1-1 المقدمة

منذ القدم والإنسان ينشد سبل التكيف مع بيئته المحيطة وذلك من أجل البقاء والاستقرار, باعتبار أن غريزة البقاء متجذرة في الإنسان, وباختلاف البيئات الطبيعية اختلفت سبل العيش وبالتالي التنظيمات الاجتماعية وأشكال التفاعل والاستفادة من البيئة.

وبما أن المسرح هو من أهم سبل التكيف اذ أنه يستجيب ويتفاعل مع القضايا المصيرية للإنسان وذلك عبر تجسيدها في شكل فعل مسرحي إذ أن المسرح يخضع للشروط التي تفرضها البيئة الطبيعية محاولا إيجاد أنجع السبل التي من شانها إيجاد معادلة تضمن بقاء الانسان.

ومع أن الحاجات الأساسية للإنسان تتفق في كل زمان ومكان إلا أن سبل تحقيق تلك الحاجات قد اختلف من إنسان لأخر, وذلك تبعا لاختلاف مسرح الاحداث (المكان الذي يقطنه الإنسان).

فسبل كسب وتامين إنسان الصحراء لقوته تختلف بالضرورة عن سبل كسب العيش لإنسان السهول أو إنسان الجبال, ومع الوضع في الاعتبار هذه الاختلافات البيئية التي فرضت على الإنسان سبل كسب مختلفة وبالتالي سلوكيات مختلفة بل وحتى قيم مختلفة تتفق وتتكامل والبيئة المحيطة, وهنا يجب أن نشير الي أن تلك الاختلافات بين البشر لا ترجع كلها لعامل البيئة, بل هنالك عوامل اخرى قد ساهمت في تشكيل وتعميق هذه الاختلافات ومن تلك العوامل, عوامل وراثية وعوامل اخرى ثقافية مكتسبة, ولما كان المسرح هو الفن الأكثر شمولا بمعنى أنه الفن الأكثر قدرة على تجسيد حياة الإنسان واستحضارها في شكل فعل مسرحي ليس بغرض الاستحضار فقط بل لتجسيد ومناقشة القضايا الملحة والتي تساهم بشكل مباشر أو غير مباشر في تأمين حاجياته الضرورية منها والثقافية.

وباختلاف البيئات الطبيعية والثقافية اختلف الإنسان وبالتالي اختلفت القضايا وسبل طرحها.

فالباحث يرى أن للمكان بشقيه البيئي الطبيعي والثقافي المكتسب دور في تشكيل الوعي الإنساني بالتالي السلوك ومظاهر الحياة بشكل عام.

فالباحث يقسم المكان الي قسمين, **القسم الأول** دراسة المكان باعتباره حاضن **والقسم الثاني:** دراسة المكان باعتباره وسيط اتصالي وعنصر من عناصر تكوين الشخصية, ومن ثم القيم الاجتماعية وغيرها, وهنا تتضح سلطة المكان ونسبية القيم الإنسانية, إذ أن الإنسان كائن متحول متجدد يأثر ويتأثر ولا يركن الي الثبات والجمود إذا كان في وسط غير ثابت فهو يسعى من خلال تغيير سلوكه الي مواكبة التغييرات التي تحيط به, اي أنه من خلال تعديل سلوكه يسعى الي عملية التكيف, وفي رأي الباحث إن

تغيير البيئات من خلال الهجرات الداخلية او الخارجية لا يعني بالضرورة تغيير السلوك بنفس سرعة تغير الأمكنة, فمثلا تحول مجتمع معين من حياة الرعي والترحال الي حياة الزراعة والاستقرار لا يعني أنه سيهجر جميع قيمه التي شكلتها بيئته ونمط حياته السابقين, بل إن الإنسان يهاجر هو وقيمه وثقافته, في البداية تسيطر الثقافة الاولى وإن اختلفت الأرض والتضاريس وسبل كسب العيش وقد يحدث تداخل في أنماط الحياة (نمط الحياة السابق والنمط الحالي) الي أن يبدأ المكان الجديد في فرض شروطه على الوافدين ومن ثم تبدأ عملية تعديل السلوك من أجل التكيف مع البيئة الجديدة, مع الملاحظة أن التغير قد يكون سريعا او بطيئا وذلك باختلاف المؤثرات الظرفية.

