الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie

جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلية الآداب و اللغات

قسم الفنون

# السند البيداغوجي لمقياس: فن التمثيل

**المستوى: السنة الثانية فنون درامية –السداسي الأول–**

**إعداد الدكتور: دحو محمد أمين**

**الرتبة: أستاذ محاضر –ب–**

**السنة الجامعية: 2021/2020**

**عناوين المحاضرات:**

**1/المحاضرة الأولى:** محاضرة تمهيدية.

**2/المحاضرة الثانية:** البدايات الأولى لفن التمثيل عند الإغريق.

**3/المحاضرة الثالثة:** فن التراجيديا و الكوميديا.

**4/المحاضرة الرابعة:** المسرح الروماني

**5/المحاضرة الخامسة:** المسرح في العصور الوسطى.

**6/المحاضرة السادسة:** المسرح في عصر النهضة .

**7/المحاضرة السابعة:** المسرح في العصر الحديث.

**8/المحاضرة الثامنة:** التعبيرية عند ليوبولدجسنر.

**9/المحاضرة التاسعة:** الواقعية النفسية –ستانسلافسكي.

**10/ المحاضرة العاشرة:** المسرح الملحمي –برلتود بريخت.

**11/المحاضرة الحادية عشر:** المسرح الفقير.

**12/المحاضرة الثانية عشر:** مسرح القسوة

**13/المحاضرة الثالثة عشر:** الاتجاه التجربي –بيتر بروك–

**14/المحاضرة الرابعة عشر:** المسرح التسجيلي –الوثائقي–

## المحاضرة الأولى:

## محاضرة تمهيدية

يعتبر فن التمثيل جنسا أدبيا خاصا، يزاوج بين الأدب والفرجة spectacle، كما أن هناك حالات محدودة تتمثل في بعض المسرحيات الموجهة خصيصا للقراءة، وبما أن كلمة التمثيل أو المسرح لم ترد بصورتها الفنية المعروفة حاليا في التراث الأدبي العربي، فإن أصل الجذر اللغوي لهذا المفهوم theatre :موجود في تراث الآداب الغربية التي احتفظت بدلالته الإغريقية الأصلية.

وأثناء أداء العمل المسرحي، تتم عملية وساطة بين النص المكتوب والمشاهد: "يقوم الممثل بأداء وتمثيل النص بصورة جيدة بتوجيه من المخرج، الذي يعمل أيضا على توجيه المشاهد أو المتفرج"[1] .غير انه يمكن التأكيد بأن التجسيد الفعلي للعملية المسرحية تتم بصورة فعلية عن طريق الصوت والحركة اللذان يتجسدان في تمثيل نص مكتوب.

ونظرا لارتباط المسرح بالفضاء الديني منذ القدم بالفضاء الديني والأسطوري، فإنه يثير في المشاهدين مشاركات وجدانية ومتع فنية بسبب تمثيله لمشاهد حية ومباشرة، يجسدها ممثلون على الركح، طبقا لاختيارات ورؤى تخضع لفن الإخراج. "ولذا فإن المسرح يعتبر نقطة تقاطع عدة ميادين؛ فهو ينتمي إلى الأدب من خلال أعماله الدرامية، وإلى الفرجة من خلال تقنيات التمثيل والإخراج، وإلى التاريخ من خلال الطقوس والتقاليد[2]"

**الهوامش:**

5- Christine Hemmet, « Théâtre >>, In Dictionnaire encyclopédique du théâtre, sous la dir. De Michel Corvin, Paris, Larousse, 2003, p. 1613.

2-محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشرل ونجمان، القاهرة، ط1، 1994، ص.1

## المحاضرة الثانية:

## البدايات الأولى لفن التمثيل عن الاغريق

كان الإنسان البدائي ... مثل الطفل .... يعيش على رغباته التي تشكل الدافع الأول لحياته .. إذ يعتقد أنه بإمكانه تحقيق ذلك بمجرد التفكير فيها. وعندما عجز عن التعبير عن أفكاره بوضوح لجأ إلى الحركة والمحاكاة ، وسرعان ما أصبح يعبر عن ذلك بالرقص والتمثيل الصامت[1].

قبل أن تتبلور فكرة الدراما وتصبح نشاط له اصوله وقواعده ويشترك فيه المؤلف والممثل والجمهور وكذلك منظم العرض، كان الانسان البدائي يعبر عن دواخله وما يشعر به من خوف وشجاعة وتردد و اقدام، وصراعه مع قوى الطبيعة، فيضانات، حرائق، أوبئة، حيوانات ضارية (عبر عن هذه العواطف المتضاربة بواسطة الرقص والحركات التعبيرية لذلك عد الرقص وسيلة من »اقدم الوسائل التي كان الناس ينفسون بها عن انفعالاتهم) وان الطبيعة الاصلية لنشوء الفعل التمثيلي ، بجميع تحلياته واشكاله في الزمان والمكان مصدره الميل الغريزي إلى التحول ومفارقة الذات[2]

بدأ التمثيل عند الإغريق على شكل رقصات وحركات إيقاعية يؤديها الممثلون في الطقوس والاحتفالات الدينية، وفي هذه الطقوس والممارسات الحركية التي يصاحبها بعض التراتيل والحوارات بدأت ملامح التمثيل الأولى ففي المهرجانات والطقوس والاحتفالات القديمة ( يتحرر الناس من مقاييس ، المكانة والمرتبة والسن . والوضع المالي ويتصلون مع بعضهم البعض ويشتركون حتى في المكان المقام عليه الاحتفال )[3] ، وقد اعتمد فن التمثيل عند الشعب الإغريقي على قوة الصوت وجماله وحسن تلوينه مع بعض الحركات البهلوانية والاستعراضية،

كذلك كان التمثيل خطابية جامدة بسبب عدم وجود القوانين والمعايير الخاصة لفن التمثيل وقد تنوع التمثيل عند الإغريق إلى نوعين مهمين وهما: التمثيل التراجيدي والتمثيل الكوميدي. وهذه الممارسات التي هي رد فعل ازاء الطبيعة بما تحمله من متناقضات كانت النواة الأولى للمسرحية .

وكما هو معروف، فإن مختلف الفنون عند كل الشعوب بدون استثناء، ترجع أصولها الأولى إلى مشاعر دينية ووجدانية. وبذلك يرى الباحثون أن هذا الفن بدأت بذوره الأولى في الطقوس الدينية الناشئة عن عبادة ديونيسوس DionysOS إله الخمر ، وهو إله ريفي يرعى الاخضرار ويحمي النباتات والأشجار والفواكه. وبالتالي يعتبرونه المعلم الأول في زراعة الكروم ورعاية البساتين، يظهر في زمن الربيع ليوقظ الطبيعة النائمة. ويعتبر حضوره هنا حضور رمزي لما يمثله من رمز لقوة الخصوبة في الطبيعة. كما يعتبر المخلص الأول من المتاعب والهموم لما يجلب لهم من متعة وسرور. وبذلك يعتبرونه رمزا للقوة الخيرة. ويعتقدون أنهم تمكنوا بفضله من استئناس قوى الطبيعة المتوحشة، وتطهير قلوبهم من العنف.

و لهذا ارتبط المسرح في اليونان القديمة أشد الارتباط بالعبادات الدينية؛ إذ كانت المسرحية تمثل جزءا هاما من الاحتفالات الدينية الرسمية، وأهمها احتفالات إله الخصب والنماء ديونيسوس ). وكانت الحفلات الأولى التي ذكرها أرسطو عبارة عن إنشاد تقوم به جوقة (كورس)، حيث ينفصل قائد الجوقة عن المجموعة ويتخذ لنفسه شخصية تمثيلية خاصة.

**أعلام المسرح اليوناني:**

ثيسبس 534ق.م، الذي اليه ترجع المبادرة في ايجاد الممثل الاول الذي اخذ بتبادل الحوار مع رئيس الجوقة، وعرف على أنه الرجل الذي كان يقف على عربة ويحمل عصاه، ومن مكانه هذا كان يخاطب افراد الجوقة ورئيسها، هذا التجاذب في الحوار بين الممثل وافراد

الجوقة وأمام عدد من المتفرجين يتطلب من الممثل أن يؤدي بصوت مرتفع وحركات مبالغ فيها بغية ايصال ما يراد ايصاله إلى المتلقي[4].

