توظيف فن المسرح في حركة المجتمع وتنويره

م. د. شوكت عبد الكريم مهدي البياتي
جامعة الكوفة – كلية الآداب

مشكلة البحث :-

المسرح هو الفن الذي تلتقي عنده جميع الفنون وتستضيء فيه الحياة الإنسانية بالنور الروحي ،فهو عمل مشترك بين المبدعين رغم اختلاف تجاربهم واهتماماتهم، سواء كان (النص) أو صاحب ذلك العمل (المؤلف) أو المكان الذي يقوم فيه العمل (المسرح) أو الأشخاص الذين يتولون عرضه وتقديمه (المخرج والممثلون) أو المؤثرات الصوتية والضوئية أو غير ذلك من العناصر التي تؤلف في مجموعها العرض المسرحي ، فكل هذه الجوانب عناصر هامه متداخلة ومتفاعلة ويتألف منها فن المسرح ولا نغفل الجمهور العنصر الهام الذي يتجه إليه برسالته كما يتجاوب هو من ناحيته مع ذلك العمل إيجابا أو سلبا .

وبما إن فن المسرح مرتبط بخاصية المحاكاة عند الإنسان فهو نتاج لأحداث موضوعيه وقعت بين الناس بقصد تحقيق التأثير الفاعل والمباشر على المتلقي لإدامة الصلة الحيوية بين الواقع المليء بالمتناقضات والمسرح الذي يعبر من خلال أدواته عن الدراما الإنسانية بكل ما فيها من مشاكل وأزمات حياتيه وبصرف النظر عن اختلاف الزمان والمكان ونوع المجتمع وتأسيسا" على ما تقدم يمكننا أن نوجز مشكلة البحث كما يأتي :

للتعرف على كيفية توظيف فن المسرح في حركة المجتمع وتنويره .

أهمية البحث والحاجة إليه :-

تجلت أهمية البحث فيما يأتي :-

1- تأتي أهمية البحث من القيمة التعبيرية والفلسفية لفن المسرح كونه مؤسسه ثقافيه لها القدرة على استقراء الواقع والمساهمة في تغيره .

2- فن المسرح وسيله للتواصل بين العناصر الحيوية للناس من خلال مبدأ المشاركة بين خشبة المسرح والقاعة وإيجاد جمهور فاعل ومنفعل لا يكتفي بالتسلية.

3- وتأتي أهمية هذا البحث بان فن المسرح أبداع يخرج الفرد من فرديته وإدخاله في إطار الجماعة .

4- له القدرة في الرسم التقريبي للزمن الأتي والفعل المستقبلي .

هدف البحث :-

تعرف توظيف فن المسرح في حركة المجتمع وتنويره .

حدود البحث :-

يعنى البحث في قدرة فن المسرح وتأثيره في تغير السلوك الجمعي لفترات انتقاليه متعددة في بنية المجتمع وصولا إلى الإنسان المعاصر المليء بالمعرفة وخاصة الحركة التعبيرية في المسرح بين عام 1910 -1925 والتي شطرتها الحرب العالمية الأولى إلى فترتين ،وبقدر تعلق البحث في موضوع المسرح وتنوير المجتمع تناول الباحث ايضا" مسرح برخت ليكون متمما" لأفكار وأهداف مسرح بسكاتور الذي أيقظ النبض السياسي .

منهاج البحث :-

اعتمد الباحث المنهج التاريخي والوصفي والنقد الفني الذي يواجه فن المسرح في حدود البحث بالقواعد والأصول الفنية،وبما إن البحث يتعلق في موضوع فن المسرح وارتباطه بتغير الواقع وتنويره اعتبر الباح ث فن المسرح حقلا"تجريبيا" لنشاط الفلاسفة الذين يسعون ليس فقط إلى توضيح العالم بل إلى تغيره أيضا .

طرق البحث :-

لجأ الباحث إلى استخدام الطرق العلمية في ملاحقة فرضية البحث المتمحورة حول سلطة فن المسرح و إمكانية جعله برلمانا" والجمهور هيئه تشريعيه متخذه موقفا عمليا من القضايا التي تهم بلدهم ولأجل الوصول إلى هذه الغاية البحثية ،ساح الباحث بين المصادر والمراجع التي لها صله بموضوع البحث .

المقدمة :-

المسرح فن التأمل الفلسفي للوجود الإنساني ، فهو كلمة صغيرة ومحددة في حروفها ولكن مدلولاتها واسعة ومتعددة ، لأنه لقاء المحسوس بالمتخيل ، انه الذات في انتقالها ورحلتها من (الأنا) إلى (الأخر) ومن الفرد إلى الجماعة ومن الحس البسيط إلى الحس المركب .والمسرح في جوهره مسكون بإرادة التحول والتغير ،حيث يسعى إلى تجاوز الذات بمحاكاة الأخر خاصة وانه يستمد حيويته ونسغه الحياتي من روافد وجوده سيما وانه ،، إنتاج صورة حية لإحداث حقيقة أو موضوعة وقعت بين الناس وذلك بقصد التسلية .

وفن المسرح تاريخ لما أهمله التأريخ لأنه حفريات في ما ورائيات الحدث والفعل والشخصية والموقف انه يؤرخ للخفي والجلي.وهو كتابة بلا شك لكنها تصاغ بالأجساد حيث تولد منه الكلمة والحركة والإشارة والإيماءة ،خاصة "وانه أكثر الفنون التصاقا" بالواقع ونسيجه الاجتماعي " [1]، كونه لقاء إنساني يخرج الفرد من فرديته وإدخاله إطار الجماعة في حوار وصراع وأقنعة مرتبطة بشروط جغرافية وتاريخية واجتماعي ة وذهنية ونفسية مختلفة.

إن هذا البحث يعنى في تسليط الضوء على فاعلية فن المسرح لما يحويه من إشكال ومضامين إنسانية تتأثر بالواقع الاجتماعي وتؤثر فيه، وتزداد أهمية هذه المؤسسة الثقافية عندما ينظر إليها على إنها مؤسسة فكرية ذات وظيفة اجتماعية لها القدرة على استقراء الواقع والمساهمة في تغييره.

الفن وتنوير المجتمع :-

منذ بدأ الإنسان يطأ بقدمه سطح هذه الأرض، وهو لا ينفك يصارع الطبيعة محاولاً السيطرة عليها، وفك طلاسمها ، وبعد عملية التكوين وتشكيل الجماعة البشرية التي سعت بواسطة المعرفة أن تتوصل إلى نتائج إيجابية ، مما شكل لديها قوانين وقيم مخضعة الظواهر الكونية والتداخلات الاجتماعية إلى (المنطق) لبناء مقومات حضارية مادية كانت أم معنوية ،عبر مسيرة البشر التكوينية .أوجدوا السحر والخرافة ، واللغة والدين كتعويض ملزم لكبح غرائز آدمية ، كالخوف ، والتأمل لإسرار المحيط الكوني ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى لإعلاء منزلة المجتمع على صعيد العادات والعرف وسن القوانين والشرائع ، أدى إلى تأطير ما يسمى بـ(المعرفة) التي بموجبها استطاعت البشرية أن تربط بين الحاضر والماضي .

نضالية البشر هذه وكانت من أجل أغناء الحياة ، والمحافظة على النوع البشري للارتقاء به وتخفيف كاهل المعيشة عنه . خاصة وأن هذه النضالية عاشت فترات انتقالية تغيرية في بنية المجتمع من صيد وقنص إلى زراعة وصناعة وصولاً إلى ماهية الإنسان المعاصر المليء بالمعرفة والإدراك من خلال تراكم الخبرة الإنسانية لديه ، أدى ذلك إلى تبلور (الفهم) الذي قاد الإنسان لمناقشة علاقته مع الواقع كنتيجة وانعكاس مبتدأً في التفكير بتغيير ذاته نحو الأفضل .

هذا الفرد المنصهر في بودقة الجماعة والمتسلح بالخبرة أكتسب صفة (الإبداع) من خلال دراسته لمجمل الظواهر التي من شأنها إن تعثر مجمل التطور في حياة الجماعة . وبفعل (الإبداع) أمتلك الفرد (الفنان) القدرة على التأثير ، فالتغيير بدأً بنفسه وانتهاءً بالسلوك الجمعي وبنظام المجتمع ككل . وبالتالي فأن ما يترتب على الفنان لكي يقود (رؤياه الإبداعية) لتكون مؤثرة ومحرضة إن يلم بالتفاصيل الدقيقة لجذور مجتمعه كي يمتلك أصالة تعبر عن خبرته ، وكما يقول (جون ديوى) : "الخبرة مسألة تفاعل بين الكائن الحي وبيئته ، والبيئة إنسانيه كما هي مادية ، بمعنى أنها تشتمل على عناصر التقليد والانضمة الاجتماعية كما تشتمل على مواد البيئة المحلية " [2] .

لقد كانت هناك دائماً صلة وثيقة بين الفن والحياة عبر التاريخ ، منذ ولادة الإنسان البدائي على أرضية الكهف وحتى ولادته في أنابيب الاختبار . فالإنسان كان يبحث من خلال الفن عن أجوبة لتساؤلاته التي ولدت معه و يحاول الفن في جميع نشاطاته الأساسية ،إن يحدثنا عن شيء ما ، حول الكون ، حول الإنسان أو حول الفنان نفسه ، إن "الفن طريقة للمعرفة ، وعالم الفن هو نهج للمعرفة ذو قيمة للإنسان شأن عالم الفلسفة في الواقع أنه فقط عندما نقر بوضوح بالفن كطريقة متوازية للمعرفة ، إنما متميزة عن سائر الطرائق التي بواسطتها يتوصل الإنسان إلى فهم بيئته ، عندها فقط يتاح لنا تقدير أهميته في تاريخ الجنس البشري " [3] .خاصةً وأن الإنسان طموح لتجاوز كيانه الفردي ، بغية أن يكون أكثر اكتمالاً وهو يسعى للانتقال من جزيئة حياته إلى كلية يرجوها..ولكن كيف يتاح له الانتقال إلى هذه الكلية ؟

الإنسان يشعر بأنه لا يستطيع الوصول إلى هذه الكلية إلا إذا حصل على تجارب الآخرين ، وهي التجارب التي كان يمكن أن تكون تجاربه هو أو التي يمكن أن تكون تجاربه في المستقبل وهذا يشمل كل نشاط يقوم به الإنسان ، والإرادة اللازمة لإتمام الاندماج بين الفرد والمجموع هو الفن ، الذي "يمثل قدرة الإنسان غير المحدودة على الارتقاء بالآخرين وعلى تبادل الرأي والتجربة معهم". [4] إن الإنسان لا يستطيع إن يفكر في الاستغناء عن الفن يوما ما ، إلا إذا فكر إن يعيش بعيدا عن العالم ، وخارج الواقع تماما ، كأن الفن يستطيع إن يرفع الإنسان من التمزق والتشتت إلى الوحدة والتكامل . والفن يمكن الإنسان من فهم الواقع وهو لا يساعده على تحمله فحسب ، بل يزيد من تصميمه على جعل هذا الواقع أكثر إنسانية وأكثر جدارة بالإنسان . " والفن نفسه جزء من الواقع الاجتماعي . فالمجتمع يحتاج إلى الفنان ، هذا العراف الأكبر ، ومن حقه إن يطالبه بان يكون واعيا بوظيفته "[5] .

