

مدرسة الكسندر تايروف المسرحية

بقلم كاس عجد

مقدمة ..

بعد الفشل الذي منيت به ثورة عام ١٩٠٥ في روسيا القيصرية اخذ الادب صفة التشاؤمية وانعكست بعض الافكار السوداء على الفنون بصفة عامة وعلى المسرح بصفة خاصة . ويذكر في هذا المجال المحاولات الجادة التي قام بها المخرج ستانسلافسكي في مسرح الفن بموسكو للخروج بالمسرح الى الشكل الجديد الذي عرف فيما بعد بـ (الاعماق الفنية) .. هذه الاعماق التي لم تغفل تأثير علم النفس وتعاليمه فسي الفن المسرحي الحديث ، كما اهتمت بالتعبيرية وادواتها عند الممثل من خلال فنه وكذا مقومات البيئة وعلاقة هذه الخطوط المتشابكة بحياة الدور المسرحي . واستطاع مسرح الفن من خلال هذه التعاليم الفنية التي اقتضت الانتظار فترة طويلة لارساء قواعدها ان يقيم دستوروه الفني المعروف به حتى وقتنا هذا .

وإذا كانت هذه المدرسة الاستانسلافسكية قد اتت بعد ذلك بمدرستي ماير هولد Mayerhold ، تايروف Tairov فان ذلك ولا شك يشهدنا الاصاله الفنية والقيمة الجوهرية التي اختطتها ههذه المدرسة في سبيل النهوض بالمسرح وبفن التمثيل والاخراج كمدرسة رائدة .

حرص ماير هولد وتايروف ان تكون نقطة البداية عند كل منهما هي المعارضة النامة بل وذهبوا احيانا الى انكار الاسس والتعاليم التي قامت عليها مدرسة ستانسلافسكي ، وبذلك اعطى ماير هولد ما عرف باسم اللامعقول او غير المنطبق على الواقع Absurd حتى يحقق هذا التعارض فكان كل ما قدمه معترضا عليه من الواقع ومن العقل البشري نفسه ، كما اعطى تايروف رغم تقاربه من نظريات ماير هولد فيما يختص بالانفعالات نظريات جديدة اخرى خاصة من ناحية التركيب الفني .

غير ان المدرستين قد تقاربتا من ناحية قواعد فن الممثل واختلفتا في المظهر الخارجي عنده .. يؤكد ذلك ما جاء على لسان تايروف في مجلة المسرح التي تصدر في بلده حيث ذكر في احد اعدادها عام ١٩٠٨ بعض قواعد مدرسته على الوجه التالي :

- ١ - فن الممثل في حاجة الى شكل جديد للاداء التمثيلي .. شكل لامع (مصنقر) خال من البقيفة وتذبذبات الصوت وتموجاته ومن تحميل الصوت الرنة البكائية الاليمية التي يعمد اليها بعض الممثلين .
- ٢ - ليكن للصوت عند الممثل دائما امداد ومعاضدة حتى يسمع واضحا نقيبا يشبه في وضوحه الرنة التي تحدثها فطرة ماء تسقط من حنفية ماء في بئر عميقة .. اي واضحا رنانا لا يسبب سقوطه صدى .
- ٣ - التخفيف من الهزات الفاضحة التي تمتلئ بها المسرحيات حتى يمكن التخلص من عنفها بالنسبة لطريقة تاديتها اداء تمثليا يضمن لها قوة الشكل الخارجي عند الممثل .. مع مراعاة الاقتصاد في حركات اليد عند الممثل والحد من الضربات على الجسد والبطن وما السى ذلك .. اذ ان المهم هو الشعور الداخلي والانفعال الباطني ويظهر ويجسد بالعين والشفاه ودرجة الصوت .
- ٤ - العناية بطريقة اخراج اللفظ من الفم بحيث يعكس الهدوء الخارجي للممثل كما يعكس البركان الداخلي له .
- ٥ - الدخول في اطار الدور وابرز الهياج والانفعال .. وهذا

مرتبط ارتباطا وثيقا بالمحتوى الادبي والفن الذي تقوم عليه المسرحية .
٦ - العذر الشديد في ضبط « الرتم » وخاصة عدم الاسراع في الكلام .. وهو احيانا ما ينتاب الممثل دون ان يشعر به حيث مرجعه العصبية ولا محل لذلك الا في الادوار الشاذة وادوار الجنان وغير الطبيعيين .

٧ - الاعتناء بالادوار ذات الطابع الخاص (الشاذة) كالبطسل الدرامي ذي الوجه الضاحك .

من كل هذه التعاليم نرى ان تايروف يعتبر الممثل هو الفنان الخالق في المسرح .. وعلى هذا جاءت المسارح الروسية في عام ١٩١٠ باتجاهات ثلاثة .

- أ - مسرح المؤلف المسرحي .. بقيادة ستانسلافسكي في مسرح الفن .
- ب - مسرح المخرج .. يقوده ماير هولد في مسرح ماير هولد .
- ج - مسرح الممثل .. بقيادة تايروف في مسرح تايروف الصغير .

حياة تايروف ..

الكسندر ياكوفلافيتش تايروف ولد عام ١٨٨٥ في اكرانيا وكان والده مدرسا قاد ابنه الى التعليم .. وتعلم تايروف اللغات الالمانية والفرنسية بطلاقة وكذلك الموسيقى والفنون .. ثم تقدم للجامعة حيث درس فيها ، واشترك في فريق التمثيل بها وزامل في نفس الرحلة المخرج فاختيخوف .. وفي عام ١٩٠٥ انضم الى فرقة كوميسار جافسكي المسرحية اثناء دراسته للحقوق حتى حصل على دبلومها عام ١٩١٢ . وفي عام ١٩٠٥ قدم تجربة فنية اولى حيث انتقل الى المسرح الرحال وظل يخرج فيه حتى عام ١٩٠٩ .. ولما كان بافيل جايجابوروف رائد هذا المسرح من تلاميذ ستانسلافسكي فقد تعارضت افكاره مع افكار الناشء تايروف الذي سرعان ما ترك المسرح فترة .. ظل بعدها يمثل ويخرج ويقدم اعمالا متقطعة حتى عام ١٩١٢ حيث عين مخرجا تابنا بالمسرح الحر في موسكو ..

غير ان افكار تايروف الفنية ظلت تراوده حتى جمع حوله بعض الفنانين وكون بهم المسرح الصغير بموسكو عام ١٩١٤ .

وكان اول ما اعلنه تايروف في مسرحه الصغير عدم تمسكه بالنص المسرحي الذي كان مقدسا عند مدرسة ستانسلافسكي .. فقد كان تايروف يرى ان النص ما هو الا خامة لم تنضج بعد .. خامة في حاجة الى مراحل كثيرة للتبلور حتى تكون صالحة للعرض المسرحي ، كما كان يرى ان من اهم واجبات المخرج البحث لا ابتكار طرق جديدة لفن التمثيل مع الالفاء وزوايا جديدة للخدع المسرحية ثم تنظيم هذه الطرق الجديدة في فن الاداء التمثيلي واعدادها للممثل ليحملها في شكل مشرف امام الجمهور ومن خلفه وفي خدمته يقف الديكور والملابس .. واذا ذكرت الديكور فاني اجد لزاما علي ان اوضح وظيفته الجادة في مدرسة تايروف حيث كان يضطلع بمهام ثلاث ..

- ١ - التمثيل والتعبير عن مكان الحادثة المسرحية .
- ٢ - الميدان الذي تتحرك فيه الاحداث .
- ٣ - الهيباء لجو الاحداث .

