

المرحلة الثانية تربية فنية فن التمثيل المحاضرة الخامس د. وعد الهاجري

. الالداء التمثيلي عند(فيس فولد ماير هولد) و (فاخ تانغوف)

- 1- فيس فولد ماير هولد :- ان ماير هولد انطلق في تجاربه من فضاء خشبة المسرح ، من خلال العناصر الدرامية للعرض المسرحي الذي يغير بالضرورة منطق الكتابة . (الدرامية في الادب) النص

ان ماير هولد لا يبحث عن الوسائل فقط في المسرح الهندي والياباني والاغريقي والروماني ومسرح القرون الوسطى ، وانما بدأ ايضا في الاهتداء الى جدلية وشاعرية (خشبة المسرح) والعثور على الرزم الموسيقي من خلال الحركة - الخط - الاشارة - الكلمات - تدرجات الديكور - المنظر - الوان الازياء ، وكان يؤكد على الحركة لأنه يعتبرها موسيقى بلاستيكية ، وهو يبحث عن مونولوج الروح الداخلي بين فواصل الكلمات والحوارات والموسيقى ، لقد انطلق من مقولة (بريو سوف) بان فكرة الانتاج الفني هي شكله ، وان (مادته) هي : شخصيات والالوان والاصوات ، ان الممثل الذي يكشف بدوره روحه (للمتفرج) يجب عليه ان يذوب في روح الكاتب من خلال روح المخرج .

لقد ادخل ماير هولد مصطلح (الكروستك) الذي اخذ منه الرومانتيكية ، وعلى حد تعريفه له بانه جنس كوميدي فض في الموسيقى والفنون البلاستيكية ، وهو يقع في قمة الاسلبة ، لان طريقته مقننة بقوة ، واهتدى ماير هولد الى طريقتين في التعامل مع العناصر الدرامية في النص ، فهو اما ان يعيد بناء النصوص الجاهزة ، او انه يمثل بدون نص مكتوب ، لقد تدخل ماير هولد في فضاء التأليف وفي الاخراج واتضح مسعاه التجريبي في مسرحية (الديوث النبيل) ، وادخل معالجات(السيرك التهرج الكاريكاتور والاكروباتيك و الرياضة و البانتومايم و البلاستيكة او العاب الخفة .) والمهارة

فاخ تانغوف :- ان من بين اهم الامور التي اعتمدها على فاخ تانغوف هو مزجه الناجح بين واقعية ستانسلافسكي التي تعطي للنص اهمية كبرى ، وبين اسلوبية ماير هولد التي تعتمد على الاسلبة محاولا الوصول الى طريقة جديدة تؤثر على

المشاهدين ، وقد نتج عن هذا المزج مذهب الواقعية الخيالية التي هي قريبة الشبه بالتعبيرية ، لقد انطلق فاختانغوف من النص كما انطلق ماير هولدا ، واستخدم كل المهارات التي يمتلكها الممثلون لعبروا عن الموقف الفكري للنص ، حيث ان المسرح عنده لعبة قائمة على الابداع واستعمال المهارات الفنية عند مجموعة الممثلين بقصد ابراز موقفهم الانساني والفكري من معطيات النص ، واخرج بعض المسرحيات منطلقا ممن مبدأ (مسرحة المسرح) واعتماده على الواقعية الخيالية التي تعطي للخيال القدرة على تصور لأشياء الممكن حدوثها رافضا الواقعية بمضمونها العام ، ومن هذه المسرحيات (توراندوت ، الديبوك) وقد حاول في التوراندوت ان يعثر على مبادئ الكوميديا ديلارت . ويقول فاختانغوف ان تعليم الممثل يجب ان يثري اللاوعي عنده بمختلف المهارات ، ان يثريه بالقدرة على تحرير نفسه ، وعلى التركيز والجدية ، بل والقدرة على المسرحية ، اي استخدام المسرح كمسرح ، لا كمكان لأحداث المسرحية، ان ظاهرة (مسرحة المسرح) ظاهرة معادية للواقعية ، باعتبارها ظاهرة قائمة بحد ذاتها ، لها لغتها الخاصة النابعة من قدرات المسرح التقنية

