القيم الجمالية والفكرية للديكور المسرحي
في الاتجاهات المسرحية الحديثة

الجزء الاول

(ستانسلافسكي–فيسفولد مايرخولد–كوردن كريج–ادولف آبيا)

الاستاذ الدكتور عباس علي جعفر

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة– قسم الفنون المسرحي

لقد بدأ ستانسلافسكي على ضوء المسرح الطبيعي الذي سبقه في (المانيا آل مينجد وفي فرنسا اندريه انطوان) محاولاً تحقيق المطابقة الخارجية للواقع التاريخي من خلال دراسات عديدة للديكور والازياء...حيث يعتمد المسرح الطبيعي في الديكور على مبدأ الدقة في استنساخ الواقع وان كل شيء على خشبة المسرح يجب ان يكون حقيقياً قدر الامكان. والبناء على خشبة المسرح ليس تعدد الغرف فحسب بل ومتعدد الطوابق ايضاً وبسلالم حقيقية وابواب من خشب البلوط. وكان اصحاب المسرح الطبيعي يطمحون الى ما سعى اليه (يان ستيفا)* في مناظره العامة وهو اندماج الشيء المرسوم مع الشيء الحقيقي. والفنان في المسرح الطبيعي كما عند (يان ستيفا) يبدع ومتعاوناً اوثق التعاون مع النجار والحطاب وصانع الملحقات المسرحية. كما انه يسعى الى تحويل خشبة المسرح الى معرض لادوات العصر المتحفية الحقيقية او على اقل تقدير المنسوخة عن رسوم العصر او حسب الصور الفوتوغرافية الملتقطة من المتاحف.[١] وبهذه الطريقة اقترنت طريقة نسخ الاسلوب التاريخي والنقل الفوتوغرافي بالمسرح الطبيعي تحقيقاً لمبدا المطابقة الخارجية للواقع التاريخي.

لقد تاثر ستانسلافسكي في مرحلته الاولى بالمسرح الطبيعي بل الى اكثر من هذه الواقعية في المناظر المسرحية، فقد كان الممثلون يؤدون التدريبات في بيئة منزلية، غرفة مؤثثة بما يوجد بالمنازل وكان هؤلاء الممثلون في اثناء التدريب لا يعرفون في الواقع أي حائط من حوائط هذه الغرفة او تلك سيرفع ليسمح للمشاهدين برؤية ما يقومون به في داخل الغرفة..ان هذه المحاولات المبالغ فيها لم تخدم الا عملية جذب الانتباه الى الذي يمكن ان نقف عنده الواقعية والطبيعية، وقد تناولها النقاد مؤكدين ان الواقعية امر مستحيل، وبلاسكو يستطيع ان يقيم على خشبة المسرح بيتاً حقيقياً. ولكن البحيرات والجبال والسماوات هزمت عند تعرضه لها. وستانسلافسكي يستطيع ان يقيم حجرة حقيقية ولكنه مضطراً الى ان يرفع عنها احد الحوائط...[٢]

ففي مسرحية (قيصر فيودر) لتولستوي التي قدمها ستانسلافسكي قام بزيارة الاماكن التاريخية المعالم الحقيقة لها.[٣] وذلك تاكيداً على نقل (الحقيقة الخارجية) وتحقيق المطابقة للواقع التاريخي من خلال الديكور.

وقد انتبه ستانسلافسكي الى هذه المطابقة الخارجية للواقع بانها ليست من الفن بشيء وقد كان هذا الصدق خارجياً فقط والعرض مجرد محاكاة حيث يقول ستانسلافسكي "لقد كان هذا الصدق الفني خارجياً، كان صدق الاشياء الاثاث والازياء وإكسسوارات المسرح والإضاءة والمؤثرات الصوتية. كان العرض مجرد محاكاة مسرحية للواقع ولكن نجحنا في تجسيد الحقيقة وان كانت حقيقة فنية خارجية وصادقة كشفت لنا عن اهداف جديدة للمستقبل"[٤] حيث بدا ستانسلافسكي في هذه المرحلة يبتعد تدريجياً عن (الفوتوغرافية الخارجية) مؤمناً بان الممثل ينبغي ان ينتقي من تلك الجوانب الواقعية التي تساعده على خلق انطباع بالواقع مؤكدا على المناظر المسرحية لانها تحفز احاسيس الممثل وتعلمه كيف ينظر ويرى ويستوعب كل شيء يحيط به على خشبة المسرح حتى يخضع نفسه للحالة المزاجية التي هي من خلق الوهم المسرحي.

وبعد ان اكتشف ستانسلافسكي بان مرحلته الأولى لأعماله كانت مجرد محاكاة للطبيعة بعيدة عن الحياة الفنية التي يجب ان ترافق العمل الفني وقد حدد ستانسلافسكي هذه بقوله "ان قيمة عملي في ذلك الوقت تكمن في جهودي لان اكون مخلصاً في البحث عن الحقيقة كهدف الزمن على المسرح ولاسيما الزمن المسرحي. بدأت اكره المسرح في المسرح وأخذت أتشوق الحياة الأصلية فيه لا الحياة الاعتيادية بالطبع بل الحياة الفنية ربما كنت في ذلك الوقت غير قادر على التمييز بين الحياة الاعتيادية

والحياة الفنية، فضلاً عن ذلك فأني لم افهمها الا فهماً سطحياً. الا ان الصدق السطحي نفسه ساعدني على حركة مسرحية صادقة حملتني على طريق الصدق، لقد أنجب الصدق الشعور الذي اثار الحدس الاخلاق.(٥)

