المسرح التجريبي والسينوغرافيا

عبدالله حسن الغيث
عميد المعهد العالي للفنون المسرحية – دولة الكويت

المقدمة

بداية لا نهدف إلى تاريخ أو توثيق للتجريب ومفهومه لكن الهدف هو طرح العلاقة بين مفهوم الإخراج والسينوغرافيا وتأكيد تلازمها وكيفية تطورها معا من خلال طرح بداية المخرج المعاصر بمفهومه الحديث وليس كما كان في الماضي حيث يقوم بدوره مدير الفرقة أو الممثل الأول النج أو المؤلف نفسه ودور العناصر السينوغرافية في تجربة المخرج .

إن التجريب بدأ مع احتياج الجمهور إلى الخروج من إطار المسرح الواقعي الممل وهو ما رآه المخرجون وتأكيدهم على السعي نحو تحريك المشاعر ووجدان الجمهور لتقديم صورة فنية صادقة لا تهتم بالشكل لكنها تهتم بالداخل أي بالمشاعر وهو ما أطلقوا عليه الصدق الفني وليس الواقعية الحرفية .

وهو ما يعني أن التجريب لم يقم على إستقلال وإستغراب العرض لأن الفنان في سعيه إلى تجربته يسعى إلى الجمهور وهو ضلع العملية المسرحية ذاتها.

المسرح منذ نشأته الإغريقية وهو في حالة تطور فقد خرج المسرح من الرقصات الديثيرامبية التي تقدم في إحتفالات أعياد ديونيسوس ، ثم أصبح يقدم على عربة تجوب المدن والقرى والشوارع حتى بنى المسرح الثابت ، وفي عصور أخرى كالعصور الوسطى قدم داخل الكنيسة ثم خرج منها متجولا ، وبعد ذلك قدم في الفنادق حتى أصبح هناك مسرحا ثابتا مرة أخرى وهو الشكل المعروف بمسرح العلبة الإيطالي .

وفي القرن العشرين على وجه الخصوص إنتشرت أنواع عديدة وتزامنت مع بعضها البعض فهناك إلى جانب مسرح العلبة الإيطالي الذي أصبح مسرحا تقليديا هناك عروض تقدم في أماكن متعددة منها مسرح الشارع ومسرح الحلبة ومسرح الساحات وتم توظيف أماكن غير مسرحية لتقديم عروض مسرحية عليها مثل الحدائق والشواطئ والميادين .

وقد يقول البعض أن المسرح منذ نشأته وحتى الآن وهو في حالة تجريب بل ذهب البعض إلى إعتبار أن إضافة اسخيلوس للممثل الثاني وسوفوكليس للممثل الثالث كان تجريبا والحقيقة أن تلك الإضافات لم تغير في شكل أو بناء المسرحية أو العرض لكنها زادت مساحة الحوار وبالتالي الفعل الدرامي عن السابق ، أما التجريب { فلا يوجد في الواقع قانون علمي صارم ومحدد لمعنى التجريب في المسرح .. ذلك أن التجريب ثورة على التقنية القديمة التي أصبحت في عداد الماضي ، إن التجريب هو خروج على كل قاعدة ، وتاريخ الخشبة المسرحية يحوي طرقا ومناهج مختلفة ومتعددة في هذا المجال .

فنجد على سبيل المثال أن ستانسلافسكي ولي ستراسبورج من بعده يؤكدان على أهمية الممثل في العرض المسرحي ، ثم نجد جوردون كريج يؤكد على النقيض أهمية حذف الممثل من التجربة المسرحية وإستبداله بالدمية. [1]

إذن فهناك أشكالا متعددة وآراء هي في الواقع نتيجة لإحساس الفنان بالرغبة في تغيير ما هو قائم وثابت بعد أن أصبح التكرار مملا فهو خرج من أجل البحث عن صيغ جديدة تثير الدهشة . وفي التعريف السابق نلاحظ أن الوسيلة دائما هي الممثل سواء بالوجود أو بالنفي ونلاحظ أن صاحب الفكرة أو التجربة أو النظرية هو المخرج الذي أصبح يسيطر على العملية الفنية المسرحية منذ ظهوره في شكله المعاصر " عندما ظهر دوق ساكس ماينجن Sax–Meiningen 1826–1914م . ففي أول مايو 1874 قاد بنفسه فرقته الناشئة والتي لم تكن معروفة بعد إلى برلين ليقدم أول مسرح في أوربا يعرف بمسرح المخرج. وقد أفاد من كافة التجديدات التي لجأ إليها معاصروه وسابقوه ممن حاولوا تمهيد طريق الإخراج : التدريبات الطويلة المنظمة ، أداء الممثل المدروس القائم على قواعد علمية ، الدراسات الدقيقة للواقع التاريخي للديكور والأزياء والإكسسوار سعيا إلى خلق صورة واقعية على المسرح".[2]

