



مذريع

رئيس مجلس الإدارة رئيس التحرير

[www.almadasupplements.com](http://www.almadasupplements.com)

العدد (5220) السنة التاسعة عشرة - الأربعاء (6) تموز 2022

منارة  
m a n a r a t

ملحق أسبوعي يصدر عن مؤسسة للإعلام والثقافة والفنون

بيتر بروك

2022 - 1925

# بيتر بروك ومسرح الأضداد

هشام بن الشاوي

”

لم يكن نتاج بيتر بروك أحداثاً مسرحية فحسب، بل كانت أحداثاً في الحياة، وعض الحديث عن تأثير المسرح في الحياة، كان المسرح عند بيتر بروك وسيلة في الحياة كما نفكر عبر المسرح في الحياة، هذه العلاقة المباشرة بين المسرح والحياة هي إحدى الدعائم الأساسية للممارسة المسرحية عند بيتر بروك.

“

« كانت حرب فيتنام مناسبة بالنسبة إليه للقاء بين مسرح الوقائع الحية وممثلين أحياء عبر مسرحية ”إس“ ، إذ جعل المسرح حدثاً يتحدث عن الحاضر في لحظة الحاضر».

وفي قراءتنا لتجربة بيتر بروك قبل المرحلة الباريسية، نلاحظ أنه اعتبر الإخراج كحرفة لا يمكن أن يأتي إلا تدريجياً بالاحتكاك بالممثلين، وأن المخرج الذي يأتي إلى التدريب الأول وقد سجل كل التحركات يعد مسرحياً متحجراً.

وفي خضم عمله بمسرحيات شكسبير تساءل بيتر بروك عن علاقة مسرحيات شكسبير بقاعة المسرح الإليزابيتي، فاهتدى إلى أن هذا المسرح كان يعمل وفق قاعدة تقريب الممثلين من الجمهور تقريبا يجعل خشبة التلصق بالجمهور، هذه القاعدة هي أساس المسرح الشكسبيري، وبذلك كان من الأوائل الذين طرحوا إحدى أهم الإشكاليات التي يعرفها المسرح المعاصر حول كيف ينبغي أن تكون قاعة المسرح وعلى أي أساس ينبغي بناؤها وتصميم هندستها.

وعلى عكس الكثير من الجماعات المسرحية التي شغفت بالبحث والتجريب، واختارت الهروب من المؤسسة والاتجاه للمختبر، زواج بيتر بروك بين الاتجاهين (المؤسسة الرسمية والمختبر) ، فنحن، يقول بيتر بروك، لا نستطيع الهروب من المؤسسة ولا الدعوة إلى تفتيتها، ما يمكن القيام به هو تنظيم حركة المقاومة الداخلية والعصيان المنظم من الداخل، وبعد سنوات من العمل في إطار المؤسسة، سيغادرها ليخلق كيانا مستقلاً بباريس، معتقاً أن المؤسسة كالأوبرا تقاوم، ولحاربها فعلاً يجب مغادرتها.

وعند تقديمه لمسرحية بيتر فايس ”مارا ساد“ ، والتي تعد كنوع من التامل حول الحمق والتاريخ، اعتقد المتابعون، نظراً لأن المسرحية أتت في مرحلة معينة من أبحاثه المختبرية، أن إخراجها كان عبارة عن خلاصة لتقنيات برتولد بريشت وأطروحات أنطونين أرتو، فرد بيتر بروك رافضاً نعت عمله بالخلاصة؛ لأن الأضداد ظلت في هذا العمل في وضعية المجابهة وليس هناك خلاصة أو وفاق بل ثمة عملية لتعايش الأضداد.

في سنة 1966 استطاع بيتر بروك أن يصل إلى تحديد اتجاه لبحثه وصياغة سؤال لهواجسه: ”كيف يمكن لشيء جوهري أن ينقل بواسطة محرك؟“ نعود دائماً إلى نفس المعضلة، ”حيث كانت حرب فيتنام مناسبة بالنسبة إليه للقاء بين مسرح الوقائع الحية وممثلين أحياء عبر مسرحية ”إس“ ، إذ جعل المسرح حدثاً يتحدث عن الحاضر في لحظة الحاضر.

وبعد هذه التجربة قل إنتاج بيتر بروك، وأصبح أعمق مع تحديد اتجاه عام لهذا التوجه بإعلانه أننا

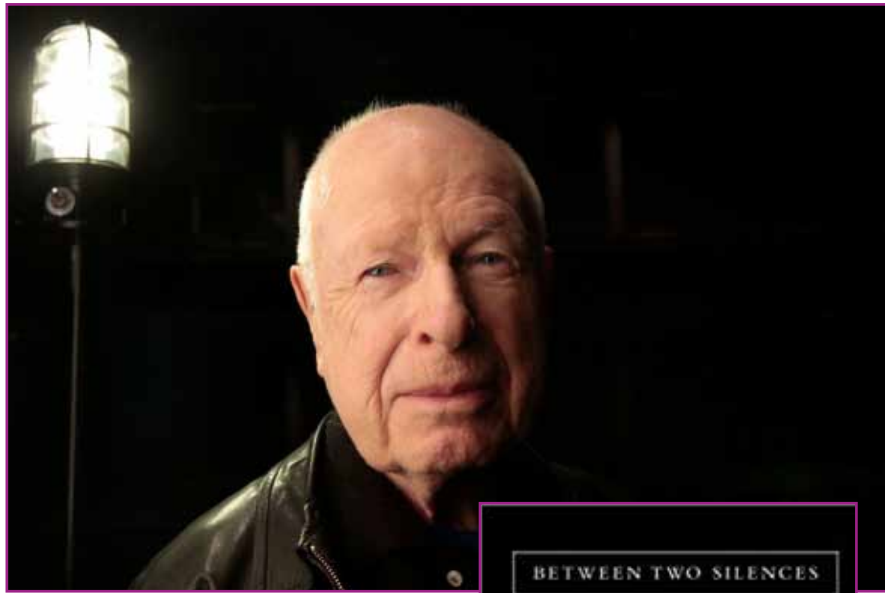


محاولاً من خلال هذا المزج العرقي أن يظهر كيف يمكن للتفاهم أن يحصل بين أناس يبدون مختلفين، وكيف يمكن أن يتم هذا التفاهم بدون ”خلاصات“ وبدون ”اتفاقات مغلوبة“، وهكذا ستدخل الصبغة العالمية شيئاً فشيئاً لتكون فيما بعد مادة عروضه وهيكل مسرحه. ثم انطلق بيتر بروك وجماعته عبر رحلة المعرفة والتعرف نحو المجهول، رحلة ستقوده إلى إيران ثم أفريقيا فأميركا. ولم يأخذ معه أية معدات مسرحية لهذه الرحلة باستثناء صندوق يحتوي على آلات موسيقية وأخر فيه ملابس بيضاء، وأربعة وعشرين قصباً وبساطاً وعلباً من الورق المقوى من أشكال مختلفة. ومنذ تجربة المسرح الخام، ظلت الساحة العمومية لا تفارق أعمال بيتر بروك المسرحية، ومنطلقاً منها يعلن بأنه يمكن اتخاذ أي فضاء فارغ ونسميه خشبة، وأن يعبر أحد هذا الفضاء تحت أنظار شخص آخر كاف ليكون هناك حدث مسرحي.

وفي بحثه عن مزج الأضداد سافر بيتر بروك وجماعته، بعد أفريقيا، إلى الولايات المتحدة مغيراً مرة أخرى اتجاه بحثه ليعمل بتنسيق مع جماعات أخرى تبحث انطلاقاً من محددات متقاربة بعض الشيء. وبهذه التجربة تنتهي مرحلة التكوين بالرحلة وعبر الرحلة ليعود إلى باريس، ويقرر إنهاء حالة انغلاق المركز على نفسه وعلى البحث والتجريب لينفتح على الجمهور الواسع، فيختار شكسبير مرة أخرى.

وقد ابتكر بيتر بروك طريقة لتقديم مسرحية ”مهاباراتا“ ، والتي تبلغ مدتها تسع ساعات، والمأخوذة عن نص ملحمي غير مسرحي في الأصل يتمحور حول أسطورة هندية، سبق أن قدمها في مهرجان أفنيون خلال ليلة واحدة في صيف 1985، وفي باريس قدمت في ثلاثة أجزاء خلال ثلاث أمسيات؛ يؤدي المتفرجون عن الأجزاء الثلاثة مسبقاً، ثم يحضرون لمدة ثلاث ليالٍ متتالية لتابعة العمل المسرحي، ومن خلال هذه التجربة تمكن بيتر بروك من تحقيق حلم عجز عن تحقيقه العديد من المخرجين، ألا وهو المزج بين المسرح والحياة؛ حيث يصبح المسرح جزءاً من الحياة اليومية، وتغدو الحياة اليومية جزءاً من المسرح. وقد أبهرت هذه التجربة الباحثين وحيرت المنظرين.

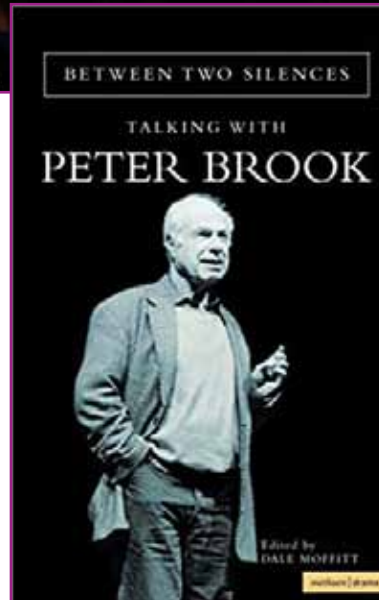
عن العربي الجديد



نعيش زمناً فيه كل شيء يتطور ولا يمكن للبحث فيه إلا أن يكون بحثاً في الشكل؛ تحطيم الأشكال القديمة بتجريب أخرى جديدة، إيجاد كلمات جديدة، علاقات جديدة، أماكن جديدة، وبنيات جديدة، فالمسرح لا يمكن أن يتقدم في عالم يتحرك، يتعرج أو يتقهقر، إلا بشكل منحرف، ما يمكن معرفته هو أن المسرح في حاجة إلى ثورة مستمرة.

