الاسبوع الاول : الإخراج والمخرج :

المخرج المسرحي هو الشخص المنوط به ربط جميع عناصر العمل المسرحي مع بعضها البعض من خلال رؤيته الخاصة، والتي تقوم على ثلاثة عناصر أساسية هي : الممثلون ، النص المسرحي ، و المخرج هو من يفرض وجهة نظره على جميع عناصر العمل المسرحي.

هو المحرّكُ الرئيسي للعملِ المسرحي، لذلك يعتبرُ العنصر الأول من عناصره؛ إذ يتحكمُ بكافةِ المكونات والتفاصيل الخاصة بالمسرح، ويطلقُ على الشخص الذي يعملُ في مجالِ الإخراج مسمّى (المُخرج)، فهو الذي يُتابعُ العرض المسرحي قبل عرضهِ أمام الناس، ويعملُ على توزيعِ الأدوار التمثيلية على المُمثلين، ويحرصُ على توجيههم بالطُرقِ المُناسبة لتمثيلِ المشاهد المسرحية، من خلال الاعتمادِ على خبرتهِ في الإخراجِ المسرحي

خصوصية عمل المخرج:

المسرح فن غير قابل للنقل ، فليس معنى آن يُقدم إخراج عبقري لمسرحية ما في موسكو ـ مثلا ـ ، وان يصبح من الممكن أو من السهل تقديمها بنفس الطريقة وبنفس النجاح في مدينة أخرى ، بينما تصلح قطعة الغيار الجديدة للاستفادة بها في مصانع كثيرة ، وكذا يمكن أن يعيد اكتشاف طبي جديد الصحة لمريض في خليج المكسيك ، مثلما يعيدها لمريضنا ساكن "كيروفجورد". وكذا فان الإنجازات المبدعة الجديدة لأي من المؤلفين ، يمكنها أن تثرى مسارح كبيرة أو صغيرة في بلدان مختلفة، ولكن فقط ضمن ظروف محددة جدا ، وخاصة جدا.

ومن ناحية أخرى ، فان النفط ـ وكما يقال ـ ليس بتلك المادة سريعة الاشتعال ، وانه يشتعل فقط عند درجات حرارة معينة ، وأنا لا اعرف حقيقة الأمر بالنسبة للنفط، لكنني اعرف جيدا أن الأرواح الباردة الاهتمامات، الملولة ، لن تشعلها أبدا شرارة الإبداع الحارة !

وهكذا.. فكل مسرح ، وكل مخرج مسئول عن بيته ، وان كان أيضا يقدم وهو في مكانه حلولا لقضايا عامة، قد تصل في عموميتها ، إلى حد انه عليه أن يدفع شعبا بأكمله نحو المثل الأيديولوجية العليا ، أو قد يكتفي بمحاولة النفاذ إلى قلب معاصريه لتوجيه أرواحهم نحو الجانب الحساس والرقيق فيها.

ومن وجهة نظري أن الهيكل التنظيمي [ البيروقراطي] لشئون مسارحنا ، مسئول في حدود كبيرة عن أن وظيفة المخرج أصبحت إدارية وتنظيمية اكثر مما هي إبداعية ، ففي أثناء الإعداد للعرض ، يكون علينا أن نستفيد طاقتنا كرجال مسرح في حل المشاكل التنظيمية والإنتاجية ، وهكذا ننفق عبثا القدرة التي منحتنا إياها الطبيعة على التفكير بصورة تركيبية متآلفة ، تلك القدرة التي هي أساس مهنتنا.

في كثير من العروض المسرحية التي يخرجها "ا. بوبوف" نجده يضع وبصورة ملحوظة ، معبرة ـ القبح في مركز الصدارة !، وهذا غالبا ما يحدث نتيجة أنها وحدها مهنة المخرج ، دون كل المهن ، التي تعطى فسحة للسطحية ، هذا موجود ونابع من طبيعة فن المسرح ذاته ، كفن جماعي.

في أي مجال آخر يمكن أن يحدث هذا :- يظهر فجأة شخص ما ضمن وسط ثقافي رفيع ، ووسط مجموعة من المحترفين ، ويستطيع أن يشغل ـ ببساطة ـ بينهم مكانة عالية فإذا ما هو حمل ـ فوق هذا ـ بعض المصطلحات المسرحية ، وإذا ما استطاع التقاط الوسيلة المناسبة ، فانه عموما ، وبكل سهولة ، ورضى ، يبدو كمخرج ‍!.

واقعيا: فإنه مع نص مسرحي جيد ، وممثلين جيدين ، وتوزيع مناسب للأدوار ، ومع فنان بالديكور يبدع خلفيه معقولة مناسبة للتمثيل ، ومع سير العمل (الذي لا يخرج عن كونه الإشراف على هذه العناصر الموثوق فيها ) فلابد من النجاح ! وإذن .. أي تخصص هذا ؟ وأية مهنة ؟ وبأي حق يمكن تسميته فنا !؟ فإذا ما صارت الأمور وحدث أن ناقدا ما [من إياهم] كتب عن (هذا) كلمات عظيمة ، واخذ في قراءة ما الذي حققه وما الذي لم يحققه من وجهة نظر حكم معتد به ، فلابد وأنه سيتلبسه اعتقاد مريض ، بان له علاقة ما بالفن ، ولما لا فهي ليست مجرد علاقة عادية فهو مبدع أيضا.!

وهناك فنون أخرى لابد وان يفتضح فيها بسرعة أمر نقص التخصص، أو غياب الدراية بها ، مثل الفنون التشكيلية، وفن العزف على البيانو، أو تلك الفنون المصحوبة بمخاطر كبيرة مثل فن الأكروبات.. ولكن في مهنتنا ، فإنك من الممكن أن تعيش حياتك فيها، حتى ولو لم تكن فنانا، وفوق هذا فإنه من المحتمل أن تتسلم دعوة للعمل في مسرح كبير..!!!!!

واقرر أن هذه المصيبة المؤلمة ، تمتد لتسكن في طبيعة الفن المسرحي ذاته ، تلك الطبيعة التي لا تفرض على المخرج أن يكون متخصصا ، ولذا فانه من الضروري توافر استعداد داخلي عال لممارسة مهنة الإخراج ، حتى لا تتسلق الصنعة والسطحية فوق جدار الفن.

وفى اعتقادي أننا يجب أن نعمل فورا على وضع مقاييس معينة تصلح كمفاتيح "كوديه" لقوانين الإبداع ، بحيث لا يمكن للشخص الذي لا يمتلك الاستعداد الضروري للعمل الفني ، أن يملك حق الاشتغال بمهنتنا بدونها. ونحن ملزمين بهذا العمل ، وإلا فانه من الواضح أن المهنة ـ وكالعادة ـ ستُضرب في صميمها ، في قلب العملية الإبداعية للمسرح.

