الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie

جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

شعبة فنون العرض المسرحي

السنة أولى ماستير: تخصص مسرح مغاربي/ السداسي الثاني

مقياس: تيارات الإخراج المغاربية

المحاضرة رقم 06 بعنوان:

- التجربة الإخراجية المغاربية وفقا لبواعث الأداء التمثيلي-

ضمن محور العدد الثالث: واقعية الأداء التمثيلي في منهاج ستانسلافسكي الإخراجي

يختلف الأداء التمثيلي في فن المسرح باختلاف التيارات أو مناهج الأداء التمثيلي، ففي الواقعية النفسية عند ستانيسلافسكي نجدها تقوم علي مبدأ التقمص أو المعايشة الكاملة للشخصية مع المراقبة الواعية، وبهذا نجد أن الإيهام عنصر أساسي من عناصر العرض المسرحي عند ستانيسلافسكي وفي ذلك تكريس لمبدأ التقمص لدي الممثل، فإن الإطلاق المفاجئ للحدس يفسر طبيعة ما يرمي إليه عنصر الأداء التمثيلي عن أهمية المصدر المعرفي، والروحي و الحدسي في عمل الممثل وهو ما سماه ستانيسلافسكي بالوقوف علي مشارف العقل الباطن، أو ما يعرف

بخط الإبداع اللاواعي والذي يحدث للممثل وهو يعيش دوره وفق كثافة انفعالاته علي منصة العرض، وهي ما يمكن أن نطلق عليه بالصدق الفني.

هذه التجربة ودوافعها، ساير عليها نخبة من المخرجين المسرحين المغاربة في سياق التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، وكان من ضمن التجارب تجربة عبد القادر علولة في المسرح الجزائري، والذي اعتبر الممثل علامة دالة في العرض المسرحي، باعتبار أن الممثل أداة رئيسية لتوصيل ما يجوب في ذهن الكاتب والمخرج من مختلف المعاني والانفعالات إلى الجمهور. وعليه، هيأ علولة ممثليه لاستخدام تلك القدرات والمواهب على أفضل وجه وتحقيق الرؤية الإخراجية المتبعة، وهذا ما أسفرت عليه مسرحية "الأجواد" على سبيل المثال.

ولعل ذلك لم يمنع علولة من استخلاص حيثيات ومناهج الأداء التمثيلي العالمية، فاستعان كثيرا بتقنيات المنهج النفسي لستانسلافسكي في إدارة ممثليه، معتبرا أنها القاعدة الأساسية في تكوينهم.كما كان يضع دائما في أذهان ممثليه أن مسرحه لا يدفع الممثل إلى تقمص أدواره، لدرجة سقوطه في الإيهام، وامتزجت هذه الرؤى بآراء بريخت، من خلال مؤثر التغريب لتتولد عملية تلاقح بين المنهجي (تقمص وتغريب)، من خلال توظيف شخصية(القوال)التي كثيرا ما تغرب الأحداث بتقمصها، وتنشئ علاقة تتأسس على قدرات العرض في خلق وبناء خيال المشاهد عن طريق الكلمة والحركة والانفعال والعاطفة،إلا أن مسرح علولة يعتمد على أساليب ستانسلافسكي في إدارة الممثل وتركيب الشخصيات من حيث الدور وأداء الشخصية وفقا لمبدأ المعايشة.

ذلك أن عبد القادر علولة استخدم الارتجال وفقا لمبادئ الأداء التمثيلي عند ستاسلافسكي، كأداة للتدريب ولاستيعاب مختلف الأفعال بالسماح للممثل بممارسة سلوكه في مواجهة الشخصية لموقف مشابه، ومن ثم الاستفادة من تجربة الممثل في انتهاج مسلك لأداء الفعل الذي ينطوي عليه النص، ويلتجئ الممثل في منظور ستانسلافسكي أثناء الممارسة التدريبية إلى الارتخاء العضلي لإزالة التوتر النفسي، وتفادي التشنج العضلي عبر ممارسة مجموعة من الحركات

البدنية، واستيعاب بعض الفنون المساعدة كالموسيقى والشعر والغناء استعدادا للتطبيقات إخراجية على خشبة الركح.