استوحي أسخيلوس ( 525 – 456 ) Eschyle موضوعاته من الأسطورة، واستلهم ملاحم حرب طروادة التي كانت من أهم مصادره. كان يقوم بالإخراج ويؤدي دور الممثل الرئيسي في مسرحياته، وقام بإضافة الممثل الثاني، وأظهر براعة فائقة في أعماله المسرحية التي أصبح يحتذى بما في البنية الدرامية والشكل الخارجي والروح العامة. واهتم بالملابس وخصص لكل مسرحية أزياءها، واستعمل الأحذية العالية. وبذلك تطورت المأساة على يد أسخيلوس وهو ما جعل المؤرخون يعتبرونه أبا للمأساة.

في حين نجد سوفوكليس (496 – 406 ) أهمل أسطورة ديونيسوس واستبدلها بأساطير مسقط رأسه كولونوس. استمد نصف موضوعاته من حلقة الحرب طروادة، وأضاف ممثلا ثالثا **على حساب الجوقة، وطور مستوى الحوار، وانتقل في مسرحه من قضايا الدين والأخلاق إلى القضايا** الطبيعة البشرية. ولذا كانت شخصياته تعاني من الانفعالات والعواطف العادية، واحتفظت بمسحة شفافة من عظمة البطولة الملحمية القديمة. وخصص لكل ممثل دورا ثابتا مما جعله يتقمص الشخصية بإتقان ويمثلها بقوة. كما زاد عدد الجوقة إلى خمسة عشر عضوا بعد أن كان عددها اثنا عشر فقط. وأعطى للمسرحية منحى تمثيليا أكثر منه غنائيا على عكس ما كانت عليه في عهد أسخيلوس. وبرع في تصوير المناظر واهتم بالممثلين وتصوير الشخصيات؛ إذ جعلها تختلف فيما بينها مما أضاف إليها مزيدا من الحيوية والواقعية. وهذا ما ميزها عن شخصيات أسخيلوس ذات الطابع الواحد، المحصورة في دائرة ضيقة . وبذلك لم يترك سوفوكليس لمن جاء بعده في تلك الفترة محالا كبيرا للتجديد.

بينما مزج يوريبيدس ( 496 – 406 ) في موضوعات مسرحياته بين ملاحم طروادة وبعض الأساطير الأخرى. ومما يميزه أنه حول الصراع بين الإنسان والآلهة، إلى صراع

سيكولوجي محتدم بين الإنسان ونفسه. لم ترتفع شخصياته على مستوى الإنسان العادي، سواء في ذلك الرجل أو المرأة التي خصها بالبطولة في العديد من مسرحياته، لأنه كان يراها قدرة في التعبير عن مكنونات النفس، والأكثر إظهارا للانفعالات البشرية[5] ،و لم يدخل يوريبديس أي تغيير على طريقة العرض والإخراج، لكنه أدخل بعض التغييرات على هيكل الدراما وبنائها، فأوجد المقدمة التي كانت تلقى قبل بدء التمثيل لتساعد على إظهار شخصيات متباينة من مختلف الطبقات التي كان سوفوكليس أبعدها عن المسرح.

**الهوامش:**

1 سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب ، القاهرة، د.ت، ص.7

2- ينظر كمال الدين حسين : مدخل لفنون المسرح ، مركز الاسكندرية للكتاب ، الاسكندرية ، د.ط، 2007، ص 77-78

3-ينظر صالح سعد : الانا – الاخر ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة، العدد 274، الكويت، 2001، ص 80

4- ينظر توبي كوله لين كريش شينوي : الممثلون و التمثيل تاريخ فن التمثيل، مرجع سابق، ص 12

5- محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشرل ونجمان، القاهرة، ط1، 1994، ص.9

## المحاضرة الثالثة:

# فن التراجيديا و الكوميديا

### التراجيديا (المأساة):

مرت المأساة بمراحل حتى أصبحت فنا مسرحيا رائعا اكتملت عناصره وأصبحت تتكون من أجزاء مختلفة: المقدمة Prologos يلقيها ممثل واحد أو تتم في حوار بين اثنين. ثم تليها مقطوعة طويلة ذات صلة قريبة من موضوع المسرحية تتغنى بما الجوقة. وعندما تنتهي الجوقة من غنائها تبدأ أحداث المسرحية في صورة مقطوعات أو حوارات أو أجزاء قصصية تختلف طولا أو قصرا. ويفصل بعضها عن بعض مقاطع تتغنى بها الجوقة. ويعتبر الحوار أو الجزء القصصي بمثابة الفصل في المسرحية الحديثة، وهو ما كان يسميه اليونانيون Epeisodion وتنتهي المسرحية بالفصل الأخير الذي يسمى Exodos.

القصة Mythos تعتبر القصة من أهم مكونات التراجيديا ، وهي عبارة عن تركيب الأفعال البشر وتصرفاتهم وما في حياتهم من خير وشر، لأن التراجيديا لا تحاكي الأشخاص ولا تسرد قصص حياتهم، بل تحاكي مواقفهم من الحياة. ويرى أرسطو أن السعادة والشقاء يكمنان في الفعل ، وان غاية الحياة ليست كيفية الوجود وإنما كيفية الفعل. وتتعرض القصة من جانب الشخصيات الأفراد من حيث هم أفراد في المجتمع ، ومن جانب لأفعالهم سواء كانت سعيدة أو شقية، بحيث تكون المحاكاة فيها للفعل الذي تقوم به الشخصية لا الشخصية ذاتها[1].

### الشخصيات

يتم من خلالها محاكاة شخصيات أسمى أو أدنى، فهي التي تقوم بالفعل في التراجيديا، وتفسر السلوك الإنساني. ويتوقف الصراع بين الشخصيات فإما أن تكون صلة محبة أو صلة عداء أو غيرهما.

**الفكرة:**

القدرة على ابتكار ما تقوله كل شخصية من أجل إيضاح فعلها، وتبرير سلوكها بما يناسب الموقف، وبذلك تتحول الفكرة الذهنية إلى سلوك فعلي. والفكرة بكل بساطة هي القدرة على التعبير باللفظ. ووفقا لأرسطو ينبغي أن تتسم بالوضوح، التفنيد (القدرة على دحض الأفكار) القدرة على إثارة الأحاسيس المتباينة في النفس، مثل الشفقة و الخوف و الغضب.

**الكوميديا:**

يرى أرسطو أن المعنى اللغوي لهذه الكلمة هو »أغنية القرية « أو النشيد الماجن وفقا لرأي غالبية الباحثين المحدثين. فأرسطو يرى أن أصول الكوميديا ريفية، في حين يرى الباحثون المحدثون أن أولى مراحل الكوميديا تتفق في جوهرها مع النشيد الماجن، وهو نشيد ارتبط بعبادة ديونيسوس [2].

تهدف الكوميديا إلى عرض النقائص البشرية، والعيوب الاجتماعية، بتصوير مواطن النقص والضعف في البشر. وهدفها السخرية من العيوب التي يرتكبها الإنسان عن قصور أو جهل، وبالتالي يحاول المشاهد تجنبها مادامت مثيرة للسخرية والاستهجان. كما تعمل على عرض المشاكل الاجتماعية العلاج تدهور المجتمع وإعادة العلاقات الوطيدة. ووسيلتها في ذلك إظهار الأشخاص بصورة أقل مما هم عليه في الواقع، مما ينتج عنه مفارقات تثير الضحك. وبذلك فإن الكوميديا الإغريقية تهدف إلى نقد الأخطاء ، وعلاج العيوب والمثالب والمشاكل دون خوف منها؛ لأنها عيوب ناشئة عن قصور لا عن عجز كلي، وضعف في الإرادة. وبالتالي فدورها لا يقل أهمية عن دور التراجيديا. فكلاهما يتعرض لسلوك الإنسان ومواقفه سواء أكانت على المستوى الفردي أو الجماعي.

