

العنوان:	بيتر بروك وأعماله المسرحية
المصدر:	مجلة الفيصل الأدبية
الناشر:	مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية
المؤلف الرئيسي:	المصرى، محمد مصطفى محمد
المجلد/العدد:	مج1, ع4
محكمة:	لا
التاريخ الميلادي:	2005
الشهر:	ديسمبر / شوال
الصفحات:	61 - 71
رقم MD:	912722
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	AraBase
مواضيع:	بروك، بيتر، التراجم، الإخراج المسرحي، المسرحيات الإنجليزية
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/912722



بيتر بروك وأعماله المسرحية

محمد مصطفى المصري

شكسبير في عام ١٩٦٤م.
- (مارا - صاد): كتبها بيتر فايس، وأكدت
للجميع بحث بروك الدائم عن الجديد، وبخاصة
أدوات التوصيل ولغته. ولنقرأ معاً ما قاله بيتر
بروك عن هذه المسرحية: «بالنسبة إليّ هناك
سبب واحد لأظل منجذباً إلى المسرح، إذ هناك
قيمة واحدة تتبثق منه، وهي: أن أعالج متناقضات
الحياة. فالمسرح ببساطة يجب أن يوقظ شيئاً
نائماً فينا. ولقد قدمت (مارا - صاد): لأنني
شعرت أن بيتر فايس الذي ظن نفسه شيوعياً قد
صاغ اعتراضاته في هذه المسرحية، إذ أحس ب
(صاد)، كما أحس ب (مارا). وخارج هذا الصراع
التراجيدي بين قوتين متعارضتين كان هناك حدث
مسرحي من طراز جديد. لقد اعتقد فايس أنه
وقف بجانب (مارا) ضد (صاد)، لكن المسرحية

بيتر بروك إنجليزي الجنسية، مولود في
عام ١٩٢٥م. يقيم في باريس، ويذهب إلى إنجلترا
كلما استدعته ظروف عمله (١). يعدّ بيتر بروك
واحداً من أكثر مخرجي المسرح المعاصر تعدداً في
جوانب إبداعه؛ فقد أخرج خلال مسيرته
الإبداعية إنتاجاً بالغ الضخامة يتضمن (٦٠)
عرضاً مسرحياً، و (٨) أوبرات، و (١١) فلماً
سينمائياً (٢).

بدأ بيتر بروك عمله مخرجاً مسرحياً في
وطنه إنجلترا في الأربعينيات، ثم عمل مخرجاً
لفرقة شكسبير الملكية في الستينيات، وقدم هذه
العروض المسرحية المتميزة (٣):

- (الملك لير): تأليف وليم شكسبير، وهي
التي جعلت اسم بروك يلمع في الغرب، وعدّ
إخراجها أفضل إخراج مسرحي لإحدى روائع

مشغولاً بالبحث عن وسيلة جديدة للتعبير تثير المشاهد، وتجعله أكثر استمتاعاً بدلاً مما يراه من أمور سيئة، المسرح مغموس فيها إلى ذقنه. وقد انعكس عليه هذا الحال فأفرغ صرخاته وهو ممتلئ باليأس والحزن للطريق المسدود فكان كتابه (المساحة الفارغة - المسرح اليوم) عام ١٩٦٨م. والكتاب عبارة عن أربع محاضرات ألقاها بيتر بروك في جامعات (هيل) و(كيل) و(مانشستر) و(شيفيلد)، فقد كانت حركة المسرح في إنجلترا وأوروبا بشكل عام تثير أحزان بيتر بروك، إذ تسير حثيثاً إلى الغناء على يد قتلة لا يهمهم في سيرهم الرقيق المتخبط أن يدوسوا كل بارقة أمل صغيرة.. وكانت صرخاته دائماً: (إننا دائماً يمكننا التغيير، ويمكننا أن نرتفع من حضيض إمكانياتنا إلى قمته أو حتى نصفها) (٦)، فإذا كان قد أعلن: (ألغوا المسرح ووفروا نقوده!) فهو لم يخطئ؛ فكلنا نرى هذا المسرح المميت الذي نغش أنفسنا به، فننتصور أنه يعطينا، وفي الحقيقة هو لا يعطينا إلا الوهم بأننا أخذنا ما نريد.. هو المسرح الرديء.. وإذ إنه متصل أكثر شيء بالمسرح التجاري المحتقر الذي أشبعناه هجوماً فهذا المسرح المميت يجعلنا دائماً نعود إلى التكرار.. فالمخرج المميت يستخدم المواصفات القديمة والأساليب القديمة، حتى النهايات القديمة!!

ثم يلقي نظرة على المسرح المقدس الذي يجعل اللامرئي مرئياً، وكيفية إحياء عناصر المناخ وتوظيفها لخدمة الحاجات المصرية المطلوبة من المسرح.. فما أحوجنا لتلك الميول الدفينة التي يختزنها الإنسان عادة للحرب وللجريمة.. هذه الميول التي تحدث عنها (أنتونان آرتو) في مسرح القسوة.. يتم استدعاؤها إلى المسرح؛ لإعادة اكتشافها وطرحها والخلاص منها، فهي الوحيدة

(العرض) أنكر ذلك، وقد أخرجتها لكي أجعل الجمهور يشاركني في هذا التناقض» (٤).

