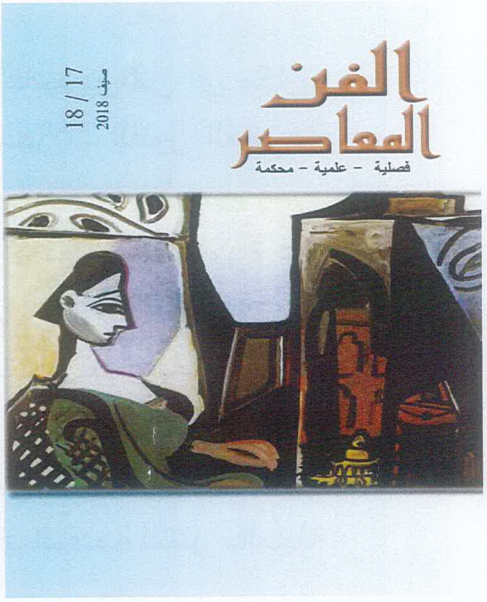
الفن المعاصر

فصلية - علمية - محكمة

18 / 17
صيف 2018

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر



غلاف العدد 18/17
صيف 2018

لوحة الغلاف
Jacqueline in studio
للفنان العالمي بابلو بيكاسو 1956

مجلة الفن المعاصر
إصدار وحدة الإصدارات
أكاديمية الفنون - مصر

المسؤول الإداري
صفاء عباس

المراجع اللغوي
إيناس أحمد

متابعة النشر
محمد درويش
محمد عرابي

كتابة إلكترونية
مرفت عباس
وفاء محمد

المخرج الفني
الشريف منجود

هيئة التحرير

رئيس مجلس الإدارة
رئيس التحرير
أ.د. أشرف زكي

مدير التحرير
أ.د. حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدي

أ.د. جابر عصفور
أ.د. عصمت يحيى
أ.د. عليه عبد الرازق
أ.د. سمير سيف
أ.د. فوزي فهمي
أ.د. حسن شرارة
أ.د. رضا رجب

شروط وأحكام النشر في المجلة

ترحب مجلة الفن المعاصر بمشاركة الباحثين والأكاديميين من أي مكان، وتقبل الدراسات وامقالات العلمية المعمقة في شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقا للشروط التالية:

المادة المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كاتبها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.

ترحب مجلة الفن المعاصر بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد.

تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدراسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصًا لها.

تراعى القواعد العلمية المعمول بها في كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية.

ترسل المواد إلى افن المعاصر مطبوعة الكترونيا مرفقا معها CD وتسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات.

المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

ترتي المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.

للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية.

الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدًا لتقديمها للجان الترقيات تراجع في شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها في الأكاديمية.

محتويات العدد

فنون الأكاديمية الراقية
أ.د. أشرف زكي 4

تأثير المهرجان التجريبي على المسرح المصرى
أ.د .حسن عطية ٦

المسرح

عناصر مبتكرة لتدريب الممثل وفق رؤى "كريج" للممثل الدمية [السوبر ماريونيت] دراسة تحليلية تطبيقية
أ.م.د. مدحت محمدي الكاشف 10

التقنيات الحديثة لإسقاط الصورة على خشبة المسرح
د. رامي بنيامين بشرى 30

تجليات التراث بين الحلم والأسطورة في مسرح بهيج إسماعيل.
د. لبلة فتحي خليفة السيد ٥٦

جمالية البنية المسرحية في المسرح الكويتي المعاصر (الكاتبات نموذجا)
أ.م.د سكينة مراد 86

استخدام (الوسائط المتعددة) في العرض المسرحي
د. سعداء الدعاس 104

سينما

تصميم القصور الملكية الفرعونية في أفلام هوليود أفلام قصة النبي موسى مع فرعون مصر
أ.م.د دعاء فتحي الديب 134

شروط عمل فيلم الواقع الافتراضي VIRTUAL REALITY وتغير أسلوب و دور المونتير به
أ.م.د صفاء زهير 166

الإضاءة من عصر ما قبل الصمامات إلى أشباه الموصلات
أ.م.د. عمرو صلاح أمين 184

بحث أهمية تدخل الدولة لمواجهة التحديات التي تعانى منها صناعة السينما في مصر
أ.م.د محمد خضر 216

باليه

ثقافة الهيب هوب وتأثيرها على تطور وطريقة عرض أساليب الرقص على المسرح
أ.د. عاطف عوض 236

موسيقى

تنمية التوافق العضلي العصبي لعازف الكمان في الموسيقى العربي
أ.م.د. مصطفى السيد عبدالله 252

الأغنية الجهادية عند التنظيمات الإرهابية دارسة نقدية
أ.م.د ياسمين سمير فراج 280

تدريبات تكنيكية لتذليل صعوبات أداء الخانة الرابعة لقالب السماعى عند كل من توفيق الصباغ وعبده صالح والاستفادة منها فى العزف على آلة العود
أ.م.د. منيرة سمير محمد علي 298

الاستفادة من مهارات الفنية للونجا
د. عصام جمعة 330

الفنون الشعبية

الأشكال الشعبية بين الفرجة ومسرح الأسواق (حفلات الذكر عند الطريقة الرفاعية)
د. علي الرفاعي 352

فنون الأكاديمية الراقية

أ.د أشرف زكي

عندما تقلب صفحات هذا العدد، والأعداد السابقة، من هذه المجلة، سوف تدرك بسهولة أن ثمة وعيا بقيمة البحث العلمى كامن فى عقول كتاب هذه الأعداد، من أعضاء هيئات التدريس وغيرهم، وسوف تتلمس هذا الحوار الخلاق بين الشقاء العرب على صفحات مجلتهم / مجلتنا العريقة، التى تفتح نوافذها على كل البلدان والتيارات والنظريات، لا تصد نفسها عن تيار دون آخر، ولا تنحاز لنظرية على حساب نظرية أخرى، بل تتيح لكل البحوث أن تثمر أفكارها الجادة على صفحاتها .

هى بالفعل مجلة (الفن المعاصر) التى تساير فنون المسرح والسينما والباليه والموسيقى العربية والأجنبية والفنون الشعبية وفنون النقد الأدبي ، وتطل بعيونها على كل منجز عالمى كى تحاوره وتتعرف على الجديد فيه ، وتفتش فى العلاقات البنائية بين الفنون المختلفة، التى تضمها الأكاديمية، بحثا عن المشترك فيما بينها، فقد انفتحت اليوم حقول الإبداع بعضها على بعض، وتحطمت الأسوار بين الفنون المختلفة من جهة، وبينها وبين الجمهور المتلقي من جهة أخرى، واندمجت منصة العرض بصالة المشاهدة، وتعددت أساليب الإبداع والإنجاز الفنى .

هذه مجلة الجميع .. رصينة ومحكمة .. يكتبها صناع الإبداع ويقرأها عشاق الفنون، وتفتح مع كل عدد نوافذها على هواء متجدد، وأشعة شموس تتعلق بالفهم والمعرفة وحب الوطن.

الفن المعاصر

المسرح

131: 10

عناصر مبتكرة لتدريب الممثل وفق رؤى "كريج" للممثل الدمية [السوبر ماريونيت] دراسة تحليلية تطبيقية

أ.م.د. مدحت محمدي الكاشف

التقنيات الحديثة لإسقاط الصورة على خشبة المسرح

د. رامي بنيامين بشرى

تجليات التراث بين الحلم والأسطورة في مسرح بهيج إسماعيل

د. لبلة فتحي خليفة السيد

جمالية البنية المسرحية في المسرح الكويتي المعاصر (الكاتبات نموذجا)

أ.م.د سكينة مراد

استخدام (الوسائط المتعددة) في العرض المسرحي

د. سعداء الدعاس

عناصر مبتكرة لتدريب الممثل وفق رؤى "كريج" للممثل الدمية (السوبر ماريونيت) دراسة تحليلية تطبيقية

أ.م.د. مدحت محمدي الكاشف

مقدمة:

هل بات عنصر الأداء التمثيلي في المسرح المعاصر غير متصدر للصورة المسرحية؟ هل يمكن الاستغناء عن الممثل كليا أم أن دوره بات ينحسر تبعا لاهتمام المخرج المعاصر بالسينوغرافيا أو الصورة المسرحية أو حركة الجسد؟ هل من الممكن أن يصبح الممثل مجرد دمية في يد المخرج يشكلها كيفما شاء؟

الكثير من الأسئلة التي جاءت كرد فعل بعد عدة عقود من التجريب على فن الممثل ما بعد «إدوارد جوردون كريج» الذي اعتقد البعض أنه كان يتوقع أن المسرح سوف يستغني في المستقبل عن الممثلين تماما، غير أن الإجابة قد جاءت بما لم يكن يتوقع «كريج» فالمسرح حتى اليوم لم يستغن عن الممثلين، بل لا تقوم قائمة للعرض المسرحي دون عنصري الأداء والمشاهدة (الممثل والمتفرج)، لكن في المقابل بدأت مواصفات الممثل التي كانت مجرد خيال عند «كريج» في التحقق من خلال التجارب المعاصرة له وحتى الآن.

