جامعة جنوب الوادي

قسم اللغة الفارسية
وادابها

مقرر

فن المسرح

الفرقة .....الثانية قسم اللغة الفارسية

أستاذ المقرر

ا.م.د/ .حمدي عبدالراضي علي.....

قسم اللغة الفارسية – كلية الاداب بقنا

العام الجامعي
٢٠٢١م / ٢٠٢٢

بيــانــات أساسية

الكلية: الاداب

الفرقة: الثانية

التخصص: اللغة الفارسية

عدد الصفحات: ١٤٤

القسم التابع له المقرر : قسم اللغة الفارسية وآدابها

دانشكاه جنوب دره

بخـــــش زبـانهاي خـاوري
رشـــته زبان وادبيات فارسي

مدخل الي فن المسرح

متطلب جامعة

به فراهم سازنده

ا.م. د / حمدي عبدالراضي علي

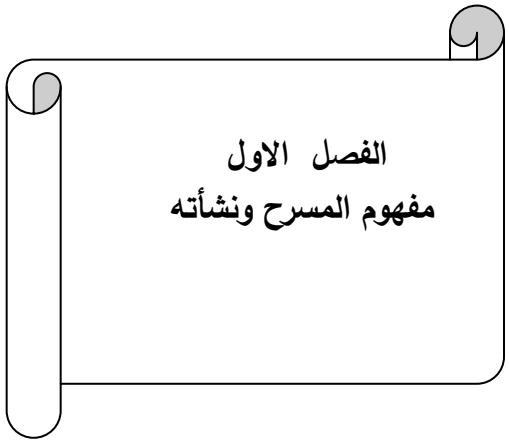
استاديار زبان وادبيات فارسي – تاجيكي

محتوي الكتــاب

أولا : الموضوعات	الصفحة
مندرجات:	
الفصل الاول : مفهوم المسرح ونشأته ..... ص ٧ـ١٩	
: تعريف المسرح..... .....ص٧	
: انتشار المصطلح ص١٣	
:.اصول المسرح فلسفة الفكر..... .....ص١٤	
: الفصل الثاني :نشأة المسرح وتاريخ..... .....ص ٢٠ –٣٨	
تمهيد ص٢١	
المسرح الاغريقي .....ص ٢١	
:...المسرح الروماني ص٢٤	
:.مسرح العصور الوسطي ص٢٥	
:.المسرح الايطالي..... .. ..ص ٢٧	
.المسرح الفرنسي..... ص ٢٨	
المسرح الانجليزي.....ص٢٩	
المسرح الاسباني.....ص٢٩	
.المسرح في القرن ١٨.....ص ٣٠	
.المدرسة الرومانسية..... .....ص ٣٠	
.محاكاة الطبيعة ص٣١	
.المدرسة الطبيعية .....ص ٣٢	
.المدرسة الرمزية ص٣٣	
المدرسة الانطباعية ....ص ٣٤	
.المدرسة السريالية .....ص ٣٥	
مسرح انطونيو ارطو.....ص ٣٦	
.مسرح ما بعد الحرب ..... .ص ٣٦	

.مسرح اللامعقول..... ص ٣٧
المسرح الجديد .....ص ٣٧
:المسرح المعاصر ..... ص ٣٨
:الفصل الثالث عناصر المسرح .....ص ٤٢ ـ ٧٠.
:.انواع المسرح..... ..... ص٤٤
عناصر المسرح ..... ص ٤٦
المسرح بين النص والعرض .....ص ٤٧
الفصل الرابع العناصر الجمالية للعرض المسرحي ..... ص ٧١–١٠٨
الكتابة الدرامية .....ص ٧٢
.الاخراج المسرحي..... .....ص ٨٢
.الفصل الخامس عناصر المسرحية (النص).....ص ١٠٩ ـ
عناصر تأليف النص المسرحي .....ص ١١٠
.التاليف المسرحي وسمات المؤلف .....ص ١١٠
الثيمة او الفكرة الرئيسة.....ص ١١٢
الشخصية .....ص ١١٤
الحبكة .....ص ١١٧
الصراع .....ص ١٢٢
الايقاع .....ص ١٢٢
الفصل السادس : نظرة علي المسرح الايراني..... ص ١٢٣ ـ ١٤٤
تمهيد .....ص ١٢٤
.بدايات المسرح الايراني .....ص ١٢٥
المسرح الايراني قبل الثورة الاسلامية .....ص ١٢٦
المسرح الحديث في ايران.....ص ١٣٢
الدور الايراني في المسرح ص.١٣٣
ظهور الفرق المسرحية في ايران ص١٣٤
المسرح الايراني بعد الثورة .....ص ١٣٦
الدين في المسرح الايراني .....ص ١٣٩

.المسرح الديني بعد انتصار الثورة .....ص ١٤١


الفصل الاول
مفهوم المسرح ونشأته

مقدمة

المَسْرَح في اللغة هو مكان تمثيل المسرحيّة، وجمعه مَسارِح، وفي معناه الفني هو شكل من أشكال الفن يتم فيه تحويل نص المسرحيّة الأدبي المكتوب إلى مشاهد تمثيليّة، يؤدّيها الممثلون على خشبة المسرح أمام حشد من الجمهور. ويختلف المسرح عن المسرحيّة على الرغم من استخدام الكلمتين لنفس الدلالة في بعض الأحيان؛ فالمسرحيّة هي النص الأدبي المكتوب، وتشير إلى الجانب الأدبي من العرض المسرحي، وهي عنصر واحد من عناصر المسرح المتعددة، كالإخراج، والتمثيل، والأزياء، والإضاءة، وفنّ الديكور، والموسيقى، والغناء، والرقص في بعض الأحيان. وقد وُصف المسرح بأنّه أبو الفنون؛ لاستيعابه هذه العناصر الفنيّة مجتمعةً. ويمكن تعريف المسرح بشكل بسيط على أنّه ظاهرة فنيّة قائمة في أساسها على لقاء واعٍ ومقصود بين الممثل والمُشاهِد، يكون في مكان وزمان مُحدَّدين، ويهدف هذا اللقاء إلى تجسيد نصّ أدبيّ ما من قِبَل الممثل للمتفرّج، مستخدماً التعابير اللغويّة أو الجسديّة أو الاثنتين معاً؛ بهدف تحقيق متعة فكريّة وجماليّة. والجدير بالذكر أنّه على الرغم من بساطة مفهوم المسرح إلّا أنّه لا يوجد تعريف واحد له مُتّفق عليه، ويتجلّى ذلك في تعدُّد تعريفات المسرح في المعاجم والموسوعات المختلفة. يعد المسرح شكلاً من أشكال التعبير عن المشاعر والأحاسيس البشريّة والأفكار المختلفة باستخدام فنَّي الكلام والحركة، وبمساعدة بعض المؤثّرات الأخرى، ويُعدّ وسيلةً للترفيه والمتعة أيضاً بقدر ما هو وسيلة للتعبير؛ فقد ورد في معجم مصطلحات الأدب مثلاً، أنّ المسرح يُعبِّر عن الإنتاج المسرحي لمؤلف معيّن أو عدّة مؤلفين معيّنين في عصر معيّن، كما عرّفه على أنّه البناء الذي يشتمل على خشبة المسرح، والمُمثّلين، وقاعة المتفرّجين، وقاعات أخرى للإدارة ولاستعداد الممثلين لتمثيل أدوارهم، كما يمكن أن يقتصر المسرح على قاعة المشاهدين والمُمثّلين فقط، وقد ورد تعريفٌ للمسرح في دائرة المعارف البريطانيّة ينصّ على أنّ فنّ المسرح يقتصر على العروض الحيّة المُوجَّهة بكلّ دِقّة، وبتخطيط مُحكَم لخلق إحساس عميق بالدّراما.

هذا نطلاقاً من إشكالية المصطلح، يُطرح سؤالٌ بسيطٌ: هل المسرحة نابعة من المسرح، أم أنها تشكل قاعدة أوسع منه؟ ومن يسبق الآخر المسرح أم المسرحة؟. إنَّ محاولة الرد على هذا السؤال، تلخص كل الحكاية. لكن، من المؤكد أنَّ النواة الصلبة التي يرتكز عليها تعبير «المسرحة» هو المسرح. فالإشتقاق اللغوي واضحٌ في كل اللغات. لقد تجاوز مفهوم المسرحة، ما يتعلق بالمسرح فقط. إنه يرجع إلى شيء أعمق، وأكثر بدائية من المسرح، إنه يتعلق بشكل إدراكنا للعالم. مما سمح باستخدامات متعددة للمفهوم، في مجالات عديدة.

تعريف ومفهوم المسرحة:

بحسب دراسة كلود إميه، التي نُشرت في عدد من «مجلة تييانر»، الصادرة عن جامعة باريس الثامنة، دار نشر لاماتان، (١٩٩٨). فإن ظهور المفهوم، جاء كردة فعل على استغراق المسرح الغربي في الأدب. وكأنه كان تجاوباً مع صرخة المسرحي النمساوي أرتور، لإنقاذ المسرح الغربي من الأدب.

المعاجم الفرنسية مثلاً (روبير ثم لا روس) تعرف المصطلح بالتالي «موائمة أو ملائمة عمل درامي أو موسيقي أو غيره... مع المتطلبات الأساسية للبناء المسرحي» ثم يميّز قاموس لاروس بإعطاء تعريفين:

«الأول يتعلق بالبحث عن الخصوصية المسرحية– ملائمة عمل درامي فني أو موسيقي مع متطلبات المسرح في جوهره».

والتعريف الثاني يفصل بين النص المسرحي والعرض على الخشبة: «صفات مسرحية تعود فعاليتها لمقومات خاصة مشهدية، أكثر من الطابع الأدبي للنص». هذا يعني أن التعريفات تدعم الفكرة التي تفصل بين كون المسرح نصاً «أدبياً»، وبين كونه عرضاً يقدم أمام جمهور.

نيكولاي إفرينوف(Evreinov) وغريزة المسرحة:

عام (١٩٨٠)، استخدم نيكولاي إفرينوف، تعبير المسرحة في إحدى دراساته، معتبراً أن غريزة المسرحة، هي طبيعية عند الإنسان، مثل الغرائز الأخرى. وأن هذه الغريزة تسبق أي رغبة أو محاولة جمالية أو فنية –وهو هنا يلتقي مع الدراسات الفرويدية. وفي عام (١٩١٧) نشر بحثاً بعنوان: «المسرح لأجل ذاته»، يربط فيها بين الطقوس الدينية، وبين المسرح. ودرس حاجة الإنسان إلى تلك المسرحة. وهذا يعني أن هناك منذ البداية، بعدين في استخدام المفهوم: الأول إنساني، والثاني مسرحي.

من ناحية أخرى، كان هناك موقف المسرحي الروسي فيسفولد ميرخولد، الذي استخدم التعبير ذاته، لكن بمعنى آخر في نفس المرحلة تقريباً.

فقد تكلم عن إبراز أو إعلان المسرحة، عندما تكلم عن «العرف الواعي» أو «المسرح الممسرح» مما مهد الطريق لنظرية المسرحي الألماني بريخت في التغريب.

إن مفهوم المسرحة حديث نسبياً، فقد ظهر في القرن العشرين، لكنه ومنذ ظهوره لعب دوراً في تغيير النظرة إلى كل ما هو «مسرحي» بداية، ثم إلى كل ما ينتمي إلى عالم العرض، ومن ثم شمل مجالات أخرى منها الحياة الاجتماعية والحياة اليومية. ويبدو الأمر اليوم وكأن هذا المفهوم، بكل ما كان له من تأثير في القرن الماضي، قد أدى مهمته. فقد

طور المنظور إلى عالم العرض الذي اتسع ليشمل كل الفنون، كذلك طور البحث في التداخل بين فكرة العرض أو الاستعراض وبين الحياة بمفهومها الاجتماعي.
لكننا لا نبالغ عندما نقول أن المفهوم لا يزال حتى اليوم مفهوما إشكاليا لأنه كما يقول البعض يمكن أن يستبدل بمفاهيم أخرى قريبة منه مثل مفهوم الإخراج أو غيره كالاستعراض أو العرض، أكثر وضوحاً برأيهم. وهناك دراسات لباحثين مهمين مثل الفرنسي باتريس بافيس وغيره يرون في المفهوم تمثيلاً لحقبة زمنية تميزت بالتأكيد على «خصوصية المسرح» ثم تجاوزت هذا الهدف، وهم يرون أننا اليوم يمكن أن نتكلم عن «إخراج على الخشبة» أكثر من مسرحة، ويرون في التعبيرين تقارباً في المعنى عندما يتعلق الأمر بالمسرح على الأقل. وهناك غيره مثل الباحث الفرنسي كلود إميه والأستاذ في جامعة باريس الثامنة الذي، رغم اقتناعه بأهمية هذا المجال، يقترح اليوم تسمية جديدة أكثر شمولية، على حد قوله، وهو تعبير مسرحي **theatrique** لأنه يرى أن المسرحة قد شملت مجالات عدة تجاوزت المسرح وأن المفهوم الجديد يؤدي المعنى بشكل أفضل لكن اقتراحه لم يلق صدى» حتى الآن على حد علمنا.
في هذا سنطرح دور / مفهوم المسرحة / في تغيير النظرة إلى المسرح بداية، ومن ثم، وضمن تطور معنى المفهوم ومجالاته، سنطرح دوره في تغيير النظرة إلى الفن بشكل عام، ومجالات أخرى. ويهمنا أن نوضح منذ البداية أن كلامنا هذا لا يعني أبداً أن مفهوم المسرحة كان العنصر المؤثر الوحيد الذي أدى إلى التحولات العديدة في مجال فنون العرض والفنون التشكيلية وحتى في الفنون الزمنية مثل الغناء، التي نطرحها في هذه الدراسة، وإنما نرى أن ظهور المفهوم هو دلالة لتفاعل ظروف أدت إلى تغيرات جوهرية في هذه المجالات. فظهوره ترافق مع ظهور وتطور مفاهيم ومصطلحات جديدة دخلت القاموس المهني أو النقدي في السياق ذاته مثل مفهوم السينوغرافيا أو البرفورمانس أو فنون الحد الأدنى وغيرها وهي تعبر عن تطور عام في هذه المجالات.. وعليه لا بد من الإشارة إلى أن ظهور هذه المفاهيم هو سمة من سمات العصر الحديث (مسرحة نشرة الأخبار أو أي شيء أخر في وسائل الاتصال)، وتعبيراً عن التقاء الفنون الزمنية بالفنون المكانية (الأغنية والفيديو كليب) وملمحاً هاماً من ملامح الحداثة وما بعدها.
كلمة جديدة على القاموس اللغوي وهي كما يقول باتريس بافيس في قاموسه المسرحي، تعبير «عصي على التعريف لا يمكننا إعطاء تعريف واحد لا يحمل أي التباس، ولكنه يتحمل توصيفات متعددة من خلال أشكال تمظهره في العروض اليوم» وبهذا المعنى يبدو هذا المفهوم مفهوما إجرائيا ذا فعالية ومن هنا تكمن أهمية وجوده على المستوى النظري. إننا نعتبره مفهوما مفتاحيا فعالاً في مجالات عديدة، منها الفنون بأنواعها والبحث

السوسيولوجي والأنتروبولوجي (عندما نتكلم عن مسرحة الحياة اليومية وعن تلفزيون الواقع) وعلم النفس أو التحليل النفسي (مسرحة الهواجس ومسرحة الحلم.(

في سياق النقاش، سنحاول سبر مدى تأثر الفن بشكل عام بالتحولات التي أثرت على المسرح في العالم وهل كان هناك تساوق في هذا التأثر في كل المجالات وفي كل البلدان أو الحضارات؟.أي أن تطور مجال الفنون كان حصراً في مناطق محددة في العالم أم أنه قد يصبح ظاهرة عالمية؟ حيث أننا نرى أن ظهور المفهوم وتطور معناه ترافق مع ظهور تيار الحداثة وبعد ذلك ما سمي بما بعد الحداثة. وهذا يدفع للتساؤل حول مدى تفاعل الفن في بلادنا مع تيارات حداثية وهل كان هناك تساوق في التحديث في كل المجالات وهل أنها مست حياتنا وفكرنا بطريقة سليمة وصحية؟.

هناك اليوم إشكال حول المصطلح والمفهوم نلخصه بسؤال بسيط هل فعلاً المسرحة نابعة من المسرح؟ أم أنها تشكل قاعدة أوسع من المسرح وهي التي أفرزت أشكالاً عدة من المسرحة منها مسرحة المسرح؟ بمعنى من يسبق الآخر المسرح أم المسرحة؟ علينا ان نطرح السؤال لأن محاولة الرد عليه تلخص كل الحكاية. من المؤكد بداية أن النواة الصلبة التي يرتكز عليها تعبير «المسرحة» هو المسرح، فهو مشتق من كلمة مسرح في كل اللغات التي نعرفها. إن تعبير المسرحة في مجال المسرح يُرجع اليوم إلى هو موجود على الخشبة ويشكل مقومات العرض المسرحي، وأننا اليوم نتكلم بالنسبة للمسرح عن مسرحة معلنة أو مسرحة مضمرة، وهذا ما يسمح لنا من الناحية النقدية بتحديد طبيعة نص أو عرض ما.

إنما مفهوم المسرحة كما يفهم اليوم، يتجاوز ما يتعلق بالمسرح فقط ويرجع إلى شيء أعمق وأكثر بدائية من المسرح إنه يتعلق بشكل إدراكنا للعالم. وهذا ما يسمح باستخدامات متعددة للمفهوم في مجالات عديدة.

في البداية لا بد من العودة إلى الأصول (أصول المسرح- وجذور المصطلح) لشرح هذه الفكرة. ونعتمد في تعريف المفهوم على مراجع عدة لنحاول الإحاطة بوجهات النظر العديدة حول المفهوم، وبالنسبة للتقديم التاريخي نعتمد دراسة كلود إميه حول المفهوم التي نشرت في عدد من مجلة تييات theatre الصادرة عن جامعة باريس الثامنة دار نشر لاماتان ١٩٩٨.

١

ظهر المصطلح في بداية القرن العشرين وقد ظهر على قاعدة الثنائية التي أرقت المسرح لقرون عدة وهي ثنائية الأدب أي أدبية المسرح والمسرحة. واستخدم ليعني كل ما هو خصوصية مسرحية في العرض أو حتى في النص. لقد كان ظهوره ردة فعل على استغراق

المسرح الغربي في الأدب، وكأنه كان تجاوبا» مع صرخة أرتور لإنقاذ المسرح الغربي من الأدب.

المعاجم الفرنسية مثلاً (روبير ثم لا روس) تعرف المصطلح بالتالي «موائمة أو ملائمة عمل (درامي أو موسيقي أو غيره) مع المتطلبات الأساسية للبناء المسرحي» ثم يتميز قاموس لاروس بإعطاء تعريفين: الأول يتعلق بالبحث عن الخصوصية المسرحية «ملائمة عمل درامي فني أو موسيقي مع متطلبات المسرح في جوهره» . والتعريف الثاني يفصل بين النص المسرحي والعرض على الخشبة : «صفات مسرحية تعود فعاليتها لمقومات خاصة مشهدية أكثر من الطابع الأدبي للنص». وهذا يعني أن هذه التعريفات تدعم الفكرة التي تفصل بين كون المسرح نصاً «أدبياً» وبين كونه عرضاً يقدم أمام جمهور.

٢

نيكولاي إفرينوف evreinov وغريزة المسرحة.

في فترة مبكرة من القرن العشرين عام ١٩٠٨ استخدم نيكولاي إفرينوف evreinov وهو روسي انتقل للعيش في فرنسا في بداية القرن العشرين، تعبير المسرحة في دراسة له نشرت بعنوان » apologie de la theatralite» والكلمة في اللغة الروسية teatralnost، وهو في دراسته يعتبر أن غريزة المسرحة هي غريزة طبيعية عند الإنسان مثلها مثل أي غريزة أخرى، وأن هذه الغريزة تسبق أي رغبة أو محاولة جمالية أو فنية (وهو هنا يلتقي مع الدراسات الفرويدية). وفي عام ١٩١٧ نشر بحثاً بعنوان المسرح لأجل ذاته وفيه يؤكد على ضرورة دراسة المسرح بخصوصيته التي تتحدد بالمسرحة(١). وقد عاد ليؤكد في هذه الدراسة على المعنى الأول الذي أعطاه للمفهوم إذ ربط في بين الطقوس (وخاصة الدينية منها) وبين المسرح وكذلك درس ما أسماه «اللحظات التاريخية» من وجهة نظر المسرحة ودرس حاجة الإنسان إلى تلك المسرحة. وهذا يعني ان هناك منذ البداية بعدين في استخدام المفهوم الأول إنساني والثاني مسرحي يؤكد على خصوصية المسرح.

وقد تواكبت دراسات إفرينوف مع دراسات مدرسة براغ حول أدبية الشعر وفكرة الأدبية .) Theatralite – litteraliteتعبير ابتكره جاكوبسون عام ١٩١٩ ليدل على البنية والفعالية الأدبية في الحدث الأدبي أو على المادة الأدبية) وكانت مدرسة براغ تحاول البحث في جوهر ما هو أدبي.

من ناحية أخرى كان هناك موقف المسرحي الروسي ميرخولد الذي استخدم التعبير ذاته لكن بمعنى أخر في نفس المرحلة تقريباً. فقد تكلم عن إبراز أو إعلان المسرحة عندما تكلم

عن «العرف الواعي» أو «المسرح الممسرح» وأظن أنه بهذا مهد الطريق لنظرية بريشت في التغريب.

وهنا لا بد من طرح الملاحظات التالية:

–ان ظهور المفهومين في تلك الفترة الزمنية لهو مؤشر هام من الناحية التاريخية والفلسفية عن تغيير معين في براديغما / مستويات وانواع /الفن بشكل عام، وقد يرز هذا التغيير مع ظهور الحداثة، وجاء هذا التحول بعد ظهور مفهوم الاستيتيكا (علم الجمال) عند هيغيل الذي يعتبر المحطة الأولى لسلسلة من الدراسات التي بدأت تطرح خصوصية الفن، أي علاقة الفن بالفن وعلاقة الفنون ببعضها البعض.

–في مرحلة الحداثة ومع ظهور الفن الحديث والطليعي كان لا بد من ابتكار أدوات مفهومية جديدة تجيب على أسئلة تطرحها الأشكال الفنية الجديدة، وقد وظفت هذه المفاهيم لتوصيف وتحديد خصائص الفن الحديث ومن ثم لتمييز كل فن على حدة. ونذكر مثلاً ظهور مفهوم خصوصية المسرح ومصطلح العلاقة المسرحية في منتصف القرن الماضي.

انتشار المصطلح

في أوروبا الغربية كان رولان بارت أول من استخدم المصطلح في دراسته حول مسرح بودلير في عام ١٩٥٤ وقد أعطاه هو الأخر معنيين: الأول يتعلق بالممثل وتجسده للدور، فهو عندما يجسد الدور يتحول إلى شخص آخر فهو يمسرح، والمعنى الثاني يتعلق بالعناصر التي تؤدي إلى المشهدية في المسرح، فهو عندما يسأل ما المسرحة؟ إنها المسرح بدون النص. (الأحاسيس الحركة النبرة الصوت الإضاءة إلى ما هنالك). ولكنه يضيف بعد ذلك أنها نواة المسرحة، في أي عمل مسرحي مهما كانت طبيعته لا بد أن تكون موجودة منذ اللحظة الأولى للكتابة. وهذا هو أساس فصل الأدبي عن المسرحي (وهذا ما يذكرنا من جديد بأرتور.(البلجيكي جان ماري بييم في تعريفه للمسرحة (الجزء الأول من التعريف في قاموس المسرح الذي أشرف عليه وكتب بعض فقراته الأستاذ والباحث ميشيل كورفان) يرفض الكلام عن المسرحة خارج إطار العرض المسرحي ويرى أنه مفهوم مرتبط بالمسرح حصراً ولا يمكن إيجاده في الفنون الأخرى. وهو يؤكد ارتباط المفهوم بالعرض أو «المشهد بشكل كبير مهما كانت طبيعة العرض ولكنه يبدو أكثر وضوحاً عندما تقترب عناصر العرض، مهما كانت طبيعته، من مقومات العرض المسرحي.

وهو ما يؤكد عليه ميشيل كورفان في تعريفة للمسرحة في المصدر ذاته عندما يتكلم عن حضور وغياب من خلال جسد الممثل «المسرحة تتحدد بثلاثة عناصر إنها «حضور، وتوجه للجمهور، وهي عرض لما هو غائب (أي استحضار)» ، كذلك الأمر بالنسبة

لميشيل برنارد في دراسته عن لغة تعبير الممثل وخاصة صوته، وهو يحدد المسرحة بتلك العلاقة بين الكلام والجسد. «في هذا التداخل بين الجسد كلغة واللغة الصوتية....«
بالنتيجة نرى أن كل من حاول البحث في موضوع المسرحة وتعريفها وصل إلى نتيجة مفادها أن المسرحة مرتبطة بما هو مشهد ولا علاقة لها بالنص لكن بذورها موجودة في الكتابة. وانطلاقاً من هذه الفكرة سيحاول العديد من الباحثين أو القراء العاديون تحديد المسرحة في نصوص لها طابع سردي أو حتى في فنون لا تتعامل مع المشهد بشكل مباشر(٢.(

وهنا لا بد من الإشارة أن مرحلة طويلة من تاريخ مسرح القرن العشرين قد تميزت بالبحث عن الخصوصية المسرحية أو المسرحة في النص والعرض على حد سواء. وتحددت هذه الخصوصية بالعناصر المادية التي توجد في العرض من مكان وأجساد وأغراض وحركة وصوت أو أصوات، وفي النص بالعناصر التي تكسر الإيهام وتخاطب المتفرج بشكل مباشر أي العناصر التي تؤكد على المسرحة وتغلب التأثير الفكري لما يقدم أكثر من التأثير الانفعالي. وقد أدى هذا البحث إلى تحول في رؤية دور المسرح وشكل تعبيره عن العالم.

<u>اصول المسرحة في المسرح فلسفة الفكر</u>:

ولد المسرح الغربي في اليونان في ظروف محددة لا داعي لذكرها هنا لأنها معروفة، في مرحلة ما من مراحل الثقافة اليونانية وهي المرحلة البدائية، قبل ظهور المسرح ولكن أيضاً قبل ظهور الفكر والفلسفة، كانت هناك طقوس جماعية، وكان قائد جوقة الأسلاف مثلاً يقود الجوقة مرددا نص الأسطورة، لم يكن يعيد تمثيل أو يعيد تجسيد البطل الإله وإنما كان يتحول هو إلى هذا البطل. وكانت المجموعة المشاركة تعيش الطقس بنوع من المشاركة المقدسة. الأسطورة والطقس بالمعنى الديني ليسا إعادة إنتاج الشيء وإنما الشيء بحد ذاته، والطقس ليس عرضاً وإنما حقيقة مُعاشة وفضاء الطقس ليس فضاء عرض وإنما جزء منه.المقصود بكل هذا التأكيد على فكرة أنه يكن هناك في البداية مسافة نقدية بين الشيء وتمظهره في الاحتفال، كان هناك وحدة بين الغرض وعلاماته. وعلى مستوى الأشياء التي تظهر أو تستخدم في العرض لم تكن هناك أية مسافة تفصل بين الأشياء وتمثيلها. وهذا يعني أنه في الفكر الأسطوري تكمن قوة الأشياء في ذاتها وليس عبر دلالتها. القوة داخل الأشياء، وبالتالي كان هناك وحدة بين الشيء وظاهره أو العلامات التي تعبر عنه، لأن الشيء أو الموضوع وصورته الخارجية (العلامات) هما من طبيعة واحدة، وبالتالي كان هناك خلط بين الشيء وصورته، ولما كانت الصورة إعادة

تمثيل أو استحضار للغائب، لم يكن هناك صورة تعيد تمثيل الشيء. الطقس لم يكن يعني بالنسبة لليونان في تلك المرحلة إعادة إحياء أو إعادة تمثيل الشيء وإنما الشيء بحد ذاته. إنه حقيقة بحد ذاتها. وبالتالي المكان لم يكن مكان استحضار أو إظهار، والوسط أي الفضاء (المكان الزمان) هما جزء لا يتجزأ من الشيء بحد ذاته. ليس هناك علاقات ثنائية داخل خارج، دال ومدلول، فاعل غرض. لذلك لم يكن هناك تعارض بين عالم الفعل وعالم الفكر عندما ظهرت المدينة (أثينا .(

مع ظهور الفلسفة التي تعني التأمل والوضوح كان لا بد من مسافة بين الشيء والفكرة لأن هذه المسافة ضرورية للمعرفة. وترافق هذا تلقائياً مع ظهور المسرح. إن كلمة الفكرة عند أفلاطون idea ، وعند أرسطو ideos ، تعني المسافة التي تفصل بين الشيء والفكرة. وهذا التمييز بين الشيء والفكرة سيؤدي إلى منظور جديد للأشياء ولمعرفة الأشياء أو الأمور. بالنسبة للمفهوم اليوناني الأولي نجد فكرة نلخصها بالتالي «أنا أعرف بمقدار ما أرى» على أساس أن العين تحمل أو تبث ضوءاً، وهذا الضوء يختلط مع النار الخارجية للروح، التي يضيء الأجسام في العالم الخارجي وهذا ما يسمح لنا بالرؤية.... لكننا لا نرى كل شيء إنما نرى ما يقع في إطار رؤيتنا فقط. انطلاقاً من هذه الرؤية البسيطة لكهنا شديدة الدلالة تظهر أيضاً الهوة بين ما هو موضوعي في المعرفة وما هو وذاتي.. فالإنسان لا يقبل ولا يفهم ولا يصدق إلا ما يراه. لذلك ارتبطت المعرفة بإشكالية النظرة أو الرؤية منذ البداية. وقد ظهر في اليونان القديمة شكل من المعرفة يربط بين مفهوم محدد للنظر ورؤية قابلة للفهم المنطقي للأشياء. وليس هنا مجال الاستطراد مدى ترابط هذه الفكرة بفلسفة المسرح، لكن لننظر إلى المصطلحين التاليين الأول وهو opsis الذي يعني «عرضا» وهو مشتق من مصطلح optis الذي يعني الرؤية، والمصطلح الآخر وهو theatron ويعني المكان الذي نرى منه أو نراه، لنفهم الجوهر الفلسفي للمسرح.

معنى المسرحة في المسرح:

إن خشبة المسرح هي مكان له وجود مادي حقيقي فارغ مرئي يمثل أو يستحضر بشكل رمزي مكاناً آخر غائباً. و من التعريف نستخلص التالي: من غير المهم، في هذا السياق، تحديد ما إذا كانت هذه الفكرة هي نتيجة لوجود المسرح أم أن المسرح انبثق عنها، المهم أنه بالنتيجة يمكننا القول أن المسرح هو المكان الأمثل الذي نرى فيه الشيء غير الموجود هنا– الآن (أو نستحضره)، وهذا الشيء الغائب– الموجود من خلال المسرح يؤثر فينا ويضاف إلى تجربتنا الحياتية. وبالتالي فإن فكرة المسرحة غير مرتبطة جوهرياً (وإنما تقنياً) بتحويل شيء أو فكرة أو حادثة إلى مسرح وإنما بشكل إدراكنا لهذا الشيء، وهي مرتبطة

ارتباطاً وثيقاً بنظرتنا إلى الأمور وبشكل إدراكنا للعالم (فنحن نرى في الحلم مشهداً). وبالتالي يمكن لتعبير المسرحة أن يتجاوز ما هو مرتبط بشك مباشر بالمسرح. لذا فإننا نعتبر ظهور المسرحة في المسرح كان كرد فعل على قواعد وفلسفة المسرح الغربي والفنون (المحاكاة والإيهام والتمثل(

إن المرجع الأول للمسرح الغربي هو فن الشعر لأرسطو. كذلك بالنسبة للفنون هي فكرة محاكاة الواقع.

وأرسطو في فن الشعر يفصل بين المضمون وهو muthos المحمول بالكلام logos والشكل أو التمظهر ويحدد المعالم الرئيسية للتراجيديا كعرض، بغض النظر عن النص(٤.(

-الشخصيات التي تفعل (التراجيديا هي فعل درامي) على الخشبة تقول أنا، وبالتالي المحاكاة هنا ليست محاكاة بالسرد وإنما بالفعل.

-انتظام التراجيديا في عرض يعتمد على التشكيل الحركي. وبما أن غاية التراجيديا هي التطهير فالتطهير يتم عبر وجود المشهد والفضاء الثلاثي الأبعاد لأنه يجسد الحكاية.

-الوسائل الأخرى الموجودة على الخشبة إضافة إلى الشخصيات والحوار، مثل الديكور والجوقة التي تحمل الغناء والإيقاعالموسيقى.

-العلاقة المباشرة بين العرض والمتفرج وهي علاقة مواجهة.. العرض يدخل في مجال رؤية المتفرج.

إذاً مفهوم المسرحة كما يرد منذ البداية يرتكز على أربع خصائص:

-حرفية الشيء من خلال الوجود المادي للأشياء والأشخاص على الخشبة.

-هدف العرض وهذا الوجود وهو محاكاة الأشياء والأشخاص وهي تحاكي أو تقلد الواقع.

-الشمولية الفنية، كل الفنون تلقي على الخشبة.

-علاقة المواجهة la frontalite المواجهة الجسدية وبالعين بين ما يُرى ومن يرى.

ولكن ورغم كل ذلك فإن أرسطو ومن بعده كل المسرح الغربي حتى ظهور الحداثة، أعطى الأولوية للنص (بكونه سلسلة من الأفعال- الأحداث) على العرض. فالمأساوي موجود في النص وعبره يتم التطهير والتربية السياسية للمواطن.

إن تاريخ المسرح الغربي يتميز بهذا الصراع بين حرفية وجود الأشياء على الخشبة وبين محاكاتها لشيء حقيقي في الحياة. ويمكننا أن نضيف أن هذا المسرح يقع في تناقض هام، لأن هاجس المسرح الغربي كان دائماً استحضار الأشياء على أنها هي الحقيقة الموضوعية، وكأنه يقول هذه هي الحقيقة ما هو على الخشبة ليس المسرح (ضمن مهمة الإيهام التي وضعها لنفسه)، وبالتالي فإن هذا المسرح عبر تاريخه أعطى المكانة الأولى

للشعر الدرامي ورأى فيه جوهر المحاكاة وأعتبره أفضل من الفلسفة. وقد احتل الشعر المرتبة الأولى في سلم الفنون لأنه فن انعكاسي مرتبط بالمعرفة والفكر والحساسية أيضاً.
تحول في مفهوم المسرحة دخل مع الحداثة. وقلب رأساً على عقب أسبقية وأفضلية النص على العرض، أول من طرح الأمر هو فاغنر عندما أعطى الدور الأول للتراجيديا كما تبدو على الخشبة وطالب بأن تعود للتراجيديا حياتها أو أن تعيش على الخشبة.
ميرخولد دعا إلى العودة إلى مفهوم اللعب في المسرح مقابل حرفية المحاكاة التي جردت المسرح من المسرحة. وانطلاقاً من هنا تم الكلام عن خصوصية المسرح. واعتبر أن إظهار عرض الحياة على الخشبة هو إعادة لعب الحياة وليس تقليدها. (البيوميكانيك – عودة إلى المسرح الجوال ومسرح السوق– والممثل اللعب(غورردن غريغ طالب بالفن الخالص وطرح الخصوصية المسرحية كنقيض للنص الدرامي .

تطور دور المسرحة في الفنون:

عندما تصبح المسرحة هي الأساس أو هي الحدث.

)البرفورمنس وفن الحد الأدنىperformance and minimalistes arts

في النصف الثاني من القرن من العشرين حصل انقلاب كامل في مفهوم الفن، فقد ظهر في الستينيات شكل من أشكال تجليات المسرحة كان لها وقع مؤثر وحاسم في مجالات عديدة. وقد اثر ذلك على فن العرض كما أثر على الفنون التشكيلية وأفرزت ما سمي performing arts performance and minimalistes arts.

كلمة برفورمانس بالفرنسية تعني الإنجاز انتقلت إلى اللغة الإنكليزية كما هي وصارت تستخدم في مجال المسرح للدلالة على العرض مقابل النص الدرامي وغالباً ما تستخدم للدلالة على عرض من نوع معين . أما تعبير الفنون الأدائية performing arts فهو حديث نسبياً، أطلق منذ الستينات على نوع من العروض الأدائية الواسعة الطيف، وذلك لأن ملامح كل عرض تتحدد من خلال أسلوب استخدامه لأدواته أو مكوناته (الجسد أو الغرض) وكذلك من خلال وضع هذه المكونات في فضاء العرض. وتعتبر هذه العروض فنون hتواصلية من الطراز الأول لأنها تقوم على وجود حدث آني Event بين العرض ومتلقيه ويتحدد بزمن وجود المتفرج في فضاء العرض، وتسيطر فيه الصورة السمعية البصرية على العنصر الكلامي، وفي حال استخدم الكلام فيكون عنصراً أو مؤثراً صوتياً سمعياً أكثر من كونه أداة تواصل.

البرفورمنس أقرب إلى المسرح والمسرحة فيها تشيه مسرحة العرض.

أما ما يميز فنون «الحد الأدنىarts minimalistes »، ويجعلها قريبة من فكرة المسرحة هو أن هذا التيار تخلص أو تهرب من التقاليد السائدة في الفنون، على الأخص في الرسم

، من مفهوم اللوحة التي تعتمد مبدأ المواجهة والكليةfrontalite et planeite ، مقابل حلول أخرى أكثر تحديد وأكثر خصوصية. أما في النحت من مبادئ وجود القاعدة والارتفاع والدينامية الفضائية الخاصة.

إن تيار الحد الأدنى يعيد النظر بالمبدأ الذي طبع هذه الفنون وهو مبدأ استحضار rendre presentالأشياء المصورة أو المجسدة ويطرح تساؤلاً حول علاقة هنا الآن التي تميز المسرح والوجود في الزمان والمكان ومن هنا فهو يعدل في الوظيفة الفنية للفن. يعدل في أساس تصميم العمل الفني وعرضه. العمل الفني لا يجسد ما هو غائب هو مصمم لأجل ذاته، ولا يحاول تصوير الواقع أو الحقيقة وعرضه هو حدث بحد ذاته.

وهذا المبدأ الجديد ينسحب على كل الفنون وخاصة تلك التي لا تستخدم اللغة الكلامية كمادة أولية لها(٥.(

الفن الذي يعتمد الغرض كأساسobjet et accessoire et non la chose

كان دون جود يسمي أعماله أغراضا مخصصة specific objects objet specifiques objets litteralistesحرفية أي موجودة وقائمة بحد ذاتها، وهذا ما يغير من مفهوم الوجود أو ما يسمى الحضور في المسرح presence الغرض والمتفرج هما وجودان موجودان متقابلان في فضاء واحد وفي زمن واحد وهذا الحضور أو الوجود هو حضور موضوعي وليس تمثيلا أو استحضار لغائب هو ما يسمح بالمقارنة بالمسرح وبالكلام عن المسرحة.

هذا الوجود الذي هو العمل الفني (على حدود الفن إن كان رسما أو نحتا هو مسرحي بسبب موضوعيته. Objectod .

العمل هنا لا يقدم نفسه على أنه عمل فني ولا على أنه غرض عادي أنه عمل تركيبي قائم على تركيب الأشياء أو الأغراض وتوضيعها في فضاء ما هو فضاء العرض، قد يكون الشارع أو صالة العرض الفنية أو مصنع قديم الخ. وهذا ما يسمى تشكيل أو تركيب في الفضاء . installation الأغراض توضع في الفضاء بطريقة تشبه الإخراج وهي تستفز فضاء الواقع لأنها داخله ولكنها غريبة عنه. وهي بذلك تخلف عن الأعمال الفنية الحداثية التي تعطي معلومة من خلال وجودها وترتيبها على الشكل الذي تكون موجودة فيه، وقد نقول أنها تقدم قراءة ما عن هذا الواقع. والحقيقة أن العمل الفني ما بعد الحداثي لا يحمل معنى مرتبطا بالواقع، لكن وجوده يفترض أنه جزء من موقف أو وضع يكون المتفرج جزءا منه وقد يتحدى الواقع لأنه غريب عنه مع أنه في النهاية يصبح جزءاً منه وهو يتحدى أو تستفز المتفرج أيضاً كموضوع وكجسد.

في بعض العروض –مهما كانت طبيعتها –كان الغرض له قامة الإنسان لا أكبر منه ولا أصغر وكان غرضا فارغا من الداخل ليدل على هذا الخواء الداخلي في الحياة. إنه فن الحد الأقصى. وبينما كان فن الحداثة قد استبقى على المواجهة في موضوع الرؤية بحيث كان المتفرج يقف في موقع مواجه للعمل الفني كأنه يؤكد على وجود عالمين منفصلين هما العالم الفني والعالم الواقعي وبحيث تتم قراءة الفن بناء على الواقع. قام الفن الممسرح فيما بعد بإلغاء هذه المسافة فصار المتفرج أو المتلقي جزءا من هذه التركيبة الفنتازية. وإن كان الفن الحداثي قد حاول فقط كسر فكرة تأطير العمل الفني أي وضعه ضمن إطار محدد، لكنه استبقى على الثنائيات التي حكمته فترة طويلة من الزمن؛ مثل الموضوعي والذاتي والشكل والمضمون، وعليه فقد قام الفن بعد ذلك بنسف كل هذه الأساسيات واستبدل فكرة العرض بفكرة المدينية أي الدخول في المدينة urbanisation وتعامل مع الفضاء كفضاء ثلاثي الأبعاد.

الفصل الثاني
نشأة المسرح وتاريخه

تمهيد

المسرحية) play/drama) جنس أدبي ونوع من النشاط العملي في الأدب، يروي قصة من خلال حديث شخصياتها وأفعالهم، يمثلها الممثلون، علي المنصة أو خشبة المسرح أمام الجمهور، أو أمام آلات تصوير تلفازية. (غنيمي هلال، ١٩٩٩م: ١٦٠؛ التونجي، ١٩٩٩م، ج٢ :٧٨٩؛ وهبة، ١٩٩٤م: ٣٦٠؛ رضايي، ١٣٨٢ش: ٨٧؛ البكري، ٢٠٠٣م: ٤٩ (فإذنَّل، بوساطة أشخاص ممثلون يؤدونها في حوار أدبي، لا ليقرأهاَ ثُم يكتبها المسرحي لت ١ّ وإن المسرحية لدي النقاد لها عناصر أربعة هي: الحادثة event)،)والشخصيات القارئ character) .)والحوار dialogue) ،)والأغراض). idea) ومع أن المسرحية شكل أدبي وتشبه القصة في اشتمالها علي الحادثة والشخصية والفكرة، فهي تختلف عنها في طريقة تقديمها باستخدام أسلوب الحوار، فإن الأداة الوحيدة للتصوير في المسرحيةهي الحوار، بينما القصة لاتستخدم الحوار إلا بجانب السرد والوصف .تنقسم المسرحية إلي ثلاثة أقسام رئيسة هي: المأساة، والملهاة، والدراما. تكلم أرسطو في كتابه فن الشعر عن الملهاة والمأساة دون الدراما لأنها لم تظهر إلا في القرون الأخيرة، ولكنها تطورت ونمت حتي فاقهما في عصرنا الحاضر .نشأة المسرحية ومراحل تطورها عبر التاريخ إننا لو تتبعنا تاريخ المسرحية لرأينا أن قد مرت عليها مراحل مختلفة منذ نشأتهاّ ، وكانت من أبواب الشعر، ثم نمت وانفصلت عن إلي الآن. فهي نشأت في شكلها البدائي الغناء، وتطورت حتي صارت في شكلها الذي نراها اليوم، وإننا الآن بصدد دراسة هذه المراحل عبر التاريخ، وهي:

١- المسرح الإغريقي[١]:

---

[١] كان "جو" ٥٢٥ - ٤٥٦ ق م، أول كتاب المسرح العظام من و"سلاميس Marathon ماراثون" المبرزين في معركتي الأمور، ولا راغباً في ، فلم يكن الرجل منشغلا بتوافه Salamis"والتجارب ما يريد توفير التسلية للجمهور بل كان لديه من الأفكار عظيمة إشاعته وإشراك الناس فيه، فكانت مسرحياته بعيدة المدى، التأثير. والظن أنه كتب تسعين مسرحية لم يبق لنا منها غير سبع الضارعات، والفرس، وبروميثيوس،و سبعة ضد طيبة، :وهي والأورستايا هي فى الواقع ثلاث مسرحيات: .ومصافدا، وأورستايا .وربات الإحسان المنعمات أجاممنون، وحاملات القرابين، أما "سوفوكليس" ٤٩٦ - ٤٠٦ ق م، فكانت حياته أقل إثارة من "حياة "أسخيلوس إلا أنه كان أعظم منه كاتبا مسرحياً ً، وكاد يبلغ ، أعماله مرتبة الكمال، حيث ظلت مهارته في حياته الخاصة وفي ومثلاً أعلى لهم طوال خمسة الحرفية معياراً للكتاب المسرحيين في التفكير وعشرين قرنا تقريب ً ا، حيث اتسمت أعماله بالعمق والثراء في التعبير والحنكة في صناعة التوتر المسرحي وإثارة التهكم الدرامي. وكذلك بقيت لنا من أعماله سبع مسرحيات وهي : وإلكترا، وأوديب في كولون، وأجاكس، وأنتيجون، أوديب ملكاً، .والتراقيات، وفيلوكيتيس ويرى الكثيرون أن أوديب ملكاً هي أكمل مسرحية كتبت على إطلاق PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com Aristotle نشأته حتى الآن، وقد عدها أرسطو المسرح منذ ، وقد نموذجاً لكثير مما تعرض له في " "فن الشعر كتابه النقدي المنسوجة بترابط،

لقد ظهر المسرح لأول مرة في اليونان وذلك في القرن السادس قبل الميلاد، ويعد كتاب أرسطو(فن الشعر) أول كتاب نظري ونقدي لشعرية المسرح وقواعده الكلاسيكية. وقد نشأ المسرح التراجيدي حسب أرسطو من فن الديثرامب الذي يمجد آلهة ديونيزوس بالأناشيد والتاريخ. وحسب الأسطورة يعد ثيسبيس أول ممثل بلور الفن الدرامي متقمصا دورا أساسيا في القصة الديثرامبية وذلك في القرن السادس قبل الميلاد، وكان مرنما كلما أنشد منولوجا ردت عليه الجوقة بما يناسب ذلك. وكانت هذه المحاولة البداية الفعلية للآخرين لتطوير المسرح نحو جنس أدبي مستقل.

