

جمالفة الفضاء المسرحف

د. عمار خنفش*

جامعة حسفبة بن بوعلف الشلف (الجزائر) amar_wahid19@yahoo.com

تارفخ الارسل 2022/06/12 تارفخ القبول 2023/02/09 تارفخ النشر 2023/03/20

ملخص:

إنّ المسرح هو أحد أنواع التبلف والتواصل، والخطاب المسرحف ففكون من النص والعرض، ولا بد أن ننظر إلى الدراما فف سفاقها المسرحف باعتبارها فنا لا ففكمل دورته الففافة، إلا ففحققه وففسده مادفا. واختبار مسرحفة ما من ففث سمافا الأدففة وحدها ففقص وظففتها الأساسية كمسودة للإفخراج المسرحف وكحدث مسرحف لا بد من ففسفده فف الفضاء المسرحف. فالفضاء المسرحف هو كل ما فؤطر الفشبة المسرحفة من سفونوغراففا ودفكور وإشارات بصرية ولغوفة ففخضع إلها العرض الدرامف. الكلمات المفتاحفة: المسرح؛ النص والعرض؛ الفضاء المسرحف.

Abstract:

The theater is one of the types of notification and communication, and theatrical discourse consists of text and presentation, and we must look at drama in its theatrical context as an art whose life cycle is not complete, except by realizing it and materializing. Examining a play in terms of its literary features alone lacks its basic function as a draft for theatrical directing and as a theatrical event that must be embodied in the theatrical space. The theatrical space is everything that frames the stage, including senography, decor, and visual and linguistic signals, to which the dramatic performance is subject.

Key word theater ;theatrical space; text and presentation.

1. مقدمة:

بدأت الدراسات الفدفة المرتبطة بفن المسرح بففتح المجال للمخرج المسرحف لرصد المستوفات الفف ففشكل أساس تنظيم البنفا الخطابفة للنص ضمن كشوفات ففدفة فف فضاء العرض المسرحف، ففعتبر الفضاء المكون المهم فف ففكون الإنسان وسلوكه ، فهو الففز الفف ففعمل المففمعات على فففسفنه لففناسب مع صورفها ، ولذا أدرك الإنسان فففمته وبدأ" بمحاكاة المظاهر الكونية ، ونقل الأشياء من ففزها الففداخل المفففر المففطرب إلى شكلها الفففف الففبفرى الدال"¹

إنّ الفضاء المسرحف هو الفف ففحدد ففمسرحه ، وففرز ففصوصففه باعتباره فضاء مسرحفا فففل ففه اللّعب المسرحف دورا أساسفا فف إفحداث الفرجة الدرامية. وففم هذا من خلال ففكفب وففشكل فرجوفة النص الدرامف

* المؤلف المرسل

ركحيا ، فالنص المسرحي يتشكل وفق منظور مادي هو طريقة العرض والأدوات العلامية التي تترجمه من نص مكتوب إلى نص بصري. فالمسرح هو رؤية حضارية وثقافية وآلية تواصلية، فبنيتها الإشارية تستوجب وجود الممثل المرسل والمتفرج المرسل إليه. غير أنّ المسرح كبنية فنية خاضعة لنسق سيميائي فالتلازم بين دلالاته ومدلوله له حوافره ضمن سياق العمل المسرحي. ويتميز المسرح عن باقي الفنون في أنّ المواد المكونة له تنتمي إلى أنظمة سيميائية عديدة، ولهذا حاول المنظرون لفترة زمنية طويلة أن يفصلوا بين الكتابة المسرحية وفن المسرح ، وهذا الطرح جعل الكتاب المسرحيين بعيدين في إبداعهم عن الدراما. فالبناء الفني للنص المسرحي منذ أن نشأ في عهد الإغريق كان يطمح في تحوله إلى مشاهد مجسمة أمام الجمهور ، والمسرح في سماته الجوهرية الفنية يرتبط بحركيته التي تشمل المشاركين في أي حدث مسرحي، والمشاركة لا تعني المؤدي للحدث فقط، بل تتجاوزه إلى المتلقي الذي يمثل دورا فعالا ومنتجا في الوقت ذاته. فلم يعد المشاهد ملاحظا للعمل فقط ، وإنما يشارك بوجدانه من خلال تجاوبه مع الحدث.

إنّ الفضاء في المسرح شكّل لدى العديد من الباحثين والمهتمين بشأن المسرح إشكالية نقدية وتاريخية قصد الإجابة عن هذا السؤال الجوهرى : أين تكمن جمالية الفضاء في المسرح؟. وتندرج ضمن هذا السؤال أسئلة أخرى لها قيمتها في تناولنا لهذا الموضوع. فما هي أهم الفضاءات المسرحية ؟ و هل للفضاء المسرحي دور في تشكيل فرجوية النص الدرامي؟ وما هي أهم الأشكال التقليدية للفرجة في المسرح؟.

