مايرهولد ونص العرض

محمد حمدي القصص

أستاذ مساعد، قسم المسرح، كلية الفنون والتصميم، الجامعة الأردنية، المملكة الأردنية الهاشمية

الملخص

إن إشكالية نص المؤلف ونص العرض قد شغلت العاملين في المسرح منذ بداية القرن العشرين وتحديداً مع تطور عمل المخرج، وظهور المخرج المبدع، مثل الروسي فيسفولد مايرهولد، الذي عاصر الرواد أمثال إدوارد جوردن كريغ، وأدولف آبيا، الذين نادوا إلى ضرورة التخلص من سلطة النص ودمج جميع عناصر الإنتاج المسرحي في وحدة واحدة. كما دعوا إلى أن يصبح المخرج هو المسيطر على العملية الإبداعية. لقيت هذه الدعوات قبولاً عند مايرهولد بداية وعند غيره من المخرجين لاحقاً. قام مايرهولد لاحقاً بالكتابة على ملصقات أعماله أنه مؤلف العرض المسرحي.

هذا البحث يحاول الإجابة عن مدى حق المخرج في كتابة أنه مؤلف العرض المسرحي، وذلك من خلال الإجابة عن أسئلة عدة، من أهمها: هل يعتبر نص المؤلف هو النص الوحيد على خشبة المسرح؟ هل يتطابق نص المؤلف مع نص المخرج؟ أين تبدأ وتنتهي الحدود المترتبة على التقاطعات بين نص المؤلف ونص المخرج؟

ويجيب البحث عن هذه الأسئلة من خلال تحليل نص المؤلف ونص العرض، بحسب قراءة سيميولوجية وتطبيقية تثبتان عدم التطابق.

ينتهي هذا البحث إلى أن نص المؤلف هو نص مستقل، ولا يقلل من شأنه أن يكتب المخرج أنه مؤلف العرض المسرحي.

1- مقدمة

كان للرواد أمثال "إدوارد جوردن كريغ"(Edward Gordon Craig) و"أدولف آبيا" (Adolphe Appia) و"أنتونين آرتو"(Antonin Artaud) وغيرهم، والأفكار الجديدة التي أتوا بها، تأثير في إيجاد اتجاهات جديدة في القرن العشرين، غيّرت العلاقة بين المخرج والمؤلف من حيث كون النص الأدبي هو المصدر الأساسي للعملية المسرحية.

فقد أكّد "كريغ" مجموعة مقولات، أبرزها أن النص لم يعد هو المسيطر على خشبة المسرح، فدعا إلى دمج جميع العناصر وصهرها في وحدة واحدة، ودعا إلى وجوب انسجام العناصر كافة، دون سيادة أحدها على الآخر. فيقول في كتابه فن المسرح: "**إن فن المسرح ليس التمثيل أو الشعر أو الموسيقى، هو ليس الديكور أو الرقص أو الألوان، ولكنه يتشكل من كافة هذه العناصر**"[1].

كما دعا لأن يصبح المخرج هو المسيطر على العملية الإبداعية، ليتخلص من سطوة الكاتب، فأكّد أن المخرج هو أصل العملية الإبداعية، وله السلطة الأولى والنهائية في العرض: "**عندما يقوم المخرج بتفسير الكلام الدرامي للكاتب عبر الممثل، أو باستخدامه لرسامي المشهد والحرفيين، فإنه يكون مجرد حرفي، ولكي نستطيع أن نطلق على المخرج لقب فنان مبدع، لا بد عندها من أن يكون متمكناً، واعياً وسيداً لكل من الأفعال، والكلمات، والسطور، والألوان، والإيقاع، حينئذ لن نحتاج إلى مساعدة الكاتب؛ لأن فننا سيكون معتمداً على ذاته**"[2].

ودعا "كريغ" إلى ضرورة الخروج من النص الدرامي كأرضية للعمل المسرحي، ووضع أساساً فلسفياً للتوجه نحو إستراتيجيات جديدة أنتجت ما يسمى الآن بالمسرح الابتكاري الخلّاق (Devised Theatre)[3]، وقدمت فرق متعددة أعمالاً مختلفة لا تعتمد على نص درامي؛ فعلى سبيل المثال، "الجاردزنيتشة" – مدرسة نشأت في بولندا بقيادة "فلدزمير ستانويسكي" تلميذ "جيرزي غروتفسكي" (Jerzy Grotowski)، ولجأت إلى الأماكن النائية والثقافات المهملة من أجل تجديد المسرح، ووجدت من

الموسيقى النائية دافعاً لأعمالها المسرحية. ولجأت الألمانية "بينا باوش" إلى طرق عدة، منها استجواب المؤدّين عن أدق تفاصيل حياتهم، ووضع هذه التفاصيل على خشبة المسرح، واستمدت من وحي مدن قامت بزيارتها وجمع معلومات عنها، عروضاً عكست رؤيتها وفريقها لهذه المدن. وكذلك فعل"لويد نيوسن" (Lloyd Newson) الذي أخذ من تفاصيل الواقع الغربي، وأجرى أبحاثاً ميدانية في المجتمع الإنجليزي واتخذها مواد أساسية يبني عليها عروضه.

ومن ناحية تنظيرية، فإن "كريغ" يقول في كتابه فن المسرح: "**الرقص هو الأب الأصلي للدراما، ولقد نسي الكتاب الدراميون ميراثهم فقاموا بالكتابة للأذن، وليس للمسرح المرئي**"[4]. وتأكيد أن الرقص هو أبو الدراما الأصلية، وأنه فن مرئي وليس سمعياً، يشكل حجر الأساس لما نسميه اليوم مسرح الصورة، الذي انعكس على المسرحيين أو الراقصين لتطوير دراما راقصة، مسرحاً حركياً، أو مسرحاً يعتمد على المرئي أكثر من النص. فظهور المسرح الراقص، وهو مسرح درامي في المقام الأول، ظهر في سبعينيات القرن العشرين تأكيداً لما قاله "كريغ" بالعودة إلى الرقص. بيد أن الذي يميزه عن الدراما بشكلها التقليدي، هو أنه يختزل الدراما في التعبير الجسدي الراقص، مستعرضاً بذلك تاريخ الجسد ورموزه. لقد صنف النقاد هذا النوع من المسرح بأنه مسرح ينتمي إلى "ما بعد اللاأرسطية" (Post Non Aristotelian) فـ"الأرسطية" (Aristotelian) و"اللاأرسطية" (Non Aristotelian) تعتمدان على محافظتهما على ثنائية العقل والجسد، وتكرسان القسمة الثنائية بين المرأة والرجل، على الرغم من اختلاف الرؤية والغاية. فالمسرح "الأرسطي" يسعى إلى تكريس المحرمات الثقافية، من خلال المحافظة على الوضع الراهن، بدعوى أنه يحقق الخير الأسمى أو الخير المطلق على حد تعبير أرسطو(Aristo)، أما المسرح "اللاأرسطي" - وإن كان ينشد تجاوز الوضع الراهن وتغييره سواء في مسرح "برخت" (Brecht) أو في مسرح "يونيسكو" (Ionesco) و"صموئيل بيكت" (Samuel Beckett)- فيعلي من شأن ثنائية العقل والجسد، إما لصالح العقل كما في "برخت" أو لصالح الحواس كما في مسرح العبث، في حين أن المسرح الراقص يقوم على الجمع بين الثنائيتين، وبذلك نستطيع أن نطلق عليه "ما بعد اللاأرسطية"[5].

ولا نجد فرقاً كبيراً بين ما أتى به "أدولف آبيا" وما جاء به "كريغ"؛ فالاختلاف يكمن في أن الموسيقى يجب أن تكون مصدر الإلهام للدراما عند "آبيا" أكثر من الحوار، ولا ننسى كذلك عناصر التطوير التي أتى بها "أدولف آبيا"؛ فمن أهم تنظيراته المتعلقة بالديكور المسرحي هو التحول الجذري لما كان سائداً في بداية القرن العشرين من استخدام المناظر المسرحية المرسومة (ثنائية الأبعاد) والاستبدال بها ديكورات ثلاثية الأبعاد. وينص تنظيره في هذه المسألة على أن "**الممثل الذي يعتبر أهم عنصر على خشبة المسرح هو ثلاثي الأبعاد، فلا بد أن يكون الديكور الموجود على الخشبة ثلاثي الأبعاد أيضاً، حتى يخلق تجانساً مع العنصر الأهم على الخشبة**"[6]. أحدث هذا المفهوم فهماً جديداً في تشكيل الصورة في الفضاء المسرحي، وقد رأى "آبيا" أيضاً أن الإضاءة هي القادرة على أن توحّد كل الأشكال الثلاثية الأبعاد في البيئة المشهدية، سواء المتحركة منها أو الثابتة. فالممثل في رأي "آبيا" هو شكل نحتي يجب أن ينسجم مع جميع العناصر المنحوتة الأخرى، ومن أجل تحقيق الوحدة الفنية اقترح "آبيا" أسلوباً للتمثيل، يكون الممثل فيه – من خلال حركاته الإيقاعية وإيماءاته– أقرب إلى الرقص، وليس متقمصاً للشخصية. وهنا يلتقي "آبيا" مع "كريغ" في العودة إلى أن الرقص أبو الدراما، وإلى الفن المرئي.

وأوجدت الثورة التي حدثت في الإضاءة بعد تنظير "آبيا" سحراً جديداً للمسرح باستخدام الظل والضوء، و قامت بعزل نقاط على المسرح وأثبتت أخرى، فأصبحنا نرى كادراً على المسرح أقرب إلى الكادر السينمائي المحدد، وليس فضاء مفضوحاً بالإنارة المشعة. فالإضاءة في عصرنا الحديث، مع تطور التكنولوجيا أضحت وسيلة مهمة في تشكيل الفراغ المسرحي مكاناً، وزماناً، وشكّلت لغة قائمة بذاتها.

كان لـ "أنتونين آرتو" أثر كبير في تشكيل ما يسمى بمسرح الصورة، وتطور الاتجاهات المسرحية الجديدة الأخرى. ويهدف "آرتو" من وراء التنظير لمسرح القسوة إلى الوصول لمسرح مغاير، ومع أنه قدّم كثيراً من الأعمال المسرحية، فإن تنظيره لهذا المسرح المغاير فشل في حينه عند التطبيق. وتجدر الإشارة هنا إلى أن إعادة اكتشاف "آرتو" وقراءاته، وتفسيره لاحقاً بعد مماته، عكست نفسها على كثير من المسرحيين ومصممي الرقص.

