جامعة تكريت

كلية التربية للعلوم الانسانية

قسم التربية الفنية

المرحلة الثالثة

المادة: الاخراج المسرحي

محاضرة بعنوان

الاتجاه الواقعي الجديد والاتجاه الشكلاني

للتدريسي

استاذ مساعد

عدنان حسين علي العيساوي

للعام الدراسي

2026/ 2025

الاتجاه الواقعي الجديد:

مدرسة ماكس راينهاردت[1] واهم مميزاتها:

1- إن نظرة (راينهارت) الفلسفية إلى المسرح تمثلت في أنه مجتمع للمشاركة العاطفية والوجدانية، يجمع فيه الممثل والمتفرج، وصب اهتمامه بأن تكون المسرحية التي يقدمها سهلة الفهم، وخالية من التعقيد، مهما كان شكلها أو طرازها أو المدة الزمنية التي كتبت فيها.

2- لذلك نجد الجمهور الألماني، والجمهور النمساوي، يتلهفان وبشوق لمشاهدة عروضه المسرحية أينما قدمت، وحينما يعلن عن موعد تقديم إحدى نتاجاته، يقف جمهور برلين وبشغف أمام باب المسرح، منتظراً كل مستحدث من أعماله المبدعة، هذا الجمهور الذي تدرب على أن المسرح غذاء ذهني وعقلي.

3- كانت فلسفته الكونية تتمثل في أن قدرة الإنسان الخلاقة مستمدة من قدرة الله، وأن المسرح له القدرة على صنع الإنسان والمجتمع من جديد، لاسيما أن وظيفة المسرح – عنده – هي الكشف عن الحقيقة، حقيقة الروح الجوهرية للإنسان، وأن حب الإنسان للمسرح شيء غريزي سواء كان ممثلاً أو متفرجاً.

4- إن إحدى سمات العمل عند (راينهارت) بوصفه مخرجاً هي اعتماده نسخة الإخراج (السكربت)، وفيه يسجل كل الملاحظات التي ينطبق ويتلفظ بها في كل جلسة من جلسات التدريب، حتى يصل (السكربت) في محتواه على ملاحظات تصل إلى خمسة أو ستة أضعاف النص الدرامي نفسه، صحيح أن (الدوق ساكس ماينغن) قد اعتمد (نسخة الإخراج) أيضاً، إلا أنها كانت لاتتعدى تسجيل حركات الدخول والخروج، من وإلى خشبة المسرح، وبعض الملاحظات البسيطة عن المناظر المسرحية والأزياء، بيد أننا نجد نسخة الإخراج عند (راينهاردت) تأخذ وجهات نظر جديدة ومتطورة، إنها تسجل الأهميات الفنية، تكتب تحديداً درجات الصوت، والتونات وتغيراتها وانتقالاتها عند كل ممثل، وفي كل مشهد تسجل الصمتات التي تخترق بعض أدوار الممثلين، تدون المعاني الحسية والموسيقية لكل مشهد، توضح حالة الإضاءة المسرحية وألوانها وقوتها وضعفها، تسجل الانتقالات بكل ما فيها من عمل تقني وحركي وأداء تمثيلي من مشهد إلى آخر يتلوه تدون

---

(1) ماكس راينهاردت (Max Reinhardt بالقرب من BADEN 1873- 1943): مخرج مسرحي نمساوي، ولد في مدينة بادن ، تعلم كثيراً من أستاذه Deutsches Theaterالعاصمة النمساوية (فينا)، بدأ حياته الفنية ممثلاً مسرحياً في المسرح الألماني)،عمل مخرجاً أول ومديراً فنياً للمسرح الألماني في برلين منظم ومبرمج مسرحي من الدرجة Otto Brahmالمخرج الأماني (أوتوبراهم الأولى عام (1906) دعا إلى إنشاء المسارح الصغيرة في أوروبا، أدار ونشر المهرجانات المسرحية العديدة أمام الآثار العمارية في سالسبورج في النمسا، وفي ميونيخ في ألمانيا، فضلاً عن إدارته لثلاث مسارح في ألمانيا وحدها، سافر إلى أمريكا هرباً من النازية، وتوفي في هوليود عام 1943.