المحاضرة السادسة التربية الفنية المرحلة الثانية فن التمثيل

برتولد بريخت ونظرية المسرح الملحمي

قدم بريخت انتقاله فكريا وجمالية حاول من خلالها في نظرية المسرح الملحمي ان يقدم تغييرا جوهريا في نظرية الدراما الارسطية ، وهذا التغيير استند على مفهومين اساسيين للنظرية (التغريب وكسر الايهام او مايسمى بالجست) وظهرت الخطوط العريضة لنظرية المسرح الملحمي عام 1933 ، حيث بحث بريخت عن علاقات جديدة لرسالة الفن المسرحي ، هذه العلاقات انطلقت في جانبها الفكري من ايدولوجية سياسية تبناها بريخت وهي الماركسية ،ومن بين الاتجاهات الفنية في نظريته ، فقد وقف بالصد من النظرية الفاعلية والتي سيطرت على اوربا من خلال اعمال آبيا وكريك حول التطبيقات المسرحية ، فقد رفض بريخت التأثير التنويمي الذي انشده فاغنر والذي يعهد للمتفرج دورا سلبييا كاملا ، والذي يعتمد على جعله يفقد القدرة على ترجمة العمل المسرحي الى فعل عملي خارج المسرح ، لذا اراد بريخت ان يعيد تعريف العلاقة بين المتفرج والمسرح والمجتمع ، ولتحديد هذه المقاربة ، تبنى مصطلح (الملحمي) لتفريقه عن (الدرامي الارسطي التقليدي) واوضح بان المسرح الدرامي فقد فائدته لانه دفع المتفرج الى سلبية تامة ، لانه يقدم الاحداث ثابتة غير قابلة للتغيير ، لذلك اصر بريخت على ان يلعب المتفرج دورا حيويا وفعالا ، بحيث يكون المتفرج العين الناقدة للعرض . ومن المصطلحات التي ظهرت في نظريته هو (التغريب) الذي يجعل الاحداث او الشخصيات غريبة وابعاد المتفرج عن المسرحية بما فيه الكفاية لكي يستطيع ان يراقبها بعين ناقدة ، وفي بعض الاحيان فسر بريخت عملية التغريب على وقف مصطلح (التأرخة) وهي عملية يتم فيها التاكيد على الاحداث الماضية حتى يستطيع المتفرج ان يحكم وان يميز الامور الماضية مقارنة بالامور الحالية مما يدعو الى تغييرها بالمستقبل .

ويمكن تقسيم مسرحيات بريخت الى مجموعات من الاحداث الصغيرة المنفصلة بعناية ، وفي بناءه لمسرحياته استعار بريخت من الشعر الملحمي حيث انه كثيرا مايستبدل الحوار بالسرد وبالعكس ، ويعمل على التغيير السريع في الزمان والمكان وبين جسورا من الرواية على الفجوات ، واستوعب بيرخت الدراما على انها عملية ديكالكتيكية جدلية ، وبالتالي تتوحد مسرحياته بالفكرة وليس بالفعل واختصر كل مشهد الى (جست) ، وغالبا ماستخدم هذا الجست عنوانا للمشهد ، وفي بعض الاحيان يعكس العنوان على شاشة توضح قيمة القصة قبل رؤيتها ، كان بريخت ينصح ممثليه ان لايشخصوا

