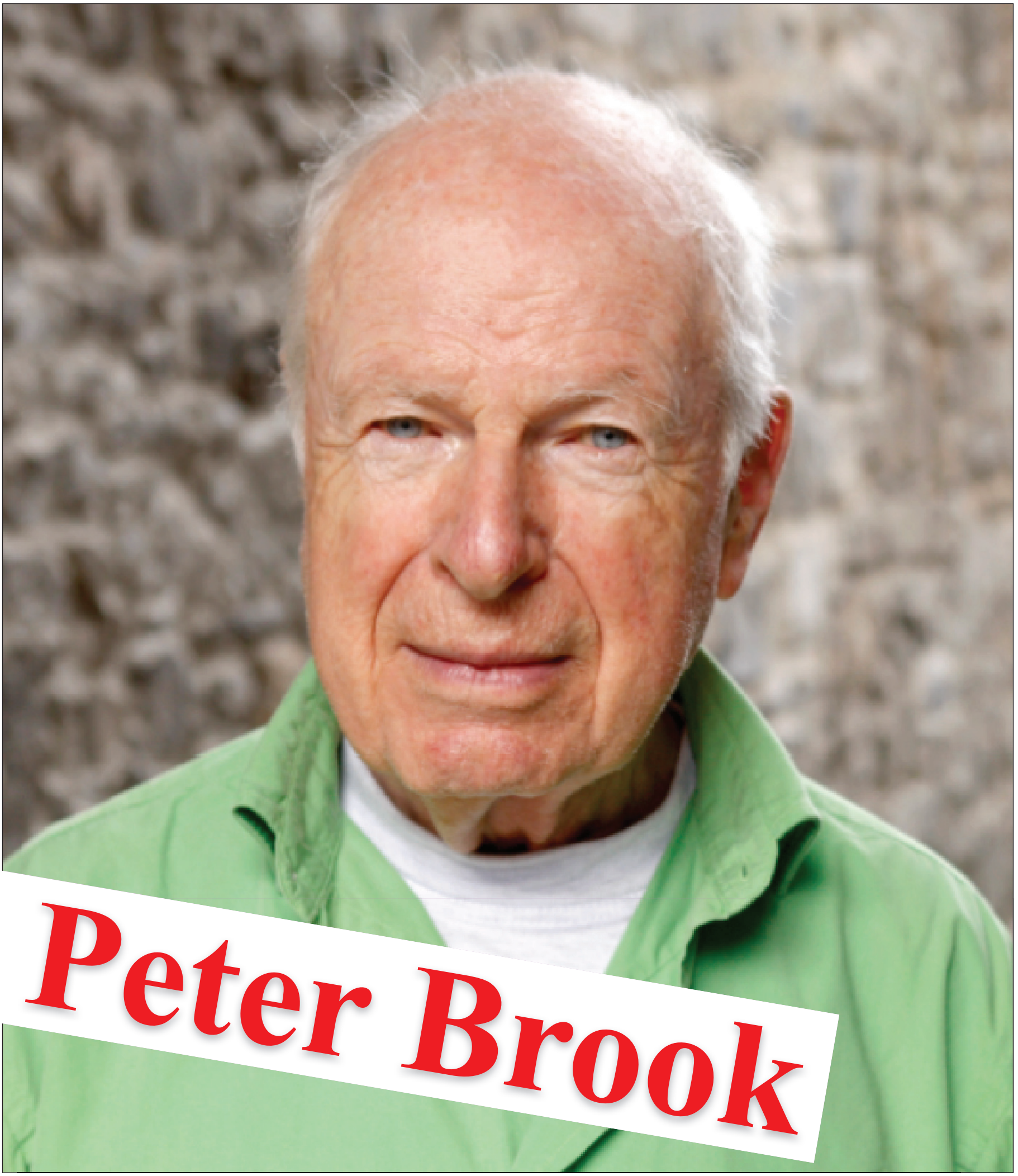
منارات
manarat

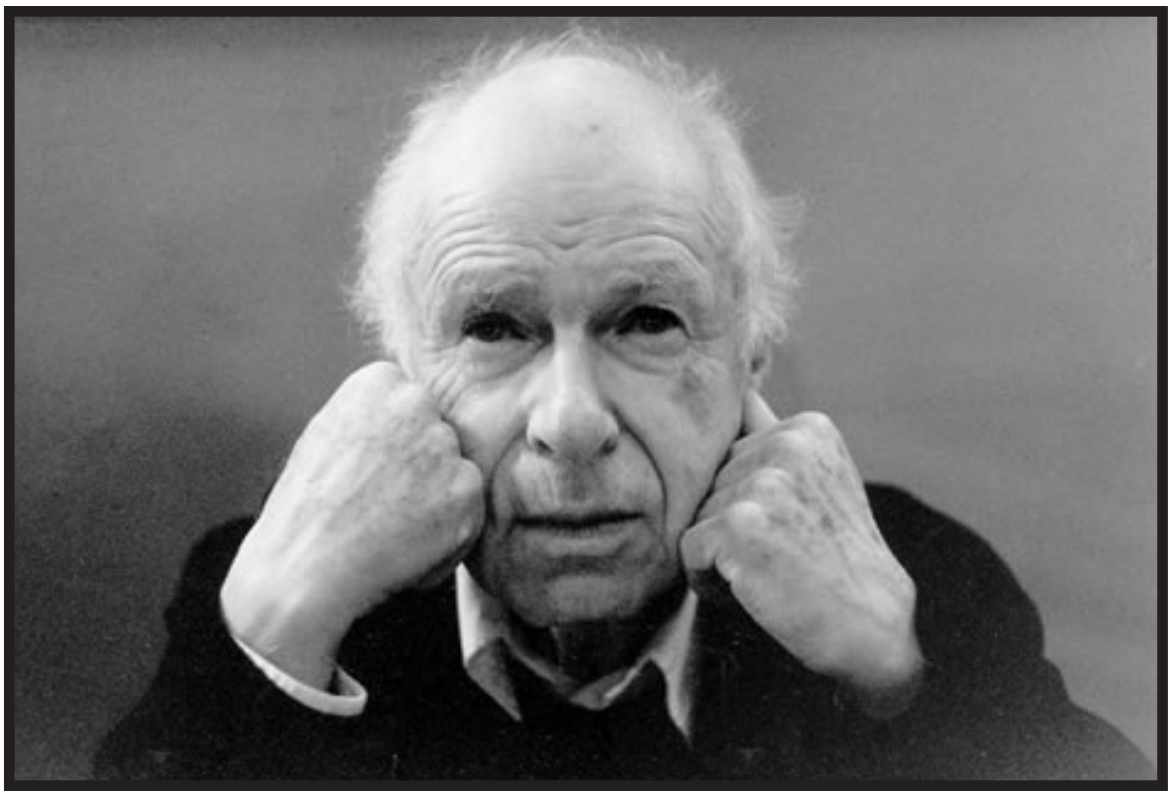
رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير
فخري كريم

ملحق ثقافي اسبوعي يصدر عن جريدة المدى

العدد (2596) السنة العاشرة - الاربعاء (19) أيلول 2012 WWW. almadasupplements.com



Peter Brook



سيرة بيتر بروك الذاتية

القاهرة رويترز

يمكن وصف السيرة الذاتية للمسرحي البريطاني البارز بيتر بروك بأنها متعة الاكتشاف لدى رجل قادر على فعل الكتابة بنفس قدرته على فعل الدراما.

الطفل الذي كان أول ما جذب انتباهه في البيت آلة للعرض السينمائي سيسحره في مطلع الشباب المخرج الأمريكي أورسون ويلز "معبودي في ذلك الحين" ويقرر في بداية رحلته مع الإخراج أن يستخدم أسلوب ويلز في فيلمه الاشهر (المواطن كين) الذي أنتج عام ١٩٤١ ووصفه نقاد في استفتاءات أجريت بمناسبة مئوية السينما عام ١٩٩٦ بأنه أهم فيلم في التاريخ. سيكبر هذا الطفل ويؤمن بحس فطري بأن المسرح ليس مجرد مكان أو مهنة لكنه استعارة ومجاز "المسرح كان في أصله فعلا من أفعال الشفاء." وصدرت سيرة بروك بالقاهرة عن مكتبة دار العلوم للنشر والتوزيع في ٢٦٣ صفحة متوسطة القطع بعنوان (خيوط الزمن.. سيرة شخصية) وترجمها الناقد المصري فاروق عبد القادر الذي وصف بروك بالمبدع الكبير وأنه "أهم مسرحي غربي مايزال يعيش ويعمل."

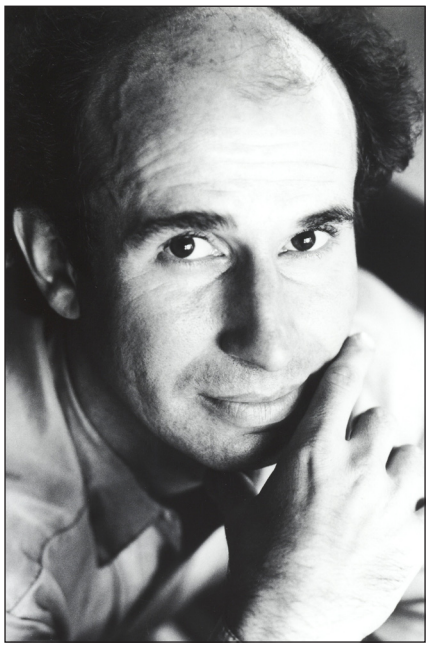
وأشار عبد القادر في مقدمة الكتاب الى أن لترجمة سيرة بروك (٨١ عاما) سحرا خاصا حيث تلقي ضوءا كاشفا لا يستطيع أن يقدمه سوى بروك على مجمل أعماله وعلى الشروط التي عمل فيها وأبدع. لم يتلق بروك قبل أن يعمل في المسرح تدريبا ولم يتخرج في أكاديمية بل كان يسير خلف مشاعره وحماسه وفيما بعد سيشير الى أن القرارات التي تتخذها الغريزة تعكس نظاما خفيا. يروي بروك أنه حين كان طفلا كان لديه "وثن. لم يكن حجابا حاميا بل آلة عرض سينمائي. لفترة طويلة جدا لم يكن مسموحا لي بأن ألمسها لان أبي وأخي الأكبر هما اللذان يفهمان دخائلها... كانت أفلام السينما نوافذي الحقيقية على عالم آخر." وفي تلك المرحلة شهد باحدى المكتبات عرضا للاطفال يقدمه مسرح للعرائس من القرن التاسع عشر وكانت تلك التجربة نافذة على هذا العالم الرحب الذي كان بالنسبة له أكثر إقناعا من العالم الذي عرفه خارج المسرح "كانت تجربتي المسرحية الأولى والى الآن ماتزال عندي ليست التجربة الاكثر حياة فقط بل والأكثر صدقا كذلك." وحين كان في حوالي العاشرة غرست في عقله فكرة أن يكون مخرجا سينمائيا.

كان أبوه يرغب في أن يدرس القانون في اوكسفورد حتى لا يكون أقل في نظر الوالد من أخيه الذي يدرس الطب في كيمبردج. وحين كان طالبا في اوكسفورد كان عليه أن يتدرب كي يصير ضابطا "لان الطالب الجامعي هو مادة الضابط. منذ طفولتي ترعبني فكرة الحرب... كنت أرتعب حين يتأخر الخطاب الذي أرسله أخي في الجيش وأرتعب حين أعود الى البيت متأخرا أثناء غارة مفاجئة كان أبي يعرف ماذا يعني انتصار النازي؟."

ويروي أنه ترك الدراسة فجأة وهو في السادسة عشرة عائدا الى البيت بعد أن "أيقنت أن التعليم الرسمي لن يكون ذا فائدة... أعلنت لابي أنني سوف أتلقى دروسا في التصوير الفوتوغرافي في لندن كخطوة أولى نحو صناعة الافلام."

واستمع الوالد بصبر الى الابن المتمرد واقترح حلا وسطا بأن يسعى عن طريق بعض أصدقائه لاتاحة فرصة لعمل في استوديو للافلام التسجيلية على أن يعود بروك بعد سنة واحدة الى الجامعة.

في تلك الفترة عانى بروك البطالة حيث كانت الحرب العالمية الثانية تلقي بظلالها على الحياة في لندن تحت القذائف التي تسقط فجأة على الأهداف. وهكذا فكر في المسرح مُصمما على أن يبدأ من القمة لكن المسؤول الايرلندي عن أحد المسارح رفض إعطاءه فرصة إخراج مسرحية فمضى "باصرار من رفض الى رفض أهبط درجات السلم ووجدت قرب القاع مسرحا مصغرا في كنسنجتون به حفنة من المقاعد وتكلفة الانتاج فيه لا تذكر وقدرت السيدة المسؤولة عنه تصميمي على الاخراج فتجاوزت عن نقص تجربتي... وبدل أن تقول.. لا. قالت.. ولم لا.."



وحققت تجربته الاولى نجاحا محدودا وكانت المسرحية التي اختارها هي (الآلة الجهنمية) للكاتب الفرنسي جان كوكتو "لان كل شيء يأتي من فرنسا له ألقه الثقافي الخاص."

وفي مقابل المسرح الفرنسي سيعترف بروك في وقت لاحق بأنه حين بدأ العمل في المسرح "لم أستطع أن أطيق الطبيعة المهذبة والشاحبة تقريبا لمعظم المسرحيات الانجليزية رغم أنني كنت مستعدا لتناول أي شيء من أجل تجربة العمل واذا لم أستطع أن أجد قدرا من الاثارة في النص فان مشاركتي في المسرح سوف تكون بلا معنى."

وكان الميلاد الحقيقي له حين رشح لاخراج مسرحية (الانسان والسوبر مان) للكاتب البريطاني جورج برناردشو مقابل ٢٥ جنيها استرلينيا. وبعد تجارب في إخراج عروض من كلاسيكيات المسرح يلخص بروك رؤيته قائلا انه حين يبدأ إخراج عمل ما لا تكون لديه "أية أفكار ثقافية كنت أتبع فقط رغبة غريزية في صنع صور ذات تأثير... رغبتي الوحيدة هي استحضار عالم مواز لكنه أكثر إغواء." وحين كان في الثانية والعشرين أصبح مخرجا ثابتا في دار الاوبرا الملكية وقال انه دخلها بهدف واحد يتلخص في إعطاء تلك المؤسسة قديمة الطراز سلسلة من الصدمات تهزها وتلقي بها الى عالم اليوم.

وتتناول السيرة تجارب بروك مع عدد من أشهر الممثلين في العالم اضافة الى جولات اقترب فيها من ثقافات دول كثيرة من أمريكا الى افريقيا وآسيا خالطا في سرد شائق بين الفني والشخصي حيث كانت زوجته ناتاشا حاضرة بقوة. فرحلتهما الى أفغانستان انطلقت من أمل بروك في العثور على بقايا تقاليد قديمة حيث ظل ستة أشهر في البيت يتعلم الفارسية وقادته رحلاته في ذلك البلد الى أن أفغانستان "مصابة ضد الغرباء بفعل الجبال والفقر."

ويتوقف وهو هناك أمام قصيدة صوفية فارسية لفريد الدين العطار عنوانها (اجتماع الطير) تحكي عن "رجل كان يذرف دمع الندم الصادق لكن الدموع كانت تتحول لأحجار ما ان تلامس الارض. كان يجمع هذه الأحجار دون أن يفهم أن جمالها المتجمد كان بسبب الشعور الذي كان حين ذرفت. وكل تاريخ الاديان والتقاليد يبدو لي أسيرا في هذه الحكاية كذلك كل تاريخ الفن والكتابة والمسرح والحياة."

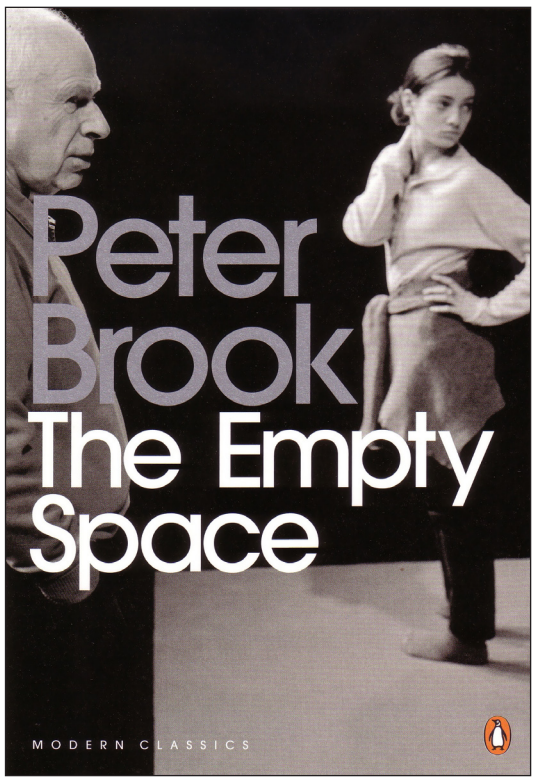
كما يتوقف أمام الدور السياسي للمسرح قائلا انه اذا كانت الديمقراطية تعني احترام الفرد فالمسرح السياسي الحقيقي يثق في أن كل متفرج سيكون قادرا على استخلاص نتائجه.

ويقارن بين طرفي المعادلة حيث ان "السياسي محترف يعيش على تأكيدات مطلقة لديها فرصة قليلة لان تكون صادقة. المسرح الجيد عليه أن يوضح أن المطلقات السياسية انما هي نسبية على نحو مؤلم... السياسي في خطبه يقدم الوعود التي هو مقتنع بها اليوم لكن هذا ما لن يكون بحاجة للتمسك به اذا تغيرت هذه الشروط في المستقبل. في المسرح كل اقتناع هو في الحاضر أو في لا مكان."

كتب بروك سيرته كمحاولة لنسج الخيوط التي عملت على تطوير فهمه "على أمل أن شخصا ما يمكن أن يجده مفيدا في تطوير خبرته هو." وأشار مترجم السيرة عبد القادر في مقدمة الى أن أبرز ما يجذب الانتباه الى بروك أنه رجل مسرح اذا أراد التعبير عن فكرة أو وجهة نظر فانما من خلال المسرح حيث يرفض أن يكون مسرحه "فيلما تسجيليا أو قاعة محاضرات أو مجرد ناقلة أفكار." وأضاف أن بروك يلفت النظر أيضا بموقفه من الحضارات الاخرى وقدرته على التعامل مع التراث الثقافي والمسرحي في الحضارات الاغريقية والفارسية والاسلامية والهندية "وهو حين يقترب من الابداعات الكبرى الصادرة عن ثقافات عريقة أخرى فهو لا يقترب منها بأفكار مسبقة أو قوالب جاهزة... بل يقترب منها باحترام ومحبة ورغبة صادقة في تفهم منطقها الداخلي والوظيفة أو الوظائف التي كانت تؤديها في الثقافة التي صدرت عنها." واعتبر أن ترجمة هذا الكتاب كانت ضرورة "فبدونه لا يكتمل بيتر بروك."

وترجم عبد القادر في السنوات الماضية الاعمال الكاملة لبروك بعنوان (في صحبة بيتر بروك.. نحو مسرح ضروري) وأعمالا أخرى منها (طرائق الحداثة.. ضد المتوائمين الجدد) للبريطاني رايموند وليامز و(نهاية اليوتوبيا..السياسة والثقافة في زمن اللا مبالاة) لاستاذ التاريخ في جامعة كاليفورنيا راسل جاكوبي اضافة الى كتابي (البشرية تفقد الذاكرة) و(المتطلعون الى النجوم وحفارو القبور) للامريكي ايمانويل فليكوفسكي. ومن مؤلفاته في نقد المسرح (رؤى الواقع وهموم الثورة المحاصرة) و(أوراق من الرماد والجمر) (مساحة للضوء.. مساحات للظلال) و(في المسرح المصري.. تجريب وتخريب)

ذاكـرة المـكان الخالـي



يعـد (المكان الخالي) أحـد فرضيات العرض المسرحي الحديـث، وفقاً للمنطلقات التي دعـا إليها (بيتر بروك) ومـن تلاه من المخرجين المسرحيـين، اذ لايمكن لأي متتبع لحركة المسرح الحديث ان يغض النظر عن فرضية المكان الخالي وإسهامات بروك في المسرح.

