السينوغرافيا
وإشكالات التعريف والمعنى

أ.د.فاضل خليل

اختلف المهتمون في المسرح، حول معنى (السينوغرافيا) وحول تعريفها، فمنهم من اعتقد بأن المعنى فيها يقف عند حدود المنظر (الديكور)، والآخر في الضوء (الإنارة)، وغيرهم اعتبروها الزخرفة وغيرهم في المستلزمات الباقية للتكوين الفني للصورة المسرحية وهكذا. ومثلما اختلف المعنى المحدد لها، تعددت التعاريف الكثيرة التي سترد في سياق البحث تباعا. لكني وجدت بعد المرور على أكثر من تعريف، أن التعريف الأمثل لها هو أن " السينوغرافيا هي فن تنسيق الفضاء، والتحكم في شكله بغرض تحقيق أهداف العرض المسرحي (.....) الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث". وهو تعريف واف وشامل ولا يترك الفرصة لأن تنفرد واحدة من مكونات العرض بالمعنى وإنما كل ما يحقق الصورة المسرحية بكاملها أمام المتفرج، وبعكسه ستصبح السينوغرافيا ناقصة بغياب واحدة من مكوناتها. وعليه فأن السينوغرافيا هي "الفن الذي يرسم التصورات من اجل إضفاء معنى على الفضاء" وإضفاء المعنى في وصول الفكرة لن يترك مكونا من المكونات التي تحقق تشكيل الفضاء وتنسيقه إلا استخدمتها. إذن هي العملية الأهم في عمل المخرج على إعداد العرض المسرحي من اجل الوصول إلى التكامل الفني في العرض المسرحي.وبدأ من تحديد المخرج لنوع المسرح joiner، الذي يؤهل بالشروع في وضع الخطة الأرضية plan، وما يتبعها من مناظر وضوء وألوان وحركة وإكسسوارات، وكل ما من شأنه توضيح المعالم النهائية المعبرة عن صورة الشكل والتجسيد في الفضاء المسرحي (ساحة الأحداث) المفترضة لحياة المسرحية، أو المكان الذي يتم اختياره في استخداماتها في الفضاءآت المتنوعة: (المدينة، الملاعب، الساحات العامة، العمارات، السطوح، المزارع، السواحل البحرية أو النهرية أو البحيرات، الشارع، المقهى، المعمل، السجن... وغيرها من الأماكن المهيأة للفعاليات وأنواعها). ولو أن البعض يرى أن (السينوغرافيا) فن لا يتجاوز فهمه عن حدود الديكور(المنظر)، منطلقين. مبررين ذلك من أن المصطلح الوارد في الدوريات المسرحية الصادرة باللغة الانجليزية، والمستخدمة غالبا في معاهد المسرح في أمريكا وانكلترا. وان الاستخدام الأقرب للسينوغرافيا يكمن في المصطلح (scene design) و(seenichut) و(setting) و(scenic setting) وكلها تصب في (فن المنظر). إن هذا الرأي وكل ما دار في فلكه من الآراء، لا يمت بصله لمفهوم السينوغرافيا مدار البحث إذا ما عدنا إلى التعريف السابق (فن تنسيق الفضاء). لسبب مهم هو أن ﴿فن المنظر﴾ لا يبتعد عن تصميم وتنفيذ وتركيب المنظر (الديكور)، بعيدا عن خدمته بما يجعل منه مضمونا وشكلا واضحين ومتحركا باللون والممثل وبقية مستلزمات من موسيقى ومؤثرات وغيرها. والذي اثار انتباهي في هذه الآراء هو انه اتكأ على آراء تؤيد سيادة استخدام المصطلح الحرفي في تسيد (فن المنظر)، وليس المعنى الآخر الذي يعني كما أسلفنا (فن تنسيق الفضاء) وفي الفضاءآت على اختلافها. لكن وعلى الرغم من الاقتراب الكبير بين المعنيين القديم لـ (السينوغرافيا)، والمعنى الحالي، وكلاهما يبقى بعيدا عن مفهوم (الزخرفة) بالمعنى الذي نعرفه، إلا أنها قريبة من معنى (الديكور) أو انه يشكل جزءاً من تكوينها. على أن نعرف من أن العديد من مصممي الديكور يؤكدون بأن السينوغرافيا، والديكور، فنان مستقلان عن بعضهما، وكل واحد منهما فن قائم بذاته، كما أنهما لا يلغي احدهما الآخر، والذي يمارسهما يلمس الفرق بوضوح ويتأكد من الاختلاف بينهما.

