وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الموصل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية
الدراسات الاولية

تداخل التنظيرات الاخراجية بين أنتونين آرتو وأريان مونشكين

بحث تقدم به الطالبتان

تمارة عماد عبد الرزاق - كوثر أحمد ياسين

الى قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة / جامعة الموصل وهو جزء من متطلبات نيل درجة المشروع في الفنون المسرحية / تمثيل

إشراف

د. مصعب إبراهيم محمد الطائي

١٤٤٣ هـ الموصل ٢٠٢٢ م

بسم الله الرحمن الرحيم

يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ ۚ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ

صدق الله العظيم

المجادلة ﴿11﴾

الإهداء

إلى من يسعد قلبي بلقياها

إلى روضة الحب التي تنبت أزكى الأزهار

أمي

إلى رمز الرجولة والتضحية

إلى من دفعني إلى العلم وبه ازداد افتخاراً

إلى أعظم وأعز رجل في الكون رحمك الله

أبي الغالي

إلى الذين استقيتُ الحروف منهم، وتعلّمت كيف أنطق الكلمات، وأصوغ العبارات،

واحتكم إلى القواعد

أساتذتي الكرام

إلى من هم أقرب إليّ من روحي

إلى من شاركني حضن الأم وبهم استمد عزوتي وإصراري

إخواني

شكر وتقدير

الحمدُ لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الخلق والمرسلين نبينا محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آله الطيبين الطاهرين.

أول الشكر وآخره أتقدم به إلى المنعم الباري عزَّ وجل (الله) سبحانه وتعالى، الذي أحاطني برعايته الإلهية العظيمة، ويسّر لي كل عسير، وألهمني الصبر والقوة في شق طريقي نحو البحث.

ومن العرفان بالجميل أن أتقدم بالشُكر والتقدير والامتنان لِأُستاذيّ الفاضل **الدكتور "مصعب إبراهيم محمد الطائي"** الذي تفضل بالإشراف على هذا البحث، ولولا توجيهاته المخلصة لما كان لهذا البحث أن يظهر بهذه الصورة، فأشرف ووجه، وتابع وراجع، فلهو منا شكر العارف بما بذل.

وأُقدم شكري واحترامي البالغين الى عمادة كلية الفنون الجميلة بمنتسبيها وكوادرها متمثلة بالسيد العميد الدكتور **(نشأت مبارك صليوا)** وإلى رئاسة قسم الفنون المسرحية ومنتسبيها والأساتذة الافاضل، كما أتقدم بخالص شكري وتقديري لرئيس القسم الدكتور **(عمر جنداري)**، لما بذلوه من مجهود كبير في دعمنا ومساعدتنا.

وأخيراً عملاً بقوله (صلى الله عليه وسلم): "من صنع إليكم معروفاً فكافئوه، فإن لم تجدوا ما تكافئونه به فادعوا له حتى تروا أنكم كافأتموه"، لا بد من كلمة شكر ومحبة وامتنان إلى كل من شدَّ من أزري، وكل من ساندني في عملي وأعطاني القدرة والإصرار في تحقيق هدفي حتى لو كان بكلمة تشجيع واحدة، فجزاهم الله خير الجزاء.

وقبل وبعد فالشكر لله ولله الحمد في الأولى والآخرة.

ملخص البحث

يتلخص البحث الحالي بدراسة التداخلات والتنظيرات الاخراجية بين أنتونين آرتو وأريان مونشكين لما لهذه المسارح من تداخل على المستوى الشكلي ومن خلال اعتماد جسد الممثل بوصفه الوسيلة الأمثل في التعبير عن العرض المسرحي فضلاً عن دور اللغة المطروقة والإفادة من مجمل اعدادات العرض المسرحي في خلق صورة طقسية متأثرة بشكل كبير بالمسرح الشرقي.

وتأسيساً على ما سبق فقد قسمت الباحثتان موضوعة البحث على أربعة فصول تضمن الفصل الأول (الإطار المنهجي) متمثلاً بمشكلة البحث والتي تمت صياغة سؤالها على وفق الاتي (ماهي التداخلات التنظيرية بين انتونين آرتو واريان مونشكين) كما تضمن الفصل أهمية البحث المتجلية في تسليط الضوء على التداخلات الإجرائية بين أنتونين آرتو وأريان مونشكين.

اما الحاجة الى البحث فتمثلت في كون البحث يعد دراسة منهجية تفيد طلبة الكليات والمعاهد المسرحية كما تضمن البحث حدود البحث الزمانية والمكانية والموضوعية وختم الفصل بتحديد أهم المصطلحات.

اما الفصل الثاني فقد تضمن التنظيرات الاخراجية عند آرتو وقد تضمن الفصل آليات تعامل مسرح القسوة مع عناصر العرض المسرحي ابتداءً بالنص والممثل والفضاء المسرحي وما يشتمله من تقنيات مسرحية.

وقد جاء الفصل الثالث تحت عنوان التنظيرات الاخراجية عند اريان مونشكين كما هو الحال مع الفصل السابق فقد تناولت الباحثتان آلية تعامل مسرح الشمس مع عناصر العرض المسرحي بهدف خلق المقاربة مع مسرح القسوة.

وفي الفصل الرابع ضمنت الباحثتان نتائج البحث والتي من أهمها:

١- اعتمد كل من مسرح القسوة ومسرح الشمس على إلغاء دور اللغة المنطوقة والاعتماد على لغة الجسد في تقديم المضمون غير إن مسرح القسوة كان كثر تطرفاً في تعامله مع النص حيث أنه الغاه بشكل كامل في حين ظهرت بعض الحوارات التي توحي بالفكرة على لسان الكورس في مسرح الشمس.

٢- يعد الممثل في كلا المسرحين ذات أهمية قصوى كون إن نجاح العرض متوقف على فاعلية هذا الممثل أما الاختلاف فيكون في إن الممثل في مسرح القسوة محدد بما يمليه عليه المخرج من دون تقديم أي مبادرة شخصية وفي المقابل نجد أن مسرح الشمس قد منحت مونشكين الممثل مساحة للأبداع وإبداء آرائه في آلية الأداء التمثيلي.

٣- إتخذ المتفرج أهمية كبيرة في كلا المسرحين كون أن كل من انتونين آرتو وأريان مونشكين أرادوا اشراك المتفرج في العرض المسرحي بشكل فاعل ومؤثر غير أن هدف مسرح القسوة من اشراك المتفرج هو إفراز المكبوتات الداخلية في حين إن هدف مونشكين من هذا الاشراك هو تحفيز وعي المتفرج في تغيير واقعه.

كما تضمن الفصل الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات واخيراً ثبت بقائمة المصادر والمراجع

قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحة
الآية الكريمة	
الاهداء	
شكر وتقدير	
ملخص البحث	أ - ب
قائمة المحتويات	ج
الفصل الأول: الإطار المنهجي	
مشكلة البحث	١
أهمية البحث والحاجة اليه	٢
هدف البحث	٢
حدود البحث	٢
تحديد المفاهيم والمصطلحات	٢ - ٤
الفصل الثاني: التنظيرات الاخراجية عند آرتو	
حياة آرتو	٥ - ٦
النص عند آرتو	٦ - ٧
الممثل عند آرتو	٧
الجمهور عند آرتو	٨ - ٩
الفضاء عند آرتو	٩ - ١٠
التقنيات عند آرتو	١٠ - ١١
الفصل الثالث: التنظيرات الاخراجية عند مونشكين	
حياة مونشكين	١٢
النص عند مونشكين	١٢ - ١٣
الممثل عند مونشكين	١٣ - ١٥
الجمهور عند مونشكين	١٥ - ١٦
الفضاء عند مونشكين	١٦ - ١٧
التقنيات عند مونشكين	١٧ - ١٩
الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات	
النتائج	٢٠ - ٢١
الاستنتاجات	٢٢
التوصيات والمقترحات	٢٣
المصادر	٢٤

الفصل الأول

الإطار المنهجي

- مشكلة البحث
- أهمية البحث والحاجة اليه
- هدف البحث
- حدود البحث
- تحديد المفاهيم والمصطلحات

الفصل الأول

(الإطار المنهجي)