وهو نفس الحال في التجربة المغربية التي احتوت على كل أشكال ومناهج التمثيل المختلفة، ومنطلقا من تجسيد الواقعية النفسية عند ستاسلافسكي مبدأ يحاكي العرض المسرحي، فنجد ما ارتبط بسياق الظاهرة الاحتفالية أو المسرح الاحتفالي، الذي يتخذ إلى حد ما جوانب الشخصية والاهتمام بها على حساب الأحداث الدرامية، أي اهتمام المسرح الاحتفالي بالشخصيات، سواء أكانت مرجعية أم واقعية، لتركز الاحتفالية على الفعل الحيوي أي على الإنسان الممثل والشخصية، وبهذا فإن النص الاحتفالي لا يركز على الحدث الدرامي والبناء المعماري والزخرفة .بقدر ما يركز على الشخصية. إنه يبني الإنسان /الشخصية قبل أن يبني الحدث. والشخصية دائما في موقف صعب أو مواقف، شخصية متوترة حية لها ظاهر وباطن، محاصرة دوما بين الصحو والسكر، موجودة بين اليقظة والحلم، بين الحقيقة والوهم والجد واللعب والموت والميلاد .ولعل هذا ما يفسر أن تحمل مسرحيات الاحتفاليين أسماء لأشخاص لهم وجود في- الواقع أو التاريخ أو الأسطورة(سيدي عبد الرحمن المجذوب بديع الزمان الهمذاني بوكتف الحراز سيدي قدور العلمي عطيل والخيل والبارود ابن الرومي قراقوش الكبير عنترة في المرايا المكسرة.

يرفض عبد الكريم برشيد والجماعة الاحتفالية نظرية التغريب عند بريخت ومن ثم الإيمان بالاندماج، وفي هذا الصدد، يقول عبد الكريم برشيد ":كان لابد لهذا الإبعاد كما نعرف قائم بالأساس على الفصل بين مستويات الواقع :إن التمثيل وإن كان وهما فهو واقع كذلك، فالأحلام واقع وكذلك الأمر بالنسبة للتصورات والتمثيل إننا نؤمن بأنه لاشيء في الواقع يمكن أن يكون خارج الواقع، إن التمثيل الاحتفالي يقوم على الاندماج، أي على تحقيق الوحدة مع الدور والشخصية والجمهور، وحتى نميز بين مفهوم ستانسلافسكي للاندماج ومفهوم الاحتفالية، نقول : إن الاندماج في المفهوم الأول يتم لفائدة الوهم والماضي، أما في المفهوم الثاني فيتم لحساب الواقع الآتي".

هذا لم يمنع الجهود التنظيرية في المسرح المغربي من التجديد ومسايرة ظروف العمل التمثلي من خلال الالتزام بقواعد فن التمثيلي وفقا لمنهج التقنية النفسية عند ستانسلافسكي، فنجد التجربة التونسية عبر نطاق المخرج توفيق الجبالي ومسرحه الكوريغرافي، الذي اعتمد على تحقيق التشكيل الحركي عبر مسرحته "مانيفيستو السرور" التي غدت أسلوبا مسرحيا، يعتمد في بنيته على تفجير النص إلى حركات تصب في المعنى الذي يطمح إليه، أو مصاحبة العقل المسرحي ما يتضمنه النص، فمثلا حينما يتكلم أحد الممثلين عن أية تيمة في النص يصدر حركة مصاحبة وموازية للكلام المنطوق. كما أن بعض التشكيلات تبدو جد طبيعية معتمدا في ذلك على منهج الواقعية النفسية لستانسلافسكي في فن إدارة الممثل، فيجعل المخرج من معرفته بقدرات وطاقات ممثليه وفهمهم لأدوار والشخصيات وما يتطلبه التشكيل الحركي، ومن ثم ينتقل الممثل من التأمل العقلي للدور المجسد إلى توظيفه ركحيا من خلال الجمع بين الكلمة والحركة والتشخيص الواقعي الحي، ولابد من الارتجال في عملية التمثيل من أجل إتقان الدور ومعايشته.

