القيم الجمالية في عروض المسرح الدائري

قراءة في التجربة العراقية

م. د. حيدر مجيد كاظم

الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الأساسية

م. م. عبد الكريم عبد المجيد سلمان

وزارة التربية/ مركز البحوث والدراسات التربوية

الملخص

تعددت أساليب وأشكال العروض المسرحية منذ ظهور الفن التمثيلي وحتى يومنا هذا ، إلا أن المسرح الدائري كان أول شكل هندسي عرفه الإنسان ، ونتيجة لظهور المسيحية وسقوط روما، انحسر هذا النوع من المسرح في الكنيسة مدة طويلة ، وفي عصر النهضة خرج المسرح من الكنيسة ليعود لحاضنته الحقيقية (عامة الناس) فظهر مسرح الإطار أو ما يسمى (العلبة) وبعد نشوب الحربين العالميتين (الأولى والثانية) ، بدأ القائمون على الفنون المسرحية في البحث عن أمكنة جديدة . وكانت العودة إلى المسرح الدائري واحداً من تلك الأمكنة التي تقترب من المتلقي وتحاكي همه اليومي ، وتعالج المشكلات التي تركتها الحروب . فوجد الباحثان أن يكون عنوان بحثه (القيم الجمالية في عروض المسرح الدائري) وقسما بحثهما على وفق الآتي :.

الفصل الأول : الإطار المنهجي وتضمن مشكلة البحث وأهميته وأهدافه وتحديد المصطلحات وشرحها .

الفصل الثاني : الإطار النظري وتضمن ثلاثة مباحث:

1- ظهور معمارية المسرح الدائري ونشأتها.

2- المسرح الدائري في القرن العشرين.

3- نماذج من عروض المسرح الدائري العراقي . وما أسفر عنه الإطار النظري .

الفصل الثالث : الإطارالإجرائي ، اختيرت عينة قصديه لتوافر شروط البحث فيها ، فضلا عن عرضها في أكثر من مكان وحصولها على جائزة أفضل إخراج . وفي نهاية البحث دونت النتائج والاستنتاجات ، وقائمة بالهوامش والمصادر.

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث :.

يمكن أن تكون (الدائرة) أول شكل أكتشفه الإنسان وتأثر به ، لأنها تمثل شكلاً بصرياً موجوداً أمامه في الطبيعة ، يراها يومياً أكثر بكثير من غيرها من الأشكال ، فمثلاً الأفق الذي يحيط بالإنسان دائري ، والشمس دائرية ، وكذلك القمر المكتمل ، ولطالما أشارت المصادر الأثرية القديمة إلى انتباه الإنسان للشمس والقمر وعبادته لهما .

إن العربة التي كان يقف عليها شسبيس وسط جموع من المتفرجين الذين يحيطون به بشكل دائري ، وأن الشكل الهندسي الدائري الذي رافق الطقوس الدينية ، ربما كان يسمح أكثر من غيره من الأشكال الهندسية الانسيابية للطواف حول المركز. ويبدو أن الشكل الدائري هو شكل هندسي لا إرادي عفوي راسخ في اللاوعي الجمعي عند الإنسان ، استعمله الإغريق في عروضهم المسرحية ومعمارية مكان العرض . ولأسباب منها توافر مكان الجلوس لأكبر عدد ممكن من المتفرجين لمراقبة ومتابعة أداء الممثلين ، ما يتيح لهم مشاهدة الممثل بشكل أكثر وضوح وهذه هي الوظيفة الأساسية في المسرح الإغريقي (الدائري) ، فان أغلب المهندسين المعماريين كانوا مهتمين في تحقيق هذه الوظيفة لتوفير فرصة جديدة للمتفرج في الاستماع والرؤيا . هذا فضلاً عن امتياز المكان المسرحي الإغريقي بارتباطه بالقواعد الرياضية في التشكيل المعماري الذي يوفر خاصية البساطة ، بمعنى سهولة إدراكه للمتلقي لما يمتلكه من الوحدة ، والتماسك ، والوضوح ، والجلال ، تلك الصفة التي قدسها الإغريق ، بعيدا عن التعقيد الموجود في المسارح الحديثة . هذا فضلاً عن أن المكان المسرحي الدائري يعتمد على تحديد التعيينات المكانية ولا يعتمد على الإيهام والتشخيص .

إن التطور الحاصل في العروض المسرحية ، قد ألغى كثيراً من شروط القاعة التقليدية (مسرح العلبة) فقامت الفرق المسرحية بتقدم عروضها في أماكن مستحدثة أو جاهزة ، مثل المقاهي ، والشوارع ، والفنادق ، والمتاحف ، حيث يتجمع الناس ، حتى ذهب المهتمون في مكان العرض المسرحي يحضرون إمكانيات ولوازم العرض المسرحي على وفق متطلبات تلك الأماكن ، والمسرح الدائري هو أحد تلك الاهتمامات التي كانت الغاية منها تحرير الأفكار سواء على مستوى التلقي أم العاملين في المجال المسرحي ،

وذلك من خلال البحث عن أشكال معمارية جديدة تستعمل بدلاً من الأشكال التقليدية ، ويقيناً أن القائمين على هذا النوع من المسرح (الدائري) هم غير متطرفين في تطبيق نظرياتهم .

وعلى وفق ما تقدم لجأ الباحثان إلى صياغة مشكلة بحثهما بالسؤال الآتي:. **(هل نجح المخرجون العراقيون في تحقيق القيم الجمالية في عروض المسرح الدائري؟)**.

أهمية البحث :.

أن أهمية هذا البحث تكمن في:.

* تسليط الضوء على العروض المسرحية التي تقدم على المسرح الدائري وتوظيف تضاريسه لإظهار القيم الجمالية في العرض المسرحي .

<u>أهداف البحث</u> :. يهدف البحث إلى :

* التعرف إلى اشتغالات المسرحيين خارج مسرح العلبة ، وقدرات المخرجين العراقيين في كيفية التعامل مع معمارية المسرح الدائري في حركة الممثل ومتابعة المتلقي للعرض المسرحي .

* التعرف على خصائص المسرح الدائري ، وفتح آفاق جديدة في العلاقة بين المتلقيين وكوادر العروض المسرحية .

تحديد المصطلحات

القيم الجمالية :. يرى أرسطو

" أن الجميل سواءً أكان كائناً حياً أم شيئاً مكوناً من أجزاء ينطوي بالضرورة على نظام يقوم بين أجزائه "(1) .

الجمال :. يعرف لغوياً

" أنه صفه تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضاً ، وعلم الجمال باب من أبواب الفلسفة يبحث في الجمال ومقاييسه ونظرياته "(2) جماليات المكان الحصناوي

يقول شيللر

" أن الشيء الجميل ليس مجرد حياة ، ولا هو مجرد شكل ، إنما شكل حي ، فذلكم هو الجمال " (3)

ويعرف هيجل الجمال بأنه

" هو الفكرة المتصورة كوحدة مباشرة بين المفهوم وواقعه . ويرى أيضاً أن الفكرة هي الجمال الكامل بذاته "(4)

التعريف الإجرائي للقيم الجمالية :.

يرى الباحث**ان** أن التعريف الذي يتناسب مع البحث هو :.

هو مجموعة من التشكيلات السمعية والبصرية والحركية ذات الدلالات المنتظمة اجزائها والتي ينتج عنها القيم الجمالية .

المسرح الدائري :.

" شكل سينوغرافي لمسرح يكون فيه حيز اللعب على شكل حلقة أو حلبة أو منبر أو منصة مؤقتة ينتظم المتفرجون حولها من كافة الجهات ."(5)

ويعرفه جون رسل :

هو" نوع من الإخراج المسرحي في القرن العشرين تحاط منطقة التمثيل كليا بالجمهور. وقد أصبح هذا النوع رائجا في أمريكا ومن أنجح الأمثلة مسرح اندريه مبليه الدائري . باريس1954"(6) .

وأيضاً هو:

" مسرح الحلقة أو الدائرة Arena وهو لفظ لاتيني في حد ذاته ومؤشر واضح لاتجاه المسرح الحديث ، فهو يعني بناء معماريا أقيم لأهداف أخرى غير العرض المسرحي ... فالكلمة تعني حرفيا (الرمل) وتدل على المساحة الموجودة في مركز المسرح الدائري ... "(7)

التعريف الإجرائي للمسرح الدائري:

يرى الباحثان التعريف الذي يناسب البحث هو :.