ثم قامت ثورة اكتوبر عام ١٩١٧ ففريت من مجرى الاحداث السياسية والادبية والفنية في روسيا .. واستطاعت المسرحيات في مطلع القرن العشرين بعد الثورة ان تحتوي على المجموعات التي تمثل الشعب

وذراعاه ورأسه ورجلاه وعيناه وصوته وكلامه والوسيلة الى عمله اعصابه وعضلانه والنتيجة الفنية تكون عادة لشخصية يرسمها الممثل محددة باطار المسرحية وتصرفات الدور وعلاقاته ببقية الشخصيات - فكل شيء من الممثل . من الممثل . من الممثل . فالفنان التشكيلي قد يختار مادة عمله من الجرانيت او الرمي او الفضة او البرنز ، كما فنان خشبة المسرح فلا يستطيع الاختيار بل هو مقيد بشكل الدور وتطوره الدرامي ليولد التأثير المطلوب من نفسه ومن ذاتيته . فضلا عن أن اختلاف المادة عند الممثل وانسياب شخصيته في الحكم على ما يورده في الدور من مراحل تجعله قابلا في كثير من الاحيان لاسداء رأيه حيث تنشأ بعض التعارضات التي نسلم الممثل المفكر الى التنقيب عن احسن الاشكال ملائمة للدور وتحديد درجات الانتقال في مراحلها وعن كمية الطاقة العصبية التي سيحتاجها الدور وعن كمية الطاقة الفكرية اللازمة أيضا . هكذا كان شأن الممثل منذ كان المسرح الجاد . فالمرح الهندي القديم من وجهة النظر قد وقف ضد فن الممثل فراعى جمال الممثل وقوامه وشفاهه انحرافه واسنانه اللامعة البراقة ورفقته المسحوبة والايدي الجميلة والقوام الفارع والوسط القوي واشعاع النبالة ومظاهر الفخر . . ولم يفكر - بكل اسف مطلقا - فيما يسمى بالموهبة الفنية الخالصة .

وعالم تايروف تؤكد أن الممثل الذي لا يستطيع ان يفصل بين ذاته ودوره . . اي بين شخصيته في الحياة وشخصية الدور السني يظلم به . . فانه يسبب لنفسه مشاكل كثيرة من ناحية فن الممثل . . وهذه المشاكل تتسبب في عدم ظهوره بالشكل المناسب في دراسته وفي تطويره للشخصية التي يمثلها . . فالممثل عادة في حياته مسا يختلف عنه في استعداده للبروفات وفي تحضيره للعمل الفني وهو في نهاية البروفة مثلا يخضع لاضاع واشكال فيزيكية متصلة بعضلات جسمه وتعبها او راحتها او استرخائها مما لا يتوفر له اعدانها مثلا وهو في بيته او الاحساس بها . . ثم ان عملية البحث والتمحيص للدور وتأثيرات الاضاعة المسرحية وغير ذلك من مقومات المسرح انما تؤثر تأثيرا نفسيا خاصا على الممثل نفسه وبالتالي تؤثر على الشخصية التي يمثلها . . ولا يمكن للممثل ان يصل الا اذا كانت حياته مليئة بالقراءات والبحث والاطلاعات والتحليلات متعاملا في كل ما يعرض عليه ومسا يلتهمه من ثقافات فنية مختلفة بالشعور والذاكرة والعودة بافكاره الى انقديم وعملية الاسترجاع لكل هذه الاشياء . كما انه لا يمكن طبعا ان يطلق على شخص ما لقب ممثل لانه يمثل ولانه صعد الى خشبة المسرح ولكن كل الالتزامات السابقة التي ذكرتها هي التي تسمو بفن الممثل الى الجدية وهي التي تهيب الممثل الحق الى جانب الاستعداد والموهبة والاجتهاد والمثابرة . وكل ذلك يؤدي لا محالة الى نتيجة حقيقية قاطعة تبعد كل البعد عن الهواية شكلا ومضمونا وتصل بالفنان الى الجوهر الفني الذي يؤدي ما تعارف عليه علماء المسرح باسم (فن الممثل) من خلال العمل . . والعمل . . ثم العمل . . الى جانب المدرسة واعني بها الجانب العلمي في فن الاداء التمثيلي . . حيث يؤهل ذلك الحصول على الممثل الذي يطلق عليه اليوم في اوروبا وفي المسارح الجديدة (ممثل الباليه) . ولقد استعمل خصيصا هذا اللقب لانه من المعروف ان فن الباليه يحتاج الى جهد كبير طويل وشاق حتى يمكن تربية البالينا او الراقصة الاولى . . ورغم التربية ورغم الممارسة فان كل من يتعلم الباليه لا يصل الى مرتبة البالينا ولكنه يأخذ مكانه في الصفوف الثانية والثالثة من خلفها . . ومن هنا جاء التشابه في مشقة العمل بين فن الباليه وفن الممثل . . فضلا عن ان ما يقدمه فن الباليه من دروس وحركة وتكنيك خاص انما هي ايضا من القواعد التي يحتاج اليها فن الممثل في تربيته للممثل شأنه في ذلك شأن راقص الباليه . وكي تقف في الباليه جوقة الراقصين حول الراقص الاول والراقصة الاولى يجب ان تقف في المسرح جوقة الممثلين والممثلات الى جانب البطل الدرامي او البطلة الدرامية . . حيث تتولد عند كل تكسوين فني لدى ممثل واحد الاف الافكار والحركات الداخلية والخارجية

واشترابه في فن الرواية وفن المسرح ، واخرج تايروف عددا لا بأس به من المسرحيات دعم به تعاليم مدرسته الجديدة فقدم « فيدرا » عام ١٩٢١ وتبعها باوبريت « جيروفلا » عام ١٩٢٢ وفي عام ١٩٢٤ ينتجه الى الكلاسيكيات الروسية فيخرج مسرحية « العاصفة » للكاتب الروسي الشهير استروفسكي وفي عام ١٩٢٧ يخرج « انتجوني » لسم مسرحية اونيل الشهيرة « رغبة تحت شجرة الدرار » . . وفي عام ١٩٢٩ يخرج مسرحية « الزنجي » . . وفي مطلع عام ١٩٣٠ يقدم على اخراج رائعة بريخت « اوبرا الشحات » المعروفة باسم اوبرا الثلاثة بنسات .

ومن خلال هذه المسرحيات استطاع ان يجعل لتعاليمه خطا جديدا في ميدان المسرح واستطاع ان يرتقي قدر الامكان بفن الاداء التمثيلي وتكنيك الحركة عند الممثل في الداخل والخارج حتى وصل الى قمة اعماله في عام ١٩٣٣ حين اخرج مسرحية فيسنيافسكي الشهيرة « مأساة التناول » . وكان من الطبيعي ان تثير كل هذه الانتصارات الفنية احقاد زملائه ورفقائه في الحقل المسرحي فكسب تايروف نتيجة ذلك اعداء كثيرين . . ولم يكن صبورا بل كان عصبي المزاج لا يتنازل عن رأيه ابداء . وفي عام ١٩٥٠ لقي حتفه .

الممثل وفنه . .

يقول تايروف « لو سألني احد : ما هو اصعب انواع الفنون ؟ لقلت له فن الممثل . . واذا سألني اخر : وما هو اذن اسهل انواع الفنون لاجتهه ايضا فن الممثل . »

يؤكد قول تايروف ان فن الممثل هو الفن الذي لا يستطيع تحديده او حفظ قواعده واسسه . . وهو ايضا ذلك الفن الذي في حاجة دائمة الى التعريف والى الافصاح والى الكشف عن جوهره . . اضم الى ملاحظتي هذه قول المخرج الكبير جوردون كريج حيث يقول : « المسرح دائما في حالة تقدم وازدهار الى الامام . . ولكن فن الممثل في حاجة الى عدة سنوات طويلة للملاحقة هذا التقدم » .