بدأ ستانسلافسكي مرحلته الفنية الثانية في الاعتماد على تحليل احداث النص المسرحي والغور الى المعالم النفسية للشخصيات والازمات الداخلية التي تعيشها هذه الشخصيات ومن خلال ذلك يقوم بتحديد معالم الشخصيات والعلاقات بينها وبين عناصر العمل الفني التي من خلالها سنحدد معالم الديكور وعلاقته بتحليل احداث النص، ومن خلال مسرحية (الحضيض) (لمكسيم غوركي) التي قدمها ستانسلافسكي على التحديدات التي قادته الى تشخيص الديكور لهذه المسرحية يقول "كان لزاماً على الديكور ان يعبر عن كل هذه الازمات الداخلية والخارجية العميقة والسطحية وان ينفصل بها ويعكسها ولاشك ان جو المسرحية قد الزم كل من اقدم على اخراجها ان يتبع الواقعية في تصميم الديكور المسرحي..اقول ان الديكور وكذلك الاكسسوارات يجب ان تكون الواقعية سمتها في المسرحية فقذاره المكان والهباب الاسود هو الذي يجب ان يكون طابع الجدران والحوائط والهندسة المعمارية التي توضح زمن المسرحية وعصرها، هذا من ناحية الى جانب ما يمكن الاستفادة منه بشكل سايكولوجي. من ناحية الجدران والحوائط منخفضة قدر الامكان ليبرز المكان وهو القبو فضلاً عن ان هذا الانخفاض يوحي بقلة المساحة التي يشغلها الهواء على المسرح..ثم المساحة المسرحية واعني بها الاماكن والممرات التي تخترق الديكور لتكون مجال حركة الممثلين والعابرين بهذا المنزل هي الاخرى من العوامل المساعدة لتجسيد افكار الديكور فكلما كانت مزدحمة كلما زاد هذا من قيمة الديكور ومن تاثيره وكلما قرب الجمهور من افكار غوركي في المسرحية"(٦).

حيث اتسمت هذه المرحلة بالانتقال من مرحلة (الواقعية الخارجية) الى مرحلة (الواقعية الداخلية) واصبح الديكور جزء تفسيري مهم للفكرة الاساسية للمسرحية ويشارك في توضيحها الى الجمهور. وبغض النظر على ان منهج ستانسلافسكي يقوم على نقل الواقع الفني في مرحلته الثانية، الا ان مسرحه هو (مسرح المؤلف) يعكس وجهة نظره، والديكور هو احد العناصر التفسيرية لوجهة النظر هذه. ومن تلامذه ستانسلافسكي في هذه الفترة "مايرخولد وتايروف" اللذان قاما عليه حملة كبيرة اخرج على اثرها "الطائر الازرق" لمترلنك ولكن لم يصمد فترة طويلة بعد ان تخلى عن منهجه، فالستائر السوداء والاطارات الاخرى لم تشفي غليله بالعوده او التخلي عن واقعيته وفشله هذا قاده للعودة الى منهجه "الواقعية التحليلية الداخلية" للنص والممثل والديكور والازياء والاضاءة.

اهتم ستانسلافسكي في هذه المرحلة بما يسمى بقاعدة (المعايشة) ومسرحه الواقع، وانطلق من المؤلف والممثل وجعل الديكورات تفسيرية للحياة الداخلية للشخصيات "المدفأة كلها مصنوعة من الورق فهل تعتزم حرق المسرح، يكفيك فيما تتظاهر باشعال المدفأة ان تتظاهر بانك تشعل ثقاباً"(٧).

وفي مفهوم ستانسلافسكي ان الكاتب يهيء الظروف المعطاة ويشرح البيئة التي يقع فيها الحدث وعليها ان نضيف شيء من خيالنا كممثلين بواسطة (لو) السحرية لتجسيد هذه البيئة على حقيقتها بالتعامل مع الديكور بنعومة على اساس انه حقيقة قائمة وهذا يذكرنا بانتقالات (ما ينتجن) من مواد الطبيعية الى المواد الصناعية في الديكور لذا توجب خلف الواقع ونقله بصورة فنية على المسرح ان الفنان يتمتع بهوية اعادة ترتيب المناظر الطبيعية والحياة التي يحياها الناس المتصلون بهذه المناظر...(٨)

وانطلاقاً من مبدأ تفسير النص يقوم ستانسلافسكي باجراء تمارين مشدده في سبيل نقل الحياة الحقيقية على المسرح وكذلك بالتعامل مع جميع الاشياء وقطع الديكور على اساس انها حقيقية كما يجب على الممثل ان ينقل هذا الايمان وذلك من خلال التعامل مع المنظر ومع تعديلات جديدة ان يخلق اكثر (وهم ممكن) من خلال تنظيم مساحة الخشب وعلى مشابهتها بالحياة الواقعية، ويعتبر (الجدار الرابع) هذا مفتاح المعايشة المسرحية هذه، اذ يجب تنظيم خشبة المسرح وفق الظروف وتركيبات الاخراج...(٩) وفي تركيز الانتباه، يشرح ستانسلافسكي عملية الموازنة بالاحساس الكامل بوجود (الجدار الرابع) وعلى الممثل ان يعيش الحدث على افتراض ان هذا الجدار موجود وان كان وهمياً..

ان تنظيم مساحة المسرح (المناظر المسرحية) تساعد على خلق البيئة وتحفزنا نحو خلق انفعالاتنا الصحيحة. ويرى ستانسلافسكي انه يجب تنظيم الخشبة وفق نظرية المنظور ويرى ان الديكور (المنظر) ذي ثلاثة ابعاد لا يخلق الوهم من خلاله بجدية المكان، ان المنظر ذو البعدين عديم الصلة بالحياة..

