OPEN ACCESS
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/25-44

الإشتغال الجمالي للبروفة المسرحية وتطبيقاتها الإخراجية مسرحية (تقاسيم على الحياة إنموذجاً)

صميم حسب الله يحيى [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 102-السنة 2021 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/10/12 , تاريخ قبول النشر 2021/11/15 , تاريخ النشر 2021/12/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

يستعرض هذا البحث المتغيرات الجمالية التي تأسست على وفقها (البروفة المسرحية) بوصفها أحد أهم الركائز التي تقوم العملية المسرحية عليها، لما لها من ضرورة في تطوير الفن المسرحي على مستويات عدة ساعدت المخرج المسرحي في تنظيم عمله، وقد اتضح ذلك عبر فصول البحث متمثلة بالفصل الأول (الإطار المنهجي) والفصل الثاني والذي تكون من المبحث الأول (ثنائية الفرجة/البروفة) والمبحث الثاني (تطبيقات البروفة المسرحية في التجارب المسرحية)،وصولا إلى الفصل الثالث (إجراءات البحث) والذي تضمن تحليل بروفات مسرحية (تقاسم على الحياة)، والفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات) ونذكر بعضها:

1- للزمن حضور فاعل في البروفة المسرحية، إذ عمل المخرج على تقسيم البروفات إلى مراحل ترتبط كل منها بمدة زمنية محددة.
2- كشف اشتغال المخرجين في البروفة عن مستويات مختلفة من الأهداف التي يسعى المخرج إلى تحقيقها، فذهب بعضهم إلى تفسير البروفة المسرحية بوصفها المكان الذي يتم فيه تنفيذ أفكاره ومخططاته، واعتبرها البعض الآخر مختبر للبحث والاكتشاف.

الكلمات المفتاحية: الاشتغال، الجمالي، البروفة المسرحية.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

ارتبط حضور البروفة بالممارسات والشعائر التي تحولت إلى طقوس يعاد تقديمها في الأعياد والمناسبات التي كانت ذات بعد ديني دفع بالقائمين عليها إلى إضفاء القدسية على جميع الأفعال والحركات والرقصات التي تحولت بمرور الزمن إلى نظام احتفالي، تعد خاصية التكرار من أبرز ملامحه التي أسهمت في تناقل تلك الطقوس عبر الزمن ، وصولاً إلى تحولها إلى احتفالات اجتماعية وكرنفالات شعبية أفادت من تقنيات تنظيم الطقوس ، بالاعتماد على خاصية التكرار نفسها ، الأمر الذي أسهم في بلورة البروفة بمعناها

[1] جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، sameem.yahia@cofarts.uobaghdad.edu.iq.

المسرحي والتي ارتبطت على نحو أساس بصناعة العرض المسرحي الذي كان المؤلف مسؤولاً عن تنظيمه وتدريب الممثلين وصناعة الأقنعة والازياء المناسبة لكل ما يقع على المسرح من احداث.

وقد تغير مفهوم البروفة المسرحية مع ظهور المخرج المسرحي الذي تنوعت أساليب عمله إذ بدأ المخرج بالاهتمام في تطوير البروفة المسرحية على وفق ضوابط ونظم صارمة مكنته من نقل أفكاره الإخراجية الى فريق العمل المسرحي، الأمر الذي أسهم في تعدد اشكال البروفة المسرحية ، فبعد ان كانت تقتصر على تدريب الممثلين (الشخصيات الرئيسية فقط) صار المخرج مهتماً بإجراء البروفات المسرحية مع جميع الممثلين، وهو ما اكده المخرج (ستانسلافسكي) في رفضه لفكرة وجود (دور كبير او دور صغير) داعياً إلى وجود(ممثل كبير وآخر صغير) وهو ما تم إثباته في البروفات المسرحية ،فضلا عن ذلك فقد بدأ المخرج المسرحي بالعمل على بروفات خاصة مع (مصممي الإضاءة ، ومصممي الديكور ، والموسيقيين ، ومصممي الأزياء) من اجل الوصول إلى صورة مكتملة للعرض المسرحي، ويعود السبب في ذلك إلى ان تطور قدرات الممثلين في البروفات دفع بالمخرج إلى تكوين صورة مسرحية تنسجم مع تلك القدرات الادائية، وقد شهدت البروفة المسرحية تحولاً جديداً ينسجم مع التطورات التقنية التي أفاد المخرج المسرحي منها والتي دفعت به الى التخلي عن التفكير الأحادي والذهاب بإتجاه التفكير التشاركي مع فريق العمل ، وهو ما أسهم في خلق منظومة جديدة للبروفة المسرحية يكون المخرج مسؤولاً فيها عن تنظيم الشراكة مع جميع العاملين في العرض المسرحي، الأمر الذي ساعد في تطوير مفهوم الفرقة المسرحية التي تتوزع فيها المهام على جميع العاملين ، الأمر الذي دفع الباحث إلى دراسة البروفة المسرحية والعمل على كشف أسرار عمل المخرج المسرحي فيها ، لذلك إختار الباحث صياغة عنوان بحثه على النحو التالي: (الإشتغال الجمالي للبروفة المسرحية وتطبيقاتها الإخراجية – مسرحية تقاسيم على الحياة إنموذجاً)

أهمية البحث:

تعود أهمية البحث إلى المخرج المسرحي والممثلين والعاملين في المسرح، ويمكن أن يمثل البحث إغناءه نظرية تسهم في تطوير التجربة المسرحية العملية.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى:

التعرف على آليات عمل المخرج المسرحي الجمالية في (البروفة المسرحية).

حدود البحث:

ويتحدد البحث في دراسة (البروفة المسرحية)، وقد اختار الباحث بروفات مسرحية (تقاسيم على الحياة) بوصفها إنموذج ينسجم مع طروحات البحث.

تعريف المصطلحات:

1- الاشتغال: (Function)

- ألية عمل وتفعيل لبنية الشكل الدال على المضمون. (Hassan Fahmi Hussien;Rajaa Saadi Lafta;2018,p.158)

- هو الفلسفة الوظيفية المتمثلة في العمل الفكري والحرفة التي يراد منها إنجاز مهمة معينة او إنتاج منجز فكري معين عبر إشغال ذهن صانع العمل الفني. (Mohammad ,Thair ,Adnan, Al-Bayati;2020,p.232 ،)
- التعريف الاجرائي: يتفق الباحث مع تعريف الباحثان (حسين فهيم، رجاء سعدي) لتوافقه مع مضمون البحث

2- الجمالية: (Aestheticism)

- صفة الجمال التي تبرز الحالة الإبداعية والفنية الخاصة بالشكل والمضمون للمادة الفنية بكل أنواعها. (Mohammad ,Thair ,Adnan, Al-Bayati;2020,p333)
- وحدة العلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا(Barrak Anas Al-Mudarris;2019,p.150)
- **التعريف الاجرائي:**

ويتفق الباحث مع التعريف الذي ذهب إليه (براق انس) لكونه يتلاءم مع طروحات البحث.

3- البروفة المسرحية: (Theatrical rehearsal)

-التدرب على حفظ النص وتمثيله، تقوم به مجموعة من الممثلين بإدارة المخرج، ويشمل العمل تحضير العرض من قبل أعضاء الفرقة المسرحية، وهو يأخذ أشكالاً مختلفة. (Pavis,Patrice, 2015, p. 459)

-تعني حرفياً التكرار بصوت مرتفع؛ وهي عملية إعداد للعرض المسرحي ((John, Mary;2006,p.523)

-البروفة، التمرين، التدريب، التحضير، الإعداد، كلها أسماء تحيل على الإعداد للعرض المسرحي، وتتضمن كل ما يتعلق من تدريبات بدنية ، وتوزيع الأدوار، وقراءة الطاولة، وحفظ النص المسرحي، والعمل على الشخصيات، وإنجاز الديكور، وتصميم الملابس، وصولاً إلى الصيغة النهائية للعرض المسرحي. (Daif, (Bouselham,2019,p.59)

التعريف الإجرائي:

(مختبر جمالي يتم فيه الكشف عن أسرار اللعبة المسرحية، من اجل إنتاج شراكه معرفية وجمالية يقودها المخرج المسرحي، ويساعده في صياغة تكوينها وتشكيلها فريق العمل المسرحي من (الممثلين، المساعدين، الدراماتورج، المصممين)، عن طريق إعادة إكتشاف النص والأفكار التي يتضمنها، وصولاً إلى الصيغة النهائية للعرض المسرحي، ويعتمد المخرج في تحقيق البروفة المسرحية على تقنيات مختلفة منها (الإرتجال، التكرار، الهدم والبناء، الاكتشاف).

