مذاهب ما بعد الحداثة

* مسرح التغريب

التغريب في المسرح هو استخدام اللفظ أو الموقف أو الشخصية في غير مكانها المألوف لتثير الوعي باغترابها، ويرتبط مصطلح (التغريب) بالمسرحي الألماني الكبير برتولد بريخت، الذي أدخل مفهوم التغريب إلى المسرح كأداة فعّالة تكشف عن أن الإنسان في أي مجتمع هو ثمرة إفرازات التناقضات الاجتماعية التي تنعكس على حياته، فينجم عن ذلك حاجاته الماسة إلى التغيير ونبذ الركود، شريطة أن يشارك هو نفسه في هذه العملية.

إن التغريب البريختي هو تجريب لمفهوم «الاغتراب» عند هيجل، «فالفكرة المحورية التي تدور حولها دراما بريخت هي الاغتراب والوعي كحل لمشكلة الاغتراب» حيث تعمل الدراما على إزالة هذا الاغتراب بإيقاظ وعي المتفرج، وجعله يشارك في الحدث المعروض أمامه، فينفض عن نفسه الاغتراب، ويتعدّى حالة اللاوعي إلى حالة الوعي، لذا يدعو بريخت إلى عدم التسليم بالحقيقة كما تبدو لنا إذ لا بد من محاولة رؤيتها من جديد بعد تفكيكها وإعادة تركيبها.

وفي رأي بريخت يعدّ التغريب ظاهرة حياتية يمارسها الإنسان يومياً من دون أن يدري، فهو الأسلوب الذي يرمي إلى تحويل الشيء العاديّ المطروح أمامنا بصفة مستمرة إلى شيء فريد له خصوصيته، فيسترعى بذلك الانتباه، ويستوجب الوعي والفحص والبحث، فيبعد المتلقي عن المتعة السلبية، ويدفعه إلى اتخاذ موقف واع ونقدي مما يعرض أمامه.

يؤدي هذا التعديل في آلية العمل الدرامي إلى تعديل في موقف المتفرّج الذي لم يعد ذلك الشخص المستهلك للعرض المسرحي، وإنما أصبح عنصراً منتجاً في العملية الإبداعية.

* مسرح القسوة (انطونين ارتـــو)

ساهم الكاتب الفرنسي الدرامي انطوان ارتو في كتابه المسرح وقرينه في تجديد المسرح الغربي، وحسب ارتو المجتمع مريض ويستلزم الشفاء العاجل، ولكن ليس بواسطة السيكولوجيا بل بواسطة مسرح روحاني .

والمسرح الصافي عنده هو مسرح يهدم الاشكال القديمة ويبرز حياة منبعثة ، كما يعتمد ارتو على الاستفادة من المسرح الشرقي والموروثات البدائية وتجديد اللسان المسرحي مع تدشين مسرح القسوة مع زعزعة المتفرجين واعادة رسم الحدود الفاصلة بينهم وبين المتفرجين مع تصغير او ازالة الخطاب وتعويضه بالاصوات والحركات .

ويتبين لنا ان ارتو يدعو الى مسرح عالمي متعدد الاشكال الثقافية ولكن ما يلاحظ على ارتو الغموض الفكري والتصوري لان ليس هناك نموذج درامي يشخص افكاره الهامة .

* المسرح الفقير

تأسس «المسرح الفقير» باقتراح من المسرحي البولندي جروتوفسكي، ويسمى أيضاً «المسرح النقي»، حيث يعمد هذا المسرح إلى الاقتصاد في الوسائل والأدوات المسرحية ، أو الاستغناء عنها كاملاً، باعتماده شبه التام على الممثل.

ويرى جروتوفسكي أن المسرح يجب أن يوثق العلاقة العضوية مع الجماهير، ويعود إلى الأوضاع المسرحية البدائية، ويعود إلى أصول المسرح، وأصول الإنسان.

ويعد الممثل لدى جروتوفسكي العنصر الجوهري في العملية الإبداعية، أما العناصر الأخرى في المسرح فيمكن الاستغناء عنها كالأزياء، والإضاءة، والموسيقى.. إلخ، فالممثل العنصر الحي والفعال المتحرك على خشبة المسرح، وبجسمه يمكن أن يخلق كل العناصر المرئية، ولا سيما التشكيلية منها.