المؤثرات الصوتية من ضوضاء إلى أصوات طبيعية وغير طبيعية وموسيقية، بما فيها من رعد وبرق وأمطار ورياح، لذا كانت نسخة الإخراج (السكربت)، قاموساً لغوياً مسرحياً يجمع كل صغيرة وكبيرة في العرض المسرحي، ولايجوز لأحد أن يعمل على تغييره.

5- واستطاع (راينهاردت) أن يستثمر كل وسائل العرض المسرحي المتوافرة في عصره للوصول إلى أقصى درجات التأثير الفني، من خلال انتقائه للأسلوب المناسب لكل عرض مسرحي، وصهر كافة العناصر المسرحية للخروج منها بطريقة جديدة أو بشكل جديد يبهر الجمهور، ومن خلال مسيرته الفنية الطويلة في العمل المسرحي سواء داخل ألمانيا أو خارجها، يمكن عده من المخرجين الذين لايتمسكون بمذهب واحد أو بأسلوب ثابت، فهو يرى أن لكل مسرحية أسلوبها الخاص في الإخراج.

6- "أما النص المسرحي فقد تعامل معه على أساس ما يوحي إليه هذا النص من أفكار جديدة، يترجمها إلى أشكال وصور وحركات على خشبة المسرح. وعمل على الحد من طغيان الكلمة المنطوقة والتأكيد على أهمية الحركة، وهي النظر نفسها التي تبناها كل من المخرجين (ابيا) و (كريج)[2].

مدرسة جاك كوبو[3].

حين مضى (اندريه انطوان) يتمادى في منهجه الطبيعي في فرنسا، خرج من بين تلامذته من تصدى له بقوة وعارض هذا المنهج، وأسس لنفسه مسرحاً خاصاً أطلق عليه اسم (مسرح الروائع) عام 1892، ذلك هو (لينيه بو) الذي راح ينادي بكل ما يقف بوجه الاتجاه الطبيعي والواقعي، فيلتمس من النص المسرحي، الأبعاد الرمزية، والأبعاد الشاعرية والأسطورية والغيبية والحلمية.

"ومن بين هذين الاتجاهين المتعارضين، برز لنا اتجاه ثالث، جمع بين روح الواقعية والطبيعية دون تزمت، وروح الرمزية والشاعرية دون مغالاة، قاده (جاك كوبو) الذي أسس مسرحاً خاصاً به عام 1913 أطلق عليه اسم (مسرح الفييه كولومبييه)، وسعى من خلاله إلى الثورة على ما وصل إليه المسرح الفرنسي من سوقية وابتذال وتجارية، ودعا إلى قيم أخلاقية وفنية وجمالية، مستنداً في عمله على قاعدتين هما: (الأخلاق) و (التكنيك)، ومن خلاله جمعه بين طبيعية (اندريه أنطوان)، والاتجاه التشكيلي الرمزي الذي تمثل

) أحمد سلمان عطيه: مرجع سابق، ص2.58(

) جاك كوبو (1879 – 1943): مخرج مسرحي ومؤلف وممثل وناقد وفيلسوف فرنسي والده صاحب مصنع حداده، والدته من 3(أعيان الأسر الريفية، كتب محاولاته الفنية الأولى في سن السابعة عشر، وقدمها مع زملائه من الطلبة على المسرح الجديد، واصل دراساته في الأدب والفلسفة في جامعة السوربون، وتردد على مسرح (أندريه أنطوان) و (مسرح الروائع) الذي أداره (لينيه بو).

بـ (كريج وابيا) تميزت عروضه المسرحية بالهارمونية الكاملة بين الإضاءة وإيقاع الحركة وبساطة المنظر المسرحي الموحي، وهارمونية الأصوات، دون أن يهمل أهمية الكلمة"[4].