(السينوغرافيا stenographic) باعتبارها مصطلحا –في البدء كان يونانيا – و" معناه كل مايتعلق بالرسوم المتواجدة على خشبة المسرح". ورغم الاعتقاد السائد بقوة في أن المصطلح اليوناني هذا لم يكن يقتصر على المناظر وحسب، وإنما تعداه إلى حركتها – المناظر – مع بقية العناصر المكونة لشكل العرض المسرحي كاملا، بدءا" من (المضمون، وما يتبعه من حركة الممثل، ومستلزمات التنسيق لصورة الفضاء المسرحي. والذي ينطبق على سينوغرافيا المسرح ينطبق على غيره من سينوغرافيا الفضاءآت الأخرى، مارة الذكر. صحيح أنها جميعا ولدت من رحم (فن الزخرفة)، وإنها اشتقت من الكلمة اليونانية skenegraphein والتي تعني: تجميل واجهة المسرح skein بألواح مرسومة، عندما كان المسرح (خيمة) أو (كوخا من الخشب)، ثم (مبنى). و– أنا –اتفق تماما مع هذا المعنى لسبب غاية في الوضوح، وهو أن التقنيات الحديثة – المستخدمة الآن – لم تكن معروفة بعد في الفترة الرومانية وما تبعها من حقب، وإنما تدرجت في التطور لتصل إلى ما تعارفنا عليه اليوم بـ (فن الديكور). ومن خلاله ما حصل من تطورات لتصل إلى فنون (السينوغرافيا) بمفهومها الحالي والذي نعرفه: (فن تنسيق الفضاء)، – حسب معماريي عصر النهضة أيضا –أو كما أطلقوا عليه (فن المنظورات). وقد برزت موجة في فرنسا، نهاية العقد الأخير من القرن العشرين، نزعة أخرى ثار أصحابها على كل المعاني القديمة فأطلقوا على حركتهم تسمية (انفتاح السينوغرافيا)، وتعني " تطبيق ما يتصل بخشبة المسرح في مجالات أخرى غير العرض المسرحي. فبشروا بـ(سينوغرافيا المعارض) و (سينوغرافيا الأحداث المهمة) و(سينوغرافيا المناسبات والاحتفالات)". والتي تهدف إلى "عمارة الفضاء. وخلق إطار معين وتحديد فراغ ما، وإضفاء طابع معين على مكان ما، من اجل شخوص معينة وحكاية ما، وصياغة وجهة نظر أو أكثر". إن استخدام كل الوسائل والمستلزمات الواجب تحضيرها بما يحقق الصورة المثلى لتنسيق الفضاء في شكله ومضمونه قبل التحضيرات التركيبية لها، كي يعرف العاملون –من مصممين ومنفذين وفريق عمل – كيف يتصرف كل منهم في الحيز المخصص لواجبه وإبداعه ضمن مكانه المخصص له في السينوغرافيا ضمن مكانها المقرر المسرح أو أي مكان آخر كان. على أن نعرف بأن أهم المتحركين في كامل الفضاء المنوي تجسيده هو (الإنسان) في الفضاءآت خارج المسرح، أما الإنسان المقرر في فضاء المسرح فهو (الممثل) الممتلك لأدواته والعارف بنوع العلاقة التي تجمعه مع كل واحدة من تلك المستلزمات ومنها العلاقة مع الممثلين، وما يحيط به من الكتل الديكورية ومصادر الضوء وما يرافقها من ألوان تحدد نوع تصرفه في فعله وحركته، وبضمنها المتفرج الذي يتلقى الخطاب المسرحي يدخل ضمن سينوغرافيا المسرح. بل وكل ما " يشير إلى تنسيق كافة العناصر الداخلة في الإنتاج المسرحي ضمن فراغ محدد هو المسرح" وقاعة العرض وخارجها، فهي جميعا تدخل ضمن الجو العام الذي يتحكم بالمزاج العام لكل ما يدور في فلك الفنون الدرامية. فلا يقتصر فعل السينوغرافيا على ما فوق خشبة المسرح وحسب، وإنما يتعداه إلى ما هو خارجها أيضا، بل وفي الفضاءآت المتعددة ومهما كان حجم فضائها سواء كان ذلك الفضاء ضيقا حينا أو متسعا في أحايين أخرى. حيث ينشط في استثمارها (السينوغراف): الرجل الخبير بالرسم والتصوير والنحت والعمارة والمنظور، الذي يبتكر ويصمم وينفذ ما يتاح له من أشكال معمارية فنية وكل أنواع الديكور اللازمة للمسرح" وغيره من الفضاءآت التي مر ذكرها. فهو –السينوغراف –أو –المخرج – الذي يمارس عمله على إيجاد الخطاب المناسب –وفق رؤيته –كي يبثه إلى المتلقي، من خلال تلك الفضاءآت، ومن خلاله يلعب دوره الذي يريد. وبالتالي السينوغرافيا: كأي فضاء حي دائم التبدل والتنوع، تماما كما الحياة الواقعية الدائمة الحيوية المتغيرة في تحولاتها المتعددة والمنطقية للأشياء، بل وحتى اللامنطقية منها أحيانا. والمسرح الذي يخضع للتغير وفق التطورات الحتمية في الحياة، وفي حركة الممثل المتنقل دوما بين الأجزاء والمحرك الديناميكي لفضاءآت العرض. وهذا لا يمكن له أن يحصل إلا في لحظات ثبات الرؤية الفنية في وحدة فنية

