

السنة: 2016	المجلد : الأول، عدد الثاني (خاص) الملتقى الدولي الأول ميراث العيد	مجلة دراسات فنية
-------------	--	------------------

تجليات المواقفة بين المناهج الإخراجية في مسرح بيتر بروك.
الأستاذ: بن عزوزي عبد الله
جامعة مصطفى إسماعيل معسكر.

Abstract:

In the theatrical showings and training the performers and forming them ,Peter Brook depends on the modern western theories and techniques.

Peter Brook smartly implied these theories and techniques in the modern theater according to his new vision for that , and we can find him so reliant on them in his work theoretically and empirically that this method in is considered as one of the newest and richest style in the theatrical production.

This huge success of the playwright Peter Brook in importing these methods and techniques to enhance the theatrical work can be ascribed to the imitation of the former producers of the twentieth century such as :Antonan Artaud

Grotowski–Stanislavsky–Brecht–Mayrhold, and so on and so forth ,Where he depended on a lot of their thoughts and theories in searching for a modern theater that can rival the typical model of the west

الكلمات المفتاحية: بيتر بروك، الممثل، الإخراج المسرحي، إعداد الممثل، المسرح المعاصر، المناهج، التعليمية، فن التمثيل، أنتونين أرتو، مسرح القسوة، غروتوفسكي، الجسد، بريشت، ستانيسلافسكي، مايهولد، البيوميكانيك، التقنية النفسية.

"أعتقد أننا موجودون نتلقى التأثيرات، فنحن دائما نتأثر، ثم بدورنا نؤثر في الآخرين، ولهذا أعتقد أنه لا شيء أسوأ من أن يصبح الإنسان (ماركة مسجلة)، يتميز بتوقيع خاص ويعرف عند الناس بخصائص معينة ومحددة... هذا الأمر يبدو بلا معنى في مجال المسرح، نحن نعمل في مجال يجب أن يبقى مفتوحا للتبادل الحر." 1

(بيتر بروك ، النقطة المتحولة)

شكلت الأساليب والمناهج المسرحية الحديثة، مصادر للعديد من المخرجين المعاصرين، الذين تأثروا بها في إخراج عروضهم وإعداد ممثلهم، إلى درجة أن تأثيرها يبدو واضحا في أساليبهم الإخراجية والتعليمية لفن الممثل، ومثال على ذلك هو بيتر بروك المخرج الانجليزي المعاصر؛ الذي لم تخل أعماله من أثر الأساليب والمناهج المسرحية الحديثة، التي استقطب منها العديد من النظريات والأفكار، ووجد ضالته في العديد من أساليب المخرجين والمنظرين الذين سبقوه، فكانت هذه الأساليب من أهم مصادره التي اعتمد عليها في إرساء نظرياته وفلسفته في المسرح المعاصر، وفي هذا الصدد يقول الناقد المسرحي عبد المولى محترم:

"إن تجربة بيتر بروك خولت له الاطلاع على جوهر شتى الاتجاهات المسرحية وملامسة خصوصية كل واحدة، وبلورة

أفكار تطبيقية فنية وجمالية، انعكست على أعماله المسرحية التي جال بها بقاعا مختلفة من العالم، حيث يركز بروك على الممثل كأهم عنصر في العملية المسرحية".²

يعتمد بيتر بروك في إخراج عروضه المسرحية وتدريب ممثليه وتكوينهم على العديد من النظريات والتقنيات التي أوجدها رواد المسرح الغربي الحديث الذين سبقوه، حيث وظفها وفق تصوره الجديد في المسرح المعاصر، وهذا ما ميز أعماله المسرحية المعاصرة، حيث نجده يعتمد عليها في أعماله نظريا وتطبيقيا؛ إلى درجة أنه يمكن اعتبار منهج بروك في الإخراج المسرحي وإعداد الممثل بشكل خاص، منهجا ملما بالعديد من الأساليب؛ إن لم نقل أنه موالفة بينها.

يتحدث بيتر بروك عن أهمية المناهج التعليمية لرواد المسرح الحديث في كتابه النقطة المتحولة حيث يقول: "هناك دائما مدارس مختلفة، فمدرسة مايرهولد تضيف أهمية فائقة على تطوير الجسد، وهو ما أدى أخيرا بفضل جروطوفسكي إلى الاهتمام بلغة الجسد، ومن ناحية أخرى أكد بريشت ضرورة ألا يكون الممثل هذا العقل الساذج الذي كان يفترض أن يكون في القرن التاسع عشر، وأن يصبح إنسانا عاقلا كما يليق بزمانه،... وثمة مدارس أخرى من ستانسلافسكي إلى أستوديو الممثل،... وبطبيعة الحال ليس هناك أي تناقض، فكل هذه الثلاثة ضروري".³ ولهذا يمكن القول أنه (بروك) كان على اطلاع واسع وفهم ناضج تجاه تلك الأساليب، بأسسها وتقنياتها، الأمر الذي جعله يتأثر بها في تجاربه المسرحية المعاصرة.