لقد كان إخراج مسرحية (مارا - صاد) خطأً فاصلاً في حياة المخرج بيتر بروك بين إنتاجه للمسرح التجاري وإنتاجه للمسرح الجاد.

- ثم قدّم (أوديب ملكاً) في عام ١٩٦٨م.

- وفي عام ١٩٦٩م قدم عرض (U.S) الذي يقول عنه:

«وعندما قدمت عرض (U.S) - الولايات المتحدة) عن حرب فيتنام أراد جميع زملائي أن أكون اشتراكياً إنجليزياً لكي أبين أن الفيتناميين طيبون، وأن الأمريكيين سيئون. لكن ما فعلته كان مختلفاً عن ذلك تماماً، إذ قدمت عرضاً بدا في تلك الأيام وكأنه قداس. لقد أردت أن يتعامل الجمهور مع تراجيديا حقيقية، لا أن أجعل اليمينيين يشعرون أنهم على صواب، وأجعل اليساريين كذلك أيضاً؛ لأنني ببساطة في موقف النقيض. والمسألة أن التراجيديا لا تقدم إجابة عن المشكلات الاجتماعية والسياسية» (٥).

وتعدّ مسرحية (U.S) مسرحية سياسية وثائقية تعبيرية، وهي تنتمي إلى المسرح الشامل. وقد جعلت هذه المسرحية بروك مخرجاً مسرحياً مبدعاً في الذروة بين فناني المسرح، وأصبح ظاهرة ساطعة.

حلم بروك - جثين الواقع الذي يسعى إلى تحقيقه ليكون الميلاد

مع أن بروك قد وجد ملاذاً حميماً في رحاب فرقة شكسبير الملكية في الستينيات إلا أنه في الوقت نفسه كان محكوماً بالرقابة على المصنفات، وهو أمر لم يكن يرضى عنه. ومن وجهة نظره أيضاً كان يضايقه فقدان التلقائية وطبيعة التعبير لدى الممثلين الإنجليز. ومع تمييزهم بالإلقاء الجميل المنمق إلا أن بروك كان

لما يحدث من مأس وأهوال في حرب فيتنام.. فلم يكن هناك نص مكتوب في الأصل، فالمادة مستمدة من قصاصات ومقتطفات من الصحف والارتجال.. وقد تعمد بروك وزملاؤه مزج السياسة بالفن. وقد علق أحد أعضاء الفرقة على هذا العمل U.S قائلاً: «هذا العمل بحث جماعي تم بواسطة مجموعة الفنانين الذين عبروا بصدق وجدية عن موضوع حرب فيتنام، التي أثارت مشاعرهم وإبداعاتهم» (٨).

بيتر بروك وتأثره بجروتوفسكي

يقول بيتر بروك: «من خلال معرفتي بجروتوفسكي على مدى أكثر من عشرين عاماً عرفت أنه رجل شديد البساطة، يبحث عن الجوهر النقي للمسرح، وعرفت قيمة تجربته من خلال علاقتي الشخصية بعمله.

كان جروتوفسكي بمنزلة الفنار الذي يهدي الفنان إلى إمكانية الوصول إلى مستوى أرقى وأعمق وأشد تأثيراً.. ولكن على شرط أن يصل الممثل إلى درجة من الإخلاص والجديّة، بل والتفاني، فضلاً عن التمكن التام من جميع أدوات الممثل. وكل من شرعوا في محاكاة جروتوفسكي لم يدركوا أن جروتوفسكي وأتباعه أنفسهم لو لم يتمكنوا من أعلى مستويات الأداء، ولو لم يصلوا بخبرتهم الإنسانية إلى قدر غير عادي من فهم المشاعر الإنسانية لما استطاعوا السمو إلى المثل الأعلى المنشود، فكان عملهم في هذه الحالة سيهبط بالمثل الأعلى إلى مستوى الواقع الرديء، وهو مستوى ذلك المسرح الرتيب الذي ينشدون التمرد عليه» (٩).

ويستمر بيتر بروك في كلماته وتحليله لعمل جروتوفسكي وكأنه وجد شعاعاً يُبَيِّر له طريق

التي يمكن التعبير بها كوسيلة للوصول المباشر إلى تفجير الوضع الإنساني تعبيراً لا يمكن أن يبلغه مسرح الكلمة والحدوتة.. وعن المسرح الخشن يقول بروك: إن للمسرح الخشن أشكالاً كثيرة.. إنه المسرح الذي يقام في العريبات والقاطرات أو في أحضان الطبيعة؛ حيث المشاهدون واقفون يشربون الشاي، ويعلقون على العرض.. مسرح يتغذى بالنكتة والبهجة لبلوغ أمور جادة، كذلك يتغذى بالغضب والحقد كطاقة معادلة للطاقات الأخرى كأعمال (ألفريد جاري)، وسلسلة (أوبو)، ويريخت، وبيترفايس. أما المسرح الفوري (٧) فهو ما سيسلكه بروك في حياته فيما بعد، بعد أن دون حلمه قبل أن يرى صورته تتحقق في الواقع مع مرور السنين وعدد من التجارب والأفكار.