وأسلوبية للصورة المكتملة وما يليها من الصور في سياقات التطورات الديناميكية الدراماتيكية للحياة والمسرح، تماما مثل حركة (المتواليات المنطقية) والمحكومة بقوانين التطور الاجتماعية. وهنا حيث تتدخل ضمن عمليات التكوين، في الهدم والبناء، قوانين: (الكتلة، والحركة، والزمن) مع الاستخدام الأمثل: (للضوء، والظلام، والمؤثرات الصوتية والصامتة، وما يلحق بها من الملابس على اختلافها، وما يتخللها من الالوان)، في الفسحة التي تمنحها مكونات فراغ الفضاء من: (الارتفاع والعمق والعرض). وهي المستلزمات التي تساعد الإنسان – الممثل في المسرح) على امتلاك الأجواء في إتقان فعله المسرحي، في تأثيراته العاطفية والنفسية والجمالية، والتي تحقق الإيقاع –نبض الحياة الطبيعية أو المصنوعة، التي توصل الخطاب المطلوب في أحسن صوره. إن في فهم تلك العناصر المكونة للعرض –مجتمعة – كفيلة بخلق صورة السينوغرافيا التي نريد في الحياة أو على خشبة المسرح. وعليه فان الحركة في المسرح وتحريك كامل أجزاء الفضاء، هي: (صورة التشكيل الحركي) أو ما نطلق عليه اصطلاحا (الميزانسين في حالة الفعل).

والسينوغرافيا فن مركب –كما أسلفنا – ويمتلك التعددية في المعنى أيضا. فهو الجامع لكل الفنون وهو احد تعريفات المسرح الذي نطلق عليه مصطلحا (أب الفنون). أو هو نتيجة حتمية لجمع شمل كل الفنون في تركيبة واحدة نطلق عليها (العرض المسرحي)، في وحدة أسلوبية وفنية بقيادة (السينوغراف) أو (المخرج) –الرجل الأهم في المسرح –فهو المفكر، والقائد، والمنظم لكامل العملية في تنسيق الفضاء، والذي لن يستغني عن جهود المحرك لكل أجزاء السينوغرافيا، ومكوناتها (ألممثل)، في وحدة متجانسة، وكل لا يتجزأ.. والسينوغرافيا المبدعة التي تحقق الدهشة، تأخذ بنظر الاعتبار ماتم عمله من قبل خوفا من السقوط في التكرار أو التقليد. والسينوغرافيا واحدة من ثلاث وسائل للرسم في البناء المعماري –مسرحي وغيره –وهي:

١) التخطيط الأفقي.
٢) التخطيط العمودي.
٣) السينوغرافيا، في بقية مكوناتها.

وهي هنا " تصوير لوجه من وجوه المبنى، والواجهات المتحركة التي تسمح بالحصول على تصور كامل عن مظهر المبنى النهائي عن طريق الحيل البصرية". والحيل البصرية هنا هي ما يضفي على الواجهة من ضوء ولون، وعليه فهي تأكيد كبير على إن السينوغرافيا هي ليست (المنظر) وحسب. والاختلاف في وجهات النظر حول مفهومها إنما تؤكده الممارسة لوحدها، وهي الكفيلة التي تحسم الخلاف وفقا لتجربة كل فنان. فما جدوى من تأسيس الشكل المنظري المتكامل في ظلمة دامسة، خالية من حياة الممثل التي تحركها؟ ومن بقية المستلزمات التي تحقق فيها المشاهدة الفنية المتعة الحسية العالية ذاتها.

وفي المحصلة نستنج بأن (السينوغرافيا) بالنسبة إلى المعماري: هي تصور المظهر التشكيلي الخاص بالحيز الذي يقام عليه العرض ساحة أم ملعبا أم واجهة لبناية..وغيرها. تماما مثل (خشبة المسرح حين يعمل على تنسيق فضائها فنيا (المخرج). ف (السينوغراف): هو مقنن المهمات والمواد التقنية التي يحويها المكان. و (السينوغرافيا): يجب أن تستوعب مكانا فيه: حكاية، وشخوصا، وصياغة. أو باختصار شديد هي: (إضفاء معنى للفضاء الذي نختاره للعمل). وهي منذ المخرج الأول في المسرح الحديث (ساكس ما ينغتن) في(ألمانيا – برلين في ١ مايو ١٨٧٤) الذي دعا إلى" إخضاع المناظر والإضاءة والملابس والماكياج والملحقات الأخرى إلى جانب التمثيل والتخطيط الكامل، وكلها تجتمع في إطار التأثير العام".