الشخصيات التي يمثلونها الا الى الحد الذي يقدم سلوك الشخص في موقف معين ، وكان يطلب من الممثلين ان يؤدوا كلام شخصياتهم بلسان الشخص الثالث ، وان يقف الممثل خارج الشخصية بدلا من معاشتها ، واستخدم تناقض التوقعات وتجاوز الامزجة المتعاكسة لخلق الازمة داخل عقل المتفرج ، ان مسرح بريخت يمنح المتفرج عناصر متضادة تركيب خلال العرض ، و اراده ان يكون ناقد للمجتمع الذي يعيش فيه ، ونشد بريخت في المسرح الملحمي عدم لايهام وجعل المتفرج بحالة ادراك كونه في مسرح ، ومسرح بريخت مسرح ذهني ، ويفترض بان الانسان قادر على الاستجابة وعلى الوصول الى القرارات المتعلقة عندما تتوفر التطبيقات المناسبة ، ومسرح بريخت منبسط خارج الذات حيث يهتم بالقوى الاجتماعية ، ومن الناحية التطبيقية فان مسرح بريخت الملحمي قد استخدم عدد قليل من الممثلين في العروض ، وكان يعتمد على الراوي في سرد الاحداث ، كما استخدم عدد قليل من الديكور

المحاضرة السابعة التربوية الفنية المرحلة الثانية فن التمثيل

مسرح القسوة انتوين ارتو

انتوين ارتو :- اطلق اشباح عالمه الباطني ، واحكم من قبضة الدائرة الميتافيزيقية للربع والهوسات ، وفي مداخلته عن المسرح والثقافة يقول – هناك تواز غريب بين انهيار الحياة والاهتمام بثقافة لم تطابق الحياة ابدا ، اما تنظيراته لفن الممثل فيقول – على الممثل ان يهدم الاشكال ، وينفذ الى ذلك ما وراءها فانه يهدم الظلال الزائفة ويولد ظلال تنتظم حولها الحياة ، ان تحطم اللغة يعني صنع المسرح ثانية – يجب ان نؤمن بمعنى الحياة الجديدة على المسرح ، يوحى الينا ببعض الافكار . يطابق حال المصاب بالطاعون الذي يموت دون ان تموت مادته ، حال الممثل الذي تسييره مشاعره تماما وتثيره دون ان يفيد منه الواقع ، يدل كل شيء في مظهر الممثل الجسماني كما يدل كل شيء في مظهر المصاب بالطاعون ، ان الاحداث الخارجية ، النزاع السياسي ، الكوارث ، الحرب على المسرح ، تفرغ او تنتقل الى المتفرج بقوة تمثل قوة الوباء ان الاشارة المستمرة الى مبداء المسرح في نظر ارتوا ، ينبغي ان تفهم في كل الكتب :- الكيمائية على انها احساس يشبه مستوين

المستوى الذي تتحرك عليها الشخصيات والاشياء 1-

المستوى المفترض الوهمي الذي تتحرك عليه رموز الكيمياء 2-

- شعر ارتوا بحاجة الى تحطيم الحاجز الذي يفصل بينه وبين العالم والاتصال بالبشر .

:- المسرح في نظره ميتافيزيقي يستهدف امرين

القيام بدور علاجي 2- اعادة الخلق 1-

- ندد ارتوا بالمسرح السيكلوجي والمسرح الغربي وطالب بالعرض الشامل وبلغة مسرحية قائمة على الجسد والنفس ، والمطالبة بمسرح يتخذ صفة الاحتفال السحري ومسرح قائم على الاتصال والعلاج القسوة .

- ارتوا كان يبحث عن صالة غير تقليدية اراد ان يستعيض عن الصالة بمخزن يعيد بناءه
- يقول حول النص (افعل بالنص ما يحلو لي ، النص على المسرح شيء مسكين) ، لذا ازينه بالصراخ والالتواءات ، وهي ذات معنى بالطبع
- طالب ببناء فضاء مسرحي جديد ، مليء بالصور والاصوات ، يترك في المتفرج اثرا مغناطيسيا سحريا
- هدف المسرح هو التعبير عن بعض الحقائق الخفية بطريقة موضوعية
- الحوار عنده لا تكون له قيمة الا من حيث امكانية تحويله الى اصوات على خشبة المسرح
- اقترح مسرحا تسحق الصور المادية العنيفة فيه احساس المتفرج وتبهره
- ويقول ارتوا : اريد ان اجرب صرخة التمرد التي تداس بالأقدام ، صرخة القلق وصرخة المطالبة يوجد بين الشخصية التي تضطرب عندما امثل واتقدم على المسرح وبين شخصيتي عندما اتقدم في الواقع ، فرق في الدرجة لكن لصالح الواقع المسرحي ، وعندما احيا لا أشعر انني حيا ، لكن عندما امثل اشعر انني موجود

