وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة القادسية / كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية

المدارس الاخراجية بين الحداثه ومابعدها

بحث مقدم من الطالبة
اخلاص شنان فرج

الى قسم الفنون المسرحية كلية الفنون الجميلة كجزء من متطلبات
مشروع التخرج لنيل شهاده البكلوريوس في قسم الفنون المسرحية

بأشراف
أ.م.د ـ علاء الركابي

١٤٤١هـ ٢٠٢٢م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

(عَلِمَ أَنْ سَيَكُونُ مِنْكُمْ مَرْضَى وَآخَرُونَ يَضْرِبُونَ فِي الْأَرْضِ يَبْتَغُونَ مِنْ فَضْلِ اللَّهِ..).

صَدَقَ اللهُ العَظِيمُ

(المزمل - ٢٠)

الاهداء

إليك يا أمي يا من علمتيني العطاء دون انتظار المقابل ، يا من زرعتي في قلبي اسمى معاني الأفاضل . إلى ذلك الصرح العظيم الذي علمنى الخلق إلى كل من دعمني وشجعني في حياتي وأعطاني دفعة نحو الأمام .

الباحثة

الشكر والتقدير

الحمد لله الذي حفني بلطفه ومن علي بالعلم والمعرفة وأشكره شكرا يكل منه العارفون ويعجز عنه الناطقون والصلاة والسلام على محمد (ص) وعلى آله الطيبين الطاهرين وأصحابه المنتجبين يسر الباحثة بعد الانتهاء من بحثها ان تتقدم بالشكر والثناء إلى الدكتور المشرف علاء الركابي لإفادته الباحثة بآرائه السديدة التي أسهمت في خدمة هذا البحث وعدم تردده في تزويد الباحثة بأي معلومة أو أي مصدر يسهم في إنضاج البحث . إلى من يرعى هذا الصرح الثقافي الكبير (كلية الفنون الجميلة) عمادة وأساتذة حباً واعتزازا

الباحثة

ملخص البحث

في ظل التطورات التي حصلت في الفنون ومن ضمنها الفن المسرحي وطرق تقديمه خاصة فيما حدث بعد وصول الحداثة حيث تغيرت العديد من الأسس والمفاهيم الفنية، وجد للحداثة صداها في أدبيات الخطاب الفلسفي الغربي المعاصر، فحصلت محاولات مختلفة العدة والبواعث لتبيئة هذا الوافد في المجال التداولي العربي الإسلامي، رفعت لواءها نزعة متغربة ترى أن أفضل طريق لمواجهة المشروع الغربي الحديث تتمثل في استيعاب آثاره، وتمثل منجزاته ومكاسبه، وبالتالي الأخذ بالحداثة التي صنعت بها أوربا شوكتها وقد وهيبت،فما تردد رواد هذه النزعة من الانتهال من منابعها، متطلعين إلى توطين مكتسباتها المنهجية والمعرفية في نسيج الثقافة العربية الإسلامية وفي مقابل هذه النزعة التغريبية بداعي التجديد والتحديث، هناك من المفكرين العرب من تحرز من هذا الوافد الغريب وتحفظ بشأنه. وهنا يكمن سؤال مشكلة البحث ما المدارس الاخراجية بين الحداثة ومابعدها. تتكون هذه الدراسة من أربعة فصول أساسية اختص الفصل الأول بمنهجية البحث بدءاً بمشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه وهدفه الكشف عن جماليات الأشكال الزخرفية في الخزف العراقي المعاصر وتحديد المصطلحات وتعريفها فيما اختص الفصل الثاني بالإطار النظري وما أسفر عنه وتهيكل الفصل في مبحثين , الأول يخص (المسرح الحداثي وسماته الاخراجية) والثاني (المسرح مابعد) أما الفصل الثالث فقد ضَمَّ إجراءات البحث مستخدماً المنهج الوصفي التحليلي فيما يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية والبالغ ١٢ من المجتمع الأصليبطريقة قصديه وتضيفين واختيار ٣عينات بطريقة قصدية وفي الفصل الرابع تم بيان النتائج ومناقشتها

الفهرس

الموضوع	الصفحة
الآية القرآنية	أ
الإهداء	ب
الشكر والتقدير	ت
ملخص البحث	ث
ثبت المحتويات	ج
الفصل الأول_الإطارالمنهجي_	١-٤
مشكلة البحث	٢
أهمية البحث	٣
هدف البحث	٣
حدود البحث	٣
تحديد المصطلحات	٤
الفصل الثاني_ الإطار النظري _	٥-٥٩
المبحث الاول: المسرح الحداثي وسماته الاخراجية	٦-٢٣
المبحث الثاني: المسرح مابعد الحداثة	٢٤-٣٥
المبحث الثالث :اهم كتاب ومخرجين مسرح الحداثة ومابعدها	٣٦-٥٩
المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري	٦٠
الفصل الثالث_اجراءات البحث	٦١-٦٩
مجتمع البحث	٦٢
عينة البحث	٦٢
أداة البحث	٦٢
تحليل العينة	٦٣-٦٩
الفصل الرابع	٧٠-٧٢
النتائج	٧١
الاستنتاجات	٧١-٧٢
التوصيات	٧٢
المقترحات	٧٢
المصادر والمراجع	٧٣

الفصـــــــــــــل الاول

الاطـــــــــــــار النظري للبـــــحـــــــــث

أولا .... مشكلة البحث

ثانياً.... اهمية البحث والحاجة الية

ثالثاً .... هدف البحث

رابعاً .... حدود البحث

خامساً .... تعريف المصطلحات

أولا:-مشكلة البحث

في ظل التطورات التي حصلت في الفنون ومن ضمنها الفن المسرحي وطرق تقديمه خاصة فيما حدث بعد وصول الحداثة حيث تغيرت العديد من الأسس والمفاهيم الفنية.

وجد للحداثة صداها في أدبيات الخطاب الفلسفي الغربي المعاصر، فحصلت محاولات مختلفة العدة والبواعث لتبيئة هذا الوافد في المجال التداولي العربي الإسلامي، رفعت لواءها نزعة متغربة ترى أن أفضل طريق لمواجهة المشروع الغربي الحديث تتمثل في استيعاب آثاره، وتمثل منجزاته ومكاسبه، وبالتالي الأخذ بالحداثة التي صنعت بها أوربا شوكتها وقد وهيبت،فما تردد رواد هذه النزعة من الانتهال من منابعها، متطلعين إلى توطين مكتسباتها المنهجية والمعرفية في نسيج الثقافة العربية الإسلامية وفي مقابل هذه النزعة التغريبية بداعي التجديد والتحديث، هناك من المفكرين العرب من تحرز من هذا الوافد الغريب وتحفظ بشأنه، فعمل على التعاطي معه وهذا بتحليله وتتبع مساراته، والوقوف عند آثاره ونتائجه، و بنقده وبيان محدودية وقصور آلياته، ومضاعفاته اللاأخلاقية.

ومن أهم معالم مجتمع ما بعد الحداثة ظهور توجهات فكرية أساسية مثل شمولية الثقافة الغربية وهيمنتها باسم العولمة وهي نوع جديد من التحدي الثقافي يتطلب استجابة تقف في وجه محاولات، إخضاع الثقافة القومية

لذات قومية أخرى، تدعى العالمية.

وتتلخص مشكلة البحث بعدة نقاط

١-كيف تعامل القائمون على الاعمال الفنيه مع االحداثة؟

٢-هل إضافة الحداثة شيئا جديدا الى الفن عامة والى الفن المسرحي . خاصة؟

٣-ماذا إضافة الحداثة للاخراج والمدارس الاخراجية ؟

٤-كيف استطاعت المدارس الفنية والاخراجية إيصال الحداثة الى المتلقي؟

٥-هل تأثرت القيم الأخلاقية للمجتمع بعد مجيئ الحداثة؟

٦-ما أهم الاشكاليات التي تواجه المسرح والتي انتجها مجتمع ما بعد الحداثة وماهي طرق التغلب عليها ومواجهتها؟

ثانيا:- أهمية البحث

ترتكزاهمية البحث في التطرق لهذا النوع من المواضيع لقلة البحوث المتعلقة به وكذلك بيان ما قد قدمته الحداثة تجاه الثقافة بشكل عام والفنون ومن ضمنها الفن المسرحي بشكل خاص ودور المدارس الاخراجية في إيصال الأفكار التي يعتبرها المجتمع دخيلة على معتقداته. كذلك تتمثل أهمية هذا البحث في أهمية القاء الضوء على العلاقة بين المسرح وبين روافد مجتمع الحداثة و ما بعد الحداثة تأتي في مقدمتها العولمة كسياسة تسعى للهيمنة على العالم ويأتي هذا البحث محاولا التصدي لأهم التحديات والاشكاليات التي تواجه المسرح في مجتمع ما بعد الحداثة.

وتتلخص أهمية البحث بعدة نقاط

١ - الوقوف على اهم النقاط التي قدمتها الحداثة الى الفن المسرحي

٢-اكتشاف اهم الميزات الإيجابية التي كسبها المجتمع من الاعمال الفنية والمسرحية بعد وصول الحداثة.

ثالثا:-هدف البحث والحاجة اليه

يهدف البحث الى بيان ان الفن المسرحي كان ولا يزال من الفنون المهمة ويجب التركيز على كيفية إخراجه وتقديمه للمتلقي وكذلك يفيد العاملين والمختصين في مجال المسرح معاهد وكليات الفنون الجميلة , وكذلك رفد المكتبة بالبحث العلمي بتناول ضرورة الاهتمام بالمدارس الاخراجية.

رابعا:- حدود البحث

زمانيا:-١٩٢٥ _ ١٩٤٥ _ ٢٠٠٨

مكانيا:- المانيا؛ بريطانيا؛ العراق

موضوعيا:- المدارس الاخراجيه بين الحداثه وما بعدها

خامسا:- الكلمات المفتاحية

المسرح،المسرحية، الحداثة

سادسا:-التعريف بالمصطلحات

المسرح في اللغة:- المسرح في لسان العرب لابن منظور " المسرح : بفتح الميم: المرعى الذي تسرح فيه الدواب للرعي وجمعه المسارح، ومنه قوله :-اذا عادالمسارح كالسباح.[١]

المسرح في الاصطلاحا:- أصل المسرح: المكان المعروف لعرض المسرحيات،ثم استعير للدلالة على المكان الذي وقع فيه حدث ما, على التشبيه بالمسرح الذي تجري فوقه أحداث المسرحية , فيقال: مسرح الاحداث،مسرح الجريمة , مسرح العمليات... إلخ.[٢]

المسرحية في اللغة:- المسرحية كلمة يحكي اشتقاقها عن نسبتها إلى المسرح، وهو المنصة التي يقدم عليها هذا النوع السردي من التأليف الأدبي المسرحية في الاصطلاحا :- هي نوع أدبي أساسه تمثيل طائفة من الناس لحادثة إنسانية يحاكون أدوارها استنادا إلى حركتهم على المسرح وأيضا إلى حواراتهم فيما بينهم فيها الحادثة إنسانية، وهي متحققة كلها أو بعضها متحقق ويجوز أن يكون جزء منها متخيلا أو ممكن الوقوع وغاية هذا النوع الأدبي هي المتعة الفنية، أو الانتقاد، أو العظة أو التثقيف، وفي ذلك هدفها.

فالمسرحية :- فن أدبي يصور أحداثاً حقيقية ومتخيلة ، يؤديها الممثلون بالحوار والحركة.[٣]

الحداثة في اللغة:- في اللغة العربية لفظة "حداثة" مشتقة من الفعل الثلاثي "حدث" بمعنى "وقع"، حدث الشيء ويحدث حدوثا و حداثة فهو محدث وحديث، و حدث الأمر أي وقع وحصل، وأحدث الشيء أوجده، والمحدث هو الجديد من الأشياء.[٤]

الحداثة في المسرح:- تحول جذري على كافة المستويات في المعرفة في فهم الانسان في تصور الطبيعة، وفي معنى التاريخ تهدف إلى ممارسة وضربا من التفكيك ورفع المقدس[٥] مابعد الحداثة في المسرح:- إن كلمة ما بعد الحداثة postmodernism تشير عموما إلى نوع من الثقافة المعاصرة ، ولكن مصطلح ما بعد التحديث

postmodernity يعني فترة تاريخية معينة. إن فكرة ما بعد التحديث هو أسلوب فكري يتشكك في المفاهيم التقليدية الحقيقية، والعقل، والهوية، والموضوعية، وفي فكرة اتجاه العالم نحو التقدم والتحرر، وفي مجالات العمل التي لا خيار سواها [٦]

---

[١])انطوان نعمة وآخرون . المنجد في اللغة العربية المعاصرة , دار المشرق بيروت ,٢٠٠٧

[٢])- محمد محمد داود معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة، دار غريب القاهرة،

[٣])عدنان بن ذريل فن كتابة المسرحية (دراسة) منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا ١٩٩٦

[٤])بن منظور، لسان العرب، مج ٢ ،دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت،لبنان، ١٩٥٥

[٥])محمد سبيلا، "الحداثة وما بعد الحداثة "، بغداد: مركز دراسات فلسفة الدين ٢٠٠٥

[٦])حسن عطية، الدراما الشعبية وتحديات العولمة، مجلة المسرح مع ١٤٨-١٤٩ ص٥٧ -٢٠٠١

الفصـــــــــــــل الثانـــــــــــــــي

الإطـــــــــــار النظـــــــري

المبحـــــــث الاول

{المسرح الحداثي وسماته الاخراجية}

المبحـث الثـانـــي

{المسرح مابعد الحداثة}

المبحث الثالث(اهم كتاب ومخرجين مسرح الحداثة وما بعدها)

المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري

أولا:- المسرح الحداثي وسماته الاخراجية

المسرح في القرن العشرين يصف فترة التغيير الكبير في المسرحية ثقافة القرن ٢٠، ولا سيما في أوروبا و أمريكا الشمالية . كان هناك تحد واسع النطاق للقواعد الراسخة المتعلقة بالتمثيل المسرحي ؛ مما أدى إلى تطوير العديد من أشكال جديدة من المسرح، بما في ذلك الحداثة ، التعبيرية ، الانطباعية ، المسرح السياسي وغير ذلك من أشكال المسرح التجريبي ، فضلا عن استمرار تطوير أشكال المسرحية التي أنشئت بالفعل مثل الطبيعي و الواقعية.

على مدار القرن ، تحسنت السمعة الفنية للمسرح بعد أن تعرضت للسخرية طوال القرن التاسع عشر. ومع ذلك ، أدى نمو وسائل الإعلام الأخرى ، وخاصة الأفلام ، إلى تقلص دورها داخل الثقافة بشكل عام. في ضوء هذا التغيير ، اضطر فنانو المسرح إلى البحث عن طرق جديدة للتعامل مع المجتمع. دفعت الإجابات المتنوعة التي قدُمت رداً على ذلك التحولات التي تشكل تاريخها الحديث.

لتطورات في مجالات مثل نظرية الجنس و فلسفة ما بعد الحداثة التي تم تحديدها، وخلق موضوعات للمسرح لاستكشاف. كانت هذه العروض الفوقية الصريحة في بعض الأحيان تهدف إلى مواجهة تصورات الجمهور وافتراضاته من أجل إثارة أسئلة حول مجتمعهم. ميزت هذه المسرحيات الصعبة والمؤثرة الكثير من العقدين الأخيرين من القرن العشرين.[١]

وعلى الرغم من وضع إلى حد كبير في أوروبا و أمريكا الشمالية من خلال بداية هذا القرن، شهدت السنوات ال ٥٠ المقبلة احتضان أشكال مسرحية غير الغربية. تتأثر تفكيك الإمبراطوريات والتطوير المستمر ل ما بعد الاستعمارية الناحية النظرية، العديد من الفنانين الجدد تستخدم عناصر خاصة بها الثقافات و المجتمعات لخلق مسرح متنوعة.

يمكننا النظر إلى الحداثة في المسرح بوصفها حالة تجاوز مستمر لما هو معروف ومألوف، لكن هذا التجاوز الذي قد نلهث وراء صرعاته وتجدداته، يستحق وقفة متأنّية لتعريف معنى الحداثة بوجه عام، والحداثة في المسرح على وجه الخصوص، فالحداثة اصطلاح تم تداوله في الآداب الأوروبية، ثم انتقل بقوة دفع المراكز الثقافية المعرفية العالمية إلى مختلف أرجاء العالم، والمصطلح بذاته لا يحل محل الحقيقة، فحداثة اليوم مُجيرة على ما قبلها «ما قبل الحداثة»، ومسحوبة غداً على ما بعدها «ما بعد الحداثة»، والشاهد أن الحداثة المقرونة بتواريخ الإبداع والثقافة كانت وما زالت حاضرة، ولهذا نقول عن

---

[١])ريتشارد درين ، مقدمة ، مسرح القرن العشرين ١٩٩٥.

مسرح «برتولد بريشت» أو «استانسلافسكي» بأنهما كانا مسرحاً حداثياً قياساً بزمنه، فيما نرى اليوم أن حداثتيْ بريشت واستانسلافسكي قد أصبحتا «ما قبل» قياساً بجديد المسرح.[١]

. أصدر المنيعي مؤلفات عدّة منها: «المسرح والارتجال»، و«المسرح والسيميولوجيا»، و«الجسد في المسرح» و«المسرح الحديث». والمنيعي يرى أنّ الحداثة العربية شاخصةٌ في المسرح حصريًّا، بخلاف الآداب والفنون الأخرى، بحسب ما يؤكد في هذا الحوار، الذي أُجرِيَ معه قبل وفاته:[٢]

اما التيارات المسرحية الحديثها فمنها

● وتعد مدرسة الإسكندرية القديمة أصدق مثال على الكلاسيكية التقليدية، التي تنحصر في تقليد وبلورة ما أنجزه القدماء وخاصة الإغريق دون محاولة الابتكار والإبداع .

المذهب الكلاسيكي الحديث

تعدّ الفترة الواقعة بين عامي ١٦٦٠– ١٦٨٥م من تاريخ الأدب الفرنسي، هي العصر الذهبي للمذهب الكلاسيكي الحديث في فرنسا التي تعدّ مهد الكلاسيكية في أوروبا كلها. وهي تلك الفترة من حكم الملك لويس الرابع عشر راعي الفنون والآداب، وموجه الحياة الفكرية في العالم في عصره، وقد سبقت هذه الفترة حقبة من الاستعداد والاضطراب الفكري مهدت للعصر الكلاسيكي.

أما ربع القرن المهم "١٦٦٠– ١٦٨٥م" في حياة الكلاسيكية الحديثة في عهد لويس الرابع عشر فيمثله "راسين Racine" و"موليير"، المسرحيّان، و"بوسويه" الشاعر، و"بوالو" مقنن الكلاسيكية الحديثة وأشبه رجالها بهوراس، و"لافونتين" شاعر قصص الحيوانات والطيور الخيالية البارعة الممتلئة بالحكمة والأمثال الواعية.[٣]

ويمتاز المذهب الكلاسيكي الحديث بمحاكاة قدامي اليونان في مسرحياتهم من حيث الشكل مع تيسيرات أهمها:

أ. إباحة وجود عقدة ثانوية أو أكثر بشرط ألا يضعف ذلك من العقدة الأساسية وألا تشوه وحدة الموضوع.

ب. قبول اتساع وحدة الزمان، فلا تقف عند دورة شمسية، كما قال أرسطو، بل قد تمتد إلى ثلاث دورات أي ثلاثة أيام.

---

[١])ثيودور شانك، ما وراء الحدود المسرح البديل، ج ١، تر: سامي خشبة، (القاهرة: مهرجان القاهرة، ٢٠٠٨)، ص ١٦٤

[٢])ارنست جيلنر ،مابعد الحداثة والعقل والدين ،تر:معين الامام (دمشق ،دار المدى،٢٠٠١)،ص٨٧

[٣])اريك بنتلي،نظرية المسرح الحديث،تر:يوسف عبد المسيح ثروت،بغداد،دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٨٦،ص ٦١

ج. قبول أن يمتد نطاق وحدة المكان بحيث يشمل مدينة بأسرها أو قصراً بأكمله، حتى إذا تغير المكان "المنظر" لم يخرج عن حدود المدينة أو حدود القصر الذي تقع فيه الأحداث.

د. الإبقاء على عظمة الشخصيات، ولكن لا مانع من اتخاذ الوصيفات والأصدقاء في أدوار لا تعد تافهة.

هـ. الإبقاء على الأسلوب الأرستقراطي على أن يكون أسلوباً واضحاً سليماً وشاعراً.

و. الكلاسيكية الحديثة لا تعرف المجموعات ولا الأناشيد.

ز. إحلال الحب وأهواء النفس محل القضاء والقدر عند اليونانيين لتكون محوراً تدور حوله أحداث الرواية، ومن هنا أصبحت الكلاسيكية الحديثة ذات نزعة عالمية.

وقد كانت الكلاسيكية الحديثة شديدة الشبه بالكلاسيكية اليونانية من حيث إنها كانت تتجه إلى تسلية الخاصة، ومن حيث إنها كانت تتناول المشكلات النفسية والأزمات الروحية، وقد اختصت الملهاة الكلاسيكية الحديثة، في معظم أحوالها، بإضحاك المجتمع على سخافاته وأمراضه الأخلاقية والسلوكية، حتى أطلقوا على موليير "المشرّع وواضع قوانين السلوك للمجتمع".

وإذا صح أن الكلاسيكية الحديثة كانت تتجه إلى تسلية الخاصة، فقد نجحت في رفع طبقات الشعب إلى منزلة هذه الخاصة، بما كانت تقدمه إلى تلك الطبقات الشعبية في أزمات الروح والمشكلات النفسية في عالم المأساة، وما كانت تشرح به نفوس الناس وسلوكهم وأخلاق النماذج البشرية في عالم الملهاة. وأعظم من يمثل المأساة الكلاسيكية الفرنسية "بيير كورني" ونجمها اللامع "راسين"[١]

المذهب الرومانسي

" الرومانسية أو الرومانتيكية مذهب أدبي يهتم بالنفس الإنسانية وما تزخر به من عواطف ومشاعر وأخيلة أياً كانت طبيعة صاحبها مؤمناً أو ملحداً، مع فصل الأدب عن الأخلاق. ولذا يتصف هذا المذهب بالسهولة في التعبير والتفكير، وإطلاق النفس على سجيتها، والاستجابة لأهوائها. وهو مذهب متحرر من قيود العقل والواقعية اللذين نجدهما لدى المذهب الكلاسيكي الأدبي، وقد زخرت بتيارات لا دينية وغير أخلاقية.

– ويحتوي هذا المذهب على جميع تيارات الفكر التي سادت في أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي وأوائل القرن التاسع عشر.

[١])جميل نصيف التكريتي قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي ، بغداد (دار الحرية للطباعة)، ١٩٨٥،ص٧٨

– والرومانسية أصل كلمتها من : رومانس romance باللغة الإنجليزية ومعناها قصة أو رواية تتضمن مغامرات عاطفية وخيالية ولا تخضع للرغبة العقلية المتجردة ولا تعتمد الأسلوب الكلاسيكي المتأنق وتعظم الخيال المجنح وتسعى للانطلاق والهروب من الواقع المرير، ولهذا يقول بول فاليري: "لا بد أن يكون المرء غير متزن العقل إذا حاول تعريف الرومانسية".

التأسيس وأبرز الشخصيات:

- بدأت الرومانسية في فرنسا عندما قدمت عام ١٧٧٦م ترجمات لمسرحيات شكسبير إلى الفرنسية، واستخدم الرومانسية كمصطلح في النقد الأدبي.
- ويعد الناقد الألماني فريدريك شليجل أول من وضع الرومانسية كنقيض للكلاسيكية.
- ثم تبلورت الرومانسية كمذهب أدبي، وبدأ الناس يدركون معناها الحقيقي التجديدي وثورتها ضد الكلاسيكية.
- وترجع الرومانسية الإنكليزية إلى عام ١٧١١م ولكن على شكل فلسفة فكرية.. ونضجت الرومانسية الإنكليزية على يد توماس جراي ووليام بليك.
- ولا شك أن الثورة الفرنسية ١٧٩٨م هي أحد العوامل الكبرى التي كانت باعثاً ونتيجة في آن واحد للفكر الرومانسي المتحرر والمتمرد على أوضاع كثيرة ، أهمها الكنيسة وسطوتها والواقع الفرنسي وما فيه.
- وفي إيطاليا ارتبط الأدب بالسياسة عام ١٨١٥م وأصبح اصطلاح رومانسي في الأدب يعني ليبراليا (أي: حراً أو حرية) في السياسة.
- ومن أبرز المفكرين والأدباء الذين اعتنقوا الرومانسية:

– المفكر والأديب الفرنسي جان جاك روسو ١٧١٢ – ١٧٨٨م ويعد رائد الرومانسية الحديثة.

– الكاتب الفرنسي شاتو بريان ١٧٦٨ – ١٨٤٨م ويعد من رواد المذهب الذين ثاروا على الأدب اليوناني القائم على تعدد الآلهة.

– مجموعة من الشعراء الإنكليز، امتازوا بالعاطفة الجياشة والذاتية والغموض رغم أنهم تغنوا بجمال الطبيعة وهم : توماس جراي ١٧١٦ – ١٧٧١م ووليم بليك ١٧٥٧ – ١٩٢٧م وشيلي ١٧٦٢ – ١٨٢١م وبايرون ١٧٨٨ – ١٨٢٤م.

– الشاعر الألماني جوته ١٧٤٩ – ١٨٣٢م مؤلف رواية آلالام فرتر عام ١٧٨٢م وفاوست التي تظهر الصراع بين الإنسان والشيطان.[١]

– الشاعر الألماني شيلر ١٧٥٩ – ١٨٠٥م ويعد أيضاً من رواد المذهب.

– الشاعر الفرنسي بودلير ١٨٢١ – ١٨٦٧م الذي اتخذ المذهب الرومانسي في عصره شكل الإلحاد بالدين .التي لا تبذل من الخير إلا فتاته ، فلسوف تظل مفتونة بهذا المذهب الواقعي الذي هو حيلة الفنان الوضيع العاجز .

