

التصورات المسرحية وتقنيات الإخراج

٢ نيسان (أبريل) ٢٠٠٧ ، بقلم الدكتور جميل حمداوي

تمهيد:

لا يمكن لأي كاتب مسرحي أو مخرج درامي اليوم في عالمنا العربي تمثل المسرح الغربي والاستفادة من تقنياته إلا باستيعاب أهم التصورات المسرحية لدى رجال المسرح الغربيين وقراءة ذاكرتهم المسرحية والإطلاع على أهم التقنيات الغربية في تحقيق العرض الدرامي من أجل الاستفادة منها وتوظيفها في أعماله الدرامية وعروضه السينوغرافية.

إذًا، ما هي أهم التصورات المسرحية التي اعتمد عليها المسرح الغربي؟ وما هي أهم التقنيات الإخراجية التي شغلها المسرح الغربي تنظيرًا وتطبيقًا؟

1- تاريخ الإخراج المسرحي:

إذا كان أرسطو أول من نظر للخطاب المسرحي في كتابه "فن الشعر" اعتمادًا على أعمال سوفكليس وأسخيلوس ويوربيديس وأرسطوفانوس، وإذا كان أسخيلوس أول من كتب نصًا دراميًا وهو "الضارعات"، فإن الإخراج المسرحي لم يظهر إلا في منتصف القرن التاسع عشر مع الألماني ساكس مننجن في 1874م، وإن كانت كلمة الإخراج قد استعملت سنة 1820م [1]. وقبل ذلك، كان المؤلف هو الذي يمارس الإخراج بواسطة الإرشادات المسرحية وما يكتبه من تعليمات وتوجيهات وإشارات وتفسيرات تسعف الممثلين على تمثل المسرحية.

وبعد تراجع مكانة المؤلف وسلطته النصية، أصبحت الأهمية تعطى للممثل النجم الذي يشكل محور المسرح ولاسيما مع الرومانسية التي مجدت الفرد وإبداعه الذاتي والشخصي. ولكن بعد ذلك، ستتضاءل مكانة الممثل النجم ليحل محله مخرج العرض الذي أصبح يتحكم في النص والممثل والعرض المسرحي على حد سواء قصد تقديم فرجة مسرحية تجذب الجمهور وتشركه في الفعل الدرامي.

ومن المعلوم أن المخرج هو الذي يخرج النص من حالته المجردة الكتابية إلى حالة المعاشة والتجسيد الحركي الملموس. ومن ثم، يمكن الحديث عن ثلاثة أنماط من المخرجين حسب الدكتور محمد الكفاط: المخرج المفسر (المخرج الحرفي)، والمخرج - المرأة (المخرج الذي يحافظ على روح النص)، والمخرج المبدع (المخرج الذي يغير النص ويعيد بناءه من جديد). [2]

هذا، وقد مر المسرح بثلاث مراحل كبرى في تاريخ الإنسانية وهي: مرحلة التمثيل ومرحلة الظواهر المسرحية ومرحلة المسرح. كما مر المسرح كذلك بثلاث مراحل أيضا، وهي: مرحلة المؤلف (النص) ومرحلة الممثل ومرحلة المخرج.

2- أرسطو ARISTOTLE ونظرية التطهير:

يعد أرسطو أول من نظر لفن المسرح في كتابه "فن الشعر" خاصة تجنيسه لفن المأساة حينما عرفها بقوله: "إن المأساة محاكاة فعل تام له مدى معلوم؛ لأن الشيء يمكن أن يكون تاما دون أن يكون له مدى. والتام هو ما له بداية ووسط ونهاية... ولوضع قاعدة عامة في هذا نقول: إن الطول الكافي هو الذي يسمح لسلسلة من الأحداث التي تتوالى وفقا لاحتمال والضرورة وأن تنتقل بالبطل من الشقاوة إلى النعيم، أو من النعيم إلى الشقاوة.

أما الشخصيات فأمرها يتناول أربع مسائل: الأولى أن تكون فاضلة (...). والمسألة الثانية هي التوافق.... وثالثتها التشابه... ورابعها الثبات...

في كل مأساة جزء يسمى العقدة وجزء آخر هو الحل، والوقائع الخارجية عن المأساة وكذلك بعض الأحداث الداخلية فيها تكون غالبا العقدة، أما الحل فيشمل ماعدا ذلك. وأعني بالعقدة ذلك القسم من المأساة الذي يبدأ ببدايتها ويستمر حتى الجزء الأخير الذي يصدر التحول إما إلى السعادة وإما إلى الشقاوة، وأعني بالحل ذلك القسم من المأساة المبتدئ ببداية هذا التحول حتى النهاية". [3]

أما كتاب الكوميديا لأرسطو فقد ضاع ولم يصل إلينا حسب الباحثين المتتبعين لإنتاج أرسطو.

ومن أهم أسس التنظير الأرسطي تقسيم المسرحية إلى أجزاء أساسية: البداية والوسط والحل، وتقديم صورة تركيبية للمسرح مع تقسيمها إلى مشاهد وفصول. كما أثبت أرسطو أن أي عمل مسرحي لا بد أن يرتكز على ثلاث مبادئ كبرى هي: وحدة الحدث ووحدة المكان ووحدة الزمان، كما قدم نظرية للأشكال المسرحية وأنماطها الصغرى حينما ميز بين التراجيديا والكوميديا وفصل بين الهزل والجد.

و من أهم نظرياته المسرحية نظرية التطهير النفسي، ومفاد هذه النظرية أن التراجيديا تقوم على تطهير النفس البشرية عبر إثارة الخوف والشفقة في نفوس الجمهور [4]. ويعني هذا أن المأساة تساهم في مداواة نفوس المشاهدين وتطهيرهم من كل النوازع الشريرة المكبوتة عن طريق زرع الخوف والشفقة قصد تطهير الجمهور من قيم الشر والدناءة قصد الرقي به إلى مصاف الأخيار. ومن هنا نعتبر التراجيديا وسيلة لعلاج الإنسان لاشعوريا من كل الانفعالات العدائية والغرائز المكبوتة وتحريرها من الشر والتناؤوس وتوجيهها نحو الخير وخدمة الصالح العام.

3- ساكس ميننجن Sax Mienengin والدقة التاريخية:

يعد ساكس ميننجن أول مخرج في تاريخ المسرح العالمي وهو من ألمانيا اسمه جورج الثاني دوق مقاطعة ساكس ميننجن اقترن به الإخراج المسرحي منذ 1874م. وقد ثار هذا المخرج على زيف المسرح وأشكاله السطحية، وتمسك بالأصالة التاريخية وخاصة في مجال السنوغرافيا وتصميم المناظر والأزياء. كما ثار على الزخرف المسرحي الباروكي واعتمد على الدقة في معايشة الأحداث والواقعية التاريخية في تقديم عروضه الدرامية.

وتهدف نظرية ساكس ميننجن في اعتماد الدقة التاريخية والجمع بين الأصالة والمعاصرة في تقديم نظرية التصميم في المناظر والأزياء، ولاسيما أن المخرج كان من الموهوبين في فن التشكيل والتجسيد البصري دون أن يخل ذلك بمعنى العمل المسرحي المنجز. ويعني هذا أن المخرج كان يربط جدليا بين الماضي والحاضر ضمن سينوغرافيا تاريخية دقيقة وأصيلة وموضوعية وواقعية بعيدا عن الزيف التاريخي والمبالغة في الزخرفة الباروكية التي طغت على مسرح العصور الوسطى ومسرح الكنيسة المنتشر كثيرا في إيطاليا.

وتتجلى هذه الأصالة في إخراج له مسرحية "يوليوس قيصر" لوليام شكسبير. وقد أعد المخرج في هذه المسرحية "العدة لتقصي كافة تفاصيل الديكور والملابس الخاصة بالمسرحية. فما هو ذا يحاكي ضخامة المعمار الروماني عند تصميم أعمدة القصور والأبهاء الرومانية القديمة ويبعث إلى روما برسول يأتيه بوزن وعباءة يوليوس قيصر، وطولها ولونها وكافة تفاصيلها الأخرى.

اهتم أيضا بالأقنعة وتفصيلها والمجوهرات والحلي وغيرها من الزوائد المسرحية. ولم يفته رغم اهتمامه بتجربة هذه الدقة وهذه الأصالة أن تنتسب الأزياء المصممة إلى الحركة والفعل المسرحي اللازمين لديناميكية العرض". [5]

وكان يجتهد ساكس ميننجن كثيرا من أجل أن يوفر لعمله النجاح والكمال والدقة، لذلك كان يعد كل ما يخدم المسرحية والممثلين من ملابس وإكسسوارات وأزياء عصر المسرحية في أصالتها ويقربها لهم بعد أن يوفرها في مخزن المسرح، ويضعها بين أيدي فرقته المدربة أحسن تدريب والتي تقوم بأدوارها المسرحية في فريق جماعي منسجم.

وقد ساهم ميننجن في بلورة الممثل البديل حينما أصدر تعليماته بأن يكون الممثل على استعداد تام ليمثل أي دور أنيط إليه" وهذا النظام إن دل على شيء فإنما يدل على توفر روح العمل الجماعي الذي يفترض أن تتحلى به فرق التمثيل. وكأمر طبيعي، لا يتوفر هذا النظام إلا في المسرح الفقير وليس المسرح الخاص أو التجاري الذي يعتمد على ممثلين تجمعهم الصدفة فحسب". [6]

ومن النظريات التي أضافها ساكس مننجين قيام أعضاء فرقته الفنية بتشكيل جماعات يسيرها قائد فني مرن له تأثير كبير على فرقته وجماعته التي يتحمل مسؤولية تأطيرها والإشراف على تدريبها. ويعني هذا أن كثرة الجنود الذين سيمثلون في المسرحية التاريخية كما في مسرحية "بوليوس قيصر" تحتاج إلى تدريب الجيش تدريباً تقنياً وحركياً، لذلك كان ساكس مننجين يقسم هذا الجيش إلى جماعات وفرق محاربة، لكل فرقة قائدها الفني الذي يعمل على تدريبها وتكوينها فنياً ومسرحياً. [7]

4- أندريه أنطوان André Antoine والجدار الرابع:

يعد أندريه أنطوان (1858-1943) من المخرجين الفرنسيين الكبار الذين ثاروا على المسرح الفرنسي في وقته، وقد تأثر كثيراً بساكس مننجين صاحب المدرسة التاريخية الطبيعية في تقديم التصاميم والأزياء من أجل توفير فرجة مسرحية أصيلة يتداخل فيها الماضي والحاضر والأصالة والمعاصرة.

ويقترن أندريه أنطوان بنظرية الجدار الرابع Fourth Wall حيث كان يدعو إلى تصميم الحركة حسب الجدران الأربعة على الرغم من فتحة الستار الوهمي الذي يشرف على الجمهور المتفرج.. والمقصود بهذه النظرية أن يحترم العرض علاقة الممثل بالجمهور، وأن تكون مقدمة المسرح شفافة وواضحة في إقامة التواصل بين العامل الدرامي والمتلقي مراعيًا انطباعات كل منهما. وهنا، تصبح الستارة مجرد جدار رابع عبرها تشخص الحياة الطبيعية كما هي بطريقة فوتوغرافية يتخللها الإيهام والفرجة والتقمص. وعلى المتفرج أن يندمج في الفرجة الركحية وأن يتخيل الصور الحركية في مخيلته وعقله.

هذا، ويعد أندريه أنطوان من مؤسسي المدرسة الطبيعية إلى جانب مبدعها الأستاذ والأديب الجامعي إميل زولا، وخير من يعبر عن إنجازاته وأعماله مسرحه الحر الذي أنشأه في سنة 1887م.

5- قسطنطين ستانسلافسكي K.Stanslavski وتدريب الممثل:

يعتبر ستانسلافسكي (1836-1938) من أهم المخرجين العالميين الذين ركزوا على تدريب الممثل وإعداده إعداداً جيداً من أجل بناء شخصيته ليشارك بكل كفاءة في أي عمل سينوغرافي يعرض عليه مهما كان هذا العمل الدرامي. ومن أهم كتبه المشهورة التي تتعلق بتكوين الممثل نذكر: "إعداد الممثل" و"بناء الشخصية". ويعرف ستانسلافسكي بأنه صاحب أول منهج متكامل لتكوين الممثل في المسرح الحديث.

ومن المعلوم أن الممثل من أهم مكونات العرض المسرحي الذي لا يمكن الاستغناء عنه؛ نظراً لمكانته الحيوية ودوره في إيصال العلامات السمعية والبصرية إلى

الجمهور، ولا يمكن- بالتالي- أن يقوم المسرح إلا على أكتافه ووجوده الإلزامي. ومن الذين سايروا هذا الطرح مير هولت وگروتوفسكي وگريگ.

وقد أسس ستانسلافسكي أستوديو الممثل في موسكو لتأهيل الممثلين وتدريبهم على اللياقة العقلية والبدنية والنفسية قصد إعدادهم لأداء أدوارهم بطريقة علمية وفنية تعتمد على الإعداد الأولي والإعداد الثانوي والإعداد النهائي مع احترام القراءة الصوتية وتحسين النطق والقراءة الحركية والارتجال واستجماع الأحداث الدرامية وتحديد أهدافها والظروف المحيطة بها والالتجاء إلى الذاكرة الذاتية والتسلح بالموثرات العاطفية والوجدانية الشخصية لمعايشة الدور الجديد. ولا بد أن يعرف الممثل " الشخصية التي يحاول أن يقوم بها أو يحققها على خشبة المسرح. ويجب أن يعرف أين موضع شخصيته بالنسبة للزمان والمكان والظروف الشخصية التي تسبق أحداث الشخصيات الأخرى ومواقفها، ويجب عليه أن يكون قادرا على الإفادة من تجربته الماضية في الحياة لمعاونته على إعادة إيجاد الحدث الحالي، الذي يرشح عن طريق الظروف، ويحدده الهدف." [8]

وعليه، فإن تدريب الممثل يستلزم إعداد تخطيط هيكل مبنى على الغرض وهو التأثير في المسرحية، والاعتماد على القراءة التمهيدية لفهم القصة واكتشاف معانيها، والانتقال بعد ذلك إلى القراءة الثانية لفهم ما غمض في النص وتبيان التراكيب الصعبة وتوضيح الجمل والألفاظ غير المألوفة، وتعقبها مرحلة القراءة التفسيرية بتدخل المخرج لتفسير المسرحية وإبراز خلفياتها التاريخية و ظروفها السياقية وأبعادها الإيديولوجية. و بعد ذلك تقسم المسرحية إلى وحدات وتحدد على ضوء أهداف سلوكية حركية (يفعل، ويحقق، ويبلغ، ويتمنى). وتقترن كل متتالية من الوحدات الدرامية بالهدف العام المشترك الذي تنبني عليه المسرحية.

ومن أهم واجبات المخرج أن يرى ممثليه قد أدركوا الفكرة الرئيسية والهدف العام من إنجاز العرض. وبعد تقسيم المسرحية إلى وحدات مفصلية يأخذ كل ممثل دوره فيقسمه إلى وحدات صوتية وحركية حتى يستوعبه ويفهمه ضمن الهدف العام المشترك. وتأتي مرحلة التدريب لإعداد الممثل على أداء دوره ويساعده المخرج في فهمه وتفسيره اعتمادا على أسئلة سقراطية توليدية للتأكد من فهم الممثل لدوره جيدا.

وفي لحظة التدريب، يعتمد الممثل على الذاكرة العاطفية أو عملية التذكر أثناء أداء موقف عاطفي وجداني من خلال استحضار تجارب شخصية عاشها تشبه ما يمثله على خشبة المسرح ويسمى كذلك بمفهوم المشابهة. ومن ثم، ينتقل المخرج بالممثل في تداريبه الركحية إلى عملية الارتجال ومعايشة الأدوار كما في الحياة والواقع على غرار نظرية الكوميديا المرتجلة التي ظهرت في القرنين السادس عشر والسابع عشر. وينشد ستانسلافسكي من هذه الطريقة " التصوير الصادق للحياة الواقعية على خشبة المسرح. وقد ركز ستانسلافسكي على ما هو قائم في الوجود- ما يحتمل أن يكون حيا، المشاعر والمخترارات التي تستلزمها الحياة. وطريقته تعطي

للممثل حرية القيام باكتشافات لنفسه وللشخصية. ولكن هذه الحرية يجب أن تمارس داخل نطاق البناء الذي تقتضيه المسرحية والمفهوم الإجمالي للمخرج، كما ناقشه مع الممثلين". [9]

وبهذا يكون ستانسلافسكي الواقعي مؤسسا لحرفية الممثل وواقعيته الداخلية. كما تبنى منهج الحركات الطبيعية وتمثيل الممثل لنفسه عن طريق المعيشة الطبيعية الداخلية (العرض الذاتي أو التقنية الشخصية)، والتلقائية في أداء الأدوار الدرامية والتركيز في تدريب الممثلين على الأفعال actions أكثر من التركيز على العواطف؛ لأن الأفعال تقترن جدليا بالعواطف. ومن هنا، فالأعمال الواقعية كما يسميها المخرج الفرنسي جان لويس باروه Jean-Louis Barrault أهم من استدرار العواطف الذاتية والانفعالات الوجدانية. أي إن الفعل لا بد أن يسبق العاطفة أثناء التمثيل، وبعبارة أخرى الفعل أولا والإحساس سوف يعقب ثانيا... وهكذا عمل ستانسلافسكي على الاهتمام بطريقة الإلقاء وتبني طريقة التحليل بالحركات الطبيعية لتحقيق الانفعالات النفسية خلسة وعن وعي بالتجربة وتقديم الإحساس الطبيعي بالحياة في مجموع الدور. وذلك بربط سيكولوجية الدور بالتشخيص الطبيعي. أي يجسد الممثل دوره السيكولوجي في علاقة استلزامية بتشخيصه لدوره بكل تلقائية طبيعية في محاكاة الحياة.

وتتألف طريقة التحليل بالحركات الطبيعية من عنصرين مترابطين: التأمل العقلي كتابة أو شفاهة، وهو التأمل في الدور لسبر غوره وأعماقه وهو الجزء التحليلي، و تشخيص الدور حركيا وعمليا وهذا هو الجزء العملي الميداني عن طريق الحركة الطبيعية. ومن خلال هذا يقسم المخرج المسرحية إلى أحداث، وكل حدث يتكون من مجموعة من الأفعال التي تشكل التجربة الواقعية. وينطلق الممثل من فهم الأحداث الجزئية الصغرى حتى يصل إلى الأحداث الكبرى. وتخلق هذه الأحداث ما يشكل محطات المسرحية، وهذا يساهم في خصوصية دور الممثل. وهذا يعني أن المسرحية في أحداثها كالسفر من مدينة إلى أخرى عبر محطات متنوعة ومختلفة. ويحث ستانسلافسكي "على استخدام تحليل الدور بالحركات الطبيعية، وبالتغلغل بواسطة التدريبات إلى أعماق المسرحية ولم يعرض عن استكشاف الدور عن طريق التفكير، بل إنه على العكس من ذلك أصر عليه...". [10]

وعند بداية المسرحية، لا بد أن يستخدم الممثل كل أعضائه وفطرته ويركز على العمل ويعايشه فكريا وحدثيا وعاطفيا بكل تلقائية وحركة طبيعية، أي أن يدمج روحه في العرض المسرحي من أجل إرساء الفن الدرامي على القانون الطبيعي والحقائق الإنسانية.

5- فسفولد مير هولد وأسلوب الماريونيت في تحريك الممثلين:

يعتبر فسفولد مير هولد من أهم تلامذة ستانسلافسكي، وقد ثار على حصانة المؤلف والنص معا، واهتم بتكوين الممثل وتدريبه وبناء شخصيته وإعداده إعدادا جيدا،

ورفض واقعية أستاذه ستانسلافسكي، ومال إلى الجانب الشكلي في المسرح، كما استغنى عن الماكياج والأقنعة وكل المظاهر الخارجية وعوضها بحركة الجسد التي ينبغي تطويعها لتشخيص كل الوقائع الدرامية. وأثبتت التجربة أن الممثل هو المحرك الأساس إذ يمكن أن ينقذ نصا ضعيفا من الفشل، ويمكن للممثل الضعيف أن يفشل نصا مسرحيا في غاية الجودة والإتقان، لذا لا بد من تدريب الممثل وإعداده إعدادا حسنا ليؤدي الدور المنوط به. و من المثبت كذلك أن الممثل يساعد المخرج على الابتكار وإيجاد الحركات المناسبة والفضاء الركي الأليق به.

هذا، ويعد مسرح مير هولدا علامة كبرى على التجريب المسرحي في روسيا، ويعرف تقنيا أنه انتهج أسلوب الماريونيت في تحريك الممثلين مع ابتداع الأسلوب الشكلي في التعامل مع الظاهرة المسرحية بعيدا عن الواقعية الباطنية كما عند ستانسلافسكي.

6- جيرزي غروتوفسكي: Grotowski والمسرح الفقير:

جيرزي غروتوفسكي من أهم المخرجين الذين اهتموا بالممثل إلى جانب ستانسلافسكي ومير هولدا وكريغ. ونستدعي هذا المخرج البولوني في هذه الدراسة باعتباره أول من بلور نظرية المسرح الفقير الذي يعتمد على البحث وكفاءة الممثل وتشغيل الحركة والصوت لتعويض قلة الإمكانيات التقنية البصرية والسمعية والصوتية.

يرى غروتوفسكي أنه من الممكن أن نستغني عن مجموعة من المكونات المسرحية، ولكن لا يمكن أن نستغني عن عنصرين أساسيين وهما: الممثل والجمهور. ويمكن كذلك أن نستغني عن كل التقنيات الصوتية والتقنيات البصرية وذلك بتدريب الممثل على تعويض هذه الإمكانيات عن طريق كفاءته الحركية البصرية عبر تشغيل جسده وحركاته، ويمكن تعويض التقنيات الصوتية والغنائية والإيقاعية عبر استثمار الطاقة الصوتية لدى الممثل. ويعني هذا أن الممثل سيكون أمام تحديات كبرى ولا بد أن يكون كفاً لكي يقنع الجمهور بجسده الحي وإمكاناته الصوتية المؤثرة وكل ذلك في غنى عن الديكور المترف وزخرفة المناظر الباروكية والإكسسوارات والتقنيات ذات التكاليف الباهظة. كما يعتمد هذا المسرح إلى تكسير خشبة المسرح والاتصال مع الجمهور بطريقة حميمة.

ويركز غروتوفسكي كثيرا على الممثل الذي يجب أن "يكشف عن نفسه ويضحى بالجزء الحميم منه، أن يكون قادرا على العطاء بالصوت والحركة. هذه الذبذبات التي تتأرجح في الحد بين الحلم والواقع. باختصار، عليه أن يستطيع تأسيس لغته النفسية التحليلية بالأصوات والحركات، بنفس الطريقة التي يخلق بها شاعر كبير لغته وكلماته.

إذا اعتبرنا مثلا مشكلة الصوت فإن على الجهاز الصوتي للممثل أن يكون أكثر تطورا من جهاز رجل الشارع، وفوق هذا على الجهاز أن يستطيع إنتاج ردود فعل صوتية تتحدى في سرعتها سرعة الفكرة. إن تدخل الفكرة هنا يلغي التلقائية.

على الممثل أن يحل كل المشاكل الجسدية التي تعترضه، أن يعرف كيف يمرر الهواء عبر أجزاء جسده التي تخلق صوتا وتكبره بنوع من الصدى." [11]

وعليه، فالممثل له دور هام في مسرح غروتوفسكي الفقير يتحمل عبئا كبيرا في خلق التفاعل الإيجابي بين الخشبة والمتلقي، لذلك لا بد أن يسخر كل طاقاته وإمكانياته ليحقق النجاح في أدائه وأن يكون كفاء ومقتعا وأن يتقن مجموعة من الأدوار لإيصال الفرجة الدرامية. وإذا كان "غروتوفسكي" قد ركز على الحوار بالمفهوم العام، وعلى الممثل المبدع فإنه فعل ذلك من أجل البحث عن جوهر المسرح، هذا الجوهر الذي يعني، بالنسبة إليه، العناصر التي قام عليها المسرح منذ نشأته الأولى. ولذلك فالمسرح يمكن أن يستغني عن الماكياج والأزياء والديكور والإضاءة والمؤثرات الصوتية. والواقع أن كل هذه العناصر أضيفت لاحقا وبالتدرج على المسرح، إلا أنها أصبحت من عناصره الأساسية عند بعض المشتغلين بفن الخشبة، لكن غروتوفسكي لا يرى وجودا للمسرح دون تلك العلاقة الحية بين الممثل والمتفرج، ولا تعني هذه العلاقة الوجود الفيزيقي لكلا الطرفين بقدر ما تعني الوصول إلى خلق ذلك التجاوب العاطفي الذي يجمع بين طرفي الإلقاء والتلقي، مهما كانت نسبة الأوقات التي يصبح فيها الجمهور ملقيا بدوره؛ ولاشك أن هذه المشاركة الوجدانية العامة تشكل الجوهر الذي قام عليه المسرح ولا يمكن أن يوجد بدونها.

إن غروتوفسكي عندما يركز على الجوهر، ويرى أن بالإمكان إلغاء بعض العناصر المسرحية يقف موقف من يعارض ما يسمى بالمسرح الشامل، ولعل هذا ما جعل بعض الدارسين يذهبون إلى أنه يرفض كل أشكال المسرح عدا مسرحه هو الذي أسماه المسرح الفقير." [12]

7- لويجي براندللو L.Pirandillo بين الارتجال و المسرح داخل المسرح:

يعتبر لويجي براندللو (1867-1936) من أهم كتاب المسرحيين الإيطاليين الكبار الذين جمعوا بين الكوميديا المرتجلة وتقنية المسرح داخل المسرح، ومن أهم مؤلفاته المسرحية: "ست شخصيات تبحث عن مؤلف"، و"الليلة نرتجل"، و"لكل شيخ طريقته"... وكلها مسرحيات تحيل على نسبية الحقيقة واختلاط الواقع بالوهم.