المحاضرة الثامنة التربية الفنية المرحلة الثانية فن التمثيل

كروتوفسكي والمسرح الفقير

مؤسس المختبر المسرحي البولوني الذي تأسس عام 1959 ، بمشاركة الناقد (لودفيج) وهو دراماتورج ومرشد ادبي ، هذا المعهد متخصص ببحوث التمثيل ، ان فرقة كروتوفسكي مكرسة لاتجاهين ، الاول : ورشة لممارسة التجريب ، والثاني : فرقة لإنتاج اعمال مسرحية مرتبطة بنتائج التدريب ، واعمال الفرقة تتركز على استخدام امكانيات تقنية جديدة تعتمد على خبراء في الرقص والباليه والاكروباتيك ، وعمل مع كروتوفسكي معماريين ومهمة هؤلاء المعماريين تصميم فضاءات العرض المسرحي لكل انتاج ، ويمكن اعتبار مسرحية (الامير النائم) عام 1966 هي المثل الاول لطروحات كروتوفسكي ، والتي تعد خلاصة العمل المسرحي ، يعتقد كروتوفسكي ان نظرية سنانسلافسكي والتي تعتمد على الواقعية النفسية في انتاج الفعل الدرامي هي نظرية جامدة وقابلة للتطور ، واعتقد كروتوفسكي ان المسرح لايمكن ان يحقق خصوصيته في الابداع الا عندما يجد وسائله الخاصة في التعبير بعيداً عن التلفزيون والسينما .

-ولهذا انطلق من مفهومين اساسيين اعتمدت في طروحاته

1- التجربة الطقسية والمشاركة الوجدانية

المسرح يحاول ان يختصر ويكثف عناصره الاساسية في التعبير باعتبار ان 2- الممثل هو الطاقة الحيوية التي يستطيع من خلالها التعبير عن روح الطقس والاحتفال

ان مقاصد كروتوفسكي تقترب من مقاصد (آرتو) بينما تختلف الوسائل ، آرتو يؤكد على الاستعراض والوسائل التكنولوجية ، في حين ان كروتوفسكي يحذفها واستبدال : المسرح الغني بالمسرح الفقير والذي يعتمد على النقاط التالية

1- حذف المسرح التقليدي ويستخدم الفضاء المرن الذي يفصل الجمهور عن الممثلين .

2- يتفادى الاضاءة الضخمة ويستبدلها بمصادر ثابتة تعطي تأثيرات الظل والضوء . لإضاءة الممثلين والجمهور

3- لا وجود للمكياج ابدأ ، فهئية الممثل وحركته وتعبيرات وجهه هي التي تؤسس
. هذا الجانب البصري

4- تحديد الازياء الى الحد الوظيفي فقط ، بعيدا عن المديات التاريخية (الدقة
.) التاريخية

5- المناظر بالمعنى التقليدي مرفوض ، ولهذا يستخدم ادوات كالأنابيب
. والمدرجات والعجلات بهدف توظيفها في العرض خارج سياق وجودها التقليدي

6- الموسيقى انتاج للممثلين من خلال الاصوات الانسانية والايقاعات والضربات
الايقاعية