إنّ النص المسرحي في مفهومه الحديث يتكون أساسا من نوعين من النصوص هما : نص الحوار الدرامي الذي يتشكل من خطاب الشخصيات، فهو يؤدي دور المكون الشفهي للنص الدرامي فوظيفته تتجلى في تحديد ملامح الشخصيات وقيامها بالفعل في فضاء وزمان معينين. ونص الإرشادات المسرحية التي تجسد في حقيقتها خطاب المؤلف الدرامي، ولهذا اهتمت السيميائية بالنص المسرحي لطبيعته الإشارية، فالمنهج السيميائي كالمنهج الألسني يهتم بالدرجة الأولى بتفكيك الظاهرة المسرحية إلى أصغر وحدات إشارية ممكنة لفحص بنيتها وتصنيف طبيعة عناصرها سمعيا وبصريا، وتحديد علاقاتها التبادلية بين الوحدات الإشارية الأساسية ضمن سياقاتها. كما يعمل المنهج السيميائي في المسرح على إبراز العلاقة التبادلية بين الوحدات الإشارية الأساسية والثانوية لتحديد مدى إسهامها في تكوين الاتجاه العام المهيمن على البنية الكلية للعمل المسرحي.

2. جماليات الفضاء المسرحي:

1.2 . مفهوم الفضاء:

إنّ الفضاء مقوم للتأسيس في مسار الكينونة ، ويظهر لنا " كبنية تتوزع فيها العلاقات تنظيما بين الكائنات والأشياء."² وقد استعمل في السيميائية بمفاهيم كثيرة ، تتمحور حول قاسم مشترك تعتبر الفضاء من خلاله موضوعا مبنيا. وقد أبدى غريغاس حذرا من مفهومه " إنّ بناء الموضوع (الفضاء) يمكن فحصه من وجهة هندسية (إخلاء أي ملكية أخرى) ، ومن وجهة نظر اجتماعية وثقافية (كتنظيم ثقافي للطبيعة...) . وإذا أضفنا جميع الاستعمالات الاستعارية لهذه الكلمة فإنّ استعمال مصطلح الفضاء يتطلب حذرا شديدا من طرف الدلائليين"³

وقد استفاد المسرح من الدراسات التي قام بها الأنثروبولوجيون في هذا المجال ، ففي الخمسينات ظهرت دراسة لغة الفضاء أطلق عليها ادوارد هال تسمية البروكيسمياء.وتكمن أهمية التوجه البروكيسمي في اتصاله المباشر بحركة الجسد التفصيلية كإيماءات وتعابير وجه جسدية. وفي سياق حديثه عن الوظيفة الأنثروبولوجية لوصف الفضاء قال فيليب هامون: "إنّ البيئة الموصوفة تؤثر في الشخصية الدرامية وتحفزها على القيام بالأحداث، وتدفع بها إلى الفعل بحيث يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية".⁴ أما الفضاء المسرحي عند باتريس بافيس فيتخذ عدة أشكال:

- أ_ الفضاء الدرامي: وهو فضاء يتحدث عنه النص، يشيده القارئ عبر الخيال.
- ب_ الفضاء الركحي: هو الفضاء الحقيقي لخشبة المسرح حيث يتحرك الممثلون ويتفاعلون فيما بينهم.
- ج_ الفضاء السينوغرافي: هو الفضاء الذي يجمع الفضاءات المسرحية، ويعتبر محطة أساسية في إنجاز فرجوية العرض المسرحي.
- د_ الفضاء التمثيلي: هو الذي يخلقه الممثل من خلال حضوره وتنقلاته وتموضعه على خشبة المسرح.
- هـ_ الفضاء النصي: يرتبط ببعض أشكال اللغة الشعرية، فهذا الفضاء النصي يمكن تجسيده في المسرح عندما يكون النص المسرحي على شكل مادة معدة للرؤية.⁵

2.2 الفضاءات المسرحية:

إنّ عنصر المراثيات المسرحية يأتي في المقام الأول عند أرسطو ، فهو جزء من جسم التراجيديا الكلي. وعلى هذا الأساس فإنّ في كل تراجيديا ستة أجزاء هي التي تبرز صبغتها الخاصة وقيمتها النوعية. وأجزاء التراجيديا هي: الحبكة، الشخصية، اللغة، الفكر، المراثيات المسرحية، الغناء. فالمراثيات المسرحية تدل على كل ماهو مرئي على خشبة المسرح كالمنظر والأثاث والملابس والإضاءة وتحركات الممثلين وإيماءاتهم. ومن ثمّ فالمراثيات المسرحية كانت تستعمل في تنظيم الأفعال المحسوسة التي تؤديها الشخصيات إلى جانب ارتباطها بالفضاء المسرحي بشكل عام، والتي تساهم في خلق الطقس العام للتراجيديا. ومن الفضاءات المسرحية نذكر:

