الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم –

كلية الأدب العربي والفنون

مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية

قسم الفنون

تجليات منهج غروتوفسكي في التجارب المسرحية الجزائرية

– مسرحية ليلة غضب الآلهة – أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث تخصص نقد العرض المسرحي

إعداد الطالب:

لـوافي مـراد

إشراف الأستاذ:

أ.د. عيسـي أحـمد

أعضاء لجنـة المنـاقشـــة:

أ.د. حيفري نـــوال	جامعـــة مستغانـم	رئيســـــــا
أ.د. عيسي أحمـــد	جامعـــة مستغانـم	مشرفا ومقررا
د. بومسلوك خديجة	جامعـــة مستغانـم	عضوا مناقشا
د. شرقـــي هاجـر	جامعـــة مستغانـم	عضوا مناقشا
أ.د. غالـــم النقـاش	جامعـــة وهـــران1	عضوا مناقشا
أ.د. براهيم سماعين	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2024 / 2025

بسم الله الرحمن الرحيم

قال سبحانه وتعالى:

﴿ ربّ أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت علي وعلى والدي وأن أعمل صالحا ترضاه، وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين ﴾

سورة النمل الآية 19

بعد شكر المولى الكريم القدير ذو الفضل العظيم، أتوجه بخالص عبارات الشكر والامتنان إلى أستاذي المشرف "الأستاذ الدكتور عيسي أحمد" على نصائحه السديدة وتوجيهاته القيمة التي كانت لي سنداً ومدداً، كما أخص بالشكر الأستاذة 'حيفري نوال' التي لم تبخل علينا بالتشجيع وتقديم يد العون، والشكر موصول إلى جميع أساتذة قسم الفنون بجامعة مستغانم على جميل إحسانهم وإرشاداتهم الوافية والكافية في سبيل إتمام هذا البحث.

كما أشكر كل من ساهم في إعداد هذا العمل ولو بدعاء أو كلمة طيبة، من قريب أو بعيد.

أهدي ثمرة جهدي إلى زهرة الأقحوان وصاحبة الفؤاد الدافئ والروح الصادقة، بهجتي وسروري، قرة عيني أمي الغالية، وإلى صاحب القلب الكبير والوجه النضير، عزتي وافتخاري، أبي الحبيب، أطال الله في عمرهما.

إلى التي صبرت معي في المحن، وظلت عونا وسندا لي، رفيقة الدرب زوجتي الفاضلة، وإلى أسرتها ككل.

إلى زينة الحياة؛ فلذات كبدي " فاروق، محمّد إسلام، سناء، ومنير".

إلى إخوتي وأزواجهم وأبنائهم، إلى كل الأصدقاء الذين وجدت فيهم خير مشجع ومعين، وإلى كل من يعرفني.

مقدمة

مقدمة:

يعدّ المسرح أحد الأشكال التّعبيرية التي تعكس خفايا المجتمعات والشّعوب من خلال صوره المرسومة على الركح؛ كما أنّه يكشف عن الوجه الحقيقي لما هو سائد في مختلف الحضارات؛ ومع ذلك، شهدت الحركة المسرحية محاولات عديدة في التّجديد والتّجريب على مرّ الفترات المتعاقبة إلى أن وصلت إلى درجة رفيعة من الدّقة والإتقان، خاصّة وأنّ المسرح أصبح يخضع لتقنيّات علميّة حديثة ومتطوّرة في الإخراج وما يتصل به من سينوغرافيا، وباقي مفردات العرض، لذا كان من الطبيعي أن يواكب هذا التحوّل ظهور العديد من المناهج والاتجاهات الإخراجية العالمية التي قد تتّفق في الغايات والأهداف ولكنها تختلف في الأشكال والأساليب.

أثّرت تلك الفلسفة المسرحية التي قامت عليها المناهج المسرحية في عروض المسرح العربي، إذ شهدت السّاحة المسرحيّة العربية العديد من التجارب المسرحيّة المتأثّرة بالمسرح الغربي؛ وبما أن المسرح الجزائري جزء لا يتجزأ من المسرح العربي، فمن الطّبيعي أن يتأثّر هو أيضا بالمناهج الإخراجية الغربيّة. كان ذلك واضحاً من خلال بدايات المسرح الجزائري حينما لم يخرج عن القوالب الغربية، حيث أخذ كل ما يتعلّق بالأشكال المسرحيّة التي تأسّست في الغرب على تعدد مناهجها، لأنّ طبيعة الوضع الاجتماعي الذي كانت تعيشه الجزائر لم يسمح بصنع أرضية إبداعية سواء على مستوى النّص أو العرض، لذا كانت تلك الأشكال المسرحيّة عبارة عن بحث في هويّة المسرح الجزائري خاصة وأنّنا عند دراستنا لتاريخ المسرح في الجزائر، بعد تلك البداية، نجده قد تبنّى كل المذاهب المسرحية بداية من "**بريشت**" إلى "**آرتو**" ثمّ "**غروتوفسكي**"، سعيّا منه إلى تحديد وجهة مسرحيّة ذات صبغة محلية من خلال النّهل من قواعد المسرح العالمي شكلا مع الحفاظ على الطابع المحلي وتقديم نماذج نابعة من هويّته.

على الرغم من أنّ المسرح الجزائري في شكله العام قد تأثّر بفكر "**بريشت**" ومسرحه الذي تجلى في العديد من التجارب، مثل مسرحيات "**ولدعبد الرحمن كاكي**"

و"**عبد القادر علولة**"، إلاّ أنّ ذلك لا يعني أنّه لم ينتهج أساليب مسرحيّة أخرى مثل مسرح "**غروتوفسكي**" الذي تجسّد في العديد من الأعمال المسرحية، وظهر ذلك من خلال تركيبة العرض المسرحي وتشكيلاته من ديكور وأزياء وغيرها من عناصر المنظر المسرحي والتي تعتبر من سمات المسرح الفقير الذي سيشكل جوهر بحثنا هذا والذي أوسمناه بـ: **تجليات منهج "غروتوفسكي"** في التجارب المسرحية الجزائرية لذا اخترت **مسرحية "ليلة غضب الآلهة" أنموذجا تطبيقيا**، وسيكون هذا البحث قائما على الإشكالية التالية:

هل تحقق مسرح "غروتوفسكي" في العرض المسرحي الجزائري لاسيما مسرحية ليلة غضب الآلهة للمخرج "جمال مرير"؟

ولهذا عمدنا إلى طرح تساؤلات تؤسس لفرضيات البحث وتمثلت فيما يلي:

ما هي أهم الجوانب التي مسّت المسرح الجزائري في ضوء منهج "غروتوفسكي"؟

هل وُفق ممارسو المسرح في الجزائر، أمثال "جمال مرير"، بالتعمق في منهج "غروتوفسكي"؟

وهل تمكّن "جمال مرير" من الوصول إلى درجة من التكامل الفني والجمالي في مسرحية "ليلة غضب الآلهة" باتّباعه لمنهج "غروتوفسكي"؟

ولإنجاز هذا البحث، ومن أجل الإشكالية الموضوعة، قمنا برسم خطة مكوّنة من مدخل وثلاثة فصول؛ فصلان نظريان وآخر تطبيقي، في محاولة للإحاطة بما أثارته الإشكالية من أسئلة.

تطرقنا في المدخل إلى شرح بعض المصطلحات الرئيسية التي لها علاقة بالبحث، ثم تعريف لـ "**المسرح الفقير**" عند "**غروتوفسكي**"، وذلك من أجل استيعاب هذا الأسلوب وتطبيقه على المسرح الجزائري.

في الفصل الأول المعنون بـ "**فلسفة جديدة لتأسيس العرض المسرحي**"، والذي يتفرع إلى ثلاثة مباحث، حيث جاء المبحث الأول عن **جذور ومصادر نظرية**

"**غروتوفسكي**"؛ وهنا تناولنا أهم العوامل والروافد التي اتخذها "**غروتوفسكي**" مرجعا لتأسيس منهجه المسرحي، وجاء المبحث الثاني حول "**خصائص ومميزات نظرية المسرح الفقير**"، وتكلّمنا فيه عن فكر هذا المخرج وتنظيراته على مستوى العرض، الفضاء الدرامي وأداء الممثل؛ أما المبحث الثالث فكان حول "**أسلوب تدريب الممثل لدى "غروتوفسكي""**، وهنا تطرقنا إلى جوهر الأداء التمثيلي وأهم ما يتميّز به هذا المخرج في نضج الممثل.

بخصوص الفصل الثاني الذي عنونّاه بـ "**أثر منهج "غروتوفسكي" في المسرح العالمي والجزائري**"، فقد حمل أول مبحث فيه عنوانا يخص **نماذج من مسرح "غروتوفسكي"**، وفيه كشفنا عن رؤيته الإخراجية وأسلوبه في تصميم الفضاء الدرامي من خلال ثلاثة عروض مسرحية؛ ثمّ انتقلنا إلى المبحث الثاني الذي كان حول "**تمظهرات مسرح "غروتوفسكي" في التجارب العالمية**"، وهنا تطرقنا لأهم العروض المسرحية التي تبنّت هذا المنهج من خلال تجربة مسرحية من المسرح الجنوب إفريقي.

أمّا المبحث الثالث فتمت عنونته بـ "**ملامح المسرح الفقير في المسرح الجزائري**"، وفيه قمنا برصد أهم التجارب المسرحية في الجزائر التي حاولت توظيف أسلوب "**غروتوفسكي**" محاولين الغوص في تركيباتها على مستوى التشكيل البصري للعرض المسرحي والأداء التمثيلي وتكوينية المنظر المسرحي.

خُصص الفصل الثالث لدراسة تطبيقية خاصة بتحليل مسرحية "**ليلة غضب الآلهة**" التي ألّفها الكاتب "**محمد بورحلة**"، وأخرجها "**جمال مرير**" وأنتجها **مسرح باتنة الجهوي** سنة **2014**. وهنا انصب اهتمامنا حول طبيعة الإخراج وتفاصيل عرض "**ليلة غضب الآلهة**"، ومدى وجود التطابق مع أسلوب "**غروتوفسكي**"؛ كما وقفنا على معرفة مدى قدرة هذا العرض على استيعاب حركة الممثل في فضاء يتسم بالبساطة على مستوى السينوغرافيا، بالإضافة إلى الكشف عن مدى قدرة هذا العرض في جذب انتباه

الجمهور وإخضاعه لعملية التواصل؛ وفي الأخير جاءت خاتمة البحث التي تطرّقنا فيها إلى تدوين أهم النتائج التي توصلنا إليها.

هناك عدة دوافع لاختيارنا موضوع الدراسة، فمنها ما هو ذاتي متمثل في رغبة التعمق في المسرح العالمي، خاصة المسرح الفقير الذي يعتبر مرجعا للعديد من التجارب المسرحية في الجزائر؛ وكذلك اهتمامنا بالمسرح الجزائري جعلنا نحاول النبش عن التجارب المسرحية التي تأثرت بمنهج "**غروتوفسكي**" على مستوى الشكل والمضمون؛ ومنها ما هو موضوعي نتيجة اعتناق العديد من المخرجين لمنهج "**غروتوفسكي**" وفلسفته المسرحية لتأسيس الفعل المسرحي الجزائري، بالإضافة إلى الحاجة الملحّة إلى إثراء الساحة النقدية الخاصة بالمسرح الجزائري بدراسة أكاديمية هادفة وجادة.

حيث تهدف هذه الدراسة إلى محاولة رصد واقع الحركة المسرحية في الجزائر وتسليط الضوء على أهم التجارب الوطنية المنفتحة على التجارب العالمية، كما تهدف إلى التعرف على مصادر الإبداع المسرحي في الجزائر وتوضيح مدى تأثره بتقنيات المسرح العالمي في القرن العشرين لاسيما منهج "غروتوفسكي".

وتكمن أهمية الدراسة كونها تكشف عن البنية العميقة للمسرح الفقير وعلاقتها بالتجارب المسرحية الجزائرية، فضلا عن تقديم منجز معرفي يخدم الدارسين والمختصين والمهتمين بالفن المسرحي في الجزائر.

اقتضت طبيعة البحث الاستعانة بعدد من المناهج، حيث استعنت في الفصل الأول بالمنهج التاريخي على وجه الخصوص كونه الأنسب لعمليات التقصي والتحليل والتفسير، أما في الدراسة التطبيقية فقد اعتمدت على المنهج التحليلي وبعض آليات المنهج السيميائي التي تساعدنا في تحليل العناصر المكونة للعرض المسرحي باعتبارها علامات وأيقونات سيميائية.

ومن أهم المراجع التي اعتمدنا عليها في هذا البحث: "**نحو مسرح فقير**" من تأليف "**جيرزي غروتوفسكي**" (Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, Methuem Drama Book, London, UK, 1995)، وهي نسخة باللغة الإنجليزية قام بطباعتها "**يوجين باربا**"، حيث يتناول هذا المصدر خلاصة تجارب "**غروتوفسكي**" العملية في المسرح كتابة وإخراجا، كما يتضمن عديدا من الآراء النقدية حول منهج "**غروتوفسكي**" في الإخراج وإعداد الممثل، في شكل مادة أساسية ارتكز عليها البحث إضافة إلى المراجع الأخرى المدونة في الفهرس.

وقد اعترضتنا أثناء مراحل البحث المختلفة بعض الصعوبات لعل أبرزها:

- قلة الدراسات الأكاديمية السابقة التي تناولت موضوع المسرح الفقير سواء في الجزائر أو في البلاد العربية، وقد تجاوزنا ذلك بالرجوع إلى بعض المراجع الأجنبية والدراسات الموجودة على المواقع الإلكترونية. وهنا وجب أن نشير إلى أننا قمنا بالاعتماد على الترجمة الشخصية فيما تعلق بالمصادر والمراجع المكتوبة باللغة الإنجليزية بحكم حيازتنا على شهادة ليسانس في اللغة الانجليزية.
- قلة التجارب المسرحية الجزائرية التي تقتصر على أسلوب "غروتوفسكي" فقط، باستثناء شذرات من هنا وهناك، لأن معظم العروض تميل إلى الخلط بين عدة أساليب مسرحية متداخلة ومتقاطعة بحجة التجريب في رحلة للبحث عن الذات والتأسيس، مما طرح علينا إشكالاً على مستوى الشكل والمضمون.

رغم الصعوبات السابقة الذكر، إلا أنها تهون في سبيل رسالة البحث والمعرفة وتعطي دفعا قويا لإتمام مغامرة شاقة وممتعة، وتبقى هذه الدراسة مشروع بحث يحتمل القصور أو النقص لأن الكمال لله عز وجل؛ لذا نرجو أن نكون قد أحطنا بأهم النقاط

المتعلقة بالموضوع وتقديم الإضافة ولو بالشيء القليل للدراسات الأكاديمية المسرحية في الجزائر.

مدخـــل

قبل التوغل في الموضوع، ارتأينا أن نتطرق لبعض المصطلحات نظرا لأهميتها وعلاقتها الوطيدة بموضوع الدراسة.

أولا – الأسلوب المسرحي:

وفي تعريفه لـ **'أستوديو مسرح الفن'** يقول "**محمد عبد المنعم أحمد**": "كان بمثابة مختبر مسرحي لأسلوب جديد في الأداء التمثيلي... فيما عُرف بـ**(الطريقة)** أو **(النظام System)**، وهو منهج يصبّ جل اهتمامه على تدريب صوت الممثل وجسده..."[1]

في هذا السياق، يتضح بأن مصطلح **'المنهج'** يقترن بمصطلح **'الأسلوب'** الذي يعرفه "**هادي ناجي جبارة**" على أنه "المنهج الذي يضعه المخرج في كل الأشكال المسرحية الحديثة مضاف لها فكرته الخاصة وما يتحلى به من معرفة"[2]؛ أي أن الأسلوب المسرحي لابد أن يكون نابعا من فكر المخرج نفسه وما اكتسبه من معرفة حول النظريات المتعلقة بالإخراج والمذاهب المسرحية.

و"الأسلوب الطريق والوجه والمذهب، يقال أنتم في أسلوب سوء، ويجمع الأساليب، وأسلوب الطريق تأخذ منه وأسلوب الفن، يقال أخذ فلان في أساليب من القول أي في أفانين منه" [3]؛ يتقاطع هذا المفهوم إلى حد ما مع ما تناوله الدكتور "**كمال عيد**" في تعريفه للأسلوب في الفن.

---

1 – محمد عبد المنعم أحمد، ورش التمثيل ودورها في تحديث العرض المسرحي، مجلة كلية الآداب، جامعة بنها، ع46، أكتوبر 2016، ص05.

2 – ثائر هادي ناجي جبارة، الرؤى الإخراجية في العروض المسرحية لمديرية النشاط المدرسي في المديرية العامة للتربية في محافظة بابل (2004–2008)، م س، ص170.

3 – ابن منظور، معجم لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 2000، ج7، ص225.

حيث يرى بأن الأسلوب المسرحي هو "الشكل الخاص أو النظام الفني المستقر من حصيلة عناصر شكل العمل الفني كتكوين مبتكر يضاف إليه تفاعل هذه العناصر على مدى عمر التكوين وهو نظام فني يستهدف الاستساغة والقبول والانسجام لتحقيق التعبير"[1].

نفهم من هذين التعريفين بأن الأسلوب في المسرح هو ذلك المخطط المتعلق بتفاصيل البناء الفكري والفني للعرض، ويستوجب أن يكون للمخرج لمسته الخاصة وأن يتحلى بروح الابداع، إضافة إلى امتلاك الخبرة الكافية في المجال حتى يكون قادرا على تحقيق متطلبات العملية الإخراجية بصورة واضحة ومفهومة ومتناسقة.

أما "**صلاح فضل**" فيعرّفه على أنه "طريقة التعبير المتميزة لكاتب معين **(الخطيب أو المتحدث)** أو جماعة أدبية أو حقبة أدبية، طريقة في التعبير من حيث الوضوح والغاية والجمال وما إلى ذلك"[2]؛ والشيء نفسه بالنسبة لـ "**الكاردينال نيومان Cardinal Newman**" الذي يعرَّفه بأنه "التفكير متخذاً شكل اللغة"؛[3] وبالتالي فهما ينظران إلى الأسلوب على أنه وجه جمالي للتعبير الأدبي والفكري.

في حين يعرفه "**هربت ريد Herbert Read**" على أنه "أسلوب يخرج عن الأعراف السائدة ويسعى إلى خلق أشكال أكثر ملائمة لإحساس وإدراك عصرٍ جديد"[4]؛ وهو بذلك يقترب من التعريف الذي جاء به "**جلال جميل**"، حيث يعرَّفه بأنه "الطريقة

---

1 – د .كمال عيد، فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، لبيا وتونس، 1978، ص ص41–42.

2 – صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاتـه، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992، ص82.

3 – أرنست فشر، ضرورة الفن، ترجمة: اسعد حليم، الهيئة المصرية للتأليف والنشر: المطبعة الثقافية، القاهرة، د ت، ص164.

4 – هربرت ريد، النحت الحديث، تر :فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1994، ص9.

التي يعبّر بها الفنان عن موضوعه الفني أو الطريقة التي يعالج بها الفنان مادته الفنية، أو هي البصمة التي يتركها الفنان على عمله الفني"[1].

فالأسلوب –**حسب هذين التعريفين**– هو تلك الطريقة التي يتبناها المخرج لتشكيل العرض المسرحي باعتباره المسؤول الأول عن تصميم وتنسيق العناصر المكونة للعرض انطلاقا من النص، الممثلون، الفضاء المسرحي، والسينوغرافيا، وذلك لكون كل مخرج له أسلوبه الخاص، ويرتكز على مرجعيات فكرية وفنية وجمالية مختلفة.

ويعرف **إبراهيم حمادة** الأسلوب على أنه "في المحيط المسرحي هو طقس التعبير من الناحية المذهبية، وعلى هذا فعندما نقول **(أنه يؤسلب المسرحية)** فمعنى ذلك أنه يضعها في صيغة كلاسيكية أو رومانسية أو تعبيرية أو رمزية... الخ"[2].

من خلال التعريفات السالفة الذكر يمكن تحديد تعريف إجرائي لمصطلح المنهج أو الأسلوب المسرحي بأنه الطريقة المعتمدة في العمل المسرحي سواء فيما تعلق بالإخراج أو التمثيل وتحمل بصمة خاصة بالمبدع، قد يدل فيها على الوجه أو القالب المسرحي الذي يرتكز عليه المخرج لتحقيق الإبداع المطلوب، حيث يختلف عن بقية الاتجاهات والقوالب الأخرى التي تتقاطع معها أحيانا؛ كما يمكن القول بأنه ثمرة العمل الجاد والمضني لكل مخرج مسرحي طيلة سنوات من الخبرة والتجريب في مجال الممارسة المسرحية.

---

1 – جلال جميل، أساليب إخراجية، ملزمة لمحاضرات غير منشورة للمرحلة الرابعة فرع الإخراج في قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2004، ص1.

2 – إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر، القاهرة، ص 75.

ثانياً– المختبر المسرحي Theatrical Laboratory:

ارتبط مفهوم "المختبر المسرحي" بالمخرج البولندي "جيرزي غروتوفسكي" حينما أسس معمله المسرحي المعروف باسم "المسرح الفقير"، وقد كان هذا المختبر بمثابة السبيل الذي يهدف إلى ضبط المفاهيم الأساسية للمسرح بالإضافة إلى تطوير وإثراء المنظومة المسرحية ككل من خلال البحث وتجريب صيغ فنية جديدة تبلور من خلالها منهجه القائم على عدة مفاهيم وأسس أهمها: التخلي عن خشبة المسرح التقليدية، والتمييز بين مكان الممثلين ومكان الجمهور، فضلا عن إعطاء الممثلين الفرصة لاكتشاف قدراتهم الكامنة وحرية الحركة بين الجمهور، حيث يعلّق "بيتر بروك" على أسلوب "غروتوفسكي" في تدريبه للممثل فيقول : "كان غرتوفسكي بمثابة الفنار الذي يهدي الفنان إلى إمكانية الوصول إلى مستوى أرقى وأعمق وأشد تأثيرا، ولكن على شرط أن بصل الممثل إلى درجة من الإخلاص والجدية، بل والتفاني، فضلا عن التمكن التام من جميع أدوات الممثل"[1].

وحسب المعجم المسرحي فإن **المختبر** هو "التجمع في إطار مغلق وخاص يأخذ فيه طابع التجريب دون أن يؤدي بالضرورة إلى عرض مسرحي"[2]، أي أنه وسيلة للقيام بتمارين تطبيقية وفنية من اجل التجريب والاكتشاف فقط.

أما الدكتور "**عوني كرومي**" فيعرّف **المختبر المسرحي** بأنه "كل أنواع الورشات والمعامل المسرحية والتجارب التي لم تتخذ من منهج معين وسيلة لتكرار تجاربها، وتعليم تلاميذها، بالرغم من أن هذه المناهج قد ظهرت من خلال أعمال المختبر المسرحي ذاته... أو تلك التجارب التي أسست لاتجاهات لاحقة متميزة في المستقبل اغتنى بها

1 – بيتر بروك وتيري إيجلتون: التفسير والتفكيك والأيديولوجية ودراسات أخرى، تر: د. نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2000، ص330.

2 – ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض عربي– إنجليزي –فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، بيروت، 2006، 119.

المسرح وتطور معها وتغير في أسلوب تلقيه وتفاعل المشاهد معها"[1]، ويعرّفه أيضا بأنه "بحث في المعرفة المسرحية والظاهرة الفنية لعناصر العرض بهدف الوصول إلى نتائج في مجال الإعداد والتلقي". فهو يرى المختبر المسرحي على أنه بحث مستمر ومتجدد في العملية الإبداعية من أجل اكتشاف الجوانب الغامضة أو الخفية، حيث تؤدي هذه التجارب المتواصلة والمتراكمة إلى تشكيل أسلوب أو منهج معين قائم بذاته، وهذا ما يؤكّده من خلال قوله: "إن المختبر المسرحي يأخذ روح الطليعة المسرحية، وتتشكل أعماله بروح التجريب ... يسعى إلى الكشف عن سمة من سمات المسرح، أو يؤسس في مرحلة تاريخية سمة جديدة في الأسلوب أو الشكل"[2].

ويعرّفه "**محمد عبد المنعم أحمد**" بأنه "معمل تجريبي يجري بعض التجارب الصوتية والجسدية، وتجارب أخرى على الديكور والإضاءة وغيرها، دون سابق معرفة بالنتائج النهائية، ثم يتم تقويم هذه النتائج من خلال الحذف أو الإضافة أو الرصد أو التحليل أو غيره"[3]. نفهم من هذا القول أن المختبر المسرحي يقوم على تراكم معرفي من خلال التجربة بغرض الوصول إلى نتائج تؤسس لنموذج أو منهج أو فكرة في فن المسرح.

وتأسيسا على ما سبق، نفهم أن مصطلح **(المختبر المسرحي)** يطلق على كل ورشة أو جماعة أو أستوديو أو معمل مسرحي إلى جانب الفرق المسرحية المحترفة والهاوية، والتي تأسست من أجل البحث في جوهر فن المسرح، بحيث ترتبط أساسا بالتجريب وتنشد التحديث والتجديد، وذلك من أجل تأكيد كل ما هو جديد بما يتناسب مع

---

1 – عوني كرومي، مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟ مؤلف يقع بين (127– 224)، د.ت، ص133.

2 – نفس المرجع، ص135.

3 – محمد عبد المنعم أحمد، ورش التمثيل ودورها في تحديث العرض المسرحي، مجلة كلية الآداب، جامعة بنها، ع46، أكتوبر 2016، ص10.

مستجدات العصر بذائقته الاجتماعية والفنية، كما يجب أن يتسم المختبر بفكرة الديمومة والاستمرار في البحث والاستكشاف في عالم متجدد ومتغير باستمرار لا يعرف التوقف.

كما نستطيع القول بأن **(المختبر المسرحي)** هو عبارة عن دراسة متخصصة، وعملية إثبات نتائج الأفكار وتأكيدها بشكل علمي وموضوعي بعد ممارستها وتجريبها، بعيدا عن التأثر بهذه الأفكار لمجرد كونها تحتوي على معلومات قابلة للتصديق والفهم. بعبارة أخرى، **(المختبر المسرحي)** هو حراك فني مبني على أصول منهجية معرفية، قصد تجديد الحركة المسرحية عبر نشاطات وورش تدريبية بغرض توسيع المعرفة، وإطلاق القدرة الإبداعية، والتحرر من كل ما هو مألوف وعفوي، ونبذ العشوائية والاستسهال والتقليد.

ثالثا– المسرح الفقير Poor Theatre:

منهج "**المسرح الفقير**" هو أحد اتجاهات المسرح الغربي الحديث، نظّر له المخرج المسرحي البولندي الشهير "**غروتوفسكي**" **(1939– 1999)** بعد سنوات من التجريب في "**مسرح المختبر**" و"**معهد الأبحاث الثقافية**".

المبدأ الأساسي الذي يقوم عليه المسرح الفقير هو التنازل عن الوسائل والأدوات المسرحية قدر الإمكان أو الاستغناء عنها تماما، في مقابل ذلك يرتكز على القدرة الأدائية للممثل، حيث بدأ "**غروتوفسكي**" بتحرير المسرح من كل ما هو غير ضروري للحدث المسرحي إذ "يمكن للمسرح أن يوجد بدون ماكياج، بدون أزياء وسينوغرافيا، بدون خشبة منفصلة، بدون إضاءة ومؤثرات صوتية...الخ، لكن لا يمكن أن يوجد بدون علاقة حسية بين الممثل/الجمهور، بالتواصل المباشر"[1].

1 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, Methuem Drama Book, London, UK, 1995, p19, ترجمة الباحث

أي أن "**غروتوفسكي**" ركز في تدريبه للممثل على خلق تلك المؤثرات بأجساد الممثلين وأصواتهم وإيماءاتهم ودوافعهم الداخلية، واستخدم أيضا مصادر الضوء الثابتة واللعب بالظلال والبقع[1].

وبدلا من الماكياج والأنوف المزيفة تمكن الممثل من إنشاء قناع وجه من خلال استخدام تعابير وجهه وعضلاته، ولم يكن للزي قيمة مستقلة، بل كان له صلة بشخصية معينة ونشاطاتها ويمكن تغييره أمام الجمهور؛ ومن خلال استخدام الإيماءات الخاضعة للسيطرة، كما يمكن للممثل تحويل الأرضية إلى بحر، والطاولة إلى كرسي الاعتراف **(في الكنيسة)**، وقطعة الحديد إلى شريك حي[2]، والأهم من كل هذا فإن "**غروتوفسكي**" يؤكد على أن الشيء الوحيد الذي يحتاجه المسرح ليحدث هو العلاقة بين الممثل/ الجمهور.

ففي مسرحية "**بستان الكرز The Cherry Orchard**" لـ "**أنطون تشيخوف**"، اخترع "**ستانيسلافسكي**"؛ جميع أنواع المشاهد، غناء الطيور، نباح الكلاب من أجل مساعدة الممثلين "على خلق حالة مزاجية حولهم، على أمل أن يستحوذ ذلك عليهم واستدعاء رؤية إبداعية"[3].

هذا ما يسميه "**غروتوفسكي**" بـ "**المسرح الغني**"، "توليفة من التخصصات الإبداعية المتباينة–الأدب، النحت، الرسم، العمارة، الإضاءة والتمثيل **(تحت إدارة المخرج)**"[4]، وحسب "**غروتوفسكي**" "يعتمد "**المسرح الغني**" على هوس السرقة الفنية، والاستفادة من تخصصات أخرى، وبناء مشاهد هجينة، وتكتلات بدون أساس أو

---

1 - See: Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p20, ترجمة الباحث.

2 – المرجع نفسه، ص21.

3 - Stanislawski Constantin, My life in Art,Trans. J.J. Robbins, Metheum, London, 1980, p 420, ترجمة الباحث.

4 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p19, ترجمة الباحث.

تجانس، ومع ذلك يتم تقديمها كعمل فني عضوي"[1]، ونتيجة لذلك، "يتحول المسرح... إلى سلسلة من اللوحات الحية ليصبح نوعا من **'غرفة مظلمة camera oscura'** ضخمة، **'فانوس سحري laterna magica'** مثير"[2].

في المقابل يتم وصف "**المسرح الفقير**" بأنه "من خلال القضاء التدريجي على أي مسرح غير ضروري يمكن أن يوجد بدون مكياج، بدون زي، بدون سينوغرافيا مستقلة، بدون منطقة أداء منفصلة **(خشبة المسرح)**، بدون إضاءة ومؤثرات صوتية...إلخ"[3]، وأي شيء غير ضروري لتحقيق هذا المطلب سيتم تكثيفه أو تبسيطه أو حتى إلغاؤه؛ يعتقد "**غروتوفسكي**" أن "الفن لا يحب القواعد؛ إن الروائع تقوم دائما على تجاوز القواعد"[4]؛ عند تلخيص أهم عناصر أسلوبه في تدريب الممثل، يقول "**غروتوفسكي**": " يجب أن تضع في اعتبارك أنه لا توجد قواعد ثابتة، ولا قوالب نمطية في كل ما تفعله"[5].

ومع ذلك، يمكن القول أيضا أن فكرة نظرية "**غروتوفسكي**" عن المسرح الفقير بدأت أساسا من خلال تحديات السينما والتلفزيون، كما أنها جاءت بمثابة ثورة ضد الوسائل التكنولوجية التي شابت فن المسرح وسرقت هويته التي تميزه عن الفنون الأخرى، حيث يقول "**غروتوفسكي**" في هذا الصدد "على المسرح أن يعرِف حدوده الذّاتية؛ فإذا لم يستطع أن يكون أغنى من السينما فليكن فقيرا، وإذا لم يستطع أن يُغري

---

1 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p19, ترجمة الباحث.

2 – المرجع نفسه، ص30، ترجمة الباحث.

3 – المرجع نفسه، ص19، ترجمة الباحث.

4 – المرجع نفسه، ص56، ترجمة الباحث.

5 – المرجع نفسه، ص172، ترجمة الباحث.

بتقنياته فليتخلّى عن كلّ التّقنيات ..هنالك شيء وحيد لا تستطيع السينما والتّلفزة أن يسرقاه منه هو القرب من الكائن الحي (الجمهور)"[1].

نفهم من هذا أن جوهر الاختلاف بين المسرح والسينما والتلفزيون هو خاصية الآن/هنا التي لا تتميز بها السينما والتلفزيون، فتغيير الفضاء الحركي الذي يرسمه ويخطّه الممثل من مشهد إلى آخر، يسهم بشكل ملحوظ في إعادة تشكله باستمرار عكس ما هو عليه في السينما.

وكذلك الحال بالنسبة للقاعة "فهي أيضاً متغيّرة من نواح عدّة؛ من حيث عدد المتفرّجين ونوعيتهم وأفق انتظارهم وردود أفعالهم التي يضفي عليها بعض الدّفء والألفة أو تحوّلها إلى مكان قاتم ومُخيف"[2].

وتعتبر العلاقة العضوية ممثل/جمهور أهمّ مبدأ للمسرح الفقير، فهي تتيح للجمهور إمكانية تواجده بالقرب من الممثل في نفس المكان ونفس اللحظة، والاحتكاك به إلى درجة أنه "يمكن أن يشعر بتنفسه ويشم رائحة عرقه (الممثل)"[3].

أي أنّ "**غروتوفسكي**" كان يطمح – من خلال تجاربه المتنوّعة – إلى تغيير نظرة الجمهور التّقليدية للعرض المسرحيّ، بحيث يُصبح الممثّل من مجرّد مؤدٍ لدور، يتقمّصه ويختفي وراءه أو مكوّنا من جملة المكوّنات الأخرى، إلى محور العرض وعموده الفقري؛ ولتحقيق ذلك سعى "**غروتوفسكي**" إلى الاستغناء شبه الكلّي عن الزّخارف واللّواحق والملابس والمؤثّرات الضّوئية والصّوتية، ثم إزالة المسافة الفاصلة بين الممثّل والجمهور وكلّ ما من شأنه أن يُشتّت الأنظار أو يمنع الاقتراب منه وهو يصارع جسده ويطوّعه[4].

---

1 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, The previous source, p42, ترجمة الباحث.

2 – التيجاني الصلعاوي ورمضان الغُوري، معجم اللغة المسرحية مع مع ثبت في المصطلح: عربي فرنسي إنجليزي، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز لخدمة اللغة العربية، الرياض، ص52.

3 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, The previous source, p42, ترجمة الباحث.

4 – ينظر المرجع نفسه، ص 41، ترجمة الباحث.

الفصــل الأول:

فلسفة جديدة لتأسيس العرض المسرحي

- ❖ المبحث الأول: جذور ومصادر نظرية "غروتوفسكي"
- ❖ المبحث الثاني: خصائص ومميزات نظرية المسرح الفقير
- ❖ المبحث الثالث: أسلوب تدريب الممثل لدى "غروتوفسكي"

المبحث الأول: جذور ومصادر نظرية "غروتوفسكي"

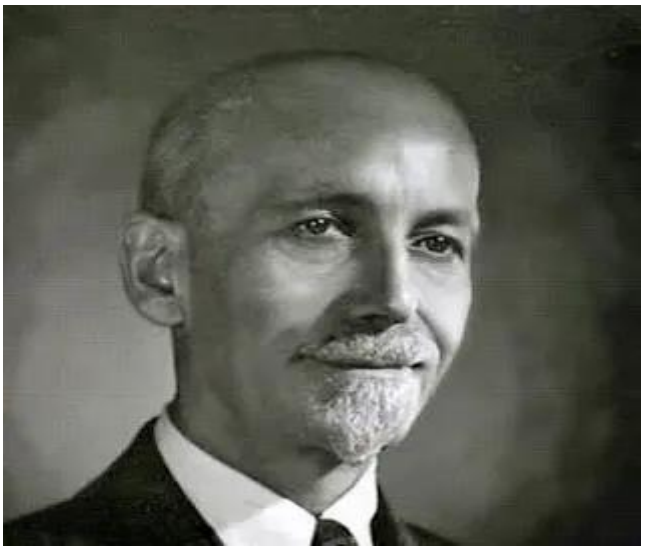
تعود جذور نظرية "**غروتوفسكي**" حول "**المسرح الفقير**" إلى عدة عوامل ومؤثرات، منها ما تعلق بالطبيعة الإنسانية، ومنها ما تعلق بالجانب النفسي والجسدي ومنها ما تعلق بعلاقة الفرد ببيئته وعاداته وثقافاته؛ شكّلت جميعها متظافرة قوام منهج جديد، مختلف ومتمايز اختص به "**غروتوفسكي**" سواء في تدريبه للممثل أو الإخراج أو الفضاء الدرامي؛ ومن جملة هذه الأسباب ما يلي:

1. التنشئة الاجتماعية والدينية والمهنية:

شكلت البيئة الاجتماعية التي ترعرع فيها "**غروتوفسكي**" عاملا مهما في تشكيل وجهة نظره المسرحية، حيث اضطر سنة **1940** – وهو في سن السابعة– للانتقال مع والدته وأخيه إلى قرية صغيرة **(نينادوفكا Nienadowka)** والتي تبعد بحوالي **13 ميلا** شمال **(رزيسوف)** الواقعة **ببولندا**، وذلك بعد فرار أبيه إلى أوروبا بسبب غزو هتلر لبولندا سنة 1939.

PHOTO: EAST NEWS/A. LEWKOWICZ JERZY GROTOWSKI

وهناك سمحت له الفرصة بالالتقاء مع أحد الكهنة الشباب الذي ساعده على قراءة الأناجيل بمفرده بعيدا عن توجيه الكنيسة، وهكذا بدأ "**غروتوفسكي**" في تكوين أفكار حياته الأساسية المتشبعة بالفكر الديني، وانتابه فضول شديد حول الوجود، والبحث عن جذور التقاليد والأعراف.



Paul Brunton

ويبدو جليا أن **كتاب** "**بحث حول أسرار الهند**" للكاتب الصوفي والفيلسوف "بول برونتون Paul Brunton" شكل منعطفا هاما في وعي "**غروتوفسكي**" وفلسفته المسرحية، حيث يسرد هذا الكتاب رحلة رجل إنجليزي في أواخر ثلاثينيات القرن العشرين، يسافر إلى الهند ثم يلتقي بالحكماء ورجال الدين وغيرهم من الباحثين عن الحكمة والوجود الصوفي.

وهنا قرر "**غروتوفسكي**" الشروع في مهمة مماثلة في بحثه وعمله في المسرح والأداء التمثيلي والطقس، وبدأ تأثره بالثقافة الهندية والهندوسية التي تجلت في أعماله فيما بعد.[1]

1- See : Jenn Calvano, The Written Body : A Study of Movement-Based Actor Training Language and Pedagogy, a thesis submitted for the needs of doctor of philosophy, university of Colorado, 2016, pp 16-17, ترجمة الباحث.

أظهر "**غروتوفسكي**" الشاب اهتماما كبيرا بالأدب تجلى في تلك المسابقات والعروض الشعرية التي كان يؤديها خلال دراسته الثانوية؛ بعد التخرج، حصل على قبول للالتحاق بمشروع التمثيل في مدرسة التمثيل الحكومية بـ **(كراكوف Krakow) بولندا**، وتم توجيهه إلى أسلوب المخرج الروسي الشهير وعرّاب المسرح الحديث "**ستانيسلافسكي**"، والجدير بالذكر أنه عُرف في تلك الفترة بتعصّبه لأسلوب "**سانيسلافسكي**"، كما تجدر الإشارة أن التحاقه بالمدرسة كان بفضل مقال يتساءل فيه "كيف يمكن للمسرح أن يساهم في تطوير الاشتراكية في بولندا؟"*.

وأثناء فترة تواجده في المدرسة، واصل الكتابة ونشر المقالات التي تشرح إيديولوجيته حول حالة المسرح وتُظهر التزامه الجاد بإعادة تنشيط المسرح في بولندا، وبعد فترة وجيزة من التخرج (في سنة 1955)، تلقى "**غروتوفسكي**" منحة لدراسة الإخراج في معهد الفنون المسرحية في موسكو.[1]

لقد ساعده التحاقه بمعهد الفنون المسرحية في موسكو بأن "يرى عن كثب بذور الحقيقة حول أسلوب التمارين الجسدية عند "ستانيسلافسكي""[2]، أي أنها كانت فرصة بالنسبة له لكي يعمّق في أساليب "ستانيسلافسكي" ونظريته حول الإخراج من خلال دراستها في مصدرها.

بعدما أكمل "**غروتوفسكي**" درجة الماستر بروسيا، عاد إلى بولندا ليتابع دراسته في تخصص الإخراج في مدرسة "المسرح" بـ (راكوف)، حيث كان أستاذا مساعدا في

* كانت بولندا آنذاك تحت حكم ستالين المتشدد.

1 - See : Pierre Marie George, Dramatic space, previous source p7, ترجمة الباحث.

2 - Slowiak James and Jairo Cuesta, Jerzy Grotowski, Routledge: London and New York, 2007, p5, ترجمة الباحث.

مدرسة المسرح وفي نفس الوقت يتابع دراساته في الإخراج في الفترة الممتدة من سنة 1956 إلى سنة 1959.

خلال هذه الفترة أخرج العديد من المسرحيات في "مسارح الريبيرتوار" و"مسرح الراديو البولندي"*، كما نشر العديد من المقالات النقدية حول المسرح والتعليم المسرحي في بولندا؛ حينها ذاع صيته في بولندا بسبب وجهة نظره الرافضة للمسرح الحديث من ناحية تأثيث الخشبة والسينوغرافيا القائمة على البذخ والبهرجة لاسيما الديكور، الإضاءة والموسيقى المعاصرة، بالإضافة إلى أسلوب التمثيل القائم على صور نمطية وبهلوانية[1].

بحلول جوان 1959، تم تعيين "جيرزي غروتوفسكي" (البالغ من العمر 25 سنة) مديرا ففنيا لمسرح 13 صفا (في أوبول) ببولندا،[2] ليقوم في عام 1962 بتغيير تسمية "مسرح 13 صفا" إلى "مسرح المختبر" ليصبح فضاء تجريبيا من أجل تحقيق تطلعاته المسرحية، حيث يعبّر عن ذلك فيقول: "نحن نسعى لتحديد ما هو المسرح بشكل مميز [...] نعتبر أن الأسلوب التمثيلي للممثل هو جوهر فن المسرح [...] إن تعليم الممثل في مسرحنا ليس مسألة تلقينه شيئا؛ نحاول القضاء على مقاومة جسده لهذه العملية النفسية، والنتيجة هي التحرر من الفاصل الزمني بين الاندفاع الداخلي والتفاعل الخارجي بطريقة تجعل الاندفاع رد فعل خارجي، الدافع ورد الفعل متطابقان: يختفي الجسم، يحترق ولا يرى المتفرج سوى سلسلة من الدوافع المرئية"[3].

---

* اشتملت أعماله في ذلك الوقت على الإنتاج الإذاعي نذكر منها على سبيل المثال؛ "الكراسي" لـ (يوجين يونيسكو)، "شاكونتالا " لـ (كالياداس)، "المرأة شيطان" لـ (بروسبر ميريمي)، و "الخال فانيا" لـ (تشيخوف) وغيرها. ينظر: (Jenn Calvano, The Written Body, previous source, p18)

1 – ينظر: Jenn Calvano, The Written Body, previous source, p18، ترجمة الباحث.

2 – ينظر المرجع نفسه، ص7، ترجمة الباحث.

3 - Grotowki Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, pp15- 16, ترجمة الباحث.

في عام 1965، قام بنقل مسرح المختبر من مدينة (أوبول Opole) بجنوب بولندا إلى أكبر مدينة في غرب بولندا (فروكلاف Wroclaw)، حيث تمّت تسميته "معهد الأبحاث في التمثيل"، وهنا تجدر الإشارة أن "**غروتوفسكي**" لم يحاول في عمله تجريب الإخراج ولكنه بحث وجرّب فن التمثيل في مختبره.[1]

لا شك أن إصرار "غروتوفسكي" في هذا السن المبكر على تغيير حالة المسرح واهتمامه بتقنيات ونظريات مختلفة للممارسة المسرحية، جعله يواصل البحث في مجموعة متنوعة من التقاليد المسرحية وفي جميع أنحاء أوروبا وآسيا ودمج عناصر هذه التقاليد في **أسلوبه** الخاص بتدريب الممثل.

2. تداعيات الحرب والأوضاع السياسية في بولندا:

كغيره من المسرحيين، تأثر "غروتوفسكي" بالأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي عايشها أثناء الغزو النازي والسوفييتي لبولندا بعد الحرب العالمية الثانية، حيث أسهم هذا الغزو في ظهور كتابات "غروتوفسكي"، وبلورة نظرياته وأفكاره المسرحية.

ولابد أن نشير هنا أنه بعد الحرب العالمية الثانية نفّذت ألمانيا إبادة جماعية للشعب اليهودي واستخدمت البولنديين للعمل قسرا في الصناعات الحربية، تطبيقا لـ "خطة الجنرال أوست General Plan Ost"، وهي "خطة نازية سرية من أجل ألمنة الدول المحتلة من خلال التطهير العرقي"[2] .

1 – ينظر: Jenn Calvano, The Written Body, previous source, p19 ، ترجمة الباحث.

2 - Generalplan Ost (http//www.yadvashem.org/odot_pdf/) Accessed 29/12/2021, ترجمة الباحث.

أما الاتحاد السوفييتي فقد سعى إلى تفكيك الدولة البولندية وإعادة تأسيسها وفقا لصورته الخاصة، فعمل على إزالة جميع علامات الوجود البولندي من خلال هدم العلاقة بين المواطنين والدولة، وكذلك محو الثقافة البولندية.[1]

لقد أدى هذا الوضع إلى ميلاد حركة المقاومة التي أطلق عليها اسم "الدولة البولندية السرية"، تبنّت هذه الحركة جميع الأنشطة السياسية والعسكرية في بولندا إلى جانب النشاط الثقافي من خلال نشر الكتب والمجلاّت وحماية الأعمال الثقافية والفنية في ظل الحكم الصارم لكل من السوفييت والألمان.[2]

تزامن ظهور "غروتوفسكي" مع حقبة حكم ستالين (1948-1956)، حيث تم قمع بولندا مرة أخرى بقواعد رقابة أشد صرامة ضد كل الأشياء التي لا تتوافق مع الأيديولوجية الستالينية، وأضحت "**الواقعية الاجتماعية social realism**" معيارا للمسرح في بولندا خلال هذه الحقبة، وقد استخدم هذا الأسلوب لتصوير نسخة مثالية من التقدم الذي كانت تصنعه الاشتراكية داخل بولندا في ذلك الوقت بدلا من حالة الفقر والمشاكل الاقتصادية والاجتماعية التي واجهتها بولندا في الواقع، بالمقابل كان كل عمل مسرحي لا يلتزم بهذه المعايير الصارمة يتعرض إما للرقابة أو الحظر.

في ظل هذه الظروف ظهر صوت "غروتوفسكي" الذي عُرف بنشاطه المتميز ضد الحكم الستاليني الصارم ودعوته إلى النضال والحرية [3].

ففي تجمع لاتحاد الشباب السوفييتي عام 1957، قال "غروتوفسكي": "يجب أن يفهم الناس أنهم إذا لم يتوقفوا عن الاستياء والانضمام إلى حياة البلد والعمل من أجل

1- ينظر: Brandon Michael Moulder, Cleansing the Actor, a thesis submitted for obtaining the Degree of Arts in Drama and Performance Studies, University of KwaZulu-Natal, Durban, South Africa, 2013, p4 ، ترجمة الباحث.

2- ينظر: Brandon Michael Moulder, previous source, p4، ترجمة الباحث.

3 - ينظر المرجع نفسه، نفس الصفحة، ترجمة الباحث.

القضية المشتركة، فقد نتوقع كارثة وسفك دماء ودمار وسيطرة الاستبداد ... لا أحد يستطيع أن يعطينا الخبز والحضارة والحرية، يجب أن نصنع الخبز كما يجب أن نصنع الحرية والحضارة؛ لا يمكن للمرء أن يختبئ في عالمه الخاص الصغير ويستمر في العيش... في بلدنا، يتطلع الشباب إلى الحضارة، وإلى مستوى معيشي لائق، وإلى العدالة، وإلى اتخاذ القرار بشأن حياتهم من أجل التقدم التكنولوجي، هذا هو طريقنا إلى الحضارة والحرية"[1].

فمن خلال حديثه هذا أراد "غروتوفسكي" أن يحرّض الناس على الانتفاضة ضد الغزاة واستعادة بولندا من أجل الحياة الكريمة في كنف الحرية والعدالة.

وفي حديث آخر حول الحرية يقول: "إذا كنت سأقوم يوما ببناء الصورة الذاتية لأحلامي – فستكون في مركز حياة متحررة، حالة أصلية، للحرية، ... بالنسبة لي، الحرية مرتبطة بالدافع الأسمى، إنها موجودة داخل الفرد حتى لو لم يكن على دراية بها... الحرية لا ترتبط بحرية الاختيار، ولا بإرادة تلقائية– بل ترتبط بشعور، بإعطاء المرء لنفسه شعور عظيم، وفقا لرغبته، وعندما أتحدث عن الرغبة، فهي مثل شخص يتوق إلى الماء في الصحراء أو إلى الهواء أثناء الغرق"[2].

لقد ركّز "غروتوفسكي" بشدة هنا على فكرة التحرر المرتبط بالشعور الداخلي للفرد والعودة إلى حالته الطبيعية الفطرية، وهذا ما أراد تحقيقه مع الممثل في مسرحه، حيث شكلت هذه الفكرة أحد أركان رؤية "غروتوفسكي" وطريقة أسلوب عمله خلال مراحل؛ المسرح الفقير، الباراثياتر ومسرح المصادر.

1 - Gaffield-Knight Richard, Grotowski : Igniting the Flame (http://infopoland.buffalo.edu/web/arts_culturs/theater/grotowski/Boros.shtml) Accessed : 29/12/2021, ترجمة الباحث.

2- المرجع نفسه، ترجمة الباحث.

ففي ظل المحاولات الرامية إلى تجريد المواطنين البولنديين والممثلين من هوياتهم الوطنية، واقتصار المسرح على نشر وجهات النظر السياسية والأيديولوجية الستالينية، بحث "غروتوفسكي" عن أسلوب تدريب يمنح الممثلين القدرة على استعادة الإحساس بأنفسهم وتجريد أنفسهم من المخاوف.

بحيث عندما يشاهد الجمهور هذه العروض على خشبة المسرح يكون قادرا على القيام بعملية مماثلة من التحليل الذاتي واستعادة الشعور بهويته الخاصة ووجهات نظره حول مختلف قضايا المجتمع وتناقضاته، وهكذا ساهم السياق الاجتماعي والسياسي لبولندا في تطوير "غروتوفسكي" لأسلوبه في تدريب الممثل.

3. تأثير ستانيسلافسكي ومايرهولد:

3. 1. أسلوب الأفعال الجسدية لستانيسلافسكي:

يعترف "غروتوفسكي" نفسه بأنه "نشأ من ستانيسلافسكي"[1] الذي يمثل مثله الأعلى، وقد عُرف "ستانيسلافسكي" بدفاعه الشديد عن المذهب الطبيعي في المسرح مطلع القرن العشرين سواء على مستوى التمثيل أو الإخراج، كما كان له السبق في بحثه العميق والمنهجي في مهنة التمثيل المسرحي، حيث استطاع تطوير "أسلوب الأفعال الجسدية method of physical actions" أو ما يُعرف باسم "منهج ستانيسلافسكي"، حيث يفسرها الممارسين المسرحيين بأنها "خطوة تتجاوز الذاكرة العاطفية والنفسية كأساس للتمثيل ونحو العلاقة بين الاستجابة الجسدية والنفسية"[2].

1 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p15, ترجمة الباحث.

2 – ينظر: Pierre Marie Georges, previous source, p8، ترجمة الباحث.

قستنطين ستانسلافسكي

إعداد الممثل

أي أن هذه الأفعال الجسدية تتمحور حول العلاقة التي تربط الجانب الجسدي بالجانب النفسي في الممثل، بين الشكل الخارجي والمحتوى الداخلي.