إذا أردنا أن ننظر للفن من أي زاوية فإننا لا نجد بداً من التسليم بأهمية الفن في حياة الفرد والجماعة ، فنحن ندرك شمولية الحياة من خلال شمولية الفن ، ونعلم في الوقت ذاته كيف يمتزج بحياة الفرد والجماعة وحياة كل منهما . فإذا نظرنا إلى الفن

من وجهة عالم الاجتماع فلا نستطيع أن ننكر أهمية وجود الفن في صميم الحياة الاجتماعية ،" لأن المجتمع نفسه قد أعتبر الفن وظيفة اجتماعية في كل زمان" [6]، ويمكننا أن نذكر وظيفة الفن بغية التوصل إلى فهم جوهري له ، من جانب صلته بالحياة الحضارية للمجتمع من جانب آخر . حيث يقول جون ديوي "ليس في وسعنا أن نفصل الفن عن الحياة الحضارية لكل مجتمع مادامت الحضارة بمعناها الواسع هي مصدر شتى أنواع الفنون ، بما فيها التمثيل والغناء والرقص والموسيقى "[7] .

أما وظيفة الفن المتشابكة بين التربية والتسلية فلا بد أن نتوقف برهة لإلقاء الضوء عليها فنحن لا نستطيع أن نغلب أحداها على الأخرى لأننا لا نستطيع أن نقلل من أهمية أحداها من الأخرى. حيث أن الرغبة في فن ليس له هدف غير التسلية رغبة مشروعة ، كما أن هذا الحد الفاصل بين التسلية والفن الجاد لن يبقى ثابتاً وخاصةً في مجتمع يعمل بوعي لتربية الشعب كله باتجاه المعرفة والثقافة ."ولا يجوز أن يكون معنى التسلية هو السخف ، كما لا يجوز أن يكون معنى الفن الجاد هو الأعمال المملة ، وينبغي أن تحول دون ذلك تربية الجماهير من ناحية الوعي الاجتماعي للفنان من ناحية أخرى" [8] .

إن أنتاج الفنان يتطرق إلى فهمنا لماهية حياتنا البشرية نفسها ، وإدراكنا لوجودنا البشري وتقديرنا لموقع مجتمعنا الإنساني في الكون وموقعنا نحن في هذا المجتمع وعلاقة بعضنا بالبعض الآخر ، ليست عملية الإدراك هذه بعيدة عن التسلية وذلك لأن" الفن في صوره العليا لا يمكن تحديد وظيفته في أي من هاتين اللفظتين ، المتعة ، أو الفائدة ، بالمعنى المتداول لهذين التعبيرين فإن المشاعر التي يثيرها الفن والتجارب التي ينقلها أكبر عمقاً وتعقيداً وسعةً وشمولاً وأستيفاءاً وكمالاً" [9] ،فهي تجارب تقوم على التوازن بين دوافع متعارضة من الشفقة والرعب والفرح واليأس.

فالفن في أكثر أشكاله التجريدية لا يخلو من عملية غرز علامات الاستفهام حول العالم وإن كان يهدف إلى المتعة فقط . وإذا انتقلنا إلى المسرح ، فسوف نجد انه من أكثر الفنون حساسية للاختلاجات التي تمزق الحياة الاجتماعية .أو ليس ما يملكه

المسرح من قوة وإيحاء وقدرة على أثارة الاضطراب الجمعي يتضح بما لا يكاد يصدق من التجليات البدائية التي يمكن أن يؤدي أليها تمثيل إحدى المسرحيات ؟ فالتصفيق والتصفير هما كذلك أعمال موجهه إلى حقيقة حية . ومن النادر أن يكون هنالك من سمع أحدا يسخر من تمثال . لكن الحادث المسرحي يتجاوز دوما حدود الكتابة الدرامية ذلك "إن تمثيل الأدوار الاجتماعية الحقيقية أو الخيالية يثير رفضاً أو قبولاً أو مشاركة لا يمكن أن يثيرها أي فن آخر ، حتى السينما ، التي لا تقدم على المسرح ذلك الوجود الحي للممثلين" [10] .

أن المسرح هو اكثر الفنون التصاقا بالروابط الحية للتجربة الجماعية وهو لا ينفصم عن نسيج الحياة الاجتماعية لذا "آن صورة الإبداع ومشاركة الناس وصيغ التمثيل ، داخلة كلها في نسيج الحياة الاجتماعية . فهي ليست اكثر من (حادثة ملحقة) آو مجرد ظل للحقيقة الجمعية وهكذا فان ممارسة المسرح تتعلق بدرجة ارتباطه بنموذج اجتماعي معين ، وبالدور الذي يلعب فيه ، وبنوعية صورة الفرد الإنساني التي يقدمها " [11] .

ولنا في المسرح الإغريقي تأكيد لما ذهبنا إليه حيث تحول الاهتمام عند اليونان مما هو نموذجي إلى ما هو جزئي ، ومن التقيد إلى الانطلاق ، وذلك باتساع أهمية العناصر الواقعية والفردية والانفعالية عندهم . فعلى صعيد الأدب بدأ عصر كتابة السير ، (تواريخ الحياة) . أما الفنون البصرية فقد بدأ عصر تصوير الشخصيات واقترب أسلوب التراجيديا من أسلوب المحادثة اليومية،وبدأت الشخصيات تبدو أهم من عقدة المسرحية أو موضوعها ، والشخصيات الشاذة المعقدة تبدو اكثر جاذبية من الشخصيات الطبيعية البسيطة.ومن خلال هذه المنطلقات بدأ التنوير الإغريقي للمجتمع وكان (يوريبدس)هو الشاعر الحقيقي في عصر التنوير حيث امتازت كتاباته بالمواصفات الاتية:

١ – اتخاذه من الموضوعات الأسطورية أرضية يتكأ عليها لمناقشة المسائل الفلسفية السائدة في عصره (حول قصة ميديا إلى شيء أشبه بدراما عائلية

للحياة الزوجية . وبطلته في ثورته على الرجل اقرب إلى الشخصيات النسائية عند أبسن منها إلى بطلات التراجيديات القديمة) .

٢ – إن الإنسان في نظر يوربيدس مجرد ألعوبة بيد القدر بعد ما كان اسخيلوس وسوفوكلس يؤمنان (بالعدالة الكامنة في مجرى العالم) .

3– نزعة مطابقة الطبيعة في المجال النفسي ، وهي النزعة التي تسود درامات يوربيدس والتي أتمت القضاء على النظرة المأساوية البطولية في الحياة ذلك لان مجرد مناقشة مسألة إثم الشخصيات المختلفة أو براءتها يحول دون أي شعور بالخشوع المأساوي .

٤ –إن مسرحياته لم تكن تروق الارستقراطية القديمة لان لها نظرة مختلفة ألي الحياة ، كما إن الجمهور البرجوازي الجديد لم يكن يستطيع أن يستمتع بها بدوره ، لافتقار هذا الجمهور إلى الثقافة . لذلك فان يوربيدس نزعته التجديدية الفلسفية تعد ظاهرة فريدة حتى بين شعراء عصره [12] .

وفي العصر الوسيط لم تغفل الكنيسة دور المسرح واستغلاله لخدمتها فبعد أن حاربته لعدة قرون ، عادت لتحتضنه من جديد لغرض استغلاله في خدمة التعاليم الكنسية هذه المرة ، لقد بعث المسرح على يد رجال الدين أنفسهم الذين شنوا حملة قاسية على رجال المسرح .

وأصبحت مراسيم القداس الدينية في الديانة المسيحية هي المصدر الذي انبثق منه فن التمثيل الذي كاد أن يلفظ أنفاسه على أيدي رجال الكنيسة وكان الباعث الذي دعا الكنيسة المسيحية الأولى في العصور الوسطى إلى الاستعانة بالتمثيل هو خدمة الدين . فقد كان أغلب الناس أميين إلا الأقلون من العلماء ورجال الدين . ولأن اللغة المستعملة في القداس الديني هي اللغة اللاتينية التي يجهلها عامة الناس ، ومن ثم رأت الكنيسة إن التمثيل بما فيه من الحركة والإيماء على تقريب حواره في نصه اللاتيني إلى إفهام الحاضرين وتعميق تأثيره في نفوسهم حرصاً منها على دفع الملل عنهم ضماناً لاجتذابهم وحسن إقبالهم ، بالإضافة إلى أنه كان على الكنيسة المنوط

بها تعليم الناس دينهم أن تلتمس الوسيلة إلى تعليمهم بعيداً عن الكتب ، فلم تجد إلا عرض ما في الكتاب المقدس وما يتصل به من موضوعات دينية أمام أنظارهم عرضاً تمثيلياً [13] .فظهرت التمثيليات التي أطلق عليها التمثيليات الطقسية التي تتناول مواضيع من الإنجيل وتتناول حياة القديسين والمواعظ الأخلاقية .ثم ظهرت التمثيليات نصف الطقسية وأخيراً أنسلخ المسرح عن الكنيسة فأخذ الشعراء تأليف تمثيليات مختلفة تتناول شتى الموضوعات .

وهكذا عاد المسرح ليلعب دوره المهم ، الذي يمكن أن نعتبره امتداداً للدور الذي كان المسرح عليه قبل تطاول يد الكنيسة إليه ،أي بكلمة أخرى عاد المسرح يهتم بشكل رئيس بالقضايا التي تمس المجتمع مساً مباشراً ، باحثاً في مكونات الواقع عن كل ما من شأنه أن يشكل ظاهرة ينبغي تدارسها من أجل الارتقاء بالجماعة ومباركة الإنسان .