ويقسم جروتوفسكي الممثل إلى ثلاثة أنواع: «ممثل بدائي» كما في المسرح الأكاديمي، أو التقليدي، «ممثل صانع» وهو الذي يبدع مؤثرات فيزيقية وصوتية، «ممثل طقوسي» وهو الممثل الصانع الذي ينفتح على صور وخيالات ورموز مستمدة من العقل الباطني للمجتمع، ويهتم المخرج بالنوع الأخير، ويدربه في معمله المسرحي، ويحتاج هذا الممثل لإبداعه شرطين أساسيين في عمله، للوصول إلى القمة هما: «النظام»، و«الانسجام»، لذلك يجب أن يكون الممثل جاهزاً للمشاركة في الإبداع متى ما شاءت المجموعة، ولا يأتي إلى التمرين وهو عاجز عن التركيز، لأن الحضور الإلزامي في مكان العمل ليس هو الشرط الأساسي، وإنما الاستعداد البدني.

ودعا جروتوفسكي إلى الالتحام بين النص والممثل لأنه هنا تكمن قيمة النص الحقيقية، فالنص وسيلة يعبر بها الممثل عن نفسه، ومن خلال هذه الوسيلة يستطيع أن يحلل نفسيته، وبها يتمكن من إعادة خلق علاقته مع الممثلين الآخرين، أي أن النص ليس بتمثيلية، وإنما يصبح كذلك من خلال استخدام الممثل له، وبفضل التنغيمات والتداعي الذي تخلقه الأصوات وموسيقى اللغة.

كما أراد جروتوفسكي من المتلقي أن يكون له اتصال مباشر مع الممثل، فليس هناك خشبة مسرح منفصلة، فالممثل يحدث المتلقي مباشرة، ويدور حوله باستمرار، ويلمسه، ويفاجئه بمؤثرات متعددة .

* المسرح الياباني (النو)

يتميز المسرح الياباني القديم بنزوعه نحو قيمة الصفاء والبحث عن تشكلاتها المختلفة في الطبيعة، كما أنه يقوم على التماهي بين الإنسان والطبيعة: غابات، بحار، طيور، أسماك..، فالطبيعة معشوقة لدى اليابانيين كما الآلهة.

والمسرح الياباني بأنواعه الخمسة : " النو " و"الكابوكي " و"البونراكو " و"البوكاغو " و"الكيوغين " هو تعبير عن هذا البحث عن التعانق الصافي بين الإنسان والطبيعة ، وملمح من الجمالية اليابانية التأملية ، فعلى سبيل التمثيل نجد مسرح النو يتخذ من شجرة الصنوبر رمزا له ، فالشجرة ، حسب المعتقدات اليابانية ، هي مسكن الآلهة ومأواها ، لهذا كانت الشجرة (وشجرة

الصنوبر على الخصوص) أكسسواراً ضرورياً في مسرح النو ، بالإضافة إلى ذلك ضرورة حضور الناي ، باعتبار أنغام الناي ، حسب المعتقد الياباني القديم ، أصواتاً للآلهة ولقوى الطبيعة الحية .. وهذا يدل على أن المسرح الياباني انبثق في أساسه من تأمل الإنسان الياباني للطبيعة المحيطة به وإعجابه بها ، وهذه السمة لا تقتصر على المسرح الياباني فقط ، بل تمتد لتشمل جميع الفنون اليابانية القديمة ، بما فيها الرقص والغناء والرسم والنحت والخط والأزياء.

مسرح النو الياباني : خصائصه وأقنعته

عرف مسرح النو ولادته في القرنين الرابع عشر والخامس عشر مع ممثلين يابانيين كبيرين هما "كانامي موتوكيو " (1333-1384) وابنه "زيامي موتوكيو " (1363-1443)، وكان يعرف في بدايته ، في عصر "موروشي (1336-1573) "بـ : "ساروغاكو نو نو "، لكنه أصبح يعرف اختصاراً بمسرح "النو " الذي يعني باللغة اليابانية : الفن

وقد استخلص كانامي وابنه هذا النمط المسرحي من المسرحيات الدينية اليابانية القديمة التي ترجع إلى القرن الثالث عشر، من بينها مسرح "الدينغاكو" الذي يهتم بتفاصيل أداء موسيقى الحفلات ، ومسرح "البوغاكو " القائم على الرقص في الأساس .