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: ثنائية الفرجة /البروفة

تنتمي (البروفة) إلى مرجعيات معرفية وجمالية سابقة على ملفوظها المعاصر، تشكلت عبر تنوع وتداخل أشكال الفرجة وطقوسها الدينية منها والاجتماعية التي إتخذت بمرور الزمن صيغاً متباينة إرتبط بعضها بمسميات عدة منها (الكرنفال) ، إلا ان العلاقة الرئيسة التي تتشارك فيها كل تلك الفعاليات الفرجوية تأسست على وفق مبدأ إرتجالي عفوي يعتمد على نحو أساس على تجسيد تلك الممارسات الاجتماعية لتلك الطقوس، بوصفها شكلاً إجتماعياً لا يمكن للجماعات التخلي عنه ، وبالرغم من هيمنة

الحركات والتعبيرات الجسدية العفوية على تلك الممارسات الإحتفالية ، إلا ان فكرة ممارستها على نحو مستمر دفع بالمشاركين فيها إلى إكسابها بعض التنظيم عن طريق إعادة ترتيب الحركات والأفعال التي تعبر عن حالة الطقس الفرجوي من دون ان تتداخل الفعاليات المجتمعية والطقوس الدينية فيما بينها ، الأمر الذي دفع القائمين على تنظيمها إلى إيجاد تسميات وتوصيفات لها، بحسب الصياغات الحركية وافعال المجموعات المشاركة فيها ، كما ان حضور مفردات الطقس أو الإحتفال من (أزياء ، وأكسسوارات ، وأقنعة.. وغيرها) أسهم على نحو واضح في التعبير عن شكل المشاركة ومتبنياتها الحركية والتعبيرية.

وقد ارتبطت (البروفة) إبتداءاً بالفعل الرياضي وما ينتج عنه من قدرات حركية وتدريبات جسمانية يراد بها التعبير عن القدرة الجسدية في ممارسة الطقوس المختلفة ، وفي مراحل لاحقة إكتسبت معها الطقوس الفرجوية صيغاً تنظيمية أكثر إلتزاماً وتحول معها الفعل الفرجوي الإرتجالي إلى سياق منظم بعيد عن العشوائية ، وبدا أن الطقوس إتخذت أشكالها التي إتسمت بالوضوح ، إذ تحولت معها فكرة (البروفة) من شكلها الرياضي المتمثل بالتدريب العضلي إلى صيغة أكثر إتقاناً تعتمد على التنظيم وإعادة تقديم الفرجة بالشكل نفسه الذي تم فيه تقديمها في الممارسة الإحتفالية السابقة ، ومن هنا يجد الباحث أن التحول من (التدريب) بمعناه الرياضي إلى (التمرين) بمعناه الإستعادي الذي يراد به إستذكار الطقوس الفرجوية كل بحسب خصوصيته ، وبحسب الأفعال والممارسات الفرجوية التي يحتاج إليها ، يمكن ان يعد مرحلة تشكل جديدة في صياغة (البروفة) ، ذلك ان الإعتماد على صيغة (التمرين) التي تعتمد على نحو أساس على التأكيد والتكرار في الممارسات الفرجوية التي يتم تقديمها في مناسبات عدة وعلى مدار السنة ، اكسب المشاركين فيها الحرفة والمهارة، وبدأت خاصية الإرتجال تكتسب شكلاً مغايراً ومنظماً يرتبط بمخرجات الأفعال الرئيسة التي تم تحديدها ضمن اشتراطات الفرجة ، ونرى ان وجود الرسومات على القطع الأثرية دليل على إتخاذ الاشكال الفرجوية صيغ منتظمة ودالة للتعبير عن شكل ونوع الطقوس او الاحتفالات ، ومن الممكن التمييز بينها عن طريق الأشكال والحركات المنظمة التي اعتمدها المشاركين في هذه المناسبات الفرجوية المختلفة فضلا عن تنوع أشكال الأزياء والأقنعة التي يتضح عن طريقها تنوع الأشكال الفرجوية.

وقد أفرزت خاصية التكرار وإعادة إنتاج الفعل الإحتفالي بمعناه (الطقوسي/ الديني ، والكرنفالي/ المدني) ثنائية ضدية تأتلف تحت مظلة الفرجة وتختلف تحت مظلة (التمرين / البروفة) ، إذ إختلفت سياقات تطبيق تلك الأشكال الفرجوية ، حيث إتخذ الشكل الطقوسي الديني ابعاداً مغايرة إتسمت بالإنضباط والتنظيم في التجسيد عن طريق هيمنة الطقس الديني متمثلا بشخصية (الكاهن) الذي إستطاع بسط السيطرة على الشكل الفرجوي، وراح يتحكم في طريقة تجسيد الطقوس عن طريق إضفاء صورة القداسة على جميع الأفعال والتعبيرات التي لم تعد الحركات فيها تقدم على نحو عشوائي ، بل أن ارتباطها بمرجعيات دينية دفع بالمشاركين في تقديمها إلى الإيمان بأن ما يقومون به من أفعال حركية ورقصات إنما هي تعبير عن رغباتهم في تمجيد وتقديس الألهة ، وبذلك إستطاع (الكاهن) تنظيم (التمرين/البروفة) بما ينسجم والشكل الديني المراد منه ضبط البنية الاجتماعية والخلاص من الممارسات التي تخالف تعاليم (الطقس/الديني) ، ويعود ذلك على نحو أساس إلى أن " الكاهن هو المؤتمن على أسرار الجماعة أو العشيرة، والمؤتمن على كل

الأنشطة التي لها صلة بالأصل والإستمرار، أي البقاء، فكان يجمع في شخصه كل هذه الأنشطة ويعد مسؤولاً عن ضبط مواعيدها الدورية وتنظيم طقوسها، ففيه كان يتجسد الطبيب والمؤرخ والحاكي والمغني والمقلد لما حوله، لان كل شيء كان يقام على أسرار لا أحد يتقن التعامل معها إلا هو، وكان التجمع حول الكاهن والخضوع لمشيئته يحدث في شكل احتفالات؛ فالاحتفالات هي الأصل في الفرجة" (Jiran, Abdul Rahim;2016,p.140)، وبالرغم من أن الطقوس ذات الطابع الديني لم تكن تخلوا من الأفعال الماجنة التي تتضمنها طقوس الاحتفال بالإله (ديونيسيوس) ولكنها كانت تخضع للتنظيم الذي فرضه (الكاهن) على المشاركين، وقد احتفظ المسرح الإغريقي بصورة الكاهن الذي تحول في العروض المسرحية إلى قائد الجوقة والمسؤول عن جميع الأفعال التي تقدم على المسرح ، قبل ان تبدأ مرحلة هيمنة (الشاعر/ المؤلف) على عملية تنظيم العرض المسرحي والإشراف على جميع عناصر العرض وتنظيم حركة الممثلين، وصولاً إلى تضمين النصوص المسرحية للعديد من الإرشادات الدالة على الحركة والأفعال التي يجب على الممثل الالتزام بها ، كما في مسرحية (اوديب ملكاً) التي ضمّن (سوفوكليس) فيها حوارات دالة على حركة الممثلين وأصواتهم للتعبير عن مأساتهم ، ووصف لشكل الفضاء المسرحي الذي يعبر عن حال المدينة المفجع ، كما يقول (أوديب) "ما بالكم تجثون على هذا النحو ومعكم هذه الأغصان تتوجها هذه الشرائط؟ على حين قد ملأ المدينة دخان البخور وارتفعت فيها الأصوات وشاع بين أهلها الانين" (Sophocles; 2017,p.116)، الامر الذي إتخذت معه (البروفة) صيغة مغايره عن (التمرين) الذي اعتمد التكرار في تقديم الشكل الفرجوي الطقوسي ، إذ إرتبط تشكل (البروفة) في هذه المرحلة بما يضّمنه المؤلف من إرشادات وتعليمات داخل النص وجب على الممثل تنفيذها، سيما وان المؤلف كان في بادئ الأمر هو الممثل نفسه ، إلا ان هذه الخاصية ظلت حاضرة حتى بعد أن تخلى المؤلف عن التمثيل وظل يحتفظ بقدرته على تنظيم العرض المسرحي الذي تغير معه شكل الفرجة التي كانت في السابق تنتمي إلى الفعل الجماعي التشاركي الذي يكون فيه المؤدي هو المتلقي نفسه، وإن كان (الكاهن) مسؤولاً عن تنظيم ذلك الإحتفال، بينما نجده في العرض المسرحي قد تحول إلى فعل احادي يسيطر فيه المؤلف على التمثيل و التمرين، من جهة ويكون المتلقي طرفاً ثانياً لا يشارك في صناعة الفرجة، بل يقتصر حضوره على متابعة احداثها ، وبذلك تكون الفرجة قد فقدت عنصراً أصيلاً في تكوينها ألا وهو التشاركية، الامر الذي يجده الباحث سبباً رئيساً في غيابها عن المسرح الإغريقي وانحسارها في الكوميديا التي اعادت إنتاج الفرجة بصيغة تنتمي إلى الفعل الاجتماعي أكثر من انتماءها إلى الشكل النهائي الذي صار عليه العرض المسرحي الإغريقي ، والذي بدأت معه المدينة تتخذ شكلها الأحادي الذي يفرض على أفراد المجتمع تقسيمات الإنضباط الذي بدا واضحاً في الشكل الديموقراطي للمدينة.

