامة لا هواده فيها في العمليّة الاخراجيّة، تصل إلى حد زعزعة الكيان الداخلي للمشاهد، وإذ هو يبدع هذا النوع من المسارح، فهو بذلك يدعو إلى مسرح " يتعد عن الزيف والنمطية السائدة ان ذاك اذا اراد للمسرح ان يكون اشبه بمحرقة، طاعون بين البشر، ووسيلة التعبير هي الصور الفيزيقية القاسية التي يجب أن تتوصل إلى تنويم جهاز الإحساس عند المتلقين، والقسوة لا يقصد بها ذلك النوع من القسوة (السادية) وانما القسوة التي تصدق بين الناس جميعا بحكم خلوها من الدوافع الشخصية ومن التعقل. وهذا الاتجاه الذي يتحقق به هذا الهجوم العنيف على ما هو شائع ومألوف، والممثل بالقسوة والأحوال القاسية التي يعيشها الإنسان هو اتجاه يتضمن قدرا هائلا من الصلابة يفوق صلابة الحياة نفسها"²، و عليه فإنّ مسرح القسوة عند أرتو ليس مجرد لعب ، بل هو صرخة وجودية، دعوة لتجاوز حدود اللغة والتّمثيل في حد ذاته، للحصول على شكل من أشكال الحقيقة الحية، الخام، والمقدسة. أراد أرتو من كل هذا مسرحًا صادمًا يحترق، يتجاوز، ويحوّل.

مسرح القسوة هو مفهوم طوره الكاتب والمنظر الفرنسي أنتونين آرتو، باعتباره شكلا من أشكال المسرح الأكثر حسية، وعاطفية، وطقوسية، المنفصل بشكل جذري عن المسرح الكلاسيكي الغربي القائم على علم النفس والنص، هو المسرح الذي يرفض الحوارات والسرد التقليدي، هو مسرح يهاجم مباشرة حواس ومشاعر المشاهد. الهدف منه هو إيقاظه ومواجهته بمجاثق إنسانية أساسية، غالبًا ما تكون قاسية، كما أنّ "القسوة" تشير إلى الصرامة والعنف في الإخراج، وليس إلى المعاناة الجسدية .

أطلق أنتونين آرتو على تجاربه المسرحية تسمية مسرح القسوة، وكان يقصد من وراء ذلك، المسرح الذي سيُجسد معاناة الإنسان و قهره وسط عُنف العالم وألم الوجود فيه على الصعيدين الفيزيائي والميتافيزيقي، وفي

¹ بيتر بروك، النقطة المتحوّلة. تر: فاروق عبد القادر. مجلّة المعارف. العدد. 154. ص 65
² نادر عبد الله دسة. الإخراج المسرحي، دار الاعصار العلمي للنشر و التوزيع ن ط 1 ، ص 71

المستويين الروحي والجسدي. فالقسوة -بالنسبة إليه - متجذّرة في عمق الحياة، وما المسرح إلا رحلة جماعية رهيبية نحو هذا العمق، تعيد للإنسان صرخة ولادته وترجعه إلى صدمة وجوده الأولى. و مسرحه لم يأتي من فراغ ، لكن ظهر عبر تراكمات شخصيّة و تجارب مسرحيّة تأثر بها تجاوزت الحدود الأوربيّة، منها الثقافات الشرقيّة التي تتّسم ببعدها الروحي في احتفالاتها التي غالباً ما تكون طقوسيّة، ذات التعابير الجسديّة، كما تأثر بثقافات أمريكا الوسطى زد على ذلك علاقته الوطيدة بالاتجاهات الفكرية والإبداعية الغربية، خاصة حاضنته الأولى التي تمثّلت في المذهب السيربالي، كما أسفله من بعض النظريّات العلميّة و الفلسفيّة، مثل " أصل التراجيديا" عند "فردريك نيتشه"، و مسرحيّات "ألفريد جارش" و "نعتة الميتافيزيقية".



الأسس الفنيّة للعمليّة الاخراجيّة في مسرح القسوة

مسرح القسوة هو مفهوم مسرحي طوره أنطونين أرتو¹ في الثلاثينات من القرن الماضي. وهو شكل من أشكال المسرح الراديكالي والتجريبي، يهدف إلى أحداث تأشيق عميق على المشاهدين، ليس من خلال قصص منطقية أو واقعية، بل من خلال تجربة حسية مكثفة وقاسية. و ما العمليّة الاخراجيّة إلا تجسيد لهذا المسرح الذي يرفض رفضاً قاطعاً أي بعد نفسي أو أدبي (نصّ /حوار) للعمل ، ووجودها مقرون بهجمة المشاهد بكل الوسائل: الإيماءات، الأصوات، الأضواء، الحركات، بما يتجاوز اللغة، للوصول إلى لغة مسرحيّة شاملة الكل فيها يتطوّر تحت وطأة الحركة، حيث الكلمات في مسرح القسوة أمر ثانوي حيث يقول "وهكذا، سنتخلى عن الخرافات المسرحية للنص وديكتاتورية الكاتب. وهكذا نعود إلى العرض الشعبي القديم الذي يترجمه العقل ويشعر به مباشرة، بعيداً عن تشوهات اللغة ومصاعب الكلام والكلمات"¹، و الأسبقية في الاهتمام هي خاصّة بالإيقاع والشدة و كذا التأثير المباشر على جسد المشاهد، و كأن الكل يسبح داخل حلقة عضويّة، حتى يصبح المسرح بأكمله فضاءً طقوسياً احتفالياً ساحراً، كما هو الحال في تقاليد العروض الشرقيّة ، و الإخراج بالنسبة لآرتو ما هو إلا " لغة نموذجيّة، مجرد درجة انكسار للنص على المسرح، بل نقطة انطلاق لأي إبداع

¹ Antonin Artaud. Le théâtre et son double. Folio essais. 2003. P 128-129

مسرحي. ومن خلال استخدام هذه اللغة والتلاعب بها، ستندمج الثنائية القديمة بين المؤلف والمخرج، ليحل محلها نوع من المبدع الفريد الذي سيتحمل المسؤولية المزدوجة عن العرض والعمل¹، أما فيما يخص السينوغرافيا باعتبارها العامل المحوري في أي عملية إخراجية ناجحة، فوجودها في مسرح القسوة وجود متحرر من أي قيد أو شكل، و من خلالها أراد أرتو إلغاء حالة الفصل بين المسرح وقاعة العرض، و ذلك عبر مساحة غير هرمية، يكون فيها المشاهد مندمج في الحدث، مع ديكور بسيط ولكنه رمزي، باستخدام الصوت والضوء والحركة، كلفات مستقلة، بالتالي فالإخراج المسرحي لدى "أرتو" ما هو إلا فعل حيوي، عملية تفاعل كيميائي تحول المسرح إلى تجربة وجودية و غايته ليست في نقل رسالة عقلانية، بل إلى إحداث تغيير جذري. أما على مستوى الأداء في مسرح القسوة، فهو حتما وحشي يصور الأحلام وكأن الممثل من خلاله عبارة عن قنينة مملوءة بالغاز المضغوط يرتب ردود أفعاله ويبحث عن مهرب من محاكاة انفعالات البشر ويعمل بتنظيم شامل التلقائية والتدريب، حيث يعتمد بالدرجة الأولى على حيويته و قدرته على التعبير، غايته في ذلك الاستحواذ على مشاعر المتفرج، و بذلك هو نفي صريح لكل القواعد و الأساليب الأدائية المضبوطة مسبقا. كما ارتبط الإخراج عند أرتو بالفضاء المسرحي، فالخشبة هي مصدر الخلق و لذلك فان العرض يستخدم فضاء المسرح بكل أبعاده، حيث يعتمد الفضاء المسرحي عنده بشكل أساسي على استبدال ما هو لغة مكتوبة بلغة مرسومة في الفضاء الذي تقوم الحركات والأشكال والأصوات والصرخات و الوقفات.

خصائص العنصرية لإخراجية مسرح القسوة:

- 1- صدمة عاطفية وحسية مسرح القسوة يهدف إلى إثارة رد فعل عاطفي لدى المشاهد. يستخدم أصواتاً حادة وأصواتاً قوية وحركات عنيفة ونظرة وصرخاً وصوراً صادمة لإثارة المشاعر العميقة.

¹ Antonin Artaud. Le théâtre et son double. Folio essais. 2003. p102

2- أولوية الجسد على النص على عكس المسرح الكلاسيكي الذي يركز على الحوار، يولي أرتو أهمية أكبر للغة الجسد من الكلام. تتفوق الإيماءات والحركات والصوت كصراخ أو نفخة على اللغة المنطوقة.

3- الانفصال عن المنطق السردى ليس بالضرورة أن يكون هناك قصة خطية أو نفسية للشخصيات. الهدف ليس سرد القصة، بل إحياء تجربة مزعجة أو عملية تطهير (كتارسيس)

4- البعد الطقوسي والمقدس للعملية الإبداعية، حيث يرى أرتو المسرح كطقس شبيه بالطقوس السحرية أو الدينية. وهو يستلهم الطقوس الشرقية، ولا سيما من مسرح "بالي".

5- استكشاف القوى المنظمة للإنسان مسرح القسوة يهدف إلى تسليط الضوء على الدوافع والعنف والخاوف المدفونة في اللاوعي. إنه يتعلق بطرد الشياطين الداخلية عن طريق الفن.

