تقنيات المنظر في عروض المسرح الاحتفالي
ابن الرومي في مدن الصفيح (انموذجا)

د. محمد عبد الرحمن الجبوري

غسان هاشم احمد

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الفصل الأول

الاطار المنهجي

1- مشكلة البحث والحاجة إليه:

خضع المنظر المسرحي لتطورات تقنية عديدة على اختلاف العصور وتباينت في كل مرحلة زمنية إذ إن تصميم النظر وتركيبته تنطلق من شكل الفضاء سواء أكان مفتوحاً أو مغلقاً بنظرة سريعة إلى مختلف العصور التاريخية نجد الظاهرة الاحتفالية الدينية بكل أنواعها وتعدداتها، فالممارسات الاحتفالية لدى البابليين ما هي إلا الجذور الأولى للظاهرة المسرحية كذلك نجد في الاحتفالات الدينية لدى سكان وادي النيل تشابها طقوسيا ولكن نتيجة عدم وجود ادلة قطعية على تواجد هذه المظاهر بوصفها جنسا مسرحيا اصبح من غير الممكن تحديد خصوصية جمالية لرسم المعالم المسرحية لهاتين الحضارتين لذلك تظل تلك الممارسات المسرحية عملية طقوسية في مجملها وظلت تراوح في نهجها الديني. أما اليونان فقد كانوا يستعيدون تراثهم الاسطوري الاغريقي عبر احتفالاتهم الدينية السنوية وبمرور الزمن وبحكم التطور الحضاري الاغريقي عبر احتفالاتهم الدينية السنوية وبمرور الزمن وبحكم التطور الحضاري طغت تغييرات جوهرية على مستوى شكل ومضمون هذه الاحتفالات وطقوسها التي كانت تقام في المعابد أو سفوح الجبال والغابات إذ سرعان ما تحولت تلك الظاهرة الطقسية العامة إلى ظاهرة مسرحية ذات قيم فنية وفي إطار مسرحي جديد يقترب في اجزاء كثيرة منه إلى الجنس المسرحي فأصبح العرض المسرحي يشكل فناً مستقلاً وأشكالاً متعددة تقدم على المسارح لتلك المرحلة والتي يطلق عليها مسارح الفضاءات المفتوحة.

وبمرور التقدم التقني في استخدام مكان العرض وتحولاته من فضاءات مفتوحة إلى فضاءات مغلقة في ما يسمى مسرح العلبة والتغايرات التي طرأت في إعادة انتاج الفضاءات عبر سلسلة من التطورات والتجريب في مجالات المسرح.

سعى المسرح العربي منذ أن وجد العمل والاجتهاد على تأصيل المسرح في المجتمع العربي وتركيز فكرة إيجاد صيغ ومضامين مسرحية قريبة من ذهنية وعادات المتفرج العربي. وتمثلت فكرة التأصيل بتوجه المسرحيين العرب للبحث في الظواهر الطقسية والدينية العربية التي تتقارب مع الظاهرة المسرحية وإلى كل ما يمت للأصول والمنابع الثقافية وما يتطلب ذلك من فهم للعلاقة التقانية بين المنظر بوصفه الفني وبين معمارية المكان الذي يشغله المنظر بوصفها الهندسي وما يترتب على ذلك من اعتبارات دلالية تؤثر سلباً أو إيجاباً في المشاهد والمشاهد المسرحية لذلك ترى الباحثة أن الحاجة قائمة إلى دراسة المشكلة التي تكمن في الكشف عن المقومات الجمالية للمنظر المسرحي في المسرح الاحتفالي لكونه يخلق حالة احتفالية مسرحية تتمثل بمشاركة كل من الممثل والجمهور في العرض المسرحي وبناءً عليه حدد الباحث عنوانه (مميزات تقنيات المنظر في عروض المسرح الاحتفالي).

ب- أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث في كونه يفيد مصممي المناظر المسرحية بشكل خاص والمهتمين بدراسة الفن بشكل عام كونه يسلط الضوء على خصائص ومميزات المنظر في المسرح الاحتفالي وما سيوفره من كم معرفي في كيفية توضيف هذه الخصائص والمميزات لتطوير مسارح الفضاءات المفتوحة.

ج- هدف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن خصائص المنظر ومميزاته في المسرح الاحتفالي .

د- حدود البحث:

الحد الموضوعي – مميزات تقنية المنظر في عروض المسرح الاحتفالي.

الحد المكاني- عرض قدم في المغرب.

الحد الزماني- عام 1976.

هـ- تحديد المصطلحات:

1- **التقنية**- لقد عرف (الكرمي) التقنية على إنها أسلوب فني في استعمال الادوات والقواعد الفنية الصناعية [1].

أما (معارف) فقد عرف التقنية أو التكنيك وهي كلمة واحدة على أنها ما يختص بفن أو بعلم وهي جملة أساليب أو الطرائق التي تختص بفن أو مهمة [2].

وتتبنى الباحثة التعريفين (للكرمي ومعلوف) لتعرف التقنية اجرائيا (مفهوم علمي تطبيقي تحدده مجموعة من القواعد والطرائق العلمية والفنية والتي يمكن بواسطتها خلق وابتكار وتوزيع مختلف المواد بشكل متكامل ومتناغم بحيث تنجم فيه جميع العناصر والمكونات الجمالية).

2- المنظر:

إن العرض المسرحي كالبناء المعماري لا تتكون صورته النهائية إلا باستكمال جميع عناصره والادوات المكونة له وأهم هذه الادوات المنظر.

يعرف (فرانك . م. هواتيج) بأنه البيئة التي يعيش فيها الممثل ويتحرك داخلها [3] وعرفه (جيليت) بأنه وحدات هامة ثنائية أو ثلاثية الابعاد توضع فوق خشبة المسرح لتحديد مناطق التنفيذ وعندما يلون المسرح أو يضاء فأنه يشكل خلفية للفعل المسرحي [4].