وقد إختلفت طبيعة (البروفة) في نماذج الاحتفالات التي تشكلت على وفق مبدأ التعارض مع بنية الطقوس الدينية واحتفالاتها الرسمية وما افرزته من شكل مسرحي ، وأسهمت في التأكيد على إنتاج الثنائية الضدية المتعارضة مع النسق الذي أفرزته (التمارين/ البروفة) بشكلها الفرجوي الديني ، إذ بدا ان المجتمع الإغريقي لا يميل إلى الانضباط بمعناه المقدس، بل راح يجترح تقاليد فرجوية تنتمي إلى الاحتفال الجماعي في مناسبات مغايرة عن تلك التي تنسب إلى الطقوس الدينية، وارتبطت بالحياة الاجتماعية مثل احتفالات "

الصيد ومواسم الزراعة والحصاد ، والاحتفالات القربانية التي ترتبط بحماية الجماعة من القوى الغاضبة سواء كانت مسندة إلى الطبيعة أم إلى الأرواح أم إلى الألهة" (Jiran, Abdul Rahim;2016,p.140)، وقد بدأت هذه الأشكال الاحتفالية تتبلور تحت مسميات مختلفة وصولا إلى(الكرنفال) بوصفه الشكل الأكثر تعبيراً وتحرراً عن تقاليد المجتمعات القديمة ، الأمر الذي بدا متسقاً ومنسجماً مع متبنيات الحضارة الرومانية التي أفادت من (الكرنفال) في إعادة إحياء الطقوس والاحتفالات التي عملت الديموقراطية الاغريقية على إزاحتها على نحو تدريجي من المجتمع ، إذ يعد الكرنفال " المجموع الكلي لمختلف الأحتفالات والطقوس والأشكال التي من النوع الكرنفالي ، والتي أستنبط منها لغة كاملة من الاشكال الرمزية والحسية الملموسة بدءاً بالأفعال الجماهيرية الواسعة والمعقدة إلى الإيماءات الكرنفالية الفردية" (Storey; Bakhtin;2017,p.49)، وقد انتج (الكرنفال) أشكاله التعبيرية التي إنسجمت مع طبيعة المجتمع الإحتفالي الذي إتسمت به الحضارة الرومانية التي قامت على فكرة (البطل/ المنتصر) ، الأمر الذي أعيد فيه بناء العلاقة مع المتلقي لتكون خالية من التقسيمات التي أفرزتها تجربة المسرح الإغريقي، ذلك أن الفعل الكرنفالي " يخلو من الإنقسام مؤدين ونظارة؛ ويكون الفرد فيه مشاركاً فاعلاً، وله الحرية في أن يفعل ما يحلو له" (Storey,Bakhtin;2017,p.50)، ولا يعني ذلك عدم وجود تنظيم لتلك الفعاليات التي قد تبدو عشوائية للوهلة الأولى ، إلا أنها على العكس من ذلك إكتسبت تنظيماً أسهم في إستمرارها وتطورها ، فقد عمل منظمو الكرنفال على وضع قوانين خاصة بفعالياته إرتبطت على نحو أساس بتجاوز جميع القوانين والضوابط التي تقف على الضد منها، فضلا عن إحياء مبدأ الثنائيات الضدية التي بدت حاضرة في طقوس الكرنفال ومحاولة الجمع بينها في صيغ "يعمل الكرنفال فيها على الجمع بين المقدس والمدنس، الرفيع والوضيع، العظيم بالحقير، الحكيم بالغبي، وتوحيدها ومزاوجتها" (Storey; Bakhtin;2017, p.51)، الأمر الذي نتج عنه هدم كل التراتبيات القيمية كانت تفرض على الكرنفاليين وتقيد حريتهم وهو ما أسهم بإعادة إنتاج الفرجة الإرتجالية التي كانت حاضرة في طقوس الاحتفالات القديمة قبل أن تهيمن سلطة (الكاهن)، وعلى الرغم من توافر الكرنفال على فضاء ارتجالي يبدو للوهلة الأولى غير محدود وخارج عن السيطرة التنظيمية، إلا ان تنوع فقرات الكرنفال وتكرارها عبر الزمن الإحتفالي يكشف عن الطبيعة التنظيمية لتلك الممارسات الشعبية التي إعتمدت على نحو أساس على تنظيم تلك الثنائيات الضدية المتعاكسة، سواء على مستوى الشخصيات واشكالها واحجامها ووظائفها الاجتماعية ، او حتى على مستوى الملابس المتناقضة التي ترافق ارتداءها على نحو مقلوب ومثير للسخرية في محاولة " لإنتهاك المعتاد والمقبول عموماً " (Storey; Bakhtin;2017, p.56) .

إن فكرة تجسيد المتناقضات وإحلالها بديلاً عن السائد والمألوف تظل بحاجة إلى أشخاص قادرين على تنظيمها ضمن سياق (الفرجة/البروفة) وبعكس ذلك فإن الباحث يجد ان ثمة معوقات تحول دون استمرار الفعل الكرنفالي وتطوره عبر الزمن وتغير فقراته التي إكتسبت في مراحل لاحقة صيغاً اكثر تطرفاً في التعبير عن مسار الثقافة الشعبية التي بدا إحتجاجها واضحاً عبر الكرنفال الذي بدء القائمون عليه بتغيير مساره سعياً منهم إلى الإطاحة بالهيمنة التي فرضتها الكنيسة على المجتمع الروماني ، وقد أسهم التنوع في الشكل الكرنفالي في إنتاج الملامح الأولى للكوميديا المرتجلة (الكوميديا ديلارته) والتي أخذت فيها (البروفة) صيغه

مغايره عن ما كانت عليه في الكرنفال وإن ظلت تتمسك ببعض المضامين التي تبناها الكرنفال، كما في (التناقضات، الثنائيات، الارتجال) إلا انها شهدت العديد من التحولات التي صارت معها (البروفة) تتخذ شكلاً ينسجم مع طبيعة (الكوميديا ديلارته) ، ودفعت بالقائمين عليها إلى رسم الخطوط الأساسية للممثلين على مستوى تحديد الخطوط الرئيسية للفكرة ومسارات الحركة التي غالباً ما كان الممثلين يغادرونها في مشاهدهم الارتجالية ،إلا انهم سرعان ما يعودوا إليها بعد الاطلاع على (السيناريو الحركي) الذي يتم فيه تدوين الملاحظات ، ويعود ذلك إلى ان التمثيل في عروض الكوميديا ديلارته " لم يكن يخلوا من التدريبات التي يثبت فيها الممثل بعض خصائص الشخصية التي يمثلها، فقد كان على الممثل الذي يؤدي شخصية الدكتور أن يؤلف في فترات راحته ويتعلم كلاماً طويلاً مليئاً بالحوارات اللاتينية، وكذلك كان على الممثل الذي يؤدي شخصية الكابيتانو أن يتدرب على الشتائم والأيمان المغلظة والدقة الصارمة"((Nicoll,Allardyce;1986,p.291)،الامر الذي يراه الباحث ضرورياً في تشكيل النواة الرئيسة لتطور شكل (البروفة المسرحية) التي اتخذت بعد ظهور المخرج المسرحي أبعاداً مغايره عن تلك التي تشكلت عبر الطقوس والكرنفالات الفرجوية .

المبحث الثاني: تطبيقات (البروفة المسرحية) في التجربة الإخراجية

أسهم ظهور المخرج المسرحي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في إزاحة الكثير من المسميات التي كانت تقع تحت مسمى (البروفة المسرحية) على الرغم من انها لم تكن متقاطعة مع فكرة البروفة بوصفها فعلاً إستعادياً يقوم المخرج بالتأكيد عليه ضمن فرضيات الاخراج المسرحي ، إذ إرتبطت عملية الإزاحة بإستحداث مصطلح (البروفة المسرحية) بوصفه اكثر شمولية عن مسميات أخرى مثل (التدريب أو التمرين)،إذ ارتبط التدريب على نحو أساس بعملية تجهيز الممثل من الناحية الجسدية والصوتية ليكون قادراً على تجسيد الشخصيات المسرحية ، وهو فعل ضروري سابق على (البروفة) ويسهم في تطويرها وإن على نحو جزئي ، بوصفه يقتصر على إعداد الممثل على مستويات عدة يتم فيها تطوير القدرات الجسدية والصوتية والذهنية والإرتجالية لكي يكون قادراً على الدخول في جسد (البروفة المسرحية) وينسجم مع عناصرها المختلفة، اما (التمرين) فيراه الباحث خاصية ترتبط على نحو أساس في قدرة الممثل على إجراء التمرينات المستمرة من اجل تجسيد دور مسرحي محدد ، ويمتاز التمرين عن غيره من المسميات بخصوصية إرتباطه في علاقة بين الممثل والدور المسرحي ، ويأتي فعل التمرين بوصفه نتاجا للعلاقة التي إكتسب الممثل فيها خبرات ومهارات متنوعة أسهمت في صقل موهبته وتطوير قدراته الأدائية التي تشكلت في مرحلة التدريبات السابقة على فعل البروفة .