الاستعانة بأصحاب الإبداعات الجديدة

ولكي يستشرف بروك طريقه لتحقيق حلمه كان عليه أن يفتح على كل ما يدور حوله، ويتأمل الإبداعات، التي تتفق وهذا الهاجس، الذي يؤرقه دائماً. فقرر الاستعانة بالعبقري البولندي (جيرسي جروتوفسكي)، فدعاه إلى لندن عام ١٩٦٥م في أثناء إخراجة لمسرحية (مارا - صاد) ليدير مجموعة الممثلين على بعض أساليب معمله المسرحي، ونظرياته في المسرح الفقير، وكأنه التلميذ المجتهد الذي ينتظر من أستاذه أن يعلمه كيف السبيل إلى تحقيق الحلم. وأيضاً في عرضه (U.S) عام ١٩٦٩م استعان بالمرشح الأمريكي الطليعي جوزيف تشيكين Joseph Chakuin، هذا بالإضافة إلى العبقري البولندي، ودعاهما إلى لندن لمشاركته في إخراج هذه القطعة المناهضة للحرب، التي تتكون من مجموعة (توليفة) انفعالات ارتجالية من الممثلين، قوامها استجابات

اللغة أن نمر بمرحلة التشبع بالتصور!؟ هذا ممكن جداً؛ لأن الكُتَّاب اليوم يبدون عاجزين عن جعل التصور والأفكار يصطرعان من خلال الكلمات بقوة عصر شكسبير. وإذا نظرنا إلى كتابات بريخت، وهو أكثر كتاب المسرح الحديث تأثيراً، سنرى أن العقدة الحقيقية لمسرحياته لا يمكن أن تكون بمعزل عن التصور الخاص لعروضه؛ فهو الوحيد الذي رفع صوته في الصحراء. أما العبقري أنتونان آرتو فقد هوى بعنف على الإجداب المسرحي في النبذات التي كتبها قبل الحرب في فرنسا، مفصلاً من خياله وحده مسرحاً آخر هو المسرح المقدس، إذ يتحدث عن المركز المتأجج من خلال القوالب القريبة إليه، فهو مسرح يعمل كالطاعون، بالتخدير، بالعدوى، بالتحليل، بالسحر.. مسرح تكون المسرحية فيه هي الحدث ذاته بديلاً من النص»(١٢).

ويتساءل بروك: هل هناك لغة أخرى تكون بمنزلة لغة الكلمات عند المؤلف!؟ هل هناك لغة من الأفعال!؟ لغة من الأصوات!؟ لغة الكلمة هي الجزء من الحركة، والكلمة هي المفارقة.. هي التناقض.. هي الصدمة.. هي الصرخة.. وإذا كان الشعر يعني ما هو مشحون أكثر، وما هو متغلغل أعمق، فهل نجد عنده اللغة التي نبحث عنها؟(١٣).

البحث عن جدلية الشكل والحركة عند بروك

في كل أعمال بيتر بروك كان يبحث عن لغة مسرحية غنية ونافاذة وحية، كتلك التي للمسرح الإليزابيثي بشكل عام، ومسرح شكسبير بشكل خاص، إذ كانت تشكل رؤية شاملة وتحدياً دائماً لبروك؛ وذلك بسبب كثافة التعبير وکليته في التجربة.. ففي اكتشاف شكسبير لعلاقة الإنسان بالمجتمع، وعلاقة المجتمع بالكون في كليته، فإن

حلمه، فيقول: «جروتوفسكي يثري المسرح، وهو لا يعتمد عن جوهر المسرح، بل هو خطوة في غاية الأهمية نحو التطور والتقدم. إن العمل العميق الحساس يجب أن يُصان، إذ من المستحيل أن يقوم العمل برحلة إلى أعماق البشرية في الوقت نفسه الذي تفتح فيه أبواب المسرح على مصاريعها لكل من يدفعه فضوله لإلقاء نظرة، فيكون ذلك بالطبع أسرع السبل إلى تحطيم أي عمل يتسم بالجدية وانهيائه مع التكثيف الشعوري. فالممثل.. دون شك.. هو أقوى أداة يمتلكها اليوم في جميع أنواع المسرح في العالم»(١٠).

بيتر بروك.. والكلمة في المسرح

ويعترف بروك بأهمية الكلمة في المسرح، ولكنه يريد منا أن نعود إلى البداية لنكتشف الكلمات، لنعرف مغزى الكلمة الواحدة والكلمتين والثلاث.. ولذا رأى أن تكون مادة هذا البحث أعمال شكسبير؛ لا لأنه أعظم كاتب مسرحي؛ ولكن لأن قوة مسرحه تبدو في الخبرات المتصارعة في كل جزئية من جزئيات أعماله. ولو أنك تناولت مصنفاً لشكسبير ستجد ما هو شعبي جنباً إلى جنب مع ما هو علوي وما هو في القاع. ستجد الخاص من القضايا والعام منها، الواعي وغير الواعي والميتافيزيقي... إلخ. وأخيراً تبدو عظمة شكسبير عند بروك في لغته، ولكنها لغة من نوع مختلف عن لغة الحياة اليومية(١١). ويقول بيتر بروك: «لقد اهتمت في بعض الأحيان بأني أريد تدمير الكلمة المنطوقة. والحقيقة أن هناك قدرًا من المعقولة في هذه المبالغة، فالكلمة لم تعد أداة المؤلف المسرحي كما كانت في زمن مضى. هل هذا بسبب أننا نعيش في عصر التصور!؟ هل علينا لكي نعطي الفرصة لعودة

والإجابة عن مجموعة من التساؤلات الأساسية حول الشكل: ما المسرح؟ ما المسرحية؟ ما العلاقة بين الممثل والمتفرج؟ وما الشروط والمقومات التي تخدم تلك العناصر بكفاءة؟ (١٥).