ولم تعرف التراجيديا اليونانية أوجها إلا في القرن الخامس قبل الميلاد، إذ ظهر أكثر من ألف نص تراجيدي، ولم يبق سوى واحد وثلاثين نصا فقط. و قد كتب هذه النصوص الدرامية كل من أسخيلوس وسوفكلوس ويوربيديس.وتتفق هذه التراجيديات في بناء صارم يتمثل في الصياغة الشعرية، وتقسيم المتن إلى فصول، وتناوب الحوار بين الشخصيات(أكثر من ثلاث شخصيات)، والجوقة التي تردد الأناشيد الشعرية،

امتدحها، خاصة حبكتها المشتبكة، وأحداثها .ووضوح الدوافع ، "أما آخر ًكتاب التراجيديا الكبار هو "يوربيدس ٤٨٤ - ٤٠٦ ق م للإشارة إلى بعض الفروق الأساسية بينه وبين "أسخيلوس" ويكفي "كتب أسخيلوس و"سوفوكليس" بعض الأقوال الشائعة بشأنه مثل، الأبطال، أما يوربيدس فيكتب عن عن الآلهة، وكتب سوفوكليس عن ".البشر ولا أدل على العلاقة بين الكاتب المسرحي وبيئته من الإشارة إلى ويوربيدس، فقد ولد الأول في أسرة غنية وثرية لها قدر أسخيلوس معركة ماراثون، وقتها كانت أثينا شابة مليئة ومكانة، وعاش أيام حياته نقيضا تماما ً لما عاشه بالأمل. أما يوربيدس فقد كانت أحاطت به. أسخيلوس، وعكست مسرحياته بوضوح الظروف التي "وقد وصلنا من مسرحه ثماني عشرة مسرحة أشهرها: "إلكترا ، "أفيجينيا في " ، " "هيبوليتس ، "النساء الطروادیات "، ميديا". "أوليس والسمات الرئيسة للتراجيديا اليونانية هي مجموعة من الخصائص :الآتية أ. ليس من اللازم أن تنتهي التراجيديا اليونانية دائماً بموت الرئيسة أو الممثل الأول، أما الموضوع فهو، كما أشار الشخصية .جدي له قدر وحجم أرسطو دائم ًا، موضوع ب. تستغرق الواحدة من التراجيديات اليونانية ما يزيد قليلاً على PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.comفالأورستايا بمسرحياتها الثلاث تستغرق تقريباً الوقت نفسه الساعة، تمثيل مسرحيتي شكسبير: "هاملت" و"الملك لير". الذي يستغرقه الضوء على مشكلة الوحدات الكلاسيكية وقد تلقي هذه الحقيقة بعض للمناقشة. فوحدة الزمن تستلزم أن الثلاث التي طالما كانت موضوعا تستلزم أن تنحصر تقع الأحداث في يوم واحد، ووحدة المكان الأحداث في مكان واحد، ووحدة الفعل تستلزم ألا يكون في .المسرحية غير حبكة مسرحية واحدة ج. يتضح مباشرة، لمن يقرأ التراجيديات اليونانية، أن الجوقة تؤدي دورا كبيرا ً، وهي تنفرد بالكثير من أجود الشعر في التراجيديات فيها بل سمح لها بالاشتراك في الفعل الدرامي، وتحمل اليونانية، .من الأفكار والآراء مسؤولية التعبير عن الكثير د. قصد الأغريق بالتارجيديا أن تؤدي لهم دورا خاص ًا، هو تحقيق الروح عن طريق الشفقة والخوف، ولا يستطيع أحد أن يجزم تطهير .الكلام تماماً بأنه يفهم معنى هذا

(www.pdffactory.com)

والقصص المأخوذة من الأساطير القديمة أو التاريخ القديم حيث يستوحي منها الشعراء الدراميون بكل حرية أسئلتهم السياسية والفلسفية.

وتقام المسرحيات في أثينا إبان حفلات ديونيسوس: إله الخصب والنماء. وقد اعتاد اليونانيون أن يقيموا للآلهة حفلين: حفل في الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمور؛ فتكثر لذلك الأفراح وتعقد حفلات الرقص وتنشد الأغاني ومن هنا نشأت الكوميديات. وفي فصل الربيع، حيث تكون الكروم قد جفت وعبست الطبيعة وتجهمت بأحزانها مما أفرز فن التراجيديا. وكانت تجرى مسابقات مسرحية لاختيار أجود النصوص الدرامية لتمثيلها بهذه المناسبة الديونيسوسية ذات الوظيفتين: الدينية والفنية. و لابد أن تفوز بهذه المسابقة ثلاثة نصوص تمثل وتعرض أمام المشاهدين، ومن شروطها أن تكون هجائية تسخر من الآلهات وتنتقدها.

وشهدت الكوميديا تطورا كبيرا منذ منتصف القرن الخامس قبل الميلاد. ومن أهم الكوميديين نجد أريستوفانوس بمسرحيته الرائعة(الضفادع)، وكانت الكوميديا تنتقد الشخصيات العامة وتسخر من الآلهات بطريقة كاريكاتورية ساخرة. وقد حلت الكوميديا محل التراجيديا في القرن الرابع قبل الميلاد.
وانتشرت الثقافة الهيلينية في أصقاع العالم بفضل غزوات الإسكندر الأكبر، وذاع صيت المسرح اليوناني بكل أنواعه وقضاياه وأبنيته الفنية.

هذا ويمكن القول بأن وإن كان السومريون، والبابليون، ثم المصريون أسبق الأمم في هذا الفن فأخذ عنهم اليونان. (انظر تراويك، ١٣٧٣ش، ج١ :٣-١٥ (إلا أن المسرحية التي تطورت اليوم إلي هذا الفن المسرحي الراقي، ترجع جذورها الأولي إلي المسرحيات اليونانية القديمة .وأول سجل يدل على مسرح إغريقي، يعود إلى حوالي عام ٥٣٤ق.م. حين جرت في أثينا مسابقة للمأساة. (المصدر نفسه، ج١ :٨٤ (نشأت تلك المسرحيات من احتفالات دينية، وثنية؛ كانت تقام في أثينا) **Athen**) القديمة خلال موسم الحصاد تمجيدا لإله الطبيعة ديونيسوس) **Dionysos or Dionysus**) وما يتصل بهذه العبادة من أساطير ومعتقدات دينية. ومن هذه الاحتفالات المعروفة: ١ .حفلة الديونوسيا الروستي،) **Rustic Dionysia**)كانت تقام في آتيك) **Attica**) في منتصف الشتاء. ٢ .حفلة اللينا **Lenaea Dionysia**) ،)كانت تقام في الربيع. ٣ .وحفلة الديونوسيا الكبير) **Dionysia Great**) أو ديونوسيا المدنية **Dionysia City**))كانت تقام في أواخر الربيع. (دورانت، ١٣٧٨ش، ج٢ ٢٢٠-٢٢٢) : فقد نشأت المسرحية بنوعيها، الملهاة والمأساة، في نطاق هذه الاحتفالات الدينية المعروفة بكوموس **comos**)،)نشأة دينية، وتمثلت في

أناشيد دينية كانت تتكون من مشاهد حوارية تتخللها أغنيات ينشدها الممثلون مع حركات راقصة بدائية متعاقبة، وفيّ لها مجموعة من الممثلين الراقصين المعروفة بالجوقة). **chorus**) وبداية هذا الأغلب تمث الشكل الفني ترجع إلي حوالي القرن السادس ق.م. حين كانت تجري في أثينا مسابقاتّ اب المأساة. (المصدر نفسه، ج٢ :٢٥٠؛ تراويك، ١٣٧٣ش، ج١ :٨٤)

من أشهر كتاب المسرحية اليونانية: إيسخولس صاحب ثلاثية الأورستيا) **Oresteia**)صاحب ٢صاحب سايكلوبس **Cyclopes**) ،)وآريستوفانس ويوريبيدس(، **the King**ملهاة الضفادع) **Frogs**) والغيوم) **Clouds**)والزنابير). (**Wasps**) دورانت، ١٣٧٨ش، ج

وإذا تأملنا معمارية المسرح اليوناني وجدنا العروض المسرحية تقدم في الهواء الطلق في فضاء مسرحي دائري محاط بمقاعد متدرجة من الأسفل إلى الأعلى على سفح الهضبة في شكل نصف دائرة(المدرج)، ويحضره ما بين ١٥٠٠٠و٢٠٠٠٠ من المشاهدين الذين كانوا يدخلون المسرح مجانا؛ لأن المسرح من أهم المقاطعات العمومية التي كانت تشرف عليها الدولة– المدينة ووسيلة للتوعية والتهذيب الديني والتطهير الأخلاقي.

و يمثل على خشبتها المنبسطة ممثلون يلبسون ثيابا عادية مخصصة لكل دور درامي مناسب، كما كانوا يضعون على وجوههم أقنعة نشخص أدوارا خاصة، وكان الممثلون محترمين ولهم مكانة سامية في المجتمع اليوناني. ويمتزج في النص المعروض:الدراما الحركية والغناء والرقص والشعر؛ مما يقرب العرض من الأوبرا أكثر مما يقربه من المسرح الحديث.

٢– المسرح الروماني:[١]

لم يتطور المسرح الروماني إلا في القرن الثالث قبل الميلاد.وقد ارتبط هذا المسرح بالحفلات الدينية التي كانت كثيرة، كما كان للمسرح وظيفة الترفيه و التسلية مع انعقاد الحفلات الدنيوية. وتعد الكوميديا الشكل الشعبي

[١] المسرحية الرومانية إن الرومان لم يعرفوا المسرحية إلا بعدما انتقل الفن المسرحي الإغريقي إلي روما،ّدوا المسرحيات الإغريقية بنوعيها الملهاة والمأساة، ولكنهم لم يهتموا بالمأساة كما فقل اهتم بها اليونان، فإذن نشأت المسرحية الرومانية معتمدة علي المسرحية اليونانية في جميع خصائصها الفنية نحو منتصف القرن الثالث قبل الميلاد. (دورانت، ١٣٧٨ش، ٤صاحب مسرحيةّابها بلوتس ج٣ :٨٥؛ تراويك، ١٣٧٣ش، ج١ :١٤٢
.ّاب المأساة. (دورانت، ١٣٧٨ش، ج٣ :٨٦ (فشاعت بين الرومان أشكال ١من كتب سنيكا مسرحيةأخرى مثل التمثيليات الإيمائيةأوالبانتومايم٤٣-١١٥ (٢). pantomime/mimodrama) ق.م). (المصدر نفسه، ج٣ :٨٦؛ التي اشتهر بها المسرحي الرومي لابريوس رضايي، ١٣٨٢ش: ٢٠٧ (ثم أخذ الفن المسرحي عند الرومان في الانحدار مع تحول الجمهورية إلي الإمبراطورية عام ٢٧ق.م. (انظر: دورانت، ١٣٧٨ش: ١٥٠ ومابعدها(

المعروف في الرومان القديمة منذ القرن الثاني قبل الميلاد، وقد ازدهرت مع بلوتوس وتيرينس المتأثرين بالكوميديا الإغريقية الجديدة.

ومن التراجيديات المعروفة في الرومان نجد مسرحيات سينيك إبان القرن الأول قبل الميلاد وتراجيديات سالون التي سارت على غرار التراجيديات الإغريقية. بيد أن المسرح الروماني سينقرض مع ظهر الكنيسة المسيحية وسقوط الإمبراطورية الرومانية، فاختفى بذلك المسرح الكلاسيكي: اليوناني والروماني من الثقافة الغربية لمدة خمسة قرون.

٣- مسرح العصور الوسطى:

وعلى الرغم من ذلك، فلقد ظهر المسرح في العصور الوسطى في أحضان الطقوس الدينية ضمن فضاء الكنيسة المسيحية الكاثوليكية. وكانت النصوص الدرامية تقام بالمناسبات الدينية والفلكلورية والوثنية: (dimanche des Rameaux)

وفي هذه الفترة استثمرت القصص الإنجيلية وأحداثها الطقوسية والقداسية في توليد العروض المسرحية التي تجسد الصراع بين ما هو دنيوي وأخروي، وصراع مريم والمسيح ضد الأهواء والشياطين. واستعان الممثلون بفنون حركية وملابس درامية خاصة، وكان هذا بداية جنينية للإخراج المسرحي. وإذا كان المسرح الروماني قد ارتبط بفضاء معمارية الإمبراطورية اليونانية فإن المسرح في العصور الوسطى ارتبط بفضاء درامي ديني طقوسي لا يخرج عن فضاء الكنيسة أو الكاتدرائية الإنجيلية أو الفضاءات الدينية ذات الديكور الديني الإنجيلي المعروف التي تجسد ثنائية الجنة والجحيم والأهواء وخطاب المعجزات والمقدسات الدينية.

المسرحية القروسطيةُ رك التراث اليوناني والروماني القديم، وطبعت المسرحيات وفي العصور الوسطي ت بطابع ديني حيث أخذ المسرحيون يستمدون موضوعاتهم من الكتاب المقدسBible) ،)وحياة المسيح، وحياة مريم العذراء فشاعت مسرحية الأسرار play mystery) ،)لتمثيل قصص الكتاب المقدس، كقصة آدم، وحواء، ونوح، وإبراهيم، لإبراز الشعائر الدينية المسيحية،وهي نوع من المسرحيات الدينية، انتشر بأوروبا من القرن العاشر إلي السادس عشر، ومنها اشتقت مسرحية الآلام والمسرحية الأخلاقية، كمسرحية آلام المسيح ٣ومصائب متي) StMatthew (Christ of passion) للشاعر الفرنسي آرنول جربان (٤ تراويك، ١٣٧٣ش،) Passionللكاتب الألماني يوهان سباستين باخ (١٧٥٠-١٦٨٥م .(ج١ :٢٨١

(والجدير بالإشارة إلي أن هذه المسرحيات تعرف في بريطانية بمسرحية المعجزات). (miracleplay) داد، ١٣٧٥ش: ٣٠٦؛ رضايي، ١٣٨٢ش: ٢١٦ ،وهبة، ١٩٩٤م٣٦٠ :؛ التونجي، ١٩٩٩م، ج٢ :٧٩٠؛ البكري، ٢٠٠٣م: ٦٠ (ثم ظهرت مسرحيات شعبية تصور حياة المسيح، ومأساة صلبه وقيامته، وعرفت بمسرحية الآلام play Passion) ،)لتمثيل حياة المسيح؛ والجدير بالإشارة إلي أن مسرحية الآلام قديمة جدا لدي الأمم، كما التراثالأدبي التراثالأدبه السنة الثانية ـ العددالسادسّ لون آلام إله الخصب اوزيريس أن المصريين القدماء في الألف الثاني ق.م. كانوا يمث) Osiris)وزوجتهإلهةالطبيعةإيسيس). (Isis) دورانت، ١٣٧٨ش، ج٣ :٦١٦ (كما أن الشيعةّ لون استشهاد الإمام الحسين بن علي (ع) (ت٦١ق) في كربلاء أخذوا بعد الإسلام يمث ١وهي في يوم عاشوراء. (چكلووسكي، لاتا: ٤٥ (كذلك نشأت المسرحيات الأخلاقية، نوع آخر من المسرحيات الدينية، شاع في أوروبا منذ العصور الوسطي يعالج حياة الإنسان ومصيره، بعرض المعركة بين الكبائر والفضائل السبع، لتمثيل حياة الإنسان باستخدام شخصيات رمزية لها. (تراويك، ١٣٧٣ش، ج١ :٢٨٣؛ داد، ١٣٧٥ :٣٠٤؛ وهبة، ١٩٩٤م: ٣٣١؛ رضايي، ١٣٨٢ش: ٢١٣؛ البكري، ٢٠٠٣م: ٦٠ (وطالت المسرحيات هكذا حتي أتي شكسبير، فجمع بين الملهاة والمأساة، كما فعل في مسرحيته المعروفة الليلة الثانية عشرة) Night Twelfth) حيث جمع بين الضحك والبكاء. فآنذاكَ خَ طِ ت المسرحية بأعمال هذا الأديب المسرحي العظيم خطوة واسعة نحو الكمال والتقدم

ومن النصوص التي تعود إلى تلك الفترة نص مجهول أنجلو نورماندي بعنوان(لعبة آدم) يتضمن ٩٤٢ بيتا شعريا وإرشادات مسرحية غنية وواضحة مكتوبة باللاتينية.

ويلاحظ أن في هذه الفترة يمكن الحديث عن أنواع ثلاثة من المسرح الوسيطي:

أ– المسرح المقدس(الديني)؛

ب– المسرح المدنس(مسرح دنيوي هازل)؛

ج– المسرح الأخلاقي الذي تشرب من تعاليم الإنجيل وقيمه التهذيبية.

٥– المسرح في عصر النهضة أو المسرح الكلاسيكي الجديد(المدرسة الكلاسيكية):

في عصر النهضة، أثرت ثورة الإصلاح الديني البروتستانتي بقيادة مارتن لوثر على المسرح، فأخرجه من طابعه المقدس إلى طابع هزلي دنيوي مدنس.وقد انطلق المسرح الكلاسيكي في عصر النهضة من شعرية المسرح الإغريقي والمسرح الروماني؛ ذلك ببعثه وإحيائه من جديد قصد تطويره والسير به نحو آفاق جديدة.

أ- المسرح الإيطالي:

ظهر شكل مسرحي جديد بإيطاليا في القرن الخامس عشر الميلادي، وقد سار على المنوال الروماني مستفيدا من نظريات أرسطو في فن الشعر مستبعدا كل ما كان قبل ذلك من مسرحيات دينية وفلكلورية ودرامية، وأصبح البحث الدرامي بحثا جماليا وبلاغيا خالصا.وكانت لاتقام المسرحيات إلا في إطار حفلات المجالس والجمعيات المسرحية. ومن أهم النصوص في تلك الفترة مسرحية مكيافلي **Machiavel** بعنوان(ماندراچور **Mandragore**)، وهي مسرحية هزلية وقحة فظة.

ومن أهم مبادىء مسرح عصر النهضة الكلاسيكي:احترام مبدأ المحاكاة الحرفية للواقع ورفض الوهم و اللاواقع والتركيز على المثال الأخلاقي والصرامة الجمالية والفصل الدقيق بين الأجناس (التراجيديا/ الكوميديا)، وينبغي أن تظهر الشخصيات باعتبارها نماذج إنسانية لا كأفراد أحياء واقعيين، والالتزام بالوحدات الأرسطية الثلاث كوحدة الحدث (حدث درامي واحد)، ووحدة الزمن(حدث يقع في ٢٤ ساعة)، ووحدة المكان
(تجري الأحداث المعالجة في مكان درامي واحد)؛ لأن عدم الالتزام بهذه القواعد الثلاث يتنافى مع المبدأ الذي أرساه أرسطو (المحاكاة)، والاعتماد على العقل، والتأثير على الجمهور واستجلاب مواقفه وردوده الانفعالية.
ومن التجديدات المسرحية التي عرفها المسرح الإيطالي أن العروض كانت تقدم في فضاءات ركحية مبنية: في القاعات أو ساحات القصور أو تتخذ شكلا مستطيلا مع الارتباط بمعمارية الهندسة المسرحية الرومانية. ومع اكتشاف المنظور، سمح للتصور السينوغرافي بخلق الإيهام بالواقعية الدرامية، وتم تنويع الديكور، وإثراء الفصول الدرامية الخمسة بمشاهد وعروض مجازية استعارية دخيلة تتخلل هذه الفصول.وقد وضع فاصل معماري(غطاء)لفصل قاعة الجمهور عن خشبة التمويه الفني.
وإلى جانب هذا المسرح، ظهر فن جديد يعتمد على الغناء والترنيم وهو فن الأوبرا الذي خصصت له مبان فاخرة وفخمة ترددها الطبقة الأرستقراطية التي تأتي لا لسماع العروض الغنائية بل لكي ترى.

صارت الأوبرا فنا شعبيا منتشرا في إيطاليا منذ ١٦٠٠م ، و ظهرت الكوميديا الشعبية المرتجلة(كوميديا دي لارتي **dell'arte**)، وكان لها جمهور واسع فيما بعد. وقد بلغت أوجها بين ١٥٥٠و١٦٥٠.

المسرحية الكلاسيكية إن الكلاسيكية في الأصل مدرسة أدبية ظهرت في أوروبا في القرن الخامس عشر وحاولت إحياء التقاليد الأدبية الشائعة في الحضارتين القديمتين اليونانية والرومانية، فاستمد المسرحيون أصولهم منهما وأخضعوا المسرحية لتلك الأصول الفنية القديمة، التي كان قد وضعها أرسطو، وخاصة تلك القواعدالمسماة بالوحدات الثلاث

ب– المسرح الفرنسي:

تنطلق النصوص المسرحية الفرنسية الكلاسيكية من عدة مبادىء أرسطية تتمثل في:

– تقليد الطبيعة أو تقديم صور فنية منظمة وجيدة عن الطبيعة؛

– احترام العقل والابتعاد قدر الإمكان عن الوهم والخيال؛

– الوظيفة الأخلاقية المبنية على الإرشاد وتعليم الناس القيم الأخلاقية وتغيير المجتمع عبر نشر الفضيلة ودرء الرذيلة؛

– احترام مبدأ المحاكاة؛

– مراقبة اللياقة والأدب؛

– الالتزام بالوحدات الثلاث.

ولم يظهر المسرح الكلاسيكي في فرنسا إلا في ١٦٣٠م مع تراجيديات راسين **Racine** وكورناي **Corneille**. وكانت مبادىء المسرح اليوناني تحترم بشدة، وعندما حاول كورناي في مسرحيته (**Le Cid** السيد) انتهاك قاعدة المحاكاة لم تجزها الأكاديمية الفرنسية على الرغم من نجاحها.وكانت المسرحيات الكلاسيكية الفرنسية تعتمد على الأساطير وتمثل البنية الدرامية الموروثة واستعمال الإيقاع الكلاسيكي الجديد.

وإلى جانب التراجيديين راسين وكورناي كان هناك المسرحي الكبير موليير **Molière**الذي أنتج هزليات مضحكة متأثرا بالكوميديا الشعبية الإيطالية وكوميديات القيم. وكان موليير أكبر ممثل كوميدي في عصره، يدير شركة مسرحية تحولت بعد موته بقرار لويس ١٤ إلى الكوميديا الفرنسية التي تعد اليوم أقدم مسرح وطني في العالم.

ج– المسرح الإنجليزي:

تطور المسرح الإنجليزي في عهد إليزابيت الأولى في أواخر القرن السادس عشر حيث أبقى تقاليد المسرح الشعبي في العصور الوسطى. ومع التطور السياسي والاقتصادي وتطور اللغة، ساهم الهواة الدراميون أمثال

توماس كايد THOMAS KYDوكريستوفر مارلو Christopher Marlowe في نهضة المسرح الملحمي الذي بلغ نضجه وازدهاره مع وليام شكسبير.

وقد اعتمد شكسبير في بناء مسرحياته على سنيك وبلوتوس والكوميديا المرتجلة، ومزج بين التراجيديا والكوميديا، كما مزج بين المشهد والرقص والغناء. وكانت عقده الدرامية ممتدة في الفضاء الزمكاني.وكان يستقرىء التاريخ بدل الأسطورة.وكانت الكوميديات الإنجليزية رعوية تستعمل عناصر سحرية وغير عقلية. وظهر رواد دراميون بعد شكسبير مثل بن جنسون Ben Jonson. وبعد وفاة الملكة اتخذ المسرح شكلا مظلما وقحا خاصة مسرحيات جونسون.

وفي ١٦٤٢، تم إغلاق المسارح وتدميرها وتخريبها بسبب الحرب الأهلية وقرار البرلمان الذي انساق وراء ضرورة الغلق تحت ضغط المتزمتين الصارمين.واستمر الوضع حتى ١٦٦٠. وبعد عودة الاستقرار أصبح المسرح موجها إلى نخبة محدودة، وارتكن الفن الدرامي إلى محاكاة النصوص الفرنسية والإيطالية، ولأول مرة تعطى للمرأة أدوار تشخيصية مناسبة منذ العصر الوسيط. ومن أهم كتاب المرحلة نجد وليام كونجريف William Congreve.

د- المسرح الإسباني:

عرف المسرح الإسباني في عصر النهضة نفس التطور الذي شهده المسرح الإنجليزي في عهد إليزابيت الأولى بالخصوص في منتصف القرن١٧م مع لوبي دي فيكا Lope de Vega وبيدرو كالديرون Pedro Calderon. وكان هذا المسرح مقترنا بالتقاليد الإسبانية القائمة على الأفكار المثالية المرتبطة بالشرف والحق الإلهي المقدس، وكان الجمهور المثقف هو الذي يقبل على هذا النوع من المسرح، لكن هذا المسرح لن يعرف التطور الذي عرفه المسرح في فرنسا وانجلترا بل سرعان ما انطفأت شعلته بسبب هزيمة إسبانيا في معركة أرمادا ومحاكم التفتيش والتوجه الديني الصارم.

هـ- المسرح في القرن١٨م:

في بداية القرن ١٨ م، قليل من الكتاب الدراميين في فرنسا يستوجبون الاحترام باستثناء جان فرنسوا رينيارد Jean – François Regnard وألان روني لوساج Alain René Lesage. وقد أعطى مسرح الشارع وساحات الأعياد شكلا مسرحيا جديدا هو المسرح الشعبي. وكان المسرح في هذا القرن كأنه

كتب للممثلين حيث تكتب النصوص حسب أذواقهم ورغباتهم؛ ولكن ضمن القواعد الكلاسيكية. واشتهرت نصوص رائعة في هذه الفترة مثل روميو وجولييت والملك لير. وقد ساهم بعض النقاد مع عصر الأنوار في تطوير المسرح مثل فولتير وديدرو والآنسة كليرون **Mlle Clairon** وليسينج **Lessing**في ألمانيا. وقد كانت توضيحاتهم النقدية والإصلاحية علامات مضيئة لفن الإخراج المسرحي.

– ٦ المدرسة الرومانسية:

ظهرت المدرسة الرومانسية في القرن التاسع عشر الميلادي مع مجموعة من الرواد الكبار أمثال فيكتور هيجو**Hugo . V** وألسكندر دوما **Alexandre Dumas** (هنري الثالث ومجلسه) ، وألفرد دو موسيه **Alfred de Musset**(لورينزاصيو **Lorenzaccio**، لا نتلاعب بالحب، ليلة البندقية، تقلبات ماريانا، فانتازيو..)، وألفرد دوفينيه **Alfred de Vigny** وجوته **Goethe** صاحب مسرحية(فاوست) وشيلر**Schiller**...

ومن مرتكزات الرومانسية في المجال الدرامي:

أ– حرية الإبداع؛

ب– تكسير الوحدات الثلاث؛

ج– الخلط بين الأجناس الأدبية وتوحيدها في بوتقة واحدة كالمزج بين التراجيدي والكوميدي، والجمع بين الشخصيات النبيلة والدنيئة، وبين الضحك والبكاء؛

د– الجمع بين الرفيع والوضيع؛

هـ– محاكاة الطبيعة.

وتعد مقدمة كروميل) **Cromwell**١٨٢٩) البداية الفعلية لتأسيس المسرح الرومانسي الثائر على المسرح الكلاسكي المرتبط بقواعد أرسطو وتعاليم المسرح الروماني. وينطلق هذا المذهب الرومانسي من فلسفة جان جاك روسو الداعية إلى العودة إلى الطبيعة والثورة على مجتمع المدنية والفساد. كما نجد هذا

المذهب يدافع كثيرا على فن الفرد والشخصية وتشخيص الذات والإيمان بالعاطفة بدل العقل، لذا تحضر لديهم صور روحانية مجردة تسمو بالإنسان. ودراميا، استوحى آراء شكسبير الدرامية في الثورة على الوحدات الثلاث المعروفة، وتنويع النغمات والخلط بين الأجناس.

وقد انطلقت الرومانسية في ألمانيا مع جوته صاحب(فاوست) الذي اشترى منه الشيطان روحه مقابل سيطرته على العالم وتملك القوة. وتعد هرناني) Hernani ١٨٣٠)لفكتور هيجو نموذجا رومانسيا يوضح لنا رؤية هوجو تجاه المذهب الكلاسيكي. ففي هذه المسرحية نجد عقدتين: سياسية وعاطفية، وتقع في عدة مواقع وأمكنة: تارة في ساراغوس، وتارة في جبال أراغون، وتارة أخرى في إيكس لا شابيل Aix– la Chapelle أي بين إسبانيا وفرنسا، وتمتد الرواية كذلك عبر شهور عدة، والمحاكاة مهملة فعلا في هذه المسرحية التي تعلن بداية المسرح الرومانسي.وهذا ينطبق أيضا على مسرحيته روي بلاس)Ruy Blas ١٨٣٨)؛ بيد أن مسرحيته بورجراف) Les Burgraves١٨٤٣) تشكل نهاية المرحلة الرومانسية.

هذا والمسرحية الرومانتيكية أما ، فتبتدئ هذه المرحلة، في أوروبا، منذ منتصف القرن الثامن عشر حتي القرن التاسع عشر، مخالفة لتلك القيود الثقيلة التي فرضتها الكلاسيكية علي الفن ٥في مقدمته الطويلة لمسرحيته والأدب، ومن دعاة هذه الحركة الأدبية فيكتور هوجوَ قدوة ودعا المسرحيين إلي رفض نظام كروميل Cromwell)،)اتخذ فيها شكسبير الوحدات الثلاث، السابقة الذكر، وفكرة الفصل بين الملهاة والمأساة، واعتبار المسرح خلقا جديدا للحياة، فظهرت الدراما الرومانتيكية، التي اختلط فيها الجد بالسخريةبإمحاء الحدود الفاصل بين الملهاة والمأساة، فاختار الكاتب بطلها من البرجوازيين أو عامة نشأتها، لفيكتور هوجو التي تدور حوادثها في أسبانيا في أوخر القرن الشعب، وروي بلاس السابع عشر، والملك شارل الثاني II)) ١٦٨٥–١٦٣٠) (Charlesفيها شخصية تافهة يشتغل عن شؤون المملكة بالصيد واللهو...، من أهم الدرامات الرومانتيكية. (غنيمي هلال، ٢٠٠١م: ٥٤٥ (فأدت هذه المحاولات إلي ظهور الدراما التراجيدية الكوميديةّ ومرح ٢وهو عنصر فكاهي ،ّ الفكاهيْ حُ) tragicomedy)والدراماّ الضِ احكة أو التروي ّ ويمسح يتخلل المأساة أو القصة المحزنة ليخفف من حدة التوتر) tension) الدراميٌ قوي الشعور بالألمَّ لّ النظارة من تتابع العناء، أو ليَ م دمعة بعثها ذاك التوتر حتي لا ي عن طريق إظهارُ التباين بين الحزن والمرح كمشاهد حفر القبر في هملت) Hamlet) ومحاضرات مضحكة في الملك لير lear)) Kingلشكسبير وكذلك المشاهد الهزلية في مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور. (أنوشه، ١٣٧٦ :٣٣٢؛ وهبة، ١٩٩٤ :٩٧

٧– المدرسة الطبيعية:

تستند هذه المدرسة التي ظهرت مع إميل زولا سنة١٨٨٠ إلى العلوم البيولوجية والفلسفة التجريبية وأعمال داروين وكلود برنار وتين. ويقرن زولا الأدب بالملاحظة والتجريب؛ وذلك بدراسة الشخصية في إطارها المكاني والزماني باستعمال التجربة وتكرارها قصد ملاحظة السلوك الإنساني الذي يخضع لما هو فردي واجتماعي قصد الوصول إلى الحقيقة والمعرفة الصادقة في فهم الشخصية وتفسيرها. أي أن الفن الطبيعي هو الذي ينقل لنا الأحداث كما تقع في الطبيعة ودراسة آلياتها مع التحكم فيها من خلال تغيير العوامل المكانية والظرفية دون إبعاد قوانين الطبيعة. وكل هذا من أجل معرفة الإنسان معرفة علمية بسلوكه الفردي والاجتماعي ودراسة أهوائه ونوازعه.

وقد بنيت الدراما الطبيعية على الاستقراء السيكولوجي والملاحظة الموضوعية لإيجاد حلول علاجية لشخصيات مرضية كأن المسرح علاج وشفاء تطهيري للأفراد والجماعات. وأصبح المسرح يبحث عن العلاج لكل الأدواء والجروح الاجتماعية. وكانت المسرحيات تقدم الحياة في ثوبها الطبيعي ولكن بطريقة فنية. وكانت كل العناصر الدرامية في المسرح الطبيعي تسعى إلى تطوير فعالية رسم القيم والأخلاق كما نجد في نصوص هنري بيك **Henry Becque**.

ومع المدرسة الطبيعية، ظهر المخرج بالمفهوم المعاصر. أما قبل ذلك، فكانت العملية الإخراجية يتكلف بها الكاتب أو الممثل الرئيسي حيث يقرأ النص ثم يوجه الممثلين أو الديكوري ويطبع لمجموعة العرض أسلوبا منسجما مرتجلا. ولقد فرض تعدد الاختصاصات والبحث عن الواقعية الحقيقية وتطفل الكتاب على المسرح إيجاد مخرج متخصص في المسرح. ويعد دوق جورج الثاني **Duc George** بساكس مينشن **Saxe–Meiningen** بألمانيا الذي كان يسير مسرحه بمينشن أول مخرج حقيقي إذ كان يعتمد أسلوبا سلطويا وكان له تاثير على عدة أجيال. وفي فرنسا، يعتبر أندري أنطوان **André Antoine** أول مخرج مسرحي الذي أخرج للمسرح الحر عدة مسرحيات طبيعية وكان يوجه ممثليه إلى تدقيق التفاصيل والسير بهم نحو تقليد وفي للحياة.

وقد ساهمت الواقعية السيكولوجية في تطوير المسرح ودراسة الشخصية دراسة سيكواجتماعية ولاسيما الشخصيات المعقدة والمركبة مع النرويجي هنريك إبسن **Henrik Ibsen** والسويدي أوغوست شتريندبرغ **August Strindberg** اللذين يعدان المؤسسين الحقيقيين للمسرح المعاصر. وفي روسيا، ازدهر المسرح الواقعي في القرن ١٨م مع أوطروفسكي **Ostrovski** وجوجول **Gogol**؛ بيد أن الواقعية ستهيمن على المسرح الروسي مع نهاية القرن التاسع عشر الميلادي حيث سنجد مجموعة من الطبيعيين أمثال:ليوتولوستوي وماكسيم كوركي وأنطوان تشيكوف وكذلك قسطنطين ستانيسلافسكي الذي أنشأ مسرح

الفن بموسكو، وطور طريقة في التمثيل تعتمد على الاقتصاد في الإكسسوارات والتمسك بالواقعية الحقيقية في إظهار العواطف الحقيقية لدى الممثلين كما قدم مسرحيات طبيعية، ولا ننسى كذلك تشيكوف الذي حقق نجاحا كبيرا.

هذا و الواقعية) **realism**) مدرسة أدبية ازدهرت في منتصف القرن التاسع عشر بفرنسا (٤سيد ٣ وجوستاف فلوبير .معارضة للمدرسة المثالية) **idealism**) بقيادة شان فلوري حسيني، ١٣٨ش، ج١ :٢٧٠؛ التونجي، ١٩٩٩م، ج٢ :٨٧٧؛ وهبة، ١٩٩٤م: ٤٢٩ ،رضايي، ١٣٨٢ش٢٧٩ : ،گرين، ١٣٨٠ش: ٣٢٤؛ مير صادقي، ١٣٧٣ش: ٢٩٠؛ داد، ١٣٧٥ش: ١٥ (وباستمرار ذاك التطور الدائم في فن المسرحية، الذي تكلمنا عنه فيما مضي، لقد اتجهت المسرحية بعد منتصف القرن التاسع عشر نحو الواقعية، ونشأت، إثر تلك التطورات، الدراما الحديثة **drama new**)،)وهي مسرحية جادة لايمكن اعتبارها مأساة ولا ملهاة، استمد كتابها الواقعيون مواد مسرحياتهم من الواقع الاجتماعي، والسياسي، والتجارب الشخصية، كماّ لوا بها الأفكار الحديثة، ويبرزوا الحقائق الجادة اختاروا أبطالها من عامة الناس، ليمث الصادقة بتصوير حياتنا الواقعية في أسلوب أدبي رائع ويعالجوا مشكلة من مشاكل التراثالأدبى التراثالأدبه السنة الثانية ـ العددالسادس الحياة الواقعيةوقضايا المجتمع، حيث أدت هذه التطورات إلي ازدهار نوع من المسرحية المعروفة بالمشجاة أو الميلودراما) **melodrama**) وهي في الأصل مركبة من كلمتين يونانيتين «الميلو» اليونانية ومعناها الغناء و«الدراما»، والمشجاة مسرحية عاطفية مثيرة تبالغ في إبراز الانفعال، ظهرت أولا بإيطاليا في القرن السادس عشر، غير أنها لم تزدهر إلا في القرن الثامن عشر. (وهبة، ١٩٩٤م:

٨– المدرسة الرمزية:

ظهرت الرمزية بعد هزيمة حرب١٨٧٠ و مع الثورة ضد القيم البورجوازية المادية والتأثر برؤية الموسيقي الألماني ريشارد فاجنر**Richard Wagner**.

و يرى فاجنرأن الكاتب الموسيقي الدرامي عليه أن يرسم عالما مثاليا، وأن يخلق أساطير على غرار المسرح القديم، وأن يثير العالم الروحي الداخلي للشخصيات المرصودة، وألا يتم التركيز فقط على المظهر الخارجي. وكانت لهذه الآراء أثر كبير في الأوساط المثقفة في فرنسا سنة ١٨٨٠؛ مما ساهم في إفراز تيار أدبي رمزي يدعو إلى اللامسرح الذي يعتمد على الروحانيات وتداعي اللاشعور واستعمال الصور الرمزية والإيحاءات الحدسية الانزياحية مع توظيف إيقاع بطيء واستقراء ما هو مضمر في النفس الإنسانية والتمرد على الواقع والجنوح نحو اللاعقلانية. ونستحضر بالخصوص نصوصا ما بين١٨٩٠/١٩٠٠ لموريس ماتيرلنك **Maurice Maeterlinck** أو بول كلوديل **Paul Claudel** ونصوص تشيكوف وإبسن أو ستريندبرغ. وقد

ساهمت أفكار الرمزيين في بلورة نظريات السويسري أدولف آبيا**Adolph Appia** والمخرج البريطاني إدوارد غوردون كرايج **Edward Gordon Craig** الذين ثارا ضد واقعية الديكورات الملونة مقترحين عناصر موحية ومجردة مع استعمال لعبة الإضاءة لخلق الانطباعات بدل الإيهام بالواقع.وفي ١٨٩٦، قام المخرج الرمزي لونيي بو بتركيب مسرحية ألفريد جاري **Alfred Jarry** (أبو ملكا **Ubu Roi**) وهي مسرحية مهيجة وشاذة.

٩- المدرسة الانطباعية:

نشطت الحركة الانطباعية بألمانيا في سنوات١٩١٠ -١٩٢٠ مصورة المظاهر القصوى والغريبة للروح الإنسانية خالقة عالما من الكوابيس المزعجة. ومن الناحية السينوغرافية، تتميز التعبيرية بالانزياح والشذوذ والمبالغة في الأشكال واستعمال الظلال والأضواء بشكل إيحائي. ومن النماذج التمثيلية لهذه التعبيرية نجد جورج قيصر **Georg Kaiser** وإرنست طولر **Ernst Toller**. وقد طبق أوجيل أونيل **Eugene O'Neill** هذه الطريقة منذ سنة ١٩٣٠ في الولايات المتحدة الأمريكية وخاصة في(الإمبراطور جون) و(الغريب الفاصل) قصد توظيف سيكولوجية الشخصيات بشكل أفضل.

١٠- المدرسة الدادية:

لم تظهر الدادية إلا كرد فعل على ويلات الحرب العالمية الأولى التي دمرت الإنسان الأوربي، و كرد فعل أيضا على العقل الغربي الذي استلب الإنسان الأوربي وجعلته بدون إرادة وحرية، ولم يجد له حلولا شفائية لمشاكله الروحية؛ لذا التجأت هذه المدرسة إلى التغني باللاعقلانية والثورة على الواقع الموبوء بالحروب والدمار والخراب. ويعد الأديب الروماني تسارا أحد المبلورين لهذا المذهب سنة ١٩١٧م بعد أن اجتمع بمجموعة من الفنانين والأدباء بزيوريخ بسويسرا ناقمين على العقل الواعي والحروب الطائشة التي أرجعت العالم إلى عهد الطفولة(كلمة دادا كلمة طفولية تقولها الأمهات للأطفال عند تعليمهن المشي لهم) قصد إظهار موقفهم بكل صراحة من هذه الحرب الطاحنة. وشكل هؤلاء المنعزلون عن الحرب الغاشمة حركة الدادية.

١١- المدرسة السريالية:

تبلورت هذه المدرسة كرد فعل على التيار الواقعي والطبيعي، وامتحت تصورها من سيكولوجية فرويد ومن اللاشعور والعقل الباطن واستلهام الذاكرة والأحلام. وظهرت هذه الحركة في سنة ١٩١٩ ونضجت في العشرينيات. ومن مبادئها التسلح باللاوعي واللاعقلانية وأن الحقيقة هي التي يعبر عنها العقل الباطن

والأحلام و ذلك بالتحرر من سيطرة العقل والوعي والمنطق. وقد أعطيت الأهمية الكبرى للنفس الإنسانية واستنطاق اللاوعي؛ لذلك تعتبر الفن نابعا من الفوضى والهذيان على غرار التحليل السيكولوجي القائم على تداعي المعاني تداعيا حرا بدون رقابة أو محاسبة عقلية واعية من قبل الأنا الأعلى. ومن المنظرين لهذا المذهب الأدبي أندريه بريتون **André Breton** الكاتب الفرنسي الكبير، ومن رواده أيضا لويس أراغون **Louis Aragon** وفيليب صوبولت **Philippe Soupault** وفي مجال الدراما نجد كيوم أبولينير(أثداء تيريزيا)، وروجر فيطراك **Roger Vitrac**(فيكتور أو أولاد السلطة)، ونجد كذلك جان كوكتو يكتب مسرحية بعنوان(الآباء المفزعون) تسير في الاتجاه السريالي الثائر على الواقع الموجود.

١٢- المدرسة المستقبلية:

المستقبلية أو المستقبليون عبارة عن مدرسة فنية وجمالية وأدبية إيطالية انطلقت في باريس في سنة ١٩٠٩ على يد مارينيطي **Marinetti** الذي كان يمجد الحركة والمستقبل والتقنية والحداثة. وقد استفادت الفنون بهذه الحركة من بينها المسرح والتشكيل الذي برع فيه كل من بالا **Balla**وبوكشيوني **Boccioni** وسيفيريني . **Severini**. وفي روسيا، هي حركة أبية ظهرت ما قبل الحرب مع مویاكوفسكي **MAIAKOVSKI**.

١٣- مسرح التغريب:

ظهر مسرح التغريب مع المنظر الألماني بريشت **BRECHT**كرد فعل على المسرح الواقعي. ويرى بريشت أن الفن الدرامي وسيلة لتحويل المجتمع ووسيلة سياسية قادرة على تحريك الجمهور والسير به في السياق الاجتماعي.وبهذا المنطق، كتب بريشت نصوصا ملحمية (عكس النصوص السردية) التي تستدعي مشاركة الجمهور المتفرج لتقديم أحكامه العقلية على العروض المسرحية عن طريق عملية التغريب.وكان يعتمد بريشت صاحب المسرح الملحمي السياسي على المسرح الفقير الذي يخلو من الديكورات المترفة، ويستند كذلك إلى عارض سينوغرافي شفاف مع التقريب بين المشاهد القصيرة ومزجها بتدخلات خارجية. ومن أعمال بريشت نجد:(أوبرا كاتسو**QUAT'SOUS**) المعروضة سنة ١٩٢٨ و(الأم الشجاعة وأطفالها) المكتوبة في سنة ,١٩٤١

١٤- مسرح أنطونين آرطو:

ساهم الكاتب الفرنسي والدرامي أنطونين آرطو **Antonin Artaud** في كتابه "المسرح ومضاعفه" **Le Théâtre et son double**في تجديد المسرح الغربي. وحسب آرطو، المجتمع مريض ويستلزم الشفاء العاجل؛ ولكن ليس بواسطة السيكولوجيا، بل بواسطة مسرح روحاني. والمسرح الصافي عنده هو

مسرح يهدم الأشكال القديمة ويبرز حياة منبعثة. كما يعتمد آرطو على الاستفادة من المسرح الشرقي والموروثات البدائية وتجديد اللسان المسرحي مع تدشين « مسرح القسوة" **Théâtre de cruauté** مع زعزعة المتفرجين وإعادة رسم الحدود الفاصلة بينهم وبين المتفرجين مع تصغير أو إزالة الخطاب وتعويضه بالأصوات والحركات. ويتبين لنا أن آرطو يدعو إلى مسرح عالمي متعدد الأشكال الثقافية. ولكن ما يلاحظ على آرطو الغموض الفكري والتصوري لأن ليس هناك نموذج درامي يشخص أفكاره الهامة سوى تجربته السيئة الحظ في سنة ١٩٣٥ **Les Cenci** "لي سينسي"التي أثارت عدة تأويلات وإطالات نقاشية متنوعة غالبا ما كانت متناقضة.

١٥- مسرح ما بعد الحرب:

بعد الحرب، أحس الفنانون بضرورة إقامة مسرح مدني وشعبي وملتزم ومندمج بكل طاقاته القصوى في أحضان الحياة والمدينة.ويمكن أن نعتبر مابين ١٩٤٧ و١٩٦٧ سنوات خصبة في تاريخ مسرح القرن العشرين إذ انتعش المسرح الشعبي والمسرح الملتزم ومسرح اللامعقول.

وفي ١٩٤٧، نشأ مهرجان أفينيون **Avignon** بفرنسا يديره جان فيلار**Jean Vilar** محاطا بمجموعة من كبار الممثلين مثل: **Alain Cuny**, **Gérard Philipe**, **Silvia Monfort**, **Maria Casarès**, **Philipe Noiret**, **Jeanne Moreau** وآخرين. وكل هؤلاء انصهروا في بوتقة حركة إصلاح الفن الدرامي نحو لا تركيز مسرحي.

وإذا كان فيلار يسعى إلى تأسيس مسرح شعبي فإن هناك من كان يخوض في قضايا الالتزام لاسيما المذهب الوجودي مثل: **Jean – Paul Sartre**, **Albert Camus**, **George Bernanos**, **Jean Genet**, **Aimé Césaire**.

وفي بريطانيا، نجد مسرحية سلام الأحد(١٩٥٦) ل **John Osborne** اتخذت مثل رمز للشباب الغاضب لسنوات الخمسينيات. وفي الولايات المتحدة الأمريكية، اشتهر المسرح الحياتي الذي أنشأه كل من:**Julian Beck**, **Judith Malina** القائم على قواعد فنية درامية جديدة قصد تأسيس قطب المعارضة و صالة للاثقافة.

وفي ألمانيا، كتب مجموعة من الكتاب عروضا درامية وثائقية متأثرين في ذلك ب **Brecht**مركزين على قضايا سياسية وأخلاقية واجتماعية تتعلق بالفرد. وهنا نستحضر حالة القسيس(١٩٦٣) ل **Rolf Hochhuth** الذي يحاكم فيه الكاتب الصمت المسؤول للبابا **Pie**١٢ إبان الحرب العالمية الثانية.

- ١٦ مسرح اللامــعقول:

يعد مسرح اللامعقول من أهم الحركات المسرحية الطليعية في القرن العشرين. وقد تأثرت الحركة بالفلسفة اللاعقلانية وأدب الغرابة والسريالية والدادية ووجودية سارتر. ومن رواد هذا الاتجاه المسرحي صمويل بيكيتBeckett، ويونيسكو Ionesco وأرابال Arrabal وأداموف Adamov. وقد عرف مسرح اللامعقول أوجه مع سنوات الخمسين وبقي تأثيره حتى سنوات السبعين. وينبني هذا المسرح على الغرابة والشذوذ واللامنطق وانعدام الترابط السببي حتى في اللغة واستعمال لغة الصمت واللاتواصل والحركات السيميائية الموحية. إنه مسرح يعبر عن لا معقولية هذه الحياة، ويفتقد العقد التقليدية وتنعدم فيه الحلول كما هو الحال بالنسبة لمسرحية 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 ينعدم 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).

ومن الذين تأثروا بهؤلاء الدراميين نجد Edward Albee الأمريكي الذي قدم عروضا لا منطقية وغير مفهومة على غرار كتاب مسرح اللامعقول الأوربي. كما يشبهه في ذلك Harold Pinter في مسرحية (العودة) سنة ١٩٦٤,

١٧- المسرح الجديد:

لقد ساهمت أفكار أنطونين أرطود في ظهور المسرح الجديد في سنوات العقد السادس من القرن العشرين الذي جسده مسرح مختبر Wroclaw للبولوني Jerzy Grotowski، وكذلك ورشة مسرح القساوة ل Peter Brook، وكذلك أيضا مسرح الشمس ل Ariane Mnouchkine والمسرح المفتوح ل Joseph Chaikin.

ويرتكز هذا المسرح الجديد على العمل الإبداعي الجماعي للممثلين بدلا من الارتكاز على النص، وتحضر المشاهد الدرامية بعد أشهر عدة من العمل مع التركيز على الحركات والإشارات والأصوات واللغة غير المسننة وعلى فضاء غير عادي ولا طبيعي. ومن النماذج التمثيلية لهذا النوع من المسرح نذكر Marat Sade ل Peter Weiss..