وعليه، وبالعودة إلى اختلاف في التجارب المسرحية المغاربية من حيث نظم الإخراج، فإنهم وبالكاد ارتبطوا بتعاليم ستانسلافسكى في أداء الممثل من خلال العودة إلى الخيال والتخيل كمنظومتين للولوج إلى العوالم الباطنة، وهى مفاهيم وقيم استنبطت من الثقافة الشرقية وهى الاعتماد على التربية، يتم التحقق والوصول إليها عبر التدريب الروحي المتواصل، ونجد أن التأمل يعتبر من أقوى الروابط الروحية، والتي بحث فيها ستاسلافسكي عن مصادر انفعالاتهم عبر منهج تحليل الشخصية وارتباط الذاكرة الانفعالية والخيال والتخيل كأدوات إعداد للممثل عند ستانيسلافسكي، التي تكشف المخزون الروحي لدي الممثل عبر آلية الارتجال وتحقيق أسلوب التقنية النفسية في العرض المسرحي المغاربي.

المحاضرة رقم 07 بعنوان:

- جيرزي جروتوفسكي والأسلوب التجريدي في فضاء العرض المسرحي-

ضمن محور العدد الثالث: المسرح الفقيروتقنيات العرض

ينطلق مصطلح المسرح الفقير من عدة تيارات تعليمية في تحقيق الإبداع الفني، فهو ينطلق من معرفة علمية تجسد تأثيرها البالغ في الأساليب الإخراجية المعاصرة وما بعد الحداثة، منطلقا من تجربة رائده البولندي "جيرزي جروتوفسكي" الذي بلور في أساسيات هذه النظرية التي تعتمد على البحث وكفاءة الممثل وتشغيل الحركة والصوت لتعويض قلة الإمكانيات التقنية البصرية والسمعية والصوتية.

وينبع اختياره لهذا لمصطلح من نظرة فكرية وعلمية لتاريخ المسرح وتداخله مع مختلف الفروع المعرفية، واتخاذ الأسطورة مبدءا مؤسسا في العرض المسرحي، فجروتوفسكي يهدف إلى إبداع طقوس مسرحية حديثة، تستوحي الطقوس القديمة من ناحية الصياغة، ولكنها لا تنبع من الدين، ولا تكتفي بمجرد كسر السحر وأثاره، ولذلك فهو يسلم بهذه العناصر المستمدة من الطقوس القديمة للنوعية الجديدة من عروضه المسرحية: إثارة الدهشة والإعجاب، الإيماء، استفزاز الطاقات العضوية، الكلمات، والإشارات السحرية، حركات الأكروبات التي تدعو الجسم الإنساني إلى الاتجاه إلى ما وراء طبيعته، أي إلى ما وراء الحدود البيولوجية وهي طقوس مسرحية الحديثة أتت من استحضار الأشكال القديمة من ناحية الصياغة والتعديل، ويوظف السحر بغرض إثارة الدهشة والإعجاب في نفسية المتفرج.

يولي جروتوفسكي أهمية بالغة للمتفرج من أجل الحصول على فكر جديد من خلال النفسية المترتبة التي يستخلصها من الأسطورة، التي بدودها تجسد التوتر في نفسيته والإحساس بالقدسية الذي يتطلبها العرض المسرحي، وبذلك تتحدد معطيات العرض المسرحي وفقا رؤية المخرج واتجاهه، فركز على توظيف القالب الطقسي أو الطقوسي على عكس ما كنت تحمل من

قالب أسطوري التي كانت تتبناه المسارح اليونانية القديمة، فكان يجب أن يجد طريقا آخرا بحيث يوثق العلاقة العضوية مع الجماهير ويعود إلى الأوضاع المسرحية البدائية إلى مسرح فقير ، فهو يعود إلى أصول المسرح وإلى أصول الإنسان، فيعيد تأصيل مجموعة العلاقات الأساسية في العرض المسرحي: كالممثل والمتفرج، النص والمخرج والممثل وأهداف المسرح وأخلاقيات المسرح ومن ثم تقنيات الممثل.