ففن الممثل في حاجة الى عملية المراس والاستمرار والجهد والعرق حتى يمكن النهوض به . واذا نظرنا مثلا الى احد عازفي البيانسو ممن يمكن الاستماع اليه والاصغاء الى عزفه وجدنا ان عليه ليستخلص منا الرضا ان يقبع الى التمرين الطويل الشاق . . هذا في الوقت الذي لا يتطلب منه العزف الانضمام الى اوركسترا معين . . بل حتى يستطيع ان يقدم شيئا ترفيها كلما وجد لديه بعض الوقت للتسلية . فما بالننا بالممثل وفنه . . وما هو شعورنا وحكمنا على ممثل لا يعرف التحكم في نلوين صوته وتغيير نبراته وليس له دراية بعملية (الصنفرة) اللازمة . او تدريبات التنفس . . وكيف الحال مع ممثل لا يعرف ضبط ايقاع انفعالاته ولا يعرف تنظيم اشاراته وحركاته ؟ من اجل هذا كله كان فن الممثل صعبا قاسيا وسهلا ممتعا . . لذلك وجب للنهوض به اتباع روتين خاص مخيف يربط الممثل بفنه وقواعده الجادة .

والممثل هو الذي يقدم بفنه الحدث المسرحي وينقله للمشاهد ، والمسرح المقتع هو الذي يقدم اهم ما لديه للاقتناع . . يقدم الحدث المسرحي . . والممثل من مدرسة تايروف يعرف باسم « رجل الحدث النشط » لما يلقي على اكتافه من مهام تجعله الوحدة الاولى اثناء العرض المسرحي .

يقول تايروف « بفن الممثل فقط ومن خلال شخصه تتضافر الشخصية الذاتية للممثل مع خامة العمل (المسرحية) ووسيلته . . ثم من الصنعة من وراء ذلك كله » . . وهو يشرح هذا في المثال التالي الذي شيت به ان فن الممثل قائم على الممثل وحده . . فالرسم فنان وخامة عمله الالوان وقطعة القماش والوسيلة الى عمله الفرشاة ومساندة الرسم ثم فنه وذاته . . والنتيجة الفنية تكون عادة لصورة يتخيلها الفنان الراسم قد تكون لمنظر طبيعي في الخلاء وقد تكون لجزرة بين جدران وقد تكون على شكل اخر . . ثم يعود تايروف ويطبق نفس المثال على الممثل فيقول . . الممثل فنان وخامة عمله جسمه ويسداه

يعيش هذه اللحظة الهائلة مع المنظر الذي يشاهده .. ولادل ذلك ايضا على الممثل الفرنسي الشهير بايبوت كونستانت كوكالي (١٨٤١ - ١٩٠٩) الذي جاء في كتابه عن فن المسرح ما يفيد بانه احيانا « ينبغي على الممثل ان يبكي لحرك شجون المتفرج و احيانا ينبغي عليه ان يشرب الخمر ليبرز حالة سكر في مشهد معين .. وما على الممثل في هذه اللحظة الا ان يستعين بالتذكر مع احد زملائه او حتى مع الملحن ليفهم العاشية السليمة مع كل افراد الجمهور » . ثم يروي كوكالي ما حدث له مدلا بذلك على نظرية العاشية فيذكر حادثة سفره الى احدى المدن للتمثيل فيها وكيف قضى الليل بطوله في القطار وفي الصباح تابع بروفة المسرحية ثم قام بعد الظهر بزيارة اطراف المدينة التي سيجري فيها التمثيل ليلا للتعرف على معالمها .. وفي المساء وقف على المسرح يؤدي دوره ، دور هانيبال في مسرحية « المخاطر » حتى وصل الى نهاية الفصل الثاني حيث كان يتعين عليه ان ينام في المسرحية .. وقد ادى دوره في المسرحية حتى هذا المشهد كاحسن ما يكون حتى جاء مشهد النوم فوجد نفسه ينام حقيقة من اثر التعب والاجهاد الذي لاقاه في الليلة الاخيرة ويوم التمثيل . وعلى مسرح صيفي وامام حشد هائل من جمهور المتفرجين نام كوكالي حتى ارتفع صوت شخيره من على المسرح . وهنا يجدر بي ان ابين انه لا شك من ان كوكالي وهو في مرحلة تبه هذه قد عاش النوم باخلاص وحقيقة على المسرح رغم ان اللحظة التي عاش فيها النوم على خشبة المسرح هي نفس اللحظة التي لم يعد فيها ممثلا للدور الذي يقوم به والذي لا يقتضي منه النوم .. وهذا هو اخطر انواع العاشية على المسرح حيث يعتمد الممثل عن الفن .

من هذا يتضح لنا ان التكنيك الداخلي عند الممثل يتولد من فكر الممثل نفسه ومن انفعالاته ومن معاشته للدور ومن شكل تركيبه لبناء الدور ، حيث هناك المجال الاكبر لعملية الصنعة او الصياغة الفنية التي يقوم بها الممثل اذ يبحث في وجهة النظر بالنسبة للشخصية التي يقوم بتمثيلها ويقوم هذا البحث على اساس التمهيص اذ ليست هناك قواعد في النص المسرحي يمكن بها الاستدلال على قواعد السدور او شكله او نوعه او حتى معلومات واضحة يستطيع الممثل ان يتبعها .. حتى وجهة النظر هذه فانها تختلف في ممثل عن اخر نتيجة الفوارق الطبيعية بين البشر .. هذا هو السر الاكبر دائما للشخصية المسرحية وهو يعادل في ابهامه وغموضه نظرية الحياة والموت .. فاذا ما وفق الممثل في استكشاف نواحي الشخصية المسرحية واستطاع ان يترجمها الى مراحل والى طبقات وخطوط وتشكيلات واللوان وانطباعات استطاع ان يصل الى الاغوار الداخلية واستطاع في النهاية ان يبدأ العاطفة والاحساس من الداخل .

ويقف الى جانب الممثل في هذا المضمار المخرج حيث ينظم الاحاسيس والافكار التي تتراءى للممثل مع ضرورة الانتباه الشديد من المخرج لاحترام الانفعالات التي يحزها الممثل والتي توافق شخصيته وذاتيته وهي ما تختلف بالطبع عن شخصية اخرى مثل شخصية المخرج مثلا او شخصية ممثل اخر في معالجته لنفس الدور من ناحية نقطة البداية مثلا .. فبينما يحس ممثل انه يتصور بدء دوره بالبانتوميوم مثلا يمكن لغيره ان يتصور بدء نفس الدور بانفعال حاد .. وكل من وجهة نظره سليم البداية .

لذلك نرى الممثل حين يلتصق اول ما يلتصق بالشعور الجديد والعاطفة الملائمة للدور الجديد يبدأ في البحث عن الباقي حيث تسمى هذه المرحلة بمرحلة (العمل عند الممثل) .. ومرحلة العمل هذه تقتضي منه خطة محكمة التنفيذ اذ ان الشخصية المسرحية تتجج لدى المتفرج اذا كانت قائمة على التماسك المنظم والتتابع المنطقي . وعلى الخارجي الدقيق الا بالتمارين الدائم غير المنقطع من الممثل .. واكبر جانبه بكل جهده تماما كما كان يفعل المثلون باخلاصهم وتفانيهم في الكوميديا دي لارتي . ومن خلال هذا الضغط النفسي الذي يقيمه - التتمة على الصفحة ٤٩ -

والايماءات التي تتركز في عاملين .. التكوين الداخلي والتكوين الخارجي .. والممثل بين هذا وذاك ومن خلال الخامة والوسيلة عليه ان يحكم شكل التكوين الخارجي كما عليه ان يفصل بين مزاجه وبين الدور مستعينا بالفهم والتحليل ومفهوم الدور ومنظما للانفعالات ليحكم ايضا شكل التكوين الداخلي .