إنه ليس ثمة ما يدعوا إثارة القلق في نفوس رواد المسرح ، وليس ثمة ما يدعوهم إلى استشعار الكآبة عفوا استشعار الغيظ إن أردت أما الكآبة فليس ثمة ما يدعوا إلى مثقال ذرة منها ، إذ أن هذا العدد المعدود من رواد المسرح الذين يشغفون بالجمال ويمقتون المذهب الواقعي ؛ هم أقلية صغيرة تتألف من ستة ملايين من الأنفس ، وهم مبعثرون هنا وهناك في أطراف المعمورة ، وهم كذلك لا يذهبون إلى المسارح الحديثة ، وإن ذهبوا فنادرا."

ابسن ومسرحياته الواقعية البطة البرية/ بيت الدمية.

المذهب الطبيعي

"ضعف المذهب الرومانسي في فرنسا، وفي كثير من دول أوروبا وأمريكا، واشتاق الناس أن يحدثهم الأدباء عن حياتهم الواقعية، وبالفعل أخذ القصاصون أمثال: ستندال ١٧٨٣–١٨٤٢م" Stendhal وبلزاك "١٧٩٩–١٨٥٠م"، ودي فو "١٦٦٠–١٧٣١م"، وهنري فيلدنج Henry Fielding "١٧٠٧–١٧٥٧م" ، في إنجلترا، يكتبون القصص الواقعية الشائقة التي ينتزعونها من الحياة الواقعية.

والمذهب الطبيعي هو الشيء المنسوب للطبيعة، الطبيعة كما خلقها الله، الطبيعة التي لم تتأثر بالعوامل الخارجية الطارئة والتي يصنعها المجتمع في الغالب بما يتواضع عليه من تقاليد وآداب، وما يسنه من شرائع وقوانين، وما يقيمه من معاهد للعلم أو منشآت للفنون، وما يبتدعه من أصول الذوق العام، والأدب الطبيعي هو الذي يحدثنا عن هذه الحياة الطبيعية الفجة التي لم تتأثر بهذه العوامل المكتسبة.

ولا شك أن الأخوين دي جونكور: إدمون "١٨٢٢–١٨٩٦م"، وجول "١٨٣٠–١٨٧٠م"، هما مبتكرا المذهب الطبيعي في الأدب الفرنسي، وقد كان نشاط هذين الأخوين لا يقف عند حد، وكانت لهما ميزات أدبية وفنية متنوعة، ويحسب لهما أنهما أدخلا مبادئ الفن الياباني في فرنسا. وقد كتب الأخوين دي

[١])لزهر فارس، نظرية الادب والنقد عند زكي نجيب محمود، اطروحة دكتوراه غير منشورة، باشراف الدكتور يحيى الشيخ صالح، (الجزائر:جامعة منتوري، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٠)، ص٢٤٦.

جونكور في كل شيء، في الأدب الصرف وفي الرسائل والمقالات والقصص، وبالطبع في المسرحيات، وكانت شخصياتهما المسرحية دراسات صرفة من الحياة العامة كانا يأخذانها عمن يتصل بهم من الناس أخذا طبيعياً، لا يزيدان فيه ولا ينقصان. وقد كان غرض الكُتاب الطبيعيين أن يوفروا للأجيال التالية أكبر قدر من المستندات الحية التي يعرفون بها أهل الجيل الحاضر معرفة كأنهم يرونهم بها رأي العين.

ويعتبر "إميل زولا Emile Zola" الذي ولد في باريس عام ١٨٤٠م"، من أعلام المذهب الطبيعي، كذلك المسرحي جي دي موباسان "١٨٥٠-١٨٩٣م".

والمذهب الطبيعي أدى بجميع أربابه إلى الدمار الخلقي والصحي، ولعل ذلك ناشئ من إلتزام الصدق في تسجيل مجريات الحياة، بل المبالغة في إلتزام ذلك، دون أن يعمل الأدباء حساباً للعواطف المكبوتة.

ويلخص النقاد معالم المذهب الطبيعي في التالي:

"وهذا المذهب الذي تتغلب فيه الحقيقة على كل من العقل والتفكير، والكاتب الطبيعي يقتصر على تصوير الحقيقة المجردة، وكشف بواطنها كشفاً لا يحفل بالخجل أو الحياء أو التقاليد، وهو لا يسمح لتفكيره مطلقا بالتدخل في شأن هذا التصوير".

وللكاتب الطبيعي طريقته في كتابة مسرحياته، فهو يقلل ما أمكن من عناصر موضوعه، ويجعل عقدته، إن كانت له عقدة، بسيطة غاية البساطة، كما يقلل من الحركة، وهو يقتصد في حيل المذهب الرومانسي وزخارفه، كهذه الأحاديث الجانبية التي يتمتم بها بعض الممثلين فيما بينهم حتى يسمع الجمهور حوار غيرهم من الممثلين، وهو يقتصد كذلك في القطع الطويلة التي يلقيها ممثل واحد، والخطب المملة أو المؤثرة أو المفتعلة، وهو يستعمل بدلاً من ذلك كله الحوار الطبيعي الذي يتبادله المتحدثون.

أما من حيث الموضوع، فيفضل الكاتب الطبيعي أن يختار موضوع مسرحيته من أحداث العصر الذي يعيش فيه والبيئة التي يحيا فيها، بل من أكثر الموضوعات جدة وأقربها إلى أمزجة جمهوره من النظارة. ثم إن الكاتب الطبيعي يختار هذه الموضوعات من حياة الرعاع، بل أسفل طبقة من طبقاتها، وهو يتعمد ذلك إما لطرافة ما يعرضه على المسرح من وسائل عيشهم، وإما مجاراة لريح الديمقراطية الزائفة التي تستهوي هذه الطبقات بالعطف المصطنع عليها وتكلف الرحمة بها.

على أن الطبيعيين يعنون أشد العناية بأن يكون أبطال مسرحياتهم أبطالاً ضعافاً سلبيين، يسهل قيادهم والتأثير عليهم، كما يعنون بعالم الجريمة والأمراض، بوصفها نتيجة للظروف الاجتماعية والمرضية وظروف البيئة والوراثة، تلك الظروف التي هي في نظر الطبيعيين بمثابة تقابل القضاء والقدر عند الكلاسيكيين القدماء. ومن ثم كان معظم الكتاب الطبيعيين أقرب إلى التشاؤم والنظرة السوداء إلى الحياة ومستقبل الإنسانية منهم إلى التفاؤل والابتسام للمستقبل.

المذهب الواقعي

الشيء الواقعي هو الذي تحول إليه الشيء الطبيعي بعد أن تأثر بعوامل خارجية طارئة، والعوامل التي صنعها المجتمع بما تواضع عليه من تقاليد وآداب.

لم يكن من المنتظر أن تنحسر تلك الموجة الرومانسية الهائلة التي اجتاحت الأدب الفرنسي على يدي فكتور هوجو، وبتلك السرعة لتحل محلها موجة عاتية من المذهب الواقعي، على أيدي ستندال، وبلزاك، وفلوبير وغيرهم.

ويعدّ الكاتب "هنري بايل" الذي عرف في عالم الكتابة باسم "ستندال" أول زعماء المذهب الواقعي في فرنسا، وهو الذي حفلت حياته بضروب من الشجاعة والمجد، حيث شهد الكثير من معارك نابليون، كما حضر نكبة الجيش الفرنسي في موسكو. وكانت قصة ستندال الخالدة "الأحمر والأسود" أول محاولة جدية في إحلال المذهب الواقعي محل المذهب الرومانسي في فرنسا، وقد وصف فيها الحياة المعاصرة وصفاً واقعياً بعيداً عن أية مسحة رومانسية، بل سلك طريقاً مضاداً للرومانسيين فبشّر في قصته هذه بمذهب القوة.

ثم ظهر إلى جانب ستندال، من كتاب القصة الواقعية الفرنسية، "بلزاك" الذي وصفه الناقد سانت بيف فقال: "إنه أعظم رجل أنجبته فرنسا". وقد تأثر بلزاك في أول نشأته بالمذهب الرومانسي، لكنه أفاق ولم يترك صنفاً من الناس إلا وصفه، ولا جماعة من الجماعات إلا أعطى منها صورة لا تبرح مخيلة قارئها، لا يبالي إذا كان يصف ملكاً أو ملكة أو قائداً أو أديباً أو شاعراً أن يقفز فيصف طباخاً أو جندياً أو جزاراً أو فلاحاً عادياً، ويصفهم بالصدق نفسه الجريء الذي لا يبالي وبالحرارة نفسها، ثم هو يثب من الوصف العام إلى الوصف الخاص الدقيق الذي يتغلغل في أعماق المشاعر ودنيا الأسرار، ملوناً صوره الواقعية هذه بلمحات حلوة جذابة من المذهب الرومانسي، لكنه لا يسمح لهذه اللمحات بالطغيان على الأصل، وهذا كله موشى بالنظرات الفلسفية، والدراسات والتحليلات الرقيقة، مما جعله زعيم المذهب الواقعي ومرسي دعائمه.

أما "جوستاف فلوبير " فحسبه أنه منشئ أروع قصة في الأدب الواقعي كله وهي قصة "مدام بوفاري"، والقصة صورة بارعة للحياة الريفية الفرنسية في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، وصف فيها فلوبير الطبقة البرجوازية التي نشأ هو منها. ويعد "إبسن" إمام المدرسة الواقعية في المسرح الحديث، لأنه كان أقوي كتاب هذه المدرسة في أوروبا كلها.[1]

[1])رسسطو :فن الشعر،تر:ابراهيم حمادة،(القاهره مكتبة الانجلو المصرية،مصر ،عام ١٩٨٣،ص ٢٥٠

والكاتب الواقعي في المسرح لا ينقل الحياة الواقعية نقلاً حرفياً أو نقلاً فوتوغرافياً كما يفعل الكاتب الطبيعي، بل هو يلخصها ويعطي جوهرها، والمسرحية الواقعية لا يشترط أن تكون مسرحية تعليمية، أي موضوعة لغرض تعليمي أو للتبشير بفكرة معينة، وإن كان من المستحسن أن تكون كذلك، حتى لا تكون مجرد ترف ذهني أو متعة للتسلية في الفراغ، كما هو الشأن في أكثر المسرحيات الرمزية والسريالية.

لكن المكروه، بل غير الجدير بالمسرحية الواقعية أن تكون بوقاً من أبواق الدعاية لنظام معين، لأنها بذلك تجافي الفن وتدجل على الذهن وتمسخ حرية الفكر، وأجمل المسرحيات الواقعية ما كانت صادرة عن فكرة إنسانية تعود بالخير على عقول الناس وقلوبهم وأذواقهم وتزيدهم إنسانية، وترهف فيهم مشاعرهم الفنية، وتضاعف فيهم الإحساس بالجمال والحق والخير. وكلما كانت المسرحية الواقعية تطبيقاً أو عرضاً لمشكلة من مشكلات الحياة العملية، أو نقداً لوضع من الأوضاع العامة العالمية كانت مسرحية ناجحة. وفي هذا كان إبسن يتفوق على مقلديه من الواقعيين المحدثين الذين يتناولون في رواياتهم الأفكار التجريدية التي تغرق في فلسفتها المشكلة الحية

المذهب التعبيري

" أسم أطلقه النقاد الألمان ، نشأ نتيجة إحتجاج النقاد في محاولة الرومانسية والواقعية أبعاد العناصر التي لا تدخل ضمنها . و هذا المذهب كما يوحي أسمه ، محاولة لإكتشاف تقنية وطريقه للتعبير عما يعتقد الكاتب المسرحي بأنه يشكل الحقيقة الباطنة في مسرحية ، وهو طريقة أوفى ،وأكثر تأثيراً من بقية طرق المذاهب المسرحية .فهو من جهة يشكل إحتجاجاً لما في الرومانسية من أباطيل عاطفية ، ومن جهة أخرى يشكل إحتجاجاً على إتجاة الواقعية علي الإكتفاء بالتصوير الدقيق للمواقف الظاهرية في الحياة واللهجات والوسط الاجتماعي والأخلاق والعواطف والأفكار عند طبقة من طبقات المجتمع.

فالتعبيري يرى أن الرومانسية تحاول أن تستبدل التأويل الأمين للتجربة الإنسانية بتأويل مزيف ؛ ويرى أن الواقعية تضيع الحقائق السيكيولوجية الباطنة نتيجة إنشغالها بالنقل الدقيق للظواهر . ثم أن التعبيرية تكشف عن تأثير الإشغال المعاصر بتجارب الرجل المعاصرالفنية والمعقدة والشعورية واللاشعورية على المسرحية ، وتفصح عن ضيق كل من الكاتب المسرحي والمخرج ذرعاً بالقيود التي فرضتها المسرحية الطبيعية في نهاية القرن التاسع عشر، وتظهر رغبة شديدة في الإستغلال الكامل لجميع ما في المسرح الحديث من وسائل هائلة في المعدات وفي الإضاءة ، وتحاول أن تُخرج بالوسائل التخيليه القويه ما في المسرحية التجربية من مفاهيم فلسفية أو مادية . والتعبيرية تتيح أقصى مجال من الحرية في إستخدام الأساليب والوسائل الفنية والأجواء . فقد نجد في المسرحية الواحدة إنتقالاً فجائياً –لانعطي له أحياناً تفسيراً – من الشعر إلي النثر ، ومن الواقعية الموضوعية إلي ذروة المونولوج الذاتي ، ومن حوار واقعي تقليدي إلي كلام مسرف الإيجاز . ولما كان التركيز ينصب على تجارب الفرد أو الجماهير الأساسية

فإن المسرحية التعبيرية تتجه نحو تبسيط الحبكة المسرحية وتقليل الفعل الموضوعي ، وذلك لكي لا ينصرف الإنتباه عن الأمور الرئيسية.

سمات المذهب التعبيري

– إشتمال المسرحية التعبيرية على شخصية رئيسية واحدة تعاني أزمة روحية أو ذهنية أو نفسية ، على أن تري البيئة والناس في المسرحية من خلال نظرة تلك السخصية الرئيسية إليها.على أن تكون متفرسة يترجمها مؤلف المسرحية ويعبر عنها بوسائل المسرحية الرمزية .

– تتألف المسرحية التعبيرية عادة من عدد كبير من المشاهد والمناظر.

– المشهد الأول غالباً ما يكون من مشاهد الحياة ، وذلك لتيسيرالدخول الى الموضوع .

– تهدف إلى تصوير دخيلة النفس وتجسم تجارب العقل الباطن ، فليس المهم تصوير المظاهر الخارجية المحتملة الوقوع.

– شخصيات الرواية التعبيرية نماذج ، لا أفراد عائدين ومن ثمة يسمون بأسماء رمزية أو ندعوهم : الرجل أو المرأه أو الشاعر أو الشرطى.... الخ

– اللغة مقتضبة يكثر فيها حذف أواخر الجمل .. وهي لغه سريعه تلغرافية ...ويفضل أن تكون لغة دارجة تبتعد عن اللغة الرسمية التي لايستعملها الناس في تفكيرهم الخاص.

– التمثيل يكون فيها سريعاً، خيالياً ، متنوع المناظر مصحوب بالموسيقى والأصوات الرمزية ، حافل بالحيل المسرحية كالأقنعة والملابس الغريبة والإضاءة التي تثير الخيال.[1]

نماذج من المسرح التعبيري:

مسرحية " الآلة الحاسبة" لـ"ألمر رايس"

مسرحية " القرد كثيف الشعر" لـ"يوجين أونيل"

مسرحية " من الصباح إلى منتصف الليل" و " الغاز " جورج قيصر"

مسرحية " حياة الإنسان" لـ "أندرييف""

المذهب الرمزي

[1])محمد عناني، الأدب وفنونه، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١)، ص٦٥

"الرمزية في المسرحية ضرب من ضروب الرومانسية أكثر شهرة وأقل إستغلاقاً من العاطفية .فالرمزية شيء ينحني جادة الصواب ، ثم هي شيء معقول بحكم الترتيب وهي اليوم تستعمل في العالم كله ، فنحن لايمكن أن نسميها شيء مسرحياً إذا كنا نقصد بالشئ المسرحي الشئ الزاهر المبهر ومع ذلك فالرمزية هي لُباب المسرح إذ لم يكن بداً من أن ندرج فنها من بين الفنون الرفيعة والرمزية ليست شيء يخشى منة إنها الرقة نفسها وهي شيء يفهمة الملوك وذي المناصب الرفيعة ، وثمة نفر يخشون من الرمزية ويكرهونها ويدعون أن سبب ذلك هو أنها تحمل في طياتها البلاء والأذي ،وأنها ليست في الأدب شيء . ثم هم يقدمون لذلك أنهم يعيشون في عالم واقعي إلا أنهم لايستطيعون أن يفسروا لنا لماذا يستخدمون الرموز لكي يقولوا لنا هذا الكلام ، ولا كيف كانوا طوال حياتهم يستخدمون هذه الرموز نفسها التي يجدونها ، مما يعسر عليهم أدراكها إلي هذا الحد . وذاك أن الرمز ليست في أصول الفنون كلها فحسب بل أنها في جذور الحياة جميعاً ، بل نحن لانستطيع جعل هذه الحياة شيئاً نحتمله إلاعن طريق الرموز التي نستخدمها على الدوام . ومن هذا القول يمكن القول بأن الرمزية شبه الرومانسية إنها لا تهدف إلى مجرد تصوير الجوانب الظاهرة من الواقع وهي تضيف في خطراتها التي هي أقل من خطرات الرومانسية عنصراً خيالياً أو شاعرياً لمظاهر الواقع السطحية . كما أن الرمزية لا تقيد نفسها بخلق الصورة الساحرة فحسب ، وإنما تؤلف صورة محددة عن معنى العمل الفني المختص من النواحي الفكرية والأخلاقيه أو العاطفية . فالرمز موضوع أو عمل لايقتصر على القيمة الذاتية وإنما يشمل أيضاً القيمة الخارجية . فالرمز في الفن هو رباط من القيم والكاتب المسرحي الذي ينغمس في الرمزية يحاول أن يبين سلسلة من المعاني والقيم يشعر بشانة لا يستطيع أن يعبر عنها تعبيراً وافياً أو مقنعاً ألا إذا سلك تلك المسالك القصيرة إلى المستويات العميقه من العواطف والوجدان.

الألوان التي تثيرها الرمزية مختلفة فهي ترضي الرغبة الشديدة في الهرب من الأمور المألوفة و الأمور الدنيوية ، كما أنها تمتع المرء ذا الإتجاة الأخلاقي المتين والذي يحس بأنه قد أضاع وقته في المسرح سدى إذ لم يعد منه بجوهرة فكرية فلسفية أو أخلاقية ، إضافة إلي ذلك ترضي الجوانب الشاعرية والخيالية إذ أنها تحرك نشاط الجانب البياني العقلي .

ومقدار الرمزية يختلف إختلاف كبير حتى في المسرحيات ذات الطبيعة الرمزية الأكيدة . وكثيراً ما نجد الرمزية في معظم المسرحيات التي من هذا النوع عرضية بالنسبة لموضوع كانت طريقة معالجته رومانسية أوواقعية بشكل عام .

فكتاب المسرح يميلون إلى إستخدام الحيل الرمزية لإبراز قيم لا يمكن أن تظهر بوضوح كاف أو بقوة في التصوير الواقعي للوجود البشري وحدة وقد تكون مثل هذه الرمزية شيئاً صعب المنال ، وليس فيها من قيمة تتعدى الشبيه البياني في إيحائها بمشابهة المعني ، ولكنها قد تكون عنصراً أساسياً في بناء المسرحية فتحتل مكان عنصر ظاهري .

نماذج من المسرح الرمزي :

١- مسرحيات ابسن " بيت الدمية " و " البطة البرية ".

٢- مسرحيات لوليم باتلر ييتس " كاثلين ني هوليهان .

٣- ومن أحسن الأمثلة علي المسرحيات الرمزية تلك المسرحيات التي وجدت في العصور الوسطي التي كانت تعرف بالمسرحيات الأخلاقية .

٤- مسرحيات بيتس في مسرحية "موطن الحبيب"

بكيت في (انتظار غودو) ناهيك عن غموض أفكار هذا المسرح وإيغاله في التجريد الرمزي وتكسير الوحدات الأرسطية والعبث بها كما نجد ذلك في (الحبل المتهدل) لأرابال و(الكراسي) ليونسكو ومسرحية (الغرفة .(وقد يتعدم الحوار في هذه العروض الدرامية اللامعقولة إذ لا تتكلم الشخصيات إلا بحوار غامض أو متقطع أو بكلمة أو بكلمتين أو يكون كلاما مبهما بل نجد شخصيات صماء وخرساء مثل مسرحية(النادل الأخرس.

مسرح العبث:

لقد تعرض مسرح العبث في بداياته للنقد الشرس والتجريح والقذف من قبل النقاد والجمهور على حد سواء. لكن بعد ذلك صار لهذه الموجة الجديدة مريدوها ومناصروها من أوربا وكافة أقطار المعمورة حتى أن المسرح العربي نفسه جرب التعامل مع هذا التيار في إطار البحث عن قالب مسرحي متميز، وهو ما نجده عند اتوفيق الحكيم مثلا في مسرحية " يا طالع الشجرة " التي حاول من خلالها تأصيل العبث واللامعقول في المواويل الشعبية!

غير أن نظرتنا إلى مسرح العبث يجب ألا تحكمها السلبية و"الشوفينية "، لأن هذه الصيحة الفكرية والفنية ليست دعوة إلى الصمت والرضى بالأمر الواقع والانصياع لأزمات الحياة، وإلا كيف نفسر مشاركة (بكيت)Beckett في الحرب العالمية الثانية للقضاء علىالنازية؟ وكيف تبرر كذلك اعتناق (أداموف) Adamson للماركسية واعتباره الناطق شبه الرسمي للمسرح السياسي الهادف؟.[١]

إن مسرح العيث قراءة واعية وعميقة لواقعنا المعاصر، وهو كذلك مرأة تعكس بصدق التحولات المتسارعة التي أطرت حياة الإنسان في ظل الحضارة المادية الغربية، وهو ما يبرز انتشار هذا التيار المسرحي في الدول الرأسمالية التي تعرف صراعا طبقيا حادا، وسيادة مطلقة للثقافة البورجوازية الرئة.

---

[١])جورج ولورث: مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة وتقديم عبد المنعم إسماعيل، المركز العربي للثقافة والعلوم، دت، لبنان من ٨

المسرح الملحمي

اعترض بريخيت على نظرية أرسطو فى المسرح .. تلك النظرية التى تقوم على محاكاة الواقع ، وايهام المشاهدين بأن مايشاهدونه ، هو هذا الواقع الفعلا ، وحاول ان يتخطى هذه المحاكاة ، وهذا لايهام الى مفهوم أخر المسرح ، وهو مناقشة الواقع مناقشة ديالكتيكية بقصد تنوير الجماهير بحقائق هذا الواقع ، فهو يرى ان المسرح رسالة اجتماعية وسياسية لابد أن يستفيد منها المشاهد ، وأن ينعكس هذا على تصرفاتهحيال القضايا الاجتماعية التى تواجهه ، لذا فهو لايزيد للمشاهد أن يتقبل الواقع كما هو ، بل يريد أن يناقشه عقلانيا ويفرق بين ماهو قاعدة وما هو استثناء ، لهذا فهو لايريد للمتفرج أن يندمج فى الاحداث ولا أن يعيش مع الشخصيات الفنية ، بل أن يكون على وعى بما يجب أن يكتشفه من الآحداث المعروضة .

هذا على العكس مايراه المسرح الارسطى الذى " يخلق عالما من الوهم عند المشاهد يصرفه عن التفكير فى القضايا السياسية والاجتماعية التى قد ينطوى عليها العرض المسرحى ، فيكيفى المشاهد بأن يعيش تلك الساعات الحالة بما فيها من انفعالات وتوتر وهدوء يصرفه عن النظر فى أمور الحياة ذاتها بعد خروجه من المسرح " حيث أن الدراما الآرسيطة ، تحرص على تقديم الأحداث على أنها من صنع هذا القدر ، وعلى العكس تماما أن المسرح اللاأرسطى يدرس ذلك القدر دراسة واعية مؤكدا أنه من صنع الانسان .

ولقد جاء المحاولات التى قام بها برخيت فى المسرح كرد فعل للتغيرات التى لحقت بالمجتمع الألمانى فى أعقاب الحرب العالمية الأولى .

وما أحدثته هذه الحرب من تغير فى الوعى السياسى والاجتماعى نتيجة لأنهيار كثير من القيم ، وللضغط الاقتصادى الذى مر به الشعب الألمانى بعد الحرب ، خاصة طبقة العمال التى انتشرت فيها البطالة ، كل هذا دفع بريخت للبحث عن شكل جديد للمسرح ، مراعيا فى ذلك أن " أى تجيد فى الشكل لايخدم غرضا ، ولايستمد مبرراته من مضمونه الاجتماعى يظل شكلا عقيما تماما لا ثمرة فيه "[١]

ان بريخت برى أن الدراما الارسطية ، (هى دراما برجوازية لايكتبهاولا يريدها الامن ينتمى الى هذه الطبقة ، وله ملحة فى بقائها وتحكمها ، فهى فى يد سلاح يقاوم الطبقة العاملة الصاعدة ، وهى حين تغرق الانسان فى الوهم ، انما تعوق تطوره العلمى التجريبى ، وتخدر فيه ارادة الصراع من أجل الحرية والغاء الطبقات الامر الذى أدى الى وجود دافع جديد فى ميدان الخلق المسرحى ، دافع بدأ يجعل المسرح أداة فى يد الطبقات المغونة ، وانتهى يجعله أداة للثورة الاجتماعية . أى أن بريخت حينما كان

---

[١])أنظر: شفيق مقار، دراسات في الأدب الأوربي المعاصر، سلسلة الكتب الحديثه، العدد (٤٣) (بغداد: مطيعة الأديب البغدادية، ١٩٧٢)، ص ١٤٤

يفكر فى وضع اللمسات الآولى لنظرية المسرح الملحمى ، كان يراه ضرورة كبيرة كنقيض للمسرح البرجوازى .

ويعرف محمد مندور المسرح الملحمى ، بانه " يقوم على القصص الدرامى وسرد الأحداث ويجعل من المفرج مراقبا ، ولايدمجه فى الاحداث تلك الطاقة ، ودون أن يلهب تشوق المتفرج الى الخاتمة التى يتمركز فيها التأثير أى أنه ركز على موقف المشاهد من هذه الأحداث التى لايسعى المسرح الملحمى الى ادماجه فيها على مراقبته لها والتفكير معها بشكل عقلانى .