يطرح براندللو في مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" تقنية المسرح داخل المسرح، ويعني هذا أن الكاتب يمسرح الأحداث والواقع في آن معا. ومن هنا، فقد جزأ مسرحيته إلى مستويين: مستوى الواقع ومستوى التمسرح. تبدأ المسرحية بمسرحة الممثلين لقصتهم فوق خشبة الركح مع فضح أسرار اللعبة الدرامية وكشف

تقنيات الفرجة السينوغرافية. وفي نفس الوقت يمسرح الممثلون الواقع الحقيقي الذي يعيشونه في الخارج. وتعبير آخر تبين لنا المسرحية صراع الواقع والفن على خشبة الركح وصراع ممثلي الواقع مع ممثلي المسرح المحترفين. وينطلق بيراندللو من الفن التكعيبي من خلال تكسير "الحدود المعروفة للحبكة السردية التقليدية مستخدماً أسلوب المنظور الجديد أو المنظور المركب. وهذا المنظور ينشأ من الخلط بين بعض المشاهد المسرحية وبعض الأحداث الواقعية بحيث تبدو المشاهد المسرحية وكأنها الواقع والأحداث الواقعية وكأنها مجرد مشاهد تمثيلية، فنحن نرى في بداية ذلك العمل الذي يصعب أن نسميه مسرحية، نرى مجموعة من الممثلين يقومون بأداء أدوار ممثلين في فرقة مسرحية أثناء بروفة مسرحية من مسرحيات بيراندللو نفسه- وهكذا نجد أن تفتيت الواقع على مستويات متغيرة قد بدأ منذ البداية. وأثناء البروفة تدخل على المسرح العاري أسرة مكونة من ستة أشخاص أب وأم وأبناء شرعيون وأبناء غير شرعيين. وتطلب الأسرة من المخرج أن يسمح لهم بتمثيل أو تحقيق حياتهم على المسرح في صورة درامية حيث إن مؤلفاً ما قد (فكرهم) دون أن يكتبهم في نص. وهنا يجد المتفرج نفسه وقد تحللت أمامه فكرة الممثل وفكرة الشخصية المسرحية إلى العديد من المستويات المتصارعة." [13]

ويلاحظ من خلال أعماله المكتوبة أن براندللو يستعين بالكوميديا المرتجلة الإيطالية في كتابة نصوصه الإبداعية وتفسير عروضه الدرامية كما يدل على ذلك عنوان مسرحيته المشهورة "الليلة نرتجل".

8- إرفين بيسكاتور E.Pescator والفن السينمائي:

يعرف إرفين بيسكاتور (1893-1966) بأنه من أهم المخرجين الألمان الذين التزموا بقضايا المجتمع والسياسة. وقد كان السباق إلى توظيف المسرح الملحمي الجدلي ذي الطابع السياسي الذي يخاطب عقل الجمهور قبل عاطفته ليتخذ موقفاً من القضايا السياسية.

وعلى مستوى العرض، كان بيسكاتور يكسر وحدة النص ويفكك الكتابة إلى مشاهد مفككة أو متناظرة، ويستعين بالحكي والوصف والحوار والتوجه مباشرة إلى الجمهور لكي لا يندمج عاطفياً مع عرضه المسرحي. ومن أهم التقنيات التي استعملها بيسكاتور في عروضه المسرحية الاستعانة بالفن السينمائي باعتباره أداة للتعبير الفني. فقد كان بيسكاتور يستعمل الأشرطة الوثائقية والسينمائية لتعكس على الستارة الخلفية أو ما يسمى بستارة "الفونودو"، وكانت هذه الأشرطة بمثابة خلفية تاريخية للمشاهد التي يقدمها مسرحه السياسي.

9- برترولد بريخت: Bertold Brecht والمسرح الملحمي:

يعد برترولد بريخت من أهم المخرجين الألمان الذين تأثروا بالفكر الاشتراكي الماركسي الثوري، ومن الذين حاربوا النازية الهتلرية بكل شراسة و ضراوة. وقد

كان يمارس المسرح في برلين في الشق الاشتراكي من ألمانيا. وقد ثار بريخت على المسرح الأرسطي الذي يعتمد على التطهير النفسي مستبدلاً إياه بالاندماج أو التغريب أو التباعد وتكسير الإيهام المسرحي، أي إن الممثل في مسرحه يكشف لعبة التمسرح وأسرار الشخصية، ويبين للجمهور أنه يمثل فقط ولا يتقمص الدور ولا يندمج فيه. وبهذا يرفض بريخت نظرية التقمص والتطهير، ويستوجب أن تبقى خشبة المسرح خشبة للمسرح والتمثيل.

وتتميز مسرحيات بريخت بغياب الديكورات التقليدية واستخدام الأغراض الواقعية التي تبرز علاقة الإنسان بالواقع.. كما يتبنى بريخت المادية الجدلية ومسرح الشهادة والاستشهاد ويدعو إلى تغيير الواقع عن طريق توعية الجمهور وإشراكهم في الإدلاء بأرائهم في أحداث المسرحية ووقائعها المأخوذة من الواقع المعاش. وقد كسر بريخت الجدار الرابع من أجل الاحتكاك بالجمهور، وهذه التقنية وظفها المخرج الفرنسي أندري أنطوان André Antoine. وقد استخدم بريخت في مسرحه الملحمي مجموعة من التقنيات الإخراجية كاللافتات والشعارات المكتوبة عليها ويعلقها على الستائر، كما نراه يستخدم السينما بتحويل ستارة الفونودو إلى شاشة سينما يعرض عليها أثناء تمثيل المسرحية بعض مشاهد توهم بأنها واقعية صورت على الطبيعة كتسجيل قسوة وهمجية الحكم النازي كما في مسرحيته الملحمية "عظمة الرايخ الثالث وبؤسه"، كما اعتمد على تقنيات شرقية كالتغريب والراوي والحكاية والأمثلة والغناء والرقص والبهلوان والأقنعة. [14] والتجأ كذلك إلى الحوارات والخطاب المباشر مع الجمهور وتوظيف كتابة متقطعة يتمزج فيها الحوار والكلام واستعمال السرد بصيغة الماضي، أي يورد بريخت الأحداث كما لو وقعت في الماضي. وتصبح شخصية الممثل شاهدة على الأحداث ويقوم بالتعليق عليها ويمارس النقد ويكتشف زيف الحقائق الإيديولوجية.

ومن هنا، فالمسرح الملحمي البريختي مسرح سياسي لا أرسطي يجمع بين المتعة والفائدة، وقد نظر لمسرحه الطلائعي في كتابه التنظيري المشهور "الأرجانون الصغير".

ومن مسرحياته المشهورة: "القاعدة والاستثناء"، و"دائرة الطباشير القوقازية"، و"رجل برجل"، و"حياة جاليليو"، و"الأم شجاعة"، و"السيد بونتيللا وخدامه ماتي".

10- أنطونين أرتو Antonin Artaud مسرح القسوة:

يدعو أنطوان أرتو في تجاربه المسرحية وكتاباته النقدية إلى مسرح جديد وهو مسرح القسوة الذي يعتمد على اللاشعور الجماعي بدلاً من اللاوعي الفردي الذي يتبناه السرياليون، كما يتوسل هذا المسرح بالأسطورة بدلاً من الأحلام والرؤى الفردية، والاعتماد على شعرية الحركة بدلاً من التركيز فقط على شعرية الكلمة. ويدعو مسرح القسوة إلى استخدام السحر والأسطورة في التعرية القاسية العنيفة للصراعات المتأصلة في اللاوعي الإنساني الجماعي. ومن هنا يستند هذا المسرح

إلى الشكل والحركة والإضاءة واعتماد البلاغة الحركية. وعلى الرغم من ذلك، فقد كان يدعو إلى المسرح الشامل، ويرفع من مكانة الممثل، وينفتح على الجذور الأنتروبولوجية للمسرح الشرقي وخاصة الأندونيسي والصيني والهندي والمكسيكي والبرازيلي....

ويتحول مسرح أرتو إلى صرخات وحركات عنيفة التي تستخدم بطريقة مباشرة للتأثير على الجمهور والاستحواذ عليه واجتياحه بحرارة شديدة.

ومعظم النصوص التي شغلها أرتو هي تراجيديات للكاتب الروماني الفيلسوف سنيكا Sceneca، وهو باستحضاره لشياطين النزوات والانفعالات في هذه المسرحيات كان يسعى إلى تطهير جمهور المتفرجين منها.

هذا، وقد كفر أرتو بالمسرح الغربي بعد أن تأثر بطقوس واحتفالية المسرح الشرقي حينما شاهد لأول مرة سنة 1931 عروض المسرح الأندونيسي بجزيرة بالي، ثم ارتحل إلى المكسيك للبحث عن لغة مسرحية نقية وعضاء...". [15] وذلك لخلق مسرح يجمع بين السحر الشرقي والمنطق الغربي في بوتقة احتفالية متناغمة بشعرية الروح واللاشعور الجماعي المتأصل في ذاكرة الإنسان.

11- إدوارد غوردن غريغ (E.G.Graig): لمسرح الشامل والممثل الدمية:

تأثر غريغ (1872-1966) كثيرا بمسرح أنطونين أرتو ألا وهو مسرح القسوة، وطبقه في الكثير من مسرحياته المثيرة للإعجاب. وإذا كان ستانسلافسكي وگروتوفسكي قد أشادا بدور الممثل باعتباره الركن في العملية الدرامية والسينوغرافية، إلا أن غريغ اعتبر الممثل دمية خارقة - متأثرا في ذلك بالمسرحي الرمزي ماترلنك (1862-1949) (M.Maeterlink) - يمكن أن يتحكم فيها المخرج كيفما يشاء ويطوعها بالطريقة الفنية التي يريدها بعيدا عن كل مظهر واقعي احترافي. وبهذا يتبنى غريغ المذهب الرمزي في تشكيل الممثل باعتباره دالا رمزيا، أي إن الممثل يصبح رمزا وقناعا يمكن تشكيله بطريقة تتجاوز الشخصية الواقعية. وبهذا تار غريغ على المسرح وحاول تدميره وتعريته من كواليسه وزخارفه، وحد من نجومية الممثل واعتبره مجرد لعبة في يد المخرج محرومة من كل مبادرة خلاقة تعتمد على الإمكانيات والطاقات الذاتية. لقد أصبح الممثل أشبه بالدمية، إنه بالنسبة إلى كريج " عبء وصعوبة. إذا استخدم الممثلون فيجب أن يكفوا عن الكلام ويتحركوا فقط... وإذا أرادوا أن يرجعوا إلى الفن في صورته الأصلية فالتمثيل هو الفعل، والرقص هو الشعر في هذا الفعل". [16] وهنا يتأثر هذا المخرج البريطاني الكبير بالروسي ميرهولد الذي اعتبر بدوره الممثل دمية في يد المخرج يوطرها بالطريقة التي يرتضيها وعلى ضوء الفلسفة التي يتبناها.

وينطلق غريغ في كتابه "فن المسرح" من أن جذور المسرح تعود إلى الرقص والحركات الصامتة، وقد رفض فلسفة الواقعية كثيرا وكان في المقابل يدعو إلى المسرح الشامل وخاصة المسرح الذي يبنى على المسرحية الصامتة و شعر العرض المسرحي الجامع بين طقوس الكلمة والحركة.. ويتحدد المسرح الشامل لدى غريغ في الحدث والكلمات والخط واللون والإيقاع.

12- أدولف أبيا Adolphe Appia والمنظور الثوري للإضاءة:

اهتم المخرج السويسري أدولف أبيا كثيرا بالعرض الدرامي وقلص من قيمة النص المسرحي؛ لأن المؤلف لا يعتني بتجسيد النص سينوغرافيا، بل يركز جهده على بناء الحوار اللغوي وتشكيله، لذلك يبقى عرض الكلمة أهم من كلمة النص. أي إنه لا يدعو إلى إلغاء النص، وإنما يولي أهمية كبرى للحركة. وللمخرج المبدع الحرية الكاملة في أن يتحكم في النص ويفسره بالطريقة التي يرتضيها ويجتهد في الإخراج الذي يستهويه. وقد ثار أبيا على العلبة الإيطالية التي تعيق عملية التواصل بين الممثل والجمهور وتخلق جوا من الغموض والسحرية، ودعا إلى بناية مسرحية جديدة تتلاءم مع طبيعة العرض الدرامي المشخص.

وكان يهدف أبيا إلى خلق شعرية مسرحية يتقاطع فيها المستوى الصوتي مع المستوى المرئي في تناغم شاعري منسجم، والغرض من ذلك هو "تحقيق شعرية جديدة للعرض المسرحي مختلفة عن الشعرية الكلاسيكية القائمة على الإيهام المسرحي وعلى الاندماج بين العرض والمتلقي. إنه يؤكد على تأسيس علاقة هارمونية بين الصورة الصوتية (كبلاغة للمتلفظ) وبين الصورة الحركية (كبلاغة للمرئي)، ليتحول العرض المسرحي إلى فرجة مشحونة بالدينامكية وبالحرية حتى لا يبقى المتلقي ساكنا في فرجة سكونية تكرارية". [17]

وتحسب لأدولف أبيا "أهمية استخدامه للإضاءة المسرحية بأسلوب فني ولازال يطبق حتى اليوم. ويقال إن المخرجين اهتموا إلى خلق الظلال المختلفة بأجواء العروض المسرحية بدلا من إضاءتها إضاءة مسطحة ومملة بوحى من نظريات أبيا". [18]

13- جان فيلار Jean Vilar والمسرح الاحتفالي:

يعد المخرج الفرنسي جان فيلار من المخرجين السابقين إلى تأسيس النظرية الاحتفالية في المسرح الغربي خاصة في الخمسينيات من القرن العشرين، إذ حول مهرجان أفنيون الصيفي إلى مهرجان مسرحي احتفالي خيالي، وجعله فضاء اجتماعيا وإبداعيا مفتوحا وفضاء للاحتفال الجماعي الشعبي للتعبير الحر والارتجال التلقائي. وقد كان مسرح جان فيلار شعبيا احتفاليا في خدمة الحفل والجمهور على حد سواء. وقد تأثر بنظريته الاحتفالية كثير من المغاربة منهم الطيب الصديقي وعبد الكريم برشيد.

14- بيتر شومان P.Schumann ونظرية مسرح الدمى:

أسس بيتر شومان مسرح الدمى والخيز سنة 1962م، وقد قدمت عروض هذا النوع من الدراما في المسارح والشوارع، وبهذا يتجاوز هذا المسرح فضاء القاعة لتنتقل العروض إلى الفضاءات المفتوحة. وتركز هذه النظرية على تشغيل الدمى على غرار تجربة الدمى اليابانية.

ويعتمد العرض في هذا النوع من المسرح الجديد والطليعي على توظيف الأقاليم والخرافات والفولكلور والحكايات الرمزية التعليمية وأدب الأطفال. وتتسم لغت بيتر شومان في عروضه المسرحية بالوضوح والمباشرة المختلطة بشعرية رفيعة المستوى. وكان يخاطب بمسرحه كل فئات الجمهور، ويراعي مستوى تلقيها للعمل المسرحي.

هذا، وقد تأثرت فرقة أيرلندية بهذا المسرح حيث قدمت في المسرح الجامعي بالدار البيضاء ما بين 4 و18 أيلول (سنتبر) 1992م مسرحية يقوم فيها الممثلون بتشغيل الدمى المتفاوتة الأحجام على الركح لتقديم العرض عن طريق تشخيص الأدوار عبر إصدار أصوات رمزية دالة والدخول في حوار سيميائي تواصل مع الدمى. [19]

15- بيتر بروك Peter Brook والتلفيق المسرحي:

لعل ابرز الشخصيات المسرحية البارزة في عالمنا المعاصر هو المخرج الإنجليزي بيتر بروك وهو من أصل روسي. وقد شهد له العالم بكفاءته حتى إن منظمة اليونسكو أسست له معملا مسرحيا تجريبيا بباريس يمارس فيه نشاطه الفني والحرفي مع بداية السبعينيات. وقد استفاد بيتر بروك من أسلافه السابقين، واستوعب نظرياتهم في تكوين الممثل وتقديم الفرجة السينوغرافية المتكاملة. وكان بيتر بروك مخرجا سياسيا كما في مسرحيته الناجحة "نحن والولايات المتحدة"، كما تأثر بمسرح القسوة لدى أرتو كثيرا وبالمسرح الملحمي لدى بريخت واشتغل على هذه النظرية في كثير من مسرحيات شكسبير. وكان بيتر بروك يركز على الصوت والحركة والمونتاج علاوة على الارتجال والبحث عن أصول المسرح. وقد أخرج بيتر بروك مسرحية بيتر فايس التسجيلية Peter Wies مارا- صاد marat-sade وقد وجد فيها "ضالته في هذا النص لاحتوائه على عناصر برختية وأرتودية وحركية وموسيقية وغنائية ولغوية وسيرالية وطبيعية وبيرائندية وطقسية. بمعنى آخر مسرحية شاملة العناصر ومسرحية داخل مسرحية. ونحن هنا أمام مسرحية تربط المسافة بين ماضي بروك التجاري وحاضره التجريبي على حد تعبير الناقدة مارجريت كرويدون (أمريكية). مسرحية صورت عالم ماوراء عبثية بيكيت وتكنيك بريخت، مسرحية تضرب جذورها في التاريخ وأمراض البشر والتي مكنت كلا من بريخت وفايس من التعامل مع تصورات المسرح كوسيلة للعلاج". [20]

ونستنتج من هذا أن بيتر بروك يشتغل كثيرا على التوفيق بين صورة القسوة في مسرح أرتو والصورة الشعرية المجردة عند بريخت. كما يوظف جميع التقنيات المسرحية الصوتية والبصرية والكوليغرافية وخاصة الميم والتلوين بالأقنعة والماكياج.

خاتمة:

تلكم هي أهم التصورات المسرحية والتقنيات الإخراجية التي عرفها المسرح الغربي تنظيرا وتأليفا وتطبيقا عبر تاريخه الممتد من العصر اليوناني إلى يومنا هذا مرورا بمدارس أدبية وفلسفية وتشكيلية متعددة ليصبح اليوم المسرح الغربي مسرحا شاملا ومتنوعا ومنفتحا على جميع التجارب الدرامية العالمية. ويمكن لكل من يريد الكتابة المسرحية أو تأطير الممثلين وتكوينهم وتدريبهم التدريب الحسن أو تقديم عروض سينوغرافية وفرجات درامية ممتعة، لأبد عليه من الانفتاح على المسرح الغربي وتمثل تصورات المسرحية واستيعاب تقنياته الإخراجية.

حواشي

[1] P.Pavis: Dictionnaire du théâtre, Editions Sociales.Paris.1980.P:254

[2] محمد الكعاط: المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي للطباعة والنشر، الطبعة الأولى 1996م، ص: 179-180.

[3] انظر أرسطوطاليس: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت، لبنان، بدون تاريخ.

[4] د. محمد مندور: الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، ص: 186.

[5] أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1989، ص:196.

[6] نفس المرجع السابق، ص: 196.

[7] نفس المرجع السابق ص: 196.

[8] نفسه، ص: 209.

[9] نفسه، ص: 212.

[10] نفسه، ص: 226.

[11] كروتوفسكي: المسرح الفقير، دار الفرقان للنشر الحديث، الدار البيضاء، ص: 16-17.

[12] د. محمد الكعاطي: المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي للطباعة والنشر، ط 1، 1996م، ص: 9.

[13] د. نهاد صليحة: المدارس المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى 1986، ص: 107-108.

[14] د. عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1985، ص: 44.

[15] عبد الكريم برشيد: نفس المرجع السابق، ص: 44.

[16] عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، ط 1، 2001، ص: 98.

[17] د. عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، ط 1، 2001، ص: 97.

[18] أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي: المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى 1989، ص: 90.

[19] د. محمد الكعاطي: نفس المرجع، ص: 96.

[20] أحمد زكي: نفسه، ص: 132.

توفر للممثل لياقة بدنية ونفسية

تجربة المعاهد الأوروبية في الإخراج المسرحي

منذ مطلع التسعينات توفر لكاتب هذه الورقة المجال للعمل مدرباً ومخرجاً ومربياً في العديد من معاهد وكليات المسرح في السويد وبريطانيا وفنلندا، في العديد من الورشات في مادتي التمثيل والإخراج. هذا بالإضافة الى أنني قضيت رداً زمنياً في معاهد مختلفة التكوين والمناهج، التي درست فيها، مثل السويد وبريطانيا وروسيا، مبتدئاً بأكاديمية الفنون الجميلة في بغداد.

كل هذا يسر لي الاطلاع عن كُتب على تجارب ومناهج أوروبية مختلفة.
ان سني دراستي في أكاديمية المسرح بمدينة سانت بطرسبرج في روسيا وبحثي في مجال مدرسة مييرهولد الإخراجية والذي يكنى في روسيا بمخرج المخرجين وأب مهنة الاخراج قاذني الى قناعات تبلورت خلال العقد الأخير من عملي مربياً ومخرجاً مفادها: ان مدرسة مييرهولد الإخراجية بنظري تشكل النواة الأساسية في فن المخرج، وهي تضاهي مدرسة ستانسلافسكي في تربية الممثل.

د. فاضل الجاف

لعلي لا أكون مخطئاً اذا قلت إن ميير هولد هو أول من أسس تدريس مادة الاخراج المسرحي في معهد بيتر بورغ عام 1918 تحت اسم ورشات الإخراج المسرحي، وهي تعد الأولى من نوعها، والمتطلع على مواد وفقرات المنهج الذي سنحتفل بعد عقد من الزمان على مرور مائة عام عليه، يرى بجلاء، ان ليس هنالك في زمننا الحالي، معهد مسرحي يحلم بتطبيق مثل هذا البرنامج الثري والشامل.
وبذلك مهد ميير هولد في تأسيسه لمنهج اخراج واضح المعالم جمالياً وتقنياً اساساً متيناً للمدارس والأساليب الإخراجية الحديثة ولمخرجي ما بعد الحداثة ممن اغترفوا من نبعه مباشرة أو بشكل غير مباشر.

وقد انصب همي في السنوات الأخيرة، خصوصاً بعد اخراجي لبعض الأعمال المسرحية في المعاهد الأوروبية، على تحديد العناصر الرئيسة والجوانب المهمة في دراسة مادة الإخراج المسرحي في معاهد عملت فيها في بريطانيا والسويد وفنلندا. وفي عملي كمخرج في البلدان المذكورة، بالإضافة الى روسيا والمغرب.
وبدراسة عامة لتطور هذا الفن في أوروبا نصل الى حقيقة ان تطور دور المخرج والتقدم الحاصل في تدريس فن المخرج هو المحفز الأساسي لنهوض المسرح في أوروبا.

ان تبادل الخبرات بين المعاهد الأوروبية والتعاون المتواصل بينهما والسعي الى ايجاد سبل وبرامج جديدة بهدف تطوير دراسة هذا الفن يجري على قدم وساق، ولأجل هذا تقوم المعاهد والكليات المسرحية في دول الشمال والبلطيق وروسيا سنوياً بتنظيم ندوات وورشات منظمة معاً، بهدف تطوير أساليب تدريس مادتي التمثيل والاخراج، وفي كل عام يأخذ أحد المعاهد على عاتقه استضافة المشاركين.

في نهاية عام 2006 نظمت اكااديمية الفنون المسرحية بالعاصمة الفنلندية هيلسنكي ورشة مكثفة للبحث في اساليب تدريس مادة الإخراج المسرحي وسبل تطور مناهجها. كانت الدول المشاركة في هذه الورشة: فنلندا، السويد، النرويج، الدانمارك، وايسلاند بالإضافة الى معاهد دول البلطيق وروسيا.

طرح المشاركون البداية بعض النقاط الجوهرية ضمن معطيات المسرح المعاصر وأهمية دور المخرج فيه على الشكل الآتي:

أهمية دور المخرج وتطور حرفته في دول الشمال، والبلطيق وتأثيره عالمياً: إنغمار بيرغمان، ليف دودن وفاسيليف نموذجاً واسماء لمخرجين من ليتوانيا واستونيا.

ظهور المخرج المؤلف والمؤلف المخرج، الكاتب والمخرج السويدي لارس نورين

نموذجاً.

الانفتاح على برامج الإخراج المسرحي والتجارب العالمية عملياً وتطبيقياً، النماذج: روبرت ولسون، روبرت ليباج، منوتشكينة، الخ... أهمية النص المعاصر: النص المؤلف حديثاً، النص المحلي. أهمية الانفتاح والتعددية الثقافية كلغة ونبض عصرنا الحالي ودورها في تطوير مدارك المخرج المعاصر الإبداعية والفلسفية. تبادل الخبرات الفنية والتربوية بين المعاهد والكليات المعاصرة بصورة فعالية والمهمة كانت: خلق لغة جديدة تتناسب وروح العصر. حث المخرج على خلق مسرح جديد. يرتبط برنامج دراسة فن المخرج بالثقافة السائدة في المجتمع، اي عند وضع برنامج دراسي في أي بلد، يجب مراعاة الخصوصيات الثقافية للمجتمع.