١٨- المسرح المعاصر:

إذا كانت الطبيعية قد تم تجاوزها بعد الحرب العالمية الأولى فإن الشكل الواقعي استمر يهيمن على المسرح المؤسساتي. لكن هذه الواقعية ليست سيكولوجية بل إعادة بناء واقعية للحقيقة الاجتماعية.ومن النماذج

الممثلة لها في الولايات المتحدة الأمريكية نذكر **Arthur Miller , Tennessee Williams, Eugene O'Neill**.

وقد تطور المسرح الأمريكي في سنوات الخمسين بفضل أستوديو الممثلين الذي أنشأه كل من **Elia Kazan, Lee Strasberg**. وكون هذا الأستوديو مجموعة من الممثلين الأمريكيين المشهورين مثل: **James Dean, Marlon Brando, Marilyn Monroe, Paul Newman, Elizabeth Taylor**. وقد اعتمد ستراسبرغ في منهجيته الدرامية على نظريات ستلانيسلافسكي **Stanislavski**، وأعطى الأولوية للإحساس والبحث عن لعبة حية عصبية وطبيعية. وسمحت هذه التقنية في العمل للممثل لكي يتحرر من سيطرة النص والمخرج وأن يرتجل كلامه، وأصبح هذا الارتجال اليوم مرحلة مهمة في العمل المسرحي.

وإلى جانب هذا المسرح، ظهرت مسارح جانبية في الولايات المتحدة الأمريكية كمسرح الشارع وورشات المسرح الطليعي الذي مثله فنانون مهمشون اكتفوا بالمسرح الفقير، وقدموا عروضهم في المقاهي والكنائس والملاعب.

وفي أوربا وأمريكا، بدأ الاهتمام بالإخراج المسرحي خاصة مع سنوات العقد السبعيني وذلك بتطوير السينوغرافيا وإعادة قراءة النصوص الكلاسيكية على ضوء قراءات درامية جديدة أدبية وسياسية واجتماعية ودراماتورجية.

المسرحية في الأدب العربي

ّإن الشرق قد عرف المسرحية منذ عهوده القديمة، وأسبق مسرح شرقي يختص بالهند ظهر حوالي١٠٠ق.م. إلي ٦٠٠م، منها مسرحيةالعربة الفخارية)) **Cart Clay The**) حوالي١٠٠ق.م) وظهرت في شكلها الأخير (حوالي٤٥٠م) للمسرحي الهندي الملك سودراكا)**Sudraka King**) ؛ هي أفضل مسرحية هندية قديمة وصلت إلينا، تدور القصة حول حياة امرأة عاهرة تنجي تاجرا من الهلاك، شكرا علي كرمه الماضي لها. (دورانت، ١٣٧٨ش، ج١ :٦٤٥؛ تراويك، ١٣٧٣ش، ج١ :١٥ (وشاكونتالا) **Shakuntala**) أو الخاتم القدري) (**Ring Fatal The**) حوالي ٥٠٠م) مسرحية شعرية منسوبة إلي الشاعر المسرحي الهندي كاليداس **Kalidasa**) ،)المعروف بشكسبير الهند، تدور قصة المسرحية حول حياة الملك دوشيانتا) **Dushyanta**)والملكة شاكونتالا. (دورانت، ١٣٧٨ش، ج٦٤٩١ : ؛ تراويك، ١٣٧٣ش، ج١ :١٥

أما الأدب العربي فلم يعرف في تاريخهمنذ القديم حتي منتصف القرن التاسع عشرّ فن المسرحية ولافن التمثيل ولا التأليف المسرحي، بل اكتفي بذاك الشعر الغنائي الخالص، ١كخيال الظل، **play shadow**)،)وهو وإن كان قد ظهر بعض ملامحها في الأدب الشعبي فن تمثيلي قديم، يقوم علي إظهار خيالات خلف ستار باستخدامُ دمي مصنوعة منَّ ط عليها الأضواء، بعد إطفاء الأنوار، ثم تحركُ سل الجلد الرقيق، وستارة بيضاء رقيقة، تُ لقي خلالها صاحب الخيال حوارا مصحوبا بالغناء من خلف الستارّ ، وي بوساطة العصي ويسمعه المشاهدون. وقد اختلف في مكان نشأته، أنشأ في بلاد الهند أو بلاد الصين؟ ويري المستشرق جورج جاكوب أن الهند هي موطن خيال الظل، وأقدم نصوصه هوتيره جاثا باللغة السنسكريتية، ولعل أصوله ترجع إلي القرنين الثالث عشر والرابع عشرم .نقله المغول من أقصي الشرق، إلي البلدان العربية، فتركيا، ثم أوروبا، وأخيرا انتقل إلي الولايات المتحدة؛ ومن أهم نصوصه في الأدب العربي، مسرح طيف الخيال لابن دانيال المصري (١٢٨٤–١٣١٠م) وهو يعالج مشكلةالزواج التي كانت مشكلةاجتماعية شائعة في الشرق العربي. (التونجي، ١٩٩٩م، ج١ :٤١٩؛ وهبة، ١٩٩٤م: ١٦٣؛ عبدالحكيم، لاتا: ٢٨٣ (وصندوق الدنيا/صندوق الفرجة **show raree/show peep**)،)زيدان، ١٩٩٢، ج٤ :٥٠١؛ غنيمي هلال، ١٩٩٩م: ١٧٠ (وهو نوع آخر من التمثيل لتسلية الأطفال، يتكونّ نة ملفوفة علي أسطوانة وفيه عدسية أو فتحات زجاجية، من صندوق فيه صور ملو يحمله صاحبه علي عاتقه ويطوف به في الشوارع والقري، ويجلس الأطفال ويشاهدون الصور التي يحركها الرجل بوساطة تلك الأسطوانة. (دهخدا، ١٣٧٢ ← :نمايش شهر فرنگ (والمسرح الحسيني الذي كان الشيعة يمثلونه في الأيام العشرة الأولي من شهر المحرم، تبتدئ قصته المأساوية منذ خروج الإمام الحسين بن علي(ع) من المدينة وتنتهي بقتله وقتل أصحابه يوم عاشوراء بكربلاء، سنة إحدي وستين. (چكلووسكي، لاتا: ٤٥)

ما المسرحيةفي معناها الفني فلم تظهر في الأدب العربي إلا في العصر الحديث وبعد اتصاله بالآداب الغربية؛ ولهذا الخلو الفني عوامل مختلفة نذكرها نحن الآن بإيجاز :عواملّ تأخر العرب عن المسرحيةُ تأخر العرب عن هذا الفن ومما يلفت نظر كل باحث في هذا المجال هو دلائل الجميل، وأسباب خلو الأدب العربي القديم من هذا الجنس الأدبي الرفيع الذي عالجه كثير من الأمم القديمة، وإننا نذكر هنا بعض تلك الأسباب الهامة التي منعتهم عن معالجته، لا كلها لئلا نقع في إطالة الكلام وهي :أ) العامل الديني: إن المسرحيات، كما رأينا في هذا المقال، نشأت، لدي الإغريق والرومان، نشأة دينية مرتبطة بالديانات الوثنية المتطورة، وما يتصل بها من الاحتفالات التي كانت تقام عندهم تمجيدا لآلهتهم، فبما أن الوثنية العربية قبل الإسلام لم تتطور كما تطورت لدي الأمم الأخري، لظهور الديانتين الموحدتين اليهودية والنصرانية، ثم ظهورّ م علي أتباعه عبادة

الأوثان من ناحية وفرض عليهم الوحدانية، من الإسلام الذي حرّ دت السبيل لازدهار ناحيةأخري، فلم يتوافر للعرب ما توافر لغيرهم من الشروط التي مه هذا الفن الجميل، إذ إنهم رغم عبادتهم الأصنام كانوا يميلون إلي التوحيد كما وصفهم القرآن بقوله(:ولئن سألتهم من خلق السماوات والأرضّ ليقولن الله ()لقمان: ٢٥؛ والزمر :ّر عن اعتقادهم بالله ٣٨؛ والزخرف: ٨٧؛ وكذلك انظر: العنكبوت: ٦٣ والزخرف: ٩ (وكذلك عب بقوله(:يعبدون من دون الله ما لا يضرهم ولا ينفعهم ويقولون هؤلاء شفعاؤنا عند الله))يونس: ١٨)ب) العامل الاجتماعي: مما لا يخفي علي أحد هو أن المسرحية تقتضي ظهور المرأة ١ولها في هذا الفن دور كبير، لابد منه، إلا أن تقاليد العرب الاجتماعية عليّ منصةالتمثيل، وما لهم من العصبية كانت تمنع ظهور المرأة علي المنصة والقيام بدورها بين الرجال في فن التمثيل، إذ كانت المرأة في العصور الأولى، لاتعتبر أكثر من أداة متعة، فلذلك تحاول أن تنفذ ما يريد زوجها وأولادها من الطلبات وترضيهم، فإن النظام الاجتماعي السائد في المجتمع الجاهلي كان قد سلب حريتها وحقها من أن تمارس أي نشاط اجتماعيّ لها إلى الإنسانة المعاقة أو القاصرة، ومهني، وفرض عليها قيوداً صارمة وظالمة، وحو ولا تسمح لها في مشاركة بحياتها الطبيعية، إذن لم تصل المرأة إلى المكانة المرموقة إلا بتعديل وتغير التشريعات التي تمنع تميز ضدها؛ والشريعة الإسلامية تعتبر الخطوة الأولى على طريق تحررها من تلك القيود السائدة في المجتمع الجاهلي، لأن عالم العرب القديم هو عالم يتحكم به الذكور الذي يحرم المرأة من حقوقها ويكبت رغابتها ومواهبها ويتحرك بها كما يشاء. وإن كان الإسلام قد رفع مكانة المرأة وشأنها، إلا أننا نري هذا الأمر في المسرح الحسيني، أيضا، حيث يلبس فيه الرجال ملابس النساء ويلعبون دورهن في التمثيل. فهذا قد منع العرب عن القيام بالتمثيل الذي كان .ج) العامل الفني: ومن أسبابّ تخلف الأدب العربي عن المسرحية، عامل فني، وهذا العامل يأتي من ناحيتين ١ : .التزام العرب بالوزن الواحد والقافية الواحدة في الشعر، بكون الشعر عند العرب مقيدا بالوزن الواحد والقافية الواحدة. (ابن رشيق، ١٩٨٨م، ج١ :٢٦٨ ،الخطيب التبريزي، ١٩٨٦م: ٢٩ (بينما لم تجعل الأمم الأخري هذا القيد معيارا لتمييز الشعر عن النثر. (ديچز، ١٣٧٣ش: ١٧٠ (إذ إن الشعر في رأي النقاد العرب القدامي لايستقيم إلا بالوزن والقافيةً ي «.ومقفي يدل علي معنًّ فه قدامة بن جعفر بقوله: «إنه [الشعر] كلام موزون كما عر)قدامة، ١٩٩٥م: ١٧ (فهذا الشعر لايلائم المسرحيات التي تقتضي أن تكون مطولة تختلف أبياتها في الوزن والقافية بعضها عن بعض، ولهذا السبب لم يكن عدد أبيات القصائد العربية الطوال يتجاوز مائةأو مائتي بيت في الأغلب، كما أنها لم تخرج عن تلك التقاليد القديمة في تقيدها بالوزن والقافية. (الإصفهاني، ٤/٤ (إلا في العصور الأخيرة وبعد ظهور القوالب الشعرية الجديدة كالمخمس، والموشح، والمسمط . (ابن رشيق، ١٩٨٨م، ج١ :٣٤٦٣٣٢ –؛ وابن خلدون، ١٩٨٨م: ٥٨٣)

. ٢اقتصار الأدب العربي القديم علي الشعر الغنائي، (حسين، ١٩٨١م، ج١ :٧١؛ ضيف، لاتا: ١٨٩ (والشعر الغنائي) **poetry lyric**) هو في الأصل لدي الإغريق القدماء شعر كان الناس ينشدونه برفقة بعض الآلات الموسيقية وخاصة القيثارة **lyre**) ،)إلا أن مصطلح الغنائي، في النقد الأدبي، هو شعر رقيق، وجداني، انفعالي، يعبر فيه الشاعر عن أحاسيسه وحالاته النفسية تعبيرا مباشرا، بضمير المتكلم عادة. (وهبة، ١٩٩٤م: ٢٩٥ ،التونجي، ١٩٩٩م، ٦٧٣)و ٥٦١ :٢ج أما المسرحية ففي القديم كانت شعرا تمثيليا، وكما قلنا في هذا المقال، هذا الجنس الأدبي يروي قصةمن خلال حديث الشخصيات وأفعالهم،ويمثلها الممثلون، أمام جمهور الناس. (غنيمي هلال، ١٩٩٩م: ١٦٠؛ التونجي، ١٩٩٩م، ج٢ :٧٨٩؛ وهبة، ١٩٩٤م: ٣٦٠؛ رضاييِّ ل ١٣٨٢ش: ٨٧؛ البكري، ٢٠٠٣م: ٤٩ (أما الشعر العربي القديم فهو شعر غنائي خالص١ لايمث إلا عواطف الشاعر الذاتية في الفخر، والحماسة، والوصف، والغزل، والهجاء، وغيرها منِ ي فيه الشاعر إلا مشاعره، وأحلامه، وآلامه، وآماله، ُغن الأغراض الشعرية كلها، ولا يّ ر إلا عن مشاعر الشاعر من فهذا النوع من الشعر الذي لاينطق إلا عن الذات، ولايعب حب وكره، وذكري وشوق، وسخط ورضي، ويأس وأمل، فلا يلائم أن يستخدمه الشاعر في إنشاد المسرحيات التي تروي قصة، ينكر فيها الشاعر نفسه ومشاعره وأحاسيسه، من ناحية، ويكثر فيها ما لا يتصل بذات الشاعر من التاريخ والمجتمع، وغيرهما من المضامين الشعرية، من ناحية أخري .وهذا كلهيعني أن ظروف الحياة الاجتماعيةالتي عاشها العرب لم تتوافر فيها الشروط التي تستدعي نشوء المسرحية، إلا في العصر الحديث وبعد ما اتصلت الثقافة الشرقية بالثقافة الغربية، حيث ظهر، إثر هذا الاتصال، هذا الفن في الأدب العربي منذ منتصف القرن التاسع عشر بالجهود التي بذلها الأدباء المترجمون كمارون النقاش وغيرهم في هذا المجال. ١) زيدان، ١٩٩٢م، ج٤ :٥٠٢؛ المقدسي، ١٩٩٠م: ٥٣٦؛ غنيمي هلال، ١٩٩٩م: ١٧٣) ومما لاشك فيه هو أن الترجمة في هذا المجال كانت أسبق من التأليف، فبدأ الأدباء العرب أولا بترجمة بعض المسرحيات الغربية إلي لغة قومهم. (زيدان، ١٩٩٢م، ج٤ :٥٠٢؛ مقدسي، ١٩٩٠م: ٥٣٦؛غنيمي هلال، ١٩٩٩م: ١٧٣(وتمثيلها في بلادهم، إلا أن الترجمةكانت، في البدء، حرة يغير فيها المترجم أسماء الشخصيات والأماكن وبعض الأحداث، حتي ٢رواية السيد،) **Alcide**)تصبح المسرحية ملائمة للبيئة العربية كما ترجم نجيب حداد ٣لشكسبير لكورني، السابق ذكره، وسماها مسرحية غرام وانتقام، ورواية روميووجوليت وسماها شهداء الغرام ٤ .فقد أجمع النقاد ودارسو الأدب عامة والمسرح أما الأديب اللبناني مارون النقاش، خاصة على أن أول مسرحية عربيةّ أعدها مارون النقاش (١٨١٧ – ١٨٥٥م) فهو أول من استطاع أن يستعير بذورها من الأدب الأوروبي، بترجمة مسرحية البخيل لموليير، ، بل وإعداد فرقة لتمثيلها، وكان ذلك عام ١٨٤٧م ولم يغير في رواية موليير كثير

أجرى عليها بعض الاختصار مع الإكثار من عنصر الفكاهة لتلائم الجمهور العربي في ا واستبدل بالأسماء الأجنبية أسماء عربية. ثم كتب مسرحية البخيلً لبنان وصاغها شعر والحسود السليط، وأبوالحسن المغفل، وهي مستوحاة من إحدى قصص ألف ليلة وليلة، وهارون الرشيد. فانعكس، إثر هذه المحاولات، علي الأدب العربي ما حدث في أوروبا من التطورات الثقافية والأدبية، ونشأت المسرحية العربية في العصر الحديث بإقبال الأدباء الكبار عليها. (ولزيادة المعلومات راجع المقدسي، ١٩٩٠م: ٥٣٣؛ غنيمي هلال، ١٩٩٩م١٦٩ :؛ كامبل، ١٩٩٦م: ١٠٦؛ دقاق، لاتا: ١١٥) وعلي هذا النحو بدأت تتضح مسيرة المسرحية عند العرب متأثرة باتصال الأدب العربي بالآداب الغربية من ناحية وأصبح التاريخ والقصص الشعبي أهم مصادر التأليف المسرحي العربي، فمن الممكن لنا وفق هذه المصادر أن نصنف المسرحية العربية إلى ثلاثة أنواع: مسرحية تاريخية، مسرحية تراثية، ومسرحية شعرية[1].

[1] علي صابري : المسرحية نشأتها، ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها التراث الادبي السنة الثانية العدد السادس صص ١١٠، ١١٤

الفصل الثالث
عناصر المسرح

تمهيد : المسرح

هو أولُ نَوعٍ مِن أنواعِ الفُنون والذي عُرفَ منذُ قديماً عندَ أغلبِ شُعوبِ العالم، وكان له دورٌ مهمٌّ في التأثيرِ بالعديدِ مِن الفُنونِ الحديثة، وخصوصاً المرتبطةِ في مجالِ التمثيل التلفزيونيّ، والسينمائيّ، ويعرفُ المسرحُ أيضاً بأنهُ الفنُّ الذي يسعى لترجمةِ النص الورقيّ إلى مجموعةٍ مِن المشاهد الواقعية، والحقيقية التي تعتمدُ على دَورِ الممثلين في تنفيذها بشكلٍ مُباشرٍ أمام الحضور (الجمهور) في قاعةِ المسرح. يرتبطُ العملُ المسرحيّ غالباً بِمجموعةٍ مِن الفقرات التي يجبُ أن تستمرَ في لَفتِ انتباه الجُمهور للمسرحيةِ أثناء عرضها، وكلما كانت المشاهدُ التمثيلية مقبولةً مِن قبل الجُمهور، كلما دلّ ذلك على نَجاحِ الممثلين، وطاقم عمل المسرحية في توصيلِ الهدف الرئيسيّ من النص، ومن دلالات نجاح المسرحية تكرارُ سماع أصوات التصفيق من قبل الجمهور، وخصوصاً أثناء قيام أحد الممثلين بافتعالِ موقفٍ على خشبةِ المسرح كالبُكاء بِتأثر، أو عند انتهاء المشهد المسرحي أو المسرحية.

اذن يتعلق العمل المسرحي بمجموعة من الفقرات التي يجب أن تستمر في جذب انتباه الجَمهور للمسرحية في أثناء عرضها، وكلما كانت المشاهد التمثيلية مقبولة من قبل الجَمهور، كلما دل ذلك على نجاح الممثلين، وطاقم عمل المسرحية في توصيل الهدف الرئيسي من النص.

ومن دلالات نجاح المسرحية تكرار سماع أصوات التصفيق من قبل الجَمهور، خاصة خلال قيام أحد الممثلين بافتعال موقف على خشبة المسرح كالبكاء بتأثر، أو عند انتهاء المشهد المسرحي أو المسرحية.

ولا بد من الإشارة إلى أنه من الخطأ استخدام الكلمات التالية مثل كلمة العرض المسرحي أو الكلمة المسرحية للتعبير عن فن المسرح، حيث إن هناك فارق كبير وملموس بين المصطلحات.

فالمسرحية هي النص الأدبي المعروض عن طريق الأشخاص على خشبة المكان المخصص لذلك ألا وهو المسرح، أما المسرح فوق المكان أو الحيز الواقعي الذي يتم فيه تمثيل الأدوار وتجسيدها، ويمكن القول أن عناصر المسرح المختلفة هو أبو الفنون كُلَّها.

هذا وباختصار تتكون انوع المسرح من الاتي :

أنواع المسرح

تتعدد أنواع المسرح وتختلف باختلاف الشكل والهدف ومن أهم الأنواع الأتي:

أولاً: من حيث الشكل:

١. المسرح المفتوح:

هو المسرح المخصص لعروض الأزياء والعروض الدرامية.

٢. المسرح المرئي:

هو أحد أنواع المسارح الذي يؤدى فوق خشبته العمل المسرحي، ويعتبر جزءًا من الصالة دائما.

٣. المسرح الدائري:

يعتبر ذلك المسرح هو المكان الذي تنتشر المقاعد الخاصة بالجمهور على جوانبه الأربعة، وتكون خشبة المسرح في هذا النوع منخفضة قليلا، لتسمح بإتاحة الفرصة للمشاهدين بمشاهدة العرض بوضوح.

٤. المسرح الأمامي:

ويعد هذا المسرح من أكثر الأنماط المستخدمة كثيرا، حيث تتمركز المقاعد في الجزء الأمامي من المسرح، بحيث تقابل المقاعد خشبة المسرح، وهو من أفضل تصنيفات المسرح وأنواعه.

ثانياً: من حيث الهدف

١. المسرح التراجيدي والدراما الجادة:

ويكون الهدف منه هو تقديم عرضًا مسرحيًا يصور فيها السقوط المفاجئ للشخص الذي يجسد شخصية البطل، وغالبًا ما يكون هناك تجسيدًا لمزيج من الأقدار والإرادة الإلهية، وغالبًا ما يكون البطل ناقصًا أو مُعابًا ويرتكب الأبطال.

٢. الدراما السوداء:

يجسد الأبطال أحداث قصة فيلم أو مسلسل تلفزيوني وتطغى على أبطالها المشاعر المتدفقة حد المبالغة، وغالبًا ما يحدث صراعات بين الشخصيات المتداخلة.

٣. المسرح الكوميدي:

عبارة عن عمل درامي يقدم فيه الأبطال أداء يبرز فيه روح الدعابة وخفة الظل والضحك، يقدمه البطل بنبرة تملؤها السخرية، وغالبًا ما تضج بالقرارات السعيدة.

٤. مسرح العرائس:

وهو ذلك المسرح الذي تكون أبطاله عبارة عن دمى متحركة يحركها البشر، ويختلف عن تصنيفات المسرح وأنماطه الأخرى من حيث تجسيد دور البطولة.

إلا أن الإنسان هو المحرك الأول لهذه الدمى بطريقة متخفية لإيصال رسالة ما، وعادة يخاطب عقل الطفل غالبًا، ويستعان به كوسيلة ترفيهية أو تعليمية.

٥. المسرح التجريبي:

ينفرد هذا المسرح بقدرته على استعراض مجموعة من أجرأ الأفكار وأكثرها حداثةً بين العروض المقدمة على خشبات المسرح وأنواعه.

وتخرج بطبيعتها عن النمط التقليدي المألوف للإتيان بفكرة جديدة من باب التجريب، ويمتاز بتطرقه لقضايا سياسية ودينية وفكرية واجتماعية.

٦. المسرح الموسيقي:

يجمع الحُوَار القائم في هذا النوع من أنواع المسرح بين الحُوَار والغناء ويخلط بينهما، ويمتاز هذا النوع باعتماده على الأغاني بشكلٍ أكبر من الحُوَار على عكس أهداف المسرح وأنواعه الأخرى.

٧. المسرح الغنائي:

ويعرف بمسرح الأوبرا أيضًا، يقدم الأبطال في هذا النوع من المسارح أحداث قصةٍ ما بالاستعانةِ بالموسيقى؛ لذلك فإنه أحد أنواع الفن التمثيلي الغنائي.

وينفرد فن الأوبرا عن بقية التمثيليات التقليدية المعروضة فوق خشبة المسرح بأنواعه المختلفة، فيقدم فيها الأبطال عددًا من الفنون كالتمثيل والأزياء والموسيقى والغناء في آنٍ واحد، بالإضافة إلى احتمالية تقديم عروض رقص وباليه.

اما عناصر المسرح فهي كالاتي :

عناصر المسرح

يحتوي المسرح على مجموعة من العناصر، ومن أبرز عناصر المسرح:

كاتب المسرحية:

- هو المختص بكتابة المسرحيات، وتتنوع طرق الكتاب في كتابة نص المسرحية، فمنهم من يعمد للكتابة من خلال فكرة، ومنهم من يعطي كل تركيزه لشخصية ما ثم يقوم ببناء القصة بالاعتماد عليها

صالة العرض:

- وتتألف من خشبة المسرح والمقاعد المخصصة للجمهور، وأماكن الاستراحة والدخول والخروج.

خشبة المسرح:

- وهي المنصة التي تعرض على متنها الحوارات وتجسد عليها الأدوار.

الشخصيات:

- وهي الممثل، المخرج، المنتج، الجَمهور.

الديكور:

- ويشار به إلى فن المناظر المستخدم في عكس الألوان والصورة ضمن العمل المسرحي.

الإخراج:

- هو المحرك الرئيسي للعمل المسرحي، لذلك يعتبر العنصر الأول من عناصره؛ إذ يتحكم في كافة المكونات والتفاصيل الخاصة بالمسرح، ويطلق على الشخص الذي يعمل في مجال الإخراج مسمى (المخرج.(
- هو الذي يتابع العرض المسرحي قبل عرضه أمام الناس، ويعمل على توزيع الأدوار التمثيلية على الممثلين، ويحرص على توجيههم بالطرق المناسبة لتمثيل المشاهد المسرحية، بواسطة الاعتماد على خبرته في الإخراج المسرحي .

خصائص المسرح

تتعدد الخصائص المميزة للمسرح أو العمل المسرحي بصفة عامة ومن أهمها الأتي:

- ضرورة جذب انتباه الجَمهور واحتكاره طوال مدّة المسرحية.
- توفير بيئة وحلقة تواصل مناسبة وفعالة بين الممثل والمشاهد بشكلٍ مباشر (وجهًا لوجه.(
- عدم القدرة على تجاهل الأخطاء، وهو إلى ذلك لا تتوفر أي فرص للإعادة.
- الحصول على ردود الأفعال والتغذية الراجعة بشكل مباشر حول الأداء والمسرحية عمومًا.
- بذل قُصَارَى الجهد من قِبل المؤلفين لنيل إعجاب المشاهد.
- تقديم المزيد من الثقافة لعشاق المسرح بشكل كبير، حيث يتيح الفرصة للقراءة في مختلف الكتب والموضوعات التي تتمحور حوله.

- يعد المسرح واحد من أهم واقدم الفنون الانسانية التى عرفها الانسان فهو فن مركب يتكون من العديد من العناصر والفنون التى لابد من تضافرها من اجل الحصول على عمل مسرحى جيد يجذب المتفرجين ويؤثر فيهم تاثير كلى لانه يعبر عن الواقع الذى يعيشون فيه لذا فهو من اصعب الفنون الانسانية الموجوده لانه يحتوى على فنون اخرى كثيره كل فن من تلك الفنون يساهم بنسبه معينه لانتاج العرض المسرحى المتكامل .
- فيقول كارل الانزويرث فى ذلك النسق من خلال كتابه الاخراج المسرحى ان "المسرح يضم جميع العناصر التى تتضافر معا للوصول الى التجربة المسرحية او بمعنى اخر يمثل المسرح صورة فنية وكسائر الصور الفنية فهو وسيلة اتصال بين الفنان والمتفرجين والواقع ان المسرح هو المكان الذى تلتقى فيه جميع الفنون : الادب والتصوير والنحت والعمارة والموسيقى والرقص ولكن كلا من هذه يستخدم فى اطار محدود.
- فيقدم لنا كتاب الدراما والمسرح فى تعليم الطفل حصر للفنون التى يتكون منها فن المسرح والتى نوجزها فى "القصة المسرحية والنص الادبى(دور المؤلف) الايحاءات والاحاسيس (دور الممثل) فن الالقاء اللغوى شعر ونثر (دور الممثل)،التاثير الصوتى ، الألوان الصوتية ، فن الإضاءة ، فن الموسيقى التصويرية ، فن الرقص والغناء وتجسيد العواطف على وجه الفنان الذى يوحى بها الى الجمهور، فن الاخراج والتصوير ، فن الزخرفة والنحت والعمارة
- كما يقدم لنا تصنيف لتلك الفنون ينقسم الى ثلاث فروع فنون زمانية وفنون مكانية وفنون زمكانية والفنون المكانية هى التى تعتمد فى صياغتها على تشكيل الفراغ اى كل ما تراه العين على خشبة المسرح وهى فنون بصرية مثل :
- أ- فن الإضاءة
- ب- فن التصوير
- ج- الزخرفة والنحت والعمارة
- د- التعبير باللون والكتلة والخط
- هـ - عنصر الظل والنور

- ويتحدث عن الفنون الزمانية بانها الفنون السمعية والتى تاخذ وقت من الزمن حتى يدركها المتفرج وتعتمد فى صياغتها على تشكيل الزمن وتوصل الاحساس الى اذن المتفرج مثل:
- أ- الموسيقى التى تتكون من لحن وايقاع والفنون الادبية
- ب- التاثيرات الصوتية المختلفة من ضخامة ورقة للتعبير عن الفكرة .
- ويوجز الفنون الزماكانية فى انها الفنون السمعية البصرية فى وقت واحد اى انها تعتمد على الحاستين فى استقبالها فى نفس الوقت مثل:
- أ- الرقص
- ب- الموسيقى
- ج- التصوير والعمارة والديكور
- د- الاخراج والتصوير
- هـ - حركات الممثلين ولغتهم.
- نخلص من جميع ما سبق الى ان الفنون التى يتكون منها العرض المسرحى يمكن حصرها فيما يلى
- ١. الإخراج المسرحي :
- لئن كان المخرج، إلى حد ما، وافداً حديثاً على المسرح، فان منزلته في المسرح الحديث في عملية عرض النص الحي على المسرح لا يسبقها في الأهمية سوى منزلة المؤلف. وهذه حقيقة يتأكد صدقها بنوع خاص في مسرح الهواة، حيث يكاد المخرج يكون "المحترف" الوحيد في هذا الميدان، بل حتى في مسارح برودواي، وإن كانت بعض الأسماء أمثال دافيد بيلاسكو،وإيليا كازان، قد أحرزت صيتاً لم يحرزه من قبل سوى المؤلفين ونجوم التمثيل.
- تاريخ الإخراج :
- وترجع لفظة مخرج من الناحية التاريخية، إلى النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي، وإن وجد دائماً من يتولى القيام بأعباء بعض الوظائف التنفيذية المعينة.
-

- ففي اليونان القديمة كان هذا الشخص، في غالب الأحيان، هو المؤلف، وفي إنجلترا كان أبرز ممثلي الفرقة. وعرف الزمن أشخاصاً آخرين، تفاوتت بينهم نسب النجاح، تولوا مهمة الإشراف على التدريبات وتقديم المسرحية على خشبة المسرح. غير أن فكرة المخرج هي في الواقع وليدة القرن العشرين الميلادي، وهو يسمي في أوروبا "الريجسير".
- إلى الآن لم يبت فيمن يستحق أن يدعي بلقب أول مخرج في التاريخ، إذ ليس ثمة بداية محددة مفاجئة، كما هي الحال في معظم الأشياء، لكن برز اسم "دوق ساكس ميننجن "، ذلك الهاوي الملوكي الذي ظهرت فرقته لأول مرة بإخراجها الدقيق في برلين في أول مايو عام ١٨٧٤م. وكان يتشدد في مراعاة النظام، ولذلك كانت فترة التدريبات المسرحية للممثلين عنده طويلة. ولم يكن بفرقته نجوم، إذ كانت كل الأدوار في عرفه مهمة، وقد أخضع المناظر والإضاءة والملابس والماكياج والملحقات للتخطيط الدقيق، وامتزجت جميعها في إطار التمثيل العام.
- وقد ظهر في أواخر القرن التاسع عشر وطليعة القرن العشرين الميلاديين عدد كبير من أعلام المخرجين، ففي باريس أضفي "أندريه أنطوان" على المسرح طبيعة جديدة، وبساطة وعقيدة بمسرحه الحر. وفي ألمانيا ثم أمريكا أسهم "ماكس رينهارت" ١٨٧٣ – ١٩٤٣م بنماذج إخراجية تجمع بين المخيلة والتأثير المسرحي والإبهار. وفي أمريكا سعت الشهرة إلى "دافيد بيلاسكو David Belasco" الذي عرف مؤلفاً ثم مخرجاً مسرحياً يصل بالواقعية إلى مستويات لم تكن بعد ممكنة. ولتحقيق هذه الغاية وضع نظاماً دقيقاً لفترة طويلة من التدريبات تتضمن التوافق الشامل بين عناصر العرض كافة.
- لكن مع كل هذا فقد ظهرت النظريات الإخراجية المختلفة كلها من روسيا، ولعل أعظم المخرجين الروس قاطبة هو "كونستانتين ستانسلافسكي" ١٨٦٣ – ١٩٣٨م. الذي احتضن المسرح مشبعاً بالهواية، مثله في ذلك مثل رائده دوق ساكس ميننجن، بعد أن ضاق ذرعاً برخص أساليب المسرح التجاري وضحالتها.
- تكاد معظم مبادئ ستانسلافسكي في الإخراج المسرحي تتلاقى مع دوق ميننجن أو تذهب إلى أبعد منها، فبينما كان الدوق يجري التدريبات لمدة خمسة أسابيع، عمد ستانسلافسكي إلى إطالة فترة التدريبات لتصل إلى تسعة أشهر، أو تبلغ العامين في مسرحية هاملت. وفي مسرح موسكو تحولت الأدوار

الصغيرة إلى أدوار مهمة، فكان من شعارات المسرح الأساسية "لا شيء اسمه أدوار صغيرة ولكن هنالك فقط ممثلون صغار"، ومن ثم كان كبار النجوم، بمن فيهم ستانسلافسكي نفسه كثيراً ما يظهرون في أدوار ثانوية. وكان الولاء للنص دون أي اعتبار للنجاح الشخصي للممثل على أساس "على المرء أن يحب الفن، لا أن يحب نفسه في الفن"، لذلك تميز مسرح موسكو بالولاء الجماعي.

- وعلى النقيض من هذه الجهود الجماعية وهذا الأسلوب الطبيعي لدى ستانسلافسكي نجد أعمال فسفولود ميرهولد ١٨٧٤ – ١٩٤٠م، أحد تلامذة "ستانسلافسكي" النابهين الذي تبرم بهدوء مسرح موسكو الفني وتحكمه الطبيعي، فانفصل عنه ليختط لنفسه نظاماً مغايراً خلاصته أن المسرح ليس مجرد محاكاة شاحبة للحياة، وإنما هو شيء أكثر عظمة وأعمق تعبيراً من الحياة نفسها.
- ولم يكن منهج "ميرهولد" في الإخراج بأقل ثورية من أسلوبه في العرض. كان يمثل الدكتاتور، أو الفنان الخارق الذي تنبع منه جميع الأفكار. وكانت عبارته المأثورة في التدريبات "راقب ما أفعل وقم بمحاكاتي". وهكذا كانت كل الأدوار من ابتكار هذا المخرج صاحب المنهج الخاص، أما الممثلون فتقتصر مهمتهم على المحاكاة وكان مسرحه لامعاً؛ لأنه هو نفسه كان لامعاً، ولكنه عندما انقضى، انقضى كذلك مسرحه من بعده.
- ومع ذلك فحتى في روسيا لا نجد صفوة يتميزون بأسلوب محدد، فمخرج مثل "يوجين فاختانجوف" ١٨٨٣ – ١٩٢٢م، كان ينزع إلى وضع وسط فيرتكز في عمله على الصدق الداخلي العميق في التمثيل، وهو من مميزات مسرح موسكو الفني.
- لما كان للمخرج كل هذه الأهمية سواء في المسرح المحترف، أو أكثر أهمية في مسرح الهواة كونه محرك العمل المسرحي بمكوناته المختلفة التي يستغلها المخرج المحترف لخدمة النص، مثل الديكور والإضاءة المسرحية والملابس والموسيقى، كون المخرج يمثل كل هذه الأهمية خاصة في المسرح الحديث، فقد اتجه التفكير إلى إنشاء مدارس لتعليم فن الإخراج، غير أن الأمر يختلف هنا عن تعليم أي مهنة آخرى، حيث إن للإبداع الفكري الفطري للمخرج واستعداده وحبه لهذا اللون من الفن، أمراً لا يجب إنكاره أو تجاوزه. لذا لم يكن التدريب المباشر كفيلاً بتحويل أي كائن من كان إلى مخرج. وللمخرج عدة أدوار في العمل المسرحي: له دور الفنان، وله دور المعلم الذي يدرب الممثلين على القراءة، وله دور الإداري. وتقول الحقيقة البسيطة

إنه لا بد أن يوجد الإنسان الذي يلقن أحياناً إنساناً آخر شيئاً وهذا هو المخرج المسرحي. ويذكر "جورشاكوف" في كتاب "ستانسلافسكي مخرجاً"، كيف كان ستانسلافسكي يعرف فرقة مسرح الفن بموسكو بمهزلة فرنسية غريبة عن منهجهم، فكان يقرأ ويمثل كل دور ليساعد الممثلين على فهم طبيعة المسرحية. وهذه سابقة توضح أسلوب التلقين.

- دور المخرج في المسرح:
- تختلف العديد من الأراء عن أهمية دور المخرج فيعتقد البعض بأن دوره يأتي بالدرجة الثانية بعد أهمية الممثل بالعملية الإبداعية لذا يتطلب الانتباه الكبير لهذا الدور مع دراسة المهمام والواجبات التي يضطلع بها من خلال تجزئة العمل الاخراجي في ثلاثة مراحل ملخصة:
- ١- تمرين الممثلين وإعدادهم فنياً (نفسياً وبدنياً) بمستوي يؤهلهم فيه للعب مختلف الأدوار المسرحية.
- ٢- العمل مع الكاتب المسرحي.
- ٣- العمل مع الرسام لإبراز الشخصية الحقيقة للمسرحية التي تكشف عن الرؤية الاجتماعية والفلسفية للنص المسرحي.
- ان دور عمل المخرج يبدأ من العلاقة القوية مع القسم الفني في المسرح ومن طبيعة تنظيم منهج المسرح الفصلي والسنوي ودوره في انجاحه وقيادته ومتابعة العمل لانجاح العرض المسرحي للفرقة ومتابعة اعمال ورش العمل المنفذة للمناظر المسرحية والانارة والتنكر والازياء ويصل المخرج الي ذروة عمله حين يستطيع تنظيم وتفجير الابداع في المسرحية نفسها كي يري الجمهور في النهاية التجسيد الخلاق والمبدع للفكرة المستترة في سطور المسرحية وفي تفجير روح النص.
- ٢. الديكور المسرحي
- علم الهندسة بجميع فروعه وأبعاده ذو أهمية كبرى للعاملين في الحقل الفني والهندسي، في نواحيه النظرية والعلمية والعملية. علاوة على فائدته في تمثيل الأجسام والأشكال الهندسية، وإظهار أبعادها بدون شرح أو تفسير. وإذا كان الفن المسرحي يتألف من عناصر أساسية هي التي تصوغه في الشكل الدرامي، فإن الديكور المسرحي من أهم هذه العناصر، ويعبر عما يحتويه النص.

- ينقسم المسرح إلى جزأين مختلفين هما: الجزء الأدبي وهو الخاص بالتأليف وكتابة المسرحية والحوار والحوادث، الخ، والجزء البنائي وهو الخاص ببناء المسرح وما يقدم عليه من مناظر وتمثيل وإخراج، والجزء الأول يختلف تمام الاختلاف عن الجزء الآخر الذي يعد الوسيلة التي يتم بها تصوير الديكور على المسرح. وعلى هذا يتكون المسرح من ثلاثة أجزاء أساسية مكملة لبعضها:
- أ. الجزء الخاص بالجمهور :
- أي الصالة، والألواج، والبلكون بأقسامها المختلفة، التي يراعى دائما تجهيزها بممرات كافية لخدمة جمهور النظارة، كما يوضع في الحسبان الأبواب الإضافية التي تفتح عند خطر الحريق، علاوة على الأبواب الرئيسة.
- ومقاسات صالة المسرح الكلاسيكي النموذجي كما هو متعارف عليه:
- عرض الصالة من ١٥ متراً إلى ٢٠ متراً
- عمق الصالة من ٢٠ متراً إلى ٣٠ متراً
- وبارتفاع إجمالي يصل إلى ٢٥ متراً حتى البلكون
- ب. الجزء الخاص بالتمثيل
- أي قفص المشهد الذي تزيد مساحته عن مساحة الصالة، وقد تصل في بعض الأحيان إلى الضعف، كما أن ارتفاعه قد يصل إلى ثلاثة أضعاف ارتفاع الصالة. ويمكن تقسيمه إلى ثلاث مناطق رأسية ذات ارتفاعات مماثلة تقع بعضها فوق بعض على الوجه التالي:
- المنطقة الأولى: في المنتصف حيث توجد خشبة المسرح التي يمثل عليها الممثلون ويقام عليها الديكور، وهذا هو الجزء الذي يشاهده الجمهور.
- المنطقة الثانية: مساحة واسعة مثل المساحة الأولى، إن لم تكن أكبر منها، وتوجد فوق المنطقة الأولى، ويوضع بها ديكور المناظر المختلفة معلقاً ببرواز خشبة المسرح. وهذا الديكور يحل محل الديكور الموجود على خشبة المسرح بعد إزالته ليأخذ دوره.
- المنطقة الثالثة: توجد تحت خشبة المسرح وهي مساحة لها أهمية تماثل أهمية المساحتين السابقتين، ويمكنها أن تستوعب ديكوراً كاملاً، أو تساعد في عملية تنظيم الديكور وعرضه.

- وبمبنى المسرح ملحقات تشمل مخازن الماكينات، ومخازن الديكورات العديدة المعدة للاستعمال، ومخازن الملابس، وحجرات الإدارة، وكابينة الإدارة الكهربائية، وكل ما يلزم لخدمة المنظر والمشهد أو يساعد في وجودهما.
- ج. الجزء الخاص بالممثلين
- ويشمل حجرات الممثلين والممثلات والحمامات الملحقة بها، وحجرات الماكياج، وصالات البروفات، والاستراحات. وتركب بكل هذه الحجرات التليفونات أو مكبرات الصوت لاستدعاء كل من يحتاج إليه مدير المسرح أو الريجسير ليأخذ دوره في المسرحية.
- والعناصر المختلفة التي يتكون منها المسرح هي:
- (١) القوس المسرحي
- وهو الفتحة التي تحدد مقدمة خشبة المسرح وأساس بنائه، وهي عادة مزخرفة، وكان أول عهدها بالمسارح الإنجليزية في القرن التاسع عشر الميلادي. وبما أن فتحة القوس المسرحي كثيراً ما تكون أعلى مما يلزم، لذلك يخفى الجزء العلوي منها بستارة ثابتة، أو بديكور مرسوم على هيكل ويثبت في سمك القوس المسرحي، أو وراء الحاجز المعدني. وتكون هذه الستارة وديكورها مناسبين لديكور القوس المسرحي والقاعة.
- (٢) خشبة المسرح
- وهي مقدمة المسرح يحددها من جانبيها القوس المسرحي، وتتقدم نحو الصالة حوالي ثلاثة أمتار تقريباً، وبها فتحة الملقن، وتنتهي من جهة الصالة على هيئة قوس بداخله الإضاءة الموضوعة بطريقة لا تسمح برؤيتها من جهة الصالة، وترتفع عن منسوب الصالة بقدر ما.
- وتمتد خشبة المسرح نحو العمق بمسافة تبلغ ضعفي عرض القوس المسرحي نفسه، وعرضها ثلاثة أضعاف عرض القوس المسرحي.
- وتكون خشبة المسرح مرتفعة وواسعة، وتصنع من الخشب المشدود على فراغ أسفل الخشبة بطريقة تسمح بتنقية الصوت وتقويته، وأنواع خشبة المسارح كثيرة ومتعددة، غير أنها تتفق جميعها في فكرة خدمة الديكور المسرحي والأداء التمثيلي.

- وأرضية خشبة المسرح الآلية تتكون من مساحات تتحرك إلى أعلى وأسفل بواسطة أجهزة كهربائية، وذلك لإيجاد مستويات مختلفة الارتفاع في أرضية المسرح، بقصد عمل التشكيلات المطلوبة للمناظر المختلفة، وتمكين الممثلين من الظهور والاختفاء، تبعاً لما تقتضيه أحداث المسرحية.
- أما أرضية خشبة المسرح البسيطة فتتكون من مجموعة ألواح من الخشب، مركبة بعضها مع بعض، وموضوعة بطريقة يمكن إزالتها بسهولة وإعادة وضعها وتثبيتها بواسطة شناكل متحركة بحيث تصير جميعها قطعة واحدة.
- (٣) الستائر
- للستائر في المسرح عمل مهم، إذ إنها ديكور له كيان بالنسبة لمساحتها ولونها وخامتها وحركتها، وتأثيرها على العناصر المختلفة المحيطة بها.
- لذلك تشترك الستائر المختلفة المستعملة في المسرح في الديكور العام، ولكل منها طريقة استعمال تختلف حسب وضعها، والغرض منها القيام بدور الديكور. والمنسوجات التي تصنع منها الستارة المسرحية كثيرة منها قطيفة القطن، والحرير، والجوت، والكريتون، والتيل، الخ. ويختلف استعمال كل نوع حسب الهدف المطلوب منها. وتستعمل عادة الستائر المنسوجة لخفتها ومادتها، فهي قطع ديكور متحركة، أما إذا كان للتيار الهوائي تأثير في تحريكها من مكانها، فهناك سلاسل من الرصاص تثبت أسفل الستارة، وتتبع انحنائها، وتساعد على الاحتفاظ بشكلها وعدم حركتها. وهناك ستارة مقدمة المنظر وستارة الإدارة.
- (٤) عمودا الإضاءة
- مكانهما على جانبي فتحة المسرح، وهما برجان من الخشب أو الحديد بارتفاع القوس المسرحي مثبت بهما سلم رأسي للصعود إلى الشرفات الموجودة بهما والتي توضع عليها الكشافات المختلفة الخاصة بالعرض.
- (٥) مكان العازفين
- في مسارح الأوبرا، التي تخرج تمثيليات غنائية تتبعها الموسيقى، بئر للأوركسترا ومكانه بين خشبة المسرح والصالة، وبطول القوس المسرحي وينخفض عن منسوب الصالة نحو متر، وذلك حتى لا يسبب عازفو الأوركسترا مضايقات لجمهور النظارة عند مشاهدة العرض.

- أما رئيس الأوركسترا فتوضع له قاعدة مرتفعة قليلاً حتى يتمكن من مشاهدة المطربين والراقصين على خشبة المسرح، إذ تقع عليه مسؤولية إدارة الموسيقى والرقص والغناء.
- إن أهم مبادئ بناء الديكور هو تجهيز عناصر سهلة النقل وذات متانة كافية، على أن يكون وزنها وحجمها منخفضا لأدنى حد ممكن، وذلك لمنع ازدحام خشبة المسرح ولتسهيل عملية النقل والتغيير، إذ إن من أهم المشكلات التي تواجه القائمين على المسرح الإعداد والتكوين والتركيب لعناصر ديكور صممت لأجل مسرحية معينة، وجعلها مهيأة للعرض في دقائق معدودة، ثم إزالتها بسرعة لوضع ديكور آخر مكانها. وأحياناً يتطلب العمل تقديم قطع ديكورية أثناء التمثيل وتحت أنظار الجمهور حسب المشهد.
- ٣. الملابس المسرحية والماكياج
- إن العلاقة بين الثياب والشخصية أعمق مما يتصورها الشخص العادي. ما أندر المرأة التي لا تسترد انتعاش روحها بجرعة سحر مقوية من ثوب جديد. وما أندر الرجل الذي لا يستشعر الأناقة ورشاقة الحركة والخفة في حلة جديدة. النسيج الجديد للمباريات القادمة والثياب الجديدة لحفلة الربيع الراقصة، كل منهما يسبب أو يعكس تغيرات في الشخصية. قد لا تصنع الملابس الإنسان أو الممثل، ولكنها بغير شك تؤثر في كل منهما، وتساعده في التعبير عن ذاتيته.
- الملابس والماكياج، بما فيها الأقنعة، من أقدم العناصر الأساسية في فن الدراما. بل إنها تكاد تؤلف العرض بأسره عندما نرجع إلى المراسم والمحافل البدائية التي تمثل نواة الدراما. وعلي الرغم من أن الإغريق كانوا يهملون المناظر إلى حد كبير، فمن المؤكد أنهم لم يكونوا يهملون الملابس أو الأقنعة. وقد كان الانتقال من سيطرة الأقنعة إلى سيطرة الماكياج في عصر النهضة.
- في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي أخذت فكرة الملابس التاريخية تعم إنجلترا، كما سبق أن عمت فرنسا قبل ذلك بعدة أجيال. ومع ذلك لم تكن الملابس المسرحية خلال القرن التاسع عشر الميلادي تتعدى بضعة أساليب قياسية تقليدية تكاد تخلو من الخيال. كانت ذخيرة معظم محلات الملابس التجارية تتألف من ملابس ثلاث أو أربع حقب تاريخية، بالإضافة إلى مجموعة أو مجموعتين من الثياب المحلية. وكان النظام المتبع عادة أن يكون الممثل مسؤولاً عن ملابسه الشخصية.