إلا أن دعوة جيرزي جروتوفسكي إلى المسرح الفقير أتت من نفيه لمجموعة من المعارف الفنية والإبداعية على غرار الرسم والعمارة والنحت، والتي تعطي لنوع من المسارح المركبة تحت نطاق المسرح الشامل، يستمد وجوده من الفنون الأخرى فيقدم عروضا مهجنة أو خليطا من الفنون بدون عمود فقري أو شخصية، ومع ذلك فهي تقدم عمل فني يتسم بالوحدة العضوية،فمهما حاول المسرح أن يتطور آليا باستخدام الإمكانيات الميكانيكية فستظل تكنولوجيا المسرح أقل فعالية وأدنى مرتبة من تكنولوجيا الفيلم والتلفزيون. وبالتالي يدعو إلى الاقتصاد في المسرح بمعنى ضرورة العودة إلى أسلوب الفقر في استخدام التكنولوجيا.

أصبح المسرح ما بعد الحداثة يعطي اعتبار لعناصر العناصر التركيبية التي تساهم في بناء الصورة والتي تعوض النص وفق رؤية المخرج، فهو ينفي بوجود النص ويسقط قدسيته فيتخذ شكل المجرد من الرموز أو الأسطورة التي يبنى عليها العرض المسرحي، فتقديم النص إلى الجمهور كما هو أو تغيير فيه ليس إبداعا مسرحيا، إنما هو إبداع أدبي. ويعد عمله في مختبره المسرحي إبداعا مسرحيا وليس أدبيا، أي تحويل الكلمات الأدبية إلى كلمات ناطقة بفضل عمل الممثل وأداءه الحركي.

وعلى هذا الأساس، فإن مسرحه يخلو من الديكور وأزياء وإضاءة ودون مؤثرات صوتية، ولكنه لا يمكن أن يوجد دون تلك العلاقة الحية بين الممثل والمتفرج. ويعتبر جروتوفسكي كل الأشياء الأخرى إضافات، وكل العناصر يمكن أن تقدم من خلال الممثل حتى ما هو سمعي وموسيقي يقدمه الممثل بصوته، فيصبح الممثل هو بطل العرض المسرحي، كون نظرية المسرح الفقير مقتصرة في العملية الإخراجية على كل من الممثل والمتفرج.

ليتضمن المسرح جروتوفسكي جملة من التعريفات التي تعتمد على الحذف والاختزال مع الاحتفاظ بالشيء الضروري، وفي هذا يقول جروتوفسكي :"هل يستطيع المسرح أن يوجد دون ملابس ودون ديكور؟... نعم يستطيع ذلك.

هل يستطيع أن يوجد دون موسيقى ترافق التمثيل؟ نعم.

هل يستطيع أن يوجد دون مؤثرات الإنارة؟ طبعا.

وبدون نص؟ نعم".

أعطت منهجية جروتوفسكي في المعاملة مع الفضاء المسرحي جملة من التفصيلات التي تعطي اعتبارا لخشبة المسرح ومن ضمنها التحكم في مختلف عناصر العرض وفق رؤية المخرج، وهذا باستغناء عن العناصر التشكيلية التي لا تخدم نشاط الممثل على المسرح مما يساعد هذا الأخير في خلق عناصر سينوغرافية خاصة به، وهو ما يتطلبه أسلوب التجريد في مسرح جروتوفسكي الذي أصبح في صلب العرض المسرحي الذي يساعد على تقديم الفرجة المسرحية.

ويقسم جروتوفسكي الممثل إلى ثلاثة أنواع رئيسية:

_ ممثل بدائي: كما في المسرح الأكاديمي أو التقليدي.

_ ممثل صانع: وهو الذي يبدع مؤثرات فيزيقية وصوتية.

_ ممثل طقسي: وهو ممثل صانع الذي ينفتح على صور وخيالات ورموز مستمدة من الفعل الباطن للمجتمع.