**الهوامش:**

1- سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب ، القاهرة، د.ت، ص26

2- المرجع نفسه،ص16.

## المحاضرة الرابعة

## المسرح الروماني

تأثر المسرح الروماني بالتقاليد اليونانية الا أن الرومان طوروا التمثيل وأضافوا عناصر جديدة إليه مثل تمثيل الكوميديات الموسيقية والتمثيليات الإيمائية ولكن الطفرة الكبرى في المسرح الروماني كانت صيغ التمثيل مسخرة لإبراز بطولات الشعب الروماني والمعارك العنيفة التي يخوضها .

وقد غالى بعض الممثلين في اظهار انفعالاتهم على اساس انهم يعيشون لحظات الصدق التي تتطلبه الشخصية التي يجسدونها، مما جعلهم يخرجون عن المألوف وعن كل ما هو منطقي في التمثيل فبينما كان ايسوب اليوناني المولد يمثل في روما اخذته حماسة العاطفة في دور اتريوس إلى درجة أنه قتل احد الخدم عفويا. كما استطاع بولاس العظيم وهو يمثل دور الكترا أن يتوصل إلى اقناع نفسه واقناع الجمهور باحزان بطلة الماساة بان حمل بقايا جثمان ابنه في الآنية التي كان من المفروض أن تحتوي رماد اورستيوس ، (بنى المسرح نظام ثقافية خاصة في الحياة البشرية ضمن العلوم والمعارف والثقافة والتي تخرج معها فأفرزت نظم الأدب والفن , لذلك نجد أجزاء وعناصر كثيرة في المسرح تنتمي إلى نظم ثقافية وفنية متعددة ). |

وقد تشابه التمثيل في بعض جوانبه فن التمثيل الإغريقي من حيث استخدام الممثلون الأقنعة ، كذلك كان التمثيل التراجيدي بطيئة وغنائية وخطابية ، بينما كان التمثيل الكوميدي أسرع وأكثر حوارة ، بالإضافة إلى أن الأزياء كانت منوعة من حيث الشكل فلكل شكل تمثيلي أزياءه الخاصة ، أما الموسيقى فكانت تستخدم قليلا وإلى حد ما، لذلك كان جميع الممثلين من الرجال فقط[1] .

ما يثير الانتباه في هذا العصر الذي هو امتداد للعصر الاغريقي، هو ظهور التمثيل الايحائي الصامت والتمثيل الايحائي الهازل، في هذا النمط من التمثيل يستعرض فيه

الممثلون انفسهم امام مجموعة من الجمهور وهم يرتدون ملابس كبيرة قياسة الأحجام أجسامهم الطبيعية مع وضع الأقنعة، المبالغ في حجمها ويقسمون اعمالهم بشكل مرتجل[2] . وعادة ما يقوم الممثل في مثل هكذا اعمال إلى المبالغة والافتعال في سبيل استقطاب المشاهد ولا سيما اذا علمنا أن الجمهور في هذه المرحلة لا يعبأ بالمعايير التي تحدد سلوكه عند مشاهدة المسرحية، وقد استحدث الرومان كذلك حدثا نسقية مرسومة هو نظام فرق الهتافة والمصفقين المأجورين التي دل على انه محلبه للقلق والازعاج في اكثر من حقبة تالية ، ومن ثمة كانت فرق الهتافة المأجورين تنظم على اساس ان يكون عملها هو اشعال نار الحماسية بين الجمهور هذا ما يدفع الممثل وهو يعيش حالة الفوضى هذه إلى المبالغة في تحسيده للشخصية المناطة به في سبيل استقطاب المشاهد الذي يعيش حالة الفوضى والذي يعمل على انه يبعد الممثل عن التلقائية ولاشك أن فنا تدعي اليه امثال تلك الفرق من الهتافة المأجورين هو بالتاكيد فن منحط او فن كاذب مصطنع بصورة عامة، فان العروض المسرحية في العصر الروماني مالت نحو المبالغة في الحركة والصوت تلك العروض التي اتسمت بالحركات الاستعراضية والعروض الخاصة والمسرح الارتحالي وربما كانت المسارح الرومانية اكبر من ان تناسب أي نوع من انواع الاستعراضات القائمة على الحيلة، ومن ثمة كانت الاحداث المثيرة للعواطف والكفاح الشخصي القائم على القسوة والفخامة المذهلة، مما يتناسب وتلك الحقبة التي امتلأت باعمال العنف ، هذه العروض معظمها كانت تشاهد بالمجان، والمشاهدون الذين يشاهدون هذه العروض لا يشغلهم عنها شاغل لشدة ولعهم بمها[3].

**الهوامش**

1- ينظر توبي لين كريش شينوي، الممثلون و التمثيل-تاريخ فن التمثيل،تر ممدوح عدوان، منشورات الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق،دط،1997،ص59

2- ينظر هيلتون جوليان : اتجاهات جديدة في المسرح ، تر امين الرباط- سامح فكري، مركز اللغات والترجمة ، اكاديمية الفنون ، مصر ، القاهرة، د.ط، 1995، ص 94

3- ينظر توبي كوله لين كريش شينوي: الممثلون و التمثيل -تاريخ فن التمثيل، مرجع سابق، ص 7

## المحاضرة الخامسة:

## المسرح في العصور الوسطى

هيمنت الكنيسة على جميع مفاصل الحياة على اساس نشر الوعي الديني وتعميق جذوره في المجتمع انذاك، وكجزء من الياتها لايصال مفهوم الدين إلى عموم المجتمع عمدت إلى تبني التمثيل داخل الكنيسة اذ لم يلبث المسرح كسائر الفنون في العصر الوسيط ان انبعث بعد قرون على يد رجال الدين انفسهم ... فلا عجب اذ رأينا مراسم القداس الدينية في الديانة المسيحية تصبح في العصر الوسيط المصدر الذي بعث على مدار السنين ذلك الفن التمثيلي القديم الذي حاربته الكنيسة بضعة قرون[1].

وتطبيقا للمهام الملقاة على عاتقها عمدت الكنيسة الى ابراز حسنات الاعمال الصالحة وما سيلقاه فيما بعد في الآخرة الانسان الذي يقوم بها، وكذلك ابراز الأعمال الصالحة وما هو العقاب الذي سيلقاه صاحب هذا العمل الصالح، فعمدت إلى ابراز الملائكة الصالحين والشياطين والأبالسة والمردة، وازاء هذه الحالة فانه بالضرورة يعمد الممثل الذي يؤدي أية شخصية من هذه الشخصيات الى المبالغة في سبيل التأثير على المتلقي وايصال المفاهيم الدينية الموجهة اليه، ويؤكد عبد الرحمن صدقي في كتابه المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي ان ادم وحواء بعد طردهما من الجنة يرتميان على الارض ويقومان بضرب الصدر والفخذين في حركة بائسة ومبالغ فيها تأسيأ على فقدانهما الفردوس. وفي العصور الوسطى برزت فعاليات و ألاعيب للهواة وعرض المساخر، والتقليد المضحك للممثلين الذين كانوا يعملون ضمن الفرق الجوالة، وهذه الفعاليات تدخل ضمن عروض الفرق الجوالة في تلك المرحلة وكانت تدخل ضمن المسرحيات الهزلية والمسرح الهزلي[2].

وقد تغير التمثيل في القرون الوسطى من حيث ارتباطه بالمسيحية ، وهكذا ارتبط بالكنيسة ، ونتج عن ذلك احتياج الكنيسة ورجال الدين إلى المسرح والتمثيل أن ظهرت أربع أنواع رئيسية من التمثيليات في العصور الوسطى وهي تمثيليات الأسرار والتي تعتبر امتداد

للطقوس الدينية لكنها ذات صفة مسرحية ، وتمثيليات المعجزات والتي تعبر عن أفعال وكرامات ومعجزات القديسين ، والمسرحيات الأخلاقية التي تمثل الخير والشر وصراع نما في داخل نفس الإنسان ، والنوع الرابع من التمثيليات هي تمثيليات الاستراحة وهي مقاطع تمثيلية خفيفة تقدم بين أجزاء التمثيلية الواحدة الكبيرة.

