جامعة تكريت

كلية التربية للعلوم الانسانية

قسم التربية الفنية

المرحلة الثالثة

المادة: الاخراج المسرحي

محاضرة بعنوان

الاتجاه التجريبي في الاخراج المسرحي

للتدريسي

استاذ مساعد

عدنان حسين علي العيساوي

للعام الدراسي

2025-2026

الاتجـاه التجريبي:

1- ادورد جودون كريج[1].

يرى كريج أن المخرج هو سيد العمل المسرحي، ويستحق الدور الرئيس في قيادة العملية الفنية، فلقد أراد من المخرج أن يكون ساحراً أو كيميائياً للمسرح، يستطيع وفي عمله السحري التجريبي أن يتوصل إلى المزيد من الاكتشافات والابداعات التي تغني المسرح بالفن الأصيل، وتميز دوره بالكشف عن الجديد، من أجل ذلك سخر من المسرح التقليدي، ودعا إلى كسر شوكة الواقعية والطبيعية، وإقامة مسرح جديد يعتمد التحليق في المساحات الفضائية وإطلاق العنان لأساليب التشكيل في المسرح بأبعادها الفنية المختلفة، فقال "كي ننتقد المسرح، لابد أن ندمره، وأن نقيم مسرح المستقبل .. ونحن نحاول هذا إنما نحاول إقامة فن يتجاوز مكانه كل الفنون الأخرى .. فن يقول أقل مما تقول الفنون الأخرى لكنه يعرض أكثر مما تعرض أيضاً"[2]. لهذا كان المسرح الذي رغب في تحقيقه يكلف الكثر من الجهد والمال، فالممثلون المهرة، والآلات الضخمة، وأجهزة الإضاءة المعقدة هو ما يحتاجه المخرج لتحقيق رؤيته الفنية.

وأكد كريج أهمية دور المخرج وحضوره الفني، بوصفه شخصية مستقلة واسعة المعرفة، ملمة بالكتابة المسرحية، والتأليف الموسيقي، وبفن العمارة المسرحية، وفن الرسم وغيرها من الأمور الفنية الأخرى، متجاهلاً في الوقت نفسه الملاحظات التي يسطرها المؤلف المسرحي على النص، سواء في تحديد نوع الحركة او نوع الأزياء المطلوبة، أو تحديد المكان أو طبيعة الإضاءة المستخدمة، أو شكل المناظر المسرحية.

وقسم المخرجين على نوعين:

النوع الأول: هو صانع العمل المسرحي من الطراز الأول (الحرفي) الذي يلتزم بكل ما موجود في النص المسرحي، مستعيناً بالمؤلف نفسه، وبالممثلين ومصممي المناظر والأزياء، وغيرهم من الفنيين.

1(ادورد جوردون كريج (Edward Gordon Craig) مخرج ومنظر مسرحي إنجليزي، والده الممثل (ادورد وليم) ووالدته الممثلة (الن تري) من أشهر ممثلي المسرح الإنجليزي، احترف التمثيل في السابعة عشر من عمره، وقرأ الكثير من الكتب المسرحية حتى أصبح أوسع الناس ثقافة في جميع الفنون المسرحية، التحق بفرقة هنري أرفنج ممثلاً أول، وضاق بجهالة الممثلين والمخرجين في انجلترا فاعتزل المسرح، دعته ألمانيا ثم روسيا لزيارتيهما فوضع فيهما أسس الإصلاح المسرحي، زار إيطاليا واستقر في فلورنسا وافتتح فيها معهد للتمثيل، أنشأ مجلة (الماسك) أي القناع فكانت أولى المجلات المسرحية، شهدت له أوروبا كلها وأمريكا، وتسابقت مسارحها إلى الانتفاع بفنه في الإخراج وبثقافته المسرحية، بويع بوصفه رائد الإصلاح المسرحي.

2(جميس روز – إيفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ص2.43)

والنوع الثاني: المخرج الفنان الملم بأسلوب العمل الفني والذي يبدع ويبتكر ويختار الحركة والكلام والخطوط والألوان والإيقاع المناسب بنفسه لكل مشهد وهذا هو النوع الذي يفضله كريج من المخرجين.