وعليه، فالممثل الطقسي والذي أكد عليه في النوع الثالث، تبناه ضمن مشروعه الإخراجي وسعى إلى تدريبه في مختبره المسرحي، إلا أن العرض من الناحية التقنية عند المخرج جروتوفسكي يقوم على استغلال كافة الطاقات الفيزيقية المعروضة، والصوتية المكثفة والمستوحاة من التعبيرات البدائية للإنسان الأول، هذا يجعل من المخرج جروتوفسكي في رفضه التام للعمل في المسرح وفق أطر الشكل الإيطالي، مما وجب عليه إجراء تدريباته وعروضه المسرحية في صالات واسعة يتحكم فيها المخرج وفق متطلبات العرض المسرحي، وهو ما أسماه فيما بعد بالممثل القديس.

ومن عناصر العرض الأخرى، نجد الإضاءة التي لم يعد من الممكن استخدامها في مسرح جروتوفسكي ، فكان اعتماده مقتصرا على مصادر ضوئية ثابتة التي تتعلق بطبيعة الممثل،من خلال التعامل مع الظلال وبقع الضوء، تهدف إلى خلق الشكل الطقسي التي تتطلبه الإضاءة ويصبح الجمهور مشاركا في الحدث إلى جانب الممثل. أما الماكياج فاعتبره المخرج جروتوفسكي فلا ضرورة له، فالممثل يستطيع أن يغير وجهه بالسيطرة على عضلا الوجه، وكذلك فان الإضاءة، والعرق، والتنفس، تحول عضلاته إلى قناع.

وبناءا على ما تقدم ذكره، يبنى المنهج الإخراجي عند جروتوفسكي في صياغة محتوى العرض والذي يؤسس بفضله فضاء مبني على حركات الممثل ،تاركا المجال لجسمه ليكون وسيلة مترجمة في إنتاجه للعمل المسرحي، والاستغناء عن باقي العناصر العرض من خلال الديكور والإكسسوار والأزياء وغيرها من العناصر الغير ضرورية، مركزا في ذلك على عنصر الجوهر ولب الموضوع، ويرى أن بالإمكان إلغاء بعض العناصر المسرحية في موقف معارض على مبادئ المسرح الشامل.

المحاضرة رقم 08 بعنوان:

- التجربة الإخراجية المغاربية وفقا لأطروتقنيات المسرح الفقير-

ضمن محور العدد الر لبع: المسرح الفقيروتقنيات العرض

اختلفت المناهج وتعددت أساليب الإخراجية العالمية، فكانت من بين المناهج التي أعطت بظلالها على التجارب المسرحية الجزائرية والسباقة إلى الانعتاق من فضاء البناية الغربية، وهي تجربة" مسرح البحر "بقيادة" قدور النعيمي "في سنوات 1968من القرن العشرين، وقد أصدرت جماعة مسرح البحر بيانا مسرحيا كان مضمونه: ":إن مجموعة من شباب مدينة وهران تركوا في صيف عام 1968 م، العمل والأسرة والبيت، وكل ما ليس له علاقة مباشرة بالقضية التي يحبونها ، ووهبوا أنفسهم لإنشاء مسرح ثوري شعبي معاصر سواء من حيث الشكل أو المضمون .وتم إعلان هذا في بيان خاص .ويقضي أعضاء الفرقة ساعات متواصلة كل يوم في تثقيف الذات والبروفات والعروض وما يتعلق بها من أمور تنظيمية120 ".

هذه التجربة المسرحية انعتقت على الفضاءات المغلقة كالعلبة الإيطالية، وتبني تجربة جديدة مفادها العودة إلى أصول العمل الفرجوي في الأسواق الشعبية، والساحات العمومية، والفضاءات المفتوحة اقترابا من الشعب والجماهير الشعبية والعمل على نطاق من الأماكن الفسيحة كالولوج إلى البحر ، ولم يأت اختيار الاسم صدفة .إذ لم يكن لفرقة الشباب هذه بناء خاص بها، وكانت تقدم عروضها بالفعل على شاطئ البحر .لقد كان بإمكان هؤلاء الشباب التمثيل في أي مكان يجتمع فيه المتفرجون121.