كان بروك مهتما بتلك المدارس نظرا لفضلها في إرساء مستوى العروض المسرحية بعامة، وأداء الممثل كونه العلامة الرئيسية في المسرح بصفة خاصة، حيث نجده يحبذ أسلوب مايرهولد وجروطوفسكي لاهتمامهما بجسد الممثل وتفجير قدراته في التعبير والاداء، وبريشت الذي يجعل الممثل أكثر وعيا وفطنة بمختلف أبعاد أدائه الركحي.⁴

وهذا لا يعني أن بيتر بروك اكتفى بهذه المناهج الثلاث في تصوره وفهمه الجديد لظاهرة المسرح تمثيلا وإخراجا، بل كانت هناك العديد من الأساليب الأخرى، التي استعان بها في إخراج عروضه المسرحية، سواء في بداياته مع مسرحيات شكسبير، أو في المسرحيات المتأخرة التي قدمها في العقود المتأخرة من هذا العصر، وبهذا لعبت دورا هاما في تجربته المسرحية من جهة، ووجد فيها ما يغذي أفكاره وأسلوبه الخاص في الإخراج وتكوين الممثل وإعداده. بل وتجديد المسرح بشكل عام من جهة أخرى.

كان من بين الأساليب الأخرى التي أثرت في بيتر بروك؛ هو منهج أنتونين ارتو الذي وجد فيه ضالته، بفضل أفكاره التي قادته (بروك) إلى إحداث ثورته، وتحليه عن التقاليد السائدة في المسرح التجاري، متجها إلى مسرح يتجاوز التقاليد السائدة في المسرح الغربي؛ إضافة إلى معاصره "جيرزي جروطوفسكي الذي استعان به في تدريب ممثلي فرقة شكسبير الملكية، عندما قام في الستينات بعرض مسرحية U-S - نحن والولايات المتحدة".⁵ وعليه يمكن القول أن منهج بروك في تكوين الممثل، وإخراج عروضه المسرحية يعتمد على العديد من التقنيات والأساليب التي أخرجها أسلافه، من منظري ومخرجي القرن العشرين؛ حيث اعتمد على إقامة الموالفة بينها، واستنبط منها ما يعزز فهمه وطرحه الجديد في المسرح المعاصر، وبهذا أصبح منهجه الميزونساني هو ثمرة المناهج السالفة الذكر، ومما يشار إليه أنه كان على اطلاع واسع بأساليب وأفكار رواد المسرح، وذلك ما يؤكد في النقطة المتحولة حيث يقول "عند ارتو، المسرح نار، وعند بريخت، المسرح رؤية واضحة، وعند ستانسلافسكي، المسرح هو

الإنسانية ؛ ولماذا يتحتم علينا أن نختار بينهم؟" ⁶ ؛ فكان لكل منهمج أثره الواضح في مسرح بروك، وأسلوبه في الإخراج وفن الممثل بشكل خاص .

أنتونين ارتو ومسرح القسوة :

أصبح بيتر بروك في بداية الستينات، أكثر انشغالا بالأزمة التي أصيب بها المسرح الغربي، وهذا ما قاده إلى البحث والتجريب، بغية إحداث التغيير في المسرح، وخلق توجهه الجديد ، وهذا لا يعني أن انطلاقة بروك في البحث والتنظير كانت من العدم؛ بل كانت هناك العديد من الأساليب التي سبقته، تبدوا حاضرة بقوة في منهجه حول الإخراج والتمثيل، ولعل من أبرزها هو منهج أنتونين ارتو .

يعتبر أنتونين ارتو من كبار المخرجين والمنظرين الذين فجروا حركة التجديد في المسرح وتجاوز التقاليد المسرحية الغربية ؛ ولهذا نجد آثاره حاضرة في أعمال الكثير من المخرجين المسرحيين والعالميين، منهم شارل دولان في فرنسا وغرغوروفسكي في بولونيا وروجي بلانشون، أما في إنجلترا فقد كان أثره واضحا في أعمال بيتر بروك. ⁷

لم يجد بروك ضالته إلا في كتاب أرتو المسرح وقرينه، حيث تأثر به وسار على خطاه معتبرا " أن المسرح يجب أن يمتحن كل شيء، تضمنه الجريمة أو الحرب أو الجنون بين جوانحها ...، هذا إن كان له أن يستبعد ضرورة وجوده ". ⁸

إذن فارتو كان أحد أهم المخرجين والمنظرين المسرحيين، الذين كانت أفكارهم بمثابة الدعامة لبروك من جهة، ومفاتيح لحل اللغز الذي كان يراوده حول الوضع الراهن لأزمة المسرح الغربي من جهة أخرى، إلى درجة أنه في تأسيسه لفرقة شكسبير الملكية أطلق عليها اسم فرقة مسرح القسوة تكريما لأرتو ؛ وشق طريقه نحو البحث عن مسرح مقدس، بلغة من الطقوس والأصوات والحركة والإيقاع والصدمة والصرخة، وكل ما تعلق بأداء الممثل. ⁹، كما أن إصرار بروك على التعبير عما وراء الحياة، والنقاد إلى أعماق النفس البشرية للجمهور، ربما يكون راجعا إلى فهمه العميق لمسرح القسوة، وتأثره بأرتو، ولهذا نجده يقول في المساحة الفارغة: " كان ارتو يعتقد أن المسرح هو المكان الوحيد الذي نستطيع فيه أن نحر ذواتنا من الأشكال المتعارف عليها، والتي نحيا داخلها حياة يومية، وهذا ما يجعل من المسرح مكانا مقدسا،... إن الطموح وصرخة الميلاد قادرة على أن تشق طريقها رغم حوائط التعصب والتحيز لدى أي إنسان، وصرخة الأعماق قادرة على أن تبلغ الأعماق ". ¹⁰