ومزاج الممثل يتحكم في تصرفاته بالنسبة لدوره تصرفا كبيرا .. فعملية الاعداد للدور والفهم والتقطيع للجمل ثم استخلاص الهدف من النص بصفة عامة ومن الدور الذي يمثله بصفة خاصة وعملية ترتيب الانفعالات ودرجة هذه الانفعالات ثم اخراجها على المسرح مستعينا بالحوار .. كل هذه المراحل تقتضي من الممثل وعيا كاملا وبديهة دائمة الحضور واعية مستيقظة حتى يمكن ضبط كل هذه العمليات جميعها فتنظر وكأنها مرتبطة بميزان حساس لا يخطئ التقدير .. وعندما ترفع الستار تكون كل هذه المراحل قد اخذت امكنتها المختلفة في الاختزان والظهور ومدرجة نتيجة لذلك ادراجا محكما يسمح لها بالظهور في الوقت المناسب من خلال الممثل الجاد ليلة بعد ليلة حيث يفنى الممثل دما ولحما .

التكنيك الداخلي للممثل . .

من المعروف ان مسرح الناتورال او المسرح الطبيعي قد اعطى اهمية بالغة للتكنيك الداخلي عند الممثل حيث تتم عملية اعداد الشخصية والدخول في اهابها ثم يتبع ذلك عملية العاشية من خلال روح الممثل . وعلى هذا تحدد تعاليم تايروف ان العاشية لدى الممثل تتولد من خبرته بالحياة الشخصية ومن ذكرياته التي مرت به او من الحوادث والحواديت التي حدثت لبعض شخصيات يعرفها الممثل نفسه . وفي كل هذه المحاولات يجب ان تهتم العاشية بصدق الاحساس بالحياة حتى تأتي ثمارها في عملية التكوين الفني . فمن خلال صدق الاحساس بالحياة وحده يمكن ابراز حقيقة الحياة على خشبة المسرح في اطار فني لصورة مسرحية ما .. وعلى الممثل ان يحس بالعاشية ويعيشها فعلا حتى يقع بها المتفرج اثناء التمثيل .. وليس من المسموح للممثل بان يقوم بتمثيل هذه العاشية حتى لا تكون صناعية وحتى لا تتسهم بالتكلف .

ولا ضرب مثلا بحلقة مصارعة الثيران ، ولتقف برهة عند اللحظة الهائلة التي يهزم فيها الثور .. ذلك لان جمهور المتفرجين فردا فردا هذا يبدو الممثل وهو يستميل فن المسرح الحقيقي دون زيف الى **التكنيك الخارجي للممثل . .**

على اهمية التكنيك الخارجي عند الممثل فيقول ان اهميته بالغة حتى لا

صدر حديثا

كاسو والتمرد

بقلم
روبير دولوييه

ترجمة الدكتور سهيل ادريس

طبعة جديدة من كتاب يدرس فلسفة العبث
والتمرد عند احد كبار مفكري هذا العصر

السعر ١٥٠ ق . ل

منشورات دار الآداب

مدرسة تايروف المسرحية

- تنمة المنشور على الصفحة ١٦ -

الممثل لنفسه من نفسه ومن خلال المتابعة يستخلص الممثل ما اسموه بالاشكال الفنية كقدرات الصمت والبوزات واماكن القوى الدافعة للدور ليسر في مرحلة التطوير حتى تاتي عملية التأني المطلوبة .

التكنيك الخارجي للممثل .

مما لا شك فيه ان التكنيك الداخلي للممثل غير كاف لظهور الشخصية المسرحية على الوجه الاكمل ، فما يقدمه الممثل خلال شعوره بالدور مما في جعبته ومما اكتسبه من مواقف وخبرات في الحياة غير كاف للوصول بالدور الى مرحلة الكمال والافناع التي تقيم منه شخصية ثانية متفجرة تماما في مسرحية ما على خشبة المسرح .

وكما سبق واوضحت ان عماد الممثل ومادته يقومان على جسده وتنفسه وصوته وطبيعة تكوين جسمه واطرافه فاني اضيف الى ذلك ان الممثل بواسطة تكنيكه الخارجي فقط يستطيع ان يستعمل هذه المادة .. وهو اهم ما يميز مدرسة تايروف المسرحية .

فالخامة الصلدة غير المشكلة تعطل من اظهار الانفعالات عند الممثل كما تحجب ابتكارانه في الدور وتعرقل ظهورها امام المتفرجين وحتسى لو وصلت هذه الانفعالات والابتكارات للمتفرج بدون الصياغة المحكمة للتكنيك الخارجي فانها تصل عادة مشوهة .

ويعلق ديسارت اخصائي فن الالقاء في فرنسا (١٨١١ - ١٨٧١) على اهمية التكنيك الخارجي عند الممثل فيقول ان اهمية بالفة حتى لا تاتي الصورة المطلوبة بتأثير عكسي او الى نتيجة هزلية في موقف جدي .. فالممثل الشاب احيانا ما يعترف على المسرح بحبه لحييته .. وهو في اعترافه هذا يظهر للجمهور ممثلا عاطفة وانفعالا وصدقا ولكنه حينما لا يكون مسيطرا على تكنيكه الخارجي وبالتالي على جسمه او اطرافه فانه يمثل للجمهور الرومانسية المضطربة المغمة بالانفعال اثناء اهتزاز قدمه او رقبته .. ومن هنا تكون النتيجة المؤسفة ضحك النظارة في امثال هذه المشاهد الهامة .. ذلك لان الانفعال الصادق للممثل ليس وحده هو الذي يؤثر على الجمهور المشاهد ولكن مظهر التكنيك الخارجي له ايضا يشارك في ابراز هذا الانفعال كما يشارك في عملية التأني .. الى غير ذلك من المواقف الكثيرة التي ينظر فيها قلب الممثل وتدمع عيناه بينما الجمهور يضحك ملء فيه .

لذلك اهتم تايروف اهتماما خاصا بتكنيك الممثل الخارجي مؤيدا بان على الممثل ان يقود بحكمة الخامة التي يقوم عليها دوره وعليه ايضا ان يتفاني في حب هذه الخامة ويعمل جاهدا على تطويرها وتشكيلها بالوان مختلفة مناسبة من الاداء التمثيلي الجاد . وعليه ايضا ان ينفعل خارجيا بما يوافق الانفعال الداخلي وبما يناسبه وبما لا يزيد عنه او ينقص حتى تاتي حركة الجسد ملائمة تماما للحركة الداخلية الصادرة بالانفعال او العاطفة .. ولا يتاتي هذا الشكل الخارجي الدقيق الا بالتمرين الدائم غير المنقطع من الممثل .. واكبر دليل اقدمه لزماننا المثلين في هذا المجال الفنان الموسيقي الروسي الكبير انطون روبينشتاين (١٨٢٩ - ١٨٩٤) الذي كان من عادته عند سفره للاشتراك في حفل موسيقي خارج مدينته ان يصطحب معه الاثارة الموسيقية ليتدرب عليها طوال الطريق حتى لا يفقد يوما واحدا من التمرين المتواصل .. وازيد انه واضح جدا من ممثلي عصرنا هذا انهم في حاجة ماسة الى التدريبات الرياضية الشاقة وتدرجات التنفس وغير ذلك من الجهود التي تساعد على مساعدة الممثل ومظهره كالسلاح (الشيش) والصاب الاكروبات .