وكان القدر يسعى حثيثاً إلى تحقيق حلم بروك في التعامل مع مجموعة من الممثلين المختلفي الجنسيات والخلفيات الاجتماعية، فكان لا بد أن يسعى جاهداً إلى تحقيق الحلم الذي كان دائماً يراوده.. البحث عن أدوات توصيل جديدة تتفق مع هذه الثقافات المختلفة والمتعددة الأصول، وكأنه يعيش هذا العصر حيث السماوات المفتوحة، والعالم الذي صار قرية إلكترونية!! فما اللغة التي يمكن الاتصال بها أو التعبير بها عما يستشعره بروك من أمانة ومسؤولية تجاه هذا الفن؟

المركز الدولي للأبحاث المسرحية

حينما استقرت قدم بروك في ذلك المركز الدولي للمسرح، الذي اتخذ من باريس مقراً للأبحاث والدراسة، وهو يتضمن مجموعات من الممثلين والمخرجين من عدة بلدان، مثل: (اليابان، ومالي، والولايات المتحدة الأمريكية، وبريطانيا، وفرنسا)؛ استمر بروك يواصل التجريب والبحث والتدريب أملاً في تطوير إمكانات جديدة في المجال المسرحي، وقام التجريب على أساس نظرية بروك (المشكلة الأساسية التي تواجه المسرح العالمي): كيف يمكن خلق علاقة وطيدة بين الممثل والمشاهد، علاقة تشارك في خلق خبرة مؤثرة وفعالة بين الممثل والمشاهد أيًا كان موضع كل منهما؟ (١٦). أخذ بروك يحقق نظريته إلى المسرح بوصفه وسيلة لاستخراج شيء من البذرة، لا أن يضم أشياء معاً. وحتى لا يخضع للقنوات التقليدية، والأشكال التي تُفرض على المسرح

الخاص والحميمي يوازنان الشعبي والملحمي ليتشكل منهما كلية متماسكة، والنتيجة أن أي عمل لشكسبير كان أكثر واقعية من أي شكل للكتابة من قبل أو من بعد؛ لأنه يقدم لك في وقت واحد الصورة الخارجية لسياق ما، وأيضاً معلومات كثيفة هائلة من أشياء لا ترى، ولا يمكن النطق بها. ولذلك كان بروك دائم البحث عن لغة الحركة، التي تعادل تكثيف لغة الشعر، حتى استقر تفكيره على البحث فيما وراء النص، والبحث عن البديل، والقيام بالدور نفسه الذي يقوم به الشعر من تكثيف وتصوير. كان كل تركيزه هو البحث عن المسرحية السرية الكامنة تحتها، مكتشفاً وكاشفاً عن الجوهر الحي لهذه المسرحية، وكان عليه أن ينكشف قلبه بأسلوب جديد طازج خلال عمليات الحذف لما هو متراكم من الحيل المسوخة، وكذا عمليات التهذيب لبلوغ الجوهر باستخدام معيار أسلوبى وثقافى أساسى مقبول على نحو عريض أصبح كالسمة التي تميز معالجة بروك الإخراجية، فرأى بروك المسرحية احتفالاً مسرحياً خالصاً، وتعبيراً عن تحرر بهجة اللعب، وقصيدة غنائية لكل من الممثل وفنون العرض. والنتيجة لعروضه بفكره هذا كانت بمنزلة وفرة فوضوية متوحشة، وإبداعات جسدية منطلقة، وبساطة سحرية.. كل ذلك كان معادلاً للغة المكتوبة (١٤).

نقلة جديدة في حياة بيتر بروك

كان ذلك في عام ١٩٦٨م، وتحت رعاية مسرح الأمم المتحدة بباريس Theatre de Nations، إذ وجه المخرج والممثل الفرنسى الشهير جان لوي باروه Jean Louis Barrault الدعوة إلى بروك وفرقة شكسبير الملكية لتأسيس فرقة دولية من ممثلين ومخرجين ومصممين بهدف الفحص والتجريب

عنصر اللغة عند بروك

إن المسرح الذي يعتمد على عنصر اللغة، وبخاصة مع فريق متعدد القوميات، لا بد أن يرتقي في هذه المرحلة. إن بروك ينظر إلى قيمة الكلمة في المسرح اليوم بالشك والريبة، إلا أنه مثل أرتو لم يقترح إطلاقاً حذف اللغة، بل كان يعتقد أكثر في الحاجة إلى إعادة التقويم النقدي لوظيفتها وطبيعتها الأساسية.