وأبـرز ما جاء به "آرتـو" هو تحديد هـدف المسرح على أنه تحريـر القـوى في "لا وعي" الجمهور، بتمكين أحلامهم وهواجسهم - حتى الخفية منها - من التعبير المباشر عن نفسها، ولكي تفعل الدراما ذلك يجب أن تقلّل دور الحوار (الذي ينتمي إلى الأدب وليس إلى المسرح)، وتعطيه دوراً ثانوياً، وتعتمد بدلاً من ذلك على (الإيماءة، والحركة)[7]. وهنا يلتقي "آرتو" مع "كريغ" و"آبيا"، ولكنه يفتح مجالاً آخر للبحث في وضع هواجس الجمهور وأحلامه، على الخشبة. وفيما يختص بالنصوص قال: "**لن نمثل مسرحية مكتوبة، بل سنحاول التمثيل المباشر الذي يدور حول الموضوعات، الوقائع أو الأعمال المعروفة، ذلك أن طبيعة المكان ووضعه يقتضيان مثل هذه المعالجة، ولن يحول بيننا وبين أي موضوع حائل، مهما يكن ذلك الموضوع واسعاً**"[8].

ويؤكد "آرتو" أن الممثل عنصر ذو أهمية استثنائية؛ لأن نجاح العرض يعتمد على جدوى عمله، فجسد الممثل هو المحور المركزي لتوليد الاستجابات الانفعالية بمختلف انعكاساتها. فالجسم هو مصدر الإيماءة والإشارة، والمسرح مرتبط بتعبير الأشكال، وكل ما هو حركي؛ إذ يجب أن تلتقي اللغة المسرحية بالحركة والزمان. وعليه فإن إحساس المتلقي وتأثره لا ينحصران بالموسيقى، والرقص، والبانتوميم والإيماءات فقط، بل يتأثران بكل ما هو حركي بدرجات متفاوتة، لأن لغة المسرح تحيط بالفضاء وتقوم بتطويعه بحيث تجعله يتكلم؛ أي إن الفضاء المسرحي الذي يحتوي الممثل هو صورة ناطقة دالة.

وتناول "آرتو" المسرح - القاعة، فقال: "**سنلغي المسرح والقاعة، ونستعيض عنهما بمكان واحد، دونما حواجز أو فواصل، ليصبح مسرح الأحداث، وستنشأ علاقة مباشرة بين المتفرج والعرض، بين الممثل والمتفرج، وبالنظر لوضع المتفرج في وسط الأحداث، وإحاطة الأحداث به، سيتأثر بهما جسمانياً، إن هذا التطويق ناتج عن تغيير القاعة بالتجلي... وهكذا سنهجر قاعات العرض الخالية، لننتقل إلى بعض المخازن أو الحظائر، التي سنعيد بناءها، وفق العمليات المعمارية التي انتهت ببناء بعض الكنائس أو الأماكن المقدسة، وبعض معابد التبت**".[9] ويبين هذا النص تأثير "آرتو" في تغيير قاعة العرض، وهجر مسرح العلبة، الذي عكس نفسه في الجزء الثاني من القرن العشرين حتى الآن، فأصبحنا نرى

عروضاً في المعارض، والمتاحف، ومحطات القطار القديمة، والكنائس القديمة وفي الساحات العامة... إلخ.

كان "إدوارد جوردن كريغ"، و"أدولف آبيا"، و"أنتونين آرتو" من الأصوات الكثيرة التي دعت إلى إلغاء النص الأدبي، واللجوء إلى طرق مختلفة للحصول على نص مسرحي؛ مما أوجد مدارس مسرحية جديدة في القرن العشرين، أدت إلى تغيير العلاقة بين الكاتب والمخرج، وأوجدت ما يسمى المخرج الدراماتورغ، الذي يشكل عرضه باعتماده على الارتجال أو باعتماده على قراءات جديدة لنصوص قديمة ، أو باعتماده على لغة الجسد أو اللغة البصرية، مستغنياً عن الكلمة أو متكئاً على حوار مقتضب.

ألم تسهم هذه التطورات في رفع حدة الصراع بين المؤلف والمخرج؟ ألم تحدد لنا آفاقاً جديدة غير النص الأدبي المكتوب مسبقاً لبناء عروض مسرحية؟ ألم تنقل السلطة إلى المخرج ككاتب نص العرض وتعطيه الكلمة الأخيرة؟ أسئلة كثيرة لا بد من الإجابة عنها وحسمها، وثمة أسئلة جديدة ستنبثق وتتلاحق في أثناء إعداد هذه الدراسة.

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى إن ظهور مخرج مثل الروسي فيسفولد مايرهولد (Vsevolod Meyerhold) الذي عاصر هذه الاتجاهات وتأثر بها يعد نموذجاً جيداً للدراسة وخاصة أنه كان أول من كتب على ملصقات أعماله أنه مؤلف العرض المسرحي؛ مما استوجب التوقف عند هذا المنحنى ودراسته لتحديد العلاقة الجديدة بين المؤلف والمخرج. **ويعتبر النقاد مسرحية *المفتش العام* لـ "غوغول" (Gogol)، نقطة التحول التي أمكن بعدها مناقشة حق المخرج في تغيير النص في روسيا؛ إذ قام "مايرهولد" بعمل مجموعة من التغييرات التي أشار إليها المخرج "أندريه أنطوان" (André Antoine) الذي عمل مخرجاً في "مسرح الفن" بموسكو بقوله**: "في موسكو لم يكن ممكناً في السابق قبل هذه المسرحية، طرح قضية حق المخرج في تغيير موضوعة الشخصية أو مضمون العمل الفني، أو حتى تغيير النص الأصلي المعروض عليه، كما تطرح اليوم، هذه النظرية قد انتشرت الآن في مسارحنا الطبيعية، وسببت لدينا شيئاً من الاستعداد للمقاومة، على كل حال، شكراً لمايرهولد؛ لأنه أعادنا إلى هذا المستوى من الهموم"[10].

لذا تم اختيارها في هذا المبحث لنرى ما الذي فعله "مايرهولد" بهذا النص حتى نرى كيفية تعامل المخرج مع النص المسرحي، وتحديداً ونحن نتحدث عن بداية القرن العشرين؛ حيث أنتجت عام 1926.

وبناء على ما تقدم ينقسم البحث إلى قسمين:

الأول: دراسة سيميولوجية توضح العلاقة بين نص العرض ونص المؤلف.

الثاني: دراسة تطبيقية على أعمال مايرهولد وكيفية تعاملة مع النصوص الأدبية والديكور والتمثيل لتوضيح العلاقة من الناحية العملية.

2- إشكالية الدراسة

منذ التراجيديات اليونانية، حتى القرن التاسع عشر، كان كتاب النصوص المسرحية يعملون في مسرحياتهم، بوصفهم منتجين أو مديرين أو ممثلين. وفي القرن الثامن عشر أصبح ممثلون أمثال "ديفيد غاريك" (David Garrick) و"وليام ديفانت" (William Devant) أو "موليير" (Molière) يخرجون أعمالهم، ويعزى في الربع الأخير من القرن التاسع عشر إلى الألماني دوق ساكس ماينغن (Duke of Saxe-Meiningen 1826-1914)، "جورج" الثاني (George the Second)، المحب لفن المسرح، أنه أول من رسّخ المفهوم المعاصر لمهنة المخرج، وبدأت حالة اشتباك العلاقة بين المخرج ونص المؤلف.

كان النص - على الرغم من ظهور المخرج - حتى بداية القرن العشرين هو المسيطر على خشبة المسرح. ونظرة خاطفة على المدارس المسرحية التي وجدت عبر تطور المسرح منذ الإغريق حتى بداية القرن العشرين، تظهر أن النص كان مسيطراً على خشبة المسرح، سواء كانت المدارس كلاسيكية قديمة، أم حديثة، أم رومانسية قديمة أو حديثة، طبيعية أو واقعية. فجميع المذاهب التي أفرزتها حركة تطور المسرح أعطت الأولوية للنص، باستثناء فن "المايم"(Mime)، الذي ساد واختفى، ولم يعامل باحترام بوصفه نوعاً فنياً فترة طويلة من الزمن[11]. وكذلك الحال مع فن "الكوميديا دي لارتي" (Commedia dell'arte)، الذي بدأ في القرن السادس عشر، وساد ما يقارب مائتي عام بدءاً من إيطاليا وانتشاراً في جميع أنحاء أوروبا.

احتل النص على مدى العصور المساحة المسيطرة الكبيرة بين مكونات العرض المسرحي، التي تشمل أيضاً الممثل، والإضاءة، والديكور، والملابس،والإكسسوارت، والموسيقى، والمؤثرات السمعية والبصرية. وقد حاول كثيرون من المنشغلين بالتجربة المسرحية في بداية القرن العشرين، من خلال تخصصاتهم المختلفة، إيجاد معادلة تخرجهم من غلبة النص والحوار على مكونات العرض الأخرى. وقد جاءت محاولاتهم هذه ثورة على كل من المدرسة الطبيعية والواقعية، اللتين تعتبران المسرح انعكاساً للواقع. وجاء بحثهم كذلك للتخلص من سلطة النص على الخشبة، ومن الفكرة القائلة بأن النص الأدبي يعدّ الأساس لأي عرض مسرحي؛ مما كان له تأثيره في تطور عمل المخرج، فأصبح المتحكم في العرض المسرحي ،حين تم نقل السلطة إليه من المؤلف، ليصبح المؤلف في المرتبة الثانية.

ولا يقر بعض النقاد هذه التحولات والتغيرات في المشهد المسرحي، ويرون أنها دخيلة عليه، فهم، على سبيل المثال، لا يعتبرون الأعمال التي اختفت منها اللغة المنطوقة مسرحاً درامياً، ولا يعتبرون الأعمال التي لا تبدأ بمقدمة، ووسط، وعقدة، وصراع وحل، بل اتخذت شكل المشاهد المتجاورة متجاوزة الشكل الكلاسيكي، مسرحاً، ولا يعتبرون العمل الذي يبتعد عن التلقين، ويشرك المتلقي في العملية الإبداعية مسرحاً درامياً، ولا يعتبرون مسرح "بينا باوش" (Pina Bausch) مسرحاً درامياً، بل يعزونه ويردونه إلى فن الرقص، ولا يعتبرون أعمال "ستانويسكي" (Staniewski) مسرحاً درامياً ويعزونه إلى فن التصويت والرقص، وكذلك هو حالهم مع "لويد نيوسن".