المعاهد المسرحية

كوبنهاغن

يقوم برنامج التأهيل الاخراجي بمزج مختلف الفروع والميادين التي تدخل في عمل المخرج، مثل المخرج، الممثل، السينوغراف، الموسيقا، مهندس الضوء، الاكسسوار. وهناك ايضاً العمل الحميمي مع الدراماتورغ... في تأهيل التلميذ المخرج، يعمل الكل في ورشة تأهيلية واحدة، وذلك للاستفادة من عمل بعضهم بعضاً، وكذلك بهدف التدريب على التعاون والتعود على العمل المشترك وأهميته في عمل المخرج. حيث يتم العمل على الجسد، الصورة، الفضاء والموسيقا والصوت، الأزياء والملابس. أول عمل يبدأ به التلميذ المخرج، هو ان يقدم عملاً عن نفسه، اي انه يمثل نفسه، لمدة عشر دقائق تقريباً، ويخوض الطالب في السنة الأولى في ورشة فن الحكواتي لمدة ستة أسابيع، مع سينوغراف، في هذه الورشة يتم العمل على تقنيات السرد وعلاقته بالجسد في الفضاء، ويستضيف المعهد مربيّاً من أكاديمية الفنون المسرحية في بطرسبرج، لقيادة الورشة.

في السنة الثانية يتم التركيز على النفسي الجسماني، وفي الفصل الأول يتم التعمق في النص وطرق قراءة النص، ثم العمل مع التقنيين وممثلين محترفين، وإنجاز بعض المشاهد، معاً من مسرحيات لإبسن وسترنديبرغ، وهذه المرحلة تعتبر مرحلة التمهيد والاستعداد لإخراج مسرحية كاملة.

في الفصل الثاني: يقوم التلميذ المخرج بإنجاز عمل اخراجي اكبر مما قام به في الفصل الأول، ولكن على ان تكون المسرحية من الواقعية النفسية، وتمتاز الورشات في التأهيل الدنماركي، بتقوية علاقة المخرج مع السينوغراف، اي العمل المشترك بين الاثنين، والتأكيد الشديد على عنصر الجسدي البصري.

في السنة الثالثة يتم العمل على عمل كلاسيكي او عمل من ثقافة مختلفة. لوركا مثلاً، من المسرح الآسيوي، ويلزم التلميذ بتقديم عمل يقوم على تجربة منهج مثل منهج ميير هولدا، او تقديم عمل تجريبي، مثل هاملت بصورة اخرى غير مألوفة، وفي كل

هذا يتم التأكيد على عمل التلميذ المخرج مع الممثل والسينوغراف. في الفصل الثاني من العام الثالث، يتم اختبار التلميذ المخرج وإيجاد هوية فنية لنفسه مثلاً ماذا يريد ان يقول؟ وما رسالته؟ في النصف الثاني يتم العمل على اخراج مادة مسرحية مقتبسة او معدة من نص آخر، كالقصة، الرواية، قصيدة، أو حكاية، والعمل جنباً الى جنب في ورشة مع دراماتورغ. في السنة الرابعة في الفصل الأول يتم التطبيق في مسرح محترف، وفي الفصل الثاني يتم إخراج الانتاج النهائي مع ممثلين وتقنيين محترفين.

معهد "تالين"

يشكل القبول ومراحله مسألة جوهرية في تأهيل قسم الإخراج المسرحي في معهد "تالين": يقول استاذ مادة الإخراج: "أهم شيء بالنسبة لنا، كيف نختار التلميذ؟ من الطالب؟ ما علاقته بالمجتمع؟ ما نظرته الى الإنسانية، الى التاريخ، الى الأحداث السياسية والمآسي الإنسانية، ما رسالته الإنسانية؟ ما رسالته في الفن؟ وان لم يكن كل هذا واضحاً لديه، فلن يصبح مخرجاً جيداً، ولا نفع فيه، فالتركيز هنا يتم على ذات المخرج، ثم تأتي من بعد التمارين والتأهيل".

وأهم ما يميز معهد "تالين"، هو التأكيد على الارتجال: والعمل على الكلاسيك "شكسبير وموليير"، ثم الانتقال الى العمل على المسرحيات المعاصرة. وفي المجال التطبيقي في ما يخص عمل المخرج مع الممثلين، يركز المربون على أهمية التدريبات وأجواء البروفات، كفضاء حقيقي للابداع، ويقول البروفيسور بهذا الخصوص: "ان ما يفعله المخرج في فضاء البروفات هو نفسه المادة التي ستعرض على الجمهور، وعليه، فإن تعامل المخرج في هذا الفضاء يشكل المادة الجوهرية في تأهيل المخرج".

يقول أيضاً حول مادة الاخراج المسرحي: "يدرس هؤلاء الطلبة نتاجات ومناهج لشكسبير وستانسلافسكي، وهذه مهمة معقدة وعميقة، كيف يختار الطالب أعمال هؤلاء؟، كيف يستوعبها وهو شاب قليل الخبرة؟ المهم هنا التحفيز، بالنسبة اليّ: السؤال هو على النحو التالي: ما الذي يجعل الطالب نشطاً ويقظاً؟ ما وسائل الحفزة؟ خصوصاً في السنة الأولى، وفي السنة الأولى ينصب اهتمامنا على معرفة التلميذ الإخراج بنفسه معظمهم لا يعرف لماذا جاء، ولكي يكشف الطالب نفسه، لا ينبغي ان تفرض عليه منهجاً بحد ذاته. لأنهم سيتلقون ذلك كنمط وككليشة".

في السنة الأولى يكون الاهتمام منصباً على العمل على الجسد، الاحاسيس، معرفة الأنا وسير اغوار الذات.

بعد ذلك يأتي الكومبوزيسيون في الإخراج. ذلك لأن الكومبوزيسيون في الاخراج يحمل في طياته قوانين الكومبوزيسيون في الفن بشكل عام، ويحتوي على الكومبوزيسيون في الموسيقى والرسم والرقص، وفي السنة الأولى يجتاز الطالب مرحلة ستانسلافسكي، وفي السنة الثالثة: يأتي العمل على الكلاسيك خصوصاً شكسبير، ثم الحديث عما بعد الحداثة، في كل هذا نطلب منهم تجنب النمطية

والكليشة“.

إشارة: كل يوم يسجل الطالب مذكراته، ماذا شاهد؟ ماذا تعلم؟ ماذا فعل؟ وبماذا شعر؟ هل تطور ام لا؟ يسجل التلميذ كل ذلك بالإضافة الى فحوى المحاضرات والدروس والتمارين، ويتابع المدرس كل ذلك، يقرأ السير الحياتية لجميع الطلبة، وتطورهم يوماً بعد يوم بهذه الوسيلة يعرف الاستاذ مدى الحضور الفعلي والذهني للطلاب. في هذه المذكرات نجد ما يراه الطالب وما نراه نحن، ونلمس اختلاف الرؤى بين الطلبة انفسهم وملاحظ وأبعاد شخصية الطالب كمسألة جوهرية في تكوينه كمخرج“.

هلسنكي

أهم ما يميز اكااديمية هلسنكي بالإضافة الى التأكيد على السيرة الشخصية للطلاب وسعيه في اكتشاف قدراته الذاتية والتأكيد على ان يكون نفسه، التطرق الى مختلف المناهج الإخراجية، وقد كانت السبعينات مرحلة مهمة لورشات في منهج بريخت، ثم ميير هولد وارتو.

في السنة الأولى يتم التركيز على أسس التمثيل والأداء الجسدي في مادة التمثيل، ثم يخصص حيز لمادة الدراما السايكولوجية بوصفها اكثر انواع الدراما طغياناً في عصرنا الحالي.

إشارة: في معهد كوبنهاكن هنالك فرع خاص بالدراماتورجيا ويجري تدريس الدراماتورجيا لطلبة الاخراج ويقوم باعمال مشتركة مع طلبة الدراماتورجيا. ويخصص جزء من دراسة السنة الثانية للعمل كمساعد مخرج في احد المسارح المحترفة، وبهذا يعتبر معهد كوبنهاكن من المعاهد القليلة التي تدفع بالطلاب المخرج الى التطبيق العملي في مرحلة مبكرة جداً من دراسته، في السنة الثالثة، يتم تحليل العروض المسرحية، واخراج مسرحية محلية.

أوسلو

في السنتين الأولى والثانية تحتل مادة تقنيات المخرج الأساسية المساحة الكبرى لمدة 14 اسبوعاً، ”خمسة اسابيع للورشات في كل فصل دراسي“ ثم التنسيق مع معاهد دول الشمال والاستعانة بخبراتهم واساتذتهم من مخرجين وممثلين في قيادة الورشات التطبيقية لطلبة الإخراج المسرحي.

طلبة الاخراج يمثلون في أعمال زملائهم، وفي المرحلة النهائية يستعين الطالب المخرج بممثلين من المعهد وخارجه.

في السنة الثالثة يقوم الطلبة بإخراج أعمال قصيرة مدة 11 أسبوعاً، إضافة، الى التدريب على تكوين تركيبات بصرية جسدية شعرية معبرة من دون نص معين مكونة من اعداد كبيرة، وليس شرطاً ان يكون جميع المشاركين من المحترفين، ثم اخراج جزء من مسرحية كلاسيكية.

في السنة الرابعة يتم إخراج مسرحية مع استخدام كل التقنيات وبوجود طاقم من المحترفين في مجالات السينوغرافيا، الضوء، الموسيقى.. الخ، ثم التطبيق العملي في أحد المسارح المحترفة.

روسيا

تتميز اكاديمية الفن المسرحي ببطرسبرج، بالتأكيد على ثقافة وتجربة الطالبة الحياتية والفنية، وبما ان ميير هولدا كان اول مخرج ومربي قام بوضع برنامج دراسة الإخراج المسرحي، فان مادة الحركة المسرحية والتعبير الجسدي وبناء الميزانسين تحظى باهتمام كبير.

دراسة التمثيل والإخراج جنباً الى جنب ميزة اخرى لمدرسة اكاديمية بطرسبرج، "ليف دودن" لذا نرى ان العديد من خريجي الاكاديمية يعملون كممثلين ايضاً الى جانب عملهم كمخرجين.

نظرياً: يقوم المنهج الدراسي على مزج مدرستين: ستانسلافسكي وميير هولدا، وهناك ايضاً تأكيد على تمارين في انشاء التركيب البصري والجسدي من دون الاعتماد على نص، اما السمة الاساسية فهي طغيان بروفيل الماستر أو المعلم، ميير هولدا، اكيوموف، توفستاناغوف، "ليف دودن"، ثم مزج ستانسلافسكي وميير هولدا، والعلاقة الحميمة بين طلبة الإخراج والتمثيل في العمل التطبيقي.

إلغاء الموديل

في المنهج الاخراجي في معهد ستوكهولم يعتمد التلميذ المخرج على نفسه في التكوين، يلغي تماماً اسلوب الاستاذ الموديل او البروفيل، ويوفر المعهد للتلميذ الامكانيات التي تساعده على اكتشاف قدراته وشخصيته الفنية وصوته الخاص، والمعهد فيه التقنيون الذين يدرسون السينوغرافيا والضوء والأزياء، ولكن ليس فيه قسم تمثيل، وعليه فان المعهد يقوم بتوظيف ممثلين للتمثيل في اعمال طلبة الاخراج، ثم التأكيد على السرد وفن الحكواتي وعلاقته بالفضاء، والتركيب والميزانسين والعمل الجماعي، ثم التطبيق منذ السنة الأولى في مسرح محترف، اضافة الى انتاج مسرحية بكل التقنيات في السنة الثانية، من دون ان تعرض للجمهور. بل الهدف مواجهة وحل المشاكل الناجمة على الأرض، أي في أثناء العمل.

التجسيد

لغة

لا شك في ان فن المخرج يشهد في عصرنا الحالي تطوراً سريعاً، فأعمال أجيال المخرجين الشباب بعد جيل بيتر برووك تحتل مساحة كبيرة في المسرح المعاصر، وقد اكتشف هؤلاء المخرجون وبلوروا لغة مسرحية حديثة في التجسيد، لغة تسعى الى التعبير عن ايقاع عصرنا، في حين نرى ان وطننا العربي ما زال يعاني من سيادة الأساليب والانماط التقليدية في دراسة هذا الفن الجوهري في المسرح. وباعتقادي ان تخلفنا في مجال تدريس مادة الإخراج المسرحي هو السبب المباشر لقلة المخرجين الحرفيين والمبدعين، وهو بالتالي يشكل سبباً رئيسياً من أسباب تراجع المسرح في الوطن العربي.

وحول تجربة دار الأوبرا المصرية في مجال الرقص المسرحي، تحدث المصمم المصري وليد عوني في محور "الرقص المسرحي الحديث المصري مناهج وأساليب وإعداد" حيث عرض تجربته مع الشباب في الاختبارات التي يجريها المرشحون للاتحاق بفرقة التابعة لدار الأوبرا في القاهرة.

تحدث عوني عن التحضير للاختبارات حيث تكون المرحلة الأولى قائمة على أساس معرفة الجسم، وينبغي للمتدرب أن يكون جاهزاً جسدياً مثل راقص الباليه من حيث المعرفة بالقواعد الكلاسيكية. وفي هذا الجانب يقول عوني "تذهب أولاً إلى إمكانية الجسم في ليونته، في عضلاته ورشاقته وقوة مشط القدم واتزان الكتف تماماً كالذي يدرس قواعد اللغة العربية لكي يتوصل إلى كتابة أدب معاصر أو شعر حديث".

ويبدأ الاختبار من خلال التعرف إلى جسم كل مترشح، وانتباهه إلى جسمه من البنات والشباب والانتباه إلى أسلوب تعامل كل فرد مع جسمه وعلاقة الموسيقا بالتمارين الكلاسيكية للجسم والقدمين والقواعد الأساسية التي تفرضها عليه الحصة، من تركيز على توازنه الجسدي وأذنه الموسيقية.

وليس من المستحيل في البداية أن يتقبل المدرب بعض العناصر غير المؤهلة لهذه القواعد بعد أن تجتاز المرحلة الثانية أو الثالثة وتجتاز مرحلة الارتجالي أو المسرحي. وفي المرحلة الثانية التي تسمى "ماستر كلاس" ثمة قواعد شخصية محددة لمعرفة قوة القدم والظهر والرأس في العد الرقمي وتقطيع الجسم في حركاته غير المعتادة. ويؤدي ذلك للوصول إلى استيعاب الراقص لجسمه وتوازنه الذي يؤهله للمرحلة الثالثة.

ومن خلال ما سبق يتم فرز ما يقارب 20 في المائة من المترشحين للاختبار. وبعد ذلك تبدأ مرحلة الاتجاهات والنظر إلى الجسم الطيق في عدة اتجاهات إضافة إلى تمارين على اتجاهات الزوايا وغير ذلك. والبارعون في هذا الجانب هم من الذين تعلموا قواعد الباليه الكلاسيكي. وبعد التصفية الثالثة يقوم المصمم بإعطاء تدريبات وتمارين تخصص الرقص الحديث والتقني الصعب من خلال إعطاء جملة من التوجيهات والتأكد من الحفظ السريع للأعضاء على اللغة التي سيلتزم المدرب بتعليمها للفرقة بواسطة مساعديه المتخصصين في هذا الجانب.

وفي نهاية الأسبوع الثالث أو الرابع يخضع المترشحون إلى استجواب فردي لمدة ثلاثة أيام. وهناك تكون الصورة قد تحددت تماماً للذين سيختارون لدخول الفرقة بمعدل 50 في المائة، وصولاً إلى الاختيار النهائي. وفي هذا السياق يؤكد وليد عوني، أن التكلم بصراحة والاجتماعات الدورية أمر مهم جداً سواء قبل الاختبار أو بعده. ففي بعض الأيام يتم إلغاء الحركة والرقص والموسيقا حيث يتم الحديث لعدة ساعات بمختلف المواضيع. وهذا يعد أيضاً منهجاً لإعداد الراقص على أساس أن يعرف سبب وجوده ضمن الفرقة. ويخلص عوني إلى أن الرقص ليس حركة وحرية فحسب، بل هو فكر بحد ذاته لإيجاد خط ثان لوجوده على المسرح ليعطي عليه جسده وعقله.

وتحدث الدكتور محمد أعراب من المغرب حول "تقنيات الغروتيسك في الورشة المسرحية بين كفاءة الجسد والتأويل السيميائي" حيث ركز في مداخلته على تقنيات الغروتيسك المفهومية والإجرائية، واشتغالات الجسد في الورشة المسرحية حيث استعرض مختلف أوجه الجسد الثابت والجسد المتحول، والجسد الكلاسيكي والغروتيسكي، وكفاءة الجسد بين التكوين والاكتمال المعرفي، والتأويل السيميائي وتحولات العلامة المسرحية من خلال العلامة المسرحية وخاصة التحول، سميأة الجسد الغروتيسكي، ثم العلاقات السيميائية بين مكونات الورشة وأفق تأويلاتها.

وقد شكلت مظاهر الأشكال اللعبية الشعبية و"الكوميديا دي لارتي" والثقافات الإثنية والأنتروبولوجية والاحتفالات الكرنفالية في العصور الوسطى نموذجاً قوياً لمفهوم الغروتيسك الذي انتقل إلى الأدب الحديث ليتبلور أكثر مع الرومانسية والسوربالية والحركة الحداثية في الفنون التشكيلية والمسرح والرواية، حيث مثلت "الحساسية الكرنفالية" للعالم في هذا الشأن، الأساس العميق لأدب عصر النهضة.

وحول نتائج الورشة المسرحية بالمفهوم الغروتيسكي يخلص أعراب إلى أن الورشة المسرحية تقطع أشواطاً صعبة في الإعداد والتكوين والتدريب والتأهيل بغية تحقيق أهداف إبداعية وفنية يجسدها العرض المسرحي في مدة وجيزة بالمقارنة مع عدد الأيام الطويلة التي تستغرقها الورشة لتقديم إنتاجها المسرحي. وقد تبدو العملية شاقة ومتعبة، لكن النتائج المتحصلة عليها تشفع للمشتغلين في الورشة عناءهم.

ومن الجدير بالذكر، تم عرض مسرحية "اللول" لمسرح الشارقة الوطني، تأليف اسماعيل عبدالله وإخراج محمد العامري، والتي استلهمت مفردات التراث الشعبي وصاغها الإخراج بأسلوب الواقعية الرمزية في مشهدية تتجاوز بين التشكيل والغناء تبرز الذات الإماراتية وارتباطها بثقافات متعددة، وقدمت السينوغرافيا بعداً سحرياً له جذور في المخيل الشعبي.

منهج الورشة

يعتبر ميبير هولت هو أول من أسس تدريس مادة الإخراج المسرحي عام 1918 تحت اسم ورشات الإخراج المسرحي، وهي تعد الأولى من نوعها. والمطلع على مواد وفقرات منهجه، يرى بجلاء أنه ليس ثمة في زمننا الحالي معهد مسرحي يحلم بتطبيق مثل هذا البرنامج الثري والشامل. وبذلك مهد من خلال تأسيسه لمنهج إخراج واضح المعالم جمالياً وتقنياً، بشكل جيد للمدارس والأساليب الإخراجية الحديثة ولمخرجي ما بعد الحداثة ممن اعترفوا من نبعه بشكل مباشر أم غير مباشر.

مفهوم الغروتيسك

يدور مفهوم الغروتيسك حول التشويه والمسوخ، أو كل ما يبرز الجوانب الساخرة في الحالات والمواقف، وملامسة الأشياء والظواهر على أنها موضوع للسخرية وإدخال السخرية في جميع المجالات والممارسات، بالإضافة إلى ممارسة جميع أنواع الانتهاكات المعرفية والجمالية والمرجعية مع خلق تقلبات في المعطى والمفهوم إلى درجة الغموض والإبهام. وقد خضع هذا المفهوم لاستعمالات كثيرة وتوظيفات غير محدودة في الإبداع والفن، ما تسبب في التباسه وغموضه.

توصيف مقررات قسم الفنون المسرحية

- مسرح 1005 مدخل إلى المسرح وفنونه

مقرر أولى يهدف إلى التعريف بفنون المسرح, وهو عبارة عن: مدخل إلى البدايات الأولى لظهور الفنون الدرامية بوجه عام (المحاكاة, الرقص, الأسطورة, المسرح الإغريقي, الدبثرامبوس, المسابقات المسرحية, مولد التراجيديات والكوميديا) - تاريخ تطور الدراما بوجه عام, كما يشمل: التعريف بفنون العرض المسرحي (التمثيل والإخراج وتصميم المناظر والأزياء والإضاءة) - تعريف ببعض المصطلحات المسرحية - مقدمة عن المسرح العربي.

- مسرح 1015 دراما (1)

أحد خمسة مقررات في أدب المسرح مقسمة حسب الفترة, وتتساوى في المستوى المتوسط, والمقرر دراسة للمسرح اليوناني التراجيدي (اسخيلوس, سوفوكليس, يوربيديس) - ودراسة للماهة في المسرح اليوناني (عوامل النشأة والأصل والتطور, وأهم شعرائها: اريستوفانيس, ميناندر) - ودراسة للمسرح الروماني التراجيدي (سينكا) والكوميديا في المسرح الروماني (بلاوتوس - تيرنتيوس).

- مسرح 1025 دراما 2

مقرر متوسط يغطي الأدب المسرحي في العصور الوسطى, ويتناول المقرر بالدراسة: النصوص الدرامية في مسرح العصور الوسطى (البدايات وميلاد المسرح داخل الكنيسة وتطوره, مسرحيات الآلام والأسرار, المسرحيات الأخلاقية ودراسة لبعض نماذج مسرحيات العصور الوسطى) - مسرح عصر النهضة (محاولات إحياء ومحاكاة التراث اليوناني والروماني, الكوميديا لارتي, التركيز بشكل خاص على إيطاليا, أسبانيا, فرنسا, وألمانيا).

- مسرح 1035 المسرح العربي (1)

يهدف المقرر إلى تعريف الطالب بالمسرح العربي, مستوى المقرر متوسط, الموضوعات الرئيسية فيه: الثقافة العربية والمسرح - الأشكال المسرحية التراثية (فنون الحكاية-المقامة-بابات خيال الظل- الملاهي المرتجلة المتأخرة), ميلاد المسرح العربي الحديث في القرن التاسع عشر والتأثير الغربي-الرواد الأوائل في مصر والشام(النقاش, صنوع, القباني)-المسرح في مصر بداية القرن العشرين وفترة ما بين الحربين- توفيق الحكيم وميلاد المؤلف العربي - المسرح المصري بعد الحرب العالمية الثانية وفي أعقاب ثورة 1952- المسرح العربي منذ الستينات وحتى اليوم في سائر بلدان الوطن العربي- أهم التطورات في التأليف والإخراج ونظم الإنتاج المسرحي.

- مسرح 2005 دراما 3: المسرح الإليزابيثي والكلاسيكي الفرنسي

مقرر متوسط يغطي الأدب المسرحي في عصر النهضة. الموضوعات الرئيسية في المقرر - (المسرح الإليزابيثي, وبالذات الدراما الشكسبيرية) الأدب المسرحي الفرنسي في القرن السابع عشر, نماذج من أعمال راسين وكورني وموليير مع تباين خصائص الاتجاه الكلاسيكي من خلال النصوص الدرامية لهؤلاء الكتاب.

- مسرح 2105 ارتجال و إعداد ممثل

مقرر أولي يهدف إلى تنمية قدرات الطالب الإبداعية خاصة في فن التمثيل المقرر عبارة عن: تدريبات عملية في الارتجال الحركي واللفظي لتنمية قدرات الطالب الإبداعية - تدريبات على إدراك الحواس, التشخيص أو تحول الممثل من ذاته لذاتية الشخصية التي يمثلها - يدرس الطالب نظريا وعمليا منهج ستانيسلافسكي في إعداد الممثل وخلق الدور المسرحي على المسرح.

- مسرح 2205 منظور ورسم هندسي

مقرر عالي المستوى للطالب المتخصص في فن الديكور, والموضوعات الرئيسية فيه: تعريف بأهمية الرسم الهندسي والمنظور بالنسبة لمهندس الديكور - التدريب على رسم الوحدات الهندسية المختلفة (المربع, المستطيل, المثلث, الدائرة) - القواعد الهندسية التي يمكن أن تخرج أشكالاً هندسية أخرى من هذه الأشكال الرئيسية - رسم الإسقاطات الرأسية والأفقية والجانبية - طرق إسقاط الظلال من الأجسام الهندسية على زوايا واتجاهات مختلفة - طرق رسم المنظور الهندسي للأجسام الهندسية المختلفة - المنظور المسرحي وعلاقته بخشبة المسرح المائلة أو المعتدلة.

- مسرح 2015 دراما 4: من القرن الثامن عشر حتى بدايات القرن العشرين

مقرر متوسط يغطي دراسة أدب المسرح في قرنين 18.19, وهو دراسة: للدراما في القرنين الثامن والتاسع عشر في فرنسا وانجلترا وإيطاليا وألمانيا - لاتجاهات الدراما الجديدة (الدراما البورجوازية - الرومانتيكية - الميلودراما - الفارس - المسرحية المحكمة الصنع) - أهم المؤلفين جولدوني (إيطاليا) جوته (ألمانيا) بومارشيه (فرنسا) أوسكار وايلد (انجلترا) - وصولاً إلى الدراما الحديثة (ابسن وسترنديج وتشيكوف).

- مسرح 2115 فن الإلقاء والتمثيل

يهدف المقرر إلى تدريب طالب التمثيل علي الإلقاء، الموضوعات الرئيسية في المقرر: دراسة الصوت البشري- وتطبيقاته المختلفة والأسلوب الصحيح للتنفس-كيفية نطق الحروف المختلفة -وكذلك قواعد الوقف ووسائل التأثير على السامعين أو المتلقين-محاضرات عن فن الخطابة والإلقاء في الأدب العربي-تطبيقات عملية في الإلقاء علي المقطوعات الشعرية والنثرية وبعض المشاهد التمثيلية.(مع دراسة الفروق الأساسية بين الإلقاء وفن التمثيل).