الاسبوع الثاني : صفات ومهام المخرج وأدواته :

أن للموهبة والخيال الواسع اهميتهما في عملية الأخراج المسرحي إلا أن التزود بالمعرفة العامة وبالمعرفة الخاصة اهميتها الأعظم. وصحيح أيضاً أن هناك عدداً من الكتب المختصة في الأخراج المسرحي قد وصلتنا مترجمة عن الانكليزية وعن الروسية إلا أن هناك عدداً أكبر لم يصل إلينا لحد الآن وإن هناك عدداً آخر قد وصلنا إلا أن العديد من المخرجين الجدد لم يطلعوا عليها أو لم يدرسوها دراسة وافية. وهنا سأتعرض إلى أربعة من تلك الكتب التي أراها ضرورية ليتعلم من الأخراج المسرحي وحرفياته.

أول الكتب الأربعة هو (العناصر الاساسية لأخراج المسرحية) للمنّظر الكبير (الكساندر دين) والذي ترجمته بنفسي وترجمته أحدى الاكاديميات المصريات بعنوان (أسس الأخراج المسرحي) واعتقد أن أي مخرج لم يقرأ الكتاب لا يمكن أن يكون مقتدراً بما فيه الكفاية. ويركز الكتاب في عناصر الإخراج الخمسة (التكوين، والتفسير الصوري، والحركة، والايقاع، والتعبير الصامت) على الجانب البصري في العرض المسرحي ويقدم لنا (دين) في كتابه تفاصيل وتمارين عن كل عنصر من تلك العناصر. ومن تلك التفاصيل ما يتعلق بالتوازن وبالتتابع وبالتأكيد وبالتنويع.

الكتاب الثاني المهم في تعليم حرفية الأخراج المسرحي هو (المخرج فنان، الأخراج المسرحي المعاصر) لمؤلفيه (أر. أج. أونيل) و(أن. أم. بورتر) وفي هذا الكتاب يتطرق المؤلفان إلى أحدى عشرة مهمة يقوم بها المخرج المسرحي في انتاج العرض المسرحي، وهي على التوالي:

1. أن يكون ممسرحاً، أي أن يكون على معرفة بحرفيات العمل المسرحي وتقنياته.
2. ) أن يكون ناقداً، أي أن يكون قادراً على تقييم النص المسرحي ومدى صلاحيته للعرض وللتأثير في الجمهور.
3. ) أن يكون محللاً، أي أن يكون قادراً على تحليل معاني النص المسرحي الظاهرة والخفية واكتشاف دلالات العناصر السمعية والمرئية والحركية.
4. أن يكون مفسِراً لما حلل بواسطة أرواق المسرحية وهي الممثل والزي والمنظر والاضاءة والمؤثرات الأخرى.
5. أن يكون مؤرخاً، أي أن يكون عارفاً بتاريخ الأمم وحضاراتها بصورة عامة حيث يحتاج تلك المعرفة عندما يتصدى لإخراج مسرحية تاريخية.
6. أن يكون مصمماً، أي أن يكون على معرفة بعناصر التصميم للمنظر وللزي

الاسبوع الثالث : تعاريف ومصطلحات اخراجية

الملهاة الوسطى : ملهاة إغريقية ازدهرت في أثينا من 321 إلى 404 ق م . شهدت تراجعاً فنياً كبيراً .

مأساة الطبقة الوسطى : مسرحيات تتناول موضوعات مأساوية تخص الطبقة الوسطى.

: شخصية نمطية في كوميديا بلاوتس ، وعنوان إحدى مسرحياته .

المايم ـ التمثيل الصامت ـ التمثيل الإيمائي : يحاكي الممثل فيه نماذج بشرية أو مشاهد من الحياة اليومية ، وقد يكون مبالغا فيه كأن يحاكي الممثل دخان سيجارة . ويعتمد اعتمادا كلياً على مهارات الممثل في تغيير ملامح وجهه وإيماءاته والتحكم في حركات جسمه .

المحاكاة : أساس نظرية أرسطو في ماهية الشعر الفنون

المسرحية الإيمائية : نوع من المسرحيات الصامتة ظهر في باريس للتحايل على منع السلطات الجمع بين فخامة المنظر وروعة الموسيقى التصويرية في القرن الثامن عشر .

عرض مسرحي يقوم فيه ممثلون بيض بدور زنوج يقدمون النكت والأغاني .

مسرحيات المعجزات ـ الخوارق : تعالج الأحداث الإعجازية في أضرحة القديسين .

الدراما الحديثة : الدراما الغربية غير الدراما الإغريقية واللاتينية القديمة.

دراما الممثل الواحد : مسرحية متكاملة العناصر يقوم بأدائها ممثل واحد ، ويؤدي فيها دورا واحدا أو أدوارا متعددة..

مونولوج ـ حديث فردي : مشهد مطول يتحدث خلاله شخص واحد .

الجو النفسي الذي يخيم على مسرحية ما.

الموسيقى التصويرية : الموسيقى المصاحبة للمسرحية ، وتهدف إلى تهيئة المشاهدين للأحداث وزيادة الانفعال.

مسرحية الجو النفسي : المسرحية التي تهدف إلى إشاعة جو نفسي ما دون اهتمام بالحبكة أو الشخصيات.

التقنيات :

القناع

المسرح الكنسي

الاسبوع الرابع : مراحل تطور فن الإنتاج تاريخيا منذ عصر الإغريق

أن الأسباب في ظهور شخصية المخرج حديثاً كان لضرورة وجود المفكر و القائد والمنظم على رأس المجموعة المسرحية ، و كذلك بسبب ظهور الفهم الحديث لمكونات عناصر الإنتاج المسرحي في عصرنا .ولان المسرح وشكلهُ يتأثران بالتحولات وقوانين التطور الاجتماعية, فهو يتكيف تبعاً لتلك المتغيرات .ونتيجة لذلك تبلورت تدريجياً مهمة المخرج ، فمن تجاربه في عصر النهضة ظهر المسرح المرسوم ، ومن عقلانية طروحاته في القرن الثامن عشر ونظرية الحكمة للقرن التاسع عشر ظهر (مسرح التشبيه) ومن ذاتية ونسبية القرن العشرين ظهر المسرح التعبيري . فكان ظهور المخرج نتيجة لتلك المعادلات من أجل التوحيد (1) ، وعليه يصبح فن الإخراج –تعريفا- هو الفن الذي ينظم العناصر المكونة لتأسيس العرض المسرحي ابتغاء الوصول إلى التكامل الفني في المسرح .