ولكن ماهي حدود وأبعاد وآفاق تلك التصورات التي أتى بها «كريج» حول إلغاء الممثل أو استبداله بدمية ماريونيت؟ فالأمر يحتاج إلى إعادة نظر، وإعادة تحليل وتفسير، بل وإعادة قراءة حيث أثبتت التطورات المسرحية حدس «كريج» وتنبؤاته –أو فلنقل استشرافاته– لممثل ذي طبيعة خاصة، يتمتع بقدرات فائقة لم يكن يتحلى بها سواء سماته الأخلاقية، أو الإبداعية، أو مهاراته الجسمانية، وهي الأمور التي يمكن أن تتحلى بها الدمية في رأي «كريج» إلا أن الأمر ربما يتجاوز ذلك كثيرا، وهو ما كشفه ذلك التحول الحاد في فن الممثل من عصر النجومية الذي كان ينهض فيه المسرح على اسم الممثل وتاريخه وقدراته الصوتية وجاذبيته فقط، مرورا بعصر أصبح فيه الممثل بمثابة ناسك متصوف، وكأنه في معبد يضحي بنفسه من أجل المهنة، مما اضطره إلى إعادة تأهيل نفسه (نفسيا وجسديا) ليستطيع أن يواكب تلك المرحلة. وهو ما تجلى في فكرة الممثل القديس عند «جروتوفسكي»، مثلا، مرورا بالعديد من تيارات التجريب على فن الممثل وصولا إلى ذلك الممثل الذي وجد نفسه في مجابهة تحديات التكنولوجيا التي حولته كما حولت كل الأشياء من حوله إلى صورة أو مجموعة متشظية من الصور. ولا شك في أن دور الممثل المسرحي كان مهيمنا على مدى قرون طويلة، وربما لا يوازيه شيء في أهميته سوى النص المكتوب الذي ظل بمنأى عن التجاوز والخرق والانتهاك حتى إطلالة القرن العشرين؛ حينما ظهر عدد من المخرجين المسرحيين في مختلف أنحاء العالم يميلون إلى تضييق الخناق على نجومية الممثلين أمثال المخرج "إدوارد جوردون كريج" و"ستانسلافسكي" و"جاك كوبو" و"فيسفولد مايرهولد"، وغيرهم من المخرجين الذين وجدوا ضالتهم في كل ما هو موجود على خشبة المسرح وفضائه المكاني الواسع الذي يتيح استثمار سينوغرافيا العرض والمؤثرات الصوتية والبصرية التي يمكن أن تنافس الممثل وتسلب منه الأنظار. وفي المضمار نفسه، ومن أجل تقليص أهمية الممثل (النجم) ودوره، فقد لجأ «كريج» إلى طرح تصوره حول ما أسماه بـ[الممثل الدمية]، بعد أن نبذ فكرة الممثل الواقعي الذي يستجيب لطرق التقمص التقليدية في الفن. وقد رأى في هذا النمط تقليدا ومحاكاة فجة للأساليب القديمة التي عفا عليها الزمن، لذلك دعا إلى استعمال الأقنعة والدمى والعرائس التي تحل محل الممثل النجم، بل إنه طالب الممثلين أيضا بأن يكونوا نسخا إيجابية. لا شك أن هذه الإزاحة المتعمدة قد تُحسب لمصلحة المخرج أولا، ولكل العناصر السينوغرافية الموجودة على خشبة المسرح. في هذه الدراسة سوف يحاول الباحث الوقوف على السبل التطبيقية لتحقيق ما ورد في أفكار وتصورات «كريج» وذلك بالتطبيق العملي على مجموعة من الممثلين المتدربين المبتدئين، لقياس وكشف الأساليب التي يمكن أن تحقق أفكاره، وهم عينة مختارة من طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية، خلال الفصل الدراسي الأول للعام الدراسي٢٠١٦/٢٠١٧- مادة حرفية الممثل.

مفهوم الممثل عند «كريج»:

لم يكن مفهوم «كريج» حول الممثل إلا بمثابة تصورات لممثل مثالي يستطيع أن يناهض أساليب

وطرق التمثيل التي كانت سائدة في عصره. فقد كثر اللغط –وربما سوء الفهم– منذ دعوات «كريج» لإلغاء الأساليب التقليدية للأداء التمثيلي حتى لو اضطر إلى طرد الممثلين أنفسهم من المسرح واستبدالهم بعرائس ماريونيت تكون أكثر طوعا، وصولا إلى مواصفات ومواضعات بنائية لممثل جديد يتمتع بمرونة تقترب من طبيعة الدمية، وقد تم الترويج لتلك الأفكار والتصورات على أنها ضرب من الشطط قد اتُهم به «كريج» الذي كان يسعى إلى تغيير المسرح. ورثت الأجيال تلو الأجيال النظر إلى تلك الأفكار والتصورات على اعتبار أنه كان يريد إلغاء الممثل من العرض المسرحي، إلا أن الدراسات الحديثة، بل والتجارب المسرحية والأدائية التي تنتمي لما يُعرف بـ»ما بعد الحداثية "post-modernism" قد أثبتت بما لا يدع مجالا للشك أنه كان يتنبأ بممثل يحمل صفات خاصة، لم يكن يتمتع بها ممثلو عصره. نستطيع أن نقترب أكثر لو فندنا بالتفصيل الأفكار الأولية التي نادى بها حول الممثل والأداء التمثيلي.

لقد كانت مقالة «كريج» في مجلته المسماه بـ»القناع» The Mask عام 1908، والتي عنونها بـ[الممثل والسوبر ماريونيت" The Actor and the Uber marionettes] بمثابة العلامة الفارقة التي انعكست من خلال ردود أفعال متباينة للعاملين بالمسرح في شتى أنحاء العالم والتي وصلت إلى حد اتهامه بأنه يريد أن يستغني تماما عن الممثل، إلا أننا اليوم نستطيع أن نحلل ما ورد في هذه المقالة من تناقضات، حيث إنها تحتوي ضمنيا على بحث في فن الممثل، يسعى إلى مواصفات ممثل مثالي، لم يلتقيه "كريج" في عصره، الذي كان يتسم بوجود ممثلين كبار وعلامات في فن الأداء التمثيلي أقل وصف لهم بأنهم مغرورون، وأنهم يوظفون العرض المسرحي لصالح حضورهم وجاذبيتهم الفائقة، ويلفت "دينيس بابليه" Denis Babblet النظر إلى مخطوطة خاصة بـ"كريج"، ترجع إلى عام 1898 والتي ذكر فيها بعضا من النقاط المهمة حول فن الممثل، حيث أقر فيها بأن المسرحية بالنسبة للممثل مثل الشكل البشرى(الموديل) للرسام، وأنه لذلك من الطبيعي أن تحترم أوجه الجمال في المسرحية تماما كأوجه جمال الموديل يجب على الممثل ألا يحاول نقل الواقع أو الحقيقة، بل عليه أن يوحي بها. لقد اكتشف [كريج] جوهر فن المسرح وقبل مرور وقت طويل وضع مبادءه: "يجب عدم الخلط بين فن المسرح والتمثيل، والذي هو أحد عناصره فقط"، ومنذ اللحظة التي وصل فيها كريج إلى هذه النتائج بدأ يفكر في موضوع "السوبر ماريونيت"[1]، وهو الأمر الذي يمكن أن يميط اللثام عما تضمنه إعلان "كريج" في مقالته سالفة الذكر عندما نادى بأنه "على الممثل أن يذهب ويأتي مكانه الشكل الجماد الذي يمكن أن نسميه السوبر ماريونيت، حتى يكتسب لنفسه اسما أفضل"[2]. في الوقت الذي يرى فيه أنه "لا يمكن لأي شخص أن يسمي الممثل أو الممثلة بشكل جدي، فالممثل يصل بدوره إلى درجة معينة من الكمال الناقص، إنه يعرف سطوره هو ويعرف كم من العاطفة سيبثها فيه، وبعد أن يفعل ذلك يعتقد أنه خلق عملا فنيا، إنه لم يفعل ذلك، لقد رضى

بأقل القليل من أقل كمال- إنه ليس فنانا"[3]. مما يعني أن نية "كريج" كانت متجهة نحو نقد ممثلي عصره ليس إلا، والذين كانوا يحفظون أدوارهم عن ظهر قلب، ويجسدونها بانفعالات قريبة الشبه من انفعالات الشخصية كما طلبها المؤلف والمخرج، فالممثل في نظره-على هذا النحو- شخص لا يبدع وإنما هو يعمل تحت إمرة مبدعين آخرين، وبالتالي فإن التمثيل ليس فنا، وأنه من الخطأ التحدث عن الممثل بوصفه فنانا؛ فالفن في رأي "كريج" "يتضمن الحساب والاستخدام المخطط للمواد التي تكون تحت السيطرة، ليس فيه مكان لما هو صدفة، لكن الممثل تابع للعواطف التي تتلبسه وتمنعه من ممارسة السيطرة الكاملة والدائمة على حركات جسده وتعبيرات وجهه وصوته فالعاطفة أقوى من الفكر والغريزة أقوى من المعرفة، وبدلا من التحكم في نفسه، وبدلا من القيام بعمل خلاق فعلا عن طريق العلامات المرئية المختارة بعناية يفقد الممثل السيطرة على نفسه ويصبح أداؤه مجرد سلسلة من الاعترافات العرضية، ما يسميه كريج "أنانية الممثل" هو ببساطة هذا الشكل من المظهرية حيث يكشف الممثل عن نفسه، وليس عن شيء آخر أبدا، وهذا خطر على الجمهور ينتهي إلى أن يسمح لنفسه -لأن العاطفة تستجيب للعاطفة- بأن ينوم فاقدا كل فكرة عن العمل الدرامي وعن فن المسرح بأكمله. "بالإضافة إلى العبودية للعواطف، هناك العبودية للأدب، وحتى عندما يستعرض الممثل نفسه بشكل لا يشعر فيه بالخجل أبدا ويكون في الحقيقة فخورا بنفسه لأنه يفعل ذلك، فهو يفسر فقط كلمات كتبها شخص آخر. إنه مجرد آلة ووسيط بين العمل الأدبي والجمهور، بين المؤلف والجمهور، ليس هناك شيء في كل هذا يبرر تسميته فنانا"[4].