المحاضرة التاسعة الترتيبية الفنية المرحلة الثانية فن التمثيل

المسرح المعاصر بيتر بروك

• بيتر بروك المولود عام 1925 :- كان اهتمام بروك منصبا على المسرح منذ بداية حياته ، وكان يمقت كل شيء ثابت يجعل من المسرح ثقافة مملّة ، وكان لا يتقيد بأي اتجاه مسرحي ، ويرفض سيطرة النظريات الجامدة عليه ، انه يعتبر المخرج الذي يأتي بمخططات جاهزة الى التمارين ، مخرجا ميتا وخاليا من الحياة ، فهو مع الممثل الذي يقوم بتنظيف حديقة الممثل من الاعشاب الميتة ، مع المخرج الذي يبحث عن العلاقة المباشرة والواضحة مع الممثل والجمهور ، مع المخرج الذي يعمل على تحرير الممثل من كل القيود ، ان مسرح بروك ليس مسرح نخبوي ، بل هو يتأسس اولا وقبل كل شيء على العلاقة الجدلية بين المخرج والممثل والجمهور ، وفي كتابه الفضاء الخالي يحدثنا بروك عن اربعة اتجاهات في المسرح هي : المسرح المميت ، المسرح المقدس ، المسرح الخشن ، والمسرح المباشر .

1- المسرح المميت :- ان اسم هذا النوع لوحده كاف لان يدل على الاحياة وتفوح منه رائحة الموت ، لكن المسرح المميت يحيط الاعمال الكلاسيكية بهالة من الاحترام المزيّف ، والمسرح المميت المتعة فيه قاصرة فاشلة قائمة على منطق تجاري ، البيع والشراء ، وهذه العلاقة بحد ذاتها مجردة من العمق الحقيقي للتواصل ، بحيث صار بإمكاننا ان نجد المسرح المميت اليوم وبسهولة في الاوبرا الفخمة ، وفي الاعمال الكلاسيكية مثلما يمكن العثور عليه ايضا في مسرحيات مولير وبرخت وشكسبير ، يقول بروك ، عندما نعثر على شكل مسرحي معين فان علينا ان لا نقوم بإنتاجه مررا وتكرارا والى الابد ، ان المسرح المميت لايعني المسرح المميت فعلا ! بل هو مسرح فعال بشكل يبعث على الانتفاض والغثيان ، لهذا فانه قابل للتطوير ومواجهة الحقيقة . البسيطة التي يدعوها العالم باسره (المسرح في كل زمان ومكان

2- المسرح المقدس :- المسرح المقدس بالنسبة لبروك هو ذلك المسرح غير المرئي الذي يوجد بفعل التجربة الفعالة والمكتشفات الجديدة ، ان تقديم ما هو مقدس لايعني الكشف عن ما هو محجوب او مخفي في الظاهر فحسب ، وانما في عملية تقديم الظروف التي تجعل استيعاب كل ما هو غير مرئي امرا ممكنا للمتفرج ، يقترح بروك امثلة على بعض التمارين السهلة جدا التي تمنح النص والحالة المسرحية معناها العميق مشيرا بذلك الى مسرح البيوميكانيك لماير هولد ، ان المسرح غير المرئي هو

مسرح اللامعقول ومسرح الوحشية معا ، ومسرح القسوة يقترب اكثر من المسرح المقدس ، هو الواقعة التي بدأت موجتها في الولايات المتحدة الامريكية ، والتي ليس هناك متطلبات لحدوثها مثلما ليس هناك ممنوعات لمنعها ، يجوز فيها كل شيء جائز ، بضربة واحدة او بانفجار واحد يمكن ان تنهدم الكثير من الصيغ البالية .

3- المسرح الخشن :- يتأسس على القذارات ولا يقع بالضرورة داخل مسرح ، وانما داخل عربات والناقلات او العربات الخشبية ، يحلم بروك بمسرح شعبي حقيقي يقف ضد التسلط ضد التقليد والفخخة وضد التظاهر ، ويحلم بالسيرك والبهلوانية ، انه يحلم بمسرح رافض والذي يكون كنموذج ادبي هو مسرح برخت –ونجد التغريب في واحدة من اجمل عروض بيتز بروك المسرحية (مارا – صاد) لبيتز فايس التي تدعم وبقوة بيان المسرح الخشن ، حيث الارتجال يقبض بتلابيب اكبر مساحة من العرض ، ان المسرح المقدس والمسرح الخشن يتغذيان بشكل تلقائي في مناخات طبيعية ممتزجة ومتداخلة ببعضها البعض ، والمصدر الاول لهذه الحيوية الممتزجة بالطبيعة هو شكسبير ،