- والملابس المسرحية يمكن أن تأتي جريئة، صارخة الألوان، لافتة للنظر. ومن الممكن أن تنبئ عن نزعة مسرحية، أو مخيلة درامية، أو انسيابية مبسطة لا تتقبلها الثياب العادية. ويحتاج مصمم الملابس، بالإضافة إلى حاسة الذوق، إلى معرفة الأساليب التاريخية، والقدرة على إبراز معالم الشخصية.
- لا تستطيع القواعد والوصفات أن تحل محل الذوق والحكمة عند وضع الملابس التي تعكس ملامح الشخصيات. وقد تجدي المعرفة بالمعاني الرمزية للألوان، ولكن ما أكثر الأخطاء الفادحة التي يرتكبها المصممون عندما يتبعون حرفياً تلك التقاليد المفرطة التبسيط التي تخصص اللون البنفسجي للملوك، والأزرق الفاتح للطهارة، والأحمر للفتوة، وينبغي لمصمم الملابس، مثله في ذلك مثل مصمم المناظر، ألا ينسى أن اللون مسألة نسبية، وأن للملابس الأخرى، والمناظر، والإضاءة، والملحقات تأثيراتها الخاصة.
- يجد معظم الممثلين في رائحة الماكياج المسرحي سحراً، لا يرجع إلى ما فيه من عطر بقدر ما يرجع إلى ارتباطه بالتوهج المثير للحظات التي تسبق العرض مباشرة. والقيمة النفسية للمكياج أعمق من جو النشاط الذي تستثيره قبيل رفع الستار، إن كثير من الممثلين خاصة عندما يقومون بأداء أدوار مغايرة لطبيعة شخصياتهم، يجدون في الماكياج مادة محضرة تستنهض فيهم مزيداً من الثقة. (٤)
- ٤. التمثيل المسرحي
- إذا كان الإلقاء "فن النطق بالكلام"، فإن الإلقاء المسرحي هو فن النطق بالحوار. والمسرح أكثر فنون الكلام حاجة إلى إخضاع فنون الكلام بالتغيير أو الإضافة. والحوار هو المسرحية، التي تقوم برمتها على الحوار، ومهما امتلأت بالأفعال صغيرها وكبيرها من المصافحة وهز الرأس إلى حتى القتل فإن الحوار هو الذي يصوغها. ويقوم الممثل المحترف بقراءة الدور وفهمه ليتسنى له أداؤه على المسرح بالشكل الذي يريده كاتب المسرحية.
- لم يكن "تيسبس" هو الممثل الوحيد لدى اليونان الذي يصلنا اسمه، فهنالك كثيرون من بينهم أسخيلوس وسوفوكليس اللذان كانا يقومان بالتمثيل فيما يكتبان من مسرحيات، كما كانت حالُ تيسبس ولا ريب أن هؤلاء الممثلين بنعالهم العالية، "الكوثورنوس"، وأقنعتهم المرتفعة، "الأونكوس"، قد اهتدوا إلى ضرورة الصوت الجهوري، والإلقاء المفخم، والحركة الأسلوبية للتلاؤم مع المسارح الضخمة المكشوفة التي كانوا يعملون فيها.

- ومع ذلك فإن الفكرة الشائعة بأن التمثيل الكلاسيكي كان عرفياً وافتعالياً إلى درجة كبيرة تجانب الصواب، ذلك أنُ سبيس كان أول من استخدم اثنين من الممثلين على المسرح في وقت واحد، وسوفوكليس كان أول من استخدم ثلاثة ممثلين. وبينما كان ممثلو اليونان يتمتعون في العادة بمركز اجتماعي رفيع نسبياً، كان ممثلو روما بلا استثناء من الأغراب والعبيد.
- وكان "ريتشارد بيرباج ١٥٦٧ - ١٦١٩ Richard Burbage" م، أول ممثل يؤدي أدواراً معروفة على المسرح مثل هاملت ولير وعطيل. وقد ظهرت النساء لأول مرة على المسرح الإنجليزي في عصر عودة الملكية، وبرزت إلى الصفوف الأولى أسماء مثل: آن بريسجردل Anne Bracegirdle، وإليزابيث باري Elizabeth Barry، ونيل جوين Nell Gwyn، وأخذن يكتسبن أهمية متزايدة مع أعلام الممثلين.
- ويعدّ ديفيد جاريك David Garrick١٧١٧-١٧٧٩م، أهم ممثلي إنجلترا في القرن الثامن عشر الميلادي ، وكان تناوله يتميز بالجدة والأصالة والطبيعية حتى قيل فيه "إذا كان هذا الفتي على صواب، فمعني هذا أننا كنا جميعاً على خطأ". أما (السير هنري إرفنج Henry Irving) ، فقد كان يتميز فوق كل شيء بالوقار والثبات، وكان متفوقاً إلى جانب التمثيل في الإدارة.
- في فرنسا تميز القرن التاسع عشر الميلادي بظهور (سارة برنار Sarah Bernhardt١٨٤٤-١٩٢٣) التي تعد واحدة من أقوى الشخصيات التي عرفها العالم في التمثيل المسرحي، إذ إن أهواءها المتقلبة، وإشعاعتها المثيرة داخل المسرح وخارجه، جعلت منها شخصية عديدة الألوان تلاحقها طبول الدعاية. وفي إيطاليا جاء توماسو سالفيني ١٨٢٩ - ١٩١٦م يجمع بين التناول الصادق، وقوة الإلهام، وقد بلغ من الشهرة حداً بعيداً لا يجعل ناقداً حين يتحدث عن التمثيل المسرحي أن يتجاهله. (٥)
- في أمريكا استطاع ثلاثة ممثلين في القرن التاسع عشر الميلادي أن يحرزوا شهرة عالمية وهم : إدوين فورست Edwin Forrest١٨٠٦-١٨٧٢م، وإدوين بوث Edwin Thomas Booth١٨٣٣-١٨٩٣م، وجوزيف جيفرسون Joseph Jefferson١٨٢٩-١٩٠٥م.
- ٥. الموسيقي المسرحية

- غالباً ما يعدّ الصوت والموسيقي جزئين متممين للعمل المسرحي الناجح، والمؤثرات الصوتية والموسيقي التصويرية قديمان قدم المسرح، فمن عصر الطبول البدائية التي كانت تصاحب الطقوس الدينية إلى الصوت والموسيقي المصاحبة.
- وبمراجعة كشف تكاليف مسرحية "العاطفة" التي مثلت بمدينة مونز عام ١٥٠١م، نجده يتضمن لوحتين من البرواز ووعاءين كبيرين من النحاس استعملت لأحداث الرعد. وفي نص المسرحية مذكرة لطيفة للإخراج تقول: "ذكروا هؤلاء الذين يتولون الأسرار الآلية لبراميل الرعد بأداء ما يوكل إليهم وذلك باتباع التعليمات، ولا تدعهم ينسون أن يتوقفوا عندما يقول الإله: كفوا ودعوا السكينة تسود".
- هذا يدل على أن الموسيقي المسرحية تزامنت بداياتها مع بدايات المسرح نفسه، فالإنسان عرف فن الموسيقى منذ قديم الزمان، وكان من البديهي أن يستخدمه عاملاً مساعداً في الفن المسرحي.
- وكل من قرأ شكسبير لا بد أن يدرك أهمية الصوت والموسيقي في المسرح الإليزابيثي، ولوحظ مما دوّن من مذكرات عن الصوت أنها تكّون نسبة كبيرة من التوجيهات المسرحية، بينما نجد مثلا"موسيقى ناعمة"، "موسيقى جدية وغريبة"، "أبواق من الداخل"، "نداءات السلاح"، "طبول وأبواق"، "عاصفة ورعد"، وهكذا.
- وقد بلغ استعمال الموسيقي والمؤثرات حد الدقة في حالة الميلودراما وكما يفرض الاسم على هذا النوع من المسرحيات أن يعتمد اعتماداً كبيراً على الموسيقي بعنصر مهيأ للجو خاصة في مشاهد الحب واستدرار الشفقة أو الصراع العنيف لمواقف الشر.
- والواقع أنه لم يحدث أي تغير جوهري بالنسبة للمؤثرات الصوتية والموسيقي التصويرية منذ عهد شكسبير حتى القرن العشرين الميلادي.
- وتبدو الاتجاهات في هذا الموضوع في حالة مربكة، فبعض المسارح يحاول تجنب الإستعانة بالموسيقي من أي نوع، والبعض يستعين بها عندما يقتضي النص وجودها، وآخرون يستخدمونها أكثر من ذي قبل.
- ويقول بعض المتابعين للحركة المسرحية "إن الموسيقي الجيدة والمناسبة في العرض المسرحي لا تساعد فقط المشاهدين، ولكنها تساعد كذلك الممثل، وردهم على من يزعم أنها تحطم نقاء الدراما، أن المسرح

الحقيقي كان مزيجاً من فنون عدة وحرف ولا يزال، وأن تأثيره يجب الحكم عليه من تكامل هذه الفنون والحرف بشكل موحد وفعال، وليس بالحكم على عنصر واحد فقط.

- ٦. الإضاءة المسرحية
- في عام ١٨١٥م اخترع العالم البريطاني همفري ديفي Humphry Davy المصباح الكربوني، ولم يستخدم هذا المصدر الضوئي القوي في المسرح إلا بعد نصف قرن تقريباً من اكتشافه، وبالرغم من عيوبه الكثيرة آنذاك والتي تتلخص في أنه يعطي ضوءاً غير ثابت ويحدث صوتاً مسموعاً عند تشغيله، كما لا يمكن التحكم في قوته ويحتاج إلى عناية كبيرة، بالرغم من هذا إلا أنه ساهم مساهمة جدية في المسرح.
- وفي عام ١٨٧٩م الذي كتب فيه هنريك إبسن مسرحية "بيت الدمية" اخترع توماس إديسون المصباح Thomas Edison المتوهج. وكانت المسارح من أول من عرف هذا المنبع الضوئي الجديد. وكانت "أوبرا باريس" أول من استخدم النظام الجديد في الإضاءة على المسرح عام ١٨٨٠م. وسرعان ما عرف المصباح المتوهج طريقه إلى كافة مسارح العالم. وبانتهاء القرن التاسع عشر الميلادي ظل استعماله سائدا ولم يتوصل أحد إلى معرفة المصباح الكشاف ذي الإضاءة القوية المركزة حتى إلى ما قبل الحرب العالمية الأولى.
- ومع أن البحوث البدائية في الإضاءة المسرحية حتى القرن العشرين الميلادي كانت لإيجاد إضاءة أفضل، والمحاولات المستمرة لاكتساب ميزات أخرى جديدة، فقد أجرى سيرليو وساباتيني التجارب على المؤثرات الضوئية.
- وكان السير هنري إرفنج من أوائل الذين استغلوا قدرات الإضاءة المسرحية الجديدة في عرض مسرحياته فأثارت الاهتمام. كذلك اكتشف بلاسكو الكشاف الصغير ذا المصباح المتوهج بدلاً من الجهاز الكربوني، وقد سمي هذا الكشاف "الصغير". والإضاءة بالنسبة للمسرحية كالموسيقي بالنسبة للأغنية. وقد كتب بلاسكو قائلاً: "لا يوجد أي عامل آخر يدخل في المسرحية له مثل هذا التأثير في الأمزجة والأحاسيس".
- وبالرغم من جهود بلاسكو البارزة فإنها توارت في فن الإضاءة المسرحية بفضل أدولف آبيا. الذي كتب في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي آراء في الإضاءة المسرحية كانت سابقة لأوانها بنصف قرن على

الأقل. فقد كان أول من اعترض على الإضاءة المسطحة المتعادلة الناتجة عن استخدام الإضاءة الأرضية وإضاءة البراقع الساترة. وقد أطلق آبيا على هذه الإضاءة غير المركزة، الإضاءة العامة.

- إن أي محاولة لوضع خطة ثابتة لإضاءة مسرح اليوم تكون مجازفة وصعبة لأن هذا الفن ما زال في بدايته. هذا بالإضافة إلى أنه ليس هناك مسرحيتان اثنتان متشابهتين تمام التشابه، كما أن المسارح نفسها تختلف في بنائها الهندسي مما يجعل اختلاف الإضاءة أمراً حتمياً.
- ان وظيفة الاضاءة هي اعطاء المتفرج رؤية واضحة يشاهد من خلالها تعبيرات الممثلين وحركاتهم كما ان الاضاءة يؤكد الابعاد الثلاثة للشكل او الممثلين بين الظل والضوء – ويقول – ادولف ابيا – (ان درجة الظل تعادل درجة الضوء في اضاءة الشخصيات المسرحية) الدافئة ومن وظائف الاضاءة ايضا الايهام بالطبيعة باعطاء تأثير ضوء الشمس أو ضوء القمرحسب متطلبات المشهد بالاضافة الي خلق الجو المناسب من النواحي الزمانية والمكانية والانفعالية والتي يتحكم فيها كثافة الضوء ولون الضوء.

المسرح بين النص والعرض :

المسرح بين النص والعرض

إنّ التحولات التي عرفها العالم في العقود الأخيرة جعلت النقد والمسرح يدخلان مرحلة جديدة، انصبت الجهود فيها على تحديد آليات وأدوات الممارسة المسرحية الإبداعية والنقدية، وجعلتهما يسايران شروط هذا التحول.

عرف النقد المسرحي تحولا ملحوظا بفضل انفتاحه على المناهج النقدية الحديثة والتي أسعفت الناقد المسرحي في توسيع آفاق دراسته النقدية وتغيير آليات اشتغاله وإعادة النظر في الكثير من المفاهيم والخطوات المنهجية، فالناقد الحديث حاول "أن يحطم الصورة الصنمية والنمطية لنقد المسرح بوصفه نوعا أدبيا، مغفلا بذلك الكثير من الجوانب الفنية التي تشكل نسيج هذا الفن المتفرد في بنائه والمتميز في شعريته والمتسم بالحيوية المتواصلة والذي يحتم نقده بصورة مختلفة عما ١ كان سائدا".

إذن لم يعد النقد المسرحي منكبا على مساءلة النص الدرامي وتحليل مكوناته وحسب بل طفق يتعامل مع الظاهرة المسرحية في شموليتها "وأصبحت الثقافة المسرحية كلا متكاملا لا يمكن أن نفصل فيها الممارسات الإبداعية من الحلقة الأولى في التأسيس والمتمثلة في إنتاج نص المسرحية بصيغته الأدبية ومرورا بالتحول الإبداعي من النص المكتوب إلى العرض الدرامي المرئي"[٢].

المسرح كتابة إبداعية، تجسد ماديا من خلال طباعته في كتب مقروءة شأنه شأن بقية الأجناس الأدبية الأخرى، بإمكان القارئ الاطلاع عليها والتعامل معها مثلما يتعامل مع هذه الأجناس، لكن النص المسرحي لا تكتمل إنتاجيته إلا عن طريق عملية إبداعية ثانية "تشغل وسائل عبيرية غير لغوية بالضرورة، وهذه العملية هي العرض الذي يحتوي على لغات بصرية وسمعية تجعله أقرب إلى فنون الفرجة[١]."فقد اختلفت الآراء النقدية حول جنس المسرح وهل يتحكم فيه الجانب الأدبي في مجال الكلمة أو الجانب المسرحي في إطار الفضاء الدرامي البصري؟ فالمسرح فن يقوم على أساس مفارقات عديدة أبرزها قيامه على ثنائية (نص /عرض(، والواقع أن الجدل حول هذه الثنائية، كان وما يزال قائما منذ فترة طويلة وهو عرضة لهجوم شديد من قبل عدد من المنظرين والمخرجين المسرحيين، حيث الجدل حول هذه الثنائية يزداد حدة ويبرز بشكل كبير كلما طرحت مسألة تحديد الأولوية التي يكتسبها النص الدرامي أو نص العرض، والمكانة التي تعطى لهذا أو ذاك فقد تغيرت بشكل ملحوظ على امتداد تاريخ المسرح .وهذه الثنائية (النص/العرض) هي التي جعلت وضعه الأجناسي وضعا إشكاليا خصوصا "أن الطرف الأول في الثنائية يجعله قريبا من الأجناس الأدبية، في حين يجعله الطرف الثاني جزءا مما يسمى بفنون الفرجة[٢]."فالمسرح الكلاسيكي القديم كان يعطي للنص الدرامي قدسية وأهمية قصوى، باعتبار أن النص المكون الأساسي لتحقيق خلود المسرح، وبقائه عبر التاريخ، كما أن الممارسة الإبداعية المسرحية تؤكد أن عملية التأليف والكتابة مرحلة أساسية سواء قبل العرض أو بعده، أما النظرية الدرامية الحديثة تؤكد على العرض باعتباره أساس الخصوصية المسرحية .إذن مما سبق لابد من إعادة النظر في طبيعة العلاقة القائمة بين النص والعرض وذلك بالإجابة على الإشكالات التالية – :من الأهم النص المكتوب أو المعروض؟ –وما العلاقة التي تربطهما ببعضهما البعض؟

–وهل يمكن أن نتصور عرضا دون نص؟ –وهل وجود العرض مشروط بالإخراج أم أنه موجود بشكل ضمني في النص؟ نستطيع من خلال هذه التساؤلات فرز أهم التصورات والآراء النقدية حول هذه الثنائية)النص والعرض)

وذلك بتصنيف ثلاث اتجاهات أساسية حاولت أن تجيب عن هذه الإشكالات .أ- الاتجاه الأول :يرى أصحاب هذا الاتجاه أن النص الدرامي يشكل محور العملية الإبداعية المسرحية وعنصرا أساسيا تلحق به كل المكونات الأخرى .يعتبر النص الدرامي وإلى عهد قريب وثيقة إبداعية جد مقدسة حظيت باهتمام الدراميين بدعوى أنّ هذا النص هو مركز الفكرة المسرحية، وهو اللبنة الأساسية في بناء أرضية العرض المسرحي الناجح، والمادة الأولية التي تكون منطلقا لقراءة جديدة هي قراءة العرض "فبدون وجود النص الأدبي الذي تخبره عبقرية الأديب وتحمله القيم الفكرية والفنية الرفيعة لا يمكن أن تقوم لفن المسرح قائمة، فالمسرحية قبل أن تنجز على خشبة المسرح إنما تكون فكرة في ذهن كاتبها ثم تظهر ١إلى الوجود في أحضان اللغة، فلا عرضا مسرحيا بلا نص ولو كان مرتجلا ."فهذا الاتجاه يرى أن النص الأدبي مصدرا لقراءة العرض قبل كل الأطراف الأخرى في العملية الاتصالية، فهو يمنح المخرج المزيد من الطاقة والإلهام والتغيير عبر طريقة بناء الشخصيات والحوارات العميقة التي تعالج موضوعات إنسانية واجتماعية كبرى، والنص قد تتوفر له أحيانا قيمة أدبية تضاهي قيمة بعض الروائع الأدبية، ولعل هذا هو ما يبرر إدراج النصوص الدرامية في البرامج والمقررات الدرامية في مختلف أسلاك التعليم، حيث أن بعض الجامعات العربية "الطالب يتشرب الدراما كأدب بحيث تنطوي أحكامه النقدية تبعا لذلك على جهل أو تجاهل لتجليات الدراما .

)العرض المسرحي

إنّ الاهتمام بالنص الدرامي كان موجودا منذ البدايات الأولى "فقد سبق لأب المسرح الفيلسوف اليوناني أرسطو أن أشار في نظرية متكاملة للمسرح إلى أن التراجيديا تستطيع أن تحقق ١غايتها الخاصة بالقراءة فقط دون حاجة إلى العرض المسرحي ."فأرسطو يركز في التراجيديا على خيال المؤلف المسرحي كخيال أدبي خالص أو خيال تغلب عليه الصفة الأدبية .فحضور الأدبية والأسطورة في النص المسرحي القديم، هو الذي كان يعزز ويرسخ حضوره، فأديب وهاملت... من أقوى الشخصيات الخيالية التي لا أصل لها في الواقع، ورغم ذلك فهي من أقوى الشخصيات في ثقافتنا، قد تكون هاملت شخصية خيالية تماما لكن يبدو في نظر من عايشوا صراعاته وآلامه أكثر واقعية من أي شخصية تاريخية حقيقية من معاصريه، لذلك هناك من يرى "أن مشاهدة أفعال التجسد والتجسيد (الأسطورة) على خشبة المسرح تمثل في نظر ٢البعض نوعا من الهروب ."إذن النص عند الأوائل كان ذا أهمية كبرى والسبب في ذلك الولاء الأعمى للكلمة والكاتب الذي يقف وراء النص في عرفهم "هو المبتدأ والمنتهي وعليه يجب أن يكون العرض ٣المسرحي خادما له وعليه أيضا أن يكون مترجما أو مجسدا حرفيا لكل مشهد ."لقد هيمنت النظرية

الدرامية الكلاسيكية على النقد المسرحي، والتي أعلت من شأن النص ورفعته إلى مصاف الأدب الرفيع المكتوب للقراءة، فقد ظلت هذه النظرية وإلى عهد قريب مسيطرة على النقد المسرحي، الذي كان يتناول النصوص الأدبية بالدرجة الأولى متجاهلا بذلك العرض المسرحي، حيث يركز الناقد في قراءته للنص على الأفكار والمضامين كرصده م أهم الأحداث وأبعادها، وتحديد العلاقات القائمة بين الشخصيات وتمييز ظروف الزمان والمكان...

وهذا تأكيد "أن النص في انفصاله عن العرض يشكل واقعة إبداعية لها كيا ا اللفظي المستقل الذي ١يحتاج إلى دراسة نقدية شأن باقي الوقائع الأدبية المكتوبة أو المسجلة ."بل أنَّ أصحاب النظرة الكلاسيكية "رموا رجل المسرح مثل شكسبير بالهمجية لأنه استهان بالنظرية الكلاسيكية وضرب عرض الحائط بقواعدها، لأنه اهتم في نصوصه بالجانب المسرحي ٢وعناصره المؤثرة واضعا إياه فوق التقاليد الأدبية ."كما أنّ هذه النظرة التعسفية للعرض المسرحي جعلت إبداعات أجيال متعاقبة من المخرجين والممثلين ومصممي المناظر والموسيقى والإضاءة والحركة والرقصات مهملة منسية تقبع في الظل ولا تحظى بشرف الوصف أو التحليل ناهيك عن التقييم .فقد ظل الكلاسيكيون يضعون النص موضع تميز ولا يروا في العرض سوى تعبيرا عن النص الأدبي وترجمة له، وذا تصبح مهمة المخرج هي ترجمة النص بلغة أخرى و واجبه الأول هو أن يظل أمينا مع النص مخلصا له، بل "أن العديد من النقاد المعاصرين يتبنون هذه النظرة ضمنيا حين ٣يستخدمون مصطلح "نص العرض" في التمييز بين العرض المسرحي لعمل ما ونصه المقروء ."إذن لقد شهد المسرح صراعا واسعا بين مؤلف النص الدرامي ومخرج نص العرض، وكأن شرط وجود أحدهما هو نفي الآخر وهذا فصل "تعسفي ساذج بين النص الدرامي الذي يكتب ٤للمسرح وبين الأداء التمثيلي لهذا النص، الذي يحوله إلى عرض مسرحي حي أمام الجمهور ."فأصحاب هذا الاتجاه يرون أن المسرحية أينما انتقلت وحيثما حلت وكيفما خرجت للناس، ومهما اختلف الزمان الذي تعرض فيه تبقى معتمدة أساسا على الفكر الذي يريده المؤلف ويبتغيه ويود إيصاله ولا شك أن الخطر الرئيسي في هذا الموقف يكمن في محاولة تثبيت النص وتقديسه إلى درجة عرقلة نسق العرض تماما .فإذا كان بعض النقاد يدافعون بشدة عن أهمية النص الدرامي الأدبي، فلأنهم يؤمنون بأن المسرح لا يمكن أن يكون بلا كلمة، فالمطلوب في رأيهم" ليس هو إلغاؤها، ولكن تعزيزها وتعضيدها سواءا بالحركة أو الإيماء أو الأقنعة أو الإضاءة فالكلمة عنصر أساسي لهذا وجب أن ١تكون درامية بالأساس، أي أن تكون متحركة لا ساكنة . "الاتجاه الثاني :أما أصحاب هذا الاتجاه يرون أنّ الرسالة الحقيقية للمسرح هي تلك التي تتكون في فضاء المسرح، حيث أنّ الخطاب المسرحي يتجسد من خلال

عملية المسرحة للنصوص المتعددة التي يحتويها هذا الفن، وليس النص المكتوب فقط، بل أنّ النص يتحول إلى جزء من البنية التكوينية للفضاء الدرامي، باعتبار أنّ المكتوب هو رموز بصرية تظل بحاجة إلى التجسيد الصوتي أو الحركي عبر تفعيل العلامات المختزنة بداخلها، حيث تتميز العلامات المسرحية بقدرا على التحول من مظهر لآخر، ومن حالة إلى أخرى بل تستطيع أن تبعث الحياة في تلك الأجزاء الجامدة والمتواجدة في فضاء العرض .إنّ تجارب المسرح الحديث غيرت من أسس العلاقة التي تربط بين أطراف الإنتاج المسرحي، وقلبت المعادلة رأسا على عقب، حيث أنهم قلّلوا من شأن النص المكتوب، ولم يمنحوه ذلك القدر من الاهتمام كما كان سائدا من قبل، بوصفه المادة الأساسية، والقاعدة التي يبنى عليها هيكل العرض، وأصبح النص الدرامي رهينا لسلطة المخرج، بل هو الذي يعيد كتابته ويقوم بإعداده بحيث يتماشى مع نظرته التجريبية، ويصبح النص الأصلي مجرد مرجع أو مصدر يستلهم منه الصيغ والأفكار الجديدة، ومن هنا "قد يتحول نص عادي أو متوسط القيمة إلى عرض حيث إذا كان وراءه ممثلون ومخرج متمكن، فالعرض يمكن أن يحرر النص من الهذر واللغو ويمكن أن فجر جوانب بصرية كامنة ويشكلها جماليا فتكون الغواية البصرية معبرا إلى عرض أمتع من النص [1] بكثير ."إذا لقد حطمت التجارب المسرحية الحديثة وحتى القديمة أحيانا من أدبية النص في القرن السادس عشر، ففي إيطاليا نشطت فرق الكوميديا المرتجلة التي نأت بالنص الأدبي بعيدا، وقربت الكلام العادي اليومي والأهم من ذلك أنّ الارتجال كان الأساس الذي يقوم عليه هذا النوع من المسرح "ومع ذلك فإن المتعة البصرية بل المعرفية أيضا فاقت وتفوق عشرات النصوص التي يعلو [2] فيها صوت الخطابة والإنشاء ."ونادرا ما يمر النص على خشبة المسرح من دون تعديل أو إضافة، فأثناء تجسيد النص يتشدد المخرج والممثل على أهمية مراحل وأفكار معينة، ويقللان من أهمية مراحل وأفكار أخرى، فالنصوص المسرحية التي كان يبدعها شكسبير وبرغم ما تنطوي عليه من قيمة أدبية، وذلك لأن ما تتميز بحضور قوي للصورة الأدبية قبل كل شيء غير أنه كانت نصوصه "تمر وباستمرار عبر ما [3] يمكن تسميته بالمصفاة المسرحية التي هي خشبة المسرح ."إنّ اهتمام شكسبير بالجانب المسرحي وعناصره المؤثرة واضعا إياها فوق التقاليد الأدبية وأية اعتبارات أخرى، أثار سخط أتباع أرسطو لأنه "لم يكن يكتب نصوصا لتوضع فوق الرفوف أو تحفظ في المكتبات أو تقرأ في قاعات الدرس بل كتب مسرحيات تفسح المجال لإبداع الممثل والمؤثرات المسرحية السمعية والبصرية المثيرة وتتوجه إلى جمهور عريض متنوع تحاور واقعه [4] وتشتبك مع قضاياه وأحلامه ومخاوفه، ولهذا خلدت أعماله ."فالنص لا يأخذ دلالته إلا حين يندمج في العرض وهي مسألة تمليها طبيعته الداخلية، لاسيما أنه يتخذ

شكل حوارات موزعة من أدوار متعددة وأنّ دلالته لا تكتمل إلا داخل المقام التلفظي الذي يختاره له المخرج لأنّ النص عبارة عن علامات مختزنة وغير عاملة إلا بفعل قراءة ومهارة المخرج والممثل في إدراك معانيها والإجابة على ما تقترحه من أسئلة لأنه يوجد داخله معان توليدية تحيل إلى موضوعات جديدة من خلال إثارة بنيتها الداخلية "ولعل هذا ما يجعل النص الواحد يمكن أن يكون أساسا لعروض عديدة ومتباينة حسب الدلالة التي يمنحها إياه هذا المخرج [1]أو ذاك ."إن ظهور المناهج النقدية الحديثة وظهور ما يسمى بنظرية العرض المسرحي التي طرحت نفسها كبديل للنظرية الدرامية الكلاسيكية جعلت من العرض المسرحي موضوعه ا وبؤرة اهتمامها، فلم تعد "أدبية النص مصدر العناية والاهتمام لأنّ أكثر العروض المسرحية كانت تكتب بلغة ركيكة أقرب إلى العامية من الفصحى وكانت هذه الأدبية تعوض باحتفالية العرض [2]المسرحي ."ومن هنا أصبح الأكثر شيوعا في الممارسة الحديثة هو موقف الرفض الجذري أيحانا للنص، حيث أصبح المسرح يندرج بكامله في تلك الاحتفالية التي تتم أمام وسط الجمهور أما النص فليس سوى عنصر من عناصر العرض وربما كان أقلها .إن النظر إلى الدراما باعتبارها فنا لا يكتمل تحققه وتجسده ماديا (العرض) تبقى نظرة ناقصة وبناء غير مكتمل إذا نقصته المعرفة بعناصر العرض، لأنّ العرض المسرحي يتألف من خطابات مركبة: خطاب النص، والإخراج، وخطاب العرض الذي لا يتكون من كلمات فقط وإنما من حركات وإكسسوارات وأصوات وأزياء...، وعمليات التلقي مختلفة ومركبة أيضا ومتداخلة، المخرج كمتلق للنص والممثل للعرض، لذلك لا يمكن الوقوف على مفاتيحه الأساسية تأويلا أو تفسيرا أو قراءة إلا باكتمال القدرة على تفكيك التفاصيل التي تكون معماره الفني، فالنص من هذه الزاوية مجرد خطة تصور العرض لذلك "فأيا كانت المبررات والمسوغات التي يسوغها أصحاب مسرح القراءة أو مسرح المكتوب للقراءة —وعلى ندم هذه الأيام – فإنّ الكاتب المسرحي وهو يكتب يجد نفسه في مواجهة متخيل واحد: حركة الشخصيات وصدامها [1]على خشبة المسرح ."إنّ مجموع العلامات البصرية والمسموعة والموسيقية التي يخلقها المخرج ومصمم الديكور والموسيقيون والممثلون تشكل معاني غالبا ما تتخطى النص في مجمله وفي المقابل فإن الكثير من بنيات رسالة النص الأدبي المفترضة والحقيقية تختفي أو يتعذر إدراكها، حيث يمحوها نسق العرض [2]ذاته "فالعرض المسرحي عالم منظور وكل شيء غير ضروري سيظهر مقحما ودخيلا ."فاختيار النص المعد للعرض من مهام المخرج، لذلك ما يهمه ليس النص باعتبار قيمته الأدبية وإنما باعتباره كلاما يتوسل الصورة "في النص تلتقي الكلمة بالصورة وما الإضافة في الإرشادات المسرحية، التي يوردها الكاتب إلا محاولة منه لتوكيد على حضور الصورة، إنه

يصف المشهد والحركة والأصوات "، أي العرض موجود ضمنيا داخل معاني النص .إنّ عملية تحويل نص مطبوع إلى عرض مسرحي يشكل عملية تحويل تام من طبيعة إلى أخرى إذ نستبدل عملية الطباعة بنظام آخر هو العرض المسرحي ووفق هذا يصبح الأداء المسرحي أو العرض نقطة الوصل بين اللغة والفعل .إن هذا الاتجاه يرى أن "العرض يمثل أبرز عنصر يتميز به المسرح عن باقي الأجناس الإبداعية لذلك انصب اهتمامه على تأييد جمالية العرض التي تبحث عن الخلفية التشكيلية للإنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل في جماليته، كما ساهم العرض المسرحي "في تحقيق كينونة النص الدرامي ومنحه وجوده، وضخ دماء الحياة في شريانه، بحيث تتحول الشخصيات ٤الورقية من الفضاء النصي إلى ممثلين أحياء في الفضاء الركحي وفي سياق أيضا تأييد أهمية العرض إن المسرح يمثل تلك الثقافة التي "تمشي وتنطق وتحاور الناس في المكان والزمان الذي يجتمع فيه الناس، فالمسرح ليس كلاما، ليس كتابة وإنما هو فعل ١حيوي نعيشه ونحياه ."إذن نلاحظ أن أصحاب هذا الاتجاه يسعون إلى الحد من سلطة أدبية النص الدرامي، بمعنى أن النص المسرحي لم يعد عنصرا أساسيا تلحق به العناصر المسرحية الأخرى، ولكنه ذلك المكون اللغوي الذي يندرج في نسق مركب مع العناصر الأخرى التي يتشكل منها العرض .ومما سبق نستنتج أن كل الآراء السابقة تنحو إلى الدفاع عن فكرة جوهرية مؤيدوها يرون أن العرض المسرحي لا يعد ترجمة بصرية للنص، بل يشكل الوجه الفعلي للمسرح الذي يكاد يغيب فيه صوت المؤلف وتبرز أصوات الممثلين وحضورهم الكثيف فوق الخشبة، مما يدل أن العرض يمثل عملا فنيا مستقلا من خلال الإنجاز الفعلي فوق الركح .الاتجاه الثالث :تميز أصحاب هذا الاتجاه بترعة توفيقية، متبنيين تصورا حداثيا ينص على ضمان التكامل في لذة أدبية النص الدرامي وسحر العرض المسرحي، لأن كلا منهما يخدم الآخر ويستدعيه، انطلاقا من مرحلة الكتابة من لدن المؤلف إلى مرحلة التلقي من طرف الجمهور، مرورا بمحطتي الإخراج والتجسيد المادي من قبل الممثلين، كما أنّ فعلا قراءة النص المسرحي تحقق لذة مقبولة، ومع ذلك فإن هذا النص يظل مليئا بقيم عاطفية وجمالية لا يبرزها إلاّ سحر العرض .لقد بدأ النقد المسرحي يصلح في مسيره ويجتهد في تحليل العرض المسرحي، بقدر اجتهاده في تحليل النص، ويهتم بإبداع المخرج وفناني العرض مثل اهتمامه بإبداع المؤلف "بل ويرصد الجدل والتراسل والحوار بين النص والعرض وما يثمر ذلك من تنوع وثراء في دلالات التجربة ٢المسرحية وجوانبها الجمالية "، فالمسرح منذ بدايته كان عبارة عن نشاطا جماعيا تكامليا يتحقق من

خلال إتحاد وتناغم مجموعة من العناصر، يمثل النص الحواري المنطوق إحداها، وتتضافر جميعها لإنتاج التجربة المسرحية .إنّ العلاقة التي تربط النص والعرض والمتفرج هي أنّ يكون النص والعرض خطابا و وسيلة توصل أفكار المؤلف والمخرج للمتفرج، أي أنّ النص ومكونات فضاء العرض هم وسيط بين المؤلف والمخرج وبين المتفرج، ولكن إذا اعتمدنا مفاهيم ومفردات التأويل لاكتشفنا علائق ودلالات أخرى لها علاقة بأنساق بصرية تمنح النص والعرض إمكانية التأويل البصري، فتكون المعادلة أكثر تكثيفا، حيث تتحول علاقة المؤلف بالنص باعتباره كوسيط إلى علاقة جديدة بين النص الذي يكون بالضرورة بصيريا ككيان إبداعي مستقل وبين المتفرج الذي يمتلك القدرة على أن يكون متفاعلا حيا يفهم بصريات النص والعرض .تظل العلاقة بين هذين الخطابين (النص والعرض) قائمة لا يمكن فصلها لأهمية النص بوصفه مرتكزا نظريا للمقاربة الإخراجية التطبيقية، فالنص الدرامي يظل من خلال حركته وحيويته نصا أدبيا ومسرحيا في نفس الوقت، فهو عمل أدبي كتب أساسا ليؤدى على خشبة المسرح، وعليه لابد أن يتمتع بصفة الإبداع الأدبي القابل تقديمه على خشبة المسرح الفنية، ولكنه يغادر جنسه حينما يرتقيها، فيصبح موضوعات متخيلة لخطاب العرض، وتقع على كاهل المخرج فرضية صياغة المفردات الداخلية في نسيج البناء الفني لمنظومة العرض فاتجاه بعث الحياة في جسد النص من خلال رده أو إحالته إلى علامات بصرية تثري العرض، عندئذ يكتسب هذا الأخير جدواه وتأثيره في الذات المتلقية لأن هدف العرض المسرحي وموضوعه الأساسي هو تحقيق القيمة الجمالية التي تعد العلامة الدالة على نضج المقاربة التطبيقية .إنّ فكرة العرض حاضرة كعالم متخيل في ذهن المؤلف، مثلما أنّ المخرج يحاول تخيلها اعتمادا على نظام الدلالات اللغوية قصد صياغة العرض، فالنص يختزن طاقة خاصة، تكمن في الكلمات التي تقوم على الإشارة، كما تعمل على تحريك الأحداث والشخوص لتصبح الفكرة في اية المطاف حركة تتجسد بواسطة الإلقاء، إنّ هذا الإتجاه الذي يركز على التكامل بين النص

والعرض يؤمن أن للنص الدرامي أدواته الأدبية، كما أنّ للعرض المسرحي أدواته وتقنياته والفصل بين هذه العناصر، إنما ذلك كإجراء من اجل التحليل، وإلا فالعملية المسرحية لا تتم إلا يتضافر كل هذه الأدوات والوسائل إذ ليس هناك تفاضل بين هذه العناصر، بمعنى أنّ العلاقة بين النص والعرض علاقة جدلية مركبة من جملة من العناصر المتداخلة والدليل على ذلك هو أن الكاتب المسرحي يضع الجمهور في حسبانه أثناء لحظات التأليف "فالنص الدرامي نصا مفارقا ومختلفا عن النصوص ١اللغوية الإبداعية الأخرى بجمعه بين خاصيتين أساسيتين هما الأدبية والتمسرح ."إذن يرى أصحاب هذا التصور بأن المسرحية تكتب أصلا لتمثل وتلقى "وأن المسرحية لا تظهر

حقيقتها ولا يمكن ميلادها إلا حين تجسد على الخشبة، وأول خطوة في ذلك كله هي ٢النص "فمهمة الكاتب المسرحي هي إدماج الكلمة والصورة كأساس لمسرحيته "فنصه لا يعدوا أن يكون عنصرا في مزيج مركب من الأساليب الجمالية التي تتحد لتولد عملا مرئيا مسموعا، ويقود الوعي بالعملية التكميلية بين الكلمة والصورة عددا كبيرا من المؤلفين إلى الإفاضة في ٣الإرشادات المسرحية التي تصف المنظر المسرحي والحركة والأصوات ."ولما كان النص المكتوب يعتمد نظاما واحدا من خلال اللغة، فإن ذات المؤلف تنتهي تداوليتها على هذا المستوى لتحقيق تداولية بصرية في العرض فعملية تحويل الإشارات اللفظية المسرحية والمكتوبة والتي تمثل أفعالا، إلى إشارات التمثيل التي تمثل الأجسام الفاعلية، ستغير من معانيها بحكم المنجزات الخاصة بالممثل الذي يصنع تعابير الوجه والإيماءات والحركات التي يفترض أن يمثل الشخوص الدراسية، والفعل في المسرح يحمل معان عدة فهو في أبسط أشكاله ومعانيه مجموع الأفعال والحركات التي يقوم ا الممثلون.

إذن كاتب النص يرى الحياة بالأفكار ويعبر عنها بأداته الوحيدة والتي هي اللغة، أما العرض فيقدم بلغة منطوقة بل لغات منطوقة وغير منطوقة في مكان محدد ومؤطر، مساحته مساحة الخشبة التي على الرغم من محدوديتها فإنها رحبة بفضل لغتها المعقدة التي تحول سائر العلاقات في النص إلى نظام سميائي عبر فضاء مليء بالدلالات لجعل المقروء مسموعا مرئيا من خلال الصوت والصورة .وإذا نظرنا إلى النص والعرض، من وجهة نظر فنية لرأينا أنه لابد أن يكون النص شيئا والعرض شيئا آخر، وإذا لم يصل النص والعرض إلى درجة التماحي والتطابق فعليهما أن لا يصلا إلى درجة التناقض، لأن أي مخرج حينما يتبنى نصا ما فإن قناعته بذلك النص من حيث صلاحيته للعرض شكلا ومضمونا تكون عنده ولو في حدودها الدنيا، وقد يحذف المخرج من النص وقد يضيف أحيانا إليه كلمات أو مشاهد حسب المقتضيات التي يتطلبها العرض، إلا أن المخرج صاحب العرض لا يمكن أن ينفي النص نفيا إلغائيا .وخلاصة القول أن أصحاب هذا الاتجاه يؤكدون أن العلاقة القائمة بين هذين الجانبين هي علاقة تكامل، فقد تخلق الكلمات جوا تراجيديا أو كوميديا أو شاعريا، لكن هذا الجو لا يكتمل ولا يأخذ صورته النهائية إلا إذا تضافرت الكلمات في العرض مع الديكور والإنارة والموسيقى والمواقف، فهذا التصور يكتسي أهمية بالغة، نظرا لتروعه إلى المرونة والاعتدال والموضوعية التي نستشفها خاصة من خلال تأكيده على أن النص رغم كونه ضروريا باعتباره مرك ز الفكرة المسرحية، لكنه غير كاف لأن وجوده الفعلي لا يتحقق إلا من خلال العرض وما يزخر به من حياة وصراع وإيقاع وأصوات وحركات وألوان .وأنّ الكتابة الدرامية تتوق إلى التحقق فعليا على خشبة المسرح،

بحكم الطبيعة الازدواجية للخطاب المسرحي الذي يتعايش فيه عنصران متلازمان ومتكاملان: النص الدرامي المسخر للقراءة، ينتمي إلى فنون الأدب، والعرض المسرحي المعد للمشاهدة ويصنف ضمن فنون الفرجة، وهذا التكامل بين النص والعرض يقوم على أساس نوعين من الممارسة، ممارسة النص وممارسة الركح، اللتان تربطهما علاقة جدلية، الموقف العملي التطبيقي للركح لا يتحدد إلا بواسطة قراءة النص، كما أن قراءة النص تكون دائما متأثرة بالركح .وانطلاقا مما سبق يتضح أنه رغم تباين تصورات النقاد المسرحين حول ثنائية النص العرض، فإن القاسم المشترك بينهم أنهم يؤمنون بقيمة وأهمية العرض، لكنهم لا يتجاوزون النص بل يعترفون بمساهمته في تشكيل الرؤية الفنية للعرض.

الفصل الرابع

العناصر الجمالية المكونة للعرض المسرحي

- ١ .الكتابة الدرامية:

إذا كان النص الدرامي نصا مفارقا، ومختلفا عن النصوص اللغوية الإبداعية الأخرى، وذلك بجمعه خاصيتين أساسيتين هما الأدبية والتمسرح، فهو يعتبر نقطة انطلاق أساسية لتصوير استراتيجيات ومخطط العمل المسرحي، وما تشترطه من تحليل ودراسة من شأنه ما أن يحققا مفهوم التمسرح لهذا النص، والذي يعتبر السمة التي تميزه عن غيره من النصوص الفنية والإبداعية الأخرى "وتفتح أمام القارئ آفاقا قرائية جديدة تتمثل في التركيز على خصوصية النص الدرامي في حركته ١وحيويته وتجسيده وتحقيقه "، فلهذا عملية تذوق النص والتواصل معه تعتبر مسألة ليست بسيطة، ويقتضي تحليل وقراءة النص الدرامي الانطلاق من جهاز نقدي خاص، قادر على استعاب كل مكوناته وعناصره والإحاطة بأبعاده الفكرية والفنية والجمالية وذلك من خلال صهر مختلف هذه الممارسات ومواجهة بعضها ببعض ليصبح نصا متعدد الأصوات، متعدد اللغات "والشيء الذي يجعل له هذه القيمة الفنية والفكرية هو تعامله مع النصوص التراثية بواسطة إعادة قراءتها وتحريكها وتكثيفها وتحويلها ."إن المفاهيم العلمية والنقدية استقرت على أن الدراما نوع من الأدب المعد للتمثيل أي يتقمص الممثلون شخصيات النص ثم يتناوبون على قراءة هذه الحوارات، ليصنعوا منها واقعا افتراضيا مبنيا على النص وما يميز النصوص الدرامية عن غيرها من النصوص الشعرية والسردية، قابليتها للتمثيل والتقديم للجمهور من خلال عرض مسرحي تتعدد عناصره، فالمقصود بالنص الدرامي ليس نص المؤلف عن قصة قصيرة، ولا المقتبس عن نص آخر أو عن أية مادة أدبية، فالمقصود إذن "هو النص الذي يحاول أن يسير على أصول الدراما وقواعد التأليف المسرحي من تقيد بالحكاية، وبناء الشخصية والصراع المسرحي وما يقتضيه ذلك من ربط لهذه العناصر بما يسمى في قواعد التأليف المسرحي (الحبكة"([1]

وهذا طبعا لا يعني على الإطلاق ألا يدخل الكاتب تغييرا على ترتيب و تصاعد هذه العناصر بوسيلة أو أكثر كالموسيقى والغناء والإضاءة، أو غير ذلك، فهذه الوسائل تدخل في أركان التأليف المسرحي "ولكن ما تفعله هو أ□ا تقدم هذه العناصر "بإطار جديد يكسر الإطار التقليدي ٢للدراما "، وهذه الدراما□ دف إلى معالجة

[1] ١ميلود بوشايد وعبد الرحمان اصميدي: دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد، قراءة توجيهية تحليلية، ص ١٨

٢ .المرجع نفسه، ص ٢٤.

