الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

People's Democtratic Republic Of Algeria

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

Ministry Of Higher Education And Scientific Research

جامعة أبو بكر بلقايد

UNIVERSITY OF TLEMCEN

كلية الآداب واللغات

Faculty Of Letters And Languages

قسم:

Department:

سنـــد بيـــداغوجي

Support Pédagogique

مقياس فنّ الإخراج

موجه إلى: طلبة السنة الثانية ليسانس، دراسات مسرحية (السداسي الأوّل).

إعداد: الدكتور علي بن تومي.

الرتبة: أستاذ محاضر "أ".

مخبر الانتساب: مخبر الفنون والدراسات الثقافية.

العام الجامعي: 2025-2026

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

تقديم:

إنّ محتوى هذه المطبوعة موجه لطلبة فنون العرض، لمستوى السنة الثانية ليسانس، حيث تتضمن أربعة عشر محورا رئيسا حول الإخراج المسرحي وذلك لإبراز أدواره الإبداعية في الفن المسرحي وأهميته في توليد المعنى انطلاقا من النص ليصل للصورة والحركة والفرجة، وعليه سنتطرق في هذه المطبوعة للمحة تاريخية عن المخرج كيف ظهر وعرف بالمفهوم الحديث بهذا الاسم، وما تشمله مهامه من تنظيم العناصر المسرحية وإدارة الممثلين وبنائه للصورة المسرحية والحفاظ على التناسق بين الشكل و المضمون،و سنتناول بعض الاتجاهات الإخراجية التي تختلف أفكارها ونظرياتها ورؤيتها الإخراجية من اتجاه لآخر حسب ظروف نشأتها وإبداع روادها، و من بين هذه الاتجاهات المسرح الملحمي، مسرح القسوة، المسرح الفقير، المسرح التجريبي... الخ، وكذلك غصنا في المسرح الجزائري وبالتحديد المسرح التراثي الجزائري الذي يعد هويتنا في عالم الإبداع المسرحي وأهم الروّاد "عبد القادر علولة" و"عبد الرحمان كاكي"، فإذا اعتبرنا أنّ المسرح هو فن الفكر و العقل فالمسرح التراثي هو الهوية و الذاكرة

أهداف المقياس:

تكمن أهداف المقياس في تمكين الطالب من:

1. المعرفة الشاملة للفن المسرحي من خلال التغيرات التاريخية التي طرأت على الساحة الفنية؛
2. معرفة أهمية الإخراج المسرحي في رسم الصورة الجمالية و الدلالية للعرض؛
3. تسليط الضوء على بعض الاتجاهات الإخراجية؛
4. توضيح تقنيات و نظريات كل مخرج مسرحي؛
5. فهم المسرح التراثي الجزائري و أهم رواده؛
6. إبراز الدور الحقيقي للمسرح التراثي الجزائري في إرساخ مورثونا الشعبي.

متطلبات المادة العلمية:

أهم متطلبات المادة العلمية بالنسبة للطالب:

1) الإحاطة بكلّ المحطات الفنية والتاريخية التي مرّ بها الإخراج المسرحي؛
2) لابدّ من الفهم الجيد لدور وأهمية الإخراج المسرحي من الجانب الجمالي ومن الجانب الدلالي؛
3) التعرّف على المدارس الإخراجية القديمة والمعاصرة؛
4) الإلمام بكل النظريات والتقنيات التي ظهرت مع ظهور المدارس الإخراجية.

فهرس المحتويات

تقديم ..... **II-I**

فهرس المحتويات ..... **IV-III**

مقدمة ..... أ

المحاضرة الأولى: مدخل إلى الإخراج المسرحي 3–1

1- مفهوم الإخراج المسرحي 1

2- مفهوم الاتجاه 2

المحاضرة الثانية: الدوق ساكس مايخن 7–5

المحاضرة الثالثة: المسرح التعبيري 13–9

1- مفهوم المسرح التعبيري 9

2- أداء الممثل في المسرح التعبيري 10

❖ ليوبولد جنسر 11

المحاضرة الرابعة: مسرح القسوة 18–15

1- مفهوم القسوة 15

❖ أنتونين آرتو 16

2- تقنيات مسرح القسوة 17

المحاضرة الخامسة: المسرح الملحمي 26–20

❖ برتولد بريخت 20

1- مفهوم المسرح الملحمي 21

2- نظريات المسرح الملحمي 21

3- طريقة تعامل بريخت مع النص والممثل والجمهور والسينوغرافيا 22

المحاضرة السادسة: المسرح الفقير 33–28

❖ جيرزي كروتوفسكي 28

1- إعداد الممثل عند كروتوفسكي 29

المحاضرة السابعة: المسرح التجريبي 40–35

❖ بيتر بروك 35

1- تقنيات المسرح التجريبي 36

المحاضرة الثامنة: مسرح الواقعية الجديدة 47–42

❖ إيليا كازان 42
1- تعامل كازان مع النص والممثل 44
المحاضرة التاسعة: المسرح السريالي 49-55
❖ تادووش كانتور 49
❖ جوزيف شانيا 53
المحاضرة العاشرة: مسرح عبد القادر علولة و هوس التأسيس (جزء1) 58-66
1- علولة ومسرح ما قبل الحلقة 58
2- مسرح الحلقة 62
المحاضرة الحادية عشر:مسرح عبد القادر علولة و هوس التأسيس (جزء2) 68-77
1. القول في حمق سليم 69
2. مسرح النقد الاجتماعي في الأزواد 72
3. التمثيل في اللثام 75
المحاضرة الثانية عشر: المسرح الثالث والتعامل مع التراث 79-86
1- نشأة المسرح الثالث 79
2- التصور النظري للمسرح الثالث 81
3- موقف المسرح الثالث من التراث 84
المحاضرة الثالثة عشر: إنتاج العرض المسرحي وتوزيعه 88-93
1- تحديد المصطلحات 88
1-1. الإنتاج 88
1-2. الموازنة 89
1-3. الترويج 90
2- مراحل تطور الإنتاج المسرحي 90
المحاضرة الرابعة عشر: آليات الإنتاج في المسرح الحديث 95-101
1- إدارة الإنتاج 95
2- خطة الإنتاج المسرحي 97
2-1. الموازنة 97
2-2. الترويج في الموازنة 99
2-3. الإعلان المسرحي 101

مقدمة

يعتبر المسرح من أقدم النشاطات والفنون التي مارسها الإنسان منذ الأزل، فقد نشأ منذ العصور القديمة ثم تطور عبر العصور ليصبح مرآة للمجتمع، فهو نشاط جماعي تكاملي، يكون عن طريق تلاحم مجموعة من العناصر أوّلها النص اللغوي الحواري، و الثاني الأداء التمثيلي الذي يحوله إلى عرض أمام الجمهور

وهذا الجمع بين الكلمة والحركة لا يكون إلاّ بإبداع فردي جماعي، و عليه فإن علاقة المسرح و الإخراج علاقة تكاملية فالنص هو الفكرة الأولى والإخراج هو الفعل الذي يترجمها لفن الحياة على الخشبة أي أنّ الإخراج فن تنظيم تلك الحياة في إطار جمالي و فكري متناسق و متلاحم، الذي يجعل فيه المسرح خطابا بصريا و جسديا

يتكون الإخراج المسرحي من النص وعناصر التجسيد لهذا النص، حيث تتناسق فيما بينها من أجل الوصول إلى الإبداع المسرحي، بحيث تتلاحم هذه العناصر لتكون ملائمة للنص المسرحي، حسب رؤيته الإخراجية وهذه الرؤية تتغير حسب المدارس الإخراجية فكل و أساليبه و تقنياته

وللتعمق أكثر في هذا المقياس وجب طرح إشكالية من عدّة أسئلة:

- فما هو الإخراج المسرحي؟
- من هو المخرج وما دوره؟
- ما هي المدارس الإخراجية الموجودة ؟
- _ ما هي الآليات و التقنيات الإخراجية لكل اتجاه مسرحي؟
- ما هو المسرح التراثي الجزائري ؟
- ما الفرق في تقنيات الإخراج في المسرح عامة و في المسرح التراثي بصفة خاصة؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات الجوهرية المطروحة في المقدمة، فقد قسمنا هذه المطبوعة إلى أربعة عشر محورا رئيسيا تشكل عناوين المحاضرات الواجب تقديمها وشرحها للطالب حتى يكون على دراية كافية بهذا المقياس.

المحاضرة الأولى

مدخل إلى الإخراج المسرحي

1. مفهوم الإخراج المسرحي:

تتحدّد معطيات العرض المسرحي تبعا لرؤية المخرج واتجاهه، فهناك نوع من الدراما، ولكن هناك عدة اتجاهات من حيث المعالجة، ولابد أن يكون هناك اتجاه إخراجي مناسب لكل مذهب درامي، كما يكون هذا الاتجاه، نابعا من فكر المخرج نفسه.

وبما أنّ الإخراج المسرحي فعالية إبداعية مدركة وذو صلة وثيقة بطاقة الخيال، فلابد أن تكتمل الصورة المسرحية من خلال عناصر العرض التي تحتوي هذا الإخراج، فلا يقوم العرض المسرحي بدون تأسيس على كلمة، مهما كانت أهميتها، ومهما كان مضمونها الفكري، ولا قيام لعرض مسرحي بدون فنانين يحملون هذه الكلمة ويجسدونها ويوصلونه لفظا ومنطوقا ومضمونا للمتلقي، ومهما كانت وسيلة التعبير عندهم فقد يكون التمثيل بلغة الصمت والتكلم أو الرقص بأنواعه أو الغناء أو العزف أو كليهما معا.

أما التعبير فهو أيضا عنصر مهمّ، فالفنانون الذين يصممون الديكورات، والذين يضعون الأزياء والموسيقى والإضاءة لهم دورهم أيضا. أما المتلقي فهو العنصر الآخر الذي لا يقل عن سابقيه درجة من حيث الأهمية، والمشارك في صياغة الصورة المسرحية، ومهما كان نوع هذا المتلقي أو درجته فإن له تأثيرا كبيرا ومهمّا في وضوح الصورة التركيبية للعرض المسرحي. إلاّ أنّ المشكلة تتعلق بإتباع الكيفية الأسلوبية التي على وفقها يصار إلى تقديم العرض المسرحي الذي تتوفر فيه كل مستلزمات الخلق الفني والجمالي من منأى عن التقليد. فمثلا عندما يتبع المخرج الاتجاه الواقعي يفترض أن يكون العرض مزدانا بشيء من السمة التعبيرية الدالة لكي لا يكون العرض منسوخا بنحو إلى قريب، أو حينما يلجأ إلى الاتجاه التجريبي، فينبغي أن يكون العرض

محتشدا بالصور غير التقليدية، أي أن يكون ذا نزعة تجريبية عائمة بالقيم الفنية والجمالية التي تسرد ذهن المتلقي وتمتصه[1].

2. مفهوم الاتجاه:

يقترن مصطلح الاتجاه بمصطلح (الأسلوب) الذي يعرفه "إيفرت أم شريك" و"ريتشارد موريل" بأنه: «طريقة التعبير أو حالة التعبير التي يتعامل معها الفنان مع مادته الفنية لتحقيق الإبداع المطلوب، وهو البصمة الشخصية التي يضعها الفنان على عمله»[2].

ويحدد "ألكسندر باكشي" اتجاهين في الإنتاج المسرحي يخص جميع جوانب العرض (التمثيل، الإخراج، الإضاءة، الأزياء وملحقاتها). وهذان الاتجاهان هما:

1) التمثيلي: الذي يعتمد على تمثيل الحياة على خشبة المسرح بعوامل الإيهام المختلفة.
2) التقديمي: الذي يعتمد على تقديم صورة ممسرحة للحياة على خشبة المسرح من غير استخدام عوامل الإيهام.

وهناك اتجاه ثالث يجمع بين الاتجاهين.

ويذكر المؤلفان نفسهما في مكان آخر من كتابهما أن هناك أسلوبا تركيبيا استخدمه الروسي "فيزفولد مايرهولد" وأسلوب التمسرح الذي لجأ إليه الألماني "ماكس راينهارت" والأسلوب الرمزي الذي اعتمده "جوردن كريك". وبناءً عليه يمكن تحديد الاتجاهات الإخراجية بشكل دقيق وواضح، ولم تتطرق المراجع إلى ذلك التحديد وركزت في غالبيتها على الاتجاهات والمدارس والأساليب في التأليف المسرحي ابتداءً من الكلاسيكية القديمة للإغريق ومرورًا بالرومانتيكية والواقعية والطبيعية والرمزية والتعبيرية والسريالية وانتهاءً بمسرح العبث بل وحتى اتجاه المسرح

[1] ينظر: الأعسم، باسم، الإخراج المسرحي وطاقة الخيال، جريدة الثورة (بغداد)، العدد (10228)، الاثنين (2000/3/5).
[2] شريك، أم، إيفرت، وريتشارد موريل، أصول وأساليب التمثيل، ترجمة: سامي عبد الحميد، جامعة بغداد، دار الكتب للطباعة والنشر بجامعة الموصل، 2001، ص 16.

الملحمي والمسرح الوثائقي لـــ"برتولد برخت" و"بيتر فايس"، إنما يخص التأليف أولا وليس الإخراج. ومع ذلك يمكن أن يتطرق البحث إلى سمات بعض الاتجاهات الواضحة في المسرح الأوربي الحديث.

لذلك على المخرج أن يستخدم أسلوبه بشكل مناسب والعرض المسرحي المراد تقديمه وفق المكونات الظاهرة التي تشمل الأزياء، والديكور، والموسيقى... الخ من العناصر المسرحية الأساسية للعرض المسرحي، والمكونات غير الظاهرة التي تشمل كل أفكار المخرج التي تبقى في ذهنه.

المحاضرة الثانية

الدوق ساكس ماينغن

تؤكد الدراسات التي تناولت فن الإخراج المسرحي أن ظهور الفرقة المسرحية للدوق جورج الثاني، دوق مقاطعة (ساكس ما ينغن*) لأول مرة، وإخراجها الجديد في برلين، في أول ماي عام 1874 هو الميلاد الحقيقي لظهور مسرح المخرج**.

فالدوق عمل على الإفادة من الخبرات السابقة، التي استحدثها الذين سبقوه ومعاصروه، وتمثلت في إعطاء فترة زمنية أطول للتدريبات، بعد أن كانت قصيرة، لا تصل بضع ساعات إلى أسبوع في الغالب، والاعتماد على أداء الممثل القائم على الأسس العلمية المدروسة حتى تمكن من الحصول على ممثلين بشكل جيد متساوين في الأهمية والقيمة، ساعدته على إلغاء فكرة الممثل البطل (النجم)، التي عانى منها المسرح طويلا، فصار كل ممثل بإمكانه أن يمثل دورا "رئيسيا" في هذه المسرحية، ودورا "ثانويا" في مسرحية أخرى. واهتم بتدريب المجاميع الرئيسية، وسعى إلى أن تتماثل هيئة الممثل مع هيئة الشخصية من خلال التدريبات الطويلة والدراسة الدقيقة منذ الأيام الأولى للتمارين.

ومن أجل تحقيق الواقعية في عروضه المسرحية، راح يبحث عن حلول للتناقض بين المنظر المسرحي المرسوم خلف الممثل، والممثل الحي الذي يتحرك على خشبة المسرح، فاستخدم ديكورا «قريبا من الواقع أدخل فيه السلالم والمدرجات ليربط بينه وبين مجموعة الممثلين، وليخلق انسجاما حركيا بينهما بحيث أصبح الوجود الإنساني الحي للممثل على خشبة المسرح – كما يقول: "لي

---

* هو جورج الثاني دوق مقاطعة ساكس ماينغن في ألمانيا.

** Voir : John Rusell Taylor, the penguin of Tleater, London, Penguin.

وأنظر: ألكسندرين، أسس الإخراج المسرحي، ترجمة: سعدية غنيم (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983)، ص 41؛ جميس لافر، الدراما أزياؤها ومناظرها، ترجمة: مجدي فريد، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1963، ص ص 181–183؛ سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، العدد (19) (الكويت: مطابع اليقظة، 1979)، ص 42؛ أحمد زكي، المسرح الشامل، (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، د.ت)، ص 17؛ فرانك، م، هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة: كامل يوسف وآخرون (القاهرة، مطابع الأهرام التجارية، 1970)، ص 202؛ جيمس روس–إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة: فاروق عبد القادر، (القاهرة: دار الفكر المعاصر، 1979)، ص 20.

سيمونس"Lee Simonson هو الوحدة الأساسية للصورة المسرحية»[1]، وهو ما يشير إلى فلسفة العرض المسرحي عند (الدوق) القائمة على أساس حركة الممثل داخل الصورة المسرحية، ساعيا وبكل إصرار إلى وحدة هذه الصورة ومعززا ذلك كله بإدخال طريق أكثر واقعية من السابق في الإضاءة.

ولما كان (الدوق) متمكنا من فن الرسم، فقد راح يصمم مناظره المسرحية بنفسه، ويثبتها على خشبة المسرح، ويدع التمارين المسرحية تتم خلال وجودها واهتم أيضا بالعلاقة بين المساحات والزوايا المختلفة لخشبة المسرح وحركة الممثلين عليه ليخرج بمقاييس جمالية رائعة لها علاقة بأهمية الحدث الدرامي[2].

ومن أجل تحقيق الدقة التاريخية التي تميز بها في أعماله، سعى إلى استعمال السيوف والدروع وواقيات الرأس التي تستخدم حقيقة في الحروب[3]، وأكد على استخدام الأزياء والأثاث والإكسسوارات التي اشترط أن تكون منسجمة مع الواقع، منذ الأيام الأولى للتمارين، بعد أن أقدم على تصميمها بنفسه هي الأخرى*.

لقد كان للدوق أثر كبير على المسرح العالمين سيما في أوربا بعد أن أذهل المهتمين به بابتكاراته الجديدة، سواء في واقعية المنظر المسرحي والإضاءة وتدريب الممثلين، أو الدقة التاريخية في الأزياء والإكسسوارات وهذا أفرز لنا عددا: من المخرجين المتأثرين به في كلّ بلد أوربي زاره وفرقته المسرحية.

---

[1] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص 43.

[2] Toby Cole and Helen Krich Chinoy, Directors on directing, London: Peter Own LTD, 1964, p.p. 22-25.

[3] أنظر: سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص ص 42-45.

* من أجل أن لا يقع في خطأ سوء استخدام هذه الآلات الحربية، عيّن خبير أسلحة في خدمته. أنظر: جيمس لافر، الدراما أزياءها ومناظرها، ص 182.

فالدوق عمل على الإفادة من الخبرات السابقة، التي استحدثها الذين سبقوه ومعاصروه، وتمثلت في إعطاء فترة زمنية أطول للتدريبات، بعد أن كانت قصيرة، لا تصل بضع ساعات إلى أسبوع في الغالب، والاعتماد على أداء الممثل القائم على الأسس العلمية المدروسة. حتى تمكن من الحصول على ممثلين بشكل جيد متساوين في الأهمية والقيمة، ساعدته على إلغاء فكرة الممثل البطل (النجم)، التي عانى منها المسرح طويلا، فصار كل ممثل بإمكانه أن يمثل دورا "رئيسيا" في هذه المسرحية، ودورا "ثانويا" في مسرحية أخرى. واهتم بتدريب المجاميع الرئيسة، وسعى إلى أن تتماثل هيئة الممثل مع هيئة الشخصية من خلال التدريبات الطويلة والدراسة الدقيقة منذ الأيام الأولى للتمارين.

المحاضرة الثالثة

المسرح التعبيري

كان الظهور الأول للمذهب التعبيري في ألمانيا في أواخر القرن التاسع عشر، واختلف مؤرخو الأدب المسرحي في المؤلف الذي كتب لأول مرة نصا مسرحيا تعبيريا فمنهم من أشار إلى أن "فرانك ودكند" كان أول من قدّم نصا تعبيريا من خلال كتابته لمسرحية (اليقظة المبكرة) عام 1906م، حيث استخدم فيها الأقنعة وكتبها بأسلوب خطابي ممتلئ بالمونولوجات الطويلة.

1. مفهوم المسرح التعبيري:

تقوم المسرحية التعبيرية على شخصية رئيسية محورية «تعاني أزمة روحية أو ذهنية أو نفسية، على أن ترى البيئة والناس في المسرحية من خلال من خلال نظرة تلك الشخصية الرئيسية إليهما» كشخصية (فويسك) وشخصية (يانك) عند "يوجين أونيل" في مسرحية (القرد الكثيف الشعر).

وبما أن وظيفة الشخصية في المسرح التعبيري تكمن في التعبير عن شريحة اجتماعية واسعة لأشخاص معينين، فقد جاءت شخصياتها نماذج لأفراد عاديين حيث يسمون بأسماء رمزية مثل الملك، الرجل، المرأة، الشاعر، الشرطي... الخ.

استخدم كُتاب المسرح التعبيري عامة بحماسة، ذلك النوع من الفن المسرحي الذي سبق أن قام به "هويتمان" و"فرانك ودكند" بتجارب متنوعة وساعدوا على تطوره.

وحلت المشاهدة القصيرة محل الفصول الأكثر طولا، وأصبح الحوار مقتضبا استُعيضَ عن الشخصيات الحقيقية بالأشكال الرمزية (من النوع الأخلاقي تقريبا)، واخفت المشاهد الواقعية واستعيض عنها بالأضواء التي استُخدمت في حرية، وكثيرا ما فُضِّل استعمال الجوقة (الكورس) أو المجموعة على الفرد.

أو إذا ظهر الأفراد رفعوا إلى مكانة تحولهم إلى ممثلين لقوى أعظم منهم. ولما كانت هذه الوسائل جديدة فقد كان لها تأثير سحري خاص على عقول الكثيرين في العقد الثالث.

وقد ظهر أثر التعبيرية في حركة الإخراج المسرحي العالمي، وظهر مخرجون مسرحيون اشتهروا بإخراجهم للمسرحيات التعبيرية أمثال: "هايتز مارتين، لودفيج برجر، ريتشارد فشرت، وليوبولد جسنر".

وتلعب الإضاءة دورا كبيرا في تعميق العوامل الداخلية والخارجية للشخصيات التعبيرية، وتعمل على تركيز الانتباه نحو الشخصية التي تعيش حالة المعاناة النفسية وبعزلها مع معاناتها عن الشخصيات الأخرى والعالم المحيط باستخدام إضاءة المناطق أو البقع، فضلا عن تعميق دور الشخصيات المساعدة في صنع هذه المعاناة وخلق جو نفسي وجماعي متوتر يقوم على الوحشية والرمزية المرعبة، ويلجأ المخرج إلى استخدام الإضاءة في الإكثار من «الأركان الشاحبة واستخدام ألوان قوس قزح في تغيير المناظر وإتقان إظهار الأشباح وأطياف الوحوش والجن والزواحف مما يساعد في تصوير دخيلة البطل».

2. أداء الممثل في المسرح:

تحتم على الممثل التعبيري أن يتمتع بقدرة الإدراك التعبيرية في قراءته لحوارات النص متصورا وباعثا ذلك العالم الداخلي المتأزم بشخصية البطل وانفعالاته النفسية الداخلية ومزاجها وأهدافها التي تروم الوصول إليها، وهذه القدرة الإدراكية تفترض مقدرة الممثل التي يتم بواسطتها ترجمة تلك الانفعالات والخصائص السلوكية واسترجاع ملامح تلك الحركات والوضعيات والإشارات وطريقة الإلقاء ونبرة الصوت وشكل الكلام مع الشخصيات الأخرى، ومن فهم الممثل وقدرته على التنقل واسترجاع التقنيات الجسدية والصوتية كافة، لأزمة شخصية البطل ومقدرته بسهولة على التقاط تلك الحركة وتلك النبرة المسيطرة وأسلوب التنقل والحركة وأسلوب الصوت والإلقاء الذي يساير تلك المونولوجات والمناجاة والحوار الجانبي، عاكسة ذلك القلق الروحي وأزمة النفس وكل ما يعتريها من انفعالات وخواطر.

ونتيجة للشخصية التعبيرية غير العادية حددت حركاتها وتصرفاتها على خشبة المسرح، ذلك حسب ما تمر به من انفعالات وفورة نفسية وهواجس عقلية، فهي تتحرك جرّاء مثيرات داخلية، إذ تبدو متغيرة غير ساكنة غير متوازنة مما اقتضى أداء غير مترابط ومتطرف يميل فيه تدرج نبرة الصوت والمزاج إلى الكبت لتأكيد انتقال حاد وعنيد من حد متطرف إلى آخر.

وهذا الانتقال والتطرف نتيجة الانفعالات الحادة لنفسية شخصية البطل تحت فوضى المفاهيم والأفكار التي تمر أمام الشخصية وكأنها شريط ذهني لإظهار حركات العقل الإنساني وطريقة لاشعورية منتجا فنا أدائيا ذا سمة رمزية سحرية من خلال تلك الأصوات والحركات للوجه التعبيري والتوقيع الموسيقي وتجمع الممثلين والإضاءة ومساندة الديكور، وتخضع الحقيقة الواقعية إلى نوع من التشويه العنيف والمقصود منه إحداث أثر هدّام.

يتحدد إلقاء الممثل التعبيري بنوعية وخصائص الحوار في النص التعبيري الذي يتخذ عدة أوجه من حوارات طويلة وأحيانا قصيرة متقطعة، وقد يمتزج الشعر مع النثر مع انتقالات حادة فيما بينهما وقد تكون الحوارات حشوا لا تسير مع الفعل المنطوق بواسطة الممثل إذ توجّه كلمات النص حركة الممثل وإشاراته وإيماءاته وهي في الوقت نفسه تحاول أن تثير فيه شعورا تعاطفيا وبصورة مباشرة.

❖ ليوبولد جسنر*:

تعرف التعبيرية «هي مذهب الانفعالات والأحلام، وهي تعبّر عن انفعالات وأحاسيس ودواخل الشخصية يطرحها بشكلها التعبيري الذي يقدمه في عمله الفني. أما التعبيرية تبحث عن حقيقة الإنسان الداخلية، فهي تلمس منه الروح والجسد والنفس والحس في وقت واحد، وقد

* **ليوبلد جسنر** (**1878–1945**): مخرج ألماني تأثير كثيرا بالمخرج راين هارد وكان بوصفه مخرجا لمسرح برلين الرسمي (1919–1925) شخصية مؤثرة جدا في الفترة المبكرة من التعبيرية. أبرز مأثرة له في المسرح والسينما إلغاؤه المناظر المسرحية واستعماله بعض مستويات التمثيل المختلفة التي تربطها عدة سلالم. ويعدّ خطا فاصلا بين التعبيرية والمسرح السياسي.ينظر: تيلر، جون رسل، المصدر السابق، ص284.

حاول التغلغل إلى الأعماق الدفينة في الإنسان بكل ما يختلج فيها من ظلال وأسرار وإحساسات مبهمة وضلوا التدفق المحموم على الوضوح الصارم والتشوه والعنف على التعقل والنظام»[1]. يعدّ (جسنر) المسرح التكامل الوحيد لعديد من الفنون، ولهذا يسعى إلى «استنباط معان جديدة من خلال التعبيرات الفنية الجديدة. ويقول 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»[2].

يذهب (جسنر) على العكس من المخرجين التعبيرين الذين اتجهوا كلية إلى نصوص الكتاب التعبيريين المعاصرين، فإنه «يبحث عن تراث السابقين عن أعمال يقدم لها، من خلال اتجاهه في الإخراج، تفسيرات معاصرة، تعالج القضايا التي تطرحها اللحظة السياسية والاجتماعية، فقدم شكسبير، موليير، شلر وغيرهم»[3]. ونستطيع أن نجد في (جسنر) تطبيقا واضحا وقويما ومقبولا للتفسير المعاصر للنصوص 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 تقدم الأمير هاملت كثائر فوضوي ضد مجتمع متفكك ومنهار.