4- المسرح المباشر :- يظل المسرح مكان لا يشبه الامكنة ، انه يشبه الى حد كبير المكبرة التي تكبر الصورة ، ولكنه ايضا مثل العدسة البصرية التي تصغره ، انه عالم صغير ومهدد بان يتقلص حجمه اكثر فاكثر ، انه يختلف عن الحياة اليومية لذلك هو مهدد دائما بالانفصال عنها ، ان المسرح فن يؤكد نفسه في الحاضر وهذا ما يجعله مقلقا ، فالمسرح هو (الرقعة التي تقع فيها المجابهة الحياتية ، اذ يخلق اجتماع مجموعة كبيرة من الناس في مكان واحد قوة كبيرة ، وهي القوة التي يمكن استيعابها وفرزها بالحياة بوضوح) ويجب ان يبقى التحضير للعرض مفتوحا ، فالمصمم هم من يطور عمله مع عمل المخرج خطوة خطوة ، من دون ان يفرض على المخرج رؤية تشكيلية معينة ، وان يكون قادرا على ان يعود حيث بدأ اذا اقتضى الامر ، فيجري التعديلات والتبديلات لكي تتبلور فكرته وتأخذ شكلها النهائي

المحاضرة الحادي عشر التربية الفنية المرحلة الثانية فن التمثيل

انثروبولوجيا المسرح

ان مصطلح الانثروبولوجيا المسرحية يغطي مجالات بحث متعددة واشهر مجال تحاول استكشافه يمكننا تسميته بالفينو مينولوجيا ، وفيه نجتهد في تميز المظاهر الانثروبولوجية الملموسة في المسرح وكذلك المظاهر المسحية الواضحة في الانثروبولوجية كالطقوس والاحتفالات وغيرها ، وهناك مجال ثاني يمكننا تعريفه كمجال انطولوجيا يجتهد في محاولة استكشاف كنه وجوهر المسرح ، واخيرا يأتي مجال يمكننا ان نعتبره عمليا تبلورت داخل اطار تجارب ثرية عديدة كتجربة كوبوا ومن بعده تجربة باربا مخرج ومدير مسرح الاودن ، وتعود اليه تسمية هذا العلم المسرحي بالانثروبولوجيا المسحية ، وان كان يحق لنا ان نذكر ان ريتشارد شيشنر كروتوفسكي هما رادان في هذا المجال ، وهذا الاخير هو بحق الذي فتح المجال امام الانثروبولوجيا المسرحية كعلم ، ان الانثروبولوجيا المسرحية هو مفهوم المستوى ما قبل التعبيري ويوضح اوجينو باربا في ارخييل المسرح مفهوم المستوى ما قبل ، :- التعبيري كما يلي

1- ان تعبيرية الممثل تنبع تقريبا رغما عنه من افعاله ومن توظيفه لحضوره الجسدي والمبادئ التي تقول افعاله تشكل قواعد ما قبل التعبيرية ، لتعبيرته والرغبة في التعبير لا تقرر الفعل وانما الرغبة في الفعل هي التي تقرر التعبير .

2- الانثروبولوجيا المسرحية تسعى وراء لاكتشاف قواعد تحدد السلوك وعلى الاخص الفسيولوجي والسيكولوجيا – ثقافي للإنسان في وضع خاص داخل اطار العرض المسرحي .

3- ان المسارح بدورها تتشابه من حيث المبادئ والاسس التي تتركز عليها وليس من حيث العروض التي تقدمها ن فنحن نستخدم جسدا بطريفة مختلفة في الحياة العادية عن استخدامنا له في العرض المسرحي ، واذا كان هذا الاختلاف غير واضح المعالم في الغرب فانه شديد الوضوح في الشرق .