- مسرح 2215 أسس تصميم

مقرر تخصصي عالي المستوى لطالب الديكور, الموضوعات الرئيسية فيه: مفهوم التصميم المسرحي وأهميته وعناصره (النقطة, الخط, المساحة, درجات اللون) - القيم الفنية أو التشكيلية أو الجمالية (وحدة التكوين - الإيقاع المتنوع - الاتزان في التكوين والتصميم), والدراسة نظرية وعملية.

- مسرح 3130 المسرح العربي (2)

مقرر متوسط0 الموضوعات الرئيسية في المقرر هي: توفيق الحكيم وميلاد المسرحية العربية- المسرح المصري بعد الحرب الثانية وفي أعقاب ثورة 1952 المسرح منذ الستينات وحتى اليوم في سائر بلدان الوطن العربي - أهم التطورات في التأليف والإخراج ونظم الإنتاج المسرحي.

- مسرح 3085 اختياري قسم (موضوع خاص)

مقرر متوسط يتم فيه: اختبار قضية مسرحية بعينها أو حركة مسرحية هامة وتتم دراسته من نواحي مختلفة، ويشارك الطلاب في البحث والمناقشات، ويتبلور جهودهم في شكل بحث مشترك جماعي يغطي الموضوع أو القضية المختارة من نواحيها المتعددة.

- مسرح 3005 دراما (5):الدراما في القرن العشرين

مقرر متوسط يغطي أدب المسرح في القرن العشرين، يدرس الطالب فيه: طبيعة التجارب الجديدة في المسرح - عرض عام للاتجاهات المتعددة في المسرح الغربي منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى اليوم (الميتافيزيقية، المستقبلية، التعبيرية، الدادية، السيريالية، العنثية، مسرح الغضب) - دراسة أهم الكتاب وأهم أعمالهم (جاري، ابولينير، أونيسكو، بيكت، اداموف ... الخ).

- مسرح 3015 تاريخ تطور المسارح الأوربية (1)

واحد من مقررين متساويين في المستوى المتوسط. يتناول المقرر بالدراسة: تطور المسرح (دور العرض المسرحي وفنون العمارة المسرحية والديكور ونظم الإنتاج وفرق الممثلين وذلك في العصرين اليوناني والروماني، وعصر النهضة والعصر الأليزابيثي. يتناول المقرر كذلك الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية المؤثرة على تطور المسرح في هذه العصور).

- مسرح 3205 طرز ومهمات مسرحية (1)

مقرر تخصصي عالي المستوى لطالب الديكور، يتناول: التعريف بالطرز المعمارية اليونانية نظريا ورسمًا على أن تشمل الرسوم العناصر المميزة لكل طراز - التعريف بالطرز المعمارية البيزنطية والتأكيد بالرسم على السمات والعناصر الفنية التي تميز كل طراز - رسم توضيحي لبعض المجسمات مثل الكراسي والأواني والأسلحة التي تنتمي إلى الطرز السابقة.

- مسرح 3105 تمثيل 1

مقرر تخصصي عالي المستوى لطالب التمثيل، والموضوعات الرئيسية فيه أن يؤدي الطالب مشاهد تمثيلية مختارة من المسرحيات اليونانية والرومانية من إخراج وتوجيه أستاذ المادة. تستمر التدريبات التي بدأها الطالب في مقرري (ارتجال وإعداد ممثل، وفن الإلقاء) لتنمية ملكات وقدرات الطالب على الأداء التمثيلي.

- مسرح 3025 تاريخ تطور المسارح الأوروبية 2

مقرر متوسط يهدف إلى استكمال تعريف الطالب بتاريخ المسرح, يدرس الطالب فيه: تطور دور العرض المسرحي - أهم التغيرات التي طرأت على التصميمات المعمارية المسرحية وشكل خشبة المسرح - الآلية والإضاءة وكذلك نظم الإنتاج المسرحي وشكل الفرق المسرحية وأساليب إدارتها وأهم المؤثرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية وذلك خلال القرون 18.19.20 .

- مسرح 3115 تمثيل 2

مقرر تخصصي عالي المستوى لطالب التمثيل, في هذا المقرر العملي يؤدي الطالب مشاهد تمثيلية مختارة من الاليزابيثي والشكسبيرى بصفة خاصة, ومن الدراما الكلاسيكية الحديثة (كورني وراسين وموليير) ومن أعمال الكتاب الأسبان (كالدرون ولوب دى فيجا وسير فانتيس), ومن مسرحيات عصر الإبقاء في القرن الثامن عشر. (مدة المشهد تتراوح من 15 إلى 25 دقيقة). متطلب سابق: مسرح 3020

- مسرح 3125 أسس إخراج مسرحي

مقرر تخصصي عالي المستوى لطالب التمثيل, وهو دراسة لعناصر العرض المسرحي: النص المكتوب - السينوجرافيا (العمارة, الديكور والإضاءة, الممثل, الموسيقى والرقص, التكوين, الإيقاع) - كيف يحلل المخرج النص المسرحي ويفسر معانيه, يقدم الطالب مشهدا من إخراج من إحدى المسرحيات العالمية أو العربية, كما يقدم كراسة إخراج تحتوي على خطته في إخراج المسرحية التي اختارها وفن إخراج المشهد الذي يقدمه بوجه خاص.

- مسرح 3215 طرز ومهمات مسرحية (2)

مقرر تخصصي عالي المستوى لطالب شعبة الديكور, الموضوعات الرئيسية فيه: التعريف بالطرز المعمارية التي ظهرت خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر (الباروك - الروكوكو) - رسم توضيحي لبعض المجسمات مثل الكراسي والأواني والأسلحة مع التركيز على طراز لويس الخامس عشر ولويس السادس عشر. متطلب سابق: مسرح 3220

- مسرح 3225 تصميم و تنفيذ (1)

مقرر تخصصي عالي المستوى لطالب الديكور, يتناول بالدراسة النظرية والعملية: عناصر الديكور المسرحي المبسط والمركب- عمل تكوينات مسطحة وملونة مختلفة المقاسات والفتحات- عمل تركيبات ذات أسطح تعبر عن المكان المفتوح والإحساس بالعلاقة المنظورية بين هذه الأسطح لتوضيح نوعية المكان (غرفة، صالة، مكتبة،... الخ) بتعميم مبسط لديكور المسرح. وكذلك يتضمن المقرر تنفيذ بعض الإكسسوارات وقطع الديكور.

- مسرح 4015 تحليل نصوص مسرحية

مقرر عالي المستوى لطلاب الشعب الثالث يهدف لتنمية القدرة علي فهم وتحليل النص المسرحي، ويستمر تدريب الطلاب علي تحليل النصوص الدرامية والتعرف علي بعض المدارس النقدية المختلفة (البنوية- السيميولوجية) مناطق التركيز في هذا المقرر هو القدرة علي التعرف علي الأشكال الدرامية خاصة التراجيديا والكوميديا وقراءة خصائصها ومتطلباتها.

- مسرح 4010 مناهج إخراج (1)

مقرر عالي المستوى لطلاب الشعب الثالث 0 يدرس الطالب في هذا المقرر: العوامل التي أوجبت ظهور المخرج المسرحي في القرن 19 - تجربة جوته في مسرح فيمار - تجربة الدوق جورج الثاني في مينجن - مخرجي الطبيعية والواقعية (انطوان - ستانسيلافسكي - براهيم) - مخرجي الحركة المناهضة للواقعية (كريج - ابيا - بول فورت ولينيه بو).

- مسرح 4020 تمثيل (3)

مقرر تخصصي عالي المستوى لطلاب شعبة التمثيل 0 يؤدي الطالب مشاهد تمثيلية مختارة من دراما القرنين التاسع عشر والعشرين - وتقدم العروض في صالة التدريب بحيث يتراوح زمن العرض الواحد من 20 إلى 30 دقيقة حسب عدد المشتركين فيه.

- مسرح 4220 تنفيذ مسرحي (1)

مقرر تخصص عالي المستوى لطلاب الديكور 0 يقوم الدارس في هذا المقرر بعمل الاسقاطات الهندسية وأماكن الثوابت الموجودة علي جوانب المسرح وأعلي المسرح وأماكن الأجهزة الضوئية الثابتة والأخرى القابلة للحركة، ثم يقوم بتنفيذ ماكيث مجسم للبناء المسرحي بنسبة مئوية معقولة.

- مسرح 4030 إخراج مسرحي عملي

مقرر تخصصي عالي المستوى لطلاب التمثيل. يتم اختيار عدد من المشاهد من المسرحيات الطويلة وبعض المسرحيات القصيرة يخرجها الطلاب ويمثلونها تحت إشراف الأستاذ.

- مسرح 4210 تصميم مسرحي (2)

مقرر تخصص عالي المستوى لطلاب الديكور 0 الموضوعات الرئيسية في المقرر: معالجة المسرحية ذات الفصل الواحد ووضع التصميم المناسب لها علي مسرح مقفول - معالجة المساقط الرأسية والأفقية والجانبية - اختيار الطالب فصلا واحدا من مسرحية - تحت إشراف الأستاذ - اختيار الطالب المسرحية تتم أحداثها في الهواء الطلق - (وبراعي أن يكون الطابع اللوني هو المسيطر علي هذه الأعمال).

- مسرح 4040 مناهج إخراج (2)

مقرر عالي المستوى لطلاب الشعب الثالث 0 يدرس الطالب في هذا المقرر: مخرجي فرنسا في فترة ما بين الحربين (جاك كوبو وتلامذته المعروفين بالكارتل) - المخرجون الروس قبل الثورة وبعدها (ماير هولند - تابروف - اخلبكوف- فاختابخوف -) ماكس راينها ردت - بريشت - ارتو - بارو - جروتوفسكي وبيتربروك - أهم ملامح الإخراج في المسرح العربي المعاصر.

- مسرح 4050 تمثيل (4)

مقرر عالي المستوى لتخصص التمثيل 0 يؤدي الطالب مشاهد تمثيلية مختارة من الدراما العربية، المكتوبة بالفصحى، ويجب ألا يتعدى زمن المشهد الذي يتقدم به الطالب (أو أكثر) عن نصف ساعة يمكن أن يشترك الطلاب كلهم في عمل واحد على ألا يزيد زمن عرضة عن 90 دقيقة- وتقدم المشروعات داخل صالة التدريب أو الأستوديو أو مسرح صغير إن وجد.

- مسرح 4060 تمثيل إذاعي وتلفزيوني

مقرر تخصص عالي المستوى لطالب التمثيل. في الجزء النظري من هذا المقرر يدرس الطالب طبيعة الدراما الإذاعية ثم التلفزيونية، وأهم المتطلبات الحرفية اللازمة للتمثيل أمام ميكروفون الإذاعة أو كاميرا التلفزيون - في الجزء العملي يتم إعداد وتنفيذ تسجيل تمثيلات إذاعية وتلفزيونية مصورة يديرها الطلاب بتوجيه من أستاذ المادة.

- مسرح 4099 مشروع تمثيل

يمثل المقرر أعلى مستوى في المقررات التخصصية لشعبة التمثيل. يقدم الطلاب عملاً مسرحياً متكاملًا من إخراج أستاذ المادة، ويعرض على خشبة المسرح في حضور الجمهور وفي إطار مادي متكامل، لا حدود زمنية لهذا المشروع.

- مسرح 4230 تصميم مناظر مسرحية

مقرر تخصص عالي المستوى لطالب الديكور. الموضوعات الرئيسية في المقرر: تصميم متكامل لمشهد أو منظر من مسرحية عالمية أو عربية.

- مسرح 4240 تنفيذ مناظر مسرحية

مقرر تخصص عالي المستوى لطالب الديكور. يختار الطالب جزءاً من تصميمه الذي تم إعداده أو يقوم بتصميم جزء من مشهد مسرحي يقوم بتكبيره إلى نصف أو ربع الحجم الطبيعي على الأقل ويقوم بتنفيذه كاملاً بمجموعة من الخامات التقليدية أو الحديثة كالأخشاب والأقمشة والبلاستيكات والفلين والألوان والأصباغ وما إلى ذلك. كما يقوم الطلاب بتنفيذ الديكور للمسرحية التي تقدمها طلاب شعبة التمثيل والإخراج.

- مسرح 4299 مشروع ديكور

يمثل المقرر أعلى مستوى للمقررات التخصصية في شعبة الديكور 0 يتولى الطالب عمل تصميم مسرحي متكامل المناظر والأزياء والمهمات المسرحية المساعدة لنص مسرحي معروف مع التزام الطالب باتجاه النص المذهبي التشكيلي والفلسفي ويقوم الطالب بتصميم فصل واحد على الأقل من النص الذي يتعامل معه مع تقديم دراسة ملونة لبعض أزياء الشخصيات الدرامية في النص المسرحي وتنفيذ جزء من الديكور بحجم مناسب.

- مسرح 1011 تذوق مسرحي (اختياري جامعة)

لهذا المقرر جانب نظري وعملي يتم فيه التطرق إلى بعض الجوانب والعناصر المسرحية فيما يتعلق بالنص - العرض المسرحي وعناصرهما ، ومن خلال هذا المقرر سيتم التطرق إلى نبذة تاريخية عن المسرح والدراما وبعض المصطلحات الفنية إلى المسرح وذلك: محاولة إرشاد الطالب إلى كيفية تذوق علوم المسرح .

نشأة المسرح وتطور الفن المسرحي

عند ذكر كلمة "مسرح" نفكر في نوع خاص من الترفيه، أو في مبنى معين مُعد ومجهز لتقديم هذا النوع من الترفيه. ويأمل البعض في قضاء وقت ممتع مع الضحك، أو قصة شيقة للهروب من مشقة اليوم. والمسرح، مثله مثل كافة الفنون، ترجع نشأته إلى السحر، أي إلى محاولة التأثير على الطبيعة بقوة إرادة الإنسان، وإحالة الأفكار إلى أشياء .

كان المسرح وما يزال هو النقطة التي يبدأ منها، عادة، انطلاق الشرارة نحو الثقافة والتطور والمساعدة في تطوير المجتمعات، والوصول إلى حال أفضل. وعلى مر الأزمان خضع للتحوير والتشكيل سواء كان ذلك في شكل خشبته، أم في شكل العروض التي تمثل داخله، بل إن دور التمثيل نفسها كانت موضعاً للتغيير والتعديل، فقدم الأدب المسرحي في الميادين، وخارج المعابد، وداخل الكنائس، ومرّ بمراحل كثيرة حتى أقيمت له دور التمثيل الحالية.

وفي الأزمنة الأولى من المسرح كان كل فرد ممثلاً، ولا تفرقة بين الممثل وبقية القبيلة، والدنيا هي المسرح. وكانت منصة التمثيل مكاناً مقدساً، وكان الحاضرون نوعين: مؤدين ومرئيين. وبعد ذلك كانت المنصة هي المسرح، ولا يفصل بين الممثلين والنظارة سوى خليج مجازي معنوي، يصبح أخيراً خليجاً مادياً محسوساً. وأخيراً أصبح يفصل بين الممثل ومشاهديه آلاف الأميال .

وبين بداية المسرح وما انتهى إليه شبه غريب، من حيث إن مكان التمثيل هو الدنيا. وتطورت الدراما تطوراً جبرياً في عدة مراحل، ويمكن أن يطلق عليها التاريخ الطبيعي للدراما، وهذه المراحل هي: الدراما بوصفها سحراً، والدراما بوصفها ديناً، والدراما بوصفها زخرفة، والدراما بوصفها أدباً، والدراما بوصفها علماً .

وفنون المسرح فنون متكاملة، وبالأحرى فنون يكمل بعضها بعضاً، وليس منها فن يمكن أن يقوم بنفسه، بحيث لا تربطه ببقية الفنون المسرحية الأخرى رابطة أو وشيجة، ومن ثم لا بد لمن يدرس أحد هذه الفنون، أن يلم إماماً كافياً ببقية الفنون المسرحية الأخرى. فالممثل يجب أن يتعرف بعمق على تاريخ المسرح، منذ أن نشأ قبل العصور التاريخية حتى اليوم. وتاريخ المسرح يشمل نشأة التمثيل، منذ أن كان رقصاً بدائياً، وإنشاداً دينياً، ثم تطوره بعد ذلك مع تطور الأغنية الإنشادية الراقصة، ومصاحبة الموسيقى ودق الطبول لها، حتى ظهرت المسرحية، التي حوّلت نواة هذه الأغنية، التي كان البدائيون يتعبدون بها، لخالق الكون المحيط بكل شيء .

وإذا كان الممثل في حاجة إلى تلك المعرفة ببدايات فكرة المسرح ليحيد تمثيله، فالمخرج أشد حاجة منه؛ لأنه المهندس المسرحي الأكبر، الذي يرسم كل شيء، ويضع لكل حركة تقديرها .

إن الثقافة المسرحية الواسعة، تؤدي إلى فن مسرحي عظيم. وقد كان أعظم الكتاب المسرحيين في تاريخ المسرح، هم أولئك الكتاب الذين شبوا في كنف المسرح، وتربوا في أحضانه، ونهلوا من موارده مباشرة. كان أولئك يكتبون وفي بالهم ظروف مسارحهم وإمكاناتها وفي حساباتهم كل صغيرة وكبيرة، مما يمكن تنفيذها لما يدور في أذهانهم، وتخطه أقلامهم .

ما سبق يَسِّر مهمة المخرج، والممثل، ومصمم الديكور، ومهندس الإضاءة، بل يَسِّر مهمة عمال الأثاث، ومغيرو المناظر .

إن المسرحية أو الدراما، من الرقص البدائي إلى التمثيلية الحديثة، ومن الطقوس الدينية إلى التمثيل الدنيوي، ومن المأساة اليونانية إلى "الصور المتحركة"، كل ذلك في مظاهره المربكة المحيرة يسجل تعريفاً عن "المسرح" وعن "المسرحية" أو "الدراما". لذلك لا يمكن الإهداء إلى تعريف محدد للمسرح الذي هو ملتقى كل الفنون .

وقد ألف المؤلفون وترجم المترجمون كتباً كثيرة في كل موضوعات المسرح على حده "الإخراج والتمثيل، والإضاءة، والديكور، الخ"، ومن ثم كانت كتباً لا ينتفع بها إلا المتخصص في أي فرع منها، وحتى هذا المتخصص لا يكاد ينتفع بما يجده في كتابه هذا، إلا إذا أقام الصلة بين الفرع الذي يدرسه من فروع الفن المسرحي وسائر هذه الفروع .

يأتي الرقص في المرتبة الأولى مباشرة بعد ما تؤديه الشعوب البدائية من الأعمال التي تضمن لها حاجاتها الضرورية المادية من طعام ومسكن .

والرقص أقدم الوسائل التي كان الناس يعبرون بها عن انفعالاتهم، ومن ثم كان الخطوة الأولى نحو الفنون، بل إن الإنسان المتحضر في الزمن الحديث بالرغم من النواهي والمحظورات التي يتلقنها، وروح التحفظ التي يشب عليها، يعبر عن انفعالاته المفرحة بطريقة غريزية، والإنسان البدائي، بالرغم من فقر وسائله التعبيرية، وقلة محصوله من أوليات الكلمات المنطوقة، كانت وسيلته الشائعة في التعبير عن أعرق مشاعره هي الحركة الرتيبة الموزونة. وإذا كان القمر والشمس يطلعان ويغربان في نظام ثابت، وكانت ضربات قلبه ضربات إيقاعية، فقد كان طبيعياً لهذا السبب أن يبتكر الحركة الإيقاعية يعكس بها ما يخامره من فرح وبهجة .

وكان هذا الإنسان البدائي يرقص بدافع المسرة، ولكون الرقص طقساً دينياً فهو يتحدث إلى آلهته بلغة الرقص، ويصلي لهم ويشكرهم، ويثني عليهم بحركاته الراقصة، وإذ لم تكن هذه الحركات شيئاً مسرحياً مؤثراً أو تمثيلاً، إلا أن حركته المرسومة ذات الخطة كانت تنطوي على نواة المسرحية أو بذرة المسرح .

والدراما التي من هذا القبيل، وهي الفن الذي يكون فيه الفعل مادة محورية أصيلة، لم تنشأ من الرقص البدائي فحسب بل حين يجري التزاوج فيما بعد بينها وبين الشعر .

وإذا كانت رقصات الطقوس الدينية، ورقصات الزواج هي جذور التراجيديا أو الميلودراما الحديثة، فلا يمكن على وجه التحديد معرفة أي نوع من الرقص المضحك كانت قبائل ما قبل التاريخ تمارسه .

ولا يعرف أحد متى كتبت أول مسرحية تحديداً، وإن كان التاريخ يرجع بتاريخ المسرح إلى عام أربعة آلاف قبل الميلاد، ولا شك أن المسرح يعود إلى أبعد من ذلك، ولكن البداية الحقيقية التي تعيننا وتحدد نشأة المسرح تحديداً نسبياً هي بداية المسرح في بلاد اليونان خلال القرن الخامس قبل الميلاد. وأول تاريخ مهم يصادفنا هو عام 535 قبل الميلاد، ففي ذلك العام فاز "تيسبس" الذي يُعد بحق أول ممثل في أول مسابقة تراجيدية. غير أن أهمية هذا الخبر تتضاءل إلى جانب حقيقة كبرى ثابتة على وجه اليقين هي أن مدينة أثينا، تلك المدينة اليونانية، قدمت للعالم فجأة وخلال قرن واحد فيما بين القرن الخامس والرابع قبل الميلاد أربعة من أكبر كتاب المسرح، إن لم يكونوا هم آباء المسرح الحقيقيين الذين لا آباء قبلهم وهم: "أسخيلوس" Aeschylus و"سوفوكليس" و"يوربيدس" Euripides و"أريستوفنس" Aristophanes .

وإذا وقفنا على النواة الأولى لبداية فكرة المسرحية أو الدراما وهو الرقص، فإن التاريخ لم يجلب الكثير عن المسارح ذاتها، حيث لا نستطيع الاستنتاج إلا شيئاً قليلاً، حيث كانت تقام الاحتفالات في الطرقات وفي الدروب، حيث يلتف العامة حول مقدمي تلك العروض الراقصة. وهؤلاء العامة من يمكن أن نطلق عليهم الجوقة، والراقصين من يمكن أن نطلق عليهم الممثلين. على أن ثمة عادة من عادات الرقص الظاهرية انتشرت انتشاراً ملحوظاً وهي عادة استعمال الأقنعة، إننا لا نجد في المتاحف الاثنولوجرافية [Anthological 1] شيئاً هو أكثر استرعاءاً للأنظار من الأقنعة ذات الألوان الصارخة التي كانت تستعمل في الطقوس الدينية .

أما عن القصة المسرحية فقد ذكر "روبرت آدموند" المؤرخ المسرحي وصفاً تخيلياً لمثل هذه النشأة التلقائية

للقصة المسرحية، حين قرر أن رقصة القنص القائمة على حادثة قصصية حقيقية، أو متأثرة من المآثر الباهرة قد نشأت من إعادة سرد قصة هذه الحادثة حول نار المعسكر. ولو تصورنا ما كان يجري في العصر الحجري، عصر الكهوف والمموث، وتصوير المظلمات المائتة فوق جدران الكهوف، وقد أمسى الليل، وجلس زعماء القبيلة معاً، وقد قتلوا أسداً، وها هو زعيم القبيلة يثب واقفاً ويقول: "لقد قتلت الأسد، أنا الذي قتلته، قصصت أثره فهجم عليّ ففدفته بحربتي فخر صريعاً"، ثم يبدأ في تمثيل المعركة إيقاعياً وسط أصوات الطبول، وتمثله لخوفه من الأسد وهو يهاجمه، ثم ترديده لعبارات الشجاعة حين قتل الأسد. في هذه اللحظة تولد المسرحية بكل عناصرها المعروفة الآن، وإن كانت بغير تقنية على الإطلاق، وإن لم ننكر لعباس ابن فرناس فضل خياله المحلق في الطيران، فلا ننكر على الإنسان البدائي أنه الأب الأول للمسرح .

ولا بد من القول بأن تلك الشعوب البدائية لم توف حقه في الدراسة، إما لندرة المعلومات، وإما لتواضع الأداء المسرحي قياساً على ما تلا هؤلاء مباشرة .

نشأت الدراما "المسرحية" من الاحتفالات والأعياد الديونيزية، ومن الطقوس والرقصات والأناشيد التي كانت تُنشد، ومن المواكب التي كانت تقام تكريماً لديونيز. وعنده شعب اليونان على أنه إله لهم فقط من دون الناس، وكانوا يكرمونه في مهرجانات مفعمة بالبهجة وألوان من الشعائر الدينية المعقدة .

ثم نسج حماة الدين أسطورة من أساطيرهم يعلنون بها مجيء ديونيز. وكان المكان المكرس لحفلات البسط هذه يسمى "مسرحاً"، وأصبح بعض المحققين بالألوهة يسمون "كهنة"، ثم أصبحوا يعرفون فيما بعد "بالممثلين". وأصبح غيرهم ممن يتولون قيادة الإنشاد، والذين يمكنهم نظم أناشيد جديدة يسمون "الشعراء"، ثم اتسعت اختصاصات الشعراء حتى أطلق عليهم آخر الأمر اسم "الكتاب المسرحيين". كما أطلق اسم "الجمهور" أو "النظارة" على غير هؤلاء وهؤلاء ممن لا يطلبون شيئاً غير المشاركة في تمجيد ديونيز تمجيداً عاطفياً في حفلات تكريمه والثناء عليه .