هذه الوسائل والعناصر لإدراك مظاهرها الفنية الجمالية والوقوف عن أبعادها الفكرية والمعرفية .ويمكن القول إن الكتابة الدرامية محكومة بحياتين أو بوجودين خلافا للكتابات الأخرى، الكتابة المسرحية هي الوجود الأول والعرض المسرحي هو الوجود الثاني، "والعرض المسرحي يمضي ويتلاشى خارج رحم الزمن، ولو حاولنا أن نحتفظ به شريطا مسجلا، لكنه رغم ذلك يتبخر محتفظا بالظل لأنه يفقد أنفاسه الحارة وحضوره الطازج أما الكلمات المسرحية هي التي تبقى ٣والصورة التي ترسمها أطول عمرا ."فكل قارئ قد يضيف عمرا زمنيا للمسرحية المكتوبة، وكل ممثل يضيف عمرا زمنيا لهذه الشخصية، أو تلك والعرض المسرحي يكدس عمرا آخر للكلمات .ويمكن النظر إلى النص الدرامي كأي نص فني إبداعي آخر، لكونه مؤلفا من مجموعة من الرموز لكل منها مضمونه الخاص، وأنه يضم مجموعة من الدوال اللغوية، بحدودها المادية من حروف متسلسلة في كلمات وجمل وفقرات وفصول، "لكن من جهة أخرى يضم المدلول بمستوياته المختلفة في النص نظاما لا ينتمي إلى النظام اللساني ولكن علاقته معه علاقة تماس وتشابه في الوقت ذاته، و□ذا يكون النص الدرامي عملية إنتاجية وفضاء يتصل فيه مؤلف النص[1] معقارئه "، وهذا النص لا يكف عن التفاعل فهو يفكك دوما لغة الاتصال ولغة التعبير، ويعيد بناء لغة أخرى منفصلة وناجمة عن الأعراف الثقافية والاجتماعية والتاريخية و□ذه الطريقة نتمكن من قراءة هذا النص عبر مجموعة من التحليلات الأسلوبية، التي تتركز على تكويناته الصوتية، و وحداته الدلالية، فالنص الدرامي يتمتع بقدرة واسعة على بث العلامات "فهو سلسلة منتجات مستمرة العطاء على شكل تلفظات يتابع عبرها الفاعل الحيوي والذي هو بلا شك فاعل المؤلف ٢وفاعل القارئ ."بما أنّ النص الدرامي عبارة عن رسالة مكتوبة، مكونة من رموز وأحرف متبلورة ينشأ الإطار المسرحي على أساسها، فإنه يهدف إلى تمكين القارئ (القارئ والمخرج) من تفسير هذا النص وترجمته إلى عوالم درامية وفضاءات تخيلية، فيسمح بقابلية التنبؤ بظاهرة ما من الظواهر أو من معلومات تكسب القارئ كفاءة درامية تمكنه من فك الرموز المخصصة للنص الدرامي بالمقارنة مع النصوص الأخرى .الكاتب المسرحي ليس أديبا معزولا عن العرض المسرحي بل كان ولا يزال يلاحق مسرحياته، ويختبر بعدها البصري عن كثب، وقد تكون مثل هذه المتابعة سببا رئيسيا من أسباب قابلية ما

[1] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب-دمشق، ٢٠٠٣ ،ص ٢٢٠ .
المرجع نفسه: ص ٣٢٠ .
نديم معلا محمد: في المسرح في العرض المسرحي في النص المسرحي، قضايا نقدية، ص ٢١٩

يكتب للعرض واحتفاظه بدراميته، "فالكاتب المسرحي يكتب لكي يتكلم الآخر بدلا منه، ليس فقط الآخر ولكن مجموعة من الآخرين يتبادلون الكلام، فليس من الممكن أن نفك شفرة ٣المسرح بوصفه عملية أسرار أو تعبير عن شخصية وأحاسيس ومشكلات المؤلف "إن كل المظاهر الذاتية يتم إحالتها بوضوح على أفواه الآخرين، إنّ أول ما يميز الكتابة الدرامية هو أن□ها ليست ذاتية، بما أن الكاتب لا يرفض بإرادته الحديث باسمه، إذن كاتب النص الدرامي يتوجه بنصه إلى القارئ وإلى المخرج[١]، وفي هذا النص يلتقي الخطاب المسرحي مع الخطابات الأدبية التي تعتمد على اللغة كأداة للتواصل، ونص المخرج الذي يعتمد على الكتابة السينوغرافية وعلى تحويل نص المؤلف إلى عرض يتضمن كل مقومات الأداء المسرحي من تمثيل وديكور وملابس وإضاءة وموسيقى وغيرها، ومن النصين معا يتولد نص ثالث هو نص المتلقي أي نص الجمهور وما يعكسه من ردود أفعال سلبية وإيجابية .إن الأبعاد التواصلية للنص الدرامي، تتداخل في تشكيلها مجموعة من المعطيات، و العناصر اللغوية والفكرية والنفسية والاجتماعية والثقافية وغيرها من العناصر التي تحاول الكتابة الدرامية أن تجسدها في شكل فني يراعي نسق البناء الدرامي، الذي تساهم فيه مجموعة من المكونات، كالشخصية والحدث والزمان والمكان والحوار وغيرها .فالشخصية المسرحية هي تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل النص الدرامي، "باعتبارها ذاتا تحيل بالقيم الفكرية والفنية والثقافية، ترتبط أفعالها ومواقفها، بشخصيات فاعلة أخرى داخل ١النص ذاته ."والحدث المسرحي* هو تلك الأفعال والمواقف التي تؤشر على من يجسدها داخل النص من زمان ومكان وشخوص، كما يحيل إلى الصراع الدرامي وما يتولد عنه من مواقف تعمل على تصوير الحدث وتناميه .أما الزمان فهو الذي يتحكم في الإيقاع الداخلي للنص ويفسر الكيفية التي تتعاقب□ ا المواقف الدرامية ويفسر كيفية انتهاء الحكاية سواء بالانفتاح أو بالانغلاق[٢] ، هذا في الوقت الذي يشغل فيه المكان المسرحي داخل النص الدرامي باعتباره القائم في العالم الخارجي بالإضافة إلى إحالته على الأجواء النفسية والبنيات الاجتماعية والفضاءات التي تقوم فيها الشخصيات بإغفالها٢ ."

---

[١] أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ط١ ،دار مشرق، المغرب، ١٩٩٤م، ص ٢٦٩ .المرجع نفسه، ص ٣٦٩ .آن أوبرسفلد: قراءة المسرح، ترجمة مي التلمساني، مهرجان الظاهرة، المسرح التجريبي، ط١ ،١٩٧٧م، ص ٢٥

[٢] ميلود بوشايد وعبد الرحيم اصميدي: دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد قراءة توجيهية تحليلية، ص ١٦ * . الحدث المسرحي: هو مراحل احتدام الصراع نحو النهاية، وقد يكون الحدث نفسيا أو ماديا قد يتحقق كاملا على مستوى خشبة المسرح فقط وقد يتحقق في ادراك المتفرج فقط، وقد يتم من خلال جدل الخشبة المسرحية والصالة□ .اد صليحة: المسرح بين النص والعرض، ص٢٨ ٢ .المرجع السابق: ص ١٦.

وتبقى اللغة الدرامية تقنية لسانية يعتمدها المؤلف لرسم الشخصيات وتجسيد الأحداث وتحديد الدلالات العامة للعمل المسرحي، اعتمادا على الإرشادات والحوار الدرامي الذي يخضع لتقنيات فنية جمالية خاصة تتلاءم ومواقف الشخصية المسرحية، وتعمل على الدفع بالحدث الدرامي إلى التطور نحو النهاية .تختلف المقاربات والتحليل التي تتخذ النص الدرامي موضوعا لها حسب الأدوات الإجرائية المقترحة للمقاربة والتحليل، وبالتأكيد ليس هناك أداة واحدة بل أدوات، "لاسيما إذا كانت أدوات مستنبطة اعتمادا على تحاليل داخلية تعد مفاتيح للولوج النص الدرامي وتفكيك فسيفساء ١وأسرار البنية الدرامية "، لأن اللغة الدرامية لا تعتمد على الحوار الدرامي فقط، بل قد يكون أيضا للصمت بعد دلالي في تلك البنية، فضلا عما تقدمه الإرشادات المسرحية من إشارات لا يمكن إغفالها أثناء التحليل والمقاربة .ومما سبق نستنتج أن النص الدرامي يتكون من طبقتين نصيتين وهما: الحوار والإرشادات المسرحية، ولقد اختلفت العلاقة النصية بينهما على مر العصور، في تاريخ المسرح، فقد تختفي الإرشادات المسرحية أو تكاد، ومع ذلك فهي تحتل مكانة هامة ولاسيما في المسرح المعاصر، حيث لهذه الإرشادات أهمية وقيمة جمالية ودلالة كبيرة. فهي تتضمن تصورات المؤلف لبيئة النص والديكور والأثاث والملابس والأفعال التي تقوم ا الشخصيات أثناء العرض،... أما الحوار فهو دائما صوت الآخر، ليس فقط صوت شخص واحد، ولكن أشخاص كثيرين "فإذا استطعنا فك شفرة صوت الفاعل الكاتب، بوسيلة تأويلية أو بأخرى، فسوف يجب هذا الافتراض الأصوات كلها . وتكمن إشكالية الكتابة المسرحية الأدبية في تغطية لغة "الأنا" بلغة الآخر المعادلة لرفض ٢التعبير عن الذات[1]

ويرتبط الاختلاف اللغوي الأصيل بين الحوار والإرشادات المسرحية بموضوع الإخبار أي سؤال من يتكلم؟ في الحوار يكون المتكلم هو ذلك الكائن الورقي الذي نسميه الشخصية والذي تختلف عن المؤلف أما في الإرشادات المسرحية فإن المتكلم هو المؤلف ذاته- ١ :يطلق الأسماء على الشخصيات (مشيرا في كل مرة إلى المتكلم) وينسب إلى كل شخصية مكانا تتكلم فيه وجزءا من الخطاب - ٢يحدد إيماءات، و أفعال

[1] ١أحمد بلخيري: سميائيات المسرح، ط١ ،مطبعة النجاح الجديدة، دار البيضاء، المغرب ،٢٠١٠ ،ص ٢٩٧ .
آن أوبر سفلد: قراءة المسرح، ص ٢٦

الشخصيات بعيدا عن الخطاب ويمكن أيضا التمييز بين الحوار والإرشادات على مستوى الطبع عن طريق استغلال الخطوط ذات الأحرف البرازة، واستعمال القوسين بالنسبة للإرشادات لتمييزها عن الحوار الذي يكتب هو أيضا بطريقة خاصة تخضع لتنظيم محكم على بياض الورقة، تراعي فيه التوازنات وتوزيعات الكتل النصية، و اعتماد الخطط البارزة، والبياضات بين الفصول واللوحات، كما أن العنوان والإنتماء الأجناسي للنص، من بين الأشياء الأولية التي تلفظها العين لأول وهلة وكل هذه الأشياء يمكن استغلالها كفرضيات قرائية ١أيضا ."إنّ استحضار التمييز بين هذين المكونين النصيين، أثناء قراءة النص المسرحي أمر ضروري، لأن من شانه أن يضيء مجموعة من الأبعاد المكونة لهذا النص، حكائيا خطابيا، أدبيا، درماتورجيا- ٢ .مكونات الكتابة الدرامية :أ- الحوار الدرامي :كان الحوار الدرامي في كتابات النقاد يوصف بأنه أسلوب التعبير الدرامي المتميز، وكانت له هذه المكانة، لأن التأليف المسرحي، نوع رفيع من أنواع الأدب، "وظلت البشرية قرونا طويلة تتغنى بحوار المسرحيات ما بين تشدق الممثلين بتكلف وتصنع، وفي تأديته بواقعية لطيفة[١] ٢ ."

ولأنّ الكتاب المسرحيين كانوا عماد الحركات المسرحية المهمة، فقد احتلت النصوص المكانة الأولى في العرض المسرحي، وكان ذلك دافعا إلى بذل المزيد من الاهتمام في إيصال الحوار بأ□ى صورة إلى أذن المتلقي .إنّ جوهر الكتابة الدرامية هو الحوار الدرامي لأن□ه هو العنصر الذي يسمح بالوقوف عن كثب على أدبية النص الدرامي، فالمسرح فن المتحادثين والمتخاطبين، والحوار الدرامي "يتمظهر على شاكلة متواليات من المقاطع، تتحملها ذوات شخصيات متفاعلة، وإن الوقوف عند مظاهر التفاعل داخل النص الدرامي من خلال قراءة الحوار الذي من شأنه أن يساعدنا على إبراز المبادئ المتحكمه فيه والوقوف على آثاره في حركية النص، ومدى ترجمته لأشكال التوتر الدرامي ١داخله "، إلا أننا نعلم جيدا أن الحوار لا يقتصر وجوده على النص المسرحي، وإن□ما يتجاوزه نحو الشعر والرواية، بل ونحو الحياة اليومية نفسها، فما الذي يميز ذات الحوار الدرامي عن غيره؟" .الحوار الدرامي هو حوار مركز منتقى مهذب وله غاية محددة هي صنع الدرما، ولا شك أن الكتاب المسرحيين يعرفون ذلك ويفرقون تفريقا دقيقا بين الحوار الـ درامي وبين الحديث ٢العادي "فالحوار الذي يكون دراميا هو الحوار الذي تخاطب فيه الشخصيات إحداها

[١] نظر: ميلود بوشايد وعبد الرحمان اصميدي: قراءة النص المسرحية دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم، ص ٢١٣ . فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، ص ١٠

الأخرى، لكن حوارها يتوجه نحو الجمهور، هذا الجمهور الذي من الضروري إخباره ، وما دام الموجه الأساسي لهذا الإخبار هو المؤلف، فإن الحوار المسرحي بقدر ما هو حوار بين شخصيات، فهو أيضا وأساسا حوار "موجه من مؤلف إلى جمهور وهذه الخاصية هي التي جعلت منه خطابا مزدوجا، والحوار الدرامي ينمو ويتوالد، ففي الحياة قد يتوقف الحديث عند نقطة معينة لا ٣يتجاوزها إلى غيرها، أما الحوار الدرامي فينتقل بمنطقية وتسلسل من نقطة إلى نقطة "، وهذا النمو والتوالد هو السلاح الرئيسي في يد الكاتب لنمو الحكاية ويجب أن يتم هذا النمو بسرعة[1] ودون توقف حتى يستوفي الكاتب كل ما تقدم من أركان التأليف المسرحي في المدة الزمنية المتاحة له للحوار دور مهم يستطيع الكاتب من خلاله أن يضع الأمور في نصا□ا ويكشف عن الحقيقة، "إذ لم تعد وظيفة الحوارات بلاغية أو إنشائية بل صارت لها وظيفة جمالية درامية أي تنقل الحياة اليومية ١ببساطتها وعفويتها وصراعا□ا ومشاكلها وهمومها "، ومن هنا فإن الحوار الدرامي يصبح لا معنى له إذا لم يحمل الشحن العاطفية المتولدة عن العلاقات بين الشخصيات، ومهما بلغت قوة الفعل من الدلالة بديلا عن الكلام فإن موضوع المسرحية وصراعها وشخصيا□ا لن تقوم لها قائمة إلا بالحوار، أي أن الحوار الدرامي هو حامل لواء المسرحية كلها، وجامع لشمل جميع عناصرها، ولهذا على الكاتب المعاصر أن يواكب العصر في سرعة الإيقاع وفي تقديم الإثارة التي صارت سمة العصر والتي صار القارئ أو المتفرج يطلبها في العرض المسرحي والذي يجب أن يمتلئ بكل مقومات البناء المسرحي، في عمق الصراع وقوة الموضوع واكتمال الشخصيات، و□ذا الشكل فالحوار الدرامي هو السبيل الوحيد أمام الكاتب المعاصر وسلاحه القوي .الحوار ينبثق عن مفهوم المحاكاة في المسرح، فهو يشابه الواقع من ناحية ومخالف له من ناحية ثانية، إذ يشا□ه في تعريفنا بنوازع الشخصيات وسلوكها الإنساني ويخالفه في أنه مركب بطريقة فنية، لها وظائف محددة فهو ليس حوارا واقعا، وإنما يوحي بالواقع فالكاتب المسرحي يضع الشخصية، في ظرف عاد، وكل شيء يحدث كما في الحياة العادية اليومية، فالحوار الدرامي ليس انتقائيا مختارا على أسس بلاغية أو لاستعراض مهارات لغوية وإنما لخلق عالم درامي "والأبطال الذين يعيشون فيه يعتبرون عناصر مستمرة ومترابطة لاستمرار الوهم، فاستخدام الحوار يمكن أن يعتبر تحريكا لساكن ٢ ." ومع إعلاء مكانة المخرج، أخذ الحوار الدرامي تقل أهميته رغم إمتلاء المسرح به، ويعود نقص أهميته، من

[1] حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي، دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم، ص ٢١٦ .فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، ص ٣١٠٩ .المرجع نفسه، ص ١١٠.

أنه لم يعد التعبير الأقوى أو الوحيد عن التواصل الفعلي بين الشخصيات في صراعها أو في توافقها، وعندما ازدادت براعة المخرجين والممثلين "صار الفعل يحل محل الحوار في [1]التعبير عن الدلالة النفسية والعاطفية، فصار الحوار مكملا للفعل وليس بديلا عنه ."فلم يعد الممثلون يقفون على خشبة المسرح بحكايتهم القديمة ذات الفخامة في القول والفعل، ولم يعد الحوار يجلجل بفصاحته في آذان المتفرجين، بل صار حديثا عاديا، قد يعنف في أزمان الصراع لكنه يظل ضمن دائرة الحديث الواقعي، "ولم يكتف المخرجون بإنزال مكانة الحوار إلى المرتبة الثانية أو الثالثة، بل صاروا يكيدون الكاتب كيدا مؤلما بحذف أطوال من نصوصهم، ثم [2]زادوهم كيدا أشد في أواخر القرن العشرين بأن قدموا عروضا دون كلام ."غير أن هذا الصراع الخفي بين المخرج والكاتب لم يذهب بقيمة الحوار، لأنه ليس من الممكن الاستغناء عنه، لأن العرض المسرحي في □اية الأمر تجسيد لظروف الكلام، إذ كائنا ما كان شأن العرض المسرحي، فإنه لن يقوم إلا بالحوار "فهو كلام يتصدى له الممثل بالإلقاء المتقن في [3]نبرات الصوت و وضوح الكلمات والتعابير ."وكذلك يمكن الإشارة إلى أن الحوار الدرامي يأخذ أشكالا مختلفة، فإذا تحدثنا عن التطور النوعي فنلاحظ أن الحوار الشعري ارتبط قديما بالتراجيديا وارتبط الحوار النثري بالكوميديا، فهذا كان له تأثيرا على البنى الدرامية، كما أنه أيضا طرق التعبير الدرامي قد ارتبطت بمقولات خاصة وبأسلوب ملائم، "إنّ التراجيديا في شكلها الكلاسيكي تبنى عالما دراميا يسكنه أشخاص ملكيون، [4]حوارهم يجب أن يكون وقورا ساميا سمو مكانتهم "، أما عالم الكوميديا الخاص بالحياة البسيطة يناسبه أكثر التعبير والحوار من خلال لغة الحياة اليومية، التي تدل على حياة الإنسان العادي الوضيع، وكذلك أيضا يأخذ الحوار أشكالا مختلفة على أساس خطا□ا الإيديولوجي، باختصار يعتمد الخطاب التراجيدي على الحوارات الفلسفية المتعلقة بالخطأ والصواب[1] ويهدف إلى تقديم حقائق كونية لكي تعطي للحياة معنى وهذا يتناقض مع الكوميديا، حيث الخطاب الاجتماعي الأساس، ويهدف من خلال المسرحية تدمير النظم التي يسعى ا□تمع من خلالها أن يكتسب معنى ١ ."وخلاصة الكلام أن هذه الفوارق الجوهرية لها تأثير كبير على عمليات خلق الحوار الدرامي .ب- الإرشادات المسرحية :يتميز النص الروائي السردي عن النص الدرامي في قدرة مؤلف النص الروائي على

[1] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، ص ٢١٠٧ .
المرجع نفسه، ص ٣١٠٨ .
المرجع نفسه: الصفحة نفسها٤ .
إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ص ٨٤

أن يشير إلى نفسه من خلال الأشياء التي يصطدم ا، وبوسعه أيضا أن يضع نفسه داخل الشخوص أو خارجها، أو أن يجمع بين الأمرين معا حتى في الجملة الواحدة، أما في النص الدرامي "فإن المؤلف غائب منذ اللحظة التي تظهر فيها الشخصيات الدرامية، في أي مشهد، إن مجرد حضورهم ٢ينسحب المؤلف إلى الصف الأخير"، ومع ذلك فإن بقايا تدخل المؤلف تظهر في طريقة توزيعه وتقطيعه للمشاهد، إلا أن أي تدخل المؤلف الدرامي في فضاء النص الدرامي، يكمن في قائمة الإرشادات والمعلومات والملاحظات التي يقدمها عن الفضاء والحركة والحالات الشعورية للشخصيات، والتي اصطلح على تسميتها، اسم النص الثانوي أو ما وراء النص، أو النص الموازي أو النص الفرعي، غير أن المصطلح الأكثر شيوعا الإرشادات المسرحية .إن أغلب النقاد يستخدمون مصطلحي النص الرئيسي والإرشادات المسرحية للتمييز بين حوار الشخصيات، وبين قائمة المعلومات والملاحظات، التي تضع إطار لهذا الحوار، فالكاتب المسرحي يضع ملاحظاته الإرشادية غالبا بين قوسين كبيرين، ليتوجه ا للقارئ لمساعدته على تصور وتخيل الفضاء الدرامي، لذلك ينبغي عليه تحليل هذه الإرشادات "باعتبارها تؤ ثر على الشخصيات وعلى دلالتها الاجتماعية ومواقفها النفسية وعلى تموضعها وحركا ا فوق الخشبة[1]،كما تؤثر في الآن ذاته على الزمان والمكان، وعلى العلامات البصرية والسمعية والتقنية والمشهدية ١التي م اللعب والأداء التمثيلي، كالإضاءة والملابس والماكياج "وكل مـ ا يتعلق بالفضاء السينوغرافي، إنما هذه الإرشادات هي التي تقدم لنـ ا الشروط والظروف المتخيلة لكلام الشخصيات .وباختصار الإرشادات المسرحية تتضمن العناصر التالية : - ١العناوين الرئيسية أو المتخللة "فصول، مشاهد- ٢ ."...لائحة الشخصيات بالإضافة إلى أسمائها المكتوبة أمام كل سطر حواري- ٣ .إشارات زمنية وفضائية- ٤ .تحديدات مختلفة تتعلق بوضعية الشخصيات وحركا ا وطريقة كلامها ودخولها وخروجها ٢والديكور والأزياء...إلخ .فهذه الإرشادات تساعد في تشكيل صورة الفضاء الدرامي من العناوين والتقطيعات)فصل، مشهد... وكذلك قائمة الشخصيات والملاحظات التي تتعلق بحركتها وألقا ا، و وظائفها، مع ما تشير إليه من أمكنة جغرافية وتاريخية وأسطورية، وملاحظات وصفية، كوصف الأبعاد الهندسية (مثل الغرف، المداخل، المخارج، الأغراض...) كذلك وصف حالة الشخصية النفسية وطريقة حديثها (ببرودة، بلطف، بحماس، بغضب...)، وكذلك إرشادات تتعلق

[1] ١ينظر: إلين أستون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ص ٢٨٥ .
أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ص٧

بالتقنيات مثل ١٣الإنارة، أو مجموعة من النصائح ذات البعد العام التي تقدم إلى المخرج ."إن النص الرئيسي فقط ما يتاح للمتفرجين على العرض باعتباره منتجا للمعنى، أما النص الإرشادي الذي يتعرض للتفسير على يد المخرج والمصمم والممثلين والتقنيين ، فإنه يتعرض لدرجات مختلفة من الفهم والإلتزام والتجاهل[١]، وقد يبقى وقد يختفي، إن الإرشادات المسرحية مكملة للبنية الأدبية للمسرحية، و أ□ا توحي بوظائف هامة جدا في بنيتها الدلالية لكنها تحتل مكانة ثانوية بالنسبة إلى الحوار، "فالإرشادات المسرحية تضم إطار الحوار بمعنين : حرفيا في الإخراج الطباعي للصفحة، ومسرحيا في أ□ا تضفي على النص المطبوع كونه مسودة للإخراج المسرحي، إنّ فريق الإخراج يعرض عليه سلسلة من المؤشرات الدالة عن النوايا المسرحية للكاتب الدرامي، ويقدم للقارئ الفرصة لقراءة فعل العرض عن طريق النص وبالتالي فرصة لإخ راج ١المسرحية من مخيلته .ويمكن الإشارة إلى ملاحظة هامة تتعلق بالعلاقة بين النص الرئيسي والإرشادات المسرحية وهي علاقة التواري والظهور، فبشكل عام كلما كان الحوار التداولي للشخصيات الدرامية غنيا بالصور والاستعارات كلما قل تدخل المؤلف، وقصر طول نص الإرشادات الذي يهدف منه إلى بناء الفضاء الدرامي إضافة إلى فضاء الحكاية والعكس صحيح .فكثير من النقاد كانوا ينظرون إلى النصوص الدرامية الكلاسيكية بان هناك غياب للإرشادات المسرحية، التي تعمل بشكل موازي للحوار "وأن الموقف النقدي العام في النصوص التي تنتمي إلى عصور أقدم هو أنّ الإرشادات المسرحية هي إما هامشية أو غير مفروضة، حيث في أحوال كثيرة كان النص الفرعي يغيب تماما كما في النصوص المسرحية الإغريقية التي وصلتنا أو ٢ يكون إلى حد بعيد غامض وهزيل، كما في الإرشادات المسرحية في الدراما الإليرابيتية " ، وفي المقابل تزخر بعض النصوص الحديثة بالملاحظات والإرشادات "لندرة الحوار والأحداث فيها، ٣حيث تحل العلاقات بين الأشياء محله "، غير أن الملاحظ للنصوص الكلاسيكية التي تكاد تغيب فيها الإرشادات المسرحية أ□ا حافلة وإلى حد كبير□ ذه الإرشادات داخل الحوار التي وضعها المؤلف، فهذه الإرشادات تستنتج من خلال ثنايا الحوار الذي يدور بين الشخصيات أي النص نفسه ومن هذه الرؤية تحدد شروط إخراجه وبالتالي نجد الإرشادات المسرحية ضمن الحوار نفسه ويكمن استقراؤها منه، ومن ثم فهناك ارتباط

---

[١] ١ميلود بوشايد وعبد الرحيم اصميدي: دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد قراءة توجيهية تحليلية، ص

٢ ٢٠ .حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي "دراسة في مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم"، ص٣١٤ .
أنظر: أكرم يوسف: الفضاء الدرامي دراسة سيميائية، ص٧٩.

بين أشكال المسرحية الدرامية، وكذا زمن ظهورها وبين طرق وأنماط معينة من الإرشادات المسرحية .ومما سبق نستنتج أن النص الدرامي الكلاسيكي تسود فيه الإرشادات المتضمنة داخل الحوار، وتلعب دورا هاما في توجيه الإخراج وبالتالي يتم توصيل هذه المعلومات والإرشادات في الحوار بشكل ضمني مع الأخذ في الاعتبار أ□ا تصل إلى المتفرج مباشرة عن طريق الإخراج، أما النص الدرامي الحديث فيعمل عند مستوى كل من النص الرئيسي والنص الإرشادي الصريح وكذلك أن الكثير من المعلومات تقدم أيضا من خلال أسلوب داخل الحوار لتكمل الإرشادات خارج الحوار .وتكمن أهمية الإرشادات المسرحية، سواء داخل الحوار أو خارجه "أ□ا تمثل بالنسبة إلى ١الكاتب المسرحي وسيلة لفرض سيطرته على العمليات التي يتحقق□ ا النص في حالة العرض " ، ومن الإرشادات ما يرتبط بالشخصية ومن ثم فهي موجه إلى الممثل، ومنها ما□ تم بالمنظر والإضاءة وتوجه إلى مصمم الديكور ومصمم الإضاءة، وهي أيضا تتعامل مع المؤثرات البصرية والصوتية و موجهة إلى التقنين .فالوظيفة المسرحية الأولى للمثل هي تمثيل الشخصية والمعلومات الخاصة مظهرها وسلوكها وتفاعلها في النص وهذا يظهر سواء ضمنية أو صراحة من خلال الإرشادات المسرحية الخارجية عن الحوار، فالإرشادات المسرحية تظهر مظهر وسمات الشخصيات وعلاقتها ببعضها البعض والتفاعل فيما بينها، وهذا له دور مهم بالنسبة إلى الممثل "فالعلاقات المكانية المشار إليها في الإرشادات تعكس قضايا المكانة والسيطرة والظروف الجسمانية الخارجية الخاصة بالقصة تفيد في الإشارة إلى الظروف والصراعات السيكولوجية الداخلية ويمكن تقديم المعلومات الخاصة□ وية ١ الشخصية وذا□ا ودلالة الشخصية بالنسبة إلى الفعل .أما بالنسبة إلى العناصر التصميمية والتقنية، فإن الإرشادات المسرحية ترتبط بعمل المصمم، مصمم الإضاءة والتقني، وفي غياب الإرشادات الخارجة عن الحوار في معظم النصوص الدرامية الكلاسيكية "فالمصمم يقوم باستنباط الأساسيات من الحوار، فهنا يكون للمصمم الاختيار من الأزياء السائدة في هذا العصر، وكذلك من الناحية الجمالية فقد يلجأ المصمم إلى رسوم الأواني ٢الزخرفية المعاصرة للمسرحية "، أما بالنسبة إلى النصوص الدرامية الحديثة نلاحظ التأكيد المتزايد على التفاصيل والصرامة في الإرشادات المسرحية المتعلقة بمسائل التصميم، فالمسرحيات الحديثة تعكس الأزياء التي تواكب هذا العصر وليس هذا وحسب، بل حسب دور ومكانة الشخصية في حد ذا□ا، فهي تعطي مؤشرا تفصيليا عن حالة الشخصية منذ أول دخول لها، كما أن الإرشادات المسرحية "تؤسس مدخلا

إلى الماكياج، والملابس وتضع المتفرج في مواجهة مع الشخصيات ٣باعتبارها تمثيلات استعارية "، وأخيرا هناك إرشادات خاصة بخشبة المسرح وإرشادات خاصة بالإضاءة كوسيلة إضافية على التغيير الطبيعي من المصنوع، والدور من الواقع .إن القيام بترجمة الإرشادات المسرحية الخاصة بالمناظر والممثلين والحركات الأساسية تجعل المرء ينمي إحساسا واضحا بطبيعة نية الشخصيات ودلالتها بالطبيعة المكانية والمركبة للعلامات.

- Iالإخراج المسرحي:

لقد عبر المسرح حقبا، ومر بحضارات كان السلوك الإنساني فيها بسيطا، ويكاد أن يكون موحدا: الأزياء واحدة، في الحضارة الواحدة، وإذا اختلفت ففي القطع أو اللون، و التقاليد والعادات واحدة في الحضارة الواحدة بحيث "يصبح تجسيد نص مسرحي أو إدارته، أو توجيهه، أو تنفيذه قاصرا بالدرجة الأولى على تجسيد الكلمات صوتا وأداءا وتحريك الشخصيات حسب مقتضيات الحوار أو تنفيذ لملاحظات المؤلف، ولهذا كانت وظيفة التنفيذ من أبسط الأمور، و غالبا ١ما كان يقوم ا المؤلف نفسه، كما في المسرح الإغريقي .وكانت جماهير المسرح أيضا بسيطة ومتواضعة، راضية بأقل القليل من تلك الجهود المشتركة بين المؤلف والمنفذين، ولكن سرعان ما تغيرت الأوضاع واتسعت الرقعة المسرحية، ولم يعد التنفيذ قاصرا على المؤلف بل تعداه إلى المنتج والفنان التشكيلي وحتى الممثل أحيانا .وشهدت العصور الوسطى وعصر النهضة "ظاهرة قيام شخص بتنسيق علاقات الممثلين في العرض المسرحي، و أطلق عليه "المدير" أو "الرئيس" أو "القائد"، إلا أن التقدير والاهتمام الأكبر ٢بقيا حكرا على الكاتب الدرامي والممثلين ومهندسي الديكور "واستمر هذا الوضع حتى القرن السابع عشر، الذي ازدهر فيه النشاط المسرحي بأعمال شكسبير الإنجليزي وموليير الفرنسي والتي فرضت أعمالهما طبيعة جديدة للعرض المسرحي، ومع ذلك بقى الممثل يواجه الجمهور بأسلوب أدبي، فكان العرض المسرحي حالة أدبية شبه خالصة، وهذا طبعا لا يحتاج إلا القليل من الخبرة الإخراجية، وجاء القرن الثامن عشر حاملا معه اهتمامات جديدة حول تفسير الشخصية الدرامية وتقنيات التمثيل، والتحولات التقنية، مما أثر على العرض المسرحي الذي بدأ يهتم ببناء المشهد تقنيا ليصنع حالة بصرية تجذب المشاهدين، ومع قدوم القرن التاسع عشر كانت التراكمات الفنية[1]

[1] ١سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، دط، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨ ،ص ٢١ ٢ .أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص ٥٧.

والتقنية قد وفرت البيئة الخصبة للمسرح بالمفهوم الحديث، وبدأت تتشكل مقومات المخرج المسرحي، وبدأت ترسم معالم الإخراج والسينوغرافيا برؤية جديدة وبأدوات مغايرة لما كان سائدا من قبل في إنجاز العرض المسرحي "ومن أهم ما أفرزته تشكلات الوعي في هذا النوع من الممارسة إعادة النظر في العلاقة بين نص المؤلف وإبداع المخرج ومحاولة الانفلات الهادئ من سلطة المؤلف بعد أن كان نصه أساس البناء العرض و ركيزة تبليغ ما يريد للمتلقي سواء كان هذا المتلقي قارئا ١أو متفرجا . "ولم يكن التخفيف من هذه السلطة الأدبية وليد الصدفة، بل عملت خيارات عديدة على الدفع بالمخرج إلى إعادة النظر في العملية الإنتاجية المسرحية، وعلى توجيه اهتمام الثقافة الإخراجية "نحو البحث عن اللغات المسرحية الممكنة التي تجعل ا□تمع يفكر□ ا وينتج□ ا وعيه، ويدرك دور ٢التقنية في مساءلة الذات وا□تمع والعالم أثناء كتابة هذا الفكر في فضاء العرض وزمانيه ."وفي القرن العشرين تمكن المخرج من التحكم في كافة عناصر العرض المسرحي بحيث تحول "المخرج إلى لاعب عرائس يسيطر على العرض والممثلين سيطرة تامة ٣ " و□ذا تنامى دور المخرج باعتباره مصدر الإبداع الرئيسي في العرض المسرحي .وكما أشرنا سابقا أن النص المسرحي كان حاضرا في المسرح القديم بقوة، وكانت أدبية وأسطوريته هي التي كانت تعزز وترسخ هذا الحضور، ولكن الواقع فنا جماعيا كالمسرح، ما كان ليأتلف ويلتئم ويستقيم إلا بوجود شخص يأخذ على عاتقه مهمة التنسيق تمهيدا لتوحيد العمل .لاشك أن الإخراج المسرحي شأنه شأن كل نشاط إنساني يتقوى بالعلم، و ي تحصـ ن بمصداقيته، فالعملية الإخراجية ليست مجرد عملية فهم وتفسير للمسرحية، وإنما قد تبدأ بالفهم لتنتهي إلى الترجمة، إذن فالإخراج "هو فهم النص واستنباط المحتوى المسرحي منه وتحويله من الحياة[١]

المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشبة المسرح "، والتحقق من هذا الهدف يجب التنسيق بين العلامات الفنية وبين عناصر العرض المسرحي السمعية والبصرية والإشراف عليها، حتى اكتمال إنتاج العرض، وتتضمن إعداد الممثلين، وتدريبهم على الأداء الصوتي والانفعالي وتصميم وتخطيط حركتهم .كما أن

---

[١] ١عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، دط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ٢٠٠١ ،ص٢٢٦٩ .
المرجع نفسه: ص
٢٦٩ ٣ .أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص ٦١

الإخراج يتضمن تحديد العناصر المستخدمة في العرض من ديكور ومكملات وملابس والإشراف على التصميم وتنفيذ هندسة الصوت، والموسيقى التصو يرية والمؤثرات الصوتية، و العمل وراء الكواليس، وصياغة كل هذا بشكل مشهدي وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج وتحمل توقيعه" .إن الإخراج بالمعنى العميق لهذه الكلمة يبدأ تماما عندما تنشأ أركان فنية من صور عدة ٢تتحد في سيمفونية العرض المسرحي "، وعملية الإخراج تقتضي بادئ بدء التمرس بدراسات لغوية وأدبية واسعة وبالأخص "دراسة عيون الأدب المسرحي عبر تاريخ المسرح في العالم دراسة ٣أدبية ونقدية "، وهذا يعني أن الممارسة الإخراجية تحتاج إلى دراسة عميق نظريا وتطبيقيا لكافة عناصر العرض المسرحي، وبوجه خاص خشبة المسرح بكل موضوعا□ا وإمكانيا□ا، " لأن على خشبة المسرح سيجد المخرج كل ما يمكن أن يلجأ إليه لتكييف الفراغ المسرحي بما يناسب رؤياه ٤في إخراج الأعمال المسرحية المختلفة[١]."

– ٢المخرج

:إذن يأتي المخرج في مركز عملية الإنتاج المسرحي وهو المسؤول عن كافة القرارات الإبداعية، ويبدأ عمله باقتراح النص الدرامي ثم ترشيح ممثلي الشخصيات الرئيسية، واختيار معاونيه الرئيسيين من مساعدي الإخراج، و مهندسي الديكور ومصممي المناظر والإضاءة والصوت والأداء الحركي...إلخ .رغم أن المخرج لا يظهر على خشبة المسرح –في الغالب- لا أن المخرج المتميز يبدو موجودا بوضوح في العرض، "وتظهر بصمته واضحة على أداء الممثلين وإيقاع العرض وأ لو ان ١الديكور والإضاءة والملابس وإتزان العلاقة بين مختلف العناصر وتناسقها "، وهذه العناصر هي التي تحدد مدى نجاح العرض من فشله، ويعتمد نجاح المخرج على شخصيته وكفاءته العلمية وقدراته الفنية وتجربته، هذا من جهة، وقوة العناصر المساعدة له والظروف الاقتصادية للإنتاج من جهة "فالمخرج هو ذلك الساحر الخفي والمفكر في المسرح إنه ذلك الكيان الخفي عن المتفرج، الممسك ٢بيده خيوط المسرح المعقدة كلها والموجه للإدارة

[١] سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص ٢١٥ .
ألكسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة شريف شاكر، دط، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٦ ،ص ٢٤.
٣ سعد أردش:المخرج في المسرح المعاصر، ص ٤١٦ .
المرجع نفسه، ص ١

الإبداعية الخلاقة للفرقة المسرحية "، و إذا ما فقد هذا الكيان أو أهملت تلك القوة الفنية الموحدة للكل، فإن العمل المسرحي يكون نقل تماسكا، لذلك بدأ الإخراج في المسارح يتحول إلى مهنة تتطلب ثقافة وتجربة غينة وموهبة وميولا، وتغيرت النظرة إلى الأقسام العلمية في المسرح بشكل جذري "إذ لم يكتف مهندسوا الديكور والملحنون ومهندسوا الإضاءة والصوت بالاحتكاك الدائم والعملي مع المسرح بل أصبحوا يحتاجون أيضا ٣للدراسة الأكاديمية والتدريب ."ولأن كان المؤلف هو القوة الفاعلة التي تسيطر على المسرح، ففي العصر الحديث، قد تغير الأمر كثيرا حتى أنه أصبح المخرج "هو القوة الخلاقة المسيطرة على مسرح اليوم[١]، ولم يعد مجرد منظم، وإن□ما هو فنان بحكم حقه الشخصي بوصفه مبدعا "، لذلك أصبح دور المخرج في عصرنا أكثر تعقيدا وأنّ عليه أن يبني عمله الفني، بحيث يثير لدى المتفرج الأفكار الملحة في الوقت الراهن، ولكي يصل إلى هذا الوفاء لهذا الالتزام الثقيل و□ذه المسؤوليات الجسمية لابد أن تتوفر فيه جملة من الصفات- ٣ .صفات المخرج المسرحي- ١ :أن يكون ذا ثقافة واسعة، ومتعددة الجوانب لأنه ليس المخرج من يمتلك القدرة على التعمق في المسرحية أو من يستطيع أن يشير إلى الممثلين بكيفية أدائهم، ويقوم بتوزيعهم على خشبة المسرح وحسب، بل "إن المخرج هو الذي يراقب الحياة ويتطلع بمعرفة كبرى في جميع الميادين ٢فضلا عن معارفه في الحرفية المسرحية- ٢ ."عليه أن يكون ذا ثقافة علمية واسعة لأنه كلما كان النص المسرحي في الحقيقة غنيا بمحتواه الأدبي والشعري والنفسي والأخلاقي كلما كان النص الدرامي عميقا وعناصر الجمال فيه عظيمة وكلما كان النص الدرامي أصلي في أسلوبه، دقيقا في بنائه، كلما تعددت المشكلات والقضايا الحساسة التي ستواجه المخرج، والتي لا يستطيع أن يتغلب عنها إلا بخبرته وثقافته العلمية .ويبقى المخرج "مجبر على تفحص المكونات الجمالية الجديدة في إطلاق خطابه، بما يقترحه ٣من قنوات تواصل مغرية ومثيرة، لذلك تقع على عاتقه أدوارا و وظائفا عديدة- ٤ ."دور المخرج المسرحي- ١ : المخرج في المسرح هو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحي، وهو في الوقت ذاته العقل المفكر والمبدع لتفاصيل وكليات العرض المسرحي وهو القيادة الفنية والفكرية [٢]والعلمية للمسرحية

---

[١] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص ٢٥٧ .
ألكسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، ص ٣٢١ .
تمارا ألكسندروفينا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤدن، ط٢ ،دار الفرابي، بيروت- لبنان، ١٩٩٠ ،ص ٢٣.
[٢] ١هاني أبو الحسن سلام: سيميولوجيا المسرح في النص والعرض، ط١ ،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٦ ،ص
٢٥٩ .ألكسي بوبوف: التكامل في العرض المسرحي، ص ٣٢٩ .

- ٢المخرج هو الذي يختار النص الدرامي أو يوافق عليه على الأقل لأنه إن لم تتضح له الفكرة، فهو غير قادر على أن يوصل كلمة ما للجمهور، وإذا توصل المخرج في دراسته المبدئية إلى هذه الفكرة ورصد إليها أسانيد في نص المؤلف، استطاع في يسر أن يوجه الممثلين بحيث تلتقي جهودهم كلها حول هذا التفسير الذي يشارك في توضيحه أيضا كل عناصر الإخراج الأخرى ١من إضاءة وموسيقى وديكور ."رغم أن سطور أية مسرحية ليست سوى توجيهات التي يحتاجها غالبا المخرج عندما يقرأ مسرحية ما، ولكن هذا لا يعني من السهل قراءة وإخراج أي مسرحية، لأن المخرج "يضطر إلى الإجابة على أسئلة غير متناهية يقتضيها إخراج العمل، ولذا فإن المخرج مطالب أن يضع في حسبانه كل الإجابات على تساؤلات المشاهد أو القارئ، وهنا تصبح عملية الإخراج أكثر من ٢عملية تركيب بل عملية إبداعية- ٣ ."لكن الدور الأساسي الذي يقتضي المخرج الجهد الأكبر في إعداد العرض المسرحي هو اختيار مجموعة الممثلين الصالحين لتجسيد شخصيات المسرحية "بحيث تتوافر لكل منها المقومات ٣الفيزيقية والفنية التي تمكنه من الاقتراب من الشخصية الفنية التي سيقوم بأدائها "، فالمخرج يقوم بتوجيه الممثلين لضبط الصورة الصوتية للعرض، وتوجيههم بعد ذلك على خشبة المسرح لضبط الصورة المرئية، والأصل والعماد في الصورة الصوتية للعرض الكلمة، من خلال صوت الممثل والكلمة "كائن حي، لا يكتسب الحياة إلا إذا انتقلت من الصفحة البيضاء إلى الحياة الإنسانية ٤الحقيقية بكل مقوما□ا [١]. "وإذا انضبطت الصورة الصوتية وأخذت هيأ□ا النهائية كمعزوفة جماعية تموج بالأحداث الدرامية، انتقل المخرج والممثلون إلى خشبة المسرح لضبط الصورة المرئية وأساسها جسم الممثل أو أجسام الممثلين عندما تتقابل وتفترق، وتتواجه وتبتعد، فتملأ الفراغ المسرحي حياة وحرارة، وتعطي للزمان والمكان معانيهما لحظة بلحظة ومشهدا بمشهد وفصلا بفصل .إذن المخرج يهمه كل التفاصيل وفي كل شيء، الكلام الإيماء "إن إعادة قلم رصاص، أو ١قلب فنجان على خشبة المسرح هام ولا تقل أهميته عن المبالغة الخطابية في المسرح "، لكنه ينظ ر إلى الإخراج كفن يقاس

عقيل مهدي يوسف: متعة المسرح، دراسة في علوم المسرح نظريا وتطبيقيا، ط١ ،دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠١ ،ص ٥٥

[١] ١حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ط١ ،دار هومة، الجزائر، ٢٠٠٢ ،ص ٣٦٦-٢٣٦٧ . المرجع نفسه، ص ٣٣٦٨ .

سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص ١٤

٤ .المرجع نفسه، ص ١٥.

نجاحه، حلوله، وتجلياته البصرية بقدرته على خداع المتفرج بإيهامه بالواقع، وهذا يعني أن العرض المسرحي يتكون من نوعيين رئيسيين من العناصر- ٥ .عناصر الإخراج المسرحي- ١-٥ :العناصر السمعية: تبدأ مهمة المخرج بفهم وتفسير واستيعاب التصورات الفكرية والوجدانية في النص، ثم نقل هذه التطورات للممثلين وتدريبهم عليها من خلال تحديد الأبعاد الصوتية والانفعالية، وإيقاع الأداء لكل شخصية درامية على حدى، وبين الشخصيات ببعضها البعض، وتحديد المؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية المناسبة للأحداث ومواقع استخدامها ومدة استخدامها في العرض المسرحي- ٢-٥ .العناصر البصرية: المخرج "يخلق لغة بصرية مقروءة بمفردات الخطوط والكتل والأحجام والمسافات، وفق وجهة نظر فلسفية جمالية متفردة تتحاور بمنطقها مع تطور تقنيات ٢تأليف النص وإستراتجية ونظم استقباله من قبل المتفرج "، فللمخرج حرية استخدام المكونات البصرية للعرض المسرحي، لتأسيس البيئة المرئية للعرض، واضاء الشكل الحي على النص الدرامي، حيث يقوم بتحويل فهمه للتصورات الوجدانية والفكرية للنص، من عناصر أدبية صوتية إلى حالة بصرية تعبيرية، "ويبدأ عمله بتخيل الأماكن والأشخاص والأحداث، كوحدات بصرية، ثم تسجيل هذا التخيل تكنيكيا من حيث بناء الشكل المسرحي للفصول والمشاهد، كوحدات بصرية[1] تعكس تصوره المبدئي لكافة العناصر للعرض المسرحي "، ويعد المخرج أشكال العناصر البصرية السابقة بصياغة العلاقة بينها لتكوين العرض المسرحي في أسلوب يخضع للمعايير الجمالية وذلك يترتب كافة العناصر المرئية، البشرية والغير بشرية وإقامة العلاقة بينهما، أي بين عناصر الديكور وبين العناصر البشرية، "والتي هي كتل أجساد الممثلين، وحركتها في الفراغ المسرحي مع الإضاءة ٢واستخدام جماليات تشكيل الخط واللون والكتلة والفراغ "، والربط بين هذه العناصر لتحقيق حالة بصرية جميلة تروق المتلقي (المتفرج) وتنقل له المفاهيم الدرامية حسب تفسير ورؤية المخرج للنص[2].

ثانيا- السينوغرافيا وجمالية الفضاء المسرحي - Iالسينوغرافيا :من المصطلحات الأكثر رواجا والأكثر تداولا في الممارسة المسرحية الحديثة مصطلح السينوغرافيا، ولإعطاء هذا المصطلح وجوده الحقيقي ضمن هذه الممارسة في ظل مفاهيمه المتعارضة أحيانا والمتقاربة أو المتطابقة أحيانا أخرى، يجدر بنا أن نضعه ضمن إشكالية المسرح ذاته، ولقد لعب المعماريون والرسامون والمخرجون دورا هاما في إعطاء هذا

[1] ١سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر، ص ٢ ٤١ .عقيل مهدي يوسف: متعة المسرح، ص ٥٤.
[2] ١أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص ٢ ٦٩ .المرجع نفسه، ص ٦٧.