ومن ناحية أخرى يمكننا القول بأن هذا النقد الصارخ الذي وجهه "كريج" للممثلين آنذاك، ما هو إلا وجه من أوجه نقده للواقعيةrealism بكافة أشكالها، والتي تفرض على الممثل الظهور بهذه الصورة التي تبعده عن الفن والإبداع. كل ما كان يبتغيه "كريج" من الممثل بمنتهى البساطة هو ألا يسجل كلمات المؤلف كآلة التصوير أو الكاميرا، أو أن يعيد تقديم ما يظهر أمامه؛ فممثلو عصره كانوا يتظاهرون بالطبيعية أثناء الأداء، ثم يعتقد كل منهم أنه "يجسد شخصية ويتخيل أنه إذا أعطى انطباعا بالدخول في جلد الدور فقد ارتفع إلى أعلى مستوى في فنه، وطبقا لـ"كريج" فمن الأفضل أن نهدف إلى الخروج من جلد الدور تماما. في الوقت الذي كان الواقعيون يدعون فيه إلى فن مؤسس على التوحد الكامل للممثل مع دوره، كان "كريج" يناهض هذا النمط من التمثيل، حيث قال: "إن الممثل يجب أن يظل خارج دوره لكي يحتفظ بالسيطرة الكاملة على قدراته، وأن يتحكم في غرائزه وطبيعته باستخدام خياله وذكائه" بهذه الطريقة يصل كريج إلى فكرة السوبر ماريونيت[5]، ومن خلال ذلك فقد كانت نظرته للممثل نابعة من ممارسته العملية، ومن حياته مع أمه الممثلة "إلين تيري" Ellen Terry وزوج أمه الممثل والمخرج ذائع الصيت "هنري إرفنج" Henry Irving، وملاحظاته عليهما، التي منحته فرصة اكتشافات جديدة لجوهر الفن المسرحي، ويكوّن وجهة نظر مناهضة لما هو

سائد من أساليب التمثيل، حيث كان الممثلون في عصر «كريج» يؤدون بأسلوب المحاكاة والنقل والاقتباس والاندماج –أو بالأحرى ادعاء الاندماج والمعايشة الكاملين–. في المقابل نشد «كريج» ممثلا مبدعا، إلا أنه لم يجده في أعماله المسرحية فاتجه إلى توظيف الأقنعة والعرائس الخشبية بدلا من الممثلين البشر. يعتقد الباحث أن «كريج» أراد أن يوجه ممثلي المستقبل من الأجيال الجديدة إلى أن يكونوا صورا إيجابية من هذه الأشكال اللعبية [يقصد الدمى والعرائس الخشبية]، كما أمرهم بطاعة المخرج ولو كان ديكتاتورا، وعليهم أن يستسلموا لإرادته وأوامره ورؤاه وتصوراته الذاتية، بل يذهب «كريج» إلى ما هو أبعد من ذلك في معرض نقده لممثلي عصره قائلا: «لكي ننقذ المسرح ينبغي أن نجعله أنقاضا، وأن يقضي الطاعون على جميع الممثلين والممثلات، إنهم يجعلون الفن المسرحي مستحيلا»[٦]. مما يكشف عن أنه لكي يقوم ذلك الفن المسرحي الجديد الذي تمناه «كريج» وحلم به فلا بد من القضاء على الأشكال الأدائية السائدة، واستبدالها بممثلين مبدعين بفضل اكتسابهم لفضائل الدمى في مرونتها، وتحررها من سطوة المؤلف المسرحي، وهو ما يسميه [الممثل– السوبر ماريونيت] الذي وصفه بقوله إن «السوبر ماريونيت لن تناقض الحياة، بل بالأحرى إنها ستذهب فيما وراءها، إن مثلها الأعلى لن يكون اللحم والدم بل الجسد في حالة النشوة، إنها ستهدف إلى أن تكتسي بجمال يشبه الموت بينما تتنفس كروح حية، [ويستطرد كريج مؤكدا] مرات عديدة في مجرى هذا المقال وجدت كلمة أو كلمتان عن الموت طريقهما إلى الورق، استدعتها النداءات التي لم تتوقف عن الحياة، الحياة! الحياة! التي يحافظ عليها الواقعيون»[٧]، ومن ثم فقد مضى «كريج» في وصف الممثل السوبر ماريونيت، ذلك الوصف البلاغي الذي يوحي بما يدور في رأسه ومخيلته، إذ قال: «الممثل زائد النار (الذي يتمتع بطاقة تعبيرية دالة) ناقص الأنانية، (الذي يضحي بنفسه من أجل الفن) الواعي بإيماءاته وحركاته(الذي يعرف حدود وأبعاد جسده)، وهو ما يتناقض بالطبع مع طبيعة المخرج الذي يتسم بطابع سلطوي وديكتاتوري، فلا يعطي أدنى حرية للممثلين لكي يتصرفوا وفق ملكاتهم الشخصية فيمثلوا حسب رؤاهم الذاتية. إن «كريج» يريدهم أن يكونوا دمى مطوعة ومحركة بسهولة ومرونة شديدتين، تنفذ –بانقياد سريع– كل خطوات التصميم الذي وضعها المخرج للمسرحية. كانت إدانة «كريج» للواقعية باعتبارها تتناقض مع فكرة الفن، مما دفعه لأن ينادي بالتخلص من الممثل «الواقعي» ونبذ كل محاولات التقمص المزعومة impersonation ولذا فقد نادى صارخا: "فلنتخلص من الواقعية في الحركة إذا أردنا أن يحين الوقت للتخلص من الممثل"[8].

يعتقد الباحث أن السبب وراء هذا الطرح هو الحد من (غرور) الممثل (النجم) في المسرح الإنجليزي (في عصره) والذي كان يتباهى بأدواره المسرحية، فيتبختر فوق المسرح صوتا وحركة وخطابا، عارضا شخصيته الفنية العظيمة أمام الجمهور المنجذب إليه من فرط حضوره الطاغي على باقي عناصر العرض الأخرى، وبناء على ذلك، فإن الغرض من تحويل (الممثل) إلى

(دمية) هو التحكم في دفة الممثل وتحريكه كيفما يريد المخرج ليوصل فكرته إلى الجمهور، ثم تمثل الروح الدينية والطقوسية التي تكون وراء استخدام الأقنعة والدمى التي توحي بفكرة العبادة والتقديس، و"يقود هذا المفهوم عن الممثل ودوره بشكل طبيعي إلى تكنيك جديد في التمثيل، يجب أن يتوقف الممثل عن التعبير عنه، ويبدأ في التعبير عن شيء آخر، فعليه ألا يقلد بعد ذلك (...)، سيكون تمثيله غير شخصي، سيفقد أنانيته ويخدم جسده وصوته كما لو كانا موادً أكثر منها أجزاء من نفسه. ولتحقيق هذه الغاية يجب ابتكار أسلوب رمزي للتمثيل (مؤسس على قوة الخيال الخلاق) ولن تظل العواطف تعرض أمامنا عن طريق التقليد الذي يدعي أنه معبر بينما هو محموم فقط لكنها ستوضع داخل حدود إدراكنا بوضوح"[9]. ولما كان "كريج" نموذجا فارقا في مناهضة الواقعية، فقد استعان بـ(القناع) ليخفي تلك التعبيرات الزائدة عن الحاجة في وجه الممثل والتي اعتاد عليها ممثلو عصره، فهو يفرض على الممثل ذلك القناع ليجد نفسه مضطرا إلى التعبير بجسده، بمنتهى الوعي، وهو الأمر الذي اعتبره "كريج" أبلغ وأكثر صدقا، وفي هذا ذكر "كريج": "إن تعبير وجه الإنسان في معظمه لا قيمة له، فالأقنعة تحمل الإقناع عندما يكون من يضعها فنان، لأن الفنان يحد من التعبيرات التي يضعها على هذه الأقنعة، فوجه الممثل لا يحمل مثل هذا الإقناع، إنه ممتلئ أكثر مما ينبغي بالتعبير العابر، والتعبير الضعيف والقلق والمضطرب والذي يسبب الاضطراب"[10].

إن "كريج" يحدد أركان نظريته أو رؤيته المستقبلية للمسرح والتمثيل، الذي لا بد أن يعيد النظر من خلالها في فن الممثل، ليفتح الباب أمام آفاق جديدة تتعامل مع (الطاقة الكامنة) بداخل الممثل، حتى يصبح مادة طيعة للتعبير، وهو ما يمنحه أيضا بعدا أخلاقيا يتعلق بمهنته وهو ما نجد انعكاسه عند معظم تجارب النصف الثاني للقرن العشرين، والتي نهضت على نوع من التدريب على حرفيات الأداء التمثيلي منطلقة من خصاله الحميدة، وتضحيته بنفسه من أجل التمثيل، وليس العكس, وهنا يستطيع المخرج أن يوظف ذلك الممثل داخل عناصر تشكيل الصورة المسرحية، استشرافا لمسرح بصري في المقام الأول، وربما كانت رغبة "كريج" في هذا النوع المسرحي الجديد الذي ينبذ الأشكال الواقعية، هو جذب الانتباه بعنف لتغيير طبيعة العلاقة بين المخرج وباقي عناصره الفنية وعلى رأسها النص والممثل والسينوغرافيا، مما يمكن معه القول إن "كريج" برفضه للتصوير الواقعي على المسرح استطاع أن يحرض الأجيال التي تلته واعتبرته دستورا وطريقا ساروا على نهجه- لرفض مجتمعاتهم، ومناهضة أنظمتهم ومؤسساتهم السياسية من خلال رؤى مسرحية مستقلة عن كل الأشكال التقليدية، بل وعن الواقع المعاش نفسه، ومن ثم البحث عن طاقات فنية خيالية كامنة بالعمل الفني، الذي لابد أن ينهض على طرح رؤى مختلفة تتسم بالإبداع الفني الخاص والمتفرد، ويرجع ذلك إلى تيار فلسفي شكلته بعض اتجاهات الفن التشكيلي والتي تأثر بها "كريج"، حيث نجده قد انبهر برمزية الشاعر والرسام الإنجليزي "بليك Blake" (1757-1827)، والذي اعتبرت أعماله