أما من الناحية التاريخية فيعود فن الإخراج إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر وهو أمر شبه متفق عليه . إلا أنه كان موجوداً قبل هذا التاريخ ومنذ مراحله البدائية ’ لكنا سنتناول بالحديث تلك البدايات تدريجيا حسب قدمها التاريخي 0

في اليونان القديمة ( الإغريق ) مثلا كان (المؤلف) هو الشخص الذي يتولى عملية التنسيق والإعداد والتهيئة والتفسير وغيرها " فالكاتب والشاعر في العصر الإغريقي لم يكن يعلم الرقص للراقصين المنفردين والرقصات الجماعية فحسب ، ولكن كان يفسر موضوع الدراما وكان يتدخل في النواحي الفنية الأخرى كأماكن الوقوف وحركة المجموعة وإيقاعها"(2) ، وتعتبر( هيلين . ك . شينوي) في تقديمها للكاتب (مخرجون في جلسات الإخراج) أن ( أسخيلوس ) من أبرع من قاموا بتجسيد نصوصهم على خشبة المسرح ، والا فكيف نفسر ملاحظاته الدقيقة التي وردت في نصوصهِ ، وهي اقرب ما تكون إلى ملاحظات المخرج والمؤلف الموسيقي معا . وفي أحيان كثيره كان ( قائدا أ لمجموعة ) يقوم مقام المؤلف المسرحي . وقد اعتبر المؤرخ الشهير لتاريخ الإخراج المسرحي ( أد ولف فيندس ) أن تنظيم فعل الجوقة و إعطاء السمات الخاصة لها عند تقديم أ لعروض المنفذة بالرقص والحركة والتي يتولى مسؤولياتها رئيس الجوقة عمل من مهام المخرج لذلك أطلق على رئيس الجوقة تسمية( المخرج) الذي كانت من مهامه إضافة إلى قيادة الأوركسترا وتدريب الإلقاء والغناء أنه كان يقوم أيضا بتدريب الجوقة اليونانية لأن تتكلم بشكل منغم وتتحرك وتمثل ضمن إيقاع محدد . وفي رأي ( فيندس ) كذلك ’ أن رئيس الجوقة في التراجيديات اليونانية كان يحضر كل الأشياء اللازمة لتجهيز العرض المسرحي وكل ما كان ضروريا لأن يظهرعلىالمسرح(3) 0

الاسبوع الخامس : مراحل تطور فن الإنتاج تاريخيا منذ عصر الرومان

في المسرح الروماني كان المسرح اكثر تعقيدا من حيث إجراءاته من المسرح الإغريقي’ فقد كانت عروضه تتطلب من العاملين فيه تهيئة الكثير من المستلزمات من: ديكور ، وملابس ، والشعر المستعار ، إلى جانب مجامع القتال والمعارك مما أدى إلى ضرورة انفصال مهمة منظم العرض المسرحي ( المخرج) – كما صار يطلق عليه فيما بعد - عن صلب المجموعة المسرحية . إذن هو من ضروب السذاجة الاعتقاد

في المسرح الروماني كان المسرح اكثر تعقيدا من حيث إجراءاته من المسرح الإغريقي ، فقد كانت

عروضه تتطلب من العاملين فيه تهيئة الكثير من المستلزمات من : ديكور ، وملابس ، والشعر المستعار ، إلى جانب مجامع القتال والمعارك مما أدى إلى ضرورة انفصال مهمة منظم العرض المسرحي ( المخرج) – كما صار يطلق عليه فيما بعد - عن صلب المجموعة المسرحية . إذن هو من ضروب السذاجة الاعتقاد بعدم وجود من يدير تلك الفعاليات ( العروض الدينية ) . بل على العكس فقد كان لها يقودها وينظمها ويفكر بشكل العرض ونوعه وطبيعته وما يتطلب ذلك من جهود لتقديمه . كما أن من ضروب المستحيل كذلك المستحيل أن لا يكون لتلك أ لمواكب الاحتفالية التي تتسم بارتداء الملابس التنكرية من اجل الدعاية للترويج لها من قبل منظميها . ومن المؤكد أن من ينظم كل تلك العمليات هو شخص خبير . إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار الجانب النقدي الذي كانت تحمله تلك العروض للكثير من الظواهر والعادات والتقاليد الباليه يتخللها الإثارة و طابع السخرية اللاذعة لتلك المواضيع . أما في فترة القرون الوسطى وما تاخمها من فترات في أوربا ، وعهد تيمور في إنكلترا ، وعهد لويس الرابع عشر في فرنسا : كان الممثل الأول في الفرقة المسرحية هو من يقوم بمهمة التنظيم وتوجيه المجموعة .

الاسبوع السادس : فن الاخراج بالعصر الوسيط وعصر النهضة

شكسبير مخرجا : شكسبير : تاريخيا كان {شكسبير} هو من يقوم بدور المخرج في فرقته وعلى كافة عروضه المسرحية فهو الذي كان ينظم ويقود ويوجه الممثلين لتجسيد أدوارهم . ومن الدلالات الموثقة على ذلك ما يرد من حوار يقوله هاملت يوجه به فرقة الممثلين الجوالة التي يستعين بها لتقديم أفكاره في محفل الملك لتوضيح شكوكه في عمه بمقتل أبيه . تلك الملاحظات تدلل على خبرة اخراجيه تميز بها شكسبير من خلال ملاحظاته الدقيقة التي وردت في الحوار عندما يطلب هاملت من الممثلين بملاحظات قليلة داله أن ينطقوا الكلام بوضوح ، وأن يلائموا الحركة للحوار حسب ما يتطلبه الفعل ، وأن يبتعدوا عن الإيماءة العشوائية . أن شكسبير هنا يعطي درسا إخراجيا ولو نستعرض هذا الحوار ( المونولوج ) نلمس ذلك بدقه :

هاملت - ألق القطعة أرجوك ، كما بينت لك ، إلقاء خفيفا من طرف لسانك ، أما إذا نطقت

بها كما ينطق كثير من ممثلينا، فخير لي أن أدع منادي المدينة يلقي أبياتي. وكذلك

ينبغي أن لاتشق الهواء بيديك ، هكذا أكثر مما يجب ، بل قل كل شيء في هدوء ، فأنه

عليك وأنت في خضم انفعالك العاصف كالزوبعة، أن صح هذا التعبير ، أن تبلغ حداً

من الاعتدال يضفي عليه شيئاً من الرقة. أوه لكم يسؤ وني في الصميم أن أصغي إلى ممثل

صخاب ذي شعر مستعار ، يمزق العواطف إلى مزق ، بل إلى مجرد خرق ، ويشق آذان

جمهور الصفوف الخلفية ممن لا يستطيع أغلبهم أن يفهموا غير التمثيل الصامت أو الضجة

الصاخبة … ولاتكن أيضاً أهدأ مما ينبغي ، بل اتبع ما تهديك إليه فطنتك. لائم بين الحركة

والحوار ، والكلمة والحركة ، فإذا راعيت هذا لم تتجاوز اعتدال الحياة ، فأن كل مبالغة

في الأداء تتجاوز الغاية من التمثيل ، الغاية التي كانت وما زالت أن نعكس الحيلة في المرآة

لترى الفضيلة وجهها ، والمهانة صورتها الحقة ، ويرى كيان العصر وجوده ، ووجوده

قوامه وملامحهُ … ولا تدعوا من يقومون منكم بدور المهرجين يزيدوا شيئاً على دورهم

المكتوب ، فأن منهم من يرى من يضحكون هم أنفسهم ليثيروا ضحك طائفة من المشاهدين

التافهين ، في حين أن بهذا الموضع من المسرحية قضية ما هامة ينبغي الالتفات إليها .