وقد ارتبط الإخراج المسرحي منذ ذلك التاريخ أي منذ دوق ساكس ماينجن – ورغم محاولته الواقعية – بالسينوغرافيا فقد " حاول البحث عن حل للتناقض بين المناظر المرسومة التي كانت قد إنتشرت منذ التوصل إلى نظرية المنظور وتطورت في عروض الأوبرا وحركة الممثل الحي داخلها . ولقد لجأ في ذلك إلى وضع الممثل في حركة تعبيرية دائبة ، حركة تشريحية تجسد الأحداث الدرامية بحيث أصبح الوجود الإنساني الحي للممثل على خشبة المسرح كما يقول لي سيمنسون Lee simonson هو الوحدة الأساسية للصورة المسرحية "[3]

إذن أصبحت الصورة المسرحية جزءا أساسيا في العرض المسرحي وتغيرت على أثر ذلك صورة العرض المسرحي الذي اعتمد على الممثل النجم من قبل – صاحب السيطرة – فكان ظهور المخرج ليس فحسب سحب السيطرة من الممثل النجم إنما أيضا تطويرا وتجديدا في العرض المسرحي وتأكيدا على وجود لغات أخرى في العرض إلى جانب اللغة المنطوقة فكانت لغة الصورة هي لغة مهمة في العرض المسرحي وهذه اللغة أو غيرها بالطبع تخضع للبنية والواقع والمناخ المعاش فحينما يشعر الفنان بعجز الأشكال أو الأدوات عن توصيل مفاهيمه وإبداعه عليه أن يبتكر الجديد ، كما أن الفنان يستغل ما هو متاح له فمثلا عندمت قدم سيريليو وسباتيني المنظر المرسوم والمنظور كانت محاوله لكن عندما يتم إكتشاف الكهرباء وتحدث الثورة الصناعية فإن الفنان يمكن أن يستخدم التقنيات الحديثة ليوظفها في المسرح وهو الأمر الذي يساعده على تغيير النمط السائد وكسره . من هنا كان هناك " من يؤكد على إستخدام الآلية الحديثة مثل بيسكاتور وبيتر شتاين من بعده كما تجد من يؤكد على الضد مثل جروتوفسكي وجوليان بيك في تخليص المسرح من هذه الآليه التي تعوق الإبداعات الفنية في المسرح" (4)

ورغم الآراء المتعارضة ما بين مؤيد لإستخدام التكنولوجيا الحديثة والآلية في المسرح وبين معارض لإستخدامها فإنه من الصعب أيضا الإنحياز إلى أي منهما ، لكن يمكن القول أنه من الصعب أن تكون هناك وسيلة مساعدة لتحقيق هدف ما وتركها .

وقد إنقسم المخرجون إلى العديد من الإتجاهات التي تسعى إلى تقديم التجارب الجديدة.

تجارب الإخراج:-

هناك علامات عديدة من التجارب الإخراجية من الصعب إحصائها في هذه الورقة ، وإن كان من الممكن الإشارة إلى بعض هذه التجارب والعلامات لما لها من دور في تطور فن المسرح من خلال تقنيات المخرج التجريبية ، لقد كانت هناك تجارب مهمة لبعض المخرجين إتسم معظمها بأنها تهتم بالممثل وتبدأ هذه التجارب بستانسلافسكي الذي إهتم بتدريبات الممثل والصدق الفني الذي يرغب في الوصول اليه ، كان ذلك نتاج الرغبة في مشابهة الواقع وسيطرة الإتجاه الواقعي على الفن . إلا أن الثورة على الواقعية أحدثت نوعا من التغيير في التقنيات ومنها تقنيات التمثيل بل وأسلوبه وهدفه .