تجريبية طريقة ستانسلافسكي

يعتقد "ستانيسلافسكي" أن "أفضل هدف إبداعي هو اللاوعي الذي يستحوذ فورا، وعاطفيا، على مشاعر الممثل ويحمله بشكل حدسي إلى الهدف الأساسي للمسرحية ... تتولد الأهداف اللاواعية عن طريق عاطفة وإرادة الممثلين أنفسهم، يأتون إلى الوجود بشكل حدسي؛ ثم يتم التفكير فيها وتحديدها بوعي. وبالتالي فإن عواطف وإرادة وعقل الممثل تشارك جميعها في الإبداع... أما عن الأحاسيس العاطفية العميقة فهي ضرورية للتخلص من المشاعر والإرادة والعقل وكامل كينونة الممثل ... وذلك بالعثور على رابط بين الظروف المتخيلة لدوره ومحيطه الحالي"[1]، ما نفهمه من خلال هذا الاقتباس هو أنه على الممثل أن يستدعي الشعور الحقيقي، الخبرة العاطفية، الإرادة، الاندفاع الداخلي للفعل الإبداعي والتقمص العاطفي من أجل التجسيد الدرامي لحقيقة الحياة والشخصيات الواقعية.

[1] - Stanislawski Constantin, Creating a role, Trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, Metheum, London, 1961, pp 48-49, ترجمة الباحث.

بناء الدور المسرحي والنصف الغائب من طريقة ستانسلافسكي

وبعبارة أخرى، لابد للممثل أن يركز على أداء التفاصيل الدقيقة للأفعال الجسدية المرتبطة بحالة نفسية معينة وبأكبر قدر ممكن من الصدق بدلا من الضغط على مشاعره، وهذا ما يؤدي إلى إثارة تلك الحالة النفسية فيه، لأن تحري الصدق في تنفيذ الفعل، يمكّن الجمهور من إدراك الحقيقة النفسية الكامنة وراء الفعل بصدق.

وبالتالي تحقيق ما يسمى "الاتصال الروحي spiritual communication"، حيث يقول "ستانيسلافسكي" في كتابه حول 'بناء الدور': " كلمة "فعل action" ليست شيئا خارجيا، بل بالأحرى شيء داخلي، غير جسدي، "نشاط روحي spirit activity". العمل المشهدي هو الحركة من الروح إلى الجسد، العمل الخارجي على المسرح عندما لا يكون ملهما، غير مبرر، لا يستدعي بواسطة النشاط الداخلي، يكون مسليا فقط للعيون والآذان، لا يخترق القلب، وليس له أهمية في حياة الروح البشرية في الشخصية

(الدور)"[1]، ومن أجل استحضار هذا النشاط الروحي من الممثل والوصول إلى قلب المتفرج، يؤكد "ستانيسلافسكي" أنه يجب على الممثل أن "يحافظ على نيران الرغبات الفنية المستمرة من خلال دوره حتى تثير بدورها التطلعات الداخلية، والتي ستولد تحديات داخلية مشابهة أو مطابقة للفعل، وأخيرا ستجد هذه النداءات الداخلية للفعل منفذها في الفعل الخارجي والجسدي المقابل ... لا يمكن للممثل أن يعيش دوره إلا بمشاعره الحقيقية"[2].

وبناءا على ما سبق ذكره، يبدو جليا مدى تقاطع آراء "غروتوفسكي" مع ما ذهب إليه "ستانيسلافسكي" في كتابه "بناء الدور" لاسيما ما يتعلّق بتكوين الممثّل وأدائه على الرّكح، فطريقة "غروتوفسكي" في تدريب الممثلين من خلال "الكشف عن العلاقة الحميمة للفرد ... دون أدنى أثر للأنانية أو التمتع بالذات"[3] وتقنيته في "تكامل جميع القوى النفسية والجسدية للفعل التي تنبثق من أكثر الطبقات حميمية في كيانه وغريزته"[4].

وكذلك حثه على "التحرر من الفاصل الزمني بين الدافع الداخلي ورد الفعل الخارجي"[5] ليسوا بعيدين عن نظرية "ستانيسلافسكي" التي تتمحور حول "النشاط الروحي Spiritual activity" و"الرغبة الداخلية inner aspiration" و"الهدف الإبداعي اللاواعي unconscious creative objective"، وذلك من أجل القضاء على الزيف الداخلي في العرض المسرحي.

1- Stanislawski Constantin, Creating a role, Trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, previous source, pp 52-86, ترجمة الباحث.

2 – المرجع نفسه، ص 50، ترجمة الباحث.

3 - Brook Peter, The Empty Space, Penguin, Harmondsworth, 1990, p16, ترجمة الباحث.

4 – المرجع نفسه، نفس الصفحة، ترجمة الباحث.

5 – المرجع نفسه، ص 16، ترجمة الباحث.

ورغم هذا التقاطع بينهما، تختلف أحيانا تصوراتهم لبعض المفاهيم "اختلافا كبيرا وتتوصل أحيانا إلى استنتاجات معاكسة"[1]، ولنا في هذا أمثلة كثيرة نذكر منها؛ فكرة تلقين الممثل لتقنيات وأساليب جاهزة، وفي ذلك يقول "غروتوفسكي": "لا نريد تعليم الممثل مجموعة محددة مسبقا من المهارات أو منحه "حقيبة من الحيل"، أسلوبنا استنتاجي لمجموع المهارات"[2].

وكذلك لغة العرض المسرحي لدى "غروتوفسكي" تعتمد على الأفعال الجسدية للممثلين بدلا من اللغة السردية عند "ستانيسلافسكي" والتي تعتمد بشكل أساسي على النص أو الكلمات المنطوقة.

حيث يكشف "غروتوفسكي" عن وجهة نظره المختلفة "نحن نؤلف دورا كنظام من العلامات التي تُظهر ما وراء قناع الرؤية المشتركة: دياليكتيك السلوك البشري ... يستخدمه رجل في حالة روحية سامية، علامات تعبيرية إيقاعية، تبدأ بالرقص والغناء، العلامة، ليست إيماءة شائعة، هي قيمة أساسية مطلقة للتعبير بالنسبة لنا"[3] وأن "العلامات التي نستخدمها هي الأشكال البنائية للفعل البشري، وتبلور الدور، والتعبير عن سايكوفيسولوجيا معينة الممثل"[4].

1 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p16, ترجمة الباحث.

2 – المرجع نفسه، ص 16، ترجمة الباحث.

3 – المرجع نفسه، نفس الصفحة، ترجمة الباحث.

4 – المرجع نفسه، نفس الصفحة، ترجمة الباحث.

3. 2. تمارين البيوميكانيكا عند مايرهولد:

"مايرهولد" معروف على نطاق واسع بأسلوب البيوميكانيك، وهو عبارة عن "وصفة إجرائية اعتمد عليها "مايرهولد" في تدريب ممثليه بطريقة بلاستيكية على إنجاز مجموعة من الأداءات التشخيصية على ضوء شعرية الجسد، وممارسة تداريب صارمة لتطويع البدن لكي يقوم بمجموعة من العلامات الحركية التي تشبه الآلة الروبوتية"[1]. ويبدو أن "غروتوفسكي" اقتبس التمارين "الجسدية" و"البلاستيكية" من "مايرهولد" خاصة تمرين "القطة" الذي سوف نتطرق إليه فيما بعد. كما أنه يتفق مع "مايرهولد" في الاستغناء عن سلطة الكلمة والحوار والمونولوغ، وتعويض ذلك بالحركات الصامتة المعبرة.

[1]– جميل حمداوي، عناصر الفن المسرحي، http://sites.google.com/site/spacifictheatre/show، اطلعت عليه في: 20/ 10/ 2021.

المسرح الشرطي عند مايرهولد

يقول "غروتوفسكي": "أعتقد أنه لا يمكن أن تكون هناك عملية إبداعية حقيقية داخل الممثل إذا كان يفتقر إلى الانضباط ... لأن "**مايرهولد**" بنى عمله على الانضباط والتشكيل الخارجي"[1]، وهو ما يتجلى من خلاله سير "غروتوفسكي" على خطى "مايرهولد" باعتماده على فكرة الانضباط.

الجسد بوصفه مرسلا للعلامات عند مايرهولد

[1] - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p209, ترجمة الباحث.

يبدو جليا أيضا أن بذور المسرح الفقير نشأت من فلسفة "مايرهولد" حول التقشف في السينوغرافيا ومركزية الممثل في العرض المسرحي، حيث يقول: "لو قمنا بإزالة الكلمة، والأزياء، ومقدمة الخشبة والكواليس، والقاعة، لحد يبقى الممثل فيه وحركاته وحدها محور العرض، فإنّ المسرح سيبقى مسرحا"[1].

الأداء التعبيري الفني للممثل

لهذا فإنه لا مجال للشك بأن "مايرهولد" سبق "غروتوفسكي" في حركته نحو تجريد المسرح من شوائبه، وتعويضها بالاستثمار في الممثل الذي يأخذ على عاتقه أهمية ومسؤولية إضافية لإنجاح العرض المسرحي من خلال "جسده وبراعته"[2]، وكذلك "عبر استخدامه المتحكم بالإيماءات، يقوم الممثل بتحويل الأرضية إلى بحر، والطاولة إلى كرسي الاعتراف، وقطعة من الحديد إلى شريك حي، إلخ"[3].

4. التقاليد الدرامية الشرقية:

شكلت التقاليد الدرامية الشرقية مصدر إلهام للعديد من الطليعيين في المسرح الغربي، حيث تجلى ذلك في نظرياتهم الدرامية وممارساتهم المسرحية، وحسب "مارسيل

1 - جميل حمداوي، عناصر الفن المسرحي، مرجع سابق.

2 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p21, ترجمة الباحث.

3 - المرجع نفسه، ص 27، ترجمة الباحث.

فريد فوت" فإنه: "على الرغم من الحركة التطويرية الكبيرة التي شهدها المسرح الغربي عبر قرونه الطويلة، إلا أنه كان بحاجة إلى نوع من (الصدمة الحضارية) التي تعيد للمسرحيين الغربيين صحوتهم بوجود الآخر المختلف، وهي صحوة بدأت بوادرها عبر طريقتين، الأول تمثّل في الفرق المسرحية الشرقية التي زارت البلدان الغربية لتقدّم أشكالها التقليدية (النو)* و(الكابوكي**) اليابانيين، (والأوبرا الصينية***)، و(الكاتاكالي الهندي****)...، إلى جانب فنون الشرق الأخرى في ماليزيا وإيران، أما الطريق الثاني فكان عبر الغزو الكولونيالي لدول الشرق الذي مهّد الطريق لرحلات استكشافية في

* مسرح النو الياباني: هو مسرح ديني شعائري يقوم على أساس المرود الشاماني "نسبة إلى الشامانية، وهو الوسيط بين الفرد والآلهة" وهي عادة الطبيعة والقوى الغيبية في آسيا الوسطى، ويعتبر العرض مكانا لمحاورة الأرواح عن طريق الوسيط الروحي والشعائرية التي ترتبط بالديانة البوذية اليابانية، والفضاء في مسرح النو عبارة عن قطعة قماش مرسوم عليها في الوسط شجرة صنوبر تدل على تلاقي البشر بالآلهة "الأرواح المستحضرة".

– ينظر: Encyclopedia Americana. Internation edition. Vol. 26, 1996, pp162-163

** الكابوكي الياباني: له مرجعية دينية تتمثل في الصراع بين الإله والمودوكي/ مترجم الرسالة الإلهية.

– ينظر: Encyclopedia Americana. Internation edition. Vol. 26, 1996, pp162-163

*** أوبرا بيكين الصينية: لا تخضع النصوص الدرامية لهذا النوع الأوبرالي لقوانين الزمان والمكان، ففي أوبرا بيكين ينوب عن الزمان والمكان جملة غنائية مرمزة، كما أن الشخصيات التمثيلية عبارة عن أدوار ذات وظائف ثابتة وتعتمد على الحركة الراقصة أو التعبيرية على نسق رمزي ونمطي، كما أن نسق الماكياج وألوانه وأشكال الملابس وألوانها تبدو في سياق متعارف عليه يقوم على دلالاته الواضحة للمتلقي الذي يمثل مشاهدته لهذه الأوبرا عملية تجمع الصور الدلالية المركّزة. أما الموسيقى فهي تقليدية تعبر عن الحزن والأسى، والحنين إلى الماضي، وتتناوب من المقاطع التي تمثل الإثارة والحيوية (ينظر: Encyclopedia Americana. Internation edition. Vol. 26, 1996, pp162-163) .

**** فن كاتاكالي الهندي: هو عبارة عن طقوس شعائرية تمثل عروضه سلسلة من التحديات والمواجهات والمعارك الضارية بين قوى الخير "الآلهة" وقوى الشر "الشياطين والجن"، وبالنسبة إلى التمثيل فإنه يقوم على اللعب المؤسلب والتخييل الشعري، لأن النص يعهد به في الغالب إلى روائيين ومنشدين، مما يجعل الممثل متحررا إلى أقصى حد من السلطة اللغوية معتمدا على التعبير الجسدي وحركات الذراعين والأيدي والماكياج والملابس الرمزية وأيضا الحالات الفيزيقية للجسد ويحكم الكاتاكالي وصفه نظام بصري رمزي، فلليد وحدها أربع وعشرون حركة كل حركة تحمل دلالة معينة وشفرة معينة في التفسير، وعلى مستوى النص الدرامي فنصوصه مأخوذة من كلمتين هندوسيتين وهما "الرمايانا" و"المهابهارتا" مما يحيلنا إلى الطابع الأسطوري ذا الروح الصوفية، أما التأثيث الفضائي للعرض يشكل مساحة المعبد والديكور عبارة عن قطعة قماش كبيرة يقوم الممثلون بتحويلها وهي تمثل تداخل الأمكنة وتغيرات الزمن (ينظر: Encyclopedia Americana. Internation edition. Vol. 26, 1996, pp162-163).

المعرفة المسرحية قام بها كثير من المهتمين بالشأن المسرحي أمثال بيتر بروك وغروتوفسكي وأوجينيو باربا"[1].

النو الياباني

1 – مارسيل فريد فوت، فن السينوغرافيا، تر: إبراهيم حمادة وآخرون، منشورات وزارة الثقافة، القاهرة، ص8.

الكابوكي

الظهور الأول لممثل الكابوكي الياباني

وقد أدى اكتشاف الغرب للمسرح الشرقي إلى الحديث عن نمط آخر من التعبير المسرحي أطلق عليه اسم "الأشكال ما قبل المسرحية" وهي أشكال تختلف من حيث انتمائها أو ابتعادها عن الشكل المسرحي الغربي، لذلك حاول المخرجون الغربيون توظيف خصوصية تلك الأشكال لتجديد البحث المسرحي والسعي لاكتشاف وسائل تعبير جديدة، كما فعل "آرتو" في تعامله مع الرقص التعبيري لراقصات بالي وتأسيسه لنظرية "مسرح القسوة theatre of cruelty" بالاعتماد على ذلك المنحى الميتافيزيقي أو الروحي في تلك الرقصات ليصبح مرجعية جمالية للمسرح الذي نادى به، أو إفادة

"غروتوفسكي" من فنون (اليوغا الهندية) في تدريبات ممثليه للوصول إلى حالة الوجد الصوفي في عروضه المسرحية سواء للممثل أو الجمهور.

أنتونان أرتو

مسرح القسوة

ولا شك أن هذه التجارب كلها هي في واقع الحال ذات منحى أنتروبولوجي لأنها تنطلق من دراسة وضع المسرح في المجتمع وربطه بالطقس.[1]

1 – ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض عربي–إنجليزي –فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1997، ص68.

القسوة والجسد

4. 1. أوبرا بيكين الصينية Peking Opera:

4. 1. 1. الأداء الجسدي للمؤدي:

لقد أبدى "غروتوفسكي" في العديد من المناسبات تأثره بـ "أوبرا بيكين" وأساليبها في إعداد الممثل، حيث يعترف "تقنيات التدريب للمسرح الشرقي –خاصة أوبرا بيكين– تحفزني بشكل خاص. لكن الطريقة التي نعمل على تطويرها ليست مزيجا من تقنيات مستعارة من هذه المصادر (على الرغم من أننا أحيانا نكيف عناصر لاستخدامها)"[1].

موسيقى وقصص اوبرا بكين

[1] - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p16, ترجمة الباحث.

فمن خلال تجاربه المسرحية في المختبر، حاول 'غروتوفسكي' تطوير أسلوب مسرحي أساسه لغة الأفعال الجسدية للممثلين بدلا من اللغة السردية في العرض المسرحي وهو ما وجده في أوبرا بيكين التي تسير فيها اللغة الجسدية جنبا إلى جنب مع اللغة المنطوقة. أما الحوار فيعتمد على الإيماءات والتمثيليات الصامتة إلى جانب حركات الجسم وتعبيرات الوجه مثلما كما يشير "هوانغ Huang": "الممثل الممتاز في الدراما الصينية هو ممارس بارع في حركات الجسم وتعبيرات الوجه"[1].

يشير الباحث المسرحي الصيني "ياو كون ليو Yao-kun Liu" أنه يطلق على هذه اللغة الجسدية في "أوبرا بيكين" اسم "zuo"، وتتضمن مجموعة متنوعة من الإيماءات، التمثيل الصامت وحركات الجسم بدءا من الإيماءات الدقيقة للأصابع واليدين والقدمين والذراعين والساقين إلى أوضاع الجسم المختلفة، كما تتضمن أيضا سلسلة معقدة من الحركات المعبّرة والمصاحبة لبعض الإكسسوارات الخاصة مثل: أكمام الممثل، وشكل القبعات الخاصة ببعض الشخصيات، واللحى الاصطناعية وغيرها؛ حيث لا يمكن اعتبارها أدوات مهمة في أداء الأعمال الدرامية فقط، ولكن أيضا في إنشاء المشاهد المسرحية وعرض المشاعر المختلفة للشخصيات المتنوعة على خشبة المسرح.[2]

[1] - Huang K., Research on Dramatic Performance, Chinese Drama, Beijing, 1989, p15, ترجمة الباحث.

2 – ينظر: Yao-kun Liu, Peking Opera and Grotowsky's Concept of "Poor Theatre", CLC Web: Comparative Literature and Culture 12.1, 2010, p4 (http://docs.lib.perdue.edu/clcweb/vol12/iss1/6)، ترجمة الباحث.

الأوبيرا الصينية – الأكمام الطويلة –

ويمكن تقسيم اللغة المسرحية الجسدية " zuo" إلى مجموعتين رئيسيتين، إحداهما تشتمل على الإيماءات والتمثيل الصامت بدون ديكور وإكسسوارات؛ يصنع الممثلون من خلالها مشاهد درامية حية على خشبة المسرح باستخدام الإيماءات الرمزية والتمثيل الصامت فقط، حيث يمكنهم من الإشارة للجمهور نحو الأبواب، النوافذ، الجسور، حديقة أو نبع جميل، مجموعة من الدجاج، وغيرها على خشبة المسرح الفارغة، ويمكنهم حتى من تقليد المطاردة والقتال في الظلام على المسرح المُضاء.

أما المجموعة الأخرى فتشتمل على الإيماءات والتمثيل الصامت إلى جانب الديكور والإكسسوار؛ حيث يستخدم الممثلون إيماءات وحركات جسدية معينة وبمساعدة الديكور ومجموعة من الإكسسوارات الخاصة، والتي تساعد الممثلين على عرض العديد من المشاهد الخاصة بدرجة عالية من الفعالية والإيحاء، فإذا كان الممثل يحمل سوطا على خشبة المسرح، فهذا يعني أنه يركب حصانا، وإذا كان يحمل مجدافا فهو يجدف في قارب، كما يشير العلم الأبيض إلى أمواج البحر، بينما يستخدم العلم الأسود للدلالة على الرياح القوية.[1]

ومن خصائص العرض المسرحي في "أوبرا بيكين" أنه يجمع بين الأغاني الممتعة وتلك الرقصات الجميلة والحركات الرشيقة؛ فالغناء والرقص متكامل ومُتناغم مع

1- ينظر: Yao-kun Liu, Peking Opera and Grotowski's Concept of "Poor Theatre", previous source, p4، ترجمة الباحث.

الموسيقى التي تعتبر جوهر أداء "أوبرا بيكين"، أي أنه يجب أن يكون كل الغناء والرقص والإيماءات والتمثيل الصامت وحركة الجسم على المسرح متسقة مع إيقاع الموسيقى، وفي نفس الوقت يُوازَن إيقاع الغناء والكلام أيضا بإيقاع الإيماءات، والتمثيل الصامت، وحركة الجسد.[1]

لهذا نجد أن "أوبرا بيكين" قد ألقت بظلالها على قواعد المسرح الفقير، حيث لا يمانع "غروتوفسكي" أن تدعم الموسيقى الأداء الدرامي، إلا أنه يفضل أن تكون من صنع وأداء الممثل نفسه من أجل إضفاء إحساس بواقع الحياة ومنطقها والفورية في المشاهد الدرامية للمسرحية، مثلما تؤكده 'بيار ماري' في قولها: "يتم إنتاج الموسيقى في مسرح "غروتوفسكي" من خلال إيقاعات أصوات الممثلين أو من خلال تماسك الأشياء معا أو أحيانا بواسطة آلة موسيقية، ولكن يتم لعبها في إطار عمل الدراما"[2].

4. 1. 2. اختزال المكان والزمان/ فضاء متقشف ومتعدد:

تتقاطع "أوبرا بيكين" مع المسرح الفقير لـ"غروتوفسكي"، بإعداد خشبة بسيطة شبه فارغة، وذلك من أجل استغلال خشبة المسرح بشكل كامل وللاستفادة من التغيير السريع للمكان والزمان والشخصيات، حيث يقول "ياو كون ليو Yao-kun Liu": "كرسي أمام طاولة يشير إلى غرفة؛ أما إذا وُضعت خلف الطاولة فهي ترمز إلى مقعد دراسة أو مقعد قاض أو حتى مقر قائد عام للقوات المسلحة، وإذا تم وضع كرسي فوق طاولة فهذا يدل على وجود تل أو هضبة، أما إذا تم وضع طاولتين الواحدة فوق الأخرى، فهذا

1- ينظر: Yao-kun Liu, Peking Opera and Grotowski's Concept of "Poor Theatre", previous source, p5، ترجمة الباحث.

2 - Piere Marie George, Dramatic space, 2002, p15, ترجمة الباحث.

يشير إلى وجود جدار مرتفع، هذه المرونة المكانية مصحوبة أيضا بتقنيات مسرحية لفضاءات متعددة على خشبة المسرح"[1].

إن تقنية التغير السريع للفضاء التي تتميز بها "أوبرا بيكين" تساعد على إمكانية حدوث مشهدين دراميين أو أكثر في وقت واحد على خشبة المسرح، كما يؤدي تباين التأثيرات الدرامية إلى زيادة حدة الصراعات الدرامية في المسرحية؛ أما مرونة المكان فتؤدي إلى زيادة كثافة الوقت على خشبة المسرح، أي أنه ليس من الضروري أن يتفق الزمان والمكان على المسرح مع الزمان والمكان في الحياة الواقعية في "أوبرا بيكين"، ويتوقف دورهما على كشف الحبكة، وتطوير الصراعات الدرامية، وتصوير الشخصيات.[2]

عرض لأوبرا بكين

1- ينظر: Yao-kun Liu, Peking Opera and Grotowski's Concept of "Poor Theatre", previous source, p5، ترجمة الباحث.

2- ينظر المرجع نفسه، نفس الصفحة، ترجمة الباحث.

4. 1. 3. العفوية عن طريق التدريب الصارم للمؤدي:

على خلاف "غروتوفسكي"، يتطلب التمثيل في "أوبرا بيكين" التطبيق الصارم لمجموعة من القواعد والأعراف الدقيقة، فهناك أساليب محددة في التمثيل الصامت والإيماءات وحركات الجسد ذات المعاني الخاصة إلى جانب نغمات محددة في الغناء وطرق الكلام، فعلى سبيل المثال "يجب سحب الباب الوهمي على خشبة المسرح من الداخل، بينما يجب دفع النافذة التخيلية لفتحها للخارج؛ عندما يتم تجاوز العتبة التخيلية، يجب على الممثل رفع قدمه اليمنى أولا أو رفع ذراعه اليمنى أولا؛ وعند أداء البكاء، يجب على الممثل رفع الذراع اليسار باتجاه وجهه، وسحب كمه الشمال بيده اليمنى بينما يهز رأسه وينحني؛ أي أن كل نوع من الأدوار له أسلوبه الخاص في الغناء والكلام والمشي والإيماءات"[1].

فلا مجال للشك أن هذه الأساليب والقواعد تمت بلورتها وتوارثها عبر تاريخ الصين وأصبحت تقاليدا لـلدراما، بحيث ينبغي اتباع هذه التقاليد في الأداء لأنها أساس التواصل بين الممثلين والجمهور.

لا يعترف "غروتوفسكي" بقواعد الأداء المسرحي، حيث يقول: "يجب أن تضع في اعتبارك أنه لا توجد قواعد ثابتة، ولا قوالب نمطية في كل ما تفعله"[2]، إلا أنه ينادي بالانضباط والعفوية في الأداء "أعتقد أنه لا يمكن أن تكون هناك عملية إبداعية حقيقية لدى الممثل إذا كان يفتقر إلى الانضباط والعفوية، لذا أسّس "ميرهولد" عمله على

---

[1] - Yao-kun Liu, Peking Opera and Grotowsky's Concept of "Poor Theatre", previous source, p6, ترجمة الباحث.

2- Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p172, ترجمة الباحث.

الانضباط الناتج عن التشكيل الخارجي، أما "ستانيسلافسكي" فعهد إلى عفوية الحياة اليومية، وحقيقة الأمر أنه يوجد وجهان متكاملان للعملية الإبداعية"[1].

وعلى الرغم من ذلك فإن "غروتوفسكي" لم يعتمد الإقصاء التام للتقاليد والأعراف وهو ما نستشفه من قوله: "أنا لا أدّعي أن كل ما نقوم به جديد تماما، نحن مقيدون، عن وعي أو عن غير وعي، بالتأثر بالتقاليد... عندما نقارن التقليد العام للإصلاح العظيم للمسرح من "ستانيسلافسكي" إلى "دولين Dollin" ومن "مايرهولد" إلى "آرتو"، ندرك أننا لم نبدأ من الصفر ولكننا نعمل في جو خاص ومميز"[2].

وهذا ما يبدو مطابقا لتصور "أوبرا بيكين" التي تتخذ **التقاليد والعفوية** أهم مبدأين متكاملين في الأداء الدرامي، يدعم أحدهما الآخر، وفي هذا الصدد يقول "ياو كون ليو": ""أوبرا بيكين" عبارة عن تكامل بين التقاليد والعفوية، اتحاد بين العمومية والفردية، ومزيج من التقاليد القديمة والمفاهيم الجديدة، ففي إطار القواعد والأعراف والتقاليد المختلفة، يُطلب من الممثلين والممثلات أن يؤدوا بشكل عفوي وأن يطوروا مواهبهم الخاصة في الأداء بحُرّية، وبناءا على ذلك، يصبح الممثلون مركز الأداء وتحدد صفاتهم وشعبيتهم نجاح الأداء"[3].

إن أسلوب "غروتوفسكي" في تدريب الممثلين وفترة التدريب تشبه كثيرا أسلوب تدريب الممثلين في "أوبرا بيكين"، ذلك أن تدريب الممثلين في "أوبرا بيكين" يتطلب فترة طويلة ومستمرة وشاقة، حيث يبدأ الممثلون تدريبهم في سن السابعة أو الثامنة، وعادة ما يستغرق الأمر من سبع إلى ثماني سنوات لإتقان هذه القواعد والتقاليد في الغناء والكلام

1 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p177, ترجمة الباحث.

2 – المرجع نفسه، ص 24، ترجمة الباحث.

3– ينظر: Yao-kun Liu, Peking Opera and Grotowski's Concept of "Poor Theatre", previous source, p6، ترجمة الباحث.

والرقص والإيماءات والتقليد وحركة الجسد، وهناك مقولة شائعة بين الصينيين تصور مشقة التدريب في "أوبرا بيكين": "دقيقة واحدة على خشبة المسرح، عشر سنوات تدريب؛ وعندما تصبح هذه القواعد والأعراف هي السلوك الطبيعي للممثلين، يمكنهم الأداء بشكل عفوي على خشبة المسرح"[1].

يبدو أن التدريب الصارم للممثلين في "أوبرا بيكين" ألهم "غروتوفسكي" لصياغة نظريته الخاصة حول تدريب الممثلين في المسرح الفقير: "لا ينبغي أن يكون المرء أكبر من أربعة عشرا عاما عند البداية، إذا كان ممكنا، لذا أود أن أقترح البدء في سن مبكرة مع دورة فنية مدتها أربع سنوات ترتكز على التدريبات العملية"[2].

وزيادة على ذلك اقترح أن "يتلقى (الممثلون) تعليما إنسانيا ملائما ... يهدف إلى إيقاظ أحاسيسهم وتعريفهم بأكثر الظواهر إثارة في الثقافة العالمية؛ وعندما يكمل الممثلون هذه الدورة لفترة أربع سنوات، يجب أن يكون لديهم أربع سنوات أخرى من العمل كممثلين متدربين تابعين للمختبر"[3] ، فهو يعتقد أنه "فقط بعد ثماني سنوات من العمل بهذه الصفة، يجب أن يكون الممثل جاهزا بشكل جيد نسبيا لما ينتظره في المستقبل؛ لن ينجو من المخاطر التي تهدد كل ممثل، لكن قدراته ستكون أكبر وشخصيته أكثر قوة"[4].

يمكن اعتبار "أوبرا بيكين" النموذج الملهم لمفهوم المسرح الفقير لـ"غروتوفسكي" من خلال الديكور المسرحي البسيط، والإكسسوارات ذات الدلالات الخاصة، والإيماءات

1 - Yao-kun Liu, Peking Opera and Grotowski's Concept of "Poor Theatre", previous source, p6, ترجمة الباحث.

2 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p50, ترجمة الباحث.

3 – المرجع نفسه، نفس الصفحة، ترجمة الباحث.

4 –المرجع نفسه، ص51، ترجمة الباحث.

والتمثيل الصامت على أنه وسيلة للتعبير الدرامي، إضافة إلى مرونة المكان، وتكاملها مع التقاليد والعفوية.

نظرا لكون "غروتوفسكي" تلقى تعليما جيدا في تقاليد فنون الأداء الأوروبية، استطاع أن يتعرف بسهولة على الحيوية والروحانية المتأصلة في فنون المسرح الشرقي، فاستورد المواد الخام لمختلف الفنون الأدائية من الهند، والصين، واليابان، وكوريا، وأندونيسيا، إلخ، وتابع عن كثب التقنيات الأدائية وتناسخ الأساطير والطقوس البدائية بين القبائل الآسيوية والإفريقية وقام بتحليل ما تعلمه لتطوير أسلوبه الخاص.

كان "**غروتوفسكي**" أكثر اهتماما بالجوانب الروحية والنفسية للأداء التي تخلق جوا طقسيا مناسبا لاكتشاف طبقات أعمق من الوعي البشري، لذلك تأثر بالكاتاكالي الهندية، والرقصات القبلية، والعروض البالينية، وأوبرا بيكين ومسرح النو الياباني، حيث قال ذات مرة:

"إن المسرح الهندي القديم مثل المسارح اليابانية واليونانية القديمة، لم يكن عرضا للأوهام، بل كان بالأحرى رقصا للواقع... هناك اقتباس أسطوري: 'يقول شيفا... أنا بلا اسم وبلا شكل وبلا فعل، أنا نبضة وحركة وإيقاع'، إن جوهر المسرح الذي نسعى إليه هو: النبض والحركة والإيقاع"[1].

1 - Kumiega Jennifer, The Theatre of Grotowski, Methuen, London and New york, 1985, pp 49-50, ترجمة الباحث.

المبحث الثاني: خصائص ومميزات نظرية المسرح الفقير:

1. رؤية "غروتوفسكي" في توظيف الطقس والأسطورة:

حاول "غروتوفسكي" إحياء الوظيفة الطقسية للمسرح، حيث أدرك بأن هذه الطقوس لم يعد بإمكانها تحقيق وظيفتها على الإطلاق، لذلك دعا إلى "مراجعة عقلانية لقضية الأسطورة"[1] وذلك بسبب فتور الإيمان المشترك بين الناس الذي يجعل التوافق الجمعي مع حقيقة الأسطورة ممكنا، حيث يقول: "عندما كان المسرح لا يزال جزءا من الدين، كان بالفعل مسرحا؛ فقد حرر الطاقة الروحية للجماعة أو القبيلة من خلال دمج الأسطورة وتدنيسها أو بالأحرى تجاوزها، لكن الوضع اليوم مختلف تماما؛ لأن الناس لا تهتم كثيرا بالدين فإن الأشكال الأسطورية التقليدية في تغير مستمر، وتختفي وتتجسد كل مرة، وهو ما جعل الجمهور أكثر تفردا في علاقته بالأسطورة على أنه حقيقة مشتركة أو نموذج جماعي...أو تماثل جماعي مع الأسطورة –معادلة الحقيقة الشخصية الفردية مع الحقيقة العامة– تكاد تكون مستحيلة اليوم"[2]، ولاستعادة الوظيفة الطقسية للمسرح، يرى "غروتوفسكي" أن هناك احتمالين: "المواجهة مع الأسطورة (بدلا من التماثل معها) واختراق الذات"[3].

يعتقد "غروتوفسكي" أن فكرة المواجهة مع الأسطورة تكشف بأنه لا يزال هناك شيء ما في سياق الأساطير وكأنه يتحدث إلينا بشأن حالتنا الإنسانية، ومع ذلك لم يعد مرتبطا بما يكفي بحالتنا المعاصرة للسيطرة على إيماننا؛ لذلك لجأ إلى استخدام النصوص الكلاسيكية لمحاولة العثور على المحتوى الأسطوري البدائي بأسلوب ساخر؛

1 - Kumiega Jennifer, The Theatre of Grotowski, Methuen, previous source, p22, ترجمة الباحث.

2 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, pp22- 23, ترجمة الباحث.

3– المرجع نفسه، ص 23، ترجمة الباحث.

وقد دعا الناقد "تادوز كودلينسكي Tadeusz Kudlinski" هذا المنهج بـ "دياليكتيك السخرية والتأليه"[1].

يوضح "غروتوفسكي" هنا على أن: "مع الاحتفاظ بتجاربنا الخاصة، يمكننا محاولة تجسيد الأسطورة وارتداء جلدها غير المناسب لإدراك علاقة مشاكلنا، ارتباطها بالجذور وعلاقة الجذور في ضوء التجربة المعاصرة"[2].

أي أنه يجب استخدام المحتوى الأسطوري لـ "الأعمال الكلاسيكية العظمى" على أنه منظور يمكننا من خلاله الحكم على واقعنا المعاصر وتمحيصه، وفي الوقت نفسه ينبغي إخضاع الأسطورة لمنظور نقدي معاصر من أجل التخلص مما لم يعد ذا صلة.

لقد حاول "غروتوفسكي" استبدال الأساطير الدينية في مسرح الطقوس القديمة بأخرى علمانية (غير دينية)، وذلك باستعادة البعد الأسطوري للمسرح من خلال الأحداث التاريخية فقط، أو من خلال ما أسماه نيتشيه "التاريخ التذكاري monumental history"، ويقصد به الأحداث التاريخية التي تم تنظيمها عبر الزمن وفقا للخطوط الأسطورية، واختيار الأعمال التي لا تزال شخصياتها وأحداثها الواردة فيها يتردد صداها في المخيال الجماعي للمجتمع الغربي، مع إزالة جميع العناصر التي من شأنها أن تربطهم بأوقات وأماكن معينة، وبدلا من ذلك تكون الشخصيات والأحداث رمزا للصراعات البدائية منذ بداية وجود الجنس البشري.[3]

1 - Tadeusz Kudlinski, taken from; Pierre Marie Georges, Dramatic Space, previous source, P25, ترجمة الباحث.

2 – المرجع نفسه، نفس الصفحة، ترجمة الباحث.

3 - Pierre Marie Georges, Dramatic Space, previous source, P25, ترجمة الباحث.

وتصف "مونيك بوري Monique Borie" أسلوب استخدام النصوص الكلاسيكية العظيمة هذا على أنه ""ترامبولين Trampoline"* يسمح للمرء باستعادة الزمن الأسطوري من داخل البعد التاريخي"[1].

يمكن القول أيضا أنه عندما كان المسرح جزء من الدين، بإمكان الأسطورة أن تُحرر الطاقة الروحية للجماعة أو القبيلة وتُلهم سلوك المجموعة وميولاتهم وغاياتهم، لأنها تتمتع بوجود مستقل في سايكولوجية الجماعات في المجتمع، وهو ما أشار إليه "غروتوفسكي" عندما قال: "كان لدى الجمهور وعي متجدد بحقيقته الشخصية في حقيقة الأسطورة من خلال الخوف والشعور بالمقدس حتى يصل إلى التطهير"[2]، ولكن اليوم تغير تأثير الأسطورة على الجمهور وتغيرت وظيفتها في المسرح.

حيث أصبح الإيمان اليوم قناعة فكرية، وكاد تقبّل المجموعات البشرية للأسطورة يكون مستحيلا، لذلك يرى "غروتوفسكي" أنه بات التعامل مع الأسطورة بطريقة مختلفة، بعد إعادة تجسيدها لفهم حقيقة مشاكلنا، وبالتالي لم يكن هدفه تكريس الأسطورة في مسرحه بل مواجهتها.

2. الممثل الطقوسي:

من بين استراتيجيات "غروتوفسكي" أيضا لاستعادة توظيف الأسطورة اعتماده على الممثل الطقوسي، حيث أنه يميز بين ما يسميه "الممثل المومسcourtesan actor" و"الممثل المقدس holy actor" فـ "الممثل المومس" هو الذي يستغل جسده على المسرح من أجل المال أو إعجاب الجمهور.

* قطعة من المعدات تتكون من قطعة نسيج قوية متصلة بنوابض بإطار، يستخدم كمنطقة وثب وهبوط في أداء التمارين البهلوانية أو الجمباز.

1 - Monique Borie, Mythe et Théâtre Aujourd'hui: Une Quête Impossible? Publication de la Sorbonne, Paris, 1981, p122, ترجمة الباحث.

2 - Bradby David and Williams David, Director's Theatre, Macmilan, London, 1979, P118, ترجمة الباحث.

ومع ذلك، إذا "كشف عن نفسه من خلال "الاختراق" والتدنيس، وتجاوز المقدسات بالتخلص من قناعه اليومي، فإنه يصبح بذلك من الممكن للمشاهد أن يقوم بعملية مشابهة لاختراق الذات، وإن لم يعرض جسده، للإبادة، والحرق، بل لتحريره من كل مقاومة لأي دافع إنساني، لأنه لا يبيع جسده بل يضحي به، ويكرر الكفارة؛ ليصبح قريبا من القداسة"[1].

يرى "غروتوفسكي" أنه ينبغي على الممثل أن يكتشف جسده بشكل دقيق، عندما يُظهر دوافع نفسية خالصة "بسرعة كبيرة بحيث لا يتوفر للفكر – الذي من شأنه أن يزيل كل العفوية– وقتا للتدخل"[2].

وبالتالي فإن تدريبه لا يعتمد تراكم "**حقيبة من الحيل**" التي يمكن استخدامها لأدوار مختلفة، بل تتمثل في إعادة تحريك كل شيء جسديا وذهنيا على حد سواء، مما يمنعه من تقديم "هدية كاملة total gift" لنفسه، وهنا يؤكد "غروتوفسكي" أن "اختراق الذات، تعرض للاختراق الأقصى، الذي يعيدنا إلى وضع أسطوري ملموس، تتحقق به تجربة الحقيقة الإنسانية المشتركة"[3].

3- مبدأ التشاركية بين الممثل والجمهور:

ما يميّز فنون الطقس أنها تعمل في المقام الأول كوسيلة تشاركية (لتبادل الأفكار والمشاعر) بين الممثلين والجمهور، ويعتبر عنصر التشاركية أهم مساهمة لـ"غروتوفسكي" في المسرح العالمي، إذ تعتبر هذه العلاقة الحميمية بين الجمهور والممثل واحدة من أعظم الديناميكيات في تطور مسرح القرن العشرين.

---

1 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p34, ترجمة الباحث.

2- المرجع نفسه، ص 35، ترجمة الباحث.

3 - المرجع نفسه، ص 23، ترجمة الباحث.

أراد "غروتوفسكي" من خلال تجاربه في المسرح القضاء على المسافة الفاصلة بين الممثل والجمهور من خلال تحقيق تجربة حقيقية للطقوس في المسرح المعاصر، حيث يعترف "لقد كنت أرى أنه بما أن الطقوس في الحقيقة هي التي جلبت المسرح إلى الوجود، فإنه من خلال العودة إلى الطقوس ... نتمكن من استعادة الوحدة البدائية والطقسية ... بين المؤدي والمتفرج"[1].

من أجل استكشاف العلاقة الجسدية والنفسية بين الممثل والجمهور ركز "غروتوفسكي" في العديد من تجاربه على الجمع بين الممثل والجمهور وجها لوجه لمراقبة رد فعلهما على مستوى اللغة المسرحية، حيث يصبح الفعل الجسدي للممثل استجابة خارجية لدافع نقي مشكّلا علامة سيميائية مثلما يشير "فروست": "إنه مسرح سيميائي، حيث يتم إعادة انتشار الأشياء والممثلين بشكل لا نهائي، ويتم إعادة صياغة الكلمات وتتقاطع النصوص كما هو الحال في مسرح الطقس"[2].

حاول من خلال هذه التجارب معرفة ما إذا كانت الطقوس ستتحقق في مثل هذه الظروف المسرحية، وبالتالي نضمن التواصل بين الممثل والجمهور*، لأن هدفه كان تحقيق الاتصال أو مشاركة الجمهور رغم أنه في العديد من تجاربه السابقة أكد أن مثل

1 - Kumiega Jennifer, The Theatre of Grotowski, previous source, p 129, ترجمة الباحث.

2 - Frost, Antony and Ralph Yarrow, Improvisation in Drama, Macmillan Education, 1990, p81, ترجمة الباحث.

* بدأ 'غروتوفسكي' تجاربه حول التشاركية بين الممثل والجمهور منذ أعماله المبكرة؛ (1960) و (1961). تم توكيل الجمهور بدور خاص ودمجه مع الفعل بفضل تصاميم معينة. في مساحة الأداء، تم جلوس الجمهور بشكل عشوائي، بحيث يكون على احتكاك مع أجساد الممثلين. كانت هذه محاولة أخرى من 'غروتوفسكي' لتحقيق تشاركية الممثلين مع الجمهور. لكن من الناحية العملية، فشلت لأن رد فعل الجمهور لم يكن طبيعيا، وهنا أصبحوا في شخصيات تلعب دور المتفرج. يحدث هذا في كثير من الأحيان في فنون الأداء الطقسي، لكن في المسرح ليس مرغوبا فيه. ولكن ما نراه هنا في الواقع هو مفهوم الجمهور الحقيقي في فنون الطقوس.

هذه العلاقة مستحيلة "في عصر لا يوجد فيه إيمان جماعي، ولا طقوس دينية متجذرة في الحياة الجماعية كمحور للطقوس"[1].

3. 1. مسألة إشراك الجمهور:

أخذ مفهوم الجمهور عند "غروتوفسكي" بعدا روحيا كما هو الحال في فنون الطقس، حيث أراد "نوعا متميزا من المتفرج، يكون لديه متطلبات روحية حقيقية لتحليل نفسه من خلال المواجهة مع الأداء... نحو البحث عن الحقيقة حول ذاته ومهمته في الحياة"[2].

لهذا ركّز في تجاربه على إشراك الجمهور مباشرة في هذه العملية، حيث هدف "غروتوفسكي" من خلال مشاركة الجمهور في العرض المسرحي إلى مهاجمة الخطوط الدفاعية للمتفرجين وإجبارهم على المشاركة الإيجابية فيما يجري داخل العرض المسرحي.[3]

قام "غروتوفسكي" بتطوير أسلوب جديد بحلول عام (1965) في تجاربه القاسية لإحداث تشاركية بين الممثل والجمهور، وكان ذلك من خلال تحقيق "الفعل الكامل total act" من قبل الممثل، وهناك أمثلة كثيرة في هذا الصدد نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر؛ تجربته من خلال تمثيل "سيسلاك Ceislak" في مسرحية "الأمير الثابت"، حيث تم في هذا العرض إبعاد المتفرجين من الفضاء الدرامي العاري، في محاولة لمهاجمة ذواتهم بوضعهم خلف الجدران الأربع العالية للعلبة الخشبية، هذا الابتعاد المكاني

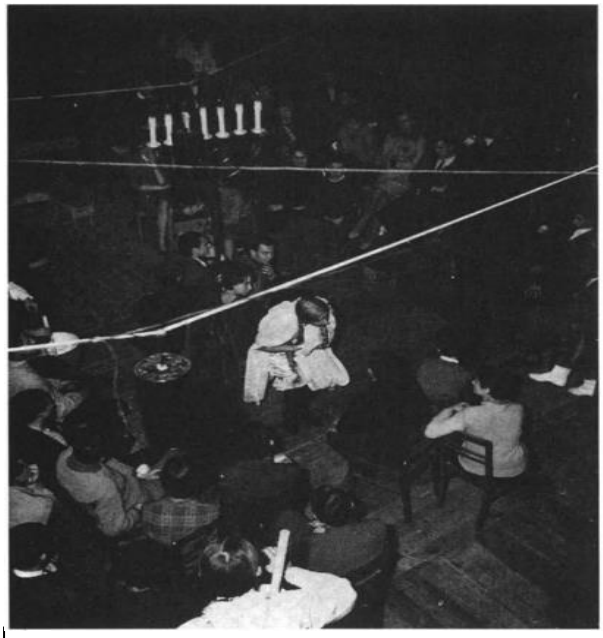
1 - Kumiega Jennifer, The Theatre of Grotowski, previous source, p 132, ترجمة الباحث.

2 – المرجع نفسه، ص 170، ترجمة الباحث.

3 – ينظر: سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، ع19، مطابع اليقظة، الكويت، ط1، 2011، ص221.

للجمهور جعله يؤدي دور المراقب أو المتلصص، وبالتالي استطاع الجمهور أن يرى كيف يكون الأداء وسيلة كفارة ذاتية.[1]

ونفس الشيء بالنسبة لمسرحيتي "دزياري"* و"كورديان"**، حاول "غروتوفسكي" من خلالهما البحث عن طرق لتحريض المشاركة الكاملة للجمهور في العرض المسرحي، وشكل هذا الأسلوب تأثيرا شديد الوطأة على الجمهور. ويمكن ملاحظة هذا الاتصال المادي بين الممثلين والجمهور بوضوح من خلال طريقة الجلوس مثلما تظهره (الصور 1و2[2]).



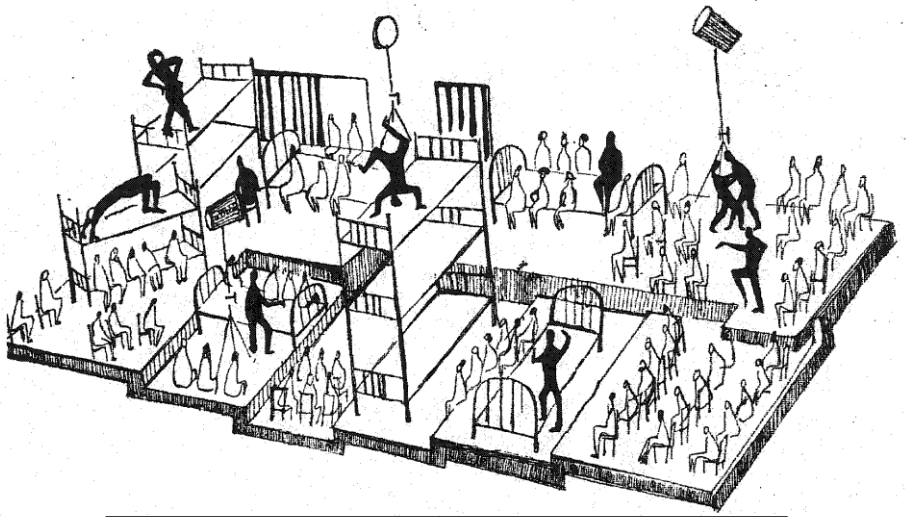
الصورة 1: توضح طريقة جلوس الجمهور في علاقة تشاركية مع الممثلين

1 - See : Pillai H. Sadasivan, The Uses and Functions of rituals in Modern Malayalam theatre, previous source, p91, ترجمة الباحث.

* في مسرحية 'دزياري' تم تجميع كراسي الجمهور في شكل جزر منتثرة في جميع أنحاء القاعة بأكملها وتواجه اتجاهات مختلفة، تجري أحداث المسرحية وسط هذه التجمعات من الجمهور، حيث تم التعامل مع الجمهور كمشارك في العرض.

** حافظت بنية مسرحية 'كورديان' على التكامل التام للمثلين والمتفرجين، جرى الحدث الدرامي في مجموعة من أسرة المستشفيات ذات الإطارات المعدنية المفردة أو المزدوجة أو الثلاثية التي تم توزيعها في جميع أنحاء القاعة. جلس المتفرجون بين الأسرة على منصات مرتفعة أو على الأسّرة مع الممثلين على مقربة شديدة.

2 - الصورتان مأخوذتان من الملاحق الواقعة بين الصفحة 32 و33 من المرجع (Pierre Marie Georges, Dramatic Space, previous source)



صورة رقم 2: رسم تخطيطي للفضاء الدرامي في مسرحية 'كورديان'، يوضح العلاقة التشاركية بين الجمهور والممثلين

3. 2. العنصر الطقسي للتواصل بين الممثل والجمهور:

درس "غروتوفسكي" العلاقة (ممثل/جمهور) من منظور العلاج النفسي الاجتماعي في عروضه؛ "أكروبوليس Akropolis" (1962) و "الدكتور فاوست Dr. Faustus" (1963)، حيث يصف كل من "دافيد برادبي David Bradby" و"دايفيد ويليامز David Williams" هذه التجربة؛ على أن "الممثلون أدوا دور القتلى، وكان المتفرجون يجلسون في مجموعات منعزلة على منصات مرتفعة في مركز الفضاء، حيث يمكنهم مشاهدة تلك المشاهد القاسية والمرعبة من أساطير مختلفة كأسطورة "حرب طروادة The Trojan War"، "يعقوب والملاك Jacob and the Angel"، "القيامة The Resurrection"؛ كانت هذه محاولة لإعادة ترسيخ القيم من خلال البحث عن نفس الأفكار والمضامين في هذه الأساطير؛ في مسرحية "الدكتور فاوست"، إذ كان المتفرجون يجلسون على الطاولة بالقرب من الحدث يتوسطهم "فاوست"، حيث جرى

العرض داخل فضاء مسرحي يشبه علبة محاطة بجدران خشبية من الجوانب الأربعة، يليها المشاهدون الذين كانوا يخضعون لتجربة العلاج النفسي"[1].

كمحاولة أخرى لصياغة علاقة الممثل/الجمهور، جرّب ما أسماه "اتحادات المكان، الزمان والفعل"، ففي مسرحية "كورديان Kordian" نقل العرض المسرحي إلى مستشفى للأمراض العقلية، حيث أدّى الممثلون دور أطباء ومرضى، مع اختيار بعض المتفرجين على أنهم نزلاء في المستشفى، شهد المتفرجون تجربة الهلوسة للشخصية الرئيسية التي تحدث في الوقت ذاته كمحاولة لتحويل الجمهور إلى مشاركين كما هو الحال في فنون الطقوس.[2]

يمكن القول أن "غروتوفسكي" حاول توظيف العنصر الطقسي لتحقيق الاندماج بين الممثل والجمهور غير أنه لم يحقق غايته حيث يعترف: "بعد الكثير من البحث والخبرات والتأملات أشك في إمكانية وجود مشاركة مباشرة في مسرح اليوم، وذلك في زمن يتلاشى فيه أي إيمان يقوم على المشاركة كما لم تعد الحياة الجمعية تضم بين جوانبها أي طقس"[3].

3. 3. التطهير عند "غروتوفسكي":

غالبا ما أشار "غروتوفسكي" إلى تجربته المسرحية كعلاج للممثلين وللجمهور، إذ تعتبر الشخصية بالنسبة للممثل –في مسرحه– وسيلة للتعامل مع ذاته، فالشخصية هي "أداة للوصول إلى طبقات خفية من الذات وتجريد ذاته مما يؤلم أكثر"[4].

1- Bradby David and Williams David, Director's Theatre, previous source, PP 117-120, ترجمة الباحث.

2– ينظر المرجع نفسه، نفس الصفحة، ترجمة الباحث.

3 – بوزعيب بلال ونقاش غالم، الممثل بين المسرح الفقير عند غروتوفسكي والسينما الشعرية عند بازوليني، مجلة آفاق سينيمائية (جامعة وهران)، م1، ع1، 2021، ص254.