واتخذت الدراما لنفسها عنصراً جديداً مولداً عن الحركة الراقصة. أما أين يقترب الرقص من المسرحية، ففي الميدان الذي اقترب فيه أحد الأشخاص البدائيين ورقص رقصاً معبراً فيه عن انتصاره في معركة، مبيناً كيف تلصص حتى رأى عدوه، ثم كيف اصطدم به وحاربه يداً بيد، ثم كيف كان يتفاداه، ثم كيف قتله وفصل رأسه عن جسمه، كان رقصه ذلك شديد القرب من المسرحية الصحيحة. أما الرقصات الغرامية الصامتة فتفاوتت بين المشاهد الثنائية الرائعة وبين الاستعراضات التي قد تبدو من الاستعراضات غير المحتشمة .

وقد مارست جميع القبائل البدائية رقصات الحرب ممارسة فعلية، كما مارست رقصات الحب، فضلاً عن الرقصات الدينية التي كانت تسود المجتمع الإغريقي وقتئذ .

أما المسارح فتكاد تكون أمراً مجهولاً يصعب استنتاج آثاره إلا شيئاً قليلاً. والنصوص القديمة كافة، وخصوصاً مسرحيات الآلام، والرقصات البدائية، كل ذلك يؤكد حقيقة مؤداها أن أول مسرح كامل، وأول مسرحية قديمة باقية تقتزن بمسرح مبني، وبطريقة في العرض، هو المسرح اليوناني (أنظر صورة المسرح اليوناني)، (وشكل المسرح اليوناني)، والمسرحية اليونانية وطريقة العرض اليونانية .

1. المسرح عند الإغريق

كان "جو" 525 - 456 ق م، أول كتاب المسرح العظام من المبرزين في معركتي "ماراثون Marathon" و"سلاميس Salamis"، فلم يكن الرجل منشغلاً بتوافه الأمور، ولا راغباً في توفير التسلية للجمهور بل كان لديه من الأفكار والتجارب ما يريد إشاعته وإشراك الناس فيه، فكانت مسرحياته بعيدة المدى، عظيمة التأثير. والظن أنه كتب تسعين مسرحية لم يبق لنا منها غير سبع وهي: الضارعات، والفرس، وبروميثيوس، وسبعة ضد طيبة، ومصافدا، وأورستايا. والأورستايا هي في الواقع ثلاث مسرحيات: أجامنون، وحاملات القربان، وربات الإحسان المنعمات .

أما "سوفوكليس" 496 - 406 ق م، فكانت حياته أقل إثارة من حياة "أسخيلوس"، إلا أنه كان أعظم منه كاتباً مسرحياً، وكاد يبلغ في حياته الخاصة وفي أعماله مرتبة الكمال، حيث ظلت مهارته الحرفية معياراً للكتاب المسرحيين ومثلاً أعلى لهم طوال خمسة وعشرين قرناً تقريباً، حيث اتسمت أعماله بالعمق في التفكير والثراء في التعبير والحكمة في صناعة التوتر المسرحي وإثارة التهكم الدرامي. وكذلك بقيت لنا من أعماله سبع

مسرحيات وهي: أوديب ملكا، وإلكترا، وأوديب في كولون، وأجاس، وأنتيجون، والتراقيات، وفيلوكيتيس .

ويرى الكثيرون أن أوديب ملكا هي أكمل مسرحية كتبت على إطلاق المسرح منذ نشأته حتى الآن، وقد عدها أرسطو Aristotle نموذجا لكثير مما تعرض له في كتابه النقدي "فن الشعر"، وقد امتدحها، خاصة حبكتها المشتبكة، وأحداثها المنسوجة بترابط، ووضوح الدوافع .

أما آخر كُتاب التراجيديا الكبار هو "يوربيدس 406 484 - ق م"، ويكفي للإشارة إلى بعض الفروق الأساسية بينه وبين "أسخيلوس" و"سوفوكليس" بعض الأقوال الشائعة بشأنه مثل، "كتب أسخيلوس عن الآلهة، وكتب سوفوكليس عن الأبطال، أما يوربيدس فيكتب عن البشر ."

ولا أدل على العلاقة بين الكاتب المسرحي وبيئته من الإشارة إلى أسخيلوس ويوربيدس، فقد ولد الأول في أسرة غنية وثرية لها قدر ومكانة، وعاش أيام معركة ماراثون، وقتها كانت أثينا شابة مليئة بالأمل. أما يوربيدس فقد كانت حياته نقيضاً تماماً لما عاشه أسخيلوس، وعكست مسرحياته بوضوح الظروف التي أحاطت به. وقد وصلنا من مسرحه ثماني عشرة مسرحية أشهرها: "إلكترا"، "ميديا"، "النساء الطروديات"، "هيبوليتس"، "أفيجينيا في أوليس ."

والسمات الرئيسية للتراجيديا اليونانية هي مجموعة من الخصائص الآتية :

أ. ليس من اللازم أن تنتهي التراجيديا اليونانية دائماً بموت الشخصية الرئيسية أو الممثل الأول، أما الموضوع فهو، كما أشار أرسطو دائماً، موضوع جدي له قدر وحجم .

ب. تستغرق الواحدة من التراجيديات اليونانية ما يزيد قليلاً على الساعة، فالأورستيا بمسرحياتها الثلاث تستغرق تقريباً الوقت نفسه الذي يستغرقه تمثيل مسرحيتي شكسبير: "هاملت" و"الملك لير". وقد تلقي هذه الحقيقة بعض الضوء على مشكلة الوحدات الكلاسيكية الثلاث التي طالما كانت موضوعاً للمناقشة. فوحدة الزمن تستلزم أن تقع الأحداث في يوم واحد، ووحدة المكان تستلزم أن تنحصر الأحداث في مكان واحد، ووحدة الفعل تستلزم ألا يكون في المسرحية غير حبكة مسرحية واحدة .

ج. يتضح مباشرة، لمن يقرأ التراجيديات اليونانية، أن الجوقة تؤدي فيها دوراً كبيراً، وهي تنفرد بالكثير من أجود الشعر في التراجيديات اليونانية، بل سمح لها بالاشتراك في الفعل الدرامي، وتحمل مسؤولية التعبير عن الكثير من الأفكار والآراء .

د. قصد الأغريق بالتاريخي أن تؤدي لهم دوراً خاصاً، هو تحقيق تطهير الروح عن طريق الشفقة والخوف، ولا يستطيع أحد أن يجزم بأنه يفهم معنى هذا الكلام تماماً.

الكوميديا الإغريقية

أما الكوميديا الإغريقية فقد كانت لها وظيفتها الخاصة، حيث ارتبطت في أصلها بطقوس الخصب والتناسل البدائية، وهو ما يفسر لنا الكثير مما نجده فيها الآن ونعده خروجاً عن حدود الأدب والذوق، ولكن وظيفة الكوميديا قد تبدلت حين وصلت إلى أيدي أريستوفنس، فجعل منها سوطاً قوياً لمهاجمة الحماقات الاجتماعية والسياسية، وأصبحت لا تختلف كثيراً عن العروض الفكاهية الساخرة المعاصرة .

وإن لم يكن أريستوفنس 450 - 388 ق م، الكوميدي الوحيد في عصره إلا أنه كان، باتفاق الجميع، أعظمهم، وهو كذلك الوحيد الذي بقيت لنا من أعماله عدة مسرحيات في نصها الكامل، وكان يمتاز ببراعة مدهشة، وقدرة فائقة على الفكاهة والسخرية. إنه رجل لا يتردد في أن يسخر من كل شخص، ويتهم على كل شيء. ومن عجب أن يكون ذلك الرجل محافظاً يجاهد في سبيل عودة الأيام القديمة، وعدواً لكل ما هو تقدمي أو جديد. واستمدت معظم مسرحياته مثل "الضفادع" و"الدبابير" و"السحب" أسماءها مما تمثله الجوقات فيها، وكان لها دور كبير فيما تقدمه المسرحيات من بهجة ومرح .

وقد سبق الزبي المسرحي، في أثناء نمو الدراما، الديكور المسرحي، بل سبق كل مقر ثابت مخصص للتمثيل. وقد بقيت مثل هذه الأماكن الثابتة المخصصة للتمثيل، لأمد طويل، عائقاً أكثر منها معيناً لحل مشكلة الفن

المسرحي كما عرفته الدراما الإغريقية. فبناء مثل مسرح ديونيز كان مصدر بلبلة للفكر المعاصر، إذ إن أطلاله الباقية لا تدل على مبنى يرجع إلى العصر الهليني فحسب، بل إلى العصر الروماني. والمتفق عليه نشأة كل من الملهاة والمأساة في المحافل القروية وفي المواكب الممجدة لديونيز الذي عدّ في زمنه الإله الملهم وموفر الخصب.

إن أولى حفلات المآسي والملاهي قد مثلت في الأوركسترا Orchestra ، وهي قطعة أرض ممهدة مستديرة الشكل، بميدان السوق، ومن ثم انتقلت بصفة دائمة إلى حيث حدود معبد ديونيز اليوثيروس، داخل الحرم المقدس، على المنحدر الجنوبي للأكروبول، على أنه لم تكن الأرض مسطحة، فكان لا بد من إقامة حائط ساند عند أحد الجوانب، وكان النظارة يتجمعون على سفح التل، وينظرون عبر الأوركسترا، فيرون فوق حافة الحائط الساند قمة معبد ديونيز .

لم تتضمن نظم البناء حتى القرن الخامس قبل الميلاد سوى الأوركسترا والمعبد، أي أن أولى مسرحيات أسخيلوس قد قدمت على هذه الصورة المبسطة، أما ما كان يلزمها من إكسسوار، كالهياكل والمقابر، فكان يعد عند حافة المسطح، حسب مقتضيات كل مسرحية .

ومن المفروض أن ممراً منحدرًا، أو بالأحرى خندقًا، قد وفر طريقاً لظهور الجوقة والممثل الأول على مرأى من النظارة. وقد تسبب عدم الاستقرار في مفهوم الاصطلاحات المسرحية اليونانية في كثير من البلبلة لأذهان المعاصرين. كانت الأوركسترا مكاناً مسطحاً، مستديراً في الأصل، تؤدي فيه الجوقة تشكيلاتها، وكان المسرح مكان جلوس النظارة، وكانت الخيمة، حيث يرتدي الممثلون ملابسهم ومنها يظهران كلما حل دور أحدهم، خليطاً يجمع بين كواليس المسرح الحديث وحجرات الممثلين، أي أنها لم تكن منصة التمثيل حسب المدلول الحديث .

أما ما يطلق عليه حالياً منصة التمثيل، أي خشبة المسرح، فكان اليونانيون يسمونها "بروسكينيون Proskenion".

حوالي عام 465 ق م أقيمت أول منصة خشبية صغيرة في استطاعة النظارة أن يروها، وبعد أربعين عاماً، أقيم أساس حجري متين لمبنى منصة حجرية ذات جبهة طويلة وجناحين متفرعين .

ولم تشيد في أثينا منصة حجرية كاملة قبل العصر الهليني. وأما آثار المنصة المحكمة المتقدمة جداً، التي ما زالت باقية، فيرجع تاريخها إلى ما لا يقل عن عهد نيرون. وينتهي الكثير من العلماء إلى أن جدار الحرم الذي كان يقوم مقام مؤخرة "للمنظر المسرحي"، إن جاز التعبير، يرجع إلى عهود لاحقة في تاريخ المسرح، قد استعمل مبكراً، منذ مطلع القرن الخامس، مؤخرة لمنصة خشبية، ثم في نهاية القرن، مؤخرة لمنصة حجرية .

ومن غير المستبعد أن المنصة الخشبية كانت تتخذ أولاً فأول، ما يتفق من الأشكال ومختلف مقتضيات المسرحية، بل قد مرت المنصة الحجرية نفسها بأطوار مختلفة. وفي متحف اللوفر Louvre بباريس أنية أولت على أنها توفر أصدق صورة لأول منصة حجرية في أثينا .

كانت الأشباح المقدسة تستحضر من خلال نفق مصبه المنصة، ولمثل هذا الممر اكتشفت آثار بمسرح إريتريا، عرفت باسم "السلم الشاروني"، وفي الأغلب أنه استعمل مبكراً منذ عهد أسخيلوس الذي عمرت تمثلياته بالأطراف. كذلك ليس من شك في أن المسرح الإغريقي عرف الدور الأعلى، حيث قام بوظيفته المسرحية نفسها عند شكسبير، وهي إلقاء الخطب من شرفة، أو من أعلى جدار، أو من برج مراقبة .

فيما بين عهدي أسخيلوس ويوربيدس كان المسرح الإغريقي قد وفق إلى شتى اصطلاحاته، سواء الخاصة بالجدار الخلفي نفسه أو بمختلف ملحقاته الثانوية، وبدا الطريق ممهداً أمام تطور بلغ ذروته في الأزمنة الرومانية حيث المسارح المحكمة والإخراج المتقدم .

ولا يرجع إلى أسخيلوس فضل التقدم الأول الحقيقي من حيث المناظر المسرحية وآليتها فحسب، بل هو أول من أدخل على المسرح الزي المعين لكل ممثل أيضاً، أو بالأحرى هو الذي قد قرر في وضوح ما كان مستعملاً من قبل زياً في عبادات ديونيز، فالقناع أو الثوب ذو الكمين أو الحذاء العالي مستعار من ديانة ديونيز وشعائره .

وقد تأثر الزي في المسرح الإغريقي، في طابعه الديني وطابعه غير المؤلف. والمسرح، عبر تاريخه، كان مجذوباً نحو الزي الغريب، الذي يساعد بحكم طبيعته الخاصة على نقل المتفرج من عالمه إلى عالم آخر مثالي. وثمة تفسير آخر هو أن الزي الذي يغطي جسم الممثل من أخصص القدمين إلى الرأس، حتى لا يعرفه أحد، كان يجبر الممثل على أن يتخلى عن شخصيته، في سبيل تمثيله خصائص حياة أرقى.

المسرح والمجتمع

إن المسرح في كل المجتمعات، كان عبارة عن مكان كبير للتجمهر الذي يأخذ على عاتقه، في ذات الوقت، مظاهر الطقس والاحتفال. وقد خصص للجمهور فيه مكان مختلف وتغيرت مواضعه وفقاً لتوالي العصور والحقب. وهذا ما سجلته معمارية المسرح نفسها التي أخذت هي الأخرى، على مر العصور أشكالاً وأبعاداً مختلفة ومتعددة. إن الأحداث المعروضة من قبل الممثلين سواء بطريقة منمقة أو واقعية، وفقاً لما نريد أو نحاول الإقناع به من خلال صدق الخيال، تنظم في جملتها عرضاً من الوجود الإنساني الذي يسمح لكل واحد لأن يسائل صورته الخاصة، وتجعله يفكر من خلال هذه المرآة العاكسة.

إن المسرح سواء في الشرق أو الغرب قد ولد في أحضان الشعائر الدينية، التي انفصل عنها ببطء، مثلما انفصل أو بالأحرى تخلص من هول سرد النصوص الدرامية المؤسسة للمسرح، الملحمية منها والدينية. وقد ن قل المسرح أيضاً من خلال أشكال الأساطير، والتاريخ الجمعي والذي يلقي لنا الضوء على صورة مجتمع يطور نفسه بنفسه. إن المسرح ذاكرة الشعب السياسية. وذلك لأنه عبارة عن تظاهرة لفرق اجتماعية، فهو يستعير طرق تعبيره من الاحتفالات الكبيرة، الدينية والمدنية، التي تمارس وتجتمع داخل المدينة. إن مرجعية الفن الدرامي، في الأصل، تعود بشكل تلقائي إلى الغناء والموسيقى والرقص.

جذور فن المسرح

إن ولادة المسرح الغربي قد حدثت في القرن السادس قبل الميلاد بفترتين: في فترة الإغريق القديمة، ومن ثم في فترة القرون الوسطى، أي بعد فترة التحول الذي تبع انهيار الإمبراطورية الرومانية والغزوات الكبيرة. إن المعجزة الإغريقية حدثت عندما تم اكتشاف سلطة الكلام. في الفترة التي ولد فيها المسرح في أثينا، كانت المدينة تقيس، مع إنشاء الديمقراطية، فعالية الخطاب المتبادل: الحوار ينتشر في كل مكان في أثينا، في مسرح ديونيسيوس مثلما في (بنكس)، Pnyx حيثما يوجد مقر البرلمان الشعبي.

فن المحادثة

كان الإغريق أقوياء بفن الحوار الذي يرتفع به العقل من المحسوس إلى المعقول، حسب أفلاطون، وبارعين بفن المحادثة. ولقد لاحظوا أهمية حضور المستمع المتحضر، الذي يسمح للخطيب بتشكيل فكرة تبقى، بدونه (أي بدون المستمع المتحضر) غير مكتملة. إن (هنريش فون كليست، Heinrich von Kleist) كان مدركاً لهذه الأهمية حينما قال، في نص كتبه عام 1805 (ت م ث ل تطور الأفكار في الخطاب): (هل تريد أن تعرف شيئاً لا يسمح باكتشافه التأمل؟ إذن، عليك يا صديقي العزيز الحاذق بالحديث عن هذا، إلى أول شخص تلتقيه تربطك معه علاقة...]. يوجد مصدر الهام غريب، في كلام هذا الذي يتحدث، وفي الوجه الإنساني الذي يظهره، ومن خلال نظرتة، نحزر مثلما لو أننا نفهم فكرة نصف واضحة مسبقاً، ويقترح علينا دائماً صيغة للنصف المتبقي منها أيضاً). إن حياتية الحوار المسرحي تتمسك بهذه العلاقة المفترضة بين ممثلين متقابلين. إن جميع الأجناس الأدبية الإغريقية قد ولدت من الكلام المفخم: الملحمة، فن الخطابة، المحادثة الفلسفية. إن هذا الشعب، الذي يقرأ بتفرد أكثر ما يفضل الكلام المنطوق بصوت عال، قد اكتشف المسرح الذي يصبح الكلام فيه حدثاً وفعلاً.

طقس الإخراج

إن الطقس قبل ظهور المسرح، كان في الإغريق مثلما في جميع الحضارات القديمة، يظهر في الاحتفالات الشعائرية التي تنظم ويتم ترتيبها وفقاً لنوع من الإدارة الإخراجية. وترجع نشأة الطقس إلى أصول دينية أرضية بدائية، إلى الاحتفالات التي كانت تقام على شرف الإله ديونيسيوس. إن هذه الطقوس الدينية لم تكن موجهة إلى إله منتقم، بل إلى إله صغير السن، غاية في المرح والسرور تتدلى عنقه من شعرة وتمتلئ روحه بالفرح والحياة وهو الإله ديونيسيوس إله الخصب. منذ القرن السادس ق.م. والكاهنات والكهنة يحتفلون بهذا الإله، حيث

يغنون على شرفه نشيدا مقدسا , ويلقون قصائد المديح «الدايثرامب» ; يرسمون دائرة (تعطي فكرة نوعا ما عن شكل المسرح). وينفذون حول مذبحه أو معبده بعض الرقصات التي تكون بعضها جادة والأخرى مضحكة; بعض المرمنين الغنائيين (الكورس) يتطورون في غنائهم وهم يسمعون ضرب الطبول والصنج, ويجنحون نحو الجنون والهيجان التهتكى, في حين يرتدي البعض الآخر مثل الساتير - كائن خرافي نصفه الأعلى البشر والأسفل الماعز-, ويستسلم إلى نوع رقص ذكوري .

من الكورس إلى الممثل

أثناء الأناشيد الدايثرامب (قصائد الحماس والمديح), ينفصل واحد من أفراد الكورس عن المجموعة ويصعد فوق منصة, يرتجل فوقها أغنية من ردة بالقرب من مذبح الاله ديونيسوس. وهكذا يكون «ناكي, الممثل الأول في المسرحية» (وهو الاسم الذي يشير فيه الإغريق إلى الممثل). على الرغم من الغموض الذي يشوب تحول الطقس إلى عمل فني يبقى صعبا تفسيره وتوضيحه, ويقول أرسطو في كتاب «فن الشعر, إن أصل التراجيديا والكوميديا: [...] يرجع إلى أولئك الذين يقودون أناشيد الدايثرامب, وإلى الآخرين الذين يقودون الأغاني الذكورية التي لازالت تستعمل حتى يومنا هذا في العديد من المدن .»

لقد استنطق المخرج البولوني تاديوز كانتور عام 1975 في (مسرح الموت) لحظة الانفصال هذه التي للمرة الأولى في التاريخ البشري ينفصل فيها الإنسان عن طائفة دينية, لكي يصبح ممثلا, يتوجه نحو الجمهور :«وجهها لوجه مع أولئك الذين بقوا في هذه الجهة المقابلة حيث يظهر رجل يشبههم بالصورة والملاح, والذي كان في هذه الأثناء, ومن خلال عملية غامضة وعظيمة, نائيا وبعيدا للغاية, وغريبا جدا, مثل ميت, انفصل عن حاجز غير مرئي, ومع ذلك رهيب ويتعذر تصويره [...] لقد شاهدوا فجأة, مثل وميض البرق, صورة تراجيدية تهرجية للإنسان, مثلما لو أنهم قد شاهدوه للمرة الأولى, ومثلما لو أنهم شاهدوا أنفسهم في مرآة .»

ابتكار الفن الدرامي

نحو 550 ق. م, قام الشاعر الغنائي الإغريقي «ثيسبيس» الذي للأسف لم تصل لنا من كتاباته إلا القليل بوضع تعليمات كتابية للأغاني المنفردة المرتجلة التي تبني مشاهد المسرحية القديمة, وتعادل في المسرح الغربي الفصول. وكان الشاعر ثيسبيس ينشد هذه الأغاني المنفردة بنفسه وهو يرقص على طول وعرض مدة تقديمها. في البدء كانت الجوقة وقائدها هي العرض كله, ثم جاء ثيسبيس فأضاف ممثلا ثم جاء اسخيلوس لكي يكمل عمل ثيسبيس بإدخال الممثل الثاني, ثم جاء سوفكليس فجعلها ثلاثة. وهذا ما سمح بالتمثيل الحوارى الذي من خلاله ولد المسرح الغربي وظل يعمل مثلما هو اليوم. وبالرغم من وجود الممثلين الثلاثة ظلت الجوقة عنصرا هاما في الدراما الاتيكية كلها. وقد أعطى ثيسبيس في عام 534 ق.م أول عرض تراجيدي في التاريخ في المسابقة الدرامية التي نظمت في عصر الطاغية بسترات الملك, ولقد حصل على جائزة المسابقة .

الديونيسيات

إن العروض المسرحية من الآن فصاعدا صارت تقدم في أثنين مرتين كل سنة: في الربيع, احتفالا بأعياد ديونيسوس آلهة الخمر والسرور والبهجة, وفي الشتاء حيث كانت تقدم في كل مرة أمام جمهور عريض: كان مسرح ديونيسوس يستوعب سبعة عشر ألف متفرج. وكان يتبارى في هذه الاحتفالات ثلاثة مؤلفين دراميين خلال ثلاثة أيام متتالية. كل واحد منهم يقدم, في ذات اليوم, ثلاث مسرحيات, يتبعهم في دراما تهرجية مضحكة, وهذا ما يفرض على كل واحد منهم أن يؤلف عشرة آلاف بيت من الشعر تقريبا. ويشترك في هذه الاحتفالية جميع سكان المدينة. ويعتمد العرض في أكثر أحواله على الكورس, وعلى البسطاء من العامة, وليس على الممثلين المحترفين الذين كانوا لا يقومون إلا بأداء الأدوار الرئيسية فقط .

وضع الملحمة على المسرح

لقد وجد المسرح الإغريقي ضالته في الملاحم والأساطير. إن أفلاطون يعتبر هوميروس؛ المعلم الأصلي ودليلا للمجموعة الجميلة من الشعراء التراجيديين». ولقد استعار منه كل من اسخيلوس, سوفوكلس ويوربيديس العديد من المواضيع. وقد كانت موادهم درامية مسبقا وذلك بفضل عمل «الرابسود (rhapsodes) هذا النوع من الشعراء الذين كانوا في القرنين الخامس والسادس, يغنون بعض المقاطع البارزة من الألياذة والأوديسا

لهوميروس. إن نقل قصة لا تنتهي تضم حيكته مشاهد غريبة عن الحديث الرئيسي مدرجة فيها كالجوارير, إلى المسرح, استطاع أن يعطي إلى المسرحيات مشاهد وفصولا تتضمن العديد من الإثارات, بالإضافة إلى أن عرض مقاطع من الملحمة على المسرح جعل الفعل الذي يدور حول الحدث الوحيدة, كثيفا ومركزا. وإذا كان أرسطو قد أولى أهمية كبيرة إلى وحدة الحدث, فإن هذا لم يأت أو يتكون لديه نتيجة وجهة نظر معيارية, وإنما لأنه لاحظ خيبة أمل الجمهور, في التراجيديات الخالية من وحدة الحدث .

الشعور بالوهم

تعتبر ولادة المسرح لحظة مهمة وجوهرية في تاريخ البشرية. إن الإنسان قد شعر بالوهم بفضل اللعب المسرحي. لقد كان رد فعل الشاعر اليوناني «سلون Solon» أمام أول عرض قدم من قبل الشاعر ثيسبيس في أثينا, بليغا وذا مغزى: حينما وجد نفسه لأول مرة في مواجهة مع الممثل, الذي يجسد صورة حقيقية, اعتبر أن مثل هذا النوع من الكذب تدنيس لكل ما هو مقدس ومحرم, قام وترك المسرح, احتجاجا على هذا العمل الذي في تصوره غير لائق. إن الوهم الذي كان لا يعبر عنه من قبل إلا من خلال القص غير المباشر في الملحمة, قد وضع على المسرح فجأة, بحيث إننا نستطيع الاعتقاد مؤقتا بواقعية وحقيقية الحدث الممثل .