هو بيئة عرض مسرحي مغاير للخشبة التقليدية يؤدي فيه الممثلون أدوارهم وسط حلقة دائرية أو شبه مكتملة يحيط بها المتفرجون من جميع الجوانب .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول

ظهور معمارية المسرح الدائري وتطوره

أولا :. المسرح اليوناني :

" يذكر هوراس شيئاً عن (عربة) ، ومنها يمكن استنتاج إن (شبيس) لابد وأنه كان يقف على عربة في وسط الكورس ، وأنه كان يمثل لجمهور يحيط به من كل ناحية "(8) ، ففي عصر شبيس كان يقدم العرض المسرحي فوق عربة على شكل مسرح متنقل . وكان يأخذ الجمهور شكل الدائرة من أجل التمتع برؤية هيئة وحركات الشخص الذي يؤدي أمامهم دورا معينا ، أو يلقي لهم موعظة أو قصيدة شعرية .

ولكن بمرور الوقت أصبح مكان العرض وجلوس المتفرجين ثابتا ، واخذ شكل المسرح ما يشبه (حدوة حصان) ، وصار لكل مدينة في اليونان مسرحاً خاصا بها ، فضلاً عن انتقاله من شكله الخشبي المؤقت إلى الشكل الحجري الدائم . ولا شك أن بساطة المسرح الإغريقي في الهواء الطلق كانت من أهم أسباب عظمة التراجيديات الإغريقية ، وغيره من المسارح التي أخذت عنها معمارية ذلك المسرح ، وان كان بأشكال متباينة . وقد أخذ المسرح ومنذ عصر اليونان شكلاً دائرياً عبارة عن مكان الأوركسترا وخلفها منصة مرتفعة بدرجتين وممتدة من الجانبين يقف عليها الممثلون وهم يؤدون أدوارهم ، وفي الخلف بناية وهي عبارة عن المنظر، فيها ثلاثة أبواب مختلفة بالأحجام والوظائف ، فالباب الوسطي يكون حجمه كبيراً ومخصصاً لدخول كبار الممثلين الذين يؤدون الشخصيات المهمة والعالية المقام ، مثل الملوك ، والحكام ، والباب الأيمن أقل حجماً ويكون لدخول الشخصيات الأقل أهمية ومكانة . أما الباب الأيسر فقد خصص لدخول وخروج الشخصيات الثانوية ، وخلف هذه الأبواب يجري تغيير الأزياء والاكسسوارت والأقنعة .

" أهم عنصر معماري في المسرح اليوناني القديم كان ذا طابع ديني ، وكان هذا متمثلاً في مذبح للإله ديونيزيوس ، وهذا المذبح كانت تحوطه دائرة واسعة تسمى الأوركسترا حيث يؤدي الممثلون أدوارهم داخله"(9) .

ثانياً :. المسرح الروماني :

في عصر الرومان استمر شكل المسرح على ما هو عليه ، غير أن هناك خلافاً في مدرج المسرح بدل أن يكون على سفح التل عند الإغريق أصبح مستقلاً ، حيث أقيم على الأرض ، هذا فضلاً عن أن المنظر الثابت والمدرج كانا متصلين كوحدة معمارية مستقلة ، وأن ساحة المدرج الروماني قد تناقصت شيئاً فشيئاً حتى وصلت إلى مجرد شبه دائرة .

وهناك نوع آخر من المسارح في العصر الروماني الذي ينتمي إلى المسرح الدائري وهي (الملاعب) حيث بنيت في نحو القرن السادس ق. م وكان الغرض منها تقديم العروض الرياضية ، وكانت أول الأمر مبنية من الخشب ومن ثم أنشئت من الحجر. " ساحة بيضوية الشكل تحيطها مدرجات دائرية لجلوس المتفرجين وهذه الساحة البيضوية تستعمل لتقديم العروض الرياضية ، والفروسية ، والمصارعة"(10) .

ـ وفي بعض الأحيان كانت تملأ بالماء لتستعمل كبحيرة تستعرض عليها الأساطيل البحرية والزوارق البحرية ، وكانت تقام عليها معارك دامية بين العبيد والأسرى فيحارب كل منهم الآخر بحرب لا تنتهي إلا بالموت . وفي سنة 464 ق.م ظهر التمثيل التراجيدي والذي قدم على هذه الملاعب ، ومن أشهر هذه الملاعب ولا تزال موجودة حتى يومنا هذا في روما هو ملعب (كولوزيوم) الذي بناه المعماري الروماني (فيزياشن) طوله (611) قدما وعرضه (500) قدم يتسع لنحو (87) ألف متفرج جلوسا و(51) ألفاً وقوفاً(11) .

ثالثاً :. المسرح الكنسي في العصور الوسطى :

" مع أن الكنيسة في بادئ أمرها قد حاربت المسرح الروماني وذيوله حتى نجحت في القضاء عليه ، إلا إنها عادت في القرن العاشر الميلادي لتكتب مسرحيات دينية قصيرة . وهذه الحصيلة الدرامية تعدُّ . بلا شك . نتاجا شرعيا متطورا للطقوس الدينية التي تمارس داخل الكنائس"(12) .

استمر العرض المسرحي الكنسي في القرون الوسطى طقسياً ، دينياً ، احتفالياً كما هي الحال في المسرح الإغريقي ، لاسيما عند القداس ألكنائسي بما يحمله من سمات درامية واضحة من خلال محاكاة حياة السيد المسيح والقديسين ويحيل مبنى الكنيسة نفسه إلى حقيقة تحمل السمات ذاتها للمسرح الإغريقي التي تمثلت في فكرة (المكان – المركز) والممتد إلى جذر تاريخي ديني عميق المكان الخرافي (الطوطمي) الذي استبدلته الكنيسة بمنطقة المذبح حيث تتوزع حوله الأماكن الأخرى وتحيط به ، " إن مختلف أجزاء الكنيسة كانت تمثل مختلف الأماكن القديمة ، من منزل مارتا ومريم ، وحديقة بين المقدس إلى تل الجلجلة والقبر ، وتنقل الممثلين من مكان إلى آخر في أثناء الاستطراد الدرامي ينهض دليلاً وتفسيراً لأوضح ناحية للمسرح في العصور الوسطى"(13) . وقد زادت الكنيسة من عرض هذه المشاهد على المواطنين لإرهابهم أكثر، ولربطهم بثقافتها التي تتسم بالترهيب من العالم السفلي ما أدى إلى أن يزيد الشعب فقراً والكنسيين غنى . فتعاليمهم كانت ذات هدف محدد وهو دفع المواطنين للتخلي عن كثير من حقوقهم المادية والإنسانية ، فظهرت نزعة الشك عند طبقة الكنسيين الدنيا "أعلن رجال الأكليروس من أصحاب المراتب الدنيا عن حقهم في الاحتفال أيضا فعشرات من رجال الكنيسة الصغار الذين يلحقون بالكاتدرائية العظيمة لم ينظروا دائما باحترام إلى رؤسائهم على أنهم الممثلون الحقيقيون والصادقون لله والحقيقة ، إذ كان هناك استياء أو غيرة ، أو حتى حقد بين الأقلية والأكثرية من الآباء. وقد صار احتفال الاكليروس من ذوي المراتب الدنيا في رأس السنة يسخر سخرية درامية بالصلاة النظامية ، مع تصوير كاريكاتوري وداعر للطبقة العليا من الكهنة والمطارنة"(14).

المبحث الثاني

المسرح الدائري في القرن العشرين

بقيت العمارة التقليدية في المسرح الايطالي هي السائدة في أوروبا ، وفي باقي أنحاء العالم مدة طويلة من الزمن حتى جاء القرن العشرون ليتخلى المسرحيون عن كثير من التقاليد الخاصة بالتمسك بمسرح الإطار أو ما يسمى (مسرح العلبة) . فلجأ قسم منهم إلى البحث عن أماكن بديلة ، أو مفتوحة ، وآخرون استعملوا ما يسمى مسرح الحلبة لأنه أشبه في عروضه إلى المسرح الدائري ، ومنهم من راح يكتشف خشبة

مسرحية جديدة أشبه بمنصة المسرح الاليزابثي ، وهكذا توسعت المحاولات للتحرر من مسرح الإطار (العلبة) .