يمثل الممثل بالنسبة لجسنر كونه حامل للفكرة أكثر من مفسر لها، ولا يجسد الشخصية نفسها إنما يكون مترجما لحالات الروح، فضلا عن اكتساب أداءه الفيزيقية بالدرجة الأولى، ولهذا فإن الممثل أقرب ما يكون للراقص الذي يعبّر بكل عضلة في جسمه عن معاني الرقص، فالجسم

---

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

[2] أردش، سعد، المصدر السابق، ص 191.

[3] المصدر نفسه، ص 192.

الإنساني شكل وكتلة يجب أن يتوافق مع حالة الروح لكي يتوصل إلى ترجمة بلاستيكية لهذه الحالة[1].

اتجاهه في الإخراج، الذي يستغني فيه عن الديكور الواقعي «كقسمة بارزة لمجموعة سلالم التي اشتهرت باسم (ليسنر تربك) –أي سلالم ليسنر–»[2]. وتميز ذلك في مسرحية (رتشارد الثالث) لشكسبير. ويفضل خشبة المسرح العارية، حيث لا ديكور يجذب اهتمام المتلقي ويصرفه عن التركيز على أداء الممثل، وكثيرا ما يلجأ إلى استعمال مركب عظيم من الدرجات، تتحرك عليها الشخصيات، أيا ما كان النص. وتعتبر المسرحية أعلاه كمثال مهمّ لاتجاهه الإخراجي، حيث تجري الأحداث الرئيسة لهذه المسرحية كلها على مركب الدرجات العظيم الذي يشغل وسط المسرح، وقد غطى باللون الأحمر (لون الدم)، دون أن يعير أي اهتمام للمعطيات التاريخية في الديكور أو الأزياء بل يكتفي بالتكثيف اللوني الذي يوضح تفسيره.

تقدم الإضاءة «لا بشكل عام بل إضاءة مناطق، أو بقع أو فلاشات، يجب أن تعزل الممثل عزلا كاملا عن العالم الذي يحيط به، وقطع علاقاته نهائيا بالعالم الخارجي وبالشخصيات الأخرى... إنها إضاءة قوية ولكن مركزة ومحددة... تهيء مناخا رمزيا وتعبيريا. وهي تعادل المنظر المسرحي، وتخلق علاقات وانكسارات بين الشخصيات، وهي تتبع الأحداث لا لتضيفها وتوضحها، ولكن لتفسرها في مراحلها المختلفة»[3].

أما بقية العناصر المسرحية فإنها توظف «التركيز على روح الدراما، بما يؤدي إلى شكل من أشكال الانصهار بين هذه العناصر والدراما نفسها».

---

[1] ينظر: أردش، سعد، المصدر السابق، ص 188.

[2] مارتن، ه.ف، الدراما الألمانية الحديثة، ت: وجيه سمعان، م: محمد بندور، (الشرق الأوسط: المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1966)، ص 231.

[3] أردش، سعد، المصدر السابق، ص 188.

المحاضرة الرابعة

مسرح القسوة

1. مفهوم القسوة:

تعرف القسوة بأنها «مؤشرات روحية، لها معان محددة تصب المتلقي بالإيماء ولكن في قسوة يستحيل التعبير عنها في لغة منطقية قابلة للمناقشة»[1]. كما يريد للمسرح «أن يخترق الحياة من وجهة نظر جديدة كل الجدة: خسوف الإنسان... تصوير النهاية السوداء التي آلت إليها حال المجتمع الإنساني... كذلك يجب أن لا يعكس الحقيقة على المجتمع، كما لو أنه يريد نفسه في المرآة حسب نظرية الأخلاقيين، ولا يجوز أيضا أن يدخل للمجتمع مدخلا أخلاقيا أو سياسيا فالمسرح يجب أن يتحول إلى نار محرقة (طاعون بين البشر).

ووسيلة التعبير هي الصورة الفيزيقية القاسية التي يجب أن تتوصل إلى تقويم جهاز الإحساس عند المتلقين، كما لو أن قوة عليا تسيطر على صالة المسرح، إلى درجة تفقد الإنسان المتلقي وقتيا سيطرته العقلانية، وتجعله يعيش حالة ثورية هدامة على الذكاء الإنساني»[2]. وبهذا نتلمس بأن المخرج يريد تحول الحياة الواقعية الإنسانية إلى حياة سرية ميتافيزيقية روحية بدائية. ويعد أرتو صاحب هذا النوع من الاتجاهات.

❖ **أنتونين أرتو**[*]:

يعدّ (أرتو) واحدا من المخرجين المسرحيين الذي دعوا ضمن دعواهم إلى مسرح يبتعد عن الزيف والنمطية السائدة آنذاك، إذ أراد لمسرحه أن يكون أشبه بمحرقة، طاعون بين البشر، ووسيلة التعبير هي الصورة الفيزيقية القاسية التي يجب أن تتوصل إلى تنويم جهاز الإحساس عند المتلقين، والقسوة لا يقصد بها ذلك النوع من القسوة (السادية) وإنما القسوة التي تصدق بين الناس جميعا

---

[1] أردش، سعد، المصدر السابق، ص 259.

[2] المصدر نفسه، ص 260.

[*] **أنتونين أرتو (1896–1948)**: مخرج وكاتب ومنظر مسرحي فرنسي، ارتبط بالحركة السريالية مؤلفا ومنظما، عام 1927 أسس مع (روجيه فيتراك) مسرح (ألفريد جاري)، وقدم عددا من المسرحيات السريالية، دخل مستشفى الأمراض العقلية عام 1927 وأخرج منها عام 1946 قبل وفاته بعامين، قدم كتاب (المسرح وقرينه) عام 1938.ينظر: تيلر، جون رسن، المصدر السابق، ص 40.

بحكم خلوها من الدوافع الشخصية ومن التعقل. وهذا الاتجاه الذي يتحقق به هذا الهجوم العنيف على ما هو شائع ومألوف، والمتمثل بالقسوة والأحوال القاسية التي يعيشها الإنسان هو اتجاه يتضمن قدرا هائلا من الصلابة يفوق صلابة الحياة نفسها، كما يتضمن هذا الاتجاه فكرة أن الكلام وسيلة من وسائل الاتصال لأن الكلام يعدّ من أدوات التعبير المسرحي حسب رأيه، ومن ثم فإنه لا مكان له في المسرح[1].

لقد دعا أرتو إلى وظيفة جديدة للمسرح، فقد عد الوظيفة الرئيسية لمسرحه «هي طرد الأوهام والخيالات»[2]. واعتبار المسرح وظيفة نفسية وأخلاقية ثانوية، والاعتقاد بأن الأحلام نفسها ليست سوى وظيفة تعويضية فقط، فيجب التقليل من التأثير الشاعري العميق للأحلام والمسرح إلى حد سواء.

لذلك فإن استخدام أسلوب (الحلم) أمر أساسي في دراما (أرتو)، فقد مكّنه هذا الأسلوب من استخدام الحوار في إطار مسرحي بحت بعيدا عن مقتضيات الأسلوب الأدبي، ومكّنه أيضا من أن يعلل استخدامه للرموز الهيروغليفية وسيلة لنقل أفكار معينة عن طريق الاتصال البصري، فضلا عن ذلك باستخدام هذا الأسلوب استطاع أن يقدم الأشباح والدمى وغيرها. ومن أجل ذلك كان مسرح (أرتو) يدعو إلى الأسطورة والسحر والميتافيزيقية[3]. يفهم الباحث أن هذا المسرح الذي يدعو إليه (أرتو) مسرح يدري أحداثا غير اعتيادية مسرح يدعو إلى اللاشعور الداخلي من أجل إيقاظ الجمهور.

---

[1] ينظر: ولورث، جورج، مسرح الاحتجاج والتناقض، ت: عبد المنعم إسماعيل (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، 1979)، ص37.

[2] بروستاين، روبرت، المسرح الثوري، ت: عبد الحليم البشلاوي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ب.ت)، ص 330.

[3] ينظر: ولروث، جورج، المصدر السابق، ص 50.

2. تقنيات مسرح القسوة:

يتعامل "أرتو" مع النص المسرحي في ثلاث مراحل مختلفة:

- المرحلة الأولى: وضع النص في مكانة عالية، فاحتفظ بمقام النص وجعله في الصدارة، ومعناه الخضوع للمؤلف، والخضوع للنص في العرض المسرحي.
- المرحلة الثانية: كف عن الدفاع عن فكرة عدم المساس بالنص، ونفى حرفية النص لصالح روح النص، وتلا هذا الشيء حرية المخرج، حرية العقل المطلق، استبدلت سيادة النص، شيئا فشيئا، سنطلب من الإخراج، لأن النص أن يعنى بتجسيد الصراعات القديمة.
- المرحلة الثالثة: استبعاد النص، والتعويض عنه بالصراخ والالتواءات، يفعل بالنص ما يحلو له، وهذه المرحلة أذل فيها النص، وشوهه، وأفقده صفاته الرئيسة تدريجيا[1].

يعد الممثل عنصر له «أهمية بالغة، مادام نجاح العرض متوقفا على أدائه، وعنصرا سلبيا، مادامت كل مبادراته الشخصية مرفوضة له رفضا باتا»[2]. سواء كان ذلك بالحوار، أو عن طريق التمثيل الصامت لنقل الأفكار التي يريدها المخرج عبد الخيالات والأوهام.

أراد من الجمهور أن يكون توّاقا للغموض، ومتنبئا بظهوره، فالمتلقي يجلس في مسرح القسوة في الوسط، في حين يحيط العرض به. فضلاً عن أن الجمهور يجب أن يعي الأفكار الجليلة والمقصودة المتعلقة بالقسوة، من خلال لغة يفهمها عن طريق نظرة جمالية لأرتو. فالمسرحية على وفق رأي أرتو لابد أن تتغير شكلا ولغة حتى تتضح للجمهور، لذلك عمد مسرح أرتو إلى إشراك المتلقي في العمل المسرحي اشتراكا فعليا كاملا[3].

---

[1] أنتونين، أرتو، المسرح وقرينه، ت: سامية أسعد، (القاهرة: دار النهضة العربية)، 1973، ص 170.

[2] المصدر نفسه، ص 87.

[3] ينظر: ولورث، جورج، المصدر السابق، ص 43؛ وينظر أيضا: أحمد سلمان، المصدر السابق، ص 64.

دعا أرتو إلى فضاء مسرحي جديد يقوم على نبذ خشبة المسرح والصالة معا، واستبدلهما بمكان واحد، بلا حواجز من أي نوع، ليصبح المسرح الأحداث نفسها، ويعيد الاتصال المباشر بين المتلقي والعرض، والممثل والمتلقي، نظرا لأن المتلقي الذي وضع وسط الأحداث، محاط ومتأثر بها. والديكور لا وجود له بالمعنى العادي، بل هناك شخصيات هيروغلوفية، أزياء شعائرية، ومانيكينات طولها عشرة أمتار وأقنعة ضخمة وآلات موسيقية في حجم الإنسان، وأشياء مجهولة الشكل والغاية[1].

استطاع أرتو من خلال بحثه الدائب عن أنماط وطرق جديدة للإضاءة تعتمد على نشر آثار الذبذبات الضوئية على شكل موجات، أو طبقات، أو قصف بالسهام النارية. ولكي توجد أنواعا خاصة من الألوان، علينا أن ندخل في الضوء ثانية، عناصر الدقة، والكثافة، والسمك... إلخ، لتوجد الحر، والبرد، والغضب، والخوف، وغيرها. فضلا عن ذلك فقد دعا إلى الابتعاد عن الزي المسرحي الحديث قدرا من الإمكان لا حياءً بالقديم، بل لأن بعض أنواع الأزياء ذات غايات شعائرية ترجع إلى آلاف السنين، وإن كانت قد قدمت في لحظة لاتزال تحتفظ بجمال مظهرها لدلالتها، ولقربها من التقاليد التي أوجدتها[2].

[1] ينظر: أرتو، أنتونين، المصدر السابق، ص 84-85.

[2] المصدر نفسه، ص 84-85.

المحاضرة الخامسة

المسرح الملحمي

يلجأ اتجاه العرض الملحمي إلى تجمعات بسيطة مختلفة على خشبة المسرح، لتصوير معنى الأحداث، وهو المعنى الذي ندركه ونحيط به بمجرد إلقاء نظرة واضحة وسريعة، وفي سبيل هذا فإننا لا نلجأ إلى التجمعات المنقولة بتلقائية التي تقدم صورة مخادعة للحياة. وليست وظيفة المسرح أن يصور الأوضاع غير الطبيعية في العالم، ولكن وظيفته هي عكس ذلك فالغرض المنشود هو إقامة الأوضاع الطبيعية. فالذي يقلل الأوضاع الطبيعية في الواقع هي وجهة نظر تاريخية واجتماعية. وعلى ذلك فإن المخطط للإخراج الملحمي يجب أن يضمن رصدا تاريخيا للسلوك الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، ويمثل (برخت) أساس هذا النوع من الاتجاهات.

❖ **برتولد بريخت**[*]:

يعدّ (بريخت) وزميله (بسكاتور) مؤسسي (نظرية المسرح الملحمي) والتي تخالف في قواعدها نظرية (أرسطو) المعروفة التي تعتمد على مبدأ التطهير، وقد أفاد (بريخت) في نظريته من الفنون المسرحية في الصين والهند واليابان، والمسارح الشعبية في النمسا، ولكنه لا يعني أنه ارتكز بمسرحه على تقاليد المسارح الكلاسيكية، بل تقوم على الشمول والتكامل في كل جوانبها سواء كان في التأليف أو التمثيل أو الإخراج، وتقدم مفهوما للمسرح غايتها بناء العلاقة بين المسرح والمجتمع. فأراد بريخت أن ينقل المتلقي، وأن يجمع أمامه صورتين في آن واحد: الصورة المسرحية وصورة المجتمع وتكامله، أي أن المتلقي يجب أن يفكر ولا يتعاطف. هذه العلاقة الجديدة بين المتلقي والمسرح والمجتمع هي التي أوحت للمصطلح الملحمي لمسرحه للتفريق بينه وبين المسرح الدرامي، وأيضا عن المنطلق نفسه الذي اتبعه سابقه (بسكاتور) على أن المتلقي يقف موقفا سلبيا، وأنه يجعل الأحداث غير قابلة للتغير، وبذلك فإن المتلقي يجب أن يؤدي دورا فاعلا في العرض المسرحي وأن

[*] **برتولد بريخت** (**1898–1956**): كاتب ومخرج ومنظر مسرحي ألماني، وضع (نظرية المسرح الملحمي) وأسس (فرقة برلين المسرحية). كتب عدة مسرحيات تعليمية، هاجر إلى أمريكا واستقر فيها لفترة طويلة عاد إلى برلين عام 1948، وأعطى مسرحا خاصا به من الدولة. كتب إلى المسرح ما يقارب ثلاثين مسرحية أبرزها (الأم الشجاعة) و(دائرة الطباشير القوقازية) و(بعل)، و(أوبرا القروش الثلاث) وغيرها. فضلا عن كتابته بعض القصائد لكن أغلبها لم ينشر.ينظر: تلر، جون رسل، المصدر السابق، ص 81.

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

1. مفهوم المسرح الملحمي:

إنّ المسرح الملحمي هو مسرح سردي لا يمثل الأحداث، بل يعرض بصورة متسلسلة حيث يترك لكل مشهد كيانه المستقل من دون أن يرتبط بما قبله أو بعده، مما يؤدي إلى أن الحوادث التي تسير إلى غايتها بخط منحن. فضلا عن أنه يروي الأحداث نفسها كصور لما في العالم ويقدمها كموضوعات متعددة، كذلك له خاصية التحول المباشر من العرض إلى الشرح والتدقيق، ويقوم كسر الإيهام وكسر الاندماج الكامل. أي أنه يقول للمتلقين لا تشاهدوا أحداثا حقيقية لحظة مشاهدتها، بل قصصا حدثت في الماضي.

2. نظريات المسرح الملحمي:

ويعتمد المسرح بدوره على عنصرين مهمّين رئيسين هما:

1) **التغريب**: هو عملية جعل الأحداث والشخوص غريبة والقصد منها هو تهيئة المتلقي ووضعه على مسافة نقدية، للنظر إلى الظاهر بعين النقد من أجل التصحيح، ولهذا تقنية الأحداث الاجتماعية والإنسانية المطلوب تصويرها وتسميتها، على اعتبارها شيئا يدعو للتفسير والإيضاح لا مجرد أمر طبيعي ومألوف[2].

2) **الجست (Guests)**: وهو الحركات والإيماءات الاجتماعية. والحركات لا تعني فقط حركة الممثل وردود أفعاله وألعابه الجسمانية، وإنما الحركة والكلام والموقف والموسيقى التي تكتشف ليس فقط بالوسائل السايكولوجية بل عبر التصرفات والحركات أيضا. إن عملية (الجست) هي عملية تشبه بفكرة توحد عناصر العرض، إذ تتخذ الحركة واللغة التعبير عن

[1] ينظر: لقط، عبد القادر، من فنون الأدب المسرحية، (بيروت: دار النهضة العربية، 1978)، ص 271.

[2] ينظر: بريخت، برتولد، نظرية المسرح الملحمي، ت: جميل نصيف التكريتي، (بغداد: وزارة الإعلام، 1973)، ص 72.

حالة واحدة مشتركة لا يمكن تزييفها، وقد تكون الإشارة الحركية الدالة صورة لحادثة قصيرة من المسرحية، ومن ناحية المفهوم فإن عنصر الجست، يستند إلى أن يكون الفعل المرئي والإيحائي والإشاري، أقل عرضة للتزييف من اللغة[1].

يعدّ الإخراج هو «الأسلوب المناسب في تقديم الأعمال المسرحية، من خلال الجمع بين الكلمة والموسيقى والصورة، أسلوب تجريبي يتم بالتزمت وضيق الأفق.

كذلك لم يستق أسلوبه من تكييف المواد بل من موقف المتلقي، ومن ثم فإنه أسلوب ليس كالعادة لا يتطور من خلال العمل بمفرده أو من خلال التقاليد القائمة في تقديم العرض، وإنما يسعى هذا الأسلوب إلى تحديد وتحقيق المتطلبات الاجتماعية. أما المصطلحات التي استخدمها كالمسرح الملحمي والتعليمي... إلخ فهي ليست عقائد شكلية، وإنما مراحل تجريبية لا ترمي إلى إلغاء الدراما بل الأحرى إلى تقديم إلقاء جديد للدراما مع المتلقي هو أكثر إلزاما من الدراما التقليدية»[2].

3. طريقة تعامل "بريخت" مع:

■ **النص:** أصبح النص المسرحي لديه لا يتناسب مع الطريقة الأرسطية، وكذلك من شأن هذا العصر المتحول والذي يعيش في عالم متغير، فجاء بنصوص ملحمية قاصدا أهدافا عملية. يبني من خلالها العلاقات المتغيرة بين الناس وعبوديتهم للظروف الاقتصادية والاجتماعية ومن ثم إيقاظ فهم للثورة والتصدي لها والعمل على تغييرها من خلال التوعية والتثقيف. فوظيفة المسرح لا تشمل تصوير الأوضاع غير الطبيعية، بل إضافة الأوضاع الطبيعية في العالم. كما اعتمد في نصوصه على الأسلوب التعليمي، الذي يضع المسرح في خدمة الحقيقة الاجتماعية سالكا منهج (بسكاتور) في طرق الإخراج، واستخدام الوسائل الجديدة في التأثيرات المسرحية. ليس هذا فحسب بل اعتمد

[1] ينظر: هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليحة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994)، ص 242.

[2] الزبيدي، قيس، مسرح التغيير، (بغداد: دار ابن رشد، 1978)، ص 81.

على الأسلوب الترفيهي من خلال اقترابه من ساحة السيرك، حيث لا يتقمص المتلقون ما يرونه، إلا أن الفارق بين قائمة المسرح المعمول في الأسلوب التعليمي وساحة السيرك، هو أن المسرح يقدم عرضا إنسانيا لأحداث تاريخية جرت في الماضي[1].

▪**الممثل**: على الممثل في مسرح (بريخت) أن يتجنب الاندماج في دوره، وأن يظل مدركا بأنه يمثل دورا ولا يقدّم الحقيقة –أي أن الممثل يؤدي حواراته على نحو سردي، يسرد أفعالا قام بها شخص آخر في زمان سابق، فالممثل يجب أن يؤدي دوره بمعزل عن تقمص الشخصية، ولمنع هذه العملية، حدد (بريخت) ثلاث وسائل تمكّنه من ذلك هي:

1) النقل على لسان الشخص الثالث.
2) النقل بالزمن الماضي.
3) قراءة الدور إلى جانب التعليمات والملاحظات[2].

يجب أن يكون الممثل قادرا على الإيماء في لحظات مناسبة (أنه يمثل بطبيعة تمكن الإنسان من رؤية المنحى الآخر للحدث)، بحيث تجعل التمثيل يسمح للمتلقي بحث الاحتمالات الأخرى إلى الحد الذي يبدو معه أي حدث واحد من جملة الأحداث المتنوعة– أي يريد أن يكون موقف الممثل موقفا واعيا وعقليا واستعراضيا، وهذه الطريقة تعارض مبدأ (ستانسلافسكي) الذي طالما أصر على أن يكون الممثل وحيدا مندمجا في ذاته، ثم بعد ذلك تدخل الشخصيات في علاقة مع بعضها الآخر على أساس أن طبيعة الشخصيات التي تقرر نوع العلاقة مادامت الشخصية المفردة هي الوحدة الأساسية[3].

---

[1] ينظر: مقار، شفيق، دراسات في الأدب الأوربي المعاصر، سلسلة الكتب الحديثة، العدد (43)، (بغداد: مطبعة الأدب البغدادية، 1972)، ص 144.

[2] ينظر: القط، عبد القادر، المصدر السابق، ص 270.

[3] ينظر: جراي، رونالد، برخت، ت: نسيم مجلي، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1972، ص 6.

ندرك من خلال ذلك أن المخرج يريد أن يكون علاقة بين ممثل وآخر، وليس هناك علاقة فردية واحدة كما فعل ستانسلافسكي الذي أرادها أن تكون هذه الشخصية المفردة، لذلك عمل على جعله متصلا في عمله ودوره وإتقانه مع الآخرين، ومن ثم تحقيق الأسلوب الذي يبغيه.

▪**الجمهور**:يعدّ الجمهور عنصرا ضروريا ومنتجا متميزا في فن المسرح، لأن المسرح عنده ماهية متكاملة من خلال عناصر العرض المختلفة، والجمهور هو أحد هذه العناصر. ولكي يتطور فن المسرح، لابد من تطوير الجمهور وجعله عنصرا منتجا فعالا، يقف موقف الناقد للأحداث، لا المتلقي الغارق بالإيهام، لهذا فالعرض بدون متلق، لا يشكل إلا نصف عرض... والمتلقي الذي استدرج إلى العرض المسرحي يجب أن يكون مشاركا في المسرح[1]. نفهم أن المتلقي يجب أن يكون مثقفا وواعيا لمجال الفن المسرحي، لكي يستطيع أن يكون ناقدا مميزا، وبدوره يستطيع أن يحلل أي نوع من الأنواع المسرحية التي يشاهدها بيسر، فوجوده في العرض المسرحي مهمّ للغاية، وهذا الأخير بدوره إلى المتلقي يكون الخلفية الفنية بكل مكوناتها الفكرية والاجتماعية بقصد التفسير والدراسة، والكشف عن العيوب من أجل الدعوة إلى التغيير، لكون الإنسان متغير ومغير في الوقت نفسه، ومن ثم تحقيق نظرية متكاملة من جميع النواحي ومن ضمنها عنصر الجمهور.

▪**السينوغرافيا**:تأثر (بريخت) في «استخدام أسلوب المنظر بعض الشيء بالمخرج (كريج) فقد أدرك الأخير خلق صورة رمزية تحل محل المنظر المرسوم للغابة الكاملة. وذلك لأنه أدرك أن التفاصيل غير الضرورية تستحوذ على اهتمامنا بلا ضرورة. أما (بريخت) فلم يستخدم هذه الطريقة في المناظر المسرحية فحسب، بل عمل بها حتى مع الممثل عندما ينظر إليه من وجهة نظر المتلقي. فهو يلغي العاطفة المصطنعة وكذلك يلغي أيضا تطور التشخيص وتنامي المشاعر لدى الشخصية، لأنه أدرك أن عدم إلغائها سيؤدي إلى عدم وضوح المغزى والذي نريد أن نصل إليه»[2].

---

[1] ينظر: برخت، برتولد، المصدر السابق، ص 95.

[2] بروك، بيتر، المكان الخالي، ت: سامي عبد الحميد، (بغداد: مطبعة الجامعة، 1983)، ص 79.

إنه يرفع الستار في مسرحه، من أجل إتاحة الفرصة للمتلقين أن يروا استعدادات الممثلين مباشرة، مثل بداية العرض المسرحي، كما يرفض المنصة الثابتة بأساليبها فيقول: «يجب أن نبني المنصة في كل عرض مسرحي بطريقة جديدة تنسجم وطبيعة المهمة التي يسعى إليها فريق العمل بشكل عام، فلا ثبات وكل شيء يجب أن يكون موحيا ورمزيا وهادفا ومتغيرا»[1]. والعوامل التي تعمل على نجاح مهمة مصمم المنصة، كيفية تصوير المكان والتأثير المتبادل في المنصة والممثلين وانعكاسه على التصميم وعلاقة الديكور بوصفه وسطا جماليا متصلا بسائر الأوساط الجمالية الأخرى. وبهذا فإن استخدام (بريخت) للمنظر المسرحي لم يكن محددا بأسلوب واحد وإنما متغيرا تبعا لتنوع عروضه المسرحية، ومتغير أيضا تبعا لما يحدث من تغير في هذا العالم المتغير الذي يخضع له.

تتوزع الإضاءة بشكل محدد، والتي تتمثل بالإضاءة الفيضية على خشبة المسرح، حتى في مشهد الليل، ولا يعطي للمتلقي فرصة الاستغراق في أحلام اليقظة أو الشعور بنفسه أنه مرتبط بالظلام مع غيره. كما دعا إلى أن تكون أجهزة الإضاءة مرئية من الجمهور، كل ذلك من أجل تحقيق مبدأ التغريب[2].

تعدّ الموسيقى عنصرا مهمّا جدا في العرض المسرحي ووسيلة من وسائل التغريب، فهي تساعد الممثل على إظهار المعنى الباطني الاجتماعي والأساسي لمجمل علاقات الحدث المسرحي. كما تدخل في بناء حبكة العرض بوصفها وحدة من وحداتها العضوية، وتسهم في إبراز مضمون العرض أيضا، بمعنى آخر إن هذا العنصر لم يعد مؤثرا صوتيا يسعى إلى خلق جو في المسرحية يأتي

[1]- بريخيت، برتولد، المصدر السابق، ص 186.

[2]- ينظر: جراي، رونالد، المصدر السابق، ص 86.

منسجما مع الجو الذي يعرضه الحدث المسرحي، وإنما يسهم في توحيد مشاعر الجمهور، فضلا عن أنه يقوي عنصر الاندماج بين الصالة وخشبة المسرح[1].

كما استخدم (الأغاني) في العرض من أجل التركيز على الحدث فيقول: «تتوقف الحركة على خشبة المسرح، ويبدو أسلوب بريخت هنا مطبوعا بطابع البساطة والسهولة، فمثلا هذه الأغاني تفسر الأحداث من وجهة نظر عالية ودقيقة، ومرتبط الحدث الخاص والفريد من نوعه بالحدث العام والشامل». كما تعمل على أن تكون وسائل لقطع سياق المسرحية وتمنح المتلقي فرصة التفكير والتأمل.

