الإخراج

" مدارس ومناهج "

إعداد وترجمة وتحرير

سعاد خليل

obeikandl.com

الإخـــــراج

" مدارس ومناهج "

اسم الكاتبة : سعـــاد خليل
تدقيق لغوي : محمد ربيع – محمد صقر
تصميم الغلاف: محمد علي
الإخراج الفنيّ : جمال عبدالرحيم
رقم الإيداع: ٢٥١٩٩ / ٢٠١٧

١١٤ عمارات جنوب الأحياء – مدينة السادس من أكتوبر
موبايل و واتس : ٠١٠٣٠٣٦٥٨٠١

جميع الحقوق محفوظة للناشر
وأي اقتباس أو إعادة طبع أو نشر في أي صورة كانت ورقية أو إلكترونية،
أو بأية وسيلة سمعية أو بصرية دون إذنٍ كتابيٍّ من الناشر؛
يُعَرِّضُ فاعله للمساءلة القانونية.

obeikandl.com

إهداء

إلى من لا يعملون،
ولا يرضَوْن على مَن يعمل!

سعاد خليل

* * *

obeikandl.com

(مقدمة)

المسرح فعل، معرفة، تعرف، إدراك، فهم، تذكر، تخيل، انفعال، تهويم، إيهام، اتصال، واستشراف، تغير، امتزاج شخصيات، أفكار، مشاعر، صور، كينونة، حرية، تحرر، وجود، تداخل خصب بين أفعال الأداء والتلقي، بين التخيل والاستماع، هذا هو المسرح.

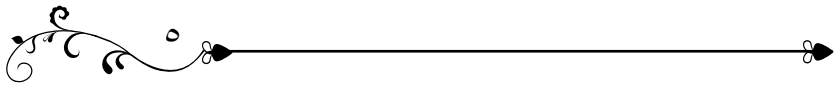
المسرح هو المؤسسة الثقافية الفكرية التي يمكن أن تصوغ وجدان الجماهير في أحلك لحظات التاريخ، وتدفعها إلى الحركة الواعية على طريق مقاومة كل أعداء المجتمع الإنساني في الداخل والخارج.

تمتد الجهود الفنية التي صحبت العملية المسرحية على نطاق مكاني واسع ومجال زماني أبعد اتساعا. ولعل عملية الإخراج أو التجربة العملية في هذا الصدد تكون أوسع العمليات الفنية تنوعا، وأكثرها مداراس واتجاهات، بل لعل مدارسها تفوق المدارس الفنية التي تنتمي لها النصوص الأدبية للمسرحيات ذاتها؛ ذلك لأن المسرحية الواحدة من حيث النص، كانت تتناولها أيدٍ متعددة تنتمي إلى مدارس في الإخراج مختلفة، بل تتناولها على اختلاف الأزمنة مختلف الاتجاهات المسرحية في فن الإخراج.

ومن هنا كانت متابعة الذروات في هذه الجهود، وفي هذه المجالات أمرا على جانب كبير من الأهمية، وعلى جانب كبير من الطرافة. لقد توالت الجهود الفنية، انقضى عهد الإغريق وورث الرومان الحضارة الإغريقية، أحيا المسرح الأوروبي آثار بلوتوس الكوميدي وتيرنس، واطلعوا على كتاب الشعب لهوراس الروماني، كما اطلعوا على آراء أرسطو في الشعر من قبله.

لقد اتسعت المدارس الفنية المسرحية، وازدهرت في القرن التاسع عشر، واتخذت مساربها في الإخراج وأخذت تمثل اتجاهات مختلفة.

obeikandl.com



إن الإخراج المسرحي تطور من مجرد نسق متكامل من المعلومات، إلى نسق يفيض بالإبداع والخلق، وهذا الانتقال يرتبط ارتباطا وثيقا بتغيرات المجتمع، وكذلك في الفنون خصوصا في القرن التاسع عشر، وهكذا ظهرت خلال تلك الفترة أسماء وشخوص في عالم الحضارة، كالفلاسفة والفنانين في العلم وفي المعرفة وفي الفن المسرحي، وهذا هو موضوع هذا الكتاب.

فقد اخترت مجموعة من الأسماء التي كان لها دور كبير في تحول العمل المسرحي، وهم مخرجون أثروا الحركة المسرحية بأعمالهم المختلفة، وأسلوبهم المتميز -كل في منهجه وطريقة إخراجه-، وتحليلاتهم الفكرية والفنية من خلال عروضهم ومن خلال أقوالهم ودساتيرهم في الإخراج.

وسيرى القارئ بعض تجارب الروّاد الكبار الذين حققوا من النضج الإنساني والفكري والفني حدا لا يقبل الجدل أو المناقشة، عندما يختارون الوسيلة التي يحققون بها اتصالهم الجماهيري وخدمتهم الثقافية مع المتلقي.

هؤلاء العباقرة الذين أحبوا وأضاؤوا أعمالهم بشعلات من خيالهم وعبقريتهم فكان لكل منهم أسلوبه الخاص في الإخراج المسرحي، وحاولوا تطوير الفرجة الإبداعية للمتلقي والجمهور.

وقد بذلت أقصى جهدي في إعداد هذا الكتاب مستعينة بمجموعة من المراجع وكذلك بترجمة بعض الدراسات حول هؤلاء المخرجين، عن اللغة الإيطالية، رغم وجود بعض الصعوبات في بعض المصطلحات الفنية، حيث إن الترجمة تعني فهم، وهضم، وإظهار قدرة على توصيل المعلومة.

أتمنى أن أكون وفقت في تحقيق وإيصال المعلومة بطريقة مبسطة ومختصرة يستوعبها القارئ المهتم بهذا الجانب.

** سعاد خليل **

obeikandl.com

في مديح سعاد خليل أو الفوز بالزمن!

** أحمد الفيتوري.

سعاد خليل فنانة بامتياز تجدها حيث الأحلام، الحلم هي، واللامتوقع، تلعب بالمصادفة كما بما بين يديها، وتتخذ من السحب مقاما، كما متصوفة تمنح نفسها لما يشغلها، ولا تمنح الكسل فرصة ولا الخيبة ولا الأعراف، ولا تعرف العجز لذا تمنح نفسها لشغفها، كممثلة مسرحية تجيب عن التساؤل الشكسبيري: نكون أو لا نكون. فتكون سعاد خليل.

هي أم الفنون زوجة المسرح، كانت في سبعينيات القرن العشرين ممثلة في الإذاعة والتلفزيون والمسرح، اتخذت الإعداد الإذاعي ثم الصحافة مركبا وروضت الترجمة لنفسها، جاعلة من الفنون جملة أكسجينها، هي ابنة الحياة. من كل باقة جعلت سعاد خليل زهرة، فوحت حياتها بالشغل حتى عن الحياة ذاتها، وكامرأة توجت رأسها ملكة لمملكة صغيرة من الأولاد والبنات ولم يشغلها هذا عن ذاك، اصطفت نفسها عن الجمع، فكانت فيه مفردة بصيغة الجمع "هم سعاد خليل".

الجسور؛ مَن تجسر الصعاب وتمتطي الصعب منها، الفتية؛ مَن يعتقها الزمن الذي تروضه، كلما تقدم بها تكسر شكيمته وتصرعه، وتمسك بلجامه كفارسة حتى يلين لها، ما تقدم العمر بها إلا وكانت في سبقه الفائزة باقتدار بيّن.

سعاد خليل نموذج للفائزين في سباق الزمن كأنما خلقت لتبتكر نفسها فتكون الفوز لا محالة، حيث يكل ويمل ويكسل ويجبن ويتراجع الآخرون، هي تعرف ما تريد أو تجعله ما تريد، فتمثل وتمتثل لتوقها في أن تكون الممثلة، ما من دور إلا وعجنته واستخلصت روحه التي تشكلها من روحها، كانت تمسرح هامشها فتجعله المتن، الشخصية الباهتة في المسرحية تصبغها بألوان روحها في جهد ومثابرة الكبار؛ من هذا كان تميزها.

لم تبارز لتنجح فبرز النجاح منها ولها حيث لم تبتغي، بسيطة حد الإغواء وسلسة في شغلها دون أي ادعاء أو تملق، العارفة بما تعرف والمكتفية التي طموحها فوق جناح الريح، فوق جناح الريح قلقة، ومن قلقها ذا تنسج سكينة روحها فتبدع عفو الخاطر وبنفس متفكرة كما النحلة.

هي نحت في صخرة الزمان واقتلاع للروح من الكسل بما لديها من زاد وهو قليل. بأظافرها نحتت حياتها، جاءها الفوز بالزمان حيث شغلت زمانها الخاص بما تحب وكفى كأنها لا تريد شيئا بأنها مريدة للانسياب. ما ينقصها الكثير، لكنها غنيت بما غنمت، بمهل و تؤدة عاركت حياتها فلم تصنع مجدا لكنها كالنحلة جعلت الحياة زهرتها فجنت محبة للناس ومن الناس، ومن الشغل كان مستعينا كي تعيش كما ينبغي.

مرة في دور مسرحي كان عليها أن تستخدم عصا بمهارة امرأة سرك، كل ليلة لما ينام صغارها وكبيرها تتخذ من المرآة مدربها، حين يفيق من نام يجدها في مرآتها. لم تكن لتكلّ لهذا علمت نفسها ما لم تتعلم. ليست ذات باع فيما حصدت لكنها كانت الحارثة والحاصدة. لو كان الزمان رجلا لقتلته. من ما صعب عليها وما عصي نسجت روحا عصية على الكلل.

أشير إلى أن سعاد خليل لم تقصد أن تكون نموذجا، فهي امرأة ككل امرأة تتخلق فيها الحياة لهذا أرادت أن تكون إرادتها كما طبيعتها كأنثى، أليست الأنثى هي الحاملة الحمالة المتحملة، أي بسليقة منحت طبيعتها أن تكون شخصيتها.

من هذا وبه علينا قراءة ما تنتج هذه الدؤوب.

أحمد محمد الفيتوري - ناقد وصحفي،
رئيس تحرير صحيفة ميادين.
بنغازي ٢٨ ديسمبر ٢٠١٣ م

openkanal.com

(كلمة)

بدون المخرج لا يمكن للمسرح أن يعيش فهو فقط من يقوده ويحدد معالم طريقه الإبداعي، وهو من تتعلق به جميع مشاكل فن المسرح بدون استثناء، فالمخرج يتحمل مسؤولية ليست قليلة عن العرض المسرحي، فهو المسؤول عن رداءة النص وعن الممثلين وتمثيلهم، وعن الجمهور عندما يضحك لمواقف لا تستدعي الضحك.

والمخرج هو المتحدث باسم كل العاملين في المسرح، فعادة ما يكون رأيه هو المرجع قبل أي فنان آخر، فإلى المخرج يوجه أي تساؤل حول العرض، وهو من جانبه يلتزم بالإجابة عنه، فالمخرج بهذا يتحمل مسؤولية اجتماعية كبيرة، لكنه أيضا وفي المقابل يمتلك قدرا أكبر من الحقوق.

ولا بد أن يكون المخرج شخصا موسوعيا، يلم بالموسيقى وبالفنون التشكيلية، وبتقنية المسرح، بل وبقضاياه وأموره التنظيمية، والإدارية والتكنيكية، وفي نفس الوقت فإنه ليس ملزما بالمرة بأن يكون قادرا على الكتابة المسرحية، وبالمثل فإنه من الممكن أن يكون ممثلا عاديا، ولا يستطيع الرسم ولا يعرف العزف على أي آلة موسيقية. وربما ولهذا السبب يبدو -أو يتخيل البعض- أن الإخراج بالنسبة إلى الأخرى ن عمل شديد السهولة، وبالتالي فمن الممكن أن يستطيع أي فنان: ممثل، أو كاتب، أو موسيقي، إخراج عمل مسرحي بسهولة، ويقوي من هذا الاحتمال أن هناك مخرجين عديدين لم يدرسوا الإخراج أبدا، ولقد شهدنا أكثر من مرة كيف أن شخصا ما يقدم نفسه باعتباره مخرجا ثم يقوم بإخراج عرض مسرحي، بل أحيانا ما يصيب هذا نجاحا.

وهنا نتساءل: هل عمل المخرج سهل أو صعب؟

obeikandl.com

ولو أردنا الإجابة الحقيقية للفهم لفن الإخراج فهو حرفة، وهو صعب باعتباره فنا. فيجب أن يكون المخرج يمتلك المعرفة وله طاقة الموهبة؛ ففي غياب المعرفة المطلوبة والذاكرة المبدعة والمخيلة لا يمكن أن يكون مخرجا ناجحا.

من الضروري أن يكون المخرج قادرا على العمل مع سيكولوجية الممثل الإنسان وهو مضطر إلى هذا، حتى يمكنه بالاشتراك مع الممثل ومن خلاله أن يوقع الصدى المطلوب في نفوس الجمهور وهذا العمل -أي إرسال مشاعره الفنية والإنسانية عبر مشاعر شخص آخر هو الممثل لكي تصل شخصا ثالثا هو المتفرج- هو موضوع تناقض وازدواج صعب يتطلب وعيا عميقا لسيكولوجية الإنسان وبقدراته الروحية، فبين المؤلف والجمهور يقف وسيط هو الممثل هذا الذي بيده أن يقرر المعيار الفني للعرض.

كما هو معروف في تاريخ المسرح، إن وظيفة المخرج كان يقوم بها في الماضي كتّاب الدراما والممثلون الكبار فقد كان كل شيء واضحا ومفهوما فلماذا إذن ظهرت ضرورة المخرج وكيف ولماذا انتزع المخرج هذه السلطة في المسرح؟

ولندع الإجابة ليقدمها المؤرخون وأصحاب النظريات المسرحية فهم بالتأكيد سيفعلون هذا، لكن الحقيقة تظل هي الحقيقة، دخل المخرج إلى المسرح ولم يخرج، أصبح هو الرئيس والمشرف على كل شيء، والقرن العشرين هو عصر الذرة، والإنسان الآلي وسفن الفضاء، والتقنية والتكنولوجيا، وهو أيضا عصر المخرجين.

وهذا هو موضوع كتابنا؛

الإخراج: مدارس ومناهج.

سعاد خليل

obeikandl.com

مسرح ستانسلافسكـــي

اعتمد المخرج الروسي قسطنطين ستانسلافسكي الكبير في تدريباته على الجوانب النظرية والجوانب التطبيقية وكان يوثق في منهجه بين المقاومة الواقعية والمنزع السيكولوجي، كان ستانسلافسكي يستخدم في دروسه كتابة النظريات والأهداف والتوجيهات عند مداخل أبواب مسرحه الذي يقع في وسط موسكو لتكون أهدافا إجرائية ومداخل أساسية للتدريب على التمثيل، كان يبحث مع ممثليه عن الصدق والإيمان والمعايشة والتفاعل مع الدور والاندماج في الشخصية لنقل الحياة الواقعية إلى المسرح واعتمد على مسرحيات تشيكوف ودويتوفسكي وابسن في الأداء والتدريب.

لقد كان يقرأ المسرحية قراءة حرفية ثم يشرحها لغويا ودلاليا ثم يحدد مقاصدها السياقية المباشرة وغير المباشرة وبعد الانتهاء من القراءة، يقسم المسرحية إلى أهداف عامة وجزئية وخاصة بطريقة تعتمد على الأهداف الإجرائية ثم ينطلق الممثلون في قراءة أدوارهم المسرحية وتقييمها ودراستها إلى أفكاروأهداف أدائية القصد منها فهم الفكرة، وتأتي فرصة التدريب على الدور من خلال الإسقاط النفسي الطبيعي والاعتماد على الذاكرة الانفعالية الطبيعة، واستحضار التجربة الشخصية عبر التشابه واستقطار الذاكرة والابتعاد عن التوتر النفسي وتعويضه بالانتباه والتركيز.

ستانسلافسكي يستقي تدريبه بأسلوب الافتراض والاحتمال السلوكي والشطري بمعني (لو، وإذ) لفهم الموقف ولسياقات الأدائية ومعرفة الدور جيدا والتغلغل في أعماق الشخصية، لذلك فالممثل أثناء ممارسة التمثيل يلجأ إلى الارتخاء العضلي، وممارسة الرياضة، والعلوم المساعدة (مثل الموسيقى، والرقص،

obeikandl.com

والباليه، والترويض النطقي) وينتقل الممثل من التأمل العقلي لدوره إلى إجراءته على الركح من خلال الجمع بين الكلمة والحركة والتشخيص الواقعي الحي، وعند ستانسلافسكي لا بد من الارتجال في التمثيل من أجل إتقان الدور ومعايشته ويعتبر ستناسلافسكي أول مخرج أعاد إحياء تقنية الارتجال إلى الخشبة بعد أن استخدمتها كوميديا دي لارتي comedia d"arte الإيطالية في القرن السادس عشر الميلادي، فقد كان الممثلون يتنقلون إلى بعضهم داخل منازلهم لمعرفة الظروف النفسية والشخصية لكل منهم وما يمر به الممثل حيث ممكن أن تؤثر على الدور التمثيلي سلبيا فوق الخشبة، وأيضا من أجل الانسجام الاجتماعي والنفسي بين أعضاء الفرقة.

ستانسلافسكي يعتمد على السيكولوجيا الداخلية في التدريب والعمل على نقل الواقع بصدق وبمعايشه حقيقية، لقد ركز ستانسلافسكي على تدريب الممثل وإعداده إعدادا جيدا لبناء شخصيته وليعمل في عمل سنوغرافي يعرض عليه، مهما كان هذا العمل الدرامي، لقد أسس ستانسلافكسي استوديو التمثيل في موسكو وذلك لتأهيل وتدريب الممثلين كما ذكرت على اللياقة البدنية العضلية والنفسية، وذلك من أجل أداء أدوارهم بشكل علمي وفني لقد كان يعتمد على ثلاث مراحل من الإعداد: الأول الإعداد الثانوي، والإعداد النهائي، أيضا تحسين النطق والقراءة الصوتية، والقراءة الحركية، كذلك ستانسلافسكي يجعل في طريقة إعداده الممثلين يرتجلون ويستجمعون الأحداث الدرامية وتحديد الأهداف والظروف من خلال الالتجاء إلى ذاكرتهم الذاتية وتسليحهم بالموثرات العاطفية والوجدانية الشخصية أي الخاصة بهم ليعايشوا بها أدوارهم الجديدة.

يري ستانسلافسكي أنه لا بد أن يعرف الممثل الشخصية التي يحاول أداءها على خشبة المسرح وان يعرف شخصيته بالنسبة للمكان والزمان، والظروف الخاصة التي تسبق أحداث الشخصيات الأخرى وكذلك مواقفها يرى

ستانسلافسكي أنه يجب على الممثل أن يكون قادرا على الاستفادة من تجربته الماضية في الحياة لتساعده على إيجاد الحدث الحالي الذي يحدده الهدف.

إن ستانسلافسكي في أعماله وطريقته في تدريب الممثل يقوم على إعداد تخطيط هيكلي مبني على الفرض وهو تأثيره في المسرحية والاعتماد على القراة التمهيدية لفهم القصة واكتشاف معانيها ثم ينتقل إلى القراءة الثانية لفهم النص المطروح وتراتيبه الصعبة، أيضا توضيح الجمل فهو مهم جدا، إضافة إلى الألفاظ الغير مألوفة ثم بمرحلة قراءة لتفسير المسرحية من قبل المخرج وإبراز خلفياتها التاريخية وظروفها السياقية وأبعادها الإيدولوجية وكما ذكرنا سلفا يقسم المسرحية بأهداف حركية سلوكية (يفعل، ويستطيع، ويتمنى) وهكذا بهذه الطريقة يبني ستانسلافكي المسرحية.

لقد ارتبط اسم ستاسلافسكي وطريقته ومنهجه في الواقعية السيكولوجية، وحاز على مكانة عالية في بلاده ليس بسبب أعماله التجريبية أو آرائه السياسية القاسية بل لأنه كان معلما حقيقيا للتمثيل، أي أول من أسس منهج وطريقة في تدريب الممثل وكان ظهوره من مهد للتطور في كل الخطوات، لتمثيل الجمالية، للواقعية الروسية للإبداع والتقاليد، كانت مناهجه تأسيسية وكان التأثير الخاص على الصياغة الجمالية لستانسلافسكي هو كتابات تشيكوف ومكسيم غوركي الدرامية وهي الواقعية التي تختلف عن الطبيعي التي سادت المسرح الأوروبي والتي فرضت على الكل مناهضتها لما فيها من سطحية وسلبية فارغة.

لقد قرر ستانسلافسكي رفض الأسلوب الخطابي والحماس للتمثيل من أجل أن تكون أكثر واقعية، إن مدرسة ستانسلافسكي ترتكز على القواعد النفسية لتطور الشخصية لذلك أقام منهجه من خلال مسرحه في موسكو، وقدر ورث تلاميذه في العالم أجمع على هذا المنهج وليس في روسيا فقط، وهذا المنهج وضحه في مؤلفاته في مدخل كتاب (حياتي في الفن) الذي عرض فيه منطلقاته في الفن

المسرحي معتمدا على تجربته الذاتية في هذا الكتاب وبقسمه الأول وهو مجزأ إلى جزئين بعنوان (عمل الممثل مع نفسه)

إعداد الممثل في المعاناة الإبداعية (الداخلية).

فن المعايشة والتجسيد (الخارجية).

أما القسم الثاني فهو كتابه (عمل الممثل مع الدور وإعداد الدور المسرحي).

إن منهج ستانسلافسكي وطريقته تختلف عن غالبية الفرق المسرحية السابقة كونها لا تصغي إلى دراسة النتائج النهائية للإبداع ولكن إلى تفسير الدوافع المؤدية إلى هذه النتائج أو تلك فمن خلالها تحل مشكلة السيطرة اللاواعية على العملية الإبداعية اللاواعية، ثم عمليه التجسيد العضوي التي يجربها الممثل للشخصية ولم تكن مجرد نظرية هدف بمعزل عن التجربة الإبداعية وقد سماها فن المعايشة، ولا يعني هذا المصطلح أن يفقد الممثل نفسه في الشخصية بل يعني ما أشرت تحويله في عملية ولادة أو خلق الممثل لشخصية إبداعية جديدة على أساس الصفات الفردية أي يخضع الممثل إلى ذاته وأفكاره ومشاعره ليجمع الوقائع والخصائص، فالصدق الذي يسعي إلى تحقيقه الممثل وفقا لهذه الطريقة هو بالأساس صدق واقعي بل صدق فني الذي يوصف بالممثل، بوجوده، بذاته في نفسه وعند الآخرين، ومن مجموعة العمل المسرحي وبدون هذا الصدق لا وجود للعمل الفني.

إن العمل الفني الخلاق على المسرح يؤكد على المنحى الخيالي وعلى الوسائل التي يمكن للممثلين استحضارها في مجال خبرتهم وهنا تأتي كلمة لو التي أشرنا إليها في الموقف الدرامي على المسرح، يفكر الممثل ما الذي يجب أن أفعله واستخدام لو السحرية التي يعتبرها ستانسلافسكي هي المفتاح الخاص الذي يفتح الباب للتجديد الخيالي للمشاعر والانفعالات الذاكرة الانفعالية تؤكد على محاولة الممثل والممثلين وهي تذكيرهم بالمناسبات التي حدث فيها الموقف يؤكد ستانسلافسكي على

تجنب الإحساس المتطرف الذي يقدمه الممثل على الخشبة لما له من تأثير سلبي في إيقاف التواصل مع المتلقي، يقول ستانسلافسكي:

"لكل لحظة فعل يرتبط بشعور محدود، ولكل شعور يستدعي بدوره فعلا محددا، أي يعرف من ليس هو آت ولأي سبب موجود وعليه فإن ما يقوم به عبارة عن شعوذة، وليس فعلا نموذجيا، أي أنه أدرك أن عليه جعل منهجه يعمل وفق: (من الداخل والخارج) والفعل البدني الفيسولوجي هو نقطة انطلاق في خلق الشخصية إذا كيف يمكن البدء مع الممثل من الخارج والداخل بدون دور مكتوب؟".

ستاسنلافسكي اكتشف أن الارتجال له قوة دافعة لخيال الممثل وهو تأكيد للدخول إلى الحياة الشخصية الداخلية بصورة أكثر صدق وهو الأساس في حل المقارنة القائمة في فن التمثيل، الوهم الحقيقة، الخيال الواقع، أي الانتصارات الواقعية وللحقيقة الفسيولوجية لتكون الشخصية الخيالية شخصية واعية بواسطة خلق الروح الإنسانية من روح الممثل أي مولد كائن إنساني لا سيما في هذه الحالة الخاصة.

إن منهج أو طريقة ستانسلافسكي ليست بكل تأكيد تراث الممثل الوحيد الذي انتقل إليه من الجزء الأول من هذا القرن وبملاءمة الطبيعة البشرية الدائرية بعد بضع سنوات تماما من جهود ستانسلافسكي لإضفاء الصفة الإنسانية على الممثل لجعله يبدو في تصرفه على بالمسرح شبيها بقدر الإمكان لتصرفه في الحياة كان هناك رد فعل ضد مفهوم القيود لتناولاته المسرحية، ففي كتابه حياتي في الفن يتحدث عن نجاحه مع مسرحيات اتسمت بالعظمة وبالأسلوب البطولي يقول: من الواضح أن الشعور الباطني ليس هو الذي يمنعني من أن أعمل مسرحيات شكسبير ما نستطيع أن نعمله في مسرحيات تشيكوف، بل هو تقنية التعبير وكان عرضه (عطيل) مثلا يهتف بالوقفات السيكولوجية

(بالمؤثرات التعسة في الإيقاع والحس الشاعري بالعبارات) والديكورات الطبيعية بوفرة عظيمة وذلك لإيجاد الجو الذي لم يستطع أن يثق أنّ عرض ممثليه للنص وخيال المتفرجين كفيلان بتوفيره.

إن كل النقاد قد أجمعوا على أن ستانسلافسكي يقف على أرض صُلبة في الحياة بالقول للممثلين: "إن الفن يجب أن يقوم على القانون الطبيعي والحقائق الإنسانية، فإنه ربما تجاهلٌ عما لا يمكن التعبير عنه لإيجاد عالم أوسع من العالم الدنيوي".

إننا نؤكد أن الفكرة الأساسية والهدف الأساسي من تعاليم ستانسلافسكي أن يجد الجواب في الفن وهو:

كيف يمكن تقديم وتحقيق الانفعالات النفسية خلسة وعن وعي بالتجربة وكان ستانسلافسكي دائما مبتدعا أصيلا وبصورة مذهلة في مواجهته لاكتشافاته الكبيرة والصغيرة.

وقد اتضحت عبقرية ستانسلافسكي وذكاؤه من خلال بحثه المستمر، ولو قدر له أن يعيش الآن فإنه كان سوف يواصل بحثه وربما كان سيدخل عدة تعديلات على طرق التحليل بالحركات الطبيعية، لقد أعاد النظر في سلسلة كاملة من القواعد التي كان قد طورها من خلال السنوات المتعلقة بالعملية الإبداعية في مواجهة الممثل لدوره.

من أهم كتب قسطنطين ستانسلافسكي نذكر كتاب (إعداد الممثّل) وهو كتاب بناء الشخصية. إن ستانسلافسكي يعرف أنه صاحب أول منهج متكامل لتكوين الممثل في المسرح.

obeikandl.com

مسرح مايرهولدMeyerhold

الحياة هي مادة أولية تحلق خارج نطاق الأحلام، ومن هذا الخيال يحصل الرد على رد فعل لمشاعر محددة بسبب انتقال حواسه في الخيال.

لقد تعلمنا ولقرون عدة أن تطوير المسرح ليس له تحديد من الدراما القديمة في الرقص والأقنعة في الاحتفالات الدينية، وكذلك التمثيل الصامت، وكل الأشكال البدائية في أشكالها الفنية الرائعة والمبدعة، لذلك استمر المسرح عبر العصور في التطور وتقديم مدارس ومناهج مختلفة فكل مخرج باحث فيه وعاشق لهذا المسرح له قواعده واختلافات مفاهيمه حتى القرن العشرين حيث أصبح هناك تطور تقني في المسرح.

وهكذا نجد التجربة الإبداعية لأهم المخرجين الروس في القرن العشرين، الذي طرح منهج البيوميكانيك.

سنأخذ قراءة مبسطة في مسرح مايرهولد والبيوميكانيك Biomécanique

ولد مايرهولد بروسيا لأبوين ألمانيين، عام ١٨٧٤ ولذلك فقد أطلقت عليه منذ ميلاده أسماء ألمانية: كارل تيودور، كازيميزر. ولكنه طلب الجنسية الروسية عندما كبر، واعتنق المذهب الأثوذكسي، وسمي نفسه فزيفولود، شارك مايرهولد في المجموعة الأولى لفرقة مسرح الفن بموسكو، ثم غادره عام ١٩٠٢ أي بعد أربع سنوات من تأسيسه لمعارضته لاتجاه استانسلافسكي، وربما أيضا لرغبته في تأكيد ذاته.

كون مايرهولد فرقة تجوب القري والمدن الروسية، مع مجموعة من الأدباء الشباني وكانت الفرقة تقدم أعمالها التي تخاصم الطبيعية وتقوم على الاقتناع الواعي بأن الفن صياغة وصناعة، غير أن الفرقة لم تهيأ لها وسائل التمويل ولا

وسائل التعبير الفني بشريا وآليا؛ ولذلك كان إنتاجها لا يشكل أساسا يعتد به على طريق مايرهولد، وإن كان يؤكد على الأقل أنه وجد الطريق إلى "المسرح الحديث".

في عام ١٩٠٥ استدعى مايرهولد من قبل استانسلافسكي الذي كان مولعا بحب الاستطلاع وحريصا على مناقشة أفكار الآخرين والاطلاع عليها ليعرف ويقدم إليه وسائل البحث والتحقيق لتجاربه المسرحية، وبناء على هذه الدعوة عاد مايرهولد إلى مسرح الفن وأنشأ أول (استوديو) بهذا المسرح حيث أُتيحت له كل وسائل الإبداع؛ من ممثلين، ومصورين، وموسيقيين عباقرة، ليحقق أحلامه الفنية في ظروف مثالية؛ فقدَّمَ عرضين مسرحيين قام بإخراجهما؛ أحدهما لمترلينيك والثاني لهاويتمان.

لقد هاجم مايرهولد الواقعية على أرضها (بمسرح الفن) من خلال نصوص للرمزيين الأوروبيين ولعديد من الكتّاب الروس الجدد، وبوجه خاصة أليكساندر بلوك alexandre Blok، وليونيد أندريف Leonide Andreiev داعيا إلى منهجه اللاواقعي.

ثم هاجم العروض التي أخرجها استانسلافسكي لنصوص أنطون تشيكوف وابسن في مسرح الفن في دراسة بعنوان (عن المسرح On the Theatre) فيقول: "إن واقعية مسرح الفن بموسكو ما هي إلا الطبيعية المستعارة من ممثلي ماينجن". والتي تنحصر في العناية الفائقة بإعادة صنع البيعة في صورها الأصلية، فكل شيء على المسرح يجب أن يكون حقيقيا قدر الإمكان: الأسقف والكرانيش من الجبس، والأحجار، وورق الجدران، وفتحات التهوية... إلخ.

حتى ماكياج الممثل فإنه مبالغ في الواقعية لدرجة نرى معها نفس الوجوه التي تطالعنا في الحياة. إنّ تعبير الوجه عند الممثل الواقعي في مسرح الفن هو الركيزة الأساسية للأداء؛ ولذلك فإنّه يجهل قيمة التشريح الجمالي للجسم الإنساني ولا يمارس الرياضيات البدنية المفيدة لخلق الأسلوب.

يقول مايرهولد بصدد ما يقوم به (مخرج مسرح الفن)، -من تحليل نفسي دقيق لنصوص تشيكوف وابسن حتى أنه لا يترك تفصيلة من التفاصيل الدقيقة دون تحليل يقول أن هذا التحليل هو مصادرة على ذكاء المتفرج وعلى أعمال خياله-:

"إن العمل الفني يمكن أن يحقق وظيفته من خلال أعمال الخيال فقط، ومن ثم فإن أي عمل فني يجب بالضرورة أن يستفز الخيال، بل أن ينشّطه".

ومعني هذا أن العمل الفني يجب ألا يحمل إلى حواسِّنا كلَّ شيء، وإنما يجب أن يكتفي بتوجيه قدرات التخيّل عندنا نحو الطريق الصحيح، تاركا الكلمة الأخيرة لمخيلتنا لنرى ما هو المسرح الذي كان يطمح إليه مايرهولد بديلا للمسرح الواقعي؛ إنه مسرح الشعر (بالمعنى العام: إنه المسرح الذي يُهيِّئ للمتفرج المناخ المناسب لإطلاق قدراته التخيلية، وهو أيضا مسرح الأسلوب (الصياغة)، لا مسرح المحاكاة وإعادة اكتشاف الواقع داخليا أو خارجيا).

مسرح مايرهولد لا يزال يؤثر حتى اليوم في المسرح العالمي فهو يعتمد على فيزياء الجسد في نظريته حول الجسد وإمكانياته الإبداعية الهائلة.

إن مفاهيم مايرهولد أهميتها ترتكز على تأثير البوميكانيكا لعمل الممثل، إن هذه المفاهيم تختلف عن مفاهيم منهج ستانسلافسكي في المسرح الواقعي الذي يعتبر من أهم المناهج في المسرح، ولكن مايرهولد في منهجه ومفهومه لا يقل أهمية في قيمته الفنية والفكرية والجمالية عن منهج ستانسلافسكي، حيث يمثل الممثل لدى ستانسلافسكي ويبدأ بتخيله في خلق الشخصية التي يمثلها من الأحاسيس الداخلية، أما بالنسبة لمايرهولد فإن الممثل يبدأ بالحركة وإيقاعها للوصول إلى المشاعر الداخلية.

يقول مايرهولد:

"إن العمل الفني يمكن أن يحقق وظيفته من خلال أعمال الخيال فقط، ومن ثم فإن أي عمل فني يجب بالضرورة أن يستفز الخيال، بل أن ينشطه. ومعنى هذا أن العمل الفني يجب ألّا يحمل إلى حواسنا كل شيء، وإنما يجب أن يكتفي بتوجيه قدرات التخيل عندنا نحو الطريق الصحيح، تاركا الكلمة الأخيرة لمخيلتنا.

لقد كان مايرهولد يطمح إلى مسرح يهيئ للمتفرج المناخ المناسب لإطلاق قدراته التخيلة، وهو أيضا مسرح الأسلوب (الصياغة)، لا مسرح المحاكاة وإعادة اكتشاف الواقع داخليا كان أو خارجيا.

وفي هذا الصدد يطرح مايرهولد نظرية في العلاقة بين أطراف العمل المسرحي: المتفرج، والمخرج، والمؤلف، والممثل، فيقول: "هناك نوعان من العلاقة بين هذه الأطراف، من وجهه نظر المتفرج".

أي: يرى مايرهولد أن هناك العلاقة المثلثة، والعلاقة المستقيمة، والعلاقة المثلثة يشبهها بمثلث يقف المخرج في قمته، وقاعدته المؤلف والممثل، أما المتفرج فيرى العمل من خلال المخرج.

وفي المسرح المثلث -كما يراه- يُجري المخرج التدريبات توصُّلًا إلى تحقيق فكرته الذاتية بعد أن يناقش الخطوط العريضة للعمل مع الممثِّلين والمعاونين الفنيين، ومن ثم فإنّه يتطلب ممثلا بلا شخصية، مزوَّدا بميزات تقنية فحسب، يقوم بنقل فكرة المخرج فقط إلى المتفرج.

ويرفض مايرهولد شكل هذه العلاقة، كما يرفض المسرح الذي يُبنى عليها، يقول مايرهولد:

"إن الممثل يستطيع أن يوحي إلى الجمهور بشيء ما عندما يحوّلُ نفسه فقط إلى مؤلف ومخرج".

أما العلاقة المستقيمة فهي أن يقف الرباعي المتشارك في العرض المسرحي على خط واحد أفقي بالترتيب:

المؤلّف – المُخرج – المُمَثِّل – المتفرج

وهذه العلاقة تكوّن النوع الآخر من المسرح المستقيم؛ حيث يكشف الممثل عن روحه الحقيقة الذاتية للمتفرج، بعد أن يكون قد جسَّد عمل المخرج الذي يكون قبل ذلك قد جسد عمل المؤلف.

وفي هذا النوع من المسرح -وهو ما يعتنقه ماير هولد- يأخذ المخرج دورَ المؤلف، ويساعد الممثل أن يرى عمله، وفي هذه الحالة يحدث توحُّد بين المؤلف والمخرج، أي يصبحان شخصا واحدا. وبعد أن يقوم المخرج بتجسيد عمل المؤلف يواجه الممثلُ المتفرجَ -ومن خلفه المؤلف والمخرج- ليؤدي دوره في حرية وهو يستمتع بالأخذ والعطاء المتبادلين بينه وبين المتفرج.

وفي المسرح المستقيم يقوم المخرج وحده بتحديد التون والأسلوب للعرض المسرحي حتى لا يتحوّل المسرح المستقيم إلى شكل فوضوي، ومع ذلك فإن أداء الممثِّل يستمر حرًّا وغير مُمْلَى عليه من المخرج.

إن نظرية ماير هولد في التفرقة تبدو واضحة بين هذين النوعين من العروض المسرحية، وتحتمل الكثير من المناقشة. وإن شرحه للمسرح المستقيم يعتريه كثير من الخلط الناتج من شده تمسكه بوظيفة المخرج حتى يعطيه حق الحلول محل المؤلف شدة تمسكه باستقلالية الممثل رغم إصراره على حق المخرج في فرض التون والأسلوب وهو أمر يقيد حرية الممثِّل.

لقد بنى ماير هولد منهجَه، وعلّم ممثليه عدم حاجتهم إلى الانتقالات في البداية، و أنه يجب أن توثر الحركة الصحيحة أولا، وعندها يأتي الانتقال والإحساس الدقيق.

obeikandl.com

وهكذا فإن مايرهولد يعتبر أن أي شيء فوق الخشبة هو حركة ولكنها ليست الحركة التجريدية مثل ما يفعلُ بعض المخرِجين غير المتمكنين من إدارتهم الإخراجية.

إن مايرهولد يعتبر أن الانتقالات والكلمات ما هي إلا جوهر البيوميكانيك.

لقد أسس مايرهولد من خلال منهجه البيوميكانيك ما أسماه ممثل المستقبل، بعلاقته بالبنائية والفوستك، وذلك باستخدامه للمصادر المتنوعة لإغناء منهجه مثل الموزك هول، والجمناستيك، والسيرك، وأيضا المسرح الياباني والصيني القديم، وكذلك العلوم التايليرية وخاصة في مجال الحركة الإنتاجية والأهمية في اقتصاد الحركة في المسرح ونظرية الانتقالات؛ حيث يعتمد المنهج الفني في تمثيل الممثل على الإحساس أوتوماتيكيا بالانتقالات الداخلية.

وما يفرضه هذا المنهج يعبر بحركة جسمه بشكل متواصل وتقسيمها إلى حركات معبِّرة؛ وبهذا يتم خلق علاقة بين قدرات الممثل الجسمانية وأحاسيسه الداخلية.

إن المنهج البيوميكانيك يعتمد على المبادئ الأساسية للأداء التمثيلي الدقيق لكل حركة، والتفريق بين الحركات بهدف الوصول إلى الدقة النموذجية.

هذا المنهج لماير هولد يمتلك الآلية للوصول إلى شعرية الأداء وتطوير القدرات الإبداعية المتنوعة للممثل؛ وهذا يؤدي إلى تحقيق التمسرح في عمل الممثل.

ووظيفة المتلقي إخضاع كل ما على المسرح إلى قوانين اللعب المسرحي؛ فالمسرحية قائمة على الشرطية التي تفرض المبدع الرابع (المتفرج) الذي تجعله يذكر أنه أمام ممثلين يمثلون أدوارهم وتجعل الممثلين يتذكرون بأنهم على خشبة المسرح، وأمام الجمهور.

obeikandi.com

منهج ماير هولد ساهم في استخدام أشكال مسرحية أدائية مختلفة مثل البانتوميام، ومهارة الحركة، ودمج القدرة البدنية بالقدرة الذهنية للممثل، واستخدام قواعد الفن التشكيلي في العرض المسرحي والسنوغرافيا.

لقد علَّمَ ماير هولد ممثّلَه وبيّن منهجه بعدم الاتجاه إلى الانفعالات. ولكي يحصل ماير هولد على أداء يضفي على العرض صفةَ الشعر وضع هذه الأسس للتدريبات:

الإلقاء: الكلمات توقع على البارد، بعيدا عن أي اهتزازات tremoloبكائيات، وبعيدا عن أي توتر أو ايقاعات حزينة.

يجب أن يكون الصوت مسنودا (من الحجاب الحاجز)، ويجب أن تقع الكلمات كقطرات الماء في بئر عميقة، دون أن تحدث رنات صوتية في الفضاء، ويجب ألا ينتهي الصوت بتطويلات كتلك التي يحدثها قارؤو الشعر بشكل سيئ ومتخلِّف.

والارتعاشات الروحية التي تعطي طعم الأسطورة أقوى وأغنى وأعظم أثرا من انفعالات المسرح القديم التي لا يمكن السيطرة عليها، وهذه الارتعاشات يجب أن تنعكس في العين، والشفة، وفي الصوت، وفي طريقة أداء الحروف؛ كإحساس بركاني، مع هدوء خارجي.

وهذه الارتعاشات الروحية ترتبط ارتباطا وثيقا بالشكل الخارجي.

واللحظة التراجيدية تؤدّى بابتسامة. وبوجه عام فهو ضد الصراخ والعويل، ويدعو إلى الحزن الهادئ العميق.

التعبير الجسدي.

إن الكلمات ليست كل شيء، ولا تقول كل شيء، ويجب أن يستكمل المعنى بالحركة التشكيلية الجسدية، بشرط ألّا تكون هذه الحركة ترجمة للكلمات. إن

حقيقة العلاقات بين الأشخاص تقررها الإشارات، والأوضاع، والنظرات، ولحظات الصمت. أما الإيقاع، فيجب ألا يكون واحدا بالنسبة للصوت والحركة.

لقد خلق ماير هولد في ورشات عمله مع الممثل، خلق إيتودات (التمارين)، وإن منهجه بيوماكانيك Biomécaniqu هو منهج جديد للتمثيل والرؤيا الإخراجية المختلفة عن المدرستين الطبيعية والسيكولوجية، وما يزال هذا المنهج يستخدم حتى الآن.

اعتمد ماير هولد على الفروستك وإحيائه من التراث القديم، وانتماء الممثل الفرونسك لدى ماير هولد هو الكشف عن ازدواجيته الظاهرة، وأيضا الكشف عن بشاعتها وسخفها؛ فهو يمزج بين الواعي والخيالي، ويربط بين الساخر والمأساوي، ويكشف النواقص الأخرى، وكذلك إدراك هذه الظاهرة، وقام بتحليلها بدقة مما أدى إلى تعميق المعنى الحقيقي لها وارتباطها بالواقع.

إن كلمة غروستك تعني التباين والتناقض، وكذلك صراع بين الشكل والمضمون.

إن ماير هولد كان مؤمنا بالمسرح كفنٍ بحد ذاته، وبأن الهدف هو إيجاد مسرح جديد، والانتقال من الطبيعية لمؤسسها ستانسلافسكي إلى الرمزية مثل المسرحيات التي أخرجها مايرهولد: مترلنك، وبلوك سلونجوب، وهوفمان، وفيها نرى أن ماير هولد أول من عمل على تحقيق المسرح الرمزي في روسيا، وبأفكاره أسس إنجازات في مجال السينوغرافيا، والفضاء الذي حوّله من فضاء مسطح إلى فضاء غني بالممثل الجيد والرموز البنائية الأخرى؛ فهو من اكتشف الميزانتسين الطبيعي والواقعي الذي كان موجودا في مسرح موسكو الفني بإشراف ستانسلافسكي، وقد ساعد ماير هولد استخدامه للمزانتين كجزء من إغناء الخطة الإخراجية التي تكون واضحة عند إعطاء أهمية الضوء، كعنصر يغني المزانتيسين.

obeikandl.com

واليوم البنائية تعدّ من أهم اكتشافات المسرح الروسي ويعود بالطبع الفضل إلى مايرهولد.

ومما يذكر أنه في بداية الثلاثينيات بدأت السياسة الستانيلية تنظر إلى منهج مايرهولد في البيوميكانيك أنه تطرف خاطئ.

إن البيوماكانيك هو عرض اجتماعي من أهم مبادئه تنظيم التطبيق الجسدي للممثل وكذلك ممثلو السيرك؛ حيث الدقة، والضبط، والأعصاب الفولاذية، والشجاعة، والاجتهاد، والجرأة؛ فهو يعتمد على التمارين القاسية والتمارين الضرورية، وإظهار الأفكار المنظمة للجسد والبنائية الميكانيكية.

كل هذه الأشياء البنائية والبيوماتيكية أول من طبقها في المسرح هو ماير هولد، وكما ذكرنا فماير هولد يعتمد على تحرير الممثل من البعد الثالث للخشبة والجدار الرابع؛ أي لن يكون هناك جدار رابع فقد أراد أن يكون المتلقي على وعي جدي أنه متواجد في المسرح؛ فهو يحرر الممثل والمتلقي في فضاء حر من أجل أن يخلق حركة ديناماكية.

لقد استخدم ماير هولد نظام مقدمة المسرح؛ مثل الهبوط من السماء كتقنية التأثر بالمواد في المسرح المكشوف محطما الفضاء في جانبي الخشبة أمام الستائر ومقدمه الخشبة، وعوّضه بالكشف عن الإضاءة المستخدمة في مقدمة الخشبة، ولم يترك ماير هولد بين الجمهور والمسرح حاجزا حيث أراد أن يبعثَ الروح في المسرح.

لقد أراد أن يصور الرؤية الكاملة للحياة فبدأ بتقديم الممثلين على المسرح جاعلا الفضاء مع الخلفية المسطحة شيئا بارزا للعيان.

لقد ناضل مايرهولد من أجل تأثير (المثالاثية)، وأعطى عمقا داخل الخشبة وأعاد قياسات خشبة مسرح شكسبير معيدا العلاقة مع المسرح القديم؛ لقد قدَّم مايرهولد مسرحه، وكسى ممثليه زيًّا غير وصفيٍّ؛ فكل التمارين والأزياء لديه

تتحرك مع حركة رمزية دقيقة يستخدم فيها أنواعا من المستويات ليقدم حالات مختلفة من الفكر والمجتمع.

إن الممثلين ورقصهم على المسرح في أدائهم الحركي التمثيلي يقتربون من الممثلين، ويشعر هؤلاء بأنهم جزءٌ من هذا العالم الخيالي المخلوق على الخشبة، والمتلقون ينقلون الجو المسرحي وكأنهم داخل عرض سيرك ويتحدثون بصوت عالٍ ومباشرٍ مع المتلقي.

وفي استخدامه لمقدمة المسرح لفضاء التقنيات، وتقديمه فضاء الخشبة الجانبي، وكذلك كشفه للإضاءة أمام الجمهور، كل هذا لخلق روح مباشرة بين الخشبة والجمهور. باختصار إن ماير هولد يعتبر المخرج الذي وضع الأسس والأرضية الأولى لمسرح البيوميكانيكا.

لقد قام الغرب بعدة دراسات على نظرية إخراج ماير هولد وقدمت مجوعة من البحوث، فإن الغرب أيضا يرى أن ماير هولد سهَّل الطريق العملي لمنهج البيوميكانيكا للمسارح الأوروبية.

وقد كان الباحثون في تراث ماير هولد يرون أهميته ضمن تطور العملية المسرحية في العالم؛ لقد استلهم الباحث كارتر من البيوميكانيكا لماير هولد التأكيد على القضايا المهمة التي يمنحها المنهج الجديد للتمثيل أي: إدانة لنظام جديد لتطور أساليب جديدة ومنح المسرح فضاءات جديدة.

إن ماير هولد لم يؤسس مسرحا جديدا فحسب وإنما أسس جمهورا مسرحيا جديدا؛ من خلال توحده بين المصادر الكلاسيكية للماضي وبثها مع الوعي الجديد للناس.

إن ماير هولد يعتبر في الأساس من أهم فلاسفة ستانسلافسكي ولكنه ثار على حصانة المؤلف والنص معا، واهتم بتكوين الممثل وتدريبه، وبناء شخصيته وإعداده إعدادا جيدا؛ فرفض واقعية أستاذه ومال إلى الجانب الشكلي في المسرح،

كما استغنى عن الماكياج وعن الأقنعة وعن كل المظاهر الخارجية وعوضها بحركة الجسد التي ينبغي تطويعها لتحقيق كل الواقعية الدرامية؛ وهكذا فإن هذه التجربة أثبتت أن الممثل هو المحرك الأساسي حيث يمكنه إنقاذ نصٍّ ضعيفٍ من الفشل، ويمكن للممثل الضعيف أن يفشل نصا مسرحيا في غاية الجودة والإتقان؛ لذا يجب أن يدرب الممثل ويتم إعداده إعدادا حسنا ليؤدي دوره المنوط به، وكذلك إن للممثل إمكانية أن يساعد المخرج على الابتكار وإيجاد الحركات المناسبة والفضاء الحركي الأليق به.

إن ماير هولد -وهو كما ذكرت معاصر لستسنلافسكي- قام بأهم عمل له في العشرينيات؛ فقد ابتعد عن الأسلوب الطبيعي المرتبط باستنسلافسكي وانطلق لا في الاتجاه الميتافيزيقي إلى حد ما لجوردن كريج، بل نحو التأكيد على الاتصال الديناميكي الذي أمكن صنعه بحركة جسد الممثل في فراغ.

إن توجهات ماير هولد فيما يتصل بأداء الممثل -على الأقل من الناحية النظرية- تعتبر أنضج الأسس العلمية لهذا الفن، وكأكثره معاصرة، وهي تتطلب ممثلا ناضجا من الناحيتين الثقافية والتقنية، والأهم أنها عالجت كل سوآت الاتجاه الرومانتيكي والواقعي.

وعليه فإن ماير هولد يعتبر علامة كبرى في التجريب المسرحي في روسيا، ويعرف أنه من انتهج أسلوب الماريونيت في تحريك الممثلين وابتداع الأسلوب الشكلاني في التعامل مع الظاهرة المسرحية بعيدا عن الواقعية الباطنية وخلافا لستانسلافسكي. توفي ماير هولد في ١٩٤٠/٢/٢.

obeikandl.com

ماكس رينهاردت Max Reinhardt ونزعته الانتقائية.

إن الأسلوب الواقعي في أعمال ساكس ميننجن، واندري أنطوان، وقسطنطين ستانسلافسكي وتعلقهم وتشبثهم بالطبيعية يختلف عن أسلوب مسرح ماكس راينهاردت. وسنأخذ قراءة في هذا النموذج المختلف، ولكن لأسلوب واحد وإن اختلفت أفانينه وتطبيقاته. ولنكمل صورة المسرح الواقعي سنأخذ نموذجا من المخرجين بل من أعظم مخرجي القرن العشرين؛ حيث بدأت رحلة هذه الواقعية في نهايات القرن التاسع عشر قبيل القرن العشرين بسنوات بسيطة حيث أجمع مخرجو هذا الأسلوب على التمسك بأسلوبهم الذي زاد من نشاط خصومهم المعارضين للأسلوب الواقعي.

من المجددين المبدعين في مجال الواقعية في المسرح التي اعتمدت على الحرفية الميكانيكية الجديدة هذا المخرج ماكس راينهارت، وهو مخرج وممثّل نمساوي الأصل.

وُلد ماكس رينهاردت في بادن يوم التاسع من سبتمبر عام ١٨٧٣ وهي مدينة صغيرة لا تبعد كثيرا عن فيينا وكانت مقر العطلات العائلية للعائلة الإمبراطورية، اسمه الأصلي هو ماكسيميليا جولدمان Maximilian Goldman وهو من عائلة برجوازية ومن أصل يهودي.

بدأ ماكس حياته الفنية ممثلا بفرقة أوترام، ولكنه لم يكن متفوقا في فن التمثيل، ومرّ بالمناصب ليكون مديرا للمسرح، ثم أصبح مخرجا وأخرج أول أعماله (الأعماق الخلفية لمكسيم جوركي) ونجح هذا العمل ونال صدى كبيرا، وبدأ ماكس يطوّر فنه ففي عرض مسرحية (حلم ليلة صيف) لشكسبير كانت هذه المسرحية علامة مسرحية جديدة فيما عرف فيها بالواقعية التخيلية التي عارضها دعاة

الواقعية الظاهرية بحجة أن الخيال والواقعية لايتفقان ولا يجتمعان، ولكن ماكس راينهاردت الفنان لم يقتنع بهذا الرأي وقدم تأكيدا وبرهانا لنظريته من خلال عرضه لمسرحيته التي صوّرها في بداية العرض غابة حقيقية تحولت فيما بعد إلى غابة من السحر امتلأت بأصناف البشر يسيرون ويقفزون بين الأشجار مصاحبين بالمؤثرات الصوتية والضوئية التي أحالت المكان إلى أجواء شديدة الإبهار والتغيير.

وهكذا نجحت مناهج راينهاردت في العمل خصوصا عروض أعمال شكسبير بلغتها الشعرية للدراما وهي كافية لتجسيم أخصب الصور المرئية لعقول النظارة الماهرين، كل هذه الأشياء اجتمعت في أعمال راينهاردت المبدع الذي فاق مستوى الغد المسرحي عند غيره من مخرجي العقد الأول من القرن العشرين.

لقد اتخذ راينهاردت في عروضه لمسرحيات أنه كان يعلم ممثليه أسلوبا واقعيا يعتمد على الإحساس الداخلي أكثر من اعتماده على محاكاة الواقع الظاهري الذي تميزت به الواقعية في عصره، وجاء أسلوبه الجديد يفيض بالحياة وتعدد الألوان، وفي عروضه الكلاسيكية خاصة عمد إلى تغليف الأداء بالتنوع شديد الحيوية بديلا عن البطء الثقيل الذي اعتاده الكلاسيكيون، وعلم ممثليه كيف يفكرون في متطلبات أدوارهم بدلا من توظيف الحيل ذات الكليشهات التقليدية المعروفة.

لقد كانوا يتهمون راينهاردت بأنه فنان ليس لديه أسلوبه الخاص به، وأنه يعتمد على أفكار الأخرين، وهذا غير صحيح؛ فقد كان رسولا للأفكار الجديدة في المسرح لكثرة ما أضفاه من شعبية على الأساليب المسرحية التي وظفها في أعماله، وسبب هجوم أصحاب الأفكار الأصليين الذي بنى راينهاردت اتجاهاته عليهم لم يلتزم بالولاء لاتجاه واحد من هذه الاتجاهات.

في الحقيقة إن راينهاردت مخرج انتقائي eclectic بكل المعاني الحسنة للمصطلح وظهوره في عصر الممثل المدير كان يعتبر خطوة جادة على طريق استغلال المسرح والعودة به إلى روح ونظام الفريق التي عرفها المسرح في سابق أزمانه العظيمة وهو من أوائل المخرجين أصحاب وجهات النظر الكلية للعمل؛ بمعنى أنه فنان متطور وسابق لعصره إذا قيس نظامه بالمفاهيم التقليدية السائدة في ذلك الوقت.

إن واحدة من سمات راينهاردت التي تميز بها، هي عمله مع الممثل، بل تكاد هذه الصفة أن تكون من أهم إنجازاته التي تذكر له، ونادرا ما تذكر لغيره فهو أهم من عمل على تربية الممثل وإعداده بالشكل الذي تميز به على غيره، حتى لقد احتوت قائمة العاملين معه من ممثلي القرن العشرين البارزين الكثيرين من أمثال: رودولف شيلدكروت، وابنه يوسف، والكساندر مويزي، وجيرترود ايسولدت، وأميل تيلا ديوركس، وسواهم، والقائمة يمكن أن تطول بشكل مضاف مرة أو مرتين.

لقد استمر العديدون من مساعدي راينهاردت، الذين اشتهروا وتميزوا بعملهم معه كمدراء، ومنتجين من أمثال: أوتو بيرمنجر، وايرنست.

كثيرا ما كان ماكس راينهاردت يختار ممثلا يعتقد فيه بعد تجربة أنه يمتلك شرارة الإبداع ويتميز بذكاء الممثل المبدع، وبالجرأة التي تجعله قادرًا للوقوف أمام الجمهور على الخشبة، فهو غالبا ما يهمل الممثل الخجول الذي قد يخذله حين يسند إليه دورا مهما في مسرحياته. وكان يتفقد كيف أن الممثلين الموهوبين كانوا حين تسند إليهم أدوار بطولية أو مهمة - كيف كانوا يبنوها ويعملون بجدية توصلهم إلى أهدافهم.

obeikandl.com

إن المخرج ماكس راينهاردت Max Rienhardat من المخرجين الألمان البارزين الذي انزاحوا عن النمط الواقعي المباشر، وقد تمثل في إخراجه المسرحي خصائص الواقعية الجديدة أو الحرفية الميكانيكية الجديدة.

وقد اقترن راينهاردت بالتمثيل وإدارة الممثلين، وعرف كذلك بأسلوب الاستعراض المسرحي لذلك لقب بسلطان الاستعراض الكبير.

وقد جرب رينهاردت عدة أساليب وأشكال مسرحية؛ مما جعل طريقته تعتمد على الانتقاء والتوليف بين المناهج الإخراجية، ونذكر مرة أخرى مسرحية [حلم منتصف ليلة صيف]، ففي هذه وجه ماكس راينهاردت الممثلين الذين لا يتقنون لغته الأم، ولا هو يتقن لغتهم الأم -كذلك وهم يرجعون إلى أصول [سويدية، إيطالية، فرنسية، هنغارية]- فلم يكن بد إلا أن يوجههم كل على حدة باللغة الإشارية أو أخرى حسب التي يمكن أن يفهمها هذا العدد المضاعف من الممثلين، وكانت مهمة صعبة على الاثنين معا؛ راينهاردت، وكل واحد من الممثلين على حده.

كان يقود الممثل من منطلق حقه الشخصي كمخرج ليس غير، ولذلك استجمع كل مواهبه القيادية واستخدمها في قيادة هذه المجموعة غير المتجانسة، تماما مثل العازف المقتدر على العزف بعناية على أكثر من آلة في كل مرة، وكل آلة على حدة، حتى جعل من إيقاعاتها هرمونيا تتجانس مع الإيقاع الذي أراده للفيلم بكامله.

بَدأَ راينهاردت مهنته كممثل وفي كل مراحل حياتِه، ومنذ بداية عشقه وولعه سُحِرَ بفَنّ الممثل، والتمرين الواجب اتباعه لتطوير عمله كممثل.

في العام ١٩٠٥، أَسّسَ مدرسةً للتمثيل ارتبطت بمؤسسة المسرح الألماني، وقد ظل لفترة يشرف على حلقات ودورات دراسية كان يقيمها في [فيينا]، كما أسس لفترة ورشةَ هوليود كذلك في لوس أنجلوس وأشرف عليها.

التقنية الإدارية في عمل ماكس راينهاردت المَوْصُوفةُ بشموليتها ودقتها تَحْملُ في ثناياها كتب شهادة فكرية كافية لا تقدر بثمن تستخدم في الانتاجات في بداية كل تمرين، وعلى الرغم من هذا، عندما تبدأ التدريبات بما احتوته الملاحظات اليومية السريعة والتي كانت بما يشبه دليل عمل، كان ماكس راينهاردت يستمع إلى مساعديه عندما كان يعمل على تحقيق الحفل الموسيقي، وكان يتقبل ملاحظاتهم وتفسيراتهم، ويترجمها بالعمل بطريقة رشيدة بما يوضح كيّفية التعامل وبشكل عادل مع المجموعات لما فيه تحقيق التفكير المبتكر والجديد بشكل عادل.

لذلك امتلك راينهاردت وبشكل متفرد حب واحترام وإعجاب كل الذين عملوا معه، وقبل كل شيء أولئك الذين عَرفوا كيف يتحسسون المتعة، من خلال التَّمتّع بالتمثيل الجيدِ، العميق ببساطة.

بَدتْ نظريتُه -إنه لِكي تتحقق تلك الموهبة لا يُمْكن أنْ تخلق التميز من غير إعطاء كل ذي حق حقه، وكان يشجع المبدعين حين يعترف بعطائهم ويحتضنهم بالحبِّ والعنايةِ والتقدير- أن اهتمامه اليومي حين يؤدي ملاحظاته في مؤسسة المسرح في عمله على التقنيات الصارمة المخلصة، كان يعرف كل واحد من العاملين معه، وبنظرة فردية مستحيلة لكل واحد منهم ومقدار موهبته وإمكانية أدائها للمحاكاة، وببساطة كَيفَ يمكن للعاملين معه على اختلافاتهم أن يُقلّدُوا عبقريا.

استمر راينهاردت بتطوير حبه الدائم للمسرح، هذا الحب الذي ترجمه بشكل واضح في حواراته [كلام في التمثيل]، التي قدمها في [جامعة يالي Yale University]، في عام ١٩٢٨، تلك الحوارات التي لا تزال تحمل الأصداء الحقيقية الواضحة كجزء من الذي قدمه كهدايا جميلة وثمينة عبر وصاياه.

وما زالَ يَدقُّ على نفس الوتر بنفس الصدق أو جزء منه بما يجعل تفكيرنا وقّادا مطواعا لذاكرتنا ويجعلها بمثابة هدية لكل ممثل يهمه أن يستفيد من العرض،

فقد كان حلم رايدنهاردت أن ينشئ مسرحا كبيرا يناسب تصوراته الاستعراضية وتحقق له ذلك عام ١٩١٩ في هذا المسرح الكبيرgross schauspielhauhause وهذا المسرح يسع خمسة آلاف متفرج، ولكن هذا المسرح أبعد راينهاردت عن الواقعية وأدخله إلى مسرح الارينا الدائري الإغريقي المعروف ذي المعدات الآلية والميكانيكية التي لم تعرف البطولة.

لقد تعرض راينهاردت لمضايقات من النازية عام ١٩٣٥؛ فهرب إلى الولايات المتحدة الأمريكية وأخرج كثيرا من الأعمال المسرحية وكذلك عرض مسرحية الحلم؛ وفاز مرتين بالأوسكار.

توفي في ٣١ أكتوبر عام ١٩٤٣ بالولايات المتحدة الأمريكية. إن رينهاردت ولد ممثلا، وإن قدراته كمخرج ترجع إلى كونه ممثلا يستطيع أن يعبر عن نفسه خاصة بالعمل الذي بين يديه.

obeikandl.com

جاك كوبوه Jacques Copeau التعقل والاعتدال.

"مهما كانت الأمور التي نؤثرها صراحة على غيرها باعتبارنا نقادا فإن اتجاهنا كأدباء هو أننا لا نمثل مدرسة، إنها لا تأتي معنا بأية صيغة يعتقد أن مسرح الغد سوف ينبثق من خلالها لا محالة.

وهنا فارق كبير بيننا وبين الأعمال التي مضت من قبل وأشهرها هو المسرح الحر، دون الحط من المنزلة السامية التي يتبوؤها عن جدارة رئيسة اندريه أنطوان الذي ندين له بالكثير، هذه الأعمال وقعت في خطأ ارتكبته في تهور وبلا وعي بتحديد مجال العمل ببرنامج ثوري".

"إننا لا نعرف ما الذي سيكون عليه مسرح الغد ولكن بتأسيس مسرح الفيوه كولامبييه فإننا نعد مكانا وملجأ أمنا بالعمل من أجل إلهام الغد".

من أقوال جاك كوبوه.

يعتبر جاك كوبوه من أهم المخرجين الفرنسيين الرواد الذين نهجوا منهج الاعتدال والتعقل في مجابهة الواقعية التفصيلية، وقد دخل عالم المسرح من عالم الصحافة والنقد، لقد كان ناقدا، وأديبا، ومحررا، وأحد مؤسسي (المجلة الفرنسية الجديدة) التي أسست عام ١٩٠٩، وكانت تجربته الوحيدة في المسرح مسرحيته التي أعدها عن رواية الأخوة كرفازوف (في مسرح الفنون)، وكان سخطه شديدا على الأساليب التي تمثل بها الروايات المسرحية في مسارح باريس هو الدافع الأساس ليكون مخرجا، ولكنه بعد عرض مسرحيته أصيب بإحباط كبير بعد مشاهدتها على المسرح من حيث ضحالة التمثيل والإخراج، ومما زاد في إزعاجه

أيضا الروايات الكلاسيكية في فرنسا التي كانت تحيط بإحكام الزخارف التراثية حيث تعجز عن التنفس.

أسس كوبوه مسرح فيوكولمبير Vieux Colombier عام ١٩١٣ وكان سنه آنذاك خمسة وثلاثين عاما، وكان دافعه الأساسي لتأسيس هذا المسرح هو حبه للمسرح ونقده للوسط المسرحي والمسرحيين في أبحاثه، وكان عند تأسيس مسرحه غير مهتم باتجاه مسرحي معين إلا أنه أوضح فلسفته الجديدة للمسرح بنشرة تختلف فحواها عمقا عما سبق أن جاءت به نشرات المسارح التجريبية الأخرى، ولم يدلِ بأي تصريحات عن نظرياته في الإخراج؛ إذ لم تكن لديه أي نظريات، وكان ما لديه أنه يأمل هو والممثلون العاملون معه أن يطوّروا العمل الفني تدريجيا في أثناء عملهم اليومي، وفي بيان يختلف كثيرا عن البيانات المتعنِّتة التي أصدرتها معظم الجماعات المسرحية الجديدة.

لقد كان كوبو يدعو إلى قيم أخلاقية وفنية عامة يؤدي التمسك بها إلى تغيير حال المسرح، ونقله من القاعدة التجارية الاستهلاكية إلى قاعدة جمالية أخلاقية صحية. يقول كوبوه: "إن الإحساس الذي يدفعنا ويشدنا ويلزمنا، والذي نرى أنفسنا مسوقين إلى الاستجابة إليه هو السخط على حركة التصنيع الجامحة التي تجرد مسرحنا يوما بعد يوم من جمهوره المثقف، السخط على وقوع معظم هذه المسارح في يد حفنة من هواة المال تعرض تجارة فاضحة، حتى في المسارح التي كا يجب أن تحفظ عليها تقاليدها العريقة شيئا من الخجل. التمثيل السيئ في كل مكان، والمضاربات التجارية، والخداع والمزادات الدنيئة، وكل أنواع الاستعراض الشخصي التي تعجل بمسرحنا إلى النهاية. ولكن هل يكفي الاحتجاج؟ إننا لم نُبْدِ إلا بعض الاحتجاجات التي لا تنتج ثمرة ما. ليس يكفينا اليوم أن نكتب أعمالا جيدة قوية، فأين تجد هذه الأعمال استقبالا حسنا؟ هل ستلتقي بممثلين وبجمهور ومناخ عام يقيمها ويحلها محلها السليم؟ كل هذا يدعونا إلى أن نقيم

مسرحا جديدا على قواعد مسرحية جديدة لم تستهلك، تنتظم من الكتاب، والممثلين، والمتفرجين؛ أولئك الذين يتشوقون إلى إعادة الجمال والصحة للعرض المسرحي.

ربما يأتي اليوم الذي تتحقق فيه هذه المعجزة؛ عندئذ يتفتح أمامنا المستقبل وهو الذي يجب أن نتشبث به، لأننا لا نأمل شيئا من الحال الذي وصل إليه المسرح اليوم.

إذا كنا نرغب حقيقة أن نعيد إلى المسرح الصحة والجمال والحياة النظيفة فإننا يجب أن نهجر كل ما تسرب إليه من الفساد؛ في الشكل والمضمون، وفي الروح وفي الأخلاق".

هذه الكلمات تلقي الضوء الكافي على أزمة كوبو كرجل مسرح، لقد امتلأ كوبو إيمانا مطلقا بعظمة المسرح، تلك العظمة التي يستمد منها المسرح خلوده.

لقد وجد كوبو نفسه أمام ذلك الكيان المجهول لفن الدراما، ذلك الكيان الذي يمزق كل من يكتشفه ويحس نحوه بذلك لإيمان المطلق وجد نفسه أمام حقيقتين كلاهما واقع، فمن ناحية ذلك التراث الإنساني العظيم من قيم الأعمال المسرحية التي احتلت وساما خالدا في تاريخ مدنية الإنسان، ومن ناحية أخرى تلك الأعمال التخريبية وتلك العفونة التجارية، وأضواء الموضات المنقلة، وانحطاط القيم وأخيرا سيطرة بعض الشلل النفعية على مصائر المسرح، على أن انحياز كوبو لفكرة الروح العظيمة النابعة من ذات المسرح ومن تقاليده وعدم استمداده للمهادنة في القيم الفنية العليا التي يحلم بها، قد أبعد كوبو بطبيعة الحال عن واقع الأرض وعن واقع الحياة.

صراع أبديّ بين الملاك والوحش؛ حيث الملاكُ رمز للحقيقة العالية، والوحش رمز لكل ما هو أرضي وسوقي.

وهكذا فإن كوبو يعزل مسرحه بهدف البحث في بيئة معملية، ليس هدفها الدعوة أو الإعداد لقوة مسرحية شاملة، بل الإصلاح الذي يتلخص في تأسيس العمل المسرحي على قاعدتين هما الأخلاق والتكنيك.

ويواصل كوبو بيانه الأول فيقول:

"إننا لا نُحس الحاجة إلى ثورة، ولهذا فلقد وضعنا أمام أعيننا أمثلة عظيمة نحتذيها، ولا تعتقد في مفعولية تلك التعريفات التي تولد كل شهر".

كان كل ما يبحث عنه كوبو هو تغيير القاعدة ووضع قاعدة أخلاقية وغنية، ثم يبدأ لأحدث وقد يصل، ثم يواصل كوبو بيانه الأول: "نحن نعرف ماذا سيكون (مسرح الفن)؛ ولذلك لن نعلن عن أنفسنا اتجاها ما، إننا نريد فقط أن نقضي على تفاهات المسرح المعاصر، وعندما نؤسس مسرح الفييه كولمبييه فإننا إنما نعد منارة وملجأ للمستقبل".

وقد درس كوبو كتابات أبيا، وفوخس، وكريج دون أن يجد فيها كثيرا ما يتفق معهم عليه، لم يكن متعاطفا مع حمله كريج من أجل التقليل من سلطان الكلمة المطوقة ورأى أن نابيا، وفوخس بتركيزهما على المظاهر البصرية لم يتكبدا إلا النزر اليسير من مشقة التفكير في الممثل والمسرحية، وأن ما اهتم به كوبو فوك كل شيء آخر؛ هو ما إذا كان يجب أن يقوله الممثل، وكيف قاله؟ والمخرج الوحيد الذي كانت آراؤه تقترب من آرائه هو جرانفيل باركر؛ فهذان الرجلان يقفان في انفراج بالنسبة للمخرجين الآخرين في عصرها؛ إذن إنهما كان أديبين فضلا عن أنهما كانا أيضا من رجال المسرح، وفي وقت كان أصحاب النظريات يعلون من قدر المسرح على حساب الدراما كانت مهمتهما أن يفسرا ما كتبه المؤلف بأمانة وتواضع.

لقد بدأ كوبوه بتكوين فرقته من أحد عشر ممثلا، وكان أحد هؤلاء الممثلين شارلز ديلان charles Dulin وهو الذي قام بدور سمرديا كوف في ترجمة كوبو لرواية الأخوة كرامزوف، وكان بينهم ممثل آخر هو لويس جوفيه Luis Gouvet هذا

الشاب كان يدرس ليصبح صيدليا، وقد كون فرقة خاصة أطلق عليها اسم مسرح قصر الماء سرعان ما فقدت هذه الفرقة رأس مالها الصغير البالغ قدره خمسة آلاف فرنك.

كان لكوبو أسلوبه في العمل فقبل أن يفتتح مسرحه الفيكولامبيه أخذ فرقته الصغيرة بعيدا عن باريس إلى بلده في لوليمون le Limon في مقاطعة السين والمارن وهناك بدأ في قراءة المسرحيات بصوت عالٍ، وارتجلوا المشاهد، وقاموا بعدة تمرينات صممت لكي تجعل أجسامهم وأصواتهم أدوات طيّعة، وتعلموا في أداءهم المرتجل الكثير من ديلان الذي كان راويا للقصص بمقاهي موتمارتي وشارحا للكوميديا المرتجلة التقليدية التي كانت لا تزال شائعة ومعروفة في ملاهي باريس (الكباريهات)، والأسواق في مقاطعات فرنسا، وتعلموا من كوبو أن يكونوا على حذر من الأصالة؛ إذ قال لهم: "إن أصالة التفسير التي ليست لعنة هي تلك التي تنمو عضويا من معرفة صحيحة للنص".

هذه التحذيرات قد تبدو غريبة أن تصدر من مخرج اشتهر بأنه عمل بأسلوب رفيع ينفرد به؛ أسلوب من صنعه.

ولكن هذه الشهرة ترجع إلى حد كبير إلى الوصف الهيكلي لبعض أعمال كوبو التي نشرت في انكلترا والتي أبرزت التصميم غير العادي لمسرحه وحركه الباليه (الحركة الراقصة) في بعض العروض التي أعاد بها الحياة للمسرحيات الكلاسيكية.

إن مسرحيات كوبوه التي قدمها من خلال مسرحه الفييه كولومبيه في خلال العشرينيات الأولى كانت بسيطة، ولكنها صادقة ومثلت تمثيلا جيدا، وكان مسرحه مجرد قاعة مستطيلة ضيقة في نهايتها درجات مقوسة رقيقة تؤدي إلى منصة لها باب على كل جانب وفي الخلف عمودان وطريق سلم يؤدي إلى شرفة أمام منصة المسرح؛ فقد تركت بدون فريز، ولم يكن هناك ما يشير إلى وجود مقدمة مسرح أو

أجنحة، وكان الممثلون يخرجون عن طريق أبواب في الغرف المجاورة، ولم يكن هناك خط محدد فاصل بين منصة المسرح وقاعة النظارة وكان الديكور لا يستخدم إلا نادرا وفي اقتصاد شديد.

وكان كوبو يستخدم عددًا قليلا من الأثاث البسيط وأدوات التمثيل، لقد بذل كوبو لكي يتجنب جذب الانتباه إلى ملامح مسرحه غير العادية وعدم وجود مناظر أن الأداء التمثيلي في مسرح الفييه كولامبيه وفي مسرحية حديثة كان يبدو للمرة الأولى واقعيا على الرغم من أن العمل التفصيلي للإخراج الواقعي العادي اختزل إلى أقل قدر ممكن ولكن المرء عندما يراقب ما يحدث عن قرب يدرك أن الإيماءة كانت لا تستخدم إلا قليلا، والإيماءة كان ينتقيها بعناية حيث كان يضفي على كل إيماءة أهمية غير عادية، وكان للتمثيل في الروايات الكوميدية الكلاسيكية التي أخرجها كوبوه سمة الباليه وهذه غاية يحاول كثير من المخرجين أن يحققوها على الرغم من أن هذا الجهد لا يسفر إلا عن سلسلة من أوضاع يتخذها الممثلون وقفزات يقومون بها وهم في حالة وعي بما يفعلون.

