

((المسرح العربي))

المصدر :

www.yabeyrouth.com

مقدمة عامة عن المسرح والمسرحيات

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

نشأت الدراما، أي المسرحية، من الاحتفالات والأعياد "الديونيزية" Dionysus، ومن الطقوس والرقصات والأناشيد التي كانت تُنشد، ومن المواكب التي كان يقيمها اليونانيون القدامى، وكان المكان المُعد لتلك الحفلات يسمى مسرحاً.

المسرحية، أو الدراما العالمية الحالية، وهذا المسرح الجماعي الذي نعيش فيه من الرقص البدائي إلى التمثيلية الحديثة التي تشبه العرض الصحفي، ومن الطقوس الدينية إلى التمثيل الدنيوي، ومن المأساة اليونانية إلى خطافات الصور المتحركة، كل ذلك في مظاهره المربكة المحيرة يسجل لنا تعريفات عن المسرح وعن المسرحية أو الدراما، وإذا استطاع أحدنا أن ينشر صورة للمسارح المختلفة التي تمثل فوقها الحياة، لأدرك من فورهِ أنه لا يمكن أن يهتدي إلى التعريف الجامع المانع، الذي يتسع للتعبير بالكلام عن عناصر الفن وطوره، وأحواله، وعن مظاهر الحياة المسرحية والتمثيلية واتجاهاتها. إن الفن المسرحي هو الفن الذي تلتقي عنده جميع الفنون، إذ ليس بين الفنون فن كفن المسرح استطاع أن يصل موهبة الخلق الفني الغامضة بموهبة التلقي والاستقبال.

المسرح ليس مجرد وسيلة ترفيهية، وإنما يتخطى دوره ذلك. ففي فترات عظمته جاهد كتابه وممثلوه ومخرجوه، في اكتشاف نواحي الجمال فيه؛ ففن المسرح يعتمد في جوهره على حصيلة المعرفة في شمولها العام، وعلى قدرة الإنسان على الاستكشاف والتعجب والتأمل.

كان المسرح عند الإغريق مظهراً دينياً، وعند الرومان ما يشبه المتعة الرخيصة، التي يتكفل بها الرقيق من أجل الترفيه عن مالكيهم، وكان للكنيسة في عهدها الأول شراً ينبغي استئصاله، غير أن الكنيسة عادت بعدها بعدة قرون، تحتضن مسرحيات الأسرار

والمعجزات، كما بات جمهور اليوم يسترجع الأعمال الجيدة للمسرحي اليوناني "سوفوكليس Sophocles"، والإنجليزي "وليم شكسبير William Shakespeare"، والسويدي "أوجست سترندبرج August Strindberg"، ويطن بعض النقاد أن هؤلاء الكتاب، ليسوا بشراً عاديين.

إن المسرح بسبب إسهامه في تلبية احتياجات الإنسان الجمالية والذهنية، وبسبب نوع الجمهور الذي يرتاده، وبسبب الرابطة الوثيقة، التي تربط جمهوره بممثليه، ثم بسبب مختلف القيم الأخرى، لكل هذه الأسباب يبدو مقدرًا له أن يعيش بضعة آلاف أخرى من السنين. وحتى لو كتب للمسرح المختلف أن يحقق تنبؤات المتشائمين القديمة، ويحل به الموت فسوف يبقى المسرح التربوي حقلاً طبيعياً للتدريب، ونقطة انطلاق للطالب، في أي فرع من فروع الفنون المسرحية، إذ إن المسرح الحي هو الجذر، الذي تولدت عنه بقية الفروع الأخرى.

وإذا كانت النهضة المسرحية تعتمد على البحوث والدراسات والتجارب، في مجال الفنون والآداب المسرحية فإن الثقافة المسرحية تضيف كذلك التعريف بالتراث المسرحي، بما تقدمه من مؤلفات وترجمات تهتم المتخصصين والعامّة، على السواء.

نشأة المسرح وتطور الفن المسرحي

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

وكان هذا الإنسان البدائي يرقص بدافع المسرة، ولكون الرقص طقساً دينياً فهو يتحدث إلى آلهته بلغة الرقص، ويصلي لهم ويشكرهم، ويثني عليهم بحركاته الراقصة، وإذ لم تكن هذه

الحركات شيئاً مسرحياً مؤثراً أو تمثيلاً، إلا أن حركته المرسومة ذات الخطة كانت تنطوي على نواة المسرحية أو بذرة المسرح.

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

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

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

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

أما عن القصة المسرحية فقد ذكر "روبرت آدموند" المؤرخ المسرحي وصفاً تخيلياً لمثل هذه النشأة التلقائية للقصة المسرحية، حين قرر أن رقصة القتل القائمة على حادثة قصصية حقيقية، أو ماثرة من المآثر الباهرة قد نشأت من إعادة سرد قصة هذه الحادثة حول نار المعسكر. ولو تصورنا ما كان يجري في العصر الحجري، عصر الكهوف والماموث، وتصوير المظلمات المائية فوق جدران الكهوف، وقد أمسى الليل، وجلس زعماء القبيلة معاً، وقد قتلوا أسداً، وها هو زعيم القبيلة يثب واقفاً ويقول: "لقد قتلت الأسد، أنا الذي قتلته، قصصت أثره فهجم عليّ فقذفته بحربتي فخر صريعاً"، ثم يبدأ في تمثيل المعركة إيقاعياً وسط أصوات الطبول، وتمثيله لخوفه من الأسد وهو يهاجمه، ثم

ترديده لعبارات الشجاعة حين قتل الأسد. في هذه اللحظة تولد المسرحية بكل عناصرها المعروفة الآن، وإن كانت بغير تقنية على الإطلاق، وإن لم ننكر لعباس ابن فرناس فضل خياله المحلق في الطيران، فلا ننكر على الإنسان البدائي أنه الأب الأول للمسرح.

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

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

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

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

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

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

1. المسرح عند الإغريق

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

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

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

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

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

والسمات الرئيسية للتراجيديا اليونانية هي مجموعة من الخصائص الآتية:

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

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

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

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

أعلى الصفحة

الكوميديا الإغريقية

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

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

وقد سبق الزبي المسرحي، في أثناء نمو الدراما، الديكور المسرحي، بل سبق كل مقر ثابت مخصص للتمثيل. وقد بقيت مثل هذه الأماكن الثابتة المخصصة للتمثيل، لأمد طويل، عانقاً أكثر منها معيناً لحل مشكلة الفن المسرحي كما عرفته الدراما الإغريقية. فبناء مثل مسرح ديونيز كان مصدر بلبلة للفكر المعاصر، إذ إن أطلاله الباقية لا تدل على مبنى يرجع إلى العصر الهليني فحسب، بل إلى العصر الروماني. والمنفق عليه نشأة كل من الملهاة

والمأساة في المحافل القروية وفي المواكب الممجدة لديونيز الذي عُد في زمنه الإله الملهم وموفر الخصب.

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

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

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

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

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

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

ومن غير المستبعد أن المنصة الخشبية كانت تتخذ أولاً فأول، ما يتفق من الأشكال ومختلف مقتضيات المسرحية، بل قد مرت المنصة الحجرية نفسها بأطوار مختلفة. وفي

متحف اللوفر Louvre بباريس آنية أولت على أنها توفر أصدق صورة لأول منصة حجرية في أثينا.

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

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

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

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

عناصر الفن المسرحي

1. الإخراج المسرحي

لئن كان المخرج، إلى حد ما، وافداً حديثاً على المسرح، فإن منزلته في المسرح الحديث في عملية عرض النص الحي على المسرح لا يسبقها في الأهمية سوى منزلة المؤلف. وهذه حقيقة يتأكد صدقها بنوع خاص في مسرح الهواة، حيث يكاد المخرج يكون "المحترف" الوحيد في هذا الميدان، بل حتى في مسارح برودواي، وإن كانت بعض الأسماء أمثال دافيد بيلاسكو، وتيرون جاثري، وإيليا كازان، قد أحرزت صيتاً لم يحرزه من قبل سوى المؤلفين ونجوم التمثيل.

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

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

إلى الآن لم يبت فيمن يستحق أن يدعى بلقب أول مخرج في التاريخ، إذ ليس ثمة بداية محددة مفاجئة، كما هي الحال في معظم الأشياء، لكن برز اسم "دوق ساكس ميننج"، ذلك الهاوي الملوكي الذي ظهرت فرقته لأول مرة بإخراجها الدقيق في برلين في أول مايو عام 1874م. وكان يتشدد في مراعاة النظام، ولذلك كانت فترة التدريبات المسرحية للممثلين

عنده طويلة. ولم يكن بفرقة نجوم، إذ كانت كل الأدوار في عرفه مهمة، وقد أخضع المناظر والإضاءة والملابس والماكياج والملحقات للتخطيط الدقيق، وامتزجت جميعها في إطار التمثيل العام.

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

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

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

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

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

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

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

2. الديكور المسرحي

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

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

أ. الجزء الخاص بالجمهور

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

ومقاسات صالة المسرح الكلاسيكي النموذجي كما هو متعارف عليه:

عرض الصالة من 15 متراً إلى 20 متراً

عمق الصالة من 20 متراً إلى 30 متراً

وبارتفاع إجمالي يصل إلى 25 متراً حتى البلكون

ب. الجزء الخاص بالتمثيل

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

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

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

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

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

ج. الجزء الخاص بالممثلين

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

والعناصر المختلفة التي يتكون منها المسرح هي:

(1) القوس المسرحي

وهو الفتحة التي تحدد مقدمة خشبة المسرح وأساس بنائه، وهي عادة مزخرفة، وكان أول عهدها بالمسارح الإنجليزية في القرن التاسع عشر الميلادي. وبما أن فتحة القوس المسرحي كثيراً ما تكون أعلى مما يلزم، لذلك يخفى الجزء العلوي منها بستارة ثابتة،

أو بديكور مرسوم على هيكل ويثبت في سمك القوس المسرحي، أو وراء الحاجز المعدني. وتكون هذه الستارة وديكورها مناسبين لديكور القوس المسرحي والقاعة.

(2) خشبة المسرح

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

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

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

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

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

أعلى الصفحة

(3) الستائر

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

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

(4) عمودا الإضاءة

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

(5) مكان العازفين

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

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

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

3. الملابس المسرحية والماكياج

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

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

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

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

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

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

4. التمثيل المسرحي

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

لم يكن "بيس" هو الممثل الوحيد لدى اليونان الذي يصلنا اسمه، فهناك كثيرون من بينهم أسخيلوس وسوفوكليس اللذان كانا يقومان بالتمثيل فيما يكتبان من مسرحيات، كما كانت حال سيبس ولا ريب أن هؤلاء الممثلين بنعالهم العالية، "الكوثورنوس"، وأقنعتهم

المرتفعة، "الأونكوس"، قد اهتموا إلى ضرورة الصوت الجمهوري، والإلقاء المفخم، والحركة الأسلوبية للتلاوم مع المسارح الضخمة المكشوفة التي كانوا يعملون فيها.

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

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

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

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

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

أعلى الصفحة

5. الموسيقى المسرحية

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

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

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

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

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

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

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

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

6. الإضاءة المسرحية

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

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

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

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

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

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

فنون المسرحية

1. الأوبرا

مسرحية غنائية تعتمد على الغناء أكثر من الكلام، وتختلف عن التمثيليات التقليدية في عدة جوانب أهمها أن العنصر التمثيلي في الأوبرا يعد أكثر عمقاً وتأثيراً في المشاهدين، خاصة أن الأوبرا تعتمد على الانفعالات الأساسية كالغضب والحزن والحب والانتقام والقسوة والغيرة ونشوة الانتصار.

يستفيد المؤلف الأوبرالي إلى درجة كبيرة من إمكانات الموسيقى المصاحبة التي تعمق الإحساس لدى الممثل والمشاهد كليهما. وتتميز الأوبرا عن التمثيلية التقليدية في أنها تجمع بين أكثر من لون من ألوان فنون الأداء مثل التمثيل، والغناء، وموسيقى الأوركسترا، والأزياء، وفي أحيان أخرى كثيرة الرقص والباليه.

وبالرغم من أن الأوبرا تعد أبرز ما أخرجته العصر، فقد كان ظهورها مصادفة أو راجعاً إلى خطأ في فهم طبيعة التمثيل اليوناني القديم. فقد تصور بعض العلماء المتحمسين أن التراجيديات الإغريقية كانت ترتل وتغنى كلها. وسرعان ما تحمس اثنان من العلماء من هذه الجماعة هما: "جاكوبو بيرري Jacopo Peri" و"أوتافيو رينوشيني Ottavio Rinuccini" فأخرجوا أوبرا "دافني Dafne" عام 1597م، التي تعد أول أوبرا في العالم.

مصطلحات تستخدم في الأوبرا

• **الآريا:** مقطوعة غنائية مطولة يقوم بها المغني بمفرده للتعبير عن مشاعره الشخصية.

- **الإلقاء المنغم:** جزء من النص الأوبرالي يقدم معلومات عن الحديث ويطور الحبكة الدرامية في شكل غنائي بسيط فيما يشبه الحديث العادي وأحياناً بمصاحبة الأوركسترا.
- **الأوبرا الجادة:** لون الأوبرا الذي ساد في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين وكانت تتناول موضوعات أسطورية وتاريخية في المقام الأول وتركز على المؤثرات المسرحية الخاصة والغناء المتميز.
- **الأوبرا الكبرى:** أوبرا السنوات المبكرة من القرن التاسع عشر الميلادي حيث يتم التركيز على المؤثرات المسرحية ومشاهد المجموعات الكبيرة والموسيقى المركبة المتداخلة، والحوار.
- **الأوبرا الهزلية:** أوبرا إيطالية هزلية تعالج مواقف إنسانية مأخوذة من الحياة اليومية.
- **طاقم المغنين "إينسيمبل":** مجموعة صغيرة من المغنين، تتكون عادة من شخصين إلى خمسة أشخاص. تسمى المقطوعة التي تؤديها المجموعة بنفس الاسم.
- **بل كانتو:** أسلوب في الغناء يركز على جمال النغمة والمهارة الفنية.
- **كولوراتورا:** أسلوب أداء في الغناء يميل إلى التلوين وتقوم به عادة أصوات سوبرانو قوية.
- **سنجسبايل:** لون من الأوبرا الألمانية يستخدم الحوار المؤدى بدلاً من الأغنية المنفردة.
- **ليتموتيف:** مقطوعة موسيقية قصيرة تقدم بعض الأفكار والأماكن والشخصيات كلما ظهرت في العرض.
- **المدونة الموسيقية:** هي النوتة الموسيقية المكتوبة التي يستخدمها قائد الأوركسترا.
- **النص الشعري:** هو النص المكتوب للأوبرا.
- **الواقعية:** أسلوب واقعي في الأوبرا الإيطالية يكون فيه التركيز على الحدث والانفعالات.

تختلف الأوبرا كذلك عن العروض الأخرى، التي تستخدم الموسيقى مثل المسرحيات الموسيقية والغنائية، في أن الأوبرا تستخدم حواراً أقل منهما، وتشارك الموشحات الدينية الغربية مع الأوبرا في ميزات معينة وهي استخدام الموسيقى المصاحبة للغناء الفردي ومجموعة المنشدين والأوركسترا، وقد تحكي قصة. إلا أن الموشحات الدينية في الغرب تختلف عن الأوبرا في أنها تفتقر عناصر التمثيل والأزياء والتزين، وقد بدأت الأوبرا في

إيطاليا في السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر الميلادي ثم قام الموسيقيون الإيطاليون والمغنون وقادة الأوركسترا بتطوير ذلك الفن الأدائي في السنوات التالية. وبحلول نهاية القرن السابع عشر الميلادي انتشرت الأوبرا من إيطاليا إلى بقية دول أوروبا.

وتتكون الأوبرا من عنصرين أساسيين هما الكلمات أو النص المكتوب والموسيقي أو النوتة ويقصد بها الغناء والموسيقي. والنص المكتوب للحوار في الأوبرا أقل طولاً من النص التمثيلي التقليدي؛ لأن غناء الكلمات يستغرق وقتاً أطول من مجرد أدائها تمثيلاً، ومن ناحية أخرى فإن الموسيقى ذاتها تقوم أحياناً بتجسيد العواطف والانتفاعات التمثيلية بصورة أكثر عمقاً من الكلمات.

أما الموسيقى فإن كل دور في الأوبرا يتطلب مغنياً يتمتع بمدى أو درجة صوت معينة، ومن ثم يتم تقسيم المغنين في الأوبرا حسب درجات الصوت. ويستخدم الغناء الجماعي في معظم عروض الأوبرا إلى جانب الغناء المنفرد والثنائي والأداء الموحد.

رغم أن طبيعة الأوبرا تفرض قيوداً على حركة المغني، إلا أن الحركة السريعة والمفاجئة والجسم الملتوي قد تؤثر على صوت المغني، كما أن الأداء في الأوبرا يتطلب درجة معينة من إجادة التمثيل. ويختلف عدد الآلات الموسيقية المستخدمة في الأوركسترا ونوعها من أوبرا إلى أخرى، فالآلات التي يحتاجها عرض إيطالي في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي تختلف عن الآلات التي يتطلبها عرض كتبه "فاجنر Wagner" في أواخر القرن التاسع عشر الميلادي. وتحدد طبيعة العرض كذلك دور الأوركسترا، فقد توفر موسيقى مصاحبة للأداء وقد تؤدي دوراً مهماً في العرض، وقد تبرز مشهداً أو حدثاً معيناً أو تؤكد، وقد تقوم بتقديم فواصل تمهد أو تعد المشاهد وهكذا.

أعلى الصفحة

2. الأوبريت

نوع من المسرحيات الغنائية كان محبوباً في الفترة بين أواسط القرن التاسع عشر حتى العشرينيات من القرن العشرين الميلادي. تطور الأوبريت من الأوبرا الهزلية الفرنسية ولكنه يختلف عنها في أنه يحتوي على حوار كلامي بدلاً من الحوار الغنائي، وعلى أغاني بدلاً من الحان. وغالباً ما تكون مقدمة الأوبريت خليطاً من أغانٍ منتزعة من العرض وليست شيئاً مؤلفاً مستقلاً كما هو الحال في الأوبرا.

الغرض من الأوبريت هو الترفيه وإدخال السرور على النفوس وليس إثارة العواطف القوية أو الكشف عن قضايا مهمة أو مناقشة قضية ذهنية أو جدلية. وفي كثير من الأوبريتات نجد أن عقدة القصة إما عاطفية رومانسية أو ساخرة. وفي معظم الحالات تتضمن نوعاً من

الارتباك حول أخطاء غير مقصودة، كما تنتهي بنهاية سعيدة كثيراً ما تعكس شيئاً من المغزى الأخلاقي.

في الأوبريت تُظهر الموسيقى أحياناً مباشرة من غير تعقيدات لحنية، وفيها إيقاع قوي. وهناك الأوبريت الذي يحتوي على رقصات وغيرها من التي تقوم على أساس رقصة الفالس والكورال "الغناء الجماعي".

ازدهرت عدة مدارس قومية خلال الفترة التي انتشر فيها الأوبريت واستقبلت بلهفة شديدة. وازدهر هذا النوع في فرنسا، وكانت أجمل الأوبريتات التي كتبت هي تلك التي ألفها "جاك أوفنباخ Jacques Offenbach" وهو مؤلف موسيقى فرنسي، ألماني المولد. ومن بين مؤلفاته "أورفيس في العالم الأرضي Orpheus in the Underworld" عام 1858م و"لابيل هيلين" عام 1864م و"لابيريشول La Perichle" عام 1868م.

في عام 1860م كتب المؤلف الموسيقي النمساوي "فرانز فون سوبيه Franz Von Suppe" أوبريت "داس بنسيونات" الذي أصبح فيما بعد النموذج الحي للأوبريت في فيينا، غير أن رائد مدرسة الأوبريت في فيينا هو "يوهان شتراوس Johann Strauss" الابن الذي جعل "الفالس" السلسلة الفخرية لإيقاع موسيقى الأوبريت.