وقد أثبت بروك أن عالم الكلمات قد قلَّ بدرجة قاسية، وأنه مع مرور الوقت تجردت الكلمات من الطعم والمادة، وهو ما أدى إلى نقصان تدريجي للمدى العاطفي والطاقة العاطفية، وحتى التركيز الثقافي العاطفي للمعنى داخل الممثل والكلمة على السواء، وفي المقابل أصبح الممثل أخف عاطفياً، فاقد الاستجابة، أحادي البعد، فقد تضاعفت المعرفة إلى مجرد شذرات باهتة مبهمة من إمكانياتها الحقيقية (١٩).

منذ بداية السبعينيات وعمل بروك يقوم حول سلسلة من الأسئلة، وبخاصة: هل يمكن لعناصر بعينها أن يتم توصيلها مباشرة دون الدخول في قنوات من علامات لغوية مشتركة لثقافة مفردة؟ هل تستطيع علاقة بسيطة من الصوت والحركة محملة بكثافة شعرية، وتلمس وتر في أي إنسان وكل إنسان أن تقيم واحدة من هذه اللحظات، التي (تظل فيها الأبدية من نافذة الزمن)، كما قال أرثوكوستلر؟ هل هناك إدراك نغمي مشترك بين الجميع؟ هل هناك أبنية عميقة أساسية من نوع الإيماء أو الصوت ديناميكية وغريزية؟ (٢٠).

تدريب الممثل عند بروك في المركز الدولي للمسرح

يعدّ تدريب الممثل عند بروك مثل تدريب الممثل الشرقي، ليس آلياً بل وسيلة إلى غاية. إنه عملية مقدسة لأبعد مدى، يشكل واحداً من

التجاري، الذي يقوم على بيع المنتج للمستهلك؛ لم يعد يشكو من قلة الجمهور، وقلة الإيرادات. لقد حقق هذا المعهد حلم بروك في التحرر من المقتضيات التجارية المعجزة، والحيل الخاصة بالسيرك الساحر.

وفي عام ١٩٧٠م حين تلقى إعانة مالية لم يسبق لها مثيل من مؤسسات فورد، وجلبتنيكان، وأندرسون، إلى جانب اليونسكو ظهر هذا المعهد للوجود (١٧).

وفي عام ١٩٧١م فور أن خُصِّصَت ميزانية للمركز الدولي بدأ بروك عمله بعد أن منحته الحكومة الفرنسية مقراً دائماً للمركز، وكان ضمن جماعة الممثلين ممثل ياباني متخصص في درامات (النو)، ومخرج روماني، وأربعة ممثلين إنجليزي وفرنسي وأمريكي وبرتغالي.. بدؤوا بتدريبات على بعض التمارين التي رسخت في التجريب لعدة سنين. قام التجريب من خلال الارتجال بالصوت والحركة والإشارة مع فحص أشكال طليعية مسرحية أصيلة وغير أصيلة. لقد كان هدف بروك هو: تطوير فرقة مسرحية جواله Mobile، ليست لها صفة رسمية، تستطيع أن تقدم عروضها إلى ٢٠ مشاهداً، أو إلى ألفين من المشاهدين، لمختلف المستويات والأعمار.. فرقة مسرحية يمكنها أن تقدم مسرحاً حراً أو شعائرياً، حديثاً أو شكسبيرياً.. فرقة تمتزج فيها الأساليب والحرفية.. قد تتمحض في النهاية عن ولادة فرقة ذات طعم ونغم تُعيد نكهة الجو الإليزابيثي. وبدأت الفرقة عملها دون أحكام أو قوانين موضوعة لها، إلا أن يكون الممثل مستعداً لأن يصل إلى أغوار نفسه البعيدة (١٨).

تصوره ترمز إلى عدد من التيمات الشديدة الأهمية. ولكي يختبر قدرة ممثليه الدوليين في الكشف عن مواطن القوة والعنف في المسرحية من ناحية، وحثهم من ناحية أخرى على كشف طرائق جديدة لمسرحة أحداث المسرحية بطريقة مغايرة عن تلك التي تميزت قبل ذلك بالضحالة والسطحية، اعتمد بروك على ما قد يتكشف له من تراكيب في الأسلوب ذي الصلة بعصرنا. خطّط بروك لعرض العاصفة في الراوند هاوس، يشبه الجمانيزيم، صالة ضخمة بلا منصة تقليدية، والسقف مرتفع، وتغلف جوانب المكان خيمة من الخيش الأبيض، وبدلاً من المنصة يوجد عدد من المصاطب اليابانية الطابع، مختلفة الأبعاد، تمتد إلى مسافات في فناء المسرح، وكان له مواصفات خاصة تتعلق بأماكن المشاهدين، وأوضاع وحركات الممثلين. أما الضوء المستخدم فتشديد وأبيض، ويستمر هكذا طوال العرض، والممثلون مختلطون بالجمهور جلوساً على الصقالات الخشبية التي يمتلأ بها المكان. وسرعان ما كان يتم الفصل بين الممثلين والجمهور. وكان الممثلون يلبسون ملابس العمال. أما شخصية (أريل) فقام بأدائها الممثل الياباني (كاتسو هيرو أويد)، وكان يرتدي ملابس يابانية. أما شخصية (بروسبرو) فقام بها الممثل الإنجليزي Jan Hogg الذي ارتدى بدلة كارايتيه بيضاء اللون. كان الممثلون ينظمون أنفسهم في أشكال زوجية.. إنه تدريب المرأة حيث يتم تبادل الاستجابة من ممثل إلى آخر، وتكون الحركة مصحوبة بصوت (هو Hum) ضعيف، وينمو عاليًا عاليًا حتى يملأ أسماع الجمهور، وفجأة يكسر الممثلون حاجز المرأة البشرية ويجرون ويحتلون المنصة. الممثلون في هذه التجربة يواجهون الجمهور، ويستعرضون