أن أهمية (التدريب / التمرين) تقتصر على تطوير أداء الممثل قبل واثناء البروفة فحسب، ويراه الباحث فعلا مجتزءاً من مساحة (البروفة المسرحية) التي يعمل المخرج المسرحي على تأسيسها بما يتوافق مع أسلوبه الإخراجي، الأمر الذي اكتسبت معه (البروفة) خاصية شمولية أكثر، وإرتبطت على نحو أساس بتطور عمل المخرج.

وقد تنوعت تجارب المخرجين في التعاطي مع (البروفة المسرحية) ، بوصفها المختبر الجمالي والفكري للعرض المسرحي، وثمة الكثير من الخصوصية في عمل المخرج داخل البروفة أو مراحل التحضير لها ، إذ

يعد المخرج اول المشتغلين في البروفة في المرحلة التي تتشكل فيها العلاقة بين المخرج والنص المسرحي ، وتمتلك البروفة فيها خاصية (الاكتشاف النصي) ووضع تصورات الرؤية الاخراجية ويمكن ان نسميها (البروفة السرية) التي يعمل المخرج فيها على كشف أسرار النص والاستدلال على أبرز أفكاره ، وفي مرحلة لاحقة يبدأ المخرج فيها بإختيار فريق العمل إبتداءاً من المساعدين والدراماتورج والممثلين والمصممين ، والبدء بالتحضير معهم للبروفة المسرحية الأولى ، وقد تختلف هذه الصيغة من مخرج إلى آخر كل بحسب وجهة نظره وفلسفته في التعاطي مع البروفة المسرحية ، إلا انهم يتشاركون جميعا في الخطوات الأولى التي تتأسس على بناء العلاقة مع النص والتفكير في تأسيس فضاء العرض ، وقد تبدأ البروفة المسرحية بعديد الإجراءات التي يختارها المخرج كأن يدفع بالممثلين إلى "قراءة المسرحية والجلوس حول الطاولة يناقشون المعنى والغايات والاهداف القائمة ، وقد ينحّون النص المسرحي جانباً وينبرون لإكتشاف الحكاية عن طريق الارتجال، وقد ينقبون في حياتهم الشخصية بحثاً عن الصلات التي تربطهم بالشخصيات، وقد يمارسون عملهم من خلال الحركة والأداء الصامت" ((Berry,Cicely;2008,p.14)، وقد يصل المخرج المسرحي إلى البروفة وهو محمل بعديد التصورات الاخراجية حول شكل الفضاء أو طبيعة الأداء التمثيلي ، وبذلك تتحول البروفة إلى منصة لتجسيد وتنفيذ أفكار المخرج كما في تجارب المخرج الألماني (ساكس ماينغن) الذي كان مسؤولاً عن وضع جميع التصورات الخاصة بطريقة التمثيل وشكل الأزياء والمفردات الديكورية اللازمة للعرض المسرحي، وقد تغير مفهوم (البروفة المسرحية) مع تجارب المخرج (قسطنطين ستانسلافسكي) الذي صارت معه البروفة مختبراً حقيقياً في تدريب الممثلين على أسلوبه الذي عرف بـ (الطريقة) وهي عبارة عن بروفات تساعد الممثلين على بناء الفعل من الداخل إلى الخارج عن طريق بناء نظام صارم داخل البروفات ،إبتداءاً من ضبط مواعيد الحضور إلى البروفات ، إذ كان " يوقع أشد العقاب واعنفه بمن يتأخر عن الميعاد المحدد للبروفات، ومن لا يحفظ دوره جيداً، ومن يثرثر في أثناء العمل، ومن يخرج من قاعة التمرين دون ان يستأذن، وحرم على الممثلين والممثلات بخاصة، حضور البروفات بثياب خارجة ، شديدة البهرج" ((Stanislavsky,Konstantin;1959,p.388)،ويجد الباحث ان الضوابط التي عمل (ستانسلافسكي) على تأسيسها في البروفة المسرحية إكتسبت أهميتها في تجارب العديد من المخرجين وصارت اشبه بالتقليد المسرحي الذي إتبعه عدد غير قليل من المخرجين ، حتى مع إختلاف المخرجين مع أسلوب (ستانسلافسكي) الاخراجي إلا انهم لم يغادروا النظام الذي وضعه للبروفات المسرحية التي بدا فيها البعد الأخلاقي غير منفصل عن الفني، كما ان المخرج(مايرهولد) كان قد وضع عددا من القواعد والتقسيمات الخاصة بالبروفة المسرحية الأولى والتي تضمنت " نقاشات وإختبار الأدوار والقراءة ، والاتفاق مع الممثلين ، الرسومات والماكيتات ،(...) وعندما يكون كل شيء مُعد ويظهر انه قد تحدد شكله بالنسبة للممثل ، يقول المخرج : الآن سنبدأ البروفة الأولى! وهنا سيبدأ بعمل التشذيب والتلميح وتدقيق أداء الممثلين" ((Meyerhold,Wesvold;2011,p.139) ، فضلا عن ذلك فإن (مايرهولد) كان يؤكد على ان (البروفة) لا يمكن ان تقتصر على عمل الممثلين فحسب ، بل يجب ان تشمل جميع العاملين في المسرحية ، كل بحسب وظيفته ، إذ يحتاج المخرج إلى عمل بروفات مع مصممي الأزياء ونقل تصوراته إليهم و تبادل الأراء والأفكار معهم ، فضلا عن بروفات عديدة مع مصمم الديكور والاستماع إلى مقترحاته، كما يجد (مايرهولد)

ضرورة في أن يتعرف الممثلين على أزياء الشخصيات التي سيقومون بتجسيدها أثناء البروفات من اجل يكون الممثل على دراية بطبيعة الأزياء والوانها ، فضلا عن حاجة المخرج لرؤيتها في فضاء العرض ومراقبة انسجام او تضاد ألوانها ((Meyerhold,Wesvold;2011,p.110).

وقد عمل (مايرهولد) على استبدال بروفات الإرتجال التي كان يتبعها بعض المخرجين من اجل تحفيز قدرات الممثلين بنظام (الإيتود) الذي أراد فيه بناء الممثل للسلوك المنضبط من أجل الوصول إلى الشخصية ، مؤكداً على ان الإرتجال يعتمد على "وضع مخططات خاصة وخدع خاصة، المرتجل الرائع هنا في مجال المسرح هو ذلك الذي يعرف عدداً من التراكيب لهذه المخططات والخدع الخاصة" ((Meyerhold,Wesvold;2011,p.50) بمعنى ان (مايرهولد) ينظر إلى الارتجال بوصفه آلية خاصة يعمل المخرج على تطويرها في البروفة المسرحية لتبدو بشكل إرتجالي أمام المتلقي، إلا ان الممثل يدرك أسرار تلك الآلية التي تعتمد على نحو أساس على تقنية (الإيتود) التي يراد بها تطوير قدرات الممثلين قبل الدخول إلى البروفات وأثناء البروفات وهي "عبارة عن 12 حلقة متتابعة، وظف مايرهولد هذه الإيتودات كمنظومة لإعداد الممثل بحيث تتجاوب ومتطلبات الخشبة المسرحية التي أسسها، (...) ومن المهم أن نلاحظ ان (الإيتودات) كانت تستخدم كتقنيات للتدريب وليس مصدر رئيس للعرض، التمارين الصارمة للإيتودات والمواظبة على تكرارها مثل(القوس والنشاب، رمي الحجارة، الصفعة على الوجه) أعطت لممثلي مايرهولد مرونة مميزة وتوازن ومكنتهم من التحكم بكافة وسائلهم الفيزيقية" ((Moayyd,Hamza;2017,p.137) ، ويجد الباحث أن العمل على توظيف تقنيات (الإيتود) قد أسهم على نحو واضح في بناء سلوك الممثل ومنحه القدرة على تجسيد الشخصيات المسرحية ، وهو أسلوب يتشكل داخل البروفة المسرحية، ويمكن ان يعد بداية يتمكن (مايرهولد)عن طريقها من تطبيق فرضيات (البايوميكانيك) التي أسهمت في إنتاج ما يعرف بـ(الضبط الادائي)، إذ يتم فيه إجبار الممثل على تطبيق تدريبات (الإيتود) التي تؤدي إلى إنتاج سلوك ادائي " سيبقى راسخاً إلى العرض الأول، فبانتهاج طريقة الإيتود يصبح الفعل هو الجذع والكلمات هي الأوراق" ((Evros,Anatoly;1988,p.40) ، فضلا عن ذلك فإن تقنية (الإيتود) تمنح المخرج فرصة في تأسيس معادل حركي وجمالي ينسجم مع الملفوظ النصي بما يتوافق مع مقترحات المخرج في تأسيس فضاء العرض من دون ان يضع المخرج ممثليه في قوالب جاهزة وسابقة على ما يمكن ان يتم إنتاجه داخل البروفة المسرحية ، الأمر الذي يرفض فيه (مايرهولد) كتابة (الميزانسين) على نحو نهائي تاركاً الحرية للبروفة وما يقدم فيها من مقترحات ((Meyerhold,Wesvold;2011,p.107) ، ويرى الباحث ان علاقة (مايرهولد) بالبروفة قد اتخذت مسارين أساسيين يرتبط الأول بتطبيق (الضبط الادائي) الذي هو نتاج الشراكة بين (البايوميكانيك) وتقنية (الإيتود) والثاني يرتبط بالفعل الإبداعي الذي يتم إنتاجه في البروفة المسرحية، بمعنى أن (مايرهولد) يعمل على المزاوجة بين مفهوم الإختزال الحركي المستمد من عمل الألة ودقتها في تنفيذ الأوامر الموكلة إليها ، والفعل الإكتشافي الذي توفره البروفة بالشراكة مع