**الهوامش:**

1- ينظر تشيني شلدون : تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة، ج1، تر دريني خشبة، المطبعة النموذجية، وزارة الثقافة والارشاد القومي، القاهرة، د. ط، 1987 ، ص 76

2- ينظر جان فرابييه –ا.م.جوسار: المسرح الديني في العصور الوسطى، تر محمد القصاص، مراجعة محمد مندور، القاهرة، مطبعة المعرفة، دط، 1988، ص 8

## المحاضرة السادسة:

# المسرح في عصر النهضة

ظهرت في عصر النهضة نهضة شاملة في الفنون ومنها فن التمثيل والمسرح ، فقد اهتم الأمراء والنبلاء بالمسرح كثيرة ، كما تطورت تقنيات المسرح مثل العمارة المسرحية والمناظر المسرحية والاضاءة والمؤثرات الموسيقية ، كما ظهر نوع مهم من التمثيل سمي كوميديا ديلارتي أو الملهاة المرتحلة ، وهي التي تعتمد على الممثل بالدرجة الأولى الذي يستند في تمثيله إلى فكرة بسيطة أو حدث بسيط ويقوم الممثلون بارتحال الحوادث حول ذلك الحدث ، اضافة إلى تميزها بالحركات البهلوانية والإيماءات المضحكة ، أما بالنسبة لشخصياتها فهي شخصيات نمطية[1].

وان كان عصر النهضة قد بدأ في ايطاليا الا ان المسرح نشط خارجها، ولم يكن المسرح هو الذي برز الى الوجود، بل برزت جميع المجالات الابداعية وكذلك الافكار الجديدة في السياسة والدين والفن بسبب ان اوربا كلها كانت عند نهاية القرن الخامس عشر بتجتاز مرحلة تاريخية بتأثير تلك الثورة التي اطلق عليها اسم النهضة، وكانت هذه النهضة في جوهرها تطورا يتطلع إلى الأمام، وفيها ظهرت افكار جيدة في السياسة والدين والفن حلت محل الافكار التي ظلت وافية بحاجات الناس امد طويلا

وبرزت اسماء كبيرة لممثلين تركوا بصماتهم على مر العصور المسرحية مثل بيرباج 15671619 الذي استطاع أن يجسد بابداع عالي شخصية مثل هاملت، لير، عطيل، وكذلك دافيد جاريك 1717–1779 الذي عد من أعظم ممثلي انجلترا في القرن الثامن عشر، و اندموندكين 1787–1833 الذي جاء بعد جاريك بحوالي نصف قرن. وازاء المبالغة التي كانت ظاهرة بارزة ظهرت دعوات لتجاوزها وقد جاء على لسان هاملت في

مسرحية لشكسبير على تجاوز هذه الحالة وصولا او اعتمادا على الحياتية في التمثيل كوفا اكثر اقناعة من أولئك الذين ينشرون الهواء بايديهم ويمزقون العواطف اربا في المبالغة[2].

وفي فرنسا، في مطلع القرن الثامن عشر برزت الممثلة ادريان ليكوفريد 1692–1730 قال عنها فولتير فيما يخص ظاهرة الافتعال باها ابتدعت فن مخاطبة القلوب واظهار المشاعر والصدق حيث كان لا يظهر من قبل سوى الافتعال والخطابة[3].

**الهوامش:**

1- ينظر توبي كوله لين – كريش شينوي : الممثلون و التمثيل – تاريخ فن التمثيل، مرجع سابق، ص97

2- ينظر كمال الدين حسين : مدخل لفنون المسرح ، مركز الاسكندرية للكتاب ، الاسكندرية ، د.ط، 2007، ص 145–146

3- المرجع نفسه ، ص 175

## المحاضرة السابعة:

## المسرح في العصر الحديث.

في حين أن التمثيل في القرن الثامن عشر أصبح فيه الممثل هو العنصر الرئيسي في العمل المسرحي ، وظهر مبدأ تصنيف الممثلين إلى مراتب ، فهناك ممثلين للأدوار الرئيسية وممثلين للأدوار الثانوية وممثلين لأدوار المجموعات ، كذلك اعتمد الممثلون في هذه الفترة على خبرتهم الخاصة ، وكانت معظم مشاهد المسرحية في مقدمة المسرح حيث يقف البطل في المركز ومن حوله يتجمع الأخرون من الممثلين ، وكذلك يوجه الممثل خطابه وإلقائه إلى المشاهد مباشرة ولا يوجهه إلى الممثلين ، مع استخدام الأثاث والديكور على الخشبة في تلك الفترة ، ومن بين الأعراف التي سادت في فن التمثيل خلال هذا القرن هو أن الممثل لا يعطي ظهره إلى الجمهور أثناء التمثيل ، كما يلجأ الممثل إلى الصراخ والتأوه للتأثير على الجمهور .لكن التمثيل في القرن التاسع عشر أصبح مختلفة ، فقد أصبح الممثلون يستخدمون كل أجزاء المسرح بدلا من مقدمة المسرح فقط ، وأصبح الممثل يعطي ظهره للجمهور بحسب الموقف المسرحي ، كذلك ظهر في التمثيل مبدأ الإيهام بالواقع ..، إضافة إلى ذلك اشتهر الممثل بالوقفات الصامته الطويلة أثناء التعبير عن الموقف العاطفي والانفعالي ..، كما تم خلال هذا القرن بالاهتمام بالدقة التاريخية أثناء اختيار المناظر والديكورات ذات الأبعاد الثلاثة الديكورات المجسمة وليس المناظر المرسومة في مؤخرة المسرح ، فضلا عن ذلك تم تقديم واعتماد قوانين التعبير المسرحي حيث ربطت بين العواطف والأفكار بأجزاء جسم الممثل المختلفة . أما التمثيل في القرن العشرين فقد شهد متغيرات و اكتشافات في مجال الفن المسرحي ، مثل المسرح الرمزي والمسرح العبثي والمسرح الوجودي والمسرح الملحمي والمسرح الإيهامي ، وكل مدرسة مسرحية لها طريقة تمثيل

خاصة بها ..، ولكن أهم طريقة للتمثيل ظهرت في هذا القرن طريقة المخرج الروسي ستانلافسكي الذي يعطي للممثل فرصة حقيقية لتفحص الشخصية والاندماج بالدور اندماج كاملا ..، واعتبار الممثل هو الركن الأساسي في العرض المسرحي ، أما الذي وقف عكس هذا التمثيل المخرج الألماني بريخت الذي كان الأساس في مسرحه هو الفكرة والقيمة وليس

الممثل بل الممثل هو مجرد وسيلة لإيصال تلك الفكرة . في حين أن التمثيل في القرن العشرين أقترب من السلوك من الحياة الاعتيادية وابتعد عن المبالغة والتصنع ..، وكذلك تعددت أساليب التمثيل وأشكاله واتجاهاته ، وعموما تميز التمثيل في هذا العصر بثلاث اتجاهات مهمة أولهما الاتجاه التمثيلي الذي حاول أن يشبه العمل المسرحي بالصور الحياتية ويقترب من الإيهام بالواقع ، والثاني الاتحاد التقدمي وفيه يكون التمثيل معبرة عن الصفة المسرحية له وبعيد عن الحياة ، أما الثالث فهو الاتجاه التمثيلي التقدمي الذي يجمع مابين الاتحاد الأول والثاني[1].

**الهوامش:**

1- ينظر شلدون تشيني : المسرح ثلاثة آلاف سنة من الدراما و التمثيل و الحرفة المسرحية، تر حنا عبود، ج1، منشورات وزارة الثقافة المعهد العالي للفنون المسرحية، د. ط، 1998، ص 390.

## المحاضرة الثامنة:

## التعبيرية عند ليوبولدجسنر*

تعرف التعبيرية " هي مذهب الانفعالات والاحلام ، وهي تعبر عن انفعالات واحاسيس ودواخل الشخصية يطرحها بشكلها التعبيري الذي يقدمه في عمله الفني . اما التعبيرية تبحث عن حقيقة الانسان الداخلية ، فهي تلمس منه الروح والجسد والنفس والحس في وقت واحد ، وقد حاول التغلغل ال الاعماق الدفينة في الانسان بكل ما يختلج فيها من ظلال واسرار واحساسات مبهمة وضلوا التدفق المحموم على الوضوح الصارم والتشوه والعنف على التعقل والنظام "[1].

