الممثل بين المسرح الفقير عند غروتوفسكي والسينما الشعرية عند بازوليني

The actor between the poor theater of Grotovsky and the poetic cinema of Pasolini

بوزعيب بلال[1]،* أ.د. نقاش غالم [2]

[1] جامعة وهران 1 "أحمد بن بلة"، الجزائر، bilalbouzaib@gmail.com

[2] جامعة وهران 1 "أحمد بن بلة"، الجزائر، nekkacheghalem@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2020/11/13	تاريخ القبول: 2021/02/11	تاريخ النشر: 2021/06/01

ملخص:

يعتبر الممثل في المسرح الفقير أحد أهم الإضافات التي قدمها "غروتوفسكي" للفن الدرامي عامة والمسرحي خاصة، وذلك من خلال تطوير تقنيات السابقين، خاصة العلاقة بين الممثل والجمهور. وكل ذلك من خلال توظيفه للمشاركة والمجابهة كخاصيتين أساسيتين تتحديان تقنيات السينما في تعاملها مع الممثل، في المقابل ظهر تيار سينمائي جديد في أوربا هو الأخر يهدف إلى تغير المفاهيم السينمائية، سواء على مستوى التقنية أو التمثيل عرف بالسينما الشعرية، يهدف إلى خلق لغة تعبيرية جديدة تحرر المتفرج من كونه متلقي سلبي عن طريق إشراكه في الحدث، معتمدا على تقنيات الكاميرا والتغريب السينمائي المشتق من فكرة التغريب المسرحي.

كلمات مفتاحية: الممثل، التقنيات، المسرح الفقير، السينما الشعرية

Abstract:

The actor in the poor theater is considered one of the most important additions made by "Grotovsky" to dramatic art in general and theatrical art in particular, by developing the techniques of the former, especially the relationship between the actor and the audience. And all of this through his employment of participation and confrontation as two basic characteristics that challenge the techniques of cinema in its dealings with the actor, on the other hand, a new cinematic current has emerged in Europe, which aims to change cinematic concepts, whether on the level of technology or acting, known as poetic cinema, and aims to create a new expressive language that liberates The spectator is a passive recipient by involving him in the event, relying on camera techniques and cinematic alienation derived from the idea of theatrical alienation

Keywords: Actor, Techniques, Poor Theater, Poetic Cinema

* المؤلف المرسل: بلال بوزعيب bilalbouzaib@gmail.com

1. مقدمة:

يعد الفن المسرحي أحد أقدم الفنون التي عرفها الإنسان، طيلة قرون حيث كان الفن الفرجوي الأكثر شعبية وهذا لقدرته على الجمع والدمج بين بقية الفنون الأخرى، خاصة الأداء التمثيلي هذا الأخير الذي بقي في تطور مستمر، ليخرج عن سياقه الارتجالي في عصر النهضة، وعصر التنوير،وهي نفس الفترة التي شهدت أراء نقدية، تحاول التأسيس له كعملية إبداعية مرتبطة بالمعرفة الإنسانية، ومع حلول القرن العشرين، ظهرت نظريات إخراجية حديثة، تبحث في تقنيات إعداد الممثل ومن بينها منهج المسرح الفقير بقيادة" غروتوفسكي"* (Jerzy Grotowski)* [1] هذا الأخير الذي دعا إلى مسرح يوثق العلاقة مع الجماهير ويعود إلى الأوضاع المسرحية البدائية من خلال العودة إلى أصول المسرح وأصول الإنسان، فيعيد تأصيل مجموعة العلاقات الأساسية في العرض المسرحي: الممثل والمتلقي، النص والمخرج والممثل، تقنيات الممثل وغيرها، فمسرحه جاء كثورة على السينما. هذه الأخيرة التي استفادة كثيرا من المسرح، كما شهدت هي الأخرى ظهور تيارات جديدة، ومنها السينما الشاعرية ولتي يمثلها "**بير باولو بازوليني**" (Pier Paolo Pasolini) هذا الأخير الذي ثار على تقاليد السينما الكلاسيكية في وقته، انطلاقا من كون السينما لغة لها خصائصها الفنية، التي تكمن بدرجة الأولى في الشعر.

كان بازوليني يرى أن السينما يمكن أن تكون وسيلة لاكتشاف العلاقة بين الجنس والموت، وبين المقدس والدنيوي وبين الولع بالجسد والقسوة الإنسانية. ولم يكن يؤمن قط بواقعية الصورة السينمائية أو بالسينما الواقعية. كان يبدي احتراما للواقعية الجديدة، لكنه كان يرى أن السينما مهما حاولت مطابقة الواقع تظل ناقصة، ترى جانبا واحدا فقط من الحقيقة، حقيقة الشخصية وحقيقة الواقع، لذلك يجب أن تعبّر عن نظرة المخرج نفسه، أي عن تصوره للشخصيات والعالم.