الفترة التعبيرية في المسرح :-

إن النظرة الكلية للتعبيرية توضح إنها حركة روحية بشكل جوهري هادفة إلى التجديد المعنوي للإنسان ومن الجدير بالذكر إنها تنبأت بشكل أو بآخر بقيام الحرب وذلك لأنها كانت تعيش مجتمعاً تطورت فيه الصناعة لدرجة أخذت فيه الآلة تهدد باستعباد الإنسان ، وغرور النزعة العلمية والوضعية ، وازدحام المدينة الكبيرة وضياع الفرد الوحيد فيها ، كانت تعيش مجتمعاً كل سماته المال والتجارة والنفاق والمنفعة والطمأنينة البرجوازية الكاذبة والظلم الاجتماعي . إن هذه الظروف ألهمت المبدعين في هذه الحركة بالتنبؤ بقيام الحرب ، ولنا في مسرحية (هاوبتمان) . الحرب . التي كتبها عام (1912) أي قبل قيام الحرب بعامين . لنا فيها خير دليل على ما نقول حيث عبر هاوبتمان فيها عن شبح الحرب بطريقة مذهلة .ويشكل عندها انتزاع فرد من وسط العلاقات الإنسانية أكبر مطمح من مطامحها في الدلالات التعبيرية أي لإدراك الإنسان من خلال (النظر إلى جوهره) بهذا تتطور الفردية إلى أسلوب (. . .)

فالتعبيرية تعتمد إلى أن تجعل من الإنسان مجرد هدف لها،في حين تستغني بفخرعن (العلاقات الإنسانية) التي تحجب صورة الإنسان [14] .

أن أبرز مثل للتعبيرية في المسرح هم: جورج كايزر، هازنكليفر، أرنست توللر، وشيترنهايم ... وعلى هذا الأساس يمكن القول إن التعبيرية بشكلها النهائي تبلورت في ألمانيا ولكنها لم تقتصر على الأدب ألألماني أو أن ألألمان أوجدوها من العدم ، ولكن الشيء الذي نخلص أليه أن ألمانيا كانت الموطن الحقيقي لهذه التعبيرية التي استطاعوا بواسطتها التحليق في أجواء مثالية سعياً وراء الحقيقة في الصفات الروحية للإنسان ، وعليه يمكن اعتبار الفترة الواقعة بين(1910. 1925) هي فترة التعبيرية التي شطرتها الحرب العالمية الأولى (1914. 1918) إلى فترتين :- **الأولـى :** الفترة المبكرة التي سبقت قيام الحرب ، والتي اتصفت بطابع الذاتية المتطرفة وسعي الفرد الوحيد المعزول إلى التعبير عن الحياة الكاملة التي يتوق إليها ، متمثلا ذلك بمسرحيات هذه الفترة التي تعتمد الذاتية بشكل أساس وتصف صراع الإنسان في محاولته للتخلص من ظروف حياته اليومية لكي يعيش الحياة بالكامل .

الثانية: فترة ما بعد الحرب ، والتي شهدت تحولا في اتجاه اهتماماتها صوب القضايا الاجتماعية متمثلا بصراع الفرد والجماعة كأحد هذه القضايا الأساسية في هذا الاتجاه .

المبادئ الأساسية للدراما التعبيرية :-

1- احتواءها لشخصية رئيسية محورية تعاني أزمة روحية أو ذهنية أو نفسية وتجسد البيئـة والناس من خلال وجهة نظر هذه الشخصية . إما الشخصيات الأخرى حول البطل لا تتعدى كونها إسقاط للصراع الداخلي لنفس البطل ، فتبدو هذه الشخصيات أشبه بشخوص الأحـلام وظيفتها إبراز صورة البطل على أتم صيغها الروحية .

2- تؤكد الدراما التعبيرية على سيادة الروح على المادة وترى أن الإنسان ليس نتاجاً للبيئة تحركه قوى تخرج عن مجال سيطرته ، بل هو المحرك القادر على تغير العالم حسب رؤيته وبهذا ألغى التعبيريون النظرة التي تقول أن العالم هو الذي يشكل الإنسان وأكدوا على أن الإنسان هو الذي يشكل العالم .

3- هجرت الدراما التعبيرية التصوير الصادق للواقع وسعت وراء القيم الجمالية لذاتها وأكدت على (التعبير عن الذات) غير المقيد .

4- توزيع الحدث في مناظر متتابعة من أجل توجيه مراحل الشخصية المحورية نحو هدفها فلا تتعدى هذه المناظر كونها محطات تجوال البطل عبر معاناته الروحية .

5- إبراز المشهد الأول بشكله الواقعي تيسيراً للدخول في لب الموضوع والابتداء بعمليات الكشف النفسي لعقدة البطل ونبذ المظاهر الخارجية المحتملة الوقوع .

6- اختزال الشخصيات إلى مجرد نماذج تسمى بأسماء نماذجها ، كالغريب والشحاذ ، المستر صفر، أو الرجل والمرأة .

7- اللغة في الدراما التعبيرية هي لغة تلغرافية خالية من البهرجة والتضخيم البلاغي،فالجمل تكون مقتطفة ويختزل الحوار في بعض اللحظات المتطرفة إلى مجرد عبارات تعجب حتى باتت (الصيحة المعبرة) عن أقصى درجات الانفعال هي العلامة المميزة القصوى للأسلوب التعبيري .

8- ركزت التعبيرية على جوهر الإنسان الأبدي اللأمتغير، ولم تركز على صفاته العرضية المنتمية إلى الزمان والمكان .

9- التمثيل في المسرحية تجريدياً وينبغي أن يكون سريعاً وخيالياً ومصحوباً بالموسيقى والأصوات الرمزية ، وعلى حد قول الكاتب المسرحي التعبيري (بول كورنفليد) (أنه ينبغي على الممثل ألا يكون . مقيداً . فقد يسعى إلى تزيين الواقع ، فبدلاً من ذلك ينبغي عليه أن يجسر بفتح ذراعيه واسعاً كما قد لا يفعل في الحياة أبداً ، وينبغي عليه أن يتجرد من صفات الواقع ولا يكون معبراً عن الأفكار والعواطف أو المصير)[15] .

10- استخدام الأقنعة والملابس الغير مألوفة والديكورات الرمزية واستخدام الحيل المسرحية باختلاف أنواعها .

11- الإضاءة تدخل كعنصر أساسي من عناصر المسرحية التعبيرية ومن العوامل الأساسية في نجاحها إخراجياً ، لذلك ينبغي الإكثار من الأركان الشاحبة والمعتمة واستخدام الألوان القزحية في تغيير المناظر واللعب بحذاقة تامة في ظهور الأشباح وأطياف الوحوش والجن .

12- تعتمد المسرحية التعبيرية جمهوراً منتقى ممتلكاً لمعرفته الواسعة في إدراك دواخل النفس البشرية [16] .

التعبيرية المبكرة ـ مرحلة ما قبل حرب 1914 : -

طورت التعبيرية في هذه الفترة نمط رئيسي في الدراما يتجلى في سيطرة البطل على خشبة المسرح منذ البداية (الافتتاح) وحتى النهاية (إسدال الستار) بينما يتلاشى العالم الحقيقي إلى مجرد رموز ، والسمة الحقيقية لشخصية البطل في هذه المرحلة هي مطابقتها لذت المؤلف ويمكن القول إن الدراما التعبيرية في هذه الفترة ركزت على الجانب الذاتي حيث اعتمدت كتابات المسرحي السويدي (أوفست سترندبرغ) التي تركت أثرها البالغ على التعبيريين باعتمادهم تكتيك (سترندبرغ) المتمثل في مسرحية (حلم 1902) والتي عمد فيها المؤلف إلى نشر الحدث في مجال خيال بحت ، وتعطل قوانين السببية ولا يسود إلا منطق الحلم حيث تنشطر الشخصيات وتتعدد و تمتزج ببعضها، إن هذه الفترة في الأساس امتداداً لفترة سترندبرغ الأخيرة و توكيداته على الجانب الذاتي، والذي يقول عنه:"أعتقد إن وصفاً كاملاً لحياة إنسان هي أصدق من حياة أسرة بأكملها ، هل نستطيع معرفة ما يدور في أذهان الآخرين ؟ كيف تستطيع معرفة الدوافع الخفية لعمل ينويه أو يقوم به آخرون ؟ وكيف نعرف ما قال هذا وذاك في لحظة ثقة ؟ نعم ، إننا نؤول فقط ، لكن العلم الذي يعني بالإنسان لم يتقدم تقدماً ذا بال على يد أولئك الذين حاولوا مع ما تيسر لهم من المعلومات

السيكولوجيةِ الضحلة،تعميم الحياة النفسية،التي هي في الحقيقة خافية على كل لسان، فالإنسان لا يعرف سوى حياة واحدة ، هي حياة ذاته"[17].

وفي هذه الفترة استطاعت التعبيرية أن تخلق نوعاً من الارتباط المتين بينها وبين الشعر الغنائي حتى بات طابعاً مميزاً لها على يد شاعرها التعبيري العظيم (فرانز فيرفل 1890. 1945) الذي عمد إلى إحياء الدراما الأسطورية سواء كانت يونانية قديمة أو مستلهمة من التوراة ، ووجد متنفسه في مسرحية يوربيدس (نساء طروادة) فكتب على غرارها مسرحية (الطرواديات) قبل اندلاع الحرب بقليل، وحملها رؤياه في وجود تماثل بين عصره وعصر يوربيدس من خلال الصرخات المدوية للفردية المتحضرة .

لقد جعل فيرفل حدث مسرحيته يسير على منوال حدث يوربيدس مع حذف بعض الأجزاء وإضافة الأخرى مستخدماً بهاء الشعر الغنائي نحو التفسير الأخلاقي الجديد للحياة ، وقد جعل من (هيكوبا) ملكة طروادة المنكوبة تسقط على المسرح طيلة العرض وتنتحب مع (كاسندرا و أندروماك) على مجد المدينة المضمحل وعلى مصيرهن ذاته ، وجعل من (هيكوبا) تلغي رغبتها في أن تهلك طروادة وتقرر أن تتحمل أسرها حتى النهاية . ولقد استقبلت هذه المسرحية عند نشرها عام 1915 على أنها التعبير الأول عن الروح الثورية المتحدية للحرب.