وتظل الفرص الموسيقية ظاهرة للمتلقي حتى لا تصبح الموسيقى الخفية وسيلة لخلق توهم الحقيقة عند المتلقي[2]. وبذلك نفهم أن كلا العنصرين (الموسيقى) و(الأغاني) يؤديان دورهما بشكل منفصل، لكون كل منهما يشكل جانبا خاصا به، ووظيفة خاصة في العرض المسرحي بشكل منسجم وجمالي.

[1] ينظر: بريخيت، برتولد، المصدر السابق، ص 260.

[2] – رشيد، عدنان، مسرح بريخت، (بيروت: دار النهضة العربية والنشر، 1988)، ص 246.

المحاضرة السادسة

المسرح الفقير

إنّ المسرح يجب أن يجد طريقا آخر بحيث يوثق العلاقة العضوية مع الجماهير ويعود إلى الأوضاع المسرحية البدائية إلى اتجاه المسرح الفقير. ويعود إلى أصول المسرح وأصول الإنسان، فيعيد تأصيل مجموعة العلاقات الأساسية في العرض المسرحي: الممثل والمتلقي، النص والمخرج والممثل، أهداف المسرح، أخلاقيات المسرح، تقنيات الممثل وغيرها. ويعدّ كروتوفسكي صاحب هذا النوع من الاتجاهات.

❖ جيرزي كروتوفسكي*:

دعا "كروتوفسكي" مسرحه باسم (المسرح الفقير) لأن التقنية الموجودة في المسرح مهما توسعت ومهما استغلت إمكانياتها الآلية، ستبقى أدنى من الفيلم والتلفزيون فضلا عن اعتماده على الممثل لأنه يمثل جوهر المسرح، لذلك يقترح الفقر في المسرح. أما ما يسمى بـــ (المسرح الغني) — فيرى بأنه هو المسرح الغني بالعيوب، الذي يعتمد على الولع بالسرقة الفنية والاقتباس من معارف أخرى وبناء مشاهد هجينة مختلفة يعوزها السند والأمانة[1].

يحتل المخرج مركزا قياديا خاصا في المسرح البولندي، ويعدّ نفسه ليس مجرد مخرج أو منتج أو معلم روحي بالدرجة الأولى، وإنما عمله يتخذ عدة اتجاهات في تحقيق الإبداع الفني. فالعرض المسرحي يتضمن متناقضات مسرحية، بين أي عنصرين من عناصر العرض: الموسيقى والممثل، والممثل والمتلقي، الممثل والأزياء، أو بين عضوين من أعضاء الجسم (الأيدي نعم، الأرجل لا.. الخ). فضلا عن ذلك يقوم العرض من الناحية التقنية عنده على استغلال كل الطاقات الفيزيقية

---

* **جيرزي كروتوفسكي** (**1933**): مخرج وممثل ومدير مسرحي بولندي ومؤسس طريقة مسرحية في تدريب الممثل. وأسس مع صديقه (فلازان Flaseen) مختبر المسرح في مدينة (أدولي) عام 1959، ونقل التجربة نفسها إلى وراسو عام 1967، وطوره على أنه فرقة مسرحية ومعهد للبحث في فن التمثيل. درس طريقة (ستانسلافسكي) في بداية حياته وعدّه مثله الأعلى على الرغم من اختلافه معه في الحلول والنتائج. درس كل الطرق الأساسية للتدريب بالنسبة للمثل في أوربا وغيرها. قام بنشر مقالاته العديدة بكتاب أسماه (المسرح الفقير) الذي نشر عام 1968، وترجم إلى العديد من اللغات: الألمانية، الإنكليزية، الفرنسية ثم العربية. ينظر: أردش، سعد، المصدر السابق، ص 309.

[1] ينظر: كروتوفسكي، جيرزي، نحو مسرح فقير، ت: كمال قاسم نادر، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1982)، ص 17–18.

والصوتية الكثيفة والمستوحاة في التعبيرات البدائية للإنسان الأول. وكذلك التقنيات يجب أن تكون علاقة صحيحة بين المتلقي والممثل ودمجهما معا[1].

يرى "كروتوفسكي" أنّ المجابهة هي الجوهر. وليس النص جوهر المشكلة، فالنص حقيقة فنية لها وجودها في المفهوم الموضوعي. أما المجابهة فهي علاقة الممثل مع نفسه، مع أفكاره، مع عقله، مع مواهبه، مع جمهوره، وإلى أقصى حد ممكن. ينفي وجوده قاعدة أساسية مقدمة يترتب عليها النص، وعلى هذا الأساس يسقط قدسية النص، وعدّه مجرد موحٍ بالرمز أو الطقس أو الأسطورة، كما يترتب هدم قاعدة الموضوع الواحد، أو الفكرة الواحدة في العرض. لذلك لا يلتزم بنص المؤلف وأفكاره كما كان في المسرح التقليدي، وإنما يضعه كأحد العناصر الموجودة بين عناصر العرض، ومع ذلك فهو ليس أقل عنصر من عناصر العرض أهمية، أي أن المخرج يتصرف في النص بحرية، ولكنه لا يتزلق في التفسيرات الشخصية قط، وإنما يشغلها كما يشغل الرسام الألوان[2].

دعا إلى الالتحام بين النص والممثل لأنه هنا تكمن قيمة النص الحقيقية. «فالنص وسيلة يعبّر بها الممثل عن نفسه، ومن خلال هذه الوسيلة يستطيع أن يحلل نفسيته، وبها يتمكن من إعادة خلق علاقته مع الممثلين الآخرين، أي أن النص ليس بتمثيلية، وإنما يصبح كذلك من خلال استخدام الممثل له، وبفضل التنغيمات والتداعي الذي تخلقه الأصوات وموسيقى اللغة»[3].

1. إعداد الممثل عند كروتوفسكي:

- **التمثيل:**

يعد (الممثل) لدى (كروتوفسكي) العنصر الجوهري في العملية الإبداعية، إذ بدونه لا يمكن أن تتم هذه العملية، أما العناصر الأخرى في المسرح فيمكن الاستغناء عنها كالأزياء والإضاءة

---

[1] ينظر: أردش، سعد، المصدر السابق، ص 310.

[2] المصدر نفسه، ص 311.

[3] المؤلف مجهول، تكتيك الممثل عند كروتوفسكي، ت: مجيد حميد جاسم، مجلة الأقلام، (بغداد: العدد الرابع، الخاص (نيسان–مارس)، 1983)، ص 211.

والموسيقى... إلخ. ففي جميع المسارح لا يمكن الاستغناء عن الممثل، لأنه العنصر الوحيد الحيّ والفعّال المتحرك على خشبة المسرح. فبجسمه يمكن أن نخلق كل العناصر المرئية، ولاسيما التشكيلية منها، فضلا عما يكون عليه الممثل من نفسه داخل نفسه، عملية استطلاع قابليات الممثل إلى أقصى حد.

إنّ تدريب الممثل «لا يتم عن طريق مجموعة المهارات المتفق عليها أو نعطيه (حقيقة حيل). وليست طريقتنا هي جمع المهارات، وإنما تدريب الممثل عن طريق نضج العمل من خلال الجهد المكثف والمفرط وكشف النقاب عن كنه الإنسان –أي عملية ليست بالمتعة الذاتية وإنما إزالة جميع العوائق لكي يهب الممثل نفسه كليا. وهذا ما يطلق عليه (كروتوفسكي) بأسلوب (الغيبوبة) أسلب تلاحم كل قوى الممثل النفسية والبدنية المنبثقة من الطبقات المرتبطة بتصميم طبيعة المرء وأحاسيسه. إذن تربية الممثل في مسرحنا ليست قضية تعليمية وإنما عملية انسجام ونظام محاولة التخلص من مقاومة العملية النفسية»[1].

يقسم (كروتوفسكي) الممثل إلى ثلاثة أنواع:

1) ممثل بدائي: كما هو في المسرح الأكاديمي أو التقليدي.
2) ممثل صانع: وهو الذي يبدع مؤثرات فيزيقية وصوتية.
3) ممثل طقوسيك هو الممثل الصانع الذي ينفتح على صور وخيالات ورموز مستمدة من العقل الباطني للمجتمع.

ويهتم المخرج بالنوع الأخير ويدربه في معمله المسرحي. ويحتاج هذا الممثل لإبداعه لشرطين أساسيين في عمله، للوصول إلى القمة هما: (النظام) و(الانسجام). لذلك يجب أن يكون الممثل

[1] كروتوفسكي، جيرزي، المصدر السابق، ص 14.

جاهزا للمشاركة في الإبداع متى ما شاءت المجموعة، لا يأتي إلى التمرين وهو عاجز عن التركيز، لأن الحضور الإلزامي في مكان العمل ليس هو الشرط الأساسي وإنما الاستعداد البدني[1].

- **المتلقي:**

أراد من المتلقي أن يكون له اتصال مباشر مع الممثل، فليس هناك خشبة مسرح منفصلة، فالممثل يحدث المتلقي مباشرة ويدور حوله باستمرار، ويلمسه، ويفاجئه بمؤثرات متعددة، فالمتلقي مشارك في العرض المسرحي، فمثلا في مسرحية (كورديان) للكاتب البولندي (سلوفاكي) يتحول الجمهور إلى مرضى في مستشفى المجانين. فالمتلقي يفهم شعوريا أو لاشعوريا أن هذا العمل دعوة له لأن يعمل مثله، وهذا دائما ما يثير لديه المعارضة، لأن جهد المتلقي اليومي سينصرف إلى إضفاء الحقيقة، لا عن العالم الخارجي فقط بل عن نفسه أيضا. فالمتلقي الذي لديه احتياجات روحية عميقة، يهتم به، والذي يود حقيقة من خلال مواجهة هذا الأداء –أن يقوم بتحليل نفسه، وهذا التقارب الفيزيقي الحميم بينه وبين الممثلين إنما يهدف إلى تحقيق هذا التحليل النفسي الجمعي[2]. نفهم من المخرج أنه لا يريد جمهورا ميتا يشاهد فقط، وإنما جمهورا واعيا مؤثرا حيا يحس ويلمس ما يراه، لهذا كان يختار وينتقي جمهورا خاصا به، حتى لو اضطر إلى أن يدفع المال لصاحب الطبقات الفقيرة وصولا لإنجاح العرض المسرحي.

- **السينوغرافيا:**

يستخدم المناظر المسرحية البسيطة، ويرفض الاستعانة بالابتكارات الحديثة التي كانت سائدة في المسرح الحديث، التي كان المصمم يسرف كثيرا على العرض ويزينه ليصل به إلى أبهى صورة، بوجه عام فإنه يرفض فكرة تعصير المسرح (محصلة العصر). فأراد المخرج في مراحله الفنية الأولى الابتعاد عن جميع أشكال المنظر المسرحي، وركز اهتمامه على الممثلين وحركاتهم الجسدية

[1] ينظر: أردش، سعد، المصدر السابق، ص 312؛ ينظر أيضا: عطية، أحمد سلمان، المصدر السابق، ص 180.

[2] عطية، أحمد سلمان، المصدر السابق، ص 181.

التعبيرية، ووسائلهم السحرية والطقسية. فضلا عن اهتمامه بالأماكن التي تجري عليها الأحداث وتشكيلها الداخلي مؤكدا الوحدة بين الممثلين والجمهور. فمثلا يحيط الممثلون بالجمهور على شكل هلالين منفصلين، ويتمكن الممثلون من الحركة والانتقال بواسطة جسور خشبية تمتد بين صفوف الكراسي، أو يستخدم صالة عرض فارغة، يجلس الجمهور في صفوف جانبية ملاصقة للجدران، ويكون المسرح خاليا من أي ديكور، والإضاءة تقتصر على الشموع والبروجكترات فقط[1].

أراد المخرج أن يعمل على تقريب الممثل والجمهور، بحيث يصل إلى درجة أن يسمع أنفاسه، ويشم عرقه، من خلال حذف المنصة وإزالة كل الحدود المتصلة بها[2].

يعد (المؤثرات الضوئية) غير ضرورية، يقول: «تخلينا عن التأثيرات الضوئية فتبين أن في مصادر الضوء الثابتة إمكانات واسعة للممثل يستطيع بواسطتها استخدام الظلال والبقع المضيئة وغيرها بشكل مدروس»[3]. فضلا عن مشاركة الجمهور، عندما يصبح مرئيا بواسطة الإضاءة، يعني أن دوره قد بدا أيضا في العرض المسرحي.

استغنى عن (الأزياء) أيضا، واستعاض عنها بالشخصية المسرحية ونشاطاتها بغير مدلول مستقل عنها واستخدم ممثلوه أزياءً وظيفيا أشبه بأزياء اليوغا. إذ أرادها أن تمتاز بالبساطة والعفوية، وعدم الاهتمام بالبرهة والزخرفة.

أصبح (الماكياج) هو الآخر عنصرا غير ضروري، يقول: «تخلينا عنه هو الآخر وعن الأنوف الكاذبة والبطون المحشوة بالوسائد بكل ما يتزين به الممثل قبل العرض في غرفة الملابس، فالممثل يستطيع أن يغير وجهه بالسيطرة على عضلات الوجه، وكذلك فإن العرق والنفس تحول عضلاته

---

[1] عطية، أحمد سلمان، المصدر السابق، ص 179.

[2] ينظر: كروتوفسكي، جيرزي، المصدر السابق، ص 19.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إلى قناع»[1]. معنى ذلك أن الممثل له قدرة على التحول من نوع إلى نوع ومن شخصية إلى شخصية ومن صورة إلى صورة من خلال البراعة المسرحية.

استغنى عن الموسيقى، فيقول: «تخلينا عنها أيضا سواء كانت حية أو مسجلة لا تصدر عن الممثلين، يجعل العرض المسرحي نفسه قطعة موسيقية، وذلك عن طريق تناسق أصوات الممثلين وتضاربها بشكل جميل ومناسب»[2].

[1] كروتوفسكي، جيرزي، المصدر السابق، ص 19.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المحاضرة السابعة

المسرح التجريبي

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

❖ بيتر بروك*:

يعتبر عام 1960 هو «بداية حقيقية لعملية الإخراج لدى (بروك) وخلال فترة من الزمن أخرج فيها مختلف ألوان المسرحيات المأساوية والملهاوية الاجتماعية أو العاطفية أو الرمزية أو التجريبية»[1]. فعمل أولى تجاربه الإخراجية، كان يجهّز حركة الممثلين ويعدها بشكل متكامل في كتاب المتلقين الخاص به، ليقرأه أمام الممثلين، وليتحركوا بموجبه وفق الأماكن المرسومة لهم. بيد أنه اكتشف أن حركة الممثلين التي صدرت عنهم، كانت أفضل ممارسة في (السكريبت)، ويعزو أهمية ذلك أن حركاتهم كانت مليئة بالطاقة والتنوع ومجسدة بالحماس والإيقاعات المختلفة ومتفتحة على إمكانات غير متوقعة. ومن ذلك الحين لم يقم بإتباع الخطة المكتوبة سلفا، وإنما اعتمد على الإنسان الحيّ بدلا من المادة الجامدة[2]. نفهم أن أعمال المخرج لم تكن جاهزة بشكل مباشر، وإنما هناك لحظة ما يطلق عليها (الإحساس الداخلي)، ومن انطلاق هذه اللحظة سوف

---

* **بيتر بروك** (1925–): مخرج مسرحي وسينمائي إنكليزي، ويعد من المخرجين التجريبيين وأهم فناني المسرح الغربي المعاصر. أخرج عددا من أعمال (شكسبير) وهو دون سن العشرين. تأثر بمنهج سابقيه (مسرح القسوة) لأرتو و(بريخت)، و(كروتوفسكي)، الطقوس الإفريقية والتقاليد الشرقية، وقدّم أول عروضه تحت عنوان (مسرح القسوة). أخرج مسرحية (الملك لير) و(مراصاد) و(أوديب) وغيرها.

[1] صبري حافظ، التجريب والمسرح، (القاهرة: الهيئة المسرحية العامة للكتاب، 1984)، ص 12.

[2] ينظر: بروك، بيتر، المكان الخالي، المصدر السابق، ص 116؛ ينظر أيضا: عطية، أحمد سلمان، المصدر السابق، ص 200.

يعمل على إخراج أي مسرحية طالما يملكه هذا الشيء من أجل الوصول إلى الفكرة المناسبة، ومن ثم إخضاع هذه الفكرة إلى عملية التجريب والتي يرغب الوصول إليها في أعماله المسرحية.

1. تقنيات المسرح التجريبي:

- **النص:**

يعد (النص المسرحي) هو العنصر الأساسي والدائم، فالمهمّ هو أن يكتشف كل أهداف المؤلف، وأن يجسدها بكل الوسائل المتاحة لنا. كما أنه لا يجب أن يتعلق المخرج بالنص تعلقا سطيحا بل علين أن ينفذ إلى فكر المؤلف العميق، ويجعل الجمهور يحس بالكلمة. واستطاع أن يتوصل إلى جعل الكلمة جزءا من الحركة، بحيث يستطيع ذلك بأكثر الطرق حيوية. وذلك باستخدام لغة خالية من الكلمات، ولغة خليطة من الأصوات الإشارات استوحاها من منهجه التجريبي. إذن يستطيع أي شخص أن يعمل ما يحلو له من النص وما يراه ضروريا للعمل فليس الشيء المراد الحصول عليه إنما الفعل (النتيجة)[1].

- **الممثل:**

يعد الممثل عنصرا أساسيا، وله دور مهم في العملية الإبداعية، فهو يشرع بإمساك أي شيء يقوم بتجسيده، فيجب أن يقوم الممثلون بأساليب متنوعة، فالدرجة الأولى على الممثل أن يقوم بفعل الاختزال، كما عليه أن يحفز حالة من اللاوعي يكون مسؤولا عنها مسؤولية تامة، أي أنه قد درس فن التمثيل بشكل ما، لأنه أكثر الفنون كمالا وبدونه سوف لا يكتمل نضج الممثل، ومن ثم يقوم بطريقة تخلصه من الأداء النفسي الطبيعي المتمثل بطريقة الانتقال المنطقي المتسلسل من انفعال إلى آخر، ويستخدم بدلا منها الإحساس بهذه الانفعالات مرة واحدة وفي وقت واحد، معتمدا في ذلك عددا من الطرق التي ابتكرها، أهمها:

[1] أردش، سعد، المصدر السابق، ص 289.

1) طريقة (التمرين الجماعي):

وملخصها أن الشخصية المسرحية الواحدة لا يؤديها ممثل واحد فقط وإنما تقوم على مجموعة من الممثلين بعرض سلوك هذه الشخصية وصفاتها –أي أن الممثل يبدأ التدريب بإحساس انتمائه إلى المجموعة إلى فرقة المسرحية، وأمثال ذلك مسرحية (تيتوس أندرونيكوس) للكاتب الشهير شكسبير.

2) طريقة (القص واللصق) أو (Collage):

أي أن يؤدي الممثل في وقت واحد مشاهد مختلفة ومواقف مختلفة، فالأداء هنا متراكب من عدة لحظات مختلفة، وغير منتظمة، وبمعنى آخر هو أداء اللحظات أو الومضات غير مترابطة، وغير منتظمة تماما كقارئ صحيفة عندما ينتقل من خبر إلى آخر، أو أن يلقي ممثل حوارا لمدة ثلاث دقائق من مسرحية ما، وما إن تمضي ثوان على أدائه، حتى يتطلب منه أن يلقي حوارا من مسرحية أخرى، وهذا تغير سريع ومفاجئ في الجو النفسي العام وبعد ذلك ينتقل إلى شخصية أخرى ومن مسرحية إلى الأخرى، ثم يعود إلى المسرحية الأخرى، ثم يعود إلى المسرحية الأولى. وهكذا يؤدي في ذلك إلى خلق القدرة على الاستجابة العاطفية السريعة عند الممثل في خروجه ودخوله في حالات نفسية ومتباينة[1]. مثال ذلك مسرحية (أوديل) للشاعر اللاتيني سينكا.

3) طريقة (الارتجال):

فقد نحت العروض المسرحية التي أخرجها (بروك) منحى الارتجال من أجل مشاركة الجمهور ومع الممثلين، فضلا عن الانطلاق النفسي والجسدي للممثل. فمثلا يدخل عشرة من الممثلين إلى

[1] ينظر: سرحان، سمير، تجارب جديدة في الفن المسرحي، (بيروت: دار المعرفة، 1970)، ص 81-82.

المنصة واحدا واحِدًا ليرتجلوا، ويكمل كل منهم اللحظة التي بدأها سابقه وهكذا[1]. ومن عروضه على وفق هذه الطريقة، العمل الذي قدّمه في (الجزائر) في قرية (عين صلاح).

إن الهدف من استخدام هذه الطرق الثلاث هو التأثير على ما وصفه مسرحه المسمى بـــ (المسرح الفوري) أو (التلقائي) الذي يجمع ما بين (المقدس) و(الخشن أو الخام) والابتعاد عما يسمى بالمسرح التقليدي أو المسرح الذي يسمى بـــ (الرديء).

- **السينوغرافيا:**

توضع المناظر المسرحية الجاهزة جميعا قبل التمرينات النهائية الأولى. وغالبا ما يقوم بوضع التصاميم بنفسه، وفي هذا الإجراء فوائده الخاصة. فالمخرج بهذه الطريقة تكون مفاهيمه النظرية ومعلوماته المسرحية ومتعلقاتها، فيما يخص الألوان والأشكال، تتطور بالسرعة نفسها، كما كانت عليها في التمرين، والمصمم الأفضل هو من يطوّر عمله مع عمل المخرج خطوة بخطوة، ويكون قادرا على أن يعود من حيث بدأ فيجري التعديلات لكي تتبلور فكرته وتأخذ شكلها النهائي. لذلك يتبين لنا أن المنظر المسرحي هو هندسة بالنهاية، وهكذا المنظر المسرحي الرديء يؤدي إلى صعوبة تمثيل الكثير من المشاهد وإلى تخريب الكثير من الإمكانات التي قد تتوفر للمثلين.

يهتم "بروك" بالصورة المسرحية المتحركة، بدلا من الصورة المسرحية الثابتة، وهذا على العكس مما يقوم به الرسام عندما يقف أمام اللوحة. فالمصمم المسرحي الجيد هو الذي يفكر بتصميم مناظر مرنة تتحرك حركة مستمرة وتؤدي أفعالا مستمرة وتخلق علاقة بما يقدمه الممثل في كل مشهد جديد. وعمل المصمم يشبه مرتب الصور (المونتير) في السينما، يرتب مادته بعد انتهاء

[1] ينظر: عطية، أحمد سلمان، المصدر السابق، ص 203.

الحدث تماما، غالبا ما يشبه أو يقطع مادته المتحركة إلى أشكال عديدة قبل أن تظهر لك المادة إلى الوجود، وكلما تأخذ في اتخاذ قراراته كلما كان ذلك في صالح عمله[1].

كما يؤكد (الحدث المسرحي) لا المنظر المسرحي، فالمسرح مجرد حدث، والحدث كما يعرفه هو حقيقة وجود ممثل يعبر عن الخشبة فقط. فالحدث من وجهة نظره، صاحب الأهمية الحقيقية في العمل المسرحي، لأنه يتم في كل حركة من دون أن ينفصل عن استجابات الجمهور[2]. كما يؤكد وجود عنصرين مهمين في المسرح هما (التركيز) و(المساحة)، فالأول هو ما يحيز مساحة عن مساحة أخرى، فإذا كان اختلاف بين المسرح والحياة الحقيقية فهو اختلاف من الصعب أن نحدده –فهو دائم الاختلاف في التركيز، فالحدث على المسرح قد يشابه أو يطابق حدثا في الحياة، ولكن بفضل شروط معينة وتعينات خفية يصبح التركيز فيها أفضل بهذا نجد أن المساحة والتركيز عنصران متحدان فيما بينهما[3]. نفهم من عمل (بروك) كان يقوم بتصميم المناظر بنفسه، كما كان يفعل سابقه (كريج)، ولكن يختلف عنه بأنه يمنح ممثليه حرية مطلقة في الحركة، ويجعل المنظر المسرحي في خدمة حركته، وليس في المنظر حفظ، بل حتى مع العناصر الباقية التي تكمل العرض المسرحي.

يقوم "بروك" على وضع تصاميم أزياءه منسقة، فمنذ اللحظة الأولى من التمرين يجب أن يعرف أراء الممثل عن أزياءه، فالزي لا يخرج عن ذهن المصمم فقط بل ينبثق عن خلفية معينة. فمثلا ممثل أوربي أبيض يقوم بتمثيل دور الشخصية اليابانية فمهما بلغت مهارة المصمم فسوف لا يظهر زيه مشابها لزي (الساموراي) الذي يظهر في الأفلام، فالممثل في النهاية لا يقدر أن يطوّع الزي الذي يرتديه لكي يقنع به المصممون العارفون، وهذا ما سيفقد العمل صحته عندما يرتدي

---

[1] ينظر: بروك، بيتر، النقطة المتحولة، ت: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، العدد 154، (القاهرة: مطابع الأهـــرام التجاريـــة، 1991)، ص 109.

[2] المصدر نفسه، ص 31–32.

[3] المصدر نفسه، ص 216.

ذلك الممثل زيا مسرحيا اقتبس تصميمه من المتحف البريطاني، والعكس ليس صحيحا أيضا، فلا يعني أن ارتداء الملابس الاعتيادية هو الجواب الصحيح، إذ غالبا ما تكون الملابس غير ملائمة للعرض المسرحي[1].

ندرك أن على المصمم أن يتأنى ويخطط بشكل سليم في لحظة انتقاءه واختياره للأزياء المسرحية، لأن عدم استخدام الزيّ الصحيح في الشخصية المناسبة إلى عدم الوضوح لمعالمها والفترة التي تنتمي إليها ومن ثم سوف يفقد العمل جودته ويفشل العرض المسرحي.

[1] ينظر: بروك، بيتر، المكان الخالي، المصدر السابق، ص 110.

المحاضرة الثامنة

مسرح الواقعية الجديدة

تهدف الواقعية الجديدة إلى رؤية الواقع في تطوره التاريخي وتحاول أن تعرف تحركه اتجاهه وآفاقه المستقبلية، ويبحث عن حقيقة الإحساس المتعاظم بالقيمة البطولية للفرد. ويعد هذا الاتجاه اتجاها جديدا في الإخراج يختلف عن الاتجاهات السابقة لاسيما طريقة ستانسلافسكي في الواقعية عبر صياغة جديدة في فن المسرح، تمثل وجهة نظر واحدة تهدف إلى الكشف عن خبايا الحياة، متخذة لهجة النقاش والجدل من أجل توظيف هذا الفن في حياة البشر ليعبّر عن رؤية جديدة في المسرح، ويعدّ (كازان) صاحب هذا النوع من الاتجاهات.

❖ إيليا كازان[*]:

يعدّ (كازان) واحدا من المخرجين الأمريكيين العالميين في المسرح، الذي أنشأ مسرح (الريبرتوار لنكولن سنتر) عام 1961 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»[(1)].