ويقترب من التعريف السابقى تعريف أخر للمسرح الملحمى ، بانه " مسرح سرد حكاية ، علىشكل لوحات مستقلة ، بعيدا عن الايهام ، تتبع شخصياته من وظيفة الفرد الاجتماعية على أساس أن الفرد ليس سوى نتاج البيئة والظروف الاجتماعية ، وتقوم العناصر المساعدة للعرض مثل الديكور ، والاضاءة والموسيقى ، على نوع من الاستقلاب ، دون ان تكون مكلمة للنص ، بخيث لاتسهم فى احداث أى تأثير درامى ، وذلك تحت شعار تبديد الوهم ، ولاشك أن المقصود بعدم أحداث هذه العناصر لأى تأثير درامى ، هو أن تنتج أثرا مضادا اللاتجاه الدرامى (الآرسطى) يحقق عامل التغيب او التبعيد .[١]

ومن التعريفين السابقين نلاحظ ان، المسرح الملحمى يهتم بالنص وعناصر العرض أيضا ، لانها الوسيلة التى يعبر بها عما يحتويه النص من أفكار يريد لها أن تصل واضحة الى المشاهد ، فالمسرح الملحمى ليس مسرحا ذهنيا فحسب ، وليس مسرحا عاطفيا أو وجدانيا ، انما هو المسرح يجمع بين هذا وذلك ، فهو يطلب من المشاهد أن يفكر وأن يحكم على مايقدم له من قضايا تعرض أمامه ، الا أنه فى نفس الوقت وعندما تأتى اللحظة الانسانية لايمعنه من أن يتعاطف مع الشخصية ، لان المسرح الملحمى " لاينبذ الانفعالات بل يدرسها من خلال تعرضه لمجموعة من الآحداث الصغيرة التى تتجمع من أجل القاء الضوء على قضية معينة من زوايا مختلفة ، بأستخدام المشاهد الصغيرة والجوقة والروى المقدمة والنهاية ، وذلك حتى لاتقتصر المسرحية على تقديم قصة خاصة عن شخص أو أشخاص ، ولكن تعرض معلومات عن العلاقات البشرية بصورة عامة بالتالى ، تصبح القضية قضية عامة تمس قطاعا كبيراّ من اللمجتمع .

هذا الى جانب أن بريخت يتيح للشخصيات أو الجوقة أو الرواية حرية التفاعل مع الجمهور ، فهو يسأله : " هل يرضى عن هذه النهاية ، أو أنه يريد نهاية أخرى ، وهو حين يفعل ذلك ، فأنه يدرك مقدما أنه ليس فى امكانه هو كمؤلف ، ولا فى امكان الشخصيات أن تغير فى سير الآحداث المقدمه على خشبة المسرح ، ولكن كل ما يقصده الممثلون أو الكورس أو الراوى هو ايضاح الأمر للجمهول لكى يدرك أنه

[١])مارتن أسلن: تشريع الدراما، تر/ يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات وزارة الثقافة والفنون، ط ١٩٧٨ .

اذا كان فى الامكان أن تغير الممثلون فى نهاية المسرحية ، فلماذا لا نستطيع نحن المشاهدين أن نغير فى أحداث حياتنا .

فلقد كان هدف بريخت الأول " أن يجعل المتفرج يرى العالم الحقيقى ويفهمه ، أن يجعله يفهم كيف تدور الحياة فى المجتمع الرأسمالى المعاصر بحيث يسعى الى تغيره ، كانت هذه هى الرسالة التى كرس لها مسرحه الملحمي. كما ان أعماله كانت تهدف الى اثارة الدهشة والسخط لدى القارئ والمتفرج ودفعهما الى تغير الواقع الاجتماعى المحيط بهما بالثورة والعنف اذا اقتضى الأمر

فقلد كانت مسرحيات بريخت تعكس قضايا الانسان وصراعه المرير مع القهر والاستغلال ، ولهذا نجده قد قام بتعرية أساليب الاستغلال والاضنطهاد على مختلف المستويات ، وهو يعالج موضوعاته بصراحة تامة ، وبأسلوب مباشر يصل فى احيان كثيرة الى مستوى التعليم والتبشير ، لأنه يريد مشاهد أن يتعرف على ما فى العالم من متناقضات ، ومن ثم يدفعه هذا الى الفهم ، اى فهم المشكلة وادراك أبعادها ، فيعطيه فرصة لمحاولة التغيير ، ويظهر هدفه هذا بوضوح فى مسرحية " الاستثناء والقاعدة ، حيث لخص بريخت على لسانه مجموعة المثلين فكرته عن المسرح الذى يجب أن يكون هدفه تغيير الواقع الذى اعتدنا عليه ، وتصحيح الأخطاء التى أصبحت قاعدة على الرغم من أنها لابد أن تكون هى الاستثناء وليست القاعدة .

مسرح القسوه

إلى جانب أفكاره حول النص في المسرح الغربي أوجد أرتو مفهوم مسرح القسوة ليضع تصوراته حول العلاقة ما بين المسرح والجمهور واعتمدت أفكاره في هذا الموضوع ايضاً تأثره بالمسرح البالي ثم بالمسرح و الثقافة المكسيكية.

في مقالته (مسرح القسوة) يقول أرتو (بدون فعل قاسي في بداية كل عرض ,لا يمكن أن يكون هناك مسرحا) ويضيف (في حالة الانحطاط التي نحن فيها ,من خلال الجلد يمكن أن ندخل الميتافيزيقيا الى الذهن).لذا بات من المؤكد بالنسبة له الحاجة إلى مسرح يفيقنا ,مسرح يمارس الوخز والضرب على أحاسيسنا لتحطيم هيكلة الذهن المتكلسة للمفاهيم والقيم العتيقة المنحطة. يرى في مسرحه شكلا معاكسا للمسخ الموجود في الثقافة الغربيه , فقد عاصر حربين بين شعوب وأمم أوربا خلفت صور مرعبه لبشاعة الإنسان الغربي في نظره.

لغرض توضيح مفهوم القسوة يقول أرتو (كل شيء يفضي للأثاره هو قسوه, وعلى قاعدة هذه الفكره الفاعلة المدفوعة الى ابعد الحدود,على المسرح أن يعيد صياغة نفسه).

ولأجل استخدام الصدمة القاسية , يضع ارتو الجمهور والفضاء المسرحي في استمرارية نافذة للأضاءة والصورة والحركة والصوت ,مثل مكبرات الصوت المستخدمة في الكنائس.وهو يبحث لخلق حاله من الهلوسة والفزع عند جمهوره ومواجهته دون نتائج عمليه .

القسوة في العرض المسرحي الأرتوي هو تحرير القوى الكامنة داخل المتفرج, بمعنى أخر أنها تعمل على إخراج الإنسان الحقيقي من داخل المشاهد المكبل بالقيود الاجتماعية. والفعل القاسي وسيله لتحرير الذهن كي يصبح أكثر صفاء وكفاءة في تلقي العواطف النبيلة والأفكار السامية التي تنطوي عليها الأساطير العظيمة.[١]

في رسائل عديدة من محاولاته لإزالة سوء الفهم حول القسوة في مسرحه , يقول أرتو في أحداها (يجب أن نفهم القسوة بمعناها العريض وليس المباشر المعتاد). ثم يضيف (من الخطأ أن نضع مفهوم القسوة في معنى الألم المادي , أنها قبل كل شيء نوع من التوجه الصلب والخضوع للضرورة). وهي بالنسبة له صرامة كونيه الى جانب كونها ضرورة حتمية, كما أنها تطبيق صارم و إصرار ثابت ومطلق. ومسرح القسوة , هو المسرح الشاق والقاسي عليه وعلى العاملين فيه قبل أن يكون قاسيا على الجمهور.

في مقالته (لننتهي من الأعمال الرائعة) (Chefs-d' œuvre) يدعو أرتو إلى القطيعة مع المسرح المقدس المخصص للنخبة والذي لا يعني عموم الناس, حيث يقول (الأعمال الكبيرة للماضي ,هي للماضي وليست لنا, ولنا الحق في أن نقول ما قيل و ما لم يقال , وبالأسلوب الذي نمتلكه). يوضح ايضاً , إذا كان شكسبير ومقلدوه قد أوحوا لنا طويلا فكرة الفن لأجل الفن.الفن في وادي والحياة في وادي أخر. ..نستطيع أن نستريح على هذه الفكرة الميتة خارج الحياة. وأن أفكارهم التي جعلتنا نعيش يوما, لم تعد تؤثر فينا اليوم.

(إذا كان الناس لا يأتون الى مسرح النصوص الأدبية , ذلك لأنها أعمال أدبيه). وهي بالنسبة له محددة في أشكال لم تعد تستجيب الى حاجات عصرنا .ومن غير المجدي أن نتهم الجمهور و انحطاط ذوقه. (علينا أن نعطي للجمهور في الشارع فرصه أن يرى الكرامة الأنسانيه) وان اهم رواده

أنتونان أرتو(Antonin Artaud) ولد في مرسيليا جنوب فرنسا عام ١٨٩٦, من عائله برجوازيه ميسورة , ومات في ضواحي باريس سنه ١٩٤٨. عاش طفولة شقيه بسبب مرضه بالسفلس الوراثي, حيث خضع لعلاج قاسي لمده عشرون عام. في سن الثامنة من عمره ماتت أخته بعد ثمان اشهر من ولادتها، وهي مواجهته الأولى مع الموت التي أثرت به عميقا. عانى من مرض الصداع وأوجاع الرأس منذ بداية سن المراهقة, وناضل ضد هذا المرض خلال فتره طويلة من حياته بعلاجات مختلفة من وخز الإبر الطبية

[١])محمد عزيزة، نظريات في المسرح العربي الحديث، تونس، ١٩٧٠، ص ٧٢.

والتي أدت به أن يمضي تسعه سنوات في مصحات الأمراض العقلية حيث خضع للعلاج بالصدمات الكهربائية. لاشك إن حياته القاسية أثرت على مجموعه علاقاته , كما أسهمت في بلوره أفكاره.

تعلم في المدارس الدينية التي أثرت معرفته في اللاهوت المسيحي والذي نجد أثره في أعماله لاحقا. أظهر تذوقا لتعلم اللاتينية والتاريخ القديم . وفي سن الرابعة عشره أكتشف شارل بود لير. أرتبط فيما بعد بالمدرسة السريالية قبل أن تحل الخصومة مع اندريه بروتون (André Breton) زعيم السريالية الفرنسية,والقطيعه مع الحزب الشيوعي الفرنسي الذي رفض الانضمام إليه معتقدا أن الثورة يجب أن تكون روحيه وليست سياسيه.[١]

دفعت السريالية لظهور مفاهيم جديدة تتعلق بالنقاء أو الصفاء (La pureté) . وبدأت تظهر مصطلحات مثل, الشعر الصافي أو الفن الصافي والمسرح الصافي. لقد أثارت هذه المفاهيم نقاشات كثيرة بين أوساط الفنانين والشعراء والكتاب ,مما دفع بول فاليري(Paul Valéry) الى شرح مفهوم الصفاء (الخالصيه) في الفن والأدب على أساس أنها محاوله لبناء العمل بالاعتماد فقط على الجزئيات الشاعرية ألذاتيه للعمل نفسه , أي أن يخلص العمل الفني أو الأدبي نفسه من كل الجزئيات التي لا تمت بصله الى العمل من جهة , وان يحرر العمل نفسه من أي أهداف خارجه عن تركيبته الذاتية من جهة أخرى. ومن هذا الفهم بدأ أنتونان ارتو يبحث عن مسرحه الجديد.

يحتوي الكتاب على خمس عشرة مقاله كتبها بين عام ١٩٣١_ ١٩٣٦ .ومن أهم الموضوعات التي يتحدث عنها هو موضوع (محدودية المسرح الغربي وفضائات مسرح الشرق اللامتناهيه).في سنه ١٩٣١ حضر أرتو عرضا مسرحيا للمسرح البالي (نسبه الى جزيرة بالي الاندنوسيه). بعد هذا العرض تولد لديه إحساس عميق بلا جدوى النص في المسرح, وأن الحوار ليس المحرك للعمل المسرحي, بل على العكس هو يقيد لدرجه كبيره حركه الفكر في فضاء المسرح. ومن الضروري بالنسبة له البحث عن لغة جديدة غير لغة الكلمات .[٢]

في مقالتين الأولى تحت عنوان (المسرح البالي) والثانية (مسرح الشرق ومسرح الغرب) يستعرض فيهما مجموعه أفكاره .بالنسبة له الأمر واضح تماما . أن المسرح الغربي يعتمد على الكتابة (النص),في حين أن مسرح الشرق يمتلك وسائل أخرى في التعبير على الخشبة , حيث يقول (أن المسرح البالي يمنحنا فكره محسوسة وليست كلمات ,وهو يحتوي على كل أبعاد الحركة والحدث بمعزل عن النص المكتوب مثل ما أعتدنا تلقي مسرحنا الغربي المرتبط بالنص حيث يجد حدوده فيه).

---

[١])شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، الإسكندرية، مصر، دار فلور للنشر والتوزيع، ط٠١، ص ٩٨.
[٢])شكري عبظ الوهاب ،مصدر سابق ،ص٩٩

النص والحوار من أهم مراكز اهتمام أرتو في المسرح, انه يدعو الى (تحطيم اللغة لغرض الإمساك بالحياة والعمل المسرحي). وهو يوضح أن اللغة لا تمتلك الصفة المسرحية وعلى المسرح أن يتحرر من اللغة ومن الحوار.

يعتقد أنتونان ارتو أن المسرح الغربي يقاس الى حد كبير بقيمه اللغة , وليس هناك أي امكانية فيه للتعبير الدرامي خارج إطار اللغة. الحوار في المسرح للأميين أو للعميان , وهو يحدد ويقولب المساحة الدرامية بمقياس الكلمات. وبهذا التوجه يستعيد أرتو هنا المفهوم الأفلاطوني ,على أن الأفكار تموت في لحظه كتابتها.

يوضح ارتو تصوره للمسرح الصافي , الخالص (Théâtre pur) بأن الحوار مكتوب ومنطوق وهو بهذا يحمل صفة الكتاب اكثر من أن يكون مسرحا للعرض. فهو يقول (المسرح فن مستقل بذاته وعليه كي يتجدد، أو بكل بساطة كي يعيش، أن يثبت ما يفرقه عن النص والكلام والآداب و كل ميادين الكتابة ودلالاتها). المسرح يتمحور في فضاء الحركة وليس في النص المثبت.

في مقاله له (المسرح والآلة) سنه ١٩٣٦ يقول أرتو (الكتابة تعني حرمان الفكر من الحركة في فضاءات الاشكال). النص بالنسبة له يؤدي الى تحديد الفكر وقولبته داخل أطار الشكل. يقول ايضاً (كثيرا ما نجد أنفسنا أمام حواجز في الحالة التعبيرية لا تستطيع الكلمات تجاوزها فنلجأ الى الأشاره بعفويه). المسرح الحقيقي بالنسبة له شأنه شأن الثقافة العامة للشعوب لم تكتب ابدآ. في اللغة الباليه مثلا ,لا وجود لمصطلح الفن ,وذلك بسب أن الفنون هي جزء من الحياة اليومية التقليدية والتي يشارك فيها الجميع.

غير أنه حين يعلن مغادره النص والحوار, يدعو ارتو الى لغة جديدة تستطيع أن تملئ فضاء المسرح بدل من أن تكون أساس للعرض الدرامي كما هو في وجود النص. لغة المسرح الجديدة يجدها في مسرح الشرق. لغة الآشاره و الايماءه والهيئة والصوت. ويوضح أن هذه اللغة تحتوي على وسيلتين للتعبير بصريه وسمعيه في آن واحد.

هي لغة للمسرح فقط, وليست لها أي معاني خارج فضاء المسرح. يقدم تعريفين لهذه اللغة. الأول كونها لغة ماديه ومرئية والثاني كونها تحتوي على كل ما نريد قوله وبكامل الاستقلالية عن النص والحوار, وهي لغة على المسرحيين أن يضعوا قواعدها.

في دعوته لتجاوز النص والحوار في المسرح يضع ارتو الإخراج والكادر ,المحرك الأساسي للعرض المسرحي,في هذا الصدد يقول (العملية المسرحية تنتمي كليا إلى الأخراج , هو الذي يحدد اللغة في فضاء المسرح وحركته). وليس العكس كما هو معتاد حيث النص يحدد كل شيء. الإخراج في نظره يشترط عنصرا واحدا هو (المسرح يجب أن يكون خارج النص).أما بالنسبة للممثلين فيقول (عندما

نلغي الحوار على المسرح ,فأن الممثل لا يجد غير الجسد وسيله للتعبير وحينها يتجاوز بأشكاله التعبيريه حدود الأشكال التي تضعها الكلمات).كذلك يدعو أن يشكل الفريق المسرحي والجمهور فضاء متكاملا للعرض,على أن يخرج العرض من صالات المسرح المغلقة , وهو يفترض أي مكان يسمح لمثل هذا المزيج بين العرض وجمهوره في مشاركه حيه وفاعله يشكل كلا القطبان أساسا للعمل المسرحي.هذه الفكرة الارتويه وجدت تأثيرها عند بيتر بروك في مفهومه (المساحة الفارغة) أو المساحة التي يجب ملئها.

في المسرح الذي يعارضه ارتو. الكاتب لا يحدد فقط الفكر والفعل من خلال النص و أنما يقوم من خلال النص الضمني وضع حدود وأشكال الفضاء المسرحي بكامله.

المبحث الثاني :مسرح مابعد الحداثة

إن كلمة ما بعد الحداثة postmodernism تشير عموما إلى نوع من الثقافة المعاصرة ، ولكن مصطلح ما بعد التحديث postmodernity يعلى فترة تاريخية معينة، إن فكرة ما بعد التحديث هو أسلوب فكري يتشكك في المفاهيم التقليدية الحقيقية، والعقل، والهوية، والموضوعية، وفي فكرة اتجاه

العالم نحو التقدم والتحرر، وفي مجالات العمل التي لا خيار سواها [١]وقد ظهر مصطلح ما بعد الحداثة الحداثة في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية وهو يشير الى التغيرات التي شهدتها الحضارة الغربية، وأيضا التحول من مجتمع التصنيع الى مجتمع ما بعد الصناعة ، التحول من المعرفة النظرية إلى التطبيقات العلمية والتكنولوجية، ولقد تبنت فنون ما بعد الحداثة التعددية الثقافية التي تفترض إلغاء الفواصل بين الثقافات العالمية لتصبح الثقافة العالمية في متناول كل فرد نتيجة تطور وسائل الاتصال والمعلومات وظهور فكرة العولمة، ومحاولات إلغاء الفواصل والحدود بين دول العالم وزيادة الترابط بينها ودمجها اقتصاديا وسياسيا وثقافيا، فأصبح في مقدرة الفرد العادي أن يتعرف على الثقافات العالمية المختلفة عبر وسائل الاتصال والانترنت في اللحظة الراهنة.

ويستخدم مفهوم ما بعد الحداثة على نطاق واسع في الدراسات الفكرية والأدبية والنقدية ، وتستند إليه اتجاهات فلسفية متزايدة الحضور، كما أن بعض المؤسسات الثقافية تضطلع بدور المنبر لهذا الاتجاه الجديد ، ومنها بعض المنتديات الفاعلة التي تصدر منشورات وادبيات رائجة، وبالرغم من إن ما بعد الحداثة تشخيص لكل ما يحدث حولنا، الا انها لم تعط حتى الآن تعريفا، بل أن هذا المفهوم ما خضع للتدقيق ، وغالبا ما يستخدم بغموض وارتجال للتعبير عن دلالات متباينة.[٢]

وهناك صعوبة حول تجديد مفهوم مصطلح ما بعد الحداثة أو حتى تحديد بداية ظهوره، هل هو معاصر ؟ ام تاريخي؟ فتداخله وتشبعه في التخصصات المعرفية المختلفة يجعل من الصعوبة وضع تحديد دقيق للمقصود به، وصعوبة وضع تعريف محدد لهذا المصطلح قد يرجع إلى اختلاف التخصصات التي يدخل تحت نطاقها هذا المفهوم وما يترتب على ذلك من اختلاف تخصصات رواد ما بعد الحداثة ، وتأكيدا لذلك فان مفهوم ما بعد الحداثة قد ساهم في صياغة مجموعة من المفكرين في مجالات شتى في النقد الأدبي والفن والفلسفة والسياسة وعلم الاجتماع.

---

[١]) تيري ايجليتون: اوهام ما بعد الحداثة- ترجمة: منى سلام- مراجعة سمير سرحان- أكاديمية الفنون- مركز اللغات والترجمة – ص٧

[٢])جمال الدهشان ما بعد الحداثة والتربية- المؤتمر العلمي الأول لقسم أصول التربية بجامعة بنها - ص٥٣

ويعرف ليوتار ما بعد الحداثة بأنها" حالة المعرفة السائدة في أكثر الدول تقدما، وهي التي تصف الحالة التي وصلت اليها ثقافتنا في أعقاب التحولات الكبرى ، التي غيرت قواعد اللعبة بالنسبة للعلم والأدب والفنون منذ نهاية القرن التاسع عشر ".

ويعرفها محمد فتحي بأنها" حالة حضارية تهدف إلى خلق نمط ثقافي ومعرفي يتعارض مع الحداثة، له سمات وخصائص تمجد عدم التحديد والا معنى والتعددية والاختلاف والنسبية في النظر إلى الواقع ويعلى من قيمة الثقافة والمعرفة في توجيه المجتمع الإنسان أما طلعت عبد الحميد فيرى أن ما بعد الحداثة" هي نمط من الحياة ينتظم نظما اجتماعية متداخلة تقوم على التعقد والاحتمالية واللايقين واللا حتميه واللا تحدد وضبابية الظواهر والجوع المعرفي". [١]

وهناك من يعرف ما بعد الحداثة على إنها شكل من أشكال النقد الثقافي، والتغير الجذري في علاقات الانتاج وفي طبيعة الدول القومية وفي تطور التكنولوجيا الحديثة التي أعلت مجالات الاتصالات من بعد، ومعالجة المعلومات، كما تشير أيضا إلى التغير الجذري في القوى الدافعة لحركة العولمة والاعتماد المتبادل في المجالات الاقتصادية والثقافية والاجتماعية".[٢]

ويؤكد فردريك جيمسون" على إن ما بعد الحداثة هي رد فعل لما قبلها حيث يرى أن ما بعد الحداثة تتوحد برغم تعدد مجالاتها وأساليبها تحت شعر الرفض لما هو معترف به ومقنن

كما يرى "فردريك جيمسون" ان كلمة ما بعد الحداثة تنطوي على مفهوم التمرحل والذي تكون مهمته منصبه على ربط بروز سمات شكليه جديدة في الثقافة بيروز سمات جديدة في الحياة الاجتماعية ونظام اقتصادي جديد بما يعرف غالبا حسب التعايير المطلقة بالمجتمع ما بعد الصناعي والاستهلاكي أو مجتمع وسائل الاعلام. وهناك من يرى مالا بعد الحداثة حالة أو مرحلة دخلت اليها البشرية في سعيها لتأسيس عالم جديد ذي شروط معرفية جديدة تختلف عما كان سائدا من قبل ، وكما قامت الحداثة على تقد مرحلةأو مراحل سابقة عليها لتؤسس عالما جديدا وفق قواعد العقلانية الفنية التي بسطت سلطانها فكر

وتطبيقا على شتى الحياة، فان ما بعد الحداثة قامت على نقد الحداثة وتحطيم القواعد التي ارتكزت عليها. كذلك هناك من يعرف ما بعد الحداثة بأنها فترة هيمنت فيها الصورة على الواقع، اذ تقوم بدور كبير في تشكيل افتراضاتنا وتصوراتنا عن الواقع بشكل يفوق الدور الذي تقوم به الخبرات الفعلية وذلك من خلال ما يقدمه من خبرات بأساليب فنية متميزة".

---

[١])-طلعت عبد الحميد الحداثة وما بعد الحداثة- مكتبة الأنجلو المصرية ٢٠٠٣ ،ص١٦٠

[٢])سامى نصار (قضايا تربوية في عصر العولمة وما بعد الحداثة- القاهرة- الدار المصرية اللبنانية – ص٧٩

وانطلاقا مما سبق يمكن النظر إلى ما بعد الحداثة باعتبارها ، حالة حضارية تهدف إلى إيجاد نمط معرفي وثقافي يتعارض مع مفهوم الحداثة له سمات وخصائص تمجد عدم التحديد ، والا معنى والتعددية ،والاختلاف والنسبية في النظر إلى الواقع ، ويعلى من قيمة الثقافة والمعرفة في توجيه المجتمع الإنساني ونظرا لعدم تجذر هذه الحركة بعد الواقع الثقافي والأكاديمي، فقد تباينت حولها الآراء ووجهات النظر. ولذلك من الصعب إعطاء تعريف محدد لما بعد الحداثة ولكن يمكن تعرف

ملامح هذا التعريف من خلال السمات التي طرحها بعض المفكرين ليصفوا بها تلك الحقبة بالا تحدد، وتحديد كل ما هو نهائي وكلي يفسر من خلاله جميع المواقف طبقا لنموذج تفسير شامل وكلي. وتذكر د. نهاد صليحة في مقدمة ترجمتها لكتاب ما بعد الحداثة والفنون الأدائية أن مصطلح ما بعد الحداثة كمفهوم مركب ، متعدد الأوجه يتجلى في عدد من الظواهر المنوعة التي يجمع بينها

هدف واحد، هو محاصرة وتخريب فرضيات الحداثة، وما ينبني عليها من مواقف ونتاج ثقافي واذا كان هذا هو الحال، فلا يمكن القول بن تيار ما بعد الحداثة قد تحرر تماما من تيار الحداثة. فالحداثة هي الأرض التي تقف عليها ما بعد الحداثة وتشتبك معها في جدال ونزاع دائم ، وهي الارض التي تمكنها أيضا من الدخول في حوار وجدل مع نفسها. ومن هذا المنظور تتضح مشكلة تحديد الملامح المميزة لفن تيار ما بعد الحداثة، وهي مشكلة تتلخص في التوصل الى معنى وخصائص ما بعد الحداثة لا يتأتى الا لاعن طريق الخوض في معاني وخصائص الحداثة.