وقد ظل فيرفل مستمراً في جعل الصراع داخل الإنسان متوزعاً بين الشر والقوى الإلهية والذي يشكل السمة الغالبة على كتاباته . وهكذا ظلت الدراما التعبيرية في فترتها المبكرة مقتصرة على الطابع الديني أو الصوفي حتى ظهور الكاتب الشاب (رينهارد جوهانس سورج1892. 1916)* ،والذي استطاع أن يقدم لنا الدراما التعبيرية الأولى بالمعنى الاصطلاحي الكامل لها خلال عمله الوحيد مسرحية (الشحاذ ،1912)[18] .

لقد كان سورج يتطلع من خلال هذه الدراما الجديدة لمحاكاة أوسع رقعة من الجماهير ، فهو يقول : "ستكون روح الفن حيث تحتشد البشرية من جميع الأقطار في أماكن الشفاء لتتطهر. وليس مجرد القلة المختارة"[19] .

إن شخصيات مسرحية (الشحاذ) متمايزة تمايزاً فردياً وقد أستخدم فيها أسلوب الترقيم (كالمسمع الأول ، والقارئ الثاني ، وغيرها) وهي لا تتعدى كونها سوى مجرد نماذج متغيرة تتحدد كأنها صوت واحد ينبثق من جوقة تتحدث ، أما أشكالها فهي لا تشابه الحياة أطلاقاً فقد مسخها إلى أشكال كاريكاتورية . أما الفصل الأخير فمليء بروح الخطابة حيث يدخل الشاعر في منلوج طويل يعبر به عن نفوره الكامل الذي يبلغ ذروته في صرخة (جميع الأشياء آثمة).. في حين نراه يمنح شخصية ملاصقة للبطل في تمرده ضد كل الأشياء ألا وهي الفتاة التي تصاحبه أثناء صراعاته العقلية وتمتزج معه في النهاية بنوع من الإتحاد الصوفي . ومن الأمور الأخرى في المسرحية فكرة صراع الأب والابن . الذي كان من الأفكار السائدة في التعبيرية و كانت بمثابة ثورة جيل جديد على جيل قديم فكان الأب يشكل فيها صورة النظام القائم أي العقبة الرئيسية أمام طموح الشباب...نرى هذا متجلياً عند سورج حيث تأخذ الفكرة شكلاً غريباً... فالأب فيها مختل العقل . بيد إن جنونه ليس إلا مجرد آراء لوجهة نظره الخاصه تجاه الحياة ، فهو يعمل مهندساً ، وتستغرقه مشروعات تكتيكية خيالية ويحلم أيضاً بمستقبل سعيد للبشرية .

(*) ولد سورج في كانون الثاني من عام 1892 في بلدة كسدروف التي تقع من قرب برلين ، كان أبوه مفتشاً في بلدية برلين الأمر الذي جعله يقضي سنوات صباه وتعليمه الأول في هذه المدينة وبعد أن أكمل دراسته الأولى في هذه المدينة انتقل للدراسة في جامعات مدينة(يينا) وذلك في سنة 1909 . ومن ثم تفرغ للكتابة الحرة ، قام برحلتين إلى إيطاليا وشغف بتراثها وفنونها ومتاحفها وفي سنة 1913 تحول إلى الكاثوليكية واشترك سنة 1914 في الحرب العالمية الأولى وسقط ضحيتها بالقرب من ابلانكور في منطقة (سوم) الفرنسية عام 1916 .

لكن طبقاً للتقدم العلمي والإنجازات الميكانيكية ومن الناحية الأخرى ، يكره الابن تفسير الأب العلمي للحياة : ويهدف إلى تجديد روحي وأخلاقي وسرعان ما يخلص الأب من الوجود العقيم بوضع السم له . ويرتكب فعلته بناءاً على رغبة الأب الصريحة ويعتبرها دون أدنى تأنيب ، متطابقة مع قوانين الطبيعة[20] .

يدخل الشاعر في نهاية المسرحية بمنلوج طويل داخلي يعبر فيه عما يعتمل في نفسه من توق للتحدي ضد كل إفرازات الطبيعة القاسية.....

الشاعر: ها : أني أملك أن أقهر .. أجل .. أني أشعر بالقوة .. القوة الأخيرة . القوة الأزلية .. العواصف حولي .. كل العواصف .. كل الظلام ، العالم أجمع[21] .

وينطلق في تجسيد قوة بطله الذي يرغم الكلمات والصخور والبحار والنيران أن تدخل ضمن دائرته وتستجيب لإرادته ، ويدعو الناس من كل الأجناس أن تقبل عليه .. ولا يتوانى سورج من إخضاع كل هذه الأشياء ويسخرها لخدمة بطله فينفرج المسرح عن مشهد حلمي يضم ستة حسان ذوات دلال وغنج وهن مستغرقات في اللذة والشهوة على ضوء شاحب وينتقل البطل بين هذه النسوة وهو يشير بالإنسان الجديد في الوقت الذي يرتقي درجات غير منظورة لسلالم تؤدي إلى شعلة في أعلى المسرح بانتظام إيقاعي مع خطواته الراقصة وهو ينشد .....

الشاعر : أيتها الأجسام هيا إلى السماء .. فنغمة الكلام تطهر الخطى .. فلتنقضي الخطايا عن شعرك الأثيل .. وأنفسي الهدايا عن صدرك الجميل .. ولترقصي عرايا للهب القديم ..

ولتخطر البغايا على ثرى النجوم .. تحلقوا ودوروا حول اللظى الغرير .. وأطلقوا البخور

لشهوة الصدور .. ابتهلي وصلي لأختنا الشقراء ..كي تشعل الحنين وتطلق الأهواء[22] .

في نهاية هذا المشهد تتلاشى الحسان ويستيقظ الشاعر من حلمه وهو سارح الفكر في خطوات وئيدة متجهاً إلى النافذة التي تطل على الحياة . كما أرادها سورج . وهو يهتف بخطاب حماسي كبير يتنامى حتى يصل الذروة حين يصرخ الشاعر.....

(أفتحوا.. أفتحوا.. فأني أشتهي أن أقيم الأوثان وأشيد نصب الألهه للجنس الأزلي الخالد) وهي الكلمات الأخيرة التي يتلفظها وهو ينهار ويسقط ويسود الصمت .

إن الحكم على مسرحية سورج من هذه الخطوط العامة يوضح أنها مسرحية غير ناضجة على الاطلاع من وجهة نظر الأدبية . ومع ذلك احتلت مكانها في تاريخ الدراما الألمانية باعتبارها المسرحية الأولى الواضحة حيث تضمنت بذور جميع المنجزات التي أعقبتها [23] .

إضافة إلى ما تقدم فأن استعراضا للمسرحيات التي كتبت قبل عام (1914) على يد (بول كورنفيلد) 1889 . 1942) كمسرحية (الإغراء 1914) و(السماء والجحيم والابن 1914 لـ . والت هازنكليفر .) ومسرحية (قتل الأب . 1915 . لارنولد برونن) كل هذه المسرحيات التي كتبت في هذه المرحلة أي مرحلة ما قبل الحرب تؤكد على الاتجاه الذاتي في الحركة . وابتداء من (سورج) وصولا إلى (برونن) نرى إن الصراع في كل هذه المسرحيات صراعا متواثبا بين الأب والابن وكان لهذا الصراع هدفا روحيا خالصا ، وعند اشتعال الحرب فقد اتخذ الهدف شكلا محددا ، حيث إن الابن أصبح هو البشر الثوري بالعالم الجديد المؤطر بالسلام والعدالة الاجتماعية ، ولم ترتبط هذه الدعوة الفردية بالمشاكل الاجتماعية والسياسية إلا في ما بعد (أي بعد الحرب) حيث نرى إن فكرة الأب والابن قد اختفت من أفكار الدراما التعبيرية أي في الأعوام التي تلت 1918 وهي أعوام ما بعد الحرب ، حيث تحول الصراع إلى ثورة وجدت معركتها ضد الرأسمالية والأنظمة العسكرية والدولة هي المحتوى الأساس لمضامين موضوعاتها .

التعبيرية ما بعد الحرب :-

ابرز من مثل الحركة التعبيرية بعد الحرب في مجال المسرح (فريد زفون اونرو) [*] و(أرنست توللر) [**] و (جورج كايزر) الذي تميزت كتاباته لأنها استلهمت مصادرها من ملهم التعبيريين الأول (اوغست ستر ندبرغ) وكذلك بكتابات الألمانيين (ودكند ، وشتريهنم) اللذان تعد مسرحياتهم من مصادر التعبيرية ومن المسرحيات التي شددت الهجوم وسخرت من البرجوازية المسعورة بالمال والجنس والقوة ، إضافة إلى ذلك فقد تأثر كايزر بالكاتب الفيلسوف الايرلندي (جورج برنارد شو) وقبل أن نتحدث عن إسهامات كايزر المسرحية لابد لنا أن نستعرض كتابات (أرنست توللر) الذي كان من العلامات البارزة في المسرحية التعبيرية ، فقد كتب توللر مسرحية (هنكمان 1923) ومسرحية (محطموا الآلات 1922) ومسرحية (التجني عام 1919) التي تصور ثورته على الظلم وحنينه إلى نظام اجتماعي أكثر عدلاً وإنسانية .

(*) ولد فريد زفون اونرو عام 1885 ـ وكان ضابطا في فرقة (رماح) الشهيرة ، وكان سليل بروسية أرستقراطية ، وقد اتخذ موقفا من الحرب عبر عنه بمسرحياته وكان موقفا شجاعا ، ودافع دفاعا بليغا عن السلامة والمحبة والإخوة بين البشر .. وتجلى موقفه هذا في ثلاثيته (جنس ما ، الميدان ، ؟) أما الجزء الثالث فلم يستطيع كتابته ذلك لان هـلم يستطيع أن يقيم علاقات توافقية بين روايته وحقائق الواقع القاسية .

(**) ولد توللر في كانون الأول 1893 ببلدة سامو تشين بالقرب من مدينة برومبيرج ،ومات منتحرا في شهر مايس سنة 1939 بمدينة نيويورك ، وليس حال أبوه الذي كان يعمل تاجرا أتاح له إتمام دراسته في جامعة (جريوتيل) في فرنسا والتخصص في دراسة القانون ، واصل دراسته في ميونخ و هيليد ييرج ، وانضم إلى حركة العمال الاشتراكيين واشترك في مظاهرات لعمال مصانع الذخيرة التي اندلعت في 1918 ، واصبح من رجالها البارزين من بين العمال والفلاحين والجنود التي كانت نواة الجمهورية المؤقتة التي أعلنت في بافاريا سنة 1919

وبعد فشل الجمهورية حكم توللر بالسجن لمدة (عشرة سنوات) في معتقل بترشو نفليد..

