الفصل الأول

علاقة الإخراج بالنص
عبر مراحل تطور المسرح العالمى

obeikandl.com

أ-الطبيعة الأحادية عند المؤلف المخرج:

تتسم علاقة الإخراج بالنص المكتوب "بالأحادية" فى حالة قيام المؤلف بإخراج نصه حيث سيخضع خشبة المسرح وما عليها من عناصر العرض المختلفة للنص المسرحى وخاصة الكلمات "وسيلة التعبير فى النص"، إن التطابق بين وجهتى النظر المقدمتين فى النص والعرض سيصطدم بدوره بوجود المثل وبعض عناصر الاختلاف التى يفرضها العرض. ولكن هذا الإصطدام لم يكن ليمثل مشكلة كبيرة قبل تطور تقنيات خشبة المسرح وتطور فن الممثل وتغير المفاهيم والفلسفات المتعلقة بالفن وهو ما سندرسه بالتفصيل.

١-المؤلف المخرج قبل القرن التاسع عشر.

تختلف أراء الدارسين حول نشأة فن الإخراج وبدايته وتتمثل هذه الأراء فى اتجاهين رئيسين. الأول يرى أن فن الإخراج يرجع إلى تاريخ المسرح فطالما أن هناك عرض مسرحى فهناك إخراج وبالتالى فهناك شخص أو وظيفة تقوم بهذا الدور ويستند أصحاب هذا الرأى إلى وجود وظائف تشير إلى وجود مدرب للممثلين Didaskalos ومعناها "المعلم أو الموجه" والخوريجوس الذى يمول العرض ويشارك فى اختيار عناصره والاتجاه الثانى يرجع وجود فن الإخراج إلى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مع ظهور شخصية المخرج المتخصص بمفهومه المعاصر.

ومما لا شك فيه أن عروض المسرح الإغريقى تحتم شخصية مسئوله عن تقديم العرض واختيار عناصره وتنظيمه وتحويل النص المكتوب إلى عرض مجسد وهى عمليات تدخل فى إختصاصات المخرج وهو ما يمكن أن نشير إليه "بالقائم بالإخراج" اعتبارياً غير أنه لا يمكن اعتبار الخوريجوس أو الديدلسكالوس هو القائم بهذا الدور. حيث إن الدراسات تشير إلى أن إختصاص الخوريجوس يقتصر على تمويل العرض وإنتاجه دون الدخول فى فنيات العرض. أما القول الذى يؤيده

المخرج البولندى زيجمونت هبنر بأن الديداسكالوس قد استقل بوظيفة المخرج "لسبين":

أولاً"– لأن الشعراء/ كتاب الدراما الإغريق لم يملكوا موهبة تمثيلية...

ثانياً:أن كتاب المأسى الكبار وافتهم المنيه، كانت أعمالهم ماتزال تعرض، ولذلك فإن شخصاً أخر كان يتحمل مسئولية تقديمها من جديد.

إن هذا الرأى مردود عليه بأن الدراسات تشير إلى أن الديداسكالوس لم يكن له أى دور إبداعى أو فني، وأن مهمته كانت تنحصر فى توصيل المعلومات للمثلين أو الراقصين أو الجوقه وهى المهمة التى يضطلع بها أحد مساعدى الإخراج كما أن فكرة عرض النصوص بعد وفاه مؤلفيها كانت تخضع لوجهه نظر المؤلف نفسه الذى كان يكتب نصه ليقدم فى عرض دون أن تكون هناك مساحة للتغيير.

"إن فكرة الدرامام فى تلك العصور الغابرة كانت تتضمن فكرة النص والعرض معاً فلم يكن ينظر إلى المسرح على أنه فرعان أدب رعرض (كما نذهب اليوم ومنذ مهبط القرن الثامن عشر إلى تقسيمه) فلقد كان الكاتب يكتب نصه المسرحى ليجسده على المسرح". فالثابت والمؤكد أن المؤلف الإغريقى كان يقوم بتنفيذ العرض والقيام بوظيفه المخرج فيه طبقاً للعانصر التاليه:

١. الملاحظات الدقيقة التى وردت مصاحبة للنصوص الإغريقية (غلإرشادات). والتى تشير إلى حركة الممثلين والجوقه والملابس التى يرتدونها والإكسسوار وغير ذلك من العناصر فعلى سبيل المثال نجد فى مسرحية إيسخيلوس "الضارعات" ما يلي:"عند إفتتاح المسرحية تدخل الجوقه وعددها خمسون فتاه ومعهم دانوس. مرتديات حللاً ثمينه تبين على الفور أنهن لسن من بنات اليونان ولكن يحملن المتضرعات ثم يضعنها بجانب المذبح وسط قاعة الرقص.

٢. يمكن استنباط عناصر التنفيذ وعناصر الصورة فى العرض من خلال النص ذاته. ففى مسرحية "أوديبوس ملكاً" وفى المشهد الأول بها نلمس عناصر الصورة

التى صنعها المؤلف والتى تحتم على المخرج الالتزام بها إلى جانب بعض عناصر الأداء التمثيلي" أوديب:... لماذا تحثون على هذا النحو ومعكم هذه الأغصان تتوجها هذه الشرائط؟ على حين قد ملأ المدنية دخان البخور وإرتفعت فيها الأصوات بالأناشيد وشاع بين أهلها الأنين".

٣. بعض الدراسات النقدية التى تؤكد قيام المؤلف الإغريقى بتنفيذ العرض حيث "كان الشعراء اليونانيون أنفسهم هم إختصاصيو العرض المسرحية فى اليونان القديمة وخبراؤها كانوا يحتفظون لأنفسهم بالأدوار الرئيسية فى أعمالهم المسرحية، وينتقون منذ البدايه ممثلين للعب الأدوار المتبقية". كما يشير لويس فارجاس إلى تحمل إيسخليوس لمسئولية تصميم ملابس الآلهه "آلهه الغضب" .وان يقال إن الأفاعى بشعرها وملابسها السوداء وملامحها المشوهه أشاعت الرعب فى قلوب المشاهدين".

٤. ثوابت العرض المسرحى وتقليديته فى المسرح الإغريقي. وتتمثل تلك الثوابت فى لاستخدام الأقنعة والحذاء مما يحد من الحركة المسرحية. وثبات المعمار المسرحى واقتراب المنظر (الديكور) من الثبات، والموضوعات التى تكاد تكون معروفة بالنسبة للجمهور (باعتبارها مستمده من الملاحم والأساطير ومقدمه فى أكثر من نص وعرض بأكثر من مؤلف) وبالتالى فقد كان العرض المسرحى الإغريقى على درجة كبيرة من التقليدية حيث كانت أشكاله الإخرجية محدوده بتلك الثوابت كما أن طبيعة الأداء والحركة كانت محكومة بالقناع والحذاء وحجم الجمهور الكبير فى الدرجات، حيث يجب على الممثل استخدام صوت قوى ليصل إلى الجمهور، كما أن أى إشارة يجب أن تكون بسيطة وواضحة ومباشرة ومعبرة بحيث يارها أكثر المشاهدين بعداً عن مكان التمثيل، وهو ما يقلل أيضاً من دور الديداسكالوس أو غيره فى حالة إعادة العرض المسرحي.

لقد حرص المؤلف الإغريقى على القيام بمهمة تحويل النص إلى عرض بل وإلى القيام بتمثيل الدور الرئيسى فى العرض أيضاً وهو أمر تبرره فلسفة العصر كما تبرره طبيعة الإبداع فى النص، فتقديم النص المسرحى فى عرض خلال مسابقات أعياد الحصاد كان هو الوسيلة الوحيدة لتقديم إبداع المؤلف نظراً لعدم وجود إمكانية الطباعة والنشر.

إن المسرح الإغريقى قد تطور من طقس دينى غير منظم يعتمد على الحركة والرقص والغناء من خلال الطقس إلى نص مكتوب شعراً. فالكلمة الشعرية تعتبر هنا تطوراً حضارياً وهى مجال إبداع المؤلف، حيث إن الموضوع واحد مع بعض الاختلافات البسيطة فى المعالجة. ولكن مجال الاختلاف والإبداع من مؤلف لأخر هو قدرته الشعرية وصورها، وبذلك تكون كلمة المؤلف الشعرية هى أساس النص والعرض معاً، والمؤلف هو أقدر الناس على توصيل شعره من خلال المؤدى (الممثل). لذا حرص المؤلف أيضاً فى كثير من الأحيان على القيام بمهمة التمثيل أيضاً.

–إن تعريف أرسطو للتراجيديا قد أكد على سيطرة الكلمة وخاصيتها الشعرية على المسرح دون غيرها من عناصر العرض المسرحي."حقاً إن للمنظر المسرحى جاذبية عاطفية خاصة لكنه أضعف عناصر العمل الدرامى فناً وأقلها ارتباطاً بفن الشعر. فقوة تأثير التراجيديا لا تعتمد على العرض والممثلين ولا يؤثر غيابهم فيها. ويرجع ذلك المفهوم فى نظرة أرسطو للدراما إلى فلسفته التى ترتبط بدورها بنظام المجتمع القائم وضوابطه ووسائل المحافظة عليه."فلم تكن فلسفته مجرد بحث موضوعى غير مغرض فى الحقيقة والوجود، بل كانت طرحاً– على مستوى الوعى واللاوعي– لتصور نظري، أو رؤية للعالم،تتضمن تأصيل نظام سياسى اجتماعى أخلاقى معين. ففلسفة أرسطو تفترض جوهراً ثابتاً للوجود يسعى إلى تحقيق نفسه

من خلال الماده، ويفرض القوانين التى تحكم تطور وتغير هذه المادة، ويمثل إكتماله الغاية والهدف للوجود.

ووفقاً للغاية والهدف السياسى والاجتماعى الذى يسعى أرسطو لتحقيقه وتأكيده من خلال الدراما أخضع أرسطو الأدب للفلسفة وجعله "وسيله لتلقين النظرية الفسلفية إلى العامة الذين لا يملكون القدره على التفكير الفلفسى المجرد. أى أن نظريته فى الأدب والدراما ما هى فى حقيقة الأمر إلا نظريته فى توظيف الدراما لخدمة وترسيخ تصور فلسفى يرسخ بدوره تصوراً اجتماعياً سياسياً أخلاقياً. وحتى لا تخضع الفلسفة ووسيطها (الكلمة) اللتشويه وجد أرسطو ضرورة تثبيت جميع عناصر العرض ناعدا (الكلمة–الفلسفة).

إن فكرة التطهير التى تحققها التراجيدايا فى نفوس الجمهور تحقق أهداف أرسطو فى إقامة نظام اجتماعى سياسى مستقر يقوم على الأخلاق. وقد عاصر أرسطو بداية التدهور فى المجتمع الإغريقى والذى صاحبه تدهور فى المسرح حيث إن "العروض المسرحية والنصوص المسرحية فى القرن الرابع ق.م. قد وصلت إلى حالة من التدهور الإغريقية وهو ما يؤيده ظهور عديد من الجماعات التى تدعو إلى إحياء الفنون والثقافة الإغريقية مثل جماعة: الكاميراتا" وغيرها. وفى مجال المسرح على وجه التحديد سنجد أن هناك عنصرين هامين عملاً على توجيه الفكر والثقافة والمسرح الأوروبى وهما:

١-عنصر الدين:

حيث اتفقت الفلسفة الأوروبية "المسيحية" مع الفلسفة الأرسطيه فى المفهوم الأخلاقى للفن. فقد "التزمت الفلسفة الغربية منذ نشأتها بالإعتقاد فى وجود المطلق، وأطلقت عليه اسماء عديده منها "الكلمة" أو "الجوهر" أو "الحقيقة" وعرفته كوجود معنوى وجعلت الفلسفة من فكرة المطلق القاعدة الأساسية لكل الفكر واللغة والتجربة الإنسانية.

ونتيجة لأهمية "الكلمة" فى الدين المسيحى وفى الفلسفة الغربية "فقد بلغت الكلمة فى الأداب الغربية مكانه عاليه فى قدراتها التصويرية سواء كانت شعراً أو نثراً". وبالتالى نال "المؤلف" صاحب "الكلمة" مكانة مماثلة. وإذا أضفنا إلى ذلك أن المسرح الغربى قد بدأ انطلاقته الأولى من داخل الكنيسة ثم خرج منها، فهو رغم خروجه من الكنيسة قد ظل محتفظاً بعنصرين هامين هما الهدف الأخلاقى والكلمات مع الالتزام بالقواعد الأرسطية.

ويمكن استثناء فترة المسرح الإليزابيثى والتى يمثلها شكسبير من الالتزام بتلك القواعد. وقد كان عدم التزام شكسبير بها سبباً فى الهجوم الشديد عليه والذى نلمس مثالاً له فى مقاله "دفاع عن الشعر" لسير فيليب سيدني" حيثيدين المسرح الإليزابيثى فى عصره لعدم التزامه بالقواعد الأرسطية، ويرى هذا سبب إنهياره الفنى والأخلاقي، ويدافع فى نفس الوقت عن الشاعر باعتباره نبياً ومعلماً. مؤكداً ارتباط الأدب بالمسرح المحترم- أى مؤسسة الأدب الرسمي- بالمؤسسة الدينية التى كانت بدورها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمؤسسة السياسية.

٢-التمويل:

لعب هذا العنصر دوراً فى توجيه المسرح الأوروبى باعتبار أن"الطبقة المهيمنة فى كل حقبه تاريخية لها تأثيرها المهم فى تحديد الفن".فقد انقسم المسرح الأوروبى إلى نوعين. نوع رسمى محافظ يخضع فى تمويله للبلاط والمؤسسة السياسية. ومسرح شعبى يسعى لمخاطبة الجماهير العادية بلغه مختلفة ووسائل تعبير وبفكر وفلسفة مختلفة. وهذا الاتجاه سعت المؤسسة السياسية إلى تحجيمه أحياناً واستقطابه أحياناً، ومحاولة القضاء عليه فى أحيان أخرى وهذا الاتجاه الشعبى وخاصة فى "المسرح الإليزابيثي" سيكون له أكبر الأثر فى الاهتمام بالعرض المسرحى دون التقيد بالعناصر الأدبية للنص وخاصة الكلمة.

ويمكننا أن نلمس نوعاً من الصراع الضمنى بين كلمات "هيجل" التى سعتى فيها إلى تحديد علاقة الشعر "النص" بباقى عناصر العرض واعتبر أن أهم ما فى العرض هو "الكلام والتعبير الشعرى عنه"(ف) عندما يبدأ التمثيل بالعتبير وبالحركات أو بالأغانى أو الرقص كل منها على حده. حينئذ يهبط الشعر هبوطاً كبيراً ويفقد سيطرته على هذه الفنون المشار إليها والتى كانت لا تستخدم فى الأزمان القديمة إلا تكملة له". وهنا نلمس نوعاً من الصراع بين عناصر العرض المختلفة وبين النص. ويعبر هيجل ضمينا أيضاً عن وجود صراع أخر بين المؤلف والممثل حين يشير أن للمؤلف الحق فى أن يطلب من الممثل ألا يضيف شيئاً من عنده وأنه يجب أن يكون "الممثل" المعزوفة التى يعزف عليها المؤلف.

- لقد انقسمت الأراء حول القائم بمهمة الإخراج فى المسرح الأوروبى فى العصر الإليزابيثى وما بعدها حتى ظهورالمخرج المعاصر وتمثلت تلك الأراء فى قسمين. الأول يرى "أن شكسبير وراسين وموليير وجولدونى وغيرهم كانوا يقومون بهمه الإخراج أو التنفيذ. حيث عادت للمؤلف سلطاته التى كانت موجودة عند المؤلف الإغريقى "حيث تعود إلى المسرح وحدة الرؤية بالنسبة للكلمة والعرض وتعود إلى الشاعر سلطاته كمخرج للعرض الذى قام هو بكتابة نصه" . ويستشهد أصحاب هذا الرأى بالنصوص التى كتبها هؤلاء المؤلفون وما تتضمنه من إرشادات للمثل مثل توجيهات شكسبير على لسان هاملت لممثليه. ومثل تعليمات موليير لممثليه فى نص "نقد مدرسة الزوجات".

والرأى الثانى ينكر قيام المؤلفين بالإخراج دون أن يكون هناك بديل عمن يقوم بهذه المهمة. ولكنه يستند إلى التشكيك فى إرشادات الممثل الموجودة فى نصوص شكسبير حيث "إن البحث الدقيق لا يسمح بالعثور على أيه ملاحظات إخراجية فى كلمات "هاملت" الذى يعطى ممثليه فقط درساً فى فنون الإلقاء...إن شكسبير لم

يقدر وهو فى قمة نضجه الفني– الذى وصل إليه فى مرحلة متأخرة من العمر– أن يشرف شخصياً على تنفيذ مسرحياته أو حتى يعدها من الناحية الإخراجية".

إن دراسة نص المؤلف وعلاقته باعرض لا يمكن دراستها بمعزل عن الظروف والواقع المحيط به. ولهذا ستقوم بدراسة ثلاثة أنماط من المؤلفين فى علاقتهم بالعرض على أساس "فلسفة العصر، التمويل" وهم شكسبير، راسين وكورني، موليير.

أولاً شكسبير:

إن شكسبير كان يكتب للعرض المسرحي، وتخطت نصوصه المسرحية المكتوبة للعرض حدود الفلسفة المستقرة لعصره مما دعى أنصار المسرح المستقرممن يمكن تسميتهم بالمحافظين إلى مهاجمته فشكسبير كان يكتب مسرحاً شعبياً يخاطب فيه مستويات متباينة من الجمهور، مرتبطاً رفرقة مسرحية محدوده ومرتبطاً بمعمار معين للمسرح، ويرى المؤلف أن شكسبير قد بدأ بتنفيذ عروضه بنفسه غير أنه فى نهاية حياته قد عاصر بداية خروج السلطة من يد المؤلف لتصبح فى يد "الممثل، صاحب الفرقة". وهو ما يمكن أن نستدل عليه مما يلي:

١–يقدم لنا المؤلف الألمانى Johannes Rhenanus فى مقدمة إحدى مسرحياته التى أعدها عن مسرحية إنجليزية عام ١٦١٣، صورة عن العرض المسرحى فى إنجلترا فى تلك الفترة".. أما فيما يتعلق بالممثلين، فلقد لاحظت أنم في– إنجلترا– يتدربون ويتعلمون أسرار المهنه– كما يحدث فى امدرسة الفنية المتخصصة؛ حتى أن معظم ممثليهم كان ينبغى عليهم أن يتعلموا من مؤلفى الدراما، الذين يقومون بدورهم– بتنشيط النص المسرحى الجديد وإحيائه". وبذلك فإن المؤلف فى العصر الإليزابيثى كان صاحب العرض حيث يقوم بتدريب الممثلين وتعليمهم وهو ما يبرر الإرشادات المسرحية التى أوردها شكسبير فى نص هاملت.

٢–إن مسرحية هاملت ليست هى النص الوحيد لشكسبير الذى توجد به عناصر أو توجيهات للعرض، ففى العديد من نصوص شكسبير نجد أنه يقدم حلولاً للعقبات التى قد تصادف الممثل وعلى سبيل المثال فى مسرحية "الملك لير" فى المشهد الذى يجمع بين إدجار وجلوستر الأعمى، أعطى شكسبير تحديداً دقيقاً لعناصر الصوت والحركة إلى جانب الموقف الدرامى المتصاعد والمحدد والذى لا يترك المجال للمخرج الذى يعمل على النص لإقتراح جديد أو مغاير وإذا ربطنا طبيعة هذا المشهد بالمعمار المسرحى الإليزابيثى المكون من ثلاثة أماكن (العلوي– العادي– الداخلي) علاوه على بساطه الديكور وغلإضاءة المتاحة. فإن كل عناصر الإخراج قد تمثلت فى النص والعرض.

٣–تحدث شكسبير فى مسرحية هاملت عن مجموعة من الممثلين ووصفهم بأنهم "خلاصة روح العصر". وفى نفس المشهد يدور حوار بين هامت وروزنكراس حول بداية ظهور أسلوب تمثيلى جديد وفرق مسرحية جديدة "صقور صغيرة يعلو صوتها فى الجدل على صوت الآخرين". ويشير هاملت إلى موافقته على الجديد ورثائه وحزنه على الأسلوب القديم وفى هذا إشارة إلى بداية معركة حول السلطة فى العرض المسرحى طرفاها الممثل النجم من ناحية، وبين رجل الدراما (المؤلف) وكان قد بدأ يطرد من المسرح. والواقع أنها ليست محض وقفه أخلاقية بقدر ما هى وقفة مؤرخ يعرف جيداً ما يجرى حوله، وهى وقفة تسجل تسليم أو انتقال زمام المسرح إلى الممثل الأول، وسحبه من المؤلف. وهنا نحس أن شكسبير نفسه بدأ يتعرض كمؤلف لضغط العملية التاريخية الجارية أمام عينيه، ومع ذلك تقف العبقرية إلى جانب الجديد القادم، وإن استشعرت الأسى الفردى للقديم الراحل.

٤–النص الشكسبيرى لم يكن مقدساً. وتطرح الناقدة نهاد صليحه فكرة انتشار ظاهرة إعداد وإعادة كتابة المسرحيات واقتباسها فى عصر شكسبير. وتستشهد بمسرحية مأساه أسبانية لمؤلفها توماس كيد حيث ظهرت فى طبعتها

الثانية عام١٦٠٢ وقد زادت بمقدار الثلث وأن هذه الإضافات لم تكن بقلم مؤلفها الأصلى والمؤلف لإذ يتفق مع هذا الأى يستند إلى وجود أكثر من نص لأكثر من مؤلف فى نفس الفترة يتناول نفس الموضوع وربما بنفس اسم وعنوان المسرحية.

"لقد كان النقاد والكتاب فى العصر الإليزابيثى يفرقون بين العرض المسرحى والنص الأدبي. ولا يجدون غضاضة فى تعديل النص الأدبى وفقاً لمقتضيات العرض. والأمثلة على ذلك كثيره. فقد عثر دارسو شكسبير على أول طبعه لأعماله يرجع تاريخها إلى عام١٦٢٣ ويرجع الفضل فيها إلى الممثلين "هيمنج وكونديل" وهى تسجل التعديلات الجسيمة التى طرأت على نصوص شكسبير بعد خروجها من يده وعرضها على المسرح وهى دليل على التفاوت بين رؤية المؤلف ورؤية الممثلين، كما أنها شاهد مقنع على بدء التراع بين الطرفين كان يقف وراء العرض رجل مسرح هو الممثل الأول.

لقد كانت نصوص شكسبير تخضع لرؤية الممثل سواء بالحذف أو التكثيف أو إعادة الكتابة أو التغيير خاصة فى نهاية المسرحيات، وربما كانت أشهر محاولات الإعداد تلك التى قام بها "ناحوم تيت" عام١٦٨٠ لمسرحية الملك لير التى غير فيها نهاية المسرحية(*)، وعدداً لا يستهان به من التفاصيل وأعاد فيها كتابة أكثر من نصف المسرحية. وقد صادف هذا الإعداد– الذى إتسق مع الأيدولوجية السائة إبان عصر عودة الملكية– هوى فى نفس العاملين فى الوسط المسرحى والجمهور فظلت المسرحية كما أعاد كتابتها "ناحوم تيت" تمثل على المسرح الإنجليزى طوال القرن التاسع عشر.

كذلك تعرضت أعمال شكسبير للحذف والإضافة والتغيير عى يد المثل الإنجليزى دافيد جاريك فى القرن الثامن عشر وعلى يد الممثل "كين فى بداية القرن

(*) أعطى ناحوم تيت المسرحية نهاية سعيدة بدلاً من موت كورديليا ولير.

التاسع عشر"، وبذلك تتوصل إلى أن النص المسرحى لم يكن مقدساً ولم تكن الكلمة مقدسة فى عصر شكسبير إلى حد جعل بعض النقاد يتشككون فى أن يكون شكسبير نفسه قد كتب مسرحياته تلك أو أنه قد كتبها بالتعاون مع ممثليه وهو ما لا يمكن إثباته. ولكن الثابت أن شكسبير كان يكتب للعرض مراعياص متطلباته وعناصره معماره وممثليه، وأنه كان يستجيب لمتغيرات عصره حيث اتجهت السلطة إلى الممثل صاحب الفرقة وصاحب التمويل أيضاً.