إن تاريخ المدينة الحديث في السودان(بعد انهيار مملكة سنار) حديث نسبيا مقارنة مع تاريخ المدينة في الأمم الأخرى وبالتالي نجد أن السلوك البدوي (سالبا كان ام موجبا) يسود المدن السودانية, لأن سكان هذه المدن أتوا إليها بمحمول أن الريف نفسه بدا يتحول الي مدن بتأثير من التطور الصناعي أو التغيير السياسي أو تطور وسائل الاتصال وغيره.

ويحدث في جميع المدن السودانية الان أو أغلبها التباس وتصارع بين هذه القيم, فمن ناحية يحتفي المجتمع بهذه القيم البدوية الأصيلة ويتمسك بها, ومن ناحية أخرى يريد أن يتمتع بنفس القدر من القيم المدنية, مع العلم أن العلاقة بين القيم البدوية والقيم المدنية هي علاقة عكسية. فالإنسان في الثقافة المدنية يعلى من شأن الذات على حساب الجماعة (الجماعة من منظور القبيلة) بينما في المجتمع البدوي يعلى من شأن الجماعة على حساب الفرد. وبالتالي فإن التغيير في البنى الاجتماعية مرهون بترجيح إحدى كفتي المعادلة, مع أن تساوي طرفي المعادلة لا يعني الاتزان بقدر ما يعني التكافؤ في طرفي الصراع.

أما القسم الثاني يدرس المكان باعتباره وسيط جمالي من خلاله يمكن الاتصال والتفاعل مع الجمهور (مكان العرض المسرحي) أي أن المكان يحضر في العرض المسرحي على مستويين: في تكوين الشخصية وفي العرض.

وتتعدد أماكن العروض المسرحية بتعدد الأمكنة في النصوص وإذا كان حضور المكان على مستوى تجسيد الشخصية وأفعالها على خشبة المسرح يكون مهما, فمكان العرض المسرحي يتمتع بنفس الأهمية, فبالإضافة الي أنه يحمل بالدلالات والرموز التي تساهم في التعبير عن مكنون الشخصيات, فهو أيضا يعتبر وسيط اتصالي يختلف باختلاف حدود المكان وزوايا الرؤيا التي يختارها منجزو العرض.

2-1 مشكلة البحث

تحاول الدراسة ربط أشكال مسرحة المكان باطر فكرية نظرية واضعين في الاعتبار السياقات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي ساهمت في تكوين تلك الاشكال المسرحية بالإضافة الي ان مسرح الموقع ومسرح الموقع المحدد تجاوز العديد من العوائق التي لازال يواجهها المسرح التقليدي حيث يحتاج المسرح التقليدي لبني تحتية (مسارح).

هذا البحث يركز على إمكانية المواقع غير المسرحية لاستقبال عروض مسرحية وبذلك يتم تجاوز العديد من المشكلات التي تعوق تطور النشاط المسرحي في السودان. بالإضافة الي إغناء المشهد السوداني بأشكال مسرحية متنوعة.

أهمية الدراسة:

تكمن أهمية الدراسة في التركيز على أشكال مسرحة المكان مع توضيح الفروقات التي تميز بين تلك الأشكال.

3-1 هدف البحث:

1- يهدف البحث لتقديم دراسة علمية في أشكال مسرح المكان, فعلى حد علمي انه لم يكتب اي دارس سوداني دراسة مستفيضة في هذا الموضوع مع أن الممارسة موجودة.
2- كذلك يهدف البحث الي زيادة النشاط المسرحي عبر توفير دراسة نظرية لأشكال مسرح لا تحتاج لمسارح (مباني) وبذلك يمكن أن ينتشر النشاط المسرحي في أرجاء السودان, مع العلم أن هنالك العديد من المدن والقرى التي لأي توجد بها مسارح بالإضافة الي شريحة الرحل.

4-1 فرضية البحث:

1- شكل الفرجة المسرحية يلعب دورا مهما في إيصال مدلولات العرض الفكرية, أي أن شكل القالب الفني وبماله من خصوصية يخلق تكاملا مع الجانب الفكري
2- إن هذا الشكل من الفرجة(خارج العلبة الإيطالية) هو أقرب للمتلقي السوداني من شكل الفرجة في المسرح التقليدي لاعتبارات ثقافية.