وعند استقراره بباريس في 1968، أعلن بيتر بروك عن تيمنه الكبرى: يرتبط ما هو أخلاقي بما هو جمالي في عمل الممثل، وكون بباريس المركز الدولي للأبحاث المسرحية مع ميشلين روزان، حيث رفض الهواة في مركزه، لأنه لا يعتقد في إمكانية القيام بأي شيء بأيدٍ فارغة، وفتح المجال لمحترفين لهم تكوين فريق منه أو اشتغلوا في اتجاهات موافقة لما يطمح إليه.

وبغية معارضة التقسيمات التي يعرفها العالم ويعيشها المسرح، ولو معارضة رمزية، حث على أن يكون المركز دولياً ينتمي أعضاؤه لجنسيات وأصول عرقية مختلفة،

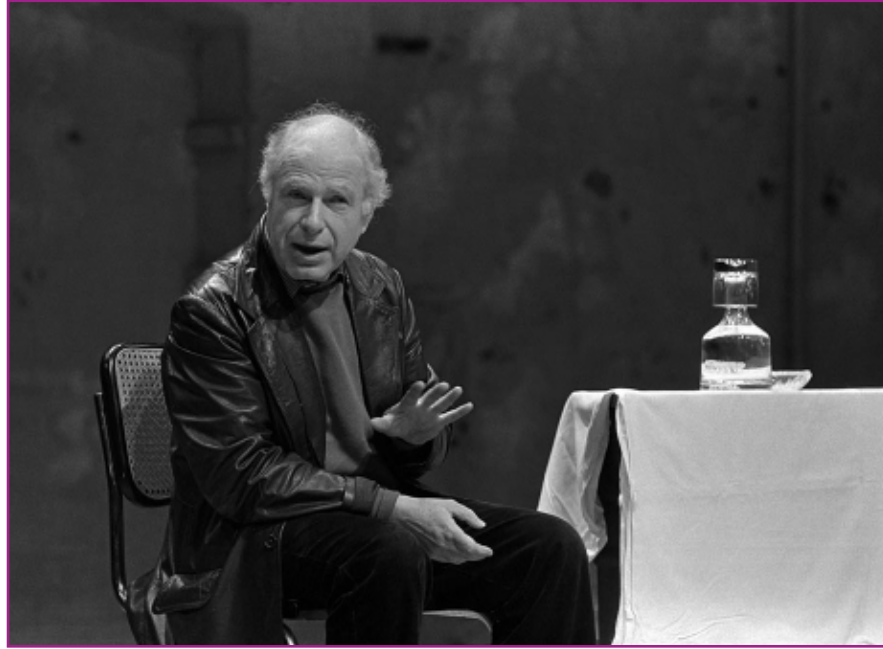


# بيتر بروك أعاد تأسيس المسرح رؤية وإخراجاً وتمثيلاً وجمهوراً

يسري حسان



لم يزل مسرحي في حياته من التقدير والتبجيل ما ناله البريطاني بيتر بروك، وكما كان مصيباً وصفه بأنه "أسطورة المسرح في القرن الـ 20" أو بأنه "أعظم مسرحي على قيد الحياة".



أطرت ثقافته الإغريقية الأوروبية أو قاصراً عليها، بل هو قادر على أن يبحث في تقديم "أوديب" كما يبحث في تقديم "الملك لير"، ويلتفت في الوقت ذاته نحو كتاب الزرادشتيين القديم، وصوفية فريد الدين العطار والملمحة الهندية الكبيرة "المهابهاراتا"، وهو حين يقترب من تلك الإبداعات الكبيرة الصادرة عن ثقافات أخرى فهو لا يقترب منها بأفكار مسبقة أو قالب جاهزة، بل عليه أن يفسر مادته كي تتلاءم داخلها، لكنه يقترب منها باحترام ومحبة ورغبة صادقة في فهم منطقتها الداخلي والوظيفة التي كانت تؤديها في الثقافة التي صدرت عنها.

يؤمن بيتر بروك دائماً بفكرة الاختلاف ولا يدعي أبداً امتلاك اليقين، "لم أؤمن يوماً بوجود حقيقة واحدة مفردة، لا حقيقتي أنا ولا حقائق الآخرين، وإني أعتقد أن كل المدارس والنظريات يمكن أن تكون مجدية في مكان ما وزمان بعينه، لكنني اكتشفت أيضاً أن الإنسان لا يمكن أن يعيش من دون توحيد حار ومطلق بوجهة من وجهات النظر، ثم يمضي الزمن فتتغير نحن ويتغير العالم، ومن ثم تتبدل الأهداف وتتحوّل وجهات النظر. إنني أنظر ورأيتي إلى سنوات طويلة حافلة بكتابة المقالات والحديث عن أفكار في أماكن مختلفة ومناسبات لا حد لتنووعها، ويفاجئني وجود شيء واحد ثابت ودائم، وكما يصبح لوجهة النظر فائدة ما فيجب أن يلتزم بها صاحبها التزاماً كاملاً، وأن يدافع عنها حريفاً حتى الموت".

## دروس الإخراج

وعن كيفية تعاطيه مع العمل المسرحي يقدم بروك درساً لكل مخرج، فهو حين يبدأ العمل في مسرحية يبدأ بإحساس داخلي عميق من دون شكل كأنه راحة أو ضوء أو ظل، وهذا أساس مهنته وأساس دوره كما يقول، وهو إعداده لبدائية التدريبات على المسرحية التي سيشرح فيها، وثمة إحساس داخلي من دون شكل وهو صلته بالمسرحية واقتناعه بأن هذه المسرحية يجب أن يتم إخراجها اليوم. ومن دون هذا اليقين لن يستطيع إخراجها. يقول، «الإعداد يعني التقدم نحو تلك الفكرة، فأبدأ بإقامة المشهد المسرحي ثم أحطمه، أقيمه ثم أهدمه، وأنا أفكر في حلول له، أي نوع من الأزياء والأدوات؟ أي نوع من الألوان؟ وتلك كلها أدوات اللغة التي يمكن أن تجعل هذا الإحساس الداخلي أقرب إلى أن يكون أكثر تماسكاً، وتدرجاً سينمائيًا عن الشكل، وهو شكل يجب إخضاعه للتجريب والتعديل، لكنه يبقى شكلاً قد انبثق وهو ليس مغلقاً، لأنه ليس إلا المشهد المسرحي، فالمشهد ليس سوى الأساس، المنصة، ثم يبدأ العمل مع الممثلين، حرية الممثل

إن العمل في التدريبات يجب، كما يقول بروك، أن يخلق جواً عاماً يشع فيه الممثلون بمثل حرياتهم في تقديم كل ما يمكنهم تقديمه للمسرحية، لهذا سيكون كل شيء مفتوحاً وطلائعاً في المراحل الأولى من التدريبات، ولا يفرض عليها شيئاً على الإطلاق، وبمعنى من المعاني فإن هذا يعارض على خط مستقيم التكنيك الذي يستخدمه المخرج الذي يلقي خطاباً في اليوم الأول للتدريبات، يتحدث فيه عن المسرحية ومنهجها في الاقتراح منها. يقول، "هكذا سنبدأ التدريبات. قد نبدأها باحتفال، نبدأها بأي شيء، ولكن لا نبدأها أبداً بالأفكار".

إن بوسع المخرج كما يقول بروك أن يتعامل مع المسرحية مثل الفيلم السينمائي، ومن ثم فهو يستخدم كل العناصر المسرحية من ممثلين ومصممين وموسيقيين وكأنهم خدم له، من أجل أن ينقل للعالم كله ما يريد أن يقول، ويرى بروك أننا يجب أن نقسم فعل الإخراج من منتصفه تماماً، فنصف الفعل ينصرف لإدارة والتوجيه، أي تحمل المسؤولية واتخاذ القرارات، وأن تكون له الكلمة الأولى والأخيرة في الرض والقبول، أما النصف الثاني فينصرف إلى تحقيق الاتجاه الصحيح للعمل، وهنا يصبح المخرج قابضاً على الدفة.

عن الاندبندت عربية

استجابات جمهوره، وسرعان ما يحس الجمهور بهذا ويفهم أنه شريك في تنمية الفعل، وسيحس بالدهشة والسعادة لاكتشاف أنه يلعب دوراً في الحدث. هكذا اكتشف بروك خلال تجاربه في أفريقيا وأميركا وفرنسا وهو يقدم أعماله في القرى النائية وفي المناطق الحضرية الخشنة، أمام الأقليات العرقية والمسنين والأطفال والجانحين وقاصري العقل والصم والعميان، أن ليس هناك عرضاً متطابقاً على الإطلاق، مما يعني الاستجابة في كل مرة لما لمس الجمهور ويجعله قريباً من العرض ومشاركاً فيه. وقد تعلمنا، كما يقول بروك، أن الارتجال تقنية صعبة على نحو استثنائي ودقيق، ومختلف كل الاختلاف عن تلك الفكرة البالغة العمومية، عن "الحادثة" أو "الواقعة" التلقائية.

الارتجال يقتضي مهارة فائقة من جانب الممثلين في كل نواحي المسرح، ويتطلب تدريباً خاصاً وقدرة هائلة على العطاء وحساً بالفكاهة، والارتجال الأصيل الذي يتصاعد إلى النقاء حقيقي لا يحدث إلا حين يحس المشاهدون بأنهم موضع حب الممثلين واحترامهم. لقد قطع بيتر بروك وفريقه من الممثلين ذوي الجسديات المختلفة والأطر الثقافية المتباينة رحلات طويلة ليقدموا عروضهم في وسط أفريقيا وأطراف استراليا وأماكن مختلفة من آسيا وأميركا.

تجربة فنية وإنسانية لم يفعلها غيره، إذ قدم عروضاً لا تقل أهمية عن سابقتها في المسرح المعاصر، مثل "أورغاست" عن كتاب الزرادشتيين القديم، "الأفستا" عام 1971، و"الأيك" عن قبيلة أفريقية تعاني الجفاف والمجاعة في 1975، و"اجتماع الطير" عن نص الشاعر الفارسي فريد الدين العطار في 1979، و"المهابهاراتا" الملمحة الهندية الرهيبة العام 1986 وسواها.