والمنظر يجب ان يوحي بالمزاج النفسي ويجب ان يقام وفق متطلبات هذا المزاج واستخدام الالوان والخطوط والتفصيلات في المنظر المسرحي ويجب ان تتلائم وافعال الشخصيات ومزاجها النفسي ومشاعرها. وهذا كل يجب ان يستخدم للتاثير على الجمهور، ان الديكور وبهذه القيمة انه المؤثرات المادية التشكيلية (الخارجية) التي تكون صورة وهمية للواقع واجوائه النفسية النابضة بالحياة.(١٠)

ان خضوع الممثل للحالة المزاجية التي هي من خلق الوهم المسرحي على حد قول ستانسلافسكي من خلال الديكور لم تكن من خلال الهياكل الديكوريه الضخمة كما هو الحال عند الطبيعيين بل هناك المناظر والاضاءة والمؤثرات الصوتية والمسرحية هي اكثر اهمية للممثل اذ تساعده على تركيز كل انتباهه عن المسرح وتبعده عن أي شيء خارج هذه الدائرة ولو توافقت هذه الحالة المزاجية التي خلفتها هذه المؤثرات على المسرح مع روح المسرحية يمكن في هذه الحالة خلق جو صالح لعمل الممثل لانه يوقظ ذاكرته العاطفية ويساعده على الدخول في احاسيس دوره..(١١)

لقد اتجه ستانسلافسكي الى صياغة العمل الفني على ضوء تصورات الواقع كما هو من خلال التاكيد على تجسيد عناصره التي تشكل قوامه الفني بمعزل عن الجمهور الذي يعتبر كعنصر من العناصر المهمة للعمل الفني المسرحي..وقد خلق الاتجاه الواقعي كثير من المعارضين وعدم استجابة هذا الالوب لطموح الجمهور حتى غدى الجمهور يدعو الى السقوط للواقعية وان المحاولات المبالغ فيها لم تكن الا عملية جذب الانتباه الى الحد الذي يمكن ان نقف هذه الواقعية والطبيعة "ومهما بلغت الواقعية ذروتها في الدقة الا ان اكتمالها امراً مستحيلاً الى جانب كونها شيء غير مرغوب من حيث لا تساعد المتفرج على التخيل معتمداً بذلك على تقديم كل شيء جاهز للجمهور"(١٢).

ان التوصل الى واقعية المسرح بحد ذاته يعتبر الان شرطاً للتعبير واقعياً عن الوجود الاجتماعي، وفي حالة التوصل الى ايهام قوي اكثر مما يجب بالنسبة للوسط المحيط وفي حالة الاسلوب (المغناطيسي) للتمثيل هذا الاسلوب الذي يحقق الوهم فتبدو وكانك شاهد على حادثة عامره (حقيقية) حدثت لتوها وفي هذه اللحظة وكل شيء هنا يكتسب هيئة طبيعية بحيث انك لا تعطي الحرية لأحكامك ولا لمخيلتك ولا لردود افعالك بل تخضع للمنظر تتعاطف معه فتصبح انت هذا جزء من (الطبيعة) ان وهم المسرح يجب ان يكون جزئياً بحيث يمكن ان نرى فيه الوهم دائما.(١٣)

على الرغم من الجهود التي يبذلونها اصحاب المذهب الطبيعي في تحقيق عرض مسرحي مطابق للواقع بكل دقائقه الا انهم نسو الجمهور كونه يشكل عنصراً مهماً من عناصر العرض المسرحي والذي يمتلك القدرة على التخيل عن طريق الايماءة له بواسطة عناصر العرض المسرحي، ان الجمهور ليس حالة ساكنة والى الابد بل انه ذا تعامل مستمر مع حركة الادب والفكر فهو يتأثر ويؤثر فيها يستجيب في مرحلة معينة لشكل من الأشكال الأدبية واسلوباً من أساليب التعبير الفني ونتيجة لهذا التعامل نجده في مرحلة اخرى لا يستجيب لما استجابه اليه في المرحلة السابقة داعياً الى الجديد والمتطور تبعاً للمفاهيم التي اوجدها الجمهور نفسه.

ويحدثنا الفنان "ويلي بوستر"* عن المذهب الواقعي والطبيعي في الفن المسرحي "منذ خمسين عاما، اضطر المذهب الواقعي واضطرت المذاهب الطبيعية الاخرى الى اخلاء المكان لمفاهيم ثورية..ففي المذهب الطبيعي وصف الديكور (تصويرية) فحسب ما دام هذا الديكور نقلاً مزخرفاً لوسط معين لذى يظل المتفرج بمنأى عن كل مشاركة خلاقة لان هناك من قام بعمله سلفاً.(١٤) وفي هذه الحالة فان الجمهور لا يشكل عنصراً من عناصر العرض المسرحي المجدد بل يشكل عنصراً فعالاً ومساهماً ايجابياً في حركة المنظور الفكري والفني في مختلف المراحل الزمنية. وفي هذا الخصوص يرى الفنان (دنيس بابليه)** ان الديكور

بالمعنى التقليدي للكلمة يقترح ويفرض صورة ناضجة كاملة نهائية تحكم على المتفرج بالسلبية تحكم عليه بان يكون متفرجاً فحسب.[١٥] وهذه احدى سمات المسرح الطبيعي.

فيسفولد مايرخولد

وعلى الرغم من تلمذه مايرخولد على يد ستانسلافسكي بانه يعتبر في مقدمة المرافقين بحماس للمسرح الطبيعي حيث يقول "لقد وجد المسرح (أي المسرح الطبيعي) نفسه في سلطة المصنع لانه اراد ان يكون كل شيء على خشبة المسرح (كما في الحياة) فتحول بذلك الى نوع من محلات الادوات المتحفية ولم يدرك احد انه بدلاً من اعادة بناء المسرح ينبغي هدم المسرح، المبدا الكامن في اساس المسرح الطبيعي ذلك ان هذا المبدأ وحده هو الذي قاد المسرح الى عدد من اللامعقوليات".[١٦]

لقد بدأ مايرخولد تجاربه في مسرح الاستديو في تجربته الاولى (موت تينتاجيل) لمترلنك باسلوب رمزي متاثرا بتجارب الرمزيين امثال (بول فورت) و(لينيه بول) في فرنسا رغم ان تجاربه كانت مختلفة عن تجاربهم واخذ يبحث عن رمز الشيء وجوهره الغامض فعلاً ذلك بانه "لا يريد ايهام المتفرج بان الذي يجري امامه على الخشبة هو حقيقة..يجب ان نكف عن الايهام بالواقع لقد اعتمدت اعماله في هذه المرحلة في مسرح الاستديو على البساطة في التعبير من خلال اجزاء الديكور كما هو الحال في (موت تينتاجيل) وتطورت بشكل ادق في محاولته الثانية (بلباس ويلز) حيث استغل الانارة والموسيقى للتعبير عن افكاره كمخرج بطريقة ايحائية غير ايهامية".[١٧]