أولا: - مشكلة البحث

على الرغم من بدايات نشوء الفن المسرحي لم تكن ذات تخطيط مسبق او تابعة لأسلوب او رؤية اخراجية معينة إنما كانت مشاهد عفوية خاضعة لبروتوكول معين، وبحسب التقاليد والأعراف السائدة، فقد كانت طقوس بحتة وذلك ابتداءً من نشوء المسرح الاغريقي الذي كانت تقام فيه كرنفالات موسمية، احتفالاً بالإله ديونيسيوس (اله الخصب والنماء) تلك على فعل التعبير الجسدي ورقصات الشعائرية إلا إنه فيما بعد أصبحت خاضعة لحظة اعداد وترتيب لهذه الشعائر وصولاً الى مسرح الكلية التي هيمن من خلالها النص المسرحي على فترة طويلة وما اضافه من تقنيات جديدة ومن جهة أخرى نجد المسرح الشرقي المتمثل بالصيني والهندي والياباني ظل محافظاً على اصالته في الاعتماد على الصورة المرئية والفعل الحركي بجسد الممثل ويحمله من عمق في الترميز والذي أدى فيما بعد الى احداث تلاقح فن جمالي ما بين المسرح الشرقي والمسرح الغربي تماشياً مع دعوات باختين وباكونين فضلاً عن الأساليب الحديثة التي نادت بالعودة الى الأصول البدائية والحنين الى الماضي والذي أسس بدوره الى ظهور نظريات جديدة للعرض المسرحي. وتأسيساً على ذلك فقد ظهر العديد من المخرجين الذين يتميز كل منهم بأسلوبه ومسرحه الخاص وذلك وفق ما يؤمن به وفق الفكرة المراد ايصالها، إلا ان هناك الكثير من التداخلات والتشابهات من هذه الأساليب بناءً على المداخلات التطويرية والإفادة من الشرق ودعوات لتفعيل دور الجسد بوصفها التطلعات السائدة التي نادى بها المسرح الطليعي ولمعرفة هذه التداخلات لابد من الغوص في التنظيرات لكل من هذه الأساليب وفرز أوجه الشبه والاختلاف بينهما. ومن بين هذه الأساليب مسرح القسوة لأنطوان آرتو ومسرح الشمس لأريان مونشكين وبناءً على ما سبق يمكن تلخيص مشكلة البحث في التساؤل الاتي (ماهي التداخلات التنظيرية بين أنطوان آرتو وأريان مونشكين).

ثانياً: - أهمية البحث والحاجة اليه

تكمن أهمية البحث في تسليط الضوء على تداخلات التنظيرات الاخراجية بين أنطوان أرتو وأريان مونشكين من خلال الكشف عن اسلوب الاخراج لكل منهما وكيفية تعاملهم مع عناصر العرض المسرحي التي تشمل على (الممثل، النص، التقنيات المسرحية، الجمهور، الفضاء او المكان المسرحي) وتحديد التقاطعات والتقاربات بين تنظيراتهما الاخراجية أم الحاجة الى البحث فإن البحث يعد دراسة اكاديمية تسهم في إفادة طلبة الكليات والمعاهد المسرحية كذلك العاملين والفنيين والدارسين في مجال المسرح.

ثالثاً: - هدف البحث

يهدف البحث إلى: -

تعرف التداخلات التنظيرية بين انطوان آرتو وأريان مونشكين

رابعاً: - حدود البحث

الحدود الزمانية: - زمن تقديم التنظيرات لكل من آرتو ومونشكين

الحدود المكانية: - فرنسا

الحدود الموضوعية: - دراسة التداخل التنظيري للأساليب الاخراجية لكل من أنطوان آرتو وأريان مونشكين

خامساً: - تحديد المفاهيم والمصطلحات

التنظير

لغة: -

يأتي المصطلح لغوياً من "نظَّرَ، مُنتظَر، ونظراناً اليه: أبصر وتأمل بعينيه، ونظر في الامر تدبره وفكر فيه، ويقرره ويقيسه، و (النظري) المنسوب الى النظر ويطلق في تقسيم العلوم على ما كان متعلقاً بها." [١]

---

(١) أنطوان نعمة وأخرون، المنجد في اللغة، (بيروت: دار المشرق، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٦٨) ، ص ٨١٧.

ويعرف ايضاً بإنه " المنسوب الى النظري، وهو الامر الذي تكون رسائل بحثه على طريقة الفكر والتخيل، ويقابله العملي ومنه (نظرية) وهي القضية التي تحتاج الى برهان لأثبات صحتها." (١)

ويعرفهُ ابراهيم مصطفى بأنه " أمر نظري: وسائل بحثه الفكر والتخيل. وعلوم نظرية: قُل ان تعتمد على التجارب العملية ووسائلها." (٢)

التنظير

اصطلاحاً: -

يعرف جميل صليبه التنظير بأنهُ "من نظرياً وهي قضية ثبتت ببرهان، وهي عند الفلاسفة تركيب عقلي مؤلف من تصورات منسقة تهدف الى ربط النتائج بالمبادئ، فإذا أطلقت النظرية على ما يقابل الممارسة العلمية في مجال الواقع دلت على المعرفة الخالية من الغرض المتجردة من التطبيقات العلمية." (٣)

ويعرفهُ لا لاند بأنه " وضع الفرضية المحققة التي تنتج نظرية، بعد ما جرى اخضاعها لرقابة المحكمة العقلية والنقل الاختباري .....

وعلى اية نظرية لكلي تبقى صالحة ان تتطور دائماً مع تقدم العلم وان تبقى خاضعة باستمرار للتحقق ولنقد الوقائع الجديدة التي تظهر، وإذا اعتبرت نظرية ما على إنها كاملة وجرى التوقف عن التحقق منها بالاختبار العلمي أصبحت مذهباً." (٤)

التنظير اجرائياً: -

وهو صياغة مجموعة من القوانين والمبادئ التي تحدد النوع الفني بشكل عام والمسرحي على وجه الخصوص لتكون فيما بعد آلية طبيعية تشمل مجمل اعدادات العرض المسرحي.

---

(١) علي هادية وأخرون، القاموس الجديد للطلاب معجم عربي مدرسي ألف بائي، (الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩٨٠) ، ص ١٢٣١.

(٢) إبراهيم مصطفى وأخرون، المعجم الوسيط، (القاهرة: مجمع اللغات العربية، مطبعة مصر، ١٩٦٠) ، ص ٩٣٢.

(٣) جميل، صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية ج٢، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢) ، ص ٤٧٧.

(٤) اندريه لالاند، معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والتقنية، المجلد الثالث، ترجمة خليل احمد خليل، (بيروت: عويدات للنشر والطباعة، ٢٠٠٨) ، ص ١٤٥٥.

التداخل لغةً: -

من المصدر "(دَخَل) يَدْخُل (دُخُولاً) و (مَدْخَلاً) بفتح الميم يقال دخل البيت.....

و (ادخَل) على افتَعَل مثل دَخَل و (تَدَخَّل) و (تَدأخل) أي دَخَل قليلاً قليلاً و (تَداخلني) منه شيء." [١]

وجاء في معجم لسان العرب لأبن منظور" وتداخل الأمور: مشابهها والتباسها ودخول بعضها في بعض." [٢]

التداخل اصطلاحاً: -

وجدت ظاهرة التداخل منذ القدم في اللغة العربية، وقد وضعوها أهل اللغة وعبروا عناه باللحن أو الشاذ في اللغة فيقول ابن جنّي " ألا تراهم كيف ذكروا في الشذوذ ما جاء على فعل يفعل؛ نحو نعم ينعم، ودمت تدوم، ومتّ تموت. وقالوا أيضا فيما جاء من فعل يفعل، وليس عينه ولا لامه حرفا حلقيًا؛ نحو قلى يقلى، وسلا يسلى، وجبى يجبى، وركن يركن، وقنط يقنط." [٣]

التداخل

اجرائياً: -

هو المصاهرة والمزاوجة بين نوعين مسرحيين أو أكثر شريطة وجود تقاطعات مشتركة بين النوعين يمكن من خلالها اجراء المقارنة.

---

(١) محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، (الكويت: دار الرسالة، ١٩٨٣) ، ص ٢٠٠٠.

(٢) محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، ط٣، م ج ١١، (بيروت: لبنان، دار صادر، ١٩٩٤) ، ص ٢٤٣.

(٣) أبو الفتح عثمان جني، الخصائص، (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٥٢)، ص ٣٧٤.