ثانياً: كورنى وراسين:

يستمد الدارسون ملامح الدراما السائدة فى عصر النهضة من كتابات راسين وكورنى فإذا كان شكسبير قد اختلف عن طبيعة عصره وتقنيات الكتابة فيه بحكم أنه كان يكتب مسرحاً شعبياً يعرض لجماهير متباينه المستويات فإن كورونى وراسين على عكس شكسبير قد خضعوا للشكل الرسمى للثقافة والفن فى تلك الفترة، فرغم وجود فليسوف معاصر لهم يتبع المنهج التجريبى وهو "ديكارت" إلا أن الاتجاه السائد كان يؤكد على أهمية صنع نظام أخلاقى يدعو للاستقرار والثبات ولذا كانت العودة إلى التقاليد الأرسطية وإلى هدفها الأخلاقي.

لقد ارتبطت عروض كورنى وراسين ببلاط الملك لويس التاسع عشرر وفى ظل نوع من السلطة الدينية والخوف من الإتهام بالإساءة للمسيحية. فعل سبيل المثال كانت علاقة راسين بالبلاط محل تغير بسبب الدسائس والمؤامرات، وتشير كتب التاريخ إلى وجود نوع من الصراع بين كورنى وراسين حول إرضاء المؤسسة السياسية الممثلة فى الملك والأمراء بسبب التمويل، وكذلك صراعهما حول استقطاب الممثلين المحبوبين لدى تلك المؤسسة، بل أن راسين قد تعرض للإبعاد والغضب الملكى أكثر من مره مما جعله يعلن أكثر من مرة أيضاً إعتزاله الكتابة. بل

إن راسين فى إحدى المرات قد أعرب عن حزنه وقلقه الدينى مما قد تسببه مسرحية فيدر فى قلوب النساء.

لقد أثر ارتباط المسرح بالمؤسستين الدينية والسياسية فى عصر النهضة على طبيعته، حيث فرضت على المسرح القواعد الكلاسيكية التى جعلت الموضوعات المقدمة تتناول شخصيات تاريخية عظيمة، وصراع بين جانب عاطفى وجانب أخلاقي. وبذلك ابتعد المسرح عن الواقع وأصبح الإبداع يتمثل فى البلاغه الشعرية والعاطفية التى تقدمها الكلمة وتراكيبها. أى أن المسرح والعرض المسرحى أصبح يقوم على الكلمة الشعرية والممثل البارع الذى يعبر عن هذه الكلمة وجمالياتها وم تحمله من عواطف. وقد أدى ذلك نوع من التنازع بين المؤلف والممثل والدليل على ذلك الخلاف بين راسين والممثلة "لاشامبليه" حول مسرحية فيدر.

"مثلت فيدر لأول مره أمام الملك ومدام دى مونتسبان، وأبت لاشامبله أن تلقى هذه الأبيات: "أنا لست من هاتيك النسوه الجسورات اللائى قد تذوقن فى الجريمة طعم السلم الهنئ. وجعلن لأنفسهن جبهه لا تعرف إلى الخجل من سبيل" وأبى راسين أن يسقط هذه الأبيات. واستمر الحال بينهما فى شقاق دائم، إلى أن نزح الشاعر ذات صباح باكر من فندق شارع فسكونتى حيث تقيم لاشامبليه... وإذا بعاطفته الدينية تعاوده، وإذا به يلتمس فى الدين دواء ناجعاً.

إن خضوع راسين لرغبة الممثلة تحت تأثير الدين أو الهدف الخلاقى الذى يرتبط بوره بالمؤسسه السياسية. يوضح الحاجة إلى وضع نظام مستقر يخدم تلك المؤسسة. ولذلك فقد كان المؤلف يقوم بتنفيذ عرضه لإبراز بلاغته وتراكيبه الشعرية. غير أنه بمرور الوقت وجد المثل أن مقاليد السلطة على العرض قد أصبحت فى يده فسعى إلى إظهار واستعراض قدراته باستخدام تقنيات وأسايب مبالغ فيه وصلت إلى حد الكليشيهات فى طريقة الأداء والحركة. "وقد علق "ديدرو" ساخراً على هذا النوع من المسرح نصاً وتمثيلاً حين تساءل فى عجب "هل رأى أحدكم إنسانا يتكلم بهذه

الطريقة الخطابية المفتعلة؟ أيجب أن يمشى الملوك بطريقة تختلف عن الرجل العادي؟ وهل يجب أن تصدر الكلمات من فم الأميرات على صورة فحيح؟.

إن النمط الذى تقدمه لنا أعمال راسين وكورنى تختلف عن الذى تقدمه لنا أعمال شكسبير ويرجع السبب فى ذلك إلى طبيعة علاقة المسرح بعناصر ثلاثة مهمة وهى الفلسفة (وعلاقتها بالدين والأخلاق)، التمويل (وعلاقته بالمؤسسة السياسية)، والجمهور هو ما يحدده أيضاً العنصران السابقان. وبقى لنا أن نعرض نموذجاً مختلفاً وهو النموذج "الكوميدي".

المؤلف وعروض الكوميديا (موليير):

تختلف علاقة النص بالعرض فى الكوميديا عنها فى التراجيديا لأن لغة الكوميديا غالباً ما تكون بسيطة عادية لا تلتزم الصفة الشعرية الموجودة بالتراجيديا كما تعتمد الكوميديا على فكرة الحضور المباشر بين خشبة المسرح والجمهور أى أن الكوميديا تهتم بعنصر العرض الحى أكثر من اهتمامها بالنص الأدبى ولهذا فإن أرسطو لم يهتم بالكوميديا لابتعادها عن الشعر واهتمامها بعناصر العرض الأخرى ولطبيعتها التى قد تتخطى الهدف المثالى الأخلاقى الذى يسعى أرسطو لتحقيقه فى فلسفته.

رغم قله المعلومات المتوفره عن الكوميديا الإغريقية كعرض إلا أن هناك بعض الملاحظات التى وردت فى سياقات مختلفة مشيره إلى أن المؤلف الإغريقى فى تنفيذه لعروضه الكوميدية كان يترك مساحة لإبداع الممثل فقد كان "المؤلف أريستوفانيس يترك للجوقة فى الوقت نفسه حرية التحرك فوق الخشبة".كما كان يسمح لها ببعض بالحرية فى بداية الترتيل والإنشاد.

ووما لا شك فيه أن الكوميديا تتطلب نوعاً من المرونة بالنسبة للممثل فى لقائه الحى من الجمهور بالدرجة الأولى ولهذا فإن الإرشادات المصاحبة للنصوص

الكوميدية الإغريقية التى عثر عليها كانت بسيطة جداً مقارنه بالنصوص التراجيديه.

إن دور المؤلف فى الكوميديا أقل بالتأكيد منه فى التراجيديا، وهو ما يبرر لجوء الفرق الجوالة فى العصور الوسطى إلى الكوميديا بالدرجة الأولى حيث تقدم فكرة أو موقف ما يقوم الممثلون بتنميته فى مواجهتهم للجمهور. ومع عودة المسرح مرة أخرى مع بدايات عصر النهضة كانت النصوص الكوميدية تكتب للعرض وتضع فى اعتبارها طبيعة الممثلين ومساهمتهم فى تطوير أو تغيير النص"إن الكاتب المسرحى الإليزابيثى (بن جونسون)، كان يفرق تفريقاً حاداً بين ما يكتبه ويحرص على نشره فى حياته وبين النصوص التى يكتبها للمسرح، أى بين النصوص الكلاسيكية التى يكتبها وينشرها باعتبارها أدباً، (وهما تراجيديتان نشرهما فور كتابتهما)، والنصوص الكوميدية التى يبيعها للمسرح للارتزاق والتى يكتبها وفى ذهنه اعتبارات العرض والطلب ومتطلبات أصحاب المسرح والجمهور. رغم أن بن جونسون قد إكتسب شهرته من تلك النصوص الكوميدية ذاتها إن موليير الذى يعتبر أعظم مؤلف مسرحى كوميدى فى تلك الفرة قد استعد موضوعاته من التراث الإغريقى حيث تشير بعض الدراسات إلى أن رواية البخيل ما هى إلا اقتباس وتطوير لإحدى مسرحيات بلاوتس، كما عمل موليير على تطوير "الكوميديا ديلارتي" متدرجاً من كوميديا النماذج إلى كوميديا الشخصيات وقد ركز اهتمامه على العرض دون النص. فقد كان "يهتم أكثر بشخصية المسرح . أى بالكلمة الحية المعروضة وليس بالكلمة المقروءة...لم تعامل الدراما– لدى موليير– كمجرد أدب. لقد اتجه نحو الأدب عن طريق الخشبة. وكممثل عاشق للمسرح ومؤلف بالضرورة.

لقد جمع موليير بين التمثيل والتأليف وتنفيذ العرض وملكية الفرقة. وقد شكل عنصر التمويل مشكلة للفرقة حيث تعرضت للإفلاس أكثر من مره بسبب تذبذبت

علاقته بالمؤسسة السياسية. فقد كان يتناول موضوعات ومشاكل يرتبط بعضها بالحياة الاجتماعية فى عصره مستخدماً لغة العامة. وقد إتخذت منه أكاديمية المسرح الفرنسى موقفاً معادياً إذ شطبت اسمه من سجل العظماء ولم يتغير هذا الموقف إلا بعد فترة كبيرة من وفاته. وهذا الموقف بالتحديد يعطى انطباعاً عن موقف المؤسسة السياسية من عروض موليير. لقد كان الممثل أساس العرض المسرحى عند موليير بشكل يقترب من نموذج الكوميديا دى لارتى حيث يجب على الممثل أن يتميز باستثماراته الفنية الخاصة فى حدود دوره وشخصيته وأن يعمل على تطوير الشخصية والموقف من خلال الاتجال.

لقد أدى اعتماد موليير على ارتجال الممثل إلى ظهور رأى يؤكد أن نصوص موليير لم تكن تكتب إلا بعد عرضها. وهو ما يمكن أن نلمسه ى نصين من نصوصه هما "ارتجالية فرساي"، "نقد مدرسة الزوجات". فنص ارتجالية فرساى كما يذكر زيجمونت هبنر قد كتب وعرض فى أسبوع واحد وهى فترة زمنية غير كافية للتدريب على العرض، وإذا بحثنا فى نص المسرحية نجد "مختارات من ملاحظات الإخراج تلمس واحدة منها فقط الموقف والحدث الدرامي، أما بقيتها فتشير إلى تحليل الشخصيات وسلوكهم (مما يشير إلى) أن موليير فى بروفاته، كن يستخدم أسلوباً ما يزال يتبعه المخرجون فى عصرنا، بينما يبقى لممثليه هوامش عديدة لحرية تحركهم وتفسيرهم الخاص على خشبة المسرح.

لقد اهتم موليير بعناصر العرض الأخرى إلى جانب التمثيل. مثل عناصر الملابس حيث سعى إلى توافق الزى مع الشخصية المقدمة. علاوة على اهتمامه بعناصر الأبهار كالإضاءة والمجاميع كعناصر جذب جماهيرى خاصة فى تلك العروض التى كان يمولها القصر والمؤسسة السياسية. وتشير بعض المراجع إلى أنه "كان يستخدم" مائة شمعدان من الكريستال" أى أكثر من أربعمائة شمعة، بالإضافة إلى اللمبات الزيتية. كانت هذه الشموع واللمبات تضاء فى قصر فرساى عندما قدم

مسرحيته الأميرة Elida. وحينما عرض مسرحيته PSYCHE بالمسرح المفتوح...قام بتشغيل مائة ممثل. وكان الجديد فى هذا العرض هو إرتداء الجوقة أزياء كاملة.

المؤلف والممثل فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر:

وصفت فلسفة القرن الثامن عشر وتنشئ اليوتوبيات الفاضلة. أى أن السمه الرئيسية لفلسفة وفكر القرن الثامن عشر هى سيطرت الترعه المثالية عليهما. وفى مجال المسرح يمكننا أن نلمس ما يلي:

١-تزايد سيطرة الممثل على العروض المسرحية مع ميل عدد من هؤلاء الممثلين إلى تناول أعمال كلاسيكية مثلما عرف عن محاولات دافيد جاريك الممثل الإنجليزى "وإعادة إكتشاف شكسبير" ولكنه كمخرج فى الواقع كان يقدم شكسبير على طريقته هو. فلم يكن يكتفى بالحذف من النص بل كان يضيف إليه ويعدله بما يتناسب مع الهدف الشخصى من العرض المسرحى خلق ولوره النجم والبطل الأعظم. ورغم أن فكرة الحذف والتعديل والإضافة إلى النصوص كما سبق وذكرنا كانت موجودة منذ العصر الإليزابيثي. ألا أن هذا الأسلوب قدإكتسب بعداً جديداً وهو ما برر به الممثلون أسلوب تعاملهم مع النص" يجعله ملائماً للفترة الزمنية المعاصرة التى يقدم فيها".

٢-تصاعد الخلاف بين المؤلف والممثل فى نهايات القرن الثامن عشر ونتج عن هذا التصاعد صدور أول قانون لحماية حقوق الملكية الفكرية للمؤلف" فصدر فى فرنسا القانون المؤرخ١٧٩١/١/٣ لحماية حق المؤلف. ثم تتابعت القوانين التى مدت نطاق هذه الحماية في١٧٩٣/٧/١١ ،١٨١٠/٢/٥ ،٨إبريل سنه ١٨٥٤ ثم صدر قانون ١٤يوليه سنه١٨٦٦ وهو القانون النافذ إلى الأن.

٣-ظهور مصطلح التفسير فى هذا القرن حيث إن "أقدم استعمال لكلمة تفسير فى اللغة الإنجليزية، وفقاً لقاموس أوكسفورد الكبير Oxford English Dictionary (OED) يرجع إلى أوائل القرن الثامن عشر عام (١٧٣٧) ولم تثبت

الكلمة وترسخ أقدامها إلا فى أثناء الجدل الذى إندلع فى أواخر القرن الماضى (القرن التاسع عشر) بسبب أراء داروين Darwin التى وجدت أنصاراً يهمهم إعادة تفسير بعض أيات الكتاب المقدس".

إن هذا المصطلح (التفسير) سيكون له أكبر الأثر فى مفاهيم القرن التاسع عشر والقرن العشرين حيث يجب أن نفرق بين مصطلح Interpretation بمعنى تفسير (النص) وبين مصطلح Hermeneutics أو الهيرمونيطيقا بمعنى "التفسيرية" والتى تعنى "علم التفسير ونظرياته" التى بدأت بفقه اللغه الدينى فى شرح النصوص المقدسة ثم تطورت بعد ذلك كمنهج نقدي.

كانت السمه الغالبة فى منهج التفسير فى القرن الثامن عشر هو الاعتماد على فقه اللغة اللاتيني...وكان الهدف دائماً، كما يقول وولف F.A. Wolf هو أن يبذل المفسر قصارى جهده "لتفهم الأفكار المكتوبة أو حتى المنطوقة للمؤلف على نحو ما يريده هو لنا أن نفهمها". وهو يضع ثلاثة مستويات للتفسير: الأول هو التفسير النحوى Grammatica. والثانى هو التاريخى Historica (أى الخلفية التاريخى للنص بما فى ذلك سيرة المؤلف). والثالث هو الفلسفى Philoophica (أى الإطار افكرى العام الذى يضم المستويين الأوليين".

وقد كان لهذا المفهوم أثره الكبير على الفكر والمسرح فى القن الثامن عشر وبدأ عديد من النقاد والفلاسفة فى البحث فى مفهوم "التفسير" وأسلوبه ودوائره ومستوياته مع بدايات القرن التاسع عشر حيث ظهر التوجه إلى التمييز بين التفسير النحوى والتفسير على يد شلايرماخر الذى رفض التفسير النحوى وانتهى إلى أن "النفسر تمر به لحظات نبوئية استشفافية Divinatory تمكنه من فهم فردية المؤلف من خلال "أسلوبه".

٥–شهد القرن اثامن عشر إزدهار فن المسامرين الشعبيين كنوع مختلف من امسح لا يخضع لسيطرة المؤسسة السياسية من حيث التمويل."فإن الفرق المسرحية

الراسخة هى وحدها التى كانت تعمل تحت رعاية الأسر المالكة. هذه الفرق كانت تستمتع بإمتياز إحتكار الدراما المنطوقة. إن دخول أفرادها لم يكن فقط مؤمناً بل إن المنافسة فيما بينها كانت ممنوعة. وقد مهد إزدهار الفرق الشعبية وحاجتها إلى التمويل إلى ظهور أشكال وقنيات مسرحية تهتم بعناصر العرض غير المنطوقة وهو التوجه الذى سيمهد بدوره لظهور وظيفة المخرج المتخصص فى القرن التاسع عشر.

لقد جاءت فلسفة القرن التاسع عشر على غير المتوقع منها مختلفة عن سابقتها فى القرن الثامن عشر؛ فلم تكن امتداد لها ولكنها إتسمت بالتعدديه وظهور عدد من التوجهات الفكرية المتصارعة والمتناقضة وهو ما عب عنه "جون ستيوارت ميل" الذى اعتبر نفسه يحيى فى عصر انتقالى وكتب سنه١٨٣١ (لقد تجاوزت البشرية الأنظمة والمذاهب القديمة ولم تكتسب حتى الأن شيئاً جديداً) .

لقد بدأ القرن التاسع عشر رومانتكياً مثالياً وسرعان ما إنقلبت سماته مستجيبه للتغيرات التى طرأت خاصة ظهور استخدام الحديد والصلب وأراء دارون حول الإنسان والسلوك والوظائف الاجتماعية، وبشكل عام يمكن أن تقسم القرن التاسع عشر إلى ثلاثة أقسام "تبدأ بالمحافظين Toryism القديم، ثم تنتقل إلى مرحلة وسطى للفردية، وتنتهى فى عصر جماعى إتسم بالتركيز الجديد على الجانب الغريزى فى البشر وباستخدام المنهج التاريخى فى دراسة الأفكار والمؤسسات.

لقد سعى مؤلفو القرن التاسع عشر لاستخلاص المبادئ الأساسية التى تحكم الحياة من حولهم فى ظل ما حدث من متغيرات فسيطرت الميلودراما على نصوصهم وانعكس ذلك على العروض. وإذا بحثنا عن الصورة التى كانت عليها عروض المسرح الملكى بلندن فى بداية القرن التاسع عشر لوجدنا أن المسرح قد وصل فى تلك الفترة إلى حاله من الإنحدار فقد ""كان الممثلون ينظرون من فوق خشبة المسرح إلى صالة المتفرجين للبحث عن معارفهم، وكانوا يتفاهمون معهم بواسطة

الإيماءات والتعبير الصامت، كما كانوا يقرأون رسائلهم الخاصة فوق خشبة المسرح، وكانوا ينسون أن يأخذوا معهم من فوق الخشبة قطع الإكسسوار ومهماتهم المسرحية، التى كان يجمعها العمال فور إنتهاء العرض، كانوا يدخلون إلى خشبة المسرح أو يخرجون منه دون أيه اعتبارات فنية أو معنى.

لقد شهد القرن التاسع عشر بعض المحاولات لإعادة الاحترام إلى المسرح خاصة احترام نص المؤلف، وإذا كانت أغلب التوجهات تشير إلى هذه المحاولات كانت على يد المخرجين الذين بدأ ظهورهم فى نهايات هذا القرن. فإن المؤلف يؤكد أن القرن التاسع عشر عبر مراحل تطوره الفكرية والفلسفية قد شهد محاولات عديدة من الممثلين لإعادة الاحترام إلى نص المؤلف وفى نفس الوقت مراعاة متطلبات العصر الذى تقدم فيه هذه النصوص خاصة النصوص الكلاسيكية. فعلى سبيل المثال، نجد محاولات "تشارلز كين" فى القرن (١٩) الذى عمل على إعادة نصوص شكسبير إلى طبيعتها المأساوية مع الإبقاء على بعض التعديلات الطفيفة التى تلائم طبيعة الجمهور فى القرن التاسع عشر خاصة النهاية السعيدة للمسرحية. كاما أن هذا "الممثل المدير" الذى كان يقوم بمهمة الإخراج كان له دور فى إعادة الإنضباط إلى المسرح من خلال إصراره على البروفات المنضبطة والتزام الممثل بها والاهتمام بالنمط الموحد للملابس والديكور وهو النوذج الذى تأثر به دوق جورج الثانى (مينجن) "فإن إخراج شارلز كين لمسرحيات شكسبير كان مصدراً للإعجاب لدقته التاريخية وتفاصيله المكانية. وهو ما يتمشى مع التوجه الصاعد فى القرن التاسع عشر باستخدام المنهج التاريخى فى دراسة الأفكار والذى سينعكس بوضوح على المخرج الأول "ميجنن".

لقد أسهم الممثلون فى القرن التاسع عشر على "عكس ما يقال" فى تطوير فكرة العرض المسرحى من خلال الاهتمام بنص المؤلف مع تلبية إحتياجات الجمهور الذى تغيرت سماته. فمع تغير النظام السياسى وم التطورات والإكتشافات

العلمية"ومع إنهيار الفرق المحتكرة القديمة (التى تحتكر الكلمة المنطوقة ورعاية المؤسسة الحاكمة تمويلياً) أصبح إمكانية لبزوغ مديرين جدد...ومع تعاظم الجمهور فى الحجم إفتقد أفراده تجانسهم القديم فقد إختفى الإجماع فى الرأى ليحل محله رغبة فى التجديد واكنت أنج الفرق هى تلك التى كان مديروها (الممثلين غالباً) قادرين على تقديم تجديدات فى المشهد المسرحي. ومع عدم قدرتهم على التعامل مع الموضوعات السياسية الملحة ورغبتهم فى إرواء ظمأ الجمهور لمؤثرات خاصة مثل حطام السفن، فوران البراكين، انطلاق القطارات، فقد أعطى هؤلاء المديرون إهتاماً أعلى شأناً للتصميم المسرحي.

لقد كان لنط "الممثل– المدير– المنتج" أثر كبير فى تطوير العرض المسرحى من خلال الاهتمام بالعناصر المشهدية الرئية ومع تزايد الخلاف مع المؤلف. ومع صدور قوانين الملكية الفكرية للمؤلف أصبح وجود المخرج المتخصص مهماً للفصل بين نوعين وتوجه المؤلف الذى إكتسب حقوقاً جديدة من خلال القوانين التى صدرت لصالحه والتى ساعد على تأكيدها ظهور عدد من المؤلفين الكبار الذين تبنوا تقديم نصوصهم فى عروض مسرحية بأنفسهم أمثال فولتير، جوته، شيللر الذين فرضوا سيطرة المؤلف مرة أخرى على المسرح.

ففولتير المؤلف والمخرج "كان يسافر إيه الممثلون للقيام معه بالتدريبات والبروفات، أو يعرضون عليه أدورارا جاهزة للمناقشة والتحليل والتدريب، لم يدرب فولتير الممثلين الزائرين فقط، بل كان يريهم بنفسه كيف يمثلون هذا المشهد أو ذاك المقطع.

أما "جوهان فولفجانج جوته" الشاعر والمؤلف الألمانى الذى كان يقوم بتنفيذ عروض مسرحياته، فتشير المراجع التاريخية بأنه كان بمقدوره أن يلقى الممثل فى السجن لتكاسله. نظراً لسلطته الكبيرة فى "دوقيه فايمر". فقد فرض جوته نظاماً صارماً على ممثليه خاصة فى أسلوب الأداء الذى إتسم (بالأسلوب الغنائي) لدرجة

يمكن أن يوصف معها بالدكتاتورية بهدف وضع العرض المسرحى وعناصره فى خدمة الشعر الذى يكتبه. فالممثل من وجهة نظر جوته "يجب أن يكون خادماً للنص لفظاً وروحاً، وأن يكون مفعماً بروح الشعر حتى يحقق القدرة على تجسيد شعر الشاعر...(إن) الأجهزة المسرحية والإعدادات الفنية الأخرى يجب أن تخدم الشعر وأن تظل دائماً وسيلة لا غاية فى حد ذاتها. ومن أهم تعليمات جوته لممثليه ألا يمثلوا ووجوهم بروفيل أو ظهورهم للصاة وألا يقتربوا من الكواليس أو جوانب المسرح. وإنما التركيز دائماً فى المنتصف وفى مواجهة الجمهور دائماً.