- أ_ الفضاء السينوغرافي: السينوغرافيا مصطلح يوناني ارتبط معناه بتزيين واجهة المسرح بألواح خشبية عندما كان المسرح عبارة عن خيمة skéné " السكينا فكانت تصنع باديء الأمر من القماش وتقام على هيكل خشبي، وتستعمل ليبدل فيها الممثل ملابسه حتى يتمكن من القيام بالأدوار المختلفة".⁶ وتحول البناء المسرحي الإغريقي بعد ذلك إلى البناء الحجري ، وكانت أقسام المسرح اليوناني الرئيسية هي : المنصة التي تحتوي على العناصر المسرحية ، ومقدمة المنصة المخصصة لاستقبال الممثلين أثناء قيامهم بأدوارهم ، والأوركسترا الذي خصص للجوقة، والمسرح الذي يستقبل المشاهدين ، ويقوم وسط الأوركسترا مذبح الإله. وكانت الجوقة تتخذ لها مكانا حوله تبعا للتقاليد المتوارث عن طرق التمثيل في الدراما القديمة، وكانت تحد هذه المساحة على جانبيها فتحتان

يدلف منهما أفراد الجوقة ، والفتحة الواقعة إلى يمين الممثل تعني القدوم من المدينة والأخرى تعني القدوم من خارجها.⁷

واستعملها الفرنسيون بمعنى " فن الرسم المنظور"⁸ ، وذلك من خلال وضع المناظر المشهدية المنسجمة للفضاء المسرحي وبناء الديكور ، ثم تطور مدلولها في العصر الحديث لتجمع بين الفنون المختلفة في العرض المسرحي "فهو فن يجمع بين الديكور وكل المكونات البصرية والسينمائية التي تعرض على خشبة المسرح . ومن ثم لم يعد فن التزيين والزخرفة والرسم والإيحاء إلى زمان ومكان الأحداث، بل صار هذا الفن عنصرا حيويا متعدد الوظائف في الإبداع المسرحي بدءا من عمارة المكان المسرحي إلى سينوغرافيا الديكور إلى هندسة الركح إلى توريث المتلقي في المشاركة الفعالة في العرض المسرحي."⁹

إنّ السينوغرافيا تعكس نوع الرؤية الإخراجية وطبيعتها، كما تبين لنا الفضاء المؤث ومكوناته التشيئية ودواله اللغوية والرؤيوية في علاقتها التفاعلية والتواصلية مع الجمهور لخلق مسرح شامل يتميز بأنساق إبداعية متنوعة. ويتنوع الفضاء السينوغرافي المسرحي بتنوع الاتجاهات الأدبية والفنية، ويحمل دلالات مختلفة. ومن أبرز الأنواع التي جسدت رؤيا كبار المخرجين.

__ الفضاء السينوغرافي الكلاسيكي: كان الفضاء في العهد الإغريقي يجسد هيكل إله الخصوبة ديونيسيس، فهو يمثل مكانا مقدسا للعبادة ، ولهذا كان المتفرجون يدخلونه بكل خشوع واحترام ولم يسمح لطبيعة المكان المقدس تمثيل مناظر القتل والعنف، والعرض في بلاد الإغريق يتخذ شكل احتفال ديني ، يجمع طابعا قدسيا للأعياد ، وكانت المناظر والديكورات تشير إلى مكان الحدث المسرحي.

__الفضاء السينوغرافي الباروكي: هي سينوغرافيا ممتلئة بالأشياء ، وبالقطع الأثرية، كما هو حال العروض في القرون الوسطى.

__الفضاء السينوغرافي الطبيعي: تهدف السينوغرافيا الطبيعية إلى محاكاة الواقع، فتلجأ إلى اختيار المناظر والأزياء بما يوافق الحياة الطبيعية. ومن المسارح التي اهتمت بالسينوغرافيا الطبيعية المسرح الحر بفرنسا الذي أنشأه أندريه أنطوان، وكان أول نص قدمه لتدشين هذا المسرح جاك دامور عن قصة قصيرة لإميل زولا.وقدم هذا العرض في سنة 1887 لجمهور مختار كان من بينه دعاة المذهب الطبيعي في الأدب والفن .¹⁰

__الفضاء السينوغرافي الفارغ : يعتبر بيتر بروك من أبرز المنظرين للمساحة الفارغة ، وتتجلى محاولاته المسرحية في تطوير لغة الخطاب المسرحي ، وثورته على الخط التجاري الميت في المسرح الإنجليزي، وإدراكه الفعلي لأسرار الفضاء المسرحي.