إن الشعور بالوهم هذا لا يحدث إلا ببطء. ويوجد مثالان يؤكدان ذلك. أثناء عرض مسرحية «احتلال مدينة ميل», نص تراجيدي ضائع للشاعر الإغريقي «فرينشوز» سابق للشاعر اسخيلوس, استحوذ الرعب على المتفرجين: عندما شاهدوا عرضا يجسد أحداثا قديمة تعود إلى الورا بعشر سنوات تقريبا, معتقدين أن ما يحدث أمامهم حقيقة وواقع معاش, وهذا ما يبرهن على ما أطلق عليه ستاندال فيما بعد في كتابه راسين وشكسبير «الوهم التام, الخال من العيوب». وأثناء عرض مسرحية «ريبات الإحسان المنعمات» لاسخيلوس, استولى الرعب على الجمهور أيضا, حينما شاهد على المسرح, ملاحقة آلهة الانتقام الإغريقية إلى أورستس, معتقدا أن ذلك حقيقة وواقع وليس وهما أو خيالاً. لهذا السبب كانت أثينا تمنع تقديم الأحداث المعاصرة .

مسرح القرون الوسطى

إن سقوط الإمبراطورية الرومانية خلق للغرب كسرا سياسيا, لغويا, وثقافيا. فبعد الفوضى التي أصابت هذا العصر, باتت أهمية المسرح الفنية قليلة. أما العروض المسرحية التي ظلت موجودة منذ ذلك الحين فتدهورت شيئا فشيئا. ويعود السبب في ذلك إلى أن الكنيسة عندما استولت على السلطة, كان من أول أعمالها تحريم أية صورة من صور النشاط المسرحي, واعتبار الممثلين في فئة واحدة مع اللصوص والعاهرات, وغيرهم ممن ينبذهم المجتمع. ولكن على الرغم من سياسة النذب والإقصاء الاجتماعي التي كانت تمارسها الكنيسة بحق رجال المسرح, لم تختف تماما عروض الرقص الصامت, وفرق الممثلين الجوالين. مثلما نعرف أن هناك في القرن العاشر راهبة من ساكسونيا تدعى «روزفيتا» كتبت عدة كوميديات. لهذا لا نستطيع أن نخلص إلى القول إن العصور الوسطى كانت مظلمة حقا بالنسبة لتاريخ المسرح .

من الشعائر الدينية المسيحية إلى اللعب الدرامي

إن الفضل في ميلاد الدراما من جديد في القرنين التاسع والعاشر, لا يرجع إلى فرق الممثلين الجوالين ولا إلى روزفيتا, وإنما إلى سلطة الكنيسة نفسها التي قتلت المسرح وقضت عليه. ففي لحظة ما, خلال القرن العاشر, أدخلت الكنيسة على طقوس قداس الفصح بعض الحوارات والأغاني التي كانت تمسرح المقاطع الأكثر شيوعا وانتشارا للإنجيل مثل, تصوير قيامة المسيح في أبسط صورة درامية, حيث كان يقوم أربعة كهنة أمام المخلصين بتقديم المشهد الذي يعلن فيه أحد الملائكة للنساء القديسات أمام قبر فارغ, انبعاث المسيح. إن التمثيل الذي كان يستخدم في تمثيل هذا النوع من المشاهد والمسرحيات الصغيرة يتبع مجرى الأناشيد والأغاني التطوافية المحددة والمعروفة, في جميع الكنائس. لهذا نجد أن هيمنت اللغة اللاتينية, والشعائرية, على الحوار في مثل هذه الطقوس, قد وسع من حجم الهوة التي حدثت ما بين فضاء الكنيسة المقدس والفضاء الدنيوي للحياة. وعلى هذا الأساس, يوجد شرطان سيكونان فيما بعد ضروريين لتحديد مفهوم المسرح الذي حل محل الطقس: تكيف اللغة الفرنسية وجعلها دنيويا بعد تحريرها من كل ما هو مقدس. وعلى الرغم من كل القيود الدينية, فقد قام أحد المؤلفين الفرنسيين المجهولين في نهاية القرن الثاني عشر, بتطعيم طقوس القداس في عيد الميلاد وفي غيره من الأعياد المقدسة بشيء من التمثيل الدرامي, وذلك من خلال قصة آدم وحواء. هذه القصة التي تكشف

طبيعة البشر من خلال تصويرها ل-؛ إبليس» وهو يلعب بمكر على غرور حواء وخيلائها، وقصة نوح التي ما لبث أن اكتسبت شيئا من الفكاهة ومزيذا من المتعة بتصويرها زوجة نوح وقد رفضت صعود السفينة حتى يسمح لها أن تصطحب معها جميع المثرثرات من عجائز البلد. ولقد حافظ المسرح الأوروبي دائما على هذا الحنين إلى هذه الفضاءات المقدسة التي خرجت من أزقة الكنيسة وأروقتها. وقد وجد ملارميه، الذي يرى في الطقوس الدينية نموذجا للمسرح، في المقدس «إحكام وتنسيق درامي نادر»، مثلما يذكر ذلك في واحد من مقاطع كتابه «هذيان» الذي جمع فيه «ملارميه» العديد من النصوص المختلفة من نقد، مقالات وأشياء أخرى. إن النصوص التي كونتها الكنيسة سمحت، بموجبه، بمشاركة في ذات الوقت جمالية وميتافيزيقية ما بين المخلصين والمحتملين. ويوجد العديد من مخرجي القرن العشرين الذين أرادوا أن يؤسسوا بين الجمهور والممثلين علاقة من هذا النوع والطبيعة، وأن علاقة كهذه أمست فاضلة (طوباوية)، منذ اللحظة التي صار فيها المحتملون ممثلين ومشاركين في العروض.

مسرح وموسيقى ورقص

إن مسرحية التطبيقات الاجتماعية دفعت، في لحظات الاحتفالات الدنيوية والشعائر الدينية، إلى تجديد المسرح، بشكل متواز مع الطقس. ومثال على ذلك، كان مسرح القرون الوسطى يلجأ، مثلما كان يفعل المسرح الإغريقي القديم، إلى الغناء، والموسيقى والرقص أكثر مما كان يلجأ إلى الإلقاء. إن الكثير من الشعراء والمؤلفين الدراميين كانوا أنفسهم موسيقيين، على سبيل المثال، ارنول كريبان، الذي يدين له المسرح بالكثير من العروض الموسيقية، مثل: كتاب آلام المسيح، آدم وحواء، إنه يعتبر الكاتب الدرامي الفرنسي الأكثر ق دما، فهو مؤلف «لعب مورق، روبن وماريون. وإن لولا ظهور الأوبرا في القرن السابع عشر لما انفصل المسرح عن فنون الموسيقى.

الاحتفالات الشعبية

إن الاحتفالات الأميرية الباذخة قديمة جدا، وقد وصفها القديس كريكوري دي تور منذ القرن السادس، وكذلك وصفت من قبل كتاب ح و لي ات مثل فرواسر، بأنها عرض باذخ يقوم به أغنياء المجتمع وأكابره لكي يؤكدوا على سلطتهم. المدينة كاملة تصبح مسرحا: بوابة الدخول إلى المدينة، الشوارع التي تستعيرها الاستعراضات مزينة بديكورات باهظة؛ المنصبات مزروعة في مفارق الطرق التي تقدم فيها لوحات حية، وأحيانا صامتة؛ تقدم عروض صامتة أيضا فوق العربات المتحركة في الأماكن التي يتوقف فيها الموكب. وقد خرجت جميع الاحتفالات الشعبية، من معطف أعياد زحل عند الرومان، مثل احتفال المجانين، الذي كان يحتوي بالمقابل على عناصر مسرحية. وقد استعار شكسبير شخصية المجنون والمهراج لكي يغذي الكثير من مشاهده بالمتعة والانشراح. وكذلك كانت شعوب القرون الوسطى التي كانت تنتمي إلى هذه الأجواء، تولي التهريج أهمية خاصة. هذه هي جنود الفارس الهزلي. إن الخطب المضحكة، التي تحاكي ساخرة وبطريقة مبالغ فيها الوعظ المنطوقة من فوق المنابر، والحماقات، التي تستثمر الخدعة والمزاح، كانت تطغى بالمقابل على مناخ وأجواء الأعياد الشعبية.

الجمعيات الدينية

يعتبر المسرح في القرون الوسطى شيئا سياسيا، وذلك لإشتراك الجميع به، مثلما كان عند الإغريق. إن بناء المنصة (إن الكلمة ستكون فيما بعد مرادفة لـ«المسرح») عبأ النجار والبناء... الخ. وإن تنفيذ الأزياء استوجب عمل النساجين، الجوخ والخياطين. وإن أكبر الرسامين- الرسام فوكيه في عهد لويس الحادي عشر، الرسام هولبين في عهد لويس الثالث عشر في إنجلترا- قد اشتركوا في رسم الديكور. الأدوار كانت تمثل من قبل اليرجوازيين وطلبة المدينة، وفي بعض الأحيان تمثل من قبل النبلاء. إن الفصل ما بين الممثلين والعرض لم يظهر إلا في القرن الخامس عشر، عندما أصبح ممثلو مسرحيات الأسرار الدينية محترفين، وانضموا تحت سقف «جمعية»، ولم يعودوا بعد مفوضين عن الجمهور في حالة التمثيل. وقد كانت تلك الجمعيات الدينية معترفا بها رسميا من قبل الملك شارل السادس في باريس، وتمتلك في ذلك الحين نوعا من الامتياز: فهي الوحيدة التي تمتلك الحق في تقديم هذا النوع من المسرحيات الدينية. وقد تفاقم هذا الانفصال ما بين الممثل والجمهور في القرون التالية. إذا كان الحلم في مسرح شعبي، مثلما أراده جان فيليب، قد انتهى بالفشل، فذلك لأن اللحمة الاجتماعية اليوم لم تكن متماسكة لا من خلال أهدافها المشتركة ولا من خلال هويتها الاجتماعية، ومن الصعب أن تجد نفسها مجتمعة في مغامرة مسرحية كبيرة.

التقاليد غير الأوروبية

إن مسرح القرون الوسطى لم يعيش طويلا، ذلك لأنه لم يحقق العمل المكثف الذي بواسطته يتم تمرير المواد السردية الموجودة في الإنجيل إلى شكل درامي، مثلما فعل الكتاب في الإغريق القديمة. وهذا بلا شك ليس بالسبب الوحيد، فهناك مظاهر اجتماعية وفنية، كانت سببا أيضا، وخاصة فيما يتعلق بالانفصال بين الدنيوي والمقدس، الذي حدث في المجتمع الغربي في عصر النهضة، واكتشاف نماذج أخرى قديمة.

الراماينا

إن الراماينا في الواقع كانت دائما حيوية جدا سواء في الهند أو في آسيا الجنوبية-الشرقية. وإن المسرح الذي خرج منها، ولد من ملحمة دينية مثل مسرحيات آلام المسيح الأوروبية، علما انه لم يجر عملية اختيار من العديد من الفصول التي يحتويها الشعر. إن ملحمة رام، التي يعود تاريخها السنسكريتي إلى القرن الأول، وفي نسختها الهندية للقرن الخامس عشر، كانت مع المهابارتا، تعتبران أحد أقدم الأشعار الدينية الهندية. إن هذا النص السردى، الذي تعتبر فيه جميع الشخصيات تجسيدا للآلهة، كان الملك رام واحدا من التناسخات العديدة لثاني أكبر الآلهة الهندية فيشنو، ويمتلك تعاليم أخلاقية وروحانية. وقد وظف دراميا باكرا. وبمقدار ما انتشرت الملحمة عبر الهند، ومن ثم بآسيا الجنوبية-الشرقية، فترة التوسع الهندوسي، بمقدار ما انتشرت في مجتمعات الخمير، جافين ينيز، بيرمان، تاهي، ماليزي، بالينيز... الخ؛ إن الراماينا أعطت ولادات عديدة للكثير من النسخ. كل بلد أدخل خصوصيته الثقافية عليها وكيفية بشكل مسرحي مختلف (مسرح خيال الظل، مسرح الأقتعة، الأوبرا، مسرح الدمى والرقص). ويجمع هذا المسرح حوله الجماهير، في كل مكان، على طول ساعات العرض وذلك لمتابعة مختلف الفصول، مثلما في مسرح القرون الوسطى الأوروبي. ولكن جمهور هذا النوع من العروض، لازال قريبا من الطقس، أي انه لم يفقد حماسه الديني، على عكس جمهور المسرح الأوروبي.

العالم العربي و عصر التصوير

إن غياب المسرح العربي مسألة معقدة تشبه إلى حد كبير مسألة غياب الملحمة في الصين. على الرغم من التأثير الكبير الذي مارسه التفكير الإغريقي على العالم العربي ظل المسرح غائبا ومغيبا. فوق ذلك كله، إن المسلمين هم أنفسهم الذين نقلوا الإرث الإغريقي في القرون الوسطى إلى أوروبا، وذلك بفضل ترجماتهم لأفلاطون وأرسطو عن اللاتينية. ولكن كيف يحدث أنهم لم يترجموا لا أسخيلوس، ولا سوفكليس ولا ويوربيديس أو أن يبتكروا شكلا مسرحيا خاصا بهم؟ إن الحجة التي تحاول دائما أن تجيب عن حالة عدم الجود هذه هي حظر التصوير، والعرض التجسدي، في الدين الإسلامي. وعند استماع ابن رشد، لأقاصيص أحد التجار العرب العائدين للتو من مدينة «كانتون» الواقعة بالصين، لم يصدق أو يأخذ بها مأخذ الجد. وقد زعم هذا التاجر انه شاهد عرضا فيه بعض الأشخاص، يضعون أقنعة على الوجوه أو ماكياج، ويعبرون من خلال الإشارات الجسدية والإلقاء أمام جمهور في ديكور يجسد حادثة خيالية. لقد كان من غير المعقول بالنسبة لابن رشد الذي يعتبر واحدا من أكبر قراء ذلك العصر وأكبر المعلقين على الفلسفة الإغريقية (وخاصة أرسطو)، بأن يكون هنالك أشخاص من الجنون والإلحاد بحيث يناقسون الرب، في خلق الصور.

التعزية والفرقوز

في الحقيقة، لا يوجد في الدين الإسلامي، تمثيل طقسي يمكن مقارنته بالاحتفالات الشعائرية الإغريقية القديمة أو القرون الوسطى الأوروبية، وكذلك إن المسرح لا يمكن أن يولد من الطقس فقط مثلما في أي مكان آخر. إن الشكل الإسلامي الوحيد، ولد في القرن السابع بإيران من قبل الشيعة، ولا يزال يقدم حتى اليوم، وهو التعزية، وهي طقوس مسرحية كانت ولا زالت تمارس في البلاد العربية والإسلامية جمعا تقريبا مثلما توجد في إيران بمثابة مسرح فعال للغاية، وهو المسرح الإسلامي الوحيد، ويسمى «التعزية». إن هذا المسرح يتأسس على موت أوائل شهداء الإسلام ويمثل من قبل أ ناس القرية، لسكان القرية، في وقت محدد من أوقات السنة. لقد منع هذا المسرح من قبل شاه إيران مثلما منع في اغلب البلدان العربية ومن ضمنها العراق الذي هو مصدر التعزية ومكان واقعتها، بحجة أنها لا تتماشى مع لغة العصر وتصوره وفقا للأصول الغربية التي كان الشاه مولعا بها وتمسكا بتلابيبها، ومع ذلك استمرت تمثل سرا في ثلاثمائة أو أربعمائة قرية في أن واحد، مثل قداس أو احتفال. كان العرض يجري ويمثل، بطريقة شعبية بسيطة جدا، وكان مؤثرا جدا، لان الجمهور كان يعيش حالة تكرار؛ العرض «بشكل حقيقي. انه كان ملما ببعض الأشياء التي وقعت منذ قرون والتي أصبحت بمجرد بفعل الإعادة حاضرة من جديد. إن فعل الاستشهاد، في هذا العرض، يقع أمام أعينهم من جديد وهم يبكون مثلما رأينا

حديثاً بكاء سكان أهالي بغداد بعد قصف طائرات التحالف. إن المسرح كان موجوداً بين الناس أنفسهم وفي داخلهم، إنه حاضر في شكل منمنم ومزخرف جداً، ولكن في مضمون واقعي تماماً. لقد كان العرض واقعاً، وحياتياً موازياً. كانت حياة الماضي، حاضرة، هنا، متشاطرة من جديد مع جميع سكان القرية. لقد كان الناس يتأثرون بعمق عند المشاهدة، كانوا يعرفون المعنى الذي أعاد إحياء هذا العرض والذي بدوره كان سيتحول إلى عقيدة، وإيمان وفكرة مجردة. غير أن الأمر هنا يتعلق بحقيقة إيمانهم أكثر مما يتعلق بشيء آخر. أما فيما يتعلق بالمسرح الدنيوي، فلا يوجد إلا نموذج تعبيرى واحد في العالم العربي، وهو القرقوز أو مسرح خيال الظل الذي اكتسب اسمه من شخصيته الرئيسية. إن هذا الشكل، الذي لا يلجأ إلى الممثل، قد ولد في مصر وتركيا في القرن الثامن.

لقد اعتبر دارسو الأدب المسرحي سنة 1849 بداية لتاريخ المسرح العربي وفتاحة عهد جديد بعدما كان المسرح من قبل مقتصرًا على مظاهر وهيئات شبه مسرحية، مثل: التعزية، خيال الظل، فن الحكائين والحكايات وأرباب المساخز وإلى آخره من المظاهر التي لم تأخذ شكل المسرح الأوروبي حتى مجيء عام 1849، الذي أسس فيه النقاش فرقة وقدم من خلالها مسرحية «البخيل» لموليير بعدما ترجمها وأعدّها.

مبدأ المتعة ومبدأ حقيقة الشيء

إن المسرح يوقظ واحداً من أشكال المتعة الأكثر قدماً، والذي أكده فرويد في لعبة (fort-da) التي يقابلها باللغة العربية (البعيد-هاهو أو هاهي). إن الطفل يتمتع عندما يقوم بإخفاء حاجة وهو يصرخ عاليًا (بعيد)، ومن ثم يخرجها أو يعيدها للظهور صارخًا (هاهي). (إن هذه اللعبة تسمح بالسيطرة، من خلال تعاقب الحاضر/الغائب، على قلق الانفصال الذي يخلقه الابتعاد لحظويًا عن الأم. إن هذا الإخراج ي حول الانزعاج إلى متعة. مثلما هو في المسرح، كل ما موجود هنا، فوق خشبة المسرح- ما هو إلا عرض، وأن مصدر مبدأ المتعة يكمن في وظيفة السكوب، أي في عملية النظر فحسب. إن الطفل هنا، ممثل ومشاهد للعبة الخاص، في آن واحد. وإن سن البلوغ سوف لا يسمح له بأن يراكم هذين الدورين. إن الطفل يبدو غير راضٍ ومنزعج عندما يلاحظ انتهاء اللعب، شأنه شأن المتفرج، الذي يحضر عرضاً ويكون مندهشاً من عملية اختفاء وظهور الممثلين، إنه من غير شك، سيشعر بنوع من الحرمان حينما تنزل الستارة بشكل نهائي. إن هذا القطع سيكون بمثابة إعادة إلى مبدأ حقيقة الشيء»، الذي كان طيلة فترة العرض خافتاً، نائماً لحساب «مبدأ المتعة».

متعة البكاء

إن ما يبحث عنه المتفرج حينما يتردد على المسرح، هو الضحك والانفعال. إن الضحك عبارة عن لحظة ابتهاجية: إن الجمهور يسخر من الشخصية التي تجسد بنوع من الانتصار المتخيل، القوى الشريرة. أما المتعة التراجيدية، فهي أكثر تعقيداً. إن القديس أوغسطين، في الكتاب الثالث لاعتراقاته، يندش من شعوره بالمتعة أيام شبابه، في عرض تراجيدي: «ولكن ما هو هذا الدافع الذي يجعل الأشخاص يركضون بهذا القدر من الحماس، يريدون أن يشعروا بالحزن بمشاهدتهم أشياء مأمّنة وتراجيدية، ومع ذلك فهم لا يحيدون العذاب؟ ذلك لأن المشاهدين يودون الإحساس بالألم» وإن هذا الألم هو سعادتهم». إنها «متعة الراحة بعد البكاء» التي تحدث عنها راسين في مسرحية «بيرنيس»، التي هو ممتن منها كثيراً، وذلك لأنها «تراجيدياً شرفتها الكثير من الدموع»، وهذا يبدو متناقضاً. إن المتعة التراجيدية تراهن على ظاهرة التطهير. فنحن محتاجون جميعاً، مثلما بينه أرسطو، للبرهنة على مشاعر وانفعالات قوية - خوف، شفقة... - والتي تترافق، في الحياة، مع الاضطرابات والعذابات. بالمقابل، يشعر المتفرج عند مشاهدته التراجيديا بالانفعالات القوية دون أن يصيبه الوجد، وهكذا ينتزع المتعة، وذلك من خلال «التفريغ» عن أحزانه.

عناصر الفن المسرحي

1. الإخراج المسرحي

لئن كان المخرج، إلى حد ما، واداً حديثاً على المسرح، فإن منزلته في المسرح الحديث في عملية عرض النص الحي على المسرح لا يسبقها في الأهمية سوى منزلة المؤلف. وهذه حقيقة يتأكد صدقها بنوع خاص في

مسرح الهواة، حيث يكاد المخرج يكون "المحترف" الوحيد في هذا الميدان، بل حتى في مسارح برودواي، وإن كانت بعض الأسماء أمثال دافيد بيلاسكو، وتيرون جاثري، وإيليا كازان، قد أحرزت صيتاً لم يحرزها من قبل سوى المؤلفين ونجوم التمثيل .

وترجع لفظة مخرج من الناحية التاريخية، إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي، وإن وجد دائماً من يتولى القيام بأعباء بعض الوظائف التنفيذية المعينة .

ففي اليونان القديمة كان هذا الشخص، في غالب الأحيان، هو المؤلف، وفي إنجلترا كان أبرز ممثلي الفرقة. وعرف الزمن أشخاصاً آخرين، تفاوتت بينهم نسب النجاح، تولوا مهمة الإشراف على التدريبات وتقديم المسرحية على خشبة المسرح. غير أن فكرة المخرج هي في الواقع وليدة القرن العشرين الميلادي، وهو يسمى في أوروبا "الريجيسير" .

إلى الآن لم يبت فيمن يستحق أن يدعى بلقب أول مخرج في التاريخ، إذ ليس ثمة بداية محددة مفاجئة، كما هي الحال في معظم الأشياء، لكن برز اسم "دوق ساكس ميننج"، ذلك الهاوي الملوكي الذي ظهرت فرقته لأول مرة بإخراجها الدقيق في برلين في أول مايو عام 1874م. وكان يتشدد في مراعاة النظام، ولذلك كانت فترة التدريبات المسرحية للممثلين عنده طويلة. ولم يكن بفرقته نجوم، إذ كانت كل الأدوار في عرفه مهمة، وقد أخضع المناظر والإضاءة والملابس والماكياج والملحقات للتخطيط الدقيق، وامتزجت جميعها في إطار التمثيل العام .

وقد ظهر في أواخر القرن التاسع عشر وطلية القرن العشرين الميلاديين عدد كبير من أعلام المخرجين، ففي باريس أضفى "أندريه أنطوان" على المسرح طبيعة جديدة، وبساطة وعقيدة بمسرحه الحر. وفي ألمانيا ثم أمريكا أسهم "ماكس رينهارت" 1873 - 1943م بنماذج إخراجية تجمع بين المخيلة والتأثير المسرحي والإبهار. وفي أمريكا سعت الشهرة إلى "دافيد بيلاسكو" David Belasco الذي عرف مؤلفاً ثم مخرجاً مسرحياً يصل بالواقعية إلى مستويات لم تكن بعد ممكنة. ولتحقيق هذه الغاية وضع نظاماً دقيقاً لفترة طويلة من التدريبات تتضمن التوافق الشامل بين عناصر العرض كافة .

لكن مع كل هذا فقد ظهرت النظريات الإخراجية المختلفة كلها من روسيا، ولعل أعظم المخرجين الروس قاطبة هو "كونستانتين ستانسلافسكي" 1863 - 1938م. الذي احتضن المسرح مشبعاً بالهواية، مثله في ذلك مثل رائده دوق ساكس ميننج، بعد أن ضاق ذرعاً برخص أساليب المسرح التجاري وضحالتها .

تكاد معظم مبادئ ستانسلافسكي في الإخراج المسرحي تتلاقى مع دوق ميننج أو تذهب إلى أبعد منها، فبينما كان الدوق يجري التدريبات لمدة خمسة أسابيع، عمد ستانسلافسكي إلى إطالة فترة التدريبات لتصل إلى تسعة أشهر، أو تبلغ العامين في مسرحية هاملت. وفي مسرح موسكو تحولت الأدوار الصغيرة إلى أدوار مهمة، فكان من شعارات المسرح الأساسية "لا شيء اسمه أدوار صغيرة ولكن هنالك فقط ممثلون صغار"، ومن ثم كان كبار النجوم، بمن فيهم ستانسلافسكي نفسه كثيراً ما يظهرون في أدوار ثانوية. وكان الولاء للنص دون أي اعتبار للنجاح الشخصي للممثل على أساس "على المرء أن يحب الفن، لا أن يحب نفسه في الفن"، لذلك تميز مسرح موسكو بالولاء الجماعي .

وعلى النقيض من هذه الجهود الجماعية وهذا الأسلوب الطبيعي لدى ستانسلافسكي نجد أعمال فسفولود مير هولد 1874 - 1940م، أحد تلامذة "ستانسلافسكي" النابيين الذي تبرم بهدوء مسرح موسكو الفني وتحكمه الطبيعي، فانفصل عنه ليختط لنفسه نظاماً مغايراً خلاصته أن المسرح ليس مجرد محاكاة شاحبة للحياة، وإنما هو شيء أكثر عظمة وأعمق تعبيراً من الحياة نفسها .