واما التجارب الإخراجية فالرؤية الإخراجية تمتلك سمات تفتقر بعدم وجود ملامح ووضوح للشخصيات , واعتماد التفكيك والغاء وحدة الحدث , كما وتستخدم الإيقاعات غير المنتظمة أو المكرورة , وتسعى كذلك إلى تعددية التفسير , مما يدفعنا للاعتقاد بسمة اللاتواصلية , بسبب الاستغراق لمتخيل مفترض , فضلا عن مسعاها نحو التزامن في مكان الحدث [1], وهو ما سعى إليه (الآن كابرو) في الواقعة أو الهابنج .فالعرض المسرحي ليس قصة تحكى بل مجرد لعب للاعقلانية والفوضى التي سعى إليها مسرح (ارتو) بوصفها إحدى سمات مسرح القسوة "" لتكشف عن مسرح لا يملأ فراغه سوى الشتات المتناثرة من الهراء والنفايات "" (١)

إن هذا التشظي للفكرة والمعنى والعلامة بات يستقي أفكاره من التفكيكية (لجاك دريدا) فالنظام اللغوي السوسيري والبنيوي لم يعد نظاما قائما على العلاقة بين الدال والمدلول في المعنى ,..... بل أن المدلولات تخضع لعلاقات الاختلاف والأرجاء في محاولة لتدمير الفكرة الوهمية بين الدوال "" فالنتيجة هنا قيام المدلول بوظيفة الدال بصورة دائمة

---

١)كولين كونسل , علامات الأداء المسرحي , تر امين سلامة , القاهرة , مهرجان المسرح التجريبي , ١٩٨٩, ص ٨

ويقدم بعض المخرجين اقتراحا , "" بان ما يسمونه عرضا من الممكن أن ينظر إليه على انه مسرح تفكيكيها "

على وفق ما تقدم يمكن القول أن نظم المعنى والفعل باتت غير مفعلة , بل المهم هو بناء جو عام ضمن خصوصية المسرح الوسائطي, بطرائق جديدة هو ما سعى إليه الإخراج المسرحي

,لتركيب عدة مواد صورية بحيث تموت عناصر السرد والتجسيد والترتيب المنطقي للحبكة ,

فدا يلوك (حوار) الشخصية هو لغة كلام الشخصية وليس وجودا مسرحيا مستقلا , بوصفها تمتلك خصائص وأبعاد وعلامات , ذلك "" أن الانعزال والتقهقر واللجوء إلى عالم التأمل .... أصبح ضرورة ووسيلة للنجاة , لأن الحياة في المجتمع أصبحت تسير بسرعة مجنونة ""

أما من الناحية الفلسفية فقد طرحت أفكار (نيتشه) إلغاء سلطة العقل للفلسفات السابقة وتثبيت هيمنة الحس . فقد ركز (نيتشه) هجومه على "" فكرة الذات وضد أفكار التنوير والتقدم والعقلانية , مثلما دعا إلى التحكم بواسطة إرادة القوة المسخرة انثربولوجيا لا سوسيولوجيا , بحيث أصبح عدائه للحداثة أشد تطرفا "" .مما دفع المخرجين للبحث عن مناطق اشتغال تتوافر قبل المنطق , فكانت العودة إلى البدائية والطقسية والأنماط الأصلية والتاريخ والدين , وهو السبب ذاته الذي دفع بالمخرجين للبحث أيضا في الدراسات الأنثربولوجية والنشاطات الإنسانية كعلاقات السلطة والقوة لمجتمع ما قبل التاريخ , بوصفها لا تخضع لأي منطق , في محاولة لربط المسرح والحياة المعاصرة بعالم أسطوري وثقافات خيالية[1]

بحثا عن عالم مفترض يصلح أن يتخذه (الفرد) نموذجا في حياته المستقبلية من خلال العناصر الغيبية والميتافيزيقية

فالعودة إلى البدائية والطقسية قد حققت في مسرح ما بعد الحداثة ألاف الصور الفكرية والشعائرية من الدنيوسوسسية والتدميرية والهيروفروسية والأروفويوسية . والأشكال الطوطمية واللغات الميتة كالكونفوشستية والبوذية والهيروغليفية والزرادشتية والباخوسية , فضلا عن والإباحية الجنسية , والديانات الروحية كالشامانية والزن والنرفانا . وكان ما يستمدونه مرتبط بتصور ووجهة نظر "" ليفي شتراوس عن الكيفية التي تعمل بها الأساطير في أذهان البشر دون أن يعوا تلك الحقيقة

كما عمدوا إلى استخدام التابلوهات المسرحية والبحث عن علاقة جديدة بين المتلقي والحدث علاقة قوامها التشاركية القسرية , والرغبة في عودة إنسان اليوم المتحضر إلى ذلك العالم اللاريكالي فلا سياسة ولا دين ولا تاريخ , تحت ذريعة أن عالم اليوم عالم يسبح في المتناقضات , مما يولد عقدة الكبت في غزو

[1])فيليب اوسلاند , من التمثيل الى العرض , القاهرة : وزارة الثقافة ,١٩٧٧, ص٨٢.

الحضارة , وقد ظهرت هذه التوجهات في أكثر العروض المسرحية من أعمال "سوزان لا سي , وألوين بكولا, وفان إيتالي كلاود , وبيتر شومان , وميشيل كوربي , وريتشارد مورفن

في الجانب الأخر فإن فلسفة الروح والفنون الرمزية المرتبطة بفنون الرقص والحركة والتعبير الأدائي نتيجة الطابع الرمزي والديني والطقوسي (الذي يعتمد الحركة والغناء الراقص) هو اغتراف أخر ينهلون من السحر الذي تميز به الشرق كإحداث ألف ليلة وليلة ومسرح النو والكابولي والكاتكالي وكل ما جاءت به التيارات الدينية الروحية المعروفة لدى جماعة المولوية أو رقصات الذكر ورقصات جزر بالي , وحفلات الزار " فانه لا يمكن القول بشكل نهائي أننا أمام مسرح ديني مستمد من العقيدة الشامانية أو عقائد أخرى مثل زن البوذية وعقيدة شنتو

ويبدو الأمر كما ترى الباحثة سمة من المفارقة والتناقض والازدواج في تركيبة صورية غرائبية من التعبير المسرحي بين الشرق والدين في تمازج غريب من نوعه , فالأشكال ما قبل المسرحية تتناول موضوعات تخلط بين الأسطوري والتاريخي والدين بالدنيا , والحديث بالقديم , ولعلها تقيس عناصر أخرى تحت يافطة المعاصرة والتحديث والتجريب وفعل الضعة والقداسة والعلمانية , ويؤكد غرتوفسكي بهذا الصد " إننا نعيش الآن حقبة ما بعد المسرح (post theatrical) وليست موجه جديدة في المسرح , أنما شيء يحل محله.

من حقنا أن نتساءل هنا , هل هذا الأمر نفي للمسرح المعاصر أو الحداثة بالكلية , أم أن الصياغات ما بعد الحداثة تنفي وجود مسرح , ولماذا إذن لم ينجح بروك وغروتوفسكي وارتو في استمرارية هذا النموذج الهجين بعد أن انحلت فرقتي ارتو وغروتوفسكي . "أن مجتمع ما بعد الحداثة لم ينتج لنا بديلا من الحداثة , وإنما افرز عمليات خلاف واختلاف وصراع حضارات ونفوذ في أغلب الأحيان إلى التشظي والانفلات وكسر هيمنة النسق المركزي على ما يبدو أن هذه الأفكار التي قدم لها المخرجون والمسرحيون ما لبثت أن وجدت لها أرضية جديدة عند تلامذتهم (باربا وششنر وتشايكن) كونهم وظفوا الطقس بشكل مركزي في عروضهم , وذلك ما ينتقده كريستوفر أينز بقوله "ليس الطقس هو ما يتنافر مع فكرة المجتمع الحديث , وإنما صيغة وجود الجماعة الإنسانية تتنافر مع شكل هذا المجتمع [1]

وبالمقابل فهم يدعون أن هذا النوع من المسارح هو من نوع المقدس والمسرح العلاجي والعلاج البارا مسرحي ,ويعتقد الباحث أن ذلك التوجه مجرد أفكار في مخيلة المخرجين , فلو صح أن المشاهدين قد تخلصوا من أمراضهم النفسية بالعلاجات البارا مسرحية وغيرها ومن كبت الثقافة والحضارة كما يدعي ذلك ارتو, لكانت تذاكر الدخول مرتفعة جدا , فكيف يمكن لنا أن نفسر استخدام" "أشكال وصياغات غريبة الوجود المادي المعزول للإنسان الحضري المعاصر باعتبارها وسيلة لاستعادة المقدس

[1])كرستوفر أينز . المسرح الطليعي , تر سامح فكري , القاهرة : وزارة الثقافة , ١٩٩٦, ص٢٦٣.

في مثل هذه العروض التي تسخر بالإباحية الجنسية والسحر الأسود والطقوس الميتة منذ آلاف السنين وبلغات لم تعد معروفة أو مفهومة , وكأنهم يدعوننا من جديد للاحتفال العاهر بالدنيوسوسية , يبدو العرض المسرحي سيناريو سريالي مبتذل يدفع المتلقي للمشاركة فيه بشكل قسري , تحت ذرائع عديدة , فقد كان (ارتو) أول من قدح الشرارة كما يعتقد الباحث لمسرح ما بعد الحداثة وهو فاشل كما تشير أكثر المصادر "" فهذا الفشل الذي لقيه أرتو يبدو أن مرجعه هو تفكير ارتو في أمور قد تكون خارج نطاق قدراته .فإذا كان ارتو يمثل لدى الكثيرين من تلامذته الذين لحقوه أو ممن تأثروا بتجربته , فأن فشله بالضرورة يعني فشل كل التيارات المسرحية التي استمدت تجاربها منه بالاستنتاج المنطقي ,وهذا (ريتشارد فورمن) يصرح "" بأن الإخراج المسرحي .. ليس محاولة إقناع الجمهور بمصداقية المسرحية أو احتمال وقوعها بالحياة ... بل هو سعي لإعادة كتابة النص في صورته المخطوطة ,, وان الإخراج في حالتي هو امتداد واستمرار لعملية الكتابة لقد فرض تيار ما بعد الحداثة تغيرات عديدة على صعيد الشكل والمضمون جماليا والإخراج والكتابة , وعمل لتعطيل أنتاج المعنى بكل الوسائل المتاحة , فبدلا من أن تسعى عناصر العرض إلى إيضاح الفكرة والتيمة معا , فإن مسرح اليوم ما بعد الحداثوي يشظي كل العناصر التركيبية ويدخلنا في مركز الفجوات المبهمة , مما دفع المخرجين إلى إلغاء دور المؤلف وبالتالي النص الدرامي فإن من مسلمات هذا التوجه هو " الخروج على النص وتدميره وتحطيمه ,بما يخدم الرؤية الإخراجية وعلى وفق هذه التصورات بات المخرج ينصاع تماما لبناء الصورة بوصفها قدرة تعويضية عن النص , غير انه يقع في مشاكل حينما يدرك أن الإخراج ما بعد الحداثوي , ينبغي أن يلغي جل القواعد والنظم التي جاءت بها الحداثة وما قبلها , وإذا فهو ينصاع إلى كم هائل و متواصل ومتلاطم من الصور واستخدام الشاشات بشكل قد تفلت من يده ارجحية عنصر على عنصر أخر, فلم يعد المخرج مخرجا

في مسرح مابعد الحداثة ألا يعد المسرح نصًّا أدبيًّا؟ إذا كان الجواب بنعم! إذن ينطبق عليه ما قاله رولان بارت في التأليف الأدبي «موت المؤلف»، الذي يقابله في المفهوم المسرحي «موت الدراما»، بحسب هانز تيزليمان؟[1]

لا يمكن أن نقدّم في هذا الحوار، تفسيرًا مطوّلًا لمفهوم «موت المؤلف» لدى رولان بارت؛ لأننا سنضطر إلى استحضار معجمه النقدي الذي يرتكز على علوم عدة كاللسانيات، والفلسفة، والسوسيولوجيا والسيميائية. لكن ما يمكن قوله باختصار شديد هو، أن هذا المفهوم يعبّر عن موقفه من النقد التقليدي الجامعي، الذي لا يدرس النتاج الأدبي من الداخل «أي في بنيته»، بقدر ما ينحاز إلى الوقوف على بيوغرافية المؤلف وعلاقة إنتاجه بشيء خارج عن الأدب. بعبارة أخرى، إن قراءة النصّ في نظر بارت

[1])ابراهيم الحيدري النقد بين الحداثة وبعد الحداثة , بيروت : دار الساقي , ٢٠١٢, ص , ٣٣٥ .

يجب أن تتمّ في غياب المؤلف «موته»؛ الشيء الذي يحوّل القارئ إلى فكر واعٍ يعيد بناء معاني هذا النصّ ودلالاته الفكرية واللفظية، كما يعمل على ملء بياضاته لتحقيق راهنيته، بما في ذلك النص الكلاسيكي الذي يجب أن يتحرّر من ثقل تاريخه لينكتب خلال كل قراءة تمارس عليه.

من هنا، فإذا نظرنا إلى المسرح بوصفه نصًّا أدبيًّا، فإن بالإمكان الحديث عن مؤلفه من وجهة نظر «بارت»، وبخاصة إذا ما تمّت مقاربته من منظور نقدي حداثي كما هو جارٍ في بعض الرسائل الجامعية، وبما أن الأدب قد ساعد المسرح على تحقيق حضوره منذ العصر اليوناني إلى الآن، فإن هذا الحضور لم يتحقّق، فعليًّا، إلّا عبر الممارسة الركحية: أي عن طريق العرض المسرحي، الذي يتكفّل بإنجاز محطاته المخرج المسرحي.

وعليه، فإذا كان المسرح الدرامي التقليدي يعطي الأولوية للنصّ على حساب وسائل التعبير الفنية الأخرى، فإن ما عرفه المسرح من تطورات على يد مدارس فنية كالرومانسية (التي ردمت الحدود بين الأجناس المسرحية)، قد أدى إلى إعادة النظر إلى النصّ. كان أول من فعل ذلك الفرنسي «أنتونان آرتو»، الذي نادى بإمكانية التخلّي عنه، وتعويضه بجسد الممثّل من أجل ممارسة مسرح طقوسي شامل يربط علاقة متينة مع أصوله الاحتفالية. وهذا ما سيؤدي، لاحقًا، إلى بروز مسرح ينظر إلى العرض بوصفه فرجة متفجّرة، أو إذا شئنا بوصفه «منظومة»، من العلامات يلعب الإخراج في نطاقها الدور الرئيس.

على ضوء هذا التطور، ظلت مكانة النصّ متأرجحة بين الحضور والغياب. وهذا يعني أنّه لم يُلْغَ أو يَمُتْ مؤلفه. كل ما حصل، هو تحوّل في الفرجة جعلت المسرح الدرامي التقليدي يقف في موازاة مسرح حداثي، مثل مسرح «ما بعد الدراما»، الذي نظّر له الألماني هانز تيزليمان، الذي يدعو إلى مسرح «ملعوب» أي «أدائي»، متحرّر من النصّ الدراما.

أما عن موت «الدراما»، فهذا غير حاصل. صحيح أنها عرفت أزمة في نهاية القرن التاسع عشر إلى حدود منتصف القرن الماضي، كما أشار إلى ذلك بيترزوندي في كتابه نظرية «الدراما الحديثة»، لكنها لم تمت؛ إذ تظل حاضرة في فضاء اللعب بوصفها أداء «برفورمانس». وهذا ما تؤكده الكتابة الدرامية المعاصرة.[1]

وفي هذايمكن الحديث عن موت «التراجيديا» بمفهومها الكلاسيكي، الذي شكّل موضوع دراسات علمية مهمة مثل كتاب جورج شتاينر «موت التراجيديا». وقد عوضها مفهوم «المأسوي» الذي أصبح ينعكس في معالجة المسرح لحياة الإنسان اليومية والباطنية، كما نقف على ذلك مثلًا في المسرح التعبيري ومسرح العبث اللذين ساهما في تطور الدراما.

[1]) ارنست جيلنر ،مابعد الحداثة والعقل والدين،مصدر سابق،ص ٨٨

ابرز التقنيات والسمات لمسرح مابعد الحداثة :

• التشظِّي

يستند مفهوم التشظي عند فلاسفة ما بعد الحداثة على تصوُّرهم للتاريخ البشري بوصفه مكوَّنًا من لحظات منفصلة غير مترابطة، وبدلًا من محاولة تقديم أساس لإمكانية قيام ذاتٍ مُتماسكة في ظل عالَم من الوقائع المتغيِّرة، يحاول فلاسفة ما بعد الحداثة السباحة مع التيار، استنادًا لعدم إيمانهم بفكرة التقدُّم الخطي للتاريخ «لقد انهار نظام الكوزموس، وتفتَّت عبْر تداعيات ووجهات نظر لا تتواصَل فيما بينها ووَفقًا لهارفي فإن مقولة ماركس وفلاسفة النظرية النقدية عن «استلاب الذات» ستكون بلا معنًى؛ إذ إنه لتكون الذات مُستلَبة، يجب أن تكون أولًا مُتماسكة مُتجانسة، وليست مجرد أجزاء أو شظايا. وقدرة الفرد على التفكير في المستقبل، إنما هي مُمكنة فقط «بفضل شعوره بمركزية ذاته أو هويته.»٧٢ لذا فإن اختزال حياتنا في «سلسلة من لحظات الحاضر المجرَّدة وغير المُترابطة» ينجم عنه «أن عيش الحاضر» يغدو موقوفًا وبقوة لـ «المادي» وللظاهر، «إنه عالَم يأتي إلى الانفصام عنيفًا، وحاملًا قوة المشاعر السرية والقمعية، ومتوهجًا بدوافع الهلوسة. وعليه فما الذي يحدث إذا فقد العالَم آنئذٍ عمقه وبات عرضة لأن يكون سطحًا رقيقًا، ووهمًا، أو مجرَّد تتابع لصور فيلم من دون معنًى؟»[١]

*** المحاكاة الساخرة Parody**

هى احدى السمات المستخدمة حديثاً فى الفن المعاصر بشتى اشكاله كالموضوع , والاسلوب والتشكيل فى الادب وذلك عن طريق السخرية من تقليد ما او اسلوب ما يتصل بالمصدر الاصلى (المراد السخرية منه) بهدف فكرة معينة أو رؤية معينة , ويمكن الاطلاع على هذا فى الفنون التشكيلية , والمسرح والموسيقى والسينما والافلام المتحركة , ولكن كبداية للمحاكاة الساخرة فقد بدأت بدأت فى الاعمال الادبية أو الفنية من ارسطو Aristotle (٣٤٨ ق.م – ٣٢٢ ق.م) " فى عمله : المسيطر على تاسوسHegemon of Thasos ساخراً من نصوص معرفة فى الادب اليونانى القديم , وتحدث المحاكاة الساخرة عندما يتم رفع جميع العناصر من عمل واحد اصلى خارج سياقها , واعادة استخدامها بشكل اخر يخل من العمل الاصلى شكلاً ومضموناً وقد تضمن استخدام ما بعد الحداثة لذلك فى المعارضة الادبية فى النصوص والكتابات , ودمج شخصيات تاريخيه لا علاقة لها بسياق العمل المسرحى واقحام اساليب من تيارات فنية سابقة داخل عمل فنى ما بعد حداثى وغيرها من اشكال المحاكاة الساخرة .

[١])أحمد أبو زيد، البحث عن ما بعد الحداثة، مجلة العربي، العدد ٥٠٦، يناير ٢٠٠١م

***التلاعب بالنص**

حققت التفكيكية (ولا سيما كما مارسها النقاد الأدبيون) تأثيرها الثقافي الأقوى عندما رفضت أن تسمح لنشاط فكري أو نص أدبي أو تفسير لهذا النص بالخضوع للتنظيم عبر أي تسلسل هرمي تقليدي من المفاهيم، ولا سيما تلك التي قدمنا نماذج لها أعلاه. تمكنت التفكيكية من خلال اضطلاعها بتلك المهام من الإخلال بتنظيم النص، والطعن في صحة ما اعتبره البعض مجرد تحديدات اعتباطية» لمعناه: لأن مفهوم والاختلاف والإرجاء» – أو الاعتماد شبه الخفي لمفهوم ما على بقية المفاهيم المرتبطة به – هو مفهوم غير محدود، وهكذا يمكننا التجول عبر صفحات القاموس، سالكين المسارات المتفرعة من كلمة واحدة، إن فكرة المجال اللغوي المتداخل تداخلا حيويا وغير المحدود على الأرجح ساعدت في تكوين تحالف بين النظرية التفكيكية والاتجاهات التجريبية لدى الكثير من كتاب ما بعد الحداثة الطليعيين؛ إذ تأثر الروائيون الجدد، في فرنسا وعدد من الكتاب التجريبيين الأمريكيين – أمثال والتر أبيش، ودونالد بارتلماي، وروبرت كوفر، وراي فيديرمان – بتلك الأفكار؛ ومن ثم، أصبحت اللغة وتقاليد النصوص (والصور والموسيقى) أمورا يمكن التلاعب بها؛ إذ لم يلتزم أولئك الكتاب بمناقشات أو أساليب سردية محدودة، فهم ليسوا سوى «ناشرين» للمعنى،

***موت المؤلف**

يظل العنصر الأهم هو أن يتصرف القارئ أو المستمع أو المشاهد المشارك في التعبير عن هذا التلاعب اللغوي أو تفسيره بمعزل عن أي من النوايا المفترضة لدى المؤلف، إن الاهتمام بالمؤلف سيؤدي إلى منح امتياز للطرف الخطأ؛ إذ إن اعتبار المؤلف مصدرا لمعنى النص، أو صاحب سلطة تحديد معناه، يضرب مثالا واضحا على التفضيل (المتركز حول العقل) لمجموعة بعينها من المعاني، فلماذا لا تتولد تلك المعاني من القارئ بقدر ما تتولد من المؤلف؟ ومن ثم، لا ينبغي الوثوق في غرض المؤلف (أو غرض التاريخ) بقدر يفوق الوثوق في مذهب الواقعية؛ ومن ثم، نشأ مفهوم جديد للنص باعتباره «تلاعبا حرا بالرموز داخل اللغة»، إن هذا الإعلان عن «موت المؤلف» – ولا سيما من جانب بارت وفوكو – يعكس أيضا الميزة السياسية: وهي القضاء على المؤلف باعتباره المالك الرأسمالي البرجوازي الذي يسوق معانيه. أو حسب قول بارت:نحن ندرك الآن أن النص ليس مجرد سلسلة من الكلمات تعبر عن معنى

الاهوتي، واحد (أي «رسالة المؤلف / الإله») لكنه فضاء متعدد الأبعاد؛ حيث طرق جديدة لرؤية العالم[1]

[1]) ستورات باركر،التربية في عصر ما بعد الحداثة –ترجمة: سامى نصار- القاهرة – الدار المصرية اللبنانية-،٢٠٠٧ ص٣١

تمتزج مجموعة متنوعة من الكتابات – لا يوجد بينها نص أصلي – وتتصادم ... إن الأدب يتمكن من خلال رفضه تخصيص معنى نهائي «خفي» إلى النص (وإلى العالم باعتباره نصا) من تحرير ما قد يطلق عليه نشاط معاد للاهوتية وهو نشاط ثوري حقا بما أن رفض تحديد المعنى يعني في النهاية رفض الإله والأقنوم المرتبط به؛ ألا وهو المنطق، والعلم، والقانون. رولان بارت، «موت المؤلف»، من كتاب «الصورة–الموسيقى–النص»، (١٩٧٧)

وهكذا تحرر النص – الذي تكون في الحقيقة على يد القارئ – وطبقت عليه قواعد الديمقراطية كي يلهو به الخيال كما يشاء. وأصبحت المعاني ملكية خاصة لمن يفسرها، له مطلق الحرية في التلاعب بها تلاعبا تفكيكيا: إذ كان يعتقد أن محاولة تحديد معنى نص أو أي نظام سميوطيقي لأغراض معينة خطأ فلسفي ورجعية سياسية على حد سواء؛ ومن ثم، أصبحت جميع النصوص الآن حرة في الغوص – بصحية معانيها العامة أو الأدبية أو اللغوية – في بحر التناص»؛ حيث لم تعد الفروق المقبولة بينها في السابق مهمة إلا فيما ندر، وينبغي النظر إليها إجمالا على أنها أشكال بلاغية متناثرة هزلية (تشبه إلى حد ما محاضرات دريدا نفسه، التي أصبحت عبارة عن حوارات ذاتية طويلة وحزة تفتقد التركيز والنظام)، وأصبح ينظر إلى السعي من أجل إيجاد التأكيدات اللفظية على أنه تصرف رجعي في مضامينه، كالحال مع الإجماع الملفق حول النظام السياسي القائم.[١]

المجاز*

إن مصداقية هذه النظرة التي ترى النصوص أشكالا من التلاعب البلاغي (القابل للتفكيك) – بصرف النظر عن مدى صدق نيتها – تستمد دعما كبيرا من الأطروحة الموروثة من نيتشه ومن قراءة أعمال أفلاطون، التي تزعم أن ما يبدو حرفيا في ثنايا اللغة (بما فيها الأجزاء الأكثر واقعية» من روايات جورج إليوت) هو في الحقيقة مجازي من الممكن قراءة الفلسفة والتاريخ (وهما مجالان لم يعد أي منهما يتميز بكونه خطابا حرفيا أو صادقا) وكأنهما أعمال أدبية والعكس صحيح، لا حاجة لنا بعد الآن إلى الإيمان بما هو حرفي (باعتباره شكلا ما من أشكال اللغة يشير إلى الواقع على نحو لا التباس فيه)؛ لأن كل ما يمكن اعتباره حرفيا قد يتضح كونه مجازيا عند تحليله بدقة أكبر

•* العودة الى الماضى Nostalgia (نوستالجيا)

مصطلح من اصل يونانى مكون من شقين nostos وذلك بمعنى "العودة الى الديار " والشق الثانى algos بمعنى : الالم كشكل من اشكال الحزن ويصف حالة طبية آنذاك " , وغالباً ما يتم استخدامها

[١])بول شاوول , مسرح ما بعد الحداثة , جريدة المستقبل , بيروت : العدد٢٠٤٧, ٢٠٠٥

كحنين ما يذكر الفرد يحدث او عنصر من ماضيه وهذا يفسر اقتباسات متعددة فى تيار ما بعد الحداثة لشخصيات واحداث وتراث واساليب من الماضى داخل الاعمال الفنية والادبية .