وفي مسرحه المذكور فطرة بغير تصنع وتلقائية، كما كانت تمتاز عروضه بالخفة والمرح، وأيضا من الناحية التصويرية شائقة بسبب البراعة التي أظهرها كوبو في تكوين التجمعات وتحريكها على مختلف مستويات مسرحه الذي كان أحيانا يتنوع بإضافة منصة أو منصتين أو بضع درجات ولم يكن أحد يدري أن هناك مخرجا يكوّن مجاميع لها أثر فعال؛ إذ أنها تتكوّن كنتيجة طبيعية للحدث في المسرحية تماما كالحركة حول المسرح عندما تنساب في سهولة ومرونة لتعطي انطباعا بأنها تلقائية بفعل الممثلين أنفسهم بدلا من أن تكون قد حدثت بفعل المخرج.

غادر كوبوه مسرح الفييه كولامبيه مع أعضاء فرقته إلى bernant Vengeresses ببرجونيا؛ وذلك لشعوره بأن يجددوا قواهم (تقبيل الأرض)، وقد

حاول المخرج الإنجليزي جرانفيل باركر، وكان هذا صديقا حميما لكوبوه أن يثنيه عن مغادرة باريس ولكنه لم يفلح.

وفي برودنيا درست الفرقة التمثيل وعملت في الحقول وفي دكان نجار وشاركوا في مهرجان النبيذ الذي يقام في ذلك الوقت والمكان وقاموا بأدوار ما وصفوها بأنها منوعات للتسلية، وأطلق الفلاحون على الفرقة اسم الكوبوويون وتحت شعار هذا الاسم ظهروا أولا، أما أهل المدينة في بال Bale وذلك عام ١٩٢٦ ومن أعظم المسرحيات التي تميزوا بإخراجها رواية (رقصة المدينة والحقول) التي وصفت بأنها عرض مسرحي؛ دور جندي يقوم فيه الكوبوويون بالتمثيل والرقص والغناء والتمثيل الصامت، وقد كانت هذه المسرحية قد أخرجها ميشيل سانت دينس Michel Saint-Denis الذي بدأ عمله المسرحي سكرتيرا لكوبوه، ثم أصبح مديرا للإدارة المسرحة، ثم مديرا لخشبة المسرح، وأخيرا مساعدا مخرج في مسرح الفييه كولامبييه، وهو أيضا ابن أخت جاك كوبوه وهو رجل مسرح، وله فضل لا ينسى على دعاة التجريب في المسرح البريطاني الحديث.

وفي عام ١٩٣١ سلم كوبوه إدارة فرقة الكوبوويون إلى سان دنيس وسميت الفرقة ثانية باسم (لوكانز) quinze وتعني الخامس عشر، وعادت إلى باريس لتقدم موسما استمر ثلاثة شهور في مسرح الفييه كولامبييه الذي كان قد استخدم منذ عام ١٩٢٥ دارا للسينما، وعرضوا هناك مسرحيتين من تأليف اندريه اوبي André Obey الذي انضم إلى الفرقة قبل ذلك بسنتين ليعمل بصفة دائمة مؤلفا مسرحيا لرواياتها ووصفت هذه المسرحيات بأنها الثمرات الأولى للتعاون الوثيق بين كاتب مسرحي وفرقة من الممثلين، وقدموا مع هذا الكاتب العديد من المسرحيات الناجحة؛ حيث كان أوبي مؤلفا مسرحيا له خبرة وله مسرحية في ذخيرة المسرحية (ريبرتوار) بفرقة الكوميدي فرانسيز.

لقد كان التمثيل الصامت الذي قدمته فرقة الكانز التأثير الشديد على جمهور المشاهدين لدرجة أنه لم يتيسر بدرجة كافية إدراك المنطق السليم لأعضاء الفرقة، ولا يقل روعة عن تمثيلهم الصامت.

إن فرقة الكانز التي يعتبر كوبوه مؤسسها كانت أغلب عروضها تمثل منهجا في التمثيل يرجع إلى عهد موليير، وهو ليس موليير الذي استقر في باريس وقدم مسرحياته لبلاط لويس الرابع عشر، بل موليير الذي طاف مدن وقرى فرنسا وقام بالتمثيل في خيمة أو في العراء على منصة خالية من أي معدات أو أثاث، وكان هذا المسرح التالي المجرد الشبه العاري من أي معدات كما سماه كوبوه هو أساس الإكسسوار الذي استخدمته فرقة الكانز منصة خفيفة يمكن طيها وفي الوسع تقسيمها إلى أربعة أجزاء لتكون منصات منفصلة أو تكدس وحدات فوق أخرى.

إن جاك كوبوه ساهم كثيرا في الأعمال الإخراجية وتأسيس الفرق المسرحية التي استمرت، واستمرّ سان دنيس الذي بعدها غادر واستقر في انجلترا حيث عمل عدة سنوات مخرجا ومدرسا لفن التمثيل على السواء، وفعل الكثير وقدم أعمالا مسرحية ولكنه لم يحقق ما يضارع ما أخرجه من مسرحيات بالاستعانة بتلك الفرقة التي أنشاها جاك كوبوه.

إن جاك كوبوه هذا المخرج الذي سلك منهجا آخر في طريقة إخراجه يعتمد على الاعتدال والتعقل في مجابهة الواقعية التفصيلية، و-كما ذكرت- كان إخراجه يعتمد على النطق السليم الواضح والتمثيل الصامت المعبر والاشتغال على الفضاء المسرحي الفارغ على مستوى الديكور والسينوغرافيا.

توفي جاك كوبوه في Beune in Borgogna ٢٠ أكتوبر ١٩٤٩.

لقد زار جاك كوبو الولايات المتحدة المرة الأولى عام ١٩١٧ وذلك لتكليفه بمهمة من قبل الوزير Georger Clemenceau خاصة بالدعاية الفرنسية في الولايات المتحدة حول التأثير الألماني في الثقافة الأمريكية، وبعد إقامته لمدة أربعة

أشهر في الولايات المتحدة قدّم فيها عدة دروس ومحاضرات في التمثيل وتنظيم ندوات عاد إلى فرنسا، ثم غار مرة أخرى إلى أمريكا في نيويورك حيث بدأ مع مسرح Garrick théâtre وأمضى هناك فصلين بنيويورك حتى عام ١٩١٩ في شهر يونيو، وعاد بعدها إلى باريس ١٩٢٠.

ومما يذكر أن كوبوه في زيارته إلى فلورنسيا زار مسرح كريدج الذي صمم له خصيصا، وكان يسمى آرينا جولدوني Arena Goldoni وشاهد فراغا؛ حيث خشبة المسرح غير مستخدمة على الإطلاق، سأل كوبوه المفكر المسرحي الكبير: "ما الذي ستقدمه هنا يا سيدي، وما الذي تعده الآن؟!"، عندئذ أجابه كريج بهدوء: "لا أحاول تقديم شيء، إنني هنا فقط جئت لأتأمل!".

obeikandl.com

ساكس ميننجن Sax Mienengin ودقته التاريخية.

يعتبر ساكس ميننجن أول مخرج في تاريخ المسرح العالمي، وهو مخرج ألماني واسمه هو جورج الثاني دوق، ولد بمقاطعة ساكس، وقد اقترن به الإخراج المسرحي منذ عام ١٨٧٤ حيث ثار على زيف المسرح وأشكاله السطحية، تمسك ساكس ميننجن بالأصالة التاريخية وخصوصا في مجال السنوغرافيا وتصميم المناظر والأزياء كما ثار على الزخرف المسرحي الباروكي واعتمد عل الدقة في معايشة الأحداث والواقعية التاريخية في العروض الدرامية.

لقد أضاف ساكس ميننجن الكثير إلى المسرح وجدف الكثير من تسطيحه وزيفه، وتمسك بالأصالة التاريخية التي نقلها عنه الكثير من المخرجين كمرجع لأعماله التراجيدية في تصميم المناظر والأزياء على وجه الخصوص.

ومن خلال دقته التاريخية Historical accuracy -وهي ما نسميها أحيانا الواقعية التاريخية-، أسقط ميننجن ولغى الأسلوبَ التقليدي المستعار والمتوارث في استخدام الزخرف المسرحي، التي لا تزال الأوبرا وفنونها متعلقة به حتى الآن.

وإذا كانت هذه الدقة التاريخية آو الأصالة (كنظرية) ليست هي كل الشيء في تحقيق الصورة والشكل الإبداعي للعمل الفني المسرحي، ولكنها مهدت الطريق لنظرية التصميم في المناظر والأزياء، تلك النظرية التي كانت تقوم على الربط بين الأصالة والمعاصرة دون إفساد للمعنى الذي ترمي إليه المسرحية.

وهكذا نرى أن نظرية ساكس ميننجن تهدف في اعتماد الدقة التاريخية والجمع بين المعاصرة والأصالة وذلك من خلال تقديمه لنظرية تصميم المناظر والأزياء، حيث كان المخرج الموهوب في فن التشكيل والتجسيد البصري دون أن يخل ذلك بالمفهوم ومعنى العمل المسرحي المميز؛ أي بمعنى أن المخرج كان يربط بين

obeikandl.com

الماضي والحاضر فمن السينوغرافيا الدقيقة والتاريخية والأصلية والموضوعية والواقعية البعيدة عن الزيف التاريخي والمبالغة في الزخرفة الباروكية التي كانت سائدة في مسرح العصور الوسطى ومسرح الكنائس المنتشرة بكثرة في إيطاليا.

ومن أعماله الدقيقة والحريصة على نظريته في الأصالة والدقة التاريخية ما جسده في إخراجه لمسرحية (يوليوس قيصر) للكاتب ويليام شكسبير، وفي تلك الفترة لم يكن ظاهرا أي تقنين للدراسة الفنية بما يجب أن يكون العمل الفني واتجاهه الصحيح وكيف تصرف ساكس ميننجن لتحقيق نظريته.

لقد أعد ساكس العدة لتعمق تفاصيل الديكور والملابس الخاصة بالمسرحية في تصميم المعمار الروماني، وكذلك أعمدة العصور والأبْهاء الرومانية القديمة، وكيف يبعث لروما برسول يأتيه بوزن عباءة يوليوس قيصر وطولها وكافة تفاصيلها الأخرى، كذلك اهتم بالأقنعة والمجوهرات والحلي وكل الزوائد المسرحية.

إن اهتمام ساكس ميننجن بكل هذه الدقة وتفاصيلها والأصالة فقد كان كل تنسيقها وأزيائها المصمّمة يضيف إلى الحركة والفعل النظام المسرحي الخاص بديناميكية العرض.

ساكس ميننجن كان دقيقا جدا في أعماله، وفي تكامل العمل، وله دقة روتينية بالدرجة الأولى ولازمة للعمل تمامًا مثل الملابس والحراب والخوذات والسيوف وكل الأسلحة الأخرى كانت تجري عليها تجارب قبل استعمالها وذلك من خلال التدريبات للممثلين حتى يعتادوا عليها دون إعاقة للحركة أو الإشارة، وكذلك الملابس الخاصة بالعرض كان الممثلون يرتدونها فترة التدريب حتى لا يفاجأ على خشبة المسرح بموقف لم يتم التدريب عليه.

ومن مسرح ساكس ميننجن الذي أوجد فيه نظام الممثل البديل حيث أصدر تعليماته للممثلين بأن على كل واحد منهم الاستعداد للقيام بأي دور في المسرحية

إذا لزم الأمر، وهكذا نرى كيف ساهم ساكس في بلورة الممثِّل البديل ليكون الممثل على أتم الاستعداد لتمثيل أي دور يسند إليه.

وهذا النظام إن دل على شي فإنما يدل على توفر روح العمل الجماعي الذي يفترض أن تتحلى به فرق المثيل، وهذه الأمور لا تتوفَّرُ إلا في مسرح الفريق الواحد وليس في المسارح التجارية التي تعتمد على الممثلين الذين تجمعهم فقط الصدفة.

ومن نظريات ساكس ميننجن أيضا نظريته المهمة بقيام فنّاني فرقته بمهام حركة المجاميع لأنها كما يقول لا يمكن الاستهانة بها، ومن ثم يجعل خلف هذه المجاميع عقولًا فنيةً ناضجةً ومرنةً وقادرةً في إحداث التأثير المناسب تماما.

لقد أثّر ساكس ميننجن كثيرًا في حياة العمل المسرحي وصارت لاكتشافاته الفنية أهمية أوجدها نظامه الصارم والحدّ في العمل في رحاب المسرح من خلال نظريات واتجاهات أصبح لا غنى عنها لأي مخرج مسرحي سواء كان عمله كلاسيكيا قديما أم حديثا أم معاصرا.

إن أعمال ساكس ميننجن المسرحية في الغالب كلها تاريخية يستخدم فيها جيشًا مدربًا على الحركة والمبارزة؛ فكثرة الجنود الذي يمثلون في المسرحية التاريخية كما في مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير التي كانت تحتاج إلى تدريبٍ تقني وحركي؛ مما جعل ساكس يقسم هذا الجيش إلى جماعات وفرق محاربة لكل فرقة قائدها، وكان يعمل على تدريبهم وتكوينهم فنيا ومسرحيا.

هذا ساكس ميننجن وطريقته في الإخراج، وسنتطرق قليلا إلى الإخراج المسرحي وأهميته.

وكما نعلم ونعرف جيدا: إن المخرج يتعامل مع النص بقراءته كاملا لكي يتمكن من الاختيار الصحيح للمثلين والممثلات لأداء الأدوار التي تتفق مع سماتهم الشخصية والجسدية والصوتية، وهذه هي أهم مسؤولية للمخرج من اختيار ممثل العمل المسرحي، والتنسيق مع كافة الشخصيات المسؤولة عن خروج المسرحية

أمام الجمهور من المصممين في مجالات الديكور، والأزياء، والإضاءة؛ لكي يضمن كل عنصر من عناصر تنفيذ المسرحية تفسر النص الأدبي بما يتفق مع خروجه بصورة ملائمة للمتفرج.

لقد كان المخرج إلى حد ما وافدا حديثا على المسرح؛ فإنّ منزلته في المسرح الحديث في عملية عرض النص الحي على المسرح لا يسبقها في الأهمية سوى منزلة المؤلف، وهذه حقيقة يتأكد صدقها بنوع خاص في مسرح الهواة؛ حيث يكاد المخرج أن يكون المحترف الوحيد في هذا الميدان بل حتى في مسارح برورداواي، فقد كانت بعض الأسماء أمثال دافيد بيلاسكو، وتيرون جائري، وايليا كازان، قد أحرزت صيتا لم يحرزه من قبل سوى المؤلفين ونجوم التمثيل.

وترجع لفظة مخرج من الناحية التاريخية إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي، وإن وجد دائما من يتولى القيام بأعباء بعض الوظائف التنفيذية المعينة ففي اليونان القديمة كان هذا الشخص، في غالب الأحيان هو المؤلف، وفي انجلترا كان أبرز ممثلي الفرقة.

وعرف الزمن أشخاصا آخرين، تفاوتت بينهم نسب النجاح تولّوا مهمة الإشراف على التدريبات وتقديم المسرحية على خشبة المسرح، غير أن فكرة المخرج هي في الواقع وليدة القرن العشرين الميلادي وهو يسمي في أوروبا "الريجيستر".

وإلى الآن لم يُبَتّ في من يستحق إن يدعى بلقب أول مخرج في التاريخ إذ ليس ثمة بداية محددة مفاجئة كما هي الحال في معظم الأشياء، لكن برز اسم دوق ساكس ميتنجن، ذلك الهاوي الملوكي الذي ظهرت فرقته لأول مرة بإخراجها الدقيق في برلين في أول مايو عام ١٨٧٤ ، وكان يتشدد في مراعاة النظام، ولذلك كانت فترة التدريبات المسرحية للممثلين عنده طويلة، ولم يكن بفرقته نجوم، إذ كانت كل الأدوار في عرفه مهمة، وقد أخضع المناظر والإضاءة والملابس والماكياج والملحقات للتخطيط الدقيق، وامتزجت جميعها في إطار التمثيل العام.

وفي أواخر القرن التاسع عشر وطليعة القرن العشرين الميلاديين ظهر عدد كبير من إعلام الخرجين ففي باريس أضفي اندريه أنطوان على مسرح طبيعة جديدة، وبساطة وعقيدة بمسرحه الحر، وفي ألمانيا ثم أمريكا أسهم ماكس رينهارت ١٨٧٣-١٩٤٣ بنماذج إخراجية تجمع بين المخيلة والتأثير المسرحي والإبهار، وفي أمريكا سعت الشهرة إلى دافيد بيلاسكو David Belasco التي عرفت مؤلفا ثم مخرجا مسرحيا يصل بالواقعية إلى مستويات لم تكن بعد ممكنة، ولتحقيق هذه الغاية وضع نظاما دقيقا لفترة طويلة من التدريبات تتضمن التوافق الشامل بين عناصر العرض كافة.

لكن مع كل هذا فقد ظهرت النظريات الإخراجية المختلفة كلها من روسيا، ولعل أعظم المخرجين الروس قاطبة هو كونستانتين ستانسلافسكي ١٩٦٣-١٩٣٨ الذي احتضن المسرح مشيعا بالهواية، مثله في ذلك مثل رائده دوق ساكس ميننجن، الذي هو موضوع هذه القراءة، بعد أن ضاق ذرعا برخص أساليب المسرح التجاري وضحالتها.

تكاد معظم مبادئ ستانسلافسكي في الإخراج المسرحي تتلاقى مع ذوق ميننجن أو تذهب إلى أبعد منها، فبينما كان الدوق يجري التدريبات لمدة خمسة أسابيع اعتمد ستانسلافسكي على إطالة فترة التدريبات لتصل إلى تسعة أشهر، أو تبلغ العامين في مسرحية هاملت، وفي مسرح موسكو تحولت الأدوار الصغيرة إلى أدوار مهمة، فكان من شعارات المسرح الأساسية "لا شيء اسمه أدوار صغيرة ولكن هناك فقط ممثلون صغار"، ومن ثم كان كبار النجوم، بمن فيهم ستانسلافسكي نفسه كثيرا ما يظهرون في أدوار ثانوية، وكان الولاء للنص دون أي اعتبار للنجاح الشخصي للمثل على أساس على المرء أن يحب الفن، لا أن يحب نفسه في الفن، لذلك تميز مسرح موسكو بالولاء الجماعي.

وعلى نقيض هذه الجهود الجماعية وهذا الأسلوب الطبيعي لدي ستانسلافسكي نجد أعمال فسفولد مايرهولد ١٨٧٤-١٩٤٠ أحد تلاميذ ستانسلافسكي النابهين الذي تبرم بهوس مسرح موسكو الفني وتحكمه الطبيعي، فانفصل عنه ليختط لنفسه نظامًا مغايرًا خلاصته أن المسرح ليس مجرد محاكاة شاحبة للحياة وإنما هو شيء أكثر عظمة وأعمق تعبيرا من الحياة نفسها.

لما كان للمخرج كل هذه الأهمية سواء في المسرح المحترف، أو أكثر أهمية في مسرح الهواة كونه محرك العمل المسرحي بمكوناته المختلفة التي يستغلها المخرج المحترف لخدمة النص؛ مثل الديكور، والإضاءة المسرحية، والملابس، والموسيقى، والمخرج يمثل كل هذه الأهمية خاصة في المسرح الحديث؛ فقد اتجه التفكير إلى إنشاء مدارس لتعلم فن الإخراج، غير أن الأمر يختلف هنا عن تعليم أي مهنة أخرى، حيث إن الإبداع الفكري للمخرج واستعداده وحبه لهذا اللون من الفن أمرٌ لا يجب إنكاره وتجاوزه لذا لم يكن التدريب المباشر كفيلا بتحويل أي كائن من كان إلى مخرج. وللمخرج عدة أدوار في العمل المسرحي: له دور الفنان، وله دور المعلم الذي يدرب الممثلين على القراءة، وله دور الإداري، وتقول الحقيقة البسيطة أنه لا بد أن يوجد الإنسان الذي يلقن أحيانا إنسانا آخر شيئا وهذا هو المخرج المسرحي.

وهكذا فإنه إذا كان الممثل في حاجة إلى تلك المعرفة ببداية فكرة المسرح ليجيد تمثيله فالمخرج أشد حاجة منه، لأنه المهندس المسرحي الأكبر، الذي يرسم كل شيءٍ ويضع لكل حركة تقديرها.

إن الثقافة المسرحية الواسعة، تؤدي إلى فن مسرحي عظيم وقد كان أعظم الكتاب المسرحيين في تاريخ المسرح هم أولئك الكتاب الذين شبوا في كنف المسرح وتربوا في أحضانه ونهلوا من موارده مباشرة. كان أولئك يكتبون وفي بالهم ظروف مسارحهم ومكانتها وفي حسبانهم كل صغيرة وكبيرة مما يمكن تنفيذه لما يدور في أذهانهم، وتخطه أقلامهم.

جرزي جروتفسكي Grotowski "صاحب نظرية المسرح الفقير".

يعتبر جرزي جروتفسكي من أهم تلامذة ستانسلافسكي وكذلك يعتبر فيلسوف المسرح المعاصر، هو بولندي الجنسية ولد في Rweszow ١١/ أغسطس من ١٩٣٣، وتوفي في بونتيديريا ١٤ فبراير ١٩٩٩، وقد بدأ جروتفسكي تجاربه في مسرحه الفقيروكان يطرح سؤلا أساسيا: ما هو المسرح؟

إن المسرح الجديد في نظر جروتفسكي مسرح لا يعتمد على ما أسماه (مرض سرقة فني) فكان جروتفسكي يرفض مآثر المعطيات الخارجية في محيط الممثل لذلك خلق مسرحه الخاص؛ فكان في كل عمل مسرحي يشكل مشهد التمثيل وجلوس المتفرجين بشكل مبتكر دون تقليد وقد استعان به المخرج المسرحي الإنجليزي بيتربروك Peter Broock في تدريب الممثلين عندما أخرج مسرحية (نحن والولايات المتحدة).

إن جروتفسكي هو من أهم المخرجين الذين اهتموا بالممثل إلى جانب ستانسلافسكي ومايرهولد، جروتفسكي أول من بلور نظرية المسرح الفقير الذي يعتمد على البحث وكفاءة الممثل وتشغيل الحركة والصوت لتعويض قلة الإمكانيات التقنية والبصرية والسمعية والصوتية.

كان جروتفسكي في مسرحه يستغني عن المكونات المسرحية لكنه يرى أنه لا يمكن الاستغناء عن عنصرين أساسين: الممثل، والجمهور؛ حيث إنه يمكن الاستغناء عن المكونات التقنية البصرية والصوتية وذلك بتدريب الممثل على تعويض هذه الإمكانيات عن طريق كفاءته الحركية البصرية عبر تشغيل جسده وحركاته وتعويض التقنيات الصوتية والغنائية والإيقاعية عن طريق استثمار الطاقة الصوتية لدى الممثل.

obeikandl.com

وهكذا كان الممثل يقف أمام تحديات كبيرة، يجب أن يكون كفئا لكي يقنع الجمهور بجسده الحي وإمكاناته الصوتية المؤثرة وكذلك يكون في غنى عن الديكور المترف، وزخرفة المناظر الباروكية، والإكسسوارات، والتقنيات الباهظة الثمن.

إن مسرح جروتفكسي يعتمد على تكسير خشبة المسرح والاتصال مع الجمهور بطريقة حميمية.

كان المسرح الذي يعمل به جروتفسكي مسرحا صغيرا جدا بمعنى الكلمة من حيث مكان العرض، وعدد مشاهديه، وممثله، ومنهجه الذي لا يهدف إلى تلقين الممثل الإرشادات والقواعد بل كان يهدف إلى تلقين الممثل على مجموعة من التوجيهات والأسانيد لمساعدته على النضج الذي يصل إليه عن طريق التوتر البالغ والتجرد المطلق والعري الداخلي.

وكان يهدف من نظرته للمسرح إلى الكشف عن وجه الفن الحقيقي الفن الذي يمكنا من أن نعبر حدودنا وما حولنا من قيود حتى يحقق ذواتنا.

يقول جروتفسكي: إن المشاهد يفهم شعوريا أو لا شعوريا أن هذا العمل دعوة له لأن يفعل مثله، وهذا دائما ما يثير عنده المعارضة لأن عملنا اليومي منصرف إلى إخفاء حقيقة أنفسنا لا عن العالم الخارجي، فقط بل عن أنفسنا أيضا.

إن جروتفسكي في مسرحه يرفض التجميل أو الماكياج على المسرح ويعتمد الممثل عنده على تقسيمات وجه يشكله كيف ما يشاء ونظريته تلك قوبلت بالهجوم الشديد حيث يعتقد البعض أن عمليه تحكم الممثل بقسمات وجه تكون أكثر جمودًا من قناع الماكياج الذي لا يعترف به جروتفسكي، ورغم ذلك فإن كل عرض مسرحي لجروتفسكي ينطوي على علامة حقيقية له كمخرج.

إن جروتفسكي يركز في مسرحه على الممثل بشكل كبير على الممثل أن يكشف نفسه، وأن يكون قادرا على العطاء بالصوت والحركة، هذه الذبذبات التي تتأرجح

في الحد بين الحلم والواقع باختصار؛ فعلى الممثل أن يؤسس لغته النفسية التحليلية بالأصوات والحركات كما يخلق أي شاعر كبير لغتَه وكلماته، وعلى الممثل أن يحلّ كل المشاكل الجسدية التي تعترضه، وأن يعرف كيف يمرّر الهواء عبر أجزاء جسده التي تخلق صوتا ويكسره بنوع الصدى.

إن جروتفسكي دائما يصرح بأنه تربى في أحضان منهج ستانسلافسكي ولكنه يختلف كثيرا عما رمز إليه ستانسلافسكي؛ فكان يبحث عن مفتاح منهجه وهو أمر شديد الاختلاف عند جروتوفسكي الذي كثيرا ما غير الحلول التي وصل إليها في بحثه عن فن المسرح.

إن جوهر مدرسة جروتوفسكي يرتكز على التخلص من المقاومة العضوية للجسد في سبيل المنهج النفسي والنتيجة تخص إلى حريته فيما بين نبضه الداخلي ورد الفعل الخارجي، بطريقة تتحدّد منطقيا بحيث يصبح النبض الداخلي انعكاسا خارجيا ويكون النبض والفعل في هذه الحالة متزامنين وهنا يختفي الجسد ويحترق ويبقى للمتفرج بعد ذلك سلسلة من النبضات.

ومسرح جروتفسكي الفقير يتحمل عبئا كبيرا في خلق التفاعل الإيجابي بين الخشبة والمتلقي لذلك لا بد أن يسخر كل طاقمه وإمكانياته ليحقق النجاح في أدائه، وأن يكون كفئا ومقنعا، وأن يتقمص مجموعة من الأدوار لإيصال الفرجة الدرامية.

لقد ركز جروتفسكي على الحوار بالمفهوم العام، ويجب على الممثل المبدع صقل ذلك من أجل البحث عن جوهر المسرح، هذا الجوهر الذي يعني بالنسبة إليه العناصر التي قام عليها المسرح منذ نشأته الأولى؛ ولذلك فالمسرح يمكن أن يستغني عن الأزياء، والماكياج، والديكور، والإضاءة، والمؤثرات الصوتية، وفي الحقيقة لو بحثنا لوجدنا أن هذه المكملات أضيفت لاحقا للمسرح ولكنها أصبحت أساسية في وقتنا الحالي عند بعض المخرجين.

openkandil.com

أما جروتفسكي فإنه يرى أن وجود المسرح هو بين العلاقة الحية بين الممثل والمتفرج ولا تفي هذه العلاقة الوجود الفيزيقي للطرفين بقدر ما تعني الوصول إلى خلق ذلك التجاوب العاطفي الذي يجمع بين طرقي الإلقاء والتلقي مهما كانت نسبة الأوقات التي يصبح فيها الجمهور ملقيا بدوره، وهذا دون شك هو المشاركة الوجدانية العامة التي تشكل الجوهر الذي قام عليه المسرح ولا يمكن أن يوجد بدونه، وبتركيزه على الجوهر فإنه ألقى بعض العناصر المسرحية ومعارضته بما يسمى المسرح الشامل، وهكذا نرى أن بعض الدارسين يرون أنه يرفض كل أشكال المسرح عدا مسرحه هو الذي أسماه المسرح الفقير؛ فجرتوفسكي لا يقيم وزنا للمسرح الشامل ويثور على وسائل الحرفية المتقدمة التي هي متوفرة في العصر الحالي والتطورات التكنولوجية، وتلك في نظره سرقات لا يصح أن يوصف بها مسرحه الفقير الذي يرفض أساسا البهو التقليدي الذي يشغله المتفرج وحسب جروتفسكي فالمتفرج يمكن أن يكون له دور إيجابي في الدراما المعروضة.

وقد قدم عدة نماذج من أعماله مثل عرض قابيل ليبرون، وشاكونتالا لكاليدسيا؛ حيث كان الممثلون يقومون ببناء تركيبيات في الحدث تتضمن المتفرجين، وفي عرض مسرحية فاوست لغوتة يستغل جروتفسكي مكان العرض والمراقبة كوحدة واحدة حيث يستقبل فاوست في مطعمه الغريب ضيوفه من المشاهدين.

إن النتيجة النهائية التي يحاول جروتفسكي دائما الوصول إليها تتمثل في البحث عن العلاقة الحميمة بين الممثل والمشاهد لكل عرض.

الإضاءة أيضا عنده تصبح أحيانا معنى واستعارة دون حاجة إلى إضاءة فعلية تصدر عن أجهزة، فالممثّل باستطاعته التعبير عما غمره من إضاءة معنوية عن طريق تكنيك أو حرفية شخصية بما يسمى الإضاءة الروحية، ويؤكد جروتفسكي أن وظيفة الممثل الذي يستطيع التحكم في حركاته وشاراته وإيماءاته

بأن يخلق العالم المطلوب ويؤمن بأنّ التخلص من الموسيقى المسجلة أو الحية يجعل العرض موسيقيا بأصوات الممثلين التي توزع توزيعا يتسم بالانسجام، ومعنى ذلك اعتماد الممثلين على إمكانياتهم الطبيعية وهو خير ما يمكن أن تعتبره مسرحا وإن اتسم بفقره، وبعده عما يمكن أن نسميه سرقات فنية لا تمت إلى أصالة العرض المسرحي بصلة.

يقول جروتفسكي: لماذا نحن مهتمون بالفن؟ والجواب ببساطة: حتى نعبر حدودنا وحتى نوسع من حدودنا وحتى نملأ الفراغ من حولنا أو نشبع حاجتنا وأن غايتنا في هذا السبيل والبحث عن الشفافية وانتزاع أقنعتنا؛ فالمسرح أولا وأخيرا هو مكان للإثارة، والمسرح هو قادر على تحدي نفسه وتحدي جماهيره وهو لا يتوانى عن الاعتداء على الرؤى التقليدية والأحاسيس والأحكام المعروفة ومن خلال صدماته يجبرنا على هجر الأقنعة ويقودنا إلى المستحيل الذي يصعب تعريفه والذي فيه خلاصنا.

ويرى أن مسرح العصور الوسطى كان ذا أثر شديدٍ على المتفرج الذ كان يختبر حقيقة الشخصية من خلال حقيقة الأسطورة وما كان يلمسه من أحاسيس بالخوف والقداسة بينما اليوم الأمر يختلف شكلا وموضوعا فالمتفرج مستقل تماما بشخصه وتفكيره في علاقته بالأسطورة.

إن جروتفسيكي يرى أن الممثل على خشبة المسرح يتصرف تصرفا تلقائيا في تناوله للأثاث أو المنقولات تماما كالطفل؛ وهكذا نري أنه يعتبر الأداء الفني لا يتركز حول الحرفية الروحية وإنما يتم حول تكوين الدور شكلا وتعبيرا والمسرح في النهاية ليس علاقة المتفرج بالضوء أو التجميل أو الديكور وإنما يتحدد في العلاقة بين الممثل والمتفرد كما ذكرنا.

هذا جروتفسكي المخرج صاحب نظرية المسرح الفقير. يقول جرتوفسكي: إن عمل المسرح التجريبي لا بد أن يستخدم تكنيكا جديدا في كل مرة، وإنه الفرع وليس

الأصل، ويفترض أيضا أن نتيجة العمل المسرح التجريبي لا بد أن تكون إسهاما جديدا في فن المسرح المعاصر وذلك مثل المناظر المسرحية التي يستخدم المخرج في تصميمها بعض الأفكار في فن النحت المعاصر أو الإمكانات الإلكترونية والموسيقى المعاصرة أو بجعل الممثلين يؤدون بأسلوب شخصيات الكباريه النمطية أو مهرجي السيرك، وأنا أعرف هذا الأسلوب في التجريب، وكنت ذات يوم جزءا منه ولكن عروضنا في المعمل المسرحي تسير في اتجاه آخر فنحن نحاول أولا أن نتحاشى اتباع أسلوب واحد بل ننتقي ما نعتبره الأفضل من مختلف الأساليب محاولين في ذلك أن نقاوم التفكير في المسرح باعتباره تجميعا لعدة تخصصا فنية ونحن نهدف إلى تحديد طبيعة المسرح التي تميزه عن سائر فنون العرض والأداء، إذن فعروضنا هي عبارة عن بحوث مستفيضة في العلاقة بين الممثل والجمهور؛ أي أننا نعتبر أن تكنيك الممثل هو جوهر الفن المسرحي.

لقد كان جروتوفسكي يهدف إلى إبداع طقوس مسرحية حديثة، تستوحي الطقوس القديمة من ناحية الصياغة، ولكنها لا تنبع من الدين، ولا تكتفي بمجرد كسر لسحر وإثارة، ولذلك فهو يسلم بهذه العناصر المستمدة من الطقوس القديمة للنوعية الجديدة.

معروضة المسرحية: إثارة الدهشة والإعجاب، والايماء، واستفزاز الطاقات العضوية، والكلمات، والإشارات السحرية، وحركات الأكروبات التي تعوم الجسم الإنسان إلى الاتجاه إلى ما وراء طبيعته؛ أي إلى ما وراء الحدود البيولوجية.

كان جروتوفسكي يضيف إلى هذه العناصر عناصر أخرى يوظّفها لاستفزاز الجمهور إلى المشاركة في العرض؛ إنه يهاجم الخطوط الدفاعية للمتفرجين ويجبرهم على المشاركة الايجابية فيما يجري في العرض المسرحي، وهو يستمد هذه العناصر الجديدة من النص المسرحي الذي يختاره.

obeikandl.com

يجب أن تتحدد هذه العناصر في إطار رموز وشخصيات أسطورية أو صور شعبية، وبوجه عام يجب أن تكون هذه العناصر مستمدة من الجذور العميقة للحضارة والثقافة الإنسانيتين، وعلى سبيل المثال:

بروميثيوس (إله النار) في الأساطير الإغريقة ورمز تضحية الفرد في سبيل الجماعة.

فاوست (في الأدب المسرحي الألماني) الذي اتخذ في ضمير الجماعات الإنسانية رمز رجل الدين أو العلم الذي يبيع روحه للشيطان مقابل الاطلاع على أسرار الكون.

كان جرودفسكي يرفض العمل في مسرح على الطريقة الإيطالية، ويجري تدريباته وعروضه في صالة واسعة قد يقام في وسطها مركب مسرحي بسيط.

يقول جرودفسكي: "ليست هناك قاعدة مقدسة، ويترتب على هذا بطبيعة الحال إسقاط قدسية النص، واعتباره مجرد موحٍ بالرمز أو الطقس أو الأسطورة، كما يترتب على ذلك أيضا هدم قاعدة الموضوع الواحد، أو الفكرة الواحدة في العرض؛ إذ يجوز أن تكون هناك ضفيرة من الرموز أو الأساطير توصل بإتقانها في النهاية إلى هدف نهائي مقصود؛ مثل: عدم الاقتناعات التي تمثل قيمة ثابته عند المجتمع".

يقول: إن الالتزام بنص المؤلف وأفكاره هو هدف من أهداف المسرح التقليدي، ونحن نعتقد في قيمة المسرح الذي سماه بعضهم المسرح المستقل autonomous، إن الفصل بالنسبة إلينا هو مجرد عنصر من عناصر العرض، ومع ذلك فهو ليس أقل هذه العناصر أهمية، ولا قدسية لأي تقنيات فيما يتصل بأداء الممثل أنه يستطيع أن يلجأ إلى أي وسيلة تعبير يشاء، مع التحفظات الآتية:

أن تكون وسيلة التعبير موظفة توظيفا منطقيا في إطار العرض، ذلك أنه من المستحيل أن يحل منطق الحياة محل منطق لفن.

إذا استقر الممثل على اختيار وسيلة التعبير، فعليه أن يثبتها إلا في الحالات التي تقتضي الارتجال.

أن العرض المسرحي تركيب معقد من مجموعة تفاصيل، وهذا البناء المسرحي يقوم أساسا على التقنيات المسرحية التي يجب أن تبقى بلا تغيير طالما أنها دخلت في البناء المتكامل.

أن كل شيء في الفن صناعة وصياغة، ونحن نهتم بنوع خاص بوجه من وجوه. إن أداء الممثل لم يدرس حتى الآن إلا بشكل نادر ويتلخص في عقد تآخ بين الجسد وطبقة الصوت لتحقيق صورة محددة؛ فكان يعتبر الممثل ثلاثة أنواع:

ممثل بدائي: كما في المسرح الأكاديمي أو التقليدي.

ممثل صانع: وهو الذي يبدع ويبني مؤثرات صوتية فيزيقية.

ممثل طقوسي: وهو الممثل الصانع الذي ينفتح على صور وخيالات ورموز مستمدة من العقل الباطن للمجتمع، وهو يهتم بالنوع الثالث ويدربه في معمله المسرحي، ليزرع فيه هذه التوجيهات.

أن عيوب الممثل ونقائصه يجب أن تستعمل لا أن تُخفى؛ ذلك أن عيوب الممثل لها نفس قيمة مزاياه، فالممثل العجوز يمكن أن يؤدي دور روميو، شريطة أن يضع له الحدود النابعة من طاقته، وفي هذه الحالة قد نخرج برروميو في شيخوخته وهو يتذكر أيامه مع جولييت.

إن الممثل عند جرودفسكي ليس مجرد أجهزة تعبير صوتية، وجسمانية، ولكنه بالإضافة إلى هذا قوة ساحرة وقدرة طقوسية، وإنه من أجل تحقيق هذه القدرات يجب أن يكون راقصا، وبهلوانا، وساحرا، وأن يلعب اليوجا، وأن تكون له السيطرة الكاملة على الإيقاعات الأشد بطأ والأشد سرعة، وعلى التحكم في كافة عضلاته؛ باختصار جروتفسكي يرفض فكرة تعصير المسرح (أي جعله عصريا).

جروتفسكي بولندي الجنسية، عاش وتعلم وتخرج في الأكاديمية العليا للفنون المسرحية في كروكافيا، وبعد أن أكمل دراسته الجامعية استقر في موسكو لدراسة الإخراج وذلك بالمعهد العالي للفنون المسرحية حتى عام ١٩٥٦.

obeikandl.com

ادولف ابيا Adolphe Appia ومنظوره للإضاءة.

كما نعلم -نحن عشاقَ المسرح ومحبيه ومتتبعيه عبر عصوره- أن نشأته عبر الحضارة الإنسانية بدأت دينية واستلهم مادته من الأساطير الوثنية والحكايات الدينية باعتبارها امتدادا له، وبعد أن انتقل المسرح إلى قصور النبلاء وأصبح مجرد تسلية محضة لم يبتعد عن الحكايات رغم أنه لم يشغل من قبل البرجوازية سواء حيزًا صغيرا من اهتمامهم به وكان المسرح يقدم أعماله في مسارح صغيرة لا يرتادها الناس لأن رسومها باهظة ولا يمكنهم دفعها كعامة فقيرة، لذلك الأعمال التي كانت تقدم لم تكن ذات أهمية فهي لم تكن تعالج مشاكل المجتمع، كل هذه الإشكالات جعلت الحاجة إلى نشأة المسارح الشعبية التي تخص وتصنع من قبل الجماهير لتعمل وتعرض أعمالا تخص هذه الجماهير وما تعانيه من نقص كبير في تعاليمها وأهمها الثقافة.

إن الفن الدرامي من أهم أهدافه هو الاتجاه إلى الشعب بأسره وإلى كافة طبقاته الاجتماعية دون تمييز؛ من العلماء والشعراء والعمال والتجار والحكام والمحكومين؛ باختصار للأقوياء والضعفاء والأغنياء والفقراء، هذا هو المسرح الشعبي الحقيقي مسرح الجماهير الذي ينطلق على أساس وهدف وفكرة واحدة تربط المشاعر بين المشهد والمشاهدين فلا يرون سواء الإبداع والثقافة.

إن المسرح الحقيقي هو الذي يستطيع أن يزدهر في وسط الشعب ويصبح من حياته الاجتماعية بما فيه من تطور في الأداء والتقنية والمعالجة وتقديم الفن الجاد الملتزم والابتعاد عن التهريج والاستخفاء بذوق المتلقي والاستفادة من الموروث الثقافي والشعبي وبالأشكال الدرامية التي يطرحها.

obeikandl.com

ولا نزال في قراءة عن مناهج ومدارس لبعض المخرجين والكتاب العالميين الذين أثروا الحركة المسرحية بأفكارهم ومناهجهم وأعمالهم الكثيرة التي عرضت في السابق وكانت بدايات لتأسيس هذه المناهج المسرحية منذ نهايات القرن الثامن عشر واختلاف كل هؤلاء في طريقته وأسلوبه في الإخراج رغم أنهم يلتقون جميعا في النهاية إلى هدف واحد هو الإبداع والرؤية الإخراجية.

أدولف أبيا: مصوّر وفنان ديكور (مزخرف) décorateur ولد في الأول من شهر الفاتح سبتمبر ١٨٦٢، في مدينة لينون السويسرية، والده كان من الأطباء المؤسسين للصليب الأحمر، شقيقه الأكبر كان مصرفيا، فلم ير موهبة شقيقه الفنية، فقط شقيقته الين التي كانت تشعر به وكانت تساعده ماديا دون علم أهله على تطوير موهبته.

درس أدولف في كوليج فيفاي Vevey حتى عام ١٨٧٩ ثم قرر أن يلتحق بمعهد الموسيقي للدراسة فالتحق conservatoire بالكونسرفتوار بباريس وبدأ يتجول في عدة مدن أوروبية مثل Limpsia Zurich Dressait Genèvre، بدأت موهبته أدولف أبيا في فن الرسم والتصوير الزيتي حيث كان يتابع دراسته في الموسيقي، وارتبطت تجربته منذ بداية نشؤها بفاجنر وتحديدا الأعمال التي قدمها فاجنر، اتخذ أبيا في أعماله منهجا رمزيا من أجل إصلاح المسرح (كورن كريك) فقد اهتم مع فاجنر بإظهار العوالم الخفية من حياتنا بدءا من الحلم الذي يعيده بداخل الإنسان والذي لا يمكن أن يعبر عنه إلا بالفن.

أحب أبيا الموسيقى ووجد فيها فنا مثاليا لتكامل عناصرها الفنية والتي كان فيها حرية بالنسبة له كفنان من خلال المشاهد التي يقدمها بها وإضافة إلى التناغم ما بين الموسيقي والحوار فيما يخص الموسيقى الأوبرالية وكذلك في التفصيلات الصغير في حركة الممثلين هذه النغمات الهارمونية التي تتخلله المشاهد إضافة لتموجات وتغيير الإضاءة، كل هذه الأشياء أبهرته فكان يجد في الموسيقي حريته

الكاملة لأنها تركز على الجانب العاطفي أكثر الواقعي فهو يرى أن الفن هو التعبير عن العوامل الداخلية للجمهور وهذا يأتي فقط بالموسيقى.

يقول أدولف: "على الفن أن يعبر عن هذه الحياة الداخلية للجمهور بشكل مباشر، ولا يمكن التعبير عن هذه الحياة إلا من خلال الموسيقى، والموسيقى هي الوسيلة الوحيدة التي يمكنها أن تعبر عن هذه الحياة".

كان أبيا يعشق الموسيقى التي تعلمها منذ صغره وارتبط بالموسيقى فاغنر الذي كان ملهمه ومعلمه الأول، كان أبيا يصف الموسيقى بأنها العلاج المسرحي على الخشبة وهي التي توازن التكاملية في المشهد البصري، والموسيقى وحدها تستطيع تنظيم عناصر العرض المشهدي في وحدة انسجامية متكاملة بشكل يتجاوز قدرة خيالها المصنع. هذا بالنسبة للموسيقى وكيف يتعامل ويعتبرها أدولف أبيا ويهتم بها في مشروعه المسرحي.

وكانت الشرارة التي انطلق بها في دراميات فاغتر الموسيقية أدولف أبيا هذه الفنان المسرحي السويسري وأطروحاته التي تسير في اتجاهات مختلفة مثل الموسيقى والتصوير والتشكيل والخطوط كل هذه الأشياء عمل عليها بإتقان فاهتم كثيرا بالعرض الدرامي وقلّص من قيمة النص المسرح؛ فهو يرى أن المؤلف لا يعتني بتجسيد النص سنوغرافيا بل كل جهده مبني على بناء الحوار اللغوي وتشكيله لذلك تكون الكلمة وعرضها أهم من كلمة النص، أي أنه لا يدعو إلى إلغاء النص بل يعطيه أهمية كبيرة للحركة وعلى المخرج المبدع كامل الحرية في التحكم بالنص بالطريقة التي يراها ويجتهد في الإخراج الذي يستهويه.

وقد ثار أبيا على العلبة الإيطالية التي تعيق عملية التواصل بين الممثل والجمهور وتخلق جوا من الغموض والسحر، ودعا إلى بناء مسرحية جديد يتلاءم مع طبيعية العرض الدرامي.

لقد ركز أدولف أبيا في مسرحه على أهمية استعمال الإضاءة تماما كالموسيقى؛ فهو يراها مصدر قوة لتوهج الشكل المشهدي، وكذلك للتعبير عن كوامن الممثل الداخلية من خلال تحفيزه الداخلي لإخراج روح الشخصية التي يمثلها ففي الإضاءة حرية كحرية الموسيقي بالنسبة للشاعر. يرى أبيا أن الضوء والموسيقي هما وحدة هرمونية تكمل إحداهما الأخرى على خشبة المسرح، فمن خلال الضوء يستطيع الممثل أن يعطيه تجليات الحالة العاطفية وبواسطة ظلاله وتموجاته.

يرى أدولف أبيا أن الضوء والموسيقى هما الوحيدان للتعبير عن الطبيعة الباطنية لكل الظواهر، كما يقول: الضوء هو أهم عنصر تشكيلي على المسرح بقوته الموحدة، نرى ونستوعب الأشياء، لا ما يعبر عنها، ومن خلال الظلال التي يعطيها الضوء الفضائي نجعل من أرضية المسرح والمشاهد وحدة واحدة، وحدة هارمونية أعد لها الممثل جيدا، فالممثل يقدم الإعداد المسرحي للضوء.

لقد كان أبيا في مسرحه يتحكم بكل مساقط الضوء على خشبة المسرح من المساقط الأمامية على الممثلين المليئة وجوههم بالماكياج فتمحو الجوانب الإنسانية من التعبير، بينما إذا كانت مسلطة من أعلى عندها نحصل على وجوه نموذجية للمثل تماما كالنحت الذي يمارسه النحات على وجوه شخوصه بالإضاءة والتي لم تستخدم من أجل تقوية وضعف التشكيل للوجه بل ليعمل على توحيده أو عزله من الخلفية المشهدية بشكل طبيعي.

ودور الممثل هل هو الذي يسيطر على المشهد أو أن المشهد يسيطر عليه العناصر التشكيلية بالنسبة لأبيا والمشكلة الجمالية في تصميم المناظر حيث إنه ليس هناك علاقة بين الاتكال والفضاء، علاقة يتعامل معها مصمم المناظر بسطحية من خلال الأشكال والرسومات الغير متجانسة، وتوضع على خشبة المسرح ويجد الممثل نفسه يبحث عن مكان لحركته فيها؟ فسعي أبيا إلى تنظيم

المسرح إلى ثلاثة أبعاد وبدون هذه الأبعاد ستسقط قواعد الفن التصوري؛ فيجب أن يكون الوهم المرسوم للبعد الثالث سليما في الصورة المرسومة على الورق، لأنه يستشير الفضاء والكتلية، فحدد أدولف أبيا في المشهد المسرحي العناصر التشكيلية في أربع أشياء، حيث يجب أن تكون في كل تصميم للمشهد وهي:

أولا: المشهد المرسوم المتعامد. الخطوة الثانية: الأرضية الأفقية.

ثالثا: الممثل المتحرك. رابعا: الفضاء المضاء الذي يشمل الجميع.

كان ابيا يريد أن يخلق حالة التجانس والانسجام بين الديكور والممثل فركز على نقطة المنتصف بين مقدمة الخشبة والأرضية، التي تكون بمواجهة المتفرج ولذلك يكون المتفرج تحت تأثير المشهد البصري وتكون منطقة الممثل ومساحته لعبة في خشبة المسرح بين الديكور والرسومات؛ فكان يهدف إلى إدهاش المتفرج بصريا من خلال تركيزه على منتصف الخشبة وكونها أقوى منطقة في الخشبة وفق التقسيم العلمي للخشبة ولجماليات الإخراج وكذلك لعين النظارة التي تذهب لا إراديا إليها.

أما بالنسبة للممثل عند أبيا فهو يعتبره وحدة القياس التي تحتوي ترتيب الجمالية على الخشبة من خلال تحركاته بين الديكور والصور المرسوم هذا التجانس بين الممثل والديكور يجب أن يهتم به مصمم المناظر من أجل تكامل عناصر الإخراج التشكيلية على الخشبة مضافا إليها الموسيقى، والإضاءة من أجل تكاملية الأبعاد الثلاثة الذي يطالب بها أدولف أبيا.

لقد كان ابيا يهدف إلى خلق شعرية مسرحية، يتقاطع فيها المستوي الصوتي مع المستوي المرئي في تناغم شاعري منسجم، والغرض من ذلك هو تحقيق شعرية جديدة للعرض المسرحي مختلفة عن الشعرية الكلاسيكية القائمة على الإسهام المسرحي والاندماج بين العرض والمتلقي.

إن أدولف أبيا يؤكد على تأسيس علاقة هارمونية بين الصورة الصوتية (كبلاغة المتلفظ) وبين الصورة الحركية (كبلاغة للحركي) ليتحول العرض المسرحي إلى فرجة مشحونة بالديتالكية وبالحركية حتى لا يبقى المتلقي ساكتا في فرجة سكوتية تكرارية، لقد استخدم أدولف أبيا الإضاءة المسرحية بأسلوب فني لا يزال يطبق وأعطاها أهمية كبيرة في أعماله وحسب ما يقال بأن المخرجين اهتدوا إلى خلق الظلال بأجواء العروض المسرحية بدل الإضاءة من وحي نظريات أدولف أبيا.إن فطنة أدولف أبيا لأهمية الضوء أثارت الانتباه والاهتمام لتنظيراته ومعالجاته البصرية لعناصر الإخراج كذلك حدسه الجمالي العالي وثقته بمسرح الصور، وأيضا لسرعة انتباه المتلقي للإضاءة أثناء العتمة، وأيضا خوف الجمهور اللاشعوري من الظلام، وإحساسه بالأمان من ذلك الخوف، وفرحه الشديد لروية الإنارة ولو كانت بعيدة فهي تشعره بالأمان من الخوف وطريقة توزيع الضوء على الحركة.

إن الحديث عن أسلوبه في إخراجه يطول لو أخذ بالتحديد. إن أطروحات ومعالجات أبيا جعلت الضوء شيئا أساسيا بانيا للمشهد المسرحي فحلوله وجرأته تلك الفترة بكل ما يتعلق بعناصر الإخراج التشكيلية وبالضوء كونه أهم ركن فيها، أبهرت الكثيرين، كذلك تلوين الضوء بألوان عديدة من خلال استخدامه لسلايدات زجاجية ملونة من خلالها يبرز الصور، وفق وحدة ضوئية معينة، وتغير المكان خلال استخدامه للون الذي يتطلبه المشهد كل هذه الأشياء كانت لها أهمية كبيرة ليس على الممثل فقط ليكون حافزا لإظهار تعبيره الإنساني بل إلى مصمم المناظر والإضاءة أيضا.

ومهما يكن من تطورات حاليا في التقنية في المسارح فإن نظريات ومعالجات أدولف أبيا تبقى هي الأرضية التي بنيت عليها هذه التكنولوجيا الضوئية على المسرح.

ارفين بسكاتور Erwin Pescator

المسرح بشكله العام هو إرث مشترك بين كافة المجتمعات تتوارثه الأجيال وتطرح على خشبته قضايا تضحك البعض ويبكيها البعض الآخر، المسرح هو مرآة عاكسة له، وشخوصه من الرموز لأفراده.

ويتنوع المسرح بفنونه ومدارسه وفرصه وفترته، وكل مخرج له صفة ومدرسة تميزبها، وسنأخذ من خلال هذه الأسطر قراءة في المسرح السياسي وبالتحديد من خلال المخرج الألماني ارفين بسكاتور وهو أحد مؤيدي هذا المسرح، فهو يعتبره مسرحا منافسا للقضايا الجادة والهادفة سواء كانت هذه القضايا سياسية أم اجتماعية، أم أي مجال آخر.

ولتأكيد هذه الحقيقة؛ أن المسرح السياسي منذ عصوره القديمة لم ينفصل عن المجتمع بقضاياه المختلفة، فكان دوما وسيلة للتعبير عن قضاياه الاجتماعية وأداة لتوجيهه سياسيا وثقافيا واجتماعيا، وكذلك فهو مساحة للتعبير عن أفكار إيديلوجية لكافة المجتمعات.

والمسرح بصفة عامة هو فن اللحظة "الآن" التي لا يخضع فيها الزمن لأبعاده الواقعية والمنطقية، ولكن يخضع للإبداع وللقوانين زمن الإبداع الذي تلقائيا بعيد عن الإيقاع المستمر للموضوع الفني، ليبين الخطايا اللامرئية للواقع والحياة، وكذلك لذات الإنسان.

والمسرح السياسي هو مدرسة من مدارس المسرح العديدة والمختلفة. المسرح السياسي اتجه إلى أساليب مباشرة تخدم الهدف السياسي أو الرسالة السياسية التي تبناها، ومن ثم تحديد الأساليب الفنية التي تخدم هدف توصيل الرسالة عن طريق الاستنباط من تلك الرسالة المتبناة لأجل توعية المتلقي وتحفيزه ضد ما يراد

obeikandl.com

تغييره. المسرح السياسي هو مسرح تحريض لا يزدهر إلا في ظل الأزمات السياسية، واسم (اروين بسكاتور) ارتبط بالمسرح السياسي الألماني بعد الحرب العالمية الأولى، وركز اهتمامه نحو الشكل الفني للعرض المسرحي، الذي اتسم بالمباشرة في استعراض الظروف التاريخية والاجتماعية، ليس مجرد خلفية للأحداث، بل يجعل الأحداث على خشبة المسرح حقيقة منطقية مرتبطة بالأحداث التاريخية الماضية، واستخدامه للتقنية الحديثة في المسرح كانت وسيلة لتوسيع مجال الحدث وربطه بالظروف التاريخية.

وكما نوهت سنتعرف على أهم مخرج في عالمنا المعاصر يؤرخ للمسرح السياسي.

ولد ارفين بسكاتور عام ١٨٩٣ وهو يعرف كأهم المخرجين الألمان الذين التزموا بقضايا المجتمع السياسية وكان بسكاتور هو السباق إلى توظيف المسرح الملحمي الجدلي ذي الطابع السياسي وذلك من خلال مخاطبة عقل الجمهور قبل عاطفته ليأخذ موقفا من القضايا السياسية.

ما هو المسرح السياسي؟ حسب رؤية بسكاتور الذي يعرّفه أنه لا يقوم على أكتاف شخص ولا ينتج عن صراع الطبقات في ألمانيا، وتنادي الطبقة العاملة بها خصوصا بعد هزيمة ألمانيا أثناء الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٨

إن ارفين بسكاتور ينتمي إلى الطبقة العاملة التي شاركت في ثورة ١٩١٩ وفي نفس السنة أسس مسرح البوليتاريا، فبسكادور تعتبر جذوره المسرحية ممتدة إلى نهاية القرن التاسع عشر التي كانت فيه قوتان مؤثرتان؛ الأولى البروليتاريا، والثانية قوة الأدب، وبذلك التداخل والتشابك والتقاطع، يتشكل مفهوم الحركة الطبيعية وخروج المسرح الشعبي للوجود.

تأثر بسكاتور بالثورة الروسية وانغمس في عالم السياسة حتى اعتقد معاصروه أنه نسي المسرح، والتحق بالسياسية لكنه كان خلال هذه الفترات يبحث

ويسعى للخروج بنظرية متكاملة بين الفن والسياسة، وعندما أسس مسرحه عام ١٩١٩ وأسماه مسرح العمال الثائرين وكان مسرحا دعائيا سياسيا مستخدما فيه تقنيات العصر المختلفة مما جاءت به الحركة التعبيرية الدادية المستقبلية وكان يسعى في سياق كسر الحاجز بين الشارع والمسرح والاعتماد على الممثلين الهواة، وتخفيض أسعار التذاكر وكذلك الربط بين مضمون المسرحية والأحداث السياسية القائمة ولم ينس الطبقة الكادحة التي كان يتعامل في أماكنها؛ لقد كان بسكاتور يعرض أعماله في المصانع والمعامل بأسلوب بسيط وشعبي يتقاطع مع المتلقي مباشرة وتناول القضايا المطروحة بشكل جمالي حتى يصل التأثيروالتأثر إلى أقصى درجاته.

إن المسرح السياسي اتجه إلى أساليب مباشرة، تخدم الهدف السياسي أو الرسالة السياسية التي تبناها، ومن ثم تحديد الأساليب الفنية التي تخدم هدف توصيل الرسالة عن طريق الاستنباط من تلك الرسالة المتبناة لأجل توعية المتلقي وتحفيزه ضد ما يراد تغييره.

المسرح السياسي هو مسرح تحريض لا يزدهر إلا في ظل الأزمات السياسية، واسم (اروين بسكاتور) ارتبط بالمسرح السياسي الألماني بعد الحرب العالمية الأولى، وركز اهتمامه نحو الشكل الفني للعرض المسرحي، الذي اتسم بالمباشرة في استعراض الظروف التاريخية والاجتماعية، ليس مجرد خلفية للأحداث، بل يجعل الأحداث على خشبة المسرح حقيقة منطقية مرتبطة بالأحداث التاريخية الماضية، واستخدامه للتقنية الحديثة في المسرح، كانت وسيلة لتوسيع مجال الحدث وربطه بالظروف التاريخية.

لقد قام (بسكاتور) بأكبر المحاولات لينمي لدى المسرح الاتجاه التعليمي، ولقد أسهم (بريخت) بنفسه في جميع تجاربه. وقد استخدم لهذا الغرض جميع الاكتشافات والتجديدات الحديثة (للتكنيك)، من أجل أن تظهر على خشبة

المسرح الموضوعات المعاصرة الكبيرة، وعلى سبيل المثال (السينما) التي حولت المؤخرة الجامدة للمسرح إلى مشارك جديد في الحدث على غرار الكورس الإغريقي، ثم الشريط النقال الذي يحمل لوحة المسرح على الحركة، والذي أصبح بفضله من الممكن أن يعرض بأسلوب ملحمي كيف يذهب إلى الحرب الجندي الشجاع (شفيك)، وهذا الاكتشاف في حينه لم يستخدم من قبل في المسرح العالمي.

في البداية أثارت تجارب (بسكاتور) فوضى عامة في المسرح؛ فقد حولت خشبة المسرح إلى قاعة (ميكانيكية) وحولت قاعة المسرح إلى قاعة اجتماعات؛ فكان المسرح عنده (برلمانا) والجمهور بمثابة هيئة تشريعية، وقد طرح أمامه المشكلات الاجتماعية والسياسية عنده. مستندًا في ذلك على الإحصائيات والشعارات التي تعينه على اتخاذ قرارات سياسية؛ فمسرحه يأمل أن يحصل من المشاهد على قرار عملي؛ وبذلك خلق المفاهيم الجمالية التي أخضعت بصورة كاملة إلى المفاهيم السياسية، ولقد كان (بسكاتور) مستعدًا في حدود معينة حتى للاستغناء عن الممثل.

لقد حقق بسكاتور في مسرحه نجاحا باهرا ولكن مسرحه لم يستمر كثيرا فقد أغلق عام ١٩٢١، ولم ييأس بسكاتور بل بدأ تجربة جديدة مع مسرح الشعب ومن خلاله خاض معركة كبيرة مع الرقابة، والمجتمع المقتدر والقوة السياسية على اختلاف أفكاره واتجاهاته الفنية.

إن بسكاتور حطم الأساليب المسرحية التقليدية وقيود المؤلفين المسرحيين المفروضة، وتوقف مسرحه مرة أخرى عام ١٩٢٧، ولكن كان له دور بارز في استحداث مجموعة من القيم الفنية الجديدة وخاصة فيما بعد من خلال بروز المسرح الملحمي حيث عاد بسكاتور من خلال هذا المسرح لإجراء تحليلاته المسرحية للأعمال الكلاسيكية، وإعادة طرحها بشكل مغاير يتطابق مع النظرية السياسية على سبيل المثال مسرحيته (روميو وجوليت للكاتب وليام شكسبير)

حيث تجاهل قصة حبهم الإنسانية وتناول من خلالها الأوضاع السياسية التي كانت قائمة آنذاك، وجعلها هي الأساسية ومحور العمل.

قدم (بسكاتور) أيضا مسرحية (مغامرات الجندي الشجاع شفايك) عن قصة للكاتب الروماني (ياروسلاف هاسك) بالتعاون مع (بريخت)، (شفايك) الجندي في الجيش النمساوي الذي بألاعيبه، وحيله الساذجة، وبلاهته ينتزع من الحرب وعن الجيش أسطورتهما.

أدخل فيها (بسكاتور) مواكب من مشوهي الحرب، على وقع مارش عسكري.

بشّر (بسكاتور) بالمسرح الملحمي، ومهد له بما سماه (مسرح الطبقة العاملة)، كان يرغب في تنمية الاتجاه التعليمي للمسرح؛ مسرح اجتماعي إيجابي؛ فاكتشف بطريق المصادفة والضرورة، لأنه لم يكن قادرا على توفير إمكانات إقامة مناظر تقليدية؛ فكان عليه الاعتماد على التظاهر، والتدليل، والشرح أكثر من الاعتماد على الممثل. فبدلا من استخدام منظر خلفي لمدينة أو شارع التجأ إلى وضع خريطة لتوضح موقع الحدث أو الشارع.

لقد قدم بسكاتور أيضا مسرحية (راسبوتين) مستخدما خلال هذه المسرحية التقنيات السينمائية، والسرد، والرد ومخاطبة العقل بأساليب ذكية.

إن بيسكاتور كان يبحث عن مسرح خاص به حيث إن ارتباطاته بالمسارح العامة أو الحكومية لم تكن قادرة على استيعاب اجتهاداته، في أعماله المسرحية، ولكن ظروفه المالية لم تمكنه من ذلك؛ فتوقف عدة أعوام حتى تحصل على مقر وتمويل ليفتح مسرحا وسط برلين، ويخرج منه أعمالا أثارت الكثير من الجدل والصدام مع الرقابة، واتهامه بارتباطه بحزب معين، وكان دائما يصرح بأنه يقدم فقط في رؤيته الخاصة وتجاربه المستقلة لفن المسرح.

إن بسكاتور أول ما فعل بمسرحه الجديد أنه أنشأ مكتبا مستقلا للتأليف المسرحي بحثا للتفاهم والعمل الجماعي للعمل المسرحي وقدم من هذا المسرح

مسرحيته الشهيرة (هكذا الحياة) لمؤلفها ارنست توللر وفي هذه المسرحية توافقا فيما يقوله بسكاتور ويردده: "إننا لا نستطيع أن نعتبر مهمتنا اكتملت إذا أنتجنا إنتاجات غير نقدية للمجتمع، اعتقادا أن المسرح مجرد مرآة للعصر، إن مهمتنا ليس أن نغطي عدم التناسق الموجود في المجتمع بحجاب اللياقة ولا يمكننا تصور الإنسان ككائن يتسامى بعظمته في عصر كله عوامل تؤدي إلى تشويه الإنسان، إن مهمة المسرح الرئيسية أن يتخذ من الحقيقة نقطة انطلاق ليبدأ بعدها في تضخيم الفوضى الاجتماعية".

إن فلسفة المسرح السياسي الحقيقة تكمن في القدرة على فهم العالم والانعكاسات والأحداث الدولية على أي إنسان موجود في أي مكان على الكرة الأرضية.

إن مسرحية بسكاتور (ازدهار) التي تناول فيها الاتحاد السوفيتي وموقفه في صراعه السياسي والاقتصادي على أسواق النفط، وهذه المسرحية كانت المرة الأولى في مسيرة المسرح العالمي المعاصر أن يدخل المسرح في هذا الاتجاه وقد أثارت هذه المسرحية ردود فعل من الحكومات والرقابة والحيرة في عرضها على خشبات المسرح كذلك هجمت هذه المسرحية من صحف اليمين الذي اعتبر فيها مدمرة لكل ما بناه تاريخ المسرح من قيم فنية وثقافية.

لقد فتح بسكاتور مسرحه وفتح أبوابه للجميع فكانت فكرة مسرح الأستوديو لتشريح الأحداث السياسية وإعادة تناولها بما يتوافق مع الرغبة في التعبير وفضح ما يحدث في الوسط السياسي العالمي وقد قدم من خلال هذا المسرح عدة أعمال ناجحة تعالج عدة أوضاع ومشاكل في المجتمع آنذاك.

زار بسكاتور الاتحاد السوفييتي وأوروبا باحثا عن صيغ جديدة لمسرحه.

obeikandl.com

لقد كان بسكاتور في أعماله المسرحية يكسر وحدة النص ويفكك الكتابة إلى مشاهد مفككة أو متناثرة، ويستعين بالوصل والحوار والتوجه مباشرة إلى الجمهور لكي لا يندمج عاطفيا مع عرضه المسرحي.

إن بسكاتور قدم خلال مسرحه السياسي ما يزيد عن أربعين مسرحية وفي عام ١٩٦٥ وصل إلى ذروته التنظيرية والمسرحية وأصبح في نظر العالم واحدا من أهم العقول المسرحية في العالم رغم وجود شخصيات أخرى بارزة أمثال برتولد بريخت ولكن القدر لم يمهله ليكمل مشواره لإعادة هيكلية جديدة لمسرح الشعب فقد توفي عام ١٩٦٦.

ارفين بسكاتور كان يستخدم في مسرحه كل مفردات العصر، من الصحف المكتوبة إلى السينما المصورة، إلى الإحصائيات والأرقام والمعلقات؛ لقد وظف بسكاتور كل التكنولوجيا في مسرحه مع السرد وأساليبه، وكذلك البروجكتور والأفلام.

إن مسرح بسكاتور هو مسرح سياسي بُنيت عليه الكثير من الاتجاهات المسرحية السياسية باعتباره هو أول المسرحيين في هذا المجال في القرن العشرين.

لقد كان بسكاتور يبحث عن عوالم مغايرة في المسرح وعن نظرية تلاقي بين الفن والواقع.

ويبقى المسرح السياسي الذي تعود جذوره إلى الدراما الإغريقية القديمة ومن ثم العهد الإليزابيثي ومسرحيات وليم شكبير ومن ثم ولادته في الساحة الألمانية كنظرية ثقافية متكاملة وانتقاله بعد سنوات إلى العالم العربي مطلبا للشعوب على اختلافها ليقول ويعبر عما لا يستطيعون قوله.

obeikandi.com

مسرح انطونان ارطو Antoine Artaud

يتميز المسرح عن باقي الفنون بأنه دائما متجدد ليس به ثوابت بل دائم البحث والتجديد والاجتهاد والابتكار وذلك من خلال المخرجين المجتهدين حيث على مدى تاريخه كل مخرج كانت له مدرسته وأسلوبه في الإخراج ومنذ نشأته بدأ بالممثل الواحد إلى الاثنين والثلاثة ممثلين ثم بالعديد من المؤدين.

لقد مر المسرح بالعديد من المراحل والتحولات والتنظيرات على مر السنيين من المخرج للشكل الكلاسيكي إلى الحركي الصامت التعبيري ومن التقليدي إلى العبثي وهكذا نرى أن المسرح حركة مستمرة في الاكتشافات لا تعرف التوقف من خلال البحث والتجريب وهذه الاكتشافات أفرزت لنا العديد من المذاهب والمدارس المسرحية وأسماء من أسسوا هذه المدارس التي لا زلنا مستمرين على نهجها من خلال أعمالنا وكتاباتنا المسرحية أو وتنظيراتنا الدرامية من خلال الإخراج والتمثيل.

وسنأخذ في قراءتنا أحد أهم المخرجين العالميين الذين حاولوا التمرد على المسرح الغربي والبحث عن مسرح مغاير بديل عن المسرح الأوروبي عبر الذاكرة الشرقية والمسرح الانتروبولوجي، فهو يرى أن الإنسان الغربي المعاصر مريض بالتشبع المادي لذلك مخرجنا يرى أن المداواة الدرامية لن تكون إلا بتطهير وجداني لتحرير الإنسان من غرائزه الشريرة وكذلك لتحرير كتبه بواسطة مسرح القسوة أنه المخرج المسرحي الفرنسي انطونان ارطو.

ولد المخرج انطونان ارطو في فرنسا عام ١٨٩٦، وكان منذ نعومة أظافره يتميز على أقرانه منذ البداية بالاهتزاز، وعدم الثبات، ولقد صعد خشبة المسرح للمرة الأولى ممثلا في مسرح الروائع، ثم وجد في أتيليه شارل ديلان الفرصة ليلعب كثيرا

من الأدوار، ثم ليضع تصميم ديكور رائع لمسرحية دي لاباركا (الحياة حلم) ولكنه كا يحلم بمسرح آخر مختلف كل الاختلاف عن المسرح الفرنسي، الذي كان ما يزال يبحث عن التوازن بين النص والعرض، وخاصة بعد أن انضم لرواد حركة السيريالية، ولهذا يؤسس مع روجيه فيتراك Roger vitrac مسرح الفريد جاري theatre Qlfred Jarry ويبدأ تحقيق حلمه فيقدم أولا مسرحية قصيرة من تأليف روجيه فيتراك بعنوان (البطن المحروق) أو الأم المجنونة، ويضع موسيقاها هو نفسه وذلك عام ١٩٢٧ ولكن هذا المسرح يغلق أبوابه عام ١٩٢٩ بعد أن يعرض مسرحية لنفس المؤلف بعنوان فيكتور أو الاطفال في السلطة.

وهكذا كان ارتو يحلم ويبحث عن المسرح الذي يريد، وفي عام ١٩٣١ يكتشف حقيقة حلمه في مسرح القسوة حي يشاهد عرضا لفرقة ريفية يلمس فيه مؤثرات روّجها له معان محددة، تصيب المتفرج بالإيحاء، ولكن في قسوة يستحيل التعبير عنها في لغة منطقية قابلة للمناقشة، ويكتشف ارطو (مسرح القسوة) ويريد للمسرح أن يخترق الحياة من وجهة نظر جديدة كل الجدة: خسوف الإنسان، تصوير النهاية السوداء التي آلت إليها حالة المجتمع الإنساني.

لهذا فإن المسرح يجب ألا يعكس الحقيقة على المجتمع، كما لو أنه يريه نفسه في مرآة، حسب نظرية الأخلاقيين، ولا يجوز أيضا أن يدخل للمجتمع مدخلا أخلاقيا أو سياسيا.

إن المسرح يجب أن يتحول إلى نار محرقة، يريد ارطو للمسرح أن يكون (الطاعون بين البشر) ووسيلة التعبير هي الصور الفيزيقية القاسية التي يجب أن تتوصّل إلى تنويم جهاز الإحساس عند المتفرجين، كما لو أن قوة عليا طاغية تسيطر على صالة المسرح إلى درجة تفقد الإنسان المتفرج وقتيا سيطرته العقلانية، وتجعله يعيش حالة ثورة هدامة على الذكاء الإنساني.

يقول ارطو:

"عندما ننطق بكلمة الحياة، يجب التنبه إلى أننا لا نعني الحياة بوقائعها الملموسة ولكن تلك الحياة السرية الهشة، التي لا تتحول إلى أفعال وأشكال". إنه إذن يتجاوز الحياة الواقعية للإنسان إلى الحياة السرية الميتافيزيقية، الروحية، البدائية.

كتب ارطو وجمع نظرياته المسرحية في أول كتاب أصدره عام ١٩٣٣ (مسرح القسوة)، ثم كتب في عام ١٩٣٨ كتابه الثاني (المسرح وقرينه) le théâtre et son double وفي كتابه الثاني قدم ارطو مجموعة من التوجيهات المسرحية التي ترفض أن يتحول المسرح إلى مجرد تقليد وتمثيل، بل يجب أن يعود المسرح إلى جذوره الطقوسية البدائية حتى يحرر الإنسان من غرائزه السلبية المتأصلة ويحرره من انفعالاته ومشاعره العدوانية المخفية في وعيه الباطني على المستوى اللاشعوري الجماعي.

ومسرح القسوة حسب ارطو هو ذاك المسرح الذي يحرر الإنسان من غرائزه العدوانية ويخلصه من انفعالاته وذلك عن طريق التطهير القاسي عبر إثارة الخوف والرعب واستخدام الصدمات السيكولوجية الوجدانية المؤثرة، والهدامة، كذلك الانفتاح على المسرح الاتربولوجي والتجارب الشرقية القائمة على السينوغرافيا الدينية والطقوسية والكوليفرافيا الجسدية والتعبير الحركي.

إن ارطو يسعى إلى تخريب المسرح الغربي وتدميره واستبداله بمسرح يشمل التمثيل مع الرقص، والكلمة، والإضاءة، والموسيقا، والحركة. هذه المواصفات المسرحية الأسطورية لا توجد إلا في المسرح الشرقي أو الكابوكي ومسرح النو في اليابان أو أوبرا بكين مثلا.