بدأت هذه الثورة بعد إستقرار دور المخرج وذلك عندما حدثت "المعارضة الشديدة لتياري الطبيعية والواقعية النفسية . وقد إنطلقت في هذا المناخ دعوتان تتكاملان : الدعوة إلى الرمزية والدعوة إلى الشعر والموسيقى "(5) والدعوة الأخيرة على وجه الخصوص قلصت من وجود الممثل كعنصر مهيمن بل ومن وجود الكلمة ذاتها حيث أن "المسرح بالنسبة لدعاة الشعر والموسيقى يجب أن يقتصر على نوع من هارمونية الحركة والإشارة واللون والصوت وأن يكتفي بالإيماء بالرمز وألا يتخطى ذلك إلى تجسيد الأشياء بالأشخاص "(6) ويبدو أن هذا الأسلوب بالأضافة إلى ترسيخه لدور المخرج وسيطرته على العرض وقيادته لعناصره فإنه أيضا يؤثر في مسرح المستقبل التالي له بإبرازه أهمية الحركة والإيماءة والموسيقى واللون ، بإختصار يؤكد على مسرح الصورة ومسرح يمكن أن نسميه السمعبصري . ذلك ما نراه في الإتجاهات المسرحية التي قامت كإتجاهات مضادة للطبيعة مثل التعبيرية والسريالية والدادية والرمزية وغيرها . فجميع هذه الإتجاهات يحكمها منطق الحلم سواء كان ذلك من خلال طريقة البناء الدرامي الذي اختلف عن الطريقة الكلاسيكية التي تقوم على البداية والوسط وصولا للنهاية بينما في هذه الإتجاهات نجد بناء غير منتظم وبناء دائري البداية فيه هي النهاية والعكس وبناء تراكمي من خلال تراكم المشاهد وبناء يشبه كتابة السيناريو السينمائي أو التليفزيوني . كل ذلك بالفعل يأتي إنطلاقا من إدراك أن المسرح لا ينقل الواقع حرفيا وأن تقديم تفاصيل دقيقة للواقع ليس من الفن في شيئ ولكن الفن هو خلق عالم جديد يأخذ جمهوره إلى عالمه ، عالم ساحر يحلق به بعيدا عن عالم الواقع وهمومه حتى وإن قدم مشاكل هذا الواقع فهو لا يقدمها بشكل جاف بل بطريقة فنية لا تقليد حرفي لها من هنا كان بعض من المخرجيين يبحثون عن تجريب في العرض المسرحي يثري العملية المسرحية بكافة عناصرها ومنهم آبيا .

ادولف أبيا

انطلق أبيا من مفهوم التناول الشعري للمسرح سعيا لشاعرية العرض ومنطلقا من دعوة فـاجنر إلـى دراما موسيقية وقد أثر ذلك في آبيا في رؤيته الفنية للمسرح العمل الفني المتكامل والفن الحي .

يقول آبيا "ليس معنى إستنباط عرض مسرحي من الموسيقى أن الأصوات الموسيقية نفسـها تصـبح مصدرا للفكرة الدرامية إن الموسيقى وسيلة لإستبطان الصورة الداخلية للإحسـاس بالموسـيقى مـع التسليم بادئ ذي بدء أن المؤلف قادر على التعبير عن المعاني الخبيئة للحياة ولأن الفن الواقعي عاجز عن التعبير عن الحياة الخبيئة فهو ينادي في فكرته عن الفن الحي بالمشاركة الوجدانية "(7) فقـد أراد آبيا للعرض تكاملة وجعل عناصرة ذات هارمونية وتناغم يصورنا من الداخل ولـيس مـن الخـارج ويرجع ذلك إلى رفضه للواقعية حيث يرى أن" الفن الدرامي أولا وقبل كل شيئ هو فن الحياة وهـذه الحياة يمكن التعبير عنها بدون مبان وبدون ديكورات بغض النظر عن عاملي الزمان والمكان وتحـت تأثير الرياضة حرر الراقص نفسه تدريجيا" (8)