المصطلح مفهوما قريبا للمفهوم الحديث .يعترف جل الباحثين والمنظرين والمؤلفين والمخرجين ونقاد المسرح، بوجود خلط وتشويش في إعطاء معنى محدد للسنوغرافيا، لأنه كلما بدأ التنظير حول السينوغرافيا كفن، إلا و اصطدم هذا التعريف بمصطلحات منبثقة من معطيات معرفية وفنية وتاريخية: زخرفة، ديكور، سينوغرافيا والسؤال الذي يطرح نفسه، ما تعريف السينوغرافيا في ضوء المتغيرات التي عرفها العالم فنيا وعلميا وتكنولوجيا؟ يستمد تعريف السينوغرافيا دلالته من انفتاحه على مهن فنية وتقنية مختلفة، أصبح لها صلة وطيدة بالفضاء والعرض المسرحي، فمرجعيات فنون السينوغرافيا متعددة ومتنوعة، إما من الفنون التشكيلية وإما من الفوتوغرافيا وإما من فنون الإضاءة، و إما من هندسة الصوت، و إما من الديكور والأزياء" ...وهذه المرجعيات –الحقيقة- تشكل كلها مكونات أساسية تتحف السينوغرافيا بتلك الرؤية المنسجمة و المتكاملة التي تعطيها وظيفتها و وحد□ا، رغم اختلاف المرجعيات التي تستمد ١منها ممارستها[١]. "

وبما أن كل المساعي والجهود□ دف إلى إنجاح العرض المسرحي، لذلك يجب□ يئة كل الظروف لتحقيق ذلك، من إعداد مكان العرض وصياغته وتنفيذه، وهذا يتطلب استثمار الصور والأشكال والأحجام وإعداد الألوان والضوء، وهذا ما يقوم به فن السينوغرافيا .إذن السينوغرافيا هي "فن تشكيل المكان المسرحي أو الحيز الذي يضم الكتلة والضوء واللون والفراغ والحركة، وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام، وبإيجاز هي الفن الذي يرسم التصورات من أجل ١إضفاء معنى على الفضاء ."فسينوغرافيا رغم أن□ها مصطلح حديث إلا أ□ا كمفهوم يضرب بجذوره في المسرح فهي □دف إلى "تصميم الفضاء المسرحي، والتعامل معه، من ناحية المظهر يعتمد على استمرار الصور والأشكال والأحجام والمواد والألوان والضوء والصوت، كذلك فإن السينوغرافيا –بالنسبة ٢للمعماري- هي التي تصور المظهر التشكيلي الخاص لنخبة المسرح وقاعة الجمهور ."إن مجال المسرح، تتضافر فيه الجهود والتخصصات لإبداع فضاء خاص للعرض، داخل رؤية تتشابك فيها الفنون التشكيلية مع الفنون المسرحية، هذا الفضاء يصير إبداعا حقيقيا لعالم النص بواسطة الشكل والحجم والمساحة والضوء وهو ما يساعد فنون السينوغرافيا فيه بشكل مكثف "على إضفاء الصفة الاستعمارية على هذا الإبداع حيث

[١] عبد الرحمان بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، ص ١٠٠.

تتهدم أشكال الركح التقليدية "العلبة الإيطالية" ويتم استثمار أماكن جديدة دف إلحاقها بالمعمار المسرحي ٣ ."إنّ وظيفة فن السينوغرافيا حديثا هي إعادة تشكيل الفضاء المسرحي وإخفاء الحدود بين الركح والجمهور، ثم السعي إلى تأسيس علاقة مكانية وبصرية بين الدراما والمتلقي "وهدفها منح المكان والمساحة عواطف إنسانية كبرى، فهي فن تنسيق الفضاء[1] والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض "، إذن أصبحت السينوغرافيا عنصرا حيويا متعدد الوظائف في الإبداع المسرحي بدءا من العمارة، إلى الديكور إلى هندسة الركح إلى إدماج المتلقي في المشاركة الفعالة في العرض المسرحي الحي.II .جمالية الفضاء المسرحي - ١ :الفضاء المسرحي :حين الحديث عن الفضاء المسرحي تعترضنا جملة من المصطلحات والمسميات والتي خلقت جدلا نقديا كبيرا، فقد تداولت مفاهيمه دراسات مختلفة تأرجح استعمالها للمصطلح ما بين المكان والفضاء والحيز والفراغ ...ولكن الملاحظ أن أكثر المصطلحات تداولا في الكتابات النقدية هما مصطلح ا المكان والفضاء، وقد ظل مصطلح الفضاء مرادفا للمكان في الكثير من الكتابات النقدية، لكن الواقع مصطلح الفضاء أكثر شمولا واتساعا من مصطلح المكان فهو أعم منه لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد المكاني، وبصفة عامة الفضاء المسرحي يشمل البناء المعماري للمسرح وما يضم هذا الصرح من الصالة إلى الجمهور والخشبة والديكور والممثلين والإضاءة والمؤثرات الصوتية والسمعية ... يشكل الفضاء المسرحي عنصرا أساسيا في العرض المسرحي، فضلا عن كونه وسيلة للتعبير، فإنه يشكل بنية تحتية تضمن اشتغال عدد كبير من العناصر الفاعلة في العرض المسرحي، فهو أول ما يرصده الباحث وهو يفكر في جمالية العرض لأنه يشكل الإطار الجوهري لخشبة المسرح وكذا هو أول عنصر يواجه المتلقي فالفضاء هو الذي يؤثث الفرجة، ويبلورها فنيا ويشكلها جماليا[2].

المسرح يمتلك خلافا للراوية والشعر والقصة بعدا فضائيا "وهو يفرض على المسرح العناية بفهم كيفية اشتغال هذا البعد والكشف عن الطرق التي يتم ا توظيف الشـ فرات الفضائية لإنتاج ١المعنى ."فنستطيع أن ندرس المكان في القصيدة، كما ندرسه في الرواية والقصة والنص الدرامي، وإذا كان المكان عاملا مشتركا بينهما، فلا بد أن نجده "بأشكال متناسبة في كل نوع من هذه الأنواع، فالمكان عنصر جوهري في

[1] عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في أدب المغاربي المعاصر، ط١ ،دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢ ٠١٢ص ١٩٧ ٢ . عبد الرحمن بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، ص ١٠٠ ٣ .المرجع نفسه، ص ١٠

[2] ١عبد الرحمان الدسوقي: الوسائط الحديثة في السينوجرافيا المسرح، دط، دار الحريري للطباعة، دب، ٢٠٠٥ ،ص ١٧.

الأعمال المسرحية، والمسرحية تتميز بدور جوهري للمكـان، [٢]حيث لابد من تحديد المكان والزمان لنرى دور الفعل والظروف المحيطة به ."إن أول خاصية تميز النص المسرحي هي استخدام الشخصيات التي يؤديها ويمثلها الممثلون، فـإن الخاصية الثانية التي ترتبط بشكل يضيف بالأولى: "هي وجود فضاء ما تحيا فيه هذه الكائنات الحية حيث يبذل النشاط البشري في مكان ما، وينسج بين الشخصيات وبين هؤلاء، المتفرجين علاقـة [٣]ذات ثلاثة أبعاد ."وبما أن النص المسرحي يتميز عن بقية النصوص السردية "أنه يحتاج لمكان أو فضاء تتم فيه [٤]العلاقة الجسدية بين الشخصيات "، ولأنه يقدم نشاطا إنسانيا، يصبح الفضاء المسرحي هو مكان هذا النشاط، إذن الفضاء المسرحي هو العنصر الأكثر وضوحا في العرض المسـرحي، إذ أنـه لا وجود لعرض مسرحي "دون ديكور يوحي إلى المكان الذي تجري فيه الأحداث، ففي الـنص أو العرض، أول ما نتلقاه من علامات، التي تشير لنا إلى عنصر المكان، كما أنه أول شـيء يقـرأ في [٥]النص الدرامي، هي تلك التي يضعها المؤلف للدلالة على عنصر المكان [١]

ومن المعروف أن النص هو شبكة من العلاقات اللغوية ومن العلامات الرجعية التي تشـير إلى المكان، فالنص يظهر في العرض بوصفه نسف من العلامات اللغوية والمادية الصوتية، يسـمع نص الحوار بوصفه كلاما، لكن "العرض صورة مرئية تشكيلية وحيوية من القنوات النصية لأنه من [١]البديهي أن يوحي النص بمكان مسرحي ما بتعريفاته الملموسة بمواصفاته "، وذلك مـن خـلال الإرشادات المسرحية الموجودة في المسرحية وكذا المستنبطة من الحوار .فالمكان هو الإطار المحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة، فالحـديث لا يكـون في لا مكان، إنه مكان محدد يحدث كذا بين الشخصيات، وهنا يكشف المكان عن وظيفة أساسـية في المسرحية "وهي الخلفية الدرامية للنص، حيث يشير المكان إلى اختيار خاص للخلفية التي يقصـد [٢]الكاتب الدرامي إجراء أحداثه وصراعه معها . "والهدف من دراسة الفضاء هو الوعي بالشفرات الفضائية العامة المتداولة في واقع المتفرج، والتي تساعده في إبراز العلاقات القائمة بين الشخصيات الدرامية فوق الخشبة وترجمتها إلى أوضاع جديدة ومسافات بينهم وهي أوضاع ومسافات تتغير بتغير الجمهور، وتعد هذه

---

[١] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص٢٧٤ .
أحمد طاهر حسين وأحمد غنيم وآخرون: جماليات المكان، ط٢ ،دار قرطبة، الدار البيضاء، ١٩٩٨ ،ص٢١
٣ آن أوبر سفلد: قراءة المسرح، ص١٧٥ .
٤ المرجع نفسه، ص١٧٥ ٥ . عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ط١ ،منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٣ ،ص٩٠

القصية من أهم القضايا التي تطرحها ترجمة وتأويل الأعمال المسرحية فالإنسان يستطيع أن يمنح للفضاء دلالات رمزية وثقافية وإيديولوجية وأن يحوله إلى لغة- ٢ .مكونات وأجزاء الفضاء المسرحي- ١ :النسق المعماري :يملك الصرح المسرحي -كبناء- مجموعة من الخصائص المادية التي تسمح بإنجاز الفرجة المسرحية، لكون المسرح يقدم نشاطا إنسانيا، يصبح هذا الفضاء المسرحي هو مكان هذا النشاط، ذلك المكان الذي يرتبط بالضرورة بتقاليد الشعوب وثقافتها ومن دون هذا المكان[١] "لا يجد النص مكانا ولا صيغة ملموسة لوجوده ."والعرض المسرحي يختلف من ثقافة إلى أخرى، فإن الهندسات المعمارية متعددة تبعا لذلك، "فلقد تغيرت بنية المشاهد في فضاء العرض المسرحي، منذ بداياته ٢الأولى إلى عدة أشكال ." فالهندسة المعمارية الإغريقية القديمة تختلف عن الهندسة المعمارية الإلزابتية، وهذه بدورها تختلف عن الهندسة المعمارية الحديثة، فهندسات المسرح الغربي اليوم تختلف عن هندسات المسارح الشرقية...الخ .إنّ تشييد بناية خاصة بالمسرح، يعني إرساء الممارسة المسرحية في مكان ثابت، غير أنّ المسارح لم يكن لها جميعا أمكنة قارة "فالمسرح الإغريقي القديم مثلا: لم يكن عنده مكانا خاصا به، إذ كانت العروض تقام في الأسواق والساحات العمومية، في مناسبات معلومة، حيث كانت العروض أشبه ما تكون احتفالات دينية التي يشارك فيها كل الحضور، على أنه سرعان ما يتحول ٣هذا الاحتفال المفتوح إلى فرجة تأملية، يقتصر المتفرج فيها على مشاهدة ما يجري على الخشبة " ولعل هذا هو سر ظهور المدرجات الإغريقية الشهيرة . والحقيقة أن شكل هذا المكان وهندسته لم يكن يسمحان لإنجاز الفرجة المسرحية فحسب، بل كانت لها وظيفة اجتماعية أخرى هي تجسيد ثقافة وبنية المجتمع الإغريقي، الطبقية الاجتماعية، فمواقع المتفرجين في المدرجات كانت تتناسب مع مكانتهم الطبقية، وبقي المسرح ينحو هذا الاتجاه إلى قرون طويلة، إلى غاية ظهور العمارة المسرحية الإيطالية في أواخر القرن السادس عشر، وقد هيمن هذا الطراز المعماري المسرحي على المسرح الأوربي لفترة طويلة، وحققت انتشارا واسعا تجاوز الحدود الأوروبية إلى قارات أخرى[٢].

---

[١] آن أوبر سفلد: قراءة المسرح، ص٢١٩٣ .
أحمد طاهر حسنين وأحمد غيم وآخرون: جماليات المكان، ص٢٢
[٢] آن أوبر سفلد: قراءة المسرح، ص١٧٧.
٢ عبد الرحمان الدسوقي: الوسائط الحديثة في السنيوجرافيا المسرح، ص٤٩
٣ .محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص٦٠

وتتكون العمارة المسرحية الإيطالية من مكانين متجا□ين: الخشبة والصالة أما الخشبة فعبارة عن علبة تنفتح في أحد جانبيها على الجمهور، والجانب الآخر على عالم الكواليس، أما الجانب الرابع فيكون غالبا مزينا بلوحات على عالم وهمي مصور، وتقوم بين الصالة والخشبة حواجز مادية [1] عبارة عن إطار مذهب تغلفه ستارة حمراء ترسم الحدود بين المتفرج والممثل"، رغم أن العمارة المسرحية الإيطالية من أشهر الهندسات المعمارية المسرحية التي عرفها المسرح في العالم، غير أنه ظهرت أنواع عديدة من البنايات المعمارية المسرحية، يمكن أن نشير إلى أهمها باختصار .فلجانب مسرح العلبة الإيطالية ظهرت أنواع كثيرة نذكر منها : - ١المسرح التقليدي حيث يجلس المشاهدون في مواجهة المنصة- ٢ .المسرح المفتوح ذو المنصة ثلاثية الجوانب والمنصة الإليزابيتية، حيث يصطف المشاهدون للرؤية من ثلاث جوانب- ٣ .المسرح الدائري: "مسرح الحلبة" حيث يحيط المشاهدون بمنطقة العرض من كل جهة- ٤ .المسرح المرن والذي تعد فيه المنصة بشكل عفوي في أي مساحة من الصالة، حيث يأخذ فيه [2] العرض شكل ممر، ويجلس الجمهور على جانبيه .وبسبب هذا التنوع في الهندسات المعمارية المسرحية، ليس لخلفيات فنية وتقنية وجمالية وحسب بل وضع مهندسوا ورجال المسرح، أبعادا وخلفيات اجتماعية أيضا أثناء تجسيد تصميما□م، وتتمثل في السعي في جعل المسرح أكثر ديمقراطية، وتحقيق العدالة والمساواة في تلقي العرض، بعدما كانت مشاهدة العروض المسرحية حكرا على الأثرياء والطبقة الارستقراطية، أما عن الخلفيات الجمالية هي التخلص من الترعة التجارية ومظاهر البذخ والتبذير التي كانت تطغى على الألبسة والديكورات... والاهتمام والتركيز على إمكانات وقدرات الممثل الجسدية والصوتية وكذا كفاءة المتفرج الثقافية والفنية، في فك شفرات الرسالة التي تتصدر على الخشبة[1]، وكذا عدم إغفال دور التطورات التقنية التي ظهرت في القرن الأخير، ولاسيما ما يتعلق بالإضاءة ووسائل التسجيل السمعية والبصرية .وخلاصة القول أن العمارة المسرحية□ ندستها وأبعادها وشكلها وموقعها وكذا موقع الخشبة ... كلها عوامل مساعدة في إعطاء لمسة جمالية وفنية للفضاء المسرحي، الذي بدوره يؤثر كل التأثير على إعداد العرض المسرحي وتلقيه وتفسيره وبالتالي مدى نجاحه ٢ . -المكان الركحي والمكان الدرامي :يقصد بالمكان الركحي، المكان المادي الملموس، الذي يشاهده الجمهور أثناء العرض أي هو "الموضع أو الحظ كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس ١ "وتقصد به الخشبة،

[1] ينظر: محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص٦٠.
٢ ينظر: عبد الرحمان الدسوقي: الوسائط الحديثة في السينوجرافيا المسرح، ص٤٨-٤٩

والخشبة من العناصر الأساسية المكونة للمسرح، لأ□ا شرط ضروري لتحقيق العرض المسرحي، و"يمكن التعامل ٢مع هذا المكان باعتباره دالا يملك مدلولا يحيل على مرجع غائب هو المكان الدرامي"، وإذا كان المكان الركحي يتميز بحضوره الواقعي المادي ا□سد فإن المكان الدرامي "هو بناء ذهني يخلقه ٣المتفرج بنشاطه التخيلي "، ومن هنا فهو لا يختلف عن المكان القصصي أو الروائي، إذ يكفي قراءة النص الدرامي لإدراكه، إلا أنه يتخذ في العرض المسرحي بعدا بصريا ودعامة مادية (المكان الركحي)، وذلك بناءا "على شفرة فضائية تسمح للمتفرج بالربط بين دوال مكانية ملموسة ومدلولات مرتبطة بالفضاء التخيلي الذي تستدعيه حكاية المسرحية وهي شفرة تقوم في جانب ٤كبير منها على خيارات المخرج الجمالية والإيديولوجية وعلى تأويله الخاص للفضاء الدرامي ."والحقيقة أن العلاقة التي تربط بين هذين المكانين (الدرامي والركحي) أنه ليس دائما المكان الدرامي يتقيد بالمكان الركحي في العرض المسرحي فكثيرا ما يخلق أمكنة محتملة اعتمادا على أنساق بصرية وسمعية، مثل توظيف الرسوم، والصور واللوحات..[١]. وكذا استعمال الموسيقى بحيث يحيل كل ضرب موسيقي، إلى مكان محدد أو ثقافة محددة أو حالة نفسية معينة، وأيضا استعمال المؤثرات الصوتية يحيل إلى مدلول معين مثل صوت العصافير مثلا يحيل إلى الريف أو الغابة، وصوت الرصاص يدل على المعركة أو الحرب...الخ .ولقد انتبه المسرحيون إلى الدور الجمالي الذي يمكن تلعبه الإضاءة والديكور والموسيقى، من خلال قدر□ا على تأسيس أنساق سينوغرافية وعلى تحديد مجال اشتغال العلامات، داخل الفضاء المسرحي العام، وانتبهوا كذلك للقيمة الجمالية والفنية التي بإمكان هذه الأدوات والعناصر أن وتضيفها إلى العمل المسرحي لذلك اعتبروها مكونا هاما ومركزيا في اهتمامهم الجمالي، والبعد الجمالي الذي تبرزه الإضاءة والديكور والسينوغرافيا من كونه أصبح اسـ تخدامها مغايرا للاستخدامات الكلاسيكية "وأصبحت أكثر من مجرد تقنية تؤدي وظائف تقليدية مباشرة ومحدودة، كأن يكون دور الإضاءة هو مجرد إثارة المظلم، والديكور هو التأثيث، والملابس هو ستر الأجساد، ولكن ١خصوصية هذه الأشياء تكتسب أثناء حضورها داخل العرض المسرحي "، لذلك يجب الوعي أن قيمتها الجمالية والفنية تكمن في أسلوب توظيفها، والذي يجعل منها أكثر من مجرد أدوات تقنية تستخدم كوسيلة لتحقيق الغرض

---

[١] ١عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص١٩٢ .
٢المرجع نفسه، ص١٩٢.
٣ محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص٦٨ .
٤المرجع نفسه: ص ٦٨.

المنشود، بل باعتبارها عناصر مساهمة في إنتاج دلالـة العـرض وتشكيل إطاره الجمالي- ٣ .الديكور والمشهد المسرحي :يكون الديكور مع الإضاءة والتمثيل وملابس الممثلين الجزء المنظور من العرض، ففي القديم كان الديكور لا يحظى بالعناية والاهتمام الكبيرين، ولكن في العصر الحديث كثر الاهتمـام بـه، وأصبح أحد العوامل التي تجذب الجمهور للمسرح، فالمشهد المسرحي قبل القرن التاسع عشر كان بسيطا "لا يتجاوز في الغالب لوحة بانورامية وبعض الإضافات التي توحي بمكان وزمـان وقـوع ٢الحدث الدرامي، لتزويد الممثل بأداة إضافية تساعده على تعميق الإبعامام [١]"، ومع نهاية القرن التاسع عشر، استقرت القواعد الفنية والجمالية للعرض المسرحي ونضج مفهوم المشهد المسرحي وخاصة مع تنامي وازدهار المذهب الواقعي، ولقد تحرر الديكور في المسرح المعاصر من وظيفتـه المحاكيـة ١ليصبح بنية تحتية دينامية، ينهض عليها العرض بكامله "، وإذا كان مصمم الديكور له الحريـة في صنع الديكور فإنه لا يستطيع مع ذلك أن يستسلم إلى خياله الخاص "فلا يجب فقط أن يتسلل إلى ٢جو الموضوع، بل يعرف أيضا ترجمة هذا الموضوع الذي يريد المخرج إظهاره "، لذلك يتوقـف تصميم الديكور على فلسفة النص الدرامي وكذا العناصر اللازمة لتكوين بيئة العرض المسـرحي ومن هنا غدا الديكور أداة لا وسيلة تزيينية، يتجاوب مع أنساق العرض الأخرى ويتكامل معهـا لأداء الدلالة المسرحية .أصبح هدف المصممين الجدد تكوين مناخ مسرحي يساهم في إدخال المشاهد في الحالـة التعبيرية التي يهدف إليها العمل الدرامي ونتيجة لذلك انفتحت خشبة المسرح على عدد لا ـائي من الاحتمالات الفنية الجديدة المبتكرة، وأدخلت لفن الديكور عناصر لم تكن معروفة أو معتمدة من قبل، ساهمت هذه العناصر في تعميق الممارسة المسرحية "وأصبح الديكور أكثر قـدرة علـى التعبير باستخدام وحدات ديكور، مثل المنصات متعددة الأشكال الهندسية والمستويات والمنحدرات ودرجات السلالم بتوزيعات هندسية مدهشة... وعناصر أخرى مبتكرة ساعدت مصمم الديكور ٣على بناء لوحات تشكيلية كاملة، تساهم أجساد الممثلين في بعث الحياة ا وتلوينها ."ويؤدي الديكور في العرض المسرحي وظائف دلالية كثيرة ومتنوعة، فقد يفيـد في إبـراز وإظهار معالم المكان الذي يدور فيه الحدث وتباين سماته الجغرافيـة "بحـر، جبـل، غابـة"... ، والاجتماعية "مدينة، ساحة شعبية، سوق..."، والطبقية، "قصر، شقة، كوخ،..."، وقد يفيد في الدلالة على زمن الحدث وإطاره التاريخي "قديم، حديث..."، والفصل "شتاء-

[١] ١عبد ا يد شكير: جمالية الانشغال التقني في العرض المسرحي، مجلة طنجة الأدبية، العدد ٢٤ ،ص١٢.
٢ أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص٦٩

ربيع..."[1]، والجو الحرارة، المطر، الثلج...."، وقد يوظف أيضا للإيحاء بحالة الشخصية النفسية ومزاجها وذوقها ."...ويندرج في نسق الديكور أيضا كل الخطابات المكتوبة في العرض المسرحي من لافتات ولوحات وإعلانات... وهي تلعب دورا مهما، فهي تقدم للمتفرج معلومات قيمة يمكن أن تكمل النص المنطوق- ٤ .الإضاءة المسرحية :تلعب الإضاءة المسرحية دورا أساسيا في العرض المسرحي، فهي التي تسمح لإدراك مكوناته البصرية، الفضاء، الممثل، اللباس، الماكياج، عناصر الديكور ...ولقد نشأت الحاجة للإضاءة المسرحية، بعدما انتقلت العروض المسرحية من البيئة الخارجية ذات الإضاءة الطبيعية إلى داخل المباني المختلفة .إذ استفاد المسرح في بداياته الأولى من الضوء الطبيعي لأن المسارح كانت مكشوفة، وكانت الاحتفالات فيها تقام ارا، لذلك لم تكن الإضاءة مكونا وعنصرا أساسيا معتمدا . إذ كانت فقط تحس بإدراك مكونات العرض بوضوح تام. ومع مرور الزمن "انتبه رجال المسرح ما للنار من قدرة على الإضاءة والتأثير في النفوس فنقلوها إلى احتفالا م المسرحية، وهكذا استعملوا المشاعل والقناديل في عروضهم مما أدى إلى ثورة في الممارسة المسرحية، فانتقلت أوقات الفرجة من ١النهار إلى الليل "وهذا الابتكار أدى إلى نشوء المسارح المنغلقة .وما كاد يصل القرن التاسع عشر حتى هجر رجال المسرح تلك الوسائل البدائية في الإضاءة إلى استعمال تقنيات أكثر حداثة، تتزامن والتطور العلمي والتكنولوجي الحاصل في جميع الميادين وا الات ومن بينها طبعا المسرح، وبذلك طرأ على الإضاءة تغييرا جوهريا،[2] حيث أ ا أصبحت قادرة على خلق تغيرات درامية وانفعالية متنوعة، وغدت بذلك "لها مكانة راسخة في مسرح اليوم- وأصبح استخدامها ينطوي على معان درامية وجمالية لا يمكن للعرض المسرحي أن ١يستقيم أيا كان اتجاه مخرجه دو ا ."كما "أضحت نسقا سيميائيا قائما بذاته قادرا على أداء دلالات عديدة ومتنوعة، فلم تعد ٢شرطا بصريا، لإدراك الفرجة فقط وإنما أصبحت لغة متميزة لها قواعدها وقوانينها الخاصة ."ومع التطور التكنولوجي الكبير الحاصل في عالم التكنولوجيا، أصبحت الإضاءة المسرحية تستخدم أدوات وتجهيزات تقنية ميكانيكية والكترونية شديدة التطور تتراوح ما بين المصابيح العادية حتى أجهزة الليزر، وما بين مفاتيح الكهرباء البسيطة حتى أجهزة الكومبيوتر التي تدير خطة إضاءة العرض المسرحي من بدايته إلى

---

[1] ١محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص٩٦.
٢ فيليب فان تيجام: التكنيك المسرحي، ترجمة يوسف البدوي، دط، مؤسسة بور سعيد للطباعة، مصر، دت، ص٥٠
٣ .أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص٧١
[2] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص٩

□ايته ببرنامج كومبيوتر مسبق الإعداد دون تدخل بشري أثناء تنفيذ خطة الإضاءة .من المعلوم أن العرض المسرحي "نتاج تركيب عدد من العناصر المختلفة لكل منها دلالتها، ولا تحضر فيه تواترا، الواحد تلوى الآخر مستقلا بذاته، وإنما تحضر فيه متفاعلة في شكل متناغم متداخل، وعندما يبلغ التركيب درجة عالية من الحيوية والإتقان فإن لغة الضوء تظل هي الغالبة ٣باعتباره مركز الانطلاق باتجاهات متعددة ."فالإضاءة المسرحية تلعب دورا مهما في التنسيق بين مكونات العرض المسرحي والربط بين "العوامل المحيطة به من ألوان وأشكال وديكورات وأزياء وماكياج، توصل معانيها بفعل الضوء، فأي تغيير يحدث في الضوء تكتسب العوامل الأخرى قيما جديدة أو تتخذ وضعا جديدا داخل ٤العالم الدرامي ."إنّ التحام التقني في الإضاءة بعناصرها المختلفة من الشدة والخفوت، والإمكانات اللونية والقدرة على إحداث مؤثرات بصرية متنوعة، يمنح العرض المسرحي، احتمالات فنية جمالية ضخمة [1]ومتنوعة "فالضوء المركز على قسم محدد من الخشبة يعني المكان الآتي للحدث، ويمكن عزل ممثل أو إكسسوار بتسليط الضوء عليه، "ليس الغاية تحديد المكان المادي، وإنما أيضا إبراز ممثل ما أو غرض ما بالنسبة إلى محيطه، فبذلك تصبح الإضاءة علامة للأهمية المؤقتة أو المطلقة للشخصية أو الغرض ١المضاء ."وللإضاءة قدرة على تصميم أو تعديل قيمة الحركة أو التحرك أو الديكور وهذا يعني إمكانية إضافة قيمة سيميولوجية جديدة، إذ أن وجه الممثل أو جسمه أو قطعة الديكور علامة مسرحية من خلال الإضاءة، وكذلك الحالة بالنسبة للون الذي تشعه الإضاءة، فهو أيضا يلعب دورا سيميولوجيا، إذ أن الإضاءة ليست رؤية فقط، بل إ□ا شعور "فحيثما يكون الضوء تكون مشاعرنا، والعين هي التي تعطي الإحساس بالضوء والظلام، لأن لها قابلية على مقاومة استمرارية التغيير في امتدادات الصور والألوان والأشكال والأحجام والملابس والخطوط، تلك التغيرات التي ٢تضيفها ذاكرة الإنسان- ٥ ."الموسيقى والمؤثرات الصوتية- ١ :الموسيقى :إن العلاقة بين المسرح والموسيقى علاقة قديمة جدا، فهما ينحدران من أصل واحد هـ و الطقوس الدينية البدائية، حيث الموسيقى تمتزج بالكلام والرقص والحكي، وهذا الارتباط الأزلي بين المسرح والموسيقى ليس حكرا على المسارح الإغريقية القديمة أو المسارح الغربية الحديثة، بل نجده في مختلف التقاليد المسرحية، في أصقاع مختلفة. من أنحاء العالم وإذا

[1] نديم معلا محمد: في المسرح في العرض المسرحي في النص المسرحي قضايا نقدية، ص١٤ .
٢محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص١٠٠ .
٣جلال جميل محمد: مفهوم الضوء والظلام في العرض المسرحي، ص١٣٠.
٤ المرجع نفسه، ص١٢٧

كانت هذه المسارح تتفق في توظيف الموسيقى غير أ□ا تختلف في أسلوب وطريقة توظيفها حسب ثقافتها واتجاهاتها الفكريـة والإيديولوجية

"وتضاف الموسيقى إلى العناصر المنظورة في الديكور، ومن الممكن أن يعهد الموسـيقى إلى مؤلف موسيقى ليخلق موسيقى جديدة، أو إلى ناقد موسيقى ليختار النصـوص الموسـيقية الـتي تتماشى مع روح المسرحية وليحدد لحظات المسرحية التي يجب أن تخفق فيهـا الموسـيقى أو أن ١تتداخل "، وتستخدم الموسيقى خاصة قبل بداية أي فصل، كي تختلق الأصوات أجـواء ذلـك الفصل، أو حينما يقطع المنظر، أو بين مشهد ومشهد، أو فصل وفصل، ولكن استخدام الموسيقى أو اختيارها يتم بالاتفاق مع المخرج وحسب تعليماته "وخاصة عندما يكون النص الموسيقي معين لخلق جو نفسي خاص، قبل رفع الستار، هذا النص الموسيقي لا يمكن اختياره إلا بالاتفاق وتحت ٢مسؤوليته ."إن الوظيفة الأساسية للموسيقى هي المساهمة في نقل محتوى النص الدرامي، إلى المتفرج "فيه ٣تلعب دور الوسيط الذي ينقل المتفرج من عالمه اليومي إلى العالم التخيلي "، كما أ□ـا تسـتطيع الإيحاء بشعور أو بانفعال أو مزاج، فيوحي مقطع موسـيقى بالحنـان أو القلـق أو الخـوف أو السخرية، وتستطيع أيضا تصوير حالة الشخصيات النفسية وإبراز تصورها خلال العرض بالإضافة أ□ا تلعب أدوارا أخرى مختلفة- ١ :أ□ا تحيل إلى عصر من العصور، و□ذا يمكن أن تحيل مقطوعة موسيقية إلى بلد محدد أو ثقافـة معينة- ٢ .كما أ□ا تستعمل لتمييز شخصية من الشخصيات، بحيث تصاحب دخولها إلى المكان الركحي أو خروجها منه، فتساعد المتفرجة على التعرف عليها وتميزها عن غيرها من الشخصيات الأخرى ولو كانت متنكرة - ٣تعمل على ربط مكونات العرض ومقاطعه، وتملأ الفراغات وتشد الأوامر بين مكونات الفرجة أثناء تغيير الديكور، أو الملابس أو بين الفصول واللوحات .إن الموسيقى في العرض المسرحي ليست محددة بشكل صارم بل تتوقف علـى التوظيـف الذي يريده المخرج، وعلى علاقتها بالعناصر الجمالية والفنية الأخرى- ٢ .المؤثرات الصوتية :تعمل المؤثرات الصوتية إلى جانب الموسيقى في ربط العالم الواقعي للمتفرجين مع العـالم الخيالي للمسرحية، والمؤثرات الصوتية هي مجموعة من الأصوات التي تحاكي الأصـوات الواقعيـة "التي تؤدى اختيارا خلف الكواليس لتصاحب الأحداث ولتبلور بعض فقرات الـنص ١ " ، وذلـك للإيهام بالمحيط الصوتي الذي يدور فيه الحدث، وتتضمن المؤثرات الصوتية كل الاصوات الـتي لا تدخل في نسق الموسيقى ولا في نسق الكلام .فالمؤثرات الصوتية ليست وليدة المسرح

الحديث، بل وظفت في المسرح منذ القدم، وكان إنتاجها موكلا للفرقة الموسيقية، ومع اختراع وسائل التسجيل الحديثة، عرف هذا العنصر ثورة حقيقة، فأصبح يلعب دورا دلاليا هاما في العرض المسرحي وتنقسم المؤثرات الصوتية بحسب كيفية إنتاجها للعلامات التي تولد بشكل مباشر على الخشبة، وأخرى تصدر عن مصدر خفي في الكواليس، وهي ترتبط بالحدث الممثل على خشبة المسرح أو بحدث يفترض أنه يجري خارجها .وأهم الأدوار والوظائف التي تقوم ا المؤثرات الصوتية هي- ١ :الإحالة على زمن الحدث، كدقات الساعة لتحديد الوقت وكأصوات الطيور للدلالة على فصل الربيع... أو الإحالة إلى مكان الحدث كتوظيف صوت السيارات للإحالة على المدينة، وصوت ارتطام الأمواج للإحالة على البحر...الخ.

- ٢محاكاة أصوات أشياء من الحياة الواقعية يقتضيها الحدث، مثل صوت القاطرة، السيارة، رنين الهاتف...الخ، أو محاكاة أفعال صادرة عن نشاط الإنسان، كطلقات الرصاص، التي تدل على الحرب أو كتكسير الزجاج، أو الحفر...الخ- ٣ .وهي تلعب أيضا دورا رمزيا مثل صوت الآذان الذي يحيل إلى الديانة الإسلامية، وصوت النواقيس والتي تدل على الديانة المسيحية...الخ .إن المؤثرات الصوتية لا تشتغل منعزلة عن بقية عناصر العرض الأخرى، بل تتناغم وتتفاعل معها وتدعهما.

ثالثا- جمالية الممثل - ١الشخصية والممثل :من المعروف في العرض المسرحي، أنه من الصعب الاستغناء عن الممثل، لكونه عنصرا جماليا فاعلا في الفرجة الدرامية، ومكونا أساسيا وجوهريا في عملية التواصل بين الخشبة والجمهور، فالمسرح لا تقوم له قائمة إلا بحضور الممثل "فقد نجد مسرحا دون ديكور، لكننا لا نجد أبدا مسرحا دون ممثل فحتى مسرح الدمى الذي يعتقد أن الممثل غائب فيه، فإن الدمية ليست ١غير نائب عن الممثل ."وكانت للممثل عبر مسار تاريخ المسرح، أهمية كبرى في منظور الجمهور، أهمية لا يمكن تجاهلها، أو الانتقاص منها، في تحريك العرض وبنائه بل يكاد أن يكون المسؤول الأول عن نجاح العرض أو فشله، حتى أنه يصبح في بعض الأحيان الجمهور يقدم إلى قاعة العرض من أجل أن يرى ممثلا معينا يتحرك فوق خشبة المسرح، ومن هنا أصبح فن المسرح فن الممثل، ولهذا يمكن الاستغناء عن كل العناصر التي تساهم في إثراء الفرجة الدرامية، كالديكور والسينوغرافيا والإضاءة والموسيقى والتقنيات الآلية، ولكن لا يمكن الاستغناء عن مقومين أساسين وهما الممثل والمتفرج، فبهما يكون المسرح ويحيا، وإذا غاب عنصر من هذين العنصرين يستحيل الحديث عن المسرح، لأنه إذا غابت الإمكانيات المادية وانعدمت

الوسائل البصرية، وافتقدت المؤثرات الصوتية والموسيقية، فإن الممثل لابد أن يجند كل إمكاناته وطاقته، وموهبته ليعوض هذا النقص التقني، والبصري عن طريق حركاته وجسده، وملفوظاته اللغوية والحوارية ولكن لابد أن يكون الممثل في هذه الحالة عنصرا مؤهلا بشكل كبير وفاعلا متمكنا ومتدربا أحسن تدريب صوتي وبصري .إذن الممثل في تاريخ المسرح العالمي هو أساس فن المسرح دون منازع "فلقد بدأ المسرح بالتمثيل، ثم كان المؤلف والنص، أما المخرج فلم يظهر له دور مستقل إلا في العصر الحديث"[٢]

لأنه أصبح يمتلك وسائل فنية وتقنية مختلفة ومتنوعة تؤهله ليخلق ويخرج عرضا نابضا بالحياة، وحتى تتحقق هذه الغاية يجب أن تكون الشخصيات مقنعة مليئة بالحيوية، منطقية وموحية بوجود حقيقي لها على كافة المستويات، الوجود المادي والمعنوي على حد سواء- وأضحى يعتمد بناء الكثير من المسرحيات على بنية شخصية أساسية تشكل محور العمل الدرامي، لذلك نجد الكثير من المسرحيات تحمل أسماء أبطالها مثل مسرحيات شكسبير، هاملت، ماكبث، عطيل، الملك لير ...إن الشخصية أداة فنية يبدعها المؤلف لأداء وظيفة يتطلع إلى رسمها، فيجعل منها "كائنا حيا له أثره وبصماته الواضحة الجلية في العمل الإبداعي فهي من ابتكار الخيال، يكون لها دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة "[١]، لذلك نجد الكاتب المسرحي يهب للشخصية العظيمة الحياة، بفضل الملاحظة والخيال والإبداع، فتكون نابضة بالحياة وهذا هو سر مهنة الكاتب المسرحي العظيم، ومعجزاته الكبرى "فهو يصوغ من الكلمات أناسا أكثر واقعية منه، معروفين معرفة وثيقة ويعمرون أكثر منه ."[٢]فالشخصية المسرحية هي تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل المتخيل الجمعي، من خلال التناغم مع ذاكرة المتلقي، وبناء على هذا التصور يقترح علينا النص المسرحي مجموعة من الشخصيات، مستقلة بوجودها، ولكن مرتبطة في أفعالها وسلوكا□ا بشخصيات أخرى وهذا ما ينعكس على اللغة والحوار، لذا "فالنص يعتبر أحد الفضاءات التوليدية والتحويلية للجسد الممثل (حتى لا يكون موضوعا مباشرا له، فالنص مسكن تخييلي للجسد فيه يتجسد وجوده المتخيل ويستعير النص من الجسد حساسيته وخصوصيته الإيمائية والرمزية ويتخذ منه نموذجا لتناغمه الداخلي[٣] وانسجامه الدلالي والفني"

فالكاتب المسرحي يهدف إلى صنع فرجة مبتكرة في مسرح "يلغي الثرثرة ويستنطق الدلالات والرموز[١] والأجساد الحية المتحررة ."قد ذهبت الدراسات الحديثة إلى التمييز بين الشخصية كمجموعة من الصفات

وبـين الشخصية كفعل، فقد صار يتم التمييز بين الشخصية وبين القوة الفاعلة التي تتوضع في بنية النص)الممثل)، فالمسرح كلمة وحركة وإشارة ولمسة وإيماءة وموقف وعلاقات وأحاسيس وهدف، والممثل هو الذي يسيطر على الكلمة والحركة والإشارة واللمسة والإيماء ليحقق موقفا وهدفا محددا، إذن هل هذه الأحاسيس، أحاسيس الممثل أم أحاسيس الشخصية؟ وهل مهمة الممثل المسرحي التصوير أو التعبير عن الموقف المسرحي؟ يقع الممثل في نقطة التقاطع بين عالمين متباينين ومرتبطين، عالم الخشبة الواقعي المادي وعالم الحكاية الذي تعرضه الشخصية أي عالم التخيل الغائب "فالممثل هو الذي يخلق شروط استحضار هذا العالم التخيلي بزمانه ومكانه، وهو الذي يضطلع بتلاوة كلام الشخصيات وتشخيص الأحداث، إنه الوسط بين المتفرج والحكاية بل مكونا□ا، وتيسر له ذلك عبر إعارة صوته وجسده ٢للشخصية ."الحقيقة أن الممثل لا يتمثل الشخصية بصورة صماء ولا يبنيها بناءا مكتملا، بل هو يحصل على بنائها وتشكيلها موظفا في ذلك إمكاناته البدينة والنفسية والصوتية وخبراته الاجتماعية والثقافية .ثمة ترابط قائم ما بين عالم الممثل الداخلي وعالمه الخارجي ومن خلال تفاعلهما يخلق كيانا جديدا، ولخلق هذه الصورة يتوجب على الممثل "تطوير حواسه الخمسة وصقلها و□ذيبها في عملية إبداعية مبتكرة لأن التحكم بالعالم الداخلي للممثل والسيطرة على رسم وصياغة الجسم الداخلي له هو المهمة الأولى في تحقيق هذا الإرسال الإشعاعي "، لذلك يجد الممثل ضرورة قصوى في تحقيق رسم عالم الشخصية الداخلي ويجعله منظورا ومؤثرا، لهذا عليه أن يتمكن من "السيطرة على عالم شخصيته التي يلعبها وكشفه عن أبعادها الداخلية التي سعى كل مؤلف بكلماته والمخرج بتركيباته وتكويناته الصورية، من أجل تعزيز أطرها الخارجية، و□يئة الرموز والعلامات للإشارة والإيحاء ٢بأعماقها التي يعلنها ويظهرها الممثل لجمهوره ."وهناك عوامل كثيرة تساعد الممثل في السيطرة على الشخصية التي يتقمصها من كلما ت وصور وأنغام وأضواء، ويشكل معها روابط وعلاقات خاصة، وبالتالي هي ترتبط مع كل مكونات وعناصر العرض المسرحي، والممثل الموهوب وحده الذي يستطيع إيصاله عوالمه الداخلية إلى المتفرج، لأن المتفرج يتطلع "لا إلى الشكل الخارجي من حيث خارجيته فحسب بل هو يطمح ٣إلى الوصول إلى أسرار هذه الشخصية الداخلية ."ومن المعروف أنه ليس للممثل ما يعمل به سوى صوته وجسمه وعواطفه "فهو الفنان والوسيلة معا، فهو يفكر فيما يصنعه بصوته وجسمه ومشاعره، لذلك يجب على الممثل أن يحافظ ٤على ليونة جسمه ومرونته قدر الإمكان "، لأنه من خلال لغته وجسده، أن

يجعل من نشاطه عملا إبداعيا خلاقا، لأن علاقة الجسد بالروح والفكر علاقة وطيدة "لا يمكن تفضيل إحداها على الأخرى لأنه لا قيمة للشخصية، إذ كانت متقنة في جانبها العضلي وبالسطح الظاهر، ولم تغر إلى أدق أعماقه وخلجاته الغير مرئية وكذلك ستبقى منغلقة سائبة، إن لم تضبط بإطار مادي واقعي ملموس بل إن الوصول إلى هذا الجانب بواسطة جسد الممثل، وإعادة هذا الجسد لكائن بشري هي ٥المهمة الرئيسية."

يجب على الممثل أن يكون على دراية ومعرفة لكل أنواع الحركات الجسمانية التي يتطلبها كل مشهد، فهو يجعل من جسمه مادة أولية تتشكل حسب ما تقتضيه طباع الشخصيات المختلفة)شيخ، شاب، هادئ، عصبي... بل يهتم حتى بالأمور التي نراها لا أهمية لها، يجلس كيف يومئ كيف يفرد أصابعه، كيف "يجعل عيونه التي هي ملكه الشخصي تصبح عيون الآخر (أي الدور (حيث يضفي فيها مثلا شعلة الذكاء، أو يجعلها نعبر عن نظرات بلهاء فارغة إن كان الدور يتطلب ١ذلك ."وكلما أفلح الممثل في اختيار حركاته كلما اقترب من ضروريات وخصوصيات الفن المسرحي، وهذا يساهم في تحقيق الجماليات والفنيات المطلوبة لأن جسد الممثل يصل بمخيلة المتفرج للصورة المرئية للشخصيات من جانبها الخارجي والداخلي، وهذا الجسد يكون على أتم الاستعداد ينتظر الإشارة ليقوم بإنجاز المهمات المتاحة له ذات الطابع التاريخي أو العمري أو النفسي أو الاجتماعي .ولعل ما يميز ممثل عن آخر الموهبة، فالممثل بلا خبرة لا حاسة فنية لديه والممثل الموهوب ذو الخبرة بلا دراسة أو ثقافة تكون حاسته التمثيلية ناقصة، فالفرق بين الممثل المعتمد على الموهبة فحسب والممثل المعتمد على الموهبة والخبرة "أن الأول يستشعر الدافع ويتحسس انعكاساته ليستلهم التعبير المناسب للموقف الدرامي، في حين أن الممثل الدراس لا يقف عند حدود استشعار الدافع، ومجرد انعكاساته على مشاعره فحسب، لكنه يعلم تمام العلم طبيعة الدافع أو الباعث على الفعل الدرامي ورد الفعل الدرامي للشخصية التي سيؤديها، كما سيعلم مصادر انعكاسا□ا على ٢أجهزته الشعورية والإدراكية والحركية والصوتية "، وليس هذا وحسب بل أن الممثل الدرامي صاحب الخبرة يستطيع أن يترجم هذه الانعكاسات إلى تعبير تمثيلي قبل أن يجسدها على خشبة المسرح لأنه يكون على إطلاع وعلم باتجاهات فن التمثيل المتباينة والتي تعمل على إعادة بناء وتصوير الصفات الخارجية للشخصية بل يكون على دراية بكيفية تطبيق هذه الأساليب بما بلائم هذا الموقف الدرامي أو ذاك، مستعملا التعبيرات الأدائية المناسبة - II .

أشكال التعبير الجسدي للممثل- ١ :حركة الممثل :تعتبر حركة الممثل من أهم أشكال التعبير الجسدي، ونقصد

بحركة الممثل تنقلاتـه فـوق خشبة المسرح، والتي يتجاوزها أحيانا، والواقع أن موقع الممثل داخل مكان العرض وكذا حركاته وتنقلاته تحدد حسب مواقع الممثلين الآخرين، وكذا مواقع المتفرجين بل حتى مواقع قطع الديكور .وتشمل حركة الممثل أثناء العرض كل الأمكنة والديكورات ومختلف الأشياء والأدوات والإكسسوارات الحاضرة فوق الخشبة، كما أن طريقة دخول الممثل إلى الخشبة ومغادر□ـا وأساليب التنقل، "ببطء، بسرعة...، كلها دلالات تساهم في تشكيل العرض المسرحي- ٢ .الإيماء والإشارة :يعتبر الإيماء الوسيلة التواصلية الثانية بعد اللغة، يلجأ إليها الإنسان عندما تعطل اللغة وتعجـز عن أداء وظيفتها التواصلية، والإيماء بإمكانه توليد علامات كثيرة جدا، وهذا الغـنى والتنـوع في العلامات باستعمال الإيماء له دور فعال في العرض المسرحي لأنه يجعله مرتبطا بـالمحتوى الـدلالي الذي يرغب الممثل في التعبير عنه "فهو يسعفه في إبراز ملامح الشخصية باعتبارها كائنا منفـردا جسديا، وعندما يقوم الممثل بانتقاء بعض الأوضاع الجسدية والإيماءات، فيكررها أثناء الدور حتى تصبح سمة مميزة لتلك الشخصية يكفي أن يغير الممثل إيماءاته حتى يدرك المتفرج أنه انتقل إلى أداء ١شخصية أخرى ."وفي أغلب الأحيان يلجأ الممثل إلى الإيماء للتعبير عن انفعالات الشخصية وعواطفها مـن فرح وحزن وألم ويأس، أي يعرف المتفرج على العمق النفسي للشخصية.