الممثلين وقدراتهم الأدائية، أما المخرج (غوردن كريغ) فقد إختلف عن غيره من المخرجين في وضع تصوراته الإخراجية كاملة قبل الدخول إلى البروفة ذلك إنه لم يكن يؤمن بالممثل بوصفه مبدع العرض المسرحي ، وهو الأمر الذي دفع به إلى السعي إلى إستبداله (بالدمية السوبر) التي تحولت البروفة المسرحية معها إلى فعل احادي يقوم بإنتاجه المخرج من دون ان ينتظر مقترحات منها ، وهو الامر الذي أشار (ستانسلافسكي) إليه ملاحظاته عن البروفة عند (غوردن كريغ) ، إذ " كان يجلس عند منضدة ويأخذ في شرح رسم الحركة (الميزانسين) الذي أعده لهاملت ثم يحرك الدمى فوق المنصة بعصا طويلة ويرينا حركات الممثلين" ((Stanislavsky,Konstantin;1959,p.421)، ويرى الباحث ان طبيعة البروفة عند (غوردن كريغ) قد أسهمت على نحو غير قصدي في إنتاج شكل آخر للبروفة بدأت ملامحه تتكشف مع تجارب المخرج (بيتر بروك) الذي بدا أنه يجنح نحو إعادة الإعتبار إلى الارتجال داخل البروفة المسرحية ، رافضاً على نحو قطعي الاحكام المسبقة التي يعمل المخرج على تبنيها قبل الدخول إلى البروفات والانطلاق مع الممثلين في رحلة الاكتشاف نفسها، واصفاً "المخرج الذي يأتي إلى التمارين الأولى ومعه نسخة النص المهيأة التي تحتوي على مؤشرات الحركة والشغل المسرحي..الخ ، إنما هو رجل مسرح ميت" ((Brook,Peter;1983,p.115)،إلا أن(بيتر بروك) لا يرفض فكرة التحضير للبروفات المسرحية بشكل كلي ، بل على العكس فإنه يعمل بروفات خاصة يحاول فيها التعرف على شكل الفضاء وملامح تشكيل الرؤية الإخراجية ، فضلا عن بروفات لدراسة الشخصيات وأسلوب تدريب الممثلين عليها ؛ وهي مراحل التحضير التي تسبق التشارك مع الممثلين ، إذ يقول: " غالباً ما أقوم بوضع تصاميم الأزياء والمناظر بنفسي، وفي هذا الإجراء فوائد خاصة. وعندما يعمل المخرج بهذه الطريقة فإن مفاهيمه النظرية ومعلوماته عن المسرحية ومتعلقاتها، فيما يخص الألوان والأشكال تتطور بنفس السرعة" ((Brook,Peter;1983,p.108)، وفي السياق نفسه فإن (بروك) منح البروفة المسرحية اهتماما خاصاً رافضاً في الوقت نفسه ان يكون الهدف من البروفة المسرحية هو إنجاز العرض المسرحي عن طريق (التكرار أو الإعادة) كما في مفهوم الفرجة وطقوسها الدينية والكرنفالية ، بل على العكس من ذلك فإن (بروك) ينظر إلى البروفة بوصفها فعل إنتاج واكتشاف يقوم على فكرة الهدم والبناء المشهدي مستفيداً من توظيف تقنيات الإرتجال من اجل الوصول إلى "المراحل الأخيرة من التدريبات بالغة الأهمية، هذه هي اللحظات التي يتحتم على المخرج فيها ان يحث الممثل ويحرضه على إستبعاد كل ما هو سطحي، وعلى ان يصوغ وأن يكشف ويلخص" ((Brook,Peter;1991,p.15) وأن يزيح كل الزوائد في الشكل والأداء من دون ان يخادع نفسه ويحاول أن يجد ذريعة لإبقائها ، لأنها في النهاية ستكون سبباً في إضعاف حلقة كبيرة من الاكتشافات .

وقد اكتسبت البروفة المسرحية عند (بيتر بروك) خصوصية يرفض معها ان يكتشفها غير العاملين فيها ،إلا بعد إنجازها في صورة عرض مسرحي فالبروفة معمل الأفكار والاشكال، وهي مختبر للتجارب، لذلك يقول (بيتر بروك): " انا لا احب ان يحضر التمارين المسرحية التي اجريها أي من الناس ممن لا علاقة لهم بالعمل،

واعتقد بأن للعمل حرمته وهو خاص بأصحابه، ويجب ان لانفسح المجال للآخرين ليراقبوا حماقاتنا واخطاءنا، فالتمارين تدلك على عدم نضوج العمل وعدم إكتمال الطبخة، فهناك أمور زائدة قد تهمل وقد يحتفظ بها لأغراض المتعة حتى يحين وقت بلورة العمل وصقله عند ذاك قد تهمل وقد تؤكد" ((Brook,Peter;1983,p.139)، ويرى الباحث أن الكثير من المخرجين يتفقون على أهمية البروفة المسرحية ، إلا انهم يختلفون في طبيعة تعاملهم مع البروفة سواء ما يتعلق منها بالتعامل مع الممثلين أو الفنيين ، حتى ان بعضهم ذهب بإتجاه وضع إشتراطات خاصة تتحول بموجبها البروفة المسرحية إلى طقس دائم يفرض على العاملين في المسرحية إتباعه على نحو مستمر من اجل الوصول إلى المستوى الروحي الذي يريد المخرج الوصول إليه ، الامر الذي بدا واضحاً في طقوس (غروتوفسكي) الذي كان قبل المباشرة " بالتمرين الأول في أية مسرحية يطلب ان تكنس الأرض وتنظف من كل ما عليها، ويطلب أن تخرج كل الملابس والعوائد الشخصية للممثلين خارج الغرفة، ثم يجلس إلى المنضدة ويتحدث إلى الممثلين من مسافة، كما انه يمنع التدخين والمحادثات الجانبية ويهيئ ذلك الجو المتوتر إمكانية تحقيق تجربته" ((Brook,Peter;1983,p.138) ، وبهذه الطريقة فإن (غروتوفسكي) يرتبط على نحو ما بالضوابط التي سبق لـ (ستانسلافسكي) اعتمدها داخل البروفة المسرحية .

وقد اتسعت حدود البروفة المسرحية لتشمل جميع العاملين في الحقل المسرحي، وأن لا يقتصر فعل البروفة على الحركة والتمثيل والضوء وغيرها من عناصر العرض المسرحي ، بل إن المخرج المسرحي ذهب بإتجاه تأسيس البروفة المسرحية بوصفها فضاءاً ثقافياً وتشاركياً يراد به ان يمتلك العاملين في الفرقة المسرحية وجهات نظر بالثقافة والسياسة والمعرفة بالقضايا الاجتماعية ، وهي تجربة قد تبدو مغايرة لطبيعة البروفة بمعناها الإشتغالي المرتبط بتنظيم عرض مسرحي ، وهي طريقة إتخذها المخرج الألماني (روبرتو تشوللي) في تحويل البروفة من فضاءها الخاص والمرتبط بخشبة المسرح إلى فضاء عام يتشارك عبره جميع العاملين في فرقة (مسرح الرور) ، حيث كان المخرج (روبرتو تشوللي) والدراماتورج (هليموت شيفر) يقومان " بإنتقاء مقالات وأبحاث متميزة تسهم في تطوير وعي وثقافة العاملين في الفرقة، وليس شرطاً ان تكون تلك المقالات والأبحاث تتحدث عن عروض الفرقة أو عن المسرح (...) ويتم تعميم تلك المقالات على العاملين لوضعهم في صورة ما يحدث حولهم ولتعميق وعيهم بالأحداث وتوسيع مداركهم الثقافية" ((Karoumi,Auni;2002,p.40) ويرى الباحث أن هذه الطريقة في بناء البروفة خارج حدود تشكلها على خشبة المسرح يمكن أن تسهم في تطوير القدرات المعرفية عند العاملين في الحقل المسرحي ، فضلا عن ذلك فإنها تساعد في تنمية المخيلة وتطوير الإرتجال الذي يدخل في صميم تجربة (روبرتو تشوللي) الإخراجية ، مستفيدا من أخطاء الممثل والعمل على تحويلها إلى اهداف يتم تحقيقها في البروفة ، إذ يعد " ارتجال ممثل لحالة ما او خطأ عفوي أو موقف محرج أو عجز عن إنتاج الفعل كاملاً يجد فيه (روبرتو تشوللي) موقفاً مناسباً وفكرة جديدة لبناء حدث المسرحية وإثرائه" ((Karoumi,Auni;2002,p.75) ، وهو يؤكد بذلك على ان البروفة هي مختبر حقيقي يسهم جميع العاملين في تقديم تجاربهم والتفاعل مع تجارب الآخرين ، البروفة المسرحية عند (روبرتو تشوللي) هي منظومة تشاركية متكاملة من المعرفة والتجربة الإنسانية التي يعاد دمجها وتشكيلها عن طريق تبادل الخبرات والارتجالات بما ينسجم مع فكرة العرض