ويرى تايروف ان اقرب طريق لضمان نجاح الشكل في التكنيك الخارجي للممثل ان تفتتح مدرسة للاطفال من سن السابعة يعدون فيها

اعدادا رياضيا خاصا لتكوين الشكل الذي يساعد الممثل في المستقبل على ان يقوم المتقدمون مستقبلا بادوار البطولة ومن يتلونهم في النجاح بالادوار المساعدة .. وبامثال هذه المدرسة فقط يمكن القضاء على الاشكال الرديئة المظهر والتي تبدو على خشبة المسرح كاللغظة في الصورة او الوصمة البشعة .. هذه الاشكال الرديئة هي ادوار الكمبارس والمجموعات التي تحتاج اليها غالبية المسرحيات في العصر الحديث .. والتي لو وفق المخرج في اختيار اشكالهم لزداد ذلك من القيمة الجمالية للعرض المسرحي .

ولقد عانى تايروف كثيرا في المسرح الصيفي الذي عمل به حينما بدأ يلمي تعاليمه على الممثلين بضرورة العناية بالرياضة وطريقة تحركات الوجه بطريقة محرفة وكذلك الايدي والقدمين حتى قال عن احسدى عروضة احد النقاد ان « كونان اليز » احدى الممثلات (وهي زوجة تايروف) قد رقصت دورها في مسرحية « السجادة الخضراء » ولم تمثله .. وظل تايروف هكذا حتى افتتح الجميع بعد فترة بضرورة العناية بالتكنيك الخارجي للممثل .. ليس للشباب من الممثلين فقط ولكن لكبار السن منهم ايضا .

ويؤكد تايروف من خلال ما ذكره كوكالي عن مقومات التكنيك الخارجي للممثل من انه لا يرتاح الى الممثل الذي يتحدث بأي شيء كما لا يرتاح الى الممثلين الذين يؤدون ادوارهم ملقنين الحوار وكأنهم حول مائدة طعام شهية حيث لا تظهر من احاديثهم الحروف او زينها .. كما انه لا يجد مبررا لاعادة بعض الكلمات مما لم يرد في النص وهو ما دأب عليه بعض الممثلين دون سبب .. وهو يفيض اشد البفض طريقة الضغط الشديد على بعض الكلمات وكثرته الذي يؤدي في النهاية الى الضغط على كل معالم الدور ان لم يلاحظ الممثل نفسه ويحاسبها .. كما ان التناوة في الدور وادعاء التلقائية دون ما سبب من الاعداء تايروف ومدرسته بالنسبة للتكنيك الخارجي عند الممثل .. وهو ايضا يكره الممثل الذي يتحدث بصوت واحد ممل لعشر دقائق مثلا ثم يحس ذلك فجأة فيرفع صوته فجأة ايضا ويسرع من الريم دون ما حاجة خاصة في نهايات الفصول ليستحوذ على تصفيق الجمهور .

كما ان الجدة على المسرح يعطي للشخصية المسرحية القالب الخاص بها . هذا القالب الذي تظهر به الشخصية للمتفرج الى جانب الصوت بدرجته المعقولة ثم طريقة اخراج الحروف والكلمات التي تعطي رنين الصوت .. اصف الى ذلك درجة قوة الصوت حيث تدخل فسي اشتباكات خاصة مع فن الصرف والاشفاق وما الى ذلك مما يجب مراعاته المراعاة التامة عند تكوين الدور .

يقول تايروف « واذا تحدثت عن الباليه وعلاقة فنه بفن خشبة المسرح فاني ارى ان معلم الباليه يكاد يعاني مما يعانيه المخرج المسرحي .. فهناك وجه علاقة بين الفهم والتحليل والتمحيص عند المخرج وبين الربط والتركيز ورسم الحركة عند معلم الباليه .. فتنفضيلات عمل المخرج ترى عند معلم الباليه في الحركة الدقيقة التي تصدر من رأس الراقص وتوازن الذراعين وتحريكهما الى اعلى والسى اسفل وغير ذلك من قواعد الحركة وجمالها - غير ان الفرق بين المسرح والباليه يعتبر واضحا في ان مسارح الباليه حتى الان لم تتلق اية شكوى واحدة من معلم الباليه يرميه بها الراقصون بينما نرى شكوى الممثلين واضحة من المخرج الجاد في المسرح .. ويرجع ذلك الى ان الدراسة في مدارس الباليه واختلاف وجهات النظر على مفهوم حركة ما او اشارة ما او تعبير ما يكاد يكون في حدود ضيقة يقابلها في المسرح مرحلة الفهم والتحليل والتنضيلات والجزئيات المتفرعة من الدور مما يخلق التعارض حتما بين المخرج والممثل .. ومما يجبر المخرج وهو المسئول الاول عن العمل فرض مفهومه لتثبيت وجهة نظره .

وعلى هذا فان الحقيقة الفنية في المسرح تؤكد لصالح العمل الفني ان يخضع الممثل لمخرجه بنفس الاسلوب الذي يتبعه زميله راقص الباليه مع معلمه .. فان تمسك المخرج بافكاره وبموضوعية التكنيك الخارجي عند الممثل وحرصه ما هو الا رغبة في معاضدة وتأييد وجهة نظر

وبتحريك الممثلين وتوجيه الجميع في الجوقة الفنية العاملة .
يردد تايروف دائما « المخرج هو موجه المسرح » فهو الذي يقود
سفينة العرض المسرحي وينفادى الاخطاء ويعترض المشاق ويخاطر مع
الرياح واخيرا يصل بالسفينة الى بر الامان .. بر النجاح » .

والصراع الدائم المستمر الايدي بين المخرج والممثل يؤكد ان تمسك
المخرج ببعض وجهات النظر انما هو يؤيد الممثل تاييدا كاملا اولا واخيرا
- غير ان الممثل لا يرى من وجهة نظره هذا التأييد بمثابة تأييد ولكنه
يراه قيودا مقلقة تحد من تصرفاته ومن حديثه على المسرح .. لهذا
لم يكن من المستغرب ان يرتفع صوت الممثل في كل مكان بان المخرج
يضغط على الممثل لينفذ وجهة نظره .. والحقيقة انه لا يمكن في عمل
جماعي كفن المسرح ترك كل مشترك يعمل في دائرة خاصة بعيدة عن
اعين الجماعة وعن رقابة قائدها المخرج المسرحي - والممثل باحساسه
بانه مرتبط بالمخرج ومقيد بعض الشيء من حرته الشخصية انما هو
في الحقيقة يتوصله الى هذا الاحساس يعتبر داخل البوتقة الفنية بل
وفي اطار الدائرة الجماعية التي تربطه بالعمل الفني وتحدد خروجه
من الدائرة الفردية والحرة المطلقة في التعبير وامثال ذلك مما يحس
به الممثل . والمخرج باعتباره موجه العرض المسرحي فان تايروف يرى
ان من حقه توجيه العرض كما يشاء اذ هو الوحيد الذي يتحمل
النتيجة في النهاية ولا يشاركه الممثل في شيء . والمسرح الجاد هو
الذي يقوم على الموضوعية وعلى ابراز وجهات نظر المخرج - مهما كانت
درجة قوتها او ضعفها - من خلال الممثل دون تغييرات او اقتراحات من
الممثل الناقل لوجهة النظر الى الجمهور .