ألم تسهم التطورات والاتجاهات المسرحية والدراسات الفلسفية الجديدة في خلخلة العلاقة بين المؤلف والمخرج؟ ألم تسهم الظروف السياسية والاقتصادية وما نتج عنها من حربين كونيتين أولى وثانية في غياب القيم، وظهور تيارات مسرحية زعزعت الثقة باللغة والنص؟ ألم يعزز اختراع الكهرباء وتطور التقنيات في المسرح تغوّل المخرج على المؤلف؟ لقد أدى التسارع في إيقاع العصر إلى التوجه نحو الاختزال لدرجة الإشارة والتلميح في مختلف مناحي الحياة بوجه عام، وفي اللغة المنطوقة بوجه خاص، وتكثيف الميل إلى الاقتصاد في استخدام اللغة المنطوقة / المكتوبة. ويبرز هذا التوجه من خلال

استخدام نظام الرسائل القصيرة، وتقنية البريد الإلكتروني، والهواتف المحمولة. ألم يمنح هذا التطور التكنولوجي المتقدم والمتسارع المخرج تقنيات جديدة أغرته بالاستغناء عن عناصر العرض التقليدية وعلى رأسها النص، وأحياناً الممثل؟ فاستعاض عنها ببدائل بصرية صارت التكنولوجيا فيها بطل العرض. لقد عزز تسارع التكنولوجيا الفجوة مرة أخرى بين الكاتب والمخرج.

تراجع دور المؤلف تراجعاً واضحاً، وظهرت مسميات متعددة: التجريب على الشكل، والنص البصري، ولغة الجسد كبديل للغة المنطوقة، ومسرح الصورة، والإعداد، والاقتباس، التوليف وغيرها من المصطلحات، التي كرسّها المخرج معلناً بداية نهاية دور المؤلف المسرحي في زمن يتسارع إيقاعه، وعصر يفرض شروطه، و أعطي المؤلف دوراً ثانوياً في بعض العروض، وألغي في عروض أخرى، وحوّل عمله إلى المخرج أحياناً، وإلى فريق العمل مجتمعين أحياناً أخرى.

أوجدت كل هذه الأمور مشكلات فكرية وفنية، تحتاج إلى البحث والتمحيص، في محاولة لفهم العلاقة الجديدة بين المؤلف والمخرج، من خلال محاولة الإجابة عن سؤال مهم، هو:هل يتطابق نص المؤلف مع نص العرض؟

– أيعتبر نص المؤلف هو النص الوحيد على خشبة المسرح؟ أم يستطيع المخرج أن يضع مجموعة من النصوص على خشبة المسرح (الممثل، الديكور، الأزياء الإضاءة الإكسسوار، المؤثرات الموسيقى ..إلخ)؟ أتتطابق النصوص التي يضعها المخرج مع رؤية المؤلف، أم تتعارض معها؟

– أين تبدأ الحدود المترتبة على التقاطعات بين نص المؤلف ورؤية المخرج وأين تنتهي؟

سيحاول البحث الإجابة عن هذه الأسئلة، مع ملاحظة أن إشكالية هذه العلاقة تعد الأكثر تعقيداً من خلال سعي كل منهما إلى أن يكون الذات المركزية، لذا يصبح البحث في هذه الإشكالية أمراً ملحّاً في محاولة الوصول إلى إجابات تحدد هذه العلاقة وتؤطرها وتقننها، من أجل تحجيم هذا الصراع الطاغي أحياناً، والالتفات إلى تطوير جوهر العملية المسرحية.

3- قراءة سيميولوجية للنص الأدبي، ونص العرض

يتكون نص المؤلف عادة من علامات لفظية – لغوية محدودة، يتم تقديمها للقراء بحسب معايير الإمكان والاحتمال لتوسيع حدود الخيال عندهم من خلال فعل القراءة، ولكنها تبقى قراءة ناقصة أو فردية. وعادة ما يقوم الكاتب بتوجيه القراء من خلال إشارات مسرحية، إلى جانب الحوار المكتوب، لتكتمل الصورة الذهنية لديهم. وتجدر الإشارة إلى أن النصوص المسرحية على مدى العصور فيما يتعلق بمفهوم الحوار والإشارات، كانت قد كتبت بأشكال ثلاثة. وتوضح لنا "آن أبرسفيلد" (Anne Ubersfeld) في كتابها المنشور على موقع إلكتروني بعنوان (قراءة المسرح) ومفاده أن: "**النصوص متنوعة من حيث وجود الحوار والإشارات، فإما أن يكتبها الكاتب ويزودها بالإشارات المسرحية، وتكون هذه الإشارات ذات أهمية وجمال، ودلالة قصوى كما هو الحال عند كل من أداموف وجان جنيه، أو قد يُغيّب الكاتب هذه الإشارات الإرشادية**"[12]. في حين تؤكد "أبرسفيلد" عدم أهمية غيابها فتقول: "**إن الشخصيات المكتوبة سواء من خلال أسمائها أو محتوى التواصل في ما بينها، تدلنا على إشارات الكاتب، أو خلوّ نصوص أخرى من الحوار تماماً، والاكتفاء بالإشارات والشروحات المسرحية، ومثال على ذلك مسرحية (فصل بلا كلمات) لصموئيل بيكيت**"[13].

عندما يقرأ القارئ العمل المسرحي، فإنه يتلقى تلقي الفرد الواحد من خلال ثقافة الفرد الواحد، مستعيناً بالحوار والإشارات إن وجدت. في حين نرى المخرج مضطراً للانفتاح على ثقافة الآخرين عند تعامله مع النص المسرحي المكتوب، فيضع أمام عينه مجاميع المتلقين وثقافاتهم المتعددة، مما يضطره إلى تحويل النص، وتشغيله ضمن مستوى العرض؛ إذ يتم البحث في (النص) لتعاد كتابته مرات مختلفة تبعاً لحاجة الذات المقترحة للتلقي. هذا هو ما يفسر انفتاح نص العرض، ويفسر القراءات المتعددة، والمختلفة للنص المسرحي الأدبي الواحد.

وهذا يُعيدنا إلى البدايات التي أدت بهذا الواقع الجديد للتشكل في القرن التاسع عشر، حين ظهرت شخصية المخرج، بعد أن كان الممثل هو النجم المتحكم في صناعة العرض، وصار لزاماً على المخرج أن يُكيف النصوص الكلاسيكية التي كتبت في عصور

سابقة لشروط المسرح في زمنه وتقاليده من جهة، وللمعايير الجمالية والأخلاقية التي يتبناها جمهوره من جهة أخرى. يُشير بعض الباحثين في أوروبا إلى أن "جوته"(Goethe) كان في طليعة الكتّاب المخرجين، الذين قاموا بهذا التغيير، حينما أجرى تعديلات وافرة في إخراجه لمسرحية شكسبير(Shakespeare) *روميو وجولييت* وحذف كل المشاهد الكوميدية الفظة والمبتذلة، اعتقاداً منه أن فيها الكثير من الحماقة، التي كان "شكسبير" مضطراً إلى وضعها مجاراة لذائقة عصره.

أما في القرن العشرين، فقد تغير الوضع كلياً، بعد ظهور الثورات الاجتماعية، وتداعيات الحرب العالمية الأولى، وتطور الحركات الطليعية الثائرة على نظام القيم الأخلاقية والجمالية، التي كانت سائدة في المسرح البرجوازي السابق، فلم تعد أية قيم تتمتع بشرعية مطلقة في المجتمع الغربي، وانحسرت الأعراف المسرحية التي يقبل بها المسرح بشكل عام، وحلّ محلها تنوع بارز في المعايير الأخلاقية، والجمالية أكثر من أي وقت مضى، فكما تقول "أريكا فيتشرليتش" (Fichterlitsh) "صار **أي نوع من الإخراج لمسرحية ما أمراً ممكناً**"[14].

والسؤال المهم المتعلق بنص العرض المسرحي هو: هل يلتزم المخرج التزاماً مطلقاً بنص المؤلف وفكره؟؛ بمعنى أيستمد العرض قيمته من درجة أمانة المخرج مع النص طبقاً للموقف الكلاسيكي، أم أن النص تمهيد، ومشروع فكري، وجمالي مفتوح، معد أساساً لإنجاز عرض مشهدي؟؛ أي أن النص يخضع للتشغيل من خلال الحذف والتعديل، والإضافة باستخدام عملية البناء والهدم المستمرة، من أجل تجاوز حالة الانغلاق الذي تفرضه الصيغة الأولى: نص المؤلف. وهذا يشكل الموقف الطلائعي.

إذا قلنا بضرورة توافر الأمانة في النقل الحرفي لما كتبه المؤلف، فسنضطر إلى حصر وظيفة المخرج في ترجمة النص بكل أمانة من لغة مكتوبة إلى لغة أخرى مغايرة، ولكن هذا – كما توضح لنا "آن أبرسفيلد"– ،"**يفترض فكرة التكافؤ الدلالي بين النص المكتوب والعرض المرئي، والشيء الوحيد الذي في إمكانه أن يتغير هو (مادة التعبير) بحسب مفهوم هيلمسليف، أمّا مضمون التعبير وشكله فيبقى هو نفسه عندما ننتقل من نظام علامات – نص، إلى نظام علامات – عرض**"[15].

تؤكد "أبرسفيلد" أن هذا الافتراض وهم؛ لأن هذا التكافؤ لا يمكن أن يحدث؛ كون مجموع العلامات البصرية والسمعية التي يبتكرها المخرج مع مكونات عرضه المختلفة، تعطي مدلولاً دلالياً يتجاوز مجموع النص. وتمضي "أبرسفيلد" مؤكدة أنه حتى لو استطاع العرض – بمعجزة ما – أن يُعبّر عن النص كله، فإن المتفرج لن يستمع إلى النص بأكمله من جراء اختفاء جزء وافر من المعلومات. وتُحذر كذلك من أن الخطر الرئيسي لهذا الموقف يكمن في الرغبة في تجميد النص، وتقديسه إلى الحد الذي يتوقف فيه نظام العرض كله، ليصبح خيال المخرجين والممثلين جدياً، ولكونه في النهاية يؤدي إلى الحيلولة دون أي تقدم لفن الخشبة. وتستشهد "أبرسفيلد" بحال الفرقة الفرنسية المشهورة "لا كوميدي فرنسيز" (La Comedie Francaise) إذ تقول: "**إنهم يتوهمون بأنهم يدافعون عن نزاهة وطهارة نصوص موليير وراسين، بينما هم لا يدافعون إلا عن قراءة مرمّزة لهذه النصوص، وعن نمط مقولب للعرض؛ مما يؤدي بالضرورة إلى إصابة المسرح بالعقم**[16]."