دعا بازوليني إلى سينما قوامها تدفق الرؤية والحلم، إذ يرى أن سينما الحلم تتطور تبعا للخصائص السيكولوجية غير المنتظمة للشخصيات، أو تبعا لرؤية المؤلف للعالم. تتخطى سينما بازوليني الجغرافيا والحدود في تصوير القضايا، من خلال توظيف الأنثروبولوجيا و من خلال جسد الممثل العاري، هذا الأخير الذي استفاد من تقنيات التمثيل المسرحي، فنجاح الممثل سنمائيا دائما ما كان مرهونا بنجاحه في المسرح،لان الانطلاقة الأولى لكبار الممثلين السينمائيين كانت مسرحية. **فكيف تعامل المسرح الفقير والسينما الشعرية مع الممثل؟ ما هي أوجده الإخلاف والتقارب بينهما؟وهل حقا يتفوق الممثل في المسرح الفقير بتقنياته عن ممثل السينما الشعرية.؟**

2. الممثل في المسرح الفقير:

يهدف "غروتوفسكي" من خلال منهجه إلى وضع أهداف محددة تخلص الممثل من جميع الأساليب التقليدية التي تؤثر على عمله سلبا، وإرشاد الممثل إلى نوع من التركيز بواسطة تدريبات بدنية وصوتية وتشكيلة تكسبه المهارة في الأداء، ومن هنا كان بحث "غروتوفسكي" عن طريقة يوضح من خلالها استقلالية فن الممثل، مركزا على العناصر الجسدية المعبرة، ساعيا إلى دراسة وتحليل بعض المناطق في جهاز الإنسان، التي تخفي داخلها القوة الكامنة، وبهذا يمكن للممثل أن يحقق مجموعة من الأفعال الجسدية المعبرة التي من شأنها استفزاز المتلقي ودعوته إلى المشاركة الفعالة في الأحداث المسرحية.

يرى "غروتوفسكي" أن ذلك التعبير لا يولد إلا عن طريق نوع من التضاد الذي يحدث بين العمليات الداخلية للممثل والشكل الخارجي للجسد الإنساني.

يهدف برنامج تدريب الممثل عند "غروتوفسكي" إلى تحقيق السيطرة على أدواته الجسدية للتعبير عن الدوافع النفسية، فالممثل بتعلمه كيفية استخدام الجسد يعبر مباشرة عن الدوافع النفسية، في شكل استعارة جسدية، فكان المقصود من عملية التجديد النفسية التي خاضها الممثلون عند "غروتوفسكي" هو تحفيز نفس النوع من النشاط لدى المتلقي، وهو استبعاد سلوك مفروض اجتماعيا، ويكون هذا التحفيز من خلال المعرفة الذاتية.[2]

إن تربية الممثل في مسرح "غروتوفسكي" ليست قضية تعليمية، وإنما عملية انسجام ونظام محاولة التخلص من العملية النفسية.

ويقسم "غروتوفسكي" الممثل إلى ثلاثة أنواع:

- ممثل بدائي: كما هو الحال في المسرح الأكاديمي والتقليدي
- ممثل صانع: وهو الذي يبدع مؤثرات فيزيقية وصوتية.
- ممثل طقوسي: وهو الممثل الصانع الذي ينفتح على صور وخيالات ورموز مستمدة من العقل الباطني للمجتمع، وهو النوع الذي يهتم به المخرج ويدربه في معمله المسرحي، حيث يشترط فيه هذا الأخير امتلاك سمات معينة وخاصة، فيجب على الممثل أن يكون راقصا وبهلوانا وساحرا، وأن يجيد لعبة اليوغا، والسيطرة على الإيقاعات السريعة والبطيئة على حد السواء، وقبل كل هذا يجب أن يجيد التحكم في عضلات جسمه كافة. فجسم الممثل هو مادته، ويجب أن يكون لينا ومطوعا، ليستجيب للدوافع النفسية دون أي مقاومة وإن كانت هناك عيوب أو نقائص لدى الممثل، فيجب أن نستثمر لا أن نخفي العيوب لأن العيوب عند "غروتوفسكي" لها نفس قيمة المزايا.[3]

يحتاج الممثل عند "غروتوفسكي" إلى شرطين أساسين في عمله للوصول إلى القمة وهما (النظام والانسجام)، لذلك يجب أن يكون الممثل جاهزا للمشاركة في الإبداع متى ما شاءت المجموعة، ولا يأتي إلى التمارين وهو عاجز عن التركيز لأن الحضور الإلزامي في مكان العمل ليس شرطا أساسيا وإنما الاستعداد البدني هو الأساس.[4]

وبما أن مسرح "غروتوفسكي" هو مسرح الممثل بدون منازع كان لابد له أن يخضع ممثليه لتمارين قاسية، حتى يكونوا مستعدين يوم العرض، حيث اقتصرت جل تدريباته على الصوت والجسد وأهم هاته التدريبات:

2. 1. على مستوى الصوت:

يضع "غروتوفسكي" في تدريباته الصوتية الممثل وسط الخشبة ويطلب منه إلقاء نصه مستعملا صوته إلى أقصى درجة، فالصوت هو الوسيلة الأولى للاتصال بين الممثل والجمهور.[5]

2. 2. على مستوى الجسد:

تعتبر تدريبات "غروتوفسكي" على مستوى الجسد من بين أصعب وأعقد التدريبات حيث استلهم بعضا منها من تقاليد اليوغا والطقوس البوذية ومن أهمها:

- المشي بشكل إيقاعي مع تماسك الأيدي، الأذرع.
- المشي على رؤوس الأصابع.
- المشي منحني الساقين والأيدي خلف الظهر.
- المشي مع انحناءة في الساقين والأيدي إلى أعلى وكأنها مرتفعة بواسطة خيط.