المسرحي ، ويمكن ان تقسم البروفة عند (روبرتو تشوللي) إلى مستويات عدة منها ما هو قبل البروفة ويكون خاصاً بالمخرج والدراماتورج ، ومنها ما يتشارك فيه فريق العمل أثناء البروفة " ففي البداية أقترح ما سنفعله ، وأضع إقتراحات عما يجب ان يتغير ويتبدل، نحاول إعادة الصياغة والتأليف لكي يتلاءم مع العصر(...) وعادة تبدأ مراحل العمل بالأسئلة الذكية الاعتيادية في اختيار النص، والاسئلة الإبداعية والجمالية والحرفية في اختيار الفضاء،(...) كما اننا نتناقش ونتبادل الرأي حول من سيؤدي الدور، وماهي المقترحات الجماعية التي يتم اختيار الممثلين لأدوارهم على أساسها" ((Karoumi,Auni;2002,p.65)، ويرى الباحث أن التنوع في الأساليب الإخراجية أسهم في خلق اشكال متنوعة من البروفات المسرحية ، لاسيما وان المسرح المعاصر بات يزدحم بالعديد من الاشكال المسرحية التي يحتاج كل منها الى تقنيات خاصة تدخل في البروفة المسرحية ، كما في (المسرح الراقص /Drama Dance) الذي ترتبط فيه البروفة بقدرة (الكوريوغراف) على ضبط الحركة وإيقاعها معاً على اعتبار ان (الكوريوغرافيا) هي فن تدوين الحركة وإعادة تقديمها مستفيداً من تقنية التكرار الذي يمنح الرقصين في البروفات القدرة على ضبطها، وغيرها من فنون العرض التي تنتمي إلى مسرح ما بعد الحداثة أو عروض (Performance Art) أو عروض (مسرح ما بعد الدراما) الذي تتوافر فيه عناصر الفرجة الاحتفالية والذي لا تقتصر البروفة فيه على الملفوظ النصي ، بل إنتاج أشكال فرجوية تمتاز بالتنوع التعبيري والحركي تكون بها حاجة إلى بروفات مسرحية مغايرة عن تلك التي فرضها المخرج المسرحي، تعتمد على نحو أساس على مفاهيم التشاركية ليس على مستوى الإخراج أو التمثيل او الكتابة الدرامية فحسب ، بل شملت التشاركية مع المتفرج الذي بات يمتلك القدرة على تغيير نظام العرض مع حضور مقاربات المسرح التفاعلي وهيمنة التكنولوجيا الرقمية التي تحولت معها البروفة المسرحية إلى فضاء غير خاضع لسلطة المخرج المسرحي على نحو كلي.

مؤشرات الإطار النظري:

1- أفادت الفرجة بأشكالها (الدينية/ والكرنفالية) من تقنية التكرار التي أسهمت في الكشف عن ملامح البروفة المسرحية.
2- عمل المخرج المسرحي على توظيف خاصية الإرتجال في عروض (الكوميديا ديلارته)، وتحويله إلى تقنيات أسهمت في تطوير البروفة المسرحية.
3- أسهمت الضوابط الصارمة التي وضعها المخرج (ستانسلافسكي) داخل البروفة المسرحية في تطور قدرات الممثلين، وقد تحولت تلك الضوابط إلى قواعد، أفاد منها عدد غير قليل من المخرجين.
4- تتنوع أساليب المخرجين في التعامل مع البروفة، منهم من يأتي إلى البروفة لغرض تنفيذ مخططاته التي سبق ان وضعها، ومنهم من يحضر إلى البروفة للكشف عن الأسرار بمساعدة الممثلين وفريق العرض.
5- بدأ المخرج المسرحي بتطوير مفهوم البروفة المسرحية ليشتمل على مناطق اشتغال واسعة تتعدى زمان ومكان إقامتها، وصار ما يعرف بـ (البروفة الثقافية) وهي شراكه عمل المخرج (روبرتو تشوللي) على تكوينها مع فرقة مسرح الرور تتضمن إطلاع الفريق على البحوث والدراسات والمقالات التي

تعنى بالثقافة والسياسة والمجالات الأخرى من اجل تتسع مدركات فريق العمل ويأخذ النقاش داخل البروفة ابعاداً جديدة

الفصل الثالث: اجراءات البحث

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي

عينة البحث: إختار الباحث عينة قصدية تمثلت في مسرحية (تقاسيم على الحياة) بوصفها إنموذج يتوافق مع متطلبات البحث.

عينة البحث:

مسرحية: تقاسيم على الحياة

عن (قصة العنبر رقم 6) للكاتب الروسي (أنطوان تشيخوف) اعداد وسينوغرافيا وإخراج: (جواد الأسدي) تمثيل: (مناضل داود، حيدر جمعة، أياد الطائي، أمير احسان، أمين مقداد، جاسم محمد، ومجموعة من طلبة الفنون) الإضاءة (علي محمود السوداني) الموسيقى (أمين مقداد) الإدارة المسرحية (بهاء خيون) انتاج (وزارة الثقافة – دائرة السينما والمسرح – قسم المسارح) مكان العرض: بغداد / منتدى المسرح 2018

التحليل:

بدأ المخرج في إستنطاق المدونة النصية والعمل على مسرحتها وإزاحة المتن القصصي الذي تنتمي إليه عن طريق تحويلها إلى نص مسرحي يمتلك جاهزية المشاركة مع فريق العرض في داخل البروفة ، بمعنى أن الخطوات الأولى للبروفة جاءت على شكل إشتغالات بين المخرج والمدونة القصصية المتمثلة بقصة (العنبر رقم 6) وهي بادرة أولى إختار المخرج التأسيس عبرها لرؤيته الإخراجية وصولاً إلى فضاء البروفة المسرحية والتي لم يركن المخرج فيها إلى تنفيذ المكتشفات التي تبدت امامه في رحلة البروفة الأولى مع النص ، بل نراه قد عمل على تحويلها إلى قاعدة أولى للإنطلاق والإكتشاف ، إذ بدأت البروفة تكشف عن أسرارها، وقد إتخذت البروفة المسرحية في مرحلة الإشتغال مع الممثلين على النص مستويات عدة جاء بعضها على شكل متغيرات فرضتها إشتراطات الظروف المحيطة بالبروفة منها ما تمثل في عدم إيجاد ممثلة تتلاءم مع الشخصية النسائية الوحيدة في المسرحية، الأمر الذي دفع بالمخرج إلى إعادة إنتاج البروفة النصية الأولى وتحويل الشخصية النسائية إلى شخصية رجالية وإن كان ذلك خارج طموح المخرج إلا أن ذلك التغيير أسهم في فتح مغاليق الشخصيات الأخرى، الأمر الذي دفع بالمخرج إلى إجراء بروفات مسرحية متوازية يكون بعضها بالشراكة مع الممثلين وبعضها الآخر يعود فيه إلى مدونته النصية في بروفات بدت معملية اكثر ومغايره عن تلك التي بدأ التأسيس لها قبل الشروع في مشاركة الممثلين ، وقد بدا المخرج في هذه المرحلة من البروفة في إعادة كتابة مدونته الأولى عن طريق حذف بعض المشاهد وإضافة مشاهد أخرى تنسجم مع مسار البروفة ، الأمر الذي بدأ معه المخرج بخلق بنية مشهدية تتلاءم مع الممثلين وما يمتلك كل منهم من قدرات ادائية، وصولاً إلى شكل نهائي للمدونة النصية التي إختار لها المخرج عنوان (تقاسيم على الحياة) في إشارة إلى تحويل المتن القصصي التشيخوفي إلى عالم مسرحي يتسع للحياة ، ولا يقف عند جدران (العنبر رقم6) الكونكريتية.