علامات في الشعر والفنون البصرية للعصر الرومانتيكي. وفضلا عن ذلك كان "كريج" مهتما بمتابعة أعمال رسامي عصر النهضة من الإيطاليين، من أمثال "ليوناردو دافنشي" Leon-ardo da Vinci و"مايكل أنجلو Michel-angelo و"رافاييلو" Raffaello و"ساندرو بوتيتشيللي» Sandro Botticelli وغيرهم ممن رأوا أن الفن لا يمكنه أن يكون مجرد محاكاة للواقع، بل إن الفن كان ويجب أن يكون شكلا من أشكال إعادة الخلق، وربما كان هذا هو السبب في وسم تعبير[الشاعرية المسرحية] على أعمال "كريج"، الذي كان باحثا دؤوبا عن مكنون الطاقة الشاعرية في عالم المسرح، ومن ثم لم تقتصر رؤيته لعالم المسرح على كونها قادرة على تقديم عروض مسرحية فحسب، بل إن رؤيته امتدت لهذا العالم بوصفه "مكانا يمكن أن يكتشف فيه جمال الحياة بأسرها وليس فقط الجمال الخارجي للعالم، بل الجمال الباطني للحياة ومعناها"[11]. من ناحية أخرى كان "كريج" قد أكد على أهمية التحكم الصارم في جسد الممثل، ولم تكن محاولته في استبدال الممثل البشري بالدمية، إلا وسيلة للوصول بتعبيرية جسد الممثل إلى درجة ما، يمكن معها بناء دلالاته على عناصر جسدية، ولذا فقد بدأ بنفي صفة الإبداع عن هذا الممثل الحي، "ولم يجد كريج ضالته لتحقيق ذلك المفهوم إلا في أبحاثه واكتشافاته في الجسد الإنساني، وقدراته التعبيرية الدالة من خلال علاقاته المختلفة مع عناصر التشكيل الأخرى في العرض المسرحي. ومن ثم نشد مسرحا يخاطب المشاعر والأحاسيس من خلال حركة الجسد الأمر الذي أدى به إلى العودة بفن الممثل إلى صيغته الأولى من الرقص والتمثيل الصامت" [12] ويعني ذلك أن الممثل الذي كان يبتغيه "كريج" هو ذلك الذي يعتمد في أدائه على حركته الجسدية النابعة عن حواسه ومشاعره، والتي تتحول عبر إيماءاته وإشاراته إلى صور دالة دلالة واضحة وبليغة عن معاني محددة. وفي إطار محاولاته لتطبيق نظريته في فن المسرح بشكل عام، وفي فن الممثل بشكل خاص رأى "كريج" أنه من العبث أن يحاول الممثل التعبير عن عواطف شخصية فنية من خلال البحث في تجاربه الشخصية أو من خلال التجارب الواقعية للآخرين بوجه عام، إن هذا الأسلوب في رأيه مناقض للإبداع الفني، وهو هنا يعارض منهج الواقعية النفسية عند "ستانسلافسكي" التي تنهض على الذاكرة الانفعالية المرتبطة بالتجارب الحياتية الذاتية للممثل وعليه، فإن التعبير الفني الإبداعي عن الألم هو من وجهة نظر "كريج" يعد أكثر تأثيرا من الألم نفسه، وإن هذا التعبير يمكن أن يحققه الممثل من خلال أوضاع معينة وقناع معين، أكثر من محاولات تحقيقه من خلال ارتعاشات جسدية وتعبيرات مفتعلة في وجهه. فهي إرادة واضحة أكيدة لاختيار طريق الصياغة أو سلبية هذه الإرادة في اختيار طريق التركيب البلاستيكي للتعبير. كان "كريج" يؤمن –إذن– بأن الممثل يجب أن يقف على خشبة المسرح وسط بيئة مسرحية تحفل بالرموز والدلالات التشكيلية التي يمكن أن تخلق لغة بصرية بليغة، تحقق الأثر الذي تحققه اللغة المنطوقة بل تتفوق عليها بما تملكه من قدرة علي إثارة الخيال والتأويل، في إطار رؤية غير واقعية، بل

لقد رأى أن التشكيل من الممكن أن يكون لغة قائمة بذاتها، إذا ما اقترن بحركة الممثل وعلاقته بالفراغ والكتلة واللون والضوء؛ فحركات الأيدي وأوضاع الجسم والنظرات والصمت، هي التي تحدد حقيقة علاقات الناس المتبادلة، فالكلمات لا تقول شيئا، وهذا يعني أننا بحاجة إلى رسم الحركات على خشبة المسرح.

الجدير بالإشارة هنا في هذه الدراسة أن أفكار "كريج" لم تستند إلى تجربة عملية تطبيقية تؤكدها فقط استندت إلى رغبة عارمة في التغيير لم يواكبها القدر اللازم من الوعي بطبيعة العصر ومتطلباته آنذاك. كما أن هذا العالم الذي حلم به هو عالم من التشكيل له لغته الخاصة. تتكون تلك اللغة من تلك العلاقات الجدلية المتشابكة بين أجساد الممثلين، وبين كتل في الفراغ تتضمن ألوانا وخطوطا ومساحات وأضواء وظلالا، فقد أصبح هذا الحلم بمثابة عقيدة ترسخت لديه وتنبأ بمسرح المستقبل الذي تتجلى رؤيته في المسرح البصري والذي يعتمد على الصور أكثر من الكلمات، ويقوم على رغبة في خلق لغة مشتركة تتخطى حدود الكلمات، لكي يصل إلى المتلقي عبر حواسه، وبهذا تبنى "كريج" معطيات المذهب الرمزي Symbolism من أجل تخليص المسرح من الاستنساخ الحرفي للواقع ونقله إلى خشبة المسرح، فسعى لاستخدام الرمز والرمزية وتحفيز مخيلة المتلقي لإشراكه في التفكير بما يقدم على الخشبة عن طريق إدهاشه بصريا برسومات ومعالجات لم يعتد عليها، وحتى لا يكون مجرد متلقٍ يملى عليه صور الواقع الحتمية مما يمكن معه الزعم بأن "كريج" ساهم –من خلال سيره في بوتقة التيار الرمزي– في تحويل وظيفة الديكور المسرحي من وظيفة إيهامية تصويرية إلى وظيفة إيحائية، وبالتالي استُبدلت اللوحة الخلفية والديكور المُشيد والأغراض بشاشات وستائر سوداء وأدراج ومستويات خشبية تُبرز الأداء الجسدي للممثلين، وتوحي بالبيئة التي تدور فيها الأحداث. فقد كان يبحث عما هو أعمق من الصورة الحياتية، أي ما وراء الصورة وليس فوتوغرافيتها وخطابها الساذج، الذي يصادر المخيلة والخيال، وعليه كان لابد من إعادة النظر في فن الممثل بوصفه المسؤول الأول عن إيصال تلك المفاهيم مع عناصر العرض المسرحي الأخرى، فاعتبر الممثل هو الآخر دالا رمزيا أي أن يصبح الممثل رمزا وقناعا يمكن تشكيله بطريقة تتجاوز الشخصية الواقعية. وفي الوقت ذاته فقد طلب «كريج» من الممثل المثالي الذي يتخيله أن يكون نغمة مؤتلفة مع جميع النغمات المسرحية الأخرى، من ممثلين وممثلات، وأدوات وأضواء ومناظر وحركات وخطوط وألوان.

يطرح «كريج» بعدا يتعلق بأخلاقيات الممثل عندما قال: «إن الممثل النموذجي في نظره هو ذلك الذي يرتفع بوصفه إنسانا إلى أسمى الدرجات، وتجتمع له مقاليد النبل، وتفيض نفسه بأصدق مشاعر الأخوة»[٣١]، [ويستطرد «كريج» موضحا أن] الفنون قاطبة تقوم على التروي وطول التدبر وأن الشخص الذي لا ينظر إلى ذلك بعين الاعتبار لا يمكن أن يكون إلا ممثلا ناقصا»[٤١]، فهو يرى أن الطبيعة وحدها لا تكفي أن تكون معينا للممثل في عمله الإبداعي، «وبناء على هذا فليس للممثل الذي يريد أداء

دور ما أن يكون ذا بصيرة تهديه إلى ما ينبغي إبرازه، ولبًّا يسترشد به في طريقة عرض هذا الذي يبرزه علينا، ولهذا كان الممثل النموذجي هو ذلك الرجل الذي أوتي طبيعة خصبة وعقلا قويا، ولسنا بحاجة إلى التكلم عن طبيعته، لأنها ستختزن كل شيء. أما ذهنه، فبوسعنا أن نقول إنه كلما رق ولطف، كان أكثر سيطرة على نفسه، ذاكرا أن عاطفته التي يتعاون وإياها في عمله، ومبلغ ما يمكن التعويل عليها في ذلك، ومدى ما تضبط به حرية رفيقها في العمل، طالما عرف هذا الرفيق قيمة سيطرتها الصارمة فيما تقوم به من مهام، وقد يصل الذهن بنفسه، وبالعواطف إلى حكم دقيق من أحكام الاستدلال السليم آخر الأمر، يقضي بأن العمل لن يبلغ ذروته–أو درجة غليانه– بعرضه المستمر لألوان نشاط لا يعرف الاستقرار ولكنه ربما خلق ذلك الاعتدال الذي قد يعرف كيف يحتفظ بحرارته في درجة معتدلة. ولعل الممثل الحق كما يرى «كريج» هو ذاك الذي يستطيع ذهنه أن يفيض بالحساسية الصحيحة التي تدخرها طبيعته، ويكون في مقدوره أن يرينا رموزا منها، فلا يندفع ولا يعصف به الغضب في دور عطيل، ولا يدير حدقته، ولا يشد على يديه لكي يعبر لنا عن غيرته، بل يطلب من ذهنه أن يسبر غور الأعماق باحثا ومنقبا عن كل ما هو مستقر هناك، ثم يتجه بعد هذا إلى عالم آخر عالم التصور، حيث يكون رموزا ذهنية خاصة يستطيع أن يظهر بها عواطفه بجلاء، وإن لم يعرض علينا الانفعالات العارية. فالممثل الحق الذي يستطيع القيام بذلك سيكتشف في الوقت المناسب أن الرموز إنما ينبغي أن تكون من المواد البعيدة عنه هو»[١٥].

ربما يشير «كريج» في هذا إلى موقف الممثل عندما يتلاشى في صورة أخرى ومن ثم فقد رأى «أن القناع هو الأداة الصحيحة الوحيدة لتصوير تعبيرات النفس، كما تتجلى في تعبيرات الوجه»[١٦] إلا أنه لم يهتم في أداء الممثل باللعب بملامح وقسمات الوجه كما كان ممثلو عصره يهتمون. ففي إطار كرهه للتقليد الواقعي الذي لامعنى له في رأيه، وأنه يؤدي إلى أن تصبح المسرحية مطابقة للحياة، وهو ما يرفضه رفضا قاطعا، لذا فقد بدأ في التفكير بتغطية وجه الممثل بقناع لينزع عنه صفاته وسماته الشخصية كإنسان ويجعله غير طبيعي، وتدفعه إلى أن يضطر إلى استعمال أجزاء أخرى من جسده غير الوجه ليعبر بها بشكل رمزي تعبيري يبعده عن فجاجة الواقعية. وفي هذا الصدد يقول كريج: «إن تعبير وجه الإنسان في معظمه لا قيمة له؛ الأقنعة تحمل الإقناع عندما يضعها فنان، لأن الفنان يحد من التعبيرات التي يضعها على هذه الأقنعة، فوجه الممثل لا يحمل مثل هذا الإقناع، فهو ممتلئ أكثر مما ينبغي بالتعبير العابر، والتعبير الضعيف، والقلق المضطرب الذي يسبب الاضطراب»[١٧].