إذن ارطو يدعو إلى استخدام المسرح والأسطورة في التعرية القاسية للصراعات الكامنة في اللاوعي الإنساني، وهو ما أسماه مسرح القسوة، أي مسرح

يقوم على الشكل والحركة واستبدال بالكلمات البلاغية الحركية، وهذا ما بين الفرق بين مسرح ارطو ومسرح السرياليين: فمسرحه يركز على اللاوعي الجماعي بدلا من اللاوعي الفردي، وتوصّله بالممثل والحركة بدلا من الشكل والكلمة وهذا يعني أن مسرح القسوة لارطو مسرح يتبنى الشعور السريالي الجماعي وإذا تعمقنا نجد أنه يجمع بين تصورات فرويد السيكولوجية، وآراء بونك صاحب ألا شعور الجماعي؛ أي أن انطونان ارطو متأثر بالظواهر الفنية الميتافزيقية والسحر عند الشعوب البدائية، وكذلك بوسائل التنجيم والكيمياء في الشرق والهوس والشعوذة. إن ارطو انخرط في هذا العالم اللامعقول جسدا وروحا.

ولا شك أن اتجاه ارطو كان غريبا على الثقافة الأوروبية، وعلى الحضارة الأوروبية، ولا شك أيضا أنه كان متاثرا بحضارة مختلفة كل الاختلاف، يجمع النقاد على أنها الحضارة الآسيوية في الصين، والهند، واليابان، ومع ذلك فلا شك أنه كان متأثرا أيضا باتجاهات جوردن كريج، وأدولف أبيا، الأوروبيين، في تحرير الذات المسرحية، الميتافيزيقية الكامنة في الفراغ المسرحي، وفي جسم الممثل، غير أن وسائل التعبير عنده مختلفة تمام الاختلاف عنها عند الرائد كري جوابيا؛ فهو مثلا: يرفض رفضا قاطعا خشبة المسرح، على الطريقة الإيطالية وكذلك كان في الواقع ينهج معظم رجال المسرح، وما يزالون، كان ارطو يحلم بدار مسرحية تسمح باقتحام العرض المسرحي لكل أنحاء الدار، وبسيطرته على أرواح الجماهير.

إنه لا يكتفي بمخاطبة الجماهير من خلال الكلمة شأن المسرح التقليدي، ويعلل ذلك بقوله:

"إن هذا يؤدي إلى إحلال شعر جديد محل شعر اللغة، الشعر النابع من الإطار المجرد من الكلمة لا يعطي اهتماما كافيا للغة، التي تتكون من الإشارة في الفراغ، ومن طبقات الصوت التي تعبر عن الموضوع، وبالاجمال من كل ما هو مسرحي بطبيعته.

إنني أبادر إلى القول بصراحة أن أي مسرح يخضع الإخراج فيه لسيطرة الكلمة هو مسرح أحمق، مسرح مجانين، مسرح قواعد اللغة، مسرح بقالة، مسرح لا شعري، مسرح غربي في النهاية.

إن الأفكار الواضحة بالنسبة لي، في المسرح كما في أي ظاهرة من ظواهر الحياة هي أفكار ميته ومنتهية، وعلى ذلك فإن البحث عن الكيان الميتافيزيقي للغة المنطوقة، يجعل اللغة تعبر عما لا تستطيع التعبير عنه عادة، ويمنحها القدرة على تحقيق المعاني العضوية الملموسة، ويتيح لها فرصة التواؤم مع الفراغ الكوني؛ إنه يعيد إليها في النهاية معانيها المجردة المطلقة وقدرتها على التأثير".

(المسرح وقرينه):

إن مسرح القسوة يقلل من سيطرة الكلمة والحوار فهو مسرح ميتافيزيقي انتروبولجي يبحث عن الأشكال ما قبل المسرحية لخلق مسرح عالمي طقوسي صوفي بتعبير الفرجات الشرقية لتطعيم المسرح الغربي، إن كتاب انطونان ارطو المسرح وقرينه يعتبر من المصادر الأساسية للمسرح الاحتفالي والنظرية الاحتفالية.

إن القسوة لدي ارطو لا تعني بها السادية أو الدم، أو المازوشية بل يعني جمع الغرائز البشرية وتحررها من قواها السلبية، عن طريق تعريتها عبر القسوة الذهنية والوجدانية يقول انطونان ارطو: القسوة نوع من التوجيه الصارم والخضوع للضرورة، ولا قسوة دون وعي مطبق، إن الوعي هو الذي يعطي لممارسة كل فعل حياتي لونه الدموي، وتدرج لتلوينه القاسي، انطونان ارطو يميل إلى المسرح الشرقي، ومن الأسباب التي جذبته إليه ميوله إلى الروحانيات والطقوس السحرية، الصوفية، والثورة على العقل الغربي الذي دمر الإنسان وحوله إلى منتج فقط، وأهمل فيه روحه الوجدانية والذاتية.

إن ارطو يفسر المسرح الغربي على أنه يعتمد على الحوار ولغة الجسد، وأنه يخضع للقوانين الأرسطية (نسبة إلى أرسطو).

انطونان ارطو مخرج يقترح رؤية محددة للمسرح، قادر على استعادة ملكة منطق يتضمن رؤية مغايرة للعالم، وتمثيل الشخص والجسد وممارسة أخرى للغة؛ فالمسرح بالنسبة إليه يمكنه أن يمنح إمكانية الخروج بالمنطق التحليلي والتفريقي من الثقافة الغربية.

انطونان ارطو يقترح شيئين، أولا التراجيديا القديمة والمسرح الإليزابيثي المؤسسان على الحكايات القديمة، لقدرة معينة على تحويل القوة، وإقامة العلاقات مع الغيبيات l'invisible وأنها ليست النماذج الكافية التي تزود بالجواب الصحيح.

ثانيا: يرى أن الطاعون والكيمياء هما قويان جدا بالأول يحيل على قيمة الأوبئة الكبرى باعتبارها عبد القوة الغيبية، والثانية تحيل على هذه المعرفة الخفية فهو يربط التقاليد الغربية بوحدة المذاهب الباطنية l'unité des ésotérisantesوخصوصا عبر النماذج الكبيرة للأخر الثقافي، حيث يقدم ارطو تقدما في عمق المنطق الأخر، لثقافة قادرة على تأسيس مسرح يصبح سحرا رسميا ومن هنا تأتي حقيقة المقولات التي بواسطتها تعرف الانثروبولوجي، الفكر السحري الديني magico religieuse.

إن الرجوع إلى ينابيع المسرح لدى ارطو هو اقتحام منطق يقترن بفكر الوحدة لا يفرق بين مستويات الحقيقة، لا عند الإنسان ولا في السكون ولا المرور من المرئي إلى الغيبي بتمثيل للقوة، فالقوة حاضرة في العلامات كما في الأشياء، وفي الإنسان نفسه.

إن انطونان ارطو يعد المسرح مؤسسا على وحدة سكوفيزيائية متواجدة، وجسد متصالح مع العالم، قادر من جديد على تحريك الطاقات وجعل القوي تبادر، وعليه يمكن منح الممثل فرصة اكتشاف ذاته، وتبيين الطريق إلى عالم آخر للكينونة للمتفرج، وإلى كيفية حضور لدى الذات، ولدى الآخر، ولدى العالم،

ويمكن أيضا للمسرح، والمتفرج، والممثل أن يصلا إلى تجربة ليست عادية، وإلى معرفة بالجوهر الداخلي، كما أنه يجوهر الأشياء، وإلى تحكم في الطاقات والقوي.

لقد كتب ارطو بعض المسرحيات وذلك بعد انتمائه لمسرح الفريد جاري عام ١٩٢٦ بالاشتراك مع قامات مسرحية لها الباع الطويل، نذكر منها مسرحية (الأم المجهولة)، وأخرج مسرحية التشنشي التي أخذها عن الشاعر الإنجليزي شيللي والروائي الفرنسي Stendal ستاندال فكانت ترجمة لأفكار الفريد جاري البتافيزيقية، وذلك عن طريق تجريد النص، وتفويض الشعرية الأرسطية. واستخدام الحركية المحضة، ويعتبر نفسه فشل في إخراج هذا العمل بالتعبير عن آرائه التنظيرية، مما دفعه إلى البحث في الحياة نفسها عن المسرح الذي رفض المسرح أن يقدمه له، فانتهى به المطاف إلى قضاء أيامه في مصحة للأمراض العقلية وقد ظلت هذه الحالة النفسية تلازمه مدة عشر سنوات التي أعقبت فشل المسرحية ولكنه عاد عام ١٩٤٦ بكل قوة إلى الأضواء عندما قام بنشر (رسائل روديز) مع مجموعة من المؤلفات الجديدة التي أحدثت فيما بعد انعطافة مهمة وكبيرة في تاريخ المسرح الحديث.

ولقد تجمع حول ارطو عدد غير قليل من فناني المسرح الفرنسي، وأُعجبوا بما ذهب إليه من فلسفة مسرح القسوة، وإن كان كل منهم قد اختار طريقه الخاص - كما سنرى- بعد أن انطفأت شعلة حياة المعلم في سنة ١٩٤٨.

ومن أهم المسرحيين الذين تأثروا بفكرة مسرح القسوة، أو باتجاهات انطونان ارطو بوجه عام، جان لوي بارو، وجان فيلار في فرنسا. ولكن مسرح العلاج بالسحر النابع من الحركة قد أخذ يشكل في الخمسينيات موجة خارج فرنسا، امتدت إلى نهاية الستينيات، وتتظهر هذه الانعكاسات غير المباشرة في مسرح بيتر بروك في انجلترا، وجرسي جروتفسكي في بولاندا، وجوليان بك وجوديث مالينا في أمريكا.

إن قيمة انطونان ارطو الفنية باعتباره من المنظرين المسرحيين الكبار في القرن العشرين لا تزال باقية حيث إن له تأثيرا كبيرا أيضا على السريالية الفرنسية فارطو يعتبر أيضا من المسرحيين القلائل الذين أثروا جيدا في مسرح الفريد جاري صاحب المسرح الباتافيزيقي تنظيرا وتطبيقا وكذلك أثّر انطونان ارطو في كتابات مسرحيي اللامعقول، وكتاب المسرح العابث، والكوميديا السوداء والمسرح التجريدي المطلق بعد الحرب العالمية الثانية، كصموئيل بيكيت، وادامو ف، ويونسكو، وفرنا ندو ارابال.

هذا انطونان ارطو الذي بدأ حياته في فرنسا كاتبا مغمورا لبعض قصائده الرمزية وجمعها فيما بعد بديوان شعري صغير قبل أن يصبح أحد أنشط المساهمين في الثورة السريالية مع اندري بريتون، ثم بدأ نجمه بالسطوع ولفت الأنظار بعد صدور كتبه: سر الغموض ١٩٢٥، وميزان الأعصاب ١٩٢٥، ورسائل إلى جاك. ريفير ١٩٢٧).

لقد مر ارطو بكل مراحل الفنون؛ الرسام، والكاتب، والشاعر، والممثل، وأخيرا الفنان الظاهرة، ولعب أيضا في السينما أدوارا متميزة مثل فيلم (الان جان دارك) الذي أدى فيه دوره ببراعة وتألق في دور الأب بهذا الفيلم؛ حيث بعده بدأت لدى ارطو رغبة جامحة في تجديد الفن المسرحي والخروج به من النمطية وهكذا أسس مسرح الفريد جاري كما ذكرنا وأوجد نظريته في مسرح القسوة.

obeikandl.com

مسرح بيتر بروك

"إننا نذهب إلى المسرح كي نعثر على الحياة، لكن تلك الحياة يجب أن تختلف عن الحياة القائمة خارج المسرح؛ إذن على الممثلين أن يتدربوا ويجتهدوا إلى درجة الرغبة بالتضحية بتدريباتهم واجتهاداتهم".

من كتاب بيتر بروك (الباب المفتوح).

قراءة في مسرح بيتر بروك؛ أصول المسرح وعلاقة الممثل بالجمهور.

هو مخرج بريطاني، من أصل روسي، حقق العديد من العلامات المتميزة في الإخراج المسرحي، واهتمامه في الإخراج جعل منظمة يونسكو في بداية السبعينات من القرن الماضي تؤسس له معملا مسرحيا بباريس، يمارس فيه نشاطه الفني، وقد تأثر بتر بروك كثيرا بنظريات ارطو فيلسوف المسرح الفرنسي، في السنوات الثلاثينيات وكذلك بمسرح ماير هولد، وبان هذا في أغلب أعماله، واستفاد أيضا من المخرجين المعاصرين أمثال جروتفسكي.

بتر بروك يعتبر من أهم المسرحيين في العالم المعاصر؛ فهو ظاهرة تمتلك الجرأة في تغير العرض المسرحي، وإلغاء الحواجز بين الممثلين والجمهور. بيتر بروك المسرحي الإنجليزي هو مشروع يبحث عن أصول المسرح وعلاقة الممثل والجمهور.

والده سيمون بوك ولد 1925مارس 21لندن ، من أسرة متكونة من تجار صغار، هاجر صغيرا إلى باريس لأسباب سياسية وتبعته الفتاة التي أصبحت فيما بعد زوجته وهي ايدا جنسون، ودرسا معا العلوم بجامعة الصربون بباريس، ثم

غادرا إلى ليدج، ثم إلى لندن حيث عملا في الصناعة الحربية وتحصلا على الجنسية البريطانية، وأصل كلمة بروك هي Brouck نسيةوبالف رBryk.

بتر بروك في إخراجه المسرحي يستند على الإدارة الجيدة، وحسن التصرف، ورسم خطة العمل، وقيادة الفرقة إلى الطريق الصحيح، ويعتبر الإخراج مهمة أساسية لأن المخرج هو الذي يغير النص الأدبي، ويعطيه الروح والحياة؛ فيجب أن يطور في أسلوبه بما يتماشى مع الآلية الإبداعية، يقول بيتر بروك:

"إن عمل المخرج يتلخص في النص والجمهور والفرقة، فالنص هو أساس العمل وعلى المخرج أن يكشف أهداف المؤلف، ليجسدها بما يتاح له من وسائل فالمسرح يتطور وجغرافيته تتغير، لذلك يجب على الأسلوب الإخراجي أيضا أن يتطور ويتغير".

في الخمسينيات من القرن الماضي ابتدأ بروك يخرج من إطار الحدود المسرحية التقليدية، وذلك على نطاق صغير، فقد قام باخراج مسرحيات أمريكية أثارت ضجة مثل مسرحية ارثر ميللر مشهد من الجسر A view from the bridge وقد عرفت هذه المسرحية بسمعتها السيئة لما عرضته من قله بين شواذ، أو مسرحية تينيسي ويليامر (قطة فوق صفيح ساخن Cat on a Hot tin roof) وما تطرحه من مجون، ومع بداية الستينيات ابتدأ بروك يطرح أسئلة من قبل:

ألا يوجد شيء في الثورة التي حدثت في مجال التصوير قبل خمسين عاما يمكن أن ينطبق على أزمتنا المسرحية اليوم؟ هل نعرف موقعنا فيما يتعلق بالحقيقي وغير الحقيقي، بالحالة في وجهها الظاهر، وفيما تنطوي عليه من تيارات خفية، وفيما يتعلق بالمجرد والملموس، بالحكاية والطقس؟

ولم يجب بروك على الأسئلة في كتاب ارطو المسرح وقرينه، الذي أصبح وقتها متاحا في ترجمته الإنجليزية، وكان ذلك عام ١٩٥٨ يقتبس بروك عن ارطو قوله: "إن المسرح يجب أن يمنحنا كل شيء تضمه الجريمة أو الحرب، أو الجنون بين

جوانحها، هذا إن كان له أن يستعيد ضرورة وجوده"، وبهذا يؤكد بروك على عدمية وضعنا الحالي، وحاجتنا إلى البحث؟ ولكن علام نبحث؟ عن شيء سندرك كنهه، ونصبح قادرين على تحديد ماهيته عندما نتوصل إليه.

ومنذ ذلك الحين تعددت صلات بروك بالحركة الطليعية الفرنسية، فقد طلبت جينيه من بروك أن يتولى إخراج عرض مسرحية الشرفة الأولى في باريس، وكان من المقرر أن يقدم هذا العرض عام ١٩٥٧، إلا أنه منع من جانب الحكومة الفرنسية حتى عام ١٩٦٠ في الوقت ذاته كانت مسرحية الستائر لجينيه بمثابة العامل المساعد، الذي دفع بروك إلى استكشاف ارطو، وكان ذلك عام ١٩٦٤ وقد أدت محاولة بروك تجمع نظريات ارطو إلى ممارسة عملية، وإن اتسمت بالإيجاز، ليس فقط إلى إخراجه لمسرحية مارا لبيترفايس مستخدما منهج ارطو، ولكن أدت هذه المحاولة من جانب بروك أيضا إلى سعيه اللاحق نحو مسرح طقسي، وبالدرجة ذاتها امتدت الارتباطات بين بروك وجان لوي بارو.

وكان بارو قد بدأ تكوين مسرح التياتردينا سيون **theatre des nations** أي مسرح الأمم) باعتباره امتدادا منطقيا لمفهومه عن المسرح الشامل وكان تصور بارو لمسرح التياتير دي نايسيون على أنه بمثابة ملتقى تتلاقح من خلاله التراثات المسرحية، الخاصة بالشرق الأقصى مثل البوروكو **Bunraku** والكابوكي، والنو مع التجارب المسرحية الحديثة التي كان يقدمها المسرح الحي، أو جروتوفسكي التي قدمت أعماله لأول مرة للغرب من خلال مهرجان مسرح الأمم، أو يوجينيو باربا، وعندما قام بارو بتأسيس مركز البحث المسرحي الدولي، المشار إليه اختصار ب **CIRT** عام ٦٨ باعتباره ملحقا بمسرح التياتير دي نايسون، وكانت مهمته البحث في المبادي الكامنة في الأساليب المسرحية التي عرضت في المهرجان، ومحاولة إيجاد صيغة تركيبية تجمع هذه الأساليب، فقد كان بروك هو من وجهت إليه الدعوة لإدارة هذا المركز.

هذه فقط بعد المشابهات بين مفهوم كل من بيتر بروك وبارو عن المسرح؛ فمثله مثل بارو كان بروك مخرجا براجماتيا يتبع الأسلوب الامبريقي، أيضا فقد سعى كل منهما وراء البحث المسرحي الطليعي، وهذا في ذات الوقت الذي استمر كل منهما في الاشتغال على المادة المسرحية الكلاسيكية (بالنسبة لبروك فقد عاد إلى شكسبير، وتشيكوف، بل وحتى الأعمال الأوبرالية مثل كارمن لبيزيه، وذلك أتى بسعيه إلى مسرح أسطوري يرجع بالدراما إلى جذورها الأولية، كذلك فكل منهما يتبنى تقسيما ذا طابع كاثوليكي للأشكال الدرامية المختلفة. هذا في الوقت الذي ينبذ كل منهما المسرح في وضعه الراهن، باعتباره كومة من النفايات الثقافية.

إن مفهوم بروك عن الخشبة المسرحية باعتبارها "مساحة فارغة" Empty space هذا المفهوم التي يتسم بحيادية تخيلية تسمح للممثل بأن يتحرك بحرية خلال العالم المادي إجمالا، كما تسمح له هذه الحيادية أيضا بأن يقارب التجربة الذاتية بشكل حر، فلا يقدم فقط "الإنسان في كل جانبه بشكل متزامن" وإنما يعتمد أيضا إلى توريط الجمهور بشكل جمعي.

ومن خلال تجربة شاملة a total experience يتشابه بشكل لافت إلى مفهوم بارو، عن المسرح الشامل، كذلك يرفض بروك المذهب الطبيعي، باعتباره أسلوبا يرتبط ارتباطا وثيقا بالسلطة، فهو الفن الرسمي الخاص بكل نظام سلطوي. ومثلما كان الحال مع بارو فقد كان تاثير ارطو على بروك حاسما أيضا، إذ أحدث هذا التاثير تعييرا راديكاليا في منهجه الإخراجي.

لقد قام بروك وشريكه تشارلز مارفيتز بتوصيف أهدافهما بشكل مبالغ فيه، وكانت أهدافهما هي خلق "الحالة الشعرية" أي تجربة حياتية مجاوزة ومفارقة، وذلك من خلال مؤثرات صادمة، وصرخات، ورقية سحرية، واقنعة، ودمي، وملابس طقسية، واتخدام التغيرات في الإضاءة بهدف استشارة الإحساس بالسخونة والبرودة، وتقديم أفعال درامية مختلفة في مساحات منفصلة على

الخشبة بحيث تغمر وعي المرء بشكل متزامن، وأخيرا خلق إيقاعات جسدية منفصلة ذات تصعيد crescendo يتناغم تماما مع نبض الحركات المالوفة للجميع، وذلك بشكل يتوازى والصيغة المتجزأة والمنفصلة التي يشكل من خلالها معظم الناس خبرتهم بالواقع المعاصر، وقد وصف كل من بروك وماروفيتز هذا المزج الانتقائي بين مفهوم التوافقات عند الرمزيين، ومبادئ الدادية ومفاهيم ارطو بإعادة اكتشاف الفزع والرعب الكامنين في المسرح الأصلي ذي الطابع شبه ديني على هذا المستوى الميتافيزيقي فشلت عروض الفرقة فشلا ظاهرا، وإن كان وراء هذا الفشل هدف براجماتي محدد؛ فإذا نظرنا إلى هذه العروض باعتبارها ورشة تدريبية لتاهيل ممثلي فرقة شكسبير الملكية لأداء عرض مثل الستائر، فإن هذه العروض الورشة كانت بمثابة كشف عن لغة مسرحية تهدف إلى تفويض القيم الدرامية التقليدية، التي طالما تبناها هؤلاء الممثلين خصوصا "نموذج ستانسلافسكي" في التمثيل، والعودة إلى جذور التعبير الجسدي؛ لقد كانت هذه العروض بمثابة نموذج قصير المدى.

صاغ بروك من خلاله أعماله المعملية اللاحقة، وكان بمثابة علامة اتسم بها نشاط بروك المسرحي فيما بعد؛ بدأت التجربة بأن حاول كل ممثل توصيل حالة داخلية ما، من خلال انتقال الفكر موظفا الصوت البشري، والإيقاعات الجسدية مجاوزة لأي دلالة سيكولوجية، ومجاوزة لصور المحاكاة والاتباع التي تنطوي عليها النزعة السلوكية الاجتماعية.

هذا الرجوع إلى الأساسيات بغرض تطويرها في اتجاه جديد يشبه بشكل لافت أهداف جرتوفسكي، وإن كانت تجارب بروك قد بدأت قبل نشر كتابات جروتوفسكي عن مناهج التمثيل بالانجليزية وذلك بعام كامل، كما بدأت هذه التجارب قبل عامين من إتاحة الفرصة لبروك لرؤية أعمال جروتوفسكي في باريس، وهذا التشابه بين أعمال كل من بروك وجروتوفسكي ليس تشابها عرضيا،

إنما هو تشابه نابع من نزعة البحث عن الأصول fundamentalism التي تعد جزء مكونا للنزعة البدائية الطليعية.

وفي كتاب بتر بروك (النقطة المتحولة) يضع كل العناصر المختلفة والوسائل طوع إرادته: كالأزياء، والألوان، والماكياج، والأضواء، إضافة إلى الأداء والنص؛ فعلى المخرج أن يلتفت إليها جميعا، ويضمها إلى بعضها لخلق لغة إخراجيه خاصة، يكون للممثل فيها اسما هاما كما لباقي عناصر النحو كي يكتب المعنى، إن هذا هو مفهوم المسرح الذي يعني المسرح في أقصى درجات تطوره.

يري بيتر بروك أن الاعتقاد بأن المسرح يجب أن يبدأ من المنصة والديكور والأضواء والموسيقى؛ هذا خطأ؛ إن عمل المسرح يحتاج إلى شيءٍ واحد هو العنصر البشري.

إن بروك حقق دراسات في المسرح الروسي، والمكسيكي، والأمريكي، والألماني، وبروك يصر على ألا يكون المسرح غبيا ولا يجب أن يكون تقليديا بل يجب أن يكون فجائيا؛ إن المسرح يقود إلى الحقيقة من خلال المفاجأة عبر الإثارة فمن خلال المتعة في المسرح يجعل الماضي والمستقبل جزء من الحاضر، فهو يلغي المسافة القائمة بينه وما هو بعيد.

وفي كتابه الباب المفتوح يعرج على التجريب، ويقول:

"إن التجريب لمجرد التجريب الفوضوي يتواصل بشكل غامض دون أن يصل إلى نتيجة منطقية انطلاقا من مبدأ الفوضى الشاملة لا يمكن أن تكون مفيدة إلا إذا كانت تقود إلى نظام ما، ومن أجل ذلك يجب على المخرج أن يكون لديه حس باطني عديم الشكل، أي قوة محددة؛ إن أكثر ما يحتاجه المخرج لتطوير عمله هو حس الإصغاء، يجب أن تكون خطوته منطقية، الوضوح، والصفاء، والسرعة، والنطق، والطاقة، والموسيقي، والإيقاع، والتعود، كل هذه الأشياء

تحتاج إلى مراقبة بشكل صارم وحرفي، وعملي، ولا مكان للحيرة؛ فهذا ما يجعل التجريب عمليه من التخبط. بل عملية نمو وهذا هو السر".

كتاب الباب المفتوح فيه السيرة الذاتية لبيتر بروك، وكذلك التفاصيل الضرورية لإنجاح العمل المسرحي وتحديد مستواه الفني والإبداعي.

قدم بتر بروك العديد من التجارب في مسرح القسوة، وعمل أيضا في تجارب جديدة في أعمال ويليام شكسبير، على أساس من أعمال مايرهولد؛ فهو يعتبر من الشخصيات التي نشأت في أحضان المسرح التجاري البريطاني، عكس المخرجين الطليعيين في المسرح الأمريكي، الذين ظهروا في أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات من القرن الماضي، إن بيتر بورك من المخرجين الذين تحصلوا على قدر كبير من العلم والثقافة مكنه من العمل في أي مجال سواء كان جادا، أم أكاديميا، أم تجاريا.

من أشهر الأعمال لبروك ملحمة المهابهاراتا الهندية وأبرزها فنيا التي أخرجها سنة ١٩٨٧ ، وهي عن المثيولوجيا الهندية، والتي واجه عند إخراجها عاصفة من الاحتجاجات حيث اتهم من رجال الدين الهنود واتهم بالافتراضية.

يقول بيتر بروك: "علينا أن نقوم بعمل يشبه وخز البشر بالإبر".

إن ميلاد الحدث، وانبثاق الشكل هما عنصران جوهريان لبنية أي عمل مسرحي، بالتناغم الهرموني، والاستجابة لبعضهم، يحددان وحدة العناصر الفنية والفلسفية والتقنية للفكرة المراد عرضها على الخشبة، فهاتان كانتا موضوعا تجارب وأبحاث بيتر بروك وقد بين حلولها من خلال كتبه الثلاثة: المساحة الفارغة، ونقطة التحول، والباب المفتوح.

يرى بتر بروك أن أهم عناصر تجسيد العرض المسرحي ليس فقط بالشكل بل عبر التمرينات على الخشبة، ويعبر إلى الضفة الأخرى وهي القاعة حيث الجمهور

لكي يستكمل تكوينه عبر التفاعل بين المتلقي، والممثل، والطاقة المسرحية؛ هذا التفاعل يفضي إلى نتائج علمية لعملية اختراق.

ولأجل العثور على حدث حقيقي يعتقد بروك أنه لا يكفي أن يكون الحدث محاكيا كما يجري في الحياة حيث الكثير من الأحداث تتوقف عن أن تكون حقيقية لذلك ابتكر بروك مصطلح اسم المسرح الميت؛ أي اللاحدث.

من خلال أعمال بتر بروك نجد تأثيره الكبير بكثير من رواج الإخراج المسرحي، أمثال المخرج لروسي ستانسلافكي، وكذلك المخرج الفرنسي انطونان ارطو، صاحب النظرية لمسرح القسوة، وفسفولومابترومولد صاحب التصور الجيوميكانيكي والشكلاني في المسرح، وكذلك المسرح الملحمي لبرتولد بريخت.

أيضا نظرية المسرح الفقير بجرثوفسكي، التي استعان بها في تدريب ممثلي فرقة مسرح شكسبير.

إن بيتر بروك في مسرحياته يركز على الصوت والحركة والمونتاج إضافة إلى الارتجال والبحث عن أصول المسرح، ومن أهم الأعمال التي أخرجها مسرحية Peter Wies وقد أحب هذا العمل واحتواءه على عناصر بريختية، وارتودية، وحركية، وموسيقية، وغنائية، ولغوية، وسيريالية، وطبيعية، وبرلندية؛ بمعنى آخر: مسرحية شاملة لعناصر ومسرحية داخل مسرحية، ومن هنا يمكن في هذه المسرحية ربط المسافة بين ماضي بروك التجاري وحاضره التجريبي.

قدم بتر بروك تجارب عديدة، في مدرسة القسوة لانطونان ارطو، حيث قدم خمس مسرحيات على ضوء هذه النظرية، ما بين سنوات ١٩٥٥ و١٩٦٥ أنجز بتير بروك مجموعة من المسرحيات.

إن مسرح بيتر بروك يعتمد على طريقة إخراحية، تمثل تقنيات لأسلاف من المخرجين القدامى، معا استيعاب تصورات المعاصرين، كذلك فإن الطريقة الميراستينية عند بروك تصف بكونها منهجية تلفيقية تعتم على اجتهاد الآخرين،

وكذلك تستند على التجريب النظري والتطبيقي، لكل الآراء الدرامية المعروضة في الريبروتار المسرحي والإخراجي القديم والمعاصر.

إن منهجية بيتر بروك الإخراجية تستند إلى عدة مبادئ وإلى المرتكزات الميزانسينية مثل:

الاعتماد على الاستماع الجماعي لانتقاء من يدخله إلى معمله التجريبي.

يكتفي بعدد من الممثلين لا يتجاوز اثني عشر ممثلا.

المزاوجة بين طريقة ستاسلافسكي ونظريات المدارس الانجليزية في مجال تدريب الممثلين.

تبنّ طريقة الارتجال المشهدي لاختيار أفضل الممثلين لدعم مسرحه التجريبي.

الدخول في تدريبات وبروفات شاقة لمدة تزيد عن ثلاث شهور.

تدريب الممثلين على الكلمة الصرخة والكلمة الصدمة؛ لأن الكلمة جزء من الحركة.

الخروج من منهج الأداء النفسي الطبيعي كما هو معروف لدي ستانسلافسكي نحو تمثيل لغة الأصوات وإشارات والحركات المستوحاة من مسرح انطونان ارطو.

اكتشاف أصوات من الممثل دون اللجوء إلى كلمات اللغة وتعني أنه يعود إلى لغة الإنسان والبدائي ولغة الحيوان.

مطالبة الممثلين براوية النص بالأصوات دون الاستعانة بألفاظ اللغة.

تكوين معجم تمثيلي وتدريبي خاص بالأصوات والمواصفات.

اعتماده في انجاز عروضه المسرحية على إحساس الداخلي.

كما مَيَّزَ بروك بين المسرح الغربي والمسرح الثقافي واللغة المسرحية العالمية المشتركة، وما بين المساحة الميتة المساحة الحية، وبين المساحة الوظيفية والغير وطيفية، وبين المساحة التقليدية والمساحة الجديدة، وبين المساحة الباردة المساحة الدافئة، وبين المساحة الجيدة والمساحة الرديئة.

obeikandl.com

بيتر بروك من أهم المخرجين الذين حاولوا تجديد المسرح الغربي من خلال تلقيحه بالأشكال الفرجوية الثقافية، والشرقية، والأمريكية، والأفريقية فقد تنوع منهجه بالتنوع النظري والمدرسي حتى سمي منهجه ميزانيسني بالمنهج التلفيقي، لأنه يجمع مناهجه في عروضه، بين عدة تقنيات وتصورات إخراجية للذي سبقوه من المخرجين العظام، ولم ينغلق عن المسرح الغربي، بل اهتم أيضا بالمسرح الشرقي القائم على الطقوس الدينية، والمسرحية، والميتافيزيقية، والفانتاستيك.

إن سمعة بيتر بروك الفنية ونجاحه بتقديم عروضه المسرحية للعامة، والخاصة على السواء، وكذلك في اختيار عروضه من الكلاسيكيات والدين، ومن كل ما هو أدب وله علاقة بالأدب وبالأفكار التي بنيت عليها عروضه دون أن تكون لها نصوص مكتوبة في الأصل، على عرض **Orghast** وهو عرض تجريبي دولي ابتكره على أرض إيران في منطقة برسيبوليس بمدينة شيرازميت (الآثار القديمة بإيران).

كان بيتر بروك دائما يجدد ويبتكر في عروض المسرحيات ففي العشر السنوات ما بين عام ١٩٥٥ و ١٩٦٥ أخرج عدة مسرحيات لوليام شكسبير، ومسرحية أوديب، فبالنسبة له لا توجد أفكار ثابتة، وهذا سبب تميزه عن الآخرين لاتساع خبراته الفنية فهو مخرج بريطاني تربى في أحضان الشكسبيرية، وعمل كثيرا في المسرح التجاري، وحقق دراسات عديدة في المسرح الروسي، والمكسيكي، والألماني، والأوروبي، ومن خلال هذه التجارب في المناهج والمدارس المسرحية يمكننا الاستنتاج أن بيتر بروك كان يعمل على توسيع صورة القسوة في مسرح ارطو، والصورة الشعرية المجردة عند برتولد برخت، كما كان يوظف جميع التقنيات المسرحية الصوتية والبصرية والكونطرفيه، وكذلك التلوين بالأقنعة والماكياج.

بيتر بروك البريطاني الجنسية ولد سنة ١٩٢٥ وهو في الأصل روسي الأصل والمولد.

جوليان بك Julian Bec الفنان ونضال الشعب.

فرقة المسرح الحي أو كما يسمونها الفرقة الأم، هذه الفرقة يتزعمها جوليان بيك Julian Bec وزوجته جوديت مالينا Judith Malena وقد كانت للزوجين الفنانين فلسفة من خلال أعمال الفرقة، وبالتحديد في معالجة الموضوعات السياسية التي تتخذها مدة للعرض المسرحي.

خاض الزوجان معا كفاحا طويلا، في طريق المسرح من أجل الابتكار والتجديد، وساهما في حل الكثير من معضلات المسرح المعاصر بمفاهيمه المتعددة وأشكاله المتناقضة.

كان جوليان بيك وزوجته من خلال هذه الفرقة المسرحية living theatre الأمريكية، قد تبنّيا موضوعات المسرح السياسي، حيث وضعت على مدى عمرها القصير بصمات حقيقية في حياة المسرح الطليعي المعاصر، على نحو جعلها تتمتع بلقب الفرقة الأم، لسائر الفرق الطليعية في أنحاء الولايات المتحدة.

لقد قدمت هذه الفرقة المسرحية إبداعات، وأفكار فاقت مما أنتجه غيرها من الفرق المسرحية المماثلة، ومن صلب هذه المدرسة خرجت عدة عناصر من الممثلين النابهين، الذين استطاعوا تكوين فرق تجريبية منافسة، لا تقل عن مستوى الفرقة الأم وإن اختلفت معها في الاتجاه والأسلوب.

عندما قرر جوليان بيك وجوديت مالينا، أن يؤسسا المسرح الحي، كانا يفكران بمسرح لم يوجد من قبل، متخيلان مخططهما انطلاقا من مصادر بعيدة ليست مسرحية بالضرورة؛ لقد كانا مسكونان من البداية بمثاليات فنية وسياسية، حاولا من خلالها أن يرتقا التمزق ما بين أحلامهما الكبيرة، وواقع غير مستعد لاستقبالها.

إن الرؤية المسرحية لجوديت مالينا، تمتلك جذورا عميقة جدا، ابتدأت مع الطقوس الكنائيسية التي عاشها وفقا لتقاليد القرن التاسع عشر والقرن العشرين، وانتهت بتعلمها المسرح في مدرسة آرنست بسكاتور صاحب المسرح السياسي، الذي يتوجب فيه على الممثل أن يؤسس عمله على الالتزام والشعور السياسي، وأن المسرح فيه بمثابة فضاء (شامل)، ليس كإحالة شمولية للوسائط التعبيرية المعنية فقط، وإنما أيضا في بعده المثالي.

إن جوديت مالينا، لم تكتف بهذا وإنما عمقت فيما بعد هذه الفكرة الأخيرة إلى درجة مناداتها بمسرح يمكن أن يوجد في أي مكان، متجاوزة حدوده الخاصة، خالقة علاقات حقيقية وصادقة بين الفرد، من خلال تحطيمها للجدار الرابع للمسرح، والابتعاد عن تقاليده الاصطناعية.

إن جوديت مالينا كانت تفكر قبل أن يكون لها مسرحها الخاص، في مسرح طقسي، شعري، حركي، صوتي مشوب العاطفة، وحقيقة تعبيرية، ومكان يؤكد فيه مبادئ ومثاليات مختلفة، نشاهد فيه تحولات عجيبة، الممثل فيه يجسد، وينقل عواطف وانفعالات بعيدة عن كل نموذج اجتماعي مألوف، والمتفرج يستطيع أن ينتمي فيه إلى محتويات غير عاديه؛ مسرح لم يوجد بعد، ولأنه كذلك فلا بد من أن يتحقق.

وقد طرحت الفرقة اقتراحا أن تكون الفوضوية أساسا لاتجاه مسرحهم الطليعي وترجع ثورة جوليان بك وجوديت مالينا إلى ضيقهما بنظام التعامل بالفلوس، لأنه نظام رأسمالي، وضيقهما بنظام العمل بالمسرح البرجوازي وقيوده البغيضة على الفن والفنان.

هذا ما دفع بجوليان بيك، الذي لا يوجد مكان قادر على استقبال واحتضان حلمه الفني الكبير، هذا الحالم القادم من الفنون المرئية، من حلقة الانطباعيين التجريديين الذين كانوا يرسموا حول غاليري Peggy Guggenheim. يقول بيك:

"إن المسرح كان بإمكانه أن يحمل على عاتقه الثورة، التي أقلقت مسبقا الفنون الأخرى؛ الموسيقى، النحت، الرسم". إن بيك يستمد مرجعيته، من كاندنسكي، جاكسون بولاك، بيكاسو، بريتون، وكل مجموعة (الحداثة): ستين، جويس، أليوت، كالدير، وغيرهم.
هكذا بدأت، رحلة طويلة في الإمكانيات الثورية، التي أثرت بشكل عميق على اختيارات عروضهم، التي كل واحدة منها ساهمت، في رؤية مجتمع حر؛ رغبة في مسرح مختلف.

جوليان بيك يفسر مسرحه أنه يمثلهم حقيقة، أملا في تغير المسرح، ولكن ما نريده حقا -كما يقول- هو تغير أنفسنا؛ أن نتغير جميعا، وبتغيرنا يتغير العالم.

من الواضح أن الرسالة السياسية لا تستطيع، في المسرح، أن تعبر عن نفسها بشكل آخر، إلا من خلال إمكانيات المسرح نفسه. (إن عمل المسرح الطليعي لا ينحصر في حمل رسالة سياسية فقط، وإنما في البحث عن أشكال جديدة، لأن الإنسان إذا رأى أن بإمكاننا الذهاب بعيدا فوق الخشبة، سيفهم أن بإمكاننا أيضا أن نقوم بنفس الشيء في الحياة، وهذا ما سيشجعه على القيام بدوره). من خلال هذه المتطلبات الفنية، والانتظارات الشخصية والمبادئ المثالية، يتوجب في مثل هذا الوضع، أن يجيب من خلال المسرح الحي، على التناقضات الظاهرة، والبعد غير المادي تماما، والتطبيقات المنفصلة عن الوجود.

كيف يمكن العمل في مسرح رسمي عندما تكون أفكارنا المسرحية مختلفة تماما وغير لائقة تجاريا؟ تقول جوديت مالينا:

"باستثناء بعض الفنانين والمؤلفين المهمين، كان المسرح، بشكل عام، سخيفا، بليدا، لا أستطيع أن أتصور احتمال العمل فيه، ومع ذلك أصبح كل حياتي؛ لهذا بدأنا نتحدث عن ضرورة مسرح صغير، يستطيع أن يؤدي وظيفته خارج نطاق المؤسسات المسرحية".

من خلال مراحل طويلة وشاقة، تحول مسرح الحياة، شيئا فشيئا إلى عالم آخر خارج عن النظام التجاري للعرض، مع برنامج من النصوص والمؤلفين، استطاع أن يُكَوّن تقاليد مسرحية أخرى مختلفة، في داخلها نستطيع أن نتعرف ونلتقي بنقاط مرجعية فنية وثقافية مركزية. بالنسبة للممثلين والمتفرجين، لقد قدم منذ سنوات نشاطه الأول فضاء يجرب فيه تصرفات ويزرع قيما معاكسة لكل ما هو معروف اجتماعيا، من خلال تطبيقات مستوحاة من مبدأ الفعل المباشر، والطابع الفوضوي.

لذلك قرر أصحاب المسرح الحي أن يكونوا فوضويين ولكن بطرق سلمية ولهذا وضعوا أسس نظريتهم التي تهدف إلى القضاء على الرأسمالية، وإلغاء الدولة من حيث هي شكل، والتخلص من نظام العملية، أما وسيلتهم في تحقيق ذلك فكانت عن طريق شحن لجماهير بأفكار السلام ومصائر الفوضويين يرفض أصحاب المسرح الحي السلطة وأنواعها كافٍ ويؤكدون الحرية الفردية بما في ذلك حق الفرد في المشاركة في الثورة كل بمفهومه الخاص وكسائر الفوضويين، أي فإنهم يكرهون النظام الحزبي ولا يحبذون توجيه زملائهم إلى التمسك بأية إستراتيجية معاكسة لرغباته، ومعني هذا أن المسرح الحي لا يقدر على السيطرة على أعضائه.

حتى عندما ورث جوليان بك ستة آلاف دولار عن عمته قرر أن يؤسس هو وزوجته المسرح الحي ليكون مسرحا ثوريا.

لقد نشأ المسرح الحي نشأة فقيرة؛ فرقة يحوطها الدائنون من جانب، وأبطال يعيشون حياة قوامها التقشف والاعتماد على النزر واليسير من حصيلة دخل الفرقة كي تستطيع الاستمرار في تحقيق أهدافها الثورية، من خلال مسرحها الجديد، وقد حاول أعضاء الفرقة الحفاظ على مؤسستهم الصغيرة بكل الوسائل وبلغت هذه المحاولة حدها عندما قرر أعضاء الفرقة الاعتصام بالمسرح والتعلق بجدرانه، حين تجمع الدائنون يطالبونهم بمغادرة المسرح.

حدث هذا الموقف عند عرض مسرحية (السجين البحري) وهي مسرحية تخيلية تصور عنف العقاب العسكري داخل سجون البحرية الأمريكية، ورغم صدر قرار السلطات بإيقاف عرض المسرحية، بالإضافة إلى مضايقات مالك العقار الذي يقع فيه المسرح، قد تشبث أعضاء الفرقة باستمرار عرض المسرحية، في ليلة استطاع الجمهور فيها أن يقتحم أبواب المسرح الأمامية والخلفية، وأن يتسلل من النوافذ والمنازل المجاورة، وهناك علت صيحات الجماهير في إنشاد جماعي يردد عبارة: "ارفعوا ايديككم عن "المسرح الحي"، وبعد انتهاء العرض تم إلقاء القبض على معظم الفرقة نتيجة رفضهم مغادرة المسرح، على الرغم من تحذير الشرطة إياهم من تكرار أسلوب الاعتصام بالمسرح.

قدمت فرقة جوليان بك المسرح الحي في البداية عملا للوركا Lorca، وبول جودمان Paul Goodman، وكذلك جرترود ستاينGerlrud Stiem حتى سنة ١٩٥٩ وكانت سنة النجاح للفرقة حين قدمت مسرحية المرسال ثم مسرحية السجن البحري وعلى مدى أعوام ثلاثة حققت الفرقة شهرة واسعة ولكن تلك الشهرة لم تشفع لها حيث تقرر إغلاق مسرحهما عام ١٩٦٣.

وهكذا اضطرت الفرقة إلى الرحيل إلى أوروبا.

إن جوليان بيك يعتبر مسرح (العربة) الثوري، الذي هو بمثابة عبادة لعالم شخصي مليء بالقيم المضادة والمعاكسة للقيم المعروفة اجتماعيا، يقول عن هذا المسرح: (نذهب لتشييد معبدا نهئ خطة، نرسم معمارا وفضاء للفن. أذهب إلى المسرح بدلا من الذهاب للكنيسة، لا لكي أهيم به ولعا، وإنما لأكتشف طريق السلامة والخلاص، إن المسرح أولا وقبل كل شيء، مكان يرقص فيه الشعب، وآلهة تعيش وسط الشعب، إنني أتصور المسرح مثل رمز ينتج رسائل سحرية مقدسة، والفنان مثل ساحر، وشاب مقدس يراقص رمز الحياة المقدس، إنه يلهم كل من يراه وينقذ كل من يشرب منه).

obeikandl.com

توجد في المثاليات التي يجب أن نكون مخلصين لها، والقيم المستعملة في معبد الحياة إمكانية للرقص بين أذرع الآلهة الشخصية، وإمكانية نقل الرسائل إلى حلقة المتفرجين القادرين، على حل رموزها وتحويلها إلى حدث فعال، يعني اكتشاف طريق السلامة والخلاص فرديا وجماعيا.

هذه المثاليات يكمن فيها الفن والسياسة معا، الأول يُفهم مثل إلحاح لاكتشاف الذات، والثاني مثل التزام إزاء العالم، التزام مستوحى من المشروع الفوضوي الذي يحول ويغير الإنسان والمجتمع، في آن واحد.

بوعي كامل بهذه المبادئ، اختار المسرح مثل (عربة) في مغامرة ليست مسرحية فقط، وهذا قد بدأ انطلاقا من عرض **Paradise Now** عام ١٩٦٨، بعد نداء هجر المسرح كمبني ومعمار، واختيار أماكن مفتوحة، لا تحيطها أسوار ولا تضيئها أضواء اصطناعية (في البرازيل، وأمريكا البروليتارية في بروكلن)، وخلق العرض الجماعي، ونقل الفعل المسرحي إلى الشوارع، المعامل، الجامعات، الملاجئ، المستشفيات، وأمام السجون.

في هذه السنوات بالذات، وخاصة ما بين ١٩٨٣ و ١٩٧٥، سنوات التجول في أوربا، صاريقال بأن مسرح الحياة لم يعد يقوم بعمل المسرح؛ أنه تخلي عنه. وهنا نتساءل بدورن: ماذا كان يفعل على وجه التحديد؟

إن العروض في الشوارع تصدت إلى أشياء كانت تتأرجح بين التظاهر السياسي، وإلقاء الضوء على الحياة الاجتماعية ومحاكمتها، وفي هذا عودة إلى المسرح، ودعوة الجمهور للاشتراك بالعرض بشكل فعليّ، مثلما لو أنهم في تجمع أو طقس جماعي.

إن جمهور المسرح الحي، لم يكن بالضرورة جمهورا مسرحيا؛ كانوا أناسا عاديين بسطاء، وعندما كانوا يتكلمون عن المسرح الحي، لا يستعملون كلمة

مسرح، كانوا يقولون على سبيل المثال: (يوجد مسرح الحي؛ لنذهب لمشاهدة الحي) وليس لمشاهدة عرض الحي living.

إن كلمة (عرض) لم تكن واردة في قاموسهم اللغوي. إن عروض المسرح الحي كانت تجذب في كل مرة، العديد من الأشخاص من خلال نجاحاتها التي لا تزال مستمرة بطريقة وأخرى حتى يومنا هذا، وخاصة في أوربا، التي تجولت فيها كثيرا لدرجة أنها تركت آثارا وحفرت الذاكرة بشكل لا يمكن نسيانها بسهولة. وربما إن هؤلاء الناس الذين اشتركوا في عروضها لم يكونوا يعرفون في أي نوع من التجارب قد ساهموا، وكان المهم بالنسبة لهم، أن يعثروا على أنفسهم في هذه التجارب. وهكذا فإن عروض مسرح الشارع التي قدمها الحياة، كانت بمثابة لحظات تعارف واكتشاف جماعي تدور حول قيم مشتركة.

إن البعد الجماعي الاشتراكي للفرقة، كان يعطي، من خلال تطبيقاتها الإحساس بالقرب من المدينة الفاضلة التي يصبون إليها، ولكن الأمر لا يتوقف هنا، لا سيما أن هناك العديد من الشواهد والأدلة تشير بطريقة غير مباشرة بأن هناك الكثير من التكنيك المسرحي في أفعاله التي تبدو في الظاهر غير مسرحية، خاصة وأن تظاهراته السياسية كانت تتابع، في بعض الأحيان، من قبل الجمهور، مدة خمس أو ست ساعات بلا انقطاع.

في هذه الأراضي العذراء التي تجول فيها هذا المسرح، استمر في بحثه عن (أشكال جديدة) في التعبير والتواصل، دائما من خلال وسائط ومميزات مسرحية. في الوقت الحاضر، نعرف جيدا ماذا كان يفعل living في السنوات التي هجر فيها المسرح من أجل السياسة، كان غارقا بالفعل السياسي مائة بالمائة، وفي المسرح مائة بالمائة أيضا، ومثلما نعرف أيضا، أن المتفرجين لم يكن يشاركون في تجربة سياسية، وإنما في حدث مسرحي.

إن جوديت مالينا تحكي عن سنوات ١٩٥٠، وضرورة (زخرفة) رسائلها، لأنه مثلما يبدو أن الفن والسياسة لا يستطيعان أن يعيشا معا، وإن السياسة كانت تستعمل الوسائط الفنية، وتحولها إلى شعارات، إن مثل هذه العقيدة، في الوقت الحاضر قد انهارت، مثلما تأكد أن السياسة موجودة كقيمة من ضمن قيم المسرح المتعددة.

إن الثورة المسرحية في سبعينيات القرن الماضي، كشفت لنا وبرهنت على أن التجربة المسرحية لا تقوم بفعل المسرح فقط، وأن الإبداع الفني مرتبط بشكل دقيق بالحياة، سواء كان خارج المسرح أم داخله. وهكذا، أصبحنا نعرف بأن كل هذا قد أصبح عنصرا أساسيا في الثقافة المسرحية.

obeikandl.com

هارلي جرانفيل باركر Garley Granville Barker
ثورة بلا عنف

هو ممثل، ومخرج، ومنتج، ودراماتورغ، يعتبر رجل مسرح من طراز جديد جمع بين الإخراج، والتمثيل، والكتابة، والأستاذية ما يجعلنا نطلق عليه رجل مسرح، وأحد أعمدة المسرح في انجلترا، إنه هارلي جرانفيل باركر.

ولد هارلي في الخامس والعشرين من نوفمبر سنة ١٨٧٧ في لندن بإنجلترا، تحصل على تعليم أساسي متواضع ودخل ميدان التمثيل متدربا في فرقة شكسبير Shakespeare company الجوالة وذلك بقيادة بن غريت Ben Greet، وفي سنة ١٩٠٠ انضم إلى جمعية المسرح التجريبي experimental ومثّل في مسرحية كانديدا لجورج برنارد شو.

في عام ١٩٠٤ عين مديرا لمسرح البلاط Court theatre وأخرج عدة أعمال؛ لابسن، ومتلينك، ومعه مجموعة من معاصريه تلك الفترة.

هارلي جرانفيل باركر يختلف عن راينهاردت في اتجاهاته بالثورة على المنهج، الذي اتبعه في أعماله الأولى، المتأثرة بالطبع بالمدرسة الواقعية الظاهرية، التي كانت متزعمة من رجل المسرح اوتوابرام الناقد والمخرج الألماني، أما باركر فكان مغاليا في ثورته على الواقعية كما أنه لم يكن مقلا من شأنها.

يعتبر باركر أقل كلفا من أنطوان بالصور البصرية للواقعية ولم تكن الأدوات والإكسسوارات التي يستخدمها، تتحري الدقة في التفاصيل، وكان في توجيهه للممثل أقل اهتماما من أنطوان بالمحاكاة التامة للشخصية، والأمزجة الذاتية.

إن باركر علم الممثلين الذين عملوا معه، أن يخلقوا لهم دورا بأن يعتبروا أنفسهم نفس الشخصية التي يمثلونها تماما، على ألا تكون الإشارة والحركة

وتعبيرات الوجه مجرد تقليد أقرب ما يكون للواقع المستمد من المشاهدة، لم يحدث في الحياة اليومية بل تكون تعبيرا طبيعيا من أفكار الشخصية ومشاعرها، أي عكس اندريه أنطوان، لقد عمل باركر في صبر لا حد له لتحقيق هدفه وهو أن يجعل الشخصيات في المسرحية تبدو كأنها تعيش وتتحرك طبقا لقواميس وجودها كما كتبت، وكان يهتم بالمسرحيات التي تتيح له مجالا لرسم الشخصيات أكثر، مما يهتم بالمسرحيات التي ترسم فيها الشخصيات بدقة وهذا هو أحد الأسباب التي أدت إلى أنه لم يكن راضيا كل الرضى، وهو يخرج مسرحيات برنارد شو، وقد وصف شو نفسه جرانفيل بارك بأنه (رجل يتمتع بذوق رائع متأنق جعله أسوأ مخرج ممكن لمسرحياتي).

باركر في أعماله لم يطبق معياره الخاص بالأسلوب الطبيعي على التمثيل فحسب، بل طبقه أيضا على المسرحية، إذ كان يطلب من المؤلف المسرحي أن يكون في اتباعه للأسلوب الطبيعي على نفس الدرجة التي يتوقعها من الممثل. يقول عنه الكاتب ديموند ماكارث في كتابه Dsmond Mc Arthy:

"يجب أن يبذل أقصى جهد في أداء المسرحية بأسرها وتجربتها في التدريب، البروفات إلى أن تتوطد تماما دعائم الارتباط بين الفكرة التي تعالجها وبين التعبير عن المشاعر الرقيقة التي تنطوي عليها".

في عام ١٩٠٥ تولي مع زميل له وهو افدرون avedron إدارة مسرح كورت في لندن وكان هذا المسرح تحت إدارة جرانفيل باركر، ويشبه من عدة نواحي مسرح أنطوان الحر بفرنسا، فكلا المسرحيين لا يروق إلا لجمهور محدود، ولهذا كانت فترات العرض قصيرة، وهذا يعني أنه يجب تقديم سيل مستمر من العروض المسرحية الجديدة بأسرع ما يمكن، وبتكلفة اقتصادية قليلة وفي هذا المسرح تم إخراج اثنتين وثلاثين مسرحية في ثلاث وثلاثين شهرا، وقد اهتم باركر وافدون معا بتعليم من يعمل معهم من الممثلين، ألا يمثلوا؛ فقد درباهم على أن يتجنبوا

المبالغة الزائدة، أن يتصرفوا كبشر عاديين، وكان الاثنان يعتبران من أعداء المسرحيات التي يستثير بالظهور فيها أغلب الوقت نجم واحد، -كما في مسرحيات تلك الأيام-.

لقد كان لأسلوب هارلي باركر بساطة في الإخراج وابتعاده عن الديكورات المعقدة، والأداء الجسدي، والإلقاء اللغوي المبالغ في فخامته حيث كما وهنا يجافي مبادئ المذهب الطبيعي التي عمل على تطبيقه في كل عناصر العرض المسرحي.

لقد كان باركر وزميله افدرون هدفهما وما يسعون إليه هو تحقيق وجود فريق متوازن، وكانا يتكبدان عناء غير عادي في الإشراف على الأدوار الصغيرة.

لقد قدم باركر مسرحية (ميراث فويساي) وهي تحكي قصة لادوارد فويساي وهو محامي في لندن اكتشف أن والده محامٍ في شركة، كان يسحب الأموال من الصناديق الايستمائية من العملاء لتمويل نمط حياته في الإسراف، هذه القصة لاقت نجاحا كبيرا ولا تزال تذكر بشخوصها التي قدمها باركر.

تأثر باركر بأسلوب هنريك ابسن الطبيعي، وكتب عدة مسرحيات اجتماعية ناقدة بالأسلوب كوميدي، لقد كان لباركر دور مهم في نهضة المسرح الإنجليزي في القرن السابق على صعيد الإخراج.

تزوج باركر من الممثلة المعروفة ليلا ماكادلي Lila Mcadly التي أدت أدوارا رئيسية في جميع أعماله الإخراجية.

كانت هناك عدة دراسات نظرية لباركر في الإخراج، وفي فن الممثل من أهمها كتابه (المسرح المثال The Exemplary Theatre١٩٢٢)، ويعرض فيه نظريته المستفادة من دراساته وخبرته، وفي هذا الكتاب يكشف عن حقيقة هامة في صياغة العرض المسرحي، نستطيع أن نطلق علها: التنوع داخل إطار الوحدة Dibersity into Unity، وهو يقصد تنوع التجربة الإنسانية التي تمثلها مجموعة

المشاركين في العمل المسرحي، ابتداء من المؤلف داخل إطار فرضي من الوحدة الفنية يكشف عنها النص.

وتحت هذا العنوان يدعو باركر إلى نوع من التواؤم، بين فناني العرض المسرحي من ناحية، والفنان الكاتب من ناحية أخري، وهو يوضح في هذا السبيل أن العمل التسجيلي أذى يقوم به المؤلف حيث يسطر كلماته على الورق، ليس إلا العملية الواعية، التي يسجل بها المؤلف عملية أخرى، سابقة عليها غير واعية، تمت في عقل المؤلف، وبموجبها اتضحت أمامه القصة والأحداث والشخصيات، وهي عملية إبداعية تعبر في النهاية عن تجربته الذاتية في المجتمع. ويضيف باركر:

"إن المؤلف لا يستطيع أن يفصل بين ما هو نتاج العقل الواعي، وما هو نتاج العقل الباطن، في هذه التجربة".

وعن فناني العرض يطرح باركر هنا هذا السؤال: هل من الممكن أن يمر الممثل بنفس تجربة المؤلف، بمرحلتيها؟ إذا استطاع الممثل أن يجتاز التجربة بمرحلتيها، الواعية وغير الواعية، فإنه سيحقق كل النجاح في تجسيد تصور المؤلف، مضيفا لتجربته ما يثريها.

والواقع أن عمل كل من المخرج والممثلين وكذلك الفنانين المشاركين في صياغة العرض المسرحي إذا لم يَسِرْ في هذا الاتجاه فإن النتيجة ستكون ترجمة مادية وسطحية وساذجة للعمل، وبعيدة كل البعد عن الصدق الفني والإنساني، وهو المعيار المعتمد في مادة الفن، غير أن تجربة فناني العرض ستكون مقلوبة بالطبع، بالنسبة لتجربة المؤلف، فإذا كانت تجربة المؤلف تبدأ باللاوعي، وتنتهي بالوعي، حيث يسجل نصه على الورق، فإن تجربة فنان العرض تبدأ بالوعي بالصورة المادية لنص المؤلف، ثم ترتد إلى اللاوعي لتبحث عن الصدق في مخزن التجارب الإنسانية للفنان، كما يقول استانسلافسكي.

وعن وعي دقيق بمتطلبات عملية الإبداع، ينصح باركر بعدم التعجل بحفظ الكلمات، حتى لا ينتهي الممثل إلى أداء الكلمة، بل إلى معايشة المعادل الموضوعي لهذه الكلمة؛ هذا المعادل الموضوعي لن يكون بحال من الأحوال نفس المعادل الذي استقر في لاوعي المؤلف، قبل أن يسجل كلمته، سواء كان المؤلف معاصرا أم غير معاصر؛ لأن الفنان التعبيري سيتوصل إلى معادل ذاتي نابع من تجربته ومعاناته الذاتيتين، داخل مجتمع قد يختلف كل الاختلاف عن المجتمع الذي يصوره المؤلف، على أنه أيا ما كانت الاختلافات بين التجربتين الإنسانيتين فإن القوانين الأساسية التي تحكمها، واحدةٌ دائما، وهذا ما يؤدي في النهاية إلى التنوع، مع المحافظة الدائمة على الوحدة الفنية التي تتمثل حينئذ في وحدة الانفعال، والإيقاع، واللون، إلخ.

وعن حياته، فخلال الحرب العالمية الأولى عمل جرانفيل باركر في الصليب الأحمر، وتعرف عن قرب لمآسي الحرب، وأحس الغربة تجاه مسرح ما بعد الحرب، وبعد انتهاء الحرب كُلف كرئيس للرابطة البريطانية للدراما، ثم انتقل إلى باريس في عام ١٩٢٣مع زوجته الثانية الأمريكية والتي تعاون معها لترجمة بعض المسرحيات الإسبانية للانجليزية، وبدأ في كتابه (مقدمات إلى شكسبير) الشهيرة من ١٩٢٧-١٩٤٨ وهي أغلبية تحاليل شكسبيرية وكانت وجهات نظر نقدية.

إن باركر اشتهر أساسا كمؤلف لمقدمات شكسبير the Companion of Shakespeare studies١٩٤٣ تتميز تلك المقدمات بالروح العلمية الدقيقة والحس المسرحي العملي، وكان لها أثرها في الإنتاج الحديث لمسرحيات شكسبير، وبخاصة فيما يتعلق بتحليل الشخصيات والأداء الداخلي في مسرحيات الملهاة والمأساة الرئيسية، كما أعد العديد من النصوص المسرحية الفرنسية، والإسبانية الحديثة، والكلاسيكية.

لقد أمضى كل وقته للبحوث في مجال المسرح من أجل تطويره وتوجيهه نحو مفهوم المسرح القومي The national theatre ومن أهم بحوثه في هذا الشأن تخطيط وتقييم عام ١٩٠٧، والمسرح النموذجي عام ١٩٢٢، ومقدمات شكسبير التي ذكرتها هذه الدراسات التحليلية التي تقدم أعمال شكسبير من وجهة نظر مخرج مسرحي إلى المشاهد وهي تعتبر أول مرة، وكذلك دليل دراسات شكسبير ١٩٤٣.

كثيرًا ما يُعدُّ جرانفيل باركر منتجًا من رواد الواقعية الأوائل، نتيجة لإصراره على التمثيل الطبيعي وتبنيه لمؤلفين مسرحيين مهمين، من الواقعيين، في أثناء سنوات عمله منتجًا مشاركًا في مسرح البلاط الملكي في لندن.

في الفترة ما بين عامي ١٩٠٤ و١٩٠٧م. أخرج مسرحيات من تأليف جون جالزورثي، وجيرهارت هوبتمان، وهنريك إبسن، وجورج برنارد شو. يتضح تأثير إبسن عليه في مسرحياته التي ألفها بنفسه، وبخاصة ميراث فويسي.

إن كتاباته أصبحت علامات فارقة للنقد الشكسبيري، وفي هذه الفترة عمل وتعاون مع زوجته الثانية في عدة مسرحيات إسبانية.

إن باركر علّم مؤلفي مسرحياته وممثله أن الغرض من المسرحية هو أن تفسر ظواهر الحياة، وليس مجرد محاكاة الممثلين الآخرين، ويكون باركر حسب مفهومه للتفسير الإخراجي من دعاة الواقعية المختارة.

إن معظم المسرحيات الحديثة التي تناولها باركر Barker تكون الخلفية الواقعية جزاء من المسرحية، ويستطيع المخرج أن يستخدمها في عمله المسرحي والأجواء التي تحيط به.

لقد كتب جرانفيل باركر في كتابة المنهج الدرامي dramatique Méthode يحذر من يعارضون مبدأ الاستعانة بالإكسسوارات الواقعية، يقول في كتابه: "إن المرء قد يستند كثيرا إلى إقناع الممثل بالقيام بمجرد تجسيد الشخصية، ويشير إلى

أن هناك ميلا شديدا من جانب النظارة لأن يأبوا أن يصدق أن الشخص الذي يرونه على المسرح والذي قرؤوا اسمه الحقيقي في البرنامج هو هيدادابار أو هيلمر، ويستطيع المخرج أن يفعل الكثير ليبطل مفعول هذا الأثر بتوطيد دعائم ظهور الشخصيات في أجواء مقنعة".

ويستمر في كتابه بالقول عن الأسباب التي من أجلها يرى أن التفاصيل التي يتخذها أنصار الواقعية في التمثيل والعرض المسرحي، لا غنى عنها في مسرحية لابسن، وغير ضرورية في مسرحية لاسكيليوس، ويرجع السبب إلى أهمية التركيز على الحدث والشخصية في مسرحية ابسن الذي يبدو أشد وضوحا، وإذن يقال إن في المسرحية اليونانية بعض الصفات التي يتسم بها النحت، فإنه يمكن أن يضاف الآن إلى الفن المسرحي الحديث شيء من صفات الصورة ويمكننا القول أن فيه لمسات الضوء والظل.

إن كثيرا من أصحاب النظريات المسرحية اليوم ليس لديهم ما يقولون من آراء تنطوي على السخرية والاحتقار لما يسمونه (مسرح الصورة) ومع ذلك فقد ظل مسرح جرافيل هو المسرح الذي كتب له ابسن مسرحياته، وفيه أعطى للمخرجين تعليمات دقيقة عن كيفية استخدام الممثلين والإكسسوار، والأثاث وأدوات التمثيل، لتكوين الصور كما تخيلها.

إن كتّاب المسرح الذين بذلوا مزيدا من العناية في التعبير عن الشخصية يعتبرون قليلون، والذين يعبرون بواسطة لمسات دقيقة للتفاصيل البصرية، إن جرانفيل باركر يضرب لنا مثلا في تقديمه لمسرحية رسمرشولم Rosmersholm لابسن، والمرأة التي تشتغل بالكروشيه في شالا صوفيا، ليبين لنا مسحة من المغزى الدرامي، حيث هذا هو عمل أي امرأة، وهي أيضا تجلس وتنتظر وتشاهد ما حولها وتفكر، وكذلك وهي تستمر في استغراق وعندما تقول لها مدام هلزت أنه قادم نجدها تختلس النظر بين الستائر، وهذا هو أول منظر تراه ربيكا وأصابعها لا تحرك

سوى نسج الكروشيه، ومع ذلك هي منتبهة بكل حواسها وفي حالة يقظة وهي تعطي إحساسا رغم صمتها أنها تنتظر الرجل الذي يعني لها الكثير.

هذا مثل بسيط عن أفكار ومنهج درانفيل باركر في الإخراج، ويختلف بالطبع عمل المخرجين من واحد إلى آخر؛ فهذه المسرحية عُرضت في ألمانيا من قبل مخرج معاد للواقعية حيث اعتبر عملها بالكروشيه تفصيلا لا يمت بصلة للمسرحية وشتت الانتباه وترك الممثلة تمثل بحركات إيمائية عملية نسج شال بالكروشيه؛ وهذا كان أكثر تشتيتا لخيال المتفرج؛ حيث إن الشال كان ليس من قبيل التفاصيل التي لا تمت بصلة لموضوع المسرحية.

هارلي جرانفيل باركر هذا الكاتب والمخرج المتميز قدم أغلب مسرحيات شكسبير في مسرحه الجوال، واستعاد تقاليد العمل في المسرح الاليزابيتي؛ شبه الدائر المكشوف بسلاسة الإلقاء والتعامل مع الإكسسوارات؛ فأعاد له حيويته وكسب جمهورا كبير، لقد أعاد باركر بناء مسرح سافاي وتجهيزه بمنصة نصف دائرية، إلى المنصة مبين الصالة والستارة وزوّد المنصة بستائر متحركة لرسم مشاهد متدفقة الحركة دون انقطاع.

وفي عام ١٩٣٧ أصبح باركر مديرا في جامعة باريس وفي عام ١٩٤٠ هرب مع عائلته من الغزو النازي إلى إسبانيا، ثم الولايات المتحدة حيث عمل لصالح مكتب المعلومات البريطاني إلى جانب تدرسيه في جامعة هارفد.

عاد بعدها إلى باريس وكان ذلك عام ١٩٤٦ وتوفي في نفس السنة في الحادي والثلاثين من أغسطس.

obeikandl.com

ادوارد جوردون كريج Gordian Graig والاتجاه نحو الفن.

كان للعقل الإبداعي لجوردن كريج Gordan Graig تأثيره في اعتبار المسرح وحدة متماسكة ومتداخلة لجميع الفنون المستخدمة في الإنتاج المسرحي لكنه في ذاته يمتلك لغته التعبيرية الخاصة التي تهدف إلى إعادة ترتيب الواقع من جديد، ومن وجهة نظر مسرحية وفنية تحتم الابتعاد عن نقله فوتوغرافيا، ومن ثم التطور الذي حصل بعد ذلك من خلال التجارب التي دعت إلى إعادة خلق الفضاء المسرحي، حتى يصبح مكتظا بالرموز والإشارات التشكيلية، كما في تجارب راينهاردت، وآدولف آبيا Adolphe Appia وغيرهما.

كريج، إنه رجل مسرح، ورجل الأفكار والأحلام، رغم أنه كانت تنقصه حنكة التطبيع ربما كان لضعف التكنولوجيا المسرحية في عصره.

ادوارد جودون كريج الذي ولد عام ١٨٧٢ وتوفي عام ١٩٦٦ هو مخرج ومهندس ديكور مسرحي إنجليزي.

كريج صاحب نظريات في الإخراج، وهو الذي استعاض عن الممثل الحي بالدمى المتحركة؛ لاعتقاده بأنها أكثر صدقا ومطواعية، ولن تتنازل عن أهدافها بسهولة أمام ديكتاتورية المخرج التي دعى إليها.

لقد تخلص كريج من نظام الأجنحة، والكواليس المعروف في خشبة المسرح وكافة الزوائد الخلفية، من ستائر وقطع ديكور تقليدية، واستغنى تماما عن المناظر المرسومة في عمق المسرح، ولم يكتفِ بذلك فحسب بل رفض أيضا إضاءات وأنوار الحافة المعروفة في المسرح، والتي لم تكن تستغل في عروضه المسرحية إلا نادرا وبقدر ضئيل.

واعتمد أيضا في مؤثراته المسرحية على مزيج من الفراغ والنسب الجمالية، وإضافات شاملة من الأنظمة الضوئية الملونة، لتمتزج بالمناظر والملابس والجو العام للعرض المسرحي.

كان دور كريج في المسرح الحديث واضحا من خلال تأكيداته لرسالة المسرح العميقة كفن أزلي، ونادى بعودة المسرح إلى أصالته النقية، وهنا تتبلور نظريته في الفن المسرحي، متمثلة في تصميماته التي اعتبرت نهضة بإحيائها للمسرح الإغريقي القديم، ومسرح القرون الوسطي، والمسرح الياباني، بكل معاني البساطة والسمو التي تتصف بها هذه المسارح.

كان كريج صريحا جدا عندما هاجم أعوان المسرح التجاري وسيطرتهم على المسرح، وزجهم لتوافه المؤثرات في العروض المسرحية، كما هاجم نظام الممثل المدير (actor-manager) ذلك النظام الذي تفشي لفترات طويلة والذي حول المسرح لإغراض هذا المدير الأناني، فيما يختص بدوره دون أدنى اعتبار للمؤلف أو للممثلين المشتركين معه في العرض.

إن كريج يختلف عن ستانسلافسكي الذي أجمع النقاد عنه بأن يبقي على أرض صلبة بقوله وإلحاحه للممثلين: "إن الفن يجب أن يقوم على القانون الطبيعي والحقائق الإنسانية؛ فإنه ربما تجاهل رغبة الفنان في التعبير عما يمكن التعبير عنها، لإيجاد عملا أنصع من العالم الدنيوي". فإن جوردن كريج كان أول من تقدم برأي في رد الفعل ضد الطبيعية، إن الفنان هو من يدرك أكثر من أقرانه، ومن يجلي أكثر مما رآه، وكان من المعارضين للأسلوب الطبيعي -وأولهم هو فسيفولود مايرهولد-.

إن دور كريج الحقيقي يتضح في كثير من أعمال العديد من المخرجين والمصممين، ولعل ما يهمنا هو تلك الروح التي أوجدها كريج من خلال أحلامه ورؤياه، وهي التي أوحت إلى كثير من المصممين والمخرجين أن ينسجوا أعمالهم

المسرحية على هداها، إن أعمال كريج بلا شك موحية الكثير منها واقعا ومثيرة للانتباه أكثر منها تقليدا.

إن ادوارد كورجون كريج يتبنى منهجا انتقائيا في إخراجه المسرحي مركزا على الفرجة الجمالية الفنية التي تعتم على الحدث، والكلمات، والخط، واللون والإيقاع وبالتالي يعطي أهمية كبيرة لما هو حركي على ما هو منطوق وزيادة على ذلك يرتبط اسمه بالمسرح الشامل أو بالمنهج الانتقائي في تدريب جميع النظريات المسرحية والإخراجية السائدة في الساحة الفنية سواء كانت قديمة أم جديدة.

وكان كريج يعتمد في إخراجه، المسرحية الجمالية، المشهدية، وفضاء الفراغ (على غرار جاك كوبوه) والأنظمة الضوئية الملونة، واهتم كذلك بالتصاميم، والسينوغرافيا، والفنون التشكيلة، كما استدعى في أعماله الدرامية ذات البعد الفني والجمالي المسرح الشرقي، والمسرح القديم، ورفض الواقعية التفصيلية، وعرضها بالفن البصري، وتشكيل الصورة المسرحية الدرامية، وثار في نفس الوقت على المخرج المدير، كما سبق وذكرت.

لقد كان كريج يعتبر الممثل بمثابة ماريونيت يمكن التحكم فيها كما يشاء المخرج. وهذا يبعد كثيرا عن فلسفته إذا عرفنا أنه هو نفسه كان ممثلا.

إن كريج يعتبر متقدما على برخت في فهمه لنظرية التغريب **Alienation theory** إذ أن كريج في ثورته على الواقعية، قد حاول أن يقدم الشخصية كما يونيت وليس الشخصية نفسها.

كان كريج دائما منتقدا من النقاد وقد هوجم وبالتحديد من برنارد شو، ولي سيمونسون المصمم المسرحي الأمريكي، في زمانه رغم أنه -هذا المصمم- كان شديد التأثير بأعمال كريج، وتصميمات الديكور بما لا يتناسب ونظام مسرح البروسنيم، مسرح الإطار الشائع حتى يومنا.

لقد عمل كريج في مسرحية هاملت، وقدمها إخراجيا في مسرح (موسكو الفني)، ودُعي إلى موسكو لإخراج هذه المسرحية، "هاملت"، وهذه التجربة على الرغم مما تخللها من تناقضات في وجهات النظر بينه وبين المنظر والمخرج المسرحي قسطنطين ستانسلافسكي، إلا أن حسن النية التي لازمت كريج خلال عمله، وعمق الفهم والدراسة التي عالج بها المسرحية، سارت بتلك التناقضات إلى عمل الاستديو، أي بالصيغة التدريبية، ولا غرابة إذا ما عرفنا بأن مايرهولد وفاختانكوف عملا كمساعدي إخراج مع كريج، ولم يمنعهما من ذلك كونهما من كبار المخرجين في تاريخ المسرح الروسي، ومن أهم من تتلمذ على يد ستانسلافكي وكان لتجاربهم التي قدوها الخصوصية الفنية التي أضافت الكثير.