لقد اشترك (كازان) مع (روبرت هوايتد)[**] في إدارة المسرح، وكان على كازان أن يعلب الدور نفسه الذي كان قد لعبه ستانسلافسكي في (مسرح الفن) فهو المشرع للأسلوب الفني الذي تسير عليه الفرقة وهو صاحب نظريتها في المسرح، حيث قال كازان في اللوحة التي أعدها للمشروع: «إن الفكرة المثالثة لهذا المشروع هو إنشاء فرقة مسرحية مدربة على اتباع أسلوب

---

[*] **إيليا كازان:** ولد عام 1909 في تركيا، ويعدّ أحد مؤسسي المدرسة الحديثة في فن الإخراج والتمثيل في أمريكا وأحد الدعامات القوية في مدرسة الدراما الأمريكية المسماة (ستوديو الممثلين)، فقد عمل ممثلا خلال حقبة الثلاثينات وأحيانا مخرجا في (مسرح الجماعة)، وبرز مخرجا مسرحيا خلال حقبة الأربعينات عندما قدّم مسرحيات متنوعة مثل (جلد أسنانا) عام 1942، (لمسة واحدة من فينوس) عام 1943، (جاكوبوفسكي والعقيد) عام 1944، و(الجذور العميقة) عام 1945. وبعد الحرب العالمية الثانية ازدادت شهرته بأفضل المسرحيات الأمريكية لاسيما مسرحيات (تنسي وليامز) و(أرثر ملر). فضلا عن ذلك فقد نشط كازان إلى مستوى السينما وأخرج أفلاما مهمة مثل (يحيى زاباتا)، (على الجبهة المائية)، (شرقي عدن)، و(بيي دول)، وروائيا أصدر روايتين هما: (أمريكا، أمريكا) عام 1962 و(الترتيب) عام 1968.ينظر: تيلر، جون، المصدر السابق، ص 296.

[(1)] سرحان سمير، كازان ومدرسته الإخراجية، مجلة المسرح المصرية، العدد (21)، 1965، ص 71.

[**] **روبرت هوايتد:** هو أحد أكبر منتجي المسرح في برودواي في الإعداد لفكرة هذا المسرح الجديد الذي أصبح فيما بعد مديره.

ونظام معيّن 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 مهمة موسما بعد موسم، حتى تتضح شخصيته المميزة ومعالمه الخاصة»[1].

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 منشق، أنا لا أخرج بأسلوب الذي يعلمون (أسلوب ستانسلافسكي) أنا من أنا.... إن مسرح لنكولن سنتر قد بدأ ف العمل لتوه. والمسرح لابد أن يمثل وجهة نظر واحدة. ولنكولن سنتر هو عبارة عن أخطائي ومزاياي. 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»[2].

إنّ 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 نشأ تنظيما يتكون من مجموعة من البشر هدفه أن ينتج فنّا 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 آلى على نفسه أولا وقبل كل شيء وهو يهدف إلى أن يكشف لهذا الجمهور عن خبايا حياته ويعرضها أمامه حتى يصل إلى الدرجة التي يثير فيهم وعيا بما يحدث لهم أو بما حدث لهم. وفي بعض الأحيان، يحدثهم في صراحة الصديق متخذا لهجة النقاش والجدل. ولن

[1] سرحان، سمير، المصدر السابق، ص 71.

[2] سرحان، سمير، تجارب جديدة في الفن المسرحي، المصدر السابق، ص 35.

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»[1].

أما عن طبيعة المسرح الجديد الذي يسعى إليه كازان فقد حددها في حديثه مع أعضاء فرقته منذ التأسيس إذ يقول: «ما دمنا جميعا أمريكيين.. فإن هذا المسرح سيكون مسرحا أمريكيا.. ولكننا نأمل أيضا أن يكون مسرحا عالميان يعبّر عن رؤيتنا نحن الأمريكيين إلى العالم، وبينما سيتخذ مقره في مدينة نيويورك، لن يتجه بأهدافه إلى جزء معيّن أو جماعة معينة في بلدنا.. وبينما لن يحدد هذا المسرح نفسه بعصرنا والفترة التي نعيش فيها فلابد له ونحن بالحتمية أن يرى الأشياء من وجهة نظر هذا العصر. ونحن نأمل أخيرا أن يتحدث هذا المسرح بلسان جميع البشر وأن يعبّر 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»[2]. نفهم من أن مسرح كازان يريد أن يعبّر عن وجهة نظر الحياة الإنسانية، ليس في أمريكا فقط وإنما يعبّر عن سائر الحياة الأخرى.

1. تعامل كازان مع النص و الممثل:

- **النص:**

يركز (كازان) على مستوى النص ويتعامل معه فعمل على «غلق أبواب معظم تدريباته في وجه المؤلفين»[3]، فكازان يصر عادة على فرض شخصيته على أي نص مسرحي يقوم بإخراجه

---

[1] سرحان، سمير، تجارب جديدة في الفن المسرحي، المصدر السابق، ص 35.

[2] سرحان، سمير، كازان ومدرسته الإخراجية، المصدر السابق، ص 73.

[3] المصدر نفسه والصفحة.

وهذا يعني في جوهره على وفق رأي الناقد (روبرت هاربر) هو «فرض أسلوبه الخاص والشخصي على النص»[1].

غير أنّ هذا لا يعني أن يهمش كازان النص بقدر ما يسعى إلى المحافظة على النص لأنه «وصفا أدبيا وفي نفس الوقت يستطيع أن يغوص إلى أعماق التجربة التي تعبّر عنها سطور هذا النص»[2]. ندرك أن المخرج يريد من النص أن يجعله كـــ (عجينة) لينة يتصرف بها وفق خطاب العرض المسرحي.

- **الممثل:**

يختار (كازان) ممثليه من الشباب غير المحترفين أو ممن ليست لديهم خبرة طويلة في العمل بالمسرح كمحترفين وبدءًا أطلق عليه اسم (برنامج التدريب في لنكولن سنتر) وفي هذا البرنامج كان على ثلاثين من الممثلين الشباب أن يقوموا بالتدريب في برنامج أو 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 والباقي يبقى تحت الاختبار. وقد تأثر "كازان" بالمخرج الروسي ستانسلافسكي الذي دعا إلى أن يبحث المخرج والممثل عن عصب الشخصية التي يحاول تقديمها، وليس عصب الشخصية هو أهم شخصياتها ولكنه وجه المتناقضات فيها، فعلى رأي كازان «لا توجد شخصية هي الخير المطلق أو الشر المطلق ولكن كل شخصية هي مزيج من الخير والشر معا. فمثلا ليس (ياغو) شخصية شريرة محضة، ولكن لياغو

[1] هاربر، روبرت، دور المخرج في العمل المسرحي، مجلة المسرح المصرية، العدد (6)، (د.ت)، ص 10.

[2] سرحان، سمير، تجارب جديدة في فن المسرح، المصدر السابق، ص 39.

أوجه العظمة وكذلك نواحي الخير ونوازع الإنسانية البناءة، لكنها توقفت تاركة المجال لنواحي الشر وحدها، والممثل الجيد أو المخرج الجيد هو الذي يبحث عن الاثنين معا ويقدّمهما معا»[1].

يعمل "كازان" على تحويل الإخراج من علم سلوك أو علم نفس إلى سلوك محض –خال من علم النفس– وهذه أولى العقبات التي واجهت اتجاه كازان المسرحي. فقد واجه تحديات كثيرة خلقتها طبيعة تقاليد المسرح التجاري في أمريكا أولها: انعدام التجانس أو الانسجام في طريقة تدريب الممثل في (ستوديو الممثلين)، فالممثل الأمريكي لا يهتم كثيرا بتدريس نفسه التدريب العنيف الذي يتطلبه كازان على الصوتيات والإلقاء والتحكم في الحركة البدنية ويرجع كازان ذلك إلى عوامل عديدة منها:

1) فرص النجاح السريع التي يمكن أن يلقاها الممثل إذا نجحت له مسرحية واحدة، فعندئذ لا يصبح لديه كما يقول كازان إلا أن يجلس في بيته بجوار التليفون ينتظر مكالمة من وكيل أعماله، ليذهب ويكتب العقد ويمثّل.
2) المدة الطويلة التي يستغرقها عرض المسرحية الناجحة، إذ يستغرق ذلك أحيانا سنوات وما على الممثل إلا أن يكرر دوره طول هذه المدة بما يجمده في قالب معيّن.
3) عدم تجانس التدريب السابق للممثلين، فكل مؤسسة مسرحية في أمريكا تدرّب ممثليها على طريقة خاصة تختلف عن باقي المؤسسات، وكثيرا ما يكون للممثل تدريب خاص به وحده، ولذلك فلا يوجد شيء اسمه التجانس ولا الأسلوب الواحد في العمل، وهذا هو السبب الأساس الذي جعل كازان يختار معظم ممثليه من الشباب غير المحترف[2].

[1] الحنفي، عبد المنعم، إيليا كازان والإخراج المسرحي، مجلة المسرح المصرية، العدد (4)، 1964، ص 24.
[2] سرحان، سمير، تجارب جديدة في الفن المسرحي، المصدر السابق، ص 35.

وقد أكد كازان في عمله مع الممثل على جملة من الأمور يمكن إجمالها بالآتي:

1) أن يكون الممثل قادرا على توصيل الحقيقة النفسية للشخصية التي يمثلها.

2) لا يبدأ بتدريب الممثل على الأداء أو التدريب قبل أن يحس الممثل نفسه بما تريده الشخصية من اللحظة أو المرحلة المعنية في تفسير الدور.

3) التأكيد على الارتجال فهو من وجهة نظر كازان التكنيك الذي يجب أن يؤكد عليه الممثل، فيقول: «إن الارتجال تكنيك يستطيع الممثل من خلال وهو يحرر نفسه مؤقتا من النص وأن يعبّر بنفسه على طريقة في السلوك أصدق وأكثر أصالة»[1].

4) التأكيد على أسلوب الاسترجاع العاطفي الذي كان قد دعا إليه ستانلافسكي، غير أن الاسترجاع عند كازان يختلف عنه عند ستانسلافسكي، فكازان يدعو إلى الاسترجاع الذي يعتمد على توضيح الظروف المصاحبة للحظة الشعورية من اعتماده على تذكر أو استرجاع العاطفة. في حين أن ستانسلافسكي يريد من الممثل أن يتذكر شيئا معيّنا وهذا الشيء يجعله يسترجع عاطفة معيّنة[2].

يحطم (كازان) واقعية الخشبة المسرحية بأن يسعى إلى استخدام المكان المخصص للأوركسترا كمقدمة لخشبة المسرح لكي يعرض عليها بعض مسرحياته مثل مسرحية (جي. بي) ومسرحية (طائر الشباب) وغيرها[3]. فضلا عن ذلك فقد سعى إلى الاهتمام بالخطة الإخراجية (الميزانسين) والذي ضمنه جميع تفاصيل العملية الإخراجية.

---

[1] المصدر السابق، ص 38.

[2] المصدر نفسه، ص 39-40.

[3] المصدر نفسه، ص 52.

المحاضرة التاسعة

المسرح السريالي

تعرف السريالية على أنها «هو ذلك المذهب الذي يحلق بنا وراء الحدود المألوفة لما اتفقنا أن نسميه الواقع، والذي يحاول أن يجد الآداب والفنون، فضلا عن أن المسرحية السريالية من أهم قواعدها أن تتغلب سمات العقل الباطن وصبغته على سمات العقل الواعي وصبغته في عملية التمازج بين تجارب الكاتب، المخرج، وغيرها. وإن هذه المسرحيات السريالية تكاد تشبه المسرحيات الطبيعية من حيث عدم اشتمالها على ذروة ومن حيث أنها مجرد عرض صور لا تربطها إلا فكرة عامة، إلا أنها تختلف عن مسرحيات الاتجاه الطبيعي بهذا الجو الرومانسي التي تجري صورها فيه، وإن اختلفت عن المسرحيات الرومانسية في أنها تشبه الحلم»[1]. وتعدّ مسرحية 'قلبي في بلاد الأحلام' للكاتب "وليم ساروين" كمثال للمسرحيات السريالية.

يعدّ هذا النوع من الاتجاهات نوعا جديدا في الإخراج ضمن النزعات المتغيرة في العالم، إذ يتخذ أشكالا وصيغا مختلفة ومسرحية مبتكرة لا حدود لها ذات مفردات حقيقية مأخوذة من الحياة، بدلا من الكتل الضخمة، أو في بعض الأحيان مفردات مصطنعة صنعت خصيصا لأجل العرض بشكل وحجم معيّن لتعطي دلالات فكرية وجمالية. ويعدّ المخرجان "كانتور" و "شاينا" أهم رواد هذا الاتجاه وفق صيغ وأفكار يختلف الواحد عن الآخر.

❖ تادووش كانتور*:

يعدّ "كانتور" بالإضافة إلى عمله كمخرج مسرحي، رساما بارزا من خلال تقديم مجموعة من الأعمال التي وجد فيها مراحل الفن التجريبي، فضلا عن اندماجه في الإعداد المسرحي للمسرحيات التقليدية. فالصيغ التشكيلية الجديدة في أعماله المسرحية كانت تمثل لغة فنية متميزة كخلفية تعبيرية مكثفة عبر أداء مسرحي تقليدي غير مبتكر، ولهذا فإن مسرح كانتور قد فقد

---

[1] خشبة، دريني، المصدر السابق، ص 228-231.

* **تادووش أنتور (1915-1990)**: مخرج ورسام وسينوغرافي بولندي يعدّ ضمن العشرة المعروفين في مجال تصميم المناظر والإخراج وسمي بالرائد الطليعي لتميز اتجاهه الأساسي في التصميم والإخراج، أسس الفرقة التجريبية (كريكوت 2) للمسرح في مدينة (كراكوف) البولندية عام 1956. وأخذ يبحث عن أشكال جديدة للمسرح، إذ قام بتجريب أشكال مسرحية مبتكرة: مثل مسرح (اللاشكل) عام 1960، مسرح (الصفر)، مسرح (الأحداث) عام 1963 ومسرح (الموت) عام 1975.ينظر: هبنر، زيجمونت، المصدر السابق، ص226.

الهارمونية بين الوسطين التشكيلي والمسرحي، حيث كان في حاجة إلى ورشة فنية الأمر الذي جعله يفكر في الأستوديو التجريبي (كريكوت 2)[1].

إن المتأمل لأعمال كانتور سيجد أنه أمام منطقة خيال خصب، يكشف عن غير الممكن والمخبوء في الطبقات السفلى من اللاوعي والوجود البشري[2]. حيث يمكن حصر اهتمامات كانتور في مسرحه (كريكوت 2) نحو تحويل الهابننغ (الواقعة) إلى فعل فني وتحريرها من اللاجدوى والعادية. فـــ (الهابننغ) كما يراها كانتور هي: «وضع العمل الفني في واقع الحياة»[3]. فالفن الذي يعنيه كانتور ويضعه في وضع الاعتبار، هو الفن الذي يمثل له (شمولية الواقع) قبل كل شيء. فهو يدعو إلى خلق صلات جديدة بين المساهمين في العرض من ممثلين وجمهور ومن جهة أخرى بين الناس والموارد والأشياء من جهة أخرى[4].

لقد اعتمد كانتور في طريقته الإخراجية على صيغة فنية يكون هو الرائد فيها، إذ أنه يبقى موجودا فوق خشبة المسرح في أثناء العرض المسرحي، ومع أن وجوده غير مرتبط ارتباطا مباشرا بالممثلين غير أنه لا يسمح بأن ينساه المتلقون أو يتناسون بأنه هو المبدع الحقيقي لهذا العمل الذي يشاهدونه. فما قام به كانتور في هذا الاتجاه أراد به أن «يخدم التخلص من الإيهام المسرحي الذي قد يحدث عند المتلقي وفي ذات الوقت يقوم بتذكيره بالواقع»[5]. نفهم من المخرج يريد أن يجذب المتلقي ويضعه ضمن الحدث المسرحي من أجل الابتعاد عن الإيهام المسرحي.

---

[1] المصدر السابق، ص 225.

[2] ينظر: مبارك، عدنان، مسرح تادوش كانتر، رسالة بولندا، مجلة الأقلام (بغداد)، العدد (5-6)، 1976، ص 103.

[3] هبنر، زيجمونت، مصدر سابق، ص 226.

[4] مبارك، عدنان، النزعات التجريدية في المسرح البولوني، مجلة الثقافة الأجنبية (بغداد)، العدد (2)، 1981، ص 214.

[5] هبنر، زيجمونت، مصدر سابق، ص 226.

- **النص:**

يتعامل (كانتور) مع النص المسرحي بوصفه مؤلفا له –أي أنه يعمل ضمن ظاهرة المخرج، إذ يعدّ النص وسيناريو إخراجه جزءا متكاملا لعمل مؤلف واحد هو مخرجه في ذات الوقت[1]. وهذا ما نلتمسه في مسرحيته الشهيرة (موت الفصل الدراسي) والتي استقى مادتها عن مسرحية (تومور) للكاتب (موزوجوفيتش) ومقدما عرضا مسرحيا معتمدا فيه على رؤياه الفنية.

تبدأ علاقة كانتور بالنص من القراءة والتحليل واستخراج المفاهيم المميزة المنطلقة من الفكرة المهيمنة على المسرحية أو على كل مشهد من مشاهدها: أطفال، عجائز، موت... ثم يقوم بوصل هذه المفاهيم بما يتعلق بها في الواقع. فمفهوم أطفال مثلا يتصل بألعاب، قصص، بكاء، ثم يقوم بوضعها على مساحة العرض، وعند بدء التمارين يكون هناك فرز لبعضها والتي تكون أقل تأثيرا من غيرها، وتبقى المواد ذات التأثير الكبير على المتلقي والتي هي أكثر عمومية بين الناس لتكون متآلفة مع الجمهور بأكمله[2].

يستعين (كانتور) في أسلوبه من تيار الهابننغ ليتركز على فن الأداء التمثيلي في فكرته الخاصة، فممثلون يتسلمون فكرة جاهزة يبلورونها تمثيلا وحركة على خشبة المسرح وبصورة اليوم العادي من أيام الحياة، ليوفروا للجمهور صورة آنية وفعلية تتمتع بالتكوين الفني الجمالي والتشكيلي على خشبة المسرح وعلى وفق شكل خاص مبتكر[3]. نفهم أن المخرج يعطي للمثل حرية محدودة للتفكير والتحليل واتخاذ القرار بما يخدم أداءه التمثيلي والعرض المسرحي المراد تقديمه.

يسعى (كانتور) في مسرحياته إلى كشف الإمكانات الدفينة في الأشياء عن طريق الاستخدام العلمي لها وهذه الاستخدامات المشعبة والمتعددة بعيدة كل البعد عن الإحاطة الفعلية. فقد انطلق

---

[1] المصدر السابق، ص 190.

[2] عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، دراسات أدبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص 160.

[3] عطية أحمد سلمان، دراسة متقدمة في نظريات الإخراج، محاضرات ألقيت على طلبة الدكتوراه، في كلية التربية الفنية، جامعة بابل (2001/12/11).

كانتور في كل مرحلة من مراحله الفنية من منطلق خاص بالمرحلة أو العرض (الخصوصية) ويبدو هذا واضحا منذ عام 1950 في أعمال (كريكوت 2)، إذ اعتمد على كيس قماش كبير تخرج منه رؤوس الممثلين وأيديهم وأرجلهم، إذ يركز على التغليف إلا أنه لا يسعى إلى التحليل والمراقبة وليس إلى جمالية خاصة لأنه لا يأبه بجمال الأشياء ولذاتها مثل أكياس الورق والقماش والملابس وهو لا يدعو إلى جمالية الأشياء الشاعرية، فعملية التغليف تمتلك بحد ذاتها شيئا من السمر ولهو الأطفال، وهو في ذلك يقول «يبدو لي أنه إذا ما امتلك أحدنا فكرة واضحة يسعى إلى تقديمها فهو يطمح إلى أن يكون هذا التقديم على وجه من الكمال إلا أنه ليس كمالا للكمال، بل مجرد فرض للأفكار الخاصة، إنه ببساطة الوضوح بعينه»[1]. ويتبين ذلك في إحدى مسرحياته (Hopening Morshi) عام 1967 في بلاج بحر البلطيق.

يعدّ (كانتور) أول من أدخل السريالية للمسارح البولندية حيث استخدم تماثيل العرض الرمزية في مسرحية (حنا المقدسة) لبرنادشو عام 1966، أو ديكورات تعبر عن تعاظم الدراما الموحية بهبوط الكائنات الشريرة في مجرى الحدث لاسيما في مسرحية (أنتيغونا) لـــ "جان أنوي" عام 1957، أو كأن يكون ديكورا استعاريا كما في (أقنعة مايدومنسا) للكاتب ترافبنسكي عام 1957[2]. فهذه التجارب قد أضافت جماليات للعرض المسرحي عن طريق استخدام الأشكال المعلقة في الهواء، الأرضية المتشققة، والنوافذ الفارغة والمانيكان.

تشكل (الصدفة) لديه حالة خاصة فهو يخترع أساليب جديدة ومتميزة عن طريق تحفزه لخلق نظام جديد يغاير أو يوازي النظام السابق سواء كان ذلك في العرض أو التمرين أو النص، فيقول: «إن الصدفة هي التي تفجر شكل اللوحة أو تشكيل السينوغرافيا في الفضاء المسرحي»[3]. نفهم أن عروض كانتور المسرحية تخضع لمتغيرات العالم كونها تمتلك صيغا وأشكالا متغيرة ومختلفة.

---

[1] مبارك، عدنان، رسالة بولندا، مجلة الأقلام (بغداد)، العدد (8)، 1976، ص 82.

[2] زينوفيسنر، سترزلسكي، المسرح البولوني المعاصر، ت: عبد الإله كمال الدين، مجلة الأقلام (بغداد)، العدد (5)ـــ 1972، ص 28.

[3] مبارك، عدنان، رسالة بولندا، مجلة الأقلام (بغداد)، العدد (8)، 1976، ص 83.

❖ **جوزيف شاينا**[*]:

يعدّ (شاينا) واحدا من المخرجين المعروفين في المسرح البولندي، خصوصا في القرن العشرين، من خلال اعتماده السريالية اتجاها ينطلق منه تركيب تكوينات العرض لديه. وتهتم نظريته الخاصة بالسطوح والألوان، فيقول: «إن الرسم البسيط مرفوض لأنه لا يعبّر عن بصرنا المعقد والمركب، لذلك يجب أن تكون عناصر التشكيل مركبة ومعقدة والألوان يجب أن تكون مبهرجة عناصر التركيب يجب أن تكون متحركة غير ساكنة»[1]. وكما كان متأثرا بفترة اعتقل فيها أيام الحرب فلذلك كانت هذه إفرازات فترة اعتقاله ومن مبادئه أن كل قوى التدمير لا تستطيع تدمير الإنسان، ولذلك فإن مسرحه يبنى على دعامتين أساسيتين هما: التدمير والصراع، ونلاحظ ذلك في أعماله (دانتي)، (ريبالكا)، و(فاوست) وفي أعماله يستغل إضافة العناصر التشكيلية.

●**النص**:يعدّ النص بالنسبة لـــ (شاينا) في أغلب مسرحياته عبارة عن «صرخات ودمدمات لا معنى لفظي لها لكنها مليئة بالشحنات العاطفية والصور والتعبيرات»[2]، ويمثل ذلك في مسرحية (ريبالكا) ويستلهم ذلك من خلال رسامين آخرين مثل (شاكال) و(بروكيل) وغيرهم.

●**السينوغرافيا**:يستخدم (شاينا) جسم الممثل للرسم وكان يستخدمها في تكوين أشكال متعددة تثبت للحظات ثم تنفجر لحظات أخرى فينتشر الممثلون ليعودوا لتكوين أشكال أخرى[3].

---

[*]**جوزيف شاينا** (**1922**–): مصمم ومنظر ومخرج بولندي الأصل، اهتم بتقدمي مآسي العالم التي خلقها القرن العشرون من تكنولوجيا الدمار والأسلحة الفتاكة والحروب والكوارث، وقد اعتمد اتجاه السريالية الذي انطلق منه، بدأ عمله في عام 1953 كمصمم مع جيرزي كروتوفسكي وكرستينا سكوزاسنكا في مدينة (توكاهوما) وقدم نظريته الخاصة بالسطوح والكتل والألوان، له عدة مسرحيات أهمها مسرحية (دانتي) ومسرحية (الشرف الحكومي) وغيرها.

[1]عطية، أحمد سلمان ومحمد عبد الرحمن الجبوري، دراسة متقدمة في نظريات الإخراج، محاضرات كلية التربية الفنية، 2000.

[2]هنبر، زيجمونت، مصدر سابق، ص 217.

[3]عطية، أحمد سلمان ومحمد عبد الرحمن الجبروي، محاضرات ألقيت على طلبة الدكتوراه، 2000/12/9.

ترمز الأدوات والإكسسوارات التابعة للمنظر في مسرح شاينا إلى الكوارث والحروب، لذلك استخدم أحذية الجنود بأحجام غير طبيعية وضخمة حتى إن الممثل يجلس فوقها وعجلات المدافع والدراجات وأنابيب وبنادق وأعضاء بشرية صناعية «فالحضارة الساقطة للقرن العشرين تقدم في عروضه المسرحية باعتبارها برميل قمامة مختلفة المعادن... تتواجد داخلها قمقمة من البشر ذوي العاهات»[1].

كما تعتمد تصاميم شاينا «التكوين في الشكل من قطع وأدوات وإكسسوارات مختلفة من تلك القمامة تشكل في كيان موحد مكونة شكلا تشكيليا أشبه بالنحت الحديث، ومن خلال المعالجات التشكيلية والسريالية لعناصر خاصة مبتدعة على خشبة المسرح، فالواقعية قد تركب في منطقة»[2]. وإن هدف شاينا نقد الواقع وتصوير مرارته وقباحة الإنسان وبشاعة التطور في هذا القرن، وهذه فكرة متعمقة وواقعية للحياة لكنها تقدم بشكل تركيبي متمرد تبعا للسريالية «الرؤية الميتافيزيقية للحياة البشرية»[3].

لم يعتمد (شاينا) التقنيات الحديثة في مناظره أو إضاءته، إنما اعتمد البساطة من خلال استخدام الأدوات والقطع التي تنتمي إلى واقع الحياة المرير والحروب والكوارث وليس شرطا أن تكون حقيقة كما عند سابقه (كانتور) بل إنها قطع خشبية تشبه القطع الأصلية، وقد استخدم أيضا بعض القطع الحقيقية كعجلات الدراجات والآلات الموسيقية ومن ميزته التلاعب بأحجام المواد، فيستخدم عناصر التضخيم كتهويل لأثر هذا الشيء على الإنسان من خلال ضخامة أحذية الجنود (البسطال) وكان ذلك في مسرحية المشرف الحكومي.

---

[1] هبنر، زيجمونت، مصدر سابق، ص 217.

[2] Grodzicki, August, Polish Theatre, Directors, Warsaw: Interpress Publishers; copyright by Intepress, 1979, p.155.

[3] Ibid., p.155.

وفي مسرحية (دانتي) استخدم أشباحا من السلالم أضعاف حجم الإنسان وغطاها بالقماش ما عدا فتحة في الأعلى يظهر منها رأس الجمجمة، ومن الجانبين ذارعين كإشارة إلى شبح الموت والدمار، ويبحث شاينا في عروضه عن معادل موضوعي برؤاه الفلسفية من خلال إطار بصري سينوغرافي[1]، وهذا المعادل الذي وجد هو التكوين الحسي الذي يجعل من المنظر المسرحي وحتى الإضاءة كيانا واحدا، و لم تترابط أجزاؤه ماديا ولكنها مترابطة حسيا، نعني بالتكوين «النظام الكلي شاملا الشكل والأرضية بالنسبة لأي تصميم، فكل الهيئات الفردية واجزاء الهيئات ليس لها فقط شكل وحجم بل لها فيه مركز أيضا... والتكوين يتم خلقه عن طريق العلاقات التي يبنيها، والتي تتخذ صلاحيتها للنظام نفسه»[2]. فنظام العرض يتبع فكرته، فإن كل جزء من المنظر أو ممثل لا ينتمي إلى تلك الفكرة أو لا يترابط معها لا ينتمي إلى نظام العرض فيكون غير صالح لأن يكون ضمن ذلك العرض.