لقد فرض "غروتوفسكي" على الممثل أن يمر بعدة طرق تدريبية لينزع القناع عن نفسه ويقوم بمواجهة ذاته أولا ويسميها غروتوفسكي "**بالبوح الذاتي**".[6]

3. العمل مع الممثل: يحدد غروتوفسكي ثلاثة مراحل للعمل مع الممثل وهي:

- **المرحلة الأولى:** وهي مرحلة البناء الأولي: في هذه المرحلة يقوم بترتيب النص المسرحي على طريقة المونتاج، بغية الوصول إلى الصيغة النهائية للنص.
- **المرحلة الثانية:** وهي مرحلة التوسيع والتطوير. وفي هذه المرحلة يقوم بتطوير الإمكانيات الجسدية للممثل.
- **المرحلة الثالثة:** مرحلة البناء النهائي للدور. في هذه المرحلة يقوم الممثلون بحفظ المئات من الإيماءات الجسدية، وصولا إلى أعلى المهارات الجسدية التي يمكن للممثل أن يقوم بها والتدريب على الحركات الاكروباتيكية، لتحرير جسد الممثل من المعيقات الحركية كالتشنجات والتوازن الحركي.[7]

لقد حاول غروتوفسكي أن يعزز تميزه عن سينما من خلال جسد الممثل الذي أعطاه الأهمية في كل مكونات العرض المسرحي ولكي يعزز هذا التميز قام بابتكار ميز من خلاله المسرح عن السينما وهما:

أ. **المجابهة:** وهي نوعان

– **أولا: المجابهة مع الأسطورة:**

ويقصد بها "غروتوفسكي" عدم الاندماج والتوحد مع الأسطورة. أو بمعنى آخر محاولة تجسيد الأسطورة مع الاحتفاظ بخبراتنا الشخصية الخاصة من خلال ارتداء لباس الأسطورة لندرك من خلالها نسبة مشاكلنا وعلاقتنا بالجذور وكذلك نسبة الجذور في ضوء خبراتنا العصرية، كما يمكن أن تتجسد المجابهة في الممثل وكيانه الحي، فالأسطورة هي التي تستطيع تأدية وظيفة المحرمات وانتهاك الكيان الحي وتعريته إلى درجة بالغة القسوة يعيدنا إلى موقف أسطوري محدد ومجسد، أي إلى خبرة مشتركة تتعلق بالحقيقة الإنسانية بشكل عام.[8]

– **ثانيا: المجابهة مع بقية العناصر الإخراجية:**

يرى "غروتوفسكي" أن النص ليس هو المشكلة الجوهرية في الفن المسرحي، إنما المجابهة هي الأساس، فهي –من وجهة نظره–تعتبر لب المسرح، حيث يراها مجابهة للممثل مع نفسه، مجابهة الممثل لأفكاره، مجابهة الممثل مع عقله اللاواعي، مع موهبته ومع الجمهور.

كما يرى أن المسرح في حد ذاته مجابهة بين المبدعين، مجابهة مخرج مبدع مع ممثلين مبدعين حيث أن الإيحاء الذاتي للممثلين يمنح المخرج إيحاء عن نفسه، كذلك فأن النص يجابه الممثلين والمخرج سوية، وبالتالي فإن مجابهة "غروتوفسكي" تتماثل تماما ومجابهته للممثل. فالنص عامل مساعد على كشف المخرج والممثلين عن أنفسهم حيث[9] يقول:" نص المؤلف بالنسبة للمخرج والممثل كليهما عبارة عن مشرط يساعدنا على الكشف عن أنفسنا ... والقيام بمجابهة الآخرين."[10]

ب. **التشاركية:**

هي ردة فعل حتمية على ما جاء به المسرح الشامل الذي نبذه "غروتوفسكي" حيث طرح فكرة تغير العلاقة بين (الممثل والمتلقي) هذه العلاقة قوامها المشاركة أو"التشاركية". وهي المحاولة التي قادته للعودة إلى البدائية والطقسية والأسطورة، وباتت الصلة التي تحكم عروضه.[11]

يهدف "غروتوفسكي" من خلال مشاركة الجمهور في العرض إلى مهاجمة الخطوط الدفاعية للمتفرجين وإجبارهم على المشاركة الإيجابية فيما يجري داخل العرض المسرحي.[12]

لقد حاول "غروتوفسكي"، البحث عن تعريف محدد للمسرح بوصفه نوعا من الأداء، يختلف عن بقية الأداءات الأخرى، فتركزت دراساته واكتشافاته حول العلاقة بين الممثل والمتلقي، انطلاقا من أن المسرح هو فعل

حي من أجل إقامة علاقة تواصلية مع مشاهد حاضرة في اللحظة الزمانية الآنية، في إطار حيز مكاني محدد.[13] ولهذا دعا "غروتوفسكي" بضرورة إشراك المتلقي قصرا في الحدث، غير أنه لم يحقق الغاية المطلوبة حيث يقول:"بعد الكثير من البحث والخبرات والتأملات أشك في إمكانية وجود مشاركة مباشرة في مسرح اليوم، وذلك في زمن يتلاشى فيه أي إيمان يقوم على المشاركة كما لم تعد النفس الجمعية تضم بين جوانبها أي طقس".[14] لكنه انتبه إلى فكرة أن المشاركين يمكن التأثير عليهم ومعالجتهم نفسيا وفق نظام " البارى مسرح".[15]

4. الممثل في سينما بازوليني:

تستعمل كلمة ممثل عادة في السينما كمرادف لكلمة كوميدي أي الذي يمثل دورا، أو يؤدي دور شخصية ما، من الدور الأول حتى الدور الصامت وهو ليس دائما محترف للتمثيل، بخلاف الكوميدي الذي يكون التمثيل مهنة له.[16]