ان المـكان الخـالي، مصطلـح وضعـه (بـروك) في كتاب يحمـل الاسم نفسـه ويعد واحـداً مـن منجزاته المهمة علـى مستوى التنظـير المسرحي، ويرصـد فيه تطور حركـة المسـرح من خلال تصنيفـه الى مسميات عدة هي "المسـرح المميت، المسرح المقدسـ، المسرح الخشن، المسرح المباشر" وقد وضـح في كل قسم من أقسام كتابته هذه الاساليب المسرحية التي تنطوي تحت هذا القسم من خلال العرض والتحليل كاشفاً عن أهم مقومات النجاح والفشل فيها.

صميم حسب الله

لقـد ورد في القسـم المتعلق بالمسـرح المميت عبـارة تحتـاج الى مناقشـة بوصفهـا مـن المقـولات البديهيـة التي كنـا نسمعها ونسلم بهـا ذلـك أنها تعد مـن اكثرمقـولات (بروك) وضوحـاً ولكنهـا في (المـكان الخـالي) بدت غامضة وعصيـة على الفهم، ويعـود السبب الى استخدامنـا للفكـرة التـي يدعـو (بيـتر بـروك) اليهـا في استخـدام المـكان الخـالي ولأننـا تعودنـا اقتطـاع النصوص واخـذ مايلائم تفكيرنا فقـد كانت المقولة " أي مكان خالي ويقف فيه رجـل وينظر اليه رجل أخر أعتـبره مسرحاً " هذه المقولة كانت كافية لنا لنفهم معنـى المكان الخالي الـذي يبحث عنه (بروك) الأأن ماكان يريده ويؤكده في كتابته هذا كان أكثر توسعاً وأعمق تفكيراً، ويتضح لنا ذلـك من خـلال استعراض المقولـة كاملة كمـا جـاءت في (المكان الخـالي) يقول بروك

" يمكنني ان أتناول اي مكان خالٍ فأسميه مسرحاً وكل مايقتضيـه الفعل المسرحي هو أن يمشي شخص عـبر تلك الفسحة في حين يراقبـه شخص آخر،ومـع هذا فإننـا عندما نتحدث عن المسرح فلا نقصد ذلك المعنى على الإطلاق".

ان ذلـك الفهـم الخاطـئ الـذي اصبـح قاعدة لانحيد عنها ولا يختلف فيها احد من متتبعي المسرح والتي اصبحت من المصادر الاساسية في فهم مسـرح (بروك) ورؤيته حول المكان، الا انهـا في حقيقة الامر لا تصف بشكل دقيق ما اراد (بروك) ان يعبر عنه في فكرته هذه.

ان تعبـير (المسـرح المميـت) الـذي اطلقـه (بروك) على نـوع مسرحي سائد في المسرح الأوربـي بوصفـه " ذلـك النوع مـن المسرح الذي نراه دائماً والذي يرتبط كثيراً بالمسرح التجاري الذي نحتقره ونذمه كثيراً ".

ان تسميـة المسـرح التجـاري المتداولـة في فضاءنـا المسرحـي هـي ذاتهـا التـي يعـبر عنهـا (بروك) وهـو ذلك المسـرح نفسه الذي يثـير استهجـان العديـد مـن المسرحيـين ألا أن (بـروك) أكـثر قسوة في تعبـيره عن هذا المسـرح " وغالبـاً مـا يوصـف المسـرح بأنه (مومس) بمعنى ان فنه ليس نقياً".

ويأخذنـا (بـروك) في رحلـة عـبر مسـارح لندن واميـركا وغيرها من الدول الاوروبية، ليدون ملاحظاته حـول المسارح هناك ليصل الى حقيقـة " ان الفـن الذي يخلو مـن النقاد فـن محفـوف بالمخاطر،وغالبـاً مـا يخـدم الناقـد المسرح عندما يرصد كل ما هو سلبي، واذا قضـى معظـم وقته متذمـراً فهو في ذلك مصيب".

ان التعبير عن اهمية النقد انما يعطي فرصة كبـيرة للناقد ليكون عنصراً فاعلاً في تطوير العملية المسرحيـة برمتهـا، ولايجعل الناقد بعيدا عن العمل الفني، اذ كلما كان للناقد عدد مـن الاراء السلبية والتي تقف على الضد من العرضـ المسرحي كلما وجب علـى القائمين عليـه اعادة النظـر فيه، ويفضل (بـروك) أن يكـون الناقد قريباً من فريق العمل "كلما كان الناقد من داخل الوسط كان

الحـال احسن، والخـير كل الخير في وجود الناقد بيننا، يلتقـي بالممثلين ويتحدث معهم ويناقشهـم ويراقب اعمالهـم ويدخل وسيطا بينهم وبين الآخرين".

ان هذه الرغبـة في تطوير العلاقة بين الناقد من جهـة وفريق العمل من جهـة اخرى تأتي في النهايـة لمصلحـة العرضـ المسرحـي من خلال تعرف الناقـد على كافة التفاصيل التي يقوم عليهـا الفعـل المسرحي وكيـف يتكون داخل التمارين وما ينتج عنه من متغيرات.

ان التصـور الذي وضعه (بـروك) لما يسميه بـ (المسـرح المقدسـ) ويقصد به ذلـك النوع المسرحي الذي يقترب من المشاهد عبر اثارة الطقوس بكل أشكالهـا وأنواعها وقد وصفه (بروك) بقوله "هذا هو الحلم الحقيقي الذي يكمن خلـف مثاليات المسـرح الميت الحقيرة ".

ان الاقـتراب من منطقة الطقـس يساعد على بـث اهم الافـكار لأن ذلك وبشـكل لاشعوري يعود بالمشاهد الى مايعرف بـ (التطهير) وقد اثار بروك مـدى أهمية هذا النوع المسرحي، خاصـة في تجربـة المخـرج البولـوني (غروتوفسكي) ومسرحـه الفقير، من خلال تطويـره لمثل هذا النوع من المسارح اذ يقول عنـه (بـروك) أن" غروتوفسكي ذلـك المنظر الحـالم الـذي يسعـى لتحقيق هـدف مقدس مـن خـلال المسـرح، ويعتقـد غروتوفسكـي ان المسـرح لايمكـن ان يكون هدفـاً بحد ذاته كمـا هو الحـال مـع الرقـص والموسيقى في بعضـ محافـل التصـوف، المسـرح واسطة لاحـدود لأمكانياتها واسطـة لدراسة النفس واكتشافها، امكانية للخلاص ".

ان وجهة النظر التي يتبناها (غروتوفسكي) عـبر تطويـره لمهـارات الممثـل والعمـل على جسده واثارة كل قدراته التعبيرية والاعتماد عليهـا والابتعـاد عـن اي تفصيـل آخـر مـن اكسسـوارات وادوات، انمـا هـي عـودة الى ذلك الانسان البدائي الذي لم يكن يعرف غير جسده وطريقة التعبير من خلاله

" لقـد جعـل غروتوفسكـي مـن الفقر عملا نموذجيـاً اذ يعطـل الممثلـون كل شـيء عدا اجسادهم ".

ان تفاعـل الجسـد في فضـاء المسـرح يخلق نوعاً مـن التوحـد الخاص بطقوسـ التعبد كمـا في توحد الصلاة "وهكـذا تصبح مهمة العرض المسرحي نوعـاً من انواع التضحية وهي الهدية التي يقدمها للمتفرج، وهنا نجد تشابهـاً في العلاقة بين الممثل والمتفرج وبين القس والمصلي".

ان هـذه الرؤية للمسـرح المقدس إنما تقترب مـن الشـكل الكهنوتـي للمسـرح الاغريقـي اكـثر مـن اقترابهـا مـن العرضـ المسرحـي الاستهلاكي.

(×) المكان الخالي، بيتر بروك، ترجمة سامي عبد الحميد، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٣.

جميع النصوص الواردة في الموضوع هي من المصدر نفسه.

بيتـر بروك يقرأ رســائل تشـيخـوف

يبني المخرج العالمي بيتر بروك (٧٩ سنة) عرضه المسرحي المسمى (ضع يدك في يدي) على ٤٠٠ رسالة حب تبادلها المؤلف المسرحي الروسي آنتوا تشيخوف وزوجته الممثلة الشابة في مسرح موسكو الفني أولغا كنيبر بعد أن قام بإعدادها للمسرح كارول روكامورا. ومازالت هذه الرسائل تتميز بإثارتها لشجن عاطفي خاص فيه الكثير من الحب والصدق بعد مرور قرن من الزمان عليها. ولم تكن إدارة مهرجان Fools ٢٥ تحت إشراف مسرح كوبنهاكن العالمي تحلم أن تفتتح مهرجانها الصيفي السنوي بهذا العرض بتقديم مسرح بيتر بروك Teatre des Bouffes du Nordالذي أسسه في باريس.

فاضل سوداني

ومما جعل العرض المسرحي هذا أكثر إثارة وإدهاشا للجمهور الدنماركي هو أن البطولة فيه تقاسمها الممثل الفرنسي السينمائي المعروف ميشيل بيكولى مع الممثلة المسرحية القديرة نتاشا باري(زوجة المخرج)، إضافة الى أنهما يمثلان أشجان وحب مبدع مثل تشيخوف وهو في الثلاثين من عمره و أولغا كنيبر وهي في العشرين. وببساطة معبرة وشفافية وشاعرية كبيرة يعرض هذان الممثلان عاطفة صادقة جرفت المؤلف المسرحي والممثلة المقتدرة لست سنوات فقط. و ليس من السهولة الآن الحديث عن هكذا موضوع و إحياء ما جاء في رسائل الحب النبيل القديمة في زماننا الذي أصبح كل شيء فيه مزيفا ويخضع للاستهلاك حتى الحب.

أن منهج التمثيل الذي أتبعاه الممثلان من أجل إحياء هاتين الشخصيتين هي طريقة الإخراج الجديدة التي تبناها ومارسها بروك في إخراج عروضه في السنوات الأخيرة والتي تعتمد البساطة والتكثيف الفني في كل شيء سواء في حركة الممثل أو في فضاء العرض بعيدا عن التعقيدات والفبركات المسرحية (بحجة التجريب) التي تجعل الفكرة غامضة لدرجة يلتبس الأمر فيها على المتفرج. أنها طريقة إخراجية كانت أساس لكتابة أهم كتب بروك التنظيرية (الفضاء الخالي) لكنه الممتلئ بغنى عمل الممثل التعبيري على خشبة المسرح.

وعلى هذا الأساس يحاول المخرج في كل عروضه الوصول الى الممثل والفضاء الشعري المعبر الذي فقده المسرح المعاصر بتأثير وتفضيل المسرح الساذج أو الخشن الثقيل والثرثار. والفراغ هنا لا يعني ألالاشيء أو العدم، وإنما يعني الحياة، أي أن يحدث شيء ما في هذا الفضاء أو أن تحل مشكلة فيه. وبمعنى آخر أن بروك يكثف ويؤسلب فكرة العرض وحركة الممثل والصورة في الفضاء المسرحي الى أقصى الدرجات ويجعلها واضحة ومعبرة وفيها الكثير من العمق والشفافية أمام الجمهور الذي يدفعه هذا أن يرى عرض واضحا في إشاراته وعميق في معناه وحركة ممثله فيكون متوهجا وفيه الكثير من الدفء وسرعان ما يدخل في أعماق الجمهور.

لقد جرب بروك خلال مسيرته المسرحية الطويلة الممتدة لأكثر من نصف قرن، الكثير من الأساليب وطبق العديد من النظريات، فتوصل بخبرته الى هذا الأسلوب الإخراجي المعبر والغني والذي يخلق من خلاله عرضا ينتمي الى صدق مشاعر وأحاسيس شفافة لمبدع كتشيخوف.

رسائل شاعرية عنيفة

عندما التقى تشيخوف (الروائي والمؤلف الدرامي و الطبيب أيضا) بالممثلة أولغا كنيبر في مسرح موسكو الفني تحت إشراف المخرج والمنظر الروسي

ستانسلافسكي الذي بدأ يخرج مسرحيات تشيخوف حيث لاقت نجاحا كبيرا مثل مسرحية الخال فانيا ومسرحية الشقيقات الثلاث وبستان الكرز وغيرها، شعر كل منها بقوة تجذبهما، أنه الحب الذي تكلل بزواجهما (استمر ست سنوات فقط. كانا معا في عام ١٩٠٠ .مات تشيخوف وهو في عمر ٤٤أي في عام ١٩٠٤) بالرغم من أن تشيخوف كان مريضا بالسل مما حتم عليه العيش في جو حار مثل جو مالطا في الجنوب فيساعده هذا على الكتابة أيضا. أما هي فان ظروف عملها المسرحي يفرض عليها أن تكون في موسكو. فكانت رسائلهما الطويلة هي الوسيلة الوحيدة للتعبير عن حبهما وعلاقتهما الفريدة، إذ فيها طرح كل منهما مشاكله الحياتية والإبداعية . المسرحية في رسائل شديدة العاطفة والشاعرية والدفء والحميمية، مما جعل عرض بيتر بروك .تشيخوف (ضع يدك في يدي) عرضا عن الحب والمسرح.

والنص المعد عن جو الرسائل التشيخوفية يتناسب مع أسلوب بيتر بروك ويساعده للتعبير الفريد اعتمادا على الجملة المعبرة الرشيقة المكثفة، فالرسائل فيها جانب مهم هو شاعرية العواطف التي تبتعد عن خشونة الواقع وفيها الكثير من الحب والحياة مما جعل تراجيدية هذا الانفصال او البعد المفروض على الزوجين قصة حب عنيفة مبنية على فهم أحدهما للآخر واحترام صادق لحياتهما العملية وإيجاد التبريرات لظروف عملهما الإبداعي. ومن هذا المنطلق تبدو شيئا مدهشا حقا طبيعة هذه العلاقة بينهما، فهما كانا مبدعان في المسرح والحب والحياة، ومن هنا كانت أهمية هذا العرض أيضا.

الرؤية الإخراجية

في عرض بيتر بروك هذا كان الإخراج بعيدا عن الافتعال، فليس هنالك ضوضاء أو صخب، وإنما هنالك صمت معبر يصل حد التأثير الشعري الذي يُظهر الكثير من الجمال في ابتعاد تشيخوف عن أولغا كنيبر،والكثير منه في تمثيل نتاشا باري وميشيل بيكولي اللذين كانا يتحركان في فضاء خشبة مسرح تتوزع فيه ثلاثة كراسي مغطاة منذ البداية بالقماش الأبيض،ويغير الممثلان مكانها حسب الحاجة و التعبير عن الحدث كما حدث في الماضي.

إضافة الى ستارة حمراء وسجادة على الأرض ومنضدة مكتب مما يوحي وكأن المكان غرفة للقراءة المسرحية تضيئها إنارة بيضاء شاحبة.ويوحي كل هذا بذلك الجو الشاحب الذي تتحرك فيه شخصيات تشيخوف المسرحية بسبب شحوب حياتها. ومعد هذه الرسائل كان حريصا على أن تتحول إلى عرض يثير الكوميديا الشاعرية السوداء الشفافة.

في هذه السينغرافيا تُمثل قصة حب عنيفة تتوهج بحرقة الفراق والبعد. مرة يكون الممثل بيكولي والممثلة ناتاشا باري خارج الحدث أي كممثلين يرويان الى الجمهور مباشرة قصة حب تشيخوف وأولغا كنيبر وحياتهما التي فيها الكثير من المسرح فيتذكران مسرحيات تشيخوف وظروف كتابتها، أو يرويان ويدخلان في الحدث أيضا ليمثلان كل شي مرتبط بحياتهما كما حدث في الماضي وكما جاء في الرسائل. ويحدث أحيانا نوعا من تداخل الأزمنة فمثلا عندما لم يستطع تشيخوف الطيب والخجول طرح رغبته أو رأي ما أمام ستانسلافسكي المخرج المفكر، واحتراما له فإنه يوافقه دائما،ولكن يكتب رايه الحقيقي الى زوجته، والممثلان بيكولي و نتاشا يعلقان عليه (الآن) أمام الجمهور. ويتطرق العرض لحادثة واقعية في إحدى الرسائل حيث يكتب تشيخوف عن واحدة من مسرحياته التي أخرجت في مسرح موسكو الفني بأن المخرج ستانسلافسكي لم يتوصل الى جو المسرحية ولا للكوميديا السوداء المبنية عليها، وهذا حدث بسبب كون المخرج ستانسلافسكي في تلك المرحلة كان يفكر بواقعية فوتغرافية وطبيعية مغرقه ويريد أن ينقل الطبيعة والحياة بدقيق تفاصيلها على خشبة المسرح بعيدا عن المسَرحة الضرورية للعرض.

ومرة أخرى فأن الممثلين يندمجان بالشخصيتين (أي تشيخوف وأولغا) فتمثل ناتاشا إحدى شخصيا ت الشقيقات الثلاث مما يدخلنا في أسلوب مسرح داخل مسرح، والتكنيك الإخراجي هذا أعتمده بروك بدون مبالغة كبيرة، فبرز أسلوب التكثيف في كل شيء، فليس هنالك إكسسوار يستخدمه الممثل، فمثلا عندما يقرآن فقرات من الرسائل يتم هذا بدون ورق، أي ان الأكسسوار والأشياء المستخدمة الأخرى كبرقية التلغراف غير مرئية توحي بها الحركة فقط.

والقيمة الفنية الأخرى تعتمد على تكنيك له علاقة بالإعداد و إخراج العرض، مثلا عندما تستعيد أولغا كنيبر بعض أحداث الماضي من وجهة نظرها فأن نفس الحادثة هذه، يتحدث عنها تشيخوف من وجهة نظرة هو وفيها بعض تعليقاته والكثير من الضحك والسخرية المرة التي تثير الجمهور، وأحيانا يتداخل الحدثان او يروي الممثلين بعض الأحداث بالتناوب فأحدهما يكمل رواية الآخر.

وبما ان الماضي موجود بكثافة في الأحداث فان المخرج يعتمد على صوت القطار الحزين وهو يصوت بطريقة كأنه صوت الموت، وهذا تأويل مهم لأن الموت كان دائما رابضا في بيت تشخوف نتيجة مرضه ولهذا فان الستارة الضخمة المعلقة في الغرفة كانت حمراء تجذب البصر وتثيرنا بسكونها. واعتمد المخرج للتعبير عن الماضي أيضا بصوت التلغراف القديم كإشارات برق تعبر عن المجهول.

وقبل أن يموت تشيخوف يرتدي قبعته ويحمل عصاه ويتنحى جانبا في الظلام الخفيف.ولم يبق لأولغا بعده سوى الفراغ والمسرح. وكانت نتاشا باري حتى النهاية تشعرنا بان أولغا عاشت مخنوقة من الفراغ بعد موت تشيخوف، فكانت شفتاها متجمدتين من هذا الفقد الذي سيحرمها رؤية عيني تشيخوف. بيكولي التي ترى العالم بعيني طفل (هل حقيقة سوف لا نرى بعضنا أبداً؟!) هكذا تكتب أولغا .ناتاشا باندهاش وعدم تصديق في رسالتها الأخيرة (التي لايمكن أن ترسلها) الى حبيبها الراحل إلا أنه يسمعها، أما بيكولي تشيخوف (الميت) فيسمعها وهو في ظلام عمق المسرح، ينظرها مبتسما فقط.

التمثيل

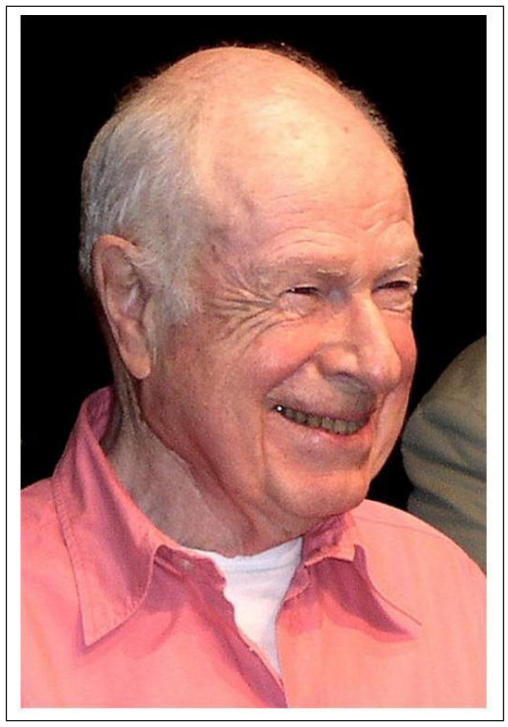
كانت نتاشا باري تتحرك على المسرح برقة متناهية فيها الكثير من التعبير، فمن خلال حركة يد بسيطة تمسد بها شعر حبيبها الأبيض تظهر لنا إعجابها بإبداعه المتميز، وعندما تضع الشال على كتفيه، فهذه الحركة الرقيقة فيها تعبير على قلقها عليه وكأنها تتمنى ألا يمرض من جديد، بل أن يكون لديه القدرة على الاحتفال معها بتوهج الحياة ليلة واحدة أخرى، وهو من جانبه يفهم مشاعرها وحركة يديها الحنونتين وصوتها الرقيق المتهدج وهي تتحدث عنه بإعجاب كبير.