يحصل (شاينا) على التكوين من خلال التوزيع المتناسق لأجزاء المنظر ومن ضمنها الممثل الذي يعتبر جزءا مهمّا في تركيب لوحات العرض ومن ضمن خامات التصميم، فعروض شاينا «ما هي سوى سلسلة من اللوحات ذات المغزى الاستعاري والرمزي... وأحيانا نجد في مسرحه لوحات ضخمة رائعة تلعب فيها الإضاءة والمادة الديكورية دورا كبيرا في التشكيل». وهذه اللوحات دلالات بعيدة في ضمن التكوين عن الواقع، ولكن أجزاءها كمواد مستقلة أو مشابهة لما في الواقع، فالشكل الكلي للعرض غريب وغير واقعي يحمل فكرة تضرب بقوة في صميم الواقع، فالمسرح لديه يجذب الانتباه ويحب أن يجابه الحياة وبهذا يشابه مسرح الغضب في مجابهة الحياة بعيوبها وكل الأخطاء التي فيها.

---

[1] حمدان، فراس خالد، تجارب الشباب الإخراجية في المسرح الأردني المعاصر، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1998، ص27.

[2] الحديثي، محمد عزيز حسن، تحديد الاتجاهات الأسلوبية في تصميم المنظر المسرحي العراقي، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2000، ص63.

المحاضرة العاشرة

مسرح "عبد القادر علولة" وهوس التأسيس (جزء1)

شهدت الجزائر في سبعينات القرن الماضي ثورات عارمة على مستويات متعددة، الثورة الزراعية، الطب المجاني، دور الجزائر الريادي على مستوى السياسة الخارجية (المنظمات الإقليمية والعالمية)... وربّما كانت الثورة الزراعية أكبر تلك الأحداث على المستوى الداخلي، ذلك أنها استطاعت أن تشحذ كافة الفعاليات الوطنية، وهبّ الجميع- عمّالا وطلبة- إلى العمل التطوعي لمساعدة الفلاحين في القرى والأرياف.

ولمسايرة هذا التوجه، حاول عمّال المسرح الوطني لوهران، إعطاء توجّه جديد لمؤسستهم، عن طريق بعث ورشة تهتم بمسرح الطفل الذي كان منعدما في تلك الحقبة، وأخرى للكتابة الدرامية نظرا لانعدام النصوص الدرامية الجزائرية. إضافة إلى ورشتين للدعم والإنتاج، تهتم إحداهما بالإخراج وتُعنى الأخرى بالسينوغرافيا. وفي هذا الإطار ظهرت مسرحية "**المايدة**" إلى الوجود، منطلقة في مضامينها من تقارير الطلبة حول الحملات التطوعية، وكذا وثيقة ميثاق الثورة الزراعية[1].

جابت هذه المسرحية- في جولة خارج وهران- حوالي مائة قرية، وقُدّمت في فضاءات مفتوحة غير مهيأة للعرض، وتابعها جمهور من مختلف الفئات الشعبية التي كانت تأتي لمشاهدة العرض من مناطق نائية، بعيدة عن القرية بعدة كيلومترات. يقول علولة في ذلك: «لقد دفعت التحولات الثورية بالنشاط المسرحي إلى ميادين وجماهير جديدة، فأصبحت العروض تقدّم في الهواء الطلق، وفي وضح النهار، مجانا، وفي فضاءات مختلفة، باحات المدارس، ورشات القرى الفلاحية الجديدة، مطاعم المصانع، حظائر... الخ»[2].

وزيادة على ذلك، كانت حافلة المسرح –أحيانا- تذهب لملاقاة الجمهور وجلبه إلى مكان العرض. وجاء أيضا على متن الأحصنة وفي حاويات الجرارات وغيرها. وفي كثير من الأحيان،

[1] عبد القادر بلقايد (حوار مع الباحث)، المسرح الجهوي عبد القادر علولة، وهران في: 21 يناير 2011.

[2] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م.س، ص 17.

تواصل العرض على أضواء شاحنة أو حافلة المسرح، عندما يتواصل العرض إلى ساعات متأخّرة من المساء، نتيجة لعدم كفاية معدات الإنارة المسرحية[1].

ومهما يكن من أمر هذه المسرحية، فلقد شكّلت وازعا حقيقيا للتفكير في مقتضيات العرض المسرحي الذي يجب أن يتغير من الحال التي كان عليها، ليكون بمقدوره مسايرة التحولات الاجتماعية من جهة، والوصول إلى المتلقي بالطريقة التي يعيها ويفهم مقاصدها ومراميها. ويقول في ذلك عبد القادر علولة: «عندما نتكلم عن الحلقة والقوال فإننا نتكلم عن البنية المسرحية ومكوّناتها التقليدية، فلم يكن لقاؤنا مع التراث عام 1972، بل قبله، ولكن تجربة مسرحية "**المايدة**" التي قدمت هذا العام، نبهتنا إلى وجود ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها وتتطلب بنيات مسرحية أخرى»[2].

1. علولة ومسرح ما قبل الحلقة:

إن الحديث عن تجربة الممثل والمخرج والكاتب المسرحي عبد القادر علولة، حيث ذو شجون، يتداخل فيه الجانب التنظيري للمسرح بجانبه التطبيقي، ويلتقي فيه الفكري والفلسفي مع القالب الجمالي، والتراث الأصيل بالتقنية الغربية. كما أن خوض غمار هذه التجربة سيجرنا –لا محالة– إلى الخوض في غمار التمثيل وحيثياته، والإخراج وتقنياته، والتأليف الدرامي وجمالياته، مما سيفضي بنا إلى مسارات ونتائج قد لا تعني هذا البحث وتَخَصُّصه الدقيق إلا من حيث علاقتها بالمسرح بوجه عام.

لذلك، سنحاول من خلال هذه الدراسة وضع اليد على أهم الخيارات الجمالية الشكلية، التي عني بها علولة عنايته بالمضامين الفكرية والسياسية على وجه الخصوص. كما سنحاول –ما استطعنا– الكشف عن أهمّ المراحل الفنية التي قادته إلى اختيار الحلقة الشعبية فضاءً لمسرحه الجديد

---

[1] عبد القادر بلقايد (حوار مع الباحث)، م.س.

[2] ذكره: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، 1926–1989، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1989، ص 168.

ذي المنحى التراثي، المطعّم بالتقنية الملحمية البريختية، والذي دأب على تقديمه في أمكنة شتى، بدءاً بالعلبة الإيطالية، وانتهاءً بأماكن لم تكن معدَّة لتقديم العروض المسرحية أو غيرها من الممارسات الفنية. ذلك أن تجربة علولة التي تمتد إلى سنوات ما قبل الاستقلال، إضافة إلى تكوينه المسرحي الميداني، وفي المعاهد المتخصصة، ومتابعته المستمرة للمهرجانات والملتقيات المسرحية، والكم الهائل من العروض التي شهدها، وملاحظته تصرفات الجمهور إزاء ما يُقدّم له... جعلته يصل إلى نتائج وقناعات فنية تخص الممارسات المسرحية، التي سادت مسارح الدولة الوطنية الرسمية.

ولقد سجّل أن المسارح الوطنية قد فشلت –إلى حد بعيد– في استقطاب الجماهير المحلية الواسعة، لكونها حبست جل نشاطها المسرحي فيما سمّاه "الممارسات الروتينية" التي لم تُفلح سوى في إعاقة تطور الفن المسرحي في بلادنا، وعدم تقييم طاقاته تقييما لائقا. إضافة إلى إهمالها جانبا هامّا من جوانب الفنّ المسرحي، المتمثل في البحث العلمي والانشغال الجمالي[1].

ونظرا لهذه الظروف، حاول علولة، متوسّلا بتجربته الخاصة، ومسلّحا باطلاعه الواسع على التراث الشعبي بشتى مناحيه ومختلف مشاربه، البحث في أنجع السبل التي يمكن أن تجعل من الفن المسرحي فنّا ليس بالغريب على الجماهير الشعبية الواسعة، التي كان يكتب ويُخرج من أجلها مسرحياته، بل قريبا إليها ونابعا من وُجدانها.

لقد قادته فطنته الفنية وفطرته الشعبية إلى الاقتناع بأن المرجعيات الثقافية للعرض المسرحي، تلعب دورا حاسما ومصيريا في تحديد طبيعة العلاقة التي يجب أن تجمع بين العرض المسرحي وجمهوره، فراح يبحث في هذه الجزئية من الفن، ليجعل مرجعيات عروضه تتوافق مع مرجعيات جمهوره وتنسجم معه. ولم تكن الحلول– في هذا الشأن– عصية المنال، ذلك أن تراثنا وثقافتنا الشعبية تعجّ بالمظاهر الفرجوية، والعادات والتقاليد الاحتفالية التي تسهِّل عملية التواصل مع الجمهور وتساهم في تسويغ الفُرجة له. وفي هذا الشأن، يقول علولة صريحا: «أكن مودة خاصة

[1] ينظر: عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م.س، ص 242

للتراث الشعبي بكل عناصره المكونة له، وفي هذا الميدان بالذات تهتز مشاعري أكثر، وأكون أشد التحاما»[1].

وعندما يتحدث علولة عن الالتحام واهتزاز المشاعر، إنما يتحدث –برأينا– عن التأثير والتأثر، وعن مسألة الإلقاء أو الإرسال والتلقي، التي جعل لها الباحثون والنقاد المحدثون نظرية قائمة بذاتها، تحتكم في بنائها إلى سلطة المتلقي[2]، لذلك أغرق في البحث عن سبل إنتاج المعنى عن طريق الكلمة المعبرة الدقيقة، وأصولها في الثقافة الشعبية، وامتداداتها في عمق المجتمع الجزائري، بغرض تحقيق تلك اللحمة بين العمل الفني ومتلقيه. ومن خلال هذا البحث، كان يصبو –أيضا– إلى ملامسة المجتمعات والشعوب المجاورة، التي يمكنها أن تطّلع على هذه التجربة، وفي هذا نجده يقول: «... وبواسطة هذه الثقافة الشعبية، تمكنت من رؤية واستحسان الشعوب الأخرى وثقافتها على نحو أفضل، ولا أفتأ أتعلّم وأكتشف في هذا الصدد. لقد اكتشفت أحيانا من الحكمة الشعبية وبشكل تختصره بضع كلمات، أفكارا فلسفية وحقائق عظيمة»[3]هذا من جهة.

ومن جهة أخرى، اهتم علولة بالشفرات المكانية، أي بالإمكانات الدلالية للمكان وطاقاته على الإيحاء بشتى الأفكار والمواضيع، ذلك أن العرض المسرحي فعل يقع في الزمان والمكان معا وفي الآن نفسه، وربما كان هذا الأمر من أهم الأسباب التي جعلت الباحثين والدارسين يولون أهمية كبرى لفهم حيثيات المكان، والطرق التي نقرأ بها الشفرات المكانية لتوليد المعنى، لأن طريقة

---

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م.س، ص 246.

[2] للتوسع أكثر في نظرية التلقي في المسرح ينظر:

Hans Robert Jauss, Pour un esthétique de la réception, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Gallimard, 1972.

[3] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م.س، ص 246.

تصميم المكان المسرحي تعتبر علامة ثقافية في حد ذاتها، تعبّر عن نوع المسرح الذي يمارَس فيه، والمجتمع الذي أنتجه[1].

هذا إضافة إلى أن الشفرات المكانية لا تقوم بتحديد مكان اللعب فحسب، بل ويصل أثرها حد التحكم في مختلف العلائق التي تنشأ بين الممثلين أنفسهم أثناء التمثيل من جهة، وبين هؤلاء الممثلين والجمهور، من جهة أخرى. وربما لهذا السبب أيضا نجد أن لكل حقبة من حقب تاريخ المسرح مكان خاص بها كما يؤكد جاك كوبو: «إن كل عصر درامي مشهود عرف معمارا مسرحيا خاصا به، وشكلا دراميا متعلقا به وبشكل الممارسة المسرحية بمختلف عناصرها»[2].

وإذا ما جارينا هذه المقولة، فإنه يمكننا الادعاء- دون مبالغة- بأنه أصبح لمسرحنا الجزائري مكان خاص به، لا يحتوي –كما هي حال الأمكنة الغربية- مداخل ومخارج، وغرفا للتجميل، ومقصورات وغيرها من المرافق، بل أصبح المكان بسيطا خلوا من كل البهارج التي لا تعني العرض المسرحي في شيء، اللهم إلا في ابتداع أنواع الإيهام بالحقيقة الزائفة، وهو الأمر الذي يجد فيه علولة تطاولا على المتلقي، الذي يرى أنه يجب أن يشارك بوعي في قيام الاحتفال المسرحي، وربما كان هذا من أثر الملحمية البريختية ومسرحها التعليمي ذي التقنية التباعدية التي تجعل الممثل واعيا بأنه بصدد التمثيل فقط، وتُبقي على وجدان المتفرج وانتباهه متفرغا للتفكير فيما يقدَّم أمامه دون الاندماج فيه[3].

---

[1] ينظر: مخلوف بوكروح، منتدى المسرح الجزائري –مساره واقتراحات لتغيير الممكن، منشورات المهرجان الوطني للمسرح المحتـــرف، دورة 2006، الجزائر، ص 186.

[2] ذكره: فابريزيو كروتشاني، في: فضاء المسرح، تر: أماني فوزي حبشي، منشورات أكاديمية الفنون، القاهرة، 2001، ص 10.

[3] ينظر: فريديريك أوين، برتواد بريخت، حياته وفنّه، م.س، ص ص 85-115.

2. مسرح الحلقة:

لقد كان لخروج العرض المسرحي من القاعة الإيطالية إلى القرى والأرياف دور ريادي في اكتشافات عبد القادر علولة الفضائية. ومن غرائب الصدف أن تكون مسرحية "المايدة" هي السبب في ذلك، فالمائدة في العرف الشعبي الجزائري ذات شكل دائري مثلما هي الحلقة الشعبية التي ألهمت هذا الرجل الشكل المسرحي الجديد، والأغرب من ذلك هو كون اسم القرية التي احتضنت العرض العام "أوراس المايدة"*.

ففي إحدى الخرجات العديدة التي كان يقوم بها علولة رفقة فرقته المسرحية لتقديم مسرحية "المايدة" للطلبة وتلاميذ الثانويات وعمال المصانع والفلاحين في القرى والأرياف، لاحظ أن الجمهور يتميز بعادات فرجوية مختلفة ومتميزة، إذ يقول: «وفي خضم هذا الحماس وهذا التوجه العارم نحو الجماهير الكادحة والفئات الشعبية أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي محدوديته فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية أو ذات الجذور الريفية تصرفات ثقافية خاصة بها تجاه العرض المسرحي، فكان المتفرجون يجلسون على الأرض ويكوّنون حلقة حول الترتيب المسرحي (Dispositif scénique)، وفي هذه الحالة كان فضاء الأداء يتغير، وحتى الإخراج المسرحي الخاص بالقاعات المغلقة ومتفرجيها الجالسين إزاء الخشبة كان من الواجب تحريره، كان يجب إعادة النظر في العرض المسرحي جملة وتفصيلا»[1].

وفي هذا الشأن صرح لنا الفنان عبد القادر بلقايد (وهو أحد الممثلين في مسرحية المايدة) أنه وزملاءه كانوا يتذمرون من رؤية ذلك الجمهور يدير لهم ظهره، ويضيف: «غير أننا أحسسنا بالذنب لسوء ظننا بهم عند مناقشة العرض، فلقد كانوا يوجهون لنا ملاحظات دقيقة حول دخولنا

*أنتجت مسرحية المايدة سنة 1973 بالمسرح الجهوري لوهران، كان تأليفها وإخراجها جماعيا تحت إشراف عبد القادر علولة، وسينوغرافيا بوخاري زروقي. قدمت للجمهور 184 مرة. ينظر: مجلة الثقافة، ع 07/06، م.س، ص 226.

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م.س، ص 17.

وخروجنا ويربطون العلاقات بين ما كنا نقول وما كنا نفعل»[1]. وتلك ميزة كان من الواجب استغلالها والعمل على إيجاد السبل الكفيلة بتوظيفها مسرحيا.

لقد دفعت تصرفات الجمهور (الثقافية) تلك، بعبد القادر علولة إلى إعادة النظر في تجربته الفنية بصفة ثورية، أي أنه أصبح يرى بأن الممارسة المسرحية الجزائرية باتت في حاجة إلى تغيير جذري، مما أفضى إلى طرح أسئلة جديدة، أسئلة تمس عمق الممارسة المسرحية وشكلها، «لابتكار نسق جديد يواكب الوضعية الجديدة»[2]، هذه الوضعية التي جعلته يتنازل عن بعض عناصر الديكور المسرحي والإكسسوارات، خاصة تلك التي كانت تحجب الرؤية من جميع الجوانب، حتى يتسنى للجمهور المتحلق حول الخشبة، رؤية الممثلين وهم يؤدون أدوارهم بوضوح. ويستطرد علولة متسائلا: «... ولكن ما العمل عندما يكون المتفرج أمامك ووراءك؟»[3]، وهذا سؤال يفضي-بالضرورة- إلى البحث في هندسة المكان المسرحي وأبعاد ترتيب فضائه، بطريقة تتماشى وهذه الوضعية الجديدة.

ولكن هاهنا نقطة ضعفنا، إذ على الرغم من الإجماع الذي حظيت به هذه الآراء، على أنها أقرب ما تكون إلى الشكل المسرحي النابع من ثقافتنا، والمتجذر فيها، والذي يمكن أن يكون النموذج الأمثل لمسرح عربي متكامل، إلا أن التجربة بقيت تراوح مكانها على مستوى التنظير فقط، و لم تجد سبيلا إلى التطبيقات الهندسية الميدانية. ففي الوقت الذي كان خليقا بنا أن نفكر في تثمين هذه الاكتشافات، بوضع أنموذج هندسي لبناية مسرحية، تجيب على سؤال علولة "ما العمل عندما يكون الجمهور أمامك ووراءك؟" راح جميع من حاول الاقتداء بعلولة، يقدمون نتاجاتهم الفنية، على خشبات وفي قاعات على الطريقة الإيطالية، مبقين على الجمهور في جانب واحد من

---

[1] عبد القادر بلقايد (حوار مع الباحث)، م.س.

[2] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، المرجع السابق، ص 17.

[3] المرجع نفسه، ص 18.

العرض، يحد بينه وبين فضاء التمثيل قوس كبير، وارتفاع يتعدى المتر، وتقاليد وأعراف برجوازية ورثناها عن الغرب.

وعوض أن نحاول وصل هويتنا المحلية وثقافتنا، بشفراتها المفقودة في جينيالوجيا المسرح الجزائري، ولَّدنا شكلا جديدا نابيا، فضاء في فضاء في مكان، بمعنى أننا وضعنا فضاء الحلقة، الذي يفترض به أن يكون الفضاء الرئيس والأهم في قيام هذه العملية، في فضاء ثانٍ، فضاء خشبة المسرح الإيهامية، الموجود في المكان الأكبر؛ بناية العلبة الإيطالية. وبذلك وُئدت التجربة في سن مبكرة، خاصة بعد رحيل صاحبها المبكر هو الآخر.

لقد كانت المنطلقات التي رصد عنها هذا التوجه، منطلقات فكرية عميقة، لا تقف عند حد الشكل الدائري للحلقة*، بل وضع لها امتدادات موازية تُعنى بالنص وخصوصياته البنائية، وبالعرض وخصوصياته الإخراجية والتقنية السينوغرافية، وبالتلقي والمتلقي وخصوصياته الثقافية وقدراته الذهنية.

وفيما يخص التلقي والمتلقي، لاحظ علولة خلال جولاته خارج المدينة، أن عددا من «المتفرجين كانوا يديرون ظهورهم للعرض حتى يتسنى لهم التركيز على السمع»[1]. ومن هنا نبع الاهتمام المتزايد بالسرد عوض التمثيل، ذلك أنه لاحظ خلال النقاشات التي كانت تنظم مع الجمهور بعد كل عرض، أن جل الأسئلة كانت تطرح حول ما كان يقال، لا حول أداء الأدوار وكيفيات التمثيل أو الإخراج، «لقد كان لأولئك المتفرجين طاقات إنصات وحفظ خارقة للعادة،

* ذلك أن الشكل الدائري للتظاهرات الفرجوية ليس حكرا على الثقافة الشعبية العربية، بل إنه يكاد يكون قاسما مشتركا بين كافة الشعوب والأعراق. ويكفي أن نذكّر بأن ميلاد المسرح في بلاد اليونان، كان داخل دائرة رسم حدودها المحتفلون، الذين كانوا يقبلون من كل حدب وصوب على مشاهدة مراسيم تكريم الإله ديونيزوس، وجاءت بعد ذلك الأوركسترا في المدرج اليوناني على شكل دائرة تأسيا بما سبقها من انتظام الجمهور ومراسيم الحفل... وفي المسرح الإيليزابيتي أو قبله ببضع سنوات، كان المسرحيات تقدم في ميادين مصارعة الحيوانات (وخاصة الديكة cockpit) وكانت تلك الميادين دائرة الشكل.

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م.س، ص 18.

لقد كان بمقدورهم إعادة حوارات شبه كاملة لمشاهد برمتها»[1]. وتلك إشارة واضحة إلى الثقافة الشفوية التي يمتاز بها ذلك الجمهور، وقدراته على الاستيعاب عن طريق الاستماع لا عن طريق الرؤية.

ويقول الناقد فرحان بلبل: «... وكان الرواة يلبّون نزعة سماع الحكايات عند الإنسان بتشويق يخلق عند مستمعيهم حالة من الاندغام الجماعي الحار المتلهف الذي يلتذّ المستمع حين يشعر به. وهذا الاندغام الجماعي يصهر المتلقين في حالة من التوحد اللذيذ ومن المشاركة الوجدانية العامة التي تجعلهم وكأنهم يشربون الحكاية المروية أمامهم بنشوة فائقة. فإذا انفضّ مجلس الحكاية أخذوا يستعيدون أحداثها ويتبادلون الرأي في وقائعها، ويتفقون أو يختلفون في تقييمها بين مؤيد ومعارض. فإذا حدث هذا- وكان هذا يحدث دائما- شعروا كأنهم شاركوا في صوغ الحكاية وفي قصتها»[2].

وعليه فإن جمهورا بهذه الميزات، لابد أن نوجه له مسرحا يتماشى وطاقاته الاستيعابية، وقدراته السمعية، كأن نجعل السرد في المسرح يطغى على التشخيص، ووصف المكان يطغى على البناء والتشييء. وفي ذلك يقول علولة واصفا تجربته مع **المايدة**: «تطور أداء الممثلين على مر العروض في اتجاه الإيجاز، وكان ذلك يصل في بعض المرات إلى مستويات عالية من التجريد، وأصبح- بذلك- العرض الفني البالغ الاختزال* (Stylisé) والتغريب (Distancie) متعدد المستويات... وأما الكلمة (القول) فقد كانت في ازدياد [هكذا] إلى أن أصبحت هي المهيمنة»[3].

---

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م.س، ص 18.

[2] فرحان بلبل، النص المسرحي –الكلمة والفعل، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 35.

* ربما يقصد بهذه العبارة الأسلبة أي العرض المؤسلب stylisé من الأسلوب وهي تدل على تقديم موضوع ما بشكل تجريدي رمـــزي لا يهتم بالتفاصيل. والظاهر أن مترجم كلام علاوة أخطأ في ترجمة كلمة Stylisation التي يستعملها علولة هكذا باللغة الفرنسية. للتوسع في شرح الكلمة ينظر: ماري إلياس حنا القصاب حسن، المعجم المسرحي، م.س، ص 32.

[3] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م.س، ص 18.

لقد كانت هذه التجربة فاتحة لسلسلة من الاكتشافات المصيرية، بالنسبة لما تلاها من عروض مسرحية، إذ قادت علولة إلى مراجعة دقيقة لمساره الفني، واستدرجته إلى اكتشاف «الرموز العريقة للعرض الشعبي المتمثل في الحلقة»[1]. ولقد أملت جماليات الحلقة وطقوسها، سلوكات خطابية وسردية وتمثيلية وإخراجية جديدة، فأصبح الممثلون مثلا يغيرون الملابس أمام الجمهور، ويردون على تعليقاته، ويستجيبون لمطالبه، بإعادة مقطع أو لقطة أو حركة معينة. ولم تعد الكواليس ضرورية في شيء إذ «غالبا ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لشرب سيجارة، دون أن يتعجب لذلك أحد»[2].

ولقد وجد بعض الملاحظين في ذلك آثار للتغرب البريختي، خاصة وأن علولة قد عُرف عليه التأثر بالمسرح الملحمي في فترات سابقة، وقد لا تخلو هذه الملاحظة من الحقيقة، إلا أن جلوس الممثل وسط الجمهور أقرب إلى الممارسة الحلقوية منها إلى المسرح الملحمي، نظرا للطابع الشعبي البسيط، الذي تتحلى به الحلقة، والتقارب الكبير فيها، بين الملقي والمتلقي، إضافة إلى امتلاكها ماض مختلف، ذي علاقات مغايرة للعلاقات الحديثة، كما هي حال المسرح الذي عرف من الأشكال والتيارات، ما يجعلها تبدو تجارب محايدة ومختلفة عن سابقتها، أو تحفظ آثارا وراثية.

[1] المصدر السابق، ص 19.

[2] المصدر نفسه، ص 18.

المحاضرة الحادية عشر

مسرح "عبد القادر علولة" وهوس التأسيس (جزء2)

وإذا كان عبد الرحمن كاكي أول المتفطنين لظاهرة الحلقة والإمكانات الدرامية والمسرحية التي تزخر بها، فإن عبد القادر علولة كان أكثر رجالات المسرح شهرة في هذا المجال، ذلك أنه عكف على هذه الظاهرة، دارسة وتطبيقا، طيلة الأعوام الخمسة عشر الأخيرة من حياته، فكتب وأخرج سلسلة من المسرحيات تكمل كل واحدة منهم الأخرى، وهي بمثابة النظرية (التطبيقية) لبحث مستمر، يصبو إلى إيجاد الشكل المسرحي الأمثل، اعتمد فيها جميع التقنيات المسرحية المتاحة.

ويصف الباحثون ومتتبعو المسرح هذه الأعمال بالثلاثية*: الأقوال (1980)، الأجواد (1985)، واللثام (1989). إضافة إلى النقلة النوعية والجمالية المختلفة والملحوظة، إلى الربرتوار العالمي بإخراج "أرلوكان خادم السيدين" (1993)، التي ترجمها (بتصرف) عن كارلو غولدوني** وهي مسرحية قدمها بمناسبة الذكرى المئوية لوفاة مؤلفها، حسب ما صرّح به للصحافة[1]. على الرغم من أنها لا تخلو من آثار تجربته السابقة، خاصة في تعاملها مع الممثل. هذا إضافة إلى "حمق سليم" الذي اقتبسه عن "يوميات مجنون" لغوغول*** والتي أبدع فيها كتابة وتمثيلا وإخراجا.

أما مسرحية **الأقوال** التي لم نخصص لها عنوانا منفردا للدراسة، على غرار المسرحيات الأخرى، فكانت فاتحة التجربة الحلقوية لدى علولة، بدأ فيها بتجريب السرد، وركّز عليه بالدرجة

---

* لا نتفق مع هؤلاء على تسمية تلك المسرحيات الثلاثة بـــ "الثلاثية"، ذلك أن علولة لم يجعل منها سلسلة تكمِّل إحداها الأخرى، فكل مسرحية تحمل موضوعا مختلفا وشخصيات مختلفة وبناء دراميا مختلفا، ولا تلتقي سوى في النقد الاجتماعي الذي كان الحظ المميز لمسرح علولة في هذه التجربة. إذ تتعرض الأقوال إلى تجريب السر، بينما تحاول الأجواد تجريب الجمع بين التمثيل والسرد، وتتصدى اللثـــام إلى مفهوم البطولة وكيفية تكريسه في مسرح الحلقة من خلال شخصية برهوم.