السينوغرافيا وآبيا

رغم أن آبيا رفض الديكورات الضخمة والمباني إلا أن رفضه يأتي بإعتباره رفض محاكـاة الواقـع بتفاصيله ورغبته في الغوص في الأعماق لكنه اهتم بأحد عناصر السينوغرافيا وهي الإضـاءة فقـد أعلن " أن الشاعر الموسيقي هو الذي يرسم بالضوء والموسيقى وحـدهما يسـتطيعان التعبيـر عـن المظاهر الباطنية لكل المظاهر حتى إذا كانت أهميتها النسبية ليست دائما الأهمة نفسها فإن تأثيرهمـا متماثل كلاهما يقتضي موضوعا يستطيع أن يضفي عليهما شكلا إبداعيا وأن يكون مظهـره سـطحيا تماما فالشاعر يقدم الموضوع للموسيقى بينما يقدم الممثل الإعداد المسرحي للضوء"(9)

لقد نظر آبيا للإضاءة نظرة خاصة بإعتبارها لغة خاصة لها طبيعتها كما هو الحال في الموسيقى لذلك" كانت الإضاءة عند آبيا أهم من رسم المناظر فالإضاءة وحدها تحدد وتكشف طبيعة إستجابتنا الإنفعالية ويمكن التحكم فيها بالتحكم في درجة الضوء على الخشبة ونوعه "(10)

وتأكيدا على إهتمام آبيا بالسينوغرافيا فإنه يرى "أن الفن يجب أن يكون ذا إيقاع ولـيس صـحيحا أن يترك الأمر على عواهله للممثل مستندا إلى ما يسمى بالإلهام إذ أن الأصل أن تكون خطـوط جسـم الممثل وحركاته وإيماءاته منسقة تماما مع خطوط الديكور حتى يتم الإتحاد بينهما فـي إيقـاع مميـز "(11) وعندما اهتم آبيا بتلوين الضوء فقد نجح في خطوة جديدة في السينوغرافيا حيث أنـه بـذلك " يستطيع أن يبرز الصور المتلاشية الملامح إلى الملامح البارزة "(12) الأمر الذي يعطي للضوء معنى جديد .

والحقيقة أن هذا التفكير لا ينفصل عن واقع العملية المسرحية التي تعد كي تقدم للجمهـور فـالتفكير الأساسي يكون في الجمهور وهو دور هام لا يغيب عن المخرج الـذي يحمـل الآن مهمـة العمليـة المسرحية كلها " فحدث آبيا الأساسي يتمثل في إدراكه لما يستطيع الضوء القيام به من دور مباشر في عواطفنا كما تفعل الموسيقى . إن تأثرنا يزداد مباشرة عن طريق حساسيتنا بتنوعـات الضـوء فـي

المسرح قياسا على تأثرنا باللون والشكل والصوت . فإستجابتنا العاطفية للضوء هي أسرع من آية وسيلة مسرحية أخرى "(13).

الديكور عند آبيا

رغم إهتمام آبيا بالرسم بالنور أو الضوء إلا أنه لم يهمل الديكور فهو عند" تصور فلسفي ينبع من عنصرين تشكيليين هما النور والظل من ناحية تصوير الكتل التكعيبية التي تكون مستويات رأسية في الفراغ (نحت) فلكي يعطي حركة الممثل فرصة للتطور يجب ألا يتحرك على أرضية مسطحة بل داخل تركيب من السلالم والمنحدرات وهو ما نعبر عنه بتقديم البعد الرأسي في الفراغ المسرحي "(14) ولذلك فآبيا يرى أن " مهمة المصمم تتضمن إقامة علاقة سببية بين الأشكال في الفضاء . تلك الأشكال التي يمتاز بعضها بالسكون وبعضها بالحركة . وقد حلل آبيا العناصر التشكيلية في التصميم المشهدي إلى أربع عناصر هي :

1- المشهد المرسوم المتعاهد الخطوط .
2- الأرضية الأفقية .
3- الممثل اللمتحرك .
4- القضاء المضاد الذي يشمل الجميع "(15)