وكمثال لما يؤدي إليه مثل هذا البحث يكتب بروك عن "اجتماع الطير" أن "هذا العمل في تطور دائم، ولعبنا عدداً من صياغاته في أفريقيا وعدداً آخر في باريس وكثيراً عبر أميركا، وفي النهاية كنا نغير أطقم الممثلين على نحو دوري كل ليلة حتى يكتسب كل عضو في الجماعة فهماً جديداً لكل دور، وفي الأسبوع الأخير أصبح لدينا سبعة أزواج من الممثلين مسؤولين عن سبع صياغات للعمل، والليلة الأخيرة كانت تضم ثلاثة عروض يبدأ الأول في الثامنة مساءً والثاني منتصف الليل والثالث في الفجر، وأول العروض كان ارتجالياً وثانيتها كان هادئاً ملتزماً بالنص وثالثتها كان ذا طابع احتفالي".

اللافت في اختيارات بروك أنه لم يكن محاصراً داخل

ووظيفته، فلعل فنناً معاصراً لم يتناول دور الجمهور بهذا الشمول والنفاذ كما تناوله بروك.

يضع بيتر بروك الجمهور في قلب التجربة المسرحية ويلقي عليه عبئها "هنا ترجع المشكلة مرة أخرى إلى المتفرج، هل يود أي تغيير في شروطه؟ هل يود أن يتغير شيء في نفسه أو حياته أو مجتمعه؟ إذا لم يكن يريد فهو ليس بحاجة إلى المسرح، من حيث هو امتحان قاس، منظر مقرب، أضواء كاشفة.

من ناحية أخرى قد يود أن يكون المسرح هذا كله، وفي هذه الحال لن يصبح في حاجة إلى المسرح فقط، لكنه بحاجة لكل شيء يستخرجه منه، بحاجة ملحة إلى الأثر الذي يחדش وإلى أن يبقى هذا الأثر ولا يزول.

يرى بروك أن القوة الدافعة للمسرح الكلاسيكي والتجاري على السواء ظلت طوال قرون هي إحداث أثر في الجمهور، وجاء رد فعل المسرح التجريبي اليوم كي يمضي إلى أقصى النقيض، ومن أجل أن تظل الآلة المسرحية دائمة بكفاءة فإن العلاقة بالجمهور هي الخيوط التي تربط أجزاء الآلة معاً.

المسألة ليست فقط هي الحصول على ضحك الجمهور أو تصفيقه، وما أسهل أن ينزل ممثلون ومخرجون إلى النظر للجمهور باعتباره عدداً وباعتباره منقلب المزاج، فحتى الفنانون الجادون يتخذون إزاء الجمهور أحد موقفين، إما أن يعملوا على كسبه واستمالته والسيطرة عليه وجعله بالسيطرة وإرغامه على الصمت وامتلاكه، وإما تجاهله "فلنعمل لأنفسنا كأنه ليس موجوداً هناك".

السبيل إلى تعلم علاقة مختلفة مع الجمهور يحدده بروك بأنه القيام بسلاسل طويلة من الارتجال بعيداً مما اعتاده جمهور المسرح في خضم الحياة، من دون شيء معد من قبل على الإطلاق، مثل حوار حقيقي يمكن أن يبدأ من أي نقطة ويمضي في أي اتجاه.

بهذا المعنى يأتي الممثلون إلى الجمهور وهم مستعدون لتقديم حوار لا تقديم عرض، ومن الناحية التقنية فإن إخراج الحوار المسرحي يعني خلق مواضيع ومواقف لهذا الجمهور الخاص، تتيح له أن يؤثر في تطور الرواية خلال العرض.

ينصح بيتر بروك الممثل بأن يبدأ بتحسس الجمهور بأبسط الطرق، كأن يلعب بموضوع ما أو يتكلم أو يقدم شذرات من العلاقات الإنسانية من طريق الموسيقى والرقص والغناء، وهو من خلال ذلك يسبر استجابات الجمهور، تماماً كما في المائدة حين تستشعر على الفور ما الذي يعني الشخص الآخر وبهم، وحين يجد الممثل الأرض المشتركة ويبدأ في تمثيلها يجب أن يضع في اعتباره كل الإشارات الصغيرة التي توهم إلى

ظل بيتر بروك بأعماله ونظرياته المسرحية ورحلاته التي جاب خلالها أركان الأرض، وبتجاربه الفنية والإنسانية الخصبة هنا وهناك، مصدر إلهام لمئات المسرحيين حول العالم، وبنموذجاً للمسرحي الذي لا يكف عن البحث والاستكشاف والتفاعل مع جماعات ربما لم تعرف المسرح من قبل، حتى إنه في مسرحته الأخيرة التي قدمها العام 2019 وعنوانها "لماذا؟"، بدأ وكأنه مصر على مساعلة المسرح وهو في الـ 93 من عمره. في كتابه "النقطة المتحوّلة... 40 عاماً في استكشاف المسرح" الذي كان الناقد المصري الراحل فاروق عبدالقادر أول من ترجمه إلى العربية ووضعه في متناول القراء العرب، وصدر العام 1991 في سلسلة عالم المعرفة الكويتية، يطرح بيت بروك الأسئلة التي سبق أن طرحها في كتابه "المساحة الفارغة" الذي ترجمه عبدالقادر أيضاً وصدر عن دار الهلال المصرية عام 1986.

إن بيتر بروك كما يقول عبدالقادر في تقديمه لـ "النقطة المتحوّلة" رجل مسرح، ولهذا انطلق من البديهة البسيطة وهي أن المسرح يجب أن يكون مسرحاً، بمعنى أن يقدم مسرحية لا محاضرة أو قصة أو حشداً من الأفكار أو منشوراً دعائياً، وحين اعتمد هذه الحقيقة لم يعد يحمل تقديمها زائفاً لنص بعينه أو تراث بعينه، وكان هذا يعني طرح الأسئلة الأساس مقل، لماذا المسرح على الإطلاق؟ ما هدفه؟ هل هو مفارقة تاريخية؟ هل هو أثر بالمتخلف يجب أن يحال إلى الاستبداد؟ هل لخشبة المسرح مكان حقيقي في حياتنا؟ أية وظيفة يمكن أن يؤديها المسرح؟ وماذا يمكنها أن تكتشف؟ ما خصائصها وما سماتها العامة؟

يطلب الناقد فاروق عبدالقادر في مقدمته ألا نتوقع إجابات حاسمة ونهائية يقدمها بيتر بروك لهذه الأسئلة ومثلها، فالفن لا يعرف مثل هذه الإجابات، لكن بروك يقدم إجابته هو، وإجابته محددة بشروط وجوده، وهي كذلك لا تنفصل عن تاريخ كتابتها.

يقول بروك "هذه صورة المؤلف لحظة الكتابة والبحث داخل مسرح متحلل ومتطور، وكلما مضيت في العمل أصبحت هذه النتائج أقل شمولاً".

هو إذاً كتاب يثير من الأسئلة أكثر مما يقدم من إجابات ويشرح مبررات الرضا أكثر مما يفسر أسباب القبول ويمرّق أستار الوهم والخداع وسوء النية والقصور والعجز عن الاكتمال التي تلف المسرح في أشكاله الأربعة التي ناقشها، (المسرح الميت والمقدس والحسن والمباشر).

وفي مجال بحثه يدور حول ثوابت ثلاثة هي الممثل والمخرج والجمهور، وإذا كانت كتابات كثيرة قد نشرت حول الممثل وفن التمثيل وبدرجة أقل حول المخرج



## بيتر بروك يرحل صوب شكسبير

علي حسين

للعاملين في المسرح في معظم بلدان العالم. بعدها ساحصل على هدية ثمينة من الصديق عزيز خيون وكانت كتاب "النقطة المتحولة" - ترجمة فاروق عبد القادر، صادر عن سلسلة عالم المعرفة الكويتية، وفيه يطرح بيتر بروك هذا السؤال: ماذا تعني كلمة ثقافة؟ ويخبرنا ان هذه الكلمة تمثل عنده ثلاث ثقافات عريضة، واحدة هي، ثقافة الدولة، والثانية ثقافة الفرد، والثقافة الثالثة هي في رأيه فعل إحتفالي.

قبل وفاته بعامين خلال الفترة التي أعلنت فيها معظم دول العالم الحجر الصحي بسبب وباء كورونا، قال بيتر بروك وكان يستعد لإصدار كتابه "الإنصات.. تأملات في الصوت والموسيقى" لرأسلة جريدة لوفيفارو: "الصمت لا يعني الموت. هناك ألف نوع من الصمت. صمت الملل، وصمت الكانديديات أو الصمت الذي أسمعه خلال زهااتي في غابة يوا دو بولون. رائع هو حضور الصمت بين الأشجار" - ترجم الحوار عبد الرحيم نور الدين - في مذكراته التي صدرت عام 2003 بعنوان "لننس الزمن" - ترجم فصول منها محمود عبد الغني - يخبرنا ان المسرح لم يكن من إهتماماته في صباه فقد كانت السينما هي نافذته الى العالم: "كنت نادرا ما اشاهد مسرحية، وانا فعلت فبتحفظ منساقا وراء والدي وحجها للفنون، فيما والدي يشير بطرف عين (انت وانا لسنا مثقفين، نحن نحب السينما) اشعر وانا داخل المسرح، بانني مفتون، ولكن ليس الحبكة ولا لعب الممثلين هم ما اسر مخيلتي، بل الابواب والكواليس الى اين تؤدي، أي سر تخبئته".