6- المسرح الشامل يجمع بين جميع العناصر الفنية: الموسيقى والرقص والتمثيل الصامت والإضاءة والديكور والصوت. يتم تحويل المسرح: يمكن أن يكون الجمهور محاطاً أو مشمولاً أو حتى متأثراً بالأداء.

مسرح القسوة يريد كسر التقاليد، وإيقاظ المشاهد، والتوفيق بين المسرح والحياة، في أبسط صورها وأكثرها عنفاً وعمقا.

بناء على هذه المواقف، أعاد مسرح القسوة الاعتبار إلى اللاشعور الفردي في ارتباطه باللاشعور الجمعي، من خلال جعل العرض المسرحي احتفالاً طقسياً تتحرر فيه غرائز الفرد من جهة، وتنطلق فيه الانفعالات الجماعية من جهة أخرى ومن ثمة يعثر الإنسان على ذاته، ويعود إلى أدميته، فترفع الحياة إلى ذروتها. إن المسرح - حسب أرتو - عالم سحري تلتقي فيه الأرواح بالأجساد فيشعر الإنسان بالقسوة التي تمارسها عليه الأشياء، وتستيقظ حواسه الأصلية وغرائزه الدفينة وأحاسيسه العميقة، ويصل بالتالي إلى حالة من «التطهير الروحي والجسدي». لا يتعلق الأمر بالتطهير النفسي Catharsis الذي شكل غاية التراجيديات القديمة حسب أرسطو ولا بمشاعر التعطف والشفقة Pathétique التي سعت إليها الدراما الحديثة؛ لأن مسرح القسوة لا يعتمد آلية «المحاكاة» Mimesis ، ولا آلية «الانعكاس Reflet ، ولا آلية التعبير»

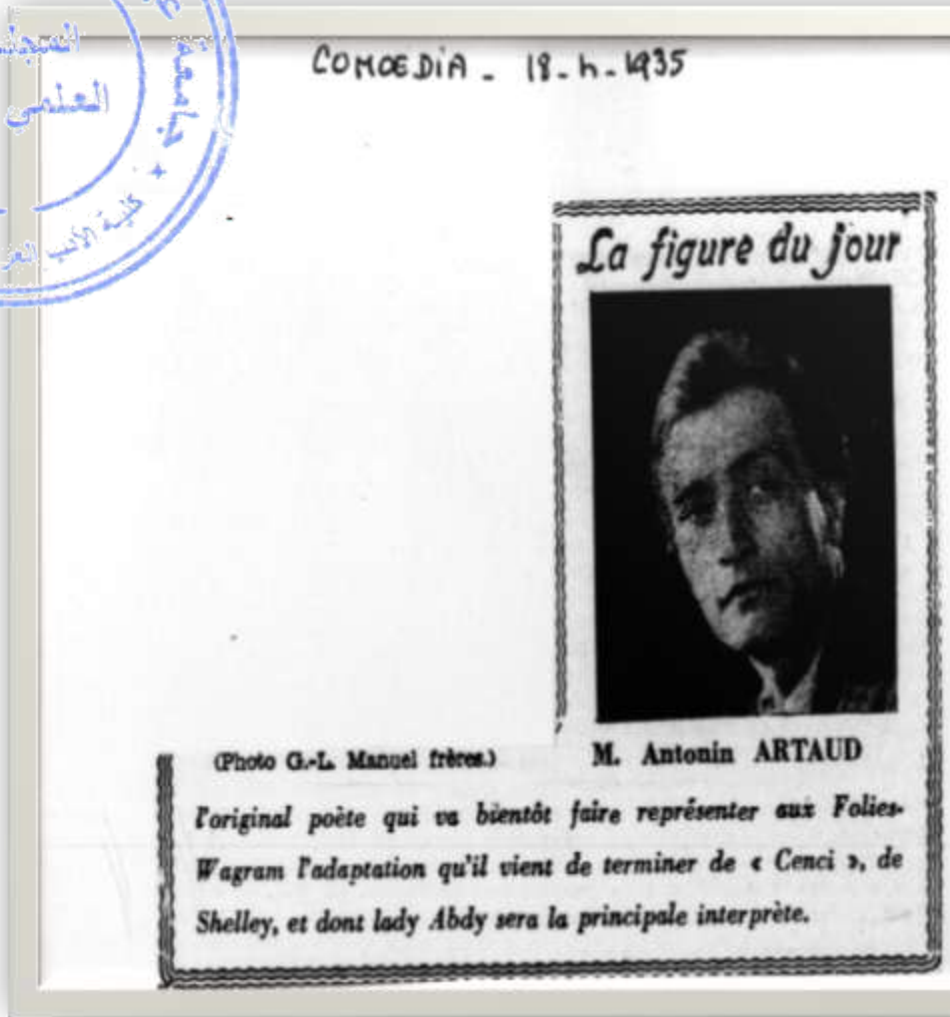
Expression بل يرمي إلى خلق عالم سعري قرين أو مكرر Double تنكشف فيه مأساوية الإنسان وقسوة الوجود، ومن أهم أعماله المعروفة ، فهي حتما مسرحية "السينسي" التي أخرجها سنة(1935) "لشيلي" و التي تعتبر محاولته الوحيدة الملموسة. على الرغم من الانتقادات التي تعرضت لها، إلا أنها لا تزال بارزة لطابعها المسرحي الراديكالي،

“السينسي” "Les Cenci" هي المسرحية الوحيدة التي أخرجها أنطوان أرتو وفقًا لمبادئ "مسرح القسوة" وهي عبارة عن إقتباس حر لمسرحية للشاعر الرومانسي الإنجليزي "بيرسي بيش شيلي" (كُتبت عام 1819)، مستوحاة من قصة حقيقية وقعت في إيطاليا في القرن السادس عشر.

تدور أحداثها في روما عام 1599، وتروي المصير المأساوي "لبياتريس سانسي"، وهي شابة وقعت ضحية اعتداءات والدها، الكونت "فرانشيسكو سانسي"، وهو رجل سادي وعنيف. كان والدها يسيء معاملتها ويهينها. بياتريس، بمساعدة حمايتها وشقيقها، قررت في النهاية التخطيط لاغتيال والدها. لكنها تُعتقل وتُحاكم ويحكم عليها بالإعدام. هاته المسرحية التس تعتبر تجسيدًا ملموسًا لنظريته عن مسرح القسوة كان العرض فيها يجمع بين الرقص والنص والمؤثرات الصوتية والموسيقى الحزينة والإضاءة القاسية. و غايته الاخراجية كانت مخاطبة حواس المشاهد أكثر من عقله، إثارة رد فعل عاطفي، من خلال العنف والضوء والأصوات، وكسر اللغة التقليدية لصالح الإيماءات والصراخ والموسيقى والصمت، و خلق شكل من أشكال الطقوس المسرحية القريبة من الاحتفالات الطقوسية. "أعطى السيد أنطونين أرتو لهذه اللوحة المذهلة طابعًا جنوبيًا يتناسب مع البروز المفرط للانحرافات البشرية وسط ديكور يمزج بين الأقواس والأعمدة وقبة مسرح قديمة و ستائر مشدودة كالأشعة وحزم من الحبال، أضفى على اللوحة الجحيمية حركات جهازية غير متوقعة و من حيث الإيقاع والقصدية. لا يوجد أي استرخاء في الذنر الوحشي الذي يبدو أنه يجسد لعمري من البداية إلى النهاية في قفص



صدئ بالدم.¹، وفي نهاية هذا البحث لمسرح القسوة و خصائصه الاخراجية، يمكننا التوقف عند شهادة أحد رواد مسرح العبث "آرثر آدموف" في حق "أنطونين آرتو" قائلاً " أخيراً، سأتحدث عن ما يمثل بالنسبة لي أقصى درجات الوضوح، وهو رفض القوانين التي تسمى قوانين الطبيعة. كانت العبودية، استعباداً غير مقبول لقوانين تحد من الوعي البشري وتشوّهه. وبعيداً عن كونه بدائياً، فإن كراهيته لجميع القيود والقوانين الدينية والاجتماعية والعائلية وغيرها لم تكن سوى النتيجة المنطقية لرفضه الموافقة على تشويه الكائن الحي. لن تتمكن من تكوين صورة عن هذا الرجل الذي لم يتوقف عن مفاجئنا، حتى بعد وفاته، إلا عندما نتعرف على صفحاته الأخيرة. فهي التي ستضع الأمور في نصابها وتجعل نقاشاً معيئاً لا يزال يثير اهتماماً²