__ ب الفضاء التمثيلي: إنّ الفضاء التمثيلي يحتوي على مركبات العرض المسرحي سواء أكانت مرئية أم لفظية . فهو فضاء ينتج عن التطور الإشاري للممثلين من خلال أفعالهم وعلاقتهم فيما بينهم. فالفضاء التمثيلي ينتظم انطلاقا من حركة الممثلين في فضاء صغير للعب الأدوار" فالأدوات تعمل أساسا كوظيفة بالنسبة لأبعادها الفيزيائية

والفنية والجمالية في إطار الترجمة الركحية للأحداث المسرحية.¹¹ ولهذا اتسعت النظريات الأدائية وتنوعت ، وأصبح للأداء التمثيلي اتجاهات فنية ومناهج. والممثل المسرحي في كونه نسقا علامائيا كغيره من الأنساق الأخرى كالديكور .

ويرى فلتروسكي بأنّ الممثل على خشبة المسرح هوبنية معقدة لإشارات تتضمن عناصر لغوية أو خارجة عن نطاق اللغة، وجميع حركاته تشكل بنية لإشارات كل أجزائها على علاقة متبادلة ومنتظمة هرميا" إنّ قوام الممثل يشكل وحدة ديناميكية لمجموعة كاملة من الإشارات ، وناقل كل هذه الإشارات قد يكون جسم الممثل ، صوته، وحركاته، وقد تكون هناك أشياء متنوعة أخرى كأجزاء من ثياب الممثل والديكور.¹²

وقد قسم قسطنطين ستانسلافسكي التمثيل إلى أنماط تندرج من القاسي إلى المقبول ، وإلى النموذجي. وهذه الأنماط تأتي على الشكل التالي: التمثيل الاستغلاي، والتمثيل الآلي، والتمثيل التمثيلي، وأخيرا المعاشية في الدور الذي يعد النمط النموذجي للتمثيل، وفيه يعيد الممثل خلق الشخصية كلها بجميع عواطفها حية وسليمة في كل مرة يظهر فيها على خشبة المسرح.

3 . الأشكال التقليدية للفرجة.

1.3 مفهوم الفرجة:

الفرجة أشمل من الأداء ومن المسرح، ذلك لكونها قد تشمل الشعائر والاحتفالات، والألعاب الرياضية. لقد اكتسبت كلمة فرجة بالتدريج في اللسان العربي المعنى الذي تشير إليه كلمة **spectacle** ، والمتفرج **spectateur**. وخلص عز الدين بونيت أنّ الفرجة لا يتشكل معناها إلا بتوافر ثلاثة شروط هي:

أ - الإطار الاجتماعي الثقافي : لا تكون فرجة إلا في ظل الأشياء والأفعال التي تجسد وضعاً ثقافياً واجتماعياً معيناً.

ب - المشاركة: لا تتحقق الفرجة إلا من خلال مشاركة المتفرج فيها، أي من خلال استعداداته للتفرج وإدراكه لما يراه باعتباره فرجة، سواء تعلق الأمر بالفرجة بمعنى تبديد الهم والغم أو الفرجة بمعنى المتعة والاستمتاع. وهي بذلك محصلة فعلين ورغبتين لا بد من تعانقهما.

ج - الفعلية: لا تكون الفرجة إلا من خلال فعل قد يتخذ شكل الحاجة إليها .¹³

إنّ الفرجة تنجز من خلال الحضور الجسدي لكل من الممثلين والجمهور، ذلك أن كل فرجة تستدعي مجموعتين من الناس الفاعلون والمتفرجون، يوجدون في زمن محدد ومكان محدد لأجل تقاسم موقف ما وبهذا تنبعث الفرجة من لقاءهم وتفاعلهم. ويميز شيللر في خطاباتاته التي تحمل عنوان (حول التعليم الجمالي للإنسان) ثلاثة أنواع أساسية تتجلى فيها إرادة الإنسان وهي: إرادة التشكيل ، وإرادة المضمون، وإرادة اللعب التي تدمجها معا. فالجدل بين الشكل والمضمون، الذي يمثّل الجدل بين المؤدى ومساحة الأداء، يفضي إلى ظهور إرادة جديدة تتجاوزهما وهي إرادة التعبير الحر التلقائي المرتجل. فهو يؤكد أن "الحرية لا تتحقق إلا عن طريق استيعاب وإجادة

القواعد والتقاليد إجادة تمكننا من السيطرة عليها وتجاوزها وفي ضوء هذا تبدو عملية التدريب على الأداء في المسرح بمثابة مرحلة استيعاب وسيطرة على القواعد تمهد لحرية الإبداع في الأداء ، فالأداء في طبيعته يسعى إلى الشكل المفتوح الحر والعفوية وسممة الارتجال.¹⁴