- ٣تعابير الوجه :إن تعابير الوجه جزء من التشكيل الجسدي العام فيكون "لهذا الوجه علاقة عضوية مـع أعضـاء ١الجسد الأخرى لينجز مهامه الجمالية حسب مقتضيات العرض المسرحي ."ونقصد بتعابير الوجه مختلف هيئات الوجه ومظاهره، فهو يؤدي وظائف دلالية هامة "فهو يؤشـر على سن الشخصية وجنسها ومزاجها وحالتها الذهنية والفكرية وقد يدل كذلك على انتمائهـا ٢العرقي والاجتماعي والطبقي ."غي أن أهم وظيفة دلالية ينهض□ ا وجه الممثل هي الوظيفة الانفعالية، إذ يعكـس إحساسـات الشخصية وانفعالا□ا وردود أفعالها، والنسق اللفظي شديد الصلة بتعابير الوجه إذ تعمـل هـذه الأخيرة على تأكيد الكلام أو نفيه، كأن يفصح الوجه عما يرغب المتكلم في إخفائه. III .الأنساق البصرية المرتبطة بالممثل- ١ :الملابس: لعل الملابس المسرحية من أقدم الجوانب البصرية في المسرح بل أ□ا تكاد تطغى على العرض المسرحي كله، فهي تشكل جسرا يصل بين عناصر العرض الحيـة وعناصـره الجمـاد" . فالملابس المسرحية على المشجب أو في خزانة الملابس لا تعدو أن تكون جمادا لا روح لها، لكنها ٣ما إن تعتلي جسد الممثل حتى تصبح جزءا

حيا من شخصيته "، ويمكن القول أن "الملابس لغة بصرية (مرئية) يتلقى منها المتفرج معلومات ما، أو فكرة ترسل علامات أو إشارات تستخدم من ٤قبل المتفرج للتعرف على هذه الشخصية أو تلك . "فهي تتحكم في حركة الممثل وفي تعبيراته وتؤثر في سلوكه العام بصورة مباشرة، وللملابس وظيفة جمالية في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض، فهي تساهم في تحقيق عدد من الأهداف الواضحة لأ□ا تقوم بدور المؤشر الشامل الذي يحدد عمر الشخصية المسرحية وجنسها وجنسيتها، وديانتها، ومكانتها الاجتماعية، وذوقها العام ومزاجها الخاص وملامحها المتميزة وانتماءا□ا الاجتماعية "كأ□ا فهرس كامل يلخص على مستوى ١ الصورة طبع الشخصية وطبيعتها . "ويمكن للملابس أن تحيل أيضا إلى حالة الطقس والفصل والسنة (الشتاء، ربيع، صيف...) وقد تشتغل عكسا فتساعد الشخصية في العرض على التنكر، وإخفاء هويتها وجنسها وانتمائها الاجتماعي، لأن المظاهر أحيانا تكون خادعة، وأن الملابس لا تعدو في بعض الأحيان إلا ستارا خادعا يضللنا أو قد تستخدم كوسيلة للإيهام ينجم عنها سوء الفهم والتقدير، فتثير لدينا ولدى الشخصيات المسرحية توقعات لا تلبث أن تكتشف وهيمتها .فالملابس تلعب دورا رئيسيا في عملية الإيهام الفني من خلال - :الإحالة على المكان والموقع الجغرافي - .الإحالة إلى عمر الشخصية وجنسها - .الإحالة على تاريخ وزمن وقوع الأحداث - .الإحالة على تحديد المناخ الطبيعي لبيئة الأحداث - .الإحالة إلى الطبقة الاجتماعية والاقتصادية .كما أن الملابس في الأنماط الموروثة عادة في تفسير المتفرج لشفرة الملابس المسرحية، فالمتفرج يدرك من خلال هذه الأنماط الموروثة أن التيجان هي إشارة لل ملوك وأن الشحاذين يتكؤون عادة على عصى ويحملون آنية صغيرة لتلقي فيها الهبات والصدقات، وأن الجنود والبحارة يتميزون بزي معين ولهذا فحين يخالف العرض المسرحي هذه الدلالات الموروثة أو يقبلها رأسا على عقب، يكتسب هذا الانقلاب الدلالي قوة درامية بالغة، فإذا رأينا على سبيل المثال ملكا عاريا يتبختر على خشبة المسرح وقد توهم أنه يرتدي أجمل الثياب، أو شاهدنا ملكا يمزق ملابسه في العاصفة ليمشي عاريا فوق الوادي والسهول فسوف يداهمنا إحساس بالصدمة، وسوف تمتزج في ٢نفوسنا أحاسيس السخرية العارمة، والدهشة والغرابة بمشاعر الحزن والأسى بل والغضب أيضا.

إذا ألا يمكن أن تعبر الملابس عن الحالة النفسية للإنسان؟ ألا يعكس لون الملابس الوضع النفسي لهذا الإنسان أو ذاك أو تلك الشخصية أو هذه؟ ألا تحدد عمر الشخصية وجنسها ومكانتها الاجتماعية؟ "الملابس

المسرحية تكثف العلامات والإشارات لأنه مهما قيل عن علاقة الفن بالواقع، فالأول تكثيف الثاني، وللملابس المسرحية هدف ووظيفي قبل كل شيء هو تحديد المشاركة في الحدث الدرامي إلا أن الهدف الوظيفي لا يحول دون تحقيق الهدف الوصفي أي تحديد صفات الشخصية [1]."ويمكننا بصورة عامة أن نصف الملابس المسرحية بأنها جزء مكملا لعنصري الديكور والإضاءة وذلك لأنها تمثل شفرة تستخدم في إرسال مجموعة من الأفكار والمفاهيم إلى المتفرجين، وهذا المعنى يمكننا اعتبار الملابس امتدادا تشكيليا متحركا للمنظر المسرحي .واختيار الملابس وتصميمها يرجع إلى مصمم الأزياء المسؤول عن مظهر الممثلين الخارجي وعلاقته بالتكوين الدرامي للشخصيات التي يؤدونها، ومصمم الأزياء لا يعمل بمعزل عن الآخرين بل يتم عمله من خلال العلاقة الوثيقة مع المخرج ومصمم الديكور والمشاهد المسرحية "لإقامة علاقات العرض المسرحي البصرية التشكيلية، ويستلزم ذلك من مصمم الملابس فهما عميقا للنص الدرامي وتحليل [2] الشخصيات تحليلا دراميا يتفق مع وجهة نظر المخرج- ٢ ."الماكياج: وهو مجموعة من المعالجات والطرائق التي يئ وجه الممثل، ويعتبر الماكياج تقنية وظيفية تساهم في إغناء العرض المسرحي وإثرائه وظيفيا وفرجويا، ويستخدم في المسرح لأغراض عملية وأخرى جمالية "فعلى المستوى العملي يمثل الماكياج أداة هامة في تشكيل الشخصية المسرحية، وإمدادها بالملاح المميزة وإضفاء صيغة الواقعية [3] عليها .أي أن الماكياج يعكس طبيعة الشخصية وقناعها الدرامي ووظيفتها داخل المسرحية يستغرق كل الأبعاد الرمزية والمرجعية التي يحيل عليها العرض المسرحي .فعن طريق الماكياج "يستطيع الممثل أن يضيف شيئا إلى عمره أو أن يبدو في منتهى الصبا كما يستطيع أن يختلق ندوبا وجروحا وعاهات خيالية [1] وأن يبدوا أصلعا أو دون أسنان ."وعلى المستوى الجمالي يستخدم الماكياج في تجميل صورة الممثل مثل الماكياج العـ ادي أو كجزء من التشكيل الجمالي العام للعرض وفي بعض العروض الدرامية مثل أفلام ومسرحيات أو مسلسلات، رعاة البقر مثلا يلعب الماكياج دورا هاما في الإشارة إلى الأصول العرقية للشخصيات وثقافاتها المختلفة "فالهنود الحمر مثلا يرتدون الماكياج المسرحي دائما على عكس ال شخصيات الأخرى البيضاء، وفي بعض العروض الموسيقية نجد الممثلين البيض يصبغون وجوههم باللون [2] الأسود قبل تقديم بعض الفقرات ."ويساهم الماكياج المسرحي في تحديد - :عمر الشخصية - .الخلفية العرقية - .الحالة الصحية - .تأثير البيئة - .المستويات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية للشخصية الدرامية .

فالمساحيق والكريمات تستعمل لتحديد ملامح وجه الممثل وتوضيحها، فلا تبدو مسطحة لعين المشاهد تحت أضواء المسرح المبهرة، وترسل علامات مميزة تساهم في إضافة تفاصيل بصرية تساعد الممثل على التعبير عن الهوية الدرامية للشخصية التي يؤديها.

ويتم في الغالب الاتفاق بين المخرج ومصمم الأزياء والمسؤول على تنفيذ الماكياج (الماكيير) لكل شخصية على حدى في إطار أحد الأسلوبين التاليين :أ- ماكياج طبيعي بسيط: ويقوم فيه الماكيير فقط بدعم الملامح الطبيعية للم مثل بكريمات ومساحيق والظلال حتى تكون الملامح واضحة لعيون المتفرج في القاعة، وقد يضيف الماكيير ملامح جديدة للملامح الطبيعية للمثل مثل تكبير الأنف أوالأذنان وإضافة شعر لحية أو حواجب أو شوارب الوجه وتركيب رموش صناعية وإضافات الأسنان أو أجزاء لتوريم الجفون، أو الخدود وإذا اقتضى الدور عمرا أكبر من عمر الممثل أضاف إليه الماكياج خطوطا وتجاعيد ا إلى جانب الشعر الأبيض، أما إذا اقتضى الدور عمرا أصغرا فقد يلجأ الممثل إلى طبقات كثيفة من الأصباغ ليخفي آثار الشيب وتضفي على وجهه رونق الشباب وكل هذا دف صنع الملامح نمطية معينة للتعبير عن الأبعاد الدرامية للشخصية .ب- ماكياج جمالي: وتتمثل مهمة الماكيير في هذا النوع من الماكياج صنع مظهر جديد للمثل حيث يغادر هيئة الطبيعة ليبدو في شكل خيالي أو لتحويله لشكل آخر غير آدمي" .وقد عرف اليونان القدامى والرومان دهان الوجه بقاعدة لونية بيضاء، يتم الرسم عليها بألوان صارخة، والأسلوب الفانتازي في الماكياج في المسرح الآسيوي، ومازال متبعا حتى اليوم، حيث ١تلون وجوه الممثلات بلون أبيض صريح تحاط فيه العينان بظلال حمراء ووردية ."ويلعب الماكياج أدوارا دلالية كثيرة ومتنوعة في العرض المسرحي يمكن إجمالها في ثلاثة أنواع أساسية هي- ١ :تفخيم قسمات الممثل وإبرازها: وهو أمر تفرضه الضرورات التقنية المرتبطة بملابسات إدراك العرض، وذلك من المسافة الفضائية الفاصلة بين الخشبة والجمهور، كثيرا ما يضطر إلى توظيف الماكياج لإظهار ملامح الشخصية، حتى يتسنى للجمهور إدراكها، فإذا كانت أبعاد القاعة أو مكان العرض صغير يمكن الاستغناء عن هذا الضرب من الماكياج - ٢خدمة الإيهام: إذ يساعد الماكياج على اندماج الشخصية في التخيل، فيقدم معلومات عن جنسها وسنها وعرقها ووضعها الاجتماعي "وقد يساعد الماكياج على خلق الغرائب في العرض ١مثلما الأمر في المسرحيات القائمة على الرمزية الحيوانية أو على الخوارق- ٣ ."الوظيفة الجمالية: يشتغل الماكياج من الناحية الجمالية جزءا واسعا في

العرض المسرحي يهدف إلى تجميل صورة الممثل باعتباره جزءا من التشكيل الجمالي العام للعرض .ورغم أهمية وقيمة عنصر الماكياج في العرض المسرحي، إلا أن المبالغة في إبرازه قد تحوله إلى سلاح دو حدين تماما مثل الملابس المسرحية، فإذا به يتحول إلى مركز الانتباه، وقد يسرق الأضواء من الممثل ويصرف الأنظار عنه، ولكن الممثل المتمكن يستطيع الاستغناء عن الماكياج، "لأنه يستطيع أن يقدم شخصية تكبره أو تصغره في العمر معتمدا على قدراته الإيحائية والتعبيرية دون ٢الحاجة إلى تلطيخ وجهه بالإصباغ ." ومن هنا نقول أن الماكياج هو الذي يؤطر الشخصية ويشكلها بصريا وسيميائيا، ويعبر عن الأحوال النفسية التي يكون عليها الممثل وطبيعة الأدوار التي يؤديها فوق خشبة المسرح- ٣ .القناع: يعتبر القناع أحد العناصر المكونة للشخصية الدرامية، وقد عرفه الإنسان منذ الحضارات البشرية القديمة، حيث شكل القناع جزءا رئيسيا من التراث المسرحي الإغريقي والروماني القديمين، ولم يقتصر استخدامه مسرحيا على مكان بعينه إذ كان ومازال عنصرا هاما في التراث المسرحي العالمي في مختلف الثقافات .القناع يتوسط المساحة الفاصلة بين الملابس المسرحية والماكياج المسرحي وقد يكون في بعض الأحيان ستارا خافيا للوجه، يخلو من أي تعبير، وقد يكون أحيانا صورة لآدمي أو حيوان أو مخلوق ما، ولقد لجأ إليه الكثير من المخرجين المسرحيين ووظفوه كأحد وسائل التغريب بل وي□حدث أثرا عكسيا في بعض المسرحيات حيث يتحول القناع إلى "فضاء يموج بالإيحاءات والاحتمالات الغامضة تماما مثل المسرح الشكسبيري العاري، ينتقد خيال المتفرج أمامها فينشط ١إلى ملء فراغا□ا وتشكيل ملامحها وتعابيرها ."وتلعب الأقنعة دورا مسرحيا هاما في توضيح ملامح الشخصية الدرامية لدى المتفرج وحتى من مسافة بعيدة "فيصبح للخصائص البصرية تأثيرا وجدانيا قويا نتيجة التصميم التشكيلي الذي يرسي عليها ملامح الحزن أو الفرح أو الغضب أو الرعب، أو الشفقة أو غير ذلك من الانفعالات ٢الموحية "، فالقناع "يعبر عن الجوانب النفسية والخيالية والاجتماعية بشكل فني مؤثر، حتى لدى أصحاب التجارب الإخراجية الجديدة، حيث يطلبون من الممثل قدرات خاصة في التعامل مع ٣القناع واستخدامه ."وبين القناع والماكياج صلة وثيقة، فكلاهما يهدف إلى إخفاء قسمات الممثل وإبراز ملامح الشخصية الدرامية، لكن الفرق بينهما عميق، إذ أن الماكياج لا يحجب الوجه تماما، و يسمح بتحيرك عضلاته، في حين يخفي القناع الوجه كاملا أو جزءا منه فيحرم الممثل من عنصرين تعبيريين هما تعابير الوجه والماكياج غير أنه في المقابل له مزيتين تتمثل الأولى في تخلص الممثل مما يصدر عن وجهه

من علامات لا إرادية، قد تخل بأدائه، أما الثانية فتتمثل بلجوئه إلى لغة الجسد أكثر لتعويض عن الخسارة الدلالية الناتجة عن حرمانه من العنصرين المذكورين سابقا (تعابير الوجه والماكياج)، وهذا في حد ذاته انتصار للتمسرح .والقناع وسيلة صامتة لإخفاء فردية الممثل وتحويله إلى رمز لأحد الأنماط الاجتماعية كأن يفصح عن طبيعة الشخصية وعمرها ومزاجها العام بوضوح "في مثل هذه العروض يتحول القناع إلى بديل للشخصية الدرامية المتفردة، ويختزل الشخصيات المسرحية إلى مجموعة من الأنماط التي ٤تتشكل من عدد ضئيل من الملامح الجسمانية والنفسية البارزة." وتثير قضية استخدام الأقنعة في المسرح عددا من الإشكالات والأسئلة الهامة والتي تتعلق بطبيعة العرض المسرحي وطبيعة فهمنا له، ولاسيما أن الغاية من استخدام الأقنعة الوصول إلى التوحد الكامل في العرض المسرحي بين الممثل وقناعه، وهذا يعني ضرورة السعي إلى الانصهار التام بين الممثل ودوره "مما يعرض مفهوم الأداء التمثيلي نفسه للخطر، فإن كان الأساس في عملية الأداء ١التمثيلي هو ازدواج وعي الممثل بذاته من ناحية وبالذات التي يمثلها من ناحية أخرى " ، يصبح السؤال الملح هنا هل يستطيع الممثل أن يحقق هذا التزامن إذ استخدم القناع؟ وهل يستطيع المتفرج أن ينفلت من الإحساس بتوحد الممثل مع قناعه؟ ألا تصبح مهمة الممثل هنا في أحسن الأحوال شاقة مرهقة؟ بل غير مأمونة العواقب أيضا؟ ومهما قلنا عن القناع وأهميته ودوره في التشكيل الدلالي والجمالي للعرض المسرحي فهو يعد "وسيلة بلاغية ومجازية يقوى من خلالها (الممثل) على عكس عالم الشخصية الداخلي وعلاقا□ـ ا ٢الخارجية ومواقفها المتنامية والمتغيرة ."ويحتاج إنتاج القناع المسرحي الناجح إلى تعاون وتضافر جهود المخرج ومصمم الأزياء، وصانع الأقنعة والممثل، وذلك من أجل إقرار شكله النهائي، لتحقيق الفائدة الدرامية القصوى من خصائص القناع. IV .دور ومهمة الممثل" :منذ أن ابتكر اليونانيون فن المسرح جعلوا مهام الممثل محصورة بعرض المعاناة البشرية، ومحاكاة ٣النماذج بكلمات متوازنة "فدور الممثل يتمثل في "أن يخلق على المنصة شخصية تصورها المؤلف ووضعها في حوار المسرحية وأحداثها وأفعالها، وترجمها المخرج أو فسرها بالتجسيد الحاضر، ٤بحيث يقدم صورة مقنعة لفرد ما في مواقف درامية."

إن الإنسان العادي لا يزال يصر على القول بأن الممثل هو ذلك الإنسان الذي يقوى على التقليد والمعايشة، وعلى أن يتكلم ويعبر بشغف وهو يلعب دوره، وهكذا كانت مهمة الممثل حافلة بالتجديد والتطور تبعا

للمشارب والأهواء والتوجهات في كل عصر من العصور .وتبقى للمثل أهمية كبيرة لأنه يتصدى لتجسيد الدور، وكلما كان إدراكه لطبيعة الـدور ولحقيقة الشخصية التي سيمثلها من حيث بنائها، العصري والنفسـي والاجتمـاعي واللغـوي والسلوكي مظهرا ودافعا، ففي ذلك كله يكمن تمكنه من النهوض بحياة الدور المسرحي إذ يعرف أين يكون نبره عليا ولماذا، وأين يكون نبره منخفضا ولماذا وأين يشتد انفعاله، وأين تخفت حركته ١ دون أن ينطفئ بريق أدائه وارتقاء مشاعره، وأين يعايش، وأين يتصنع ولماذا يفعل هذا وذاك .فمهمة الممثل أن يتوصل إلى حقيقة الكلمة ووظيفتها وطبيعتها واستقبالها، وذلـك وقـت التدريب والعرض وحينما يأتي الجمهور، كما أن الممثل أشد النصـوص واقعيـة فهـو بتقمصـه للشخصـية، يعرف قبل ذلك أكثر مما تعرفه الشخصية، وكذلك يعرف مكمن سقطا□ا ويراقبها من مسافة، في هذه الحالة سيجد الممثل نفسه مطالبا بلاستعداد، والمعالجات المختلفـة، وخلقهـا لأن المسرح يكتشف لا يعيد ولا يكرر.

الفصل الخامس

عناصر المسرحية

عناصر تأليف النص المسرحى

يتكون النص المسرحى من مجموعة من العناصر التى تتضافر معاً منتجة النص المسرحى إذ أن كل عنصر من تلك العناصر يساهم بقدر معين فى تشكيل النص المسرحى، وعند التعرض إلى النص المسرحى بالدراسة لا يمكن الاعتماد على عنصر من تلك العناصر دون الأخر ولكن ما نقوم به من تقسيم النص المسرحى إلى عناصر بهدف تسهيل عملية دراسة مكونات النص المسرحى ولكن عند التعامل معه لابد أن يُنظر له كعمل فنى متكامل.

وقبل أن نبدأ حديثنا عن النص المسرحى وعناصره علينا أولاً أن نتعرض إلى التأليف المسرحى وأهمية دوره فى إنتاج العمل المسرحى المتكامل ومنه نتعرف على المؤلف المسرحى وسماته ثم نصل بعد ذلك إلى العناصر التى يعتمد عليها النص المسرحى فى تكوينه.

التأليف المسرحى وسمات المؤلف المسرحى

" عند النظر إلى التأليف المسرحى كعنصر من عناصر العرض المسرحى نجد أن ذلك العنصر فى حقيقة الأمر مركب إذ يتكون من عناصر أخرى تلك العناصر تتراكب مع بعضها من أجل إنتاج عنصر التأليف المسرحى المتَّمثل فى إنتاج النص المسرحى وخروجه إلى حيز الوجود. كما أن ذلك العنصر يتصل فى بادئ الأمر بكاتبه الذى يجب أن يكون له صفات خاصة حتى يطلق عليه مؤلف مسرحى وليس مؤلف فى المطلق. فعند الحديث عن المؤلف المسرحى ودوره فى صياغة العملية الفنية المتمثلة فى العرض المسرحى نجد أنه لابد أن يتوافر فيه مجموعة من السمات حتى يكون لديه القدرة على كتابة نص مسرحى إذ أنه فى البداية لابد وأن يكون مُلم بحرفيات الكتابة المسرحية وإلى جانب ذلك قدرته على التعبير عن المضمون الذى يريد توصيله من خلال نصه المسرحى كما أنه لابد أن يوازن بين الشكل والمضمون للنص دون أن يطغى أحدهما على الأخر لكى يخرجا فى كلٍ متناغم.

ولكى يتمكن المؤلف المسرحى من أدواته عليه قراءة واستيعاب أكبر قدر ممكن من النصوص السابقة على مر العصور بل وأن يعيش العديد من التجارب المسرحية حتى يتشبع بحياة المسرح وروحه

وهذا يؤدى إلى إثقال خبراته الفنية وتكوين شخصيته التى لابد وأن يثقلها بالدراسات الأكاديمية فى مجال المسرح إلى جانب الموهبة الموجودة لديه وبهذا يكون قادراً على التعبير عن أفكاره بشكل مكتوب يتوافر فيه شروط النص المسرحى الجيد.

و من خلال اكتسابه الخبرات السابقة ستؤدى إلى اتساع مداركه وظهور العديد من الأفكار التى يحاول التعبير عنها وبهذا يستطيع التعبير عن رؤيته للقضية التى يتناولها سواء سياسية أو اقتصادية أو فكرية أو اجتماعية أو إنسانية من خلال توظيفه لعناصر العمل الفنى التى تحدد غاية العمل المسرحى وإلى جانب ذلك عليه أن يكون قادراً على تحديد نوعية التأثير المراد بثه فى الجمهور فالنص المسرحى عادة ما يكون اللبنة الأولى أو المؤشر الاولى الذى يحدد نوعية العرض المسرحى وشكله الذى سيتابعه الجمهور المستهدف من عمله لكى يستطيع تحقيق الهدف المرجو من العرض المسرحى

والوصول إلى الهدف يكون له وسائل مختلفة لبلوغه بالشكل النهائى للعرض ،لكن يظل الهدف ثابت لا يتغير والذى يجب أن يكون المؤلف على درجة كاملة من الوعى به.وتنبع أهمية عنصر التأليف المسرحى من خلال أنه لا يمكن أن تبدأ عناصر العرض المسرحى عملها قبل عنصر التأليف فالانتهاء من كتابة النص بمثابة إشارة البدء لعناصر العرض الأخرى من إخراج وتمثيل وديكور وإضاءة.. وغيرها من العناصر التى تُبنى على ما يوجد فى النص المسرحى من معانى وأهداف مراد تحقيقها.

لذا فعنصر التأليف المسرحى هو أكثر العناصر استقراراً وثباتاً ذلك لأن أساليب الإخراج والتمثيل والتصميم تختلف باختلاف العصور والبلاد بل وتوجهات القائمين عليها. وتتأثر أساليب التأليف المسرحى وأنواعه طبقا لهدف الكاتب ومفهومه لمضمون ومعالجة مادته. إلى جانب ذلك هناك حتميات درامية لا يمكن تجاهلها فى توصيل الخطاب الذى تحمله المسرحية لكى تثير الإنتباه وتسيطر على مشاعر المشاهد كما تخاطب عقله. وإذا كانت وحدة الهدف مطلوبة فى كل نص مسرحى فإنها ليست الهدف الوحيد لأنها لابد أن تتبلور من خلال الأدوات الفنية والأساليب الدرامية والتى بدونها لا يصبح هناك نص مسرحى على الإطلاق.

كما يجب أن يمتلك الكاتب مضمون نصه فالمضمون يتشكل طبقاً لأسلوب معالجته الدرامية إذ يختار نوع المضمون كوميدى أم تراجيدى أم مزج بينهما لأن الحدود بين هذه الأنواع الدرامية ليست فاصلة. كما يجب أن يتسق الشكل مع المضمون فهناك الكاتب الذى يخضع مضمونه الفكرى لحتميات الإتساق الدرامى والشكل الفنى فى حين أخر يلح عليه المضمون إلحاحاً قد يجعل مسرحيته مجرد أداة عابرة لتوصيل مضمونه فالمضمون يتشكل طبقا للمعالجة الدرامية التى تصهره فى بوتقتها وتقدمه للجمهور فى قالب متماسك جيد كأنه يراه لأول مرة وبالتالى فليس هناك مضمون أو فكر أو موضوع مطلق أو مجرد أو مستقل بذاته ذلك لأنه يستحيل الفصل بين المضمون الفكرى والشكل الفنى فى العمل المسرحى الناضج فالتوازن والتفاعل الدرامى بين الفكر والفن ضرورة منطقية وجمالية مُلحة . ولكى يستطيع المؤلف تحقيق ذلك عليه أن يكون ذو ثقافة عالية وقدرة على رصد القضايا والمشكلات بل وتحليلها واختيار الزاوية التى يتناولها منها لكى تعبر عن رؤيته للقضية من خلال أعماله الفنية.

ففى التأليف المسرحى واختيار موضوعاته معايير عامة ثابتة تتصل بتمكن المؤلف من أدوات الحرفة الكتابية وخبراته ودراساته ; ولكن هناك معيار متغير قائم على كيفية توظيف الثوابت السابقة فى التعبير عن الفكرة التى يريد إثارتها لأن الفنان لا يوجد فى المطلق ولكن هناك مؤثرات ثقافية وبيئية وأيديولوجية إلى جانب روح العصر الذى يعيش فيه. إذ تؤثر كل تلك العوامل فى كيفية تمثيل عناصر التكثيف والبلورة وتدفق السياق فى عفوية وحيوية تساعد كل القائمين على العرض المسرحى فى الإنطلاق والإبداع بقدر طاقاتهم.

كما أنه هناك فرق بين الحياة الواقعية والأحداث المقدمة على خشبة المسرح فعلى المؤلف أن يعى ذلك الاختلاف ويكون قادر على تناوله من خلال وعيه لنوعية الزمن المسرحى الذى يختلف عن الزمن الواقعى إذ أنه يجب أن يكون مُلم بأبعاد الزمن ومستوياته المسرحية وكذلك قادراً على بلورة وتكثيف أحداثه حتى تأتى مسرحيته بالشُحنة الفنية والفكرية المنشودة فى حدود زمن معين لا يقيدها;

بل تنطلق فيه بكل أبعادها ودلالاتها إلى عقل المشاهد ووجدانه ولا يتأتى الإحساس بالوحدة العضوية إلا من خلال توليد الأحداث من بعضها البعض والتى يُصبح سلوك الشخصيات فيها منطقياً وحتمياً . كما يُحتم على الكاتب المسرحى أيضاً أن يكون واعياً ومتمكناً من كل الأساليب والحيل الدرامية التى تمنحه القدرة فى السيطرة على مشاعر المشاهد وأفكاره بقدر الإمكان فلابد أن يكون قادراً على شحن اللغة المستخدمة بالحيوية وطاقات تعبيرية لا تتأتى لها فى الحياة اليومية رغم أنها نفس اللغة ".

وبعد تلك الإطلالة على أهمية عنصر التأليف المسرحى وسمات مؤلفه التى تؤثر فى بناء النص المسرحى نقوم الآن بتناول العناصر التى يتكون منها النص المسرحى. إذ تُقسم عناصر النص المسرحى إلى:

أ- الفكرة الرئيسية (الثيمة).

ب- الشخصية.

ت- الحبكة.

ث- الحوار.

ج- الصراع.

ح- الإيقاع.

وفيما يلي نورد شرح لكل عنصر.....

أ- الثيمة أو الفكرة الرئيسية :

" من المستحسن تعريب الكلمة الأجنبية والإحتفاظ بكلمة "فكرة" لكلمة Thought idea كما أن كثيراً من المثقفين في البلدان العربية يتداولون اللفظة علي صورتها الدخيلة. الثيمة هي " الفكرة الرئيسية التي تتغلغل في هيكل العمل الفني كالدم إنها موضوعه .والثيمة الدرامية هي المفهوم المجرد الذي يحاول المؤلف تجسيده من خلال تمثيله في شخصيات لها أقوال وأحداث ".

فالثيمة هنا تعنى الفكرة أو القضية أو المشكلة التى يقوم المؤلف بطرحها من خلال النص المسرحى الذى يقدمه ويقوم عليها العمل بأكمله فالفكرة هى اللبنة الأولى والأساسية فى بناء أى نص درامى عامة . لذا فاختيار الفكرة من أهم وأول عناصر كتابة النص المسرحى وذلك لأنه لو لم يكن هناك قضية ما تشغل المؤلف يحاول طرحها من خلال النص المسرحى لما كان هناك نص مسرحى فالفكرة محور إرتكاز أى نص مسرحى. ولا بد أن تكون تلك الفكرة واضحة ومحددة الأبعاد لدى المؤلف لكى يستطيع التعبير عنها من خلال الشخوص المسرحية التى يُحملها الرسالة التى يود توجيهها إلى الجمهور بشكل غير مباشر من خلال قالب درامى يعتمد على بناء فنى محدد. وأياً كان نوع الفكرة لابد وأن يكون مؤلف النص مُلم بجميع جوانبها وأبعادها وتفريعاتها كى يستطيع الجمهور إستيعاب ما يُحمله المؤلف للنص المسرحى من خطاب موجه للجمهور يعبر عن رؤيته تجاه الموضوع أو الفكرة المثارة فى النص المسرحى.

ب – الشخصية :

أولا: التعريف اللغوى للشخصية وتاريخ المصطلح:

" إن لفظة (Persona) والتي تعني في ترجمتها اللاتينية القديمة "القناع " والتي اشتقت منها الألفاظ التي تدل علي الشخصية في اللغات الأوروبية كالأسبانية (Personaje) وفي الفرنسية (Personalite) والتي تعني في الإنجليزية (Personality) منذ استخدامها الأول في المسرح وهي تفتقر إلي المعني المحدد بين مصطلحات المسرح فهى تعنى : الشخصية الدرامية، الممثل، الدور .

واستخدمت هذه اللفظة قديماً بمعني القناع عند الممثلين اليونانين والرومانين حينما استخدموه في عروضهم المسرحية لتحديد طبيعة الدور الذي يقومون به، كوميدي، تراجيدي، ساتيرى، إضافة إلي المكانة الإجتماعية وبيان حالات الشخصية العاطفية والعقلية المختلفة ".

ثانيا: التعريف الاصطلاحى للشخصية:

" يُعرف د. إبراهيم حمادة فى كتابه معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية الشخصية(character/ dramatis personae) بأنها" الواحد من الذين يؤدون الأحداث

الدرامية فى المسرحية المكتوبة أو على المسرح فى صورة ممثلين . وكما قد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة التمثيل فقد يكون هناك أيضاً رمز مجسد يلعب دوراً فى المسرحية كمنزل أو بستان أو بلدة أو نحو ذلك. فالشخصية إذن هى مصدر الحبكة التى يمكن أن تتطور من خلال الأفعال والأقوال التى تصدرها الشخصية ".

نصل مما سبق إلى أن الشخصية (الشخصيات) تُعد بمثابة الوسيط الذى يُحمل بالمضمون الفكرى الذى يعبر عن رؤية المؤلف فى القضية التى يتناولها من خلال النص المسرحى الذى يكتبه ، إذ أنه من خلال تصوره ورسمه للشخصيات يقوم بتحميلها بالخطاب العام للنص المسرحى من خلال كيفية طرح شكل الشخصية وطبيعتها ودورها فى شبكة العلاقات بينها وبين الشخصيات الأخرى فى النص ودورها فى تحريك الحدث وتطوره وتبعاً لنوع الشخصية محورية أم ثانوية ..الخ. إذ يعبر المؤلف بشكل غير مباشر عن فكرته وخطابه الذى ينسجه داخل الحدث الدرامى للمسرحية من خلال الحوارات التى تدور بين الشخصيات على خشبة المسرح والمكتوبة على الورق فى النص المسرحى. وهنا نجد أن الشخصية المسرحية يوجد لها العديد من الأنواع.

" ثالثا: أنواع الشخصيات تبعا لمجالات تحركها :

- شخصية رئيسية
- شخصية ثانوية
- شخصية نمطية ".

رابعا:أبعاد الشخصية

" تتكون الشخصية الدرامية من ثلاث أبعاد هى:

١- بعد فسيولوجي (مادى أو عضوى).

٢- بعد سوسيولوجى(اجتماعى).

٣- بعد سيكولوجى(نفسى).

١- البعد الفسيولوجى(المادى أو العضوى)

يتصل بتركيب جسم الشخصية ذكر أو أنثي ، العمر، الطول، لون الجلد والشعر والعينين وما إلي ذلك من عناصر تكوين هذا البعد المادي للشخصية.فهذا البعد يعطي لنظرة الشخصية في الحياة لوناً معيناً عن غيرها من الشخصيات ويؤثر فيها تأثيراً مباشراً ... فالإنسان ذو الذراع الواحد لابد أن تكون نظرته للحياة مختلفة تماماً عن نظرة الإنسان السليم البنية وكل عنصر من هذه العناصر يضع فروقاً بين شخصية وأخري ويحدد ملامح شخصية عن أخري ويعتبر هذا البعد أوضح الأبعاد الثلاثة في الشخصية لأنه يشكل التكوين الرئيسي لها.

٢- البعد السوسيولوجى(الاجتماعى)

هو تحديد نوعية التعليم، الديانة، العمل, الطبقة، الجنسية..الخ. ولابد أن يعتني به المؤلف جيداً حتي يضع يده علي جزء هام من مكونات الشخصية فتحديد نوعية التعليم الذي يتلقاه الفرد وديانته والطبقة التي ينتمي إليها سواء راقية أو متوسطة أو كادحة ونوعية العمل الذي يقوم به ومكانته في المجتمع .... كل تلك المستويات تُعد فروقاً جوهرية بين شخص وأخر .

٣- البعد السيكولوجي (النفسي)

هو ثمرة البعدين السابقين فهو الذي يكون مزاج وميول الشخصية ومركبات النقص فيها ولذلك هو الذي يتمم الكيان الجسماني والاجتماعي ويحدد المعايير الأخلاقية والحياة الجنسية للشخصية وأهدافها في الحياة وقدرتها على الإبتكار والخلق والتجديد.

ولابد من تضافر هذه العناصر معاً لتكوين الهيكل للشخصية حتى تظهر كوحدة واحدة مجسدة فى العمل الدرامى. كما أن الشخصية المسرحية لابد أن تتغير باستمرار لأنه من المحال أن تظل كما رسمها الكاتب من البداية حتى النهاية. وأى مسرحية جيدة تتطور شخصياتها تطور دائما واضح (مثل مسرحيات هاملت، بيت الدمية) فكل شخصية يصورها المؤلف لابد أن تشتمل فى داخلها على بذور تطوراتها

المستقبلية ".

" ولقد عرف "أرسطو" الشخصية في كتابه " فن الشعر" بأنها الجزء الثاني التالي لعنصر الحبكة ضمن الأجزاء الستة المكونة للتراجيديا وهذه الأجزاء هي الحبكة والشخصية واللغة والفكر

والمرئيات المسرحية والغناء ، حيث يري "أرسطو" أن الحبكة والشخصية وجهان لعملة واحدة فلا حبكة بلا شخصية ولا شخصية بلا حبكة. وكذلك يربط "أرسطو" بين اللغة بصفتها الجزء الثالث المكون للتراجيديا والشخصية فاللغة هي العنصر الذي يعبر عن أفكار الشخصيات من خلال الكلمات.أما الفكر بصفته الجزء الرابع المكون للتراجيديا فيربطه "أرسطو" أيضاً بالشخصية ويعني به القدرة علي قول ما يمكن قوله أو القول المناسب في الظرف المناسب المتاح.

ويضع "أرسطو" مواصفات للشخصية :

١- الصلاحية الدرامية : لابد أن تكون الشخصية صالحة للقيام بوظيفتها الدرامية بحيث تتسق طبيعتها وفكرها وسلوكها مع مجري الأحداث.

٢- الموائمة أو الأتساق النمطي: فيقصد به "أرسطو" أن تصدر عن الشخصية الكلمات والحركات والإيماءات التي تتمشي مع طبيعة الشخصية وكيانها وتربيتها وفكرها ... فالشخصية لا تنطق إلا بما تعرفه ولا تتحرك إلا من خلال الدوافع الذاتية المرتبطة بآمالها وآلامها وطموحاتها وإحباطاتها.

٣- الصدق الواقعي : يقصد به "أرسطو" ألا تشذ الشخصية عن أنماط الحياة الطبيعية بحيث تتشابه معها وتنبع منها حتي تمتلك خاصية الصدق الواقعي وبالتالي القدرة علي الإقناع بوجودها الطبيعي غير المفتعل.

٤- ثبات الكيان: فيقصد به "أرسطو" الشخصية التراجيدية علي وجه التحديد فهي تملك من الثبات ما يجعلها صامدة في وجه التغييرات المفاجئة التي لابد أن تتعرض لها " .

ت – الحبكة

تُعد الحبكة " بمثابة الجزء الرئيسي في المسرحية وقد وصفها "أرسطو" بأنها نواة التراجيديا والتي تتنزل منها منزلة الروح".

" ويمكن تعريف الحبكة بأنها :

١- هي التي تقدم الإطار الرئيسي للفعل وهي خط تطور القصة وهي خطة الفعل التي يمكن عن طريقها للشخصيات وغير ذلك من العناصر المكونة للدراما أن تكشف عن نفسها.

٢- هي تتابع الأحداث الحدث يلي الحدث بحتمية درامية بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعوراً بأن الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث وتؤدي إلي ما يليها من أحداث أيضا علي أساس من التسلسل المنطقي ويجب أن تكون الأحداث ملتزمة بضرورة وجودها في المسرحية بحيث إذا تم حذف حادثة معينة أو تغير مكانها تصاب المسرحية بخلل في بنائها "

فالحبكة فى أبسط تعريفاتها " المقصود بالحبكة mythos هو التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد. أنها عملية هندسة وبناء الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة. وعلى هذا فكل مسرحية حتى ولو كانت عبثية لا تخلو من الحبكة أى من الاشتمال المرتب على شخصيات وأحداث ولغة وحركة موضوعة فى شكل معين ومن ثم فإن الحبكة لا يمكن فصلها عن جسم المسرحية إلا نظرياً فقط لأنها هى روح العملية الدرامية".

" وتتكون الحبكة من بداية (مقدمة) ووسط ونهاية هذا من ناحية البناء الأرسطي التقليدي. كما أن هناك العديد من الحبكات منها:

١- الحبكة البسيطة (وهي التي تتكون من حدث درامي واحد من بداية العمل إلي نهايته)

٢- الحبكة المعقدة (وهي الحبكة المكونة من احداث فرعية تعمل علي تغذية الحبكة الرئيسية)

٣- الحبكة المحكمة (تعتمد علي التتابع الحتمي للأحداث وهو ليس تتابع آلي لكنه ممزوج بالمنظورالفكري للمؤلف).

٤- الحبكة المفككة .

وتتكون الحبكة من :

١- التقديمة الدرامية

٢- نقطة الإنطلاق

٣- الحدث الصاعد

٤- الاكتشافات

٥- التنبؤ

٦- التعقيد

٧- التشويق

٨- الأزمة

٩- الذروة

١٠- الحدث الهابط

١١- الحل

ومن خلال السطور القادمة سيورد شرح لكل جزء من الأجزاء المكونة للحبكة:

١- التقديمة الدرامية : ذلك الجزء الذي يقع في بداية المسرحية في صيغة حدث أو محادثة درامية. وفي هذا المشهد الدرامي يقدم المؤلف معلومات عن مكان الفعل وزمانه وعلاقة الشخصيات ببعضها وفكرة عن الموضوع المعالج والخلفية الاجتماعية وبعض الإشارات إلي الأحداث السابقة ويجب أن تكون التقديمة جزءُ لا يتجزء من النص المسرحي ككل ".

" ٢- نقطة الإنطلاق : هي البداية الحقيقية في المسرحية بعد المقدمة الدرامية ويعرفها "أرسطو" بأنها اللحظة التي تفجر فيها القوة المحركة الحدث كي ينطلق ويتصاعد نحو التأزم " .

" ٣- الحدث الصاعد : هو ذلك الجزء من البناء الدرامي الذي يبدأ بعد التقديمة ويحركه العامل المثير إلي أعلي كي يصدمه بقوي التصارع وعادة ما يفضي الحدث إلي ذروة التأزم " .

" ٤- الاكتشافات : هي اكتشاف أشياء لم تكن معروفة من قبل مثل اكتشاف أخ أن شقيقه يحب صديقته أو اكتشاف معلومات جديدة تساعد علي تطوير الأحداث ورسم الشخصيات ".(١٤)

" ٥- التنبؤ والتلميح : هو تقديم كلمة أو إشارة أو فعل يهئ الذهن لما يمكن أن يقع في المستقبل، فهو التمهيد المنطقي للأحداث .

٦- التعقيد : هو ما يعرقل السير الطبيعي للأحداث، كأصطدام البطل بشئ معارض يدفعه إلي التصارع معه وعلي هذا فإن التعقيد هو نتاج العامل الذي يتدخل في سير الحدث لتغيير مجراه والتعقيد يثير في نفس المشاهد التشويق والترقب وحب الاستطلاع ".

" ٧- التشويق : هو إثارة نزعتي الخوف والأمل في نفس المشاهد ; الخوف علي مصير الشخصية، والأمل في نجاتها ويتم عن طريق إثارة اهتمام المشاهد عن طريق تحريك شئ من القلق الممزوج بالمتعة هذا الاهتمام يخلق ترقباً لنتيجة ما لفترة زمنية محددة حتي إذا فُجرت الذروة المسببة لذلك التوقع حدث إشباع الاهتمام.

٨- الأزمة : هي لحظة التوتر التي تسببها القوي المتعارضة ، وتؤدي إلي ترقب في تحول الحدث الدرامي. والمسرحية قد تتألف من عدة أزمات ".

" ٩- الذروة : فهي الوصول بالأفكار والأحداث والكلمات والأزمات من خلال شكل درامي مركب متطور إلي النقطة الحاسمة المعقدة المشحونة في المسرحية والتي تحتاج إلي تفجير ".

" ١٠- الحدث الهابط : هو الحدث الذي يلي الذروة ويعتبر من ناحية التقسيم النقدي الكلاسي نصف المسرحية الثاني تقريبا وفي هذا النصف يتأكد سوء حظ البطل في حالة ما إذا كانت المسرحية مأسوية أو نجاح مساعي البطل في المسرحية الملهوية " .

" ١١-الحل: هو هبوط الفعل بعد وصوله إلي ذروة التأزم إنه محصلة الأحداث المسرحية المتوترة وعلي هذا فهو وقوع الفجيعة في المأساة وحدوث النهاية السعيدة أي هي المنظر الأخير الذي تفشي فيه الأشياء التي ظلت مجهولة وتحل القضايا التي كانت
معقدة ".

ث- الحوار:

" الكلام الذي يتم بين شخصيتين أو أكثر وقد تستخدم صيغة الحوار لعرض آراء فلسفية أو تعليمية أو نحوها كما هو الشأن بالنسبة لمحاورات أفلاطون أو مقالة دريدان في الشعر الدرامي.

أما في المجال المسرحي فالحوار يتميز بقيم خاصة منها :

١- يدفع إلي تطوير الحدث الدرامي .. ومن ثم تنتفي وظيفته كعامل زخرفي خالص.

٢- يعبر عما يميز الشخصية من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية والبيولوجية .

٣- يولد في المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع مع أنه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعاش.

٤- يوحي بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصيتين المتحاورتين وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل.

ولقد ظهرت أتجاهات حديثة في استخدام الحوار المسرحي كمجالات كلامية، ارتباطها بالقصة المسرحية ضعيف; لأن هدفها الأساسي هو التعبير عن قيم فكرية دعاوية معينة كما هو الحال عند برنارد شو مثلا. وقد يقع الحوار المسرحي شعراً كله أو نثراً، عامياً أو فصيحاً وقد يقع مزيجاً من تلك الأنواع ومن المعروف أن الدرامات الإليزابيثية أنطقت شخصياتها النبيلة طبقياً بالشعر الحر أو النثر المشعور.أما الشخصيات الوضيعة أو العامية أو الملهوية فقد أنطقتها بالنثر العادي وفي تاريخ الدراما العربية نجد بعض الأمثلة علي ذلك ".

"كما يعتبر الحوار أوضح جزء فى العمل الدرامى وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم ويُعبر به الكاتب عن الأحداث المقبلة والجارية فى المسرحية وعن الشخصيات ومراحل تطورها. والحوار الجيد هو الذى تدل كل كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيراً دقيقاً لا مبالغة فيه أو إفتعال،لأنه الوسيط الذى يحمل العمل الدرامى إلى أسماع المتلقين. فالحوار أداة التخاطب والسمة التى تشيع الحياة والجاذبية فى المسرحية وهى خاصية تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية.

كما أن الحوار الدرامى يخضع لطبيعة الجماهير وطبيعة العمل الفنى فهو حوار ليس من أجل الشخصيات والأحداث فحسب ،وإنما من أجل المشاهد. فالمشاهد هو الطرف الثالث فى الحوار كما أنه جزء أساسي فى الحوار الدرامى. وهناك فرق بين الحوار الدرامى والمحادثة اليومية فالمحادثة هى الكلام فى الحياة ولا يوجد بها طرف ثالث. لهذا لا ينبغى أن يكون الحوار الدرامى صورة طبق الأصل من الأحاديث اليومية لأن نقل العمل الخاص فى الحياة إلى العمل الدرامى لا يعطى أي متعة للمتلقى، كما أن الحديث اليومى يفتقر إلى الهدف الكلى أو الأثر الكلى " .

وظيفة الحوار

"كما يقول روجرم .بسفيلد (الابن) في كتابه فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتليفزيون والسينما:

١- السير بعقدة المسرحية أي تقدمها أو تدرجها وتسلسلها.

٢- الكشف عن الشخصيات.

٣- مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية أثناء إخراجها ".