ويعرف الباحث المنظر المسرحي تعريفاً إجرائياً بما يتلائم وهدف بحثه وكما يأتي المنظر (هو تلك التركيبات التي يخلقها المصمم لتنظيم بيئة ثلاثية الابعاد وبرؤى ابداعية شاملة لكافة عناصر العرض المسرحي بحيث تهيء للجمهور القدرة على الاستشعار بحواسه والتفاعل معها وتغيير معطياتها وبالتالي يتعزز بالاندماج في تلك البيئة).

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول : المنظر عبر التأريخ

لو تتبعنا الحركات والايماءات للانسان البدائي والتي كانت مصحوبة بالموسيقى والتعبيرات الدرامية نراها ليست إلا مجرد تظاهرة احتفالية تتم في فضاءات مفتوحة مختلفة لا تخلو من عناصر ما قبل المسرحية من خلال ما توظفه من ملابس وشخصيات انسانية وحيوانات وأدوات بسيطة وكذلك من خلال ما تقوم عليه من ترميز لفضاء مقدس أو زمن كوني اسطوري لذلك فإن فصل الادوار بين الممثلين والمتفرجين واعتماد الحكي الاسطوري واختيار مكان خاص لهذه الطقوس الاحتفالية كل ذلك يجعل منها حدثاً مسرحياً يقصده الجمهور للمشاهدة أو الاندماج عن بعد ما دام أنه يحضر طقساً مألوفاً لديه ليؤديه ممثلون مقنعون وأن كل هذه الطقوس والتظاهرات تتوافق في جملتها مع طبيعة الفن المسرحي لأنها تخزن في طيتها عناصر المسرح ومواصفات الفرجة المسرحية لذلك فإن الباحثة ترى بأن

التجسيد العام لهذه الطقوس والاحتفالات يمثل أحد المنابع الاولى للمسرح وعلى هذا الأساس أصبح لكل قبيلة تقاليدها وشعارها الدينية وممارستها الطقسية التي تضمنت بعض الملامح والعناصر المسرحية المتفردة ولكنها بشكل عام اتخذت الطابع الابتهاجي أو التفريحي أو العلاجي وهي بذلك وبصورة غير مباشرة دخلت المسرح الحديث في معالجاته النسبية، أما بالنسبة لعروضها فكانت تقوم على التلقائية والارتجال وأن كان يعد لها مسبقا كما أنها تجري في الغالب في مناخ ديني ساحر يدمج الواقع الحقيقي لكنه لا يتجاوزه ومن الجدير بالذكر بأن أهم فضاء طقسي لهذه العروض هو الحلقة (*)

وذلك لما لها من توحيد في رؤية المتفرجين وتوحيد مشاركتهم في الطقس الذي يلتزمون فيه عاطفياً الذي يمثل التجمع الحلقي في الحضارات البدائية في الفضاء المفتوح.

أما الحضارة العراقية القديمة فهي تؤكد بشواهد وإثباتات وجود طقوس دينية واحتفالية كانت تقام في فضاءات مفتوحة كالمعابد والساحات العامة وأن هذه الشواهد تؤكد إن حضارة وادي الرافدين بوصفها اقدم الحضارات ولأن ما حدث فيها ينطبق ويسري على الحضارات الاخرى، لقد اقتربت حضارة وادي الرافدين في مظاهرها وهيئاتها المسرحية من كل ما هو ديني يتعلق بقصص الالهة واشتراطاتها وأن تلك الطقوس كانت تقام في بيت (الاكيتو) أو بيت الاحتفالات وهو وهو بناء يقع خارج المناطق السكنية يحيط به حقول ومزارع [5]. وجميع هذه الإشارات أن دلت فإنها تدل على أن الحضارة العراقية القديمة تحتوي على أنشطة وفعاليات شبه مسرحية قوامها المحاكاة والتقليد لكثير من المظاهر والهيئات التمثيلية فضلاً عن بيت الاكيتو أو بيت الاحتفالات والولائم كان هناك دار اخر هو دار التمثيل في الوركاء وهو أيضاً قد بنى لهذا الغرض وهو ((بيت التمثيل أو دار التمثيل في الوركاء وهو أيضاً قد بنى لهذا الغرض وهو ((بيت التمثيل أو دار التمثيل وحوش التمثيل في مقاطعة معبد الاله (أنانا) والذي يعد بناءه إلى 3000ق.م [6] ، وأن هذا البناء يعد من اقدم الابنية التي شيدت لهذا الغرض في العالم القديم. إذا مسألة وجود مكان للعرض يدل على مدى تطور ظاهرة المسرح أثناء تلك الحقبة ولكنه لم يبتعد عن الطقوس الدينية لذلك تظل الممارسات المسرحية عملية طقوسية في مجملها وظلت مراوحة في نهجها الديني. أما بالنسبة للحضارة الأغريقية والرومانية.

فالحضارة الأغريقية شهدت عمارة واضحة وصريحة لمباني المسرح وتطورا كبيرا فيها مما جعلها الأساس في تطور مفردات مباني المسرح على مر العصور وقد ارتبط ذلك مع التطور الكبير في الحياة الاجتماعية والثقافية وأن أول ما يمكن ملاحظته في المنظر والفضاء المفتوح في المسرح الأغريقي هو دور العلوم أما بالنسبة للحضارة الرومانية فلم

تبتعد عن النظم الجمالية التي أتى بها الأغريق وأدخلها إلى معمارية المسرح ولكنها استحدثت بعض الإضافات المعمارية، التي من خلالها تم تطوير بناء المناظر ومن ثم معمارية المسرح نفسه مع المبالغة في الفخامة والزخرفة وتطوير وسائل الراحة التي كان لها الدور الأول في الدخول إلى العالم المسرحي المغاير الذي نسعى إليه لذا تجد الباحثة أن توجز التغيرات بالنقاط الاتية:

1- اختيار الشكل الدائري من دون غيره من الأشكال
2- التنظيم الهندسي للمسرح على الرغم من مساحته الكبيرة أعطى مجالا للرؤية والسماع بشكل جيد
3- اعتماد الفضاء المفتوح مكاناً للعرض
4- لم يكن بناء المسرح المفتوح مسألة اعتباطية أو نزوة حدثت وغابت ثم عادت للنهوض بل كان البناء حاجة لعملية مدرسوية.