يعد أوبريت "داي فلدرماوس" 1874م أشهر مثال لمدرسة الأوبريت في فيينا، وقد سيطر هناك الأوبريت الرومانسي وشكل هذا النوع من فن الأوبريت سيادة تامة في أوائل القرن العشرين الميلادي مع انتشار أعمال مثل "الأرملة المرححة" عام 1905م التي ألفها "فرانز ليهار Franz Lehar" والتي كانت محببة لكثيرين.

في العالم العربي انتشر فن الأوبريت نقلاً عن أوروبا ولكن بمزيد من التعريب ليلائم الفكر الشرقي والمتلقي في الشرق. وقد بدأ هذا اللون من المسرح الغنائي في مصر في الثلث الأول من القرن العشرين الميلادي، ثم سرعان ما انتقل إلى بلدان عربية أخرى مثل لبنان وسورية وكان هناك تأثير كبير لزيارة الفرق المسرحية الغنائية المصرية للبلدان العربية.

3. مسرح العرائس

هي مجسمات اصطناعية يتحكم في حركاتها شخص، إما بيده أو عن طريق خيوط أو أسلاك أو عصا. وقد تمثل الدمية شخصاً أو حيواناً أو نباتاً أو شيئاً من الأشياء. وتتقصد هذه الدمي أدواراً في مسرحيات تعرف باسم "عروض العرائس" أو "مسرح العرائس". ويسمى الشخص الذي يقوم بتحريك العرائس "محرك العرائس".

يصنع كثير من الأطفال عرائس من المواد الرخيصة من القماش أو الخشب، أو من أشياء كعلب الألبان الفارغة أو الخرق البالية. ويقومون كذلك بتأليف عروض العرائس ثم يحركونها، ويعملون على تغيير أصواتهم مع تغيير الشخصيات. ويمكن استخدام منضدة أو رف كتب منصة لعرض العرائس. كما يمكن أن يعمل محرك العرائس من وراء غطاء أو

شرشف، يشده بعرض الجزء السفلي من فتحة باب. ويتوارى خلفه فلا يرى المشاهدون غير العرائس المتحركة التي تظهر بالجزء الأعلى من فتحة الباب.

يلجأ بعض المدرسين إلى الاستعانة بفن العرائس المتحركة، لإضفاء التشويق على المادة الدراسية، فيقومون على سبيل المثال بالاستعانة بالعرائس المتحركة لتمثيل واقعة من الوقائع التاريخية.

وقد اعتاد الناس على الاستمتاع بعروض العرائس منذ زمن بعيد، إذ عثر على مجسمات تشبه الدمى المتحركة بالمقابر والأطلال الأثرية بمصر القديمة واليونان وروما؛ بما يعني أن مسرح العرائس مسرح قديم. ويرجح أن يكون أول استعمال للعرائس في المناسبات الدينية.

أعلى الصفحة

وهناك ثلاثة أنواع رئيسة من العرائس المتحركة هي:

أ. العرائس المتحركة باليد.

ب. العرائس المتحركة بالخيط.

ج. العرائس المتحركة بالعصا.

ويشتمل الكثير من العروض على أكثر من نوع من أنواع العرائس المتحركة. أما أكثر الأنواع انتشاراً فهي العرائس المتحركة باليد، ويتكون أحد أنواعها المعروف باسم "عرائس القفاز" أو "القبضة" من نموذج مفرغ لرأس متصل بقفاز أو كم من قطعة قماش ينطبق على حجم الساعد، ويقوم مقام جسد العروس. ومن ثم يقوم محرك العرائس بإدخال يده في كم القماش وصولاً إلى القفاز.

لعل أشهر شخصيات عرائس القفاز هي شخصية "بنش" نجم الاستعراض الإنجليزي الذي اشتهر باسم استعراض "بنش وجودي Punch and Judy". وكان قد جرى تدشين شخصية بنش بإنجلترا عام 1662م. وثمة عرائس شبيهة بشخصية "بنش" نالت إقبالاً جماهيرياً في بلدان عديدة.

4. الباليه

فن أدائي يستخدم حركات الجسم الإنساني للتعبير عن الانفعالات المختلفة كالغضب والخوف والغيرة والفرح والحزن.

وتطلق كلمة باليه على اللون الكلاسيكي الذي ابتدعه الفرنسيون أثناء القرن السابع عشر الميلادي وكذلك على الباليه الحديث المختلف الإيقاع والملابس. كما يطلق كذلك على

المسرحيات الهزلية الموسيقية التي تجمع بين فنون الأداء المسرحي والرقص والغناء والموسيقى، وإن كان التعبير عن طريق حركات الجسم، أي الرقص، الخاصة هو أهم تلك العناصر جميعاً، وتصاحب كل ذلك الملابس والأزياء الخاصة التي يراعى في تصميمها حرية الحركة دون عوائق. وفي العصور الحديثة طورت كل دولة كبرى أسلوبها الخاص بفن الباليه، فالباليه الأمريكي يتسم بالسرعة والحيوية، بينما يميل الباليه الروسي إلى قوة الأداء والإبهار، أما الباليه الفرنسي فيميل إلى الأناقة والجمال. وقد أتاح ارتباط فن الباليه بالمدرسة الفرنسية منذ بدايته الأولى للفرنسيين سيطرة مفرداتهم اللغوية الخاصة بذلك الفن على اللغات المختلفة. وهذا يفسر سر انتشار المفردات الفرنسية داخل مدارس الباليه المختلفة.

ظهرت البدايات الأولى لفن الباليه في القرن الخامس عشر الميلادي في إيطاليا خلال النهضة. وقد ساعد على ظهور ذلك الفن أن الشعوب بدأت في عصر النهضة تظهر اهتماماً أكثر بالفنون والعلوم. وقد أدى ازدهار التجارة في هذا العصر إلى ثراء أمراء الدول الإيطالية في "فلورنسا" وغيرها من المدن، وهو ثراء ترتب عليه تنافس هؤلاء الأمراء في رعاية الفنون والآداب، بالرغم من توقف الفنون في تلك الدول عند حد الهواية. وعندما تزوجت إحدى أميرات الأسرة الحاكمة في فلورنسا وهي "كاثرين ميدتشي Cathrine de Medicis" من ملك فرنسا عام 1547م، أدخلت فنون الإمتاع التي نشأت عليها إلى بلاط ملك فرنسا، بل أحضرت معها من إيطاليا موسيقياً هو "بلنزار بوجي" للإشراف على تقديم تلك العروض. والواقع أن مؤرخي فن الباليه يعتقدون أن أحد أعمال ذلك الموسيقي وهي "أوبرا الراين" كانت أول باليه بمعنى الكلمة، وقد أدى نجاح العرض آنذاك، إلى محاكاته في عدد كبير من بلاطات ملوك أوروبا. وقد أصلت أوبرا الراين الهزلية مكانة باريس بصفقتها عاصمة الباليه في العالم، وزاد من هذه المكانة الكبيرة تشجيع الملك لويس الرابع عشر الذي تولى السلطة في أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر الميلادي هذا الفن، فأنشأ الأكاديمية الملكية للرقص عام 1661م لإعداد الراقصين المحترفين لتقديم العروض في البلاط الملكي وقصور النبلاء. فكان افتتاح تلك الأكاديمية آنذاك بداية عصر الاحتراف في فن الباليه بعد أن توفرت للفنانيين إمكانات أضخم بكثير من اتخاذه هواية. وسرعان ما انتشرت فرق الباليه المنافسة في بلدان أوروبية أخرى، وكانت أبرز تلك الفرق الفرقة الإمبراطورية الروسية للباليه في "سان بطرسبرج" التي تأسست عام 1738م. وبمرور الوقت وازدياد المهارات الفنية تحول فنانون الباليه إلى تقديم عروضهم بالمسارح العامة أمام الجمهور العادي. وقد كان المؤلفون والمعدون للباليه في البداية يأخذون مادتهم القصصية من الأساطير اليونانية القديمة.

المذاهب المسرحية

1. المذهب الكلاسيكي

لم يعرف اليونانيون القدماء والرومانيون القدماء الذين ورثوا عن اليونانيون ثقافتهم بما فيها من مسرح وشعر وأدب كلمة "كلاسيكي" إذ إن أول من أطلق هذه الكلمة كان كاتباً لاتينياً من أهل القرن الثاني الميلادي يدعى "أولوس جليوس"، فقد كتب هذا الرجل كتاباً صاغ فيه عبارتين إحداهما هي **Scriptor Classicus** أي كاتب أرسطراطي يكتب للخاصة فقط، والثانية هي عبارة **Scriptor Proletarius** أي كاتب يكتب للعامة وجماهير الشعب. ولم يكن أولوس يقصد بعبارته الأولى هذا الكاتب الذي لا تقرأ كتبه إلا في فصول المدرسة **Classes**، كما وهم الذين حرّفوا معنى تلك الكلمة أو كما شوهاها غيرهم بعد ذلك بقرون طويلة، فزعموا أنها تطلق على كل كاتب أو كل أثر علمي أو أدبي جدير بالدراسة الأكاديمية في الكليات والجامعات. كما غلب ذلك المعنى طوال العصور الوسطى وفي عصر النهضة بين الشعوب اللاتينية، وهو المعنى الخاطئ الذي تسرب منذ تلك العصور إلى اللغات الحديثة.

هذا وقد كان الإنسانيون **Humanists** يعدون روائع الأدبين اليوناني واللاتيني هي وحدها المؤلفات الجديرة بمثل تلك الدراسة، ومن ثم أصبحوا يطلقون على الروائع اليونانية والرومانية كلمة **Classics** أي الروائع الكلاسيكية.

على أن هذا الاسم أصبح يطلق الآن على كل الروائع الحديثة، حتى تلك التي لم يتقدم عليها الزمن، والتي لا تمت بصلة إلى المذهب الكلاسيكي.

يعدّ أرسطو "384-322 ق.م" بلا شك أول من قنّن المذهب الكلاسيكي في المسرحية، وضبط قواعده غير المكتوبة وذلك في كتابه "الشعر"، ذلك الكتاب المضطرب الذي لم يعد في البداية أن يكون مذكرات مهوشة وضعها أحد تلاميذ أرسطو في أثناء أحاديثه، إلا أن أرسطو عاد ووضع هذا الكتاب في صورته النهائية سنة "330 ق.م". وكان أرسطو يكتب

كتابه هذا وبين يديه مآسي الثلاثة الكبار: أسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس. كما كان بين يديه كذلك ملاهي أرسطوفانس وغيره من عظماء عصره، وكان هؤلاء جميعاً قد ماتوا قبل أن يولد أرسطو، وكان عصر المأساة اليونانية قد انتهى، وعلي هذا فقد عاش أرسطو في فترة من فترات المسرح اليوناني كان جميع مؤلفي المآسي فيها ينسجون على نهج مآسي الثلاثة الكبار، ولعل هذا هو الذي جعل أرسطو يتخذ من مآسي هؤلاء الكبار قانونه.

ويعرف أرسطو المأساة بأنها:

"محاكاة الأفعال النبيلة الكاملة، وأن لها طولاً معلوماً، وتؤدي بلغة ذات ألوان من الزينة تختلف باختلاف أجزاء المأساة، وتتم هذه المحاكاة بواسطة أشخاص يمثلونها وليس بواسطة الحكاية، وهي تثير في نفوس المتفرجين الرعب والرأفة وبهذا تؤدي إلى التطهير "تطهير النفوس" من أدران انفعالاتها".

ويقصد أرسطو باللغة ذات الألوان من الزينة، اللغة المشتملة على الإيقاع والألحان والأناشيد. ويعد من أجزاء المأساة الكلاسيكية القصة "أو الخرافة" والأخلاق "أي الشخصيات" والفكرة والمنظر والأناشيد والحوار، وهذه عند أرسطو هي الوسائل التي تتم بها المحاكاة.

ويري أرسطو وجوب أن تكون المأساة متوسطة الطول حتى لا تمل، وأن تشتمل على بداية ووسط ونهاية، وأن تتم لها وحدة الفعل، أي وحدة الموضوع، فلا تختلط عقدها الأساسية بعقد ثانوية، ولا تتألف من أكثر من موضوع واحد حتى لا ينتشتت انتباه المتفرج وتنصرف الأضواء عن البطل إلى أشخاص آخرين فيضعف الموضوع الأصلي.

كما يرى أرسطو أن مدى الأحداث التي يتألف منها الموضوع يمكن أن يجري في الحياة الحقيقية في "دورة شمسية"، وهو يعني بتلك الدورة الشمسية نهاراً وليلاً أو أكثر قليلاً. وهذه هي وحدة الزمان عند أرسطو، أما الأحداث التي وقعت في الماضي، سواء كان ماضياً بعيداً أو قريباً فتروى على السنة الشخصيات أو تحكيها المجموعات.

وكل مأساة عند أرسطو تشتمل على "تحول"، أي انتقال من السعادة إلى التعاسة والعكس، وعلى "تعرف" أي انتقال من الجهل إلى المعرفة، مما ينتقل بالشخصية من المحبة إلى الكراهية أو العكس.

وقد ظل الناس يتدارسون ما ورد في كتاب "الشعر" لأرسطو عن المأساة الكلاسيكية أحقاباً طويلة بوصفه من الأمهات في هذا الفن. وظلت أقوال أرسطو قواعد جامدة يحكم النقاد بمقتضاها حتى القرن الثامن عشر الميلادي بالرغم مما شهدته الدنيا من روائع شكسبير وكالدرون ولوب دي فيجا وغيرهم من الجبابرة الذين لم يبالوا بتلك الموازين القديمة، فراحوا يبتدعون وينظرون إلى التأليف المسرحي نظرة حرة من تلك القيود المربكة.

تعدّ فرنسا المهد الحقيقي للكلاسيكية الحديثة، ففيها ظهر الناقد المتحرر أوجيبه المتوفى عام 1670م، (وموليير 1622-1673 م)، (والمؤلف تشابلان 1595-1674م)، (ولامينارديير 1610-1663م)، وكذلك (بوالو 1636-1711م)، الذي نظم رسالة هوراس، وغيرهم ممن أرسوا قواعد هذا المذهب.

على أن الحركة الكلاسيكية بدأت في فرنسا بترجمة روائع المسرحيات اليونانية نفسها، ثم تزعم "إيتن جوديل" حركة الإحياء الكلاسيكي، وقد انصرف عن الترجمة إلى التأليف، محتدياً الأنماط اليونانية واللاتينية، فظهرت مأساته كليوباترا عام 1552م.

وقد حفزت هذه النهضة الكلاسيكية الفرنسية رجال المسرح الإنجليزي فأخذوا يترجمون الروائع اللاتينية بين عامي 1559-1566م. إلا أن ريح المذهب الكلاسيكي لم تشتد في إنجلترا اشتدادها في فرنسا.

أما الحركة الكلاسيكية الحديثة في ألمانيا فقد بدأت في القرن الثامن عشر الميلادي وبالأحرى عام 1730م.

2. المذهب الكلاسيكي الحديث

تعدّ الفترة الواقعة بين عامي 1660-1685م من تاريخ الأدب الفرنسي، هي العصر الذهبي للمذهب الكلاسيكي الحديث في فرنسا التي تعدّ مهد الكلاسيكية في أوروبا كلها. وهي تلك الفترة من حكم الملك لويس الرابع عشر راعي الفنون والآداب، وموجه الحياة الفكرية في العالم في عصره، وقد سبقت هذه الفترة حقبة من الاستعداد والاضطراب الفكري مهدت للعصر الكلاسيكي.

أما ربع القرن المهم "1660-1685م" في حياة الكلاسيكية الحديثة في عهد لويس الرابع عشر فيمثله "راسين Racine" و"موليير"، المسرحيان، و"بوسويه" الشاعر، و"بوالو" مقتن الكلاسيكية الحديثة وأشبه رجالها بهوراس، و"لافونتين" شاعر قصص الحيوانات والطيور الخيالية البارعة الممتلئة بالحكمة والأمثال الواعية.

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

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

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

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

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

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

و. الكلاسيكية الحديثة لا تعرف المجموعات ولا الأناشيد.

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

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

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

أعلى الصفحة

3. المذهب الرومانسي

كما دالت دولة المسرح في اليونان القديمة والإمبراطورية الرومانية القديمة، ولم يكن اليونانيون أو الرومانيون يعرفون كلمة "كلاسيكي" أو المذهب "الكلاسيكي"، كذلك عاش شكسبير ومعاصروه من الشعراء المسرحيين الرومانسيين وهم لا يعرفون تلك الكلمة "رومانس" أو Romance المذهب الرومانسي، وإن كان مسرحهم قد عاش حياة رومانسية خالصة، تماماً كما كان المسرح اليوناني القديم والمسرح الروماني القديم في حالة حياة كلاسيكية خالصة. ذلك أن كلمة "رومانس" لم تظهر في إنجلترا إلا حوالي عام 1654م، وكان معنى "رومانس" حينئذ "القطعة الأدبية" أو "الأثر الأدبي" الذي يشبه الرومانس أو Romanz كما كان هجاء الكلمة في اللغة الفرنسية القديمة.

والرومانس كما كانوا يعرفونها في العصور الوسطى هي القصة الطويلة التي تصور المجتمع الارستقراطي، كما تصور المثل الفروسية العليا تصويراً يقوم على المغامرات والبطولة والغرام العذري الذي يشبه العبادة.

وقد وضع "هنريك هيني Heinrich Heine" الألماني "1797-1856م" تحديداً قصيراً يسيراً لتوضيح الفرق بين المذهبين الكلاسيكي والرومانسي، وهو فرق كبير لا شك فيه.

قال هيني:

"إن الكلاسيكية هي مذهب القيود، المذهب الذي يحدد الأهداف ويقف عندها، فترى الأديب أو الفنان الكلاسيكي يلتزم القوانين الصارمة التي تدور في قيودها فكرته، فهي دائماً تبدو في إطار محدود مادي، أما الرومانسية فهي مذهب الانطلاق، مذهب العاطفة والحرية، المذهب الذي يطير بأجنحة قوية في عالم الروحانيات غير المحدود، وهو لهذا يوجب على الأديب أو الفنان أن يجعل الرمز أهم أدواته".

والمذهب الرومانسي هو مذهب العاطفة التي تحرك الأحياء جميعاً، وتتلاعب بهم وتوجههم وتستبد بهم أشد مما يستبد بهم القضاء والقدر كما في المسرحية الكلاسيكية. كما أن المذهب الرومانسي لا يتقيد بالوحدات الثلاث: وحدة الفعل، وحدة الزمان، وحدة المكان. فشكسبير يجمع إلى العقدة الأساسية في كل مسرحية من مسرحياته أكثر من عقدة ثانوية، وهو لا يقتصر على قصة أو حكاية واحدة تتسلط عليها جميع الأضواء.

والشعراء المسرحيون الرومانسيون يشبون العواطف في نفوس شخصياتهم ونفوس المتفرجين شياً عنيفاً، ويشيعون في المسرحية وفي المسرح جواً من الترقب والاستغراق، وهو الجو الذي تسبح فيه العواطف في الجنة والجحيم على السواء. والمذهب الرومانسي لا يعنى إلا بذات الفرد ودخيلة نفسه، ومن هنا كان جمال الأدب الرومانسي كله، الجمال الذاتي، جمال الروح الإنساني في فطرته التي فطره الله عليها.

والمنطق في المسرحية الرومانسية منطق فردي ضعيف، منطق هوائي، منطق تربى في ريح العاطفة المتقلبة التي لا استقرار لها.

ويعدّ مارلو "1564-1593م" معاصر شكسبير، الذي ولد معه في عام واحد، أول ثائر على قواعد المذهب الكلاسيكي، وتلميذ مكيافيللي صاحب المبدأ السياسي "أن الغاية تبرر الوسيلة ووجوب أن يتذرع الحاكم بكل ما يجعله قوياً غالباً وصاحب كل سلطة في بلاده". ولم يكن مارلو وحده الذي ضرب بقواعد المذهب الكلاسيكي عرض الحائط، بل شاركه في هذا معظم خريجي الجامعات البريطانية من اللامعين، وكان منهم من استعمل النثر لأول مرة في المسرحية، ثم بدأ عصر المآسي في تاريخ المسرح الإنجليزي، وهو العصر الذي تبلور فيه شكسبير، بطل الرومانسية العميقة. وقد بهر شكسبير العالم كله بطريقته العجيبة

في تصوير دخال النفس الإنسانية، وما تجيش به من عواطف وأهواء. ويعدّ ولیم شكسبير ظاهرة فنية فذة في تاريخ المسرح، وقد كان ينظم مسرحياته في إنجلترا في أواخر القرن السادس عشر وأوائل القرن السابع عشر الميلادي، وكأنه كان ينظمها للعالم جميعاً وللزمان كله، إلا أن الإنجليز جهلوه أكثر من قرن ونصف القرن حتى عرفه إليهم الناقد الألماني " شليجل Schlegel 1767 - 1845 م، فأفاقوا إلى أنهم يملكون أديباً أثنى من إمبراطوريتهم.