¹ Journal. L'Écho de Paris. 07/05/1935.P11

² Arthur Adamov. Odette et Alain Virmaux, edition NEO.1980.p15

فيات الإخراج عند جيرزي غروتوفسكي

أنجبت بولينا أحد أبرز الشخصيات المسرحية المعاصرة التي تميّزت بإبداعاتها الفنية في العملية الإخراجية و فن التمثيل هو "جيرزي غروتوفسكي" باعتباره مخرجاً ومنظراً مسرحياً اشتهر بأعماله المبتكرة والمؤثرة في التمثيل والمسرح، حيث نجد أنّ أسلوبه الذي طوّره في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي، يركز على أصالة الممثل الجسدية والصوتية والعاطفية، بذلك تجاوز كل السلوكيات المصطنعة للوصول إلى أداء صادق وخالص، حيث عمد إلى بلورة مفاهيم جديدة للعمل المسرحي تتجاوز المفاهيم التقليدية لعناصر العرض، ما مكّن من رؤية تأثير منهجه في أعمال العديد من الممارسين المسرحيين والفرق المسرحية حول العالم، وقد ظهر مسرح غروتوفسكي إلى العلن تحت عنوان خاص هو (المسرح الفقير)، هذا الأخير الذي أثار جدلاً كبيراً في الأوساط الفنية عامّة و المسرحية خاصّة، حتّى أنّ الظروف التاريخية التي برز فيها هذا المسرح كانت خاصّة بدورها، حيث شهدت فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية تغييراً ثقافياً وفنياً عميقاً، كما عرفت تحركاً نحو أشكال مسرحية أكثر تجريبية وطلاعية، وكان عمل غروتوفسكي في طليعة هذه الحركة. علماً أنّ أسلوبه قد تأثر بمصادر مختلفة، بما في ذلك الواقعية النفسية عند "كونستانتين ستانيسلافسكي" و بيوميكانيكا "سيفولود مايرهولد" و مسرح القسوة لـ "أنطونين أرتود". حيث نجده يؤكّد ذلك في إحدى حواراته قائلاً " نحن نحاول في المقام الأول أن نتحاشى إتباع أسلوب واحد، بل ننقي ما نعتبره الأفضل من بين الأساليب"¹. أسّس غروتوفسكي مسرحه انطلاقاً من عمل مخبري جاد توصل عبره إلى منهج مبني على ثنائية متلازمة هي الممثل / الجمهور و عدم وجود أحدهما هو مباشرة نفي للآخر انطلاقاً من فكرة "المسرح لقاء"، حيث نجده يؤكّد على الجانب التفاعلي للعرض المسرحي ليس بكونه مجرد عرض، بل باعتباره لقاء بين الممثلين والجمهور والعمل نفسه. إنه مساحة يتم فيها مشاركة المشاعر والأفكار والتجارب وعيشها، و ذلك من خلال منهجه التجريبي الذي يعتمد على أهمية التخلص

¹ جيرزي جروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: سمير سرحان، هلا للنشر والتوزيع، ط - 1، 1999، ص 8

من السلوكيات المصطنعة في التمثيل، مثل الكليشيهات والتكليفات وصولاً إلى أداء أكثر واقعية وصدقاً. ومن خلال التخلص من هذه السلوكيات، يصل الممثلون بدورهم إلى مستوى أعمق من الحقيقة والأصالة، ما يخلق حسبه تجربة مسرحية أكثر جاذبية وذات مغزى لدى الجمهور. ومفهوم اللقاء يكتسي أهمية قصوى عند غروتوفسكي من حيث أنه جوهر وغاية العملية الإبداعية وإن لم يتوصل لها المخرج من خلال الممثل على الركب تعتبر العملية برمتها فاسدة، وغير مجدية بالتالي هي علاقة عضوية تتجسد من خلالها التجربة المسرحية في سياق " منهج يأخذ بعين الاعتبار ما قبل وما بعد كل شيء وخاصة أثناء العرض حيث تتأسس لحظة اللقاء في سياق غير اعتيادي، خارج عن المألوف وغني بالتواصل الإنساني الغير موجود لا في السينما ولا في التلفزيون، لأن المتفرج لم يعد يواجه شاشة تعرض الشخصيات من خلال الصور. لأن المسرح تجربة إنسانية حقيقية، حيث تنسج الأجساد في صمت رباطاً غير مرئي من النظام الذي لا يمكن الحديث عنه، كما لو كان كل ممثل يتبادل في حالة من التعالي في زمن مكرس للزوال. ولتحقيق "حالة السمو" هذه لكل من الممثل والمتفرج، يجب أن يكون الممثل قادراً على تقديم نفسه دون قيود إلى الممثل الآخر (المتفرج). هذه الهبة للجسدية، تصبح ممكنة من خلال ما يسميه ج. غروتوفسكي "الممثل القديس" الذي ينجح باستخدام تقنيات استقرائية في تقديم نفسه بالكامل من خلال الحركة والصوت، حيث يتم تسليم نفسه لغاية أسمي، كما يجب أن ينسى نفسه عندما يصبح شخصاً آخر. يتوقف عنده الإنسان اليومي عن الوجود حتى يتمكن من أن يكون على خشبة المسرح بالكامل، ويرتدي ملابس الممثل ويعطي نفسه بالكامل للآخر، لكي يظهر الممثل، على الإنسان أن ينسى موانعه، لكي يسمح للممثل بالظهور"¹. إذا هو لقاء من نوع خاص، ثنائية مترامنة ومتكاملة (ممثل / جمهور) ومن خلال هذا اللقاء يبرز التفاعل المنشود عند غروتوفسكي، إذا هو إثارة للمشاعر والأفكار مع إشراك للجمهور في القصة. حيث يتفاعل الجمهور ويشارك ويؤثر في الأداء من خلال حضوره ومشاعره.

¹ Revue Protèus – cahiers des théories de l'art. Vers un théâtre pauvre » Le théâtre ou l'émergence de l'être chez Jerzy Grotowski.P27

علما أن فكرة اللقاء عند غروتوفسكي لم تأتي من فراغ بل من رؤية ثابتة للعمل المسرحي ككل محمولة بمنهج علمي دقيق يتطور في مخبر تجريبي، و لتأكيد الفكرة، يقول بيتر بروك في شأن غروتوفسكي و منهجه و مخبره " غروتوفسكي فريد من نوعه. لماذا هو فريد من نوعه؟ لأنه لم يدرس أحد في العالم، على حد علمي منذ ستانيسلافسكي طبيعة التمثيل، وظواهره، ومعناه، وطبيعة وعلم عملياته العقلية والجسدية والعاطفية بشكل دقيق وكامل مثل غروتوفسكي. إنه يسمي مسرحه بالمختبر. إنه مركز أبحاث. ربما يكون المسرح الطبيعي الوحيد الذي لا يشكل الفقر فيه عيبًا، حيث لا يشكل نقص المال عذرًا لعدم كفاية الوسائل التي تقوض التجارب تلقائيًا. في مسرح غروتوفسكي، كما هو الحال في جميع المختبرات الحقيقية، تكون التجارب صالحة علميًا لأن الشروط الأساسية متوفرة. في مسرحه هناك تركيز مطلق لمجموعة صغيرة، والوقت ليس له حدود. لذلك إذا كنتم مهتمين باكتشافاته، فعليكم الذهاب إلى بولندا.¹ هذا العمل المخبري أظهر نموذجًا جديدًا للبحث في جوهر الممارسة المسرحية، يقوم أساسًا على استكشاف عمل الممثل، والهدف من كل هذا هو الوصول إلى تحرير الممثل من جميع الصور النمطية والعوائق التي تعيق تمثيله، وذلك لتمكينه من العثور على حقيقته الداخلية وبناء لغته الخاصة. من خلال التمارين بالجسدية والصوتية. هذا العمل المخبري العلمي الجاد قد " ضم مجموعة مستقرة من الأعضاء الذين يعملون أيضاً كمدرسين. كما يتم الحفاظ على العلاقات مع علماء من مختلف التخصصات مثل علم النفس وعلم الأصوات والأنثروبولوجيا الثقافية وغيرها، ما مكّن المختبر من الوصول إلى ريبورتوار أو مجموعة عروض تستند إلى نصوص من الكلاسيكيات البولندية والعالمية العظيمة التي تقترب وظيفتها من وظيفة الأسطورة في الوعي الجمعي. والعروض التي يعبر فيها غروتوفسكي عن مراحل تطور البحث المنهجي والفني التي مر بها هي: "كاين" للكاتب بايرون، "سيكوتالا" للكاتب كاليداسا، "دزيادي" للكاتب ميكيفيتش، "كورديان" للكاتب سلافاتشي. "أروبوليس" للكاتب "ويسينسكي، هاملت للكاتب" شكسبير". "التاريخ التراجيدي للدكتور فاست" للكاتب مارلو "الأمير كونستانت" للكاتب كالديرون². و عليه يمكن القول

¹ Jerzy Grotowski. Vers un théâtre pauvre. édition l'age d'homme. suisse. 1971 p9

² Jerzy Grotowski . Institut de recherches sur le jeu de L'acteur. Théâtre Laboratoire. Wroclaw P5