ولم يعتمد (كريج) على النص المسرحي إلا بقدر ما يوحى إليه بالمعنى العام، وبقدر ما يستنبط منه افكارا جديدة تخدم الإنتاج الفني، فيترجم هذا المعنى من خلال الحركات والتكوينات الفنية مستعيناً بأقل ما يمكن من الكلمات، مؤكداً أهمية حركة الممثل وقطع الديكور وألوانها، وفي ذلك ينحو بفنه نحو فن التمثيل الصامت (البانتوميم)، الذي يعتمد الإشارة والحركة والخيال، ومنذ عام (1904) بدأ اهتمامه واضحاً بالتمثيل الصامت، وتوقع أن زمن النص المكتوب سينتهي، وستحل محله أعمال تخلو من الكلمة وتمتلئ بالحركة، يقول "وأنا اؤمن بالزمن الذي سوف يكون في مقدورنا فيه أن نخلق أعمالاً فنية في المسرح بدون استعمال المسرحية المكتوبة"[3].

وكما وجدنا عند (ابيا) من قبل، نجد عند (كريج) الشيء نفسه فكريج يرى أن مهمة المؤلف تنتهي بانتهاء عملية التأليف، ولاحق له بعد ذلك بالتدخل في خصوصية عمل المخرج، بل ذهب أبعد من ذلك في تزمته مع المؤلف، حين اعتبر أن رسم حركات الشخوص المسرحية على النص من قبل المؤلف، ما هو إلا تعدٍ صارخ على عمل المخرج، يقول كمال عيد "ويرى كذلك كريج، أن الاستمرار في كتابة وشرح مابين القوسين والاسهاب في ذلك ماهو إلا تعدٍ على وظيفة المخرج المسرحي وفكره ورأيه ورؤيته، فلماذا يحزن المؤلف إذا لو ترك له أحد الممثلين حواراً أو أضاف إليه؟ ذلك لأن هذا التدخل يعادل تدخل المؤلف بما بين قوسين في عمل المخرج"[4].

أما (الممثل)، فلم يتعامل معه بوصفه كائناً حياً له مشاعره وأحاسيسه وله ابداعاته الشخصية التي يطمح في إظهارها على خشبة المسرح، إنما أراد منه أن يكون منفذاً وبشكل أعمى لكل توجيهاته وملاحظاته التي تساعد على اظهار الفكرة المسرحية التي رسمها للمسرحية، فكان الممثل عنده كأي أداة صماء يضعها حيث يشاء ومتى شاء، وكما آمن بأن زمن الكلمة المكتوبة سينحسر من على خشبة المسرح، آمن بأن المسرح سيستغنى عن الممثل، يقول "وأنا أؤمن بالزمن الذي سوف يكون فيه أن نخلق اعمالاً فنية في المسرح بدون استعمال المسرحية المكتوبة وبدون استعمال الممثلين"[5].

2-مدرسة جان لوي بارو:

)ادورد جوردون كريج: في الفن المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، طص، مكتبة الآداب ومطبعتها بالجماميز، القاهرة، 1960، 3(ص73.

) كمال عيد: مدرسة جوردن كريج المسرحية، مجلة المسرح، العدد، القاهرة، 1976، ص4.38(

) ادورد جوردن كريج: في الفن لمسرحي، ص5.73(

واسم جان لوي بارو علم من أعلام المسرح الفرنسي المعاصر، يمتاز بالجرأة البالغة في معالجته للمسرحيات التي يخرجها، وبالبحث الجاد العميق الذي يؤدي إلى فتح نوافذ جديدة، وإلى ابتكار طرق حديثة للإطار الذي يصمم على أن تظهر فيه مسرحياته، وقد ساعده على إثبات وجهات نظره كونه ممثلاً ناجحاً متخصصاً في البانتوميم.