ولد بيتر ستيفن بول بروك في الحادي والعشرين من اذار عام 1925 في مقاطعة "شزويك" غرب لندن لعائلة روسية، كان والداه عالمان هاجرا من الاتحاد السوفيتي الى بريطانيا، بعد الثورة الروسية، وبينما كان أبوه عالما فيزيائيا تمكن من اختراع نظام خاص للتلفون، يمكن الجنود من الاتصال في جبهة القتال أثناء الحرب العالمية الأولى، نالت أمه درجة الدكتوراه في العلوم الكيميائية، وتوصلت إلى تركيب مضاد لمفعول الغازات السامة، أرادا لابنه أن يصبح عالما، فاهتم في صباه بقراءة الكتب المتوفرة في البيت وكانت خليطا من العلوم والرواية والفلسفة، قالت له امه إذا أردت ان تنجح في حياتك اقرأ هذه الكتب وناولت مؤلفات كاتبها المفضل تولستوي، كان الأب مغرما بشكسبير، ويقول لابنه إن هذا الكاتب لا يقل أهمية في العلم عن نيوتن.. في الخامسة من عمره يتعرض لأزمة صحية تتطلب إجراء عملية جراحية عاجلة، الأطباء ينصحون الأم بان لاترقي الصبي كثيرا، فحالته الصحية لا تسمح بالإجهاد. في السابعة من عمره يجرب لحظة مع التمثيل فيؤدي دور هاملت في احتفال اقامته المدرسة.. ينهي دراسته الاعادية بدرجات متوسطة، ومع بلوغه سن السابعة عشرة (1942) أنجز أول أعماله المسرحية تحت عنوان

"حكاية الدكتور فاوست التراجيدية" استنادا إلى نص من نصوص كريستوفر مارلو (1564-1593) أحد كتاب الحقبة الإليزابيثية. حاول ان يدرس علم النفس مثل شقيقه الأكبر الذي اصبح إستشاريا نفسيا، لكنه في النهاية يقرر دراسة الأدب الروسي في أكسفورد، هناك حيث يرقد تولستوي وتشخوف ودستوفسكي وغو غول..، أثناء دراسته الجامعية تندلع الحرب العالمية الأولى فيستدعي للخدمة العسكرية، يرتدي لباس الجيش، يسخر من شخصيته الجديدة ويكتب في رسالة الى والدته انه لا يعرف هذا الشخص المنكر في لباس الحرب: "كانت فكرة الحرب ترعبني منذ الطفولة.. وكنت اعتقد دائما انني في أول فرصة متاحة سأختبئ تحت سريري الى أن تسود الهدنة" لكن أماله ستخبئ حيث يجد نفسه "بجزمين ثقيلتين ولباس عسكري يجتاز الحواجز، وينظر الى العريف وهو يصرخ طالبا منه تسلق الحبال المعقودة. بعد عام يتم اعفائه بسبب وضعه الصحي. ينهي دراسته عام 1945، في الجامعة يقدم اول تجاربه المسرحية بعنوان "الحب الضائع" عام 1943 اعداه عن رواية لتورجيف، لم يثر العمل إهتمام الجمهور، فقد كانت الحرب تستحوذ على إهتمام الجميع، بعد عام يخوض تجربته الثانية وهذه المرة مع شكسبير ومسرحية "روميو وجوليت التي يصفها بانها مسرحية عبثية، فروميو وجوليت ضحايا التوقيت، او ضحايا العالم المليء بالمتضادات، تشير روميو وجوليت إهتمام الجمهور ويدور حولها نقاش وجدل ووجد فيها البعض اسلوبا جديدا يعلن من خلاله الشاب بيتر بروك القطيعة مع المسرح السائد، بعد التخرج يشد الرحال الى ستراتفورد مسقط رأس شكسبير للتعرف أكثر على الكاتب الذي سترتبط به حياة برياط وثيق: "أعمال شكسبير تشبه نظاما متكاملا للشفرة، نستثير كل شفرة منه نبذات ونبضات فينا. وشكسبير لا ينتمي للماضي، ولو كانت المادة التي يقدمها صحيحة، فهي صحيحة الآن" .. على مدى أكثر من سبعين عاما سيرتبط اسم بيتر بروك بالكاتب الشهير وليام شكسبير، إذ لا يمكن فصل مسرح بيتر بروك عن شكسبير، فقد أخرج وشرحه وعقب عليه طوال حياته وكان يقول ان شكسبير "غذاء المفضل" يتغذى منه مثلما يتغذى من الحياة.. في مسقط رأس شكسبير يقدم مسرحية "الملك جون" .. تم تعيينه مديرا لدار الأوبرا الملكية، لكن "المسرحي المشاغب" سيثير ضجة بعد عرض مسرحية سالومي التي استخدم فيها رسومات لسلفلدور دالي اعتبرت آنذاك فاضحة..

يعود للعمل في مسرح شكسبير ليقدم بعضا من العروض، لكنه سيظهر الجمهور بعرض مسرحية شكسبير الدامية "تيتوس اندرونيكوس" وفيها يقدم نظريته حول الفضاء الفارغ، والتي سيشرحها في كتابه "المساحة الخالية" وفي هذه المسرحية يتم التعاون مع لورنس أوليفيه

اشهر من قدم شخصيات شكسبير على المسرح، وقصرح بروك ان الذي شجعه على اخراج "تيتوس اندرونيكوس" هو إدراكه انها تحوي بذرة ما يمكن تسميته المسرح الخشن، بذرة كل الماسي الشكسبيرية: «ان مسرحية تيتوس اندرونيكوس أكثر من غيرها تجعلنا ندرك طبيعة عبقرية شكسبير» - بروك مع شكسبير ترجمة كلثوم أمين -.

في الستينيات يقدم كاتبا مسرحيا سيصبح واحدا من أهم كتاب المسرح وهو «بيتر فايس» في مسرحية «مارا صاد» التي أحدثت تحولا كبيرا في المسرح العالمي، ويخبرنا بيتر بروك أنفق بروك ما يقرب ثلاثة أرباع مدة التمرينات على المسرحية في حث وتشجيع فريقه التمثيلي على إنتاج أشياء مبتكرة تكمن خلف النص أو تحتها. ليس أي نص بالطبع، ولكن النص الذي يمتلك تلك القدرة على تفجير مخيلة القارئ أو الممثل. وفي هذا الصدد، كتب قائلا: «... يوجد في مارا- صاد الكثير من الإسراف الباروكي والفانتازي للأفكار. وهكذا، فالذي يربق عملنا في التمرينات ونحن مستغرقون في إقصاء الزيادات والزخارف، تلك التي شغلت ثلاثة أرباع زمن تماريننا على المسرحية، سوف تنتاب حالة من التفكير، في أننا نسعى إلى إلغاء وحجب فكرة المؤلف عبر ابتكارنا وارتجالنا التمثيلية والإخراجية. لكن، لو أن هذا المراقب منح نفسه القليل من الصبر لمواصلة العمل معنا إلى الآخر، لخرج بنتيجة معاكسة تماما». «.

وقد حصل العمل على جائزة "توني" عام 1966. في منتصف السبعينيات يبدأ بروك، مع الكاتب "جان كلود كاربير"، العمل على تكييف القصيدة للمحمية الهندية "ماهاباراتا" في مسرحية تم عرضها لأول مرة في عام 1985 حيث استمر العرض لأكثر من سبع ساعات متواصلة.

في الحديث عن شكسبير يتساءل بيتر بروك: كيف أنه رغم مرور مئات السنين على كتابتها، لماذا لاتعد هذه النصوص قديمة؟ ويجيب على ذلك ان شكسبير كان يمتلك القدرة على رؤية العلاقات بين الأشياء في الأماكن التي لا يمكن ان تكون فيها هذه العلاقات.

في بداية السبعينيات يستقر في فرنسا حيث يؤسس المركز الدولي لأبحاث المسرح، وتبدأ مرحلة جديدة من حياته سيقدم من خلالها أعمال تشخوف وصماويل بيكيت وتحفته "المهاباراتا" وإعادة تقديم عروض شكسبير

في آخر حوار معه قبل عام قال بيتر بروك: "خفت من أشياء كثيرة، واليوم أخاف من السقوط لأنني في هذه المرحلة من العمر، لم أعد أتوفر على عضلات، وغالبا ما أفقد توازني. أنا أقبل فكرة اتصال الموت بالحياة. سيكون من الغباء الفادح الاعتقاد بأننا خالدون. كل مولود يجب أن يموت. وهذا ليس موقفا أخلاقيا أو دينيا أو فلسفيا، بل هو بدهة.

# بيتر بروك يقرأ رسائل تشيخوف

فاضل سوداني

”

يبني المخرج العالمي بيتر بروك (79 سنة) عرضه المسرحي المسمى (ضع يدك في يدي) على 400 رسالة حب تبادلها المؤلف المسرحي الروسي أنتوا تشيخوف وزوجته الممثلة الشابة في مسرح موسكو الفني أولغا كنيبر بعد أن قام بإعدادها للمسرح كارول روكامورا. ومازالت هذه الرسائل تتميز بإثارتها لشحن عاطفي خاص فيه الكثير من الحب والصدق بعد مرور قرن من الزمان عليها.

“

ينتمي الى صدق مشاعر وأحاسيس شفاقة لمبدع كشيخوف.

## رسائل شاعرية عنيفة

عندما التقى تشيخوف (الروائي والمؤلف الدرامي والطبيب أيضا) بالممثلة أولغا كنيبر في مسرح موسكو الفني تحت إشراف المخرج والمنظر الروسي ستانيسلافسكي الذي بدأ يخرج مسرحيات تشيخوف حيث لاقت نجاحا كبيرا مثل مسرحية الخال فانيا ومسرحية الشقيقات الثلاث وبستان الكرز وغيرها، شعر كل منهما بقوة جذبها، أنه الحب الذي تكلم بزواجهما (استمر ست سنوات فقط. كانا معا في عام 1900. مات تشيخوف وهو في عمر 44 في عام 1904) بالرغم من أن تشيخوف كان مريضا بالسل مما حتم عليه العيش في جو حار مثل جو مالطا في الجنوب فيساعده هذا على الكتابة أيضا. أما هي فان ظروف عملها المسرحي يفرض عليها أن تكون في موسكو. فكانت رسائلها الطويلة هي الوسيلة الوحيدة للتعبير عن حبها وعلاقتها الفريدة، إذ فيها طرح كل منهما مشاكله الحياتية والإبداعية. المسرحية في رسائل شديدة العاطفة والشاعرية والدفء والحميمية، مما جعل عرض بيتر بروك. تشيخوف (ضع يدك في يدي) عرضا عن الحب والمسرح.

والنص المعد عن جو الرسائل التشيخوفية يتناسب مع أسلوب بيتر بروك ويساعده للتعبير الفريد اعتمادا على الجملة المعبرة الرشيقة المكثفة، فالرسائل فيها جانب مهم هو شاعرية العواطف التي تبعد عن خشونة الواقع وفيها الكثير من الحب والحياة مما جعل تراجمه هذا الانفصال أو البعد المفروض على الزوجين قصة حب عنيفة مبنية على فهم أحدهما للآخر واحترام صادق لحياتهما العملية وإيجاد التبريرات لظروف عملها الإبداعي. ومن هذا المنطلق تبدو شيئا مدهشا حقا طبيعة هذه العلاقة بينهما، فهما كانا مبدعان في المسرح والحب والحياة، ومن هنا كانت أهمية هذا العرض أيضا.