الفصل الثانى

التنظيرات الاخراجية عند آرتو

الفصل الثاني

(التنظيرات الاخراجية عند آرتو)

حياة آرتو

نشأ آرتو في مدينة مارسيليا وقد شهدت حياته مجموعة من الاضطرابات العقلية التي عانى منها ولازمته طيلة حياته الفنية وفي ١٩٢٠ انتقل الى باريس حيث منحه المخرج الفرنسي (ليونيه-بو) أول دور مسرحي ليكون هذا الدور نقطة الانطلاق لمخرج مبتكر، وفي عام ١٩٢١ عمل مع المخرج الفرنسي ايضاً (شارل دولان) وصمم المناظر الخاصة بمسرحية كالديرون (الحياة حلم) كما كان له بعض المشاركات في السينما ايضاً وبين عامي ١٩٢٤ و ١٩٢٦ لفتت انتباهه الحركة السريالية ليكون من ابرز روادها آنذاك كما أسس مع كل من (روجيه فيتراك) و (روبرت أرون) مسرح (الفريد جاري) عام ١٩٢٦ وقدم خلاله أربعة برامج قبل أن يغلق في عام ١٩٢٩. أما النقطة المفصلية التي رسخت أسم آرتو هو تشكيل نظرية مسرح القسوة متأثراً بعرض مسرحي شرقي لفرقة (مسرح بالي من إندونيسيا) والتي عرضت في معرض باريس الكونيالي وبناءً على ذلك التأثر قدم مجموعة من البيانات والتي طبعت في كتاب (المسرح وقرينه) والذي يلخص نظريته في المسرح. [١]

وقد كان تأثر آرتو بمسرح الشرق بليغاً بكل ما يحمله من ابعاد لاهوتية وتقاليد بدائية حيث " شغف آرتو بالظواهر الغيبية (الميتافيزيقية) وطرائق السحر عند الشعوب البدائية، وبعلم الكيمياء ووسائل التنجيم في الشرق (....) وحالات الهوس والشعوذة (....)، هذا العالم اللامعقول انخرط فيه آرتو جسداً وروحاً" [٢]

أخرج عملاً واحداً بعد تشكيل نظريته وهي مسرحية (السنجي) المعتمدة على اشعار الشاعرين (شيلي) (ستندال)، " حاول آرتو من خلال اللجوء الى أسلوب الحلم، نقل مجموعة من الأفكار عن طريق الاتصال بالبصري. مثل استخدم الرموز الهيروغليفية محاولاً خلق لغة ميتافيزيقية واستخدامها بطريقة استثنائية تكشف عن القسوة الكونية، وتحدث اهتزازاً جسديا."[٣]

---

(١) ينظر: سامي عبد الحميد: مقاربات ومقارنات- لعشاهير المخرجين- أجانب وعراقيين، (بغداد: دار الكتب والوثائق، ٢٠١٦)، ص٦٥.

(٢) حمادة إبراهيم، المسرح الجديد- الرواد الأوائل، ط١، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠) ، ص ١٣٢.

(٣) بشرى سعيدي، نظريات التحليل النفسي والمسرح، ط١، (عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٦) ، ص١٠٢.

ان الأزمات العقلية التي مر بها آرتو كانت سبباً في تعاسته وفي ذات الوقت كانت المنطلق الرئيس لإبداعه الفني إذ " كان آرتو يعاني مما يسمى في المجال الطبي (بالشيزوفرانيا) كان ضد كل شيء، ضد المجتمع، التقاليد، والطب. أصبح عن حق اتسم بالغرابة الا وهو الحق في الهذيان. لأنه كان يعيش تناقضاً وجدانياً على أعلى مستوى. أثرت حياته الخاصة كثيراً في مجال ابداعه." (١)

إذ ان تلك الاصابات لم تدع آرتو يهدأ فقد كانت تتوالى بين الفترة والاخرى فإنه " تعرض لضربه في رأسه عرضته لالتهاب السحايا، مما جعل شخصيته تتسم بالعصبية والقلق، كما تعرض للغرق في سن السادسة... ثم تعرض لأزمة مرضية في سن البكلوريا فأُدِعَ مصحة لمدة ستة أشهر بمدينة مارسيليا. وبعد ذلك أعفي من الخدمة العسكرية بسبب آلام عديدة ألمت به. ليتردد على عدة مصحات بمدن ليون، مارسيليا ومونبوليه. وقد تعرض للتسمم عدة مرات، أدخل على أثرها الى المستشفى، لم يكن أخرها دخوله الى مستشفى المجانين بروان Rouen، حيث عولج بالصدمات الكهربائية وكان يتعاطى المخدرات كثيراً." (٢)

وتعد القسوة منتج عن اضطرابات آرتو الابداعية وفي هذا المجال يوضح آرتو معنى القسوة في مسرحه بانها " قسوة خالية من كل جرم عدائي، فيمكن تصورها قسوة خالصة خالية من التمزق الجسماني، وتعني لديه، تلك الفلسفية التي تهم (الثقة، الاتقان، العزم المطلق الذي لا يلين)" (٣)

بنية الرؤية الاخراجية في مسرح آرتو على اساس الهدم، اي هدم كل التقاليد البالية التي كان يعاني منها المسرح الغربي بحسب قوله إذ ان آرتو كان " يعلن ازدراءه لطرق الاخراج المسرحية القديم، ويحمل مثله على المسرح التقليدي، الذي يراه مصطنعاً يخضع لقواعد واعراف لا ضرورة لها. (....) وكما فعل جاري من قبل، سعى آرتو الى هدم الأراضي السائدة والقواعد الراسخة في المسرح التقليدي." (٤)

اولاً: النص عند آرتو

لقد عمد آرتو الى استبدال لغة الحوار في المسرح التقليدي بعناصر بدائية وطقسية قوامها الحركة والفعل حيث انه " جعل آرتو بغيبيته (الميتافيزيقية) مكان الحديث التعزيم

---

(١) بشرى سعيدي، مصدر سابق، ص ٩٧

(٢) المصدر نفسه، ص ٩٧

(٣) المصدر نفسه، ص١٠٠.

(٤) حمادة إبراهيم، مصدر سابق ، ص ١٣٣.

والرقية، ومكان الشخوص الأفعال، ومكان القصة الضوضاء واحتدام الحركة والصراخ. إن المسرح يرفع الحياة الى ذروتها (....) كما ان الكاتب تخلى عن مكانه للمخرج الذي ارتقى الى درجة الساحر وصانع المعجزات." [١]

وقد جاءت افكاره في تعامله مع اللغة المسرحية متأثرة بمن سبقوه من رواد المسرح الطليعي إذ " يرى آرتو كما يرى جاري ومن جاؤوا بعده، وكما سيرى كتاب المسرح الجديد في الخمسينيات، أن الكلمة ليست المسرح، فهي ليست الا وسيلة واحدة للتعبير من بين وسائل عديدة. فالعمل المسرحي يتشكل في المجال المسرحي أو مجال منصة التمثيل من خلال أداء الممثلين والديكور والضوء والموسيقى فعلى النقيض من المفهوم الغربي."[٢]

وتأكيداً على ذلك فقد " سعى آرتو ايضاً ضمن ما سعى اليه الى نبذ ما اسماه بالالتصاق الاحمق بالنص، وذلك من أجل استعادة وضع المسرح باعتباره تجربة مباشرة وذلك بالنسبة لكل من المؤديين والجمهور." [٣]

ثانياً: الممثل عند آرتو

ويعد آرتو من المخرجين الذين منحوا الممثل مركزاً مهماً اذ يقول: " يعد الممثل عنصراً له أهمية بالغة، مادام نجاح العرض متوقفاً على أدائه، وعنصراً سلبياً. مادامت كل مبادراته الشخصية مرفوضة رفضاً باتاً سواء كان ذلك بالحوار. أو عن طريق التمثيل الصامت لنقل الأفكار التي يريدها المخرج عبر الخيالات والاوهام." [٤]

وبما ان آرتو ألغى دور اللغة المنطوقة فكان لابد له من ايجاد لغة بديلة عن لغة الحوار وبهذا تحتم عليه " إيجاد نظام لتدوين الايماءات وتعبيرات الوجه، والاتجاهات، والحركات، والتويعات الصوتية، والتنفس، وكذلك بحثه عن طرائق تجعل بالإمكان السيطرة على هذه العناصر والتحكم في دقتها إعادة انتاجها." [٥] وطالب آرتو ممثليه التحكم والسيطرة على الحركة

---

(١)حمادة إبراهيم، مصدر سابق ، ص ١٣٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٣٥.

(٣) سوزان بينيت، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، تر: سامح فكري، (القاهرة: اكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة، د. ت)، ص ٦٤.

(٤) نادر عبد الله دسة، الإخراج المسرحي، ط١، (عمان: الأردن، دار الاعصار العلمي، ٢٠١٦) ، ص ٧٣.

(٥) كرستوفر أينز، المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، (القاهرة: مركز اللغات والترجمة-اكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للأثار، ١٩٩٦) ، ص١٢١.