بدأ المخرج العمل مع الممثلين في بروفات الطاولة التي تكشفت معها ملامح النص والشخصيات امام الممثلين، وبينما يتلمس المخرج خطواتهم الأولى ويدفع بهم للحفر في الشخصيات والبحث عن طريقة لكشف أسرارها ، كان يعمل هو على إعادة تفكيك وتركيب الشخصيات مع الممثلين حتى ان الامر بدا وكأن المخرج يريد من الممثلين ان يكتشفوا أساليب متنوعة لأداء أكثر من شخصية ، وهو ما حصل مع الممثل (اياد الطائي) الذي اشتغل المخرج معه في بروفات خاصة على تجسيد شخصيات مختلفة منها شخصيات (الجنرال، والحوذي) للوصول إلى تركيبة متنوعة للشخصية الرئيسة التي جسدها (الطائي) وهي شخصية (الممثل ميخايلوف)، كذلك هو الحال مع الممثل (امير إحسان)، الذي إختاره المخرج لتجسيد شخصية (الحوذي) ، إلا ان المخرج إكتشف قدراته الادائية في تجسيد شخصية أخرى فعمل على استبدالها ، ومنحه شخصية (البروفيسور) ، وأضاف له في مراحل لاحقة من البروفة، وبعد ان تمكن من الشخصية ، أضاف إليه شخصية(الجنرال) لتتكون شخصيته من خليط مركب ومتجانس من شخصيات(الحارس نيكيتا، البروفيسور، والجنرال)، وقد لعبت هذه التراكيب دوراً فاعلاً، لاسيما وإنها قد تشكلت داخل البروفة المسرحية ولم تكن سابقة عليها في التحضيرات الأولية التي كان المخرج يعمل فيها على النص، فضلا عن ذلك فإن إشتغال المخرج مع الممثل (حيدر جمعة) وإصراره على الخروج من النمطية في الأداء والدفع بالممثل إلى الحفر عميقاً في شخصية (ايفان) مكنته من الحصول على مستويات متنوعة من الأداء عمل المخرج بعدها على المزاوجة بين تلك المستويات للوصول إلى الأداء المناسب للشخصية، وعلى الرغم من الخبرة المهنية العالية التي يمتلكها الممثل (مناضل داود) والتي عمل المخرج على الإفادة منها لاسيما ما يمتلكه (داود) من تجربة ومعرفة باللغة الروسية التي عمل المخرج على توظيفها لتكتسب الشخصية حضورها الجمالي، إذ بدأ المخرج التأسيس داخل البروفة لنوع خاص من الأداء للوصول إلى جوهر شخصية(الدكتور اندريه) .

وقد كانت بروفات الطاولة تتسم بالصرامة والمراقبة الدقيقة لكل كلمة يتفوه بها الممثل وهي خاصية يمتلكها المخرج ويؤكد عليها ،وقد بدأ الممثلين يعتادون عليها وهم يقرأون النص ، كما ان المخرج لم يختصر بروفات الطاولة للقراءة فحسب ، بل بدأ في الكشف عن مفهومه حول طريقة أداء كل شخصية من اجل ان يدفع بالممثل الى قراءة فاعلة وهو بدأ يتكشف يوماً بعد يوم ، فالممثلين بدأوا فعلياً بالتفاعل مع أسلوب المخرج وصارت الضوابط التي فرضت عليهم في بروفات الطاولة تضفي المتعة عندهم حتى ان الكثير منهم كان يحضر إلى البروفات قبل موعدها المحدد من اجل إكتشاف أسرار تلك الطاولة ، وقد بدأ المخرج في مرحلة لاحقة من بروفات الطاولة العمل مع الممثلين على نحو جماعي في البروفات المسائية والعمل مع بعضهم على نحو فردي في البروفات الصباحية من اجل تطوير مشاهدهم الادائية والتعرف على الشخصيات وطبيعة أدائها، ومن ثم العمل على مشاركة المقترحات التي يتم إنتاجها في البروفات الفردية مع البروفات الجماعية من اجل مراقبة حركة التطور المشهدي ضمن سياق البروفة الكلي، وقد بدا واضحاً ان المخرج يقود البروفات على وفق مخطط احترافي يتعامل فيه مع فكرة الزمن واهميتها داخل البروفة ، بمعنى ان كل جزء في البروفة خاضع لزمن محدد لا يمكن التجاوز عليه ، الامر الذي بدأ المخرج معه العمل على تأسيس بروفات متوازية مع البروفة الرئيسة منها البروفات مع الموسيقى ، والتي تأسست بالعلاقة مع الموسيقي والممثل (امين مقداد) الذي وصل إلى البروفات بعد أن كانت قد بدأت فعلياً ، إذ كان المخرج يبحث

عن عازف موسيقي من نوع خاص يمكن ان يعزف على اكثر من آلة موسيقية ، ويمكن ان يكون حاضراً على خشبة المسرح ، فقد رفض المخرج ان تكون موسيقى العرض مسجلة على (قرص مدمج) وارادها حاضرة في العرض، وقد تأسست علاقة المخرج مع الموسيقي منذ اللحظة الأولى التي عزف فيها (امين مقداد) إحدى مقطوعاته الموسيقية التي بدت للمخرج ولفريق العرض ساحرة ودخلت إلى أعماق البروفة وأضفت عليها لمسة جمالية متفردة، وقد بدأ المخرج مع (امين مقداد) في بروفات التعرف على طبيعة الموسيقى التي يحتاج العرض إلى وجودها ، وبدأت معها الإكتشافات الموسيقية تتوالى بالتزامن مع إكتشافات الممثلين وتطور قدراتهم حتى صارت الموسيقى التي تم الاتفاق عليها عنصراً أصيلاً في جسد البروفة المسرحية ، وفي بروفة مجاورة أخرى بدأها المخرج في رحلة البحث عن الأزياء التي أراد أن تكون بعيدة عن الزخرف الجمالي والرفاهية ، بل أرادها ان تشبه الشخصيات ومعاناتها في بيئة (العنبر) التشيخوفي، فإبتعد المخرج عن تصميم الأزياء وراح يبحث في (الملابس المستعملة) حتى وجد ما يتلاءم مع بيئة العرض ، لتبدأ بروفات الأزياء التي وزعها على الممثلين وهو يترقب وقع كل قطعة منها على أجساد الممثلين بطريقة فاحصة ، وما ان يجد الممثل معجباً بقطعة أزياء حتى يندفع نحوه مستبدلاً تلك القطعة بقطعة أخرى تكون ملائمة للشخصية أكثر من ملائمتها لجسد الممثل ، وقد استغرقت هذه البروفات بعضاً من الوقت حتى بدأ الممثلين يدركون أن المخرج لا يبحث عن أزياء تزيينيه بقد ما كان يبحث عن أزياء تشخيصية تتلاءم مع كل شخصية .

بدا المخرج مراحل جديدة في البروفات بعد ان تشكلت ملامح الأداء عند الممثلين وتبنى كل منهم طريقة أدائية تتوافق مع الشخصية ومع أزياءها، إذ كشف المخرج عن فضاء العرض وبدأ مرحلة البروفات في تأسيس الفضاء بالتعاون مع مساعد المخرج من جهة، ومصمم الإضاءة (على السوداني) من جهة اخرى، إذ إختار المخرج بناية (منتدى المسرح) لتقديم العرض فيها ، وقد كانت فرضية العرض تقوم على تحويل (منتدى المسرح) إلى مكان يكون فيه السجن حاضراً أكثر مما يكون في صورة مشفى كما يشار له في المتن النصي/القصصي، وقد بدا واضحاً ان الرؤية الإخراجية لفضاء العرض كان مكتملة عند المخرج ، وقد إختار المخرج عمل البروفات مع مصمم الإضاءة الذي بدأ يضع التصورات الملائمة للإضاءة التي يطمح المخرج إلى وجودها في العرض لتظل البروفات مع المصمم مفتوحة وصولا إلى مرحلة إنتهاء بروفات الطاولة والتي كان فيها جميع الممثلين قد وصلوا إلى أداء شخصياتهم على نحو منضبط ، ولم يكن ينقصهم سوى البروفات على الحركة ، وبالفعل بدأت بروفات الحركة في فضاء (المشفى/السجن) ، وقد بدا واضحاً ان المخرج قد رسم الحركة على نحو مكتمل في مخيلته حتى ان بروفات تأسيس الحركة أنتهت في يوم واحد لجميع مشاهد العرض، لتبدأ بعدها بروفات ضبط الإيقاع الحركي والسمعي بالتشارك مع بروفات الإضاءة التي عمل المصمم على تأسيسها بعد ان انتهى المخرج من ضبط بروفات الحركة، وقد إختار مصمم الإضاءة العمل بطريقة إحترافية في تصميم الإضاءة وذلك بإعتماده طريقة (تصوير البروفة المسرحية بكاميرا فيديو) ووضع تصوراته على مشاهد العرض بعد الاتفاق مع المخرج وصولاً إلى عمل بروفة مشتركة بين الممثلين والإضاءة من اجل وضع المخرج في الصورة النهائية وإنتظار الملاحظات على مقترحات مصمم الإضاءة سواء على مستوى اللون أو الدرجة او الزاوية او الانتقال من مشهد إلى آخر، وقد بدا أن المخرج والمصمم قد وصلا إلى درجة عالية من التوافق لتكون معها الإضاءة حاضرة في البروفات النهائية للعرض المسرحي الذي

لم يتبق للمخرج في إنجازه سوى تجهيز مجموعة (الممثلين) الذين جسدوا شخصيات (مجانين العنبر ومساجينه) وهم من الممثلين الشباب ، إذ كان لإنضباطهم في البروفات دور كبير في إختزال الزمن للوصول إلى الموعد المحدد للعرض المسرحي .

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

أولا: النتائج:

1-عمل المخرج على تأسيس البروفة المسرحية (الفردية) التي اتاحت له فرصة الإشتغال على إعادة إنتاج النص القصصي ليكون امام الممثلين.