يربط "بازوليني"** [17] عمله الإخراجي بنظريته السينمائية الشعرية*** [18] التي ربط الممثل بها وخاصة في تصويره للجسد المعذب، وهو الحال في فلمه "سالو" "salo" (أو مئة وعشرين يوم في حياة سالو) الذي جعل من ممثليه وسيلة شعرية تكشف وبأسلوب خلاق، العلاقة بين العنف الفاشي المجنون والشذوذ الجنسي، ليس بمعناه المثلي البسيط، بل بمعنى الإغراق في أكثر أنواع الجنس سادية ودموية، عنف يصل لدرجة الحيوانية.[19] تتميز علاقة "بازوليتي" بممثليه بالقوة و الحميمية، وطول مدة العمل خاصة انه مخرج عمل مع عدة ممثلين من مختلف الأجناس والعرقيات، ومن مختلف الطبقات، من أمثال الكوميدي العظيم ، توتو، المغنيات ماريا كالاس وآنا ماجناني، ممثل هوليوود أورسون ويلز، " الممثل البرجوازي" "ماسيمو جيروتي"، الشاب "كارميلو بيني"، يرى "بازوليني" أن علاقة المخرج بالممثل يجب أن تتعدى مجرد علاقة عمل بل يجب أن تكون أكثر متانة فهو يعتبر ممثليه أصدقاء له .

يتبنى " بازوليني" نوع خاص من الممثلين في تصويره السينمائي، فهو يرى في الممثل وسيلة خاصة تكشف عن أسلوبه الشعري الذي تبناه في أفلامه، وخير مثال على ذلك الممثل" نينيتو دافولي ذي الشعر المجعد، الذي تشكل ابتسامته ومسيرته مع القفزات الصغيرة المبهجة، قمة الأداء التمثيلي الذي فسره "بازوليني" على أن أداءه يحمل رسالة أنثروبولوجية، هته الأخيرة التي تعتبر رسالة لا لبس فيها في سينما"بازوليني".

غالبا ما عمل "بازوليني" مع ممثلين غير محترفين، كما كان يستعين أيضا بأفراد أسرته في كثير من الأحيان في تصوير أفلامه وعلى سبيل المثال. لعبت والدته دور والدة المسيح في فيلم il Vangelo Secondo Matteo "إنجيل متىّ" اخرجه سنة 1964

يميز"بازوليني" ثلاثة أنواع من الممثلين، يفسرون أسلوب أفلامه وكتابته السينمائية.وهم كتالي:

- الممثل باعتباره اقتباسا واعيا بذاته لنفسه: وظفه "بازوليني" في الكثير من أفلامه منها فلم " "الصقور والعصافير1966 "، يقوم هذا التوظف على أن يلعب ممثل أدوار ساخرة لأحد النجوم المعروفين بطريقة ساخرة كأن يتكلم الرجل بصوت امرأة مثلا ....، وربما تكون هته الفكرة هي التي فتحت المجال لظهور ما يعرف بسينما" سبوف" "spoof"**** [20] و "البرودي" "parody"
- الممثل كرمز للطبيعة التصويرية، التجسيد المحدد لمفهوم أو نموذج: يقصد به استحضار شخصية من شخصيات الماضي لأسطوري وتصويرها على أنها هي في الواقع مثل شخصية "جوكاستا" في مسرحية " أديب ملكا" حيث تلعب الممثلة "سيلفانا مانجانو" الدور ببراعة بعيناها لليليتان المصطنعتان بشكل مثالي، حيث يربط "بازوليني" الممثل هنا بمفهوم الرغبة ومصدر للخلاص.
- جسد الممثل: لا يعني به تمثيله لأنه يربطه بالمسرح أكثر من السينما خاصة المسرح الأنثروبولوجي فحسب بازوليني هذا النوع من الممثلين وجد قبل السينمائية وسيبقى بعدها فهذا النوع وسع الحدود الأنثروبولوجية والجغرافية لإدراكنا كجمهور، وقد اكتشفه "بازوليني" في ضوء بحثه السياسي والشعري عن آفاق ووجهات نظر جمالية جديدة لمعنى فنه الشعري، ومن خلاله تظهر سينما "بازوليني" الأنثروبولوجية العميقة والشاعرية.[21]

5. عمل "بازوليني" مع الممثل :

يختلف عمل المخرج السينمائي مع الممثل عن عمل المخرج المسرحي في السينما حيث يمكن تشبيه العلاقة بين المخرج والممثل بعلاقة المريض بالمعالج النفسي، دون أن يعترف الأول لثاني بوسواسه، فهي علاقة خلاقة، فعندما تنجح يخلق المريض والمعالج طريقا جديدا لشخص جديد أكثر تجسيدا وحضورا في هذا العالم، وبهذا المعنى فإن المخرج وممثله يخلقان طريقا(أو أداء) إلى شخصية جديدة: الشخصية التي يجسدها الممثل في الفيلم. إن هذه الشخصية سوف تضفي الحياة على السرد، وتخلق علاقة أخرى، هذه المرة بين الشخصية والمتفرج. إن هذه العلاقات الإبداعية القوة هي ما يبحث عنه المتفرج، فالممثل يبقى هو الشريك الأهم في عملية إبداع الفيلم وتطبيق فكرة المخرج.[22] هذا على العموم في السينما ككل أما في سينما "بازوليني" فالعمل مع الممثل يتطلب جهدا بليغا لأن لغة "بازوليني" الشعرية تهدف إلى خلق ممثل يحمل بين طياته الأنثروبولوجيا (يقصد بها الاختلاف في الأجناس والأماكن نذكر على سبيل المثال استعانته بممثلين أفروأمريكين، سفره لتصوير وجوه في كل من الهند وإفريقيا،) .[23] وهي الفكرة التي بدأت مع المسرح حين انفتح على ثقافات أخرى