والصوت والتنفس ليكون أدائهم أداء محكم، وبهذا " يفرض آرتو على الممثلين اداءً مركزاً مضغوطاً تحمل فيه كل حركة في طياتها كل قدر الحياة ولقاءات الاحلام الغامضة." [١]

ثالثاً: الجمهور عند آرتو

تعامل آرتو مع المسرح " على انه مشروع يشترك فيه الممثلون والمشاهدون بكل كيانهم قلباً وقالباً والمثير في محاولة رجهِ واستثارته والقاء الشك في نفسه." [٢] اي ان آرتو من خلال عروضه ان يبني علاقة متماسكة بين الممثلين والمشاهدون وذلك لأجل استثارته الفكرية.

وعلى وفق تنظيرات آرتو فإنه يعتبر المسرح اشبه بالوباء الذي يطال كل من الممثل والمتفرج إذ يرى: "إن المسرح كالطاعون، على شاكلة هذه المذبحة، هذا الانفصام الجوهري انه يطلق الصراعات، ويخلص القوى من أسرها، ويفجر الطاقات والامكانيات. وإذا كانت هذه القوى سوداء، فليس هذا خطأ الطاعون أو المسرح وإنما خطأ الحياة. [٣] ولذلك فقد "دعا في (مسرح القسوة) الى كسر دفاعات الجمهور المسرحي، لغرض مواجهة افراده بأنفسهم ويتطلب مثل هذا المسرح الى قوة مشابه لقوة الطاعون التي تدمر كل شيء وبالتالي ليتجدد، ولذلك ابتغى الى تحويل الانسان عن طريق المسرح وذلك بلغة مسرحية غير اللغة المألوفة المنطوقة، لغة تعتمد على الحركة وعلى الصورة المثير هو لذلك اعتمد مسرحه على الممثل بالدرجة الأولى فلم يكن مهتم بالديكور ولا بالأزياء بقدر اهتمامه بتعبير الممثل." [٤]

فقد اقترح آرتو الوباء واعتبر ان اداء الممثل ومشاركة المتفرج هي السبيل للخلاص من ذلك الوباء الطاعون " المحاولة التي قام بها من أجل تطهير المسرح والمشاهد الذ أصبح يخرج من المسرح كأنه مر بعملية تطهير فعلية، وهذا ما نطالعه في كتاب آرتو الشهير (المسرح وقرينه)." [٥]

وبهدف تحقيق عملية التطهير وظف آرتو عدة وسائل مغايرة تختلف عما قدمه المسرح التقليدي فإن " آرتو لا يسعى من خلال مسرحية على تقديم المعارف للقارئ بل يستهدف

---

(١) حمادة إبراهيم، مصدر سابق، ص١٣٤.

(٢) المصدر نفسه ، ص ١٣٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٣٥.

(٤) سامي عبد الحميد، مصدر سابق، ص ٦٥.

(٥) حمادة إبراهيم، مصدر سابق، ص ١٣٥.

زعزعة عقله وتفكيره والدفع به الى إحالة الجذبة حيث يجد السحر والهذيان مكاناً له، وينتفي دور العقل والمنطق ليغدو مسرح آرتو عيادة للعلاج النفسي."[١]

وعلى وفق المنطلقات سابقة الذكر فإن آرتو يستهدف نوع جديد من المتفرجين اي متفرجين لهم الاستعداد لاختبار مجمل ارهاصات آرتو ومسرحه فقد ابتغى من الجمهور " أن يكون تواقاً للغموض، ومتنبأ بظهوره، فالمتلقي يجلس في مسرح القسوة في الوسط، في حين يحيط العرض به. فضلاً عن ان الجمهور يجب أن يعي الأفكار الجلية والمقصودة المتعلقة بالقسوة، من خلال لغة يفهمها عن طريق نظره جمالية لآرتو. فالمسرحية على وفق رأي آرتو لابد أن تتغير شكلاً ولغة حتى تتح للجمهور، لذلك عمد مسرح آرتو الى اشراك المتلقي في العمل المسرحي اشتراكا فعلياً كاملا." [٢]

ثالثا: – الفضاء عند آرتو

ان مسألة اشراك المتفرج بالعرض المسرحي اشراكاً فعلياً حتم على آرتو اعادة صياغة فضاء العرض بما يتلاءم مع هفه فقد " دعاء آرتو الى فضاء مسرحي جديد يقوم على نبذ خشبه المسرح والصالة معا، واستبدلهما بمكان واحد، ليصبح المسرح الاحداث نفسها، ويعيد الاتصال المباشر بين المتلقي والعرض، والممثل والمتلقي، نظرا لان المتلقي وضع وسط الاحداث، محاط ومتأثر بها." [٣] من اهم تجديدات آرتو هو نبذ خشبة المسرح والصالة معاً ليصبح مكاناً واحداً من اجل تحقيق الاتصال المباشر مع المتلقي.

ان عملية التداخل بين الفضاء التمثيلي وفضاء المشاهد وغاية آرتو في تحقيق اجواء غرائبية دعاه الى زج عناصر جديدة تعزز رؤيته الاخراجية حيث " إن منصة التمثيل في تصور آرتو تشبه الى حد ما لوحة (غيبية) (ميتافيزيقية) من لوحات المصور (دي شيربكو) صورت فيها الجمادات دون صنعة خاصة، ولكن وضعها، واحياناً وجودها غير المتوقع، يثير اضطراباً عميقاً عند المشاهد، الذي يكون تحت تأثير ذلك الجو الغامض، الذي نتوقع فيه دائما حدوث انفجار معين." [٤] يحاول آرتو من خلال منصة التمثيل ان يضع جواً غامضاً يثير الاضطراب عند المشاهد مما يخلق لديه تساؤلات عديدة.

---

(١) د. بشرى سعيدي، مصدر سابق ، ص١٠٣.

(٢) نادر عبد الله دسة، مصدر سابق، ص ٧٣.

(٣)المصدر نفسه، ص ٧٣.

(٤) حمادة إبراهيم، مصدر سابق، ص ١٣٤.

خلاصة القول فإن آرتو يرى " أن المنصة مكان مادي ملموس، يحتاج منا أن نملأهُ وان نجعله يتكلم لغته المادية التي تخاطب الحواس مستقلة عن الكلام. وتحقيقاً لهذا الهدف تستعمل كل الوسائل التعبيرية التي يمكن تسخيرها فوق المنصة، كالموسيقى، والرقص، الأداء الصامت والضوء والديكور، ومن ثم كانت أهمية الاخراج، بل والاولوية التي يتمتع بها هذا الفن."[١]

خلاصة القول فإن آرتو يطرح مواصفات للفضاء المسرحي الذي يبتغيه، وذلك الفضاء هو ما يحقق غاية آرتو في تحقيق القسوة، واشراك المتفرج، حيث انه " آرتو الى تشكيل ممرات حول الصالة توصل بين المنصات الاربعة تكون على ارتفاع معين يتنقل من خلالها الممثلون ويتلاحقوا، وكذلك تساعدهم على الانتشار في الارتفاعات المختلفة وتبادل الصرخات التي تتضخم وتتصاعد من جهة الى جهة ومن طابق الى طابق لتمكين الاحداث من السيطرة على المتفرج، والمسك بخناق المتفرج والممثل على حدٍ سواء". فإن بناء المسرح بذلك الشكل مهد الى امتداد العرض الى الصالة، فضلاً عن تنقله بين الارض والجدران بمساعدة الممرات والحوامل الخفيفة ليغطي المتفرج ويبقيه في جو طقوسي صاخب بمساهمة الاضاءة والاصوات والحركات[٢] وبهذا يعتبر آرتو مجدداً في توظيف الصالة المعدة للعرض بشكل مغاير جاعلاً فيها حراكاً صاخباً مستفيدا من بنايتها الهندسية المبتكرة محيداً كل اسس وقواعد الفضاء الثابت ليقدم فضاءً متحركاً يحيط بالمتفرج ويدور حوله بطقس شعائري مستفيداً من الموسيقى والاضاءة والزي لإحداث هذه الاجواء.

رابعاً: – التقنيات عند آرتو

الديكور

يحاول آرتو من خلال ضرب القواعد السابقة في الديكور والاثاث كسر المألوف وإظهار خشبة شبه عارية مستعيناً ببعض الاكسسوارات والاقنعة. إذ أن الديكور الذي ابتكره آرتو لمسرح القسوة يفضي عن معالجاته التي ينأى بها عن المسرح الواقعي، رافضاً بذلك دلالات المكان والزمان والطراز، ففي مسرحية الحلم لسترندبرج جاء التمثيل فوق خشبة عارية، وسلم يستخدم في الصعود الى السماء، هذه كانت المفردات الوحيدة للمنظر، فضلاً عن استخدام الأقنعة والاكسسوارات كان لها صفة الديكور المبالغ في تجسيده عبر تفخيم الاحجام.[٣]

---

(١)حمادة إبراهيم، مصدر سابق، ص ١٣٦.