تبدو أفكار ارتو واضحة جدا في أعمال بروك وتطبيقاته العملية، خاصة في محاولاته لتطوير لغة الخطاب. الجسدي للممثل، وإحداث ذلك التناسق بين الجسد والصوت، ولهذا نجده يبحث عن لغة جديدة من الحركة والأصوات ؛ كمعادل لمعنى لغة الكلمات، من خلال تحليله لدلالات المقاطع والأفكار في النص المسرحي، تلك التي تحمل معاني محددة وإعادة ترجمتها حركة وصوتا ؛ معتمدا على أسلوب الارتجال، عن طريق الصوت والحركة، وليس هذا فحسب، بل تجاوز الأمر إلى إيجاد لغات قديمة ومهجورة، ولكنها شاملة وقادرة على التعبير ومحاكاة الجماهير بشتى أنواعها وثقافتها، والتعبير عن الحياة بكل خباياها، وكهربية نفسية المتلقي بكل السبل، وهذا ما نلاحظه في تجاربه الحديثة في إفريقيا وإيران والهند وأمريكا الخ؛ وخاصة تجاربه في مسرحية أورجاست، التي تعتبر بمثابة نموذج لتدريب الممثل على ابتكار لغة جديدة من الحركة والنغمة والصوت بالإشارات والأيقونات

الجسدية والصوتية، وهذا ما يؤكد مرة أخرى على أن اثر ارتو يبدو واضحا في منهج بروك، الذي حاول الوصول إلى تلك الدلالة الميتافيزيقية لجسد وصوت الممثل، تلك التي طالما أكد عليها ارتو في مسرح القسوة.¹¹

ظل منهج ارتو مصدرا مهما لفلسفة بروك في نظراته المسرحية، غير أن بروك وإن كان يعترف بفضل مسرح القسوة، واعتماده على العديد من أفكاره، إلا أنه يدعي أنها لم تكن من صلب المنهج؛ (ارتو) بل كانت بشكل سطحي، غير أنها كانت مفيدة في تجربته التي اكتشف من خلالها تلك الطاقة الهائلة التي يمتلكها الجسد والصوت، في إيصال الأفكار؛ وهذا عن طريق إقامة العديد من التطبيقات العملية والتمارين؛ هذا فضلا عن اكتشافه للطقوس، وأهميتها في إتمام هذه التجارب، وهذا الأمر ينبأ مرة أخرى بمدى تأثير بروك وفهمه لمسرح ارتو، وتأكيد مرة أخرى، على أهمية الطقوس في مسرح المقدس، والتجسيد من اللامرئي مرئيا

12.

كما يعتبر تجاوز بروك لنص المؤلف، ولغة الكلمة في المسرح التقليدي، من بين الأفكار التي اقتبسها عن ارتو، أو ربما كانت نتاجا لتأثره بمنهجه، الذي يسعى من خلاله : "إلى خلق مسرح مقدس، ... يعمل كالطاعون، ... بالتخدير، ... بالسحر، ... مسرح تكون المسرحية فيه هي الحدث ذاته، بديلا على النص".¹³ وعلى هذا الأساس لجأ بروك إلى استخدام أسلوب الارتجال، وابتكار لغات جديدة غير لغة الكلمة المعروفة في المسرح التقليدي؛ باحثا عن شكل آخر من أشكال الأداء المسرحي، واللغة التعبيرية التي تمكنه من خلق الطقسية في المسرح؛ وجعل عروضه تتسم بطابع القدسية حاذيا بذلك حذو ارتو .

يتحدث كريستوفر أيزن في كتابه المسرح الطليعي عن الارتباط الوثيق بين بروك وارتو، وأثر هذا الأخير في فلسفة بروك في المسرح المعاصر؛ حيث يقول : "كان لموسم مسرح القسوة عام 1964 دلالاته الخاصة بالنسبة لبروك ، وذلك بغض النظر عن انجازه الفعلي ...، في بداية الأمر، قام بروك وصديقه تشارليز ماروويتز بتوصيل أهدافهما بشكل مبالغ فيه، فقد كانت هذه الأهداف هي خلق - الحالة الشعرية- ، أي تجربة حياتية مجاوزة ومفارقة ، وذلك من خلال مؤثرات صادمة ، وصرخات ورقية سحرية ، وأقنعة ، ودمى، وملابس طقسية ، واستخدام التغييرات في الإضاءة، بهدف استثارة الإحساس بالسخونة والبرودة ،... وقد وصف كل من بروك و ماروويتز.. هذا الأمر، بإعادة اكتشاف الفزع والرعب الكامنين في المسرح الأصلي؛ ذي الطابع الشبه الديني".¹⁴

تبدوا مؤثرات ارتو واضحة فيما اسماه بروك بالمسرح المقدس الذي كان يتوق فيه إلى تجسيد اللامرئي مرئيا بشكل جعله يقترب من تحقيق ما كان يصبو إليه ارتو في مسرح القسوة أين كان يبحث عن القداسة في المسرح حيث يركز على التفاني في الأداء الطبيعي للممثلين الذي يخرج انفجارات قوية للمادة الإنسانية.¹⁵

يمكن القول أن فلسفة وأسلوب ارتو في مسرح القسوة، لا يزال تأثيره متواصلا في أعمال ومناهج المخرجين المسرحيين المعاصرين، وعلى رأسهم بيتر بروك، الذي اتخذ منه مادته الخام التي مهدت له طريق البحث والكشف عن جوهر المسرح؛ حيث اعتمد على توظيف أفكار ارتو في العديد من أعماله والتي من بينها مسرحية مرا صاد التي وصفها النقاد والدارسين على "أنها اتسمت بمواصفات مسرح بريشت، ومسرح القسوة لدى أنتونين أرتو".¹⁶