غير الثقافة الأوربية. فما كان من المخرج إلى أن يتبع نهج البحث عن أساليب جديدة خارج أوربا، ويمكن أن نقسم عمله مع الممثل إلى مرحلتين:

- **المرحلة الأولى:** وفي هذه المرحلة يقوم المخرج بتكرار نفس الشخصية من الأعمال السابقة بهدف خلق ممثلين كنماذج أسلوبية ونقدية، لإظهار المعاير الأخلاقية.
- **المرحلة الثانية:** وتشمل إسقاط النظريات لكلاسيكية في تفسير الدور من وجهة نظر نفسية. ويفسر "بازوليتي" هذا التنازل في تصويره لفيلم "أوديب" بقوله: " لم أعد مهتما كثيرا ببحوث فرويد وماركس.لم أعد على الإطلاق منهمكا بجدية في المستنقع الأكاديمي الذي يحول "أوديب" إلى سارية تنصبها النظريات الفرويدية أو المركسية ولتي يشد إليها ويجلد."[24]

هذا الجمع بين المرحلتين كون عند المخرج نظرة جديدة لسينما تطمح إلى أشراك المتفرج وتحريك خياله النقدي.

6. الممثل وسينما بازوليني لبراختية:

يطمح "بازوليني" من خلال أعماله السينمائية إلى إشراك المتلقي في أفلامه، وذلك من خلال دفع المتفرج للخروج عن دوره السلبي، وجعله شاهدا وناقدا أمام ما يعرض في أعماله ، وتتجسد هذه الرؤية السينمائية الخيالية والشاعرية، على أساس إشراك هذا المتلقي بخياله، غير أنه انتبه إلى أن الخيال أكثر فاعلية في المسرح، وإشراك المتلقي يكون أكثر فاعلية فيه، وهذا ربما يرجع إلى خلفيته المسرحية، لكن هته المحاولة تبق احد سمات أفلام "بازوليني"[25].

يثير المخرج الكثير من الأفكار، حول السينما الحديثة في علاقتها بالأدب، وبالمسرح، وبتقنية التمثيل أيضا أمام الكاميرا وكيف يمكن أن تصبح اللقطة القريبة للوجه أو للعينين، تعبيرا عن رفض الاستغراق في الحدث، ورفض الاندماج، أي اندماج المشاهد واندماج الممثل.[26]

يعتمد بازوليني، في إخراج أفلامه على أسلوبه الخاص الذي يسميه الجدل الحر غير المباشر أو الذاتي الحر غير المباشر، بذلك تصبح السينما شعرا. هذا الأسلوب يمكننا من رؤية الأشياء و الأحداث من وجهة نظر الشخصيات، هو تعمق في روح الشخصيات، هو إبحار في الحلم و اللاوعي للشخصيات، يصبح لدينا إحساس بالكاميرا التي تأخذ مكان الشخصية، تركض بدلا منه، ترى الأشياء و المناظر من زاوية عين الشخصية [27]. وهذا كله في محاولة من المخرج لإقحام المتفرج في أجواء أفلامه، ويتجلى هذا بصورة واضحة في فلمه "أوديب ملكا" نرى من بعيد ميلاد طفل. هذه اللقطة تصور ميلاد بازوليني في العشرينات من القرن العشرين. نرى الطفل بعدها في حديقة، تركض أمه مع صديقاتها، نرى الطبيعة من وجهة نظر هذا الطفل، تعود الأم لاحتضان

طفلها، تنظر إليه، ثم تنظر إلينا، نرى الخوف و القلق على وجهها، هنا "بازوليني" يكسر الحاجز بين الشخصية والمتفرج، هذه النظرات هي ارتداد، لتتحول الشخصية و أخذ دور المتفرج، تصبح هي شاهد على المتفرج. الشخصية ليست مجرد صورة متحركة، هي روح قلقة و مضطربة تحاول نقل هذا القلق، بل خلق القلق والخوف في نفس و روح المتفرج، [28] وهو نفس الطرح الذي يذهب إليه "إيزنشتين" حين قال:" إن أي عمل فني يجيب أن يؤخذ بتفسير ديناميكي– أي متحرك– وهو ما يعني عملية تنسيق للصور السينمائية في مشاعر المتفرج وفي ذهنه، إن هذا هو خاصية أي عمل فني حقيقي ينبض بالحياة، ويميزه عن غيره من الأعمال الفنية الخاملة."[29] نجد أيضا بعض المخرجين من عصرنا الذين حاولوا إشراك المتلقي في أفلامهم نذكر على سبيل المثال المخرج" تيم ميلر" في فلمه " ديدبول "(Deadpool) تمثيل "رايان رينولدز" في دور البطولة ففي المشهد الأخير نشاهد شخصية " ديدبول" وكأنها تخرج من الشاشة لتخبر الجمهور بمغادرة القاعة لأن الفلم قد انتهى، ثم يعود ليذكر الجمهور انه يوجد جزء ثاني، وكأن الممثل يكسر الحاجز الضوئي بينه وبين الجمهور(تكسير الجدار الرابع).[30]