ومن خلال دراسة باربا للمسارح الشرقي حيث التقليد غير المؤلف والمعاني غير المفهومة التي تكشف هذا المستوى ماقبل ، التعبيري امكن استخلاص ثلاثة قوانين :-
برجمائية يرتكز عليها ما يسمى بحضور الممثل ، وتلك القوانين الثلاثة هي

تبديل التوازن 2- دينامية التضاد 3- اللجوء الى توافق غير متوافق 1-

تلك القوانين الثلاثة تهدف الى ان تجعل الممثل يبلغ درجة تقنية في الاداء ، ان يوجينو باربا اشتهر بدعوته نحو مسرح ثالث ، اراد التعرف على النشاطات المسرحية وشبه المسرحية لاتي تقام في مناطق مختلفة من العالم ولاتجد لها مجالا للشهرة والانتشار والترويج ، وفي سبيل تعرف تلك النشاطات دفع بفرقة الاودن للقيام بجولات عديدة في مناطق مختلفة من ايطاليا ومن العالم وخصوصا امريكا الجنوبية ، ، واعتمدت جاليات باربا على الجدل بين خيال الممثل وتجربته الفعلية في الواقع وتطويرهما ، واتعمد :-
التدريب كأساس في نشاط فرقته ويقوم نظام التدريب في الفرقة على عدة محاور

1- الارتجال الفردي والجماعي

2- اعداد النصوص والعرض والسينوغرافيا جماعيا

3- التعليم الذاتي لا أعضاء الفرقة ، حيث يعلم العضو الماهر في فن معين باقي أعضاء الفرقة مهارته

4- العرض ليس هو الهدف الاخير للتدريب ، واذا ما اقتنع أعضاء الفرقة ان العمل الذي تربوا على اعداده يستحق العرض ، عند ذاك يتم عرضه على الجمهور

قام باربا بتأسيس المعهد العالمي ل(أنثروبولوجيا المسرح) وهو معهد متنقل يهتم بتلاقح الثقافات اعتمادا على الإلقاء المحاضرات واقامة الندوات بمشاركة عدد من المختصين في الثقافة الشرقية ، والقيام بتطبيقات على تقنيات مسرح (النو ، الكابوكي ، الكاتكالي

المحاضرة الثانية عشر التربية الفنية المرحلة الثانية فن التمثيل

الممثل في العرض المسرحي العربي

ان العرب والشعوب الاسلامية عامة عرفت اشكالا من المسرح قبل منتصف القرن التاسع عشر ، حيث توجد اشارات واضحة على ان المسلمين ايام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلا واحدا على الاقل من الاشكال المسرحية المعترف بها وهو مسرح (خيال الظل) ، ويذكر الشابستي في كتاب (الديارات) ان اللعب بخيال الظل كان معروفا في العصر العباسي ، وكان يعتمد هذا الفن على الهزل والسخرية والاضحاك ، ويقول الباحث المسرحي (شريف خازنادار) ان الخليفة المتوكل كان اول من ادخل الالعاب والمسليات والموسيقى والرقص الى البلاط ، وكان ثمة ممثلون يأتون من الشرقيين الادنى والاقصى ليقدّموا تمثيلياتهم في قصور الخلفاء ، اما العامة من الناس فكانوا يجدون تسليةهم المحببة عند قصاصين منتشرين في طرق بغداد ، يقصون عليهم نوادر الاخبار وغرائبها ، وكان هناك من المضحكين تقننوا في طرق الهزل ، ومن اشهر هؤلاء في عصر المعتضد العباسي (ابن المغازلي) وكان يتكلم على الطريق ويقص على الناس اخبارا ونوادر ومضاحك وكان في غاية الحذق وسمع به المعتضد فاحضره الى البلاط ، ويذكر ان الخليفة المتوكل كان يكن ودا خاصا للممثلين واصحاب المسافرين والملاعب المضحكة عامة ، فما من مناسبة اجتماعية مرت به الا ودعاهم الى اللعب امامه ، ولما انتهى من بناء قصرة (الجعفري) استدعى اصحاب الملاهي ومنحهم بعد الحفل مليونين من الدراهم ، وكان المتوكل إلى جانب هذا التوجه لفنون العرض المسرحي ، كان يكن ودا خاصا لجماعة من الممثلين الهزلين اطلق عليهم اسم (السماجة) ، ولم يتخلى عن حبه لتمثيل السماجة ، حيث بنى مسرحا بدائيا ممثلوه السماجة ومتفرجه الوحيـد (المتوكل) . هذه العروض التمثيلية لم تتوقف منذ ايام العباسيين وفي مصر الفاطمية والمملوكية ، ظل تيار من العروض مستمرا وظلت المواكب السلطانية والشعبية قائمة لتسلية الناس واقناعهم بأبهة الحكم ، وقد ظلت العروض التمثيلية المختلفة موجودة في القاهرة قرونا طويلة ، ومن الحقائق التي لا بد من ذكرها هي ان البابات الثلاث (طيف الخيال ، عجيب غريب ، المتيم الضائع اليتيم) لابن دانيال ، قد كانت تعرض تباعا في ثلاث ليال متوالية ، وهذا تقليد مسرحي معروف في دراما العصور الوسطى ، واهمية البابات ترجع الى انها قد اقامت في مصر مسرحا حقيقيا ، ليس بما قدمته من امثلة تطبيقية لفن المسرح فحسب ، بل بما زرعت من تقاليد مسرحية غرست فكرة المسرح في نفوس وحفظتها من الضياع ، الى