4 - Barba Euginio and Flaszen Ladwik, The Theatre of Magic and Sacrilege, TDR 9.3, (1969), p 173, ترجمة الباحث.

وبالتالي إنها عملية لاستكشاف الذات والتي بدونها لا يمكن أن يكون هناك إبداع فني ولا اتصال، يكسر الممثل من خلالها –عمدا– حدود هويته الاجتماعية وهذا ما يمثل التضحية والزهد من جانب الممثل، حيث يقبل كل من الممثل والجمهور عنصر التضحية هذا، وهنا يسقط عنصر الإبعاد بينهما ويصلان إلى ذروة التطهير.

3. 3. 1. تطهير الممثل:

كما أشرنا سلفا، حاول "غروتوفسكي" القضاء على التقسيم جمهور/ممثل من خلال تصميم يجعل الجمهور جزءا من الحدث، إلا أنه "في النقطة التي حدث فيها هذا الإلغاء أصبح هناك تناقض ضمني واضح، رغم قيام الممثلين بإزالة الأقنعة، التنكر، الحواجز، الأدوار ...إلخ والتي فصلتهم عن بعضهم البعض، إلا أن العلاقة مع الجمهور كانت علاقة دور– ممثل"[1].

نفهم من ذلك أنه رغم اندماج الجمهور في الفعل المسرحي فقد كانوا لا يزالون متفرجين وكان الممثلون لا يزالون يؤدون من أجلهم، مما يجعل الانقسام قائما ضمنيا، ويفسر "ريتشارد مونان" ذلك بقوله: "إن الممثلين لم يتمكنوا من الأداء أثناء التدريبات ولكن كان عليهم الأداء أثناء العرض"[2]، أي أنه بمجرد إضافة الجمهور إلى العملية يقوم الممثلون بالأداء وهذا دليل على أن الاختلاف يكمن في وجود الجمهور كعنصر محفز لأداء الممثلين.

والسبب حسب "غروتوفسكي" أن "الحاجة إلى موافقة الآخرين هي التي تسهم في حقيقة أن الممثل لا يزال مسلحا"[3]، لما له من دوافع خاصة لممارسة المسرح،

1 - Mennen Richard, Jerzy Grotowski's Paratheatrical Projects, the drama Review: TDR, Vol. 19, No. 4, (December 1975), p60 (www.jstor.org/stable/1144017), ترجمة الباحث.

2 – المرجع نفسه، نفس الصفحة، ترجمة الباحث.

3 - Taborski Boleslaw and Grotowski Jerzy, Holiday, the drama Review: TDR, Vol.17, No.2, Visual Performance Issue, June 1973, P 114 (www.jstor.org/stable/1144817), ترجمة الباحث.

"فالبعض يريد ممارسة المسرح كمشروع ربحي، والبعض الآخر يريد أن يلقى استحسان الجمهور أو الحصول على مكانة معينة "[1]، أي أن البحث عن موافقة الجمهور هو الذي يجعل الممثلين يظلون متحصنين ومتماسكين على خشبة المسرح.

لذلك ينصح "غروتوفسكي" الممثل بـ "تقبل نفسه وعدم السعي للحصول على موافقة الجمهور"[2]، ولعل هذا الأمر جعله يفكر في القضاء على القواعد التي يفرضها المجتمع على الفرد حتى يتم قبوله، مما يجعله يحسّ بالروتين والملل[3]، ومن هنا بدأت رحلته نحو مرحلة "الباراثيتر Paratheatre" التي توصف بأنها "لقاءات meetings" بين المشاركين، وغالبا ما تكون هذه "اللقاءات" في "الهواء الطلق؛ في الغابات، والمروج، وقمم التلال"[4] بعيدا عن زيف المجتمع وجموده على أمل أن يبدأ الناس في إصلاح العلاقة المفقودة مع الطبيعة المتأصلة في أجساد البشر.

حيث يقول "ريتشارد شيشنر Richard Schechner" عن هذه اللقاءات أن: "الاجتماعات الباراثيتريكية تتكون من مجموعة من الناس في عزلة مشتركة بمكان بعيد عن العالم الخارجي، ومحاولة بناء نوع من اللقاء الحقيقي بين البشر"[5].

الفكرة من هذه اللقاءات هي أنه كلما اعتاد المشاركون على بعضهم البعض سيبدؤون في التخلص من فقدان الثقة والمخاوف المتبادلة، وبالتالي يتمكنون من "تقويض مقاومتهم الذاتية في حضور الآخرين"[6].

---

1 - Taborski Boleslaw and Grotowski J, Holiday, the drama Review; previous source, p 114, ترجمة الباحث.

2 – المرجع نفسه، ص 120، ترجمة الباحث.

3 - المرجع نفسه، ص 115، ترجمة الباحث.

4 - Richard Schechner and Lisa Wolford, eds, The Grotowski Sourcebook, Routledge, London And New York, 1997, p211, ترجمة الباحث.

5 - المرجع نفسه، ص 210، ترجمة الباحث.

6 - Grimes Ronald, Beginnings in Ritual Studies, University of South Carolina Press : South Carolina, 3rd edition, 1982, p195, ترجمة الباحث.

وفي هذا الشأن تأكد "جينا كومييغا": "أصبح الأشخاص الموجودين في المبنى على دراية بأصوات التمرين الجسدي المتمثلة في أصوات حركة أقدامهم، إيقاعات راقصة، وربما أصوات الطبول، تم سحبها تدريجيا إلى الداخل... تم توجيه دوافع التعبير، الاتصال، المجازفة الجسدية، تقويض الذات، الكشف، إلى فعل جسدي ميكانيكي وفقا لاحتياجات المشاركين"[1].

كما تجدر الإشارة أنه يُسمح للمشاركين بالانضمام إلى هذه اللقاءات أو المغادرة في أي وقت، ولم يكن هناك أي إحساس بحدود المبنى أو القواعد الخاصة بكيفية التصرف طوال مدة الرحلة، مما يسمح بحرية البحث عن استجابتهم الفردية وسط فوضى الحركة من حولهم[2]. نفهم من ذلك أنه كلما زاد شعور المؤدي بالحرية وعدم الانضباط في بيئة غير محدّدة، استطاع تقويض مقاومته الذاتية وتجّرد من الخطابات التي تعيق حركته وتقيّد جسده. ويتجلى ذلك من خلال الشعور بالطقوس* التي تؤدي إلى حالة تشبه "النشوة Trance"، حيث يمكن للمؤدي التغلب على "الذات العميقة"[3] الخاصة به، وهذا ما يدعوه "غرايمز" بـ "الإخلاص الجسدي"[4].

3. 3. 2. تطهير الجمهور:

يركز "غروتوفسكي" كثيرا على الممثل الذي يعتبره محور العملية المسرحية، إلا أنه يرى أن هذه العملية لا تكتمل بدون دور الجمهور. فهو يؤمن بدور المسرح كقوة أخلاقية وروحية قادرة على تغيير الجمهور بالدرجة الأولى.

---

1 - Schechner Richard and Lisa Wolford, eds, The Grotowski Sourcebook, previous source, p244, ترجمة الباحث.

2- ينظر المرجع نفسه، نفس الصفحة، ترجمة الباحث.

* الطقوس التي تحدث عندما تُضرب الطبول مع تواجد النار والأجسام المتحركة الأخرى للمشاركين.

3 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p35, ترجمة الباحث.

4 - Grimes Ronald, Beginnings in Ritual Studies, previous source, p195, ترجمة الباحث.

لذلك كان دائما ينتقي جمهور مسرحه الذي حدده من خلال قوله: "نحن معنيون بالجمهور الذي لديه احتياجات روحية حقيقية ... الذي لا يتوقف عند مرحلة أولية من التكامل النفسي، مقتنعا بتفاهته، استقراره البنيوي والروحي، يعرف تماما ما هو الخير وما هو الشر، ولا يشك أبدا... اضطراباته ليست عامة ولكنها موجهة نحو البحث عن الحقيقة حول ذاتيته ..."[1].

من خلال هذه العبارة نفهم أن 'غروتوفسكي' لا يقصد ذلك النوع من الجمهور الذي يبحث عن شيء ما يرضي احتياجاته الثقافية، ولا لمن يبحث عن وسائل الترفيه والتسلية في حياته اليومية، بل عن شخص يريد مجابهة نفسه واستجوابها وتحليلها من خلال المواجهة مع المسرحية.

ولأجل تحفيز الجمهور على التحليل الذاتي، يرى "غروتوفسكي" أنه يجب أن تكون هناك أرضية مشتركة في الأداء بينه وبين الممثل، بحيث يستهدف الأداء المسرحي "العقد الجماعية للمجتمع، الأساطير التي ليست من اختراع العقل ولكنها ... موروثة من خلال الدم، والدّين، والثقافة، والمناخ"[2]، أي أن عروض "غروتوفسكي" تهدف إلى استنطاق الأساطير الدينية والخرافات، ثم انتقادها وإصلاحها، وفي نفس الوقت تحليل عالمنا المعاصر من وجهة نظر هذه التقاليد.[3]

من الواضح أن تبنّي "غروتوفسكي" للمسرح كوسيلة استفزاز ساعد على تشكيل فلسفته لطبيعة ومهام الفضاء الدرامي في عروضه المختلفة، فقد حاول من خلال هذه العروض إحداث تلك المواجهة بطرق مختلفة من خلال إنشاء علاقات مكانية معينة بين

1 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p40, ترجمة الباحث.

2 – المرجع نفسه، ص 42، ترجمة الباحث.

3 – ينظر: Pierre Marie Georges, Dramatic Space, P16، ترجمة الباحث.

المتفرجين والممثلين والفعل الدرامي. حيث يرتبط أسلوب المجابهة بشكل مباشر بالموضوعات الأساسية للدراما وتعمل على مستويات مختلفة في آن واحد.[1]

الأمر الأول من المواجهة، يواجه المشاهد الفعل الدرامي من موقعه في مكان العرض على مستوى واحد، لأن الوضعية الجسدية للمتفرج مقابل أفعال الممثلين سيكون أحد العوامل الرئيسية في تحديد طبيعة المواجهة؛ قد يجد المشاهد نفسه –مثلا– محاطا بالممثلين من جميع الجهات في فضاء اللعب.

في هذه الحالة يصبح شخصية افتراضية في الدراما وإن كانت سلبية، ويواجه جسديا الأحداث الدرامية التي تقع حوله أو قد ينفصل جذريا عنها. وقد يتعرض الجمهور بطرق مختلفة إلى المواجهة من قبل الممثلين، حيث يمكن أن تحدث المواجهة عن طريق الخطاب المباشر، التوجيه، أو حتى التخويف من قبل الممثلين، أو عن طريق تجاهلها بشكل واضح من قبل الجمهور رغم القرب الشديد من الممثلين.[2]

الأمر الثاني من المواجهة التي تحدث في عروض "غروتوفسكي" هو ما يحدث بين المتفرجين في حد ذاتهم.

ويحدث هذا من خلال تصميم الفضاء الدرامي، فإذا كان الفضاء الذي يشغله المتفرج مُضاء فلن تكون المواجهة من خلال الفعل والممثلين فقط ولكن من خلال ردود أفعال المتفرجين الآخرين على الأحداث التي تصدر عنهم أو من حولهم، فعلى سبيل المثال: يمكن وضع المتفرجين وهم ينظرون إلى نفس الاتجاه أو في مواجهة بعضهم

1- Pierre Marie Georges, Dramatic Space, P16, ترجمة الباحث.

2 – ينظر المرجع نفسه، ص 17، ترجمة الباحث.

البعض، كما يمكن ترتيبهم في كتلة واحدة أو مجموعتين متعارضتين أو تقسيمهم إلى عدد من الخلايا الفردية، كل هذا أفضل من أن يكون له تأثير قوي على المتفرجين.[1]

وفي هذا الشأن يصف الناقد الفرنسي "رايموند تيمكين" بعض ردود أفعاله من العرض المسرحي "**الأمير الثابت Constant Prince**" لـ "**غروتوفسكي**" في مهرجان مسرح الأمم بباريس عام 1960 فيقول: "المشاركون يخجلون ... يتشاركون في عدم الارتياح ... ينظرون إلى بعضهم البعض وينظرون بشكل متبادل إلى شيء لا يجب أن يروه"[2].

لهذا يمكن القول بأن الجانب الأساسي في الطقس هو الشعور بالانتماء أو الوحدة بين المشاركين، مما دفع "غروتوفسكي" إلى تجريب أشكال مختلفة من الفضاء الدرامي في عروضه المسرحية، فهو لا يركز على المتفرج الفردي فقط ولكنّه يُشرك مجموعة المتفرجين كوحدة مشاركة في العمل الجماعي.

4. تجاوز الفضاء الدرامي التقليدي:

4. 1. مرونة الفضاء المسرحي:

يُعتبر "**غروتوفسكي**" "واحدا من الذين بذلوا قصارى جهدهم لإعادة اكتشاف المسرح من خلال إعادة تصميم الفضاء المسرحي"[3]، فقد كان لكل عرض مسرحي تصميم فضاء خاص يدمج فيه الجمهور، حيث كتب "**جيمس شيفيلJames Scheville**" حول عرض "**أكروبوليس Akropolis**": "لا يكفي لنبدأ بفكرة المسرح المرن، والأهم من ذلك رؤية المجموعة؛ المخرج، الكاتب المسرحي، والمصممين، والممثلين، وخلق رؤيتهم

1- ينظر: Pierre Marie Georges, Dramatic Space, P17، ترجمة الباحث.

2 - Raymond Temkine, Grotowski, Avon Books, New York, 1972, p30, Pierre Marie Georges, Dramatic Space , P16, ترجمة الباحث..

3 - Javier Navarro de Zuvillaga, The Disintegration of Theatrical Space, Architectural Association quarterly, Vol. 8, No. 4, 1976, p25, Pierre Marie Georges, Dramatic Space , P16, ترجمة الباحث..

للفضاء في كل عمل ... حتى إذا كانت المجموعة تلعب فقط في مسرحها الخاص، وجب عليها إيجاد طرق لإلغاء فكرة الفضاء الجمالي والمسرحي واستكشاف التحولات الدرامية.

مسرح أكروبوليس Akropolis – أثينا –

قد لا يعني هذا إلغاء المقاعد الثابتة والحواجز بين الجمهور والممثلين فحسب، بل أيضا القدرة الجسدية والنفسية لتحويل المسرح الأساسي إلى فضاء مثالي لعرض معين"[1]، ومن أمثلة ذلك نذكر:

- في **مسرحية "الدكتور فاوست Doctor Faustus"** لـ "كريستوفر مارلو Christopher Marlaw"، جرى العرض على طاولتين مع جلوس الجمهور على مقاعد حول تلك الطاولات.

[1] - James Scheville, Break Out! In Search of New Theatrical Environment, The swallows press, Chicago – U.S.A, 1973, p300, ترجمة الباحث.

مسرحية 'الدكتور فاوست Doctor Faustus'

مسرحية "الدكتور فاوست Doctor Faustus"

- أما في عرض "الأمير الثابت Constant Prince" لـ "سلوفاكي Slowacki"، يختلس الجمهور النظر من فوق جدار، حيث ينظر إلى الأسفل تجاه مساحة مستطيلة بها طاولة تشبه طاولة جراحة، قد كان التأثير هنا ناتجا عن النظر إلى بعض الأعمال المحظورة التي حدثت في غرفة التعذيب أو غرفة العمليات.

- أما في **مسرحية "Kordian" لـ "سلوفاكي Slowacki"**، كان المشهد مستشفى للأمراض العقلية وكان الجمهور منتشرا في جميع أرجاء المكان، ولكن هذه المرة كمرضى؛ لأنهم كانوا يجلسون على الكراسي والأسرّة.

مسرحية "Kordian" لـ "سلوفاكيSlowacki"

مسرحية "Kordian" لـ "سلوفاكي Slowacki"

لقد كانت فكرة "غروتوفسكي" هي كسر الحواجز بين الممثلين والجمهور بشكل كلي، بحيث يكون الجمهور جزء من العرض، وكان هدفه من ذلك هو التوصل

إلى تصميم فضاء يجبر الجمهور على التعاطف مع الممثلين، وهذا يجعل من السهل على الجمهور القيام بنفس تجربة البوح الذاتي للممثلين كونهم مجبرون على المشاركة في الرحلة نفسها.

4. 2. بين الجوقة وجسد الممثل:

تقوم الدراما اليونانية على ثلاث مجموعات من المشاركين في العرض المسرحي؛ الأبطال التراجيديون، والجمهور، والجوقة التي تمثل نوعا من العالم الوسيط بين "**العالم الدنيوي profane realm**" للجمهور و"**العالم المقدس sacred realm**" على خشبة المسرح[1].

وخلافا لذلك فإن مسرح "غروتوفسكي" يلغي هذا الانفصال بين الممثل والجمهور ولا يحتاج إلى وسيط لتحقيق الاتصال بين العالم المقدس والدنيوي اليومي، حيث يؤكد المدير الأدبي لمسرح المختبر "لودفيك فلازن Ludwik Flaszen": "بأنه يتعلق إخراج العرض بمجموعتين عكس المسرح التقليدي، لا يبني المخرج عرضه على الممثلين فقط ولكن على الجمهور أيضا، حتى يتم تحقيق الاحتفالية المسرحية عند تقاطع هاتين المجموعتين"[2].

فالممثلون هم من يقوموا بملء دور الجوقة*، وهم الذين يمكنهم الوصول إلى جوهر العمل المسرحي ويضحون بأجسادهم حتى يتمكن المشاهد من خلالهم من رؤية "الكون المقدس secular sacrum"[3].

---

1 – ينظر: Pierre Marie Georges, Dramatic Space, previous source, p20، ترجمة الباحث.

2 - Osinski Zbigniew, Grotowski and his Laboratory, previous source, p14, ترجمة الباحث.

* لا يمكن اعتبار أوجه التشابه بين الجوقة في المسرح اليوناني وممثلي 'غروتوفسكي' متطابقة، يخبرنا 'نيتشيه' بأنه يمكن الوصول المباشر إلى المقدس من خلال الموسيقى فقط، وبالتالي فإن أغاني الجوقة هي التي تجعل الأحداث على المسرح تظهر. لكن هذه الحالة، الوصول إلى الحقائق المقدسة يأتي من خلال التضحية بجسد الممثل.

3 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p49, ترجمة الباحث.

حيث يصنع الممثلون في المسرح الفقير أشكالا من التمثيل الجسدي التي تحاول التقاط الدوافع البشرية دون وسيط من خلال الوعي بأعراف السلوك البشري، ذلك أن في كثير من الأحيان، وصف الأشخاص الذين شاهدوا عروضا لفرقة "**غروتوفسكي**" بأن الممثلون كانوا في حالة "**نشوة trance**"**.

هذا السلوك الذي اعتُبر بأنه غريب، يساعد على إقامة قطيعة مع الانفصال الذي تتحدث عنه "مونيك بوري" في قولها "تصنع الدراما الطقسية انفصالا واضحا عن العالم المدنس نظرا لتواجدنا اليومي"[1].

5. التقشف في الديكور وعناصر السينوغرافيا:

إن فكرة التزام "غروتوفسكي" بإحياء الوظيفة الطقسية للمسرح وعزمه على إعادة تنظيم الفضاء المسرحي، انعكس بشكل مباشر على عملية تأثيث الخشبة، حيث دعا إلى التخلص من الديكور، والأزياء، والإكسسوارات التي لها قيمة مستقلة (ذات دلالة خاصة) خارج خشبة المسرح، مع أن هذا لا يعني بالضرورة استخدام أشياء وديكور غريب أو سيريالي.

قد يتم استخدام أشياء عادية ولكن بدرجة عالية من الإيحاء كالتي استخدمها في عروضه المختلفة نذكر منها؛ مواسير الموقد، وأحواض القصدير، وطاولات الطعام، التي تكتسب معنى جديدا وقويا بسبب 'المكان' و'كيفية' استخدامها فيه، وبالتالي يساعد هذا الاستخدام المبتكر للأشياء المادية في المسرح على إنشاء فضاء درامي مختلف.[2]

** يستخدم 'غروتوفسكي' هذا المصطلح لوصف الحالة النفسية للممثل بشكل متنوع؛ على أنه "القدرة على التركيز بطريقة مسرحية معينة" (Grotowki Jerzy, Towards a Poor Theatre, p37)، "حالة من الاستعداد السلبي إدراك دور فعّال، حالة لا يرغب فيها المرء 'القيام بذلك' ولكن بالأحرى ' يستقيل من القيام بذلك'" (ن م، ص17)، و"حالة من الاستعداد الخامل، التوافر السلبي، مما يجعل من الممكن الحصول على دافع التمثيل الفعّال" (ن م، ص37).

1 - Monique Borie, Mythe et Théâtre Aujourd'hui, previous source, p121, ترجمة الباحث.

2 – ينظر: Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p64، ترجمة الباحث.

5. 1. الديكور:

يدعو "غروتوفسكي" إلى إلغاء الديكور وتعويضه بالتعبيرات الجسدية للممثل وما يحرره جسده من طاقة كامنة، فهو يقول: "من خلال استخدامه المتحكم بالإيماءات، يقوم الممثل بتحويل الأرضية إلى بحر، وطاولة إلى مكتبة وقطعة من الحديد إلى شريك حيوي"[1].

مسرح المختبر عند غروتوفسكي

مسرح المختبر عند غروتوفسكي

1 - Pierre Marie Georges, Dramatic Space: previous source, p15, ترجمة الباحث.

5. 2. الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

ألغى "**غروتوفسكي**" كل ما يتعلق بالموسيقى والمؤثرات الصوتية، وتؤكد ذلك 'بيار ماري' بقولها: "يتم إنتاج الموسيقى في مسرح "**غروتوفسكي**" من خلال إيقاعات أصوات الممثلين أو من خلال تماسك الأشياء معا أو أحيانا بواسطة آلة موسيقية، ولكن يتم لعبها في إطار عمل الدراما"[1]، أي أنه على الممثل إنتاج أو خلق موسيقى طبيعية بدلا من الموسيقى والأصوات المسجلة بفضل حرفية مهاراته الجسدية.

5. 3. الإضاءة:

يرى "**غروتوفسكي**" أن الإضاءة الحقيقية هي تلك الإضاءة الروحية (المعنوية) الموجودة داخل الممثل، لذلك يكتفي في أعماله بالإضاءة الثابتة بواسطة البروجيكتورات والشموع، حيث يقول: "لقد تنازلنا عن اللعب بالضوء، وقد منحنا هذا التنازل قدرات هائلة في مجال تطبيقات الممثل للضوء النابع من المكان الساكن ووعي الممثل بالظل، والنقاط الواضحة وغيرها من الشؤون المتعلقة بالإضاءة"[2]، أي أن للإضاءة دور ثانوي يكمن في إضاءة مكان لعب الممثلين والجمهور معا قصد إعطاء المتلقي فرصة المشاركة والتفاعل في العرض.

5. 4. القناع والماكياج:

يرى "غروتوفسكي" أنه إذا كانت هناك حاجة للأقنعة فيجب على الممثلين تكوينها باستخدام عضلات وجوههم فقط وبدون ماكياج، ذلك لأنه يدعو إلى الصدق في التعبير من خلال العودة إلى الأصول البدائية للمسرح، وبالتالي يرى أنه لا ينبغي إدخال أي شيء في عمل الدراما التي لم تكن موجودة في البداية، وعليه ألا ينتقل من تقمص

1- Pierre Marie Georges, Dramatic Space, p15, ترجمة الباحث.

2 – يوجين باربا، جيرزي غروتوفسكي، مرجع سابق، ص 19.

إلى آخر إلا بفضل مهاراته الجسدية، وأن يصنع قناعه من النسيج الحي لجسده بدلا من الماكياج، حيث يقول: "تخلينا عن الماكياج وعن الأنوف الكاذبة والبطون المحشوة بالوسائد وبكل ما يتزين به الممثل قبل العرض في غرفة الملابس، فالممثل يستطيع أن يغير وجهه بالسيطرة عضلات الوجه، وكذلك فإن العرق والنفس تحول عضلاته إلى قناع"[1].

1 – زيد ثامر عبد الكاظم، اتجاه المسرح الفقير، كلية الفنون الجميلة بجامعة بابل، العراق، 10/28 /2014، تاريخ الاطلاع: 11/12 / 2020، www.uobabylon.edu.iq.

المبحث الثالث: أسلوب تدريب الممثل لدى "غروتوفسكي"

1. رؤية جديدة لمفهوم الممثل (قداسة الممثل):

يقول "غروتوفسكي": " العلاقة بين الممثل والجمهور هي الشيء الوحيد الذي يحتاجه المسرح ليحدث"[1]، ويعتبر الممثل في هذه العلاقة "ممثلا قديسا holy actor"[2]، وعلاقته بالجمهور هي علاقة تضحية بالنفس من حيث أنه يقدم الجزء الأعمق من ذاته على خشبة المسرح، أي أن الهدف الأسمى لـ 'الممثل المقدس' هو "دراسة ما هو مخفي وراء القناع اليومي– جوهر شخصيتنا– من أجل إظهاره والتضحية به"[3].

وكأن "غروتوفسكي" يريد القول إن هذا القناع هو مظهر زائف نرتديه نحن كبشر، وقد تم تطويره من خلال الثقافة والمجتمع اللذين يمليان علينا كيف يجب أن نتصرف في هذا العالم، وفي نفس الوقت يُعتبر منطقة راحة بالنسبة لنا، مما يسمح لنا بإخفاء مشاعرنا الداخلية؛ لذلك يحث "غروتفسكي" على تجريد هذا القناع من خلال اختراق الذات* حتى يتمكن الممثل من الكشف عن المشاعر العميقة للجمهور وإجباره على القيام بعملية اختراق ذاتية مماثلة.

أي أنه كان يريد من الجمهور أن ينخرط في فعل اختراق الذات في ظل وجود أرضية مشتركة بينه وبين الممثل، ويمكن استنتاج هذا بسهولة من خلال تهجمه على العُقد الجماعية، والجدار المكيف ثقافيا، وتطويق الممارسات الجماعية التي تعتبر أعمق

---

1 - Cuesta Jairo and Slowiak James, Jerzy Grotowski, Routledge, Oxon , 2007, p13, ترجمة الباحث.

2 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p34, ترجمة الباحث.

3– المرجع نفسه، ص 37، ترجمة الباحث.

*تشير فكرة اختراق الذات كما يتم استخدامها هنا إلى قدرة الممثل على تحليل ذاته نفسيا والعثور على مكامن الخوف.

المشاعر المتأصلة في كل شخص (ينظر المبحث الثاني: **تطهير الممثل، تطهير الجمهور**)[1].

في تدريبه لـ "الممثل المقدس holy actor" يسعى "غروتوفسكي" إلى تحقيق أعمق إثارة شخصية في الممثل من أجل توليد أفعاله الإبداعية اللاواعية، وذلك من خلال الخضوع لتدريب مكثّف حتى يتمكن من الوصول إلى هذه النقطة، بحيث يكون قادرا على التضحية بـ "الذات العميقة" من أجل الجمهور، لهذا يطلب "غروتوفسكي" من المتدربين الحصول على تقنية استقرائية مصاحبة للغة تحليلية نفسية واختراق نفسي في "حالة نشوة state of trance"[2].

وبذلك فهو يقارن هذه "القداسة holiness" مع حالة العلاقة الجنسية، حيث "يجب على المرء أن يهب نفسه بالكامل، في أعمق حميمية، بثقة، مثلما يهب المرء نفسه في هذه العلاقة ...هذا الفعل يتوج بذروة ويجلب الشعور بالراحة"[3].

2. إعداد الممثل عند "غروتوفسكي":

حاول "غروتوفسكي" في مسرح المختبر تطوير أساليب تدريب عندما ركّز من خلالها على تنمية الشخص بقدر ما ركّز على تطوير الفنان، إذ تعمل هذه الأساليب على مساعدة الممثل على إزالة جميع الحواجز النفسية والجسدية التي تمنعه من تقديم "**هدية gift**" كاملة لنفسه أثناء الأداء، وهذا ما يؤكده "**غروتوفسكي**" في قوله: " هدفنا هو دمج جميع القوى الجسدية والنفسية للممثل التي تنبثق من الطبقات الأكثر حميمية من كيانه وغريزته"[4].

---

1 – ينظر: Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p42، ترجمة الباحث.

2– المرجع نفسه، ص 38، ترجمة الباحث.

3 – المرجع نفسه، ص 42، ترجمة الباحث.

4 – المرجع نفسه، ص 16، ترجمة الباحث.

وعلى الرغم من أنه يتفق مع "**ستانيسلافسكي**" حول العلاقة الطبيعية بين أعمق الدوافع البشرية والعلامات الخارجية التي تظهر من تلقاء نفسها، إلا أنه يخالفه تماما فيما يتعلق بـ "**العلامات الطبيعية Natural signs**"، لأنه يعتقد أن "**العلامات الطبيعية**" تكون في الواقع عائقا لهذه الدوافع الأساسية، فهي تمثل نوعا من الحواجز التي يثيرها كل فرد لإخفاء حقيقته الروحية والنفسية الداخلية عن الآخرين، وعن نفسه.

ويوصف هذا الحاجز بأنه "**قناع الحياة The life-mask**"[1]، لهذا سعى إلى تصميم أسلوب تدريب يسمح للممثل بإعادة ربط حيله مع دوافعه الإنسانية العارية من خلال محاولة توجيهه نحو الحالة الجسدية والنفسية المطلوبة لتحقيق ذلك.

يعتقد "غروتوفسكي" أن هذه العلامات الطبيعية كانت إلى حد ما "موضوعية" ويمكن اكتشافها، إلا أنه يحاول الحصول على هذه الدوافع غير المباشرة من خلال البحث في العلامات المصطنعة، حيث يقول: "يعتبر الطقس فخ مغرور، تستجيب له العملية الروحية بشكل عفوي"[2]، فالعلامات المصطنعة تأتي من الدراسة والبحث بدلا من مسلّمات وبديهيات بعض النظريات الجمالية، وأنه يتوجب على الممثل في هذه العملية القيام بتشريح ذاتي لدراسة وكشف ما وراء قناعه اليومي، وهكذا يصبح ما يسمى "**الممثل المقدس holy actor**" **لدى** "**غروتوفسكي**"، هو الممثل الذي "يقوم بعمل اختراق ذاتي، يكشف عن ذاته ويضحي بالجزء الأعمق منها والأكثر إيلاما، وهو غير ظاهر للعيان"[3].

1 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous, p21, ترجمة الباحث.

2- المرجع نفسه، ص 17، ترجمة الباحث.

3- المرجع نفسه، ص 350، ترجمة الباحث.

2. 1. ذاكرة الجسد Body-memory:

يسعى "**غروتوفسكي**" من خلال تمارينه مع الممثل لتحقيق ما يسمى "**ذاكرة الجسد**"، حيث يؤكد أنه من خلال ذاكرة الجسد يتم تحرير الدافع فيقول: "الذكريات هي رد فعل جسدي دائما ... لقد كانت استجابة الجسد الأوتوماتيكية للحالة شكلت العاطفة نفسها بدلا من الإدراك العقلي للعواطف المختبرة"[1].

وهنا نفهم أن جسد المؤدي وجوهره يتحول من خلال عملية معقدة وشاقة إلى جسد الجوهر، وفي هذه الحالة ينبغي أن يعمل الجسد مثل الدماغ، وقد كشف جميع الممثلين الذين شاركوا في تجارب "**غروتوفسكي**" عن عدم وجود جهد متعمد من جانبهم أثناء الأداء، وهذا دليل على أن تسلسل الأداء كان موجودا في كل جزء من جسدهم أو في الجسد كله مثل الذاكرة.[2]

كان أساس تمرينه هو خلق ما يسمى بـ "التدفق" في الممثل من خلال القضاء على الحواجز الداخلية وتحرير الدوافع. وللإشارة إلى تجربة التدفق هذه يقول "شيشنر": "دمج الفعل والوعي.. الشخص في حالة تدفق لا يملك منظور مزدوج، يدرك أنه واع بأفعاله ولكن ليس بالوعي في حد ذاته"[3].

2. 2. اسكتشاف الجدليات Exploring dialectics:

"الدياليكتيك" في الأساس شكل من أشكال الحجة، ولكون "غروتوفسكي" نشأ في مجتمع ماركسي، كان يدرك تماما معنى "المادية الجدلية"، وهي فكرة أن "الأحداث

---

1 - Kumiega Jennifer, The Theatre of Grotowski, previous source, p 120, ترجمة الباحث.

2 – ينظر: Pillai H. Sadasivan, The Uses and Functions of rituals in Modern Malayalam theatre, previous source, p85، ترجمة الباحث.

3 - Richard Schechner, By Means of performance : Intercultural Studies of Theatre and Ritual, Cambridge university press, Cambridge, 1990, p124, ترجمة الباحث.

التاريخية تتم عن طريق اشتباك قوتين اجتماعيتين متعارضتين، كلتاهما تريد أشياء مختلفة، مثل طبقة العمال وطبقة الأرستوقراطيين.

وتشير المادية الجدلية أيضا لكيفية رؤية الأشياء بشكل خاص جدا ولكن في مجتمع كان ممزقا باستمرار نتيجة القوى المتعارضة؛ الكاثوليكية والماركسية على سبيل المثال، أو ببساطة الصدام بين الشعب البولندي وجميع الشعوب المختلفة الذين ساروا في قمعهم على مر السنين، مما يجعلها وجهة نظر عالمية ملائمة بشكل خاص"[1]. لذلك يحرص "غروتوفسكي" على كشف التناقضات داخل المجتمع، مثلما تشير "جيني وايتاكر Jeni Whitakker": "طريقة العمل هذه هي طريقة بصرية مروعة لاستكشاف العلل في المجتمع"[2].

لهذا كان "غروتوفسكي" مولعا بشدة بالتدريبات التي تستخدم الأضداد في تمارين البلاستيك، حيث ينبغي أن يكون جسد الممثل قادرا على التعبير عن التناقضات داخل نفسه لإظهار التناقضات الموجودة حوله وفي كيانه، وذلك من خلال وضع أجزاء الجسم في تناقض مع بعضها البعض.

2. 3. تجريد الأقنعة من خلال السلبية "via negativa":

تعتبر "via negativa" نظرية فريدة يختص بها "غروتوفسكي"، وهي ترتبط بتجريد الأقنعة والحواجز للوصول إلى الجوهر (مثلما أشرنا سالفا)، حيث يدفع الممثل بنفسه إلى التطرف الجسدي لفهم ما يدفعه إلى بعض الأفعال، من خلال استكشاف ذاته وتحليل العلاقة الفريدة داخل الذات بين المشاعر والأفعال الخارجية وبالتالي يكون قد تجاوز أي تظاهر. فالتمثيل عند "غروتوفسكي" لا يعني التظاهر، ولا ينبغي للممثل أن

[1] - Jeni Whittaker, Drama Works ; Styletasters (Stanislawski, Artaud, Grotowski), handbook printed in 2002, p71, ترجمة الباحث.

[2] – المرجع نفسه، ص 76، ترجمة الباحث.

يستخدم التقليد لأن ذلك يعتبر شيء غير نقي وتم فرضه من الخارج، فبمجرد أن يجد الممثل الطريقة المثلى، شيئا فشيئا يكشف ذاته الطبيعية الداخلية إلى الجمهور بواسطة فعل التضحية بالنفس والتي تعتبر مثيرة للجمهور، فضلا عن كونها صادقة ونقية.[1]

ولأجل الوصول إلى التمثيل الطبيعي والنقي الذي يريده "غروتوفسكي"، ينبغي أن يعدّ الممثل نفسه للتجرد من الأقنعة التي يُقصد بها الحيل، الأعذار، الحواجز أو أي شيء آخر يمنعه من الكشف عن "الجوهر" الذي يمثل حقيقة الذات الداخلية للممثل.

للوصول إلى حالة النقاء يجب على الممثل أن يدفع بنفسه إلى تطرف جسدي من أجل تجاوز حدود منطقة الشعور، وهذا أول قناع يسقط قبل أن يتوالى سقوط باقي الأقنعة الأخرى.

يمكن تفسير ذلك بأن الجسد يكون قادرا على تحقيق أشياء مدهشة إذا تحرر من سيطرة الدماغ المسؤول عن حالة الشعور، ذلك لأن الدماغ هو الذي يمنع الممثل في كثير من الأحيان من تحقيق تطلعاته من خلال اختلاق الأعذار بكل أنواعها، لهذا فإن أحد أهداف هذا التمرين الصارم هو الوصول إلى حالة من الإجهاد العقلي حيث يبدأ الجسم في التصرف تلقائيا كنوع من حالة الغيبوبة، وفي هذه الحالة تكون قدرة الممثل في الأداء أكبر بكثير مما يمكن أن يتخيله.[2]

2. 4. الفعل الصوتي للتعبير عن الذات الداخلية:

مثلما أشرنا سابقا، كان هدف "غروتوفسكي" من خلال التمارين الجسدية هو القضاء على حواجز الممثل والوصول إلى "جوهره" الكامن في ذاته العميقة، وهي نفس

1 – ينظر: Jeni Whittaker, Drama Works ; Styletasters (Stanislawski, Artaud, Grotowski), previous source ,p62 ، ترجمة الباحث.

2 - المرجع نفسه، ص 66، ترجمة الباحث.

العملية بالنسبة للصوت، يتم اكتشاف الصوت "الحقيقي" من خلال عملية التجريب باستخدام الجسم في مواقف ووضعيات مختلفة لمعرفة مدى تأثيرها على الصوت.

ففي بعض الأحيان قد تزيل وضعية معينة للجسم حاجزا لم يكن يدركه الممثل، وذلك من خلال تقنية "الارتباط العاطفي" لدى "غروتوفسكي"، فقد يبدو صوت الممثل مختلفا إذا ما قام بتحريك ذراعيه في الهواء كما لو كان يسبح، مما يكسبه صفة القوة والكمال لأنه وببساطة يستحضر مشاعر القوة والتناغم التي كان يتمتع بها عند الفوز بسباق السباحة في إحدى المنافسات مثلا، أما إذا قام بتحريك ساعديه بصورة معاكسة على مستوى الخصر كما لو كان يركض فقد يبدو صوته مضطربا لأنه يستذكر مشاعر الخوف والقلق هربا من حيوان مفترس.[1]

3. مراحل تطور منهج غروتوفسكي:

تطورت نظريات الأداء عند "غروتوفسكي" وتغيّرت على مرّ السنين، حيث يُقسم الباحثون المسرحيون مسار التجربة المسرحية إلى خمس مراحل:

- **مسرح الإخراج:** والذي غالبا ما يُشار إليه باسم "**المسرح الفقير**"(1959-1969)، **الباراثيتر** (1969- 1978).

- **مسرح المصادر** (1976- 1982)، الدراما الهادفة (1983-1992)، والفن كوسيلة (1991- 1999).

1 - Jeni Whittaker, Drama Works ; Styletasters (Stanislawski, Artaud, Grotowski), previous source, p73, ترجمة الباحث.

وعلى الرغم من أن منهج "غروتوفسكي" شهد عدة تحولات وتغييرات في كل مرحلة، إلا أن بعض المفاهيم والتصورات ظلت ثابتة مثل: كيفية العثور على الصدق فوق الخشبة، إزالة الحواجز، والعلاقة النفسية الجسدية (السايكوفيزيائية).[1]

3. 1. مسرح الإخراج Theatre of Productions:

بدأ "غروتوفسكي" مسرح الإخراج في عام 1959 عندما بدأ العمل مع الناقد المسرحي **"لودفيك فلازن"** في مسرح 13 صفا، بدت شراكتهما من حيث أن كلاهما "كان يشعر بالملل من الوضع الراهن للمسرح في بولندا، وكلاهما يشعر بأن المسرح شكل فني تأخر بشكل كبير عن التخصصات الأخرى"[2].

خلال عشر سنوات أخرج "غروتوفسكي" العديد من الأعمال المسرحية الهامّة التي اشتهر بها منها: "أكروبوليس" 1962، "الأمير الثابت" 1965، و"نهاية العالم مع الشخصيات" 1968، كما تعد هذه المرحلة الوحيدة التي تضمنت أسلوب المسرح الكلاسيكي مع الجمهور، التي ركّز "غروتوفسكي" خلالها على استكشاف التمارين الجسدية والسايكوفيزيائية.

ففي مسرحية "نهاية العالم مع شخصيات" سنة 1968 انطلق من نص مسرحي كلاسيكي، ثم أضاف خلال البروفات أجزاء من الكتاب المقدس (الإنجيل)، "الإخوة كارامازوف The Brothers Karamazov" لـ "دويستوفسكي Dostoyovsky" وكتابات "ت.س. إليوت T.S. Eliot" كمحاولة بحث حول الأسطورة والإنسان البدائي والطقوس لاكتشاف قضايا المجتمع والإنسانية.

1 - Jenn Calvano, The Written Body: A Study of Movement-Based Actor Training Language and Pedagogy, a thesis submitted for the needs of doctor of philosophy, university of Colorado , 2016, p19, ترجمة الباحث.

2 - Osinski Zbigniew, Grotowski and his Laboratory, previous source, p36, ترجمة الباحث.

وبالتالي لم يعد الشكل المسرحي الكلاسيكي يخدم أغراض "غروتوفسكي"، لذلك لوحظ تمييزا ضئيلا بين الجمهور والممثل كخطوة لكسر الحواجز الكلاسيكية بينهما، حيث يجلس الطرفان على أرضية خشبية في غرفة صغيرة معا.[1]

آمن "غروتوفسكي" خلال بحثه حول الأفعال الجسدية بأن الدافع يسبق رد الفعل الخارجي، لذلك عمل على تمكين الممثل من "تحرير الفاصل الزمني بين الدافع الداخلي ورد الفعل الخارجي حيث يكون الدافع سابقا لرد الفعل الخارجي"[2].

وفي هذا الشأن يقول "شارون كارنيك Sharone Carnicke": "يفترض في هذا الأسلوب أنه يمكن إثارة الحياة العاطفية وتهيئتها للأداء بسهولة أكبر من خلال العمل على الحياة المادية للدور أكثر من الاستدعاء العاطفي"[3]، أما المُدرّسة والخبيرة في أسلوب "غروتوفسكي" "صونيا مور Sonia Moore"، فتُعبّر عن هذا الأمر بقولها "إذا رفعت كوبا، وهو فعل جسدي، فأنا أفعله لسبب داخلي أو نفسي، قد أكون عطشانا أو أرغب في رؤية ما بداخل الكوب، لأنه يتم التعبير عن كل تجربة داخلية من خلال فعل جسدي"[4].

---

1 – ينظر: Jenn Calvano, The Written Body: A Study of Movement-Based Actor Training Language and Pedagogy, previous source, p20، ترجمة الباحث.

2 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p16, ترجمة الباحث.

3 - Carnicke Sharone, Stanislawski in Focus, Harrwood Academic Publishes, London, 1998, 177, ترجمة الباحث.

4 - Sonia Moore, The Method of Physical Actions, The Tulane Drama Review, Vol. 9, No. 4 (summer 1965, p91. (www.jstor.org.ezproxy.ukzn.ac.za:2048/stable/1125034), ترجمة الباحث.

ولعلّ "توماس ريتشارد Thomas Richard" يُبسّط هذه الفكرة بشكل أفضل حينما يصف لنا كيف حوّل الممثل "سيزلاك" نفسه إلى طفل يبكي باستخدامات جسدية بذلك الطفل المضطرب فقط، والذي كان قادرا على إنشاء صرخة تشبه الطفل[1].

فمن خلال هذا الوصف يمكن القول إن الفعل الجسدي هو صرخة تشبه الطفل وأن الأداء الداخلي ستكون ذاكرته الجسدية عندما كان طفلا يبكي، هذا الارتباط الجسدي النفسي يمثل حجر الزاوية في أسلوب "**غروتوفسكي**" لتدريب الممثل، والذي يهدف من خلاله للعثور على مقاومة الجسم والقضاء عليها.

حيث تكون مقاومة الجسم ناتجة عن ثقافة المجتمع وهذا ما أشار إليه "غروتوفسكي" بـ "الجدار المكيف ثقافيا الذي يمنعنا من تجريب العالم بشكل مباشر"[2].

يمكن فهم ذلك بشكل واضح من خلال مُنظّري الجنس (راشيل ألسوب وأنيت فيتسيمونز Rachel Alsop and Annette Fitzsimons) بقولهما: "إن ما نعتبره جسدا، أو جسديا، أو طبيعة هو بحد ذاته نتاج نمط معين من التصور"[3].

من خلال هذا يمكن القول إن ما نراه "طبيعيا" من حيث الجسد يخضع لعملية بناء اجتماعي، وهي عملية تبدأ ببناء خطابات حول كيفية رؤيتنا للعالم من حولنا وكيف نرى أنفسنا بداخل هذا العالم.

ويكرر "**ألسوب وفيتزيمونز**" أيضا فكرة المذكر والمؤنث بالقول: "يتم تنظيم الجسد من خلال الخطابات السائدة داخل المجتمع الذي يحدد قواعد الذّكر ولكن بشكل أكثر إلحاحا بالنسبة للجسد الأنثوي"[4]، أي أننا ندرك مفهوم "الطبيعي" فقط لأن المجتمع

1- ينظر: Richards Thomas, At work with Grotowski on Physical Actions, Routledge, London and New York, 1995, p13، ترجمة الباحث.

2 - Filpowicz Halina and Findlay Robert, Grotowski's Laboratory Theatre: Disolution and Diapora, The Drama Review: TDR, Vol. 30, No. 3, (Autumn 1986), p204 (www.jstor.org/stable/1145757), ترجمة الباحث.

3 - Alsop Rachel and Fitzsimons Annette, Bodily Imaginaries, Polity: United Kingdom, 2002,p 169, ترجمة الباحث.

4 - المرجع نفسه، ص 167، ترجمة الباحث.

قد أملى علينا ما هو "طبيعي" ونرى أجسادنا على أنها ذكرية أو أنثوية لأن المجتمع قد أسس خطابات حول ما يتصف بكونه ذكوريا أو أنثويا.

ويمكن رصد وجهة نظر هذه الخطابات التي تساعد في البناء الاجتماعي لجسمنا لدى "جاك لاكان Jacque Lacan" في قوله: "فهمنا لما أجسادنا ومحيطنا المادي يتشكل من خلال اللغة ... لأن اللغة ليست مجرد كلمات فقط بل هي جميع الرموز والبنيات التي تشكل ثقافة معينة كالرموز الاجتماعية والأعراف، والشرائع أو القوانين، وأدوار كلا الجنسين"[1]، وهذا ما يدفعنا للقول بأن اللغة محدودة من حيث أنها لا تستطيع التعبير بشكل كامل عن تخيلاتنا ورغباتنا، وبالتالي وجب قمع هذه التخيلات والرغبات داخل وعينا حتى تصبح جزءا من اللاوعي الخاص بنا، وهو نفس اللاوعي الذي يريد "غروتوفسكي" من الممثلين التعمق به للوصول إلى 'ذواتهم العميقة'.

3. 2. مسرح الباراثياتر Paratheatre:

إذا كان مسرح الإخراج يركز على الأداء كهدف نهائي، فإن مسرح الباراثياتر كان أشبه بما يسمى باللاتينية "Happenings and Human be-Ins"* في أواخر ستينيات القرن 19.

ففي عام 1975، نظم "غروتوفسكي" رحلة جماعية إلى الغابة لمدة أربعة وعشرين ساعة، حضر هذه التجربة ما يقارب 500 شخص من جميع أنحاء العالم، وقد شارك هؤلاء الأشخاص في إعادة تمثيل ارتجالي للأساطير القديمة، باستخدام عنصر النار، الهواء، الأرض والماء، كما شهدت التجربة غياب الجمهور، حيث كان المشاركون في التمارين أنفسهم يمثلون الجمهور، ولم يكن هناك أي اختبارات لانتقاء الممثلين سوى دعوة مفتوحة لأولئك الذين كانوا على استعداد للمشاركة في الحدث، إذ تم

1 - Cavallaro Dani, The Body for Beginners, Witers and Readers limited: London, 1998, p81, ترجمة الباحث.

* Happenings: بدأت في أواخر الخمسينيات من القرن الماضي، وبمفهوم الحاضر تشير إلى فن الأداء.

Human be-Ins: كانت أكثر شيوعا في " صيف الحب" 1968، وركزت على أفكار التنوير، والعمل السياسي، والوعي الجماعي، والجمع بين الاعتصامات والحياة المجتمعية.

من خلال هذه العملية دفع المشاركين إلى إعادة اكتشاف جذور المسرح في تجربة طقسية بحتة، وكذلك اكتشافهم لذواتهم الطبيعية[1].

لقد عمل "غروتوفسكي" خلال هذه المرحلة على البحث عن جوهر التصوير الطبيعي للذات والدافع النفسي الجسدي، وهذا ما يؤكده "**رونالد غرايمز**" عندما يعرّف مسرح "الباراثياتر" بأنه "البحث عن تقويض المقاومة الذاتية في وجود الآخرين وذلك للبحث عن "**الإخلاص الجسدي Bodily Sincerity**""[2].

وكذلك "ريتشارد شيشنر" في حديثه عن التغيير الذي طال دوافع المسرح خلال المرحلة الباراثيتيكية بقوله: "إن العمل على الذات العميقة والحميمية الذي ميّز المسرح الفقير [...] الآن أوجد دافعا جديدا: وهو أن لعلّ الأقنعة المزيّفة التي يرتديها معظم الناس، كذواتهم الاجتماعية العادية تجسد حالة الضعف النفسي للتواصل وجها لوجه"[3].

لهذا قام "غروتوفسكي" بتنظيم لقاءات باراثيتكية قال عنها أحد المشاركين في المشروع بأنها "تتكون من مجموعة من الناس في عزلة مشتركة بمكان بعيد عن العالم الخارجي، وتهدف إلى محاولة بناء نوع من اللقاء الطبيعي بين البشر"[4].

لقد كان الغرض من هذه الاجتماعات هي أنه كلما اعتاد المشاركون على بعضهم البعض سيبدؤون في التخلص من فقدان الثقة ومخاوفهم، وبالتالي يتمكنون من "تقويض مقاومتهم الذاتية في حضور الآخرين"[5]، أي أن المشاركون يتشاركون نفس

---

1 – ينظر: Oscar Brochett and Robert Findlay, Centry of Innovation ; A History of European and American Theatre and Drama Since the Late 19th Century, Allyn and Bacon, Boston, U.S.A, 2nd edt., 1990, p 398، ترجمة الباحث.

2 - Grimes Ronald, Beginnings in Ritual Studies, previous source, p195, ترجمة الباحث.

3 - Richard Schechner and Lisa Wolford, eds, The Grotowski Sourcebook, previous source, p209, ترجمة الباحث.

4 – المرجع نفسه، ص 210، ترجمة الباحث.

5 - Grimes Ronald, Beginnings in Ritual Studies, previous source, p195, ترجمة الباحث.

المكان الذي يتمرنون فيه، يأكلون وينامون فيه، مما يدفعهم إلى التخلص من الإحساس الداخلي بحدود المبنى أو القواعد الخاصة بكيفية التصرف طوال مدة الرحلة، وبالتالي يسمح لهم بحرية البحث عن استجابتهم الفردية وسط فوضى الحركة من حولهم.[1]

وتشير "جينا كومييغا" إلى هذه التجربة في قولها: "أصبح الأشخاص الموجودون في المبنى على دراية بأصوات التمرين الجسدي المتمثلة في أصوات حركة أقدامهم، إيقاعات راقصة، وربما أصوات الطبول. تم سحبها تدريجيا إلى الداخل... تم توجيه دوافع التعبير، والاتصال، والمجازفة الجسدية، وتقويض الذات، والكشف، إلى فعل جسدي ميكانيكي وفقا لاحتياجات المشاركين"[2].

بمعنى كلما اعتاد جسد الممثل على حالة غياب الانضباط وعدم التقيد بحدود البيئة التي يجري فيها اللقاء، استطاع التغلب على "الذات العميقة"[3] الخاصة به من خلال تقويض مقاومته الذاتية والتجرد من الحواجز التي تعيق جسده وتقيده من خلال الشعور بالطقوس التي يصنعها فعل الضرب على الطبول المصاحب للنار وأصوات الأجسام المتحركة الأخرى المتواجدة بالمكان، بحيث تدفع هذه الطقوس بالمشاركين إلى حالة تشبه النشوى أو اللاوعي.