يفرق «كريج» بين (التشخيص) و(التمثيل) و(الإيحاء) إذ يؤكد أن الممثل المبتدئ يقوم بانتحال الشخصيةimpersonation ثم في رحلة أكثر تطورا من عمله يقدم الشخصية –rep resentation لينتقل بعدها إلى مرحلة الإلهام والإيحاء، فإذا كان الممثل في مرحلة الانتحال أو التقديم يستخدم المواد المعتاد استخدامها في المسرح كجسمه في التحرك، والكلام الذي ينتمي

أصلا للشاعر أو المؤلف، والعالم المرئي الذي يتمثل في المناظر. فهو في مرحلة الإيحاء يقوم بالإيحاء عن الأشياء غير المنظورة بواسطة الحركة، "والأشياء غير المنظورة هي تلك الأشياء التي ترى من خلال العين وليس بالعين نفسها، الأشياء التي لا ترى إلا بوساطة القوة العجيبة الإلهية التي تنطوي عليها الحركة"[18]، مما يدل دلالة قاطعة أن الحركة الجسدية هي العنصر الأكثر أهمية في نظر "كريج" والذي رأى أن أهم ما يجب أن يفهمه الممثل ويعنى بدراسته، إذ يقول: "أحب أن نتذكر أن جميع الأشياء إنما تصدر عن الحركة حتى الموسيقى. فبودّي ألا يغيب عن بالنا أن الله قد عقد لنا مناط الشرف حينما جعل لنا مناط القوة العليا ألا وهي الحركة، وذاك أنك ترى مقدار ارتباط المسرح بهذه القوة. إن مسارح البلاد جميعا، شرقها وغربها قد نشأت عن الحركة؛ حركة الجسد الإنساني بتلك المسئولية الخطيرة، مسئولية استعمال جسده هو كآلة لابد أن يتجلى فيها جماله"[19].

وفي معرض تأملاته في الجسم الإنساني بوصفه المسؤول الأول عن الحركة، فإن "كريج" لم يكن يؤمن بالسحر الكامن في الإنسان، بل لا يؤمن بسحره الصادر تحديدا عن جسده، "ولهذا فلابد أن ننفي من أذهاننا كل فكرة ترمي إلى استخدام الجسد الإنساني أداة يجب استعمالها للترجمة عما نسميه الحركة، ولسوف نكون أقدر على أداء مهمتنا إذا تخلينا عن هذه الفكرة، ولن نضيع وقتنا، ولن نفرط في أفهامنا وراء أمل كاذب، ومع ذلك، لن نستطيع أن نجزم بما يمكن أن يسمى به هذا الفن في المستقبل، بيد أننا نخطئ إذا ولينا وجوهنا شطر الصين أو الهند أو اليونان لنبحث له عن اسم من الأسماء،"[20]، وهي النبوءة التي تنبأ بها والتي تحققت من خلال تجليات التأثر بحركات الأداء (النمطية) في مسارح الشرق الأقصى، ويعتقد الباحث أن "كريج" لم يكتف بتنبؤاته فحسب، فقد بحث أيضا عن مكمن الجمال في حركة الجسد الإنساني دون أن يدعي أنه يضع قواعد محددة عن الطرق والوسائل التي تؤدي بنا لأداء تلك الحركات، متنبأ بأن ما يحاول تحليله في هذا السياق ما هو إلا إرهاصة ربما تأتي بعدها محاولات لأجيال جديدة لوضع تصوراتها عن جماليات الحركة، وفي هذا يقول كريج: "وعلى ضوء القواعد الأساسية التي بنيتها عليها، ستظهر في العالم بمرور الزمن أداة أحسن منها"[21]، وهو ما نجد تجلياته في تجارب رجال المسرح المحدثين والمعاصرين، إلا أن "كريج" يبدو متواضعا عندما أقر بأنه يسترشد في صنع أداته لعمل جسد الممثل بأبسط الأفكار، إذ يقول: "هذه الأفكار التي أستطيع رؤيتها في الحركة أما ألوان الجمال الدقيقة التي تشتمل عليها الحركة بصورتها التي نراها في الطبيعة، فأنا لا أجرؤ على التفكير فيها"[22].

يقسم "كريج" الحركة إلى قسمين متميزين:

حركة الاثنين والأربعة (وهي الحركة المربعة)- والخاصة بالذكر.

حركة الواحد والثلاثة (وهي الحركة الدائرية) - والخاصة بالأنثى.

ويوضح المغزى من هذا التقسيم قائلا: "يبدو لي أننا لن نكتشف الحركة التامة الكاملة قبل أن تستسلم الروح للأنثى، وتذهب مع الذكر في بحثه

عن هذا الكنز العظيم [ويفترض كريج] أن هذا الفن الذي سوف يصدر عن الحركة سيكون العقيدة الأولى والنهائية للعالم أجمع، وأحب أن أفترض أن الرجال والنساء سينجزون هذا العمل معا لأول مرة في هذا العالم،...ولما كانت هذه بداية جديدة، فلسوف ينظر إليها رجال القرون المقبلة ونساؤها، على أنها من الأشياء الممكنة العظمى، ففي الرجال والنساء معنى من معاني الحركة أعظم من أنغام الموسيقى، [وتساءل كريج]: هل يمكن أن تتحقق هذه الفكرة التي تطرأ على بالي الآن، فتزدهر يوما من أيام المستقبل بما تقدمه المرأة لنا من مساعدة؟ أو يكون مما كتب على الرجل كما هو دأبه دائما أن ينهض وحده بهذه الشئون؟ أليس الموسيقار ذكرا؟ أليس البناء ذكرا؟ ومثلهما المصور والشاعر"[23]. ويمضي "كريج" في تداعياته التي اعتبرها معاصروه –آنذاك– نوعا من التطرف والشطط غير القائم على حقيقة يمكن أن تتحقق ذات يوم، إلا أنه تنبأ بمسرح المستقبل حينما قال: "أنا أؤمن بالزمن الذي سوف يكون في مقدورنا فيه أن نخلق أعمالا فنية في المسرح دون استعمال المسرحية المكتوبة، ودون استعمال الممثلين"[24].

ويثير "كريج" مزيدا من القضايا والإشكاليات حول فن الممثل في كتاباته، فيتساءل هل التمثيل أصلا نوعا من الفن؟ وهل الممثل فنان؟ يقول "كريج": "لقد كانت المجادلات التي تنكر على التمثيل أن يكون فنا، وعلى الممثل أن يكون فنانا، مجادلات ظالمة جدا وشخصية في ازدرائها للممثل بوجه عام"[25]، وعلى الرغم من ذلك فهو لا يرى أنها قضية لا تحتاج إلى هذا النزاع فالتمثيل في نظره ليس فنا، وهي حقيقة يؤمن بها. يقول "كريج": "فالتمثيل ليس فنا، ولهذا كان من الخطل التحدث عن الممثل بوصفه فنانا، وذلك أن الحادثة الطارئة [ويقصد بها الأحداث اليومية المعتادة في الحياة الواقعية] عدو من أعداء الفنان، والفن هو النقيض الحقيقي [للحياة الواقعية]، فالفن لا يتأتى إلا عن رؤية وقصد، ولهذا كان من الجلي أننا إذا أردنا أن ننجز عملا من أعمال الفن، لن يمكننا أن ننجزه إلا من تلك المواد التي في وسعنا أن ندخلها في تقديرنا والإنسان ليس واحدا من هذه المواد"[26] يرى "كريج" أنه إذا كانت العاطفة صفة تلازم أي فنان، فهي عدوة للممثل دون غيره من الفنانين الآخرين، حيث إن "طبيعة الإنسان تميل بكليتها نحو الحرية، وهو لهذا السبب يحمل الدليل في شخصه على أنه لا فائدة فيه، إذا قصد أن يكون شخصه ذاك مادة من مواد المسرح وفي المسارح الحديثة [والحديث لكريج] حيث تستخدم أجساد الرجال والنساء بوصفها كل مادة هذه المسارح، نرى أن جميع ما يُعرض فيها ذو طبيعة طارئة، فحركات جسم الممثل وتعبيرات وجهه، ونغمات صوته، كل ذلك نراه تحت رحمة رياح عواطفه، تلك الرياح التي لابد أن تهب إلى الأبد حول الفنان، تتحرك دون أن تخل بتوازنه، أما الممثل فالعاطفة تتملك زمامه؛ إنها تستولي على أطرافه فتحركها حيثما تريد، فهو رهن مشيئتها وطوع أوامرها، إنه يتحرك كما يتحرك النائم الذي استولى عليه الكابوس، أو كما يتحرك (المذهوب)به، يتخلج هنا ثم يتخلج هناك. فإن لم تكن رأسه وذراعاه وقدماه خارجة عن سيطرته خروجا تاما، تكن ضعيفة ضعفا لا تستطيع معه أن تقف بسبيل هذا السيل