والسرح الطبيعي يؤكد في عمل المخرج الاخلاص وابراز الحقيقة
حيث يحاول المخرج ان يقدم للمتفرج من فوق خشبة المسرح الحقيقة
عارية جدا .. في احداث تؤثر .. بعيدة عن خدع المسرح وحيله .
ورقابة المخرج بالنسبة للممثل يجب ان تكون شديدة وصارمة ..
اذ انه لضمان توليد التأثير على المتفرج الذي يجلس في صالة الجمهور
بواسطة الممثل لا بد من خلق عملية تنظيم شامل .. فامثل حينما
يصعد على المسرح خاصة في الليالي الاولى للعرض يحاول ان يؤثر
ويحاول ان يفتح وذلك من جراء شعور داخلي لديه قد لا يحسه هو ..
وهو في محاولاته هذه قد ينحو الى الارتفاع بالصوت دون مبرر او
يميل الى الاكثار من الحركة والاشارة دون مبرر - او يجد المتعة في
ابتداع حركة جديدة تجيء عفوا اثناء التمثيل فيتبعها في كل ليلة ..
لذلك وجب على المخرج ان يبقى دائما وابدا بجانب العرض المسرحي
ليحافظ على سلامة الاداء ودرجة الانفعال وشكل الحركة التي رسمها
للممثل حتى لا ينطلق الممثل الى الحرية المطلقة فيقضي بذلك على
الخط الفني الذي رسمه المخرج نتيجة دراسات وتفكير وفن ومنطقية
وجسدية .

والمخرج الناجح اخيرا هو الذي يبحث اول ما يبحث في النص
عن الشكل الذي يمكن بواسطته ابراز النص مرانيا في ذلك الخامات
البشرية (المثلون) ثم يتعرف بعد ذلك على نوع الممثلين وطبائهم
(نوع الادوار) ثم يحاول من جانبه ان يبعث القوة والايان فيهم للثقة
به كقائد للعمل (الطمأنينة والشعور بالارتياح) من خلال ثقافته وجدته
وتقصيه للنص والتحليل الذي يقوم به لشخصيات المسرحية .

عندما يتم للمخرج ذلك .. عليه ان يبدأ فور العمل ولا بد له بعد
انتهاء الوقت الكافي للبروفات من احراز النجاح الفني وضمانه .
الموسيقى في المسرح .

قال تايروف « من بين الفنون المختلفة يقف فن الموسيقى اقرب
ما يكون الى فن المسرح » .

بعد ان اوضحت مهمة المخرج في مدرسة تايروف المسرحية اجد
لزما علي ان اوضح رغم واجباته السابقة ان هناك مرحلة يقف عندها
المخرج المحرك الاول للعمل المسرحي مكتوف الايدي .. هذه المرحلة هي
احساسه احيانا بنبض المسرحية ، باحتياجاتها الى الموسيقى وتأثيراتها.
فالنص احيانا يحتم على المخرج الاستعانة بالموسيقى لتجسيد اجزاء منه

الممثل نفسه ولكن من زاوية اكبر ومن مؤذنة اعلى ومن طاقة اوسع
حيث يحس المخرج بكل ذلك من خلال تعرفه على النص وعلى الشخصيات
وعلاقتها بعضها البعض ثم يضع بعد ذلك كل العمل بين يدي الممثل
الذي ينقله بدوره الى المتفرجين .

واخيرا فان الكلام والحوار في المسرح يقف تماما كالحركة المسرحية
في اهميته .. ولذلك فالحوار من خلال ايقاعه وديناميكيته يجب ان
يتبع ويوافق الحدث المسرحي في النص .. ومن اجل هذا فان الخطبة
المرسومة للحوار وسرعته وبطنه والتهدئة من ايقاعه على مختلف مراحل
النص يجب ان تتعرض لدراسة تهيء لها الظهور للمتفرج بالشكل
الطبيعي الاسيابي الذي يشبه التلقائية .. اذ ان الصوت او الة
الكلام عند الممثل من الاشياء الهامة التي تكمل الصورة التي يراها
الجمهور على خشبة المسرح .. وكما يؤكد كوكالي حين يقول « ان لكل
دور صوتا خاصا » وهو يعني ان الممثل يمثل عادة بصوته الطبيعي ولكن
الصموية في ان يعتمد الممثل الى تكييف هذا الصوت الطبيعي بحيث
يجعله ملائما لسلوك الشخصية التي يمثلها .. فعملية البحث هنا هي
التي توصل الى تخيل درجة الصوت ورنته وغلظته ثم اخيرا العثور او
الاحساس بالصوت المطلوب .. وفي هذا تلعب الاذن عند الممثل دورا
هاما في الكشف عن معدن الصوت وطبيعة ملائمته للدور .

المخرج

يقول تايروف « فن المسرح هو فن الحدث .. فالمسرح الحي هو
الذي يحتوي على احداث تجري على خشبته .. وصانع الاحداث
وممنظفها ومبرزها ومبدعها هو المخرج .. فهو الذي بشخصيته يحمل
على اكتافه المستقبلية في فن المسرح » .

فما هو اذن عمل المخرج محرك اللعبة اولا واخيرا ؟

وماذا يطلب في عمله من احتياجات ؟ ..

وهل المسرح في حاجة الى المخرج حقا ؟ ..

المعروف ان فن المسرح فن جماعي يشترك في العمل على ابرازه
الكاتب والاديب والممثل وواضع الموسيقى ومهندس الديكور ومصممه
ومنمغذ الفنان التشكيلي وعامل الاضاءة .. ومن خلال هذه الاعمال
مجتمعة يتكون فن المسرح يحمل في طياته تعاليم وثقافة كل من اشترك
في تكوينه واتجاهاتهم . وعلى ذلك فان النتيجة التي يخرج بها المتفرج
من المسرح نتيجة حتمية لمجموعة احداث مسورة في اطار فن تشكيلي
هندسي يسمى المسرحية او العرض المسرحي .

فلكي تتناسق كل هذه الاعمال من رسم تصميم للديكور السى
تنفيذه باللوان المطلوبة او التخيلة في ذهن المصمم الى الارتباط
بحرفية الكلمة التي وضعها المؤلف او فهم الترجمة واسلوبها التي
قام بها المترجم الى ابراز كل ذلك بواسطة فن الموسيقى التي تساعد
درامية الاحداث والمواقف الهامة في المسرحية .. الى تدخل الاضاءة ..
كل هذه التشكيلة العجيبة في حاجة الى وحدة والى قائد لهذه الوحدة
يقوم باختيار وتدقيق الصورة واللوان المناسبة لها والاطار السني
ستوضع فيه ثم الى العلق الذي سيقوم بالتعليق على الصورة (وهو
المؤلف) ثم الى مقدمها (وهو الممثل) .

هذا القائد لهذه الوحدة انما هو بخبرته وثقافته وبانصاه بكل
الفنون الشكلية والتعبيرية والجميلة مجردا ذاته ومنقادا وراء عملية
التأثير الفني والحقيقة الفنية الاصيلة الجادة انما يسير في طريق
الهدف .. طريق الفن .. طريق النجاح .. هذا الفنان هو .. المخرج
المسرحي .. الذي يمسك بناصية الامور في جميع الادوار عند فن الممثل
وفي جميع المراحل المساعدة عند فن تصميم الديكور والازياء وواضع
الموسيقى ولعبها ومنمغذ الاضاءة وعملية الارجاس لادخال الممثلين في
الوقت المحدد والمحافظة على الهدوء على خشبة المسرح حفظا لكيان
الممثل الذي يقف نفسه بالداخل على خشبة المسرح .