هكذا استطاع كانامي ، بمعية ابنه زيامي ، تبني دراما النو القائمة على القناع والتي لا تزال على قيد الحياة بالرغم من كونها طاعنة في جذور تاريخ المسرح الياباني.

وينهل مسرح النو من ثلاثة روافد أساسية

- التقليد المقدس للرقصات الدينية البدائية.
- التقليد الأرستوقراطي لرقصات البلاط الإمبراطوري.
- التقليد الشعبي والذي يشمل عروضا تتعلق بالمهرجانات الزراعية والطقوس.

لكن مع القرنين الخامس عشر والسادس عشر سيتحول مسرح النو إلى نمط خاص بفنون الاحتفال الخاصة بطبقة "الساموراي "، لتدخل عليه تعديلات بعد ذلك مع وصول "الشوغن"، أي النظام العسكري الياباني، إلى سدة الحكم، وذلك سنة 1603، لكنه سيدخل في مرحلة الانحطاط بعد سقوط حكم الشوغن سنة 1867، وبالرغم من ذلك ستستمر حياة مسرح النو بفضل المجهودات التي قدمها "أوميواكا مينورا"، أما بعد نهاية الحرب العالمية الثانية فستشهد التقاليد والمسارح اليابانية القديمة انتعاشا كبيراً.

قناع مسرح النو ومهارة الممثل

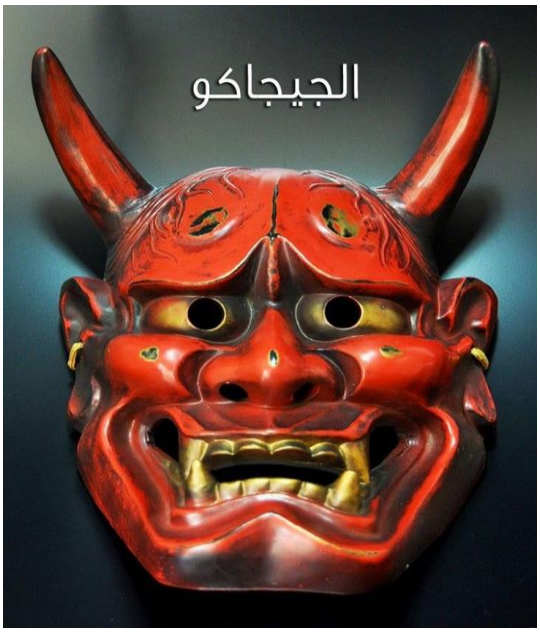
قبل أن يصعد الممثل إلى الخشبة يقوم أولا بتأمل ودراسة قناعه بدقة، وذلك حتى يتقمص الشخصية التي سيؤديها ويتمثل معالمها ويترجمها إلى حركات وأصوات، الشيء الذي نجده معمولاً به في مدارس التمثيل الحالية التي تركز على أهمية أن يكون الدور والحركة مرسومين في ذهن الممثل، وفي هذا السياق قدم المسرح الياباني القديم مفهوم "اليوغن " والذي يعني وصول الممثل إلى ذروة التقمص والتماهي مع القناع. ولعل أكبر تحدّ يواجهه الممثل الياباني هو ضرورة نفخ الحياة في تلك الأقنعة الصارمة الملامح من خلال أدائه، خاصة إذا ما تذكرنا أن جميع الأدوار كانت منوطة بالرجال دون النساء والأطفال، وبهـذا كان أداء دور امرأة شابة

من أكبر الصعوبات التي تقف أمام ممثل مسرح النو .