إن وسائل التعبير القديمة لم تعد قادرة على إحياء العلاقة الحية مع المتلقي ، لاسيما بعد انتهاء القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين الذي شهد تحولات جذرية كبيرة على الصعيد السياسي ، وأهمها الحرب العامية الأولى بدمارها الذي أدت إلى أحدث صدمة نفسية وذهنية عميقة في روح وعقلية الإنسان ، فوجد فنانو ومبدعو هذا القرن ضرورة إعادة خلق أساليب فنية جديدة تحاكي الواقع الجديد بلغة جديدة ، فما أحدثته الحربان العالميتان إنهما افرزتا واقعا جديدا ، وعلى القائمين على الفن المسرحي ضرورة إيجاد توازن بين الانهيار العام للحضارة الأوروبية وبين الثقافة التي كانت تبحث عن معادل فني يسد الفراغ الروحي واللامعقول الذي سببته الحروب ، كتجربة المسرح الطقسي التي بدأت في فرنسا وامتدت إلى غيرها من الدول الأوروبية . إن الاتصال الحقيقي الحي يجب أن يمارس دوره مرة أخرى في المسرح ، ما أدى إلى ظهور تجارب تؤكد هذا الدور شكلا ومضمونا أمثال التيارات التي ظهرت على أيدي (ماكس رينهارت ، وبسكاتور ، وبرشت ، وارتو ، وجروتوفسكي ، وجان جينيه ، وبيتر بروك ..... ، وغيرهم) فقد اعتمدت هذه التجارب على أشكال الممارسة الطقسية ، وبدأت بالتنظير في شكل المسرح (الدائري والمفتوح والفقير ...) ، وعلى مضمون الطقوس التي تهدف لجعل المسرح مقدساً . وقد ظهرت الكثير من البدائل لأمكنة العرض المسرحي في القرن العشرين ، ويصنفها (سامي عبد الحميد) على الوجه الآتي :.

المسارح المغلقة :. وهي مسرح الإطار ، ومسرح النهاية ، وهناك المسرح الوسطي حيث تقع المنصة وسط صالة المتفرج ، وهناك مسرح الحلبة ، أو المسرح الدائري.

المسارح المفتوحة :ـ وتأخذ شكل المسارح المغلقة ولكن من غير سقوف ، ومنها مسارح الحدائق والشارع ، ويمكن القول أن نذكر الألماني (ماكس راينهارت) الذي قدم عرض مسرحية اوديب ملكا في بناية سيرك لكونها قريبة من بناية المسرح الإغريقي . (15) و يتغير حجم الجمهور ومكان الإحاطة بحيز العرض على وفق شكل المسرح ومتطلبات حركة الممثلين والخطة الإخراجية الموضوعة للعرض .

وهكذا سارت قافلة المسرحيين المتمردين (غير المتطرفين) ، وهم يغادرون مسرح الإطار (العلبة) الذي قيد تطلعات المبدعين لقرون من الزمن ، فتنوعت أماكن العرض وصار

المسرحيون هم من يطرق بيئة وحياة المتلقي ليقدموا له المتعة الفكرية والعاطفية ويضفي على حياته (المتلقي) كماً من القيم الجمالية . والى جانب هذا التمرد ، ظهرت تيارات مسرحية جديدة ، وبالذات بعد الحربين الكونيتين الأولى والثانية ، وكأن رواد هذه التيارات التجريبية الجديدة ينطلقون من مبدأ لا قيمة للحياة مع آلات القتل والدمار التي تفتك بكل مقدرات الإنسان ، فمنهم من لجأ لفضح تلك الحروب والتنديد بها وكشف من يقف خلفها ، ومنهم من راح يهزأ بتلك الحياة مع هذا الدمار، وظهر جيل آخر بعد ثورات التحرر عقب الحرب العالمية الثانية ، أخذ على عاتقه الجانب التعبوي للجمهور ، فضلا عن احتضان الفقراء من العامة الذين ليس لهم القدرة على متابعة الفن المسرحي ، فأنشئت الفرق المسرحية الجوالة ، التي تقدم عروضها في المصانع ، والأرياف ، والأسواق ، والشوارع ، وحتى المقاهي ....وغيرها .

ـ ظهرت أنماط من المنصات المسرحية ومنها.**(مسرح الحلبة)** وهو مسرح ذو منصة صغيرة يحيط بها الجمهور من كل جوانبها.**(المسرح الممتد في الصالة)** بناية مسرحية تستلهم كثيراً من العمارة المسرحية الإليزابيثية .**(أستوديو المسرح)** وهو مسرح صغير ومرن مجهز بالتقنيات الأساسية ، يمكن لمنصته أن تتخذ أشكالا مختلفة . **(مسرح البيئة)** وهو مسرح يأخذ من الأمكنة المتاحة حيزاً ، فينتظم فيها ويتكيف معها . **(المسرح المرن المتعدد الأشكال)** وفيه المنصة المسرحية والصالة من المرونة بحيث يمكن تفكيكها وإعادة تنظيمها في أشكال مختلفة .**(مسرح الصندوق الأسود)** صالة فارغة ذات جدران مطلية باللون الأسود أو مغطاة بالستائر السوداء من كل جانب وهي عبارة عن ساحة حرة يمكن تأثيثها وإعادة وتشكيلها . **(مسرح الباحة أو الفناء)** وهي بناية تجمع بين خصائص المنصة الممتدة ومسرح العلبة ، والجمهور يكون على قسمين الأول بمواجهة المنصة ، والثاني على شكل طوابق تحيط بالمنصة الممتده من جهات ثلاث . (16)

المبحث الثالث

نماذج من عروض المسرح الدائري في العراق

سامي عبد الحميد

(مسرحية بيت برنارد ألبا)

في هذا العرض حوّل المخرج سامي عبد الحميد (البيت) إلى منصة دائرية على شكل قفص وضعه في وسط قاعة مسرح بغداد ، وجعل منه الحيز الوحيد الذي يتيح للممثلات الحركة خلاله بصورة أفقية أو عمودية . وقد أحاط الجمهور بهذا القفص من كل جانب على شكل دوائر ، والبعض الآخر كان يقف في جوانب الصالة ، وأن بعضاً من الجمهور قد شغل خشبة المسرح الأصلية التقليدية . " ومن خلال حركة الممثلات وتسلقهن قضبان القفص الحديدي نجد أن المخرج قد أحال القفص الحديدي إلى خشبة مسرح حيث تمتد عموديا كما تمتد أفقيا . وهكذا حصل توافق بين الامتدادين الأفقيين بين المكان وحركة الممثلات ، ويتقاطعان مع الامتداد العمودي للمكان وحركة الممثلات العمودية"(17) .

يرى الباحث أن القيم الجمالية في هذا العرض هي التشكيلات الدلالية على المستويين التمثيلي والمكاني ، ومن جانب آخر قد لعب الحيز التمثيلي الدائري على دلالات عدة بمصاحبة الطوق المحيط به (القفص) والذي شكل صفوفاً من كل الجهات على شكل دوائر للجمهور . وبهذا التشكيل الجمالي الذي يحمل أبعاداً فكرية ، ومن جانب آخر عاطفية ، أبرزت قيماً جمالية تلامس أفق التفكير الآني في واقع المتلقي الذي جعل منه المخرج في وظيفة الحارس الجمعي حول منطقة التمثيل التي قد أصبحت بمثابة السجن .