فيزياء الجسد وإيقاعه في مسرح مايرهولد

د.فاضل سوداني

يعد كتاب د. فاضل الجاف (فيزياء الجسد.... مايرهولد ومسرح الحركة والإيقاع) من الكتب المتميزة التي لا تنقل تجربة وإبداع واحد من أهم المخرجين الروس في القرن العشرين فيسوفولد مايرهود (١٨٧٤ – ١٩٤٠) بشكل حرفي، وإنما تطمح إلى تقديم هذه التجربة ممزوجة بوعي معاصر وبحث مبدع للمؤلف الذي هو مخرج وباحث درس هذه التجربة عن قرب.

انه كتاب يساير التوهج الإبداعي والموت التراجيدي في أقبية الدكتاتورية الستالينية لفنان ومفكر ومبدع أثر منهجه المسرحي (البيوميكانيكا) في عمل الممثل في المسرح العالمي عموما. ومازال تأثيره حتى اليوم وخاصة أفكاره وتجاربه في المسرح الشرطي ومفهومه عن المسرح الشعبي، وكذلك البنائية والمفهوم الجديد للميزانتسين وميتافيزيقيا الفضاء المسرحي ونظريته حول الجسد وإمكانياته الإبداعية الهائلة. و لهذا فان هذا الكتاب لا يتناول المايرهولدية من الناحية النظرية فقط وإنما من الناحية التطبيقية والعملية. وبالتأكيد فان هكذا كتب تحتاجها المكتبة العربية الغاصة بنقل الأفكار النظرية من مصادرها حرفيا بدون إمعان الفكر بها.

ونتيجة لأهمية مفاهيم مايرهولد فان تأثير البيوميكانيكا كمنهج معاصر لعمل الممثل لا يكمل منهج ستانسلافسكي الذي يعتبر من أهم المناهج في المسرح الواقعي فحسب بل يوازيه في القيمة الفنية والفكرية والجمالية مع النظر إلى الاختلافات الجوهرية بين المنهجين، فإذا كان الممثل لدى ستانسلافسكي يبدأ تحليله وعمله في خلق الشخصية التي يمثلها من المشاعر والأحاسيس الداخلية، فان الممثل لدى مايرهولد يبدأ من الحركة وإيقاعها للوصول إلى المشاعر الداخلية.

وكتاب د. الجاف (وهو أطروحة للدكتوراه قدمت إلى أكاديمية سان بطرسبورج لفن المسرح) هو من الدراسات الموثقة الأكثر أهمية وشمولية في بحث فكر مايرهولد المسرحي في مكتبة النشر العربي، لأنه يعالج منهج هذا المخرج والمربي والمنظر بهذه الدقة والموضوعية، ليس فقط من خلال أهميته وتأثيره في المسرح الروسي وخاصة بعد الثورة أي منذ بدايات القرن العشرين (كما جاء في القسم الأول من الكتاب)، وإنما دراسته أيضا لكيفية فهم الباحثين الأوربيين لمنهج مايرهولد والتدريب على تطبيقه في المسرح الأوربي والغربي عموما (كما في القسم الثاني).

فكانت العديد من الدراسات أو الترجمات عن مايرهولد التي تنقل إلى العربية تغفل أهم ما في جوهر المايرهولدية واعني جانبها التدريبي والعملي والتطبيقي، مما خلق لدينا تراثاً نظرياً أحادي الجانب، ودائرة مسرحية ومعرفية محصورة بستانسلافسكي ومنهجه الواقعي – النفسي، حيث كانت هذه الترجمات تحذف الجانب العملي وتقتصر على الجانب النظري، مما يخلق نقصا في التعرف على أي ظاهرة وعدم التكامل المعرفي بها.

إن منهج مايرهولد من وجهة نظر الدراسات الغربية (والتي لم تكن في متناول رجل المسرح العربي)، تعد نقطة جوهرية، فقد بذل د.الجاف جهودا واضحة في البحث في الدراسات والتطبيقات العملية التي قام بها أجانب ناطقون بالانكليزية، أولئك الذين اهتموا بمايرهولد ومنهجه بحثا وترجمة منذ سبعينيات القرن الماضي، ولكن الجاف يحدثنا بأن اهتمام الأوربيين بمايرهولد بدا منذ عشرينيات القرن الماضي كما سنرى بعد ذلك.