(٢) ينظر: انتونين آرتو، المسرح وقرينه، تر: سامية اسعد، (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٣)، ص ٨٥- ١١١.

(٣) ينظر: كريستوفر اينز، مصدر سابق، ص ١٣٨.

لقد عمد آرتو الى ابتكار آفاق جديدة في رؤاه الاخراجية بغية مخالفة كل ما هو سائد في الاساليب الاخراجية الاخرى، حيث استخدم هو ومساعديه "بعض الأطر الفارغة في مقدمة المسرح، لخلق الجدار الرابع لحجرة الاستقبال، كذلك فد رأوا أن ينظر الى الديكورات والاكسسوارات والجمادات الموجودة على المنصة كما هي في واقعها الفعلي، لا باعتبارها رموزاً او أوهاماً." [١] وقد جاءت كل تلك التجديدات المبتكرة من اجل التوصل الى انماط جديدة في العروض المسرحية، وفي جانب تقنيات الضوء" دعا الى استخدام الومضات والتكرارات الضوئية." [٢]

وفي جانب آخر اراد آرتو ان يذهب برؤاه الاخراجية الى مواكبة التطور التكنولوجي والتقني، حيث توصل " من خلال بحثه الدائم عن أنماط وطرق جديدة للإضاءة تعتمد على نشر اثار الذبذبات الضوئية على شكل موجات، أو طبقات، أو قصف بالسهام النارية. ولكي توجد أنواعاً خاصة من الألوان، علينا ان ندخل في الضوء ثانيةً، عناصر الدقة، والكثافة، والسمك، .... الخ، لتوجد الحر والبرد والخوف والغضب." [٣]

الأزياء : -

اما في استخداماته التقنية التي تتعلق بالزي المسرحي فقد "دعا آرتو الى الابتعاد عن الزي المسرحي الحديث قدراً من الإمكان لأحياء الازياء الطقوسية القديمة، ولأن بعض أنواع الأزياء ذات غاية شعائرية ترجع الى الاف السنين، وان كانت قد قدمت في لحظة لاتزال تحتفظ بجمال مظهرها لدلالتها، ولقربها من التقاليد التي أوجدتها، وبهذا فهو حاول الحفاظ على السمات التراثية والتاريخية. [٤]

وعلى صعيد التقنيات الصوتية والسمعية، استخدم آرتو اسلوباً حديثاً أقرب ما يكون الى المؤثرات الطبيعية "فقد فضل المؤثرات المتقطعة (ستكاتو) وفي مسرحية (السنجي) استخدم صوت صرير عجلة تدور واصوات مكائن المعامل. [٥]

---

(١) حمادة إبراهيم، مصدر سابق ، ص ١٣٤.

(٢) سامي عبد الحميد، مصدر سابق، ص٦٥.

(٣) نادر عبد الله دسة، مصدر سابق ، ص ٧٤.

(٤) ينظر: المصدر نفسه، ص ٧٤.

(٥) سامي عبد الحميد، مقاربات ومقارنات، مصدر سابق، ص٦٥- ٦٦.

الفصل الثالث

النظيرات الاخراجية عند موشكين

الفصل الثالث

(التنظيرات الاخراجية عند مونشكين)

حياة مونشكين

ولدت أريان مونشكين في باريس من أبوين روسيين ودخلت جامعة السوربون لتكمل مسيرتها الأكاديمية والفنية وأثبتت كفاءة عالية بعدما تخرجت منها من خلال العرض المسرحي (عرس الدم) للكاتب الاسباني (موريس لوركا)، تعد أريان مونشكين شاعرة ومؤلفة مسرحية قبل أن تأسس مسرح الشمس حيث يعود لها الفضل في تأسيس فرقة ذلك المسرح وهي أشبه ما يكون من مجتمع تعاوني والتي تضم نحو ما يقرب نحو (٤٠) عضواً، نالت مونشكين شهرة واسعة في بداية مشوارها المسرحي عندما قدمت باكورة اعمالها في سيرك عندما نجحت في تقديم مسرحية (المطبخ) ومنذ تلك الفترة اعتبر توجه الفرقة توجها سياسياً واجتماعياً في آن واحد وفي محاولة أخرى حققت مونشكين تميزاً أخراً وذلك من خلال إخراجها مسرحية (حلم ليلة صيف) حينما عمدت الى انزال الممثلين ليتحركوا بين مقاعد المتفرجين وفي ذلك محاولة الى اشراك المتفرجين في الحدث المسرحي، وقد بدأت شهرتها العالمية تتوسع أكثر فأكثر عندما تركت هي وفرقتها مدينة باريس وذهبت الى مدينة ميلانو حيث عملت في (المسرح الصغير) وقدمت هناك مسرحية (١٧٨٩) والتي لاقت فيها نجاحاً كبيراً لأنها تتحدث عن الثورة الفرنسية. [١]

اولاً: – النص عند مونشكين

اعتمدت مونشكين على موضوعات آنية تمس الحياة الاجتماعية في ظل هيمنة الطبقات الارستقراطية على الشريحة الكادحة، حيث "إن مسرح الشمس – مسرح أريان مونشكين يحاول ان يتدخل في الثقافة الشعبية وتعارضها وتثير تساؤلات حول طرق حياتنا في ظل هيئة الرأسمالية." [٢]

وقد تأثر مسرح مونشكين بعدة مؤثرات غير ان المؤثر الاهم بالنسبة للموضوعات هو تأثرها بنظرية المسرح الملحمي لا سيما الطابع السياسي الذي غلب عليه، وتأكيداً على ذلك "إن اهتمام

---

(١) ينظر: د. حسين علي كاظم، نظريات الإخراج دراسة في الملامح الأساسية لنظرية الإخراج، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٣) ، ص ١٠٠-١٠١.

(٢) دافيد وليامز، مسرح الشمس، تر: د. أمين حسين الرباط، (مصر: اكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة، د. ت) ، ص ٥.

مونشكين بمسرح مسؤول سياسياً جعلها قريب من بريخت من خلال كسر التعود وقد تحقق ذلك من خلال الاستعادة من المسرح الاسيوي." [١]

وعلى الرغم من ان مسرح الشمس يعد من المسارح البصرية التي همشت دور الحوار، الا ان هذا المسرح لا يلغي الحوار بشكل كامل، وانما تظهر بعض الحوارات المقتضبة على لسان الكورس، حيث "ان من الأساسيات لمونشكين ان يسمع المشاهدون النص بوضوح فإن تعليق الكورس لا يكون بالغناء ولكن تقرأه كاثرين شوب قائدة الكورس أو أحد افراد الكورس الاخرين علاوة على ان الكورس لا يرقص ابداً خلال الحوار." [٢]

ان ما يميز الرؤية الاخراجية التي تبناها مسرح الشمس انه يتعامل مع النصوص والاحداث التاريخية غير انه يعمد الى ترجمتها الى لغة جسدية وبهذا يكون "الممثلين مؤلفون للنص يخلقونه في البروفات من الأفكار والارتجاليات وطريقة استخدام مشاعرهم وأجسادهم والنتيجة في العادة مجموعة من القصاصات والمقتطفات من النص الأصلي يتخللها أغني وحقائق تاريخية من الاحداث الجارية."[٣] وتأكيدا على ذلك يرى عبد الغني "ان مساهمة الممثل في اعداد النص هي الخطوة الأولى في سياق تشكيل الصورة، تليها خطوات أخرى، فالتمرين والارتجال هما أساس عمل الممثل عند مونشكين." [٤]

وبما ان مونشكين عمدت الى اختصار النص وتكثيف دوره لا بد ان يقع على عاتق الممثل سد النقص الحاصل في صياغة موضوع العرض، اي ان عليه يقع عبء ايصال مضمون العمل، اذ "لا يقتصر دور الممثل على أدائه المسرحي ضمن اشكال العرض، البصري فحسب بل ساهم في صياغة النص." [٥]

ثانياً: الممثل عند مونشكين

احتل الممثل عند مونشكين مكانة مهمة جعلته يتخذ مهمات متعددة لا سيما دوره الرئيس في تشكيل لغة العرض، وبهذا الصدد توضح مونشكين في احدى مقابلاتها قائلةً: "في بداية عملنا في المهرجون لم يكن لدينا شيء، لا شيء سوى ابداع الممثلين. هناك كانت نقطة البداية.

---

(١)دافيد وليامز، مصدر سابق، ص ٢٦٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢١٨.