•* دمج الأساليب Pastiche

سمه من ضمن سمات ما بعد الحداثة وفيها يتم استخدام عدة اساليب داخل العمل الواحد سواء فى الادب أو الفن , وذلك بدوره يؤثر على الوحدة والهيكل الموجد للعمل ويزيد من الغموض للمتلقى , وهذا يفسر ايضاً رفض ما بعد الحداثة لوضع الحدود والمعايير الثابتة للتيار.

• * استعادة الأحداث Anamnseis

تشبه سمة العودة الى الماضى , ولكن هنا تختلف لفظياً فتعنى المساعدة على تذكر احداث مضى عليها فترة زمنية داخل الاعمال المنتمية لتيار ما بعد الحداثة.

• * الإلغاز بتوظيف قصص رمزية غامضة Enigmatic .

تعنى لغوياً انها نوع من اللغز ومرتبط بشكل مجازى أو رمزى بموضوع ما فيتطلب براعة فى التفكير والتحليل لاكتشاف ذلك , وقد استخدمت الحركة تلك السمة لزيد من استثارة ذهن المتلقى بإلغاء اى سبيل للوصول الى تفسير واضح .

• الشفرة المزدوجة Double Coding بمعنى استخدام الفاظ أو رموز مجازية تحمل اكثر من معنى .

• * اقتراح (سرد قصة) Suggested Narrative

سرد قصة داخل عمل ما كما هو الحال فى : الادب , كذلك فى الصور وفى الاغنية والصور المتحركة والتليفزيون والمسرح والرقص , وذلك بوصف سلسلة احداث خيالية , أو احداث غير مكتملة يتم سردها وتعترض مسار العمل فلا يكون من الضرورة ان ترتبط به , وفى الاعمال و النصوص الادبية هو وضع راوية الراوى بشكل مكتوب بحيث يصل مباشرة للقارىء.

• * التورية الساخرة Irony

صراع على اثنين من المعانى على ان يكون لديهما بنية درامية غريبة كرسائل كتبها مؤلف تحمل فى مظهرها شكل موجد ولكن فى سياق المعنى فتنكشف الحقيقة انها متضاربة تحمل السخرية او معانى متعددة كما هو الحال فى ادب وفن ما بعد الحداثة .

•÷ الغموض والتباس المعنى Ambiguity

الغموض لغوياً هو : فهم او تفسير المعلومات بأكثر من طريقة واحدة وينم عن عدم الدقة الواردة او المتاحة فى المعلومات (تتكون فى تقريرها وجود اكثر من معنى واحد فى اللغة التى تنتمى اليها الكلمة), و تعتبر احدى السمات الهامة فى التيار لارتباطها الوثيق بعدم الكشف عن التفاصيل الدقيقة والكيان الواضح لأى عمل منتمى لما بعد الحداثة : مما يثير المزيد من الحيرة والتساؤلات من الجمهور والنقاد.

• * التناقض Contradiction

بحيث التناقض نتيجة لاستخدام هذا الشيء وضده من خلال عدم التوافق بينهما , فقد قام تيار ما بعد الحداثة بأستخدام هذا النوع من السمات للتضليل والتباس المعنى وكذلك للسخرية عند التعرض الى اساليب قديمة من تيارات فنية سابقة واستخدام الضد معها فى الوقت ذاته وكان لهذا اثاره ايضاً فى شتى المجالات الفنية والادبية كما سيعرضه الباحث لاحقاً.

• الاتساق القائم على التنافر (هارمونيا النشاز).

التناسق القائم على التنافر :

يقصد بها التناسق القائم على التنافر , وهذا من خلال استخدام اكثر من تضاد فى العمل الواحد بذلك ينشأ نوع من التناسق فى الشكل العام (لأنه عمل يجمع فى داخله عدة انماط متناقضة فينشأ التناسق)

* الاقتباس الانتقائي Adaptation Eclectic

بمعنى الاخذ من الاعمال الفنية والادبية السابقة التى سبقت الحركة قد يكون نصا كاملا, او جزءاً منه انتقائياً وربما اجزاء منتقاة من عمل تشكيلى متكامل لفكرة ما او رؤية خاصة بالفنان.

بعد تناول سمات حركة ما بعد الحداثة فيما سبق بإيجاز , يلقى الباحث الضوء على التغييرات التى قام بها تيار ما بعد الحداثة فى مجالات المعرفة والفن بعد عقد المقارنة بين فنون الحداثة وفنون ما بعد الحداثة.

المبحث الثالث :اهم كتاب ومخرجين مسرح الحداثة ومابعدها

اهم مخرجين الحداثة

ستانسلافسكى (١٨٦٣-١٩٣٨م)

قسطنطين ستانسلافسكي مخرج روسي رائد الحركة الواقعية في المسرح أكد على أهمية الواقعية النفسية في أداء الممثل حيث الفعل الداخلي يحرك الفعل الخارجي وأهمية التقمص مستخدما الأسلوب التمثيلي في تعامله مع الممثل .

الممثل قاعدة ارتكازية استند عليها (ستانسلافسكي) في العملية المسرحية اضافة للنص ،فاعتبر الممثل هو المسؤول عن نقل أفكار المؤلف من خلال النص الى المتلقي ، والتزم بواقعية الفن المسرحي والتجا الى اعتبار السيادة العاطفية هي المحور الرئيسي لعمله مع ممثليه، والذي فرض ان يتعامل مع حركة الممثل بشكل يتلاءم مع الفعل لاداخلي للممثل ، فطريقته التي تؤكد على عملية اعداد الدور تبدأ من الداخل الى الخارج وبذلك تخضع دراسة الحركة كفعل منعكس ناتج عن الفعل الداخلي الى دراسة نفسية وواقعية مرتبطة بالبيئة والمجتمع ، وبهذا فان(ستانسلافسكي) لا يفصل مجمل بحثه في طريقته لعمل الممثل بالتزامه بواقعية الاداء وصدق الارتباط مع البيئة والمجتمع ، للوصول الى عملية المطابقة الخارجية والتماثل بين الوهم المقدم على خشبة المسرح والحياة ، وهذا ما يطلق عليه بالمماثلة السيميولوجية للحركة (الايقونة) بمعنى أن الدلالة تكون متشابهة ومطابقة مع مدلولها في الواقع ، وقد تحقق هذا التطابق من خلال المعرفة الدقيقة في استخدام مستلزمات العرض المسرحي وادوات المخرج، حيث يؤكد (ستانسلافسكي) من خلال اطروحاته الفنية على أن ظاهر الفعل المسرحي وشكل الجسد يتحدد بحدود الدلالة وفق المقاربة الايقونة بينهما ان الجسد الخارجي لا ينقل الى الجمهور معنى محددا الا اذا تشكل في صورة لها مدلول ، وهو بهذا انما يقصد التقارب البنائي بين الدراسات النفسية والشكلانية حيث ان المضمون لديه (النفسي) تحديدا ، يعبر عنه بالضرورة في التشكيل الحركي والصورة على حد سواء ، فالحركة الجسدية تنشأ من الدافع النفسي الذي يوجده الممثل في ذاته لتكون الحركة الجسدية اكثر صدقا واقرب الى الواقع الذي ينشده . ان الفعل الجسدي الذي ينشده (ستانسلافسكي) يمر بوحدات صغيرة ترتبط جميعها بالهدف الأعلى للمسرحية الذي لابد ان يكون واضحا ومبررا بكامل تفاصيله وحركاته واشاراته وافكاره التي لابد ان تمتزج مع الفكرة الرئيسة ، ويعمل على تجسيدها[١]

وايصال معناها الفلسفي لذلك يترتب على الممثل ان يتدرب تدريبا نفسيا وفيزيقيا عاليا ، لكي يحقق حركة جسدية قادرة على الوصول بالمتلقي الى حالة الوهم بحيث تاتي متطابقة للتركيب البيولوجي والسيكولوجي

[١])تشيلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ترجمة دريني خشبة، ج٢المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، (د ت)،

للشخصية التي تصل اليها من خلال السفر داخل الشخصية والتماهي معها ، أي تغيير ملامحه الخاصة وتبديل حركاته وتصرفاته وصورته زكل سماته المميزة بحيث يمكن الحديث عن تأليف أو تأسيس الهوية الجديدة هي هوية الكائن الوهمي المسمى بـ(الشخصية) ، والتي تتجسد ايقونيا بجوهرها وشكلها من خلال حركة جسد الممثل وصوته بحيث تشابه ما موجود مثلها في الحياة بشكل مكيف مع واقع العرض المسرحي

ومما تقدم فان (ستانسلافسكي) وانطلاقا من فكرة الواقع المنعكس على خشبة المسرح ، اتخذ من الجسد دالة ايقونة مكملة للفعل الحواري وصولا به الى صدق العاطفة المحركة له ليعطي اداء يحقق الايهام للمتلقي بان مايراه هو الواقع ، عبر عملية تجسيد الشخصية المسرحية (الدور) بتوظيف الممثل لادواته ، صوته جسده، على خشبة المسرح ، باعتبار أن الممثل هو عنصر اساس ضمن منظومة العرض المسرحي التي استند عليها (ستانسلافسكي) .

برتوك بريخت

(١٨٩٨-١٩٥٦) : كاتب ومخرج مسرحي ألماني، وضع (نظرية المسرح الملحمي)، وأسس (فرقة برلين المسرحية)، كتب عدة مسرحيات تعليمية هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية . واستقر فيها لفترة طويلة بعد إن جاب عددا من الدول الأوربية المختلفة بسبب عداله الثانية قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية. عاد إلى برلين عام (١٩٤٨) وأعطى مسرحا خاصا من قبل الدولة. كتب للمسرح ما يقرب من ثلاثين مسرحية، أبرزها (أوبرا القروش الثلاثة)، (الاستثناء والقاعدة)، (بنادق الأم جيرار)، (الأم الشجاعة)، (غاليلو غاليليه)، (الإنسان الطيب في منشوان)، (دائرة الطباشير القوقازية)، (روى سيمون ماشار)، (أيام الكومون في باريس)، وكتب عددا من القصائد، لكن غالبيتها لم ينشر.ابرز هؤلاء المخرجين (بيتر بروك peter brook)، وجهوده في الإخلاص الشديد لروح وشبح ابريخت)، إذ أنه ساهم كثيرا في تعريف جمهور المسرح الانكليزي المعاصر بخصائص الإخراج في مسرح (بريخت).

شهدت مسرحيات (بريخت)انتشارا واسعا في مختلف بقاع العالم، ولاسيما بعد وفاته مباشرة. وتناول أعماله المسرحية كثير من المخرجين بالتعديل والتطوير. فقد اوجد (بريخت) نظرية جديدة في المسرح خالف بها قواعد(أرسطو) المعروفة، وأطلق عليها اسم (نظرية المسرح الملحمي)، بعد إن أحس بتدهور المسرح الأوربي في العشرينات من القرن العشرين.[١]

ويرى (بريخت) إن نظرية المسرح الملحمي تتعلق بأداء الممثل، وتكنيك خشبة المسرح، والنص المسرحي، والموسيقى المسرحية، واستخدام السينما وغيرها من السائل التعليمية على خشبة المسرح، وان

[١]) الأرديس نيكول: علم المسرحية، ترجمة ريني حبشة، مكتبة الآداب، مصر (د.ت)

ماهور مهم في المسرح الملحمي هو مخاطبة عقل المشاهد وليس مشاعره، ذك إن المشاهد (الإنسان) قابل للتغيير بصورة مستمرة، وليس ذاتا ساكنة . ووجوده داخل المجتمع هو الذي يخطط مسيرة فكره. وعلى ذلك فالعقل هو الأصل في الكيان الثقافي عند الإنسان لا الشعور الذي يأتي من بعده من حيث الترتيب في سلم الرقي والتقدم.

والمسرح الملحمي مسرح سردي، لا يمثل الأحداث ، بل يعرضها عرضا على خشبة المسرح ، و بالتالي يجب تذكير المشاهدين في كل لحظة من لحظات العرض المسرحي ، أنهم لا يشاهدون أحداثا حقيقية لحظة مشاهدتها ،بل وقعت في الماضي ، لأنهم ما زالوا جلوسا في قاعة المسرح .

لذلك فان هذا المسرح لايؤمن بالايهام ولايقر الاندماج الكامل ، لان زمنا المعاصر – كما يرى بريخت – لم يعد كما كان زمن اباؤنا واجدادنا ، حين كان للقدر دور كبير في مجريات الاحداث . يقول بريخت "كوارث اليوم لاتقع على شكل خطوط مستقيمة بل على شكل ازمات دورية ، والابطال يتغيرون في كل مرحلة جديدة . انهم يتبادلون الأدوار وهكذا الخط البياني للأحداث يزداد تعقيدا بسبب الاحداث الخاطئة ، القدر لم يعد القوة الوحيدة والأقرب إلى الاحتمال ألان إن تجد مجالات قوة ذات تيارات تسير باتجاهات متعاكسة، وفي مجاميع الدول يلاحظ ليس فقط تحرك مجموعة ضد أخرى بل وتحرك دولة ضد دولة داخل المجموعة الواحدة" [1].

لذلك يرى (بريخت) أن النص على الطريقة الارسطوطاليسية ماعاد يتناسب مع انسان هذا العصر المتغير، والذي يعيش في عالم شديد التغير. فجاه بنصوصه الملحمية قاصدا اهدافا علمية، يبين من خلالها العلاقات المتغيرة بين الناس وعبوديتهم للظروف السياسية والاقتصادية، وبالتالي ايقاظهم للثورة على هذه الظروف المفروضة والتصدي عمليا لتغييرها من خلال تعليمهم وتوعيتهم. فوظيفة السرح عنده اذن، لاتتمثل في ولايعتمد (بريخت في نصوصه على الأسلوب التعليمي حسب، بل الترفيهي أيضاء لأننا في الوقت الذي نجده يقترب من قاعة المحاضرات التي يحضرها الناس ليستفيدوا من معلوماتها، نراه يقترب ايضا من ساحة السيرك، حيث يستمتع المشاهدون بما يرونه دون ان يتقمصوا الشخصيات، الا ان الفارق بين المسرح وبين قاعة المحاضرات وساحة السيرك، هو ان المسرح يقدم عرضا انسانيا لاحداث تاريخية أو متصورة جرت في الماضي، ولايرمي الى وعظ الناس بقدر مايرمي الى تعليمهم واستفزازهم. يقول بريخت "ان الهدف من ابحاثنا بركز على ايجاد الوسائل الكفيلة بازالة الظروف الاجتماعية المذكورة التي يصعب تحملها"

[1])لايوس أجري : فن كتابة المسرحية، ترا دريني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة.

ولم يرد (بريخت) من النص أن يوفر انعكاساً شفافا للواقع، وبإتاحة الفرصة لفهم هذا الواقع حسب، بل أراد منه أن ينقل للجمهور متعة التعلم، ويجعل صورة هذا الواقع الذي يتغير تثير عند الجمهور روحا طيبة أيضاً.

ومن الناحية الأسلوبية، لايعد المسرح الملحمي ظاهرة جديدة باي شكل من الاشكال

ولاسيما في تشديده على قضية اداء الممثل، هذا التشديد الذي أضفى عليه سمة العرض لا التمثيل، لانه يرتبط بصفة نسب مع اقدم اشكال المسرح الاسيوي، فيريخت استلهم مصادره من المسرح الشرقي، وخصوصا المسرح الصيني والياباني.

ففي موسكو عام (١٩٣٥)، تعرف بريخت على المسرح الصيني عن طريق أحد الممثلين الصينيين المشهورين (مي لانغ فنغ)، وكتب دراسه عنوانها (أثر التغريب في اداء الممثلين الصينيين)، وهي دراسة نشرت لاول مره عام (١٩٣٦) باللغة الانكليزية.[١]

وتأثر (بريخت) بمسرح (التو) الياباني، بعد ان ترجمت له صديقته (اليزابيت هاوبتمان)(") عددا من الاعمال المسرحية اليابانية نقلا عن ترجمات انكليزية ايضا. وقد اعجبته المسرحيات اليابانية، لأنها تقدم في حيز خال من المناظر المسرحية تقريبا، ويكون اداء الممثل فيها مؤسلبا، ووجهه خاليا من أي تعبير أو مقنعاً، وقطع الديكور قليلة جدا، ولها دلالات مباشرة، وبشكل عام كانت هذه المسرحيات تتميز بالبساطة(""). لذلك كان المسرح الملحمي يتألف من اندماج عنصرين مهمين ورئيسين هما: العنصر الشكلي والعنصر الفكري. ويري بريخت ان من غير الممكن الفصل بينهما.

بدأ (بريخت) عمله في الاخراج المسرحي عام (١٩٢٤)، حين اخرج مسرحية (ادوارد الثاني)، والتي اقتبسها عن (كريستوفر مارلو)، بعد ان اكتسب شهرة طيبة في المانيا بوصفه مؤلفا مسرحيا، وبعد ان كان يعتمد في اخراج مسرحياته الأولى على مخرجين آخرين. وفي هذا العمل ، اتضحت البدايات الأولى لأسلوبه الاخراجي، الذي استخدم فيه الاغنية والانشاد، مطورا تراثه الأول من اعليات الكابريه. فالاغنية عنده تقسم بانها ذات طابع ايماني، واداة ايحاء، وتعبر عن المواقف الأساسية من الاحداث والكلمة التي تلقي.

بيتر فايس

هو كاتب مسرحي ورسام الماني , ولد في برلين عام ١٩١٦ توفي في السويد عام ١٩٨٢ هاجرت عائلته عام ١٩٣٩ من سويسرا الى السويد , ومنذ عام ١٩٤٥ اصبح فايس مواطناً سويدياً .

---

[١]) -مارغن كارليسون، نظريات المسرح، عرض نقدي تاريخي من اليونان إلى الوقت الحاضر، تر وجدي زيد، مكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٩٧

يعد بيتر فايس هو مؤسس المسرح التسجيلي في العالم بأسره حيث طبق أفكاره ونظرياته على مسرحه التسجيلي الوثائقي الذي يعتمد على تقارير حقيقية والوثائق الصحفية التي تخاطب الطبقة العاملة , ويجد (سمير عبد الرحيم الجلبي) في كتابه معجم المصلحات المسرحية " ان المسرح الوثائقي (التسجيلي) هو تقديم مسرحية تتناول شريحة مقتطعة من التاريخ من خلال رؤية عصرية باستعمال الحيل الدرامية , ويستفيد المسرح التسجيلي من المزج بين العناصر الدرامية والملحمية معززة بالوثائق " [١]

ومن أهم المسرحيات التي كتبها بيتر فايس هي مسرحية (البرج) التي نشرت عام ١٩٦٢ وبطلها لاعب سيرك وهو يتخيل نفسه كذلك وقد حبس في برج ويحاول أن يحرر نفسه من العادات والتقاليد العائلية . ومن مسرحياته الوثائقية والتي حازت على شهرة عالمية هي مسرحية (مارا صاد) والتي تتحدث عن الثورة الفرنسية وما أصابها من اخفاقات وقدمت في برلين في مسرح (شيللر) عام ١٩٦٤ , ومن مسرحياته الوثائقية (التحري) , ومسرحية

(أنشودة أنجولا) التي يتحدث فيها عن مساوئ الاستعمار الفرنسي في افريقيا , ومن أنجح مسرحياته هي (تخليص السيد مونكينبوت من الامه) . ان " المسرح التسجيلي هو مسرح تقريري , فالسجلات والمحاضر والرسائل والبيانات الاحصائية ونشرات البورصات والتقارير السنوية للبنوك والبيانات الحكومية الرسمية والخطب والمقابلات والريبورتاجات الصحفية والاذاعية والصور والافلام وشواهد العصر الحاضر هي التي تكون أساس العرض "

اذ يعتمد المسرح التسجيلي على تقارير حقيقية التي تعالج موضوعات سياسية واجتماعية ويستخدم المجموعات وليس الافراد في استحضار الاجواء والتقارير الحقيقية البعيدة عن الميتافيزيقيا او ما وراء الطبيعة أو الخيال .

ويقول : محمد عبد المنعم في مقال منشور عبر الانترنت ان " العروض التسجيلية تعود للوراء

فتتناول الظاهرة التأريخية بكونها حدث يتكرر في الماضِ وما زال فاعل في الحاضر لذا تتناول هذه العروض الظاهرة التاريخية التي تتكرر عبر العصور كالحروب والثورات والاستعمار ثم تعيد تصويرها بهدف مناقشتها وتحريضاً على مناهضتها ورفضها ومن ثم تغييرها وان هذه العروض لا تتوقف عند البطل الفرد بل تتجاوزه الى الشكل الجماعي اذ تحل الجماعة محل الفرد ؛ فلم يعد الفرد في مقدرته

---

[١])بيتر فايس , مقدمة : مسرحية : أنشودة أنجولا , ترجمة : د. يسري خميس , الكويت وزارة الارشاد والانباء , ١٩٧٠ , ص ١٩ .

المحدودة ان يقوم بما تستطيع به الجماعة ؛ لذلك هذه العروض هي تخاطب الضمير الجمعي وتشتبك مع الارادة الجماعية الواعية الذين يمثلون مختلف فئات الشعب " [١]

وتتفق عروض المسرح التسجيلي مع عدة روافد فنية عندما تجسد فوق خشبة المسرح مثل مسرح بريشت الملحمي , والارتودية ومسرح القسوة والجروتوفسكية المسرح الفقير , والمسرح الشعبي والمسرح الاحتفالي والكوميديا المرتجلة كوميديا ديلارتي . " أو من الناحية

الفلسفية فقد أصر كتاب المسرح التسجيلي على الجمع في وقت واحد بين قضية الانسان كونه كائناً اجتماعياً يحدد مصيره التأريخ ومتطلبات النظام وبين قضية الانسان كفرد محاولين الغوص في أعماق وجوده الفردي والتوسيع من نطاق حريته الفردية بتعبير آخر فان كتاب المسرح التسجيلي حاولوا الجمع بين العنصر الدرامي والملحمي في وقتٍ واحد لخلق رؤية

أكثر شمولاً للإنسان ووفقوا في ذلك الى حدٍ بعيد " [٢] و مسرحية مارا صاد ١٩٦٤ (مارا) هي مادة تحريضية للغرب المتحضر , والمسرح التسجيلي امتداد للمسرح الملحمي من خلال استخدام التقنيات من صور فوتوغرافية ووقائع تاريخية ومساحة الاحداث قريبة من مسرح بريشت الملحمي وهذا هو مسرح بيتر فايس , وفي المشهد شخصية (صاد) تتحكم في

"شخصية (مارا) وتفجر التناقض بين مفهومي الثورة والحرية , ان الشخصيتان تنتميان الى التأريخ الا ان سر وجودهما التأريخي من نسج مخيلة وابتكار بيتر فايس .في المشفى نجد الخارجين على القانون والمتهمين سياسياً والمعتوهين من الناحية السايكولوجية والبايولوجية ؛ ف (مارا) أحد وجوه الثورة و (دي صاد) يمثل الطبيعة البشرية الضعيفة ونجد شخصيات متنوعي الطباع هم وقود الثورة ما بين انتهازي ومتحرر ومصاب بعقدة الانطواء وداء العظمة والغرور مثل نموذج مدير المشفى "

ان مسرحية (اغتيال مارا) مسرح تجريبي ومسرح معاصر ومتطور بحيث يخاطب المتلقي بكل الوسائل المثيرة والارتجال لتجاوز مشكلات المسرح وعلى الرغم من اعتماد فايس على وقائع تأريخية ومواد وثائقية الا انه لم يكتب مسرحية تأريخية عن الثورة الفرنسية بل لجأ الى اسلوب المسرح داخل مسرح ليقدم وجهة نظره في مسرحية حياة (مارا) ومقتله الذي كان يرى فيه مفكراً وسياسياً وثورياً سبق وقته وعصره وجيله .[٣] ويتمحور الصراع الفكري بين الافكار الثورية المرتبطة بمصالح الشعب والمتمثلة بشخصية (مارا) وبين أقصى درجات التطرف في شخصية (صاد) وتنتهي المسرحية دون أن يحسم المؤلف من موقفه

---

[١])محمد عبد المنعم ومقالة في الادب والفن في الفرق بين المسرح التسجيلي والمسرح السياسي في ٢٥/ ١١ / ٢٠١٠, الحوار المتمدن

[٢])- سمير عبد الرحيم الجلبي , معجم المصطلحات المسرحية , ط١, بغداد , ١٩٩٣, ص٧١ _ ص٧٢ .

[٣]) بيتر فايس , مسرحية : اغتيال جان بول مارا , ترجمة : د . يسري خميس , القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر , ١٩٦٧, ص ٥٠.

لمصلحة أحد الطرفين أين يقف ومع من . والمسرحية أخرجها(بيتر بروك)المخرج الانكليزي المعروف صاحب كتاب المساحة الفارغة ؛ لمصلحة فرقة شكسبير الملكية وعرضت في لندن ونيويورك وحققت نجاحاً مذهلاً على صعيد المضمون والشكل الفني الطليعي وصوَرَ (بروك) العرض سينمائياً فأنتشر عالمياً وكان مؤثراً على بداية المسرح التسجيلي أو الوثائقي كان لمسرح بيتر فايس أثره البالغ في تبلور المسرح السياسي في البلدان العربية وحركات التحرر في السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين وغدا بماركسيته عنصر جذب عند الكثير من المسرحيين واليساريين العرب

-جوليان بيك(Julia beck):

وهو من المخرجين الذين أسسوا بمساعدة زوجته مالينا (malina) مسرحا ومن ثم شكلوا فرقة الليفنغ ثياتر (livin theatre) ، فاعتبر المسرح هو لغة لها طابعه المتجدد للوصول بالمتلقي للمشاركة المباشرة للحركة ليصل إلى لغة الحركة الثورية ويتحقق من الجذور من حيث الأحاسيس والمشاعر بما يفرضه للمسرح من عمل أساسي . إن المنهجية التي اتبعها (بيك) كان يريد أن ينتج شكل مسرح متجدد يختلف عن الآخرين تحت شعار الفوضوية بما يفرضه من انطباعات وتجديدات في الاشتغال وفي التعامل مع المتلقي ودائماً يبحث عن مسرح مفتوح ومتنقل من مكان لأخر بمعطيات لاتحمل التحديد بل تنطلق إلى فضائات وأمكنة أخرى ، كل ذلك يجري من خلال بناء علاقة بين المسرح والفرد وكذلك المسرح والسياسة لتثوير المتلقي للوصول به إلى بلورة الأفكار وتحقيقها عبر وسائل المسرح المتنوعة بمايفرضه من تعابير متغيرة الاشكال(استطاع"ليفنغ ثياتر" أن يقدم إلى المجتمع شكل لا بديله للحياة الجمعية ، متأسسة على المبادئ الفوضوية والإباحية المشتركة ، والسلمية ، والحرية الفردية ، والاتحاد ، مبرهنا على أنَّ مثل هذا قابل للتحقيق في هذا المعنى، وان جوليان بيك تحدث عن مسرح "العربة "الثوري،الذي هو عبادة العالم شخص مليء بالمضادة والمعاكسة للقيم المعروفة اجتماعياً) .