## الرؤية الإخراجية

في عرض بيتر بروك هذا كان الإخراج بعيدا عن الافتعال، فليس هنالك ضوضاء أو صخب، وإنما هنالك صمت معبر يصل حد التأثير الشعري الذي يظهر الكثير

من الجمال في ابتعاد تشيخوف عن أولغا كنيبر، والكثير منه في تمثيل ناتاشا باري وميشيل بيكولي اللذين كانا ينحركان في فضاء خشبية مسرح تتوزع فيه ثلاثة كرسي مغطاة منذ البداية بالقماش الأبيض، وبغير الممثلان مكانها حسب الحاجة والتعبير عن الحدث كما حدث في الماضي.

إضافة الى ستارة حمراء وسجادة على الأرض ومنضدة مكتب مما يوحي وكان المكان غرفة للقراءة المسرحية تضيؤها إنارة بيضاء شاحبة. ويوحى كل هذا بذلك الجو الشاحب الذي تتحرك فيه شخصيات تشيخوف المسرحية بسبب شحوب حياتها. ومعد هذه الرسائل كان حريصا على أن تتحول إلى عرض يثير الكوميديا الشاعرية السوداء الشفاقة.

في هذه السينغرافيا تمثل قصة حب عنيفة تتوهج بحرقه الفراق والبعد. مرة يكون الممثل بيكولي والممثلة ناتاشا باري خارج الحدث أي كمثلين يرويان الى الجمهور مباشرة قصة حب تشيخوف وأولغا كنيبر وحياتهما التي فيها الكثير من المسرح فيتكران مسرحيات تشيخوف وظروف كتابتها، أو يرويان ويدخلان في الحدث أيضا ليمثلان كل شيء مرتبط بحياتهما كما حدث في الماضي وكما جاء في الرسائل. ويحدث أحيانا نوعا من تداخل الأزمنة فمثلا عندما لم يستطع تشيخوف الطبيب والخجول طرح رغبته أو رأي ما أمام ستانيسلافسكي المخرج المفكر، واحتراما له فإنه يوافق دائما، ولكن يكتب رايه الحقيقي الى زوجته، والممثلان بيكولي وناتاشا يعلقان عليه (الآن) أمام الجمهور. وينتظر العرض لحادثة واقعية في إحدى الرسائل حيث يكتب تشيخوف عن واحدة من مسرحياته التي أخرجت في مسرح موسكو الفني بأن المخرج ستانيسلافسكي لم يتوصل الى جو المسرحية ولا للكوميديا السوداء المبنية عليها، وهذا حدث بسبب كون المخرج ستانيسلافسكي في تلك المرحلة كان يفكر بواقعية فو تغرافية وطبيعية مفرقة ويريد أن ينقل الطبيعة والحياة بدقيق تفاصيلها على خشبة المسرح بعيدا عن المسرحية الضرورية للعرض.

ومرة أخرى فأن الممثلين يندمجان بالشخصيتين (أي تشيخوف وأولغا) فتمثل ناتاشا إحدى شخصيات الشقيقات الثلاث مما يدخلنا في أسلوب مسرح داخل مسرح، والتكنيك الإخراجي هذا اعتمده بروك بدون مبالغة كبيرة، فبرز أسلوب التكنيف في كل شيء، فليس هنالك إكسسوار يستخدمه الممثل، فمثلا عندما يقرآن

فقرات من الرسائل يتم هذا بدون ورق، أي ان الأكسسوار والأشياء المستخدمة الأخرى كبرقية التلغراف غير مرئية توحى بها الحركة فقط.

والقيمة الفنية الأخرى تعتمد على تكنيك له علاقة بالإعداد وإخراج العرض، مثلا عندما تستعيد أولغا كنيبر بعض أحداث الماضي من وجهة نظرها فأن نفس الحادثة هذه، يتحدث عنها تشيخوف من وجهة نظرة هو وفيها بعض تعليقاته والكثير من الضحك والسخرية المرة التي تثير الجمهور، وأحيانا يتداخل الحدثان أو يروي الممثلين بعض الأحداث بالتناوب فأحدهما يكمل رواية الأخر.

وبما ان الماضي موجود بكتافة في الأحداث فان المخرج يعتمد على صوت القطار الحزين وهو يصوت بطريقة كأنه صوت الموت، وهذا تأويل مهم لأن الموت كان دائما رابضا في بيت تشخوف نتيجة مرضه ولهذا فان الستارة الضخمة المعلقة في الغرفة كانت حمراء تجذب البصر وتثيرنا بسكونها. واعتمد المخرج للتعبير عن الماضي أيضا بصوت التلغراف القديم كإشارات برق تعبر عن المجهول.

وقبل أن يموت تشيخوف يرتدي قبعته ويحمل عصاه ويتنحى جانبا في الظلام الخفيف. ولم يبق لأولغا بعده سوى الفراغ والمسرح. وكانت ناتاشا باري حتى النهاية تشعرنا بان أولغا عاشت مخوقة من الفراغ بعد موت تشيخوف، فكانت شفتاها متجمدتين من هذا القدر الذي سحرهما رؤية عيني تشيخوف. بيكولي التي ترى العالم بعيني طفل (هل حقيقة سوف لا نرى بعضنا أبدا؟) هكذا كتب أولغا، ناتاشا باندهاش وعدم تصديق في رسالتها الأخيرة (التي لا يمكن أن ترسلها) الى حبيبها الراحل إلا أنه يسمعه، أما بيكولي تشيخوف (المبت) فيسمعها وهو في ظلام عمق المسرح، ينظرها مبتسما فقط.

## التمثيل

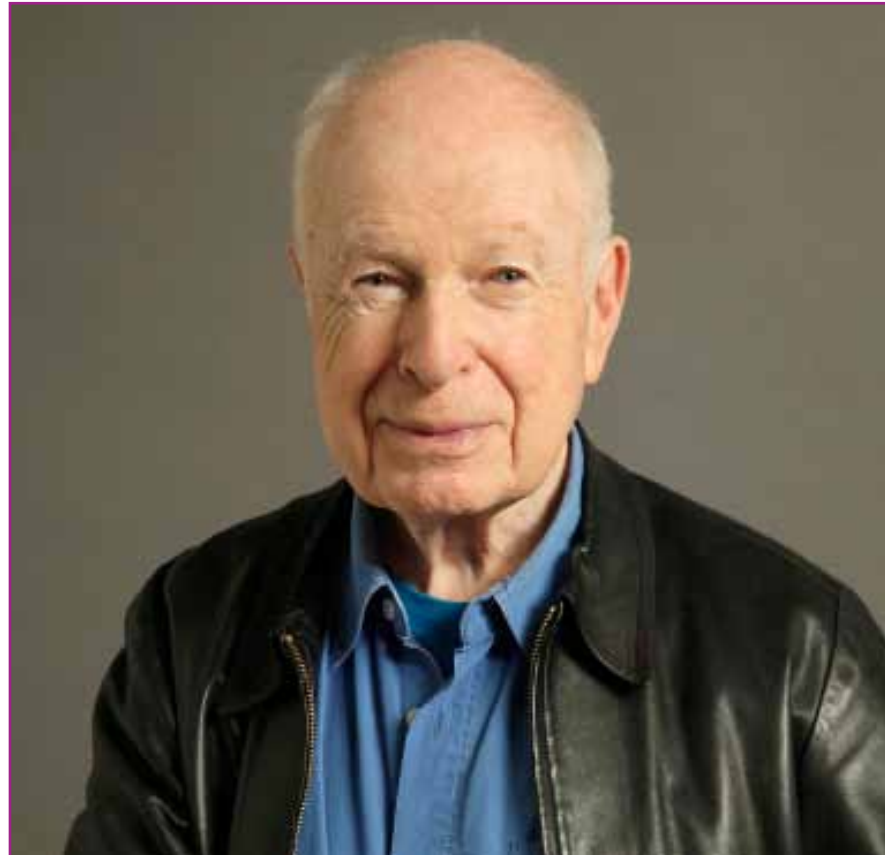
كانت ناتاشا باري تتحرك على المسرح برقة متناهية فيها الكثير من التعبير، فمن خلال حركة يد بسيطة تمسد بها شعر حبيبها الأبيض تظهر لنا إعجابها بإبداعه المتميز، وعندما تضع الشال على كتفيه، فهذه الحركة الرقيقة فيها تعبير على قلقها عليه وكأنها تمنى ألا يمرض من جديد، بل أن يكون لديه القدرة على الاحتفال معها بنهوج الحياة ليلة واحدة أخرى، وهو من جانبه يفهم مشاعرها وحركة يديها الحنونتين وصوتها الرقيق المنتهدج وهي تتحدث عنه بإعجاب كبير.

أما ميشيل بيكولي فبالرغم من أنه ينطلق من التعبير عن الشاعرية في الحياة ويركز عليها في تمثيله من خلال اعتماده على منهج ستانيسلافسكي في كتابه (عمل الممثل مع نفسه ومع الدور) أي منهج المعيشة والإندماج الكامل بالدور، إلا أنه يضع أيضا مسافة بينه وبين الشخصية حسب منهج برشت الذي يلتزم به بيتر بروك في الكثير من الأحيان في عمله.

لذلك فالممثلان بيكولي وناتاشا باري وبتأثير شاعرية بيتر بروك المسرحية لم يندمجا في جمهور بحركات استعراضية سريعة مزيفة ولا بالملابس الملونة الجذابة ولا بتلك الحركات والإشارات الكثيرة التي يضيع وسطها غنى الممثل الروحي، وإنما كانا يعتمدان الإشارة المعبرة ووضوح المشاعر. حقا كانا ممثلان بخبرة رصينة واضحة ويمثلان بسخرية وكوميديا قريبة من روح تشخوف

لقد أثار المخرج في هذا العرض تلك العناصر الضرورية للتوتر الدرامي المبني على المشاعر المركبة والعواطف النبيلة المؤثرة لإثارة الحنين في داخل الجمهور، ولكن بدون عواطف ثرثرة من خلال أسلوب شفاف له علاقة بأسلوب الواقعية البنائية لأن مسرح بيتر بروك هو مسرح الممثل، لذلك فلم يلتزم المخرج بدقة التفاصيل لنقل عصر تشيخوف أو الشبه الكبير بينه وبين الممثل بيكولي.