(مسرحية كلكامش)

قدم سامي عبد الحميد هذه المسرحية ثلاث مرات ، الأولى في كلية الفنون الجميلة على مسرح علبة صغير وذلك العام 1977 ، والعرض الثاني في العام نفسه على المسرح الروماني في بابل . وفي العام 1983 قدّم على قاعة المسرح الدائري في كلية الفنون الجميلة ،وكان الأخير أكثر تميزاً وحميمية واقرب إلى المتلقي في اشتغالات الممثلين الجسدية والصوتية ، فامتاز العرض بمقدرة المخرج في قيادة كادر العرض، فضلا عن أن حيز العرض والقاعة بصورة عامة كانت خالية من الديكور ، سوى الجدران التي وضعت

عليها لوحات لرسوم توضح ملحمة كلكامش، استمدت من الفن العراقي السومري القديم . وكانت حفرة المسرح الدائري قد احتضنت مجمل حركات الممثلين ، بحيث صارت تؤلف معطياتها الدلالية الناتجة عن شكلها الدائري وعلاقتها الموضوعية برحلة كلكامش في البحث عن الخلود التي تعني العودة إلى البداية بعد رحلة شاقة ومضنية . لقد أخذ الشكل الحركي للعرض سمة الشكل الدائري للمسرح ، فالحركة الدائرية للممثلين خلال العرض أصبحت كما يعبر عنها هيجل (خط يرتد إلى ذاته) .

لقد تخلى المخرج عن التجسيد المكاني واكتفى باستعمال (15) عصا طول الواحدة (17سم) وزعها بين الممثلين لأستعمالها لأغراض عدة . " فمرة نجدها تكون الأبواب والمداخل ، ومرة الأعشاب وتشكيل شعلة الشمس ، ومرة جبلاً . كذلك كونت بها السفينة ، كما استعملت العصي مراوح لإعداد الرياح في مشهد الطوفان"(18)، وهكذا يظهر لنا إنتاج الرموز المكانية في العرض معتمداً على قدرة الممثلين واستعمالاتهم المغايرة للعصي في توضيح الشكل الصوري .

(مسرحية جزيرة الماعز)

في عرض مسرحية جزيرة الماعز يعاود المخرج سامي عبد الحميد عزل ممثليه عن الخارج الذي يتوقون إليه ، كما فعلها في عرض(بيت برنارد ألبا) في وسط مسرح بغداد ، ففي العام (1985) وعلى المسرح الدائري في كلية الفنون الجميلة أخرج مسرحية (جزيرة الماعز) فكانت المسرحيتان توأمين في البناء الدرامي ، هذا فضلا عن وجه الشبه في المكان وأداء الممثلين .

" المكان في كليهما مكان مغلق ، ففي الأولى بيت منعزل (سجن) وفي الثانية (جزيرة) منعزلة ويتكرر وجود المرأة المسيطرة المستبدة في المسرحيتين متمثلا في الأولى شخصية الأم وفي الثانية بشخصية الزوجة" (19) .

صلاح القصب :

(مسرحية الشقيقات الثلاث)

يعدّ المخرج صلاح القصب من المحدثين في مجال العرض المسرحي في العراق، وهو يبني عروضه المسرحية على وفق نظريته التي طبقها ورسخها ضمن أساليب العروض المسرحية العراقية غير التقليدية ، حتى اتسعت إلى خارج حدود الوطن لتأخذ مكانها في المحيط العربي ، تلك هي (نظرية مسرح الصورة) ، التي أصبحت بصمة مصاحبة

لعروض القصب. " مسرح الصورة محطات تأسيسية متجددة ويقظة ، متمردة على المؤسسة المسرحية التقليدية بانشآتها (الكولونيالية) وطبقة سميكة من طبقات المعرفة والوعي الثقافي والفني للمشغل المسرحي العراقي تشترك فيه الفلسفة والفيزياء والكيمياء والفينومينولوجيا والشعر والشعرية والدراما في تشكيله خارج الأطر والمعارف الأرضية والأنساق التداولية والشعبوية الميتة"(20).

في عرض مسرحية (الشقيقات الثلاث) للمخرج صلاح القصب ، نجد أن هناك حلماً ينبثق من خيال المخرج المتدفق وهو يصنع لنا صوراً متوهجة ، لم نألفها في نص المؤلف (تشيخوف) ، فقد شكل المخرج (القصب) رؤياه الصورية الخصبة بعد إعادة قراءاته المتعددة للنص الأصلي ، ليتوقف طويلا عند حوار (أولغا) إحدى الشخصيات النصية ، وهي تتطلع للخروج إلى الصحراء أو المقبرة .

لقد رحَّل المخرج جميع اشتغالاته في العرض على وفق هاتين المفردتين ، فالمكان (البيت) عند المؤلف أصبح صحراء وقبوراً عند المخرج (القصب) ، فقد عمل على جوهر الدال والمدلول في المضمون في السرد الحكائي ، من حيث المكان والزمان .
إن مشاكسة ومغادرة المخرج ألنص جاءت ليصنع طقسا غرائبيا جليلا يؤسس لأفكار تدور وتتحرك في رؤوس الشخصيات النصية . فلم يبق من النص سوى العنوان والفكرة وبعض من تمتمات النص . حفرة المسرح الدائري في كلية الفنون الجميلة امتلأت بالرمل (الصحراء) ، وقرب المدرجات التي يجلس عليها الجمهور وضع المخرج حوض سباحة (بانيو كبير) ، وقد وزع عدداً من شواهد القبور (مغروسة في رمال الصحراء) ، وهناك خلف شواهد القبور ورشة لتكفين الموتى وإرسالهم تباعاً إلى الصحراء . هكذا يوزع صلاح القصب بؤره البصرية في العرض المسرحي ، انه لا يكاد يدعك تمسك بصورة حتى يأخذك إلى أخرى قد لا تكون لها علاقة بما قبلها ، إلا أنها في النهاية تتجمع في مخيلتك كمتلق لتكتمل الفكرة . السيناريو في عروض القصب عبارة عن شريط سينمائي يتحرك على وفق قيم فكرية اختزلها المخرج من النص الأصلي ، وقيم عاطفية كانت مفروضة على النص إلا أنها مبهمة ومدفونة بين حواراته ، نجد أن القصب يثيرها وبكل قوة ، كما يراها حلماً منظماً ، قد نعيشه كلنا سوية كل يوم ولم نجد له تفسيراً ، تلك المكونات الجمالية جعلت من هذا العرض يفتح أبعاداً إنسانية وقيماً آدمية عليا طالما تركها البعض خلفه في زحمة الحياة .

ما أسفر عنه الإطار النظري :.

1- يعدّ المسرح الدائري هو أول مكان عرفه المتفرج بطريقة فطرية أخذت صفة الاحتفالية ، وتطورعبرالعصور منذ عهد الإغريق والرومان إلى العصور الوسطى.
2- تخلى الكثير من المسرحيين والمنظرين عن مسرح العلبة بحثا عن أمكنة جديدة تلامس مشاعر وأفكار المتلقي ، بعيدا عن الديكورات الفخمة والتقنية الحديثة .
3- المسرح الدائري يمتاز بحيز واسع يمكن الممثل من الحركة بمرونة كبيرة ، تقترب من المتلقي وأحيانا تكاد تلامسه ، ما يولد كماً من الحميمية ، والشعور الحسي وتعاطف فكرياً وطقسياً مع الجو العام ، والذي يفرض قيماً جمالية متجددة للعرض المسرحي.
4- إطلاق إمكانيات الممثلين في إبراز تقنياتهم الجسدية والصوتية ، وعدم الركون إلى التطور الحاصل في أجهزة الصوت والإضاءة .
5- قام عدد من المخرجين العراقيين بإعادة إخراج النصوص الكلاسيكية والعالمية على وفق متطلبات المسرح الدائري .
6- المسرح الدائري يساعد على اختزال الإكسسوارات المسرحية إلى أدنى حد ، والإفادة من التعبيرات والتشكيلات الفردية والجمعية لدى الممثلين لتوصيل غاية العرض .
7- يكشف المسرح الدائري عن الأبعاد الثلاثة للممثل أثناء حركته الدائرية ، ما يسمح للمتلقي بمتابعة أدائه بصورة جيدة .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

1- مجتمع البحث 2- عينة البحث 3- منهج البحث 4- أداة البحث

1- مجتمع البحث : يتكون مجتمع البحث من عدد من العروض المسرحية التي قدمت على المسرح الدائري في كلية الفنون الجميلة ، وخارجها .

2- عينة البحث : اختيرت عينة البحث بصورة قصديه كونها تمتلك مقومات المسرح الدائري ، وإنها عرضت على المسرح الدائري في كلية الفنون الجميلة في العام 1988، وسبق وأن قدمت في مهرجان مسرح الشباب العربي في جمهورية السودان وحصدت جائزة أفضل إخراج مسرحي العام (1987) .

3- منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي والتحليلي في تحليل العينة ، وعلى وفق كيفية إبراز القيم الفنية (الفكرية والعاطفية والجمالية) في عروض المسرح الدائري .

4 - أداة البحث: * ـ المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري.

* - مشاهدة العرض المسرحي في كلية الفنون الجميلة .
* - المقابلات الشخصية مع مخرج العرض .
* - مقارنة العروض الأخرى ، بعرض عينة البحث .
* - توافر قرص (c d) لعرض عينة البحث .

تحليل العينة :

اسم المسرحية : فرجة مسرحية

تأليف : كريم جمعة

إخراج: فاضل خليل

مكان العرض: جمهورية السودان (مهرجان شباب المسرح العربي1987)

جمهورية العراق (مهرجان المسرح العربي 1988)

(على المسرح الدائري في كلية الفنون الجميلة)

تمثيل : عبد الحكيم جاسم ، خالد احمد مصطفى ، ياسين إسماعيل ، كريم جمعة،هشام حمادة،سلام علي عبد الملك،صادق عباس، سلام الأمير ، ماجد درندش .

حكاية المسرحية :

المسرحية هي عبارة عن توليفة من مجموعة من النصوص العربية قام بتوليفها كريم جمعة من (مروج الذهب للمسعودي ، وألف ليلة وليلة ، وجحا العربي لمحمد رجب، والطعام لكل فم لتوفيق الحكيم) .

تتلخص الحكاية في لعبة بين مجموعة من المهرجين يحاولون تقديم شيئا من الواقع ولكن بطريقة مختلفة ، أمام جمهور يعيش ذلك الواقع ، فيقترحون فيما بينهم تقديم شخصية يعرفها الجميع ، على أن تقوم هذه الشخصية بتمثيل دور السلطان لمدة ثلاثة أيام، بدلا من السلطان الحقيقي (تيمور لنك) ويقع الاختيار على استحضار شخصية (جحا) ليتصرف وكأنه السلطان ، ولكن الأمور تجري باتجاه آخر، إذ أن (جحا) يكون أكثر فطنة وذكاء من الآخرين (الوزير وحاشيته) ما يؤدي إلى كشف المستور وفضح السرقات التي يقومون بها .

العرض المسرحي

قدم هذا العرض مرتين ، العرض الأول في العام 1987في المهرجان المسرحي للشباب العربي في السودان ، الثاني في العام 1988في العراق على (المسرح الدائري) في

كلية الفنون الجميلة . في عرض المسرح الدائري يلغي المخرج فاضل خليل ، سلطة الخشبة المسرحية والصالة ، ويحدث تداخل بين الممثلين والجمهور ، وذلك من خلال صعود ونزول الممثلين على مدرجات جلوس الجمهور ،فيمتزج الممثل بالمتفرج .

لقد وضع المخرج ممثليه وسط حلبة دائرية في المسرح الدائري ، وقد أثثت تلك الحلبة بمجموعة من الإكسسوارات والازياء ، وكذلك المرايا الموضوعة في وسط الحلبة وأعلاها والتي يستعملها الممثلون وهم يغيرون أدوارهم وهيئاتهم مرات عدة أمام المتفرجين .

" يلتزم العرض بسينوغرافيا دائرية ، تتخلى عن عنصر الديكور تماما ، وتستخدم الممثل كعنصر التشكيل الأساسي . فالعرض يتم في قاعة من المدرجات الدائرية، التي يجلس عليها المتفرجون ، تتوسطها في عمق الدائرة حلبة ، كحلبات السيرك، يتحرك الممثل داخلها حركة دائرية تكشف عن أبعاده الثلاثة ..."(21)

أسلوب العرض هو من النوع التقديمي وليس التمثيلي ، عدد من الممثلين يتحركون عند الحلبة ، ويقررون تقديم مشاهد مسرحية ، إنها لعبة المسرح داخل مسرح. فيتفقون على تقديم شخصية من التراث البعيد ويضعوها في موضع شخصية أخرى .

كان الممثلون يرتدون أزياء موحدة ، تشبه إلى حد ما ملابس السجناء وهي عبارة عن سراويل بلون واحد يميل إلى اللون الأصفر ، وقمصان بيضاء تتخللها خطوط زرقاء باتجاه العرض ، وكأنهم نزلاء أحد السجون في الأفلام السينمائية القديمة ، وقد أخفوا أزياء أدوارهم التي سيقومون بأدائها لاحقاً في مشجب للملابس(صندوق العجائب) وسط الحلقة التي توالدوا منها تباعاً للإعلان عن أنفسهم . هنا يقوم الممثلون بمحاكاة الجمهور وذلك من خلال الحركة بين المدرجات صعوداً ونزولاً.

مشهد الاستهلال :

يبدأ الممثلون (المهرجون) الإعلان عن وجودهم واحداً تلو الآخر خروجاً من الحلبة الموجودة وسط حيز العرض ، وكلٌ منهم يدلي بحواره متجهاً الى جهة من مناطق جلوس الجمهور بطريقته الخاصة التي يمتاز بها بتقنيات صوتية وجسدية تختلف عن الآخرين حتى يكتمل عددهم (المهرجون) وهم موزعون بين مدرجات المسرح الدائري حيث مكان جلوس الجمهور وبعض منهم أمام الجمهور.

يتفق الممثلون على تقديم شخصية جحا باعتباره السلطان ويعودون الى الحلبة . وفي طريق عودتهم يؤدون أغنية يصاحبها اللحن البسيط .

(يبدأ الممثلون بالغناء مع اللحن البسيط ،وهم يتجولون في المكان)

الجميع – (يرددون مع اللحن) هذا الرجل أسمه جحا .... صار بفكرنا وما نمحا

حيز العرض أصبح خالي فالكل داخل الحلبة مع استمرارهم بأداء الأغنية حتى ينجلي الموقف عن خروجهم على التوالي من الحلبة وهم يحملون اكسسواراتهم وازياء الشخصيات التي سوف يقدمونها .

وبما ان العرض المسرحي هو من انواع الاسلوب التقديمي فأن المهرجين يبدؤون بأرتداء ازيائهم واكسسواراتهم (العصب ، اللحى ، غطاء الرأس ، ... الخ) امام الجمهور كلٌ حسب شخصيته الوزير القاضي الحراس... وهكذا فتتغير هيئاتهم .

في هذه الأثناء نرى رأس جحا (السلطان) وهو يجتاز الحلبة ويدخل إلى حيز التمثيل بقوة (جحا) . فيرتبك الجميع ويأخذ كل منهم مكاناً في حيز العرض . ويفرد مقعداً في الوسط للسلطان (مقعد السلطان صمم بشكل يسمح بالجلوس عليه في أي جهة يختارها الممثل ، وباستطاعته أن يحركه كيفما يشاء ، وباستطاعة المتلقي أن يرى الكرسي والممثل من الجهات الثلاث .

" قدمنا هذا العرض في المسرح الدائري وكنا نراعي جغرافية المكان فكانت حركة الممثلين بأشكال واتجاهات عدة فالعمل في هكذا مسرح يجب أن يكون فيه الممثل مكشوفاً بأبعاده كافة ، ليتسنى للمتلقي متابعة ما يجري من جميع النواحي فنحن في مكان مفتوح وليس في مسرح علبة بمواجهة الجمهور من جهة واحدة"(22) .

جحا – (وهو يتقدم باتجاه المدرجات التي يجلس عليها الجمهور وكأنه يلقي خطبة)

أن شجرة النفاق زرعت أول ما زرعت في ساحة الملوك ،(ثم يعود مسرعاً باتجاه الوزير يحدثه) **وان المنافق يأخذ من المال بقدر ما يقدم من النفاق لسيده .**

قائد الحرس–هيا أيها القاضي هات الطعام .

جحا – أجلوا الطعام ألان ،(يذهب ويجلس على مقعد السلطان وقد توزع الآخرون) هيا يا حاشية السلطان ، هاتوا علمكم ، وأروني ما عندكم .