وعليه، اعتمد مسرح البحر بالجزائر على أشكال الحلقة وفضائها الفسيح والدائري بشكل من الأشكال، حيث كان المتفرجون يجتمعون حول مكان الفعل، ويشاركون فيه بأنفسهم، وقبل كل عرض، كان يجري شرح قواعد اللعبة للحضور، وكان إعداد عروض مسرح البحر يجري بشكل يدخل فيه الممثلون مرات عدة في حوار مع المتفرجين، يسألونهم النصيحة، ويطلبون منهم الدعم

والمؤازرة، ويطرقون سوية أبواب الجدل والنقاش حول ما يعرضون .وهذا لا يحتاج إلى خشبة مسرح وصالة للمتفرجين.

ولئن كان اهتمام فرقة مسرح البحر مقتصرا على طبيعة الجمهور، فإنه يحيلنا إلى نفس التوجه الذي اعتمده المخرج البولندي جروتوفسكي على إشراك الجمهور في العرض المسرحي من الصفوة المختارة التي لا تقررها الخلفيات الاجتماعية والحالات المادية ولا على المستوى الثقافي، وهو التأكيد الذي يدلي به جروتوفسكي قائلا: "يستطيع العامل الذي ليس لديه أيه دراسة ثانوية أن يخضع لعملية استقصاء النفس المبدعة هذه، بينما قد يكون الأستاذ الجامعي ميتا وعلى منوال ثابت ومتقولبا كالجثة الهامدة، يجب أن يكون هدا واضحا من البداية، لا يهمنا الجمهور أيا كان وإنما جمهور خاص" هادفا إلى حاجة إشراك وتوحد الجمهور مع العرض المسرحي ومتفاعل ومشارك في الطقس المسرحي.

وهكذا، نصل إلى أن مسرح البحر هو مسرح جدلي ثوري بريشتي، يعتمد على تقنيات المسرح الفقير، وكان يقدم مجموعة من العروض المسرحية المرتجلة والفرجات الدرامية على شاطئ البحر من فضاء شعبي جماهيري مفتوح، قد لا تكون الحلقة هنا بالمفهوم الذي نجده عند الطيب الصديقي، أو أحمد الطيب العلج، أو المسكيني الصغير، أو عبد الكريم برشيد، أو عبد القادر علولة، وإنما الحلقة هنا قد تكون مجرد تحلق دائري من قبل الجمهور الحاضر حول مجموعة من الممثلين المسرحيين المرتجلين، ليكون عمل فرقة مسرح البحر مقتصرا على فضاء مسرحي يحمل في طياته أطر المسرح الفقير وتقنياته المختلفة، والتركيز على الممثل ومتخلياً عن مكونات العرض الأخرى كافة من ديكور وأزياء وماكياج وموسيقى وإضاءة. وقد أطلق على عروضه الجديدة تسمية المسرح الفقير في مواجهة المسرح الثري المزود بالتقنيات الحديثة، وهي النظرة التأصيلية للمسرح الجزائري التي أدت إلى تأصيل التجريب وما قام به قدور نعيمي وتأثره بالوسائل المستخدمة في المسرح الغربي العموم والمسرح الفقير على خصوص نحو تحقيق الاقتصاد في عناصر تشكيل الفضاء المسرحي.

أما في المغرب، فظهرت نظرية المسرح الثالث في بداية الثمانينيات من القرن العشرين، التي قدمت تصورها النظري المتمثل في التجريب والتحديث والتأسيس ومن ثم التأصيل. ولعل هذا ما مكن رواد هذه النظرية باستخلاص مختلف الرؤى الإخراجية العالمية التي ارتبطت بالأساس برائد هذه النظرية وهو: المسكيني الصغير، التي ترتكز رؤيته الجدلية في التعامل مع المكان والزمان والتاريخ، وعلى تقنيات المسرح الفقير فيما يخص الممثل والمتفرج واستخدام الوسائل الدرامية المسموعة والبصرية.