** **كارلو غولدوني:** رجل مسرح إيطالي ولد بالبندقية وتوفي بباريس. يعتبر من مؤسسي الملهاة الإيطالية، من أعماله: بليســـاريو 1734، السيدة اللطيفة 1743، أرلوكان خادم السيدين 1749، الأرملة الماكرة 1948، المومس الشريفة 1949، الزوجـــة الصـــالحة 1949... ينظر: غيتو باندولفي، تاريخ المسرح، ج4، تر: إلياس زحلاوي، وزارة الثقافة، دمشق، 1985، ص 293.

[1] Voir: Quest tribune, N° du 09/10 avril 1993.

*** **نيقولاي فاسيليفتش غوغول:** يعد من آباء الأدب الروسي، ولد في 1 أبريل 1809، وتوفي في 4 مارس 1852. من أشهر أعمالـــه: رواية النفوس الميتة وقصة المعطف، بالإضافة إلى المسرحيتين الكوميديتين: المفتش العام وخطوبة.

الأولى، ففصّل في "**الأقوال**" وجعل لها أنواعا ومضامين: «الأقوال يا السامع لي فيها أنواع كثيرة، فيها للي سريعة عظلم ترعّظ غواشي هادئة كالزلزلة (...) فيها اللي مرّة دفلة سمّ تكمّش العلقة تزرع الهول بهمادة وتفشّل العقول رمقة، فيها اللي حلوة ماء، تروي تحمّس كالرفاقة تملى القلوب ثيقة (...) اللي في صالح الغني الطاغي المستغل واللي في صالح الكادح البسيط والعامل»[1]. هذه الأقوال التي تسرد قصص شخصيات من المجتمع، لا حوار فيها، جاءت في ثلاث لوحات: لوحة قدور السواق وصديقه، لوحة غشام ولد الداود وابنه، ولوحة زينوبة بنت بوزيان العساس[2].

وما عدا النص المطبوع، والمتوفر، لم نستطع الحصول على الشريط المصور لهذه المسرحية، الذي كان بإمكانه إعطاء نظرة واضحة عن الفضاء المسرحي وكيفية استغلاله، ونجاعة توظيفه من عدمها.

وهذا هو السبب الذي جعلنا نحجم عن دراسة الفضاء المسرحي فيها، ذلك أن النص لا يمكنه –بأية حال من الأحوال– أن يعطينا صورة حقيقية عنه. لذلك آثرنا الإشارة إليها في هذه العجالة لربط السابق باللاحق.

1. القول في حمق سليم:

يجمع الباحثون في المسرح الجزائري على أن تجربة علولة في التعامل مع الحلقة والقوال بدأت مع مسرحية "**الأقوال**"، غير أننا نجد لهذه الظاهرة إرهاصات ومؤشرات عديدة في مسرحية '**حمقسليم**'التي اقتبسها ومثلها وأخرجها علولة نفسه. وكان القاسم المشترك بينها وبين الثلاثية، مصمم السينوغرافيا "**زروقيبوخاري**" الذي لازمه في معظم تجاربه وعروضه المسرحية. وتحمل سينوغرافيا مسرحية '**حمقسليم**'طابع ما تلاها من المسرحيات التي أبدعها علولة، خاصة من حيث ضخامة التصميم وانتهاج مبدأ التجريد والإيحاء بالمكان دون تجسيده كما هو.

---

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، (الأقوال)، م.س، ص 23.

[2] ينظر: عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، (الأقوال)، م.س.

ففي **حمقسليم**، بنى السينوغراف هيكلا ضخما في أعلى الخشبة، يمثل جدرانا وأعمدة متصدعة غير مكتملة، يتوسطها سلم بأربع درجات، وتتخلله نوافذ وفتحات متفاوتة الأحجام والارتفاع، شكلت في مجملها لوحة فنية تجريدية، لا توحي إلى مكان بعينه (الصورة رقم: 04). واستعمل لأجل ذلك الحديد والخشب وقطعا من نسيج "الخيش"، مطلي بألوان غامقة مختلفة، توحي بالغربة والوحشة والقلق، إضافة إلى طاولة وكرسي وبعض الكتب والأوراق المتناثرة في الفضاء المسرحي.

وإضافة إلى ذلك، استعمل السينوغراف إحدى النوافذ شاشة، يعرض عليها من حين لآخر بعض الصور والكتابات التي تتماشى وسير الحدث، إذ نرى عليها صورة الهلال –مثلا– عندما يتحدث الممثل عن سيارة الإسعاف (السيارة الملكية) التي أقلته إلى المستشفى، أو عبارة Hôpital silence عندما ينتقل الحدث إلى المستشفى.

أما من حيث التمثيل، يستطيع المتتبع المتمرس بفنون الخشبة، والعارف بتقاليد الفرجة الشعبية (الحلقة، والمداح والقوال...) أن يميز بين ثلاثة أنواع من الأداء التمثيلي في **حمقسليم** الذي أداه علولة نفسه:

- النوع الأول: ونستطيع أن نضعه في خانة الواقعية النفسية لستانسلافسكي، وهي طريقة في التمثيل تدعو الممثل إلى الشعور بحقيقة الدور والإيمان بها أثناء التمثيل، بغرض الاندماج الكلي مع الدور، فيصبح الممثل والشخصية المؤداة شخصا واحدا، فيوهم الجمهور بحقيقة وواقعية ما يدور أمامه من أحداث. ويظهر ذلك جليا في كثير من المقاطع الحوارية التي أداها علولة بإحساس صادق: «... لما جيت خارج، أمي بقات تلغى وتقول: أنتهلى في روحك يا وليدي... وأنا ساعة على ساعة نجي نزورك، قلت لها: ما تخافيش، ما تخافيش يا أمي ما تخافيش... منّ على شي يامات نبعثلك وفد يجي يديك... نحبّك، نحبّك تجي تعيشي معايا في القصر الملكي...»[1]. يؤدي علولة

[1] عبد القادر علولة، حمق سليم (مخطوط)، ص 44.

هذا المقطع، ومقاطع أخرى مماثلة، بصدق، حتى أننا نكاد نرى عينية وقد اغرورقتا دمعا، وصوته يئن من أسى البعد عن أمه.

▪ النوع الثاني: أداء يأخذ طابعه ونبراته من تقنيات السرد الروائي، يتلون بلون الموقف والفكرة المراد إيصالها. وهو عادة ما يتعلق بالخطاب السياسي المباشر أو غير المباشر، كأن يتحدث على لسان الحيوانات، ليحكي –ظاهريا– عن مشاكلها وانشغالاتها، وعلاقة سادتها بها، غير أن المقصود –ضمنيا– هو الإنسان نفسه، أو البسطاء من الشعب في علاقتهم بالجبابرة. وربما اقتصر هذا النوع على القصة الموازية ليومياته، والتي يحكيها عن الكلبين "عتيق" و"لوبانة": «والإنسان فيه طبيعة شينة، هاذي لاحظتها، ديما مين يكونوا عندنا الضياف، يكون فيهم إنسان يلها بيا، وباش يبيّنلي حبّه، يأخذ طرف لباب اللي شايط عليه، يعفجه بصباعه، يقطعه طراف طراف، ويبقى يدك يدك يدك فيا...»[1].

وفي مثل هذه المقاطع، يتخذ علولة صوتا مغايرا عن صوته الأول، فيميل إلى الحدة في أداء لوبانة، ويميل إلى الغلظة في أداء عتيق. كما لا يخلو من التعليقات على ما يقال من حين لآخر، نحو: «(كالفرانسيس) و(روح يا الزوفري روح)»[2]، وهي عبارات يطلقها غالبا بطريقة كوميدية، تقطع الاندماج في الحكاية من جهة، وتؤكّد المعلومة السابقة لوضعها في السياق الاجتماعي لواقع الإنسان من جهة أخرى.

▪ النوع الثالث: وهو الإلقاء الذي يجمع بين الخطابي والحكائي والتمثيلي في آن واحد. وهذا هو النوع الذي ربما يكون قد استخلصه من الارتياد على الحلقات الشعبية. إذ يقلد فيه المداحين ورواة السير وقصص الأبطال التاريخيين، فيدقق في تصوير المواقف والوضعيات التي تصادف الشخصية المحكية. يجسد الوضعيات تمثيليا، ويسرد الأحداث روائيا، ثم يتحول خطيبا يزرع الحماسة ويقوي العزائم، أو ينذر ويحذر. «... بعد الحمام، فهّمت الحارس بهدوء، قلت له: الطاعة

---

[1] المصدر السابق، ص 23.

[2] عبد القادر علولة، حمق سليم، م.س، ص 22، 23.

والإخلاص هم القيم الأساسية في المملكة البيروقراطية، (...) أمي... راسي أمي حد ما عاد يسمع لي... كل واحد يدير على زي راسو»[1].

وبناء على ذلك، يمكننا القول إن اهتمام علولة بالحلقة وبالتراث الفرجوي الشعبي، لم يكن وليد "**الأقوال**" التي بلورت بداية التجربة التطبيقية، بل يعود إلى مرحلة سابقة بكثير، ومهّد له من خلال **حمقسليم** وغيرها من المسرحيات التي سبق وأن اقتبسها من قبل، مثل "**العلق**" و"**الخبزة**" و"**حمامربي**"، ولكن بطريقة محتشمة[2]، أو ربما لأن التجربة كانت ما تزال تختمر في ذهنه، فكان يطعمها من حين لآخر، بحثا وتجريبا وتكوينا.

2. مسرح النقد الاجتماعي في الأزواد:

رفض علولة —في كثير من المنابر واللقاءات الصحفية– أن يسمى مسرحه ملتزما أو ثوريا أو مسرحا للتغيير على غرار المسرح الملحمي، وقال إن مسرحه هو مسرح يهتم بالنقد الاجتماعي[3]. ورغم ذلك، فهو يتصف بكل تلك الأوصاف، إذ يحتوي خصائص الالتزام بقضايا مجتمعه فثار على كل القضايا التي تشينه، وعالجها في قالب يتأرجح بين الكلمة والفعل، فهو مسرح يشغل فيه السرد مساحة كبيرة وبينة، ولكنه مسرح للفعل المؤدى أيضا مهما كان حجم الآثار الملحمية فيه، ذلك أن مؤلفه ومخرجه يتوجه به إلى عقل الجمهور وليس إلى أذنه وعينه وقلبه فقط، فيدعوه إلى التفكير في عالمه وفي معيشه ونضالاته، بنظرة جديدة وأبعاد مختلفة.

ولكن مسرح علولة الجديد والذي أُتفِقَ على تسميته "مسرح الحلقة" لا ينضوي تحت لواء النهج البريختي بعيون معصوبة، ذلك أن مصادره التراثية، الفنية والتاريخية التي اعتمدها في تأصيله، تغنيه عن أية تبعية. ولعل نهجه الذي سار عليه يتماشى ومقولة سعد الله ونّوس: «إن ما يؤصِّل

---

[1] عبد القادر علولة، حمق سليم، م.س، ص 49.

[2] ينظر: عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م.س، ص 236.

[3] Voir: Abdelmadjid KAOUAH, la Halqa; un théâtre complet! Entretien posthume/ inédit avec A.ALLOULA, Tro le 25 septembre 1985, p 3.

المسرح هو قوله وكيفية هذا القول»[1]. وها هنا تتجلى قوة مسرح علولة، إذ يحتاج فيه القول كل عوالم المسرحية، حتى أننا لا نجد للحوار أثرا طيلة صفحات. ففيه شخصيات "تقول"، تسرد أحداثا وتصف شخصيات لنراها بآذاننا قبل أن تراها العيون.

وتعتبر مسرحية **الأجواد** من أجود ما قدم علولة في مساره المهني، الذي يحسب بعشرات السنين. ترد في شكل ثلاث لوحات مستقلة في شكلها وشخوصها، مترابطة وملتحمة في مضمونها ومراميها، وفي ذلك يقول الباحث أحمد عزوز: «ولا شك في أن مشاهد مسرحية الأجواد تبدو مستقلة عن بعضها البعض، ولكن تربطها فكرة جوهرية وأساسية ركّز عليها علولة في كثير من أعماله، وهي الخاصة بالصراع بين الخير والشر، بين الإرادة التعسفية والمواطن المحتاج...»[2]، فهي على حد تعبير مبدعها نفسه «عبارة عن جدارية، أو بالأحرى بعض اللحظات من حياة الجماهير الكادحة، والناس البسطاء، إنها مناظر إنسانية نصادفها كل يوم»[3].

أما بالنسبة للسينوغرافيا، والتي صممها الفنان زروقي بوخاري، فكانت من النقاط التي تلقت انتقادات واسعة من طرف المتتبعين والنقاد آنذاك. ذلك أن الديكور الذي وظف في هذه المسرحية كان –في مجمله– يخدم لوحة واحدة، هي لوحة الربوحي لحبيب في حديقة الحيوانات. وعلى الرغم من أن هذه اللوحة تعتبر من أقوى لحظات العرض، إلا أن هذا لا يغفر للمخرج إغفال الديكور وعدم توظيفه بالقدر الكافي في باقي اللوحات، بل وقد كان حائلا في وجه التشكيلات الحركية الأخرى المساهمة في سيرورة الفعل، وهو الأمر الذي يؤكّد عليه أوسكار ريمز بقوله: «إن الديكور يجب أن يوضع في سياق حركي وفي سيرورة الفعل»[4].

---

[1] نتبل الحفار، حوار مع سعد الله ونوس، م.س، ص 118.

[2] أحمد عزوز، المقاربة التداولية للنص المسرحي، "الأجواد لعلولة نموذجا"، مداخلة في: الملتقى الدولي حول "كيف نقرأ علولة"، جامعة وهران يومي: 02 و 03 ماي 2005، ص 07.

[3] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، م.س، ص 233.

[4] أوسكار ريمز، الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي، تر: نديم معلا، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون الدرامية، دمشق، سوريا، 1987، ص 107.

وعندما يتحدث علولة عن الفنون المصاحبة للعمل المسرحي، في حوار أجراه معه محمد جليد، يصرّح بأنه «لم يعد هناك داع لتزويق الأماكن، طالما أننا نبحث خاصة على خلقها في الذاكرة المبدعة للمشاهد، وليس على الخشبة، بحيث تصبح الوظيفة الحية والتطويرية للديكور هي التلميح الخفيف دون تشويش المخيلة...»[1]. وينطق هذا القول كثيرا على مسرحية الأجواد، غير أنه لا يشملها بجميع لوحاتها، والدليل على ذلك أن المخرج قد تخلص من كل الزوائد غير الضرورية وغير المستعملة في الديكور، عندما أعاد إخراجها وهيكلتها في إطار التعاونية التي أسسها (تعاونية أول ماي).

والجدير بالملاحظة أن اللوحات الثلاث تؤدى في فضاء سينوغرافي واحد، لا يتغير بتغير اللوحة أو مكان الحدث. ذلك أن علولة دعم التشكيل التجريدي للفضاء، بتشكيل الفضاء لغويا، وبالتالي صوتيا، خاصة في الانتقال من مكان إلى مكان، بل من وضعية (Situation) إلى وضعية، بفضل شخصية القوال التي تسمّي كل الأمكنة قبل اقتحامها، وتسمي كل شخصية قبل تمثيلها، بل وتشير إلى نفسها بنفسها، وتلك تقنية مازت تجربة علولة، التي اتخذت من جميع الممثلين رواة وممثلين في الآن نفسه، ينتقلون من السرد إلى التشخيص، ومن التشخيص إلى السرد، في الجملة الواحدة، بطريقة فنية عجيبة. ويذكر الممثل عبد القادر بلقايد أن هذه التقنية كلفت الفرقة مجهودات مضنية، وتدريبات خاصة من طرف المخرج أثناء عملية تركيب العرض[2].

وكما هو واضح في الصورة رقم 09، يتألف ديكور مسرحية الأجواد من مجموعة من القضبان الحديدية الملتحمة عموديا وأفقيا، تمتد من يمين الخشبة إلى يسارها. وتنقسم إلى قسمين، ثبتت أطرافهما في يمين الوسط وفي يسار الوسط، ويتجهان صوب عمق الخشبة بطريقة منظورية. وتركت فسحة على طرفيهما العلويين، تستعمل لدخول الممثلين وخروجهم. وفوق تلك الفسحة، ثُبّتت شمس الأجواد المصنوعة من النحاس المنفوخ (Cuivre Repoussé) على ارتفاع مترين ونصف

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، حوار مع الباحث أمحمد جليد، م.س، ص 240.

[2] عبد القادر بلقايد، م.س.

متر، وتحتها مباشرة، وضع عنوان المسرحية بخط واضح صُنع من معدن النحاس أيضا، ليكون بمثابة شعار المسرحية.

أما أرضية الخشبة، فوضع فوقها مصطبة (Praticable) في شكل مضلع، يساوي قطرها حوالي مترين، وارتفاعها حوالي عشرين سنتيمتر. كما زُيّنت قاعدتها بالبرونز المنفوخ. كما استعمال إكسسوارات عديدة ومتنوعة، مثل العصا للقوالة أو للتمثيل، الطاولة والكرسي وبعض الصناديق والهيكل العظمي في مشهد درس العلوم الطبيعية.

3. التمثيل في اللثام:

اللثام هي ثالث الأعمال الثلاثة التي قدمها علولة في إطار ما اصطلح عليه "مسرح الحلقة"، وهي تجربة جرب فيها المؤلف/المخرج ضربا ثالثا من ضروب البناء الدرامي، فحاول أن يجعل بطل المسرحية واحدا، وأن يجعل الأحداث– مسرودها ومؤدّاها– تصب في جعبة بطل واحد (برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم)، ذلك أنه في المسرحيتين السابقتين "الأقوال" و"الأجواد" اعتمد نظامين مختلفين، ركز في الأولى على السرد (القول) وجمع في الثانية بين القول والفعل (التمثيل). ولن يكون همنا في هذه الدراسة، البحث في البناء الدرامي أو السردي للمسرحية، بقدر التركيز على الجانب السينوغرافي وكيفية ترتيب الفضاء وتوظيفه لخدمة العرض المسرحي.

يتوسط الفضاء المسرحي لمسرحية **اللثام** مجسم تشكيلي كبير صُنع من معدن النحاس المنقوش نقشا بارزا En relief، أو (النحاس المنفوخ أو المدفوع Cuivre repoussé) مما جعل من واجهته لوحة تشكيلية تحت الأضواء المتغيرة طيلة العرض، فمثّل –بذلك– مكان الأحداث تمثيلا تجريديا، يستعير من السرد والتمثيل إيحاءاتهما بالفضاءات المتعددة التي يتداول الممثلون على ارتيادها، (من المصنع إلى بيت برهوم...): «برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم فتح الباب بالرجفة حينما سمع

الدقديق... نقزاته شريفة من وراء الباب، قال لهم: اتفضلوا يا ناس أنا وحدي مع المرأة، مرحبة... ادخلوا مرحبة، كنا نستنوا فيكم...»[1].

يشير هذا المقطع السردي والحواري –في آن معا– إلى أن المكان الذي يدور فيه الحدث هو بيت برهوم، على الرغم من أن الهيكل النحاسي المنصوب في وسط الخشبة لم يتغير، و لم يختف أو يطرأ عليه أي تغيير يذكر، اللهم بعض الإكسسوارات التي يتخذها ضيوف برهوم مقاعد للجلوس، سرعان ما تختفي.

نُصب الهيكل النحاسي في وسط وسَط الخشبة، يبلغ علوه مترين ونصف، في شكل نصف دائري، ثبت على أطراف مصطبة Praticable دائرية بمستويين. يمثل هذا الهيكل –على العموم– "**البرمة**"*، ولكنه يستعمل –أيضا– لغايات أخرى خلال العرض، إذ تتخلله فتحات متنوعة ومتفاوتة الأحجام والأشكال من كل الجوانب، استعملت للإيحاء بأمكنة أخرى. فهو السجن حينما تضاف إلى إحدى فتحاته قضبان الحديد، وهو المقبرة عندما توضع فتحة في وسط مصطبته ثبتت عليها قطعة من الرخام، وهو بيت شريفة وبرهوم والسي خليفة، وهو المستشفى أيضا وفي كل هذه الأحوال، تتحت الأمكنة بواسطة حركة الجسد والكلمة والإكسسوار.

وجدير بالملاحظة في هذا المقام، أن اختيار السينوغرافيا التجريدية لمثل هذه العروض المبنية على السرد الحكائي، يجعل دلالاتها موقوفة على الكلمة المعبرة عن المكان، وعلى التشكيلات الحركية وأداء الممثلين، لضبط إيحاءاتها واكتمال جوانبها الدلالية.

فالديكورات التجريدية تتضمن أنساقا علاماتية متعددة ومتباينة من حيث مادتها التعبيرية، وحجم وحداتها، وقنوات إدراكها، فهي تمتاز بـــ «بوليفونية إبلاغية قل نظيرها» كما يقولا رولان بارث[2]. غير أن مدلولها لا يكتمل فوق الخشبة وإنما في خيال المتلقي وذاكرته الجمعية.

---

[1] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (اللثام)، م.س، ص 176.

* البرمة هي الآلة –موضوع الصراع– التي يسعى العمال إلى إصلاحها.

[2] Système de la mode, édition du Seuil, Paris, 1983, p 230, voir: Roland Barthes.

أما الإكسسوارات المستعملة، فكانت في عمومها واقعية، غير أن استعمالاتها من طرف الممثلين والقوالين أعطتها أبعادا رمزية ذات دلالات استعارية، فالبندير ذو المرجع التراثي يتحول إلى مقود سيارة، وكذلك العصا التي لا تغيب عن مسرحيات علولة التراثية، فهي امتداد لذراع القوال، لا يتركها إلا عند الضرورة القصوى، كأداء دور شخصية لا تحتاج إليها، أو في أدوار النساء.

وفيما يخص الأزياء، نجد في المسرحية نوعان منها؛ أزياء تخص القوال وأخرى تخص الشخصية. أما الأولى فهي بسيطة ونمطية إلى حد ما، تتكون من سروال وقميص وجيليه Gilet. وأما الثانية، فاستعملت للتعريف بالشخصيات، إذ كانت تعبر عن طبقاتها الاجتماعية وأحيانا انتماءاتها الأيديولوجية، مثل لباس الكيمونو والقبعة الصينيان، كما استعمل ألبسة الشرطة، وأخرى متنوعة ورد ذكرها على لسان القوال الذي وصفها في مشهد المقبرة، وهي في عمومها ألبسة عادية نراها كل يوم في الشارع، ونستطيع شراءها من أي حانوت.

المحاضرة الثانية عشر

المسرح الثالث والتعامل مع التراث

ظهرت نظرية المسرح الثالث في بداية الثمانينيات من القرن العشرين لتقدم تصورها النظري قصد توجيه مسرح الهواة بالمغرب نحو آفاق رحبة من التجريب والتحديث والتأسيس والتأصيل. وترتبط نظرية المسرح الثالث بالمسكيني الصغير وعبد القادر عبابو وسعد الله عبد المجيد. وترتكز هذه النظرية المسرحية على الرؤية الجدلية في التعامل مع المكان والزمان والتاريخ، وعلى تقنيات المسرح الفقير فيما يخص الممثل والمتفرج واستخدام اللغات الدرامية البصرية والمسموعة.

ومن هنا، يمكن أن نتساءل: ما هي مرتكزات المسرح الفقير؟ وكيف تعامل المسرح الثالث مع التراث؟ وما هي التقنيات الفنية والجمالية التي استخدمها للاشتغال على التراث؟

1. نشأة المسرح الثالث:

جاءت نظرية المسرح الثالث مع المسكيني الصغير كردّ فعل على النظرية الاحتفالية التي بشر بها زعيمها عبد الكريم برشيد. وكان أول بيان للمسرح الثالث سنة 1980م في المهرجان الواحد والعشرين لمسرح الهواة بتطوان، ويسمى ببيان تطوان. ونشر هذا البيان مرة أخرى في مجلة "المدينة" التي تصدر بالدار البيضاء، وذلك في العدد السادس، بتاريخ 06 يونيو من سنة 1981م. وقد أرفق هذا البيان بورقة تقنية تحمل اسم: "المسرح الفقير"، وترتكز على ثلاث قواعد فنية وجمالية، وهي: العين (المتفرج)، والروح (الممثل)، والأداة (اللغات).

هذا، ويضم المسرح الثالث مجموعة من المبدعين والمؤلفين والمخرجين المسرحيين، ومن بين هؤلاء: المسكيني الصغير صاحب مسرحية: "يوم السعد والنحس في حياة هارون الرشيد"، ومسرحية "مذكرات رجل يعرفهم جيّدا"، ومسرحية: "البحث عن شهرزاد"، ومسرحية: "الجاحظ وتابعه الهيثم"، ومسرحية: "حكايات بوجمعة الفروج"، ومسرحية: "السيد جمجمة"، ومسرحية: "رحلة السيد عيشور"، ومسرحية: "العقرب والميزان"، ومسرحية: "سرحان"، ومسرحية: "البحث عن رجل يحمل عينين فقط"، ومسرحية: "رجل اسمه الخلاج"، ومسرحية: "الشجرة"، وسعد الله عبد المجيد صاحب مسرحية: "زهرة بنت البرونوسي"، أو "شهرزاد وراء الكانطوار"، والتي نالت جائزة العرض المسرحي سنة 1983م، ومسرحية "مقامات بديع الزمان

الهمذاني"، ومسرحية: "دون كيشوط يحارب مرتين"، وعبد القادر عبابو الذي أخرج مجموعة من المسرحيات مثل مسرحية: "الجاحظ وتابعه الهيثم"، و"رحلة السيد عيشور" للمسكيني الصغير، ومسرحية "ثورة الزنج" للشاعر معين بسيسو، ومسرحية: "المهمة" لآرثر ميلر...

ويلاحظ أن اسم المسرح الثالث غامض وملتبس بسبب تعدد دلالاته، فقد يدل الاسم على المسرح الثالث الأنثروبولوجي كما عند المسرحي الإيطالي أوجينيو باربا، وقد يدل على العناصر الثلاثة التي ينبني عليها المسرح الثالث: المكان والزمان والتاريخ، وقد يدل كذلك على المنهجية الجدلية التي تتكون من ثلاثة عناصر: الأطروحة ونقيض الأطروحة والتركيب. وهذا هو الرأي الصائب حسب مفهوم ومنطوق البيان: «لا يمكن أن يتقبل المسرح الثالث تصورا بعيدا عن الفكرتين اللصيقتين بالوجود الإنساني والمرتبطتين في نفس الوقت، ضمن علاقة تحكمها معايير وتصور جدلي، تؤدي ديناميته إلى (الجديد المتميز) دائما في نطاق التعالق الدياليكتيكي بين الفكرة التلقائية (كقديم) والفكرة الضد (الجديد الداعي إلى الانتقال والانتقاد)، والفكرة الثالثة المستقرأة والمتجاوزة للفكرتين السابقتين بمعنى أن التغيير في هذا السياق هو التأصيل، والتطوير في نفس الآن، أي تجذير المشرق في الأصيل، وتجاوز القديم المتخلف، وبناء الجديد المطور نحو الأسمى.

ومن هنا، جاء مفهوم المسرح الثالث، أي جاء استبطانا واستنباطا لقانون التغيير الجدلي والقانون نفي النفي وحركيته المطورة/الصاعدة في الزمان والمكان، والتاريخ. وهكذا، يأتي المسرح الثالث حاملا لمشروع رؤية منهجية إبداعية مسرحية حداثية، تنويرية، تجادل الإنسان في مكوناته المادية والروحية والعلائقية والتواصلية عبر تقنية المجادلة الإبداعية بين عوامل الزمان والمكان والتاريخ».

ومن هنا، فنظرية المسرح الثالث نظرية جدلية بريختية وكروتوفسكية ارتبطت بمسرح الهواة إبداعا وتنظيرا وتأليفا وإخراجا.