3. 3. مسرح المصادر Theatre of Sources:

يصف "رونالد غرايمز" مسرح المصادر بأنه "عملية الوصول إلى ما دون "تقنيات المصادر"، ذلك الانضباط الروحي مثل زازن، أو اليوغا، أو الرقص الصوفي، أو الشفاء الشاماني [...] لم يكن "غروتوفسكي" مهتما بتقليد أو دمج قواعد السلوك

1 - Richard Schechner and Lisa Wolford, eds, The Grotowski Sourcebook, previous source, p244, ترجمة الباحث.

2 – المرجع نفسه، نفس الصفحة، ترجمة الباحث.

3 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p35, ترجمة الباحث.

القديمة ولكن في إيجاد سلوكيات بسيطة لمواصلة **العمل مع الذات** [...] يريد أن يعرف كيف تبدأ أية حركة"[1].

حيث كشف "غروتوفسكي" عام 1980 عن الدافع الذي جعله يغير أسلوبه في هذه المرحلة "منذ حوالي أربع سنوات [...] أتيحت لي الفرصة سواء من طرف بلدي أو من طرف بعض التنظيمات الدولية لإنشاء برنامج دولي. قلت لنفسي: "هذه هي اللحظة ووجدت اسم "**مسرح المصادر**""[2].

تمارين الانضباط النفسي – زازن –

1 - Richard Schechner and Lisa Wolford, eds, The Grotowski Sourcebook, previous source, p270, ترجمة الباحث.

2 - Kumiega Jennifer, The Theatre of Grotowski, previous source, p 231, ترجمة الباحث.

اليوغا

الرقص الصوفي

إن الفرصة التي أشار إليها "غروتوفسكي" كانت "**مشروع الجبل**" وهو حدث باراثيتيكي جرى في الفترة ما بين **1975** و**1978** في الجبال حول **(فروكلاف)** وفرنسا، خلال هذا الوقت بدأ "**غروتوفسكي**" بتقييم أسباب وأهداف بحثه مرة أخرى وتحول تركيزه إلى المصدر أو البداية رغم أنه لم يكن مهتما تماما بمصادر المسرح أو الأداء فيه، لأنه في حقيقة الأمر كان في نيته دراسة جذور التقاليد والطقوس ومعتقدات المجتمع اعتقادا

بأن هذه الحقائق الثابتة عن الروح البشرية من شأنها أن تثري تجربته المسرحية[1]، وبالتالي شكلت دوافع اكتشاف الذات مكونات رئيسية في عمل "**غروتوفسكي**" في هذه المرحلة.

3. 4. الدراما الهادفة Objective Drama:

تزامن عام 1982 مع فترة الاضطرابات السياسية والعسكرية في بولندا، الأمر الذي جعل "غروتوفسكي" يغادر إلى الولايات المتحدة الأمريكية بحثا عن اللجوء، وهنالك تلقى دعوة للعمل على بحثه في الدراما الهادفة بجامعة كاليفورنيا، إذ تعلق "ليزا وولفورد Lisa Wolford" على "الدراما الهادفة" انطلاقا من مشاركتها في التجربة مع "غروتوفسكي" فتقول: "إن الغرض الأساسي من التدريب هو القضاء على الكتل في أعضاء الممثل حتى لا يتدخل أي عائق بين الاندفاع والتعبير"[2].

كما كتبت في تقريرها التحليلي عن هذا المشروع: "لذلك يمكن فهم "الهدف" على أنه تحديد نوع من التقنية الأدائية التي لها تأثير معين على حالة قدرة المشارك، مماثلة للتأثير الهادف للطقوس الخفية"[3]، وبالتالي فإن "غروتوفسكي" جعل الطقوس بمثابة تغيير في المنهج خلال هذه المرحلة من بحثه.

3. 5. الفن وسيلة Art as Vehicle:

بدأت هذه المرحلة في وقت مبكر من عام 1986 تزامنا مع إنشاء "مختبر غروتوفسكي" في (بونتيديرا Pontedera) بإيطاليا، حيث يرى بعض المسرحيين أن مرحلة **"الفن وسيلة"** استمرت على نفس خطوط "الدراما الهادفة" إلا أن هناك تركيز أكبر

1 – ينظر: Jenn Calvano, A Study of Movement-based Actor Training Language and Pedagogy, P.S., p22، ترجمة الباحث.

2 - Lisa Wolford, Grotowski's Objective Drama Research, Jackson, MS: University press of Mississippi, 1996, p39, ترجمة الباحث.

3 – المرجع نفسه، ص 9، ترجمة الباحث.

على "الحركات المرتبطة بالأغاني القديمة جدا وتأثيرها المباشر على الرأس، والقلب، وأجساد الممثلين"[1].

ويبدو ذلك جليا في جميع خطابات "غروتوفسكي" السابقة التي يشرح فيها أسلوبه لتدريب الممثل، حيث ورد في إحدى مقالاته "البروفات ليست تحضيرا للافتتاح، بل هي بالنسبة للممثل سلسلة من الاكتشافات عن نفسه، وإمكانياته، وفرصة لتجاوز حدوده، تعتبر البروفات مغامرة رائعة إذا عملنا بجدية [...] كما أن مثالنا هنا أنه لم يكن "فليمينغ Flemming" يبحث عن البنسيلين، فقد كان هو وزملائه يبحثون عن شيء آخر، لكن بحثه كان منهجيا ومن ثم ظهر البنسيلين"[2].

في هذه الفترة يتم دمج أفكار وتصورات كل مرحلة من المراحل السابقة لتصبح سمات مميزة للفن وسيلة، حيث تم الجمع بين صرامة ودقة أعمال مسرح الإخراج مع رغبته في "المصدر"، و"الدافع" في مسرح المصادر، واكتشاف "التواصل الصادق" الذي سعى إليه في مسرح البراثياتر، عندما شكلت عملية دراسة الحواجز النفسية الجسدية وتجاوزها جزءا من كل مرحلة من مراحل بحث "غروتوفسكي" على الرغم من أن التركيز على دقة وأساليب هذا البحث غالبا ما كان يميل إلى التغيير.[3]

كانت تجارب "غروتوفسكي" عبارة عن رحلة استكشافية، اشتملت على مجموعة من الخبرات بما في ذلك اليوغا، وأشكال الأداء الآسيوية، والرقص، والموسيقى الشعبية الهايتية.

1 - Richard Schechner and Lisa Wolford, The Grotowski Sourcebook, previous source, p366, ترجمة الباحث.

2 - Richards Thomas, At work with Grotowski on Physical Actions, previous source, pp118-119, ترجمة الباحث.

3 – ينظر: Jenn Calvano, A Study of Movement-based Actor Training Language and Pedagogy, P.S., p.24، ترجمة الباحث.

حاول "غروتوفسكي" تجريب أشكال مسرحية جديدة من جميع أنحاء العالم أدت إلى تغييرات في تصوراته حول المسرح، كما أن أسلوبه في التدريب لم يهدف إلى الدقة والكمال لأنه يرى أن طبيعة البشر تختلف من إنسان لآخر وأنه لا ينبغي للمرء أن ينتهج أسلوب تدريب واحد يفرض تقنيات خاصة ودقيقة.

فهو لم يكن يقصد من خلال تجاربه ممارسة جسدية تسمح للممثل باكتساب مهارات بدنية محددة، على الرغم من أن العديد من تمارينه وتشكيلاته تسمح للممثل باستكشاف امكاناته الجسدية إذا ما تمت ممارسة التمارين بانتظام على مدى فترة طويلة من الزمن، كما أن العديد من التمارين قد تسمح ببناء القوة ولكنها لم تكن مخصصة لهذا الغرض، أي أن التشكيلات الجسدية تمثل أساس التدريب إلا أنها لا تغدو سوى إطارا للجانب النفسي للفعل.

من خلال ما تم توضح أعلاه، يمكن تلخيص كل مرحلة في بضع كلمات رئيسية؛ "المسرح الفقير" لأن فن التجريد يمتلك كل الحدود الثقافية والاجتماعية المفروضة على الممثلين، وقد تطور "الباراثياتر" من "المسرح الفقير" الذي ألغى فكرة الجمهور واستبدال العروض بـ "اللقاءات" حيث ينخرط الجميع في العمل، أما "مسرح المصادر" فسعى إلى إصلاح اتصال الجسد بالطبيعة من خلال إيجاد "أصل الحركة"[1] .

يقول "غروتوفسكي": "إنني أتحدث عن الطريقة، أتحدث عن تجاوز حدود المواجهة، عن عملية معرفة الذات، وبمعنى أدق، عن العلاج. يجب أن تظل هذه الطريقة مفتوحة وتختلف من شخص لآخر، هكذا ينبغي أن تكون، لأن طبيعتها الجوهرية تتطلب أن تكون فردية"[2].

1 - Richard Schechner and Lisa Wolford, The Grotowski Sourcebook, previous source, p265, ترجمة الباحث.

2 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source , p131, ترجمة الباحث.

هذه الفردية في أسلوب تدريب "غروتوفسكي" وتفضيل نموذج التحليل الذاتي للتدريب هو ما يجعل هذا النوع من تدريب الممثل قابلا للتكيف ومتعدد الاستخدامات.

الفصـــل الثانـي:

تأثير منـهج "غروتوفسكي" في المسرح العالمـي والـجزائري

- ❖ المبحث الأول: نماذج من مسرح "غروتوفسكي"
- ❖ المبحث الثاني: تمظهرات مسرح "غروتوفسكي" في التجارب العالمية
- ❖ المبحث الثالث: ملامح المسرح الفقير في المسرح الجزائري

المبحث الأول: نماذج من مسرح "غروتوفسكي"

في العروض المختلفة من تجارب "غروتوفسكي" وقع اختيارنا على ثلاث مسرحيات وهي؛ أكروبوليس Akropolis (1962)، المأساة التاريخية للدكتور فاوست The Tragical Histrory of Doctor Faustus (1963) والأمير الثابت The Constant Price (1965)، وذلك لأنها تعكس ثلاثة مناهج متباينة من فلسفة "غروتوفسكي" لاسيما أسلوبه في استخدام الفضاء المسرحي.

1. مسرحية أكروبوليس:

ألف هذه المسرحية الكاتب البولندي "ستانيسلوف فيسبيانسكي Stanislaw Wyspianski" عام 1904، تستند هذه المسرحية إلى تقليد بولندي يتعلّق بيوم البعث (resurrection) حيث تعود إلى الحياة تلك الشخصيات التي يتم تصويرها ضمن الأعمال الفنية في "كاتدرائية فافل Wawel Cathedral" الواقعة بالمدينة البولندية "كراكوف Krakow"، ويعيشون مغامراتهم من جديد.

في الفصل الأول من مسرحيته، يعود إلى الحياة أربعة ملائكة يحملون نعش زعيم بولندا القديس "ستانيسلاس St. Stanislas" وهم يشرعون في إيقاظ المنحوتات الأخرى المصطفّة على جدران الكاتدرائية، ثم يبدو من خلال تصرفاتهم على أنهم أشخاص عاديين، أما الفصل الثاني، يتم تمثيل مشاهد خارج الكاتدرائية لستة لوحات معلقة على جدار عصر النهضة، حيث تصور هذه اللوحات "حصار طراودة Seige of Troy".

أما الفصل الثالث، تظهر ثماني شخصيات باروكية فلمنكية*، تسترجع قصة "يعقوب Jacob" من العهد القديم، بعدها يأتي تمثال "داوود David" إلى الحياة ليعبّر عن رغبة شديدة في يوم البعث، ليجيبه تمثال "عيسى Jesus": " أنا هنا".

عندئذ يُقبل "أبولو Apollo" إلى الكاتدرائية على عربة ذهبية تجرها أربعة خيول بيضاء، تندمج شخصيتي "أبولو" و"عيسى" في كيان رمزي واحد، وتشتعل النيران في جدران وأقبية الكاتدرائية لتبدأ في الانهيار[1].

كانت نية "فيسبيانسكي" كما أشار ذات مرة هي العودة إلى جذور التراث الأوروبي ومواجهته بالتجربة المعاصرة، لأنه رأى هذا التراث كتقارب يجمع بين "الهيلينية"، "اللاتينية" و"المسيحية"، وكانت التجربة المعاصرة التي أراد على أساسها أن يختبر قيمة هذا التراث هي تجربة بولندا الممزّقة، والتي لم تعد موجودة كدولة مستقلة قبل حوالي 110 سنة.

وكغيره من الشعراء البولنديين رأى بولندا على أنها "مسيح الأمم"، استشهدت على يد الإمبراطورية الروسية وأوربا الشرقية، وكان ينظر إلى تلّ "فافل" – موقع الكاتدرائية القديمة المقدسة والقلعة الملكية – على أنها "المدينة البولندية" حيث تلاقت الجذور الثلاثة للتقاليد الأوروبية لتتحول إلى مقبرة القبائل البولندية، لكنه آمن أيضا بأن بولندا ستبعث من جديد وستعود حضارة أوروبية متجددة.

وعلى غرار "ويسبيانسكي"، أراد "غروتوفسكي" أيضا استخدام "الأكروبوليس" لمواجهة مساهمات حضارة البحر الأبيض المتوسط للإنسانية من خلال التجربة المعاصرة، وهو ما جعل "غروتوفسكي" يقوم بتقليص نص "ويسبيانيكي" بشكل كبير في

* Flemish كلمة مشتقة من Flander؛ وتشير إلى سكان منطقة مشتركة بين فرنسا وهولندا وبلجيكا

1 -Tymon Terlecki, Stanislaw Wyspianski, Twayne Publishers, Boston, 1983, p 111, ترجمة الباحث.

العرض، حيث يعرض مشاهد من حياة معسكر الموت في "أوشفيتز" تتخللها مشاهد من الكتاب المقدس (الإنجيل) والعصور القديمة.

تُظهِرُ مشاهد المعسكر، السجناء وهم يقومون بأعمال شاقة ومتكررة لا معنى لها تنفيذا لما يمليه نظام المعسكر، كما تُظهِرُ القواعد الأكثر فظاعة التي تملي عليها الرغبة في البقاء، والتي يتحول الضحايا فيها إلى جلادين، أما مشاهد الإلياذة والكتاب المقدس فتمثّل أحلام اليقظة والرحلات الخيالية التي يمكن من خلالها الهروب من الواقع وإعادة الكرامة إلى الحياة مؤقتا.

وبالتالي فالمتفرجون في مسرحية "**غروتوفسكي**" هم الأحياء، أما الممثلون فهم موتى معسكر "**أوشفيتز**" الذين أعيدوا إلى الحياة من دخان محرقة الجثث (أنظر الصورة رقم3[1])؛ يشار إلى أن أزياء الممثلين تتكون من أكياس بطاطا خشنة بها ثقوب ورقع ترمز إلى صورة اللحم الممزق، إضافة إلى قبعات وأحذية عمل خشبية ثقيلة (مثلما توضحه الصورة رقم4 [2]).

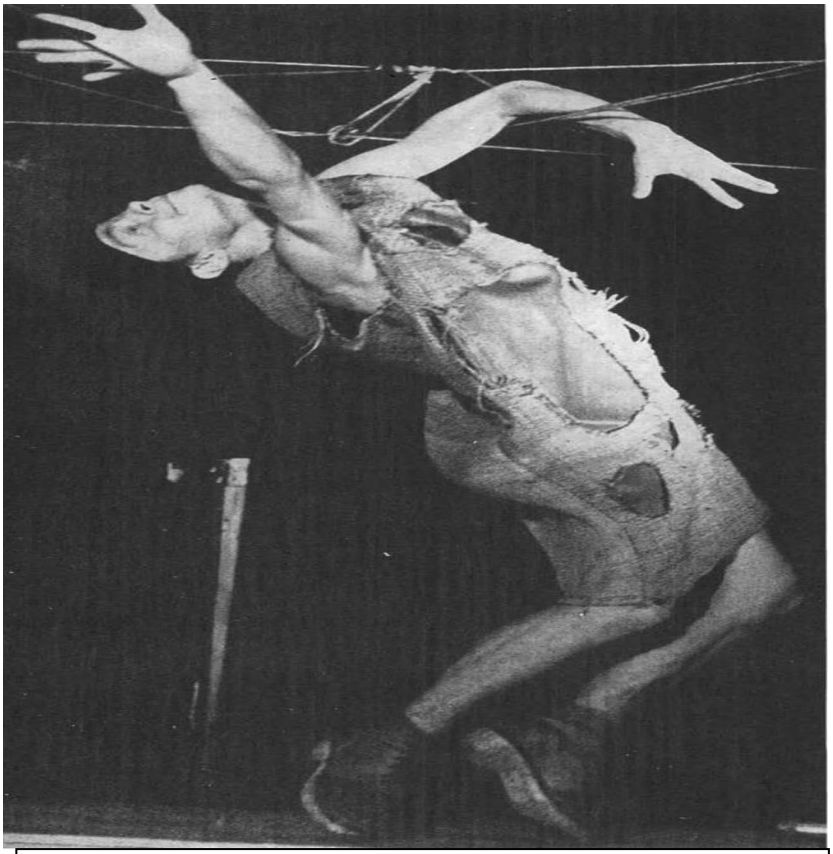
يظهر السجناء بنفس الهيئة، ومن نفس الطبقة والعمر، ما يميزهم عن بعضهم البعض هو ذلك القناع الطبيعي الذي يصنعه كل ممثل من خلال الأداء، حيث يعبّر الممثل عن اليأس والمعاناة والألم من خلال استخدام عضلات الوجه، (أنظر الصور رقم 5، 6، 7 و8[3]).

1 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p68, ترجمة الباحث.

2 – المرجع نفسه، ص 66، ترجمة الباحث.

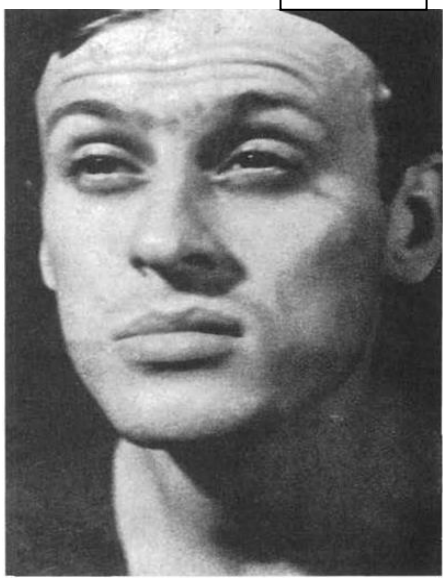
3– المرجع نفسه، ص 70، ترجمة الباحث.

صورة رقم 3: تمثل صورة يعقوب في مسرحية "أكروبوليس"، عازف القيثارة؛ زعيم القبيلة المحتضر

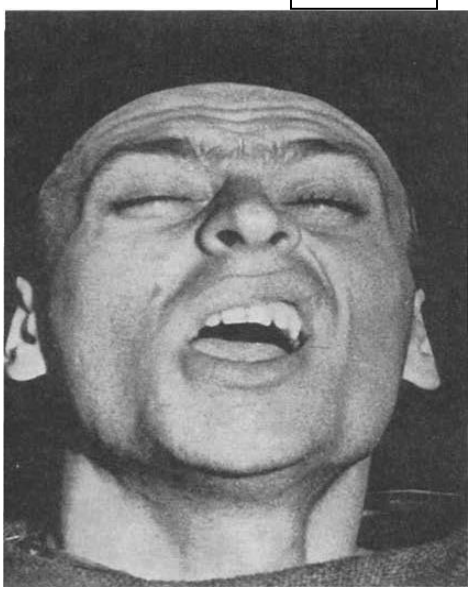


الصورة رقم 4: توضح أزياء الشخصيات في مسرحية "أكروبوليس"؛ أحذية ثقيلة، أكياس بطاطا بها ثقوب

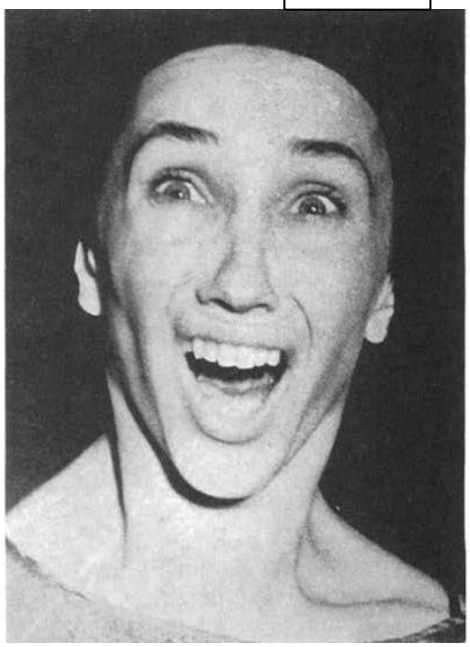
الصورة رقم5



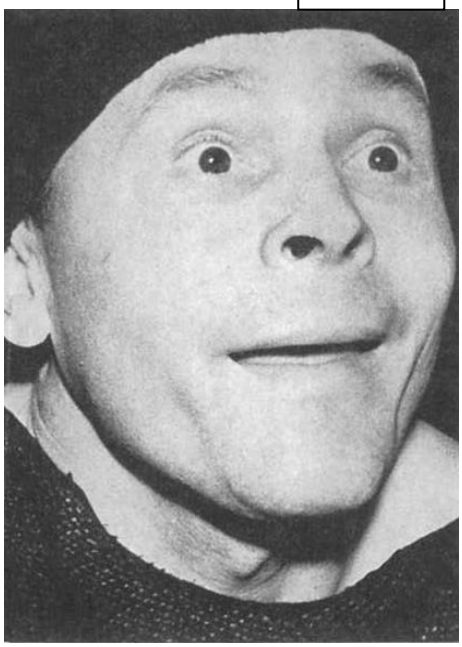
الصورة رقم6



الصورة رقم7



الصورة رقم8



عرض "أكروبوليس": أقنعة تم إنشاؤها بواسطة عضلات الوجه فقط للممثلين:
Zygmunt Molik, Zbigniew Cynkutis, Rena Mirecka

ينتقل الممثلون بين المتفرجين في جميع أرجاء الفضاء الدرامي دون وجود أي اتصال بينهم (بين الممثلين والمتفرجين)، ومن خلال أدائهم الجماعي والفردي يشكلون مشهدا مخيفا بالنسبة للمشاهدين يشبه كابوسا جماعيا، حيث تصف الناقدة "رايموند

تيمكين Raymonde Temkine" هذه التجربة في قولها: "سيشعر المتفرجون بالارتياح لو كان بالإمكان إقامة اتصال حقيقي أو تشاركية من خلال الشفقة، لكنهم مرعوبون جدا من هؤلاء الضحايا الذين أصبحوا جلادين مما يجعلهم يشكلون مصدر نفور بدلا من إثارة الشفقة. فهم يهربون، ويُرفَضُون... لأن المتفرجين هم الأحياء ويجدون أنفسهم مرفوضون من قبل الأموات الذين لديهم معرفة كافية عن الحياة ويشعرون بقوة تجربتهم غير القابلة للتواصل على الإطلاق... إنهم يقومون بالتعبير من خلالك وأنت غير موجود"[1]، وبالتالي فالمتفرجون هنا يجلسون ويحلمون بعالم يحتويهم ولكنهم منفصلون عنه جذريا.

اعتمد "غروتوفسكي" في العرض على قطع ديكور وإكسسوارات معدودة على الأصابع تمثلت في حوض استحمام قديم، عربتا يد صدئتان، ومواسير الموقد ذات أطوال مختلفة، حيث تعدّدت استخداماتها خلال أطوار المسرحية المختلفة حسب بعدها الرّمزي، فحوض الاستحمام يستحضر "جميع أحواض الاستحمام التي تمت فيها معالجة أجساد البشر من أجل صناعة الصابون والجلود"[2].

ترمز عربات اليد إلى الكدّ البدني اليومي (الصورة رقم9[3])، أما المواسير فهي رمز لمحرقة الجثث نفسها، لكن هذه الأشياء سرعان ما يتم استبدال معانيها الرمزية بأخرى واقعية مستوحاة من الأساليب التي تُستخدم بها أثناء التمثيل.

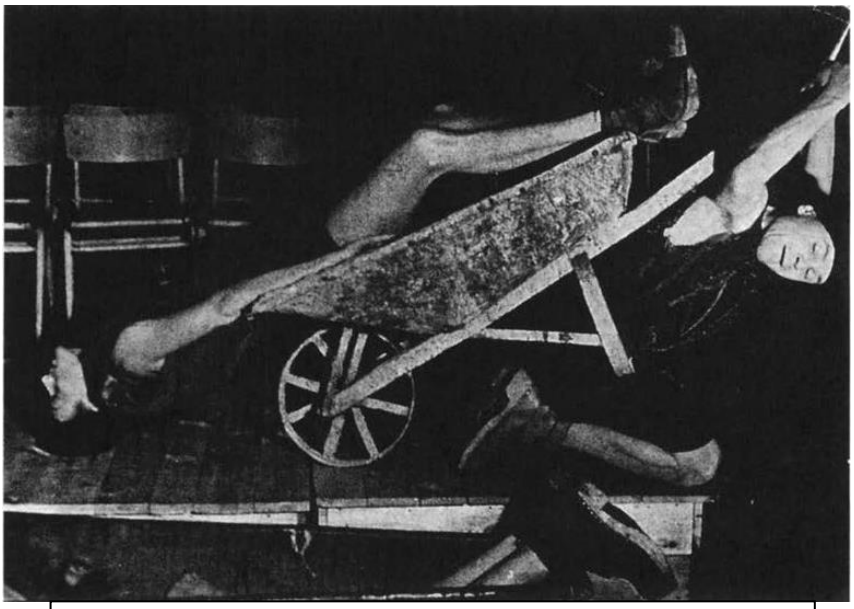
حيث يصبح حوض الاستحمام "مذبحا" يتردد عليه أحد السجناء للصلاة ومرة أخرى سرير زفاف "يعقوب" وزوجته "راحيل"، وتستخدم عربات اليد في أنواع مختلفة من الكدح بما في ذلك جمع الجثث، وأيضا عرش "بريام وهيكوبا" (الصورة رقم10[4]).

1 - Raymonde Temkin, Grotowski, previous source, p 126, ترجمة الباحث.

2 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p76, ترجمة الباحث.

3- المرجع نفسه، ص 67، ترجمة الباحث.

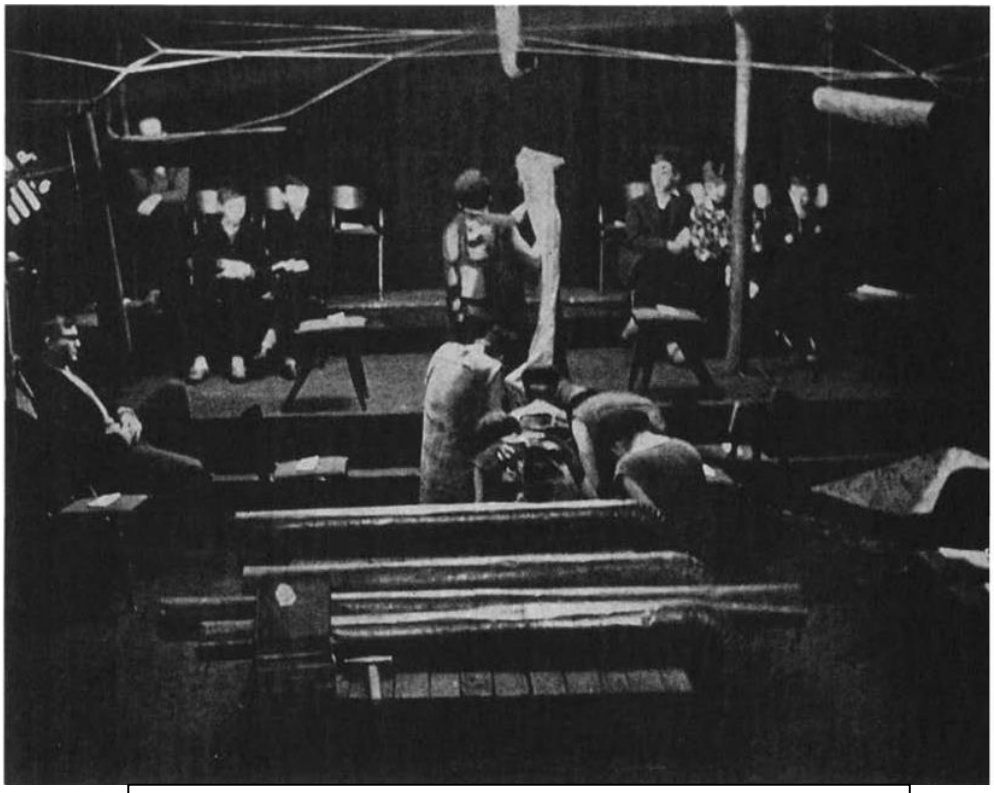
أما مواسير الموقد فقد تم استخدامها كأدوات للكد ولكنها تحوّلت إلى علامة رمزية في مشهد تخيّل "يعقوب" لعروسته (الصورة رقم10)، بالإضافة إلى ذلك تم استخدام بعض الأزياء في العرض لقيمتها الصوتية البحتة، حيث يصف "شيفيل جايمس Sheville James" كيف "حلّت أحذية العبيد الذين يتابعون مهامهم العشوائية المتكررة محل الموسيقى ... وأن هذا الإيقاع لا يمكن نسيانه أبدا"[1]، لذلك فإن صوت الأحذية الثقيلة تكمّل عدد لا يحصى من الأصوات الإيقاعية الأخرى أثناء قيام الشخصيات بمهامها العبثية التي لا هدف لها.



الصورة رقم 9: تحول استخدام عربة اليد؛ القوة الغريبة التي تربط يعقوب في معركته مع الملاك.

4 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p68, ترجمة الباحث.

1 - Sheville James, Break Out! In Search of New Theatrical Environment, The Swallow Press, Chicago, 1973, p298, ترجمة الباحث.



الصورة رقم 10: مشهد رومانسي لحظة زفاف يعقوب وهو يحمل ماسورة، حيث تصبح الماسورة زوجته المتخيلة وحوض الاستحمام يصبح سريرا.

استخدم "غروتوفسكي" الأشياء المادية في العرض بطريقة استفزازية لإنشاء الفعل الدرامي، وأثناء العرض، يقوم السجناء ببناء محرقة للجثث من خلال تثبيت مواسير الموقد على الأرض لتشغل في النهاية الفضاء المسرحي بأكمله، بينما يجلس المتفرجون على منصات في جميع الجوانب الأربعة للفضاء الدرامي، وهكذا فإن علاقة المتفرجين بالعرض تتشكل من التوتر بين عنصرين متناقضين هما: الإبعاد عن الفعل الدرامي والممثلين أنفسهم من ناحية وإقحام **الأمور الغريبة والمخيفة** في أسلوب بناء العرض من ناحية أخرى (الصورة رقم 11) [1].

ويعلّق الناقد المسرحي "**جيمس شيفيل**" خلال مشاهدته لعرض **'أكروبوليس'** فيقول: "يبدأ السجناء في نصب المواسير بين الجمهور ... فجأة ألقى نظرة على

1 – ينظر: Pierre Marie George, Dramatic space, previous source, p 41، ترجمة الباحث.

الجمهور والممثلين من بين مجموعة معقدة من المواسير... لا أستطيع إلا أن أشعر بأنهم يصنعون كابوسا"[1].

ويضيف: "عند الجلوس بالقرب من بعضنا البعض، نبدو بعيدين بشكل لا يصدّق، من كان يظن أن مثل هذا الإبعاد القوي يمكن تحقيقه من خلال العلاقة الحميمة؟"[2]، أي أنه مع بداية العرض، يجلس المتفرجون قريبون جدا من الممثلين مما يشجع على إقامة الاتصال مع الممثلين وأفعالهم، لكن سرعان ما ينكر الممثلون هذا الاتصال، ويتم بعد ذلك ارتفاع اضطراب المشاهدين بشكل تدريجي بسبب غزو الشبكة الغير منتظمة لمواسير الموقد للفضاء البصري والمادي للعرض (الصورة رقم11[3]).

قد يحاول المتفرج المحاصر أن يجد بعض الراحة من خلال التواصل مع زملائه المتفرجين لكن حتى هذا يستحيل، لأن العلاقات الطبيعية بين المتفرجين تحطمت بسبب وجود تلك الأجسام الغريبة بينهم، وبالتالي يزداد تفككهم من خلال التحول التدريجي لفضائهم الخاص ضمن الفضاء الدرامي.

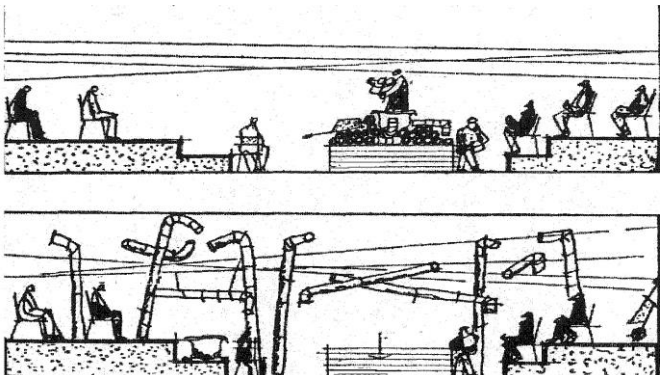
وهنا يأخذ العرض بعدا طقسيا ويبدو الأمر كما لو كان تشابك مواسير الموقد يعيق طريق المتفرج، ويذكره بأنه جسد وبالتالي لا يمكنه السمو إلى العالم المقدس. ولعل ما أشارت إليه الباحثة "بيير ماري جورج" يفسر ذلك بوضوح "يتصادم هذان العالمان تدريجيا ويُطرد الجمهور من عالمه المدنس، لكنه يُحرم من المشاركة المباشرة مع مجموعة المتبصرين التي تمثل 'العالم الوسيط' مثلما هو الحال بالنسبة لـ "سارتر" في المسرحية التي ألفها "نيتشيه"؛ فهو يستطيع أن يرى معاناة الإله

1 - Sheville James, Break Out! In Search of New Theatrical Environment, The Swallow Press, Chicago, 1973, p297, ترجمة الباحث.

2 – المرجع نفسه، ص 293، ترجمة الباحث.

3 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p163, ترجمة الباحث.

"ديونيسوس" في العالم المقدس، ويمكنه أن يشير إليها للبشر المجتمعين، لكنه لا يستطيع أن يشارك في الأحداث"[1].



صورة رقم 11: تصميم للفضاء الدرامي في مسرحية "أكروبوليس"

2. مأساة الدكتور فاوست:

تدور المسرحية التي ألّفها "كريستوفر مارلو Christopher Marlowe" حول قصة الطبيب الأسطوري "فاوست Faustus"، الذي باع روحه للشيطان مقابل منحه المعرفة والقوة، وتمثل واحدة من أهم الأساطير الخالدة في تقاليد سكان البحر الأبيض المتوسط، كونها تتعلق بالجانب الجسدي للإنسان الذي يطمح إلى تجاوز الحدود التي رسمتها له الآلهة فتكون عاقبته المعاناة والعذاب من جرّاء طموحه وكبريائه[2].

على الرغم من تعدد روافد أسطورة "فاوست" بما في ذلك الأساطير المذكورة في الكتب السماوية حول الشيطان المطرود و"آدم وحواء"، والأساطير اليونانية لـ "بروميثيوس وإيكاروس Prometheus and Icarus"، فإن مسرحية "مارلو" تمثل نقطة تحول من "مسرحية الأخلاق morality play" في العصور الوسطى نحو المأساة، إنها

1- ينظر: Pierre Marie George, Dramatic space, previous source, p 40، ترجمة الباحث.

2- ينظر: David Bevington and Eric Rasmussen, Introduction to Doctor Faustus A- and B-text, Manchester University Press, Manchester, 1993, pp8-9، ترجمة الباحث.

تستخدم تقنيات من كلا الشكلين الدراميين، مما يؤدي إلى موقف غامض إلى حد ما تجاه بطل المسرحية.

"فاوست" هو الأحمق المثير للسخرية في مسرحية الأخلاق الذي يختار الشر ويلقى عقوبة عادلة، وأيضا الشخصية البطولية للمأساة التي تستحق التعاطف معها، وقد أدى هذا الغموض إلى قراءتين متمايزتين تماما لمسرحية الدكتور "فاوست"، إحداهما تعتبرها مؤيدة ومدافعة عن المسيحية الأرثوذوكسية لتثبت أن ثمن الخطيئة هي الموت، أما الثانية تعتبرها انتصار وتكريس للنزعة الإنسانية في عصر النهضة.

كما تصور المسرحية بلا شك النظام الكوني المسيحي الذي يواجه فيه أولئك الذين يبتعدون عن الله فيحطمهم، إلا أنه حسب وجهة نظر "إرفين ريبنر Irving Ribner" هذا لا يعني أن "طبيعة الأشياء هي التي تقرر مثل هذا التدهور البشري لأن 'مارلو' أكّد أن ثمن الرغبة في تجاوز الحدود الذاتية يعتبر ثمن جيد وعادل"[1].

أي أن "ريبنر" يعتقد بأن المسرحية معادية للمسيحية بشكل أساسي وتصور "عبثية الرغبة البشرية" في علم الأكوان المسيحي الأرثوذوكسي.[2]

يبدو أن "غروتوفسكي" وظف هذه الأسطورة لكشف أغوار النفس الإنسانية من خلال موقفه تجاه البطل، لذلك يصور البطل "فاوست" على أنه قديس علماني لا يعترف بالإله لأنه يرى بأنه يعامل بازدواجية مع البشر، وأنه خلق الطبيعة التي تعتبر قوانينها "أفخاخا تتعارض مع الأخلاق والواقع"[3].

1 - Irving Ribner, quoted in David Bevington and Eric Rasmussen, Introduction to Doctor Faustus A- and B-text, Manchester University Press, Manchester, 1993, p22, ترجمة الباحث.

2- ينظر: David Bevington and Eric Rasmussen, Introduction to Doctor Faustus A- and B-text, Manchester University Press, Manchester, 1993, p22، ترجمة الباحث .

3 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p79, ترجمة الباحث.

حيث يطلب الإله من البشر أن يعيشوا حياة فاضلة ولكن بعد ذلك يخونهم بكل أنواع الإغراءات، ولا يُعتبر الشيطان في نسخة "غروتوفسكي" العنصر الذي يقوم بإغراء البشر فقط، بل هو في خدمة الإله، يمتدح عمله ويعاقب نيابة عنه.

يرفض "فاوست" هذا "الإله الذي يتربص بالإنسان ... يتجسس على عوراتنا، فمن الأفضل أن يحكم علينا بالعقاب الأبدي"[1]، أي أنه يرفض الاستسلام للابتزاز الإلهي، فيقرر إبرام ميثاق مع الشيطان واختيار اللعنة الأبدية على المساومة مع الإله.

بالنسبة لـ "غروتوفسكي"، "فاوست" يعتبر شهيدا تم اضطهاده من قبل الإله وتكمن قداسته في بحثه المتواصل عن الحقيقة الخالصة، إنه أكثر "قداسة" من الشهداء المسيحيين لأنه لا يستطيع حتى أن يتطلع إلى النعيم الأبدي في الجنة كتعويض عن تضحيته، فهو يقدم تضحية عظيمة من أجل الحق وفي المقابل لا يجني سوى اللعنة والعذاب الأبدي.[2]

في نسخة "غروتوفسكي"، يتم إزالة مشاهد من المسرحية الأصلية وإضافة مشاهد جديدة، يبدأ العرض من حيث تنتهي مسرحية "مارلو" وهو مشهد بمثابة اعتراف أمام الملأ، حيث أقام "فاوست" مأدبة غذاء لأصدقائه وطلابه قبل ساعة أو نحو ذلك من موته الوشيك ولعنته المحتومة، وخلال هذه المأدبة يطلب منه اثنان من الضيوف الحاضرين تبرير حياته وقراراته فيعرض حلقات من حياته الشخصية لضيوفه.[3]

يتميز العرض بطابع ديني بحت، حيث ترتدي جميع الشخصيات أزياء الرهبان باستثناء شخصين، يظهر 'فاوست' باللون الأبيض، بينما يرتدي الشيطان

1 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p80, ترجمة الباحث.

2 – ينظر المرجع نفسه، نفس الصفحة، ترجمة الباحث.

3 – ينظر المرجع نفسه، ص 79، ترجمة الباحث.

وزوجته اللون الأسود، والباقي يرتدون أردية بنية، تم تصميم الفضاء الدرامي على شكل حرف U مثل طاولة طعام الدير، والضيوف في هذا العشاء الأخير هم المتفرجون.

يجلسون على مقاعد خشبية حول طاولتين متوازيتين طويلتين واللتين تشكلان الفضاء الدرامي، أما 'فاوست' فيجلس على طاولة أقصر متعامدة مع المجموعتين (مثلما توضحه الصورة 12[1])، وتدور أحداث هذه المسرحية على هذه الطاولات وأيضا بينها وتحتها، كما أن الفضاء الدرامي بأكمله محاط بجدار خشبي بطول خمس أقدام بالتقريب (الصورة رقم 13[2]).

على عكس مسرحية "أكروبوليس"، فإن مسرحية "الدكتور فاوست" تتميز بغياب تام للديكور والإكسسوار، حيث يقوم مقامهما الممثلون أنفسهم، ففي مشهد تناول البابا العشاء، يكون الشيطان وزوجته هما طاولته وكرسيه وأيضا الطعام الذي يأكله (الصورة رقم 14[3]).

وفي المناسبات الأخرى يمثلان الخطايا السبعة وإغراءات متنوعة، وأحيانا يؤديان دور ملائكة الخير والشر (الصورة رقم 15[4])، حيث تقول 'تيمكين' "سواء كان الممثلون يركضون، يقفزون أو ساكنين في مواضع غير عادية، فإنهم يستمدون مصادر كبيرة من الأزياء المكرّسة للتقاليد الدينية دون إضافة أي شيء"[5].

كما يتم أداء الصوت أيضا بشكل دقيق من خلال فيزيولوجيا الممثلين بما يتماشى مع العناصر المادية للفضاء الدرامي، حيث يصف الناقد "آلان سيمور Alen Seymour" بعد مشاهدته للعرض "في لحظة طقسية ارتفعت الأصوات المتناغمة

1 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p89, ترجمة الباحث.

2 - ينظر المرجع نفسه، ص 164، ترجمة الباحث.

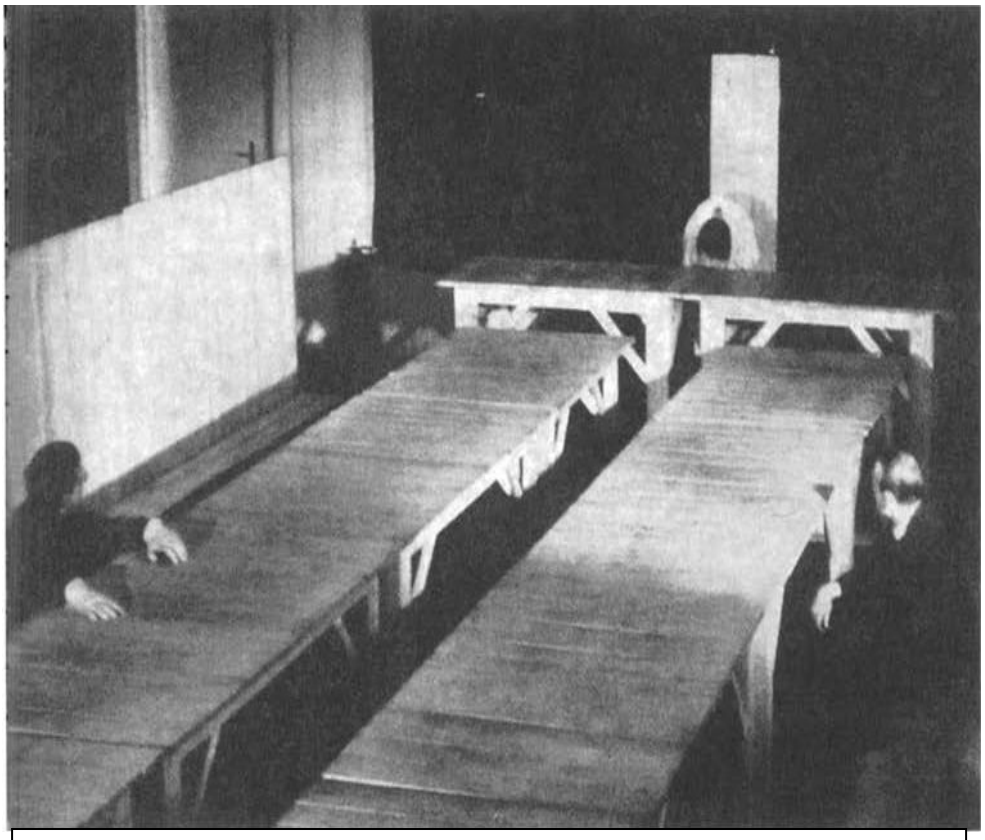
3 - ينظر المرجع نفسه، ص 92، ترجمة الباحث.

4 - ينظر المرجع نفسه، ص 91، ترجمة الباحث.

5 - Raymonde Temkine, Grotowski, previous source, p 130, ترجمة الباحث.

للمثلين من وراء الحاجز بهدوء وبشكل واضح خلفنا تماما، لأن التقارب الذي شملنا في الفضاء من خلال الشعور المشترك عبر 'خلفية موسيقية ' نادرا ما يحدث"[1].

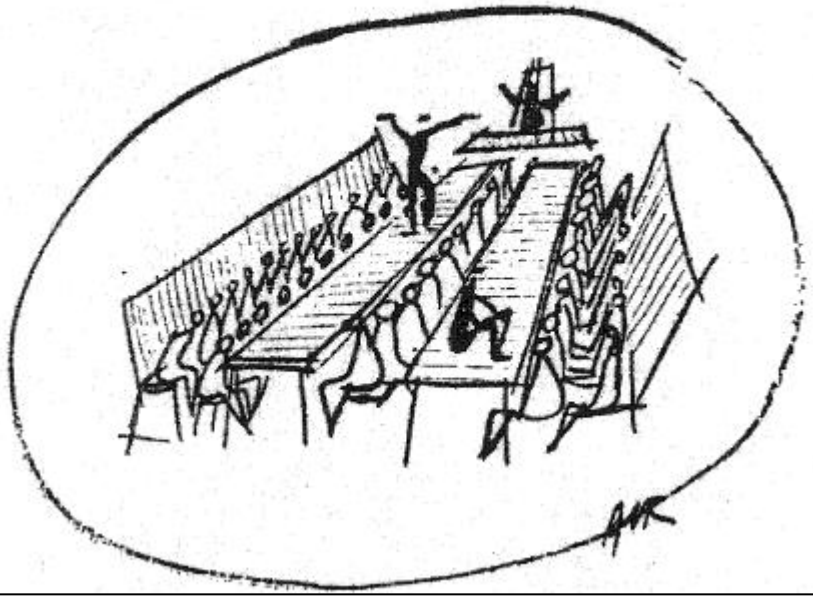
يؤدي الممثلون أيضا "كل حواراتهم تقريبا في نوع من الغناء الطقسي"[2] مصحوبا بالشعور الطقسي للأداء، وبالتالي يمكننا أن نرى في هذا العرض خصائص "المسرح الفقير" على مستوى الممثلين والمتفرجين والفضاء.



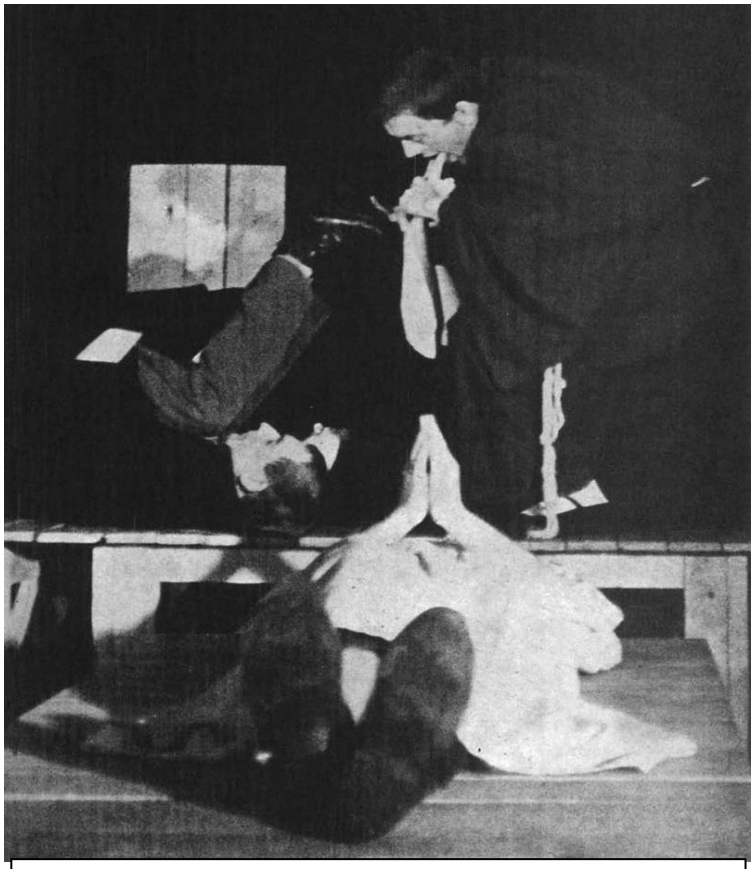
الصورة 12: توضح طريقة تصميم الفضاء؛ تُظهر "فاوست" وهو ينتظر ضيوفه (الجمهور)

1 - Alen Seymour, quoted in Kumeiga Jennifer, the Theatre of Grotowski, Methuen, London , 1985, p68, ترجمة الباحث.

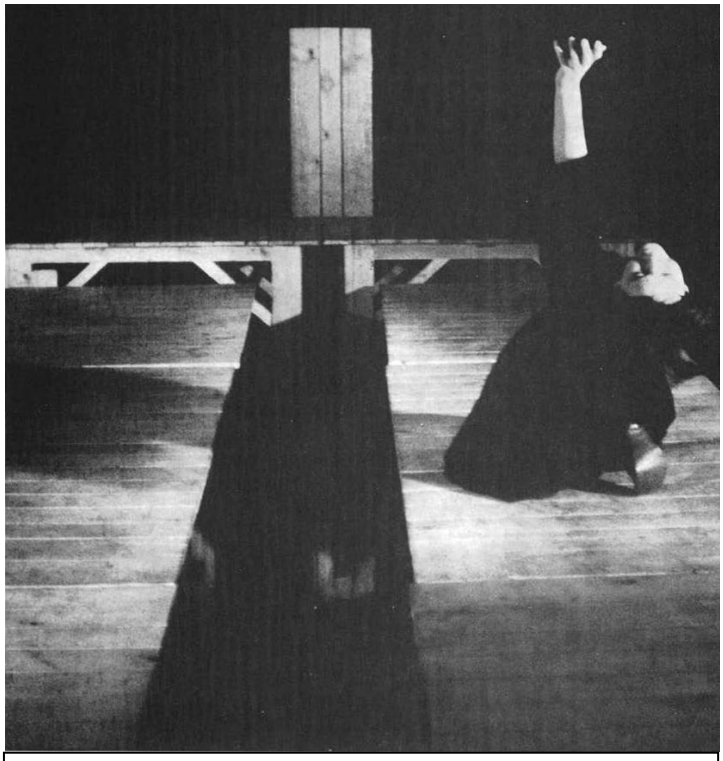
2 - Piere Marie George, Dramatic space, previous source, p 44, ترجمة الباحث.



الصورة 13: رسم تخطيطي يوضح طريقة تصميم الفضاء وتموضع الجمهور والممثلين



الصورة 14: تُظهر طعام البابا وعرشه الذين يتكونان من الشيطانين



الصورة 15: مشهد زوجة الشيطان في واحدة من الخطايا السبع المميتة

كما تؤدي الطاولات عدة وظائف أساسية سواء على المستوى الرمزي أو المادي، وتشكل نوعا من مركز ثقل للمسرحية باعتبارها المساحة الرئيسية للفعل الدرامي؛ فإلى جانب الوظيفة المحورية لطاولات العشاء والمتمثلة في إضفاء الطابع الطقسي للفضاء الدرامي، تم استخدامها في أحد المشاهد لتصبح كرسيا للاعتراف (الصورة 15 أعلاه)، وكذلك يبدو أنها استخدمت أيضا لتنظيم الوقت في المسرحية، حيث يتم تمثيل الأحداث التي تجري خلال وقت المأدبة على الطاولة القصيرة أين يجلس "فاوست"، بينما يتم عرض الأحداث التي وقعت في الماضي على الطاولتين الطويلتين، ومع ذلك فإن هذه الطاولات ليست مساحة للأحداث الدرامية، وإنما تستخدم ديناميكيا للدلالة على أشياء مختلفة حسب كيفية توظيفها.[1]

1 - See: Piere Marie George, Dramatic space, previous source, pp44-45, ترجمة الباحث.