هكذا كان دائما عمل المخرج في المسرح الجاد - وهكذا لا يزال ..
وهكذا سيكون .. فبفضله وبوجوده وبكيانه تظهر جدية العمل وهدفه
في الارتفاع بفن التمثيل والنظور به وبالتالي بالاحداث في النص

الملابس المسرحية . . .

يقول تايروف « ان امامنا طريقا طويلا للنهوض بمسئولية الملابس المسرحية » . يرجع الفضل في التقدم الذي احرزه المسرح السوفيتي في هذا المجال . . مجال الملابس المسرحية والازياء الى الاستاذ «الكليست ليون» مصمم الازياء (١٨٦٦ - ١٩٢٤) الذي رحل الى فرنسا عام ١٩٠٩ واستوطن باريس حتى وفاته ، « سوجايكين سرجاي » (١٨٧٨ - ١٩٣٦) ، « سابونوف نيكولاي » (١٨٨٠ - ١٩١٢) وقد عمل دائما مع الفنانين الشهيرين « كوميسار جافسكي ومايرهولد » ، « انيسفلد بوريس » الذي هاجر الى امريكا عام ١٩١٢ ولا زال مستوطنا بها .

والملابس في مدرسة تايروف اداة هامة للممثل تعمل على ابراز صفاته وماهيته كما تبرز بقوة حركته المسرحية وتدعمها بالتشراء . والملابس المسرحية المصنمة تصميما ناجحا تساعد على لمان شكل الممثل كما انها تبرز من خلال التفصيل واللون الليونة او الجمود او الثقل الذي يمكن ان تكون عيه الشخصية المسرحية . والملابس المسرحية ترتبط عادة عند تكوين الشخصية بالمصروطريقة التفصيل والمجتمع ودرجة الشخصية .

يقول تايروف « اذا اراد مصمم الملابس المسرحية ان يقدم عملا ناجحا فعليه ان ينسى الرسم وقواعده وما تعلمه في الفنون الجميلة » . والمفروض في المدرسة الحديثة ان يلتصق المصمم بافكار النص وان يتفعل به وان يترك القواعد التي ما هو اهم من ذلك بكثير وان يرتقي بافكاره الى الموضوعية والى الارتباط بشخصيات المسرحية التي يعيش معها من خلال قراءته للنص والمعاشية . . كما على مصمم الازياء بالمسرح ان يدرس تركيب وبناء اجسام الممثلين والممثلات والاطلاع على عيوبها حتى يمكن دراستها عند دراسة الشخصية التي يمثلها الممثل او الممثلة . . واخيرا يجب ان تخضع الملابس في مظهرها لشكل الممثل لا ان يخضع الممثل لشكل الملابس المسرحية .

ويعارض تايروف في هذا المجال ما ردهه المخرج جودون كريخ عندما اعلن ان المخرج هو المسئول عن انهاء عملية تصميم الملابس . ذلك ان المسرح جامع الفنون عامة في فن واحد يرغم كل فنان ان يتفغرغ لعمله حسب خبرته ونتيجة ثقافته - واذا كانت الجدية هي مظهر العمل في المسرح في ظاهره وفي باطنه فان لكل فنان مشترك في حقل المسرح من الاعمال ما يضطلع بها وما يشغله عن التدخل في عمل فنان اخر . . ولا ينكر تايروف طبعنا الاشراف والتوجيه الذي يجب ان يحدده المخرج في ملاحظاته على تصميمات الملابس وتنفيذها . . ولكن ان يقوم بنفسه بمهمة التصميم فهذه مهمة مصمم الازياء . . ويضرب بذلك تايروف مثلا على تدخل المخرج في تصميم الملابس وما جاءت به النتيجة من فشل وخيبة - فقد تدخل المخرج « كوميسار جافسكي » اثناء اخرجاه لمسرحية « العاصفة » . . والنتيجة ان جاءت الملابس على شكل مخالف للحساسية الفنية والجو الذي كان يمكن ان يولده مصمم الازياء فيما لو وضعها وصممها على الاسس العلمية .

للممثل . . .

واخيرا . . المتفرج المسرحي - هذا الذي من اجله يقيم المسرح ومن اجله يسهر الممثلون في دراسة ادوارهم . . ومن اجله يفلق المخرج

ان لم تكن تعمل الموسيقى في بعض الاحيان على الارتفاع بالنص الى مرتبة النجاح .

وهو نفس الاحساس الذي راود المخرج تايروف عند اخرجاه لمسرحية اوسكار وايلد الشعرية الشهيرة « سالومي » . . فمن الاحداث ما يبرر احيانا ضرورة الاستعانة بالموسيقى او ببعض الالات الموسيقية التي تحدث تأثيرا مطلوبيا كثيرا ما يفكر فيه المخرج فور قراءته للنص او حسب ما تحتمه منطقية الاحداث . كما ان بعض الاحداث تحتتم ايضا الاستعانة بكورس مع الموسيقى لابرز مفاهيم معينة يرى المخرج ابرازها من خلال النص المسرحي .

وفي هذا المجال يذكر تايروف المؤلف الروسي الكبير فودتي جانريه الذي عاونه كثيرا في تالف الموسيقى لمسرحيات كثيرة قام باخرجها حيث ادت الموسيقى دورا خطيرا بالنسبة للعمل الفني اذكر من بينها مسرحيات « زواج فيجارو » ، « ملك الضحك » ، « الاميرة برامبيلا » . . وكانت الموسيقى في هذا النصوص في امكانها بالتمام ودون ان تمس عمل الممثل او تظفي عليه بل كانت في المقياس الموضوع لها تماما . الا وهو مساعدة فن الممثل وفن المخرج متضافرة مع الايقاع الذي اوجده المخرج والايقاع الذي كان عليه ممثلو المسرحية .

جو خشبة المسرح . . .

يحتاج المخرج في عمله الى توليد ما يسمى بجو خشبة المسرح . . هذا الجو الذي يحيط بانفاس المسرحية وانفاس ممثلها متسريا بين جنبات الديكور ومكان الحادثة المسرحية في العمل الفني . . واهم ما يؤثر فيه هذا الجو اول ما يؤثر . . فن الممثل . . فالمخرج يطلقه هذا الهواء المشبع بالعناصر الفنية يساعد الممثل على المضي في رسالته الفنية من اجل الحقيقة والفن . . ففي العصر القديم (الاغريق) اعطى المدرج هذا الجو ، وفي القرون الوسطى حققت سلاله الكاتدرائية هذا الجو للمسرحية وقتذاك ، وفي العصر الحديث تتولد عملية الجو وخلفه من خشبة المسرح نفسها . . وهذا يعني ان كل عصر قد حل مشكلته خلق جو خشبة المسرح بما يوافق طبيعته ويلانها .

واذا رجعنا الى تاريخ تطور خشبة المسرح على مر العصور نراه ينحصر في الماكيت الاول والماكيت الجديد . . ونرى كذلك ان التطور جاء بواسطة مسودة الرسم او الاستكش الخاض بخشبة المسرح . . وكان كل همه ان يفسح للفنان الراسم مصمم الديكور فرصة معاونته المخرج على ايجاد هذا الجو . . والمسرح الطبيعي قد عني بما اسماه (ماكيت خشبة المسرح) فمن خلاله استطاع ان يعثر على الجو المسرحي على الخشبة حيث كان يتحرك داخل الماكيت الممثلون وكان بمثابة المساعدة الرئيسية على الطبيعة . ثم جاءت بعد ذلك فترة نار فيها الطبيعيون على الماكيت وعلى فكرته على اعتبار انه يمثل الرمز لخشبة المسرح وليس الخشبة نفسها ، ورغم اهمية ذلك ورغم تبعية الممثل له في توليد الجو الا انهم قد ناروا ضد فكرته اخيرا .