لقد جسد لنا مايرخولد في هذه المرحلة من اعماله عن استعاضته عن تكديس الديكورات على خشبة المسرح الطبيعي بان ادخل الى خطة التكوين بناء يخضع الى حركة الخطوط الايقاعية والانواط الموسيقية، بين البقع اللونية ورسم الديكور بحيث لا يدع الحركات البلاستيكية ان تتشتت فقد كان يهتم جدا بضرورة تركيز انتباه المتفرج على الحركات البلاستيكية كي يفهم من خلالها الحوار الداخلي بالصورة التي يسمعه فيها المخرج والممثل، ومن هنا جاءت الخلفية الواحدة في "موت تينتاجيل".[١٨]

لقد حاول مايرخولد من خلال ابحاثه في مسرح الاستديو ايجاد صيغ مختلفة ومتعددة لغرض كسر الايهام ورفض المذهب الطبيعي والواقعي لدى ستانسلافسكي لغرض اعطاء امكانية كبيرة في تنويع اشكال العروض المسرحية لذلك نجد مايرخولد اتجه الى البحث لاثبات ابحاثه واتجاهه الجديد في المسرح السوفيتي، مما دفع فاختتكوف الى "كل عرض من عروض مايرخولد هو مسرح جديد" وقد صرح مايرخولد في احدى محاضراته عام ١٩٣٩ "اننا نعتبر ذلك المنهج أي منهج ستانسلافسكي) المنهج الوحيد..ان ستانسلافسكي لم يختلف المنهج بمفرده وانما استفاده في ذلك مما صنعته انا ورفاق اخرون في الفن"[١٩] ففي هذه المرحلة بدا مايرخولد بالابتعاد عن اسلوبه الرمزي واتجه في ابحاثه في المسرح التجريبي بعد الثورة الروسية داعياً الى تنوير مضمون العرض المسرحي واشكاله ويبدو ان فكرة مايرخولد الفاعله هي "اندماج الصالة مع خشبة المسرح يكون اقوى عندما يمر الشعب باحداث جسيمة"[٢٠].

لقد ربط مايرخولد اتجاهه الفني الجديد بالاحداث السياسية الجديدة وقد اصبح هدف مايرخولد واضحاً في تحطيم الاشكال المالوفة لمسرح العلبة وسعيه نحو تنظيم المساحة المسرحية بصورة تساعده على خلق اتصال مباشر بين الممثل والمتفرج لتحول الممثل اثناء ذلك الى ما يشبه الخطيب ويصبح المتفرج مساهماً في الحفلة الخطابية والتي فتحت امامه السبيل لفكرة المسرح السياسي.

ان سعي مايرخولد في تحطيم المسرح التقليدي ادى الى البحث عن وسائل تعبير متنوعة غير مالوفة والى ادخال الالات المتحركة والسينما والراديو على العروض المسرحية والى استخدام التكوينات الفنتازية بدلاً من الديكورات المرسومة. حيث ربط اتجاهه الجديد بطبيعة المسرح الشرطي وعلى مبدا (الاسلبة) وهو مفهوم مرتبط عند مايرخمولد بفكرة الشرطية أي "ان تؤسلب عصراً او ظاهرة ما يعني ان نبرز جميع الوسائل التعبيرية أي التركيب الداخلي لذلك العصر وتصوير سماتها الداخلية المميزة"[٢١].

ان المسرح الذي دعى اليه مايرخولد يدعو الى (ايقاف تشعب المسرح وانقسامه الى مسارح منعزلة من اجل المسرح الواحد) وهذا المسرح يكون ذا تكنيك بسيطاً من شانه ان يفسح المجال لاخراج اعمال مسرحية مختلفة فهو يقوم على تمرين الممثل من الديكورات ويعطيه فراغاً ذا ابعاد ثلاثة ويضع في خدمته البلاستيكية النحتية الطبيعية.

ان اسلوب التكنيك الشرطي هو تحطيم الماكنة المسرحية المعقدة وتبلغ العروض حداً من البساطة، يسمح للممثل بالخروج الى الساحة دون ان يربط نفسه بالديكورات والاكسسوارات المكيف بشكل خاص..ان تحطيم الاضاءة الامامية في مسرح مايرخولد يعني دمج خشبة المسرح بالصالة وتحطيم ما يسمى بالجدار الرابع عند ستانسلافسكي.

لقد اعتبر مايرخولد الممثل (ذو الابعاد الثلاثة) له دور كبير في تحديد جمالية البناء البلاستيكي على خشبة المسرح فهو ليس ممثل فقط بل كتلة متحركة وسط الفضاء المسرحي الى جانب اجزاء الديكور والانارة تؤثر في خلق التكوين الجميل على خشبة المسرح.