وأرى في تبني الكلاسيكيين لهذا المفهوم، أننا حتماً سنقع في إشكالية الأحادية، والانغلاق، وكأننا نقرأ النص الأدبي بالتكرار نفسه مرات متعددة؛ مما سيؤدي في النهاية إلى موت النص، وفقدانه القدرة على الحياة، بالإضافة إلى عقم المسرح، وفقدانه أسس استمراره، كما أكّدت "أبرسفيلد". أمّا الموقف الطلائعي الذي يعتبر النص الأدبي مشروعاً فكرياً لن يكتمل إلا بالعرض والتشغيل من خلال عمليات البناء والهدم – فإنه يعيد الروح إلى النص، من خلال شخصية المخرج ومكونات العرض المسرحي الأخرى، ملبياً حاجات المتلقي المختلفة من زمان إلى زمان، ومن مكان إلى آخر.

وما يجعلني أتبنى الموقف الثاني، ورفض الأول هو ظهور، وتميز شخصية المخرج، وخاصة شخصية تجريبية كـ"مايرهولد"، الذي استطاع أن يُحوّل الاهتمام عن النص المكتوب بواسطة الرؤى الإخراجية التي تجاوز من خلالها طريقة تجسيد النص، من مجرد ترجمة، أو زخرفة أو نقل حرفي، إلى بنية عرض قائمة في حد ذاتها، متحررة بعناصرها في فضاء فعلي، يتكون فيه المعنى وفق صيغة بولوفونية دالة، يتوزع فيها منطق السرد المسرحي على عدد من الشخصيات في خطاب حواري مركّب (السماع والنظر)، والمستمر بالانفتاح؛ مما يضع فن المسرح في إطار التعددية، خلافاً للنص المسرحي المكتوب الخاضع لحكم الأحادية.

إن التعددية والانفتاح لا تعتمد حصراً على ظهور المخرج، بل على تطور مكونات العرض الأخرى كذلك. ويصنف "تاديوز كازان" (Tadeusz Kowzan) هذه المكونات إلى ثلاثة عشر نسقاً إعلامياً كما يلي: **الكلمات، تغير نغم الصوت، تعبير الوجه، الإيماءة، حركة الجسد، المكياج، زي الرأس، الملابس، اللوازم، الديكور، الإضاءة، الموسيقى، والمؤثرات الصوتية**"[17]. ونضيف لها استخدام السينما على المسرح، ووسائل الاتصال الحديثة المتعددة " الملتي ميديا". فكل منها تحمل علاماتها المغايرة لنص المؤلف. وكل واحدة منها تحمل علاماتها المختلفة والخاصة، وتعمل في عملية التغيير في النص الأصلي. يقول "بول شميدت" (Paul Schmidt): "**إن نص مايرهولد هو نص مكتوب بشيء أكبر من الكلمات، وعملية خلق هذا النص هي من مهام المخرج**" [18].

يضاف إلى ذلك العنصر الأساسي في العرض المسرحي، وهو المتلقي. يقول د. حسين الأنصاري في مقال منشور في موقع إلكتروني: "**النظام المسرحي هو شكل تعبيري، واتصالي متغير من حيث الشكل، والمضمون، لارتباطه بالظروف الاجتماعية، والتغيرات التاريخية، ويشكل الممثل، والمتلقي أبرز عناصره**"[19].

إذا أخذنا هذه المكونات مجتمعة أو منفردة، وقارناها بالنص الأدبي المكتوب، فإننا سنجد مرة ثانية، أن تواصل القارئ مع النص الأدبي المتشكل من اللغة لا يتم إلا من خلال الأحرف، التي يتشكل منها الكلام، وسياقه، وأن القارىء لا يملك إلا علامات، ودلالات يتخيلها من خلال اللغة المكتوبة، في حين أن اللغة يتم تفكيكها في العرض المسرحي إلى لغات مختلفة، كل منها يحمل رموزه، وإشاراته، بحيث يضطلع المشهد بجوانبه المختلفة من تشكيل مكاني، وإضاءة، وملابس، وإيحاءات، وعناصر أخرى بالقيام بدور مجموعة العلامات المتكافئة أو المتقاطعة مع العلامات اللغوية. وعليه، فإن الذي يشكل لغة المسرح هو مجموع اللغة اللفظية والصورة المسرحية.

من هنا نكتشف أن سلطة المؤلف لم تعد موجودة إلا من خلال بعض الألفاظ، حتى إن بعض هذه الألفاظ قد تكون اكتسبت معاني جديدة من خلال الممثل. تقول "أريكا فيتشر ليشت": "**إن تحويل الإشارات اللفظية المسرحية المكتوبة، التي تمثل أفعالاً إلى إشارات التمثيل التي تمثل الأجسام الفاعلة، ستغير من معانيها بحكم المنجزات الخاصة**

بالممثل، الذي يضع تعابير الوجه، والإيماءات والحركات، التي يفترض أن تمثل الشخوص الدرامية"[20]. أو من خلال المخرج من خلال استخدامه لكل من الإضاءة، والموسيقى، وجميع مكونات العرض. وعليه، فإن نص العرض لم يعد ملك المؤلف، بل أصبح ملك مؤلفيه الجدد بمن فيهم المتلقي؛ فهؤلاء هم الذين أخضعوا النص للتفعيل والتشغيل.

وهكذا يتضح لنا أن التطابق غير موجود بين علامات النص اللفظية، وعلامات العرض. وهذا يقودنا إلى السؤال التالي: كيف يقوم المخرج بعملية تحويل النص إلى عرض؟ تجيب "أريكا فيشرليشت "عن هذا السؤال، بأنه يجب تأكيد أن نقطة الانطلاق لا تكمن في النص فعلياً، بل في قراءة النص. فليس مطلوباً من المخرج أن ينطلق من النص كما هو، بل كما يقرأه ويدركه. ويرى عواد علي أن "**مفهوم القراءة هنا يشبه مفهوم القراءة في النقد الحديث، فهو فعالية تملأ الفجوات، أو النقاط اللامحدودة، العائمة، الحرة في النص المسرحي**"[21].

لهذا فإن الخطوة الأولى لأي تحول ستتوقف على قراءة النص، تلك الفعالية التي يعطى من خلالها معنى لعناصره الإفرادية، وللتراكيب التعبيرية المتتابعة التي هي أكثر تعقيداً (السلسلة المتجاورة من الألفاظ التي يكوّنها التعاقب الخطي أو الأفقي للغة)، بالإضافة إلى إعطاء المعنى للنص جميعه. ووفقاً لذلك، فإن نقطة الانطلاق تكمن في المعاني التي تطوّرت في أثناء عملية القراءة. ومهمة المخرج، والممثلين هي البحث عن علامات مسرحية قادرة على التعبير عن تلك المعاني ونقلها. وتؤكد "ليشت" في هذا المجال أن اختيار علامات مسرحية لا يمكن حصره في النص المكتوب، وأنه لا يمكن التجميع من ذلك النص إلا المعاني التي ينبغي أن نجد لها العلامات المسرحية الملائمة، على ألا تكون علامات النص نفسها. وتضرب "ليشت" مثالاً لهذا بقولها: حتى إذا كانت التوجيهات المسرحية (التي يضعها المؤلف) تبين أن الشخصية تتنهد، أو تركض، أو تجلس لكي تُعبر عن انفعال معين، فليس من الضروري اتباع هذه التوجيهات التي كانت قد تقررت وفق أعراف مسرحية للزمن، الذي كتب فيه النص[22]. كل هذا يثبت أن عملية التحول لا يمكن أن تقودها الأسس التي تقوم عليها البنية الدرامية المكتوبة، بل هي مرهونة بقراءة المخرج ورؤيته الجمالية الفلسفية.

تؤكد "أريكا فيتشرليشت" أن أشكال التحول هي التحول التتابعي، والتحول البنيوي، والتحول الكلي، وتشرح لنا هذه الأشكال فتقول: "**يُعد الأخير أكثرها شمولاً، إلى درجة أنه يتضمن الشكلين الآخرين بوصفهما قابلين للتحقيق، فهو يستمد من النص ككل، بناء ودلالة، ولكي يجري التعبير عن هذا الشكل من خلال العلامات المسرحية، يكون من المفيد تحويل جملة بعد جملة، أو تركيب النصوص التحتية كمعان مركبة للبنى الفرعية. ومن ناحية أخرى يحتمل أن يعتقد المخرج أن معنى المسرحية ينتقل بشكل أفضل، عبر الإخراج الذي يبدل، أو ينقل أجزاء من الحوار، أو بعض البنى الفرعية، أو حتى قد يحذف بعضها، ويستبدل بها غيرها. وفي هذه الحال يكون البناء الدلالي للمسرحية قد أوجد ثانية من خلال الإخراج بطريقة يصعب ربط عناصرها الإفرادية، ونصوصها التحتية بأي من العناصر الإفرادية، والبنى التحتية للنص. وهكذا يعمل العرض، الذي جرى إخراجه ككل، بمثابة معنى للنص ككل**"[23].

ليس غريباً على أحد القول إن الإخراج المسرحي المبدع في القرن العشرين قد تميّز في قدرته على التحول الكلي. وهنا أميّز بين ثلاثة أنواع من الإخراج؛ إذ اتفق الباحثون على تصنيف المخرج إلى: مخرج مترجم، ومخرج معدّ (أو مفسر)، ومخرج مبدع. والحالة التي تولّد الإشكالية هي وجود المخرج المبدع، وهذا هو حال "مايرهولد"، الذي يقوم بعملية التحول الكلي الذي يُعبّر فيه عن اجتهادات لا حدود لها، ومغامرات فنية، واتجاهات مختلفة يجمع فيها المنحى التجريبي والطليعي، ويتصدر فيها اشتغاله على البناء المشهدي، والبحث عن فضاءات جديدة للعرض، والقراءة المغايرة المنتجة التي تهدف إلى الإمساك بما لم يتم التفكير فيه، أو ما تم السكوت عنه في النص، بالإضافة إلى إطلاقه في فضاء العرض لصيغ علامات حرة لا تكتمل دلالاتها إلا بفعل قراءة المتلقي لها، وفعاليته في استنطاقها وتأويلها. وهكذا تداخلت سلطة المخرج (القارىء الأول للنص) وسلطة المتلقي (القارىء الثاني للنص والعرض معاً) في إنتاج الخطاب المسرحي وإزاحة سلطة المؤلف.