لقد كان القرن التاسع عشر بالفعل هو قرن المتناقضات وقرن الانتقال من فكر إلى فكر فهو القرن الذى وصلت فيه صراعات المؤلف والممثل إلى قمتها وهو عصر بداية ظهورالمخرج المتخصص، وهو عصر بداية تقديس النص المسرحى رغم محاولات التمرد عليه فقد أعادت أعمال جوته وشيللر وفولتير وإخضاعهم كل عناصر العرض لخدمة النص الشعرى على الكلمة كوسيلة للتعبير والتواصل بين ابشر بتأثير عامل الدين والهدف الأخلاقي. كل هذه الأسباب أعادت سيطرة الكلمة الشعرية والنص على المسرح.

"إن قداسة العمل المسرحى المكتوب فكرة حديثة نسبياً بدأت فى الظهور فى أواخر القرن التاسع عشر فى أوروبا حين دفع تيار الراسماليه– الذى إشتد بعد الثورة الصناعية– الكتاب إلى نظر إلى أعمالهم كسلع أو منتجات لها عائد اقتصادى ولابد من حمايتها وتورث ربحها كأى منتج صناعى أو الإختراع اقتصادى أخر.

لقد دفعت تلك الأسباب كلها المؤلفين لمحاولة فرض سيطرتهم الكاملة على العرض وهو ما يلخصه لنا موقف المؤلف بيكسرفور١٨٤٧ من العرض حيث يرى أنه "على المؤلف المسرحى أن يخرج مسرحيته بنفسه... إذ لا يمكن أن تكون المسرحية حسنة الفكرة والبناء والحوار وغلإعداد والتمثيل إلا إذا أشرف عليها

رجل واحد". وهذا يعنى نوعاً من أحادية الإبداع بحيث يتحول العرض إلى إبداع فردي. وهو ما يخالف طبيعة المسرح التى يعتمد على العمل الجماعي.

إن معظم العروض التى كانت يقدمها المؤلفون فى القرن التاسع عشر لم تلق نجاحاً جماهيرياً كبيراً لدرجة أن عروض جوته لم تتخط فى نجاحها رغم جولاتها العديده حدود دوقيه فايمر، بينما كانت الجماهير تقبل على العروض الشعبية والعروض التى يقدمها "الممثل المدير". ويرجع ذلك إلى اهتمام هؤلاء بالمنظر والمشاهدة وعناصرالرؤية والحدث، بينما كان اهتمام المؤلف فى عرضه ينصب على الكلمة حيث يعلو العرض بجودتها وينخفض بإنخفاضها..

لقد زاد من توجه الجمهور إلى عروض "الممثل المدير" التقنيات التى ظهرت فى هذا القرن. وأهمها الإضاءة الزيتية ثم الكهرباء وظهور خامات جديدة لم تكن موجودة من قبل تم توظيفها لخدمة الديكور والمنظر المسرحي. وهو التوجه الذى تطور فيما بعد ليظهر من خلاله المخرج المتخصص. بدليل أن معظم المخرجين الذى ظهروا بعد ذلك "باستثناء دوق ميننجن وعدد قليل من المخرجين" قد بدأوا حياتهم ممثلين أو مارسوا التمثيل فى عروض من إخراج الآخرين وإكتسبوا خبرات وتقنيات العرض من خلال إحتكاكهم الفعلى مع خشبة المسرح.

إن مسألة "المخرج المتخصص" قد جاءت كنوع من الفصل بين التمثيل والإخراج بحيث لا يمثل المخرج فى العرض الذى يقدمه تلافياً لتسخير العرض لخدمته تمثيلياً واتباع هذا المخرج لأسلوب معين وتقنيات محدده تتكرر فى عروضه.

لقد إهتم الممثل فى هذا القرن التاسع عشر بتعديه على النصوص خاصة الكلاسيكية وباهتمامه بالعناصر المشهدية بدافع ذاتي. ولكن المؤلف يؤكد أن ممثل القرن التاسع عشر رغم بعض الدوافع الذاتية التى تسعى إلى تأكيد نجوميته كان أكثر تفاعلاً مع عصره ومتغيراته وأذواق جمهوره. ونحن إذا كنا نجد من يقول "إن عصر الممثلين العظام هو بمقتضى هذه الحقيقة ذاتها (العظام)– عصر ينتج القليل مما

له قيمة فى المجال المسرحى وكدليل على ذلك يشير أولئك الذين يجادلون على هذا النحو إلى أيام جاريك، أما فيما يتعلق بأوئل القرن التاسع عشر فهم شيرون إلى روعة تمثيل أدموند كين ومز سيدونز وماكريدي. ومع ذلك فنحن نستطيع أن ندمغ مثل هذه الحجج بأنها قائمة على بنيه غير كافيه وعلى استنتاج غير مأمون .

ولو أن الممثل استسلم لرغبات المؤلفين فى تلك الفترة لما تطور المسرح ولظل المسرح مجرد انعكاس لنص أدبى تسيطر عليه الكلمات ويقدم لجمهور محدود له صفة البرجوازية. ولما خرج العرض المسرحى إلى الجماهير العريضة بل ظل حبيساً لطبقة معينة، ولما سعى المؤلفون إلى تطوير تقنياتهم وأساليبهم فى الكتابة، ولما تعددت العروض الجيدة للنص الواحد، بإختصار لقد دفعت حركة التاريخ بالمسرح إلى التطور وهذا التطور هو الذى أوجد المخرج المسرحى المتخصص وهيأ له المناخ ليتطور أيضاً حتى يصبح أحد أهم عناصر العرض المسرحي.

المؤلف والمخرج فى القرن العشرين:

يكتسب وجود المؤلف المخرج فى القرن العشرين وضعيه خاصة. فمع بداية هذا القرن كانت وظيفة المخرج المتخصص قد أخذت فى الاستقرار بل وساعيه إلى التأكيد والسيطرة على العرض المسرحي. فقد ظهرعديدمن التوجهات والمدارس الإخراجية التى سعى إلى تطوير تقنيات العرض المسرحى خاصة فيما يتعلق "بأداء الممثل والمنظر المسرحي". ورغم ما وصل إليه العرض المسرحى من تطور على يد المخرجين نجد أن عدداً من المؤلفين قد قاموا بإخراج نصوصهم، مما يطرح بدوره عدة تساؤلات لتفسير قيام المؤلف بإخراج نصه. فهل هى أزمة ثقة بين المؤلف ما زال يصر على إمتلاك العمل الفنى كله باعتبار المبدع الأول والوحيد. أم أن هناك أسابا أخرى دفعت بعض المؤلفين فى القرن العشرين لإخراج نصوصهم.

لقد شهد القرن العشرين منذ بدايته عدداً من المتغيرات التى أثرت فى كل مجالات الحياة. وأهم هذه المتغيرات هو توجه الإنسان الأوروبى إلى التخصص

الدقيق نتيجة للتقدم التكنولوجى الهائل وإتساع أفاق المعرفة. ثم تغير الفلسفة السائدة من فلسفة مثالية أخلاقية تخضع لعنصر الدين إلى فلسفة مادية تقوم على التجربة وكل ما هو منطقى وملموس.

لقد أدت الإكتشافات العلمية إلى تعرف الإنسان الأوروبى على حقائق كانت غائبة أو محرفة من خلال التفسيرات الدينية مما أدى إلى تشكك الإنسان الأوروبى فى التفسيرات الغيبية. ومن ثم تراجع عنصر الدين فيما وصف بأنه "عصر الهوه الروحية" ليحل محله التجريب والعلم، وسيطرت الأله على الإنسان وزادت الترعة الفردية وانفصل الفرد عن المجتمع.

وفى مجال الفن وبالتحديد فى مجال المسرح تراجعت أهمية الكلمة خاصة بعد النتائج التى خلفتها الحربان العالميتيان الأولى والثانية. حيث ظهرت مدارس مسرحية تتناول الإنسان فى مواجهه ضغوط عصره ومعبره عن تلك الأزمة الروحية التى يواجهها. وبدت الكلمة عاجزة عن التعبير عن هذه الأزمه الروحية التى يواجهها وأصبح من الضرورى أن يبحث المسرحيون عن وسائل أخرى لتعبير إلى جانب الكلمة.. وعلى أيدى بيتس (أحد المؤلفين الرمزيين) فى إيرلنده، وعلى أيدى التعبيرين فى ألمانيا تدهورت أهمية الكلمة باعتبارها الموصل الأول على خشبة المسرح .ثم تزايد التقليل من أهمية الكلمة تدريجياً حيث تعرضت اللغه الكلامية للإتهام بالعجز عن التعبير عن الإنسان"حيث ثار عليها السرياليون والعبثيون وغيرهما، وواجهت إدانات بزيفها وفسادها وعدم قدرتها على خلق التواصل الإنسانى لا ينشأ ولا يوجد داخل جماعة باللغه الكلامية وحدها، بل بكل الممارسات الاجتماعية التى يقوم بها الجماعات، بما فى ذلك الأمور المحسوسة والعلامات، فالبشر يتواصلون بالوجوه والملابس والأثاث والأيماءات الإحتفاليه منها والعفوية، والموسيقى... إلخ.

لقد كان لأراء بعض المخرجين وتجاربهم وعروضهم التى قدموها أثلر كبير على تطور تقنيات الكتابة فى القرن العشرين. حيث أدى اهتمام هؤلاء المخرجين بعناصر الرؤية كعناصر فعالة ومؤثرة إلى جانب الكلمة إلى ظهور عدد من المؤلفين يهتمون بعناصر العرض غير الكلامية.ولإذا كانت هذه الموجه من الأعمال المسرحية التى وصفت بالعبث أو اللامعقول قد أقامت الدنيا وأقعدها وأثارت المعارك النقدية التى لم يشهد المسرح لها نظيراً. فلم يكن ذلك كله بسبب كشفها عن مفاهيم العبث أو اللامعقول بقدر ما كان بفضل اللغه المسرحية الجديدة التى إتخذها كتاب هذا المسرح وسائل للتعبير عن هذا العبث مستفيدين فى ذلك من التجارب التى تمت فى مجال الإخراج وأساليب العتبير الجديده التى سخرها مثل عناصر الديكور المختلفة من سمعيه وبصريه وضوئيه.

لقد ساهمت جهود كريج وابيا ومايرهولد وكوبو وأرتو وغيرهم من المخرجين فى فتح الباب أمام المؤلفين للكتابة للعرض المسرحى من منظور جديد يختلف عن المنظور الأدبى الذى سيطر على المسرح زمنا طويلاً. وساهمت التطورات التكنولوجية واتصال الثقافة الغربية بالثقافات الأخرى خلال فترة الاستعمار وكذلك ظهور وسائل الاتصال المختلفة وتطورها فى تأكيد أهمية العناصر البصرية إلى جانب الكلمة فقد جعلت وسائل الاتصال الحديثة العالم أشبه بقرية صغيرة من حيث سرعة تداول الأخبار ونقل الأحداث لحظه وقوعها مما أدى إلى إتساع الرقعة المعرفية لدى الإنسان وإلى تغير نمط الثقافة.

(لقد أدى ظهور وسائل الاتصال المسموعة والمرئية مثل السينما والتليفزيون إلى تغير القاعدة التى ترتكز عليها ثقافتنا من قاعدة نصيه) أى من الكلمة المكتوبة والنصوص المكتوبة، إلى قاعدة مسموعة مرئية (أى تعتمد على الصوت والصورة) .مما أدى إلى تزايد الاهتمام بالعرض المسرحى ومحاولات فصله عن النص الأدبي.

لقد انعكست تعقيدات القرن العشرين على فلسفته. وأهم ما يميز هذه الفلسفة هو فكرة النسبية وحتمه الاختلاف من إنسان إلى أخر خاصة فى الفن وإذا كان القرن العشرين هو عصر العلم والترعة الفردية. فقد تمثل ذلك فى تعدد الأراء وتصارعها وتداخلها فيما يتعلق بالفن والمسرح بحيث لم بعد هناك توجه واحد مسيطر أو رأى واحد يدحض غيره ولكن السمه الرئيسيه هو تعدد الأراء وتباينها ونسبيتها وصلاحيتها فى أن واحد.

لقد أصبحت فكرة التعددية والاختلاف عنصراً أساسياً فى الفن. حيث فرق باختين فى بدايات القرن بين النص أحادى الصوت الذى يظهر فيه صوت المؤلف واضحاً وبين النص متعدد الأصوات والمستويات من خلال ما اسماه "الخاصية الكرنفالية" واعتبر النقاد النص متعدد الأصوات هو النموذج الأفضل للنص المسرحي. وعب نيتشه عن رأيه بأن التفسير وطبيعته يعتمد على المنظور الشخصى والرؤية الذاتية. ورفض هايدجر "فكرة التوصل إلى المعنى الكلى عن طريق ضم معانى الأجزاء من جديد من خلال التفسير الكلى للنص، وهى الدائرة القديمة التى كان يطلق عليها اسم دائرة التفسيرية Hermeneutical Circale ويحل محلها دائرته الجديدة التى تفترض دائماً الفهم الوجودى المتأصل فى النفس والفطري. وهى عناصر كلها تشير إلى نسبية الفهم وحتمية الاختلاف وتعدد الأراء.

رغم تعدد الأراء وتباينها حول مفهوم التفسير فى القرن العشرين فإن أهم تطور فى مفهوم التفسير وأسلوبه هو "تحول التوجه التفسيرى فى العصر الحديث من الكاتب إلى القارئ بحيث أصبح التساؤل بدور حول موقف القارئ، بل أصبح القارئ هو محور الدراسة فى شئ التوجهات التفسيرية الحديثة". وإذا اعتبرنا المخرج هو القارئ الأول الذى سيتناول النص بالتفسير فإن عنصر الذاتية سيلعب دوراً كبيراً فى تعامل المخرج مع النص وبالتالى ستتعدد التفسيرات بتعدد المخرجين وهو ما لن يتوفر فى حالة قيام المؤلف بإخراج نصه حيث سيقدم النص كما هو بكل

مستوياته دون وضع تفسير محدد له. فتعددية الأراء والتفسيرات تتمشى مع طبيعة القرن العشرين وربما برر ذلك عدم لجوء عديد من المؤلفين إلى إخراج نصوصهم بأنفسهم واقتصار هذه الخاصية على عدد محدود من المؤلفين.

لقد وضعت اللغه فى القرن العشرين كمجال للبحث وتعددت الأراء حولها ويمكننا أن نحدد التوجهات المسرحية الرئيسية فى هذا القرن من حيث موقفها من اللغه فى توجهين رئيسين. الأول هو توجه الواقعية الذى ينظر إلى اللغه "كموصل شفاف للواقع لا يتدخل بأى حال فى شكل ومعنى هذه الواقع. ومن ثم اعتماد الواقعية على الكلمة كوسيلة أساسية للتعبير والتوصيل. والتوجه الثانى وهو توجه مناقضة الواقعية ويضم عدداً من المدارس والمذاهب ولكنها اتفقت على مناقضة الواقعية سواء فى موضوعاتها ولغتها ووسائل تعبيرها. كما اتفقت هذه المدارس على أن لغة المسرح تختلف عن الواقع وأن له خصوصيته النابعة من داخله وهو توجه اسماه "ليونل أبل" فى ستينيات هذا القرن "الميتاتياتر".

الواقعية:

ظهرت الواقعية فى مجال الأدب كرد فعل للتمغيرات العلمية والتكنولوجية التى طرأت فى القرن التاسع عشر وأسهمت فى بلورتها كتابات دارون عن أصل الأشياء وفلسفة أوجست كونت الوضعيه، ونظريات كارل ماركس فى الاقتصاد وقد رفضت الواقعية مقولة الفن للفن كما رفضت القواعد الكلاسيكية والنظم الشعرية التى كان يتبعها المؤلوفون السابقون كما رفضت التقسيم إلى كوميديا وتراجيديا. أى أنها كمذهب أدبى جاء لمناقضة الرمانسية والكلاسيكية ومعلنة الفن من الحياة.

إن مصطلح الواقعية من أكثر المصطلحات إثارة للجدل حيث أنه "من الصعب إيجاد تعريف جامع مانع للواقعية، فإن هناك تعريفات إجتهادية:" الواقعية اختيار فنى

من عناصر حياتيه مألوفه– إنها تتعامل مع ما هو واقع "هنا" و"الأن"– هى التفسير الملموس للحياه– إنها صياغة جديدة للحياه كما تبدو للعين والأذن... إلخ.

ورغم وجود عناصر واقعية فى الأدب منذ نشأته إلا أن أكثر الأراء قد اتفقت على ربط الواقعية بموقف ما ووجهة نظر معينة ترتبط بتوجه فكرى أو أيديولوجية معينة استناداً إلى النمط الذى سيطر على "الرواية" فى القرن التاسع عشر وإلى ما يسمى بالواقعية الإشتراكية التى ظهرت فى روسيا فى الثلاثينات والأربعينيات من القرن العشرين والتى يعتبرها بعض النقاد بوقاً سياسيا لحكومات الشيوعيه.

ويمكننا الاستدلال على اختلاف وجهات النظر حول الواقعية من المناظرة التى وقعت فى ثلاثينيات هذا القرن بين لوكاتش وبريخت فقد "وضع لوكاتش الناقد الماركسى المجرى تعريفاً للواقعية يعلق فيه أهمية كبيرة على قيام الفنان (١) بتصوير الملامح الكلية للواقع، أى صورته الكلية Totality (٢) والتغلغل تحت سطح ظاهر الواقع كما يدرك قوانين التغير التاريخى الكامنة.لذا فقد هاجم لوكتش النزعة التجريبية فى الفن خاصة التجرى فى الشكل اذى اهتم به بريخت فى حين أن بريخت قد اهتم بالواقعية "كوظيفة" فحدد معنى الواقعية بـــ"إكتشاف تركيبات العلل والمعلولات فى المجتمع وإماطة اللثام عن وجهة النظر السائدة باعتبارها وجهة نظر القابضين على زمام السلطة/ الكتابة من وجهة نظر الطبقة التى تقدم أعرض Broadest الحلول للمشاكل الملحه الجاثمة على صدر المجتمع/ تأكيد عنصر التطور/ إتاحة تقديم المجسدات واستنباط المجردات منها. وبهذا فإن بريخت يؤيد التجديد والتجريب فى الشكل يجنباً للنمطية والجمود. "فالمناهج تبلى والمثيرات تفشل وتظهر مشكلات جديدة وما دام الواقع يتغير فإن تصويره يقتضى ضرورة تغير الوسائل التى تصوره بها.

لقد ارتبطت الواقعية بمجموعة من العناصر من أهمها عنصر الإيهام بالواقع والإيهام بالحقيقة مستغله عناصر اللغه الشفافه والمناخ أو البيئة التى يدور فيهل

الأحداث والموضوع الحياتي. وقد تعرضت الواقعية لهجوم عنيف من قبل المسرحين ورغم سيطرتها فى بداية هذا القرن فقد تغيرت النظرة إليها وخفت صورتها تدريجياً. ولم يجد ف عمرها إلا كتاب الواقعية الأمريكية مثل أونيل ووليامز وميللر.

الميتاتياتر:

ظهر مصطلح الميتاتياتر فى ستينيات هذا القرن حيث أطلقه ليونيل أبل فى كتابة الذى صدر عام١٩٦٣ بعنوان "الميتاتياتر" رؤية جديدة للشكل الدرامي" حيث استخدم هذا المصطلح كبديل لمصطلح العبث الذى ظهر بعد الحرب العالمية الثانية ولم يلق نجاحاً أو قبولاً لدى النقاد. والترجمة الحرفية لمصطلح الميتاتياتر تعنى مسرح ما وراء الطبيعة أو المسرح الذى يتخطى الطبيعة غير أن هذا بوصفة توجها مضاداً للطبيعيه والواقعية فى المسرح.

وفقاً لما أوضحه "سيدنى هومان" فى كتابه "عندما يتحول المسرح إلى نفسه" يشير مصطلح "الميتاتياتر" إلى الشكل الدرامى الذى يعتمد فيه المؤلف على عالم المسرح نفسه فى خلق حياة الدارما التى يكتبها وأحداثها، والتى يتم تقديمها بلغه مسرحية خالصة، أو بعبارة أخرى يتحول المسرح إلى نفسه ليعكس ذاته الخاصة بلغته الخاصة، متبعداً عن أى محاولة لمحاكاة الطبيعة أو الحياة الفعلية فى خارجة. وهو ما يمكن أن نعتبره عودة للأصول المسرحية القديمة عند الإغريق والتى وجدت فى المسرحيات الساتورية الساخرة التى كانت تقدم قبل العروض التراجيدية. كما يمكن أن نعتبر الميتاتياتر هو انعكاس لفكرة "مسرحة المسرح" التى نادى بها وسعى إلى تطبيقها عدد من المخرجين أمثال أفرينوف، كريج، وأبيا، وهولد، وأرتو، وغيرهم من المخرجين الذين رفضوا الواقعية واعتبروا المسرح فناً نابعاً من ذاته.

لقد سعى منظرو الميتاتياتر أمثال "أبل وهومان" وغيرهم إلى إكتشاف عناصر "الميتاتياتر" فى النصوص المسرحية القديمة خاصة فى الفترة الإليزابثية. حيث نالت

نصوص شكسبير صفة الميتاتياترية لما يوجد بها عناصر نابعة من فن المسرح وخشبته وطبيعة العرض المسرحى فى تفاعله مع الجمهور. كما تشير الدراسات التى قدمها أبل إلى اعتبار نصوص بيراندييللو وخاصة مسرحية "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" باعتبارها صاحبة التأثير الأكبر فى "إثارة الخيال الميتافيزيقي" لجيل كتاب الميتاتياتر الذين ظهروا تباعاً فى حقبه ما بعد الحرب العالمية الثانية. كما لا يمكن إغفال التأثيرات الميتاتياتريه التى قدمها الرمزيون والتعبيريون والسرياليون وغيرهم من أصحاب المدارس المسرحية التى ساهمت فى بلورة هذا المصطلح من خلال العديد من النصوص والعروض غير الواقعية والتى أدت إلى "وعى الكاتب بفنه وحرصه على ما يمكن أن نسميه "مسرحة المسرح" ورفض تحويله لمأة عاكسة لأى شئ خارجة...(وهو) التيار الأساسى السائد فى الدراما الحديثة إبتداء من الحرب العالمية الثانية حتى اليوم؛ وهو يشير إلى كتاب الواقعية الأمريكية مثل أونيل ووليامز وميللر بوصفهم الكتاب الذين استطاعوا أن يمدوا عمر المدرسة الواقعية.

لقد أصبح مصطلح "ميتا" أحد مصطلحات القرن العشرين حيث أصبح هناك ما يسمى الميتارواية، والميتانقد، والميتااتصال، وكلها مصطلحات تشير إلى أن ككل منها يستمد عناصره وموضعاته من خصوصية الوسيلة نفسها ومن ثم فإن "الميتا مسر" هو تيار يبحث فيه المؤلف عن خصوصية المسرح والعناصر النابعة من خشبة المسرح نفسها.

"إن الميتا مسرح يشترك مع: الميتارواية"و"الميتا نقد" فى إعترافه الصريح بأن الخطاب المسرحى هو خطاب مصطنع وليس طبيعياً، وتنبه المتفرج إلى أليات هذا الخطاب بدلاً من أن يخفى هذه الأليات خلف قناع من الطبيعة لتخدم هدفاً أيديولوجياً محدداً.