7. الممثل وتقنيات الكاميرا في سينما بازوليني:

يرى بازوليني أن الكاميرا تلعب دورا مهما في خلق لغة السينما الشعرية فهي شرط أساسي من شروط الشعرية في السينما «أن تجعل الكاميرا تشعر»، عكس السينما الكلاسيكية التي كانت تجتهد لإخفاء مشاعر الكاميرا للإبقاء على حالة الإيهام التي يستغرق فيها المشاهد، بينما تميل السينما الحديثة لكسر الإيهام باستخدام الكاميرا المحمولة باليد أو تقنيات مثل الاهتزاز، والتقريب و التبعيد وتغيير العدسات، وهذا الإحساس بالحضور الدائم للكاميرا وهو أحد عناصر لغة الشعر في السينما،التي تجعل المشاهد أكثر تفاعلا ومشاركا في خلق العمل الفني وليس مجرد مشاهد سلبي. ومما سبق يمكننا أن لخص بعض اهمم تقنيات السينما الشعرية في مايلي:

1.7 الكاميرا المحمولة: حركات الكاميرا تحمل وظائف عديدة تمكن المخرج من استخدامها لخلق حالة من التركيز أو الإثارة عند المتلقي، وحركات التصوير عديدة ولكل حركة دور وأهمية في إبراز الموضوع أو في خلق حالة من الحالات التي تسهم بالغموض والترقب والقلق والمفاجأة والتوتر، وحركات آلة التصوير عديدة منها الحركة الأفقية الاستعراضية " Pan "والتي يمكن أن تستثمر في خلق الترقب أو الغموض عند المتلقي لتخلق الإثارة، وما يهمنا هنا هو ما جاء ببه "بازوليني" عن دور الكمرة، والأقرب إلى ما ذكر هي:

– الكاميرا المحمولة باليد: تظهر عادة هته اللقطة حركة، اهتزاز اليد خلال التصوير بهدف إعطاء واقعية أكثر للمشهد أو عكس إحساس معين، كالارتباك أو الخوف..

2.7 الكمرة الذاتية: وفيها يستوعب المشاهد القصة كما يحكيها المخرج مسلسلة في مشاهد ولقطات، كما تتيح هذه التقنية للممثل من السرد ذاتيا، أي أن الكاميرا تتيح له التعبير عن حركته واتجاهه من وجهة نظره، وهذا كله دون أن نشاهده كمتلقين.[31]

3.7 تغير العدسات: وهي ثلاثة أنواع: العدسات منفرجة الزاوية (Lenses Angle Wide)، عدسات ذات بعد بؤرى متوسط، العدسات متغيرة البعد البؤري (Lenses Zoom).

إن استخدام تقنية تغير العدسات ينتج صورة ذات شدة استضاءة قليلة لذلك يتحتم زيادة حدة التعريض باستخدام سرعة بطيئة للغالق إن لم يرغب المصور بزيادة اتساع فتحة الحدقة، فاستخدام الحامل " Tripod " مهم جدا لان زيادة فترة التعريض مع الزاوية الضيقة التي تنظر بها العدسة المقربة يجعل من إي اهتزاز بسيط ينتج صورة مهزوزة لتظهر الصورة غير واضحة focus of Out ومن أثار استخدام هذا النوع من العدسات أن يتغير منظور الصورة فتظهر نسبة أحجام الأجسام القريبة إلى البعيدة وكأنها متقاربة والمسافات تبدو اقل بحيث يظهر الجسم المتحرك نحو العدسة وكأنه ساكن في مكانه وهو تأثير كثيرا ما يستخدم في السينما لتعطيل الزمن[32].

هذه التقنيات ساهمت في كسر تعصب السينما الكلاسيكية لصالح حرية أكبر، وحولت ما جاء بيه "بازولوليني" إلى قواعد للغة السينمائية الشعرية.

8. الخاتمة:

ما يمكن استنتاجه في ختام هذا المقال أن لكل من المسرح الفقير بزعامة" غروتوفسكي" والسينما الشعرية الممثلة في" بازوليني"، أن لكلاهما خصائص ومميزات في التعامل مع الممثل تتقاطعان أحيانا وتختلفان أحيانا أخرى، ويمكن أن نجمع هذا التقاطع والاختلاف في هذه النقاط:

- يتقاطع المسرح الفقير مع السينما الشعرية في كون كلاهما يريد أن يحرر المتلقي من الإيهام، بجعله متلقي إيجابي، واعيا للأفكار التي تعرض أمامه، إما عن طريق المشاركة في المسرح أو عن طريق عين الكمرة في السينما.
- كل من المسرح الفقير والسينما الشعرية يشتركان في فكرة الجسد الأنثروبولوجي. في السينما جسدها بازوليني من خلال التصوير المتعدد لمختلف الأعراق، وفي المسرح عن طريق الممثل الطقوسي الذي يرى فيه غروتوفسكي ممثل المستقبل.
- كلاهما يرى بأن الممثل هو المحرك الأساسي للفن.فالمسرح الفقير كرسه ليكون هو أساس العمل الإخراجي ككل، وسينما بازوليني جعلت منه حامل لرؤية المخرج الفلسفية والفكرية.