هكذا كان لنظريات ارتو دورا هاما وأثرا واضحا في أعمال بيتر بروك، وأسلوبه في الإخراج وتدريب الممثل على وجه الخصوص، حيث كان له الفضل في العديد من التجارب والنظريات التي توصل إليها بعد اشتغاله على نظريات ارتو، وتجربتها في تطبيقاته العملية الركحية، من خلال العديد من التمارين والتدريبات خلال برامجه في إعداد العروض، وتكوين الممثل على وجه الخصوص. وبهذا كان بروك ممن حاولوا إتمام ما كان يسعى إليه ارتو؛ إلا أن تأثره بالمناهج المسرحية الحديثة؛ لم يقتصر على ارتو ومسرح القسوة فقط، بل كان معاصره جيرزي جروتوفسكي قد ترك هو الآخر بصمته في منهجه (بروك)، من خلال مشاركته لهذا الأخير في إخراج العديد من المسرحيات، وتدريب فرقة شكسبير الملكية.

أثر جروتوفسكي في مسرح بيتر بروك:

يعتبر منهج جروتوفسكي من انضج المناهج في إخراج العروض المسرحية، وتكوين الممثل بشكل خاص، نظرا لدوره الفعال في صقل مواهب الممثل، ومهارته الجسدية والصوتية، عن طريق التمارين الشاقة والمكثفة التي كانت جوهر عمله في تدريب الممثل،... وإذا ما سلمنا بأهمية هذا الأسلوب الذي كان نتاجا لبحث طويل وتجارب عدة حول التركيبة الجسدية للممثل، ووليدا لفهم عميق وفلسفة كبيرة حول ظاهرة المسرح والتمثيل من قبل جروتوفسكي، فإن هذا الأسلوب لا يزال أثره يبدوا واضحا في أعمال المخرجين والمعلمين لفن التمثيل، الذين لا يزالون يشتغلون على تجديد المسرح المعاصر، ولذلك كان بروك بدوره قد تأثر بجروتوفسكي في تجاربه المسرحية المعاصرة.

تتمثل مؤثرات جروتوفسكي في مسرح بيتر بروك، في مدى اهتمامه بتكوين الممثل على المهارات الجسدية والصوتية، واستثمارها في عمله، شريطة أن يكون الممثل مدربا تدريباً جيداً على استخدام جسده وصوته، وهذا ما يؤكد مدى تأثره بنظرية جروتوفسكي في المسرح الفقير، الذي كان يدرب الممثل عن الطريق النظم الصارمة والمحددة بدقة، ساعيا في ذلك إلى تكوين الممثل، وصقل مهاراته الجسدية والصوتية؛ إلى درجة النضج في الأداء، وتطوير قدراته الذهنية والصوتية والجسدية، والتحكم في الدلالات الركحية للدور الذي سيؤدي.¹⁷

إن اهتمام بروك بتكوين الممثل على كيفية استخدام الجسد للاستجابة إلى مختلف المواقف والانفعالات في أداء الدور، لخير دليل على تأثره بجروتوفسكي، الذي كان منهجه بالنسبة لبروك منهجا صارما في تكوين الممثل، ولهذا نجده يؤكد على ضرورة مراعاة هذا الأخير لجسده واستثمار طاقاته في الأداء، حيث يقول في النقطة المتحولة: "يجب أن يشتغل الممثل على جسده حتى يصبح جسده مفتحا مستجيبا موحدا في كل استجابة، بعدها على الممثل أن يطور مشاعره وانفعالاته".¹⁸

كان بيتر بروك اشد تأثرا وإعجابا بجروتوفسكي وأسلوبه في المسرح الفقير، وتكوين الممثل، حيث يقول: "إن مسرح جروتوفسكي قريب من مثالية ارتو، انه أسلوب كامل للحياة ولجميع المتتمين له، وهو على نقيض معظم المجموعات الطليعية والتجريبية التي تبدوا أعمالها مشوشة ومتناقضة بسبب افتقارها للوسائل،... لقد جعل جروتوفسكي من الفقر عملا نموذجيا، إذ يعطل ممثلوه كل شيء عدا أجسادهم، ولما كانت لديهم أدواتهم الإنسانية والوقت اللامحدود، فلا تعجب بعد ذلك إذا ما شعروا أن مسرحهم أغنى مسرحا في العالم".¹⁹ وهذا ما يثبت أن بروك كان من المعجبين بتجارب جروتوفسكي في المسرح الفقير، والسبب في ذلك يرجع إلى أن أسلوب هذا الأخير، يعتبر أسلوبا معاصرا وصارما في تكوين

الممثل، حيث أدرك -بروك- ما يتمتع به ممثلو جروطوفسكي، من براعة في استخدام أجسادهم، ودورها في التعبير، والاداء مما يؤكد جلليا مدي اهتمامه وإدراكه لأهمية جروطوفسكي، و تأثره به في تكوين الممثل، وصقل مهاراته الجسدية والصوتية.