أى أن العرض المسرحى يقوم على أساس اللعبة المسرحية دون محاولة إلا يهام بالواقع أو الحقيقة ويتم ذلك من خلال استخدام عناصر الحركة والتشكيل

(ديكور– أزياء– إضاءة– ممثل) والموسيقى إلى جانب عنصر الكلمة التى ستستخدم أيضاً بشكل غر شفاف وغير واقعي.

نماذج المؤلف المخرج فى القرن العشرين:

١-لويجى بيراندياللو ١٨٦٧-١٩٣٦.

يرتبط اسم بيرنديللوبالعديد من المصطلحات المسرحية (كمسرحة المسرح، المسرح داخل المسرح، التكعيبة فى المسرح، الحقيقة والهم، القناع المسرحي، المسرح الميتافيزيقي). وهذه المصطلحات جميعاً تصب فى فكرتين رئيسيتين وهما المنظور المركب وتناول الفكرة الواحدة من أكثر من زاوية. والفكرة الثانية هى اللعبة المسرحية.

لقد رفض بيرانداييللو فكرة الإيهام المسرحى والنظرة الأرسطية للمسرح متجاوباً مع فلسفة وظروف عصره، حيث تعتبر نصوصه الثلاثة الشهيرة–"ست شخصيات تبحث عن مؤلف" و "كل شيخ له طريقه" و "الليله نرتجل"– أكبر نموذج لفلسفة القرن العشرين القائمة على نسبية الحقيقة وتعدد وجهات النظر وحتمية الاختلاف وهى الفلسفة التى سعى بيرانديللو إلى تأكيدها فى مسرحياته. لدرجة سيطرة هذه الفلسفة على مسرحه وإخضاع النص والعرض لهذه الفلسفة.

لقد قام بيرانديللو بإخراج بعض نصوصه وفكرة قيامه بالإخراج تحمل فى داخلها إمكانية الإفادة من خبرات خسبة المسرح أثناء كتابة النص كما تحمل فى داخلها أيضاً إخضاع العرض للنص المكتوب.

لقد مارس بيرانديللو الإخراج فعلياً فى الفترة ما بين سنة ١٩٢٤– وسنة١٩٢٩. حيث شارك فى تقديم عروض مسرحية "بدءاً من التنظيم والإنتاج حيث عاون فى تأسيس فرقة مسرح الفن Teatro dell' arte عام١٩٢٥ فى روما وكذلك تحمل مسئولية "الإدارة الفنية كمخرج"، كما شارك فى تصميم ديكورات

أولى كوميديات الفرقة. ومن منطلق معالجات صياغة العرض المسرحى استبدل هو وزملاءه بالديكورات الأكثر تعقيداً ما هو أكثر بساطة ولكنها بساطة تستلزم الدراية والمهارة فى تقنية خشبة المسرح .

وإذا نظرنا إلى الفترة التى مارس فيها بيرانديللو الإخراج١٩٢٤-١٩٢٩. لوجدنا أنها هى نفس الفترة التى أنتج فيها بيرانديللو نصين من النصوص الثلاثة التى قدم فيها نظريته وفلسفته" فست شخصيات تبحث عن مؤلف مثلث فى روما عام١٩٢١. وكل شيخ وله طريقة عام١٩٢٤...(و) الليلة نرتجل"مثلث فى كوبيترج" ألمانيا" عام١٩٣٠. وفى هذا ما يشير إلى أن نظرية بيرانديللو قد تبلورت من خلال إحتكاكه المباشر بخشبة المسرح.

وإذا نظرنا إلى الإرشادات امسرحية وقارنا بين نسبة الحوار والعناصر البصرية فى نصوص بيرانديللو التى كتبها خلال فترة ممارسته الإخراج لوجدنا أن اهتمامه بالعناصر المرئية والبصرية قد تزايد بدرجة كبيرة ففى مسرحية ست شخصيات ١٩٢١ اهتم بيرانديللو بعنصر "اللون" خاصة فى ملابس شخصية مدام باتشى ووصفها وصفاً دقيقاً كما أشار إلى دخولها إلى المسرح بطريقة خارقة وغير تقليدية إلى جانب إعداد المناظر أمام المشاهدين. ولكن عنصر الحوار كان هو المتسيد على باقى العناصر.

وفى مسرحيته "الليلة نرتجل" ١٩٢٤. نجد أن هناك شبه توازن بين العناصر المرئية والكلمات والحوار قثد زادت نسبة العناصر البصرية عن المسرحية السابقة. وفى مسرحية إنى أحلم ربما لا١٩٢٩ زادت العناصر البصرية على عنصر الحوار كما نجد اهتماماً كبيراً بالإضاءة والديكور والأزياء خاصة الألوان. وهو ما يؤكد تطور تقنيات الكتابة عند بيرانديللو وتزايد اهتمامه بالعناصر البصرية فى نصوصه نتيجه إحتكاكه بخشبة المسرح.

لقد شهد المسرح الأوروربى فى الفترة التى بدأ فيها بيرانديللو إنتاجه المسرحى عديداً من الصراعات الفنية خاصة فيما يتعلق بنص المؤلف (الكلمة). وموقف المخرج منها. فكان الخلاف بين ستانسلافسكى وما يرهولد فى روسيد، وكانت أراء كريج فى إنجلترا تسعى للسيطرة على المؤلف لحساب العناصر البصرية وبشكل عام كان المسرح الأوروبى ينقسم إلى قسمين. الأول يدين بالولاء للكلمة ويقدسها ويلتزم بنص المؤلف، والأخر يعلن ثورته عليها ويهتم بالعناصر البصرية على حسابها "على حين كان المسرح الإيطالى فى فترة إزدهار التيار الطبيعى يرزح تحت وطأة إنتصار الكلمة التى تغنى بها الممثلون بل أنشدوها وصاحوا بها، كما كانت لها أهميتها كحقيقة منطوقة خطها كتاب كبار أمثال "فيرجا" و "جاكوزا". وبعد ذلك "دانوتزيو" حيث دفع بالمسرح الإيطالى إلى منحى أدبى اهتم كثيراً بالناحية اللغوية وفخامتها وزينتها.

وفى ظل سيطرة الكلمة على المسرح الإيطالى وتمرد بعض المخرجين عليها فى المسرح الأوروبى وتوجههم للتركيز على العناصر البصرية، حدد بيرانديللو توجهه فى المقال الذى نشره عام١٩١٨ بعنوان "مسرح وأدب". ومن العنوان نفسه نلمس أن بيرانديللو يسعى للجمع بين عنصرين هما الأدب الذى يحمل الفكر والفلسفة، وخصوصية المسرح النابعة من اللعبة المسرحية.

كتب "بيرانديللو" إنى لست عدواً للفن الدرامي، وكنى بدون شك عدو لهذا العالم المصطنع عديم الهوية عالم خشبة المسرح الذى يكون فيه العمل الدرامى لسوء الحظ مجبراً على فقد كثير من حقيقته الفكرية السامية بينما يكتسب واقعاً مادياً رائفاً.

ومن هنا جاءت نصوص بيرانديللو تسعى إلى إحداث التوازن بين عالم خشبة المسرح وتقنياته وبين الكلمة حاملة الفكر والفلسفة ووسيلة التعبير عن الإنسان فعمل الكاتب المسرحى لم يعد موجوداً من وجهة نظر بيرانديللو. ذلك الكاتب

الذى ينظر إلى المسرح بوصفة أدباً، ولكن لابد من الجمع بين طبيعة المسرح والأدب. ولذلك فإن بيراندييللو قد كتب نصوصه متضمنه مشروعاً لإخراج هذا النص واضعاً فى الاعتبار عناصر العرض التى يمكن استخدامها وجعل النص والعرض معاً فى خدمة الفكر والفلسفة البيراندييللية التى يسعى لتوصيلها للجمهور، مم جعل أحد النقاد الإيطاليين يصف مسرحياته بأنها عبارة عن مسرحية واحدة فى مائة فصل." إن الشخصيات تفقد عمقها السيكولوجى كلما إكتسبت فصاحة فلسفية، ومن أن الأخر تضيع هويتها تماماً فى أفكار المؤلف بل إن بيراندييللو أشد ثرثرة حتى من شو...عند بيراندييللو المسرحية أفكار قائمة على أساس مفهوم واحد وخفي، مفهوم متماسك طوال حياة المؤلف ويخطى بتأيده القلبي.

لقد سعى بيراندييللو إلى تقديم فلسفته ونظريته التكعيبيه وسعى إلى السيطرة على جميع عناصر العرض المسرحى بما فيها عنصرى الإخراج والتمثيل ووضعها فى خدمة تلك الفلسفة. إن قيامه بإخراج نصوصه بنفسه هو نوع من الحرص على الرسالة الفلسفيه التى يكتبها والتى نجدها واضحة فى مسرحيته "الليلة نرتجل" فى موقفه من د.هنكفوس (المخرج) الذى قدمه فى صورة كاريكاتوريه فهو دكتاتور ومتحيز وطاغية طوله ثلاثة أقدام وذو رأس ضخمة كثيف الشعر.

وهنكفوس يشير من البدية بأن العمل الذى يوضع على المسرح هو إبداعه كمخرج وهو يقدمه بقدر فهمه وتفسيره للنص. ويسير إلى أن بيراندييللو يؤمن بذلك لحسن الحظ. ونجد هنكفوس فى عديد من المواقف " يقوم أيضاً بدور المدافع عن بيراندييللو. فيلخص نظريات المؤلف. إذ يردد هنكفوس إعتقاد بيراندييللو المتسلط عليه بأن "العمل الفنى ثابت إلى الأبد فى قالب لا يتغير" وأنه من الناحية الأخرى" لابد للحياه أن تتحرك وأن تظل ساكنه فى أن واحد.

ورغم ترديد المخرج لأراء بيراندياللو الفعلية فإن الممثلين يقومون بطرد المخرج فى نهاية المسرحية متبنين أفكار المولف (بيراندياللو) عن المسرح الأصيل. ورافضين استجداء التأثير وجعل كل مشهد منظراً للعين فقط).

لقد جعل بيراندياللو المؤلف غائباً طوال المسرحية ولكنه جعل طرفى الصراع يتبنون أفكاره ويناقشونها. ورغم إشارته إلى إختفاء المؤلف المسرحى إلا أن صوته وفلسفته وآرائه الشخصية هى التى تناقش على المسرح، ولذا فهو الذى يقدمها فى عرض. يضاف إلى ذلك عنصر الذاتية فبيراندياللو– الذى يرفض الاستخدام الاجتماعى للفن ويرى أنه عندما يصبح الفن أداه لفعل معين ولفائدة عملية فمعنى هذا التضحية به والقضاء عليه–. هو الملف الوحيد الذى يرد اسمه فى مسرحياته على ألسنة الشخصيات.

كما أنه كان دائم الشكوى من إساءة فهم مسرحياته وأنه لا يلقى التقدير الكافى رغم حصوله على العديد من الألقاب كما كان يثور على النقد الموجه لعروضه وعندما لقيت "العازار" نقداً غير سار أعلن أن إيطاليا" ستندم من العار الذى سينالها لأنها أساءت فهم مسرحياته، ولأنها "عاملتنى بظلم" وعندما قرر أن يكون إفتتاح "الليلة نرتجل" فى ألمانيا قال" لقد أصبحت غريباً فى وطنى و... من ثم فسأكتسب وطناً أخر لفنى "وعندما يصبح الإفتتاح مناسبة للشغب يقول: "إن الكراهية تطاردنى فى كل مكان" وأخيراً يلجأ إلى حالة مريرة من الإنشقاق على النفس وكراهية البشر فيقول "إن البشر لا يستحقون شيئاً، طلما ظلوا على ما هم عليه من غباء... .

إن توفر عنصر الذاتية المبالغ فيها إلى جانب الفلسفة التى يقدمها بيراندياللو قد دفعت به لإخراج نصوصه. بل وطرد المخرج من المسرح كما حدث من مسرحيته "الليلة نرتجل" لتصبح العلاقة بين الممثل والمؤلف. فالممثل هو حامل أفكار المؤلف وفلسفته وكلماته وإذا كان بيراندياللو قد عبر عن رغبته فى وجود تفسير واحد

للنص وناقش تلك الفكرة على لسان د.هنكفوس حيث "إن التفسير قد يكون واحداً فقط إذا كان الإمكان أن يتحقق التمثيل لا بواسطة الممثلين بل عن طريق الشخصيات التى تتجسد فى أجساد وأصوات بفعل المعجزة .فقد سعى بيرانديللو إلى تحقيق ذلك عن طريق:

١–السيطرة على الممثل من خلال تجهيزه. فرغم أن بيرانديللو لم يضع منهجاً لتدريب الممثل إلا أنه "كان يجهز روح الممثل كى يصبح رجل العرض المسرحي. فقد كانت معركة مستمرة كى يستبدل المثل بالفرد المتخيل الذى يتنفس فى فلك الفن، ولذا كانت اشتراطات التمثيل مشغوله بالأحاديث حول طريقة البعد عن الأنا الخاصة وأيضاً عن الفنية التى تسعى للتسيد وكذا ابعد عن الزيف والتصنع للدخول فى كينونة لا تعرف المسرح كمهنة للعرض الفنى ولكن تعرف ألمه الغريزي.

وفى ذلك نوع من التناقض مع ما طالب به بيرانديللو من الارتجال والشخصية التى تعبر عن وجودها وعن الممثل الذى يبحث عن المسرح الحقيقى والصدق، فإلغاء الأنا الخاصة والأنا الفنية شئ لا يمكن تحقيقه من وجهه النظر الإنسانية ولكن البديل هو الخضوع التام للمؤلف المخرج وفلسفته.

٢–السيطرة على الممثل من خلال تحجيمه بعناصر العرض الأخرى كالإضاءة والديكور والأزياء والحركة.

٣–طبيعة الشخصية التى يلعبها الممثل. فقد كتب بيرانديللو شخصياته بحيث يتصارع الممثل مع الشخصية التى يؤديها. فالمثل يلعب دور ممثل فى فرقة تقدم مسرحية ما هذا المثل يلعب دوراً لشخصية ما فى المسرحية التى تقدمها الفرقة. والممثل يقدم الشخصية ذاتها. مع عدم إنتظام التسلسل فى الانتقال من شخصية لأخرى وهو ما يحتم خضوع الممثل للنص وللمؤلف المخرج.

إن أحادية التفسير التى يسعى بيراندييللو إلى تحقيقها قد جعلت عديداً من المخرجين المعاصرين له يحجمون أيضاً عن تقديم مسرحياته والتى فشل بعضها عند إخراج بيراندييللو لها. غير أن بيراندييللو قد قبل إحدى الإضافات التى أضافها المخج بيتواف فى عرض هنرى الرابع حيث "جعل مظهر الديكور كما لو كان قد بنى من الورق المقوى، وعندما يدفع المدعى إلى التسليم تقريباً بإدعاءاته يندفع إلى خشبة المسرح فى حنق وهو يستند إلى الجدران الواهية المتداعية التى تنذر بالسقوط حوله، وليس فى مخطوطك المؤلف أى شئ يشير إلى هذا المشهد ولكن بيراندييللو Pirandello وافق عليه باعتباره توضيحاً مصوراً ظاهراً لموضوع المسرحية.

فإذا عرفنا أن المخرج بيتواف كان يتبع أسلوب تنفيذ النص حرفياً على المسرح، وأن طريقته تلك كانت "تنتهى إلى الإفراط فى تبسيط مقاصد المؤلف"لعرفنا أن بيراندييللو كان يصر على تقديم نصوصه كما هى على المسرح وأنه كان يتدخل فى إخراج هذه النصوص حرصا على فكره وفلسفته ونظريته. كما أنه قد حرص على إخراج نصوصه الثلاثة التى ضمنها نظريته بنفسه ولكن لابد لنا أن نشير إلى أن تلك النظرية لم تمتزج بالتطبيق الفعلي.

إن فلسفة بيراندييللو القائمة على التكعيبية والتعددية واختلاف وجهات النظر وزوايا التناول والنسبية، كان من الأجدر بها أن تطبق على رؤية المخرجين لنصوصه بحيث تتعدد تفسراتها وزوايا تناولها."ولعل الأجيال القادة (والحالية) ستذكره فى أخر الأمر كصاحب نظرية عظيم أكثر منه ممارساً عظيماً.

فقد دخل اسم بيراندييللو التاريخ من خلال نصوصه ونظريته وفلسفته التى سعى إلى تأكيدها ولكنه لا يذكر فى مصاف المخرجين العظام الذين خلدهم التاريخ.

٢–جان أنوى:أحد المؤلفين الفرنسيين الدين قاموا بإخراج بعض نصوصهم. وقد كتب أنوى معظم مسرحياته فى أربعينيات وخمسينيات هذا القرن. بعد فترة إحتكاك كبيرة بعالم خشبة المسرح وخاصة المخرجين حيث عمل سكرتيراً للمخرج الكبير "لوى جوفيه" أحد تلامذه كوبو والذى أخرج كثيراً من أعمال المؤلف المسرحى (جان جيردو) والمتمثلة فى إعادة صياغة الكلاسيكيات برؤية معاصرة وبلغه شعرية دارجه تهتم بالمعمارين اللفظى والحركي. وهو ما كان له تأثير كبير على أنوى نفسه فى توجهه لتناول أعمال كلاسيكية مثل ميديا وأنتجونى وتقديمها برؤية معاصرة وبلغه شعرية أيضاً.

لقد تأثر أنوى بالمخرجين بتواف وأندريه بارساك الذين قاما بإخراج عدداً من مسرحيات أنوى (فالأول "بيتواف"– وكان قد أخرج له مسرحيته "مسافر بلا متاع" عام١٩٣٧– علمه أن خشبة المسرح لها أهميتها فى إبراز العمق المسرحى وأن النص المسرحى له احترامه واستقلالية فى يد الممثل متى توفرت صلاحية الأراء. فإذا إحتاج النص إلى إمداد تدخل الديكور وإذا إحتاج إلى شرح تدخلت الموسيقى، فالديكور والموسيقى يوضعان فى خدمة النص المسرحي. أى أن عناصر العرض للها تعتبر عناصر مكملة للنص وشارحه له.

أما المخرج أندريه بارساك وهو المخرج الذى قدم معظم نصوص أنوى فى عروض. فقد حدث نوع من التوافق بينه وبين أنوى حيث تلازم وجود المؤلف إلى حوار المخرج أثناء عمله. لأن الكاتب المسرحى من "وجهة نظر بارساك" هو مخرج مسرحى يعرف ما يمكن أداؤه وما لا يمكن أداؤه. وبذلك فلابد من معاونة المؤلف للمخرج فى إبراز القيم الجمالية فى النص المسرحي. وقد انعكس ذلك على أراء أنوى نفسه حين أكد على أهمية إلمام المؤلف بتقنيات خشبة المسرح رغم إعترافه بأن المسرح هو أدب "فما أكثر الذين يكتبون أدباً مسرحياً دون أن تكون لهم

علاقة بالمسرح، مع أن الكتابة للمسرح تستلزم من الكاتب أن يكون على دراية تامة بأجهزة المسرح المادية والبشرية.

ورغم إلمام أنوى بهذه التقنيات ورغم قيامه بإخراج بعض نصوصه بنفسه فقد إعترف بأهمية وجود مخرج متخصص له رؤيته الخاصةالتى تضيف إلى نص المؤلف وأن إخراج المؤلف لنصه قد يؤدى إلى فشل العرض المسرحي. ""إن مسرحية أنوى "رقصة مصارعى الثيران"- وهى من أكثر مسرحياته ألقا- قد فشلت فى باريس لأنه- كما إعترف أنوى نفسه ذات مره- فضل أن يخرجها بنفسه. بينما بجحت المسرحية بفرقتين ومخرجين مختلفين فى كل من لندن ونيويورك.

٣-كتاب الميتاتياتر المعاصرون:

يعتبر كتاب الميتاتياتر أكثر كتاب المسرح تفهماً لفلسفة النسبية فى القرن العشرين. فهم رغم أنهم يكتبون من خلال تقنيات خشبة المسرح بعناصرها المتعدده. إلا أنهم يرفضون حصر أعمالهم وحجيمها فى تفسير واحد."وقد إعترف كتاب مسرحيون مثل بيكيت، بنتر صراحة أنهم لا يقدرون كما لا يرغبون فى تقرير ماذا تعنى أعمالهم تماماً.

لقد حاول المؤلف فريدريش دورينمات تفسير إحجام المؤلفين عن الحديث عن نصوصهم وتفسيرها بأنه" دائماً تخضع أفكار الفنان لحالته النفسية، وتتغير من لحظة لأخرى، وما يهمه حقيقة هو ما يفعله فى لحظة معينة، لذلك فهو يستطيع أن يناقض ما قاله فى دقيقة واحدة وربما كان من الأفضل إلا يتحدث الفنان عن نفسه.فالعمل الفنى يقوم فيه عنصر اللاوعى بدور كبير وقد وصفت النصوص المسرحية بجبل الجليد الذى يغوص معظمه تحت سطح الوعي. كما أن كتاب الميتاتياتر قد اهتموا بعناصر الشكل الماديه والمرئية وأصبحت اللغه بالنسبة لهم موضوعاً للتناول المسرحى فى بعض الأحيان وعامل انفصال لا اتصال فى أحيان أخرى. مما يزيد من

تعقيد النص المسرحى وفى نفس الوقت تكون عناصره محددة التوجه للتأثير فى المشاهد من خلال "الحاله المسرحية".

"إن غايه المسرح الحديث هو أن يعرض مواقف رئيسية فى حياة البشرية وقد أعلنها بيكيت صراحة حين قال: إن مسرحى عبارة عن أصوات رئيسية أساسية وبذلك فإن اللغه الكلامية ليست جوهرية بالنسبة لبيكيت وأمثاله من كتاب المسرح المعاصر. إنه يستعمل لغه تعتمد على الصور المادية بدلاً من أن تعتمد على الجدال ومطارحة الأراء، ومن ثم لا يحاول أن يخوض أو يعالج قضايا الأخلاق والأداب والسلوك، إنه يحاول أن يعرض مجموعة من الصور الشعرية.وهذه الصور تعتمد على ما يسمى "شعر الفضاء المسرحي" أى شعر خشبة المسرح بما عليها من عناصر الصوت والصورة.

إن كتاب الميتاتياتر لا يهتمون بالمقوله أو الهدف الفكرى بقدر بما يهتمون "بالجو والمناخ والحالة المسرحية" إنهم يرفضون الأيديولوجيه والمعطيات التى يتألف منها المجال الدرامى القديم ويستبدلونها بمجال جديد لا يعتمد على عناصر عقليه تستوجب الفهم ولكنها عناصر يمكن معيشتها والتأقلم معها والإحساس بها. لذا نجد عناصر الأداء الصامت والتلوين الصوتى والسكتات والحركات الدالة والديكور الذييؤثر ويشارك ويطور الموضوع والإضاءة التى تسهم فى تطور الجو وتوصيل الحالة المسرحية، وهو ما عبر عنه صمويل بيكيت بقوله "إننا هنا أمام عمل يحتوى تعبيراً صريحاً مباشراً فإن إنتم عجزتم عن فهمه وإدراكه فالعيب فيكم وليس العيب فى الأشياء. وما ذلك إلا لأنكم تعودتم أن تروا شكل العمل الفنى منفصلاً عن فجواه. تعودتم أن تتلقوا المضمون من غير أن تعاونوا تجربة الشكل.

وهذا هو الخلاف حول النظره إلى المسرح والتى هاجم بسببها لوكاتش كتاب الحداثة رافضاً اهتمامهم بالشكل دون أن يكون هناك مضمون فكرى (أيديولوجي) يرتبط بالمجتمع ويحدد بذلك عدداً من الكتاب[٦٦]مثل كافكا، وبيكيت، وفوكنر،

وأشباهم، فهؤلاء الكتاب شغلوا أنفسهم بالتجريب الشكلى أى بالمونتاج والمونولوج الداخلى وتقنية تيار الوعى واستخدام الريبورتاج واليوميات إلى أخر كل أنواع البراعة الفنية الشكلية التى كانت نتيجة اهتمام ضيق بالانطباعات الذاتية. اهتمام ناتج بدوره عن الترعة الفردية المفرطة للراسمالية المتأخرة. وبدلاً من أن يقدم هؤلاء الأدباء واقعية موضوعية فأنهم قدموا رؤية قلقة عصابية عن العالم.