أما ميشيل بيكولي فبالرغم من أنه ينطلق من التعبير عن الشاعرية في الحياة ويركز عليها في تمثيله من خلال اعتماده على منهج ستانسلافسكي في كتابه (عمل الممثل مع نفسه ومع الدور) أي منهج المعايشة والإندماج الكامل بالدور، إلا أنه يضع أيضا مسافة بينه وبين الشخصية حسب منهج برشت الذي يلتزم به بيتر بروك في الكثير من الأحيان في عمله.

لذلك فالممثلان بيكولي ونتاشا باري وبتأثير شاعرية بيتر بروك المسرحية لم يخدعا الجمهور بحركات استعراضية سريعة مزيفة ولا بالملابس الملونة الجذابة ولا بتلك الحركات والإشارات الكثيرة التي يضيع وسطها غنى الممثل الروحي، وإنما كانا يعتمدان الإشارة المعبرة ووضوح المشاعر. حقا كانا ممثلان بخبرة رصينة واضحة و يمثلان بسخرية وكوميديا قريبة من روح تشخوف

لقد أثار المخرج في هذا العرض تلك العناصر الضرورية للتوتر الدرامي المبني على المشاعر المركبة والعواطف النبيلة المؤثرة لإثارة الحنين في داخل الجمهور، ولكن بدون عواطف ثرثارة من خلال أسلوب شفاف له علاقة بأسلوب الواقعية البنائية لأن مسرح بيتر بروك هو مسرح الممثل، لذلك فلم يلتزم المخرج بدقة التفاصيل لنقل عصر تشيخوف أو الشبه الكبير بينه وبين الممثل بيكولي.

والهدف الأساسي لبيتر بروك في هذا العرض هو تأكيد رفض مثل هذه النهاية المأساوية المبكرة لحياة إنسان مبدع مثل تشيخوف من خلال إبراز الجمال في حياته وإبداعه وكذلك القبح في الحياة عموما بوعي المندهش من كل هذا.



بيتر بروك يودع المسرح الباريسي

ترجمة: ابتسام عبد الله

بالنسبة لعشاق المسرح الباريسي فإن الأيام الأولى من العام حملت مسحة حزينة، إذ أعلن المخرج البريطاني الشهير بيتر بروك، نهاية عمله الذي دام ٣٦ سنة في مسرح نورد التجريبي في العاصمة الفرنسية.

وكانت مسرحية "المزمار السحري" لموزارت الإنتاج الأخير الذي قدمه المخرج العتيد (٨٥ سنة)، مترئساً فريق العمل فيه، بلمساته الطليعية التي اشتهر بها.

ومن المؤمل ان تطوف هذه المسرحية المدن الأوروبية، لتصل أخيراً الى مسرح باربيكان في شهر آذار المقبل. ويقول بابير، عن فرقة شكسبير الملكية المسرحية، ان بروك اختار الوقت المناسب لقراره. لقد كان له جمهور كبير من المشاهدين من شتى انحاء العالم، وقدم في خلال عمله، اعمالاً أثارت الدهشة والإعجاب.

ومن الأعمال المثيرة للاهتمام التي قدمها بيتر بروك بنجاح يفوق التصوّر: تراجيدياً كارمن، والملحمة الشعرية الهندية ماهابهاراتا، وتيرنوبوكار، حكاية صوفية من مالي. ولكن بروك، لما لوحظ عليه- المولود من ابوين روسيين مهاجرين- اعترف بانه اشتاق الى اللغة الانكليزية.كان بيتر بروك بدأ ما أحس به الجميع، نفياً ابداعياً في باريس، بعد النجاح الذي حققه في بريطانيا في اعوام السبعينيات بمسرحيات ماراساد ومسرحية ضد الحرب الفيتنامية الأميركية، منهياً أعماله الإبداعية في لندن بتقديم "حلم منتصف الليل"، لشكسبير وبطولة بن كينغسلي. وهو كمخرج مسرحي، كانت توجيهاته،آنذاك، تبدو غريبة بإصراره على عدم أحداث ضوضاء على خشبة المسرح، من اجل اشارة المخيلة. وفي الكتيب الذي أصدره عام ١٩٦٨، "الفضاء الفارغ"، يطرح فكرته التي تقول ان الجمهور، عامل فعّال في ذلك الفضاء، وان المشاهد وان الاعداد المبالغ فيه في الفضاء المسرحي، يعزل الممثلين عن الجمهور. ووسائل بروك كانت غالباً مرنة وقراراته غير نهائية. ويقول احد مساعديه، انهم قبل تقديم مسرحية، "العاصفة" لشكسبير في باريس، جلبوا كميات من التراب الى المسرح، وبقي هناك لمدة أسبوع قبل ان تقرر عدم صحة تلك الوسيلة. وفي نهاية الامر استقر الراي على عدم تقديم قطعة من الرمال مع صخرة واحدة، وكان لدينا صندوق تفاح حولناه الى قارب. وقد جاءت هذه التغييرات في اعقاب التمرينات التي قمنا بها للمسرحية.

ولم يقتصر عمل بيتر بروك على المسرح فقط، اذ ان فيلمه عن رواية، "لورد الذباب" يعتبر من الأفلام الكلاسيكية. ولكن الاقبال الضعيف على مسرحية، "انطوني وكيلوباترا- ١٩٧٨، بطولة غلينداً جاكسون، جعله يفكر في السفر الى باريس. ويقول العاملون مع بروك ان المؤسسة البريطانية صعبة بالنسبة اليه، ومن المخجل جداً عدم الوصول الى طريقة ما للتعامل مع هذا المخرج الكبير، واعادته للعمل في بلاده. كما ان تاثير بروك وأفكاره التنظيرية في المسرح يبدو واضحاً اليوم على المسرح الملكي الشكسبيري في ستراتفورد، حيث يمتد المسرح، ويحيط المشاهدون به، ويقف الممثل على قلب الخشبة. ولا يرغب بروك في ان يحس القادمون بعده في مسرح نورد التجريبي ان تعليماته ملزمة بالنسبة اليهم ويقول في ذلك: "ما أردت تأسيسه بالدرجة الأولى بعد تمضية عمري كله في محاربة التقليدية- هو الابتعاد عن اختيار خلف لي هناك، يحاول السير على نهجي وتطويره.

عن/ الغارديان

بـروك يبحث عن الحلم المفقود..

بيتر بروك ظاهرة فنية فريدة، كانت لديه الجرأة أن يغير ـ ليس فقط طبيعة العرض الدرامى ـ بل شكل المسرح الحديث كذلك، عن طريق إلغاء الحاجز الوهمي الذى يفصل بين الممثلين والجمهور. وعندما وصل إلى قمة النجاح وصارت الجماهير تنتظر أي جديد يقدمه، فاجأ بروك العالم باعتزاله الإخراج الدرامي فى المسارح العامة، وبدأ مشروعا طويل الأمد من البحث عن أصول المسرح وطبيعة العلاقة بين الممثل والجمهور. كالراهب الذي يبتغي الوصول إلى قاع الحس الإنساني وإدراك غير المحسوس، وكالعالم الذى لا يمل من إجراء التجارب لتحقيق سحر جديد.

أحمد عثمان

عندما وصلت إلى لندن سنة ١٩٦٥ كانت بريطانيا تشهد فترة من الإبداع الفني في مجالات الموسيقى والمسرح، لم تشهدها منذ وليام شكسبير والعصر الإليزابيثى. فعندما وصل حزب العمال إلى الحكم في أعقاب الحرب العالمية الثانية، أنشأ نظاما عاما للتعليم سمح لأبناء الطبقات العاملة للمرة الأولى. بتلقى التعليم مجانا حتى في الجامعة. وأدى تعليم أبناء الفقراء، إلى ظهور طبقة جديدة من المثقفين والفنانين الشعبيين، أثرت الحياة الثقافية عن طريق تقديم نماذج فنية جديدة والتعبير عن رؤية حضارية مختلفة عما كان سائدا في عصر الإمبراطورية التي لا تغيب عنها الشمس. في هذه الفترة بعد ثورة البيتلز (الخنافس)، ظهر العديد من الفرق الغنائية الشعبية كما ظهر عدد كبير من كتاب المسرح الذين خرجوا من الطبقة العاملة في أعقاب جون أوسبورن، ومسرحيته الشهيرة «انظر إلى الوراء في غضب» «Look Back in Anger».

حرصت على مشاهدة الأعمال التي أخرجها بيتر بروك منذ وصولى إلى لندن، وحتى مغادرته هو لها بعد ذلك بأربعة أعوام، وهو يعيش حاليا في باريس، كنت ألقاه بعد العرض أناقشه في محتواه. وكان البحث عن الدراما المصرية القديمة من أهم الأسباب التي جعلتنى أغادر القاهرة إلى لندن منذ ٣٨ عاما مضت، فقد بدأت حياتى الأدبية في الستينيات بالكتابة للمسرح وكتبت خمس مسرحيات، وإن لم يعرض منها سوى واحدة هى «بيت الفنانين»، التي قدمها المسرح الحديث عام ١٩٦٤. وعندما وصلت إلى العاصمة البريطانية تمكنت عن طريق المجلس البريطانى من الانضمام إلى تدريب للممثلين والكتاب المسرحيين، كان يتم في استديو مسرح الرويال كورت الذي قدم غالبية الكتاب الجدد. وخلال عملى في الاستديو كتبت مسرحية من فصل واحد باسم «ثقب في السماء» Hollow in the Sky، قدمها اثنان من زملائى الممثلين لمدة أسبوعين في المسرح الصغير The Little Theatre Club، مما أتاح لى فرصة لقاء عدد كبير من كتاب المسرح البريطانيين وبعض المخرجين، من بينهم بيتر بروك.

ولد بيتر بروك في لندن منذ ٧٧ عاما (سنة ١٩٢٥) من أبوين روسيين هاجرا إلى فرنسا أولا، ثم استقر بهما المقام في العاصمة البريطانية في أعقاب الحرب العالمية الأولى. ورغم أنه يهودى الأبوين، فقد تبع النظام التعليمى العام حيث كانت المسيحية هى الديانة الوحيدة التي تدرس في تلك الفترة. لم يكن بيتر في صباه مهتما بالقضايا الدينية أو العنصرية، إلا أنه كان مشغولا بالتساؤلات ذات الطبيعة الروحية وبمحاولة الوصول إلى إجابات على القضايا الفلسفية الجوهرية. وبينما كان أبوه عالما فيزيائيا تمكن من اختراع نظام خاص للتليفون، يمكن الجنود من الاتصال في جبهة القتال أثناء الحرب العالمية الأولى، نالت أمه درجة الدكتوراه في العلوم الكيميائية، وتوصلت إلى تركيب مضاد لمفعول الغازات السامة.

ظهور المخرج المسرحى

لم تظهر وظيفة المخرج المسرحى إلا في العصر الحديث منذ القرن التاسع عشر، وهى تشبه إلى حد كبير، الدور الذي يلعبه قائد الأوركسترا الموسيقية في الأعمال السيمفونية، في متابعة العرض الدرامى والتوفيق بين الممثلين في أدائهم. وفى القديم كان واحد من الممثلين القدامى، يقوم بتوجيه زملائه في العمل المسرحى بينما يشترك هو معهم في الأداء. إلا أن تطور التكنولوجيا خاصة بعد ظهور الإضاءة الكهربائية في المسرح، إلى جانب استخدام المناظر التي يمكن التحكم فيها ميكانيكيا والخدع المسرحية، صار الأمر يتطلب وجود شخص متفرغ لأعمال الإخراج المسرحى. ولم يظهر المخرج كقوة مسيطرة على العمل الدرامى، إلا في آخر القرن التاسع عشر بعد حوالى مائتى عام من عصر شكسبير. وكان الألمان هم أول من عينوا مخرجا متفرغا للإشراف على عمل الفرقة المسرحية، ثم تبعهم الإنجليز. وفى القرن العشرين صارت مهمة المخرج متعددة الجوانب، فإلى جانب مسئوليته عن أسلوب التمثيل . وليس أداء الممثلين أنفسهم . فهو الذي يتولى تفسير النص المسرحى، ويشرح للممثلين طبيعة دور كل منهم، وهو الذي يختار شكل الديكور والأزياء ونوع الإضاءة، إلى جانب الموسيقى والتأثيرات الصوتية في بعض الأعمال.

كانت هواية بيتر بروك منذ صباه تتعلق بالسينما، وأراد دراسة التصوير الفوتوغرافى حتى يتمكن من العمل كمخرج سينمائى، لكن أباه أرسله إلى أكسفورد حيث درس اللغات الفرنسية والروسية والألمانية. وفى الجامعة كان اهتمام بيتر بجمعية الفيلم التي أنشأها، يستأثر بكل وقته مما جعله في خلاف مستمر مع أساتذته، وقد نفذ بعض الأعمال السينمائية في هذه المرحلة. وعندما بدأ إخراج الأعمال المسرحية، لم يكن بروك يعرف شيئا عن فن التمثيل أو الكتابة المسرحية، كما لم تكن لديه رؤية ذهنية لهدف يريد تحقيقه على خشبة المسرح. كل ما شغل باله في تلك الفترة هو استخدام حركة الممثلين داخل إطار محدد من الديكور والإضاءة، وحسب إيقاع موسيقى يختاره هو، لتقديم تناسق فنى أكثر إثارة من أحداث الحياة اليومية للمتفرجين. لم يكن يهمه النص الأدبى كما لم يحاول تعليم الممثلين طريقة أداء أدوارهم، واكتفى بيتر بروك في أعماله الأولى باستخدام الأشكال والحركة والانفعال، لرسم صور متحركة داخل إطار خشبة المسرح، تماما كما لو كان يقدم عملا مصورا على شاشة السينما. ولما كانت بداية بروك في الإخراج المسرحى في أوبرا كوفنت جارن . مع الراقصين والمغنين والموسيقيين . ظل الدافع وراء اختيارات بروك في المسرح الدرامى بعد ذلك، جماليا تلقائيا ينبع من شعور داخلى، يعتمد على اللاوعى ولا يتم عن طريق التصميم والتحديد الإرادى. وبعكس أسلوب المخرج الألمانى الشهير برتولد بريخت الذي يحدد كل حركة أو إيماءة يقوم بها الممثل، اعتمد بروك على تلقائية الممثلين في التعبير عن الشخصيات الدرامية، واكتفى هو بتنظيم الإطار العام للحركة فوق خشبة المسرح.

الدراما في مصر القديمة

توطدت علاقتى ببروك عندما قدم مسرحية أوديب اليونانية، مستخدما الطقوس الدرامية القديمة التي أخذها اليونان عن المصريين. ولما كان يحاول تخطى مظاهر المسرح الإليزابيثى والرجوع إلى الجذور الأولى للدراما، حاولت إقناعه بدراسة المسرح المصرى القديم وإعادة تقديم دراما أوزوريس. والمشكلة أن مؤرخى المسرح، يستبعدون الدراما المصرية باعتبارها تمثل طقوسا لعبادة الآلهة، وليس عرضا لشخصيات إنسانية. الاعتقاد الشائع يقول بأن المسرح الدرامى من نتاج الثقافة الغربية منذ مولده، ظهر للمرة الأولى في احتفالات ديونيسوس إله الخمر والخصوبة في بلاد اليونان، ومنها انتشر إلى باقى أرجاء العالم. وبالرغم من أن كتاب اليونان الكلاسيكيين الذين زاروا مصر في العصور القديمة، أوردوا في كتاباتهم تفاصيل ما شاهدوه بأنفسهم من العروض المسرحية فيها . مثل الرحالة هيرودوت . فإن أساتذة الدراسات الكلاسيكية يصرون على أن هذه العروض لم تكن تمثل مسرحا دراميا، وإنما طقوسا للعبادة الدينية.

ولو نظرنا في غالبية المراجع الخاصة بتاريخ المسرح العالمى أو في أى موسوعة أكاديمية، لا نجد أى ذكر عن المسرح المصرى القديم، و إن كنا نجد دراسات وافية عن بعض المسارح الشرقية الأخرى، مثل المسرح اليابانى والمسرح الهندى. والسبب في هذا يرجع إلى أنه . بينما احتفظ اليابانيون والهنود بتقاليدهم الدرامية القديمة حية في عروضهم المسرحية حتى عصرنا الحاضر . فإن الدراما المصرية اختفت تماما عن الوجود، ولم يعد أحد حتى يذكر عنها شيئا. ولهذا فعندما بدأ المسرح المصرى المعاصر منذ حوالى ١٥٠ عاما، حاول المخرجون والكتاب محاكاة المسرح الأوروبى الحديث في إنتاجهم، وخاصة المسرح الفرنسى والمسرح الإنجليزى.

في حفل تكريمه في هوليوود

الدراما والعبادة

كانت الدراما المسرحية التي ظهرت في بلاد اليونان، من أهم المظاهر الحضارية التي عرفتها البشرية والتى تعيش بيننا حتى الآن. فقد أصبح المسرح اليونانى هو النموذج الأساسى الذي تطورت عنه الدراما عند الرومان أولا، ومنها انتقلت إلى الحضارات الغربية بشكل عام. وصلت الدراما الأثينية إلى قمتها خلال القرن الخامس ق.م. وأول ما ظهر المسرح بشكل متكامل في أثينا كان خلال المسابقات الدرامية في القرن الخامس ق.م. وبالرغم مما أظهرته معاول الأثريين . سواء في بلدان المنطقة العربية أو في بلاد اليونان . من بقايا أثرية، تؤكد وجود عروض مسرحية في مصر القديمة سابقة بمئات السنين على ظهور الدراما الأثينية، إلا أن رجال الأداب الكلاسيكية لا يزالون يرفضون الاعتراف بوجود مسرح مصرى قديم. فهم يقولون بأن هذه العروض المسرحية التي كانت تقدم في إدفو . بين أسوان والأقصر في الصعيد . أو في أبيدوس التي تقع على بعد ٥٠ كيلومترا جنوب سوهاج، أو في بوزيريس بوسط الدلتا، كانت كلها تمثل طقوسا للعبادة، وليس أعمالا درامية. ورفض الباحثون الغربيون اعتبار المسرح الدرامى تطورا طبيعيا عن الطقوس التي أخذها اليونان عن حضارة الشرقيين. وكانت حجتهم الأساسية في ذلك أن ما ظهر من عروض في بلاد الشرق . قبل اليونان . كانت له طبيعة دينية، ولهذا فهم لا يعتبرونه من بين الفنون، فالفن عندهم يجب أن يكون دنيويا لا علاقة له بالدين.

يقول شيلدون شينى في كتابه عن «المسرح: ثلاثة آلاف عام»، الصادر في لندن ونيويورك عام ١٩٥٣:

«كان أوزوريس . المعبود المصرى الرئيسى، الملك الأسطورى المقدس . هو الشخصية الرئيسية لمسرحية دينية بها عناصر تشبه بوضوح تلك (المسرحيات الدينية) التي لا تزال تعرض في القرن العشرين. وفى في أنها جميعها خدمت أو تخدم في إبقاء (قصة) معاناة وانتصار معبود (معين) حية بجلاء في ذاكرة المؤمنين». (ص ٢٤)

أى أن المتفرجين والممثلين جميعا لم يكونوا يشاركون في العرض المسرحى بسبب ترفيهى أو تثقيفى أو احتفالى، وإنما كانت أدوارهم جزءًا من طقوس العبادة، يؤدونها كنوع من أنواع الحج أو الصلاة. ويضرب شيلدون مثلا بالطقوس التي تتم سنويا في مدينة النجف بالعراق، عندما يأتى إليها الآلاف من الحجاج الشيعة للاشتراك في طقوس تمثل مقتل الإمام الحسين، كمظهر من مظاهر العبادة وليس لسبب درامى. أما الخلفية التاريخية لظهور المسرحية المصرية فهى تشير إلى أن مولدها كان في معبد أوزوريس، وأن أحداثها كانت تقوم حول مقتله وعودته إلى الحياة. والذى لا شك فيه أن عبادة أوزوريس كانت أهم العبادات التي عرفها المصريون القدماء، إذ أنها تتعلق بفكرة وجود عنصر روحى غير مرئى، إلى جانب العنصر الجسدى في طبيعة الوجود الإنسانى. وهذه الفكرة كانت خاصة من خواص الاعتقادات المصرية القديمة، لم يعرفها أى من الشعوب قبلهم. ومن خلال قصة أوزوريس ظهر التعبير الدينى واللاهوتى لاعتقاد المصريين في وجود عالم روحي أبدي، كما كانت هذه القصة كذلك هي الجوهر الرئيسى لتعبيراتهم الفنية والأدبية.