أنواع قناع مسرح النو

عرفت الأقنعة في اليابان القديمة استخداما واسعا منذ فترة "جومون " (10000 ق.م إلى 300 ق.م)، وكانت تصنع من مواد طبيعية مختلفة كالخشب والصلصال والورق ودهان الورشيش. وأقنعة النو متنوعة جداً قد يفوق عددها الثمانين قناعاً، وغالباً ما كانت تتخذ من قطعة واحدة من خشب السرو الياباني "الهينوكي "، يقوم الحرفي بطلائها بخليط من الغراء والجبس، بعدها يقوم برشها بالرمل لينتقل بعد ذلك إلى تشكيل ملامح القناع بواسطة الألوان، وفي بعض الأحيان تتم إضافة بعض التفاصيل التي تميز شخصية القناع، سواء بواسطة ماء الذهب أو بالحبر أو بالرصاص، وتجدر الإشارة إلى أن الظلال تلعب كذلك دوراً في تغيير ملامح الشخصية، وذلك تبعاً لحركة الممثل وزاوية الإضاءة التي يقف فيها. ويتخذ قناع النو خمس شخصيات يتلون بينها، وهي: الإله والشيطان والرجل والمرأة والعجوز، كما أن الشخصية الرئيسية هي من تملك الحق في ارتداء القناع. ومن بعض أنواع أقنعة النو المبكرة :

"الجيجاكو" : يعد أقدم قناع وُجد في اليابان، استخدم في الدراما اليابانية القديمة الراقصة خلال القرن السابع عشر، وتتوزع أقنعة الجيجاكو على أربعة عشر نوعاً، وتعتبر مختلفة عن أقنعة النو الأخرى وذلك لكونها تغطي الوجه بأكمله، بما في ذلك الأذنين أيضاً، ويزين هذا القناع شعر مستعار يوضع على رأس الممثل بعد أن يرتدي قناع الجيجاكو، وغالباً ما استعمل هذا القناع في أداء أدوار الشياطين أو الإنسان الخارق، كما يعتبر مصدر إلهام كبير لسائر الأقنعة الهندية والأندونيسية والصينية .



"البوجاكو" : استخدم أثناء فترة "الهييان " وكان معروفاً بأحجامه المختلفة، وبملامحه التي تمتاح من ملامح وجوه التماثيل البوذية، كما كان يصنع من خشب السرو ويغطي الوجه كامله ما عدا الأذنين. ويتراوح طول هذا القناع من 7 إلى 13 إنشاً، أما عرضه فيتأرجح ما بين 6

إلى 9 إنشات، في حين يتفاوت عمقه ما بين 4 إلى 7 إنشات. وجدير بالذكر أن استعمال هذا القناع ظل حكراً على الحفلات الراقصة الدينية التي تنحو نحو التجريد والتسامي .

"الجيودو" : وهو القناع الخاص بطقوس الاحتفالية الدينية التي تقام أثناء عبادة بوذا في حضرة المعبد، لهذا كان يتخذ هذا القناع وجوه الآلهة والتنانين والأرواح الحارسة. استخدم هذا القناع في أواخر فترة الهييان (792-1185) مروراً بفترة المورومَاشي .(1392-1568)

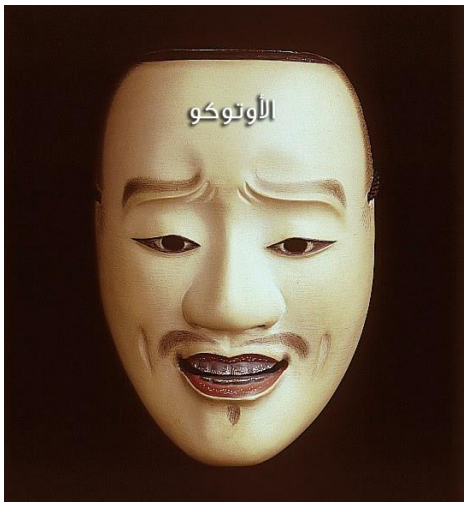
تلك كانت الأنماط الثلاثة القديمة المبكرة لقناع النو، هناك أقنعة أخرى ظهرت في فترات زمنية لاحقة كالأقنعة التي تستعمل في طقوس "الساروغاكو " و"الدينغاكو " و"الأوكيناماي " وهي عبارة عن عروض كانت تقام في المعابد لإحياء الشعائر الدينية في جو احتفالي.
من بين هذه الأقنعة :

"الهانيا" : وهو قناع خاص بدور المرأة الشريرة الغيور، تزين هذا القناع قرون حادة وعيون معدنية تبرز عليها ملامح الغضب، وغالباً ما يتخذ هذا القناع اللونين الأحمر والأسود دلالة على الغضب والحقد والانفعال .