إن، مسرح غروتوفسكي التجريبي هو نهج يهدف إلى التخلص من كل الزائد عن الحاجة من أجل التركيز على الأساسي: العلاقة بين الممثل والمتفرج، وعمل الممثل العميق على نفسه. إنه "المسرح الفقير" الذي يرفض الديكورات المتقنة والأزياء الفخمة والمؤثرات التقنية، ويركز على الحضور الجسدي والعاطفي للممثل، حيث نجده يفسر رؤيته لهذا المسرح قائلاً " دائماً ما ينفذ صبري قليلاً عندما يسألني الناس عن مصدر عملي التجريبي، لأنه من المفترض أن العمل التجريبي هو عمل عرضي (اللعبة بتقنية جديدة في كل مرة). من المفترض أن تكون النتيجة مساهمة جديدة للعملية الإخراجية الحديثة كاستخدام سينوغرافيا بأفكار إلكترونية أو نحت مجسمات أو مرسمي معاصرة أو ممثلين يقترحون بشكل مستقل شخصيات نمطية. أعرف جيداً هذا النوع و تعاملت معه إلا أن إنتاجات مسرح المختر تسير في اتجاه مختلف. أولاً، نحن نحاول تجنب الانتقائية، ونحاول مقاومة فكرة أن المسرح مركب من التخصصات. نحاول تحديد ما يميز المسرح وما يفصل أنشطته عن فئات الاداء الأخرى. ثانياً، إن إنتاجاتنا هي عبارة عن تحقيقات مُفصلة للعلاقة بين الممثل والجمهور. في الواقع، نحن نعتبر أن التقنية الشخصية للممثل هي جوهر فن المسرح.¹ ، و هنا ندرك أنّ الغاية من المسرح الفقير لدى غروتوفسكي هو الوصول إلى منابع الأولى للمسرح، و الوصول إلى ذلك الممثل على خشبة المسرح، ذلك الانسان الحقيقي المنغرس بعمق في الصدق و الأصالة، الذي لا يلبس قناع الكذب بل مرآة عاكسة للواقع المعيش، أذا المسرح الفقير هو تركيز تام على الممثل و أداءاته، هو مسرح يعوّض فيه الممثل كل نقص على مستوى السينوغرافيا أو الموسيقى، بحيث استغنى على أغلب عناصر العرض من إضاءة و ديكور و ملابس وصولاً إلى النص، و في هذا الصدد لم يخفي غروتوفسكي تأثره بمن سبقوه من مخرجين منظرين عاشوا العمل المخبري و أوجدوا مناهج لعملهم الإخراجي و على رأسهم ستانيسلافسكي الروسي الذي يصفه بأنه مثله الأعلى حيث يقول " من الصعب تحديد مصادر هذا منهجي، لكن يمكنني التحدث عن تقاليده. لقد تربيت على يد ستانيسلافسكي؛ فأبحاثه المستمرة، وتجديده المنهجي لطرق الملاحظة، وعلاقته الجدلية مع أعماله السابقة تجعله

¹ Jerzy Grotowski. Vers un théâtre pauvre. édition l'age d'homme. suisse. 1971 P13.

مثلي الأعلى الشخصي. طرح ستانيسلافسكي الأسئلة المنهجية الأساسية. ومع ذلك، فإن حلولنا تختلف كثيراً عن حلوله ووصلنا إلى استنتاجات معاكسة تماماً في بعض الأحيان "المسرح".¹ كما لم يخفي تأثره بأنواع خاصة من المسارح و بعض المناهج في العملية الإخراجية حيث يؤكد ذلك بقوله " لقد درست أهم أساليب تدريب الممثلين في أوروبا وأمّاكن أخرى. وأهمها تمارين إيقاعية بطريقة "دولان" (Methode Rythmique Charles Dullin)، وأبحاث "ديلزارت" (Recherches de François Delsarte) فيما يخص ردود الأفعال الانبساطية والانطوائية، وعمل "ستانيسلافسكي" على الأفعال الجسدية، وتدريب "مايرهولد" على الميكانيكا الحيوية وتوليفات "فاختانغوف". كما أن تقنيات التدريب في المسرح الشرقي محفزة للغاية، لا سيما "أوبرا بكين"، و"كاتا كالي الهندوسية" و"مسرح" "نو الياباني". يمكنني أن أذكر أنظمة مسرحية أخرى، لكن الطريقة التي نظورها ليست مزيجاً من التقنيات المستعارة من هذه المصادر (حتى وإن كنا نتبنى أحياناً عناصر منها لاستخدامنا الخاص). نحن لا نريد تعليم الممثل مجموعة محددة مسبقاً من التقنيات أو إعطائه حقيبة من الحيل. طريقتنا ليست طريقة استنتاجية تضيف الوسائل. كل شيء هنا يركز على نضج الممثل الذي يكشف عن نفسه من خلال الميل نحو التطرف، من خلال إنكار الذات الكامل، من خلال الكشف عن حميمته الخاصة، كل هذا دون أنانية أو بحث عن الذات. يقدم الممثل هبة كاملة من ذاته. وهو أسلوب لدمج كل قوى الممثل النفسية والعاطفية التي تبث من قاعدة كيانه وغرائزه. تتدفق في نوع من التجلي " ن.م ص 14".

خصائص المسرح الأيرلندي غياته

يتميز المسرح الفقير، الذي نَظَرُنا حُرُزِي غِرُونُوفسكي، بالتجرد من العناصر الزائدة عن الحاجة (الديكور، الأزياء المتقنة، الموسيقى، الإضاءة) التي تتركز على الممثل وعلاقته الأساسية مع المتفرج. والهدف من ذلك هو

¹ Ibid. p14

خلق تجربة إنسانية عميقة وأصيلة من خلال العمل الجسدي المكثف الذي يقوم به الممثل وإلغاء الحدود بين المسرح والجمهور. وذلك يترجم حتماً عبر التعبير الجسدي الطاقات الصوتية.

1. الممثل باعتباره = الرواية لأبي عمل إبداعي:

يعتبر الممثل في المسرح التبرُّع ولوية الأولويات عند غروتوفسكي، الممثل هو المركز الممثل هو القلب النابض للعمل الإبداعي والأداة الرئيسية للمسرح. فحسده وبقوته وتواضعه وقدرته على التحول هي العناصر الأساسية للأداء. التدريب الصارم والانضباط البدني والصوتي المكثف ضروريان. وهو بذلك دائم التدريب وتحسين أدائه الجسدية، الصوتية و النفسية حيث نجده يخضع لتدريبات صارمة، و لا يمكن الوصول إلى المستوى المطلوب حسب غروتوفسكي إلا عبر المراحل التالية:

- **تدريب بدني وصوتي مكثف:** حيث يخضع الممثلون في هذه الحالة إلى تدريبات صارمة لتطوير تحكم استثنائي في أجسادهم وأصواتهم، كما يهدف هذا التدريب إلى القضاء على العوائق الجسدية والنفسية، مما يتيح التعبير الحقيقي والكامل، " ففي النهاية إنَّ هدف التدريبات في العمل المسرحي كانت لتعزيز التجاوب مع الحافز و لإزالة الأشياء المسدودة سواء النفسي أو الجسدي حتى لا يتدخل أي معيق بين ولادة الدافع الحي و عرضه من خلال الفعل الجسدي"¹
- **التحول:** يكون الممثل في مركز التحول. وبدون دعائم أو أزياء معقدة، يجب أن يكون الممثل قادرًا على التحول جسديًا وصوتيًا لتجسيد شخصيات وأشياء وحتى عناصر مختلفة من الديكور.
- **الحركة الجسدية ذات المغزى:** الحركات الجسدية ليست مجرد إيماءات، بل هي حاملة للمعنى. فكل حركة وكل وضعية يجب أن تكون مقصودة ومعبرة تعبر عن المشاعر والأفكار.

¹ مجد حمدي القصص، رواد المسرح و الرقص في العصر الحديث. ص148

- **الصدق والأصالة:** سعى غروتوفسكي إلى الحقيقة العميقة في التمثيل، مشجعاً على استكشاف الذاكرة العاطفية والحضور المسرحي الخالي من التصنع.

و في هذا السياق نجد أنّ غروتوفسكي قد بذل جهداً كبيراً واستثمر كل طاقاته لإعداد ممثل كفاء حيث " حذّر طوال مسار عمله الإبداعي الممثلين من استخدام الوسائل الجاهزة، لعمل أي دور أو القيام بأي فعل، وهذا ما يقود دائماً إلى ما نسميه بالتمثيل النمطي الذي يفترق إلى المصادقة"¹



اختزال العناصر المشهدة

- الحد من العناصر الزائدة عن الحاجة:

يدعو المسرح الفقير إلى التخلص من جميع العناصر غير الضرورية للعمل المسرحي. وفيه يتم تقليل التجهيزات إلى الحد الأدنى، أو حتى انعدامها. وغالباً ما تكون الأزياء محايدة ووظيفية. وتستخدم الموسيقى والمؤثرات الصوتية باعتدال، هذا إن استخدمت أصلاً. الفكرة هي عدم ترك هذه العناصر تحجب أو تصرف الانتباه عن حضور الممثل وحقيقة التجربة.

- غياب الديكورات التقليدية:

يفضل المسرح الفقير استخدام فضاء مسرحي مكشوف، أو على أقل تقدير استخدام عناصر أولية متعددة الاستخدامات. حيث يترك للممثل والمتفرج على حدّ سواء تحيّل الديكورات المتقنة

- **البسيطة والمتحوّلة:** الدعائم القليلة الموجودة على المسرح ليست واقعية بل رمزية ويمكن للممثل تحويلها إلى أشياء مختلفة. فالعصا البسيطة يمكن أن تتحول إلى سيف أو ثعبان أو رافعة.

¹ ن.م. ص 143

- الأزياء المجهولة:

لا تكون الأزياء بشكل عام خاصة بشخصية ما. وغالباً ما تكون محايدة ووظيفية ولا تعمل على تحديد الهوية الاجتماعية أو النفسية للشخصية بطريقة سطحية.