لقد تميز كريج من موهبته في الرسم والنحت، التي ساعدته كثيرا في عمله والتي تظهر جلية وواضحة عبر المنحوتات الخشبية السوداء البديلة للممثل في مسرحه، الذي أطلق عليه اسم (المسرح المتحرك) الذي تركز عمله عليه ما بين الأعوام ١٩٠٧ -١٩١١ والذي أسسه كريج في مدينة فلورنسا عام ١٩٠٧ واعتمد في إخراج مسرحياته فيه على تماثيل خشبية مسطحة الشكل، وهي تماثيل بأوضاع ومواقف مختلفة، حسب الحاجة المطلوبة للمشهد.

ومما يذكر أن في إحدى المرات لوّن كريج أحد هذه التماثيل باللون الأسود وذلك ليسجل طبعات حركاتها على الورق، فكانت النتيجة مرضية بالنسبة له، ومعبرة، لقد كرر كريج هذه التجربة عدة مرات، وبعد أن تأكد من نجاحها عرضها في معرض تشكيلي عبّر بها عن احتجاجه على الممثل الحي، وكان ذلك في أواخر أيامه التي عمل بها في مسرح موسكو الفني لغرض السيطرة على الحركة العامة، ولتحقيق التشكيل الحركي الدقيق.

بعض من هذه التماثيل ما يزال موجودا في متحف مسرح موسكو الفني. ويعلق كريج عن أسباب استخدامه للتماثيل الخشبية بديلا عن الممثل الحي مبينا

أنه لم يكن هذا النوع الممثلين -أي التماثيل الخشبية- مَن يتنازل عن أهدافه بسهولة، وهكذا دخل هذا النوع من التماثيل التاريخ بفضل جوردون كريج، لأن الدمية لا تغير كثيرا من مفاهيم العرض، وتحافظ كثيرا على أبعادها الشخصية؛ فلم يعد بمقدور الحارس فرناندو بمسرحية هاملت أن يقف في المكان الخطأ (على سبيل المثال)، وكذلك لن يكون بمقدور اوليفيا أن تفتعل وتتعمد الاستماع إلى يولونيوس لأنها سوف تكون كدمية جالسة على عرشها الخشبي، منحنية الرأس إلى الإمام توحي للنظر بمشاعر من مزيج خاص بين الفتاة الهادئة والصماء التي تسترق السمع بسرية تامة، حساسية واطمئنان وثقة وإنما ستظل الصورة محافظة على التفسير الذي أراده المخرج.

وكما أسلفت ووضحت في: كيف قدّم كريج مسرحية هاملت على مسرح موسكو الفني، بتشكيل حركي، فهو في المسرح حيث يظهر هاملت ساخرا في لحظة نقاش مع يولونيوس وإحدى يديه خلف ظهره ويضغط الأخرى إلى صدره ورأسه منحنٍ إلى الأمام، تلفه العتمة الكثيفة التي تشبه القناع الأسود، وغيرها من الصور التشكيلية في هذا المشهد التي لا نستطيع وصفها باختصار.

إن كريج ابتدع البطولة في الصورة المذهلة، التي تبين الهرب المخيف للحاشية على المسرح، بعد انتهاء عرض الممثلين، والذي أطلق عليها كريج: (نار. نار. نار.) حيث يبدو فيه الممثلون وهم يهربون إلى كل الجهات؛ أناس تعساء منكمشون على أنفسهم بينما هاملت مزهو بالنصر.

لقد أراد كريج أن يبين في هذه الصورة شيخوخة السلطة وعجزها، وهذا مهم على مستوى البناء الفكري، والدراسي كأسلوب في التفسير، والتحليل، والتركيب الخاص بمخرج مثل جوردون، فهو بهذه الصورة الخيالية وهذا الأسلوب، كان يقول أنني أريد أن أتعامل مع شكسبير بوسائل ذكية؛ لأن الصورة التي تحتاج إلى

تفكير وتخيل إنما هي صور من نوع خاص، ومهمٍ في نفس الوقت يستحيل وصولها ببضع كلمات.

إن كريج لم يمنح الفرص الملائمة كي يطور أعماله المسرحية في بلده لندن وقد دعاه اوتوبراخ Otto Brach رجل المسرح الألماني إلى برلين، ومنذ الحين بدأت شهرته تعم أنحاء أوروبا، وهناك اكتشف حركات فنية جديدة مماثلة لحركاته، ولها آثار ملموسة في أوروبا، أخصها ابيا وسرعان ما تأثر كريج بتلك الحركات المتطورة كما أثر فيها هو الآخر.

لقد استفاد بعض المخرجين من كريج ونظرياته أمثال ماكس راينهاردت الذي كان أكثر تواضعا ومرونة.

لقد كتب هنري كريج كتبا تكلم فيها عن تجربته، فهو كان ابن الممثل الكبير ادوارد وليم، وأمه الينور اليس واولن، وهي تعتبر من أكبر ممثلات المسرح الإنجليزي في جميع عصوره، وهذا ما زاد في معرفته حيث كان يصطحب أمه في معظم رحلاته إلى أوروبا وأمريكا، وقد وقف على خشبة المسرح منذ طفولته؛ أي في الثانية عشرة من عمره.

إن كريج له عدة مزايا في الفنون فهو احترف التمثيل، وعندما ضاق بجهالة الممثلين، والمخرجين في إنجلترا؛ اعتزل المسرح، وغادر إلى ألمانيا، وروسيا ليضع فيهما أسس الإصلاح المسرحي.

افتتح في إيطاليا بفلورنسا معهدا للتمثيل، وكانت له مجلة تعتبر أولى المجلات المسرحية. هذه فكرة ملخصة حول هذا المخرج ومنهجه الإخراجي.

وفي كتابه (الفن المسرحي) يقول ادوار جوردن كريج: "نصيحتي لمن يريد أن يكون ممثلا:

حاول أن تخرج من رأسك الآن فكرة أنك تبتغي حقا أن تحترف التمثيل فإذا ساء طالعك وكنت قد اعتليت خشبة المسرح، فحاول أن تخرج من رأسك رغبتك في

أن تكون ممثلا، وأن تكون هذه الرغبة آخر المطاف في رغباتك، ولنفرض أنك ممثل بالفعل وأنك كنت قد مارست التمثيل منذ أربع أو خمس سنين، وأن طائفا غريبا من الشك قد بدأ يساورك فعلا، فأنت لم تعترف لأحد بهذه الوساوس التي تنتابك لأن أبويك على ما يبدو كانا على حق، وأنت لن تعترف به لنفسك لأنك لا تملك شيئا آخر غير هذا الشيء الوحيد لتشرح به صدرك إلا أنني سوف أمدك بكل الأشياء التي تشرح بها صدرك، ولسوف تقذف في شجاعة وبروح عالية بكل ما تريد أن تقذف به، ومع ذلك فلن تفقد شيئا مما كنت تجاهد من أجله من بادئ الأمر، ولك أن تستمر ولكن اربأ بنفسك من اعتلاء خشبة المسرح.

إني سأضع بين يديك خلاصة خبرتي مقابل ما هي أهل له من ثمن، ومهما تكن هذه الخلاصة فإنها سوف تفيدك بعض الفائدة وسأحاول أن أستخلص ما هو مهم لأفضله عما هو غير مهم، وإذا رأيك شك فأردت أن أنفيه من ذهنك، أو أردت مزيدا من الشرح أو التفصيل، وأنا أعرض عليك كل الذي سوف أعرضه، فما عليك إلا أن تسألني عما تريد لتجدني مستعدا لخدمتك".

هذه جزئية بسيطة من الكتاب الذي كتبه ادوارد جوردن كريج وفيه يقدم شرحا كاملا وتحليلا حول تجربته في المسرح، وحول تعامله مع بعض الممثلين والممثلات.

كان كريج يرسم خطة لإصلاح المسرح والارتقاء به، وانتشاله من الوحدة المخيفة التي تردي فيها، وكانت هذه الخطة أشبه بالخيال وكان الكثيرون من النقاد ومؤرخي المسرح يهاجمونه، ويقرّون أن تنفيذ هذه الأشياء من المحال. هو نفسه كريج لم يفلح في تطبيع العديد من خطوط هذه الفكرة.

لقد حقق كريج الكثير من التصميمات، وفي إخراجه لروايات الأيرلندي بيتس الرومانسية، التي أذهل بها مدينة دبلن؛ الأمر الذي جعل الكاتب يبتس يكتب عنه

في كتابه (أفكار عن الخير والشر)، وقال عنها أن تصل مشاهد روايته إلى سماء الخلود مما زاد في شهرة كريج وأعماله الإخراجية.

إن نظرية كريج كانت تقوم على استبعاد الأسلوب الطبيعي وجهود الممثلين حتى يحملوا بعناية التفصيلات الدقيقة للحياة، فهو يضع مكانها العروسة التي تحرك بالخيوط، ويتفق بعض المخرجين المحدثين.

إن مفهوم كريج قد أسيء فهمه حيث إنه لم يكن كثير الوضوح، بمعني الممثل ليس أكثر من عروسة خشبية وشيئٍ جامدٍ يخضع لشد الخيط من مخرجه، وكان قصده في الواقع أن الممثل أكبر من الحياة ويلائم نفسه مع مفهوم كريج عن المسرح. إن دور كريج الحقيقي يتضح في كثير من أعمال العديد من المخرجين والمصممين.

ونلاحظ الروح التي أوجدها كريج من خلال أحلامه ورؤياه، وهي التي أوحت إلى كثير من المصممين والمخرجين أن ينسجوا أعمالهم المسرحية على هداها. إن أعمال كريج بلا شك موحيه أكثر منها واقعا ومثيرة للانتباه أكثر منها تقليدا.

لقد تنبّأ كريج بمسرح المستقبل الذي سيكون فنا قائما بذاته؛ فنا يكتشف على الدوام، فنا تكتشف عنه أجيال مقبلة في كثير من أعمال المسرح المعاصر.

إن كريج نفسه قد صدق حين وصفت تأثيراته من خلال أعمال مسرحيين مثل برخت، وراينهاردت، وبسكاتور، وقد تنبّأ بكل ما حدث في كتابه فن المسرح الذي صدر عام ١٩٠٥.

وقد حدد كريج عناصر المسرح بالترتيب التالي:

١ الحدث. ٢ الكلمات. ٣ الخط واللون. ٤ الإيقاع.

إن كريج فنان ثوري بحق، ولم يكن دخيلا على المسرح الإنجليزي، كان فنانا مجربا وممارسا، وصار تأثيره كبيرا على المسرح ليس في إنجلترا فقط بل في كل أرجاء العالم.

برتولد برخت Bertolf Brecht والإغراب في المسرح.

برتولد برخت في مسرحه يستند إلى الثورة على المسرح الأرسطي، ويرى تحويل الركح إلى خشبة نزاع وصراع جدلي، ومجال من أجل إشراك الجمهور للموقفة في مجموعة القضايا الاجتماعية والإنسانية والسياسية، ورفض بريخت مفهوم التنظير، والتعمق الشخصي واستبدلهما بمفهوم التغير الجدلي، فيعتبر أن المسرح هو وظيفة لتثوير وتنوير المجتمع وتحريضه لتغيير أوضاع، وأن الممثل لا يجب أن يندمج في دوره ويكشف لجمهوره أنه يمثل فقط وهذا ما يسمى في النسق الدرامي التغريب أو الاندماج.

كان برخت يدير فرقته في القطاع الروسي ببرلين وكان يطلق على المسارح الأخرى "أسواق سمر المساء"؛ لأنها في نظره فرع من التجارة في الجوائر وأماكن يتحول منها النظارة إلى جمهور مروع ساذج مسحور، وهو يطلب منا أن نذهب إلى هذه المسارح، ونراقب متفرجينها ووجوههم الجامدة، وهم كمن يرون أحلاما مزعجة، يرقدون على ما يجري أمامهم بل ويحملقون فيه وهم لا يسمعون جامدون لا يتحركون.

لقد كان بريخت شديد التهجم على هذا النوع من المسرح، ومهما يكن فإن بريخت يعتقد أن مهمته هي تحرير النظارة من الافتنان بمسرح المخرجين الواقعيين، الذين يصنعون لهم من الواقع عالما كله أحلام.

وسنقص حكاية بريخت لإبراز الظروف والملابسات التي ولدت منها الأصول الفكرية لديه.

لقد التزم بريخت بتيار التعبيرية الذي كان يلف الآداب والفنون في بلاده ألمانيا، بل وفي أوروبا عامة، فبدأ بكتابة مسرحيات تعبيرية أتباعا للحركة الفنية المعروفة بهذا الاسم والتي انبثقت عام ١٩١٠ بصدور مجلتين في برلين.

اهتمت الدراما التعبيرية بعلاج المشاكل الكبرى عند الإنسان، وفي غير اعتناء بالتعبير الواقعي للنموذج، وقد شملت الحركة في مجال المسرح مؤلفين دراميين وممثلين ومخرجين ومهندسي مناظر، وسرعان ما ينتقل بريخت إلى طوره الثاني المعروف باسم الدرامات التعلمية، ويدرس الماركسية في منتصف عشرينيات القرن، ثم يخرج على العالم بنظريته الملحمية المعروفة، بعد ذلك يؤيدها ببحث قصير عنوانه (الاوجانون الصغير) يكتبه عام ١٩٤٨ فماذا عن هذا الكتيب؟

إذن فالقواعد الدرامية التي وصل إليها بريخت أطلق عليها (الإغراب) وهو نوع من الفن يتخذه الكاتب، أو الشاعر، أو الممثل، أو المخرج، يتعمد تعطيل وصول شي من فنه إلى الجماهير، أو ليثير ثم يصل من إثارته إلى نقطة عدم التوازن الذي يجب أن يحدث بين القطعة الفنية التي يقدمها وبين شبيهها في الحياة أو مماثلها من إحساس.

إن بريخت في نظرية مسرحه الملحمي لا يشارك المشاهد المسرحي في الأحاسيس بل هو يستبدله بمشاهد ناقد لا ينسى نفسه مع الممثلين أو مع المسرحية، يجعله مفكرا ناقما على ما يراه على خشبة المسرح، في برود غير متأجج أو مشتعل، وبريخت يستبدل المعايشة المستكينة القاصرة عند المتفرج بنشاط فكري راقي ثاقب، بدلا من عدم المقاومة، وهو بهذا ينبه على ممثليه بقطع تسلسل الأداء التمثيلي وفي محطات الأدوار وبين لوحات دراماته، أو أثناء مقاطع الراوي، أو المغني، وأعني دراماته المعروفة التي تخدم هذا الغرض الاغترابي داخل مخططه، أو تصوره الملحمي المشهور به مسرحه.

كما أن تخطيط الإضاءة المسرحية الذي ينص عليه أحيانا كثيرة في كتاباته، ما بين قوسين يساعد على هذه الصورة. وبعض النقاد يرون أن إغراب بريخت هو سبب في ضعف مسرحه، إن لم يكن هلاكه، وخسارة التغريب أكثر من فائدته.

هذا ما يقوله بعض النقاد، ولكن نعود لنؤكد أن بريخت قد اجتهد كثيرا ليكوّن مسرحه متسما بكونه مسرح سياسة وتسييس، وينطلق فيه من أبعاد إيديولوجية ذات توجهات يسارية وشيوعية.

لقد هرب بريخت من الغطرسة النازية سنة ١٩٣٣ فالتجأ إلى الولايات المتحدة ليتخذها ملاذا له، وفضاء للتجريب المسرحي، وكتابة مجموعة من النصوص الدرامية التي سيخرجها بعد عودته إلى بلده الأصلي.

كتب بريخت في المنفى مجموعة من المسرحيات ضد النازية، وعندما انتهت الحرب عاد ليستقر بألمانيا الشرقية ليؤسس بعد ذلك مسرحه الملحمي.

استخدم بريخت في إخراجه، تكسير الجدار الرابع، وتعلق اللافتات والشعارات السياسية والثورية، واستعمال الشاشة السينمائية على غرار أستاذه بسكاتور لنقل مشاهد واقعية وطبيعية حية من المجتمع، ومن هنا يعد بريخت من أهم رواد المسرح التسجيلي أو المسرح الوثائقي، إلى جانب بيتر فاير وبسكاتور ويتجلى هذا واضحا في مسرحياته (عظمة الرايخ الثاني وبؤسه).

يرى بريخت أن المسرح يجب أن يدهش النظارة، وهو يدهشهم بواسطة تقنيته،وهذه التقنية تسمح للمسرح أن يستخدم طريقة العلم الجديد للمجتمع (المادية الجدلية) dialectical materialism والذي يفسره بريخت بأنه طريقة تعالج الحالات الاجتماعية كما لو كانت تجري عليها تجربة، وتتبعها في كل تناقضاته، لكي تبين كيف إن المجتمع حساس للتغيير، وتقول أن الإنسان يطوي في داخله الكثير ولذلك يمكن أن يصنع منه الكثير؛ أنه ليس في حاجة إلى أن يظل كما هو ويجب ألا ينظر إليه كما هو؛ بل كما ينبغي أن يكون وهذا يعني أنه لا يكفيني

obeikandl.com

فقط أن أضع نفسي مكانه وأنا باعتباري ممثل يجب أن أضع نفسي على بعد منه، وهذا هو السبب في أن المسرح يجب أن يقوم بتحويل ما نعرضه.

والآن كيف يمكن للمسرح في أثناء الإخراج أن يحول ما يعرضه لإخراج مؤثرات التحول؟ على الممثل أن ينسى كل شيء تعلمه من تمكين النظارة من تحسس طريقهم إلى ما أبدعه، وبما أن قصده هو ألا يضع جمهوره من النظارة في حالة غيبوبة فإنه يجب ألا يضع نفسه في حالة غيبوبة عن الآخر ويجب عليه ألا يسمح لنفسه بأي وجه أن يتحول إلى الشخصية.

فإن القاعدة يمكن تطبيقها عن طريق استثارة عواطف المتفرّج ومشاعره، كذلك ويصعب فصل العملية الذهنية الفكرية الإبداعية المتزامنة عن المسرحة العاطفية.

إن المسرح الجديد سواء ذلك الذي ينبع الجديد فيه من منطلق تقليدي، أم تجريبي لم يَسِرْ في الطريق نفسه الذي اختطه بريخت حتى لو أننا قبلنا جماليات المسرح الملحمي، لما تغير الأمر؛ إن المسرح اللاانفعالي لا يوجد حتى عند بريخت؛ فهو لم يفكر بالمنطق الفاصل المانع الذي يقتل عواطف المتفرج ومشاعره.

لا يمكن للممثل في أي لحظة من اللحظات أن يذهب بعيدا في دوره إلى الحد الذي يجعله يغير تماما من الشخصية المقدمة.

إن التقييم النقدي الذي يرى في ممثل ما أنه يلعب دور الملك لير، ولكنه كان لير بلحمه إنما يعد تقييما ليس في صالح الممثل فمهمة الممثل هنا هي في إبرازه الشخصية المقدمة أو تقديمها بطريقة لا تجعله يتقمصها تماما تقمصا كاملا، ولا يعني هذا أن الممثل عليه بالضرورة عندما يبدع أدوارا إنسانية عاطفية تلهبها عاطفة الحب أن يصبح باردا في تقديمه لهذا الدور، ولكن عواطفه وأحاسيسه كممثل لا ينبغي أن تكون عواطف ومشاعر الشخصية المقدمة، ولكي لا تصبح

مشاعر المتفرجين هي نفس المشاعر الأساسية لهذه الشخصية المقدمة فينبغي أن تكون لدي المتفرجين الحرية الكاملة في تلقي التجربة.

وفي كتاب بريخت Der Messingkauf نجد توضيحا إضافيا يؤكد فيه بوضوح قائلا بأن عامل اغتراب يرمي أيضا إلى المعايشة المسرحية مع فارق وحيد هو أن المتفرج لا يتقمص الشخصية المقدمة فوق خشبة المسرح، بل يسلك سلوكا قادرا على التقييم النقدي للأحداث المعروضة فوق الخشبة: "إن استشارة المتفرج عاطفيا والحصول على تعاطفه لا ينبغي أن يتوازن مع أحاسيس الشخصية المقدمة عند مشاهدة منظر يتسم بالخوص أو الألم يمكن أي يشعر المتفرج بالبهجة وعند رؤيته حالة الغضب فوق الخشبة، فقد لا يشارك المتفرج ممثله في مشاعره الغضبة بل قد لا يرغب في فعل ذلك".

وهكذا فإنه من الصعوبة أن يلاحظ المرء على هامش ما نطرحه أن ما يطلق علىه بالدراماتورجية الأرسطوطالية نراه عند بريخت مفهوما متغيرا.

إن بريخت أقام إغرابه على عناصر ثورية مهدت لمحاولته الجديدة آنذاك والتي كانت تهدف إلى تفجير مسرح عصري بأدوات ومفاهيم خاصة ونعني به مسرح (الافاند جارد) ليكون بمثابة صدمة ومواجهه للمسرح التقليدي المعروف منذ أكثر من ألفي سنة، حتى وإن استعمل في طوره الثاني بدراماته التعليمية الجذور السابقة للأخلاقيات في الدراما الأخلاقية من عصر القرون الوسطى.

ومن المسرحيات التي تؤخذ دليلا على تمرد بريخت عن الدراما التقليدية الأرسطية مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) وهذه المسرحية كانت تضم موضوعين: الصراع حول الأرض، ومن هو أحق بها بملكيتها هل هو مالكها الحقيقي بالوراثة؟ الذي ترك الأرض جدباء، أم الفلاح الذي زرعها وشقي في فلحها وزرعها وتخصيبها؟ وبقي الموضوع الأول بدون حل ليجيب عنه الجزء الثاني.

أما الموضوع الثاني فيتمثل في صراع الأم الحقيقية، والمرضعة حول من له الصلاحية في التكفل بالابن وتربيته، إلى الأم الحقيقية التي أهملت ابنها بسبب اهتمامها بنفسها وزينتها ناهيك عن تهربها من تحمل المسؤوليات الجسيمة التي تستوجبها تربية الأبناء، أما الحاضنة فقد أرضعت والطفل وغذته، وتحملت مسؤوليته حتى كبر وأصبح وسيما جذابا وفي الآخر أرادت الأم استرداده، ورفضت الحاضنة ذلك؛ ادعت أنها الأم الحقيقية للابن ورفعت القضية إلى القاضي الذي طالب برسم دائرة بالطباشير ووضع الطفل في وسط الدائرة وأمر الأم، والحاضنة بجذب الابن بشدة فمن جذبته بسرعة كان الولد لها فجذبته الأم بسرعة خاطفة أوشكت أن تقطع يديه بينما الحاضنة أبت ذلك عطفا على الولد وإشفاقا عليه لكي لا تسيء إليه؛ فحكم القاضي للحاضنة، وحرم الأم الحقيقية منه؛ لأنها ليست أهلا لتربيته ورعايته.

والعمل في هذه المدرسة الملحمية يأخذ الكثير من التدريبات حول الطاولة فالممثل لكي يعيش الدور بقراء المسرحية بموضوعية أكثر، حيث سيواجه شخصية يمثلها ويبرز كل أحداث المسرحية، والدور التي تلعبه شخصيته في تلك الأحداث، وتكون معرفته بالشخصية يجب أن تنتج من عملية البحث عن متناقضاتها وانحرافاتها، وما تغفل عنه الشخصية مهم مثل ما تفعله.

والممثل إلى حد ما هو في وضع المخرج الذي يستخدم ما يشار إليه كثيرا بأنفه وترفع بطرق، أو مناهج، أو عرض وافٍ للعمل مع الممثلين، وعندما يبين المخرج هذا للممثل ما كيف يؤدي أفعالا معينة فإنه لا يحوّل نفسه إلى الشخصية، فهي ليست على الرغم من كل شي شخصيته، بل إنه يضع خطا تحت الوسائل التكنيكية لإحداث الأثر، ويتخذ موقف أحد الناس الذين يدلون برأي، وهذا هو موقف الممثل البريختي في إبراز شخصيته للوجود.

ويجب على المخرج أن يساعد الممثل على أن يكتشف حركات من نوعية خاصة، تبين لجمهور المتفرجين طبيعة شخصيته وعلاقتها بدورها في الحدث، فالممثل البيرختي يتحدث مباشرة إلى الجمهور لاكما في التكلم مع النفس في الروايات الكلاسيكية، التي تعبر فيها الشخصية عن أفكاره وبصوت مرتفع فقط ولكن بجهد واع ليجعل المتفرجين يفهمون ما ينطوي عليه الموقف.

لقد عرف بريخت التغريب بقوله: "إن تغريب حادثة أو شخصية يعنى ببساطة تخليص تلك الحادثة أو الشخصية مما فيهما ظاهر، معروف أو بديهي، أو إيقاظ الدهشة، أو الفضول بدلا منهما".
وهناك تفسير يقول: "إن مفهوم التغريب عند بريخت يتمثل ببساطة في هذه العبارة القصيرة "جعل المألوف غريبا".

باختصار شديد: تعريف المسرح الملحمي لدى بريخت يهتم بالنص وعناصر العرض أيضا؛ لأنها الوسيلة التي يعبر بها عما يحتويه النص من أفكار يريد لها أن تصل واضحة إلى المشاهد، فالمسرح الملحمي ليس مسرحا ذهنيا فحسب، وليس مسرحا عاطفيا أو وجدانيا، إنما هو المسرح يجمع بين هذا وذلك، فهو يطلب من المشاهد أن يفكر وأن يحكم على ما يقدم له من قضايا تعرض أمامه، إلّا أنه في نفس الوقت وعندما تأتى اللحظة الإنسانية لايمعنه من أن يتعاطف مع الشخصية، لأن المسرح الملحمي لا ينبذ الانفعالات بل يدرسها من خلال تعرضه لمجموعة من الأحداث الصغيرة التي تتجمع من أجل إلقاء الضوء على قضية معينة من زوايا مختلفة، باستخدام المشاهد الصغيرة والجوقة والرواية المقدمة والنهاية، وذلك حتى لا تقتصر المسرحية على تقديم قصة خاصة عن شخص أو أشخاص، ولكن تعرض معلومات عن العلاقات البشرية بصورة عامة، وبالتالي تصبح القضية قضية عامة تمس قطاعا كبيرا من المجتمع، هذا إلى جانب أن

بريخت يتيح للشخصيات، أو الجوقة، أو الرواية حرية التفاعل مع الجمهور، فهو يسأله:

"هل يرضى عن هذه النهاية، أو أنه يريد نهاية أخرى، وهو حين يفعل ذلك، فإنه يدرك مقدما أنه ليس في إمكانه هو كمؤلف، ولا في إمكان الشخصيات أن تغير في سير الأحداث المقدمة على خشبة المسرح، ولكن كل ما يقصده الممثلون أو الكورس أو الراوي هو إيضاح الأمر للجمهور لكي يدرك أنه إذا كان في الإمكان أن تغير الممثلون في نهاية المسرحية، فلماذا لا نستطيع نحن المشاهدين أن نغير في أحداث حياتنا.

فلقد كان هدف بريخت الأول "أن يجعل المتفرج يرى العالم الحقيقى ويفهمه، أن يجعله يفهم كيف تدور الحياة في المجتمع الرأسمالي المعاصر بحيث يسعى إلى تغيره؛ كانت هذه هي الرسالة التي كرّس لها مسرحه الملحمي". كما أن أعماله كانت تهدف إلى إثارة الدهشة والسخط لدى القارئ والمتفرّج ودفعهما إلى تغير الواقع الاجتماعيّ المحيط بهما بالثورة والعنف إذا اقتضى الأمر فقلد كانت مسرحيات بريخت تعكس قضايا الإنسان وصراعه المرير مع القهر والاستغلال، ولهذا نجده قد قام بتعرية أساليب الاستغلال والاضطهاد على مختلف المستويات، وهو يعالج موضوعاته بصراحة تامة، وبأسلوب مباشر يصل في أحيان كثيرة إلى مستوى التعليم والتبشير، لأنه يريد المشاهد أن يتعرف على ما في العالم من متناقضات، ومن ثم يدفعه هذا إلى الفهم، أي: فهم المشكلة وإدراك أبعادها، فيعطيه فرصة لمحاولة التغيير، ويظهر هدفه هذا بوضوح في مسرحية "الاستثناء والقاعدة"، حيث لخّص بريخت على لسانه مجموعة الممثلين فكرته عن المسرح الذي يجب أن يكون هدفه تغيير الواقع الذي اعتدنا عليه، وتصحيح الأخطاء التي أصبحت قاعدة على الرغم من أنها لا بد أن تكون هي الاستثناء وليست القاعدة، ومن هنا فالمسرح الملحمي البريختي مسرح سياسي لا أرسطي

يجمع بين المتعة والفائدة، وقد نظر لمسرحه الطلائعي في كتابه التنظيري المشهور "الأرجانون الصغير".

ومن مسرحياته المشهورة: "القاعدة والاستثناء"، و"دائرة الطباشير القوقازية"، و"رجل برجل"، و"حياة جاليليو"، و"الأم الشجاعة"، و"السيد بونتيلا وخادمه ماتي".

بدأ حياته بمسرح الطفل وهو في سن السادسة عشرة من عمره، ثم تحول إلى مساعد مخرج مسرحي، وبعد أن أنهى دراسته العليا لفنون المسرح وتحصل على إجازة التمثيل انضم إلى مسرح جريبويادوف Gribojedav.

obeikandl.com

الكسندر تايروف Alexander Tairov والسينوغرافيا التجريدية.

يعتبر المخرج الكسندر تايروف المولود عام ١٩٥٠/٩/٢٥ واحدا من أكبر المخرجين الروس الذين نظروا للحركة المسرحية في العالم، فقد أقام منهجا فنيا يتضاد تضادا قويا مع منهج زميله ستانسلافسكي، الذي يعتبر البحث في منطق الكلمة ومفهومها وأهمية البناء النفسي لهما معنى بلا فائدة، وجهدا ضائعا لا يمكن التوصل إليه إلا بعد تأسيس وتشييد الريثم الموسيقي للمسرحية.

فالمسرح عند تايروف يتحدد بمعارضته لتقليد الحياة، ولا ينبغي كما يقول أن يكون عين كاميرا، وهو فن قائم بذاته، وله نظامه وتكنيكه الخاص وفي رأي تايرف Tairov أن فن البانتومايم يعتبر من أنقى الأشكال المسرحية، وهو في هذه النقطة يلتقي مع المخرج مايرهولد.

والممثل عند تايروف يرتكز عمله على الجسد والإشارة، وتشكيل حركاته أهمية أكبر من التركيز على الإلقاء، الذي كان يخضع في تصوره للأصول الموسيقية والإيقاعية.

ويقول تايروف في رسالته الرفيعة حول الممثل وهو يشرح منهجه:

"إن الرسالة الرفيعة هي رسالة الممثل، فكلما كانت معاناة الممثل في دوره كبيرة وعميقة في الجذور الداخلية عنده على خشبة المسرح، كانت النتيجة مسرة وكلها ابتهاجا ولطفا، وهذه المعاناة التي يدخل إليها الممثل عبر دوره، تصل إليه من منطلق الإخلاص في الدور، وتتلذذ المعاناة الذي تقبله عضويات جسم الممثل على اختلاف الانفعالات الحسية، والنفسية، والعضوانية".

ORGANICISM، وهو ما يحسه الممثل فورا في نظامه العصبي، إذ سرعان ما نلمس كلماته المخلصة الجهاز العصبي في جسمه، هذا السالف (المعاناة) الذي

obeikandl.com

ينقلب ويتحول إلى موجب الإخلاص في الدور شبيه بتأثير الأضداد، وبدون ذلك لا يستقر أمر فن التمثيل المؤثر.

يرى تايروف أن الممثل وحده هو المحقق الفعلي لقوة التخيل، والتخيل نعثر عليه في أي دور مسرحي، تماما كوجود قوة التخيل فالاثنان من عمل الممثل ومن بين مهماته ونشاطاته الإبداعية، والممثل يتخيل أي شيء ويسير في دوره عبر هذا التخيل لإقناع النظارة وكان كل ما يجري على المسرح حقيقي.

فعندما يمسك الممثل أي أداة مصنوعة حتى من الخشب يوحي للجمهور في حدق بأنها أداة حقيقة، وهذا الإيحاء يظهر في طريقه حمله لهذه الأداة واستعماله لها نجد هنا ما هو مطلوب فقط.

وفي رسالة تايروف يبيّن أنه ليس من الأهمية بمكان أن يعتقد الممثل فقط بأن الخنجر قد صنع من الخشب، لكن الأهم منه أن يبرز الممثل التمثيل، ليوحي أو يوهم المتلقي بأن الخنجر قادر على الطعن، أو القتل على سبيل المثال في المسرحية، وبمعنى أنه لا تكفي للممثل حالة التخيل، لكنه مطالب أيضا بإبراز قوة هذا التخيل في دوره.

كذلك يؤكد أن التخمين، ومن ثم العثور على الشيء درجة مهمة من درجات فن الأداء التمثيلي في منهج الرسالة الرفيعة، بمعنى أنه لو شاهد طفل صغير مشهادا مريع يعود إلى البيت ليحكي لأبويه ما رآه، وهذا النوع من الحكاية أو الرواية، هو في حد ذاته فن وتمثيل، فالولد ينقل صورة الحادثة وبالتمثيل، لكن قص الوالد بعد ذلك ما سمعه من ابنه على شخص آخر في هذه الحالة لا يسمَّى تمثيلا، ولا ينتمي إلى الفن في شيء، لماذا؟

لأنه -حسب ما يقول تايروف- الوالد شاهد على حكاية سمعها، والولد حين قص الحكاية تخيلها، أي: تخيّل الحادثة ثم قصّها، لذلك نعتبر ما قدمه الولد الصغير فنا من فنون التمثيل لأن التخمين والعثور على الحكاية، ورؤيتها ثم قصها،

هو عمل تمثيلي، هذا مثل لتقريب الصورة الفنية إلى القارئ فالأحاسيس على خشبة المسرح تصل بطريقة مختلفة عما تحدث به في الحياة العامة.

لأنه في الحياة العامة الأحاسيس تأتي بطريقة مباشرة فإنك تحس الشيء في وقته سواء كان شيئا مريعا أم مُسِرًّا، فكل الحالة التي تراها مباشرة ساعة وقوعها وساعة إحساس الإنسان بها تكون على علاقة حية، فالتخيل والإحساس وعمل قوة التخيل، وتصور مكان الحادثة وألمها ومرارتها، أو العكس؛ كل هذه العناصر يجب أن يعمل الممثل في المسرح على استدعائها وتخيلها ومن ثم إحضارها أمام المتفرج القابع في صالة الجمهور، أي: إن ما يجري على المسرح هو تخيّل أحوال هي في الأصل مفترضة، بمعنى افتراض ينبني عليه افتراض آخر.

يقول تايروف: "سأتخيل، أن في حجرة نومي لصا، يتولد عندي شعور بالخوف، أو الهلع بحسب قوة شخصيتي وقوة جسدي، ثم يتبع ارتفاع في دقات القلب إلى أسرع". (طبعا لا دخل للأحوال الحقيقية هنا) فالحادثة لم تحدث بالفعل، وإنما قال تايروف سأتخيل، وهذا ما يحدث تماما في حالة المسرح.

تعبر الفكرة عند الممثل، السبق عن الحوار، لكن الواقع إذا ما عالجنا في دقة فن الأداء التمثيلي، فإننا نصل إلى تأكيد هذا السبق فالفكرة تسبق الكلمة، حتى ولو لم يظهر ذلك للمشاهدين، وقد يبدو للمشاهد أن التخيل يسير في خط متوازٍ مع الإحساس عنده، لكن الحقيقة العلمية تؤكّد أن قوة التخيل عادة ما تسبق الإحساس تماما، كما في حالة الشعراء حين يحسون بالشيء، فهم ينفعلون به أو لا ينفعلون، ثم يحررونه أبياتا ومقاطع.

وبعد التخيل وقوة التخيل، والتخمين والصورة، يدلي الممثل إلى مراحل التنفيذ التطبيقي، تعبيرا عن الداخل إلى الخارج في حوار، والحركة وفي كل ما يحيط به من خطوط إيضاحية، ومادية وفنية، وهو لذلك يستعمل وسائل معينة للإيضاح والتعبير.

وهذه الوسائل تعود في أكثر الأحوال إلى طبيعة، وثقافة، وذكاء، وذوق الممثل، أما قوة التخيل في المصاحبة له في هذه المرحلة الدقيقة فتعتبر المصدر والأساس.

إن الكسندر تايروف كان يعتقد كما اعتقد الكثير من معاصرين أن الممثلين في مسرح ماير هولد لم يكونوا سوي دمى في يدي مخرجهم، وفي الحقيقة أنه يترتب على هذا نتائج إما أن تكون إيجابية أو سلبية؛ إذا كان المخرج ذا فكر عظيم، وينظر إلى النص المسرحي نظرة ثاقبة من المؤكد سيرتقي بالنص إلى النجاح، أما إذا كان المخرج ذا رؤية ضعيفة وفكر بسيط ونظرته إلى النص المسرحي سطحية، والهدف من الإخراج هو الإخراج فقط، وعلى غرار الغير؛ إن كان هدفه من الإخراج هو إخراج الفكر إلى النور.

فيرى تايروف أن المسرح فن قائم بذاته، ولذلك كان يسعى لتدريب فرقة من الممثلين المهرة الذين يمكن أن يصبحوا قادرين على الارتجال، استنادا إلى فكرة، على وفق تقليد الملهاة الفنية وتطويرها أمام المشاهدين، وأمام بما أطلق عليه المسرح التركيبي، جامعا في فرقة واحدة مواهب البالية، والأوبرا والسيرك ومسرح المنوعات والدراما.

وقد أصر على حركة الممثل لأنها أكثر أهمية ما ينطق به على الرغم من كلا منهما أي هو ومايرهولد يحب أن ينسجم، لا شك في أن كل هذه المواهب لها علاقة وثيقة بالمسرح، حيث تعمل على تنمية قدرات الممثل الحركية، وخلق مرونة جسدية لدى الممثل وتعتبر الحركة من أساسيات الأداء المسرحي، كما أكد ماير هولد أهمية الإيماء والحركة على الرغم من اعتقاده أن ماير هولد فرضها اعتباطا من الخارج، ولان تايروف أيقن أنه ينبغي تدريب الممثل على خلق الحركة والإيماءة من الداخل؛ من داخل الممثل فإنه أصر دوما على أن المبدع الرئيسي في المسرح هو الممثل الماهر ويؤمن بالموسيقى لأنها المبدأ الأساسي، والغالب ما قارنه، ممثلة بالات موسيقية، وقارن نفسه بالمايسترو إلى أنقى الفنون، وسعى إلى جعل مسرحياته

موسيقية قدر المستطاع فالحوار ينغم وينشد فضلا عن التأليف؛ حيث تعتبر الموسيقى من الأساسيات والضروريات وذلك لما لها من وقع وتأثير في العمل المسرحي، إضافة إلى أنها تخلق إيقاعاهم عند الممثل.

ولقد كان تايروف شأنه شان جروتوفسكي يقول بأنه ينبغي للممثلين أن يبدؤوا تدريبهم في السابعة من عمرهم، كما في الحال في الباليا على مختلف أشكال الحركة والرقص، وكثيرا ما اتهم بأنه يولي دوما مظهر ممثليه اهتماما كبيرا بموهبتهم.

غالبا ما كان مسرح تايروف يشبه مزيجا من الأوبرا والباليه، كما ذكرنا، وفي عام ١٩٤٦ أخرج آخر أعماله وهي مسرحية "طائر النورس" لتشيكوف. قيل في موسكو أن طائر النورس أضحت آخر إنجازات تايروف.

إن تايروف يرى أن فن البانتوميم يعتبر فنا يرتكز عمله على الجسم والإشارة، وتشكل حركاته أهمية أكبر من التركيز، وفي هذه النقطة يلتقي مع ماير هولد، في أفكاره والممثل عند تايروف الذي كان يخضع في الأصول الموسيقية والإيقاعية؛ فهذه حالة إبداعية نتيجة للإرادة الفنية، هذه الإرادة لا تسير في خط مستقيم واحد بقدم ما ترتبط بعدة خطوط وموضوعات ورؤى تنم عن الموضوع والفكرة ومتطلبات التنفيذ والسير نحو الهدف وهذا حال فن التمثيل فإن هذه الحالة الإبداعية تتجسد في الأهميات والجوهريات النفسية والجسدية (الفيزيقية)، كالقصيدة التي تتألف من مجموعة أبيات، أي سلسلة من السونيتيات ينظمها موضوع موحد، وما هي نفس الحالة في فن الممثل سلسلة الانفعالات والحركات الفيزيقيات تؤدي إلى موضوع موحد، هو الشخصية اللامعة. ونذكر أن تايروف كان يجعل من ممثليه يتخذون مكياجا غريبا لا يشبهون به أحدا في الواقع، وبهذا يصبحون أشخاصا منفردين في عيون المتفرجين، في أزيائهم الغريبة الفانتستيكية،

وهم يكثرون من الألعاب البهلوانية، والماكياج الساخر، والشقلبة التهريجية، والتشخيص الكاريكاتوري الهزلي.

وإذا أردنا أن نصل إلى الأفكار في رسالة تايروف الرفيعة الذي حللها بشكل متعدد ومن عدة زوايا يرى من خلال تحليلاته أن المسرح يعني:

خدمة جماهيرية.

خدمة الفكر والعقل.

خدمة للشعوب.

خدمة للوطن.

خدمة للإنسان.

والفن: هو بطل يدعو بين الناس.

الطريق: إخراج المحتالين والدخلاء وسمك القرش من ساحة المسرح.

إن الكسندر بياكوفيلفتش تايروف اتبع في بعض نظريات ماير هولد مؤثرا نظرية (مسرحة المسرح) ومطبقا نظريته في درامات بومارشيه، وروستان، وبرخت، وفيسنافسكي.

لقد بدأ تايروف فيما قبل الثورة، وأعني ثورة ١٧ اكتوبر عام ١٩١٧ فشاعت شهرته كمخطط ومخرج لمسرح الغرفة **théâtre de chambre** وخاض رحلة بحث وتجريب في مسرح الغرفة.

واصل بإيمان فيما بعد الثورة تجاربه التي تستهدف النقاء الجمالي والتفرد:

يقول تايروف: "إن ممثل مسرح الغرفة يجب أن يكون قادرا على عمل كل شيء".

ومن أهم ما قدمه بعد لثورة (فيدرا) يوربيدس بتفسير جديد بعيدا عن الفكرة الميلودرامية الانفعالية السائدة.

obeikandl.com

إن الممثل عند تايروف يرتكز عمله على الجسم والإشارة، وتشكل حركاته أهمية أكبر من التركيز على الإلقاء، الذي كان يخضع في تصوره للأصول الموسيقية والإيقاعية.

فكان يحاول أن يستخرج من الكلاسيكيات كل ما يساهم في تخليدها وعدم موتها، ثم -حسب قوله- يركز بصفة رئيسية في العرض على هذه العناصر، ومن ناحية أخرى فإنه أهمل العناصر التي كانت ذات أهمية في عصرها لأسباب وقتية أو محلية، وأصبحت الآن غير ذات موضوع أو على الأقل، ودفع بهذه العناصر إلى المستوى الخلفي، تماما كما يقطع البستاني الفروع الميتة من الشجرة، دون أن يجرح النبات، لكي يمنحه قوة جديدة، ومقاومة فتية.

وهكذا بمفهومه هذا كان يقدّم تايروف أعمالا من الكلاسيكية، إلا أنه ساهم أيضا في تقديم النصوص الحديثة من الأدبين الروسي والأجنبي: التراجيديا المتفائلة la tragedie optimiste للكاتب الروسي Vsevolod Vichievski، و (القرد الكثيف الشعر) ليوجين اوني، ثم (رغبة تحت شجرة الدردار) و(كل أبناء الله لهم أجنحة) لنفس الكاتب خلال السنوات ١٩٢٣-١٩٢٦-١٩٢٩.

حافظ تايروف على نظرياته كمخرج طليعي من المعارضين للطبيعية ومن المؤمنين بمنهج تقويم الفراغ المسرحي وتوظيفه في عرض مسرحي معبر، وهو المنهج السائد في أوروبا، ولم يحاول أن يساير تيار الثورة كما فعل مايرهولد.

وهكذا نلاحظ في العروض المسرحية لتايروف الاهتمام بالعرائس، وباللجوء إلى التركيبات الإيقاعية للكلمات والحركات، وهي عناصر تدخل في صميم اللغة المسرحية التي تهيئ للعرض إطار مضمونا من الجمال الشعري، ولقد أدى اهتمام تايروف بالبحث عن الجمال الشعري إلى اكتشافه في بعض عروضه للتكعيبية في المسرح، بمعاونة مصممي الديكور الذين اشتركوا معه، وفي مقدمتهم الكسندر

فزنين، والكسندرواكستر، وقد أدى به اكتشافه للتكعيبية أن ينظر لخشب المسرح كعالم بعيد غريب خارج الزمن.

امتاز تايروف كمخرج بخلفيته الثقافية والتعلمية، إذ كانت لديه حصيلة قوية بالمعرفة الإنسانية وطبيعة البشر كما تميَّزَ عمله بالدقة ومراعاة أخص تفاصيل العمل المسرحي.

تايروف التزم بأفكاره في الفن وواصل تجاربه العلمية الهادفة الطويلة في مسرح الغرفة محاولا إتقان لغته المسرحية ولهذا تابع تجاربه واجتهاداته حتى النهاية، وما يزال مسرح الغرفة يمثل وجودا غنيا في المسرح الروسي وإنه اليوم يعتبر مسرحا أكاديميا وظيفته الأساسية المحافظة على تراث قديم، وكذلك مسرح الفن.

obeikandl.com

شارل ديلان Charles Dullan

هو مخرج فرنسي غادر قريته في سن ٢١ وتلقى في ليون Lyon أولى خطوات مهنة الممثل، ثم هبط إلى باريس وفي جيبه مبلغ لا يتجاوز ٢٧ فرنكا ليدفع نفسه في المسرح، تماما كما يفعل أقرانه من أبناء الريف الفرنسي ليقوموا بتنظيف المداخن، وسرعان ما نجده ممثلا في مسرحيات اندريه انطوان في مسرح الاوديون Odeonاوفي كثير من مسارح الضواحي حيث يشترك في المسرحيات الميلودرامية وفي كثير من الليالي إلى الشعر والقراءات الدرامية في صالة الأرنب النشط Lapin Agile في حي مونمارتر.

وفي هذه الصالة بالذات يكتشفه جاك روشيه Jacques Rouché مدير مسرح الفنون آنذاك thêâtre des Artsويقدمه إلى جاك كوبو، ويعهد إليه بتمثيل دور (سمرد‌ياكوف) في مسرحية (الإخوة كرامزوف)، وبذلك يصبح ديلان ضمن أول فرقة لمسرح ألفييه كولومبييه.

انبهر ديلان بسخط كوبو على الأوضاع المسرحية، وكان سر انبهاره الحقيقي ميله إلى الخلاف، وما يتلو ذلك من صراع، لكنه لم يكن معدا للاتجاه الفكري ولا للتقشف والزهد، ولذلك كان أول من يغادر ألفييه كولومبييه بعد عودته من أمريكا حيث يقابل جييميه ويمثل بعض الأدوار في مسرحه، ثم يساعده في مدرسته. وعندما يهجر جييميه تلاميذه يكوّن ديلان مع مجموعة قليلة منهم مسرح مدرسة الأتيليه thêâtre de l'atellier عام ١٩٢٢.

واسم الأتيليه الذي نال شهرة كبيرة فيما بعد، أطلق في البداية على مجموعة من التلاميذ يقدمون عروضهم بصالة صغيرة في شارع اورسولين Ursulines في

باريس، ويحكي المتفرجون الأول أنهم كانوا في الشتاء ينشطرون للالتفاف حول موقد يحتل وسط الصالة.

ولعل من المفيد أن نقارن بين كتابات ديلان الأولي عند افتتاح الأتيليه، والكتابات التي مهدت لافتتاح ألفييه كولومبيه والتي أشرنا إليها قبلا.

يجري الحديث منذ وقت قصير عن حركات في المسرح المعاصر، يجري هذا الحديث كما يجري الحديث عن عصبة الأمم وعن السلام: هل لهذه الحركة وجود في الحقيقة؟

إني أرى انطلاقات فردية، ومجرد محاولات، إني أري الفييه كومولبييه يمهد الطريق للحركة الآتية، وإلى جانب هذا أرى كثيرا من الكتاب والممثلين يتسابقون ويبذلون غاية وسعهم لدفع ماكينة المسرح التي توقفت، دون أن يستعينوا ببوصلة ولا بمقياس، ولكن إلى حيث تدفعها الرياح.

ومن الواضح من كلمات ديلان، ومن وصفه لحركة كوبو بأنها نزعة فردية، وبأنها مجرد محاولة، أن ديلان ينزع إلى حركة أكثر عمومية، لا تتسم بنزعة كوبو الانعزالية التي تقوم على أساس ترك القديم على ما هو عليه، والاتجاه إلى تأسيس بيت جديد خاص، إنه يرنو إلى حركة تغيير عامة للمسرح، ولفنان المسرح، ولعلاقة المسرح بالجمهور؛ إنه يحلم بحياة جديدة للبناء المسرحي عامة، وسيتابع هذا الحلم وحيدا، في عالم ينكر عليه حلمه.

ولكنه يبدأ تحقيق ذلك الحلم بكثير من الحيطة والحذر فيؤسس الأتيليه، ويقول عنه: "ليس الأتيليه الذي أسسناه إلا معملا، إنه أصغر المسارح وأظلمها، وليست له موارد كبيرة، ولكنه مع ذلك ولد حيا صحيحا قويا.

وإذا كنا قد بدأنا بتأسيس مدرسة، فلأنه قد بدا لنا أن نبدأ التشييد بالأساس، وسنجده في هذا المدرسة في أن نلقن فن الممثل حسب طرق معقولة، لأننا نؤمن بتلك الطرق المتبعة بصفة عادية".

لقد قدر لهذه المدرسة أن تعيش دائما في أحضان المسرح، وما تزال رغم وفاة ديلان تمارس رسالتها وتحمل اسم مؤسسها الذي تتلمذ عليه معظم الجيل المسرحي الفرنسي الحديث.

ولقد أثرت تعاليم هذه المدرسة تأثيرا واضحا في المسرح الفرنسي، وإن كان من العسير تحليل هذه التعاليم، لأنها ليست منهجية (أكاديمية) ولأنها ليست مترابطة.

لم تكن هذه المدرسة تتميز إلا بقاعة الصدق العاطفي، وروح المخاطرة أمام كل معضلات المسرح وصعوباته.

لم تكن في ذهن الأستاذ أفكار مسرحية ولا نظريات فكرية معينة؛ لقد كان يتقبل بلا ترابط كلَّ ما يعرض له من عناصر إغناء الصورة المسرحية، دون اعتبار للتناقض بين بعض هذه العناصر، ولكن هذه المتناقضات كانت تجد وحداتها من خلال شخصية ديلان؛ فهو يأخذ من المدرسة الروسية الصدق الداخلي الطبيعي، ويخلطه بالاتجاه الجمالي الميمي **mimique** الذي تلقاه عن كوبو، ولا منع من خلط كل ذلك برواسب تجربته الميلودرامية في بداية حياته في مسرح الضواحي.

تشارلز ديلان **Charles Dullin** كانت مسرحياته التي أخرجها تتسم بمذاق أضفى عليه الكثير من شخصيته؛ فمن يراه لأول مرة يولد عنده انطباع أنه رجل صغير الجسم مكتئب منطوٍ على نفسه؛ حيث يوجد في ظهره احتداب ملحوظ بوضوح، وصوته رفيع وكأنه ينشج بالبكاء.

وكما قيل عنه: "كان المرء لا يجد ما يشير إلى الشخصية التي كشف عنها في مسرحياته التي أخرجها، إلا عندما يلاحظ أنه كان يراقب كل شخص في الحجرة ببريق يلمع في عينيه الصغيرتين الحادتين الماكرتين، بما يدل على أنه يتفكه بمشاهدتهم؛ مزيج غريب من المرح والاستخفاف".

وكان آخر إخراجه مسرحية فولبوني Volpone لبن جنسون Ben Jonson، وهي من المسرحيات التي لاقت أعظم نجاح لدى الجمهور.

إنه مثال رائع؛ كيف كان موقف ديلان من الحياة يلون تفسيره للمسرحية؟

كان في إخراجه لهذه المسرحية أثر من حماسة جونسون الشديدة للأخلاق؛ فالوحوش الهائلة للجشع والشره، والتي عنّفها جونسون تحولت إلى أناس أغرار ومهرجين، وسخر منهم المخرج باغتباط خبيث.

وقد ترجمت أفكار جونسون الوحشية إلى تقريع مرح يقابل الألوان الزاهية الجميلة للديكور، وكان مما يتفق أكثر مع موقف ديلان من الحياة هو موقف ينظر إليه بتفكه، ولا يوجه له أي ذم؛ أي للمسرحيات الكوميدية التي لا تهتم بالمعايير الأخلاقية من روايات عهد استعادة الملكية.

ومن بين كل المسرحيات التي أخرجها ديلان المسرحية التي ربما فسرت بأمانة ما كتبه المؤلف وهي (خدعة العاشقين) وكان تأثير كوبو على ديلان ظاهرا في استخدامه المتقن للحركة التعبيرية والإيماءة المعبرة.

كان في المدرسة الملحقة بمسرحه يخصص جانبا كبيرا من الوقت لتدريب الممثلين على رقصات الباليه والتمثيل المرتجل، وكان جان لوي باروا Jean Louis Barraultأحد تلاميذه.

وفي تدريباته كان ديلان يرخي الزمام ويشجع ممثليه على أن يرتجلوا لا في الحركة والإيماءة فحسب، بل في الكلمات، لأنه كان لا ينظر بإجلال عظيم لنص المؤلف، وكان يمقت ما أسماه (الطبيعي الفظيع L'horrible naturel)، وقد اعتاد أن يقول: "إن عالم المسرح هو أرض الأحلام التي نستطيع فيها أن نهرب من حياتنا اليومية، وكان يحب صفة اللمعان، والإشراق، والألوان الزاهية، والموسيقى المرحة، والحركات النشيطة).

obeikandl.com

ولم يتحول قط إلى نهج كوبو في التقشف في مسائل الديكور واستخدام بعض كبار المصورين الفرنسيين مصممين لديكوراته ومنهم بارساك Barsac وجان هوجو وبيكاسو Picasso ومري هيلين داستيه Marie Helen Dasté ومن الملحنين الذين عملوا في الأتيليه ميلهو Milhaud واوريك وهونجر Auric Honneger.

كان ديلان محبا لتقديم الموسيقي في مسرحياته كلما أمكن لا ليرقى بالجو بها فحسب، ولكن ليعلق على الحدث في المسرحية وعلى شخصياتها، وليصاحب بها الأغاني والرقصات والإيماءات التي سيحشو بها المسرحية ولا يتعلل إلا بواهي الأعذار، حتى اتهمه النقاد بأنه حول رواية مركاد Mercadet أو عامل حفر المجاري والأخاديد إلى شيء يشبه الأوبرا الهزلية (الاوبراكوميك).

وهاجم النقاد أيضا بعض المسرحيات الكوميدية التي أخرجها لأنها حافلة بالمواقف الهزلية الماجنة المبالغ فيها وبالموسيقى الصاخبة إلى درجة التي تنتمي بها إلى السيرك أكثر مما تنتمي إلى المسرح.

إن أعظم مسرحيات ديلان الناجحة هي (زواج فيجارو) Le marriage de Figaro التي أخرجها لفرقة الكوميدي فرنسيز la comédie française ومسرحية (كوميديا السعادة) comédie de Bonheur لافرينوف لأنه في كلتا المسرحيتين نجد ذلك المزج بين عنصري العروض الساخرة في المهرجانات وهجاء العيوب الاجتماعية، التي سعي ديلان أن يجدها في كل مسرحية أخرجها تقريبا، ومن هذه المسرحيات أيضا مسرحية الطيور لارستوفانين.

إن الأحاديث عن المسرحيات التي أخرجها ديلان كافية لأن تعطي انطباعا بأنه كان مخرجا درج على أن يحرف عامدا أية مسرحية لتناسب أذواقه؛ لقد أخرج ديلان المسرحيات كما كان يراها بإخلاص وحسب وجهه نظره في الحياة الفرجية جدا ولا يمكن أن يكون مفسرا بارعا لعمل هؤلاء الذين كانوا يرون الحياة من وجهة نظر مختلفة.

obeikandl.com

كان ديلان يسعى إلى تعمق الممثل في الثقافة المسرحية ولكنه كان يرفض القواعد التعليمية المستقرة وكان يريد لهذه الثقافة أن تتكون بصفة أساسية من حب الاستطلاع وحب البحث عند الممثل ومن وحي غريزة التعبير فيه، أكثر مما تتكون من المعارف المدونة ومن المجهود الفكري.

لقد كان ديلان يقدس الحياة والحركة، كل هذه الحقائق العظيمة التي يمكن أن تغني ممثلا غير مثقف ثقافة علمية، هي أثمن ما خلفه ديلان لتلامذته وهي كما نرى تدخل كلها في باب الاجتهادات الشخصية.

كانت أعظم الدروس وأكثرها فائدة هي جلسات تدريب المسرحيات التي يحضرها التلاميذ ويشاركون فيها عمليا، وعندما يسند إلى أحدهم أحد الأدوار الصغيرة.

بيّنا فيما سبق بعض الأعمال المسرحية التي قدمها ديلان وأسلوبه فيها وسنعود إلى استكمال تقديم ديلان لمدرسته وللمسرح الملحق بها:

يقول ديلان: "إن بعض هؤلاء التلاميذ يعتبرون الآن ممثلين بالفعل، ومن واجبنا أن نناقش طاقاتهم الفنية قريبا في أعمال مسرحية. وفرقتنا تكونت بشكل تعاوني. إن انتفاع الممثل بفرص المشاركة في العملي ليست فقط مشروعا ولكنه ضروري، إذا كنا نريد أن نؤسس فرقة مسرحية حقيقية. إن الممثل يجب ألا يرتبط بمسرحه بعلاقات روحية فحسب، ولكن بعلاقات مادية أيضا".

ولا شك أن ديلان كان يحلم بوحدة الأسلوب في هذه الفرقة، ولكنه بالتأكيد كن يحلم بوحدة القلوب أكثر من ذلك، بالرغم من أنه اضطر في معظم الأحيان لقبول وحدة العادات (التقاليد).

يقول: "ولن يسعى الأتيليه إلى لَيّ اعتناق المعاصرين، إنه سيقول ما يستطيع بكل بساطة، وسيتقبله الجمهور قبولا حسنا أو غير حسن، ولكن ذلك لن يفت في عضدنا، لأننا متواضعون ولأن طموحنا لا يتطاول إلى أبعد ما نحققه الآن".

وعروض ديلان كثيرا ما تقترب من عروض البالية الدقيقة التنسيق؛ لقد كان بارعا في إبداع الحركة وضبطها، وفي تحريك المجموعات، وفي رسم السيلويت، ولكن هذا التنسيق الذي قد يبدو ميكانيكيا في البداية كان يكتسب من حساسية ديلان ومن شاعريته في النهاية.

وكانت رغبة ديلان في طبع العرض بالمسرحي بالتلقائية مسيطرة على جميع أعماله؛ كان كثيرا ما يقول في البروفات الأخيرة، وبوجه خاص لصديقه جاستون باتي الذي كان يدعوه دائما لمشاهدة العرض المسرحي في الجلسات النهائية على سبيل الاستشارة: "ما يزالون يحفظون أدوارهم".

وقد عرض ديلان كثيرا من مسرحيات شكسبير كما عرض المسرحيات الأولى لمراسيل اشارد Marcel Achard، وعرض أيضا أفضل ما كتب ارمان سالاكرو Armound salaerou، وكان أول من قدم لوجي بيرنديلو للفرنسين.

وربما لم يكتشف ديلان اتجاها ادبيا معينا، وربما لم يترك لنا أسلوبا محددا، ولكن وجوده في الحركة المسرحية الفرنسية فيما بين الحربين وجود حي وفعال ودافع، لأن كل جديد في هذه الحركة قد مر به.

لقد كان دوره أعمق أدوار الأربعة المكونين للكارتل، ولكنه كان كذلك أقل أدوار الأربعة تحديدا.

لقد ترك ديلان تلامذة من الممثلين أمثال: جان ماري Jean Marais ومادلين روبنسون Madeline Robinson، ومن المخرجين وبوجه خاص جان لوي بارو Jean Luis Barrault وجان فيلار، وحقق معظمهم وما يزالون يحققون شهرة واسعة وإضافات كثيرة إلى المعطيات التأسيسية في المسرح المعاصر والحديث.

مسرح جان فيلار Jean Vilar

أن تترك المسرحية مفتوحة لكل العقول،لأحلام كل مشاهد، وأن لا يفرض في تلك الساحة، في تلك الليلة، وعلى المشاهدين معنى واحد فحسب؛ المعنى الذي يقرره المسؤول عن العمل.

إن بعض الاضطراب وبعض الفوضى وبعض الارتجال عند مجيء العمل إلى العالم، في مساء العرض الافتتاحي، قد يكور خيرا من ذلك.

هذه مقولة جان فيلار مؤسس مهرجان الافنيون في فرنسا عام ١٩٤٧.

فيلار هو الرجل الذي بسببه قامت تلك المغامرة المسرحية المعاصرة والشعبية في القرن العشرين، وهو الذي أطلقت عليه ماريا كازاريس لقب "زوس".

جان فيلار يعتبر من تلاميذ شارل ديلان، فقد درس في الأتيلييه في سنوات ما بعد الحرب العالمية الأولى، وتهيأ لمستقبله كأحد رجال المسرح الفرنسي المعاصر في المناخ الثقافي الذي كان يتفاعل في خصوبة خلف كواليس مسرح الأتيلييه.

ولقد لعب فيلار دورا أساسيا في التخطيط التنفيذ بالنسبة للمسرح الفرنسي سواء فيما بين الحربين أم في فترة احتلال النازي لباريس، أو فيما بعد الحرب العالمية الثانية وتحرير فرنسا.

إذا كان فيلار قد تتلمذ على شارل ديلان، فإنه خطط لنفسه منهجا ذاتيا حاول أن يضمنه أفضل ما في ارتو وكوبو ومخرجي الكارتل، وعليه فإنه تأثر بهذه التيارات الثلاثة، فيما يتصل بأسلوبه في صياغة العرض المسرحي: ممثلا ومخرجا، ومساهما في التأليف، أو الإعداد الأدبي، ولكن فيلار يتميز في التاريخ المعاصر للمسرح الفرنسي باهتماماته التنظيرية والتطبيقية في شأن ربط المسرح بالجماهير العريضة، وقد أفاد في هذا الطريق من كافة التجارب السابق والتي أشرنا إليها في

المسرح الألماني والمسرح الروسي في دراسات حول هؤلاء المخرجين والمسرحيين الإنجليزي والفرنسي.

ولقد بدأت شخصيته المسرحية تتشكل منذ الأعمال الأولى: العاصفة لاسترنديبرد في مسرح الجيب، في باريس خلال الاحتلال النازي، ثم رقصة الموت لنفس الكاتب.

يعد التحرير في هذه المرحلة بدأ لنقد ينظر إليه كوريث لبتوبيف في اختياره للأعمال التي تتميز بالمناخ الميتافيزيقي، الرمزي، وبالشعر والسحر، ولكننا نراه بعد ذلك يتدرب على شيء جديد في التعبير المسرحي، في مسرح صغير في مونبارناس، شيء ينتمي إلى الأحلام.

لقد كان يجري التجارب مع بعض زملائه على لتعبير بالحركة عن فارس يجمع أشعة القمر ويلحقها بفرسه ليتخذ منها أسهما، وهنا نحس تأثيرات ارث، كما نحس أيضا انعكاسات مسرح الشرق الأقصى في شكل البحث عن أسلوب مجرد يوصل التعبير بالكتلة الحية لجسم الممثل إلى طاقاته القصوى.

ولو نظرنا إلى كتاباته أو البعض منها عام ١٩٤٦ إلى حد تأثر هو وجيله بتعاليم ارتو، إذ لم يكن من السهل تجريب كل الأفكار التي قدمها لنا ارتو في كتابه المسرح وقرينه، فإنه يبقى لنا على الأقل ذلك التوازي الذي يكتشفه بين التناقضات التي يبعثها الطاعون بين المجتمع والفرد، وبين التناقضات أو التأثرات التي يجب أن يبعثها المسرح؛ إن هذا التوازي يكشف لنا المبرر المنطقي لوجود العرض المسرحي: سحر الجماهير، نفس المبرر دائما عند ارتو واسكيلوس وشكسبير، وسترندبرج وبوخنر وكلايست. والمخرج هو الفنان الوحيد الذي يبتكر لذلك الحلول المسرحية التي قد تبدو مستحيلة.

ولكنه قبل ذلك في عام ١٩٤٥ يضع الخطوط العريضة لمنهجه في صياغة العرض المسرحي، وسنرى من خلال هذه الخطوط كم أنه متأثر من تعاليم كوبو:

"يجب أن نعيد مصمم الديكور إلى مرتبته الحقيقية، إن وظيفته الحقيقية هي إبداع المنطلق الوحيد للديكور، إذا كان الديكور لازما، كما يجب أن نترك لصالات الموزيكهول (الاستعراضات الموسيقية الراقصة) وللسيرك، الأشكال المبالغة في استعمال البروجكتورات والإضاءة الملونة، ومصابيح الزئبق، وأن نعطي للموسيقى فقط دور الافتتاحية، والربط بين اللوحات المختلفة في العرض المسرحي، وبوجه عام يجب أن نستبعد كل وسائل التعبير الغريبة على القوانين الأساسية للمسرح، وأن نكثف الصورة المسرحية في التعبير الصادر عن جسم وروح الممثل".

ونجد تطبيقا لهذه الخطوط العريضة بعد ذلك في إخراجه للمسرحية الشعرية: (جريمة الكاتدرائية) للشاعر الانجليزي ت.س. اليوت في مسرح الفييه كولومبييه ١٩٤٥حيث يقتصر لعب الممثل على مجرد إشارات ناعمة شاعرية، وتكثيف جهده في الأداء الصوتي للنص، دون الاهتمام بالتعبير عن عواطف الشخصية، وبالتعاون مع المصور جيشيا Gischia يوصل الديكور والأزياء إلى مجرد أسطح مصورة، تبعد بإحجامها وألوانها كل البعد عن الحقيقة التاريخية.

وبعد إخراج عدة أعمال لادامو ف Adamov واندريه جيد هجر فيلار نهائيا الأبنية المسرحية على الطريقة الإيطالية.

لقد أحس بالحاجة إلى معمار مسرحي مختلف، تكون له القدرة على تحقيق التواصل الكامل بين الجماهير والعرض المسرحي وربما منحه مهرجان افينيون Festival D.Avignon الفرصة الأولى لهذا المعمار الجديد، غير أن فناء قصر البابوات الذي يقام فيه المهرجان وهو مبنى يعود إلى القرون الوسطى يفرض حدودا ضيقة نابعة من المعمار نفسه، وهو أشبه ما يكون بصندوق ضخم من الحجر مفتوح على السماء، ومع ذلك فلقد يكون هذا المعمار قد حرر فيلار نهائيا من الديكور والأستار وكافة التجهيزات التي يرى أنها إضافية، وأن يكون قد أتاح له وضع الممثل أمام الحقيقة الخطيرة التي تحمله المسؤولية الكاملة للعرض.

وكان نجاحه الكبير الأول في إطار هذا المهرجان يتمثل في العرض العظيم الذي قدمه لمسرحية شكسبير ريتشارد الثاني.

لقد استطاع فيلار أن يتخلص في إطار هذا المعمار المجرد من كثير من الصعوبات التي تواجه المخرج في مسرح شكسبير: تعدد الأماكن، والطاقة الشاعرية للنص، وانعدام التوازن بين الشخصيات المسرحية، ولقد أجمع النقاد على أن تقديم شكسبير في هذا الإطار المعماري، في فاصل واحد ودون استراحة، وبالتتابع المستمر للمشاهد في الفراغ المجرد، بصرف النظر عن تغيير الأماكن، مع الاكتفاء بالإشارة إليها في كلمات النص نفسه على لسان الشخصيات وقد أعاد إلى مسرح شكسبير إيقاعه الصحيح في الزمان، وفي المكان.

وعندما عين جان فيلار مديرا للمسرح الشعبي الفرنسي بباريس في عام ١٩٥١ Théâtre National populaire واتخذ له مقرا قصر شايو Chaillot، كان يشكل ترحيبا من الدولة بالاتجاهات الجديدة لفيلار نحو مسرح جماهيري يتخفف من أثقال المعوقات الإضافية، ويخلق تيارا من العلاقة الفكرية والفنية مع الطبقات العريضة التي لا تحس علاقة حميمة مع المسرح الأكاديمي الكوميدي فرانسزولا مع المسارح البرجوازية الخاصة والمعانة من قبل الدولة، وكانت بداية الانطلاقة الكبيرة لفيلار.

وقد استطاع فيلار أن يحقق حلمه الكبير في تكوين أسرة كبيرة في المسرح الشعبي تنتظم الفنان والجماهير العريضة التي تتكون بصفة أساسية من الشباب والطلاب بوجه خاص ، الموظفين والعمال.

ولكي يتم تحقيق هذا الحلم كان لا بد من شق قنوات اتصال بين المسرح وكافة المؤسسات التعلمية والإنتاجية، ومن تخفيض أثمان التذاكر إلى الحد الأدنى المناسب لهذه الطبقة، ثم ولعل هذا هو الأهم، كان لا بد من عقد لقاءات دورية موسعة تنطلق فيها المناقضات، ويؤكد الحوار تلك العلاقة العضوية بين

الجماهير والمسرح، بأن الأمر قد تخطى هذه الحدود إلى تجمعات موسعة حول عشاء نهاية الأسبوع، حيث يقدم الأعضاء بعد ثلاث عروض، وبعد ذلك يتاح للجميع الاستمتاع بالموسيقي، والرقص الجماعي الذي يشارك فيه فنانو المسرح.

و"قصر شايو" مجمع مسرحي يشتمل على عدة قاعات مسرحية، ومن بينها القاعة الكبرى، بالإضافة إلى قاعات للمكتبة، وللموسيقى فضلا عن المطاعم والمقاهي الكافية لآلاف الرواد.

ولقد استطاع جان فيلار خلال حوالي عشرين عاما قاد فيها المسرح الشعبي عبر انتصارات كثيرة أن يحقق التوحد العضوي والفكري بين المسرح والجماهير، وعاون على تحقيق موجة عارمة من الدولة وأجهزة الثقافة في فرنسا، على تفعيل التجربة في الأقاليم بإنشاء دور الثقافة Maisons de Culture ولم يكن ملتزما بنوعية معينة من المسرح، بل تضمن تخطيطه تقديم كل الألوان المسرحية، من كل العصور، ومن كل المناهج والمذاهب لجماهيره: من انتجون، سوفوكليس، إلى ماكبث، شكسبير، إلى جون جوان، موليير بالإضافة إلى أهم مسرحيات بريخت الملحمية وبوجه خاص، الأم الشجاعة، والسيدة الطيبة من شتشوان، وصعود وهبوط ارتوروي.

بل إنه قدم أيضا بعض الأعمال الموسيقية الاوبريت، ولقد حافظ دائما على المباديء الأساسية التي أقام عليها مسرحه: الديكور حيث لا يمكن الاستغناء عنه، - وبالحد الأدنى باللازم- الإضاءة لتحديد مساحات الأداء، ولتنوير الممثلين، الأساس الوحيد للعرض المسرحي= الأداء+ الممثل المفسر. هكذا يقول فيلار.

وفي مؤوية جان فيلار وبالتحديد في احتفال المسرح المفتوح بعيده الأربعين، وذلك في مهرجان أفنيون الذي أسسه جان فيلار، والاحتفال في مدينة أفينيون بالذات يرتدي بعدا رمزيا إذ إن هذا المسرح الذي يتفق النقاد على القول: "إن المسرح الفرنسي لم يكن ليُكتب على ما هو عليه الآن لولا وجوده، وتاريخ هذا

المسرح أنه قد نشأ في أفينيون في لقاء بين جان فيلاروصحافي شاب مولع بالمسرح، عرفه منذ صغره وقد كان أبوه عازف عود مشهورا في تونس". لوسيان اتون.

ويروي هذا الأخير في «جريدة الأربعين عاما» التي صدرت للمناسبة، أنه التقى فيلار صدفةً عقب برنامج إذاعي مباشر لفرانس كولتور كان يغطي فيه اتون مهرجان أفينيون وتغيّب عنه فيلار في اللحظة الأخيرة، فلامه اتون، عند لقائهما، على عدم دعمه كُتّاب المسرح المعاصرين.

وكان جواب فيلار أنه جهد في المحاولة ولم يفلح فليقترح اتون شيئا، وشكّل ذلك بداية «المسرح المفتوح» عام ١٩٧١ الذي اتخذ اسمه من سلسلة مختصة بالمسرح كان يديرها لوسيان اتون حينذاك في دار ستوك للنشر، واتخذ مقرّه في أفينيون خلال المهرجان في كنيسة مهجورة حُوّلت مسرحا، كنيسة التائبين البيض.

أما الفكرة التي اقترحها اتون وقبله فيلار، «وقد تّم كل شيء في خمس دقائق»، كما يقول لوسيان اتون، فتبيّنت أنها من أكثر الأفكار خصوبة في المسرح المعاصر، وأُطلق عليها اسم **mise en espace** أو «النقل إلى فضاء الخشبة»، وهي صيغة مسرحية ترمي إلى جعل الكاتب محورا أساسيا في العمل المسرحي وإلى جمعه بالمخرج والممثل خلال إنتاج العمل المسرحي، والصيغة.

يقول لوسيان اتون: «مبدأها بسيط: يُطلب من مخرج أن يختار مسرحية جديدة كتبها كاتب معاصر وأَن يختار ممثلين ليُسمِع النص في معالجة أولية له ضمن تجهيز مسرحي بسيط».

وعملية الإسماع هذه تتمّ من دون ديكور أو أزياء: بعض الأضواء، وشريط موسيقي بسيط فحسب، ويتم التحضير لها خلال اثني عشر يوما، كما أنها تضع المشاهد في صلب العمل المسرحي.

تضيف ميشلين اتون: «إذ إن كل عرض يعقبه نقاش مع الجمهور المدعوّ إلى المساهمة في تخيّل أشكال الإخراج الممكنة».

وتوفّي فيلار فجأة عام ١٩٧١ قبل أن تأخذ الفكرة سيرها إلى حيّز التنفيذ لكنه ترك كلمة لمعاونه وخليفته في إدارة المهرجان، بول بويو، يقول فيها أن هذه التجربة قد يتبين أنها من أهم تجارب المسرح المعاصر.