يبقى السؤال هنا: أتبقى النصوص كما هي أم تتغير نتيجة تفسير كل مخرج، وتأويلاته الخاصة للملاحظات والإشارات التي يكتبها المؤلف؟ أرى أن النصوص تختلف، وإلا كيف

نرى العرض نفسه لخمسة مخرجين مثلاً، وكل عرض يختلف عن الآخر؟ السبب بسيط؛ فالمخرج الأول، على سبيل المثال، أثار في النص، جملة غير مهمة، وجعلها هي الأساس في عرضه، ومثال هذا في أعمال "مايرهولد" ننقله عن "نوريس هوتون"(Noris Huton)؛ إذ سجل وصفاً حياً لطريقة "مايرهولد" في العمل مع ممثليه، في جلسة التدريبات الأولى، لثلاث مسرحيات ذات فصل واحد، من تأليف "أنطوان تشيخوف"(Anton Chekhov)، *الاقتراح والدب، والخطوبة*؛ إذ يقول :"قلت لكم دائماً إن هناك شيئين أساسيين لإخراج مسرحية: الأول هو أن نكتشف المؤلف، ثم نقدم هذا الفكر بشكل مسرحي، وهذا الشكل أسميه "لعبة المسرح"، وحوله ينبني العرض كله... وفي هذا العرض فإنني سأستخدم التكنيك التقليدي للفودفيل، من حيث هو لعبة، وسأحاول أن أشرح لكم ما أعني بهذا العرض: في هذه المسرحيات الثلاث لتشيخوف، وجدت أن الأبطال – ولثمان وثلاثين مرة – يغمى عليهم، أو يكاد يغمى عليهم، أو تتحول ألوانهم، أو يطلبون كأس ماء، أو يمسكون بقلوبهم، وبالتالي سأجعل من الإغماء فكرة ملحة ومتكررة – الموتيف – في العرض، وكل شيء سيسهم في تحقيق هذه اللعبة"[24]. **إذاً موتيف الإغماء، هو المحور الأساسي الذي عمل عليه "مايرهولد". وقد يأتي مخرج آخر ويركز على قضية الكبرياء عند الأبطال، عندها يتغير المعنى ويسير في مسار خيار المخرج الجديد. وقد يضيف مخرج ثالث، على سبيل المثال، إشارات لم تكن موجودة، بل كانت من محض خياله، فتكون النتيجة تغييراً في مجرى الأحداث أو في المكان أو الزمان. واختصاراً نقول: نص المؤلف لا يبقى على حاله عند تعامل أي مخرج معه؛ لأن خيال الثاني، وثقافته تتدخل، ويصبح صاحب النص الجديد مكوناً من: المخرج والمتلقي.**

أدرك "مايرهولد" هذه المعادلة فقال في إحدى محاضراته :"لو تناولت مجموعة كاملة من المسارح نفس النص المسرحي فسيكون باستطاعتها من خلال تأويلات مختلفة أن تنتج مجموعة منوّعة من العروض المسرحية لا تشبه بعضها البعض"[25].

ونستطيع أن نقول جازمين إنني أستطيع أن أقوم بتذييل ملصقات أعمالي بأنني مؤلف العرض المسرحي كما فعل "مايرهولد" في بداية القرن العشرين؛ فالمخرج في منهجه صاحب الكلمة الأولى والأخيرة على المسرح، وكل ما يوضع على المسرح يجب

أن يُعبّر عن رؤيته الإخراجية. ومن قراءتنا السيميولوجية لنص العرض ونص المؤلف، والبرهنة على عدم تطابق العلامات بين الاثنين، نجزم بحق في أن المخرج يستطيع أن يكتب أنه هو مؤلف العرض المسرحي، وهذا ما تؤكده المدارس الفلسفية البنيوية وما بعد البنيوية التي أكدت هذه المقولة، ومنها مقولة "رولان بارت" (Roland Barthes): "إن العرض المسرحي هو نص مستقل مثله مثل النص المكتوب"[26].

4- قراءة تطبيقية: عناصر الإنتاج المسرحي عند مايرهولد

4 - 1- النص

4-1-1 مسرحية "المفتش العام"

يعتبر النقاد مسرحية ***المفتش العام*** لـ"غوغول"، هي نقطة التحول التي أمكن بعدها مناقشة حق المخرج في تغيير النص في روسيا؛ إذ قام "مايرهولد" بعمل مجموعة من التغييرات التي أشار إليها المخرج "أندريه أنطوان" (Andre Antoine) الذي عمل مخرجاً في "مسرح الفن" بموسكو بقوله: "في موسكو لم يكن ممكناً في السابق قبل هذه المسرحية، طرح قضية حق المخرج في تغيير موضوعة الشخصية أو مضمون العمل الفني، أو حتى تغيير النص الأصلي المعروض عليه، كما تطرح اليوم، هذه النظرية قد انتشرت الآن في مسارحنا الطبيعية، وسببت لدينا شيئاً من الاستعداد للمقاومة، على كل حال، شكراً لمايرهولد؛ لأنه أعادنا إلى هذا المستوى من الهموم"[27]. **لذا تم اختيارها في هذا المبحث لنرى ما الذي فعله "مايرهولد" بهذا النص حتى نرى كيفية تعامل المخرج مع النص المسرحي، وتحديداً ونحن نتحدث عن بداية القرن العشرين، حيث أنتجت عام 1926.**

كتب "غوغول" هذه المسرحية بالأصل إلى "مايرهولد" شخصياً لإخراجها، كما يؤكد لنا ذلك "جونثان بيتش"(Jonathan Pitches)؛ إذ يقول إننا نستطيع أن نستدل على ذلك من خلال النظر إلى الإرشادات المسرحية التي كتبها "غوغول"، وهي:

- **تصميم الرقص المقصود في فضاء المسرح (البيوميكانيك).**

- **الإحساس بالمسرح كصورة أو تكوين (اهتمام "مايرهولد" بالمشهدية المسرحية).**
- **استخدام أسلوب فيزيائي مُعبّر ومُبالغ فيه.**
- **خلط ودمج الأضداد (الغروتسك).**
- **الاتصال المباشر مع الجمهور.**
- **إطالة الفعل لجعله غريباً[28].**

هذه النقاط تلخص أهم المفاصل في منهج "مايرهولد". ولكن ما يهمنا هو كيف تعامل مع هذا النص الذي أخرجه عام 1926؟ لم يتوان "مايرهولد" في إحداث تغييرات كبيرة على النص، وسمى نفسه في منشورات المسرحية مؤلفاً للعرض[29].

في هذا المبحث سألقي الضوء على المسرحية الأصلية حتى نتبين ماهية التغييرات التي أحدثها "مايرهولد" في النص الأصلي، والتي بررت له أن يطلق على نفسه مؤلفاً للعرض.

4-1-2 ملخص المسرحية

مسرحية ***المفتش العام*** عمل مُفصّل على تقاليد المسرح الكوميدي، يتحدث عن علية القوم، في قرية غير معروفة تبعد مئات الكيلومترات عن أي مكان. واعتاد سكانها على نمط محدد من الحياة بقيادة عمدة المدينة، فهم عديمو الجدوى، منغرسون في أشيائهم الخاصة، فاسدون ومسببون للخلاف. ولكن شيئاً ما يحدث ليقوض الوضع الحالي. استلم العمدة رسالة من صديق له يحذره فيها من زيارة تتضمن معنى التهديد من المفتش العام، فيتغير الوضع في القرية بعد استلام هذه الرسالة.

تقسم المسرحية إلى خمسة فصول بحسب الكتابة "الأرسطية". وأورد ملخصها على التوالي:

الفصل الأول: يدعو العمدة بعد استلامه الرسالة جميع مجلس الحكم إلى بيته، وفي أي بلد آخر تكون هذه الأخبار سرية، إلا أنهم في القرية يتشاركون الذكاء، وتوصلوا إلى أن المفتش العام قد وصل ونزل في فندق صغير.

الفصل الثاني: "خلستاكوف" (Khlestakov) هو الشخصية التي اعتقدت القرية أنه المفتش العام. كان يُعاني مع خادمه من عجزه عن دفع أجرة الفندق، حيث يصل العمدة ويدفع عنه حسابه، ويدعوه للإقامة عنده ويتكفل بجميع مصاريف إقامته. من الجدير بالذكر أن كلمة "خلستاكوف" بالروسي تعني "الادعاء"، وهذه صفة ملازمة لهذه الشخصية[30].

الفصل الثالث: يحضر جميع كبار القرية، ويقوم العمدة بتعريفهم على المفتش المزوّر، ويبدأ "خلستاكوف" بالكذب والادعاء ليثير انتباه زوجة العمدة وابنته.

الفصل الرابع: يحضر القاضي ومستشاروه في اليوم التالي لرؤية "خلستاكوف" ويحاولون شراء ذمته، فيعرضون عليه رشوة، ويقبلها "خلستاكوف. وبعد ذلك، يدخل العمال مع أصحاب المحالّ وهم مستاؤون، وقد أتوا ليخبروه عن فساد العمدة. سرعان ما يفقد "خلستاكوف" الاهتمام ويرفض الالتماسات المتبقية. وعوضاً عن ذلك، يكتب رسالة إلى صديقه يشرح له فيها وضعه الجديد ويسخر من وضع سكان القرية. لقد كان "خلستاكوف" مدركاً أن حظه سينفد قريباً، فيعرض على العمدة أن يخطب ابنته، ويغادر وجيوبه ممتلئة بنقود العمدة.