قام "غروتوفسكي" بدمج الممثلين والمتفرجين في الفضاء الدرامي، حتى أن هناك ممثلين بملابس عادية يجلسان على المقاعد مع المتفرجين ويتهامسون بجمل هزلية، أي أنه قد يتم مخاطبة المتفرج مباشرة من قبل أحد الممثلين خلال أطوار العرض بحيث تعتمد الأفعال المتتالية للممثل إلى حد ما على كيفية تفاعل المتفرج نفسه مع الموقف.

ففي بداية العرض مثّل المتفرجون ضيوف "فاوست"، ولكن في مشهد تبرئة نفسه يصبحون شهود على اعترافه كما لو كان أمام القس في الكنيسة[1].

وبالتالي يشارك المتفرجون في العرض على المستوى الجسدي والمادي، لأن معظم الأحداث تحدث على الطاولات أمامهم مباشرة، وعلى بعد بوصات من مكان جلوسهم، حيث يعلّق "مايكل كوستوف" على هذه الحالة في قوله: "لا يبعد الممثلون أكثر من خمسة عشر قدما، يأتون من خلفنا، ومن تحتنا، ومن بيننا"[2].

أي أنه محاط بالحركة الديناميكية والأفعال غير المتوقعة والأصوات الغريبة مثلما يذكر أحد النقاد "لا تعرف ما إذا كان جارك على اليمين أو اليسار سينهض وينظم إلى العرض المسرحي... الشيطان في موضع غريب لا يُصدّق، كأنه خط مائل في مربع غير مرئي... المتفرجون الخائفون يتوقعون منه أن يسقط على رؤوسهم"[3].

إن هذه الأفعال والوضعيات الغريبة تؤدي إلى انتهاك المسافة التي تمنح المتفرج الإحساس بالراحة والأمان، وذلك من خلال انتهاك إحساسه بمسافته الشخصية ومسافته مع باقي المتفرجين كمجموعة وكذلك إحساسه بمسافة الانفصال عن الممثلين.

1 – ينظر: Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p79، ترجمة الباحث.

2 - Michael Kustov, Ludens Mysterium Tremendum et Fascinoscum, Encore, October 1963, p13, ترجمة الباحث.

3 - Ivan Klima, quoted in Raymonde Temkine, Grotowski, Avon Books, New York, 1972, p 129, ترجمة الباحث.

ويزداد الإحساس الداخلي بالتعرض للهجوم من خلال الجدار الخشبي المحيط بفضاء العرض، حيث يعمل هذا الجدار الخشبي مع العناصر المادية الأخرى للعرض على استحضار صورة دير مقدّس قديم، ومن جهة أخرى يعمل على محاصرة المتفرجين وعزلهم عن المصادر الخارجية التي تساعدهم على توجيه أنفسهم.

حيث تشبّه "بيير ماري" هذا الموقف بالتواجد في حديقة الحيوان "قد يتوقع المتفرج رحلة نموذجية إلى الحديقة أملا في رؤية سلوك حيوان غريب، لكن فجأة يجد نفسه داخل القفص مع ممثلين أفعالهم غامضة وغير متوقعة مثل أفعال أي حيوان بري"[1].

بالعودة إلى النص الأصلي لمسرحية "فاوست" نجد أنها تمثل سردا لرغبة رجل في التمييز بين عالم الإنسان الفاني، وعالم الآلهة والملائكة والشياطين، ولعل "غروتوفسكي" اقتبس هذه الفكرة للتمييز بين عالمين مختلفين.

فهو لم يستخدم الجدران المحيطة بالفضاء الدرامي من أجل القضاء على التقسيم المكاني بين الممثل والمتفرج فحسب، ولكن في حقيقة الأمر و التي تعمل على الفصل بين عالم معروف يشمل المتفرجين وعالم مجهول يتمثل في الأشياء والنشاطات اليومية خارج الفضاء المسرحي، وقد تعمل كذلك على التمييز بين عالم مثالي متناغم وآخر فوضوي، وهو ما يفسره انبعاث أصوات غريبة ومبهمة من خلف الجدران، حيث يمكن للمتفرجين سماع هذه الأصوات الغريبة وتحديد موقعها في الفضاء الدرامي، وهم يدركون بأنها تنتمي إلى ذلك العالم الخارجي الغريب الذي يختلف عن العالم المثالي في الداخل.

1 - Piere Marie George, Dramatic space, previous source, p 46, ترجمة الباحث.

كما ترى 'بيير ماري' أن هذا الجدار يفصل بين الفضاء "المدنس" والفضاء "المقدس"، حيث يبدأ فصل الفضاء "المدنس" عن الفضاء "المقدس" بمجرد أن يصل الضيف (المتفرج) ويستقبله "فاوست" قبل أن يطلب منه الجلوس على طاولة العشاء.

إضافة إلى هذا التقسيم يستخدم "غروتوفسكي" عناصر في النص ذاته لتحقيق مبدأ التشاركية المسرحية من خلال الطقوس، حيث غالبا ما يُتلى نص المسرحية بشكل غير طبيعي وبأسلوب طقسي، يتحدث "مايكل كوستوف" عن النص الطقسي في قوله: "كلمات منطوقة، تراتيل، همسات ... أصوات غريبة، ترانيم مسيحية... مرتبطة بالممارسات الوثنية، [صلوات] تبدو وكأنها تهديدات"[1].

تتطلب الطقوس أيضا –حسب بيير ماري– إعادة تمثيل أحداث من الذاكرة الجماعية فتخاطبنا عن جوهر الحالة الإنسانية الجماعية مثلما هو الحال بالنسبة لمسرحية "فاوست" المقتبسة، فمن خلالها حاول "غروتوفسكي" إحياء أسطورة "**سقوط الإنسان**"، فيحذر من تناقض النظام الكوني وفي نفس الوقت يبين سبب شعور الإنسان بالمعاناة.[2]

3. مسرحية الأمير الثابت:

يعود النص الأصلي لمسرحية "الأمير الثابت" للكاتب المسرحي الاسباني "كالديرون دي لاباركا Calderon de La Barca"، وتتكون من ثلاثة فصول، حيث تدور المسرحية حول أميران شقيقان من البرتغال حاولا غزو مدينة "طنجة Tangier" المغربية لكن تم أسرهما من قبل ملك "فاس Fez"، بعدها يتم إرسال أحد الأمراء ويدعى "هنري Henri" إلى "لشبونة" لإقناع ملك البرتغال بتسليم قلعة "سبتة Ceuta"

1 - Michael Kustov, Ludens Mysterium Tremendum et Fascinoscum, Encore, October 1963, p11, ترجمة الباحث.

2 - ينظر: Piere Marie George, Dramatic space, previous source, p47، ترجمة الباحث.

مقابل الأمير الآخر "فيرناد Fernand". بعدما ينجح الأمير"هنري" في إقناع الملك بالتنازل عن قلعة "سبتة" لملك فاس، يعود ليخبر شقيقه بأن الملك وافق على التبادل يجده قد مات من شدة الغيض لأنه غير قادر على تحمّل فكرة إسلام "سبتة" المسيحية، من أجل ذلك يغضب الملك المغربي وفجأة يغيّر معاملته للأمير "هنري"، ويعامله بأشد قسوة من بقية البرتغاليين الذين اتخذهم كعبيد، في نهاية المطاف لا يستطيع الأمير تحمل البؤس والذل فيموت شهيدا من أجل قضيته وعقيدته.[1]

لم يكن "غروتوفسكي" وفيا لنص المسرحية الأصلي، ولكنه اقتبس أفكارها الأساسية فقط، حيث أزال جميع الإشارات التاريخية الدالة على الصراع بين المغاربة والبرتغاليين بالإضافة إلى الصراع التاريخي بين المسيحيين والمسلمين ليتم التعامل مع العلاقات بين الشخصيات على أنها علاقات قوة وسلطة بدلا من علاقة خاصة.

في بداية العرض يتم إحضار السجين الأول وإخضاعه رمزيا، وحينما يتم إحضار السجين الثاني يرفض أي مساومة ويقابل قسوة جلاديه بلطف وهدوء، فيصبح في نظرهم كائنا غريبا ذو قيم مختلفة تماما، حيث يعلّق "فلاوزن" على هذا المشهد فيقول: "وهكذا فإن أعداء الأمير الثابت يَظهَرون وكأنهم يسيطرون عليه، لكن في الحقيقة ليس لهم تأثير عليه.

وبينما يخضع لأفعالهم الشريرة فإنه يحافظ على استقلاليته ونقائه لدرجة النشوة"[2]، أي أن قوته الداخلية جعلت جلاديه يكنّون له العداء وفي نفس الوقت أثارت في نفوسهم الانبهار والفضول والإعجاب مما دفعهم إلى زيادة معاملة القسوة والإذلال

[1] - See: Piere Marie George, Dramatic space, previous source, p49, ترجمة الباحث.

2 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p97, ترجمة الباحث.

لتبلغ ذروتها مع موته المؤلم، وبمجرد موته يشعر جلادوه بالندم على أفعالهم ويقومون بتمجيده وتأليهه (ينظر الصورة 16 و17[1]).

وبالتالي فإن مسرحية "غروتوفسكي" تتضمن مفارقة بين ظاهرة الامتثال الاجتماعي الشديد وظاهرة الصمود من أجل بلوغ قيم عليا.

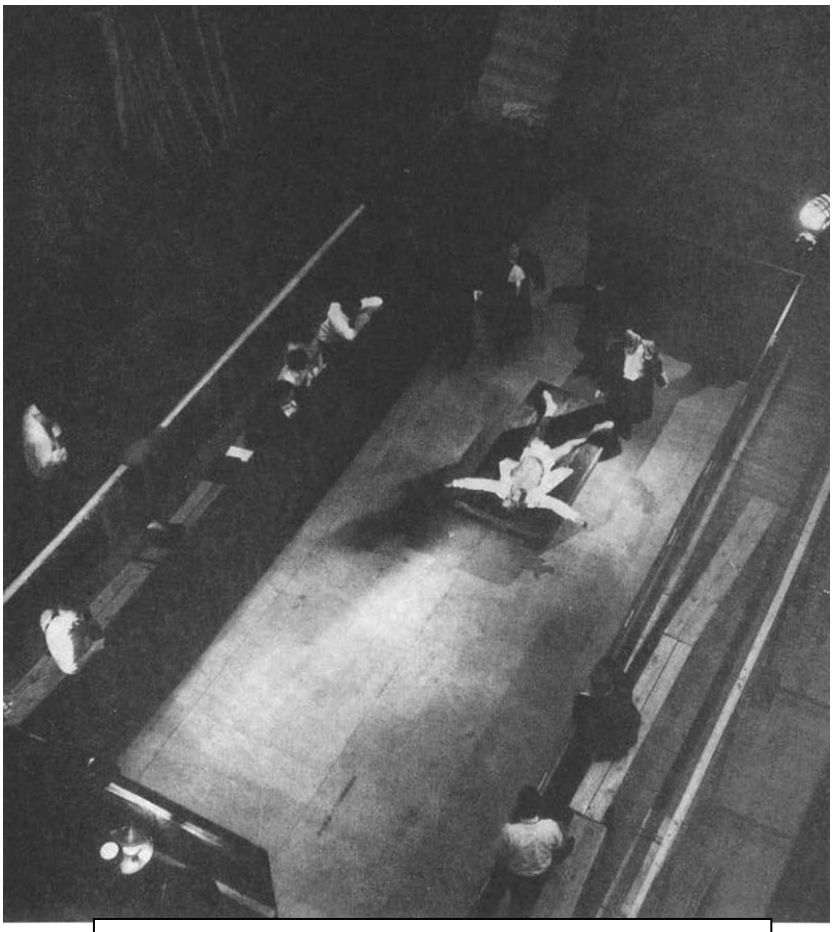
الصورة رقم 16: أحد الممثلين يحتضن 'الأمير' إشفاقا وحسرة عليه

الصورة رقم 17: قبل استشهاد الأمير، الملك يقلده تاجه للحصول على الغفران

اعتمد "غروتوفسكي" في مسرحيته على فضاء مستطيل شبه فارغ، يمتاز بالبساطة لكنه ذو جماليات متعددة. تم إحاطة هذا الفضاء بجدران خشبية عالية من جوانبه الأربعة مع فتحة واحدة على إحدى الجوانب، وفي وسطه وُضِعت طاولة خشبية متعددة الاستخدامات والوظائف حسب الأحداث خلال أطوار العرض، ويجلس الجمهور خلف الجدران على مقاعد مرتفعة بما يكفي بحيث يمكنهم الرؤية من فوق

1 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p102 and 107, ترجمة الباحث.

الجدار وربما وضع ذقونهم عليه بحيث يمكنهم ملاحظة ما يجري داخل العلبة – الفضاء الدرامي– في وضعية تشبه التلصص أو اختلاس النظر (الصورة رقم18[1]).



الصورة 18: نظرة شاملة لتصميم الفضاء، حيث يظهر المتفرجون وهم يختلسون النظر وكأنهم يشاهدون فعل محظور

على عكس تجاربه السابقة، قام "غروتوفسكي" بوضع جدار فاصل بين الحدث والجمهور إلا أنه يعتقد بأن هذا الفصل بالتحديد هو الذي من شأنه أن يجعل الجمهور يتواصل مع الممثلين.

وهذا ما تم الإشارة إليه في أحد تصريحاته حول العرض: "إذا كنت ترغب في منح المتفرجين الفرصة لمشاركة عاطفية مباشرة، لابد من إمكانية التماهي مع شخص

[1] - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p100, ترجمة الباحث.

يتحمل مسؤولية المأساة التي تحدث، لهذا يجب فصل الجمهور عن الممثلين ... إن المتفرج المعزول عن الفضاء، والذي يظل حصرا في موضع المراقب هو في الحقيقة في وضع يسمح له بالمشاركة العاطفية، وقد يكتشف في ذاته الوظيفة البدائية للمتفرج"[1].

كانت الأزياء دالة على الشخصيات وأبعادها، حيث ارتدى الجلادون ملابس متشابهة تتمثل في أردية قضاة سوداء، وأحذية طويلة للركبة، وسراويل قصيرة تشبه تلك التي يستعملها الفارس، وذلك للدلالة على أنهم سعداء باستخدام قوتهم، وأنهم واثقون من حكمهم، لاسيما عندما يتعلق الأمر بأشخاص من نوع مختلف (الصورة رقم 19)، في المقابل كان الأمير يرتدي قميص أبيض كرمز للنقاء، ورداء أحمرا يستخدم فيما بعد كفنا بعد موته، وقطعة قماش ملفوفة حول الوركين (الصورة رقم 20)[2].

الصورة رقم 19: تظهر السجانين بأردية قضاة سوداء، وأحذية طويلة للركبة، وسراويل قصيرة مُثبتة أسفل الركبة

الصورة رقم 20: تظهر الأمير بشملة بيضاء ويفترش رداء أحمر

1 - Grotowski, quoted in Kumeiga Jennifer, the Theatre of Grotowski, Methuen, London , 1985, p 79, ترجمة الباحث.

2 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p98, ترجمة الباحث.

إضافة إلى تناقض نقاء الأمير مع قسوة ودونية مضطهديه، هناك تناقض آخر بين ثباته مع التحول في أفعالهم؛ حيث يمكن ملاحظة التناقض بين الثبات والتحول في كل أطوار العرض، ففي لحظة ما تتميز ردود أفعالهم تجاه ثبات الأمير بالفضول والانبهار بعد ذلك بالغضب والإساءة ثم بالتوقير والإعجاب، يعذبونه ويذلونه، يعترفون له، ثم يتوسلون إلى الملك لكي يرحمه.

لقد خضعت أزياء الشخصيات ورموز هويتهم الجماعية لتحولات أيضا، حيث يصف "**ريموند تيمكين**" كيف تحولت ملابسهم السوداء خلال مشهد الإخضاع من "**الزي العسكري إلى أزياء الطيور**"[1]، وفي المشهد الذي يرقص فيه الجلادون على أنغام صرخات الأمير الأليمة تصبح ملابسهم أزياء لحفلة تنكرية بما في ذلك؛ صورة القديس، والراهبة.

أما القماش الأحمر فكان له دور معقد خلال أحداث العرض المختلفة: فعندما يدخل الأمير لأول مرة إلى الفضاء المسرحي تستخدم كلحاف أو عباءة، وسرعان ما يتم أخذها منه لتستمر في لعب العديد من الأدوار.

ففي أحد المشاهد نظّم الملك مصارعة ثيران على أنها ترفيه للأمير، ويُقتل الثيران الثلاثة بدورهم على يد الملك، حيث يتفاعل كل واحد منهم بشكل مختلف **مع فعل إخضاعه** على يد الملك، هنا يتم استخدام القماش كرمز لسلطة الملك المطلقة، في مشاهد لاحقة يتم استخدامه كمقود لحيوان وبعدها كسوط في يد ابنة الملك تستعمله لجلد الأمير، وهناك مرة أخرى يمثل فيها رمز القوة والتسلط.

مع اقتراب نهاية العرض المسرحي يستخدم على أنه كفن للأمير بعد وفاته، وأثناء موكب التأبين الذي يصير فيه الأمير شخصية المسيح يحمله الملك على كتفيه

1 - Raymonde Temkine, Grotowski, previous source, p 135, ترجمة الباحث.

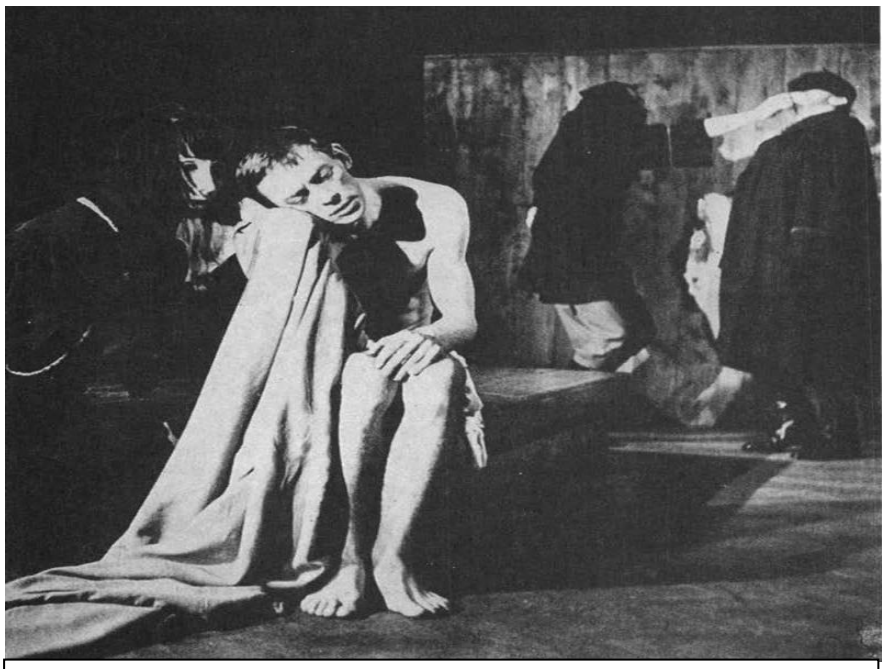
وكأنه عبء ثقيل، ليصبح مرة أخرى مجموعة الخطايا التي تبوح بها ابنة الملك في اللحظة التي تؤدي فيها الاعتراف للأمير (الصورتان رقم 21 و22[1]).

ولعل ما كتبه "فلازن" في خطابه النقدي حول العرض المسرحي يحمل في طياته دلالة واضحة حول الوظيفة الرمزية لرداء الأمير، حيث يقول:"... الأمير عاري، ليس لديه ما يدافع به عن نفسه سوى هويته الإنسانية"[2]، أي أنّ إزاره هو العنصر الوحيد في العرض الذي لا يتحول إلى شيء آخر، فهو رمز عريه الذي يعدّ بمثابة تذكير لاذع بضعف الإنسان وقوته.

الصورة رقم 21: مشهد تعذيب الأمير؛ استخدام الرداء الأحمر كسوط

1 - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, pp 104-105, ترجمة الباحث.

2- المرجع نفسه، ص 98، ترجمة الباحث.



الصورة 22: مشهد اعتراف ابنة الملك؛ السجانون يعترفون بخطاياهم لضحيتهم (الأمير)

ربما تكون الطاولة الخشبية الموجودة في وسط هذا الفضاء الصغير والغريب الذي ابتكره "غروتوفسكي" هي الجزء الأكثر أهمية في العرض لأنها تعكس فلسفته وأسلوبه في بناء العرض، كما تعتبر المحور الأساسي الذي تدور حوله الأحداث وتنكشف داخله، كأن هذه الأحداث تدور في دوامة محكمة البناء لكنها سلسة، وعلى الرغم من ذلك فهي لا تملك قيمة مستقلة، ولا توحي إلى أي وقت أو مكان أو حتى وظيفة معينة تحدد معناها داخل العرض.[1]

تتغير وظيفة الطاولة هي الأخرى خلال أطوار العرض المسرحي، فتستعمل كسرير سجن، أو طاولة جراحة، ومذبح قرابين، ومنصة جلاد، كلما تغير استخدامها يتغير الفضاء الدرامي بأكمله، ويتغير في أعقابه كيفية اتصال الجمهور بأحداث وشخصيات القصّة، كما يقوم أسلوب بناء العرض بدوره بتضخيم هذه الموجة من

1 – ينظر: Piere Marie George, Dramatic space, previous source p 54 ، ترجمة الباحث.

التقلبات المنبعثة من الطاولة الخشبية وتعكسها مرة أخرى إلى مركزها مع تكثيف المعاني المتتالية للطاولة.[1]

يجلس المتفرجون بالقرب من الممثلين ليتمكنوا من تمييز حتى أدق التفاصيل "الإيماءات وتعبيرات الوجه المتغيرة... يمكنهم رؤية الشدّ العضلي والعصبي، وحتى سماع كل همسة أو حتى تنفس بطيء، يرون لعاب الأمير ويسمعون لعقه للأرضية، يرونه مُجلدا والكدمات الحمراء على ظهره ظاهرة بوضوح، يرون ويسمعون كل هذا بشكل مباشر وبألم ووجع"[2]، ويعقب بهذا الناقد الأمريكي "ستيفان بريشت Stefan Brecht" بعد مشاهدته للعرض بأن "غروتوفسكي يدرّب جمهوره على الحدث مثل التليسكوب"[3].

إن أسلوب تصميم الفضاء من خلال فصل المتفرجين عن الحدث بجدار وظيفي هادف إضافة إلى جلوسهم في موقع مرتفع قليلا، يجعلهم ينظرون إلى الأحداث بازدراء كما لو كانوا يشاهدون تجربة علمية أو يراقبون مجموعة من الفئران داخل علبة، فهم يستطيعون رؤية كل شيء يحدث في "العلبة" باستثناء قصار القامة الذين يجدون بعض الصعوبة في المشاهدة، إلا أن هذه النظرة الفريدة هي نفسها عرضة للتحول من خلال أفعال المتفرجين.

وهذا ما يمكن ملاحظته أثناء مشهد الإخصاء الرمزي للسجين الأول، حيث **يبدو المتفرجون كما لو كانوا خارج غرفة العمليات الجراحية ويشاهدون ما يجري من خلال زجاج نافذتها الصغيرة، وربما بنفس التعاطف الذي لا يمكن السيطرة عليه.** وأثناء حلقات التعذيب والإذلال التي يتعرض لها الأمير، يصبح المتفرجون "باحثين

1 – ينظر: Piere Marie George, Dramatic space, previous source p 54 ، ترجمة الباحث.

2 – المرجع نفسه، نفس الصفحة، ترجمة الباحث.

3 - Brecht Stefan, On Grotowski ; A series of Critiques, The Drama Review (Vol. 14, no. 2, winter 1970), ترجمة الباحث.

عن التسلية، أو سُيّاحا بحاجة إلى أحاسيس مثيرة، أو يتنصتون على طقوس سرية يشاهدونها من زاوية آمنة ولا يسمح لأي متطفل للوصول إليها"[1].

وقد تضفي عملية اختلاس النظر على الحدث إحساسا عميقا بالانتهاك الأخلاقي، فمثلا أثناء مشهد مصارعة الثيران التي نظمها الملك، يعتبر المتفرجون غوغاء يستمدون المتعة الشخصية من مشهد دموي مثل الرومان الذين يتسلون بمشاهدة المصارعين وهم يتقاتلون في **الكولوسيوم****.

إن طريقة جلوس الجمهور في مسرحية "الأمير الثابت" تؤثر على كيفية تلقيهم للعرض، فهم مرتبطون بوضعيتهم كغرباء بالمعنى الحرفي والمجازي لأنهم جميعا خارج مسرح الأحداث وينظرون إلى الداخل، يختبئون من الممثلين وربما أحيانا من بعضهم البعض، يجلسون غير مرتاحين على مقاعد خشبية، مائلين إلى الأمام ورافعين أعناقهم، ويضعون ذقونهم على حافة الجدار ويشاهدون بصمت مثل المتلصصين، تمنح هذه الشراكة الزمنية للمتفرجين المتلصصين فترة الراحة الوحيدة من الهجمة العاطفية والجسدية القادمة من داخل العلبة (الصورة رقم 18).

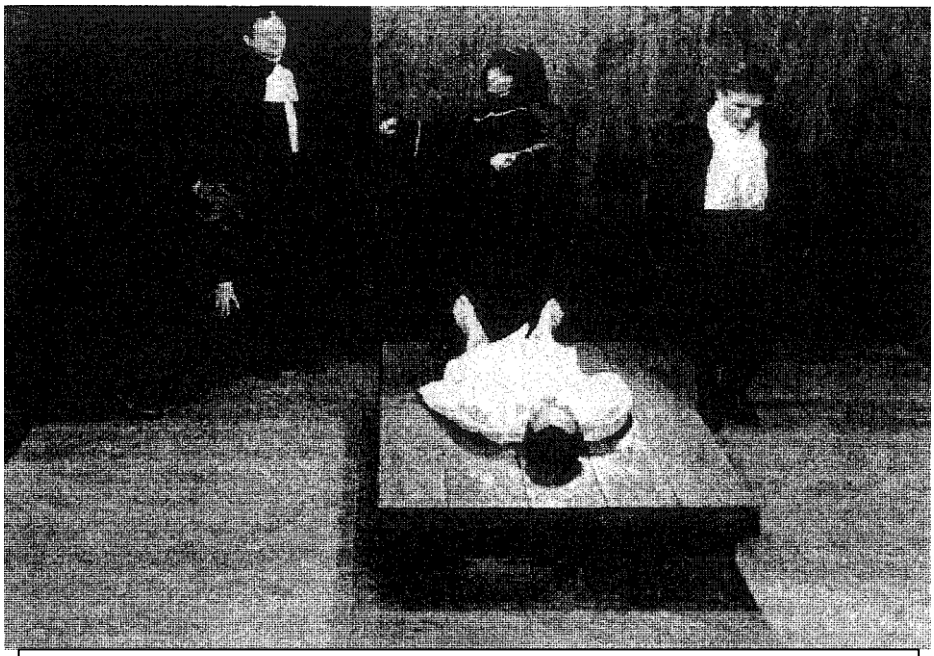
من خصائص مسرح "غروتوفسكي" أن يكون هناك فصل للعالم "المدنس" من أجل أن يكون مسرح طقسي، وهذا ما نلاحظه في مسرحية "الأمير الثابت"، حيث يساهم أسلوب تصميم فضاء العرض في إنشاء الانفصال عن المدنس الضروري للطقوس من خلال الفصل المادي بين منطقة الجلوس ومنصة اللعب داخل العلبة، إذ

1 - Jerzy Grotowski, quoted in Zbigniew Osinski, Grotowski and His Laboratory, Trans. And Abr. Lillian Vallee and Robert Findlay, PAJ Publications, New York, 1986, p85, ترجمة الباحث.

** الكولوسيوم Colosseo: كلمة ايطالية من أصل لاتيني (amphitheatrum Flavium). تم استخدام 'الكولوسيوم' في معارك الحيوانات البرية ومعارك المصارعة وغيرها من المشاهد العامة، مثل عمليات الإعدام، وإعادة تمثيل المعارك والمسرحيات الشهيرة القائمة على الأساطير الرومانية، ظل قد الاستخدام لما يقرب 500 عاما، ينظر: (https: fr.m.wikipedea.org/wiki/Colis%C3%A9e)

يجب أن يصعد المتفرج عددا من السلالم من أجل الوصول إلى المنطقة المخصصة للجمهور؛ وهي منصة مرتفعة قليلا توجد عليها مقاعد منتظمة في صف واحد فقط.

لهذا يبدو تأثير الثقافات "الشمانية Shamanic" واضحا في أسلوب بناء الفضاء الدرامي، حيث يُعتقد أنه لكي يسافر "الشامان Shaman" إلى العوالم الأخرى من الكون، يجب عليه أولا السفر إلى مركز الأرض وغالبا ما يكون عبر جبل مقدس، لذلك فإن الطاولة في مسرحية "الأمير الثابت" هي المركز الرمزي للأرض الذي يجب أن يعبر منه الأمير (من خلال استشهاده)، وهذا ما يمكن ملاحظته من خلال العرض، فغالبا ما يكون الأمير على ركبتيه أو يتدحرج على الأرض أثناء نوبات الإذلال والتعذيب، ولكن أثناء لحظات التمجيد والترقي يكون على الطاولة، أي أنه يتم استشهاده في مركز الأرض المقدسة (الصورة رقم23).



الصورة رقم 23: صورة الأمير أثناء استشهاده، ممدد على المنصة في مركز الفضاء الدرامي؛ مشهد رمزي لترقيه

شكّلت عروض مسرح المختبر بحثا في الكيفية التي يمكن أن تعمل بها العناصر الثلاثة: الممثل، الجمهور والفضاء مع بعضها البعض لإنتاج المعنى، ففي الأمثلة الثلاث اللاتي تمت مناقشتها هنا وتم استكشاف العلاقات المكانية في كل منها والمغزى منها من خلال اقترانها بالفعل الدرامي.

وفي هذه النقطة بالذات يرى "جان كوكتو" أن اقتباس "غروتوفسكي" في مسرحية "الأمير الثابت" لن يكون له أي معنى على الإطلاق كنص مكتوب بحت، كما أنه لا يمكن تصور أي أسلوب آخر للإخراج كالذي صُمم من أجله[1]، وهذا ينطبق على باقي المسرحيات الأخرى التي تمت مناقشتها هنا بدرجات متفاوتة، يعكس كل عرض أسلوبا معينا لمشاركة الجمهور ويؤسس بمجموعة من العلاقات المكانية التي تشكّل هذا الأسلوب الخاص، مما يسمح بخلق المعنى من خلال اتحاد جميع العناصر.

1 – ينظر: Jean Jacquot, les voies de la Création Théâtrale, Edition du Centre National de La Recherche Scientifique, Paris, 1970, p32، ترجمة الباحث.

المبحث الثاني: تمظهرات مسرح 'غروتوفسكي' في التجارب العالمية:

مسرحية "التطهير" للمخرج "براندون مولدر Brandon Moulder"*

يعود سبب اختيارنا لهذا العمل المسرحي تحديدا لكون مخرجها ممارسا مسرحيا وباحثا أكاديميا في نفس الوقت، فلا شك أنه استثمر معارفه وسنوات بحثه حول منهج "غروتوفسكي" في تجاربه المسرحية الخاصة.

ولعل البداية كانت من خلفية الأفكار التي ترتكز عليها مسرحية "التطهير"، ذلك أن "غروتوفسكي" دائما ما يستخدم علل المجتمع ومشاكله الاجتماعية كخلفية لصياغة أفكاره حول الطبيعة البشرية، ونفس الشيء بالنسبة لـ "براندون"، حيث كانت الإبادة الجماعية العلّة الاجتماعية التي جعلته يشعر بالقلق حول الإنسانية وبالتالي لابد من التعبير عن هذه الوحشية والعنف الذي يحيط بنا كل يوم من خلال مسرحيته "التطهير"، ويؤكد ذلك في قوله: "لقد قرأت العديد من شهادات الشهود حول الإبادة الجماعية للمحرقة اليهودية (1993)، رواندا (1994)، والبوسنة (1995) والتي توضح بالتفصيل روايات الناجين من تلك الإبادات الجماعية المختلفة وعرّفتني على الجانب الوحشي والعنيف للإنسانية، كان هذا الجانب بحاجة لأن يعرض للناس من خلال مسرحية 'التطهير 2011'، حيث أردت استخدام هذه الإبادة الجماعية كرموز لتمثيل وحشية الإنسانية"[1].

* باحث أكاديمي ومخرج مسرحي من جنوب أفريقيا، تحصل على شهادة الماستر في الفنون الدرامية من جامعة (kwazulu-Natal, Durban)، سنة 2013.

1 - Brandon Michael Moulder, Cleansing the Actor, a thesis submitted for obtaining the Degree of Arts in Drama and Performance Studies, University of KwaZulu-Natal, Durban, South Africa, 2013, p57, ترجمة الباحث.

1- مرحلة الرحلة الغروتوفسكية:

على غرار "غروتوفسكي" الذي يهدف في تدريب الممثل في الفضاءات المعزولة وجعلهم متصلون بالطبيعة كوسيلة لاكتشاف ذواتهم العميقة[1]، رأى المخرج "براندون مولدر" أن يصطحب ممثليه في رحلة للتّكيف مع أسلوب "غروتوفسكي" في تدريب الممثلين بغرض تجريدهم من الحواجز والمخاوف التي تسببها الحدود الاجتماعية والثقافية، إذ يقول في هذا الشأن "كان الهدف من هذه الرحلة هو أن يكتسب الممثلون خبرة مفيدة من الأسلوب الذي يمكنهم استخدامه في تطوير أنفسهم كفنانين.

لذلك كنت أعتزم استخدام ممثلين شباب ليسوا بالضرورة متميزين في التمثيل الجسدي ولكنني شعرت بأنهم سيستفيدون أكثر من الأسلوب وسيكونون على استعداد للتعلم مني والالتزام بالأداء- يتحدث "غروتوفسكي" هنا عن الالتزام الكامل للممثل والتضحية بالنفس بالكامل- قد جمعت الممثلين الذين شعرت أنهم سيمنحون أنفسهم كلية للعرض"[2].

من خلال هذه التجربة، كان "براندون" يرغب في مساعدة الممثلين ليخوضوا في اللاوعي والتواصل مع الذات الداخلية، أي الخوض في "ذواتهم العميقة" باعتبارها المكان الذي يحمل ذكرياتنا الأكثر إيلاما والذي ينشأ منه انعدام الأمان لدينا، إن حالات انعدام الأمان هذه هي حواجزنا الشخصية التي يعتبرها "غروتوفسكي" بأنها تشكل عقبات عقلية يجب إزالتها.

وعادة ما يستغرق "غروتوفسكي" شهورا للعمل مع الممثلين على الصوت وتجريد الجسد من "الحواجز" والوصول إلى "ذواتهم العميقة"، إلا أن "براندون" قام بتكييف مدة

1 -ينظر: Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p35، ترجمة الباحث.

2 - Brandon Michael Moulder, Cleansing the Actor, previous source, p57, ترجمة الباحث.

رحلته إلى بضعة أسابيع فقط، حيث يقول: "اعتمدت في أسلوبي على نظرية "غروتوفسكي" في تدريب الممثل وعدلتها لتناسب أسلوبي بستة أسابيع؛ خصصت الثلاثة أسابيع الأولى لمساعدة الممثلين على تخطي حواجزهم الذاتية نحو حالة ذهنية ليتمكنوا من الخوض في عقلهم الباطن واستخدام عواطفهم المكبوتة وجسدهم الجامح لإنشاء الصور البشعة المطلوبة على الخشبة، أما الأسابيع الثلاثة التالية فخُصصت لإنشاء الحركة والصور باستخدام ما تم تعلمه في الأسابيع الأولى وربطه بنظرية "غروتوفسكي" لتطوير الأداء من خلال الارتجال"[1].

2- مورفولوجيا عرض 'التطهير 2011':

يتكون عرض "التطهير" من سلسلة الصور الجسدية والحركات التي تكشف للجمهور الجانب العنيف والوحشي للإنسانية من خلال إعادة تمثيل عمليات إبادة جماعية مختلفة ومختارة بعناية، وربما كان اختيار المخرج لتلك الإبادات الجماعية الثلاث بسبب امتدادها التاريخي، مما يدل على أن دائرة العنف هذه قضية معزولة وإنما قضية مستمرة ويتم الشعور بها في جميع أنحاء العالم، ولذلك يأمل المخرج من خلال هذا العرض في استفزاز الجمهور وإثارة تفكيره حول عنف ووحشية الإنسان حتى يتمكن من البدء بمعالجة أو تطهير العنف والوحشية اللذان يحيطان بالبشرية.

يأخذ العرض الجمهور في رحلة شبه طقسية لا تحمل أي أهمية دينية، حيث يبدأ بالتوجه إلى رقعة عشبية في الهواء الطلق، مما يسمح بتفكيك العلاقة: جمهور/ ممثل، ويدفعه خارج منطقة الراحة "confort zone" التي تعود عليها في مسرح مظلم (العلبة الايطالية) أين يمكنهم الاختباء ومشاهدة الأداء بشكل سلبي.

1 - Brandon Michael Moulder, Cleansing the Actor, previous source, pp57-58, ترجمة الباحث.

هناك نار مشتعلة في منتصف فضاء العرض، وتملأ أنوف الجمهور رائحة الخشب المحترق، بحيث عندما تقترن هذه الرائحة بأصوات الصراصير وحفيف أوراق الشجر تساعد في دفع الجمهور خارج مناطق راحتهم (صورة رقم 24[1])، وعازف الطبل بالقرب من النار، يعزف على طبله وعيناه مغمضتين ولا تلتفتان للجمهور (الصورة رقم 25[2]).

ولعل المخرج بهذا الفعل كان ينوي تحفيز حواس الجمهور: حاسة الشم من خلال رائحة الحطب المحترق، وحاسة السمع من خلال أصوات الطبل المقرونة بأصوات الطبيعة، وحاسة البصر من خلال استخدام الحد الأدنى من الإضاءة إضافة إلى التكوين البصري للعازف أثناء العزف والنار تضيء وجهه.

عملت كل هذه المحفزات معا لتشكيل حالة من الطقوس الكلاسيكية، بحيث يجب أن يشعر الجمهور كما لو أنهم أُخذوا في رحلة إلى الذات العميقة من اللاوعي وتجعلهم يشعرون بعدم الارتياح.

الصورة رقم 24: تبين الفضاء المسرحي المفتوح والنار في المنتصف، العشب مع إنارة خافتة

1 - Brandon Michael Moulder, Cleansing the Actor, previous source, p71, ترجمة الباحث.

2 – المرجع نفسه، ص 73، ترجمة الباحث.

صورة رقم 25: تظهر وضعية عازف الطبل

تبدأ هذه الرحلة بفصل "محرقة اليهود"، حيث يسير الممثلون وهم يرددون النشيد النازي بشكل بطيء ليتوافق مع حركة السير البطيئة لجسدهم المتثاقل، يتجمّع المؤدون معا ويتقدمون للأمام على رقعة العشب، ويظلّون على اتصال مع بعضهم البعض طوال الوقت.

وربما كان هدف المخرج من خلال هذا الاتصال هو خلق إحساس خانق بعربات الماشية التي وصل فيها الشعب اليهودي إلى معسكرات الموت وإبراز هذا الشعور من خلال جعل المؤدين يتنفسون بشدة وينفثون الهواء.

بمجرد وصولهم إلى فضاء اللعب، ينهار المؤدون على الأرض ثم ينهضون ببطء، ويقومون بأداء مشهد كوريغرافي يتم فيه "مهاجمة" بعضهم البعض، ويصبحون أكثر شدة مع تسارع دقات الطبل.

بعد ذلك، كان على الممثلين السير إلى الأمام نحو النار وخلع ملابسهم استعدادا لتقديم شهادة الناجين من المحرقة والتي تروي حالة وصولهم إلى معسكرات

الاعتقال، بحيث يصبح للفعل المتمثل في خلع ملابسهم صدى مع شهادات الناجين التي تتحدث عن كيفية اضطرارهم لتمزيق ملابسهم وتفتيشهم من قبل الجنود النازيين، في الجزء الأخير من هذا الفصل، كان كل المؤدين يرسمون بالطلاء خطوطا زرقاء على أجسادهم كرمز للألبسة المخططة التي كان على المعتقلين اليهود ارتداؤها في المعسكرات.[1]

جاء فصل الإبادة الجماعية في رواندا مباشرة بعد فصل محرقة اليهود، حيث أدى الممثلون في هذا الفصل دور قبيلة 'الهوتو' الذين قتلوا قبيلة 'التوتسي'، وذلك لإثبات مدى جنون ووحشية هجماتهم على 'التوتسي'، حيث جعل المؤدين يجلسون على كتلة خراسانية ويشحذون سيوفهم بحجر زيتي (صورة رقم 26[2]).

ثم يبدأ كل ممثل في التحدث بعبارة تتضمن همجية 'الهوتو'، ثم يقف ويضع مزيجا من الطلاء الأخضر والأصفر والأحمر على وجهه (الصورة رقم 27[3]) في إشارة إلى العلم الرواندي القديم الذي كان يرمز إلى السلام ولكن بعد كل أهوال الإبادة الجماعية أصبحت الألوان ملطخة وكان لابد من تغييرها، كما يرمز وضع هذه الألوان على وجوههم إلى الأهوال التي واجهوها في رواندا القديمة.[4]

بعد التطبيق الرمزي للطلاء، يؤدي الممثلون الأغنية التي اعتاد 'الهوتو' استخدامها عند اصطياد 'التوتسي'، ثم يغمسون سيوفهم في الأرض.

سيتوقف كل ممثل عن أداء الأغنية عندما يبدأ الممثل التالي في الغناء ثم تعاد الكرّة مرة أخرى، وذلك من أجل زيادة حجم الأغنية وزيادة شدتها مع إدراج كل عازف

1 – ينظر: Brandon Michael Moulder, Cleansing the Actor, previous source, pp49-50، ترجمة الباحث.

2 – المرجع نفسه، ص 65، ترجمة الباحث.

3– المرجع نفسه، نفس الصفحة، ترجمة الباحث.

4 – المرجع نفسه، ص 50–51، ترجمة الباحث.

جديد حتى تصل إلى ذروتها فيقوم المؤدون بغمس سيوفهم في الأرض كتمثيل لعملية القتل أو الطعن.[1]

صورة رقم 26: إحدى الممثلات جالسة على كتلة خرسانية

صورة رقم 27: الممثلة تقوم بطلاء وجهها باللون الأخضر والأصفر والأحمر

بعد الفصل الرواندي يبدأ فصل الإبادة الجماعية في البوسنة، حيث يتقدم جميع الممثلون نحو إحدى الممثلات، ثم يبدؤون في التحرك حولها وفرك أجسادهم على ساقيها، ثم يضعون الطلاء الأحمر على الساقين (الصورة رقم 30[2])، حيث يتزامن ذلك مع فعل تقديم الممثلة لشهادة إحدى الناجين من الإبادة الجماعية في البوسنة، وتوضح بالتفصيل مشهد اغتصاب الفتيات المسلمات على أيدي الصرب.

1- ينظر: Brandon Michael Moulder, Cleansing the Actor, previous source, p51، ترجمة الباحث.

2 - المرجع نفسه، ص 55، ترجمة الباحث.

صورة رقم30: توضح مشهد الاغتصاب

ولا شك أن فعل فرك جسد الممثلين على جسد إحدى الممثلات ونثر الطلاء الأحمر على ساقيها أثناء تقديم الشهادة هي بمثابة طريقة لإثارة الفعل الجنسي الدموي للاغتصاب، عندما تنتهي من تقديم الشهادة، تسقط المؤدية على الأرض وينتقل باقي الممثلين إلى الممثلة التالية وتتكرر نفس الإجراءات على جميع الممثلات الواحدة تلو الأخرى.[1]

في الفصل الأخير يقوم الممثلون بجمع سيوفهم المغروسة في الأرض ويجلسون حول النار، ثم يضعون السيوف على النار لتسخينها، بعدها يضع العازف الطبل على الأرض ويلتقط قسطل من الماء ثم يأخذه إلى كل ممثل، حيث يقوموا بصب الماء على السيوف كوسيلة رمزية لتطهيرها من المشاركة في الإبادة الجماعية في رواندا، كان

1 – ينظر: Brandon Michael Moulder, Cleansing the Actor, previous source, p51، ترجمة الباحث.

على كل الممثلين أيضا سكب الماء على أجسادهم، وغسل الطلاء كإشارة رمزية لتطهير أجسادهم من أهوال الإبادة الجماعية (الصورة رقم 31[1]).

لقد جاء هذا الفصل الأخير لإنهاء الرحلة الشبه طقسية ولم يكن مرتبطا بأي إبادة جماعية، حيث تم التركيز على فكرة التطهير أو التخفيف من الأهوال التي ظهرت في الفصول الثلاثة السابقة.

صورة رقم 31: تظهر الممثل وهو يسكب الماء كوسيلة للتطهير

"بعدما ينتهي الممثلون من تطهير أجسادهم وأسلحتهم يضعون "مفيفو Mphephu"* في النار، يجلسون ... وهم يهتفون: بالنار نطهر أسلحتنا، بالماء نداوي

1- ينظر: Brandon Michael Moulder, Cleansing the Actor, previous source, p76، ترجمة الباحث.

* نوع من الزعتر البري يتم حرقه خلال طقوس 'الزولو Zulu' و'الخوسا Xhosa' للتحدث مع الأسلاف ويستخدم في طقوس التطهير لدرء الطاقة السلبية.

جراحنا، في الأرض ندفن موتانا ونتنفس الدخان لننسى"[1]، نفهم من ذلك أن تنفس الممثلين لدخان "المفيو" كان بمثابة وسيلة لتخليص أنفسهم من الطاقة السلبية، كما أن ترديدهم لتلك الترنيمة هي بمثابة مناجاة يؤديها الممثلون للشفاء من الأهوال التي خلفتها عمليات الإبادة الجماعية، وفي نفس الوقت تمثل رسالة للجمهور على أمل أن تجعله يفكر في العنف والوحشية التي ابتليت بها الإنسانية.

3- الجسد مساحة للنضال:

يقول "براندون" حول وظيفة الجسد: "أصبح الجسد ولا يزال ساحة المعركة داخل الإبادات الجماعية، فخلال الإبادة الجماعية في البوسنة مثلا، تم اغتصاب المراهقات المسلمات من قبل الصرب كعمل من أعمال التدنيس وتشويه سمعة المرأة المسلمة وتحطيمها، حيث أدى هذا الفعل إلى مساعدة الصرب في تحقيق خطتهم الشنيعة وجعل البوسنيين "**غير أنقياء**" من خلال إنجاب أطفال من الصرب، كما تم أيضا في المحرقة اليهودية تجويع الإنسان اليهودي وإيذائه جسديا وعاطفيا"[2].

وبالتالي أصبحت أجساد الممثلين مركزا للنضال لأجل إنتاج المعنى من خلال مجموعة الحركات، الصور الغريبة، الشهادات والرموز لخلق نص سمعي بصري متعدد القراءات، والغاية من ذلك كله أن يحقق العرض المسرحي 'التطهير' شعورا بالاضطراب الداخلي لدى المتلقي، ووعي اجتماعي وسياسي شديدين حول الفظائع والأهوال المستمرة في المجتمعات الإنسانية.

ومن أمثلة ذلك ما نشاهده في الصورة أدناه (صورة رقم 32[3])، وهي صورة مأخوذة من الفصل البوسني من العرض، حيث "تؤدي إحدى الممثلات شهادة فتاة

1 - Brandon Moulder, Cleansing the Actor, previous source, p52, ترجمة الباحث.

2 – المرجع نفسه، ص 52، ترجمة الباحث.

3 – المرجع نفسه، ص 53، ترجمة الباحث.

مسلمة، تتحدث فيها عن كيفية اغتصابها في سن الثانية عشر من قبل الصرب"[1]، استخدم المخرج هذه الشهادة المنطوقة مع صورة عن الدم المفروك على ساقي الممثلة أثناء القيام بشهادتها، ذلك لأن الدم هنا يوحي إلى أشياء كثيرة منها؛ الاستيلاء العنيف على عذرية الفتاة المسلمة، ووحشية الاغتصاب كفعل جنسي قسري، واستخدام الاغتصاب في الحرب ضد النساء.

وبالتالي فإن استعمال الدم مقترنا بالشهادة يشكل نصا متعدد الطبقات من الكلمات والصور وجسد الممثل الحي على خشبة المسرح، وكل هذه العناصر تعمل معا لتكوين صورة مسرحية بشعة عن العنف الجنسي ضد الفتاة.

ونفس الشيء بالنسبة لاستخدام الطلاء في الفصول الأخرى من العرض، فقد ذكرنا كيف أصبح الطلاء رمزا للباس المخطط (لباس السجناء) في محرقة اليهود وألوان العلم الرواندي القديم.

إلا أنه "لا يجب على الممثلين أن يشعروا وكأنهم يضعون الطلاء على أجسادهم فقط، ولكنهم يمثلون رمزيا انتهاكا لأجسادهم برموز هذه الإبادة الجماعية"[2]، فالصور أدناه (صور 33، 34، 35[3]) تُظهر الممثلين وهم يضعون الطلاء على أجسادهم مع إظهار تحولهم أثناء قيامهم بوضع طبقة من الطلاء على أجسادهم.

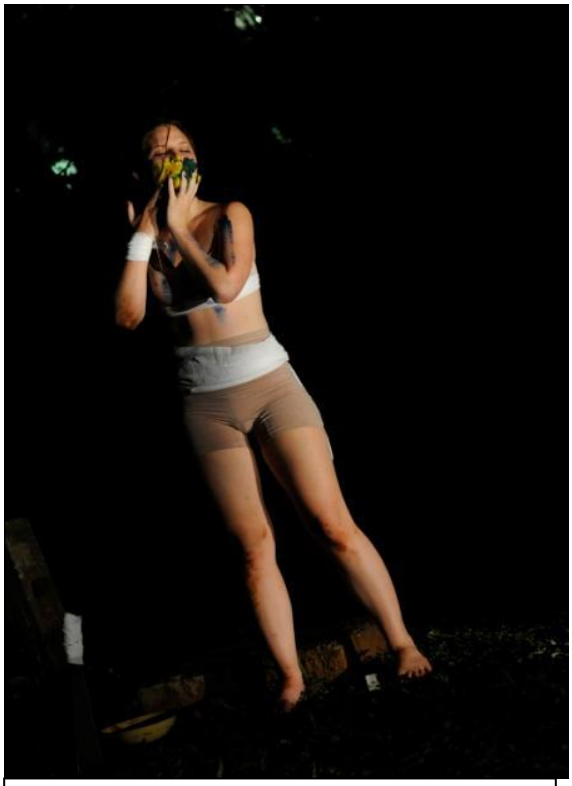
هذا التحول هو الذي يصبح فيه الجسد مساحة للنضال والمقاومة، حيث يتم تمثيل الإبادات الجماعية الثلاث من خلال عملية الأداء الرمزية، نعني بهذا أنه لا يجب أن يشعر الممثلون بشكل واقعي أنهم نجوا من الإبادة الجماعية، بل كان على أجسادهم أن تقوم بتجسيد العنف والوحشية التي حدثت خلال هذه الإبادة الجماعية.

---

1 - Brandon Michael Moulder, Cleansing the Actor, previous source, p53, ترجمة الباحث.

2 – المرجع نفسه، ص 54، ترجمة الباحث.

3 – المرجع نفسه، ص 54–55، ترجمة الباحث.



صورة رقم 34: بداية التحول من الفصل الرواندي إلى الفصل البوسني

صورة رقم 35: تبين عملية وضع الطلاء قبل بداية الفصل الأخير وإزالته

4- فعل التلقي وعملية التطهير لدى الجمهور:

مثلما تمت الإشارة سلفا فإن العرض يعتبر رحلة طقسية لاعتماده على أسلوب التمثيل في الهواء الطلق (الفضاء الدرامي المفتوح)، النار، والقرع على الطبول، وهي عناصر من شأنها تحقيق الطقوس القديمة التي طالما ارتبطت بحالة متغيرة من الوعي.