"الكو أوموتي" : إنه قناع الفتاة الشابة الجميلة، يبرز ملامح تنم عن الوداعة والدلال والخجل، له حواجب حليقة غالباً ما يرسمها الحرفي بالرصاص أو يكتفي بإلصاق نتف صغيرة من ريش الغراب. يتميز هذا القناع بأسنانه السوداء التي تعكس انتماء الشخصية إلى طبقة النبلاء .

"الأوبا" : قناع مصمم لتمثيل دور المرأة العجوز، له شعر شائب أشعث، وعادة ما تحمل الشخصية مكنسة في يدها أو أداة فلاحية لتقليب التربة.

"الأوتوكو" : إذا كان الكوموتي قناع الفتاة الشابة الجميلة فإن الأوتوكو قناع الرجل الشاب الجميل، يتميز هذا القناع بعينيه اللتين تبرزان مدى ذكاء هذه الشخصية .



"الشيكامي" : وهو قناع الشيطان، له أنياب ذهبية حادة وأحياناً قرون ناتئة، غالباً ما يكون باللون الأحمر، كما أن عينيه تكونان مطليتين بالذهب. تتميز ملامح الشيكامي بالغضب الشديد شأنه في ذلك شأن الهانيا الذي ذكرنا آنفاً .

"التشوجو" : استعمل هذا القناع للإيحاء بالشاعر الياباني "أريوارا" أو الأمير "غينجي"، إلا أنه أصبح يستعمل فيما بعد في شخصية الرجل الشاب الجميل كما هو الشأن بالنسبة لقناع الأوتوكو .

خصائص مسرح النو

1. المسرح (الخشبة)

يذكرنا ديكور المسرح بتصميم بيت ياباني قديم مشيد من الخشب عديم الأثاث ، تزين واجهته ثلاث شجيرات صنوبر (والصنوبر هو الأيقونة المميزة لمسرح النو)، له سلالم يصعد عليها الممثلون لأن خشبة المسرح كانت مرتفعة عن المتفرجين ، وغالباً ما كانت تغطى بسقف خشبي، وعلى يسار المسرح يوجد منفد مدثر بستار فيه يقوم الممثلون بارتداء الأزياء والأقنعة وانتظار أدوارهم ، وقد اتخذت خشبة مسرح النو هذا الشكل في فترة الشوغن .

2. الممثلون

يتوزع الممثلون بين مؤدين للأدوار وعازفين ومغنين، كلهم من الرجال.
تتكون فرقة النو الموسيقية من عشرات المغنين يتموضعون على يمين المسرح ، ويقومون، شأنهم شأن المؤدين، بالتعبير عن الأحاسيس والانفعالات، أما العازفون فيتموقعون في وسط المسرح خلف المؤدين مشكلين بذلك جوقة صغيرة، وهم غالبا ما يستعملون الناي المصنوع من الخيزران إضافة إلى الطبول. وتهدف المعزوفات إلى خلق أجواء تصور القطعة المسرحية ، كما أن موسيقى مسرح النو تتميز بالبطء الشديد شأنها في ذلك شأن موسيقى "الكابوكي" .
بالنسبة للمؤدين فإن عددهم يكون قليلاً وذلك من أجل تسليط الاهتمام على الشخصية الرئيسية التي تدعى "الشيتي"، وهو الوحيد الذي يكون من حقه ارتداء قناع النو، أما "الواكي" فهو المسؤول عن تقديم الشيتي إلى المتفرجين من خلال مناداته وتوجيه الأسئلة إليه، والواكي يتقدم إلى المنصة بدون قناع، ووحده زيّه ما ينبه المتفرجين أنهم أمام شخصية الواكي (دائما ما يكون الواكي شخصية آدمية ذكورية).
عندما يتقدم الشيتي إلى المنصة يقوم الواكي بالتراجع إلى الخلف بضع خطوات. أما الشخصيات الأخرى فهي شخصيات ثانوية لا تحمل أي اسم.