أما في القرن الرابع الميلادي فقد امتاز العصر الوسيط باهمال كبير للمسارح التي شيدت في الحقبة السابقة إذ تحولت هذه المسارح وبالتدريج إلى إنقاض بحيث بقيت فارغة ولكن ذلك لا يعني بأن الدراما اختفت نهائيا باختفاء المسارح إذا ظهر نوعان من النشاط المسرحي هما:

1- الفنانون الجوالون: كانوا يتنقلون ويطوفون الاقاليم بعرباتهم وهم يروون القصص والشعر للناس وهي عودة للبدايات الاولى للمسرح الاغريقي والمتمثلة بعربة ثيسبس وأن كان هناك اختلاف بسيط.
2- الكنيسة: على الرغم من محاربة الكنيسة للمسرح إلا أنها حاولت خلق مسرح ديني من أجل نشر تعاليم الديانة المسيحية أما المكان المسرحي فقد انحصر بين فضاء الكنيسة الداخلي وفضائها الخارجي إذا ضل العرض المسرحي طقسا دينياً احتفالياً في المسرح داخل الكنيسة وذلك بالاستعانة بالتاثيثات الفضائية لهذا المسرح والمتمثلة بالرسوم والالوان والزخاريف والزجاج . . الخ.

إن الخروج من الفضاء الداخلي للكنيسة إلى فضائها الخارجي يعني نقل الفعل التمثيلي إلى الفضاء المفتوح أو الفناء الموجود أمام الكنيسة وبذلك أصبحت بناية الكنيسة هي الخلفية أو المنظر المسرحي للعرض. وقد شمل فضاء الكنيسة الخارجي ما يأتي:

1- التجمع الحلقي في الفضاء المفتوح: الذي تم التجمع الحلقي لجمهور حول العرض وهو يشبه إلى حد كبير المبدأ التصميمي للمسرح الدائري.

2- العرض الحر: ويشمل العروض التي كانت تقدم على منصات تنصب في أي فضاء مفتوح وبطول يصل إلى 3م ويتركب عليها بعض الديكورات المسرحية ويقف الجمهور أمامها للمشاهدة.

3- عروض المنصات: وهي العروض التي كانت تقام على منصات وهي على نوعين:

أ- منصات العربات wagon stageg

ب- المنصات المستوية pbctgorm: وكانت تركب عليها الديكورات إذا تجري العروض في الشارع أو الفضاء المفتوح [7].

وترى الباحثة أنه على الرغم من فقر هذا العصر إلى المعمار لأبنية المسارح ومواكبته للحضارات السابقة في هذا المجال إلا إنه لم يخل من منجزات كان لها تأثير واضح فيما بعد وذلك بعودته إليها كما في الشكل الدائري والمقارب لذلك الشكل ومسرح الفضاء المفتوح. أما في عصر النهضة ظهرت الأسس الرئيسة بشكل واضح لبناء المسرح الحديث بما تتطلبه الحياة المسرحية من عمليات التطور فانتقلت من إيطاليا إلى كل من انكلترا – فرنسا- اسبانيا وللتطورات تأثيرها الواضح على كل العناصر والمكونات الرئيسة للمسرح كشكل القاعة والمنصة والديكورات بحيث توحدت القاعة والمنصة ضمن مستطيل واحد لتكون بناية المسرح وتشغل المنصة طرفا في هذا المستطيل أما الطرف الاخر فيمثل المشاهدين الذين توزعوا على شكل حلقات وبشكل شبه دائري [8].

وبشكل عام فإن الاتجاه الذي أصبح يمثل سمة عصر النهضة هو تحديد فضاء العرض المسرحي وانتقال الفعاليات المسرحية من الشوارع والاماكن المفتوحة إلى الأماكن المغلقة وأمست الاماكن الجديدة لا تبلي حاجة المشاهدين التي كانت تأتي للعروض المسرحية المقامة فيها لذلك تبني مهندسو ايطاليا وفنانوها على عاتقهم تأسيس مسرح ذو طراز معماري يناسب التطور العصري وذلك اعتمادا على تصورات استلهموها من الدراسات التي أجريت على تاريخ العصور القديمة الأغريقية الرومانية.

فافترض سيريلوا [*] (1475- 1554) مخططا لصالة وخشبة مسرح بشكل مستطيل وقدم ثلاثة تصميمات لمناظر مسرحية وهي أقرب ما تكون إلى المناظر المرسومة على الموشور الأغريقي انذاك وأن هذه المناظر رسمت بشكل منظوري بحيث تكون على جانبي خشبة التمثيل وترمز إلى المشاهد الهزيلة والتراجيدية والشهوانية أما بالنسبة للمسرح الانكليزي أو مسرح شكسبير الذي استمد جذوره من المسرح الايزابيثي فقد جاء معبراً عن روح الجمهور وتطلعاته كونه امتلك ((قدرة عالية في تلبية مستلزمات العرض المسرحي ولمتخلف المسرحيات من خلال امتلاكه نوعين من المساحة الاولى هي المساحة الخلفية والثانية التي

تأتي استمرارا لها وتكون مكشوفة في امتدادها داخل الصالة التي يحيط بها الجمهور من ثلاث جهات فضلاً عن وجود الشرفات التي تميزها بها المسرح الايزابيثي التي جعلته ذا قدرة عالية في امتلاك الوسيلة الاكثر تأثيراً والتي نجدها في المسارح الأخرى [9]. وبلك وفرت للجمهور احاطة كاملة بالممثل من ثلاث جهات فامتزجت مشاعره واحاسيسه مع مشاعر الجمهور فخلقت الالفة بينهم أما بالنسبة لبلشرفات فإنها تخلق حالة جديدة لدى المتلقي من حيث تعدد مجالات الرؤيا للمشاهدة فهناك المجال الامامي والجانبي والاعلى وهي قيمة جمالية مضافة انفرد بها المسرح الاليزابيثي عن غيره من المسارح.