القاضي – هل لك يا مولاي أن تدلنا على وسط الأرض ؟

جحا – هذا سهل ، ما عليك إلا أن تذهب إلى حماري ومجرد أن يرفع ساقه ويضعها ذلك هو وسط الأرض ، لا بل أنها صرة الأرض ، وما عليك إلا أن تذرع الجهات الأربعة ، فانك ستجدها أنها منتصف الأرض بالتمام .

قائد الحرس – لطالما انك تعرف بالأرض ، فلابد وانك تعرف بالسماء ، كم هو عدد النجوم التي هي في السماء يا مولاي ؟

جحا – (ينهض إليه ويمسك به من رأسه) أما أذا أردت أن تعرف عدد النجوم التي في السماء ، فهي بقدر عدد الشعر الموجود على جسم حماري . فما عليك إلا أن تعد ها وستعرف ذلك ، أيها الغبي .

الوزير – بما انك يامولاي تعرف بخفايا الأرض والسماء ، فهل لك أن تعرف عدد الشعرات التي في لحيتي هذه .

جحا – (يعود إلى الوزير في الجهة الثانية من الجمهور ويمسك بلحيته) الشعرات التي في لحيتك أيها الوزير بعدد الشعرات التي في ذيل حماري ، فما عليك إلا أن تعدها وستعرف عدد شعرات لحيتك .

الوزير – وكيف يتفق هذا يامولاي .

جحا – خذ شعرة من لحيتك وأخرى من ذيل الحمار ، ستجدهما متفقتين .

فجأة تحدث جلبة ، ويدخلون العامة على السلطان (جحا) يطلبون منه أن ينقذهم من لص غريب لا يعرفون ملامحه ، قد سرق أموالهم ، وأشياءهم . فيستغرب (جحا) من هذا الخبر وقد أودع جميع اللصوص في سجنه .

جحا – انصرفوا الآن بسلام وسوف تعود لكم أموالكم وأموال الناس .

(فيطلب من الحراس والحاشية أن يأتوا بهذا اللص قبل العشاء)

جحا – هل تعرفون لماذا اعتمد عليكم يا حاشيتي ؟

الوزير – لماذا يامولاي .

جحا – لأنكم لصوص محترفون .

قائد الحرس – هيا إلى الطعام يا مولاي .

جحا – كلا ليس قبل أن يعيش شعبي بسلام .

(يخلو المسرح من الممثلين سوى جحا الذي يتقدم إلى المدرجات وهو يخاطب الجلوس أمامه ، وكأنه يدخلهم في سر اللعبة التي يمارسها مع حاشيته السراق)

جحا – أني لعليم بلصوص بلادي ، واني أشم رائحة اللص على بعد ميل ، لكنني سمعت قائد الحرس ، يتحدث عن استيراد لصوص ، ومثل هؤلاء اللصوص يدرسون نظريات فرويد ، وأدلر ، والباحثين ، المهم عليّ أن أستمر بهذه اللعبة حتى النهاية . واني أسال الله التوفيق لبعض البلدان الفضائية ، أنني سأكون أول الوافدين على بلاد القمر هرباً من ضجة هذا الكون الأرضي .

" (فرجة مسرحية) لعبة ارتبطت بمجموعة من المهرجين الذين اعتمدوا التشخيص الكاريكاتيري المبالغ فيه ، البعيد عن الأجواء الواقعية ، إلى واقع زاد في التشويه تشويهاً"(23) .

يرى الباحثان أن توظيف التراث في عروض المسرح الدائري يعطي قيماً فكرية وعاطفية تجعل من المتلقي أكثر ارتباطاً وميولاً لمتابعة الأحداث ، هذا فضلاً عن توجيه التاريخ مرة أخرى نحو الخزين الأدبي من الموروث الشعبي المتراكم في بطون الكتب ، لإعادة إنتاجه بصيغ جديدة تغلب عليها الصبغة الجمالية من خلال إظهار الجوانب المشرقة من ذلك التراث .

وتستمر اللعبة بين جحا (السلطان) وحاشيته السراق فيبلغه الوزير أنهم تمكنوا من الإمساك باللص الغريب ، وما على السلطان ألان سوى الالتفات لنفسه ، ويقدم على الزواج ، فأنهم قد أحضروا له فتاة جميلة من بلاد الإفرنج ، في حين إنهم يخططون لسرقة بيت المال (الخزانة) .

(يدخل احد الممثلين وقد تزين بهيأة فتاة أجنبية في الوقت الذي يجلس فيه جحا على كرسي السلطان ، فتتحرك الفتاة في أرجاء المكان وهي تستعرض أمام الجمهور من النواحي كافة وتستقر بعيداً عن جحا)

جحا – (ينهض من مكانه ويتجه إلى الفتاة وهو ينشد شعرا غريباً)

هل شعاع الشمس دخل من الباب ..... أم فصل الربيع جاء من غير أواب

ما أسمك يا فتاة ؟

الفتاة – أسمي فتحيه .

جحا – (وهو يفكر) فتحيه ومن بلاد الإفرنج !

الفتاة – أجل يا مولاي .

جحا – ومتى هاجرت إلى بلاد الإفرنج ؟

الفتاة – (تغازل جحا) مولاي المهم أني ألان هنا .

جحا – أذن هيا بنا لنتزوج (يأخذ الفتاة ويدخل الحلبة مسرعاً) .

بعد قليل تبدأ الحلبة التي دخلها جحا والفتاة بالدوران يرافقها صوت جلبة الحاشية وهم يدورون بالحلبة ، وينادون بأصوات استغاثة تدل على حدوث أمر كبير، ويرتقي الوزير كرسي السلطان ، ينادي بصوت عالٍ وسط ظلام شبه تام في المسرح .

الوزير – لقد سرقنا ، سرق بيت المال ، لقد سرقت الخزانة

ينكشف المسرح ، ثم الحلبة والصالة ، عن اثنين من الحراس ، وهما يقفان بسلاحهما (رماح طويلة) ، يترقبان ظهور اللص ويبدو عليهما الخوف وعدم الثقة بالوزير وحاشية السلطان ، وعند ظهور اللص ، الذي هو ابن جحا (السلطان وأسمه الغصن و يحمل معه كيس) يرتعدان منه ويقوم ، أحدهما بحركات مع الرمح الذي معه ، فمرة يستعمله (حصان) ، وأخرى أداة قتال ومرة يجعله عربة يدفعها حتى ، يأمره الحرس الثاني بمغادرة المكان ، ليستدعي السلطان وحاشيته ويبلغهم عن اللص .

الحارس . من أنت ، وماذا تفعل هنا .

ابن جحا . أنا الغصن يا صديقي ، وجئت أبحث عن أبي .

الحارس . ومن أبوك ؟

أبن جحا . جحا .. أبي جحا .

الحارس . جحا .. جحا ... (يقوم ببعض الحركات الساخرة) اسمع .. أنا لا ألتفت لمثل هذه الأمور . وماذا تحمل في هذا الكيس ، أيها اللص ؟

(هنا تتداخل الألفاظ عند الحارس بين لفظة اللص والغصن)

يرى الباحثان إن استعمال المؤلف لهذين اللفظين لم يأتِ اعتباطاً ، وإنما أراد أن يكشف إلى أي مدى يذهب الحارس في استقبال هذه الكلمة ، حتى أنه لا يشعر سوى بالسرقة ،

والقبض على اللص ، ومن ناحية أخرى ، ليكون المتلقي على اطلاع أكثر في ما يجري هنا ألان (في العرض) ، ففي الوقت الذي يكون فيه جحا سلطاناً في مدينة كل من يتولى الأمر فيها سارق ، يكون قد سمى أبنه غصن يتغنى به ، وهذه المفارقة الذكية ، تمد المتلقي بالقيمة الفكرية للحكاية ، والتحضير للتعاطف اللاحق الذي سيحدث بين جحا وأبنه من جانب ، والمتلقي من جانب آخر، ما يمهد لبيان مقدار القيمة الجمالية التي سيفرزها هذا العرض .