وينهي شيلدون تقريره الصغير عن المسرح المصري القديم بقوله:

«ليست المسرحيات الواقعية التي قام الكهنة بتمثيلها والتى عرضت في مهرجانات التتويج بمسرحيات درامية حقيقية، رغم أن الكتابة الهيروغليفية التي (توجد) على حوائط المعبد توحى (بوجود) بعض الحوار والتمثيل. وقد ذكر هيرودوت في ٤٤٩ ق.م. مسرحيتين دينيتين (كانتا) موجودتين (فى عصره)، ولاحظ تأثيرهما على العبادات اليونانية (ذات الطبيعة) السرية»، مثل عبادة أورفيوس. وعلى هذا فبالرغم من العثور على نصوص مسرحية مصرية قديمة، وبالرغم من اعتراف الباحثين الآن بوجود عروض مسرحية في مصر سابقة على ظهور الدراما اليونانية، إلا أنهم في غالبيتهم يصممون على أن هذه الدراما كانت تمثل مسرحية دينية وليست مثل دراما اليونان. أى أنها كانت تقدم بقصد العبادة، وليس كشكل من أشكال النشاط الفنى والاجتماعى لمصر الفرعونية.

الحاجز الوهمي

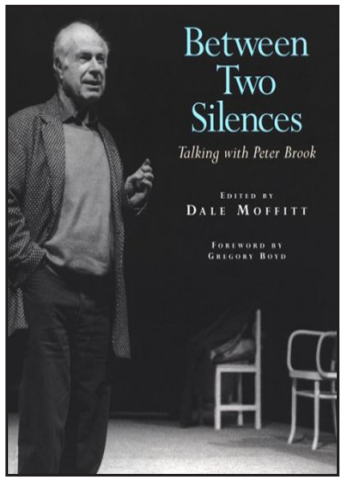
تغير الوضع عندما أدرك بروك ضرورة كسر الحاجز الوهمى القائم بين جمهور المتفرجين وجماعة الممثلين، عن طريق إقامة العرض المسرحى في نفس المكان الذي يجلس فيه المشاهدون، وليس في مكان منفصل. اعتقد بروك أن على المسرح أن يحرر نفسه من القناعات الطبيعية أو الكلاسيكية، حيث يرى المسرح بمثابة خيال قادر على تقديم الحلم واللاوعى. يتكون بناء المسرح في العصر الحديث من جزءين مختلفين، الخشبة والكواليس حيث يقوم الممثلون بأداء أدوارهم وقاعة المشاهدين في الصالة والأدوار العليا. وبينما يقدم الممثلون عرضهم، يتلقى الجمهور ما يشاهده ويسمعه دون لقاء أو مشاركة بين الجانبين. أراد بروك كسر هذا الحاجز الوهمى، بأن يجمع كلا من الممثلين والجمهور في مكان واحد، بل ويشجع مشاركة المشاهدين في أداء العمل الدرامى. منذ أن أدرك بيتر بروك أن تركيبة المبنى الذي يقدم فيه الأعمال الدرامية، تقف عقبة في سبيل التفاعل الذي يريد الوصول إليه بين الممثل والمشاهد، قرر المخرج . بعد وصوله إلى قمة النجاح عالميا . العودة إلى المعمل وإجراء التجارب، للتعرف على ما يمكن عمله لكسر الحاجز الوهمى بين الطرفين.

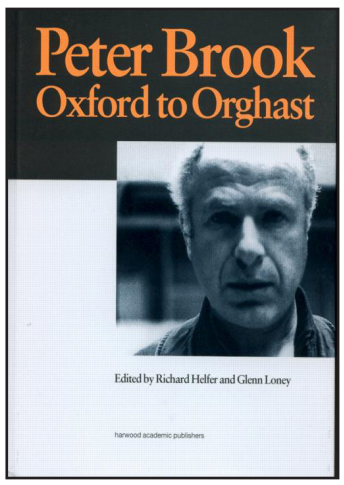
الاعتداء الثلاثى

دعانى بيتر بروك سنة ١٩٦٩ إلى الاشتراك بصفة متفرج في آخر عمل قدمه بالمسرح المستدير The Round House، واقترح تقديم مسرحية سياسية عن الاعتداء الثلاثي على مصر سنة ١٩٥٦ بحيث يشترك ثلاثة كتاب للدراما في العمل، بريطانى وإسرائيلى ومصرى. وكانت الفكرة أن يقوم كل كاتب باختيار الشخصيات والمواقف التي تعبر عن وجهة نظره، فيقدم بحيث يصبح الصراع بين شخصيات الدراما صراعا بين الكتاب كذلك. وطلب منى بروك أن أشترك أنا بصفتى ممثلا للرأى المصري في الصراع. بالطبع كانت هذه فرصة العمر بالنسبة لشاب مصرى في بداية الثلاثينيات، أن يشترك في عمل درامى مع عملاق المسرح في العالم كله. وكانت هذه فرصة لتقديم وجهة نظر مصرية . في مواجهة وجهتى النظر البريطانية والإسرائيلية . بخصوص الاعتداء الثلاثى على مصر. كانت أول تجربة قام بها بروك لتقديم مسرح سياسى، هى US التي لها دلالتان: «الولايات المتحدة» و«نحن». تناقش المسرحية التي اشترك في كتابة نصها عدة كتاب دراميين، قضية الحرب التي كانت دائرة في فيتنام والمجازر البشرية التي تجرى يوميا على أرضها. وبعكس الكاتب والمخرج الألمانى الشهير برتولد بريخت، لم يحاول بروك تقديم رؤية سياسية محددة في مسرحيته، واكتفى بتقديم عناصر الصراع المختلفة تاركا للجمهور الوصول إلى النتائج التي يراها.

الأعمال الكاملة لبيتر بروك: دار الهلال
ترجمة: فاروق عبد القادر
أدرك بروك ضرورة كسر الحاجز الوهمي القائم بين جمهور المتفرجين وجماعة الممثلين، عن طريق إقامة العرض المسرحى في نفس المكان الذي يجلس فيه مشاهدون، وليس في مكان منفصل

عن مجلة وجهات نظر ٢٠١٠





وثيقة يقدر أنها ترجع إلى ٢٠٠٠ ق.م. لدينا ملخص وصفى للاحتفال والدراما كما كانت تنفذ في ذلك الوقت. وكان الهدف (من تقديم تلك الدراما) هو بالضبط نفس الهدف (من تقديم) المسرحيات الدينية الشهيرة عن أوبر . أميرجو وتيرولين (وهى مسرحيات دينية لازالت تقدم في أوروبا حتى اليوم)...

ولـد بيتر بروك في لندن عام ١٩٢٥ لأبوين روسيين هاجرا إلى فرنسا واستقـرا في انجلترا. يعد بروك واحد من أبرز المخرجـين المسرحيين في العـالم، أخرج أعمـالا مسرحية وسينمائية منها: الملك لير، وفاوست، وماراصاد، والمهابارتا، وهاملت، وكارمن، ومؤتمر الطيور وغيرها.
أشتهر كظاهرة فنية لأن لدية الجرأة ليس في تغيير صورة العرض المسرحي فحسب بل وشكل المسرح الحديث، كذلك عـن طريق إلغـاء الحاجز الوهمي الـذي يفصل بين الممثل والجمهـور. ويقول عن فـن إخراج أي عمل مـن أعماله في بدايـة حياتـه الفنيـة (غالبا مـا لاتكون لـدي أيـة أفكار ثقافيـة كنت فقط اتبع رغبة غريزيـة في صنع صور ذات تأثـير.. رغبتي الوحيـدة هي استحضار عـالم مواز لكنه أكثـر إغواءً.)

هـــكـــذا تـــكـــلـــم بـــيـــتـــر بـــــروك

ليس على المخرج أن يبدأ عمله بما يسـمى مفهوماً.. ينبغي عليه أن يجد ما هو أكثر واقعية مع المضمون

اجرت الحوار مارغريت كورويدن

ظل المخـرج البريطـاني بيتـر بـروك مهتمـا بأفريقيـا منـذ زمـان بعيـد. إذ طـاف بكامـل فرقته المسرحيـة في عام ١٩٧٢ عددا من المدن الأفريقيـة الصغيرة وقد أخرج في تلك الرحلة أعمـالا مسرحيـة لا تنسى منهـا علـى سبيل المثـال لا الحصـر مسرحيتي آي كـي ومؤتمر الطيـور. كما استلهم مـن رحلاته الأخيرة إلى افريقيـا مسرحية تيرنو بوكـار للكاتب المالي الراحـل آمادو، والتي تمت معالجتها مسرحيا بواسطة(ماري-هلينـي استيتي) وهي سيرة ذاتيـة لتيرنـو بوكـار (١٨٧٥-١٩٣٩) معلـم وحكيـم صـوفي، قـاد دور بوكـار في الحركة السريـة الأسلاميـة في مالي إلى عـذاب عظيم وإستشهـاد، أديـا إلى التاثـير علـى قـرارات بعينها في الحرب العالميـة الثانية. والمعروف أن بروك يتعامل مع النصوص تعاملا حرا، لا بلتزم بقدسيتها، كما رأينا تعامله مع نصوص شكسبـير. أي أنـه يمتلـك فهما ووعيـا منتقدا في تحليلـه للنصوص المسرحيـة الكلاسيكية والحديثـة. وتـدور فكـرة العمـل الـذي نحن بصدده عن التواضع والنبل والصبر والقيمة الكبيرة لذلك في المجتمعات الدينية، والحقيقة والنقـاء في الحيـاة وكيفيـة التعامـل معهـا والعـودة إلى الجذور. "أليس هـو القائـل في كتابه الفضاء الخـالي" هناك حقيقتك، وهناك حقيقتـي، وهنـاك الحقيقـة نفسهـا." إنـه هو المسرح المقدس.
وطبقـا لبيتر بـروك إن مسرحية تيرنو بوكار تسلـط ضـوءا جديـدا علـى إشكاليـة العنف والتسامح، التي تشغل عالمنا اليوم.
وعليـه لم يكن الصـراع في الحركة الاسلامية السرية يشبه الصراعات التي حدثت للمسيحية في بداياتها الأولى، لكنـة دارحول أداء بعض الأوراد الصوفيـة للطريقـة التيجانيـة هـل تؤدى ١١ مرة أم ١٢ مرة وأنقسم التيجانيون إلى فرقتـين وكـان حـظ بوكـار ان ينضـم للفرقـة المناوئة للمستعمربـن الفرنسيين. قاد هـذا الموقـف بوكـار إلى سلسلـة مـن الأشياء الجسيمـة جعلتـه غريبا عـن أسرتـه وقبيلته وطريقتـه الدينيـة. وعلـق على ذلـك ميخائيل بلتغتون في صحيفـة الغارديان اللندنية قائلا " لقد طرحت المسرحية تساؤلات لا نهاية لها عـن تخريب الإيمان، لمعنـى الوجود، وصراع الإرادة الحرة،والقضـاء والقـدر.. وضم قلب المسرحية صراعات القيم الأفريقية الاسلامية مع الحضارة الغربية، وفي ذات الوقت جعلت الدعـوة إلى التسامح والتفاهـم المشترك هذه المسرحية بأن تكون أكثر معاصرة لزماننا".
قابلـت مارغريـت كوريـدن الكاتبـة في مجلة المسـرح الأمريكـي المخـرج بيـتر بـروك في نيويورك ودار بينهما هذا الحوار:
× ما الذي جعلك تهتم بأفريقيا إلى هذا الحد؟
- القـارة الأفريقية مـن دون القارات هي الأقل معرفـة. ولـن أنسـى الأثـر الـذي تركتـه في نفسـي عنـد زيارتها للمـرة الأولي،وهو شيء في الطريقـة الأفريقيـة للحيـاة، إذا لا يوجـد فن عمـارة لـدى الأفارقـة. ذهبت لزيـارة ملك في قصـره وكان مجرد كـوخ من الطين. الباب منخفض جدا وعليك أن تزحف لتمر من خلاله، كان ذلك علامة الدخول الوحيدة لشخص مهم. لاحظت ذلـك ليس في طريقـة صنعهم لمبانيهم بل طريقة تعبر بها حضارتهم عن نفسها.
يلاقـي الأفارقـة مـن قـديم الزمـان التقديـر والاحـترام لقدراتهـم الجسمانية،وفرقهـم الراقصـة، ولتميـز المغنيـين الأفارقـة وإيقاعاتهم. هناك حضار قديمة عظيمة، مبينة بدقة،على أشياء محددة غـير مرئية، ليس من الناحيـة المادية فحسب، بل العلاقة مع الأسرة الممتدة من الخال والعم ورجل الدين فصاعدا. هناك فـروق بسيطة في الفهم والاحترام، غير عادية،لكنهـا علاقـات دقيقـة بالطبيعـة ككـل، الضوء والظلام، والأرض ولأن هذه الأشياء غير مرئية لم تحترم.
× لكـن مسرحيـة تيرنـو بـوكارفي الواقـع عـن الإسلام وليس عن أفريقيا؟
لا.هـذه ليست مسرحية وثائقيـة عن أفريقيا. ولا حتـى عـن الاسـلام- إنهـا عـن التطـور الروحـي لشخـص رائع أعرفـه شخصيا. عن (هامبيتي با) ما كنت ساكون مهتما إذا لم يكن هذا من أجله. كان سفيرا لمالي في اليونسكو،و كـان كهلا،ويقاتل يوما بعد يوم من أجل شيء واحـد- التقاليـد الشفاهيـة الأفريقيـة والتي يجب المحافظة عليهـا، لأنه بموت القصاصين قد اختفـي كنز عظيم و الذي يحفظ الحضارة حيـة في أفريقيـا ذاكـرة القصاص. وقد كان (هامبيتـي با) نفسه قصاصـا- كتب مجموعة مـن الكتـب في فرنسا- وقـال إن كـل معارفه قـد تلقاهـا مـن معلمـه، تيرنـو بوكـار. وهو مـن أسـرة اعتنقت الاسـلام في بدايـة القرن العشريـن، وفي داخل الاسـلام هو من طريقة خاصـة، وهـي الطريقـة التيجانيـة، الجانب الصوفي السري في الإسلام.
لأن هـذا العمـل دار حـول صـراع بوكـار في ممارسـة شعائـر روحيـة ثانويـة، وصفـه المستطلعون بأنه عمل ديني. وكتب النقاد في

يجب المحافظة على التقاليد الشفاهية الأفريقية لأن بموت القصاصين يكون قد اختفي كنز عظيم فالذي يحفظ الحضارة حية في أفريقيا ذاكرة القصاص.

الواقع أنه حول الإيمان والقضاء والقدر. أعتقد أن هذا تبسيط مخل وهو شيء مقيت أن يحاول كل فرد ان يضع تصنيفا.

× ومع ذلك يستحق الإجابة عليه أليس كذلك؟

– حسنا ستكون اجابتي تلك أوديبية، واحدة من أقدم السرحيات في العالم،وهي ليست مسرحية فرويدية: أنها مسرحية عن النفس،عن الحياة وأن تكون حيا. كما أن الملك لير، وأن نصف أعمال شكسبير، هي روحية،وسياسية، واجتماعية ونفسية، وكل قصة وجدت فيها علاقة بين المرئي والغير مرئي وتشترط وجود الاثنين معا ليصنعا القصة ذلك يجعلها تستحق الذهاب للمسرح وأن تشاهد.

× لم يجب هذا على السؤال.

– أنها ليس حول معاناة بحث مضن لانسان، وفي النهاية ذلك البحث ليس تراجيديا. هناك عنصر اسطوري في القصة الحقيقيه وهو يجعلها قصة خاصة عن التسامح. كما أن التسامح ليس شيئا ليبراليا بسيطا لأناس يجتمعون مع بعض يقولون " أقدر وجهة نظرك" أنه إلتزام قاس وملح– هذا الالتزام للعثور على الحقيقة – قاد بوكار خلال جملة من الصعوبات، أن يعيش في بلد يحتله الفرنسيون،وان يخبر الحلول الوسطية التي يقدمها المستعمر، في بلد له تقاليد دينية، ويتطلع إلى أن يكون مخلصا لدينه ولسلوكه القويم. ومشكلة بوكار أنه لم يقدم التنازلات التي طلبتها السلطات العسكرية.

× ما الذي يجعل بوكار شخصة بطولية وقد أختار الجانب المناوىء و لفظه شعبه نتيجة لذلك؟

– أن الثمن الذي كان عليه أن يدفعه ليس في بساطة أن يقف فرد ويقول " أنا ضد المحتلين " لا، أنه ليس ضد أي أحد بل يعني شيئا. وقد اتخذ قراره بالرغم من عشيرته والنعرات القبلية والخصومات الأسرية.الأمر الذي أخرجه من نطاق ولاءات أسرته، وماكانت له الخيرة في ذلك، وكان عليه أن يصمد.

يعني أن في القصة عنصر سياسي قوي حتما. بدون ذلك ما كان للقصة وجود.

× مازال بعض المعلقين مندهشين، أنك من بين كل الناس، تقوم باخرج مسرحية عن الإيمان، والقضاء والقدر والإله؟.

نعم، هاملت كانت عن الإيمان والقدر. هذان العنصران كانا في كل الأعمال العظيمة شريطة أن تكون هناك هذه الأرضية، عن أي حياة عاشتها. هذا مايجعل الحدث السياسيي والمضمون الاجتماعي أن يعطيا وزنا للقصة.

× حسناً. لتوضح الأمر، ماذا يعني بالنسبة إليك الدين أو الإيمان؟ أو الإيمان بالإله، بعض الناس يتساءلون مالذي تؤمن به.

– سأل الشعب في هذه المسرحية بوكار " قل لنا ما الإله؟" وقد اعطى إجابة عظيمة، انتهت بقوله" مهما قلت أن الإله هو، إنه مجرد ما يخرج من رأسك شخصيا" ولو سئلت أنا " بماذا تؤمن؟" ستكون إجابتي هي امنيتي الحقيقية أن أكون قادرا على أن أقول بكل صدق " بالنسبة إلي، العدم المطلق، والفراغ المطلق، وهل هذا الفضاء الفارغ ثابت بصورة مطلقة؛إنها عدمية العيش، إنه العدم الذي يجعل الميت لا وزن له، أم هو الحياة النابضة المطلقة، عندما تنجلى أكثر وأكثر. مثل أي شخص يمكنني أن أصفي أي شيء، لكنني موقن جدا، بقدر ما تترك فراغا، بقدر ما تلاحظ بان ليس هناك شيء يفوق الوصف، عصي على الفهم، ولكن ما هو الشيء الحقيقي – هو ما يمكنني الوصول إليه.

× ولكن هناك دائما شيء على المستوى الأدنى، ألا يوجد؟ و ليس هناك شيء كالعدم المطلق بالكامل.

– لهذا قلت يسعدني أن أكون قادرا على أن أقول ذلك، ولكني مدرك بأن ذلك لا يمكن أن يبلغه أحد.أعلم أن أي شيء أقوله، أو تقوله أنت، أو يقوله أعظم فيلسوف اليوم، يجب أن يؤخذ بقليل من الملح،ولهذا لم أتمسك بأي إقتناع أبداً.

× هل جاء أهتمامك بهذه المسرحية بسبب ما يحدث في العالم اليوم؟

– نعم، لاتنسى أنني طوال كل السنوات لم أفعل ما يتوقع عادة من مخرج مسرحي. لم أؤمن يوما أن أختار المسرحيات من أجل الأدوار التي يؤديها الفنان أو لأسباب ثقافية. أحاول دائما أن أشعر بالحس الباطني والحدس أنني كنت أعمل في شيء له علاقة بتلك اللحظة من الزمان. ولهذا قمت باخراج تيرنو بوكار وليست تيمون أثينا. لكن على المرء أن يكن حذرا أن لاتكون وثاقة الصلة بالموضوع واضحة جدا، مثل الأرهاب،مثلا؛ دعنا نخرج مسرحية عن الأرهاب.ذاك مستوى آخر.