4. المذهب الطبيعي

ضعف المذهب الرومانسي في فرنسا، وفي كثير من دول أوروبا وأمريكا، واشتاق الناس أن يحدثهم الأدباء عن حياتهم الواقعية، وبالفعل أخذ القصاصون أمثال: ستندال Stendhal "1783-1842م" وبلزاك "1799-1850م"، ودي فو "1660-1731م"، وهنري فيلدينج Henry Fielding "1707-1757م"، في إنجلترا، يكتبون القصص الواقعية الشائقة التي ينتزعونها من الحياة الواقعية.

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

ولا شك أن الأخوين دي جوناكور: إدمون "1822-1896م"، وجول "1830-1870م"، هما مبتكرا المذهب الطبيعي في الأدب الفرنسي، وقد كان نشاط هذين الأخوين لا يقف عند حد، وكانت لهما ميزات أدبية وفنية متنوعة، ويحسب لهما أنهما أدخلتا مبادئ الفن الياباني في فرنسا. وقد كتب الأخوين دي جوناكور في كل شيء، في الأدب الصرف وفي الرسائل والمقالات والقصص، وبالطبع في المسرحيات، وكانت شخصياتهما المسرحية دراسات صرفة من الحياة العامة كاتا يأخذانها عن متصل بهم من الناس أخذاً طبيعياً، لا يزيدان فيه ولا ينقصان. وقد كان غرض الكتاب الطبيعيين أن يوفروا للأجيال التالية أكبر قدر من المستندات الحية التي يعرفون بها أهل الجيل الحاضر معرفة كأنهم يرونهم بها رأي العين.

ويعتبر "إميل زولا Emile Zola" الذي ولد في باريس عام 1840م"، من أعلام المذهب الطبيعي، كذلك المسرحي جي دي موباسان "1850-1893م".

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

ويلخص النقاد معالم المذهب الطبيعي في التالي:

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

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

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

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

أعلى الصفحة

5. المذهب الواقعي

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

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

ويعدّ الكاتب "هنري بايل" الذي عرف في عالم الكتابة باسم "سنتدال" أول زعماء المذهب الواقعي في فرنسا، وهو الذي حفلت حياته بضروب من الشجاعة والمجد، حيث شهد الكثير من معارك نابليون، كما حضر نكبة الجيش الفرنسي في موسكو. وكانت قصة سنتدال

الخالدة "الأحمر والأسود" أول محاولة جديّة في إحلال المذهب الواقعي محل المذهب الرومانسي في فرنسا، وقد وصف فيها الحياة المعاصرة وصفاً واقعياً بعيداً عن أية مسحة رومانسية، بل سلك طريقاً مضاداً للرومانسيين فبشّر في قصته هذه بمذهب القوة.

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

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

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

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

المسرح العربي

1. نشأة المسرح العربي

عرف العرب والشعوب الإسلامية عامة أشكالاً مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر الميلادي.

وبالمروور على العادات الاجتماعية والدينية التي عرفها العرب في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، والتي لم تتطور إلى فن مسرحي، كما حدث في أجزاء أخرى من العالم، تظهر إشارات واضحة على أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلاً واحداً على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو: مسرح "خيال الظل" الذي كان معروفاً في ذلك العصر وكان يعتمد على الهزل والسخرية والإضحاك.

وقد كان الخليفة "المتوكل" أول من أدخل الألعاب والمسليات والموسيقى والرقص إلى البلاط، ومن ثم أصبحت قصور الخلفاء مكاناً للتجمع والتبادل الثقافي مع البلدان الأجنبية، وكانت البدايات الأولى في صورة ممثلين يأتون من الشرقين الأدنى والأقصى ليقدموا تمثيلياتهم في قصور الخلفاء. هذا الجانب يخص صفوة القوم في تلك الحقبة من الزمن، أما فيما يخص العامة من الناس فكانوا يجدون تسليةهم المحببة عند قصاصين منتشرين في طرق بغداد، يقصون عليهم نوادر الأخبار وغرائبها. وكان هناك كثير من المضحكين الذين تفننوا في طرق الهزل، يخلطونه بتقليد لهجات النازلين ببغداد من الأعراب والخرسانيين والزنوج والفرس والهنود والروم، أو يحاكون العميان. وقد يحاكون الحمير، ومن أشهر هؤلاء في العصر المعتضد: "ابن المغازلي".

لم تتوقف العروض التمثيلية منذ أيام العباسيين، ففي مصر الفاطمية والمملوكية ظل تيار من العروض التمثيلية مستمراً وظلت المواكب السلطانية والشعبية قائمة لتسلية الناس وإمتاعهم. يقول المقرئ في وصف أحد هذه الاحتفالات: "وظاف أهل الأسواق وعملوا فيه "عيد النيروز" وخرجوا إلى القاهرة بلعبهم ولعبوا ثلاثة أيام، أظهروا فيها السماجات الممثلين وقطعهم التمثيلية".

وقد نظر أهل الرأي والفقهاء وبعض الخلفاء والسلطين إلى هذه العروض التي استمرت قروناً طويلة على أنها لهو فارغ وأحياناً محرم، وأحياناً أخرى يستمتعون بها هم أنفسهم.

ثم عرف العرب أيام العباسيين فن "خيال الظل" وهو فن مسرحي لا شك فيه. وقد كان أرقى ما كان يعرض على العامة والخاصة من فنون إلى جوار أنه مسرح في الشكل والمضمون معاً، لا يفصله عن المسرح المعروف إلا أن التمثيل فيه كان يجري بالوساطة عن طريق الصور يحركها اللاعبون ويتكلمون ويقفون ويرقصون ويحاورون ويتعاركون ويتصالحون نيابة عنها جميعاً.

قطع مسرح خيال الظل شوطاً طويلاً نحو النضج الحقيقي حين انتهى إلى يدي الفنان والشاعر الماجن "محمد جمال الدين بن دانيال" الذي ترك العراق إلى مصر أيام سلاطين المماليك. وقد قال ابن دانيال وهو يصف ما قدمه في باب "طيف الخيال" من فن ظلي ممتاز: "صنفت من بابات المجون، ما إذا رسمت شخصه، وبوبت مقصوده، وخلوت بالجمع، وجلوت الستارة بالشمع، رأيته بديع المثال، يفوق بالحقيقة ذاك الخيال".

هذه العبارة التي أطلقها هذا الفنان الأول تحوي أسساً فنية واضحة، تشهد بأن فن ابن دانيال، خيال الظل، قد استطاع أن يرسى في مصر المملوكية، أي قبل حوالي ستة قرون من نشأة المسرح العربي المعاصر، فكرة المسرح مع ما يخدم هذه الفكرة من عناصر فنية وبشرية مختلفة. وقد ضمنت هذه العبارة التي تحوي إرشادات مسرحية تدخل في باب النظرية والتطبيق العملي معاً ضمن رسالة وجهها ابن دانيال إلى صديق له اسمه "علي بن مولاها".

يقول ابن دانيال: "هيء الشخص ورتبها واجل ستارة المسرح بالشمع، ثم اعرض عملك على الجمهور وقد أعدته نفسياً لتقبل عملك، بثت فيه روح الانتماء إلى العرض، وجعلته يشعر بأنه في خلوة معك. فإذا فعلت هذا فستجد نتيجة خاطر كحماً، ستجد العرض الظلي وقد استوي أمامك بديع المثال يفوق بالحقيقة المنبعثة من واقع التجسيد ما كنت قد تخيلته له قبل التنفيذ".

وفي هذا القول الذي يُعد بداية البدايات للمسرح العربي يجتمع التطبيق العملي والنظرية الفنية معاً: الشخص وتبويبها وطلاع الستارة في جانب التطبيق، وفكرة الاختلاء بالجمهور وخلق مشاعر الانتماء إلى العرض في جانب النظرية، مضافاً إلى هذه النقطة الأخيرة هذا المبدأ الفني المهم وهو: أن التجسيد وحده هو حقيقة العمل المسرحي، وأن جمال المسرح يتركز في العرض أمام الناس وليس في تخيل هذا العرض على نحو من الأنحاء في الذهن مثلاً، أو بالقراءة في كتاب.

وتعدّ اللحظة التي كتب فيها ابن دانيال هذه العبارة حاسمة في تاريخ المسرح العربي عامة، وفي تاريخ الكوميديا الشعبية بصفة خاصة.

في 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.

كانت معظم المسرحيات المترجمة منذ باكورة أيام المسرح العربي، وحتى قيام الحرب العالمية الأولى، تكيف وفقاً لأمزجة المتفرجين. على أن تغيير "الحبكة" لتناسب ما هو معروف من الظروف التي تحيط برواد المسرح لم يكن شائعاً في الأيام الأولى للمسرح الأخرى، ومن ذلك المسرح في رومانيا.

في مصر يعد "محمد عثمان جلال" واحداً من أخصب المقتبسين الموهوبين حقاً. وكان جلال، وهو ابن موظف بسيط من سلالة تركية، قد اقترن بزوجة مصرية وكان على دراية طيبة جداً باللغتين الفرنسية والتركية، إلى حد أنه التحق بقلم الترجمة في الحكومة المصرية، ليعمل مترجماً، وهو لم يتجاوز السادسة عشرة من عمره. وقد كرس حياته كلها للاقتباس من المسرحيات الفرنسية إلى العربية، فترجم مسرحيات عديدة عن موليير وراسين ولافونتين مثل: مدرسة الأزواج، ومدرسة النساء، الحزين، والنساء العالمات، وغيرها كثيراً.

في لبنان ظهر الكاتب المسرحي "نجيب الحداد" 1867 - 1899م، الذي لم يكن أقل شهرة من جلال، والحداد ولد في بيروت وهو سليل أسرة اليازجي المعروفة بمساهماتها في الأدب، بما في ذلك تأليف المسرحيات. وقد كانت ترجمات الحداد أمينة ولم تكن اقتباساً، فلم يكن يغير في النص تغييرات كبيرة باستثناء أن بعض المسرحيات كانت تحمل أسماء عربية. فمثلاً في ترجمة الحداد لـ "هرناني Hernani" أصبح "دون كارلوس Don Carlos" "عبد الرحمن" و"هرناني" تحول إلى "حمدان"، و"دوناسول" نوديت بشمس وهكذا.

ومن المحتمل أن تكون أول أعمال الحداد ترجمته نثراً وشعراً لمسرحية "فولتير" "أوديب" أو "السر الهائل" The frightful secret كما ترجمها حرفياً.

لم تلبث الترجمة أن حلت محل الاقتباس الذي ظل شائعاً منذ أيام مارون النقاش إلى أيام محمد عثمان جلال. على أن السبب في اختفاء منهج الاقتباس من المسرح العربي الذي كان "جلال" داعيته وكذلك منهج التكيف في بعض ترجمات الحداد، لا يرجع فقط إلى ارتفاع المستوى الثقافي عند المتفرجين، ولكنه، باتفاق الآراء، يؤول إلى حقيقة أن المسرح العربي قد اندرج إلى أقسامه الثلاثة الكلاسيكي، والموسيقي، والشعبي.

ثم بدأت بعد ذلك المسرحيات العربية الأصلية أو "المؤلفة" تحت ثمانية أنماط متميزة:

الفارس - المسرحيات التاريخية - الميلودراما - الدراما - التراجيديا - الكوميديا -
المسرحيات السياسية - المسرحيات الرمزية.

أعلى الصفحة

2. التراث

عرف العرب الأوائل "الرواة"، الذين يحكي التراث الكثير عنهم بوصفهم فنانيين مسرحيين لا شك فيهم، فنانيين من طراز ممتاز، فلا أحد يكتب لهم شيئاً، وإنما تلتقط عيونهم الحادة خصائص البشر وعيوبهم، فيجمعون هذه الخصائص والعيوب في شخصية كلية أو مركبة، كما يقول النقد الحديث، ويجعلون منها مادة للفكاهة التي تسر عامة الناس وخاصتهم.

ويحمل التراث بيان أصدره الخليفة المعتمد يحظر فيه نشاط هؤلاء الفنانين، مما يبرهن على أنهم قد كثروا كثرة مفرطة على عهده، وأنهم كانوا يتخذون من المسجد والجامع مقراً لهم يحكون فيه الحكايات بهذه الطريقة التمثيلية الواضحة.

وقد حفظ الجاحظ، بعينه الخبيرة، صورة دقيقة لفن هؤلاء الرواة، أو الممثلين في الواقع، ممثلين فوريين يتخذون مادتهم من الواقع مباشرة، وهو فن قريب الشبه من فن الارتجال المسرحي الحديث. قال الجاحظ: "إننا نجد الحاكية من الناس يحكي ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم، لا يغادر من ذلك شيئاً. وكذلك تكون حكايته للخراساني والأهوازي والزنجي والسندي والأحباش وغير ذلك. نعم حتى تجده كأنه أطبع منهم، وتجده يحكي الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينيه وأعضائه لا تكاد تجد في ألف أعمى واحداً يجمع ذلك كله، فكأنه قد جمع جميع طرف حركات العميان في أعمى واحد".

كذلك كان الشعب العربي في الجزيرة العربية واليمن والعراق ومصر يتسلى في تلك الأوقات البعيدة بفن القراد والحواء، كما لا يزال يفعل حتى يومنا هذا في بعض شوارع المدن العربية وبلدانها وقراها وأسواقها وموالدها. وكان الخليفة المتوكل يكن وداً خاصاً للممثلين وأصحاب المسامر والملاعب المضحكة عامة. فما من مناسبة اجتماعية مرت به إلا ودعاهم للعب أمامه. ولما انتهى من بناء قصره "الجعفري"، استدعى أصحاب الملاهي ومنحهم بعد الحفل مليونين من الدراهم، ويعد الخليفة المتوكل من أوائل من اشتغلوا بالإخراج المسرحي إذ ذات مرة شرب فيها في قصره المسمى "البركوار"، فقال لندمانه: "أريد أن أقيم احتفالاً بالورد، ولم يكن ذلك أوانها. فقالوا له: ليست هذه أيام ورد، ولكن الخليفة الفنان لم يقف حائراً أمام هذه العقبة، فأمر بسك خمسة ملايين درهم من الوزن الخفيف وطلب أن تصبغ بالألوان: الأسود والأصفر والأحمر، وأن يترك بعضها على لونه الأصلي، ثم انتظر حتى كان يوم فيه ريح فأمر أن تنصب قبة لها أربعون باباً، فجلس فيها والندماء حوله، وأمر المتوكل إذ ذاك بنثر الدراهم كما ينثر الورد، فكانت الريح تحملها لخفتها، فتنطير في الهواء كما ينطير الورد. وبهذا كان للخليفة الفنان والمخرج المسرحي ما أراد. وكان المتوكل إلى جانب هذا التوجه إلى فنون العرض المسرحية يكن وداً خاصاً لجماعة الممثلين الهزليين

"السماجة"، وذات يوم دخل عليه اسحق بن إبراهيم فوجد هؤلاء الممثلين وقد قربوا منه للقط دراهمهم التي تنثر عليهم، وجذبوا ذيل المتوكل. فلما رأى اسحق ذلك، ولى مغضباً وهو يتمم "فما تغني حراستنا المملكة مع هذا التضييع". وراه المتوكل وقد ولى فقال لحراسه: ويلكم، ردوا أبا الحسين، فقد خرج مغضباً، فردوه حتى وصل إلى المتوكل. فقال ما أغضبك؟ ولما خرجت؟ فقال: يا أمير المؤمنين عساك تتوهم أن هذا الملك ليس له من الأعداء مثل ما له من الأولياء! تجلس في مجلس يبتذل فيه مثل هؤلاء الكلاب تجاذبوا ذيلك، وكل واحد منهم متنكر بصورة منكرة، فما يؤمن أن يكون فيهم عدو له نية فاسدة وطوية رديئة، فيثبت بك. فقال المتوكل: يا أبا الحسين لا تغضب، فالله لا تراني على مثلها أبداً. وبني للمتوكل بعد ذلك مجلس مشرف ينظر منه إلى السماجة "الممثلين". وهكذا لم يتخل المتوكل عن حبه لتمثيل السماجة، وإنما صنع لنفسه مقصورة يرى منها العرض عن بعد. أي أنه بنى مسرحاً بدائياً. ممثلوه السماجة والمتفرج الوحيد المتوكل ليعتبر هذا المسرح أول بداية لبناء مسرح عربي تطور بعد ذلك للشكل المتعارف عليه.

ويحمل التراث العربي الكثير عن بدايات أصبحت فيما بعد ذلك نواة المسرح العربي الذي لم يكن له أن يولد قبل مولد هذه المحاولات التي احتاجت مئات السنين لتصبح مسرحاً عربياً صريحاً. فمن جماعة الممثلين الهزليين الأولين والذين كان يطلق عليهم اسم السماجة، بتشديد الميم، الذين كانوا يحاكون حركات بعض الناس ويمثلونهم في مظاهر مضحكة إنساناً للناس، ووصولاً إلى الممثل المسرحي المعاصر على مسارح الوطن العربي، كان الطريق طويلاً وشاقاً.

يحمل التراث العربي كثيراً من الصور المسرحية، فكثير من الاحتفالات والمناسبات الرسمية كانت تخرج إخراجاً مسرحياً متقناً، حتى أن جلوس الخليفة على عرشه كان في حد ذاته حفلاً حافلاً بالألوان والأضواء والحركة المرتبة من قبل، إذ يجلس على كرسي مرتفع في عرش من الحرير، وعلي رأسه عمامة سوداء، ويتقلد سيفاً، ويلبس خفاً أحمر، ويضع بين يديه مصحف، ويقف الغلمان والخدم من خلفه وحوله متقلدين السيوف، وفي أيديهم بعض أسلحة الحروب، وتمد أمامه ستارة، إذا دخل الناس رفعت وإذا أريد مدت، ويرتب في الدار قريباً من المجلس خدم بأيديهم قس البندق يرمون بها الغربان والطيور لنلا ينبع ناعب أو يصوت مصوت.

فهذا منظر مسرحي كامل لا شك فيه لم تغب عنه حتى الستارة، التي ترفع إذا بدأ المشهد بدخول الناس، وتمد أمامه مؤذنة بانتهاء اللعب، إذا ما شاء المخرج والممثل الأول في المشهد، بل أن ذات مرة جرؤ واحد من الندماء في بلاط المتوكل اسمه "أبو العنيس الصيمري" على أن يقدم أمام الخليفة مشهداً فكاهياً قلّد فيه إنشاد الشاعر البحترى تقليدياً مضحكاً، ولم يعترض الخليفة على هذا الهزء من شاعر مجيد كالبحتري. بل كان الظن أنه هسّ له وبشّ، على أن تمام التحام فنون الأداء قد جاء في ميداني الغناء والموسيقى وما لحق بهما من رقص.

بل كانت هناك نظرة رفيعة ينظر بها إلى هذه الفنون في عصر الخلفاء العباسيين وخاصة على عهد المتوكل، إذ كانت زوجة الخليفة المتوكل نفسه "فريدة" تتقن الغناء. وبدأ انتشار الغناء الذي دفع إلى قيام ما يشبه دور المسارح الغنائية في عصرنا الحالي باستثناء غياب عنصر الاتجار الفني عنها.

أما الدور التي لا شك في أنها كانت ملاهي تجارية بالمعنى العصري فهي الحانات التي كان يقصدها أفراد من الطبقة الوسطى بينهم الشعراء، وفيها يدور الشراب ويسمع الغناء ويجري الرقص في غيبة من القانون أو بإغماض للطرف منه.