لقد تجاوز كتاب الميتاتياتر الواقع والأيديولوجية التى يتمسك بها لوكاتش متجهين إلى خصوصية المسرح وهو ما عبر يونسكو حين فرق بين الأدب والمسرح. ""أنا لا أكتب أدباً، أنا أكت شيئاً يختلف تماماً، أكتب مسرحاً، وأعنى بذلك أن النص عندى ليس حواراً وحسب، وإنما هو كذلك توجيهات وإرشادات للإخراج المسرحي. فالمسرح منظور ومسموع سواء سواء.

وتتجلى تلك الحقيقة فى مسرحيات بيكيت. فعندما نقرأ أحد نصوصه لا يمكن أن نفصل عنصراٍ من العناصر أو نهمشه فوقوف الشخصيات أمامنا حتى قبل أن تبدأ الحوار تعطينا أحاسيس وانطباعات بل وتوجهات معينة.

وإذا كان صمويل بيكيت هو أكثر كتاب الميتاتياتر مسرحانيه فإنه أكثرهم اهتماماً بإخراج نصوصه بنفسه، وهو يخرج هذه النصوص"...وفق الملاحظات الدقيقة للغاية، والتفصيلية لعمله كمؤلف، ولكنه فى ذات الوقت يوضح لنا أنه لا يشعر بأنه مخرج بقدر ما هو كاتب فى المقام الأول، ولديه ينبغى أن توجد عمليه إخراج فى البدء فوق الورق. وهو رغم ذلك لا يقيد النص بتفسير واحد أو رؤية واحدة.

لقد تعاون بيكيت مع المخرج الفرنسى "روجيه بلان" فى إخراج مسرحيته "فى إنتظار جودو" الذى حلل المسرحية وفسرها بشكل أثار إعجاب بيكيت لدرجة أنه أوكل إليه إخراج جميع مسرحياته الهامة مثل "نهاية اللعبة"، "الشريط الأخير"، "يالها من أيام سعيده".

فإذا بحثنا عن أسلوب عمل بلان على النص لوجدنا أنه يبحث فى النص المسرحى عن عناصر اللاوعى محاولاً فى كل قراءة أن يجد فيه روحاً جديدة، تختلف عن التى لاحت منه لأول وهله، سواء للمثلين أو للكاتب نفسه. أى أنه يتجاوز وعى الكاتب ليقدم رؤية إخراجية تتطلق من النص المسرحى ولا تطبقه حرفيه. وبذلك يكون إخراج بيكيت لنصوصه مخالفاً لرؤية بلان وغيره من المخرجين. فرؤيته هنا كمخرج وكمؤلف هى إحدى التفسيرات المتضمنة فى النص دون فرض تفسير واحد على العرض المسرحي. كما أن بيكيت قد تنازل عن إخراج بعض النصوص لبلان عندما وجده قادراً على تجاوز رؤيته الخاصة كمؤلف بحيث يقدمها ويضيف إليها، لقد تجاوز بيكيت وغيره من كتاب الميتاتياتر النظرة الأدبية للمسرح وسيطرة الكلمة عليه وقدموا مسرحاً يقوم على تكامل عناصر العرض البصرية والصوتية بحيث يكون النص أقرب ما يكون إلى "السيناريو" السينمائى الذى تتساوى فيه عناصر الصورة والصوت فى الأهمية ومما لا شك فيه أن ظهور السينما وغيرها من وسائل الاتصال قد أكد اهتمام هؤلاء الكتاب بالبحث عن خصوصية المسرح النابعة منه. بالقدر الذى أثر فى تزايد الاهتمام بالعناصر المرئية والحضور المباشر على خشبة المسرح. وإذا كان هناك توجه معارض ومضاد يقلل من شأن أهمية النصوص التى أنتجها هؤلاء الكتاب وهو التوجه الذى ينحاز إلى الأيديولوجيه وعلاقة المسرح بالمجتمع عند "لوكاتش" أو ينحاز إلى الأدب واللغه كما عند "الاردايس نيكول" الذى يرى أن التأثيرات المشهدية والعرض والعناصر الإخراجية تسيطر على خشبة المسرح فى تلك العصور التى تجنح فيها حركة مسرحية عظيمة إلى الإنحدار. فالتأثيرات المشهدية كانت تتطور فى سرعة لإذ أخذت المسرحية الإغريقية فى التدهور، وجاءت التأثيرات المشهدية فى المسرح الإنجليزى عندما قارب عمل شكسبير نهايته، وبعد تشيكوف فى روسيا جاء مايرهولد تايروف ويبد بلا جدال أن الاهتمام البالغ بالعناصر المشهدية ضار بالخلق المسرحى العظيم على

وجه العموم، وأن أكثر المسرحيات الشهيرة فى رصيد المسرح كتبت دون أن يكون فى ذهن مؤلفيها أهداف مشهدية مفصله على نحو خالص... إنما الكاتب الأقل شأناً هو الذى يخفى معالم صورته الذهنية برؤيا لتجميلات مشهدية.

وإذا كانت هذه الأراء تلقى بعض التأييد من بعض المؤلفين والنقاد فيما يسمون أنفسهم "الأرسطيين الجدد" فإن الحقيقة التاريخى تثبت أن كل كاتب من كتاب المسرح كان يكتب وفقاً لطبيعة عصره وثقافته وفلسفته ويضع فى اعتباره تقنيات خشبة المسرح الموجود فى ذلك العصر. ومع التصور الكبير الذى طرأ على الحياه عامة وعلى المسرح وتقنياته خاصة فإن المسرح بدوره قد رفض سيطرة الكلمة والأدب عليه متفاعلاً مع الفلسفة والثقافة المطروحة ومعبراً عن إنسان هذا العصر ولم يعد فن الدراما مجرد فرع من فن الشعر كما يرى أرسطو ونيكول ولكنه أصبح يعتمد على عناصره الخاصة به، عناصر الصوت والصورة، وبتخلى المؤلف عن الأيديولوجية واللغة الشعرية أصبح أكثر مرونه من حيث تمسكه بإخراج نصه وإذا أخرج هذا النص بنفسه فهو يقدم رؤية واحده وتفسيراً واحداً للنص الذى يقبل عديد من الؤى والتفسيرات المتضمنه داخله والمنطلقه منه.

٤-مؤلفو الواقعية الأمريكية المخرجون:

إكتسبت المدرسة الواقعية فى المسرح أبعاداً جديده على يد كتاب المسرح الأمريكى من خلال اهتمامهم بالدوافع والأبعد السيكولوجية فى حياة الإنسان وكذلك بمزج الواقعية بعناصر أخرى "كالرمز" غير أن موقف كتاب الوقعية الأمريكية من اللغه والكلمة– باعتبارها وسيلة التعبير الأولى وبأنها وسيلة شفافة لا تتدخل فى الواقع ولم يختلف عن غيرهم من كتاب المدرسة الواقعية السابقين.

ويتميز المؤلف الأمريكى بحصوله على إمتيازات كبيرة من خلال قانون الملكية الفكرية المطبق بشدة لصالح المؤلف. غير أن التجربة العملية أثبتت لنا تنازل المؤلف

الأمريكى عن كثير من حقوقه لصالح المخرج ويقد لنا المخرج الأمريكى "هارولد كليرمان" أمثله على ذلك فقد وافق يوجين أونيل على حذوفات مطوله فى مسرحيته "فاصل غريب" بناء على طلب المخرج وأعاد أرثر ميللر كتابة فصل كامل من مسرحية "مشهد من الجسر" نزولاً على رغبة المخرج أما عن المجادلات التى أثيرت حول مسرحية "تيسنى وليامز" قطة على سطح من الصفيح الساخن" حين طلب المخرج "إيليا كازان" إعادة النظر فيها مرة أخرى.

لقد أعلن "وليامز" أنه أنصاع أمام حجة كازان وأعاد النظر فى المسرحية ويشير المخرج إيليا كازان إلى التعاون بينه وبين كتاب المسرح الذين يخرج نصوصهم حيث يتم كتابة المسرحية مشهداً بمشهد بعد محاولات عديده ومناقشات بنيه كمخرج وبين المؤلفين أمثال "ميللر ووليامز" حيث إن وجهة نظر كازان قد لخصها فى مقولته الشهيره "إن لم تكن راغباً فى متابعة إخراج نص مسرحى فى حالته غير المصححه وربما غير الكاملة فالأفضل لك ألا تخرجه أبداً...وفى أمريكا اليوم، المؤلف هو المرتكز الأساسيللإنتاج المنظم، يجب الحصول على موافقته فى اختيار الممثلين والمخرج وفى التفسير العام للعمل. ولكن كما يقول بوريس أرونسون "المسرح فن جماعى يحكم فيها الشخص الأقوى". ونادراً جداً ما يمارس المؤلف المسرحى حقه الشرعي. وذلك لأنه إما جبان وإما؛وهذا هو الغالب، لأنه من الذكاء بحيث يدرك عجزه عن ذلك. وخارج حدود كتابته نادراً ما يكون حرفياً ممارساً...إن موهبة الكتابة وموهبة الإخراج نادراً ما تجتمعان فى شخص واحد.

لقد دفع خضوع المؤلف لرغبات المخرج خاصة مخرج كبير مثل كازان، ببعض المؤلفين إلى إخراج نصوصهم كما يرونها بأنفسهم فى نفس الوقت الذى يقومون فيه بعمل التعديلات وإعادة الصياغة التى يطلبها المخرج فى تلك النصوص. وبذلك فإن العرض الذى يقدمه المؤلف يكون أحد التفسيرات الموجودة فى النص. كما يتجه

هؤلاء المؤلفون إلى نشر نصوصهم بدون التعديلات التى يطلبها المخرج أو نشرها مع النص مع الإشارة إلى ذلك. مع إعتراف هؤلاء المؤلفين بوجهة نظر لمخرجين حيث أن العروضالتى أخرجوها بأنفسهم لم تلق نفس النجاح الذى حققته فى وجود مخرج متخصص مثل "كازان".

لقد تعرض المسرح الأمريكى مثله المسرح الأوروبى لهزة عنيفة فى ستينيات هذا القرن ونتج عن هذا ظهور توجهات مسرحية جديدة مسرحية جديدة ‘‘نابعة من حركة الشباب يمكن أن نطلق عليها جميعاً اصطلاح "المسرح المناهض" أو "مسرح المقاومة" والسمة الرئيسية التى تشترك فيها هذه التوجهات المسرحية المعاصرة فى العالم الغربيهى القماومة "مقاومة" النظام الراسمالى العسكرى والقيم البورجوازيه والتكنولوجيا التى أفقدت الإنسان براءته.

لقد أفرزت هذه التوجهات عدة حركات مسرحية مثل المسرح الحى والمسرح السرى وغيرهم من الحركات التى رفضت أساليب التفكير التقليدية فى المسرح حتى العماره المسرحية نفسها. وأصبحت النظرة إلى اللغه تختلف عن النظرة الواقعية الشفافة وأصبح المؤلفون الشباب يكتبون للعرض برؤى تتفق مع تلك الحركات المسرحية وأصبح الاهتمام ينصب على العرض المسرحى أكثر من النص الأدبى ووصل الأمر إلى محاولة إلغاء النص المسرحى والتخلص من الكلمة.

ب-الطبيعة الجدلية "الدياليكتيكية" بين الإخراج والنص:

تتسم علاقة الإخراج بالنص بالجدل فى حالة وجود مخرج متخصص يقوم بمهمة الإخراج وترجع صفة الجد هذه إلى وجود حالة من الثنائية فى الإبداع. فالمؤلف يبدع النص. والمخرج يبدع العرض، ومع اختلاف ذوات كل منهما تحدث علاقة تأثير وتأثر بين النص والمخرج، فالمخرج يفسر النص ويوائم بينه وبين ذاته حيث يتشكل مفهوم المخرج للنص ومن ثم يسعى إلى طرح هذا المفهوم من خلال عناصر

خشبة المسرح. بحيث يصبح مفهوم المخرج للنص إطارة تأويليا للعناصر المشاركة فى العرض والتى تسعى إلى تأكيد هذا المفهوم. وبذلك يصبح النص جزء من العرض.

لقد عبر أحد فنانى فرقة الكوميدى فرانسيز فى القرن التاسع عشر عن رؤيته المستقبلية لوظيفة المخرج بقوله "المخرج ما هو إلا إنسان بعد الصلصة للسمك وسيجئ الوقت عنما ستصبح فيه الصلصة أهم من السمكة نفسها. والمقصود بالسمكة هنا هو النص المسرحى الذى يكتبه المؤلف والذى كان عمل المخرج فى القرن التاسع عشر يعتبر إضافياً بالنسبة له. وقد تحققت نبوءة هذا الفنان حيث تطورت وظيفة المخرج من يسعى لتقديم وجهه نظر المؤلف الموجودة، فى النص وإلى محاولة تفسير هذا النص ليصل إلى تكوين رؤية ذاتية خاصة به كمخرج ليحتل موقع القوة الرئيسية فى مسرح اليوم.

إن القوة الخلاقة المسيطره فى مسرح اليوم هى المخرج، فلم يعد مجرد منظم وإنما فنان يحكم حقه الشخصي. لقد كتب النقاد عن لير "بروك" وتارتوف"بلانشون" مجرد إخراج المسرحيات. وانتحلوا لأنفسهم وظائف عده: النبي،والمعلم، مؤسس المدارس المسرحية، المهيج الثورى الذى يعمل لتغير المجتمع كله، وحتى الكاهن ومدير الأسرار المقدسة وخلال هذه العمليات جميعاً جلبوا لأنفسهم نقداً عنيفاً خاصة هؤلاء الذين إغتصبوا وظيفة المؤلف المسرحي.

رغم أن الدارسين يقرون حقيقة أن ظهور المخرج بمعنا المعاصر على يد دوق ساكس أوف ميننجن قد اقترن بإعادة الاحترام إلى نص المؤلف الذى عبث به المثلون ووضعوه فى خدمة الممثل النجم ما دعى إلى البحث عن شخصية مميزة ومحايده تتوفر فيها الأمانة، والثقافة، والقدرة الفنية، وتكون فى نفس الوقت بعيدة عن الطموحات النجومية على حساب طرف أو أخر من أطراف العرض المسرحى فكانت شخصية المخرج". إلا أن المخرج المسرحى لم يلتزم بالدور المحدد له حيث

إتسم القرن العشرين بظهور توجهين رئيسيين من حيث التعامل مع النص المسرحى هما توجه يطالب بأمانه المخرج مع نص المؤلف والتزامه به فكرياً واحترامه كلمة المؤلف والتوجه الأخر يطالب بإطلاق حرية المخرج فى التعامل مع النص وهو التوجه الذى يقلل من أهمية الكلمة ويعتبر المسرح خلقاً إبداعياً فى ذاته يقوم على عناصر مرئية ومسموعة بالدرجة الأولى وقد وصل أصحاب هذا التوجه إلى درجة محاولة التخلص من النص المسرحى واستبداله بارتجالات الممثلين.

وقبل أن تقوم بدراسة هذين التوجهين لابد لنا أن نشير إلى أن هذين التوجهين رغم الاختلاف والتناقض بينهما إلا أنهما قد تزاملا فى القرن العشرين دون أن يلغى أى منهما الأخر وأن كان توجه حرية المخرج كان أكثر تأثيراً خاصة فى النصف الثانى من القرن العشرين ففى حين أكد سيطرة المخرج على المسرح وظهور ما يسمى "بمسرح المخرجين" حيث أصبح المخرج يقوم بوظيفة إبداعية من خلال رؤية مسرحية يقدمها فى عرض كما يقوم أيضاً بتحديد وظيفة المسرح وعلاقته بالجمهور والمجتمع.

لقد أصبح العديد من المخرجين رموزاً كاريزمية(*) فى تاريخ المسرح حيث كونوا فرقاً مسرحية شهيرة وقدموا عدداً من الكتاب الجدد على خشبات المسارح وكونوا المركز المتخصصة لأبحاث المسرح.

(*) الكاريزمية" مصطلح يشير إلى الزعيم الروحى الذى يخطى بحب أتباعه وقدرته على التأثير فيهم. ويستخدم هذا المصطلح والكجال السياسى أيضاً بمعنى "الزعيم" ومن أشهر الشخصيات التى وصفت بالكاريزمية "أدولف هتلر" حيث كانت له القدرة على توجيه الشعب الألمانى لتبنى أفكاره الخاصة من خلال مخاطبة عواطفهم وأمالهم فى خطبه الشهيرة.

١-توجه الأمانة قبل نص المؤلف:

جاءت كلمة "الأمانة" ملتصقة بظهور المخرج المعاصر فى القرن التاسع عشر ومرتبطة أيضاً بالواقعية فى الأدب والمسرح "(ف) كلما أوغل القرن التاسع عشر فى اتجاهه نحو التصنيع، وأصبحت نظرته أكثر مادية وعلمية، كلما إكتسبت الحركة الواقعية فى المسرح زخماً أكبر، ومع المسرحيات الجديدة. ظهرت الدعوة لأن يكون تجسيدها على المسرح فى نفس واقعيتها... ولم تؤد الدراما الجديدة إلى قيام نظرة جديدة للديكور فقط، بل أدت أيضاً إلى خلق المخرج- المنتج الذى أصبحت مهمته خلق وحدة شاملة فى التصميم والأسلوب للعرض كله.

لقد كان لتزايد الاهتمام بالمنهج التاريخى فى المجتمع الأوروبى وصدور قوانين الملكية الفكرية للمحافظة على حقوق المؤلف دورها أيضاً فى الربط بين ظهور المخرج المعاصر والواقعية والأمانة مع النص والتى كان يقصد بها التزام المخرج بنص المؤلف فلا يحذف منه ولا يضيف إليه كرد فعل على المرحلة السابقة- "مرحلة سيطرة الممثل النجم وعبثه بالنص المسرحي- والمحافظة على ما يريد المؤلف أن يصل إلى الجمهور من أفكار أو مقولة، وكذلك الولاء التام لكل ما يكتبه المؤلف من كلمات وإرشادات. وهذا يعنى أن وظيفه المخرج كانت تقتصر على تنفيذ النص على المسرح وتهيئة البيئة المحدده له والتنسيق بين عناصر العرض بحيث تعكس نص المؤلف. وهو ما نجده عند ساكس اوف مننجن- الذى أسس فرقته عام ١٨٦٦ وطاف أوروبا ما بين سنتى ١٨٧٤، ١٨٨٠- حيث انصب تركيزه على تحرى الدقه التاريخية فى العناصر المرئية وإخضاعها لهدف فنى واحد "لقد صنع رسوماً مفصله عن المظهر الذى ينبغى أن يكون عليه كل مشهد فى الرواية بما فى ذلك أوضاع الممثلين والمجاميع والحركة اللازمه من إحدى مناطق المسرح إلى منطقة أخرى... ذلك أن إخراج يوليوس قيصر لم يكن الديكور فيه مصمماً فقط على نمط

بقايا الساحة الرومانية ولكن أيضاً على التماثيل والدروع والأسلحه وشرب الأنخاب وكافة الأشياء الأخرى التى صممت بأمانه طبقاً للأصول الرومانية.

لقد كانت فكرة الأمانة فكرة عامة تطبق على كل مجالات الفكر والأبداع فى نهاية القرن التاسع عشر وهو ما أوجد نوعاً من التصالح بين المخرج والمؤلف، وقد استمر هذا التصالح فى بدايات القرن العشرين مع رواد المدرسة الطبيعية حيث يتفق أوتوبراهم، أندريه أنطوان فى تقسيم عمل المخرج إلى جزئين. الأول مادى ويتمثل فى عناصر الديكور، الأزياء، الأكسسوار، الحركة، الإضاءة والثانى هو الإكتشاف الأدبى ""فن التكشف عن الأعماق الدفينه للنص المسرحي، أعنى الأسرار النفسية والفلسفية، وذلك بالحركة التى أمليها على الممثل بحيث تكون واضحة المعنى، ودقيقة التوقيق، مما يوصل إلى تجسيد ما وراء الكلمات والأحداث.

إن اهتمام أنطوان ينصب على النص المسرحى والممثل بوصفة حاملاً للكلمة والرسالة وقد شن أنطوان حملة ضارية ضد ما اسماه "حيل المسرح الرخيصة" والتمثيل غير البارع سانده فيها الكاتب والناقد إميل زولا ""الذى نشر سيلاً من المقالات طور فيها فكرة أن كلاً من الأدب والمسرح عليهما أن يتبنينا الطرق التجريبية للعلم إذا كان عليهما أن يستعيدا دورهما اللذان فقدا بوصفهما مفسرين للمجتمع المعاصر. وأقام زولا برنامجاً للكتابة التسجيلية الحديثة حيث الكاتب لا تزيد حدوده عن (مجرد) ملاحظ مدقق حاد للحقيقه.

لقد كان أنطوان وزولا يسعيان لتطبيق التعاهد بين الأدب والمسرح. ولكن الملاحظة الرئيسية هو أن ذلك قد تطلب إعداد عدد من النصوص لتلائم أفكارهما الطبيعية وهو ما يعنى إخضاع النص لمتطلبات العرض المرتبط بالفترة التاريخى التى يقدم فيها كما يرتبط بأسلوب تفكير المخرج وعناصره تكوينه الفكرية والذاتية. وإذا كان أنطوان قد غير من آرائهعن الطبيعية فإن أسلوب تعامله وتفسيره للنص قد اختلف بالتأكيد مع تغير أفكاره.

لقد إكتسب مفهوم الأمانه تطوراً جديداً عن المخرج الروسى قسطنطين ستانسلافسكى وهذا التطور قد فرض نفسه من خلال تجربة ستانسلافسكى العملية رغم اختلافه مع مبادئه إلى أقرها فى برنامجه. فقد سعى ستانسلافسكى (المخرج) منذ لقائه الأول مع نميروفيتش دانشنكو (مؤلف) إلى إقرار التعاهد بين الأدب والمسرح. فستانلافسكى يردى لمسرحه أن يؤدى "رسالة ثقافية" ولذا فالمسرح يقوم على ركيزتين أساسيتين هما النص المسرحى الذى يقوم بوظيفة اجتماعية والممثل الذى يحمل الرسالة وينقل مضمون النص للجمهور.

يمكننا أن نرصد مراحل تطور ستانسلافسكى فى عدة مراحل. ففى المرحلة الأولى انصب اهتمام ستانسلافسكى على ما اسماه "صدق الأشياء" كالأثاث والأزياء والإكسسوار والإضاءة والمؤثرات الصوتية شديدة الواقعية فكان العرض عباره عن محاكاه للواقع وهو ما اتفق عليه بمرحلة الواقعية الخارجية. وفى المرحلة الثانية اتجه إلى البحث عن "الحياه الداخلية للشخصية الفنية". وهى المرحلة الهامة فى مجال هذه الدراسة لأنها المرحلة التى تضمنت الخلاف الشهير بين تشيكوف وستانسلافسكى رغم اتفاقهما على أهمية النص المسرحى وكذلك اتفاقهما فى التوجهات الأيديولوجية.

ففى إخراجية لمسرحية "طائر البحر" تعامل ستانسلافسكى بأمانه تامة مع النص ”ولم يدخر المخرج العظيم جهداً لكى يكتب كل توصيه وكل إرشاد قرين كل سطر من سطور المسرحية وراح يترجم لحظات السكون ببعض مظاهر الضوضاء الريفيه كأصوات الحيوانات والحشرات المميزه. وراح ستانسلافسكى بمساعدة مصمم المناظر "سيجوف" فى تنفيذ الديكور الواقعى للعرض. وبدأ ينفذ ملاحظاته التى دورها مهتماً بعادات الشخصيات وسلوكها والبيئة المحيطة بها– أى أن اهتمامه انصب على جزيئات النص دون نظره كليه له.