العرم من انفعالاته وقد تخونه في أية لحظة"[27]، فالعاطفة أحياناً تغلب العقل، ولهذا يفشل الممثل "ولن يجديه أن يحاول إقناع نفسه، فهو يلقي إلى الريح بتوجهات هاملت الهادئة [ويعتقد الباحث أنه يشير إلى مسرحية هاملت في مشهد هاملت والممثلين] أعني توجيهات الرجل الذي يحلم، لا توجيهات الرجل المنطقي- لأن أطرافه تأبى المرة بعد المرة أن تطيع عقله في اللحظة التي تحمي فيها العاطفة، بينما يذهب العقل طول الوقت في خلق الحرارة التي سوف تشعل النار في تلك العواطف، وما يقال في حركته، يقال في تعبيرات وجهه، فالعقل يناضل، ثم ينتصر هنيهة في تحريك العينين، أو عضلات الوجه حيثما يريد، وبينما العقل يسيطر على الوجه، وللحظات قليلة، إذا بالعاطفة التي رفع عمل العقل من حرارتها تقذف به جانباً فجأة، ثم يسيطر الانفعال، وفي سرعة البرق، على تعبيرات وجه الممثل، وذلك قبل أن يتسع الوقت للعقل لكي يصرخ ويحتج، فنرى هذا الوجه يتقلص ويتغير ويختلج ويربد، لأن العاطفة تطارده؛ العاطفة التي تستولي على جبين الممثل وعلى ما بين عينيه، وما أسفل ذلك إلى الفم، فإذا كان هذا، رأيته تحت رحمة العاطفة بقضه وقضيضه وسمعته يهتف بها: اصنعى بي ما تشائين، ثم ينطلق في تعبيره في ثورة جامحة هاهنا وهاهناك ثم انظر ماذا ترى؟! هراء في هراء"[28]،... وكأنه يشير إلى أعلام التمثيل في عصره ويفند أسباب مناهضته لهم ولأساليبهم في الأداء التمثيلي. ينتقل "كريج" فى مجال حديثه عن العاطفة ودورها في إفساد عمل الممثل إلى أن تلك العاطفة أيضاً تتلف صوت الممثل وتصيبه بالشرخ حيث إنها في رأيه:" تميل الصوت إلى جانبها لتساهم في المؤامرة ضد العقل، حيث تؤثر العاطفة في صوت الممثل فيصور لنا صوته حينئذ عاطفة غير متوافقة"[92]. كان "كريج" يرى أن كل عاطفة ناشزة، وكل إحساس عابر لا يمكن أن تكون لهما قيمة، فعقل الممثل أقل عنفواناً من عاطفته في نظره، لأن العاطفة قادرة على أن تكسب العقل إلى جانبها ليعاونها على تحطيم ما كان العقل قمينا أن يبلغه، وعندما يصير العقل [عبداً] للعاطفة كان هذا مستلزماً وقوع الحادثة الطارئة بعد الحادثة الطارئة باستمرار، وعلى هذا فقد وصلنا إلى هذه النقطة: "إن العاطفة هي الدافع الذي يخلق أولاً، ثم يهدم ثانية، والفن لا يمكن أن يسمح بالحوادث الطارئة، وذلك الذي يقدمه الممثل إلينا ليس فناً، بل هو عدد من الاعترافات العارضة، ولم يكن الجسد الإنساني في بادئ الأمر يستخدم مادة في فن المسرح، ولم تكن عواطف الرجال والنساء معدودة في بادئ الأمر، أيضاً مما يليق عرضه على أنظار الجماهير التي كان يثيرها شهود صراع بين فيل ونمر في الحلبة، أكثر مما يثيرها شهود تلك العواطف، فالصراع الوحشي الحاد بين الفيل والنمر، يمدنا بكل المثيرات التي يمكننا الحصول عليها من المسرح الحديث، بل يمكنه أن يمدنا بها خالصة غير مشوبة، ومثل هذا الصراع ليس مشهداً وحشياً، بل هو أكثر رقة، بل أكثر إنسانية، لأنه ليس ثمة شيء أكثر فظاعة من أن نطلق سراح عدد من الرجال والنساء لكي يعرضوا علينا ما يأبى الفنانون عرضه إلا من وراء حجاب، وفي الوضع الذي تخلقه ألبابهم

أما كيف أمكن للإنسان أن يستجيب للإغراء، فيحتل المكانة نفسها التي كان يشغلها الحيوان حتى ذلك الوقت، فهو أمر ليس من الصعب تفسيره"[30]. ومن جانبٍ آخر، رفض "كريج" أن يكون الممثل مجرد أداة تتخذ للتعبير عن الآخرين كمؤلف النص مثلا، أو أن دوره أنه فقط يشيع الحياة في كلمات المؤلف الميتة، كان هذا هو نوع التمثيل السائد في عصره، إلا أنه ينشد ممثلين جددا يستطيعون "أن يخلقوا لأنفسهم طرازا جديدا من التمثيل، يتألف في أهم أجزائه من الإيماء الرمزي"[31]، ويقصد به أن يستطيع الممثل أن يخلق في أذهان المتفرجين صورا رمزية دالة على مقصده من مشاعر وانفعالات وحركات، تأكيدا على نظرته للممثل الذي يجب ألا ينظر للواقع نظرة فوتوغرافية، بل إنه يحاول أن يصور للحياة صورة تتحدى الصورة التي تصورها آلة التصوير الفوتوغرافي، ويسوق "كريج" مثالا تأكيداً على صورة الممثل الذي يرفضه عندما قال:

"إنه يحاول أن يستبعد الطبيعة برسم صورة مشابهة لها، وهو قلما يفكر في أن يخترع بمساعدة الطبيعة له، وهو لا يفكر على الإطلاق أن يخلق، وخير ما يستطيع عمله حينما يريد أن يفهم روح الشعر في قبلة، أو حرّ القتال في معركة، أو سكينة الموت، وذلك لكي ينقل إليك صورة ذلك جميعاً...فمثل هذا الممثل هو الممثل المقلد الذي يستوي في درجته مع الحاوي الذي يتكلم من بطنه، وليس الممثل الفنان"[23]، ولذا نجد "كريج" قد رفض بشدة التعبيرات الشائعة حول عمل الممثل، مثل اندماج الممثل، أو دخوله تحت جلد الدور، وما إلى ذلك من تعبيرات تمثل نوعا من التمثيل الزائف الذي ينهض على النمطية أو"الكليشيهات" يرددها كثيراً، إلا أن الثائر على هذا التمثيل الممجوج في نظره، يلجأ إلى استخدام تعبير مناقض لهذا المفهوم عن التمثيل وهو" الخروج من تحت جلد الدور" مؤمناً مستشرفاً المستقبل بأن" الذي نفتقده فلا نجده في المسرح اليوم، سيحيا من جديد، ثم بسبب ما آمله وأومن به من أن الممثل سيساهم في حركة هذا الإحياء بما سوف يبتعثه في نفسه من سلطان شجاعته"[33].

لم يكتف "كريج" بطرح رؤيته للممثل فحسب، بل إنه تخيل حوارا جدليا بين الفنان التشكيلي والموسيقي مع الممثل؛ الأمر الذي سوف نجد انعكاسه على التجارب المسرحية الحديثة عندما انصهر الممثل في لوحة سينوغرافية تغلفها الموسيقى، وكأن "كريج" كان يحلم بعالم مثالي، فمن خلال ذلك الحوار المتخيل حاول أن يترك العنان لتداعياته وتأملاته حول كنه فن التمثيل متسائلا على لسان الفنان التشكيلي لزميله الممثل: "حدثنا عما إذا كان حقا أنك قبل أن تمثل دورا تمثيليا صحيحا فلابد لك من أن تحس بمشاعر الشخصية التي تمثلها؟ فيجيبه الممثل: يا عجبا! إنما جوابي بلا ونعم! إذ هذا يتوقف على ما تعني، إنما ينبغي لنا أولا أن نكون قادرين على أن نحس بأحاسيس هذه الشخصية، وأن نشاركها تلك الأحاسيس، وأن ننقدها في أحاسيسها أيضا، ثم ننظر من بعيد قبل أن نتلبس بها، ثم نجمع من نسخة الرواية ما نستطيع جمعه من المعلومات، ونفكر في جميع العواطف المناسبة لعرض هذه الشخصية، وبعد أن نكون قد أعددنا ترتيب هذه العواطف التي تعدها ذات أهمية، وأحسنّا اختيارها، نشرع إذن في

استحضارها أمام النظارة ولكي نقوم بذلك يجب أن نقلل من استشعارنا هذه العواطف بقدر ما نستطيع، والحقيقة أننا كلما قللنا من شعورنا كانت سيطرتنا أتم على تعبيرات وجوهنا وأجسامنا"[34].

إن "كريج" في هذا الحوار المتخيل لا يهتم بأن يتبنى وجهة نظر الممثل في تصوراته عن التمثيل فحسب، بل أنه يترك الفرصة لنفسه ليتأمل حتى أفكاره ويناقشها من خلال رأى المصور التشكيلي، الذي يعود ليسأل زميله الممثل بعد لحظات من تأمله لإجاباته السابقة والتي لم يتوقعها، فقد كان ينتظر أن يجيب الممثل أنه لا يعبأ بالعواطف، وأن بوسعه أن يتحكم في وجهه وجسمه وملامحه وصوته، وكأنها آلات مرنة يستطيع التحكم فيها بمعزل عن العواطف المحركة لها. ويتساءل التشكيلي من جديد: "ألم يوجد قط الممثل الذي مرن جسمه من ذؤابة الرأس إلى أخمص القدم على الاستجابة لأوامر العقل ونواهيه، دون أن يأذن لعواطفه بأي تدخل، حتى ولا أن تستيقظ من سباتها. حقا إن العالم لابد أن يكون قد شهد الممثل الذي يصنع هذا الأمر، ولو كان ممثلا واحدا من كل عشرة ملايين، ويقول الممثل في لهجة تأكيدية: "لا...أبدا أبدا...إن العالم لم يشهد قط هذا الممثل الذي بلغ مثل تلك الحالة من الكمال الآلي الذي يكون فيه جسده عبدا لعقله، يطيعه طاعة عمياء"[53]، ولا يزال "كريج" يؤكد على لسان الممثل أن هذا الممثل لم يوجد بعد، حتى هؤلاء العظام من الممثلين أمثال الإنجليزي "إدموند كين" Edmund Kean والإيطالي «سالفينى» والسويسرية «راشيل»، والإيطالية «إليونورا ديوز»... مسترسلا في كلمات الممثل في حواره مع التشكيلي حول استحالة وجود هذا الممثل الكامل بهذه الصفات المثالية: «لم يكن ثمة ممثل كامل قط، وإنه لم يكن ثمة ممثل لم يتلف تمثيله في الليلة الواحدة مرة ومرتين وعشر مرات... بل مئة مرة في بعض الأحوال، إن القطعة التمثيلية التي يمكن أن تقترب من أن تكون قطعة كاملة لم تخلق قط، ولن تخلق قط»[٣٦]، ويسترسل الفنان التشكيلي في جدله مع الممثل مؤكدا أن الفنان المصور التشكيلي يستطيع أن يجعل من الصورة المكونة من عدد من الخطوط قلّت أو كثرت، صورة كاملة بسهولة، ففي مقدور الفنان التشكيلي أن يتخير ما ينبغي أن تصنع منه الخطوط، كما أن في مقدوره تخير أو تغيير المادة التي ينبغي أن يضع عليها تلك الخطوط شريطة ألا تنتاب هذا الفنان لحظات من الانفعال أو التوتر، في إشارة لعنصر (الاسترخاء) و(الصفاء الذهني)، الذي يتيح له التأليف بين هذه الخطوط في اللوحة الفنية، «ويستطرد قائلا: «ومادامت المواد اللازمة لي موفورة، فلن يستطيع شيء –غير إرادتي أنا– أن يغير من شيء من هذه الخطوط، وأنا... أسيطر على إرادتي سيطرة تامة»[٣٧].