منهج الدراسة:

المنهج الوصفي التحليلي والمنهج التاريخي

حدود الدراسة:

التجارب السودانية في هذا الاتجاه في الخرطوم الي عام 2005م

وسائل وادوات جمع المعلومات :-

الكتب, رسائل الدكتوراه والماجستير السابقة, المجلات, الإنترنت, الأوراق العلمية المنشورة, المقابلات, الخبرة المستمدة من مادة موضوع البحث, أشرطة الفيديو, النصوص المسرحية

الدراسات السابقة:

حسب إطلاع الباحث بشكل مباشر لكن هنالك دراسة مقاربة له وهي: صالح محمد عبد القادر, دراسة دكتوراه غير منشورة بعنوان (توظيف المكان في العرض المسرحي) 2010م الدراسة اتبعت المنهج الوصفي التحليلي ومن اهم النتائج التي وصلت إليها

1- من المهم أن يكون هنالك تلائم بين هندسة المكان المسرحي/ مكان العرض والأسلوب في التصوير الاخراجي ذلك لان شكل خشبة المسرح تفرض نوعا معينا التخطيطات والتنقلات والزوايا, كلاهما يؤثر في الاخر ويتأثر به فلا تكتمل جمالية عرض مسرحي إلا عند استيعاب مكان العرض المسرحي وتلاحمه الروحي, اي عندما تصبح دار العرض شخصية إبداعية وفرجوية محققة.

ركزت هذه الدراسة على أشكال المسرح وطرق توظيف المكان في العرض المسرحي بينما ركزت الباحث على أشكال مسرحية المكان والفروقات بيت تلك الأشكال بالإضافة الي ربط بعض التجارب بمرجعيات فلسفية معينة

هيكل البحث :-

يتكون البحث من ثلاثة فصول

الفصل الأول: **تاريخ وجغرافية السودان والمسرح في السودان**

المبحث الأول: تاريخ السودان

المبحث الثاني : جغرافيا السودان الطبيعية

المبحث الثالث : جغرافيا السودان البشرية

المبحث الرابع : المسرح في السودان

الفصل الثاني : **المسرح والمكان**

المبحث الاول : المكان في الفلسفة ومستويات المكان

المبحث الثاني : المكان المسرحي

المبحث الثالث: ما بعد الحداثة والمسرح

المبحث الرابع: اتجاهات جديدة في المسرح

الفصل الثالث : **التطبيق على عرض مسرحية أنتيجون إخراج صالح عبدالقادر2005م**

الفصل الأول
جغرافية السودان والمسرح في السودان

المبحث الأول: تاريخ السودان

مفهوم السودان

إن وجود الإنسان في الأرض التي تعرف الان باسم السودان وجود بالغ القدم حيث تدل الأثار على أن الإنسان ومنذ فجر البشرية تواجد في هذه الارض وعمرها, وقد توالى التعمير والتطور الي أن قامت حضارات ذات إنجازات علمية وحضارية ساوت قيمتها إن لم تتجاوز الحضارات التي واكبتها زمنيا. وقد عرف السودان تاريخيا بعدد من المسميات,(ومن بين الاسماء والصفات الكثيرة التي اطلقت على اهل السودان الشمالي, الاسماء (واوات) (كش) والصفتين (تانحسي) (ارض الجنوب) و (تامسيتي) ومن بين الأسماء ساد اسم كوش حتي عرفت به البلاد وأهلها لدي الشعوب الأخرى - الأشوريين والعبرانيين والاكسوميين, وتلاحقت الحقب القديمة ووردت أسماء عديدة أخري غير تلك الأسماء المذكورة محدودة بالزمان والمكان حتي عهدي نبتة/مروي (750ق م – 350 م) و عرفت مملكة مروي منذ تاريخ ظهورها بين منتصف القرن الثامن ق.م و حتي انهيارها في القرن الرابع الميلادي العصر. تضم سودان وادي النيل الشمالي والأوسط الواقعة الي الشرق من مروي فيما عرف في الماضي بجزيرة مروي.