أما بالنسبة لبقية الدول الاوربية ففي ((فرنسا نجد مسرحا بشكل غرفة مستطيلة مع منصة التمثيل في طرف، ومصاطب الجلوس في طرف اخر، وهذا مزج بين مسرح العصور الوسطى وعصر النهضة أما في اسبانيا فإن الفرق الجوالة كانت لا تزال تستعمل الساحات المفتوحة في تلك الحقبة لتقديم عروضها وذلك بالاستفادة من جدران المنازل أما في انكلترا فضلاً عن ما ذكر، فلقد وجد في أواخر القرن السادس عشر مسارح تميزت بأشكالها الدائرية والمضلعة التي كانت تشبه إلى حد كبير المسرح الاغريقي باعتمادها على الترابط التصميمي بين المشاهد والممثل [10] وترى الباحثة أن كل المتغيرات في شكل المبنى المسرحي والمنصة التي حصلت في تلك الفترة كان لها تأثيرها الواضح على كل من العناصر والمكونات الرئيسية للمسرح وذلك من ناحية الفضاء الذي يتم فيه الفعل المسرحي وكذلك بالنسبة للمنظر المسرحي وبقية العناصر الأخرى. وهنا كان لابد من التحدث عن بعض التجارب والاتجاهات المسرحية الحديثة التي عمدت على التجاوز أو الخروج من مسرح العلبة.

يعد المخرج السويدي (ادولف ابيا 1862– 1928) من أول الداعين للخروج عن مسرح العلبة وذلك من خلال محاولته التخلص من الفصل القائم بين خشبة المسرح والجمهور أولاً وإيجاد فضاء يحوي الممثل والمتفرج ثانيا ليحقق التبادل والتقاسم الجماهيري ضمن ذلك الفضاء الموحد. أنه نوع من التحرر المسرحي فضلاً عن محاولته العودة إلى الوراء ولكن بتقنية تختلف عن التقنية السابقة.

لقد انتبه ادولف ابيا إلى عدم التناسق بين الممثل ذي البعد الثالث والمنظر المسرحي ذي البعدين لذلك فقد كانت ((كل مناظره مرسومة ومصممة بحيث تسير في توافق وانسجام مع الممثل ذي الابعاد الثلاثة الذي يتحرك داخله))[11]. لقد ادخل ابيا في حسابات مصمم المناظر الممثل وضرورة إيجاد المساحات اللازمة لحركته وانسجامها مع مكونات الديكور على المسرح إذ عدت عنصراً تشكيلياً ذا طابع متحرك يعطي للمشاهد تشكيلاً جمالياً في كل انتقاله أو حركة على المسرح وإنه لابد من إيجاد علاقة سببية بين الاشكال في الفضاء

المسرحي، وقد قسم الاشكال على قسمين قسم متحرك وقسم ثابت أي أنه قد حدد العناصر التشكيلية في التصميم باربعة عناصر هي ((المشهد المرسوم المتعامد الخطوط والارضية الافقية، والممثل المتحرك والفضاء المضاء الذي يشمل الجميع))[12] فالاشكال وارضية المسرح وفضاؤه لابد من أن تكون منسجمة ومتناسقة على شكل وحدة تشكيلية، وعد الضوء العنصر الموحد لجميع العناصر المكونة للعرض المسرحي لكونه يمثل الحرية المطلقة للتعبير عن المكنونات الداخلية للظواهر كما هي الحال في الموسيقى التي تمتلك تلك القوى التأثيرية في خلق الاجواء أن الضوء المنضبط والموجه هو النظير المتمم للمقطوعة الموسيقية فتشكيليته وسيولته وتركيزه المتقلب ، تمدنا بالفرصة نفسها لإثارة القيم الواقعية الأخرى، فكما أن الموسيقى تحرر مزاج المشهد وتبرز أعمق المعاني العاطفية لمشهد ما كشأنها مع الفعل الظاهري.

فإن حدة الضوء تستطيع أن تغير الموضوع بالتجلي وأن تضفي عليه كل المدلولات العاطفية [13]، لقد أدرك آبيا أن الضوء يؤثر في عواطف الجمهور وكما هو الحال بالنسبة للموسيقى بوصفها العامل المماثل للضوء وتغيراته من لحظة إلى أخرى استجابة للتغيرات في الجو والمزاج النفسي وجميع الانفعالات والعواطف المصاحبة للعرض فيتحول من كونه فناً زمنياً إلى فن مكاني.

وقد عمد الكثير من الكتاب العرب على الاستفادة من الظواهر الطقسية الدينية العربية وبعض مظاهر التجمعات الشعبية (الزار– طقوس الدفن– التعزية) وغيرها من المظاهر الاجتماعية المتصلة بتراث وثقافة المجتمع العربي لربطها بطموح مسرح احتفالي عربي حقيقي. وقد ظهرت اتجاهات مسرحية في العديد من البلدان العربية انصت على الكتابة والبحث في الصيغ المسرحية وشكل العرض في محاولة لاستعارة الحوروث وتضعه في المسرح. ومن هنا وجه منظرو المسرح العربي اهتماماً كبيراً بمظاهر الاحتفالية الشعبية والمظاهر الطقسية الدينية المرتبطة بالجماعة والمعبر عنها بفعل التمثيل العفوي والفطري للتعبير عن التفاعل الجماعي واستمراريته وقد قاد هذا المنظور المسرحيون العرب للتفكير والاستفادة من مجموعة اشكال الفرجة التي عرضها العرب قديماً (السامر– الارجوز– سوق عكاظ– سوق المدينة الاحتفالي– الحكواتي) وجميع الاشكال الفنية المرتبطة تاريخياً بتقاليد المنطقة المعبرة عن الوجود الاجتماعي الحيوي الشعبي.