وعلى الرغم من ان المسرح الطبيعي لن ياخذ بنظر الاعتبار الجمهور كعنصر اساسي مساهماً في العرض المسرحي بمستوى لائق فان مايرخولد بطريقته الشرطية اعتبر الجمهور (الخالق الرابع) "والطريقة الشرطية اخيرا تعترف في المسرح وجود خالق رابع بعد المؤلف والمخرج والممثل هذا الخالق هو المتفرج، فالمتفرج والمسرح الشرطي يخلق عرضاً يضطر فيه المتفرج لان يكمل ابداعياً رسم التلميحات التي تقدمها خشبة المسرح"[٢٢] ان المسرح الشرطي كما يحدده لنا (ليونيد اندريف) بقوله "يجعل المتفرج لا ينسى لحظة واحدة انه امام ممثلين يؤدون ادوارهم وان امام هؤلاء صالة متفرجين وتحت اقدامهم خشبة مسرح وعلى جوانبهم ديكورات وكما هو الامر عندما ننتقل الى لوحة فاننا لا ننسى مطلقاً انها عبارة عن الوان وخيش وريشه رسام، ورغم ذلك احساساً بالحياة سامياً ومستنيراً حتى انه كثيراً ما يكون الاحساس بالحياة اقوى كلما كانت اللوحة اكبر"[٢٣]. لقد اكد مايرخولد على (النحتية البلاستيكية) من خلال المساحات المكونة والخطوط والالوان وتناغمها والتي ستقود الجمهور الى خلق تشكيلات معينة لا تنسى التنوع في الميزانسين (التشكيل الحركي) في المسرح الطبيعي من خلال ثراء المساحات بالتخطيط يخلق شريطا من الصور السريعة التبدل وقد حدد لنا مايرخولد نظرته للعمل الفني حيث يقول: "ان العمل الفني لا يستطيع ان يؤثر الا عبر الخيال ولهذا يجب عليه ان يحفز هذا الخيال دائما بالضبط ان يحفزه لا ان يتركه عاطلاً ويجد في عرض كل شيء ان حفز الخيال "شرط حتمي لا للفعل الجمالي وقانون اساسي للفنون الجميلة. من هنا لا ينبغي ان يقوم العمل الفني لمشاعرنا كل شيء وانما بالقدر الكافي لتوجيه خيال المتفرج في الطريق السليمة تاركاً له الحكم الاخير"[٢٤].

ان دعوه مايرخولد لمسرحه الجديد تطوراً بشكل اكثر وضوحاً في ابحاثه وتجاربه بعد الثورة الروسية. "وقلل من شان الديكور والستائر واستعمل مسطحات هندسية في اشكال مختلفة تعطي قيمة تشكيلية للتجمعات الكبيرة على المسرح"[٢٥] كما انه لم يجد مبرر لتغطية الكشافات واخفاء هياكل السقالات التي تحمل المصاطب والالواح اللولبية وغيرها من التركيبات..

لقد دعى مايرخولد الى انبعاث المسرح الاغريقي من خلال دعوته الجديدة التي اذا ما قارناها بالمسرح الاغريقي نجد انها تدعو الى تلك المقدمات التي جاء بها المسرح الاغريقي القديم حيث يؤكد مايرخولد هذه الحقيقة بقوله "اذا كان المسرح الشرطي يريد تحطيم الديكورات الموضوعة في مستوى واحد مع الممثل والاكسسوارات ولا يريد الاضاءة الامامية ويخضع اداء الممثل للايقاع اللفظ والحركة البلاستيكية واذا كان يحلم بانبعاث الرقص كما في الدنرامب والاغاني الديونيسية وجذب الممثل الى المشاركة الحيوية في الفعل، افلا يكون مثل هذا المسرح الى انبعاث المسرح الاغريقي..

ان المسرح الاغريقي من حيث العمارة هو المسرح الذي على ما يحتاجه مسرحنا الحالي"[٢٦] وبهذا نجد مايرخولد يقف بعنف ضد ما جاءت به الطبيعة من انشاء القاعات المغلقة وما تحويه من وسائل تكنيكية ضخمة لتسهيل مهمة ما يسمى بالايهام في المنظر والغاء الخط الامامي من الانارة والستارة الامامية وقد زاد من اهمية دور الاثاث والملحقات على خشبة المسرح كما في اعماله على الخاصية اللونية وتاثيرها على المتفرج فاللون بالنسبة له هو دلالة رمزية تثير احساس المشاهد وغالباً ما يعطي خلفية لونية واحدة للعرض المسرحي مراعياً بذلك لون الملابس متماشياً مع الطرازية فيها مؤكدا في معظم اعماله على ايجاد المساحات

اللازمة من خلال المسطحات الى جانب استخدام السلالم والاعمدة والتي قد بني منها قصوراً اسطورية الى جانب ادخال الاليات المتحركة.

أدورد كوردن كَريج

لقد بنى كريج فرضيته الجديدة على مبدا ان الجمهور المسرحي يذهب الى الرؤيا اكثر من الاستماع الى الحوار، ويلم بالأحاسيس العامة للعمل المسرحي من خلال القيم الرمزية والتشكيلية لا من خلال معاني الكلمات "الا يذهب الجمهور الحديث الى المسرح لرؤية الاشياء كشأنه في الماضي لا بغية الاستماع الى اشياء في الواقع. الجماهير في العصر الحديث تصر على النظر وعلى اشباع اعينها على الرغم من دعوه الشاعر لتستخدم اذانها فقط"(٢٧).

ان مسرح كريج لا يعتمد على النص المسرح الا في حدود قدرته على الايحاء بمعنى عام مستعيناً باقل الكلمات مستخدماً وسائل اكثر قدرة على التعبير من خلال الاشارة وحركة الممثل والمنظر المسرحي الاصلية "وقد حمل باشارات وابتكارات خيالية سحرية تحقق من خلال تركيب ساحر في الديكور والاضاءة والازياء عرضاً مسرحياً ساخراً"(٢٨).