ويطرح كل من ريتشارد شيشنر وم.شومان الأساس المنهجي لنظرية العرض خارج دائرة الأدب يستمد هذا المنهج دعامة من الدراسات المشتركة بين مختلف التخصصات. إنَّ استخدام العلوم الاجتماعية قد تؤدي إلى بلورة نظرية جديدة خاصة بالظاهرة المسرحية يمكن أن تطرح تصورا جديدا للجمهور ، واعتباره عنصرا فعالا نشطا في العمل المسرحي .وفي هذا المجال نشير إلى الإسهامات التي قدمها كل من تيرنر وقوفمان في إثراء الدراسات السوسيولوجية والسيكولوجية والأنثروبولوجية، حيث استخدمنا فيها نماذج مسرحية في وصف الأنماط العالمية. ففي كتابه (إخراج الحياة اليومية) يوضح قوفمان كيف أن كل حدث اجتماعي هو حدث لتقدم الذات في مواجهة الآخرين أوفي مواجهة الفرد، وأن هذه المواجهة ليست مشابهة بالضرورة للأنا التي نطن أنفسنا نجيدها والتي يراها الآخرون، ولكنهما ذات مشدودة ومصوبة نحو نظرة الآخر المتوجهة إلينا والتي تجربنا على تحويل ممارستنا إلى أشكال درامية خلال السيناريوهات التي تكون الحياة الواقعية.¹⁵

يعترف علماء الأنثروبولوجيا بأن الطقوس الاجتماعية هي بمنزلة مسقط الرأس للعديد من جوانب الأداء ، فالطقس يتكون من التكرار النمطي المغلق لنشاط ما ، استجابا لأثر سحري ولا يتكرر النمط السلوكي فقط نتيجة للعادة، ولكن أيضا لأنه قد اكتسب دلالة باطنية عميقة .وقد تكون جذور هذا النشاط في الماضي عشوائية أو من قبيل المصادفة ، أو تم نسيانها ، لكنها أصبحت الآن تغلف بمغزى اجتماعي أو ديني له أهميته في عملية الفرجة.

إنَّ التركيز على تقنيات الفرجة التقليدية راود غروتوفسكي حتى خلال المرحلة الرابعة من بحثه المستمر على أنجع سبل الإمساك بمهية الفرجوية عن مصوغ . كما استقر تصنيفه لأبحاث هذه المرحلة في الدراما الموضوعية (**objective drama**) ، والتي انطلقت تحديدا سنة 1983 .تهتم الدراما الموضوعية في واقع الأمر، بتفكيك العناصر المشكلة للشعائر البدائية القديمة المنحدرة من ثقافات وحضارات مختلفة والتي لها تأثير موضوعي دقيق على المشاركين في صناعة آلياتها أكثر من متلقيها ، وبالتالي، فإن بحث الدراما الموضوعية يتموضع في فضاء بيني: بين دراسات الفرجة ، ودراسات الشعائر ، والأنثروبولوجيا الثقافية.

كما حددت أهداف الدراما الموضوعية في عزل ودراسة تلك العناصر الفرجوية من حركات، و رقص، وغناء، وإنشاد ، وبنى لغوية ، وإيقاعات ، واستعمالات محددة للفضاء . ويتم فرز تلك العناصر الفرجوية من خلال تفكيكها ، وإبعادها عن باقي العناصر الأخرى. تقول آن أوبرسفيدل: "إن النص المسرحي لا يمكن أن يكتب دون تصور مسرحي سابق، فنحن لا نكتب من فراغ، لا نكتب للمسرح دون أن يكون عندنا فكرة عن المسرح، فالكاتب المسرحي يكتب طبقا أو خلافا لنظام مسرحي قائم ، هذا يعني أن العرض المسرحي بالمعنى الواسع سابق

بشكل ما على النص ، إن الكاتب المسرحي... لا يكتب بحال من الأحوال دون أن يكون لديه تصور واضح لماديات المسرح: شكل المنصة ، أسلوب الممثلين، طريقة إلقاءهم، نوع الملابس، وغير ذلك من العناصر التي توجه الكاتب نحو نمط معين من الكتابة"¹⁶

فقد تبلورت الدراما الإنجليزية بشخصيتها المتفردة نتيجة لابتعادها عن الدين والكنيسة وامتزاجها بالتراث الأدبي الكلاسيكي من ناحية والتراث الأدبي الشعبي من ناحية أخرى . بدأ الانفصال عن الكنيسة عام 1210 عندما صدر قانون يحرم العروض المسرحية داخل الكنائس ، ونتيجة لهذا انتقلت العروض المسرحية من الكنيسة إلى الساحات الشعبية أثناء المهرجانات والمناسبات الدينية ، وامتزج العرض المسرحي الديني بالشارع وبدأت عناصر جديدة تزحف إليه مثل استخدام اللغة المحلية بدلا من اللاتينية ومثل دخول بعض الشخصيات الواقعية والمشاهد الهزلية والتعليقات الساخرة على الأحداث.