- إضاءة وظيفية:

تكون الإضاءة بسيطة، وغالباً ما تكون إضاءة عامة تغمر مساحة الأداء، دون مؤثرات معقدة أو أضواء مركزة. ينصب التركيز على رؤية الممثل بدلاً من التركيز على خلق أجواء من خلال الضوء. و في هذا الصدد يقول غروتسكي " لقد تنازلنا عن اللعب بالضوء، و قد منحنا هذا التنازل قدرات هائلة في مجال تطبيقات الممثل للضوء النابع من المكان الساكن ووعي الممثل بالظل، و النقاط الواضحة و غيرها من الشؤون المتعلقة بالإضاءة"¹

غياب الموسيقى من حضورها و الغاية منها :

بالنسبة لغروتسكي و "مسرحه الفقير"، الموسيقى ليست عنصراً زخرفياً. بل هي جزءاً أساسياً من عمل الممثل والأداء، وغالباً ما تنتجها أجساد الممثلين أنفسهم (أصوات، نبرات، أغان)، وتساهم في التأمل الداخلي والكشف عن الكينونة. الهدف هو تجريد الزائد عن الحاجة والتركيز على الأساسي: العلاقة الحية بين الممثل والمتفرج. و غالباً ما يتم إنتاجها من قبل الممثلين أنفسهم، سواء بالصوت أو الآلات البسيطة. في الأخير يمكن القول، ان فنيذات الإخراج في مسرح جيرزي غروتسكي، تسعى إلى تجريد المسرح من كل الزخارف الزائدة، و التركيز العرض على العلاقة العميقة بين الممثل والمشاهد، و على أنّ إخراج البسيط و الصّارم في نفس الوقت، قد حوّل المسرح إلى مكان للطقوس والمواجهة الداخلية والتجربة الإنسانية المكثفة، و ذلك عبر رفضه للوسائل التقنية المذهلة لصالح العمل الجسدي والروحي الصّارم.

¹ جيرزي غروتسكي، نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم نادر، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1986-ص.12





فنيات الإخراج عند بيتر بروك

يعتبر "بيتر بروك" الذي وُلد لندن سنة 1925 وتوفي بباريس سنة 2022 من كبار المخرجين (مسرح/سينما) و قد يكون مصطلح "مخرج مسرحي" غير كافٍ أو إجحافاً في حقّه. لأنّه كان ذلك المبتكر الذي لا يكل، وذلك المفكر المسرحي الذي لا يمل، ومستكشفاً لثقافات العالم، حيث أحدث تغييراً جذرياً في المسرح المعاصر، وذلك بتحريره من قيود التقاليد الغربية. و من خلال أبحاثه في العلاقة بين الثقافات، هو إذا المخرج الذي سعى وراء مسرح "جوهري" يتجاوز اللغات والديكورات والتقاليد. إنّه المخرج الذي أحدث ثورة في المسرح العالمي وذلك عبر إيمانه الراسخ بأنّ المسرح قادر على تجاوز الحواجز الثقافية واللغوية، وذلك عبر تجريده من كل ما هو مصطنع للعودة إلى جوهره. من خلال أبحاثه الشكلية والثقافية، أثبت أن الفن الدرامي يمكن أن يلامس العالمية. إنّه يتجاوز الحدود والأجيال، هو الذي جعل من المسرح مكاناً للحوار بين الثقافات، ومساحة حية يمكن للجميع أن يلتقوا ببعضهم البعض، وأن يلتقوا بأنفسهم، وبواقعهم الذي ينهكهم، هذا هو المسرح الذي أرادته بيتر بروك حيث يقول "اعتقد أن الحالة المسرحية الراهنة ليست حالة صحية ولا اعتقد حتى أنها واعدة، أحداث متفرقة تومض هنا وهناك، ومدارس مختلفة في المسرح تأتي وتمضي، كاتب مسرحي جديد يظهر، لكنني لا أرى أملاً كبيراً في أي من هذه الأحداث، لأنني لا اعتقد أنها ستبدأ الاشتباك مع المشاكل الأساسية للحياة، كيف نجعل المسرح ضرورياً ضرورة مطلقة للناس مثل الطعام؟"¹ ترك بيتر بروك وراءه أعمالاً بارزة وأسلوباً مميزاً تجسّدت عبر البساطة والصرامة وصدق الأداء، حتّى أنّه أثر على أجيال من المخرجين، لا سيما في مجال المسرح التجريبي. طريقته في توجيه الممثلين بلطف وصرامة واحترام تركت أثراً على العديد من الممثلين. لم يفرض بروك رؤية استبدادية، بل كان يوجه الممثلين نحو استكشاف داخلي، نحو مسرح حي ودائم التحوّل. ولا زالت إلى

¹ جيمس روس إيفانس، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى بيتر بروك، تر: فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر، مصر، 1979، ص

يومنا هذا أعماله تثير تساؤلات حول ماهية المسرح، حول المكانة التي يحتلها الكلام والجسد والارتجال، و بناء على هذا، يمكن اعتبار بيتر بروك فيلسوف المسرح، وليس مجرد مخرج مسرحي، وهناك العديد من معاصريه الذين يمكنهم أن يضاوهه في المهارة. لكن بروك أكثر من مجرد مخرج مسرحي، فهو الروح الثورية للمسرح المعاصر. على مدار مسيرته المهنية التي تزيد عن ستين عامًا، هزّ فيها المسرح الحديث وأعاد تشكيله بعمق بما لا يقل عن رواده، مثل "ستانيسلافسكي" غوردن وكريج "فيسيفولد ومايرهولد" أو "أنطونين أرتو" و حتى معاصره "جيرزي وغروتوفسكي". كم أنّه تأثر أيضا بالمسرح الآسيوي والأمريكي والإفريقي مستوحيا أشكاله الاحتفالية والطقوسية والأنثروبولوجية، علما أنّه تأثرا كثيرا بمسرح العبث أو ما يسمّى بدراما اللامعقول. هذا ما يميّز مسرح بروك و رؤيته الإخراجية ذات الأبعاد العالمية، لا حدود لأعماله، حيث عمل على تغيير طقوس المسرح، وجعله يطرح أسئلة أصعب، كما عمل على استكشاف روابطه العضوية باللغة والثقافة والأساطير والعقل، هذا ما يؤكّده في قوله "لم أؤمن يوما بوجود حقيقة واحدة مفردة. لا حقيقتي أنا ولا حقائق الآخرين. وإني أعتقد أن كل المدارس والنظريات يمكن أن تكون مجدية في مكان ما وزمان بعينه. لكنني اكتشفت أيضا أن الإنسان لا يمكن أن يعيش دون توحيد حار ومطلق بوجهة من وجهات النظر"¹ قدّمت إنتاجاته في جميع الأنواع والأجناس، من الأكثر استعراضية إلى الأكثر روحانية، حيث كانت تجربة مسرحية غنية ومتنوعة وكتابات عن المسرح وطبيعته، لا سيما في كتابه "الفضاء الفارغ"، الذي أعاد إحياء المسرح و انتقل به إلى نسق جديد من الإدراك للعمل المسرحي ككل، كما كان له كتاب آخر جاء تحت عنوان "النقطة المتحوّلة". لهذا كان بيتر بروك مخرجا متميّزا له الأثر الكبير على المسرح و السينما معا، و المعروف أنّه عمل بشكل خاص مع شركة رويال شكسبير البريطانية وأسّس كذلك المركز الدولي للبحوث المسرحية في باريس.

¹ بيتر بروك. النقطة المتحوّلة. تر: فاروق عبد القادر. مجلّة المعارف. العدد 154. 1978. ص11.

وفي هذا السياق، أصبحت حياة بروك سعيًا دؤوبًا وراء الأصالة، ووعيًا دائمًا بأبعاد تتجاوز المسرح في حد ذاته. ومع ذلك، فهو يعتبر المسرح نوعًا آخر من الانضباط، يمكن أن تركز عليه الحقائق العظيمة، وذلك عبر التمثيل، ورواية القصص والتواصل الصادق مع الجمهور.

لكن مسرح بروك هو مسرح ما بعد الحرب العالمية الثانية بامتياز حيث كان المسرح للشعب البريطاني واجهة للترويج و الترفيه لأمة مجروحة، هو شعب يبحث عن الراحة والأناقة بعد محن الحرب، مسرح يغلب فيه الشكل على المضمون. لم يكن بروك يتورع عن أن يصبح أحد أبرز مصممي الأزياء، ثم انطلق ليتسلق قمم الثقافة الكلاسيكية الإنجليزية. ويمارس طريقة أخرى في صناعة المسرح. حيث تجاوز بذلك ردود الفعل وخصائص الثقافة البريطانية، أو حتى الفرنسية. إنها طريقة عمل توصل إليها بروك من خلال العزيمة والوضوح الصارم والحساسية تجاه كامل نطاق الحياة البشرية. هذا المسرح الذي أرادته بيتر بروك هو مسرح ينطلق من الفراغ لأنه بالنسبة إليه، يمثل نقطة الانطلاق وجوهر المسرح. يشرح ذلك بعبارة الشهيرة: "يمكنني أن آخذ أي فراغ وأسميه مسرحًا عاريًا. رجل يعبر هذا الفراغ بينما شخص آخر ينظر إليه، وهذا كل ما يلزم لبدء عمل مسرحي"¹، وفي كتابه "الفضاء الفارغ"، يستكشف هذه الفكرة من خلال تمييز أربعة أنواع من المسرح: المسرح الممثل (الممثل)، والمسرح المقدس، والمسرح الخام، والمسرح المباشر، داعيًا إلى مسرح يتخلص من الجوانب لبعود إلى اتصال حقيقي بين الممثل والمشاهد كسعيًا إلى خلق اتصال مباشر بين الممثل والمشاهد دون ميل زائفة. يركز على جوهر التمثيل و حياة العرض في اللحظة الحالية، وقدرة الممثلين على استكشاف المعنى العميق للنص من خلال أجسادهم وعواطفهم. أما العرض النهائي يعتبره بروك نتيجة حتمية لإحساسه الداخلي الغير مُشكّل أصلاً في بداياته وإرهاصاته، ما يعني أنه لا تصميم جاهز لأي عملية إخراجية، الكل عنده يصبُّ في الفعل أي الممثل الذي يجب عليه أن يدمر نتائج عمله ويتخلى عنها حتى لو كان ما يلتقطه هو نفسه تقريبًا، وهذه هي الطريقة الوحيدة التي يمكن بها أن يولد الدور عنده، بدلاً من أن يُبنى، ما يعني أنّ الدور الذي تم