ولقيت تجربة النقل الأولى إلى فضاء الخشبة نجاحا فوريا؛ حيث كان المخرج جان بيار فانسان، والنص لريزفاني.

وكان العمل المسرحي في البداية يدور بين باريس وأفينيون حيث المسرحيات التي تظهر زاخرة بالوعود عندما تنقل إلى فضاء الخشبة في أفينيون، يُعمل على إخراجها في باريس، في مسرح «سيتيه انترناسيونال». أما ما نُقل إلى فضاء الخشبة في شكل ناجح في باريس، فكان يقدّم أيضا في مهرجان أفينيون .

وابتكر «المسرح المفتوح» صيغا مسرحية أخرى في السنوات اللاحقة غرضها دعم الكاتب المسرحي ودعم مسرح يكون فيه للكلمة الدور المركزي، على خلاف ما كان رائجا وقتذاك في مسرح الصرخة، أو في صيغ مسرحية قد تعود الآن ويختفي فيها النص والكاتب وراء الديكورات، ثم استقر المسرح المفتوح في الصالة الباريسية عام ١٩٨١، «حديقة الشتاء»، حيث أضيفت إلى النشاط المسرحي عام ١٩٧٨ دار نشر تُعنى بطبع المسرحيات وتوزيعها على محترفي المسرح.

وتتضمن سلسلة منها «تابوسكري» أو «المخطوطات المطبوعة» أكثر من مئة كتاب. وفي الحقيقة، فإن عدد الكتاب المسرحيين الذين اكتشفهم «المسرح المفتوح» ونشر لهم للمرة الأولى أو ساهم في نشر أعمالهم كبير جدا، بل يَعُدّون معظم الذين يُحسب حسابهم في المسرح الفرنسي المعاصر؛ فبرنار- ماري كولتيس، وجان - لوك لاغرس، وديدْيِر- جورج غابلي، وفيليب مينيانا، ونويل رونود في عداد

هؤلاء، كذلك أرماندو لاماس، وميشال فينافير، وفالير نوفارينا، وجان - كلود غرومبرغ... إلخ، نُشرت أعمال لهم في السلسلة.

وفي نفس هذه الذكرى المؤوية لجان فيلار، مؤسس "مهرجان افينيون"، صدرت "دفاتر جان فيلار" وفيها رسائله غير المنشورة التي تسلمتها زوجته الشاعرة والرسامة أندريه شليغل وذلك حين كان فيلار ينشغل في أسفاره بعيدا عنها وعن أولادهما لمتابعة شؤون المهرجان الذي أطلقه وتابعه سنة بعد سنة.

في هذه الرسائل يبوح لها بكل شكوكه وغضبه وشغفه وكآبته وآماله وطموحاته.

وعن زوجته قال ذات يوم أنها العين التي يرى فيها ويقيس ويحسب ويقاضي نفسه والآخرين، فيلار هو الرجل الذي بسببه قامت تلك المغامرة المسرحية المعاصرة والشعبية في القرن العشرين، وهو الذي أطلقت عليه ماريا كازاريس لقب "زوس".

حارب المؤسسات التقليدية التي عارضت مشروعه كذلك الأفكار البورجوازية التي أطلقها البعض، خصوصا الدخلاء على عالم المسرح، وأحيانا كان يحارب نفسه وينتقد أعماله وإنجازاته ليصل إلى ما يشبه أحلامه.

وفي مناسبة ولادته، صدرت عن "دار جان فيلار" دفاتره الجديدة التي تحتوي على رسائل وضّبها وأعدّها جاك تيفاني، ومحتوى هذه الرسائل يكشف عن فيلار مختلف كما لم يعرفه أحد من قبل، حيث يفشي بجميع أسراره ومكنوناته للمرأة التي أحب، وننقل بعض هذه الرسائل إلى العربية:

١٩٤٨]

آه! كم أن السينما تخرّب الممثل! أمر مخيف! أنا شخصيا قررت التوقف عن التمثيل السينمائي. فقدت العادة وربما لم أمتلكها يومها في كسب عيشي وكسب المال يوميا. لم أعد أريد هذه المهنة الغبية! أنا كسبت عيشي بالعمل، ولا أريد أن

أكسبها عبر دور الخادم! إضافة إلى ذلك، فإن محيط الممثلين في الستوديو والتصوير ينسف أحلامي ويتعبني أكثر من عملي في الإخراج على ثلاث مسرحيات في آن، سلكت طريقا وعرا جدا والآن فهمت ذلك. وهذا الطريق لم أعد قادرا على التخلّي عنه. وإذا فعلت سأكون كائنا ميتا، لا قيمة له بنظركِ وبنظر أولادي، بعد حين.

تونس ١٩٥٤

أبقى معظم الوقت في غرفتي، وأنام. أنا أعمل مع روفيه وأتلقى من وقت الى آخر بعض الأخبار من باريس، وهذه الأخبار بالتحديد تمرضني وتجعلني أشعر باليأس: آه، ربما هم لن يطردوني لكنهم يمسكون بي وكأنهم ينتظرون أن أشعر بالقرف أخيرا: تبا لهم! خفّضوا الميزانية (٢٥%)، كي يخفّضوا أيضا النشاط والشهرة والتوسّع الشعبي وكذلك عدد العروضات. الكل كما كل شيء (كما أتخيل) سيتأثر بذلك: من الفرنسي الى هيبرتوت ومن الوزير الى كبار الموظفين في المالية الذين لا يحبون الأساليب الفرنسية المقززة. سنرى! ولكن أحيانا أشعر بقرف لا أستطيع تخطيه: قبل سنتين، ما كنتُ أتخيل أنني سأحقق عملا على هذا القدر من الجمال، يأخذ هذه القيمة والفاعلية على الصعيد الشعبي. والنتيجة: الدولة لا تمس وضع باقي المسارح الوطنية. أنا فقط من لحقه خفض الميزانية إلى ٢٥% (١٢ مليون الى ٥٢). هذا الأمر ليس محزنا، بل محبط. مونتريال

الليلة، يا أندريه، ستكون ليلة الافتتاح. وحسنا فعلنا بعلب مسرحية "لوسيد" لكورنيل التي سبق أن قدمناها أكثر من ١٥٠ مرة وفي الأماكن الأكثر تنوعا وقلقا، ولكن أن نقدّمها في بلد جديد، فهذا أمر يرعبني ويصيبني بالقلق. نحن هنا، كما يُقال، منتظرين على أحرّ من الجمر(...) والحياة كانت حتى مساء أمس حياة راحة. حتى يمكن أن أقول أنني خلال أربعة أيام، لم أخرج سوى ليلة أمس الى

العرض وقد شاهدت نصف الفيلم. وفيه كانت السيدة مارلين مونرو تقدّم لنا أرقّ ما يمكن من أسلوب اليانكي.

والأسلوب الهوليوودي الحالي يرتكز على سهولة في الكلام والتمثيل والعذاب والضحك والبكاء والتفكير... إلخ. وكل ذلك والفم مفتوح والشفتان مقلوبتان (يمكن القول أن الشفاه ستلحس الشاشة والمشاهد). أظن أنه أرقّ أرقّ ما يمكن تقديمه في إطار الإباحية اليانكيّة. أما أنا، فقد وجدت معادلة ككل المعادلات ربما: لم يعد الجميع يتقاذف أهواء البطون، بل أهواء الشفاه والأفواه المفتوحة! ورأيي الشخصي انطلاقا من معرفتي وإلمامي بالتمثيل،

لقد بقيت مشدوها! وبرأيي الخاص أن السينما فن ميكانيكي ولد في القرن العشرين ومات في القرن العشرين. ربما ترك شابلن فقط. لنقفل هذا الموضوع].

ساراييفو١٩٥٥

أرى أنه إذا كان من مسرح شعبي في أوروبا، فهو مسرحنا. وفي هذه الجمهوريات الديموقراطية الشعبية، المسرح، ومن دون شك، منخفض الدخول، فهو يعتبر جزءا من الثقافة، لكنني سأتحرق لأقول لهم أن المسرح مجرد تسلية أولا ولذّة وأن علهم الخروج من الصالونات البورجوازية (وحتى الآن لم يفهموا أن مسرح الأوركسترا ومسرح الشرفة طلع من الثورات الاجتماعية) ولم يفهموا حتى الآن أن المسارح لا يجب أن تكون تابعة للسلطة أو للبلديات بل يجب أن تكون مسارح المعامل والمصانع. وأظن أنني إذا قمت بجولة وحدي لستة أشهر في أوروبا، ومع برنامج منظّم ألتقي به بكل وزراء الثقافة وبعض العمد، وفي خلال سنتين سأعثر في أوروبا على جمهور للمسرح وأكثر من عشرة شعراء وكتّاب للمسرح كبار!]

أثينا، ١٩٥٥

أرى كل شيء باللون الأسود. وبالحقيقة، يمكن القول بأنني حين كنتُ في الثامنة عشرة ثم في العشرين وفي الخامسة والعشرين، كنتُ أرى كل شيء بالأسود،

كان عالمي أسود، كئيبا ومتشائما وعصبيا على طريقة كيركغارد. هذه المهنة وضعت العماء أمام عينيّ، والقرحة في معدتي. إضافة إلى ذلك توتر في الأعصاب وضياع في روحي. وحين أقوم بجولة أستعيد نشاطي. في الحقيقة، أنا إنسان لديه مشاكل لكن الحظ في مهنته أنقذه.

أوسلو، ١٩٥٦

إلى أين أمضي؟ أفكر دائما بالموت. وهذه الفكرة الرئيسة التي تسيطر على رأسي لم تعد تخيفني. في مهنتي، رأيت موت دولان وجوفيه. وأعرف أن لا أحد يستمر ويستمر بريقه. حسنا. لذا أريد أن أستغل السنوات المقبلة (١٥ سنة ربما) أستطيع فيها بشكل عقلي قبول أن رأسي سيكون متماسكا وأعصابي مرنة، ومعدتي على أفضل حال، وأصحابي على ثقة، ١٥ سنة ستجعلني أؤمن لك وللعائلة (أنتم الأربعة) ركيزة اجتماعية صلبة. لكن الليلة في اوسلو، أنا لست جيدا. وحين أفكر بما رسمته للسنوات القادمة، أشعر بألم في قلبي. أخاف، أن تبدو هذه السنوات في نجاحاتها شبيهة بتلك التي مرت قبلها. أنا اليوم في سن معينة وعلى أن أعرف كيف أختار.

كما حين كنت في العشرين: أما الوضع الراهن والذي سيكون ثابتا وأمينا وتعسا، أما سيكون في إطار المغامرة المتحركة والمجنونة. علي أن أختار ما بين الثابت والفعال في إطار النجاحات الأكيدة وبين المغامرة والعزلة ربما. الحياة المشتركة تقضي أحيانا على شيء ما داخلك، ليس الجسد، ولا القلب، أينما الروح. ربما هي الروح التي أشعلناها كما النار الصغيرة في سن الخامسة عشرة حين كنا حالمين، وحيدين وكئيبين. الرجال كما النساء ينفخون على هذه النار ليطفؤوها حسنا. الحياة هي الحياة. أعرف أنه ليس على التطلب منها كثيرة وربما سأطلب منها أقل. أنا صبي يبلغ ٤٥ عاما وبلا طموح، أنا زوجك. [سانتياغو، تشيلي، ١٩٥٧]

لو أن هؤلاء الناس الذين يتكلمون عن الشهرة والنجاح في المسرح الفرنسي وعن نبله وعظمته يعرفون كل المآسي وكل الصعوبات العبثية التي نعانيها في جولاتنا تلك، لكانوا فهموا أن الدرس الذي نتعلمه من المسرح هو درس الشجاعة. حسنا، لنسكت هذا النوع من الأسلوب. ولكن أنا أيضا أحيانا أشعر بأنني لم أعد أقوى على التحمل. والعزلة ما تزال الخلاص الوحيد.

كآبة نضجي الضاحكة. أحب أن أكتب عنها، لكنني لم أعد أعرف الكتابة. هذا إذا كنت قد عرفت ذلك في يوم من الأيام. أحلم أحيانا بأمور جميلة حلمت بها وكتبت عنها. وهذا يجعلني أشعر بالرضا. وأؤكد أنها جميلة. فيها شم. وفيها بحر. الرمل أيضا، هنا وهناك. هذا يسحرني كما تسحرني أي حركة جميلة من سمكة سخيفة (...) أنظر إلى الخارج من نافذتي: "ما أجمل العالم يا حبيبتي!"، ثم فجأة، المشهد عينه يحزنني، وأفكر باللذين يموتون جوعا أو بؤسا في هذا العالم الجميل، فأعود إلى طاولة العمل حيث كتبي مجموعة في إطار ثوري وفوضوي، كتب من كل العصور ومن كل البلدان، فأعثر على المسرحية "الشعبية" التي سأقدمها إلى جمهوري في السنة القادمة في مسرح "شابو"، ثم أروح لأحلم من جديد بكل الأمور الجميلة التي لم أكتب عنها، حيث الشاعر يقيم عالما وهميا، حيث أنا أضع نفسي في جسد "هركوليس" أو "تيزيه" ولكن أيضا مع صدر مريض مثل تشيخوف وجنون بودلير أو عظام فولتير المتكسرة].

[أوسلو ١٩٥٠]

مللت قليلا من افينيون. فهو (المهرجان) لم يعطني خلال ثلاث سنوات ما كنت أنتظره منه. علي أن أمسك جيدا بيدي هذه القضية مع أنني أشعر بعدم جدواها فنيا فيما يخص مستقبل مهنتي وتاريخها. أما اليزابيت بريفو (مسؤولة ادارية في افينيون) فهي لا تملك ولا ذرة من الثقافة المسرحية الكافية لتفهم ما يمكن أن يعنيه هذا المهرجان.

لدي الإحساس بأني أتخلى عن كل شيء لأن الدولة لم تفعل خلال السنوات الثلاث تلك واجبها. أما الآنسة لوران (مديرة العروض في وزارة التربية، وسوف تسمي جان وران فيلار في شايو بعد سنة) فهي قد قالت لي: "أجل، أنا أظن أنه لا يمكننا أن نفعل شيئا. بعد سنوات، سيكون الدور لكارسنتي ثم من هو أدنى شأن من كارسنتي، وبعدها باريه وبعدها." ألا تعتقدين أن الأمر لا يصدق بأن نجد مسؤولا كبيرا عن الفنون في فرنسا يتكلم بهذه الطريقة بدلا من أن يكون، وبكل بساطة، قد أمن ميزانية ممكنة ومقبولة للمهرجان؟ وعوضا عن المليون، ٢ مليون و٥٠٠ ألف وتمشي الأمور كما يجب في هذه المدينة التي هي لنا جميعا". حسنا، أنا متكبر ربما، بالنسبة إلى الآخرين. يبقى أن أكثر ما يخيفني هو هذا الوضع المشترك للمسرح (...) في مطلق الأحوال، لدي أمور كثيرة أخرى أقوم بها، وثمة ما قاله هاملت وأحب أن أردده: "لا يمكن أن نعطي الكافيار إلى إنسان فظ ومبتذل" (أنا لا أقصد هنا عامة الشعب ولكن النخبة المبتذلة التي تظن نفسها النخبة!) أرغب في خوض تجارب مختلفة، فأنا لدي الخبرة الآن، ولكن، يا حبيبتي ويا معشوقتي، أنا حاليا مفلس.

أفكر كثيرا في الوقت الحالي، بثقل، بثقل كبير. وهذا يعجبني! لكنني كمن يدور في دائرة مقفلة. ماذا علي أن أفعل غير ذلك؟ أحيانا أشعر بالتعاسة. التعاسة يا حبيبتي. هل فهمت الآن الصورة التي يبدو عليها بعض الرجال، حبيبتي؟ هل تفهمين الآن كيف يمكن أن يكون الرجل الذي يقترب من سن الأربعين مع هذا المزيج لديه من الشجاعة التي تقترن بالصبر والإرادة التي تتربص أكثر لوثبة أكبر، ومن التفكير بأفكار يظنها أكيدة حين يصل إلى الشهرة والنجاح مع أن الدرب إليها صعب ويلزمه أحيانا شهور طويلة والكثير من الليالي.

obeikandl.com

(تلك الليالي التي لا تحسب حبيبتي على عيش الحب وممارسته، يا زهرتي) وأيضا الأيام الممطرة والصعبة مع تمارين ممثلين لا يفهمون شيئا من العمل سوى الحصول على بطاقات سفروهدايا.

آه! أنا أتأفف! معك حق، حبيبتي، سنندم للأبد لأننا لم نختر أن نعيش سويا خارج هذه البلاد، في أي مكان. أظن أنك كنت ستحبين كل الأشياء التي أحبها أنا. وأكثر، ربما. وهناك شيء آخر: أنت التي تحبين كل ما كتب من راسين إلى فاليري، لكنت فعلا تأثرت (إلى حد البكاء) بأن تسمعي مثلا نروجيا شابا أو دانمركيا عجوزا يبتسم لك، بحبك، ثم يقول لك أنك من بلاد جعلتك تكبرين برقة وأدب كبيرين، وبذكاء منتهى التعاطف مع مناخات القرن الثامن عشر، كل ذلك الذي، نحن جماعة سارتر، أضعناه بارادتنا.

من خلال قرأتنا لهذه الدفاتر نكتشف شخصية جان فيلار المبدع والمخرج وما كابده وعاناه في سبيل المسرح وخلق منهج ومدرسة جديدة في الإخراج، ومدى تضحيته في سبيل تحقيق وتأسيس هذا المنوع من المسارح في فرنسا .

هذا جان فيلار الذي حارب المؤسسات التقليدية التي عارضت مشروعه كذلك الأفكار البورجوازية التي أطلقها البعض، خصوصا الدخلاء على عالم المسرح، وأحيانا كان يحارب نفسه وينتقد أعماله وإنجازاته ليصل إلى ما يشبه أحلامه.

ومن أقواله: "إن تكبيل المسرح بالقيود هو أكثر الفنون الجماعية المهددة بالتوقف أو الاضمحلال، حين تفقد الحرية، إنه فن توهنه القيود، ولا يهم أن تكون هذه القيود مخملية أو معدنية".

مسرح جان لوي بارو Jean Luis Barroeu

للمخرج أهمية كبيرة سواء في المسرح المحترف، أم في مسرح الهواة كونه محرك العمل المسرحي بمكوناته المختلفة التي يستغلها المخرج المحترف لخدمة النص، مثل الديكور والإضاءة المسرحية والملابس والموسيقى، كون المخرج يمثل كل هذه الأهمية خاصة في المسرح الحديث، فقد اتجه التفكير إلى إنشاء مدارس لتعلم فن الإخراج، غير أن الأمر يختلف هنا عن تعليم أي مهنة أخرى، حيث إن للإبداع الفكري الفطري للمخرج واستعداده وحبه لهذا اللون من الفن، أمرا لا يجب إنكاره أو تجاوزه.

لذا لم يكن التدريب المباشر كفيلا بتحويل أي كائن من كان إلى مخرج، وللمخرج عدة أدوار في العمل المسرحي: له دور الفنان، وله دور المعلم الذي يدرب الممثلين على القراءة، وله دور الإداري.

وتقول الحقيقة البسيطة أنه لا بد أن يوجد الإنسان الذي يلقن أحيانا إنسانا آخر شيئا وهذا هو المخرج المسرحي.

ويذكر "جورشاكوف" في كتاب "ستانسلافسكي مخرجا"، كيف كان ستانسلافسكي يعرف فرقة مسرح الفن بموسكو بمهزلة فرنسية غريبة عن منهجهم، فكان يقرأ ويمثل كل دور ليساعد الممثلين على فهم طبيعة المسرحية. وهذه سابقة توضح أسلوب التلقين.

ومن المدارس الإخراجية أيضا سنأخذ قرأة في مسرح المخرج الفرنسي جان لوي بارو Jean Luis Barrault مباشر بين انطونان ارتو والمسرح الطليعي الحديث، لقد أخذ بارو من مسرح القسوة الجوانب ذات الطابع التقني وطور مسرحا شاملا يرتكز على مفهوم ارتو عن الممثل باعتباره لاعب رياضي على دربه بالعواطف قدم

obeikandl.com

بارو عرضه الأول والذي كان عبارة عن رؤية إيمائية لرواية (بينما تمددت محتضرا) بعد حوالي شهر من تقديم ارتو عرض السنس وقد أدت استجابة ارتو المتحمسة لعرض بارو إلى وجود مشروعات للتعاون بينهما وكان من المفروض أن يقوما معا بتحويل كتاب ديفو (جريدة سنة الطاعون) إلى عرض مسرحي وذلك في محاولة لتجسيد النموذج الدرامي الذي طرحه ارتو في مقال (المسرح والطاعون).

هو المقال الأساسي في كتاب (المسرح وقرينه) إلا أن ارطو انسحب من المشروع لأنه كما كتب إلى بارو كان غير قادر على قبول التنازلات التي يفرضها العمل المشترك، إذا رأي أن هناك اختلافات جوهرية في منحي كل منهما: فقد كان التمثيل الإيمائي عند بارو وصفيا في الأساس، وليس رمزيا اذ أن هذا الأسلوب في التمثيل يرتبط بالواقع الفعلى وليس له صلة بالتعبير عن مكنونات الروح من خلال الرمز والصورة إلا أنه إن كان هناك مخرجا مسرحيا حديث يمكن نعده تلميذ لارتو فهذا لن يكون إلا جان لوي بارو).Jean Luis Barraut

بارو تعرف على النزعات الصوفية الشرقية، والأساطير، واليوجا الهندية والتي كان لها تأثير كبير في أعماله وقبلها تعرف من خلال ارتو على الكابالا والتي تنقسم إيقاعاتها التنفسية إلى ستة أركانات arcana (أو اختلاط من المبادي الذكورية والأنثوية والمخنثة) تمثل تدريبات معينة تؤدي إلى أحداث حالة الوجد، والتي يصبح فيها الجسد أداة للروح تشكل الوحدة بين ما هو نفسي وما هو فسيولوجي، الأساس الذي تقوم عليه أفكار بارو والتي عبر عليها في مقال له بعنوان "رسالة صغيرة في كيمياء المسرح" أو كيمياء الجسد الإنساني كذلك انعكست هذه الأفكار على البناء الخاص بعروض من الثلاثية الارستيا (Oresteia) والتي انقسمت كل مسرحية فيها إلى ثلاثة أجزاء تعبر عن المراحل المحايدة، الذكورية، الأنثوية.

في عام ١٩٣٦ أقر ارطو بأن بارو هو الوحيد بين ممارسي المسرح الذي بمفهومه حول اللغة الجسدية الكونية التي توحد بين الفضاء المسرحي الشامل

والحياة الداخلية الخفية في الوقت ذاته فقد طالما أشار بارو إلى التأثير الذي تركه ارتو على أعماله وهنا نلاحظ ان ذات التعبيرات التي استخدمها ارتو يعيد بارو استخدامها في كتاباته خصوصا فيما يتعلق بتعبيرات من قبل يبرز الطاعون فوق الخشبة فنسعى جميعا إلى طعنه بما فينا من قوي مظلمة.

إن هذا يطهرنا ويجعلنا نخرج أنقى، وأقوى، كذلك يزعم بارو أنه توحد مع ارطو إلى حد المشابهة والمحاكاة سواء في أسلوب التمثيل أم في منهج الإخراج.

يقول بارو: "لقد كانت رؤيته للمسرح رؤية داخلية بالكامل، كما كان صوفيا ورؤيبا، قادرا على الوصول إلى جوهر الأشياء والناس والمواقف، وقد علمني أن أسلك ذات دربه، لقد نبذ نموذج المخرج ذي المخرج ذي المنهج التعلمي لقد كان يتلمس كطريقه الخاص في مسرحياته يتشابه به توجبي معه في أنني لا أفلسف ما أفعل، وإنما فقط أفعل".

لقد ارتبط بارو بكتاب مسرحيين من أمثال سارتر وجيرودو واللذين كان ارتو قد استبعد منحاهما الذهني وما ابتدعاه من حركات مسرحية تتناقض مع مسرحه الطقوسي باعتباره مخرجا لمسرح فرنسا، ارتبط بارو بالمؤسسة الاجتماعية بشكل مناقض تماما للمبادئ الأساسية عند ارتو، ومن ناحية أخرى فإنه على الرغم من نبذ ارتو واحتقاره لكل ما كان يمثله بول كلوديل فإن بارو قام بإخراج عروض لكلوديل، مثل الحذاء الحريري وكريستوفر كولومبوس وأيضا عرض راحة الظهيرة.

وإذا بحثنا في الأمر يمكنا القول أن بارو أنقذ أعمال كلوديل من النسيان، فاستخدامها أساس يجسد من خلاله مسرحه الروحي الخاص، الذي يقوم على الفضاء الشامل رغما من ذلك فقد انحصر تركيز بارو في مسرح كلوديل في دائرة ما أسماه بريتون المحتوي الكامن للدراما، لأن ما يجعل أية مسرحية ذات دلالة من وجهة نظر بارو هو قدرتها على بلورة الحلم الكوني، وليس قدرتها على تجسيد

محتوي لقضية سطحية، أو تيمة اجتماعية ذلك أن فن المسرح بالنسبة له هو الفن الذي يختص بالأحلام.

ولكن رغم تأكيد بارو على الطبيعة الثورة والوجدانية للفن، إلا أنه لا يوجد وجه مقارنه بين أهدافه الفنية وأهداف السرياليين، فيعد مفهوم بارو عن المسرح كدين مفهوما تقليديا وهو ما تجلي في عمله مع كلوديل وانحيازه المعلن للكنسية الكاثوليكية، كذلك يميل بارو لأن يربط بين المسرح المقدس ومفهوم المراسم وليس الهمجية البدائية كما نجدها عند الآخرين بينما تنحصر الصورة المسرحية على سبيل المثال عند ارتو في التجلي أو التغيير من خلال العذاب وبينما ينحصر العنف عنده في الاغتصاب، فإن الصورة المسرحية عند بارو تتركز في المشاركة أو ما يسميه في استعارته الأثيرة "فعل الحب"، والذي يصبح فيه العرض المسرحي تآلفا بين الممثلين والجمهور، لكي ينسى بارو هنا أن أحد طرفي فعل الحب يدفع للآخر. يقول بارو:

"أن تؤدي هو أن تمارس فعل الحب، وأن تمنح نفسك من خلال عملية مبادلة وفي فعل مشاركة مقدسة في فعل الحب، هذا يبقي الإحساس بثنائية المؤدين والمتفرجين، إلا أنه من خلال هذا التوحد العاطفي وشبه الدنسي بين الطرفين يعيد كل فرد اكتشاف روح جماعية يشترك فيها مع الآخرين".

لقد اتسم منهج عمل بارو بالانتقائية، إذ أخذ عن الكلاسيكيات وتشيكوف ويونسكو، وبيكيت، كما أخذ عن فيدرو جينيه وسام شيبرد، إلا أنه في كل العروض التي يشير إليها بارو باعتبارها تعبر عن فكره المسرحي، مثل العروض التي أخرجها عن نصوص كلوديل وإعداده لرواية بينما تمددت محتضر وإخراجه لرواية لمحاكمة لكافكا عام ١٩٤٦، ورواية جاجاتتوا لرابيليه عام ١٩٦٨، نجد محاولة دؤوبة لتوليد الأسطورة بالمعني الذي قصده اليوت، حيث الصور الهائلة التي تكسب الخبرة المتشضية وغير المنتظمة بناء له معني أيضا، ففي مسرحه يكسب

بارو كل ما مادي وظاهري دلالة روحية، وذلك من خلال إدماج العالم الطبيعي بإيماءات وحركات الجسد الإنساني وتطوير التمثيل الإيمائي (المايم) بحيث يصبح لغة جسدية شاملة يرتبط خلالها كل عنصر من عناصر العرض المسرحي بواقع رمزي يتميز تماما عن واقع الحياة العادية، لكن يمكن القول أيضا أن المسار المسرحي عند بارو يبدأ حيث ينتهي ارتو، وأن المسرح الشامل عند بارو هو امتداد منطقي لأفكار ارتو.

لقد تدرب العديد من أولئك الذين عمل معهم بارو في البداية على يد ارطو، فعلى سبيل المثال أدت جينيكا اثناسيوي التي لعبت دور ليا في عرض ارطو أسرار الحب دورا رئيسيا في عرض بارو بينما تمدد محتضرا عام ١٩٣٥.

لقد أكد بارو في منهجه الإخراجي على صورة الإنسان والحصان، وذلك من خلال مشاهد الركض وراء الحيوان محاولة الإمساك بعنانه، واقتياده في حركة دائرية، وامتطائه، وترويضه، وجعله يمشي في حركات إيقاعية، وهنا تجدر الإشارة إلى خطاب كتبه بارو في يونيو عام ١٩٣٥ يصف فيه السمات الجوهرية التي ينطوي عليها تمثيله الإيمائي، إذ يقول أنه بمثابة السعي نحو حالة حيوانية خالصة، إذ يصبح الوجه على سبيل المثال قناعا طبيعيا، يتم التركيز على عمليه التنفس أيضا فمن بين العناصر التي أبرزها ارتو في عرض بينما تمددت محتضر خلق الرموز الأسطورية مثل "القنطروس"، والذي عبر عنه بارو من خلال التجسيد الإيمائي لحصان وراكبه ونقل الحالات الانفعالية إلى المتفرجين من خلال إيقاع التنفس وسرعته واستخدام التنغيم، والإيماءات المؤسلبة لخلق "جوديني"، واستبدال السيكولجيا الدرامية والحبكة بما أسماه بارو فيزيا المسرح أو الإيقاعات المشهدية.

إن ارطو في حقيقة الأمر يصف عروض بارو من خلال رؤيته أي ارطو الخاصة للمسرح. يقول ارطو عن عرض "بينما تمددت محتضرا":

"يتسم المنظر المسرحي هنا بالطابع السحري بشكل يشبه تلك التعاويذ التي يرددها الأطباء السحرة الذين يجلبون المطر لقرية مجدبة بالأصوات التي يحدثونها بالسنتم، والذين عندما يمثل أمامهم مريض يطردون مرضه بأنفاسهم، إن المنظور المسرحي هنا لا يوجد فيه عنصر واحد لا يكتسب معنى انفعاليا، فضلا عن ذلك فإننا نجد هنا نوعا من المقارب الجسدية المباشرة التي تتكشف عنها الإيماءات الحية، والصور الدرامية التي تنفض أمامنا بشكل غير متواتر".

الأمر الذي له دلالته هنا أن هذه السمات قد أكد عليها بارو نفسه باعتبار أنها كانت ذات أثر كبير في تطوره بعد ذلك. يقول بارو:

"إن انغماس فنان المسرح في نفس العمل لفترة طويلة من عمره، يجعله يعطي أحيانا أهمية كبيرة لتفاصيل صغيرة، ويهمل القوانين الأساسية التي تحكم الأداء الصحيح للممثل".

ويتحدث بارو عن خمس قواعد أساسية، على الممثل ألا ينساها:

١ - يجب على الممثل أن يجعل نفسه مسموعا ومفهوما.

ولا شك أن هذه القاعدة تعتبر الشرط المبدئي لأن يضع الإنسان نفسه في موقف الأداء أمام جمهور، ليس فقط احتراما لمهنته، بل وأهم من ذلك احتراما للجمهور وتقديرا للعلاقة التي تربطه به، غير أن هذه القاعدة تعتبر بديهية إلى حد السذاجة إذا فهمت على المستوى المادي فقط، بمعني أنه يجب أن يصل صوت الممثل إلى كل فرد من الجمهور أيا كان مكانه في الدار المسرحية، وأن تكون مخارج حروفه سليمه بحيث تلتقط أسماع الجمهور الكلمة دون غموض، ذلك أن الإسماع والإفهام بهذا المعنى ليس فقط قاعدة في فن الممثل ولكنه قاعدة أيضا في الخطابة والإلقاء في المحافل المدنية والدينية والسياسية، وفي أدب الحوار العادي في الحياة، إذ أن الإسماع والإفهام من الممثل يجب أن يفسر على أنه الفهم العلمي الصحيح من الممثل للشخصية التي يؤديها، والكلمة التي تريد هذا الشخصية أن

تدفع بها إلى الجمهور، والقدرة البدنية والعقلية والعصبية على أن يوصل هذه الكلمة إلى الجمهور دون لبس أو غموض، وإذا كان الإنسان العادي لا يحتاج في حياته اليومية إلى مواهب غير عادية لكي يكون مسموعا ومفهموا، فإن الممثل يحتاج إلى الموهبة والدراسة والتدريب لكي يحقق ذلك على خشبة المسرح.

٢ – يجب على الممثل أن يجيد الملاحظة والمحاكاة.

والإنسان العادي يلاحظ الطبيعة ويحاكيها بفعل الغريزة أو الضرورة، وخاصة في مرحلة الطفولة، ولكن هذه الغريزة يجب أن تتطور بالممارسة والتدريب والواقع. إن واجب ملاحظة الواقع عند الممثل لا يتوقف عند الحدود العاجية، أو المظهرية لهذا الواقع، فهو يتجاوز ذلك التأمل، والتشريح، واكتشاف ما في الواقع من منطق وفلسفة يكتنفهما كثير من البساطة واليسر، والتلقائية أحيانا، وكثير من التعقيد والغموض والصنعة أحيانا أخرى.

إن علاقة الحب أو البغض، أو غير هذا من العلاقات، ليست علاقة نمطية تأخذ نفس الشكل في كل الأحيان بل إنهاعلاقات نسبية، تختلف باختلاف كثير من الظروف الشخصية والموضوعية، ولهذا فإنها تأخذ من الأشكال والأوضاع ما لا نهاية له ولا حصر.

ويقرر بارو أن هناك طريقتين للملاحظة: طريقة شخصية، وطريقة موضوعية. والفرق بين الطريقتين ينحصر في القدرة على التخيل والإبداع والتفسير.

فلو أنني لاحظت وردة ناضرة حمراء على غصنها في حديقة غناء ملاحظة موضوعية، فإنني سأدقق النظر في شكلها وحجمها ولونها، وقد أدرس طريقة التكوين البديعة لأوراقها، الفرع في تكوين رائع، وقد تتجاوز الملاحظة ذلك إلى دراسة العلاقة الحميمة بين الوردة، والفرع، والساق، والجذر الممتد في الأرض السوداء، فإذا أغمضت عيني، أو استدرت، أو انصرفت عنها، فإنني سأكون قادرا

على تذكر هذه الوردة كما رأيتها بالتفصيل بحيث أستطيع أن أصفها، وأن أرسمها بدقة كما هي.

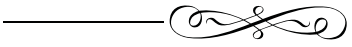
أما الملاحظة الشخصية فستتجاوز الحدود المادية لموضوع الملاحظة إلى إسقاط شخصي، وعندئذ يمكن أن أسال نفسي، لو أنني هذه الوردة أقف هكذا معتزا فخورا على هذا الفرع، أتلقى أشعة الشمس الدافئة، وتتراقص حولي طيور السماء.

ولكن هذه النحلة القاسية تقف على أم رأسي وتمد خرطومها إلى عروقي لتمتص الرحيق الذي يمنحني الحياة والنضارة والشباب، بيد أن النحلة لا تفعل ذلك عن أنانية، فهي لن تحتفظ بهذا الرحيق لذاتها بل ستحوله إلى شهد طيب تمنحه للإنسان.

وهذه الرائحة الذكية التي أنشرها في الجو تكون متعة للرائح والغادي فوق متعة النظر، ولكن ها هي ذي يد تمتد إليها وقد جذبتها فتقطعني وتحرمني من علاقة الأمومة التي تمنحني الحياة. أيها الإنسان ستستمتع بي وبرائحتي لحظات وخلال هذه اللحظات يكون الموت قد تسرب إلى أوصالي فماذا أنت صانع بي؟

ستقذف بي جثة هامدة في صندوق النفايات، الموت، هل هو العدم أم هو بداية قصة جديدة؟... إلخ.

وهذا النوع من الملاحظة يساعد الممثل على تطوير استعداده للمحاكاة، في إطار بعيد عن التقليد السطحي، وأقرب إلى فن الشعر. والملاحظة والمحاكاة عند الممثل عملية تصاحبه طيلة حياته المهنة لتكسبه وتكسب فنه نوعا من الأصالة والصدق، وكلما كان رصيده من ملاحظة الواقع غنيا ومنوعا، كلما اكتسب أداؤه غنى وصدقا وتأثيرا، وعلى الممثل بطبيعة الحال أن يبدأ بنفسه التي هي أقرب الكائنات إليه، ليس فقط في يقظته بل وفي أحلامه.



٣ - الأصالة والصدق.

إن رصيد الممثل من الملاحظة المستمرة للحياة بجانبيها الطبيعة وما وراء الطبيعة، وقدرته على محاكاة ذلك في إطار من الإبداع هما السياج الأمين لضمان صدق أدائه، أو ما يسمى بمشابهة الواقع، وإذا كان استانسلافسكي يضع على لسان الممثل سؤاله الخالد: لو أنني أمام كل شخصية يؤديها، بل وأمام كل لحظة من لحظات حياة هذه الشخصية لكي يوصله إلى الصدق والأصالة، فإن بارو يضع هذه الأسئلة: من أين وكيف أتيت؟ وإلى أين أنا ذاهب؟ وفي أي حالة أنا؟ وعلى الممثل أن يطرح على نفسه هذه الأسئلة في كل لحظة من لحظات العرض، حتى وهو خارج الكواليس.

٤ - القدرة على التواؤم مع المناخ.

أو مع الأجواء الداخلية والخارجية التي تنبع من الشخصية وتحيط بها Enviromment وعلى الممثل دائما أن يطرح على نفسه هذا السوال: ماذا أفعل هنا؟

وتعتبر هذه القاعدة من أعقد ما كشف عنها جان لوي بارو، ذلك أنها تكشف في الواقع عن المعادلة العصبية التي يصنعها الممثل بين ذاته وبين الشخصية التي يؤديها.

٥ - سيطرة الممثل على أدائه.

إن مراقبة الممثل لنفسه داخليا وخارجيا أثناء أدائه، من أهم القواعد التي يجب أن يلتزمها الممثل، ومن أخطرها أثرا، ليس فقط بغية تحاشي كثير من المخاطر التي يمكن أن تنجم عن فقدان السيطرة، مما قد يعرض غيره من الممثلين أو يعرض الجمهور أو على الأقل الموجودات على خشبة المسرح، أو في الدار المسرحية نفسها لكثير من المخاطر كالجرح والقتل والحرق والكسر... إلخ.

obeikandi.com

بل وهذا هو أخطر موضوع لسيطرة الممثل على أدائه، لخلق التوازن اللازم في العلاقة بين الممثل والشخصية التي يؤديها. وسيطرة الممثل على أدائه ومراقبته له، يتصلان اتصالا مباشرا بقاعدة الصدق في الأداء ويقتضي الأمر هنا أن نطرح سؤالا جديدا في هذا الخصوص: هل الصدق المطلوب هو صدق الممثل؟ أو صدق الشخصية؟

ولا شك أن هذا السؤال يطرح بدوره مرة أخرى قضية التآخي بين ذات الممثل وذات الشخصية، وهل هو تآخٍ اندماجي يصل إلى فناء الواحدة في الأخرى، أو هو مجرد تآخٍ جوار حسن، يمنح فيه الممثل ذاته غذاء وحياة للشخصية؟

إن الاندماج والتقمص رأي مرفوض على أرض الواقع والمنطق، والممثل والشخصية كائنان حاضران ومتجاوران دائما، ولا يغيب أحدهما لحظة عن مناخ لعرض المسرحي، حتى ولو لم يكن الممثل حاضرا أمام الجمهور على خشبة المسرح فكثيرا ما يكون الممثل في الكواليس، بينما الشخصية موضوع حوار غيرها من الشخصيات الحاضرة على الخشبة، أو حاضرة في ذهن الجمهور، وتتضح صحة هذا المذهب إذا أخذنا بمذهب برخت في الأداء الملحمي، حيث يحمل الممثل الشخصية على كفه، ليعرض سلوكها على الجمهور يجب أن يكون الممثل صادقا في عرض الشخصية، كما أن الشخصية يجب أن تكون صادقة في سلوكها صدقا لا يدع مجالا للشك في أنها شخصية حية، إضافة إلى هذه القواعد وحرصا من جان لوي بارو ألا ينتهي بفن الممثل إلى تجريده من قضية الشعر والسحر فإنه ينبه إلى ما يقتضية الإبداع الفني من قدرة الفنان على التحليق والتحول من الحقيقة الواقعية إلى الحقيقة الشاعرية الفنية transposition دون أن يكون في هذا أدنى تأثير على قاعدة الصدق ونذكر هنا بما سبق أن أوردته في شأن الملاحظة الشخصية للوردة.

وينبه بارو إلى أهمية قدرة الممثل على تحقيق لحظة الارتخاء Relaxation بما يؤكد قدرته على الإبداع، وعلى السيطرة، والمراقبة، والارتخاء المطلوب ارتخاءٌ عضلي، ونفسي، ومعنوي، وهو أقرب ما يكون لما يمارسه لاعب أليوجا.

** القاعدة الأخيرة وهي الشعور Emotion

يتحدث جان لوي بارو عن الشعور عند الممثل، يقول:

"هل تحيا الشخصية بشعور الممثل الحقيقي؟ والإجابة تقتضي أن نعود إلى فلسفة العلاقة بين الممثل والشخصية، فنقرر أنها علاقة جواريقود خلالها الممثل الشخصية أثناء سلوكها بوعي وسيطرة كاملة".

ومعني هذا أن الممثل لا يلجأ في لحظة من اللحظات إلى شعوره الحقيقي لأن الشعور حقيقة وقتية تزول بزوال المؤثرة وتصبح ذكرى، وإن كان الممثل يستعين برصيد ملاحظاته ومن بينها رصيد الذاكرة الشعورية.

وفي هذا الصدد يقول بارو: "أستطيع أن أقول بكل اقتناع أن الشعور ظاهرة خادعة، ويجب ألا تناقش في المسرح؛ حيث يتحرك الممثلون والمتفرجون حول الأحداث، ويهتمون فقط بهذه الأحداث وليس من المهم في شيء أن يصرخ الممثل أو لا يصرخ، إن الشيء الجوهري هو أن يجعل الجمهور يصرخ.

وفي التراجيديا يحتاج الممثل أو الأداء إلى جهد بدني كبير، فإن قدرا كبيرا من الشعور قد يؤدي إلى كثير من الإصرار وكلما كان الممثل التراجيدي يجسّد الشعور في الإيقاع كلما كان التجاؤه إلى جهازه العصبي أقل، وهذا يمكنه من المحافظة لأطول وقت ممكن على توازنه البدني وعلى طاقاته الحية ليواجه أشد لحظات العرض المسرحي دقة".

بمعنى أن الممثل يجب ألا يلجأ إلى شعوره الحقيقي، أو إلى جهازه العصبي في تجسيد عواطف الشخصية ومسارها النفسي الفردي والاجتماعي، ويجب عليه أن يتمكن من التقنيات التي تحل محل الشعور الحقيقي.

إن الممثل يبكي حقا في لحظة من لحظات الأداء، ولكنه بكاء تقني قد يستعين في استحاضاره بالذاكرة الشعورية.

وفي عرض بارو لمسرحية (بينما تمددت محتضرا) باعتبارها مسرحا خالصا لأن وجودها انحصر من مجرد عرض مسرحي كما كان أساسها هو الممثلين وليس النص، فعلى مدار ساعتين هي مدة هذا العرض لم يشغل الحوار سوى ثلاثين دقيقة فقط، واستعمل فيها صيغة الأغاني الكورالية أو التراتيل الدينية، لم يكن هناك ديكورات، كما استخدمت الملابس والإكسسوارات في أضيق حيز فكان الممثلون عراة تقريبا وكانت الملابس الوحيدة التي يرتديها عبارة عن أحزمة ثبتت عليها أشياء رمزية تعبر كل منها عن العاطفة المميزة لكل شخصية.

حيث كان المؤدون للعرض يقومون بخلق البيئة الخاصة بالمشاهد المختلفة من خلال استخدام المؤثرات الصوتية البشرية والإيماءات الإيقاعية فكانوا يحدثون مثلا صوت المنشار عند صنع صندوق الميت، كما كانوا يحدثون أصوات الطيور في مشهد الغابة، وهنا نجد أن المؤدين كانوا هم الأداة التي تم استخدمها لاستدعاء الجو العام الغالب على عالم الطبيعة، فبالحركات كان تدفق النهر وقت الفيضان، والسنة اللهب من خلال رقصة خفيفة ومناظر جامعي الحقول أيضا بالحركات، في الوقت إن الموسيقى لم تكن سوى طبلة بدائية صاحبت العرض بكامله وقد قام بارو بتمثيل وأداء شخصية الأم، وأيضا قيامه بدور جيويل الابن الغير شرعي لقد اختار بارو هذه الرواية لأن كاتبها يطرح فيها طريقة الحياة التي يعود فيها إلى تلك الصيغة البدائية التي التصق فيها الإنسان بالطبيعة، وهي صيغة تبين في الحضارة تراكما مصطنعا، فكانت صورة الاحتضار التي تعبر عنها الرواية تكسب الحياة المادية الخشنة بعدا روحيا.

إن منهج بارو في الإخراج في عروضه يركز على الحالات الداخلية للشخصيات والطابع الانفعالي للمنظر الطبيعي أكثر من تركزيه على الأحداث؛ حيث يفتتح

الفعل الدرامي للعرض بتجسيد إيمائي وخصوصا في العرض للمسرحية المذكورة أعلاه حيث أبدع في إخراجه بتنكيل نمط اتكأت عليه الدراما الطقوسية.

فأغلب عروض مسرحيات بارو كانت من روعة إلى أروع في التجسيد والأداء الإيمائي، وبهذا الانشغال بالطقس المسرحي أدى ببارو بعد ذلك إلى إرساء ما أسماه (المسرح الشامل) الذي شكل علامة أساسية ميزت إنجازه في تاريخ المسرح.

جان لوي باروJean Louis Barrault هو ممثل، ومخرج ولد في مدينة Seine في ١٨ من أغسطس عام ١٩١٠ وتوفي في ١٩٩٤قدّم العديد من الأعمال الكلاسيكية والحديثة ويعد أحد تلاميذ ديلان Charles Dullin في مدرسة الفن الدرامي اتيليه Atelier وقدم أول أعماله كممثل عام ١٩٣٥ ثم بدأ في مرحلته المهنية في المسرح، وتوالت نجاحاته المسرحية كممثل ومخرج، ثم مديرا للمسرح، شاركته زوجته الممثلة مادلين ريمود Madeleine Renaud بعدها توالت أعماله ونجاحاته، وتولى كثيرا من المسؤوليات آخرها مدير لمسرح اورساي Orsay، شارك أيضا في عمل وتأسيس الورش والمختبرات المسرحية.

obeikandl.com

مسرح: لويس جوفيه Luis Jovet

إن العمل الدوؤب في النص المسرحي والعمل التجهيزي للمخرج يمر بمراحل متنوعة تبعا للنص المؤلف، يصعب العثور هنا على أسلوب واحد يتبعه المخرجون جميعا. جوفيه يؤكد أن المخرج حين يختار النص، يخلق رؤية مسرحية ويلبسها شكلها الخاص بها، وتوجهه في ذلك دوافعه الفنية وبواعثه النفسية، وليس نظام محدود، ولا يتفق الكثير من المخرجين على وجه النظر هذه المأخوذة عن هنري برجسون Henry Bergson فأقرب الفنانين إلى جوفيه على سبيل المثال، هم أولئك الذين يقومون بتقديم فن الارتجال المسرحي.

جوفيه كان دائما متمسكا بالرأي القائل أن كاتب المسرحية وحده الذي يبدع في المسرح، وكان يعني عناية عظيمة بالكشف عن مقاصد المؤلف، وتفسيرها بإخلاص مطلق ولكن إخلاص جوفيه في البداية لمؤلفي رواياته، اتخذ شكل إخلاص يتسم بالإصرار والعناد، أدى إلى إخراج للروايات بشكل سطحي أخرق، وفي غمرة عزمه الذي اقتضى منه جهدا كبيرا على أن يقدّر كل سطر في نسخة المسرحية، جعل كل سطر يبدو من حيث الأهمية على قدم المساواة حتى يتضح مغزى المسرحية في ألفاظها، لم يكن جوفيه في إخراجه للروايات أي حس بالمنظور، وعلى الرغم من أنه كان لديه أعمال حافلة بالإبداع، فإنه كان يُحجم عن تقديم أي أفكار من عنده في مجال الإخراج، وكان يظهر ولاءه الثابت للنص، والذي تعلمه من أستاذه كوبوه، وأصبح لفترة ما تطوره كمخرج مثيرا للسخرية، الأمر الذي جعل كوبوه يكاتبه ويحثه على استخدام شخصيته وأفكاره، وذلك لتخصب بثروة جديدة في التقاليد التي ورثها منه.

لقد ساهم لويس جوفيه في المسرح الفرنسي بإخراجه مسرحيات موليير، وفي هذه المسرحيات حرر من وطأة التقاليد التي كانت تخنقها خشبة المسرح، إذ أنها لم تكن كما كان يظن بصفة عامة تقاليد مسرحية أصيلة انتقلت من السلف إلى الخلف، من أيام موليير بل فرضها على الممثلين العلماء، الذين جعلوا موليير موضوعا وادعوا أنه كان ينتمي إلى عالم الأدب أكثر مما ينتمي إلى عالم المسرح.

وقد تحدث جوفيه كيف قام باستقصاء استغرق وقتا طويلا، وقدم فيه الكثير من العناية قبل إخراج أول مسرحية لموليير ومن تعليقات النقاد والمتفرجين ومن التفسيرات التي قدمها المؤلفون الذين أعادوا كتابة المسرحية مرات عديدة تجمع ما أمكن معرفته عن الموضوع فبدت المسرحية غصة بالآراء، مغلوبة على أمرها بالتفسيرات مسربلة بأكفان النظريات مخنوقة بالجدل ولكن لا تزال غضة ناضرة بحيوية النص.

لقد كانت مواجهة جوفيه للمسرحية الموليرية كالعادة متسمة بالحذر والتربص والترجج، ولكنه على الأقل لم يتردد في رفض التصور المأثور لموليير بأنه كاتب أخلاقي وهنا شعر مرة واحدة على الأقل أنه يقف على أرض صلبة، فقد كان يتناول عمل رجل آخر من رجال المسرح لم يكن كاتبا فحسب، بل كان مثله ممثلا ومخرجا ومديرا للمسرح.

جوفيه يقوم بمغامرة محفوفة بالمخاطر، مستنفدة للطاقة كالإخراج المسرحي، لا لشيء لا لتلقين الآخرين درسا؛ لأن الرجل الذي يعرف ما يلزم عمله لتسلية الناس، وحساب نفقاته في نهاية اليوم، لأن الرجل الذي يعرف ما يلزم القيام به، لأداء ملهاة أو إدارة مسرح ليس أمامه إلا أن يُعنى باختبار الأمور، عندما يفكر في تصور مثلا هذا الفن المسرحي.

جوفيه علّم ممثليه أن موليير ليس كاتبا أخلاقيا، بل أنه عالم بالطبيعة البشرية وأن المواجهة الصحيحة لشخصياته لا تكون عن طريق عقولهم، وإنما

عن طريق قلوبهم، وأن هزله ليس من قبيل هزل الفارس Farfe وإنما هزل ظريف، وأن عظمة مسرحياته تكمن في مزيج لا مثيل له من الرقة، والسحر، والحلم.

وما أكد عليه جوفيه Jouvet في إخراج مسرحيته قبل كل شيء آخر، هو أنها ليست واقعية أو طبيعية، بل أنها أولا وقبل كل شيء شعر ومن الرتبة الأولى، ويؤكد جوفيه أن وليرالذي وصف بأنه رجل عقلاني هو الرجل الذي أحس وأدرك بصورة أفضل من غيره معنى اللاعقلي، ومسرحياته التي تبدو ممثلة لانتصار العقل في عيون المعلقين هي فعلا عام اللاعقلية العجيبة التي يطلق عليها اسم (شعر).

جوفيه كل ما عرفه في موليير وضحه في مسرحيته الشهيرة "مدرسة النساء" فقد رحب بها النقاد باعتبار أنها عودة إلى الفن الكلاسيكي، عودة الروح الحقيقة لموليير وجيله، ومع ذلك فإنها لم تكن بأية وسيلة صورة منقولة لتقاليد المسرح في عهد موليير، وقد عبر بالديكور الذي أوجده على خشبة المسرح، وأضواء المسرح العتيق، ديكور للكوميديا المرتجلة، هذه صورة بسيطة عن أسلوب جوفيه في إخراج مسرحيات موليير،

إن جوفيه كان من أعظم الرجال البارزين في عالم الفن، ولم يبذل أي محاولة لإخفاء جديته خلف تلك الوداعة والجرأة اللتين يكتسبهما بسرعة العاملون في المسرح.

إن بداية جوفيه في المسرح بدأها عاملا يقوم بتركيب المناظر، ورفض من قبل مدير معهد المسرح فترة شبابه ثلاث مرات، وبعد ثلاثين عاما أصبح من أكبر أساتذته.

كان جوفيه يطور نفسه ببطء شديد وبصعوبة، وعلى الرغم من أنه كان واسع الاطلاع في تاريخ المسرح، لكنه كان يرى أن تعليمه هزيلا ولهذا كان دائما يسيء الظن بحكمه على الأمور، وكان لا يتقبل أية آراء إلى أن يفكر فيها مليا ولوقت طويل وحسب ما يقوله الناقد بريسون عنه: "إن المشكلات تعيش معه طوال اليوم، وكان

يفكر فيها ويقلبا في ذهنه ويتأملها مرارا، ويعود إليها مرارا وتكرار بقوة وعناد حتى يتغلب أخيرا على العقبة".

وحسب رأي النقاد فإن جوفيه لم تكن لديه آراء محددة، ولا عقيدة يتشبث بها فإذا وجه له سؤالا عن شيء يرى أنه مهم، كان يتأمل فيه من جديد، وهو يفحصه مرة أخرى ويقلبه في ذهنه قبل أن يجيب.

وكان في عمله يتحلى بتواضع شديد وكان يدفع فرقته إلى أن تستلهم شيئا من روحه، وعلى الرغم من فظاظة طريقته، إلا أن طبيعته كانت تنطوي على حرارة ورقة انعكست في المسرحيات التي أخرجها.

لويس جوفييه هو ممثل مسرحي، وسينمائي، ومهندس ديكور، ومخرج مسرحي وكذلك مدير فني، ويعتبر الثاني من الهاربين من الفييه كولومبييه، وقد ترك كوبوه في أشد أوقاته مرارا، وأثار مناقشة حول تزمت كوبوه في مثاليته ورفضه كل محاولات التوسع التي تهدف إلى النجاح التجاري، وقد كان جوفيه يرد على اتجاه كوبو إلى العزلة الصوفية باتجاه واقعي ورغبة جامحة، ومؤكدة في النجاح الجماهيري.

لقد بدأ نشاطه كمخرج في مسرح الكوميدي دي شانزليزيه في أكتوبر ١٩٢٢ في أدوار تغلب عليها التقليدية والسطحية: عروض مسرحية منضبطة وبراقة، ونجاح سريع ودعاية واسعة، واستعانة بالسينما على كل المستويات، حتى أصبح مسرح الكوميدي دي شانزليزه comédie des champs Elysées ملتقى الطبقة الراقية في باريس، على الرغم مما قد يثيره هذا التصريح في النفس من إحساس بالامتعاض والكدر؛ فإن المؤكد أن المسرح لا يثير إلا قضية واحدة ستظل لغزا إلى الأبد؛ هي النجاح.

نستطيع أن نتحدث عن قضية الدراما من وجهة نظر قد تميل إلى التقليد، وقد تميل إلى التجديد، ولكن الالتزام بالبحث عن النجاح هو أصعب ما يواجه المشتغلين بهذه المهنة.

إن المسرح يجب ألا يفقد أبدا ما نسميه بالموضوعات الضخمة، ولكنه أيضا يجب أن يواصل البحث عن عناصر التوفيق بين هذه الموضوعات الضخمة، وبين الجماهير في كل حقبة وفي كل موسم.

لقد كتب جوفيه هذه السطور بعد هروبه من كوبو ومن ألفييه كولومبييه غير أن الراجح عن هذا السلوك الفكري من جوفيه في بداية استقلاله بالعمل، ما هو إلا القشرة التي أخفى تحتها صراعا مع روحه القلق غير المستقرة، والأزمة التي تخلفت بلا شك من شطط كوبو وتحويله المسرح إلى برج عاجي منفصل عن الجماهير، هذا القلق وهذا الصراع لا شك أنهما ينبآن عن تطلع جوفيه إلى عقيدة يستند إليها في كفاحه المسرحي، وربما زاد هذا القلق حده عدم اقتناعه بمسلك كوبوه في نفس الوقت أستاذه وشريك كفاحه، وربما شارك في تعميق أزمته أيضا اقتناعه منذ البداية بأن الطبيعة حرمته إمكانية التفوق كممثل، لعيوب جثمانية أدت إلى البحث عن وسائل أخرى للتفوق في المسرح.

ومن هذه الرسالة التي توضح، ومن خلال الرسالة التي كتبها جوفيه إلى أستاذه كوبو إبان كفاحه دخل الفييه كولومبييه هذا القلق في بحثه الدائب منذ البداية. يقول جوفيه في رسالته:

"ها أنا ذا أعمل بقدر ما أستطيع في البحث العلمي وفي طريق التطبيق العلمي، وأحلم في غير وضوح بأن أصبح بالنسبة لك ذلك الشيء العجيب الذي يجمع بين رئيس ميكانيست وجامع كتب.

أريد أن أكون ممثل فارسير ولكن لن أكون إلا ذلك الفارسير farceur، حسنا سأقول ما أراه وأنا في هذا الموضوع، لن أستطيع بمجهودي وحدي أن أصبح ممثل

فارسير حديث، ولكن هناك أيضا الإضاءة وتصميم الديكور، لن أصبح ذات يوم مهندس ديكور ولكنني أحلم بطرق مختلفة للتفسير وبخامات معينة، وبوسائل تطبيقية معينة، وأواصل البحث في كل هذا على أمل أنه قد يوصلني ذات يوم إلى شي من النجاح.

أما عن الإضاءة فإنني واثق أشد الثقة من كريج نفسه سيتحول إلى رجل ضئيل عندما يرى ما سنحققه، إن الديكور عندنا خرج على كل الأشكال المتبعة في عصرنا ويجب أن تخرج الإضاءة أيضا.

لا شك أن هذا يحتاج إلى أبحاث علمية شديدة الصعوبة، ولكن لدي مشروعات، وأعتقد أننا إذا كنا لم نحقق نتائج فعالة في هذا السبيل حتى الآن، فالسبب في ذلك يرجع إلى الخلل الذي وقع فيه النظريون من ناحية، والحرفيون والفنانون من ناحية أخرى؛ فالأولون قد تكلموا، والآخرون لم يستوعبوا ولم يحاولوا الفهم، لم يوجد حتى الآن ذلك الشيطان الصغير الذي يفكر في كل ما قالوا بشيء من العمق، هناك ما أحب التل، والقطن، والخشب، والحديد، واللمبات الكهربائية، وهناك من اختار لنفسه مادة من هذه المواد واستحوذ لنفسه على أسرارها، ولكني أريد أن أكون ذلك الشيطان الصغير".

إن جنون جوفيه في البحث عن النجاح، لم يكن إلا فترة تخفي تحتها بحثا عن عقيدة ولعل مقابلة جوفيه لجان جيروجو Jean Giraudeau في سنة ١٩٢٨ وكيف أدت هذه المقابلة إلى نتائج إيجابية تؤكد هذا الظن، فقد ولدت بهذه المقابلة كلاسيكية جديدة بفعل الالتقاء بشعر جيروجو وما تزال تعتبر علامة من العلامات التاريخية في المسرح الفرنسية الحديث، بل لعل هذا التعاون الذي أعقبه قد عاون بالفعل على تحقيق ما كان يطمح إليه كوبو من كشف الأسرار الشاعرية في العرض المسرحي.

لقد عثر جوفية على المسرح الخالص في ظل الكلاسيكية التي أعاد كشفها جيرودو، وقد بدأ يطلب إلى ممثليه في مسرح الاتيليه théâtre de l'athénée الذي أصبح مديرا له، الترجمة المسرحية الحسية الذكية للنص، الإحساس بإيقاعه، بموسيقاه، على أساس أن التجسيد المسرحي عملية عاطفية وحسية أساسا، وتنتهي إلى التقمص الحسي.

لعب الممثل في العرض المسرحي تحقيق لاكتشاف الحواس، وهذا اللعب التمثيل يجب أن يكون روحيا مجردا صناعيا (تكنيكيا) على الفاضي تكنيك بحث حتى لا يلتاث ولا يتشوه خَلقا أو خُلقا؛ الممثل أو الجمهور.

إن العرض المسرحي ظاهرة مجردة نحمّلها قدرا معقولا من الحقيقة، بغمسة سريعة في الجسد الإنساني، تكسبها المحسوس الذي يلتقي بالحواس، هذا هو المسرح الكبير؛ المسرح الكلاسيكي.

اهتم جوفيه بالبحث عن قوانين الحرفة وقد أدى ذلك إلى طبع عروضه المسرحية بطابع معماري رصين: معمار لفظي، ومعمار حركي، وقد اعتمد أكثر ما اعتمد على الجماليات، وأبدع في استعمال الديكور والأضواء، وإن طبع تذوقه للكلاسيكية بطابع تشوبه شوائب الباروك والفخفخة الباحثة عن المتعة.

وهذا ما بينه كما ذكرت سلفا في أعماله لموليير في مسرحية مدرسة النساء، التي صمم ديكورها كريستنيان بيرار وتاترتوف، كان ديكورها من راك، لنجد أن جوفيه كن دائما مشدود إلى الحقب الكلاسيكية في التقاليد المسرحية، ولكن لم يتعرض للنصوص الكلاسيكية إلا في النصف الثاني من حياته الفنية ولا شك أنه في هذه الفترة كان قد نجح في اكتشاف ذاته الفنية وفي التمكن من أسرار مهنته مخرج وممثل ورجل مسرحي بوحه عام.

يقول لو جوفييه: "في الكنيسة نحس بوجود الله، وبكل ما يشعرنا بوجوه، أما في المسرح فإننا نرى كل ما لم يفسره لنا الله، كل ما أبدعه الإنسان لتفسير الوجود الإلهي".

وبصرف النظر عما يطالعنا في هذه الكلمات من اهتزازات روحية غير واضحة المعالم فإننا نستطيع أن نستخلص مما أوردناه أن جوفيه سجل في تاريخ الكارتل، اكتشافا هاما في فن التمثيل؛ هو بتحديد البعد بين الممثل وبين البناء الأخلاقي والانفعالي للشخصية المسرحية بقصد المحافظة على الأبعاد الأخلاقية والشكلية للممثل والجمهور؛ فالبعد عند جوفيه هو لأسباب جمالية، وصياغية، وأخلاقية.

obeikandl.com

مسرح أندري أنطوان André Antoine

المسرح هو فن اللحظة التي لا يخضع فيها الزمن لإبعاده الواقعية والمنطقية. إن الإبداع المسرحي يخضع لقوانين الإبداع التي يعبر من خلال الإيقاع المستمر للموضع الذي يبين ويظهر الخفايا اللامرئية في الواقع والحياة والذات فالمسرح يقدم دلالات وإحالات للماضي والمستقبل.

والإخراج المسرحي فن إبداع. وقبل منتصف القرن الثامن عشر لم يكن الإخراج المسرحي موضع اهتمام من أحد سواء من النقاد أم الفنانين؛ فكان العمل المسرحي يقدم من قبل الفنانين الموهوبين الذين يعملون في خدمة العمل المسرحي وتوصيله للجماهير، فكان شكل الإخراج حينذاك يتألف عادة من عدد من المراحل تبدأ بتحرك المؤلف بعد أن يختار ممثليه ثم يقرأ عليهم النص بصوتٍ عالٍ كما يريد هو لهم أن يقرؤوه ثم يشرح كيف، ومتي، وأين يتحركون على خشبة المسرح، ثم تستمر البروفات لعدة مرات يتم بعدها تقديم العرض للجماهير.

هكذا نرى أن الإخراج المسرحي قبل عام ١٨٥٠ إذا حدد منطقيا لم يكن سوى ضرب من المعلومات إلى نسق يفيض بالإبداع والخلق.

واندري أنطوان يعتبر من المخرجين الفرنسيين الذين ثاروا على المسرح الفرنسي في وقته، وتأثره بساكس مينجن صاحب المدرسة التاريخية الطبيعية في تقديم الأزياء، من أجل توفير فرجة المسرحية أصيلة بتداخل الماضي والحاضر والأصالة والمعاصرة.

أندري أنطوان هو مخرج وممثل فرنسي ارتبط بالواقعية الفوتوغرافية في المسرح الحديث، وذلك من خلال العصر العلمي الذي ساعده في اكتشاف اتجاهاته الفنية.

أندري أنطوان ولد في ٣١ يناير عام ١٨٥٨ وتوفي ١٩ أكتوبر عام ١٩٤٣ وهو يعتبر من المخرجين الذين ثاروا على المسرح الفرنسي كما نوهت، ومن خلال تأثره بالمخرج ساكس ميننجن صاحب المدرية التاريخية وذلك بتقديمه للتصاميم والأزياء، أندري أنطوان يعترف بفضل المؤلف منذ بداية انطلاقه بأساليبه وأفكاره الجديدة، ولذلك فإن أنطوان كان دائما يبحث عن الكتّاب الجدد ممن ليس لهم تجارب كبيرة لإثبات أقدامهم في الكتابة المسرحية أمثال أسرو، وأميل زولا، وهذا الأخير أكثر ما بهر انطوان بالشخصيات المتميزة ذات الملامح الطبيعية في أعماله والتي تعكس تفاصيل وسمات وملامح المجتمع الفرنسي تلك الفترة.

وقد اقترن اسم انطوان بنظرية الجدار الرابع؛ حيث كان في أعماله يدعو إلى تصميم الحركة حسب الجدران الأربعة على الرغم من فتحه الستار الوهمي الذي يطل على الجمهور المتفرج، وهو يعيد بهذه النظرية احترام العرض للعلاقة بين الممثل والجمهور ويجب أن تكون مقدمة المسرح واضحة، وفي جعل المواصفات بين العامل الدرامي والمتلقي تمر بمراعاة الانطباعات لكل منهما وهكذا تكون الستارة مجرد جدار رابع ممن خلالهما يتخلل التقمص والفرجة والإبهام، وعلى المتلقي المتفرج أن يندمج في هذه الفرجة الركحية، وأن يتخيل الصورة الحركية في عقله ومخيلته.

أندري أنطوان لا يختلف في منهجه عن المخرج ساكس ميننجن فهو يسير في نفس الدرب الواقعي مع اختلافٍ في تفسيره فكان يصر على إخراج العمل المسرحي داخل إطار من التفاصيل الظاهرة مما جعل النقاد يصفونه بأنه المخرج الأول الذي يعتمد نقل الصورة المطابقة للحياة اليومية لأول مرة على الركح.

وهناك تساؤل عن العلاقة بين أندري أنطوان وساكس ميننجن: هل استفاد الأول من الثاني؟ وحسب ما يقوله البعض: نعم، فقد تعلم أندري من ميننجن تحقيق المؤثر الفعلي الذي يكسب العامل المسرحي تماسكا وقوة خاصة في عرض شرائح الحياة التي اشتهر بتقديمه لها اندري؛ حيث على الممثلين أن يمارسوا على المسرح سلوكهم الذي اعتادوا عليه في الحياة خارج المسرح، وهنا نرى أن منهجية أندري أنطوان ملائمة لعصره تلك الفترة التي عاش فيها دارون، وفرويد، ونيتشه بنظرياتهم المعروفة في المجال العلمي.

نظريته كانت تستند إلى تبرير يقوم على أساس أن تكون تصرفات وسلوك الممثلين هي ما يحدث تلقائيا دون أن يكون هناك مواصفات المسرح التقليدي من ضرورة مواجهة الجمهور بثلاثة أرباع الجسم، ويجب أن تكون اللفتة، أو الإيماءة، أو الإشارة مما يخضع لمقاييس لا تمت إلى الطبيعية أو السلوك العادي؛ ومعنى ذلك أن على الممثل أن في حركته العادية في الحياة يمكنه أن يكون قادرا على أن يعطي ظهره إلى الجمهور إذا لزم الأمر.

إن نظرة أنطوان التي كانت على المسرح هي شيء إيهامي للواقع وامرٌ يساعد المتفرج للدهشة ويحيله إلى موضع المأخوذ.

إن مضمون نظرية الجدار الرابع يحتم احترام علاقة المتفرج بالممثل وهي علاقة لا يجب ان تخدش، فإذا كان على الممثل أن يتابع بحرص انطباعات الجمهور، عليه أن يتذكر أنه كمن يؤدي دوره في البيت، ومن ثم تكون مقدمة المسرح بمثابة جدار رابع ولكنه شفاف، بالنسبة للجمهور.

وعلى هذا الأساس تصبح الستارة مجرد ستار رابع، وهذه وظيفة جديدة للستارة، والستارة لها تاريخ يرجع إلى عصر الرومان واستخدمت في المسرح الخلاوي، ومنذ القرن السابع عشر أصبحت الستارة ذات أهمية كبيرة في المسرح؛ فهي ليست اختراعا لإخفاء تغيير المناظر بل جزء من عالم السحر بالإيهام عالم لا

يختلف عن الحياة فما أن ترفع الستارة حتى يغوص المتفرج ويتأمل الصندوق المتوهج بالإضاءة متخيلا صورا في خياله.

إن لنظرية الجدار الرابع تأثيرا كبيرا في مفهوم مسرح الإيهام، وإذا كان في بداية العرض عادة الإظلام في بهو المسرح ودائما يلجأ المسرح إلى تلك الدقائق الأولى من العرض كي يعمل تحت الإضاءة الكاملة لقاعة المسرح، فإن النظرية لانطوان في تعميق مفهوم الطبيعية في المسرح وتقليده المعروف بنظرية الجدار الرابع قد أفادت في تعميق مفهوم الطبيعية في المسرح.

كان مسرح أندري أنطوان يلقبونه النقاد بمسرح (طبق الأصل) وهذا يعني أنه كان مسرح المبادرة الأولى في نوعيته لمسرح القرن العشرين.

ضمن مذكرات أندري أنطوان التي نقلت عن طريق مارجريت كارلون عن كفاحه الطويل لثلاثة مراحل ليثبت أقدامه في عالم المسرح الفرنسي:

[في الفترة ما بين ١٨٨٧ حتى ١٨٩٥ في المسرح الحر، هاجمنا القواعد والعرف للمسرح السائد في فرنسا وبعدها جاءت فترة أخرى اكتسبنا فيها رضا الجماهيروهي الفترة بين ١٨٩٦ و ١٩٠٦ أما الفترة الأخيرة فقد صغنا فيها نضالنا الأخير في مسرح الاوديون ضد التقاليد المألوفة والروتين الإداري على حد سواء].

لقد كانت تلك الفترة في المسرح الفرنسي علاقة مؤلفين بارزين يعتبرون من عمالقة المسرح مثل اوجين، ودبوا، وساردوه، ولمدة عشرين عاما كان هؤلاء الثلاثة هم أساس المسرح الكوميدي في فرنسا (وهو مسرح فرانسيس). ومدراس المسارح يصرحون أنهم ليسوا بحاجة إلى روايات جدية فإنهم تكفيهم أعمال دوماس، وساردوه، واجوير، ولكن علينا أن نذكر أن أندري انطوان من خلال مسرحه الحر ترك علاقة كبيرة في تطور المسرح الفرنسي ولكن بعد جهد ومشوار طويل من الكفاح والصبر، أندري أنطوان في شبابه عمل تحت ريادة مخرج (للمجاميع) في

مسرح الكوميدي "فرانسيس" وعمل واشتهر كثيرا في العديد من الربيرتوار، وتعلق بالعديد من النجوم الممثلين ولازمهم كظلهم.

وكان أندري أنطوان يحب المسرح مما دفعه إلى حفظ كل المشاهد لكبار الممثلين.

التحق أندري أنطوان بأحد الدراسات الخاصة بالإلقاء الكلاسيكي والذي لا يجلب الكثيرولكن مكنه بعد خمسة عشرعاما من استطاعته لتلقين كبار الفنانين بمسرح الاوديون وفي عام ١٨٨٧ أندري أنطوان كان ميلاد وتأسيس مسرحه الحر المعروف الذي بدأ يغزو آفاق المسرح الفرنسي.

واكتشاف أندري كما الكشف فيه لساكس مينجن أن المناظر المسرحية يمكنها أن تساهم بجدارة في تأسيس (الجو النفسي) وكذلك الزوائد المسرحية تساهم هي الأخرى في التمثيل والكشف أيضا، إن فن الممثل لم يعد يقتصر على الإلقاء والإثارة فقط بل هناك عناصر أخرى مثل السكون والحركة بجميع أبعادها بدأت تأخذ وضعها على المسرح كعناصر إيجابية في حرفية الأداء التمثيل الطبيعي.

لا ننسى أن في عام ١٨٩٠ طالب أنطوان بإصلاحات للمسرح مقترحا أربع أهداف: تقديم مسرحيات جديدة، وبناء صالات مريحة، وبطاقات دخول رخيصة حتى يتمكن الكل من المشاهدة للعروض، وفرقة مسرحية متكاملة؛ فهو يرى أن الجمهور بكل طبقاته يجب أن يرتاد المسرح وكان يتمنى أن تهتم الحكومة بفرنسا بإنشاء مسرح بتمويل منها للأدباء الشباب.

وفي عام ١٨٩٧ عمل في مسرح Mêmes plaisirs لمدة أربعة عشرعاما بعدها أصبح هذا المسرح مسرح انطوان théâtre Antoine وكان يقدم فيه عروضا يومية، واستمرهذا المسرح تحت إشرافه وإدارته حتى عام ١٩٠٦، وفي هذه السنة عين مديرا لمسرح الاوديون Odéon الذي كان عام ١٨٩٠ يعمل فيه كمعاون المدير مع مديره Paul Ganstes وهذا كان يكيد له في التخلص منه وفي عهد أنطوان نشط

هذا المسرح نشاطا ملحوظا وكانت هذه المرحلة من أكثر مراحله تألقا وإثارة، بعدها استقال من منصبه فكان في فرقته وفي فترته يعرض مسرح الاوديون مسرحية كل أسبوع أي عرض حوالي ٣٦٤ مسرحية.