والهدف الأساسي لبيتر بروك في هذا العرض هو تأكيد رفض مثل هذه النهاية المساوية المبكرة لحياة إنسان مبدع مثل تشيخوف من خلال إبراز الجمال في حياته وإبداعه وكذلك القبح في الحياة عموما بوحي المندهنش من كل هذا.



# في أروقة كتاب «الفضاء الخالي» لبيتر بروك

محمد سيف

”

كتاب «الفضاء الخالي» لبيتر بروك ضروري جدا ليس فقط لأولئك الذين يعبدون المسرح ويعشقونه وإنما أيضا لأولئك الذين لا يحبونه. ضروري ومهم أيضا للذين يعملون في حقل المسرح، كما لأولئك الذين يتفرجون عليه ويتبعونه. يحوي الكتاب الكثير من الأسئلة والأجوبة المفتوحة والمغلقة، تتعلق بالمترجم، بالممثل، وبالمخرج، بفضلها يستطيع المسرح، المكتوب وغير المكتوب، أن يعيش.

“



نراها ممثلة كسرد حكائي، لأنها عبارة عن شعر ضخم ملتحم مصمم لدراسة حزمة من العلاقات الإنسانية المتداخلة التي تتعاقب وتتعاكس بشكل موسيقي مثل حزمة لونية، ومسرحية «العاصفة» التي يختلف أمرها عن باقي أعمال شكسبير، فهي من بدايتها حتى نهايتها تتحرك عبر مواطن روحية، وفيها يمكن أن نعثر على الأسلوب القدسي، الكوميدي، والخشن، بكيفية ميناغيزيقية. ونستشف أن المقدس والخشن يتغذيان بشكل تلقائي ويوجدان في مناخات طبيعية متمترجة ومتداخلة.

## المسرح المباشر

يظل المسرح كمكان ليس كباقي الأمكنة الأخرى، إنه يشبه إلى حد كبير المكبرة التي تكبر الصورة، لكنه أيضا مثل العدسة البصرية التي تصغره. إنه عالم صغير ومهدد بأن يتقلص حجمه أكثر فأكثر. ولكن كيف السبيل لأن نجعله اليوم يعيش؟ لنرجع إلي موضوعنا: ما المسرح؟ وما هو هذا «الفضاء الخالي» الذي يجب ملؤه؟ الجواب، أن هذا الشيء الذي نتساءل عنه باستمرار، والذي لا يكف عن تصديق رؤوسنا بالبحث والتدقيق، لا يستطيع الإنسان العادي أن يجده في الشارع، ولا في البيت، ولا في الخمار، ولا مع الأصدقاء، ولا على أريكة الطبيب النفساني، ولا في الكنيسة، ولا في السينما. إن المسرح فن يؤكد نفسه «في الحاضر» وهذا ما يجعله مقلقا. فالمسرح هو «الرقعة التي تقع فيها المجابهة الحياتية، إذ يخلق اجتماع مجموعة كبيرة من الناس في مكان واحد قوة كبيرة، وهي القوة التي في الحياة اليومية لكل فرد والتي يمكن فرزها واستيعابها بوضوح».

لأجل بلوغ هذا الهدف، يجب أن يبقى التحضير للعرض «مفتوحا» اختيار الممثل يجب أن يكون هو أيضا «مفتوحا». فبيتر بروك، لا يعتقد أن بإمكاننا أن نعرف مقدما هل هذا الممثل أو ذاك ليقين بهذا الدور أو ذاك: أثناء التمارين نكتشفه، وهذا يخضع أيضا، لعلاقته بباقي الممثلين. فالممثل قبل أن يكون شخصية مسرحية هو رجل أو امرأة، وحينما يريد أن يدنو من نص مسرحي، لا يدنو منه فقط بما يمتلك من مقومات مهنته أو بإيمانه بفته، وإنما مع توتراته الشخصية، مع مشكلاته التي يمكن أن تكون عوائق كثيرة مثلما يصبح أن تكون عوامل مساعدة. في مثل هذه الحالة، يصبح المسرح «طريقة في الحياة».

وبين أنفسنا، واسع جدا.

## المسرح الخشن

يتأسس المسرح الخشن على القدرات: ولا يقع بالضرورة داخل مسرح، وإنما داخل العرصات، والناقلات أو على المنصات الخشبية. «القدارة والوحشية ظاهرتان طبيعيتان، والغرابية عمل مفرح». بماذا يحلم بيتر بروك على وجه التحديد؟ إنه يحلم بمسرح شعبي حقيقي، يقف ضد التسلط، ضد التقليد والفخفة والتظاهر، ويحلم بالسيرك، والبهلوانية، لكنه يحلم أيضا بـ «قصة الحي الغربي» ومسرحية «الملك ابو». يحلم أيضا بمسرح رافض.

في هذا الفصل يتحدث بروك عن العلاقة بين بريشت وكورد كريك الذي فضل الصورة الرمزية على المنظر المرسوم للغاية الكاملة، لاعتقاده أن التفاصيل الكثيرة غير ضرورية وتستحوذ على اهتمامنا بلا فائدة. في حين أن بريشت لم يستخدم هذه الطريقة في التعامل مع المنظر المسرحي فحسب وإنما يطبقها على «عمل الممثل أيضا عندما ينظر إليه من وجهة نظر المتفرج». ألغى بريشت العاطفة المصطنعة وتطور الشخصية وتنامي المشاعر لإدراكه أن عدم إلغائها سيؤدي إلى عدم وضوح المعنى الذي نريد أن نصل إليه. جاء بريشت بفكرة بسيطة مفادها أن «الكامل» لا يعني أن يكون «شبهها بالحياة» و«الإحاطة بها من جميع الجهات»، وان على الممثل أن يفهم المسرحية وأن يعرف ماذا تخدم لكي يفهم الهدف الحقيقي من وراء عرضها وتأليفها وعلاقتها بالعالم الخارجي المتغير.

يحولنا بروك هنا، على المثال الأكثر قوة، وهو شكسبير ومسرحه الذي يعتبر النموذج الذي يضم العناصر البرشبية والبيكيتية. يلقي بروك الضوء، على بعض الأعمال الشكسبيرية التي قدمها، محللا إياها وفقا لتداخلها وتعاقبها في المقدس والخشن، من هذه: مسرحية «الكيل بالكيل» التي لم يقرر الخبراء هل هي كوميدية أم لا، لعدم تمثيلها كثيرا. هذا الأشكال جعلها من أكثر مسرحيات شكسبير بوحا، إذ تكشف في شكلها ومضمونها، عن نوعين من العناصر، عناصر المسرح المقدس وعناصر المسرح الخشن. مسرحية «هنري الرابع» التي تكشف عن مزيج من القدسية والخشونة في مشهد الحانة من خلال واقعية النثر وشعرية الأجزاء الأخرى، ومسرحية «حكاية الشتاء» المقسمة أحيانها ثلاثة أجزاء، ومسرحية «الملك لير» التي لا يمكننا أن

ونافه إلى هذه الدرجة؟ بالنسبة إلى بيتر بروك، فإن السرعة التي تجري بها التمارين وتقدم فيها العروض، لأسباب اقتصادية، خطرة وعاجزة أقصى حدود العجز، مثلها في ذلك مثل البطء الذي يميز بعض الانتاجات الإخراجية الروسية التي تسيء استعمال الزمن فتتمضي أشهرها طوالا بل سنتين كاملتين أحيانا في المناقشات والارتجال والدراسات الأرشيفية من دون أن تعطي في النهاية نتائج أفضل مما تعطيه تلك الفرق التي تتمرن ثلاثة أسابيع. العرض المسرحي ليس هدفا بحد ذاته: يجب أن يعتر لدى كل مترجم على صدى خاص. إخراج مسرحية معينة يمكن أن يؤثر على المترجم الإنكليزي في حين يترك الإخراج المسرحية نفسها المترجم الأمريكي في حالة من البرود والذهول.

المهيت موجود في الوضع الثقافي، في العمل الاقتصادي، في حياة الممثل، في الإخراج، في النص، في النقد، مثلما توجد داخل المهيت خفقات حياتية مقنعة إلى حد بعيد. المسرح المهيت لا يعني المسرح الميت فعلا، وإنما هو مسرح فعال بشكل يبعث على الانقباض والغثيان، لهذا السبب بالذات، فإنه قابل للتغير ومواجهة الحقيقة البسيطة التي يدعواها العالم بأسره «المسرح» في كل زمان ومكان.

## المسرح المقدس

لكن كيف يمكن أن نموضع الاتصال؟ هل يجب علينا أن نبحث عنه في هذا المسرح الذي يطلق عليه بروك اسم «المسرح المقدس» أو غير المرئي؟ المسرح المقدس لدى بروك هو ذلك المسرح غير المرئي الذي يصبح مرئيا بفعل التجربة الفعالة والمكتشفات الجديدة وامتحان ما توصلنا إليه في السابق. هو مسرح اللامعقول ومسرح الوحشية معا. يقترب أكثر من المسرح المقدس، هو «الواقعة» Le happening، التي بدأت موجتها في الولايات المتحدة. وتنبثق، مبدئيا، بشكل تلقائي، ويمكن أن تقع في أي زمان ومكان، لا يحدها الوقت بحدود، ويمكن أن تختصر نفسها بدقائق محدودة. باختصار مفيد، ليس هناك متطلبات محددة لحدوثها.

بحث بيتر بروك عن المقدس عميق جدا بشكل غير متناه، فالأمثلة التي استعملها مثل الواقعة، ارتو، كينغ هام، بيكيت، غروتوفسكي، والمسرح الحي، بمثابة مراحل لا أكثر ولا أقل، بحيث نشعر أن المشروع الذي سيصالح به بروك، بين الأرض والسماء، بين المشاهد والممثل، وبيننا

يتحدث بيتر بروك عن أربعة اتجاهات في المسرح: المسرح المهيت، المسرح المقدس، المسرح الخشن، والمسرح المباشر. يقول في هذا الصدد: «قد تقف هذه الأنواع الأربعة جنباً إلى جنب في بعض الأحيان سواء في ويست اند، في لندن، أو ساحة التايمس، في نيويورك. وقد يبتعد الواحد عن الآخر مئات الأميال. فنجد المسرح المقدس في فرصوفا والمسرح الخشن في براغ. وقد يحدث أحيانا أن نستعمل هذه الأنواع الأربعة استعمالاً مستعاراً وقد يظهر نوعان منها في أسبوعية واحدة وفي مشهد واحد، وقد تتزاوج الأنواع الأربعة في لحظة من اللحظات وفي كثير من الأحيان».