× وعليه، إن الأسئلة التي طرحتها هذه المسرحية وثيقة الصلة بعالم اليوم؟ هذا شأن المشاهدين. لا نقول هذه المسرحية عن العراق، ولكن إذا نظرت إليها، ستجد أن الأمريكيين لم يتعلموا الدرس الذي كان من المفترض أن يتعلموه من الفرنسيين يتصرفون بنفس الطريقة التي كانوا بها قبل مئه سنة مضت. ومع ذلك لوقدم اليوم مخرج مسرحية عن فيتنام ستكون حول العراق.

× ماذا عن أسلوب الإخراج؟ هل هو مثل أسلوب بيتر بروك؟

– أعتقد ليس هناك شيء أكثر رداءة بالنسبة للمخرج، أو الممثل،أو المصمم، أو الموسيقي من أن يبدأ عمله بما يسمى مفهوم. ينبغي عليك أن تجد ما هو أكثر واقعية مع المضمون. في هذه الحالة الأمر بسيط يرجع ذلك لبحثنا المسرحي. في الواقع قبل عام من أول بروفة عقدنا ورشة في مدينة ايفجنون، التي جاء منها غالبية طاقم التمثيل، قرأنا جميعا المخطوطة الأولى وتحدثنا عنها وعزفنا معا الموسيقى وكان ذلك هو مجرد استكشاف أولي، مكن (ماري– هليني ستايني) من تغيير وتطوير ماكتبته أولا.

ثم ذهبنا والطاقم الأساسي مع توشي، الذي كان مسئولا عن الموسيقى، ومع فليبي فيلايتي فني الإضاءة إلى أفريقيا، وسافرنا عبر مالي وصولا إلى المكان الذي ولد ومات فيه تيرنو بوكار. التقطت خلال الرحلة أنا و(ماري– هيليني) بعض الصور وافلام الفيديو وتجاذبنا الحديث عن مئة طريقة مختلفة للقيام بعملية التجهيز. وعندما بدأنا البروفات جربنا أرضيات صخرية وأخرى ترابية. ثم ذهبنا مع الفرقة للقيام بتقديم ورشة مسرحية في مدينة فاس المغربية. وخلال تواجدنا هناك قمنا بشراء حاجيات مختلفة مثل السجاجيد.

لقد رأيت في كل منطقة زرتها في مالي شيئا مميزا وهو سلم يستعمل في كل البيوت مصمم على شكل شجرة. وفي يوم من الأيام كنت أتجول في باريس شاهدت واحدا من تلك السلالم الأفريقية موضوعا على قاعدة و قد حول إلى شيء فني في متجر للتحف. دخلت المتجر واشتريته فورا. كانت تلك نقطة البداية بأننا امتلكنا هذا الشيء. بدأنا بوضع التراب حوله، ثم وجدنا مفارش القش أكثر ملائمة، أقترحنا معا مسجدا وفي ذات الوقت صحراء. وله احساس الرمل أيضا.

× هل هذه هي الطريقة التي أعددتم بها المسرحية؟

– نعم.كان لزاما علينا أيضا أن نضبط مساحات مختلفة في كل من برشلونة و البرازيل. وفي الوقت الذي كان علينا أن نحضر إلى مسرح بوفي كنا قد انتهينا من الإخراج، الذي يبدو في شكله ليس أكثر أو أقل مما تصورنا نتيجة لكل تلك لإجراءات الطويلة..

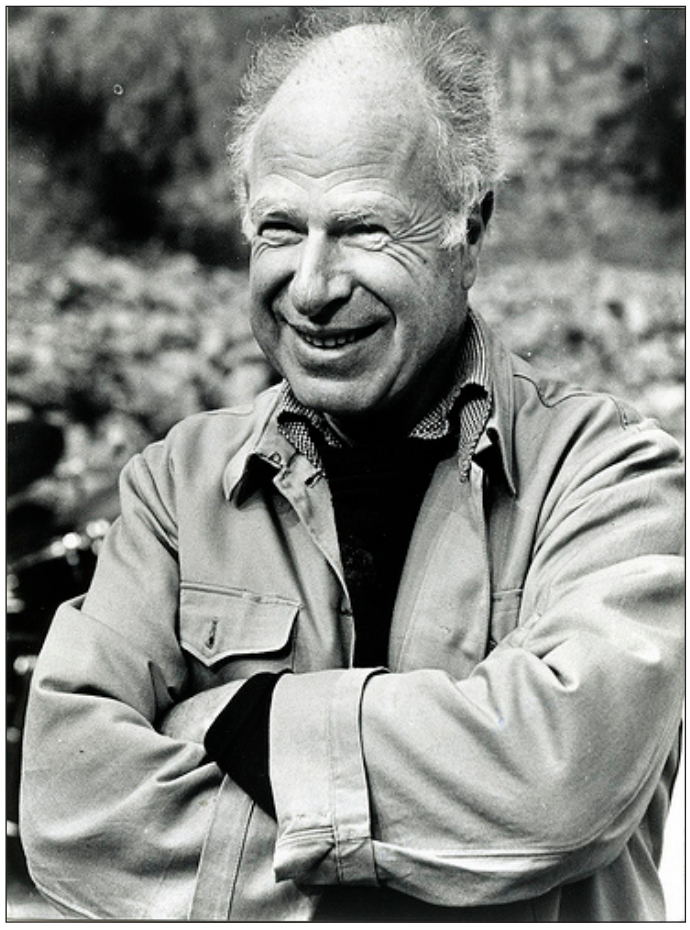
× الكل يريد أن يعرف كيف تفكر هذه الأيام حول مستقبلك، وعن المسرح وعن حياتك فصاعدا– لقد بلغت الآن سنا معينة. هل ما زالت مهتما بابداع أعمال أخرى أم أنك تفضل أن تقوم بشيء مختلف في هذه المرحلة من العمر؟.

– نعم، عمري ليس سرا. ولكن هذا نوع من الأسئلة لا أجيب عليه مطلقا حتى لك أنت يا عزيزتي مارغريت. أنا أعيش في الحاضر. وفي هذه اللحظة، الراهن هذا الإخراج و"الفضولي العظيم" (عمل آخر في مسرح بوفي) وناتاشا (باري زوجة بروك) تعد في مسرحية خطابات شيخوف، وهذا كل شيء. وربما أكون مهتما في أكتشاف أشياء، ولكن الحديث عن هذه لم يحن وقته بعد. ربما يكون هناك شيء ما في خلال ستة أشهر ولا استطيع أن أقول أكثر من هذا.

عن جريدة الاتحاد الاماراتية

بيتــر بروك والإخراج المسرحي التلفيقــي

الدكتور جميل حمادي



تمهيــد:
يعد بيتر بروك Peter Brook من أهم المخرجين المعاصرين الذين حاولوا تجديد المسرح الغربي من خلال تلقيحه بالأشكال الفرجوية الثقافية الشرقية والأمريكية والافريقية على غرار انطونان ارطو واريان مينوشكين واوجينيو باربا وبريخت ومايرخولد وكروتوفسكي.
ويتميز المنهج الإخراجي لدى بيتر بروك بالتنوع النظري والمدرسي حتى سمي منهجه الميزانسيني بالمنهج التلفيقي . لانه كان يجمع في عروضه الدراماتورجية والدرامية بين عدة تقنيات وتصورات إخراجية للذين سبقوه أو جايلوه من المخرجين العظام.
ولم ينغلق بيتر بروك على المسرح الغربي فحسب، بل اهتم أيضا بالمسرح الأنتروبولوجي الشرقي القائم على الطقوس الدينية والسحرية والميتافيزيقية والفانطاستيك والكروتيسك.
إذا، من بيتر بروك؟ وما مميزات تصوره الميزانسيني؟ وما اهم الملاحظات التي يمكن الخروج بها من خلال دراسة عروضه المسرحية؟ وما مكانة بيتر بروك في الساحة المسرحية العالمية؟

١- من هو بيتر بروك Peter Brook؟
ولد المخرج البريطاني الجنسية بيتر بروك سنة ١٩٢٥م، وإن كان هذا المخرج روسي الأصل والمولد.
لقد درس بيتر بروك بأكسفورد، ومارس التمثيل والإخراج مبكرا وهو في العشرين من عمره، فاشتغل كثيرا على مسرحيات شكسبير. ثم، زار كثيرا من دول العالم للبحث عن أصول الفرجة الدرامية وطقوسها الأنتروبولوجية كدول آسيا و افريقيا وأمريكا اللاتينية.

٢- مصادر بيتر بروك المسرحية:
تأثر بيتر بروك تأثرا كبيرا بكثير من رواد الإخراج المسرحي في القرنين التاسع عشر والقرن العشرين أمثال: المخرج الروسي ستانسلافسكي، والمخرج الفرنسي انطونان أرطو صاحب نظرية مسرح القسوة، وفيسفولد مايرخولد صاحب التصور الشكلاني والبيوميكانيكي في المسرح، وبريخت صاحب نظرية المسرح الملحمي.
وقد استعان بيتر بروك عمليا بكروتوفسكي صاحب نظرية المسرح الفقير في تدريب ممثلي فرقة شكسبير الملكية عندما قدمت في الستينيات عرض" نحن والولايات المتحدة US"، وكان العرض عملا مسرحيا سياسيا أثار ضجة عالمية في ذلك الوقت العصيب الذي شهد حربا إيديولوجية مأساوية استعملت فيها الولايات المتحدة الأمريكية قوتها الحبروتية ضد الشعب الفيتنامي المسالم...
وقدم بروك تجارب عديدة في إطار مسرح القسوة والذي دعا إليه انطونان ارطو في مذكراته، حيث قدم بروك على ضوء هذه النظرية الأنطونانية خمس مسرحيات في المهرجان الخامس بمسرح الأولد ويتش بلندن.
وخاض بيتر بروك تجارب جديدة في أعمال شكسبير على أساس أعمال مايرخولد المخرج السوفياتي الذائع الصيت.
و تأثر بيتر بروك أيضا بالمسرح الآسيوي والأمريكي والافريقي مستوحيا أشكاله الاحتفالية والطقوسية والأنتروبولوجية، كما اطلع على المسرح الأمريكي ولاسيما مسرح الحي دون أن ننسى استفادته من مسرح العبث ومسرح اللامعقول.

٣- عروض بيتر بروك ودراساته المسرحية:
أنجز بيتر بروك مابين ١٩٥٥ و ١٩٦٥م مجموعة من العروض المسرحية المتميزة مثل: "نحن والولايات المتحدة"، و" تيتوس أندرينيكوس Titus Andranicus"، و"دقة بدقة"، و"العاصفة"، و"الملك لير"، و" حلم ليلة صيف"، و"ماراصاد"، و"أوديب"، و" ندوة العصافير"، و" أورجاست" ذات المصدر الفارسي، و"الايك" ذات المصدر الأفريقي، و" اجتماع الطير" ذات المصدر الفارسي، و" المهابهارتا" ذات المصدر الهندي...
وقد عرض بيتر بروك أعماله الدرامية في أوربا وأمريكا الشمالية والجنوبية و افريقيا وآسيا واستراليا، وكان دائم البحث والارتحال عن الجديد في المسرح والإخراج الميزانسيني. هذا، وقد وحقق بيتر بروك دراسات عديدة في المسرح الروسي والمكسيكي والألماني والأمريكي.

٤- مفهوم المسرح عند بيتر بروك:
ينظر بيتر بروك إلى المسرح على أنه فن شامل يعتمد على جميع الفنون والمعارف والتقنيات من أصوات وإضاءة وموسيقى ورسم وتشكيل ورقص وشعر وصورة مرئية وألوان وأزياء وماكياج، ويسمى هذا المسرح بـ (المسرح الشامل).
ويتخذ هذا المسرح عنده طابعا إنسانيا يعبر عن حقائق النفس الداخلية، كما يعبر عن الثقافة المشتركة بين الشعوب مادام المسرح له لغة عالمية موحدة.

٥- مفهوم الإخراج المسرحي عند بيتر بروك:
يستند الإخراج المسرحي عند بيتر بروك إلى الإدارة الحسنة والتوجيه الرصين وحسن التصرف وإصدار القرارات السديدة ورسم خطة العمل وتنفيذ الخرائط والتصاميم لقيادة دفة الفرقة نحو الطريق الصحيح والغاية المثلى.
ومن ثم، يقوم الإخراج المسرحي على ثلاثة عناصر متكاملة وهي: النص والجمهور والفرقة من الممثلين. وبالتالي، فمهمة الإخراج أساسية لأن المخرج هو الذي يفسر النص الأدبي، ويمنحه الروح والحياة. وعليه أن يطور اساليبه مع تطور المسرح وآلياته الإبداعية.
وفي هذا الصدد يقول بيتر بروك:" إن المخرج يعمل من خلال عناصر ثلاثة: النص، والجمهور، والفرقة. وبين هذه العناصر الثلاثة فإن الأول هو الدائم والأساسي. إن واجبه الأساسي هو أن يكتشف كل أهداف المؤلف، وأن يجسدها بكل الوسائل المتاحة له. وحيث إن المسرح يتطور، وحيث إن جغرافيته وميكانيكيته واقتناعاته تتغير فإن أسلوب الإخراج يجب أن يتطور أيضا، ليس هناك إخراج متقن لمسرحية ما، كما أنه ليس هناك الوضع المثالي للإخراج، تماما كأداء الأوركسترا لمؤلف موسيقي، فإن وجود المؤلف الموسيقي منفصل تماما عن عروضه..."
كما أن المخرج- يقول بيتر بروك- في كتابه:" النقطة المتحولة":"موجود كي يضع مختلف العناصر و الوسائل طوع إرادته: الأضواء والألوان والمشهد المسرحي والأزياء والماكياج، إلى جانب النص والأداء، ثم يلعب عليها جميعا كما لو كانت لوحة مفاتيح، ويضم هذه الأشكال التعبيرية معا يستطيع المخرج خلق لغة إخراجية خاصة، يكون الممثل فيها اسما هاما دون شك، لكنه يبقى لباقي عناصر النحو كي يكتسب المعنى،بيتر بروك والإخراج المسرحي التلفيقي بقلم:د.جميل حمداوي ١٢/١٨/٩ pulpit.alwatanv oice.com/ html.١٥٩٢٣٤/content/print
وهذا هو مفهوم المسرح الشامل الذي يعني المسرح في أقصى درجات تطوره".
إذا، فالإخراج المسرحي هو الذي ينبني على ثلاث مرتكزات أساسية: النص والممثل والجمهور، لكن المخرج هو العنصر البشري الفعال في العملية المسرحية .لأنه هو الذي يحول النص الإبداعي الأدبي المقروء إلى نص سينوغرافي معروض على خشبة الركح إما بطريقة تفسيرية يحافظ فيها المخرج على جميع تفاصيل النص المسرحي، وإما عبر تشذيب زوائده وحواشيه والتصرف في لغته البيانية بواسطة قراءة دراماتورجية تحافظ على روح النص ولكن مع تغيير تضاريسه الجمالية وقسماته الدلالية.
ولايمكن للعرض المسرحي بأي شكل من الأشكال أن يوصل أطروحته ورسالته الجمالية إلى الجمهور الراصد إلا عبر تدريب الممثل على ضوء مجموعة من النظريات والتصورات الإخراجية.

٦- مفهوم الممثل عند بيتر بروك:
إذا كان إدوارد كوردون كريك يعتبر الممثل كالدمى والعرائس او كلعبة الماريونيت يجب التحكم فيها طاعة وانقيادا، فإن بيتر بروك ينظر إلى الممثل نظرة إيجابية إنسانية من خلال تصور ديمقراطي، حيث يعتبر بيتر بروك نفسه مجرد خادم للفرقة، مهمته التنسيق بين أفرادها، حيث يقتصر دوره على التوجيه والإرشاد وإبداء الملاحظات والإشراف على العمل أوتقويم الممثل أو تشجيعه.
فالمخرج الحقيقي حسب بيتر بروك هو الذي ينصت للآخرين، وينفذ اقتراحاتهم ويستفيد منهم ويتعلم من أفكارهم، وينبغي على المخرج أن يكون قادرا على تغيير أفكاره وتعديلها بشكل جذري حينما توجه إليه الانتقادات الناجعة والبناءة.
ومن هنا، فدور الممثل أساسي في نجاح العرض المسرحي مادام يثريه بتجاربه الشخصية، ويغني أدواره الدرامية والتشخيصية بواسطة إحساسه الداخلي من خلال المعايشة الصادقة واستثمار الذاكرة الحية.

٧- التصور الميزانسيني عند بيتر بروك:
تعتمد طريقة بيتر بروك الإخراجية على تمثل تقنيات الأسلاف من المخرجين القدامى مع استيعاب تصورات المعاصرين من المخرجين الذين كانوا يجايلونه. لذلك، توصف الطريقة الميزانسينية عند بيتر بروك بكونها منهجية تلفيقية تعتمد على اجتهادات الآخرين، وتستند أيضا إلى التجريب النظري والتطبيقي لكل الآراء الدرامية المعروفة في الريبرتوار المسرحي والإخراجي القديم والمعاصر على حد سواء.
بيد أن بيتر بروك كان يواجه صعوبتين في مجال التجريب والاختبار السينوغرافي، وهاتان الصعوبتان حسب مساعده شارل ماروفيتز Charles Marowitz تتمثلان في:" أن بيتر بروك من ناحية يستطيع أن يشرح نفسه أفضل مع ممثلين تم تكوينهم بالفعل.
ومن ناحية أخرى فإن عديدا من الشباب لم يكونوا موهوبين ولا معدين لبذل مجهودات البحث العلمي، فضلا عن عدم استعدادهم الروحي للانصهار في الجماعة. لقد كان هدفهم في الغالب مجرد المرور إلى فرقة شكسبير الملكية".
وتستند منهجية بيتر بروك الإخراجية إلى مجموعة من المبادئ والمرتكزات الميزانسينية:
× الاعتماد على الاستماع الجماعي في انتقاء المتبارين للدخول إلى معمله التجريبي المسرحي.
× تبني طريقة الارتجال المشهدي لاختيار أفضل الممثلين لدعم معمله المسرحي التجريبي، وخاصة المتابعة الارتجالية التي تعني دخول عشرة شبان إلى المنصة واحدا واحدا ليرتجلوا وكل واحد يكمل ارتجال الذي سبقه..
× الاكتفاء بالعدد القليل من الممثلين المنتقين الذين قد لايتجاوزون اثني عشر شابا .
× الدخول في تمرينات وتدريبات وبروفات شاقة لمدة ثلاثة شهور أو أكثر،
× المزاوجة بين طريقة ستانسلافسكي ونظريات المدارس الإنجليزية في مجال تدريب الممثلين .
× الخروج بالممثلين من منهج الأداء النفسي الطبيعي كما هو معروف لدى ستانسلافسكي نحو تمثل لغة الأصوات والإشارات والحركات التي استوحاها من منهج أنطونان أرطو.
× تدريب الممثلين على الكلمة الصرخة والكلمة الصدمة. لأن الكلمة جزء من الحركة.
× اكتشاف بروك أصوات مجردة تصدر عن الممثل دون اللجوء إلى كلمات اللغة، ويعني هذا أن بروك يعود إلى لغة الإنسان البدائي ولغة الحيوان.
× مطالبة بيتر بروك ممثليه برواية القصص بالأصوات والحركات فقط دون الاستعانة بألفاظ اللغة.
× تكوين معجم تمثيلي وتدريبي خاص بالأصوات والحركات.
× التدريب عن طريق التمرين الجماعي، أي تدريب الممثل الفرد في حضن الجماعة ليحس بأنه ينتمي سيكواجتماعيا إلى فريق موحد.
× تدريب الممثلين على الألوان الدرامية المتنوعة سواء على مستوى الحركة أم الصوت أم قناع الوجه أم المعاني، ويجري هذا التدريب بأن يرتجل الممثلون معنى أو إحساسا أو رد فعل، ويحاول كل منهم تجسيده بطريقته الخاصة.
× الربط التطبيقي بين تجربة الممثل الحية وإبداعه الفني من خلال الذاكرة الشعورية.
× تدريب الممثلين على المشهد المسرحي من منطلقات عدة كتدريبهم على ريبورتاج في شكل تحقيق صحفي، أو كتقرير لرجل شرطة أمام قاضي التحقيق، أو كقطعة محفوظات، أو من وجهة سياسية أو نفسية أو كوصف شاعري الخ...
× تدريب الممثل في وقت واحد على أداء مشاهد مسرحية مختلفة أو مواقف متنوعة أو ومضات غير متسقة وغير متراكبة.