¹ Peter Brook. Espace vide. Écrit sur le théâtre. Éditions du Seuil, 1977.P22

بناؤه هو نفسه كل ليلة باستثناء أنه يتآكل ببطء. و لكي يولد الدور و يصير هو نفسه، يجب أن يولد من جديد دائماً، و هنا يكمن الفرق الشاسع في الرؤية الاخراجية عنده و عند ستانيسلافسكي الذي كان له الأثر الكبير في أعماله الاخراجية (ولادة / بناء) و في هذه الحالة يضطر الفنان المبدع المتمرس إلى اللجوء إلى مستوى ثانٍ يسمى التقنية لتقوده إلى النجاح و هي عنده بلا حدود و لا تخص مدرسة أو منهجاً، حيث أنّ الإعداد للعملية الاخراجية هو جوهر العملية برمتها، حيث نجد يقول "الإعداد يعني التقدم نحو تلك الفكرة، أبداً بإقاسه المبدع المسرحي، ثم أحطمه، أقيمه ثم أحطمه، وأنا أفكر في حلول له: أي نوع من الأزياء والأدوات؟ أي نوع من الألوان؟ وتذكر، كلها أدوات اللغة التي يمكن أن تجعل هذا الإحساس الداخلي، أقرب لأن يكون أكثر تماسكاً وتوطيداً... وتبدأ سينتق عنه الشكل، وهو شكل يجب إخضاعه للتجريب والتعديل، لكنه يبقى سكبلاً قابلاً للتنبؤ. وهو ليس مغلقاً، لأنه ليس إلا المشهد المسرحي فقط، وأقول ليس سوى المشهد المسرحي، لأن المشهد ليس سوى الأساس، المنصة، ثم يبدأ العمل مع الممثلين"¹. ، باختصار، على الرغم من أن بيتر بروك لم يجدد أنواعاً بذاتها، إلا أنه جرب أشكالاً ومناهج مسرحية مختلفة في أعماله الاخراجية، ساعياً إلى تخطي حدود ما يمكن أن يكون عليه المسرح وخلق تجارب مسرحية مؤثرة، و قد برزت إلى العلن أولى تجاربه و هو في جامعة أوكسفورد البريطانية حيث أخرج مسرحية "الدكتور فوست" التي تعتبر المرحلة التأسيسية لمسرحه و كان ذلك في سنة 1942م، و جاءت بعدها مسرحية (خاب سعي العشاق) لشكسبير في سنة 1945م التي اعتمد فيها على أسلوب الارتجال و ردود الأفعال، " غير أنّ تجاربه الهامة في الإخراج المسرحي لم تبدأ إلا مع عام 1960م و بعد خمسة عشر عاماً من العمل المتواصل في إخراج مختلف ألوان المسرحيات القديمة و الحديثة، المأساوية و الملهامية، الاجتماعية أو الواقعية أو الرمزية أو التجريدية، عندما دُعي إلى فرنسا لإخراج مسرحية جان جنيت (الشرفة)، و عمل مع مجموعة من الممثلين ذوي الخلفيات الثقافية و المسرحية المختلفة"² لكن مسرح بيتر بروك يدور في فلك ثلاثية هي (ممثل/مخرج/جمهور) أما بخصوص الجمهور فهو المقياس الأوحده

¹ ن.م. ص 13-14

² صبري حافظ. التجريب و المسرح، دراسات و مشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1984 ص 12

لنجاح إي عمل و المحفز له، حيث يضعه في قلب التجربة المسرحية، و في هذه الحالة نجده يقول " هنا ترجع المشكلة مرة أخرى إلى المتفرج، هل يود أي تغيير في شروطه؟ هل يود أن يتغير شيء في نفسه، في حياته، في مجتمعه؟، إذا لم يكن يريد فهو ليس بحاجة للمسرح، من حيث هو امتحان قاس، منظار مقرب، أضواء كاشفة، مكان للمواجهة . من ناحية أخرى قد يود أن يكون المسرح هذا كله . في هذه الحالة لن يصبح بحاجة للمسرح فقط، لكنه بحاجة لكل شيء يستخرجه منه، إنه بحاجة ملحة إلى الأثر الذي يחדش، وإلى أن يبقى هذا الأثر، ولا يزول"¹، أمّا فيما يخص الممثل، الذي يعتبر حجر الزاوية داخل العملية الاخراجية، إلا أنه عضو في فرقا و هو نفسه خادماً للفرقة، مهمته تتعلق بتنسيق الجهود بين الأعضاء، و عليه فدور الممثل يعتبر حيويًا لإنجاح أي عرض مسرحي، حيث يقوم الممثل بإثرائه بتجاربه الخاصة ويعزز أدواره الدرامية والتشخيصية من خلال إحساسه الداخلي عبر معايشة صادقة واستغلال جيّد لذاكرة حيّة، لأنّ الممثل بالنسبة لبيتر بروك يجب أن يكون قادرا على " نقل فكرة ما، كما يجب أن يكون الانطلاق دائما من فكرة أو رغبة يسعى لإبرازها، حتى و لو شحّت الوسائل ، حتى ولم يكن لديه سوى أصبعه، او نبرة صوته، او صرخة ، أو حتى إمكانيّة التصفير"². و في مشواره الإصلاحية الثوري على المسرح التقليدي عرض بيتر بروك بدائل للمسرح الموروث انطلاقا من تجاربه، و في نفس الوقت أثبت رؤيته الاخراجية و عليه نجد أنّ قد ميّز بين أربعة أوصاف للمسرح:

1- المسرح المثل (الميت) théâtre Rasoir

الذي يعتبر بالنسبة لبيتر بروك مسرحًا رديئًا، لأنّه بكل بساطة بشكل عام، لا يستطيع أن يثير المشاعر أو يثقف، بل إنه في كثير من الأحيان لا يستطيع حتى أن يسلي متكرر وباهت، حيث القواعد فيه دائما ثابتة، يكتسي الصبغة البورجوازية و غايته الإطراء بدلاً من إزعاج أو إثارة التفكير، ما ينعكس على المتفرج بالإحساس

¹ بيتر بروك. النقطه المتحوّلة. تر: فاروق عبد القادر. مجلّة المعارف. العدد 154. 1978. ص 8

² Peter Brook. Espace vide. Ecrit sur le théâtre. Éditions du Seuil, 1977.P62.

بالراحة دون تأثير عاطفي أو فكري حقيقي، بذلك هو مسرح تقليدي حيث يتم إعادة إنتاج التقاليد دون التساؤل عن سبب ذلك، فهذا النوع من المسرح و مهما كان شكله أو منهجه لم يعد يسعى إلى إثارة المشاعر أو المفاجأة أو إزعاج الجمهور، بل أصبح غارقاً في العادات، إنه ذلك المسرح الميت، الذي قد يبدو جيداً، لكنه خالٍ من المعنى والعاطفة والحياة، هذا المسرح الذي خصص له فصلاً كاملاً في كتابه " الفضاء الفارغ " و الذي تناول فيه "العناصر التي تحوّلت الى تقاليد و أعراف في العمل المسرحي و التي تدمر جوهر الظاهرة المسرحية بابتدالها و تجاريبتها... و العوامل الهابطة التي تسرّبت إلى الكثير مما يستسى بالمسرح و أفقدته قوته على الفاعلية و الخصوبة"¹ هذا ما يسميه بيتر بروك المسرح الميت أو الممل، يجده في تعارض تام مع المسرح الحي الذي يسعى إليه بكامل طاقاته الابداعية، النظرية

المسرح المقدّس :Le théâtre sacré

الذي يرى فيه بيتر بروك مسرحاً يسعى إلى الحقيقة الروحية أو الميتافيزيقية غايته في ذلك رفع مستوى الروح البشرية، واستكشاف غونها، أو حتى المعنى العميق لوجودها. وهو بذلك ليس مسرحاً دينياً بالضرورة، هو المسرح الذي يحاول الوصول إلى ما هو غير مرئي، ما يعني أن هذا النوع من المسرح "لا يقتصر على إظهار ما هو غير مرئي فحسب، بل إنه يوفر أيضاً الظروف التي تجعل إدراكه ممكناً"²، هذا المسرح يراه بيتر بروك أنه يندرج في إطار تقاليد بعض الأشكال القديمة، مثل المسارح الطقوسية اليونانية والهندية، كما الافريقية، الشيء الذي لاحظته في تنقلاته عبر بقاع العالم و في أحد حواراته و بخصوص المجتمعات الافريقية ذكرهم قائلاً " ما يثير اهتمامي في أفريقيا هو أن بعض المجتمعات التقليدية لا تزال حية تماماً، وهناك أشخاص ليس لديهم أي فكرة عن المسرح كما نعرفه. إنهم غير متحيزين ولكنهم قريبون جداً من الانتقال من العالم اليومي إلى العالم الخيالي. ولهذا

¹ صبري حافظ، التجريب و المسرح، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1984، ص15

² Peter Brook. Espace vide. Ecrit sur le théâtre. Éditions du Seuil, 1977.P68..