وقد تجمعت في مروي الأفكار الحضارية على ذلك العصر ....ونشرت العقائد والأفكار والقدرات الفنية وكانت عاصمتها مدينة مروي على النيل في مكان يعرف الان بالبجراوية على بعد 23 ميلا شمال شندي ومن ثم أطلق اليونان والرومان اسم الأثيوبيين على السودان عموما وعلى جميع بلاد السود والشديدي السمرة ومعناها الوجه الأسود والمحرق, فهو على إطلاقه يشمل بلاد السودان والحبشة وهي تدل في ذات الوقت على حضارة كوش والحضارة النوبية كما أطلق الكتاب العرب ذات الاسم الوصفي "السودان" على المنطقة وتعني بلاد الرجال السود كما تطلق الصفة على البيضان والحمران في اللغة العربية ومن بعد أن زالت مملكة مروي لم تشتهر في أثيوبيا الا أماكن النوبة على النيل والبجة والصحراء الشرقية وأن النوبة اعتنقوا النصرانية في القرن السادس للمسيح وبقى البجة على الوثنية (فضل الله احمد عبدالله, 2008م, ص22)

لم يكن لفظ "السودان" معروفا أو مستخدما وشائعا قبل التوسع العربي الذي تأتى على المدى الواسع وانتشار القبائل العربية وتحركات الجماعات والبطون العربية بعيدا عن موطنهم ومضاربهم الأصلية في شبه الجزيرة العربية الى مساحات كبيرة من الأرض الافريقية. فقد جاء استخدام هذا اللفظ من بعد انتشار عام على محور محدد من الشرق الي الغرب فيما بين مصر والمغرب وعلى امتداد كل الأرض في الظهير المباشر للجبهة العربية البحرية التي تطل بها على البحر المتوسط وكان ذلك المحور

المشار اليه منطلقا لتحركات على محاور تعبر البحر شمالا الي الأرض الأوربية ومجموعات الجزر على أطراف ومن حول أشباه الجزر الجنوبية ومحاور أخرى تعبر الصحراء جنوبا الي نطاق السافنا في أفريقيا المدارية. وعندئذ كانت كلمة "السودان" العربية الأصل التي أطلقها العرب وشاع استخدامها على كل مساحات الأرض الافريقية التي بلغتها تحركاتهم فيما وراء الصحراء الكبرى. وكانت تلك المساحات هائلة وتمتد على محور طويل من أقصي الغرب الذي يشرف على المسطح المائي للمحيط الأطلنطي أو ما كان يعرف ببحر الظلمات آنذاك, الي اقصي الشرق الذي يطل على البحر الأحمر وينتهي عند سفوح الأرض الصاعدة بدرجة واضحة الي الهضبة الأثيوبية, الحبشية (صلاح الدين على, 2000م, 15)

يعبر لفظ "السودان" في اللغة عن جمع كلمة أسود وقد شد انتباه العرب لون البشرة الغالب على سكان المساحات والأقاليم الواسعة من أفريقيا فيما وراء الصحراء الأفريقية الكبرى ومن ثم انحدر منه ذلك اللفظ وكان ذكر أرض السودان مرة و بلاد السودان مرة أخري في مؤلفات وكتابات العرب من المؤلفين والجغرافيين وغيرهم (صلاح الدين على, 2000م, 16)

وللجاحظ كتاب بعنوان "فضل اهل السودان على البيضان" و فيه عدد فضل السود على البيض وما يهمنا هنا أنه ذكر كلمة "سودان" وقصد بها السود جميعا.

أما الحبش, هم جنس من السودان وهم الأحبش والحبشان مثل حمل وحملان, وأحبشت المرأة بولدها إذا جاءت به حبشي اللون أي شديد السواد, والحبشة ضرب من النمل سود عظام والنسبة حبشية وروضة حبشية خضراء تقرب الي السواد (سيد احمد العقيد,2005م, ص 4)

ومادة حبش في اللغة العربية تدل على التحالف ومن هذه المادة الفاظ شائعة عند العرب فنجد حباشة سوق من أسواق العرب في الجاهلية ومن أسماء الأعلام العربية حبشي و حبيش(سيد احمد العقيد,2005م, 5)

أما "أثيوبيا" فهذه كلمة أطلقها قدما الإغريق على البلاد المتاخمة لحدود مصر الجنوبية ما يلي الشلال الأول, وهو ما كان يسميه الفراعنة مملكة كوش ولم تطلق على ما نعرفه الان بالحبشة, وهي لفظة يونانية مركبة من كلمتين تعني الوجه المحترق وقد أطلق الأحباش هذا اللفظ على بلادهم تيمننا بذكره في التوراة (سيد احمد العقيد,2005م 6,7)