إننا نؤمن بأن نهوض المسرح يبدأ عندما يعتبر المتفرج شريكا في عملية الإبداع الفني . ومراعاة مستوى تكوينه الفكري والعاطفي. يبدو المسرح بمظهر الفن المتميز الذي يكتسب أهميته من كيفية توظيف الحياة النفسية الفردية في علاقة جماعية، فالمتفرج لا يظل وحيدا ، حيث يتلقى بواسطة المشاهدة ما يقدم له على المسرح، كما يتلقى بالنظر وجود المتفرجين الآخرين الذين ينظرون إليه بدورهم . يمسك المسرح في قبضته بخيطين من خيوط المفارقة ، فهو دراما نفسية وهو أيضا المسؤول عن كشف العلاقات الاجتماعية.

2.3 الحلقة:

تعتبر الحلقة شكل من أشكال الفرجة الشعبية ، تتناول السير والحكايات العجيبة لجذب انتباه الجمهور قصد تحقيق المتعة. وتتميز باعتمادها على الحوار الشخصي والغناء والرقص والمونولوج . تقدم الحلقة في الأسواق والمقاهي والساحات العمومية ، ويستند الراوي في تقديمها على الارتجال بعيدا عن الأماكن المغلقة . " وموازاة مع هذا النشاط المسرحي الذي كان يقدم في القاعات المغلقة وفي المدن على وجه الخصوص كان هناك نوع آخر من النشاط المسرحي تتواصل ممارسته في الساحات العامة بطريقة مرنة وحيوية من قبل سكان الأرياف، وأعني بذلك مسرح الحلقة التي تعني في اللغة العربية الدائرة . والعرض المسرحي من نوع الحلقة يجري عموما في الساحات العامة أيام السوق بحيث يجلس المتفرجون على الأرض ، الواحد إلى جانب الآخر مشكلين دائرة... وداخل هذه الدائرة ينشط المداح (الراوي) بمفرده وغالبا ما يكون مصحوبا بعازف أو مجموعة من العازفين .وفي الساحة نفسها... إن القول هو الصلة الأساسية في التواصل الديناميكي الذي يقدمه المداح مع مستمعيه ، فهو يشد انتباه المتفرجين بواسطة الكلمة ويدعوهم (كل حسب خياله) إلى تخيل مختلف الأحداث التي تتضمنها الحكاية... فالراوي الممثل في عرض مسرح الحلقة ليس ذلك الذي يحاكي وضعاً ، ولكنه المنشط ومسير الحكاية والخيال الخلاق والمبدع للمشاركين".¹⁷

ومن مميزات مسرح الحلقة اعتماده على الراوي الذي يوظف الشعر الملحون والأزجال والقول المأثور إلى جانب توظيف العناصر التراثية التي تضيف على الاحتفالية طابعا شعبيا. لقد كانت الحلقة فضاء لعبويا مشتركا بين المدن والقرى يعج دوما بالحركة والإيماءة والموسيقى وفنون القول. وقد وصف لنا عبد القادر علولة هذه الفرجة الشعبية التي تجري في المساحة الفارغة والتي تتيح للمتفرج التخيل. فالحلقة في عمقها فرجة شعبية لها معمارية خاصة، فهي تتميز بجلبتها الدائرية المفتوحة من جميع الجهات، كما أنها تتميز بنوعية جمهورها، الذي يتميز بدوره بقدرة كبيرة على التصور.

يسعى الممثلون في مسرح الحلقة إلى دعم فكرة إشراك المتفرجين معهم في الاهتمام بالعرض عن طريق دعوة واحد أو أكثر من المتفرجين إلى المساهمة في التمثيل، فهذا مسرح شعبي كامل قائم على الارتجال المنظم. ومن المسرحيين الغربيين الذين دعوا إلى إعادة المسرح الدائري إلى الوجود احتجاجا على مسرح العلبة الإيطالية ورغبة في إشراك المتفرجين إلى أقصى حد في العرض المسرحي بيتر بروك ففي عام 1964 قرر إنشاء معمل مسرحي يجري فيه تجاربه، وكانت تجارب هذا المعمل هي البذرة التي تبلور منها عرض بيتر بروك المدهش مسرحية بيتر فايس (اضطهاد واغتيال جان بول مارا) هذا العرض الهام الذي قدم في لندن ونيويورك وحاز على جائزة النقاد لأفضل إخراج مسرحي عام 1965. ومن نفس هذا المعمل نبتت فكرة مسرحية (نحن أو الولايات المتحدة) كمحاولة لخلق عمل درامي وثائقي جماعي، ويستعين في الوقت نفسه بخبرة المخرج البولندي الكبير جيرزي جروتوفسكي. وقد أخذ بروك بعد ذلك فكرة العمل على فكرة مسرح الحلقة الدائرية محاولا البرهنة على أن التجربة المسرحية كظاهرة متميزة وكعرض تستطيع أن تعطي مشاهدا شيئا خاصا بمعزل عن النص المسرحي وعن التقاليد القائمة على الإيهام. وقدم في مسرح الحلقة تجارب تعتمد على مشاهد غير كاملة من بعض مسرحيات شكسبير، وقد قدمها بلا ديكور أو ملابس تاريخية، وأراد من خلال هذا العرض أن يبين بأن وظيفة العرض المسرحي ليست مجرد تقديم رؤى جاهزة إلى المتلقي وإنما خلق فعاليات داخل هذه المشاهد المسرحية وحث المتفرج على التفكير من خلال الصور الحسية التي يشاهدها. ومن ثم إمكانية تأسيس مسرح جديد يجهز على التقاليد المسرحية المستهلكة وتأسيس ظاهرة مسرحية جديدة.