(٣) بشار عبد الغني محمد العزاوي، اليات التشكيل الصوري في العرض المسرحي، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، (جامعة بابل: كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، ٢٠١٢) ، ص ١٢١.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٢٢.

(٥)المصدر نفسه، ص ١٢٢.

نقطة البداية هي تأويل الممثلين للأحداث الكبرى هي محاولتهم لتحليل هذه الاحداث في منظور أناس عاشوا هذه الاحداث وخبروا نتائجها." (١)

وكما أسلفنا سابقاً فأن مونشكين لم تلغي النص بشكل كامل، غير ان المحتوى الموضوعي للنص كانت تعهد به الى الكورس حيث يعتبر الكورس المفتاح لتحقيق منظور تاريخي. أن الطاقة التي تملأ الراقصين بقفزاتهم العالية وصرخاتهم ووجوههم ذات الماكياج الأبيض وعيونهم المكحلة هي ابعد شيء عن تقاليد اخراج المسرحيات اليونانية ويصاحب دخول خمسة عشر راقصاً وراقصة دقات طبول جين جاك ليمتر وهذه الطبول تهز المشاهدين." (٢)

ان آليات العمل في مسرح الشمس تحتم ان يكون الممثل مبدعاً ومسيطراً على ادواته، فضلاً عن قدرته على معالجة المواقف الأنية عبر ما يمتلكه من ذكاء وقدرة على الارتجال، وبهذا ترى مونشكين "ان على الممثل أن يبدع في تجسيد الشخصيات معتمداً على الكوميديا الإيطالية الارتجالية." (٣)

وكان للمثل النصيب الأكبر في كل شيء عند أريان منها على صعيد النص والارتجال والحركة وصولاً الى اختيار أزياء الشخصية فضلاً عن مساهمة باقي المشاركين "الممثل يساهم في كل شيء من ارتجال النص والحركة وصولاً الى اختيار أزياء الشخصية فضلاً عن مساهمة باقي المشاركين." (٤)

ان اللغة الجسدية عند مونشكين اتخذت اشكالاً وصوراً متنوعة غير انها ركزت بشكل اساس على الفعل الراقص متأثرةً برقصات الجوقة عند الاغريق، ففي عروض مسرح الشمس " في الغالب سيشترك الممثلون والرئيسيون مع الكورس أما كشخصيات في العمل أو كأفراد ضمن الكورس. ولأن مونشكين تعرف الدور المهم الذي يلعبه الرقص الكورالي في التراجيديا اليونانية فإنها سعت على الحفاظ على هذا الدور ليس من خلال تركيبه اعتمادا على الدليل النصي ولكن من خلال افعام الرقص بالطاقة." (٥)

ولم تكتفِ مونشكين بجعل الممثل يحمل اعباء النص المسرحي فحسب، وانما يمكن لممثليها ان يجسدوا اي عنصر من عناصر العرض المسرحي كالديكور والاكسسوار، فضلا عن ظهور الشخصيات الحيوانية التي تزج بها ضمن الفضاء الحدثي، حيث "نجد الممثل الذي يؤدي الدور

---

(١) دافيد وليامز، مصدر سابق ، ص ٣٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٧١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٨٠.

(٤) بشار عبد الغني محمد العزاوي، مصدر سابق ، ص ١٢١.

(٥) دافيد وليامز، مصدر سابق ، ص ٢٧١.

وهو يبدع الصورة الجسدية للفيل من خلال التمثيل الايمائي حيث يصير الحيوان وراكبه في آن واحد وذلك في لحظة يحرر فيها طاقته بشكل متدفق." [١]

وفي سياق آخر يمكن ان تتأسس الصورة البصرية بشكل كامل بناة على فاعلية التشكيلات الحركية لمجاميع الممثلين، حيث" ليس هناك غموض بين ملامح العرض والملامح التقنية لأن هناك تفاهماً كبيراً بينهما فالعلاقات الإنسانية تبدد أي غموض والتوحد أهم بكثير من التكنولوجيا، فالممثلون مثلاً يلعبون دوراً في التركيب بل إن إحدى الممثلات اشتركت في التركيبات الهندسية من البداية الى النهاية في عرض المهرجون لأنها لن تكن مشتركة في العرض." [٢]

ثالثاً: - الجمهور عند مونشكين

وكما هو الحال مع مسرح القسوة فأنت مسرح الشمس من المسارح التي تعتد بالممثل وتعتبر ان نجاح العرض متوقف على مشاركته، اذ "تؤكد عضوتا الفرقة أن الجمهور في حد ذاته يعد ممثلاً له دور هام في عملية الابداع وقد سمحت لنا عملية الابداع الجماعي أن نشرك أناساً من خارج الفرقة في مرحلة ميلاد العرض."[٣] ونجد أن الجمهور في عروض مونشكين كان له دور فعال حيث " شارك الجمهور المؤدين ذات الفضاء المتاح، كما أدى الجمهور بشكل ضمني دور جماهير الثوار." [٤]

وبهدف تحقيق تلك المشاركة التي يسعى اليها مسرح الشمس، فقد منحت مونشكين جمهورها حرية كاملة للحركة والفعل في اثناء تقديم العرض المسرحي، اذ ترى انه "بالنسبة للمشاهدين الموجودين في وسط ساحة العرض يمكنهم الجلوس أو الوقوف."[٥] وكذلك "يمنح الجمهور فرصة الاختيار في تلقي فصلين أو ثلاثة فصول، فأن العروض المشار اليها سابقاً تقوم على مبدأ محدود الا وهو الابداع المشترك الذي يسهم فيه الجمهور." [٦]

وبما ان تفاعل الجمهور ومشاركته في العرض هي ضرورة مطلقة تؤكد مونشكين "إننا نؤمن أن العلاقة مع الجمهور هي الأساس الذي يقوم عليه أسلوب العمل الدرامي الذي نطرحه." [٧]

---

(١) كريستوفر اينيز، مصدر سابق ، ص ٤٠٦.

(٢) دافيد وليامز، مصدر سابق، ص ٦٩.

(٣) سوزان بينيت: مصدر سابق، ص١٥١.

(٤) كريستوفر اينيز، مصدر سابق، ص ٤٠٢.

(٥) دافيد وليامز، مصدر سابق، ص ٤٣.

(٦) سوزان بينيت، مصدر سابق، ص١٥١.

(٧) سوزان بينيت، مصدر سابق، ص١٥١.

رابعاً: - الفضاء المسرحي عند مونشكين

عمدت مونشكين الى استغلال كل ما تيسر لها من امكانات تقنية في تأثيث فضاء العرض المسرحي وكل ذلك في سبيل ايصال الموضوع المقدم بطريقة غير تقليدية، اذ "ان الفضاء المسرحي عند أريان مونشكين يكون مفعماً بالديكور والموسيقى والاضاءة والاصوات والحركات وكل ذلك يقوم بدور الكتابة التاريخية وهو ما تسميه مونشكين الكتابة بالجسد، مفردات حركية أو علامات تظهر من خلال العرض." (١)

ومن خلال الفضاء المسرحي تجاوزت مونشكين كل ما له علاقة بالمسرح التقليدي، حيث انه في مسرح الشمس "ليس هناك ستائر في الفضاء المسرحي ولا أجنحة، فالفضاء عبارة عن أرض بلون الطين وحوائط بنفس اللون والمادة، وعليها ما يشبه بقع الدم في بعض المناطق وفي الحائط عدة فجوات وبوابه من جزئين في المنتصف."(٢) وبهذا قدمت مونشكين عروضها على خشبات مغايرة بل وانها قد الغت خشبة مسرح العلبة التقليدي الذي يفصل بين فضاء الممثل وفضاء المتفرج، فإن "خصائص كل خشبة كانت تتشكل شيئاً فشيئاً (...)، حيث قالت لقد كنت أجرب الشكل العام للخشبات في فضاءات مختلفة فقد انتقلنا مثلاً من الجمنازيوم الى ملعب السلة، وسافرنا الى ميلانوا لنرى الفضاءات هناك، وأدركنا أن ملعب السلة أكثر ملائمة وكان اكتشاف حقيقي لنا." (٣)

وفي مسرح الشمس نتبين ان مونشكين تتبنى نوع الفضاء المسرحي الخاص الذي يفرضه العرض، فهي لم تعتمد نوع واحد لهذا الغرض حيث "أن أسلوب تركيب خشبات المسرح فهو أسلوب لم تقرأ عنه في كتب المسرح ولكن في كتب النجارة، لقد لاحظنا استخدام النجارين للأوتار بدلاً من المسامير في تركيب البراويز واستخدمنا هذه الطريقة في تركيب الخشبات، هكذا كنا نوجد الأسلوب من خلال العمل." (٤)

وعلى الرغم من هذا التنوع الا انها تطرح في الغالب فضاءاً مسرحياً متأثراً بشكل واضح وأقرب الى المطابقة لما طرحه انتونين آرتو في مسرح القسوة، فإنها "أخرجت أريان صورها المسرحية في فضاء العرض المكون من خمس منصات مستطيلة تربط بينهما ممرات ضيقة،

---

(١) دافيد وليامز، مصدر سابق، ص ٢٧١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٧١.