كريج وآرتو والسينوغرافيا

رغم أن الشائع عن آرتو انه إهتم بمسرح القسوة والذي قدم مانفستو له وأن آرتو أراد العودة إلى الطقس البدائي متأثرا بما رآه في بالي من رقصات إلا أن آرتو إهتم بالمسرح بإعتباره فنا مرئيا . وهو نفس ما فعله جوردون كريج فهما مثل آبيا يخرجان من إطار الواقعية التي فقدت قدرتها التعبيرية والتأثيرية في الجمهور إلى ثورة تجريبية جديدة في المسرح ، فكريج يرى " أن جمهور المسرح يهفو إلى الرؤية أكثر مما يهفو إلى الإستماع ، ويلم بالأحاسيس العامة للعمل المسرحي من خلال القيم الرمزية التشكيلية ، لا من خلال معاني الكلمات وعلى هذا فالمسرح عنده ينحصر في إتاحة الرؤية والعرض المسرحي المثالي . أو كما يقول كريج نفسه " رقصة رمزية في ملابس مسرحية رمزية وفي بيئة رمزية "(16) لقد حاول كريج تهميش دور الكلمة المنطوقة والإستعاضة عنها بالصورة المرئية كلغة من لغات خشبة المسرح بل هي لغة أساسية بإعتبار أنها لغة حسية وهو هنا يدرك أنه يقدم العمل للمشاهد فالتجريب هنا وكما سبق عند آبيا يتخذ من المشاهد منطلقا له فهو يريد الجماهيرية ولا يريد الخصوصية بمعنى أن التجربة تبحث عن مخاطبة الجمهور بلغة أكثر تأثيرا فيه وليست بلغة غامضة ، ومن هنا كانت لغة الصورة عند كريج لغة مفهومة مؤثرة في المتلقي ، ورغم أن مسرح كريج هو إرهاصة للمسرح المستقبلي الذي نراه الآن ، فإن مسرح كريج لا يعتمد على النص المسرحي إلا في حدود قدرته على الإيحاء بمعنى عام وبإحساس عام ، ثم يترجم هذا المعنى وذلك الإحساس مستعينا بأقل القليل من الكلمات ومعليا الوسائل العضوية الأخرى كالجست (الإشارة) وحركة الممثل ، وقطع ولون الزي المسرحي وغير ذلك من الوسائل المسرحية ليحصل على ترجمة

شكلية ولونية لهذا المعنى العام وهو أمر يقربنا من فن التعبير الصامت (الميم والبانتوميم) وقد جعل بإشارات وإبتكارات خيالية وسحرية تحقق من خلال تركيب ساحر من الديكور والإضاءة والأزياء عرضا مسرحيا ساحرا "(17) ويعني ذلك أن العرض عند كريج يعتمد على كافة عناصر العرض وخاصة السينوغرافيا وإعتبار الممثل جزءا من الصورة المرئية لكن لا يعني الإستغناء عن الحوار المنطوق كليا وبالتالي لا يعني أنه عرض بانتوميم ان ميم فهو عرض تذوب فيه عناصره لتجعل من لغة الصورة هي اللغة السائدة بإعتبار أنها اللأكثر تأثيرا في المتلقي . لكن كريج في تصميمه للديكور راعى قدرات الجمهور التخيلية لذلك عمد إلى إستخدام برافانات عديدة تعطي العمق وتعطي فرصة للمتفرج كي يتحرك بخياله ويسرح ويشرد ويعيش مع لغة الصورة .

إنه المسرح الذي حلم به كريج والذي يقول عنه " إن فن المسرح ليس في لعب الممثلين ولا في النص المسرحي ولا في الإخراج ولا في الرقص ، إنه ينبع حقا من العناصر التي تكونه : الإشارة وهي روح فن الممثل ، الكلمات وهي جسم النص المسرحي ، الخطوط والألوان وهي الوجود الحقيقي للديكور والإيقاع وهو روح الرقص .. وسيأتي يوم لا يجد المسرح فيه النصوص المسرحية ويضطر إلى إبداع الأعمال النابعة من فئه هو "(18)

لقد وضع كريج الجمهور نصب عينيه وأراد تقديم أعمال تخاطبه وتخلصه من سيطرة الكلمة غير المجدية لذلك فكر في نفي الممثل وإحلال الماريونيت محله سعيا إلى عرض مرئي بكل عناصره .. السمعبصرية .. أما آرتو فإنه يقول "مجال المسرح لا يتعلق بعلم النفس وإنما بالفن التشكيلي والبدني ، ينبغي علينا أن نقول ذلك "(19) . لقد وضع آبيا وكريج الخطوات الأولى للتجريب كثورة على الواقعية وبحثا عن لغة شعرية للمسرح تتداخل فيها كافة الفنون ، ذلك ما طرحه فيما بعد وإستفاد منه الكثيرون مثل مايرهولد وآرتو وغيرهما .