2-لم يكن المخرج يتعامل مع النص داخل البروفة على انه مقدس، بل سرعان ما بدأ مرحلة جديدة من العمل على النص مع الممثلين في عمليات تفكيك وإعادة تركيب بما يتوافق مع الطروحات التي تتكشف في البروفة المسرحية.

3-قام المخرج بعمل العديد من البروفات المسرحية مع مصمم الإضاءة، ومصمم الموسيقى، للوصول إلى تصورات متقاربه تفيد العرض المسرحي.

4-أسس المخرج شراكه خاصة مع الممثلين داخل البروفة المسرحية، وذلك عبر أليات تركيب الشخصيات وهدمها وإعادة بناءها بما يتناسب مع قدرات الممثل الادائية.

5-للزمن حضور فاعل في البروفة المسرحية، إذ عمل المخرج على تقسيم البروفات إلى مراحل ترتبط كل منها بمدة زمنية محددة، إبتداءاً من بروفات الطاولة ووصولاً على العرض الأول.

ثانياً: الاستنتاجات:

1-إتخذت البروفة مسارات مختلفة منذ تأسيسها على وفق نظام التكرار الذي كان ضامناً لفكرة إعادة تقديم الفرجة بأشكالها المختلفة.

2-يعد الزمن عاملاً رئيساً في ضبط نظام البروفة المسرحية ومحدداً لمسارات الإشتغال فيها.

3-أسهم المخرج المسرحي في الكشف عن عديد البروفات المسرحية، فبعد ان كانت البروفة تعنى بالممثل فقط، تحولت مع ظهور المخرج وتطور عمله إلى بروفات عدة منها ما هو (احادي) بين المخرج والنص، ومنها ما هو متعدد بين المخرج والممثلين، او المخرج والمصممين، او المخرج والدراماتورج، وصولاً إلى شكل جديد للبروفة المسرحية يسهم فيه المتلقي عن طريق ملاحظاته التي تحول معها العرض المسرحي إلى بروفة مسرحية تشاركية تدخل ضمن مقتربات المسرح التفاعلي، وغيره من الأشكال المسرحية المعاصرة.

4-كشف اشتغال المخرجين في البروفة عن مستويات مختلفة من الأهداف التي يسعى المخرج إلى تحقيقها، فذهب بعضهم إلى تفسير البروفة المسرحية بوصفها المكان الذي يتم فيه تنفيذ أفكاره ومخططاته، واعتبرها البعض الآخر مختبر للبحث والاكتشاف.

References

1-Barrak Anas Al-Mudarris;(2019) (n.d.). Synergy of Modern Technology and Artistic Aesthetics in the Cinema and Television Achievement. *Al-academy Journal*,https://doi.org/10.35560/jcofarts93/149-164

2- Berry,Cicely;(2008) (n.d.). *From Word to Play A handbook for directors* (Vol. first edition). (M. H. Ibrahim, Trans.) Cairo: Ministry of Culture-Cairo International Festival for Experimental Theater22.

3- Brook,Peter;(1983) (n.d.). *The Empty Space* (Vol. first edition). (H. Sami Abd, Trans.) Baghdad, Iraq: University of Baghdad - Academy of Fine Arts - Department of Dramatic Arts - University of Baghdad Press.

4- Brook,Peter;(1991) (n.d.). *The Turning Point(forty yearsof Exploring Theatre)* (Vol. first edition). (A. Q. Farouk, Trans.) Kuwait, Kuwait: The National Council for Culture, Arts and Literature - World of Knowledge Series -154.

5- Daif, Bouselham ;(2019) *The highlights of the theatrical rehearsal and its problems* (first edition) Essam Abu al-Qasim، (Sharjah: Department of Culture and Arts.

6- Evros,Anatoly;(1988)(n.d.). *Rehearsal My Love.* (d. a. muradi, Trans.) Damascus, Syrian Arab Republic: Publications of the Ministry of Culture - Higher Institute of Dramatic Arts - Damascus.

7-Hassan Fahmi Hussien;Rajaa Saadi Lafta;(2018)(n.d.). The preoccupation of mental image in the designs of internal spaces (cinema) is a model. *Al-Academy Journal*, https://doi.org/10.35560/jcofarts87/157-172

8- Jiran, Abdul Rahim;(2016)(n.d.). Alfurja. *The Arab Journal of Performance Studies, first edition*(3), pp. 139-144. Retrieved Novembre 2016

9- John, Mary;(2006)(n.d.). *The Drama Handbook A Guide to Reading Plays* (1004 ed., Vol. first edition). (M. R. Younes, Trans.) cairo, Egypt: The Supreme Council of Culture - The National Project for Translation. Retrieved 2006

10- Karoumi,Auni;(2002) (n.d.). *Roberto Ciulli and twenty years of theater on the Ruhr* (Vol. first edition). Cairo, The Egyptian Arabic Republic: Stars Maker Computer and Publishing Services.

11- Meyerhold,Wesvold;(2011)(n.d.). *Meyerhold lectures directing(1918-1919)* (Vol. first edition). (h. muayid, Trans.) Sharjah, The United Arab Emirates: Arab Theater Authority.

12- Moayyd,Hamza;(2017) (n.d.). *Conditional Theater(Theatrical game secret)* (Vol. first edition). Amman, Jordan: Dramaturgy Lab 21.

13- Mohammad ,Thair ,Adnan, Al-Bayati;(2020) Aesthetics of Hybrid Digital Image Technologies in TV Drama. *Al-academy Journal*(University of Baghdad - College of Fine Arts),https://doi.org/10.35560/jcofarts95/331-352

14- Nicoll,Allardyce;(1986) (n.d.). *World Drama* (ed., Vol. first edition). (O. Nuwayh, Trans.) Baghdad, Iraq: Ministry of Higher Education and Scientific Research - Al-Mustansiriya University - Al-Asriyah Printing Press.

15- Pavis,Patrice. (2015). *Dictionnaire du theatre* (Vol. first edition). (M. .F.khtaanr, Trans.) Beirut, Lebanon: Arab Organization for Translation.

16- Sophocles; (2017) (n.d.). *Plays of Greek Theatrical Art* (Vol. first edition). (T. Hussien, Trans.) London, United kingdom, : Hindawi.

17- Stanislavsky,Konstantin;(1959)(n.d.). *My Life in Art* (ed.). (d. khashaba, Trans.) Sharjah, The United Arab Emirates: Sharjah Center for Intellectual Creativity.

18- Stanislavsky,Konstantin;(1959) (n.d.). *My Life in Art* (The second ed.). (d. khashaba, Trans.) Sharjah, The United Arab Emirates: Sharjah Center for Intellectual Creativity.

19- Storey,Bakhtin;(2017)(n.d.). *Carnival in popular Culture* (Vol. first edition). (H. khalida, Trans.) Milan: Medium Publications.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts102/25-44

The aesthetic work of theatrical rehearsal and its directing applications "Taqasim on Al-Hayat Play as a model"

Samem Hassab Alla Yahya [1]

Al-Academy Journal ……..…… Issue 102 - year 2021
Date of receipt: 12/10/2021…...Date of acceptance: 15/11/2021…...Date of publication: 15/12/2021

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

This research reviews the aesthetic variables that were founded according to (theatrical rehearsal) as one of the most important pillars on which the theatrical process is based, because of its necessity in developing theatrical art on several levels that helped the theatrical director in organizing his work, and this became clear through the research chapters represented in the first chapter (methodological framework) and the second chapter, which consisted of the first topic (the duality of watching / rehearsal) and the second topic (the applications of theatrical rehearsal in theatrical experiences), all the way to the third chapter (research procedures), which included the analysis of theatrical rehearsals (sharing on life), and the fourth chapter (results and conclusions), and we mention some of them:

1- Time has an active presence in the theatrical rehearsal, as the director worked on dividing the rehearsals into stages, each associated with a specific time period.

2- The directors' work in the rehearsal revealed different levels of the goals that the director seeks to achieve, so some of them went to the interpretation of the theatrical rehearsal as the place where his ideas and plans are implemented, and others considered it a laboratory for research and discovery.

Keywords: Function، Aestheticism، theatrical rehearsal .

[1] **University of Baghdad / College of Fine Arts, sameem.yahia@cofarts.uobaghdad.edu.iq .**

Conclusions:

1- The rehearsal has taken different paths since its establishment, according to the repetition system, which was a guarantor of the idea of re-presenting the rehearsal in its various forms.

2- Time is a major factor in controlling the theatrical rehearsal system and determining the paths to work in it.

3-The theatrical director contributed to revealing many theatrical rehearsals. After the rehearsal was concerned with the actor only, it turned with the emergence of the director and the development of his work into several rehearsals, including what is (singular) between the director and the script, and what is multiple between the director and actors, or the director and designers , or the director and dramaturg, leading to a new form of theatrical rehearsal in which the recipient contributes through his observations, with which the theatrical performance is transformed into a participatory theatrical rehearsal that falls within the approaches of interactive theater, and other contemporary theatrical forms.

4- The directors' work in rehearsal revealed different levels of goals that the director seeks to achieve.