(٣)المصدر نفسه ، ص ٦٩.

(٤) المصدر نفسه، ص ٦٩.

ومكان المتلقي أنشأ في حيزين، ومدرجات في ناحية الخارج، ومجال أخر في الداخل بين منصات التمثيل والممرات، وللملتقي حرية الحركة بين الحيزين." (١)

وبناءً على ما تقدم يمكننا القول ان الفضاء عند مونشكين فضاءً صاخباً فاعلاً جاء متأثراً بالفضاء الذي طرحه آرتو عبر تنظيراته في مسرح القسوة، حيث يتم في مسرح الشمس "تهيئة مساحات فارغة للعرض تتجزأ اشكالاً مختلفة بحسب احتياجات العرض فلم تعد العملية مجرد تكوين لمنظر مسرحي داخل معمارية مكانية فحسب، بل حاولت الإمساك بالفضاء المتحرك الجياش، فضاء عاري، يتحرك فيه الممثلون، حيث يتصرف كل ممثل بالإكسسوارات الضرورية لقراءة لعبته وليس أكثر (...) فالمكان المسرحي هو الفضاء الكلي الذي تتحرك فيه مجمل العناصر المسرحية، الممثلون، الاكسسوارات، المتفرج أيضاً والذي يصبح داخل اللعبة وشريكاً حياً فيها." (٢)

خامساً: - التقنيات عند مونشكين

الأزياء

اهتمت مونشكين بالزي المسرحي كونه أحد اهم تقنيات التعبير في عروضها المسرحية اذ "تلعب الأزياء والوانها وتوظيفها للخط والوحدة الزخرفية دوراً جوهرياً لعمل الممثل واختياراته، فاختيار الازياء هي احدى طرق الممثل للتعبير عن عواطفه دون عوائق." (٣)

مزجت مونشكين في ازياءها المسرحية بين الثقافات الشرقية والغربية بهدف اضفاء طابعاً طقسياً وفنياً عالمياً في آنٍ واحد، حيث كانت "تتصف بالغرابة فقد استخدمت ملابس الساموراي اليابانية وتم المزج بينها وبين العباءات المستخدمة في عصر النهضة، والاطواق الاليزابيثية." (٤)

وقد عمدت مونشكين الى ترك مساحة كافية لممثليها من حرية اختيار الزي المسرحي، حيث كان كل ممثل يبحث عن الازياء الاكثر ملائمةً بالنسبة لدوره المسرحي، وفي كثير من الاحيان "حاول كل ممثل ان يجد زياً من مشاهد الماضي، يعبر عن ذات الشخصية بأفضل طريقة، رويداً رويداً ظهرت حضارة من الاشكال والألوان تدل على عالم من العاطفة، لخصت

---

(١) بشار عبد الغني محمد العزاوي، مصدر سابق، ص ١٢٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٢٣.

(٣)المصدر نفسه، ص ١٢٢.

(٤) كريستوفر اينيز، مصدر سابق ، ص ٤٠٤.

تلك الأفكار بمصممي المشاهد الذين كانوا عالماً خيالياً مترابطاً بتلك الشخصيات كي تعيش فيه." [١]

الديكور

استفت مونشكين في بناء رؤاها الاخراجية من تجارب مسرحية مختلفة، حيث "شكلت المناظر المسرحية في عروضها جزءاً من توجيهات بروك في المساحة الفارغة، وهي المساحة المفتوحة للعرض تتخذ شكل الخيمة ذات الجدران الذهبية والفضية، مما توحي بالشمس والقمر."[٢] ولهذا فان مسرحها يعد جزءاً لا يتجزأ مما يعرف بالمسرح المفتوح.

اعتمدت منوشكين في اختيار مواقع العرض وفي صياغتها للمنظر المسرحي والديكور مبدأ البساطة والاسلوب المختزل، إذ "ان البساطة البادية للسينوغرافيا والديكور تجعل الموقع انتظارا كونياً يتم تحديده تاريخياً." [٣]

الموسيقى

اهتمت منوشكين بعنصر الموسيقى اهتماماً كبيراً، فقد عمدت في بعض عروضها الى اظهار الموسيقيين مع الممثلين على خشبة المسرح، حيث " كانوا يعزفون آلات الإيقاع التي صاحبت العرض والتي كانت تبرز مجموعة الذروات اللغوية من خلال قارعات الناقوس، على الرغم من أن إيقاع العرض كان بطيئاً ويحمل طابعاً طقوسياً الا إن قارعات الطبول المستمرة أعطت احساساً بالعجلة." [٤]

وقد استخدمت مونشكين في اغلب عروضها الموسيقى والمؤثرات الصوتية الحية حيث يمكن ملاحظة "الموسيقيون المتواجدون على المنصة، والعزف المصاحب الذي يتخذ طابعاً طقسياً، واستخدام الطبول والالقاء الايقاعي." [٥]

---

(١) بشار عبد الغني محمد العزاوي، مصدر سابق، ص ١٢٢.

(٢) د. حسين علي كاظم، مصدر سابق، ص ١٠٢.

(٣) دافيد وليامز، مصدر سابق، ص ٢٧١.

(٤) كريستوفر اينيز، مصدر سابق، ص ٤٠٥.

(٥) د. حسين علي ناظم، مصدر سابق، ص ١٠٢.

المكياج

استخدمت منوشكين المكياج بهدف التجميل والتشويه في آنٍ واحد، حيث كان يضع "الممثلون ألوان مبالغ بها على وجوههم، عائمين في المكان الذي منح لأدائهم." [١]

وقد وظفت منوشكين القناع في بعض عروضها المسرحية، ويأتي اهتمامها باستخدام الأقنعة بأشكالها وانواعها المختلفة، لإيمانها بأن القناع يمثل "حجر الزاوية لأعداد ممثلين مسرح الشمس. حتى في الأدوار التي لا يظهر فيها القناع نفسه اثناء التمثيل، ومن حيث القواعد العاطفية والجسدية والشكلية فإن عمل القناع يظل هو الشيء الثابت أثناء تدريب الممثلين مبلوراً المثل العليا للوضوح والحضور." [٢]

وفي بعض العروض عمدت مونشكين الى استخدام مكياج ينتمي الى عوالم اخرى كعالم الاشباح او الحيوانات بغية مخالفة المظاهر المسرحية التقليدية، ففي العروض التي كانت منوشكين توظف فيها المجاميع من الممثلين كان "يرتدي كورس الأرواح وجوهاً قريبة من وجوه الكلاب والغوريلات ويتحرك نفس حركة الحيوان." [٣]

الإضاءة

اما فيما يتعلق بعنصر الاضاءة، فقد استخدمت مونشكين اضاءة ملائمة مع الفضاء المسرحي المفتوح، من شأنها ان توحي بالإشعاعات الضوئية والظلال الممتدة من منطقة المتفرجين وحتى نهاية صالة العرض، اذ جعلت المتفرج والممثل يعوم في اضاءة خيالية ساحرة، موظفةً في ذلك التقنيات الحديثة والمعاصرة، حيث "ارتفعت أربعة أبراج في زاوية المكان، كل منها زود بكشافات إضاءة، لمنح الصورة الظل والضوء والسحر المسرحي المطلوب." [٤]

---

(١) بشار عبد الغني محمد العزاوي، مصدر سابق، ص ١٢٤.

(٢) دافيد وليامز ، مصدر سابق، ص ١٧٤.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٧٣.

(٤) بشار عبد الغني محمد العزاوي، مصدر سابق، ص ١٢٤.

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات

الفصل الرابع

النتائج

١- اعتمد كل من مسرح القسوة ومسرح الشمس على إلغاء دور اللغة المنطوقة والاعتماد على لغة الجسد في تقديم المضمون غير إن مسرح القسوة كان كثر تطرفاً في تعامله مع النص حيث أنه الغاه بشكل كامل في حين ظهرت بعض الحوارات التي توحي بالفكرة على لسان الكورس في مسرح الشمس.