" ويستخلص عادل النادي في كتابه (مدخل إلي فن كتابة الدراما) أربعة وظائف للحوار هي

١- التعريف بالشخصيات.

٢- التعبير عن الأفكار.

٣- تطوير الأحداث

٤- مساعدة الحوار علي إخراج المسرحية ".

ج- الصراع:

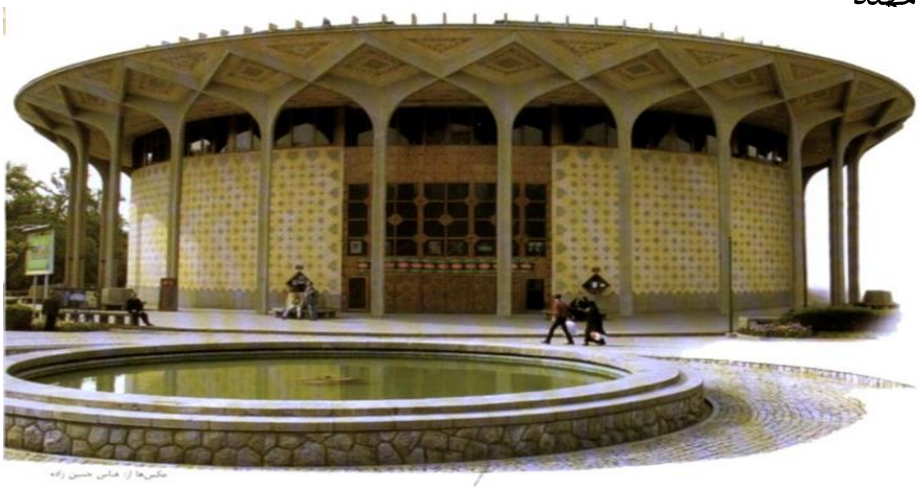
" يمثل العمود الفقرى للبناء الدرامى وهو ليس تناطح أفكار بل الصراع الدرامى يكون بين إرادات إنسانية تحاول فيه إرادة أن تكسر الإرادة الأخرى ، فالصراع يكون بين أرادتين متكافئتين، أو تصادم بين قوتين متكافئتين، أو تعارض أهداف ومصالح بين طرفين والهدف من هذه الصراعات البقاء "

ح -الإيقاع:

"هو كيفية سير العمل الفنى فى سياق متناغم متسلسل بشكل منطقى يعطى طابع عام للإيقاع داخل العمل".

الفصل السادس
نظرة علي المسرح الايراني

تمهد



يعتبر المسرح واحدا من اشكال الفنون ومكانا للأداء والتمثيل قام به الاغريق لأول مرة كما انه المكان الذي يجسد ويترجم القصص والنصوص الأدبية أمام المشاهدين وذلك باستخدام مزيج من الكلمات وبعض الايماءات بالموسيقى والصوت على خشبة المسرح في المقالة هذه نحاول ان نسلط الضوء على تاريخ المسرح الايراني وتطوره منذ اوائل تكوين الدولة الفارسية مروراً الى عهد الجمهورية الاسلامية الايرانية.

المسرح في ايران في عهد ما قبل الاسلام

المسرح له جذور تاريخية قديمة في تاريخ ايران الذي يتركز بشكل أساسي على الادب والثقافة والشعر. فقد اقيمت احتفالات في ايران قبل الاسلام من المحتمل ان يكون قد نسي الكثير منها لكن من المؤكد انها تتمتع بطابع مسرحي مثل مراسيم التعزية لسياوش البطل الاسطوري الايراني. اما المسارح في ايران القديمة فكانت تقام في الساحات العامة عادة لان العرض في مكان مغلق كان صعباً بسبب الضعف في التقنيات الضوئية. واثبتت الحفريات الأثرية وجود مسارح في همدان وكرمان منذ القرن الرابع قبل الميلاد، استخدمها الممثلون المرافقون للاسكندر المقدوني، في تقديم احتفالات وعروض مسرحية ومن هنا لا يستغرب وجود المسارح في ايران القديمة على الطريقة اليونانية.

التعزية في ايران اختصارا

تروي التعزية قصة استشهاد الامام الحسين(ع) في قضية كربلاء (واقعة الطف) في صيغة مسرحية قصدا لجذب تعاطف المشاهدين وتضامنهم مع الامام الحسين(ع). تعد التعازي اشهر الآثار الدرامية الاولى للفرس بل يمكن ان نسميها أولى تراجيديات ايران المسرحية، يعتبر مسرح التعزية من الأركان والعلامات المميزة للمسرح الايراني على مر العصور حيث يجمع الى الفن المتميز جانب الالتزام ومن ثم فهو يلقي اقبالا مؤيدا من الجمهور. يستعرض مسرح التعزية في الميادين والشوارع ويبدأ مراسيم التعزية في يوم الثامن من شهر محرم الحرام فيجتمع الناس في خيمة عظيمة مترامية الأرجاء وقد لبسوا السواد وعطلوا كل زينة وعندما يعتلي المنشد خشبة المسرح ويبدأ في قراءة قصة استشهاد الامام الحسين(ع) بصوت رخيم رقيق يدب الخشوع في القلوب ويستقطر الدموع من العيون.

مسرح التعزية له ابعاد كبيرة في عملية تثقيف الايرانيين والعراقيين التي تتطلب مجالا واسعا للتشريح نقوم به في مقال مستقل آخر.

بدايات المسرح الايراني

يعود تاريخ المسرح في ايران الى اواسط القرن الـ١٩ عندما عاد بعض الخريجين الموفدين الى ايران، الذين درسوا في اوروبا، والذين اطلعوا على الادب المسرحي هناك، وعملوا على ترجمة الكثير من المسرحيات الاوروبية الى اللغة الفارسية، مثل مسرحيات موليير وشكسبير وآخرين.

منذ انشاء جامعة دار الفنون بطهران عام ١٨٥١ تم بناء قاعة مسرح ضمن هذا البناء التي يستخدمونها الطلاب باهتمام (لومير) مدرس الموسيقى بدار الفنون لتقديم عروض خاصة وكان من الصعب عرض مسرحيات نقدية أو اجتماعية فيها، إهتمام هؤلاء الطلاب بالمسرح ومحاولاتهم لترجمة بعض المسرحيات الى الفارسية وظهور مسرحيين آخرين مثل ميرزا فتحعلي آخوند زادة كان من اسباب ازدياد الاقبال العام على المسرح، في السنوات التالية كان ميرزا فتحعلي آخوندزادة رائد الكتابة المسرحية في ايران ومع انه كان يتأثر بموليير الكاتب المسرحي الفرنسي، لم يبق في الدائرة التقليدية بل اضاف الى مسرحياته سجايا البشر من الحرية والاستقلالية، واشتهر آخوند زادة (بموليير الشرق وغوغول قوقاز وموليير أذربايجان) تكون المسرح الأهلي عام ١٩١٣م اما في عشرينات

وثلاثينات القرن الماضي تم تاسيس (تئاتر ملي = المسرح القومي) بجهود السيد عبدالكريم خان محقق الدولة والسيد علي نصر ويعد الأخير رائد المسرح الايراني الحديث. وبعد عدة سنوات قام (نصر) بتكوين فرقة ايران الكوميدية (كوميديا ايران).

المسرح الايراني قبل الثورة الاسلامية

لقد شهد المسرح والكتابة المسرحية ضعفاً في عهد رضا شاه البهلوي بسبب ضغط الحكومة على المثقفين ومتنوري الفكر ومنعهم من المشاركة في أية اجتماعات خوفا من الحركة التنويرية في البلاد، وبالتالي منع الفرق المسرحية من عرض مسرحيات نقدية لكن جهود المسرحيين الايرانيين المخلصين لارتقاء مستويات اعمالهم حركت المسرح الايراني نحو الأمام ولوحظ بعض التقدم في الاخراج والتكنيك المسرحي لذا فان هذه الحقبة تسمى (عصر خشبة المسرح) حيث عرضت مسرحيات قيمة عدة في تلك المرحلة. وفي اوائل الخمسينات ظهرت مسرحية (بليل شركشتة= بلبل حيران) التي كتب نصها الاستاذ علي نصيريان واحرزت الجائزة الاولى في مسابقة الكتابة المسرحية لعام ١٩٥٦م وبجهود فرقة (كروه هنر ملي = فرقة الفن القومي) عُرضت على خشبة المسرح عام ١٩٥٨م. منذ بداية ١٩٦٢م بدأ الاستاذ غلامحسين ساعدي (جوهر مراد) الكتابة المسرحية، وكان لساعدي ايضا تجربة في الكتابة القصصية واستطاع ان يُدخل مسائل متنوعة الى الكتابة المسرحية الايرانية في فضاء واقعي ومن الناحية الفنية ايضا اكتسبت آثاره كمالا خاصا تزامنا مع بعض الوجوه المسرحية العالمية مثل (برتولت برشت) و(ابسن) الذي كان قد ترجم الى الفارسية، والى جانب الاستاذ ساعدي يجب ان نذكر اعلام المسرح الايراني الذين ساعدوا على نهضة المسرح الايراني مثل الاساتذة اكبر رادي وغريغور يقيكيان وبهرام بيضايي وآخرين في العهد الذي كان يعارض الشعب اغراض الحكومة الملكية شيئا فشيئا مطالبا بالتغيير في شؤون البلاد.

المسرح الايراني في عهد جمهورية ايران الاسلامية

بفعل التطورات السياسية والتغييرات الثقافية، شهدت الكتابة المسرحية في ايران بعد الثورة الاسلامية صعودا وانحدارا كبيرين، فتطرقت المسرحيات الى انتقادات للمعضلات الاجتماعية والفردية والتي تعالج الحياة اليومة

بقلقها وأمنها ومخاوفها وآمالها ومن حيث المضمون، فقد تحولت العلاقات الانسانية العميقة والخالدة كالحب والتعاطف الى مفاهيم اجتماعية، وتميزت المسرحيات بالواقعية والحماس.

ويمكن اختصار الكتابة المسرحية بعد الثورة الاسلامية على ثلاث مراحل:

الاول: بدايات الثورة الى الثمانينات ومن القرن الـ٢٠ عصر البحث في الذات، في هذه المرحلة تغيرت مضامين المسرحيات ومفاهيمها ولقد حاول الكتاب المسرحيون ان يقارنوا الوضع السائد سياسيا واقتصاديا وثقافيا في زمن الشاه مع حقبة ما بعد انتصار الثورة الاسلامية وكذلك حاول الكاتب المسرحي الايراني ان يحتفظ بهويته الفردية والاجتماعية ويطور افكار القارئ ويرتقي به فكريا وثقافيا ويسعى الى تنمية وعي الناس وثقافتهم.

الثانية: الحرب المفروضة (الدفاع المقدس):

عُرضت في هذه المرحلة مسرحيات كانت تصّور ايام الحرب المفروضة على ايران التي استغرقت ٨ سنوات، ومصائب وتضحيات الشعب الايراني فيها وكان الايمان بالرب وتقدير الشهداء من العلامات البارزة في المسرحيات لهذا العصر.

والثالث: اوائل القرن الـ٢١ ميلاديا عصر ذروة العلاقة مع المتلقي:

في هذا العصر اصبحت الفرق المسرحية كثيرة، ففاقت عددها مائتين داخل ايران واصبحت تنشط في اطار مراكز فنية وثقافية وحكومية او شبه حكومية أو غير حكومية.

اما على صعيد الانشطة المسرحية، تقام مهرجانات على مدار السنة، وعلى كل المستويات، الوطنية والدولية ووصل عدد المهرجانات المسرحية الى خمسة عشر مهرجانا من أهمها مهرجان (فجر) الدولي والمهرجان الوطني للمسرح الرضوي موضوعها حياة الأمام الرضا بأبعادها المختلفة، ولم ينحصر المسرح الديني الايراني في قصص الانبياء والأولياء والتقاليد الدينية وعروض التعزية بل تجاوز ذلك ودخل الى حياة الناس اليومية واستلهم منهم افكار ليدخلها في المسرح ويعرضها على المشاهدين ومن اجل ايجاد حلول لمشكلات تطرحها المسرحيات.وما يزال يستمر تحرك المسرح الايراني الى الامام.

يعود تاريخ إنشاء المسرح على الطراز الأوروبي في إيران إلى ما يقارب قرنين، لكن الآثار المسرحية التقليدية بمعناها الحقيقي، يزيد عمرها على ثلاثة قرون، وهي تتجسد بتمثيلية "التعزية" الدينية، وكذلك غير الدينية.

وفي الحقيقة فإن المسرح له جذور قديمة جدا في تاريخ هذا البلد الذي يرتكز بشكل أساسي على الأدب والثقافة والشعر. فقد أقيمت احتفالات في إيران قبل الإسلام من المحتمل أن يكون قد نسي الكثير منها، لكن المؤكد أنها تمتعت بطابع مسرحي، فتطورت أحيانا وتوقفت أحيانا أخرى، حتى أصبح المسرح على ما عليه في عصرنا هذا.

يقال إن الغريزة عند البشر أدت إلى نوع غير واع من إنتاج المسرح، ظهر في المجتمعات القبلية الإيرانية القديمة، ويمكن أن نرصد مظاهرها من نواحي شتى منها:

. القيام بتأدية حفلات رقص جماعي حول النار "المقدس" أو للتدفئة، حيث تتحول أحيانا إلى مسرح حرب أو صيد. وفي قطعة فخار ينسب تاريخها إلى الألفية الثانية قبل الميلاد، عثر على صورة شخصين يؤديان الرقص الجماعي وعلى وجههما قناع بشكل ماعز جبلي، تدل على عقيدة دينية في تلك الفترة.

. عمليات التمثيل من خلال التعزية بمناسبة موت " سياوش" وهو بطل من أبطال ملحمة الشاهنامه للفردوسي، اتهم زورا بفساد أخلاقها، ولم تظهر براءته إلا بعد قتله، فأصبح دمه مضرب المثل للدم البريء المهدور.

. الممثلون المرافقون للجيوش في تنقلاتها إلى أماكن الحروب، قصد تسليتهم وبعث الروح النضالية في نفوسهم، عن طريق تنفيذ الرقصات المسرحية الحربية.

. سرد القصص، وهو شكل من أشكال المسرح الفردي في المجتمع الإيراني القديم، حيث يجتمع أعضاء القبيلة للاستماع إلى حكايات يسردها رئيس القبيلة أو بطل فيها أو حتى مشعوذ. ويمكن اعتبار هذا مقدمة للمسرح الجماعي.

. الحكايات، فكانت تشمل الحروب التي عاصرها الراوي، أو الوحوش التي اصطادها، أو القصص العجيبة في نظره. وكان الرواة يضيفون أحيانا الحركات المسرحية، لكسب متفرجين جدد، ولازدياد شعبيتهم، حتى تطورت المشاهد المسرحية وتطورت معها الأساطير أيضا، حتى وصلت إلى نقطة سجلها الكتاب. ومن هنا يمكن القول إن بعض الصفات الأساسية في المسرح نتجت عن تلك الاجتماعات، وذلك من قبيل عملية التمثيل، واستخدام الأقنعة، واللجوء إلى حركات تساعد على نقل الكلام إلى المشاهد، وخشبة المسرح، ونحوها، استخدمها المسرحيون في العصور المقبلة.

أما المسارح في إيران القديم، فكانت تقام في الساحات العامة عادة، لأن العرض في مكان مغلق كان يصعب بسبب الضعف في التقنيات الضوئية. وتثبت الحفريات الأثرية وجود مسارح في همدان وكرمان منذ القرن الرابع قبل الميلاد، استخدمها الممثلون المرافقون للإسكندر المقدوني، في تقديم احتفالات و عروض مسرحية. ومن هنا لا يستغرب وجود عدد من المسارح في إيران القديمة على الطريقة اليونانية.

المسرح في إيران بعد الإسلام

دخل الإسلام إيران وهو لا يعرف المسرح، فمنع المسلمون تعاطيه بداعي التمثيل والتجسيد، فتوقف التمثيل بذلك في أرجاء الدولة الإسلامية الحديثة . بما فيها إيران . إلى بدايات القرن الرابع الهجري، فظهرت مصطلحات مسرحية في الكتابات التي وصلت إلينا، تدل على وجود بعض العمليات المسرحية في تلك الفترات، وإن كان بشكل متكتم، وذلك على غرار " تماشاخانه" أي المسرح أو مكان العرض المسرحي، و"تماشا"، أي المشاهدة والعرض، وهي عبارة عن الألعاب الهزلية والرقص والغناء الهجائي للمطربين المتجولين

وأنواع الألعاب البهلوانية، وتقليد الحيوانات للإنسان في الرقص، وألعاب الشعوذة وأمور أخرى يقوم بها ممثلون بصفة فردية.

وقد يعود أسباب نهضة المسرح في القرن الرابع الهجري بإيران إلى عدة أمور منها: . ترجمة الكتب المسرحية من قبل علماء إيرانيين، فقد قام الفارابي وابن سينا بتعريف ملخص عن المسرح اليوناني بشكل نظري، عن طريق ترجمة كتاب " بوطيقا" { De Poetica} لأرسطو وشرحه.

. تشجيع بعض الملوك . على غرار الملك مردآويج . بالمساعدة على ترويج الاحتفالات، والتذكير بما تبقى من الذكريات العتيقة، وتمخض عن هذا التشجيع إحياء العديد من العادات والتقاليد التي تحمل في طياتها طابعا مسرحيا، من ذلك:

. القيام بمسيرات تعزية، فهذا التقليد أخذ لونا دينيا في العهود الإسلامية في إيران، وتطور في العهد الصفوي والقاجاري. ولا زال آثار هذا التقليد باقية في زوايا مختلفة من البلاد.

. التقليد، وقد كان له دور مركزي في تطوير الغناء وقصص طويلة، وكان المقلدون يقلدون الناس على اختلاف طبقاتهم الاجتماعية وتنوع لهجاتهم. وفي العهد الصفوي ترسخ وجود فرق مقلدة في بعض المدن، خصوصا في مدينتي أصفهان وشيراز، تعرض مسرحياتها في المقاهي، خلال مناسبات من قبيل حفلات الزفاف، وتسمية الأولاد، وختان المولودين الجدد ونحوها.

ومن أمثلة القطع المسرحية التي اشتهرت في العهد الإسلامي نذكر: " أربعة صناديق"، ويتجسد هذا التمثيل بأربعة راقصين، ينقلون إلى خشبة المسرح، حيث يرقصون فرادى وجماعية قبل أن يعودوا إلى صناديقهم.

. مسرحيات مستقلة، على غرار " غولك"، و" لعبة الزجاج"، و" لعبة الأصلع"، و" لعبة البقال"، ومسرح " تخت حوضي"، وغيرها عديدة.

ويرجع جذور معظم هذه الألعاب والمسرحيات إلى العهد الساساني، ولا يمكن هنا إنكار دور الغجريين المهاجرين في إيجاد هذا النوع من المسرحيات أو انتشاره.

كما كان لليهود المهاجرة إلى إيران دور كبير في تنويع المسرح الإيراني والتأثير عليه، بما أن دينهم لم يكن يمنعهم من التمثيل، فكان معظم الراقصين من اليهود والغجريين الساكنين في الضواحي، وكان بعضهم متبحرين في فنهم، وهذا ما يفتح أمامهم أبواب البلاط، ليصبحوا مهرجين دائمين فيه.

وفيما يخص المسرح الإيراني الكوميدي، فإن شخصية "الرجل الأسود" قد سيطرت عليه، ولا سيما في احتفالات عيد النيروز، وذلك بفعل التبادل التجاري بين إيران و سواحل إفريقيا، واستقرار بعض السود بسواحل الخليج الفارسي.

وفي أواسط العهد الصفوي، كانت الفرق الطربية الكبيرة تتلقى الدعوات من الأثرياء والأرستقراطيين لإحياء سهرات مسرحية. وبدأت النساء يظهرن في فرق الطرب والغناء والرقص والعروض المسرحية. وفي العصر القاجاري ظهرت بعض الفرق النسائية المسرحية، التي كانت تشارك في المجالس الرجالية والنسائية.

وفي عهد الملك آقا محمد خان القاجار، توجه معظم الفرق المسرحية إلى طهران، بما أنها أصبحت العاصمة القاجارية، وأصبحت المقاهي والأسواق أماكن للعروض المسرحية، وأهم فرقة مسرحية ظهرت في الفترات الأخيرة من العهد القاجاري " فرقة مؤيد"، نسبة إلى مؤسسها أحمد مؤيد، وهو رجل أعمال كان يحب المسرح كثيرا، ولذلك حاول أن ينشئه على أسس صحيحة، عبر التعليم والتمويل، فخرج بذلك فرقة في عصره سيطرت على المسرح الإيراني بلا منازع.

المسرح الحديث في إيران

يوجد هناك عوامل عديدة أثرت في دخول المسرح الحديث في إيران، منها:

أ . فترة العودة وحركة التجدد: وتمتد هذه الفترة خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، تميزت بترجمة العديد من الكتب والمصطلحات المسرحية الأجنبية، ليتم مزجها بالمسرحيات الإيرانية الحديثة.

ب . حماية البلاط للمسرح:

ففي أواخر القرن التاسع عشر اهتم ملوك إيران باستقدام ممثلين إلى البلاط للعرض على طريقة المسارح الأجنبية، بحضور ممثلي السفارات الأجنبية. ورغم أن انتقال المسرح الأجنبي إيران واجه صعوبات كثيرة بسبب العقائد الدينية، والحكومات المستبدة وطبيعة المجتمع التقليدي، إلا أنه استطاع أن يعلن حضوره في إيران بشكل رسمي في عهد الملك ناصر الدين شاه القاجار.

ج . التقارير الإيرانية عن المسرح الأجنبي: وذلك بواسطة الرحلات الفنية التي كان يؤديها بعض الفنانين الإيرانيين إلى البلدان الأجنبية { أوروبا وآسيا وأمريكا...}، حيث يتعرفون على فنون تلك الأمم، ومن بينها المسرح الحديث، فيكتبون عنها. وكانت هذه التقارير تأتي في شكل كتب أو مقالات، كان لها التأثير الكبير في إيجاد نهضة المسرح الحديث في إيران كتابة و تنفيذا. ومن أمثلة ذلك: مسير طالبي الأصفهاني إلى بلاد إفرنجي { بريطانيا}، كتاب رحلات ميرزا صالح الشيرازي { بريطانيا وروسيا}، رحلات ميرزا مسعود أفشار { إلى روسيا}، وتقارير الملك ناصر الدين شاه القاجاري إلى الخارج، والتي تمت ما بين ١٢٩٠ . ١٣٠٦هـ، ونحوها عديدة.

د . دور الصحافة في المسرح الإيراني: ونعني بذلك الصحف والجرائد التي كانت تكرس صفحات من يومياتها للحديث عن المسرح الأجنبي، وخاصة الصحف التي كانت تنشر خارج إيران، على غرار أسبوعية " أختر" في أسطنبول.

وفي ١٣٢٦هـ، ظهر أول جريدة للمسرح في إيران على يد ميرزا رضا خان طباطبائي نائيني، تحمل اسم " تياتر"، حيث نشر أخبار العديد من المسرحيات المحلية والأجنبية في أعدادها.

. بروز الدور الإيراني في المسرح الحديث

بعد تعرف الإيرانيين إلى المسرح الأجنبي بواسطة تلك المؤثرات التي أشرنا إليها آنفا، اتجه اهتمام الإيرانيين إلى الكتابة المسرحية، فكان السيدميرزا فتح علي آخوند زاده، أول إيراني ألف مسرحيات على النمط الأوروبي، ولكن بتركيبة إيرانية من حيث القصص والشخصيات، وذلك في النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادي. كما أنه كان أول ناقد إيراني في المسرح. ومن أهم مؤلفاته: ست مسرحيات كوميدية {١٢٦٦ . ١٢٧٢هـ}، حكاية يوسف شاه أو " النجوم المخدوعة"، {سنة ١٢٧٣هـ}، روزنامه ملتي { سنة ١٢٨٣هـ}، ونقد على مسرحيات ميرزا آقا التبريزي { سنة ١٢٨٨هـ}، وغيرها كثيرة.

أما أول كتابة مسرحية باللغة الفارسية، فيرجع تاريخها إلى منتصف القرن التاسع عشر الميلادي أيضا، وتحقق ذلك على يد ميرزا آقا التبريزي.

الترجمة والاقتباس في المسرح الإيراني

اتجه عناية الرحالة الممثلين الإيرانيين منذ بدايات القرن التاسع عشر الميلادي إلى البلدان الأربعة: بريطانيا، وفرنسا وتركيا وروسيا، فكان عليهم الإلمام بلغات هذه البلدان الأربعة، وبالتالي ترجمة ما ينقلونه من معارف تلك البلدان إلى اللغة الفارسية. وكان أول مسرحية ترجمت إلى اللغة الفارسية، أخذت من الترجمة التركية لمسرحية فرنسية بوساطة ميرزا حبيب الأصفهاني، ثم قام اعتماد السلطنة بترجمة مسرحية "الطبيب الإجباري" لموليير من الفرنسية مباشرة إلى الفارسية.

ورغم أن الإيرانيين تعرفوا على المسرح الأجنبي في البداية عن طريق المسارح في روسيا وبريطانيا، فإن مسرحيات موليير تمكن من الدخول إلى المسرح الإيراني أكثر من غيره بسبب قابلية تطبيق آثاره المسرحية مع

الثقافة الإيرانية، والتي كانت تحتوي على انتقادات أخلاقية واجتماعية، ولا سيما في مسرحيته المعنون " الكاره للبشر " Le Misanthrope"، الذي ترجم إلى الفارسية منذ سنة ١٢٨٦هـ.

ويجدر التذكير هنا أن اللغة الفرنسية كانت منتشرة في إيران في العهد القاجاري، بل كانت اللغة الفرنسية لغة رسمية في البلاط القاجاري. كما أن الشعب الإيراني كانت تربطه عوامل عديدة: جغرافية، ثقافية، سياسية وتاريخية بالشعبين الروسي والتركي.

هذا، ولقد لعب معهد " دار الفنون" دورا رياديا في ترجمة العديد من كتب الأدب المسرحي الأجنبي، على غرار " حكاية تلماك" للكاتب الفرنسي فنلون، و"الحمارية" لكنتس دوسكور، ونحوها.

وكان علي أكبر خان مزين الدولة أكبر شخصية مترجمة للغة الفرنسية في دار الفنون خلال النصف الأخير من القرن الثالث عشر الهجري.

ظهور الفرق المسرحية

عرفت إيران النظام الدستوري عام ١٩٠٦م، ومعه أصبح المسرح موضع اهتمام المثقفين والتجديديين، إذ احتل المسرح المرتبة الثانية بعد الصحافة من حيث الاهتمام.

والفرق المسرحية الأولى التي نشأت في عهد النظام الدستوري، كانت ذات ميزات ديمقراطية وانتقادية. وهذه الميزات هي التي حولت مسرح التسلية في عهد ناصر الدين شاه إلى مسرح سياسي انتقادي. فخرجت بذلك زمام الأمور من يد المسرحيين المقلدين إلى يد التجدديين.

كانت الفرق المسرحية تابعة إما لأحزاب سياسية أو لسياسة معينة في القضايا الثقافية، فأثرت بذلك على المسيرة الفنية لهذه الفرق، التي اهتمت بالآثار الوطنية ذات اللون الانتقادي. لكن في المقابل، مهدت تلك الفرق أرضية لتدريب الهواة وتعليمهم المسرح، ليظهر فيما بعد محترفون في المسرح، قل نظيرهم في مجال الإخراج والتمثيل والكتابة المسرحية.

ومن أهم الفرق المسرحية الإيرانية الأولى نذكر:

. فرقة " جمعية الإخوة"، تأسست سنة ١٣١٧هـ بطهران.

. شركة الثقافة العلمية، تأسست سنة ١٣٢٧هـ.

. المسرح الوطني، تأسست سنة ١٣٢٩هـ.

. الفرق المسرحية الموسيقية، على غرار " الكوميديا الموسيقية"، تأسست سنة ١٣٣٨هـ.

. فرق المسرح التقليدي، التي كانت تقيم عروضها المسرحية في المقاهي، كالتعزية ونقل الحكايات والمدح وغيرها. إلا أن المسرح التقليدي عرف تطورا في هذه الفترة، حيث بدأ يمتزج بالكوميديا الأجنبية، ويتطرق إلى موضوعات مستجدة، مثل الدستور.

. فرقة آكتورال تبريز، استمرت حتى عام ١٩٢١م.

. نادي التياتر، تأسست سنة ١٨٨٨م. وغيرها من الفرق المسرحية التي لا تحصى.

ولم تسلم مدينة مشهد ذات الطابع الديني من قاعات للعرض المسرحي وظهور فرق مسرحية أجنبية في أواخر النهضة الدستورية، حيث تم ترجمة مسرحياتها للعرض على أيدي إيرانيين، على غرار رضا آذرخشي.

ويلاحظ أنه شاع في تلك العصور أن يقوم الرجال بأدوار النساء في تأدية القطع المسرحية.

ترسيخ المسرح في إيران

يمكن اعتبار سنة ١٩٢١م . تاريخ اعتلاء الأسرة الفهلوية سدة الحكم في إيران . فترة تثبيت فن المسرح في إيران وترسيخه، إذ تميزت هذه الفترة بظهور مسارح متعددة ثابتة ودائمة، وفرق مسرحية مهمة، وأنواع مختلفة من المسرحيات ذات الطابع الوطني. كما شهدت هذه الفترة أيضا ظهور الإخراج بمعناه الحقيقي، و ظهور المرأة في العروض المسرحية. فقبل هذا التاريخ، كانت المرأة الإيرانية تمنع ليس فقط من الظهور على الخشبة، بل من مشاهدة العروض المسرحية أيضا، وكان الرجال يقومون بأداء أدوار النساء في المسرح. وأول امرأة كتبت مسرحية هي صديقة دولت آبادي، أما أول امرأة ظهرت على خشبة المسرح فهي ملوك حسيني،

وبعد فترة التحقت بها نساء أخريات، على غرار: لرتا، سيرانوش، قسطانيان، كاراكاش، بري آقابابف،هلن نوري، ومريم نوري، وغيرهن.

كما دخلت الكتابة المسرحية عالم الاحتراف في هذه الفترة، وكان من أهم رجالاتها: رضا كمال شهرزاد، غريغور يقيكيان الأرمني الإيراني، سعيد نفيسي، حسن مقدم، صادق هدايت، ذبيح بهروز، عبد الحسين نوشين، غلام حسين ساعدي، أكبر رادي، بهمن فرسي، عباس نعلبنديان، إسماعيل خلج،بهرام بيضايي، وعلي نصيريان، وغيرهم كثيرون.

المسرح الإيراني بعد الثورة الإسلامية:

بفعل التطورات السياسية والتغييرات الثقافية، شهدت الكتابة المسرحية في إيران بعد الثورة الإسلامية صعودا وانحدارا كبيرين، فتطرقت المسرحيات إلى انتقادات للمعضلات الاجتماعية والفردية، وأصبحت انعكاسات لأصوات تمكنت من كسر القيود، لخوض تجربة فكرية جديدة، تعالج الحياة اليومية بقلقها وأمنها ومخاوفها وآمالها التي ترافق الناس. ومن حيث المضمون، فقد تحولت العلاقات الإنسانية العميقة والخالدة كالحب والتعاطف إلى مفاهيم اجتماعية، وتميزت المسرحيات بالواقعية والحماس. وحاول الكتاب المسرحيون تفسير المجتمع والتاريخ من وجهة نظر التغيرات الفكرية الحديثة، معتمدين في هذا المجال، على الكوميديا الانتقادية والمسرح التقليدي، للقيام بإصلاحات اجتماعية راهنة، وانتقاد عدم وجود هوية، والتعبير عنها بشكل صريح، دون اللجوء إلى قصص تلفيقية كانت شائعة في الماضي.

ويمكن أن نرصد في هذه المرحلة نوعين من المسرحيات: الأول: هو الذي يعكس حقائق حياة الناس مع إدراك عميق لهذه الحقائق، ويعطي صورة واقعية عن الآلام والمشاكل الاجتماعية بعد الثورة.

والثاني: يعكس إحساس الإنسان بالعبث والتعب والملل، وتتم عرض هذه الصور عن طريق الحركات ورقصات الضوء وأنواع العرض الحديثة، بطريقة يقرب فن المسرح من السينما والموسيقى والرقص والرسم والشعر.

ومن هنا يمكن القول إن المسرح بعد الثورة ابتعد عن النظرية المستعجلة إلى المجتمع التي كانت تسود سابقا، ودخل إلى مجال المعرفة والتحليل وإيجاد البطل المضاد.

ومن رواد هذه المرحلة أكبر رادي، وبهرام بيضايي، وغيرهما، ولحق بهم جيل شاب منهم نادر برهاني مرند، محمد يعقوبي، ريما رامين فر،شبنم طلوعي، نغمه ثميني، حسين كياني، محمد رضائي راد، حسين مهكام، وحميد أمجد، وغيرهم كثيرون لا يسع المجال لذكر أسمائهم.

وتميزت الكتابة لدى هؤلاء بالواقعية والحماس، فلم يعد الأبطال شخصيات أسطورية على غرار رستم وسهراب وسياوش كما عهدنا سابقا، وإنما أصبح الناس العاديون أبطال التراجيديات الجديدة.

ويمكن اختصار الكتابة المسرحية بعد الثورة على ثلاثة مراحل:

الأول، اعتبار بدايات الثورة { أي الثمانينات من القرن العشرين} عصر البحث عن الذات.

والثاني اعتبار فترة التسعينات عصر اكتشاف الهوية الوطنية الحقيقية، واهتمت الكتابة المسرحية في هذه الفترة بموضوع "الدفاع المقدس" أي السنوات الثمانية للحرب الإيرانية العراقية، إذ تحول الاهتمام بهذا الموضوع إلى موجة قوية أحدثت حركة، عرفت بـ"مسرح الدفاع المقدس".

والثالث، اعتبار أوائل القرن الواحد والعشرين عصر أوج العلاقة مع المخاطب.

وفي ظل الثورة الإسلامية، أصبحت الفرق المسرحية كثيرة، ففاقت عددها المائتين داخل إيران، وأصبحت تنشط بشكل خصوصي أو في إطار مراكز فنية وثقافية مختلفة، حكومية أو شبه حكومية أو غير حكومية.

أما على صعيد الأنشطة المسرحية، فهناك مهرجانات واحتفالات ومباريات وعروض مسرحية مختلفة، تقام على مدار السنة، وعلى كافة المستويات: الوطني والدولي. ومن هذه المهرجانات والمباريات المسرحية يمكن الإشارة إلى:

. مهرجان " فجر" الدولي للمسرح.

. المهرجان الدولي لمسرح الدمى للطلاب.

. مهرجان المسرح الدولي لذوي الحاجات الخاصة.

. المهرجان الوطني للمراكز الثقافية والفنية، الذي يقام على مستوى جميع المدن الإيرانية.

. مهرجان المسرح الجامعي الوطني، ويتم بين الفرق المسرحية في الجامعات الإيرانية.

. مهرجان المسرح الوطني لأبناء الشهداء والجرحى، في إطار فرق مسرحية من جميع أنحاء البلد.

. مهرجان المسرح الوطني للبسيج { قوات التعبئة}.

. مهرجان " رضوي" الوطني للمسرح، بمناسبة ولادة الإمام الرضا { عليه السلام}.

. مهرجان " ضامن آهو" { ضامن الغزال} لمسرح الدمى.

. المهرجان الوطني لمسرح الشارع.

. مهرجان العلاج المسرحي لجرحى ومعوقي الحرب.

. مهرجان " ماه" الوطني للمسرح في قسمي مسرح الشارع والخشبة.

. المهرجان الوطني لمسرح الأطفال والمراهقين.

. المهرجان الوطني لمسرح قوى الأمن.

. المباريات الوطنية للكتابة المسرحية على مستوى فردي وفريقي.

هذا، ولعل عدم الاهتمام الكافي بترجمة الآثار المسرحية الإيرانية، قد ساهم في ابتعاد المسرح الإيراني عن المسرح العالمي، وذلك على الرغم من ثرائه الوافر.

الدين في المسرح الإيراني

مسرح الديني في إيران مكانة بارزة، يتجلى أهمه في مسرحيات عن أهل البيت النبوي، وخاصة " مسرح التعزية"، أو " الشبيه" الذي يقام بمناسبة يوم عاشوراء، وهو اليوم العاشر ومن شهر محرم، أول أشهر السنة الهجرية.

ويعود جذور التعزية إلى إيران ما قبل الإسلام، من خلال الملاحم الإيرانية، التي يذكر في إحداها أن الناس في بعض المناطق كانوا يقومون بالتعزية لموت سياوش. وقد استبدلت تلك التعزية بإحياء ذكرى مآسي كربلاء.

وتتجسد مظاهر إحياء يوم عاشوراء في إيران بعادات وتقاليد وطرق مختلفة، ويهمنا منها هنا " التعزية الحسينية"، التي شهدت تطورا في إيران على مدى التاريخ، حتى أخذت شكلا مسرحيا، انتقل من إيران إلى بلدان مجاورة، على غرار لبنان والعراق وغيرهما.

وبالرغم من المعارضات التي شهدها المسرح الإيراني خلال فترات مختلفة من قبل بعض الحكام أو رجال الدين، أو المجابهات التي لقيها من العرف السائد في المجتمع، فقد حظيت التعزية بدعم واسع من الطبقات الاجتماعية المختلفة.

وفي عهد الملك معز الدولة الديلمي { القرن٤هـ} أصدر مرسوما ملكيا، اعترف فيه بالمراسيم المذهبية لمأساة كربلاء، التي أصبحت من يومها تقام لها طقوس وجلسات تعزية ووعظ. لكن التعزية في هذه الفترات كانت صامتة، يظهر فيها الممثلون على المسرح لابسين الثياب المناسبة للحدث، وتحولت هذه الطقوس تدريجيا إلى ما عرف بـ"شبيه" ناطق في العهد القاجاري، ولاسيما في عهد الملك ناصر الدين شاه،

يرافقه الشعر والموسيقى في ذلك، فتكونت بذلك نوع من " الميلودراما"، وهو ما يعرف بالتعزية المضحكة أو " الغير المذهبية"، حيث طبعت بطابع مسرحي ترفيهي وكوميدي ـ تراجيدي.

وفي العهد القاجاري، ظهرت "التعزية النسائية"، وهي بمثابة ردة فعل أمام موانع دينية لظهورها على الخشبة، ومحاولة لاستعادة حقوقها المسلوبة في العروض المسرحية، التي كان الرجال يقومون بتمثيل أدوارها.

ولم تنتشر تماما التعزية النسائية بين عامة الناس، وإنما كانت تقام في فناء بيوت الأثرياء والملوك، أو في بهو كبير فيها، حيث يقرأن قصة كربلاء، ويمدحن الأئمة، ويغيرن أصواتهن إلى أصوات الرجال.

وقد سميت النساء اللواتي قمن بالتعزية النسائية بـ"ملا"، وكانت "قمر السلطنة" بنت فتح علي شاه أول من بادر بإقامة ذلك النوع من التعزية. وأهم المسرحيات انتشرت بينهن خلال تلك التعزية " شهربانو"، و "زفاف ابنة القريش".

واستمر هذا النوع من المسرح حتى أواسط عهد أحمد شاه القاجار، وانتهى تدريجيا.

على أن مسرح التعزية الحسينية بدورها عرفت ركودا نسبيا في أواخر العهد القاجاري، وفقدت دورها الرسمي، بل والشعبي في أيام أحمد شاه القاجار، وذلك لعوامل ظهور الثورة الدستورية والنفوذ الأوروبي، وانتشار ثقافتها في إيران، وترجمة المسرحيات الأجنبية وعرضها.

وفي عام ١٩٢٠، منع الشاه رضا الفهلوي جميع المظاهر المذهبية، بما فيها مسرح التعزية، فلجأت فرق التعزية إلى القرى النائية. ولم تكن عهد محمد رضا الفهلوي بأحسن حال من أبيه، حيث تم خلال سنة ١٩٤٨م تدمير مسرح " تكية دولت"، أعظم وأضخم مسرح للتعزية، ومنعت التعزية بمرسوم ملكي.

المسرح الديني بعد انتصار الثورة الإسلامية:

كانت التعزية الحسينية من أهم العوامل التي ساهمت في تعزيز "الروحية الثورية، والاستشهادية والبحث عن الحقيقة ومواجهة الظلم" لدى الإنسان الإيراني، ولذلك عاد التركيز عليها والاهتمام بها بمجود قيام الثورة الإسلامية سنة ١٩٧٩م..

ويمكن للمرء أن يتعلم دروسا متنوعة من عاشوراء مما قام به الإمام الحسين عليه السلام، وما واجهه في كربلاء، من قبيل: العمل بالواجب، والقبول برضا الله، وضرورة إحياء الأمر بالمعروف، والنهي عن المنكر، ومواجهة الظلم، والتضحية في سبيل الدين، وعدم الخوف أمام كثرة عدد الأعداء، وانتصار الدم على السيف، وعدم الخوف من الحصار الآتي من العدو.

هذه المفاهيم وهذا الإيمان بعاشوراء الذي تجذر بين الناس، استمرت إلى ما بعد انتصار الثورة وتعززت. وبفضل الدولة الخمينية واهتمامها بإحياء عاشوراء وإقامة التعازي، انتشرت المجالس الدينية والمذهبية في المساجد والتكايا، وعاد الاهتمام بالتعزية كعمل تمثيلي.

وتقام التعزية اليوم في معظم القرى والمدن الإيرانية بأشكال وموضوعات مختلفة متفرعة عن الموضوع الرئيس، وهو تراجيدية عاشوراء. وتتم إقامة معظم مسارح التعزية بمبادرة من عامة الناس مباشرة، وأحيانا برعاية مؤسسات حكومية. ويقوم الناس في الأحياء والمساجد والحسينيات بتحضير احتفالات عاشوراء قبل فترة من بداية شهر محرم الحرام.

وموضوعات التعزية كثيرة، منها قصة مسلم بن عقيل، عبد الله به الإمام الحسن، أطفال زينب، شهادة علي الأكبر والأصغر، استشهاد الإمام الحسين، ورود أهل بيت الإمام إلى المدينة، شهادة الإمام علي، وفاة النبي {ص}، شهادة الإمام الرضا،شهادة السيدة الزهراء، ثورة مختار بن أبي عبيدة الثقفي... وغيرها.

وتقام مسارح التعزية المختلفة في أيام متعددة، تبدأ عادة من اليوم الأول في شهر محرم، وتستمر حتى يوم عاشوراء، وإحياء ما بعده في شهر صفر، ويوم الأربعين لشهادة الإمام أيضا، حيث يختص كل يوم بموضوع معين.

على أن هناك قصص وروايات دينية تعرض قبل الحدث الرئيس للتعزية، ويربط موضوعها بمأساة كربلاء بأشكال مختلفة، منها مسرحية " الرجل الذي يبيع ابنه"، ونحوها.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن المسرح الديني في إيران لم ينحصر في قصص الأنبياء والأولياء، أو الاقتباس من الاحتفالات والتقاليد الدينية وعروض التعزية، بل تجاوز ذلك ودخل إلى الحياة اليومية للناس، واستلهم منهم أفكارا ليدخلها في المسرح ويعرضها على المشاهدين، من أجل إيجاد حلول لمشكلات تطرحها المسرحيات، أو إيجاد وعي للقضايا البشرية والمجتمعية التي تعني الناس جميعا، وهم يواجهونها في حياتهم اليومية كحقيقة يعيشونها، وإن كان لا يزال أمام هذا النوع من المسرح طريق طويل للاقتراب من القمة.

ومن المسارح العاشورائية التي لاقت رواجا وشهرة وطنية شتاء ٢٠٠٦م، نذكر: " كربلاء من دون شمر" لرضا صابري، و " فضل وفتاح"، و " لن يموت الضمير"، و "الخلاص"، ونحوها عديدة.

أما الإمام الرضا عليه السلام، فقد أصبح له مكانة خاصة في المسرحيات الدينية الإيرانية بعد الثورة. ووجود مزار هذا الإمام في المدينة الإيرانية " مشهد" في محافظة "خراسان"، جعل الموضوع أكثر أهمية، فهي مفخرة لإيران وموضع احترام كبير لها.

وفي كل سنة، تقيم المؤسسات الحكومية احتفالات متعددة في المدن الإيرانية بمناسبة ولادة الإمام الرضا وشهادته، فهناك العشرات من المسرحية التي تطرقت إلى حياة الإمام من نواحي مختلفة.

وفي خريف سنة ٢٠٠٧م، أقامت وزارة الثقافة الإيرانية الدورة الخامسة من "المهرجان الوطني للمسرح الرضوي"، وتمت خلاله عروض مسرحية، موضوعها حياة الإمام الرضا بأبعادها المختلفة، وتنافس فيها المسرحيون من حيث الكتابة المسرحية والإخراج والتمثيل والديكور والموسيقى.

وقرر المسؤولون في وزارة الثقافة الإيرانية إقامة هذا المهرجان بشكل دولي، ابتداء من سنة ٢٠٠٨، وطرح اقتراح من قبل مكتب المهرجان بإنشاء اتحاد المسرح الديني في العالم الإسلامي، فقوبل بترحيب من مختلف المحافل الإيرانية، وحتى بعض أعضاء مجلس الشورى الإسلامي.

كما أن الجامعات والمراكز الثقافية والفنية الإيرانية أدلت بدلوها في تطوير المسرح الديني، فشجعت في القيام بدراسات معمقة عن هذا النوع من المسرح، ونظمت ندوات دولية في الغرض، على غرار ما نظمته مركز الفنون المسرحية في وزارة الثقافة الإيرانية، بدعم من جامعة طهران ودار الفنانين الإيرانيين، في جانفي سنة ٢٠٠٧م بطهران، بعنوان "المسرح والدين". وكان من أهم مقالاته التي بلغت ١٢٠ مقالة: " تجلي الدين في مسرح الشرق والغرب" لحسين فدايي، " القابلية المسرحية لقصة يوسف في القرآن الكريم" لمحمد علي خبري، " الرمزية والتمثيل في المسرح الديني" لحسن بياني، " صلة بين مسرح الدمى والدين في إفريقيا الجنوبية" لبت بيسي، " البحث عن الجذور الدينية للدمى" لشيوا مسعودي، " المسرح الإسلامي في باكستان" لكلر بمنت من باكستان، " بوطيقا المسرح الديني" لعلاء عبد الهادي من مصر، " الأبعاد المعنوية والدينية للمسرح المعاصر الأوروبي" لكلاوس هوفمان، وغيرها.

هذا، ورغم أن الثورة الإسلامية بطابعها الديني والثقافي، أحدثت تغيرا إيجابيا ملموسا في جميع شؤون المجتمع الإيراني، وكان . بالطبع . للمسرح الديني . الذي أولته الثورة الإسلامية العناية الفائقة . دور ريادي في هذا المجال، إلا أنه لا يزال العديد من العوائق، تبطئ حركة المسرح الديني أحيانا وتوقفه أحيانا أخرى، والعديد من الأسئلة العالقة، لا تزال تبحث عن أجوبة قصد التحديث والتطوير، من قبيل: الاستفسار عن ماهية تركيبة المسرح الديني؟ هل المسرح الديني يعالج حصرا أحداث صدر الإسلام وسيرة الأئمة والأولياء؟ ألا يمكن

لأي موضوع إنساني أن يكون جوهرا للمسرح الديني؟ هل يجب عرض المسرح الديني في مناسبات دينية فقط؟ ما هي شروط حضور المسرح التقليدي مثل التعزية والاحتفالات الدينية والمسرحية في المسرح الديني؟ لماذا تبقى المسرحيات الدينية أحيانا في مستوى الشعارات فحسب؟ ولماذا لا تسعى منظمة التراث الثقافي الإيرانية إلى تسجيل " التعزية" كفن إيراني في الدوائر الدولية، مثل منظمة اليونسكو؟ وغيرها من الأسئلة الوافرة، التي إذا أجيبت عنها أو عن بعضها، تفتح للمسرح الديني آفاقا جديدة، وبابا واسعا لمسايرة العصر الراهن، وكسب الرهانات.