الوسائل الأولية للنمو الذاتي والاقتراب الجسدي نحو الفهم، تمامًا مثلما يفعل جروتوفسكي في معمله المسرحي. كما أن بروك استخدم تقنيات (فيلد نيكريس) عن الفعالية القصوى للحركة الجسدية كوسيلة تمهيدية لإثارة الحساسية؛ كي يجعل من الممثل مصدرًا للإشارات الطبيعية في التدريب الشامل للممثل.

والمقدمة المنطقية لمثل هذا العمل أن الممثل قادر على الكثير من الاقتراب من التحقق الواقعي لإمكانياته، وأنه فقط خلال العمل الصادق المشتمل على الذات من خلال موقف جماعي يستطيع الممثل أن يحوّل جسده. المادة الخام لمهنته. إلى آلة تنقل الحقيقة، ويعبر عنها بشكل تلقائي. لقد استطاع بروك مع الممثل بلوغ تعبيرات كاملة معينة لتجاوز الحواجز الثقافية كاللغة للتوحّد في تواصل مفاجئ وملغز (٢١).

بعض أعمال بيتر بروك المسرحية وكيف كان يفكر في إخراجها؟

استمرت محاولات بيتر بروك التجريبية كي يقدم مسرحًا متفردًا يتميز بالتكشف والبساطة والقدرة على الاستحواذ على جمهور، لم يعتد مشاهدة المسرح من قبل، مسرحًا يتحلل من معظم تقاليد المسرح الأوربي، ولا يحتفظ إلاّ بجوهر فكرة المسرح ذاتها في هيكلها العظمي العاري من الزخارف، وأدوات الإبهام والإيهام الفضفاضة، مستعيناً بأفكاره غير التقليدية، وقدرات الممثل اللامحدودة في التعبير (٢٢) ولنتأمل بعض العروض التي أخرجها بروك.

العاصفة Tempest لشكسبير

كانت مسرحية العاصفة في طبيعة المسرحيات التي اختارها بروك للتجريب للتعامل مع الفنانين الدوليين؛ لأن هذه المسرحية في

لندن، ونيويورك. واستجاب الجمهور والنقاد للتناول المبدع الذي هيأه بروك للعرض بكل دهشة وكل احترام. فكان من الصعب تصور هذا الانقلاب الفني الذي أحدثه بروك في تحوله من إظلامه للملك «لير»، وعنفه في «مارا - صاد»؛ فقد كانت «حلم ليلة صيف»، على رغم إخراجها في مسرح تقليدي المعمار، على درجة كبيرة من الاحتفال والمرح. إن المخرجين من عهد (جاريك) الإنجليزي إلى (راينهاردت) الألماني اعتمدوا بثقل على التفسير الرومانسي، فقط قلة قليلة خرجت من هذا الحصار الرومانسي، وفي مقدمتهم بيتر بروك.

كان عرض (حلم ليلة صيف) لبروك جديداً ومعاصراً في تصميمه، فرويدي النغمة (نسبة إلى عالم النفس فرويد)، وفي الوقت نفسه كان شديد الإخلاص لنص شكسبير؛ فقد كانت الرؤية أصيلة وذات حس مميز.. كانت رؤية بروك خلق حالة احتفال مسرحي نابع من واقع نص شكسبير، فكان احتفال الزواج، وحالة المرح. وأمكن بروك تحديد سمات العرض ومعطياته من ملابس وأدوات ومنقولات وألوان ومعدات مسرحية، وكان مصرّاً على أن يكون العرض على مسرح ناصع البياض، وكان المسرح هو مسرح الأولدويتش Old-whysh أو الخشبة التقليدية، وبعد تعديلات أجراها بروك مع مصمم الديكور، اكتسب صفة المسرح المفتوح، كما استطاع عمل شرفات أعلى المنصة، ووضع سلالم خشبية متقلبة على جدران الحوائط كانت أداة للممثلين يصعدون عليها، ويقفزون، ويلعبون، وكانت هناك فرصة لطيران (أوبرون) و(باك) في الهواء كالبهلوانات، يوزعان إكسير الحب من طبق فضي يدور على عصا كالتي يلعب بها لاعبو السيرك.

أقنعتهم المصنوعة من تجسيدات عضلات وجوههم، وردود فعل أجسادهم، يصاحب ذلك أصوات حيوانية ونحيب وعويل وهمس وصراخ، وكلها محاولات لإيجاد وسيلة اتصال بين الوجه والجسم والصوت(٢٣).