يمثل الممثل بالنسبة لجسنر كونه حامل للفكرة اكثر من مفسر لها ، ولا يجسد الشخصية نفسها انما يكون مترجما لحالات الروح ، فضلا عن اكتساب اداءه الفيزيقية بالدرجة الاولى ، ولهذا فان الممثل اقرب ما يكون للراقص الذي يعبر بكل عضلة في جسمه عن معاني الرقص ، فالجسم الانساني شكل وكتله يجب ان يتوافق مع حالة الروح لكي يتوصل الى ترجمة بلاستيكية لهذه الحالة.

**الهوامش:**

(*) ليوبولدجسنر (1878–1945) : مخرج الماني تأثر كثيرا بالمخرج راين هارد وكان بوصفه مخرجا لمسرح برلين الرسمي (1919–1925) شخصية مؤثرة جدا في الفترة المبكرة من التعبيرية . ابرز مأثرة له في المسرح والسينما الغاءه المناظر المسرحية واستعماله بعض مستويات التمثيل المختلفة التي تربطها عدة سلالم . ويعد خطا فاصلا بين التعبيرية والمسرح السياسي .

1– مكاوي ،عبد الغفار ، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح ، سلسلة المكتبة الثقافية ، رقم 26 (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ، 1971 ) ، ص 18 .

## المحاضرة التاسعة:

### الواقعية النفسية –ستانسلافيسكي–

يرى المخرج الروسي قسطنطين ستانسلافسكي أن الممثل الحقيقي هو الذي يندمج في دوره المسرحي، فيعيشه بكل جوارحه الشعورية واللاشعورية، ويؤدي دوره عن طريق المعايشة الحقيقية القائمة على الصدق الفني، والإيمان بالدور الذي يؤديه. ومن ثم، يعتمد الممثل المندمج على قدراته الداخلية التي تتمثل في العقل، والإرادة، والشعور، والتخيل، والتخييل، واستكناه دوافعه الداخلية الشعورية واللاشعورية، واعتماد الذاكرة الانفعالية على مستوى التخييل والتشخيص الميزانسيني(الإخراجي)، وافتراض الظروف والوقائع الممكنة المتشابهة لإسقاطها على المواقف الدرامية التي تقع في الحاضر والمستقبل، والتحكم في المسرحية ، بتقسيمها إلى وحدات كبرى وصغرى، وتحديد أفعالها وأهدافها وأغراضها من أجل ترجمتها نفسيا وعضويا . وينبغي أن يبحث الممثل عن الهدف الأعلى للمسرحية، ويستخدم العقل الواعي والعقل الباطن معا من أجل الوصول إلى الفكرة الرئيسة للموضوع، مع خلق فلسفة المسرحية اعتمادا على قواه الداخلية الإبداعية، والتكيف مع الظروف بغية تحقيق التواصل مع الآخرين، والاشتباك معهم ذهنيا، ووجدانيا، واجتماعيا ،وحركيا.

ويقترن التمثيل المسرحي عند ستانسلافسكي بمجموعة من المبادئ النظرية والتقنيات التطبيقية التي تسعف الممثل في أداء دوره أداء جيدا، وتساعده على استيعاب دوره، وفهمه فهما دقيقا من أجل ترجمته ركحيا، وتشخيصه فوق منصة المسرح لعبا يرضي الجمهور، ويقنعه إقناعا جيدا.ويمكن حصر هذه المبادئ في التصورات المنهجية التالية:

**الفعل المسرحي:**

يعد الفعل والحركة من أهم عناصر التمثيل المسرحي، ويرتبط الفعل المسرحي بغرض معين، أو دافع مثير وحافز، ينبع من إحساس داخلي صادق. ويعني هذا أن أي فعل على خشبة

المسرح لابد أن يكون له مايبرره تبريرا داخليا، ولابد أن يكون فعلا منطقيا ومتصلا ببعضه اتصالا معقولا وواقعيا.[1] ويعني هذا أن المدرب أو المخرج في حاجة ماسة إلى تقسيم المسرحية إلى مجموعة من الأفعال الحدثية التي تسهم في بلورتها ركحيا وميزانسينيا، في علاقة مع الملفوظات الصوتية أو الإيماءات السيميائية، والإشارات الحركية.

**إذا ولو والفعل المسرحي**

من المعروف عند ستانسلافسكي أن " إذا" و" لو" من أهم التقنيات المسرحية السحرية، ومن أهم الرافعات الأساسية التي تخرجنا من عالم الواقع إلى عالم الخيال، وترتبطان بمجال الافتراض، وخلق الدوافع والحوافز من أجل تنشيط الذاكرة الانفعالية، وتوليد المشاعر والأحاسيس الصادقة، ومعايشة الدور من الداخل.فماذا يفعل الممثل إذا وجد لصا في حجرته؟ ماذا يفعل الممثل لو وجد مجنونا في داره؟ لو قمت بفك صامولة قضيب السكة الحديدية ماذا يمكن أن يحدث؟

يقول ستانسلافسكي عن "لو" السحرية:" إن الأحوال التي تكشف لكم عنها" لو" تنبع من مصادر قريبة من مشاعركم نفسها، ولهذه الأحوال تأثير قوي في الحياة الداخلية للممثل، وأنت بمجرد أن ترسي هذه الصلة بين حياتك ودورك سوف تجد هذا الدافع أو الحافز الداخلي، وإذا أضفت سلسلة كاملة من هذه الأعراض أو الأحداث الطارئة القائمة على تجربتك الخاصة في الحياة، ستجد أن من اليسير عليك كل اليسر أن تؤمن بإمكان حدوث ما تكلف بأدائه فوق خشبة المسرح.عليك أن تقوم بدراسة دور كامل على هذا النحو؛ لكي تخلق ذلك.إن المشاعر المثارة تعبر عن نفسها، ولابد خلال أفعال هذا الشخص المتخيل لو أنه وضع في هذه الظروف التي تصورها المسرحية".[2]

**المعايشة الصادقة**

يركز ستانسلافسكي كثيرا على مبدإ المعايشة الحقيقية القائمة على الشعور الصادق، والإحساس النابع من القلب والعاطفة والوجدان. وفي هذا السياق، يقول ستانسلافسكي:" إن التمثيل الزائف للعواطف أو للنماذج، أو مجرد استخدام الحركات والإشارات التقليدية هما من الأخطاء الشائعة في حرفتنا، ولكن ينبغي عليكم أن تتجنبوا هذه الأخطاء المجافية للواقع.

لاتقلدوا العواطف والقوالب، بل يجب أن تعيشوا هذه العواطف وتلك القوالب. ولا بد أن ينبع تمثيلكم لها من حياتكم فيها."[3]

**تركيز الانتباه**

يعد تركيز الانتباه من العوامل وراء نجاح الممثل والعرض المسرحي على حد سواء. وهو بمثابة توطئة للعمل الإبداعي، فلابد للممثل من تركيز انتباهه على نقطة معينة، وعلى الأشياء التي تسترعي انتباهه، وتستدعي التفكير فيها، والتركيز عليها سواء أكان ذلك في الضوء أم في الظلمة فوق خشبة المسرح، وقد نركز انتباهنا على الأشياء القريبة أو المتوسطة أو البعيدة لمدة طويلة أو قصيرة.

**الهوامش:**

1- قسطنطين ستانسلافسكي: إعداد الممثل، ترجمة: الدكتور محمد زكي العشماوي ومحمود مرسي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، بدون تاريخ للطبعة، ص:60..