"وكانت السياسة المسرحية من أهم الأعمال التي شغلت ذهن بارو فترة طويلة حتى استقر على أنواع المسرحيات التي يقدمها والتي تتلخص في الآتي:-

1- الكلاسيكيات.

2- المسرحيات الحديثة للمؤلفين المعاصرين.

3- المسرحيات التجريبية.

"وكان بارو شغوفاً بالنوع الجديد من المسرحيات، إذ كان يجد قيم المسرح الفرنسي في هذه السياسة المسرحية وبخاصة المسرحيات التي كتبها كلوديل وكامي وكافكا".[1]

وجان لوي بارو كفتان أصيل يأخذ العمل المسرحي ويتعهده بجدية فائقة الحدود .. فهو يهتم جداً بالحياة التي نحياها كما يهتم بالنفس الإنسانية وتحركاتها، وعلى هذا اهتم مسرحه واهتمت مدرسته، بما أطلق عليه (الحقيقة الحاضرة) والحركة وفن الإيقاع، "فالمسرح في عرفه ليس مكاناً لقطعة الأدب فقط (ويقصد النص المسرحي)، بل هو مجموعة متناقضات تكونها نظريات كثيرة مجتمعة تخرج على الجمهور بوحدة واحدة تسمى (العمل الفني) فالمسرح لاينقل تلقائياً الحياة العامة أو الحقيقة ولكنه يصنع من نسيجها فناً جديداً هو فن المسرح، يصنع فناً مليئاً بالحقيقة والجمال والألوان والتأثير" [2].

ويهتم جان لوي بارو اهتماماً بالغاً بالبانتوميم، وهو يربط بين وبين المشاكل الفنية التي تنشأ عادة عند تحريك جسد الممثل على المسرح.

"ويؤكد بارو أن ممثل البانتوميم يهتم بتفصيص الحركة المسرحية وأنواعها، ويدقق في إظهارها أكثر منه عن ممثل الدراما .. إذ أن جعبة ممثل البانتوميم مليئة بأصول الحركة ومفهوماتها المباشرة التي تصل

---

[1] كمال عيد: مدرسة الأداء التمثيلي عند جان لوي بارو، مجلة المسرح، العدد التاسع، سبتمبر 1964، ص67.

[2] كمال عيد: دراسات في الأدب والمسرح، مرجع سابق، ص237.

إلى الجمهور المتفرج دون حوار، فلابد والحالة هذه من أن تشتمل حركته على التعبير القوي الذي يقوم مقام الحوار في بعض الأحيان" [3] .

فالعمود الفقري لدى الممثل هو الركيزة الأولى التي يقوم عليها فن البانوميم، وأعمال البانتوميم تقوم مقام الكلمة والحوار في المسرحية الدرامية، والمسرحية عادة تعتمد على الحوار في المسرحية الدرامية، بينما نجد أن البانتوميم من خلال الجسد يقوم بهذه المهام الثلاث مقسماً إياها على طريقته الخاصة إلى ثلاث أوضاع هي التحكم في حركة الجسم، اللفتة أو الحركة، الإشارة إلى الأشياء.

ويؤكد بارو أن الحركة المسرحية في البانتوميم لها قوتها وشأنها المؤثر بدل الكلمة أو العبارة المسموعة .. وهو في محاولاته الفنية المسرحية إنما يريد أن يرتقي بفن البانتوميم ليكون فن الحاضر .. وهو يقول: "إن فن البانتوميم ولد من الصمت، ويرجح أن هذا الفن قد ولد وتواجد عندما كانت الشعوب لاتستطيع أن تعبر عن نفسها أو تقول كلمتها ضد بعض الحكام، ولهذا لجأت إلى استعمال هذا الفن كأداة للتعبير التمثيلي عن آلامهم دون المساس بمقامهم على مستوى الكلمة أو العبارة" [2] .

---

[3] **كمال عيد: مرجع سابق، ص263.**

[2] **كمال عيد: مدرسة جان لوي بارو المسرحية، مجلة المسرح، مرجع سابق، ص72.**