الفصل الخامس: يقبل العمدة أن يخطب الشاب ابنته، وبعد ذلك، يدخل عليه مدير البريد حاملاً رسالة "خلستاكوف" إلى صديقه، فيكتشفون كذبه، وفي هذه الأثناء يدخل أحدهم ويعلمهم بوصول المفتش العام الحقيقي، وأنه ينتظر مقابلة العمدة في الفندق. عندها تتحول جميع الشخصيات إلى حالة تجمد كاملة كرد فعل على الخبر.

3-1-4 تحليل المسرحية

عند تأمل هذه المسرحية نلاحظ ما يأتي:

- **المسرحية مقسمة إلى خمسة فصول.**
- **جميع الفصول تحدث في قرية معزولة.**
- **الحدث محصور في فعل لا يتجاوز اليومين.**
- **باستثناء الفصل الثاني، فجميع الفصول تحدث في بيت العمدة.**

- "خلستاكوف" يظهر في منتصف المسرحية.
- العمدة يظهر في جميع الفصول.
- الأحداث تتم في فترة زمنية لا تتجاوز الأربع والعشرين ساعة.
- المسرحية مؤلفة بشكل دائري، تبدأ بإعلان وصول المفتش العام المزيف، وتنتهي بوصول المفتش الحقيقي. تبدأ برسالة تخفي الحقيقة، وتنتهي برسالة تكشف الحقيقة، تبدأ بإصابة العمدة ومن حوله بالذعر وتنتهي بإصابة الجميع بالذعر.

نلاحظ مما تقدم توافر الكتابة "الأرسطية" من حيث وحدة الزمان والمكان والفعل.

4-1-4 تعامل "مايرهولد" مع النص

ما الذي غيره "مايرهولد" في النص؟ يقول لنا "جونثان بيتش": إن "مايرهولد" قام بالآتي:

1 – تغيير بنية النص من فصول إلى مشاهد بحيث أصبحت خمسة عشر مشهداً.

2 – غيّر النص من نص كوميدي إلى نص تراجيدي كوميدي. ويؤكد لنا هذا الناقد "نيك ورال" (Nick Worral) إذ يورد لنا ما يقوله "مايرهولد" عن هذا العرض: "يجب أن نتجنب نكهة التهريج، وعدم أخذ أي شيء من الكوميديا دي لارتي ... المسار الذي يجب أن نتبعه هو الذي يسير نحو التراجيديا"[31].

3 – غيّر مكان الحدث من قرية غير معروفة إلى مدينة كبيرة وهي "سانت بيترسبيرغ" التي كانت العاصمة آنذاك.

4 – غير مكان وقوع الحدث من الفندق وبيت العمدة إلى أن يصبح الحدث في عدة أماكن داخل البيت وخارجه.

5 – أضاف "مايرهولد" ثلاث شخصيات جديدة، وغيّر شخصية العمدة إلى جنرال.

6 – أضاف أجزاء من نص (المقامر) لـ"غوغول"، وأجزاء من رواياته وقصصه القصيرة[32].

في تحليلنا نتساءل: ما الذي فعله "مايرهولد"؟ بداية غيّر النص من نص كلاسيكي "أرسطي" إلى نص "لا أرسطي". فكيف تم ذلك؟ كان النص الكلاسيكي يمتاز بفصوله الخمسة فقام "مايرهولد" بتحويله إلى خمسة عشر مشهداً؛ مما سيؤدي إلى تغيير إيقاع النص وتغيير تفاعل الجمهور مع هذا النص. ثانياً: وحدة المكان، فلم يعد المكان بيت العمدة بل أصبح عدة أمكنة، كما أنه غير نوع العمل من كوميدي إلى كوميدي تراجيدي لا أرسطي.

ومن ناحية أخرى لم يبق "مايرهولد" النص كما هو، بل أضاف له من نصوص مختلفة بحيث أصبح النص الجديد مؤلفاً، وأضاف شخصيات جديدة للعرض.

من هنا يمكننا القول إن "مايرهولد" اجتهد في أن يحول النص الأدبي إلى نص مسرحي، وهذا يسوغ لـ"مايرهولد" اعتبار نفسه مؤلفاً للعرض كما ظهر على ملصق المسرحية. وهذه إشارة إلى ارتفاع مرتبة المخرج، التي عكست نفسها في القرن العشرين.

ولم ينحصر تغيير "مايرهولد" في النص في مسرحية *المفتش العام* فحسب، بل في كل أعماله، وأورد مثالاً آخر للاستشهاد على ذلك من مسرحية *D.E 1924*، فقد كلّف "مايرهولد" الرفيق "بودغاتسكي" (Podgaetsky) بإعداد مسرحية معتمدة على مواد مأخوذة من رواية الكاتب "إليا إيهرنبرغ" (Ilya Ehrenburg) بعنوان *الأستاذ فياكو بوبس*. عندما طلب "مايرهولد" من الكاتب الأصلي للرواية أن يُعدّها للمسرح رفض ذلك. فلم يتوان "مايرهولد" من تقديمها وإعدادها للمسرح، بغض النظر عن موافقة الكاتب. ويقول "فلدمير مايكوفسكي"[33] (Vladimir Mayakovsky) عن العرض :"إن مسرحية الدي اي هي صفر بالمطلق، ولكن العرض كان ناجحاً جداً"[34].

وهذا الموقف لم يحدث فقط مع "إيهرنبرغ"، بل تعداه إلى الكاتب الثاني الرفيق "بودغاتسكي" الذي تم حذف اسمه عام 1926، ويعود هذا إلى أن تغييرات جمّة قد حدثت في النص منذ عرضها الأول عام 1924، أسهم فيها مخرجو الفرقة وأعضاء في الجيش وجمهور. فلم يعد للنص علاقة بكل من "إيهرنبرغ" والرفيق بودغاتسكي[35].

كان "مايرهولد" يشعر أن الميراث الأدبي هو ملك له، ويحق له إعادة إنتاجه. ويتضح لنا أن النص في حالة تطوّر دائم ولا يثبت بعد العرض الأول له، وأنه – على الرغم من ركاكة النص – استطاع "مايرهولد" أن يقدم عرضاً ناجحاً. لقد غيّر "مايرهولد" الجمهور من جمهور يسمع إلى جمهور يرى.

4-2- التمثيل

يمكن إيجاز كيفية عمل "مايرهولد" مع ممثليه في أثناء إنتاجه لعمل مسرحي بمرحلتين : الأولى مرحلة القراءة (ما نسميه تمارين الطاولة). والثانية مرحلة الانتقال للمسرح.

في مرحلة القراءة – وهي المرحلة التي يبدأ فيها كل ممثل بقراءة دوره ومحاولة تلمس شخصيته وعلاقتها مع الشخصيات الأخرى – يطلب "مايرهولد" من ممثليه القراءة بصوت عالٍ، وبصوت مفتوح، وليس بصوت هامس، مثلما يطلب بعض المخرجين من ممثليهم في تلك الفترة. ويقول للممثلين في هذا الصدد :"**لا أريد أن تعلق الكلمات في حلوقكم. أريد للكلمات أن تصل إلى شفاهكم حتى أسمعها، حتى تطير في الهواء مثل كرة البهلوان. يجب أن تقرأ بصوت عال، ولكن احرص على أن لا يكون صراخاً**"[36].

ويهدف "مايرهولد" من فتح الصوت منذ البدايات، إلى أنه يريد لممثله أن يهضم الكلمات، ويشعر بها جيداً، ويتحسس أماكن خروج الأحرف، والتغلب على أية مشكلة في مرحلة مبكرة. وهو في هذا محق إلى درجة كبيرة، بحسب خبرتي كمخرجة مسرحية؛ لأن القراءة بهمس (التي يتبعها الممثل أحياناً لتوفير طاقته للعرض) تُعرّض الممثل مع الوقت، وخاصة عندما يحتاج إلى درجات صوته وطبقاته المختلفة، إلى خذلان صوته له ويكتشف أن الكلمات تخونه؛ لأنه لم يُمرّنها ويكتشفها في أثناء العملية الأولى التي يطلبها "مايرهولد".

وما لفت انتباهي في مرحلة الانتقال إلى المسرح هو أن "مايرهولد" يقوم بتمثيل الشخصيات أمام ممثليه، ويطلب منهم أن يقوموا بتأدية ما قام به. إن هذا التوجه يضع "مايرهولد" أمام المساءلة بأنه يقمع خيال الممثل، مع أنه يؤكد دائماً أهمية هذه الميزة عند

الممثل. ويفسر لنا ممثل "مايرهولد" "مايكل سادوفسكي" (Mikhail Sadovsky)، الذي عمل مع "مايرهولد" في مسرحية ***غادة الكاميليا*** عام 1934، المسألة على النحو الآتي: إن رد فعل الممثلين تجاه تمثيل "مايرهولد" لأدوارهم قبل أن يقوموا هم بتمثيلها ينقسم إلى نوعين: الأول، الذي يفهم عمق ما يقوم به "مايرهولد" ويُطوِّره، ويُضيف عليه من شخصيته وفكره. والنوع الثاني، الذي كان يفشل في تطوير ما قام به "مايرهولد"، وعندها يتدخل ويقول للممثل : قل هذا الشيء هكذا، حرّك يدك هكذا، استدر للخلف للأمام... إلخ[37]. ويُكمل "سادوفسكي" قائلاً: "**إن هذا النوع الثاني هم الذين خرجوا وقالوا إن مايرهولد يحولهم إلى ماريونيت**"[38]. ولكن أيضيف ممثلوه شيئاً إلى الدور، أم يقومون بالتنفيذ الحرفي لما عرضه "مايرهولد"؟ توحي شهادة ممثله "إيغور إيلنسكي" (Igor Elinsky) لنا أنه ينفذ ما يريده "مايرهولد"؛ إذ يقول: "**أحياناً لا أوافق على اقتراح مايرهولد، وأعتقد أن عليّ أن أفعل شيئاً آخر، ولكنني أجد نفسي أقوم بفعل أسوأ من اقتراحه، وعندها أعترف أنه على حق**"[39].

يتضح لنا مما تقدم أن ممثل " مايرهولد" ينفذ ما عرضه "مايرهولد" من تصور للشخصية ولكن يبقى السؤال الحقيقي :هل يضيف الممثل شيئاً من نفسه؟ نأخذ هنا شهادة الممثل "سادوفسكي" في زميله الممثل " إلينسكي" في أثناء تمثيل الأخير مشهد اصطياد السمكة في مسرحية ***الغابة*** وكان يلعب دور شخصية أركاشكا (Arkashka). مثّل "مايرهولد" المشهد أمام "إلينسكي" إلا أنه – بحسب ما يقول "سادوفسكي" – قد أضاف من نفسه إلى هذا المشهد، ويقول: "**لا أحد ينسى كيف اهتزت الصنارة وارتجفت السمكة بين يدي إلينسكي، لم يكن هناك أدوات صيد، بل كانت الصنارة والطعم والسمكة في خيال إلينسكي... لقد كانت براعة إلينسكي هي التي طوّرت العرض الذي قدّمه مايرهولد، وعملت منه مشهداً ناجحاً**"[40].