إن الأمر يتلخص في أن الفنان التشكيلي يسيطر على أدواته وعلى خطوط لوحته، وهو الأمر الذي يراه الممثل خارقا للعادة ويتمنى لو كان ميسورا في مهنة التمثيل، ويجيبه الفنان التشكيلي موضحا الفرق بين الفن وبين ما هو مرتجل وعشوائي، بأن العمل الذي يتم إعداده إعدادا مسبقا هو فن رفيع، ومن ثم، فهو يؤكد مرارا وتكرارا أن التمثيل السائد ليس فنا، وليست له سمة العمل الفني « إن كل صغيرة أو كبيرة مما يتألف منها عملك يخضع

لكل ما تفكر فيه من تبديل تريد العاطفة أن تجربه عليها، وهكذا لا تسمح الطبيعة لجسدك بإنجاز شيء مما يمليه عليه العقل والحق أن جسدك لو سيطر على نباهة عقلك فإنه يجردك في مناسبات كثيرة فوق المسرح من كل أثر لهذه النباهة...»[٣٨].

وفى معرض نقده لممثلي عصره – والذي لم ينقطع– رأى «كريج» أيضا أن أي ممثل يسعى في أدائه إلى إرضاء المتفرج هو ممثل فاشل، وكأنه يسلب من الممثل أمتع لحظات حياته، وهو ما يجابه به الممثل من وجهة نظر الفنان التشكيلي في الحوار المتخيل الذي يكرر تأكيده أن التمثيل ليس فنا، فهو لا يخضع لقوانين الفنون المسرحية، ليدور هذا الحديث الدال بين الفنان التشكيلي والممثل على النحو التالي:

التشكيلي: مما لا يرقى إليه الشك أنه ينبغي أن تكون ثمة قوانين لأصول الفن المسرحي، كما أن لجميع الفنون الحقة قوانينها، وأنت إذا وجدت هذه القوانين وطبقتها عادت عليك بكل ما تصبو إليه نفسك.

الممثل: أجل وقد ينتهي البحث بالممثلين إلى سد.

التشكيلي: فتخطه وثبًا إذا وجد.

الممثل: وإن كان عاليا ....شاهقا؟

التشكيلي: فتسلقه إذن.

الممثل: وماذا يدرينا إلى أين ينتهي؟

التشكيلي: ينتهي بك إلى تخطي تلك العقبة.

الممثل [معترضا]: أجل ولكنك تلقى القول على عواهنه...كلام في الهواء.

التشكيلي: يا عجبا! فهذه هي الجهة التي ينبغي أن تسلكوها أيها الزملاء! حلقوا في الفضاء! عيشوا في السماء! وعندي أن شيئا سيحدث إذا شرع بعضكم يفعل ذلك فإنكم ستصلون إلى جوهر الموضوع في الوقت المناسب، فإذا وصلتم، فما أعظم المستقبل الذي ينفتح على مصراعيه أمامكم! في الحق إني لأحسدكم، وكم كنت أود أن لو اكتشفت التصوير الشمسي قبل التصوير باليد عسى أن يتم لنا – نحن أبناء هذا الجيل– أعظم الاغتباط بتقدمنا في فننا لنبرهن للناس على أن التصوير الشمسي شيء لطيف إلى حد ما في طريقته، إلا أنه ثمة ما هو ألطف.

الممثل [مستدركا]: وهل تعتقد أن مهنتنا تتساوى والتصوير الشمسي؟

التشكيلي: كلا وأيم الحق، إنها لم تبلغ نصف ذلك، إنها أقل من أن تبلغ مرتبة الفنون[39].

يشير «كريج» من خلال هذا الحوار الجدلي إلى أن مجرد المقاربة بين فن التمثيل وفن التشكيل مع فن الموسيقى محض عبث، ولعب، وسخافات، حيث يقر الفنان التشكيلي بأنه يعمل وفق مجموعة من الأسس والقوانين المنظمة لعمله وهو ما يجعل منه فنانا، أما الممثل فهو مطالب بالبحث عن هذه الأسس التقنية والقواعد الفنية التي تنظم عمله، وعليه أن يحطم كل الموانع والمعوقات والسدود، فإن لم يستطع عليه أن يحاول الوثب إليها أو تسلقها لو تطلب الأمر، ليخرج من إطار المحاكاة الواقعية والتصوير الطبيعي للشخوص والأحداث. هذا يعني أن التمثيل يمكن أن يصير فنا –في نظر «كريج»– لو استند إلى قواعد وقوانين، مثله مثل الفن التشكيلي والموسيقى.

إلا أنه وعلى الرغم من ذلك كان لأفكار "كريج" حول فن الممثل صداها عند رواد آخرين في بلدان أخرى، حيث يمكن أن نعتبر "كريج" قد

تمتع بقدرة تحليلية فائقة جعلت منه يبشر بالمسرح وبالتمثيل الذي بدأ يتغير وفق مبادئه، فنجده قد بشر بالتجارب المسرحية الجديدة التي تمت في المسرح الروسي بعد الحرب العالمية الأولى، وهو ما يتجلى لنا من خلال إعلان المخرج الروسي "ألكسندر تايروف" Tairov: "إن الأدب هو عدو الممثل، وأنه بدلا من أن يقدم المسرح مجرد تعليق يجب عليه أن يخلق أعمالا فنية مستقلة، كما كان كل من "مايرهولد Meyerhold " ""أننكوف"Annenkov و"إيزنشتين" Eisen- stein يصرون على إعطاء الممثل السيطرة المطلقة على جسده معتبرين أن التعبير الجسدي أهم من طريقة الإلقاء الصوتي للكلمات، ومن هنا على سبيل المثال، كانت الميكانيكا الحيوية Bio mechnaics لـ"مايرهولد" وهي فكرة أنه يجب أن يتدرب الممثل كلاعب الأكروبات، أما أننكوف فقد كتب في1919 أن فن الممثل ودرجة الكمال التي يصل إليها في حرفته نسبية. إن فن المؤدي في السيرك كامل لأنه مطلق، فإذا ارتكب لاعب الأكروبات أقل خطأ في الحساب إذا اعتراه الضعف ثانية واحدة يفقد توازنه ويسقط من على أرجوحته وتصبح حركته فاشلة، ولن يكون فنانا بعد ذلك. سيجد ثوار المسرح في مؤدي السيرك وتحكمه في نفسه بذور شكل جديد للمسرح، شكل جديد للأسلوب الجديد، إن الكمال الذي يشير إليه أننكوف هو كمال السوبر ماريونيت"[40]، الأمر الذي يجعل منه "أحد أهم المبشرين بما يسمى فيما بعد بمسرح الجسد، الذي ساد في العالم إبان العقود الأخيرة من القرن العشرين، كما تجدر الإشارة إلى أن "كريج" يعد تمهيدا لما عرف فيما بعد عند "برتولد بريشت" بالتغريب Alienation، على اعتبار أن السوبر ماريونيت كفكرة تعد وسيلة تغريبية تهدف إلى نزع الشيء من سياقه المعتاد ووضعه في بيئة مخالفة، حتى يتسنى إدراك الشيء على حقيقته [وهو ما يؤكد أن كريج وبريشت] ينظران إلى الممثل باعتباره الشخصية المحورية في العرض المسرحي على الرغم من اختلافهما في التوجهات، فبينما كانت توجهات كريج جمالية، كانت توجهات بريشت سياسية"[41]، كما أثرت أفكاره في التعبيريين الألمان، حيث نجد أن ثمة صلات وثيقة بين مبادئ "كريج" في السوبر ماريونيت والأسلوب التعبيري في الإخراج المسرحي، حتى يمكن القول: "إنه يمكن النظر إلى الفنان التعبيري بصفته التجسيد الجزئي لصفات السوبر ماريونيت، وكما قال "كورنفلد" Kornfeld: "حاول الممثل التعبيري أن ينسلخ عن الواقع وملحقاته ليصبح ببساطة ممثلا للفكر والقدر، فلم يعد يسعى إلى تقمص الشخصية في المسرحية التراجيدية، أو أن يحول نفسه إلى تلك الشخصية، لقد استخدم التمثيل والحركة والإيماءات الرمزية ليترجم ويؤكد دوره ناجحا أحيانا في توصيل المعنى الذي يريد توصيله بأقل الأفعال، إنه لم يكن (يقد) بل كان يقنع"[42]. وعلى الرغم من الاختلاف الواضح بين "بريشت" و"كريج" في أهدافهما ووسائل تعبيرهما إلا أن "بريشت" قد تأثر بـ"كريج" في الاهتمام بنوع من التمثيل الذي يقوم على التنميط stylized والمستلهم أساسا من تقاليد الأداء في المسارح الآسيوية، وكما رفض "كريج" عواطف الممثل الواقعية بما فيها من أخطاء يستدعيها محاولة التقمص أو التوحد

مع الشخصية، كذلك رفض "بريشت" عندما طلب من الممثل أن يقف خارج حدود الدور، "وهو ما يمكن معادلته بتطبيق السوبر ماريونيت على الغايات النقدية والتاريخية،"[34]. الجدير بالذكر إنه كانت لأفكار "كريج" انعكاساتها من خلال التجارب التي أجريت على فن الممثل عند مصلحي الفن المسرحي خلال النصف الثاني من القرن العشرين وحتى اليوم، من أمثال "جروتوفسكي"، و"بيتر بروك" و"أوجستوبوال"، و"آريان منوشكين"، و"إيوجينيو باربا"، و"تادوش كانتور"، فضلا عن رواد تيار مسرح الصورة من أمثال "روبرت ويلسون"و"روبرت ليباج" وغيرهم.