إلا أن اشتغال المسكيني بالبحث حول التراث والمسرح، جاء في إطار تقنيات البحث في الثقافة الشعبية والتراث الشعبي عامة والتراث المكتوب، وهذا ما مكنه من محاولة خلق نوع من الملائمة بين جمالية مسرحية غربية وبين شعرية للمحكي المسرحي تقوم على بنية التمثيل الظلي. ولعل هذا الداعي لهذا الاستلهام، يعود للمعطى النظري الذي تقدمه أوراق المسرح الثالث التي ينتمي إليها المسكيني الصغير والتي تجعل قاعدة هذه التجربة المسرحية هي التاريخ والتراث من المنطلق الراهن الذي هو العين الرؤية، وضمن هذه الرؤية تحضرنا شخصية ابن دانيال بالذات، باعتبار ه كان مهتما بمهنة طب العيون الكحالة، وما اهتمامه بخيال الظل إلا لكونه فنا كان شائعا، في مزاوجة بين الثقافات واستحضار الطقس كسبيل للعملية الإخراجية عند المسكيني وعلاقته بالمسرح الفقير.

ترتكز نظرية المسرح الثالث على ثلاث قواعد فنية وجمالية وهي: عين المتفرج، وروح الممثل، ومن ثم اللغة باعتبارها أداة فعل وتواصل، ليعتمد المسرح الثالث على تقنيات المسرح الفقير ويقتصد في مختلف أشكال السينوغرافيا، مع التركيز على قدرات الممثل على مستوى التشخيص الصوتي والغنائي والتشكيلي البصري والجسدي. بينما يكون التشخيص نابعا من رؤية ذاتية وواقعية مرتبطة بالمحيط الجدلي، فيصبح الممثل هو العنصر الأساس والجوهري في المسرح الثالث على غرار نظرية المسرح الفقير لدى جروتوفسكي، فبجسم الممثل يمكن أن تخلق كل العناصر المرئية، ولاسيما العناصر التشكيلية. وفي نفس الوقت يقوم صوته بخلق المؤثرات الصوتية والموسيقية.

المحاضرة رقم 09 بعنوان:

- تجربة جوردون كريغ في سياق المخرج السنوغراف-

ضمن محور العدد الخامس: المخرج السنوغراف والتوجهات المعاصرة

ترتبط السنوغرافيا بعوامل إنشاء الفضاء المسرحي والتي اجتهد في إبداعها مجددوا القرن العشرين كان من ضمنهم المخرج السنوغراف جوردون كريغ، مركزا على الجمالية الفنية التي تعتمد على الحدث، الخط، اللون، الإيقاع،حيث اهتم بإعداد الفضاء المسرحي وإعطائه بصمة تشكيلية، ومن ثمة أصبح عنصرا محركا للعرض المسرحي، ومنه أصبحت السنوغرافيا معنية بالتكوينات البصرية والعلاقات المكانية في الفضاء المسرحي والكتل المتحركة كديكور، ضوء، لون ،الممثل والجمهور أيضا وفقا لإمكانات كل فرد ومفهومه عن الفن والتقنية.

تتشكل السنوغرافيا وفق مقومات الترابط بين ما هو سمعي وبصري وفهم علمي وفني رصين يتوافق وروح المعاصرة ومتطلبات الإنجاز الفني الإبداعي، وما تحققه منظومة خطابه من حركة الممثل وأزياء وديكور وماكياج والموسيقى مؤثرات صوتية ومن ثم الإضاءة والألوان وإكسسوارات من خلق أبداعي وبما تنشئه من تكوينات معتمدة في ابتكار التشكيلات وبما تحمله من علامات ودلالات وإشارات رمزية وتعبيرية تفتح المجال أمام المتلقي في خوض غمار قراءات جديدة ومتعددة.

وعلى هذا النحو، قسم كريغ المخرج إلى نوعين:

_ المخرج الحرفي: وهو صانع العمل المسرحي الذي يلتزم بل ما هو موجود في النص المسرحي مستعينا بالمؤلف المسرحي والتقنيين والفنيين.

_ المخرج الفنان: فهو ملم بأسلوب العمل الذي بدع ويبتكر ويختار الحركة والكلام والإيقاع المناسب لكل مشهد.