وهنا يمكننا الوقوف عند ظاهرة المسرح الاحتفالي كونه شكل اتجاهاً متكاملاً وشكلاً مضموناً على مستوى الكتابة والممارسة والتنظير. ومن أهم من نظر للمسرح الاحتفالي المغربي "عبد الكريم رشيد" في مجموعة بيانات سميت "بيان المسرح الاحتفالي العربي

الأول". وتنطلق هذه البيانات من مفهوم خاص تذكره مؤلفتا المعجم المسرحي تربط بين الاحتفال والعيد على اساس أن الناس في العيد يخرقون ملل الحياة العادية لأنها تفترض نوعاً من التمرد على الحدود للحياة اليومية. تدعو هذه البيانات الى جعل المسرح عيداً من الاعياد المتكررة. وليصبح المسرح الاحتفالي ظاهرة شعبية لها حرمتها وقدسيتها وطقوسها ومكانتها في الوجدان الشعبي وفي عادات الناس واخلاقهم.

وترى الباحثة أن المسرح الاحتفالي بالنسبة كما ورد هو في الاساس مرتبط كل الارتباط بمكان الاحتفالات الشعبية نفسها وذلك ليحقق مصداقيته. أنه احتفال شعبي مفتوح احتفالاً يجسد الفعل الدامي هذا الفعل القائم على وسائل تعبيرية مختلفة (الشعر– الفناء– الحكاية– التلقي– الزجل– الالعاب البهلوانية) كما يقوم ايضاً على تواصل الذوات وتحاورها داخل المكان الواحد. وقد عدت هذه التجربة تأجيل شكل تراثي بصورة معاصرة.

سينوغرافيا المسرح الاحتفالي:

لقد تركت نكبة حزيران عام 1967 أثراً كبيراً في نفوس الكتاب والفنانين العرب. بما تركته فيهم من احباط ويأس وعدم الثقة بقدرة الانسان المعاصر على الوقوف بوجه العدوان ورده. فأخذ هؤلاء مسألة رفع الروح المعنوية للفرد على عاتقهم وزرع القوة والثقة في داخل نفوسهم والتي استمدوها من التراق العربي الذي يزخر بالمواقف والبطولات والحالات الايجابية. وعليه فقد ظهرت العديد من المسرحيات العربية التي استمدت موضوعاتها من التراق العباسي مع محاولة معاصرته من خلال مناقشته المشكلات الحياتية والسياسية التي يعاني منها الانسان العربي المعاصر [14]، وقد شمل هذا الباحثين والعاملين في ميدان المسرح المغربي وكان أول من نظر إلى مسرح احتفالي هو عبد الكريم برشيد بعد صدور البيان الأول للجماعة الاحتفالية سنة 1967. حيث كان المسرح قبل ظهور الاحتفالية يعتمد على الترجمة والاقتباس وتحوير المسرح المغربي ومغربته ولاسيما مسرحية موليير الاجتماعية القالب الارسطي والعلبة الايطالية من مقومات هذا المسرح. ولكن هذا النوع من المسارح لا يتناسب مع تطلعات الشعب المغربي ولا يعبر عن قضاياه وهمومه الاجتماعية لذا كان التوجه نحو المسرح الاحتفالي ليعيد إلى المسرح وجودة واصالته وهويته الحقيقية.

فالاحتفالية هي نظرية درامية وفلسفية تعتبر المسرح حفلاً واحتفالاً وتواصلاً شعبياً ووجدانياً وانفتاحاً على التراث الانساني وبناء مركباً من اللغات والفنون السينوغرافية التي تهدف إلى الفرجة الاحتفالية قوامها المتعة والفائدة عبر تكسير الجدار الرابع الذي يفصل بين الممثلين المحتفلين عن الجمهور المحتفل بدوره [15].

ان ما يميز المسرح الاحتفالي هو سرعة التغيرات في المشاهد المسرحية واتساع مساحة اشتغالات الفصل المسرحي الأمر الذي يؤثر على واقعية وثبات سينوغرافيا العرض المسرحي. أن من أهم ما يعتمد عليه المسرح الاحتفالي التلقائية في التمثيل والبساطة في المنظر والملبس، وهذا يحتم عليه الحاجة إلى مساحة واسعة وفضاء واسع يتسع لحركات الممثلين في جميع الاتجاهات. ففي المسرح الاحتفالي قد يؤدي الممثل الواحد أكثر من شخصية الأمر الذي يحتاج أن يغير ويبدل في شخصيته وفي طبيعة حركته حسب مواصفات الشخصية المؤدية. مما يدفع بالحاجة إلى سينوغرافيا تمتاز بتعددية الوظائف وتعددية الحركة بحيث لا تعيق الممثل اثناء ادائه ادواره المتعددة. وقد تشتغل السينوغرافيا في أكثر من مستوى، فهي قد تشتغل فوق خشبة المسرح مباشرة أو أعلى من مستوى الخشبة، وقد تشتغل في مستوى أدنى من الخشبة في (صالة المتفرجين) مثلاً.

وهذا التنوع في المستويات يخدم أداء الممثل بالدرجة الأولى وجمالية الشكل والصورة في الدرجة الثانية، ومما سبق ذكره يمكننا أن نحدد ولو بشكل نسبي متطلبات السينوغرافيا لمثل هذه المسارح. فهي لا تتعدى مجموعة ستائر فضلاً عن مجموعة متكاملة من القطع الاكسسوارية وبعض القطع الديكورية البسيطة التي تصلح لعدة مشاهد بعد اجراء بعض التعديلات السريعة والانية عليها وعلى وفق طبيعة تصميمها وكل ذلك يحتاج إلى اضاءة من نوع خاص تعطي القطع الاكسسوارية والستائر الواناً معينة تعبر عن جمالية متكاملة مع طبيعة، سينوغرافيا المسرح الاحتفالي. ويعتبر اداء الممثل وحركته ونوعية تشكيلة جسمه جزءاً لا يتجزأ من سينوغرافيا العرض في المسرح المعاصر كما نجد ذلك واضحاً في اعمال اوجينوباربا وبيتربروك. وهذا بالتأكيد يحتاج إلى خلق خلفية متنوعة في خطوطها والوانها وضاءتها بطريقة قادرة على منح العرض صفته المتحركة حتى في حالات الحركة الكامنة لدى الممثل وهو واقف بدون حركة وبدون اداء حركي إلا من بعض الايماءات والتعبيرات في الوجه كرد فعل على ما يجري فوق الخشبة من احداث وافعال. ويمكننا أن نشير أيضاً إلى أن العرض المسرحي الاحتفالي شأنه شأن كل العروض المسرحية.