والمجال هنا لا يسمح بتقديم سرد تفصيلي لكل المخرجين التجريبيين لكن التركيز الأساسي ينبع من علاقة الإخراج بالسينوغرافيا تلك العلاقة التي نراها منذ القدم وبصفة خاصة منذ رسوخ دور المخرج ، علاقة متأصلة تعي دور السينوغرافيا بمفهومها المعاصر الذي يعني " خلق فضاء فوق خشبة المسرح .. ولا توجد كعمل منعزل . ورغم أن المصمم المسرحي ربما يكون قد درس الفنون الجميلة وربما كان رساما أو نحاتا بالفطرة فإن السينوغرافيا أكثر من مجرد لوحة خلفية للممثلين كما هو الحال دائما في الرقص ، والسينوغرافيا عمل غير كامل دائما حتى يدخل الممثل في فضاء التمثيل ويلتحم بالجمهور ، علاوة على ذلك فالسينوغرافيا هي البيان المشترك للمخرج والفنان الذي يعبر عن وجهة نظرهم في المسرحية أو الأوبرا أو الرقصة المقدمة للجمهور بصفتها عملا متحدا "(20)

التجريب المعاصر

لم ينفصل التجريب المعاصر عن مراحل التجريب السابقة لكن نظرا للتقدم التكنولوجي الكبير في النصف الثاني من القرن العشرين وحتى الآن حدث تأثير كبير مرتبط بالمناخ العام السائد في العالم وإنطلاقا من أن العالم أصبح قرية صغيرة وكذلك ظهور إتجاهات حديثة نتيجة الدعوة إلى البحث عن

لغة مشتركة والتي قد يرى البعض أنها محاولة لمحو الهوية في إطار ما يسمى بالعولمة . نتيجة لكل ذلك ظهرت إتجاهات تطور التجريب السابق وتعتمد على نفي اللغة المنطوقة والإعتماد على لغات أخرى عالمية مثل لغة الصورة بما يتبعها من لغة للجسد والحركة الأمر الذي جعل السينوغرافيا التي حلم بها السابقون كوسيلة مرئية جعلها تأخذ الصدارة وجعل هناك مفهوما جديدا للمخرج طرحته في إطار مؤلف العرض وصاحبه بإعتبار أن المخرج هو الذي يضع التصور العام للعرض سواء من خلال مرتكز أساسي هو النص أو نفي النص والتحول إلى مسارح جديدة لا تعتمد على نص فقد شعر الفنان كما تنبأ آرتو بأنه لا يوجد نص مسرحي لذلك سعى إلى تأليف النص من خلال ورش ومعامل ومن خلال إعداد الممثل بل ومن خلال ورش خاصة يتم فيها صياغة الصورة المرئية بما فيها من ديكورات اصبحت تلعب دورا أساسيا فقد أصبحت العناصر الديكورية والسينوغرافية الشاملة وكأنها ممثل أو شخصية على المسرح بل أصبح هناك عروضا مسرحية تهتم بجسد الممثل بل والرسم عليه مما يجعل جسد الممثل وكأنه قطعة ديكور في أحيان أخرى وهو ما عظم دور السينوغراف الذي أصبح عليه العمل مع المخرج وفق منظومة متناغمة تسعى لخلق حالة حلمية وشاعرية مرئية تجعل المتفرج يحرك خياله ويعيش معها ويفسرها .

عروض المهرجان التجريبي :-

رغم أن المصطلح كان موجودا قبل بداية مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي عام 1988 إلا أنه على الساحة العربية لم يكن المصطلح منتشرا بهذه الصورة التي عليها الآن .

وهنا يمكننا رصد العديد من إهتمامات التجريب بالصورة المرئية وبالتالي بالسينوغرافيا حيث يجب أن نقسم العروض المقدمة في إطار المهرجان إلى قسمين على الأقل وهما :

1- العروض الأجنبية .

2- العروض العربية .

أولا : العروض الأجنبية

إهتمت الكثير من التجارب الأجنبية بلغات تنفي اللغة المنطوقة وكانت البداية منذ الدورة الأولى في عرض قمة البريطاني الذي إعتمد على الصوت البشري وإن لم يهتم بالصورة الكلية .