السودان يمثل القطاع الجنوبي من وادي النيل وهو جزء من الحوض الذي يمثل أهم الظواهر التضاريسية في القارة حيث يبدأ النيل الأبيض في انسيابه من بحيرة فكتوريا ويتجه شمالا عبر الإقليم الجنوبي حيث تتصل عدد من الأنهر الصغيرة التي تنحدر من نقاط تقسيم المياه الطبيعية من الكنغو وأفريقيا الوسطي والسودان بالإضافة

الي ما يصل من أثيوبيا من الروافد المختلفة مثل الدندر, الرهد, والسوباط وعطبرة وأهما النيل الأزرق الذي ينساب من بحيرة تانا في منطقة مرتفعات أثيوبيا الشمالية فليس ثمة مساقط مياه ولا شلالات ولا تيار محدد(فضل الله, 2008م, 20)

أما هوميروس المؤرخ اليوناني الملقب بابي التاريخ فقد وصف أثيوبيا في كتاباته الكثيرة ويلاحظ أن كلمة أثيوبيا هنا لا تعني الحبشة او أثيوبيا الحالية وإنما تشمل كل المنطقة المعروفة الان بالسودان وأثيوبيا وإرتريا بل لعل هذا التعريف أقرب ما يكون لمصطلح السودان ولعل هذه الإشارة تؤكد ترادف المصطلحات وهذه المصطلحات قديما كانت تعني نفس الشي (سيد أحمد العقيد,2005م, ص7,8)

أما كوش كان يطلقها قدماء المصريين عل حدود مصر الجنوبية وهي ما نسميه بلاد النوبة (سيد أحمد العقيد,2005م, ص9)

إن الحدود بين الدول الأفريقية هي حدود سياسية لا تعبر عن حال الواقع الثقافي بين هذه الدول, فالمستعمر قسم أفريقيا تقسيما راعى فيه مصالحه ولم يكترث للقبائل والثقافات, وواقع الحال يؤكد هذا الزعم فكثير من القبائل السودانية والتي تنتشر على الحدود تتواجد في الدول المجاورة للسودان أيضا بل أن معظم تلك القبائل لازالت تحافظ على موروثاتها الثقافية وعاداتها وتقاليدها. ساهم موقع السودان الجغرافي باعتباره طريقا للحج والتجارة في الماضي في إثراء التعدد والتنوع اثنيا وثقافيا, فالسودان بلد تحده العديد من الدول الافريقية والعربية, ويتشارك السودان العديد من القبائل الافريقية والعربية مع دول الجوار.

المبحث الثاني: الجغرافيا الطبيعية والبشرية

كروية الارض والموقع الجغرافي

الأرض هي إحدى كواكب المجموعة الشمسية التي تتألف من تسعة كواكب وهي بحسب قرب المسافة من الشمس عطارد, الزهرة, الأرض, المريخ, المشترى, زحل, أورانوس, نبتون وبلوتو.(محمد مدحت جابر, 2004م, 19)

اللون الأزرق الغالب على منظر الأرض لمن يتطلع إليها من الفضاء الخارجي هو بسبب غلبة نسبة المياه على اليابسة (حوالي 70%) واللون البني والرمادي الغالب على اليابسة بسبب أن 70% من هذه اليابسة مكون من مناطق جافة (صحاري) او

مناطق حشائش الإستبس او مناطق صخرية او مناطق نباتية خفيفة التوزيع (محمد مدحت جابر, 2004م, 20)

ان أهمية كروية الأرض تكمن في كونها تتسبب في اختلاف الليل والنهار وتتابع الفصول الأربعة كما أن هذه الكروية قد أدت الى تحديد الأماكن عن طريق خطوط الطول ودوائر العرض

الموقع الجغرافي الذي ينتمي الى هذه الكرة ويلتصق بها التصاق أعضاء الجسم بالجسم, من أهم الظواهر الطبيعية المؤثرة في حياة الافراد والجماعات وفي حياة المدن والدول ومراكز العمران والاستيطان وما يتبعها او ينشأ عنها من عمران وأنشطة اقتصادية متنوعة ...)(عبدالله عطوي,1969م,53)