لا يمكن أن يتراضى فيه الايقاع وهذا بنوعية البصري والصوتي ينبغي أن يكون متواصلاً طول زمن العرض للحصول على الشد المطلوب والتركيز لدى المتلقي. انطلاقاً من أن مثل هذه المسارح تتفاعل بسرعة مع المتلقي وتجد طريقها بسهولة إليه وينجذب نحوها.

وقد قدمت عروض مسرحية في المسرح العراقي تخص العروض الاحتفالية قام بتقديمها المخرج زهير كاظم ومن ضمنها مسرحية (المقامة الواسطية) والتي لم يجد المخرج أي صعوبة في تقديم عرضة المسرحي من ناحية سينوغرافيا العرض المسرحي مهما تغيرت

مساحة الخشبة أو تغير شكلها. وهذه تعد من حسنات هذه السينوغرافيا لأنها تتناسب وتتكيف لأي مساحة مهما تغيرت ولا يؤثر ذلك على الطبيعة الجمالية للصورة أو الشكل لأنها يعتمدان بالاساس على طبيعة التغيير في التشكيل البصري والتشكيل الحركي والاداء لدى الممثل [16]. وتسهم السينوغرافيا في العروض الاحتفالية في خلق حالة من التفاعل والاشتراك مع المتلقي وشده بشكل دائم لمتابعة العرض المسرحي وتساعده في ذلك طبيعة السرد القصصي للاحداث والافعال من الاداء التلقائي والطبيعي للممثل واشتراك أكثر من مدرسة تمثيلية في ادائه للدور فهو قد يكون تقديمياً أو اندماجياً أو حتى شكلاً من اشكال الاداء الراقص وكذلك من خلال توفر روح الفكاهة وسرعة البديهية لدى الممثل وكذلك سرعة الاجابة لردود فعل المتلقي وتعليقاته الانية. ومثل هذا النوع من السينوغرافيا له أكثر من فضيلة، فهو انتاجياً يمكن أن يتحقق بأقل الكلف المتاحة، ويمكن أن يقدم ايضاً على أكثر من مسرح بمختلف اشكاله.

ما أسفر عنه الإطار النظري

1- تكسير الجدار الرابع.
2- استبدال العرض بالحفل المسرحي واستبدال الممثل بالمحتفل.
3- الثورة على القالب الارسطي والخشبة الايطالية.
4- تقسيم المسرحية إلى لوحات وحركات احتفالية
5- تعدد الامكنة والازمنة والاعتماد على المسرح الفقير.
6- استخدام لغة تواصلية لفظية وغير لفظية والاعتماد على قدرات الممثل.
7- توظيف قوالب الذاكرة الشعبية كالراوي وخيال الظل وغيرها.
8- الدعوة إلى الفضاء المفتوح واستدام سينوغرافيا بسيطة وموحية.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

1-مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من عرض مسرحي واحد اعتمد على فضاء المسرح المفتوح لاجل تتبع مزايا المنظر في ذلك الفضاء.

2-عينات البحث:

1- اعتمدت الباحثة في اختيار العينة كونها من أهم المسرحيات التي تمثل النظرية الاحتفالية في رأي صاحبها تعقد فلسفة مغايرة وعلى تقنيات جديدة.

2- توفر الدراسات والمصادر الارشيفية لتلك العينة.

3-أداة البحث:

استخدمت الباحثة الادوات التالية:

1- المعايير والمؤشرات التي تم تحديدها في المشكلة والاطار النظري.

2- الخبرة الذاتية للبحث.

4-منهج البحث:

وصفي تحليلي.

5-تحليل العينات:

اعتمدت الباحثة العينة التالية (ابن الرومي في مدن الصفيح).

الشخصيات الدرامية

الشخصية	الوظيفة
ابن الرومية	شاعر
اشعب المغفل	رسول الحي
جحظة المغني	الحلاق
دعبل الاحدب	بائع العطر والمناديل
عيسى البخيل	اسكافي
عريب	جارية
جوهرة	جارية
حبابة	جارية
الرباب	معلمة الجواري
المقدم	من عيوب السلطة
الخادم يازمان	خادم رئيس المجلس البلدي

تحليل العينة:

مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح"

إن عنوان المسرحية يحيلنا إلى مفارقة رمزية ودلالية بين شاعر عربي عاش في العصر العباسي حياة شعبية قوامها الفقر ولانكماش والخوف والتكسب. ومكان معاصر هو المدينة باحيائها الصفيحية التي تشخص التفاوت الطبقي. فالعنوان يحيل على جدلية الازمنة الماضي والحاضر ومن خلال ذلك نلاحظ أن الكاتب يحاول خلق التراق من جديد عن طريق محاورته ونقده والتفاعل معه.

يدخل ابن دنيال صاحب خيال الظل بعربته الفنية ليقدم فرجته للجمهور مع ابنته دنيازاد التي تذكرنا باسماء شخوص الف ليلة وليلة. لكن المسؤول عن الستارة يرفض السماح له بالدخول قبل بدأ العرض المسرحي لكنه سيتعرف عليه بعد أن يكتشف أنه من كبار المتخصصين في خيال الظل. وقد أتى ليظهر ما لديه حكايات بدلاً من هذه المشاهد التي يسعى اصحابها إلى بنائها وفيها يفصلون الاغنياء عن الفقراء بينما المسرح حفل واحتفال ومشاركة جماعية.