3. بنية المسرحية

تتميز مسرحية النو بثلاثة انتقالات مفصلية هي:
"الجو" : أي البداية، وتتميز بالبطء والأجواء الشاعرية التأملية، وهو شرط صارم في مسرح النو.
"الها" : أي الانفجار، وفيه تتسارع الأحداث وتتعقد.
"الكيو" : وتعني العنف، فيها تتسارع الأحداث إلى أن تصطدم بجو من الصفاء الذي يعتبر ميسم ختام مسرحية النو.

أنواع المسرحيات في مسرح النو

تنقسم مسرحية النو إلى خمسة أنواع
- مسرحية الآلهة
- مسرحيةالمحاربين
- مسرحية النساء

- مسرحية النساء الحمقاوات
- مسرحية العفاريت
وعلى العموم، فإن مسرحية النو تتخذ نوعين من الأبطال: بطل آدمي (أمير، محارب، إمرأة عجوز..) أو بطل متخيّل (آلهة، شيطان، روح شريرة..).

* مسرح اللامـــــعقول

يعد مسرح اللامعقول من أهم الحركات المسرحية الطليعية في القرن العشرين. وقد تأثرت الحركة بالفلسفة اللاعقلانية وأدب الغرابة والسريالية والدادية ووجودية سارتر. ومن رواد هذا الاتجاه المسرحي صمويل بيكيتBeckett، ويونيسكو Ionesco وأرابال Arrabal وأداموف .Adamov وقد عرف مسرح اللامعقول أوجه مع سنوات الخمسين وبقي تأثيره حتى سنوات السبعين. وينبني هذا المسرح على الغرابة والشذوذ واللامنطق وانعدام الترابط السببي حتى في اللغة واستعمال لغة الصمت واللاتواصل والحركات السيميائية الموحية. إنه مسرح يعبر عن لا معقولية هذه الحياة، ويفتقد العقد التقليدية وتنعدم فيه الحلول كما هو الحال بالنسبة لمسرحية بكيت في (انتظار غودو) ناهيك عن غموض أفكار هذا المسرح وإيغاله في التجريد الرمزي وتكسير الوحدات الأرسطية والعبث بها كما نجد ذلك في (الحبل المتهدل) لأرابال و(الكراسي) ليونسكو ومسرحية (الغرفة). وقد ينعدم الحوار في هذه العروض الدرامية اللامعقولة إذ لا تتكلم الشخصيات إلا بحوار غامض أو متقطع أو بكلمة أو بكلمتين أو يكون كلاما مبهما بل نجد شخصيات صماء وخرساء مثل مسرحية(النادل الأخرس).
ومن الذين تأثروا بهؤلاء الدراميين نجد Edward Albee الأمريكي الذي قدم عروضا لا منطقية وغير مفهومة على غرار كتاب مسرح اللامعقول الأوربي. كما يشبهه في ذلك Harold Pinterفي مسرحية (العودة) سنة 1964.

* المسرح الجديد

لقد ساهمت افكار انطونين ارتو في ظهور المسرح الجديد في سنوات العقد السادس من القرن العشرين الذي جسده مسرح مختبر "وركلو" للبولوني "جيرزي كروتوفسكي" ، وكذلك ورشة مسرح القسوة لـ "بيتر بروك" ، وكذلك ايضاً مسرح الشمس ل "ارين" ، والمسرح المفتوح لـ "جوزيف" .
ويرتكز المسرح الجديد على العمل الابداعي الجماعي للممثلين بدلاً من الارتكاز على النص ، وتحضر المشاهد الدرامية بعد شهر عدة من العمل مع التركيز على الحركات والاشارات والاصوات واللغة غير المسننة وعلى فضاء غير عادي ولا طبيعي .

* المسرح المعاصر

لكل مرحلة زمنية فنها المسرحي الذي يعبر عن مضامين تخص تلك المرحلة أو مضامين تخص زمناً مضى ويمكن إسقاطها على أوضاع تعيش مرحلة تقديم المسرحية، ولكل مرحلة زمنية شكل خاص لمسرحياتها وطريقة بناء أحداثها.