قال هوفمان في اوائل القرن التاسع عشر « ان الديكور لا يشد عين المتفرج طالما هناك جو صورة حديثة تشغله في العرض المسرحي » . وعلى هذا فان جو خشبة المسرح يجب ان يعمل باجتهد على الاحتفاظ بعين المتفرج وذهنه حتى لا ينصرف الى شيء اخر يكون من شأنه ان يبعده او يساعد على ابعاده عن احداث المسرحية وجوها . فالاحداث هي نظرية المسرح الصنيقة التي لا يمكن التخلي عنها في فن المسرح . . الاحداث وليس المكان او خشبة المسرح . . فلا المكان الذي تجري فيه الاحداث مقنع يولد التأثير في المتفرج ولا خشبة المسرح نفسها بما تحويه من خدع واضاءة وتأثيرات موسيقية تستطع ان تولد هذا التأثير في نفس المشاهد . فالمسرح ليس اطلسا جغرافيا . . انما المهم في النهاية للوصول الى الجو الذي ينشده المؤلف والمخرج والممثل وصاحب المسرح هو ان تتجمع الوان التكوين لتقول شيئا واحدا ولتكون جوا واحدا لا يتعارض مع بعضه البعض حسب ما تقتضيه مصلحة النص المسرحي مما يعطى القوة للممثل على التعبير ونقل الفهم والهدف لاذان المتفرجين .

مكتبة عبد القيوم

زوروا مكتبة عبد القيوم ببورتسودان تجدوا

احداث المطبوعات العربية ، وكذلك مجلة

الاداب البيروتية ومنشورات دار الاداب .

سلسلة المسرحيات العالمية

سلسلة جديدة تقدم فيها دار الاداب مجموعة رائعة من اشهر المسرحيات العالمية التي وضعها كبار كتاب المسرح

صدر منها:

١ - البغي الفاضلة وموتى بلا قبور

بقلم جان بول سارتر

ترجمة الدكتور سهيل ادريس والحامي جلال مطرجه

الثنى ٢٠٠ ق.ل

٢ - ماريانا

تأليف فديريكو غارسيا لوركا
ترجمة شاكر مصطفى

الثنى ٢٠٠ ق.ل

٣ - هيروشيفا حبيبي

تأليف مرغريت دورا
ترجمة الدكتور سهيل ادريس

الثنى ٢٠٠ ق.ل

٤ - لكل حقيقته

تأليف لويجي بيراندليو
ترجمة جورج طرايشي

الثنى ٢٠٠ ق.ل

٥ - تمت اللعبة

تأليف جان بول سارتر
ترجمة مجاهد ع. مجاهد

الثنى ٢٠٠ ق.ل

منشورات دار الاداب - بيروت

حجرته عليه ليحاول فهم النص وتفكيته وايجاد الشكل المناسب له.. وهو الذي من اجله تنظم الحكومات المصالح الحكومية للاشراف على الفن وتبذل من اجله المال دون رقابة - وتنشأ طبقة مستغلة المسرح كسلعة للكسب والانجار .. من اجل هذا المتفرج الذي لا يشده شيء قدر المسرح .. من اجله تقام الندوات والمناقشات وتصدر النشرات الفنية ويسارع كتاب النقد لزاملته في مشاهدة العرض وتقييمه.. من اجل هذا المتفرج اختتم مقالتي بالتعريف بمركزه الاستراتيجي في النهضة المسرحية في اي زمان ومكان .

والمتفرج الذي هو رواج المسرح العالمي والعربي من خلال الكرسي الذي يجلس عليه مارا بانوار الحافة متمديا خشية المسرح وجدانيا مع النص يحس احيانا بالانفصال بينه وبين الممثل الذي يقف على خشبة المسرح . فعدم احساس المتفرج بالشريان الدموي الذي يربطه احيانا بما يقدم فوق المسرح يبدو اول ما يبدو في المسرحيات ذات الافكار الجديدة او افكار مسرح العبث او مسرح اللامعقول او مسرح الاتحاد حيث تقدم له مسرحيات تشكك في مقامات الدين ومستتبعاته.. من هنا ينشأ التعارض المؤقت الذي يتولد بين المتفرج والممثل .

كما ان هناك بعض الاحداث الشاذة الشائعة عن دور التمثيل وعن الممثلين تكون احيانا سببا في هذا الانفصال .. واذكر حادثة منها حدثت عام ١٩٠٩ حينما كان الممثل الامريكى المشهور وليم بوتس يقوم بتمثيل دور « يا جو » في مسرحية « عطل » .. وبالضبط وعلى وجه التحديد في المشهد الذي يحاول فيه يا جو اغراء عطل واقناعه بخيانة زوجته زدهمونة الظاهرة له .. ان سمعت طلقات نارية فسي ارجاء المسرح .. سقط بعدها الممثل وليم بوتس صريعا على خشبة المسرح . وفي الحال وعند استقصاء الحادث تبين ان احد الضباط الامريكين من مشاهدي العرض هو القاتل .. فقلها بين انفعال المسدس الى نفسه وقتل نفسه .

وصمم الامريكيون على دفنهما معا الممثل والمتفرج في قبر واحد حيث كتب على شاهده « الممثل الفكري ، المتفرج الفكري » . ويؤكد تايروف ان النظرية الكاذبة في المسرح والتي يعتقد اغلب الممثلين في صحتها وهي ان فن المسرح لا يمكن التأثير به ولا يمكن توليده سليما الا بالمتفرج - نظرية خاطئة - اذ كثيرا ما يولد الممثل اثناء البروفات اشكالا فنية ومراحل شيقة في الدور يستعصي عليه استحضارها احيانا اثناء التمثيل والمسرح مليء بالمتفرجين .. فضلا عن انني قد لمست هذه الظاهرة بنفسى اثناء اخراجه لمسرح الجيب المصري هذا العام حين عملت مع ممثلة شابة وكان من عاداتها ان تمثل في احسن حالاتها حينما لا يكون المسرح في حالة اكتمال بمقابلة النظارة .. والعكس بالعكس ..

وهذا دليل اخر يؤيد رأي تايروف ويدحض ما يعتقد المثلون . اما عن دور المتفرج نفسه في المسرح فعليه ان ينصرف في جلسته كما ينصرف تماما في الحياة العادية من خلال ما يتراءى له على خشبة المسرح وما يحس به من تنابعه للاحداث ومنطقيتها . واخيرا فان مدرسة تايروف تعلن دائما تعاليمها وتتمسك بها وهي تتلخص في الشعارات التالية :

- المسرح هو المسرح .
- قوة المسرح تكمن في قوة الاحداث التي تمثل على خشبة المسرح.
- الحدث هو الممثل .. اذ هو الناقل له .
- قوة الممثل في موهبته وثقافته وعلمه وتقديمه للدور .
- الممثل الجاد هو القوة الدافعة في المسرح الناجح .
- مفتاح المعرفة بقواعد المسرح واصوله يتوقف على الثقافة الفنية وحدها .
- اهمية الايقاع في المسرح الحديث المتطور .
- واخيرا مرة ثانية .. المسرح هو المسرح .

كمال عيد

القاهرة