وقدم العرض للجمهور قلاقى نجاحاً كبيراً وتلقى الإعجاب والثناء على العرض من الجميع (جمهوراً ونقاداً) ما عدا شخص واحد كان هو المؤلف "تشيكوف" الذى لم يعجبه العرض"الذى أفسده تفسير ستانسلافسكى شخصياً وكان رأى تشيكوف أن ستانسلافسكى كان قد أحاط العرض بجو من الكأبه وبالإفراط فى تفاصيل الواقع– ألا واقعية– تلك التفاصيل التى لا علاقة لها بالمسرحية والتى كانت فى مجموعها شيئا يبعث على التشتت ومن غير مبرر.

"إن تشيكوف لم يحاول مره أن يشرح أياً من مسرحياته لمخرجه أو لممثليه. على الرغم من أنه يتضايق إذا رأى خطأ ما فمثلاً لم يكن ستانسلافسكى يلبس اللباس الملائم لدور تريجورين فى "النورس" (طائر البحر) وحين طلب من تشيكوف أن يكونأكثر تحديداً. إكتفى بالقول: "ولكن ذلك موجود فى المسرحية. إقرأ المسرحية". ولم تكن هناك أيه إشارة إلى مظاهر الشخصيات فى أى مكان فى المسرحية . وهنا يشير تشيكوف إلى رفضه الأمانه الحرفيه للنص وإلى ضرورة أن يقوم المخرج بالقراءة الداخلية لهوإكتشاف أبعاده النفسية والاجتماعية والفلسفية فى نظرة كليه وهو ما لم يفعله ستانسلافسكى حين اهتم بالجزئيات وتفاصيل الواقع والعناصر الخارجية لمظاهر البيئو والشخصيات. فتشيكوف قد وضع فى نص طائر البحر بعداً رمزياً هاماً حين ربط بين شخصية البطلة والطائر وبين ما تسببه طلقات الرصاص فى نفس البطله. وهى العناصر التى توصل إليها مخرج أخر هو أحد تلاميذ ستانسلافسكى والمتمردين على أسلوبه وهو المخرج مايرهولد الذى وصف المسرحية بالرمزية.

لقد كتب تشيكوف رسالة لصديقه "سوفرين" عقب إنتهائه من كتابة طائر البحر "يقول إنه إنتهى من كتابة مسرحية مخالفة تماماً لكل قوانين الدراما، ولم يستطيع أن يلخصها فى أكثر من أنها مسرحية تعرض فى خمس درجات صوتية

للحب أو خمسة أنواع من الحب. وهو ما لم يقدمه ستانسلافسكى فى العرض بسبب إغراقه فى التفاصيل الجزئية.

لقد نتج عن خلاف تشيكوف وستانسلافسكى توجه الأخير إلى تطوير مفهومه عن التفسير وهى المرحلة الثالثة من مراحل تطوره حيث خاض "مسرح الفن" عدة تجارب مسرحية مع مخرجين آخرين مثل كريج ومايرهولد بهدف تخطى حاجز "الإفراط فى الواقعية". وفى هذه المرحلة قدم ستانسلافسكى عروضاً استخدم فيها الرمز والعناصر التجريدية خاصة فى الديكور، ففى عرض "حياة الإنسان" غطى خشبة المسرح بالمخمل الأسود واستخدم مجموعة من الحبال لتحديد المكان والأثاث وهو أسلوب جديد لم يتبعه ستانسلافسكى من قبل. كما قدم ستانسلافسكى عرض من نوع الفارس الفرنسى هو "زواج فيجاور" استخدم فيه لابس ذات ألوان زاهيه وأسلوب الحركة الكاريكاتوريه المبالغ فيها. ولكن الشئ الوحيد فى تلك العروض والذى لم يسع ستانسلافسكى إلى تخطيه. هو فكرة وجود "الحائط الرائع" الذى يفصل بين خشبة المسرح والجنهور. لقد إحتفظ به فى كل عروضه تقريباً طبقاً لما ينص عليه نص المؤلف.

فى نهاية تلك المرحلة أعلن ستانسلافسكى العودة إلى الواقعيه مرة أخرى ولكنها تختلف عن الواقعيه السابقة من حيث الإسلوب. فقد إحتفظ ستانسلافسكى بالحائط الرابع وبالدور الاجتماعى للمسرح وبفكرة اعتماد المسرح على النص والممثل كركيزتين أساسيتين. ولكنه غير فى أسلوب تعامله مع النص حيث أصبح يهتم أولاً بالبحث عن الفكرة الأساسية فى النص– الفكرة التى تسود العمل وتقوده. والت يسعى للتعبير عنها على المسرح من خلال عناصر العرض المختلفة.

ويقرر لى ستراسبورج فى كتابة "منهج لى ستراسبورج فى تدريب الممثل" أن إبداع ستانسلافسكى فى مرحلته الأخيرة (الرابعة) ينصب على إكتشاف أبعاد

النص الفكرية والفلسفية والاجتماعية من خلال نظرة كليه يسعى إلى توصيلها للجمهور من خلال الممثل المدرب فى إطار فنى بسيط.

لقد تمسك الواقعيون بفكرة الحائط الرابع فى العرض المسرى كعنصر أساسى من عناصر الإيهام بالواقع والحقيقة غير أن هناك بعض التجارب الواقعية التى سعت إلى كسر الحائط الرابع رغم تمسكها بالأسلوب الواقعى وهدفه فى الإيهام بالواقع والحقيقة وأهم هذه التجارب التى سعت إلى التجديد فى الشكل مع الحفاظ على المضمون والهدف الواقعي. منها تجارب المخرج الروسى "أوخلبكوف". حيث كان يقدم عروضاً "طبيعيه فى أسلوبها وإشتراكية فى مضمونها" ولكنه ألغى البرواز المسرحى ونقل الحدث إلى مكان الجمهور بحيث يكون الحدث أحياناً ويحيط ابلحدث فى أحيان أخرى. وقد يكون الحدث على خشبات بارزة فوق رؤس المشاهدين. كما سعى أوخلبكوف إلى إشراك الجمهور فعلياً فى العرض المسرحي.

ففى عرض "الأم" تأليف جوركي، قدم أوخلبكوف المشهد الذى تعلم فيه الأم بخروج ابنها من السجن بمشاركة من الجمهور. حيث تبدأ الأم فى إعداد وليمه لاستقباله ولأنها مشغولة وتريد الإنتهاء بسرعة من إعداد الوليمه، تطلب من أحد المشاهدين مساعدتها فى إعداد المائدة. وتطلب من أخر أن يقطع الخبز ومن ثالث أن يوزع الأطباق. وفى أثناء قيام المشاهدين بمساعدتها تحدثهم الأم عن طيبة ولدها وسعادتها بعودته. وقد حقق المخرج بذلك قدراً أكبر من المصداقية لدى الجمهور حين جعله يشارك الأم فى موقف حياتى واقعى وكأنهم جيرانها الذين يساعدونها ويشاركونها فرحتها بعودة إبنها.

ويرى المؤلف أن إسلوب أوخلبكوف يتفق مع ما توصل إليه بريخت فيما بعد من مفهوم للواقعية بوصفها "وظيفة" وهدفا لا يمنع التجديد والتغيير فى الشكل . حيث يوضع الشكل المسرحى فى خدمة المضمون والهدف الذى يسعى العرض لتحقيقه وهو ما كان يرفضه "لوكاتش" فى فهمه للواقعيه.

لقد استعان أخلبكوف بإسلوب المونتاج "وبدل تتابع المشاهد حسب منطق وقوعها، كان قادراً على أن "يقطع" من مشهد لأخر أو يجمد الحدث فى منتصف أحد المشاهد، ثم ينتقل إلى لأخر ويعود إلى الأول". وبذلك فإن مفهوم الأمانة عند الواقعيين قد إكتسب بعداً جديداً فهى ليست الأمانة تتيح للمخرج لحرية فى اختيار الشكل والأسلوب المناسبين للعرض وما قد يتطلبه ذلك من إعادة ترتيب المشاهد أو الحذف منها بما لا يضر بالفكر والهدف الذى يقدمه النص.

فإذا انتقلنا إلى المخرج الفرنسى جاك كوبو بوصفة صاحب مدرسة أفرزت عدداً من المخرجين الذين تباينت تواجهاتهم واختلفت أحياناً مع أراء كوبو نفسه لوجدنا أن فركة الأمانه عند كوبو تبدو مثالية بعض الشى حيث يرى كوبو أن إبداع عمل مسرحى فى كلمات (النص) وإخراج هذا العمل على المسرح هما مرحلتان لعملية فكرية واحدة. ولأن الكاتب قد تنازل عن سيادته على العرض فعلى المخرج أن يرعى هذا الارتباط الفكرى بين النص والعرض باعتباره متخصصاً فى وسائل وطرق التفسير"والمخرج لا يبتكر أفكاراً، ولكنه يكتشفها. إن دوره أن يترجم الكاتب، أن يقرأ النص، وإن يحس إيحاءاته، وأن يتملكه تماماً كما أن الموسيقى يقرأ النوته الموسيقية بمجرد النظرة الأولى".

وتستوقفنا كلمة "يترجم الكاتب" فى مقولة كوبو. فكيف يترجم المخرج الكاتب؟ لقد تبنى أحد تلاميذ كوبو فكرة ترجمة الكاتب وطبقها حرفياً وهو المخرج "لوى جوفيه". حيث رأى أن الكاتب وحده هو المبدع فى المسرح وركز عمله كمخرج فى إكتشاف مقاصد المؤلف وعكسها على خشبة المسرح مما أدى إلى تسطيح العروض التى قدمها. وقد دفع سوء حل تلك العروض كوبو إلى أن يكتب إلى جوفيه "يستحثه على استخدام شخصيته وأفكاره "لتخصب بثروة جديدة من التقاليه التى ورثتها منا". وهذا يعنى أن كوبو يطالب المخرج (جوفيه) بتقديم النص من خلال ذاته هو كمخرج.

إن كوبو عندما تحدث عن ترجمة الكاتب لم يكن يعنى مجرد النقل من لغه إلى أخرى أو من وسيط إلى وسيط أخر. ولكنه تحث عن عناصر "إيجائية فى النص" وهى عناصر غير ملموسة تماماً ولكنها تخضع لوجهة نظر المخرج وتفسيره لها Interpretation فمصطلح الترجمة كما يشير محمد عنانى فى كتابه (المصطلحات الأدبية الحديثة) ما يزال معناه قائماً فى كلمة Interpret وهى كلمة تطلق على الترجمة الفورية. كنوع من التدليل على تدخل عنصر الذاتية فى عملية الترجمة نفسها. فمهما كان المترجم أميناً فهناك حتمية للاختلاف. وهو ما نلمسه فى عروض كوبو حيث إن أعماله كانت تقوم على النصوص الكلاسيكية خاصة "شكسبير وموليير" وقد أخضعها كوبو لمعمار مسرحى بسيط يراعى فكرة التداخل بين العرض والجمهور. بينما يتم التمثيل بين هذه الموائد.

إن كوبو "كان يحلم بتطوير معجم جديد للعرض المسرحى من النماذج الإنسانية الحديثة مشابهاً للأقنعة القديمة للكوميديا ديلارتى تاركا لممثليه أن يطوروا تعليقاتهم الخلاقة الطبيعية عن الحياة المعاصرة." . وبذلك فإن مفهوم الترجمة والأمانة عند كوبو ينطبق على الأفكار بالدرجة الأولى واحترام كلمة المؤلف مع إمكانية التغيير فى الشكل الفنى الذى يقدم للجمهور.

ويرجع موقف كوبو إلى سعيه لوضع قانون أخلاقى مثالى يحكم العلاقة بين أطراف العمل الفنى (المؤلف والمخرج والممثل). فقد بدأ كوبو حياته الفنية مؤلفاً وناقداً ومعداً ثم إنتهى مخرجاً وصاحب فرقة ومسرح. فكوبو يعتبر المسرح وسيلة ثقافية تتطلب التواصل بى العرض والجمهور. والنص المسرحى هو حامل الرسالة الثقافية. والمخرج عليه أن يكتشف عناصرها وإيجاءاتها من خلال ذاته ويقدمها من خلال الممثل "وكوبو يسمى إبتكارات المخرج إكتشافات، لا لينفى عنه صفة الإبتكار والإبداع، ولكن ليؤكد الأصل للمؤلف". فهو يؤكد على تعاهد الأدب

مع المسرح فى نظرة مثالية فيها قدر كبير من إنكار الذات مثلما طالب ممثليه بإنكار ذاتهم والتخلى عن المكاسب المادية والشهره.

لقد رفض كوبو طبيعيه أنطوان، كما رفض حملة كريج على الكلمة والمؤلف، وتركيز أبيارفوخس على المظاهر البصرية وكل ما أطلق عليه فى تلك الفترة "الفن الشامل" فالفن الشامل يضعف الجانب الفكرى المثالى الذى يسعى كوبو لتحقيقه. وإذا كان كوبو قد نصح تلميذه المخلص "جوفيه" باستخدام عناصره الذاتية.

إن جاستون باتي– تلميذ كوبو المتمرد– هو أقرب لتجربة كوبو العملية رغم اختلافه معه من الناحية النظرية. فقد رفض باتى مقولة كوبو التى ترى أن النص والعرض هما مرحلتان لعملية فكرية واحدة. واستبدلها بمقولة مناقضه تماماً هى أن "النص المكتوب والعرض المسرحى الكامل بهذا الشكل ليسا نوعين من المسرح فقط، ولكنهما فكرتان روحيتان مختلفتان." . ومع ذلك فقد حقق معظم أفكار كوبو وأهمها التعبير عن فكر الكاتب.

ونقدم هنا شهادة إثنين من المؤلفين الذين قدم باتى نصوصهما وهما برنارBernard وهرمان جريجوارGergoire "إنه (جاستون باتي) يعرف كيف يضيف إلى الكلمات كل شئ لم تستطع الكلمات أن تقوله. إنه يتكهن بكل ما أثار انفعالات كاتب المسرحية ويفهمها إنه يدعم وينمى ويبعث الحياه فى الأفكار التى يظاهرها المؤلف... فحتى لو لم يكن عبداً للنص فإنه على الأقل يخضع نفسه له بدقة دائمة، إذ يسعى دائماً إلى أن يجد وسيلة مسرحية لتعبيره يطابق الكلمة". أليس هذا هو ما طالب به جاك كوبو.

مفهوم الأمانة فى المسرح المعاصر:

يرتبط مفهوم أمانة المخرج قبل نص المؤلف بمفهوم التفسير والإخراج نفسه. وقبل مناقشة مفهوم الأمانة علينا أن نفرق بين نوعين من النصوص.

النوع الأول هو النص أحادى الصوت الذى يظهر فيه صوت المؤلف واضحاً ومتحكماً فى الأفكار والشخصيات ويدفع بها بوضوح نحو هدف محدد وأيديولوجية معينة.''(و) الفن الذى يساق فى سفور إلى خدمة قضية بعينها إدعى فى الغالب إلى إثارة النفور على حين أن الأيديولوجية المقنعة لا تصادف مقاومة. ومسرحيات ديدرو وليسنبج وإبسن وشو، من المسرحيات الهادفة السافره''.

وهذا النوع من النصوص لا يعطى للمخرج فرصة كبيرة للتعبير أو للاختلاف عن رؤية المؤلف إلا إذا قام المخرج بالتغيير فى النص. وفى حالة التزام المخرج بالنص وبفكر المؤلف يتحول إلى منفذ ومنسق لعناصر العرض المسرحي.

والنوع الثانى من النصوص هو النص متعدد الأصوات وهو الذى وصفة باختين "بالكرنفالي" حيث تتعدد مستوياته وأصواته الفكرية وتتصارع وتتطلب هذه الأفكار من المخرج أن يكتشفها ويحددها ويسعى إلى التعبير عنها وتأكيدها على خشبة المسرح. وهذا النوع من النصوص الذى يسعى المخرجون لتقديمه فى عروض لما يتيحه من إمكانيات إبداعية كامنة داخله ''فالأعمال الأدبية الكبرى، تشبه جبلاً ثلجياً، يخوض تسعون بالمائة منها تحت سطح الوعي. وكلما زاد كم الأعمال المسرحية لمؤلف واحد، قلت المعرفة اللاشعورية للمؤلف بما يكتبه. ومن المؤكد أنه سيعرف ما الذى يريد قوله مما سطره قلمه، ولكن العمل نفسه يمكن أن يتعدى حدود المؤلف وإمكاناته فالقول المسرحى المأثور يبرهن على أن المؤلف يكتب مسرحية طوال حياته، والممثلون يمثلونها باعتبارها مسرحية ثانية، أما المتفرج فيتلقاها باعتبارها مسرحية ثالثه''

إن المخرج حين يتعامل مع النص فإن يتعامل مع وعى الكاتب ولا وعيه فى نفس الوقت. فإذا ربطنا فكرة اللاوعى هذه بمفهوم "التناص Inter textuality" فى النقد المعاصر والذى يشير إلى ""أن النص ليس تتابعاً من الكلمات التى تفصح عن (معنى لاهوتى محدد) أو رسالة (المؤلف الإله)، كما يقول "بارت" ولكن النص فضاء متعدد الأبعاد تمتزج فيه وتتصادم مجموعة مختلفة من الكتابات– ليس منها ما يعد كتابه أصيله".فليس هناك مؤلف لم يتأثر بغيره من الكتاب السابقين ونصوصهم سواء على مستوى الوعى أو اللاوعى مما ينفى فكرة "الإبداع الخالص الخاص بالمؤلف" وينفى أيضاً صفة الأمانة وهو ما عبر عنه الكاتب المسرحى برنارد شو فى مقدمة مجلد "ثلاث مسرحيات للمتطهرين" ""من وجهه نظر الصنعة المسرحية أجدنى غير قادر على أن أفعل ما فعله من سبقنى من الكتاب.. إن قصصى هى نفس القصص القديمة، وشخصياتى هى شخصيات المهرج والمهرجة. وحيلى المسرحية وتشويقاتى وإثارتى ونكاتى هى نفستلك التى كانت سائدة عندما كنت صبياً. .

"إن نصف الأعمال الدرامية منذ الإغريق وحتى عصرنا الحيث، ما هى إلا نتاج من أصول مستعاره من المؤلفين القدماء. حتى إن أكبر المؤلفين يقومون– دون تردد أو خجل والحكاية، بل يسرقون بعض مقاطع من نصوصهم". وبذلك تنتفى صفة القداسة والأمانة عن النص المسرحى ومؤلفه.

فإذا انتقلنا إلى عمل المخرج وهو التفسير، لوجدنا أنه مفهوم نسبى يختلف طبقاً لاختلاف أيديولوجية المفسر وعناصر تكوينه الذاتية."وربما لهذا السبب نشأت المدرسة التفكيكية التى تقوم على التشكيك فى طبيعة وصدق التفسير، وتحاول أن تثبت أن كل تفسير يمكن مناقضته من داخله بكشف أوجه التناقض فيه وذلك بفحصه وتحليله من منظور أيديولوجى مخالف، وكذلك يمكن مناقضته من داخل النص الأدبى نفسه بتقديم تفسير معارض له".فكل مفسر يقدم فكره وأيديولوجيته

ويبحث عن العناصر التى تؤيد هذا الفكر وهذه الأيديولوجية وهو يوائم بين العناصر الموجودة فى النص وبين ثقافته وأسلوبه الشخصي.

"إن كل تفسير للمادة إنما هو فعل ذاتي. ككيف يمكن أن يكون شيئاً أخر؟ وإن كل شخص سواء كان دارساً يكتب، أوممثلاً يمثل أو مخرجاً يخرج أو مصمماً يصمم أنما يأتى دائماً بذاتيته، هكذا فعل وهكذا سيظل يفعل، وهذا يعنى أنه ولو حاول أن يقيم جسوراً بين العصور، وقال "إننى أترك ذاتى ورائي، والقرن الذى أعيش فيه. وأنظر إلى العمل بعيون زمانه الخاص، فإن هذا شئ مستحيل... إننا ننظر إلى الصورالفوتوغرافيه للعروض التى قدمها جرانفيل باركر– مثلاً– أو ننظر إلى أى عرض يقدم فى أى مكان– فنرى الصورة المزدوجه دائماً".

إن فكرة الأمانة الكاملة أو الوفاء المثالى مع نص المؤلف ما هى إلا خيال لا يمكن تحقيقه سواء على مستوى الأدب أو على مستوى العرض (الإخراج) أو على مستوى الجمهور. فالمشاهد الذى يأتى لمشاهدة أحد العروض سيأتى بأسلوب تفكيره الخاص به والذى يتشكل من أسلوبه حياته العادية وتفاعله مع العالم المحيط به. وبذلك نتفق مع رأى باتريس بافيس فى أنه "لا يتعين على الإخراج المسرحى أن يكون أميناً مع النص الدرامي، فإن مفهوم الصدق، هو كليشيه من الخطاب النقدي، مفهوم تافه ويؤدى فى الحقيقة إلى الحيره، الصدق مع ماذا؟".

إن مفهوم الصدق لا يمكن تطبيقه بحرفيته مع النص حيث يعنى ذلك أن يكون الإخراج والعرض مجرد تكرار لكلمات المؤلف. فمهفهوم الصدق ليس مطلقاً ولكنه مفهوم نسبي.

"إننا نسمع اليوم "شعارات" من قبيل "لابد أن ندع الصوت يسمع". لابد من عدم التدخل!....إلخ. وهى تبدو لنا إما ساذجة جداً أو غير أمينه. من المستحيل أن نقوم بتحييد خسبة المسرح بحيث يمكن للنص أن يتكلم بحد ذاته أو يسمع دون وساطه أو دون تشويه".لذا علينا أن نستبدل مفهوم الأمانة بمفهوم أكثر واقعية

وفاعلية وهو حيث يقدم المخرج رؤيته وتفسيره للنص ويطرح ذاته من خلاله. ولكنه فى نفس الوقت محكوم بما يقدمه له النص من إحتمالات التفسير.

٢-توجه حرية المخرج فى التعامل مع النص:

منذ خمسينات القرن التاسع عشر هاجم "فاجنر" المسرح بسبب عجزه عن التعبير عن أعمق وأنبل ما فى ضمير الإنسان "لأن الصفات اللصيقة بالمجتمع الحديث، ومن أهمها البعد عن الدين والاهتمام المتزايد بالصناعة، وإنكار الفن، جردت الجمهور والفنانين على حد سواء من الفكرة النبيلة التى يقوم عليها المسرح إن الفن فى إعتقاده عدو من أعداء الشكل الحديث لحياة المجتمع، وهو لهذا يدين التركيبة الاجتماعية بشكل كامل، ويدعو إلى شكل ثورى فى الفن يسميه "فن المستقبل" وفن المستقبل عند فاجنر هو صورة تركيبيه للفن، تنصهر فيها كل العناصر المسرحية".

لقد ترددت كلمات مثل "فن المستقبل" و"مسرح المستقبل" فى أقوال وأراء جوردون كريج وأدولف أبيا التى أحدثت ثورة فى عالم المسرح فى بدايات القرن العشرين حيث اتفقا على أن مسرح المستقبل "هو مسرح رؤى لا مسرح حكم ومواعظ". وفى نفس الفترة التى أعلن فيه كريج عن آرائه فى المسرح قدم الكاتب والمخرج الروسى "أفرينوف" عام١٩١٥ كتابيه الشهيرين "المسرح كمسرح"، ثورته على التقاليد المسرحية الواقعية والطبيعية والكلاسيكية التى دعمت مفهوم الإيهام المسرحي، ويقول:"إن المسرح ليس معبداً (كما تدعو المدرسة الرمزيه، أو مدرسة أو مرأه (كما يقول الطبيعيون) أو منبراً أو قاعة درس. إن المسرح هو مسرح فقط ...لا غير".