٢- يعد الممثل في كلا المسرحين ذات أهمية قصوى كون إن نجاح العرض متوقف على فاعلية هذا الممثل أما الاختلاف فيكون في إن الممثل في مسرح القسوة محدد بما يمليه عليه المخرج من دون تقديم أي مبادرة شخصية وفي المقابل نجد أن مسرح الشمس قد منحت مونشكين الممثل مساحة للأبداع وإبداء آرائه في آلية الأداء التمثيلي.

٣- اتخذ المتفرج أهمية كبيرة في كلا المسرحين كون أن كل من انتونين آرتو وأريان مونشكين أرادوا اشراك المتفرج في العرض المسرحي بشكل فاعل ومؤثر غير أن هدف مسرح القسوة من اشراك المتفرج هو إفراز المكبوتات الداخلية في حين إن هدف مونشكين من هذا الاشراك هو تحفيز وعي المتفرج في تغيير واقعه.

٤- وضف مسرح القسوة الموضوعات الميتافيزيقية إذ إنه لم يهتم بتفاصيل الموضوع الدقيقة وإنما قدم موضوعاته بطريقة غامضة وملغزة وفي حين اعتمدت أريان مونشكين في مسرح الشمس على الموضوعات التاريخية حيث عمدت إلى عملية السرد التاريخي عبر الجسد.

٥- انطلق آرتو في مسرحه من منطلق نفس موظفاً اللاشعور وفي المقابل انطلقت مونشكين في مسرح الشمس من منطلق يساري سياسي.

٦- عمد آرتو إلى هدم البنية المعمارية للفضاء المسرحي متخذاً من الصالات المفتوحة مكاناً لعروضه المسرحية وكان ذلك التوظيف مؤثراً في عملية اشراك المتفرج حيث إنه أحاط المتفرج بالحدث التمثيلي وقد جاء هذا التوظيف في مقاربة شبه مطابقة في مسرح مونشكين التي اعتمدت ذات التوظيف عبر بناياتها التي تحيط بالمتفرج.

٧- ارتكزت تنظيرات آرتو على الموسيقى الصاخبة التي تعتمد على أجراس الكنائس العالية والطبول والصخر مجبول بالصرخات والتأوهات للممثلين أما في مسرح الشمس فقد اعتمدت الموسيقى الطبيعية الحية كما أدخلت الموسيقيين الى فضاء العرض ليقوموا بالعرض امام المتفرجين.

٨- قدم آرتو اضاءة مبتكرة ونوعية تدعم القسوة التي يريدها فضلاً عن الأضواء الطقسية حيث تمثلت على شكل ذبذبات وسهام نارية وكذلك التلاعب بالألوان أما في مسرح الشمس فقد اعتمدت مونشكين اضاءة ملائمة للمسارح المفتوحة التي توحي بالإشعاعات والظلال التي تشمل منطقة التمثيل والمتفرجين على حد سواء.

٩- وضف مسرح القسوة نوع مغاير من الأزياء اعتمد فيه على رؤى آرتو البدائية والشعائرية في تقديم أزياء لا تمت لأي موقع ثقافي بصلة في حين مزجت مونشكين بين الأزياء الشرقية والغربية في عروضها المسرحية متوسمه تحقيق الرؤية الشكلية في تأسيس الصورة الجمالية للعرض.

١٠- تشكلت الديكورات في مسرح القسوة على هيئات دمى عملاقة وضخمة تتوزع في فضاء العرض المسرحي تحقيقاً للرؤية الميتافيزيقية لآرتو في حين اعتمدت مونشكين على رؤيتها التجريبية في تقديم ديكورات غير واقعية تؤسسها في بعض الأحيان أجساد الممثلين أو إكسسواراتهم أو تعتمد الترميز بناءً على قطع أو مفردات غريبة.

الاستنتاجات

١- تأثر كل من مسرح القسوة ومسرح مونشكين بعناصر العرض التي وظفها المسرح الشرقي ولكن نجد أن مونشكين اضفت على هذا التأثير تأثرها سياسياً بالتوجيهات اليسارية لمسرح بروتولدبريخت.

٢- يعد الجسد في كل من مسرح آرتو ومونشكين هو وعاء التوصيل للمضمون الحدثي لموضوع العرض المسرحي.

٣- يعد مسرح مايرهولد نقطة الانطلاق أو الشروع لتنظيرات مسرح القسوة غير أن تنظيرات آرتو تعد ابتكاراً نوعياً جديداً لما قدمه من اعدادات جديدة في صياغة العرض المسرحي ومن هذا المنطلق تأثرت أغلب الحركات المسرحية بمسرح آرتو وتعد تنظيرات مسرح الشمس من أبرز المتأثرين بهذا المسرح.

٤- فشلت نظرية مسرح القسوة اثناء تطبيقها عند تقديم مسرحية (آل شينشي) كون أن نظريته بحسب رأي النقاد سابقة على زمانها أما نظرية مسرح الشمس فقد قدمت نجاحات متواصلة أدت الى ديمومة هذا المسرح الى يومنا هذا.

التوصيات

١- توصين الباحثتان بإقامة ورشة عمل تضم تدريبات عملية على وفق أسلوب مسرح القسوة ومسرح الشمس من ناحية توظيف جسد الممثل في نقل المضمون.

٢- توصي الباحثتان بإقامة ندوة علمية عن الاتجاهات الاخراجية التي اعتمدت الجانب البصري والغت الجانب الحواري.

المقترحات

تقترح الباحثتان اجراء دراسة بحثية عن:

١- جماليات تشكل الفضاء في عروض المسرح المفتوح.

٢- دور التقنيات المسرحية في المسرح البصري.

قائمة المصادر

المصادر والمراجع

١. إبراهيم، حمادة، المسرح الجديد- الرواد الأوائل، ط١، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠) ، ص ١٣٢.

٢. ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، ط٣، م ج ١١، (بيروت: لبنان، دار صادر، ١٩٩٤) ، ص ٢٤٣.

٣. آرتو، انتونين، المسرح وقرينه، تر: سامية اسعد، (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٣)، ص ٨٥- ١١١.

٤. أندريه، لالاند، معجم مصطلحات الفلسفة النقدية والتقنية، المجلد الثالث، ترجمة خليل احمد خليل، (بيروت: عويدات للنشر والطباعة، ٢٠٠٨) ، ص ١٤٥٥.

٥. أينز، كرستوفر، المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، (القاهرة: مركز اللغات والترجمة-اكاديمية الفنون، مطابع المجلس الأعلى للأثار، ١٩٩٦) ، ص١٢١.

٦. بن هادية، علي، وأخرون، القاموس الجديد للطلاب معجم عربي مدرسي ألف بائي، (الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩٨٠) ، ص ١٢٣١.

٧. بينيت، سوزان، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، تر: سامح فكري، (مصر: اكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة، د. ت)، ص١٥١.

٨. الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر، مختار الصحاح، (الكويت: دار الرسالة، ١٩٨٣)، ص ٢٠٠٠.

٩. سعيدي، بشرى، نظريات التحليل النفسي والمسرح، ط١، (عمان: دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٦) ، ص١٠٢.

١٠. صليبا، جميل، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية ج٢، (بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢) ، ص ٤٧٧.

١١. عبد الله، نادر دسة، الإخراج المسرحي، ط١، (عمان: الأردن، دار الاعصار العلمي، ٢٠١٦) ، ص ٧٣.

١٢. عبد الحميد، سامي، مقاربات ومقارنات- لمشاهير المخرجين- أجانب وعراقيين، (بغداد: دار الكتب والوثائق، ٢٠١٦) ، ص٦٥.

١٣. عبد الغني، بشار محمد العزاوي، اليات التشكيل الصوري في العرض المسرحي، أطروحة دكتوراه، غير منشورة، (جامعة بابل: كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، ٢٠١٢) ، ص ١٢١.

١٤. عثمان، أبو الفتح جني، الخصائص، دار الكتب المصرية، مصر، ١٩٥٢، ص ٣٧٤.
١٥. علي، حسين كاظم، نظريات الإخراج دراسة في الملامح الأساسية لنظرية الإخراج، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٣) ، ص ١٠٠-١٠١.
١٦. مصطفى، إبراهيم، وأخرون، المعجم الوسيط، (القاهرة: مجمع اللغات العربية، مطبعة مصر، ١٩٦٠) ، ص ٩٣٢.
١٧. نعمة، أنطوان، وأخرون، المنجد في اللغة، (بيروت: دار المشرق، المطبعة الكاثوليكية، ١٩٦٨) ، ص ٨١٧.
١٨. وليامز، دافيد، مسرح الشمس، تر: د. أمين حسين الرباط، (مصر: اكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة، د. ت) ، ص ٥.