هذا أندري أنطوان الذي ولد فقير جدا في مدينة Limogés بفرنسا وبدأ حياته موظفا مساعدا في شركة غاز فرنسية، وبعد أن أنهى خدمته الإلزامية في الجيش الفرنسي التي استمرت لمدة أربع سنوات انضم إلى فرقة النادي العالي للمسرحية وذلك عام ١٨٨٣ ومثل في هذه الفرقة عدة أدوار وأخرج عدة مسرحيات، وفي عام ١٨٨٧ أسس المسرح الحر théâtre libre مع بعض زملائه في فرقة النادي الغالواCercle Gaulois وكذلك أعضاء من فرقة cercle Pigalle- et de la butte وقدم فيها مسرحية جاك داموار Jaques damur وهي للكاتب أميل زولا، وفي هذه المسرحية مثل دور جاك وهو دور البطولية وهكذا لفت انتباه وأنظار الجمهور الفرنسي كممثل، وقدم خلال تسع سنوات في هذه الفرقة ثمانية عروض كل سنة يتم كل عرض مسرحيتيه أو ثلاثة، ونجد أن الفترة أو المرحلة من ١٨٨٧ حتى ١٨٩٦ بلغت اثنين وستين عرضا تضمنت ١٢٤ مسرحية لعدد ١١٤ عملا مسرحيا منهم ٦٤ كانت لكاتب ناشئين أي لأول مرة، وترك أنطوان إدارة المسرح عام ١٨٩٤ وقام بعدة جولات مسرحية مثل فيها أدوارا مختلفة.

كما كان اندري أنطوان ينتهج في إدارته للمسرح الحر سيادة الاكتشاف للأدباء الجدد وتشجيعهم، وكان له دور في تعريف الجمهور الفرنسي على أدب الروائي الروسي ليون تولستوي Léon Tolstoï فقد قدم له مسرحية سلطة الظلام puissance de ténèbres التي كتبها عام ١٨٨٧ وكذلك قدم مسرحية الكاتب النرويجي ابسن Ibsen مسرحية الأشباح les revenuets والبطة البرية، وكذلك مسرحية للكاتب السويدي Strinberg كتب انطوان مقالات عديدة في النقد المسرحي نشرها في الصحف وله محاضرات متعددة في المسرح فضلا عن مذكراته.

مسرح اريان مونشكينAriane Mnouchkin

بدأت المخرجة الفرنسية أريان مونشتين Arianne Mnachkine عملها مع مسرح التياترديوسلي Théâtre de Soleil ويعني مسرح الشمس، في الستينيات وأوائل السبعينيات من خلال مسرح الشعب الذي ينتهج نفس نهج جان فيلار Jean Vilarفي المسرح الوطني الشعبي في التعبير عن التيمات الاشتراكية الراديكالية، والتوجه نحو الطبقة العاملة وجماهير اتحادات العمال وكانت بداياتها من خلال تقديم عرض مسرحية المطبخ la cuisine لارنولد ويسكر في عام ١٩٦٨ وقد قدم العرض في المصانع المضربة عن العمل، واتسم بواقعية مبالغ فيها.

وبعد ذلك انضمت منوشكين إلى كوبو copeau بعد أن تأثرت بتأكيده على الارتجال، والكوميديا ديلارتي وعلى سمات العرض التي نجدها في السيرك، وقد تمخض هذا التعاون عن أعمال من قبيل على الثورة أن تتوقف عند اكتمال السعادة the revolution must stop at the perfection of happiness سنة ١٧٨٩، ومدينة الثورة من هذا العالم ١٩٧٢ وكان هذان العرضان بمثابة تاأويل ومراجعة للتاريخ الفرنسي، برؤية تحتية ومن منظور انتفاضة الطلبة عام ١٩٦٨، وقد كشف هذان العرضان أن السلطة البرجوازية ولدت عام ١٧٨٩، وأن الثورة تم اغتصابها من الناس، وكان الإطار الذي صيغ داخله العرض الأول عبارة عن فرقة مسرحية من فرق القرن الثامن عشر، والتي تضم مؤدين جوالين، وقد أكسب هذا الإطار أحداث العرض طابعا كرنفاليا لا يخطئه باختين نفسه، أما العرض الثاني فقد جسد المرحلة التالية من الثورة الفرنسية، وذلك من خلال تقديم إحدى التجمعات اللامُتَسَرْوِلة، كنموذج لسلطة الشعب، والديمقراطية التي يشارك فيها

الجميع، وفي كل من هذين العرضين، تم توريط الجمهور بشكل مباشر، حيث شارك الجمهور المؤدين ذات الفضاء المتاح، كما أدى الجمهور بشكل ضمني دور جماهير الثوار، فقد اتسم العرضان بالاختزال، وكانا بمثابة تنويع على مفهوم ريتشارد شيشنر، عن المسرح البيئي وإن كان لهما توجه سياسي واضح.

إلا أنه مع بداية الثمانينيات خضع مسرح التياتردوسولي (مسرح الشمس) لتغير راديكالي في منهجه، وذلك تحت التأثير الجزئي لبيتر بروك، والتي تشي أعمال منوشكين بتأثر واضح به، وذلك بداية من عرضها "حلم ليلة صيف" الذي قدمته عام ١٩٦٨ وسعت من خلاله إلى استكناه ذات عناصر النزعة البدائية، وتحرير ذات النوازع الأولية التي سعى بروك إلى استكناهها وتحريرها في عرض مسرحية العاصفة.

وكانت الفنانة منوشكين قد حققت نجاحا ساحقا في مسرحها الذي سمته تياتردوسولي، وتعني مسرح الشمس، وأقامته في عنبر من عنابر تصنيع السلاح تحول إلى مسرح باسم مسرح الخراطيش في ضاحية فانسين بشرق باريس. وقد قدمت منوشكين مسرحا شخصياته من عامة الناس، في حياتهم اليومية، بأسلوب كاريكاتيري ناقد، ودعت إلى أن يودع المسرح العواطف النبيلة وهالات البطولة وجموح الانفعال، وأن يفتح عينيه على الناس ويفتح قلبه للناس فالممثلون في مسرح مونشكين ينتقلون من موقع إلى موقع في نفس العنبر، وينادون على الجمهور ليتبعهم أينما ذهبوا.

وربما كان هذا الأسلوب هو التطور الطبيعي أو التطور المبالغ فيه لنظرية إسقاط الحائط الرابع الذي يفصل بين الممثلين والجمهور، وبين الصالة والمنصة، ويهدف ذلك الأسلوب إلى دمج الصالة بالمنصة، أو في الواقع يهدف إلى إلغاء المنصة التي تضع الممثلين في مستوى أعلى من الجمهور وأكثر إضاءة وتميزا فيضع الممثل في إطار من الامتياز والتفوق والسيطرة على فكر ومشاعر الجمهور،

وإلغاء المنصة يجعل التمثيل يجري بين الجمهور ومع الجمهور وفي مستوى الجمهور، مما يسقط ذلك الحائط الرابع.

لقد تبنت منوشكين أفكار ارتو عند نهاية السبعينيات، ومنذ ذلك الحين أصبحت مقولة ارتو بأن "المسرح شرقي" هي شعارمنوشكين الدائم، وإن كان افتتانها بالأساليب والتيمات المسرحية الأسيوية قد ظهر في عرضها الأول التي قدمته قبل بضع سنوات من تأسيس فرقتها بعنوان جانكيزخان ١٩٦١ Genghis Khan إلا أن النزعة الاستشراقية في هذا العرض اقتصرت في المنظر المسرحي حيث الملابس ذات الطابع الغرائبي، والمشاعل المتقدة، والإعلام الملونة.

ولكن عند إعدادها للمادة الخاصة بعرض (عصر الذهب) عام ١٩٧٥ the age of Gold بدأت منوشكين في التجريب على الرمزية في المسرح الصيني بطابعها غير التمثيل non 'representational والتجريب على استخدام الأقنعة، وذلك بغرض خلق معادل معاصر يتحديا نماط الإدراك التقليدية، من خلال جذور الغريبة اليان alian ومن ثم التغريبية (alienating) ويتضح ذلك من خلال برنامج العرض الذي يقرر:

[إننا لا نحيي هنا أشكال مسرحية قديمة أو الكوميديا ديلارتي 'Comedia di l arte أو حتى المسرح الصيني التقليدي، إن ما نبغيه هو إعادة صياغة قواعد اللعبة تلك اللعبة التي يصور من خلالها الواقع اليومي، وأن نكشف عما تنطوي علىه من قدرة على الإدهاش والتحول لا ما تنطوي عليه من اعتيادية وثبات].

لقد تجلت الاهتمامات أي إعادة النظر في التاريخ واستخدام المنظورات الشرقية في المشروع الذي أعدته منوشكين لتقديم عشر مسرحيات لشكسبير، لم يعتل الخشبة منها إلا المسرحيات الثلاث الأولي، وهي: ريتشارد الثالث عام١٩٨١ والليلة الثانية عشر عام ١٩٨٢ والجز الأول من مسرحية هنري الرابع عام ١٩٨٤. وكان الدافع المبدئي وراء فكرة هذا المشروع هو استخدام المسرحيات التاريخية

التي كتبها شكسبير كنموذج يتم من خلاله صياغة الأحداث السياسية صياغة درامية، وهو ما كان أشكالا بالنسبة لمنوشكين عند محاولتها كتابة سكريبت عن التطهير العرقي في كوريا، وهي دولة لقيت اهتماما كبيرا من منوشكين إثر زيارتها لها في أوائل الستينيات، وهذه المرحلة ذاتها دفعتها إلى زيارة اليابان حيث اكتشفت مسرح النو، وفي ذلك الوقت المبكر رأت فيه أنه يشبه مسرح شكسبير، وذلك أن الممثل الآسيوي كان خالق مجازات وهدفه هو فض كل ما يعتمل داخل أي إنسان، وهو ما يتناقض مع المدرسة الطبيعية التي يقوم عليها التمثيل الغربي، والتي تنزع دائما إلى الخارج، أكثر من انشغالها بالداخل وهكذا كانت خطوة تطبيق أسلوب العرض الياباني على نصوص شكسبير خطو منطقية.

كانت مونشكين تستحض في مسرحية ريتشارد الثاني عالم العصور الوسطي، الذي كان قد تلاشي حتى بالنسبة للجهور الاليزابيثي، كما تستدعي هذه المسرحية نظاما محددا بفعل قوة إلهية، وهو ما يتناقض مع دائرة الفوضى والفساد الأخلاقي، القابلة للاتساع دائما والتي نجدها في المسرحيات التاريخية اللاحقة.

أيضا فإن هذه المسرحية تعد أكثر أعمال شكسبير اهتماما بالصياغة، فاللغة الشعرية في المشاهد الافتتاحية على وجه الخصوص تتسم بصياغة أسلوبية مبالغ فيها كما أن البناء مصطنع بشكل مقصود وكان هدف منوشكين هو إبراز وتأكيد السمات غير الطبيعية فمن وجهة نظر منوشكين لا تنطوي شخصية ريتشارد على معالم نفسية، كما أن النبلاء ليس لهما أي عمق سيكولوجي، فشخصية مثل شخصية نورفمبرلاند على سبيل المثال، ليست لها أي معالم سوي تلك التي يسبغها عليها الممثل الذي يؤديها.

وهكذا فعوضا عن محاولة جعل المسرحية أقرب ما يكون إلى الأفكار الحديثة الواقعية، وهو ما تتسم به أغلب العروض التقليدية التي تقدم نصوص شكسبير،

فقد عمدت الفرق إلى تطوير شكل مسرحي يتناسب مع الطابع المراسمي الواضح، الذي تتسم به المسرحية.

وهكذا استخدمت ملابس الساموراي اليابانية، وتم المزج بينها وبين العباءات المستخدمة في عصر النهضة، والأطواق الاليزابيثية، وكان الانطباع العام الذي تركه العرض مستغربا وإنما دون محاكاة لأي تقنية يابانية محددة، أما الديكور كان يتلاقى ومفهوم بروك عن المساحة الفارغة، عبارة عن مساحة مفتوحة للعرض تتخذ شكل خيمة يحيطها حوائط من الطوب، ومدهونة باللون الذهبي، وتحمل فوقها طبقات من تعلقات حريرية بألوان حمرا وذهبية وفضية، حيث توحي للمتفرج بالشمس والقمر، وذلك بشكل مجرد وكان يتم جذبها أثناء العرض بشكل متتابع، وذلك للكشف عن اللون التالي.

لقد استخدمت مونشكاين في أعمالها الأقنعة التي تذكرنا بمسرح النو، استخدمتها مع الشخصيات الكبيرة في السن، أما الشباب الأبطال استخدمت معهم ماكياج ذي شكل نسبي فوق دهان أبيض، لقد استعملت منوشكين هذه التجربة حيث يستغرق العرض خمس ساعات سرعان ما يمضي في دوامة من الألوان والانفعال العميق.

إن الأعمال الإخراجية لمنوشكين، تقوم على الخلق الجماعي وهي تمنح الفرقة وقتا كافيا للابتكار والاقتراح والتجريب، فعروضها هي عبارة عن تأسيس جماعي، تقوم هي بإخراجه، وبهذا يكون العمل الإخراجي معتمدا في مسرح الشمس على الخبرات، والتجارب التي يمتلكها أعضاء فرقتها، والعمل المسرحي هنا يتكون عبر التمارين التي تستغرق زمن إعداد العرض، إلا أن طريقتها لا تشمل منصة المسرح فحسب، بل يتعدى ذلك الجمهور إلى أخذ دور فاعل قبل العرض وبعده، لأنها تريد منه التعايش مع كل تفاصيل العرض، وفوق هذا تقدم للجمهور الطعام بيديها،

وبذلك فهي تهدف إلى تحرير الجمهور وفق إقامة علاقة معه، فهو يتقبل قبل العرض إلى منصة التمثيل ويدخل غرف الممثلين لتزيل ما يسمي بجدار الوهم.

لا تريد لهذا المسرح أن يكون بديلا عن الواقع، ولا يشابه الواقع ليكون مسرحا محضا وإزاء ذلك تقول منوشكين:

إذا استعطنا الوصول إلى نوع من التوازن، يصدق فيه المشاهد ما يراه مع علمه أنه مسرح، نكون قد وصلنا إلى حالة مثالية في العرض، وهي تؤدي إلى حالة من التوازن المثالي بين المسرح والواقع.

لقد حاولت منوشكين الاستمرار بمنهجها طوال أربعين عاما، وتوظيفه للتقنيات المسرحية الذي شكل دعامة جمالية تثير متعة التلقي بمنح الشكل الفني أهمية بالغة، تصل حد الإبهار ليشعر المتلقي إزاءه بنشوة المشاهدة.

وهنا نجد أن القراءة لمسرح الشمس ومنوشكين قد بدأت في تشخيص ما كان من عنديات منوشكين، وما لم يكن كذلك وهو المهم.

نلاحظ أيضا في مسرح الشمس حضور برختي، وذلك من خلال التعامل مع الجمهور، ومحاولة كسر الجدار الرابع لفسح المجال أمام الممثل والمتلقي على حد سواء في إقامة علاقة فاعلة فيما بينهما، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل تعداه في فلسفة التغيير التي تبناها برخت نفسه، وهي تتجه أي منوشكين بذات الاتجاه الذي يبتغيه برخت، وقد يكون الوضع السياسي والاجتماعي للاثنين هو الذي حدد آفاقا تجاههما إلا أن عملية التغيير والتعامل مع الجمهور أرسى دعائم برخت قبل منوشكين وعمل على إقامة تلك العلاقة أغلب المخرجين مع اختلاف أساليب الطرح وشكل العرض الأمر الذي دعاهم إلى البحث عن أماكن بِكْرٍ تخدم هذه العلاقة التي يجب أن تراعى بين الممثل والمخرج، ولكن هذا لا يدعو إلى ذكر الأهمية التي يحظى بها مسرح الشمس؛ فقد حاول من خلال منوشكين وفرقتها أن يكون

عالميا، لأنه نظر إلى أهداف المسرح على أساس عالميتها، وكونها رسالة إنسانية لا تتوقف عند بلد معين أو مع كان معين.

إن فضاءات مسرح الشمس الفرنسي المتكون من مجموعة انزياحات، أظهرت كليته التي هو عليها رغم أننا لا ننظر إليه مورفولوجيا، أي من الخارج بل لا بد من الغوص فيه لمعرفة انتولوجيته وأبعادها التي أسست لوجوده، والتي ظهرت بوجود أريان منوشكين بفرقتها فرقة مسرح الشمس التي أسستها عام ١٩٦١.

لقد قدمت أريان منوشكين جهدها وخبرتها وحياتها لما يقارب أربعة عقود من الزمن، بكل تفانٍ وإخلاص للفن الإبداعي المسرحي، حتى غدت واحدة من أبرز مخرجي العالم، وخاصة بما تميزت به من جدية وتنوقع ثقافي لتفاعلها مع الثقافة الشرقية التي درستها بعمق واستضافتها بأسلوب ساحر على خشبة المسرح.

وأعطت هي ومجموعة عظيمة من المسرحيين العاملين كبريخت، وبروك، وجان جينيه بعدا واقعيا إبداعيا للمعني الحقيقي للتفاعل الإنساني في انفعالاته الإبداعية الثقافية.

إن مسرح تياتر دوسوليه -أي مسرح الشمس بفرقته- يضم خمسة وثلاثين جنسية تجمع بينها اللغة الفرنسية وعشق واحترام المسرح.

إن أعضاء فرقة منوشكين يشتغلون في كل الأدوار التي يتطلبها العمل المسرحي من مهنة الممثل مرورا بالماكياج، أو اللباس، أو الإضاءة، وحتى تنظيف مكان العرض، ويخضع الممثلون لامتحان قدرات من طرق عين إخراجية صعبة، فهذه العين تروح في البداية بإعطاء المبدأ وإطار العمل، فاتحة المجال لعمل الارتجال، والحرية وهي ما يسمى لدى هذه المبدعة عملا جماعيا، يظهر مواهب كل واحد من الفريق، حيث يقدم أقصى ما لديه من طاقات، وما يستطيع تقديمه على الخشبة، رغم يقينه على عدم ثباته، وهذا من الأسباب التي يجعل ممثلي الفرقة ملزمين بتقديم كل أدوار العمل، بالتناوب في التدريب قبل التوزيع النهائي للأدوار،

من طرف الرؤية الإخراجية التي تحتفظ لنفسها بإمكانية المفاجأة التي يمكن أن يحملها الممثل للشخصية.

إن منوشكين تشتغل أساسا على الممثل متأثرة كما أسلفت بثقافة الفرجة المسرحية المشرقية حيث تقول:

"إن الشرق لديه اللغة المسرحية، والشكل، والمخزون الهائل لفنون التمثيل".

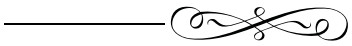
إن أريان منوشكين ترى من خلال الفن إدانة كل أشكال العنف، وأينما كان وبكل أنواعه ودرجاته لدرجة أنها ترفض مجازفة الممثل بالجسد أثناء تجسيد العنف على الخشبة أو حتى في مقاومته بقناعات أن العنف الجسدي قد يحول بين ما يتلقاه الممثل من الآخر والرؤيا الداخلية له التي تبين ما يتلقاه من نفسه مجسدا الانفعال الداخلي لأنه بذلك يفقد التأثير والتأثر.

تقول اريان منوشكين:

"هل نحن امتداد ماض غير مقابل للإصلاح، أم نحن مبشرون بمستقبل غير مكتمل الصورة في أذهاننا؟".

أسئلة، وأخرى دفعتها إلى تقديم كوميديا الوقت الراهن، متشبعة ببرخت كما ذكرت سلفا وبروح المسرح المجتمعي العالمي الإنساني النزعة.

أريان منوشكين ولدت عام ١٩٣٩ وهي من أم بريطانية ووالدها المخرج الفرنسي السينمائي "الكسندر منوشكين"، ودرست في جامعة السوربون وهي تعتبر من أهم مخرجي العالم لأثرها الكبير وهي الأنثى الوحيدة التي نالت جائزة ابسن.



جاستون باتي Gaston Baty

جاستون باتي ولد في السادس والعشرين من مايو ١٨٨٥ وتوفي في باريس في ١٣ أكتوبر١٩٥٢.

هو كاتب، ومهندس ديكور، ومؤرخ، ومخرج مسرحي، ممن كان لهم تأثير كبير على عالم المسرح خلال السنوات ١٩٢٠ و١٩٣٠، تأثر باتي كثيرا بالمسارح الروسية والألمانية وخاصة أعمال المصصم للأوبرا Munich Fritz Erler ميونيخ ارلر، وقد كان يفضل نهج الانطلاق من أجل إلغاء الحواجز بين الفنانين والجمهور.

وفي عام ١٩٢٢ ساعد في تأسيس مسرح chompognons de la chiemère، لم يكن باتي من الممثلين البارعين في التمثيل، بقدر ما كان مخرجا جيدا، وقد عمل خلال فترة تدريبية تحت رئاسة راينهاردت Rienhardt وعند عودته إلى فرنسا قام بإخراج بعض المسرحيات لجمعية gemier ثم كونا معا فرقة صغيرة أسمياها الطيف la chimère والتي مثلت في قاعات وفي دور عرض غير نموذجية، وفي أماكن غير مطروقة.

وأخيرا استولي على الأستوديو الصغير الواقع في أعلى المبنى الضخم في حي الشانزلزيه Champs Elysées الذي يضم مسرحين آخرين، وهنا حقق أول نجاح شعبي له بمسرحية مايا لسيمون جانتيونSimon Gantillon، بعدها انتقل إلى مسرح اللوفر L'œuvre وأخيرا استقر في مسرح بحي مونيارناس Montparnasse وكان مسرحا استعراضيا قبل ذلك من نوع الميوزيك هول.

كان باتي هو الممثل الوحيد في المسرح الفرنسي للمخرج الديكتاتور، إذا كانت السلطة المخولة لكاتب المسرحية وما يحظى به من سطوة ونفوذ في المسرح الفرنسي، أكبر بكثير مما هو عليه في بلاد أخرى في ذلك الوقت.

واتهم باتي بتحدي الحكم المطلق لكتاب المسرحيات، وبأنه كان لا يهتم إلا بمسرحيات تتيح مجالا لاستخدام مؤثرات الإخراج، وجأر الممثلون بالشكوى من أنه كان يعتبرهم مجرد آلات، يستخدمها في عروضه المسرحية وأنهم ليسوا أهم من آلاته الأخرى مثل المناظر، والإضاءة، والموسيقى، والضوضاء الصادرة من مكان بعيد.

هذه الادعاءات التي ارتبطت باسم جاستون باتي لا تخلو من الحقيقة، وهي أنه احد كبار المخرجين الفرنسيين الذين عملوا في الحقل المسرحي ما يقرب من ثلاثين عام، وكانت نظريته عن الإخراج تقوم على الاعتقاد بان القوة التعبيرية للكلمات في المسرح محدودة، وأن مهمة المخرج هي معاونة المؤلف بإضافة كل الكلمات التي لم يستطع أن يقولها يقول باتي أن إخراج مسرحية هو توضيح وتفسير نصها بمعني التغلغل في عقل وقلب كاتب المسرحية لتوسيع نطاق أفكاره وانفعالاته لتتجاوز الكلمات.

جاستون باتي هو الثالث من رباعي الكارتل وتقتصر علاقته هو وجورج بيتويف بكوبو على تقدير قيمة الجهود الدافعة التي بذلها مسرح ألفييه كولومبييه لقد تم تكوين باتي المسرحي من داخل ذاته ولم يتأثر باتجاهات معاصرة، وكانت انطلاقاته المسرحية تعبيرا عن أفكاره الخاصة، كما كانت تجاربه المسرحية في الغالب تتجه في طريق مناقض لتجارب كوبو.

بداية وتربية باتي لم تكن توحي باتجاهه في المسرح، فقد بدأ دراساته في معهد جيني في ليون على يد الرهبان الدومينيكيان، ثم درس القانون، ثم تخصص في دراسة الأدب الألماني في جامعة ميونخ، وفي الكونستلر تياتر يقترب من الفنون النابضة في خشبة المسرح، وتتضح له المعركة الدائرة في نفسه بين الفنون الأدبية والفنون المسرحية.

كان باتي قد بدأ بشغف الأدب وبسط أكثر من قصة على الورق، ونشرت له بعضها، وتحت تأثير العروض المسرحية لراينهاردت اكتشف باتي استعداده لخوض معركة الإخراج المسرحي، ولعل دراساته النظرية وانطباع شخصيته الفكرة بالاتجاه المنطقي المكتسب من دراساته للقانون، هي التي أدته إلى أن يقضي حوالي عشر سنوات، منذ تكشفت له رغبته في ممارسة الإخراج، في أبحاث نظرية بحثه، قبل أن يمارسه عمليا، وكان لا بد أن يقترب من فرمان جيمييه في ١٩١٩ في ليون، وأن يساعده في إعداد عروضه الشعبية العريضة لكي يصعد خشبة المسرح ويبدأ حياته العملية كمخرج مسرحي.

وقد أخرج في مدي عامين عددا من المسرحيات، أهمها مسرحية الإمبراطور جونز ليوجين اونيل وخرج من هذه التجربة التكنيكية بقرار يدل على عدم إمكان انسجامه مع النسيج المسرحي القائم، فكوّن فرقة جديدة في نوعها انتظمت عددا من المؤلفين أطلق عليها (الباحثون عن الأحلام) les compagnons de la chimère كما ذكرت سلفا ولكن أحببت التأكيد على تفاصيل تأسيس هذه الفرقة حيث تبدو فرقة غير عادية من اسمها، وربما تكون فرقة طليعية تعني الخروج عن المألوف.

ومن خلال مسرحيته الأولى وأعماله يتبدى أسلوبه الإخراجي بوضوح؛ لقد أخرج باتي في بواكير حياته العملية مسرحية طابقت تماما نظريته في توسيع نطاق الأفكار لتجاوز الكلمات، وكانت المسرحية هي مارتين Martine لجان جاك برنار Jean Jacques Bernarch وكان ببرنار قد عرّف الدراما بأنها: (فن اللاتعبير)، وهو يخدم من كثرة العوارض في مقابل طرح الأفكار والمشاعر، والتي لا تزال في الحياة الواقعية، ولا توصف بالكلمات، وهو يعتمد هنا على الاستدلال أكثر مما يعتمد على العبارة.

فهو يطور أي مشهد بمهارة لا حد لها، وبحذق عظيم إلى أن تنتهي المسرحية، لا بكلام ولكن بصمت مفحِم، يترك لجمهور النظّارة أن يفهموا كما يحلوا لهم معنى كل ما قيل لهم، وفي هذه يذعن المؤلف للمخرج، وكل هذا يتوقف على أوضاع الشخصيات بالضبط، بالنسبة لكل واحدة منها وعلاقتها بالأخرى بحكّة، أو نظرة، أو إيماءة، أو لفتة رأس.

والنقاد سجّلوا أن إخراج باتي لمسرحية مارتين جاء متفقا اتفاقا بديعا مع قصيدة المؤلف، ولكنه في إخراج مسرحيات أكثر صراحة ووضوحا، كان كفئا لاستخدام حيل الإخراج لمجرد إتقان وتأكيد ما قيل بصراحة، ومع ذلك فإن برنارد لم يكن على الإطلاق المؤلف الوحيد الذي اعتبر بأنه مدين لباتي، فمثلا قال عنه هرمان جريجوار Herman Gringoire أنه يعرف كيف يضيف إلى الكلمات كل شيءٍ لم تستطع الكلمات أن تقوله، أنه يتكهّنُ بكل ما أثار انفعالات كاتب المسرحية ويفهمها.

يقول سيمون جاينتيون Simon Gantillon وهو مؤلفٌ أخرج له باتي في دفاعه عنه: أنه يدعم وينمي ويبعث الحياة في الأفكار التي يظاهرها المؤلف، فهيا بنا نهدم أسطورة غبية، فحتى لو كان باتي عبدا للنص، فإنه على الأقل يخضع نفسه له بدقة دائمة، إذ يسعى دائما إلى أن يجد وسيلة مسرحية لتعبير يطابق الكلمة.

فقد أظهر باتي حساسية فنان مغرم بالصياغة الخيالية والحياة الخرافية التي تصبغها لمحات السحر، وكان بهذا يفتح صفحة جديدة على الصياغة المسرحية التشكيلية التي وضع جذورها جوردن كريج، أن يتعلّق بالنبض الشاعري للحظة الصمت، وللخط، والكتلة، والسطح، والبقعة اللونية في الديكور، وللشغف الضوئي، ولكنه مع ذلك يفتقر إلى الانطلاقة الواسعة إلى الخيال التي تميز بها كريج، وربما كان هذا الجمود النسبي فيه راجعا إلى إنطوائيته، وإحساسه

بالوحدة وإلى بعده عن فن الممثل كعنصر حي ورئيسي في الصورة التركيبية للعرض المسرحي، هذا بالإضافة إلى أن باتي منذ خطواته الأولى، كان يهفو إلى حياة الماضي، ويبتعد عن كل تفاصيل الحياة الواقعية في عصره، مما أدى إلى الحكم عليه بالانعزال عن مجتمعه.

لقد كان باتي يقدِّسُ كل مخلفات الرومانتيكية ويعتزُّ بطقوس الأحلام، ويبحث عن العلاقات الخفية بين الكائنات الحية والأشياء وفي هذه المرحلة يتحدث فيقول:

"إن النص عصب جوهري في العمل المسرحي؛ إنّه بالنسبة للعمل المسرحي كالنواة بالنسبة لحبة الفاكهة، هو المركز الصلب الذي تلتف حوله كل العناصر".

إن الدور الحقيقي للنص في المسرح، هو دور الكلمة في الحياة فالكلمة تشرح بطريق مباشر وفي صفاء أفكارنا، الواضحة ولكنها تصف كذلك بطريق غير مباشر أحاسيسنا في الحدود التي يمكن لذكائنا أن يحللها.

إننا عاجزون عن تقديم وصف دقيق معاصر لحياتنا الحسية فإن الكلمة تحللها إلى عناصر متتابعة، وإلى انعكاسات فكرية تماما كما يحلل منشور زجاجي أشعةَ الشمس، إن سلطان الكلمة عظيم لأنها تحتضن ذكاء الإنسانية وتركزه، ولكن للكلمة مع ذلك حدودها لأنها عاجزة عن الإحاطة بكل مناطق الحس الإنساني، وذلك أنه توجد بين أحاسيسنا وبين أرواحنا ممرات سرية لا يدركها الذكاء الإنساني.

إن في المؤلف المسرحي (الدراما) رجلين: المؤلف، والكاتب؛ الأول يحمل في داخله العمل الفني، وهو عمل واسع بقدر عظمة المؤلف، ونحن نعترف به كسيد مطلق ونخضع له بدون شرود، أما الكاتب فإنّه يحقق من هذا العمل الجزء الذي يستطيع (الأدب) أن يعبر عنه، أما بالنسبة للجزء الباقي فلا بد للكشف عنه من الممثل، والمصور، ومؤلف الموسيقى، ومهندس الإضاءة، ذلك الاوركسترا الذي

يقوده المخرج وقد نبري البعض خطأ إلى تقديس الفكر والخضوع له، والتضحية من أجله.

إن النص مهم لهؤلاء الفنانين، لأنه فقط العنصر الفكري من المسرحية، والنص المكتوب والعرض المسرحي الكامل بهذا الشكل ليس نوعين من المسرح فقط، ولكنهما فكرتان روحيتان مختلفتان، النصُّ عملٌ أدبي يختلف اختلافا كبيرا عن النتيجة النهائية للعرض المسرحي.

إنّ المسرحيات التي أخرجها باتي تذكّر مشاهديها بوضوح المؤثِّرات التي أحدثها بوساطة مناظره، وإضاءته، والضجيج من الخارج، والمصادر بطريقة متقنة، وضوء الشمس الاستوائية الذي يبهر البصر والذي يسقط على الجدران البيضاء لمنازل المدينة الإفريقية الواقعة في شارع منحدر متعرج في (يسر)، والتناقض بين ذلك وبين الحجرة الباردة المحجوبة عن ضوء الشمس، والتي لا يزال المرء يسمع الأصوات التي لا تحصى لمظاهر الحياة في الشارع من الخارج، والتي تشبه همهمةً من بعيد، والباخرة التي تمخر عباب الأطلنطي والراسية كالبرج الشامخ على رصيف المرفأ، ومتأهبة للقيام، والظلال العجيبة التي تلقيها على جدار أو غرفة شمعةٌ يهتز ضوؤها في مسرحية من إخراجه.

(وهذه الروعة في مسرحية مدام بوفاري Madame Bovary)، وهذه المسرحية تعتبر من أهم المسرحيات التي أخرجها جاستون باتي وأعدها مع مسرحية أخرى هي عن رواية الجريمة والعقاب وقدمها في مسرح مونبارناس Montparnasse

يقول باتي: "المسرح بالنسبة لنا هو الفن العلوي، لأنه وحده قادر على التعبير عن كافة الأنغام المتآخية في العالم، والتي تسعد أحاسيسنا وفكرنا على السواء". باتي كان يحلم بمسرح متكامل أقرب إلى حياة الأحلام منه إلى الحياة الواقعية، ولهذا بعد عن واقع عصره وعن واقع مجتمعه، وقد أخذ عليه النقاد مأخذين

عريضين: أولهما: اعتباره الكلمة مجرد عنصر موح بالدخول في العمل المسرحي. ولقد سبقه كريج في هذا السبيل؛ وقد أثار هذا معركة هامة في النقد المسرحي انتهت بتقرير سيادة الكلمة في فن المسرح، وثاني المأخذين: انفصاله عن مجتمعه. وقد جرت مناقشة هامة بينه وبين أحد المخرجين لشبان حول هذا الموضوع؛ قرر فيها المخرج الشاب أنه راغب في تسجيل نفسه في سجل حياة عصره، وفي مطابق المسرح لحياة مجتمعه بكل ما فيها من اضطراب ومن مشاكل.

فما كان جواب باتي؟ كان جوابه: "أنا أفهمك ولكن بالنسبة لي أنا أحب أن أعيش في الماضي وليس يعني ذلك أني أكره الحقبة التي أعيش فيها، على العكس، إني لا أحمل لها أي عداء، ولكن واثق من أني كنت أود لو عشت في القرن الثامن عشر، بالرغم أنني ولدت في القرن التاسع عشر".

ومن خلال هذا النهج أدي اهتمامه بتعمق مشروعات المسرحية قبل بدء العمل، فكان يقضي شهورا في الدراسة والبحث والتأمل، وكان العرض نتيجة حساب دقيق مسبق لكل التفاصيل على الورق، يصل أحيانا إلى حساب مساحة وزاوية الشعاع الضوئي ودرجة ميل وجه الممثل بالنسبة لزاوية الضوء، مما أدى إلى فقدان روح الشعر ونبض الحياة أحيانا كثيرة في إنتاجه، وتحول هذا لإنتاج في الغالب إلى لوحات مركبة جميلة فيها كثير من البرودة.

وبهذه الخلافات من باتي مع هل عصره من المفكرين والفنانين عجز باتي عن تحقيق أحلامه بصورة نهائية، وأن ينتهي إلى أزمة نتيجة لهذا الصراع دفعت به في النهاية إلى الانزواء بين العرائس، ولكنها في هذا المرة العرائس الشعبية (الاراجوز) الذي تفتحت علبه عيناه في بلده ليون، ليقضي معها بقية سنين حياته.

مسرح ليبولد جسنر leopold jesneer

ما هي أهم المدارس الفنية التي تبناها الإخراج المسرحي الغربي في مسيرته الإبداعية، وما هي أهم المناهج الفنية والتقنية التي اعتمد عليها هذا الإخراج المسرحي؟

يعد من المخرجين الألمان الذين استندوا إلى طريقة الجنون العصبي في إخراج مسرحياته، التي يندفع فيها الممثلون بشكل جنون سريع، في حالة متوترة مريعة وغريبة، وكأنهم مجرمون مطاردون، وبعد ذلك يتوقف هؤلاء الممثلون في ذلك المكان المعين دلالة على حمقهم وخبلهم العصبي، ويلاحظ أن المسرحيات التي كان يخرجها جسنر تؤدي بسرعة جنونية، ويعني هذا أن شخصيات مسرحه شخصيات مخبولة، شاذة هائجة، مريضة نفسيا تعاني من التوتر النفسي، والصراع العصبي، وتعاني من الهذيان، والسريالي، والاغتراب الذاتي والمكاني؛ ومن هنا كانت مسرحياته تستند إلى الجنون واللاعقل، واللاوعي في تحبيك الأدوار الدرامية وتأزيمها.

وقبل أن نبدأ في تفاصيل مدرسة ليبولد جسنر الألماني الجنسية، نعرج ولو قليلا حول المدرسة التعبيرية في الأدب والمسرح، التي هي تعبير عن (صرخة الروح ضد كافة المظاهر المادية للواقع)، وبوجه خاص ضد الهزيمة المدمرة، وضد كل المعطيات الواقعية التي أدت إلى هذه الهزيمة والحرب، ما هي هذه المعطيات؟

إن الخلق الفني عند الطبيعيين، لم يعد محاكة أو بعثا للعالم الظاهري، في صورة جديدة، بل أصبح يتجه إلى خلق صورة للحياة الداخلية الذاتية، التي ترفض الأشياء الميتة للحياة الحاضرة، وتبحث عن تصور أعمق للحياة، وهنا نشير

obeikandl.com

إلى أن الاتجاه إلى التعبيرية قد بدأ في فن التصوير، قبل ذلك؛ أي منذ عام ١٩٠٥ كثورة على المصورين.

التأثير بين فقدان المصورين التعبيريين الفنانَ التأثيري بأنه إنسان سلبي، لا عينه العضوية لا تستطيع أن تلتقط غير الحقيقة الأرضية، بينما يجب أن يتمتع الفنان بعين داخلية تخترق الحدود المادية للأشياء وتتجاوزها إلى ما لا يرى على السطح، من بذور الحقيقة، إلى حيث يستطيع الفنان اكتشاف أعماق الذات الداخلية (الأنا)، فالفن الجديد يتجه في ترجمة عالم الأفكار والخيالات والأحلام، سعيا لعرض الأشياء للأشياء نفسها، ولهذا فهو ينحو منحى تجريدينا ورمزيا ويرفض كل الطرائق الكلاسيكية، كما يرفض أي خداع يقصد به محاكاة الواقع.

إن الحقيقة البدائية للفن تدعونا إلى أن نعيد البحث عن كنه العالم، أن نخلقه بطريقة جديدة؛ ففي ألمانيا كان الأدب التعبيري والمسرح التعبيري الذي استهدف التعبير الحر عن الشخصية الإنسانية، لا من خلال الواقع الذي ترفضه ولكن من خلال الحقيقة التي ترنو إليها، ويجب أن تكافح من أجلها.

وإذا كانت جهود الكتاب التعبيرية قد اعتبرت فيما بعد جهوادت أقرب إلى العاطفية منها إلى الإيجابية والفعالية، لأنها كانت في الواقع تطلق دعوات عاطفية بدلا من أن تطرح دعوة واضحة إلى الكفاح، فإن ذلك يرجع بالدرجة الأولى إلى المناخ الروحي التصوفي الذي يلف مسرحياته -حتى في تلك المسرحيات السياسية- النبرةُ التي تناهض فكرة الحرب، أو تدعو الضغوط الرأسمالية على الذات الإنسانية.

ولا نريد أن نغوص في الحديث عن المسرح التعبيري، بل لمجرد أن نعرف القارئ بشكل مبسط بعد الحرب في ألمانيا أن المسرح التعبيري لم يكن منهجا أو أسلوبا، بقدر ما كان تعبيرا عن لحظة انكسار، فإنه يشكل مع ذلك ظاهرة محددة المعالم في تاريخ المجتمع الأوروبي، وفي تاريخ المسرح في القرن العشرين.

وعلى الرغم من أنه لأسباب كثيرة حمل في داخله بذور نهايته المحتومة بانتهاء اللحظة التي أبدعته إلا أنه قدم لمسرح القرن العشرين كثيرا.

ولكننا ونحن نقرأ في مسرح ليوبولد جسنر نرى أنه قد كان من أهم المخرجين وأغزرهم إنتاجا، إلا أنه في الواقع يعتبر شكل ما خطا فاصلا بين التعبيرية والمسرح السياسي، بالرغم مما قلنا من أن التعبيرية تحمل بين طياتها الصرخة السياسية، أو صرخة الاحتجاج فيما أسمته بصرخة الروح، إلا أن المسرح السياسي -كما سنرى- يتجه إلى الدعاية السياسية صراحة وبشكل مباشر بمعزل عن الإغراق في العاطفية (الطابع الأساسي للتعبيرية) ويعتبر جسنر -في الواقع من بين المخرجين التعبيريين-، أقرب الجميع إلى طبيعة المسرح السياسي.

بل إنّ بعض الدارسين يعتبرونه المشرّع الأول للمسرح السياسي؛ فبفضله حاول المسرح الألماني أن يجد لنفسه خُطا جديدا ترسي أسس مرحلة بنّاءة تعالج الظروف المتدهورة التي ترتبت على الهزيمتين (هزيمة الحرب، وهزيمة الثورة) ويهيئ نوعا جديدا من الحرية التي تتلمس وجودها في دفع ضباب اليأس، واستشراف بسمة أمل في المستقبل؛ ففي العشرينات وفيما بعد الحرب العالمية الأولى ومن واقع مركزه كمدير لمسرح الدولة استطاع جسنر أن يبدأ حركة جديدة قد تكون فيها إشعاعات من مكونات المرحلة السابقة، إلا أنّها ترفض تأثيرية رادينهاردت (كما كان يسميها جسنر نفسية وواقعية الماينجن التاريخية وطبيعية براهم)، وتأخذ الكثير من الرمزية والقليل من التعبيرية.

وجسنر يعتبر المسرح التكامل الوحيد لعديد من الفنون، ولهذا فإنه سعى إلى استنباط معانٍ جديدة من خلال التعبيرات الفنية الجديدة، وهو يعتقد أيضا أن المخرج هو رجل المسرح القادر على اكتشاف أشكال جديدة للمسرح، وأن هذه الأشكال الجديدة يمكن إبداعها من خلال حرية المخرج في إعادة النظر في تتابع النص المسرحي حسب التفسير الجديد.

إن طريقة جسنر في العمل يفضّلها أن تكون خشبة المسرح عارية حيث لا ديكور ليجذب اهتمام المتفرج ويصرفه عن التركيز على أداء الممثل، وكثيرا ما يلجأ إلى استعمال مركب عظيم من الدرجات تتحرك عليها الشخصيات، أيا كان النص المسرحي.

إن مسرح جسنر هو مسرح تركيبي، رمزي، مكثف، فحتى في مسرحية ريتشارد الثالث لشكسبير عند إخراجه لها كان مكان الأحداث الرئيسية كلها على مركب الدرجات العظيم الذي يشغل وسط المسرح، وقد غطي باللون الأحمر (لون الدم) دون أن يعي أي اهتمام للمعطيات التاريخية في الديكور أو في الأزياء، بل اكتفى بالتكثيف اللوني الذي يوشح تفسيره.

أما المعارك فهي أيضا قدّمها على نفس المركب وبشكل مكثفٍ أيضا حيث تتم من خلال مبارزة بين ستة أشخاص فقط يقودهم إيقاع صدر من طبول عدة وراء الكواليس، فهو إذن لا يتّجه إلى عرض معركة تاريخية واقعية؛ الأمر المستحيل مسرحيا بل إلى توصيل التوتر الديناميكي للمعركة.

وفي هذه المبارزة تتحدد معالم الرمزية في أوضح صورها: فجنود بيتشموند الذين يحاربون عن اقتناع بعقيدة يلبسون الأبيض، وأما جنود ريتشارد، الذي يحاربون للحرب، ويطلبون الدم من أجل الدم فإنهم يلبسون اللون الأحمر.

وعلى العكس من المخرجين التعبيريين فإنّ جسنر لم يتجه كله إلى نصوص الكتاب التعبيريين المعاصرين، بل ذهب يبحث في تراث السابقين عن أعمال يقدم لها من خلال أسلوبه في الإخراج، تفسيرات معاصرة، تعالج القضايا التي تطرحها اللحظة السياسية والاجتماعية، فقدم شكسبير، وموليير، وشيللر، وبوشنر ونستطيع أن نجد في جسنر تطبيقا واضحا وقويما ومقبولا للتفسير المعاصر لنصوص السلفية، دون أن يكون هذا من خلال تشويه النص، أو تزييفه، أو اقتباسه، بل من خلال تصوره للديكور، والأزياء، ومن خلال الأداء الموجه توجيها

علميا، ومن أهم الأعمال التي تقوم دليلا على اتجاه جسنر مسرحية (هاملت لشكسبير) حيث قدم الأمير هاملت كثائر فوضوي ضد مجتمع متفكك ومنهار.

لقد ورث العديد من المخرجين الألمان عن جاسنر هذا الأسلوب، قبل أن ينتشر ويجد صدى كبيرا من الجماهير في كثير من مسارح العالم.

يبدو أن هذا النوع من المسرح كان ثورة ضد المسرح الواقعي الذي كان يوجه إلى البرجوازية ليستبدل بعد ذلك بمسرح شعبي جماهيري مع مجموعة من المخرجين الوثائقيين والسرياليين في روسيا الاشتراكية، وألمانيا الشرقية.

obeikandl.com

مسرح إيليا كازان Elia Kazan

ونحن نبحث في المدارس الإخراجية ومناهجها وما قدمت للمسرح لا بد أن نعرج قليلا عند ايليا كازان، الرجل الذي يقال عنه أنه صانع المسرح الأمريكي، فكازان يمثل لأمريكا -وربما للمسرح الحديث- ما كان يمثله ستانسلافسكي لروسيا وللمسرح كله، ويعتقد أن كازان سار على مسار ستانسلافسكي، وربما كان ستانسلافسكي هو ملهمه الأول وبنظرياته مثله مثل أبناء جيله من المخرجين، ولكن كازان كان يمثل شيئا مستقلا في نظريته ربما لخبرته الطويلة في عالم المسرح فكانت له مدرسة لها معالمها ولها خطوطها الواضحة وخطتها المحددة في العمل. وكما أنشأ ستانسلافسكي مسرح الفن بموسكو، وكان الكاتب تشيكوف هو كاتبه الأول، أنشأ كازان مسرح الربرتوار بلنكولن سنتر في نيويورك واتخذ من آرثر ميللر كاتبه الأول.

إن ايليا (كازان) يعد واحدا من المخرجين الأمريكين العالميين في فن المسرح، أنشأ كازان كما ذكرت مسرح (الريبرتوار لنكولن سنتر) عام ١٩٦١ حيث أعدت في هذا العام نفسه الخطة التي سار عليها المسرح الجديد والفرقة الجديدة الذي قال عنها كازان: "بعد خمس سنوات من الآن سنعيد خلق المسرح الأمريكي وربما كان لها أثر بعيد في المسرح العالمي".

كما اشترك ستانسلافسكي مع نمورفتش دانتشنكو في إنشاء مسرح الفن بموسكو. اشترك اليا كازان مع روبرت هوايتهد أحد كبار المخرجين المسرحيين في برودواي في الإعداد لفكرة هذا المسرح الجديد الذي أصبح المسرحيون فيما بعد مديريه، وكان على كازان أن يلعب في هذا المسرح نفس الدور الذي لعبه

ستانسلافسكي في مسرح الفن فهو المشروع للمنهج الفني الذي تسير عليه الفرقة، وهو صاحب نظريتها في المسرح وفي اللائحة التي أعدها الاثنان للمشروع.

إن الفكرة المثالية لهذا المشروع هي إنشاء فرقة مسرحية مدربة على اتباع أسلوب ونظام معين على أعلى مستويات الاحتراف، تمثل مسرحيات ترتفع إلى مستوى الخلود في مبنى مسرحي يتقابل فيه الممثلون والجمهور فتنشأ بينهم علاقة وثيقة ومثيرة، وسوف يستمر المشروع في أداء مهمته موسما بعد موسم، حتى تتضح شخصيته المميزة ومعالمه الخاصة.

وفي هذا الوقت كان كازان لا يزال أحد مديري ستوديو الممثلين، أشهر مؤسسة مسرحية حينذاك، وكانت الفكرة ما تزال تختمر في ذهنه هو وهوايتهد، وفي ١٤ نوفمبر من نفس العام أصدر كازان وهوايتهد كتيبا صغير مطبوعا على الآلة الكاتبة بالاستنسل، وقد أصبح هذا الكتيب الآن من الوثائق المهمة في أقسام المسرح بالجامعات، جاء فيه بقلم كازان:

"إن الفرقة سوف تبدأ عملها بمجموعة تتكون من خمسة وثلاثين ممثلا وممثلة، في مارس عام ١٩٦٣، وفي هذا التاريخ ستبدأ في التدريبات لفترة تستغرق سبعة عشر شهرا، حتى الافتتاح الرسمي في خريف نفس العام بثلاث مسرحيات من البرتوار العالمي".

سعى (كازان) من خلال مسرحه هذا إلى أن يرسي دعائم نظريته، فقد كان المسرح الأمريكي يدين بكل أساليبه ووسائله في التمثيل على الأقل لستانسلافسكي، فجاء كازان ليتحرر عبر تجربته هذه في المسرح الأمريكي من أسر ستانسلافسكي، ووسيلته الوحيدة في ذلك على قوله هو تأسيس فرقة تجريبية خاصة به، يتنفس من خلالها وبعيدا عن كل ما هو مادي وفي هذا يقول كازان: "أنا منشقّ، أنا لا أخرج بأسلوب الذي يعلمونه (أسلوب ستانسلافسكي)، أنا مِن أنا؛ إن مسرح لنكولن سنتر قد بدأ في العمل لتوّه".

وفي ربيع عام ١٩٦٣ كان كازان قد اختار ممثليه، وكلهم تقريبا من الشبان غير المحترفين أو ممن ليست لديهم خبرة طويلة بالعمل في المسرح كمحترفين، وبدأ في تنفيذ ما أسماه (برنامج التدريب في لنكولن سنتر)، وفي هذا البرنامج كان على ثلاثين من الممثلين الشبان أن يقوموا بالتدريب في برنامج منهج مركز، على الصوتيات كعلم، وعلى التحكم في أعضاء الجسم والحركة الجسمية، فضلا عن تدريبهم العادي على فن التمثيل والأداء.

ومن هؤلاء الثلاثين اختار كازان نصفهم ليكونوا أعضاء دائمين بالفرق، والباقي تحت الاختبار، وافتتح المسرح في مبنى مؤقت بميدان واشنطون ووسط مباني جامعة نيويورك وكان موسمه الأول يتكون من مسرحيات أمريكية فقط، اختار كازان اثنين منهما يخرجهما بنفسه وهما (بعد السقوط) لميللر، ومسرحية أخرى اسمها (ولكم لمن يا شارلي) لبرمان، واختار مخرجا آخر هو جوزي كوينترو لإخراج مسرحية يوجين اونيل (ملايين ماركو)، ولم يكن كازان ليهتم إطلاقا أن يلاقي مسرحه الجديد نجاحا أو فشلا.

كان كل ما يهمه أن يجد لنفسه مسرحا يستطيع من خلاله أن يرسي دعائم نظريته، فقد كان المسرح الأمريكي يدين بكل أساليبه في التمثيل، على الأقل لستانسلافسكي وكان هو يريد أن يحرر المسرح الأمريكي من ربكة ستانسلافسكي، ووسيلته الوحيدة في ذلك هو إنشاء فرقة تجريبية خاصة به يتنفس من خلاله في حرية بعيدا عن سوق الربح والخسارة في المسرح التجاري ببرودواي، وبعيدا أيضا عن تأثير ستانسلافسكي.

والمسرح لا بد أن يمثل وجهة نظر واحدة فقط، ولنكولن سنتر هو عبارة عن أخطائه ومزاياه.

إن بناء فرقة مسرحية عملية تستغرق سنوات لا يبدأ أسلوبها في أن يتضح إلا بعد أن نبدأ العمل فعلا. ولكن هناك بعض هذه العوامل التي اتضحت من الآن، ربيع ١٩٦٣.

وفي أكتوبر عام ١٩٦٣ عقد كازان اجتماعا طويلا للفرقة تحدث فيه إلى أعضائها عدة ساعات طويلة عن هدف مسرح لنكولن سنتر كما خطط له وقام بتنفيذه.

إن هدف كازان من وراء مسرحه هذا وفرقته خدمة الفن المسرحي الأمريكي وليس أن يقوم بمشروع تجاري وهذا ما أعلنه منذ بداية التأسيس إذ يقول: "نحن ننشأ تنظيما يتكون من مجموعة من البشر هدفه أن ينتج فنا وليس أن يقوم بمشروع تجاري، ونحن لم نجمع أنفسنا ببيع للناس التسلية والترفيه، أو لكي نكسب حبهم لمدة ساعات قليلة يمضون خلالها وقتا طيبا.

إن هذا المسرح الجديد قد فرض على نفسه أولا وقبل كل شيء هدفا: هو أن يكشف لهذا الجمهور عن خبايا حياته ويعرضها أمامه حتى يصل الى الدرجة التي يثير فيهم وعيا بما يحدث لهم أو بما حدث لهم، وفي بعض الأحيان، يحدثهم في صراحة الصديق متخذا لهجة النقاش والجدل، ولن يكون هذا المسرح سهل الهضم دائما بالنسبة للنظارة، ولكن سيكون دائما وظيفيا في حياة الناس.

وهكذا نرجو أن يكون هذا هو هدفنا فنحن نؤمن أن المسرح ليس هروبا من الحياة وإنما هو جزء من عملية الحياة، وربما جزءا جوهريا منها".

أما عن طبيعة المسرح الجديد الذي يسعى إليه كازان فقد حددها في حديثه مع أعضاء فرقته منذ التأسيس إذ يقول: "ما دمنا جميعا أمريكيين فإنّ هذا المسرح سيكون مسرحا أمريكيا، ولكننا نأمل أيضا أن يكون مسرحا عالميا يعبّر عن رؤيتنا نحن الأمريكيين إلى العالم، وبينما سيتخذ مقرَّهُ في مدينة نيويورك، لن يتجه بأهدافه إلى جزء معين أو جماعة معينة في بلدنا. وبينما لن يحدد هذا المسرح

نفسه بعصرنا والفترة التي نعيش فيها فلابد له -ولنا نحن بالحتمية- أن يرى الأشياء من وجهة نظر هذا العصر.

ونحن نأمل أخيرا أن يتحدث هذا المسرح بلسان جميع البشر وأن يعبر عن أعمق القيم الإنسانية وأكثرها خلودا على مر الأيام، وبهذا الشكل سيكون مسرحا ملتزما، بمعنى أنه سيناصر ما هو مخصب للحياة ضد ما يعوقها ويجعلها عقيمة.

سيناصر ما هو حر ضد ما هو حر، ضد ما هو مستعبد، سيناصر البحث عن الحرية ضد الدوجماطيقية سيناصر اتساع النظرة ورحابتها ضد ضيق النظرة، سوف يتحد هذا المسرح ضد كل ما هو مخيف في هذه الحياة سيتحدث بلسان الحياة ضد الموت، ولن يتحدث دائما بنفس الصوت، سيكون صوته عاليا أحيانا، ورقيقا خفيضا أحيانا، ثم قويا عنيفا أحيانا أخرى، وأحيانا سيحمل صوته الكثير من نبرات الضحك، بينما سيحاول أن يواجه الحقيقة، لن تجعله مواجهة الحقيقة يحس باليأس، فهذا المسرح لم يولد من بطن المرارة أو الكراهية وهو قد خلق لكي يسمو بالأشياء وليس لكي يقلّل من شأنها". نفهم من أن مسرح كازان يريد أن يعبر عن وجهة نظر الحياة الإنسانية، ليس في أمريكا وإنما يعبر عن سائر الحياة الأخرى بالنسبة للتمثيل في المسرح الجديد.

كان على كازان أن يواجه تحديات كثيرة خلقتها طبيعة تقاليد المسرح التجاري في أمريكا، أولها انعدام التجانس أو الانسجام في طريقة تدريبه للممثل حتى في أستوديو الممثلين وهو أشهر مؤسسة مسرحية تعلّم وتخرج فيها عدد كبير من كبار ممثلي أمريكا، وفيها ظل كازان نفسه يعمل لمدة طويلة، ومما يعرف أن الممثل الامركي لا يهتم كثيرا بتدريب نفسه التدريب العنيف الذي يتطلبه كازان على الصوتيات، والإلقاء، والتحكم في الحركة البدنية، والسبب في ذلك عدة عوامل، أهمها فرص النجاح السريع، التي يمكن أن يلقاها الممثل إذا نجحت له مسرحية

واحدة، فعندئذ لا يصبح عليه -كما يقول كازان- إلا أن يجلس في بيته بجوار التلفون، ينتظر مكالمة من وكيل أعماله ليذهب ويكتب العقد ويمثل.

وكما يرى كازان، إن هناك عاملا آخر له علاقة في تجميد الممثل، وهو المدة الطويلة التي يستغرقها عرض المسرحية الناجحة إذ يستغرق ذلك أحيانا سنوات، وماعلى الممثل إلا أن يكرر دوره كل ليلة طول هذه المدة مما يجمده في قالب معين، والتحدي الأهم من كل هذا الذي واجهه كازان هو عدم تجانس التدريب السابق للممثلين، فكل مؤسسة مسرحية في أمريكا تدرب ممثليها على طريقة خاصة مختلفة عن باقي المؤسسات، وكثيرا ما يكون للمثل تدريب خاص به وحده، ولذلك فلا يوجد شي اسمه التجانس ولا الأسلوب الموحَّد في العمل وهذا هو السبب الأساسي الذي جعل كازان يختار معظم ممثلي مسرحه الجديد من الشبان الذين ليس لديهم تاريخ يذكر في المسرح، لأنهم يمثلون بالنسبة له مادة خام جيدة وعجينة يشكلها كما يشاء في أسلوب موحد متجانس، ولا يكمن هذا الأسلوب -كما يرى كازان- في أن الممثل لا بد أن يكون قادرا على توصيل الحقيقة النفسية للشخصية التي يمثلها، بل إن كازان يحاول أن يعطي لهذه الحقيقة النفسية أبعاد أكبر وأبقى من خلال التركيز على الشاعرية واتساع النظرة ورحابتها، أي نظرة الممثل وفهمه للدور والحياة في نفس الوقت.

لقد كان كازان يحاول بأسلوبه في الإخراج أن يخلص المسرح الأمريكي من تأثير ستانسلافسكي، لقد فسر المخرجون في أمريكا ستانسلافسكي تفسيرا حرفيا، ولم يتبعوا تاريخ المسرحي جيدا لكي يعرفوا أنه كان يغير أسلوبه في العمل دائما أثناء الممارسة نفسها، وإنما التزموا بحرفية تعليماته، وبالغوا بالالتزام بهذه الحرفية، كما بالغ النقاد الكلاسيكيون الفرنسيون في تفسير كتاب الشعر لأرسطو والتزموا خطأ بوحدات المكان والزمان اعتقادا منهم أن هذا ما نص عليه أرسطو.

لقد كان الأمريكيون ملتزمين بقاعدة ستانسلافسكي في (الاسترجاع الشعوري) وما يصاحب اللحظة المعينة من ارتباطات عاطفية تقوم على التذكر. ويقول كازان:

"ستانسلافسكي مع الخبرة الطويلة له في العمل بدأ يكره أن يسير على النظام الصارم الذي وضعه لمسرح الفن بالنسبة للتمثيل، وبدأ يغير التكنيك الذي نص عليه فأصبح عمله أقل اعتمادا على التذكر والاسترجاع الشعوري، وأخذ يعتمد أكثر وأكثر على الأشياء الخارجية التي تعطي إيحاءات معينة، وبدأ يعلم ممثليه كيف يستطيعون أن يوصلوا للجمهور اللحظة الشعورية المراد إيصالها".

وهنا نجد أن ثورة كازان ليست على ستانسلافسكي بل هي على طريقة فهم الأمريكيين له وتفسيرهم الحرفي لتعاليمه.

إن مدرسة كازان في الإخراج هي أهمية إدارك الجمهور ما تريده الشخصية الواقفة أمامهم على خشبة المسرح، وأن يدرك طبيعة الظروف التي تحيط بها والتي تحول في ظلها أن تحصل هذه الشخصية على ما تريد، ولماذا تريد هذه الشخصية ما تريده.

ولهذا السبب فإن كازان يعطي أهمية بالغة في تدريباته لما تريده الشخصية في اللحظة المعينة ولماذا تريد ما تريد، وأهم شي لديه هو أن يفسر للممثل السبب الذي يجعل من هذه اللحظة أو المرحلة من مراحل دوره، لحظة ومرحلة لها معنى ولا يبدأ بتدريب الممثل على الأداء، أو بالأحرى لا يبدأ في تدريبه على كيف يؤدي اللحظة قبل أن يحض الممثل نفسه بما تريده الشخصية من هذه اللحظة، بعدها يبدأ في توضيح وشرح للممثل الظروف وما تتطلبه هذه المرحلة من مراحل دوره ومن هنا أيضا يبدأ في تحديد الحركة البدنية أو الميزانيسن في كيفية الحركة البدنية تبعا لاستجابات الممثل للحظة المعينة بعد أن يكون قد وصل إلى هذه المرحلة في التدريب على الدور.

الارتجال أيضا كان يتّبعه كازان في تدريب الممثل كجزء من التكنيك، فكان يترك الممثل قليلا أثناء البروفات ليبدأ في ارتجال كلماته الخاصة التي تؤدي معني كلمات النص، لكي تساعده أكثر من التعمق شعوريا في الموقف المسرحي المعين، فهو يعتبر الارتجال نوعا من التكنيك يستطيع الممثل من خلاله وهو يحرر نفسه مؤقتا من النص أن يعثر لنفسه على طريقة في السلوك أصدق وأكثر أصالة وأكثر إشباعا بالمعنى، وأقدر على التعبير مما يحدث بالفعل في النص، ويقول أن الارتجال إذا لم يكن يهدف إلى شيءٍ معين فهو بلا فائدة ولاجدوى منه.

وكان هدفه من الارتجال أن يضع الممثل يده على ما تريده الشخصية، وكان كازان يستخدم تكنيك التحرر من النص لكي يخلص الممثلين من التقاليد المتأصلة فيهم ورغم ذلك فهناك دائما صعوبة أن يبالغ هؤلاء الممثلون الشبان في التحرر من النص نهائيا، وهو موقف لا يقره كازان إطلاقا فعنده أن النص هو أولا وقبل كل شيء ما تقوله الشخصية بصرف النظر عن الارتجال.

ودائما كازان يحاول الابتعاد عن ستانسلافسكي كإحدى الوسائل التي كان يبتدعها الأول التذكر والاسترجاع العاطفي فكان كازان يقول: "إن هذا التكنيك ليس إلا حيلة سيكولوجية بالطريقة التي يستخدمها به معظم الممثلين الآن وهو عبارة عن تذكر شيء معين وهذا الشيء يجعله يسترجع عاطفة معينة".

إلا أن كازان يريد تطوير هذا الأسلوب مما يحقق له نظريته وأهدافه الخاصة، فعنده كيف يجعل الممثل لتذكر ويسترجع العاطفة المعينة فهي وظيفة محددة في داخل الموقف الدرامي المعين وكيف يجعل تلك العاطفة التي يسترجعا الممثل تنبع من داخل المشهد نفسه ثم تصب فيه مرة أخرى، فالعاطفة تنبع مما يحدث في المشهد.

كازان يعتمد على توضيح الظروف المصاحب للحظة الشعورية أكثر من اعتماده على تذكر أو استرجاع العاطفة فهو يقول للممثل: "في هذه اللحظة أنت تريد أن تلحق القطار، أو هذا الشخص لم تره منذ فترة طويلة، أو عليك أن تفعل هذا، ولا تريد أحدا أن يراك تفعله". وهكذا فهذه الظروف الصغيرة المصاحبة للشعور عند كازان أقدر على وضع الممثل داخل العاطفة العامة للمشهد، أو بالأحرى أقدر على أن تجعل عاطفته تنبع من المشهد نفسه وتصف فيه.

هذه هي مدرسة كازان الجديدة قد أصبحت قوية الأثر بالفعل في المسرح الأمريكي الآن، وقد طبق كازان تعاليمه كلها في أول ثمرة للمسرح الجديد، وكانت هذه الثمرة هي مسرحية ارثر ميللر (بعد السقوط) التي أحدثت هزة في الأوساط المسرحية والنقدية ليس في نصها وإخراجها، وإنما أيضا بسبب الممثلة الجديدة التي اختارها كازان لتلعب البطولة في المسرحية واسمها باربارا لودون؛ حيث بعدها أصبحت نجمة كبيرة فكانت أول تطبيق للمنهج الجديد الصارم الذي يتبعه كازان في تدريب ممثليه.

obeikandl.com

مسرح توفستونوجوف Towstonogow

الإخراج إعداد كل العناصر التي من شأنها تحديد الوسائل الظاهرة للعرض المسرحي وهي الوسائل المادية الملموسة والضرورية، وكلمة إعداد تعني عدة خصائص مثل:

اختيار المسرحية، توزيع الأدوار، إجراء التجارب (البروفات)، اختيار وتصميم الديكور، الإضاءة، الملابس، بصفة عامة، السينوغرافيا.

في القرون الماضية لم يكن دور المخرج بارزا حيث لم يبرز دوره وأهميته إلا في أواخر القرن الثامن عشر، وبدايات القرن التاسع عشر حظيت الأعمال والحركة المسرحية باهتمام كبير في اغلب عواصم العالم، مثل فرنسا وروسيا وانجلترا وأمريكا وألمانيا، وعدة دول أوروبية.

وكما نعلم: من أهم مدارس الفن المسرحي وبدون منازع كان المخرج والممثل الكبير قسطنطين ستانسلافسكي في روسيا الذي كان له أثر كبير بمنهجه في فن الأداء التمثيلي.

على المخرج أن يفهم، وهذا يعني: أن يرى ويتخيل بنفسه الصورة المسرحية للنص الأدبي، وقد تتشكل هذه الصورة في تغيرات كثيرة بعيدة المدى فالنص نفسه يمكن أن لا يتضح لقارئه منذ القراءة الأولى أو يمكن اكتشاف أسراره الغير واضحة وتراثه غير المحدود من القراءة الأولى مما يفرض على المخرج أن يعيد طريقة التفكير فيه، النص يمثل مصدر الإلهام ويتحكم فيما بعد في قرار المخرج بتقديم هذا العمل ليتوافق مع رسالته الفكرية.

وكل مخرج كان متخصصا في أسلوبه وطريقته في الإخراج وفلسفته في العمل المسرحي فكان ادوارد جوردون كريج يضع جسم الممثل أصلا كأداة للفن المسرحي

obeikandl.com

دون أن يتعارض ذلك مع التعبير الفني وهو بذلك وضع أسسا جديدة لفن المسرح، بينما الشاعر والمخرج الألماني برتولد بريخت كان يضع أسسًا أخرى للمسرح الملحمي، وكان ينادي بإبعاد الممثل بين شخصيته وبين دوره فلا يندمج في الدور ولا يتقمص الشخصية واعتبار الجمهور مدركا فلا ينفعل لأنه ما يشاهده هو تمثيل في تمثيل.

وهذه هي نظرية الإغراب في المسرح، فبريخت يرى أن مسرحه مسرح للتغيير، مسرح جديد يهتم بالإنسان الجديد؛ إنسان عصر العلم كما يسميه فيساعده على تبديل الواقع بأسلوب علمي وينتقده من وجه نظر إمكانياته المستقبلية ليتحول المسرح أداة للثورة الاجتماعية، وبالتالي يقلب المسرح التقليدي رأسا على عقب ليتحول من أداة ترفيه إلى أداة تغيير. ولو نظرنا إلى منهج مايرهولد فهو الذي ارسي وأسس قواعد المذهب البنائي، وقام بتأسيس ستوديو المسرح الفني وهاجم المذهب الطبيعي واعتبر أن لا نحتج بالأداء إلا إذا تحكم الممثل في عضلاته وأطرافه وعليه أن يرقص، ويمثل، ويغني.

مع كثرة المخرجين إلا أن المخرج الروسي جورجي توفستونوجوف Towstonogow قدم صورة مختلفة عن منهج مسرحي معاصر حيث يعتبر العصرية نموذجا حديثا من أهم النماذج التي تفيد المسرح ويطور من مسار المسرح ويقدم أفكارا جديدة وأسسا تستفيد منها مسارح كثيرة.

فتوفستونوجوف كان يعالج مشاكل اختيار الكلاسيكيات، وطريقة التعبير والتأثير الذي تخلعه على المسرح، حتى لا ينفصل ريبرتوار المسرحيات الكلاسيكية من الصورة العامة التي خطط لها المخرجون في روسيا ولكن عن أي نوع من الكلاسيكيات، أو ما هو الشكل الفني الذي ستعرض به، أو ما هي النتيجة الجديدة المتوقعة التي يجب أن يصل إليها العرض الكلاسيكي حتى يختلف عن نفس العرض.

عندما قدم العمل منذ عشرين عاما على سبيل المثال وقد نوقش هذا الموضوع المسرحي على المستويين الفني والعلمي، حسب إطار المسرح وكلاسيكياته إلى التقدم والوصول به إلى طريق عصرية.

إن الرؤيا لدى المخرج تنتج من بعد قراءته لنص من النصوص في بحث دائم لديه عن التصور الإخراجي للدراما، هذه المرحلة تتبع القراءة الأولى، والثانية، والثالثة مباشرة، إن الرؤيا من أخطر المراحل على حياة الدراما؛ لأنها تتم في البداية دون أي مساعدات داخلية أو خارجية سواء من النص أم من المكملات الأخرى كالحركة والإضاءة، ولذلك من الصعب اكتمال الرؤيا وقد ينحرف المخرج، أو يتهور، أو يتخيل أشياء ضمن هذه المرحلة تكون صعبة التحقيق أو انفرادية التفكير بحكم ظهور الرؤيا البعيدة. هذه من ضمن أفكار ومنهج توفستونوجوف.

كان توفستونوجوف يعترض على طريقة ستانسلافسكي وقاعدته في التخيل حيث يقول: "إن الرؤيا الأولى عادة ما تتطابق مع التأثير الأول". يقول توفستونوجوف: "حقيقة أن الرؤيا الأولى تثير بعض النتائج والمعلومات التي تتوافق مع التأثير الأول لقراءة دراما من الدرامات، ولكنه لا يمكن بأية حال أن تتفق الرؤيا الأولى مع التأثير الأول لأننا إذا قمنا بميزان درامي في التدريبات الأولي من الناحية الفكرية فإننا سوف نختلف بالتأكيد عن النتيجة الفكرية التي تصل إليها الدراما في ليالي العرض أو في تدريباتها الأخيرة".

كما يرى توفستونوجوف، إن المرحلة الأولى من العمل الفني على المخرج أن يحدد من خلال مفهومه المسرحي في أي اتجاه يسير، موجها رؤيته المنبثقة عن لوحة العرض المسرحي المؤلف من قبل الكاتب المسرحي، ولا ينبغي أن ترتبط هذه اللوحة بالصورة النهائية للعرض المسرحي وبمشاكل تقنيته، ولا ينبغي أن يحصر المخرج نطاق أهدافه ومساعيه لحظة البدء في عمله.

في المسرح يمكن فعل كل شيءٍ وفق ما تقتضيه من ضرورات المسرح وقواعده ويحذر Towstonogow من رؤية المخرج الأولى فهي تؤدي التي التسطيح، وكالممثل الذي يحدث نفسه منذ البداية قائلا: "إنني أرى الشخصية التي أمثلها، ويبدأ في أن يمثل الشكل النهائي لدوره، أيضا المخرج الذي يطوع نفسه للرؤية الأولى فيها يتوقف عن أن يتسرب إلى أعماق عمله المسرحي وجذوره من الضروري؛ إذن أن نفصل الرؤية عن الانطباع".

يقول توفستونوجوف: "الإخراج لعرض المسرحي عمل متعب وشاق، ولكنه عمل مبهج ومفرح، من لا يحبه فليس بمخرج".

وكما نعلم ونعي جميعا إن المخرج يتولد لديه إحساس بالدراما التي بين يديه كمرحلة أولى ثم يبدأ في الخطوة التالية، وهي تنفيذ العمل المسرحي أي التصور الكامل لتحقيق العرض المسرحي، وفي هذه الأثناء يكون المخرج بتكوين صورة العمل الفني، واستعراض كفاءات الممثلين الكل حسب الشخصيات الدرامية التي بالنص، وتصوره للعرض وكذلك العديد كل التفاصيل للعمل من خلال تركيزه على الجزئيات ليكون تخيله كامل الدقة.

وهنا نجد أن المخرج توستونوجوف يعترف بهذه النقاط في الإخراج إلا أنه يرفض أن يكون التنفيذ فلسفيا حتى لا يجمد فن المخرج لأنه يحوله إلى تصور زائد عن الحاجة كما يضيع الجهد والطاقة أي بمعنى لا يكون المخرج يعد كل شيء تفصيليا أمام عينيه من خلال الارتكاز على خياله.

وفي هذا يقول:

"ليس من المهم أن يمسك المخرج في يده الحديدية بحكم المهنة بالخطة الجاهزة، وليس من المهم أن يتبع كل ما كتبه أو خطه في نسخته بالحرف الواحد، ولكن المهم هو العثور عنده على متطلبات الموقف وفورا من خلال جلسات التدريب (البروفات) وهذا بعد أن يكون انتهي من الدراسة والتفكير والتصور

للمشاهد، لأن الاشتراك اللحظي الفعلى للمخرج وقت البروفة وتشغيل ذهنه مع القوي المتدفقة للممثلين أحيانا يفوق ما خططه في بيته في هدوء بعيدا عن المسرح".

يقول:

"يجب أن يكون إيضاح التصور الإخراجي والعلاقات الدرامية بين الصراع وبين دواخل الشخصيات النفسية، حيث تقوم على أساس هذه العلاقة مراحل التسلسل الفني في الدراما وإذا لم تتوفر هذه العلاقة فهذا يعني أن التصور الإخراجي مفقود أو هو غير موجود.

يجب إثبات الأسباب والمبررات التي تخدم العلاقات الفنية في المشاهد وتربط بينها وبين الشخصيات المسرحية حيث هذا الإثبات هو الذي يعبر عن الدراما وسيرها وتطورها.

على المخرج أن يبحث عن التكوين الفلسفي للمشاهد وإبرازه داخل إطار محدد يسير في الباطن من الظاهر على خشبة المسرح، وإنه دون هذه العناصر لا توجد حياة للمسرحية".

إن المخرج توستونوجوف لا يحبذ المخرج أن يتكلم كثيرا مع الممثلين ووضح هذا في كتابه (حول مهنة المخرج).

يقول توفستونوجوف Towstonogow عن مسؤوليات المخرج وتبعاته: " لا ينبغي على المخرج أن يزعج أحدا في أثناء البروفة، فالمخرج الشاب غالبا ما يحيا في تخوف داخلي دائب، ينتج في رأيه من أن الصمت يشهد على نقص في قدراته الفنية، لذلك نجده يتكلم كثيرا مع الممثلين، ولا يمنحهم بهذا إمكانية التفرغ للنفس للتعبير المبدع بسبب الحديث غير المتوقف والثرثرة المستمرة التي تكون حجة للمخرج في إظهار وجوده، يمكن لنا أن نتسامح في هذا مع المخرجين الشباب، ولكن هذا يعد نقيصة من النقائص الجوهرية مع إمكانيات المخرجين ذوي الخبرة".