هذا الحوار يوضح الأسس والقواعد التي على الممثل اتباعها ’ ففيه ما يتوجب عليه عمله على الدور و مع نفسه ومع الآخرين . وفيها الذي يبعده عن الملل كالذي يتركه الممثل النمطي الذي لا يلتزم بالتعليمات ولا يتحكم بإمكاناته الجسمانية والصوتية . وهو ما نوه عنه شكسبير حين شكى من الممثل الصخاب الذي يمزق العواطف ويشقق الآذان .

وعلى الرغم من كل ما تقدم ، لكننا لا نستطيع تحديد التأريخ الثابت لبداية الإخراج ، والى البداية التي من خلالها نستطيع أن نعتبر المخرج عنصرا أساسيا في العملية المسرحية ما بين الأعوام 1750 – 1850. والتي خلالها تأسست أول أكاديمية لتدريس التمثيل في ألمانيا في العام 1753 والتي أسسها ( كونراد أيخوف ) ’ وكان فيها يطلب من الدارسين {الممثلين} إلى دراسة المسرحية دراسة تحليليه . كما كان لإضافات ( جوناثان ولنفغانغ جوته ) في ألمانيا أهميتها في الاعتناء بالأدوار الصغيرة ، وأن يعهد بها إلى ممثلين أكفاء ، كما دعا إلى الواقعية في العرض ، وخاصة فيما يتعلق بالأزياء ، وفي توزيع الممثلين على المسرح .

في ضوء كل ما تقدم وحالات أخرى تم تثبيتها في الممارسات الإخراجية في عمل العديد من رجالات المسرح كماحصل في إنجلترا فقد كان ( كامبيل ) و ( وليم مكر يدي ) يدعوان إلى الضبط والنظام واحترام مواعيد التمارين التي تسبق العرض . وأخذا يعملان على إيجاد التناسق بين المناظر والاناره والمجامع . لكن الثابت هو أن الأول من آبار ( مايو ) تاريخا لبداية الإخراج في العالم منطلقين من محاولة ( الدوق ساكس مايننغتن ) وفرقته الالمانيه في( برلين) ’ والذي من خلال تلك التجربة حاول خلق التوافق بين الممثل والمنظر إضافة ألي إعطاءه النص ، الصورة التشكيلية ، وكان نتيجة لتلك التجربة أن اتبع الكثير من المبدعين ما حدده مايننغتن في فن الإخراج المسرحي 0

ولم تكن مهمة المخرج تحتل ذات الاهميه التي كانت تحتلها شخصية المؤلف أو شخصية الممثل ، كما احتلته في السنوات ألا خيره من القرن التاسع عشر وما تلاه ، بعد أن تبلورت وأخذت موقعها اللائق وبرزت أسماء كبيره ورائده في حركة الإخراج العالمي أمثال : ستانسلافسكي ، أندريه أنطوان ، لينيه بو ، جور دون كريح ، أد ولف آبيا . الذين أكدوا أهمية الدور الذي يلعبه المخرج في العملية ألا بداعيه في التكامل الفني للعرض المسرحي . وهكذا توالت الأسماء المهمة في الإخراج من أمثال : جان كوبو، ماكس راينهاردت ، فيسفولد مايرخولد ، تايروف ، أخلبكوف ، فاختانكوف ، فيلا ند فاجنر ، جان فيلا … وغيرهم في مختلف أنحاء العالم 0

الاسبوع السابع : العمل قبل ان يصبح المخرج عنصرا اساسي

فكرة ( المخرج ) كانت وليدة التطور الذي نشأ في القرن العشرين . وكذلك نتيجة للحاجه الناشئة من سلبيات النظام القديم الذي كان يتطلب من الممثل أن يتأكد من اكتمال حفظ دوره في غضون عشرة أيام ولا صعب المسرحيات ، أما الشغل الحركي فكان في معظمه تقليديا متوارثا ، القديم عن الأقدم ..وهكذا . ويورد فرانك.م.هوا يتنج هذا النظام – الذي كان بمثابة القاعدة – في تقديم العروض المسرحية في عموم القرن العشرين وفي المسرح الأمريكي بالآتي :

1- كانت فترة التدريبات , قصيرة تصل إلى بضع ساعات في الأعمال الدورية ’ ونادرا ما تتعدى الأسبوع للأعمال الجديدة .

2- الأزياء والماكياج ’ كانا يتركان في الأغلب للممثل واجتهاده ’ وكان هذا سببا في غياب الوحدة الاسلوبيه للعرض ’ بل والى فوضى الأساليب في العرض الواحد .

3- الديكور ’ كان من النوع التقليدي ’ عدى بعض التعديلات الطفيفة التي قد تدخل عليه , لملائمة احتياجات العرض .

4- الأدوار الصغيرة ’ ومشاهد المجامع ’ غالبا ما كانت تهمل , أو , يعهد بها إلى أشخاص غير ممثلين تفرضهم الصدفة .

هذه الفوضى دعت إلى البحث عمن يعمل على توحيد تلك الأجزاء ، وعلى تنظيمها ويكون قادرا على قيادة المجموعة . فكان ظهور {فن الإخراج} و{المخرج} ، كصيغه مستقلة كما نعرفها اليوم ، التي تكونت بشكلها النهائي في نهائيات القرن الثامن عشر في ألمانيا في الفترة الواقعة بين الأعوام 1826-1914 ( دوقية ساكس مايننغتن ) على يد الدوق جورج الثاني الذي احب المسرح وقاد فرقته الناشئة ومنذ العام 1874 ، وقام معها بجولات في عموم ألمانيا , ليعرض معها أول مسرحية ضمن ما عرف بمسرح المخرج في الأول من أيار (مايو) كما أسلفنا . تميز مسرح مايننغتن بما يلي:

1- الشدة بالتزام النظام , لذلك كانت فترة التمرينات فيه طويلة ودقيقه . .

2- امتازت الفرقة بعدم احتوائها على النجوم ، لذلك كانت فيها كل الأدوار تعامل بنفس الاهميه وكذلك الفنانين .

3- كانت المجامع بأهمية أدوار البطولة .

4-الإضاءة ، الملابس ، الديكور ، الماكياج ، تخضع للتخطيط الدقيق .

الاسبوع الحادي عشر : المخرج في العصر الحديث عندما ظهر المخرج فنانا مستقلا

 (جوته) هو أول من استخدم مصطلح (المخرج) ، والبعض يذهب إلى أن ( ليون دي سوميه) , الذي عمل مرشدا في (قصر ألما نتوان) كان أول من مهد لظهور المخرج . ومن أفكاره قوله " إن من الضروري أن نحصل على ممثلين جيدين ، بدلا من الحصول على عرض مسرحي جيد " ، وهذا دليل على مناداته بالاهتمام بالممثل في العرض للحصول على عروض مسرحيه جيده . كما طالب بالدقة التاريخية في الأزياء ، وأكد على الاعتناء بالأجواء النفسية بواسطة الضوء . وهو الذي طالب الممثلين باتباع قواعد المحاكاة الارسطيه .