2. التصور النظري للمسرح الثالث:

ينبني المسرح الثالث كما وضعته جماعة المنظرة له، على مجموعة من المقومات الفكرية والمرتكزات القضوية، والتي يمكن حصرها في المبادئ التالية:

- **المكان:** يدعو المسرح الثالث إلى الانفتاح على المكان العالمي رغبة في التعاون والتعايش والتواصل، ولكن مع حماية المكان الأصل جدليا من كل عدوان أو غطرسة أو هجوم أو استغلال: «المكان: المغربي، العربي، الإفريقي، العالمي، لأن منطق المكان، يفرض حدا أدنى للتفاهم، والتعاون، والتفاعل على صعيد الوجود الإنساني، كما أن المكان هو امتداد جغرافي بالنسبة لكل قطر بجميع قيمه الروحية وإمكانياته المادية والبشرية، وهذا يعدّ شرطا في حماية الذات والمواجهة: مواجهة العدو أيّا كان: استعماريا، طبقيا، سياسيا، اجتماعيا، إيديولوجيا، فكريا، ثقافيا».
- **الزمان:** يعني الزمان الحضور المادي الملموس في المكان أمسا وحاضرا ومستقبلا، والتفاعل مع المكوّن الحضاري للغير بطريقة جدلية إيجابية: «يرى هذا المسرح أن التواجد في الزمان يأتي عن طريق التلمس، الذي يعني الانتقال من الملموس إلى المحسوس، لهذا فإن الشكل والمضمون (الحضريين) يجب أن يكون حافزا دائما في إحساس الجمهور انطلاقا من تحليل إشكالية التفاوت المادي، الذي ينعكس على موقف المكان، وهذا ينعكس بالضرورة تفاوتا في الرؤيا وتفاوتا في الموقف، الذي يحدد الحضور، في الماضي والحاضر والمستقبل، ولا يمكن أن يكون عامل الزمان مجرد إحساس بعيد عن عملية التفاعل المكاني الحضاري. وبالتالي، فإن الزمان في المسرح الثالث، هو مقياس ومعيار لمعرفة المسرح المغربي/العربي من وجود الآخرين حيث ينفعل، ويتفاعل، وينفي هذا الانفعال، والتفاعل، كلما وجد نفسه أمام الضد الذي ينفي عنه حركته في الزمان والمكان».
- **التاريخ:** يعني التاريخ في بيان المسرح الثالث الذاكرة الحية النابضة بالأحداث الدرامية والحركة الجدلية، والتي لها علاقة متينة بالحاضر: «يرى المسرح الثالث أن التاريخ حركة حية يمكن استعارتها وتشخيصها مرة أخرى، بناء على الموقف من الذات ومن الآخر، فالاستقراء التاريخي ينبني على قناعات إيديولوجية مرحلية، فليست البطولة من صنع شخص واحد، لأن الناس ليسوا

على دين حكامهم، بل الحكام هم الذين على دين الناس، التاريخ في المسرح الثالث هو الحاضر، ولكن على أساس التحدي القائم، في إطار قناعات جماهيرية، فلا يمكن أن نستقرأ التاريخ من أجل التاريخ، لأن المسرح الثالث، ينفي عملية النسخ، والنقل التلقائية، ولأنه ينفي أن يكون المسرح مجرد مسرح للطرف والملح والغرائب، واستعراض الأمجاد الفردية».

وعلى المستوى التقني والجمالي، يرتكز المسرح الثالث على ثلاث قواعد تقنية تحيل على تأثر المسرح الثالث بالمسرح الفقير لكروتوفسكي والمسرح الثالث لأوجينيو باربا. والسبب في تبني المسرح الفقير تقنيا هو أن هذا المسرح يقوم «بإظهار وجود التناقض بأسلوب إبداعي بسيط. ومن ثم، لا يصبح العرض المسرحي حفلا يلتقي فيه الصراع، وينتفي فيه الفقر، وهموم وأحزان الإنسان على الركح المسرحي».

وهذه التقنيات هي: العين، والروح، والأداة.

- **العين:** تعني العين في المسرح الثالث المتلقي/المتفرج/المشاهد، الذي يستخدم عينه لرصد العرض المسرحي الجدلي. وبالتالي، فالمسرح الثالث يستلزم تواصلا جدليا بين الملقي والمتلقي يكون قوامه الحضور والمشاركة في النقد والتموقف، وبناء العرض المسرحي على ضوء الرؤية الجدلية البناءة والهادفة.

- **الروح:** يقصد بالروح الممثل الذي عليه أن يوصل العرض المسرحي إلى الآخر مهما كانت طبيعته أو مستواه الثقافي أو الاجتماعي أو الطبقي. ومن هنا، فالثالوث التقني يهدف إلى: «تبليغ العمل الدرامي إلى المتفرج –العين أي الغير أو الآخر، على أن الآخر هذا يعني مفاهيم كثيرة، فمن الممكن أن يكون الآخر: عاميا مثقفا... أمام هذه المفاهيم، وهذه العلاقات النفسانية، وجد الممثل –الروح نفسه يتعامل مع لغات مسرحية محيطة به... يتعامل مع عين وأدوات».

وعلى أية حال، فالمسرح الثالث يعتمد على تقنيات المسرح الفقير، ويقتصد في السينوغرافيا، ويتقشف في الديكورات، ويركز كثيرا على قدرات الممثل الهائلة على مستوى التشخيص الصوتي والغنائي والتشكيلي البصري والجسدي. ويكون التشخيص نابعا من رؤية ذاتية وواقعية مرتبطة

بالمحيط الجدلي: «إن المسرح الثالث يرى أن الإنسان لا ينفصل عن محيط اقتصادي، فنحن عندما نتكلم أو نغني ونبكي ونرقص، فلكي نعبّر عن هذا المحيط ولا نخرج عن ذواتنا، وعن واقعنا إلا إبداعيا وطبق منهجية فنية».

وعلى العموم، فالممثل هو العنصر الأساس في المسرح الثالث على غرار نظرية المسرح الفقير لدى كروتوفسكي. فالممثل في المسرح الثالث يبدع بجسده، مثل المؤلف والمخرج: «في المسرح الفقير لا فرق بين المؤلف والممثل، الأول يؤرخ بأبجدية لغة، والثاني يوصل ويقوم بالإيصال عن طريق الحركة والإلقاء».

- **الأداة:** والمقصود منها اللغات المستعملة في المسرح الثالث سواء أكانت سمعية أم بصرية. ويكون المقصود بها أيضا كل أدوات وتقنيات الفرجة الشعبية والتراثية. ويلاحظ على بيان المسرح الثالث أنه غامض من حيث الأفكار والقضايا المطروحة، والتي ترد في البيان النظري مجردة ومبهمة غير واضحة الملامح والمعالم. كما أن المسرح الثالث مسرح ماركسي جدلي لا يختلف إطلاقا عن التصور الجدلي في ورقة عبد القادر عبابو صاحب بيان المنهج الجدلي في الإخراج المسرحي. كما يبدو لنا أن المسرح الثالث قد تأثر بالمسرح البريختي ومسرح كروتوفسكي أيما تأثر كباقي النظريات المسرحية المغربية الأخرى. وقد تأثر أيضا بنظرية النقد والشهادة لدى المسرحي محمد مسكين. وهناك كذلك تأثير واضح وجلي للنظرية الاحتفالية في هذا البيان التأسيسي على مستوى المفاهيم والمبادئ النظرية. ويتجلى المشترك بينهما في الانطلاق من فلسفة التحدي والتجاوز والمواجهة، والإيمان بالواقعية والإنسانية والمشاركة الجماعية، والتركيز على فعل التغيير والحيوية والفعل الدينامي. ولكن المختلف في كون المسرح الثالث يؤمن بالقراءة الإيديولوجية، ويتبنى المنهج الجدلي والطريقة البريختية، ويرفض التلقائية والعفوية.

ويرى الدكتور مصطفى رمضاني بأن المسرح الثالث قد تأثر بالاحتفالية تأثرا كبيرا إلى درجة النقل والاستنساخ، ولكن أقول لأستاذي بأن ثمة اختلافا في بعض المقولات كنفي المسرح الثالث التلقائية والعفوية، ورفض مبدأ الاحتفال، وتأكيد أهمية قانون الجدل في التنظير المسرحي.

ومن هنا يقول مصطفى رمضاني: «لقد بدأ التيار الاحتفالي يفرض نفسه بإلحاح داخل الوطن وخارجه، لأنه يسعى إلى خلق فلسفة جمالية تأصيلية للثقافة العربية، وللمسرح خاصة. ونظرا للمكانة التي تحتلها الاحتفالية في خريطة المسرح المغربي، فقد ظهرت محاولات تجريبية أخرى أرادت أن تتجاوز ما طرحته، إلا أنها لم تعمل غير تكرار ما ذهبت إليه الاحتفالية. ولعل تجربة المسرح الثالث إحدى تلك المحاولات التي لم تستطع أن تحقق وضوحا في توجهاتها الجمالية بالرغم من كونها أخذت كثيرا من الطروحات من البيانات الاحتفالية، كما أن المحاولات الأخرى لم تتجاوز رفع بعض البيانات في بعض المناسبات الخاصة في نوع من الحياء والحذر، وأعني بتلك المحاولات ما قام به أصحاب المسرح الجديد بفاس والمسرح الفردي ومسرح المرحلة ومسرح النفي والشهادة، وهي محاولات لم تستطع أن تحيط بالخطاب المسرحي العربي/المغربي في شموليته كما فعلت الاحتفالية».

وفعلا، لم تصمد نظرية المسرح الثالث أمام قوة الاحتفالية، وتجدد بياناتها وإبداعاتها ودراساتها العلمية الجادة التي ينشرها عبد الكريم برشيد وناقدها الدكتور مصطفى رمضاني من فينة إلى أخرى. ويعلل المسكيني الصغير عدم انتشار نظرية المسرح الثالث بقوله: «المسرح الاحتفالي منذ انطلاقه وجد مجموعة من المنابر لإيداع ونشر بياناته. لذلك وجد ضالته لاسيما في مراحله الأولى. وتجربتنا في المسرح الثالث كانت تنحصر في منبر واحد وهو مجلة "المدينة". لكن هذا التبرير غير علمي وغير مقبول إطلاقا، فنظرية عبد الكريم برشيد لها أسس فلسفية وجمالية متينة وقوية، وأسلوب بياناتها واضح ومنطقي ومعقول. كما أن صاحبها كثير الإنتاج، وغزير الإبداع ويساير المستجد والمستحدث على الرغم من كل ما يمكن أن نوجهه له من نقد».

3. موقف المسرح الثالث من التراث:

يتعامل المسرح الثالث مع التراث المغربي والعربي والإنساني والكوني كباقي النظريات المسرحية المغربية الأخرى، ولكن ليس تعاملا سلبيا قائما على النسخ والتقليد والاجترار والتلقائية، بل هو تعامل مدروس مبني على قراءة جدلية متأنية أنثروبولوجية، تنطلق من رؤية إيجابية

إيديولوجية حية ونابضة بالحركة قائمة على الطرح والنفي والتركيب الجدلي. كما يخضع التراث ضمن المسرح الثالث للتموقع الفكري والسياسي والطرح الأيديولوجي. ويخضع أيضا للرؤية الواقعية التاريخية الزاخرة بالتناقضات: «المسرح الثالث مع تقنيات المسرح المتقدمة، مع أعمال مسرحية مبدعة، مثل: مقامات بديع الزمان الحمداني وسيدي عبد الرحمن المجذوب وغيرها، إلا أنه يناقضها في منهجية معالجتها للضد في الزمان، والمكان والتاريخ. مادام الموضوع ينفي الحد الأدنى من فضح التناقض التاريخي، ويداعب الواقع بأساليب وهمية سطحية، هي الأخرى تداعب خيال المتفرجين، لا تشدهم إلى واقعهم، ولا تقودهم إلى مناقشة الضد في الزمان والمكان والتاريخ، كأن يكون المضمون في التاريخ مغربيا ومنافيا في التاريخ، فيصبح تكريسا لمفاهيم بعيدة عن الفعل الفاعل المطور وعن التعامل الجدلي مع الضد... الخ».

هذا، ويقوم المسرح الثالث على غربلة التراث تقويما وتصحيحا، ونقده فكريا وذهنيا وفنيا وجماليا، وذلك من أجل تغييره إيجابيا وجدليا، معتمدا في ذلك على المنهج الجدلي في الإخراج والتأليف والتمثيل والتشخيص كما يطرحه عبد القادر عبابو: «المسرح الثالث يضع أمامه هدف التغيير في تعامله مع جمعي النصوص المبدعة، ويعتبر هذا شرطا أساسيا في تعامله مع التراث المغربي العربي والعالمي، بناء على أدوات ورموز حضارية قابلة للتغيير والتعبير على طموحات الإنسان المغربي والمتلقي بصفة عامة. ومن هنا، فإن المسرح الثالث، يمكن له أن يتعالق مع جميع أنواع المسرح في حدود معينة أهمها: إمكانية مجادلة هذه الأنواع وتوظيفها مضمونا وإخراجا في إطار رؤيته الإبداعية. المسرح الثالث، يتصور عملية التشخيص المسرحي انطلاقا من منهج يستمد مبادئه الفنية من قانون التغير وفضح التناقضات المتجلية في المجالات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية».

ويشترط المسرح الثالث للتعامل مع التراث أن يكون التعامل فنيا وجماليا قائما على الإيحاء والترميز والانزياح، وذلك بعيدا عن التقريرية الفجة والمباشرة السطحية التي تقتل الإبداع الدرامي: «يرفض المسرح الثالث المباشرة في الطرح، والطرح البعيد عن الإطار الفني والإبداعي والمسرحي،

المسرح الثالث يتعامل مع المسرح العالمي برؤية التجادل والتفاعل والتكافؤ بعيدا عن التبعية، يرفض الاستيراد المستمر، والتصدير المستمر، يؤيد الخط الإنساني التحرري في مواجهة كل أنواع الضغط والهيمنة والسطحيات، يرفض الأسلوب المداعب، كما يرفض كل تركيب لا يقترن بالحياة، ضمن جدلية الزمان والمكان والتاريخ المغربي والعربي والإنساني في نسق إبداعي».

ومن هنا، فالمسرح الثالث يقرأ التراث كما يقرأه الجابري في كتابه: "نحن والتراث"، وذلك عبر قراءة إيديولوجية تاريخية موقفية. ويعني هذا ضرورة ربط الفعل الدرامي بالواقع الجدلي المليء بالتناقضات المتنوعة كما وكيفا. كما يرفض المسرح الثالث التعامل مع التراث بطريقة سلبية جامدة قائمة على الرؤية الفلكلورية السياحية للتراث. و«يترع في هذا الإطار إلى وسم تعامله مع الفنون الإنسانية بخاصيات التجادل والتحديث والتكافؤ والتكامل، كما ظلت تلك الفنون تخدم الإنسان وجودا وموقفا وتقدما».

وعليه، فالمسرح الثالث يتعامل مع التراث تعاملا جدليا رغبة في التجريب والتحديث والتغيير تمهيدا للتأسيس والتأصيل الإيجابي قصد تحقيق التقدم والازدهار والاستقلال الفكري الحقيقي على مستوى التحتي والفوقي، ولا يمكن استيعاب هذا التراث على مستوى التلقي إلا إذا وجد الممثل الجدلي والمؤلف الجدلي والمخرج الجدلي والمتفرج الجدلي الذي يدخل في علاقة جدلية مع التراث والعرض المسرحي. كما ينبغي أن يرتبط التراث الموظف في المسرح الثالث بجدلية الماضي والحاضر، وجدلية القديم والجديد، وجدلية الأصالة والمعاصرة. ويستلزم المسرح الثالث كذلك التعامل مع الأفكار الواقعية الجدلية، مع استقراء بناها السياقية تاريخيا لفضح تناقضاتها الجدلية، وكل ذلك بغية تحديد مجموعة من المواقف تجاه القضية المطروحة. كما أن الأفعال والأحداث المسرحية لابد أن تكون أفعالا ديناميكية جدلية خاضعة لقانون التناقض والكم والكيف.

المحاضرة الثالثة عشر

إنتاج العرض المسرحي وتوزيعه

إنّ الإنتاج المسرحي في أحد وجوهه نشاط اقتصادي ينطوي على حساب الكلفة والربح والخسارة وتهيئة مستلزمات العمل المادية والبشرية والتقنية بالاستناد إلى الموازنة الإنتاجية اللازمة لتأمين عناصر الإنتاج والتسويق.

من هنا فإن عملية الحساب الدقيق للموازنة تفيد في إيجاد وسائل جديدة عملية وعملية للترويج وتسويق العمل المسرحي مع الحفاظ على القيمة الفنية والفكرية والجمالية، وهو ما يفيد طلبة معاهد وكليات الفنون لتعليمهم أساليب الإنتاج والتسويق، وكذلك الفرق المسرحية والعاملين في الإنتاج المحترف لتحقيق الربح المادي والثقافي بترويج وتسويق العرض المسرحي.

1. تحديد المصطلحات:

1-1. الإنتاج:

يعرفه المعاضيدي بكونه: «خلق المنفعة المادية أو المعنوية من حيث لم يكن لها وجود من قبل، أو إضافة منفعة لشيء يحتوي على قدر معيّن منها، أو هو السلع والخدمات المقدمة التي يمكنها إشباع حاجات الإنسان»[1]، وهو أيضا عملية «تحويل المدخلات (مواد- أموال- عمال- آلات- معلومات) إلى سلع وخدمات»[2]. كما يعرّفه العامري بأنه: «عملية خلق السلع والخدمات المنتجة من خلال تحويل المدخلات إلى مخرجات»[3]. ويعرّفه فليح حسن بأنه: «العملية التي من خلالها يجري استخدام عناصر الإنتاج ومستلزماته من أجل إنتاج السلع والخدمات المرغوب بها، أي أنه العملية التي يتم بموجبها استخدام مدخلات العملية الإنتاجية وتحويلها إلى منتجات مرغوب بها من

[1] جابر حسان المعاضيدي: الموازنة والإنتاج في القطاع العام، دار الوفاء للنشر والتوزيع، (بغداد، 1988)، ص 53.
[2] محسن عبد الكريم وصباح النجار، إدارة الإنتاج والعمليات، ط3، مكتبة الذاكرة، دار وائل للنشر، (بغداد، 2009)، ص 3.
[3] صالح مهدي حسن العامري وطاهر محسن الغالبي، الإدارة والأعمال، ط2، دار وائل للنشر، (الأردن، 2008)، ص 585.

قبل المستهلك»[1]. وعرّفه زينات بأنه: «الوصول إلى المنفعة والزيادة على ما هو موجود أصلا»[2]، كما عرّفته العادل: «تفاعل ينتج عنه ربح مادي»[3].

أما التعريف الإجرائي فهو الاستخدام الأمثل للعناصر والمفردات الإنتاجية من فنانين وفنيين ومواد أولية لإنتاج عرض مسرحي يتضمن القيم الجمالية والفكرية التي يهدف إيصالها للمتلقي.

2-1. الموازنة:

عرفها الشيخلي أنها «تعبير رقمي كمي وقيمي، عن خطة النشاط المتعلقة بفترة مالية مقبلة، ووسيلة للرقابة الفعالة على التنفيذ»[4]. وعرّفها عبد الفتاح بأنها: «ترجمة مالية وكمية ونقدية للأهداف التي ترغب الشركة في تحقيقها مستقبلا خلال فترات مقبلة، فهي تعدّ تعبيرا رقميا عن خطط وبرامج الشركة بحيث تضمن تحقيق جميع العلميات والنتائج المتوقعة مستقبلا وتتمثل تلك الأهداف في تحقيق عائد مناسب على رأس المال، وخفض التكاليف، وتحقيق نسبة ربح معينة».

أما أهمية الموازنة فهي تهدف إلى تنظيم وتنسيق النشاط الاقتصادي لوحدة اقتصادية معينة، في حدود الموارد البشرية والآلية والمالية المتاحة. بحيث تحقق أفضل النتائج باستخدام أفضل الوسائل التي توصل إلى الهدف، ويتم من خلال فصولها احتساب كلف المداخيل والمصاريف وهامش الربح المتوقع فضلا عن احتمالات الخسارة. وهي أيضا الخطة المالية التي تستوعب جميع كلف مستلزمات إنتاج العرض المسرحي مع وضع هامش مالي للترويج والإعلان لضمان التسويق الجيد.

---

[1] فليح حسن خلف، اقتصاديات الأعمال، ط1، جدار للكتاب العلمي، (الأردن، 2009)، ص 173.

[2] حسن فتاح زينات، الوصول إلى الإنتاج الأمثل، دار الآثار المصرية للطباعة والنشر، مطبعة الإسكندرية، (القاهرة، 2006)، ص 14.

[3] جنان بركات العادل، موازنات مالية في سقوف الإنتاج، دار العالي للطباعة والنشر، (بيروت، 2009)، ص 98.

[4] صلاح الدين الشيخ لي، المدخل في إدارة الإنتاج، دار الحكمة للطباعة والنشر، (بغداد، 1974)، ص 16.

1-3. الترويج:

إنّ أصل كلمة الترويج في اللغة العربية «تعني روج: راج رواجًا، روّجَه ترويجا، نفقه»[1].

ويعرف الترويج (Promotion) بأنه: «التنيق بين جهود البائع المستهلك في إقامة منافذ للمعلومات وفي تسهيل بيع السلعة أو الخدمة أو في قبول فكرة معينة»[2].

أما إجرائيا فهو فن تسويق العرض المسرحي والترويج له من خلال الإعلان عن المشاهد الفنية والنجوم أبطال العمل بعد دراسة رغبات الجمهور وطريقة استقطابه لمشاهدة العرض.

2. مراحل تطور الإنتاج المسرحي:

إن أهم سمات الإنتاج المسرحي في عصر الإغريق هي البساطة في العروض حيث العقدة الواحدة في النص الأدبي تؤدي إلى الاقتصاد في كلف العروض وكذلك في وحدة المكان، حيث الأهداف في جغرافية واحدة تقلل من تكاليف المسرحية ووحدة الزمان حيث منع التجول في الأوقات أو الفصول، وهذا ما يقلل مصروفات في الأزياء المستخدمة في العرض، ولمحدودية الزمان والمكان يترتب هذا على محدودية الشخصيات المشاركة في الأحداث وهذا ما لا يتطلب تنوعا في الممثل أو حشد من الممثلين، وكذلك يوفر الجهد الإنتاجي، أما كون العرض نهاريا فلا توجد متطلبات للإضاءة إلا في المشاهد الليلية فقد لجأوا إلى «استعمال المشاعل للتعبير الرمزي عن صفة الزمان»[3].

وأما كون العرض وراءه شخص واحد هو (المؤلف)، الممثل الرئيسي، المخرج، مصمم الأزياء، صانع الماكياج، القناع، فإن العملية لا تحتاج إلى طاقم واسع ومتشعب بل محدود، وهذا ما يقلل الإنفاق فقط أمرا واحدا كان يتطلب إنفاقا أو التكلفة نوعا ما هو طول فترة التدريبات وما

---

[1] أ.د زكريا فريد عبد الفتاح: إعداد الموازنات التخطيطية: https://www.dallah-forum.com، تاريخ الولوج: 2025/09/11 على الساعة: 16:30.

[2] حميد الطائي وبشير العلاق، تسويق الخدمات (مدخل استراتيجي، وظيفي، تطبيقي)، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، (الأردن، 2009)، ص 311.

[3] المصدر نفسه، ص 311.

ينسحب عليه من دفع أجور وتكاليف خدمية، وكان المسؤول عن الإنتاج اقتصاديا يسمى (خويجوس) الذي هو بمثابة مدير الإنتاج في الوقت الحاضر، والذي يتحمل الإنفاق على الإنتاج من التبرعات سواء كان ذلك المتبرع شخص أو أشخاص أو الدولة كانت غالبا ما تقوم بالإنفاق على هكذا مناسبة دينية سنويا.

أما بعد أن حققت الرومانسية الثورة على قيود وقواعد الكلاسيكية والتي كانت مطالبها حرية الفرد وقواه الغريزية حيث الوجدان العاطفة هما من يحسن القرار في تجارب الفنان من حيث المادة والشكل سعيا لتحقيق الهدف الجمالي كون الرومانسية مذهب الانطلاق فيمكنها أن تبعث شيئا من السحر والفنتازيا على الأشياء وحتى المشوهة منها، طالبت بالتحرر من العقدة الواحدة والموضوع الواحد والوحدة الواحدة والتي تنفرد بخيوط الأزمة. وتمتاز الثورة الرومانسية «التي شملت تصميم المنظر المسرحي ذي البعدين حيث جاءت التصاميم الرومانسية على نحو مزخرف بشكل مفرط وغريب، وأضيئت خشبة المسرح بالشمعدانات وزود المنظر المسرحي بالأجنحة والمعدات التي ساعدت في عملية تغيير المشهد بشكل أسرع»[1] بتوظيف العديد من المناظر والعديد من الشخصيات لأن شخوصها مختلفة الانتماء طبقيا وعدديا ونوعيا، يرافقها فريق إداري وإنتاجي وتقني كبير هو ما يتطلبه الإنتاج الرومانسي وهذا يعني كلف أكبر من سابقتها.

ورغم اختلاف الواقعية فنيا فإنها لم تتخلص من بعض الملامح الرومانسية، إذ ليس هناك موضوعا واقعيا صرفا يخلو من لمحات رومانسية، لكنها تهتم بالدقة في نقل الوقائع باستخدام المفردات التقنية من مناظر وإضاءة وأزياء وإكسسوارات وتسريحات وحتى الموسيقى والمؤثرات، كما ظهرت الحاجة إلى فنانين آخرين يصممن تلك العناصر بالتعاون مع المخرج، ومن أبرز سماتها:

أ- ظهور المخرج الذي يعمل على خلق وحدة شاملة للعرض المسرحي بقيادة المنظومة الفكرية والتقنية والأداء التمثيلي لتحديد الأسلوب الدلالي والجمالي للعرض.

(1) Vava Mawre, Robert on stage, n.w.hape & now publishers, 1962, p.42.

ب– لغرض تغطية الدقة في نقل الواقع بعناصر الإنتاج التقنية من النواحي التاريخية والموضوعية والشكلية فقد أصبحت الإنتاجية فيها باهظة التكاليف وهي بحاجة إلى غطاء مالي لاختلاف الحدث بين فصل وآخر، وبالتالي اختلاف مستلزمات تحقيقه على مستويات الإنتاج المختلفة، خصوصا إن لم تكن هناك مشتركات تصلح لكل العروض كما كان سائدا، حيث أصبح لكل إنتاج تفاصيل ومتطلبات مع الأخذ بعين الاعتبار التعددية في الصور الحياتية والمشاهد الفنية المعبرة التي يترتب عليها زيادة في نفقات الإنتاج.

ج– كانت مشاهد العروض الواقعية تتجول في الأزمنة والأماكن حسب متطلبات الحدث وهذا يتطلب جهدا ضوئيا خصوصا بعد اختراع الكهرباء والمصباح وأجهزة التحكم وما يتطلبه التجسيد من ظل وضوء ولون وانعكاس وشدة ضوئية «فالاستخدام الجديد للإضاءة والوسائل الجديدة لطرق العرض المضيء قادران أن يضفيا على المسرح صفة الوهم والحيل الفنية التي تنبع منها الأحجام والتشكيلات الهندسية والخلفيات»[1].