استمرت هذه الفنون المختلفة ولكن ظهر فن هو أقرب ما يكون للفن المسرحي ويعد البدايات الحقيقية للمسرح العربي، هو "مسرح الظل" الذي عرفه العرب أيام العباسيين، وهو أول لون من ألوان العروض يرتبط بالأدب العربي. وقد قام المسرح الظلي على بعض الأسس النظرية الفنية على يد ابن دانيال وهي:

"مسرح شعبي بالجمهور وللجمهور، وفن منوع يمزج الحقيقة بالخيال، والجد بالهزل، ويعتمد على أوسع قدر من مشاركة الناس فيه، بالمال والحضور والاستمتاع".

ثم يقدم ابن دانيال مادة مسرحية حقيقية بعد هذا. يخوض بحور الكلام وأكادس العبارات وينتقي منها جميعاً جواهر فنية، ويبتكر بعضاً من الشخصيات المسرحية الشعبية التي لا تزال موجودة حتى الآن: أمثال أم رشيد الخاطبة، والقوادة، والكاتب القبطي المدلس، والشاعر المزيف المتعجب بالألفاظ الجوفاء، والطبيب الدجال الذي يرى الكسب أهم بكثير من أرواح ضحاياه، كل هؤلاء نجدهم في بابه "طيف الخيال". أما في البابه الثانية التي أبدعها ابن دانيال واسمها "عجيب وغريب"، فإن الهدف الرئيس هو إمتاع الجمهور وبهره بمناظر وشخصيات منتقاة من السوق: الواعظ والحاوي، وبائع الأعشاب "الشربة العجيبة كما يقال اليوم" والمشعوذ والمنجم، والقراد ومدرب الأفيال، والراقص والعبد الأسود الذي يجمع بين البهلوان والمغني، الخ.

كل هذه الشخصيات كان ينتزعها ابن دانيال من واقع السوق ويجعل لها وجوداً فنياً على المسرح عن طريق المقصوصات، أي عن طريق رسمها على الجلد وإحالتها إلى دمي ذات بعدين يحركها اللاعب المؤدي من وراء ستار.

إن نظرة ابن دانيال إلى فنه، وهي نظرة جادة من وراء الهزل، تجعله يضيف على مقصوصاته هذه الحياة الإضافية، التي تضيف إلى الدمي بعداً ثالثاً، وتكاد تجعلها شخصيات إنسانية حقيقية تتحرك على المسرح.

كل هذا يشهد بأن العرب قد عرفوا دراما كاملة، ذات نظرية وممارسة عملية واضحتين وذات صلات ليست أقل وضوحاً بالجسم العام للدراما. وما قدم عربياً لا يعد مسرحاً حقيقياً بما قدمه من أمثلة تطبيقية لفن المسرح فحسب، بل وبما زرع من تقاليد مسرحية غرست

فكرة المسرح في نفوس الناس وحفظتها من الضياع، إلى أن جاء الوقت الذي عرف فيه العرب المحدثون المسرح البشري نقلاً عن أوروبا.

وعن طريق "خيال الظل" عرف المصريون لقرون متوالية، عادة الذهاب إلى المسرح بما في هذا من مقومات مادية واضحة: الإضاءة، والألوان، والأزياء، والحوار، وفنون الأداء المختلفة من رقص وغناء وموسيقى، ثم قصة مسرحية من نوع آخر تعتمد على نوع من الحوار.

والنتيجة العميقة لهذا كله أن مصر العربية كانت مهياة أكثر من غيرها من البلاد العربية المجاورة لتقبل فكرة المسرح عامة، والمسرح البشري بصفة خاصة حين أخذت الفرق المسرحية والأفكار المسرحية ذاتها ترد إلى المنطقة العربية ابتداء من نهاية القرن الثامن عشر الميلادي.

أعلى الصفحة

3. المسرح الشعبي البشري

جاءت أقدم إشارة إلى وجود فن مسرحي يؤديه البشر في أحد البلاد العربية "مصر" في كتاب الرحالة "كارستين نيبور" الذي وصل إلى الإسكندرية في 26 سبتمبر 1761م، ومكث في مصر سنوات طويلة يختلط بسكانها بين مصريين وأوربيين.

وصف "نيبور" عروض الشوارع وصفاً دقيقاً. أشار أولاً إلى فن الغوازي، وذكر أنهم يعملن لقاء أجر، ثم انتقل نيبور إلى فن الأراجوز وفن خيال الظل، وأخيراً يرد ذكر فن المسرح حيث كان بمصر عدد كبير من الممثلين ما بين مسلمين ونصارى ويهود، ينم مظهرهم عن فقر شديد، وهم يمثلون أينما يدعون، لقاء أجر قليل، ويعرضون فنهم في العراء، في فناء منزل يصبح آنذاك مسرحهم، ويسحبون على أنفسهم ساتراً يبدلون وراءه ملابسهم إلى ملابس التمثيل، في أمن من الأعين.

في عام 1815م قدمت فرقة شعبية مصرية مسرحيتين في حفل أقيم في منطقة شبرا، وتعد هذه المحاولة من أوائل محاولات المسرح الشعبي بالوطن العربي. كان الحفل قد بدأ بالموسيقى والرقص التقليديين ثم قام جمع من الفنانين بتمثيل المسرحية الأولى التي تدور حول رجل يريد أن يؤدي فريضة الحج، فيذهب إلى راعي إبل ويطلب إليه أن يحصل له علي جمل مناسب يركبه إلى مكة، ويقرر الجمال أن يغش الحاج المنتظر، فيحول بينه وبين رؤية صاحب الجمل الذي قرر أن يبيعه له، ومن ثم يطلب في الجمل مبلغاً أكبر مما طلب صاحبه، بينما يعطي صاحب الجمل مبلغاً أقل بكثير مما دفع الشاري، ويحتفظ بالفارق لنفسه. ثم يدخل جمل مكون من رجلين تغطيا بالكسوة التقليدية، وظهرا كما لو كانا جملًا حقيقياً على أهبة الاستعداد للرحيل إلى مكة. ويركب الحاج الجمل فيكتشف أنه ضعيف، قليل الهمة، فيرفض أن يقبله ويطلب أن تعاد إليه نقوده، وينشب بين الحاج والجمال نزاع، ثم يتصافد أن يدخل

صاحب الجمل، فيتبين هو والشاري أن الجمال لم يكتف بخداع الاثنين فيما يخص الثمن، بل أنه احتفظ لنفسه بالجمال الأصلي وأعطى الشاري جملاً حقير الشأن. وتنتهي المسرحية بهرب الجمال بعد أن أخذ حظه من الضرب المبرح.

هذا النموذج المسرحي الشعبي يوضح أنه كان هناك طوال القرن التاسع عشر الميلادي على الأقل دراما محلية تماماً، خالية من المؤثرات الأجنبية التي أخذت تتعامل مع فن التمثيل في مصر منذ بداية القرن التاسع عشر الميلادي، وما لبثت أن أثرت تأثيراً بارزاً في حرفية هذا التمثيل، مما بدا واضحاً منذ قيام مسرح يعقوب صنوع في لبنان حتى الآن.

كما أن النموذج السابق يعدّ كوميديا انتقادية تنتزع موضوعها من الواقع الحي المحيط بالمثلين والنظارة، وترضي جمهورها بالإمتاع والنصح معاً، على عادة الفن الشعبي. وهي تحوي شيئاً من التركيب الفني يتمثل في الظهور المفاجئ لصاحب الجمل، والانكشاف المزدوج الذي يتعرض له الجمال، وهو انكشاف يشير بدوره إلى شيء من العمق في هذه الشخصية، فهي ليست مسطحة مثل شخصيتي البائع و الشاري، وإنما لا بد لها من قدرة على التمثيل والتحايل حتى تستطيع أن تتعامل مع الرجلين كل بطريقة تجوز عليه.

إن وجود مسرح خيال الظل ومسرح الأراجوز والقراد والحاوي في الوطن العربي، يعطي دلالة على الطاقة التمثيلية الكبرى التي تمتع بها العرب قروناً طويلة قبل أن يفد المسرح البشري الغربي على أيدي فرق أجنبية عديدة.

وحتى في الوقت المعاصر وفي سوق جامع "الفناء" بمراكش يوجد مسرح الحلقة في أشكال متعددة، وكذلك مسرح الممثل الفرد الذي يؤدي وحده جميع الأدوار ورقصاً شعبياً مخلوطاً بأداء تمثيلي فكاهي. كما أن بالمغرب في الشمال الأفريقي هناك أشكال "مسرح الحلقة" و"مسرح البساط". وهذا كله يدل على وجود دراما بشرية شعبية عرفت لها الأقطار العربية قبل المسرح البشري الغربي، وهو ما يطلق عليه المسرح الشعبي البشري العربي.

المسارح في بيروت

تتابع النشاط المسرحي في بيروت بعد إنتهاء الحرب العالمية الأولى، فقد جدد مسرح الكريستال الذي كان يحتوي على أضخم المقصورات إضافة إلى عُرف الممثلين، بمقياس تجعله في مصاف دور الأوبرا الكبرى، واستطاع بذلك تقديم أقوى المسرحيات، ثم تبعه مسرح التياترو الكبير الذي شهد مسرحيات يوسف بك وهبي، ومسرح الأكبر مع مسرحيات فاطمة رشدي أو صديقة الطلبة، مع استمرار مسرح زهرة سوريا الذي عُرف فيما بعد باسم مسرح فاروق أو مسرح التحري .

أخذت الحركة المسرحية في بيروت أثناء الانتداب الفرنسي أشكالاً ومظاهر متنوعة، وذلك رغم استمرار عرض مسرحيات كركوز وعيواظ (مسرح خيال الظل) في بعض المقاهي وفي شهر رمضان المبارك، كقهوة القزاز في ساحة البرج، وقهوة البسطة وقهوة عصور (السور).

نشير إلى وجود مسرح في محلة السور بجانب سوق الهال، كتب على مدخله بخط أحمر (تياترو سوق الهال) كان رسم الدخول إليه ستة قروش، وكان على الداخل أن يحني ظهره نظراً لإنخفاض باب المسرح، وكانت كراسيه مبعثرة وعتيقة، نصلانها عريضة وأحضانها مثقوبة، وقد بلغت مساحته مائة متر مربع بما فيه المسرح والكواليس. وكان يحتوي على (لوج) من أخشاب مسمر بعضها إلى بعض.

ذكر أحد رواد المسارح أنه دخل يوماً مسرحاً فشاهد ممثلاً بدور العاشق ينشد: يا ليل يا ليلي، وأن الطرب أخذ الرواد، فيما تصاعد دخان السجائر والنرجيل. وكان رواده من الفقراء الكادحين، كبائع كعك وضع فرشته إلى جانبه، وعتال وضع سله في زاوية الصالة، وعامل مرفأً علا الغبار شعره.

المسرحيات الوطنية

في خضم الأحداث السياسيّة التي شهدتها بيروت والمنطقة العربيّة أثر الانتداب، تصاعدت الرغبة في التحرر وأخذت في البدء شكل إظهار حضارة العرب ومجدهم. وضع الشيخ رائف فاخوري مسرحية باسم (جابر عثرات الكرام) كانت غايتها التذكير بأخلاق العرب وشهامتهم وإبراز مزاياهم في الجود والكرم ونبيل النفس، والتأكيد على أنهم أصحاب حضارة وليسوا بحاجة إلى وصاية أو إنتدا . وقد مُثلت هذه المسرحيّة سنة 1921م على مسرح الكريستال وقام بالأدوار شباب بيروت وهم:

• محمود عيتاني

• عبد الحميد عيتاني

• محمد الصانع

• وجيه فاخوري

• عفيف بيهم

• محمد المسالخي

• عون غندور

• خليل زنتوت

• أنيس دعبول

- بهاء الدين الطباع
- فوزي الداعوق
- سعد الدين قباني
- عبد الرحمن طيارة
- محمد البواب

وأضيف إليهم ثلاث ممثلات محترفات هنّ :

- مريم سماط
- فكتوريا حبيقة
- لوريت تيان

وكان أول ظهور عمر الزعني على المسرح بين فصول المسرحية باسم شاعر الجزيرة حنين.

ومثلت مسرحيات وطنية واجتماعية في المدارس، فقد قامت جمعية زهرة الآداب سنة 1921م في مبنى الوست هول بالجامعة الأميركية رواية (غمزات الزهرة على المسرح) تخللتها موسيقى آلية وصوتية للأستاذين متري المر ويحيي اللبابيدي.

المسرحيات الهزليّة (الأوبرا كوميك)

أخرج نجيب الريحاني مسرحية بعنوان (حمار وحلاوة) على مسرح الاجبسانة في القاهرة فلاقت رواجاً كبيراً وظلّت تعرض لمدة ثلاثة أشه ، مثلت خلالها أكثر من مائة وخمسين مرة، وكان المسرح يزدحم كل ليلة بالجمهور، واشتهر على أثرها اسم (كشكش بك) في مصر والعالم العربي، شخصية عمدة قرية كفر البلاص، الذي احتل في قلب الشعب، مكاناً لا يدانيه أي ممثل، وقد بدا العمدة كشخص مستهتر، كالريشة في مهب الريح، تتقاذفه المفاجآت، لا يستقر له مكان، فمن عمدة مغازل، إلى دكتور معالج، إلى لص سارق، إلى برئ مسامح ... إلخ.

وتألف بعد ذلك جوق سليم وأمين عطا الله الذي عُرف باسم جوق كشكش بك. حضرا هذا الجوق إلى بيروت ولقي إقبالاً كبيراً. ففي سنة 1920م، مثل الجوق في مسرح زهرة سوريا مسرحية الملك كشكش، تخللها فاصل غنائي، ورواية شايب وعايب، من نوع الأوبرا الهزليّة، كما خصصت بعض الحفلات لأولاد المدارس، كانت تتخللها أغاني من الست سارينا منها (يا حنتوسو) وأغنية (شمّ الكوكابين). وقد انتقدت بعض الصحف يومها سماح الجوق بتقديم هذه الأغنية الأخيرة وطالبتة بحذفها.

وقد الجوق مسرحيات: كشكش بك في الإستحكامات، مدرسة الغرام، التي قامت فيها ابريزا أسناني بدور التلميذة، فيما مثلت سارينا دور رئيسة المدرسة، كما قدم الجوق في مسرح الشدوفر روايتي كشكش أمام المجانين وروميو وجولييت، ومثل في مسرح الكريستال سنة 1921م رواية (شد حيلك) من تأليف كميل شامبير ورواية (رن) وهي أوبريت من تأليف شامبير وتلحينه، كمل مثل مسرحية (يا أحلام) و(يا ما أنت واحشني).

كان هذا الجوق يأتي إلى بيروت سنوياً وينزل أعضاؤه في فندق ناسيونال، يذكر أنه في نيسان 1922م وأثناء الفصل الثاني من رواية كشكش بك، ظهرت الممثلة رتيبة لتتشد دورها، فطلب بعض الحاضرين أنشودة زغلول يا بلح، وطلب آخرون أنشودة أخرى، واختلف الفريقان، فتركت دورها وبدأت التمثيل، فلما ظهرت في المسرح، اعترضها البعض واختلط الحابل بالنابل مما استدعى تدخل البوليس.

ومثل الجوق سنة 1923م في مسرح الكريستال مسرحية الحب والمدفع، وريكاردوس قلب الأسد، وعائدة مع داداماس. وفي سنة 1925م، مثل رواية ملك البهلوان، التي تميّزت بأحانها ومناظرها وملابسها، ومسرحيتي صانع القباقيب ووحش البحر.

وفي سنة 1927م مثل الجوق المذكور رواية النسافة التركية، التي لقيت إقبالاً كبيراً، ومسرحية البرلمان. وشهد مسرح الكريستال سنة 1932م مسرحية زوج أم.

وعرفت بيروت فرقة ثانية للتمثيل هي فرقة عكاشة أخوان أو زكي عكاشة وشركاه، التي قدمت عدة مسرحيات على مسرح الكريستال، منها:

. فاتنة بغداد

. علي بابا

. ناهد شاه

. شمشون ودليلة المحتالة

وكان متعهد الجوق خضر النحاس، يذكر أن زكي عكاشة أقتبس رواية فاتنة بغداد من حكايات ألف ليلة وليلة. وتدور قصتها على اختطاف جارية من دار إلى دار، ومن كهف إلى مغار، ثم تفر وتظهر الجارية في الهند وتعثر على حبيبها فيتعانقان في ثبات ونبات ويخلفان صبياناً ونبات. وكانت موسيقى هذه المسرحية من ألحان الفنان داوود حسني.

وعرف البيروتيون في مسرح الكريستال فرقة علي الكسار، فمثلت رواية (بنت فرعون) التي اشترك فيها الشيخ حامد مرسي وعقيلة راتب.

المسرح الدرامي

أدركت الفرق المسرحية المصرية تقدير الجمهور البيروتى للفن المسرحى الرافى؁ فكانت بىروت محطة لا بدّ منها لتلك الفرق؁ فقدمت فىها أقوى مسرحياتها وأشهرها.

أولى تلك الفرق؁ كانت فرقة جورج أبىض؁ التى قدمت على مسرح الكرىستال ومسرح زهرة سوريا؁ مسرحياتها الشهيرة مثل:

- لويس الحادى عشر
- والحاكم بأمر الله
- المرسلية الحساء مع نابوليون
- مضحك الملك
- البطل عطيل
- ثارات العرب
- فى سبيل الوطن
- هارون الرشيد
- أوديب الملك
- عيشة المقامر

- مصر الجديدة
- الكابورال سيمون
- الشرف الياباني
- مدام سان جين مع نابوليون

والذين شاهدوا جورج أبيض في هذه المسرحية الأخيرة ، ظنوه نابليون نفسه، في بلاطه وبين قواده، شكلاً وزياً ووجهاً، وفي رواية في سبيل الوطن، ظهر جورج أبيض بدور القائد العسكري العظيم الذي كان بطلاً في الحرب والسلم.

مسرحية هارون الرشيد كانت تمثل عصر الخليفة المذكور، وغنى فيها الشيخ حامد مرسي على تخت طرب من عود وقانون وكمنجة، أدواراً وطقاطيق، وذلك خلال قيامه بدور علي نور الدين.

يذكر أن الأديب الراحل عمر فاخوري كتب سنة 1919م في صحيفة الحقيقة، ثلاث مقالات في مسرحيات جورج أبيض، قال في أحدها (في كل يوم يعظم إعجاب الناس بالأستاذ أبيض، وياتقان فرقته، وفي كل يوم مساء، يزداد الإقبال على مسرح زهرة سوريا، ليروا كيف أن التمثيل العربي أصبح حياً يفيض ذوقاً وشعوراً وحسناً ..). وقال فاخوري عن مسرحية لويس الملك (أبيض أم لويس الملك ؟ ميزة الدور هي صعوبة تمثيله، ولا مغالاة في قولي أن أبيض نشر لويس الميت بعد خمسة قرون، فعاش ملك فرنسا في شخص ملك التمثيل العربي. لم يجد الأستاذ أبيض، بل أبدع الإبداع كله وأعجب به كل من حضر الرواية، وكان الناس بعضهم فوق بعض، وكانوا جميعاً مأخوذين بما يرونه. وماذا رأوا ؟ رأوا لويس الحادي عشر يشعر ويفكر ويجلس ويشجع ويجبن، رأوه يحيا الحياة كلها) .

وقال في المقال الثالث (إن سوريا تغبط مصر على نعمة الله عليها بالأستاذ أبيض، كيف لا وهو ابن بيروت، وإن كان أبيض الممثل ربيب باريس والقاهرة. لذلك وعدت بيروت نفسها بالسعادة بعودة ابنها إليها. أما وسيقضي الأستاذ بين ذراعي أمه عشر ليال فقط، ثم يترك بيروت، فبيروت تعد هذه الليالي ليالي عيد).

وكتب إلياس أبو شبكة في سنة 1929م يقول: (إن حق لفرنسا أن تفخر بممثلها، فحق للبلاد أن تفاخر بجورج أبيض الذي إذا غضب، رأيت نيرون وأتيليا، وإن بكى سمعت أديب الملك باكياً أمام شبح الجريمة، وإن ثار شاهدت الاسكندر والقيصر ونابوليون .