وفي ألمانيا كان نوعين من المخرجين :

1- الذين توجهوا تماما إلى عقل الممثل ، وطالبوه بالتحليل التفصيلي والدقيق للدور

2- الذين وقفوا على قمة الوجدان الإبداعي للممثل ، ورأوا بأن مهمة المخرج الأساسية تنحصر في إيقاظ الحس الإبداعي عند الممثل .

ومنذ ذلك الوقت تركز عمل المخرج في أنه : المفكر ، القائد ، المنظم ، للمجموعة المسرحية والمؤلف الأول للعرض المسرحي . الذي بدونه تصعب الحياة على المسرح . في ضوء هذا التعريف برزت أسماء مهمة وكبيرة في الإخراج المسرحي سنتناول أهمها من التي أثرت وكان لها دورها البارز في المسرح العالمي 0

الاسبوع الثاني عشر : ادولف ابيا

أدولف آبيا ( ADOLPHE APPIA ) (1/9/1862-29/2/1928)

" انتهت مرحلة الخبره في مهنة الإخراج المسرحي . ولم تعد المهنة تتطلب الذوق أو المزاج فقط . بل دخلت في طور التعريف والتحديد ."()

هو , من اصل سويسري , كان مهتما بالمنظر المسرحي , منظر , درس في فرنسا . عمل مع فاجنر ,وجاك كوبو , اهتم بالموسيقى . يعتبر مهنة الإخراج مهنة البحث الدائم في الحياة من اجل بث الروح في حروف النص الساكنة . والذي ينظم زمان تلك الحياة ومكانها ويخلق لها مبررات كونها الفني هو المؤلف . أما الذي يبعث النبض فيها ويحرك أجزائها فهو الممثل . هذه باختصار معادلة العرض المسرحي عند ابيا , الذي دعى إلى التزاوج بين فنون المسرح كافه . وقد حددها المعالم الداعية إلى ضرورة امتزاج المناظر والاضاءه والتمثيل والموسيقى وبقية العناصر في وحدة عضويه 0

الاسبوع الثالث عشر : إدوارد جور دون كريج

إدوارد جور دون كريج ( 16/1/1872- 29/9/1966 )

مخرج ومهندس ديكور وممثل إنجليزي . ابن الممثلة الانجليزيه ايلين أليس تيري (27/2/1847-21/7/1928 ) . أبوه كان ممثلا أيضا مثل وهو في الثانية عشرة من عمره , واستمر يمثل حتى تخصص في تمثيل أدوار المسرحيات الشكسبيريه . أهم الأدوار التي مثلها كانت : هاملت , ما كبث , مالكو لم , روميو , عطيل … وغيرها . في عمله الإخراجي اعتمد كريج على التخطيط المسبق لعروضه المسرحية أملا في الوصول إلى بناء الشكل الفني المتفرد . هو مؤسس –المسرح الرمزي النسبي-. وابتدع في الإخراج مفهوم الفن الشامل . ومن وجهة نظره المخرج هو الشاعر الذي ينظم المشاعر على المسرح بصيغة الأشكال التي يقترحها . أما الممثل فهو أداة المخرج التي من خلالها ينفذ أفكاره ألا بداعيه , لها حق تنفيذ ألاوامر وليس لها حق المبادرة . لقد حرك الممثل على المسرح كما تحرك الدمية ( السوبر ماريوت ) وهي كانت فكرته التي تقوم على شخصية خيالية تجمع بين الدمية المتطورة والإنسان . الدمية التي تؤدي مختلف الأفعال والانفعالات والمشاعر دون أن تعكس ذاتها وهمومها كما يفعل الممثل الحي . لقد طبق نظرية –المخرج الديكتاتور- بسبب عدم إيمانه بنوع التمثيل آنذاك و لم تكن ترق له أساليب التمثيل التي كانت تمارس في المسرح الإنجليزي وحتى نفسه في التمثيل لم تكن ترق له هي الأخرى الأمر الذي دفعه إلى ترك التمثيل رغم تدخلات أمه و ضغوطاتها وحتى وساطات برناردشو-الذي كان من أهم أصدقاء أمه وعائلته- لم تجد نفعا وهوما دفعه إلى أن يهجر إنجلترا أيضا , ليستقر في ألمانيا ليعمل مخرجا في مسرح ( أوتو براهم ) . ومن ثم في موسكو التي ذهب أليها بدعوة من ستانسلافسكي ليقدم على ( مسرح موسكو الفني ) مسرحية (هاملت) رافقه فيها (فاختانكوف) و( مايير خولد) مساعدان للإخراج . ومن ثم في الدانمارك – كوبنهاجن في العام 1926 ليقدم واحده من أواخر اعمله إحدى درا مات (أبسن) . إن بيان كريج (الممثل والدمى العليا) عام 1907 أحدث هزة في الأوساط الفنية حتى إن ( الكسندر تاييروف) اتهمه بتفضيل الدمية على الممثل وكان في هذا الرأي شئ من الصحة . إلا انه استمر في عمله مخرجا ومؤلفا حيث بدأهما منذ العام 1896. إن نظرية – المخرج الديكتاتور – ابتدعها كريج واول من طبقها في المسرح انطلاقا من أيمانه من أن المخرج هو الخالق الوحيد- وا لمبدع الأهم في العرض المسرحي مما جعل بقية العناصر تشعر بالحيف وفقدان حقوقها في العمل معه . ومنهم الممثلين الذين كانوا غير سعداء بطريقته هذه وغير راغبين بالعمل معه , فتعاملوا معه كما تعامل هو معهم فكانوا غير مطيعين له وغير منفذين لأوامره فاستعاض عنهم بالدمى ( العرايس ) . ولعل تجربته في إخراج (هاملت) على الورق الدليل الأكيد إلى ما ذهبنا إليه( يمكن الرجوع إلى الموضوع " هاملت بين كريج وبيكاسو "- تجربة الإخراج بالرسوم على الورق لكل من بيكاسو وكريج- ترجمة الباحث ) كما أنه " كتب العديد من الدراسات في مجلته التي أصدرها (القناع) . وله العديد من المؤلفات في المسرح منها (فن المسرح- 1905) و (في فن المسرح) و (نحو مسرح جديد-1912)"() (معجم المسرح –ص89) 0

الاسبوع الرابع عشر : اندريه انطوان

أندريه أنطوان : ANDRE ANTOINE ( 31/1/1858 – 19/10/1943 )

ممثل ومخرج ومدير مسرح ، وواحد من أهم المبدعين في فرنسا، ينتمي إلى أسرة من طبقة العمال . بدأ العمل في فرق الهواة . اعتبره المعنيون مصلحا للأساليب المسرحية القديمة في فرنسا نهاية القرن التاسع عشر . أسس ( المسرح الحر Theatre libber ) في الثلاثين من مارس عام 1887 على غرار المسارح التي أنشأت في كل من ألمانيا وإنجلترا التي استمر عملها حتى عام 1896 . كمالم يتقيد بأساليب المسرح البائدة و السائدة آنذاك وانما ارتبط بتعاليم المذهب الطبيعي عند ( أميل زولا Emil Zola ) . لقد تعرف انطوان على أساليب مسرح الإصلاح وخاصة تقنية تشكيل مشاهد المجامع , واعتبره المؤرخون : واضع أسس مدرسة جديده في المسرح ,تبحث عن الصدق وتؤمن بأن العمق يكمن في بساطة العمل الفني لا في تعقيده ، هذه المدرسة كانت تتجنب كل ما يدعو إلى التصنع والمبالغة . قدم المسرحية الواقعية ، وأخرج للمؤلفين : هاوبتمان ، سترندبرج ، تولستوي . حاول أن يقرب المسرح من الحياة كحقيقة معاشة ، ولم يمنعه ذلك من استخدام الرمزية والشمولية في المنظر المسرحي ، والاهتمام بالطرازية والمشاهد الجماعية في المسرح .