ومن أولويات (كوبو) في عمله الإخراجي، سعيه إلى إعادة التوازن بين طرفي العملية الإبداعية في المسرح، المؤلف والمخرج، فلا غلبة للأول على الثاني وبالعكس، فالمخرج كما يراه (كوبو) هو الذي يسعى إلى الكشف عن روح الوحدة الأساسية للدراما، ويجسد إيقاه هذه الروح في عرضه المسرحي، وعليه أن يكون أميناً ومتواضعاً وناضجاً وحساساً، ولايبتكر أفكاراً جديدة، إنما يكتشفها من داخل النص، فدوره إذن ينحصر ي قراءة النص والإحساس بإيحاءاته بعد أن يتبناه"[5].

وعمل المخرج عند (كوبو) يبدأ من تسلم النص من المؤلف ليشرع في قراءته قراءة مبدئية، وخلال هذه القراءة تبدأ الصفحات الميته تنبض بالحياة بين يديه، وتتحول الكلمات إلى أصوات تنطق أو تصمت، أو تتحول إلى إشارات ذات تعبير خاص، ويتناول النص بدراسة تبدأ بتحليل مدلولات الكلمة لغوياً وإيقاعياً وعلاقتها بمجموع الكلمات الأخرى في الحوار ومن ثم إحالتها إلى صورة صوتية وحركية ولونية يقوم الممثل وعناصر العرض الأخرى ببعث الحياة فيها.

وفي مرحلة تالية، يبدأ المخرج بتعميق كل المعطيات المتاحة لديه ليبتدئ أمامه عالم روحي غير ملموس، وعالم آخر ملموس، يأخذان في التشكل أمامه، بعدها يعمل المخرج على تحديد مكان الأحداث وطبيعته وحجمه، ويصمم الحركة المسرحية الرئيسية، ومنها حركة الممثلين وأوضاعهم وأماكن دخولهم وخروجهم.

وبعد أن تتم هذه المرحلة، ينظم المخرج الأحداث المسرحية، فصلاً بفصل، ومشهداً بمشهد وحواراً بحوار إلى أدق التفاصيل، بعدها يهتم بتوضيح خيوط العرض والهارمونية التي تغلف كافة عناصر العرض المسرحي وتتسم بفكرة عامة واضحة تشرح العمل، وبوحدة الأسلوب.

"ودعا (كوبو) إلى الاقتصاد في المسرح، بنوعيه المادي والدرامي، ونبذ كل ما يدعو إلى الإسراف والبذخ والترف، مستعيناً بأصوات الممثلين وحركاتهم، ومشيعاً سمة البساطة في المنظر المسرحي والأزياء"[6].

) جيمس روس – إيفانز: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، مرجع سابق، ص4.53(

) سعد أ{دش: المخرج في المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص5.128(

(6) Toby Cole. H.K. Chinoy, Directors on Directing P.48.

انظر: عبدالرحمن ياغي: في الجهود المسرحية الإغريقية، الأوروبية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص174.

الاتجاه الشكلاني أو الاتجاه المضاد للواقعية:

مدرسة نيكولا أوخلوبكوف:

يشارك المخرج الروسي (أوخلبكوف) كلاً من (مايرهولد) و(راينهاردت) في نظرتهما الفلسفية في تقديم العرض المسرحي.

فلسفة (اوخلبكوف) مبنية على أساس أن العرض المسرحي هو مقابلة بالمصادفة بين صديقين حميمين، هذه المقابلة التي تؤكد وحدة عواطفهما وتنسيهما العالم بأسره، هذا الصديقان الحميمان هما (الممثل) و(المخرج).

على هذا الأساس كانت الدار المسرحية عنده، عبارة عن فراغ كبير مغطى، تخلو من اية معمارية داخلية ثابتة، عدا شرفة في أحد جوانب هذا الفراغ، وهذا الفراغ يصلح لكل العروض وبكل أشكالها المتعددة، أما مقاعد الجمهور فهي غير مثبتة ويمكن تشكيلها كيف يشاء المخرج، ووفقاً لمقتضيات النص، ربما بشكل دائري حول فراغ محصور في الوسط، أو بشكل مثلث في زوايا أركان الصالة. لذا فأحداث العرض المسرحي صارت تدور وسط الجمهور، أوحولهم أو تحتهم (إذا جلس الجمهور في الشرفة).