- عامل الستار: سارفع الستار ولكن ليس الان. عمال المناظر لم يكملوا البناء بعد.
- ابن دنيال: عمال البناء؟... لكن أي شيء يبنون الآن؟ اريد أن أعرف ذلك.
- عامل الستار: لن ترى جديداً...
- ابن دنيال: ماذا اسمع؟
- عامل الستار: فمنذ كان المسرح والمناظر محصورة في شيئين القصور للاغنياء..
- ابن دنيال: .. والاكواخ للفقراء

ويعرف ابن دنيال بنفسه وابنته ويقدمان نفسهما للجمهور كراوين يقدمان لمجموعة من الشخصيات خيال الظل قصد تسليمه وافادته. وأن ابن دنيال المخايل نزل من التاريخ المنسي إلى هامش الحاضر ليزرع بشارته وأمله في المستقبل.

بعد ذلك. يتحلق الاطفال حول عربه خيال الظل التي تنعكس في ستارها الظلال والاضواء لتنسج انفاساً احتفالية من الخيال والواقع. ولتعبر حكاياتها عن فئات مجتمع المدائن والاقطار.

وينتقل الكاتب من لعبة خيال الظل إلى الواقع. واقع المدينة القصديرية حيث نلتقي سكانها ولاسيما حمدان ورضوان وسعدان هذه الطبقة الشعبية التي تعبتها الظروف المزرية. يقصد المقدم هذه الفئة ليخبرها بضرورة الرحيل لتحويل هذا الحي إلى فنادق سياحية تدر العملة الصعبة على البلد ريثما يجد لهم المجلس البلدي مكاناً لايوائهم ولكن أهل الحي رفضوا وقرروا أن يكون موعد الرحيل من اختيارهم.

ويحاول ابن دنيا لان يستقطب أهل الحي واطفاله لكي يقدم لهم فرصه تنعكس على خيال الظل بعوالمه الغريبة وشخصياته التاريخية والاسطورية. لكن هذه الحكايات لم تعد تثير فضول المشاهدين، لذلك اختارت دنيازاد أن يكون الموضوع قريباً من الحقيقة المشاهدين يمس مشاكلهم ويعالج قضاياهم. وهذا ما قرر ابن دنيا أن يفعله، أن يحكي لهم قصة الشاعر ابن الرومي في مدينة بغداد التي قد تكون قناعاً لكل المدن المعاصرة كما يكون ابن الرومي قناعاً لكل المثقفين المعاصرين.

ينقلنا ابن دنيال عبر ظلاله إلى بغداد المعاصرة باكواخها الفقيرة واحيائها القصديرية انجد ابن الرومي منطوياً على ذاته. لا يريد أن يفتح بابه على العالم الخارجي ليرى الواقع على حقيقته "هل افتح الباب أو لا افتحه"؟

كان يتهرب الشاعر من كل الوجوه المحيط هبه التي كان يعتبرها وجه النحس والشقاء والمتمثلة. أشعب المغفل وجحظة الحلاق دعبل الاحدب بائع العطور والمناديل وعيسى البخيل وغيرهم.

ولم يترك باب مفتوحاً إلا للذين يغدقون عليه بالنعم والفضائل من امثال الممدوحين والاغنياء ورجال السلطة والاعيان خاصة رئيس المجلس البلدي.

يقصد الشاعر بيت عمته باحثاً عن جارية حسناء ترافقه وتسليه في وحدته، ولم يجد سوى عريب الشاعرة الجميلة التي دفع فيها كل ما كتبة. لتشاركه سواد الليالي ووحدته القاتله في كوخه الذي لا يسعد أي انسان ولاسيما أنه يجاور دكاكين الجيران المنحوسين الاشرار.

ويتحول ابن الرومي من شاعر مثقف إلى شاعر انتهازي، حيث يشتري رئيس المجلس البلدي ذمته بكتابة قصيدة شعرية يصور فيها بؤس الحي الصفيحي الذي يعيش فيه مع اولائك المنحوسين قصد طردهم، وهدم اكواخه.

لكن ابن الرومي سيتعلم درساً من عريب، التي اختارت ان تعيش معه بشرط ان يفتح بابه لجيرانه الذي هم ضحايا الواقع والاستغلال، هكذا يصبح ابن الرومي شاعراً ثائراً يتصالح مع جيرانه ويمنعهم من الرحيل ويعترف باخطائه الجسيمة التي ارتكبعا في حقهم ووعدهم أن يكونوا يدا واحدة في وجه المستغلين وبائعي الاحلام الزائفة: وفي لا خير. تختار عريب ان تدفع الشاعر لمعرفة العالم الخارجي قصد تحريره من أوهامه واحلامه واغترابه، هكذا ترسله ليبحث لها عن الخلخال الذي ضاع منها في السوق وبعد تردد قرر ابن الرومي ان ينزل عند رغبة عريب وأن يبحث عن خلخالها. ثم يعود الكاتب إلى خيال الظل وصاحبه ابن الرومي الذي ثار عليه المشاهدين من أهل الحي القصديري حيث لم يمنحهم الحلول. ولكن ابنته دنيازاد وعلى عكس ابيها تدعوا إلى الثورة والنضال والتغيير. فتختار الحركة بدلاً من اللفظ البراق والشعارات الجوفاء.

- دنيازاد: أنت واهم يا أبي. ليس هناك إلا عالم واحد ومدينة واحدة... الكلمة التي تفتقر الى الحركة ألأهم تمظهرات النظرية الاحتفالية في هذه المسرحية نجد التعيين الجنسي تحت اسم "احتفال مسرحي" بدل العرض المسرحي. والثورة على الخشبة الايطالية بمناظرها وكواليسها وستائرها ونزع الاقنعة التي تذكرنا بنظرية التغريب البريختية وتكسير الجدار الرابع لان ابن دنيال ودنيازاد ينطلقان من الصلة ليمرا إلى الخشبه كما في اللوحة الاحتفالية الأولى. وتحضر الاحتفالية في الواقعية الشعبية التي تتجسد في معانقة هموم الفقراء والطبقة الكادحة وتصوير مدن الصفيح ومعاناة سكانها. كما تتجلى هذه الشعبية في ذلك التواصل الحميمي بين الممثلين والجمهور وبين الراوي والطبقة الشعبية وابن الرومي مع أهل حية. كما تنتهي المسرحية بخاتمة احتفالية تتمثل في الأمل والتغيير والتبشير بمستقبل جديد مادام هناك إرادة التحدي والاصرار.