وفي عروض بولندا نجد هذا الإهتمام بالصورة ونجد مثلا في عرض نهاية كما يقول الناقد محمد زعيمة أنه يعتمد على طرحه للأفكار المختلفة وفي تتابع مشاهده وعلى المزج بين اللغة المنطوقة ولغة التعبير بالجسد والبانتوميم وتعبيرات الوجه كلغة بصرية ممتعة .. فقد استطاع المخرج أن يخلق هذه اللغة وأن يصل إلى ما وراء اللغة من خلال المزج المتناغم بين اللغة المنطوقة ولغة الجسد معتمدا على المنطق الحلمي الذي يربط بين مشاهدة التي لا تتطور وفقا للمنطق الصوري المعتاد إنما هي لوحات متتابعة تعبر عن لحظات الآلم والمعاناة التي يواجهها الأبطال "(21)

وهناك عروضا أخرى على مر دورات المهرجان منها على سبيل المثال لا الحصر العرض الإنجليزي مفقودات الذي " يعتمد على سينوغرافيا بسيطة من خلال مساحتين جانبيتين من القماش تبدوان كرحم

تخرج منه الشخصيات وتعود إليه بينما يعتمد العرض على صياغة صورته من خلال أجساد الممثلين .. وعرض قصيدة النار الروسي الذي يعتمد على فراغ المسرح الخالي بينما يصوغ صورته من خلال جسد الممثلين المرسوم عليها ما يشبه الأشجار والنباتات وهو ما ينوع من الصورة المرئية بإضاءاتها المتميزة التي تتوافق جمالياتها مع جماليات الموسيقى المسموعة "(22)

وهناك بالطبع عروضا أخرى ليس هذا مجال حصرها كما أن هناك عروضا تجريبية لها بصمتها خاصة من ناحية السينوغرافيا والإخراج لأنها تعتمد على مسرح الصور ومنها عروض ماتياس لانجهوف حيث " يجعل طبقات من التاريخ تتراكم في مسرحياته حيث يحاول أن يفهم العصر والعالم وتتراكم لديه طبقات من الصور ، هكذا يتسع الفضاء الزمني لديه في الأخوات الثلاث بين قماشتي الخلفية الضخمتين المرسومتين بالألوان بين كاترين رانك إنطلاقا من صور قديمة حيث توضع كل واحدة منها في خلفية المسرح علاوة على فيلم يمثل أحداث الساعة لسنوات 1940 مستخرج من أرشيف الجيش السوفيتي ومعروض فوق قطعة من الحرير المرتعش معلقة في إطارالمسرح وتستدعي كافة أنواع الصور من أجل تشكيل الصور المسرحية التي هي في آن واحد وفيرة وثرية ودائما مقلوبة أو مائلة ودائما كذلك متكاثرة وضخمة "(23)

لقد أصبح المسرح الحديث يعتني بالصورة بفضل التقنيات الآلية الحديثة حتى أنه أصبحت هناك تداخلات بين الفنون بما يعرف بالميديا أو الوسائط فنجد في المسرح إستخدامات عديدة لفنون السينما والفيديو بروجكتور وهو ما فعلته كريس نيكلسون في عرضها يقال عني حيث تم " إستخدام ثلاث شاشات عرض تصوغ منها فراغ عرضها المسرحي بل تصبح هذه الصور المرئية بتوزيعها على ثلاث مناطق لها دلالات التعددية والكثرة ولعل المادة التي استخدمتها المخرجة لشاشة العرض تؤكد على المضمون الفني حيث أنها مادة تلتصق بالملابس فتجذب الممثلة وتدخلها داخل العالم الخارجي الذي تطرحه الشاشة الليلمية فتجمع بين العالمين العالم الداخلي الذي نراه من خلال الممثلة والعالم الخارجي المتخيل وهو العالم الخارجي المحكي عنه "(24)

ومن خلال هذه الأمثلة البسيطة نستطيع أن نؤكد أن السينوغرافيا أصبحت عنصرا اساسيا بل دخلت وظيفة السينوغراف مع وظيفة المخرج وأصبح من الواجب أن يكون هناك تفاهما فيما بينهما أو يكون القائم بكل هذه الأعمال أي بالإخراج والسينوغرافيا شخص واحد وهو ما فتح المجال لوجود المخرج السينوغراف إضافة إلى كونه مؤلف العرض فهو الذي يخطط لكل عناصر العرض ويعرض تصوره الكامل ثم ينفذه .