ومن اجل أن يقدم الجاف دراسة شمولية عن مايرهولد فقد تطرق إلى نشأته وحياته وتطور مسرحه حتى مقتله التراجيدي، ومن ثم تأثير أفكاره في المسرح المعاصر.

فالمؤلف يكتب عن ذلك الولع المبكر لدى مايرهولد بالموسيقى حتى كاد يصبح موسيقيا كما يصرح هو ذاته، ولكن هذا الاهتمام يعد من ضرورات ثقافة الفنان ورجل المسرح. وموهبة مايرهولد الشاب حتمت ترشيحه للعمل في فرقة موسكو الفني بعد تأسيسها مباشرة وهذا طبعا هو اعتراف بقدراته الفنية أبان دراسته للمسرح كما يؤكد أستاذه نميروفتش دانجنكو.

ولكن وجود مايرهولد لمدة أربع سنوات في هذه الفرقة وتعرفه على المنهج الطبيعي ومفهوم ستانسلافسكي ودانجنكو للمنهج الواقعي في المسرح، وما كان يملكه من أفكار جديدة أدى الى الخلاف بينه وبين أساتذته. ولكن هذه السنوات منحته إمكانية تعلم الجوهري في المسرح من ستانلافسكي وتشيخوف، فقد تعلم من الأول الأداء على خشبة المسرح، ومن الثاني فهم العلاقة بين الحياة والفن، وتعلم منه أيضا الاقتصاد والمهارة في التعبير على خشبة المسرح واعني الأسلبة والتكثيف. وبتأثير تشيخوف يعود الفضل إلى مايرهولد في تخليص المسرح الروسي والمسرح العالمي المعاصر، من ثرثرة المنهج الطبيعي والواقعي وتقنياتهما الخانقة.

فالأسلبة – التكثيف والوسائل الأخرى هي وسائل تمنح حركة وعمل الممثل وعلاقته بالفضاء، تأويلا جديدا غير موجود في النص أصلا مما يخلق تمايزا وغنى في الفكر الإخراجي، خاصة عندما تتكثف كل مكونات الأسلوب والأدوات الإبداعية من سينغرافيا وممثل وغيرها لتؤول الفضاء من جديد.

وعندما تطور عمل مايرهولد وتجاربه في المسرح وخاصة بعد ثورة اكتوبر، واكتشف منهجه الذي يمكن أن نطلق عليه بالمنهج المايرهولدي،كان دائما لا يجد الوقت الكافي لتحقيق جميع أفكاره التجريبية الغنية سواء أثناء عمله في مسارح الإمبراطورية سابقا أو مسارح الدولة بعد الثورة أو حتى في مسرحه الخاص.

البيوميكانيك منهج مايرهولدي معاصر

وتعتبر سنوات العشرينيات أهم مرحلة في حياة وأعمال مايرهولد نتيجة لفسحة الحرية التي منحتها الثورة ما أدى إلى بلورة منهجه(البيوميكانيك) لتطوير أداء الممثل ونضوج أسلوب البنائية في العرض المسرحي.

وقد طرح مايرهولد من خلال منهج البيوميكانيك، ما اسماه بممثل المستقبل كمصطلح لتدريب الممثل وإعداده. وقد تحدث د. الجاف بالتفصيل عن تطور هذا المنهج منذ تجارب مايرهولد الأولى حتى تبلور منهج البيوميكانيك وعلاقته بالبنائية والغروتسك مستخدما الكثير من المصادر المتنوعة لإغناء منهجه كالسيرك، الميوزك هول، الجمناستيك، المسرح الصيني والياباني القديم، وكذلك العلوم كالتايلرية وخاصة في مجال الحركة والإنتاجية وأهميتها في اقتصاد الحركة في المسرح ونظرية الانفعالات لعالم النفس وليم جيمس وأفكار بافلوف في الانفعالات الشرطية مما اوجد الكثير من الأساليب والتمارين المهمة لتدريب الممثل.

واستخدام المنهج بهذا الغنى يحمل الممثل على الإحساس أوتوماتيكيا بالانفعالات الداخلية، وما يفرضه المنهج في تغير حركة جسمه بشكل متواصل وتقسيمها إلى حركات صغيرة، يخلق العلاقة بين قدرات الممثل الجسمانية وأحاسيسه الداخلية. فمنهج البيوميكانيك يكون المبادئ الأساسية للأداء التحليلي الدقيق لكل حركة، والتفريق بين الحركات بهدف الوصول إلى الدقة النموذجية. انه منهج يمتلك الآلية للوصول إلى شعرية الأداء وتطوير القدرات الإبداعية المتنوعة للممثل.