إن البحث عن اللغة المسرحية العالمية المشتركة من بين الأفكار التي تبناها جروطوفسكي قبل نظيره بروك، حيث يسعى هذا الأخير إلى تبنيها مرة أخرى في تجاربه وتحديداته في المسرح المعاصر، ومنه كانت هذه اللغة المسرحية العالمية، هي السمة البارزة التي ميزت أعماله المتأخرة، وهذا ما يفسر اعتماد بروك على لغة الجسد والصوت والطقوس؛ التي كانت نتيجة تأثره بجروطوفسكي ومن قبله بأرتو²⁰؛ حيث حذا حذوها في تجاوز لغة الكلمة في المسرح التقليدي، باحثا عن لغة من الأصوات والإيماءات والإشارات، وهذا ما يؤكد عليه جيمس روس ايفانز، حيث يقول:

" كان بروك مهتما باكتشاف لغة من الحركات والأصوات دون معنى تصوري، وقد مهد جروطوفسكي وآخرون هذا الطريق، ولقد درب جروطوفسكي ممثليه على التعبير عن طريق الحركة والأصوات، عن تلك النبضات التي تتأرجح على خط الحدود، بين الحلم والواقع ."²¹

إن مختلف السمات البارزة في مسرح جروطوفسكي، والتي يبدو أثرها واضحا في مسرح بروك، لا تعني أنها تشكل وجهان لعملة واحدة، فقد يكون الهدف تحديد المسرح وإيجاد لغة عالمية وتدريب الممثل عليها، فيه نقاط تلاق بين المنهجين، وأدلة واضحة حول تأثير بروك بجروطوفسكي، لكنهما يختلفان في العديد من المميزات والأهداف، فإذا كان جروطوفسكي قد اتخذ من الفقر في المسرح كوسيلة لإبداع ممثليه حركة وصوتا، بأداء ارتجالي لتعويض ذلك النقص في الإمكانيات، فهي لا تعني أن بروك يسعى لذات الهدف؛ حتى وان اتسمت أعماله بما يسمى بالفضاء الفارغ؛ إلا فيما يخص فكرة العودة إلى أصول المسرح، أين كان مرتبطا بالدين وخاليا من أدوات الإبحار؛ مركزا على تحقيق التواصل بين الممثل والجمهور .

ولذلك كان بروك بدوره قد حذا حذو جروطوفسكي في قضية العودة إلى الجذور الأولى للمسرح، وتخليصه من الشوائب وإعادته . إلى أصوله الأولى بلا أثاث بعيدا عن التقاليد المسرحية المتعارف عليها في المسرح الغربي، حيث يبدأ من جديد من مرحلة الصفر، محافظا على عنصرين أساسيين: هما الممثل والمشاهد ومتخليا عن عناصر العرض الأخرى. وربما كان هذا مبدءا من جروطوفسكي الذي أثر في بروك بما اسماه بالتقليم والتشذيب المسرحي . وهذا ما آل به إلى استخدام المساحات الفارغة، أو شبه فارغة، مبقيا على ابسط الوسائل²²، ومع ذلك لا يمكن القول عنها أنها تحمل نفس الغرض الذي يبتغيه جروطوفسكي في مسرحه الخالي من الأدوات والمكملات المادية من إنارة ديكور وأثاث... الخ في عروضه المسرحية، لأن الفراغ الموجود في مسرح بروك ليس هو الفراغ الذي يتسم به جروطوفسكي، خاصة وان بروك يستخدم وسائل بسيطة في مسرحه. غير أن كلاهما يهتم بالممثل باعتبار جوهر العرض المسرحي.

يقول بيتر بروك : " بين عمل جروطوفسكي وعملنا تواز ، ونقاط تماس، ومن جراء الاحترام التقنيا ببعضنا، ولكن مسرحنا يختلف عن مسرحه في كل نقطة."²³

لقد خاض بيتر بروك في مسيرته المسرحية تجربة العمل إلى جانب جروطوفسكي، الذي شاركه في إخراج بعض عروضه المسرحية ، حيث عمل معه جنبا إلى جنب، وربما كان هذا هو السبب وراء تأثر بروك بجروطوفسكي؛ فيما ذكرناه سابقا ، ومن

بين الأعمال التي عملا فيها المخرجين معا هي مسرحية -us " نحن والولايات المتحدة " عام 1969، حيث استفاد بروك من معاصره جروطوفسكي في تدريب فرقته المسرحية.²⁴؛ عندما شاهد تمارينه الشاقة والمكثفة والمفيدة في صقل مواهب الممثل، وهذا ما يؤكد عليه عندما يحكي عن جروطوفسكي و تجربته إلى جانبه، حيث يقول: "إن تمارينه كانت مفاجأة بالنسبة لنا، وقد بدأنا كما لو كنا نرى عالما آخر يعرض أمامنا، لقد حرك فينا كل طاقات الجسد....".²⁵

يبقى أسلوب جروطوفسكي من بين أهم الأساليب التعليمية لفن الممثل بالنسبة لبروك، الذي طالما أكد على أهميته وفضل هذا الأخير (جروطوفسكي) على معلمي فن الممثل في المسرح المعاصر ..، واصفا إياه بالمتفرد والباحث الجاد في طبيعة التمثيل، حيث يقول:

" جروطوفسكي متفرد، لماذا؟؛ لأنه لا احد بقدر علمي - لا احد منذ ستاسلافسكي - قد بحث في طبيعة التمثيل؛ ظواهره ومعناه وطبيعته وعلم عملياته العقلية الفيزيائية الانفعالية، بحثا عميقا مثل جروطوفسكي، وهو يسمى مسرحه معملا، وهذا صحيح لأنه مركز بحث ، ولعله المسرح الطبيعي الوحيد الذي لا يعد فقره نقصا فيه... إذا كنت معنيا بكشفه، عليك أن تمضي نحو مدينة صغيرة في بولندا ،أو افعل مثلما فعلنا ،هات جروطوفسكي إلى لندن " .²⁶

إن اهتمام بروك بمنهج جروطوفسكي وأسلوبه في فن الممثل، هو ما يؤكد وجود مؤثرات واضحة في مسرحه، ولم يقتصر أثر المناهج والأساليب الإخراجية والتعليمية لفن الممثل في مسرح بروك، على ارتو وجروطوفسكي فحسب، بل كان منهج بريشت وأسلوبه في فن الممثل والإخراج هو الآخر قد حظي باهتمام بروك في نظرياته وأفكاره المسرحية المعاصرة .