في أول ديسمبر 1972، أقبلت جماعة من ثلاثين شخصا، ممثلين وفنيين ومساعدين، من باريس إلى إفريقيا مع المخرج بيتر بروك، وكانت بداية رحلة استمرت ثلاثة شهور من البحث والعمل التجريبي، تحت إشراف المركز الدولي لأبحاث المسرح في باريس ويصف بيتر بروك هذه الرحلة التي بدأت من الجزائر مرورا بالعديد من البلدان الإفريقية. " انطلقنا من الجزائر مباشرة عبر الصحراء إلى شمال البروفي أغاديس... ومن هناك هبطنا إلى جنوب النيجر... وعبر الحدود إلى كانو في نيجيريا ثم هبوطا كذلك إلى وسط نيجيريا إلى جوس، التي تقع في سهل بينين بوسط نيجيريا، ومن هناك تفرعنا عبر نيجيريا إلى آيف، حيث الجامعة، غير بعيد من لاجوس، وإلى كوتنوي في

داهومي بنين حاليا... ومن كوتنوي صعدنا عبر داهومي إلى النيجر مرة أخرى ، إلى عاصمتها نيامي ثم شمالا حيث قطعنا جزءا من مالي ، ثم عبر الصحراء - متخذين طريقا آخر - إلى الجزائر.¹⁸

وتحدث عن تجربته الارتجالية في تقديمه عروضاً في مسرح الحلقة ونوع العلاقة التي ربطته بجمهور مدينة عين صالح. " كان العرض الأول لنا في الجزائر وفيه كانت اللحظات الأكثر إثارة في الرحلة كلها . كنا قد قطعنا القسم الأول من الصحراء ، ثم وجدنا أنفسنا في تلك المدينة الصغيرة " عين صالح " لم يكن أحد مستعداً لاستقبالنا ، ولكننا جئنا ، كنا في الصباح وكان ثمة سوق صغيرة ، فجأة قلت: " لنلعب للمرة الأولى هنا " . واستجاب الجميع لأننا أحببنا المكان . خرجنا وفرشنا بساطنا وجلسنا . وما أسرع ما تجمع الجمهور حولنا . وكان ثمة شيء مؤثر على نحو لا يصدق . لأننا كنا نواجه المجهول الكامل ، فلم نكن نعرف أي شيء يؤدي إلى التواصل ، وأي شيء لا يؤدي إليه . كل ما اكتشفناه فيما بعد وأن شيئاً مثل هذا لم يسبق حدوثه في السوق من قبل ، لم يحدث أبداً أن جاء ممثل جوال ، أو أدى ارتجالية صغيرة ، لم يكن ثمة سابقة لهذا ، كان ثمة لون من الانتباه البسيط الشامل ، واستجابة شاملة ، وتفهم يبعث البهجة ، شيء حدث - ربما في ثانية واحدة- أدى بكل ممثل لأن يغير من فهمه للعلاقة بالجمهور وكيف يجب أن تكون.¹⁹

ومن المسرحيين الجزائريين الذي سلكوا هذا السبيل في إنتاجهم المسرحي نذكر عبد القادر علولة في أشهر مسرحياته (الأقوال والأجواد). فقد اعتمد في مسرحه على النظرية الملحمية في سبيل تأسيس رؤية مسرحية جديدة تستند إلى اعتبار المتفرج طرفاً أساسياً في فضاء الفرحة المسرحية عبر إيقاظ حاسة النقد ، وتحريك الوعي لديه بإمكانية التغيير ، فالمسرح سلاح جماهيري ووسيلة لتعرية الواقع .