4-1- عنصر النار وأصوات الطبيعة وتحقيق الإيهام:

يبدو أن الجمهور في هذا العرض لا يكتفي بتلقي العمل المسرحي من خلال متابعته بعينيه وأذنيه فقط، ولكن من خلال شم رائحة النار المشتعلة والاستماع إلى أصوات الطبيعة من حوله ليصبح منغمسا تماما في العرض المسرحي، وهذا ما يؤكده مخرج العرض المسرحي في قوله: "إن مشاهدة النار المشتعلة في الفضاء الخارجي

المفتوح لفترة طويلة من الزمن لها تأثير سحري على الشخص وهذا ما يساعد على تغيير حالة وعيه"[1].

وحسب تصور "غروتوفسكي"، فإن الطريقة الوحيدة للانغماس الكلي في العرض هي التخلص من الحواجز الشخصية التي يمتلكها كل واحد منا "الجدار المكيف ثقافيا" لأنه يمنعنا من معايشة العالم المحيط بنا مباشرة[2]، لذلك فإن عنصر "النشوة" في هذا العرض يتحقق في اللحظة التي يتجاوز فيها الممثلون وعيهم ويتحركون كما لو أنهم لا يستطيعون السيطرة على أجسادهم، أي أن 'النشوة' تتجلى عندما يتخلى الممثل عن السيطرة على جسده ويُسقط كل الحواجز الذاتية، أو بعبارة أخرى عندما يصبح الممثل أكثر انفتاحا على العالم من حوله.

هذا ما يفسر سبب استخدام المخرج لوهم الطقوس القديمة من أجل تجريد الجمهور من حواجزهم الذاتية والإحساس بالعنف والوحشية في هذا العالم الذي ننتمي إليه.

4-2- التحول من خلال القرع على الطبل:

يتميز الطبل بقدرته الهائلة على تحقيق حالة متغيرة من الوعي مثلما يشير الخبير وعازف الطبول الأمريكي "**لين ريموند Layn Redmond**" في قوله: "إن الطبول تقنية قديمة استخدمت لتغيير حالات الوعي في مختلف الثقافات القديمة، كانت الترانيم، والتنفس الإيقاعي المنتظم، وقرع الطبول بمثابة أسلوب قديم يستخدم لمزامنة الجسم مع العقل من أجل استكشاف مستويات مختلفة من الوعي؛ إن النشاط الجسدي لإنشاء أصوات تكرارية يحفز نشاط منطقتي الدماغ اليسرى واليمنى لتغيير موجات الدماغ إلى حالة استرخاء الوعي "ثيتا theta state"، وفي حالة الاسترخاء هذه يسهم

1 - Brandon Moulder, Cleansing the Actor, previous source, p55, ترجمة الباحث.

2- ينظر: Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p44، ترجمة الباحث.

الإبداع والبصيرة الفطرية والوعي الروحي في حالة التئام الجروح الجسدية والنفسية والعاطفية"[1].

لذلك تم اختيار عنصر الطبل في عرض "التطهير" وكان له دور هام في استكشاف مستويات مختلفة من الوعي، حيث استخدم المخرج إيقاع الطبل لتغيير شدة حركة الممثلين، ومن أمثلة ذلك: طعن الممثلين الأرض بسيوفهم في الفصل الرواندي، حيث كان ذلك بمثابة هستيريا نتيجة استخدام الإيقاع السريع للطبل.

كما ساهم إيقاع الطبل في جذب الجمهور أيضا مما ساعدهم على الدخول في حالة الوعي المتغيرة من خلال التكرار المستمر للنغمة نفسها والتي من شأنها –حسب ريدموند– أن تتسبب في حالة استرخاء للوعي.

4-3- دور الفضاء المسرحي في عملية التلقي:

تقول "**سوزان بينيت**": "ظل المسرح غير التقليدي يقدم من خلال قنوات غير تقليدية وغير مؤسسة، في مثل هذا المسرح، قد لا تلعب العمارة دورًا مهمًّا، (...) ومع ذلك فالعناصر المعمارية للمركز المجتمعي أو باحة الاتحاد أو حتى بوابات المصنع لها تأثيرها الأيديولوجي على العرض وعلى إدراك الجمهور له"[2].

فهي ترى بأن المسرح التقليدي أو ما يعرف بقاعات المسرح تساهم في تعزيز الفصل بين الممثل والجمهور مما يمنع المتلقي من الانغماس الكامل في العرض، لأنه كلما كان جالسا في الظلام ويشاهد العرض بشكل مريح على الكراسي، كلما بقي في منطقة الراحة الخاصة به وبالتالي يكون تلقيه للعرض سلبي.

1 - Redmond Layne, Drumming and Transcendental Consciousness, 1997 (http://www.druminspire.com/index.htm?page=drumming.htm), accessed: 24.06. 2022, ترجمة الباحث.

2 - Susan Bennett, Theatre Audiences, A Theory of Production and Reception, Routledge London and New York, 2nd edition, 2001,2003, p 129, ترجمة الباحث.

ومن هذا المنطلق فإن الفضاء المفتوح في تجربة "التطهير" كان وسيلة لإخراج الجمهور من مناطق الراحة الخاصة به وتفكيك علاقة الممثل/ جمهور، حيث كان عليهم الجلوس على الأرض، على مقربة من الممثلين حتى يشعروا بأنهم جزء من العرض.

5- الارتجال في تشكيل العرض:

آمن "غروتوفسكي" بالارتجال في إنشاء عروضه، حيث يتحدث "توماس ريتشارد" عن ذلك انطلاقا من تجاربه معه فيقول: "لا ينبغي لنا الارتجال بدون تخطيط مسبق، ولكن يجب أن نعدّ المخطط الأساسي مسبقا، هذا من شأنه أن يعطينا نقاط مرجعية مثل أعمدة التلغراف ... بدون هذا المخطط سَنتوه"[1].

ويمكن ملاحظة ذلك من خلال ما تم التطرق إليه في التجارب الثلاثة السابقة في المبحث الثاني من هذا الفصل، حيث لم يتقيد "غروتوفسكي" بالنصوص التي اقتبسها واكتفى بالخطوط العريضة فقط.

يتجلى هذا المفهوم بوضوح في عرض "التطهير 2011" للمخرج "براندوون"، حيث تم إنشاء الصور والأفعال انطلاقا من فكرة المخطط الأساسي مثلما يؤكده مخرج العرض بقوله: "في فصل المحرقة اليهودية، جمعت حركات العنف البشعة مع شهادات حقيقية، وأوردت بالتفصيل بعض الفضائع التي شهدها الناجون لتشكيل صورة تمثيلية عن المحرقة اليهودية لجمهوري. أصبح المؤدون يضعون الخطوط الزرقاء مباشرة على أجسادهم بالطلاء كوسيلة لحفر الإبادة الجماعية بشكل رمزي على أجسادهم، ليصبح تمثيلا رمزيا لكل الفظائع والأهوال التي حدثت خلال محرقة اليهود"[2].

1 - Richards Thomas, At work with Grotowski on Physical Actions, Routledge, London and New York, 1995, p11, ترجمة الباحث.

2 - Brandon Moulder, Cleansing the Actor, previous source, p50, ترجمة الباحث.

وهذا يدل على أن المؤدين قاموا بإنشاء صور ثابتة حول العنف والاضطهاد والاغتصاب بناءا على حقائق ومعلومات رسموها في أذهانهم حول كل فصل من فصول المسرحية، لتصبح ضمن ذكرياتهم المكبوتة في ذواتهم العميقة، حيث تعد نقاطا مرجعية تساعد على ربط الصور بأفعال وحركات معينة أثناء العرض، وهذا ما تطرق إليه "غروتوفسكي" في حديثه حول "استكشاف الذكريات المؤلمة" و "الجسدية" مثلما أشرنا إليه في الفصل الأول.

ففي فصل المحرقة اليهودية مثلا يفترض أن يضع الممثل صورة ثابتة حول فكرة العنف وفعل الضرب من طرف النازيين الألمان، ثم يقوم باستكشاف جوهر فعل الضرب وعلاقته بأمور أخرى مثل: التعسف، سوء المعاملة، السلطة ...إلخ، وبالتالي تشكل نقطة انطلاق لتحرير الحركات والأفعال.

ويضيف مخرج العرض المسرحي "**التطهير**": " لقد ركزت على فكرة وضع أجزاء داخل كل فصل، حيث بدأت مع الإبادة الجماعية ثم الفعل الجزئي بشهادات حقيقية من الناجين من الإبادة الجماعية والرموز المختلفة التي مثّلت كل الإبادة الجماعية، عندما جمعت هذه الأجزاء، شكّلت نصا تمكنت من خلاله من تكوين وجهة نظر عن الإبادة الجماعية لجمهوري"[1].

نفهم من ذلك أن المخرج اعتمد أسلوب انشاء مخطط للحركات المنبثقة عن الصور والحقائق والمعلومات حول كل إبادة جماعية من أجل تشكيل عرض مسرحي متكامل.

في تجربة "التطهير"، حاول المخرج "براندون" إنشاء أداء مستوحى من أسلوب "غروتوفسكي"، منطلقا من إحدى مشكلات العصر وهي الإبادة الجماعية ووحشية

1 - Brandon Moulder, Cleansing the Actor, previous source, p50, ترجمة الباحث.

الإنسان. أراد إنشاء أداء بأسلوب "غروتوفسكي" حتى يتمكن من إثارة التفكير في جمهوره وتحقيق التحول في أذهانهم من خلال رفع درجة الوعي تجاه أبشع أنواع العنف والوحشية وجعلهم يفكرون في معالجة ما رأوه وبالتالي تحقيق خاصية "التطهير".

أما بالنسبة للممثلين فلابد أنهم استفادوا كثيرا من التجربة بعد ما اطلعوا على منهج "غروتوفسكي" وتعلموا منه الشيء الكثير، مما يساعدهم حتما على استخدام هذه المعرفة لتطوير أنفسهم على المستوى البدني، الفني والمنهجي.

المبحث الثالث: ملامح المسرح الفقير في المسرح الجزائري:

- مسرحية (الوحـل)-

تعتبر مسرحية "الوحل" من بين الأعمال المسرحية من الريبرتوار الجزائري التي حاولت انتهاج أسلوب 'غروتوفسكي' لاسيما من خلال التركيز على جسد الممثل وتعبيراته الأدائية التي تعتمد على التشكيلات الجسدية والحركة والإيماءة والإشارة.

1- البطاقة الفنية لمسرحية (الوحـل):

إنتاج: فرقة ملائكة الخشبة (المنضوية تحت لواء جمعية قطار الفن) -2014

تأليف: محمد بلكروي

إخراج: يوسف قواسمي

تمثيل: محمد بلكروي، عبد الكريم فارس، يوسف قواسمي، أمين ملاح، زين الدين إسماعيل.

2- فكرة المسرحية وموضوعها:

تنطلق المسرحية من فكرة تهميش الشباب -لا سيما المراهقين- وإهمالهم إما بسبب الطلاق أو انعدام الاستقرار العائلي، مما يدفعهم إلى صحبة السوء والانحراف ثم التفكير في ركوب قوارب الموت، ويسرد العرض قصة مستوحاة من الحياة الواقعية لشاب كعينة من المجتمع، وليس "صابر" سوى صورة نموذجية لشباب اليوم الذين دفعت به الظروف إلى ارتكاب الجرائم والآفات الاجتماعية، أي أن شخصية "صابر" اسم على مسمى لذلك الشخص الذي يحمل الكثير من الهموم ورغم ذلك يظل يقاوم في شموخ، وهو مثالا أو نموذجا لفئة الشباب الذين يعانون في صمت وتوشحون بالصّبر.

وتعد المسرحية مساءلة ضمنية لجميع أطياف المجتمع، وخاصة الأولياء، إذ تدعو إلى مرافقة فئة الشباب المراهقين ومساعدتهم على تحقيق أحلامهم عوض صدّ الأبواب أمامهم والحكم عليهم بالضياع.

كما أنها تمثل رسالة واضحة للآباء لتحمل مسؤولياتهم كاملة تجاه الأولاد ورعايتهم واحتضانهم بدلا من رميهم إلى الشارع، وأنه لابد أن يكون هناك حوار بين الآباء والأبناء لكيلا ينتج جيل يعاني من الاضطراب والانحراف، وبشكل عام تدعو إلى الاستماع لبعضنا البعض وبذل ما في وسعنا لمساعدة الآخرين على التغيير الايجابي، وليس أن نكون ممن يحكمون على الآخر من خلال مظهره الخارجي.

3- حكائية المسرحية:

تحكي المسرحية قصة الشاب "صابر" الذي كان يحلم أن يصبح طبيبا لكي يتمكن من إنقاذ والدته مساعدة والدته التي تعاني من مرض القلب لكنها رحلت قبل أن يكمل دراسته، مما شكل له صدمة نفسية، وتأزمت حالته أكثر بعدما تزوّج أبوه بفترة وجيزة من وفاة الأم.

مع مرور الوقت، أصبح الأب لا يهتم بابنه "صابر" وازدادت معاناته مع المكائد والمشاكل التي كانت تفتعلها زوجة أبيه لتحريض الوالد عليه. وفي يوم من الأيام وبينما هو عائد إلى البيت لمشاهدة مباراة كرة القدم يقوم أبوه بطرده من المنزل دون رجعة. وأمام هذا المصير المحتوم، لا يجد "صابر" إلا الشارع ملجأ له غارقا في حالة اليأس والضياع ليلتقطه جماعة من المنحرفين وأصحاب السوء، الذين يستدرجونه إلى تعلّم السرقة والإدمان وتعاطي المهلوسات، لينتهي به الأمر في السجن بعد محاولة السطو على ذهب ومجوهرات زوجة الأب من أجل تأمين تكاليف الهجرة غير الشرعية.

4- تركيب اللوحات المشهدية:

لم يعتمد العرض في تقطيعه على المشاهد، بل على اللوحات المتراصفة؛ لوحة بعد لوحة (وهو ما يناسب أسلوب "غروتوفسكي") حيث لا تبرز فواصل واضحة بين

اللوحات المشهدية سوى بواسطة تغيير الموضوع (كل لوحة بموضوع مختلف، وهو فاصل موضوعاتي أو ذهني يوضح الطابع الذهني للعرض)، وتمثلت اللوحات فيما يلي؛

لوحة الفلاش باك (الاسترجاع) التي تستعيد طفولة "صابر"

لوحة المقهى التي يتبادل فيها الحديث مع صديقه "نبيل"

لوحة الشارع (أين يتعلم أبجديات الانحراف)

لوحة مصارعة الثيران باسبانيا

لوحة الحديث عن الأفيون الكولومبي

لوحة البحر أين تتم عملية التخطيط للهجرة السرية

لوحة سرقة حلي ومجوهرات زوجة الأب

لوحة لحظة إلقاء القبض عليه من طرف الشرطة

5- تجنيس العرض:

تجدر الإشارة أن عرض "الوحل" استعملت فيه عدة أساليب واتجاهات إخراجية، حيث استهل العرض بتقنية الفلاش باك لاسترجاع لحظات ماضية من طفولة "صابر"، ويُلاحظ أيضا في اللحظة المتزامنة مع المشهد الاستهلالي أن المخرج استعمل تقنية القوّال "الذي يبدأ بالغناء والصلاة والسلام على الرسول ثم يشرع في حكاية قصّته وتمثيلها"[15].

إلى جانب هذا اعتمد على شخصية الراوي "الذي يخبر الجمهور بخلفية الأحداث ويعطيه فكرة عنها منذ البداية ... بالإضافة إلى تدخله من وقت لآخر أثناء

الحدث للمشاركة في العرض، وبوجود الراوي تتعاقب الأحداث وراء بعضها البعض"[1]، ولابد أن نشير هنا بأن شخصية الراوي كانت تتم إما على لسان أحد الممثلين أو من خلال المشاهد التمثيلية المصاحبة للأحداث في العديد من أطوار العرض المسرحي. ومواضع استخدام الراوي كثيرة نذكر منها:

- "تبيل ناوي يشوف صاحبه صابر، لكن صاحبه صابر مرمي، معنق القرعة ويحسب في نجوم الليل" (د40:35)[2].
- "هاكا ولاّت حياة (صابر) سكرة وسرقة" (د45:19)[3].
- "بونيطو وفتيتة المهمة تاعهم أنهم يقنعو الصابر باش يَخوَن الذهب تا مرت بوه" (د51:00)[4] .

لجأ المخرج إلى هذه التقنيات لتحقيق عنصر التغريب القائم على السرد كخاصية رئيسية من خصائص المسرح الملحمي لإبراز واقع مرير للمتلقي حتى يعلم – من خلال الاستنباط والاستنتاج استنادا إلى القرائن والشواهد– أن موضوع المسرحية ليس موضوعا اجتماعيا أو إنسانيا فقط، بل هو موضوع يتعلق بالفساد السياسي[5] لأن المسرح البرختي يستفيد من القالب السردي الذي "يؤدي إلى التغريب من خلال عناصر

1 – سعسع خالد، تجليات فن التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران– الجزائر، 2014، ص40.

2 – فيديو مصور لمسرحية 'الوحل'، إخراج: يوسف قواسمي، إنتاج جمعية قطار الفن، وهران، 2014. (تمّ استلامه على قرص من المخرج مباشرة بعد الحصول على ترخيص بتاريخ 09 /03 / 2021)

3 – المرجع نفسه.

4 – المرجع نفسه.

5 – ينظر: لوافي مراد، د. عيسي أحمد، ملامح منهج غروتوفسكي في مسرحية" الوحل "للمخرج يوسف قواسمي، مجلة جماليات، ع1، م 8، كلية الآداب والفنون، جامعة مستغانم– الجزائر، جوان 2021، ص260.

واضحة تفضي إلى تفكيك المضمون عبر تقديمه على شكل سرد وحوار، ومن ثم على شكل أغنية أو مخاطبة الجمهور"[1].

تم أيضا استعمال تقنية (المسرح داخل مسرح) الذي كان له بعد ذهني يهدف إلى تحفيز المتلقي على النقد والتحليل، حيث احتوى العرض على العديد من المشاهد التمثيلية سواء تلك التي رافقت الحوارات (مشهد تعنيف الأب لأبنه "صابر" في الدقيقة 06:52 أو مشهد شعور "صابر" بالعطش وذهابه إلى المطبخ في الدقيقة 07:16) أو تلك التي جسدت أحداث ثانوية ضمن الحدث العام (تعبيرات جسدية في صورة "فلاش باك" تحاكي ولادة "صابر" وكذلك أيام طفولته يوم كانت أمه تسهر على رعايته بداية من الدقيقة 08:30)[2].

ولعل البارز في هذا العمل المسرحي هو اعتماد المخرج بشكل أساسي على طاقة الممثل وجسده الذي يشكل أهم عنصر في المسرح الفقير، ذلك لأن "اتجاه المسرح الفقير يعتمد بصورة شبه كلية على الممثل وقدراته التمثيلية، غير مبالي بعناصر العرض الأخرى التي تعتبر حسب مؤسس هذا الاتجاه أشياء زائدة تروح إلى البذخ الفني"[3].

استعمل المخرج أيضا أسلوب "غروتوفسكي" في اعتماد أقصى درجات الاقتصاد في تأثيث الخشبة التي بدت فارغة إلا من أوراق الجرائد، التي ستؤدي عبر مختلف أزمنة العرض وظائف مختلفة، إلى جانب أجساد الممثلين التي ملأت الأركان الستة للخشبة بصريا ورمزيا من خلال اللعب الجسدي المكثف.

---

1 – سعسع خالد، تجليات فن التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص29.

2 – – ينظر: لوافي مراد، د. عيسي أحمد، ملامح منهج غروتوفسكي في مسرحية" الوحل" للمخرج يوسف قواسمي، مرجع سابق، ص260.

3 - سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية الجزائرية، رسالة ماجستير، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران- الجزائر، 2011، ص153.

يمكن القول أنه رغم اعتماد المخرج على المسرح التجريبي القائم على المزج بين مدارس إخراجية متعددة إلا أن سمات المسرح الفقير كانت طاغية على العرض، وسنحاول فيما يأتي الوقوف على بعض ملامح هذا الأسلوب من خلال عناصر العرض المسرحي.

6- تقنية الارتجال:

يظهر جلياّ أن النص في محتواه بسيط جدا وقصير التشكيل حيث يمكن سرده في بضعة أسطر وذلك لأنه أُعد بأسلوب المخطط أو ما يسمى بـ 'الكانفا'، وهو ما أكّده "محمد بلكروي"، مؤلف المسرحية وأحد الممثلين في العرض، في قوله: "قمت بإعداد نص مختصر جدا يحتوي على الخطوط العريضة فقط.

وتكفل الممثلون تحت توجيهات المخرج بخلق صور وخطابات رمزية حسب طبيعة الموقف وما تمليه مشاعرهم وأحاسيسهم"[1]، وهذا ما يمكن ملاحظته في العرض المسرحي، حيث تمكّن الممثلون من التحرر من حواجزهم النفسية وتفجير إبداعاتهم على الخشبة بعفوية وتلقائية، عكستها طريقة أداءهم للدور على الرّكح حسب طبيعة الحدث من خلال الحوار الدرامي الذي يقوم على التعبير بالفعل والانفعال.

أي أنّهم تمكنوا من إظهار قدراتهم ومهاراتهم بعيدا عن الأنماط والحركات والحيل المعروفة، وهو ما ينادي به "غروتوفسكي" في مسرحه.

وتجدر الإشارة إلى أن جلّ الممثلين في هذا العرض من الهواة وربما يفتقرون إلى التجربة الكافية للخوض في اتجاه المسرح الفقير، إلا أنهم، من خلال هذا العرض،

1 – محمد بلكروي، مقابلة شخصية بمدينة وهران، يوم 09 مارس 2021.

أبانوا عن قدر كبير من الكفاءة والتمكّن والسيطرة على الأدوات والأساليب والمهارات التي يتم من خلالها هذا النوع من المسرح بعيدا عن التصنع في الأداء.[1]

7- الطابع الطقسي في العرض المسرحي:

يتجلى عنصر الطقس في العرض من خلال الاعتماد على الموسيقى والأغاني التراثية والشعبية إلى جانب التصفيق والضرب بالأقدام على الخشبة كمثير أنتربولوجي يساهم في خلق وهم الطقوس القديمة.

فأغاني المرحوم "كمال مسعودي" معروفة بكونها تتصل بالحزن والحسرة والألم، لكنها تبعث على الأمل من خلال السعي على تغيير الأقدار وبالتالي فتوظيفها هنا يهدف إلى التعبير عن المصير الجمعي لشباب اليوم من خلال المحتوى الأنتروبولوجي الذي يعبر عن وعي الجماعة وينقل المعنى من الحالة الواقعية إلى الحالة الروحية وبالتالي يحدث التطهير.

عند الحديث عن موسيقى "الفلامينكو" لابد أن نقف عند أصل ومصدر كلمة "فلامينكو" وعلاقة توظيفها في العرض. يرى أستاذ القانون المدني بجامعة قرطبة الاسباني "أنطونيو مانويل Manuel Antonio" أن "الفلامينكو" الاسباني هو صلوات إسلامية مشفرة للتخفي عن محاكم التفتيش، وأن كل موسيقى الفلامينكو وكل عالم "الأغنية العميقة Cante Jonto" تلخص في عبارتين هما "آيAy" و"أوليOlé"؛ "آيAy" هي الآهة أو صرخة ألم، وهي تخرج من عمق الروح ولا يوجد أي تعبير في الكون يشبهها. أما "أوليOlé" فتنحدر من العربية الأندلسية، ولكون العربية معروفة بخاصية قلب الفتحة إلى كسرة (الإمالة) فإنه بتطبيق الإمالة يُصبح اسم الرب "الله" في

1 – ينظر: لوافي مراد، د. عيسي أحمد، ملامح منهج غروتوفسكي في مسرحية" الوحل" للمخرج يوسف قواسمي، مرجع سابق، ص262.

اللهجة العربية الأندلسية "ألَي" أو "أولي" وهو اسم الرب في الفلامينكو، لذلك فإن التعبيران اللذان يلخصان كل عالم الأغنية العميقة "Cante Jonto" هما: الألم والمقدس.[1]

ويرى كذلك أن "اثنان من مقامات "الفلامينكو" المهمة جدا يستمدان جذورهما من الشعائر الدينية للأندلس. المقام الأول هو الصوليا Soleà، وهي مقتبسة من الكلمة العربية "الصلاة"، أي "إنشاد الصلوات""[2].

حسب "أنطونيو" أيضا، فإن أصل عبارة "الفلامينكو" في القاموس الأكاديمي الاسباني للغة مستمد من كلمتين عربيتين: الكلمة الأولى هي "فلاح"، بمعنى "البركة" وتتكرر في الإقامة قبل كل صلاة وتعني أيضا "المزارع"، أما الثانية فهي 'منكوب'، أي "من دون"، حيث يؤكد في قوله: "... عندما ينتزع من المرء ما هو مادي وما هو معنوي، عندما يمنع من أن يكون ما كان عليه، من أن يتحدث كما كان يتحدث، من أن يصلي كما كان يصلي، من أن يحس، من أن يلبس كما كان يلبس، فهنا يتحول المرء إلى كائن مُلغى، ملطخ، يتحول إلى لا شيء، وهذا يسمى في العربية "منكوب" وبالتالي يقال الآن "فلاح منكوب" أو فلامينكو "Flamenco"، أي في البداية كان وصفا لهذا الشخص الذي انتزعوا منه كل ما بقي له، وأجبروه على العيش في الغيران كالخلد وفي الأكواخ كأجدادنا، فلم تتبقى له من أدوات سوى أيديه ليصفق بها، ورجليه ليدق بكعبيه، والحنجرة لينشد تعاسته على الدوام"[3].

ولهذا فإن التصفيق وإيقاع الضرب بالأرجل لم يكن اعتباطيا، فهو لا يقل أهمية عن تقنية قرع الطبول مثلما هو الحال في مسرحية "التطهير 2011" ما دامت تهدف إلى إحداث حالات متغيرة من الوعي سواء لدى الممثلين أو الجمهور.

---

1 – أنطونيو مانويل، الفلامينكو الاسباني؛ صلوات إسلامية مشفرة للتخفي عن محاكم التفتيش، (2022 /11/23) (https ://m.youtube.com/watch ?v=hohCYhg0L68&feature=share)

2 – المرجع نفسه.

3 - المرجع نفسه.

8- خطاب الجسد:

تعددت خطابات العرض بين التعبير اللفظي والتعبير الجسماني، إلا أن لغة الجسد كانت السمة البارزة في هذا العمل المسرحي، حيث تم الاشتغال على التمثيل الصامت (الإيماء) والحركة والتمثيل الجسدي والبلاستيكي والرقص الدرامي (الكوريغرافيا) بشكل أوسع.

8-1- الرقص التعبيري:

يعتبر الرقص الدرامي "فن يعبّر بالحركة الجسدية المنظمة للمؤدين أو الراقصين عن صور ولوحات جمالية ومفاهيم وأفكار وأحداث ويستبطن خفايا النفس الإنسانية متخذا من الدافع الداخلي منطلقا لإنشاء الشكل الخارجي/ الحركي "[1]، وقد اشتمل عرض "الوحل" على العديد من اللوحات الكوريغرافية ذات بعد جمالي وفني، حيث عملت الكوريغرافيا على تغيير إيقاعية العرض تارة وشرح الحالة النفسية لـ "صابر" في بيئة اجتماعية هشة وقاسية، ومن أمثلتها نذكر ما يلي:

في المشهد الافتتاحي، يشكّل الممثلون الأربعة رؤوس مربّع وتمركز الخامس في وسطه، ثم يأخذون في تبادل المواقع بشكل عشوائي مع القيام بقفزات وحركات أكروباتيكية رمزية توحي إلى حيرة "صابر" في محيط تسوده الفوضى وغياب الإنسانية. ومع تقدم الأحداث يتم تجسيد لوحة كوريغرافية أخرى لعساكر يعزفون على أبواق ورقية مستخدمين صوتهم الطبيعي "طيرط طيرط طرطرطر"[2] بالتزامن مع موسيقى الفلامينكو (الاسبانية)، مُشكّلين بذلك لوحة جمالية توحي بثورة الشباب المقهور والمنحرف على وواقعه من خلال الهجرة إلى الضفة الأخرى.

---

1 – عواد علي، المخرج محمد مؤيد يجسد مآسي العراقيين بالرقص الدرامي، صفحة مسرحنا العراقي والعربي، يوم 20/ 2021/03، تاريخ الاطلاع 20/ 2021/03، www.facebook.fr

2 – فيديو مصور لمسرحية 'الوحل'، إخراج: يوسف قواسمي، مرجع سابق، الدقيقة 30:33.

8- 2- التمثيل الصامت[1]:

يُحسب لهذا العرض طريقة توظيفه لفن الإيماء، لطرح الأحداث والتعبير عن الأفكار المواقف الدرامية، فقد يتمكن المتلقي- مثلا- أن يفهم بوضوح الحالة النفسية والذهنية التي يمر بها "صابر" بعد فقدان والدته عندما يشاهد أحد الممثلين في يسار أسفل الخشبة جاثما على ركبته ويضع يده على خده، وفي وسط عمق الخشبة ثلاثة ممثلين يتوسطهم رابعهم وهم يدفعونه الواحد نحو الآخر، في دلالة واضحة لحالة الضياع والتناقض وعدم القدرة على تحديد المصير (الصورة رقم36).

وفي مشهد آخر (بعدما طُرد من البيت)، يتوسط "صابر" مجموعة الممثلين، بينما يظهر أحد الممثلين -في حركة باليدين- كأنه ينهال عليه بالخنجر، والثاني بلكمة، وأما الآخر فيوجه إليه مسدسا (تشكيل مسدس بالسبابة والوسطى) و"صابر" رافع يديه إلى السماء في إشارة للتضرع إلى الله للتفريج عن همومه ومشاكل (الصورة رقم 37).

الصورة 36: مشهد يدل على حالة التأثر والتيه والتشويش التي يعاني منها "صابر"

1 - ينظر: لوافي مراد، د. عيسي أحمد، ملامح منهج غروتوفسكي في مسرحية" الوحل" للمخرج يوسف قواسمي، مرجع سابق، ص263- 267.

الصورة رقم 37: مشهد إيمائي باستخدام حركة الأيدي للإشارة إلى: الخنجر، اللكمة، المسدس والتضرع (د20:10)

وفي مشهد "الفلاش باك" يستخدم الإيماء لمحاكاة لحظة مولد "صابر" وأيام طفولته مع والدته (الصورة رقم 38)، كما استُخدِمت حركة اليدين في مشهد العمل على آلة عصر القهوة، وأيضا للإشارة إلى الحشرة من خلال تحريك الممثل لذراعيه الممدودتين إلى الأعلى والأسفل (أنظر الصورة 39)، وفي مشهد عودة "صابر" إلى المنزل، يصطف الممثلون لتشكيل جدار البيت، وأوسطهم باسط أحد ذراعيه في إشارة لمقبض قفل الباب، ثم نشاهد حركة استخدام "صابر" يده اليمنى في إشارة لفتح الباب –بالتزامن مع أداء أحد الممثلين لصوت الباب – (الصورة 40).

أما في مشهد السرقة (د52:50)، يستخدم "صابر" حركات اليد والرأس للإشارة إلى عملية فتح خزانة زوجة الأب وتفتيش أغراضها. وفي موضع آخر يستعين بحركة التمايل والترنّح للإشارة إلى حالة السكر (د 21:08).

الصورة رقم 38: مشهد إيمائي يحاكي ولادة (صابر)

الصورة رقم 39: ذراعي أحد الممثلين ممدودتين في حركة للأعلى والأسفل إشارة إلى حشرة (د15:56)

الصورة رقم 40: مشهد تمثيلي صامت يحاكي فتح باب المنزل (د19:47)

وفي مشهد الشارع –أثناء جلسة الخمر– يضع أحد الممثلين يده على جبهته والآخر يده على إحدى أذنيه للإشارة إلى محاولتهما رصد مكان سيارة الشرطة (الصورة رقم 41). أما مشهد مصارعة الثيران فهو تعبير إيمائي ذو إشارة أيقونية تحيلنا إلى المكان –اسبانيا– (الصورة رقم42).

أما في اللوحة الختامية (مخفر الشرطة)، نشاهد "صابر" مكبّل اليدين، يجثو على ركبتيه وأفراد الشرطة موجهين إليه مسدساتهم –في شكل قبضة اليد مع الأصبع الأوسط والسبابة ممدودة– إلى رأسه (الصورة رقم 43).

الصورة رقم 41: الممثل على اليمين يضع يده على جبهته والآخر على اليسار يضع يده على إحدى أذنيه لتحديد مكان سيارة الشرطة (د39:17)

الصورة رقم 42: إشارة أيقونية للدلالة على المكان –اسبانيا– من خلال مشهد مصارعة الثيران (د37:20)

الصورة 43: مشهد صامت يظهر فيه (صابر) وهو في قبضة الشرطة (د 54:18)

8-3- الكتل والتكوينات الجسدية:

شكّلت التكوينات البصرية الجسدية السمة البارزة لخطاب العرض إلى جانب الكلمة والأداء الحركي من أجل إثارة ذهن المتلقي ودفعه للانفعال والتفاعل، حيث تمكّن الممثلون من تجسيد رمزي **لسيارة إسعاف**، بالاصطفاف واحدا تلو الآخر في حركة منحنية مصحوبة بصفارة إنذار من أداء الممثلين (الصورة رقم44). وفي مشهد آخر، جسّد الممثلون شكل **ميزان** حيث يظهر جليا عدم تكافؤ كفتيه مما يدل على حالة اللا عدل (الصورة رقم 45).

الصورة رقم 44: مشهد يجسد سيارة إسعاف(د07:35)

الصورة رقم 45: تشكيل جسدي يوحي إلى حالة اللاعدل (د55:43)

8-4- التشكيلات البلاستيكية*:

في مشهد الفلاش باك الافتتاحي، يضع أحد الممثلين أطرافه الأربعة على الأرض في شكل مركبة والممثل الثاني على ظهره في وضعية ركوب، بينما يظهر على يمين أسفل الخشبة ممثل ثالث في وضعية بلاستيكية وإحدى يديه ممدودة إلى الأمام كأنه يحاول الإمساك بشيء بعيد، وهذا تعبير رمزي عميق علامة عميقة يوحي بأن الجامعة هي الوسيلة الوحيدة لـ 'صابر' من أجل تحقيق حلمه ويصبح طبيبا، وهو حلم يبدو مستحيلا (أنظر الصورة رقم 46)، وفي مشهد نشرة الأخبار التي تتحدث عن الهجرة غير الشرعية يجسّد أحد الممثلين –على يمين أسفل الخشبة– تشكيلا بلاستيكيا لوسيلة الحرقة (الصورة رقم 47)، حيث نشاهد الممثل وهو يضع يده اليمنى على الأرض والأخرى ممدودة إلى الأمام ورجله اليمنى ممدودة إلى الخلف، وفي نفس الوقت نشاهد ممثلين اثنين يحملان الذهب المسروق، وهذه دلالة عميقة تشير إلى أن السرقة أصبحت وسيلة لتأمين المال وطوقا للنجاة من أجل ركوب زوارق الموت.

الصورة رقم 46: مشهد يصور صعوبة تحقيق حلم "صابر" ليصبح طبيبا(د05:45)

* كلمة "Plastique" لها دلالة فنية تشير إلى النحت، وهو تمثيل مادي للشكل. أي أن النحات يستكشف الشكل في سبك أو قولبة إبداعه. لذا مصطلح البلاستيك "Plastique" هنا يشير إلى قدرة الممثل على تشكيل جسده في الفضاء – في قولبة ثلاثية الأبعاد – من خلال استكشاف الشكل والحركة ورد الفعل الجسدي والعاطفي والفكري. ينظر:
(Jenn Calvano, A Study of Movement-based Actor Training Language and Pedagogy, P.S., p.29)

الصورة رقم 47: تشكيل بلاستيكي لوسيلة الحرقة (الزورق) وطرق تأمينها (د55:10)

9- الخطاب السينوغرافي:

9-1- الأزياء:

من دعائم المسرح الفقير في هذا العرض ملابس الممثلين التي "تعبّر بطريقة أو بأخرى عن أبعاد الشخصيات المجسّدة، لأنها العنصر الذي يحمل كمّا لا يُستهان به من المعلومات حول طبيعة الشخصيات في نقلها للمتلقي الذي تتكوّن لديه صورة ولو جزئيّة أوّل ما يرى نوع اللباس الذي ترتدي هذه الشخصية أو تلك"[1]، لذلك ألبس المخرج 'يوسف قواسمي' جميع ممثليه زيّا موحّدا تمثل في؛ قميص أسود وسروال ممزق بجيوب متدلية. وقد يبدو هذا الزي بسيطا غير أنه يؤدي وظيفة أيقونية ودلالية تتعلق بأبعاد الشخصية. فوحدة الزي تشير إلى نموذج معين من شباب المجتمع دفعته الظروف إلى الانحراف، وبالتالي جميع الشخصيات تمثل شخصية "صابر".

1 – سوالمي الحبيب، الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف، مرجع سابق، ص161.

أما اللون الأسود فيدل على حالة التيه والضياع، بينما يدل السروال الممزق والجيوب المتدلية على الفقر والحرمان، إنّ بساطة الأزياء في عرض 'الوحل' تعزز طابع مسرح "غروتوفسكي" الذي يدعو إلى تنجب البهرجة والزخرفة.

9-2- الديكور:

يعتمد العرض تأثيثا بسيطا وخفيفا جدا لكنه يملأ الخشبة بصريا ورمزيا وبطريقة جمالية وفنية أقل ما يقال عنها أنها رائعة. تمثل الديكور أساسا في أوراق الصحف التي أدت دورا محوريا في جميع أطوار العرض، حيث تنوع استخدام الورق ما بين الإكسسوار وبين الديكور.

ففي مشهد المقهى يُجمّع الورق على شكل أربع كومات يجلس حولها الممثلين في إشارة لطاولات المقهى (الصورة رقم 48)، ومع تقدم أحداث العرض يتحول إلى زورق الصياد "الجيلالي" وصديقه (الصورة رقم 49)، وفي أحد المشاهد تتحول أوراق الصحف إلى جدران غرفة الأب (د 52:10)، وفي المشهد الختامي للعرض تُجمع الأوراق في شكل كومة كبيرة تتوسط الركح ويجلس حولها جميع الممثلين مشكّلين نصف دائرة، وهذه دلالة عميقة تشير لتراكم الهموم المشتركة بين أفراد المجتمع لاسيما الطبقة الضعيف وفئة المراهقين (الصورة رقم 50).

الصورة رقم 48: الممثل في الوسط إشارة لتحضير القهوة وأكوام من ورق لتجسيد طاولات المقهى

الصورة رقم 49: مشهد يوضح استخدام الورق إشارة إلى الزورق

الصورة رقم 50: كومة أوراق وسط الممثلين إشارة إلى مجموعة الهموم المتراكمة والمشتركة بينهم (د 56:10)

وكذلك أدى التعبير الجسماني المرن للممثلين دورا محوريا في تشكيل الديكور، ففي مشهد عودة "صابر" إلى بيته شكّلت أجساد الممثلين الجدار الخارجي للمنزل؛ حيث يصطف الممثلين الثلاث لتشكيل الجدار وأوسطهم ممدّد إحدى يديه على مستوى الحوض في إشارة إلى مقبض الباب (أنظر الصورة رقم 40 أعلاه).

وفي موضع آخر جسّد الممثل سلّماً للدلالة على الاحترافية وتطوير أساليب السرقة (الصورة رقم 51)، وفي إحدى اللوحات أيضا شكّل الممثلون هيئة ميزان إحدى كفتيه أعلى من الأخرى للدلالة على غياب العدالة الاجتماعية (أنظر الصورة رقم 45 أعلاه).

الصورة رقم 51: الممثل في الخلف يستخدم ركبة زميله للصعود للدلالة على تحسين المستوى أو الاحترافية في السرقة

9-3- الإكسسوار:

إن كان هناك شيء يستحق الإشادة والتنويه في هذا العمل المسرحي فهو قدرة تشكيل الإكسسوار باستخدام أوراق الصحف فقط، حيث استطاع المخرج أن يكيّف استخدام الورق حسب ما يتطلبه كل حدث في جميع مراحل العرض، لذلك استُعمِل كهاتف نقال في يد "صابر" أثناء اتصاله بالإسعاف والأمر نفسه عندما يتحدث أحد الممثلين مع حبيبته، وفي مشهد وفاة والدة "صابر" يستعملها كغطاء يسترها به.

وفي موضع آخر هي منديل وربطة عنق يضعها الأب أثناء حفل الزفاف، أما في المقهى أدّت دور مئزر يضعه نادل المقهى، ثمّ أصبحت فنجان قهوة في يد "صابر" وصديقه "نبيل"، وكذلك ميكروفون في يد الفنان.

وفي مشهد الشارع يتحوّل إلى فراشا يفترشه "صابر"، وفي مشهد السرقة تُستخدم كمنظار، وفي جلسة الخمر يتحول الورق إلى رغيف خبز، كما استُعمِلت كقنينة شراب في يد "فتيتة" و"بونيطو"، واستُخدمت أيضا كقرون ثور وراية في يد مصارع الثيران بإسبانيا، أما بكوبا فتحولّت إلى سيجار حشيش.[1]

9-4- الإضاءة:

اعتمد العرض في أغلب لوحاته على الإضاءة الشاملة وهو تصميم يسمح بانتقال الزمن بمختلف أنواعه من منطقة إلى أخرى ومن زمن لآخر ومن مكان لآخر، أو عندما تتزامن لحظتان في الوقت نفسه فتظهر لنا بكل وضوح. كما اشتغل على تقنية تسليط الإضاءة القمعية أو "الدوش الضوئي" التي واكبت لحظات التأمل التراجيدي، لحظات الاسترجاع (الفلاش باك)، المحاكاة الجسدية المصاحبة للقصة، أي لتدعيم شخصية الراوي، وعملت على ثبات الإيقاع الدرامي.

أما الإضاءة الملونة بالأزرق فجاءت في ثلاثة مواضع للدلالة على الزمن (ليلا) على وجه الخصوص؛ وكان ذلك في مشهد الشارع عند استلقاء "صابر" على ظهره ويتأمل في النجوم، ثم في مشهد خروجه رفقة أصدقاء السوء لتعلم السرقة، وأيضا عند تسلله لغرفة الأب ليلا من أجل سرقة مجوهرات زوجة أبيه.

1 - ينظر: لوافي مراد، د. عيسي أحمد، ملامح منهج غروتوفسكي في مسرحية" الوحل "للمخرج يوسف قواسمي، مرجع سابق، ص273.

9-5- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

لم يتضمن العرض سوى ثلاثة مقاطع موسيقية مُسجَّلة كان الغرض منها إمّا لإضفاء شعور معين أو للدلالة على حالة ما؛ استعان بموسيقى الفلامينكو (د02:16) و(د30:56) لتغيير الإيقاع وخلق جو طقوسي، وكذلك موسيقى حزينة بالتزامن مع مشهد موت والدة 'صابر' (د08:38)، بالإضافة إلى أغنية المرحوم كمال مسعودي "يا نجوم الليل" (د 41:08) للدلالة على مشاعر الحزن والأسى والحالة المزرية لـ "صابر" في ليلة مظلمة في مشهد الشارع.

ما يميز العرض المسرحي في هذا الجانب أيضا هو الاستعانة بالأداء الطبيعي للممثلين أنفسهم سواء على مستوى الأداء الغنائي أو الموسيقى والمؤثرات الصوتية، حيث أدّت الجوقة –إن صح القول– أغاني المسرحية في جميع أطوار العرض المسرحي، أي أنه اعتمد بشكل شبه كلي على صوت الممثلين.

ففي بداية العرض تدخل الجوقة إلى خشبة المسرح وهي تردد "الصلاة على النبي، حنا جينا باش نلعبوا... الصلاة على نبينا" (د 01:19)، ومع تقدم مشاهد المسرحية يؤدي الممثلون أغاني معينة بالتزامن مع أحداث المسرحية، للتعبير عن الحدث، أو وصف الحالة التي يعيشها البطل، وكمثال عن ذلك؛ في مشهد زواج الأب يؤدي الممثلون أغنية – راي– "ها ربي ها ربي" مرفقة بالتصفيق، وبأصوات الضرب على الخشبة والزغاريد (د10:32) للتهكم على فعل زواج أب "صابر" بعد بضعة أيام من وفاة والدته.

وفي موضع آخر أغنية "عبد القادر يا بوعلام ذاق الحال عليا" (د13:04)، وأيضا أغنية "ذاك المحروم في بلاده مظلوم، عايش مهموم بين لصحاب، لا ماه لا بوه، لمن يشكي لضرار؟" تعبيرا عن حالة الحزن واليأس بعدما تم طرده من البيت (د20:18)، وفي مشهد جلسة خمر يردد الممثلون أغنية "نلبس قرافاتا ونزدم فالبوليتيك.. نرفد الباطاطا فالفاليز ديبلوماتيك.. أتيك أتيك أتيك. لالجيري ونموت

عليك.. مالخضرة للبوليتيك" (د55:17)، للسخرية والتهكم من الساسة والمسؤولين الفاسدين الذين بسببهم ساءت الأوضاع وانحرف الشباب وأصبحوا يفكرون في السرقة وتعاطي الكحول والحرقة، ولعلما جاء على لسان أحد الممثلين (الصحفي) "جريدتنا تحقق؛ **بونيط، فتيتة والصابر** ضحايا المجرمين" (د 55:40) ما هو إلا تأكيد لهذا الطرح، ونفس الشيء في أغنية "مازالني على ديداني مازال، مازالني بخير عليا" (د32:32)، للدلالة على التباهي بالسرقة إلا توحي إلا أنها تحمل دلالة ضمنية تتمثل في الشوق والحنين للماضي.[1]

أمّا بالنسبة للمؤثرات الصوتية، فقد كانت هي الأخرى من صنع أداء الممثلين باستثناء حالة واحدة استخدم المخرج فيها صوت مسجل لسيارة الشرطة (د39:07)، وهذا ما يعزز طابع **المسرح الفقير**. ففي مشهد الاتصال بالإسعاف يصدر الممثل صوت صفارة سيارة الإسعاف(د07:30)، وفي حديثه عن ظلم زوجة الأب وتسلطها يحاكي الممثل صوت قنينة المبيد "تشششش" (د15:30)، وفي مشهد آخر يقلد الممثل صوت الباب عند فتحه "زبيط"[34] (د19:21)، وكذلك صوت الولاعة "تشيت" (د38:28).[2]

من خلال ما سبق يمكن القول أنّ عرض "الوحل" شهد تداخل عدة أساليب إخراجية إلا أن خصائص أسلوب المسرح الفقير كانت السمة البارزة فيه، حيث حاول المخرج "قواسمي" اقتفاء أسلوب "غروتوفسكي" فكان تركيزه على قضية اجتماعية خطيرة تمثلت في الإهمال الأسري وتعنيف الأبناء، وما قد ينتج عنها من انحرافات خطيرة كالسرقة، تعاطي المخدرات والهجرة غير الشرعية.

1 – ينظر: لوافي مراد، د. عيسي أحمد، ملامح منهج غروتوفسكي في مسرحية" الوحل "للمخرج يوسف قواسمي، مرجع سابق، ص275.

2 – ينظر: المرجع نفسه، نفس الصفحة.

وقد لامست تجربة "الوحل" ملامح المسرح الفقير من خلال نجاحها في خلق الإيهام لدى المشاهد والانتقال به من الحالة الواقعية إلى الحالة الذهنية أو الروحية خاصة مع تأزم وضعية "صابر" في المجتمع الذي لم يكن أبدا رؤوفا به. فالمجتمع الذي ينتمي إليه "صابر" لم يكن سوى مجتمع المشاهدين الذين وجدوا أنفسهم معنيين بالآفة الاجتماعية المطروحة أمامهم رُكحيا ومطالبون بمعالجتها وإيجاد الحلول، وبالتالي كان الارتقاء في درجة وعي الجمهور من خلال إثارة تفكيره في القضايا التي طرحها العرض.

والأمر نفسه بالنسبة للأداء التمثيلي، فقد اعتمد المخرج أسلوبا مستوحى من أسلوب "غروتوفسكي" من خلال المزج بين الحوارات القصيرة والأداء الحركي والتشكيلات البصرية المسكونة بدلالات مثيرة تستفز المتلقي للانفعال والتفاعل. تضمن العرض في عمومه على التعبيرات الجسمانية للممثلين تمثلت في حوارات إيمائية ورقصات كوريغرافية، وتشكيلات جسدية وبلاستيكية. حيث شغلت أجسادهم جميع مناطق الخشبة وحلّت محل السينوغرافيا التي كانت شبه منعدمة.

تكمن قيمة العرض –وفق اتجاه المسرح الفقير– في تلك التفاصيل والجزئيات التي يبنيها كل ممثل بلمسته الخاصة، أي في طريقة تعامل كل ممثل مع دوره وأشيائه من جهة ومع بقية الممثلين من جهة أخرى. وهنا لابد أن ننوه بهيمنة الأداء الطبيعي التلقائي على التصنّع في عموم العرض مع العلم أن جميع الممثلين يعتبرون من الهواة، حيث ساعد منهج "غروتوفسكي" هؤلاء الممثلين على تطوير طاقتهم الداخلية واستغلالها من أجل كسر حواجزهم النفسية والتحكم في حركاتهم وأدائهم.

الفصــل الثالث:

دراسة تطبيقية لمسرحية "ليلة غضب الآلهة"

- ❖ حبكة الأحداث وإشكالية العرض
- ❖ الطابع الاقتباسي للعمل المسرحي
- ❖ الطابع الطقسي في العرض المسرحي
- ❖ تقنية الدياليكتيك (التضاد) المسرحي
- ❖ عمل المخرج مع الممثلين (التدريبات)
- ❖ أداء الممثلين في العرض
- ❖ عناصر السينوغرافيا
- ❖ مبثوثات الفضاء المسرحي

الفصل الثالث: دراسة تطبيقية لمسرحية "ليلة غضب الآلهة"

استقر الباحث على العرض المسرحي "ليلة غضب الآلهة"، تأليف: محمد بورحلة، وإخراج: جمال منصف مرير كأنموذج تطبيقي، لكونه عرضا قائما على فضاء فارغ يتميز بالاقتصاد في عناصر السينوغرافيا وغياب تام للديكور، بالإضافة إلى اعتماده على الأداء الجسدي وتشكيلاته الحركية في الفضاء لتعويض الفقر في السينوغرافيا، وهي مقومات تستجيب لمتطلبات البحث.

1- البطاقة الفنية للعرض:

إنتاج: المسرح الجهوي باتنة -2014

تأليف: محمد بورحلة

إخراج: جمال منصف مرير

تمثيل: سمير أوجيت، صالح بوبير، عبد القادر محاملية، عز الدين بن عمر، لحسن شيبة، عبد القادر خنصال، حسين موستيري، وعصام تعشيت.

2- حبكة الأحداث وإشكالية العرض:

تبنّى المتن الحكائي للعرض قصّة أربعة إخوة غادروا مدينتهم هربا من صعوبة العيش، فتوجهوا نحو إحدى المدن القريبة أملا في تحسين أوضاعهم المعيشية، ومن سوء حظهم صادف دخولهم للمدينة ليلة مقدسة من الربيع المقدس التي يُحرّم فيها دخول الغرباء مما أثار غضب الآلهة، فتم الزج بهم في زنزانة مظلمة موحشة دون أن يعرفوا التهمة فيصابون بالحيرة والذهول، إذ يتعرضون لمعاملة قاسية ويحاولون إيجاد طريقة للخروج من أسوار السجن. فيبدؤون بتقاذف التهم بينهم ومحاولة كل واحد منهم النجاة بنفسه. وبعد انقضاء سنة من التساؤلات اللامتناهية، ذاق فيها

الإخوة أشد أنواع التعذيب والتنكيل، يطلّ عليهم "الكاهن الأعظم" رفقة معاونيه ويطلب منهم الكشف عن هوية أوّل من دخل المدينة في الليلة المقدسة حتى يتم تنفيذ الحكم في حقه وذلك من خلال ذبحه وتقديمه قربانا للآلة. وأثناء طقوس الاستجواب لا يتوقف كبير الإخوة عن الضحك فيُتّهم بالجنون ويُقصى من المحاكمة لأن الآلهة لا تقبل قربانا به عاهة، وبعد خطاب طويل للكاهن الأعظم حول عظمة الآلهة وعدلها يتمكن من التعرف على المجرم الحقيقي الذي دنس المدينة وهو في الحقيقة أحد معاونيه. إلا أنه رغم اكتشاف الكاهن الأعظم للشخص المخطئ، يأبى إطلاق سراح الإخوة ليمضوا ما تبقى من حياتهم في السجن.