وأيضا من الأمثلة البسيطة السابقة يمكن القول أن هناك لغة صورة تحاول تحديد روح المسرح وتقدم تجارب جديدة تخاطب الجمهور وتثير في وجدانه الكثير من الأحاسيس ولذلك فهي لغة لها معناها تضيف للعرض المسرحي ولها ضرورتها وأهميتها فيه وليست كما يحلو للبعض من أنصار ما بعد الحداثة إطلاق أنه لا يوجد إهتمام بالمعنى . فالحقيقة أن هذه العروض في بينتها لها معناها وصورها المرئية التي تحدد لغة ومعنى العرض .

التجريب في العروض العربية :-

لعل لعروض العربية أو لنقل الكثير منها قد نحي منحى التجريب كموضة ولذلك كانت معظم الأعمال المسرحية تقليدا للأشكال التجريبية الغربية دون التأكيد على المضمون وعلى الحاجة الفنية له لذلك نجد الكثير من العروض الراقصة التي تنفي لغة الكلمة مثل عروض وليد عوني في مصر وهي عروض تقدم لغة بصرية جسدية مع المزج بينها وبين السينوغرافيا سواء في الديكور أو الإضاءة ومصادرها المتنوعة لكنها تبقي عروضا مستغلقة على الفهم كونها عروض تعتمد إلى لغة غير معتادة وتقلد المسرح الغربي في إتجاهاته الجددة . وهو بالفعل ما فعلته أيضا جني الحسن اللبنانية في عرضها برمة الحوض الذي لا ينفي اللغة نفيا مطلقا لكن تبقى لغة الجسد لغة مستغلقة لأنها لا تأتي بحركات من البيئة لكنها لغة عربية في حركتها ، ورغم ذلك فهناك عروضا حاولت تقدم أشكال تجريبية حقيقية تعمل على التواصل مع الجمهور لكن يبقى السؤال هل حقا الجمهور العربي قد تشبع من أشكال المسرح السائد حتى يصبح في إحتياج إلى التجريب ؟

المراجع

أحمد سخسوخ : 1989؛ التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون ، إصدارات المهرجان التجريبي ، وزارة الثقافة ، القاهرة ص 1

سعد أردش : يوليو 1979؛المخرج في المسرح المعاصر ، عالم المعرفة عدد19 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، ص 42

المرجع السابق ص 43

أحمد سخسوخ : المرجع السابق ص 1

أردش : السابق ص 83

المرجع السابق ص 86

المرجع السابق ص 107

أحمد زكي : 1989 ؛عبقرية الإخراج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص 88

إريك بنتلي :1970؛ نظرية المسرح الحديث ،بغداد ص 27

10- جيمس روس : 1970؛المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى الآن ، ترجمة فاروق عبدالقادر ، القاهرة ، ص 49

11-أحمد زكي : مرجع سابق ، ص 89

بنتلي ، السابق ص 33

13 - السابق ص 37

14-أردش : السابق ص 113

15-5بنتلي : السابق ص 22

16-أردش : السابق ص 99

17-السابق ص 100

18-السابق ص 103

19-بياتريس بيكون : 2005؛المسرح والصور المرئية ج1 ، ترجمة سهير الجمل ، إصدارات المهرجان التجريبي ، القاهرة ، ص 23

20-باميلا هاورد : 2005؛ ما هي السينوغرافيا ، ترجمة محمود كامل ، إصدارات المهرجان التجريبي ، القاهرة ، ص 5

21-محمد زعيمة : نوفمبر 1998 ،عرض نهاية تطبيق لمنهج آرتو ، مقال ، مجلة المسرح ، عدد 119-120 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ص 31

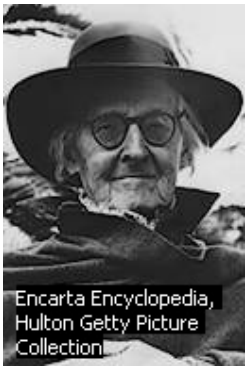
22-محمد زعيمة : 30 سبتمر 2004 ؛ملامح عروض الدورة السادسة عشر ، نشرة التجريبي ، عدد 11 ، القاهرة ، ص 23

بياتريس بيكون : السابق ، ص 44

24- محمد زعيمة : ملامح عروض الدورة السادسة، السابق ص 23

25-زعيمة : المرجع السابق ص23

ستلانسلافسكى



جوردون كريج

لى ستراسبورج

أوديب ملكا

ميرهولد