السبب، فإن خلفيتهم مليئة بالأساطير والأغاني والدين والطقوس. إنهم منفتحون ولكنهم لا يرضون بسهولة"¹ علماً أنه لم يخفي تأثيره بمسرح أخرى مثل مسرح "النو الياني" خاصة مسرح "الكتكالي الهندي".

المسرح الخام Le théâtre Brut

- مسرح بيتر بروك، هذا المخرج من المسرح هو قيد التجسيد لأنه ليس مثل المسارح الأخرى (المسرح المباشر أو المسرح المتدرس أو المسرح الميت)، ولكن يمكن ربط هذه الفكرة ببحثه عن مسرح غريزي وخالي من التكلف، بمعنى مسرح بدون زخرفة، شعبي، جسدي، عفوي، يستمد طاقته من الطاقة الخام للحياة اليومية بطريقة ما، يعدُّ هذا المسرح احتفالاً حسب بيتر بروك، وهو يتعلق بأدنى أشكال الصور الفجة، التي ليست صوراً في الحقيقة، بل هي صوراً للقوى الأكثر وحشية. وهذه القوى الوحشية تقابل حتماً بالسخرية. لذا فهي صورة للقوى الوحشية التي تعبر عالمنا. وهي تحتفي بقدرتنا على الرد عليها بالسخرية، لهذا يعتبر هذا المسرح "البديل الذي لا يرتدُّ إلى روح الشعائر والطقوس وإنما يعود إلى المنابع الشعبوية في المسارح البدائية التي تنتقل بين القرى و تحطّم بتقشّفها و بساطتها الكثير من الشكليّات و لا تستبقي غير كل ما هو جوهري"² و عليه نجد هذا المسرح عند المخرج بيتر بروك يستند إلى كل ما هو شعبي لذلك هو مستوحى من مسرح الشارع والكاباريه والسيرك والكوميديا. وهو متاح للجميع.

المسرح المباشر (الحي) Le théâtre Immédiat:

يعتبر هذا المسرح في تصوّر بيتر بروك المسرح الأكثر تجسيداً لتطلّعاته الإخراجية من حيث هو جوهر المسرح الخالص بكلّ ما تحمله الكلمة من معنى، هو إذاً فنٌّ حي، عميق عمق الإنسانية، بسيط وحققيقي، بالتالي فهو يندرج عنده في إطار رؤية أوسع لمسرح حي و نابض بالحياة، يسعى دائماً إلى الأصالة في التجربة المسرحية،

¹ Margaret Croydon. Conversation with Peter Brook.1970-2000.P74.

² صبري حافظ. التجريب و المسرح، دراسات و مشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر، الهيئة العامة المصرية للكتاب، 1984 ص15-16

التي بدورها تكون خالية من أي عناصر زائدة على الحاجة أو حيلٍ تعمل على تشويش إدراك المتلقي، هو مسرحٌ يتطور عكس ذلك حيث يسعى إلى التأثير المباشر على المتلقي، هذا المسرح الذي خصص له بيتر بروك فصلاً كاملاً كسابقه و قال عنه " أثناء عرض مسرحية ما، تنشأ علاقة بين الممثل والمسرحية والجمهور. أثناء البروفات، تنشأ هذه العلاقة بين الممثل والمسرحية والمخرج. المرحلة الأولى تتعلق بالعلاقة بين المخرج والمسرحية ومصمم الديكور. قد تتغير الديكورات والأزياء أحياناً أثناء البروفات مع بقية العرض، ولكن غالباً ما تجر الاعتبارات العملية المتعلقة بالبناء والتصنيع مصمم الديكور على إنهاء عمله قبل البروفة الأولى"¹ ما يعني أنّ كل تركيزه هو تسيير الآني أو الفوري على كل الأصعدة والمستويات، وكل ما ذكر سلفاً يمكن اعتباره من خصائص المسرح المباشر أو الحي، منها بساطة العرض، حيث يمكن التمثيل في أي مكان، مثلاً في قاعة فارغة، في شارع، أو حتى مكان طبيعي، خالٍ من كل الديكورات المعقدة، غايته وهدفه أن يكون جوهر المسرح في التبادل الحي بين الممثل والمشهد كما أنّ هذا المسرح يُلزم الممثل على الحضور الحي والتركيز الكلي وبكل طاقته الجسدية.

الفنيات الإخراجية: بيتر بروك في سياق مفهوم الفضاء الفارغ

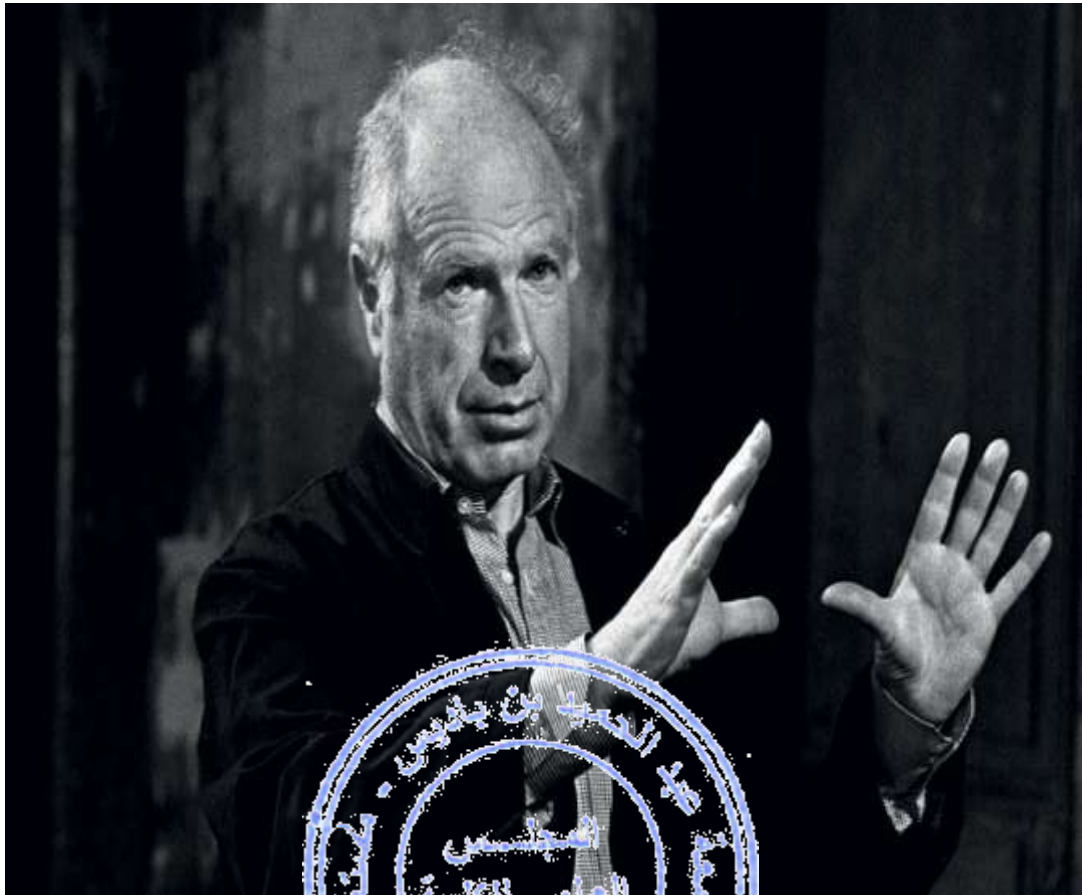
يعتبر مفهوم "الفضاء الفارغ" عند بيتر بروك مفهوماً ثورياً في رؤيته للعملية الإخراجية خاصة و للمسرح عامة، هذا المفهوم الذي استطاع تحديده في كتابه "الفضاء الفارغ" (1968). و بين فيه أهم خصائصه وفيما، و من خلال الكتاب تساءل بعمق عن المسرح و عن الفضاء الفارغ "ما هو المسرح؟ ما هو هذا "الفراغ" الذي يجب ملؤه؟ إنه شيء لا يجده الأفراد في الشارع، ولا في منازلهم، ولا في الحانة، ولا في الصداقة، ولا على أريكة المحلل النفسي، ولا في الكنيسة أو السينما، المسرح هو فن في الحاضر، الساحة التي يمكن أن يحدث فيها تركيز حي، إن الانتباه المركز للجمهور، يخلق حزمة من الشدة التي بفضلها يمكن عزل القوى التي تحكم

¹ peter Brook.espace vide.Ecrit sur le theatre.Éditions du Seuil, 1977.P 111.