يقول: "إننا نتحدث كثيرا دون طائل، فالسوء لا يكمن في كوننا نتحدث كثيرا بل في أننا لا نحاول أن نتحدث أقل، أما بخصوص أن يكون سعيد بالبروفة التي أديت أو ليس راضيا فهذا يعتمد على حجم الحديث وطوله الذي استنفده مع الممثلين والفنيين داخل العمل، فإذا كنت تتحدث معهم طويلا فهذا أمر ليس مستحبا ويعني أنه بالكلمات حاول المخرج أن يخفي النقص الذي تتصف به رؤيته حول المشهد المعروض ومتى كان المخرج فاهما أكثر للمشهد المطلوب يكون في حاجة أقل للكلمات، الحد الأدنى للكلمات هذا يجب أن يكون قانونا".

توفستونوغوف يؤكد دائما بأن المسرح هو (وحدة من المسرحية المعاصرة والإخراج المعاصر والممثل المعاصر والجمهور المعاصر، وهو كذلك فكرة معاصرة وشكل فني معاصر له القدرة على التعبير عن الحياة بشكل عميق)، وبالتأكيد فإن هذا يحتاج من الكاتب المسرحي التعمق في روح عصره، من أجل الكشف عن الموضوعة الخالدة التي تؤثر في الإنسان، ولها امتدادها المستقبلي، ومن خلال هذا نستطيع أن نضع أيدينا على البذرات الغامضة في مستقبل الإنسان.

والمخرج الروسي Towstonogov يعتبر خبيرا في شؤون الإخراج وليس مجرد رجل عادي.

إن توستونوجوف هو مخرج مسرحي منذ عام ١٩٥٦، من هذا التاريخ بدأ أعماله الكبيرة حتى تاريخ مماته ١٩٨٩ وهو يعتبر من أفضل المخرجين المسرحين في أوروبا وهو الافضل في المسرح الروسي.

لقد بدأ حياته بمسرح الطفل وهو في سن السادسة عشرة من عمره بمسرح الشباب بالعاصمة تيلسي، ثم سافر إلى موسكو ليدرس الإخراج بمعهد لجتميك، حتى يصل إلى درجة بروفسور يرأس قسم التمثيل والإخراج بالمعهد، وهكذا تحول إلى مساعد مخرج مسرحي، وبعد أن أنهى دراسته العليا لفنون المسرحي وتحصل على إجازة التمثيل انضم إلى مسرح جريبويادوف Gribojedav

إن قائمة أعمال توفستنجوف منوعة وحافلة من التراث الدرامي الكلاسيكي الروسي الذي قامت على أساسه مدرسة ستانسلافسكي، إلى مؤلفات تشيخوف وجريتدوف وشولوخوف وشيدرين ودوستوفسكي إلى التراث العالمي عند شكسبير أو غيره من المؤلفين القريبين آنذاك إلى المزاج الأيديولوجي المحافظ في الفترة التي عمل فيها على خشبات المسرح الروسي.

obeikandl.com

مسرح جون كيج John Cage المسرح الجديد

جون كيج هو مؤلف موسيقي أولا، ورجل مسرح ثانيا، له عدة تجارب، وله دراسات وتعاليم، ومحاضرات، ونظريات، ومقالات عديدة في شرح مفهوم "المسرح الجديد" وكيفية تطبيقاته وذلك من خلال عدة عروض قدمها في مختلف المسارح ومن أهم هذه المسارح (اللنكولن سنتر) وهو قريب في التشبيه كمسرح قومي أمريكي، لذلك ومن خلال هذا المسرح الذي جعل لتجربته الصوت المدوي حتى زمننا هذا.

والمسرح الجديد هو شكلٌ من أشكال التياترتوتال أي المسرح الشامل الذي يتوسل أو يتخذ بجميع الفنون من إخراج العرض المسرحي فهو يعتبر فعلا أن المسرح مسرح وليس أدبا فقط، لا بد أن يعتمد على الفنون جميعا ومن أهمها الفنون الكلامية التشكيلية والرقص والموسيقى.

إن كيج له وجهة نظر خاصة في كيفية استخدام هذه الفنون في المسرح، وكانت هذه التجربة تركز على الموسيقى بمعناها الواسع؛ لذلك فهو يرى أن الدراسة لا بد أولا أن تبدأ بالحديث عن مفهومها للموسيقى المسرحية من الشعر إلى الموسيقى.

في عام ١٩١٢ وُلد جون كيج في لوس أنجلس، وكان أبوه مخترعا، وكانت أمه صحفيةً. أنهى كيج المدرسة بنقط جيدة وكانت تراوده وقتها الرغبة في أن يصير شاعرا، ثم سرعان ما تخلى عن هذه الفكرة ليفكر بعدها في أن يصبح قسا، أو مهندسا، أو رساما؛ فركز في البداية على الموسيقى التي استخدمها في إغماء شعره الذي تم نشره في الصحف والكتب.

ثم تعلم التأليف الموسيقي عند الملحن العصري المشهور آنذاك أرنولد شونبرغ، وألف كيج قطعا ذات توجه جديد في فنون الإيقاع والرقص أواخر الأربعينيات من القرن الماضي.

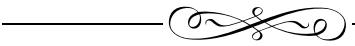
أي هو في الاصل كان مؤلفا موسيقيا بالدرجة الأولى ثم اتجه إلى المسرح لإنشاء المسرح الجديد الشامل حسب رؤيته كموسيقي ومخرج، ونحن هنا نأخذ تجربته في المسرح فقط وكيف يتعامل معه.

إن جون كيج يرى أن المسرح هو الشيء الذي يستولي على حاستي السمع والبصر، وهاتان الحاستان هما اللتان يستخدمهما الإنسان في حياته العامة، أما الحواس الأخرى كالذوق واللمس والشم فهي حواس خاصة إلى حد ما ولا يستخدمها الإنسان إلّا في مواقف شخصية.

يقول: "والسبب في أني أريد أن أحدد المسرح بهذا التعريف المسرف في البساطة هو أني أريد أن أنظر للحياة اليومية ذاتها بوصفها نوعا من المسرح. نبدأ إذن بحاسة السمع".

كان كيج يخترع الآلات الخاصة به لتعزف عليها موسيقاه المسرحية منها ما كان يسميه (البيانو المعد) وهو بيانو يضع على أوتاره مواد من أنواع مختلفة لكي تغير من طبيعة صوت البيانو التقليدي، ومنها أيضا (جونج الماء) وهو جونج يمسه في جردل من الماء بعد الضرب عليه فيصدر صوتا مختلفا.

كريج لا يقتنع أو يقبل بوجود أية قواعد أو حدود تحدّ من مفهومنا لما هي الموسيقى، لقد كانت له معالجته لمفهوم الصمت فهو يساوي دائما بين أهمية الصوت الموسيقي أو الصوت البشري والصمت وحجته في ذلك أن الصمت المطلق لا وجود له. ومن الأدلة الغريبة التي يسوقها على هذا أنه أغلق على نفسه حجرة عازلة للصوت ومع ذلك سمع صوتين: صوت سريان دورته الدموية، وصوت جهازه العصبي وهو يعمل.



لذلك يرى أن الصوت دائم الوجود ولا يتوقف لحظة واحدة، فكذلك أيضا الخبرات الحسية الأخرى، ولهذا السبب فلا يجب فصل الموسيقى عن الرؤية، أو اللمس، أو الشم.

إذن فكيج يرى أن لا وجود للموسيقى إطلاقا بمعنى أنه لا وجود للموسيقى كخبرة سمعية مفصولة عن الخبرات الحسية الأخرى، ويضرب مثلا على ذلك بحفلة سيمفونية، مثلا ففي الحفلة لا تكتمل الخبرة الفنية إلا بالعرض المسرحي نفسه، إذا جاز هذا التعبير فالعازفون، وألوان ملابسهم، وطريقة دخولها إلى المسرح، وطريقة تحيتهم للجمهور والأهمية الخاصة الموجهة إلى العازف الأول، كل هذه عوامل مسرحية لا تنفصل عن خبرة سماع الموسيقي ذاتها وقد أنكر كيج في نظريته في الموسيقي المسرحية وجود التوافق أو الهارموني، وهي الوسيلة التقليدية في بناء القطعة الموسيقية ليحل محله مبدأ الديمومة، إذ أن الديمومة هي الصفة الوحيدة للموسيقى التي تنطبق على الصمت كما تنطبق على الصوت والديمومة هي الصفة الوحيد الموجود في جميع العروض المسرحية من أي نوع.

وفي عام ١٩٦٢ أجرى كيج تجربة في إحدى كليات الجامعة، حيث مزج فيها الرقص بالسينما بالشعر بقراءات لمقطوعات نثرية بالموسيقى المسجلة.

وعالج هذه المواد جميعا كما لو كانت مجموعة من الأصوات لا أكثر ووزع المواد المتناقشة المتنوعة توزيعا خاصة بحيث كان من نتيجة التجربة أن أعطى لها جميعا ديمومة معينة فهي تكمل بعضها بعضا ولا تتعارض.

وحسب مفهومنا للمسرح أنه يقوم على بناء من شأنه أن يوصل أخبارا من نوع معين، بمعنى أنه يوصل معنى معين هو التجربة إنسانية، وكذلك فكل عنصر دخل في بناء المسرحية يتفاعل مع العناصر الأخرى لتوصيل المعنى، هذا في العموم. ولكن كيج فكرته أن هذا ليس صحيحا؛ بالمرة ليس ملزما على العناصر المختلفة

للتجربة المسرحية أن تتفاعل بعضها مع بعض، بل على العكس من ذلك يجب أن تظل متعارضة ولا تشرح بعضها البعض.

فالبناء المسرحي الجديد هو الذي يتعدى المنطق بينما نحكم نحن على البناء المسرحي التقليدي على أساس اتفاقه أو تناقضه مع المنطق: الاتفاق مع المنطق في حالة المسرحية (المحكمة الصنع)، والتناقض مع المنطق في حالة مسرحيات (الحلم واللامعقول) ولذلك فكون المسرحية تتعارض مع المنطق ينفي عنها أنها جديدة أو طليعية؛ إذا أنها في الجوهر تسلم بأن هناك منطقا ثم تعارضه، أو تناقضه، أما المسرح الجديد الذي يقوم على تعدي المنطق فهو يختلف تماما عن النوعين السابقين وعلى سبيل المثال الفنون التي تدخل في تكوين العرض المسرحي، الموسيقي مثلا والرسم التجريدي والنحت هي فنون تتعدي المنطق في أنها تعتمد على العلاقات الحسية أكثر من اعتمادها على (معقولية) التجربة أو عدم معقوليتها.

ومن الناحية الأخرى الأدب يعتمد أساسا على توصيل أخبار أو معنى، وهذا ما يعطي النصر المسرحي صفة الأدب ولذلك فان كيج يرى أنه لا بد أن نفرق بين ما هو أدبي وما هو كلامي فالأخبار أو المعنى من الممكن توصيلها عن طريق الحركة والديكور والإضاءة، وليس بالعنصر الأدبي أو الكلامي وحده، والدليل على ذلك أن مسرحية المايم رغم قصور إمكانياتها قد تعطينا من الأخبار والمعنى ما قد تقصر عنه مسرحية تقوم على الحوار.

وهكذا نرى أن الكلام أو الحوار لا يمثل إذن جوهر العرض المسرحي كما يراه كيج وإنما العرض المسرحي المثالي في نظر المسرح الذي هو ذلك الذي يتكون من مواد متنوعة، قد تكون متعارضة، ولكنها تعطي في النهاية إحساسا بديمومة الصوت والحركة والانفعال والإحساس، مواد مثل أفلام السينما والرقص وقراءات شعرية ونثرية وموسيقية، إلخ.

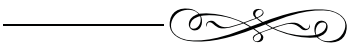
ولذلك فالحاجة ماسة إلى اسم جديد يحل محل كلمة (مسرحية) التي تعني في أساسها تنفيذ عمل أدبي كلامي على المسرح، والاسم الجديد الذي استقر عليه أصحاب المسرح الجديد هو اسم (واقعة) Happening فمن مزايا هذا الاسم هو التمييز بين الحادثة والواقعة؛ فالحادثة محصورة في وجود سبب منطقي يؤدي إليها وينتج عنها، أما الواقعة فهي تلك تجمع عناصر كثيرة من الخبرات الحسية ولا تقيد بمنطق واحد ولكنها يجب أن تقوم على تتابع من نوع معين.

واستمد اسم واقعة للمسرح من أحد عروضه التي كتبها الن كابي وكانت بعنوان ١٧ ، واقعة في ستة أجزاء في أوائل الستينيات، ومنذ ذلك أطلق اسم واقعة على جميع عروض المسرح الجديد التي تتراوح بين المسرحيات والألعاب الاكروبانية.

والعامل الأساسي الذي ميز الواقعة عن الحادثة هو الاهتمام الذي يعلقه كيج على العناصر البيئية والإخراجية في العرض كتوزيع الصوت مثلا من أماكن متفرقة في الصالة حتى يدل الجمهور في بيئة مسرحية تلغي البعد التقليدي بين خشبة المسرح والصالة.

وعلى سبيل المثال ففي إحدى التجارب في عرض من العروض كان أحد الممثلين يقف في منتصف الصالة يقرأ شعرا، وعلى سلم في الحائط الأيمن وقف آخر يقرأ بعض المقطوعات النثرية بينما تدور أحداث معينة تروي قصة ما على خشبة المسرح، ويصاحب ذلك كله رقص توقيعي في ممرات الصالة وموسيقى خافتة وعالية صادرة من أماكن متفرق من الصالة؛ من السقف أحيانا والجدران أحيان والأرض أحيانا أخرى.

والهدف بالطبع، سواء نجحت التجربة أم لم تنجح، هو خلق خبرة مسرحية معقدة تشبه خبرة الحياة التي نتلقي فيها في اللحظة الواحدة آلاف الانطباعات المتباينة. والفرق بين الحياة، والمسرح الجديد هو أنه يعطي هذه الانطباعات شكلا أو نمطا يقوم على الوحدة في التنوع والتناقض.



والجديد -أعني المسرح- في عرض الواقعة ليس فقط العناصر المسرحية والتحكم في تأثيرها بطريقة معينة في الجمهور، وإنما إطلاق الحرية للجمهور نفسه أن يتحرك أينما يشاء في صالة المسرح ليحدج المشاهد بنفسه الزاوية التي يرى منها الواقعة وهو يستطيع أن يغيّر هذه الزواية التي يرى منها الواقعة من حين لآخر، والهدف من ذلك أن يحدد المشاهد بنفسه طبيعة التأثير الذي يرى جان يتلقاه من العرض؛ فهو يستطيع أن يقف أو يجلس بجوار منشد الشعر في منتصف المسرح (في العرض الذي سبق ذكره) وبالتالي يكون تأثير هذا المنشد عليه أكبر من تأثير عناصر العرض الأخرى؛ فكأنه ينظر إلى العرض من خلال عدسة يمثلها هذا المنشد.

وقس على ذلك بقية العناصر، ولكن المسرح الجديد يسهم أيضا في توجيه المشاهد إلى المكان أو الزاوية التي يريد أن يرى منها العرض حتى لا تصبح خشبة المسرح نوعا من الفوضى، وهذا ما يسميه كيج وضع المشاهد في البيئة باستخدام عناصر الإخراج.

التمثيل في الواقعة لا بد بالتالي أن يكون بدائيا للغاية إذا أردنا أن نعيد خلق الحياة، ولا يعني هذا إلغاء عاطفة الممثل أو قدرته على التعبير المعقد عن عواطف دخيلة في اللاوعي، وإنما يعني فقط أن الممثل لا يجب إطلاقا أن يعطينا الإحساس بأنه يمثل. ويقول كيج:

"إن نظريات التمثيل طبيعية مثل نظريات ستانسلافسكي، ومهما بلغت قدرة الممثل على الإبهار فإنه يظل هناك دائما ذلك الحاجز بين الممثل والجمهور، وهو حجز يتمثل في وعي الجمهور بالصنعة المسرحية، وبأن الممثل بارع في التمثيل والإيهام ليس هو الحل، ففي الحياة أيضا يصاحب كل حركة عقلية أو جسمية نوع من العاطفة؛ خذ مثلا المدرس وهو يلقي الدرس، فهو يؤدي عاطفيا مادة عقلية، ويحاول دائما التأثير في تلاميذه".

obeikandi.com

إذن من هنا نجد أن الخلاف بين المسرح الجدي والمسرح التقليدي بما في ذلك اللامعقول، وبرخت فهما أيضا تقليديان في نظر هذه التجربة.

إن الممثل لا يحاول عمدا خلق العاطفة أو الإحساس إنما تأتي العاطفة عفوية كنتيجة لنوع الأداء الذي يؤديه الممثل ومقدار انفعاله بهذا الأداء وموقفه النفسي عجبا كان أو كراهية تجاه الموقف المسرحي ككل، وكذلك وجوده أمام جمهور يلوّن أيضا مقدار استجابته لما يحدث في الواقعة، ورغبته أو عدم رغبته في توصيل هذه الاستجابة أو عدم توصيلها جسما يتراءى له.

ويقول كيج في هذا: "إن الممثل لا يجب أن يخلق انفعالا ما مستمدا من مسرحية ليغلف به انفعالاته الشخصية، وإنما يجب أن يترك نفسه على سجيتها لينفعل هو كإنسان بما يجري ويوصل هذا الانفعال لجمهوره ولا يعني هذا أن الممثل في الواقعة يتحرك ويفعل ما يشاء، وإلا أصبحت العملية كلها فوضى، ولكنه يجب أن يتبع مبادئ عامة مثل مبدأ الترقيم لذي يقول عنه كيج أنه مهم لممثل بقدر أهميته للاعب الرياضي كذلك فالممثل في الواقعة لا بد له أن تكون له شخصية مسرحية من الدرجة الأولى، لدرجة أن مجرد ظهوره على المسرح حتى قبل أن يتكلم يجعل الجمهور يقبله وربما يعجب به وبالتالي يقبل منه أي شيء يفعله ويريد توصيله، كذلك لا بد للمثيل من قدرة فائقة له على التحكم في انفعالاته الوقتية والدائمة حتى يستطيع أن يختار منها ما يؤديه في الوحدة العامة للعرض.

آخر نقطة لنظرية كيج للتمثيل أو عند أصحاب المسرح الجديد تلك التي تتعلق بالارتجال بمعنى خلق شيءٍ جديد كنتيجة لرد فعل مباشر تجاه موقف ما.

وقد يكون من نتيجته تغيير معنى المشهد كله وليس فقط معنى الجزء التفصيلي الذي يقع فيه الارتجال، وحتى في الكوميديا ديلارتي (كوميديا الفن) كانت هذه عقبة، ولذلك فإن تحديد المؤلف للخطوط العامة التي لا بد أن تنظم المشهد لتحدد معناه الكلي كان لازما ليضمن وحدة التأثير التي قد يفتتها الارتجال،

وبالتالي فإن وحدة المشهد في الكوميديا ديلارتي تحدد بدورها نوع استجابة الممثل للماجة المسرحية التي يعمل من داخلها المشهد بالكامل، وبالتالي تعطي مقدما وحدة لاستجاباته الفورية التي يرتجلها؛ ولذلك فإن الممثل في المسرح الجديد له حرية الارتجال في حدود المعنى العام للمشهد ولا بد أن يضع نصب عينيه أن الارتجال يضيف إلى المعنى الكلي ولا يتعارض معه أو يغير منه.

وبماأ كيج في المسرح الجديد يدعو إلى إلغاء الحدود بين الفن والحياة فإنه يسمح في عروضه للمصادفة أن تلعب دورا كبيرا، فما دامت المصادفة جزءا لا يتجزأ من الحياة فهي أيضا جزء رئيسي من الواقعة وقبول دور المصادفة هو في جوهره قبل الفن للبيعة التي تشارك المصادفة فيه بنصيب كبير، ولذلك فإن إلغاء الحدود بين الحياة والفن يقلب رأسا على عقب القانون التقليدي أو البديهي في المسرح الذي ينص على جلوس الممثلين في الصالة بينما يجري التمثيل على خشبة مسرح سواء كانت الخشبة وسط الجمهور أم أمامهم وهذا الفصل بين الجمهور والعرض المسرحي هو المسؤول الأول عن إثارة الشعور بالصنعة والطريقة الوحيدة لحل هذه المشكلة هي جعل المتفرج جزءا إيجابيا من العرض المسرحي بأن يختار الزاوية المكانية والنفسية التي يريد أن يتلقى منها تأثيرا معينا.

إن المسرح الجديد كتجربة يعد مصيره غامضا؛ فكيج مؤسس هذا المسرح يعطي لتلاميذه أن يفعلوا ما يشاؤون وأن يجربوا إبداعا جديدا في كل واقعة، ولذلك فإن مفهوم كيج يتطور ويختلف مع كل واقعة جديدة يخرجها أو يكتبها أحد تلاميذه.

وهناك من يقول أن هذا المفهوم للمسرح ليس جديدا، وإنما هو يستمد جذوره من الحركة المستقبلية في الفن، وكذلك حركة الدادية فحركة المستقبلية في إيطاليا بإصرارها على استخدام أصوات الحياة اليومية وحتى ضجيجها بوصفها أكثر تأثيرا من الأصوات التي تصدرها الآلات الموسيقية التقليدية تشكل إلى حد كبير

نظرة المسرح الجديد إلى الموسيقي وبالتالي إلى العرض المسرحي ككل من ناحية مشابهة الحياة، وهذا الاتجاه عند المستقبليين الإيطاليين من الممكن تتبعه أيضا في الدادية، وفي الموسيقى الإلكترونية. والدادية أيضا في الموسيقى تنص على إلغاء الآلات الموسيقية وقد قدم فنانون داديون حفلات موسيقية تقوم على مجموعة من المفاتح أو أحداث أصوات معينة متناغمة من خلال أدوار مختلفة وليس آلات موسيقية.

إن استخدام المصادفة -وهي في جوهر أعمال المسرح الجديد- هي أيضا من وسائل الداديين فمثلا تريستا تزارا أحد لداديين كان يلقي القصائد بأن يخلط الورق المكتوبة عليه القصيدة بورق الكوتشينة مثل عملية تفنيط الكوتشينة، ثم يضع القصائد المختلطة بالكوتشينة في قبعته ويلتقط الأوراق منها ورقة ويقرأ ويعتمد على المصادفة في إحداث التأثير، وكذلك السريالية لها أيضا نصيبها في المسرح الجديد؛ فهي تنص على أن مادة الفن هي انعدام المعقول وتؤكد دور الحاكم وتعطيه الآلية والمصادفة بوصفهما من مواصفات الخلق الفني.

ولكن مع هذا كله فالمسرح الجديد جديد في أنه -كما يقول النقاد- يعرض أمامنا إمكانيات هائلة وجديدة لاستخدام العرض المسرحي، ويبين أن العروض المسرحية ما تزال زاخرة بإمكانيات التأثير الجديد التي تعطي نظرة جديدة للحياة والفن.

وقبل أن ننهي هذه الدراسة حول المسرح الجديد وجون كيج الذي يعتبر من مؤسسه وهو الأصل، وكانت أكثر تجربته في الموسيقى؛ حيث تزخر المكتبات بأعماله الموسيقية فهو حتى أسلوب إخراجه بحس موسيقي فهو يقول: "الطبيعة هي الموسيقى، والموسيقى هي الطبيعة".

الإبداعات الموسيقية التي خلّفها كيج وأفكاره المؤثرة غيرت من المسار التاريخي للموسيقى، فأعماله مثل"موسيقى التغيير"، أو عمله الأسطوري "حفل

للبيانو وللفرقة الموسيقية"، والتي عُرضت في وقت مبكر في ألمانيا، وكذا عروضه التي تم بثها على شاشات التلفزيون والأساليب الموسيقية المختلفة أو موسيقى المسرح تشكل قيمة مضافة لتاريخ الفن، حيث إنها حظيت أيضا بإعجاب العديد من زملائه الفنانين، وما كانت بعض الأعمال الفنية التجريبية المعاصرة لترى النور لولا ابتكارات كيج.

obeikandl.com

مسرح لي سترانسبرغ StansbergLee (والمنهج).

نحن على استعداد للتأثر بكل شيء ولمحاولة تجريب أي شيء، ليس لدينا أي خوف لفقد أي شيء، هنا لا يوجد شيء مقدس فأي شيء يمكنه أن يساعدنا للأحسن ولتحقيق أفضل مهمة للممثل وللمساهمة في خلق مسرح أكثر حياة وحيوية.

لي سترازبرج هو مبتدع ما يسمونه في أمريكا (مدرسة المنهج) تلك المدرسة في فن التمثيل التي كان لها وما يزال من الأثر والنفوذ الفني ما لتعاليم ستلانسلافسكي في أمريكا وجميع أنحاء العالم، وإن كنا دائما في بحثنا في المسرح نبحث عن التجارب الجديدة والمهمة فإن مدرسة المنهج فضلا عن كونها تجربة أو هي شبه معمل تجريبي لتخريج الممثل المحترف، فهي أيضا قد تعدت مرحلة التجريب بمعنى أنّها استقرت وأصبح لها نظريتها المعترف بها ليس في المسرح الأمريكي وحده وإنما في جميع أنحاء العالم الغربي، ولا يهمنا هنا أن نعرض لتاريخ إنشاء ستويو الممثلين ومراحل تطوره كمؤسسة مسرحية اعترفت بها الدولة منذ أوائل الستينات، وأعطتها مؤسسة فورد الشهيرة ملايين الدولارات لكي تمضي في رسالتها الجلية تلك مهمة المؤرخ للمسرح الأمريكي، إنما ما يهمنا نحن أن نبحث في قلب أحداث التجارب عما يمكن ان يفيد مسرحنا العربي في أهم مرحلة من مراحل تطوره.

لي ستراسيبرغ ومساعدوه يؤمنون بأن الاحتراف يقضي شيئا فشيئا على موهبة الممثل التي دفعت به إلى الشهرة، ولا بد للممثل المحترف أن يمارس طول حياته الفنية اكتشاف ذاته واكتشاف قدراته كل يوم حتى لا يتحول إلى نمط يكرر

نفسه ثم يموت ثالثا لأن الأستوديو يؤمن أن فن التمثيل أصعب حالا تكنيكيا إلى جانب كونه موهبة.

الموهبة ضرورية كبداية ولكن الصناعة أصبحت في مثل أهمية الموهبة وهذا لا يعني أن الصناعة وحدها يمكن أن تخلق الممثل بطبيعة الحال، وإنما يجب على الممثل أن يتعلم نوعا من النظام الصارم هو ما يسمونه (المنهج) وللتفريق بين كلمة المنهج في حد ذاتها كمدلول، ومنهج مدرسة أستوديو الممثلين أضيفت أداة التعريف (ال) فإذا قلنا: المنهج. قصدنا ذلك التكنيك الخاص الذي تتبعه تلك التجربة البالغة الأهمية.

وسوف نحاول في هذا الفصل أن نعرض لأهم مظهر هذا التكنيك أو المنهج الذي في تدريب الممثل. يقول لي ستراسيبرغ:

"عندما نقول: إننا لسنا في مدرسة. لا يعني أنه لا نعمل مدرسة فمن الواضح أن الطبيعة بأكملها لهذا التدريب هي جزء من العملية التعليمية، وليس نوعا من المدارس حيث تدخل في التطبيق فقط ولكننا نعتمد على الاختيار الفردي الذي يختار الأفضل في مجال معين، إن الناس تعتقد أن أستوديو الفن هو كإحدى المدارس لأنهم لا يدركون بأن النتائج التي تحققت هنا في المكان تكون متبعة بعملية طويلة ومنهجية للدراسة بمعنى الطبيعة المنهجية للعمل، عملنا يرتكز على نطاق ضيق جدا وهو الدرس الذي حقق نتائج من خلال خطته ما يدفعنا أن نضع العمل على أسس أكثر صلابة، لا يوجد لدينا اختلاف في الرأي؛ المعلمون يدرّسون فقط ما يطلب منهم للتدريس الطلبة وليس لديهم حرية الرأي أو التعبير، إن ستوديو الفن أو مدرستنا تتحمل المسؤولية لوضع الأساس ولا يسمح لأي فرد منتسب بأن يصل العمل الذي يتعين القيام به، والذي لا يوافق على هذا من حقه المغادرة".

ففي أول الفصل: إن اكتشاف المادة الحية (الممثل) أو المشكلات التي يواجهها الممثل بوصفه مادة حية هو أول ما يبدأ به استوديو الممثلين في تطبيق

نظريات ستارزبيرج، وأولى هذه المشكلات هي خيال الممثل، ويقسم المنهج الخيال عند الممثل إلى ثلاثة مظاهر أو مراحل رئيسية:

الدافع، والإيمان، والتركيز، والدافع أو ما يمكن تفسيره بالقدرة على التخيل، قد يكون نشاطا ذهنيا ونفسيا واعيا أو غير واع، ولكنه يفقد أهميته بدون الإيمان، أي: قدرة الممثل على تصديق ما يقوله والإيمان به كحقيقة سلم بها، أو بمعنى آخر الإيمان بالشخصية كحركة وسلوك في داخل موقف معين.

على الممثل أن يؤمن بأن ما يقوله ويفعله ويشعر به هو شيء صادق ومناسب للحظة المعينة داخل المواقف، وإلا أصبح الخيال عديم الجدوى، ثم هناك المرحلة الثالثة وهي التركيز وهو ينشأ من الدوافع.

والإيمان وهو السبب فيهما في نفس الوقت، وبما أن عمل الممثل يعتمد أكثر ما يعتمد على خلق المشاعر التي توحي بمرور الشخصية في تجربة معينة، فإن هذه العملية تتضمن بحثا معتمدا على الوسائل المناسبة التي يستطيع الممثل أن يحصل بها على التركيز المطلوب، كما أن حالة التركيز بدورها تؤدي إلى الدوافع والإيمان، وبمعني آخر فإن الممثل لا يستطيع أن يفكر على المسرح إلا إذا كان مركزا فيما يفعل، ولا يستطيع أن يركز ذهنه إلا إذا كان يفكر ولذلك فإن الخيال لا يعمل إلا بوجود هذه المراحل الثلاث مجتمعة في اللحظة الواحدة.

وعمليه تدريب الممثل على أن يكون واعيا بهذا أثناء عمله تتطلب أن يدرب على أن يستنبط دوافع معينة من حوافز خيالية أو متخيلة، وأن يجعل هذه الحوافز حقيقية أي قابلة لتصديق بلا نقاش، وبالتالي تثير لديه المشاعر المناسبة سواء كانت حسية، أم عاطفية، أم عقلية، وهذه العملية تسمى تحرير وإطلاق الخيال والتدريبات الأولى تتطلب أن يوجد شيء معين يطلب من الممثل أن يركز عليه وليس شيئا متخيلا.

وتتضمن عملية التركيز على الشيء المادي الإيمان بهذا الشيء والاقتناع به وبأهميته في لحظة معينة، وهذا بطبيعة الحال ينشط القدرة على التخيل. والتركيز يعني أن يتأمل تفاصيل الشيء المركز عليه. والمثال البسيط هو التركيز على منضدة -على سبيل المثال- فالممثل لا يجب أن يقول لنفسه: ها أنا ذا أركز على منضدة وبالتالي يدركها ككل وإن كان لا بد أن يدرك أجزاء المنضدة، ومكوناتها، طولها وعرضها ونوع الخشب، إلخ.

فهذه هي الوسيلة الوحيدة لكي ينقل خياله من مرحلة التعميم إلى التخصيص. ويشبه ستارزيبيرج هذه المرحلة بالمرحلة التي يضع فيها عازف البيانو إصبعه على المفتاح الصحيح؛ إذ أن التركيز بهذا المعنى هو لمفتاح الصحيح لجميع مراحل عمل الممثل، وعليه سيعزف دوره.

أما المرحلة الثانية من التدريب فهي بطبيعة الحال التركيز على شيء متخيل وليس شيئا ماديا موجودا أمام الممثل. وهذه الأشياء المتخيلة يمكن أن تكون مواقف معينة مادية أو شعورية، وقد تكون حوادث وقد تكون علاقات إنسانية معينة، وقد تكون شخصيات أو هذه الأشياء جميعا.

وعلى الممثل أن يعيد خلق كل شيء على حدة، أو يعيد خلقها جميعا لنفسه من خلال عملية التركيز. وهناك وجه آخر لهذا التدريب وهو أن يبدأ اثنان من الممثلين أو أكثر بالحديث عما يشعرون به ويفكرون فيه في لحظة معينة بالذات في الزمن الحاضر، ثم سرعان ما يجدون أنفسهم وقد أخرجوا كل ما في عقلهم الباطن ثم يطلب من كل ممثل أن يخلق خبرة حسية معينة من الخبرات التي يحكيها لزميله أو زملائه ثم يربط هذه الخبرة الفردية بموقف عام، وقيمة هذا التدريب أنه يجعل من الخبرة الفردية الصغيرة خبرة معقدة يلم معها الممثل بأطراف موقف معقد غير متجانس.

ليس مراحل التدريب السابقة على استخدام الخيال إلا مرحلة تمهيدية لإعداد تلك الآلة البشرية الممثل للتدريب على التحكم في الاستجابات العاطفية أو اللاشعورية المختلفة؛ إذ أن جزاء كبيرا من فن الممثل وصناعته يعتمد على القدرة على مثل هذا التحكم، ولي ستراسبيرج يؤكد دائما في محاضراته التي يلقيها أثناء التدريبات أن هناك جزءا من عمل الممثل لا يعتمد على الاستجابة الشعورية، وأن هذا الجزء يجب أن يطبق في الجزء الخاص بالتدريب على تطويع العاطفة.

والعمود الفقري في تدريب تطويع العاطفة هو ما يسمه ستراسبيرج بالذكرى الفعالية، ولنضرب مثلا على هذا قبل أن نخوض في الملامح النظرية للتدريب: الممثل العظيم كينحين لعب دور هاملت، ووجد أن بعض المواقف وبعض أجزاء الحوار لا تهزه عاطفيا بالقدر المطلوب وحاول عبثا أن يغرق نفسه عاطفيا في الدور فلم يفلح.

ثم في إحدى البروفات كان يلعب تلك اللحظة التي يمسك بها هاملت بجمجمة يوريك في يده، وهزته هزا عنيفا لسبب خارج عن النص وهو أن الجمجمة استدعت إلى ذهنه صورة عمه الذي مات وكان صاحب الفضل عليه في توجيهه إلى مهنة التمثيل وإلى عظمة مسرح شكسبير بالذات.

تذكُّر عمَّه هو الذي أحدث هذه الاستجابة العاطفية القوية لمشهد إمساك هاملت بالجمجمة. هذه اللحظة يسميها ستراسبيرغ لحظة الذكري الفعالة وهي ليست مجرد عملية تذكر وإنما هي ذكرى أو ذكريات تخص الممثل شخصيا وتلمس شيئا في حياته، ووظيفتها هي إحداث استجابة عميقة للموقف المسرحي الخارجي.

ويترتب على هذا أن الممثل يعيش من جديد هذه الخبرة العاطفية المتأصلة في نفسه ويعيد خلقها على المسرح في علاقتها بالموقف الدرامي المعين أو اللحظة الشعورية المعينة التي تعيشها الشخصية، وكلما عاد الممثل بذاكرته إلى خبراته الشخصية البعيدة في الزمن (سبع سنوات على الأقل) كان ذلك أفضل. فاللحظة

القديمة دائما متخلصة من أي موقف متحيز يتخذه الممثل منها وهي لذلك لحظة شعورية خالصة، والاستجابة العاطفية التي تحدث الذكرى الفعالة لا يمكن تحديدها مقدما فالممثل ليس آلة ميكانيكية.

كل ما يستطيعه الممثل أو مدربه هو أن يكشف إمكانيات هذه الذكري ويرى أي نوع من الاستجابة قد تحدثه، فإذا اكتشفها بقيت مشكلة صهر هذه الذكري في الشخصية التي يمثلها والموقف الدرامي الذي توجد فيه الشخصية.

ويبدأ التدريب على الذكري الفعالة بأن يحاول الممثل أن يعبر تعبيرا كلاميا عن تذكره لشيء مادي يرتبط في ذهنه بموقف شعوري أو عاطفي معين، ووظيفة هذه الخطوة الأولية هي اختيار قدرة الممثل على التذكر وسعة خياله، ثم يطلب سترازبيرج من الممثل أن يتوقف عن التعبير عن الذكرى بالكلام، وأن يستمر في التركيز الشعوري بينما هو يقوم بأي عمل مادي بسيط.

وهذا يؤدي إلى استخدام حوار بسيط أثناء محاولة الممثل أن يحتفظ بتركيزه العاطفي ثم يتطور العمل البسيط الذي يقوم به الممثل أثناء التركيز إلى عمل أعقد منه، ثم أعقد وأعقد حتى يستطيع الممثل أن يقوي من قدرته على صهر نفسه في جميع المواقف بما في ذلك المواقف العاطفية، وكذلك صهر نفسه في الدور الذي يلعبه.

وحتى يصل الممثل إلى هذه القدرة على الاستجابة العاطفية يكون قد وصل إلى مرحلة من التدريب يستطيع معها أن يصهر نفسه، ومن جميع الجوانب نفي الدور، وفي هذه المرحلة يبدأ سترازبيرغ تدريبات أكثر تعقيدا، وهي كذلك تدريبات باللغة الصعوبة لأن على الممثل عندما يبدؤها أن يناقض كل ما كان قد تعلمه في المراحل السابقة من التدريب، وفي هذه المراحل يسأل الممثل نفسه ماذا أفعل إذا كنت في مكان الشخصية داخل الموقف وبهذا يثير أحاسيسه ودوافعه ويكتشف

استجاباته العاطفية، أما في المرحلة الجديد فإن عليه أن يدرب نفسه على كيفية تطبيق هذه الدوافع والاستجابات والأحاسيس على الدور الذي يمثله.

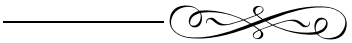
لا بد أن يسأل نفسه: ماذا يجب عليّ أن أفعل لكي أقوم بما تقوم به الشخصية في هذا الموقف؟ والخط الفاصل بين الاستجابة العاطفية وصهر هذه الاستجابة في الدور بمعني صهرها في استجابة الشخصية للموقف المسرحي هو خيطٌ رفيع جديا.

ومع ذلك لا بد للممثل أن يتبين جيدا فإذا استطاع أن يتبين هذا الخط الفاصل ويعرفه ليميز به منطق مواقف أو ظروف معينة داخل المسرحية وكذلك منطق شخصية بعينها، ومنطق بعض المدركات الحسية الجوهرية للبناء العام وأخيرا يتوقف تدريب الممثل على أن يكون مجرد تدريب مع نفسه وشخصيته هو أو استجاباته هو كإنسان ويصبح تدريبا مزدوجا، إذ على الممثل حينئذ أن يدرب نفسه في ذات الوقت على إثارة استجاباته ثم تطويعها لمطالب الدور.

وجدير بالذكر أن هذا التدريب المزدوج ليس عبارة عن مرحلتين منفصلتين وإنما هو مرحلة واحدة.

على الممثل بعد هذه المرحلة أن يتدرب على التركيز على الحالات النفسية العقلية المستمدة مباشرة من المنطق الفني لمسرحية معينة، ويفترض ها التدريب أن كل مسرحية لها وحدتها المنطقية المعقدة ولكن من الممكن أن نفصل بعض الحالات العقلية أو الشعورية من المنطق العام للمسرحية، ونميز بها منطق مواقف أو ظروف معينة داخل المسرحية، وكذلك منطق شخصية بعينها، ومنطق بعض المدركات الحسية الجوهرية للبناء العام وأخيرا منطق حادثة بعينها.

ويقول سترازبيرج: "إن هذا المنطق يختلف عن المنطق الفلسفي الصارم اختلاقا شديدا بل إنه يشبه إلى حد ما منطق الحياة ذاتها".



فهو يحتوي على الشيء ونقيضه في نفس الوقت، والمثال البسيط على ذاك هو المطر الذي ينتظره الزراع بلهفة لكي يروي ويخلق الحياة في الأرض.

ولكن هذا المطر إذا زاد عن حده، تحول إلى سيل يؤدي إلى الدمار بدلا من أن يؤدي إلى خلق الحياة. وبالتالي فلكي نفهم المنطق المعقد الذي ينظم المسرحية معقد بمعني أنه ليس ميكانيكيا مبسطا يقوم على السبب والنتيجة.

لا بد للممثل أن يحدد علاقة الشخصية بالمشهد كله وأن يتحاشى من أساء فهم هذه العلاقة، ويرى ستارتبيرج أن مشكلة التعبير هي مستوى آخر من المشكلات التي يواجهها الممثل تختلف عن المشكلات التي تنشأ عن تدريب الخيال التي عرضنا لها آنفا، ولم يدرك العاملون بالمسرح أن مشكلة التعبير تختلف عن مشكلة الخيال أو أنهما مرحلتان مختلفتان في فن الممثل إلا بفضل المخرج الروسي العظيم ستانسلافسكي.

والخيال النشيط عند الممثل لا يستوجب بالحتمية أن يكون الممثل قادرا على التعبير الصحيح. ويلخص علاج مشكلة التعبير في أن الممثل قادر على التعبير الصحيح، ويتلخص علاج مشكلة التعبير في أن يصبح الممثل على وعي بعجزه عن التعبير الصحيح رغم قدرته الفائقة على الخيال وتطويع العاطفة.

ولا بد لكل ممثل أن ينمي في نفسه ذلك الوعي الكامل الذي يسميه ستانسلافسكي الإحساس بالحقيقة، وتعد هذه على أية حال مرحلة متقدمة جدا.

وقبل أن يستطيع الممثل أن يصل إليه وينمي في نفسه الوعي بعجزه عن التعبير في مواضيع معينة، عليه أن يعتمد على الآخرين في أن يحددوا له هذه المواضيع، وأن يقترحوا عليه الحلول.

وأهم مظاهر العجز عن التعبير هو التعبير بالأكليشيهات أو الانفعالات المحفوظة المتكررة في تراث معين في فن التمثيل، يلجا إليها الممثل بلا وعي منه، وهي عبارة عن استجابات جاهزة أو أحيانا تتخذ الأشكال اللازمة في شخصية الممثل

الفنية، ويواجه بعض الممثلين أيضا مشكلة عدم القدرة على التعبير، وهو ذلك الذي يتمثل في أن ينزلق الممثل آلية التعبير التلقائي الناتج عن توتر عصبي. وفي أغلب الأحيان لا يكون الممثل واعيا بأن مثل هذا التعبير التلقائي الناتج عن توتر عصبي وهذا التعبير يحدث وقد يكون واعيا به ولكنه لا يستطيع أن يمنع نفسه من إتيانه، أما المظهر الرابع من مظاهر العجز عن التعبير فهو ذلك يتمثل في إجبار الممثل لنفسه على الإحساس والإجبار على التخيل ثم الإجبار على التوافق مع الإيقاع العام للمشهد.

وحل هذه المشكلة عند ستارزبيرج هو عدم التقييد مؤقتا بالعاطفية أو الإيقاع مما ينتج عنه تحرير الممثل لكي يستجيب لخياله هو ومن ثم يستطيع أن يلعب بمهارة أكثر على مفاتيح عواطفه التي تشبه مفاتيح آلة البيانو.

وبعد هذه التدريب النظري والعملي العنيف يبقى سؤال يطرحه ستارزبيرغ في إصرار وهو: هل يستطيع الممثل الآن وبعد أن مر بجميع مراحل التدريب أن يقوم بمهمته على الوجه السليم؟ بالطبع لا، فكثير من الممثلين يخلطون بين تطبيق التدريبات في عملهم بوصفها منهجا في التمثيل ويظنون أنهم بهذا يضمنون النجاح، وبين إعداد أنفسهم كآلة موسيقية مدربة؛ فالتدريب الذي يتلقاه الممثل في مدرسة الأستوديو يعده فقط لكي يكون هذا النوع من الآلة الموسيقية الطيعة اللينة التي يمكن للمخرج أو المؤلف أن يعزف عليها ما شاء من الألحان، أما أن يتخطى الممثل وظيفة التدريبات ويظن أنه يستطيع أن يطبقها آليا على أي دور يقوم به فهذا يعني أنه لم يفهم طبيعة مدرسة المنهج ولا طبيعة فن التمثيل عامة.

لقد أدار لي ستارزبيرج أستوديو الممثل من عام ١٩٥١ حيث قام بتدريس فن تمثيل والدراما على مدي ٣٠ عاما حتى وفاته عام ١٩٨٢ وتخرج على يديه أكبر ممثلين في السينما مثل هوفمان، وروبرت دينيروا، والباتشينو، وماري ستريب، وشارون ستون، ونيكول كدمان.

لي سترازبرج ولد في أوكرانيا عام ١٩٠١ وآمن بمفاهيم ستانسلافكسي وقواعده في التمثيل التي تضع الممثل وجها لوجه في عملية إعادة خلق الشخصية اعتمادا على ذاكرته وانفعالاته الحية، كما وأنها تجعله يبحث عن السبب الفعال الدرامي للشخصية ثم عن ردود الأفعال الناتجة في وحدة التواصل مع الشخوص الأخرى في المشهد الدرامي والتي تمنح الممثل كامل الحرية في الحركة الموصلة إلى استلهام الإبداع المستند على الحقيقة.

لقد أصبح أستوديو الممثل وطريقة ستانسلافسكي مرجعا أساسيا في المسرح والسينما بعد الإنتاجات الكبيرة التي حققها مخرجون كبار أمثال ألبا كازان في عدة أفلام، وهناك ممثلون أصبحوا مراجع في التمثل لأجيال على سبيل المثال: مارلون براندو.

وحتى الآن يبقى أستوديو الممثل المدخل الحقيقي والضروري لكل من يريد أن يقتحم الدراما في المسرح والسينما.

obeikandl.com

مسرح يوجين باربا Eugen Barba

يوجين باربا هو أحد أبرز تلاميذ جروتوفسكي وهو المخرج الطليعي الوحيد الذي اعترف به معلمه جروتوفسكي.

لقد عمل يوجين باربا مساعدا لجروتوفسكي في السنوات المبكرة للمعمل المسرحي البولندي والذي كان ذا طابع تقليدي في تلك الفترة.

أسس باربا عام ١٩٦٤ مسرح اودين تياتريت oDIN TEATRET الاسم الكامل للمسرح بالبولندية هو Norkisk Theater – laboratorium fof Skuespiller وانتقل من أوسلو إلى الدنمارك عم ١٩٦٦ وظل المسرح داخل دائرة الخشبة المسرحية على الرغم مما أعلنه باربا بشكل بلاغي عن "موت المسرح"، وعلى الرغم حتى من إدانته للمسرح التجريبي الذي وصفه صورا هزلية وتجذيفية لشبح.

وقد أدى استمرار باربا في البحث الذي بدأه جروتوفسكي حول الأساس النفسي الفسيولوجي لعملية التمثيل، إلى تشكيل لغة مسرحية جديدة، أو ما اعتبره هو ذلك، وكانت تلك اللغة المسرحية تشبه من الناحية الفعلية ذلك الأسلوب الايقونوغرافي الذي اتسمت له الأفلام التعبيرية الصامتة المبكرة، وذلك الأساس من حيث استخدام الإيماءات، والأوضاع وتعبيرات الوجه التي تشبه القناع وهي أشياء تعبر عن فكرة (النمط الأصلي) وذلك بغرض تحويل الانفعالات التلقائية إلى حالات خاصة من الخوف، أو الألم، أو الرغبة.

هذا البحث عن أساسيات التواصل الانفعالي والذي تم التعبير عنه في صيغة نظرية أثناء الثمانينيات تمخض عن معمل مسرحي آخر هو ال ISTA التي تعد اختصار للمعهد الدولي للانثروبولوجيا المسرحية.

obeikandi.com

تخصص هذا المعهد في التحليل الثقافي للعرض المسرحي، وقد طبق التقنيات والتوجه الفني الذي تنطوي علىهما التراثات الشرقية، مثل النو، والكيوجين، والكابوكي، ورقصة الكاتاكالي، والرقص الباليزي والهندي، وذلك بغرض تطوير شكل غربي للصياغة الأسلوبية (الأسلبة) الجسدية وفي معارضة واعية للتركيز الأوروبي على سيكولوجية التمثيل وهو ما نجده في التراث الغربي ابتداء من التركيز التقليدي على عملية تصوير الشخصية وانتهاء بالعلاج النفسي عند (جروتوفسكي) تركز نشاط هذا المعهد إلى أحد علماء النفس بإجراء دراسة تثاقفية **Intercultural** عن التعبير الجسدي الانفعالي، وهي فكرة تجسد تجارب باربا المبكرة كما قام المعهد أيضا بالبحث في التقنيات الارتجالية الموجودة في بلاد مختلفة.

لقد استخدم باربا نفس مجموعة المصطلحات التي اتكأ عليها جروتوفسكي وذلك في توصيفه لأهداف ال ISTA والتي تتركز في بلورة وإبراز الحالة الإنسانية التي سبق المرحلة التعبيرية **pre-expressivity** وذلك من خلال التركيز على المستوي البيولوجي، وقد عرف باربا الانثروبولوجيا المسرحية باعتبارها دراسة سلوك الإنسان عند استخدامه لحضوره الجسدي والذهني في موقف عرضي منظم **perfomance** إلا أن هذا المبدأ ظل تقنية لتدريب الممثل ولم يأخذ شكل العملية العلاجية التي لا تكاد ترتبط بالمسرح وهكذا فقد احتفظت أعمال باربا ببعد العرض المسرحي وإن كان قد خرج في هذه الأعمال عن إطار الدراما التي ترتبط جذورها بالأسطورة في الاتجاه شيئا ما قريب الصلة بالسيرك العالمي.

لقد كان مسرح باربا في ظهوره الأول أكثر مباشرة في توجهه السياسي مما كان علىه مسرح جروتوفسكي في سياق بولندا تحت الحكم الشيوعي، وفي عروض مثل فيرار عام ١٩٦٩ أو كسبارينا ٦٧ وتم استخدام الأساطير باعتبارها صورا لأنماط مستهلكة تشكل سلوكنا الاجتماعي، وذلك بغرض الكشف عما نطوي عليه هذا الأنماط بدائية، وقهر، وعنف، وفي مقابل هذه الأساطير الزائفة طرحت أنماط

سلوكية طقوسية وردود أفعال بيولوجية تظهر على السطح في مواقف متطرفة تتحول فيها إيماءات الحياة اليومية المشروطة اجتماعية إلى لغة جسدية طبيعية وهي لغة كانت للمفارقة، نفس لغة العلامات التي نجدها في الممارسات الكهنوتية.

إن عمل يوجينو باربا مؤسس المدرسة العالمية لعلم أجناس المسرح الطويل، لفترة تتجاوز الثلاثة عقود، وبمواصلة، وإصرار، وتدريب حثيث غير منكفئ، ومشتت، كل هذه تقود لتوضيح أكثر من أمر، وهو عمل فنان دؤوب يجعلنا نقف على أهمية هذه التجربة من خلال:

١ - أهمية استمرار طريقة، أو دعوة مسرحية تستند على التجريب، ومن ثم الوصول لنظرية فاعلة، وطريقة قد توصل لأسلوب، ونمط.

٢ - عدم التراجع، أو الشعور بالدونية مهما كان الأمر، فإن التواصل هو الذي يعمّق لتجربة، ويحدد المسار، ويوضح بالتالي المنهج مهما كانت الظروف. وقد اعتمد باربا وأعضاء فرقة مسرح الأودين التقليد مع كل منطقة ومجتمع من المعطيات المتوفرة، وفي كتابه (المسرح الثالث) يؤكد لنا باربا السياق العام، عزم فنان غربي مفكر ومعاصر لإعادة دراسة صياغة صفات المسرح الشرقي، وذلك بتطوير التجانس بين الثقافات من خلال علم الأجناس من جهة، والتفاعل مع الجمهور الذي يقدم له بمبدأ المقايضة من جهة ثانية، أوجدت هذه العملية أكثر من طريقة للتعامل كالمزاج المسرحي، وعامل تأثير (أُو - O) العضوي لكل من الممثل، والعارض.

ولم تترك المدرسة هذين الأسلوبين أزليين، من غير التجريب عليهما، والعبور بهما إلى منحى آخر، وبطريقة مستجدة، وأحدث، فقد وصل باربا بمدرسته إلى أسلوب التطهر المسرحي، لأن ما تهدف إليه المدرسة ليس الثبات على طريقة، وإنما المرور من خلالها إلى أساليب تقرب العارض من المتفرّج، والتعلم منه بالمبادلة. فكل

طريقة تضيف إلى الأخرى خصوصية تدفع المدرسة لمرحلة متقدمة أن تتوقف ما دامت المجتمعات، واللغات، والمسرح في تطور، وتفاعل حيوي كل يوم.

لهذا لم تقم العروض التي قدمتها المدرسة بعناصر فرقة مسرح الأودين بمزج، أو صهر، أو دمج الثقافة الواحدة وتذويبها في الأخرى أثناء العروض، بل على العكس تم ترك مالك الثقافة على سجيته، وحضارته دون تعديل؛ إفريقيا كان، أم هنديا، أم بولينيزيا، أم آسيويا، أم أوروبيا. تحليل الأنثروبولوجي لجسد الممثل ولإلقاء الضوء على بدايات عمل المدرسة من المستحسن إيراد تلخيص لمحاضرة ألقاها باربا عام ١٩٨٥ في مهرجان المسرح العالمي في برشلونة (٢/ ١٢٦ - ١٣٦) عن التحليل الأنثروبولوجي لجسد الممثل تلقي الورقة الضوء على مفهوم باربا للمسرح الثالث من خلال عنوانها (جسد الممثل المعطاء إمكانية الممثل المفترضة لتأهيله على حمل الرسالة للمتلقي) مبينا علاقة الممثل الجسدية بين ما يُفهم ويُدرك، وبين ما يراد له عرضه ضمن الرسالة؛ وهذا يتطلّب من الممثل وعيا كبيرا لمعرفة أعضائه فسيولوجيا، لتستجيب وتعكس التعبير المناسب. فقد استفاد باربا بما طرحه من خلال دراسته لعلم الأجناس، واعيا أهمية عكس التعبير عن التراث والتقاليد، والتشبّع بهما، وقد ضرب لذلك أمثلة من مسارح الشرق، وبخاصة المسارح اليابانية، وبأمثلة من المسارح الغربية، كما أشار في ورقته إلى أهمية ابتداء الممثل حرفته كتلميذ للفن المسرحي بالتمّرن المتواصل، ليكتسب مرونة، ويعرف كوامن طاقاته الجسدية من حيث رحابتها، أو محدوديتها؛ لأن أعضاء الممثل في جسمه هي أدوات تعبيره التي لا بد لها أن تتوافق بكل صدق وإخلاص مع دوره.

وقد كانت الورقة التي قدمّها باربا حيوية، لأنها قدمت لتجارب فرقة مسرح الأودين، ولتفاعل باربا عند تقديمه للورقة وانفعاله صوتيا، وحركيا.

قدم بعدها عروضا تطبيقية على الخشبة، ويجدر بنا أن ننوه هنا إلى أن ميراث باربا من المسرح العالمي المعاصر غني، ولغالبية العظماء من هذا العصر

تأثيراتهم عليه، سواء من خلال العمل المشترك معهم، أو القراءة لهم، أو مشاهدة عروضهم، ونحن نذكر في هذا الخصوص بيتر بروك عندما يؤكد باربا في عمل الممثل على ما جاء في كتاب بروك (المساحة الفارغة – THE EMPTY SPACE) من تعليمات للممثل.

ومنذ أن تأسست المدرسة العالمية لعلم الأجناس المسرحية عام ١٩٧٩ من قبل يوجينو باربا، وأقامت أول مؤتمر لها عام ١٩٨٠ في كوبنهاغن في إطار عاصمة الثقافة الأوروبية آنذاك، اتخذت لنفسها منهاجًا واضحًا، يختلف عن غيرها المختبرات المسرحية، ومنها مدرسة غروتوفسكي التي عمل فيها يوجينو باربا المساعد الأول له كما ذكرت في بداية هذه القراءة.

إن المدرسة العالمية لعلم أجناس المسرح التي انبثقت من فرقة مسرح أوندين الدانمركي، تعتمد تماس المتدربين من ثقافات مختلفة، بطريقة المبادلة المعرفية وبأساليب التدرب والأداء للدور، كل ذلك يجري في التمارين، ومن غير تدخل كبير حتى على كيفية بناء النص، وتخرج بالتالي موضوعات إنسانية شمولية، تتناسق فيها فنون العديد من الشعوب في عرض مسرحي واحد.

إن طريقة المدرسة العالمية لعلم أجناس المسرح، الأساسية في التمرين هي المبادلة بين العلاقات المسرحية التي يوضحها باربا بقوله: "إن مجتمع المسرح سوف يثبت في الوقت الحاضر في المجتمعات المحيطة خلال انتشاره، وخصوصيته".

وفي الحقيقة فإن المسرح ليس فقط عرضا، ولكنه أيضا تقاليد للأفكار، والانتماء، ونقل التقنيات، وهو نموذج لعلاقات اجتماعية، ومقترح ينتظم، ويتحد من خلال الاختلاف.

ويقول باربا بهذا الصدد: "إن أسئلة كثيرة تشغل بال الفنانين، والأساتذة، والعلماء من مختلف القوميات الذين يتعاملون مع المدرسة العالمية لعلم أجناس

المسرح، ومن هذه الأسئلة ملاحظات تنشأ حتى في ماهية العملية المسرحية الأنثروبولوجية، وكثيرا ما يشير البعض علنا بالقول: ما هي الأمور التي نبحث فيها؟ إنه واحد من الأسئلة التي لا تنشأ ببساطة في هذا العمل، ولكنها أسئلة لا يسهل الجواب عليها أيضا في لقاء بين الثقافات، ولكن بأكثر من تخصص، فالمعارك في عموم البلدان حول علمية الفن مستمرة من أجل تحقيق هوية احترافية في المسرح والرقص، أسئلة غائرة في عمق انتماءاتهم، وهوياتهم؛ لهذا فإن المبادلة المسرحية لا تعني بالضرورة هنا أنها علاقات تنشأ أثناء تقديم العروض المسرحية فحسب، وإنما هي علاقة ثلاثية الأبعاد، جوانبها ذات أهمية ترتبط بالعلاقات التي تدفع الفنانين المُستضافين لتوضيح أنفسهم لزوار فنانين مثلهم، الذين جلبوا من جهتهم هدايا من فنونهم الأسطورية الخاصة، تتمازج رغبات المبادلة في عين الوقت من خلال تقديم أنفسهم عبر بيانات ثقافتهم؛ ولهذا تصبح المبادلة مصاحبة للتناسق، عندما تتم المساعدة على تبادل علاقات بين مجتمعات منفصلة تتعرض لمخاطر الاحتواء أو التحيز، ولا يسمح لها في ممارسة فنونها المسرحية بمختلف أنواع الفصل العنصري، وبخاصة ذلك الجانب من شعور الفرد بالدونية الملازمة لظروف تنشأ بين الجاليات المهاجرة على وجه الخصوص، أو في المستشفيات، وأماكن كثيرة تكشف تلك الفوارق العرقية".

ويشتهر يوجينو باربا بتقديم عرضه الموسوم بالمزاج المسرحي الذي يتجاوز معنى العرض المسرحي في محاولات ممثلين، وراقصين، وموسيقيين من أجناس مختلفة للاتحاد في أسلوب شائع، ولكنه بالمقابل عرض ينجح في حبك كل الاختلافات من غير صهر للجسد المسرحي الأوروبي والآسيوي؛ أو الآسيوأوروبي.

فيمثل الفنانون هويتهم الحرفية الخاصة، والإبقاء على الإيمان بأسلوبهم الفني؛ فمثلا: إن شبح هاملت يتمنى الحوم حول "مايا - MAYA" في جزيرة من المتاهات، حيث وضع بروسبيرو الأشكال اللغزية في أطياف خيالية وواقعية

للرقص. كما يعتمد عمل المدرسة على نمط آخر وهو التأثير العضوي على الممثل، والمتفرج، يعرف بتأثير أو EFFECT ذلك العنصر العضوي للممثل، والتأثير العضوي للمتفرج في المسرح، لأن كلمة عضوي في كل من المسرح، والرقص فإن عبارة عضوي مرادفة للعيش، أو المعقول.

إنها تحدث دائما على كل حال لأن خبرة الممثل في أفعال معينة مثل الجوهر كأنما ليس حقيقية للمخرج أو للمشاهد، ومن جهة ثانية فإنه يحدث أيضًا ذلك أن المخرج (و/ أو) المشاهد يدركان جوهر الأفعال التي مارسها الممثل بغير عضوية، قاسية، ومصطنعة. هذا التفاوت في الحكم، أو هذه المشاعر تخالف الاعتقاد باللاعضوية في التوصيل المباشر بين ما يشعر به الممثل، وبين ما هي خبرة المشاهد.

في الحقيقة ليس هناك نوع من التراسل، ولكن يمكنها أن تكون مواجهة. إن الهدف الرئيسي للممثل ليس عضويا فقط، ولكن لكي يظهر عضويا في أعين وحواس الجمهور، هل هذا يعني أن عمل الممثل لا يعني شيئا سوى الظهور، والتظاهر؟ لكن لكي تؤمن بكونك مستقيم كالإيمان باللحظة، والالتزام في العلاقات بين النوعية العضوية لدى الممثل، والتأثير العضوي لدى الجمهور؛ لهذا فإن المعضلة الحقيقية التي يختص بها الممثلون هي الطرق التي يختارونها لبناء حضور حسي مؤثّر نافذ إذا ما فقدوا إشارة تنظيم المراجع من خلال إدراك المظهر الخارجي، واستخدام أحاسيسهم فقط كمقياس للحكم، وسوف يدركون فيما بعد النوعية العضوية التي يختصون بها مباشرة.

إن السبل الأقصر مهما كانت تخبرنا بأن أوهامنا ملتوية دائما، فإن هذه السبل يمكن الوصول إليها بمؤثرات سابقة، إذا ما وضعت منذ البداية في الاتجاه المعاكس

وهذا هو الطريق المتناقض في التمثيل والتفكير، ينأى عن المعايير اليومية، إنه من المتطلبات الضرورية للفاعلية، وتحسين الحرفة المسرحية، كما يقول يوجينو باربا.

أما التطهر المسرحي (THEATRUM MUNDI) فهو ليس عرضا حيث يتلاقى الممثلين، والراقصين، والمغنين، والموسيقيين من أصول متنوعة، في أسلوب للتوحد في نمط شائع، ولكن ليس أكثر من عرض الاختلاف، تستحصل من غير أي طهر يجسدها مسرح الأوروسيوي، بل إن شروط المحاورة بين الأنماط المتنوعة هي قدرة الممثلين الفردية على إقناع الجمهور في المستوى الحسي، هذه الإمكانية الممتازة لأسس التقنية المبدئية تساهم بها كافة التقاليد الحسية، وتقاد موضوعات التطهّر المسرحي بوضعيات النموذج الأصلي لكل الثقافات، وكل الأفراد، وبشتى الدوافع.

علينا إذن التعمّق في مجريات الكتاب خصوصا وهو يسجل لوثائق قد لا تكون تاريخية، ولكنها تشير إلى أحداث جرت للفرقة، والمدرسة وأعضائهما من خلال شهادات عملية مع أفرادها، واستطلاعات لأشهر أعمالها واتجاهاتها. ونعود لنأخذ قراءة بسيطة لمسرحية فيراي الذي حاول في عرضها تقديم نموذج كوني (universal paradigm) للبنى الاجتماعية، وذلك من خلال الجمع بين خرافة الملك فريد يجود والذي اتسم حكمه بنزع تشريعية دراكونية *Draconian*الطابع حتى إن أثمن الأشياء كان من الممكن أن تترك على قارعة الطريق دون أن يجرؤ أحد على أن يمسها كما تم إخفاء خبر صوت هذا الملك لمدة ثلاث سنوات، وذلك لحفظ لنظام الاجتماعي، ثم جمع هذه الخرافة بأساطير أخرى مثل أسطورة السيستيس *Alcestis وأسطورة فيراي Pherai (وهو اسم المدينة التي كان يحكمها ادميتوس)، وأسطورة الفايروس the faeros باللاتينية Ferai.

وكان جسد الميت في هذا العرض يشكل رمزا صريحا لموت الروح حيت قهر الديكتاتورية إما مملكة فريد يجود فقد كان يمثلها بشكل رمزي بطانية ممدودة على خشبة المسرح، ومثبتة بأحجار موضوعة على أطرافها أما ادميتوس الذي يتولى العرض بعد فريد يجود وذلك بعد أن فاز بابنته السيستين في مبارزة، يعجز

عن إتاحة الحرية في المملكة من خلال الإصلاح السياسي وكانت الحرية بالنسبة للفاشيين الأوائل لا تعني إلا الرخصة التي تمنح لسكير معربد يهدم بها ما يشأ، وقد قام هؤلاء الفاشيين بنبش قبر الديكتاتور الميت، وذلك في محاكاة ساخرة لفكرة قيام المسيح إلا أن المسرحية تنتهي بانتحار الكيستيس، وبلوغها حالة الثلة وهو ما يسبغ على المملكة حالة من التحول الأسطوري على مستوى آخر تعد المسرحية صراعا بين المبدأ الذكوري والمبدأ الأنثوي، وهو ما يرمز له بثلاث قطع إكسسوار شكلوا المهمات المشهدية الوحيدة التي استخدمت في العرض.

فالرمز الذكوري نجده في سكين به سيور من جلد وكان يستخدم كسوط للتعبير عن القهر السياسي، كما كما كان يستخدم كسيف مبارزة، وكصولجان ملكي استخدم للتعبير عن المملكة المقهورة، هذا فضلا عن التعبير عن جثة الكيستس، وهناك قطعة اكسسوار عبارة عن بيضة من العاج ترمز إلى الحياة والموت، كما ترمز إلى جمجمة وإلى الرحم الخصب، وكما قد يظهر من هذا الإيجاز الذي يتسم به العرض فإن الاتكاء على الأصداء الأسطورية والثنائيات التي تعبر عن نمط أصلي يمكن أن يؤدي إلى نتيجة تبسيطية.

(Draconian) (نسبة إلى المشروع الاثيني دراكو draco الذي استن قوانينا صارما فصل فيها كل أنواع العقوبات التي يمكن تصورها، ولقسوة هذه القوانين تمت مراجعتها عام ٦٢١ ق.م على يد المشرع سولون Solon).

حسب الأسطورة اليونانية ادميتوس، وقد ضحت بحياته لإنقاذ زوجها إلا أنه هيراكليس أعادها إلى العالم الآخر Hades

ومشوشة في آن واحد إلا أن القصد هنا في هذا العرض كان تقديم شبكة معقدة من الصور التعبيرية التي تنطوي على مشاهدد متعددة يمكن لكل متفرج أن يقوم بفك شفرتها في إطار خبرته الشخصية.

إن قيمة أعمال باربا تكمن في صيغتها التركيبية التي تجمع بين التعالي والطقوسي ritualistic transcendence عند جروتوفسكي، والوجودية الصارمة الشبيهة بما نجده عند صمويل بيكيت وهذا ما يؤدي بباربا إلى المقارنة بين وظيفة ممثليه، وطائفة هندوكية تسمي بالالفارينAlvars يقول باربا:

"ينفي الالفاريون وجود ذات إلهية، كما ينفون إمكانية وجود أي رجاء، إن كل شيء بالنسبة لهم ليس إلا وهما، وفي سعيهم وراء حقيقة ما تتجاوز ذلك كله يؤدون أفعالا لا ترضي المجتمع بأكمله وهو ما يجعلهم في وضع شائن، ويؤدي إلى عزلهم، إلا أنهم بمثابة دراويش، وانفعالاتهم المتناقضة بحثا عن وحدة ما تصب جميعا في مجال يحظى باحترام المجتمع، ألا وهو الدين".

لقد حدد باربا أهداف فرقته من خلال السياق الشرقي ليشير إلى التوجه الذي تبناه في السبعينيات، لقد قام باربا باتباع الخط الذي رسمه بيتر بروك مع اختلاف أن باربا صرف خمس سنوات بدلا من شهور قليلة، فقام مسرح أودين تيارتيرت بالسفر إلى جنوب إيطاليا، والشرق الأقصى، وأمريكا الجنوبية بحثا عن مناطق ليس لديها مسرح، حيث قاموا من خلال المقايضة بمبادلة فنهم بأي شكل من أشكال العروض المنظمة، والتي كان يؤديها السكان المحليون، وبدلا من تلقي الصور الفنية الأجنبية من منظور الدراسات الانثروبولوجية أو تلقي هذه الصور في داخل السياق الغربي كما الحال في تجربة ارتو مع الدراما البالينيزية بدلا من ذلك فقد دفع باهتمام الطليعيين بالنزعة الدائية خطوة إلى الأمام، فتحول الممثلون أنفسهم إلى علماء انثروبولوجيا.

وكما فعل بروك فقد صاحبهم طاقم سينمائي في كل من إيطاليا، وأمريكا الجنوبية، وكان منهجهم في جمع المادة يتسم بحد أدنى من الموضوعية، وكان يقصد بعروضهم وحضورهم في المناطق المحلية المختلفة أن يكون لها أثرٌ سياسيّ، ومن ناحية أخرى فإن سكان هذه المناطق عندما يصغون في أذهانهم الجمهور

الأوروبي، أو الأمريكي يقدمون فنهم فإن ما يقدمونه سواء كان صورا أم أسلوبا تمثيليا يكون في صيغ غرائبية.

ونتيجة لاستخدام الفرقة للغة الدانمركية في إيطاليا، أو فنزويلا أدى ذلك تلقائيا إلى حصر عملية التواصل في المستوى الجسدي، وهو ما أدى إلى تركيز أل ISTA فيما بعد إلى الأنماط الفسيولوجية المستخدمة في عملية التعبير والمشتركة بين كل الثقافات، ومن ثم فقد انحصرت عروض فرقة اودين تياتريت في مراحلها الأولى وفي رحلاتها الخارجية في تقديم الرقصات، وقد تطورت الرقصات فيما بعد لتأخذ شكل العروض الاحتفالية لتي تضم أشكالا فنية تم تجميعها من الهند وفرق مسرح الشارع هذا من وراء تجميع متفرجين من كافة فئات الجماعة البشرية التي يعرض داخلها والذين يقومون هم أيضا بدورهم بأداء عرض ما هو رعاية واحتضان الفرق المسرحية المحلية وغير المحترفة، والتي ستكون بعد ذلك بمثابة خلايا في جسد اجتماعي جديد.

وقد أطلق باربا على اسم هذه الفرق تسمية جديدة هي المسرح الثالث، والذي بينت بعض من سطور كتبها في كتابه الذي يحمل نفس العنوان، وذلك لاعتباره تميزا عن المسرح الرسمي، والدراما الطليعية التجريبية والتي يرى فيها جزرا ثقافية هي بمثابة ملاذ بعيد عن القيم الرسمية السائدة التي تفترضها المجتمعات الانتهازية الحديثة.

إن المقايضة عملية تسير في اتجاهين، وهي شبيهة بالعملية الدينامية التي تنطوي عليها علاقة الممثل والجمهور في العرض المسرحي، ذلك لأن كل من العلاقتين ينطوي على وطيفية، كما ينطوي على شيء ما جدلي يؤدي إلى تغيير وليس شيئا استاتيكي وهكذا فإنّه وإن كانت فرقة باربا تؤدي وظيفة العامل المساعد في علاقتها بفرع لمسرح الثالث فإن نتيجة هذه العلاقة يتحتم على الفن الذي تقدمه الفرقة أن يخضع للتغيير، ومن ناحية أخرى فإن التغيرات الحادثة في أداء فرقة

باربا تضمن بدوره تأثيرا مساويا لتلك الخلايا التي تشكل المسرح الثالث، وهنا نجد الإشارة إلى عرضين من العروض المختلفة التي قدمتها فرقة اودين تياتيريت في هذه الفترة، فكان أول هذين العرضين عمل: "وسيكون اليوم يومنا"، وكان عام ١٩٧٦ وهذا العرض قام على أحدث وصور تاريخية تتعلق بغزو الغرب الأمريكي، وعنوان العرض هنا مأخوذ من الخطاب الأخير الذي أرسله كاسترو قبل أن يذبح هو وجنوده في ليتل بيجورن عام ١٨٧٦.

يشترك في هذا العرض ستة ممثلين يمكن التعرف عليهم فقط من خلال لون الملابس التي يرتدونها، أو من خلال الآلات الموسيقية التي يقومون بالعزف عليها، وقد انقسم هؤلاء إلى ثلاثة أفراد متحضرين (يعبرون عن الهنود) وقد قاموا جميعهم بتقديم سلسلة من الصور المصاغة أسلوبيا ومن بينها مقتل مريزي هوريس Crazy Horseبعد أن تعرض للخيانة من جانب كبير محاربيه، ورقصة الشامان، وصلوات الشيوخ، وقيامهم برَهْن مزارعهم، وقيام سيتينج بول Sitting Bullبالمشاركة في عروض سيرك يافالو بيلي، وحالة الفقروالمهانة في مناطق الحظر الهندية، وكذلك المذبحة التي تعرض لها نساء وأطفال الهنود في منطقة "ووندديني".

وقد تم تنظيم فضاء العرض بحيث يشكل دائرة لتقديم رقصة الشمس sun danceوبشكل حلبة سيرك في الوقت ذاته، مع وضع مقاعد الجمهور في شكل دائرة حول قائمة مثبتة في المنتصف، تحمل فوقها مصادر الإضاءة، وهكذا فقد أصبح المتفرجون بهذا الشكل جزءا عضويا ومكملا من الفصل الدراسي، ويمثلون بهذا الشكل أفراد القبيلة وهم يجلسون حول النار، أو يمثلون مجموعة من سكان المدن الذين يتحلّقون حول السيرك، أما الأجزاء الأخرى من الديكور فلم تكن سوى منصتين صغيرتين يحملان فوقهما اثنين من أطر الأبواب المقوسة كما حملنا فوقهما أيضا مصابيح إضاءة موضوعة في جوانب متقابلة من محيط الدائرة،

وتوسم هذه الأبواب والمصابيح بشكل المنازل التي نجدها في مسرحيات الأسرار في العصور الوسطى فكان هناك منزل للمتحضرين، وآخر لغير المتحضرين.

وهكذا نجد أن التجريد عكس على العرض عمومية التيمة المطروحة، حيث إن عملية التطهير العرقي التي قام بها الاستعمار الأمريكي قصد لها أن تكون بمثابة نموذج يعبر عن الكيفية التي يقضي بها إنسان على إنسان آخر باسم قيم يعتبرها هو قيما عامة، ويعبر أيضا عن العنف الكامن في كلمات من قبيل العرض وهو ما أدى بدوره إلى إمكانية تقديم هذا العرض في أي مكان تتواجد فيه الفرقة، وكانت تلك السمة الأخيرة من بين السمات التي ميزت أسلوب الأداء الذي كانت فرقة اودين تياتريت قد استقرت عليه.