هذا هو الرجل الذي اجتمعت فيه ثورة الملك و غضب الظالمين ودموع المجرمين المكفرين، إنما وراء تلك الثورة تكمن نفس مطمئنة، وتحت ذلك الغضب الظالم جمال قلب حساس، وخلال تلك الدموع المتألّمة تجلّد روح حكيم).

قدمت فرقة جورج أبيض في بيروت عدة مرات منذ سنة 1927م، فقدمت أشهر مسرحياتها ومنها: عاصفة في بيت، على مسرح الكريستال، وهي من تأليف أنطوان يزبك، مثّلت فيها دولت أبيض دور دلال، المرأة الخائنة التي طردها زوجها (جورج) من البيت ومنعها من رؤية طفلها.



يُوسُفُ بَكْ وَهْبِي

عرفت بيروت يوسف وهبي فأعجبت به ومنحته إقبالاً وتقديراً كبيرين، عرضت مسرحياته في التياترو الكبير ومسرح الكريستال وقاعة وست هول، علماً بأن يوسف وهبي كان يفضّل مسرح الكريستال المُعدّ أصلاً كمسرح، من المسرحيات التي عرضت نذكر:

- الذبّاح
- أولاد الفقراء
- كرسي الإعراف

- بيومي أفندي
- المجنون
- أولاد السفاح
- البرج الهائل
- عادة الكاميليا
- القبلة القاتلة
- الكابورال سيمون

وقد منعه سلطات الانتداب من تمثيل مسرحية الاستعباد .

وعرفت بيروت بعد يوسف وهبي فاطمة رشدي التي كانت قد أسست فرق خاصة بها بعد انفصالها عن مسرح رمسيس، قدمت إلى بيروت سنة 1929م ولقيت إقبالاً كبيراً ولقبت بصديقة الطلبة، وأقام لها الطلبة في أيار حفلة تكريمية في فندق رويال، تكلم فيه كنعان خطيب وأحمد دمشقية وتقي الدين الصلح وإبراهيم رشدي وإبراهيم طوقان وخليل تقي الدين.

قدمت فرقة فاطمة رشدي على مسرح صالة الأمير عدة مسرحيات منها:

- النسر الصغير
- عادة الكاميليا
- جان دارك
- السلطان عبد الحميد
- يوليوس قيصر

وقدمت في الهواء الطلق على سطوح الباريزيانا مسرحية مصرع كليوباتره لأمير الشعراء أحمد شوقي ، كما قدمت مسرحية العواصف من تأليف أنطوان يزيك وفيها عرض لبعض الأخلاق والعادات بالنقد والتحليل، ويدور محورها حول نزاع يثور في قلب امرأة بين رجلين أو عاطفتين، تنتقد خلالها فكرة الشخص الثالث (المحلل).

وقد سُميت فاطمة رشدي (سارة برنار مصر) وكان لديها هوس في تمثيل دور الرجال.

المسرح الغنائي

شهد مسرح الكريستال في بيروت لوحات من المسرحيات الغنائية الكوميديّة التي أطلقها بديعة مصابني واشتهرت بها. وعرفت بالأوبرا كوميك، ثم هجرت هذا النوع من التمثيل واختصت بمشاهد راقصة وأغنيات خفيفة (طقاطيق)، فقدمت مشاهد رقص ذات معنى (لوحات تعبيرية) كرقصة البدو ورقصة الغزال، رقصة الطاووس، رقصة الرياضي، رقصة الريفية، وكلها ضمن حركات فنية بعيدة عن الابتذال.

وكانت بديعة مصابني تفتتح حفلاتها بأغنية :

يا نواعم يا تفاح	ياحاجة حلوة كويسه
واللي بتبيحك قموره	وحلوه وست النسا

ونسب المصريون إلى بديعة أنها كانت تطثر من إلقاء المونولوجات السورية أو الشامية، التي كانت تضم ألفاظاً لا يفهموها، وحدث أن تضايق أحد الزبائن يوماً فصفق للجرسون وقال له: هات واحد شامي، فقال الجرسون مستفهماً: الشامي ده ايه يا بيه زبيب ؟ - لا يا أخي الشامي ده راجل شامي يجي يترجم الكلام اللي بتقوله الست.

مسرح المدينة

وأخيراً، أقفل {مسرح المدينة} بعد حشرجات متقطعة ومديدة. انطفأت الأضواء فيه وأوصدت الأبواب وخلت الكواليس وأظلمت خشبة العرض وهجرت القاعة. نقول ذلك تقريراً لا تأبيناً. ولم يبق في العاصمة سوى {مسرح بيروت} الصغير والموسمي، الذي اضطر بدوره للانتقال من مقر في عين المريسة إلى منطقة الطيونة، و{مسرح مونو} الفرنكوفوني الطابع، و{مسرح بيريت} التابع للجامعة اليسوعية. عاش {مسرح المدينة} نحو عشر سنوات تقريباً، وعندما تم إقفاله يوم السادس من نيسان، حدث ذلك من دون حسرة كبيرة، ومن دون مشاعر الصدمة. لم يستهول الأمر أحد تقريباً. مقهى {المودكا} مثلاً، وهو مجرد مقهى، استنهض مجتمع المثقفين والطلاب أكثر بكثير في محاولة إنقاذه. لم يأبه كثيرون لمصير {مسرح المدينة}، خصوصاً أهل المسرح والتمثيل. لم تحتج جموع أو يصدر بيان أو يسعى الساعون في مثل هذه المناسبات إلى تحرك أو حملة إنقاذ. ربما لأن مجتمع المثقفين قد استنفد طاقته وهو {يناضل} من أجل عدم إقفال مجلة أو دار نشر أو مقهى، أو دار فنون، أو مسرح... مطارح المثقفين اللبنانيين ومؤسساتهم المتناقصة ما عادت كلها قادرة على البقاء أو الاستمرار.

أصدقاء نضال الأشقر، صاحبة {مسرح المدينة} ومديرتة، وقفوا حولها مع الشموع في لقطة تذكارية... وانتهى الأمر. ونقول هذا، لا استهجاناً ولا استنكاراً، بل على سبيل التسليم بالأمر الواقع، طالما أننا تعودنا على مر السنوات إقفال المسارح وهجرانها. ف{مسرح بيروت} أقفل لأكثر من سنتين قبل إعادة افتتاحه ثم اضطراره الآن إلى الانتقال. لنقل انه {موت} متقطع، نهاية بالتقسيط، وبالجرعات، لخشبات المسرح.

منذ أيام جلس صديقان في المقهى ناقد سينمائي متعب ومخرج مسرحي كهل وعدداً المسارح الآفلة، فقط في منطقة رأس بيروت - الحمراء: فرساي، أورلي، جان دارك، استرال، البيكاديللي، مسرح الجيب - السارولا، كليمنصو... ف مسرح المدينة ليس استثناء.

ربما هذا ليس حكراً على بيروت، أو أنه ليس حدثاً نافعاً. قبل سنة تقريباً ويوم وصولي إلى دمشق تفاجأت بخبر إعادة افتتاح خشبة مسرح الحمراء التي كانت مقفلة لسنوات طويلة. اقترحت على الجمع الذي كنت أجالسه، وهو من المسرحيين والممثلين والكتاب والصحافيين والشعراء، أن نطلق ونشارك في الحفل، فامتنعوا جميعهم، قائلين: {لا، إنها صالة لمسرح غير موجود}، قالوا بما معناه أن الأمر انتهى، مدننا ما عادت تحفل بوجود مسرح أو غيابه، ما عادت بحاجة إلى هذا النوع من الفرحة يوم إقفال {مسرح المدينة} انتبهنا إلى أن صالات السينما تشهد ازدهاراً استثنائياً. فطوال العقد المنصرم، تبين أن موت صالات الحمراء السينمائية ليس ناتجاً عن ترك عادة مشاهدة الأفلام بل هو ناتج عن تحولات ديموغرافية وعمرانية واقتصادية أصابت أنحاء العاصمة كلها. وفي هذا السياق نعود إلى مثال المقاهي، فمقابل إقفال كل مقهى في شارع الحمراء تم افتتاح ما يزيد على عشرة مقاه في وسط المدينة وفي منطقة الأشرفية. كذلك الأمر حدث إزاء صالات السينما.

حال المسرح أكثر تعقيداً وقتامة، ذلك أن إقفال الصالات هو خاتمة لسلسلة من التراجعات والاستقلالات والتخلي: الممثلون إلى العمل في ميادين أخرى كالإعلان والدراما التلفزيونية والتعليم والإعلام بل وإلى وظائف غير فنية. عدم ظهور كتاب مسرح جدد. غياب شبه تام للإنتاج والمنتجين المسرحيين. لا وجود لـ{فرق مسرحية} محترفة. ندرة المخرجين المسرحيين الجدد (يمكننا فقط أن نذكر ثلاثة أو أربعة مخرجين فحسب). وعلى هذا المنوال تغيب العروض المقدمة وتتبادل، وتضيع في كل مرة فرصة تربية جمهور مسرحي وتتلاشى أي إمكانية للمواظبة على الحضور و{التعود}. المعادلة الأسوأ، أن المسرحيات الناجحة فنياً فاشلة تجارياً على الأغلب. الخسائر المترتبة على ذلك، والمتراكمة باستمرار أدت إلى نتيجة عمالية واحدة: غياب المسرح.

في مدننا اليوم، ولنترك {الحسد} من ازدهار المطاعم والملاهي أو من إقبال الناس الكثيف على السينما جانباً... تغطي أنواع من المسرح لا تحده قاعة، فكواليس البرنامج التلفزيوني {ستار أكاديمي} أو جملة برامج {التلفزيون الواقعي} أو استديو {سوبر ستار} يجمع ملايين المتفرجين على نوع مسرحي متلفز وحي أقوى تأثيراً وأشد جاذبية وفتنة وجدة من العروض الكنيبية التجريبية أو حتى من العروض الهزلية الخفيفة لخشبات المسرح التقليدية، فهنا على الشاشة تلتم الدراما والكوميديا والمفارقات التراجيدية، وتتفتح على احتمالات لانهاية من أنواع الفرحة هي بالتأكيد أوسع من أي عمل مسرحي... ومجاناً. لن {يموت} المسرح فناً وممارسة، لكنه على الأرجح بات فائضاً عن حاجة المدينة ومتطلباتها للترفيه أو التثقيف، انه، في أغلب الظن، بلا دور تقريباً في صنع مزاج بيروت وطبعها. وإن كان له وظيفة تبرر حضوره، فهي وظيفة {المختبر}، فمنه تتخرج الكوادر أو تتمرن فيه المواهب، أو تتدرب عليه الفنون الأخرى (التلفزيون، الميديا، السينما). ربما لذلك ظهرت في بيروت صيغة جديدة لا تتطلب حالة مسرح دائم. وقوامها {بيت ثقافي متنوع: رقص، مسرح، معارض تشكيلية، منتدى أدبي، أو بيئي أو طلابي، عروض فيديو، وأنشطة

مختلفة، كلها تستثمر المكان الواحد وتعطيه ديمومة ما. {زيكو هاوس} مثلاً، أو {بيت سماحة}.

لكن هذه الصيغة بدورها أصابها الكسل، أو فقر في البرامج والنشاطات والمبادرات.

أيضاً، ظهرت صيغة أخرى في السنوات القليلة المنصرمة تمثلت في مهرجان عروض موسمي (مرة على الأكثر في سنة، ولفترة لا تتجاوز عشرة أيام). لكن أيضاً ورغم التنوع الفني من مسرح ومحاضرة وفيديو آرت، وقراءات ومعارض... اصطدمت هذه المهرجانات بمشكلات التمويل والبرمجة فتوقف {مهرجان أيلول} المدعوم اوروبياً بعد ثلاث دورات فيما يتجه مهرجان {أشغال داخلية} المدعوم اميركياً إلى جعل موسمه مرة

كل سنة ونصف السنة.

نحن بتنا في {حاجة} أكثر إلى الفضائيات الاخبارية أو الموسيقية أو الدرامية، وإلى الترفيه السياحي. طالما أن مردوده مضمون، ونحن صرنا نجح إلى السينما أكثر إذ نشعر معها بعدم تأخرنا عن مجارة العالم في تناول الصورة واستهلاكها ومشاطرته الفن {المعولم}.

بات المسرح فائضاً عن لوازم العيش في مجتمع بيروت، كما مثلاً هواة الأوبرا {الغربي الأطوار} بالنسبة لنا.

قبل فترة وضعنا أمام خيار سهل: نتابع حصار عرفات على شاشات الأخبار أم نذهب لمشاهدة مسرحية. الخيار الأول طبعاً. قبل سنة بالتمام وضعنا أمام خيار مشابه: نروح إلى افتتاح مسرحية تجريبية أم نتابع سقوط بغداد.

في ساعة {مسرح المدينة} قبل أيام، ذهبت إلى السينما لأشاهد {21 غرام}. وليس على نضال الأشقر أن تعاتب أحداً على الغياب عن حفل وداع محرج. فالعالم العربي الذاهب الى {الموت اليومي} ليس لديه مسرح سوى هناك على شاشة {الجزيرة} و{العربية}. ليس لديه فرجة سوى هناك في غزة او في الفلوجة..ولانني لن انتظر هاملت معلناً {اني اشتم رائحة عفن في الدانمارك} اذهب الى افلام اميركا... ولا عزاء للمسرح في بلادنا.

رواد المسرح اللبناني

الياس الياس

الياس الياس من رعييل المسرحيين المخضرمين، وإن كان أكثر إنتماءً إلى المرحلة الحديثة وأوفر نشاطاً في مجالها. ففي هذه المرحلة عرف شهرته وشارك خلالها في ستين مسرحية لأعباً أدواراً رئيسية. مع ذلك فإنّ حنينه إلى المرحلة الأولى لم يتوقف. ففي المرحلة السابقة كان المسرح أكثر اقتراناً بالمغامرة والحلم ومقاربة المطامح السامية كما كان طريقاً للتفرد والتمرد.

الياس الياس شأنه شأن عديد من الفنانين في ذلك الزمن، قادم من آلام وناهض من معاناة. وُلِدَ في قرية لبعة من قضاء جزّين بلبنان. جاءت أسرته إلى بيروت عام 1926 فسكنت في زقاق البلاط حيث كانت تتلاقى أسر من طوائف مختلفة وتتوثق بينها الأواصر وتضيق الفوراق الطائفية.

تعرف الياس الياس على المسرح منذ عام 1941. بدأ بدور صغير مع فرقة سلام فاخوري، لأن هذا المسرحي وجد صوته جميلاً مناسباً. وكان سلام فاخوري يؤلف المسرحيات أو يقتبسها، ويخرج ويدرب الممثلين ويشارك في التمثيل. أجواء مسرحياته كانت تدور حول تاريخ العرب وصراع القبائل وتبرز فيها المثل العربية وقصص الحب والوحدة والعروبة مع اختلاف الأديان. أما فرقته فقد سماها "فرقة الجمهورية الفنية".

مثل الياس عام 1945 على مسرح التياترو الكبير وعلى مسارح في منطقتي اللعازارية والبرج، وكذلك في مسرح الكوليج دي لاسال يوم كانت في "محطة الديك" ببيروت.

عام 1960 سمع الياس الياس عن شخص اسمه منير أبو دبس قادم من باريس فتح معهداً ويريد تأسيس فرقة. أراد الإنضمام إلى هذا المشروع الجديد لأنه كان يفتقد النشاط المسرحي. أمضى في معهد التمثيل الحديث مدة سنة، غير أنه شعر بالغبرة إزاء الأسلوب الذي يتبعه أبو دبس، وضاق صدره بالمسرح الذي يغلفه الظل. فقد أحب دائماً أدوار الكوميديا، والكوميديا في رأيه لا تتفق مع العتم.

كيف يبني الياس الياس أدواره الكوميديّة؟ ينطلق من خبرته وتجاربه لا من أصول وقواعد. تبدأ علاقته بالدور مرتبكةً لأنه لا يتسرّع ولا يندفع. يدرس المسرحية ويتأمل في الموقف الكوميدي وما يتأسس عليه. يتأمل في المفارقات التي تصنع الدور، تولد الشخصية تدريجياً وبالتأمل الطويل، وهو يغرف من تجربة طويلة ومن مخزونٍ غنيّ تجمع من الإصغاء والملاحظة والتحليل. يمنح اهتماماً خاصاً للغة واللهجة.

الأدوار الكوميديّة عند الياس الياس تتنوع من مسرحية إلى مسرحية، لا أثر عنده للنمط ولا لأسلوب ثابت. فهو مُبتدع أدوار وليس خالق شخصية نمطية.

آسيا داغر



ولدت آسيا داغر في قرية تنورين اللبنانية، وبدأت حياتها كممثلة في لبنان عندما قدمت فيلمها القصير "تحت ظلال الأرز 1922". بعدها بخمس سنوات، سافرت إلى القاهرة، حيث ظهرت كممثلة في أول فيلم مصري صامت، وهو فيلم "إيلي" الذي أنتجته "عزيزة أمير". وفي نفس العام أسست شركة لوتس فيلم لإنتاج وتوزيع الأفلام واستمرت في الإنتاج، بينما توقفت شركات إبراهيم وبدر لاما وعزيزة أمير وبهيجة حافظ، ولذلك استحوطت الفنانة "آسيا" لقب عميدة المنتجين، وأصبحت شركتها لوتس فيلم أقدم وأطول شركات الإنتاج السينمائي المصري عمراً.

عرفت آسيا داغر بأب السينما المصرية، فهي رائدة من رائدات هذه السينما، بل وسيدة الإنتاج السينمائي الرفيع. أمضت حياتها وهي تعمل في السينما كممثلة ومنتجة. عمرها من عمر السينما المصرية، وهي جزء من تاريخها وحاضرها، حيث أهدت لها ما يقارب السبعين فيلماً.

فيلم عادة الصحراء كان أول بطولة لها، إضافة إلى أنه باكورة إنتاجها. فقد استعانت بالفنان التركي "وداد عرفي" لإخراج هذا الفيلم، ثم مع "إبراهيم لاما" لإخراج فيلم "وخز الضمير". بعدها تعرفت على السينمائي والروائي والصحفي "أحمد جلال"، فأخرج لها كل ما أنتجته من أفلام في الفترة ما بين عامي 1933 و1942، والتي قاربت العشرة أفلام، أهمها: عيون ساحرة - 1934، شجرة الدر - 1935، فتاة متمرده - 1940.

منذ بداية عملها في الإنتاج السينمائي، أعطت آسيا داغر اهتماماً خاصاً للأفلام التاريخية الملحمية، فقد أنتجت فيلم "شجرة الدر" في بداية مشوارها الفني، ثم فيلم "أمير الانتقام" الذي أخرجه "هنري بركات" عام 1950. إلا أنها توجت إنتاجاتها الملحمية الضخمة بفيلم "الناصر صلاح الدين" الذي تكلف إنتاجه مائتي ألف جنيه، وكان ذلك وقتها أعلى ميزانية توضع لإنتاج فيلم مصري. ووصفت تجربتها الإنتاجية في هذا الفيلم بأنها التجربة السينمائية المريرة التي مرت بها خلال مسيرتها الفنية الطويلة. فقد استمر الإعداد للفيلم لمدة خمس سنوات، وكان من المفترض أن يخرج "عز الدين ذوالفقار" ولكنه مرض أثناء كتابة السيناريو، وذلك بعد أن تعافت مع الممثلين. فأجلت البدء في العمل، حتى نصحها "ذوالفقار" بعد أن اشتد عليه المرض الاستعانة بالمخرج "يوسف شاهين"، وكان هذا أول تعامل لها معه. وقد ضحت آسيا داغر بالكثير من أجل إنتاج "الناصر صلاح الدين"، حيث استدان من هيئة السينما ورهنت حتى عمارتها اليتيمة، وتعرضت للحجز في أثاث بيتها وأثاث شركتها وسيارتها أيضاً. إلا أنه لم يحقق ذلك المردود المادي الذي كان متوقفاً له، بل إنه ألحق خسارة كبيرة بمنتجته.