4. خاتمة:

نستخلص من خلال دراستنا أنّ المسرح خطاب مزدوج ، وحدث مسرحي لا بد أن يتجسد على خشبة المسرح، ولهذا تعتمد تقنيات المسرح الحديث على الفضاءات المسرحية في تشكيل فرجوية النص المسرحي. والسينوغرافيا في المفهوم الحديث تلعب دوراً هاماً في تنسيق الفضاء المسرحي، وهي تعكس نوع الرؤية الإخراجية وطبيعتها، ولهذا فهي تستخدم الوسائل والمستلزمات الضرورية التي تضفي على الفضاء المسرحي الصورة المثالية في شكله ومضمونه، ويتنوع الفضاء السينوغرافي المسرحي بتنوع الاتجاهات الأدبية والفنية ومن ثم فهو يحمل في طياته دلالات متباينة تساعد على الإبداع في الإخراج المسرحي. كما أنّ النص المسرحي يحقق متعته في اللحظة التي يمارس فيها الممثل دوره في تجسيد التفاعل بينه وبين الجمهور ، فهو الذي ينطق بالنص الدرامي ويجعله نصاً مسرحياً مجسداً ركحياً. ويظهر ذلك جلياً في مسرح الحلقة الذي يقوم على تفاعل الراوي ومستمعيه بطريقة ديناميكية وجدلية في صياغة العرض المسرحي.

5. الهوامش:

- ¹ طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، دار الشروق، ط1، عمان، الأردن 2002، ص: 18
- ² عبد العزيز العيادي، فلسفة الفعل، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس ص: 58.
- ³ حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب 2000، ص: 35.
- ⁴ أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي _ دراسة سيميائية، دار مشرق، المغرب 2000، ص: 74.
- ⁵ Patrice pavis.dictionnaire du théâtre. Editions sociales. Paris 1980. P 235.
- محمد صقر خفاجة، دراسات في المسرحية اليونانية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر ص: 96.
- ⁷ فيتو باندولفي، تاريخ المسرح، تر: الأب إلياس زحلاوي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا 1989، ص: 52.
- ⁸ Martine david . le theatre. Belin.paris 1995 p 235 .
- ⁹ عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، 2001 ص: 105.
- ¹⁰ سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنون والثقافة، الكويت، 1998، ص: 78.
- ¹¹ عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، الجزائر 2002، ص: 122.
- ¹² سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية، عدد من المؤلفين، تر: أدمير كورية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ص: 139.
- ¹³ خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب 2011، ص: 11.
- ¹⁴ جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر 1994. ص: 81.
- ¹⁵ مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر 2013، ص: 30.
- ¹⁶ عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2007، ص: 27.
- ¹⁷ عبد القادر علولة، صفحات من تاريخ المسرح الجزائري، تر: سمية زياش، مجلة الحياة المسرحية، العدد: 82، 83، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، سوريا 2013، ص: 103.
- ¹⁸ بيتر بروك، النقطة المتحولة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، تر: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، عدد: 154، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1991، ص: 122.
- ¹⁹ المرجع نفسه، ص: 123.

6. قائمة المراجع:

- _ أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي _ دراسة سيميائية، دار مشرق، المغرب 2000.
- _ Patrice pavis.dictionnaire du théâtre. Editions sociales. Paris 1980.
- _ بيتر بروك، النقطة المتحولة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، تر: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، عدد: 154، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1991.
- _ جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر 1994.
- _ حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب 2000، .
- _ خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب 2011.
- _ سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنون والثقافة، الكويت، 1998.
- _ سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية، عدد من المؤلفين، تر: أدمير كورية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا.
- _ طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، دار الشروق، ط1، عمان، الأردن 2002.
- _ عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، 2001.
- _ عبد العزيز العيادي، فلسفة الفعل، مكتبة علاء الدين، صفاقس، تونس.

- __ عبد القادر علولة، صفحات من تاريخ المسرح الجزائري، تر: سمفة زباش، مجلة الحياة المسرحفة ، العدد: 82 ، 83 ، الهفئة السورية العامة للكتاب ، دمشق ، سوريا 2013 .
- __ عبد الكرفم جدرف، التفنفة المسرحفة، الصندوق الوطنف لترقفة الفنون والآداب، الجزائر 2002 .
- __ عصام الالفن أبو العلا، آلفاء التفقف فف ءراما توففف الحكفم، الهفئة المصرفة العامة للكتاب ، 2007 .
- __ فففو بانءولفف، تاريخ المسرح، تر: الأب إلفاس زحلاوف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاء القومي، دمشق، سوريا 1989
- __ Martine david . le theatre. Belin.paris 1995 p 235
- __ محمد صقر خفافة ، ءراسات فف المسرحفة الفونانفة ، مكتبة الأنجلو مصرفة ، مصر .
- __ مخلوف بوكروء، التفقف والمشاهءة فف المسرح، مقامات للنشر والتوزفء، الجزائر 2013.