ولم يكن منهج "مير هولد" في الإخراج بأقل ثورية من أسلوبه في العرض. كان يمثل الدكتاتور، أو الفنان الخارق الذي تنبع منه جميع الأفكار. وكانت عبارته المأثورة في التدريبات "راقب ما أفعل وقم بمحاكاتي". وهكذا كانت كل الأدوار من ابتكار هذا المخرج صاحب المنهج الخاص، أما الممثلون فقتصر مهمتهم على المحاكاة وكان مسرحه لامعاً؛ لأنه هو نفسه كان لامعاً، ولكنه عندما انقضى، انقضى كذلك مسرحه من بعده .

ومع ذلك فحتى في روسيا لا نجد صفوة يتميزون بأسلوب محدد، فمخرج مثل "يوجين فاخاتانجوف" 1883 - 1922م، كان ينزع إلى وضع وسط فيرتكز في عمله على الصدق الداخلي العميق في التمثيل، وهو من

مميزات مسرح موسكو الفني .

لما كان للمخرج كل هذه الأهمية سواء في المسرح المحترف، أو أكثر أهمية في مسرح الهواة كونه محرك العمل المسرحي بمكوناته المختلفة التي يستغلها المخرج المحترف لخدمة النص، مثل الديكور والإضاءة المسرحية والملابس والموسيقى، كون المخرج يمثل كل هذه الأهمية خاصة في المسرح الحديث، فقد اتجه التفكير إلى إنشاء مدارس لتعليم فن الإخراج، غير أن الأمر يختلف هنا عن تعليم أي مهنة أخرى، حيث إن للإبداع الفكري الفطري للمخرج واستعداده وحبه لهذا اللون من الفن، أمراً لا يجب إنكاره أو تجاوزه. لذا لم يكن التدريب المباشر كفيلاً بتحويل أي كائن من كان إلى مخرج. وللمخرج عدة أدوار في العمل المسرحي: له دور الفنان، وله دور المعلم الذي يدرّب الممثلين على القراءة، وله دور الإداري. وتقول الحقيقة البسيطة إنه لا بد أن يوجد الإنسان الذي يلقن أحياناً إنساناً آخر شيئاً وهذا هو المخرج المسرحي. ويذكر "جورشاكوف" في كتاب "ستانسلافسكي مخرجاً"، كيف كان ستانسلافسكي يعرف فرقة مسرح الفن بموسكو بمهزلة فرنسية غريبة عن منهجهم، فكان يقرأ ويمثل كل دور ليساعد الممثلين على فهم طبيعة المسرحية. وهذه سابقة توضح أسلوب التفاني .

2.الديكور المسرحي

علم الهندسة بجميع فروع وأبعاده ذو أهمية كبرى للعاملين في الحقل الفني والهندسي، في نواحيه النظرية والعملية والعملية. علاوة على فائدته في تمثيل الأجسام والأشكال الهندسية، وإظهار أبعادها بدون شرح أو تفسير. وإذا كان الفن المسرحي يتألف من عناصر أساسية هي التي تصوغه في الشكل الدرامي، فإن الديكور المسرحي من أهم هذه العناصر، ويعبر عما يحتويه النص .

ينقسم المسرح إلى جزأين مختلفين هما: الجزء الأدبي وهو الخاص بالتأليف وكتابة المسرحية والحوار والحوادث، الخ، والجزء البنائي وهو الخاص ببناء المسرح وما يقدم عليه من مناظر وتمثيل وإخراج، والجزء الأول يختلف تمام الاختلاف عن الجزء الآخر الذي يعد الوسيلة التي يتم بها تصوير الديكور على المسرح. وعلى هذا يتكون المسرح من ثلاثة أجزاء أساسية مكملّة لبعضها :

أ. الجزء الخاص بالجمهور

أي الصالة، والألواح، والبلكون بأقسامها المختلفة، التي يراعى دائماً تجهيزها بممرات كافية لخدمة جمهور النظارة، كما يوضع في الحسبان الأبواب الإضافية التي تفتح عند خطر الحريق، علاوة على الأبواب الرئيسية .

ومقاسات صالة المسرح الكلاسيكي النموذجي كما هو متعارف عليه :

عرض الصالة من 15 متراً إلى 20 متراً

عمق الصالة من 20 متراً إلى 30 متراً

وبارتفاع إجمالي يصل إلى 25 متراً حتى البلكون

ب. الجزء الخاص بالتمثيل

أي قفص المشهد الذي تزيد مساحته عن مساحة الصالة، وقد تصل في بعض الأحيان إلى الضعف، كما أن ارتفاعه قد يصل إلى ثلاثة أضعاف ارتفاع الصالة. ويمكن تقسيمه إلى ثلاث مناطق رأسية ذات ارتفاعات مماثلة تقع بعضها فوق بعض على الوجه التالي :

المنطقة الأولى: في المنتصف حيث توجد خشبة المسرح التي يمثل عليها الممثلون ويقام عليها الديكور، وهذا هو الجزء الذي يشاهده الجمهور .

المنطقة الثانية: مساحة واسعة مثل المساحة الأولى، إن لم تكن أكبر منها، وتوجد فوق المنطقة الأولى، ويوضع بها ديكور المناظر المختلفة معلقاً ببرواز خشبة المسرح. وهذا الديكور يحل محل الديكور الموجود على خشبة

المسرح بعد إزالته ليأخذ دوره .

المنطقة الثالثة: توجد تحت خشبة المسرح وهي مساحة لها أهمية تماثل أهمية المساحتين السابقتين، ويمكنها أن تستوعب ديكوراً كاملاً، أو تساعد في عملية تنظيم الديكور وعرضه .

وبمبنى المسرح ملحقات تشمل مخازن الماكينات، ومخازن الديكورات العديدة المعدة للاستعمال، ومخازن الملابس، وحجرات الإدارة، وكابينة الإدارة الكهربائية، وكل ما يلزم لخدمة المنظر والمشهد أو يساعد في وجودهما .

ج. الجزء الخاص بالمثلين

ويشمل حجرات الممثلين والممثلات والحمامات الملحقة بها، وحجرات الماكياج، وصلالات البروفات، والاستراحات. وتركب بكل هذه الحجرات التليفونات أو مكبرات الصوت لاستدعاء كل من يحتاج إليه مدير المسرح أو الريجيسير ليأخذ دوره في المسرحية .

والعناصر المختلفة التي يتكون منها المسرح هي :

(1) القوس المسرحي

وهو الفتحة التي تحدد مقدمة خشبة المسرح وأساس بنائه، وهي عادة مزخرفة، وكان أول عهدا بالمسارح الإنجليزية في القرن التاسع عشر الميلادي. وبما أن فتحة القوس المسرحي كثيراً ما تكون أعلى مما يلزم، لذلك يخفى الجزء العلوي منها بستارة ثابتة، أو بديكور مرسوم على هيكل ويثبت في سمك القوس المسرحي، أو وراء الحاجز المعدني. وتكون هذه الستارة وديكورها مناسبين لديكور القوس المسرحي والقاعة .

(2) خشبة المسرح

وهي مقدمة المسرح يحددها من جانبيها القوس المسرحي، وتتقدم نحو الصالة حوالي ثلاثة أمتار تقريباً، وبها فتحة الملقن، وتنتهي من جهة الصالة على هيئة قوس بداخله الإضاءة الموضوعه بطريقة لا تسمح برؤيتها من جهة الصالة، وترتفع عن منسوب الصالة بقدر ما .

وتمتد خشبة المسرح نحو العمق بمسافة تبلغ ضعفي عرض القوس المسرحي نفسه، وعرضها ثلاثة أضعاف عرض القوس المسرحي .

وتكون خشبة المسرح مرتفعة وواسعة، وتصنع من الخشب المشدود على فراغ أسفل الخشبة بطريقة تسمح بتقوية الصوت وتقويته، وأنواع خشبة المسارح كثيرة ومتعددة، غير أنها تنفق جميعها في فكرة خدمة الديكور المسرحي والأداء التمثيلي .

وأرضية خشبة المسرح الآلية تتكون من مساحات تتحرك إلى أعلى وأسفل بواسطة أجهزة كهربائية، وذلك لإيجاد مستويات مختلفة الارتفاع في أرضية المسرح، بقصد عمل التشكيلات المطلوبة للمناظر المختلفة، وتمكين الممثلين من الظهور والاختفاء، تبعاً لما تقتضيه أحداث المسرحية .

أما أرضية خشبة المسرح البسيطة فتتكون من مجموعة ألواح من الخشب، مركبة بعضها مع بعض، وموضوعه بطريقة يمكن إزالتها بسهولة وإعادة وضعها وتثبيتها بواسطة شناكل متحركة بحيث تصير جميعها قطعة واحدة.

(3) الستائر

للاستائر في المسرح عمل مهم، إذ إنها ديكور له كيان بالنسبة لمساحتها ولونها وخامتها وحركتها، وتأثيرها على العناصر المختلفة المحيطة بها .

لذلك تشترك الستائر المختلفة المستعملة في المسرح في الديكور العام، ولكل منها طريقة استعمال تختلف حسب وضعها، والغرض منها القيام بدور الديكور. والمنسوجات التي تصنع منها الستارة المسرحية كثيرة منها قטיפية القطن، والحرير، والجوت، والكريتون، والتيل، الخ. ويختلف استعمال كل نوع حسب الهدف المطلوب منها. وتستعمل عادة الستائر المنسوجة لختها ومادتها، فهي قطع ديكور متحركة، أما إذا كان للتيار الهوائي تأثير في تحريكها من مكانها، فهناك سلاسل من الرصاص تثبت أسفل الستارة، وتتبع انحنائها، وتساعد على الاحتفاظ بشكلها وعدم حركتها. وهناك ستارة مقدمة المنظر وستارة الإدارة .

(4) عمودا الإضاءة

مكائهما على جانبي فتحة المسرح، وهما برجان من الخشب أو الحديد بارتفاع القوس المسرحي مثبت بهما سلم رأسي للصعود إلى الشرفات الموجودة بهما والتي توضع عليها الكشافات المختلفة الخاصة بالعرض .

(5) مكان العازفين

في مسارح الأوبرا، التي تخرج تمثيلات غنائية تتبعها الموسيقى، بئر للأوركسترا ومكانه بين خشبة المسرح والصاله، وبطول القوس المسرحي وينخفض عن منسوب الصاله نحو متر، وذلك حتى لا يسبب عازفو الأوركسترا مضايقات لجمهور النظارة عند مشاهدة العرض .

أما رئيس الأوركسترا فتوضع له قاعدة مرتفعة قليلاً حتى يتمكن من مشاهدة المطربين والراقصين على خشبة المسرح، إذ تقع عليه مسؤولية إدارة الموسيقى والرقص والغناء .

إن أهم مبادئ بناء الديكور هو تجهيز عناصر سهلة النقل وذات متانة كافية، على أن يكون وزنها وحجمها منخفضاً لأدنى حد ممكن، وذلك لمنع ازدحام خشبة المسرح ولتسهيل عملية النقل والتغيير، إذ إن من أهم المشكلات التي تواجه القائمين على المسرح الإعداد والتكوين والتركييب لعناصر ديكور صممت لأجل مسرحية معينة، وجعلها مهياً للعرض في دقائق معدودة، ثم إزالتها بسرعة لوضع ديكور آخر مكانها. وأحياناً يتطلب العمل تقديم قطع ديكورية أثناء التمثيل وتحت أنظار الجمهور حسب المشهد .

3. الملابس المسرحية والماكياج

إن العلاقة بين الثياب والشخصية أعمق مما يتصورها الشخص العادي. ما أندر المرأة التي لا تسترد انتعاش روحها بجرعة سحر مقوية من ثوب جديد. وما أندر الرجل الذي لا يستشعر الأناقة ورشاقة الحركة والخفة في حلة جديدة. النسيج الجديد للمباريات القادمة والثياب الجديدة لحفلة الربيع الراقصة، كل منهما يسبب أو يعكس تغيرات في الشخصية. قد لا تصنع الملابس الإنسان أو الممثل، ولكنها بغير شك تؤثر في كل منهما، وتساعد في التعبير عن ذاتيته .

الملابس والماكياج، بما فيها الأتعة، من أقدم العناصر الأساسية في فن الدراما. بل إنها تكاد تؤلف العرض بأسره عندما نرجع إلى المراسم والمحافل البدائية التي تمثل نواة الدراما. وعلي الرغم من أن الإغريق كانوا يهتمون المناظر إلى حد كبير، فمن المؤكد أنهم لم يكونوا يهتمون الملابس أو الأتعة. وقد كان الانتقال من سيطرة الأتعة إلى سيطرة الماكياج في عصر النهضة .

في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي أخذت فكرة الملابس التاريخية تعم إنجلترا، كما سبق أن عمت فرنسا قبل ذلك بعدة أجيال. ومع ذلك لم تكن الملابس المسرحية خلال القرن التاسع عشر الميلادي تتعدى بضعة أساليب قياسية تقليدية تكاد تخلو من الخيال. كانت ذخيرة معظم محلات الملابس التجارية تتألف من ملابس ثلاث أو أربع حقب تاريخية، بالإضافة إلى مجموعة أو مجموعتين من الثياب المحلية. وكان النظام المتبع عادة أن يكون الممثل مسؤولاً عن ملابسه الشخصية .

والملابس المسرحية يمكن أن تأتي جريئة، صارخة الألوان، لافتة للنظر. ومن الممكن أن تنبئ عن نزعة مسرحية، أو مخيلة درامية، أو انسيابية مبسطة لا تنقلها الثياب العادية. ويحتاج مصمم الملابس، بالإضافة إلى حاسة الذوق، إلى معرفة الأساليب التاريخية، والقدرة على إبراز معالم الشخصية .

لا تستطيع القواعد والوصفات أن تحل محل الذوق والحكمة عند وضع الملابس التي تعكس ملامح الشخصيات. وقد تجدي المعرفة بالمعاني الرمزية للألوان، ولكن ما أكثر الأخطاء الفادحة التي يرتكبها المصممون عندما يتبعون حرفياً تلك التقاليد المفرطة التبسيط التي تخصص اللون البنفسجي للملوك، والأزرق الفاتح للطهارة، والأحمر للفتوة، وينبغي لمصمم الملابس، مثله في ذلك مثل مصمم المناظر، ألا ينسى أن اللون مسألة نسبية، وأن للملابس الأخرى، والمناظر، والإضاءة، والملحقات تأثيراتها الخاصة .

يجد معظم الممثلين في رائحة المكياج المسرحي سحراً، لا يرجع إلى ما فيه من عطر بقدر ما يرجع إلى ارتباطه بالتوهج المثير للحظات التي تسبق العرض مباشرة. والقيمة النفسية للمكياج أعمق من جو النشاط الذي تستثيره قبيل رفع الستار، إن كثير من الممثلين خاصة عندما يقومون بأداء أدوار مغايرة لطبيعية شخصياتهم، يجدون في المكياج مادة محضرة تستنفض فيهم مزيداً من الثقة .

4. التمثيل المسرحي

إذا كان الإلقاء "فن النطق بالكلام"، فإن الإلقاء المسرحي هو فن النطق بالحوار. والمسرح أكثر فنون الكلام حاجة إلى إخضاع فنون الكلام بالتغيير أو الإضافة. والحوار هو المسرحية، التي تقوم برمتها على الحوار، ومهما امتلأت بالأفعال صغيرها وكبيرها من المصافحة وهز الرأس إلى حتى القتل فإن الحوار هو الذي يصوغها. ويقوم الممثل المحترف بقراءة الدور وفهمه ليتسنى له أدائه على المسرح بالشكل الذي يريده كاتب المسرحية .

لم يكن "بيس" هو الممثل الوحيد لدى اليونان الذي يصلنا اسمه، فهناك كثيرون من بينهم أسخيلوس وسوفوكليس اللذان كانا يقومان بالتمثيل فيما يكتبان من مسرحيات، كما كانت حال سبيس ولا ريب أن هؤلاء الممثلين بنعالهم العالية، "الكوثورنوس"، وأقنعتهم المرتفعة، "الأونكوس"، قد اهتموا إلى ضرورة الصوت الجهوري، والإلقاء المفخم، والحركة الأسلوبية للتلاؤم مع المسارح الضخمة المكشوفة التي كانوا يعملون فيها .

ومع ذلك فإن الفكرة الشائعة بأن التمثيل الكلاسيكي كان عرفياً وافتعالياً إلى درجة كبيرة تجانب الصواب، ذلك أن سبيس كان أول من استخدم اثنين من الممثلين على المسرح في وقت واحد، وسوفوكليس كان أول من استخدم ثلاثة ممثلين. وبينما كان ممثلو اليونان يتمتعون في العادة بمركز اجتماعي رفيع نسبياً، كان ممثلو روما بلا استثناء من الأغراب والعبيد .

وكان "ريتشارد بيرباج" Richard Burbage 1619 - 1567 م، أول ممثل يؤدي أدواراً معروفة على المسرح مثل هاملت و لير وعطيل. وقد ظهرت النساء لأول مرة على المسرح الإنجليزي في عصر عودة الملكية، وبرزت إلى الصفوف الأولى أسماء مثل: آن بريسجاردل Anne Bracegirdle ، وإليزابيث باري Elizabeth Barry، ونيل جوين Nell Gwyn ، وأخذن يكتسبن أهمية متزايدة مع أعلام الممثلين .

ويعدّ ديفيد جاريك David Garrick 1717-1779 م، أهم ممثلي إنجلترا في القرن الثامن عشر الميلادي ، وكان تناوله يتميز بالجدة والأصالة والطبيعية حتى قيل فيه "إذا كان هذا الفتى على صواب، فمعني هذا أننا كنا جميعاً على خطأ". أما (السير هنري إرفنج Henry Irving) ، فقد كان يتميز فوق كل شيء بالوقار والثبات، وكان متفوقاً إلى جانب التمثيل في الإدارة .

في فرنسا تميز القرن التاسع عشر الميلادي بظهور (سارة برنار Sarah Bernhardt 1844-1923) التي تعد واحدة من أقوى الشخصيات التي عرفها العالم في التمثيل المسرحي، إذ إن أهواءها المتقلبة، وإشاعتها المثيرة داخل المسرح وخارجه، جعلت منها شخصية عديدة الألوان تلاحقها طبول الدعاية. وفي إيطاليا جاء توماسو سالفيني 1829 - 1916 م يجمع بين التناول الصادق، وقوة الإلهام، وقد بلغ من الشهرة حداً بعيداً لا يجعل ناقداً حين يتحدث عن التمثيل المسرحي أن يتجاهله .

في أمريكا استطاع ثلاثة ممثلين في القرن التاسع عشر الميلادي أن يحرزوا شهرة عالمية وهم : إدوين فورست Edwin Forrest 1806-1872 م، وإدوين بوث Edwin Thomas Booth 1833-1893 م، وجوزيف جيفرسون Joseph Jefferson 1829-1905 م .

5. الموسيقى المسرحية

غالباً ما يعدّ الصوت والموسيقى جزئين متممين للعمل المسرحي الناجح، والمؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية قديمان قدم المسرح، فمن عصر الطبول البدائية التي كانت تصاحب الطقوس الدينية إلى الصوت والموسيقى المصاحبة .

وبمراجعة كشف تكاليف مسرحية "العاطفة" التي مثلت بمدينة مونز عام 1501م، نجده يتضمن لوحيتين من البرواز ووعاءين كبيرين من النحاس استعملت لأحداث الرعد. وفي نص المسرحية مذكرة لطيفة للإخراج تقول: "ذكروا هؤلاء الذين يتولون الأسرار الآلية لبراميل الرعد بأداء ما يوكل إليهم وذلك باتباع التعليمات، ولا تدعهم ينسون أن يتوقفوا عندما يقول الإله: كفوا ودعوا السكينة تسود ."

هذا يدل على أن الموسيقى المسرحية تزامنت بداياتها مع بدايات المسرح نفسه، فالإنسان عرف فن الموسيقى منذ قديم الزمان، وكان من البديهي أن يستخدمه عاملاً مساعداً في الفن المسرحي .

وكل من قرأ شكسبير لا بد أن يدرك أهمية الصوت والموسيقى في المسرح الإليزابيثي، ولوحظ مما دون من مذكرات عن الصوت أنها تكون نسبة كبيرة من التوجيهات المسرحية، بينما نجد مثلاً "موسيقى جديّة عميقة من البراجيل"، "موسيقى ناعمة"، "موسيقى جديّة وغريبة"، "أبواق من الداخل"، "نداءات السلاح"، "طبول وأبواق"، "عاصفة ورعد"، وهكذا .

وقد بلغ استعمال الموسيقى والمؤثرات حد الدقة في حالة الميلودراما وكما يفرض الاسم على هذا النوع من المسرحيات أن يعتمد اعتماداً كبيراً على الموسيقى بعنصر مهياً للجو خاصة في مشاهد الحب واستدراار الشفقة أو الصراع العنيف لمواقف الشر .

والواقع أنه لم يحدث أي تغيير جوهري بالنسبة للمؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية منذ عهد شكسبير حتى القرن العشرين الميلادي .

وتبدو الاتجاهات في هذا الموضوع في حالة مربةكة، فبعض المسارح يحاول تجنب الإستعانة بالموسيقى من أي نوع، والبعض يستعين بها عندما يقتضي النص وجودها، وآخرون يستخدمونها أكثر من ذي قبل .

ويقول بعض المتابعين للحركة المسرحية "إن الموسيقى الجيدة والمناسبة في العرض المسرحي لا تساعد فقط المشاهدين، ولكنها تساعد كذلك الممثل، وردهم على من يزعم أنها تحطم نقاء الدراما، أن المسرح الحقيقي كان مزيجاً من فنون عدة وحرف ولا يزال، وأن تأثيره يجب الحكم عليه من تكامل هذه الفنون والحرف بشكل موحد وفعال، وليس بالحكم على عنصر واحد فقط .

6.الإضاءة المسرحية

في عام 1815م اخترع العالم البريطاني همفري ديفي Humphry Davy المصباح الكربوني، ولم يستخدم هذا المصدر الضوئي القوي في المسرح إلا بعد نصف قرن تقريباً من اكتشافه، وبالرغم من عيوبه الكثيرة آنذاك والتي تتلخص في أنه يعطي ضوءاً غير ثابت ويحدث صوتاً مسموعاً عند تشغيله، كما لا يمكن التحكم في قوته ويحتاج إلى عناية كبيرة، بالرغم من هذا إلا أنه ساهم مساهمة جديّة في المسرح .

وفي عام 1879م الذي كتب فيه هنريك إبسن مسرحية "بيت الدمية" اخترع توماس إديسون المصباح Thomas Edison المتوهج. وكانت المسارح من أول من عرف هذا المنبع الضوئي الجديد. وكانت "أويرا باريس" أول من استخدم النظام الجديد في الإضاءة على المسرح عام 1880م. وسرعان ما عرف المصباح المتوهج طريقه إلى كافة مسارح العالم. وبانتهاء القرن التاسع عشر الميلادي ظل استعماله سائداً ولم يتوصل أحد إلى معرفة المصباح الكشاف ذي الإضاءة القوية المركزة حتى إلى ما قبل الحرب العالمية الأولى .

ومع أن البحوث البدائية في الإضاءة المسرحية حتى القرن العشرين الميلادي كانت لإيجاد إضاءة أفضل، والمحاولات المستمرة لاكتساب ميزات أخرى جديدة، فقد أجرى سيرليو وساباتيني التجارب على المؤثرات الضوئية .

وكان السير هنري إيرفنج من أوائل الذين استغلوا قدرات الإضاءة المسرحية الجديدة في عرض مسرحياته فأثارت الاهتمام. كذلك اكتشف بلاسكو الكشاف الصغير ذا المصباح المتوهج بدلاً من الجهاز الكربوني، وقد سمي هذا الكشاف "الصغير". والإضاءة بالنسبة للمسرحية كالموسيقى بالنسبة للأغنية. وقد كتب بلاسكو قائلاً: "لا يوجد أي عامل آخر يدخل في المسرحية له مثل هذا التأثير في الأمزجة والأحاسيس".

وبالرغم من جهود بلاسكو البارزة فإنها توارت في فن الإضاءة المسرحية بفضل أدولف آبيا. الذي كتب في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي آراء في الإضاءة المسرحية كانت سابقة لأوانها بنصف قرن على الأقل. فقد كان أول من اعترض على الإضاءة المسطحة المتعادلة الناتجة عن استخدام الإضاءة الأرضية وإضاءة البراقع الساترة. وقد أطلق آبيا على هذه الإضاءة غير المركزة، الإضاءة العامة.

إن أي محاولة لوضع خطة ثابتة لإضاءة مسرح اليوم تكون مجازفة وصعبة لأن هذا الفن ما زال في بدايته. هذا بالإضافة إلى أنه ليس هناك مسرحيتان اثنتان متشابهتين تمام التشابه، كما أن المسارح نفسها تختلف في بنائها الهندسي مما يجعل اختلاف الإضاءة أمراً حتمياً.