أنطوان معلوف

وُلِدَ أنطوان معلوف في زحلة بلبنان، ونشأ بين أم تتحدث عن تمزق الأسرة في "سنوات سفر برك" وتغني أغاني الفراق والحنين، وجدّ تقي، حكواتي، كان الناس يجتمعون حوله في أمسيات الشتاء ويحكي لهم الحكايات. حفلت طفولته بانطباعات الخوف والغربة والدهشة، وبمفاجآت تقتحم عالم بلدته البعيدة عن طريق العبور. كانت صافرات الإنذار وإجراءات التعتيم تنشر أصداء الحرب البعيدة، والصور المتحركة الناطقة بعرضها جنود فرنسيون في الهواء الطلق على جدار عتيق تفتح النوافذ على عالم جديد مذهس.

المسرحية الأولى التي شاهدها كانت "صلاح الدين وفتح القدس" لفرح أنطون، ومن فرط إعجابه بها حفظ أبياتاً منها، وما يزال يحفظها. وأثرت فيه إلى درجة أنه صار يخترع أدواراً للشخصيات التي يدرس أخبارها في كتاب التاريخ: يدهن وجهه بالألوان، يقف أمام المرآة ويُشخص.

وإذا كانت نافذته الأولى على المسرح انفتحت من موقع التاريخ، فإن المسرح سيدخل حياته من موقع المُقدّس. فقد ألحقه أبوه بمدرسة للرهبان، كانت تُدرّس، إلى جانب العربية والفرنسية، اللغة اليونانية لأنها لغة القسم الأكبر من الصلوات والتراتيل في الطقس البيزنطي. وكان صوته جميلاً ويشارك في تراتيل الخورس.

في تلك المدرسة الرهبانية كانوا يقدّمون مسرحيات في نهاية العام، على جاري العادة في المدارس اللبنانية، لا سيما مدارس الجبال، واشتهر بنشاطه في هذا الميدان. كتب مسرحية منظومة وهو بعد في السادسة عشرة من عمره، كان عنوانها: داوود، استقاها من التوراة وأسماها: "مأساة في فصلين". غير أن المأساة هزّت حياته وتركت فيها أثراً عميقاً عندما فوجئ بموت أخيه. وبتأثيرها كتّب "رواية الهارب" وقدمها لنيل جائزة "أصدقاء الكتاب"، وهو بعد في الجامعة.

أنطون معلوف أول من حصل على الجائزة التي رصدتها لجنة مهرجانات بعلبك الدولية وعهدت إلى جمعية أصدقاء الكتاب أمر التنظيم والإختيار. وقد نالها معلوف ثلاث مرّات متوالية، مرة مُنفرداً وفي مرّتين شاركه فيها كبيران، هما الشاعر يوسف غصوب والقاص والروائي توفيق يوسف عواد.

تحتفظ مسرحيات أنطون معلوف، وبينها "الإزميل"، باللغة الأدبية، وهي الإرث الذي حمله من مسرح المرحلة السابقة. غير أنه بدل أن يلجأ إلى القصة التاريخية يبني منها أعماله اختار هيكل الأسطورة ليقدم مضموناً سيكولوجياً واجتماعياً، وكانت الأسطورة أقرب إلى مزاج تلك المرحلة وأجوائها. وجاء مسرحه في موقع متوسّط بين القديم والحديث.

كتب أنطون معلوف أربع مسرحيات، اثنتان منها وصلتا إلى خشبة هُما "الإزميل" ثم "جاد" التي استعار فيها هيكل أسطورة يونانية ليُعبّر عن رؤيته لهزيمة حزيران 1967، وقد أخرجها أنطون ملتقى.

بعد ذلك توقّف معلوف عن التأليف للمسرح، لكنه لم يغادر المحيط المسرحي. انتقل إلى التدريس في معهد الفنون وإلى البحث في المسرح.

أنطون مُلتقى

مُحرّك ثقافي ورجل أفكار، لم يتوقّف طيلة أربعين سنةً عن الرّهان على المسرح. ومن خلاله بحث عن طريقٍ لروى الإصلاح والتّغيير.

وُلِدَ أنطوان ملتي في وادي شحور بلبنان.

صعد إلى الخشبة لأوّل مرّة سنة 1937 في دور مُزارع صغير. ولما كبر بدأ يخلق المشاهد مع أولاد الحيّ. وأوّل مسرحيّة مُتكاملةً أخرجها ومثّل فيها هي مسرحيّة: "الزّير" لفولتير، كان ذلك عام 1950 في وادي شحور، وكان قد حصل على شهادة البكالوريا، القسم الأوّل.

تعرّف إلى السّينما وشاهد ماكبث بحسب إخراج أورسون ويلز وتمثيله، وأثرت فيه هذه المشاهد. في المدرسة لم يتعلّم إلّا المسرح الفرنسي، ولما تعرّف في السنة الجامعيّة الأولى على مسرح شكسبير أدهشه، فجاء بمسرحياته وغرق فيها.

في الجامعة كانت هناك رابطة، وكان يعرفون حبّه للمسرح، فطالبوه بتقديم مسرحيّة "ماكبث"، فقام بالإخراج ومثّل الدور، وكان إخراجهم يومذاك متأثراً بالسّينما.

امتدّت مرحلة الهواية عند أنطوان ملتي حتى عام 1954، أي حتى سن العشرين. وفي هذه الفترة أكمل دراسته ونال إجازةً في الفلسفة، وتعرّف على لطيفة شمعون التي كانت تدرس الحقوق، وكان قد انتقل هو إلى تدريس الفلسفة ثم تزوّجا عام 1959.

عام 1959 التقى بمنير أبو دبس في مقهى في منطقة البرج، وكان في السابق زميلاً له في مدرسة الحكمة، فبدأ العمل في التلفزيون. وكانت أوّل مسرحيّة قدّماها معاً عبارة عن مقتطفاتٍ من "ماكبث" لشكسبير، قام أنطوان ملتي بإعداد النصّ وبتمثيل دور "ماكبث" وتولى منير الإخراج. وقدّما المسرحيّة وأعمالاً أخرى للتلفزيون. لكنهما افترقا عام 1961 ليعمل كلّ واحدٍ مستقلاً عن الآخر.

إدوار أمين البستاني

وُلِدَ إدوار أمين البستاني في قرية "النخلة" في قضاء الكورة بلبنان. عمل في الصّحافة الثقافيّة منذ عام 1955 وترأس الأقسام الثقافيّة في عدة صحفٍ بينها جريدة "لسان الحال" ومجلة "الأسبوع العربي"، وكان مستشاراً ثقافياً للنهار العربي والدولي. عمل طويلاً في التعليم الثانوي والجامعي.

كانت لإدوار أمين البستاني، خلال المرحلة المدرسية، نشاطات ثقافية واسعة، وشارك في مؤتمرات عالمية ومحلية حول المسرح. وفي طليعة نشاطاته في الحقل المسرحي المشاركة في تأسيس حلقة المسرح اللبناني. دخل بعد ذلك ميدان العمل المسرحي مؤلفاً ومترجماً. ألف مسرحيتين، الأولى "سسم" أخرجها أنطوان ملتي عام 1967، والثانية "سمكة السلور" أخرجها يعقوب الشدراوي عام 1971. هذا فضلاً عن مسرحيات تلفزيونية وإذاعية. وإضافة إلى النتاج المسرحي، له مؤلفات في حقل الدراسة الأدبية ومجموعتان قصصيتان.

لإدوار أمين البستاني حضور خاص في تاريخ المسرح اللبناني تحقّق بالترجمات الشهيرة التي وضعها أكثر ممّا تحقّق في المسرحيات التي ألفها. كانت هذه الترجمات نوعاً من الاقتباس جديدًا على اللغة المسرحية. وكان لنجاح هذا الاقتباس دور في إنجاح العروض.

أشهر هذه المسرحيات "ضاعت الطاسة"، "لعبة الختيار"، ثم "صعود هتلر" المُقتبسة عن مسرحية "آرتيرو أوي لبرتولت برشت". "والمفتش عن المفتش العام" لغوغول.

ثيودورا راسي

توسّطت ثيودورا راسي النشاط المسرحي في لبنان بين 1958 و1972. مثلت أدواراً رئيسية مع أهم الفرق، من دراما كلوب في الجامعة الأميركية وفرقة آرت إلى فرقة المسرح الحديث، ومسرح شوشو وحلقة المسرح اللبناني. امتد نشاطها إلى الإذاعة والتلفزيون كممثلة وكاتبة برامج. قدّمت برامج باللغة الإنكليزية للإذاعة اللبنانية، وأعدت برامج ثقافية موسيقية كانت تكتبها وتذيعها بنفسها.

ونشطت في حقل التعليم فدرّست اللغة الإنكليزية، ودخلت ميدان الصحافة اللبنانية باللغة الإنكليزية، فكتبت مقالات في النقد المسرحي. وقد مثلت باللغات الثلاث الإنكليزية ثم العربية والفرنسية.

كان اسمها يقدم للمسرحية عنواناً جذاباً، وكانت على الخشبة تمتلك حضوراً مسرحياً مشعاً دعمته الخبرة والدراسة والثقافة الواسعة المتنوعة.

تخرجت عام 1960 من الجامعة الأميركية حاملة بكالوريوس آداب في الأدب الإنكليزي والفلسفة. كانت قد اكتسبت في الجامعة الأميركية ثقافة مسرحية. ومنذ عام 1958 شاركت في مسرحيات عديدة أخرجتها جماعة نادي الدراما، بينها مسرحية الملكة والثوار تأليف جورج برنارد شو.

كانت ثيودورا راسي قد التقت مع مدير فرقة المسرح الحديث منير أبو دبس واتفقت معه على أن تكون لها حرية التمثيل مع أي فرقة أخرى تقدم مسرحيات بالإنكليزية أو الفرنسية، وكذلك حرية التمثيل في مسرحيات تلفزيونية.

عام 1964 تلقت ثيودورا راسي دعوة من سيسيل حوراني مدير مهرجان "حمامات" في تونس، وهناك شاركت في مسرحية عطيل لشكسبير التي تقاسم أدورها ممثلون عرب من بلدان مختلفة.

بعد عودتها إلى لبنان شاركت في أعمال عديدة باللغات الثلاث. ففي عام 1965 مثلت في مسرحية فرنسية هي عودة أدونيس للمؤلف اللبناني باللغة الفرنسية غابرييل بستاني، وقد أخرجها ميشال غريب. وبهذه المسرحية افتتح مسرح بيروت.

عام 1966، عادت ثيودورا من جديد للعمل مع فرقة المسرح الحديث بإدارة منير أبو دبس، ومثلت دور جوكاستا في صيغة مختلفة لمسرحية أوديب كانت بعنوان ملوك طيبة. هذه المرة لعب أنطوان كرجاج دور أوديب.

جان ماري مشاقفة

يتحدّر جان ماري مشاقفة من الأسرة المعروفة في دير القمر بلبنان، لكنّه وُلد في القاهرة بمصر وفيها نشأ وأكمل دروسه الثانوية. انتقل إلى لبنان عام 1955 حيث درّس طب الأسنان في جامعة القديس يوسف ومارس المهنة بعد تخرّجه.

وُلد حبّه للمسرح مع تجارب مسرحية مبكرة في سن الصّغر، وتأكّدت مواهبه وميوله لما أنشأ في القاهرة، مع زملائه في المدرسة، فرقة للهواة سمّاها "الرياح الأربع". وفي إطار هذه الفرقة قدّم باللغة الفرنسية مسرحيات ذات مستوى متقدّم كان بعضها لموليير أو لجيرولد وسارتر وغيرهم.

قدّم مشاقفة على خشبة مسرح بيروت مجموعةً من الأعمال بينها مسرحية "كروك مسيو" ومسرحية "الأحبول" أو "حبل القدم" لجورج فيدو، كما قدّم مسرحية "توفاريتش" لجاك دوفال، ومسرحية "رياح تعصف في أغصان الساسافراس" من تأليف رينيه دي أوبالديا. وفي هذه المسرحية مثل مشاقفة الدور الرئيسي إلى جانب ألين ثابت وميراي صفا وميشال عساف.

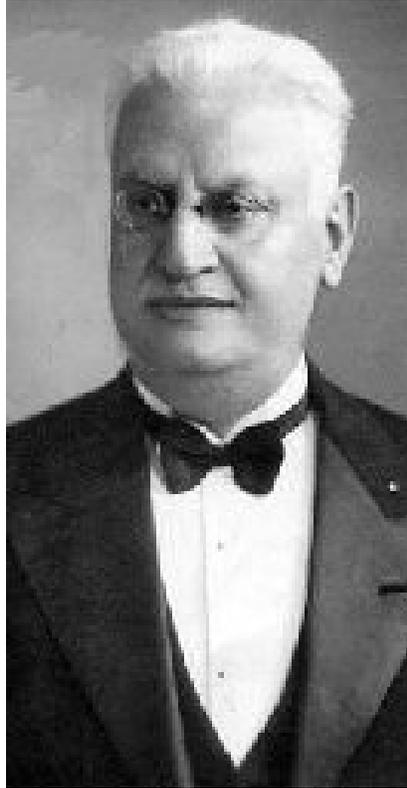
ومن المسرحيات التي أخرجها مشاقة ولاقت نجاحًا واسعًا مسرحية "أريد مقابلة ميوسوف"، وهي مسرحية مبنية على السخرية الاجتماعية وتُبتن نقدًا لاذعًا للنظام السوفياتي السابق والترايبية الإدارية المعقدة، لكن بناءها كوميدي.

تميز مسرح جان ماري مشاقة بالميل إلى المسرح الضاحك، وهو لون يقتضي مهارة خاصة في إدارة الحركة والألاعيب. كما يقتضي حسًا عاليًا بالنكتة وبناء الموقف المضحك.

الواقع أنّ أعمال مشاقة لم تنحصر في الكوميديا، فقد أخرج في تلك المرحلة نفسها أعمالاً غير كوميدية بينها مسرحية "حديقة الحيوانات" لإدوارد آلي، وتقاسم مع بول مطر الدورين الرئيسيين.

يُدرس جان ماري مشاقة في الكونسرفاتوار الوطني للفنّ في ميلوز بفرنسا، ومسؤول فيه عن فرع المسرح. وكان قد أنشأ عام 1982 مسرح الفضاء الداخلي. كما أخرج في لبنان خلال المرحلة السابقة خمسة عشر عملاً ومثّل أدوارًا في ستة عشر عملاً مسرحيًا.

جورج أبيض



ابن بيروت الذي كان الرائد الأول للمسرح المصري والعربي

كان المسرح قبل جورج أبيض في زمن مارون نقاش وابن أخيه سليم في بيروت لا يعتمد على أي دعائم أكثر من الهواية رغم أن مارون هو أول من قدم مسرحية عربية عام 1847م. وكان كل ممثل يؤدي دوره كما يراه والمؤلف قد يغير النص ليرضي الجمهور.

ولد جورج أبيض في بيروت في الخامس من شهر أيار عام 1880م وهاجر إلى مصر وعمره 18 عاماً على ظهر سفينة وهو لا يملك ثمن التذكرة فأشفق عليه الريان وتركه يؤدي كل يوم أدواراً تمثيلية أمام الركاب، ولم يكن جورج أبيض يحمل من الشهادات سوى (دبلوم) في التلغراف، ساعده على أن يعمل بعد عام ناظراً لمحطة للسكك الحديدية في الإسكندرية.

وفي العام 1904م شاهده الخديوي في مسرحية سياسية مترجمة بعنوان (برج نيل) وأعجب به فقرر إيفاده في بعثة دراسية في باريس لدراسة فن التمثيل.

وفي باريس التحق جورج أبيض بالكونسرفتوار حيث درس التمثيل والإخراج كما درس الموسيقى أيضاً. وعاد إلى مصر عام 1910م على رأس فرقة فرنسية تحمل اسمه وعرض مسرحيات من روائع المسرح العالمي باللغة الفرنسية.

وكان لجورج أبيض فضل قيام عشر جمعيات مسرحية بعد ظهوره في مصر إذ لم يكن لسابقه تأثير جوهري على تقدم الحركة المسرحية فلم يصمد ويستمر سواه حتى أسس في النهاية مسرحاً راسخاً.

وفرقة جورج أبيض قدمت أكثر من 130 مسرحية مترجمة ومؤلفة طوال 20 عاماً. وفي عام 1921م دعت حكومة تونس ليشرف على تأسيس فرقتها القومية. كما إستعانت به مصر في عام 1935م في إنشاء الفرقة القومية المصرية التي أصبح من أبرز نجومها حيث قام وزوجته دولت أبيض التي إقترن بها عام 1924م ببطولة العديد من عروضها. وفي عام 1942م أحيل على التقاعد.

وكان جورج أبيض من رواد التمثيل السينمائي أيضاً، ففي عام 1932م قام ببطولة أول فيلم عربي غنائي ناطق اسمه (أنشودة الفؤاد).

وفي عام 1943م إنتخب جورج أبيض أول نقيب لنقابة الممثلين. وعندما إفتتح المعهد العالي لفن التمثيل عام 1944م عُين جورج أبيض أستاذاً للتمثيل والإخراج. وفي عام 1952م عُين مديراً للفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى ولكنه إستقال في تموز عام 1953م لظروف صحية.

وقد ظل جورج أبيض يعمل بالتدريس في معهد الفنون المسرحية إلى أن نقلوه منه مريضاً حيث لزم الفراش إلى أن وافته المنية يوم 25 أيار عام 1959م.

جوزيف طراب

وُلِدَ في بيروت ودرس الإقتصاد وعلم الإجتماع والفلسفة. عمل في الصحافة الثقافية وبرز كناقِدٍ فني منذ عام 1964. يكتب باللغة الفرنسية، وله كتاب حول أعمال الفنان التشكيلي اللبناني بول غيراغوسيان.

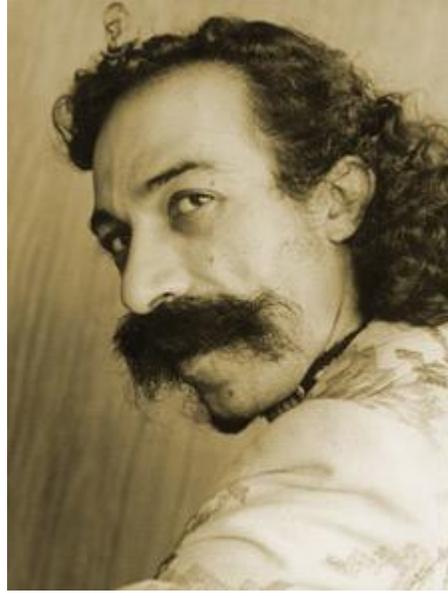
كان بين الأعضاء المُشرفين على المركز الجامعي للدراسات المسرحية بين 1963-1969. وفي هذه المرحلة نشط نشاطاً كبيراً في المجال المسرحي، فتميّز كممثّل في مسرحياتٍ عديدةٍ منذ مسرحية "أرلكان خادم السيدين" بإخراج أن.ماري ديهاي، ثم "زيارة السيدة العجوز" إخراج إيف تريكه، وبالأخص في مسرحية "السيد" إخراج روجيه عسّاف. كما مثّل في أعمال جلال خوري، بالفرنسية أولاً ثم بالعربية، وتميّز في مسرحية "قبضاي". لعب بإدارة ببرج فازليان في مسرحية "الأب لسترندبرغ" وكانت باللغة الفرنسية. كما مثّل إلى جانب جلال خوري في مسرحية "فاوست" التي أخرجها ببرج فازليان في مركز "عُوتَه" وفي إطار بانوراما من أعمال المؤلفين الألمان.

يتميّز طراب بالعمل الدؤوب على رسم الشخصية وإعطائها ملامح مميزة تتدرج داخل الإطار العام للمسرحية. عمل في حقول مسرحيةٍ متنوعةٍ من مساعد مخرج إلى الماكياج والإخراج.

عام 1967 أعدّ جوزيف طراب مسرحيةً للمؤلف البولوني غومبروفيتش عنوانها الأصلي "إيفون أميرة بورغونية"، وجعل لها عنواناً إضافياً هو "مزحة كئيبة". تناول طراب المسرحية مؤكداً على البُعد العَبَثِيّ فيها، وعمل على تجسيد العَبَثِيّة، لا في النص وأحداث

المسرحية، وإنما في طريقة الإخراج وتحريك الأشخاص على المسرح واستخدام الأدوات المساعدة.