أما مادة العرض فكانت عبارة عن تأملات فيما رأته فرقة اودين أثناء سفرها من قضاء على الثقافات واستبعاد لكل ما هو مغاير مختلف، وتوجيه ضربة أخيرة لتلك الجماعات التي قضي عليها فعلا وذلك من خلال استخدام ثقافتهم مادة للفولكلور، وفي واقع الأمر فقد قدمت الفرقة عرضا عن قبيلة من قبائل هنود الأمازون والتي كانت في طريقها إلى الاندثار لتعيش بمحاذاة ابر ازرينوكو.

هذه بعض القراءات في بعض من مسرحيات باربا والتي نستخلص منها أن فن المقايضة التبادلية هو أنثروبولوجية لمحاولة إعطاء الحياة هبات اقتصادية تمنحها المدرسة من خلال إبداع ليلة واحدة من جزيرة الحرية؛ إنها زمان، ومكان للاحتفال بالتخلّص من بعد المسافة بين الممثلين، والجمهور؛ يُراقِب، ويُراَقب في الوقت الذي ليس هناك برنامج إلزامي، ولا اتفاقيات.
إن فاعلية المواجهة تحتم معنى وقيمة المسرح؛ هذه الفعالية تعتمد على التأثير العضوي المحرز من جهة الممثل لدى الجمهور.

إن التأثير العضوي يعني القدرة على جعل ممارسة الجمهور كجسد في الحياة.

مسرح نيكولا افرينوفEvrinov

لقد كان الشعب الروسي شعبا محبا للمسرح، محبا للاحتفالات والطقوس، ولحفلات مسرح العرائس، وللعروض الفينة بوجه عام ولقد رأينا أن العروض الأوروبية وبوجه خاص الفرنسية، والألمانية كانت تجد رواجا كبيرا في روسيا، ومنذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر بدأت تحصر حركة أدبية ومسرحية واسعة، أخذت تتبلور في النهاية في انطلاقة مسرح الفن بموسكو على استانسلافسكي، ونميروفتش دانشنكو.

وعلى الرغم مما تميز به الاتجاه الواقعي لمسرح الفن، وعلى الرغم من أنه كان تعبيرا صادقا مقبولا عن الطبقة المتوسطة، إلا أنه لم يستطع الإحاطة بالمكنونات الداخلية للحركة الاجتماعية للشعب الروسي، ولعل أهم دليل على قصور تيار الواقعية عن ملاحقة التطور الداخلي للحياة الاجتماعية، في روسيا ما قبل الثورة، تردد استلانسلافسكي طويلا بين الواقعية الخارجية والواقعية الداخلية والرمزية، بل وسعيه إلى استطلاع منهج جوردن كريج وذلك عندما استخدمه ليخرج مسرحية هاملت بمسرح الفن.

ولكن المناخ الثقافي والفني في روسيا لم يكن متجاوبا مع التيار الواقعي لمسرح الفن وكان اهتمام الشباب من الأدباء والفنانين الروس بالاتجاهات الطليعية الأوروبية.

وكان لا بد ان تقع في الحياة المسرحية أحداث تمرد على واقعية مسرح الفن وجاءت هذه التمردات بشكل عام داعية لانطلاقة جدية نحو مزيد من الإبداع ومن العودة إلى اللغة الأصلية للمسرح، وهكذا فتحت الباب للتيارات الطليعية.

obeikandl.com

وفي هذا المناخ الفني النابض الباحث عن بديل للواقعية وما تحدد إمكانيات الفنان المبدعة ومن بين عدد من شباب الطليعة برز نيكولا افراينوف، وهو من أسرة من الطبقة المتوسطة، أبوه يعمل مهندسا، ولقد أعده للتخصص في الأعمال التجارية بدراسات متعمقة في القانون، ولكن الصبي كان منذ صغره مولعا بالمسرح، فلقد هجر منزل الأسرة وسنه لم يتجاوز الثانية عشرة ليتبع مجموعة من فناني السيرك، باحثا عن أسرار الإبداع داخل خيمة السير، وعندما تخرج كان طبيعيا أن يتجه إلى المسرح؛ مخرجا، ومفكرا، وكاتبا أحيانا.

نيكولاي افرينوف شخصية مبدعة في المسرح الروسي في الحقبة السابقة على الثورة، وكان في معظم الأحيان يشكل وجه المعارضة لزميله المخرج فيودور كوميسارجفسكي، واجتمعت في شخصية افرينوف قدرات متعددة فقد كان مؤلفا، ومنتجا، ومخرجا، وممثلا، وموسيقيا، ومنظّرا، وكانت له كتابات كما ذكرت.

لقد عارض افرينوف Evrinov النظرية التي تعتبر المسرح ظاهرة جمالية، وأضاف أن المسرحية تمثل دافعا حيا organic urge وهي بالتالي سابقة على التاريخ، سابقة على الماليات؛ وبهذا المعنى يصبح المسرح الطبيعي، والواقعي، في نظره ضربا من العبث؛ ذلك أن الجماهيرية لا تكون بحاجة إلى الاقتراب من الشيء، ولكن الأهم هو صورة هذا الشيء، وهو ما نسميه واقعية المسرح the realityof stage والهدف الصحيح لفن المسرح هو (مسرحة الحياة).

لقد أسس افراينوف دعوته على العودة إلى مسرحة المسرح نسجا على منوال جودون كريج، وادولف ابيا، والمدارس الأوروبية التي تتبعنا بوجه خاص في فرنسا فيما بعد الطبيعية.

لقد كان المسرح بالنسبة لنيكولا، نوعا من أنواع اللعب، أو هو بمعنى آخر حقيقة كاذب مصطنعة ذلك الاتجاه فيقرر أن الحياة نفسها وحقائقها ما هي إلا لعبة كبيرة، وأن الإنسان يمارس وجوده لاعبا، ولهذا فهو يعتقد أن المسرح وغيره

من العروض الفنية وسائل لازمة للإنسان لكي يحيل اللعبة إلى شيء أجمل وأشهى وأكثر منطقية ولهذا فهو ينكر بادئ ذي بدء فكرة النشأة الدينية للمسرح.

وفي عام ١٩٠٧ أسس مع البارون درايزن Baron Driesen المسرح القديم théâtre Ancien بهدف تقديم تفسيرات جديدة للأعمال المسرحية القديمة، ولقد كان من الممكن أن تتنفس التجربة عن متحف للأعمال القديمة التي تحمل عبق التاريخ، إلا أن الإنتاج المحدود لهذا المسرح كان مهيئا بكمٍّ كبير من الدراسات العلمية، والإبداعات الفنية ابتداء من الدراسة المتعمقة للنص والحقبة التاريخية، بما في ذلك إرسال البعثات إلى البلاد الأصلية للأحداث للحصول على دراسات ومستندات على الواقع التاريخي، إلى اختيار الممثلين الجدد وتكوينهم، إلى مشاركة العديد من أشهر المصورين والموسيقيين.

لم يكن هدف المسرح القديم إذن مجرد إعادة بعث النصوص القديمة بقدر ما كان الهدف إعادة اكتشاف أمثلة مشهورة لأشكال من اللعب المسرحي.

ومع ذلك فإنّ الجماهير الروسية لم تستجب بالقدر الكافي للعبة افراينوف، فلقد عاش المسرح القديم فترة وجيزة كموضوع لحب استطلاع الجماهير ولم يستوقف هذه الجماهير في إنتاجه، إلّا أنه استعراض للتاريخ في المسرح، أو للمسرح في التاريخ، غير أن الأهمية العلمية لإنتاج هذا المسرح، في معارضته الواضحة للتيار الطبيعي الواقعي لمسرح الفن؛ فلقد كانت عروض المسرح القديم بعيدة كل البعد عن التقليد والمحاكاة وكانت تركز فقط على تحقيق الممتعة المسرحية ومحاولة إتقان اللعب، لقد كان يريد إشراك الجماهير في اللعبة مؤكدًا لها أن الحياة نفسها لا تختلف عن هذه اللعبة.

عرف افرينوف كثيرا من التجارب المسرحية فخاض تجربة الكوميديا المرتجلة، وفن الارتجال كشكل من أشكال التعبير التلقائي، وعلى الرغم من

أنشطته الكثيرة فقد أخرج عددا من الأوبرات، ولم يكتف بكتابة المسرحيات بل راح يعمق اتجاهاته الفنية فكتب وطوّر نظريات الفنية حول تلك المؤلفات.

وفي كتابه بعنوان (مونودراما) Monodrama عام ١٩٠٦ وفي ثلاثة مجلدات تحت عنوان (مسرح لكل نفس ١٩١٥-١٩١٧) عبّر قائلا بأن أحدا لا يستطيع التعبير عن نفسه بالكلمات، وهنا يبرز دور المسرح الذي يتيح الوسيلة المتكاملة لهذا التعبير فالمشاهد يستطيع أن يذوب مع الممثل، فالبطل أو الشخصية الرئيسية تسمي (بالانا) ego ويعتبر المشاهد بديلا للأنا يقف منه موقف البديل، وفي رأي افرينوف: إن المسرح الحق لا يتوسل بالمناظر المبهرة ويجب أن يبتعد عن كافة التفاصيل التي تستحوذ على الانتباه.

ولقد كان طبيعيا أن يلجا افراينوف إلى لغة الأحلام، وأن يلجا في ترجمة هذه اللغة إلى عديد من الأجهزة الفنية، وأن يتجه في النهاية هو وتابعوه إلى الخروج من المجال المحدود، المختنق المدار المسرحية على الطريقة الإيطالية، باحثين عن مساحات كبيرة مسورة يقيمون بها مركبات مسرحية هائلة تجهز خصيصا، ولقد طبع هذا الاتجاه المسرح الروسي فترة طويلة وهو ما يزال يراود المسرحين في أنحاء العالم.

وفي عام ١٩٢٠ أتيح لافرينوف أن يطبق نظريته في مسرحه المسرحة، عندما استدعي إلى لننجراد لإقامة عرض كبير في ساحة قصر الشتاء، احتفالا بالعيد الثالث للثورة ولقد كان العرض الذي أعده افراينوف بهذه المناسبة عبارة عن أحياء مسرحية لواقعة الاستيلاء على الفصل من قبل ثورة أكتوبر ١٩١٧، استعراض اشترك فيه ثمانية آلاف رجل، بالإضافة إلى فرق كاملة من الجيش السوفيتي بآلياته الحربية، ولقد كان شيئا طبيعيا ومنطقيا أن تشارك الجماهير مشاركة حية بإطلاق الشعارات والهتافات بطريقة تلقائية أثناء العرض، لأنها هي نفس الجماهير التي عاشت اللحظة التي يبعثها العرض.

لقد خرج افراينوف من هذا الاستعراض الفخم بنظريته الجديدة التي تؤكد في نفس الوقت انطلاقته الجمالية الأولي: إن اللعب المسرحي شيء سابق على تقعيد الفن، وليس صياغة جمالية تحكمها قواعد، وهو يقول في هذا الشأن:

"إنني أعتقد شخصيا أنه مع بداية تاريخ الثقافة الإنسانية، كانت لعبة المسرح تؤدي دور ما قبل الفن pré- art"، ثم يضيف:

"أما المسرح، كمؤسسة ثقافية دائمة، فإنه يقوم على غريزة حب اللعبة، ولا يقوم على أساس من الدين، أو الرقص، أو علم الجمال، أو أية عواطف أخرى.

وإذا كان الإنسان يلجأ عادة إلى كسر الرتابة في حياته ووجوده الذي لا لون له، بإقامة استعراضات، تحت حجة الزواج، أو الموت، أو السعي وراء العدالة، إلخ. فإن من المنطقي أن يلجأ إلى إقامة هذه الاستعراضات دون الاستناد إلى حجة من هذه الحجج، بل لمجرد أن يحصل على قدر من السعادة والمتعة بالمشاركة في هذه الاستعراضات، ومن هنا نشأة الممثلين المحترفين".

إن افراينوف يؤكد أن العرض المسرحي ليس الحقيقة (الطبيعية) وأن الذي يعرض على المسرح ليس الشيء نفسه، وإنما تصور خيالي لهذا الشيء ليس الحدث نفسه ولكن عرض للحدث. يقول افرينوف:

"ورغم ذلك فإن ذلك الشيء الذي يقوم عليه العرض، والذي نؤكد أنه ليس طبيعيا يجب أن يكون مقنعا، عامرا بالحقيقة، حقيقة جديدة مؤكدة الانتصار، لا تربطها أي وشائج قربى؛ بما نسميه الحقيقة خلف بنك صيدلة، أو في صالة بنك، أو في مكتب محامٍ".

إن افراينوف فيما يذهب إليه ليس إلا تأكيدا لنظرية (اللاعلاقة بين الفن والطبيعة)؛ تلك النظرية القديمة قدم الفن، والتي دفعت بدعاة الرمزية والتجريدية إلى معارضة وجود الممثل الإنسان في الصورة المسرحية، لأن مجرد وجوده يضفي بالضرورة ظلا من الطبيعية على العرض المسرحي، ولكن الأهمية

التاريخية لاجتهاداته تتمركز في كونه يعمل إبان انتصار الحركة الواقعية بقيادة استناسلافسكي بروسيا، على أن افراينوف لم يعمل مع استانسلافسكي، لهذا فقد يكون شيئا بديهيا أن يبدأ مسرحه في اتجاه مناقض، ولقد وظف افراينوف المسرح ليقدم للجماهير مناقشة ساخرة للحظة المسرحية والحضارية التي عاصرها.

وله عروض مسرحية متعددة في إطار هذا الموضوع قدمها في كباريه (المرآة المقعرة) منها (العروس الإفريقية) وبعض عروض أخرى يسخر فيها من المسرح المعاصر له، وعلى سبيل المثال عروض أخرى يسخر فيها من المسرح المعاصر، على سبيل المثال: عرض بعنوان الحائط الرابع، يسخر فيه سخرية مرة من المسرح الطبيعي، وعرض آخر تناول فيه في فصول أربعة منفصلة أربع تناولات سابقة لمسرحية جوجول (المفتش العام) التناول التقليدي، ومنهج ستانسلافسكي، وأسلوب ماكس راينهاردت، وأخيرا اتجاه جردون كريج الرمزي.

وهناك إجماع على أن عرض الحائط الرابع كان أشد هذه العروض سخرية؛ حيث يبدأ العرض بمخرج يحاول أن يعد أوبرا جونو GOUNOD المأخوذة عن مسرحية فاوست للشاعر الألماني غوته.

ولعل أكثر مشاهد هذا العرض سخرية ونقدا للطبيعية، مشهد ينطق فيه الممثلون باللغة الألمانية على أساس أن الشخصيات تنتمي للبيئة الألمانية، وقد تعمد افراينفوف أيضا أن يقيم الجدار الرابع في هذا العرض كتحقيق ساخر كنظرية أنطوان فجعل الجماهير تري الممثلين من خلال نافذة في مقدمة المسرح، دون أن يسمعوا أصواتهم.

وقد استطاع افراينوف أن يخرج من أبحاثه الطويلة في نظرية المسرح بنظرية جدية في الدراما المسرحية، هي نظرية الدراما الفردية، أو الذاتية (المونودراما Monodrama) وفيها نرى كافة الشخصيات من وجهة نظر البطل، فإذا كان يتصور حبيبته مثلا رأيناها في صورة ملاك، بينما نرى أباها في صورة وحش، وبوجه عام

فإن المونودراما تجسد لنا أحلام، وأوهام الشخصيات الرئيسية في صورة شخصيات.

ولعل ابتكار افرانوف لم يكن نابعا فقد من اتجاهه وأبحاثه وتجاربه المسرحية، بل لعله كان متأثرا أيضا بالاتجاه الطليعي للمخرج الروسي الذي عاصره يوجين فاختابخوف.

obeikandl.com

جاكوب مورينو Gakob Moreno والسيكودراما.

لقد كانت تجارب ابيا ومجموعة من المخرجين لها تأثير دال على التقنية المسرحية، وسادت على تشكيل عملية البحث على أنماط جديدة للتعبير المسرحي.

فان إسهام جاكوب مورينو Jakob Moreno يبرز الأثر الذي يمكن أن يحدثه المسرح على مناحٍ اجتماعية أخرى، فان كانت الدراما الراقصة كانت في بدايتها الأولي تعليمية التوجه، وإن كانت ارتبطت بفكرة الأنماط الأصلية التي طرحها يونج، فإن اسهامات مورينو أبرزت الجانب الفرويدي في مسالة الذاتية، بكلمات أخرى تركز اهتمام مورينو حول المسرح كعلاج.

وجاكوب مورينو هو مؤسس السيكودراما.

والسيكودراما هي المزج بين الدراما وعلم النفس.

المزج بين الدراما كنوع من أنواع الفنون، وعلم النفس كأحد العلوم التي تتعامل مع تشريح النفس البشرية نجده متمثلا في المصطلح الذي يسمي بالسيكودراما وترجمتها "Psychodrama" حيث تتألف من شقين، الأول (Psycho)_ ويعني نفسي، أما الشق الثاني drama وهي الدراما التي تترجم إلى التمثيل الحركي.

والسيكودراما نوع من أنواع العلاج النفسي ولكن بطريقة مبتكرة؛ حيث تكمن وظيفتها الأساسية في تفريغ انفعالات الفرد ومشاعره الدفينة، من خلال تمثيل أدوار لها علاقة بالمواقف التي حدثت له في الماضي، أو التي تحدث في الحاضر، أو التي قد تحدث له في المستقبل حيث توافر العلامات التي تنذر لحدوثها، ليتحقق له الشفاء من أي صراع نفسي يدور بداخله.

obeikandl.com

الشق الثاني العلاج النفسي :العلاج أو الطب النفسي هو فرع من فروع العلاج، الطب يتعامل مع النفس البشرية بهدف ترميمها وإصلاح ما حدث بها من خلل ناتج عن الصراع الذي يوجد بينها وبين الحياة التي تعيش بداخلها.

وهذا الصراع يتمثل في عجز الفرد عن حل المشكلات أو تجاوزها، أو يتسم بعدم قدرته على التكيف مع الضغوط التي تواجهه ومن ثم عدم تقبله لحياته كنتيجة نهائية. هذا تعريف مبسط حول السيكودراما .

بين عام ١٩٠٨ وعام ١٩١٣ كان مورينو يجمع الأطفال، وأسس مورينو داس دير كيندر(Das der Kender (regno del bambino ما يسمي بمملكة الطفل، درس الطب في عام ١٩١٢ بمدينة فيينا بالنمسا وهناك تقابل مع الفيلسوف فرويد الذي يعتبر مورينو أحد تلاميذه.

ما بين عام ١٩١٥ -١٩١٧ أداروأشرف على مخيم Mittendorf وقدم دراسات في العلاقات حول اللاجئين والأقليات العرقية. تخرج في الطب عام ١٩١٧ وتخصص في الطب النفسي من جامعة فيينا.

أنشأ المسرح المرتجل في عام ١٩٢١ (١ أبريل) وعقدت الدورة الأولى من دون مشهد، بمشاركة الجمهور في نوع من المسرح في الجولة (DASStegreiftheater) وأسس جريدة (الحياة) حيث تمثل الأعمال اليومية.

إن ما فعله مورينو الذي قام بتأسيس جماعة من جماعات العلاج النفسي تجاوز مجرد تطوير الممارسة المسرحية التعبيرية السائدة، وذلك عندما بدأ يعد لتأسيس مسرح بدون متفرجين، وذلك عام ١٩٢٣. وكان التصميم المعماري لهذا المسرح يعطي انطباعا شبه ديني، وهو ما عكس بدقة اعتقاد التعبيريين بقدسية الإنسان، وحقق وجود الله في كل فرد، وذلك من خلال تحرير الطاقة الكامنة في الإنسان بشكل كامل، وإن كان هذا يبدو غريبا من وجهة نظر العلاج النفسي اليوم.

obeikandl.com

لقد كان شكل المسرح عبارة عن باسيليكا Basilica دائرية تنتصفها خشبة مسرحية ودرجات عريضة تتصاعد على شكل مصاطب، وذلك في دوائر مركزية حتى تصل إلى الحائط الخارجي حيث نجد أربع كنائس صغيرة chapels شبه دائرية، وعلى مسافات متساوية لكل منها الخشبة الخاصة بها والدرجات المحيطة، وكان هذا التصميم هو النموذج الأصلي الذي خرج منه تصميم المسرح الشامل، الذي يشبه البيضة، والذي قام به والترجروبيوس عام ١٩٢٨، وقد كانا هذان التصميمان محاولات معمارية لدمج الجمهور في الفعل الدرامي فوق الخشبة.

إلا أن المتفرجين عند جربيوس كانوا سلبيين، وكانوا يستغرقوا في الفعل الدرامي فقط من الناحية التخيلية والعاطفية، وذلك على الرغم من احتوائهم بشكل كامل بنشاط درامي خارجي، فقد كانت هناك مشاهد تقدم حولهم على محيط دائرة البازيليكا، كما كانت هناك مشاهد تقدم بينهم في الطرقات الكبيرة، وفي وسطهم على خشبة مسرحية مركزية، كما كان يوجد فوقهم على السقف الذي يأخذ شكل القوس عرض سينمائي.

لقد كان مفهوم مورينو عن المسرح مفهوما راديكاليا للغاية، فجمهوره لم يكونوا مجرد متفرجين، وإنما كانوا مشاركين فاعلين، فلم يكن هناك مقاعد، إذ أن الوقوف ساعد على وجود ردود أفعال واضحة صريحة، كما سمح بحرية الحركة من محور فعل درامي إلى آخر، أو حتى الصعود فوق أي من الخشبات المسرحية الموجودة، وذلك لإحداث نوع من التبادل الدائم والممكن بين رد بين الفعل والفعل، وبما أن تركيز هذا النوع من السيكورددراما كان على علاقة الفرد بالجماعة، فإن المشاركين الذين كانوا أقل استغراقا؛ بشكل غير مباشر كانوا يقومون بدور خصم البطل antagonist ودور عناصر المنظر المسرحي.

وهكذا فبدلا من وجود جمهور سلبي، شكل المتفرجون بيئة متجاوبة تمثل المجتمع على اتساعه باعتباره السياق الذي يتحرك داخله الفرد.

لم يكن هناك أية سكريبتات، مكتوبة، كما لم يكن هناك أي مؤدين محترفين، أو منظور جمالي ما، أو منظر مسرحي معين؛ فقد كان أفراد الجمهور العاديين يكوّنون مع بعضهم سيناريوهات، تتناول المشاكل النفسية الشخصية، والتي تشكل في ذات الوقت همًّا عامة للجماعة، وكانوا يعدلون من أدائهم بناء على مقترحات أو بدائل يطرحها أولئك الذين حولهم، من الناحية العملية كان ما يفعله مورينو هو أن يجمع مجموعة من الحالات ذات الطبيعة النفسية الخاصة، ثم يظهر هؤلاء الأشخاص أصحاب تلك الحالات على الخشبة ليقدموا خبراتهم وعلاقاتهم الشخصية والجنسية للجمهور، وذلك ليلة بعد أخرى.

أما من الناحية النظرية فقد كان مسرح مورينو مسرحا للجميع، وليس مسرحا يتوسط فيه ممثل محترف جماهير مشدوهة تثبت أنظارها عليه، فالجميع يجب أن يشاركوا بالأداء ابتداء بالوعي بما يدور حولهم وحتى الارتجال.

وقد عكست تلك البنية المسرحية التي طورها مورينو هذين العنصرين المطلوبين: التلقائية، والمساواة. تقوم المرحلة التمهيدية الأولى من هذه البنية المسرحية على تحرير عوامل الكف inhiitions، ومحاولة إيجاد مشكلة مشتركة، واكتشاف أكثر الأفراد ملائمة للقيام بدور البطل، ثم يتبع ذلك سلسلة من المواقف التي تؤدى ارتجاليا بشكل يتبع واللعب الحر للعقل الباطن وفي أثناء ذلك يؤدي الأبطال المحوريون protagonistsدور الذات self، ويؤدي آخرون ادوار الذوات المساعدة auxiliary egos وخصما، الأبطال، وأثناء ذلك تؤدي الجماهير دورها في عقد المقارنات، وإجراء التعديلات، وكان يعقب هذا كله مناقشة.

تطور مسرح الارتجال عند مورينو نتيجة لعمله مع الأطفال الأمر الذي أدى به إلى نتيجة مفادها:

أولا: يعد جنون العظمة Megalomania أمرا طبيعيا ذلك لأن الذات بطبيعة الحال هي محور الاهتمام بالنسبة لفرد.

ثانيا: تشكل التلقائية الملمح الإنساني الأساسي السابق حتى على الدافع الجنسي أو الدوافع الأخرى.

لقد عكس شكل المسرح الذي طرحه مورينو اعتقاده بأن القيود والكبت لا تصنعها إلا بيئة اجتماعية غير صحية، وليس مجرد حالة مرضية ترتد إلى الطفولة كما ترى نظرية فرويد،، ومن ثم ارتكزت العروض التي اقترحها مورينو على فرضية أن الأداء التمثيلي يعد صحيا أكثر من التحدث وهذا هو المنطق العلاجي الذي بناء عليه حلّت المواقف الارتجالية محل التوجه المنطقي اللفظي الذي نجده في المسرح التقليدي.

موجز القول أن مسرح مورينو أسبغ قيمة سيكولوجية على تركيز التعبيرية على الذات وتمديدها للروح، ذلك الجانب الانفعالي من العقل الباطن الذي يصعب السيطرة عليه، والذي عبرت عنه فكرة الصرخة باعتبارها مكونا أساسيا للفن.

كذلك فإن مسرح مورينو طرح منطقا مبررا لإدانة التعبيرية للمجتمع، تلك الإدانة ذات الطابع السيكولوجي التي تعد أكثر اتساقا من تلك التوجهات الايديولووجية النابذة للمجتمع. والتي أدت بالعديد من الفنانين إلى تبني وجه شيوعي.

الأمر الذي له دلالته أيضا هو أن السيكودراما التي طرحها مورينو أسبغت أيضا منطقا على عناصر المسرحية التعبيرية، والتي قد تبدو أحيانا تقنيات أسلوبية مفروضة، منها على سبيل المثال بنية التابلوه القصير المستقل، وأيضا عملية إحلال المونتاج محل التسلسل الزمني يقول مورينو:

تشع السيناريوهات المسرحية تأثيرا سحريا فقط عندما تؤدي بإيقاع خاص.

وفي إطار منظور مسرحي يتسم بالعمق، إن عمق المنظور في أي مسرحية يعد أمرا جوهريا وذلك لأن شدة انفعال المتلقي لا يمكن الإبقاء عليها إلا لفترة وجيزة

فالتوتر يعقبه انفراج وفي هذا الإطار لا يجب أن يستمر الارتجال إلى ما بعد لحظة الانفراج بالنسبة للمؤدي، ويتطور العرض هنا من خلال قفزات حلزونية متصاعدة، وذلك في وجود سكنات بين الحين والآخر، ولا ترتكز الدراما في المسرح الارتجالي على جماعية المؤدين بقدر ما تعتمد على المكونات البسيطة للمنظر المسرحي، أما الزمن هنا فتحل محله لحظات منفصلة، حيث تنفصل فصول المسرحية عن بعضها البعض مكونة سلسلة من الفقرات المستقلة الكاشفة.

ونعود إلى السكودراما التي أسسها مورينو وأصبحت طريقة العلاج بها متداولة في أمريكا فهي قبل كل شيء كما ذكرت علاجا نفسيا؛ بمعنى أصح دراما نفسية.

ففى السيكودراما يتم استخدام أساليب أو "تكنيكات" لاكتشاف عالم الشخص الفردي والجماعي بطريقة متعددة الأبعاد المهمة لمساعدة الفرد في أن يعبر عن مشاعره المكبوتة، وأن يجد من خلال الممارسة أساليب جديدة للتعبير عن المواقف التي لا يرضى عنها في حياته.

والتدخل من جانب الدراما النفسية مصمم لكي تتم مواجهة الأشخاص بحالتهم التي يوجدون عليها في الواقع ثم مساعدتهم في معرفة مخاوفهم ولمسها لإخراج أفضل ما لديهم؛ أي أن السيكودراما تعيد استثمار ما بداخل النفس البشرية، ومن الناحية العملية يمكن استخدام السيكودراما على المستوى الفردي، أو الثنائي، أو الجماعي، وتنصب على علاج مختلف أنواع العلاقات حيث تعمل على إزالة الستار عن المشكلات والقضايا والصعوبات التي يعيشها الأشخاص بشكل يومي من خلال أداء دور مسرحي وسط جماعة .ومن خلال تمثيل أنواع معينة من السيناريوهات التي تقدم إعادة بلورة لمفاهيم ما في حياة الشخص، ومن خلالها تُقدّم الاقتراحات لهذا المريض لكي يستطيع التعامل مع

الموقف ولكن بشكل مختلف عما كان معتادا عليه بحيث يُعَدِّل من سلوكياته عند مقابلته مرة أخرى في المستقبل. يقول مورينو:

"إن الدراما هي فن من الفنون الأساسية، بل إنّها تحتضن العديد من العلوم الإنسانية ومنها علم النفس الذي يدرس السلوك الإدراكي والمعرفي للإنسان، بل إننا نجد الدراما في واقع الأمر تعتمد على مخاطبة النفس البشرية، وذلك عن طريق استخدام بعض الأساليب في بنائها: مثل الحوار الداخلي الذي يحدث في كثير من الأعمال الدرامية والمعروف "بالمونولوج"، وهو أن يدور حوار بين الشخص وذاته، لوجود صراع داخلي لديه في العمل الدرامي، أو أن تُعرض أفعال وتصرفات شخصيات ما بداخل البناء الدرامي لتعكس عقدة ما، أو تعكس مشاهد للأحلام والكوابيس المزعجة أو حتى أحلام اليقظة.

فكل هذا متصل بالعلوم النفسية التي تسعى لدراسة سلوك الإنسان والدوافع التي تقف وراءها أي أنها تقدم التحليلات النفسية بشكل ما أو بآخر.

والقصص الدرامية لا تقتصر فقط على العنصر الاجتماعي وإنما امتدت لتشمل العنصر السيكولوجي أو النفسي، وتلقي الضوء على ما هو مهمش في النفس البشرية.

إن الهدف من السيكوداما هو إيجاد حلول جديدة للمشاكل القديمة غير المحلولة، أو تقديم حلول لمشاكل جديدة مشابهة قد تحدث في المستقبل من خلال لعب، أو أداء دور مسرحي لإحداث الباعث الذي يؤدى إلى التغيير في الحياة وفى العلاقات.

فالسيكودراما في المجمل هي مسرحية درامية جماعية تحاول إخراج الشخص من عزلته النفسية، بل وتقدم أسلوب عملي للعلاج بدلا من الأسلوب الشفهي المتبع في وسائل العلاج النفسي التقليدية والتي تتصل بالتخيل واجترار الأحداث في الذهن فقط بدون تعبير عن الانفعالات. ويتم هذا العلاج بالصورة التالية:

يكون الشخص المكبوت نفسيا هو بطل العرض المسرحي، والمعالج يقوم بدور مخرج العرض، أما الأشخاص الأخرى فتقوم بتقديم الأدوار المساعدة التي تتصل بالبطل مثل أدوارا الابن، أو الابنة، أو الزوجة، إلخ.

وهذا يقودنا إلى القول بأن العلاج بالسيكودراما لا بد وأن تتوافر لديه مقومات وأركان أساسية والتي في غيابها لا يكون الأسلوب المتبع علاجا نفسيا والتي تترابط مع بعضها البعض، أي أن العلاج لا يقوم إلا على اجتماعها سويا، وكل له وظائفه المحددة التي يقوم بها أثناء العمل الدرامي، والعمل المسرحي.

توفى مورينو عن عمر يناهز (٨٤) عاما.

قام مورينو بتأسيس أول جمعية للعلاج بالسيكودراما عام ١٩٤٢ م وما تزال قائمة حتى يومنا هذا وتفيد كافة المؤسسات الحديثة التي تقدم العلاج بالسيكودراما، وقد اهتم مورينو طيلة عمره بدراسة العلاقات البشرية.

ولد مورينو برومانيا عام ١٨٨٩ وتوفي بالولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٤.

والده من اليهود الشرقيين الذي كان يعمل تاجرا ويسمى "نسيم ليفى "Nissim Levy ولأم أيضا من اليهود الشرقيين وتسمى"باولينا إيانكو Paulina " Iancu، وتزوج من "زيركا مورين" Zerka Moreno الخبيرة في السيكودراما والتي استكملت عمل زوجها بعد وفاته.

نشأ في فيينا حيث درس الطب والرياضة والفلسفة، وتخرج في كلية الطب بجامعة فيينا عام ١٩١٧، وكان رافضا لأفكار فرويد .وانتقل إلى أمريكا في عام ١٩٢٥، حيث شغل مناصب إحداها في جامعة "كاليفورنيا" والأخرى في "المدرسة الجديدة للبحث الاجتماعي."

ريتشارد شيشنر Richard schechner

تحدثنا عن يوجين باربا وأسلوبه وطريقته، ولا بد أن نعلم أن هناك مخرجا آخر يعتبر تلميذا لجروتوفسكي، وهو ريتشارد شيشنر، والذي أحدثت فرقته المسرحية في نيويورك ضجة شديدة بتقديمها عرض ديونيسوس ٦٩ والذي قدم عام ١٩٦٨ ، وكان شيشنر قد قام قبل بضع سنوات من هذا العرض بتحليل عرض عابدات باخوس the Baccae باعتباره دراما عبثية على أساس أن سمات الأنانية والهوى، والسعي وراء الأباطيل، والتي نجدها في انتقام ديونيسوس إنما تعبر عن نسق كوني يصعب استيعابه. ويرى شيشنر أيضا أن أداء بينشيوش Pentheus إلى التجديف، وأن منطقة وراء تحطيم طيبة ليس مقنعا ذلك لأن الذين سيقتلهم ليسوا إلا عابديه، ويرى شيشنر أيضا أن صورة ديونيسوس باعتباره قوة الحياة التي تعبر عن النشوة غير المتعلقة، والتي لا يمكن التحكم فيها (وهي صورة يؤكدها الكورس) هذه الصورة تتناقض مع تصوير يوربيدس للشخصية باعتبارها ذلك الإله الساخر، صاحب القدرة العقلية، والمتحكم في ذاته والمعبر عن قوة الموت.

هذا التأويل لنص يوربيدس كان بمثابة الأساس الذي اتكأ عليه عرض ديونيسوس ٦٩ حيث نجد التناقض الوجداني لذلك الإله، وقد عبر عن الميل إلى الفاشية كما عبر عن انسحاب اليسار الجديد، من الثورة السياسية، وكما عبر هذا التناقض أيضا عن التحرير الجنسي المنكفئ على الذات الذي تجسده ثقافة المخدرات، إلا أن هذه التيمة تكاد تطغى عليها تلك البنية الطقوسية للفعل الدرامي، هذا فضلا عن التأكيد على العري والرقص بشكل واضح.

كما تناقض مع هذه التيمة أيضا ذلك الربط الآلي بين الصراع المركزي بين بينيثوس في زيه الرسمي، وديونيسوس في عريه، والذي أدت امرأة دوره في إحدى

لحظات العرض من جهة، والصدام المعاصر بين المؤسسة الاجتماعية السلطوية في مقابل الحرية، والتحفف الجنسي الذي نادت فيه جماعة (الهيبز) وثورة الطلاب من جهة أخرى.

وكان هذا العرض أكثر محاولات شيشنر صراحة لإعادة خلق دراما طقسية، وقد أدى هذا التوجه لديه بمجلة الدراما ريفيو drama Review والتي كان يرأس تحريرها إلى التركيز على البحث في أنماط التواصل غير اللفظي، والعلاقات بين الأنماط السلوكية البشرية الإنسانية في العرض المسرحي، وفي النشاط الطقسي، والتركيز أيضا على دراسة نماذج العروض الدينية التي لا تزال باقية في الثقافات البدائية.

هذه قراءة بسيطة في مسرحية ديونيسوس ٦٩ وأسلوب شيشنر في الإخراج، حيث البنية المركزية الكاملة التي يقوم عليها المسرح الطليعي من وجهة نظر شيشنر، إنما تتصل بشكل مباشر بالمراسم البدائية متجاهلا بذلك الفروق الجوهرية بين ميل المسرح الطليعي نحو الارتجال، وتأكيده على التلقائية، ومناوئته للمسرح المعاصر من جهة وما نجده في الدراما المهجورة القديمة في عروض غينيا الجديدة، وعروض الاستراليين البدائيين انتهاء بالعروض المسرحية البالينيزية حيث نجد نصوصا ثابتة، وطرقا لا تتغير في إلقاء هذه النصوص، وإدماج للممثلين في سياقهم الثقافي، فكل من المسرح الطليعي والمراسم البدائية –كما يراهما شيشنر- تقوم على مبادئ الكلية، والتعين "concreteness"، والخبرة المتعالية transcendental experience والتأكيد على العرض باعتباره عمليا وليس منتجا نهائيا.

إلا أن الصلة الحقيقية بين المسرح الطليعي والمراسم البدائية يبدو أنها تكمن في مفهوم الجماعة community، وهو مفهوم أدى بشيشنر إلى وصف

الثقافة القبلية البدائية باعتبارها ثقافة تشاركية communal أكثر منها ثقافة بدائية primitive ولعل هذا يفسر لنا تأكيده على فكرة توريط الجمهور وإشراكه.

على النقيض من المسرحية التقليدية (والتي يقوم فيها أفراد محترفون بتقديم الفعل الدرامي لمجموعة سلبية من الأفراد) فإن الطقس يعرف على أنه فعلا يشارك فيه بشكل فاعل كل أفراد الجماعة، وهو فعل يؤدي بشكل رمزي أو حتى فعلي إلى تغيير وتحويل وصيغة وهوية الجماعة، وذلك اعتمادا على درجة المشاركة.

ليس فقط الطقس هو ما يتنافر مع فكره المجتمع الحديث، وإنما أيضا صيغة وجود الجماعة الإنسانية تتنافر مع شكل هذا المجتمع، وهو ما أدي بالمسرح الطليعي إلى الوصول إلى نتيجة مضادها إقناع المتفرجين بالمشاركة في العرض إنما يسبغ على العرض وضيعه الطقس، وذلك من خلال تحويل المتفرجين إلى جماعة واحدة Communityوهكذا فان المشاركة هنا ينظر إليها باعتبارها فعلا سياسيا في حد ذاتها، ذلك أنها تعبر عن، بل وتحرز بشكل تلقائي تغيرات راديلكالية في النظام الاجتماعي أيضا فإن العري هنا ينظر إليه باعتباره رفضا للنظام، وبقدر ما يعتبر العري هنا تأكيدا للجسد بقدر ما يمثل نبذا للواضعات الاجتماعية المتمثلة في نمطية فعل اللبس. وهكذا فإن المعنى الذي ينطوي عليه عرض ديونيسوس كما هو الحال مع عرض الفردوس الآن Paradise Now والذي قدمه المسرح الحي أيضا عام ١٩٦٨ يكمن أكثر ليس فيما تم عرضه، ولكن في دفع المتفرجين إلى تعرية ذواتهم وتجريدها.

لقد تم إعادة صياغة مسرحية يوربيديس لتأخذ شكل طقس الانضمام إلى جماعة جديدة، أمّا مراسم الافتتاح فقد صممت بحيث تخلق الصلة بين الممثلين والجمهور، والذين كانوا يحملون فرادى من مدخل المسرح حتى المنطقة التي يعرض فيها وذلك محاكاة واضحة للمراسم التي يصفها عالم الانتروبولوجيا فان

جينيب، وقد شكل طاقم الممثلين بأكمله "الكورس" الذي أصبح العنصر السائد في المسرحية، حيث نجد أن كل المشاهدون الشخصيات في المسرحية تبدأ وتنتهي بالكورس الذي يعبر هنا عن فكرة "المبدأ من خلال المثال".

وكان الممثلون يتلوّون بشكل إيقاعي، ويصورون أصوات الأنين وهم عراة، وفي حالة من التآلف، وكان الرجال يتمددون على الأرض جنبا إلى جنب بينما كان النساء يقفون فوقهم، وأرجلهم تمتد من أكتاف الرجال إلى أردافهم مكونين بذلك نفقا مقوسا من اللحم الإنساني، وقد عكس هذا التشكيل صورة قناة الولادة وهي صورة مأخوذة من طقس العبور الذي يمارس في غينيا الجديدة، وقد تكرر هذا التشكيل مرتين: في البداية وذلك عندما تمت "إعادة ولادة" الممثل الذي يؤدي دور ديونيسوس باعتباره إلاها، ومرة أخرى في نهاية العرض ولكن بشكل معكوس، حيث إنه بدلا من تمزيق الممثل الذي يقوم بدور ديونيسوس إربا فإن الجماعة التي حاول أن يسودها تقوم بابتلاعه بشكل رمزي.

داخل هذا الإطار تم اختزال الحبكة الأساسية التي وضعها يوربيديس إلى عناصرها الأساسية، وذلك بغرض تسهيل الأمر على الجمهور حتى يشارك في القصة ولهذا السبب ذاته فقد تم تجاهل تقنيات التمثيل الاحترافي بشكل مقصود، ذلك أن هذه التقنيات قد تباعد بين المؤدين ورجل الشارع، وإن كان شيشنر قد اعترف بعد ذلك بأن أغلبية المؤدين في فرقته لم يكونوا سوى ممثلين متواضعين، وهي سمة غلبت على العديد من أفراد الفرقة التي شكلت في الستينيات، حيث كان التركيز على فكرة الجماعة الإنسانية باعتبارها أسلوب حياة بديل على فكرة التعبير على الذات أكثر من التركيز على المهارة أو الموهبة.

وبعد قيام بينثيوس بنزعته البيرويتانية المتطهرة بفض إحدى مهرجانات باخوس، نجد مواجهة تقوم على العلاج النفسي الجماعي.

وبعد ذلك نجد بينيشوس وهو يبحث عن شريكة له من بين الجمهور، كما نجد آراء ديونيسوس الشاذ له، ثم عناقا كاملا، وأثناء ذلك يستغرق جميع الممثلين في حالة من العناق الذي يتحول بشكل تدريجي إلى نوع من العنف الحيواني الذي يؤدي إلى حالة من الحب الايروطيقي، والموت.

وقد تم دعوة المتفرجين للمشاركة في احتفال باخوس، وهو ما نجده في قول ديونيسوس:

ديونيسوس، بإمكاننا أن نكون معا.

جماعة واحدة، بإمكاننا أن نحتفل معا.

افرحوا معا، بل وانضموا إلينا فيما.

سنفعله الآن. إنها رقصة دائرية حول البقعة المقدسة التي ولدت فيها.

وفي واقع الأمر هناك أجزاء معينة من العرض لا يمكن إتمامها دون استجابة محددة سلفا من عدد معين من المتفرجين، وفي الوقت ذاته كانت توضح قواعد بسيطة لزيادة درجة المشاركة من الجمهور، فلم يكن يسمح إلا لأولئك الذين يخلعون ملابسهم تماما بالانضمام إلى منطقة التمثيل (ومساحتها ١٢x٨ قدما) والتي كان يطلق عليها (الفضاء المقدس)، أيضا فقد كان الجمهور يخضع لمراسم العناق الايروطيقي، كما كان الجمهور يشارك كل ليلة في مشهد الميلاد الثاني لديونيسوس.

وكان هذا يعتبر معيارا ملموسا للنجاح، إلا أنه في الوقت ذاته فإن إشراك الجمهور بهذا الشكل كان صريحا للغاية، وكان غير مركز.

وكما أعلن ديونيسوس مرارا فإن هذا يعد احتفالا وطقسا، وألما، ونشوة، وكان يتم تشجيع الجمهور للانضمام إلى هذه الجماعة بنزع ملابسهم والرقص مع المؤدين في فعل إيجابي حتى على الرغم من أنه عند اكتمال لحظة المشاركة تلك،

obeikandi.com

كانت الفرقة (في إطار الخط العام للمسرحية) تتبع بشكل أعمى قائدا مصابا بجنون العظمة وشبه فاشيّ، فتقوم بأداء أفعال تنطوي على عنف.

في واقع الأمر إنه عندما قام شيشنر بإعطاء جمهوره وظيفة أكثر تحديدا وهو ما نجده في عرض الجماعة commune الذي قدم عام ١٩٧١ حيث تم اختيار خمسة عشر من المتفرجين طلب منهم أن يؤدوا دور القرويّين في مذبحة مي لاي Mylai (هذه المذبحة قامت بها القوات الأمريكية في قرية فيتنامية صغيرة عام ١٩٦٨ وراح ضحيتها ٣٠٠ مدني فيتنامي، وكانت هذه المذبحة بمثابة الشرارة التي أججت مشاعر الكثيرين ضد الوجود الأمريكي في فيتنام).

وقاموا بمحاولة إيجاد آخرين من بين الجمهور ليأخذوا أماكنهم؛ لأنه غلب الخوف على علاقة الممثلين بالجمهور وذلك بشكل واضح؛ فقد زاد هنا الشعور بعدم الارتياح لدى المتفرجين الذين تم اختيارهم لأنهم بعد تحديد دورهم لم يعرفوا الكيفية التي لا بد وأن تتسم بها ردود أفعالهم.

ومن هنا فإن النهج الذي تبنته فرقة شيشنر المسماة فرقة بيرفورمانس جروب Performance group، هذا النهج إنما يشي بأن المشاركة الدالة من جانب الجمهور تتطلب وجود طقس مألوف ومعروف للجميع، وليس طقسا غريبا يجعل العرض محض زيف مهما كانت أصالة المحاكاة.

ليس هذا بالأمر المستحيل فقط في مجتمع تلاشى فيه المعتقد الديني المتسق، وفقدت صيغة الطقسية مصداقيتها، وإنما هو أمر مستحيل أيضا إذا ما وضعنا في الاعتبار الراديكالية السياسية التي ترفق السياق الاجتماعي مهما كانت الصيغ التشاركية الكائنة.

فضلا عن ذلك فإن المشاركة فقط تصبح أكثر من مجرد تقنية إيهامية عندما يكون بمقدورها تغيير المحصل النهائية للعرض، وكان هذا الأمر متوفرا في عرض ديونيسوس، وإن تم ذلك بطريقة أعاقت التحقيق الكامل للفكرة، ففي هذا

العرض نجد أنه إذا نجح بينثيوس في إقناع أي فتاة من الجمهور بأن يجامعها، فإن ذلك يحرره من سلطان ديونيسوس.

ونظريا فإن ذلك سيؤدي بالعرض إلى أن يتخذ مسارا مختلفا، ولكن لم يكن أحد من طاقم الممثلين ليتوقع أن يوجد أي متفرج بإمكانه عبور الخط الفاصل بين الوهم، والنشاط الجنسي الفعلي.

ورغم ذلك فقد نجح الممثل الذي يؤدي دور بينثيوس في إحدى المرات، وهو ما جعل ديونيسوس يعلن قائلا: "الليلة وللمرة الأولى منذ عرض المسرحية تنصّر بينثيوس الإنسان على ديونيسوس الإله".

لقد انتهت المسرحية، وبشكل مشابه في إحدى عروض مسرحية الجماعة نجد أن بعض المتفرجين الذين تم اختيارهم رفضوا أداء دور الضحية؛ وهكذا فقد توقفت المسرحية لمدة ثلاث ساعات، بينما دار الجدل بين طاقم الممثلين والمتفرجين الآخرين من جهة، ومجموعة المتفرجين الذين رفضوا أداء أدوارهم من جهة أخرى.

يمكن القول إذن أن مشاركة الجمهور على أقل تقدير إنما قوضت إيقاعات الفعل الدرامي المعدة مسبقا، أي أنها قلّلت من الفاعلية الدرامية لبنية المسرحية.

كما قلّلت من فاعلية تلك السمات التي جعلت من المسرحية عرضا طقوسيا، إذا ما وصلت هذه المشاركة إلى مداها فإنها تجعل من وجود أي عرض مع أي نوع أمرا مستحيلا.

لقد أخذ شيشنر مصطلح "المسرح البيئي" من مفهوم كابرو Kaprowعن الواقعة التمثيلية happening

(وهذا المصطلح كان لعرض كتبه لآلان كابرو ويطلق هذا المصطلح على عروض متنوعة تتراوح بين الشكل المسرحي التقليدي، والألعاب التمثيلية البسيطة التي تقدم في الصالات والردهات).

وحاول المزج بين الفعل المنظم، والأجزاء الدرامية المفتوحة، والتي ليست فقط مجرد لحظات ارتجالية يقوم فيها المؤدون بالأداء بشكل حر انطلاقا من مجموعة من الأهداف أو القواعد، ولكن للحظات مفتوحة (وغير مجهز لها مسبقا) يقوم فيها كل من بالقاعة بالتمثيل سواء فرديا، أم في مجموعات صغيرة، أم في شكل جوقة موسيقية، وذلك للدفع بالفعل الدرامي إلى الأمام.

وليست بالضرورة أن يكون هذا "الفعل" محددا مسبقا، وقد لا تكون له أدنى صلة بالفعل الدرامي للمسرحية.

إلا أن عملية المشاركة في أعمال شيشنر التالية انحصرت في متابعة الفعل الدرامي جسديا، وذلك في ردود مشاهد تعرض في كل جزء متاح من الصالة، وهو ما أرغم المتفرجين على تغيير أوضاعهم حتى يتمكنوا من الرؤية، أو أن يقوموا بعمل "مونتاج" متزامن، وهو ما فرض عليهم أيضا أن يكونوا انتقائيين، وبشكل كل منهم ما يراه من روابط منطقية وهكذا يتكون لدينا هنا بمعنى من المعانى مسرحا ذاتيا Subjective Theatre، حيث يقوم كل من المتفرجين بإدراك مسرحية مختلفة، وذلك من منظورات متغيرة يقومون هم بتحديدها ويعد هذا التوجه امتدادا منطقيا لتيارات طليعية.

هذه الحركة خلال هذا النسق المعقد من الفضاءات التمثيلية، متعددة المستويات والمقسمة أدى بشكل حرفي إلى جعل الجمهور، هم البيئة الفعلية لعرض ماكبث (الذي قدمه شيشنر عام ١٩٦٩)؛ حيث اكتسب العرض اتساقه من خلال الكيفية التي تجمع بها المتفرجون، وتفرقوا في الصالة.

لذا أصبح المتفرجون هم الجنود، والضيوف، أو المجاميع. إنهم يفتقرون إلى القوة التدخل في العرض، ولكنهم يقبلون ذلك، ويشاهدون صراعا وحشيا على السلطة بذات اللذة التي يجنيها رجل الشارع عند مشاهدته لحدث أو جريمة، في الوقت ذاته وُضع المتفرجون داخل بيئة المسرحية، وهو نفس ما حدث عام ١٩٧٥

عندما قدم عرض عن نص الأم شجاعة لبيشت، وفي هذا العرض نجد القاعة بأكملها ينظر إليها باعتبارها عربة تجرها الخيل، وذلك في وجود حبال، وبكرات مثبتة ومشدودة من السقف والحوائط لتعبر عن سرج الخيل، أو خيام المعسكر الحربي كما نجد فرقة "بيرفورمانس جروب" فضلا عن ذلك فقد كانت هناك محاولات غير أصيلة للخروج بالمسرح إلى البيئة الفعلية، فنجد ديونيسوس على سبيل المثال يقود عابدات باخوس والجمهور عبر أبواب الجراج المفتوحة (والذي كان يقدم فيه العرض) نخز الشارع، وفي موكب منتصر كبير، أو نجد عمليات المساومة التي تقوم بها الأم الشجاعة تقدم فوق الرصيف.

مثل هذا التشويه لكل من طبيعة العرض المسرحي والواقع يصل إلى ذروته في معالجة شيشنر لنص الشرفة والتي قدمت عام ١٩٧٩ – ١٩٨٠ والتي على إثرها انفض ارتباط شيشنر بفرقة بيرفورمانس جروب التي قام بتأسيسها، حلت الفرقة ذاتها.

لقد غير شيشنر مسرحية دينية التي كانت نصا ثوريا للطليعة المسرحية، وجعل منها نصا كلاسيكيا حديث، لقد فكك شيشنر نص الشرفة، فحذف مشاهد، وغيّر في تتابع المشاهد، وقام أيضا باستخدام تقنية الازدواج، وعلى نطاق واسع (وذلك بالنسبة لكل من الممثلين والأدوار) كما جعل الممثلين يقومون بأدوار لشخصيات مخالفة لجنسهم.

وكان قصد شيشنر من معالجته للنص "إماطة اللثام عن الايروطيقية التي تشكل أساس هذه المسرحية"، وهكذا أصبحت المعالجة في هذه الصيغة بمثابة تعبير عن الرغبات السرية لأفراد الممثلين، هو ما يتلاقى والتيمة التي يطرحها جينيه، وإن تناقض مع الأفعال التي يتطلبها "السكريبت المكتوب"، وإذا ما اعتبرنا تلك المعالجة أيضا تعبيرا عن أشكال مختلفة من الفانتازيا الشخصية، فقد تناقضت هذه الأشكال مع بعضها البعض.

على سبيل المثال فقد تم اختزال فكرة الثور التي تدور حوله حبكة المسرحية إلى فانتازيا أخرى من الفانتازيات التي تتخلق داخل ماخور جينيه، وهي فانتازيا تعكس فشل ثورة الستينيات التي كانت بمثابة الشرارة بالنسبة لشيشنر والحركة الطليعية الأمريكية بأكملها.

إن أسطورة الثورة بطابعها النوستالجي لغاية -كما يقول شيشنر-، تم التعبير عنها من خلال تحويل معارك إلى مجرد لحظات مسجلة على فونوغراف تتحكم فيه واحدة من العاهرات أو تتبادله مع موساك Musak، إلا أن الثورة بالنسبة للممثلة التي أدت دور شانتال المغنية العاهرة التي ارتقت أثناء المسرحية إلى درجة من السمو، جعلت منها نموذجا للحرية أمام القهر، والتي كتبت أيضا موسيقى العرض.

إن الثورة بالنسبة لها أصبحت تمثل ثورة وعي تسوية قدّمت بدورها في صيغة المحاكاة الساخرة (الباروديا) وهي ثورة أيضا انتهى مآلها إلى التعريض بها وبيعها.

وهكذا نرى أن تصور فرقة بيرفورمانس جروب المشاركة الجماهيرية كما تعكسها عروض شيشنر في مسالة اختلاس النظر إلى مشهد جنس voyeurism، ولعل هذا التصور يعكس بشكل غير مقصود إقرارهم بالنتائج التي كانوا دائما ما يصلوا إليها نتيجة محاولاتهم خلق تورط جسدي مباشر للجمهور.

وهنا نعني أن ننظر لعرض الشرفة كما أخرجه شيشنر-وهو عرض تتضح فيه مجموعة الصلات الدائمة التي نجدها في الحركة الطليعية- باعتباره تأبينا للمسرح التجريبي في السبعينيات.

وقد اتبعت بعض الفرق الأمريكية الراديكالية ذات هذا المسار في تطورها، ومنها على سبيل المثال فرقة جو تشاكيكن المسماة بفرقة المسرح المفتوح، والتي بدأ

تطورها من ورشة تمثلية مغلقة إلى عروض طقوسية تعبر مادتها عن أنماط أصلية حيث قدم تشايكين هو أيضا في نفس السنة عرض مسرحية ديونيسوس لشيشنر.

obeikandl.com

مسرح جوتشايكين Joe Chaikin، والمسرح المفتوح.

أسس جوتشايكين Joe Chaikin المسرح المفتوح عام ١٩٦٣، وكان هدفه أن يقيم معملا حرا، مفتوحا لكافة الممثلين الذين يريدون مزيدا من التدريب، ومزيدا من التطور لقدراتهم الإبداعية؛ فهو مسرح مفتوح لكافة الممثلين، ولكافة مناهج الأداء، وهو يحاول بوجه خاص أن يستكشف طريقة استراسبرج، رغم عدم تسليم تشايكين بكثير من تفاصيله الأساسية.

بدأ جوتشايكين أعماله المسرحية مع المسرح الحي، ثم عمل مع بيتر بروك في عرض .U.S وهكذا بدأ بتطوير فكرة عرض مسرحية الحية من خلال مجموعة من الجلسات مع كل من جرتوفسكي، وسيزلاك وذلك أثناء إحدى الورش المعملية التي أقامها جروتفسكي عام ١٩٦٧، وبعد عرض الحية عملا مشتركا يستند إلى مجموعة من الأساطير التوراتية الخاصة من (سفر التكوين، وجنة عدن، والسقوط) وهو عرض يجمع بين كل الأشكال الطليعية الرئيسية السائدة في ذلك الوقت.

أما الحية التي تم تجسيدها من خلال خمسة ممثلين تشابكت أجسادهم مع بعضهم البعض فقد تم تقديمها في صورة قوة حياتية إيجابية، أما الإله الذي اتخذ صورة الإنسان، وقدم في صورة مغايرة لما يقدمه الدين فكان الصوت المعبر عن أشكال الكبت السيكولوجية داخل الممثلين، أما لعنة الإله التي عبر عنها من خلال أوضاع جسدية شائعة وجروتسكية، مثل هذه الأفعال المغلقة Locked actions ظهرت غير مرة في العرض، وهو ما يظهر عن قتل قابين لهابيل، أو اغتيال كيندي، ومارتين لوثر كينج، وهي أفعال تم أداؤها بشكل مشابه لما نجده في فعل القتل الأصلي وفي تعارض مع هذه الأجزاء الدرامية السلبية كانت هناك سلسلة من المشاهد، ذات الطابع التحريري من قبيل مشهد إيقاظ الوعي الذي نجد فيه

الممثلون وهم يتحركون في اتجاه الجمهور، ويقومون باحتضان المتفرجين، أو مشهد اكتشاف الجنس (والذي أطلق عليه (الولادة) **begetting**، وهو مشهد يشابه ذلك الذي نجده في عرض (ديونيسوس) وعدا ثمرات التفاح والآلات الموسيقية البدائية لم يكن في العرض أي إكسسوارات، أو قطع ديكور فقد كانت الصور الدرامية المطروحة تتخلق من خلال أجساد الممثلين وقد بدأ العرض بطرح مادة درامية معاصرة ثم انتقل لطرح مادة توارثية مرور بمشاهد التشريح الجسدي **autopsy**.

والفرضية الأساسية التي قام عليها العرض هي أن أي عملية في المخ يمكن أن تتمخض عن ذاكرة عنصرية ومن ثم فإن الفعل هنا قام بتتبع الأحداث المعاصرة رجوعا بها إلى الجذور الأسطورية.

أما العروض التالية التي قامت فرقة المسرح المفتوح بتقديمها لقد ضمت واحدة من سلاسل مسرحيات اوبو لجار بالإضافة إلى ثلاث عروض أخرى تنامت وتطورت من خلال مجموعة من الارتجالات التي قام بها الممثلون مثل: النهاية **terminal**، والذي استند في جزء منه على الروايات المختلف لقصة كاسبارهوزر، وقصة كاملا **Kamaala** فتاة الذئبة وعرض نزهة ليلية الذي قدم عام ١٩٣٧.

سعت هذه العروض إلى استنكار واستكشاف المحرمات، والطقوس الاجتماعية، والأحلام، وذلك بحثا عن حالات وجودية يخترق فيها الواقع الروحي واقع والحياة اليومية، خلال عملية الموت، وهي التيمة الرئيسية لعرض النهاية. تتخيل أرواح الموتى ومن بينهم متصوّف من أصول أوربية وزنجية، ومشتغل بالسياسة مات مقتولا، وقد تلبست أجساد وألسنة أولئك الذين مرضوا مرضا شديدا، وذلك بغرض مخاطبة الأحياء، يطرح عرض نزهة ليلية رحلة رمزية عبر أذهان أشخاص نائمين، وهي رحلة تمتد لتشمل أشكال الفانتازيا شبه الواعية وأعماق النفس الإنسانية، إلا أن حالات الوجد وتملك الأجساد من قبل الأرواح، لم

تكن فعلية، وإنما تم أداؤها وعلى الرغم من الصور الجسدية التي قدمت في العرض والتي تشبه بحث بروك عن جذر أصلي Primal Root للجسد الإنساني قد ينظر إليها باعتبارها ذات أصداء شبه أسطورية تظهر في درجة التأكيد على المعاني الوجدانية على الرغم من ذلك فإن الفعل هنا يعرض لتقنيات فرقة المسرح المفتوح.

إلا أن النجاح الذي حظيت به فرقة المسرح المفتوح هو ما يعكسه عدد الجوائز التي نالتها عروض تشايكين مثل جائزة أوبي، وجائزة دراما ديسك، والجائزة الأولى بمهرجان الدولي ببلجراد، وزمالة مؤسسة روكفيللر، هذا النجاح النقدي انطوى على مؤسسة Institutionalize أعمال الفرقة وذلك بشكل أكبر مما حدث مع فرقة العرض وهكذا حلّت فرقة المسرح المفتوح عام ١٩٧٤.

إلا أن المزج بين الوهم، والواقع والتركيز على المشاركة الكاملة، هذا فضلا عن الطبيعة الذاتية للحدث الدرامي حولت جميعا العروض إلى شكل من أشكال العلاج النفسي، وذلك بالنسبة لفرقة المسرح المفتوح، وفرقة العرض التي تجاوزتها في هذا الخصوص.

إن المخاطبة المباشرة، والتوريط الجسدي للمتفرجين لم يفعل أكثر من كسر الحواجز المصطنعة ذلك أن العروض لم تركز كثيرا على خبرة الجمهور، وإنما كان تركيزها على تطهير catharsis المؤيدين ذاتهم، فقد كان مصدر المادة الدرامية في عرض الحية، وعرض التبدل، على الرغم من مشاركة كتاب من قبيل كود فإن ايتالي Claude Van Italie في كتاباتهما هو الممثلون أنفسهم، واستكناههم لذواتهم الداخلية، وقد سارت فرقة شيشنر في هذا الاتجاه إلى أقصى مدى.

فقد كان كل ممثل يكتب الحوار الخاص به في عرض ديونيسوس مستخدما تجاربه الشخصية المفضلة، وتاريخ حياته بما فيه من تفاهات، وهو ما جعل أحد الممثلين الذين قاموا بدور ديونيسوس يقول بشكل كشفي:" إنني أمثل مرضي،

وذلك المرض الذي ابتليت به كينونتي الداخلية، والذي يعرقل التدفق، ليست ديونيسوس مسرحية بالنسبة لي فأنا لا أمثل في ديونيسوس، وإنما ديونيسوس هي طقس الخاص".

دائما ما كان يعتري فرقة المسرح المفتوح بعض التوترات الشخصية والتي ترجع إلى عدم التوافق بين إبداع المجموعة، ورؤية تشايكين كمخرج والتي تتجسد في العروض، إلا أن الموقف كان أكثر توترا في فرقة العرض؛ حيث كانت الحياة التشاركية تعد نموذجا سياسيا؛ فعندما افتتح عرض ديونيسوس كان نصف الفرقة تقريبا خاضعا لعمليات التحليل النفسي، وكانت الجلسات العلاجية للفرقة تعقد مرة أسبوعيا تستحضر فيها التوترات العصبية، ومظاهر الحنق إلى السطح، وهذا بدوره تم استخدامه في العمل المسرحي إلى الحد الذي أصبحت فيه التوترات، والصراعات بين أعضاء الجماعة المسرحية هي المحور الحقيقي لعرض ماكبث، وهو ما أدى إلى حل فرقة العرض الأصلية بينما كان موضوع عرض جماعة Commune هو تحليل نوعيات مختلفة من الجماعات؛ مثل مانسون وعائلته، والجنود ضحاياهم من الفيتناميين، والممثلون، والجمهور.

أيضا فإن المسرحية ذاتها كان ينظر إليها باعتبارهما "حلما جمعيا".

لقد كان النموذج الذي احتذى به كل تلاميذ جروتوفسكي هو نموذج المؤدي الأسيوي، والذي كان التدريب الذي يحظى به ينظر إليه باعتباره تدريبا "كليا" وباعتباره الوسيلة الأساسية للنمو الشخصي، وهو ما يتناقض مع النموذج الغربي للتدريب، والذي ينظر إليه باعتباره تدريبا أدائيا، ومهارة مكتسبة.

لقد حاول تشايكين أن يرجع بممثليه إلى بدايات الحضارة الإنسانية، وقبل اكتشاف اللغات؛ حيث يكتشفون من خلال التدريبات الجماعية الإمكانيات التعبيرية الصوتية والحركية لكل ممثل ويطورونها.

ويتجه المسرح المفتوح نحو أسلوب التعبير الساخر، ولا يخشى التعبيرات التي تعتبر منحطة وقبيحة بالمعايير التقليدية العامة، ويتضمن قاموس البحث: الصرخات، والغمزات، والالتواءات.

أما مضمون البحث فهو فضح سوآت المجتمع الاستهلاكي، وشجب الحرب، وبوجه خاص حرب فيتنام وكانت مستعمرة الاوار وقتذاك.

ومن أهم إنجازات المسرح المفتوح المحاولات الكثيرة التي بذلها لاستثمار التعاون بين المؤلفين والممثلين في ارتجال عروض تعبر عن نقدهم للمجتمع المعاصر، وهو أسلوب يقترب من التأليف الجماعي يقوم المؤلفون بتنفيذ تدريبات معينة للممثلين، بعد أن يطرحوا عليهم أفكارا للارتجال، يكتبها المؤلفون فيما بعد، وسواء توصلت هذه الجهود إلى عرض مسرحي تجريبي أم لا، فإن البحث في ذاته يضع أيدي الباحثين على كلمة جديدة وأداء جديد، على أن هذه الجهود قد أعطت بعض العروض الهامة مثل: أمريكا هوراه **america Hurrah** للكاتب كلود فا اتالي التي قدمت خارج برودواي، والثعبان **the serpent** (تأليف جماعي) وقد عرضت في أوروبا ثم (نهاية للعبة **fin de partie**) لصمويل بيكت.

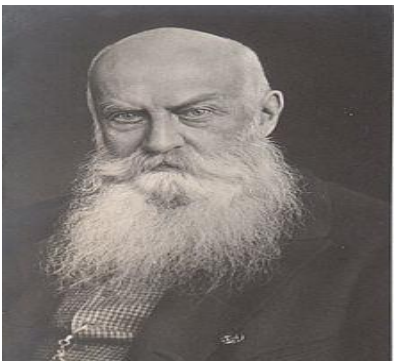
obeikandl.com

قسطنطين ستانسلافسكي
التمثيل فن وعلم

ساكس راينهاردت
مخرج انتقائي

فزيفولود مايرهولد
اول العباقرة

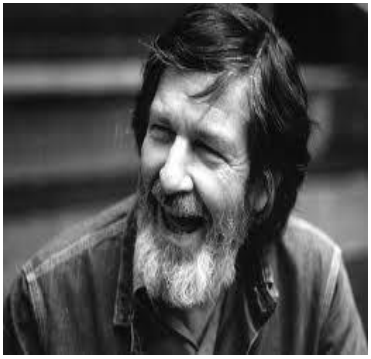
جاك كوبو
التعقل والاعتدال



ساكس مينجين
ودقته التاريخية

ادولف ابيا
ومنظوره للاضاءة

غرودوفسكي
ونظرية المسرح الفقير

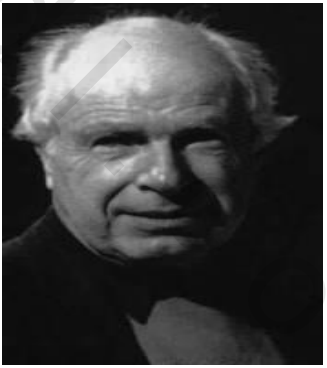


اروين بسكادور

obeikandl.com

انطونان ارتو
ومسرح القسوة

جوليان بك
رائد المسرح الطليعي الامريكي



بيتر بروك
رائد المعمل المسرحي المعاصر

جرانفيل باركر
ثورة بلا عنف

obeikandl.com

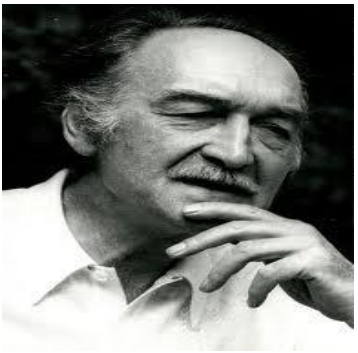
جوردن كريج
عودة إلي المسرح إلي الفن

الكسندر تايروف
والسينوغرافيا التجريدية

برتولد برخت
والعودة إلي الملحمية

شارل ديلان
ومنهجه الخاص

obeikandl.com



جان فيلار
مؤسس مهرجان الافنيون

لويس جوفيه
بروزفي عالم الفن

جان لويس بارو
والانتقائية

اندري انطوان
مخرج ثائر

obeikandl.com

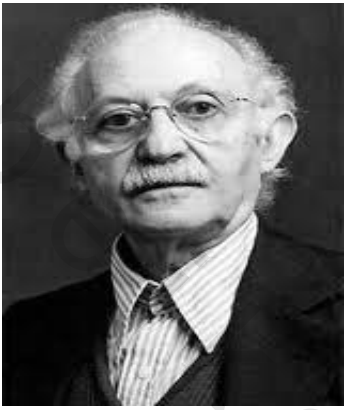
اريان مونشكين
ومسرح الشمس

ليوبولد جسنر
بين التعبيري والسياسي

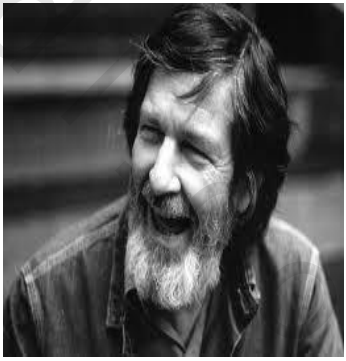
جاستون باتي
والمخرج الدكتاتور

ايليا كازان
صانع المسرح الامريكي

توفستونجوف
التعبير والتأثير



لي ستراسبرغ



جون كيج
والمسرح الجديد

يوجين باربا
مخرج طليعي

نيكولا افرينوف
ومسرحة الحياة

جوتشايكين
والمسرح المفتوح

جاكوب مورينو
مكتشف السيكودراما

obeikandl.com

المراجـــــــع

كتاب فيزياء الجسد – فاضل الجاف
إصدارات دائرة الثقافة والإعلام- الشارقة ٢٠٠٦.

مقالات باللغة الفرنسية من مجلة ايفن الفرنسية ٢٠٠٥
ترجمة: سعاد خليل.

كتاب جماليات فن الإخراج: زيجموند هبتر
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣.

كتاب: إعداد الممثل – قسطنطين ستانسلافسكي:
ترجمة: محمود مرسي أحمد- د/ محمد زكي العشماوي
مكتبة نهضة مصر ومطبعتها.

كتاب توفستونجوف: والمخرج لمعاصر د/ كمال عيد
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨.

المخرج المعاصر: عالم المعرفة - سعد أردش ١٩٧٩.

كتاب المسرح الطليعي: تأليف كريستوفر اينز- ترجمة سامح فكري
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون – ١٩٩٦.

بحث بقلم شاكر عبد العاني: موقع النور

obeikandl.com

محاضرة من المركز الثقافي الفرنسي - حول مونشكين
دراسة بقلم: فرنسوا كيليهKille Francois مسرح الشمس
L'Orient au théatre du soleil
عن اللغة الفرنسية - ترجمة سعاد خليل.

كتاب: the concise oxford companion to the thèatre
كتاب: تجارب جديدة في الفن المسرحي: د/ سمير سرحان
المركز العربي للثقافة والعلوم – بيروت.

دراسات من أكاديمية الفنون الجميلة ميلانو
عن اللغة الإيطالية، ترجمة/ سعاد خليل.
دراسة بعنوان ستراسنبرج يتحدث عن المنهج بقلم جوليا برت Giulia Bert
عن اللغة الإيطالية، ترجمة: سعاد خليل.

كتاب: عبقرية الإخراج المسرحي- أحمد زكي.
الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩.

كتاب: المسرح والانتروبولوجيا - د. حسن يوسفي.
وجزء من دراسة لومنيك بوري Monique Bourri مترجمة عن اللغة الفرنسية بعنوان Artaud et la quête des soures au théâtre ارطو والسعي إلى ينابيع المسرح
مجلة الحوار المتمدن: سرمد السرمدي.
مقالة للأستاذ: على البديوي.

obeikandl.com

موقع Théatre Antoine الفرنسي ترجمة: سعاد خليل.
منشورات المكتبة الوطنية: أبو ظبي.
مجلة magazine létteraire بتاريخ ٢٠١٠/١٢/٢.

obeikandl.com

الفهرس

(مقدمة)	٤
في مديح سعاد خليل أو الفوز بالزمن!	٦
(كلمة)	٨
ستانسلافسكي	١٠
مايرهولد	١٦
رايدنهاردت	٢٧
جاك كوبو	٣٣
ساكس مينجن	٤٢
جرودفسكي	٤٨
ادولف ابيا	٥٧
ارفين بسكادور	٦٣
انطونان ارطو	٧٠
بيتر بروك	٧٨
جوليان بك	٨٨
جرانفيل باركر	٩٦
جوردن كريج	١٠٤
برتولد برخت	١١٢
تايروف	١٢١
شارل دولان	١٢٩
جان فيلار	١٣٦
جان لوي بارو	١٥٠
لويس جوفيه	١٦٣

obeikandl.com

اندري انطوان	١٧١
اريان مونشكين	١٧٧
جاستون باتي	١٨٥
ليوبولد جسنر	١٩٢
ايليا كازان	١٩٧
توفتستنجوف	٢٠٦
جوج كيج	٢١٣
لي سترنسبرغ	٢٢٣
يوجين باربا	٢٣٣
افرينوف	٢٤٦
جاكوب مورينو	٢٥٣
ريتشارد شيشنر	٢٦١
جو تشايكين	٢٧٢
المراجع	٢٨٥
الفهرس	٢٨٨

obeikandl.com

رسالتنا في المكتبة العربية للنشر والتوزيع:

- نشر كل إنتاج إبداعي ذو جودة عالية وأفكار أصيلة تعبر عن هويتنا العربية وتاريخنا العريق، تحترم قيم مجتمعنا ومعتقداته، لا تساعد في نشر العنف أو العنصرية، ترسّخ لمبدأ المساواة والحرية والعدالة. والسعى نحو الارتقاء بالأدب العربي في كافة مجالاته، والوصول به نحو العالمية.

لمراسلتنا بشأن نشر الأعمال الأدبية

arabiclibrary2017@gmail.com

صفحتنا على موقع الفيسبوك

facebook.com/arabiclibrary2017

obeikandl.com