واستطاع أن يجد معادلا بين الواقع الذي يعيشه الإنسان في المجتمع وبين المسرح ليصل لإبعاد تمكنه من بلورة الفكر فوضوياً بأبعاده النفسية والفلسفية والاجتماعية لتحقيق الجانب الاقناعي للفرد ليستطيع إن يتخلص من كل العادات التي يمارسها لينتقل بمرحلة جديدة وينبغي أن تْصبح له الرغبة في تحقيق ذلك وفق الإرادة والدافع الفوضوي لتحقيقها عبر وسائله المسرحية المتعددة والمتغيرة ، ليكون حاكم على الحياة الاجتماعية فتغيرها بشكل أفضل وأوسع ضمن الاشتغال المسرحي والروحي والحركي بعيداً عن الجاهزية المسرحية لنصل إلى أفضل النتائج.

إن المسرح هنا يقدم خدماته للناس لكي يكون حافزا كبيرا لهم ليشكل ثورة تستطيع أن تغير واقعهم المعاش فيتحول إلى واقع آخر مغاير لتحقيق طموحات الناس وأهدافهم وأفكارهم لينتقلوا بحياتهم من شكل إلى أخر

بما تطمح إليه رؤياهم للحياة من قدرات وأفكار مسرحية لها طابعها الفكري والفوضوي لينتج شكلا مسرحيا أخر فنرى ذلك مجسد بشكل فعلي فوضوي ليصل إلى الإبداع الجمالي من الاشتراكات بين جميع الناس ولا يبحث عن الانفصال، المسرح يصبح هو الرافد الحقيقي لذلك بعيدا عن الفردانية باحثا عن روح الجماعة لتكون حركة المجتمع بشكل مباشر مدعوما بالمسرح للوصول إلى حرية الناس في تحقيق المطالب التي يبتغون الوصول إليها فتنتج عن ذلك ملاحظات عن الفوضى والمسرح تكمن (هدف المسرح هو خدمة احتياجات أنفسهم يحتاج الناس ثورة لتغيير العالم والحياة ذاتها لأنَّ الطريقة التي نحيا بها فيها الكثير من الألم وعدم الرضا في الحقيقة الحياة مؤلمة للكثير من الناس لكل منا هذه فترة طارئة لذلك يشكل ونحرر أنفسنا جميعا ‘هذا ما تغذيه الفوضى في زماننا’مسرح الفوضى هو مسرح الفعل) .

بذلك ينبغي أن يكون المسرح قريبا جدا من الناس ليحقق أهدافه الفوضوية من سياقاته التكوينية في رفد الثورة المسرحية التي تتجسد من الانجازات المتنوعة والمتغيرة في رفد العرض المسرحي وما يطمح إليه المخرج من توافق وانتاجات فوضوية تسهم في بلورة الفكر الإخراجي الفوضوي بسلسلة تراتبية للأحداث النصية والفكرية لبناء العرض معتمدا أولا على الفوضى ومن ثم على الفعل لتحقيق أفضل النتائج المسرحية معتمدا الوعي الإنساني للوصول إلى التحرر من كل القيود بعيدا عن العنف .

أصبح المسرح متغيرا في منظومته الفكرية والإخراجية نحو تحقيق أهدافه للوصول إلى الفوضوية المسرحية وطريقة تركيبها وبنائها في العرض المسرحي بما يفرضه من انطباعات تعيد تركيبة المجتمع ليعطي تصورا وفكرا آخر نحو تحقيق إبعاد لها شكلها وسياقها التنظيمي في بناء العرض المسرحي الذي يتشكل من الثورة المسرحية ، ليكون المجتمع ضمن الاختبار ولكن بما تملأ عليه من أفكار لها شكلها ومغامرتها الجمالية لتصل إلى مرحلة الغرابة في كل المنظومة الفنية وما تعرضه من سياقات تجسيدية ليصبح هنالك سياق في العدوان الثقافي والسياسي في آن واحد مما يفرضه (living) (وهذا"المسرح الصدفوي"مع جوليان بك، الإبداع الاجتماعي ،فيحتفظ المسرح بطابع عيد ، يتحول فوراً إلى عيد الثورة كما وصفه باكونين في مذكراته "مجتمع اختباري " نموذج لاعادة بناء المجتمع بشكل فوضوي . وما أعطى "living theatre"قيمة نموذجية وطموحاته الحيوية في تحركاته ، وملاحقته لثلاث ظواهر متوازية التحرك : الثورة عن طريق الفن ، وعن طريق الحركة المباشرة السياسية ، وعن طريق الفوضوية كتجربة معيشة) .

بناء النشاط الإبداعي للعرض المسرحي لا ينفصل عن المستقبل ليكون المسرح من ضمن النشاط الحياتي للمجتمع لتحقيق الفوضى الموجودة من ذلك، إن المسرح في ديمومة مستمرة ويبقى في جانب التحضير المستمرمن دون توقف لينقل من لحظة إلى أخرى للوصول الى اللحظة المسرحية وان جميع التجارب المسرحية تغير في إدراكنا وتحولنا من حالة إلى أخرى بحسب ما تقتضيه اللحظة المجسدة، إذ يكون الممثل له طابعة الحركي في تجسيد الواقع.

إن العروض الفوضوية تهتم في المساحات المفتوحة لتصل إلى درجة الحد الفاصل بين العرض والمتلقي ليكون الممثل والمتلقي هما الأساس المهم في وضع المسرحية لينشأ كرنفال للفوضوية وأبعادها المتشكلة،إن المشتركات بين المتلقي والممثل مهمة في بناء العروض الفوضوية وما تحققه من أشكال ومفاهيم جديدة في تغير المجتمع وسوف نتطرق الى سبعة أسس قيمة في المسرح المعاصر :

• في الشارع : خارج الحدود الثقافية والاقتصادية للمسرح المؤسس.

• الحرية : العروض التي تقدم لطبقة العمال والطبقة العاملة والفقراء وأكثر الفقراء فقراً دون تذاكر لدخول للمسرح .

• المشاركة المفتوحة : اختراق وتوحد : إبداع جمعي .

• إبداع تلقائي : ارتجال : حرية .

• الحياة الجسدية .

• التغير : زيادة الإدراك الوعي : ثورة دائمة : ايدليوجية غير ثابتة (مرنة وحرة)

اريان منوشكين

مخرجة مسرحية فرنسية ولدت في باريس دخلت السوربون واثبتت كفاءتها بانتاجها مسرحية (عرس الدم) للوركا وبعد تخرجها اسست فرقة مسرح الشمس ، ومسرح الشمس اشبه بالكومونه المجتمع التعاوني من ٤٠ عضو من جنسيات مختلفة ، وعملت الفرقة اولا في سيرك دي هافر ونجحت في انتاجها مسرحية المطبخ، كما ان منوشكين استخدمت عدة وسائط في اعمالها منها الدمى والمايم والمسليات والمشاهد الموسيقية والحوار التقليدي وقد ارادت المخرجة منوشكين ان يشترك الممثل في كتابة النص واعداده لانه هو من يعطي العرض المسرحي شكله النهائي فتناولت المسرحيات الكلاسيكية بطريقة معاصرة واتخذت من فنون المسرح الشرقي اشكالا ونماذج فتبنت افكار المخرج المسرحي (انتوين ارتو) التي استوحاها من المسرح الشرقي فقدمت عرضا (جنكيز خان)الذي اظهرت فيه النزعة الاستشراقية واضحة في المنظر المسرحي حيث الملابس ذات الطابع الغرائبي والمشاعل المتقدة والاعلام الملونة ٠ بدات منوشكين التجريب على الرمزية في المسرح الصيني والتجريب على استخدام الاقنعة وتحدي للانماط التقليدية للاشكال المسرحية القديمة واعادة صياغتها بشكل معاصر ، وقد استخدمت منوشكين الموسيقى الحية التي تبعث من الالات الموسيقين الجالسين على خشبة المسرح بايقاعات زادت من سرعتها احيانا فضلا عن الحركات الكروباتية للممثلين والالقاء الايقاعي للكلمات الذي يلقى في معظمه بشكل مباشر للجمهور ، كما استخدمت الاقنعة والماكياج ذي الشكل الاسلوبي فوق الدهان الابيض ٠فمنوشكين اعطت في اعمالها حرية في الحركة واختيار اماكنها ولهم الحرية بالتحدث مع الممثلين البالغ عددهم اربعين ممثل

وممثلة من جنسيات مختلفة فهي تعتمد في عروضها على الارتجال حيث لا يوجد نص مكتوب اومتفق عليه مسبقا بين الممثلين وقد اختارت فرقة مسرح الشمس صورة المهرج لتعبر من خلالها عن دور الفنان في المجتمع ربما لان المجتمع يمنح المهرج حرية محاكاة حماقة البشر والعالم والسخرية منها عن طريق الهزل ولقد كان الممثلون انفسهم وطاقاتهم الخلاقة وامكاناتهم الابداعية هم مادة العرض وموضوعه فقام كل ممثل على حدة بابداع صورته الخاصة للمهرج لتجيء تعبيرا فنيا عن شخصيته الحقيقية ولكن في شكل قناع وارتجل كل ممثل ايضا بضعة مشاهد استلهمها من حياته وذكرياته٠

صمويل بيكيت :

ولد بايرلندا عام ١٩٠٦ونشأ في عائلة متشددة دينيا. في سنة ١٩٢٣ تحصل على شهادة البكالوريوس في الأدب .، ليعمل سنة ١٩٣٠ أستاذا بكليته، ودام عمله هذا ثلاث سنوات كانت الكتابات الأولى لبيكيت مقتصرة على تلك القصائد التي نظمها باللغة الانجليزية، لكنه في عام ١٩٥١ قرر الانصراف عن الانكليزية إلى اللغة الفرنسية، وهذا القرار قد اتخذه عندما استقر في باريس عام ١٩٣٩ ،وبهذه اللغة كتب روايتين هما مولى ، ورواية "مالون تموت"، لتكون الانطلاقة بعدها إلى عالم المسرح ٢ . كتب بيكيت في انتظار جودو" التي تنتمي إلى مسرح العبث عام ١٩٥٢ ،وقد تعرضت هذه المسرحية الدرفض عنيف من مسارح متعددة، لكن في عام ١٩٥٥ تمكن بيكيت من عرضها في لندن ، ثم في نيويورك عام ١٩٥٦ تواصلت أعمال بيكيت الدراسية المنتمية إلى مسرح العبث، فكانت مسرحية " المتعذرl'innommable" عام ١٩٦٧ عام "tetes mortes رؤوسميتة و ، عام ١٩٥٧ de partie " finاللعبة نهاية "و "، ١٩٥٣,توقف بيكيت بعد هذا عن الكتابة المسرحية، وعاد أدراجه إلى عالم الرواية والسينما، وكأنه "وبهذه العودة قداقتنع أن مسرح العبث ما هو إلا مجرد هزة[١]

يوجين يونسكو

ولد يونسكو عام ١٩١٢ برومانيا، من أب روماني وأم فرنسية، وبمرور عام على ولادته، ترحل عائلته النفرنسا، وتستقر في باريس، دخل يونسكو عالم الكتابة في سن صغيرة جدا، وأول نصوصهكانت عن حياته المضطربة والقلقة، التي عاشها جراء خصام والديه المستمر . بدأ يونسكو يتحرر من الشكل المسرحي التقليدي مع أولى مسرحياته "المغنية الصلعاءcontarice la chauve " عام ١٩٥٠ ،وفيها عالج مشكلة اللغة التي عجزت عن تحقيق التواصل بين الناس، وأتبعت هذه المسرحية بأعمال أخرى، حطمفيها يونسكو القواعد المسرحية الأرسطية، فكانت جراء خصام والديه المستمر . بدأ يونسكو يتحرر من الشكل المسرحي التقليدي مع أولى مسرحياته "المغنية الصلعاءcontarice la chauve " عام ١٩٥٠ ،وفيها عالج مشكلة اللغة التي عجزت عن تحقيق التواصل بين الناس، وأتبعت هذه المسرحية

[١])عبد المنعم حقي: لعبة النهاية ومسرح اللامعقول، مجلة الكاتب المصرية، ع ٢٣ فبراير، ١٩٦٣ ،ص٣

بأعمال أخرى، حطمفيها يونسكو القواعد المسرحية الأرسطية، فكانتمسرحية "جاك أو الامتثال" " la soumission ou jackes " ،والكراسي les chaisesعام ١٩٥٢ ،وفي فترة الستينيات كتب يونسكو se roi meurt le la soif et la fin "الملك يموت" ثم العطش " والجوع " .

اما مخرجين مابعد الحداثة:

يوجينا باربا

بعد المخرج المسرحي) باربا (أول من اطلق مصطلح انثروبولوجيا المسرح متأثرا باستاذه) كروتوفسكي (والانثروبولوجيا هي علم دراسة الاناسة تعني بدراسة الثقافة الاجتماعية ، وتختلف المجتمعات في ثقافاتها الاجتماعية وعلى اساس هذا الاختلاف وجد باربا (مسرحه معتمدا لغة الجسد . لإيمانه ان لكل مجتمع ثقافي جسد تختلف تاريخيا عن الجسد الآخر ليشكل هو الآخر علامة من علامات المسرح العالمي بمفهومها الانثروبولوجيا.

لقد عرف مجال) الانثروبولوجيا المسرحية (على انه دراسة التصرفات البيولوجية والثقافية للإنسان ، وهو في حالة العرض يستخدم حضوره الجسدي والذهني حسب مبادئ مختلفة من تلك التي تتحكم بحياته اليومية , وبناء على ذلك تركز عمل باربا في تدريب الممثل وادائه وعى مفهوم حضور الممثل وعلى الأخص في المرحلة التي تسبق التعبير لديه ، وقد اطلق عليه ما بعد التعبير، وقد استوحى) باربا (فكرة الجسد من) مارسيل موس (الذي كتب دراسة حول تقنيات الجسد ، ان تقنية الحسد وحركته مشروطة بالظروف المحيطة , الثقافية والاجتماعية التي تتحكم بها , وهذا هو مجال انثروبولوجيا المسرح بالنسبة له , وهو مبدء موجود في المسرح الشرقي التقليدي.[١]

وفي مفهوم باربا لأنثروبولوجيا المسرح بانها ، دراسة اجتماعية وحضارية في سلوك الانسان في موقف ادائي , وان مسرح باربا يعيش على الهوامش ، أو الحواف وغالبا ما يوجد خارج حدود المراكز والعواصم الثقافية , ويؤكد باربا ان مفهومه للمسرح الثالث هو من العالم الثالث ولكنه يؤكد ايضا ان هذا المفهوم المشترك يعود الى التفرقة العنصرية , الموجودة في كل منهما ، وهم جميعا يعيشون في موقف يتسم بالتفرقة العنصرية . سواء على المستوى الشخصي ام الثقافي , ام المهني . ام الاقتصادي , ام السياسي ، ويصل باربا الى التفرقة العنصرية هي خاصية تعرف ب) المسرح الثالث، يوجد خارج حدود المراكز والعواصم الثقافية , ويؤكد باربا ان مفهومه للمسرح الثالث هو من العالم الثالث ولكنه يؤكد أيضا أن هذا المفهوم المشترك يعود الى التفرقة العنصرية , الموجودة في كل منهما . وهم جميعا يعيشون في موقف

[١])صميم حسب الله، "الإغواء والضحية.. نهاية لاقتباسات متعددة.. أسئلة ترتقي إلي سقف الخشبة"، موقع الحوار المتمدن الالكتروني، العدد ٢٩٣١، ١ / ٣ / ٢٠١٠.

يتسم بالتفرقة العنصرية , سواء على المستوى الشخصي ام الثقافي ، ام المهني . ام الاقتصادي ، ام السياسي ، ويصل باربا الى التفرقة العنصرية هي خاصية تعرف ب) المسرح الثالث

طرح) باربا (مفهوم رفض فكرة الاسلوب أو النمط الواحد لتشكيل العمل المسرحي ودعا إلى ضرورة البحث عن مساحة التنوع الثقافي من خلال اعتماده الفرجة الشعبية . واكد على ان المسرح لابد له ان ينفتح على التجارب والأساليب الأخرى ، لغرض مزج الاساليب المختلفة بالأداء ، وبهذا الطرح يكون الانفتاح امام التنوع والتعدد الثقافي حالة ايجابية , فقد اعتمد دراسة أسلوب الاداء الشرقي . وقد دفع) بأريا (بدراسة اشكال الاداء الاسيوي ، وبين مسرح) اودن (في دراسة الاشكال الثقافية للمجتمعات الاسيوية المهمشة مما ادت تلك الدراسة الى تطوير تدريبات مسرحه الثالث [١] ، ترى الباحثة أن اعتماد باربا (على تعدد ثقافات المجتمع الاسيوي الذي اعتمده في دراسة) المسرح الثالث (واعتماده الجسد في المسرح الشرقي بتعدد ثقافات الشرق . وارتباط هذه التعددية الثقافية في الاداء المسرحي لممثليه , يتنوع لديه الأداء في الأساليب كون المسرح الشرقي هو الآخر متعدد الثقافات والأساليب ، مما يحقق فضاء لخلق الهجنه (في الأداء التمثيلي و معتمدا على أساليب متعددة دخيله على ثقافته الادائية. متأثرة بأداء تلك الأساليب وتنوعها , واعتماده على اظهار اسلوب ادائي جديد مع المحافظة على هوية الاداء الذي يعتمده ممثليه ، وهذه) الهجنه (تتمثل بقضية تنوع الثقافات وتعددها , فعندما تتلاقح تلك الأساليب الادانية فيما بينها وتشتبك في الاداء تحقق اسلوبا) هجينا (ناتجا من تعدديتها

اتخذ باربا من ظاهرة كوميديا الفن التي ظهرت في ايطاليا في القرن السادس عشر صيغة للعلاقة التي تتولد بين الممثل في ادائه والمشاهد ، في تأكيد لسمة التأثير المتبادل بين الممثل في ادائه والمتلقي ، ومن هنا تبلورت هذه الظاهرة نتيجة لحاجة بعض الأفراد من المهمشين والمضطهدين ، اللذين استطاعوا أن يحولوا من خلال تجمعهم هذا الشكل المسرحي الشديد الخصوصية الى اسلوب يدافعون من خلاله عن انفسهم ، وكان هذا بمثابة النهج الذي سار عليه باربا عند تأسيسه بما اسماه بالمسرح الثالث.

بيجي غروتوفسكي:

١١ أغسطس ١٩٣٣ – بونتيديرا، ١٤ يناير ١٩٩٩) مخرج مسرحي بولندي ، يعتبر مؤسس و مخرج المعمل المسرحي الذي يعتبره البعض أهم تجربة مسرحية في عصرنا.

لم يحدث أن استطاع مخرج كبير منذ ستانسلافسكي أن يبحث بمثل هذا العمق و النظرة الشاملة في طبيعة فن التمثيل و معناه و أدواته، أو في العمليات العقلية و الجسمانية و الشعورية التي تعتبر جزءاً لا يتجزأ من هذا الفن.[٢]

[١])محمد عناني، الأدب وفنونه، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١)، ص٦٥

[٢])الموسوعة الفنية ,جيمي ويلز , مؤسسة ويكيميديا,سان فرانسيسكو, ٢٠٠١

و لقد شرح غروتوفسكي نظريته في مقال هام أسماه "نحو مسرح فقير".

يقول جروتوفسكي في مقالته:"ينفد صبري أحيانا عندما يسألني سائل : ما هو الأصل في عروضك المسرحية التجريبية؟". فمثل هذا السؤال يفترض مسبقا أن العمل المسرحي التجريبي لابد و أن يستخدم تكتيكا جديدا في كل مرة و أنه الفرع و ليس الأصل. ويفترض أيضا أن نتيجة العمل المسرحي التجريبي لابد أن تكون اسهاما جديدا في فن المسرح المعاصر و ذلك مثل المناظر المسرحية التي يستخدم المخرج في تصميمها بعض الأفكار في فن النحت المعاصر أو من الامكانات الإلكترونية، أو مثل استخدام الموسيقي المعاصرة أو أن يجعل الممثلين يؤدون بأسلوب شخصيات الكاباريه النمطية أو مهرجي السيرك. و أنا أعرف هذا الأسلوب في التجريب جيداً، و لقد كنت ذات يوم جزءا منه.

أما عروضنا في المعمل المسرحي فهي تسير في اتجاه آخر. فنحن نحاول في المقام الأول أن نتحاشي اتباع أسلوب واحد بل ننتقي ما نعتبره الأفضل من مختلف الأساليب، محاولين في ذلك أن نقاوم التفكير في المسرح باعتباره تجميع لعدة تخصصات فنية. ونحن نهدف الي تحديد طبيعة المسرح التي تميزه عن سائر فنون العرض و الأداء. و ثانيا فإن عروضنا هي عبارة عن بحوث مستفيضة في العلاقة بين الممثل و الجمهور. و بمعني آخر فنحن نعتبر أن تكتيك الممثل هو جوهر الفن المسرحي.[١]

عندما طرح جروتوفسكي السؤال على نفسه ما هو المسرح؟ انطلقت لديه أكثر من نقطة تفرعت عن هذا السؤال بماذا ينفرد المسرح عن غيره من الفنون؟ ما هو الشيء الذي يمكن للمسرح أن يقدمه ويعجز عنه التلفزيون والسينما.. ومن خلال كل هذه الأسئلة وجد الإجابة في شكل المسرح الفقير.. لذلك فكر كثيراً في (المسرح الفني) وهو مسرح الضد بالنسبة للمسرح الفقير فماذا يقول عنه هذا المسرح: المسرح الفني هو ذلك المسرح الذي يضم معارف إبداعية متباينة الأدب.. النحت.. الرسم.. العمارة.. الإضاءة.. الموسيقى.. الأزياء.. التمثيل وهذا المسرح مركب نتج عن اختلاط كل هذه المعارف ولذلك هو مسرح غني ولكن بالعيوب!!

لماذا هو غني بالعيوب يا سيد جروتوفسكي؟؟

قال: لأنه يعتمد على السرقة بل والولوع بالسرقة الفنية والاقتباس من معارف أخرى وبناء مشاهد هجينة مختلطة يعوزها السند والأمانة ورغم ذلك تقدم لنا على أنها عمل فني متكامل..

لذلك رفض جروتوفسكي ذلك وبدأ في تكوين مسرحة الفقير الذي يقوم على رفض كل تلك المعارف الهجين وجعل الممثل الشخصية والتمثيل هي لبّ الفن المسرحي وأن البراعة المسرحية تكمن في قابلية الممثل على التحويل من نوع إلى نوع ومن شخصية إلى شخصية ومن صورة إلى صورة، كل ذلك من

[١])المسرح الفقير عالم متجدد فهد ردة الحارثي,الأثنين ١٥ ,محرم ١٤٣٠ العدد ٢٦٦ ,الجزيرة الثقافية

خلال استخدام جسد الممثل وفنه ولذلك قام مسرحه على إلغاء كل العناصر الأخرى وبناء مجموعة من الأسئلة طرحها جروتوفسكي على نفسه ووصل من خلالها إلى شكل مسرحه...

المسرح يعيش دون ذلك ثم فكر في النص ووجد أنه من الممكن أن يكون هناك مسرح دون نص ووجد أن تاريخ المسرح يقول: إن النص كان أحد آخر العناصر التي أضيفت إليه ووجد تجارب الارتجال الكثيرة على المسرح تثبت أن المسرح يقوم دون نص كلامي.

وهكذا يبقى لنا في الخلاصة ممثلاً مميزاً من مسرح فقير.. ولذلك يكون الممثل في هذا المسرح صاحب مواصفة خاصة تجعله يتحدى نفسه والآخرين علناً وهذا الممثل الذي يستخدم جسده في تجسيد كل أمر وبالتالي يقوم هذا الممثل بتدريب نفسه تدريبات شاقة لكل أجزاء التنفس والصوت والمرونة والحركة والإشارة وبناء الأقنعة بواسطة عضلات الوجه ومجموع تلك التدريبات تجعل الممثل قادراً على إظهار أصغر الدوافع بواسطة الحركة والصوت وليس الغرض من التدريبات في منهج جروتوفسكي تكديس المهارات المختلفة، إنما حذف أي معوقات جسدية أو نفسية قد تعيق كشف ذاته وقدراته.

وبالعموم يعد الكثير من المسرحيين في العالم أن منهج جروتوفسكي في المسرح الفقير يعد من أخطر وأهم المناهج المسرحية في العالم وذلك لجرأته في مواجهة التقاليد المسرحية والإضافات والإبداعات الجريئة التي تكاد تصدم الجميع وتدهشهم وهي تركز على أساس متين من المعرفة بعلوم المسرح وفنونه وتاريخه ولعل أهم ما في المسرح الفقير هو قدرته على حل كثير من الإشكاليات التي يتعرض لها المسرح لدينا حالياً من فقر حقيقي في كل موارده.[1]

أثار المسرح الفقير عند ظهوره ردود فعل متباينة ومناقشات حادة في الدوائر المسرحية الأوروبية والأمريكية بسبب طبيعة التجارب التي أجراها جروتوفسكي في "مسرح المختبر" والتي كان هدفها تجريد المسرح مما علق به من زخارف عبر مر العصور والعودة إلي جوهر المسرح وتحقيق استقلاليته عن باقي الفنون.