حيث كانت مسرحية تعبيرية نموذجية الشكل والمضمون من خلال انتشار الحدث في عدد من المواقف تعد بمثابة مراحل لتطور البطل تجاه مفهوم جديد النظرة للحياة والمجتمع . أما المسرحية التي تعد من أفضل ما كتب توللر هي مسرحية (هويلا،هذه هي الحياة 1927)، وهي أخر مسرحية له والتي كانت عبارة عن صورة نابضة الحيوية للحالة السياسية والأخلاقية في ألمانيا حيث صور لنا فيها تاريخ ألمانيا السياسي تاريخا عريضا لمدة عشر سنوات من 1919–1927.

كتبت هذه المسرحية بمقدمة تسبق الدخول في الأحداث ،وفحوى هذه المقدمة إنها لصور مجموعة من الثوريين حكم عليهم بالإعدام سنة 1919 ، وهم في حالة انتظار لتنفيذ الحكم وفي اللحظة الأخيرة استبدل الحكم من عقوبة الموت إلى السجن بالنسبة لجميع المحكوم عليهم باستثناء شخص واحد هو (فيلهلم كليمان) الذي يطلق سراحه سرا"،أما بطل المسرحية فهو (كارل توماس) وهو واحد من المحكوم عليهم وقد أفرج عنه لتوه من الحبس . في نفس هذه اللحظات أصبح كليمان "رئيسا للوزراء وعدوا للثورة . إن الحدث الرئيسي في المسرحية هو عملية بحث كارل توماس وتحليله للمجتمع وإعادة اكتشافه ،بسبب نسب تهمة غير صحيحة ضده ،وينتهي به المال إلى انتحاره .

ومن خلال ما تقدم نرى إن توللر جعل من وظيفة مسرحيته هي تحليل المجتمع من خلال بطله (كارل توماس) والجديد في هذه المسرحية هو استخدام (الحيل التعبيرية) المتنوعة ، فقد استخدم توللر الفلم السينمائي بإستثاره لعرض الأحداث مختزلة بشدة ، حيث يظهر هذا الفلم على شاشة في مؤخرة المسرح يعرض أحداثاً بسنيها وهي أحداث جرت مابين عام 1919. 1927 ، ففي الوقت الذي يعرض فيه الفلم نرى بطل المسرحية يقيس الأرض جيئةً وذهاباً في أحدى زنزانات مستشفى المجانين مرتدياً نفس ملابس هذه المؤسسة ، لقد استطاعه توللر عبر الفلم السينمائي أن يصور لنا قضيتين

هامتين أراد أن يعالجهما في مسرحيته ، حيث أنه وضح الخطوط التاريخية العريضة للحالة السياسية من جهة ، ومن جهة أخرى الحالة الاجتماعية الراهنة للمرأة ، قدم لنا شخصية تدعى (إيفا بيرج) وهي واحدة من الثوريين أراد أن يكشف لنا من خلالها عن الظروف العمالية كمقدمة لإجراء الانتخابات . هذا وبالإضافة للفلم فقد أستخدم حيلة أخرى وهي (اللاسلكي) الذي كان يسمعنا خلاله تقارير مذاعة تسجل الأحداث العالمية المعاصرة :

"قلاقل في الهند ، قلاقل في الصين ، قلاقل في أفريقيا .. باريس باريس .. هوبيجان العطر الأمثل .. بوخارست الجماعة في رومانيا .. برلين برلين السيدات الأنيقات يعجبن بالشعر الأخضر المستعار"[24] .

ومن المثير أن توللر زاوج بين الفلم واللاسلكي، ففي الوقت الذي نسمع التقارير من اللاسلكي ، يكون الفلم يعرض هذه التقارير مصورة ... وعندما يعرض الفلم مشاهداً لعملية الانتخاب يقوم اللاسلكي بإعلان نتائج هذه الانتخابات ... ، وإضافة إلى ما ذكرنا فقد أستخدم عناوين الصحف كخلفية (سايك) مماثلة :

"أخبار، أخبار الليل ... أنباء مثيرة .. افتتاح نادي ليلي جديد .. رقصات صاخبة .. موسيقى الجاز.. شمبانيا .. بار على الطراز الأمريكي .. ذبح اليهود في جاليشيا .. ألف شخص يموتون حرقاً"[25] .

نلاحظ أن توللر كان يقوم بمهمة المخرج والمؤلف في آن واحد ... وبالرغم من كونه سياسياً إلا أنه لم يكن ينظر إلى القضايا السياسية آنذاك بعين السياسي المتطرف ، وإنما بعين الفنان المحلل المبدع .. وهذا ما أدى في نهاية المطاف أن يكون حقيقياً مع ذاته لدرجة كبيرة بحيث لا تنطوي علبه الألاعيب السياسية والنفعية والتشبث بالمناصب التي تبنى دائماً على حساب حرية الإنسان وانطلاقه واستغلاله، التي كانت هي غاية توللر الأساس في مناشدته للوصول إلى هذا الإنسان الجديد ، فهو يقول :

"إن الموقف السياسي الذي أنتهجه يحددني إلى البدء من الادعاء القائل بأن الوحدات والمجموعات وممثلي القوى الاجتماعية ، الوظائف الاقتصادية المتباينة ، لها وجود واقعي وإن بعض العلاقات القائمة بين البشر هي وقائع موضوعية .. ولكنني كفنان أقر بأن سلامة هذه (الحقائق) موضع شك كبير"[26] .

جورج كايزر والبحث عن الإنسان الجديد :-

لقد تنوعت موضوعات (جون كايزر)* في جميع أعماله المسرحية ولكن بقيت الغاية الأساسية هي البحث عن (الإنسان الجديد) .

(*) ولد كايزر في تشرين الثاني سنة 1878 بمدينة (ماجد بورج) وكان أبوه تاجرا فسار هو على نهجه ، حيث اشتغل هو بالتجارة لمدة ثلاث سنوات في بوينس آيرس عاصمة الأرجنتين ، ولكنه أصيب بمرض الملاريا مما اضطره للعودة ثانية إلى أوربا حيث لازم فراش المرض لمدة ثمـان سنوات متواصلة وعندما وجد النازيون في مسرحياته ضربا لأفكارهم حاربوه فأتجـه لكتابـة المسرحيات المتسمة بالنزعة الصوفية التي بقيت منسية كنسيان صاحبها الذي مات فقـيرا في منفاه بمدينة أسكوتا بسويسرا 1945.

ففي مسرحية غاز مثلاً يحث في تجديد الإنسان وفقاً لمقتضيات الصراع الاجتماعي المعاصر ، أما شخصياته فإما أن تكون شخصيات إنسانية جديدة أو أنها عائمة تعيش ضمن روتين واحد . والصراع عنده لا ينشأ داخل الفرد أي ليس صراعاً ذاتياً كما هو الحال في المسرحية التعبيرية في فترتها المبكرة (كما مر ذكره) وإنما هو صراع يوضح التصادم بين الإنسان الجديد والقوى التقليدية في المجتمع القديم . هذه الحقيقة هي ما تدور حولها فكرة كايزر باستمرار حتى جاءت مسرحياته قريبة إلى حد ما من مسرحيات الأفكار لـ (كالديرون)، (شيللر) ، (برنارد شو) .إن كايزر كما أطلق عليه النقاد كان (لاعب مفكر) حيث إن المواضيع والشخصيات وليدة عقل تركيبي لا علاقة لها بمشاهداته الشخصية ، فهو يقول :-

"المسرحية المكتوبة هي دائما انطلاقة الى مسرحية أي الى تكوين تصوغه قدرة ذهنية تتقدم باستمرار إلى عوالم جديدة" [27] .

وفي مسرحية (الجحيم ،الطريق ، الأرض 1919) نراه يحقق التعبيرية شكلاً ومضمونا حيث يمثل كل مرحلة من مراحل التطور الاجتماعي والأخلاقي ،فالجحيم عنده يمثل حالة المجتمع الراهنة بقوانينه القاسية القائمة على الاستغلال والاستلابية والطريق هو وصف ليقظة الإحساس بالمسؤولية الأخلاقية ،أما الأرض فهي الغاية المنشودة والهدف النهائي عند تحقق المثل العالي .

ولقد ظل موضوع جديد الإنسان في ظل مجتمع متجدد هو محور مسرحيات كايزر أمثال (الممرات 1925) و (المسبي 1930) و(تضحية امرأة ، صديق ، في دار الاوبرا 1918) وغيرها التي شكلت العطاء الإنساني الخير لهذا الفنان العبقري والتي أشرفت على (60) مسرحية [28] .

لقد بلغ فن كايزر الدرامي ذروة لم يتخطاها في كل مسرحياته الأخرى ألا وهو تألقه في مسرحية نواب مقاطعة كاليه 1917 ، حيث كانت مسرحية تعتمد في الظاهر على الأحداث التاريخية التي تقوم على قصة من العصور الوسطى أرخها الشاعر المؤرخ (فرواسار) ،إن هذه المسرحية ترسم أمام الإنسان طريقين :أحدهما يقود إلى تحريره لنفسه وذلك بإثبات أرادته وعفته أمام مغريات العالم والآخر يقود إلى الفعل الثوري بدافع من وعيه الجديد بالمسؤوليةِ اتجاه خدمة الجماهير .