إنّ الإنتاج في العروض الواقعية والطبيعية يتطلب مفردات تقنية إنتاجية عالية الكلفة نسبيا وهي ليست مطلقة وإنما تتراوح بين الانخفاض والارتفاع في ضوء سعر السوق وبحسب الهدف من الإنتاج وما يترتب من أسلوب التنفيذ ويتحقق من مستوى مطابقة الواقع، ويمكن اعتبار الدوق "ساكس ماينجن" رائد إدارة الإنتاج الحديث من خلال ما رسخه من مبادئ التعامل مع عناصر الإنتاج في العرض المسرحي الواقعي. فالدور المؤثر لعبته فرقته التي عُرفت منذ عام (1874) كان مؤثرا في حركة المسرح بالعمل على استخدام التقنيات الحديثة والجديدة في العرض المسرحي، واعتماد الدقة التاريخية ومبدأ الإيهام الشامل واستخدام خامات أصيلة وحقيقية للديكور والأزياء، فضلا عن اعتماد الديكورات ثلاثية الأبعاد مع المناظر المرسومة ومعالجة المجاميع والحشود، مع حركة المناظر وإلغاء مبدأ التماثل والتقابل مع الديكور.

[1] جبار جودي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي، مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي، ط1، (بغداد، 2012)، ص 28.

من الأجواء التي أحدثتها الحربان الكونية الأولى والثانية والمعطيات القاسية على كل المستويات وانعكاساتها التي بعثرت ومزقت الإنسان وما بناه من حضارة ومدنية، كانت التعبيرية هي الاتجاه الجديد في الفن والثقافة كونها رد فعل يتمثل بالرفض لما هو سائد والسخط على مفاهيم السياسة لأنها لم تجلب سوى الشقاء والدمار إذ دعت التعبيرية إلى التخلي عن الإيهام في الفن الذي إلتزمته الواقعية رفضا لأباطيل الرومانسية العاطفية والغيبية، وجاءت محدودية شخوصها وموضوعاتها المقتضبة بل وصلت إلى حد التلغرافية في كثير من الصور والحوارات الفردية والثنائية وأعطت مساحة واسعة ودورا أساسيا لشخوصها الرئيسية.

لقد لعبت الإضاءة وفق المنهج التعبيري دورا أساسيا في بنية العرض التعبيري فاستغلت التطور التقني للأجهزة في استخدام حزم ضوئية لتنوير مناطق وعزل أخرى إضاءة ممثل بعيدا عن محيطه، وابتكرت أساليب بقع على الخشبة قوية ومركزة ومحددة، تهيئ مناخات رمزية وحشية ومخيفة حسب متطلبات الموقف وهذا يتطلب تقنيات مالية وتقنيين متمكنين وهي تكاليف إنتاجية عالية، أما المنظر التعبيري فهو يعمل وفق التعدد ويدل على الأشياء الأساسية من شكل وملامح ويتجه إلى الاختزال للدلالة على المكان أو الحالة وله دور إيجابي يفسر المعنى الدلالي للمكان والزمان والموضوع في ضوء «المفاهيم الجديدة لتنظيم الفضاء المسرحي بإعداده إعطائه مسحة تشكيلية»[1]. وبما أن شخوصه محدودة فإن المعادلة تتجه باتجاه تقليل الكلف، فاختزال الشخصيات هي سمة من سمات العرض التعبيري وحقيقة واضحة وملموسة للمشتغلين بهذا المجال وهذا يضاف إلى رصيد التعبيرية من أنها قليلة التكاليف.

[1] جوفاني إسجرو: العمارة والسينوغرافيا في إيطاليا، تر: أمل كمال عبد الحافظ، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1999، ص 129.

المحاضرة الرابعة عشر

آليات الإنتاج في المسرح الحديث

تزامنت الحداثة مع عصر الاكتشافات والاختراعات والنهضة في القطاع الاقتصادي، وما تلاها من ثورات تبلورت سياسيا في مفاهيم الاقتصاد والسياسة والثقافة عموما، وبالأخص بعد اكتشاف الطاقة الكهربائية التي أنارت العقول كما أنارت الزوايا المظلمة، حركة الآلة وما لاحقها من تطورات على جميع الأصعدة، فالتطور الحاصل في حقل الفنون المسرحية من الناحية التقنية والتكنولوجية لم يكن بمعزل عن التطورات التقنية في جميع المجالات الحياتية الإنسانية، فالعرض المسرحي هو صناعة عوامل أخرى تختلف عن الواقع المحيط أو تشابهه، إنها عوالم خاصة مصنوعة بحرفة عالية، وبذوق الفنان وحسه الجمالي الأصيل وبخيالاته التي تصل إلى آفاق متقدمة في التجربة الإنسانية، إذ يقودنا العرض المسرحي إلى «استكشاف كيفية تحوّل الخيال، أو ما يفوق الخيال إلى واقع، وهو يدفعنا إلى استكشاف العلاقة بين الواقع وبين الصور المختلفة التي نعرف من خلالها هذا الواقع»[1].

1. إدارة الإنتاج:

لغرض تحديد أهمية من يقوم بهذه المهمة لتوفير البيئة المادية اللازمة لتحقيق رؤية المخرج ألا وهو مدير الإنتاج لابد من عرض مواصفاته والأعمال الموكلة إليه، فهو الشخص المسؤول عن الجانب الاقتصادي للمسرح فيما يخص دراسة الجدوى للعرض، تقدير رأس المال الكافي، تنظيم ميزانية العرض، تحديد صرف الأجور الأمور المالية، خطة التسويق، ثم احتساب الربح.

وهو ممثل لصاحب رأس المال سواءً كان مؤسسة أو شخصا، وهو يحرص على رعاية مشاريعه ويعمل على حصر تكاليف الإنتاج بتقليل الإنفاق بحيث لا يؤثر على الجودة وبالتالي على ما يتطلبه العرض ويتطلع إليه المخرج، ولمدير الإنتاج وظائف مهمة وحساسة منها:

[1] ينظر: عبد الرحمن الدسوقي، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، أكاديمية الفنون، (القاهرة، 2005)، ص 17.

1) توفير الغطاء المادي لوضع ميزانية تقديرية افتراضية أو مبدئية.
2) التعاقد باسمه (ممثل عن المنتج) مع العاملين ابتداء من المؤلف والمخرج والمصممين وحتى أصغر عامل خدمة أو مكان العرض.
3) توفير مستلزمات الورش والمعامل والأستوديوهات.
4) التخطيط مبكرا للترويج والتسويق ووضع خطة للإعلان المسرحي.
5) لكونه خبيرا في مهنته التدخل في تحديد المواصفات الفنية للإنتاج وحسب إمكانية الميزانية ووفرة رأس المال وحسب نظام دفع الأجور، كما وأنه يشرف على شباك التذاكر واستلام الواردات.
6) القيام بدور قيادي بإدارة العمليات التنفيذية وبإشراف مباشر على مراحل الإنجاز، وحل المشاكل فورا.

إضافة لوظائفه هذه، هناك مواصفات خاصة شخصية لمدير الإنتاج المسرحي منها:

1) إن لم يكون من المسرحيين المتخصصين أكاديميا، عليه أن يمتلك ثقافة مسرحية عامة وتجارب عملية في ميدان الإنتاج المسرحي ومعرفة بأساليب عملية الإخراج المسرحية.
2) المعرفة بميول المستهلك المحلي وما يتطلبه من الإنتاج المسرحي وأي العروض الأكثر رواجا.
3) أن يكون على مقدرة في التخطيط والتنظيم والمؤهلات القيادية معتمدا الأسس العلمية في الإدارة.
4) أن يكون ملمّا بما تستوجبه العملية الإنتاجية المسرحية من دور رقابي سواءً بأساليب التحفيز أو الردع.
5) أن يكون على درجة من الفطنة والمرونة وقوة الشخصية، وعلى قدر من الاحترام في الوسط الفني ويتمتع بمستوى عال من العلاقات.

2. خطة الإنتاج المسرحي:

1.2. الموازنة:

إن إعداد الموازنة يسهل تحديد الأهداف والاستراتيجيات وبرامج العمل اللازمة لإنجاز التسويق ضمن البرنامج الزمني وتستهدف الموازنة التسويقية إظهار الأرباح أو الخسائر إذ أنها تقوم على «وضع تقديرات مقدمة للموقف النقدي بحيث تضمن توافر النقدية عند الحاجة إليها ومصادر الحصول عليها واستغلال الفائض منها في الترويج بهدف تحقيق أقصى عائد من الأخذ بعين الاعتبار درجة المخاطر من احتمالات الخسارة»[1]. ولتحديد أهمية الموازنة ودورها في نجاح العمل المسرحي لابد أن نوضح كيفية إعداد أبواب الموازنة وفق مجوعة من الشروط والمبادئ ومنها:

أ- أن تكون أداة للتعبير عن الأهداف ومحددة بفترة زمنية.

ب- تعتمد على أساليب وأسس مبدأ المسؤولية وأن تقترن موافقة جميع المستويات الإدارية المشتركة في الإنتاج لكي تتظافر الجهود لإنجاحها.

ج- تعتمد على مبدأ الشمول والتفصيل والمرونة.

د- تتضمن جانب التقدير الكلي لكلف الإنتاج وما يقابله بالقيم.

ه- تصلح أن تكون وسيلة للرقابة من خلال تعبيرها عن الواقع الممكن والاحتياجات والإمكانات المتاحة.

و- معرفة واضع الميزانية بطبيعة ونوع وحجم الخزين من المواد المطلوبة للإنتاج.

ز- تتحكم الموازنة بعدة أمور: حجم العمل، عدد فصول الميزانية، الفترة الزمنية المحددة لإنتاج العمل، مقدار رأس المال.

---

[1] جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، مركز الشارقة للإبداع الفكـــري، (الشارقة، 2001)، ص 18.

أما أبواب الميزانية فتختص بالمراد والأجور والمصاريف الأخرى. وهذه تخضع لنوعية المواد وأسعارها وكذلك أجور العاملين بمختلف العناصر الداخلة في عمل العرض المسرحي، فضلا عن المصاريف الأخرى مثل: الإيجار، الماء، الكهرباء، أعمال خدمة، حراسة، نقل ومواصلات، وسائل اتصال وغيرها. وأهم المشاكل التي تواجه الإنتاج المسرحي هي مشكلة التسويق والترويج للعروض المسرحية.

إنّ مفهوم التسويق والترويج يختلف في مجالات الثقافة والفنون ومنها المسرح على وجه الخصوص عنه في المجالات الصناعية والعمليات التجارية، وخاصة فيما تنتجه المسارح التابعة للقطاع الحكومي (وزارة الثقافة، وزارة الشباب، معاهد وكليات الفنون الجميلة) وذلك لأن مشروع هذه الفرق المسرحية هو مشروع اقتصاد الثقافة، فالاستثمار هنا لا يهدف إلى تنمية الأموال والحصول على عوائد مالية، شأن فرق القطاع الخاص التجارية، وإنما بقصد تنمية الذوق والتطور الثقافي للشعب، كما وأن الفنون تقتصر في تسويق وترويج العروض المسرحية على الإعلان البسيط، كأن يكون على شكل لافتة توضع على مدخل المسرح، أو عبارة عن إعلان أو خبر بسيط في الصحف اليومية. وهناك ثلاثة أنواع من أساليب الموازنات التسويقية للفنون، وهي:

- **التوازن في العروض المسرحية:**

على القائمين بالإنتاج المسرحي أن يقوموا بتحليل شامل لما يرغب به الجمهور المحتمل وبعد ذلك يحولوا تلك الرغبات إلى مزيج متوازن من كل الأشكال الفنية المسرحية المرغوبة، أو يجب أن يواصلوا إنتاج الشكل الفني للعرض الذي يرونه مناسبا للمجتمع، وبصرف النظر عن مستوى رغبة الجمهور لتلك العروض المسرحية. وبهذا الصدد يشير سيراس «إذا كان للجمهور فقط أن يقرروا، فالعالم سيصبح ضيقا وعقيما، لكن نحتاج أن نسحبه إلى تجربة فنية جديدة، وبدون الحرية المبدعة لاستكشاف الشكل الفني الجديد، فإن منظمات الفن المبدعة ستكون عاجزة عن إغناء المجتمع

الذي تعمل فيه، لذا فإن هناك حاجة للمواءمة بين رغبات الجمهور من ناحية وحاجات أولئك الذين ينتجون الفنون من جهة أخرى»[1].

إن رغبات الجمهور يمكن أن تضمن للمنظمات الفنية أن تحقق عوائد مالية كافية لدعم النشاطات الثقافية النافعة، وكذلك إذا تم تشجيع الجمهور لحضور عرض مسرحي شعبي أو من النمط التجاري غير الهادف فقد يكون من المحتمل إقناع عدد منهم للعودة لحضور أشكال أخرى من العروض الهادفة أو التجريبية.

- **وسائل جذب الجمهور في الموازنة:**

تتمثل عملية استقطاب الجمهور ووضع هامش لها في الموازنة بالصعوبة حيث إن منظمات الفنون الساعية لتوسيع الجمهور المحتمل للعروض الفنية تعاني من ارتفاع كلف الإعلان التجاري إذ أن «العديد من المصادر التقليدية لتحويل نشاطات الفنون يتطلب جهدا كبيرا للتطور الذي يضمن بأن المشاهدين (الكامنين) غير المحتملين سيتم تشجعيهم للحضور»[2].

لذا على المنظمات الفنية السعي والاهتمام بالجمهور الحالي الذي يرتاد المسرح وبذل الجهود للبحث عن جمهور مضاف إلى الجمهور وذلك من خلال وسائل مبتكرة، إذ إن الاستفتاء الذي تجريه منظمات الفنون بين فترة وأخرى لمعرفة ميل الجمهور إلى أي نوع من الأشكال الفنية المسرحية التي تقوم المنظمة الفنية بعرضها من الضرورات الملحة لتحديد وسائل جذب الجمهور، لذا يجب وضع هامش مالي في الموازنة لتحقيق هذا الغرض.

2.2. الترويج في الموازنة:

إنّ النجاح في ترويج العروض أو تسويقها يستند إلى إدارة رصينة من مدراء إنتاج اختصاصيين مهنيين وهذا غير موجود في فرقنا المسرحية بشكل خاص، أو المنظمات الثقافية عامة،

---

[1] ينظر: نوفل عبد الكريم، دور الإنتاج في تكامل عناصر العرض المسرحي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2011، ص 51.

[2] المصدر نفسه، ص 25.

فقد «كانت النظرة التقليدية آنذاك أن الفن لا يحتاج إلى التسويق بل إن الدافع العملي وبتطور الفكر التسويقي في المنظمات عموما فرض على المنظمات الفنية أن تعتمد على الأساليب التسويقية»[1]. ولكي تنجح المشروعات في النشاط التسويقي لابدّ أن تحدّد منذ اللحظة الأولى المستهلكين المرتقبين الذين يكونون هذا السوق، ثم نتعرف على حاجاتهم ورغباتهم وقدراتهم الشرائية وعاداتهم والتقاليد المستقرة بينهم، والأفكار والمعتقدات التي يدينون بها إذ أن الإجراءات الأساسية الأولية هي التمهيد الذي يعد بمثابة دراسة جدوى بسيطة لاقتصاديات إنتاج العرض المسرحي التي لا وجود لها في تخطيط المسؤولين عن الفرق المسرحية أو المنظمات الثقافية والفنية، فإن ميزانيات الصرف الفعلي على إنتاج العروض المسرحية لا يدخل في أبوابها ما يخص الترويج عن العرض، «والأهداف التسويقية التي يتم تحقيقها، واتخاذ الإجراءات التصحيحية اللازمة لمعالجة الانحرافات الناتجة عن القصور في التنسيق»، وبالتالي يؤثر على إنتاج العرض المسرحي من حيث القيمة المادية الواجب توفرها لغرض الإنتاج.

- **أهداف الترويج:**

يسعى الترويج إلى تحقيق الأهداف التالية:

أ- إقناع الزبائن المحتملين بأن الخدمات المقدمة هي حقيقية في إشباع حاجاتهم.

ب- اختيار الزبائن المحتملين عن توفر ومنافع الخدمة.

ج- تذكير الزبائن المحتملين (السوق المستهدف) بالخدمات المقدمة وفوائدها.

د- تميز الخدمات أذهان المستفيدين في تلك الخدمات التي يقدمها المنافسون الآخرون.

[1] نظام موسى سويدان ونزار عبد الحميد الراوي، إدارة التسويق في المنظمات الغير ربحية، ك1، دار الحامد للنشر والتوزيع، (الأردن، 2009)، ص 139.

- **عناصر الترويج:**

تتمثل تلك العناصر بالإعلان، البيع الشخصي، ترويج المبيعات، العلاقات العامة، الدعاية والنشر، وسنكتفي بالتطرق إلى أحد عناصر الترويج وهو (الإعلان) لكونه يمثل عنصرا مهمّا، وهو الأكثر تداولا لترويج العروض المسرحية في العراق.

3.2. الإعلان المسرحي:

يعتبر أحد العناصر الرئيسية للترويج بوصفه جهودا غير شخصية، إذ يتم الاتصال بين المعلن والجمهور بطريقة غير مباشرة باستخدام وسائل الإعلان: الصحف، المجلات، الراديو، التلفزيون، الإعلانات الملصقة على الجدران (البوستر) ووسائل التواصل الاجتماعي الإلكترونية. ولا يقتصر على عرض وترويج السلع فقط، وإنما يشمل كذلك ترويج الأفكار والخدمات والقضايا الفنية ومنها ما يخص إنتاج العروض المسرحية، كما أن الإعلان يفصح فيه عن شخصية المعلن الذي يقوم بدفع الإعلان ويعتبر هو مصدره.

- **وظائف وأهداف الإعلان المسرحي:**

من خلال الاطلاع على وظائف الإعلان وأهداف الإعلان للبضائع والسلع الصناعية يتبين أنه «حلقة اتصالات ما بين البائعين والمشترين، وتستخدم المنظمات العديد من الوسائل لإيصال رسائلهم الترويجية حول المنتج ويمكن إيصال الرسائل مباشرة من خلال مندوبي المبيعات –البيع الشخصي– أو غير مباشر خلال الإعلانات وأدوات تنشيط المبيعات»[1].

وبالمقارنة مع الإعلان عن إنتاج العروض الفنية وخاصة المسرحية نجد أن العرض المسرحي هو البضاعة التي يستهدفها الإعلان بهدف تحفيز الجمهور للحضور واستمرارية تقديم المسرحية لأطول فترة زمنية.

[1] محمد جودت ناصر، الأصول التسويقية، دار مجدلاوي، ط1، (عمان، 1997)، ص 18.

أوّلا: المصادر والمراجع:

❖ الكتب باللّغة العربيّة:

1. أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، 1926-1989، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1989.
2. أحمد زكي، المسرح الشامل، (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، د.ت).
3. جابر حسان المعاضيدي: الموازنة والإنتاج في القطاع العام، دار الوفاء للنشر والتوزيع، (بغداد، 1988).
4. جبار جودي، جماليات السينوغرافيا في العرض المسرحي، مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي، ط1، (بغداد، 2012).
5. جنان بركات العادل، موازنات مالية في سقوف الإنتاج، دار العالي للطباعة والنشر، (بيروت، 2009).
6. حسن فتاح زينات، الوصول إلى الإنتاج الأمثل، دار الآثار المصرية للطباعة والنشر، مطبعة الإسكندرية، (القاهرة، 2006).
7. حميد الطائي وبشير العلاق، تسويق الخدمات (مدخل استراتيجي، وظيفي، تطبيقي)، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، (الأردن، 2009).
8. رشيد، عدنان، مسرح بريخت، (بيروت: دار النهضة العربية والنشر، 1988).
9. الزبيدي، قيس، مسرح التغيير، (بغداد: دار ابن رشد، 1978).
10. سرحان، سمير، تجارب جديدة في الفن المسرحي، (بيروت: دار المعرفة، 1970).
11. صالح مهدي حسن العامري وطاهر محسن الغالبي، الإدارة والأعمال، ط2، دار وائل للنشر، (الأردن، 2008).
12. صبري حافظ، التجريب والمسرح، (القاهرة: الهيئة المسرحية العامة للكتاب، 1984).
13. صلاح الدين الشيخ لي، المدخل في إدارة الإنتاج، دار الحكمة للطباعة والنشر، (بغداد، 1974).
14. عبد الرحمن الدسوقي، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح، أكاديمية الفنون، (القاهرة، 2005).

15. عبد القادر بلقايد (حوار مع الباحث)، المسرح الجهوي عبد القادر علولة، وهران في: 21 يناير 2011.
16. عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، دراسات أدبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.
17. فليح حسن خلف، اقتصاديات الأعمال، ط1، جدار للكتاب العلمي، (الأردن، 2009).
18. لقط، عبد القادر، من فنون الأدب المسرحية، (بيروت: دار النهضة العربية، 1978).
19. محسن عبد الكريم وصباح النجار، إدارة الإنتاج والعمليات، ط3، مكتبة الذاكرة، دار وائل للنشر، (بغداد، 2009).
20. محمد جودت ناصر، الأصول التسويقية، دار مجدلاوي، ط1، (عمان، 1997).
21. مخلوف بوكروح، منتدى المسرح الجزائري: مساره واقتراحات لتغيير الممكن، منشورات المهرجان الوطني للمسرح المحترف، دورة 2006، الجزائر.
22. مقار، شفيق، دراسات في الأدب الأوربي المعاصر، سلسلة الكتب الحديثة، العدد (43)، (بغداد: مطبعة الأدب البغدادية، 1972).
23. مكاوي، عبد الغفار، التعبيرية في الشعر والقصة والمسرح، سلسلة المكتبة الثقافية، رقم26 (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971).
24. نظام موسى سويدان ونزار عبد الحميد الراوي، إدارة التسويق في المنظمات الغير ربحية، ك1، دار الحامد للنشر والتوزيع، (الأردن، 2009).

❖ **الكتب المترجمة:**

1. ألكسندرين، أسس الإخراج المسرحي، ترجمة: سعدية غنيم (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1983).
2. أنتونين، أرتو، المسرح وقرينه، ترجمة: سامية أسعد، (القاهرة: دار النهضة العربية)، 1973.
3. أوسكار ريمز، الفكرة الإخراجية والتشكيل الحركي، ترجمة: نديم معلا، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون الدرامية، دمشق، سوريا، 1987.
4. بروستاين، روبرت، المسرح الثوري، ترجمة: عبد الحليم البشلاوي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ب.ت).

5. بروك، بيتر، المكان الخالي، ترجمة: سامي عبد الحميد، (بغداد: مطبعة الجامعة، 1983)،.
6. بريخت، برتولد، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، (بغداد: وزارة الإعلام، 1973).
7. جراي، رونالد، برخت، ترجمة: نسيم مجلي، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1972.
8. جميس لافر، الدراما أزياؤها ومناظرها، ترجمة: مجدي فريد، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، 1963.
9. جوفاني إسجرو: العمارة والسينوغرافيا في إيطاليا، ترجمة: أمل كمال عبد الحافظ، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1999.
10. جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، (الشارقة، 2001).
11. جيمس روس–إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة: فاروق عبد القادر، (القاهرة: دار الفكر المعاصر، 1979).
12. شريك، أم، إيفرت، وريتشارد موريل، أصول وأساليب التمثيل، ترجمة: سامي عبد الحميد، جامعة بغداد، دار الكتب للطباعة والنشر بجامعة الموصل، 2001.
13. غيتو باندولفي، تاريخ المسرح، ج4، ترجمة: إلياس زحلاوي، وزارة الثقافة، دمشق، 1985.
14. فابريزيو كروتشاني، في: فضاء المسرح، ترجمة: أماني فوزي حبشي، منشورات أكاديمية الفنون، القاهرة، 2001.
15. فرانك، م، هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة: كامل يوسف وآخرون (القاهرة، مطابع الأهرام التجارية، 1970).
16. كروتوفسكي، جيرزي، نحو مسرح فقير، ترجمة: كمال قاسم نادر، (بغداد: دار الحرية للطباعة، 1982).
17. مارتن، هـ.ف، الدراما الألمانية الحديثة، ترجمة: وجيه سمعان، مراجعة: محمد بندور، (الشرق الأوسط: المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1966).
18. هلتون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994).

19. ولورث، جورج، مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة: عبد المنعم إسماعيل (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، 1979).

❖ **الكتب الأجنبية:**

1. Abdelmadjid KAOUAH, la Halqa; un théâtre complet! Entretien posthume/ inédit avec A.ALLOULA, Tro le 25 septembre 1985.
2. Grodzicki, August, Polish Theatre, Directors, Warsaw: Interpress Publishers; copyright by Intepress, 1979.
3. Hans Robert Jauss, Pour un esthétique de la réception, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Gallimard, 1972.
4. John Rusell Taylor, the penguin of Tleater, London, Penguin.
5. Système de la mode, édition du Seuil, Paris, 1983, p 230, voir: Roland Barthes.
6. Toby Cole and Helen Krich Chinoy, Directors on directing, London: Peter Own LTD, 1964.
7. Vava Mawre, Robert on stage, n.w.hape & now publishers, 1962.

ثانياً: المذكرات والرسائل الجامعية.

1. الحديثي، محمد عزيز حسن، تحديد الاتجاهات الأسلوبية في تصميم المنظر المسرحي العراقي، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2000.
2. حمدان، فراس خالد، تجارب الشباب الإخراجية في المسرح الأردني المعاصر، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1998.
3. نوفل عبد الكريم، دور الإنتاج في تكامل عناصر العرض المسرحي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2011.

ثالثاً: المجلات والدوريات.

1. أحمد عزوز، المقاربة التداولية للنص المسرحي، "الأجواد لعلولة نموذجا"، مداخلة في: الملتقى الدولي حول "كيف نقرأ علولة"، جامعة وهران يومي: 02 و 03 ماي 2005.
2. الأعسم، باسم، الإخراج المسرحي وطاقة الخيال، جريدة الثورة (بغداد)، العدد (10228)، الاثنين (2000/3/5).
3. بروك، بيتر، النقطة المتحولة، ترجمة: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، العدد 154، (القاهرة: مطابع الأهرام التجارية، 1991).
4. الحنفي، عبد المنعم، إيليا كازان والإخراج المسرحي، مجلة المسرح المصرية، العدد (4)، 1964.

5. زينوفيسنر، سترزلسكي، المسرح البولوني المعاصر، ترجمة: عبد الإله كمال الدين، مجلة الأقلام (بغداد)، العدد (5)ـــ 1972.
6. سرحان سمير، كازان ومدرسته الإخراجية، مجلة المسرح المصرية، العدد (21)، 1965.
7. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، العدد (19) (الكويت: مطابع اليقظة، 1979).
8. مبارك، عدنان، النزعات التجريدية في المسرح البولوني، مجلة الثقافة الأجنبية (بغداد)، العدد (2)، 1981.
9. مبارك، عدنان، رسالة بولندا، مجلة الأقلام (بغداد)، العدد (8)، 1976.
10. مبارك، عدنان، مسرح تادوش كانتر، رسالة بولندا، مجلة الأقلام (بغداد)، العدد (5–6)، 1976.
11. المؤلف مجهول، تكتيك الممثل عند كروتوفسكي، ترجمة: مجيد حميد جاسم، مجلة الأقلام، (بغداد: العدد الرابع، الخاص (نيسان–مارس)، 1983).
12. هاربر، روبرت، دور المخرج في العمل المسرحي، مجلة المسرح المصرية، العدد (6)، (د.ت).

❖ **المحاضرات:**

13. عطية أحمد سلمان، دراسة متقدمة في نظريات الإخراج، محاضرات ألقيت على طلبة الدكتوراه، في كلية التربية الفنية، جامعة بابل (2001/12/11).
14. عطية، أحمد سلمان ومحمد عبد الرحمن الجبروي، محاضرات ألقيت على طلبة الدكتوراه، 2000/12/9.
15. عطية، أحمد سلمان ومحمد عبد الرحمن الجبوري، دراسة متقدمة في نظريات الإخراج، محاضرات كلية التربية الفنية، 2000.

سادساً: مواقع الإنترنت:

زكريا فريد عبد الفتاح: إعداد الموازنات التخطيطية:https://www.dallah-forum.com، تاريخ الولوج: 2025/09/11 على الساعة: 16:30.