وبالتأكيد فإن هذا يؤدي إلى تحقيق التمسرح أو المسرحة في عمل الممثل ووظيفة المتفرج أي إخضاع كل شيء على المسرح إلى قوانين اللعب المسرحي. فالمسرحة قائمة على الشرطية التي تفرض مبدعاً رابعاً هو المتفرج، والتي تجعله لا ينسى بأنه أمام مسرح وممثلين يمثلون أدوارهم، وتجعل الممثل يتذكر دائما بأنه واقف على خشبة المسرح وأمام جمهور.

إن هذا المنهج أدى إلى استخدام أشكال مسرحية أدائية مختلفة كالبانتوميم ومهارة الحركة وغيرها، وكذلك أدى إلى إمكانية دمج القدرة البدنية بالقدرة الذهنية للممثل واستخدام قواعد الفن التشكيلي الحديث في العرض المسرحي والسينغرافيا،وهذه نقاط جوهرية أولاها الباحث ما يكفي من الشرح والإتيان بالأمثلة العملية.

لقد بنى مايرهولد منهجه وعلم ممثليه بأنهم لا يحتاجون الانفعالات في البداية إذ ينبغي توفر الحركة الصحيحة أولا وعندها يأتي الانفعال والإحساس الدقيق. ومن هذا المنطلق فان مايرهولد يعتبر كل شيء على المسرح عبارة عن حركة ولكن ليست تلك الحركة المجرة والتجريدية كما يفعل الكثير من المخرجين غير المتمكنين من أدواتهم الإخراجية، وإنما بالنسبة إلى مايرهولد فان الانفعالات والكلمات ما هي إلا حركة وهذا هو جوهر البيوميكانيك.

وقد أعطى المؤلف د.الجاف الكثير من التعريفات للبيوميكانيك والغروتسك وأغنى كتابه بالكثير من التمارين وأفكار المايرهولدية في أسس المنهج وجذوره وذلك من خلال استعراض ما قام به مايرهولد في ورشات عمله مع الممثل مما خلق ايتودات (تمارين)معروفة عالميا ومنسوبة إلى مايرهولد، وقد أثبت هذا صحة المنهج الدراسي للبيوميكانيك والذي نفهم من خلال الكتاب بأنه منهج جديد للتمثيل والرؤيا الإخراجية باختلاف جذري عن المدرستين الطبيعية والسايكولوجية، ومازال هذا المنهج يستخدم حتى الآن في مسارح العالم.

إن اعتماد مايرهولد على الغروتسك وإحياءه من التراث القديم هدفه إغناء لغة الممثل، فالغروتسك عند مايرهولد يعني الكشف عن ازدواجية الظاهرة، وكذلك الكشف عن بشاعتها وسخفها، لأنه يربط بين المأساوي والساخر ويمزج بين الواعي والخيالي ويكشف عن النواقص الأخرى. وإدراك هذه الظاهرة وتحليلها بهذه الدقة يؤدي إلى تعميق المعنى الحقيقي لها وارتباطها بالواقع والحياة عموما.

ويؤكد المؤلف في كتابه استنادا إلى المراجع والدراسات الموثقة ببطلان الاعتقاد بأن الغروتسك يعني التباين والتناقض فقط، إذ أن في الغروتسك يوجد هنالك صراع بين الشكل والمضمون، وعدم الترابط الظاهري هو نتيجة لأسباب كثيرة. ولهذا فان مايرهولد يعد مخرج غروتسكي يؤمن بان المسرح هو غروتسك.. و يؤكد دائما بأنه عندما يوجد الغروتسك في الفن المسرحي وفي صراع الشكل والمضمون يتغلب الأول وعندها تغدو روح المسرح بمثابة روح الغروتسك.

أما أفكار مايرهولد في البنائية فلا يمكن أن تكون متكاملة بدون تعاون مجموعة من فناني السينوغراف المجددين مما خلق تنوعا في الأفكار والتجارب واكتشاف المجالات الجديدة لفضاء المسرح وساعد (هذا التنوع من خلال الديكور والأزياء على تأكيد حقيقة هي، إذا كان ستانسلافسكي قد سعى لإظهار الحقيقة على المسرح، فان مايرهولد كان مؤمناً بالمسرح كفن بحد ذاته).

وكان الهدف هو إيجاد مسرح جديد يمهد للانتقال من الطبيعية التي كان ستانسلافسكي يؤسسها إلى الرمزية وخاصة عندما اخرج مايرهولد مسرحيات مترلنك، أندرييف، بلوك، سولوغوب وهوفمان. ويعتبر مايرهولد الأول من الذين عملوا على تحقيق المسرح الرمزي في روسيا، وأفكاره أسست أهم الإنجازات التي تحققت في مجال سينوغرافيا الفضاء الذي تحول من فضاء مسطح إلى فضاء غني بالممثل الجديد والرموز البنائية الأخرى.