الأرض الخراب.. للشاعر الإنجليزي الكبيرت. س. إليوت

بعد أن اجتذبت فرنسا بيتر بروك إلى ساحتها عام ١٩٧٥م، منحتة وزارة الثقافة الفرنسية دعماً كبيراً، ومسرحاً من مسارح الدرجة الأولى بباريس، وانتقل بروك إلى فرنسا، وكوّن فرقة من الفنانين الدوليين، من بينهم ممثلة لبنانية الأصل، وممثل مغربي الأصل، وممثل من نيجيريا. وعلى مرأى من الجميع كان تعامل بيتر بروك مع المعمار المسرحي الباريسي الأثيق الذي خُصّص له، فقد نزع الكراسي الوثيرة من صالة المسرح، وأقيمت مكانها مقاعد خشبية مستطيلة، ونزع الستار والكواليس، وجرى تحريق إطار فتحة هذا المسرح وجوانب المنصة العارية وتشويه حوائطها! فعلى هذا المسرح سيُجرى تمثيل (الأرض الخراب) طبقاً للوصف الذي أطلقه الشاعر ت. س. إليوت عن الدمار الذي يجتاحنا؛ فقد كان المظهر المتكشف الجديد علامة على التيار الفني الجديد، الذي يبرز جوهر العمل المسرحي، ونبضه الإنساني، وقوة العرض من خلال الممثل والحركة والكلمة بلا تزئيد.. وكان كل التأثير في قوة الموضوع، والقوة التي تتطوي عليها حركة الممثلين في إطار مسرحي شفاف وبسيط. وكانت مسحة المتكشف في المعمار المسرحي لبروك أثراً من آثار هذا التوجه، وطابعاً لرحلته الفنية(٢٤).

حلم ليلة صيف لشكسبير

تضع هذه المسرحية بروك على قمة الإخراج بعد الاستقبال الرائع للعرض في كل من

الواقع بالخيال(٢٥)..

ولنتأمل بروك خلال فترة التدريبات الخاصة بعرض (حلم ليلة صيف): لقد طور بروك تمريناته في التوصيل غير اللفظي (ميم) مستخدماً الموسيقى اللفظية النقرية المرتجلة، مع تدريبات رياضية خاصة بالسيرك والكوميديا ديلارتي. وتطورت كذلك تدريباته الخاصة بالعصا مع عدد من الألعاب الأخرى، كالمراجيح والأطباق الدوّارة، والكرات، والخطاطيف، وتضافرت الكفاءات الفردية مع الجماعية حتى أثرت تأثيراً أقوى من الكلمات.. فكان العرض يعتمد على التأثير الجسدي والحركي، وتحررت لفة شكسبير الشعرية من الحميمية الميتة (الأكليشية) إلى تركيب من الشعر الجسدي واللفظي المكثف.

ولنتأمل كلمات بروك عن حالة النشوة التي تملك الممثلين: «وبينما كانت الجماعة تحس بالنمو هجم على الفريق سرور وحشي، وبالكتب في إحدى اليدين، وخطاف أو وسادة في اليد الأخرى. دفعنا المسرحية إلى الأمام، مثل طائر مهتاج متمایل، حتى انفجرت أخيراً خلال مواجهة (تيتانيا) و(بوتوم) في فوضى من الصحف الممزقة، والفالوسات الكرتونية، وموسيقا فيلكس مندلسون. وعندما كف الضحك والضوضاء نظرنا حولنا في الغرفة، وكما لو كنا قد استيقظنا من حلم أدركنا أننا تلبستنا قوة فوضوية متوحشة»(٢٦).

أما (تيتانيا) ملكة الجن فكانت تتخذ مأوى لها محفة من الريش، معلقة بين السماء والأرض، وهي تلقي بنكاتها وطرائفها اللاذعة حول زواجها من هذا الحمار اللعين. كان الممثلون يتحركون تحت الإضاءة البيضاء وهم يلبسون عباءات أشبه بالجلابيب العريية، وكانت حركتهم في اندفاع مستمر تأكيداً لنبض الإيقاع الخاص بالعرض. وعلى رغم ولع بروك بتقديم الجديد إلا أنه استخدم تقاليد مسرحية قديمة؛ كالإضاءة الساطعة للمسرح المفتوح Open Stage كما في مسرح بريخت، بينما تقوم الجنّيات بإحداث المؤثرات الصوتية أمام أعين الجمهور، وهذا يوحي بالمسرح الصيني. أما (باك) فكان أداءه التمثيلي يوحي بتكنيك وحرفيّة الأداء الارتجالي للكوميديا ديلارتي، أما الأداء التمثيلي بشكل عام فكان مستمداً من أداء السيرك.