تقوم حكاية هذه القصة على إن ملك إنكلترا في بداية انتصاره بالحرب ووصوله إلى هذه المقاطعة الحدودية لفرنسا أراد أن يقتحمها ليعبر الجسر الموص ل إلى الأراضي الفرنسية ، ولقد أدرك أهالي هذه المقاطعة مغبة وخطورة هذا العبور فقرروا مقاومة هذا الزحف الانكليزي حيث استمرت مقاومتهم لمدة سنه انزلوا خسائر فادحة في جنود الانكليز ولكن لنفاذ مأؤنتهم اضطروا للتفاوض مع الملك وتسليمهم المقاطعة لقاء البقاء على حياة سكانها والسد الذي بنوه بعرقهم ولكن الملك يضع شرطاً قاسياً ثمناً لموافقته وهو أن يقدموا ستة من أشرف وأنبل رجال المقاطعة يخرجون منها وهم

يرتدون السراويل القصيرة والقمصان ويضعون الحبال في أعناقهم ، لكن هذا الشرط أثار حملة استنكار واسعة من أهالي المقاطعة ، قطع هذا الاستنكار أحد النواب وأسمه (أوستاش سان دي . بيير) وتطوع كأول واحد يقدم نفسه ضحية لمنع وقوع الكارثة وهكذا يتبعه الآخرون ويخرجون بعد أن أصبحوا ستة ونفذوا بنود الفدية وواصلوا مسيرتهم إلى الملك الذي يأمر بإعدامهم جميعاً إلا إن توسلات حاشيته وزوجته الحامل تقنعه فيرضخ للتنازل عن قراره فتأخذهم الملكة وتكسيهم وتعطيهم نقوداً ليخرجوا من المعسكر الإنكليزي . هذه هي قصة كالييه التي سجلها المؤرخ (فروا سار) التي أستلهم كايزر منها مادته في كتابة مسرحيته ، ولكننا نرى أن كايزر بالرغم من هذا لم يكن همه أن يكتسب مسرحية تاريخية ، بل كان يهمه إبراز فكرته فالقصة ليست بالنسبة له سوى وسيلة يسخرها لخدمة (رؤياه الإبداعية) حيث أنه أخذ من القصة موقف (أوستاش) فقط وتحايل عليها بأن أضاف شخصية سابعة إلى الشخصيات الستة ليبرز شخصية أوستاش الذي أختاره بطلاً لمسرحيته وجعله المحور الرئيس للفكرة الكايزرية والتي أرتبط بها مغزاه الحقيقي حيث جعل منه الأمل الذي يداعب قلب كل واحد منهم وهو أن يوهب الحياة من جديد .

إن كايزر أراد أن يعالج من خلال المسرحية قضيتين أساسيتين وإن يجد حلاً لهما من خلال فكرة تجديد الإنسان : أنهما قضية الشرف ، وقضية الفصل ، فعندما يضع وعي المواطن فوق أمجاد السلاح فإنه يكون قد اختار شكلاً من أشكال البطولة السلبية التي تتحقق عن طريق التضحية بالنفس . وفي شخصية (أوستاش) تمكن كايزر أن يجد إنسانه الجديد بأنقص صورة . الإنسان الذي يستطيع بفعل قضيته الذاتية أن يرقى بمن حوله إلى أقصى درجات السمو الأخلاقي أما أسلوب كايزر فقد جاء مطابقاً للمبادئ الأساسية للدراما التعبيرية التي تهم أبراز (الرمز) باعتباره الموصل الأمين لرؤيا الكاتب الإبداعية التي تبغي عرض (الأنا) عبر كل الأشكال لتصل إلى جوهره ومن ثم إلى الفكرة . لذا نجد إن المسرحية التعبيرية هي (مسرحية

أفكار) وأبطالها يسمون فوق الأفراد العاديين حتى يصبحوا نماذج إنسانية تمتلك صفة الشمولية لتصلح لكل زمان ومكان .

بسكاتور والمسرح السياسي :-

لقد كان للثورة الصناعية وظهور الطبقة العاملة دورها في بروز الصراع الطبقي على ارض الواقع وانعكاسه على خشبة المسرح ، حيث ظهرت الدعوة لنقل مشاكل الطبقة العاملة والصراع الطبقي إلى المسرح ، بهذا ظهرت فكرة ما يسمى (المسرح السياسي) .

وكان بسكاتور أول من أعتنق فكرة المسرح السياسي وقدمه ونظره من ناحيتين الشكل والفلسفة وهو لم يرد أن يلعب دور(الفنان) بل دور السياسي عن وعي وتسليم بالحاجة إلى التعريف بشكل واسع بالصراع الطبقي والمشاركة في قيادته . كان يريد للطبقة العاملة أن تعرف وتكافح عن وعي بالحقائق . غير أنه يمارس هذه الرسالة من خلال المسرح وهو يرى أن الجماهير في الواقع هي الروح الداخلية للإنتاج المسرحي ، وبدون مشاركتها يفقد المسرح معناه ويصبح شكلاً من إشكال الترف ، انه يريد مسرحاً يعبر عن الحاجات الأساسية للجماهير واعتقد إن المسرح السياسي يجب ألا يكتفي بعرض الإحداث الفردية ، بل يتخطى ذلك إلى تحليل انعكاساتها الاجتماعية والاقتصادية وتقرير كافة الوقائع التاريخية المتعلقة بها [29] . لقد حاول استخدام الاكتشافات التكنولوجية الجديدة على المسرح ؟ لذلك فكر في توظيف السينما بكل إمكانياتها . وكان لاستخدامه للسينما ثلاث وظائف : التعليم، والتفسير ، والمناخ الدرامي ، فالوظيفة الأولى تتحقق بتوسيع دائرة الإحداث التي تجري على خشبة المسرح بحيث تبدو نتيجة منطقية لما كان يحدث في الماضي ، والوظيفة الثانية تتحقق باستفزاز الجماهير إلى ممارسة النقد والاتهام ، أما الوظيفة الثالثة فإنها تتحقق باعتبار إن ما يقدمه الفلم هو في الواقع بديل لما لايستطيع الممثلون تقديمه على خشبة المسرح [30] لذلك عندما نتحدث عن بسكاتو ر ، فإننا نكون عندئذ عند النقطة

التي نتحدث فيها عن المسرح السياسي والمسرح التعليمي على حد سواء ، إن مسرحه هو مسرح التعليم والاستفزاز السياسي .

انشأ بسكاتور في عام 1919 ،المسرح البروليتاري (مسرح الطبقة العاملة) ، مسرح(الدعاية) السياسية ، على أن يقدم المسرح لجماهير الطبقة العاملة عروضاً مسرحية تحررهم علميا وثقافيا ، بما يتوازى مع قيام ألمؤسسه السياسية بالإعداد للتحرير الاجتماعي ، ولما كانت القدرة الشرائية لهذه الطبقة ضعيفة جدا ومن العبث أن تتحمل بصفة منتظمة إثمان تذاكر الدخول للمسرح البرجوازي ، فكر بسكاتور ببناء مسرح يتسع لعدد ضخم من هذه الطبقة ، تتيح تخفيض ثمن التذكرة إلى الحد الأدنى ، ولذلك قدم بسكاتور عروضه في صالة محدودة ، خصص ربع مقاعدها للطبقة العاملة بأجور زهيدة [31] . أما عن هدف بسكاتور من العرض الذي يقدمه من خلال مفهومه السياسي له يقول رونالد جراي :-

" لقد كان غرض بسكاتور .. تحويل العرض المسرحي الى مظاهرة قوية لتضامن الطبقة العاملة فمنظمات البروليتاريا ، كانت تشكل أغلبية المشاهدين ، كما كان الممثلون من البروليتاريا ، وكان لابد من التحامهم جميعا معا تحقيقا لقضيتهم المشتركة " [32]

إن بسكاتور لا يترد د في استخدام أية إمكانية متاحة لخدمة العرض المسرحي ليس لتقديم ألمتعه للجمهور فحسب ، بل لدعوتهم لاتخاذ مواقف تهمهم . وقد وصف بريخت بسكاتور :

" بأنه صاحب أكثر المحاولات ثورية لإضفاء طابع تنويري على المسرح ، فبالنسبة لبسكاتور كان المسرح برلمانا ، والمتفرجون هيئة تشريعية ، ولم يكن يهدف فقط تقديم متعه تجربة جمالية لجمهوره ، بل إن يدفعه لان يتخذ موقفا عمليا من القضايا التي تهمه وتهم بلاده ، وكل الوسائل التي تؤدي لهذه الغاية وسائل مشروعة" [33] .

كان بسكاتور يستخدم آلات معقدة ، ثقيلة لدرجة حتمت دعم أرضية الخشبة بدعامات من الحديد والأسمنت ، واستخدام مشاهد السينما وشعارات مكتوبة ، وأضواء كاشفة تتوجه الى الجمهور وأصوات السيارات وطبول وآلات تهدر ، وجيوش تتحرك ، وجماهير تهتف .

بريخت .. وتثوير المجتمع :-

ليس هناك ثمة اختلاف كبير بين ما جا ء به بسكاتور من أفكار وأهداف وبين ما جاء به بريخت بعد ذلك فقد كان بسكاتور يستهدف من مسرحه مجرد إيقا ظ النبض السياسي عند الجماهير، بينما أستهدف بريخت تثوير الجماهير من خلال تعليمها وتوعيتها ، وكشف الحقائق المستفادة من الواقع ومن التاريخ أمامها ، لا بقصد خروجها بالحكمة من هذه الحقائق فحسب ، بل يقصد الاستفزاز الجماهير للثورة على الواقع المفروض عليه ا والتصدير بشكل عملي وتغيير ذلك الواقع [34] انطلاقا من مفاهيم بر يخت السياسية وانسجاما مع أثارة الرغبة في التغيير لدى الجماهير . فأن بريخت دعا إلى المسرحية اللارسطوطالية التي وظيفتها في إبراز الفوارق بين المتفرجين الأمر الذي يتحقق عن طريق إلغاء الصراع بين الفكر والشعور وهو الصراع الذي نشأ من النظام الرأسمالي [35] .

أن الأهداف والتأثيرات على الجماهير يختلفان من حيث النظرية والتطبيق في كل من المسرح الدرامي (الأرسطي) والمسرح الملحمي (اللأرسطي) . فبينما يستهدف المسرح الدرامي تفجير هموم المتفجر في مواجهة التناقضات التي يعيشها في المجتمع ، فأن المسرح الملحمي يستهدف تنوير المتفجر آراء الوقائع الاجتماعية والتاريخية لهذه التناقضات ، ويقصد استفزازه الى الحركة نحو تغيير العالم ، وقد كتب بريخت يقول " أن مسرحنا يج ب ينمى لدى الناس الفهم والإدراك ، ويجب أن يدربهم على الارتباط بتغيير الواقع ، لا يكفي أن يسمع متفرجونا كيف تحرر برومثيوس ، بل يجب أيضا أن يتدربوا على تحريره والاغتباط بهذا التحرير . يجب أن نعلمهم مسرحنا كيف

يشعرون بكل الفرحة والرضا اللتين يشعر بهما المكتشف والمخترع ، وبكل النصر الذي يشعر ، الفائز على الطغيان " [36] . أن بريخت يسخر العملية الفنية المسرحية لعملية الفهم ، لانهيريد من المتفرج أن ينفذ الى داخل العمل الفني ويركز على الجوانب المختلفة فيه .