× استعمال أسلوب القص أو التجزيء أو التقطيع بين اللوحات والمشاهد الدرامية والربط بينها اعتمادا على أسلوب اللصق والكولاج.
× استخدام بيتر بروك الأقنعة بالمفهوم الطقوسي الشرقي بعد رفضه مرارا استخدامه في مسرحياته الدرامية بالمفهوم الغربي، والتوظيف الجديد نلفيه جليا في مسرحياته الثقافية الانتروبولوجية كمسرحية "ندوة العصافير "، وعرض" اجتماع الطير". لأن القناع في الحقيقة رمز طقوسي وتعبير مضاعف عن الذات الإنسانية.
× اعتماده في إنجاز عروضه المسرحية على الإحساس الداخلي.
× التقاط التلميحات والخيوط الخفية في النص واعتباره اعتصارا شديدا قبل الشروع في إنجازه أو تحويله إلى عرض دراماتورجي.
× الاهتمام بالجوانب الفرجوية البصرية من إضاءة وصوت وألوان وموسيقى وثياب واللعب بالموديلات وتصميم المشاهد أو ما يسمى بالمسرح الشامل.

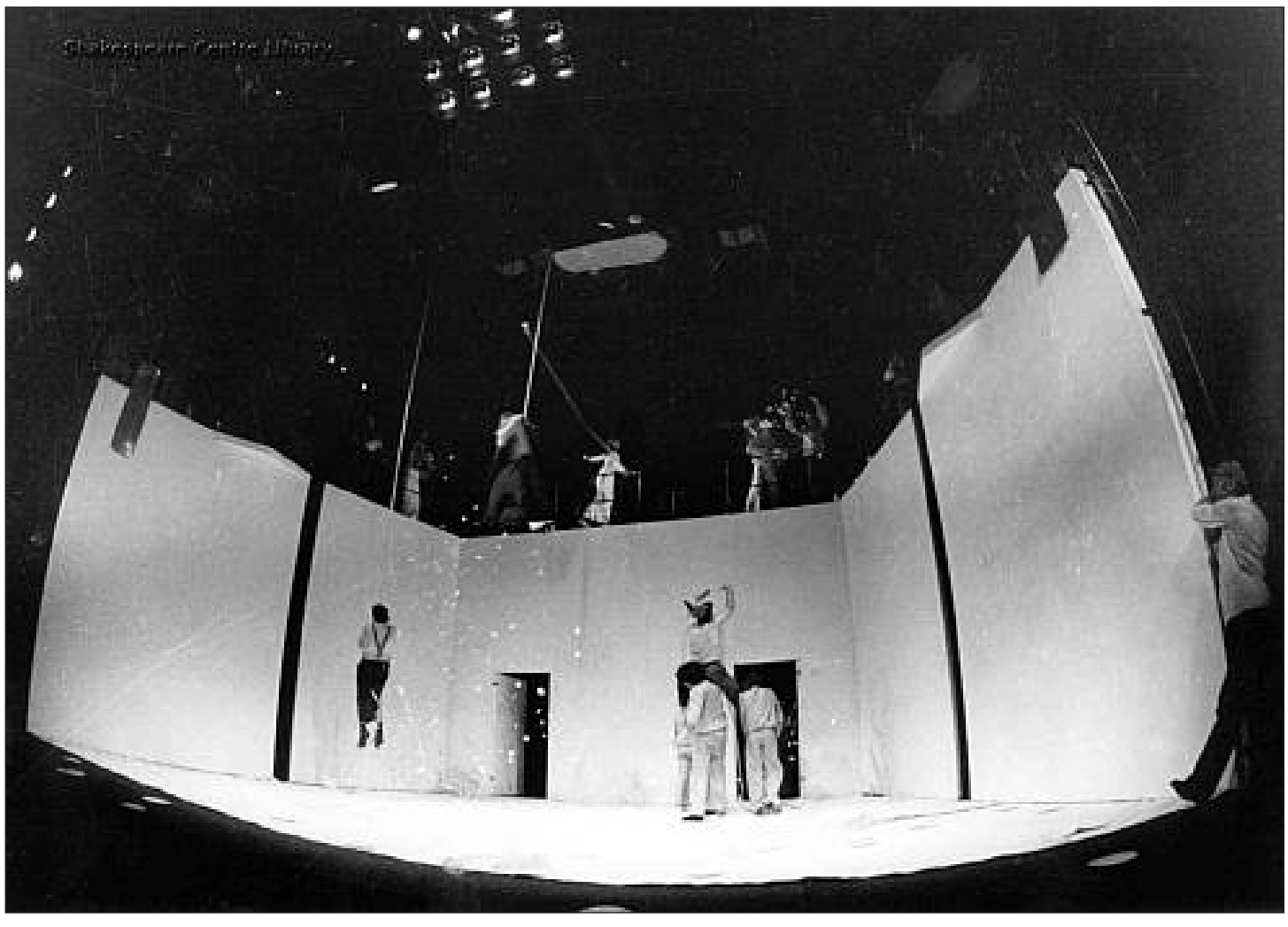
٨- الفضاء السينوغرافي أو مساحة المسرح
من المعروف أن بيتر بروك أقام عروضه المسرحية في الفضاءات المغلقة كقاعات المسرح المعروفة بالعلبةبيتر بروك والإخراج المسرحي التلفيقي بقلم:د.جميل حمداوي pulpit.alwatanv oice. ١٢/١٨/٩ /com/content/print/١٥٩٢٣٤. html الإيطالية، كما اشتغل على فضاءات مفتوحة احتفالية وطقوسية، حيث مثل في فضاءات فارغة سينوغرافيا، وفوق فضاء السجادات الإيرانية، واتخذ فضاء الرمال خشبة ركحية في الدول الأفريقية، وقد قدم بروك
عروضه المسرحية ارتجاليا كما هو الشأن بالنسبة للعرض الذي قدمه فوق البساط الفارغ بالجزائر، وكان يلقي عروضه أيضا في فضاءات احتفالية طقوسية خاصة وفي أمكنة عامة كالشوارع والحدائق العامة...
وقد حاول بيتر بروك بعد انضمامه إلى مسرح الأمم بباريس في السبعينيات من القرن العشرين ان ينشىء مسرحا ثقافيا عالميا تنصهر فيه جميع الثقافات العالمية في بوتقة إنسانية واحدة لاتغريب فيها ولا استلاب، كل واحد يحافظ على هويته وكينونته وأصوله الثقافية والحضارية في إطار فرجة احتفالية ارتجالية ثرية ومنفتحة.
كما ميز بروك بين المسرح الغربي والمسرح الثقافي ذي اللغة المسرحية العالمية المشتركة، ميز ايضا بين المساحة الميتة والمساحة الحية، وبين المساحة الوظيفية والمساحة غير الوظيفية، وبين المساحة التقليدية والمساحة الجديدة كالاسواق والشوارع والحدائق والقرى...، وبين المساحة الباردة والمساحة الدافئة، وبين المساحة الجيدة والمساحة الرديئة.

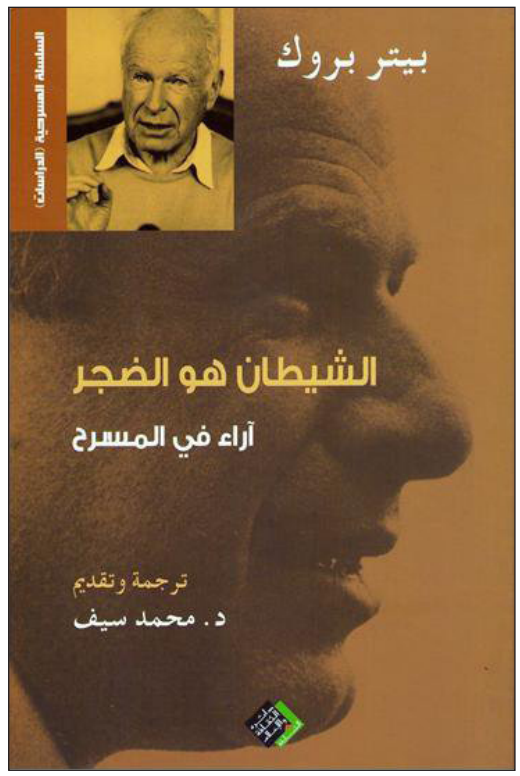
٩- الاهتمام بالمسرح الأنتروبولوجي:
من المعلوم أن المسرح الأنتروبولوجي يهتم بالمقدس والبدائي والسحري والطقوسي والميتافيزيقي بعد أن أصيب المسرح الغربي بأزمة حادة تتمثل في هيمنة العقل والمادة والتقنية الرقمية. مما أدى بالنظام الرأسمالي الغربي إلى تدمير الإنسان عبر حروب كونية وأزمات اقتصادية واجتماعية خانقة، واستلاب الإنسان وتحويله إلى أداة إنتاجية معلبة بدون الاهتمام بذاته وروحه.
لذا، غدا المنظرون والمخرجون المسرحيون يفكرون في مسرح ثالث ينقذهم من صخب الكلمة وأسر اللفظ، فلم يجدوا سوى الارتحال إلى أدغال أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية للبحث عن أشكال فرجوية أنتروبولوجية جديدة تتمثل في الأشكال الطقوسية والأقنعة الإنسانية المتلونة والحركات الروحانية والمقامات الصوفية الوجدانية، والرغبة من وراء كل هذا هو تطهير الغرائز البشرية الشعورية واللاشعورية من الخبث والشر عبر إزالة الخوف والشفقة والقسوة.
ومن أهم المخرجين المسرحيين الذين اهتموا بالمسرح الأنتروبولوجي نذكر: إدوارد كوردون كريك، وأنطونان أرطو، وبريخت، وكروتوفسكي، وماير خولد، واوجينيو باربا، وأريان مينوشكين، وبيتر بروك.
و على أي، فمنذ ١٩٧٠م، وبيتر بروك يقود:" مركزا للأبحاث المسرحية في باريس، مهتما بالدرجة الأولى بالعلاقة بين الممثل والمتفرج، وهدفه الأمثل يتلخص في محاولة القضاء على داء اللزمات السطحية، والميكانيكية في الأداء، بالإضافة إلى تقرير أبسط العناصر وأكثرها توصيلا في العرض المسرحي، ولعل هذا هو السبب في التجائه إلى بعض القرى الأفريقية خلال أعوام ١٩٧٣/٧٢ سعيا إلى الالتقاء بجمهور تلقائي تتوفر لديه القدرة الغريزية على الخروج من الواقع إلى الخيال."
وعلى العموم، فقد اهتم بروك بالثقافة الثالثة أو بالمسرح الثالث من خلال تأكيد ثقافة الروابط والبحث عن اللغة المسرحية العالمية المشتركة والاهتمام بالأقنعة والفرجات الطقوسية والأشكال الدرامية الدينية والروحانية.

١٠- أهمية بيتر بروك في المسرح العالمي:
تتمثل أهمية بيتر بروك في كونه جدد المسرح الغربي وابتكر فيه أيما ابتكار على الرغم من كون منهجه الإخراجي منهجا تلفيقيا استثمر فيه كل التقنيات الميزانسينية والتصورات الإخراجية التي تم تشغيلها في المسرح العالمي قديما وحديثا، كما اشتغل دراماتورجيا على أعمال قديمة وحديثة نالت إعجابا جماهيريا كبيرا حتى صار من رواد الإخراج المسرحي المعاصر.
وعندما ذاعت شهرة بيتر بروك عالميا الحق بمسرح شكسبير الملكي مديرا فنيا قصد البحث داخل معمله التجريبي عن المشاكل التي تواجه الممثل المعاصر، فمنحته الفرقة حرية التجريب على أعمال بريخت وحرفية مسرح القسوة التي كانت موضوع اهتمامه في بداية الستينيات من القرن العشرين.
ومن حسن حظ بيتر بروك أن يتزامن تعيينه بمسرح شكسبير الملكي مع انفتاح المسرح الإنجليزي على الجديد من المسرح، وما استجد في الساحة الإخراجية من تصورات وتقنيات:" لقد وافقت اهتمامات بروك في التجريب المسرحي نفس الوقت الذي انطلقت فيه عوامل التغيير في المسرح البريطاني. وكانت فرقة شكسبير الملكية تبحث في ذلك الوقت عن ضم مخرجين كبارا على فرقتها دعما لمكانتها ومستقبلها وذلك في ضوء ظهور بشائر التطوير التي فجرتها غضبة الشباب البريطاني الصغير المتطلع إلى حياة أفضل والذي تمثل في ظهور مجموعة من الكتاب المخرجين الجدد في الحي الشرقي بلندن. وتغير نمط المسرحيات التي اعتمدت زمنا على غرف الصالون وأبهاء القصور.
وظهرت في الأفاق روح جديدة للفنانين البريطانيين تسعى إلى شق طريقها إلى جماهير جديدة للمسرح وتصورات فنية خلاقة تختلف كليا عما أصاب المسرح من فن رتيب".
وقد عين بيتر بروك مديرا فنيا للفرقة المسرحية الإنجليزية الملكية مرة ثانية، ولكن هذه المرة بالاشتراك مع بيتر هول Peter Hall والفرنسي ميشيل سانت دونيس Michel Saint Denis حفيد جاك كوبوه.
والغرض من هذا الاتفاق الثلاثي هو تجديد مسرحيات شكسبير وعصرنتها على ضوء الرؤى الإخراجية المعاصرة خاصة السياسية منها تأقلما مع ظروف مرحلة الستينيات من القرن العشرين التي كانت تشتعل بالثورات المضادة للأنظمة المحافظة السائدة.
وبعد ذلك، أسس بيتر بروك مع صديقه بيتر هول فرقة مسرحية جديدة بلندن تابعة للفرقة الدائمة بستاتفورد لتمثيل أعمال بنتر Pinter ومسرحيات العبث كما عند الكاتب الأيرلندي صمويل بيكيت Becket دون أن ننسى كذلك أعمال شكسبير بطبيعة الحال.

١١- تقويم أعمال بيتر بروك:
على الرغم من شهرة بيتر بروك ونجاحه الكبير في العديد من الأعمال الدرامية والعروض المسرحية، فإن النقاد كانوا يصفون منهجه الإخراجي بالتلفيقية والجمع بين المدارس الميزانسينية من خلال احتذاء السابقين من المخرجين الأسلاف والاستهداء بمرتكزاتهم الإخراجية نظريا وتطبيقيا، والتوفيق بين عدة تقنيات وآراء وتصورات إخراجية متناقضة ومتضادة إبستمولوجيا وأطروحيا، ولم يكن بيتر بروك حسب المخرج المصري الدكتور أحمد زكي:" ذا أفكار ثابتة على الإطلاق، وهذا ما يميزه لاتساع خبراته الفنية، ولا عجب في كل ذلك فبروك Brook كمخرج بريطاني تربى في أحضان الشكسبيرية وعمل كثيرا بالمسرح التجاري". ولكن على الرغم من ذلك، فكان بيتر بروك مجددا إلى حد ما، ويتجلى هذا التجديد واضحا في تنظيراته.

عن مجلة نزوى ٢٠٠٦





صدر مؤخرا كتاب (الضجر هو الشيطان) عن الشارقة، الدائرة الثقافية والإعلامية، ضمن السلسلة المسرحية والدراسات، تأليف المسرحي البريطاني بيتر بروك وترجمة وتقديم المسرحي العراقي الدكتور محمد سيف.

إن هذا الكتاب عبارة عن لقاء بين المعلمين والفنانين المسرحيين، أستمر يومين. وقد نُظم من قبل إدارة المسرح والعروض في وزارة الثقافة الفرنسية. الهدف منه إلقاء نظرة تأملية حول كتاب (الفضاء الخالي) لبيتر بروك المسجل في البرنامج الدراسي للبكلوريا. وقد قام المسرحي العراقي محمد سيف بتقديم وترجمة هذا الكتاب، كجزء من همه وانشغاله بالمسرح سواء كان ذلك عمليا أو نظريا.

لقد حاول محمد سيف أن يعيد هذا الدرس المسرحي لبيتر بروك من خلال كتابة مقدمة طويلة دارسا ومحللا فيها كتاب (الفضاء الخالي) الذي يدور حوله كتاب (الضجر هو الشيطان)، حيث استطاع أن يبتهج بفكرة مازالت تعيش حركة مستمرة. لقد حاول محمد سيف، وبكل بساطة، أن يحافظ على طابعها واندفاعها الحيوي، باحترامه تسلسل وإيقاع هذا اللقاء، وترقيم التمارين الصغيرة، وأسئلة المشتركين، وبعض الاستراحات.

"الشيطان هو الضجر" لبيتر بروك

عمار سيف

يقول المترجم في مقدمته: (إن "الفضاء الخالي" ضروري جدا ليس فقط بالنسبة لأولئك الذين يعبدون المسرح ويعشقونه وإنما هو أيضا ضروري لأولئك الذين لا يحبونه. انه ضروري ومهم أيضا للذين يعملون في حقل المسرح مثلما هو ضروري ومهم جدا أيضا لأولئك الذين يتفرجون عليه ويتتبعونه. إن هذا الكتاب يحتوي على الكثير من الأسئلة والأجوبة المفتوحة والمغلقة، التي تتعلق بالمتفرج، بالممثل، وبالمخرج، والتي بفضلها يستطيع المسرح، المكتوب وغير المكتوب، أن يعيش. إن العنوان الأصلي للكتاب هو "الفضاء الخالي"؛ ولكن كان يمكن أن يطلق عليه اسم "الفضاء الذي يجب أن يُملأ". فبالنسبة لبيتر بروك، إن المكان المثالي الذي يمكن أن يحقق تواصلا حقيقياً، مازال لم يُعثر عليه). فبالنسبة لبيتر بروك، إن المكان المثالي الذي يمكن أن يحقق تواصلا، مازال لم يعثر عليه. ثم يستعرض المترجم في مقدمته، مسيرة حياة بيتر بروك منذ الولادة مرورا بالأعمال التي قام بها وهي كثيرة سواء في مجال المسرح، الأوبرا، والسينما. ثم ينتقل إلى التقسيمات الأربعة للمسرح التي وضعها بيتر بروك في كتابه (الفضاء الخالي)، حيث أعطى لكلمة المسرح أربعة معان مختلفة:

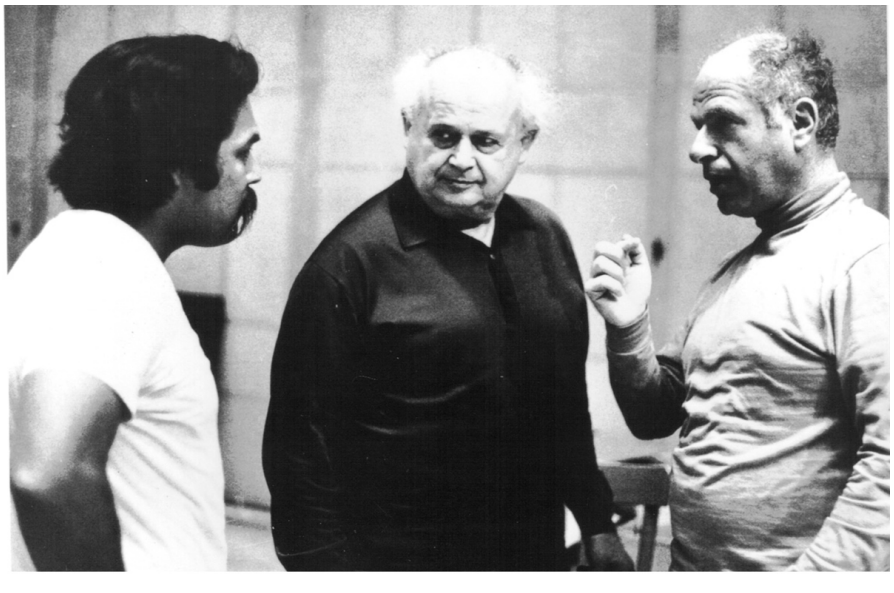
المسرح المميت: إن اسم هذا النوع من المسرح لوحده كاف لان يدل على اللاحياة، وتفوح منه رائحة الموت، فهو مسرح بلا غد، لا يلامس إلا جزءا صغيرا من المجتمع. إنه المسرح الرديء، والفن غير النقي، الذي يمكن وصمه بأنه "مومس". لأنه يشبه إلى حد كبير المومسات عندما يأخذن الثمن ويقضين اللذة لفترة قصيرة، أي إنه حتى المتعة فيه قاصرة، فاشلة، قائمة على منطق تجاري، البيع والشراء، وهذه العلاقة بحد ذاتها مجردة من العمق الحقيقي للتواصل. بحيث صار بإمكاننا أن نجد المسرح المميت اليوم، وبسهولة في الأوبرا الفخمة وفي الأعمال الكلاسيكية مثلما يمكن العثور عليه أيضا في مسرحيات كل من: موليير وبريشت وشكسبير.