يدخل جحا(السلطان) والوزير ورئيس الحرس والحاشية حاشية ، فيتعرف جحا على أبنه (غصن) ويسأله عن حال مدينته (الكوفة) ومتى عاد من السفر من الخارج ، حيث يتضح أن جحا كان قد أرسل ابنه (غصن) لإكمال دراسته هناك ، وهو اليوم عائدٌ بعد أن حصل شهادة الدكتوراه في علم الجيولوجيا . يقف الجميع أمام تلك المفاجأة (اللص هو أبن السلطان جحا) ، فينقلب الموقف إلى التملق والترحيب ب(ابن جحا) .

" وكما تقتضي لعبة تحويل التأريخ الرسمي عن مساره الحقيقي ، أو طرح بديل مؤقت له ، عن طريق الخيال الشعبي ، نجد الممثلين يغيرون ملابسهم أمامنا ، وينهجون أسلوبا كاريكاتورياً مبالغاً في التمثيل ويقلبون الأوضاع التاريخية رأساً على عقب ، ويخلطون الأزمنة وملابس العصور المختلفة "(24)

يدخل الوزير والفتاة التي تزوج منها (جحا السلطان) وهما في قلق وحيرة من أمرهما ، بسبب خوفهما من أن يكشف جحا المؤامرة التي دبرت له .

الفتاة - لم يبقَ شيء أيها الوزير ، الخزينة وقد سرقت ، والقصر، ونهبت ممتلكاته.

الوزير- وأين هو ألان جحا ؟

الفتاة - خرج إلى الأسواق .

الوزير- خرج يتفقد أحوال الناس .

الفتاة - كلا أيها الوزير ، بل خرج يبحث عن عمل .

الوزير- جحا يبحث عن عمل !

(وفي هذه الأثناء يدخل عليهما (غصن) أبن جحا ويعرف كل شيء)

وبعد عودة جحا من الأسواق يخبره ولده بالمؤامرة ، ولكن جحا لا يبالي فأنه يعرف كل شيء وانه إنما خرج ليشم هواءً نقياً فالكل هنا سراق ولا يمكنني التغير .

أبن جحا - حسناً يا أبي أني خارج من هنا . **(يخرج)**

جحا - أخرج يا ولدي وتذكر أنك تستطيع أن تغير التراب إلى ذهب، وأعلم يا بني، بأن هذه الأرض هي بحاجة إليك .

مشهد تيمور لنك :

_يعود الممثلون إلى حالهم الأول في بداية العرض ، ويعلنون أن الحكاية قد انتهت ، ولكن، ماذا سيفعلون ، وقد أفاق تيمور لنك من نومه قبل يوم ، وما عليهم إلا أن يكملوا اللعبة حتى النهاية ، فيعلن أحدهم (الفتاة) انه سيقوم بدور تيمور لنك .

(يعود الممثلون من جديد وهم يغيرون أزياءهم لمشهد تيمور لنك)

لقد استثمر المخرج امكانيات هذا الممثل (الفتاة) ليؤدي شخصية اخرى وهي تيمور لنك لأسباب عديدة منها السخرية من هذه الشخصية فضلاً عن قدرة هذا الممثل على القيام بتكوينات جسدية وامتيازات صوتية بسرعة فائقة ، فقد جسّد هذه الشخصية باسلوب كاريكاتوري متميز ، فذهب يقفز ويتنقل بين مدرجات الجمهور والممثلين وهو يؤدي حواراته تارة بالرضا واخرى بالغضب من غير مبالغة او تكلّف ، مما جعل المتلقي يواكب هذه الشخصية عن كثب فكان (تيمورلنك) الممثل يشغل كل حيز العرض والمدرجات وهو يحاور الوزير والقاضي والشيخ والحاشية دون ان يستقر في موضع معين حتى نهاية المشهد .

ـ لقد تمكن هذا العرض أن ينتج لنا وعياً مسرحياً جديداً ، وورشة من التجريب ، التي تتخصص بوسائل الاتصال بين طبيعة الوطن العربي ، وخلق صيغ حديثة تحمل الصبغة العربية ، لكي يقفز المسرح العربي من سفينة قوالب المسرح الغربي ، ليس في مجال العرض فحسب ، بل حتى على مستوى التأليف والنقد ، مستفيداً من النماذج الفطرية ، والمدركة الموجودة بين متون الحكايات والقصص الشعبية ، التي قد تشابه في سردها روايات الغرب ، ألا إنها قطعاً لا تلتقي معها بذات الوجع أو البهجة .

النتائج :-

1 - استطاع المخرج الإفادة من إمكانيات الممثلين وتوظيف تقنياتهم الصوتية ، والجسدية بصورة موفقة تتلاءم ومكان العرض وبيئة المسرح الدائري .

2 - تمكن كادر العرض المسرحي من التوفيق بين أدائهم للشخصيات التي قدموها ، وبين كونهم مجموعة من المهرجين في حلبة سيرك صغيرة ، أنتجت أشكالا متنوعة من الكاريكاتيرات المنضبطة الأداء .

3 – أبرز العرض قدرة الممثل العراقي على محاكاة المتلقي في المسرح الدائري ، من خلال التنقل بين مدرجات الجمهور وحيز التمثيل .

5 – التزم الممثلون في الانتقال من شخصية إلى أخرى مرات عدة ، رغم تقديمهم على إنهم أشباه المهرجين ، ما عزز مقدرتهم على تقديم المشاهد المختلفة عن بعضها البعض في الموضوع ، مع المحافظة على سير الخط الدرامي للحكاية بصورة جيدة .

6 – استغنى العرض المسرحي عن الكثير من مستلزمات العروض المسرحية التقليدية (المستعملة في مسرح العلبة) ، من الديكور ، والتقنية المتطورة في الإضاءة والصوت ، والماكياج ، مكتفياً بمجموعة من (إكسسوارات الشخصيات) الموجودة في صندوق الحلبة .

الاستنتاجات

1– تمكن المخرج من توظيف الحلبة بما فيها من دلالات تكوينية عدة ، أغنت المتلقي بأفكار واقعية ، رغم التقديم غير الواقعي للحكاية المسرحية .

2– استطاع العرض أن يلفت انتباه الحضور من النقاد والمهتمين بالشأن المسرحي ، (مسرحيين عرب ومحليين) ، إلى إن التراث العربي ثري بالمدونات القيمة التي يمكن أن ترسخ لتثبيت شكل مستقل لمسرح عربي ، بعيداً عن النصوص الغربية التي اعتمدت لمدة طويلة .

3– قدم لنا العرض تداخل منظم بين عدة أزمنة مختلفة في الحياة العامة ، واستطاع أن ينقلنا من زمن لآخر بأسلوب العرض ألتقديمي

4– المسرح الدائري هو مكان أو حيز يسع لتقديم أنواع مختلفة من النصوص المسرحية، وبالإمكان أن تقدم عليه النصوص ذات الطابع التراثي ، ذات الأسلوب ألتقديمي وليس التمثيلي .

5– إحياء الطقوس الحميمة بين الممثل والمتلقي ، وجعله جزء من العرض لكونه يلامس طبيعة حياته اليومية ، والواقع المعاش، بطريقة الإسقاط الفكري المتولد في العرض.

التوصيات

1- عدم التقيد بمسرح العلبة ، أو المسارح التي تحدد وتعطل قدرات وإمكانيات المسرحيين المبدعين .

2- الدعوة لأكبر عدد من المهتمين بالشأن المسرحي ، والنقاد خاصة للترويج لهذا النوع من المسرح (الدائري) .

3- المسرح الدائري يستوعب أعداداً كبيرة من المتلقين، هذا فضلاً عن انه لا يحتاج إلى تقنيات معقدة .

4- من الممكن استغلال أي مساحة بكر مكشوفة أو مغلقة أن تؤسس لمسرح دائري .

المقترحات

يتطلب الاهتمام بالمسرح الدائري عدم إهمال أو التغاضي عن العناصر الأساسية الواجب تواجدها في المسرح التقليدي ، وأهمها الممثل وتوظيف النص وإبراز القيم الفكرية والعاطفية ، وذلك من خلال الحوارات والعلاقة بين الشخصيات ، والتكوينات البصرية ، وبما ينسجم مع حدود الرؤيا في كل منطقة من مناطق المسرح (المبحوث فيه) وصولاً إلى القيم الجمالية الهدف الأهم لبلوغ الغاية من العرض في المسرح الدائري .