اشتغلت تجربة "ليلة غضب الآلهة" على ثيمة الصراع بين السلطة والشعب، فجاءت بصيغة نقدية تعري صورة الحكومات الفاسدة التي أطاحت بمفهوم الإنسانية، ولعل الحديث عن الآلهة التي تتمثل في شخصية غائبة وإخفاء الكاهن الأعظم ومعاونيه لوجوههم الحقيقية وراء الأقنعة يُظهر مدى زيف الحكام ونفاقهم، أما إخلاف الكاهن الأعظم لوعده للأخوة بإطلاق سراحهم، فقد يدل على أن المواطنين يشكلون محور اهتمام حكوماتهم في المناسبات فقط، ويتم التلاعب بعقولهم من خلال الخطابات الحماسية والكلمات الرنانة.

وحسب ما يطرحه العرض فقد ركزّ المخرج على جانب مهم هو تحول "الإنسان" إلى حيوان (الكلب) في السجن، لإبراز مدى قساوة الظلم على الأبرياء ومدى تعامل الجلاد مع سجانيه، دون احترام لحياتهم أو إنسانيتهم، وانطلاقا من هذا السياق فهي تحمل بعدا فلسفيا يكشف عن سهولة تهجين الإنسان وتحويله إلى كلب مطيع تحت وطأة العذاب والقهر.

أثار العرض أيضا إشكالية هامة تمثلت في استغلال القوى الخفية للخرافة والدين والأخلاق والأمور الواهية للسيطرة على الشعب البائس وتنفيذ مخططاتها الشيطانية.

3- الطابع الاقتباسي للعمل المسرحي:

يبدو أن المسرحية تتقاطع مع العديد من الأعمال المسرحية سواء من ناحية الفكرة، المشاهد التمثيلية أو الخطابية، ومن أبرز هذه الأعمال:

- مسرحية "الرجل الذي صار كلبا":

ألّف هذه المسرحية الأرجنتيني "أوزفالدو دراغون" في خمسينيات القرن الماضي، وتعد من الأعمال المسرحية التي تطرقت إلى صراعٍ عقلاني ذهني يوازن بين الواقع وبين نقد السلطة المتحكمة في الواقع.

تناولت المسرحية قصة شخصٍ بطال يبحث عن عمل يضمن له ولزوجته العيش الكريم، وفي رحلته للبحث عن الوظيفةٍ أصبح كلبا تحت وطأة الضرورة ليستمر في العيش، بعدما ارتأت الشركة الوحيدة التي استقبلته أن تعيّنه بديلا لكلب الحراسة الذي نفق حديثا وبقي مكانه شاغرا. تردد الشخص في البداية لكنه وافق في الأخير، وحتى زوجته التي أبدت رفضها لفكرة تحوّل زوجها إلى كلب بادئ الأمر، توافق هي الأخرى لتصبح كلبةً برفقة زوجها في مواجهة مصيرهم في هذا العالم.[1]

ورغم عدم اشتراك المسرحيتين في العنوان، إلا أن مسرحية "الرجل الذي صار كلبا" تتقاطع مع مسرحية "ليلة غضب الآلهة" في كون كلا المسرحيتان تكشفت لنا سهولة تجريد الإنسان من صفته البشرية وتهجينه أو تحويله إلى حيوان سواء بسبب ما يواجهه من صعوباتٍ في الاستمرار بالعيش أو بسبب القمع والاضطهاد.

[1] - ينظر: سعدية مفرح، مقال بعنوان: الرجل الذي صار كلبا (https://www.alaraby.co.uk/opinion/)، 2022/02/20.

- مسرحية "الكلاب تنبح القمر":

يمكن لأي متابع للعمل المسرحي "ليلة غضب الآلهة" أن يلاحظ مدى تشابهها من ناحية الموضوع مع مسرحية "الكلاب تنبح القمر" لمؤلفها "عبد الغفار مكاوي" من دولة مصر وإخراج "أيمن شهاب" عام 2014. تدور أحداث القصة حول حياة أستاذ لغة عربية يرى نفسه "كلبا" لكثرة الإهانة التي تعرض لها في حياته من طرف الجميع، فزملاؤه في العمل، وحتى زوجته وأولاده كانوا يتعاملون معه كما لو كان كلبا ينبح ولا يجيبه أو يقدّره أحد، لذلك يجد أنه لا مانع من أن يتحول إلى كلب ينبح ويعوي، فالمسرحية هنا تجسد واقعا ومصيرا مأساويين لإنسان يعيش وسط عالم مجرد من القيم والمبادئ، الجميع فيه منشغل بالماديات والتسابق لإشباع رغباته وشهوته.[1]

تتطابق المسرحيتان لحد بعيد في نظرتهما الفلسفية للإنسان البائس الذليل الذي أجبرته قوى متسلطة ليعيش حياة ضنكه مليئة بالخوف والقلق، فيفضل أن يتحول إلى كلب، ذلك لأن حياة الكلب بصفته الحيوانية أفضل من حياة الإنسان الخاضع والجبان الذي لا يبدي أي مقاومة.

- مسرحية "دوغز Dogs":

يتناول العرض المسرحي "دوغز"، من تأليف "محمود جمال حديني" وإخراج "كمال عطية"، سيرة مجموعة من الكلاب التي تم اختطافها من طرف إحدى جمعيات الرعاية لتضعها في سجن فاخر، بعدما كانت تستمتع بحياتها الطبيعية وتعيش في كنف الحرية وسط عالم رحب. ثم قامت برعايتها وإطعامها مقابل طاعة أوامرها، إذ عملت على تحويلها إلى كلاب مفترسة، ووظّفت بعضها للتجسس على الآخرين، فبدأ

[1] - ينظر: أحمد منصور، مقال بعنوان: عرض "الكلاب تنبح القمر" على خشبة المسرح العائم (https://www.youm7.com/story/2014/9/17/)، تاريخ الاطلاع: 2022/02/20.

كل منها يأكل غيره في معركة من أجل البقاء على قيد الحياة، لتنتهي مصائر أغلبها بالفناء.[1]

يقع التعرضن* بين المسرحيتين بشكل أساسي في المشهد الذي يجسد مجموعة من الكلاب البشرية المحتجزة داخل السجن إلا أن السجن في مسرحية "دوغز" فاخر ومريح، ويتشابه العملان المسرحيان في كون كل منهما يكشف عن الإنسان الذي يعيش تحت رحمة سلطة غاشمة، تجرده من حريته، وتمارس عليه جميع أنواع القهر والتعذيب، فيتحول إلى كائن بشري لكنه حيواني في صفاته، يطيعها وينفذ أوامرها وتعليماتها، مقابل الحفاظ على حياته.

4- الطابع الطقسي في العرض المسرحي:

استأثر المخرج "جمال مرير" في العرض المسرحي بطرق فنية على خطى "غروتوفسكي" من حيث اشتغاله على الطقس والأسطورة. وإذا ما تفحصنا العنوان كعتبة نصية للعرض نجد أنه اتسم بنوع من الغرائبية لكونه يحمل طابعا "اثنوغرافيا" مختلفا عمّا هو سائد لدى جيل (جزائري) لا يؤمن بتعدد الآلهة ولا يؤمن بالخرافات، وهذا ما يشكل تصادما بين الزمن الحاضر والزمن الماضي لدى المتلقي، ولعل القصد من اختيار العنوان كان بسبب انفتاحه على التأويلات، فهو لم يكن سوى "وسيلة اجتماعية وحضارية ونفسية فعالة تخدم المجتمع البشري خصوصا في مجالات الضوابط التحريمية"[2]. وقد نبّه "غروتوفسكي" في توظيف الطقس إلى ضرورة ربط

---

1 – ينظر: يسري حسان، مقال بعنوان: "دوغز" عرض مسرحي يجسد مصير الكلاب في عالم القسوة (https://www.independentarabia.com/node/234101)، تاريخ الاطلاع: 2022/02/20.

* التعرضن: مصطلح نقدي منحوت عن "التناص" يطلق على تطابق مشهدين من عرضين مختلفين، ورد في رسالة ماجستير للباحثة 'هدى محمود عبد الله' بكلية الفنون، بغداد– العراق، نوقشت في 28. 01. 2016.

2 – قيس النوري، الأساطير وعلم الاجتماع، مؤسسة دار الكتاب للطباعة، جامعة الموصل– بغداد،1981، ص95.

الماضي بالحاضر مع إكسابه معنى جديدًا "لازلت أشك في إمكانية وجود مشاركة مباشرة في مسرح اليوم، وذلك في زمن يتلاشى فيه أي أيمان يقوم على المشاركة كما لم تعد النفس الجمعية تضم بين جوانحها أي طقس"[1].

وهذا ما نستشفه من خلال عرض "ليلة غضب الآلهة"، فالكاهن ومعاونيه كانوا يقومون بعملية الجلد والتعذيب باسم الآلهة، وما هذه الرمزية العالية إلا إدانة من قبل (المخرج) لرجال الدين الذين ساهموا في نشر الفتنة وأباحوا قتل الأبرياء. في المقابل هو تساؤل عن القوة المتحكمة في المجتمع والتي تعتبر سلطة ظالمة وغير عادلة، وهو ما يؤكده المخرج من خلال استخدامه لأزياء رومانية، لكون الرومان اشتهروا بالعنف، الدموية، القتل الهمجي، واللا إنسانية.

برزت الطقوس بوضوح في العرض من خلال توظيف تقنية (اللطم على الوجه) من طرف الإخوة كدلالة على الحسرة واليأس، وكذا توظيف شعائر (التوسل) و(التضرع) للإله لاسيما من طرف الأخ الأكبر، حيث نشاهده في وضعية جلوس رافعا يديه للسماء وصدره يتأرجح إلى الأمام ثم إلى الخلف مع قيامه بترنيمة تشبه إلى حد ما الرثاء، أو بالأحرى بكاء وحسرة على فقدان نعمة الحرية وانتظار حدوث معجزة لاستعادتها من جديد، أما الأداء الطقسي للممثلين أثناء جلسة استجوابهم من طرف الكاهن الأعظم فينم عن الخضوع والانقياد التام للآلهة كقوة خفية غير مرئية في دلالة إلى ما يسمى بـ (الدولة العميقة)، حيث يرى الناقد العراقي "صارم داخل" أن هذه الإجراءات والحركات" تتولد من خلال الاستجابة للتجربة الدينية أو الروحية الداخلية للفرد أو المجتمع وتهدف إلى إنشاء صلة مع العوالم المقدسة"[2]. فما نلتمسه من خلال

[1] – بوزعيب بلال ونقاش غالم، الممثل بين المسرح الفقير عند غروتوفسكي والسينما الشعرية عند بازوليني، مرجع سابق، ص254.

[2] – صارم داخل، سينوغرافيا الطقس المسرحي في عروض المسرح العراقي– ترنيمة الكرسي الهزاز أنموذجاً، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، مجلة كلية التربية الأساسية، ع 64، 2010.

أفعال الكاهن ومعاونيه أثناء حركات التبجيل والتعظيم للآلهة، عبر فعل جلوس الممثل في وضعية التضرع والآخرين في وضعية الركوع، بالإضافة لفعل اللطم، الالتواء، وضع الكفين على الوجه، وتشبيك أصابع اليد ما هو إلا دليل يؤكد استثمار المخرج "جمال مرير" للطقوس والعادات الاجتماعية والتراث الشعبي.

برع "غروتوفسكي" في تقديم عروض طقسية قائمة على العودة للجذور البدائية القديمة فكانت "عروض شبه استفزازية تقوم على إثارة الدهشة والإعجاب واستنفار الطاقة العضوية للممثل من خلال الجسد والكلمات والإشارات السحرية والحركات البهلوانية، حينما وفر مناخًا خارج الطبيعة البشرية إلى ما وراء الحدود البيولوجية"[1]. وهذا ما تجلى في عرض "ليلة غضب الآلهة"، حيث كان مترفا بحركات الأكروبات، الرقص (الكاتاكالي)، شقلبات، تدحرجات، قفزات، أصوات وحركات تحاكي الكلب في جميع الوضعيات والتصرفات، ولعل استحضار المخرج "جمال مرير" للبدائية القديمة (محاكاة الحيوان) في عصرنا هذا ما هو إلا إشارة تهكمية على رجعية الإنسان وعقله المتخلف المتعطش للسلطة والهيمنة وسفك الدماء، واستعباد الضعفاء والأبرياء.

يبدو أن أسلوب "جمال مرير" من خلال الاعتماد على الأسطورة والطقس ينسجم مع أسلوب "غروتوفسكي" لأنه لم يوظفها بالمعنى الجمالي أو المعرفي فقط ولكنه استخدمها كوسيلة للتعبير عن قضايا الإنسان ومعضلات المجتمع.

5- تقنية الدياليكتيك (التضاد) المسرحي:

يتأسس عرض "ليلة غضب الآلهة" على فكرة وجودية مبنية على الجدليات من خلال صراع الشعب مع السلطة، أي من خلال محاولات إثبات الذات (الوجود) في بيئة فاسدة تحكمها سلطة مُتجبّرة ومتغطرسة.

[1] – كرستوفر أينز، المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي– القاهرة،1996، ص117.

واشتهر بهذا الأسلوب المخرج "غروتوفسكي" الذي حرص على كشف التناقضات داخل المجتمع من خلال التركيز على استخدام التضاد في برنامجه الخاص بتدريب الممثل حتى يتمكّن من التعبير عن دوافعه النفسية، وإظهار التناقضات الموجودة حوله وفي كيانه من خلال السيطرة على أدواته الجسدية. ووفق هذا المفهوم طرح عرض 'ليلة الآلهة' ضمن خطابه المسرحي جدلية حياة الإنسان ضمن فضاء درامي أشبه بغابة تحاكي العصور البدائية.

تتمثّل الدياليكتيكية في العرض المسرحي "ليلة غضب الآلهة" من خلال رمزية الكلب، فالعرض طرح صفات الكلب المتمثلة في الوضاعة والدناءة حينما أراد التأكيد على أن "قيمة الإنسان" في مجتمعه من قيمة الكلب، في الوقت ذاته يؤكد على أن العيش ككلب بصفاته الحيوانية المتمثلة في الإخلاص والوفاء أفضل من العيش كإنسان جاهل يقبل بالخضوع والانقياد.

من جانب آخر، طرح المخرج فكرة أن الإنسان الواعي ليس له مكان في مجتمع مأزوم يسوده التعسف والقسوة وأنّ مصيره الإعدام والفناء بينما من يتظاهر بالجنون واللاوعي مصيره النجاة من غضب السلطة وبالتالي الحفاظ على حياته، وهو ما حدث مع الأخ الأكبر الذي تم إقصاؤه من الاستجواب لكونه لا يصلح قربانا للآلهة بسبب عاهة الجنون، فهو نموذج الإنسان اللاواعي.

اشتغل المخرج أيضا على جدلية استخدام الغطاء الديني، حيث تضمن العرض خلال ديالكتيكية أحداثه المتعاقبة هجوما شرسا على أولئك الذين يدوسون على القيم والمبادئ الدينية ويستعملون الدين كذريعة لاستعباد الضعفاء وسلبهم حريتهم.

6- عمل المخرج مع الممثلين (التدريبات):

6-1- تمارين الجسد:

يبدو من خلال العرض أن أسلوب "جمال مرير" في تدريب الممثل يشبه أسلوب تدريب الممثلين عند "غروتوفسكي" الذي يحرص على تدريب الممثل وفق تقنيات معقدة وتمارين شاقة مستلهمة من الطقوس البوذية، الكاتاكالي، تقاليد اليوغا، وأوبرا بيكين -مثلما تم الإشارة إليه في الفصل الأول- ومن أهمها:

- المشي بشكل إيقاعي مع تماسك الأيدي، الأذرع.
- المشي على رؤوس الأصابع.
- المشي منحني الساقين والأيدي خلف الظهر.
- المشي مع انحناءة في الساقين والأيدي إلى أعلى وكأنها مرتفعة بواسطة خيط.
- تمرين القطة*.[1]

ويُحسب للمخرج "جمال مرير" أنه برع في وضع هذه التمارين موضع التنفيذ في هذا العمل المسرحي، حيث تجسّدت هذه التمارين من خلال الشقلبات والقفزات، المشي على الأطراف الأربعة، تحريك الخصر مع رفع الرأس لأعلى -في وضعية القطة- تقليدا لحركة الكلب.

* أحد أهم التشكيلات الجسدية عند "غروتوفسكي"، يعتمد هذا التمرين على مراقبة القطة وهي تستيقظ وتمدد نفسها، ويستخدم لاسترخاء العضلات والعمود الفقري، أنظر: (Grotowki Jerzy , Towards a Poor Theatre, p.S., p103)

[1] - ينظر: بوزعيب بلال، نقاش غالم، الممثل بين المسرح الفقير عند غروتوفسكي والسينما الشعرية عند بازوليني، مرجع سابق، ص252.

إن المتابع للعرض المسرحي يكتشف عفوية الممثلين وارتجالهم في الأداء من غير تكلّف أو تصنّع أو مبالغة في الأفعال الحركية والجسدية والصوتية التي من شأنها أن تؤدي إلى حالة من الإجهاد والتأثير سلبا على فعل التلقي–لاسيما أداء الإخوة الأربعة– وهذا ما يبدو مطابقا لتصور "غروتوفسكي" مثلما يؤكده في قوله: "أعتقد أنه لا يمكن أن تكون هناك عملية إبداعية حقيقية داخل الممثل إذا كان يفتقر إلى الانضباط والعفوية"[1]. فقد كان يطلب من الممثلين أن يؤدوا بشكل عفوي وأن يطوروا خصائصهم الخاصة في الأداء بحرية وفق سياق الأداء وطبيعة الشخصية ومعطياتها (أبعادها).

اجتهد الممثلون في تقليد حركات الكلب المتمثلة في؛ حركة حك الأذنين كتحية عسكرية (كلبية)، حركة هز الذيل كتحية الوفاء والاستعطاف، التبول والتغوط، وهذا يدل على نضج الممثلين، بحيث لا يمكن للممثل أن يؤدي دور الحيوان (الكلب) بحركاته وسكناته وأصواته بدرجة عالية من الدّقة إلا إذا خضع لتدريبات وتمرينات شاقة ومكثفة من شأنها تحقيق أعمق حساسية شخصية للممثل بغرض توليد أهدافه الإبداعية اللاواعية، وبالتالي يكون قادرا على التضحية بـ "الذات العميقة" من أجل الجمهور. أي أنه لابد أن يكون الأداء نابعا من شعور داخلي قوي، وهذا الشعور أو الإحساس لا يحدث إلا إذا تجاوز الممثل تلك الحدود الثقافية والبيئية من خلال القيام بعملية اختراق ذاتي (القضاء على الكتل والحواجز الذاتية)، وهو أسلوب يختص به "غروتوفسكي" الذي يرى بأنه يجب على الممثل أن "يتلقى تعليما إنسانيا ملائما ... يهدف إلى إيقاظ حساسيته وتعريفه بأكثر الظواهر إثارة في الثقافة العالمية"[2]، وبطبيعة الحال يظهر جليا من خلال العرض أن المخرج 'جمال مرير' فرض على ممثليه العديد من التمارين لتحرير دوافعهم وخلق التدفق فيهم "دمج الفعل والوعي... الشخص في

[1] - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p177.
[2] - The previous source, p50.

حالة تدفق ليس لديه منظور مزدوج، يدرك أنه واع لأفعاله ولكن ليس بالوعي في حد ذاته"[1]، وذلك من خلال كسر الحواجز داخل الممثل التي سماها بـ"الجدار المكيف ثقافيا الذي يمنعنا من تجريب العالم بشكل مباشر"[2]، ونستشف من بعض مشاهد العرض اعتماد الممثلين على إشارات وإيماءات انفعالية كشكل محسوس للحقيقة، محققين افتراضاتهم عن طريق فسح المجال أمام تلك الحواس لنمو شخصياتهم وتكويناتهم في إيقاعات متفاوتة، كما ينم عن وجود إمكانيات تقنية، جسدية، وروحية عالية جدا لدى الممثل تسمح له بربط "حيله" مع دوافعه الإنسانية العارية وهذا ما يسميه "غروتوفسكي" بذاكرة الجسد (أنظر :الفصل الأول: المبحث الثالث).

6-2- تمارين الصوت:

اجتهد الممثلون في عرض "ليلة غضب الآلهة" في أداء أصوات الحيوانات؛ الخروف والكلب على وجه التحديد، تمثلت في: الأنين، النباح والعواء. وقد جاءت هذه الأصوات مصاحبة للحركات والأداء الجسدي، وهو مؤشر يدل على أن المخرج "جمال مرير" ركّز –ولو جزئيا– على استحضار أصوات الحيوانات كمرجع لاسيما الكلب عند عمله على تمارين الصوت مع الممثل، وهذا يتطابق مع تمرين "النمر" في منهج تدريب الممثل عند "غروتوفسكي". حيث كان في هذا التمرين يستمع للممثلين وهم يستجيبون أمامه بالزئير لمقطع من النص المعطى[3]، على أن يكون الغرض من هذا التمرين هو تحرير الممثل من الخجل بسبب اتخاذه جسدية النمر العدواني والالتزام بها تماما مما يسمح للجسم والعقل بالاشتغال بشكل كامل دون مقاومة، فهذا يساعد في التعبير عن الصوت، لأنه في حالة وجود مقاومة في الجسم يتأثر الصوت لكون الصوت منبثق من الجسد.

[1] - Richard Schechner, By Means of performance, previous source, p124.
[2] - Filpowicz Halina and Findlay Robert, Grotowski's Laboratory Theatre: Disolution and Diapora, The Drama Review: TDR, Vol. 30, No. 3, (1986), p204 (www.jstor.org/stable/1145757)
[3] - Grotowski Jerzy, Towards a Poor Theatre, previous source, p177.

وبإسقاطه على تجربة المخرج "جمال مرير"، فمن المؤكد أنه استخدم صورا مختلفة للحيوانات كمرجع لممثليه عند العمل على أصواتهم، وهو ما انعكس في العرض من خلال تقليدهم لأصوات: الكلب، الحصان، الخروف، وبالتالي وافقها حركات معينة تتعلق بكل صنف من هذه الحيوانات.

7- أداء الممثلين في العرض:

إن أبرز ما يلفت النظر في العرض المسرحي "ليلة غضب الآلهة" هو اشتغال المخرج "جمال مرير" بصورة أساسية على مسرح الجسد الذي يعتمد على طاقة الممثلين وتعبيراتهم الجسدية والحركية كأسلوب تعبيري يتعدى اللفظ؛ أي أن العرض شهد هيمنة الحوار غير اللفظي على الحوار اللفظي المنطوق، وفي هذا السياق استطاع الممثلون تطويع أجسادهم الحية مؤدية تشكيلات جسدية وتعبيرات حركية وصوتية تمثلت فيما يلي:

7. 1. الأداء الجسماني:

7. 1. 1. التعبيرات الحركية:

تضمن العرض عدة حركات انتقالية على خشبة المسرح، تنوعت ما بين الحركة المستقيمة، الحركة الدائرية، الحركة المنحنية، والحركات المتعرجة، حيث تعتبر حركات الممثلين هذه أفعال مسرحية ناتجة عن التفاعل (البروكسيمي proxemie *) بين الممثلين ضمن فضاء العرض.

لقد جاءت حركة الممثلين (الإخوة الأربعة) على خشبة المسرح تارة متقاطعة على شكل (X) للدلالة على الصراع الخارجي أو الاختلاف مع الآخر، وتارة أخرى منحنية تعكس ردود أفعال الشخصيات الناتجة عن الحيرة، التناقضات والصراعات

* proxemie: هي العلاقة التي تربط الأفراد بالمسافة من جميع جوانبها (المسافة المادية، المسافة المدركة، تمثيلات لما هو قريب أو بعيد). ينظر: http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/proxemie

النفسية الداخلية، فالحركة المنحنية هنا تعبر عن "عدم المباشرة وعن التردد وعن الغموض وعدم الصراحة والمراوغة"[1]، وهذا يمكن ملاحظته من خلال محاولاتهم المتكررة في البحث عن مخرج للهرب، وما حركة المؤدي اللحاق بالفأر في مجرى إلى واحدة من هذه المحاولات اليائسة. وكذلك في مشهد آخر أين نشاهد الأخوين يمسكان بالأخ الأكبر والرابع يحاول الركوب على ظهره، مما يؤكد حالة الصراع من أجل البقاء.

أما الحركة المتعرجة فكانت للدلالة على حالات التخبط والقلق التي يعيشونها في بيئة شبيهة بالقبر مما أدى إلى عدم توازن الشخصيات واكتسابها سلوكيات وأفعال عشوائية غير سوية، ولم يكن تحرّك الممثلين في شكل دائري إلا تعبيرا عن اشتراكهم في حلقة الصراع ضد القهر والظلم وانتمائهم لنفس البيئة، ومن أمثلة ذلك ما ورد في الدقيقة (5:14)، حيث نشاهد الممثلين في حركة دائرية قبل البدء في التحرك في جميع الاتجاهات بينما الآخر يقوم بحركة القفز (أنظر الصورة رقم 52) ، لتتكرر الحركة في الدقيقة (19:53) عند دخول معاوني الكاهن و الجنود في حركة دائرية والإخوة الأربعة في وسط الدائرة، وهو ما يدل أنهم تحت حصار مُحكم ولا مجال للنجاة من قبضة القوة المتسلطة أمام حيرة ودهشة الإخوة (أنظر الصورة رقم 53).

صورة رقم 52: تظهر الإخوة في حركة دائرية

[1] – صفاء الدين حسين، وسامي عبد الحميد، طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، مجلة الأكاديمي، ع 26، مجلد 7، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق، 1999، ص80.

صورة رقم 53: تظهر الجنود ومعاوني الكاهن في حركة دائرية والإخوة في الوسط

في أحد المشاهد يؤدي معاون الكاهن ومساعده حركة على شكل خطان متوازيان والإخوة مصطفين جانبا مثلما توضحه (الصورة رقم 54)، ليتكرر المشهد مرة أخرى في الدقيقة (22:57) ولكن هذه المرة نشاهد الكاهن ومعاونه في حركتان متوازيتان بشكل عكسي حول الإخوة الأربعة (أنظر الصورة رقم 55)، وتعبر هاتين الحركتين عن القوانين الصارمة التي يجب على الشعب التقيد بها والأوامر التي يجب الانصياع لها متى أرادت أو قررت السلطة الحاكمة، وهو ما يتأكد على لسان الكاهن ومعاونيه "الآلهة لا تخطئ ... هي تقرر ما تشاء، تفعل ما تشاء، تميت من تشاء، تحيي من تشاء"[1].

[1] – فيديو مصور لمسرحية 'ليلة غضب الآلهة'، إخراج: جمال منصف مرير، إنتاج مسرح باتنة الجهوي، 2014، الدقيقة 25:08.

صورة رقم 54: معاون الكاهن ومساعده في حركة مستقيمة، يشكلان خطان متوازيان

صورة رقم 55: الكاهن الأعظم ومعاونه في حركة مستقيمة متعاكسة حول الإخوة

بالإضافة إلى ما سبق، أخذت حركة رجال الدين والجنود شكل (مثلث) يقف فيه الكاهن العظم عند رأس المثلث ومعاونيه عند باقي رؤوسه، أما المساجين فيتواجدون داخله، وهو تعبير مجازي يرمز إلى هرمية السلطة التي تحكم الشعب (أنظر الصورة رقم 56).

يتكرر هذا المشهد في الدقيقة (21:17)، حيث نشاهد الجنود وهم يضعون أرجلهم على ظهور الإخوة الأربعة المستلقين على الأرض في وضعية كلب، وهذا يعبر على تغطرس السلطة وتعسفها.

وفي مشهد آخر مماثل نشاهد الكاهن الأعظم على رأس الهرم ومعاونيه عند رؤوس القاعدة، بينما الإخوة الأربعة في الوسط يتلوُّون ويطلبون العفو (أنظر الصورة رقم 57).

صورة رقم 56: تبين الإخوة وسط المثلث الذي يتشكل من الكاهن ومعاونيه (د21:30)

صورة رقم 57: تبين الكاهن الأعظم ومعاونيه على رأس المثلث هرمي وأرجل الجنود على ظهر الإخوة (د)21:17

7-1-2- التمثيل الإيمائي:

تعدّ الإيماءة أو الحركة الموضعية اللغة المسرحية التي يوظفها المخرج للتعبير عن المعنى دون اللجوء إلى الحوار الملفوظ، وذلك عن طريق محاكاة أفعال من الواقع في صورة فنية منسجمة على خشبة المسرح، "ونعني تتابع من تعبيرات الوجه والإيماءات وحركات اليدين وأوضاع الجسم والحركات التي يلاحظها الممثل والمخرج في الحياة ويستخدمها استخداما تخيليا لقول شيء فيما يتعلق بعناصر الشخصية والموقف وجو المسرحية"[1].

ما يشد الانتباه في العرض أنه كان متخما بالتمثيل الإيمائي، ففي الدقيقة (3:26) نشاهد الأخ الأكبر في وضعية جلوس تشبه وضعية اليوغا، ثم يهز صدره مرددا كلمات حزينة تحمل الرثاء والحسرة على حاله. أما الآخر فيجلس على الأرض

[1] - محمد يوسف نصار وآخرون، الدراما التعليمة نظرية وتطبيقية، المركز القومي للنشر، الأردن، ط1، 2000، ص 76.

واضعا يديه على رأسه للإيحاء إلى الحيرة والقلق ليبدأ بعدها بالقيام بحركات إيمائية تبدو غريبة لكنها موحية؛ نراه يضرب الأرض بكفيه في إشارة لعملية قتل الصراصير المنتشرة في المكان، ثم يحاكي فعل التقاط 'قملة' من رأسه ويضعها على كفه (د 3:52) وهذا للإشارة إلى وضاعة المكان واتساخه، والآخر في حالة وقوف وتأمل ودهشة كأنه لم يستوعب ما يحدث من هول الصدمة، أما الرابع فيدور حولهم في إشارة البحث عن منفذ للنجاة.

في الدقيقة (7:26) يمسك الممثلان بالأخ الأكبر ليمتطي ظهره الممثل الرابع، ثم يقوم الأخير بحركة المشي والركض والهرولة بينما أرجله معلقة في الهواء (أنظر الصورة رقم 58)، وهي حركة ديناميكية تعبر عن عدم جدوى محاولات التحرر من السجن، فهم أقل شأنا من الصراصير التي تختبئ وتظهر في الظلام من شدة الخوف، ولا يستطيعون الانتفاضة أو الثورة على القيود المفروضة عليهم، حيث يتأكد هذا المعنى من خلال الحوار بين حواراتهم:

"**الأخ الأكبر**: مازالت تنقصنا الجرأة

أحد الإخوة: مجنون، مجنون، مجنون

الأخ الأكبر: ينبغي أن أكون مجنونا، أسكت حتى تنتفض الصراصير، حتى أتحدى من جديد وأتعلم المشي من جديد، حتى تنظر إلى الجرأة، أتعلمون أين النور؟

الإخوة الثلاث: النور؟

الأخ الأكبر: في بيت النخاسة، في تنور البخور، أشم ولا أحس، أمشي، أركض، أقفز لكنني لا أتحرك"[1].

صورة رقم58: مشهد إخضاع الأخ الأكبر.

مع تقدم الأحداث يقوم الأخ الأكبر بتقليد الخروف في الأكل والصياح (أنظر الصورة رقم 59)، ثم بعدما يطلب منه الإخوة الصمت فيضع يديه على فمه إشارة إلى حرصهم على عدم إصدار الأصوات التي تغضب السلطة. وعلى درجة عالية من الإتقان أدى الممثلون حركات الكلب المتمثلة في التبول، هز الذيل، اللهث وإخراج اللسان، ثم حك الأنف، وهي حركات تدل على الوضعية المزرية التي تشبه معيشة الكلاب (أنظر الصورة رقم 60).

[1] – فيديو مصور لمسرحية "ليلة غضب الآلهة"، إخراج: جمال منصف مرير، إنتاج مسرح باتنة الجهوي، 2014، الدقيقة 7:07

صورة رقم 59: تبين الممثل في صور هيئة خروف، مع تقليده لحركات الأكل عند الخروف (د9:39)

صورة رقم 60: تبين الممثلين في وضعية كلاب ويؤدون حركة التبول وهز الذيل اللهث، حك الأنف والنباح (د 11:45)

لم تقتصر حركات الكلب على الإخوة فقط بل امتدت لتشمل معاون الملك ومساعده وكذا الجنود، ففي الدقيقة (20:39) نشاهد الإخوة على ركبهم في حالة استعداد ومعاون الكاهن ومساعديه يؤدون (التحية الكلبية) مثلما تظهر في (الصورة رقم 61). لتتكرر حركات (التحية الكلبية) عن طريق حك قفا الرأس ورجله الشمال ممدودة في الدقيقة (22:18)، حيث نشاهد الكاهن على يمين الخشبة رافعا يديه تعظيما للآلهة ومعاونه يؤدي التحية الكلبية. وهذا يوحي إلى الاشتباك والانتماء إلى

نفس البيئة وأنه لابد للإخوة من إعلان الطاعة والولاء للسلطة المسيطرة (الصورة رقم 62).

إن هذا المفهوم يتكشّف مع تطور الأحداث. حيث نشاهد الإخوة يمسكون بالكاهن ويتوسلون إليه (أنظر الصورة 63) "**يا سيدي أرنا الآلهة لنعتذر إليها، نقدم لها القرابين والهدايا، نوقد لها الشموع...**"[1]، ففعل تشبث الإخوة بالكاهن الأعظم دليل على رفضهم الموت ومستعدين للخضوع لأوامره مقابل الحفاظ على حياتهم، وهي تهكم على واقع حال المواطن العربي عموما والجزائري بصفة خاصة.

كما أنّ طلب الصفح من تلك السلطة والتودد لها بعد كل ما تعرضوا له من شتى أنواع التعذيب والقهر يوحي إلى نجاح سياسة تكميم الأفواه، وهو ما تم الإفصاح عليه ضمنيا عندما وضع الأخ الأكبر يده على فمه استجابة لطلب إخوته المفزوعين قائلا "**لكيلا يغضب الأموات أسكت**"[2]. وهو هنا يمثل صوت الفئة الثائرة التي تنشد التغيير لكن في الأخير تنجح السلطة في ترويضهم؛ أي نجاح ما يسمى بعملية الإخصاء، فقد جاء على لسان الأخ الأكبر "**السجن كلب بن كلب، وخنزير ابن خنزير، وحمار ابن حمار، لكنه أستاذ عظيم، كنت أعيش في غلة ولكن السجن نبهني**"[3]، ثم يضيف "**أحب الجلوس عند قدم سيدي، أن يمرر يده عن ظهري، السجن فتح عيوني، نبهني، عرفني من أكون، أنا صبي يجر حلما قديما، أنا لا شيء، ساذج يحب بوح الورد وجمال الفراشات**"[4]، ليبدأ في هذه اللحظة بتحريك ذراعيه في حركة تعبيرية تحاكي الفراشة التي ترمز إلى البراءة والسلم.

---

[1] – فيديو مصور لمسرحية "ليلة غضب الآلهة"، إخراج: جمال منصف مرير، مرجع سابق، الدقيقة 24:27

[2] – نفس المرجع، الدقيقة 9:40

[3] – نفس المرجع، الدقيقة 17:49

[4] - نفس المرجع، الدقيقة 19:04

أما فعل وضع الكاهن الأعظم لرجله على ظهر الممثل وهو في وضعية الكلب (صورة رقم 64)، فهي ترجمة لواقع حال المواطن العربي والمكانة التي يحظى بها عامة الشعب وهي أقل ما يقال عنها مكانة تتقاذفها الأقدام.

صورة رقم 61: تُظهر معاون الكاهن، مساعده والجنود وهم يحكون قفاهم مثل الكلب لتحية الآلهة (د20:39)

صورة رقم 62: الكاهن رافع يديه للأعلى ومعاونه يؤدي تحية الآلهة (د 22:18).

صورة رقم 63: الإخوة الأربعة متشبثين بالكاهن الأعظم يطلبون العفو والصفح من الآلهة (د 24:27).

صورة رقم 64: الكاهن الأعظم واضع رجله على ظهر أحد الإخوة (د21:06).

7-1-3- الأكروبات والقفز:

حضر الأكروبات في الدقيقة (1:16) عندما قام الجنود برمي الإخوة الأربعة داخل الزنزانة، حيث أدوا حركات أكروباتيكية تمثلت في حركة الشقلبة إلى الأمام (ينظر الصورة رقم 65)، ولعل ما يلفت الانتباه هنا هو طريقة رميهم إلى داخل السجن

في صورة تشبه رمي أشلاء متناثرة، وهو مشهد يدل على طريقة التعامل السلطات مع مواطنيها عند اقتيادهم للسجن وكذلك توحي إلى قيمة الإنسان في نظر السلطة.

كما وردت حركة القفز في الدقيقة (9:45) عندما طلب أحد الإخوة من الأخ الأكبر التوقف عن الصياح، لتتكرر في الدقيقة (16:00) من طرف نفس الممثل في شكل حركات قفز متتالية عندما صرخ في وجه أخيه (ينظر الصورة رقم 66 و67 على التوالي). جاءت هذه الحركة لتترجم السلوك العدواني للشخصية للتعبير عن الاحتجاج والرفض لوضعيتهم داخل السجن.

أما حركة القفز التي جاءت في الدقيقة (5:10) فهي حركة ارتدادية (بيوميكانيكية) لشعور الممثل بالخوف، عبرت عن الفزع ومحاولة البحث عن منفذ للهروب من السجن (أنظر الصورة رقم 68).

صورة رقم 65: مشهد لحركات أكروباتيكية (د1:16)

صورة رقم 66: الممثل يقفز احتجاجا على صياح الأخ الأكبر (د9:45)

صورة رقم 67: الممثل يقفز صارخا في وجه أخيه (د16:00)

صورة رقم68: تبين الممثل على يسار الخشبة وهو يقفز من شدة الخوف (د5:10)

7-1-4- الكوريغرافيا:

شكّلت الكوريغرافيا العمود الفقري للعرض المسرحي، حيث أظهر السينوغراف تحت توجيهات المخرج "جمال مرير" براعة كبيرة في استخدام عديد اللوحات الكوريغرافية بعيدا عن الرتابة والحشو رغم الافراط في استعمالها. لقد اعتمد "جمال

مرير" في تصميم اللوحات الكوريغرافية على تقنيات الجسد بصورة أدائية فائقة الإتقان، موظفا إياها توظيفا يخدم بنائية النص المسرحي. ففي بداية المسرحية تشكّلت أمامنا لوحات تعبيرية راقصة تشبه استعراضا عسكريا من طرف جنود الملك، في المقابل يعبّر جسد الإخوة الأربعة عن الخوف والدهشة مما هم فيه (أنظر الصورة 69). أراد المخرج هنا طرح مجموعة من الّثيمات المضمرة في العرض، فهي تعكس ثيمات التحكم والسيطرة والظلم التي تتبدى خلال تطور أحداث العرض "**ليس على الآلهة أن تعلم العباد، لو كانت الآلة تعلم العباد لما كان لها أن تكون آلهة، هي تقرر ما تشاء، تفعل ما تشاء، تميت من تشاء وتحيي من تشاء، يكفيها أن تقرر أن فلان مذنب، إذن مذنب ويمكن أن يحدث ذلك**"[1]، أي أن السلطة لها حرية التصرف حسب الرغبات والأهواء.

كما تعكس الشخصية الدموية للآلهة التي تقتل الإنسان بدم بارد وبلا سبب، فما قول الكاهن الأعظم "**عند غروب الشمس الموت والحياة سيان تعيشون وكأنكم أموات، أو تموتون وأنتم أحياء، هنا تعذبون، تقتلون دون تأنيب الضمير لأن الضمير هو نحن صوت ضرب أقدام العسكر على الخشبة**"[2]، إلا دلالة على مفهوم القمع والقتل العشوائي الذي يتم في الغرف المظلمة.

1 – فيديو مصور لمسرحية "ليلة غضب الآلهة"، إخراج: جمال منصف مرير، مرجع سابق، الدقيقة 24:50

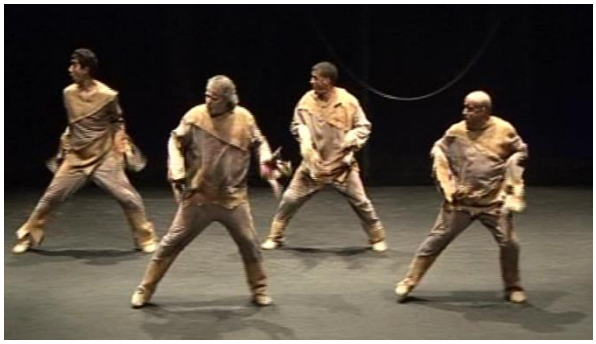
2 – نفس المرجع، الدقيقة 20:55

صورة رقم 69: الجنود يؤدون حركات استعراضية في افتتاحية العرض

قدم لنا "جمال مرير" في الدقيقة (9:17) لوحة أدائية راقصة تحاكي حركات (الخرفان) وأصواتها (أنظر الصورة رقم 70)، لينقلنا بعدها في الدقيقة (14:12) إلى مشهد حركي راقص يحاكي فيه المؤدون حيوان (الكلب) حركة وصوتا (أنظر الصورة 71).

وإذا وقفنا على رمزية الحيوانات ودلالاتها الأنتروبولوجية والاجتماعية، فإن الخروف يدل على الوداعة وصياحه يدل على الاستعطاف، بينما الكلب يدل على الوفاء والحرص على خدمة سيده أمّا نباحه يدل على الاحتجاج، لهذا حاول "جمال مرير" أن يظهر لنا واقع الإنسان الجزائري في فترة معينة وفي ظل الظروف التي عاشها بالاعتماد على لغة الجسد البصرية. فكلما حاول التمرد والثورة على واقعه المزري لقي القمع والقهر، فازداد خضوعا واستعبادا.

صورة رقم 70: مشهد حركي راقص يحاكي الخرفان (د9:17)



صورة رقم 71: مشهد حركي راقص يحاكي حركات الكلاب وأصواتها (د14:12)

7-1-5- التشكيلات البلاستيكية:

على غرار أسلوب "غروتوفسكي"، سعى المخرج "جمال مرير" إلى الاشتغال على التمثيل البلاستيكي للمؤدين كلغة درامية تعبّر عن فكرة صراع المواطن الجزائري مع السلطة وما يتعرض إليه من ممارسات القمع والتعذيب، حيث نشاهد الممثل في الدقيقة (5:49) على يسار الخشبة مشبّكا يديه (مقيد اليدين) ويدير ظهره لبقية الممثلين بينما الآخر جالس على المرحاض (البشري) قائلا" **هنا ينتهي كل قتال...العورة مكشوفة من زمان إلا أننا لم ننتبه**"[1]، وهذا دلالة على عدم الرضا عن الأوضاع المزرية التي يعيشونها والقيود المفروضة عليهم (أنظر الصورة 72).

لتتأكد هذه الفكرة في المشهد الموالي عندما أدى الممثلون تشكيلا جسديا لحصان يركبه أحد الممثلين، ثم يبدأ الحصان في حركة الرفس برجليه الأماميتين مع إصدار صوت القبع (صوت الحصان)*، تزامنا مع حركة موضعية دورانية في صورة الحصان الجامح الصعب المراس (الصورة رقم 73). وتجدر الإشارة هنا أن توظيف الحصان مفتوح على عدة إيحاءات وتأويلات. فرغم كونه يجمع بين الأصالة والفحولة عند العرب، إلا أنه -حسب سياق العرض- يقترن توظيف الحصان بحملات الغزو والحروب الهمجية التي كان يشنها الرومان على دول شمال أفريقيا. أما من الجانب الأسطوري فيبدو أن المخرج 'جمال مرير' يتفق مع الباحث كارلوس بيريرا ** الذي يرى أن "الحصان صورة للجسد وأهوائه التي يجب ترويضها من أجل الوصول إلى الإله"[2].

---

[1] - فيديو مصور لمسرحية "ليلة غضب الآلهة"، إخراج: جمال منصف مرير، مرجع سابق، الدقيقة 5:53

*القبع: صوت يردده الفرس من منخره إلى حلقه إذا نفر من شيء أو كرهه. للمزيد ينظر: سناء الدويكات، ما هو صوت الحصان، 7 جوان 2020، (https://mawdoo3.com)، تم الاطلاع عليه في 2023/03/06.

** أستاذ محاضر في جامعة السوربون الجديدة بفرنسا

[2] – مقال حول "الحصان في الثقافات والأديان"، 2020/9/12(https://www.aljazeera.net/culture/2020/9/12)، تم الاطلاع عليه في: 2023/03/06.

صورة رقم 72: أداء بلاستيكي لممثل مشبكا يديه وآخران يجسدان مرحاض بشري (د5:49)

صورة رقم 73: تشكيل بلاستيكي للحصان (د6:34)

إلا أن أسلوب الاحتجاج تغير مع تقدم الأحداث، إذ شكل الممثل في (د 9:39) منحوتة لخروف على أطرافه الأربعة مع إصدار صوت الصياح بطريقة تحمل معاني الحزن والألم الممزوجة بمعاني التوسل والوداعة، وذلك تمهيدا لمرحلة التحول من الرفض والتمرد إلى مرحلة تقبل الواقع المفروض (ينظر الصورة رقم 59 أعلاه).

وبتقنية أدائية مؤسلبة وأسلوب ميكانيكي استطاع المؤدون فيما بعد تجسيد أشكال مختلفة لوضعيات الكلب كلغة شرطية تعكس موقف عامة الشعب المتمثل في طاعة الأوامر والوفاء خدمة للسلطة مقابل الحفاظ على حياتهم، وقد جاء في سياق العرض "**لا حاجة للسجن بالكلام، هنا لغة واحدة.. صفارة الإنذار**"[1]، أي أنه لا يجب مناقشة الأوامر في هذا العالم الأشبه بالسجن وإنما الامتثال والانصياع لهذه الأوامر. فعند سماع الطلقة الأولى يأخذ الممثلون وضعية الاستعداد (الصورة رقم 74)، وفي الطلقة الثانية يجسدون وضعية الأكل حيث يقوم المؤدي بضم كفّيه لتجسيد شكل الصحن ثم يغمر فمه فيه ويرفعه مع تحريك الفكين إشارة لفعل الأكل (الصورة 75). أما في الطلقة الثالثة فيتوجهون إلى النوم، حيث نشاهد الممثلين مستلقين على ظهورهم رافعين أيديهم في إشارة إلى وضعية النوم (الصورة 76)، وجميع هذه التعبيرات الجسدية تحيلنا إلى تجربة "بافلوف" حول الاستثارات الشرطية واللاشرطية عند ترويض الكلاب.

[1] – فيديو مصور لمسرحية "ليلة غضب الآلهة"، إخراج: جمال منصف مرير، مرجع سابق، الدقيقة 12:23

صورة رقم 74: تشكيل بلاستيكي يجسد حالة الاستعداد كمنعكس شرطي (د12:50)

صورة رقم 75: تشكيل بلاستيكي يجسد وضعية الأكل (د13:00)

صورة رقم 76: تشكيل بلاستيكي يجسد وضعية النوم (د13:06)

إضافة إلى ما سبق ساهمت صيغ الأداء الجسدي البلاستيكي في إنتاج فعل أدائي مقروء يصف حالة السجن أو البيئة التي ينتمون إليها. حيث تشكل أمامنا في الدقيقة (15: 04) تمثيلا بلاستيكيا يحاكي حركة تبول الكلب برفع إحدى الأرجل (أنظر الصورة رقم 77)، ليتكرر المشهد مرة أخرى في الدقيقة (15:03) (انظر الصورة رقم 78)، وفي مشهد بلاستيكي لا يقل فضاعة قام الممثل بمحاكاة حركة تغوط الكلب (أنظر الصورة 79). لقد حملت هذه الأفعال الجسدية دلالات رمزية تعكس قمة النتانة والوساخة والعفن لممارسات القمع وسلب الحقوق والحريات التي

أكدها الممثل من خلال سياق العرض "**بلغ الاحتقان ذروته**"[1]، وما تكرار هذه الحركات الجسدية والتشكيلية من قبل المؤدين إلا تأكيد لاستمرارية الوضع واستحالة النجاة، وهو ما حاول المخرج الإفصاح عنه في الدقيقة (22:45) إذ ينتظم الإخوة تنازليا على ركبة واحدة وفي شكل خط مستقيم في حين يقف الكاهن الأعظم أمامهم ومعاونه خلفهم أما مساعد المعاون على شمالهم، مما يوحي بأنهم تحت حصار مُحكم (أنظر الصورة 80).

صورة رقم 79: أداء تمثيلي بلاستيكي لفعل التغوط (د14:48)

صورة رقم 80: أداء تمثيلي بلاستيكي يعبر عن شدة الحصار (د22:45)

[1] – فيديو مصور لمسرحية "ليلة غضب الآلهة"، إخراج: جمال منصف مرير، مرجع سابق، الدقيقة 14:52

7-2- الأداء الصوتي:

سعى المخرج إلى الاعتماد على أصوات المؤدين الطبيعية اقتداءا بأسلوب "غروتوسكي"، ومن أمثلة ذلك ما قام به الممثل عندما أدى صوت حصان (القبع) من خلال تمرير الهواء من منخره إلى حلقه، وهو صوت يدل على الرفض وعدم الرضا. كما أدى الممثلين ببراعة صوت الخروف الذي عبّر عن البراءة، التوسل، الاستعطاف واستجداء الشفقة. ولم يجد الممثلون سوى صوت عواء الكلب بشكل محزن (د21:30) للتعبير عن شدة العذاب والألم مما اضطرهم إلى تجسيد صوت النباح كوسيلة للاحتجاج أو صرخة في وجه الظلم، أما الزغاريد فقد اتخذها الأخ الأكبر للتظاهر بالجنون من أجل النجاة من المأزق والاستمرار في العيش. وفي اللحظة التي تمت فيها الزج بهم في السجن أدى الأخ الأكبر أغنية (صوت بشري) بلحن حزين "**يا، يا، يا، يا ولدي، يا ولدي، ولو ضاق الصدر يا ولدي، ولو غاب عنك البدر يا ولدي، ففاض الجفن وجئتني، وعن الأجيال حدّثتني، فتعذبت وعذبتني وقلت الموت يناديني، لقلت لك يا ولدي تمسك، تمسك بحلم الفؤاد تمسك، تمسك بسحر الورود تمسك، إن غدا قرب الأيادي تمسك، تمسك يا ولدي تمسك**"[1]، حيث تعالق لحن الحزن مع كلمات الأغنية للتعبير عن الأمل والانتظار الممزوج بالتشاؤم والحسرة على فقدان نعمة الحرية.

لقد ساهم الجسد أيضا في إنتاج إيقاع صوتي ساعد الممثلين في ضبط حركاتهم وتوحيدها، ففي بداية العرض ساهم الضرب بالأرجل على خشبة المسرح في خلق إيقاع متناسق لحركات الممثلين أثناء الاستعراض العسكري، ليتكرر صوت ضرب أقدام الجنود على الخشبة أثناء جلسة المحاكة (د20:55) للدلالة على القوة والترهيب، وفي الدقيقة (9:20) تتحرك الأرجل والأيدي لخلق إيقاع للرقص من خلال الضرب على

[1] – فيديو مصور لمسرحية "ليلة غضب الآلهة"، إخراج: جمال منصف مرير، مرجع سابق، الدقيقة 3:23

الخشبة المصاحب للموسيقى البشريَّة التي أداها الممثلين " **أمع معمعمع معمعمع، أمع معمعمع معمعمع، أمع معمعمع معمعمع**"[1].

أما في اللحظة التي يتم فيها تقديم التحية للكاهن (د20:39)، يقوم الممثلون بحك قفا رؤوسهم مؤدين صوت "تكشك تكشك"[2] (ينظر الصورة 61 أعلاه)

8. عناصر السينوغرافيا:

8-1- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

يبدو من خلال العرض أن المخرج "جمال مرير" لا يهتم كثيرا بالموسيقى التصويرية والأصوات المسجلة، لذلك لم يكن توظيف الموسيقى في العرض إلا في موضع واحد فقط، حيث اعتمد المخرج في بداية العرض على موسيقى صاخبة كقوة تأثيرية تساعد على إضفاء الشعور بالخوف والفزع مما يؤدي إلى إثارة دوافع الممثل وتحرير طاقته الداخلية، وبالتالي تسهيل عملية التكشّفات الحركية والتشكيلية والتعبيرية لأداء الممثل الجسدي، كما ساهمت في رفع الإيقاع الدرامي وتوثيبه.