الخاتمة:

العناصر المستلهمة من أفكار وتصورات "كريج" حول تدريب الممثل والتدريبات المبتكرة لتحقيقها: التحرر من الأساليب التقليدية للأداء التمثيلي، والتخلص من أنانية الممثل، ومن المعاني والمفاهيم الشائعة حول الإلهام والتقمص والاندماج وما إلى ذلك.

إن الممثل النموذجي في نظره هو ذلك الذي" يرتفع بوصفه إنسانا إلى أسمى الدرجات وتجتمع له مقاليد النبل، وتفيض نفسه بأصدق مشاعر الأخوة.

يجب عدم الخلط بين فن المسرح والتمثيل.

الإيمان بأن التمثيل هو أحد عناصر العرض المسرحي.

يجب أن يكون الممثل في مكانه الصحيح وأن تترك له مساحة لازمة من الإبداع، بمعزل عن نص المؤلف، وخطة المخرج الإخراجية، وقبل هذا وذاك مساحة لتفجير الطاقة واكتشاف الذات أثناء التدريب.

تأملات في الجسم الإنساني بوصفه المسؤول الأول عن الحركة.

التحلي بمواصفات الدمية عن طريق ابتكار مواضعات بنائية لممثل يتمتع بـ(المرونة)، مثل تمثال يقاوم الحركة، والتوازن، والتوازن المتعارض..إلخ.

الدور بالنسبة للممثل مثل الشكل البشري (أو الموديل) بالنسبة للرسام.

الممثل لا يحاكي الطبيعة، ولكنه يعيد صياغتها وفق أسس وقوانين جمالية.

التخلص من الممثل الداخلي والبحث عن السوبر ماريونيت داخل كل ممثل.

الحركة اليومية المعتادة، والحركة التعبيرية (اكتشاف الحركة).

الاستخدام المخطط للمواد التي تتكون منها لغة الجسد عند الممثل عن طريق التخلص من الانفعالات الجاهزة أو "الكليشيه"، والبدء في ابتكار صور وأشكال جديدة من هذه اللغة نابعة من خيال الممثل.

التحرر من تسجيل أقرب شيء للمعنى، والبحث عما هو مدهش وجاذب.

إن الممثل يجب أن يظل خارج دوره لكي يحتفظ بالسيطرة الكاملة على قدراته، وأنه يتحكم في غرائزه وطبيعته باستخدام خياله وذكائه بهذه الطريقة يصل كريج إلى فكرة السوبر ماريونيت".

توظيف القناع والعرائس الخشبية (الماريونيت)، ليخفي الممثل تلك التعبيرات الزائدة عن الحاجة في وجهه، لأن الفنان يحد من التعبيرات التي يضعها على هذه الأقنعة، فوجه الممثل لا يحمل مثل هذا الإقناع، إنه ممتلئ أكثر مما ينبغي بالتعبير العابر، والتعبير الضعيف القلق، والذي

يسبب الاضطراب، فهو يفرض على الممثل ذلك القناع ليجد نفسه مضطرا إلى التعبير بجسده، بمنتهى الوعي، وهو الأمر الذي اعتبره "كريج" أبلغ وأكثر صدقا.

فكرة السوبر ماريونيت لا تناقض الحياة، بل بالأحرى إنها ستذهب فيما وراءها، إن مثلها الأعلى لن يكون اللحم والدم بل الجسد في حالة النشوة، إنها ستهدف إلى أن تكتسي بجمال يشبه الموت بينما تتنفس كروح حية.

البحث عن الممثل زائد النار(الذي يتمتع بطاقة تعبيرية دالة) ناقص الأنانية (الذي يضحي بنفسه من أجل الفن) الواعي بإيماءاته، وحركاته(الذي يعرف حدود وأبعاد جسده).

فن الممثل يفتح الباب أمام آفاق جديدة تتعامل مع (الطاقة الكامنة) بداخل الممثل، حتى يصبح مادة طيعة للتعبير، وهو ما يمنحه أيضا بعدا أخلاقيا يتعلق بمهنته.

ابتكار أسلوب رمزي للتمثيل(مؤسس على قوة الخيال الخلاق) (المشاهد الفردية والثنائية والجماعية مثل مشهد الكراسي، والعزف على الأجساد وكأنها آلة موسيقية، والشخصية في أوساط مختلفة، أو التعبير رقصا...إلخ).

يوظف الممثل داخل عناصر تشكيل الصورة المسرحية.

طرح رؤى مختلفة تتسم بالإبداع الفني الخاص والمتفرد لكل ممثل.

الوصول بتعبيرية جسد الممثل إلى درجة ما، يمكن معها للممثل بناء دلالاته على عناصر جسدية.

مخاطبة المشاعر والأحاسيس من خلال حركة الجسد، أو أجزاء محددة من الجسد.

تمرينات أساسية في البانتومايم.

الاعتماد في الأداء على حركته الجسدية النابعة عن حواسه ومشاعره، والتي تتحول عبر إيماءاته وإشاراته إلى صور دالة دلالة واضحة وبليغة عن معاني محددة (تمرينات الحواس الخمس).

إن الممثل يجب أن يقف على خشبة المسرح وسط بيئة مسرحية تحفل بالرموز والدلالات التشكيلية التي يمكن أن تخلق لغة بصرية بليغة، تحقق الأثر الذي تحققه اللغة المنطوقة بل تتفوق عليها بما تملكه من قدرة علي إثارة الخيال والتأويل، في إطار رؤية غير واقعية فالتشكيل من الممكن أن يكون لغة قائمة بذاتها، إذا ما اقترن بحركة الممثل وعلاقته بالفراغ والكتلة واللون والضوء. فحركات الأيدي وأوضاع الجسم والنظرات والصمت، هي التي تحدد حقيقة علاقات الناس المتبادلة فالكلمات لا تقول شيئا، وهذا يعني أننا بحاجة إلى رسم الحركات على خشبة المسرح.

خلق المتدربين لعالم من التشكيل له لغته الخاصة، تتكون هذه اللغة من تلك العلاقات الجدلية المتشابكة بين أجساد الممثلين، وبين كتل في الفراغ، تتضمن ألوان وخطوط ومساحات وأضواء وظلال.

خلق لغة مشتركة تتخطى حدود الكلمات، لكي يصل إلى المتلقي عبر حواسه.

أن يكون الممثل نغمة مؤتلفة مع جميع النغمات المسرحية الأخرى، من ممثلين وممثلات، وأدوات وأضواء ومناظر وحركات وخطوط وألوان.

حركة الاثنين والأربعة (وهي الحركة المربعة)– والخاصة بالذكر، وحركة الواحد والثلاثة (وهي الحركة الدائرية) – والخاصة بالأنثى(تمرين السير في المتاهة).

المراجع:

إدوارد جوردون كريج، **في الفن المسرحي**، ترجمة: دريني خشبة، القاهرة، مكتبة الآداب، 1960م.

إريك بنتلي، **نظرية المسرح الحديث**، ترجمة: يوسف ثروت عبد المسيح، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٧٥م..

دينيس بابليه،**إدوارد جوردون كريج**، ترجمة: د.جمال عبد المقصود، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٥.

مدحت الكاشف، **اللغة الجسدية للممثل**، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الاصدارات، ٢٠٠٦م .

.Edward Gordon Craig, A Note. The Mask, vol.1, March, 1908, p10

الهوامش

1--دينيس بابليه، إدوارد جوردون كريج، ترجمة: د.جمال عبد المقصود، القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٥، ص١٧٦.

2- مقتبس في: المرجع السابق، ص١٧٧.

3- مقتبس في: المرجع السابق، ص١٧٧ ، ١٧٨.

4 - المرجع السابق، ص١٧٨.

5 - المرجع السابق، ص١٧٩.

6 - المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

7 - مقتبس في المرجع السابق، ص١٨١، ١٨٢.

8 - كريج ، في الفن المسرحي ،ترجمة: دريني خشبة، القاهرة، مكتبة الآداب، ١٩٦٠م، ص١٠٩.

9 - دينيس بابليه، إدوارد جوردون كريج، مرجع سابق، ص١٨٢، ١٨٣.

10- Edward Gordon Craig, A Note. The Mask, vol.1, March, 1908, p10.

11 - إريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف ثروت عبد المسيح، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٧٥م، ص١٤٤.

12 - مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، ٢٠٠٦م، ص٨٤-٨٦.

13 - إدوارد جوردون كريج، في الفن المسرحي، ترجمة : دريني خشبة، مرجع سابق، ص٣١.

14 -المرجع السابق، ص٣٢ .

15 - انظر: المرجع السابق ، ص٣٣، ٣٤.

16 - المرجع السابق، ص٣٦.

17 - كريج، مقتبس في دينيس بابليه، إدوارد جوردون كريج، مرجع سابق، ص١٨٥.

18 - إدوارد جوردون كريج، في الفن المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، مرجع سابق ، ص٦٨ ، ٦٩.

19 - المرجع السابق، ص٧٠.

20 - المرجع السابق ، ٧٣.

21 – المرجع السابق، ٧٤.

22 – المرجع السابق، ص٧٤.

23 – المرجع السابق، ص٧٥.

24– المرجع السابق، ٧٦.

25 – المرجع السابق ص٧٧، ٧٨ .

26 – المرجع السابق، ص٧٨.

27– المرجع السابق، ص ٧٩.

28 – المرجع السابق، ص٧٩، ٨٠.

29 – المرجع السابق، ص٨٠.

30 – المرجع السابق، ص٨٠، ٨١.

31 – المرجع السابق، ص٨٤.

32 – المرجع السابق، ص٨٥.

33 – المرجع السابق، ٨٧ .

34 – المرجع السابق، ص٨٩.

35 – المرجع السابق، ص٨٩، ٩٠.

36 – المرجع السابق، ص٩١.

37 – المرجع السابق، ص٩٢.

38 – المرجع السابق، ص٩٢.

39 – المرجع السابق، ص٩٥.

40 – إدوارد جوردون كريج، في الفن المسرحي، مرجع سابق ص ١٨٦، ١٨٧.

41 –مدحت الكاشف، اللغة الجسدية للممثل، أكاديمية الفنون، ٢٠٠٦م، ص٨٦.

42 – إدوارد جوردون كريج، في الفن المسرحي مرجع سابق ص١٨٧.

43 – المرجع السابق، ص١٨٨.