لقد وجدت هذه الأراء صدى كبيراً لدى العديد من المخرجين الذين سعوا للتعبير عن آرائهم من خلال عروضهم كما سعوا لتقديم نظرياتهم فى عديد من

الكتب مثل كتابى أفرينوف. وكتاب (فى الفن المسرحي) لجوردن كريج، "فيالفن المسرحي" ميرهولد، "المسرح وقرنيه" لأنتونان أرتو. ورغم أن هؤلاء المخرجين المنظرين لم يجمعهم إطار واحد أو تيار منفصل إلا أننا نلمس فى آرائهم اتفاقاً كبيراً خاصة فى نظرتهم الخاصة إلى المسرح باعتباره إبداعاً يختلف عن الإبداع الأدبى وفى موقفهم من "الكلمة" فى المسرح ودور المخرج وطبيعة عمله على النص المسرحي.

لقد كا لهؤلاء المخرجين المنظرين أثر كبير فى تغيير مفهوم المسرح والإخراج فى المسرح المعاصر، خاصة أراء "أرتو" التى تعتبر حتى الأن أهم مرجع يستند إليه المخرجين أصحاب توجه حريه المخرج فى التعامل مع النص. ويمكننا أن نحدد آرائهم التى تمثل هذا التوجه فيما يلي:

أ-الفصل بين الأدب والمسرح وقضية المسرحة:(*)

فالمسرح ليس أدباً ولكنه خلق إبداعى فى ذاته. ويستند هذا الرأى إلى حقيقة أن العرض المسرحى (المسرح) كان سابقاً على النص والمسرحية المكتوبة فى كلمات. فقد بدأ المسرح الإغريقى من خلال العروض الطقوسية التى تجمع بين عناصر الرقص والغناء والتمثيل والموسيقى، ثم ظهر النص المكتوب بعد ذلك وسيطر تدريجياً على المسرح.

ويرفض جوردون كريج فكرة تقديس النص والمؤلف فى المسرح حيث إن النص ما هو إلا مادة خام يقدمها المؤلف للمخرج الذى يعرف أن العين هى أقوى الحواس وأكثرها قابلية للتأثر .فالمسرح من وجهة نظر كريج ليس فى لعب الممثلين ولا فى النص ولا الرقص ولا الإخراج ولكنه يقوم على نظرة تركيبية كليه لكل العناصر.''وعندما أقول الحدث أعنى به كلاً من الإيماءة والرقص، النثر وشعر

(*) ترتبط فكرة المسرحة لدى كريج وأرتو وجروتوفسكى وغيرهم ببعض تأثيرات المسرح الشرقى مثل مسرح "النو" اليابانى وعروض "بالي".

الحدث. وعنما أقول المشهد أعنى كل شئ تراه العين مثل الإضاءة والملابس بقدر ما أعنى المنظر، وعنما أقول الصوت فإننى أعنى الكلمة المنطوقة أو الكلمة التى تغنى فى مقابل الكلمة التى تقرأ. لأن الكلمة المكتوبة لتنطق والكلمة المكتوبة لتقرأ شيئان مختلفان".

وفرق مايرهولد أيضاً بين النص الأدبى والنص المسرحي. واصفاً مصطلح المسرحه بالقدرة على توظيف التكنيك المسرحى أقصى توظيف ممكن سواء داخل "النص أو العرض" ووصف أرتو المسرح الأوروبى بأنه مسرح تنقصة المسرحية. وحدد ملامح النقصان فى غياب"كل ما هو مسرحى خالص، أى كل ما لا يمكن التعبير عنه بالكلمة المنطوقة، أو- بمعنى أكثر دقه- كل ما لا يكون متضمناً فى الحوار". ويرج أرتو سيطرة الكلمة على المسرح الأوروبى إلى الثقافة اللاتينية التى اعتبرت الكلمة وسيله للاتصال الفكرى وهو ما يرفضه أرتو فى المسرح حقاً فإنه لا يكون هناك معنى على الإطلاق لتحمل المشقة الهائلة والتكاليف الباهظة التى يتطلبها إخراج مسرحية ما. فمن الواضح أن قراءة المسرحية بعد عملاً كافياً فى هذه الحالة... إن الكلام ليس من وسائل التعبير المسرحى وإنما هو من وسائل التعبير الأدبى ومن ثم فإنه من الواجب أن نركز على العناصر التى يختص بها المسرح وحده دون غيره من وسائل التعبير الأخرى.

إن أنصار فكرة المسرحه يرفضون الصفة الأدبية التى تعتمد على الكلمة باعتبار أن المسرح مسموع ومرئى بالدرجة الأولى فالمسرح هو مكان مادى ملموس علينا أن نملاه. وأن نجعله يتكلم لغته الخاصة بالحواس التى يخاطبها "العين والأذن" دون أن يطغى عضو على أخر. وهو ما يلخصه لنا جيرسى جروفسكى حين يعتبر النص مثله مثل باقى العناصر العرض المسرحي.

"فالإلتتزام بنص المؤلف وأفكاره هو هدف من أهداف المسرح التقليدي، ونحن على العكس من ذلك، نعتقد فى قيمة المسرح الذى اسماه بعضهم المسرح

المستقل Autonomous، إن النص بالنسبة إلينا مجرد عنصر من عناصر العرض، ومع ذلك فهو ليس أقل هذه العناصر أهمية". وبذلك يكون أنصار فكرة المسرحه رغم أنهم يستندون إلى أصول المسرح الأوروبى الأولى عند الإغريق. إلا أنهم أكثر استجابة لمتطلبات القرن العشرين حيث أصبحت العوامل البصرية تلعب دوراً هاماً فى حياة البشر من خلال ما أحدثته وسائل الاتصال الحديثة من تأثيرات.

ب-تغير مفهوم الإخراج وعلاقته بالمؤلف:

وصف جوردن كريج المخرج بأنه "رجل المسرح" وبأن كل ما سيقدمه فى العرض المسرحى سيكون راجعاً إلى تقديره هو وذوقه ورؤيته اخاصة. فمسرح المستقبل عند كريج هو مسرح رؤى لا مسرح حكم ومواعظ يسوقها المؤلف.

ويرى ميرهولد أن معظم كتاب المسرح بالحتمية لم يكتبوا وفى الذهن أسلوب العرض المسرحى الذى يريد أن يقدمه لذلك فقد كان ميرهولد يقوم بإعادة خلق الحدث الدرامى فى عناصرمن الأشكال والصور الحركة."فى الحقيقة كان ميرهولد متهما بمحاولة استئصال المؤلف (وقد) أنكر ميرهولد هذه التهمه ورافق على أن عمله يرقى إلى إعادة تحديد وظيفة المخرج وهو ما شرحه بيانياً بأن قال إن المخرج ظل تقليدياً يرى نفسه كمجرد متفرج يدير وينجز العرض قبل أن يشاهد من قبل الجمهو".وقدم ميرهولد العلاقة التقليدية بين المخرج والمؤلف فى شكل مثلث يقف فى زواياه الثلاث المؤلف والمخرج والممثل،

وفى هذا النموذج فإن المخرج يقع كوسيط مشارك بين المؤلف والممثل حيث تنقسم الأضلاع إلى علاقات (علاقة المؤلف بالممثل) (علاقة المؤلف بالمخرج) (علاقة المخرج بالممثل نيابه عن المؤلف) وقد غير ميرهولد نمط تلك العلاقة لتصبح علاقة خطيه.

أى أن المؤلف ونصه يقدمان من خلال ذات المخرج الذى يقدم منتجاً جديداً للمثل. فعلاقة المؤلف بالممثل غير مباشره ولكن بالقدر الذى يسمح به ذات المخرج ورؤيته.

ويؤكد أرتو رفضه للفكرة التقليدية والمفهوم التقليدى للإخراج "فوفقاً للمعنى الذى يعطى عامة لكلمة مخرج يعتبر هذا الأخير مجرد صانع مقتبس– مترجم– وهب حياته إلى الأبد لنقل العمل الدرامى من لغه إلى أخرى. ولا يمكن أن يحدث خذا الخلط ولن يضطر المخرج إلى التراجع أمام المؤلف إلا إذا سلمنا بأن لغه الكلمات تفوق الأخريات وبأن المسرح لا يقبل إلا هي".إذا كان كريج وهولد وجروتوفسكى يقللون من سيطرة النصوص المسرحية دون إلغاءها. فإن أرتو قد تطرف إلى درجة المطالبة "فروائع الماضى تصلح للماضي. ولكنها لا تصلح لنا...يجب أن تنتهى من الإيمان الخرافى بالنصوص والشعر المكتوب. يصلح الشعر المكتوب مرة واحدة، وليعدم بعد ذلك وعلى الشعراء الميتين أن يخلوا السبيل للآخرين".ويهدف أرتو بذلك إلى تأكيد اهتمامه بوسائل التعبير الأكثر ملائمة للإنسان المعاصر– فهو يرفض الثقافة باعتبارها مصدر الخطأ فى عالمنا، كما يرفض وسائل التعبير عنها ويرفض صفة القداسة فى النص ومحاولة فرضه على المسرح، فالقديم من وجهة نظر أرتو يجمدنا ويمنعنا من إكتشاف الجديد.

ويرى المؤلف أن وجهة نظر أرتو متطرفة إلى حد كبير حيث أن المسرح الذى يرفض سيطرة النص والكلمة يرفض أيضاً التخلى عنها تماماً باعتبارها أحد وسائل التعبير؛ فالكلمة والنص هما عنصر من عناصر فن المسرح الذى يقوم على نظرة تركيبيه شامله لجميع عناصره.

جـ- الثورة على الواقعية:

رفض أصحاب فكرة المسرحة وحرية المخرج فى التعامل مع النص المدرسة الواقعية بشقيها الواقعى والنفسي، ويتمثل هذا الرفض فى اعتبارهم أن المسرح يقوم على عنصر يرفضون استخدام الواقعية للغه بوصفها "وسيطاً شفافاً" ويرفضون إخضاع المسرح للأيديولوجية وعلى حد قول كريج فالمسرح لم يخلق لكى يستنسخ نقائض الطبيعة بل يقدم لنا الحياه كما نراها فى أحلامنا ورؤانا.

لقد انعكس رفض أصحاب المسرحة للواقعية فى محاولتهم تحطيم الحائط الرابع الذى يؤكد فكرة الإيهام "إن التقاليد المتعسفه لقاعتنا وخشباتنا ووضعها وجهاً لوجه لا زالت تسيطر علينا، فلنترك هذه المسارح لماضيها المميت ولنصمم نحن أبنيتنا لتعطى لنا فقط المساحة التى سنعمل فوقها".وإذا كان أبيا قد عبر عن رفضه لخشبة المسرح التقليدية دون أن يطرح البديل. وإذا كان كريج قد طالب بهدم المسارح القليديه وبناء مسارح جديدة تمكنه من تقديم رؤيته الفنية ولكنه لم يقدم تصوراً عنها، فإن ميرهولد قد وجد الأسلوب الذى يكسر به حائط الإيهام الواقعي."إن المسرح الشرطى بعد أن يحطم الأضواء الأمامية، سيترل بخشبة المسرح إلى مستوى الصالة".وفى "بيت العروض" وهو المسرح الذى قدم فيه ميرهولد تجاربه جعل الصاله على شكل حانه، يجلس الجمهور على موائدها ويشرب على حين يدور التمثيل بينهم.

لقد تحقق تحطيم الإيهام فى عروض أرتو وجروتوفسكى فقد صمم أرتو قاعة العرض بحيث يكون هناك أربع منصات للتمثيل فى أركان القاعة تصل بينهما ممرات بحيث ينتقل الجمهور مع الممثل من منصه لأخرى ويتطلب ذلك أن يجلس الجمهور فى وسط الصاله محاطاً بالتمثيل من الجهات الأربعه. أما جروتوفسكى فرغم عدم إشارته إلى تأثيرات "كوبو" عليه إلا أنه قد استمد منه فكرة المسرح الصغير الفقير وطورها، فقدم عروضه فى قاعة صغيرة لا تتسع إلا لجمهور صغير. وغير فى أماكن

جلوس الجمهور بهدف إحداث أكبر قدر من التفاعل والتأثير المتبادل بين الممثل والمتفرج.

لقد اعتبر أصحاب فكرة المسرحة أن المسرح عباره عن فراغ، مساحة خاليه على المخرج أن يملأها بعناصر الصورة والصوت (من خلال حركة الممثل وتشكيلاته مع الديكور والإضاءة وغيرها من العناصر.

ورغم اهتمام كريج بالعنصر التشكيلى فى الديكور من خلال ستائره الشهيره إلا أن تصميماته كانت تقوم على الخيال والتجريد والإيحاء والابتعاد عن التفاصيل الواقعيه. كما قدم أبيا فى كتابه "الموسيقى" Inszeniettung الذى تضمن أهم أعماله ونشره عام ١٨٩٥ والذى ضمنه إقتراحاته فى التصميم المنظرى دعوته إلى مسرح "الجو" بدلاً من مسرح "المظهر" "إن فن الإخراج المسرحى لم يعد فن إقامه بيئة ملائمه. ولكنه تشكيل فى الفراغ مثل تلك التى للرقص والموسيقى". وقدم أرتو رؤيته للديكور"لن يكون هناك ديكور...يكفى هذا القداس شخصيات هيروغليفيه وأزياء شاعريه. وألات موسيقية فى حجم الإنسان وأشياء مجهوله الشكل والغايه".واعتبر جروتوفسكى الديكور "من سمات المسرح المترف" واستبدله بالخيال حيث يستخدم الممثل الأشياء استخداماً غير طبيعي، فأرض المسرح يمكن أن تكون بحراً أو قارب أو زنزانه. وهى عناصر تترك الفرصه لخيال المشاهد لكى يعمل. وكلها عناصر غير واقعيه.

لقد نال الممثل قدراً كبيراً من الاهتمام عند أصحاب فكرة المسرحه حيث انصب اهتمامهم على تدريبه خاصة تدريبات الجسد. وإن كانت السمه الغالبه عليهم كانت هى تحويل الممثل إلى أله وخضوعه لديكتاتورية المخرج، فقد استبدل هؤلاء الخرجون فكرة "الصدق الفني" بالتكنيك. فجسد الممثل هو المعبرالمرئى القابل للتشكيل والقادر على توصيل المشاعر والأفكار.

لقد تطورت أفكار هؤلاء المخرجين من مجرد الحالة النظرية صعبة التحقيق عند كريج وهى فكرة الممثل العروسة Supermarionet وهى نوع من العرائس القادرة على الاستجابة لجميع التوجيهات التى يصدرها المخرج. لتتحقق نسبياً فى نظرية البيوميكانيك عند ميرهولد. حيث تتحول العواطف والأفكار إلى أشكال مادية ظاهرية Formalish باستخدام جسد الممثل. ليصل إلى قمة النضج عند جوتوفسكى الذى استفاد من وجهات نظر الشابقين عليه وآرائهم وطورها ليصل إلى مفهومه الخاص عن "فلسفة الجسد".

لقد وضع جروتوفسكى كما كثيرا من التدريبات التى يقوم بها الممثل والتى تمكنه من التعبير بصوته وجسده وخياله.''فكل شئ فى الفن صنعه وصياغه''.

المسرح الجديد:

أثرت أراء المخرجين أنصار توجه المسرحه وحرية المخرج فى التعامل مع النص– أمثال كريج وهولد وأبيا وأرتو وجروتوفسكى وغيرهم من أصحاب هذا التوجه– فى المسرح فى القرن العشرين، حيث أصبح مجال الإبداع لدى المخرج واسعاً بعد تخلصه من سيطرة النص الأدبى والمؤلف والتقاليد المسرحية وكل ما كان يكتسب صفة القداسة فى المسرح.

لقد كان لأراء "أرتو" على وجه التححديد أكبر الأثر فى ظهور ما يسمى "المسرح الجديد" بداية من ستينيات هذا القرن حيث سعى المخرجون إلى التخلص نهائياً من المؤلف والنص المكتوب ''وفى المسرح يقوم هذا النوع الجديد من المخرجين بإعداد "سيناريو" مسرحى وتدريب الممثلين على خلق تأثيرات معينة بحيث توصل وجهه نظر صانع العرض "المخرج" ورؤياه المعينة. وقد يكون "النص" أو كلمات الحوار التى يتضمنه السيناريو هى عباره عن مقتطفات من أعمال أدبية معروفه أو من الكتب المقدسه أو من أقوال مأثوره فى إضافات معينة. يؤلف منها

المخرج تركيبه تعبر فى مجموعها بمساعدة الموسيقى والأداء والديكور وسائر المؤثرات المسرحية عن "رؤيا" يريد المخرج أو "صانع العرض" توصيلها... وكلما قللنا من دور الكلمات التى تحمل بطبيعتها الخالصة فى رأى هؤلاء المخرجين الجدد".

لقد وجدت عروض بعض هؤلاء المخرجين نجاحاً كبيراً مثل بعض عروض بيتروك، جروتوفسكي، أريان توشكين، جون ليتل وود، كانتور، روبرت ويلسون وغيرهم،."وحتى فى النماذج الأقل تطرفاً مثل أعمال روجيه بلانشون(*) وبيتر شتاين؛ فإن مساهمة المخرج تعادل تلك التى للمؤلف ترقى إلى تطور مفهوم المسرح الجديد بعد أن أدعى المخرج لنفسه مهمة مؤلف المشاهدScenic writer".

لقد بدأ ظهور ما يسمى "بالمسرح الجديد" أو المسرح المتحرر" فى أوربا وأمريكا فى فترة الستينات وارتبط بحركات التمرد الشبابية فى المقام الأول والتى ارتبطت بالسياسة أيضاً. ففى أوئل الستينات ظهرت فى أمريكا حركة "البيتنك" وهم مجموعات من المنشقين عن المواصفات الاجتماعية والسياسية السائدة وعلى قيم المجتمع البورجوازي. وقد عبروا عن سخطهم على تلك القيم بإتخاذ موقف المنفصل انفصالاً تاماً عن المجتمع حيث شاع الإحساس بفقدان البراءة نتيجة خيبة أمالهم فى "الحلم الأمريكي" وسيطرة المؤسسة العسكرية والتكنولوجيا على الإنسان.

لقد أفرزت هذه الحركة ما سمى بمسرح المقاومة أو المسرح المناهض والذى تمثل عروض المسرح الحى والتى تعتمد على إحاطة الجمهور بأكبر قدر ممكن من

(*) روجيه بلانشون:- تميزا هذا المخرج الفرنسى بتناول مجموع نصوص كاتب معين وتقديمها فى عرض مثلما فعل مع نصوص أداموف، كما كان يقوم بجمع أعمال عصر من العصور وإختيار أجزاء منها وتقديمها فى عرض واحد مثل عرض "فنون الجنون البورجوازي". وقد حققت عروض بلانشون نجاحاً كبيراً ونالت نصوص العروض التى قدمها اهتماماً من المسرحين

فوضى الكلمات والقيم التى تخلق لدى المتفرج إحساساً بفوضى الحياه المعاصره. وظهر أيضاً تيار أخر يدعو للعودة إلى البدائية مثل عرض مسرحية "هير" أو "الشعر" التى حدثت ضجه عند ظهورها عام ١٩٦٨. والتى قدمت الجنس على خشبة المسرح تعبيراً عن إبتذال المشاعر الإنسانية لتفتح الباب أمام ظهور العرى والجنس على خشبات المسارح .

وفى أوروبا وفى فرنسا على وجه التحديد ارتبط المسرح الجديد "بحركات التمرد السياسية فى المقام الأول، والتى ترجع جذورها لمظاهرات الطلاب فى باريس عام ١٩٦٨. كتعبير من الجيل الجديد عن فقدانه الثقه فى المؤسسات الاجتماعية القائمة ورفضه لأشكالها".والملاحظ هنا أن ما يسمى بالمسرح الجديد أو المسرح المتحرر قد ارتبط أيضاً بالعروض الشعبية. والمقصود بالشعبية هنا هى العروض التى تخاطب المستويات الثقافية المختلفة وخاصة الجمهور العادى الذى لا ينظر إلى المسرح بوصفة ظاهرة ثقافية متعاليه. ففى مايو عام١٩٦٨ رفعت اللجنه الدائمة لمديرى المسارح الشعبية وبيوت الثقافة فى فرنسا شعاراً جديداً يقول "السلطه للمبدعين" بعد أن تولى عدد كبير من المخرجين مسئوليه إدارة المسارح فى فرنسا مطالبين بحقهم فى السلطه على العرض المسرحى وإبداعه أيضاً "إن الربط بين اللفظين "السلطة" والإبداع" له مغزاه فهم لا يكتفون بالمطالبة الفنية بشرعية الإبداع كما ظهر فى القرن التاسع عشر. ولكنهم يطالبون المجتمع "وبالذات الدولة بالإعتراف لهم بالتمتع بهذه الشرعيه وإعطائهم حق الاستمرار فيها. لم يعد المخرج يكتفى بأن يكون مؤلفاً ثانياً بعد المؤلف وإنما يطمع فى سلطة بلا منازع ولا شريك" .

كان لتبنى البولندى "جيرسى جروتوفسكي" لمفاهيم المسرح الجديد وتجاربه الفنيه التى استغنى فيها عن النص وحاول خلق توليفه من التأثيرات المسرحية التى تعتمد على التمثيل بالدرجة الأولى يخاطب بها للاوعى الجماعى والعواطف الإنسانية

الأساسية للجمهور أكبر الأثر فى تأكيد مفاهيم المسرح الجديد وقد وصفة جروتوفسكى بأنه ‘‘يشكل علمياً، عودة إلى أصول المسرح، فالكلمات لم تكن تشكل صلب الطقوس والإحتفالات البدائية. وحتى فى المسرح اليابانى الكلاسيكي؛ كان الكاتب أو المؤلف المسرحى يعتبر شخصية ثانويه.

لقد أدى تزايد عدد الفرق التى تتبنى مفاهيم "المسرح الجديد" والتى تنتهج نهجاً غير تقليدى فى الثلث الأخير من هذا القرن إلى إبراز ممارسات مسرحية مختلفة. أهمها الانطلاق إلى فضاءاتمسرحية جديدة تقدم فيها العروض متخلية عن المنصات الإيطالية المنظمة فأصبحت العروض تقدم فى الأماكن التاريخية والأسواق والملاعب وإكتسبت صفة اللامركزية وأصبح العرض ينتقل إلى الجمهور أو ياقبله فى أماكن ذات طابع خاص. كما أن النظرة للمسرح أصبحت تهتم بعنصر الجمهور بشكل أساسى وأصبح العرض المسرحى يسعى إلى إحداث التواصل بين ما يقدم والجمهور ومن ثم أصبح المخرج فى كثير من الأحيان بمثابة قائد يوجه استراتيجيات ثقافية معينة تتضمن استراتيجيات التلقى المقترحه.

إن الدور الذى يلعبه المخرج فى تطور العرض المسرحي. قد دفع بالفنانين المشاركين فى العرض "الممثلين" مصمم الديكور، الموسيقى" للمطالبة باستقلالية نسبية قد تطور تدريجياً للتحول إلى سيطرة وبذلك "تتضح صورة مفهوم جديد للعرض المسرحي. إنه لا يقيم وحده أو يقر مزجاً بين الفنون "لتكمل بعضها" بل على العكس. إنه يستهدف لاستقلالتها النسبية’’. والتى نتجت عن ديكتاتورية المخرج واستئثاره بالإبدا دون غيره من عناصر العرض. وبذلك تتصارع العناصر المشاركة فى العرض بدلاً من أن تتكامل لتعبر عن رؤية واحدة. وهنا يجب على المسرحيين أن يعيدوا النظر إلى تاريخ المسرح مرة أخرى. وخاصة تلك التجارب التى دعمت سيطرة المخرج على العرض. فرغم ثبات سيطرة المخرج على العرض المسرحى ورغم تخلصه من سيطرة النص والممثل على العرض. فإن المؤلف يؤكد

على أن إلغاء مساحة الإبداع الذاتى للممثل وتحويله إلى أله يعد مرفوضاً فى المسرح الذى يقوم فيه الممثل بدور رئيسى يفصح فيه عن ذاته وهو ما رفضه الممثلون المعاصرون بالفعل.