2- المرجع نفسه، ص63-64

3- نفسه،ص53

## المحاضرة العاشرة:

## المسرح الملحمي – برتولد بريخت-

يلجأ اتجاه العرض الملحمي الى تجمعات بسيطة مختلفة على خشبة المسرح ، لتصوير معنى الاحداث ، وهو المعنى لذي ندركه ونحيط به بمجرد نظرة واضحة سريعة ، وفي سبيل هذا فاننا لا نلجأ الى التجمعات المنقولة بتلقائية التي تقدم صورة مخادعة للحياة . وليست وظيفة المسرح ان يصور الاوضاع غير الطبيعة في العالم ، ولكن وظيفته هي عكس ذلك فالغرض المنشود هو اقامة الاوضاع الطبيعية . فالذي يقلل الاوضاع الطبيعية في الواقع هي وجهة نظر تاريخية واجتماعية . وعلى ذلك فان المخطط للاخراج الملحمي يجب ان يضمن رصدا تاريخيا للسلوك الاجتماعي والاقتصادي والسياسي . ويمثل ( برخت ) اساس هذا النوع من الاتجاهات .

**برتولد بريخت***: يعد (بريخت وزميله بسكاتور) مؤسسي (نظرية المسرح الملحمي) والتي تخالف في قواعدها نظرية (ارسطو) المعروفة التي تعتمد على مبدأ التطهير، وقد افاد (بريخت) في نظريته تلك من الفنون المسرحية في الصين والهند واليابان، والمسارح الشعبية في النمسا، ولكنه لا يعني انه ارتكز بمسرحه على تقاليد المسارح الكلاسيكية، بل تقوم على الشمول والتكامل في كل جوانبها سواء كان في التأليف او التمثيل او الاخراج وتقدم مفهوما للمسرح غايتها بناء العلاقة بين المسرح والمجتمع، فاراد بريخت ان ينقل المتلقي، وان يجمع امامه صورتين في آن واحد الصورة المسرحية وصورة المجتمع وتكامله – أي ان المتلقي يجب ان يفكر ولا يتعاطف. هذه العلاقة الجديدة بين المتلقي والمسرح والمجتمع هي التي اوحت للمصطلح الملحمي لمسرحه للتفريق بينه وبين المسرح الدرامي، وايضا عن المنطلق نفسه الذي اتبعه سابقه (بسكاتور) على ان المتلقي يقف موقفا سلبيا، وانه يجعل الاحداث غير قابلة للتغيير، وبذلك فان المتلقي يجب ان يؤدي دورا فاعلا في العرض المسرحي وان

يبحث موقفا نقديا لما يرى ويسمع، ومخاطبة عقل المتلقي وليس مشاعره، لان المتلقي قابل للتغيير باستمرار[1].

ويعتمد المسرح الملحمي على عنصرين مهمين رئيسين هما:

1- التغريب: هو عملية جعل الاحداث والشخوص غريبة والقصد منها هو تهيئة المتلقي ووضعه على مسافة نقدية. للنظر الى الظاهر بعين النقد من اجل التصحيح، ولهذا تقنية الاحداث الاجتماعية والانسانية المطلوب تصويرها وتسميتها، على اعتبارها شيئا يدعو للتفسير والايضاح لا مجرد امر طبيعي، مألوف[2].
2- الجست (guests) : وهو الحركات والإيماءات الاجتماعية. والحركات لا تعني فقط حركة الممثل وردود افعاله والعابه الجسمانية. وانما الحركة والكلام والموقف والموسيقى التي تكتشف ليس فقط بالوسائل السايكولوجية بل عبر التصرفات والحركات ايضا. ان عملية (الجست) هي عملية تشبه بفكرة توحد عناصر العرض، اذ تتخذ الحركة واللغة التعبير عن حالة واحدة مشتركة لا يمكن تزييفها، وقد تكون الاشارة الحركية الدالة صورة لحادثة قصيرة من المسرحية، ومن ناحية المفهوم فان عنصر الجست، يستند الى ان يكون الفعل المرئي والايحاءي والاشاري، اقل عرضة للتزييف من اللغة[3].

على الممثل في مسرح (بريخت) ان يتجنب الاندماج في دوره، وان يظل مدركا بانه يمثل دورا ولا يقدم الحقيقة- أي ان الممثل يؤدي حواراته على نحو سردي، يسرد افعالا قام بها شخص اخر في زمان سابق ، فالممثل يجب ان يؤدي دوره بمعزل عن تقمص الشخصية، ولمنع هذه العملية، حدد (بريخت) ثلاث وسائل تمكنه من ذلك هي:

1- النقل على لسان الشخص الثالث.
2- النقل بالزمن الماضي.
3-قراءة الدور الى جانب التعليمات والملاحظات

إن الممثل يجب أن يكون قادرا على الإيماء في لحظات مناسبة (انه يمثل بطبيعة تمكن الانسان من رؤية المنحى الآخر للحدث)، بحيث تجعل التمثيل يسمح للمتلقي بحث الاحتمالات الأخرى الى الحد الذي يبدو معه أي حدث واحد من حملة الاحداث المتنوعة- أي يريد ان يكون موقف الممثل موقفا واعيا وعقليا واستعراضيا، وهذه الطريقة تعارض مبدا (ستانسلافسكي) الذي طالما أصر على أن يكون الممثل وحيدا تماما مندمجا في ذاته، ثم بعد ذلك تدخل الشخصيات في علاقة مع بعضها الاخر على أساس ان طبيعة الشخصيات التي تقرر نوع العلاقة ما دامت الشخصية المفردة هي الوحدة الاساسية[4].

**الهوامش:**

*- برتولد بريخت (1898-1956): كاتب ومخرج ومنظر مسرحي الماني وضع (نظرية المسرح الملحمي) واسس (فرقة برلين المسرحية). كتب عدة مسرحيات تعليمية، هاجرا الى امريكا واستقر فيها لفترة طويلة عاد الى برلين عام 1948، واعطى مسرحا خاصا به من الدولة. كتب الى المسرح ما يقارب ثلاثين مسرحية ابرزها (الام الشجاعة) و(دائرة الطباشير القوقازيه) و(بعل)، و(اوبرا القروش الثلاث) وغيرها. فضلا عن كتابته بعض القصائد لكن اغلبها لم ينشر.

1- ينظر : لقط، عبد القادر، من فنون الادب المسرحية، (بيروت/ دار النهضة العربية، 1978)، ص271.

2- ينظر : بريخت، برتولد، نظرية المسرح الملحمي،ت: جميل نصيف التكريتي ،(بغداد:وزارة الاعلام،1973) ، ص72.

3- ينظر : هلتون، جوليان ، نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليحة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994)، ص242.

4- ينظر : جراي ، رونالد ، بريخت، ت: نسيم مجلى0 القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1972،ص6.

## المحاضرة الحادية عشر :

## المسرح الفقير

ان المسرح يجب ان يجد طريقا اخر بحيث يوثق العلاقة العضوية مع الجماهير ويعود الى الاوضاع المسرحية البدائية الى اتجاه المسرح الفقير . ويعود الى اصول المسرح واصول الانسان ، فيعيد تأصيل مجموعة العلاقات الاساسية في العرض المسرحي : الممثل والمتلقي ، النص والمخرج والممثل ، اهداف المسرح ، اخلاقيات المسرح ، تقنيات الممثل وغيرها . ويعد كروتوفسكي صاحب هذا النوع من الاتجاهات.

**جيرزي كروتوفسكي***:

دعا (كروتوفسكي) مسرحه باسم ( المسرح الفقير) لان التقنية الموجودة في المسرح مهما توسعت ومهما استغلت امكانياتها الالية، ستبقى ادنى من الفيلم والتلفزيون فضلا عن اعتماده على الممثل لانه يمثل جوهر المسرح ، لذلك يقترح الفقر في المسرح. اما ما يسمى بـ (المسرح الغني)– فيرى بانه هو المسرح الغني بالعيوب، الذي يعتمد على الولع بالسرقة الفنية والاقتباس من معارف اخرى وبناء مشاهد هجينة مختلفة يعوزها السند والامانة[1].