حسن علاء الدين



شوشو

ولد حسن علاء الدين (شوشو)، في بيروت عام 1939، وتوفي في بدايات الحرب الأهلية في الثاني من شهر تشرين الثاني 1975. كان في السادسة والثلاثين من عمره، أي في عمر الشباب الذي يحمل أفكاراً مباشرة وغير تجريدية أو سريرية، وأحلاماً في الواقع والحاضر وما وراء الواقع تعبيراً عن طاقات حيوية بعد 10 سنوات على تأسيس مسرحه في 11 تشرين الثاني 1965.

بدأ حسن علاء الدين مسيرته المسرحية في فرقة شباب هواة، ووجد طريقه الى الإذاعة والتلفزيون حين تعرف الى الفنان محمد شامل عام 1965، وحلّ محلّ الراحل عبدالرحمن مرعي رفيق محمد شامل.

بنى شوشو خشبة مسرحه في كرم يقع في منطقة كركول الدروز (وفق رواية محمد شامل)، وأعد مع فريق شاب (4 شباب) مقاعد الإسمنت وسرعان ما ازدحم المكان بالناس.

منذ البداية، ظهر شوشو كائناً خرافياً غريباً، يظهر بين الناس بشاربيه الطويلين وجسده النحيل، كحدث مسرحي بحد ذاته، على رأسه قبة أو طربوش، ويتحرك حركة غريبة.

"شو" جسدي وبحسية نطق وتعتبر بيروتية كوميدية. بدأ نشاطه في برنامج إذاعي للأطفال، حيث لم يكن له شاربان. كان ممثلاً حراً وهو يخترع تلك اللهجة البطيئة المخرفة. كان شوشو ذلك الطفل البريء الأبله، الذي يثرثر ويرسل طوفاناً من الضحكات، ونجح شوشو الإذاعي نجاحاً كبيراً. بعد ذلك عمل شوشو مع محمد شامل في برامج تلفزيونية وإذاعية منها برنامج "شارع العز" و"يا مدير" و"الدنيا هيك"، لكن لم يكمل من مشروع "الدنيا هيك" لأنه كان يريد نصاً يقدم نجم المسلسل الرئيس، في حين محمد شامل كتب نصاً جماعياً.

تحول شوشو الى تقديم مسرح شانسونية في أحد ملاهي بيروت ثم في بعض قرى الاضطياف.

المسرح الوطني

عام 1965، أنشأ شوشو المسرح الوطني بعد لقائه مع نزار ميقاتي حيث أسسا معاً المسرح الوطني، ولم يتوقف حسن نهائياً عن العمل في الإذاعة والتلفزيون وفوق ذلك خاض غماراً سينمائياً فاشلاً.

نهض شوشو بالمسرح الوطني وكان نجمة الدائم. في المرحلة الأولى (1965 - 1970)، كان نزار ميقاتي شريكه الرئيسي (كمخرج ومؤلف) وفي المرحلة الثانية (1970 - 1975) كانت مرحلة الانطلاقة الذروة في تكوين فرقة وتكوين جمهور مسرحي، وتأسيس لنظام مسرحي يومي بلون شخصية فنية كبيرة.

لمع شوشو في اقتباسات نصوص موليير في "البخيل" و"مريض الوهم" وفي الاختبارات العديدة لأعمال لابيش، وفي مسرحية توباز لمارسال بانيول.

كان المسرح نشاطاً حضارياً في الإنتاج على الآخر وشهدت الستينات اقتباسات مسرحية مهمة، فمعظم المسرحيات التي كانت تقدم هي مسرحيات مترجمة أو معظمها مسرحيات نالت شهرة في الغرب وتنتمي الى المسرح الكلاسيكي. مرحلة شهدت ازدهاراً وتفجر مراحل واتجاهات فنية وأدبية في تحولات اجتماعية واقتصادية مهمة عززت شروط الحياة المادية وشكلت اقبالاً جماهيرياً ملفتاً على الأعمال المسرحية.

قدم شوشو كوميديا حية بمزاج رائع. كوميديا نظيفة قدم على الحركة الذكية واللعب البارع فلا ابتذال ولا سوقية. لكن بدأ شوشو مقلداً في مسرح الشانسونية وواصل ذلك بأعمال تمثيلية مع نزار ميقاتي وفارس يواكيم وجسد لاحقاً نوعيات مختلفة.

كان الجسد النحيل هو الحدث المسرحي، يجري خلفه المشهد، ويكسر ركوده المتباطئ، حين يمشي شوشو بإيقاعه المضطرب ويموه الزي حتى الثرثرة.

شخصية مشدودة العصب، متوترة، متفجرة على أشياء وأغراض عادية، في المقارنة مع الأعمال الطليعية التجريبية أو الملزمة.

شخصية دينامية "نحتية" على مدار السنة

بعدما ترك نزار ميقاتي العمل مع شوشو 1970، دخل شوشو مرحلة النضج التي قادت الى اجتذاب كبار الكتاب والمخرجين، ورعاية أقلام الصحافة الكبيرة وفي طليعتها انسي الحاج وآخرون.

كاد شوشو ان ينافس بجمهوره الشعبي جمهور المسرح الغنائي للأخوين رحباني والذي انطلق حينها طليعيًا بعيداً كأول مسرح غنائي عربي.

تعاون شوشو مع برج فازليان في الاخراج، بإهتمامات خاصة من انسي الحاج صديق الاثنين. وفازليان اهتمامات في المسرح الجدي، فكانت مسرحية "اللعب على الحبلين"، ثم كوميديا ديلارتي، ومسرحية "كافيار وعدس" لوجيه رضوان، في التقدم نحو المسرح الاجتماعي السياسي.

بعدها تعاون شوشو مع سيد بدير ومحمد سلمان ومحمد كريم وروجيه عساف. وتواترت الأعمال المسرحية: "جوه وبره" لموليير و"حبل الكذب طويل" لفولدوني، و"فوق وتحت" لفارس يواكيم و"الدنيا دولاب" (لجيمس باربي) إخراج سيد بدير، و"وصلت لتسعة والتسعين" اخراج محمد سلمان (اقتباس عن مسرح البولفار).

محمد كريم اخراج ثلاث مسرحيات هي "طربوش بالقاووش" (سلفانا فرنون) ومسرحية "فرقت نمره" و"واو سين" (مسرح البولفار).

أما روجيه عساف فأخرج المسرحية الشهيرة "آخ يا بلدنا" عن أوبرا القروش الأربعة ابرشت المأخوذة بدورها عن أوبرا الشحاذين لجون غابي، و"خيمة كراكوز" من تأليف فارس يواكيم. فيما أعد محمد شامل مسرحية لشوشو هي مسرحية "وراء البارفان" وأخرجها محمد كريم.

تدرج

مسرح شوشو تدرج ببطء وفي سياق فوضوي، عفوي وتلقائي، لم يستوعب في 10 سنوات، ولم يهضم تماماً مراحلها، ووجد نفسه فجائياً أمام تنوعيات على ايقاعات مختلفة وأمام جمهور مدني كبير في مستوى "آخ يا بلدنا" لم يكن مسرح شوشو ايدولوجياً مباشراً ولا مسرحاً تحليلياً للأوضاع الاجتماعية - السياسية.

كان جزءاً من النقد اليومي مسرح الفرح والنطق بالدهشة والتعبير عن حالات جزئية وبنفضيات محددة على هذا المستوى أو ذاك بشيء من المباشرة السياسية والاجتماعية، تراكم حالة مسرحية ناشطة في المرحلة الثانية وكجزء من نسيج مدني حساس ازاء قضايا حريات التعبير والديموقراطية.

كان شوشو يجازف في مسرح التنظير والبريشتيه أمام جمهور شعبي، لكن مساعي شوشو المغامرة لاقت قابليتها على التجديد والتطوير لشاب لا يريد أن يكرر نفسه كثيراً، وسرعان ما خاض غمار التجربة على براعة وموهبة، فكان "محترف بيروت للمسرح" الذي لعب دوراً هاماً، وانتهى صامتاً.

عفوي

دخل حسن علاء الدين اللعبة المسرحية بعفوية كاملة، اكتشف نفسه، كما اكتشف الناس. جسد نحيل يتواطأ على النطق والضحك والدهشة والغرابية، ولسان قوي سليل، لاذع على ارتجال وعفوية وتباطؤ كلمات.

فوضى الجسد تقاطعت مع فوضى شبكات من الافكار المتذبذبة ومع تجمع في طور التشكك المدني، ومع مسرح هو عبارة عن "جريدة يومية" فيها البلدي والمحلي كما فيها النص التجريبي الحديث.

علاقة شوشو بالمسرح

علاقة شوشو بالمسرح توطدت في الستينات وتطورت تراكمياً، ليبنى أشياء مهمة على بدايات المسرح منذ منتصف القرن التاسع عشر مع مارون النقاش وفرق محلية عربية ودولية، ثم ان علاقة شوشو مع المسرح هي علاقة نسيج مسرحي مدني مع منير أبو دبس، وانطوان ملتقى وجلال خوري وريمون جبارة وشكيب خوري، وروجيه عساف ونبيه أبو الحسن، هي علاقة ارث ثقافي. مع ان شوشو بقي خارج جمهور المسرح اللبناني الجديد ظاهرياً، وتردد أمام المسرح الأيديولوجي البرشتي ونوازع الالمام السياسي الشمولي والحاد بالعمق مع الواقع اللبناني. بقي شوشو على مسافة ما على هواه ومزاجه وايقاعاته، ظاهر فردية مستقلة نسبياً، أي الكوميديا التي تقف على شفير الدراما، المسرح غير الطامح لحلول جاهزة وواقعية لواقع هو ابن تناقضاته بالضرورة التي أوصلت الى الحرب الأهلية.

مرحلة الستينات

مما لا شك فيه أن مرحلة الستينات عندما ظهر شوشو كانت فيها المدينة تنهض شمولياً، علماً أن الاستنتاجات مقيدة سوسيولوجياً وغير قاطعة على شخصية بنت على أمجاد عمر الزعني وعلي العريس والثنائي شامل ومرعي.

فهل كان طموح شوشو أن يكون رجل البرجوازية الصغير؟ في قفشاتة السياسية اضافات الى موليير ولابيش، ويعبر عن اكتشافه زيف تلك البرجوازية الصغيرة.

ولا ننسى ان مسرح شوشو كان جزءاً من الايقاع العام المسرحي الناشط والى جانب مسرح الرهباني. لكن الأهم ان شوشو كان مخلصاً مع نفسه كمثل هزلي موهوب وبمزاج رفيع أولاً، وحتى الرmq الأخير.

"مسرح شوشو" بناه وسط بيروت، قريباً من ساحة البرج في العام 1965. ولم يكن يدري أنه يسير بخط مواز مع مسيرة استعادة منطق المدينة الذي ينهض طبيعياً منذ ما بعد احداث 1958. فكان شوشو ظاهرة الوسط المدني المزدهرة، وهي لحظة مهمة حتى خارج النقد والتحليل، مع اصرار شوشو انه "يقدم ما لا دخل فيه من قريب أو بعيد بالسياسة".

قد لا يمكن الا النظر في ملحمة الجسد في فرح الناس وبعدها الدخول في عمق الصورة وفي مفارقة كيف ان المسرح في "آخ يا بلدنا" يستقوي على النظام الامني، ما جعل شوشو "فنان الشعب"، ظاهرة فنية مغامرة وجريئة في ارض ميدان خصب لأفكار تتنازع توازنتها الداخلية في مواجهة التدخلات البوليسية والتفاوت الاجتماعي الكبير بين الاغنياء والفقراء أي جغرافيا الألم والفروقات الاجتماعية ورنار البؤس الذي أحاط بالمدينة.

في السينما

لم ينجح شوشو كثيراً في حقل السينما علماً أن فيلمه فندق السعادة حقق نجاحاً، وعلى الرغم من انه كان يبدي تعلقاً كبيراً بالافلام السينمائية. لكن توصيفات شخصيته الفذة بقيت مسرحياً في المهرج والكوميدي والكراوز والهزلي، والدرامي في لحظات ضوئية، تلك المرئيات الجميلة في ضمير مسرح شوشو الذي شكل جسراً وانقلاباً نمطياً في العلاقة بين الطبقة الفقيرة والطبقة المتوسطة. وبنى علاقة مهمة مع جمهور راكم حضوره في اكثر من 25 مسرحية الى برامج تلفزيونية وعدد من الاعمال النهائية التي لم تترك اثراً كبيراً باستثناء المسلسل التلفزيوني "المشوار الطويل" الذي لعب فيه دوراً درامياً هائلاً.

شوشو علق في ذاكرة الناس والمدينة، لمن يعرفه مباشرة، ولأجيال لم تعرفه، لذلك يمكن مقاربة ذكرى غيابة كظاهرة سجلت نجاحات هامشية وانسانية.

ونتذكره في هذه الذكرى ليس موسمياً، بل كجزء من نسيج المدينة الثقافي ككل في تلك المرحلة، وهي رحلة مزدهرة ثقافياً وفنياً وسياسياً.

ومع ان شوشو مات فقيراً ومديوناً لأقرب الاصدقاء والمقربين منه، معزراً فشلته التجاري، لكن رؤية وجه الرجل بعد ثلاثين سنة تأتي ترجمة لفرح من كان يملأ المكان المدني الافتراضي جدلاً.

رجل يرتدي ضحكته، يقفل شاربيه، يحرك اصبعه انسحب باكراً، شاباً (36 سنة)، رجلاً
مديناً بامتياز، من عناد واصرار الشباب وأفكاره المباشرة مع نهر الامراض والهموم
والسهر الطويل والافراط في التدخين والاسراف في القهوة، عوارض القلق المديني الذي
يبدأ بالخشبة ويثبتها بالموت.

يبدأ كوميدياً وينتهي درامياً في تنفس المدينة، تنفس الحزن الجنوني الذي راكم حرب
الرجل وقتاله على الخشبة، لكي يمتلئ فراغ المكان من النوع الذي يقول ان بيروت هي
المسرح.

أعمال شوشو

في المسرح:

- Ø شوشو بك في صوفر
- Ø مريض الوهم
- Ø شوشو عريس
- Ø الدكتور شوشو
- Ø الاستاذ شوشو
- Ø شوشو والقطة
- Ø حيط الجيران
- Ø شوشو والعصافير
- Ø الحق ع الطليان
- Ø صبر تحت الصفر
- Ø البخيل
- Ø محطة اللطافة
- Ø اللعب على الحبلين
- Ø كفيار وعدس

- Ø فرقت نمرة
- Ø جوه وبره
- Ø فوق وتحت
- Ø وراء البرفان
- Ø وصلت للتسعة وتسعين
- Ø حبل الكذب طويل
- Ø طربوش بالقاووش
- Ø آخ يا بلدنا
- Ø خيمة كركوز
- Ø الدنيا دولاب

في السينما:

- Ø شوشو والمليون
- Ø يا سلام ع الحب
- Ø مغامرات السعادة
- Ø سلام بعد الموت
- Ø زمان يا حب
- Ø سيدتي الجميلة

في التلفزيون:

- Ø حلقات فكاھية
- Ø المشوار الطويل
- Ø يا مدير

Ø شارع العز

في الاذاعة:

Ø اسكتشات فكاهية

Ø شوشو بوند

Ø خلي بالك من شوشو

سيرة ذاتية

Ø ولد شوشو (حسن علاء الدين) في بيروت 1939

Ø تنقل في مدارس كثيرة حتى تخرج أخيراً بشهادة في التجارة

Ø مارس التمثيل منذ طفولته وأول مسرحية قام ببطولتها هي "عنتر بالجندية" عام 1953 على مسرح "الخلية السعودية" في بيروت مع بعض الهواة.

Ø اشتغل على مسرح فاروق، خفية عن اهله واشهر ادواره هناك دور "مبروك"

Ø عمل في التلفزيون في برنامج "دنيا الاطفال" ثم في برنامج "يا مدير" مع الفنان محمد شامل صاحب الفضل الاول في انطلاقة.

Ø عمل موظفاً بسيطاً في البنك الاهلي السعودي في بيروت

Ø بدأ مشواره السينمائي في فيلم "شوشو والمليون".

Ø عام 1967 غامر بتأسيس اول مسرح يومي لبناني هو المسرح الوطني.

Ø اولى مسرحياته على خشبة المسرح الوطني كانت "شوشو بك في صوفر".

شوشو كان واحداً من حقبة الستينات المزدهرة مادياً ومعنوياً. بنى مسرحاً من النوع الذي استقطب جمهوراً يمكن وصفه مدينيّاً.

إرهاصات أولى في النطق والتعبير عن مستقبل نقي ومستقر وضاحك. وكان العالم حينما كان يعيش مع هؤلاء طبيعته مختلفة عن كامل وعي أو عن وعي جزئي لصيرورة مدينة لم يرها شوشو ورفاقه نصاً جامداً.

حينها مشى المسرح جزئياً أو هامشياً وشمولياً في مسار الأحداث المؤلمة إزاء التحولات الاقتصادية في المدينة. كان يراد للمدينة أن تكون مسرحاً لتفاعل الناس في توجهات معقولة، إزاء أغراض سياسية أخرى مهيمنة وأدوار بوليسية متشددة بدأت بوادرها بعد النكبة من العام 1967.

المسرح كان يساعد الناس على أن تحافظ على أنفسهم، ويدخلها في حوار ثقافي ومتسامح مع الآخر.

ريمون جبارة

ولد ريمون جبارة، الكاتب المسرحي اللبناني، في قرية قرنة شهوان ببلبنان وتلقى علومه في مدرسة الحكمة ودرس المسرح في باريس.

درّس المسرح في معهد الفنون وأسس مع رفيق له دار الفنون والآداب وترأس المركز اللبناني للمسرح الملحق بمنظمة الأونسكو.

لجبارة عدد من المؤلفات المسرحية بينها "لتمت ديدمونة". وهذه المسرحية ألفها وأخرجها على مسرح بعلبك سنة 1970. وله: "تحت رعاية زكور" (تأليف وإخراج)، "جراند وأناشيد" (لوحة مسرحية)، "زردشت صار كلباً" و"ذكر النحل".

متزوج من منى البشعلاني ذات الاهتمامات الثقافية في الرسم والشعر والمسرح.

فائق حميصي

وُلد فائق حميصي في طرابلس عام 1946، أُوِّع بالتمثيل في سن مبكرة. كان التمثيل لعبته في الحي، يؤلف مشاهد وينقل ما يراه في الأفلام.

انتسب إلى كشافة الجراح، وكان بين المشرفين على فرقته صلاح تيزاني الذي اشتهر باسم "أبو سليم" في المسلسل التلفزيوني المعروف باسمه، وكان قائد الفرقة عبد الله حمصي. وهذا الأخير بقي في الفرقة بعد انتقال تيزاني إلى التلفزيون.

فائق حمصي يرجع إلى ذكريات الطفولة حين يُسأل عن ميله إلى فنّ الإيماء. يتحدّث عن أبيه الفنّان عازف العود الذي كان يحكي الحكايات، وبينها حكاية يقول إنّها "بالوما" أي الإشارات أو الإيماءات. لعب فائق حمصي في مسرحيتين إيمانيتين للأطفال بإخراج مورييس معلوف، هما "الثعلب" و"مغامرات جحا" التي ألّفها روز غريب.

لم يقتصر نشاط حمصي في التمثيل على الإيماء، بل مثّل في مسرحياتٍ للأطفال من إخراج شكيب خوري، منها "علاء الدين والفانوس السحري"، كما مثّل بإدارة ناجي معلوف في مسرحية "كذلك على الأرض"، ومثّل في مسرحية "جمهورية الحيوانات" بإخراج شكيب خوري.

عام 1975، ذهب فائق حمصي إلى فرنسا للتّخصّص. انتسب إلى معهدٍ للمسرح والإيماء، هو مسرح مدرسة مونتروي.

تطوّر عمل فائق حمصي في خطّ الإيماء فأخرج في مرحلة الحرب اللبنانية مجموعة أعمالٍ كان أهمّها إيماء 79 وإيماء 83 ثم إيماء 86. واتّجه بشكلٍ رئيسيٍّ وجهة مسرح الأطفال.