بريخت .. التسلية والتعليم :-

هل هناك حدود فاصلة بين التسلية والتعليم عند بريخت ، وهناك أرجحية لواحدة منها على الأخرى في المسرح الملحمي ؟ وهو يسعى لإيجاد مسرح عصر العلم . فما هو العنصر المشترك بين العلم وبين الفن ؟

يقول بريخت : " نعرف جيدا أن العلم يمكن أن يكون مسليا ، ومع ذلك فليس كل ما يسلي يمكن أن يقدم على خشبه المسرح . أن الفنان لا يستطي ع أن ينجز أعماله بمعزل عن عدد من العلوم . ولكن مهما بلغت كمية المعرفة العلمية التي يتضمنها العمل الفني فان هذه المعرفة يجب أن تتحول إلى فن . أن امتلاكها بالضبط هو الذي يمنح تلك السعادة التي يثيرها العمل الفني" [37] .

إن بريخت لا يسعى إلى تقديم المعرفة والمادة العلمية الجافة بمعزل عن المتعة أو على الأقل بدون إثارة السعادة من خلال العمل الفني . فان مهمات كل من العلم والفن تتطابق على ما يذهب إليه بريخت في كون العلم والفن مدعوين لتسهيل حياة البشرية .

فالعلم يهتم بمصادر وجوده في حين يهتم الفن بمصادر تسليته . وسيعثر الفن . كما يقول بريخت . في المستقبل على مصادر للتسلية مباشرة في ميدان العمل الإنتاجي وفق أسس جديدة. هذا العمل الذي يستطيع أن يحسن بصورة محسوسة ظروف وجودنا ويستطيع أن يكون بذاته اعظم تسلية من بين جميع أنواع التسلية [38] . لقد اختلفت مادة العرض عند بريخت مع عصر العلم والتقدم التكنولوج ي وهو يهتم بالمواد التي لها علاقة بالجماهير والتي تمس مصالحها من قريب أو من بعيد ،

انطلاقا من مصلحة الجماهير نفسها بغية كشف العلاقات المتبادلة بين القوى . إن مادة العرض المسرحي في مسرح بريخت ، هي النفط والتضخيم المالي والحرب والصراع الاجتماعي ، والعائلة والدين ، والحنطة والمتاجرة بالحيوانات المعدة للذبح وكل ما يتحكم بالعلاقات الإنتاجية وعلاقاتها بالجماهير [39] .

إن مهمة المسرح الجديدة هي التعليم وان بقيت التسلية إلى جانبها . ولذلك فان مادة العرض لابد أن ترتبط بهذه المهمة.. لقد أصبح المسرح حقل نشاط للفلاسفة . أولئك الذين يسعون ليس فقط إلى توضيح العالم بل والى تغييره أيضاً . فظهرت الفلسفة على خشبة المسرح ، وبهذه الصورة ظهر الاتجاه الوعظي عل خشبة المسرح . فإلى أين ذهبت التسلية ؟ ترى هل سيجلسوننا مجددا على المقاعد المدرسية فيعلموننا مجدداً وكأننا أميون ، ترى هل يتعين علينا أن ننتظر العلامات التي سيضعونها لنا ؟ وحسب الفكرة العامة فأن هناك فرقا كبيرا بين المفهومين (يتعلم) و(يتسلى) أما الأول فيحتمل أن يكون مفيدا بينما لا يكون الثاني إلا ممتعا [40] .

إن بريخت لا يشك أبداً بما يلعبه التعليم من دور شديد التنوع بالنسبة لمختلف فئات الشعب على اعتبار إن الظروف الاجتماعية لها قابلية كبيرة على التغيير . فالطموح إذن للمعرفة يتعلق بعدد كبير من الظروف .

إن هناك فئات من الشعب يريدون أن يدركوا كل شئ مهما كلف الأمر وانهم يعرفون انهم سيمنعون إن لم يتعلموا . وهنا تعلم كفيل بان يجلب سعادة النضال ، ولو لم يكن مثل هذا التعلم الجذاب موجودا لفقد المسرح بحكم طبيعته نفسها أي إمكانية للتعليم . وسيبقى المسرح مسرحا وان كان تعليميا . أما إذا كان بالإضافة الى ذلك جيدا فسوف يوفر عندئ التسلية كذلك [41] . حيث كان يلجأ بريخت إلى أساليب فنية في تطبيق نظريته ، وتسخير العرض المسرحي للجماهير ليطلب بالتالي منها موقفا واضحا من الحدث ، فكان يطلب من متلقيه أن يفكروا لا أن يشعروا فحسب .وينتظر من الممثلين آن يعرضوا القضية ، لا أن يتقمصوا الشخصيات التي يلعبونها ، أي أن يتوجه بشكل مباشر نحو المتفرج . ومن أجل (الأغراب) بالمتفرج ، وخلق إحساس

بالمسافة عن طريق هذا الأغراب فأن بريخت كأن يهدف لان يجعل المتفرج يفكر في الحدث ويستنتج نتائجه الخاصة ، ليصبح عضواً أفضل في مجتمعه[42].

ومن الوسائل التي بحث عن طريقها تشجيع المتفرج على أن يتبنى موقفاً يطالب دائماً بإضاءة خشبة المسرح كلها إضاءة قوية جداً ، حتى في مشاهد الليل ، لكي لا يعطي المتفرج فرصة الاستغراق في أحلام اليقظة ، وراح بريخت يعقب على الحدث بتعليق ، أو الإعلان عنه بصور فوتوغرافية مصاحبة له أو تتداخ ل معه . ويعلق بريخت موقفه من المسرح البرجوازي بوضوح ، لأنه ينطلق من مفهوم فكري مختلف تماماً عن المفاهيم البرجوازية ويرشح المسرح ليلعب دوراً كبيراً في نشر الوعي وتثوير الجماهير ، وهو يعتقد .....

"إن الجهاز المسرحي القائم لم يكن من هدف سوى إفراز التسلية ووضعها في خدمة البرجوازية . وكما رأى أن هذا الجهاز كان متركزاً في أيدي الطبقة المسيطرة التي كانت تستغل المسرح للحفاظ على سيطرتها مستخدمة جميع الوسائل لسد أبواب المسارح في وجه الطبقة العاملة ، ولامتصاص استياء البرجوازية الصغيرة وتحييدها ، ولذلك لم يكن من الممكن منح هذا الجهاز وظيفة غير هذه الوظيفة قبل إسقاط السلطة البرجوازية ، لكن إسقاط السلطة البرجوازية يحتاج إلى وعي سياسي واجتماعي وإلى فعل ثوري" [43] .

إننا ندرج الأهمية التي يوليها بريخت للمسرح ليلعب دوراً في حياة الجماهير ، حاضراً ومستقبلاً فهو يوظف المسرح لخدمة التعليم دون أن ينسى التسلية وإن كان يبدو أحياناً بأنه قد تخلى عنها .

بريخت . .والمسرحية التعليمية :-

كانت رغبة بريخت في تحرير الفن المسرحي من سلطة المسرح البرجوازي تستهدف منح الفن المسرحي وظيفة تربوية لهذا اتجه إلى خلف نموذج درامي جديد يتناسب والمتطلبات الجديدة ، وكان هذا النموذج يتمثل في المسرحية التي أستخدمها

بريخت في تلك المرحلة الانتقالية من حياته الفنية فشكلت الصياغة الأولى للمسرح الملحمي .

إن دور المسرحية التعليمية يكمن في تحريض كل أولئك الذين يشاركون فيها لكي يصبحوا كائنات فاعلة ومفكرة في آن واحد وتقوم المسرحية على مبدأ (الممارسة الجماعية للفن) التي تحمل دروساً حول بعض الأفكار الأخلاقية والسياسية ، أما أهدافها الأساسية فهي :-

. إثارة (شعور جماعي بفضل ممارسة النشاطات الجماعية) .

. إيقاظ (الحس الجماعي) و (الوعي الجماعي) .

. التعليم عبر التعلم[44] .

إن المسرحية التعليمية تمتد بعيداً حتى أيام اليسوعيين ، الذين استخدموها كأداة للدعوات الكاثوليكية كما أسلفنا . كانت أولى مسرحيات بريخت التعليمية قد كتبت بين 1928. 1929 مكرسة للتيار الأمريكي ، وعنوانها (طيران لندبرغ) وهي تمجد غزو الطبيعة وتحويلها بما ينتج عن هذا الأمر بالنسبة إلى مستقبل الإنسان ، وكانت المسرحية في البداية عملاً إذاعياً موجهاً للتلاميذ . ثم كتب المسرحية التعليمية التالية والتي عنوانها (مسرحية بادن . بادن التعليمية حول أهمية أن يكون الإنسان موافقاً) وهي مسرحية قدمت بادن . بادن عام 1929. ففي المسرحية ثمة أربعة طيارين قائد الطائرة ، وثلاثة ميكانيكيين سقطوا فيما كانوا يحاولون عبور الأطلسي وباتوا بحاجة إلى من ينجدهم من خطر الموت الذي أحاط بهم. وفي هذه المسرحية تعداد النجاحات العلمية التي بإمكان هذا العصر أن يزهو بها: الآلة البخارية ، علم الفلك ، الطب ، التاريخ الطبيعي[45] .

وفي عام 1930 كتب مسرحية (ذلك الذي يقول نعم) وفيها حاول أن يدرس المعضلات الأخلاقية والاجتماعية ، وفي مسرحية (القرار) حاول معالجة مشكلة الفرد في علاقته بمتطلبات الجماعة . إضافة إلى مسرحية (غالييه) و (الاستثناء والقاعدة) اللتان تتناول فيهما مواضيع أكثر نضجاً من المسرحيات التي سبقتها .إذا كان على

المتفرج أن يتخذ موقفاً ، فإن على العرض أن يقدم للمتفرج العمل الفني بكل مكوناته الفكرية والاجتماعية ، والكشف عن العيوب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية بهدف الدعوة إلى التغيير لدفع المتفرج إلى عمل شيء أكثر من مجرد المشاهدة عن طريق مخاطبة عقله ، والمطلوب في النهاية هو اتخاذ القرار وإصدار الحكم .

ولهذا كله فقد لجأ بريخت إلى استعمال مصطلح (التغريب) وكان يعني به صنع الصورة المغربة التي تسمح بالتصرف على الشيء وجعله يبدو غريباً في نفس الوقت ، لأنه كان يعتقد إن العالم إذا عرض على أنه غريب فلا بد أن يوقظ في المشاهد الرغبة في تغييره .