الأثر البريشتي في مسرح بيتر بروك:

اهتم بيتر بروك بمنهج بريشت في الإخراج المسرحي، واستفاد من أفكاره في الكثير من أعماله، حيث خلق هذا الأخير أثرا واضحا في منهج بيتر بروك؛ الذي طالما أكد على أهمية منهج بريشت ودوره الفعال في إرساء ثقافة الممثل، وأدائه في مهنته وتنظيم عمله.

يقول بيتر بروك: "إن الذي قدمه بريشت هو فكرة الممثل الذكي، القادر على تقسيم مشاركته في العمل، مازال هناك كثير من الممثلين الذين يتباهون بأنهم لا يعرفون شيئا عن السياسة، ولا يزالون يعاملون المسرح كبرج عاجي، ممثل مثل هؤلاء لا يستحق عند بريشت مكانة في فرقة ناضجة؛ الممثل في مجتمع يدعم المسرح، لابد أن يكون منغمسا في أمور بلده، كما هو منغمس في مهنته".²⁷

اعتمد بروك على أفكار بريشت في العديد من الأعمال، خاصة في ما يسمى بالمسرح التسجيلي وقد تبني بروك نظرية التغريب بمختلف تقنياتها في مثل هذه الأعمال، والتي منها: " مسرحية مار-صاد-لييتر فايس حيث جعل بروك هذا العمل يتسم بمواصفات المسرح البريشتي".²⁸

يرفض بروك المسرح الطبيعي حيث يعتبره أسلوبا طبيعيا مرتبطا ارتباطا وثيقا بالسلطة، وهو متأثر هنا برأي بريشت، الذي يرى أن المسرح الطبيعي هو مسرح برجوازي، يحقق الإيهام الذي يطهر الفرد من أفكاره وانفعالاته، ليجوله إلى كائن خامل

فاقدا لشحنة الغضب الناقد للأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وبالتالي فهو فاقد لقواه التي يفترض أن يصنع بها الثورة؛ ولهذا يرى بروك أن المسرح الطبيعي هو الفن الرسمي الخاص بكل نظام سلطوي.²⁹ وهذا لا يعني أن أثر بريشت في مسرح بروك يندرج ضمن فكرة اللاندماج لدى المشاهد، التي طالما أكد عليها بريشت، وإنما في هدف كل منهما، من حيث الأسلوب في إخراج العروض المسرحية، وغاية هذه الأساليب في جعل المشاهد يفكر ويصدر الأحكام، ويحلل نفسه وشخصيته ومجتمعه، وعالمه الخارجي والداخلي، من خلال مشاهدة هذه العروض، فإذا كان بريشت يعتمد التغريب واللاندماج من أجل تحقيق هذا الهدف؛ فان بروك استعمل لغة الطقوس والصرخات والحركات والأصوات لتحقيق هذا الهدف، ومنه يمكن القول أن البحث عن مشاركة الجمهور في العرض، هو نقطة تأثر بروك بنظيره بريشت، وإن كان مسرح كل منهما يختلف عن الآخر.

يتحدث بيتر بروك عن قضية التغريب، وأداء الممثل في منهج بريشت، حيث يقول:

"بالنسبة لبريشت؛ فان المسرح الضروري، هو ذلك الذي لا يبعد نظره عن المجتمع الذي يخدمه إطلاقاً، فليس هناك جدار رابع يفصل الممثلين عن المتفرجين، وكان هدف الممثلين هو خلق استجابة تامة لدى المتفرجين، الذين يكن لهم كل الاحترام؛ والتغريب هو دعوة للجمهور لكي يتوقف؛ وهو يعني القطع؛ يعني التدخل؛ ويعني وضع شيء ما في خدمة الضوء، وأن يعاد النظر في الأشياء والأحداث".³⁰

هكذا يؤكد بروك على أهمية هذا المنهج في تحقيق عنصر المشاركة لدى المشاهد، وجعله يصدر الأحكام، ويتدخل وينفعل مع الأحداث، ولهذا يرى العديد من النقاد والباحثين، أن التغريب ظل واضحاً في بعض أعماله؛ خاصة مسرحية مارا صاد؛ التي وصفها كارول روسين: " بأنها تجمع بين أفضل السمات عند بريخت، وعند مسرح اللامعقول، والمسرح التعليمي، قبيل مسرح القسوة".³¹

إن وجود سمات منهج بريشت في أعمال بيتر بروك، هي خير دليل على مدى تأثر هذا الأخير ببريشت؛ الذي طالما أكد على أهمية أسلوبه الإخراجي في المسرح المعاصر، وكيفينا ما يقربه بروك في كتابة المساحة الفارغة، عن مدى تأثره وفهمه لمنهج بريشت، وفضل هذا الأخير، عليه وعلى مخرجي المسرح المعاصر، حيث يقول:

"ليس ثمة إنسان يهتم بالمسرح اهتماماً جاداً ويستطيع أن يمر بريشت مرور الكرام، فهو الشخصية المفتاح لعنصرنا، وكل العمل المسرحي الآن، لا بد أن يبلغ نقطة معينة يبدأ عندها بأفكاره وانجازاته، أو يرجع إليها، ونحن نستطيع الآن أن نتحه مباشرة إلى الكلمة التي ادخلها إلى مرادفاتنا، التغريب، أو الاستلاب، وتاريخياً يجب أن نذكر أن بريشت هو الذي صاغ مصطلح التغريب".³²

هكذا كان بريشت يحظى باهتمام خاص من الطرف بيتر بروك الذي اقتبس من منهجه العديد من الأفكار، وشيد بأسلوبه في كتاباته ودراساته المسرحية، مثلما هو الحال لما قاله في المساحة الفارغة، ولهذا كانت تقنيات بريشت حاضرة في أسلوب بروك في الإخراج المسرحي إلى جانب مخرجي مسرح القرن العشرين، من أمثال ارتو وجروطوفسكي وآخرون، مما يؤكد مرة أخرى قضية المواءمة بين المناهج وتأثر بها؛ حيث صاغ من خلالها أسلوبه الخاص في التعامل مع الممثل، وإخراج العروض المسرحية، ولم تقتصر هذه المواءمة على هذه المناهج الثلاثة السالفة الذكر فحسب، لا سيما وأن الأساليب والمدارس المسرحية التي تأثر بها بروك في

إرساء نظرياته عديدة ومتنوعة؛ فكان أسلوب مايرهولد وستانسلافسكي بدورها قد حظيا باهتمامه، حيث استفاد منهما في تكوين ممثليه، وتدريبهم، ومنه فان بروك لم يسلم من التأثير بهاذين المنهجين المهمين في تكوين الممثل في مرحلة القرن العشرين.

حدود التماس بين أفكار بيتر بروك و منهجي ستانسلافسكي ومايرهولد:

لا يزال منهج ستانسلافسكي ومايرهولد محل اهتمام المخرجين المعاصرين، ومعلمي فن الممثل، الذين اعتمدوا على كل من التقنية النفسية والبيوميكانيك في إعداد الممثل، وهذا الأمر ينطبق على بيتر بروك الذي اعتمد على أفكار ستانسلافسكي ومايرهولد في تجاربه المسرحية وأسلوبه في تكوين الممثل، رغم التناقض الواضح بينهما فيما يخص فلسفة الأداء التمثيلي عند كل منهما.

اعتمد بيتر بروك على أسلوب الداخل والخارج في كل من البيوميكانيك والتقنية النفسية، حيث يرى أن كلا من ستانسلافسكي ومايرهولد؛ لابد أن يعملوا معاً، ولا يمكن الفصل بينهما؛ لذلك نجده يهتم بكلا النظريتين، سواء من الداخل إلى الخارج عند ستانسلافسكي، أو من الخارج إلى الداخل عند مايرهولد، مستخدماً ذلك في إعداد الممثل؛ بغية إحداث التناسق والانسجام بين العالم الباطني والخارجي للممثل، والعلاقة بين الحركة والإحساس، والحركة وما يتولد عنها من انفعالات وعواطف، واستخدام المادة العاطفية والذاكرة والخيال، لانعكاس ذلك على المظهر الخارجي للممثل، والتعبير عنها حركة وصوتا وشعورا، خلال العملية التمثيلية...، وغيرها من أفكار ستانسلافسكي ومايرهولد في تكوين الممثل.³³

يمكن القول أن بيتر بروك كان متأثراً بكل من مايرهولد وستانسلافسكي في التعامل مع الممثل وإعداده لأداء دوره؛ غير أنه يختلف قليلاً مع ستانسلافسكي في قضية بناء الشخصية، معتبراً أن الدور يولد ولا يبنى مثل الجدار، لأنه ليس شيئاً ثابتاً، ورغم ذلك فإن عملية أداء الدور من قبل الممثل عند بيتر بروك، تنطلق عادة من الداخل إلى الخارج، كردة فعل على ما يتولد داخل الممثل، من انفعالات يتم التعبير عنها عن طريق الحركة والإيماءة والإشارات والأصوات؛ مما يجعلنا نلتمس من ذلك مواصفات أسلوب التقنية النفسية عند ستانسلافسكي، في أداء الممثل.

يشير بيتر بروك إلى اعتماده على نظرية البيوميكانيك لمايرهولد في إعداد ممثليه، حيث يتحدث عن ذلك في كتابه المكان الخالي، قائلاً: "نعرف جيداً أن العالم الظاهري ما هو إلا قشرة، ويوجد تحت هذه القشرة مادة تغلي كما يغلي البركان، فكيف لنا أن نمس تلك الطاقة بضرية خفية، درسنا تجارب مايرهولد عن البيوميكانيك، حين قدم مشاهد الغرام على الأراجيح في عرض من العروض لمسرحية هملت".³⁴ وهذا ما يؤكد مدى تأثير بروك بأسلوب البيوميكانيك والتقنية النفسية عند كل من مايرهولد وستانسلافسكي، حيث كانا من أهم مصادره في التنظير والتجريب المسرحي، وتكوين الممثل وإعداده للأداء الدور المنوط به.