فاروجان حدشيان

وُلد فاروجان حدشيان في بيروت بلبنان. والتحقَ بفرقة كاسبار إيبكيان كممثّل منذ عام 1955. ومع أنّه توجه نحو التجارة كمهنةٍ عمليةٍ أساسيةٍ ونحو الموسيقى كهوايةٍ، إلّا أنّه بعد مرور سبع سنواتٍ على ممارسة التمثيل أدرك أن طريقه في الحياة هي طريق المسرح لا التجارة. هكذا باع حصّته في متاجر العائلة وسافر عام 1962 إلى إنكلترا لدراسة التمثيل والإخراج.

انتسب إلى أكاديمية فيبير دوغلاس للفن الدرامي وأمضى خمس سنوات في الدراسة والتدريب. أثناء مرحلة الدراسة أخرج مسرحيتين أرمنيتين كانت إحداها من تأليف ليفون شانت. ومع كلّ مسرحيةٍ قام بجولةٍ في فرنسا وقدم عروضًا في باريس ومرسيليا وفالنس في نطاق الجاليات الأرمنية.

كوّن لدى عودته إلى لبنان فرقةً جديدةً باسم فرقة ليفون شانت، كانت هي أيضًا برعاية الجامعة الثقافية الأرمنية التي ترعى رابطة كاسبار إيبكيان. وفي إطار هذه الفرقة قدّم

مسرحيات قصيرة لتشيكوف ومسرحية "سولنس البناء" لإبسن، ومسرحيات لمؤلفين
أرمن.

عام 1970 انفصل عن الجامعة الثقافية الأرمنية وكوّن فرقة الخاصة وسماها "مسرح
1967" لأنه عاد إلى لبنان عام 1967 ولأن عام 1967 كان تاريخاً فاصلاً في الحياة
الثقافية.

عام 1982 توفي جورج سركيسيان رئيس رابطة كاسبار إيبكيان وطلبت الجامعة الثقافية
الأرمنية من حدشيان أن يتولى أمر الرابطة.

وكان حدشيان قد أُصيب عام 1981، أثناء الحرب الأهلية اللبنانية، بقذيفةٍ أودت بساقه،
وصار العمل في إطار جمعيةٍ داعمةٍ أكثر أماناً. هكذا ضمّ فرقة مسرح 67 إلى كاسبار
إيبكيان وانطلق من جديد عام 1987.

يُدّرس حدشيان في مسرح الفنون، قسم المسرح في الجامعة اللبنانية، يُعَلِّم "تحليل الدور"،
كما يُشرف على تنفيذ مسرحياتٍ قصيرةٍ يُعدها الطلاب.

مارون النقاش

كانت البداية شبيهة بالاسكندرية من ناحية كونها ثغرة ، تفد من خلالها الثقافة الأوروبية
إلى سوريا ، وذلك ما أهلها لأن تكون أول بلدة تقام فيها عروض مسرحية حديثة .

ولعل الفضل في اقتناص البذور المسرحية من الغرب وزرعها في التربة العربية إلى ابن
صيدا في لبنان ... ذلك التاجر المغامر المثقف مارون النقاش (1817-1855) الذي كان
مشغولاً متوهجاً في مجالات الإدارة والتجارة إلى جانب ثقافته العربية والتركية والإيطالية
والفرنسية .

قضى مارون النقاش سنوات في إيطاليا شاهد خلالها بعض العروض المسرحية وقد مكنته
معرفته بالإيطالية والفرنسية إلى جانب العربية والتركية من متابعة قيادات المسرح
الأوروبي وكان أول ما فعله تعريب مسرحية (البخيل) لموليير شعراً وقد عرضها لأول مرة
في منزله لعام (1848) وحضرها نخبة ممتازة من المشاهدين من بينهم قناصل الدولة
الأجنبية و بعض الشخصيات المهمة في البلاد و قد تميز العرض ببعض الظواهر التي
قيدت المسرح العربي لفترة طويلة من الزمن نوجزها فيما يلي :

(1) لم يدخل النقاش أي تغيير على عقدة المسرحية و لكنه تصرف في تطويل بعض المشاهد و تقصير بعضها بما يلائم ذوق الرواد و ثقافتهم . كذلك قام بتعريب الأسماء و تغير المواقع التي دارت فيها الأحداث .

(2) أدخل مارون بعض الألحان التركية على النص المسرح و لم يكن متقيدا بملاءمة ذلك مع أحداث المسرحية ، و لأجل ذلك أصبحت المسرحية وسطا بين الملهاة و الأوبريت و قد استمرت هذه الظاهرة الموسيقية في المسرح حتى هذه الأيام .

(3) لم يكن يسمح بظهور نساء على خشبة المسرح و لم يكن الجمهور يوافق على ذلك . و قد قام الذكور بدور الإناث ، و مع أن هذه الظاهرة من مخلفات المسرحين الأفريقي والأزبيثي فإن للعرب في الشرق الأوسط أسبابهم الخاصة لذلك .

(4) كان معظم الممثلين من أسرة النقاش نفسه ، رغم أن انتخاب الممثلين من الوسط الأسرى ليس قاعدة فإن الآخرين ضلوا ينتخبون ممثليهم من بين أفراد أسرهم .

وهكذا فإن النجاح الذي حققه النقاش في عرضه هذه المسرحية شجعه على بناء صالة كبيرة للعرض إلى جانب منزله و قد حصل على فرمان يخوله العرض في تلك الصالة . وفي تلك الظروف كتب النقاش مسرحيته الثانية (أبو الحسن المغفل) سنة (1850) وهي المسرحية التي اعتبرها النقاد تعريبا لإحدى مسرحيات موليير، ولم يكن الأمر كذلك ، فعلى الرغم من أن أبا الحسن كان ساذجا ومخيلا ومدلها بالحب كبطل موليير فإن عناصر الشبه بينهما تنتهي عند هذا الحد ...

كذلك أن النقاش استخدم في مسرحيته مادة من (ألف ليلة وليلة) أو هو صاغها على غرارها وتقوم فكرتها على أن أبا الحسن المغفل قد خول أن يصبح خليفة ليوم واحد بأمر من الخليفة هارون الرشيد إلا أنه لم يستطع أن يتأقلم مع وضعه الجديد فدخل في كثير من المفارقات .

وأما المسرحية الثالثة والأخيرة التي كتبها النقاش فهي تعريب لمسرحية موليير وقد عرضها النقاش تحت اسم (الحسود السليط) عام (1853) وقد اختلفت في بعض مواضعها عن النص الأصلي لمسرحية موليير .

كان موت النقاش وهو في سن والثامنة والثلاثين خلال رحلة تجارية إلى طرطوس ضربة قوية للحركة المسرحية العربية الحديثة وهي ما تزال في بدايتها ، وقد تأثرت الحركة المسرحية بذلك في أكثر من وجه فإلى جانب أن الحركة تأثرت بموت راندها وحماسه وموهبته فإنها خسرت أيضا القاعة التي أنشأها لممارسة عروضه المسرحية والتي حولت من بعده إلى كنيسة تمارس فيها الطقوس الدينية وفي تلك الظروف بدأت تطل من جديد تلك المعارضة التقليدية لفن المسرح وكان المعارضون يتهمون الفنانين بضعف الوازع الديني .

بهذه الجهود الرائدة أرسى مارون النقاش أسس الفن المسرحي على قواعد متينة من فهم صحيح للعملية المسرحية ولكل ما يحيط بها من أبعاد على وجهها الصحيح ! ولا يعني هذا أن مسرحياته قد بلغت ذروة الإجداد... بل يعني أن ما وراءها من تفهم فني كان صحيحاً... أما التطبيق فأمر صعب في هذه المرحلة .

منير معاصري

يقدم منير معاصري فهماً شعرياً للمسرح، ويرجع حبه لهذا الفن إلى إيمانه بالإنسان والجمال في الطبيعة الإنسانية. لقد اختار التمثيل لأنه أراد أن يكرس نشاطه وعمله لفهم الإنسان وخفايا النفس الإنسانية.

ولد منير معاصري في عاليه ببلنات وتلقى دروسه الابتدائية في مدرسة الفرير بالجميزة ببيروت، وأكمل دروسه الثانوية في معهد الرسل بجونيه. تأثر بأعلام السينما في العالم، واختار طريق التمثيل.

سافر عام 1960 إلى نيويورك والتحق بالمعهد الشهير فيها أكتورز ستوديو حيث درس وتدرّب بإشراف ستراسبرغ نفسه، وعمل في إطار المحترف المسرحي للمتخرجين، وشارك في بعض الأعمال المسرحية على مسارح برودواي.

مثل منير معاصري شخصيات عديدة كان أكثرها تمثيل دور الضحية مثل دور الغريب في "لتمت دسدمنة" ودور "موت دانتون" ودور الحمّال في "الشدوذ والقاعدة" ودور إسحاق في "تحت رعاية زكور".

هذه الشخصيات التي مثلها منير معاصري تتصل بشكل ما برواه ومثله الإنسانية، حتى يحس من يشاهده وهو يمثلها أن بينه وبينها تواطؤاً وتكاملاً، وأنه يمنحها جسده كقربان مقابل في طقس شراكة فريد.

لم يقتصر عمل منير معاصري على المسرح، بل توزع نشاطه في حقول السينما والتلفزيون وتدرّيس المسرح.

مثل في الولايات المتحدة في إطار المحترف المسرحي لمتخرجي أكتورز ستوديو عدداً من المسرحيات. لعب دور عطيل في مسرحية عطيل ودور مارك أنطوني في مسرحية يوليوس قيصر، كما مثل الأدوار الرئيسية في مسرحيات أخرى بينها عربة اسمها الرغبة وهبوط أورفيوس.

بعد عودته إلى لبنان بدأ نشاطه بتأليف مسرحية بعنوان ميلاد يسوع المسيح قام بإخراجها وإنتاجها، كما أخرج مسرحية حول الاستقلال عام 1965.

بلغت مسيرته المسرحية كمثل في الحركة المسرحية اللبنانية ذروتها بين عامي 1968 و1973. عام 1968 مثل دور "الحمال" وهو أحد الدورين الرئيسيين في مسرحية الشنوذ والقاعدة بإخراج منير أبو ديس، ثم في مسرحية موت دانتون عام 1971، وفي مسرحية كارت بلاتش من أعمال محترف بيروت للمسرح، وفي لثمت دسدمنة تأليف ريمون جبارة وإخراجه عام 1970، ولماذا؟ تأليف عصام محفوظ، عام 1971. ثم مثل في مسرحية تحت رعاية زكور تأليف ريمون جبارة وإخراجه عام 1972، وفي مسرحية كاباريه تأليف شكيب خوري وإخراجه عام 1973.

نبيه أبو الحسن

1934-1993م

ولد نبيه أبو الحسن في قرية القلعة بين بتخنيه وحمّانا بلبنان.

بدأ حياته الفنيّة وهو في سن الرابعة عشرة. كان ذلك في مسرحيات قدمتها بعض مدارس الجبل. ومن هذه المسرحيات "شعلة من الصحراء" لفريد مدور، وبعض مسرحيات موليير مثل "البخيل" و"مريض الوهم".

تميّز نبيه أبو الحسن بين جيله من المسرحيين بمسيرة طويلة، عمل بلا انقطاع منذ أواخر الأربعينات، منذ مسرح المدارس ومسرح عيسى النحاس والمسرح الإذاعي، حيث التقاه شكيب خوري لما كان مسؤولاً عن معظم الفرق والعاملين في المسرح، ويحظى بالعمل مع مخرجين ومدرّبين كبار.

عمل مع شكيب خوري في اثنين من أعماله الأولى، ومثّل بإدارة برج فازليان في أهم أعماله أي "لعبة الختيار" و"الزئذخت". شارك في اثنين من أهم أعمال محترف بيروت للمسرح هما "المفتش العام" و"مجدلون". واقترن صعوده بصعود جلال خوري وشارك في جميع أعماله العربيّة باستثناء العمل الأخير. كما اشترك مع شوشو في مسرحية "اللعب ع الحبلىن" التي اقتبسها ريمون جبارة وأخرجها برج فازليان، كما شارك في مسرحية "فرمان" التي قدّمت في إطار مهرجانات بعلمك، وكانت من تأليف ناديا تويني وإخراج روميو لحد.

الشخصية الكوميديّة لأبوالحسن نمت وتوضّحت بتوالي الأدوار ودخلت في أبعادها معظم الأدوار التي لعبها. وإذا حاولنا النظر في ما يُشكّل عناصر شخصية اتّجهت نحو التميّز منذ دور جحا ارتسمت ملامح شخصية غريبة لا تنتمي إلى عالم العقلاء والراشدين لكن من دون أن تكون مجنونة بالمعنى الدقيق. إنّها الشخصية المتحركة بحرية بين المعقول وغير المعقول، تصطاد عناصر العقل والحكمة بالجنون وتفضح اللامعقول بتعقّل مُفارقٍ.

المُخرجون الكبار الذي رسموا لنيبه أبو الحسن الشخصيات التي خطّت دروبه الأولى قد أجادوا استغلال التّضاد في تكوين أبو الحسن، بين الجمود الجسدي والروح المرهقة الحاملة.

بعد ذلك انتقل نبيه أبو الحسن إلى مرحلةٍ جديدةٍ في العمل المسرحي هي مرحلة الإنتاج إضافة إلى التمثيل، وذلك بعد النجاح الفني الكبير الذي حققه في مسرحية جحا في القرى الأممية، ثمّ النجاح الإعلامي والجماهيري للمسرحية التلفزيونية أخوت شاناي، ولمسرحيتي نابليون وأخوت شاناي والشاطر حسن اللتين ألفهما أنطوان غندور وأخرجهما برج فازليان وقدمتا على مسرح الفينيسيا ببيروت. أنتج بعد هاتين المسرحيتين مسرحية أخوت شاناي في الجبهة عام 1974، وقد اشترك في تأليفها ثلاثة كتاب هم إبراهيم سلامة وأندريه جدعون وريمون جبارة. لكن جبارة هو الذي أشرف على الكتابة.

توفي نبيه أبو الحسن في العام 1993 بحادث سير أثر عبوره الطريق ماشياً.

نضال الأشقر نعيم

في صوتها قوة.. وفيه الإيمان بشيء قد نسميه المثل العليا، كالحق والفن والجمال.. قد يكون من الأصح أن نسميه الإيمان بالحياة في أعمق معانيها..

إرادتها من النوع الذي يمكن أن توصف بالقول: "تزرّح الجبال"، هي.. الفنانة اللبنانية نضال الأشقر،

التي ارتبط اسمها "بمسرح المدينة" في بيروت، استطاعت أن تعيده في حلة أبهى، بعد أن كاد يغيب نهائياً عن الساحة الثقافية..

مكان الولادة : ديك المحدي – لبنان

متأهلة من فؤاد نعيم ولها ولدان عمر وخالد

مخرجة وممثلة خريجة الأكاديمية الملكية للفنون - لندن

الأعمال المسرحية:

- (1) لعبت في الستينيات والسبعينيات دوراً أساسياً في تحريك الحركة المسرحية اللبنانية والعربية، بهدف تجديد رؤاها ولغتها وأدواتها.
- (2) أسست مع مجموعة من الفنانين {محترف بيروت للمسرح} فترة تألق الحركة المسرحية الطليعية التي عرفها لبنان آنذاك.
- (3) أسست إنطلاقاً من عمان فرقة {الممثلون العرب} وهي أول فرقة عربية تجول العالم العربي، لتتوج جولتها في {الأبرت هول} بلندن.
- (4) ساهمت من خلال عشرات الأعمال المسرحية في إخراج المسرح اللبناني من نجوميته إلى مجاله الشعبي بتحد أكسب هذه الأعمال موصفات متقدمة ومغامرة ومتجددة.

أهم هذه الأعمال:

- Ø السرير الرباعي الأعمدة - إخراج روجيه خوري
- Ø رومولوس الكبير - إخراج ريمون جبارة
- Ø {الآنسة}{طبعة خاصة}{المفتش العام} (1966-1967)
- Ø {مجدلون 1}{مجدلون 2}{كارت بلانش} (1970)
- Ø {إضراب الحرامية}{إزار}{مرجان ياقوت والتفاحة}
- Ø البكرة، إخراج فؤاد نعيم، تأليف بوول شاوول 1973
- Ø المتمردة، إخراج فؤاد نعيم، تعريب بوول شاوول 1975
- Ø ألف ليلة في سوق عكاظ، {تأسيس فرقة الممثلون العرب، إخراج الكيب الصديقي، فكرة نضال الأشقر وكتابة د. وليد سيف الحلبية، إخراج فؤاد نعيم وكتابة بوول شاوول 1992
- Ø كما لعبت أدواراً عديدة في اللغتين الفرنسية والإنكليزية في فرنسا ولبنان.
- ✓ إخراج مسرحية {طقوس الإشارات والتحويلات} تأليف سعد الله ونوس 1996.
- ✓ إخراج مسرحية {3 نسوان طوال} لـ إدوار أبي 1999-2001.

الأعمال التلفزيونية:

أضافت عبر مشاركتها في مجموعة من أبرز المسلسلات والبرامج اللبنانية والعربية رواجاً جديدة ودماً جديداً وأداءً جديداً تمكنت من تكريسها بين الأسماء الفنية والثقافية الأولى في لبنان والعالم العربي، من هذه الأعمال:

- ن جارية من نيسبور
- ن نساء عاشقات
- ن تمارا
- ن زنوبيا ملكة تدمر
- ن صبح
- ن والمنصور
- ن شجرة الدر
- ن المعتمد بن عباد
- ن حرب البسوس
- ن الأتيس والجليس
- ن رماد وملح

قدمت مئات من الساعات التلفزيونية المصورة والحوارات الإجتماعية والسياسية والفنية.
لعبت أدواراً سينمائية عديدة منها:

- Ø الأجنحة المتكسرة، لجبران خليل جبران
- Ø السيد التقدمي، إخراج نبيل المالح
- Ø سيدة فرنية {باللغة الفرنسية} للمخرج فارنييه
- Ø (Place Vendome) للمخرجة الفرنسية نيكول غار 1999

أمسيات ولقاءات شعرية:

أحييت العديد من الأمسيات واللقاءات الشعرية في عدد من العواصم والمهرجانات العربية والأوروبية:
لبنان، الأردن سوريا، العراق، المغرب، تونس، الشارقة، أبو ظبي، دبي، الكويت، باريس ، لندن...

المحاضرات:

ألقت العديد من المحاضرات حول المسرح في لبنان وبعض الدول العربية والأوروبية والأميركية.

التحكيم في المهرجانات الفنية والثقافية:

- Ø مهرجان الكويت المسرحي الثالث 1999
- Ø المهرجان المسرحي السادس لدول مجلس التعاون الخليجي - سلطنة عُمان 1999
- Ø مهرجان بيروت السينمائي 1999
- Ø مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي - الدورة التاسعة 1997
- Ø مهرجان الفيلم العربي - باريس 1997
- Ø لجنة تحكيم البرنامج التلفزيوني اللبناني {أستديو الفن} LBC 2001

الأوسمة والتكريم:

- ✓ كرمت من وزارة الثقافة الفرنسية عبر سفير فرنسا في لبنان السيد جان بيار لافون حيث قُلت {الوسام الوطني للفنون والآداب برتبة فارس}.
- ✓ مهرجان قرطاج حيث قُلت {وسام الثقافة العالي} من قبل رئيس الجمهورية زين العابدين بن علي 1995.
- ✓ مهرجان القاهرة للمسرح التراجيدي 1994.
- ✓ مهرجان قرطاج 1984 و1986.
- ✓ كرمت في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي - الدورة الحادية عشر 1999.

المناصب:

- Ø رئيسة تجمع النهضة النسائية 1998.
- Ø عضو في اللجنة الإعلامية للمجلس النسائي اللبناني 1999.
- Ø عضو فخري في جمعية مركز خليل السكاكيني الثقافي 1998.
- Ø مؤسسة ورئيسة مجلس إدارة مسرح المدينة 1994.
- Ø مدير عام ونائب رئيس مهرجانات بيروت 1994.
- Ø عضو في جمعية صيدا التراث والبيئة 1994.
- Ø عضو في {مجلس أمناء منظمة الطفل العربي} الذي يرأسه الأمير طلال بن عبد العزيز 1987.