العنف والصراع الدرامي

يتساءل الروائي البريطاني تيم باركس عما إذا كان لا يزال للعنف مكان في الأدب، في مقالة نشرها في الغارديان أخيراً بعنوان «العنف والصراع الدرامي في الأدب» هذا نصها: «لقد افتتن الأدباء القدامى بتجسيد العنف في مؤلفاتهم القصصية، كما شغفوا علاوة على ذلك بالصراع الدرامي، باعتباره الاختبار الحقيقي لأبطالهم. كتب هوميروس في إلياذته: آنذاك أطلق أجاكس بدوره رمحه الدائمة الظل. وارتطم السلاح الثقيل بالترس المستديرة التي كان يحملها ابن بريام. اخترقت الترس المتألقة من شدة الوميض، وشقت طريقها متخللة الدرع الواقية، مدفوعة إلى الأمام بقوة، مزقت الرداء الطويل الذي كان يغطي خاصرة هيكتور. إلا أنه انحرف قليلاً، وهكذا فقد أنقذ نفسه من موت محقق. أما الآن فهما الاثنان، وقد أشهر كل منهما رمحه الطويل، وخر ساقطاً على الآخر كما يسقط الأسد على فريسته، أو كما يفعل ذكر الخنزير، الذي لا يستهان بقوته...»

على الرغم من أنه لم يتسن لي الاستمتاع بهذه المشاهد الملحمية الطويلة. إذ كنت أتخطى ذلك وصولاً إلى المفردات الميثة. إلا أنني تعلمت أن أحب كتاباً أمثال جيمس جويس وفرجينيا ولف وجميع، أولئك الذين لم تتضمن أعمالهم سوى القليل من مشاهد الصراع الدرامي.

وكما يعبر عن ذلك فرانك بدغن صديق جويس فقد كان مؤلف يوليبيس مؤمناً بأن «الكيفية التي يشد بها الرجل رباط حدائه أو يأكل بها بيضته يمكنها أن تكون المفتاح الأفضل للمفاضلة بينه وبين الآخرين على العكس مما يمكن أن يفعله مثلاً ذهابه للحرب... وكذلك تشير الكيفية التي يقطع بها رغيف الخبز إلى شخصيته على نحو لا يفعله قطعه لرقيقة إنسان. إضافة إلى أنه لا يمكن لأي من الاعتداء على الآخرين بالقتل أو الانتحار أن يعبر عن صفة مميزة على نحو ما تعبر عنه طريقة وضع القبة على الرأس.»

إن من الصعب على المرء ألا يشعر هنا بالكره، الشعور الذي لا يقتصر على الصراع الدرامي القصصي فقط، وإنما يتعداه إلى ما يحدث في الحياة، وهو نوع من الكره الذكي، الذي يمكن إدراكه، خاصة، وأنه كان قد ظهر، في المرحلة التي أعقبت الحرب العالمية الأولى. والواقع أنه شعور يتقاسمه بلا شك أولئك الذين يهتمون على الدوام بصناعة الأدب والنقد، الذين يميلون بوجه عام إلى التشكيك في الأعمال التي تحتوي على تمثيل موسع للعنف.

غير أنك وإن كنت تفضل رواية يوليبيس على رواية القلب الشجاع، أو على مشاهد القتال التي تحتوي عليها ملحة هوميروس لأسباب تتعلق بهذه الجزئية، إلا أنه لا يمكنك التخلي عن الشعور بان جويس كان مخطئاً فيما يتعلق بكل من الشخصيات والأحداث، وأن الكيفية التي يتوجه من خلالها الرجل إلى الحرب أو يتورط في العنف تبدو أكثر أهمية بالنسبة لنا من الطريقة التي نضع بها القبة على رؤوسنا أو نحمل بها ملعقة البيض. وكذلك لا يمكن حتى لأي شيء أن يحرك الذهن بالطريقة ذاتها التي تؤثر بها دقيقة واحدة من العنف الجسدي الحقيقي، ذلك الشيء المرعب الذي يذكر بوجودنا المادي الهش في هذا العالم، هذا لو كنا من أولئك المهممين بالوعي في الأساس.

بعد عشر سنوات أو أكثر من نشر جيمس جويس رواية يوليبيس، قام كل من أورويل ولوري لي آيت أل بحمل بندقيته والتوجه لقتال الفاشية في إسبانيا. ومن ثم تحول تجسيد العنف والصراع إلى رواية جادة لحظة الشعور بالذنب فيما كان المتقفلان يقفان من بارناسوس لكي يكونا في وضع دفاعي ضد فضائع الدكتاتورية الشمولية.

إن لدينا مثلاً على ذلك مأخوذاً من أعمال قيصر بافيز، أحد معاصري أورويل و مترجم جويس إلى الإيطالية.

في رائحته « منزل فوق التلة » 1949 يجد معلم، من تورين، يشعر بالعداء الشديد للفاشية، نفسه عاجزاً عن اللحاق برفاقه في الكفاح المسلح. غير أنه يجد نفسه مكرها على المغادرة إلى الريف من الجانب الآخر لكي تباغته شاحنة محملة بالجنود الفاشيين، يقوم رفاقه بمهاجمتها في وقت لاحق:

كان هنالك انفجار حقيقي، على مقربة منه، في أقصى الطريق. أصوات رشاشات وانفجار قوي. تلتها عدة انفجارات، والمزيد من إطلاق النار. توقفت المحركات. وتردد في الهواء عواء الرصاص الحزين. عندما يتوقف يتابع المعلم سيره لكي يصل إلى المشهد الذي يجسد المجزرة:

أحد الجنود - بزيه الرمادي المخضر - كان منكباً على وجهه بينما قدماء لاتزالان معلقتين في الشاحنة. بقايا دم ودماع تنساب من مكان أسفل وجنتيه.

وبالنظر إلى عدم اعتياده على مشاهد العنف الجسدي، وإرغامه على مشاهدتها على شاشة التلفاز بشكل يومي، فإن الإنسان الغربي المعاصر معرض باستمرار إلى التذكير بأنه غير ملم بالتجربة الكاملة. والواقع أنه في أثناء خوفه من العنف يجد نفسه مضطراً إلى الافتتان به. وعلى الرغم من بحثه الجاد عن فرصة للقيام بدور البطولة، أو الوحشية، إلا أنه لا يبدو راعياً في لعب دور المغفل.

وبالتالي فلا غرو إذاً في أن تكون هذه الفتنة التي ساعدت توجهات أخلاقية جادة، تبنها كتاب من أمثال أوروبيل، على تحويلها على جناح السرعة إلى صناعة قصصية متخصصة في إنتاج شخصيات بغيضة تميزها الدكتاتورية لاستخدامها بشكل حصري وبالنيابة عنا في جلب الشعور بالاستمتاع بمشاهدة أبطالنا وهم يقومون بقتل أعداد لا يمكن حصرها من الأعداء المجهولين.

على الرغم من ذلك فإن ثمة توجهات إيجابية أخرى تجاه العنف في الأدب.

حيث يبدو كل من لورنس وهمغواي شعوفين بالعنف الدرامي باعتباره شكلاً من أشكال المعرفة إذا لم يكن البطولة. أما لورنس، المسالم، فقد كان يبحث عن العنف في كل مكان ما عدا الحرب. كان يفتش عنه لدى النساء في الحب. بالنسبة لهمغواي، كان متمثلاً في الطبيعة، التي تعيد إلى الإنسان الإحساس بمكانه في هذا العالم. وبعد سنوات، أو على الصفحات، تصبح ذاكرة العنف هي الشيء الذي يقود الذهن على نحو شديد السرعة.

في رواية «ثلوج كليمانغارو» 1938 كتب يقول كان الثلج أيضاً هو الشيء الذي استمر في التساقط طوال الأسبوع الذي شهد احتفالات عيد الميلاد في تلك السنة.... وكانوا ينامون على فراش محشو بأوراق شجر الزان، كانت اللحظة التي وصل فيها الأبق من الجندية بقدميه الملطختين بالدماء جراء سيره وسط الثلوج. في شرونز، في صبيحة يوم عيد الميلاد، كانت الثلوج متألقة فتنة حتى أنها كانت ستجرح عينيك لو نظرت من النافذة باتجاه الخارج ثم شاهدتهم كلهم وهم يعودون من الكنيسة متجهين إلى منازلهم.

إن ما يثير الاهتمام هنا هو ذلك التحول - في فقرة واحدة - الذي على الرغم من خروجه من إطار الانهماك في العنف السياسي إلى الشعور بالسعادة الغامرة، إلا أنه يظل باقياً في إطار العنف «الملحمي» إن ما يفعله همغواي هو الانتقال بنا إلى شكل من أشكال البطولة، مختلف، ومميز بالحدثة.

بعيد عن البشاعة التي تميز المعارك التقليدية. حيث تسلق الجبال واستخدام الباراشوت والقوارب النهرية. إذ أننا هنا لسنا بصدد البحث عن أسلحة دمار شامل أو العمل على إعادة بلد ما إلى الديمقراطية أو حتى محاولة الكشف عن الأخطار الجمة التي تهدد العالم. هنا لا توجد حتى أية مزاعم للاكتشاف أو الاختراع.

المسرح الفرنسي

منذ الاربعينيات ويطلق على العاصمة الفرنسية باريس عاصمة الثقافة، ولعل الفضل يعود في هذه التسمية الى ذلك الجيش الادبي من كتابها المسرحيين ومخرجيها كذلك، كما لا يمكن دحض المساعدات الحكومية لمسارح فرنسا في الريف والاقاليم الفرنسية قبل العاصمة، والمباني المسرحية يرتفع بناؤها لمسارح جديدة عاما بعد عام، كما كان انشاء بيوت الثقافة في مختلف المدن الفرنسية على يد كاتب القصة ووزير الثقافة، اندريا مالرو 1901/11/3 1976/11/23 A.MALRAUX دفعة الى شعبية المسرح وانتقاله الى الاحياء بدلا من ذهاب الجماهير البسيطة الى الدار المسرحية، ناهيك عن انطلاق نوعيات جديدة من المسارح تحمل معها فلسفة لم تعرفها مسارح العالم من قبل مسارح السرداب، المقاهي، الفنادق، الى جانب ابتكار قفزات فنية في فنون التمثيل المسرحي الشامل، مسرح التمثيل الصامت البانتومايم PANTOMIME، المسرح القومي الشعبي)

المسرح الجامعي، المسرح التجريبي، مسرح الشباب، الامر الذي استغرق قرنا كاملا من العمل الدؤوب لفنانين وتشكيليين ومسرحيين علموا العالم بأسره لب وظائف المسرح وثقافته.

إثر مدخل القرن العشرين تحكمت في الحياة المسرحية ثلاثة تيارات فكرية ادبية في المقام الاول وفي انفصال عن بعضها البعض:

1مسرح البوليفار BOULEVARD يعرض كوميديات وفورفيلات فجة تخدم الذوق والمزاج الفرنسي المتدني.

2المسرح الكلاسيكي التقليدي.

3مسارح الطليعة. AVANT - GARDE

اتساع المعمار المسرحي

يمثل الحجر في البناء المسرحي لبنة في اية حركة مسرحية مستقبلية. فهو يحمي الفنانين من عروض الشوارع والميادين، ويكسب الجماهير الاحساس بالاحتفالية داخل دور مغلقة تتوفر فيها الراحة وتضمن تحقيق مطالب العرض المسرحي في شفافية وتأثير فتنشأ دار الاوبرا باريس، المسرح الكوميدي الباريسي COMEDIE PARISIENNE ، الاوبرا كوميك OPERA COMIQUE ، مسرح طريق مونتين AVENUE MONTAIGNE الذي ضم ثلاثة مسارح بداخله، الاول مسرح الشانزليزيه لالفي متفرج، والثاني مسرح الشانزليزيه الكوميدي لستمائة متفرج، والثالث استوديو الشانزليزيه لعدد قليل من طبقة المثقفين ، ثم يشيد مسرحان ما بين الحربين العالميتين: 1مسرح بيجال Pigalle بمنحة مالية من النبيل روتشيلد ROTHSCHILD على اعلى مستويات التقنية العصرية.

2المسرح القومي الشعبي الذي تتسع صالته لالفين وثمانمائة متفرج. يتتابع بناء الدور المسرحية في الريف الفرنسي لصالح اىصال الخطة الثقافية المسرحية الى الاقاليم مسرح ستراسبورج 1957، مسرح ساسيناج 1962، مسرح ليموج 1962، مسرح كين 1962، مسرح فيلابيف 1965، مسرح اوبر فيلابيه 1965.

CAEN وLIMOGES وSASSENAGE وSTRASBOURG وAUBERVILLIERS وVILLEJUIF.

الخصائص الأدبية للتيارات المسرحية

1مسارح البوليفار:

كان اهم ما سعى اليه الادب الدرامي في هذا النوع من المسارح، هو التركيز على السطحيات، والقشور في معالجة المشكلات اليومية، فالدراما خفيفة الوزن المعنوي، هشة في غير عمق فني. ومع ذلك فقد كسبت مسارح البوليفار جماهير عريضة للتسلية اليومية بوليفار سان مارتن، بوليفار دي تمبل. B.SAINT MARTIN ، B.DU TEMPLE للمؤلفين لا يعانون كثيرا لاحكام الدراما مثل مارسيل بانيول، اندريه بيرابو، جاك ديفال، مارسيل اشار 1.

2المسارح الكلاسيكية التقليدية.

والتي تمثل كما هائلا من دور المسرح الفرنسي، والتي شهدت اعظم عصورها طوال القرن العشرين في امتداد يكشف عن التصاق الجماهير الفرنسية بالثقافة الكلاسيكية والآداب الدرامية الكلاسيكية وقد تولى هذه المسارح ادارة واخراجا عدد من رواد وكتاب الدراما والمسرحيين الكبار الذين تركوا ارثا فنيا من النادر العثور عليه خارج فرنسا.

تعهد مسرح الكوميدي فرانسيز COMEDIE FRANCAIS باحتضان الكلاسيكيات عبر عقود طويلة في القرن العشرين فباعث حياة الكوميديا الكلاسيكية الفرنسية كما كان يسمى الدرامي اميل فابر EMILE FABRE 1869 1955 وحامي الكلاسيكيات يخرج اغلب درامات الفرنسي موليير، كما يقدم الكلاسيكيات التي نشرت تيار الكلاسيكية في اعمال الدراميين الفرنسيين بول كلوديل، ارمان سالاكرو، جان جيرودو، جان انوى 2 لكن بماذا افادت الكلاسيكيات؟

حتى عصرنا هذا تبني المسارح العالمية والعربية ايضا مجدها الفني على الدرامات الكلاسيكية، ما في ذلك شك، تماما كما بنى مسرح الكوميدي فرانسيز سمعته وجماهيره ايضا فما هو سر المعادلة؟

تزخر الكلاسيكيات بالموروثين التاريخي والشعبي ونظرا لقيمة ورصانة الموروثين، فان التمثيل مضطر ان يكون على مستوى عال لابرز مضامين درامات هذا النوع من حيث العناية الشديدة بالكلمة، وتضمينها اعظم الانفعالات وادقها لابرز الموروثات كما يليق بها، بفعل الحركة الكاملة والمتقيدة بالاشكال والزمان حفاظا على العرض والموروثات، ومع احساس الجماهير بوجودهم داخل متحف قديم، الا ان الكلاسيكيات لا تزال تجد لها حتى اليوم جماهير تنوق الى المعارف التراثية والتاريخية على الدوام.

ولعل ما يثبت ما نقول هو هذا النجاح الساحق للمؤلفين الدراميين في العالم الذين استقوا موضوعات دراماتهم من الادب الكلاسيكي (اوسكار وايلد ودرامته سالومي، موليير ودرامته ميزانتروب، موسيه ودرامته صانع الشموع، كورني ودرامته السيد، راسين ودرامته الاسكندر الاكبر) 3 وحتى ألقى الضوء على حتمية التعامل مع الكلاسيكيات تشير احصائية قام بها مسرح الكوميدي فرانسيز عن نجاحها تقول منذ عام 1680 وحتى عام 1965 جرى 27,729 عرضا لمسرحيات موليير، 8412 عرضا لأعمال راسين، 6695 عرضا لدرامات كورني، 5681 عرضا لرجنار، 5774 عرضا لمسرحيات موسيه، 5578 عرضا لمسرحيات دانكور، 4334 عرضا لدرامات ماريفور، اما احصائية مسرحيات موليير، فقد مثلت درامته البخيل 2126 عرضا، طبيب رغم انفه 2080 مرة، طرطوف 2740، ميزانتروب او عدو البشر 1806، النساء المتحذقات 1693، مريض بالوهم 1640، مدرسة الرجال 1562 عرضا.

بينما عرضت دراما السيد لكورني 1459 عرضا ودراما فيدرا لراسين 1350 عرضا!! أليست الاحصائية دليلا واضحا على ولع الفرنسيين بالكلاسيكيات؟ ونفس هذه الدرامات الكلاسيكية هي التي خُفّت للمسرح المصري سمعته ونقاهه في الستينيات، حتى ذهبت السمعة وبقي الاستعراض والغناء والرقص في المسرح المعاصر (قدم المسرح المصري في الستينيات اعمال تشيكوف، جوركي، آرثر ميللر، سارتر، اسكيلوس، سوفوكليس، دورينمات، ارسطوفانيس، موليير، وكلها من الكلاسيكيات.

3مسارح الطليعة

وهي مسارح جربت في مضمون الادب وشكله معا، واستعملت الموسيقى والمنوعات الى جانب النص الدرامي، مسارح القهوه التي كانت تجري عروضها في المقاهي، وفي صالات الفنادق على شكل الاستعراض الرفي REVU لا يربط العناصر الادبية بعضها ببعض مشاهد متفرقة بعيدة عن النهج الارسطوطالي. واحتوت عروض المقاهي هذه على الغناء والرقص والاكروبات تجسدها تقنية عالية وسريعة تمر مر الكرام مما ساعد في الشانزون SANSON على الشيوع، واعاد الى الاذهان بداياته الاولى المتخمة بالغناء والموسيقى والمسيطرة على الجماهير آنذاك.

تعصير المسرح الفرنسي

واعني السير به ناحية العصرية جهود جماعية وفردية لبناء معمار مسرحي عصري، ومناهج للاخراج المسرحي عرفت لأول مرة بالمنهجية والطريقة العلمية ل(الميثودولوجيا, METHODOLOGY) وبرزت شعارات جديدة لتتوافق مع منهج العصرية ل(المسرح) للمسرحيين، رجل المسرحل). وقامت حركة الكارتل، CARTEL للتوافق والتعاهد على اقرار مقرراتها الاصلاحية، كل عضو في مسرحه الذي يعمل به والمخرجون الذين تحملوا هذه المهمة الصعبة تعلمنا على ايدي بعضهم نحن المصريين والعراقيين هم جاك كوبو، شارل ديبلان، لوي جوفيه، جان فيلان، جاستون باتي، فيرمين جيميه، جان لوي بارو، جورج بتيوف، وكان لكل منهم منهج اخراجي خاص

4.VILAR و L.BARRAULT و 6.F. GEMIER و 8.J. COPEAU و G.PITOEFF و J.L. BARRAULT و F.GEMIER و G.BATY

1 انبثقت حركة الاصلاح في مسرح فرنسا على يد المعلم كوبو من مقررات فنية محددة هي: المعرفة المهنية بالمسرح، الامام بالنقد المسرحي، معاداة الابتذال والعموميات، المسرح كأسلوب حياة، خطة العروض الريبورتوار والدرامات الكلاسيكية هي بداية الطريق، الشباب هم عماد المسرح الجديد بعيدا عن النجوم، طلاب الفنون المسرحية هم امل التصحيح.

2 يناقش منهج ديبلان مهمة المدير الفني في مسرحه في الجراة المقننة وهجر التنازلات في العمل الفني، وخصائص مهنة المخرج المسرحي، وخصائص الممثل الجيد بحثه المعنون ذكريات عن اجنده عمل الممثل souvenirs ET notes DE travail dun acteur منهج فن التمثيل، مدرسة المليودراما، فن الارتجال، المسرح اخلاص ام نفاق؟

3 ويتعرض جوفيه في منهجه الى محاولات الشباب للتطوير المسرحي (خاصة وقد كان استادا للاخراج والتمثيل بكونسرفتوار باريس اكااديمية الفنون المسرحية) تجديد خشبة مسرح الفيه كولومبييه -Vieux colombier، الاخراج عملية ولادة حقيقية تنظيما وتصنيفا وتبويبا، لا قواعد ثابتة في الاخراج المسرحي، المؤلف الدرامي هو قمة الثالث، الاخراج حاجة عند المخرج، الدرامي والمخرج كل في مكانه، البحث عن ميكانيكية الدور المسرحي، اخلاقيات المسرح.

4 فيلار وركز في منهجه الاصلاح على الالتقاء المجور للحوار المسرحي، نتاج اللعبة التمثيلية في فن الممثل وهو المجاهد في استمرار المسرح القومي الشعبي THEATRE NATIONAL POPULAIRE بعد انشائه على يد موريس بوتيشيه M.pottecher لتوجيه عروض المسرح الى الطبقات غير المتعلمة، نظام الاصلاح ويتضمن بدء العروض مبكرا، الاسعار لا تتجاوز 20% من اسعار المسارح الاخرى، تنوع العروض (موليير، شكسبير، هوجو، تشيكوف، استرنديج، اليوت، اندريا جيد).

5 باتي واستند منهجه الاخراجي فلسفة الديكور في العروض المسرحية. فمهمته الاولى رمزية، والثانية تكميلية، وكلاهما في خدمة النص الدرامي، عالج منهجه مشكلات مسرح العرائس في فرنسا.

6 فيرمين جيميه هو استاذ المسرحي المصري زكي طليمات، ابرز مطوري المسرح الشعبي الفرنسي، فكرة الشعبية تنطلق من واقع اسرته الشعبية. وهو ابن الشعب كما يطلق عليه في التاريخ المسرحي) والده كان عامل جلود في احد المصانع، ووالدته خادمة بأحد فنادق عمال النجارة).

في منهجه لا يقصد بتعبير الشعبية ان يصبح المسرح شعبيا بالمعنى اللفظي، لكن الاهم منه ان يعمل المسرح تخطيطا وتنفيذا لصالح الشعب فكرا وثقافة وتقدما، لالغاء طبقة الخيبة.

7 جان لوي بارو الذي ترك المسرح الفرنسي العتيق (الكوميدي فرانسيز) ليحقق في مسرحه الخاص مسرح

مارين THEATRE MARRIGNY مع زوجته الممثلة الاولى ماديلين رينو MADELEINE RENAUD منهجه في الفن الصامت البانتومايم لعروض كاملة بلا اي حوار مسرحي. حتى انتشر هذا النوع من المسارح بعدها على يد الفرنسي العالمي مارسيل مارسو MARCEL MARCEAU وعالج بارو ضمن مقررات منهجه فنون الاداء التمثيلي، اضافات الاخراج للدرامات، تحديد الانفعالات والاندفاع العاطفي، عملية الاصغاء على خشبة المسرح، العناية بالاساس الفلسفي والجمالي للدراما، تقديم المؤلفين الدراميين من الشباب الجدد الى المسرح، نصره الكلاسيكيات. (يعترف في كتابه افكار عن المسرح بأن مسرحه مدين الى الدرامات الكلاسيكية.) 8 بتوبيف الروسي الاصل المتأثر بمنهج التياترالية عند ماير هولد، يؤيد الكلاسيكيات لصالح مسرح فرنسا بعيدا عن المسرح الطبيعي ومسرح البوليفار يخرج مسرحيات برناردشو، ايسن، تشيكوف. يروج منهجه لافكار المسرح الطليعي، ويدعو الى اناية تقنية خشبة المسرح في الفنون التشكيلية خاصة الفن التكعيبي والفن السيربيالي. ومما لا شك فيه ان ظهور الدراميين بعد خمسينيات القرن العشرين يوجين يونيسكو، جان جانييه، البير كامى جان بول سارتر 4 وهم يمثلون جيل الاصلاح المسرحي الثالث قد ساعد مسرح فرنسا على ان يحتل الاولوية العالمية في العصر الحديث. وعن اعتقاد البعض بان المسرح الفرنسي لا يزال اسيرا للغة والنص الخطابي، مع غياب شبه تام للجسد، يقول ريب، ان المسرح هو كلمات، لكنها ليست ادبا بالمره، لان المسرح ليس مكانا للادب فقط. بل هناك الحوار، وهو لقاء الروح والجسد. لا يستطيع الممثل اللعب، دون عشق للكلمات، ولكيفية ترجمتها جسديا على المسرح، وهذا امر محتم في حوارات المسرح. هو ضد المسرح الجسدي فقط، لان عبارة مسرح جسماني تنطبق على المسرح الراقص. وهذا النوع شائع جدا في فرنسا اليوم، حيث تنتشر مدارس وعروض الرقص الحديث، مع اسماء لامعة. المسرح شيء مختلف. هو ليس ترجمة ادبية، فحالما يبدا الممثل بالقاء النص، لا يجد بدا الا بالتعبير الجسدي المطلوب، لان الكلمة لا تمر دون ترجمة حركية لها على المسرح. وعن حذورة المسرح الشهيرة: من الاله المخرج او الممثل او النص؟ شبه ريب العملية بقالب حلوى. فالقالب مكون من السكر والبيض والطحين والشوكولا وكلها مكونات تعمل على صنعه، الامر المماثل في المسرح. فهو مجموعة مواهب، فن جماعي، لا تعمل عناصره لوحدها. فالنص لا ينفع وحده، كذلك الممثل او المخرج، هو جسد واحد. وكاننا نسال ما الاله لدى النسان النظر، الشم، الفم، السمع، كل حواسه سواسية. شبه ريب المسرح بهرم قاعدته النص، الذي لا يساوي شيئا اذا لم يجد المخرج تصورا جميلا لوضعه على الخشبة، وممثلين ذوي اجساد قادرة على تاديته. ان المسرح لا زال حيا في كل مكان، ولا زال وسيلة للتعبير ولتمرير الافكار الكبيرة بواسطة قناته الضيقة، حيث تولد الافكار في حالة طارئة ولضرورة قصوى، دون تكاليف، لتنتقل إلى تحرير العقول الغافلة.