لقد كان كريج في اتصال دائم بزميله مايرخولد وقد التقت نواياه مع زميله في رفض المذهب الطبيعي، وبذلك نجده يحاول ان يرسم خطة لاصلاح المسرح وانتشاله من التدهور الذي حل به على الطبيعة حيث يحدد لنا كريج "عدم اعتقال الطبيعة او استنساخها لان الطبيعة عصية تابى ان تحبس كما لا تسمح لاي كان ان يستنسخها بنجاح مهما يكن يسيراً"(٢٩). لقد كانت تصميمات كريج "تقوم على التركيبات المعمارية التي تلقي روح المتفرج بانها ترقي به الى السماء"(٣٠) فمسرحة هو مسرح الشعر والجمال والسحر، انه يطوق بالمتفرج بعوالم يراها الا في الحلم فلا يبرح المتفرج مغادرة المشهد الى مشهد اخر، وقد شهد الكاتب الايطالي (فيبرتو سكاريللي) اعمال كريج حيث يقول "كريج..هذه الظاهرة المسرحية الفنية العجيبة..ساحر يصنع من كل حبة قبة..انه يخلق عوالم باكملها من لا شيء..انه يلعب بالضوء فيفتنك ويخيل لك انك تسبح في بناء كامل صنعته يد الله..لابد الشعور بذلك كله من لا شيء تقريباً الا بضع ستائر وشأبيب من الضوء يسقطها على مناظر ساذجة صنعها من الكارتون او الانلكاش.. فسرعان ما ننسى ابعاد المسرح وتشعر بانك في عالم بلا حدود..من خلال قدرته على اقامة الانسجام التام والتناسب الدقيق بين الاضواء والخطوط بحيث يحدث التغيير في المنظر كله باستمرار وانت جالس مسحوراً بما ترى"(٣١) يعتمد كريج على الخطوط من خلال الستائر واجزاء الديكور وانما اعطى بعداً اضافيا لتجسيدها من خلال استعماله المساقط الضوئية اضافة الى خلق المساحات الفضائية والكتل اللونية ذات الدلالات الفلسفية بحيث اصبح المنظر يتغير من حال الى حال عن طريق هذه المساقط الضوئية، وهذه الحالة انفرد بها كوردن كريج كما ساعدت هذه الطريقة بتجنب المسرح الى استعمال الالات والادوات التي تساعده في تجسيد ذلك المنظر او غيره فكانت الانارة هي الاساس في تلك الانتقالات في المنظر. هذا ويدلنا كريج الى انه استخدم الضوء الى جانب التحليل النفسي للعرض اكثر مما ان يكون عليها تاكيد على الجانب الحالي في خلق الاجواء الساحرة في التحديدات الضوء للسطوح والخطوط وبهذا يشكل الضوء في نظر كريج اهمية كبيرة في تجسيد العمل الفني بتجانسها مع بنية عناصر العمل الفني. ان معظم اعمال كريج كان يستخدم الخطوط المستقيمة كما انه استخدم الخطوط المنحنية بحدود ضيقة وهي صفة يكاد ان ينفرد بها كريج في كافة اعماله حيث يقول "ان الصورة مثلاً قد تتالف من اربع خطوط او من اربعمائه فقط وضع كل خط منها في موضع معين...وذلك بمعنى انني اتخير اولاً ما ينبغي ان اصنع منه الخطوط..يمكنني ان اولف بين هذه الخطوط فاذا تم لي هذا رايتها في مكانها الصحيح"(٣٢) وبهذا نرى كريج يضع لنا قانون لكيفية وضع الخطوط ورسم عددها، وانما يعود ذلك الى الحس الفني الذي يمتلك الفنان في تحديد تلك القيمة الجمالية للعمل الفني. ومن الملاحظ ان كريج لن يعير اهتماماً كبيراً للممثل وبهذا نراه يؤكد من تلك الخطوط المستقيمة الممتدة في اعالي سقف المسرح والستائر المتدلية والتي جعلت من الممثل عنصراً ثانوياً في المنظر كونها هيمنت من خلال امتداداتها الواسعة على هيئة الممثل.

يمثل اللون مكانة كبيرة عند كريج ويعتبره المحور النفسي الذي من خلاله ان يجسد روح العمل الفني بما في ذلك حركة الممثلين وازيائهم فهو عندما يريد الشروع لانجاز عمل مسرحي يرى ما الافضل ان يحدد من خلال قراءة النص لوناً الذي يعكس

العوالم النفسية لذلك العمل فهو يؤكد على (اللون الواحد) والتدرجات اللونية التي يحويها ذلك اللون دون الولوج الى استخدام الوان متعددة وبذلك يكون قد حصل على تناسق هارموني يعتمد على اللون الواحد. هذا ويقول لنا كريج في هذا الخصوص "عليه قبل كل شيء ان يختار الالوان التي تبدو له منسجمة مع روح المسرحية نابذاً الالوان الاخرى غير المنسجمة"(٣٣).

ومن خلال مسرحية شكسبير (مكبث) اكد على استخدام "اللونين فقط، لا يمكن ان تستخدم غيرها على الاطلاق فهناك علاقة وطيدة الحالية نصنع من خلالها لرؤية عددين الاول (الصخرة زائدا الانسان والثاني الضبابة زائد الروح). الاول نعطيه اللون الرصاصي (الرمادي) والثاني نعطيه اللون البني..انه سيكون الطلاء واللون (الواحد) قد اكسب الفضاء الذي يشبه الضباب معناه الاثيري..والان اشرع في التلوين من اعلى الى اسفل (سفح الصخرة) الى مستوى الارض تقريباً"(٣٤) ولما كان اللون تدرجات كثيرة فهو يحاول ان يجد لوناً متوازياً مع اللون الخلفي للمنظر والازياء انه يحاول ان يقدم صيغة تجانس بين الصخرة واللون الرمادي والبني والضباب في وحدة واحدة وبهذا كريج يحدد اهتمامه بوحدة العمل الفني المتكامل ويخضع كل شيء لقدراته الذاتية.

فان اللون يحتل رمزياً تعبيرياً في صلب الاشياء او دلالاتها وهو بهذا يستطيع الاختيار للالوان المنسجمة مع روح المسرحية.

ومن الملاحظ ان اعمال كريج تتسم بطابع البساطة والابتعاد عن كل شيء زخرفي مجسداً الشكل المسرحي من خلال اللون والاضاءة والخطوط والمساحات وان هم كريج هو ان يجعل كل شيء يناقض الحياة كما تقع عليها اعيننا مناقضة تامة..وبهذا نرى كريج لجا في كافة اعماله الى التعبير عن الطبيعة بطريقة الاتجاه التي تكسب المسرح روحاً جديدة في التعبير عن الايماءة بالحركة والتي ستساعد الممثل عن ابراز عواطفه وافكاره.