هكذا كانت مناهج وأساليب الإخراج والتمثيل التي أبدعها رواد المسرح الحديث ذات أثر واضح في مسرح بيتر بروك التي استفاد منها في تنظيراته المسرحية، حيث اعتبرها مصادر مهمة في توجهه الجديد نحو مسرح معاصر؛ يتجاوز المسرح التقليدي والتجاري، إلى درجة أن بروك بنفسه يقر بمدى تأثيره بهذه المناهج حيث يقول: "أعتقد أننا موجودون نتلقى التأثيرات، فنحن دائماً نتأثر، ثم بدورنا نؤثر في الآخرين، ولهذا أعتقد أنه لاشيء أسوأ من أن يصبح الإنسان (ماركة مسجلة)، يتميز بتوقيع

خاص ويعرف عند الناس بخصائص معينة ومحددة... هذا الأمر يبدو بلا معنى في مجال المسرح، نحن نعمل في مجال يجب أن يبقى مفتوحاً للتبادل الحر.³⁵

ولهذا كان بيتر بروك يستقطب أفكاره من ينابيع كثيرة، من التجريب والطقوس، وآراء السابقين وتجاربهم ونظرياتهم؛ حيث كان هو الآخر قد اهتم بتكوين الممثل عن طريق الإدارة الحسنة، والتجريب العملي، والتمارين المكثفة، التي كانت جوهر عمله مع الممثل.

الهوامش:

1. بيتر بروك النقطة المتحولة أربعون عاما في استكشاف المسرح، ترجمة فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد 154 أكتوبر 1991-ص 41.
2. عبد المولى محترم، تجارب وأساليب في التكوين والإبداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث، مطبعة الكرامة، الرباط-ط 1-1430هـ/2009م، ص 84.
3. بيتر بروك النقطة المتحولة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، مس، ص 321-322.
4. ينظر عبد المولى محترم، تجارب وأساليب في التكوين والإبداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث م س- ص 87.
5. ينظر -جلال الشراوي، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د، ط / 2012/ص 347.
6. -بيتر بروك، النقطة المتحولة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، م، س، ص-74.
7. ينظر :حسن المنيعي، الجسد في المسرح، المركز الدولي لدراسة الفرجة، مطبعة الطوبريس للطباعة والنشر طنجة/ المغرب ط 2/ص 110.
8. كريستوفر أيتز، المسرح الطبيعي، ترجمة سامح فكري، مركز اللغات والترجمة الأكاديمية للفنون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د، ط، 1996 ص 236.
9. ينظر -بيتر تروك، المكان الخالي ترجمة سامي عبد الحميد، جامعة بغداد أكاديمية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، د ط 1983. ص-49.
10. بيتر بروك، المساحة الفارغة، ترجمة، فاروق عبد القادر، هلا للنشر والتوزيع، ط 1-2000 ص 74 / 75.
11. ينظر، مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، مطابع التجارة- قليب، مصر، دط. 2006. ص 174/175.
12. ينظر صافي ناز كاظم، مسرح المسرحين ثلاث مقدمات، مكتبة مدبولي، القاهرة، دط/ دت-ص 31/29.
13. المرجع نفسه، ص 28.
14. كريستوفر أيتز، المسرح الطبيعي، م، س، ص 239.
15. ينظر شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية للإخراج المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، د، ط، 2007 ص 168.
16. ج.ل. ستیان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، منشورات وزارة الثقافة دمشق، سوريا، د، ط، 1995، ص 332.
17. ينظر، عبد المولى محترم تجارب وأساليب في التكوين والإبداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث، م، س، ص 85.
18. بيتر بروك-النقطة المتحولة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، م، س، ص 321.
19. بيتر بروك-المكان الخالي، م، س، ص 61.
20. ينظر ليالي حسن، صراع البرجوازية والبدائية في مسرح القرن العشرين، شرفات، مجلة ثقافية، تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق سوريا، العدد 69، 1 شباط- 2010-ص 8.
21. جيمس روس ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك، ترجمة فاروق عبد القادر، هلا للنشر والتوزيع، ط 1، 2000. ص 270.
22. ينظر -كولين كونسيل، علامات الأداء المسرحي، مقدمة في مسرح القرن العشرين. ترجمة د/أمين حسن الرباط، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، مراجعة عبد الحميد إبراهيم حسن، مطابع المجلس الأعلى للآثار، د ط - د. ت. ص 223.
23. عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، دار الكتاب الجديد المتحدة، د، ط، د. ت. ص 272.
24. ينظر: سامي خشبة، قضايا المسرح المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، العراق، د. ط 1977- ص 107.

25. ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميتولوجيا والمدينة والمعرفة الفلسفية، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع-دمشق/سوريا-د.ط-1431هـ/2010م، ص69.
26. بيتر بروك، النقطة المتحولة، م س ص 65، 66.
27. صافي ناز كاظم-مسرح المسرحيين ثلاث مقدمات، م، س، ص32-ص33.
28. ينظر: سمير سرحان، تجارب جديدة في لفن المسرحي، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص127، ص128.
29. ينظر: ليال حسن، صراع البرجوازية والبدائية في مسرح القرن العشرين، شرفات، مجلة ثقافية، تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق سوريا، العدد 69-1 شباط-2010. ص9.
30. عقيل مهدي يوسف، أسس نظريات فن التمثيل، م س ص 262.
31. كارول روسين، المسرح في طريق مسدود، ترجمة محمد لطفي نوفل، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، منشورات وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، د.ط/د ت، ص126.
32. بيتر بروك، المساحة الفارغة - م س ص 100.
33. ينظر: مجد القصص، رواد المسرح والرقص الحديث في القرن العشرين، النظرية والتطبيق، مطبعة السفير الأردن، ط1، 2009، ص241.
34. بيتر بروك، المكان الخالي، م، س، ص52.
35. بيتر بروك، النقطة المتحولة أربعون عاما في استكشاف المسرح، م، س، ص41.