الهوامش

1- احمد محمود خليل ، في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي ،دار الفكر اللبناني ، ط1 ، دمشق 1996 ، ص.25

2- إبراهيم مصطفى، وآخرون،المعجم الوسيط ، طهران، دارالدعوة ،ج1،ص136.

3- فريدريك شيللر ، في التربية الجمالية ، تر : وفاء محمد إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1991 ، ص217 .

4- احمد محمود خليل ، في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي ،مصدر سابق، عبارة عن مقولات من مناهج الفلسفة ، ديورانت وفكرة الجمال عند هيجل ، ص27.

5- ماري الياس ، حنان القصاب حسن ، المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان ، ط2 ، ص433 .

6- جون رسل تلير ، الموسوعة المسرحية ، تر : سمير عبد الرحيم ألجلبي ، ج2 ، (بغداد : دار المأمون ، 1991)، ص552 .

7- احمد عثمان ، قناع البريختية ، دراسة المسرح الملحمي ، مجلة الفصول ، مجلد/ 3، العدد/4 ، القاهرة ، 1984 ، ص76 .

8- فرانك . م ، هوايتنج ، المدخل إلى الفنون المسرحية ، تر: كامل يوسف ، وآخرون ، تقديم : سعيد خطاب ، دار المعرفة ، القاهرة ، ص285 .

9- فرانك . م ، هوايتنج ، المصدر السابق نفسه ، ص286 .

10- حسن الهامي ، شكل المسرح الروماني ، مجلة المسرح المصرية ، عدد . 28، القاهرة ، 1966 ، ص61 .

11- ينظر: حسن الهامي ، المصدر السابق نفسه ، ص62 .

12- إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار الشعب ، 92 شارع قصر العيني، ص202

13- جيمس لافر ، الدراما أزياءها ومناظرها ، تر :مجدي فريد ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، 1963 ، ص45

14- شيلدن تشيني ، المسرح في ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية ، ج1 ، تر: حنا عبود ، منشورات وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق ، 1998 ، ص208 .

15- ينظر: سامي عبد الحميد ، (المسرح جديدة قديمه وقديمه جديدة) ، وزارة الثقافة ، دائرة السينما والمسرح ، ص59. 60 .

16- ينظر : كريم رشيد ، المسرح المتنوع وأنماط العمارة المسرحية المعاصرة ، مجلة الخشبة ، مركز روابط للفنون الأدائية ، العدد الأول ، بغداد2013 ، ص22.23 .

17- ينظر : كريم رشيد ، جماليات المكان في العرض المسرحي العراقي ، رسالة ماجستير ، قسم الفنون المسرحية ، كلية الفنون الجميلة ، 1989 ، ص 178

18- خليل الطيار ، حضارة وادي الرافدين في المسرح الأكاديمي ، مجلة الثقافة ، بغداد ، العدد المزدوج 4.3 آذار . نيسان 1984 .

19- كريم رشيد ، جماليات المكان في العرض المسرحي العراقي ، مصدر سابق ص.181

20- سعد عزيز عبد الصاحب ، التحولات البنيو ـ بصرية لمسرح الصورة ، مجلة الخشبة ، مركز روابط للفنون الأدائية ، العدد الأول ، بغداد2013 ، ص76 .

21- نهاد صليحة ، المسرح عبر الحدود ،تجارب عربية ، مكتبة الأسرة ، القاهرة 2001 ، ص22 .

22- مقابلة مع المخرج فاضل خليل ، في اتحاد الاذاعيين والتلفزيونيين العراقيين ، الصالحية ، بتاريخ ، 2016 /1/30

23- عبد الكريم برشيد ، فنان مسرحي من المغرب ، المعقب في الجلسة النقدية على عرض مسرحية (فرجة مسرحية) ، 7/ 11 / 1987 .

24- نهاد صليحة ، المسرح عبر الحدود ، مصدر سابق ص22

المصادر

1- الياس ، ماري ، حنان القصاب حسن ، المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان ، ط2 .

2- الهامي ، حسن ، شكل المسرح الروماني ، مجلة المسرح المصرية ، عدد/ 28 ، القاهرة ، 1966 .
3- الطيار ، خليل ،حضارة وادي الرافدين في المسرح الأكاديمي ، مجلة الثقافة ، بغداد، العدد المزدوج 4.3 آذار.
4- برشيد ، عبد الكريم ، فنان مسرحي من المغرب ، المعقب في الجلسة النقدية على عرض مسرحية (فرجة مسرحية) ، 7/ 11 / 1987 .
5- تشيني ، شيلدن ، المسرح في ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية ، ج1 ، تر: حنا عبود ، منشورات وزارة الثقافة ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق ، 1998.
6- تلير ، جون رسل ، الموسوعة المسرحية ، تر : سمير عبد الرحيم ألجلبي ، ج2 ، (بغداد : دار المأمون ، 1991).
7- حمادة ، إبراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، دار الشعب ، 92 شارع قصر العيني .
8- خليل، احمد محمود ، في النقد الجمالي رؤية في الشعر الجاهلي ،دار الفكر اللبناني، ط1 ، دمشق 1996 .
9- رشيد ، كريم ، رشيد ، جماليات المكان في العرض المسرحي العراقي ، رسالة ماجستير ، قسم الفنون المسرحية ، كلية الفنون الجميلة ، 1989.
10- هوايتنج ، فرانك . م ، المدخل إلى الفنون المسرحية ، تر: كامل يوسف ، وآخرون ، تقديم : سعيد خطاب ، دار المعرفة ، القاهرة .
11- رشيد ، كريم ، المسرح المتنوع وأنماط العمارة المسرحية المعاصرة ، مجلة الخشبة ، مركز روابط للفنون الأدائية ، العدد الأول ، بغداد2013 .
12- عثمان ، أحمد ، قناع البريختية ، دراسة المسرح الملحمي ، مجلة الفصول ، مجلد/ 3، العدد/4 ، القاهرة ، 1984.
13- عبد الحميد ، سامي ، (المسرح جديدة قديمه وقديمه جديدة) ، وزارة الثقافة، دائرة السينما والمسرح .
14- عبد الصاحب ، سعد عزيز ، التحولات البنيو ـ بصرية لمسرح الصورة ، مجلة الخشبة ، مركز روابط للفنون الأدائية ، العدد الأول ، بغداد2013 .

15- شيللر، فريدريك ، في التربية الجمالية ، تر : وفاء محمد إبراهيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط1 ، 1991 .

16- صليحة ، نهاد ، المسرح عبر الحدود ،تجارب عربية ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ، 2001 .

17- لافر، جيمس ، الدراما أزياءها ومناظرها ، تر :مجدي فريد ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، 1963 .

18- مصطفى ، إبراهيم ، وآخرون ، المعجم الوسيط ، طهران ، دار الدعوة ،ج1.

المقابلات

- أجريت مقابلة مع المخرج فاضل خليل ، في إتحاد الإذاعيين والتلفزيونيين العراقيين، الصالحية ، يوم السبت ، بتأريخ ، 30/ 1/ 2016.

Abstract

Approaches and shapes Are Multiplied of theatre shows since the emergence of acting art until now, but the rotating theatre was first geometric shape known by man, a consequently, the emergence of Christianity and the fall of Rome, this kind of theatre limited to the church for a long time in the Renaissance theater went out of the church to return to its real origin (public) the frame the theatre, or which is so-called (container) was emerge. After the World wars (first and second) had out break the organizers began to seek for new places for performed. Returning to the rotating theatre is one of those places that is approaching to the receiver and imitating his daily concern, and handling the problems caused by the war. Researcher wanted to address (esthetic values in the rotating theatre shows) he divided his research as follows: **Chapter One**: methodological frame work that includes the study problem, significance, objectives and determination of the terms and explanation. **Chapter II**:The theoretical framework includes three sections:**1-**The emergence architectural of the rotating theatre show and its evolvement.**2-**The rotating theatre in the twentieth centur.**3-** Models

From the Iraqi rotating theatre shows. **Chapter III**: procedural framework, a sample was chosen deliberately, in addition to the availability of the research conditions. Be sided, the play was performed in more than one place, and has gained a reward of the best director award. At the end of the study findings and conclusions have been reported.