المسرح المقدس: بالنسبة لبيتر بروك، إنه المسرح غير المرئي الذي يصبح بفعل التجربة الفعالة والمكتشفات الجديدة وامتحان ما توصلنا إليه في السابق إلى مرئي. وإن تقديم ما هو مقدس لا يعني الكشف عن ما هو محجوب أو مخفي في الظاهر فحسب وإنما في عملية تقدم الظروف التي تجعل استيعاب كل ما هو غير مرئي أمرا ممكنا للمتفرج.

المسرح الخشن: يتأسس على القذارات: ولا يقع بالضرورة داخل مسرح، وإنما داخل العربات، والناقلات أو على المنصات الخشبية. إن (القذارة والوحشية ظاهرتان طبيعيتان، مثلما يقول "بيتر بروك"، والغرابة عمل مفرح). ويتساءل محمد سيف: بماذا يحلم بيتر بروك على وجه التحديد؟ ويجيب، إنه يحلم بمسرح شعبي حقيقي، يقف ضد التسلط، ضد التقليد والفخفخة وضد التظاهر، وبكل تاكيد، إنه يحلم بالسيرك.

المسرح المباشر: يظل المسرح كمكان ليس كباقي الأمكنة الأخرى، انه يشبه إلى حد كبير المكبرة التي تكبر الصورة، ولكنه أيضا مثل العدسة البصرية التي تصغره، انه عالم صغير، ومهدد بأن يتقلص حجمه أكثر فأكثر. انه يختلف عن الحياة اليومية، لذلك هو مهدد دائما بالانفصال عنها. يقول بيتر بروك في هذا الصدد: (قد تقف هذه الأنواع الأربعة جنبا إلى جنب في بعض الأحيان سواء في "الويست اند، في لندن، أو ساحة التايمز، في نيويورك. وقد يبتعد الواحد عن الآخر مئات الأميال. فنجد المسرح المقدس في وارشو والمسرح الخشن في براغ. وقد يحدث أحيانا أن نستعمل هذه الأنواع الأربعة استعمالات مستعارة وقد يظهر نوعان منهما في أمسية واحدة وفي مشهد واحد، وقد تتزاوج الأنواع الأربعة في لحظة من اللحظات وفي كثير من الأحيان).

إن كتاب (الشيطان هو الضجر)، محاولة نظرية وعملية، بالغة الأهمية، من خلاله يتساءل بيتر بروك: لماذا على المسرح دائما وابدا أن يعاد صنعه؟ ولماذا هو يومي وسرعان ما يتلاشى؟ ومن أجل أن نمارس المسرح في وقتنا الحاضر، كيف يجب علينا أن نفكر، وحول ماذا، على وجه التحديد؟ لاسيما إن الحياة هي المسرح والمسرح هو الحياة بشكلها المكثف. ففي اليوم الأول من اللقاء حاول بروك، من خلال طرحة للأسئلة أن يعثر مع المعلمين والفنانين الحاضرين في هذا اللقاء، على إجابات عملية من خلال التبادل في الأفكار، والارتجال الذي قام به معهم من خلال الاشتغال على نص العاصفة لشكسبير. فبعد أن انتهى من الحديث عن الكيفية التي يتسرب فيها الضجر إلى المتفرج، ويبدأ بالتململ والنظر إلى ساعته، ومراقبة الخارج والداخل، لمجرد شعوره بأن ما على المسرح لا ينتمي على الصدق في شيء. لأن الفضاء كان خاليا وغير ممتلئ. أنتقل بروك، في الحديث عن الثوابت غير ثابتة، والتي تقادم عليها الزمن، انطلاقا من الجملة الأولى في كتاب (الفضاء الخالي)، التي تقول: كل ما يقتضيه الفعل المسرحي، هو أن يمشي شخص عبر تلك الفسحة، في حين يراقبه شخص آخر، وهذا كاف لأن يفجر الفعل المسرحي. إن بروك في كتابه (الشيطان هو الضجر) يتراجع عن هذا المنطق، بقوله: (إن هذا ليس بكاف، لابد من شخص ثالث يراقب عملية المرور والمراقبة). ويقصد المتفرج، ذلك السيد الجليل الذي لولاه لما اكتمل الحفل ولما تفجر الفعل المسرحي. إن المسرح إذا ما افتقر إلى الجمهور يصبح مفتقرا لوجوده. فالجمهور هو التحدي وبدونه تبقى الصورة كاذبة، أليس كذلك كما يقول بيتر بروك؟ ولهذا على الممثل أن لا يكون كيفما شاء وأتفق–وهذا هو عنوان صغير يضيفه بروك إلى مجموعة العناوين الكثيرة التي ملأت الكتاب بالدلالات–لأن نظرة الجمهور تعتبر عنصرا أساسيا ومساعدا، وبمجرد الإحساس بها، يصبح كل شيء يقظا وبعيدا عن المجانية والرخاوة. ويشبه بروك بالمحبوب الذي لا يمكن أن نسمح لأنفسنا بالمثول أمامه كيفما أتفق. ثم ينتقل إلى موضوع الجسد كأداة من خلال عناوين: اليابانيون وقادة الأوركسترا، والجسد الحساس والخصوصية، وطقس الشاوو. الذي حضره بروك في إحدى قرى بنغلاديش الذي تعلم منه، إن الإفراط في التفكير يقلق الفراغ ويكر صفوه. مثيرا قضية الإعداد المسبق للدور الذي هو نوع من الكفاح ضد الخوف من الفراغ. لهذا يحبذ بعض الممثلين التقليدين أن نعطيهم كل التفاصيل الإخراجية منذ اليوم الأول من التمارين، وإن أحدثنا بعض التعديلات فيما بعد تثور ثائرتهم ويخرجون عن طورهم. لهذا يقول: (لم اعد اشتغل مع هذا النوع من الممثلين لأنني كثير التعديلات وأحيانا أجريها على العمل حتى يوم العرض نفسه. لأن الشكل الحقيقي، غير موجود ولا يمكن الوصول إليه إلا في اللحظة الأخيرة وفي بعض الأحيان حتى بعض هذه اللحظة.



اليوم الثاني: من اللقاء/الكتاب، يسأل بروك الحاضرين عن المسائل التي ظلت معلقة، لاسيما أن المسرح بالتحديد مكان للقاء بين الأسئلة الإنسانية الكبيرة. بالأمس يقول بروك، توقفنا عند الارتجال. منذ وقت طويل والعالم بأجمعه يتحدث عن الارتجال، إنه واحد من كليشيهات عصرنا، في مكان و(نحن نرتجل) إنه من النافع ملاحظة إن هذه الكلمة تعطي الاحتمالات المختلفة، الجيدة والسيئة. ثم يدعو الحاضرين للقيام بتمارين حول الارتجال.. لماذا الارتجال؟ أولا، لابتكار مناخ، وعلاقة، ووضع الجميع في حالة من الاسترخاء المريحة، والسماح لأي شخص بأن يجلس وينهض من غير أن يخلق ذلك مشكلة درامية. يبحث بروك من خلال تمارين الارتجال، عن الثقة، عن حالة الكفاح ضد الخوف، لهذا يطلب من الحضور التوقف عن الكلام، والأفكار، وأن يبدأوا بالجسد، بحرية الجسد، كخطوة أولى. من خلال ممارسته للارتجال، يحاول بروك أن يشرح شكلين اثنين من الارتجال: الذي ينطلق من الحرية الكامنة للشخص، والذي يحسب حساب التعارض المفروض من قبل العرض، ويمكن أن يكون نصا، إخراجا. ويقول في هذا الصدد: (حتى هذه الحالة، وفي كل عرض يتوجب على الممثل الارتجال. بعد ذلك يدعو بروك الحاضرين باللقاء بشكسبير، من خلال الاشتغال على نص مسرحية (العاصفة). ولكي يواصل حديثة عن الارتجال وأهميته، يعلن بأنه يكره العمل حول الطاولة، لعدم إعطاء أهمية قصوى إلى التحليل، والفعل الذهني أكثر مما تستعمل أدوات الحدس، علما أن الحدس لوحده يمكن أن يكون خطرا ويقود أكثر الممثلين لارتكاب حماقات جسيمة. وهذا ما يبرر وجود المخرج، ويعني العين، تلك النظرة النافذة والثاقبة، بالمعنى الواسع للكلمة وليس بمعنى الحكم والتحكيم، هذه النظرة الواسعة الصافية التي يمكن أن تسمح للممثل بالتقدم. بكل تأكيد، إن المخرج هو أيضا يمكن أن يخطئ. ثم يسال بروك الحضور، هل أجبت عن أسئلة هذا الصباح جميعها؟

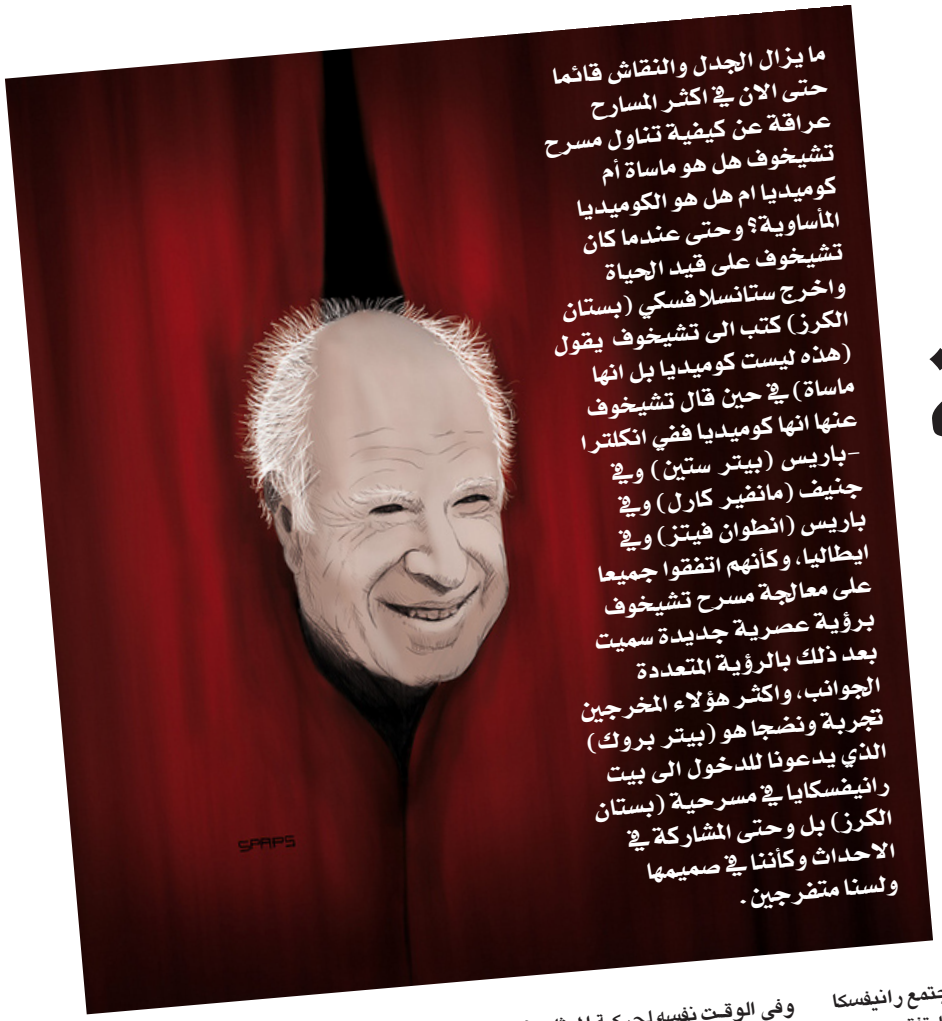
أرى أنكم تلتزمون الصمت الآن. نحن نعلم أن العمل الحقيقي لمصارع الثيران في حلبات المصارعة، يكمن في السياق الطويل الذي يفضي إلى اللحظة المميتة التي نرى فيها الثور بلا حركة. وبما إننا لا نريد أن نذهب بعيدا، أي حتى الموت، بإمكاننا أن نتوقف هنا.

(صمت)

تصفيق.

بروك والرؤية الجديدة للمسرح الروسي

صالح عبد علوان

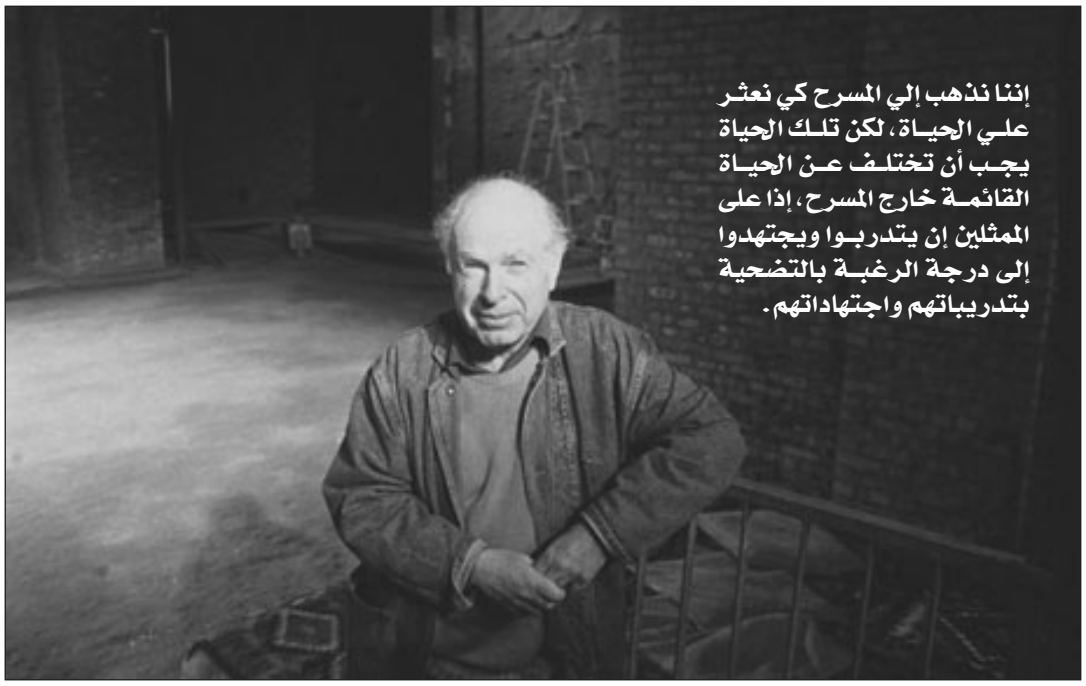


والغريب ان (بيتر بروك) لم يعرض المسرحية في مسرح بل في بيت يعود طرازه في البناء الى القرن التاسع عشر موغل في القدم وبال ولكنه ولفخامته يوحي بالعظمة والابهار في الوقت نفسه ثم اكمل هذا الاحساس بالديكور والذي هو عبارة عن نوع من السجاد زاهي اللون ولكنه قديم ومتآكل وبدلا من ان يرمم البيت جعل في جدرانه التقرب ولطخه بالوان سوداء وغامقة حتى يوحي بالتلف والتآكل وعندما ندخل نحن المشاهدين الى البيت –المسرح ينتابنا الاحساس بالنهاية أي نهاية كل ما هو موجود في هذا البيت لانه حول ملاحظة تشايكوف في اخر المسرحية (نسمع صوت معول بقطع الاشجار)، الى فعل في بداية المسرحية أي انهيار مجتمع رانيفسكا وانهيارها بسبب ضعفها الذي جعلها تفقد بستانها الذي يبتاعه احد اقربائها انها صورة محزنة لانهيار اناس متحضرين تغلبت عليهم الروح التجارية، اعتمد بروك في عرضه على البساطة والايحاء الى درجة ان احد النقاد الكبار وهو (جورج بانو) الاستاذ في معهد الدراسات المسرحية في جامعة السوربون قال" لقد استطعت تأمل منظر سقوط المطر الخفيف من خلال شبابيك بيت رانيفسكايا) فالممثلون يجلسون على الارض والجمهور من حولهم على شكل نصف دائرة لان البيت فيه فسحة كبيرة في الوسط ومكون من ثلاثة طوابق في كل طابق شرفة لجلوس المشاهدين وفي الوقت نفسه لحركة الممثلين فمثلا غرفة النوم في الطابق الثاني تجري فيها بعض المشاهد بالرغم من وجود الجمهور الذي يطل من الشبابيك وغالبا ما تجري مشاهد الخروج الى البستان من بين الجمهور الى درجة اننا نشاهد الممثلين يتحركون بكل انسيابية وكأنهم في بيوتهم من دون مبالغة او عناء والطريف في العرض ان بروك يلجأ الى المفاجأة في كل يوم عرض ففي اليوم الذي كنت اشاهد فيه المسرحية كتب على باب المسرح العبارة التالية: نرجو عذركم لان الممثل الفلاني اصيب في قدمه كنت متشوقا الى رؤية الممثل وهو يمشي بصورة غير طبيعية لكنني اندهشت حين شاهدته يمشي بشكل طبيعي بل واكثر حيوية من بقية ايام العرض انه يريد من هذه المفاجأة اخراج الجمهور من المألوف.

و(بيتر بروك) شديد العناية باختيار افضل ترجمة للمسرحية لقد عمل مدة طويلة مع كبار المترجمين مثل (لوسيان لور) و(جان كلود كاريز) ثم قارن بين الترجمتين الانكليزية والفرنسية فوجد ان الاول اختلق اسلوبا شعريا متينا ولكنه يفتقد الى الصور في ترجمة الثاني كانت هناك شفافية واضحة بل انه استطاع ان يصل الى ترجمة الايقاع والفعل الدرامي واستطاع ان يقترب باخلاص من النسخة الاصلية في اللغة الروسية وفي بعض الاحيان كان بروك يتدخل بمعالجة النصوص المترجمة حيث يقول (وحتى اذا كان العمل لايحمل ايقاعا عاما- بسبب الترجمة –نستطيع معالجته بواسطة الممثل الذي يكون حرا في ايجاد ايقاع مختلف لكل لحظة بحيث يستطيع ابراز الافعال المضحكة أو المبكية او الاثنين معا بل في بعض الاحيان عليه اكتشاف الحياة ما بين الافعال، ولكن هذا لا يعني ان كل ممثل يكون بهذه الحرية من التقلبات نقول عنه انه عميق وصادق ولكي يصل الى هذه الرؤية المتعددة الجوانب وبشكل مؤكد عليه تشييد البناء على شكل موزائيك متناغم مع كل لون وكتلة وكأنها فعل قائم بذاته حيث لاتوجد كلمة او عارض ما لم يكن له ايقاع خاص ومعنى) ولهذه الاسباب كان بروك يهاجم المخرجين في انكلترا حيث ان لهم نظرة احادية الجانب لتشيخوف فهو في رأيهم عبارة عن موسيقى حزينة وعاطفية.

هذا جانب من رؤية بروك لتشيخوف والذي يكون عنصره الاساسي الممثل فالديكور والملابس والاكسسوار يدخل عليها تعديلات كبيرة حتى في ايام العرض لانه يعتقد بأنه في كل يوم من ايام العرض يكتشف عوامل مكملة لعرضه نتيجة استجابة الجمهور والممثل أي عملية الاخراج لديه تستمر حتى اخر ايام العرض فمثلا مسرحية (بستان الكرز) اخرجها ثلاث مرات في ثلاثة اعوام متعاقبة وفي كل مرة نراه متميزا عن سابقتها، ويقول ان مسرحيات تشيخوف وشكسبير تتيح لي حرية كبيرة في التعبير عن رؤيتي في المسرح والسينما كما تتيح لي ايجاد علاقة بين الممثلين تطربهم وتحمسهم لتجسيد رؤيتي والتي احرص دائما على الا يكون المسرح في المسرحية.

قـــراءة فـــي مـسـرح بـيـتـر بـــروك



سعاد خليل

بيتر بروك يعتبر من أهم المسرحيين في العالم المعاصر فهو ظاهرة تمتلك الجرأة في تغيير العرض المسرحي وإلغاء الحواجز بين الممثلين والجمهور بيتر بروك المسرحي الانجليزي هو مشروع ببحث عن أصول المسرح وعلاقة الممثل والجمهور.