ومن خلال ما تقدم في دراستنا مايرهولد وكوردن كريج نجد هناك خصوصية لكل واحد منهم ينفرد لها فكلاهما يؤكدان على الجدار الرابع واعتبروا الجمهور العنصر المبدع في العرض المسرحي كما استخدموا النحتية البلاستيكية وتجنبوا الصيغ الزخرفية في الديكور معتمدين عنصر الايماءة وتجانس عناصر العرض المسرحي بحيث لا يمكن غلبة عنصر على اخر كما رفضا التنوع في الميزانسين.

ولابد هنا ان نجد من خلال دراستنا الخصائص المميزة لكل واحد منهم والتي تكون شخصيتهم الفنية المستغلة التي مهدت الطريق الى عالم الابتكار الفني الحديث ولهذا نجد مايرهولد اعتمد على التوازن بين الشكل والمضمون والمسرح له سمعي ومرئي اما بالنسبة لكوردن كريج اعتمد على الشكل اكثر من المضمون والمسرح بالنسبة لمايرخولد هو نظم دالة على نفسية المتفرج من خلال الحدث واستخدام لونا مركزا واحد. اما بالنسبة لكريك فانه يعتبر اللون تفسير للنص المسرحي وهو يحوي على متدرجات لونية عديدة ولذلك يطلق عليه صاحب "اللون الواحد".

استخدم مايرخولد السينما والاذاعة والصور المتحركة التي اصبحت فيما بعد من مقومات المسرح السياسي اما بالنسبة لكريج فانه لم يتطرق الى هذه الا غالبا ما كانت هياكل الديكورات بالنسبة لمايرخولد هي اشكال المسطحات والمكعبات والعلاقات ذو المناظر المركبة اما بالنسبة لكريج فانه استخدم الديكورات ذات الارتفاعات العالية من خلال الستارة والعلاقات اما بالنسبة للاضاءة فانها تعتبر عند مايرخولد توضيحية ولم يخفي مصادرها عن الجمهور اما كريج فان الاضاءة تعتبر مكملة للديكور وهي لغة مسرحية تعتمد على التغير والتجسيم.

ادولف آبيا

يعتبر ادولف ابيا في مقدمة المتحمسين الثائرين على الاتجاه الواقعي في المناظر المسرحية حيث يشكل اتجاهه الجديد ثورة في ايجاد الطريق الحديث لمفهوم المناظر المسرحية.

ان الطريقة ذات فكرة واضحة ونظرة صادقة لوظائف وحدود المناظر المسرحية "فكل مناظره مرسومة ومضمونة بحيث تسير في توافق وانسجام مع الممثل ذي الابعاد الثلاثة الذي يتحرك داخلها، وابيا قد اكد وجود الدرج والمستويات والاعمدة والمعلقات المنسجمة للخطوط باعتبارها عنصر لا يمكن ان يستغن عنها المسرح"(٣٥) وهنا نرى ابيا قد ادخل شيء في حسابات

مصمم المناظر وهو الممثل وضرورة ايجاد المساحات اللازمة لحركة وانسجامها مع مكونات الديكور على المسرح حيث اعتبره عنصراً تشكيلياً ذات طابع متحرك يعطي للمشاهد تشكيلاً جمالياً في كل انتقاله او حركة على المسرح.

ويرى ابيا ان المشكلة الجمالية لتصميم المناظر المسرحية هي مشكلة تشكيلية فيكون دور المصمم هو كيفية اقامة العلاقات السببية بين الاشكال في الفضاء التي قسمها الى قسمين المتحرك والثابت وعلى وجه التحديد فان العناصر التشكيلية في التصميم كما حللها ابيا هي اربعة التي بنى عليها نظريته الجديدة وهي "المشهد المرسوم المتعامد الخطوط والارضية الافقية والممثل والفضاء المضاد الذي يشمل الجميع"(٣٦). وبذلك يمكن ان تحدد من هذه العناصر الاربعة في بناء المشهد المرئي متعامد الخطوط في المنظر نعني الاشكال العمودية في بناء الديكور والتي هي الاعمدة وحتى الممثل كتشكيل عمودي اما الارضية الافقية فهي الاشكال الديكورية من المدرجات والمسطحات اما الممثل فهو ذلك العنصر الجديد الذي توفر في كل هذه الاشكال الغير مرئية في بناء المشهد اما العنصر الرابع فهو يعني الانارة واللون الذي من خلالها ابيا يقوم برسم المشهد جمالياً وخلق الاجواء النفسية عن طريق الايماءة بها. فالمساحات وارضية المسرح والفضاءات لابد لها ان تكون منسجمة تماماً وان وجودها لا يجب ان يكشف لنا الاشياء فحسب بل ذا وحدة تشكيلية.

لقد وجد آبيا من الضوء الحرية المطلقة للتعبير عن المكنونات الداخلية للظواهر كما هو الحال بالنسبة للموسيقى التي تمتلك تلك القوة التاثيرية في خلق الاجواء.."ان الضوء المنضبط والموجه هو النظير المتمم للمقطوعة الموسيقية فتشكيليته وسيولته وتركيزه المتقلب، تمدنا بالفرصة نفسها لانارة القيم العاطفية في التمثيل اكثر من القيم الواقعية الاخرى. فكما ان الموسيقى تحرر مزاج المشهد وتبرز اعمق المعاني العاطفية لمشهد ما، كشأنها مع الفعل الظاهري، فان حده الضوء تستطيع ان تغير الموضوع بالتحلي وان تضفي عليه كل المدلولات العاطفية"(٣٧).

ان تاكيد ابيا على الضوء ياتي من ادراكه العميق لاهمية تاثير الضوء بشكل مباشر في عواطف الجمهور كما هو الحال بالنسبة للموسيقى..وطريقة ابيا في التاثير بالضوء عن طريق استخدام الضوء والظل اضافة الى تاثير الالوان والاشكال على المشاهد فمن خلال تلك الظلال والاضواء بامكان ان يكون على المسرح البعيد قريب والقريب بعيد عن طريق استخدام الامثل لطريقته في التعبير..