- كلاهما جاء بأفكار ثورية على مستوى التمثيل. المسرح الفقير من خلال الممثل الطقوسي، والسينما الشعرية، من خلال توظيفها لتقنيات الكاميرا(الاهتزاز، الرؤية بعين الكاميرا...)
- كلاهما ينبذ الطريقة التقليدية في بناء الشخصية (الواقعية النفسية)
- كلاهما يهدف إلى أشراك المتلقي في الحدث الدرامي، ولكن كل منهما طريقته فالمسرح الفقير يعتمد على المجابهة والمشاركة في حين أن السينما الشعرية اعتمدت على تقنيات الكاميرا والتأليف، والتقنيات البراختية.

بالإضافة إلى هذا التقارب بينهما فهما يختلفان في طريقة توظيف الممثل، ويكمن هذا الاختلاف فيما يلي:

- المسرح الفقير يوظف الممثل داخل حيز الفضاء المحدود، في حين أن السينما الشعرية تعدت مشكل الجغرافيا والمكان.
- يعتمد المسرح الفقير على تدريبات خاصة في تكوين ممثليه فيحن أن السينما الشعرية استعانة بعدة أنواع من الممثلين منها المحترف والهاوي وحتى أفراد الأسرة.أي أن الممثل في المسرح الفقير لا يمكن أن يكون ممثلا إلى إذا توفرت فيه الشروط المناسبة وأجتاز التدريبات الخاصة التي وضعها غروتوفسكي.

بين هذا التقارب والتقاطع والاختلاف في توظيف الممثل نخلص إلى القول أن المسرح الفقير يبقى أكثر هيمنة على الممثل وأدائه لأنه نقل حي ومباشر، فرغم أن سينما بازوليني حاولت أن تخرج عن نطاق المألوف بتحريرها المشاهد من سلبيته لكنها لن تستطيع مهما حاولت أن تشرك المتلقي كما يفعل المسرح، وهذا باعتراف بازوليني بنفسه،لأن أصل تقنيته المستعملة في فك شفرة المتلقي من سلبيته ما هيا إلى تقنية مسرحية في الأصل، وهي التغريب.

قائمة المراجع:

* جيرزي غروتوفسكي (1933) مخرج وممثل ومدير مسرح بولندي مؤسس طريقة مسرحية في تدريب الممثل.حيث أسس مع صديقه (فلازان) مختبر المسرح في مدينة "أدولي" 1959، درس طريقة "ستانسلافسكي" في بداية حياته وعده مثله الأعلى رغم اختلافه معه في الحلول والنتائج،كما درس كل الطرق الأساسية لتدريب الممثل في أوربا وغيرها قام بنشر تجربته في كتاب بعنوان (المسرح الفقير) عام 1968.

[1] ينظر: أ.نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي،دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2016، ص83.

[2] ينظر: أ.د، عبود حسن الهنا، د.علي الحمداني، د. نشأة مبارك صليوا، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، دار المنهجية للنشر والتوزيع، ط1، 2015، عمان، ص 118-119.

[3] ينظر: أ. احمد سلمان عطية الجبوري، نظريات فن الإخراج، قسم الفنون المسرحية، جامعة بابل العراق، 2014، 26/05/2014 23:00:21

http://www.uobabylon.edu.iq/uobcoleges/lecture.aspx?fid=13&lcid=40735

[4] ينظر: أ. نادر عبد الله دسه، الإخراج المسرحي، مرجع سابق، ص 86.