فمايرهولد اكتشف بان الميزانتسين الطبيعي والواقعي الذي كان يؤسس في مسرح موسكو الفني بإشراف ستانسلافسكي، غير مفيد ولا يتناسب مع التحولات الثورية الجديدة في روسيا، ولهذا فانه اعتمد على فناني السينغراف الجدد،لأنهم بعملهم يقومون بتشكيل العالم من جديد مما ساعد مايرهولد تقديم عروض مع ممثله الجديد إضافة إلى أغناء فهمه لمبدأ (المسرحة)الواعية المبنية على الزمان (الإيقاع) والمكان(الميزانتسين).

وقد ساعد مايرهولد استخدامه للميزانتسين كجزء من أغناء الخطة الإخراجية التي تصبح أكثر وضوحا عند إعطاء أهمية للضوء كعنصر يغني الميزانتسين، ولهذا تعتبر البنائية اليوم من أهم اكتشافات المسرح الروسي آنذاك ويعود الفضل إلى مايرهولد. وهذا ما تؤكده عروضه الشهيرة في هذه الفترة مثل: موت تراكلين، الغابة، الانتداب والمفتش العام،البقة وحمامات الدم. لكن منذ بداية الثلاثينيات بدأت الستالينية تنظر إلى منهجه في البيوميكانيك على انه تطرف خاطئ من مايرهولد.

مايرهولد وبرشت

يعتبر مايرهولد هو المخرج الذي وضع الأرضية الأولى للمسرح السياسي والتحريضي وذلك في عروضه، الفجر، وهبت الأرض، مستيريا بوف و(د.ي) وغيرها، وهو بهذا قد سبق برشت وبيسكاتور

. حيث أن أفكاره التي سبقت عصره سبقت أيضا برتولد برشت في طرح مفهوم التغريب في المسرح، أي في عدم اندماج الممثل بالشخصية وإنما تغريبها وخلق مسافة بينه (الممثل) والدور، من اجل الوصول إلى المسرحة وبعد ذلك التغريب.

لقد بحث الكثير من الدارسين أهمية أفكار مايرهولد في تشكيل أسس المسرح السياسي التي اعتمدها كل من بيسكاتور وبرشت كمصادر لهما وهذا ما تؤكده الباحثة كاترين بليس إيتون بان برشت اخذ الكثير من المصادر في تكوين مسرحه وخاصة من أفكار مايرهولد، الذي هو بالذات اكتشف تلك الطرق والوسائل التي نعزوها اليوم الى بيسكاتور وبرشت.

وقد أدى اهتمام برشت بالمسرح الروسي والسوفيتي، إلى ان يضيف الكثير من مكتشفات مايرهولد ومفرداته الفنية إلى مسرحه الملحمي والتغريب الذي اشتهر به بدون أن يكون نقلا فوتوغرافيا وإنما عمد إلى تمثلها واستيعابها، ومن هنا فان مايرهولد يسبق برشت بعشر سنوات في هذه التجربة، التي أكدت على طرق جديدة أسلبت التجربة المسرحية العالمية وخلصت المسرح من الكثير من الغثاثة والثرثرة الفنية.

وهنالك ملاحظة مهمة يوردها المؤلف عن ثورية مايرهولد الفنية التي شكلت قلقا وإزعاجا لبيروقراطي الحزب وذلك من كون أن الثورة انتهت باستلام السلطة من قبل الشيوعيين، ولكن بعد ذلك بدأت تصفية المنادين بالديمقراطية، ولابد من أن تزعجهم أيضا أفكار مايرهولد وتوجهاته الفنية لجذب جماهير إلى المسرح عبر تقديم عروض شعبية تتناول همومهم الأساسية وخاصة أبان مرحلة عروضه السياسية، إضافة إلى أن مايرهولد كانت له القدرة على التأثير على الجمهور وعلى عموم العاملين في المسرح الثوري – اليساري آنذاك.

في اتحاد الادباء والكتاب في بابل

مسرحة الشعر

عامر صباح المرزوك

ضمن منهاج الاتحاد العام للادباء والكتاب في محافظة بابل الدوري وفي مساء يوم الخميس الموافق ٢٠٠٧/١٠/١٨م، قدم الدكتور عباس التاجر رئيس قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة . جامعة بابل محاضرة عن (مسرحة الشعر).

وقام الناقد والمخرج المسرحي الدكتور محمد حسين حبيب بتقديمه على انه ممثل لعدد من المسرحيات الحلية والعراقية ومخرج لعدد من المسرحيات مثل (مأساة موزات وساليري ١٩٨٦م، فيدرا ١٩٩٢م، الصليب ١٩٩٤م، حكاية مدينة الزعفران ١٩٩٥م، اسطورة عودة التنين ٢٠٠١م، الشك ٢٠٠٣م، لعنة عزرائيل ٢٠٠٥، فتاوى للأيجار ٢٠٠٦م).