بيتر بروك في إخراجه المسرحي يستند على الإدارة الجيدة وحسن التصرف ورسم خطة العمل وقيادة الفرقة إلى الطريق الصحيح ويعتبر الإخراج مهمة أساسية لان المخرج هو الذي يغير النص الأدبي ويعطيه الروح والحياة، فيجب إن يطور في أسلوبه بما يتمشي مع الآلية الإبداعية، يقول بيتر بروك:

إن عمل المخرج يتلخص في النص والجمهور والفرقة، فالنص هو أساس العمل وعلي المخرج ان يكشف أهداف المؤلف ليجسدها بما يتاح له من وسائل فالمسرح يتطور وجغرافيته تتغير، لذلك يجب علي إن يكون الأسلوب الإخراجي أيضا يتطور ويتغير / وفي كتاب بيتر بروك: (النقطة المتحولة) يضع كل العناصر المختلفة والوسائل طوع إرادته: كالأزياء، والألوان، والماكياج والأضواء إضافة إلي الأداء والنص فعلي المخرج إن يلتفت إليها جميعا ويضمها إلي بعضها لخلق لغة أخراجيه خاصة يكون للممثل فيها اسما هاما كما لباقي عناصر النحو كي يكتب المعني، إن هذا هو مفهوم المسرح الذي يعني المسرح في أقصي درجات تطوره.

يري بيتر بروك إن الاعتقاد بان المسرح يجب إن يبدأ من المنصة والديكور والأضواء والموسيقي، هذا خطأ إن عمل المسرح يحتاج إلي شيء واحد هو العنصر البشري إن بروك حقق دراسات في المسرح الروسي والمكسيكي والأمريكي والألماني، بروك يصر علي الا يكون المسرح غبيا ولا يجب ن يكون تقليديا بل يجب إن يكون فجائيا، إن المسرح يقود إلي الحقيقة من خلال المفاجأة عبر الإثارة من خلال المتعة في المسرح يجعل الماضي والمستقبل جزء من الحاضر، فهو يلغي المسافة القائمة بينه وما هو بعيد:

وفي كتابه الباب المفتوح يعرج علي التجريب: يقول إن التجريب لمجرد التجريب الفوضوي يتواصل بشكل غامض دون إن يصل إلي نتيجة منطقية انطلاقا من مبدأ الفوضى الشاملة لا يمكن إن تكون مفيدة إلا إذا كانت تقود إلي نظام ما، ومن اجل ذلك يجب علي المخرج إن يكون لديه حس باطني عديم الشكل، أي قوة محددة (إن أكثر ما يحتاجه المخرج لتطوير عمله هو حس الإصغاء، يجب إن تكون خطوته منطقية، الوضوح والصفاء والسرعة والنطق والطاقة والموسيقي والإيقاع، والتعود كل هذه الأشياء تحتاج إلي مراقبة بشكل صارم وحرفي وعملي ولا مكان للحيرة فهذا ما يجعل التجريب عمليه من التخبط بل عملية نمو وهذا هو السر.

كتاب الباب المفتوح هو فيه السيرة الذاتية لبيتر بروك وكذلك التفاصيل الضرورية لإنجاح العمل المسرحي وتحديد مستواه الفني والإبداعي.

من أشهر الأعمال لبروك ملحمة المهابهاراتا الهندية وأبرزها فنيا التي أخرجها سنة ١٩٨٧ وهي عن المثيولوجيا الهندية والتي واجهة عند إخراجها عاصفة من الاحتجاجات حيث اتهم من رجال الدين الهنود واتهم بالافتراضية.

يقول بيتر بروك: علينا إن نقوم بعمل يشبه وخز البشر بالإبر إن ميلاد الحدث وانبثاق الشكل هما عنصران جوهريان لبنية أي عمل مسرحي بالتناغم الهرموني والاستجابة لبعضهم يحددان وحدة العناصر الفنية والفلسفية والتقنية للفكرة المراد عرضها علي الخشبة فهاتان كانتا موضوعا تجارب وأبحاث – بيتر بروك وقد بين حلولها من خلال كتبه الثلاثة: المساحة الفارغة ونقطة التحول والباب المفتوح.

يرى بيتر بروك إن أهم عناصر تجسيد العرض المسرحي ليس فقط بالشكل بل عبر التمرينات علي الخشبة ويعبر إلي الضفة الاخري وهي القاعة حيث الجمهور لكي يستكمل تكوينه عبر التفاعل بين المتلقي والممثل والطاقة المسرحية هذا التفاعل يفضي إلي نتائج علمية لعملية اختراق ، ولأجل العثور علي حدث حقيقي يعتقد بروك لا يكفي إن يكون الحدث محاكيا كما يجري في الحياة حيث الكثير من الأحداث تتوقف عن إن تكون حقيقية لذلك ابتكر بروك مصطلح اسما المسرح الميت أي اللاحدث.

من خلال أعمال بتر بروك نجد تأثيره الكبير بكثير من رواج الإخراج المسرحي أمثال المخرج لروسي ستاسلافكي وكذلك المخرج الفرنسي انطونان ارطو صاحب النظرية مسرح القسوة وفسفولوما بترو مولد صاحب التصور الجيوميكانيكي والشكلاني في المسرح وكذلك المسرحي الملحمي لبترتولد بريخت.

أيضا نظرية المسرح الفقير بكرثوفسكي التي استعان بها في تدريب ممثلي فرقة مسرح شكسبير ،

قدم بيتر بروك تجارب عديدة في مدرسة القسوة لانطونان ارطو حيث قدم خمس مسرحيات علي ضوء هذه النظرية ما بين سنوات ١٩٥٥ و١٩٦٥ أنجز بتير بروك مجموعة من المسرحيات.

إن مسرح بيتر بروك يعتمد علي طريقة اخراحية تمثل تقنيات لأسلاف من المخرجين القدامى معا استيعاب تصورات المعاصرين كذلك فان الطريقة الميراستينية عند بروك تصف بكونها منهجية تلفيقية تعتم علي اجتهاد الآخرين وكذلك تستند علي التجريب النظري والتطبيقي لكل الآراء الدرامية المعروضة في الريبروتار المسرحي والإخراجي القديم والمعاصر

إن منهجية بيتر بروك الإخراجية تستند إلي عدة مبادئ والي المرتكزات الميزانسينية مثل:

الاعتماد علي الاستماع الجماعي لانتقاء من يدخله إلي معمله التجريبي. يكتفي بعدد من الممثلين لا يتجاوز اثني عشر ممثلا.

المزاوجة بين طريقة ستاسلافسكي ونظريات المدارس الانجليزية في مجال تدريب الممثلين.

تبني طريقة الارتجال ألمشهدي لاختيار أفضل الممثلين لدعم مسرحه التجريبي.

الدخول في تدريبات وبروفات شاقة لمدة تزيد عن ثلاث شهور.

تدريب الممثلين علي الكلمة الصرخة والكلمة الصدمة. لان الكلمة جزء من الحركة.

الخروج من منهج الأداء النفسي الطبيعي كما هو معروف لدي ستانسلافسكي نحو تمثيل لغة الأصوات وإشارات والحركات المستوحاة من مسرح انطونان ارطو.

اكتشاف أصوات من الممثل دون اللجوء إلي كلمات اللغة وتعني انه يعود إلي لغة الإنسان والبدائي ولغة الحيوان.

مطالبة الممثلين براوية النص بالأصوات دون الاستعانة بألفاظ اللغة

تكوين معجم تمثيلي وتدريبي خاص بالأصوات والمواصفات

اعتماده في انجاز عروضه المسرحية علي إحساسه الداخلي.

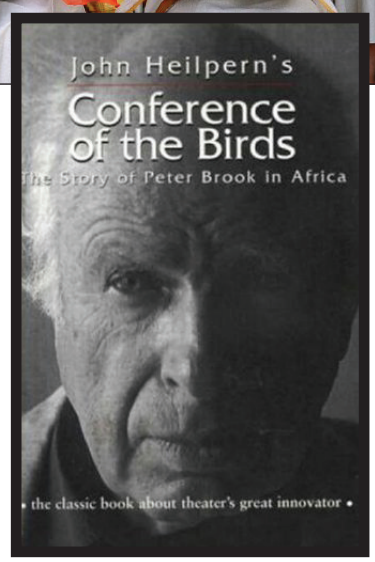
كما ميز بروك بين المسرح الغربي والمسرح الثقافي واللغة المسرحية العالمية المشتركة وما بين المساحة الميتة المساحة الحية وبين المساحة الوظيفية والغير وطيفية، وبين المساحة التقليدية والمساحة الجديدة، وبين المساحة الباردة المساحة الدافئة ن وبين المساحة الجيدة والمساحة الرديئة.

بيتر بروك من أهم المخرجين الذين حاولوا تجديد المسرح الغربي من خلال تلقيحه بالأشكال الفرجوية الثقافية والشرقية والأمريكية والأفريقية فقد تنوع منهجه بالتنوع النظري والمدرسي حتى سمي منهجه ميزانيسني بالمنهج التلفيقي لأنه يجمع مناهجه في عروضه بين عدة تقنيات وتصورات إخراجية للذي سبقوه من المخرجين العظام ولم ينغلق عن المسرح الغربي بل اهتم أيضا بالمسرح الشرقي القائم علي الطقوس الدينية والمسرحية والميتافيزيقية والفانتاستيك.

بيتر بروك البريطاني الجنسية ولد سنة ١٩٢٥ وهو في الأصل روسي المولد.

ماذا نسمي مسرح بيتر بروك؟

مؤتمر الطيور



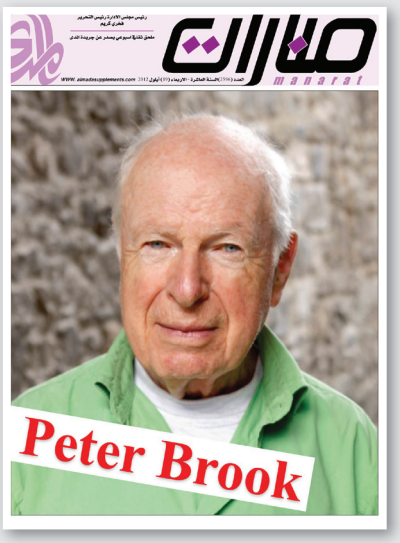
المهابهارتا

اذا اردنا ان نميز نقطة الشروع في العملية الأخراجية لدى بيتر بروك،والتي تدفع الى الأنجاز النهائي، فليس بامكاننا ان نتجاوز تلك النقطة المهمة و الجميلة وهي (الأحساس الداخلي). يتفجر هذا الأحساس الداخلي تجاة نص ما وبتفاعل عميق مع بيئة هذا النص.يقول بروك عن زيارته للهندعندما عقد العزم على اخراج المهابهارتا (لقد مس قلوبنا هذا الحب الذي يكنه الهنود للمهابهارتا وملأنا هذا الأحترام و الخشية معا تجاه المهمة التي اخذناها على عواتقنا (.....) رجعنا من الهند وقد عرفنا ان عملنا هو ان نوحي لا ان نقلد)فاذا كان مخرج مسرحي ما يقوم باسفار عديدة من اجل فهم نص ما، ينتمي لمنطقة ما، يحاور شعبها،يتفهم ويحس بتلك القناعات و المعتقدات من اجل اخراج مسرحية،مستنفرا لأنسانيته وطاقاته الروحية و الفكرية الا يجعل من روحه مسرحا لذلك العمل؟

لذلك هو يوحي بما يريد وشاهد واحس من اجل ان يصل بالجمهور درجة من التواصل الشعوري و العاطفية مبتعدا عن عواصف الأفكار و المثاليات الفلسفية فهو يقول (قد نبدأها بأحتفال،نبدأها بأي شيء،ولكن لا نبدأ ابدا بالافكار)هكذا يبدو بروك على خلاف كثير من المخرجين المسرحيين لايبدأ عمله بفكره يستخلصها من النص (او يتم اسقاطها عليه؟) وذاك الأحساس وهذه الأحتفالية تنضجان صياغات متعددة حتى للنص الواحد كما فعل في مسرحية (مؤتمر الطيور) (وفي تسمية اخرى لها اجتماع الطير) لفريد الدين العطار الشاعر الفارسي المعروف،حيث قدمت المسرحية في اكثر من مكان وباكثر من صياغة حتى انتهت الى ان عرضت في ليلة واحدة ثلاث مرات بثلاث صياغات، فالعرض الاول كان ارتجاليا و الثاني كان هادئا ملتزما بالنص و الثالث ذاطابع احتفالي،كما عبرهو نفسه.تشكل هذه التجربه اتصالانموذجيا مع الجمهور،المكون الأساسي في مكونات اكتمال احتفالية العرض لدى بروك. وهذا التيار في شكل العرض وصياغته ربما يستفز سؤالاً وهو الا يكفي شكل واحد من اجل ايصال المعنى؟ تبدو العروض الثلاثة مثل الكلمة في اللغة فانك اذا قلت كلمة (فلك)تغيرت اذا ضممت الفاء الى سفينة و اذا كسرتها كانت سماءً و الفرق واضح بين السماء و السفينة.فان بروك يغير في كل مرة حركة من حركات النص ليعطي معنى جديداً،معنى جماليا و تثقيفيا مؤسسا لحالة مؤثرة ومهمة في تاريخ المسرح وهي المسرحية في اجزاء او حلقات.وهذا السلوك الأخراجي متميز جدا لتأثيرة المباشر في ذائقة الجمهور ووعيه وغنى لتجاربه المعرفية و الروحية.

لقداستخدم بروك في مسرحه افكاراً متنوعة مستفيداً من مرجعيات كثيرة منها اليوغا-التاثيرات المغناطيسية - مدرسة جان لوي بارو التمثيلية- فن التمثيل الصامت وايضا مسرح البايوميكانيك.وافاد من افكار ارتو وبريشت وكروتوفسكي ومايرهولد ودانشكو،عمل مع الصم و البكم و اهتم بثقافة الشرق الغنية،هذا بالأضافة الى رحلاته الكثيرة الى افريقيا و ايران و الهند وغيرها.لكن ماذا يريد من كل ذلك؟ هذا التنوع في الأفكار و المرجعيات يجعله قادرا على (ان يفسر مادته على ان تلائم داخلها)مقتربا من منطقها الداخلي و (الوظيفة التي كانت تؤديها في الثقافة التي صدرت عنها)وهو امر اتبعه في كثير من اعماله مثل اجتماع الطير (او مؤتمر الطيور) وكتاب الزرادشتيين او لير او اوديب وهو في كل ذلك يبتغي تلمس الأحساس و الحاجة الاساسية للجمهور (فالجمهور هو التحدي وبدونه تبقى الصورة كاذبة(....) ذلك السيد الجليل الذي لولاه لما اكتمل او يكتمل الحفل ولما تفجر الفعل المسرحي). ان بروك لا يقصي دور احد في المعادلة الأخراجية كما فعل كروتوفسكي مثلا حين اعتمد في مسرحه على (العلاقة بين المخرج و الممثل فقط متجاوزا المتفرج).كل شيء فعال في مسرح بروك مشارك في انجاز الشكل النهائي للعرض لذلك كان رايه بالمونودراما،مسرح الممثل الواحد،سلبيا وعقيما بسبب عدم وجود الممثل الثاني (الذي يساعد على تفجير الفعل المسرحي) ان عمل بروك في الاساس- اذن- هو عمل انساني يؤسس لبلورة العلاقة الانسانية و العاطفية الشفافة بين مكونات الحياة ولان الحياة هي مسرح لديه فأن هذه العلاقة لا بد وان تتكثف وتطلق بعفوية في المسرح واذا اردنا ان نتبنى تسمية لمسرحه فليس من تعبير يمكن ان يتناسب و التنوع الذي يزخر به مسرح بيتر بروك الا تعبير (المسرح الإنساني الشامل).

عن النيويورك تايمز



manarat
WWW. almadasupplements.com

رئيس مجلس الإدارة
رئيس التحرير
فخري كريم

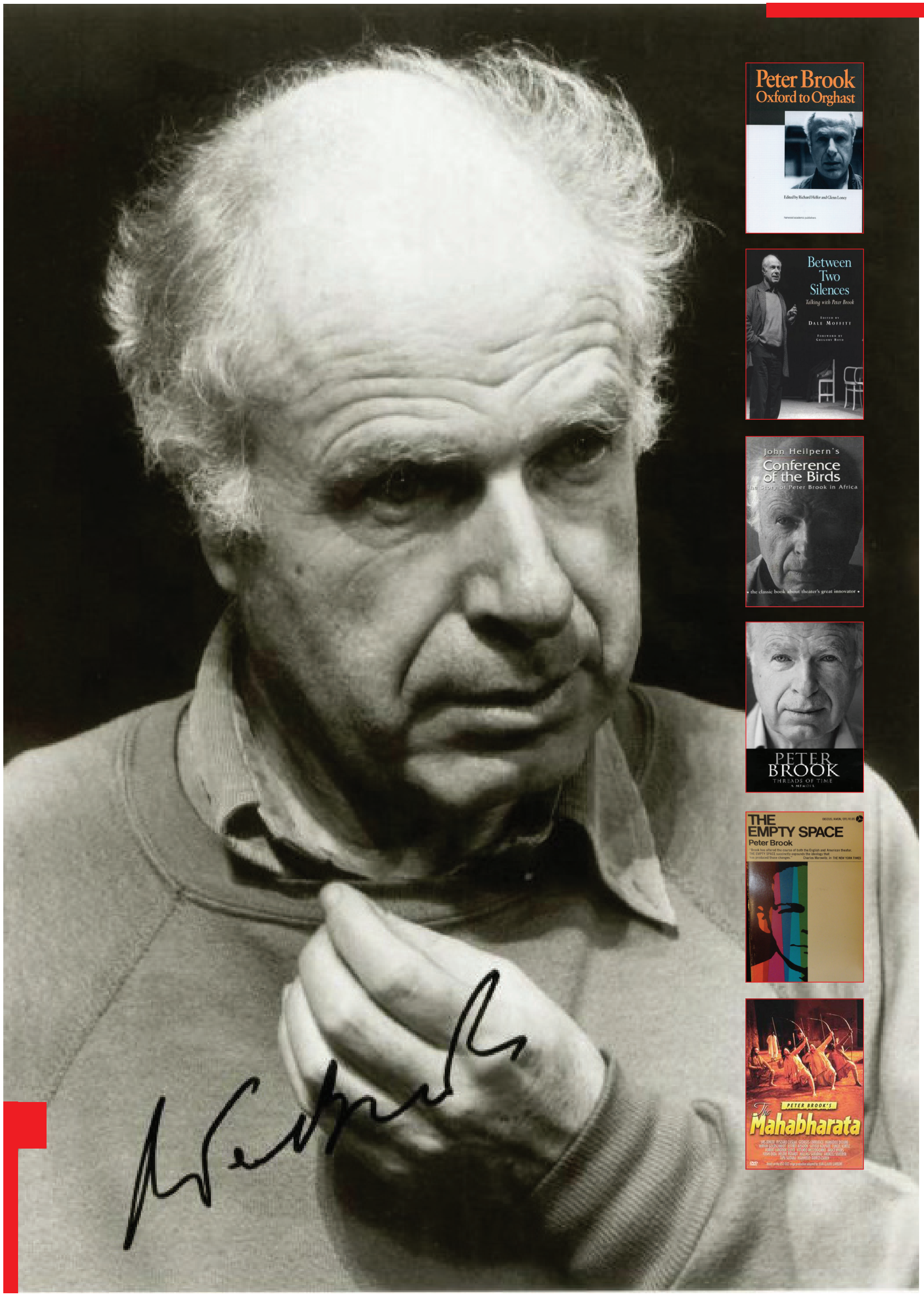
مدير التحرير
علي حسين

الاخراج الفني
خالد خضير

التدقيق اللغوي
محمد حنون

صارات

طبعت بمطابع مؤسسة المدى
للاعلام والثقافة والفنون



Peter Brook
Oxford to Orghast
Edited by Richard Helfer and Glenn Loney
harwood academic publishers

Between
Two
Silences
Talking with Peter Brook
Edited by
Dale Moffitt
Foreword by
Gregory Boyd

John Heilpern's
Conference
of the Birds
The Story of Peter Brook in Africa
• the classic book about theater's great innovator •

PETER
BROOK
THREADS OF TIME
A MEMOIR

THE
EMPTY SPACE
Peter Brook
Charles Marowitz, in THE NEW YORK TIMES

PETER BROOK'S
The Mahabharata