كان تفسير بروك للمسرح الأبيض يقوم على أساس أن الحلم يقوم بعملية التطهير، فكل الشخصيات كانت تجد حلول مشكلاتها في الحلم، ولكن هذا يتعارض مع الواقع.. ولذلك كانت دعوة بروك في نهاية العرض، إذ يتقدم (باك) إلى الجمهور ويقول: (أعطوني أيديكم إذا كنا حقاً أصدقاء)، وكأنها كانت دعوة إلى الوفاق والوئام، فإذا بالممثلين يقفزون إلى الجمهور يسلمون، ويتعانقون، ويصفرون، ويهللون، ويحيّون بعضهم بعضاً، وقد امتزج

الهوامش والمراجع

١. «مسرح المسرحيين - ثلاث مقدمات»، تأليف: صافيناز كاظم، الناشر: مكتبة مدبولي - القاهرة، مؤسسة مطابع معتوق - بيروت - لبنان.

٢. «مسرح المخرجين»، تأليف: ديفيد بردي، وديفيد وليامز، ترجمة: أمير سلامة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الشباب (٦٠)، سبتمبر ١٩٩٧م.
٣. مجلة المسرح، العدد (٩٢ - ٩٣)، يوليو/ أغسطس ١٩٩٦م.
٤. مجلة المسرح، العدد الأول، يناير/ فبراير/ مارس ١٩٨٧م. دراسة بقلم: أحمد زكي بعنوان: (الرؤاد المعاصرون - بيتر بروك).
٥. مجلة المسرح، العدد ٩٢/٩٣، يوليو/ أغسطس ١٩٩٦م.
٦. «مسرح المسرحيين - ثلاث مقدمات»، مرجع سابق.
٧. المرجع السابق نفسه.
٨. مجلة المسرح، العدد الأول، يناير/ فبراير/ مارس ١٩٨٧م. دراسة بقلم: أحمد زكي، مرجع سابق.
٩. مجلة المسرح، العدد ٤٦، سبتمبر ١٩٩٢م.
١٠. المرجع السابق نفسه.
١١. مجلة المسرح، العدد الأول، يناير/ فبراير/ مارس ١٩٨٧م. دراسة بقلم: أحمد زكي، مرجع سابق.
١٢. «مسرح المسرحيين - ثلاث مقدمات»، تأليف: صافيناز كاظم، مرجع سابق.
١٣. المرجع السابق نفسه.
١٤. «مسرح المخرجين»، تأليف: ديفيد بردي، وديفيد وليامز، ترجمة: أمير سلامة، مرجع سابق.
١٥. مجلة المسرح، العدد الأول، يناير/ فبراير/ مارس ١٩٨٧م. دراسة بقلم: أحمد زكي، مرجع سابق.
١٦. المرجع السابق نفسه.
١٧. «مسرح المخرجين»، تأليف: ديفيد بردي وديفيد وليامز، ترجمة: أمير سلامة، مرجع سابق.
١٨. مجلة المسرح، العدد الأول، يناير/ فبراير/ مارس ١٩٨٧م. دراسة بقلم: أحمد زكي، مرجع سابق.
١٩. «مسرح المخرجين»، تأليف: ديفيد بردي وديفيد وليامز، ترجمة: أمير سلامة، مرجع سابق.
٢٠. المرجع السابق نفسه.
٢١. المرجع السابق نفسه.
٢٢. آفاق المسرح (٤)، تصدر عن مهرجان التصفيات النهائية لفرق الأقاليم ١٩٩٣م، عمود بعنوان: (أعلام المسرح)، بقلم: بهاء الميرغني.
٢٣. مجلة المسرح، العدد الأول، يناير/ فبراير/ مارس ١٩٨٧م. دراسة بقلم: أحمد زكي، مرجع سابق.
٢٤. مجلة الدوحة (١٢١)، مقالة بقلم: ألفريد فرج، ربيع الآخر ١٤٠٦هـ/ يناير - كانون الثاني ١٩٨٦م، بعنوان: «مسرحية العام ١٩٨٥، الملحة الهندية - ماهاباراتا».
٢٥. مجلة المسرح، العدد الأول، يناير/ فبراير/ مارس ١٩٨٧م. دراسة بقلم: أحمد زكي، مرجع سابق.
٢٦. «مسرح المخرجين»، تأليف: ديفيد بردي وديفيد وليامز، ترجمة: أمير سلامة، مرجع سابق.
- ❖ من كتاب: أزاهير من الشعر العالمي، ترجمة علي الحلبي - بغداد: وزارة الإعلام، ١٩٧٧م.
- ❖ يعدُّ الشاعر الزنجي المناضل مارتن كارتر شاعر المقاومة الشعبية في أمريكا اللاتينية، ومن المَع شعراء «غيانا» التي كانت تعرف

في عهود الاستعمار القديم، والسيطرة الأجنبية بفيانا البريطانية، وهي تقع في أقصى الشمال الشرقي من أمريكا الجنوبية «شمال شرق البرازيل».

ولد كارتر في مقاطعة أمستردام الجديدة، وعانى شظف العيش، ومرارة الحرمان، وذلّ الاسترقاق أيام الاحتلال الاستيطاني، ولقي في سبيل الكلمة الشريفة المقاتلة ويلات السجن والتشريد والاضطهاد.

وقد أصدر مارتن كارتر مجموعة شعرية بارزة بعنوان (شعر من المقاومة) عبر فيها عن صمود السجناء السياسيين، وإصرارهم على الحرية، وظلت قصائده الملتهية بحب الوطن تتناولها الجماهير بصورة سرية، حتى نالت بلادها استقلالها.