وظف الكاتب تقنيات المسرح الفقير كالستائر والمصطبة والاطارات والنوافذ التي تشكل دور القصدير ودار ابن الرومي والدكاكين الصغيرة والساحة. أما الاكسسوارات والحلقات فكانت وظيفة احتفالية كعربة خيال الظل والشمع والة العود والسبحة والاقنعة والتأشير والكاتب.. كما تبدو الموسيقى التصويرية وظيفة تتلون سيمائياً وسياقياً وتتغير بتغير اللوحات والمشاهد الدرامية وتتخذ الملابس دلالات سيميائية كأثواب الفجر عند ابن دنيال وابنته أو لباس العمال عند رضوان. أنها دلالات مختلفة ذات شفرة رمزية احتفالية. أما اللغة فهي لغة احتفالية تقوم على الحوار والشعر والرقص والغناء والفصحى والعامية والسخرية والفكاهة. كم تتجلى الاحتفالية في تكسير الوحدات الثلاثة. فهناك تعدد الامكنة (المدينة المعاصرة- بغداد ابن الرومي) وتداخل الازمنة (الماضي والحاضر والمستقبل) وتعددت الاحداث (قصة ابن رومي- قصة سكان الحي القصديري) وتركيب اللوحات الدلالية المنفصلة التي تنزاح عن القالب الارسطي الذي يتميز بالاتساق الدلالي (لوحة المدينة المعاصرة منفصلة دلالياً عن لوحة ابن الرومي على الرغم من وجود التوازي والتماثل البنيوي والايقاعي).

الفصل الرابع
النتائج ومناقشاتها

النتائج:

1- المسرح حفل واحتفال غني باللغات اللفظية والحركية.
2- توظيف الذاكرة الشعبية أو الأشكال ما قل المسرحية
3- تشغيل التراث وعصرنته
4- استخدام المفارقة في تشغيل العناوين

5- المزاوجة بين الاصالة والحضارة
6- تداخل الازمنة وتعرية الواقع قصد تشخيص عيوبه
7- الحفل الجماعي والتواصل الاحتفالي المشترك.

الاستنتاجات

1- تنحو العروض في الفضاء المفتوح إلى نوع من الطقسية أو الاحتفالية وذلك لتلاقي حلقات العارضين مع حلقات المتلقين
2- الفضاء المفتوح أكثر قدرة في استيعاب السيوغرافيا مكانيا لسعة المجال الذي يتخذه مساحة العرض.
3- استقطاب المشاهد قدر الامكان إلى مكان العرض وذلك في زيادة الشد الحسي وتصليد الجو الدرامي.
4- مسرح الفضاء المفتوح يعمل على بلورة الغاء المساحات وحدودها الفاصلة لتكون بالتالي مساحة واحدة للمتلقي والمؤدي.

الهوامش :

(1) حسين سعيد الكرمي، معجم المعنى الوجيز ، بيروت (سن الفيل- مكتبة لبنان)، الطبعة الاولى، 1998 ص496.
(2) لونيس معلوف، قاموس المنجد في اللغة، دمشق، (مطبعة الغدير) منشورات ذوي القربى ، ص63.
(3) فرانك ، م. هواينتك، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة: كامل يوسف وآخرون، القاهرة، دار المعرفة، مطبعة الاهرام، 1970، ص237.
(4) a.s, gillete, stage scenery, 2nd ed , new york harper and row, 1972, p.p.4- 5.
(*) الحلقة: هي عرض مسرحي جماهيري يتشارك فيه (الجمهور مع الممثلين) في لعبة العرض المسرحي بطريقة طقسية وتلقائية وغالباً ما كانت بلدات المغرب العربي تزاويها كنشاط فني وهي جزء من مقدمات المسرح العربي وجذوره الاولى أم بالنسبة للانسان البدائي فقد اتخذ هذا الشكل لممارسة طقوسه وشعائره وذلك لما لهذا الشكل من توحيد وتقارب جسدي بين المؤدين والمتقربين.
(5) محمد صبري صالح، المسرح العراقي القديم، بغداد، جامعة بغداد، 1992، ص74.
(6) نفس المصدر السابق.
(7) see. Athanopals chirstors, contemporary, theatre, usa, 1983, p.p 47- 463.
(8) see. Athanonopals christos, contemporary, theatre , usa 1983, p. p 55.
(*) سباستيانو سيريلو (1475- 1554) مهندس إيطالي له بحث عن فن العمارة وله فصل خاص في هذا البحث عن المناظر المسرحية.
(9) ينظر، عباس علي جعفر، اطروحة تقنية المساحة ودورها في تطور الوطن المسرحي من الاغريق وحتى العصر الحديث، مجلة الاكاديمي، بغداد، العدد 14، 1996، 18.
(10) see, ibid, athanonpals, pp 50- 56.
(11) فرانك: م. هواينتك، المدخل الى الفنون المسرحية، ترجمة: كامل يوسف واخرون، القاهرة، دار المعرفة، مطبعة الاهرام، 1970، ص237.
(12) اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت ، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1986، ص22.
(13) اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث. ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1986، ص37.
(14) زهير كاظم،التراث وأثره في المسرح العربي. (رقم الايداع في الكتب والوثائق ببغداد 2014 سنة 2010، طبعة1، ص87).
(15) جميل حمداوي، عود الند، مجلة، العدد الرابع، 2006.
(16) محمد الجبوري، سينوغرافيا في المسرح الاحتفالي، التآخي، سنة 2012.