نستنتج مما تقدم أنه لا توجد مساحة كبيرة عند ممثل "مايرهولد" ليقدم اقتراحه. فهو ينفذ رؤية "مايرهولد" الشخصية، إذا كانت النتيجة أحياناً أن يقول لممثليه: قل هذه الجملة هكذا.. تحرك إلى اليمين. إلى اليسار... إلخ. ولكنني سأعتمد على خبرتي الشخصية كمخرجة، وبخاصة في تعاملي مع الممثلين للإجابة عن هذا السؤال.

عندما نقوم باختيار شخصيات للعمل معنا في أية مسرحية، نعرف ونعي جيداً أن عدد الممثلين المبدعين على مدى التاريخ هم قلة، فنوظف الأقل موهبة أحياناً. فإذا كان الممثل مبدعاً فإنني أعمل معه بانتظام على تطوير دوره، وأتعامل مع الممثل المغلق مثل تعامل "مايرهولد" مع ممثليه، وأقول له: افعل كذا وكذا. ولكنني أترك مساحة صغيرة لاقتراحات الممثلين، فإذا توافقت اقتراحاتهم مع رؤيتي الإخراجية آخذ بها، وإن لم تتوافق أهملها. إن الممثل المبدع لا يتوافر بكثرة، وهذا مثبت على مدى العصور. وحتى لو قمنا بالتدريب الدائم، فإن التدريب يساعد على تطوير تقنيات الممثل ويساعد على شحذ خياله، ولكن تبقى الفروقات الفردية موجودة وحاسمة في التمييز بين ممثل عادي وممثل مبدع.

على الممثل الذي سيعمل مع "مايرهولد" أن يخضع لنظامه الصارم سواء في مرحلة التمارين أو الإعداد لشخصية في عرض مسرحي. وبغير ذلك سوف يترك العمل معه مراراً كما حدث مع ممثله "إلينسكي"، أو يعاني كما عانت ممثلته "ماريا بابانوفا" (Maria Babanova)، أو يُطرد من الفرقة كما حدث مع الممثل والمخرج "أيزنشتين"(Eisenstein) الذي يقول: "**كم عدد المرات التي تعذبت فيها بالعمل مع مايرهولد قبل أن أطرد من بوابة الجنة**"[41]. ولكن "أيزنشتين" نفسه الذي طرد من الفرقة يقول: "**لم يكن ليكون هناك أيزنشتين لو لم يكن هناك مايرهولد**[42]". فبعد أن نضج "أيزنشتين" وقيّم تجربته مع "مايرهولد" شعر بفضل هذا الرجل عليه، وأصبح "أيزنشتين" واحداً من أهم مخرجي المسرح والسينما آنذاك. ولا ننسى فضل "أيزنشتين" الذي احتفظ بملاحظات "مايرهولد" في التمثيل والإخراج بعد اعتقاله[43]، وهي أحد أسباب معرفتنا بهذا المخرج المتمرد حتى يومنا هذا.

في النهاية يتوضح لنا من طريقة مايرهولد في تدريب ممثله أن الممثل يقوم بما يطلبه "مايرهولد"، وهذا يعني أن رؤيته الإخراجية هي التي تتجسد على المسرح، فكأنما نراه أيضاً هو شخصياً في كل دور يمثل على خشبة المسرح، وهذه لغة أخرى يضعها "مايرهولد" ببصمته الخاصة ، فالتأليف التمثيلي هو من صناعته هو شخصياً.

4-3- الديكور: مسرحية المفتش العام

حرص "مايرهولد" على أن يكون الديكور منسجماً مع بقية مكونات العرض المسرحي. ولم يقدّم مصمم مسرحية ***المفتش العام*** "فيكتور كسيلوف" (Victor Kiselyov) مقترحاً إلى "مايرهولد" ليعمل عليه بل إعادة إنتاج مفهوم "مايرهولد". يقول "جونثان بيتش"؛ إن تصميم الديكور بشكل عام ينظم عالم الممثل، ويفرض ما يأتي:

1 - حركة المؤدي الفردية.

2 - العلاقة الفيزيائية بين الشخصيات.

3 - تكوين المجموعات أو تكوين المجموعات الفرعية.

4 - تحديد الجو العام لأي مشهد.

5 - يشمل التصميم تحفيز الإحساس بالإكسسوارات والأثاث، وهذه الأدوات مرتبطة بعمل الممثل، وتوجد سياقاً مرئياً للفعل المسرحي، وتحدث تفاصيل مهمة مثل الزمان والمكان والمكانة الاجتماعية[44].

رفض "مايرهولد" في مسرحية (المفتش العام) اقتراح "غوغول" بأن تجرى الأحداث في قرية، فحوّل مكان الأحداث لتدور في مدينة "سانت بيترسبرغ" عوضاً عن قرية. حافظ على السياق القيصري للمسرحية، واستخدم العرض ليسخر من القيم البرجوازية لما قبل الثورة. ولإيضاح مدى تبذير الطبقة الحاكمة أيام القيصر، عرض "مايرهولد" بيت العمدة بصورة بيت ضخم وواسع، ووضع كل مشهد في غرفة مختلفة، وجعل النساء يستبدلن ملابسهن عدداً متكرراً من المرات. فضلاً عن أنه بالغ في إبراز أثاث بيت العمدة صانعاً رؤية غير مستقرة ومشوهة للفئة الغنية[45]. ويبدو أن أهم تطلعاته عند إعداد التصميم هو الحرص على إبراز طريقة اختياره وكيفية خدمة عرضه الجمهور؛ فهو لا يهمه ماذا يعرض ولكن كيف يعرض. فـ "مايرهولد" يعرض نصه للجمهور باستخدامه مصطلح المسرح المتحرك (Kinetic Staging).

إن كلمة (Kinetic) آتية من الكلمة الإغريقية القديمة (Kinein)، وتعني (To Move) أن يتحرك[46]. ولقد توصل "مايرهولد" إلى أن المناظر إذا لم تتغير بسرعة بين مشهد وآخر،

فإن العرض يصبح عرضاً ساكناً. ولهذا نظر "مايرهولد" إلى الماضي ليجد حلاً للحاضر، فأوجد مسرحاً كلاسيكياً معاصراً، دامجاً فن الرؤية في اليونانية القديمة مع التقنيات المواكبة للسينما الحديثة. يخبرنا "براون" كيفية تحقيق ذلك بقوله :

لقد قام بتوزيع أحد عشر باباً في خلفية المسرح مصممة من خشب مقوى وموزعة بشكل قوسي في خلفية المسرح، ووضع في كل جانب من مقدمة المسرح بابين ليصبح عدد الأبواب خمسة عشر، وهذا العدد من الأبواب مساو لعدد المشاهد الموجودة في النص. ويحقق استخدام هذه الأبواب ما ندعوه اللقطة الواسعة (Wide shot) أو المسرح المفتوح، وأخرج على هذه الأبواب خمسة مشاهد من مشاهد المسرحية الخمسة عشر. أمّا بقية المشاهد، باستثناء مشهد واحد، فقد تم إخراجها ووضعها على مستوى بعرض 4.25 وعمق 3.30 [47].

والمشاهد التسعة كانت تدور من خلال الباب الأوسط في الخلف، وهذه تمثل- كما في السينما- اللقطة القريبة (Close Up) كما يقول مايرهولد: "**لقد أصبحنا ومن خلال لغة السينما قادرين على تصوير المشاهد الرئيسية بلقطة قريبة جداً** [Close Up]"[48] وتمثل كذلك لخطوات المونتاج في الفيلم السينمائي كما يؤكد ذلك "كريغ جيسكام"(Greg Giesekam)؛ إذ يقول: "**لقد كانت المشاهد في مسرحية المفتش العام تُمثّل كسلسلة من المناظر المعدة مسبقاً في مستوى يدور على عجلات حتى يتحقق اتباع خطوات المونتاج في الفيلم من مشهد لآخر**"[49]. أمّا المشهد الثالث فقد وضع له تصميماً خاصاً.فأصبح النموذج على النحو الآتي:

خمسة مشاهد لقطة واسعة أو ما نسميه المسرح المفتوح، وتسعة مشاهد لقطة مسرحية قريبة (Close Up) ، ولمشهد الفندق تصميم خاص.

ويقول "بيتش": إن هذا التصميم يكشف حقائق مهمة عن تفكير "مايرهولد" الإخراجي وهي على النحو الآتي:

1 - تفرد مشهد الغرفة بالفندق.

2 - تركيز انتباه المشاهد على مستوى صغير حتى للمشاهد الكبيرة.

3 – الأماكن المقترحة المختلفة المتعددة التي استخدمها من خلال المستوى.

4 – شعر مايرهولد أن المستوى الذي استخدمه مهم ليخطط حدود فضاء الخشبة المفتوحة مع قطع أثاث ومناظر أخرى.

5 – الحاجة الدائمة لجعل العرض متحركاً[50].

وفي مشهد الفندق احترم "مايرهولد" النص الأصلي لـ"غوغول"؛ إذ جاء الفندق في مشهد متفرد في النص الأصلي، وهو المشهد الوحيد الذي يحدث خارج بيت العمدة، فضلاً عن أنه يُمثّل اللحظة الوحيدة التي نرى فيها الفقر الحقيقي مقابل الاستعارة المجازية للفساد الوسخ. ويفصح المشهد عن أن الفندق هو عالم آخر مسكون بالخدم وليس بالأسياد كما في بقية المسرحية.

النقطة الثانية تتعلق بأجرأ قرار تصميم على الإطلاق، فخشبة المسرح التي يمتلكها ضخمة جداً، إضافة إلى أن عدد الممثلين كثير أيضاً، إلا أن تفضيله لأن يستخدم مستوى لا يزيد على 11متراً مربعاً، ويضع غالبية الفعل عليه؛ أي تسعة مشاهد من أصل خمسة عشر، هو قرار يحتاج إلى خبرة كبيرة في تكوين الصورة.