المسرح المهيت وحده اسم هذا النوع من المسرح كاف لأن يدل على اللاحية، وتفوح منه رائحة الموت، فهو مسرح بلا غد، لا يلامس إلا جزءاً صغيراً من المجتمع، نعرف أنه دائماً يخطئ في تقويمه للأشياء التي، بموجبها، يجب أن تحترم. لكن المسرح المهيت، يحيط الأعمال الكلاسيكية بهالة من الاحترام الزائف باسم الأشياء المكتوبة. لا ينفك بيتر بروك يردد هذا المنطق الذي صار يصطدم في وقتنا الحاضر مع الكثير من الناس الذين يعتبرون المسرح الكلاسيكي أدبا وثقافة وليس عرضاً مسرحياً حياً.

صار في إمكاننا أن نجد المسرح المهيت اليوم، في الأوبرا الفخمة وفي الأعمال الكلاسيكية، مثلما يمكن العثور عليه أيضا في مسرحيات كل من موليير وبريشت وشكسبير، وليس هناك مرتع له أخصب من مسرحيات شكسبير تلك التي يؤديها ممثلون محترفون، داخل ديكورات مدرسية، وأزياء فاخرة وموضوعات محللة، تصاحبها الموسيقى، ويبدو داخلها الممثلون، نشطين وممتلئين بالتنوع. مع ذلك، نقول لأنفسنا لحظة المشاهدة، إن هذا مضجر، كل شيء متوافر فيه إلا الحياة، لهذا يجب عدم الرفع من قيمته، لأننا عندما نرفع من قيمة شيء رديء فإننا نخدع أنفسنا.

يقول بيتر بروك، عندما نعثر على شكل مسرحي معين، فإن علينا أن لا نقوم بإنتاجه مرارا وتكرارا وإلى الأبد، كما أننا لا نستطيع ذلك أصلا. يعتقد أن فن المسرح زائل، و«قتي، عابر»: «في المسرح فإن أي شكل جديد سيحمل مع ميلاده عناصر موته ولا بد من إعادة استيعاب كل الأشكال الجديدة والتي تحمل مضامينها الجديدة علامات تأثيرات المحيط». هل يسمح لنا هذا أن نقول إن المسرح يجب أن يفهم بأنه فن عابر

# بيتر بروك... غير المسرح الغربي وفتح فضاءه على التنوع الثقافي

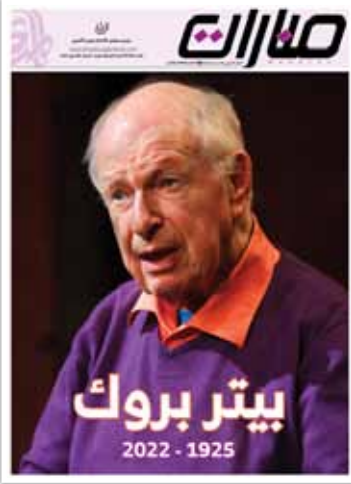
أنيسة مخالي

د

ما أطول الرحلات التي قطعها بروك، الذي رحل في باريس عن 97 عاماً، وفريقه من الممثلين ذوي الجنسيات المختلفة والحساسيات الثقافية المتباينة، وهم يرتجلون ويقدمون عروضهم في قلب أفريقيا في قرى مالي ونيجيريا وفي صحاري الشرق وعلى أطراف أميركا في محميات الهندو الحمر والأحياء الشعبية لبروكلين والمستشفيات ودور إيواء المهاجرين وكل مكان لا يصله المسرح. لأكثر من ثلاث سنوات، في بداية السبعينات، حاول بيتر بروك وفرقته توسيع دائرة التفكير في ماهية «الفضاء المسرحي المشترك» والصلّة مع المتفرج وتجنب القطيعة بين المسرح والواقع المعاش. يقول الناقد المسرحي جون هيلبيرن، الذي وثق هذه الرحلة في كتاب من أكثر الكتب مبيعاً «كانوا يضعون سجادة كل يوم في قرية نائية ويسترجلون عرضاً باستخدام الأحذية أو الصندوق. لم يكن هناك نص أو لغة مشتركة».

ع

ولم تكن هذه سوى محطة من بين المحطات الكثيرة التي ميزت الإنتاج الإبداعي لعملاق المسرح الحديث بيتر بروك. فطيلة مسيرته الفنية حاول بروك تجديد المسرح الغربي من خلال تلقيحه بالأشكال الثقافية المتنوعة الشرقية والأفريقية والأميركية، فكان دائم البحث والترحال، وزار كثير من الدول للبحث عن



manarat

www.almadasupplements.com

رئيس مجلس الإدارة  
رئيس التحرير

عزى ريم

مكي

رئيس التحرير التنفيذي  
علي حسين

سكرتير التحرير  
رفعة عبد الرزاق

الثاني) 2010، شرح بروك كيف بدأ الملل بجتاحه بعد سنوات من العمل في المسرح التقليدي، حيث قال «بدأت أسأم من الصورة التي لطالما أحببتها وأصبحت أشعر أن قلب المسرح هو الإنسان وبالتالي الممثل؛ ولذا فقد بدأت أهتم بتقنيات المرتكزة على حركات الجسد والتنفس لتمكين الممثل من إخراج كل قدراته»، كما أعاد بروك اكتشاف أبو الفنون من خلال نقله إلى العناصر الأساسية والأكثر قوة في الدراما وهي نظرية «المساحة الفارغة» التي تدعو إلى التركيز على إلقاء الممثل ونبذ أي ديكور أو زخرفات أخرى، حيث كتب «يمكنني أن أخذ أي مساحة فارغة وأطلق عليها اسم المسرح المجرد... رجل يمشي عبر فضاء فارغ بينما يراقبه شخص آخر، وهذا كل ما هو مطلوب لعمل مسرحي».

كما شجع التنوع وانفتاح المسرح الغربي على الثقافات الأخرى، وكان يقول «إذا كنا نريد التحدث عن الإنسان، فلا يجب تقليصه إلى الرجل الأبيض البرجوازي الذي يمثل مجتمعاتنا». ومعروف عن بروك استعانه بممثلين من مختلف الأفاق الثقافية وهو الذي اكتشف الممثل المالي باكاري سنغاري الذي كان بمثابة ممثله المفضل، وكان أول ممثل أفريقي الأصل ينضم لمؤسسة «لاكوميدي فرانسيز» العريقة.

بين 1955 و1965 أنجز بروك عروضاً مسرحية متميزة أمثال «تيتوس أندريكويس» لفرقة شكسبير الملكية وكان عرضاً فريداً من نوعه لأنه حمل تصورا جديداً اتسم بتجريب نظريات إخراجية معاصرة تليق بشخصيات شكسبير الفذة، إضافة إلى أعمال أخرى طبعت الأذهان أمثال «حلم ليلة صيف» «العاصفة» و«أوديب». هذا، وقد حقق بروك أبحاثاً ودراسات مسرحية عدة، أهمها كتاب «المساحة الفارغة» عام 1968 حول إشكاليات المساحات في المسرح و«نقطة التحول» عام 1987 أو «الباب المفتوح» عام 1993، تبقى فرنسا التي التحق بها بروك في السبعينات واستقر فيها إلى غاية وفاته في الثاني من يوليو (تموز) الحالي أهم المحطات في مشواره الإبداعي، حيث ارتبط فيها اسمه بمسرح «لي بوف دي نور» الذي أعاده إلى الحياة بعد أن كان مهدداً بالخلق وأدار فيه عروضاً متميزة كمسرحية «الناي السحري» المقتبسة من أوبرا موزارت، و«الملك لير» أو تحفة «ماهابهاراتا» من الملحمة الهندوسية والتي لخصت اهتمام بروك بالمسرح الثقافي الأنثروبولوجي والذي كان يسعى من خلاله إلى إيجاد لغة مسرحية عالمية مشتركة.

عن الشرق الأوسط

أصول الفرجة الدرامية وطقوسها الأنثروبولوجية. البداية كانت من لندن التي ولد فيها الكاتب والمخرج البريطاني عام 1925، حيث نشأ في أحضان عائلة يهودية من أصول روسية، غيرت اسمها من بريك إلى بروك. ولمن كان يسأله عن هويته اليهودية، كان المخرج البريطاني يجيب بأنه لا علاقة تربطه بجذوره اليهودية، وبالعكس فإن شعوره بالانتماء لعروقه الروسية لا يحتمل أي شك. زوجته الممثلة ناتاشا باراي هي الأخرى من أصول روسية، وأول شيء شد انتباهه حين التقاهما عام 1950 هو اسمها «ناتاشا» تماماً كبطلة «الحرب والسلام» لتولستوي، كما أن إيرينا ابنة بيتر بروك سُميت كذلك تخليداً لشخصية البنت الصغرى في مسرحية تشيكوف «الأخوات الثلاث». بيتر الشاب أحب السينما والتصوير، لكن العمل في المجال السينمائي في بريطانيا ما بعد الحرب كان يبدو له بعيد المنال فاتجه لدراسة الأدب الروسي في جامعة أوكسفورد. موهبته في الإخراج المسرحي انفجرت مبكراً، حيث قام بإخراج أول عمل له وهو لا يتعدى 22 سنة مع «عذاب الحب الضائع» ثم «روميو وجولييت» لشكسبير وهو الكاتب الذي تأثر به بروك لحد كبير وكان من أهم مصادره في أعماله المسرحية طيلة مشواره الإبداعي.