بدأ المحاضر بالتنويه إلى كيفية تعامله مع المسرح الشعري والاشتغال عليه من خلال اول مسرحية اخرجها اذ قال مستعرضاً "بدأت علاقتي بالمسرح الشعري في عام ١٩٨٦م عندما اردت اخراج مسرحية "ماساة موزات وساليري" فمنذ تلك الفترة استهوتني الكلمة الشعرية في النص لانني احسست في حينها رغم صعوبتها بانها تعطيني دافعاً في مخيلتي لخلق صور فنية وتجدد الحال عندما اخرجت مسرحية "حكاية مدينة الزعفران".

وتابع مبيناً علاقته بقصائد الشاعر الحلي موفق محمد قائلاً (عندما اهداني الاستاذ موفق محمد قصائده الشعرية قبل ان يطبعها في ديوانه، وجدت فيها كتلة ضخمة هائلة للتحدي اولاً وتعبيراً عما يخالج كل عراقي من نزيف مستمر جراء سياط الجبروت والذلة.. وفي عام ٢٠٠٥م عزمت على اخراج قصيدة "لعنة عزرائيل" للشاعر موفق محمد وقدمت هذه المسرحية في كلية الفنون الجميلة . جامعة بابل في المهرجان المسرحي الخامس لقسم الفنون المسرحية في عام ٢٠٠٥م وقام باداء الادوار طلبة المرحلة الاولى في القسم والبالغ عددهم (٢٧) طالباً وطالبة .

ثم اشار المحاضر إلى صعوبة تحويل القصيدة الشعرية الى نص مسرحي، وتأتي الصعوبة في الاساس من الشاعر المبدع موفق محمد، فعبدئيل هو كل مواطن عراقي بسيط ممتلئ بهموم وظلامات الحصار وانسحاقاته في خطايا الاعداء وهواة الكسب الحرام.

ويبين صعوبة تجربته في الاخراج المسرحي للقصائد من خلال التشكيلات الفضائية والاحساس الداخلي للممثل وخاصة صعوبة التعامل مع الطلبة وبالاخص طلاب المرحلة الاولى الذين لايعرفون شيئاً عن عالم المسرح والتمثيل ويكون لدور المحاضر كونه استاذاً جامعياً فضل في تربية نشئ يحب المسرح ويقدسه بالتركيز على قاعدة اساسية في مبادئ فن التمثيل.

وواصل المحاضر حديثه عن تجربته في اخراجه قصيدة "فتاوى للايجار" وهي قصيدة معروفة للشاعر موفق محمد والتي قدمت في المهرجان السادس لقسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل عام ٢٠٠٦م وكانت من تمثيل طلبة المرحلة الاولى وبلغ عدد الممثلين فيها (٣٢) طالباً وطالبة.

وفي نهاية المحاضرة تم فتح باب المناقشة والمناقفة حيث تحدث الناقد رشيد هارون عن مفهوم الدراما في النص المسرحي والدراما في قصائد موفق محمد، بينما بين الناقد باقر جاسم محمد خصوصية قصائد موفق التي تعد نصوصاً ايمائية، وشخصياتها شخصيات تبادلية، ويختلف نص موفق عن النصوص الشعرية المسرحية التي تحتوي على الموقف الدرامي الواضح. واشار القاص سلام حربة الى خصوصية النص الشعري المكتوب للمسرح كالحر الرياحي وهاملت ولكن هناك مشكلة في تحويل القصيدة الشعرية الى قصيدة مسرحية وهذا ما فعله الدكتور عباس التاجر الذي قام بتحويل رموز وشفرات القصيدة الى شخصيات وحوارات مختلفة وهو يعد تأليفاً جديداً للقصيدة. بينما تساءل الناقد عبد علي حسن عن كيفية اخراج القصائد؟ وهل هناك قراءات متعددة لها؟ وكيف يكون التعامل مع اللغة والصورة مشيداً بتجربة الدكتور صلاح القصب وتعامله مع الصورة. وختم المقدم حديثه بتناول موضوع خصوصية الاخراج للقصائد من خلال تجاربه لاخراجه اكثر من اربع مسرحيات شعرية مشيداً بدور المخرج قاسم محمد في فترة السبعينيات لاخراجه عدة مسرحيات شعرية ومزاوجته لعدة قصائد على سبيل المثال مسرحية (انا ضمير المتكلم) اذ الف فيها بين اكثر من قصيدة.

وفي الختام اجاب المحاضر عن هذه التساؤلات وظل السؤال الذي اكد على اختياره قصائد موفق محمد بلا جواب!!