ولقد استفاد جروتوفسكي كثيرا من المخرج الروسي قسطنطين ستانسلافسكي صاحب "مسرح الفن" حيث يقول– لقد تربيت علي مدرسة ستانسلافسكي وتعلمت من دراسته المتعمقة وتجديده المنهجي المنظم لأساليب التمثيل مما جعله بالنسبة إلي الممثل الأعلي". وكان جروتوفسكي يري أن انتهاء التمرينات المسرحية وعرضها علي الجمهور لا يعني انتهاء مهمة الممثل فيما يتعلق بالاستعداد للدور بل إن مهمته الحقيقية تبدأ في اللحظة التي يواجه فيها الجمهور .. فعليه أن يطور قدرته الإبداعية ويضيف إلي دوره أبعادا جديدة ويقدم للجمهور شيئا جديدا في كل مرة تعرض فيها المسرحية.

---

[1]) رفع الستار ... جروتوفسكي والمسرح الفقير بقلم / د. يونس لوليدي,لصفحة الرئيسية /فنون,جريدة الراية ,الأربعاء٢٠٠٨/٩/٣

وقد اتخذ جروتوفسكي من فرقة "مسرح المختبر" ميدانا لتجريب أفكاره وتطبيق نظرياته في محاولة للوصول إلي منهج شامل قوامه تدريب الممثل تدريبا شاقا وعنيفا حيث صار الممثل محور العملية المسرحية بعد استبعاد كافة العناصر التي استعارها المسرح من الفنون المرئية الأخري.[١] ويقوم فن الممثل عند جروتوفسكي علي العناصر الآتية: ١-تأدية الشعائر ٢ – تدريب الممثل وفق تقنية معينة ٣ – بناء الدور ٤ – العلاقة بين الممثل و المتفرج.

بيتر بروك

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

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

إن عمل المخرج يتلخص في النص والجمهور والفرقة، فالنص هو أساس العمل وعلي المخرج ان يكشف أهداف المؤلف ليجسدها بما يتاح له من وسائل فالمسرح يتطور وجغرافيته تتغير، لذلك يجب علي إن يكون الأسلوب الإخراجي أيضا يتطور ويتغير / وفي كتاب بيتر بروك: (النقطة المتحولة) يضع كل العناصر المختلفة والوسائل طوع إرادته: كالأزياء، والألوان، والماكياج والأضواء إضافة إلي الأداء والنص فعلي المخرج إن يلتفت إليها جميعا ويضمها إلي بعضها لخلق لغة أخراجيه خاصة يكون للممثل فيها اسما هاما كما لباقي عناصر النحو كي يكتب المعني، إن هذا هو مفهوم المسرح الذي يعني المسرح في أقصي درجات تطوره.[٢]

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

---

[١])المخرج في المسرح المعاصر, سعد اردش, عالم المعرفة, ١٩٧٨ ص ٢٢٠-٢٢٥

[٢])مروان ياسين الدليمي، "تهديم اشتراطات العالم الواقعي في العرض المسرحي العراقي توبيخ"، جريدة القدس العربي، لندن، ١ أغسطس ٢٠١٩.

وفي كتابه الباب المفتوح يعرج علي التجريب: يقول إن التجريب لمجرد التجريب الفوضوي يتواصل بشكل غامض دون إن يصل إلي نتيجة منطقية انطلاقا من مبدأ الفوضى الشاملة لا يمكن إن تكون مفيدة إلا إذا كانت تقود إلي نظام ما، ومن اجل ذلك يجب علي المخرج إن يكون لديه حس باطني عديم الشكل، أي قوة محددة (إن أكثر ما يحتاجه المخرج لتطوير عمله هو حس الإصغاء، يجب إن تكون خطوته منطقية، الوضوح والصفاء والسرعة والنطق والطاقة والموسيقي والإيقاع، والتعود كل هذه الأشياء تحتاج إلي مراقبة بشكل صارم وحرفي وعملي ولا مكان للحيرة فهذا ما يجعل التجريب عمليه من التخبط بل عميلة نمو وهذا هو السر.

كتاب الباب المفتوح هو فيه السيرة الذاتية لبيتر بروك وكذلك التفاصيل الضرورية لإنجاح العمل المسرحي وتحديد مستواه الفني والإبداعي.[١]

من أشهر الأعمال لبروك ملحمة المهابهاراتا الهندية وأبرزها فنيا التي أخرجها سنة ١٩٨٧ وهي عن المثيولوجيا الهندية والتي واجهة عند إخراجها عاصفة من الاحتجاجات حيث اتهم من رجال الدين الهنود واتهم بالافتراضية.

يقول بيتر بروك:علينا إن نقوم بعمل يشبه وخز البشر بالإبر إن ميلاد الحدث وانبثاق الشكل هما عنصران جوهريان لبنية أي عمل مسرحي بالتناغم الهرموني والاستجابة لبعضهم يحددان وحدة العناصر الفنية والفلسفية والتقنية للفكرة المراد عرضها علي الخشبة فهاتان كانتا موضوعا تجارب وأبحاث – بيتر بروك وقد بين حلولها من خلال كتبه الثلاثة: المساحة الفارغة ونقطة التحول والباب المفتوح.

يرى بيتر بروك إن أهم عناصر تجسيد العرض المسرحي ليس فقط بالشكل بل عبر التمرينات علي الخشبة ويعبر إلي الضفة الاخري وهي القاعة حيث الجمهور لكي يستكمل تكوينه عبر التفاعل بين المتلقي والممثل والطاقة المسرحية هذا التفاعل يفضي إلي نتائج علمية لعملية اختراق ,

ولأجل العثور علي حدث حقيقي يعتقد بروك لا يكفي إن يكون الحدث محاكيا كما يجري في الحياة حيث الكثير من الأحداث تتوقف عن إن تكون حقيقية لذلك ابتكر بروك مصطلح اسما المسرح الميت أي اللاحدث.

انس عبد الصمد:

أطلق المخرج أنس عبدالصمد عنوان "الميتامسرح الصامت" على عروضه المسرحية، التي بدأ بتقديمها مؤلفاً ومخرجاً مع فرقته "مسرح المستحيل"، منذ النصف الثاني من العقد الماضي، ومن أبرزها: "ماريونت

[١]) جريدة المدى ، اياد الطائي ، عدد ٥١٣٠ ، تقنيات الاداء المسرحي .

ماكبث"، "صمت كالبكاء"، "عطيلو"، "حلم في بغداد"، "شارع وحياة"، "صمت البحر"، "أبوغريب"، "أيضاً وأيضاً"، "توبيخ" و"نعم غودو:.

وقد استُقبلت هذه العروض بحفاوة من طرف النقاد والمسرحيين والشريحة المعنية بالتجارب المسرحية الجديدة من الجمهور داخل العراق، وأخذت تشارك في مهرجانات عربية وعالمية عديدة في تونس واليابان وتركيا والمغرب والجزائر وهولندا وسويسرا وكوريا وإيران، كما قدم العرض الأخير "نعم غودو" في خمس مدن فرنسية، وفاز بجائزتي أفضل عرض وإخراج في مهرجان العراق الوطني للمسرح العام الحالي، وتُوّج عرض "حلم في بغداد" بالجائزة الذهبية في مهرجان تبريز الدولي.

ليس هذا فحسب، بل جرت استضافة أنس عبدالصمد في أكثر من دولة ومهرجان لإدارة ورشات تدريبية في مجال الميتامسرح الصامت شارك فيها المئات من الممثلين، نذكر منها ورشة في طوكيو، وورشة في أزمير، وورشة في تونس وبنزرت، وورشة في كوريا، إضافة إلى ورشات محلية في بغداد وأربيل وكركوك.

يقول عبدالصمد، جواباً عن سؤال طرحناه عليه حول تصوره النظري للميتامسرح الصامت، إنه "جرّب الفكرة، قبل أن يلتفت إلى دلالة المصطلح، للعمل بأسلوب جديد يقوم على التمرين المستمر، وكتابة النص الجسدي من خلاله، أي الحركة مع الاحتفاظ بالنص والفكرة المكتوبة مسبقا، ليكون التمرين عرضا في نظر المتلقي، ولا يكون عرضا في بعض الأحيان. والهدف في جميع الأحوال تخطي الشكل السائد للمسرح ومخاطبة عقل الإنسان وعاطفته".[١]

وإذا كانت هذه التجارب قد حضيت باهتمام العديد من نقاد المسرح، فإن مصطلح "الميتامسرح"، الذي ربطه عبدالصمد بالأداء الجسدي (الصامت)، لم يتناوله إلا اثنان أو ثلاثة منهم أحدهم المخرج الراحل سامي عبدالحميد.

وفي حقيقة الأمر إن هذا المصطلح يعدّ من المصطلحات الإشكالية على المستوى الدلالي وعلى مستوى الترجمة، فهو يُستخدم مقابلا للمصطلح الأجنبي "Metatheatre". وتُعزى الإشكالية إلى السابقة اللغوية "Meta"، التي تنطوي على لبس عند ترجمتها إلى اللغة العربية، ولذلك يمكن وضع مقابلات عديدة للمصطلح، كالمسرح الواصف، والمسرح الشارح، والمسرح الانعكاسي، إضافةً إلى "ما وراء المسرح"، وغالباً ما يتحدد في لونين هما: المسرحية التي تتمرأى بشكل نرجسي في ذاتها، والمسرحية التي تؤكد اللعبة المسرحية بوصفها لعبةً وتكسر الإيهام.

[١] سعد عزيز عبد الصاحب، قراءة في عرض ستربتيز"- موقع المسرح نيوز الالكتروني، ٧ أغسطس، ٢٠١٦

ومن المعروف أن النقد المسرحي الغربي لم يبلور المصطلح إلا خلال السنوات الأولى للعقد السادس من القرن العشرين، كما يقول الباحث حسن يوسفي، وقد اقترن بالتناص من خلال تجارب في الكتابة الدرامية حاولت استعادة بعض النصوص السابقة عليها في الزمان، وفي إطار منظورات جمالية محددة تستهدف تقويض تصورات كلاسيكية وتعويضها بأخرى

صلاح مهدي القصب

- الولادة : بغداد ١٩٤٥
- الوظيفة :أستاذ في كلية الفنون الجميلة / بغداد /أستاذ مادة الإخراج
- التحصيل العلمي :دكتوراه /إخراج مسرحي / رومانيا
- الدرجة العلمية : بروفسور
- أستاذ في كلية الفنون الجميلة / قسم المسرح / جامعة بغداد

المسرحيات التي أخرجها

١- مسرحية (هاملت) تأليف : وليم شكسبير .

٢- مسرحية (العاصفة) تأليف : وليم شكسبير .

٣- مسرحية (الملك لير) تأليف : وليم شكسبير .

٤- مسرحية (ماكبث) تأليف : وليم شكسبير .

٥- مسرحية (طائر البحر) .

٦- مسرحية (الشقيقات الثلاثة) .

٧-مسرحية (الخال فانيا) تأليف : تشيخوف .

٨-مسرحية (أحزان مهرج السيرك) .

٩-مسرحية (الخليقة الابلية) .

١٠- مسرحية (حفلة الماس) .

١١- مسرحية (عزلة في الكريستال) .

١٢- مسرحية (الخادمات) .

١٣- مسرحية (عطيل) تأليف : وليم شكسبير .

١٤- مسرحية (عرض أزياء) .

١٥- مسرحية (ثورة الزنج) .

١٦- مسرحية (محاكمة لوكولوس) .

١٧- مسرحية (الحلاج) .

البحوث التي قدمها

١.المسرح والمدينة – الندوة العالمية /تونس

٢.التجريب في المسرح العربي – الندوة العالمية / القاهرة

٣.مدايات المسرح وأزمة العالم –الندوة العالمية /القاهرة

٤.الدراما تورك في المسرح – الندوة العالمية / دمشق

٥.التكنولوجيا في المسرح –السينما والمسرح / بغداد

٦.المسرح والمستقبل – الندوة العالمية / تونس

٧.المسرح العربي وفضاءات التجربة – الندوة العالمية / المغرب

التكريم والجوائز

١.تكريم مهرجان القاهرة التجريبي /٢٠٠٦

٢.تكريم قلادة الرئيس علي بن زين العابدين للإبداع / تونس٢٠٠٧

٣.تكريم مهرجان قرطاج للمسرح العالمي /تونس ٢٠٠٤

٤.تكريم مهرجان المسرح الامازيغي / المغرب ٢٠٠٨

الكتب والبحوث

١. مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق / كتاب

٢. سيناريوهات صورية / كتاب

٣.كيمياء الصورة / كتاب

٤. اشتغالات الموجة في المكون العرض المسرحي / بحث

٥. مونادا الصورة / بحث

٦. الصورة الشعرية في المسرح / بحث

٧. التجريب في المسرح الصوري / كتاب

٨. فلسفة الكوانتم في مسرح الصورة / كتاب تحت الطبع

٩. الاشتغالات الفيزياصورية في مسرح الصورة / بحث

الوظائف التي شغلها

١. معاون عميد كلية الفنون للشؤون العلمية / بغداد .

٢. رئيس قسم الفنون المسرحية / بغداد .

٣.عضو لجنة الفنون والعمارة / المجمع العلمي العراقي .

٤. خبير / المجلس الثقافي للآداب والفنون دولة قطر من عام ٢٠٠٠- ٢٠٠٥

٥. أستاذ مادة الإخراج المسرحي / كلية الفنون الجميلة / بغداد .

المسرحيات التي أخرجها خارج العراق

١.مسرحية (الخادمات) / بيروت .

٢.مسرحية (عرض أزياء) / طوكيو.

٣.مسرحية (عطيل) / قطر.

الورش النظرية والتطبيقية خارج العراق

١.طوكيو/ اليابان .

٢.تونس .

٣.القاهرة / مصر .

٤.رومانيا .

٥.الأردن .

٦.بيروت / لبنان

الموشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١. ان مفهوم باربا لأنثروبولوجيا المسرح بانها ، دراسة اجتماعية وحضارية في سلوك الانسان في موقف ادائي , وان مسرح باربا يعيش على الهوامش ، أو الحواف وغالبا ما يوجد خارج حدود المراكز والعواصم الثقافية

٢. يستند مفهوم التشظي عند فلاسفة ما بعد الحداثة على تصوُّرهم للتاريخ البشري بوصفه مكوَّنًا من لحظات منفصلة غير مترابطة، وبدلًا من محاولة تقديم أساس لإمكانية قيام ذاتٍ مُتماسكة في ظل عالَم من الوقائع المتغيّرة

٣. ان النظر إلى الحداثة في المسرح بوصفها حالة تجاوز مستمر لما هو معروف ومألوف، لكن هذا التجاوز الذي قد نلهث وراء صرعاته وتجدداته، يستحق وقفة متأنّية لتعريف معنى الحداثة بوجه عام، والحداثة في المسرح على وجه الخصوص، فالحداثة اصطلاح تم تداوله في الآداب الأوروبية

٤. تحسنت السمعة الفنية للمسرح بعد أن تعرضت للسخرية طوال القرن التاسع عشر. ومع ذلك ، أدى نمو وسائل الإعلام الأخرى ، وخاصة الأفلام ، إلى تقلص دورها داخل الثقافة بشكل عام.

٥. إباحة وجود عقدة ثانوية أو أكثر بشرط ألا يضعف ذلك من العقدة الأساسية وألا تشوه وحدة الموضوع

٦. ان المسرح الملحمى يقوم على القصص الدرامى وسرد الأحداث ويجعل من المفرج مراقبا ، ولايدمجه فى الاحداث تلك الطاقة ، ودون أن يلهب تشوق المتفرج الى الخاتمة التى يتمركز فيها التأثير.

الفصـــــــل الثـالـــــــــث

.... اجراءات البحـث ....

أولا: مجتمع البحث

ثانيا: عينة البحث

ثالثاً: أداة البحث

رابعاً: تحليل العينة

اولا/ مجتمع البحث:

اسم المسرحية	اسم المولف	اسم المخرج	سنة العرض
في انتظار غودو	بكت	بكت	١٩٢٥
فاروم فاروم	بيتربروك	بيتربروك	١٩٢٥
شاكوناتالا	باربا	باربا	١٩٦٠
نحو مسرح الفقير	غروفسكي	غروفسكي	١٩٣٥
موليير	منوشكين	منوشكين	١٩٣٦
القسوة	بريخت	بريخت	١٩٣٦
شاطئ	جوليان	بيتر فايز	١٩٥١
ماراصاد	بيتر فايس	بيتر فايس	١٩٣٧
دائرة الطباشير القوقازية	بريخت	بريخت	١٩٤٥
احزان مهرج السيرك	ميهاي زامفير	صلاح القصب	٢٠٠٨

ثانيا/ عينة البحث:

اسم المسرحيه	اسم المؤلف	اسم المخرج	سنة العرض
فاروم فاروم	بيتربروك	بيتربروك	١٩٢٥
دائرة الطباشير القوقازية	برخت	بريخت	١٩٤٥
احزان مهرج السيرك	ميهاي زامفير	صلاح القصب	٢٠٠٨

ثالثا/ اداة البحث:

اعتمدت الباحثةعلى المنهج الوصفي في تحليل العروض المسرحي.

رابعاً/ تحليل العينات

اولا: مسرحية(فاروم فاروم) لمخرج بيتر بروك

مسرحيته " ١٩٥٢سنة فاروم فاروم " : " لماذا لماذا "، هو تطور يمضي أبعد فأبعد في خط هذه الاحداث . يبدأ العرض بالبحث والتطوير بروك مع ممثلته ميريام غولدسميت يبحثان في هذا العرض صيرورة الإبداع في المسرح. المسرحية هي مونتاج لنصوص مجموعة من أهم مبدعي المسرح الحديث : أنطون آرتو، إدوارد غوردون كريغ، شارل دولان، فزيفولود مايرخولد، وأيضاً صوت زيامي موتوكيو معلم مسرح النو الياباني. و طبعاً صوت شكسبير الذي يعيد بروك الإرجاع اليه أيضاً وأيضاً. نص المسرحية المنجز بالتعاون مع ماري هيلين ايستين هو كولاج لنصوص هؤلاء المبدعين. يظهر بروك كيف أن صيرورة الإبداع الفني هي طريقة لمتابعة أسئلة وشكوك حيوية في العلاقة المتبادلة مابين الممثل والجمهور.

لماذا ؟ لماذا؟ لا يريد بروك تقديم عرض شارح ولا نظريات، هدفه أن ينادي و يوقظ : " المهم هو أن نجعل الأشياء الحية مرئية"ميريام غولد شميت تؤدي وتروي في فضاء مقتصد صممه بروك بنفسه. مثلت ميريام غولد شميت في العديد من عروض بروك

يبدو عرض بيتر برو ، أشبه بهاجس عمل على هدم المركز في العرض عن طريق هذيان ممثل إثر اعتزاله المسرح. والبحث هنا و هو يبحث بيتر بروك، ، ليبدو بحث ممثل في كواليس المسرح. فكان بحث بروك الذي يشبه ملاحظات يومية على هامش عالم البروفات الساحر، والعرض أشبه بتلخيص لكتابه »النقطة المتحولة: أربعون عاماً في استكشاف المسرح«، الذي يروي فيه حكاية المسرح، وحكايته مع المسرح، وبطبيعة الحال علاقته بشكسبير وأنطونين آرتو، ومايرخولد وسواهم.

هكذا تمضي الحكاية« ومنها أخذ العرض عنوانه »لماذا؟ لماذا؟«: »حين رأى الرب كيف أن الجميع كانوا ضجرين بلا أمل في اليوم السابع من أيام التكوين، أجهد مخيلته التي تمتد وتمتد بغير حدود كي يجد شيئاً آخر يضيفه إلى هذا الكمال الذي أدركه، فجأة انبثق الإلهام حتى من وراء حدوده غير المحدودة، ورأى بعداً جديداً للواقع: قدرته على أن يحاكي ذاته. وهكذا أبدع المسرح«. وحين ضيّع الناس معظم الوقت في الشجار، على حين أصبحت أعمالهم لا ترضيهم أكثر فأكثر، أوفدوا ملاكاً يسأل الرب العون، فكتب كلمة على قصاصة هي: الاهتمام. ، أما في العرض، فإن الكلمة تصير »لماذا؟« وهي بالطبع صنو »الاهتمام«، كما تصير هي عنوان العرض.

العرض بسيط كما يشتهي بروك في المساحة الفارغة، فلا شيء سوى الممثلة يرافقها الموسيقي فرنشيسكو آنجيلو على آلة الهانغ، وهي آلة موسيقية سويسرية، نحاسية لكن إيقاعية، وبدا الموسيقيّ هنا أقرب إلى موقّع (من الإيقاع)، وملقّن (وهو بالفعل ذكّر الممثلة بما ينبغي فعله، فيما لم يفعل في العرض التالي). وكل منهما على مقعده الذي قلّما يغادره. مقعدان وكرسيّ وإطار فارغ يمثل باباً تستعمله الممثلة كمدخل ومخرج افتراضي، وأحياناً على نحو ساخر، حين تدخل وتخرج بحركة مصحوبة بالإيقاع والانتباه، وحين تشرح كيف تعلمت حركتَي الدخول والخروج من الخشبة. لكنها تستعمل الباب أول الأمر حين تتذكر كيف قرأت ذات مرة على باب مسرح في دريسدن »الكلام ممنوع قطعاً«. تقول: »تخيّلت أنهم أدركوا سرّ المسرح«. ثم تروح تفكر في لو أن العبارة تعني بحثاً في العلاقة بين المسرح والأدب، بل صارت أشبه بتمني أن يكون الكلام ممنوعاً بالفعل.

تلعب الممثلة غولدشميت بجسد هش ورقيق، لكن بمنتهى الرشاقة والخفة. تبدو ممتلئة بالملامح والتعبير. نعرف أن ما قالتْه هو نص بروك، ذاكرته، وتنظيراته وبحثه، لكن الممثلة

أجادت إلى حدّ بدا كأن النص هو جزء من ذاكرتها ومذكراتها، خصوصاً أن حيزاً كبيراً من البحث اعتنى بشغل الممثل. ومن الواضح أنها كانت تلعب شخصيتها هي بالذات، كممثلة ذات تاريخ، وقد تركت لنفسها الظهور بملابسها هي، التي راحت تتبدل كل يوم، لا بملابس شخصية أخرى. هو عرض آخر، بعد »المفتش الكبير« لبيتر بروك الذي قدم في حزيران الماضي، أغنى احتفالية »دمشق عاصمة الثقافة العربية«، إلى جانب عروض بارزة أخرى صارت علامات في حياة المدينة.

ومن بين فصول المسرحية الأكثر إثارة ذلك الفصل الختامي الذي يروي فيه بروك روايته الخاصة لخلق المسرح، وهي التي تقع في ختام الكتاب تحت عنوان

ثانيا: مسرحية دائرة الطباشير القوقاوية تاليف واخراج بريخت

تبدأ دائرة الطباشير القوقازية بمقدمة تتعامل مع نزاع على واد. حيث تريد مجموعتان من الفلاحين المطالبة بوادي تم التخلي عنه خلال الحرب العالمية الثانية عندما غزا الألمان. وكانت إحدى المجموعات تعيش في الوادي وترعى الماعز هناك. المجموعة الأخرى هي من واد مجاور وتأمل أن تزرع أشجار الفاكهة.

فقد تم إرسال مندوب للتحكيم في النزاع، حيث يوضح مزارعو الفاكهة أن لديهم خططًا مفصلة لري الوادي وإنتاج كمية هائلة من الطعام. يطالب رعاة الماعز بالأرض بناءً على حقيقة أنهم عاشوا دائمًا هناك. وفي النهاية، يحصل مزارعو الفاكهة على الوادي لأنهم سيستخدمون الأرض بشكل أفضل. ثم أقام الفلاحون حفلة صغيرة ووافق المغني على إخبارهم بقصة دائرة الطباشير.

دائرة الطباشير القوقازية هي في الواقع قصتان تجتمعان في النهاية. القصة الأولى هي قصة غروشا والقصة الثانية هي قصة أزداك. حيث تبدأ القصتان في مدينة قوقازية يحكمها حاكم يخدم الدوق الأكبر. كما أنه قد رزق الحاكم بطفل اسمه مايكل، وتشعر زوجته ناتيلا بغيرة شديدة من الاهتمام الذي يوليه لابنه. ويقوم شقيق الحاكم، الأمير السمين، بتمرد يوم عيد الفصح. يقتل الحاكم ويجبر زوجة الحاكم على الفرار. عندما كانت في عجلة من أمرها، تركت وراءها طفلها. كما يفر الدوق الأكبر والعديد من الجنود.

غروشا، عاملة المطبخ، تخاطب جنديًا يدعى سيمون. بعد ذلك بوقت قصير، خلال الانقلاب، سلم مايكل لها. تخفي الطفل عن الجنود، وبذلك تنقذ حياة الطفل. ثم تأخذ مايكل معها وتفر من المدينة متجهة شمالاً. وبعد أن أنفقت معظم أموالها والمخاطرة بحياتها من أجل الطفل، وصلت إلى منزل شقيقها، حيث يسمح لها بالعيش هناك خلال فصل الشتاء.

عندما يحل الربيع، يجبر شقيق غروشا على الزواج من رجل يحتضر "جوسوب" من عبر الجبل. يقيمون حفل زفاف، لكن خلال حفل الاستقبال، علم الضيوف أن الحرب قد انتهت وأن الدوق الأكبر قد جمع جيشاً وعاد. كما أن الرجل "المحتضر"، جوسوب، يدرك أنه لم يعد من الممكن تجنيده في الحرب. يتعافى بأعجوبة ويطرد جميع الضيوف من المنزل. حيث أصبحت غروشا الآن عالقة مع زوج لا تريده، مجبرة على أن تصبح زوجة صالحة له.

وذات يوم يعود سيمون وعلم أنها متزوجة. إنه يشعر بالضيق أكثر عندما يرى مايكل، الذي يعتقد أنه طفل غروشا. فقد وصل بعض الجنود قريبًا وأخذوا مايكل منها، زاعمين أن مايكل ينتمي إلى زوجة الحاكم. وتتبعهم غروشا عائدين إلى المدينة.