ونتيجة لطبيعة مكان العرض المتغيرة باستمرار، فمسرح (أوخلبكوف) "لا يستعمل المناظر المسرحية الثقيلة، ويكتفي بقطع محدودة من الأثاث البسيط، مختصراً قدر الإمكان التفصيلات المملة في الديكور "كما أنه حذر من إشادة ديكور بناء حقيقي أو غابة حقيقية، والتقيد بالحرفية الطبيعية، وإنما اللجوء إلى التعبير "[7].

لقد حاول (اوخلبكوف) أن يوازن بين ايهامية المسرح المتمثلة بمنهج ستانسلافسكي والمسرح كلعبة عند مايرهولد، واختلط لنفسه منهجاً وسطاً بين هذين الاتجاهين، مؤكدا على العلاقة الحميمة والمتأصلة بين الممثلين والجمهور.

في أحد عروضه المسرحية، يدخل الجمهور إلى الصالة، ليجد الممثلين يضجون بالحركة، ولم يجد المقاعد كما تعود أن يجدها فقد وضعت بطريقة خاطئة "ثم اكتشفوا أنه لاتوجد هناك خشبة مسرح، وأن أحد جوانب الصالة الواسعة قد بني على شكل ضفة نهر عالية غير مستوية، ترتفع حوالي خمسة أقدام، وفي وسط الصالة نتوء ضخم، وبين هذين الحدين يجلس الجمهور، وحين تمايز الجمهور عن الممثلين وخفضت الأضواء، اكتشف الجمهور أنه وسط جماعات الفدائيين أو الأنصار تحارب في مكان ما من الجبهة الروسية

) كمال عيد: مدرسة اخلبكوف المسرحية .. (الممثل)، مجلة المسرح، العد الثالث والعشرون، القاهرة، نوفمبر 1965، ص7.40(

أثناء الحرب الأهلية"[8]. لقد ألغى (اوخلبكوف) الحواجز بين الجمهور والممثلين بأن أجلسهم وسط منطقة التمثيل، وأن أحداث العرض المسرحي كانت تدور قبل دخول الجمهور إلى الصالة، وفي نهاية العرض، جعل الجمهور والممثلين يتصافحون ويلتقون معاً بالأحضان والقبلات وسط جو من الفرح والابتهاج، وهما كتلة واحدة، وليس كتلتين متفرقتين.

وفي مسرحية أخرى أعدت عن رواية (الأم) لغوركي، جعل (أوخلبكوف) الجمهور يشارك في الفعل المسرحي، بأن يساعد (الأم) في تقطيع رغيف خبز وإعداد مفرش المائدة، ووضع الأطباق، وإعداد وليمة بمناسبة إطلاق سراح ولدها من السجن.

وفي عرض مسرحي آخر، "نقل (اوخلبكوف) بعض مقاعد الجمهور من الصالة ووضعها في أقصى مؤخرة خشبة المسرح (أعلى المسرح)، فأصبحت منطقة التمثيل تنحصر بين الجمهور الجالس في الصالة والجمهور الجالس على خشبة المسرح"[9].

ولم يقتصر أوخلبكوف على تقديم عروضه داخل بناية المسرحية، إنما قدم عروضاً أخرى كثيرة خارجها، فعرض في الميادين العامة، والساحات وأمام القصور والكاتدرائيات، مؤكداً على كل ما هو شعبي، ويتصل بتوحيد الشعب.

) جيمس روس: المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ص72.8(

) كمال عيد: مدرسة اخلبكوف المسرحية .. التكنيك، مجلة المسرح، العدد الثاني والعشرون، القاهرة، اكتوبر 1965، ص72.9(