وتغيّرت المضامين وتطوّرت الأشكال المسرحية عبر العصور على وفق مبدأ تغيّر أحوال الناس في هذا البلد أو ذاك وتطوّر ذائقتهم الفنية، وعلى وفق مبدأ التجديد ونبذ القديم، فكان أن ظهرت الكلاسيكية في بلاد الأغريق وكان لها كتابها وشعراؤها مثل اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيديس وارستوفانيس وغيرهم ، ثم ظهرت الكلاسيكية الجديدة في فرنسا وظهر فيها تغيرات بسيطة في مضامين مسرحياتها وأشكالها، وبعد ذلك ظهرت الرومانتيكية في المانيا وفرنسا وانكلترا ومعها كان لمسرحياتها مضامين وأشكال لا تختلف كثيراً عن مضامين وأشكال ما سبق ثم جاءت الواقعية ومعها حدثت تغيرات كبيرة في المضامين والأشكال وبعد ان كانت مضامين المسرحيات القديمة لا علاقة لها بالحياة اليومية للبشر وبعد ان كانت شخصيات المسرح القديم لا علاقة لها بالواقع المعيشي اذ شملت الألهة والملوك والقادة.

فقد تناولت المسرحية الواقعية موضوعات تخص واقع حياة الناس وعلاقات بعضهم بالبعض الآخر وتغيّرت بيئة الأحداث غير الملموسة إلى ملموسة وأصبح لزاماً على الكاتب المسرحي أن يتناول موضوعات لها علاقة بمشاكل المواطنين وطموحاتهم وبأشكال فنية قابلة للتصديق من قبل القارئ والمتفرج .

إذا كانت المسرحية الواقعية تتناول المظهر الخارجي للانسان فأن المسرحية الرمزية والتعبيرية والسريالية أخذت تتوغل داخل النفس البشرية لتستكشف مكنوناتها وما يفرزه اللاوعي وكان حتماً أن تتغير أشكالها عما كانت في المسرحية الواقعية .

وهكذا كان لكل عصر مضامين وأشكال مسرحية تختلف بنسبة أو أخرى عن مضامين وأشكال العصر الذي سبقه .

وهنا يظهر السؤال واضحاً وهو: هل أن مضامين وأشكال المسرح المعاصر مختلفة عن مضامين وأشكال مسرح الماضي؟

والجواب نعم، بلا شك، فالحياة بجميع مفاصلها قد تغيّرت بنسبة أو أخرى وتقنيات الفن المسرحي هي الأخرى تغيرت أو لنقل تطوّرت وجاءت أخرى جديدة . وذائقة المتفرجين قد تغيّرت وما عادت تقبل بالقديم، ولكن هل غابت مضامين وأشكال وتقنيات الفن المسرحي القديم تماماً عن الساحة الفنية؟ ألم تبق قواسم مشتركة بين القديم والجديد، بين الماضي والمعاصر؟ ألم يترك القديم أثاراً له على الجديد، ألا يمكن للمسرحي المعاصر أن يجد في المسرح القديم ما يناسب روح العصر الحاضر؟ نعم . يمكن لمؤلف المسرحية المعاصر أن يرجع إلى النصوص المسرحية القديمة ليقتبس منها أو ليعدها لتناسب متطلبات عصره وأفضل مثال على ذلك هو مسرحية (انتيغوني) للاغريقي سوفوكليس وهو من المسرح الكلاسيكي القديم وقد كتب الفرنسي (جان

آنوي) مسرحيته (انتيغونا) وكانت من المسرح الجديد . أليس بإمكان أي مخرج مسرحي معاصر أن يقدم قراءة جديدة لإحدى مسرحيات وليم شكسبير ؟ بمعنى أن يُعصرِنها.
هكذا إذن يمتزج الماضي بالحاضر ولا يمكن عزل المسرح المعاصر عن المسرح القديم وكل ما في الأمر هو قيام المسرحي بعصرنة مسرح الماضي البعيد أو القريب قدر الإمكان.

م.م. ملاذ فؤاد شهيد