ان جاء الوقت الذي عرف فيه العرب المحدثون المسرح البشري نقلا عن اوروبا ، ففي أوائل القرن التاسع عشر الميلادي حدث الصدام بين العرب والحضارة الأوروبية، وارتفعت ستائر مسرح مارون نقاش في بيروت ذات يوم من عام 1847م لتعرض مسرحية "البخيل"، المستوحاة من قصة موليير لتبدأ أولى خطوات المسرح العربي الحديث. وسارت الأعمال الدرامية العربية بعد ذلك في ثلاثة مسارات رئيسة هي (الترجمة، والاقتباس، والمسرحيات المؤلفة). ثم بدأت بعد ذلك المسرحيات العربية الأصلية أو "المؤلفة" تحت ثمانية أنماط متميزة: الفارس - المسرحيات التاريخية - الميلودراما - الدراما - التراجيديا - الكوميديا - المسرحيات السياسية - المسرحيات الرمزية. الا ان اهم ما يميز المسرح العربي في العصر الحديث هو محاولات التأصيل وجعله مسرحا عربيا صرفا بعيد عن التأثيرات الاوروبية ، وقد كانت هذه المحاولات التأصيلية تعتمد اعتمادا كليا على استيعاب التراث العربي واستلهام روحه الحضاري وتحقيقا للتواصل الفكري والثقافي مع ماضي الامة وانجازاتها الفكرية والحضارية ، وادراكا لأهمية هذا التراث بالنسبة للحاضر وللمستقبل .كمحاولة الطيب الصديقي في مسرحية (مقامات بديع الزمان الهمذاني) كتراث ادبي معروف ، وجمال خوري في مسرحية (جحا في الصفوف الامامية) حيث جعل شخصية المعروفة بطلا مسرحيا ، ويوسف ادريس في مسرحية (الفرافير) بالاستفادة من مسرح السامر

واستفاد سعدالله ونوس من البيئة ومن شخصية الحكواتي في مسرحية (رأس المملوك جابر)، وفي العراق ظهرت اعمال كثيرة يتوضح منها توظيف التراث الشعبي كمادة درامية كما في مسرحية (المفتاح) ليوسف العائسي ، و(قرنديل وطنطل والكورة)، لطفه سالم ، و(الفيل يأملك لزمان) لونس حيث انقلب الى شخصية ابو الورديات ، وكذلك (قاسم محمد) في مسرحية (بغداد الازل بين الجد والهزل) وشخص

. واحداث في مجالس التراث ، وكان ياما كان

).