الخاتمة

في ختام بحثنا الذي تقدم ؛ نود أن نشير أن المسرح كان في بدايته فن من فنون القول ظهرت كنشاطات مارسها الإنسان البدائي وبرزت فيها لمسات جماليه وذوقيه واختلط فيها الرقص والغناء والتراتيل والإيقاعات المتعددة كانت لها حاجه يوميه تتعلق بالظواهر شبه الدرامية التي شاعت في أماكن متعددة من العالم .

وحينما انتقل هذا الفن إلى فنون الخشبة التي فرضتها فنون الأداء الصوتي والجسدي اخذ يصاغ بمنطق فني يستلهم أساسه من الانفعال الحياتي الصادق تبعا للمناهج والأساليب المتباينة ما بين اتجاه المعايشة واتجاه العرض ؛ وهذه كلها تخضع لمنظومة تعبيريه يؤطرها الجسد ؛ والصوت والأفكار .وبدا فن المسرح يحتل موقع الريادة في قيادة المجتمع نحو التعبيرية في البني الاجتماعية والاقتصادية على أاعتباره محاكاة للواقع بكل تفاصيله الداخلية المكونة للحياة ؛وقد تلمسنا هذا جيدا وفق ما تقدم ، توصل الباحث إلى جملة من النتائج التي افرزها البحث هي :-

١ -إن فن المسرح استطاع أن يكون المحصلة الكبرى لكل الأفعال والانشطه سواء كانت علميه أو إنسانيه إلا واحتواها.

٢ -إن المسرح وان اختلفت في بعض الأحيان وظائفه تبعا للحاجة إلا انه يبقى يصب في معين مهم إلا وهو الحياة .

٣- المسرح يشكل الحياة بمقوماتها الجمالية والفكرية وبالتالي يصنع الإنسان ويخلق له العلاقة والكيفية في التعامل مع هذه المقومات الجمالية والفكرية وتبعا لذلك يكون المسرح وسيله ثقافيه للإنسان في قيادة مجتمعه وضمير أمته.

٤- ولد المسرح يوم ولد المجتمع وهو في كينونته الأساسية ظاهره شعبيه معني في نشاطه ...البحث ،والمزاوجة بين النظرية الفكرية والممارسة العملية حتى يكون شكلا" منسجما" مع المضمون ويعطي صورة مقاربة للواقع المعاش .

٥- المسرح يزود المتلقي بالمعلومات عن الواقع السياسي والاجتماعي والتاريخي الأمر الذي يساعده على تنوير حياته وتغييرها وفق واقع جديد.

٦- المسرح هو علم الوجدان وتأريخ الإحساس البشري فهو يرصد جوهر الإنسان ليترجمه إلى حركة ولفظ ورقص وإشارات وبهذا يكون المتلقي فاعلا" ومنفعلا" فيه ومن هنا يمكنه أن يرصد الواقع ويعيد تغيره وفق التساؤلات التي تنشط عقله عندما يلمس التناقضات والغرابة في واقعه وبذلك يكون هذا الفن مدخل أساسي لتفكير المتلقي والبحث عن الحقيقة .

الهوامش

(1) برتولد بريخت ، المنطق الصغير في المسرح ، ترجمة د . احمد الحمو ، الآداب الأجنبية (دمشق ، العدد الثاني) ص113 .

(2)علي عقله عرسان ، سياسة في المسرح (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب 1978) ص15 .

(3) هوبرت ريد ، الفن والمجتمع ، ترجمة فارس متري (بيروت: دار القلم 1975)ص17.

(4) ارنست فيشر ، ضرورة الفن ، ترجمة اسعد حليم (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1971) ص9.

(5) المصدر نفسه ، ص61 .

(6) زكريا إبراهيم ، مشكلة الفن (القاهرة : دار مصر للطباعة ، 1976) ص106 .

(7) المصدر نفسه ، ص199 .

(8) أرنست فيشر ، المصدر السابق ، ص277- 278 .

(9) محمد النويهي، محاضرات في طبيعة الفن ومسؤولية الفنان (؟: مطبعة الكمالية 1958) ص26 .

(10) جان فينيو ، سوسيولوجية المسرح ، ترجمة حافظ الجمالي ، جـ1(دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد ، 1976) ص6-7 .

(11) المصدر نفسه ، ص39 .

(12) أر نولد هاو زر ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة فؤاد زكريا ، جـ 1 (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ، 1969)ص111 - 112 .

(13) عبد الرحمن صدقي ، المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي ، (القاهرة: دار الكاتب العربي ، 1969)ص97- 98 .

(14) بيترز وندوى ، نظرية الدراما الحديثة ، ترجمة احمد حيدر (بيروت: وزارة الثقافة 1977) ص120 .

(15) هـ . ف . جارتن ، الدراما الألمانية الحديثة ، ترجمة وجيه سمعان (بيروت: وزارة التعليم العالي ، 1966) ص147 .

(16) المصدر السابق نفسه ، ص146 - 149 .

(17) دريني خشبة ، اشهر المذاهب المسرحية (القاهرة : وزارة الثقافة والارشاد القومي 1961) ص212 - 227 .

(18) بيترز وندوى ، المصدر السابق نفسه ص41 .

(19) هـ . ف . جارتن ، المصدر السابق نفسه ، ص153 - 161 .

(20) المصدر السابق نفسه ، ص162 .

(21) المصدر نفسه ، ص163 .

(22) عبد الغفار مكاوي ، علامات على طريق المسرح التعبيري (القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984) ص212 .

(23) المصدر السابق نفسه ، ص214

(24) هـ . ف . جارتن ، المصدر السابق نفسه ، ص163 .

(25) ريموند وليامز ، المسرحية من ابسن إلى أليوت ، ترجمة فايز اسكندر (القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة ، 1963) ص287 .

(26) المصدر السابق نفسه ، ونفس الصفحة .

(27) المصدر نفسه ، ص291 .

(28) مجلة (الآداب الأجنبية) حديث لكايزر مع هرمان كازاك ، ترجمة د. أحمد المحو ، العدد الرابع (دمشق ، نيسان 1975) ص294 .

(29) هـ . ف. جارتن ، المصدر السابق نفسه ، ص214-227 .

(30) سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب ، 1979) ص195-197 .

(31) المصدر نفسه ، ص168.

(32) المصدر السابق نفسه ، ص199-201 .

(33) رونالد جراى ، بريخت ، ترجمة نسيم مجلي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1972) ، ص83 .

(34) جيمس روس ، إيفانز ، المسرح التجريبي من ستانسلامنسكي إلى الآن ، ترجمة فاروق عبد القادر (القاهرة : دار الفكر المعاصر للنشر والتوزيع ،1979) ص64.

(35) سعد أردش ، المصدر السابق نفسه ، ص211 .

(36) أرنست فيشر ، المصدر السابق نفسه ، ص11 .

(37) المصدر نفسه ، ونفس الصفحة .

(38) برتولو بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة جميل نصيف ،(بيروت : عالم المعرفة ، ن: ت) ص92-94 .

(39) المصدر نفسه ، ص223 .

(40) المصدر نفسه ، ص89 .

(41) المصدر السابق نفسه ، ص90 .

(42) المصدر نفسه ، ص91 .

(43) جيمس روس ، إيفانز ، المصدر السابق نفسه ، ص65 .

(44) قيس الزبيدي ، مسرح التغيير (بيروت: دار أبن رشد ، 1978) ص27 .

(45) فردريك أوين ، بريخت ، ترجمة إبراهيم العريس (بيروت: دار أبن خلدون ، 1981) ص179 .

(46) المصدر نفسه ، ص180-183 .

(47) رونالد جراى ، المصدر السابق نفسه ، ص82 .

قائمة المصادر والمراجع

١ –أوين (فردريك)، برتولد بريخت ، ترجمة إبراهيم العريس ، بيروت: دار أبن خلدون ، 1981 .

٢ –إيفانز (جيمس روس) المسرح التجريبي من ستان سيلافسكي إلى الآن ، ترجمة فاروق عبد القادر ، القاهرة: دار الفكر المعاصر للنشر والتوزيع ، 1979.

٣ –إبراهيم (زكريا) ، مشكلة الفن ، القاهرة : دار مصر للطباعة، 1976.

4– اردش (سعد)، المخرج في المسرح المعاصر ، الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1979

٥ –بريخت (بروتولد) نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة جميل نصيف، بيروت: عالم
المعرفة ، ب:ت .

6– جراى(رونالد) بريخت ، ترجمة نسيم مجلسي،القاهرة:الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.

7– جارتن (هـ . ف) الدراما الألمانية الحديثة ، ترجمة وجيه سمعان ، بيروت: وزارة التعليم العالي ،1966.

8– خشبة (دريني) ، أشهر المذاهب المسرحية ، القاهرة : وزارة الثقافة و الإرشاد القومي 1961 .

9– دوفينيو (جان) ، سسيولوجية المسرح ، ترجمة حافظ الجمالي ، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد ، 1976، جـ2 .

10– ريد (هوبرت) ، الفن والمجتمع ، ترجمة فارس متري ، بيروت: دار القلم ، 1975.

11- زوندوي (بيتر) نظرية الدراما الحديثة ، ترجمة أحمد حيدر ، بيروت: وزارة الثقافة، 1977.

12- الزبيدي (قيس) ، مسرح التغيير ، بيروت : دار ابن رشد ، 1978 .

13- صدقي (عبد الرحمن) ، المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي ، القاهرة : دار الكتاب العربي ، 1969 .

14- عرسان (علي عقلة) ، سياسة في المسرح ، دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العربي ، 1978 .

15- فيشر (أرنست) ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1971.

16- مكاوي (عبد الغفار) ، علامات على طريق المسرح التعبيري ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984 .

17- النويهي (سعد) ، محاضرات في طبيعة الفن ومسؤولية الفنان ، ؟ : مطبعة الكمالية ، 1958.

18- هاوزر (أرنولد) ، الفن والمجتمع عبر التاريخ ، ترجمة فؤاد زكريا ، القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، 1969، جـ1 .

19- وليامز (ريموند) ، المسرحية من أبن إلى أليوت ، ترجمة فائز أسكندر ، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأمين والترجمة ، 1963

المجـــلات

مجلة الآداب الأجنبية ، العدد الرابع ، دمشق (نيسان ، 1975) .