يرى كريغ أن عمل النص وتجسيده يبقى موحيا والاستغناء على الكلام المنطوق ضم الركائز الأساسية للعرض المسرحي، ومن ثم إعطاء أهمية بالغة للعناصر البصرية الأخرى، ليكون يكون تركيزه مقتصرا على ممثل الإشارة، الذي يتوافق مع فن التمثيل الصامت أو البانتوميم الذي يعتمد على الإشارة والحركة والخيال. فبعد أن يأس بشكل مطلق عن إمكانية تجاوب الممثل الإنسان، وبعدم التزام بالنصائص الموجهة إليه، استند إلى أطر أخرى مساعدة في الأداء التمثيلي واستبداله بما يسمى بالممثل الدمية أو السوبيرماريونيت، وهي دمية من العرائس التي تتمتع بالقدرة على الاستجابة لجميع التوجهات وتحقق جميع الأوضاع، كونها تحمل صفتين، الأولى تحمل صفة الطيعة والثانية أنها صامتة لا تجادل.

لذا فالعمل الفني الخلاق عند كريغ لا يتحقق إلا من خلال جهود المخرج المصمم للعرض، وهنا يكون المخرج قارئا للمجتمع وللعصر و لأساليب الفن، وتتحدد مقومات العمل السنوغرافي وفق طبيعة العلاقات بين عناصر العرض المختلفة، وبين أسلوب تسيير وتنظيم تلك العلاقات الفنية في وحدة فنية متكاملة تراعي كل أشكال التصميم الفني والجمالي في نسقها التشكيلي، وهذا بمراعاة الكتلة واللون والملمس وآلية توظيف الفضاء المسرحي وما يتضمنه من عناصر تتفاعل مع بعضها ضمن وحدة الخطاب المسرحي.

فلابد للسنوغراف من إدراك علاقات المفردات السنوغرافية، واقعية كانت أم متخيلة وبفعل مهارات السنوغراف ، ومع هذا فعناصر السنوغرافيا مهما تعددت أشكالها ،فلابد و أن تتفاعل مع بعضها البعض وفي وحدة فنية واحدة متكاملة في شكل مفردات تشكيلية، حتى تكتسب جماليات مضافة إلى جمالياتها.

ومنه، تتخطى أفكار كريغ أشكال الخشبة التقليدية، فحاول أن يوظف مساحات عرض جديدة، تتفاعل في السنوغرافيا جميع الاختصاصات المسرحية لاسيما تلك التي تتعلق بعنصر التصميم والإخراج معا، بحيث أصبحت المخرج السنوغراف يستوعب اتجاهات مختلفة تفرض عليه أن يكون خبيرا بالرسم والتصوير والنحت والعمارة والمنظور، والذي يبتكر ويصمم وينفذ ما يتاح له من أشكال معمارية فنية مكتملة ومتميزة أثناء التوظيف.

مصادر المحاضرات ومراجعها:

_ أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، ط1،دار الصفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، 2012.

_ سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مطابع اليقظة، سلسلة عالم المعرفة، العدد 19، الكويت،1979.

_ حسن يوسفي، المسرح والمرايا شعرية الميتامسرح واشتغالها في النص المسرحي العربي والغربي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، د.ت.

_ المسكيني الصغير، البحث عن رجل يحمل عينين فقط، ط1، منشورات مركز المسرح الثالث للأبحاث والدراسات الدرامية، الدار البيضاء، 1993.

_ محمد أبو الخير، دراسات في المسرح المعاصر، المركز القومي للترجمة، الإسكندرية، 2019.

_ أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي، ط1، دار رسلان، للنشر والطباعة والتوزيع، دمشق، 2010.

_ حسن بحراوي، المسرح المغربي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

_ جميل حمداوي، تاريخ المسرح ومدارسه، ط1، الرباط، 2019.

_ لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في المسرح المغاربي، مذكرة تخرج لنيل شهادة الدكتوراه، قسم الفنون الدرامية، كلية الآداب واللغات، والفنون، جامعة وهران1، الجزائر، 2011/2010.