أسس مسرحه الخاص (مسرح أنطوان Theatre Antoine)في عام 1897، وعاد بعدها ليؤسس مسرح ( ألأوديون ) .كما أخرج عددا من الأفلام أهمها : عمال البحر المهرة –1917

الاسبوع الخامس عشر : ماكس راينهاردت

ماكس راينهاردت :MAX RAINHARDT (9/9/1873-31/10/1943)

مخرج وممثل مسرحي نمساوي , ولد في فيينا . يعتبر واحد من أهم المخرجين في العالم , عمل إلى جانب المخرج أوتو براهم في برلين . رغم انه كان متناقضا معه في آراءه , وقد استفاد من تجربة مايننجن الألمانية في الإخراج المسرحي كثيرا . هو أول من ابتكر مهرجانات المسرح المكشوفة الصيفية عام 1920 . ابتكر الكثير من الفضاءات المسرحية التجريبية منها تقديمه لمسرحية (أوديب) داخل علبة سيرك . هرب إلى أمريكا هربا من بطش النازية , ومات هناك في هوليود .

الاسبوع السادس عشر : المخرج الروسي ستلاسلافسكي :

هو مخرج وممثل مسرحي روسي .ولد بالعاصمة الروسية موسكو عام 1863 , أسس مسرح موسكو للفن - عام 1898- بمساعدة فلاديمير نيمروفيتش دانشنكو، وأصبح مشهوراً بالعروض الواقعية لمسرحيات تشيكوف ، وجوركي , .......... .

و برغم تفضيلي إلى منهجية يو.ا. كرينكي في إعداد الممثل , إلا أن لا أحد يستطيع إنكار حقيقة أن ستانيسلافسكي أحد مؤسسي المسرح الحديث، وهو أحد أهم مؤسسي مدرسة الأداء الصادق عن طريق جعل ممثليه يدرسون الحياة الداخلية للشخصيات كما لو كانوا حقيقيين , وهو ما أصبح متعارفا عليه بـــ نظرية ستانيسلافسكي .

نظرية ستانيسلافسكي في إعداد الممثل :

1ـ الفعل المسرحي:

كل ما تفعله على خشبة المسرح لابد أن يحدث سبب ما ، وليس لمجرد أن تبقي أمام الجمهور.. وعليك أن تدرك سبب وقوفك و الهدف منه و نتيجته , هذا ليس بالأمر السهل .إن أي فعل تقوم به - على خشبة المسرح - لا يستند إلى إحساس داخلي هو فعل لا يستدعي الانتباه، و لذلك فإن ما تقوم به لابد له ما يبرره تبريرا داخليا ولابد أن يكون فعلا منطقيا ومتصلا ببعضه اتصالا معقولا وواقعيا.

2ـ الواقع التخيلي للشخصية :

يجب عليك ألا تتخيل الأشياء دون أن يكون لك هدف وراء هذا التخيل ومن أهم الأخطاء التي يمكن أن تقع بها كممثل هو أن تجبر خيالك بدلا من أن تروضه .إن كل اختراع يقوم به خيالك يجب أن يسبقه تفكير طويل في تفاصيله وأن يبني على أساس من الحقائق، بحيث تستطيع أن تجد فيه الإجابة على الأسئلة التي توجهها إلى نفسك (متى وأين ولماذا وكيف) لكي تضع صورة أكثر تجديدا لواقع الشخصية المتخيلة.هذه الملكة ذات أهمية عظمى في مهارتك الفنية العاطفية , تجعل كل حركة تقوم بها - على خشبة المسرح - وكل كلمة ننطق بها هي للواقع المتخيل الذي تعيشه الشخصية .

3ـ تركيز الانتباه:

ستشعر فجأة باقتراب الجمهور و ستجد جميع الأفعال التي تقوم بها وحتى أبسطها في حياتك اليومية أصبحت صعبه عندما تظهر خلف الأضواء وأمام جمهور مكون من ألف مشاهد.وستكتشف أنه عليك تعلم كيف تمشي , تتحرك , تجلس , كيف نقوم بكل هذه الأشياء أمام الجمهور.ستعيش لحظاتك على المسرح بين الأشياء المادية التي تمثل الواقع المادي للشخصية المتخيلة وبين احساسك الداخلي للشخصية , لذا عليك تجاهل الجمهور تماما , إلى أن تصبح متمرسا تتلاعب بالجمهور وفقا هارمونية الأداء التي تخلقها بتوازن أداءك .

4ـ استرخاء العضلات:

إن حالة التوتر النفسي التي قد تصيبك عند مواجهة الجمهور , عادة ما يرافقها توتر عضلي إما في كامل الجسم أو في أجزاء منه. وأكثر الأجزاء شيوعاً في إظهار التوتر هي: الأيدي المتجمدة ، الأقدام ، الجبين، التنفس فيبدأ الصوت بالتهدج أو يضيع تماماً.وتبدو الحركة ثقيلة وغير متناسقة. ويصاب الجهاز الفكري لدى الإنسان بالشلل فيتوقف عن التفكير ويضطرب , لذا يجب عليك أن توزع بشكل ملائم طاقتك العضلية .إن الممثلين يضغطون على أعصابهم عادة في لحظات التهييج والاستثارة، لذلك كان ضروريا في اللحظات ذات الأهمية الكبيرة أن يحرروا عضلاتهم من التوتر تحريرا تاما.

الاسبوع السابع عشر : تكملة ستانسلافسكي

5ـ الوحدات والأهداف:

إن الهدف هو الذي يمنح الممثل الإيمان بحقه في الصعود إلى خشبة المسرح والبقاء عليها.لذا عليك ان تتعلم كيف تختار الأهداف الصحيحة للشخصية التي تلعبها و تجنب الأهداف غير المجدية , بل وتفادي الأهداف الضارة منها التي ستقضي على الشخصية .و يمتد الأمر الى ضرورة تقسيم الهدف لعدة وحدات حتى يتثنى لك فهم تحركات الشخصية , لكن تذكر دائما أن التقسيم إجراء مؤقت إذ يجب ألا يبقى الدور والمسرحية مقسمين إلى أجزاء , إننا لا نستخدم الوحدات الصغيرة إلا في مرحلة إعداد الدور.