[5] ينظر: سوالمي لحبيب، الممارسة المسرحية المعاصرة في الجزائر بين الهواية والاحتراف، إشراف، د. ايميمون بن براهيم، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران في، 2016-2017، ص 249.
[6] ينظر: جيرزي غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر. د.سمير سرحان، هلال للنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص 16.
[7] ينظر: د. فاضل علي مراد الجاف، السيد توخيب أحمد قرو، المهارة وجمالية الأداء الجسدي في العرض المسرحي، مجلة جامعة تكريت للعلوم، المجلد 20، العدد1، كانون الثاني 2012، ص159.
[8] ينظر: جرزي غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، مرجع سابق،ص،18-19، بتصرف
[9] ينظر: أ.م.د. احمد سلمان عطية، نظريات فن الإخراج، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية تقنيات أدب ونقد، جامعة بابل، 2014، ص1.
[10] مرجع نفسه، ص 1
[11] د. حسن التكمه جي، نظريات فن الإخراج، دراسات أساسية لنظرية الإخراج، دار المصادر، ط1، 2011، ص 81.
[12] ينظر: سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، ع 19، مطابع اليقظة، الكويت، 1979، ص221.
[13] ينظر: أ.د.عبود حسن الهنة، د.على الحمداني، د. نشأت مبارك صليوا، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، مرجع سابق، ص 121.
[14] ينظر: د. حسن التكمه جي، نظريات الإخراج، مرجع سابق، ص 85-86.
[15] ينظر: المرجع نفسه، ص 87.
[16]ينظر: ماري- تريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تحت إدارة، ميشال ماري،تر:فائز بشور، ص3
** "بير باولو بازوليني" مخرج سينمائي إيطالي ولد في مدينة بولونيا بإيطاليا وتوفي في "اوستية" بالقرب من روما.استقر بروما مند عام 1949 ودرس الفلسفة في جامعتها، ولمع اسمه على الساحة الفنية كشاعر وروائي، اهتمت أعماله الأدبية بالحياة البائسة التي كانت تعانيها الطبقات الكادحة، وتمثل حبه لسينما بمحاولات أولى في كتابة السيناريو. بدأ بازوليني أولى أعماله السينمائية مع فيلم "أكاتونيه" 1961 تم فيلم "ماما روما" 1962 وفيلم "رو- غو- با- غ" وشارك فيه كممثل، حيث سجن بتهمة التشهير عن دوره في هذا الفيلم. توفي عام 1975 مقتولا بعد أن أخرج فلمه الأخير" أيام سادومي المئة والعشرين.
[17] بير باولو بازوليني، أوديب ملكا سيناريو فيلم، تر: أمين صالح،الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2019، صفحة الغلاف.
*** ترتكز على فكرتين أساسيتين الأولى مفادها أن الشعر موجود في كل جوانب الحياة فهو يسير مع الناس في الشارع كما يستوطن عوالمهم الباطنية، ولم كانت الفن المعني أكثر من غيره بتصوير حياة البشر وجب عليها أن تعانق ما تسبح فيه من شعر وما ينبثق منها من شاعرية، وبذلك تغدو مهمة السينما أن تخلق الاستعارة في صميم الواقعية. أما الفكرة الأساسية الثانية فهي أن لغة السينما هي بضرورة شعرية، ذلك أنها مثلها مثل لغة الشعر تتألف من صور إيحائية متتابعة تقترح على المتلقي عالما موازيا للعالم الواقعي، فصورة في السينما هي صورة رمزية فإذا كانت لغة السينما لغة فنية لا فلسفية فما ذلك إلا لقدرتها الجبارة على أن تكسو الأحلام شكلا وصورة وصوتا بفضل هويتها الاستعارية أساسا.
[18] ينظر: المنصف الوهابي، الشعر والسينما، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، ثقافة وفنون، العدد 361، 2019، ص 23.
[19] ينظر: أمير العمري، شخصيات وأفلام من عصر السينما، ص 228.
**** "spoof movie" هى الأفلام التى تقوم قصتها على السخرية الكوميدية من أفلام أخرى، وتقوم قصة الفيلم وحبكته على السخرية من الأشياء التى شاهدها الجمهور فى الأفلام التى حققت نجاحا جماهيريا.
[20] ينظر: إياد صالح، أفلام spoot، الفلام لا تعرفها مصر، أطلع عليه يوم 2020/09/25، نشريوم:2009/01/02/
https://www.youm7.com/story/2009/1/2/%D8%A3%D9%81%D9%84%D8%A7%D9%85-%D8%A7%D9%84%D9%80Spoof-%D9%83%D9%88%D9%85%D9%8A%D8%AF%D9%8A%D8%A7-%D9%84%D8%A7-%D8%AA%D8%B9%D8%B1%D9%81%D9%87%D8%A7-%D9%85%D8%B5%D8%B1/60722
[21] See / Luca Di Blasi, Manuele Gragnolati, and Christoph F. E. Holzhey The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions, Cultural Inquiry, 6 (Vienna: Turia + Kant, 2012p88
[22] ينظر: كين دانسايجر، فكرة الإخراج السينمائي كيف تصبح مخرجا عظيما،تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط1، 2009، ص 148
[23] See / Luca Di Blasi, Manuele Gragnolati, and Christoph F. E. Holzhey The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions, Cultural Inquiry, 6 (Vienna: Turia + Kant, 2012p 85- 86
[24] بيير باولو بازوليني، أوديب ملكا سيناريو فيلم،تر: أمين صالح،الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2019، ص 13.

[25] See / Luca Di Blasi, Manuele Gragnolati, and Christoph F. E. Holzhey The Scandal of Self-Contradiction: Pasolini's Multistable Subjectivities, Geographies, Traditions, Cultural Inquiry, 6 (Vienna: Turia + Kant, 2012p87

[26] ينظر: أمير العمري، سيناريو "أوديب ملكا" لبازوليني: الاحتفاء بسينما الشعر،2019/03/17، أطلع عليه يوم،2020/07/20، https://alarab.co.uk/%D8%B3%D9%8A%D9%86%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D9%88-%D8%A3%D9%88%D8%AF%D9%8A%D8%A8-%D9%85%D9%84%D9%83%D8%A7-%D9%84%D8%A8%D8%A7%D8%B2%D9%88%D9%84%D9%8A%D9%86%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%A7%D8%AD%D8%AA%D9%81%D8%A7%D8%A1-%D8%A8%D8%B3%D9%8A%D9%86%D9%85%D8%A7-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%B1

[27] ينظر، حميد عقبي،جماليات ودلالات الجسد في سينما بازوليني، 1 اوت 2009، اطلع عليه يوم، 19 أوت 2020، https://elaph.com/Web/Cinema/2009/8/467327.htm

[28] ينظر: محمود حسين، عشر أفلام شهيرة حطمة الجدار الرابع وتخطت حد المنطق، 19 أكتوبر 2019، اطلع عليه يوم، 20 أوت 2020، / https://movictopus.com/15479

[29] سعيد شيمي، الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2013، ص 47.

[30] ينظر: محمود حسين، عشر أفلام شهيرة حطمة الجدار الرابع وتخطت حد المنطق، 19 أكتوبر 2019، اطلع عليه يوم 20 أوت 2020، / https://movictopus.com/15479

[31] ينظر: سعيد شيمي، الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية، مرجع سابق ص 58.

[32] ينظر: د. عبد الباسط سلمان، سحر التصوير فن وإعلام، مرجع سابق، ص