يعد (الممثل) لدى (كروتوفسكي) العنصر الجوهري في العملية الابداعية، اذ بدونه لا يمكن ان تتم هذه العملية، اما العناصر الاخرى في المسرح فيمكن الاستغناء عنها كالازياء، والاضاءة، والموسيقى...الخ . ففي جميع المسارح لا يمكن الاستغناء عن الممثل، لانه العنصر الوحيد الحي والفعال المتحرك على خشبة المسرح. فبجسمه يمكن ان نخلق كل العناصر المرئية، ولا سيما التشكيلية منها، فضلا عما يكون عليه الممثل من نفسه داخل نفسه، عملية استطلاع قابليات الممثل الى اقصى حد.

ان تدريب الممثل "لا يتم عن طريق مجموعة المهارات المتفق عليها او نعطيه (حقيبة حيل). وليست طريقتنا هي جمع المهارات. وانما تدريب الممثل عن طريق نضج العمل من

خلال الجهد المكثف والمفرط وكشف النقاب عن كنه الانسان– أي عملية ليست بالمتعة الذاتية وانما ازالة جميع العوائق لكي يهب الممثل نفسه كليا. وهذ ما يطلق عليه (كروتوفسكي) باسلوب ( الغيبوبة) اسلوب تلاحم كل قوى الممثل النفسية والبدنية المنبثقة من الطبقات المرتبطة بتصميم طبيعة المرء واحاسيسه. اذن تربية الممثل في مسرحنا ليست قضية تعليمية،وانما عملية انسجام ونظام محاولة التخلص من مقاومة العملية النفسية[2].

يقسم (كروتوفسكي) الممثل الى ثلاثة انواع:

1– ممثل بدائي: كما في المسرح الاكاديمي او التقليدي.

2– ممثل صانع: وهو الذي يبدع مؤثرات فيزيقية وصوتية.

3–ممثل طقوسي: وهو الممثل الصانع الذي ينفتح على صور وخيالات ورموز مستمدة من العقل الباطني للمجتمع، ويهتم المخرج بالنوع الاخير ويدربه في معمله المسرحي.

ويحتاج هذا الممثل لابداعه شرطين اساسيين في عمله، للوصول الى القمة هما : (النظام) و(الانسجام). لذلك يجب ان يكون الممثل جاهزا للمشاركة في الابداع متى ما شاءت المجموعة، ولا ياتي الى التمرين وهو عاجز عن التركيز، لان الحضور الالزامي في مكان العمل ليس هو الشرط الاساسي وانما الاستعداد البدني.

**الهوامش:**

* جيرزي كروتوفسكي: (1933– ): مخرج وممثل ومدير مسرحي بولندي ومؤسس طريقة مسرحية في تدريب الممثل. واسس مع صديقه (فلازان flaseen) مختبر المسرح في مدينة (ادولي) عام 1959 ونقل التجربة نفسها الى وارشو عام 1967 وطوره على انه فرقة مسرحية ومعهد لبحث في فن التمثيل. درس طريقة (ستانسلافسكي) في بداية حياته وعده مثله الاعلى على الرغم من اختلافه معه في الحلول والنتائج. درس كل الطرق الاساسية للتدريب بالنسبة للممثل في اوربا و غيرها . قام بنشر مقالاته العديدة بكتاب اسماه (المسرح الفقير) الذي نشر عام 1968 وترجم الى العديد من اللغات الالمانية، الانكليزية، الفرنسية ثم العربية.

1– ينظر : كروتوفسكي ، جيرزي ، نحو مسرح فقير، ت: كمال قاسم نادر / بغداد : دار الحرية للطباعة، 1982)، ص17–18.

2– المرجع نفسه، ص14

## المحاضرة الثانية عشر:

## مسرح القسوة

تعرف القسوة انها "مؤشرات روحية ، لها معان محددة تصب المتلقي بالايماء، ولكن في قسوة يستحيل التعبير عنها في لغة منطقية قابلة للمناقشة" . كما يريد للمسرح "ان يخترق الحياة من وجهة نظر جديدة كل الجدة : خسوف الانسان .. تصوير النهاية السوداء التي الت اليها حال المجتمع الانساني .. كذلك يجب ان لا يعكس الحقيقة على المجتمع ، كما لو انه يريد نفسه في المرآة حسب نظرية الاخلاقيين ، ولا يجوز ايضا ان يدخل للمجتمع مدخلا اخلاقيا او سياسيا فالمسرح يجب ان يتحول الى نار محرقة (طاعون بين البشر) ، ووسيلة التعبير هي الصور الفيزيقية القاسية التي يجب ان تتوصل الى تقويم جهاز الاحساس عند المتلقين ، كما لو ان قوة عليا تسيطر على صالة المسرح ، الى درجة تفقد الانسان المتلقي وقتيا سيطرته العقلانية ، وتجعله يعيش حالة ثورية هدامة على الذكاء الانساني "[1] . وبهذا نتلمس بان المخرج يريد تحول الحياة الواقعية الانسانية الى حياة سرية ميتافيزيقية روحية بدائية . ويعد ارتو صاحب هذا النوع من الاتجاهات.

**انتو نين ارتو***:

يعد (ارتو) واحدا من المخرجين المسرحيين الذين دعوا ضمن دعواهم الى مسرح يبتعد عن الزيف والنمطية السائدة ان ذاك اذ اراد لمسرحه ان يكون اشبه بمحرقة، طاعون بين البشر، ووسيلة التعبير هي الصور الفيزيقية القاسية التي يجب أن تتوصل إلى تنويم جهاز الأحساس عند المتلقين، والقسوة لا يقصد بها ذلك النوع من القسوة (السادية) وانما القسوة التي تصدق بين الناس جميعا بحكم خلوها من الدوافع الشخصية ومن التعقل. وهذا الاتجاه الذي يتحقق به هذا الهجوم العنيف على ما هو شائع ومالوف، والممثل بالقسوة والأحوال القاسية التي يعيشها الإنسان هو اتجاه يتضمن قدرا هائلا من الصلابة يفوق صلابة الحياة

نفسها، كما يتضمن هذا الأتجاه فكرة أن الكلام وسيلة من وسائل الاتصال لان الكلام يعد من أدوات التعبير المسرحي حسب رأيه، ومن ثم فانه لا مكان له في المسرح[2].

يعد الممثل عنصرا له "أهمية بالغة، ما دام نجاح العرض متوقفا على ادائه، وعنصرا سلبيا، ما دامت كل مبادراته الشخصية مرفوضة له رفضا باتا" . سواء كان ذلك بالحوار، او عن طريق التمثيل الصامت لنقل الأفكار التي يريدها المخرج عبر الخيالات والأوهام[3].

**الهوامش:**

1- شؤيك ، أم ، ايفرت و ريشارد موريل ، اصول واساليب التمثيل ، ترجمة : سامي عبد الحميد ، جامعة بغداد ، دار الكتب للطباعة والنشر بجامعة الموصل ، 2001 ،ص 16 .

(*) انتونين ارتو (1896–1948): مخرج وكاتب ومنظر مسرحي فرنسي، ارتبط بالحركة السريالية مؤلفا ومنظما، عام 1927 اسس مع (روجيه فيتراك) مسرح (الفريد جاري)، وقدم عددا من المسرحيات السريالية، دخل مستشفى الامراض العقلية عام 1927 واخرج منها عام 1946 قبل وفاته بعامين، قدم كتاب (المسرح وقرينه) عام 1938.

2- ينظر ولورث، جورج، مسرح الاحتجاج والتناقض، ت: عبد المنعم اسماعيل (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، 1979)، ص37.

3- انتونين ، ارتو، المسرح وقرينه، ت: سامية اسعد، (القاهرة : دار النهضة العربية)، 1973، ص170.

## المحاضرة الثالثة عشر:

### الاتجاه التجريبي –بيتر بروك–

يمثل اتجاه العرض التجريبي نزعة تجريبية زاخرا بالقيم الفنية والجمالية التي تسرد ذهن المتلقي وتمتصه ، فالعرض يجب ان يكون محتشدا بالصور غير التقليدية ، كذلك عملية الارتجال التي يتخللها كثير من اللعب ، وقت الاستراحة وكل من معطيات اتجاه (ستانسلافسكي) وبوجه خاص فيما يخص الصدق عن طريق الشعور او الذاكرة الشعورية ، فهي تطالب الممثل والعناصر الاخرى بالمعطيات التجريبية، وكل هذه الامور تنحى منحى تجريبي . ويعد (بروك) صاحب المسرح التجريبي في المسرح الحديث.