لقد اوجد ابيا بامكانية استخدام الضوء الملون في بناء المشهد فقد اعطى اكتشافه هذا مجالاً اوسع "انه لم يعد بحاجة لان يجسد شيئاً معيناً على لوحة ممثلوه او لخلق واقع مصطنع بل يصبح (اللون في الفضاء) قادراً على تركيب كل عناصر الاعداد والتوفيق بينها في وحدة مبسطة"(٣٨). هذه الامكانية باستخدام اللون الى جانب الشكل تعطي فرصاً اوسع للتنوع اللامحدود في العرض المسرحي المنبثقة من مرونة تلك التركيبات، فاما البعد الثالث بالنسبة لآبيا اصبح من السهل استخدامه في الديكور والانارة وبالامكان جعل هذه المسافات التي تقاس بالاقدام قريبة وبعيدة بالنسبة للمشاهد عن طريق الانارة..

ان الاكتشافات الحديثة في المسرح (الانارة واجهزتها) جاءت نتيجة لما دعى اليه آبيا في استخدام للضوء والظل وكذلك للون وتاثيره وبهذا نجد دعوته هذه خلقت حالة اندفاع المفكرين لاكتشاف اجهزة قادرة وبمرونة ان تعط تلك الخصوصية في الاستخدام الامثل لتلك التطبيقات فقد اكتشف اجهزة الانارة الفيضية وذات العدسات المتعددة واجهزة منظمة الضوء...الخ

ان نظرية آبيا فتحت الطريق الاوسع امام المنظرين في المسرح لاهمية استخدامها الحديث في المسرح المعاصر وقد نجد ذلك التأثير واضحاً لدى كوردن كريج في استخداماته.

الهوامش

* يان ستيفا: فنان ديكور بولوني (١٨٥٩-١٩٢٥).
(١) فيسفولد مايرخولد- في الفن المسرحي- الجزء الاول- ترجمة شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الاولى، ١٩٧٩، ص٤٦.
(٢) فرانك م هوايتنج، المدخل الى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٢٢٦.
(٣) سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، ١٩٧٩.
(٤) مجلة الاقلام، العدد الثالث، بغداد، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم، المدرسة الواقعية جيمس روز فانز، ترجمة فاروق عبد القادر.
(٥) اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٧٦، ص ٢١٤.
(٦) كمال عيد، دراسات في الادب والمسرح، الدار المصرية للتاليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٩٧.
(٧) ستانسلافسكي، اعداد الممثل، القاهرة (الاف كتاب)، مكتبة النهضة، ١٩٦٠، ص ٥٦.
(٨) نفس المصدر، ص ٧٠.
(٩) نفس المصدر.
(١٠) نفس المصدر.
(١١) نفس المصدر.
(١٢) فيسفولد مايرخولد، مصدر سابق.
(١٣) برتولد برخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، دار الحرية للطباعة، مطبعة الجمهورية، بغداد، ١٩٧٣، ص ١٢٧.
* ويلي بوستر ١٨٨٩-١٩٥٥ الماني قام بتصميم ديكورات مسرحية وله مؤلفات المسرح والديكور والرسم والمعماري وفي مجال الرسم متأثر في المذهب التكعيبي.
(١٤) اوديت اصلان، فن المسرح، الجزء الثاني، ترجمة سامية احمد، نشر مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٧٩١-٧٩٤.
** دنيس بابليه: فرنسي قام بابحاث في الاخراج والديكور، وكتاب عن كريك.
(١٥) نفس المصدر.
(١٦) فيسفولد مايرخولد، مصدر سابق، ص٥٧.
(١٧) سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٧٩، ص٩٢.
(١٨) نفس المصدر، ص ٢٣٠.
(١٩) فسفولد مايرخولد، المصدر السابق، ص ٦.
(٢٠) نفس المصدر، ص٥١.
(٢١) نفس المصدر، ص ٥١.
(٢٢) نفس المصدر، ص ٨٦.
(٢٣) نفس المصدر، ص ٨٦.
(٢٤) نفس المصدر، ص ٨٦.
(٢٥) سعد اردش، مصدر سابق، ص ٢٤١.
(٢٦) مايرخولد، المصدر السابق، ص٨٠.
(٢٧) اريك بينتلي، المصدر السابق، ص ١٠٧.
(٢٨) سعد اردش، المصدر السابق، ص١٠٠.
(٢٩) اريك بنتلي، المصدر السابق، ص١٢٢.
(٣٠) كوردن كريج، فن المسرح، القاهرة، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الاداب، ١٩٦٠، ص
(٣١) نفس المصدر، ص١٠.
(٣٢) نفس المصدر، ص ٨٩.
(٣٣) اريك بنتلي، المصدر السابق، ص ١١٩.
(٣٤) سعد اردش، المصدر السابق، ص ١٠٢.
(٣٥) المدخل الى الفنون المسرحية، المصدر السابق، ص ٣٢٧.
(٣٦) اريك بنتلي، المصدر السابق، ص٢٢.
(٣٧) نفس المصدر، ص ٣٦.
(٣٨) نفس المصدر، ص٣٧.

المصادر

١. اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٧٦.
٢. اوديت اصلان، فن المسرح، الجزء الثاني، ترجمة سامية احمد، نشر مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٠.
٣. ستانسلافسكي، اعداد الممثل، القاهرة (الاف كتاب)، مكتبة النهضة، ١٩٦٠.
٤. كوردن كريج، فن المسرح، القاهرة، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الاداب، ١٩٦٠.
٥. فرانك م هوايتنج، المدخل الى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧٠.
٦. فيسفولد مايرخولد- في الفن المسرحي- الجزء الاول- ترجمة شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الاولى، ١٩٧٩.
٧. كمال عيد، دراسات في الادب والمسرح، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٥.
٨. د. سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، المركز العربي للثقافة والفنون، بيروت (بدون تاريخ).
٩. سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، الكويت، ١٩٧٩.
١٠. مجلة الاقلام، العدد الثالث، بغداد، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم، المدرسة الواقعية.
١١. سامي خشبة، قضايا المسرح المعاصر، من منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٧٧.
١٢. مجلة السينما والمسرح والمعرفة، العدد٨ سنة ١٩٦٨.