6ـ الإيمان والإحساس بالصدق:

إن صدق الأداء المسرحي للشخصية هو كل ما يمكن أن نؤمن به إيمانا حقيقيا من أفعال أو أقوال تصدر منك , الصدق والإيمان لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر.إن كل ما يحدث على المسرح يجب أن يكون مقنعا لك قبل أن تقنع به زملائك والجمهور.حيث يولد الإيمان بأن كل ما تعانيه من انفعالات ومشاعر يمكن أن يتحقق نظيره في الحياة الواقعية، ويجب أن تكون كل لحظة مشبعة بالإيمان والصدق والعاطفة , فالصدق عدوى تنتقل إلى الجمهور .

7ـ الذاكرة الانفعالية:

الذاكرة الانفعالية هي قدرتك على استعادة شعور انفعالي لموقف معين والفرق كبير بين أن يعيش الإنسان الشعور الانفعالي لأول مرة وبين أن يستعيد ذلك الشعور، ففي المرة الأولى يكون الشعور حارا وصادقا، أما عندما يستعيده فيكون خفيفا وذلك لأن الانفعال تخف حدته مع مرور الزمن وإلا ظل من يعاني من الموقف .لذا عليك - عند استعادة ذاكرتك الانفعالية - يجب أن تبعث بها تلك الحرارة التي شعرت بها لأول مرة.

8ـ الاتصال الوجداني:

ترجع أهمية الاتصال الوجداني الى طبيعة المسرح والقائمة على الاتصال المتبادل بين شخصيات المسرحية , هناك أنماط ثلاثة من الاتصال هي:A ـ الاتصال الوجداني المباشر بالممثل الذي تقود بالأداء امامه والاتصال غير المباشر بالجمهور.B ـ اتصال الممثل بنفسه وجدانيا.C ـ الاتصال الوجداني بشخصية غائبة أو بشخص من صنع الخيال.

9ـ التكيف:

الاسبوع الثامن عشر : تحليل النص وتفسيره(الافعال والشخصيات

كيفيّة تحليل النص المسرحي

لدينا مجموعة من الخطوات التي يجب اتباعها لنحصل على نصّ مسرحي محلل بطريقة علمية ومنطقية، منها:

التعرّف على النص المسرحي بشكل عام، وما هو مفهومه، ومن هم أهمّ المؤلفين المبدعين في هذا المجال، ومعرفة الخصائص الشكلية والأسلوبية للمسرح.

قراءة المسرحية قراءة مستفيضة، ومعمّقة، وقراءة بعض التلاخيص التي تناولت هذه المسرحية بشكل مختصر، وذلك لتتوضح لنا أهمّ أفكار المسرحية.

كتابة تحليل المسرحية هو مقالٌ منظّم ومنسجم، له مقدمة، ومتن، وخاتمة، توضّح وتحلّل فيه كلّ ما جاء في المسرحية من بناء داخلي أو خارجي، وفيه إجابة عن مجموعة من الأسئلة التي لا يمكن تجاهل أحدها، ومن المفترض مراعاة اللغة السليمة، والجمل المتناسبة الطول، والفقرات المتسلسلة، المتتابعة.

كتابة المقدمة: للمقدمة إطارٌ عام يحكمها، وعناصر أساسيّة تشكّل نقاط ارتكاز للمقدمة، وهنالك ثلاثة عناصر للمقدمة:

صاحب النص: تناول صاحب النص بشيء من التفصيل، يساعد في تحليل النص المسرحي، وفهم الشعور العام الذي سيطر على المؤلف خلال كتابته للنص، وفي هذه الجزئية يجب التركيز على المؤلف نفسه، وليس بمحيطه، أو التأثيرات العامّة حوله.

نوعية النص ومصادره: نوعية النصّ المسرحي وجنسه هو النصوص النثرية المعاصرة، تؤخذ بعين الاعتبار المصادر الأساسيّة التي أخذ مها هذا النص، أو تحليله، وهذا للابتعاد عن السرقات الأدبية، وفي حال لم يكن هنالك مصادر يترك هذا الجزء.

موضوع النص: من الواجب أن نفترض في جميع الحالات جهل قارئ التحليل بالمسرحية وعناصرها، فنعتمد تلخيص موضوع النص أولاً، وتوضيح أفكاره العامّة، باستخدام أسلوب مثير وشيّق، ولا حاجة لكثرة الكلام والإطالة التي لا فائدة منها، ونعتقد أن ّستة أسطر في فقرة الحديث عن الموضوع كافية لتحتوي الأفكار وعناصر المسرحية.

الاسبوع التاسع عشر : علاقات المخرج بالمصممين(الديكور،الازياء،الاضاءة ،والمؤثرات.ومدير المسرح :

تعد المناظر المسرحية من مكونات العرض المسرحي الاساسية والمكملة له ، التي يعتمد عليها المخرج المسرحي كثيرا . اذ انها تساعد في تفسير وتوصيل افكار المؤلف والمخرج الى الجمهور. ناهيك عن خلقها للايهام بان ما يدور على خشبة المسرح هو واقع وحقيقة . كما تسهم في شد انتباه الجمهور الى الاحداث وعدم تشتت اذهانهم ، وتزودهم بالمعلومات الهامة عن مكان وبيئة الشخصيات منذ الوهلة الاولى لرفع الستارة . من اجل     ذلك وجب على المخرج ان يختار مصمم المناظر المسرحية القادر على تحقيق التفاصيل المذكورة وغيرها ، لبلوغ الغاية المرجوة من العرض المسرحي . يقول (هيننج نيلمز) " لتصميم المناظر اهمية اساسية في نجاح العرض المسرحي ، فعندما كانت مناظري سيئة التصميم نشات عنها صعوبات لا حصر لها لكل من المخرج والممثلين") لذلك فان نجاح العرض المسرحي لا ياتي الا نتيجة تظافر جهود كل من مصمم المناظر المسرحية والمخرج ، والمتمثلة في تبادل الاراء والافكار ووجهات النظر للوصول الى التصميم المنظري المناسب للعرض . لذلك وجدنا ان دراسة دور مصمم المناظر المسرحية في نجاح عمل المخرج المسرحي تحمل اهمية خاصة من اجل توضيح هذا الدور ، وبالتالي تسهم في رسم صورة دقيقة لعمل المصمم

الاسبوع العشرين : علاقة المخرج بالجمهور

ان السلوك و الوعي عند المتفرج أو المتلقي في كل عصر وأسلوب أو كيفية تلقيه المعنى ومشاركته في العرض المسرحي أو تأثير الكاتب الدرامي بالمتلقي كما هو الحال عند العصر الأليزابثي، ما يؤدي إلى وجود علاقة جدلية بين الفنان المسرحي و الجمهور، وباعتقادي فإن النص المسرحي يكتب في ضوء الجمهور المسرحي وأثره وبالارتباط بما يتعلق بالعصر الذي يعيشه فضلا عن بعض الفنتازيا…الذي يكون يتحدد ايضا بمفاهيم العصر، كيما يستطيع المتلقي الوصول إلى معنى وتفسيره للعرض الذي شاهده طوال العرض المسرحي.