سنة عُيّن مديراً لدار الأوبرا الملكية «كوفنت غاردن»، لكن سرعان ما تم إبعاده عن هذا المنصب بعد «فضيحة» رسومات سلفادور دالي التي وضعها بروك كديكورات مسرحية «سالمو» لريتشارد شتروش. لقب ب«الطفل المشاغب» وكان باستطاعته المواصلة في العمل بالمسرح التجاري الإنجليزي بعد أكثر من أربعين عاماً كللت جميعها بالنجاح والجوائز، وهي الفترة التي أدار فيها أسماء لامعة من المسرح العالمي أمثال أورسون ويلز ولورانس أولفييه، إلا أن تصوره وعلاقته بالمسرح تغيرت، حيث بدأ يخوض تجارب مسرحية متميزة ساهمت في تجديد وجه المسرح الغربي إلى الأبد. استلهم أفكاره من زواد الإخراج المسرحي أمثال غروتوفسكي صاحب نظرية «المسرح الفقير» لتدريب ممثلي فرقة شكسبير عندما قدمت عرض «نحن والولايات المتحدة» في الستينات وكان العرض عملاً مسرحياً سياسياً أثار ضجة إعلامية أنداك، كما تأثر بقسطنطين ستانيسلافسكي والفرنسي أنطونان آرتو صاحب نظرية «مسرح القسوة»، إضافة إلى فيسفولد ماير خولد صاحب التصور البيوميكانيكي الذي يركز على التجانس الجسدي والتصويري على خشبة المسرح. في حوار مع صحيفة «لوموند» في نوفمبر (تشرين



# قراءة في مسرح بيتر بروك

سعاد خليل

٢٢

إننا نذهب إلي المسرح كي نعثر علي الحياة، لكن تلك الحياة يجب أن تختلف عن الحياة القائمة خارج المسرح، إذا على الممثلين إن يتدربوا ويجهتدوا إلى درجة الرغبة بالتضحية بتدريباتهم واجتهاداتهم.

٢٢

بيتر بروك يعتبر من أهم المسرحيين في العالم المعاصر فهو ظاهرة تمتلك الجراءة في تغيير العرض المسرحي وإلغاء الحواجز بين الممثلين والجمهور بيتر بروك المسرحي الانجليزي هو مشروع يبحث عن أصول المسرح وعلاقة الممثل والجمهور.

بيتر بروك في إخراج المسرحي يستند على الإدارة الجيدة وحسن التصرف ورسم خطة العمل وقيادة الفرقة إلى الطريق الصحيح ويعتبر الإخراج مهمة أساسية لأن المخرج هو الذي يغير النص الأدبي ويعطيه الروح والحياة، فيجب إن يطور في أسلوبه بما يتمشى مع الآلية الإبداعية، يقول بيتر بروك:

إن عمل المخرج يتلخص في النص والجمهور والفرقة، فالنص هو أساس العمل وعلي المخرج ان يكشف أهداف المؤلف لجسدها بما يتاح له من وسائل فالمسرح يتطور وجغرافيته تتغير، لذلك يجب علي إن يكون الأسلوب الإخراجي أيضا يتطور ويتغير / وفي كتاب بيتر بروك: (النقطة المتحولة) يضع كل العناصر المختلفة والوسائل طوع وإرادته: كالأزياء والألوان، والماكياج والأضواء إضافة إلي الأداء والنص فعلي المخرج إن يلتفت إليها جميعا ويضمها إلي بعضها لخلق لغة أخرجيه خاصة يكون للممثل فيها اسما هاما كما لباقي عناصر النحو كي يكتب المعنى، إن هذا هو مفهوم المسرح الذي يعني المسرح في أقصى درجات تطوره.

يري بيتر بروك إن الاعتقاد بان المسرح يجب إن يبدأ من المنصة والديكور والأضواء والموسيقى، هذا خطأ إن عمل المسرح يحتاج إلي شيء واحد هو العنصر البشري إن بروك حقق دراسات في المسرح الروسي والمكسيكي والأمريكي والألماني، بروك يصر علي الا يكون المسرح غبيا ولا يجب ان يكون تقليديا بل يجب إن يكون فجابيا، إن المسرح يقود إلي الحقيقة من خلال المفاجأة عبر الإثارة من خلال المتعة في المسرح يجعل الماضي والمستقبل جزء من الحاضر، فهو يلغي المسافة القائمة بينه وما هو بعيد.

وفي كتابه الباب المفتوح يعرج علي التجريب: يقول إن التجريب مجرد التجريب الفوضوي يتواصل بشكل غامض دون إن يصل إلي نتيجة منطقية انطلاقا من مبدأ الفوضى الشاملة لا يمكن إن تكون مفيدة إلا إذا كانت تقود إلي نظام ما، ومن اجل ذلك يجب علي المخرج إن يكون لديه حس باطني عديم الشكل، أي قوة محددة (إن أكثر ما يحتاجه المخرج لتطوير عمله هو حس الإصغاء، يجب إن تكون خطوته منطقية،



-تدريب الممثلين علي الكلمة الصرخة والكلمة الصدمة. لان الكلمة جزء من الحركة.

- الخروج من منهج الأداء النفسي الطبيعي كما هو معروف لدي ستانسلافسكي نحو تمثيل لغة الأصوات وإشارات والحركات المستوحاة من مسرح انطونان ارتو.

- اكتشاف أصوات من الممثل دون اللجوء إلي كلمات اللغة وتعني انه يعود إلي لغة الإنسان والبدائي ولغة الحيوان.

- مطالبة الممثلين براوية النص بالأصوات دون الاستعانة بألفاظ اللغة

- تكوين معجم تمثيلي وتدريب خاص بالأصوات والمواصفات

- اعتماده في انجاز عروضه المسرحية علي إحساسه الداخلي.

كما ميز بروك بين المسرح الغربي والمسرح الثقافي واللغة المسرحية العالمية المشتركة وما بين المساحة الميتة المساحة الحية وبين المساحة الوظيفية والغير وظيفية، وبين المساحة التقليدية والمساحة الجديدة، وبين المساحة الباردة المساحة الدافئة ن وبين المساحة الجيدة والمساحة الرديئة.

بيتر بروك من أهم المخرجين الذين حاولوا تجديد المسرح الغربي من خلال تلقيحه بالأشكال الفرجوية الثقافية والشرقية والأمريكية والأفريقية فقد تنوع منهجه بالتنوع النظري والمدرسي حتى سمي منهجه ميزانيسني بالمنهج التلفيقي لأنه يجمع مناهجه في عروضه بين عدة تقنيات وتصورات إخراجية الذي سبقوه من المخرجين العظام ولم يتغلق عن المسرح الغربي بل اهتم أيضا بالمسرح الشرقي القائم علي الطقوس الدينية والمسرحية والميتافيزيقية والغانستايك.

المسرح الميت أي اللاحث.

من خلال أعمال بتر بروك نجد تأثيره الكبير بكثير من رواج الإخراج المسرحي أمثال المخرج لروسي ستانسلافسكي وكذلك المخرج الفرنسي انطونان ارتو صاحب النظرية مسرح القسوة وفسوفلوما بترو

مولد صاحب النصوص الجيوميكانيكي والشكلاني في المسرح وكذلك المسرحي المحمي لبيتر تولد بريخت.

أيضا نظرية المسرح الفقير بكرثوفسكي التي استعان بها في تدريب ممثلي فرقة مسرح شكسبير.

قدم بيتر بروك تجارب عديدة في مدرسة القسوة لانطونان ارتو حيث قدم خمس مسرحيات علي ضوء هذه النظرية ما بين سنوات 1955 و 1965 أنجز

بتير بروك مجموعة من المسرحيات.

إن مسرح بيتر بروك يعتمد علي طريقة اخراحية تمثل تقنيات لأسلاف من المخرجين القدامى معا استيعاب تصورات المعاصرين كذلك فان الطريقة الميراستينية عند بروك تصف بكونها منهجية تلفيقية تعتم علي اجتهاد الآخرين وكذلك تستند علي التجريب النظري والتطبيقي لكل الآراء الدرامية المعروضة في

الريبروتار المسرحي والإخراجي القديم والمعاصر إن منهجية بيتر بروك الإخراجية تستند إلي عدة مبادئ والي المرتكزات الميراستينية مثل:

- الاعتماد علي الاستماع الجماعي لانتقاء من يدخله إلي معمله التجريبي. يكتفي بعدد من الممثلين لا يتجاوز اثني عشر ممثلا.

- المزوجة بين طريقة ستانسلافسكي ونظريات المدارس الانجليزية في مجال تدريب الممثلين.

- تبني طريقة الارتجال أمشهدي لاختيار أفضل الممثلين لدعم مسرحه التجريبي.

- الدخول في تدريبات وبروفات شاقة لمدة تزيد عن ثلاث شهور.

الوضوح والصفاء والسرعة والنطق والطاقة والموسيقى والإيقاع، والتعود كل هذه الأشياء تحتاج إلي مراقبة بشكل صارم وحرفي وعملي ولا مكان للصيرة فهذا ما يجعل التجريب عمليه من التخط بل عميلة نمو وهذا هو السر.

كتاب الباب المفتوح هو فيه السيرة الذاتية لبيتر بروك وكذلك التفاصيل الضرورية لإنجاح العمل المسرحي وتحديد مستواه الفني والإبداعي.

من أشهر الأعمال لبروك ملحمة المهابهاراتا الهندية وأبرزها فنيا التي أخرجها سنة 1987 وهي عن

المنثولوجيا الهندية والتي واجهه عند إخراجها عاصفة من الاحتجاجات حيث اتهم من رجال الدين الهنود واتهم بالافتراضية.

يقول بيتر بروك: علينا إن نقوم بعمل يشبه وخز البشر بالإبر إن ميلاد الحدث وانبثاق الشكل هما عنصران جوهريان لبنية أي عمل مسرحي بالتناغم الهرموني والاستجابة لبعضهم بحددان وحدة العناصر الفنية والفلسفية والتقنية للفكرة المراد عرضها علي خشبة فهاتان كانتا موضوعا تجارب

وأبصت - بيتر بروك وقد بين حلولها من خلال كتبه الثلاثة: المساحة الفارغة ونقطة التحول والباب

المفتوح.

يري بيتر بروك إن أهم عناصر تجسيد العرض المسرحي ليس فقط بالشكل بل عبر التمرينات علي الخشبة ويعبر إلي الضفة الاخرى وهي القاعة حيث الجمهور لكي يستكمل تكوينه عبر التفاعل بين المتلقي والممثل والطاقة المسرحية هذا التفاعل يفضي إلي

نتائج علمية لعملية اختراق. ولأجل العثور علي حدث حقيقي يعتقد بروك لا يكفي إن يكون الحدث محاكيا كما يجري في الحياة حيث الكثير من الأحداث تتوقف عن إن تكون حقيقية لذلك ابتكر بروك مصطلح اسما