إن عنصر النص على وجهه التحديد ما يزال أهم عنصر فى بناء العرض المسرحي. حتى أولئك الذين طالبوا بالتخلص من النصوص ومؤلفيها قد لجأوا إلى النصوص وإلى المؤلف فى النهاية. فكريج الذى هاجم شكسبير ووصفة بأنه "طفيلى على المسرح لأنه يسلبنا فضيلة الاعتماد على الذات" لم يهر إبداعه إلا ومن خلال رؤيته التشكيليه التى استمدها من نص هاملت.

"و"المفتش العام" كما قدمها ميرهولد هى باتأكيد من إبداع المخرج المعلم، لقد قطع النص وأعاد ترتيب بعض المشاهد، وأضاف مادة جديدة، لكن الكثيرين من الكتاب الروس المحترمين وجدوا عرض ميرهولد قريباً من إبداع جوجول أكثر من أى عرض أخر من العروض الأمينة التى رأوها،، .

وجيرسى جوتوفسكى الذى يزعم أن الأدب من سمات المسرح المحترف الذى يرفضه ويدعو إلى عدم الاعتماد على نصوص أدبية "فإن كل عرض من عروضه يقوم على نص مكتوب".يقوم بإعداده أحد الكتاب أو المؤلفين.

وبيتر بروك فى عروضه التى يستمدها من الطقوس والحالات البدائية والتى لا تعتمد على نص مكتوب يستعين بمؤلف وكاتب محترف يصوغ ما يرتجله الممثلون وهو الكاتب "جون كلوديا كاريا" الذى "يتابع عمل الممثلين ثم يكتب النص، فالنص يكتب بوحى من عمل جماعى ويتبلور كذلك...حيث كان المؤلف يشاهد ارتجال الممثلين مساء ثم يسجلها ويصوغها ويطرحها علينا فى اليوم التالى ليؤديها الممثلون من جديد. ويمكن أن يغيروا مما صاغه فيعيد كتابته مرة أخرى حتى نصل إلى الشكل الذى يرضى الجميع". وبذلك فإن عمل المؤلف والنص امسرحى موجود بشكل أو بأخر. ولكن الاختلاف يأتى فى تغير الدور الذى يلعبه النص.

لقد تخلص بيتر بروك من سيطرة النص والمؤلف ولكنه لم لغه، وإنما استبدله بعمل جماعى يقوم على أساس فكرة النسيبية واختلاف الأراء بحيث تتكاتف الجهود لتقديم عرض مسرحى يهم كل عنصر من عناصره بدور فى تكوينه دون أن يطغى عنصر على أخر.

إذا كان بعض كتاب المسرح فى ابحث الذى نشرته مجلة المسرح الألمانى قد أجمعوا على أن تقليص دور المؤلف ومحاولة إلغائه هو "موضه لا تلبث أن تنتهي". فإن المؤلف يؤكد على أن سيطرة أحد عناصر العرض الرئيسية (النص)، (الممثل)، (الإخراج) هو أمر غير مقبول فى المسرح وأن تعدد الأراء والتوجهات والتجارب هو ظاهرة صحيحه تدفع بالمسرح إلى التطور.“(و) سوف يكون مستقبل المسرح محزناً إذا اقتصر على شكل واحد فقط من أشكال التعبير. فمن خلال التجارب المتعدده يبقى المسرح حياً...فالمسرح يحتاج لاختلافات متنوعه ومتعدده من أجل استمرار حياته.”إن تاريخ المسرح يشير إلى أن كل فن من فنونه تقريباً قد اتيحت له فى فترة من الفترات فرصه التسلط على بقيه الفنون، وفى كل مره كان هذا التسلط يقود إلى تدمير المسرح وتخريبه...وهذا يصل بنا إلى أن مشكلة المسرح من هذه الناحية؛ هى نفسها مشكلة الحياة والعالم...إنه مشكلة توازن”.

٤-الوساطه بين المؤلف والمخرج (الدراما تورج):

يكتنف مصطلح "الدراماتورج" فى المسرح نوع من الغموض وعدم تحديد جوانبه ونلمس هذا الغموض فى جميع قواميس لمسرح التى يشير إليه كوظيفه يقوم بها شخص ما لتجهيز نص المسرحية لتقديمه فى عرض. وتجمع قواميس المسرح المختلفة على أن هذا المصطلح قد ظهر فى ألمانيا. حيث يشير باتريس بافيس إلى أن نشاط الدراما تورج هو "ترسيخ لقواعد نقدية وإعادة رؤية لنظريات مسرحية. وهو تقليد ألمانى لنشاط نظرى وعملى يسبق ويحدد الإخراج المسرحى لمسرحية ما.

فالألمان بقرقون. على خلاف الفرنسين، والأسبان بين الدراما تيكر الذى يكتب المسرحية والدراما تورج الذى يعد تفسيرها وتحقيقها مسرحياً. إن نشاط الدراماتورج غامض ويلقى مقاومه تحديداً فى فرنسا...إن وحدة الأراء حول الدور المحدد للدراما تورج بعيده كل البعد عن الاستقرار".

إن كلمة دراماتورجيا مشتقه من الكلمة اليونانيه Dramaturgein وهى تعنى مؤلف أو واضع الدراما كما تعنى صناعة الدراما (تكوين الدراما) وطبقاً لقاموس المسرح الألمانى Theater lexicon فهناك ثلاثة مصطلحات تتصل بالدراما تورج: الأول Dramaturg وهو الشخص القائم بالوظيفة نفسها والثاني Dramaturgi وهى الإجراءات التى يقوم بها الدراما تورج على النص لتجهيزه للتقديم فى عرض والثالث Dramatisierng وتعنى حرفياً التدريم أو الإعداد الدرامى أو التحويل إلى دراما، وهو يشير إلى تحويل الأعمال الفنية (كالقصة والرواية) إلى أعمال مسرحية من خلال تطويعها لقوانين الدراما.

ويعتبر الألمانى "ليسنج"(*) هو أول من قام بهذه الوظيفة ونظر لها فى كتابه "فن الكتابة المسرحية فى هامبورج Hamburgisher Dramaturgie "يذكر تاريخ المسرح كثيراً من الأمثله التى تم فيها تحويل أعمال أدبية "كالقصة والرواية" إلى أعمال مسرحية تقدم فى عروض مثل أعمال ديستوفسكى حيث قدمت "الأخوه كرامازوف" فى مسرح الفن ١٩١٠، وعرض جاك كوبو فى فرنسا ١٩١١ عندما قدم عرضاً عن إحدى القصص القصيره، وكما قدمت قصة "الممسوسون" لألبير كامى فى عرض ١٩٥٨، وقصة "المحاكمه" لكافكا قدمها أندريه جيد وجان لوى بارو فى باريس عام١٩٤٧. ومن أهم النماذج الحديثة لعملية التدريم العرض الذى

(*) يشير قاموس المسرح الألمانى إلى ظهور أول محاولات التدريم على يد الألمانى جوهان إلياس سليجل١٤٧٩-١٧١٩ ولكنها لم تنل الاهتمام إلا على يد لسنبج١٧٦٧.

قدمه بوتو شترواس وبيتر شتاين فى برلين على مسرح شاوبنى Schubahne عام عن رواية "ضيوف الصيف" لمؤلفها مكسيم جوركي.

ويمكننا أن نحدد الحالات التى يلجأ فيها المسرحيون إلى عملية التدريم وتحويل نصوص غير مكتوبة للمسرح إلى نصوص مسرحية في"-

١-حالة وجود أعمال روائية وقصصيه وشعريه عظيمه تغرى المسرحيين يتقديمها فى عروض مثل أعمال كافكا ديبستوفسكي، وكامي. وقد قام بعض المؤلفين بتحويل أعمالهم الناجحه إلى مسرحيات مثلما فعل ألبيركامى فى قصته "الطاعون" التى حولها إلى مسرحية بعنوان "حالة طوارئ" أو "حالة حصار".

٢-لجأ بعض المخرجين إلى تحويل الروايات والقصص إلى أعمال مسرحية تتفق مع توجهاتهم الجديده. فقد صاحب ظهور المذهب الطبيعى عند أندريه أنطوان إعداد لقصة إميل زولا "جاك دامور" وقدمها فى إفتتاح المسرح الحر. وبرر أنطوان ذلك بعدم وجود النصوص الملائمة للطبيعيه.

٣-يلجأ بعض المخرجين من أصحاب فكرة المسرحة والمسرح الجديد إلى الأعمال الأدبية غير المكتوبة للمسرح لتصبح أساساً لعروضهم وتجاربهم وذلك لعدم سيطرة الحوار والكلما عليها. ولما تتيحه من حريه فى التعامل معها مما يزيد مساحة الإبداع لدى المخرج الممثل أيضاً والمثال على ذلك عرض بيتر بروك الذى استمد من الشاهنامة الإيرانية. وعروض جروتوفسكى التى استمد بعضها من الكتاب المقدس.

لقد تطورت وظيفة الدراما تورج من تحويل عمل أدبى غير مسرحى إلى عمل مسرحى يقدم فى عرض إلى العمل على نصوص مسرحية.''ليصبح (الدراماتورج) مستشاراً فنياً وأدبياً ومعاوناً للإدارة المسرحية "الإخراج". ومجال نشاط الدراما تورج متعدد الجوانب الأن ولكن معالمه غير واضحه ودوره متفاوت وتباين فى المسارح المختلفه.'' إن الدراما تورج فى ألمانيا على حد تعبير "هارولد كليرمان"

يوصف بأنه طبيب المسرحية حيث يخلصها من الأمراض العالقة ويجهزها لتصبح قابله للتجسيد والتنفيذ على المسرح.

لقد نال عمل الدراما تورج اهتماماً كبيراً فى المسرح الألمانى على وجه التحديد على يد كل من "إيرفين بسكاتور" "وبرتولدبريخت" ففى عام ١٩٢٧ أنشأ بسكاتورمسرحه الخاص وسعى إلى تحقيق أهدافه عن "المسرح الإشتراكى أو المسرح البروليتاري" فقد سيطرت عليه فكرة إشتراكيه الإبداع من خلال العمل الجماعي. فكون ما اسماه "المجموعة الدرامية" بهدف" البحث عن أشكال مناسبة للأدب البروليتاري"، وضمت المجموعة الدرامية عدداً من رجال الدراما للاستفاده من خبراتهم ودراساتهم ولتمله العمل الفنى (المسرحية) وتدعيمه بأفكار المعاصر له من مؤلفين وممثلين وتشكيلين حيث يرعون قائد العمليه الفنيه (المخرج) ويزودونهمخلصين بأفكارهم ونتائج معايشتهم للعمل. كل من وجهه نظره الخاصه وذاتيته من أجل الصالح العام" وقد أوكل بسكاتور للمجموعه الدرامية مهمة إعداد الربونوار المسرحى وإعداد برنامج العرض، وحل المشاكل التى قد توجد فى المسرح، الإشراف على استوديو المسرح، متابعة العرض ومدى تقدمه.

وفى إطار "مفهوم الإشتراكى للعمل الفني" أنشأ بسكاتور ستوديو المسرح حيث يتم تقديم اجارب تتضمن جميع عناصر العمل الفنى فيما يشبه "ورشه عمل تضم المؤلفين والممثلين ومصمم الديكور والموسيقين وحتى العمال الذين ينفذون العرض" "وفى باب التأليف كان المؤلف المسرحى يحضر بنفسه هذه التجارب جميعها ليقف بنفسه من خلال المناقشات التى تدور والتى تقوم مقام الميزان فى تقدير عمله على مشاكل التأليف المسرحى المعاصر والعالمي...وكان المؤلف المسرحى يقف بجرأه على حقيقه مسرحيته وعلى التفسيرات التى لأوردها إياها وعلى الأساليب العلمية لتحقيقها دراميا وإبرازها للجماهير وإقتراحات الشطب والإختصار وتبديل الشخصيات"

لقد أخضع بسكاتور جميع العناصر الفنية لخدمة لهدف الذى يسعى لتحقيقه "الهدف الثورى البروليتاري". ففى تجهيزه لمسرحية "مغامرات الجندى شفايك" والمأخوذه عن قصة المؤلف التشيكى "يارشولاف هاشك". رفض بسكاتور الإعداد الذى قدمه "ماكس برود، هانزرايمان".واستعان بسكاتور بثلاثة من الدراماتورجيه هم "بريخت، جاسبر، لانيا" وتوصل الأربعة إلى الأسلوب الذى سيقدم به العرض حيث اتفقوا على استخدام الفيلم السينمائى وضغط أحداث القصة التى تجرى فى ٢٤ساعه إلى ساعتين واستخدام العرئس وإعطاء العرض طابعاً ساتيرياً.

وبعد فشل بعض العروض التى قدمها بسكاتور وإنصراف الجمهور عنها بسبب جفاف العرض واعتماده على المعلومات والريبورتاجات الصحفيه. سافر بسكاتور إلى أمريكا وأنشأ مدرسة وستوديو هناك وقدم عدد من العروض أهمها "الملك لير، مريض بالوهم، سلطان الظلام تولستوى، الحداد يليق بإلكترا أونيل، الذباب سارتر، الأرستقراطيون جوجول: وقد نقل بسكاتور معه وظيفة "الدراما تورج" ولكنه تمثل فى شخص واحد هو الناقد الأمريكى "جون كاستر" الذى شغل وظيفة الخبير الدرامى الأول فى مسرح جيلد بأمريكا

لقد استفاد برتولد بريخت من تجربته مع بسكاتور الذى كان يعمل معه كدراماتورج فى الفترة من ١٩٢٤-١٩٢٦ حيث انعكست هذه التجربة على تطور أعماله. فقد كان تطور أعمال بريخت ونظريته تسير بالتوازى فى ثلاث عمليات أو ثلاث وظائف "كمؤلف، كدراماتورج، كمخرج". "وفى فرقته حاول (بريخت) أن يشكل جماعة مسرحية تقوم على مشاركة الجمعية فى الرأي... والواقع أن بريخت نفسه لم يعط بالمثل إعلاء كبيراً لشأن المخرج حيث كان يرى أن السمتين الرئيستين للمسرح تتمثل فى الدراما تورج الذى له مسئولية واضحه ومحدده بوصفهراوى، والممثلين الذين تتمثل مسئوليتهم فى تجسيد الشخصيات".

ولذا فقد اهتم بريخت بعمل الدراما تورج بدرجة كبيرة جعلته يسيطر على المسرح الألمانى خاصة بعد تطور نظريته الملحمية ومناقضة المسرح التقليدى الأرسطي.

لقد أخضع بريخت العرض المسرحى للوظيفة والهدف السياسى والاجتماعي. ولكنه فى نفس الوقت استفاد من تجربة بسكاتور والتى إنتهت بفشله فى ألمانيا فتنبه إلى أهمية التجديد والتجريب فى الشكل المسرحى والوسائل الفنية. فكانت تجاربه فى الديكور والإضاءة والملابس والتمثيل. لإبراز المضمون والهدف الذى يسعى لتحقيقه. لهذا فقد أخضع بريخت التراث المسرحى العالمى لمنهجه وأسلوبه الملحى منطلقاً من قاعدة مفادها "نص المؤلف ليس إنجيلاً. يمكننا أن نهدم شكسبير إذا استطعنا فهم شكسبير".

لقد قام بريخت بمهمة الدراماتورج لأربعة عشر نصاً بعضها نصوص مسرحية كأنتجونا سوفوكليس، كريولان شكسبير، دون جوان موليير وبعضها عن روايات مثل الأم جوركى وأخضع هذه النصوص لأيديولوجيته ونظريته الملحمية التى تهدف إلى إعادة صياغة التراث الإنسانى من وجهه نظر معاصرة تتفق مع الموقف الحالى الذى يقدم خلاله العرض، لدرجة أن بريخت كان يغير فى "البرولوج" الإفتتاحى لعروضه من يوم من يوم لأخر طبقاً للمتغيرات اليومية، مع حرصه على حفظ حق المؤلف الأدبي. حيث كان يشير إلى عمله كدراماتورج على نص مؤلف فقد كتب بريخت على مسرحيته أنتجونا "أنتجونا سوفوكليس" تأليف "برتولد بريخت" حيث إنه أعاد كتابة المسرحية من وجهه نظر مختلفة عن تلك التى قدمها سوفوكليس. ونتيجة للتأثيرات التى أحدثها بسكاتور وبريخت فى المسرح الألمانى فقد ظلت وظيفة الدراماتورج من الوظائف الرئيسية فى ذلك المسرح خاصة فى العروض التى ترتبط بالنظرية الملحمية. حيث يستطيع المرء تحديد عمل الدراما تورج بإيجاز على أنه رجل المسرح المرقب لتنفيذ الصورة المثلى للنظرية الملحمية فى المسرح،، رغم تفاوت دور الدراماتورج من مسرح لأخر فى ألمانيا إلا أن معظم المسارح الأمانية

تضم مكتباً فنياً للدراماتورج حيث توكل إليه الإختصاصات التاليو أو بعضها ""قراءة واختيار المسرحيات المناسبة، بلورة خطة العرض، البحث عن المخرجين، تحضير وإعداد وترجمةالنصوص، ترتيب الإصدارارت الحديثة، الإعداد للعرض المسرحى بالعمل المشترك مع المخرج، عمل الصياغة المسرحية، المداولة (مع المخرج) عند توزيع الأدوار، اختيار المادة المشكلة للخلفية، تحليل النص، إقتراحات الإخراج وتنفيذ النص، الإشتراك فى البروفات، إدارة وتحرير البامفلت، إبلاغ المعلومات للصحافة ووسائل الإعلام، فضلاً عن تمثيل كالمحاضرات والنشر، المفاوضات القانونية مع المؤسسات المسرحية، المحادثات مع المؤسسات المسرحية، المحادثات مع المؤلفين ومعاونتهم"".

لقد منح المسرح الألماني- خاصة فى عروضه الملحمية- للدراما تورج إختصاصات واسعة انطلاقاً من وجهه نظر بريخت التى ترى أن السمتين الرئيسيتين للمسرح هما الدراما تورج والممثل. ولذا يكون دور الدراماتورج فى المسرح الملحمى ""هو إعداد مسرحياته مكتوبة بكل المواصفات الاعتبارية الكاملة لنص مسرحي، مهما كانت عظمة مؤلفه الشخصية، التاريخي، أو المعاصر. حياً أو ميتاً حتى مشاهدة الجمهور ذلك النص على خشبة المسرح...وما يطرأ على الأحداث والتناول والشخصيات والرؤية من متغيرات. وهنا يكون الدراماتورج قاضياً وحكماً فى نفس الوقت لفصل التراع الأيدى القائم بين اسهاب الكاتب وبلورة المخرج الحرفية.

إن عمل الدراما تورج بهذا المفهوم من وجهة نظر المؤلف لا يحسم التراع بين المخرج والمؤلف. ولكنه يسلب حقهما كمبدعين ويضع تلك الحقوق فى يد شخص ثالث. وربما كان هذا هو السبب فى المقاومة التى تلقاها وظيفة الدراما تورج فى المسرح الأوروبى الغربي. فالمؤلف إذا كان حياً سيرفض بالتأكيد وجود وسيط بينه وبين المخرج. وإذا تطلب نصه المسرحى تعديلاً أو صياغه ما فإن المؤلف سيطالب

بأن يقوم بها بنفسه والأمثله على ذلك كثيرة ومنها التعاون بين المؤلف الأمريكى أرثر ميللر (وهو أحد تلاميذ "جون جاسنر" وإيرفين بسكاتور فى مرحلته الأخيرة)، وبين المخرج إيليا كازان حيث كانت مناقشتهما قد بدأت حول مسرحية بعد السقوط، "مازالت فكره فى ذهن ميللر يحاول أن يعطيها الشكل". حيث يتواصل المخرج والمؤلف ويحاولات التوصل إلى صياغة مرضية للنص المسرحي. ومثال أخر تجربة "بيتر فايس" فى مسرحية "إضطهاد وإغتيال جان بول مارا" حيث يشير المؤلف فى مقدمتها إلى التعدلات التى أدخلها على المناظر بناءا على توجيه المخرج "كونراد سيفنارسكى (المنظر الإفتتاحى رقم(١) ومنظر الجمعية الوطنية ص(١٧٣) ومنظر الخاتمة (مشهد (٣٣) . كما أن بيتر فاس أعاد صياغة بعض المشاهد أثناء إخراج "بيتر بروك" له.

إن المؤلف فى حالة وجوده سيرفض تدخل الدراما تورج فى نصه وفى حالة عدم وجود المؤلف وخاصة فى الأعمال الكلاسيكية فإن المخرج لن يعطى للدراما تورج كل هذه الحقوق متنازلاً عن الإبداع وعن طرح وجهه نظره ورؤيته الفنية. ولذا فإن وظيفة الدراما تورج تختلف فى المسرح الألمانى عن غيرها فى المسارح الأوروبية والأمريكية، فهو وفقاً لقاموس تايلور الأمريكى "الدراما تورج هو معد أدبي. قارئ ممتاز فى فرقة مسرحية دائمة مسئوليته الأساسية هى اختيار المسرحيات التى سيتم تقديمها. والعمل مع المؤلفين عندا يكون ضرورياً فى المراجعة وإعداد لنصوصهم، وكتبه ملاحظات أو كلمات فى البروجرام...وقد عين المسرح القومى (بأمريكا) كينيث تانيا فى وظيفة كهذه وأعطى لقب المدير الأدبي".

إن عمل الدراما تورج هنا هو عمل على النص لإعداده للتقديم فى عرض دون التدخل فى عمل المخرج. بل إن بعض المخرجين يقومون بعمل الدراما تورج بأنفسهم مثل المخرج الفرنسى "جان فيلار".

إن فكرة وجود الدراما تورج كوظيفة داخل العرض المسرحى يمكن أن تحقق نتائج إيجابية فى حالات معينة يمكن أن نحضرها في:

١-تحويل عمل أدبى غير مكتوب للمسرح لعمل مسرحى يراعى تقنيات خشبة المسرح.

٢-صياغة ما ينتجه فريق عمل مكون ومجموعة من الممثلين حيث يتم طرح فكرة وتطويرها من خلال العمل الجماعى ويقوم الدراما تورج بصياغتها كما فى بعض تجارب بروك وجروتوفسكى وغيرهم.

٣-العمل على نص كلاسيكى بهدف تقديمه برؤية معاصرة وفقاً للمتغيرات التى تطرأ على المجتمع. وهو ما يسمى "بالتجريب على نص كلاسيكي" أو تطويع نص لأيديولوجيه معينة من خلال تأكيد خط درامى محدد مثل رؤية "جان كوت" التى قدمها ليتربروك فى عرض لير، حيث فسرها وفقاً لمفاهيم العصر استناداً إلى مشهد العاصفة. أو كما كان يفعل بريخت فى تناوله للمسرحيات الكلاسيكية.

٤-إعادة صياغة نص "ضعيف" فنياً من خلال التعاون مع المؤلف والمخرج. بهدف سد ثغرات النص وتجهيزه ليصبح صالحاً للتقديم فى عرض.

٥-دمج أكثر من نص مسرحى (لمؤلف واحد أو لمجموعة من المؤلفين) طبقاً لرؤية فنية خاصة تقدم فى عرض مسرحي.

وفى كل المجالات السابقة فإن عمل الدراما تورج يتمثل فى إقامة توازن بين المضمون الفكرى الذى يوجد فى النص وبين الأسلوب والتقنيات والوسائل التى ستعبر عن هذا المضمون. حيث يصبح "العمل الأساسى للدراما تورج هو إعداد النص المؤلف بحيث يطابق وجهة نظر المخرج فى بناء العرض".

أى أن عمل الدراما تورج سيكون من خلال المخرج بحيث يقدم فكر المؤلف من وجهة نظر المخرج بأسلوب مسرحى ملائم.

وبذلك فإن الدراما تورج "يغدو وكتابة مشهدية تتقاطع بالدرجة الأولى مع الأسلوب الإخراجي. الأسلوب الذى تعتمد عليه أيضاً تلك الخطة الإخراجية...(إن) الإخراج يؤثر فى تقنية الكتابةالدراما تورجية، والدراما تورج يطور الخطة الإخراجية".

obeikandl.com