إن ذائقة المتلقي تعتمد على البيئة و العمق التاريخي من طرف وعلى الخلفية الثقافية و المعرفية من طرف آخر وهما اللذان يكونان الوعي الإنساني “للمتلقي” وهذا يعتمد على نتائج بحث مجموعة دراسات تحليلية فلسفية تطبيقية، فمثل هذه الدراسات تكتشف دور المتفرج/المتلقي وطبيعته وعلاقته بالحدث المسرحي التي تعيِّن أو تشترط حدود العرض المسرحي، و كذلك لغة النص الأدبي(الدرامي) في نطاق العرض أو لغة نص العرض، التي تقع على عاتق المخرج بالدرجة الأولى وبخلفية تعود إلى المؤلف و يليهما الممثل الذي يحمل هذا الخطاب للمتلقي. يقول أ.د. فوزي فهمي حول المخرج ودوره في العرض المسرحي على [إن بروز دور المخرج و النظر إلى العرض باعتباره [كذا] الحيز الفعلي الذي يظهر فيه المعنى وليس مجرد ترجمة أو زخرفة للنص، ليس إلا مرحلة أولية في تطور فن المسرح يمكن تسميتها التحرر المطرد لعناصر العرض المسرحي]

إن الحيز الفعلي الذي يتكلم عنه الدكتور فهمي يعتمد على نظرية الإرسال والتلقي اللتان تعتمدان على وجود طرفين الأول هو الفنان المسرحي(الممثل/المخرج/المؤلف/السينوغراف) إذ لكل واحد منهم أسلوب خاص والثاني هو المتفاعل و الذي له أسلوبه الخاص في فهم رسالة ولغة المرسل، حيث أن دور الفنان المسرحي يعتمد على نقاط جوهرية تتمثل بالتجسيد على الخشبة ضمن الفضاء المسرحي ودلالاته، كذلك قدرة التخيل لدى الفنان المسرحي الذي يساعده على توسيع ذاكرته الانفعالية، وأخيرا التعبير عن أيديولوجية النص الذي يصب في ذهن المتلقي الذي يبحث عن تفسيرات و معاني عديدة، وهذه النقاط تصب كلها في العرض المسرحي الذي يتناول موضوعة أو فكرة ما، والذي يكون العلاقة بين المرسل(الفنان المسرحي) و المتلقي(الجمهور/المتفاعل).

أما دور المتلقي(المتفاعل) فهو تفسير الإشارات و الشفرات التي يبعثها المرسل من خلال ما يجسده الممثل على الخشبة، ثم يقوم المتفاعل بتفكيك الإشارات أو الرموز باحثاً عن معنى. وبرأي الباحث هنا فإن العلاقة بين المرسل و المتلقي تعتمد على التأويل و التفسير، حيث أن التأويل عائد للفنان المسرحي وخاصة المخرج. ويعدّ التأويل جزءا مهما من العملية الإخراجية و الذي يعبر عن رؤية المخرج للنص وأسلوب العرض، وهو أيضاً الجزء من عمل الممثل في إعداد الدور و تفسير الشخصية لأجل تشخيصها.

إن الوظيفة الأساس للتأويل تصب في عملية التلقي وتلقي المتفرج للعرض المسرحي، خاصة أن العرض المسرحي متكون من مجموعة نظم علاماتية دلالية، وهذه الأنظمة تعتمد على الفضاءات المفتوحة فتأخذ فكر و ذهن المتلقي إلى عالم خارج المسرح مرتبطة بالواقع المعاش والحالات النفسية و الاجتماعية و السياسية…..إلخ، وهذا يعتمد على مدى ثقافة المتلقي وخلفيته التاريخية.

المتلقي ينتظر ما يقدمه له العرض المسرحي، حيث تتدخل عمليات عديدة مثل الإدراك و الإحساس ومن ثم المعنى والخزن في ذاكرة المتلقي، المتأثرة بالجو العام للمسرحية من خلال اللغة التي تكون إحدى وسائل الاتصال بين المرسل و المتلقي بحيث يكون لها طابع اختزالي مكثف .

الاسبوع : الحادي والعشرين : الاداء التمثيلي وخواصه :

يختلف الأداء التمثيلي في فن المسرح باختلاف التيارات أو مناهج الأداء التمثيلي، ففي الواقعية النفسية عند ستانسلافسكي نجدها تقوم على مبدأ التقمص أو المعايشة الكاملة للشخصية مع المراقبة الواعية، وبهذا نجد أن الإيهام عنصر أساسي من عناصر العرض المسرحي عند ستانسلافسكي وفي ذلك تكريس لمبدأ التقمص لدي الممثل، فإن الإطلاق المفاجئ للحدس يفسر طبيعة ما يرمي إليه عنصر الأداء التمثيلي عن أهمية المصدر المعرفي، والروحي والحدسي في عمل الممثل وهو ما سماه ستانسلافسكي بالوقوف علي مشارف العقل الباطن، أو ما يعرف بخط الإبداع اللاواعي والذي يحدث للممثل وهو يعيش دوره وفق كثافة انفعالاته علي منصة العرض، وهو ما يمكن أن نطلق عليه بالصدق الفني

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

ذلك أن عبد القادر علولة استخدم الارتجال وقتا لمبادئ الأداء التمثيلي عند اتلافسكي كأداة للتدريب ولاستيعاب مختلف الأفعال بالسماح للممثل بممارسة سلوكه في مواجهة الشخصية لموقف مشابه، ومن ثم الاستفادة من تجربة الممثل في انتهاج مسلك لأداء الفعل الذي ينطوي عليه النص، ويلتحئ الممثل في منظور ستانسلافسكي أثناء الممارسة التدريبية إلى الارتخاء العضلي لإزالة التوتر النفسي، وتفادي التشنج العضلي عبر ممارسة مجموعة من الحركات البدنية، أي اهتمام المسرح الاحتفالي بالشخصيات، سواء كانت مرجعية أم واقعية، وينا فين النص الاحتفال لا يركز على الحدث الدرامي والبناء المعماري والزخرفة، يرفض عبد الكريم برشيد والجماعة الاحتفالية نظرية التغريب عند بريخت ومن ثم الإيمان بالاندماج، وفي هذا الصدد، يقول عبد الكريم برشيد " كان لابد لهذا الإبعاد كما تعرف قائم بالأساس على الفصل بين مستويات الواقع إن التمثيل وإن كان وهما فهو واقع كذلك، فالأحلام واقع وكذلك الأمر بالنسبة للتصورات والتمثيل إننا نؤمن بأنه لا شيء في الواقع يمكن أن يكون خارج الواقع. إن التمثيل الاحتفالي يقوم على الاندماج.