أما المؤثرات الصوتية فيمكن حصرها في مواضع قليلة جدا جاءت جميعها للضرورة الدرامية، وهي كالتالي؛

أولا: صوت الماء المندفع من ماء خزان (التواليت) في الدقيقة (5:53).

ثانيا: اعتمد المخرج على صوت الجرس كمثير شرطي في مشهد تجربة "بافلوف".

ثالثا: وظف المخرج صوت قطرات الماء للدلالة على القلق والتوتر، فهو يعتبر مصدر إزعاج لاسيما ليلا لأنه يمنع النوم ويثير الغضب.

---

[1] – فيديو مصور لمسرحية 'ليلة غضب الآلهة'، إخراج: جمال منصف مرير، مرجع سابق، الدقيقة 9:20

[2] – المرجع سابق، الدقيقة 20:39

رابعا: في مشهد دخول معاوني الكاهن والجنود، يسمع صوت قرع الطبول، حيث استخدمه المخرج هنا لتغيير الإيقاع الدرامي والإعلان عن الخطر، أي بمثابة إنذار باقتراب ساعة الحسم للكشف عن هوية المذنب.

8-2- الممثل والديكور:

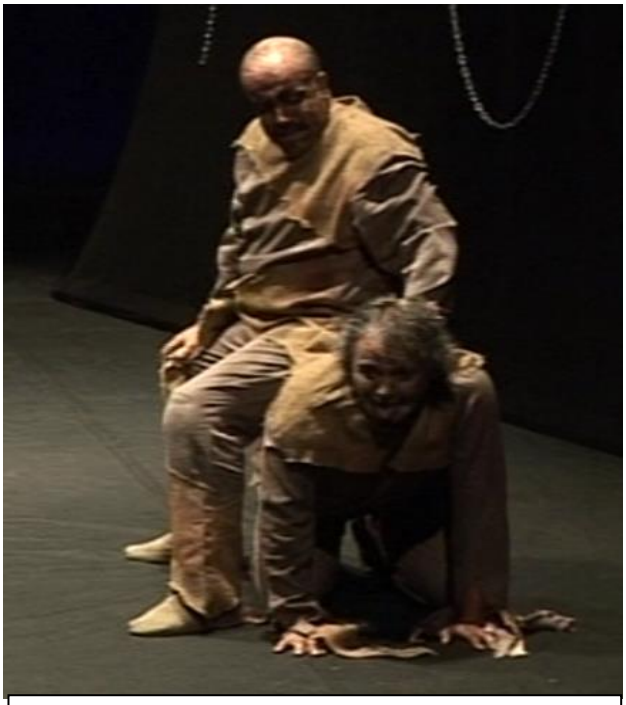
اقترب المخرج "جمال مرير" من أسلوب "غروتوفسكي" عندما اعتمد على فضاء خالي من الديكور، حيث وظّف أجساد الممثلين لتأثيث الخشبة من خلال قطع الديكور البشرية التي أنتجتها أجسادهم، بالإضافة إلى الرقصات الدرامية التعبيرية والتشكيلات الجسمانية التي توزعت على مستوى أرجائها. ففي الدقيقة (د5:27) يظهر أمامنا تشكيل ديكور بشري في صورة مرحاض (انجليزي) يجلس عليه أحد الممثلين (أنظر الصورة 81)، ثم يقوم بعدها بسحب زر إطلاق الماء من الخزان حيث يُسمع بوضوح صوت خرير الماء (انظر الصورة 82). يرمز هذا الديكور إلى فساد البيئة التي يعيشونها ونتانتها وهي شبيهة بمجاري الصرف الصحي. وهذا ما يُفهم من قول الممثل: "**هنا ينتهي كل قتال ... العورة مكشوفة من زمان**"[1]، بعد مطاردته للفأر ودخوله في المجرى.

[1] – فيديو مصور لمسرحية "ليلة غضب الآلهة"، إخراج: جمال منصف مرير، مرجع سابق، الدقيقة 5:53

صورة رقم 81: ديكور بشري في صورة مرحاض (د5:27)

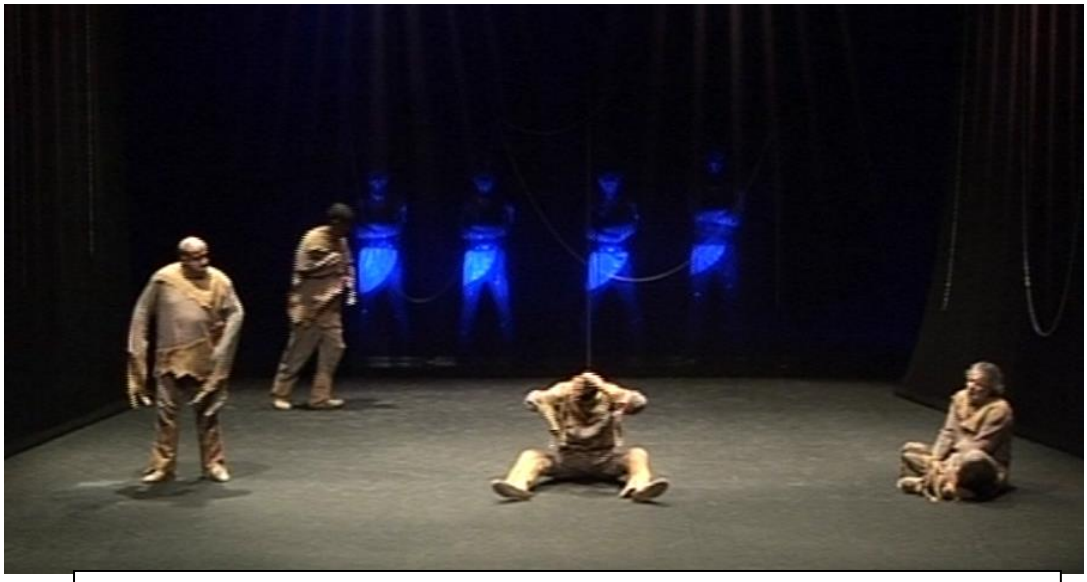
صورة رقم 82: الممثل يسحب زر إطلاق ماء خزان المرحاض (د5:53)

وفي مشهد آخر يضع أحد الممثلين ركبتيه ويديه على الأرض في شكل كرسي، ثم يجلس عليه ممثل آخر ليتحول إلى كلب يلهث ويهز رأسه (انظر الصورة رقم 83)، ويرمز هذا الديكور البشري إلى الوضاعة والدناءة وصعوبة العيش.



صورة رقم 83: ديكور بشري في صورة كرسي (د10:44)

وكذلك استعاض المخرج عن الديكور بالجسد الإنساني الحي لتجسيد البيئة العامة للعرض، حيث شكلت أجساد الممثلين – وهم في حالة سكون تام– بمساعدة الإضاءة الزرقاء قضبان السجن (انظر الصورة رقم 84). ويصف "يوري فيلتروسكي" –في مقاله (الإنسان والموضوع في المسرح) – هذا الفعل بـ "التمثيل في الدرجة الصفر"، حيث يتحول الممثل إلى (ديكور بشري) ويمكن استبداله بـ "تمثال" أو "دمية" مستشهدا بشخصيات الجنود الذين يحرسون مدخل منزل، في إشارة إلى أن المنزل هو ثكنة، وبالتالي يمكن القول أن الممثل في هذا المشهد انتقل من مجال الإنسان إلى مجال الشيء.[1]



صورة رقم 84: تظهر الممثلين واقفين في حالة سكون لتشكيل قضبان السجن بمساعدة الإضاءة

8-3- الأزياء المسرحية:

بقدر ما كان للأزياء وظيفة جمالية في العرض، جاءت حاملة لأبعاد إشارية أفصحت عن أفكار ومعاني (للمتلقي) حول أحداث العرض وشخصياته في إطار سياق العرض وخطاباته. ولأن المسرحيَّة تجسِّد قصة أسطورية بأبعاد اجتماعيَّة

[1] – ينظر: الإرسال والتلقي: المقاربة التأويلية والسيميائية (مأخوذ عن: باتريس بافيس؛ العلاقة الجدلية بين الإرسال والتلقي) تاريخ الصدور: 19 سبتمبر 2011 (https://magra.ahlamontada.net)

وسياسيَّة، استخدم المخرج أزياء مسرحية تراعي أصل القصة ودلالاتها الجديدة في العرض المسرحيَّ.

- أزياء الكاهن الأعظم ومعاونيه:

حمل أزياء الكاهن ومعاونيه صبغة رومانية، حيث نشاهدهم يرتدون طماق* عالية إضافة إلى (الطوجة/التوجا Toga)** التي اشتهر بها الرومان. ولكون لون ثوب (التوجا) يحدد مكانة الشخص الروماني في المجتمع، استعمل المخرج الرداء الذهبي للكاهن الأعظم والرداء الأرجواني لمعاونه أما الرداء الأبيض فخصّ به مساعد معاون الكاهن. جاءت هذه الألوان متناسبة مع الشخصية السلطوية والهمجية المسيطرة على الجميع، إذ يوحي اللون الذهبي إلى القوة والسلطة، أما الأحمر فيرمز إلى الظلم والدموية، وقد يرمز اللون الأبيض المقترن بالأسود في لباس مساعد معاون الكاهن إلى الخير والشر، أو إلى تلك العينة من الناس التي تُبدي الطيبة والصلاح ولكنها تُضمر الخبث والنفاق، وربما هذا ما يفسره تمركز الممثل- خلال جلسة المحاكمة- في يسار الخشبة مُبديا مساندته للكاهن الأعظم ثم يتدخل بحجة تقديم النصح والإرشاد للمساجين.

أما الجنود فقد ارتدوا ملابس ضيقة نوعا ما تمثلت في سروال وقميص باللون الأخضر الذي يتناسب مع لون التجنيد العسكري، كما يدُّل على العنف والإخلاص في تنفيذً الأوامر.

---

* نوع من الأحذية التي لها امتداد نحو الركبة

** **Toga** من الازياء في العصر الروماني وهو رداء روماني بحت، ارتداه قادة الرومان في كل المناسبات التي انتصروا فيها، وقد اعتبرت التوجا الثوب الرئيس للملابس الخارجية التي ارتداها الرومان. وكان لون ثوب التوجا يحدد مكانة الشخص الروماني في المجتمع (https://saudi-trade.net) تاريخ الاطلاع 16 /4 / 2022.

أزياء الإخوة الأربعة:

من جهة أخرى تناسبت أزياء "الإخوة الأربعة" مع شخصيَّتها الضعيفة الخاضعة، لتعكس حالة الصراع الذي تعيشه مع الظلم والقهر. حيث ارتدوا أسمالا بالية ترابية اللون، ملطخًة ببقع صفراء وذات أكمام طويلة تنتهي بزوائد ثلاثية أشبه بأظافر الكلاب. وقد يرمز اللون الترابي إلى الفقر وغياب القدرة على مواجهة السلطة، كما يشير اللون الموحّد إلى صلة الأُخوّة ووحدة الترابط النفسي بينهم. أما الزوائد فتعبّر عن طول المدة التي قضاها الإخوة في السجن ومدى حجم العذاب الذي تعرضوا له.

كانت ملابس الشخصيات في مجملها بسيطة ومجردة من البهرجة والزخرفة إلا أنها عميقة في إيحاءاتها لكونها مرتبطة بالزمن الغابر من عصر الإنسان الجزائري، ورغم بساطتها شكّلت وحدة لونية استغلها المخرج لتحول فضاء العرض الفقير إلى منظومة جمالية متعددة المعاني والقراءات تماما مثل ما سعى إليه "غروتوفسكي" في مسرحه.

8-4- الإضاءة في مسرحيَّة "ليلة غضب الآلهة":

اعتمد المخرج في معظم الأوقات على إضاءة داكنة موحية إلى البؤس والغموض والضبابية، وذلك لتشكيل المزاج العام لأحداث العرض، كما نلاحظ أنها جاءت شاملة وذلك من أجل إضفاء تحقيق مبدأ التشاركية في بيئة متخيلة يحس من خلالها المتلقي أنه جزء منها، وبذلك نجحت الإضاءة الداكنة الشاملة في وصف خشبة المسرح على أنها مكان أشبه بقبر كبير ومظلم يتصارع تحته الإنسان من أجل الاستمرار في الحياة ويعيش حياة كريمة.

واقترن لون* الإضاءة البارد بعلامات ودلالات أخرى لتعزيز الجو المأساوي للعرض. حيث استخدم المخرج إضاءة صفراء شاحبة لإظهار الجو الكئيب والانعزالي الذي يعيشه الشخصيات (أنظر الصورة رقم 85).

وفي المشهد الذي يلي مشهد الافتتاح، ساهم فعل الإنارة والإظلام بشكل تناوبي سريع في الانتقال بين أمكنة العرض (خارج السجن وداخله)، أما استخدام وميض الضوء فكان لوصف حالات الدهشة والحيرة لدى الشخصيات.

وإذا ما ظهرت بعض بقع الضوء في حالات معينة فإنها كانت للتشديد على بعض المواقف الدرامية أو لفرز أحداث مختلفة متزامنة في الفضاء المسرحي، ففي أحد المشاهد يظهر على يسار الخشبة الجنود في أداء استعراضي بينما علي يمين الخشبة نشاهد الإخوة وهم في حالة خوف وذعر (انظر الصورة رقم 86)، إضافة إلى هذا وظّف المخرج بقعة الضوء باللون الأحمر في حالة واحدة للدلالة على الخطر المجهول الذي يواجهه الإخوة (أنظر الصورة رقم 87).

صورة رقم 85: تبين استخدام الإضاءة الصفراء الشاحبة للإيحاء إلى البؤس والكآبة (د 3:01)

* تسود الألوان الباردة في العرض المأساوي في حين الألوان الحارة تسود في العرض الملهاوي

صورة رقم 86: تبين استخدام بقع الضوء لخلق أحداث وفضاءات مختلفة (د 01:35)

صورة رقم 87: تبين استخدام الإضاءة الحمراء للتشديد على حالة الخطر (د2:46)

اشتغل المخرج على الإضاءة الزرقاء لتحديد مكان وقوع الأحداث، إذ استطاع من خلال الإضاءة الملونة بالأزرق أن يخلق قضبان السجن بمساعدة أجساد الممثلين (انظر الصورة رقم 88)، كما ساهمت في الإيحاء إلى زمن وقوع الأحداث، حيث نشاهد في المشهد الذي يلي مشهد الافتتاح الجنود وهم يسوقون الإخوة الأربعة

في المدينة ليلا (باستخدام إضاءة زرقاء)، ثم تضاء الخشبة بإنارة داكنة عند الانتقال من المدينة إلى الزنزانة (أنظر الصورة رقم 89).

ولعل الغاية الأساسية من استعمال الإضاءة الزرقاء كان من أجل خلق عالم روحاني يوحي إلى شخصية الآلهة وهذا ما يفسره مصاحبة الضوء الأزرق للمشهد الاستعراضي الذي يدل على قوة الآلهة وسلطتها المطلقة، وسنبين ذلك بشكلٍ أكبر عند الحديث عن الفضاء وعلاقته بالتطهير.

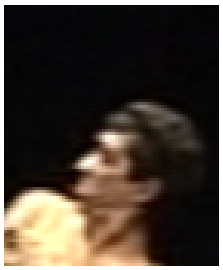
صورة رقم 88: تبين توظيف الإضاءة الزرقاء للدلالة على مكان وقوع الأحداث (د 1:06)

صورة رقم 89: تبين توظيف الإضاءة الزرقاء للدلالة على زمن وقوع الأحداث (د 1:14)

8-5- القناع:

ما يُلاحظ من خلال العرض أن المخرج اعتمد على القناع بنوعيه؛ حيث تضمن القناع المصطنع بعدا رمزيا يهدف إلى إضفاء طابع الغرائبية (الغروتسك)* وتعزيز صورة الأسطورة، وذلك لاقترانه بالآلهة وخدامها (أنظر الصورة رقم 93)، وما جاء على لسان الممثل عند تقديمه لشخصية الكاهن الأعظم لدليل واضح على الغرائبية "**سعادة الفم الذهبي، سيد القرابين، ممثل قداسة الكاهن الأعظم، شمس الشموس المشرقة، خادم معبد الغروب المقدس**"[1]

أما القناع الطبيعي فتجلى من خلال تلك الخطوط وألوان ملامح الوجه الناتجة عن التعبيرات الانفعالية للممثل كلغة مرئية تفصح عن دواخل الشخصية ومكنوناتها. إذ يمكن ملاحظة ذلك بوضوح من خلال (الصور 90، 91، 92، 93، 94، 95) أدناه:



صور 90، 91: لملامح الوجه تظهر الغضب والخوف على التوالي

صور 92، 93: لملامح الوجه تظهر الضحك والبكاء على التوالي

* أسلوب يجسد الأشكال والأعمال والأفعال والأقوال غير الطبيعية والغريبة والساخرة والكاريكاتيرية في الفن والأدب والسلوك، وأن أرتبط بجوانب مخيفة إلا أنها مقبولة وجذابة تثير الدهشة والمتعة لدى المتلقي.

[1] – فيديو مصور لمسرحية "ليلة غضب الآلهة"، إخراج: جمال منصف مرير، مرجع سابق، الدقيقة 20:08

صور رقم 94، 95: لملامح الوجه تظهر الفزع والحيرة على التوالي

من خلال هذه الصور يمكن القول إن الممثلين استطاعوا رسم تعابير مختلفة الدلالات والإيحاءات من خلال التحكم في عضلات وجوههم، المخرج هنا وظف منهج "غروتوفسكي" الذي يعتمد على الممثل وقدراته الإبداعية في إنتاج أقنعة بشرية، حيث يقول: "تخلينا عن الماكياج وعن الأنوف الكاذبة والبطون المحشوة بالوسائد وبكل ما يتزين به الممثل قبل العرض في غرفة الملابس، فالممثل يستطيع أن يغير وجهه بالسيطرة عضلات الوجه، وكذلك فإن العرق والنفس تحول عضلاته إلى قناع"[1].

8-6- الماكياج:

لعل البارز في هذا العنصر هو حضور اللحية في شخصية "الأخ الأكبر"، حيث كانت لحيته كثيفة وقصيرة نوعا ما، يتداخل فيها اللونين الأبيض والأسود، ولكونه الرجل الأكبر سنًّا بين إخوته فقد أكسبته صفة الرجل الناضج، العارف، المجرِّب، والذي يتسم بالحكمة، كما أعطته الأحقيَّة في رئاسة المجموعة وقيادتها.

من زاوية أخرى، جاءت اللحية غير مرتبة، للدلالة على نموذج المواطن البسيط، الأشعث، الأغبر الذي ليس له أية قيمةً أو مكانةً.

[1] – زيد ثامر عبد الكاظم، اتجاه المسرح الفقير، كلية الفنون الجميلة بجامعة بابل، العراق، 10/28 /2014، تاريخ الاطلاع 11/12 / 2020، www.uobabylon.edu.iq.

9- مبثوثات الفضاء المسرحي:

9-1- فلسفة المخرج في تصميم الفضاء الدرامي:

يجد المتتبع لعرض مسرحيَّة "ليلة غضب الآلهة" أن نظرة تصميم الفضاء المسرحي لدى "جمال مرير" تتقاطع مع رؤية "غروتوفسكي" في هندسته للفضاء على مستوى نقاط عديدة خاصة في مسرحية "الأمير الثابت"، حيث استخدم "جمال مرير" فضاء درامي مغلقا يشبه تلك "العلبة" في مسرحية "الأمير الثابت". وحتى مشهد الإخصاء الرمزي للسجين الأول، ومحاولات تعذيب الأمير وإذلاله تنطبق على محاولات تكميم الأفواه للإخوة الأربعة وتعذيبهم وإذلالهم.

ولعبت الإضاءة الزرقاء دورا مهما للغاية في تصميم الفضاء الدرامي لاسيما عندما يتعلق الأمر بتشكيل قضبان السجن، حيث غالبا ما يُستعمل اللون الزرق للدلالة على العالم الروحاني الذي لا يمكن إدراكه (الملائكة، الآلهة، الحلم ..)، لهذا اقترنت الإضاءة الزرقاء في مسرحية "ليلة غضب الآلهة" بمعنى (الآلهة) التي وردت شخصيتها غائبة في جميع أطوار العرض مثلما تظهر ضمنيا في العبارة "**يا سيدي أرنا آلهة لنعتذر إليها، نقدم لها القرابين والهدايا، نوقد لها الشموع...**"[1]، وذلك من أجل إثارة إشكالية العدالة على يد سلطة ظالمة في العالم الدنيوي. وحسب مفهوم "غروتوفسكي" للفضاء تعتبر قضبان السجن الزرقاء كحد فاصل بين العالم الدنيوي (المدنس) والعالم الآخر (المقدس) الذي يعتبر عنصرا ضروريا لتجسيد مسرح طقسي، بحيث لا يمكن اختراق هذا الحاجز (الوهمي) والوصول إلى العالم المقدس إلا من خلال التضحية بالنفس، والتجرد من الخوف، والثورة على الظلم والاستبداد، وهو نفسه التطهير بالمفهوم الأرسطي.

[1] - فيديو مصور لمسرحية "ليلة غضب الآلهة"، إخراج: جمال منصف مرير، مرجع سابق، الدقيقة 24:27

9-2- التشاركية وفعل التلقي:

اشتغل العرض المسرحي على توظيف الأسطورة والتراث الشعبي في العمل المسرحي من خلال استحضار أحداث الماضي بصيغة الحاضر، حيث استقت المسرحية أحداثها من التاريخ المحلي وعلى وجه الخصوص مرحلة الغزو الروماني على شمال إفريقيا، وأضافت له بعدًا حداثيا أكسبها دلالةً جديدةً إضافةً إلى الدلالة القديمة التي حافظت عليها خاصة وأنها تستجيب لتطلعات الجمهور. فالبيئة التي ينتمي إليها كل من الممثلين والجمهور كانت مسرحا للعديد من الصراعات والانقسامات ومحاولات التمركز في دهاليز السلطة خلال العقود الثلاثة الماضية، وبالعودة إلى الحقبة الرومانية شبّه المخرج الحكام الفاسدين بالرومان الذين يميلون إلى العنف وحب والسيطرة والاستمتاع بالتعذيب وقهر المواطن البسيط الذي يعتبرونه مجرد كائن لا يقل أهمية عن الحيوان.

ورغم الانفصال المكاني لفضاء اللعب عن فضاء الجمهور وغياب العلاقة الحميمية بين الممثل والجمهور استطاع العرض إدماج الجمهور في صلب الحدث مرغما (قسرا) من خلال الاشتغال على الطاقة الجسدية للممثل التي تجسدت في تلك الحركات التعبيرية، الرقصات الدرامية، لحظات الصمت والنباح، العواء، الالتواء، المشي على الأطراف الأربعة...الخ، وبعبارة أخرى أنتج جسد الممثل مفردات دلالية ورمزية تضمنت صور تأويلية تأسر المتفرج وتدعوه لفك رموزها. وهذا ما سعى إليه "غروتوفسكي" من خلال أسلوبه الإخراجي، حيث يقول "كريستوفر آينز": "العرض يقوم من الناحية التقنية عند "غروتوفسكي" على استغلال كافة الطاقات الفيزيقية والجسدية المكثفة والمستوحاة من التعبيرات البدائية للإنسان الأول ... وأن هذه تستفز المتفرجين

رغم إرادتهم (قسرًا) إلى المشاركة بحيث تنتهي التدريبات إلى شكل من أشكال العرض المسرحي الذي يشمل الممثلين والمتفرجين"[1].

وبالنظر إلى طبيعة الإضاءة المستعملة في كامل أطوار العرض، فقد اتسمت بالعتمة والشمولية التي تساهم في بناء رؤية العالم أو المصير المشترك بين الجمهور والممثل وتساعد على إضفاء الطابع الطقسي للعرض، أي أن المخرج استخدمها كآلية لإحداث التكامل الفني في العرض ولاستفزاز المتلقي من خلال جعله يشارك في العرض موقفيا باعتباره معني بالإشكالية المطروحة في العرض، وهذا ما يؤكده "ألكسي بوبوف"، في كتابه (التكامل الفني في العرض المسرحي)، "بغض النظر إذا كنا نتفق أو نختلف عن طبيعة تلك المشاركة وأهدافها فالمهم من وجهة نظر السينوغراف هو أن يحقق العرض أثره ووقعه في الجمهور (المتلقي)"[2].

ونفس الشيء بالنسبة للإضاءة الزرقاء التي عملت على توحيد مكان جلوس المتلقين ومكان التمثيل في فضاء يشترك فيه الممثل والمتلقي في تجربة مسرحية معاشة، لأن استعمال الجنود والقضبان من جهة عمق الخشبة شكّل **فضاء تخيلي** جعل المتلقي يشعر بالانتماء إلى الفضاء الدرامي، بحيث يحس بأنه جزء من الواقع الذي يعيشه الممثلين، كما تسهم التعبيرات الدرامية لأجساد الممثلين الناتجة عن الشعور بالألم والقهر والمعاناة في كشف الإنسان أمام نفسه وبالتالي يتحقق التطهير.

ومن جهة أخرى، فإن النظرة الفكرية المشتركة بين المتلقي والممثل لإحدى مشكلات الإنسان المعاصر، والتي ترتبط اشد الارتباط بالحياة والحقيقة ضمن نفس

[1] – كرستوفر أينز، المسرح الطليعي، مرجع سابق، ص 315.

[2] – أليكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: عبد الباقي محمد إبراهيم، مؤسسة طباعة الألوان، القاهرة، 1968 (مأخوذ من مقال: حيدر جواد كاظم العميدي، جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة (شواطئ الجنوح أنموذجا) مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية المجلد 4، العدد 1، جامعة بابل كلية الفنون الجميلة/قسم الفنون المسرحية، ص 33-34).

حدود البيئة الاجتماعية والانتماء الحقيقي للآخر من شأنه أن يعمق البعد التطهيري في العرض.

الخلاصة:

أفصحت تجربة "ليلة غضب الآلهة" عن خصائص واضحة المعالم لأسلوب المخرج "جمال مرير" في العرض المسرحي وهو أسلوب يستجيب لخصائص المسرح الفقير لـ "غروتوفسكي"، حيث أظهرت التجربة مدى التقارب بينهما سواء في طريقة توظيف الممثل أو على مستوى فقر الخشبة من ناحية الأثاث والديكور.

كما تمكن المخرج "جمال مرير" من توظيف مهارات الممثل الأدائية لجعله كتلة متسيّدة في فضاء العرض، وتساهم في تشكيل السينوغرافيا.

وتمكن أيضا من الاشتغال على المفهوم العلائقي بين الممثل والجمهور متجاوزا للحدود الفاصلة بينهما رغم اعتماده على العلبة المسرحية، وذلك من خلال اشتغاله على مفردات طقسية ذات وظيفة تأثيرية على المتلقي ومخاطبة ذاكرته الجمعية.

إضافة إلى ما سبق، اعتمد المخرج "جمال مرير" على (الغروتسك) كتقنية لتوضيح التناقضات السياسية والاجتماعية والدينية.

خـاتمــة

خاتمة:

في خاتمة البحث الذي تطرق إلى موضوع من مواضيع المسرح الجزائري، وتحديدا، إلى تجليات منهج "غروتوفسكي" وتأثيرها في بعض التجارب المسرحية، خلصنا إلى مجموعة من النتائج وهي كالتالي:

أخذ المسرح الجزائري أشكال جديدة من حيث أسلوب الطرح والمعالجة ولغة العرض كقاعدة لمواكبة حركة المسرح العالمي. لذلك لجأ إلى التقليد والتهجين من خلال العودة إلى الطقوس والبدايات الأولى للحضارة الإنسانية.

طبع أسلوب "غروتوفسكي" الإخراجي ملامح المسرح الجزائري الحديث رغم صعوبته عندما يتعلق بالتدريبات الشاقة، خصوصا عندما يرتبط الأمر بالهواة.

يُعتبر منهج "غروتوفسكي" الإخراجي من المناهج التي يسهُل تطبيقها من ناحية التمويل المالي للعرض، لذلك ينجذب أغلب المخرجين في الآونة الأخيرة إلى أسلوب المسرح الفقير لكونه يفي بالغرض في زمن التقشف وترشيد النفقات على مستوى المسرح الوطني، المسارح الجهوية، التعاونيات، والجمعيات، مكتفين بقدرات وطاقات الممثل التعبيرية على حساب الإمكانات المادية الضخمة.

يتبنى بعض الممارسين المسرحيين المسرح الفقير في أعمالهم لاقترانه بأفكار فلسفية انتشرت في النصف الثاني من القرن الماضي، والتي تصور صراع الإنسان في البيئة التي ينتمي إليها بأفكاره العارية والمكشوفة.

يعتمد منهج "غروتوفسكي" على التناقضات (الدياليكتيك)، و(الغروتيسك)، والجمع بين التراجيديا والكوميديا، وهي تقنيات تمنع ارتباك المتفرج وتسهّل عملية التلقي، هذا ما جعل اهتمام الممارسين المسرحيين في الجزائر ينصبّ على الاستثمار في هذا الاتجاه المسرحي في محاولة لاستعادة الجمهور الذي لم يعد يتذوق المسرح في الآونة الأخيرة.

يتميز المسرح الفقير بالقدرة على إنتاج صور ومواقف تأويلية لاعتماده على الأسطورة، وهذا ما جعل الممارسين المسرحيين في الجزائر يميلون إليه للهروب من الرقابة والمتابعات القضائية.

مثّلت تجربة " ليلة غضب الآلهة " للمخرج جمال مرير المسرح الطليعي في الجزائر الذي ينشد التجريب والثورة على السائد، من خلال الانتقال من المسرح السردي القائم على الحوار الملفوظ إلى المسرح الأدائي الذي يستند إلى التشكيلات الجسدية بشكل أساسي.

تبدو عناصر وجوانب الحداثة والتجديد في المسرح الجزائري عبر تجربة "ليلة غضب الآلهة"، حاضرة من خلال التأكيد على الجوانب البصرية والحركية التي شكلها الممثل، وكانت بمنزلة بؤرة لإنتاج وإرسال العديد من الإشارات والعلامات الدالة في العرض المسرحي.

اتبع المخرج أسلوبا إخراجيا يتوافق مع منهج "غروتوفسكي" وذلك من خلال هذه الخصائص في مسرحه:

* الاعتماد على الأسطورة والطقس.
* تدريب الممثل وفق تقنية معينة من أجل بناء الدور، عوض استعمال التلقين والاستظهار.
* صياغة جديدة للفضاء المسرحي، متوافقة مع مفهوم التلقي لدى "غروتوفسكي" والذي يقوم على التشاركية ضمن حدود البناية المسرحية.
* صياغة جديدة للرقص الدرامي الحديث (الكوريغرافيا).

ويمكن القول أنه رغم الاستعارة من المسرح الغربي، تعتبر تجربة "ليلة غضب الآلهة" من التجارب التي حاولت التأسيس لمسرح جزائري يقوم على الفعل ويبتعد عن السرد أو يجمع بين لغة الجسد والحوار السردي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمعاجم:

1- ابن منظور، معجم لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 2000، ج7.

2- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر، القاهرة 1971.

3- التيجاني الصلعاوي ورمضان العُوري، معجم اللغة المسرحية مع ثبت في المصطلح: عربي فرنسي إنجليزي، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز لخدمة اللغة العربية، الرياض 2017.

4- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض عربي- إنجليزي –فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1997.

5- قيس النوري، الأساطير وعلم الاجتماع، مؤسسة دار الكتاب للطباعة، جامعة الموصل- بغداد،1981.

المراجع باللغة العربية:

1- جلال جميل، أساليب إخراجية، ملزمة لمحاضرات غير منشورة للمرحلة الرابعة فرع الإخراج في قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 2004.

2- كمال الدين عيد، فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتاب، لبيا وتونس، 1978.

3- عوني كرومي، مختبرات المسرح: التجربة والمنهج إلى أين؟ مؤلف يقع بين (127- 224)، د.ط، د.ت.

4- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 1992.

قائمة المصادر والمراجع

المراجع المترجمة:

1- أليكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: عبد الباقي محمد إبراهيم، مؤسسة طباعة الألوان، القاهرة، 1968.

2- أرنست فشر، ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية للتأليف والنشر: المطبعة الثقافية، القاهرة، د ت.

3- بيتر بروك وتيري إيجلتون: التفسير والتفكيك والأيديولوجية ودراسات أخرى، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2000.

4- هربرت ريد، النحت الحدي، تر: فخري خليل، دار المأمون، بغداد، 1994.

5- كرستوفر أينز، المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي- القاهرة، 1996.

6- مارسيل فريد فوت، فن السينوغرافيا، تر: إبراهيم حمادة وآخرون، منشورات وزارة الثقافة، القاهرة.

المصادر باللغة الأجنبية:

1- Grotowki Jerzy, Towards a Poor Theatre, Methuem Drama Book, London, UK, 1995.

2- Lisa Wolford, Grotowski's Objective Drama Research, Jackson, MS: University press of Mississippi, 1996.

3- Richard Schechner, By Means of performance : Intercultural Studies of Theatre and Ritual, Cambridge university press, Cambridge, 1990.

قائمة المصادر والمراجع

المراجع باللغة الأجنبية:

1- Alen Seymour, Revelation in Poland ; Plays and Players, October 1963.

2- Alsop Rachel and Fitzsimons Annette, Bodily Imaginaries, Polity : United Kingdom, 2002.

3- Bradby David and Williams David, Director's Theatre, Macmilan, London, 1979.

4- Brook Peter, The Empty Space, Penguin, Harmondsworth, 1990.

5- Huang K., Research on Dramatic Performance, Chinese Drama,Beijing, 1989.

6- Carnicke Sharone, Stanislawski in Focus, Harrwood Academic Publishes, London, 1998.

7- Cavallaro Dani, The Body for Beginners, Witers and Readers limited : London, 1998.

8- Cuesta Jairo and Slowiak James, Jerzy Grotowski, Routledge, Oxon , 2007.

9- Ivan Klima, quoted in Raymonde Temkine, Grotowski, Avon Books, New York, 1972.

10- Jeni Whittaker, Drama Works ; Styletasters (Stanislawski, Artaud, Grotowski), handbook printed in 2002.

11- Kumiega Jennifer, The Theatre of Grotowski, Methuen, London and New York, 1985.

12- Michael Kustov, Ludens Mysterium Tremendum et Fascinoscum, Encore, October 1963.

13- Monique Borie, Mythe et Théâtre Aujourd'hui : Une Quête Impossible ? Publication de la Sorbonne, Paris, 1981 .

14- Oscar Brochett and Robert Findlay, Centry of Innovation ; A History of European and American Theatre and Drama Since the Late 19th Century, Allyn and Bacon, Boston, U.S.A, 2nd edt., 1990.

15- Osinski Zbigniew, Grotowski and his Laboratory, Trans : Lillian Vallee and Robert Findlay, PAJ Publications, New York, 1986.

16- Raymond Temkine, Grotowski, Avon Books, New York, 1972.

17- Richard Schechner and Lisa Wolford, eds, The Crotowski Sourcebook, Routledge, London And New York, 1997.

18- Richards Thomas, At work with Grotowski on Physical Actions, Routledge, London and New York, 1995.

19- Slowiak James, Jerzy Grotowski, Routledge, Oxon, 2007.

20 - Stanislawski Constantin, Creating a role,Trans. Elizabeth Reynolds Hapgood, Metheum, London, 1961.

21- Stanislawski Constantin, My life in Art,Trans. J.J. Robbins, Metheum, London, 1980.

22- Susan Bennett, Theatre Audiences, A Theory of Production and Reception, Routledge London and New York, 2nd edition, 2001,2003.

23- Tadeusz Burzynski and Zbigniew Osinski, Grotowski's Laboratory, Interpress Publishers, Warsaw, 1979.

24- Tymon Terlecki, Stanislaw Wyspianski, Twayne Publishers, Boston, 1983.

الرسائل الجامعية:

1- سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية الجزائرية، رسالة ماجستير، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران- الجزائر، 2011.

2- سعسع خالد، تجليات فن التمثيل الملحمي في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران- الجزائر، 2014.

الرسائل الجامعية باللغة الأجنبية:

1- Brandon Michael Moulder, Cleansing the Actor, a thesis submitted for obtaining the Degree of Arts in Drama and Performance Studies, University of KwaZulu-Natal, Durban, 2013.

2- Jenn Calvano, The Written Body : A Study of Movement-Based Actor Training Language and Pedagogy, a thesis submitted for the needs of doctor of philosophy, university of Colorado, 2016.

3- Pierre Marie Georges, Dramatic Space : Jerzy Grotowski and the Recovery of Ritual Functions of Theatre, a thesis submitted for obtaining the Degree of MA, McGill University –Montéal, Canada, 2002.

4- Pillai H. Sadasivan, The Uses and Functions of rituals in Modern Malayalam theatre, A dessertation submitted to the Mahatma Ghandi university for the degree of Doctor of Philosophy, (Kottayam), department of English, March 1994.

المجلات والدوريات:

1- بوزعيب بلال ونقاش غالم، الممثل بين المسرح الفقير عند غروتوفسكي والسينما الشعرية عند بازوليني، مجلة آفاق سينيمائية (جامعة وهران)، م1، ع1، 2021.

2- لوافي مراد، د. عيسي أحمد، ملامح منهج غروتوفسكي في مسرحية "الوحل" للمخرج يوسف قواسمي، مجلة جماليات، ع1، م 8، كلية الآداب والفنون، جامعة مستغانم- الجزائر، جوان 2021.

3- محمد عبد المنعم أحمد، ورش التمثيل ودورها في تحديث العرض المسرحي، مجلة كلية الآداب، جامعة بنها، ع 46، أكتوبر 2016.

4- صارم داخل، سينوغرافيا الطقس المسرحي في عروض المسرح العراقي- ترنيمة الكرسي الهزاز أنموذجاً، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، مجلة كلية التربية الأساسية، ع 64، 2010.

5- صفاء الدين حسين، وسامي عبد الحميد، طرازية الحركة لدى العراقيين القدماء وتشكيل جسد الممثل، مجلة الأكاديمي، ع 26، مجلد 7، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق، 1999.

6- ثائر هادي ناجي جبارة، الرؤى الإخراجية في العروض المسرحية لمديرية النشاط المدرسي في المديرية العامة للتربية في محافظة بابل (2004-2008)، ع10، مجلة دراسات تربوية، العراق، أفريل 2010.

المجلات باللغة الأجنبية:

1- Barba Euginio and Flaszen Ladwik, The Theatre of Magic and Sacrilege, TDR 9.3, (spring 1969).

2- Brecht Stefan, On Grotowski ; A series of Critiques, The Drama Review, Vol. 14, no. 2, (winter 1970)

3- David Bevington and Eric Rasmussen, Introduction to Doctor Faustus A- and B-text, Manchester University Press, Manchester, 1993.

4- Grimes Ronald, Beginnings in Ritual Studies, University of South Carolina Press: South Carolina, 3rd edition, 1982.

5- Crowley D., Stalinism and Modernist Craft in Poland, Journal of Design Hstory, Vol. 11, No. 1 (1998).

6- James Scheville, Break Out ! In Search of New Theatrical Environment, The swallows press, Chicago – U.S.A, 1973.

7- Filpowicz Halina and Findlay Robert, Grotowski's Laboratory Theatre: Disolution and Diapora, The Drama Review: TDR, Vol. 30, No. 3, (1986), (www.jstor.org/stable/1145757).

8- Javier Navarro de Zuvillaga, The Disintegration of Theatrical Space, Architectural Association quarterly, Vol. 8, No. 4, 1976.

9- Kemp-Welch Tony, Dethroning Stalin : Poland1956' Europe-Asia Studies and Its Legacy , Vol. 58, No. 8, 1956 (December 2006), (http//www.jstor.org.ezproxy.ukzn.ac.za:2048/stable/20451317)

10- Mennen Richard, Jerzy Grotowski's Paratheatrical Projects, the drama Review : TDR, Vol. 19, No. 4, (December 1975), (www.jstor.org/stable/1144017)

11 - Redmond Layne, Drumming and Transcendental Consciousness, 1997 (http://www.druminspire.com/index.htm?page=drumming.htm).

12- Sheville James, Break Out ! In Search of New Theatrical Environment, The Swallow Press, Chicago, 1973.

13- Sonia Moore, The Method of Physical Actions, The Tulane Drama Review, Vol. 9, No. 4 (summer 1965). (www.jstor.org.ezproxy.ukzn.ac.za:2048/stable/1125034)

14- Taborski Boleslaw and Grotowski Jerzy, Holiday, the drama Review: TDR, Vol.17, No.2, Visual Performance Issue ,June 1973. (www.jstor.org/stable/1144817)

15- Yao-kun Liu, Peking Opera and Grotowsky's Concept of " Poor Theatre", CLC Web : Comparative Literature and Culture 12.1, 2010. (http://docs.lib.perdue.edu/clcweb/vol12/iss1/6)

العروض المسرحية:

1- فيديو مصور لمسرحية "الوحل"، إخراج: يوسف قواسمي، إنتاج جمعية قطار الفن، وهران، 2014.

2- فيديو مصور لمسرحية "ليلة غضب الآلهة"، إخراج: جمال منصف مرير، إنتاج مسرح باتنة الجهوي، 2014

المواقع الالكترونية:

1- https//m.ahewar.org/s.asp ?aid=209143=0

2- http://sites.google.com/site/spacifictheatre/show

3- https ://m.youtube.com/watch ?v=hohCYhg0L68&feature=share

4- www.uobabylon.edu.iq

5- https://www.alaraby.co.uk/opinion/

6- https://www.youm7.com/story/2014/9/17/

7- www.independentarabia.com/node/234101/

8- https://magra.ahlamontada.net

9- https://saudi-trade.net

10- http://geoconfluences.ens-lyon.fr/glossaire/proxemie

11- https://www.aljazeera.net/culture/2020/9/12

12- https://mawdoo3.com

13- http//www.yadvashem.org/odot_pdf

14 - http://info poland.buffalo.edu/web/artsculturs/theater/grotowski/Boros.shtml

الفهـرس

الفهـرس

- إهداء

- كلمة شكر

- مقدّمة

- مدخل 9

أولا: الأسلوب المسرحي.....9

ثانيا: المختبر المسرحي 12

ثالثا: المسرح الفقير 14

الفصل الأول: فلسفة جديدة لتأسيس العرض المسرحي

المبحث الأول: جذور ومصادر نظرية "غروتوفسكي".....19

1- التنشئة الاجتماعية والدينية والمهنية 19

2- تداعيات الحرب والأوضاع السياسية في بولندا.....23

3- تأثير ستانيسلافسكي ومايرهولد 26

3- 1- أسلوب الأفعال الجسدية لستانيسلافسكي 26

3-2- تمارين البيوميكانيكا عند مايرهولد 32

4- التقاليد الدرامية الشرقية 34

4-1- أوبرا بيكين الصينية 39

4-1-1- الأداء الجسدي للمؤدي 39

4-1-2- اختزال المكان والزمان/ فضاء متقشف ومتعدد 42

4-1-3- العفوية عن طريق التدريب الصارم للمؤدي 44

المبحث الثاني: خصائص ومميزات نظرية المسرح الفقير.....48

1 - رؤية "**غروتوفسكي**" في توظيف الطقس والأسطورة 48

الفهـرس

2- الممثل الطقوسي 50

3 - مبدأ التشاركية بين الممثل والجمهور.....51

3-1- مسألة إشراك الجمهور.....53

3-2- العنصر الطقسي للتواصل بين الممثل والجمهور 55

3-3- التطهير عند غروتوفسكي 56

3-3-1- تطهير الممثل.....57

3-3-2- تطهير الجمهور.....59

4 - تجاوز الفضاء الدرامي التقليدي.....62

4-1- مرونة الفضاء المسرحي.....62

4-2- بين الجوقة وجسد الممثل.....66

5 - التقشف في الديكور وعناصر السينوغرافيا.....67

5-1- الديكور.....68

5-2- الموسيقى والمؤثرات الصوتية.....69

5-3- الإضاءة.....69

5-4- القناع والماكياج.....69

المبحث الثالث: أسلوب تدريب الممثل لدى "غروتوفسكي".....71

1- رؤية جديدة لمفهوم الممثل **(قداسة الممثل)** 71

2- إعداد الممثل عند "**غروتوفسكي**".....72

2-1- ذاكرة الجسد.....74

2-2- اسكتشاف الجدليات 74

2-3- تجريد الأقنعة من خلال السلبية **"via negativa"**.....75

2-4- الفعل الصوتي للتعبير عن الذات الداخلية.....76

الفهـرس

3- مراحل تطور منهج "غروتوفسكي".....77

3-1- مسرح الإخراج 78

3-2- مسرح الباراثياتر.....81

3-3- مسرح المصادر.....83

3-4- الدراما الهادفة.....86

3-5- الفن كوسيلة.....86

الفصل الثاني: تأثير منهج "غروتوفسكي" في المسرح العالمي والجزائري

المبحث الأول: نماذج من مسرح "غروتوفسكي".....91

1 – مسرحية **أكروبوليس**.....91

2 – مأساة **الدكتور فاوست**.....100

3 – مسرحية **الأمير الثابت**.....109

المبحث الثاني: تمظهرات مسرح "غروتوفسكي" في التجارب العالمية (مسرحية "التطهير 2011" لـ "براندون مولدر") 121

1 – مرحلة "**الرحلة الغروتوفسكية**".....122

2 – مورفولوجيا عرض "التطهير 2011".....123

3 – الجسد مساحة للنضال.....130

4- فعل التلقي وعملية التطهير لدى الجمهور.....132

4-1- عنصر النار وأصوات الطبيعة وتحقيق الإيهام.....132

4-2- التحول من خلال القرع على الطبل.....133

4-3- دور الفضاء المسرحي في عملية التلقي.....134

5- الارتجال في تشكيل العرض.....135

الفهـرس

المبحث الثالث: ملامح المسرح الفقير في المسرح الجزائري–مسرحية "الوحـل"–

138.....

1– البطاقة الفنية للعرض المسرحي **(الوحل)**..... 138

2– فكرة المسرحية وموضوعها.....138

3– حكائية المسرحية.....139

4– تركيب اللوحات المشهدية.....139

5– تجنيس العرض.....140

6– تقنية الارتجال 143

7– الطابع الطقسي في العرض المسرحي.....144

8– خطاب الجسد.....146

8–1– الرقص التعبيري.....146

8– 2– التمثيل الصامت.....147

8–3– الكتل والتكوينات الجسدية.....152

8–4– التشكيلات البلاستيكية.....153

9– الخطاب السينوغرافي.....154

9–1– الأزياء.....154

9–2– الديكور.....155

9–3– الإكسسوار.....157

9–4– الإضاءة.....158

9–5– الموسيقى والمؤثرات الصوتية.....159

الفصل الثالث: دراسة تطبيقية لمسرحية "ليلة غضب الآلهة" إخراج "جمال مرير"

1– البطاقة الفنية للعرض 163

الفهـرس

2- حبكة الأحداث وإشكالية العرض.....163

3- الطابع الاقتباسي للعمل المسرحي.....165

4- الطابع الطقسي في العرض المسرحي.....167

5- تقنية الدياليكتيك **(التضاد)** المسرحي.....169

6- عمل المخرج مع الممثلين **(التدريبات)**.....171

6-1- تمارين الجسد.....171

6-2- تمارين الصوت.....173

7- أداء الممثلين في العرض.....174

7-1- الأداء الجسماني.....174

7-1-1- التعبيرات الحركية.....173

7-1-2- التمثيل الإيمائي.....179

7-1-3- الأكروبات والقفز.....185

7-1-4- الكوريغرافيا.....187

7-1-5- التشكيلات البلاستيكية.....191

7-2- الأداء الصوتي.....196

8- عناصر السينوغرافيا.....197

8-1- الموسيقى والمؤثرات الصوتية.....197

8-2- الممثل والديكور.....198

8-3- الأزياء المسرحية.....200

8-4- الإضاءة في مسرحيَّة "**ليلة غضب الآلهة**".....202

8-5- القناع.....206

8-6- الماكياج.....207

الفهـرس

9- مبثوثات الفضاء المسرحي.....208

9-1- فلسفة المخرج في تصميم الفضاء الدرامي.....208

9 -2- التشاركية وفعل التلقي.....209

خاتمـة.....213

قائمة المصادر والمراجع 216

الفهرس 225

العنوان: تجليات منهج 'غروتوفسكي' في التجارب المسرحية الجزائرية

– مسرحية ليلة غضب الآلهة – أنموذجا

الملخص:

شهد المسرح العديد من محاولات التّجديد والتّجريب أدت إلى ظهور العديد من المناهج والاتجاهات الإخراجية العالمية التي قد تتّفق في الغايات والأهداف ولكن تختلف في الأشكال والأساليب. وبما أن المسرح الجزائري جزء لا يتجزأ عن المسرح العربي المتّصل بالغرب، فإنه لمن الطّبيعي أن يتأثّر بالمناهج الإخراجية الغربيّة المختلفة. وبالرّغم من أنّ المسرح الجزائري في شكله العام قد تأثّر بفكر 'بريشت' ومسرحه الذي تجلى في العديد من التجارب المسرحية، إلاّ أنّ ذلك لم يمنعه من تبني أساليب مسرحيّة أخرى مثل المسرح الفقير الذي تجسّد في العديد من الأعمال التي تحمل فلسفة 'غروتوفسكي' بأساليب ورؤى متباينة من طرف مخرجين جزائريين.

وعلى هذا الأساس، تم الخوض في هذه الدراسة للتعرف على مدى تحقق فلسفة منهج 'غروتوفسكي' في العروض المسرحية الجزائرية والتغيير الذي أحدثته على مستوى الشكل والمضمون، كما سعت أيضا للكشف عن مدى توفيق الممارسين المسرحين في الجزائر من التعمق في منهج 'غروتوفسكي' لتحقيق بعدا جماليا ذا تأثير فكري وبصري.

الكلمات المفتاحية: الممثل، المسرح الفقير، غروتوفسكي، الفضاء المسرحي، التعبير الحركي، الأداء الجسدي، البلاستيك، السينوغرافيا، الطقس، الأسطورة، الدياليكتيك، المسرح الجزائري

Study title: Manifestations of the “Godowsky” approach in The Algerian theatrical experiments.

Abstract:

Theatre witnessed many attempts at innovation and experimentation, which led to the emergence of many directorial approaches and bearings that may agree in goals and objectives but differ in forms and methods. Since the Algerian theatre is an integral part of the Arab theatre connected to the West, it is natural that it is affected by the various Western directorial approaches. Although the Algerian theatre, in its general form, was affected by the thought of “Brecht” and his theatre which was manifested in many theatrical works, this didn’t prevent it from adopting other theatrical methods such as the “poor theatre” which was embodied in many works that carry the philosophy of “Godowsky” with different styles and visions of Algerian directions.

On this basis, we carried out this study so as to identify the extent to which the philosophy of the “Godowsky” approach was achieved in Algerian theatrical performances, and the change it brought about at the level of form and content. The study also aimed to reveal the extent to which theatrical practitioners in Algeria reconciled with the “Godowsky” approach to achieve an aesthetic dimension with an intellectual and visual impact.

Key words: Actor, Poor theatre, Godowsky, theatrical space, expressive movement, corporal performance, plastic, scenography, rite, the legend, dialectics, Algerian theatre.

Titre de l’étude: Manifestation de la méthode de "Grotowski" dans les expériences théâtrales algériennes.

Résumé : Le théâtre a connu plusieurs tentatives de nouveauté et d’expérimentation, ce qui conduit à faire apparaitre diverses orientations et partis mondiaux qui peuvent avoir le même but et le même objectif mais se distinguent en méthodes, en forme et en stratégies.

Puisque le théâtre algérien est une partie du théâtre arabe qui a une relation avec l’Europe c’est pourquoi il est influencé par les autres approches européennes.

Malgré que le théâtre algérien, dans sa forme globale, soit influencé par les idées de "Brecht" et ses théâtres, cela n’a empêché le théâtre algérien d’épuiser d’autre types de comme le théâtre pauvre qui a été mise en œuvre qui porte le nome de philosophe "Grotowski " par des points de vue et méthodes algériens.

Pour cette raison, une étude a commencé pour connaitre la réalisation de la philosophe de "Grotowski " dans le théâtre algérien.

Les mots clés : l’acteur, Pauvre théâtre, Grotowski, espace théâtral, mouvement expressif, performance corporelle, plastique, scénographie, rite, légende, dialectique, théâtre algérien.