والقصة التالية التي تُروى هي قصة أزداك، تعود المؤامرة إلى ليلة تمرد الأمير السمين. حيث يجد أزداك هاربًا وينقذ حياة الرجل، فقد تبين أن الرجل هو الدوق الأكبر. مدركًا أنه يمكن وصفه بالخائن، يمشي أزداك إلى المدينة ويكشف أنه أنقذ حياة الدوق الأكبر، ويرفض الجنود تصديقه ويطلقون سراحه. سرعان ما يظهر الأمير السمين مع ابن أخيه، الذي يريد تعيينه قاضيًا جديدًا. ومع ذلك، وافق على السماح للجنود أن يقرروا من سيكون القاضي القادم. بعد إجراء محاكمة، اختاروا أزداك.

ثم يحكم في أربع قضايا غريبة للغاية، ويحكم في كل قضية لصالح الفقير. سرعان ما اكتسب أزداك سمعة طيبة في دعم الفقراء. ومع ذلك، بعد عامين كقاضٍ، يعود الدوق الأكبر. واعتقل

الجنود أزداك باعتباره "خائنا" وهو على وشك أن يُقتل على أيديهم. ومع ذلك، فإن الدوق الأكبر، متذكرًا أن أزداك أنقذ حياته، أعاد تعيين أزداك ليكون القاضي، وبالتالي أنقذ حياته.

أزداك يتولى الآن قضية غروشا والطفل. تريد زوجة الحاكم عودة مايكل لأنه بدون مايكل لا يمكنها السيطرة على عقارات الحاكم السابق. تريد غروشا الاحتفاظ بالطفل الذي ربته خلال العامين الماضيين. حتى سيمون يذهب إلى المحاكمة ويوعد غروشا بأنه سيدعمها.

بعد الاستماع إلى جميع الحجج والتعرف على ما فعلته غروشا لرعاية الطفل، يأمر أزداك برسم دائرة الطباشير. يضع الطفل في المنتصف ويأمر المرأتين بالسحب، قائلاً إن أي امرأة يمكنها إخراج الطفل من الدائرة ستخرجه. وتسحب زوجة الحاكم بينما يترك غروشا تذهب. يأمرهم أزداك بفعل ذلك مرة أخرى، ومرة أخرى يترك غروشا تذهب. ثم أعطى أزداك مايكل إلى غروشا وأمر زوجة الحاكم بالمغادرة.

" إن الكلام في المحكمة لم يجر حول حق الخادمة بالطفل أبدأ بل حول حق الطفل في أن يكون له أم أفضل ، وكون الخادمة صالحة لأن تكون أماً وأنها جديرة بما فيها الكفاية ويعتمد عليها وأن يبرهن عليه ذلك التردد العقلاني الذي أبدته وهي تأخذ مسؤولية الطفل على عاتقها كتبت هذه المسرحية سنة ١٩٤٥هـ وهي عن حكاية صينية قديمة تحكي قضية أمرأتين أحتكمنا الى القاضي في طفل أدعت كل منهما أمومته . وأقترح القاضي رسم دائرة طباشير وضع فيها الطفل وطلب من كلتا السيدتين المتنازعتين أن تشد الطفل من ذراعه الى ناحيتها ، فالتي تستطيع أخراجه من دائرة الطباشير ستكون هي الأم الحقيقية وذلك لأن قوة الأمومة تكون هي الأكبر

أثر اللحمية في التراث الشعبي العربي وقد أخذ بريشت هذه الفكرة من الحكاية الصينية لكنه عكس النتيجة لأنه لم يجعل الأم الحقيقية هي التي يحكم لها بالأبن ، بل حكم القاضي الغريب الأطوار - أزدك . بالطفل - لجروشا . الخادمة التي أنقذت الطفل من خلال فرارها الى الجبال وأعتنائها به ، فهي أحق به من أمه الحقيقية التي هربت وتركته عندما أشتعلت الثورة وقتل زوجها الحاكم في أحدى مدن القوقاز ومغزى هذا الحكم الغريب هدف واضح عند بريشت " وهو أن الأقدار على الشيء هو الأحق به

وبعبارة أخرى الارض لمن يزرعها وليست لمن يملكها . وهذا ما يؤكده المشهد الأول الذي يبدو للقارىء للوهلة الأولى مستهلكا لنتيجة العمل بشكل عام . ألا إن بريشت يصادر منطق أرسطو في التوالد والتخارج الحدثي ويخترق مفهوم تسلسلية الأحداث وتناميها الزمني الشرطي الأنجاز فالدلالة الملحمية للتصدير . أو المشهدية . من خلال الحدث الأول في المسرحية الذي أعده الكثير من النقاد (الأجانب والعرب مشهداً أستهلالياً ، والحقيقة بعكس ذلك حيث أن هذا المشهد البعد عما يدور من أحداث داخل المسرحية زمانياً ومكانياً وشخصيات ولغة . يعتبر بعيد

الزمان والمكان هما قرى كولوخوزية - تعاونيات زراعية فلاحية - والشخصيات معاصرة ، فلاحون من القوقاز ، لغة الصراع في المشهد الأول لغة روسية وهناك ضباط عسكريون روس يعودون بعد الحرب الى أهليهم وقراهم التي ضربها النازيون في غيابهم ، ونيتهم الاحتفاظ بالوادي الذي كانوا يعيشون فيه وتعميره من جديد ويدخلون في حوار مع سكان المزرعة المجاورة لهم والذين يريدون هم بدورهم أن يشغلوا الوادي في مشروع واسع للري ويفوز هؤلاء بعد مناقشة طريفة مع جيرانهم لأقناعهم بأن مشروع الري هذا أقدر على خصوبة الوادي .

أن هذا المشهد يبرهن بصورة جلية هدفا أيديولوجيا يؤمن به بريشت وهي أن الكفاءة والقدرة في أستغلال الوادي ، هي المقياس لأحقية طرف على طرف أخر ، فالعمل بأكثر طاقة ممكنة ليعود الخير على الجميع يحدد ميزان العدالة في نظر بريشت . وتسعى باقي المشاهد وأن أنفصلت عن بعضها البعض زمانياً ومكانياً لأثبات ذلك .

أما العنصر الملحمي الآخر عند بريشت المتجسد في الرواية والسرد ــ نلاحظه في مشهد الطفل النبيل حيث يسرد عبر الشخصيات التي يمكننا تخيلها وفق ظروفها الخاصة الذاتية التي تحتم عليها العيش وفق ماهية عليه : حاكم ، طاغية ، فاسق ، يحكم بالحديد والنار ، أبنه الصغير ولي عهده ما يزال في سن الرضاعة يودع الى جروشا الخادمة لتؤدي مهمة الأمومة له ، فتندلع الثورة والجميع موقن بأنها ــ الثورة - ستنجح لامحال ، فيقتل الحاكم وتهرب حاشيته حتى زوجته التي تبقى داخل قصره تجمع زينتها ومقتنياتها.

زوجة الحاكم : (للوصيفة) ضعي ميخائيل وأذهبي لأحضار أحذيتي الماروكان في غرفة النوم ..... لا أحد يهتم بشيء ، لا أدري أين رأسي ، أين ميخائيل .إن حرص زوجة الحاكم بأثوابها الغالية هي علاقة دلالية للمجتمعات البرجوازية والتي تعتبر المرأة أحد متعها الأستهلاكية ضاربين عرض الحائط بأنسانيتها وهذا ما يؤكده بريشت بأن تكون المرأة بهذه المجتمعات جميلة وأنيقة لكي تحتفظ بكينونتها . ويأتي مشهد الحرب متسلسلا وكأنه لم يبدأ سابقاً فتتناسى زوجة الحاكم وليدها في غمرة الخطر المحدق وأهتمامها بجمع الثياب والمتاع وفي زحام الهروب من الموت الذي يحاصرهم يتفق الجندي - سيمون ــ وحارس القصر مع جروشا على الأرتباط . أن مسار الحدث المسرحي يتم بصورة السرد القصصي وأن هذا يتيح لجروشا لتعبر عن مشاعرها بأتجاه خطيبها فتعده بالأخلاص والتفاني بالحب .

ثالثا:مسرحية احزان السيرك تاليف ميهاي زامفير واخراج صلاح القصب

تبدأ احداث المسرحية من سلسلة من الاحلام والكوابيس متداخلة فيما بينها في أجواء غريبة وأماكن متعددة فالاحداث تجري في حلبة سيرك صحراء، ممرات حجرية، بحيرة جيدية، صالة العزف الموسيقى ملعب لمصارعة النيران، مهى ! ملعب الكرة السلة اما الزمن فيمتلك نفس الأهمية التي يمتلكها في الاحلام انه ليس رعنا تقليديا فمهرج السيرك - بطل الاحداث- يموت ثلاث مرات. ففي (اللوحة العاشرة) يموت جراء التصفيق الحاد من قبل الصحفيين والجمهور، وفي (اللوحة الرابعة عشرة) يموت وسط حلبة مصارعة الثيران عندما يغرس احد النيران الهائجة قرنيه بحمد المهرج، واخيرا يموت في (اللوحة السابعة عشرة) في ملعب كرة السلة عندما تساقط على رأسه كرات لا بحصى عددها ورغم غرابة الاحداث وخياليتها، إلا أن السيناريو يشير بصورة واضحة إلى معاناة الانسان وعذاباته وسط هذا العالم المدمر الذي يشكل كابوسا مستمرا لهذا الانسان البائس الذي اختفى بزي مهرج فهو احيانا اعلان، واحيانا اخرى موسيقي ومصارع تيران، وهو أخيرا حكم في ملعب لكرة السلة انه (انسان العصر لا يكون الا حيث يريد له الآخرون أن يكون ولا احد يعيا بإحساس بجوهره، ولا حتى بكيانه الاجتماعي ،، هو لعبة القوى المجهولة).

وقد لج المخرج الى مفردات صورية لتجسيد عرضه المسرحي سيما وأن العرض قد خلا تقريبا من اية عبارة باستثناء الصوت الذي تقول المهرج منذ عشر سنوات والجمهور ينتظر عودتك ومجيئك، ولقد تمثلت هذه المفردات بالة بيانو

تحتل عمق الفضاء المسرحي، محاطة بجدار مطلي باللون الأسود الفاتح ورسومات رمزية، بالاضافة إلى بعض الادوات التي شكلت جزءا مهما في (سينوغرافيا) العرض وهي كرات عشال، عضلات، كما عاد (القصب) من جديد إلى توظيف القماشة البيضاء (الكف) في لوحة احتضار (آنا) بعد ان وظفها في تجربتين سابقتين هما (الخليقة البابلية) و (الملك لير) بيد أنها لم تنطو هنا على قيمة فنية مهمة مقارنة بدلالاتها التشكيلية والرمزية في (الملك لير)

وقد لجح المخرج في اختيار الممثل (كريم عبود) لاداء شخصية المهرج ال اعتمد في ترشيحه هذا على المعطيات الفسيولوجية لهذا الممثل الذي يتمتع بمرونة جسدية جيدة سيما وان العرض كان عبارة عن انطباعات مسرحية بندها البانتومايم والبالية.

إلا أن هناك ثمة ملاحظة على عرض (احزان مهرج السيرك) تتمثل في تشتت أفكار العرض وعدم وصولها إلى الجمهور بشكل مقنع، فالمشاهد لا يكاد.. يجد سببا لكل هذه الحالات الدرامية فكان المخرج بهمه بشكل مقنع، فالمشاهد لا يكاد... يجد سببا لكل هذه الحالات الدرامية فكان المخرج بهمه عرض تلك الحالات التي قد تفهم إحداتها بمعزل عن الأخرى من غير ان يجمعها جامع، ويعلل (القصب) هذه الظاهرة بانه (اعتمد في هذه التجربة على تفكيكية الصور المسرحية، أي أن هناك فواصلا بين صورة وأخرى وعمية (المونتاج) والربط المنطقي لهذه الصور تقع على عاتق المشاهد)

وتصور (القصب) هذا جاء نتيجة تأثره بالمخرج الروماني (لينيو جوليه) الذي يعرف الاخراج بأنه (تلك الاحلام التي لا نتذكرها عندما تستيقظ) لذلك فعلى المشاهد ان يعيد تلك الأجزاء التي تهشمت ليعيد صياغة الحكم من جديد، وهذا اتجاه صحي يساهم في تحريك ذهنية المشاهد ومخيلته شريطة أن يبقى هناك خيط رفيع يربط أجزاء العرض، فالعمل الفني مهما يخضع لتفسيرات وتأويلات عدة، ينبغي أن تلتفي جميعها في الخط الماء وان اختلفت في التفاصيل والجزيئات وهذه سمة جمالية لمعظم الاتجاهات الحديثة، ويذهب (لانج) إلى أن (الاستمتاع الجمالي الذي تحصل عليه من قطعة فنية يرتكز كلية على قوة وضوح العالم الذي يحلقة الفنان عن طريق فنه)

يقي أن الذكر ان (النصب) قدم عرضه المسرحي هذا في قاعة المسرح الدائري لاقترابها من السيرك ولخلق علاقة مباشرة بين العرض والمشاهد، وقد سبق وان قدم تجربتين في القاعة نفسها (ملحمة الخليفة البابلية وطائر البحر) وهو بهذا يذكرنا بالمخرج (ارتو) الذي كان (أول من دعا إلى المسرح الدائري . والذي كان هدف آرنو فيه ايجاد روابط او نقل بين الممثلين والنظارة روابط اوثق مما يمكن ان يحققه المسرح العادي)

الفصل الرابع

- الانتائج
- الاستنتاجات
- المقترحات
- التوصيات

النتائج :

١_الحدث الأول في المسرحية لم يكن مشهدا أستهلاليا كما هو في الليالي وأن كان هذا المشهد في المسرحية والقصة الأولى من حكايات الليالي منفصلا للوهلة الأولى من أحداث المسرحية وحكايات الليالي إلا أن المشاهد في مسرحية برشت والحكايات في الليالي تسعى لتبرهن الفكرية الرئيسية لكليهما وأن أنفصلت عن بعضها البعض مكانيا وزمانيا لأثبات ذلك في مسرحيه دائرة الطباشير

٢_تشابه النسيج الحدثي في كلتا الحكايتين على أساس تغييب الفكرة والألمام بها موزعة في الخطة الحركية الجزئية والخطة الحركية الكلية في مسرحية دائرة الطباشير

. ٣- أن خط سير فعل الحدث في كلتا الروايتين لايسير بخط مستقيم واحد وأنما تسير الحوادث لغاياتها بخطوط منحية المسار وهذا ماجعل خط الفعل العام لها يسير بخط بياني متعرج لأنه ينمو في مقدمة كل مشهد ويتصاعد لينتهي في نهايته المرسومة له وهذا لا يعني ألا ترابط بينهما في مسرحية دائرة الطباشير

٤_وجود التغريب في العرض الخطابي وفي الخطاب الأدبي كتقنية أرادية أو لا أرادية هو في الليالي والذي ساهم بشكل فاعل على تغيير المتناقضات الأجتماعية والأنسانية المنعكسة من خلال متلقيها .

٥_الأنتاج في الزمن الحاضر ورفع الأغتراب عن التاريخ يعني تحرير وعي الأنسان ومنحه قدره على تجاوز الواقع ونقده من وجهه نظر اجتماعية .

٦_شخصيات في كلتا الروايتين ظواهر أجتماعية فهي شخصيات تحتل موقع محدد في دائرة العلاقات الأجتماعية مرتبطة بها بروابط تحدد كينونتها بحكم عدم ثباتها وبحكم دوام تغيرها لأنها تمثل العمليات الأجتماعية . فشخصياتهم وحدة متناقضة لها قدرة في الدفاع عن وجودها الأنساني والأجتماعي

٧_الغة المستخدمة فيهما تنسجم من حيث الدلالة والتدليل مع طبيعة بيئتها المعاشة من خلال البساطة في اللهجة المحلية المعبرة عن أفكار وأراء الشخصيات والظواهر الأجتماعية كونها

٨_ يبدو عرض بيتر برو ، أشبه بهاجس يقرب من هذيان ممثل إثر اعتزاله المسرح.

٩_.أما العنصر الملحمي الآخر عند بريشت المتجسد في الرواية والسرد ـ نلاحظه في مشهد الطفل النبيل حيث يسرد عبر الشخصيات التي يمكننا تخيلها وفق ظروفها الخاصة الذاتية التي تحتم عليها العيش وفق ماهية عليه : حاكم ، طاغية ، فاسق ، يحكم بالحديد والنار

الاستنتاجات :

١_. استخدام الأسطورة والمادة التاريخية كنتاج إنساني أغترب عنه في ظل ظروف

٢_ المشهدية أو التصدير في حكاية الف ليلة وليلة ومن خلال قصة (الحمار والثورمع صاحب الزرع) التي كانت تقوم مقام الباعث لتلك الحكايات جميعها

٣_تعرض الفكرة الرئيسية وتسعى باقي الحكايات لأثبات ذلك وهو ذات الحدث الأول أو مايشابهه في مسرحية الدائرة .

٤_ السرد والرواية وجدها الباحث في الخطاب الأدبي وفي العرض الخطابي مختزلة الزمكانية وأعني في الليالي والدائرة وقد إرتبط الراوية في حبكتهما وكأنه جزءاً من الحدث فهو ينسج الحبكة ويضفي عليها التغريب من خلال السرد والتعليق على الأحداث معترضا

عليها ومفسرا لها متنقلا من شخصية فاعلة كما هي عند شهرزاد والمغني في الدائرة الى راوي ومعلق مستخدما بذلك الدهشة والترقب قاطعاً من خلالها أندماجه في الشخصية وأندماج متلقيه مكونا بذلك علاقة مابين الشخصية والمشاهد قاصداً من وراء ذلك جعله مترقباً وبالتالي محرراً وعيه .

٥_ستخدمت الأسطورة والمادة التاريخية من الف ليلة وليلة ودائرة الطباشير القوقازية كنتاج أنساني في تأويله من خلال تداخل العقل وليس العاطفة وهذا ما يمنحه القدرة المستقبلية في رؤية الحدث .

٦_وجد الباحث التغريب محل التطهير فيهما بصيغة الأرادية كتقنية في المسرح الملحمي أو عفوية وجودها في الليالي وقد غربت فيها الظاهرة عن مألوفيتها وحققت الصدمة والدهشة لدى المتلقي.

٧_ شخصياتهم ظواهر اجتماعية وهي وحدة متناقضات لها قدرة ذكية في الدفاع عن وجودها الأنساني والأجتماعي .

التوصيات:

١. البحث والدراسة والأفادة العميقة في مجال الفنون من هذا الموروث الشعبي وذلك لأهميته كأدب شعبي أدهش الأوربيون منذ القرن الثامن عشر وكأن تأثير واضحا في أعمال كبار ومشاهير الفنانين العالميين قديما وحديثا
٢. ولأسباب فنية وأنسانية أوصي بأن يكون هذا الموروث الشعبي المتمثل بألف ليلة وليلة منطلقاً لتكوين مسرح عربي أصيل قلبا وقالباً يجمع ويلغي الحدود الفنية المصطنعة بين أبناء الأمة العربية
٣. جد بأن لا يكتفي المؤلف والمخرج المسرحي الجاد بأن يصب وقائع الموروث الشعبي العربي في قالب مسرحي وأنما يسعى جاهدا تفسير هذه الوقائع تفسيرا معاصرا.
٤. من أجل أن يؤدي هذا التراث الشعبي دوره بصفته مصدراً للتأليف لابد أن يتم الأطلاع عليه من خلال منظور حضاري وثقافي متطور ، وتجسد منخلاله علاقة الممثل بالمتفرج مع عناصر العرض المسرحي الأخرى .

المقترحات:

تقترح الباحثة

_المدارس الاخراجية بين الحداثة وماقبلها

_المدارس الاخراجية بين الحداثة والفن الحديث

المصادر والمراجع :

١. انطوان نعمة وآخرون . المنجد في اللغة العربية المعاصرة , دار المشرق بيروت ,٢٠٠٧ ارنست جيلنر ،مابعد الحداثة والعقل والدين ،تر:معين الامام (دمشق ،دار المدى،٢٠٠١)،ص٨٧
٢. اريك بنتلي،نظرية المسرح الحديث،تر:يوسف عبد المسيح ثروت،بغداد،دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٨٦،ص ٦١
٣. اريك بنتلي،نظرية المسرح الحديث،تر:يوسف عبد المسيح ثروت،بغداد،دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٨٦،ص ٦١
٤. ارسطو :فن الشعر،تر:ابراهيم حمادة،(القاهره مكتبة الانجلو المصرية،مصر ،عام ١٩٨٣،ص ٢٥٠
٥. ابراهيم الحيدري النقد بين الحداثة وبعد الحداثة , بيروت : دار الساقي , ٢٠١٢, ص , ٣٣٥ .
٦. أحمد أبو زيد، البحث عن ما بعد الحداثة، مجلة العربي، العدد ٥٠٦، يناير ٢٠٠١م
٧. ايوس أجري : فن كتابة المسرحية، ترا درويني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة
٨. الموسوعة الفنية ,جيمي ويلز , مؤسسة ويكيميديا,سان فرانسيسكو, ٢٠٠١
٩. المسرح الفقير عالم متجدد فهد ردة الحارثي,الأثنين ١٥ ,محرم ١٤٣٠ العدد ٢٦٦ ,الجزيرة الثقافية
١٠. المخرج في المسرح المعاصر, سعد اردش, عالم المعرفة, ١٩٧٨ ص ٢٢٠-٢٢٥
١١. أحمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى سنة ١٩٨٩م، ص:١٢٧-١٢٨.
١٢. بيتر فايس , مسرحية : اغتيال جان بول مارا , ترجمة : د . يسري خميس القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر , ١٩٦٧, ص ٥٠_ص
١٣. بن منظور، لسان العرب، مج ٢ ،دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت،لبنان، ١٩٥٥
١٤. بول شاوول , مسرح ما بعد الحداثة , جريدة المستقبل , بيروت : العدد٢٠٤٧, ٢٠٠٥

١٥. بيتر فايس , مقدمة : مسرحية : أنشودة أنجولا , ترجمة : د. يسري خميس , الكويت وزارة الارشاد والانباء , ١٩٧٠ , ص ١٩
١٦. تيري ايجليتون: اوهام ما بعد الحداثة- ترجمة: منى سلام- مراجعة سمير سرحان- أكاديمية الفنون- مركز اللغات والترجمة – ص٧
١٧. ثيودور شانك، ما وراء الحدود المسرح البديل، ج ١، تر: سامي خشبة، (القاهرة: مهرجان القاهرة، ٢٠٠٨)، ص ١٦٤
١٨. حسن عطية، الدراما الشعبية وتحديات العولمة، مجلة المسرح مع ١٤٨-١٤٩ ص٥٧ -٢٠٠١
١٩. جمال الدهشان ما بعد الحداثة والتربية- المؤتمر العلمي الأول لقسم أصول التربية بجامعة بنها - ص٥٣جورج ولورث: مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة وتقديم عبد المنعم إسماعيل، المركز العربي للثقافة والعلوم، دت، لبنان من ٨
٢٠. ريتشارد درين ، مقدمة ، مسرح القرن العشرين ١٩٩٥
٢١. سامى نصار (قضايا تربوية في عصر العولمة وما بعد الحداثة- القاهرة- الدار المصرية اللبنانية – ص٧٩
٢٢. ستورات باركر،التربية في عصر ما بعد الحداثة –ترجمة: سامى نصار- القاهرة – الدار المصرية اللبنانية-،٢٠٠٧ ص٣١
٢٣. سمير عبد الرحيم الجلبي , معجم المصطلحات المسرحية , ط١, بغداد , ١٩٩٣, ص٧١ _ ص٧
٢٤. شفيق مقار، دراسات في الأدب الأوربي المعاصر، سلسلة الكتب الحديثه، العدد (٤٣) (بغداد: مطيعة الأديب البغدادية، ١٩٧٢)، ص ١٤٤
٢٥. مارتن أسلن: تشريع الدراما، تر/ يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات وزارة الثقافة والفنون، ط ١٩٧٨
٢٦. شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، الإسكندرية، مصر، دار فلور للنشر والتوزيع، ط١ ص ٩٨.
٢٧. صميم حسب الله، "الإغواء والضحية.. نهاية لاقتباسات متعددة.. أسئلة ترتقي إلي سقف الخشبة"، موقع الحوار المتمدن الالكتروني، العدد ٢٩٣١، ١ / ٣ / ٢٠١٠.
٢٨. طلعت عبد الحميد الحداثة وما بعد الحداثة- مكتبة الأنجلو المصرية ٢٠٠٣ ،ص١٦٠
٢٩. عدنان بن ذريل فن كتابة المسرحية (دراسة) منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق سوريا ١٩٩٦
٣٠. كولين كونسل , علامات الأداء المسرحي , تر امين سلامة , القاهرة , مهرجان المسرح التجريبي , ١٩٨٩, ص ٨

٣١. فيليب اوسلاند , من التمثيل الى العرض , القاهرة : وزارة الثقافة ,١٩٧٧, ص٨٢.
٣٢. كرستوفر أينز . المسرح الطليعي , تر سامح فكري , القاهرة : وزارة الثقافة , ١٩٩٦, ص٢٦
٣٣. محمد محمد داود معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة، دار غريب القاهرة،٢٠٠٣
٣٤. محمد سبيلا، "الحداثة وما بعد الحداثة "، بغداد: مركز دراسات فلسفة الدين، ٢٠٠٥ ص٨-
٣٥. محمد عناني، الأدب وفنونه، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١)، ص٦٥
٣٦. محمد عزيزة، نظريات في المسرح العربي الحديث، تونس، ١٩٧٠، ص ٧٢.
٣٧. مارغن كارليسون، نظريات المسرح، عرض نقدي تاريخي من اليونان إلى الوقت الحاضر، تر وجدي زيد، مكتبة الأنجلو مصرية، ١٩٩٧
٣٨. محمد عبد المنعم ومقالة في الادب والفن في الفرق بين المسرح التسجيلي والمسرح السياسي في ٢٥/ ١١ / ٢٠١٠, الحوار المتمدن
٣٩. محمد عناني، الأدب وفنونه، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١)، ص٦٥
٤٠. مروان ياسين الدليمي، "تهديم اشتراطات العالم الواقعي في العرض المسرحي العراقي توبيخ"، جريدة القدس العربي، لندن، ١ أغسطس