ومن هذه الناحية فإن "مايرهولد" كان مجرباً، وتجريبه في هذا العرض كان تجريباً على فضاء محصور، وهو من أصعب أنواع التجريب، لقد قام "مايرهولد" بوضع الفرقة كاملة عليه، وكانوا يزيدون على خمسين ممثلاً. يقول "رودينسكي" عن هذا الأمر: "**لقد أصبح بإمكاني أن أستوعب الجمال بإنشاء مايرهولد لهذا المستوى... كما أنني شاهدت الحرفية الحقيقية للممثل**"[51]. إن شهادة "رودينسكي" في العرض ما هي إلا دليل على نجاح "مايرهولد" في التجريب، فهذا العرض من أنجح عروض "مايرهولد" إلى درجة أنه ظل يعرض حتى بعد وفاته.

يبقى أن نعرف أنه لم يكن هناك مستوى واحد بالخلف بل كان هناك اثنان، الأول ظاهر للجمهور والثاني في الخلفية، ففي لحظة القيام بمشهد ما يتم ترتيب الديكور للمشهد الثاني، وفي نهاية المشهد يحل المستوى الثاني بدلاً من الأول من خلال حركة دوران الباب. وبهذه الطريقة يبقى العرض متحركاً متدفقاً يتحول من

مكان إلى آخر، وتتحقق فكرة مونتاج السينما على المسرح، وتتحقق فكرة المسرح المتحرك.

أمّا فيما يتعلق بالمشاهد الخمسة الأخرى، وما أسميناه باللقطة الواسعة، فقد استخدمها "مايرهولد" لعرض مشهد غير عادي، أو ليقترح الأحداث التي تجري في الخارج، أو ليؤكد الانقسام بين "خلستاكوف" وسكان القرية، كما أن "مايرهولد" حافظ على المسرح المفتوح في مشهد النهاية عندما يأتي خبر حضور المفتش الحقيقي بدل المفتش المزور، وذلك عندما قام بسحب الأثاث والأدوات الموجودة في الخلف من أجل عرض "المانيكانات" الدمى عوضاً عن الممثلين، وهو كما يقول "بيتش": "**تعبير عن فراغ القيصرية، وذلك من خلال استخدامه لضربة مسرحية بارعة وموفقة**"[52]. ولا أنسى هنا أن أذكّر أن استخدام الدمى عوضاً عن الممثلين هو نموذج للأسلبة على خشبة المسرح. التي كان "مايرهولد" يحرص على تطبيقها في مسرحه، سواء بالتمثيل أوالديكور، أو جميع مكونات العرض المسرحي الأخرى.

في النهاية ومن النموذج المعروض لدينا في الدراسة يتبين لنا أن "مايرهولد" لم يلتزم بديكور النص الأصلي إنما وضع تصوره الخاص الذي يعكس رؤيته الإخراجية، وهو بهذا يضع لنا لغة جديدة على المسرح مغايرة للغة العرض الأدبي؛ مما يجعل عدم التطابق بين النص الأدبي ونص العرض.

5- الاستنتاجات

1 – **تغيرت العلاقة بين المؤلف والمخرج مع ظهور المخرج في بداية القرن العشرين وتحديداً مع وجود المخرج المبدع.**

2 – **مما لا شك فيه أن الاتجاهات الجديدة التي ظهرت في بداية القرن العشرين غيرت العلاقة بين المخرج والمؤلف.**

3 – **كان "مايرهولد" أول من بدأ بإيجاد القسمة بين نص المؤلف ونص العرض، وتعتبر مسرحية *المفتش العام* نقطة التحول.**

4 – توصل "مايرهولد" إلى أن نص المؤلف منفصل عن نص العرض قبل المدارس الفلسفية وتحديداً البنيوية والتفكيكية.

5 – لا يمكن أن يتطابق نص المؤلف مع نص العرض؛ نظراً لاشتغالات المخرج المتعددة، ونظراً لتضارب علامات النص مع علامات العرض. كما تعتبر كل من الموسيقى والديكوروالإضاءة إلخ لغات على خشبة المسرح تحتاج من المتلقي أن يفك شفراتها.

6 – يستطيع المخرج المبدع أن يذيل ملصقات أعماله بأنه مؤلف العرض المسرحي، مع الاحتفاظ للكاتب بالحق الأدبي في النص المسرحي.

7 – يعتبر المؤلف هو الكاتب الأول للنص، والمخرج هو المؤلف الثاني، والمتلقي هو المؤلف الثالث.

8 – تعتبر الكلمة عنصراً مثلها مثل الممثل، والديكور والموسيقى والإضاءة، وكل هذه العناصر يوحدها المخرج بحسب رؤيته الإخراجية.

9 – حتى في حالة وجود المخرج المترجم للنص، لا يمكن أن تتطابق علامات النص مع علامات العرض.

الهوامش والمراجع

(1) Craig, E. G.: **On the Art of Theatre**, London: William Heinemann Ltd, 1911, P.137.

(2) On the Art of Theatre,P.138.

(3) مسرح يقوم على أسس ألارتجال، والإخراج والتأليف الجماعي، والمخرج مجرد منسق للعرض.

(4) On the Art of Theatre,P.148

(5) شميت، ي: **المسرح الراقص**، ترجمة : مركز اللغات والترجمة- أكاديمية الفنون، ط2، القاهرة: .15-16.ص، 1984

(6) **The Modernism Lab at Yale University**, Adolphe Appia Cited in

http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/Adolphe_Appia
<Accessed Date: 18/10/2010> .

(7) Artaud, A: **The Theatre and Its Double**, Trans: Mary Richards, New York, Grove. press, 1958, P.37.

(8) The Theatre and Its Double, P.81 .

(9) The Theatre and Its Double, P.82.

(10) إلياس، م. قصاب ح : **المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض**، ط1، بيروت: مكتبة لبنان، 1997 ، ص 99.

(11) اختفى فن المايم، وتمت محاربته لمدة ألف سنة، وهي فترة العصور الوسطى. فقد حاربت الكنيسة ممثلي المايم وحرمت زواجهم بالكنيسة وأيضاً دفنهم في المدافن المسيحية.

(12) أبرسفيلد، آن: **قراءة في المسرح**، ترجمة: مي تلمساني، مطبوعات وزارة الثقافة ،مهرجان القاهرة التجريبي، 2004 ، ص 103 .

Originally published by Editions Sociales, 1977
Cited in
http://www.ao-academy.org/docs/read_the_theater.pdf
< Date Accessed: 10/4/2012>

(13) قراءة في المسرح، 103 .

(14) علي، عواد: "نسق النص – نسق العرض"، **جريدة الزمان**، العدد 1754، 2004.

(15) قراءة في المسرح، ص 104.

(16) قراءة في المسرح، ص 104.

(17) إيكو، أمبرتو: **السيميائية وفلسفة اللغة**، ترجمة: د. أحمد الصمعي،ط1، القاهرة: المنظمة العربية للترجمة: 2005، ص 203 .

(18) Schmidt, Paul. (ed.): **Meyerhold At Work**, Great Britain: Carcanet New Press Ltd., 1981, P. XIV.

(19) الأنصاري، حسين: **التعددية النصية والتوليد الدلالي وإشكاليات التلقي والخطاب المسرحي**،2004.

Cited in

http://www.masraheon.com/a3.htm
< Date Accessed: 10/4/2012>

(20) جريدة الزمان.

(21) جريدة الزمان.

(22) جريدة الزمان.

(23) جريدة الزمان.

(24) إيفانز، روس: **المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى اليوم**، ترجمة: فاروق عبد القادر، القاهرة: دار الفكر المعاصر، 1979، ص. 25.

(25) مايرهولد، فيزفولد: **محاضرات "مايرهولد" في الاخراج 1918-1919**، ترجمة: د. مؤيد حمزة، الشارقة: الهيئة العربية للمسرح 2011، ص 24 .

(26) المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص 250.

(27) المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص 99.

(28) Pitches, Jonathan: **Vsevolod Meyerhold**, London, New York: Routledge, 2003, P. 78.

(29) Vsevolod Meyerhold, 78.

(30) Vsevolod Meyerhold, P.79.

(31) Worral, Nick: “Meyerhold Directs Gogol’s Government Inspector”, **Theatre Quarterly**, 2, 1972, P.76.

(32) Vsevolod Meyerhold, P.90.

(33) مایاکوفسکي: شاعر وکاتب مسرحي روسي 1893–1930.

(34) Ehrenberg, Ilya: **Meyerhold at Work**, edited by: Paul Schmidt, Great Britain Carcanet New Press Ltd, 1981, P. 61.

(35) Olesha, Yury: **Meyerhold at Work**, edited by: Paul Schmidt, Great Britain Carcanet New Press Ltd, 1981, P. 7.

(36) Meyrhold, Vsevolod: “Notes at a Read-Through Boris Godnuov”, **Meyerhold At Work**, edited by: Paul Schmidt, Graeat Britain Carcanet New Press, 1981, P.104.

(37) Sadovsky, Mikhai: **Meyerhold at Work**, edited by: Paul Schmidt, Great Britain Carcanet New Press, 1981, P.44.

(38) Meyerhold at Work,P.44.

(39) Olesha Yury: Meyerhold at Work, P.73.

(40) Sadovsky, Mikhai: Meyerhold at Work, P.44.

(41) Eisenstein, Sergei: Meyerhold at Work, P.8.

(42) Meyerhold at Work, P.10.

(43) Meyerhold at Work, P.12.

(44) Vsevolod Meyerhold, P.99.

(45) Vsevolod Meyerhold, P.99.

(46) Vsevolod Meyerhold P.100.

(47) Braun, Edward: **A Revolution in Theatre**, London: Methuen publishing, 1995, P.231.

(48) Braun, Edward: **Meyerholdon Theatre**, London: Eyre Methuen publishing, 1979, P.218.

(49) Giesekam, Greg: **Staging the Screen : The Use of Film and Vedio in Theatre**, United Kingdom and United States: Palgrave Macmillan, 2007, P. 39.

(50) Vsevolod Meyerhold, P.100 .

(51) Rudnitsky, Konstantin: **Meyerhold the Director** ,Trans.: George Petrov, Ann Arbor, Mich Ardis, 1981, P.391.

(52) Vsevolod Meyerhold P.102.