الحياة اليومية لكل فرد بشكل دائم، وبالتالي يمكن إدراكها بشكل أوضح¹... و من خلال هذا التساؤل الجوهرى و العميق يمكن إدراك الرؤية الإخراجية الثاقبة لبيتر بروك التي يعتمد فيها على مفهوم الفضاء الفارغ، هو إذا الرفض التام لكل زيف أو حيلٍ لصالح العمق و الجوهر، هو ذلك اللقاء الحى و المباشر و الآنى بين الممثل و المتفرج ما يعنى أن المسرح ينشأ ببساطة من العلاقة بين الممثل و المتفرج فى مساحة مشتركة، فلا حاجة إلى ديكورات أو أزياء أو حتى نص ليكون هناك مسرح، و من أهم خصائص هذا المفهوم على المستوى الأدائى حيث يمكنك أن تصنع مسرحاً بدون أى شيء، فقط الحضور يكفي للمهمة، و ذلك عبر الابتعاد عن تقاليد المسرح الثابتة، المهم فى العرض هو ما يقع داخل العلاقات على أساس الآن و هنا، عبر إطلاق العنان للخيال لأنه حسب بيتر بروك كلما قلّ ما نعرضه زاد تخيل المشاهد، و فى هذا العرض لمفهوم " الفضاء الفارغ" يقول بيتر بروك " إنها "لعبة قوى". "الفضاء الفارغ"، الفضاء الذى يجب ملؤه، هو مجال للتجارب، و مكان للصراع و الجدل. الانتقال من الذاتية - حياة الجميع، بما فى ذلك المشاهدون - إلى موضوعية المشاعر يفترض إبداعاً جماعياً حقيقياً لا يحتل فيه المؤلف ولا المخرج موقعاً متميزاً. إن عملهم، المحدد المكان و الزمان، هو عابر، و مرتبط ارتباطاً وثيقاً بعصرهم، باللحظة التى يعيشونها"²، و بناءً على ما ذكر سلفاً يمكن القول إن فنيات الإخراج عند غروتوفسكى مبنية على أساس الفضاء الفارغ المليء بإمكانات لا متناهية، يسمح بظهور الإيماءات و العواطف، أساسه الارتجال و التركيز و الطاقات الجسدية كما هو كذلك المسرح الحى الذى يركز على اللحظة و العلاقة بين المؤدى (الممثل) و المتفرج (الجمهور).

¹ Ibid. P14

² Ibidem. P15



مكتبة مادّة "فن الإخراج"

المراجع باللغة العربيّة

ابن رشد المتأخّر، أرسطو الشعر، القاهرة، 1981.

أرسطو "فن الشعر"، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصريّة، د.ط، د.ت.

إبراهيم يعقوب، قاموس المصطلحات اللغويّة والأدبيّة، دار العلم للملايين، بيروت، 1978

باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف خطّار، مركز دراسات الوحدة العربيّة، بيروت، ط1 2015،

جميل نصيف التكريتي، قراءة و تأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة العراقيّة، 1980.

حمادة إبراهيم، التقنيّة في المسرح، مكتبة الأنجلو المصريّة، 1987،

حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، دار الشعب، القاهرة، 1977،

رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح 13. 2000

سعد أردش. المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، 1970.

صبري حافظ. التجريب والمسرح، دراسات و مشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر، الهيئة العامّة المصريّة للكتاب، 1984،

عثمان عبد المعطي: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1996

قيس الزبيدي. مسرح التّغيير. مقالات في منهج بريخت الفّي. دار بن رشد. لبنان. ط1. 1978

كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافيّة للنشر، القاهرة، د.ت.

ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم و مصطلحات، مكتبة لبنان ناشرون، ط1.

مجد حمدي القصص، رواد المسرح و الرقص في العصر الحديث، وزارة الثقافة، عمّان، 2020.

محمّد حامد علي، الإضاءة المسرحيّة، مطبعة الشّعب، بغداد، 1975

- محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة العالمية للنشر، ط 1، 1991.
- محمد صقر خفاجة. دراسات في المسرحية اليونانية. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. 1979.
- محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع. د.ت،
- محمد كامل حسين. من الأدب المسرحي في العصور القديمة و الوسطى. دار النشر . بيروت. 2013.
- نادر عبد الله دسة. الإخراج المسرحي، دار الاعصار العلمي للنشر و التوزيع، الأردن، ط 1، 2015.
- نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي. دار الاعصار العلمي لنشر و التوزيع، 2016.
- نوزاد جعدان، الجنون في مسرح القسوة، دار ماشكي للطباعة و النشر و التوزيع، العراق، 2022،

المراجع المترجمة إلى اللغة العربية

- ادوين ديور، فن التمثيل، الآفاق - الأعمال، الجزء 1، مراجعة سامي صلاح، أكاديمية الفنون، د.ت.
- أرييل بانتلي. سفارة المسرح الحديث. ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت. دار الشؤون الثقافية العامة. ط 2.
- 1986

- برنار دورت. قراءة بريشت. ترجمة ماري لور سمعان. دراسات نقدية عالمية. دمشق. 1997.
- بيتر بروك،. النقطة المتحوّلة. تر: فاروق عبد القادر. مجلة المعارف. العدد. 154.
- بيتر بروكر. الحداثة وما بعد الحداثة. ترجمة عبد الوهاب علّوب. منشورات المجتمع الثقافي. أبو ضبي. ط 1. 1995.
- جان فيريه، المسرح الديني في القرون الوسطى، ترجمة د. محمد القصاص، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 2019.
- جيرزي جروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: سمير سرحان، هلا للنشر والتوزيع، ط - 1، 1999

جيمس روس إيفانس، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي الى بيتر بروك، تر: فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر، مصر، 1979

ستانيسلافسكي ، إعداد الممثل ، تر. شريف شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979، ص 47

شيلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، وزارة الثقافة و الارشاد القومي، مصر، 1998.

مارتن أسلن، مجال الدراما، ت. سباعي السيد، وزارة الثقافة، القاهرة، 1991.

ماريو فاردوني، المواضع والأزياء في الأفلام، ترجمة طه فوزي، المؤسسة المصرية للتأليف و الترجمة، 2024.

هوراس فن الشعر، ترجمة لويس عوض ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988.

المراجع الأجنبية

Adolph Julien. Histoire du costume au théâtre depuis l'origine du théâtre et fin e jus à nos jours... .Paris, 1880.

Alain Viala. Histoire de théâtre, Ed PUF

André Antoine. Causerie sur la mise en scène. BNF Gallica.

Antonin Artaud. Le théâtre et son double. Folio essais. 2003

Arthur Adamov Odette et Alain Virmaux, édition NEO.1980.

AUGUSTE VITU .Caron de Beaumarchais. Le mariage de figaro. Paris 1893.

Christian Godin. La Totalité V4.Livre1.Ed Champ Vallon.Paris.1998.

Christophe Barbier, Dictionnaire Amoureux du théâtre, Éditions Plon ,Paris, 2015,

Emil Zola. Le naturalisme au théâtre : les théories et les exemples Essais et Chroniques Éd EUGÈNE FASQUELLE, Paris 1912 .

Emil Zola. Le roman expérimental, , ÉDITEUR EUGÈNE FASQUELLE, Paris 1902 .

FLAURENCE NAUGRETTE. *Le théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène*. édition du Seuil. 2001.

Gustave Cohen. *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du moyen âge*. Paris 1926.

Jerzy Grotowski. *Institut de recherches sur le jeu de l'acteur*. Théâtre Laboratoire. Wrocław

Jerzy Grotowski. *Vers un théâtre pauvre*. édition l'âge d'homme. suisse. 1971

Jule le maître, *Cornéille et la poétique d'Aristote*. Paris 1988.

Les décors, les costumes et la mise en scène au XVIIe siècle : 1615-1680. Paris 1869.

Luc Fritsch, *Le grand livre du théâtre*, Ed, EYROLLES, Paris, 2014.

Ludovic Celler, *Les décors, les costumes et la mise en scène au XVIIe siècle : 1615-1680*. Paris 1869.

Margaret Croydon. *Conversation with Peter Brook, 1970-2000*.

MAURICE DESCOTES. *Les grands rôles du théâtre de Beaumarchais*. Paris 1974.

Maurice Sand, *Masques et bouffons : comédie italienne*. Tome 1, Paris, SLD.

Milos AVRAMOVIC. *Les réécritures théâtrales au XVIIIe siècle*. Univ-tours.

Patrice Pavis. *L'analyse du Spectacle*, Armand Colin, 2^{ème} édition, 2012.

Peter Brook, *Espace vide*. Écrit sur le théâtre. Éditions du Seuil, 1977.

Walter Benjamin. *Essais Sur Brecht*. Éd La Fabrique. France. 2003.

المجلات والجرائد

Journal. *L'Écho de Paris*. 07/05/1935.

Revue Protéus – cahiers des théories de l'art. *Vers un théâtre pauvre* » *Le théâtre ou l'émergence de l'être chez Jerzy Grotowski*.

فهرسة الدروس

الصفحة	العنوان	الدرس
أ	تراثة	
2	مدخل إلى فن الإخراج	01
14	المسرح الاشرافي	02
29	المسرح الروماني	03
35	المسرح الفروسطي	04
39	مسرح القرن 16	05
45	مسرح القرن 17	06
52	مسرح القرن 18	07
58	مسرح القرن 19	08
65	فنيات الإخراج عند أندريه أنطوان	09
74	فنيات الإخراج عند ستانسلافسكي	10
84	فنيات الإخراج عند بيرتولت بريشت	11
91	فنيات الإخراج عند أونطونين آرتو	12
99	فنيات الإخراج عند جيرزي غروتوفسكي	13
108	فنيات الإخراج عند بيتر بروك	14
118	مكتبة مادة "فن الإخراج"	
122	فهرسة الدروس	