**بيتر بروك*:**

يعد الممثل عنصرا اساسيا، وله دور مهم في العملية الابداعية، فهو يشرع بامساك أي شئ يقوم بتجسيده، فيجب ان يقوم الممثلون باساليب متنوعة، فالدرجة الاولى على الممثل ان يقوم بفعل الاختزال، كما عليه ان يحفز حالة من اللاوعي يكون مسؤلا عنها مسؤولية تامة، أي انه قد درس فن التمثيل بشكل ما، لانه اكثر الفنون كمالا وبدونه سوف لا يكتمل نضج الممثل، ومن ثم يقوم بطريقة تخلصه من الاداء النفسي الطبيعي المتمثل بطريقة الانتقال المنطقي المتسلسل من انفعال الى اخر، ويستخدم بدلا منها الاحساس بهذه الانفعالات مرة واحدة وفي وقت واحد، معتمدا في ذلك عددا من الطرق التي ابتكرها، اهمها:–

1– طريقة (التمرين الجماعي): وملخصها ان الشخصية المسرحية الواحدة لا يؤديها ممثل واحد فقط وانما تقوم على مجموعة من الممثلين بعرض سلوك هذه الشخصية وصفاتها– أي ان الممثل يبدا التدريب باحساس انتمائه الى المجموعة الى فرقة المسرحية ، وامثال ذلك مسرحية (تيتوس اندرونيكوس) للكاتب شكسبير[1] .

2– طريقة (القص واللصق)، او(collage): أي ان يؤدي الممثل في وقت واحد مشاهد مختلفة ومواقف مختلفة، فالاداء هنا متراكب من عدة لحظات مختلفة، وغير منتظمة، وبمعنى اخر هو اداء اللحظات أو الومضات غير مترابطة، وغير منتظمة تماما

كقارئ صحيفة عندما ينتقل من خبر الى اخر، او ان يلقي ممثل حوارا لمدة ثلاث دقائق من مسرحية ما، وما ان تمضي ثوان على ادائه، حتى يتطلب منه ان يلقي حوارا من مسرحية اخرى، وهذا تغير سريع ومفاجئ في الجو النفسي العام وبعد ذلك ينتقل الى شخصية اخرى ومن مسرحية الى الاخرى، ثم يعود الى المسرحية الاولى، وهكذا يؤدي في ذلك الى خلق القدرة على الاستجابة العاطفية السريعة عند الممثل في خروجه ودخوله في حالات نفسية ومتباينة مثال ذلك مسرحية (اوديل) للشاعر اللاتيني سينكا .

3- طريقة (الارتجال): فقد نحت العروض المسرحية التي اخرجها (بروك) منحى الارتجال من اجل مشاركة الجمهور ومع الممثلين، فضلا عن الانطلاق النفسي والجسدي للممثل. فمثلا يدخل عشرة من الممثلين الى المنصة واحدا واحدا ليرتجلوا، ويكمل كل منهم اللحظة التي بداها سابقه وهكذا . ومن عروضه على وفق هذه الطريقة، العمل الذي قدمه في (الجزائر) في قرية (عين صلاح)[2].

ان الهدف من استخدام هذه الطرق الثلاث هو التاثير على ما وصفه مسرحه المسمى بـ (المسرح الفوري) او (التلقائي) الذي يجمع ما بين (المقدس) و (الخشن او الخام) والابتعاد عما يسمى بالمسرح التقليدي او المسرح الميت الذي يسمى بـ الردئ.

**الهوامش:**

* بيتر بروك (1925- ): مخرج مسرحي وسينمائي انكليزي، ويعد من المخرجين التجريبيين واهم فناني المسرح الغربي المعاصر. اخرج عددا من اعمال (شكسبير) وهو دون سن العشرين. تاثر بمنهج سابقيه (مسرح القسوة) لارتو، و( بريخت) ، و(كروتوفسكي)، الطقوس الافريقية والتقاليد الشرقية، وقدم اول عروضه تحت عنوان (مسرح القسوة). اخرج مسرحية (الملك لير) و( ماراصاد) و(اوديب) وغيرها.

1- ينظر : بروك ، بيتر ، النقطة المتحولة، ت: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، العدد 154، القاهرة: مطابع الاهرام التجارية، 1991) ، ص109.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص110.

## المحاضرة الرابعة عشر :

## المسرح التسجيلي –الوثائقي–

يمثل الاتجاه التسجيلي موقفا من المجتمع ويلتزم به ، وهو بطبيعة الحال موقف واضح في جانب الجماهير ، وعلى وجه الدقة من جانب الطبقات المستغلة. ويدخل في التزام رجل المسرح التسجيلي امر توصيل المسرح الى هذه الطبقات ، بعد ان كان متاحا فقط للطبقات البرجوازية التي تعتبر المسرح مجرد نزهة ليلية ، ومن هنا لابد من طرح عملية الانتاج المسرحي على بساط الدراسة من جديد ، سعيا الى تخطيط جديد يضع في اعتباره الوظيفة الجديدة للمسرح ، سواء بالنسبة لاختيار النصوص او طريقة اخراجها . ويعد ( بيتر فايس ) صاحب المسرح التسجيلي .

**بيتر فايس**

يمكن تلخيص منطلقات المسرح الوثائقي التي اعتمدها بيتر فايس بما يأتي :

1- يعتمد المسرح التسجيلي على تقارير حقيقية .
2- موضوعاته سياسية او اجتماعية .
3- تتقرر نوعية وبوجهة نظر وبواسطة التحرير .
4- يتسامى على التقارير الصحفية التي تتعرض للتمرين من قبل المسؤولين عن الاعلام .
5- يتبنى موقف المراقب للاحداث .
6- يستخدم المجموعات وليس الاشخاص واستحضار الاجواء . ويلجأ الى الكاريكاتيرية والى المواقف المبسطة ليكون واضحا ويستخدم الاغاني والجوقة والتمثيل الصامت والاقنعة والمؤثرات الصوتية والتعليق .
7- يخرج خارج المباني التقليدية للمسرح التي تخضع لسيطرة السلطة . ويذهب الى المعامل والمدارس والملاعب والصالات العامة .
8- يتحقق المسرح التسجيلي في سياق الطبقة العاملة والئات التي لها اطار سياسي او اجتماعي .

يقف بالضد من النظرة العبثية للحياة . اذ انه يؤكد الواقع[1].

## الهوامش:

(*) بيتر فايس :ولد عام 1916 في المانيا وتركها مع عائلته عام 1934 وعاش في انكلترا وجيكوسلفاكيا(سابقا) والسويد . وكان رساما في الاصل وصانع افلام وصحفي ولم يكتسب شهرة ككاتب مسرحي الا في الستينات من القرن العشرين وكانت اول مسرحيات (البرج) التي قدمت في الاذاعة ونشرت عام 1962 وبطلها بابلو يتخيل نفسه عبر الاحداث كانه لاعب سرك حبس في برج ويحاول ان يحرر نفه من كل القيود العائلية والتقاليد . وقد حاز شهرة عالمية لمسرحية ماراصاد التي تتحدث عن الثورة الفرنسية وما اصابها من اخفاقات وقدمت في مسرح شلر في برلين عام 1964 ومن اخراج (كونارسيونارسكي) وقد اشترك هو في الاخراج ايضا . ومن مسرحياته الوثائقية مسرحية التحري ومسرحية انشودة انغولا التي تتحدث عن مساوئ الاستعمار في القارة الافريقية . وكانت مسرحيته فيتنام من ابرز مسرحياته

التسجيلية حيث يتعرض فيها الى تاريك تلك البلاد و نضال الشعب الفيتنامي ضد الاستعمار الفرنسي والامريكي . وكانت مسرحية (تخليص السيد مانكوبوت من الامة ) من انجح مسرحياته .

1- ينظر : لقط، عبد القادر، من فنون الادب المسرحية، (بيروت/ دار النهضة العربية، 1978)، ص271.