معظم سطح الأرض هو جبلي الطابع وأراضي وعرة أشهرها جبال الألب الممتدة في شمال غرب أفريقيا بالمغرب العربي ثم في اوروبا في اتجاه عام من الغرب الي الشرق ثم الهملايا في أسيا, وأيضا جبال القوقاز بين بحري قزوين والأسود. أما في العالم الجديد فيمتد قوس الروكي في غرب أمريكا الشمالية ثم في أمريكا الوسطى جبلية الطابع وتبدأ بعدها جبال الأنديز على طول غرب امريكا الجنوبية. وبالطبع فإن الجبال لا تؤمن معيشة سكان كثيرين كما في حالة السهول(محمد مدحت جابر, 2004م, 25)

والموقع الفلكي او الرياضي هو موقع المكان بالنسبة لخطوط الطول ودوائر العرض, وتكمن أهميته في كون خطوط الطول هي المسئولة عن اختلاف التوقيت اما دوائر العرض هي المسئولة عن نوع المناخ والحياة النباتية والحيوانية على سطح الارض. فتحديد الإقليم المناخي يقودنا الى تحديد الإقليم النباتي وما يرتبط بذلك من توزيع للإنسان ولألوانه وأشكاله وطباعه وامزجته ورغباته وحرفه ومطالبه, ويكفي الإشارة الى الاختلافات الواضحة بين المناطق الواقعة في العروض السفلى القريبة من خط الاستواء وتلك الواقعة في العروض العلىا(عبدالله عطوي, 1969م, 53- 54)

والموقع الطبيعي او الجغرافي هو موقع المكان بالنسبة للظاهرات الطبيعية المختلفة على سطح الأرض, كموقع المكان بالنسبة للمحيطات والبحار والسهول والجبال والأنهار وما ينشأ عنها من اختلافات كبيرة في الحياة البشرية من توزيع للسكان وكثافاتهم وأنشطتهم الاقتصادية وحياتهم الاجتماعية, قد تفوق في أهميتها الموقع الفلكي ويكفي أن نشير هنا الى المناطق الداخلية لحوض الكنغو والأمازون وما كان لأثر هذا الموقع الداخلي في تخلفها وانعزالها بالمقارنة مع المناطق السهلية وكذلك حال المناطق القريبة من العروض الوسطى ذات المناخ الصحراوي الجاف حيث يندر السكان ويختفي الغطاء النباتي مقارنة بالمناطق الشرقية المقابلة ذات المناخ الموسمي الغزير الإنتاج الكثيف السكان (عبدالله عطوي, 1969م, ص54)

أشكال سطح الارض (مظاهر السطح او التضاريس)

ولأشكال سطح الأرض أثر كبير في موائمة حياة الأنسان لها ومن ثم في التطور البشري لكثير من مناطق العالم وقد يكون عامل التضاريس من العوامل المساعدة على النشاط البشري وقد تكون من العوامل المعرقلة لهذا النشاط. والإنسان الذي يسكن الأقاليم الجبلية يستخدم بالضرورة للحصول على طعامه طرقا تختلف عن تلك التي يتبعها سكان السهول الزراعية كما أن المناخ المرتبط بالتضاريس ارتباط وثيق ينعكس سلبا او إيجابا على تبعثر السكان او تجمعهم في مناطق دون اخرى, فمن المعروف اننا كلما ارتفعنا 1 مترا تنخفض درجة الحرارة درجة واحدة مئوية ويستمر الأمر كذلك حتي نصل الي خط الثلج الدائم حيث تنعدم الحياة النباتية والحيوانية ومعها الحياة البشرية لشدة البرد. لذلك نجد أن الوحدات السكنية التي تقع في الجهات الباردة, نجد مركزها او بؤرتها في السهول, بعكس تلك الواقعة في الجهات المدارية التي نجد مركزها على المرتفعات فبغوتة عاصمة كولومبيا على ارتفاع 8500 قدم في مرتفعات الإنديز وكيتو عاصمة الإكوادور على ارتفاع 9340 قدم, و أديس أببا عاصمة أثيوبيا على ارتفاع 10000 قدم (عبدالله عطوي, 1969م, 55-56)

و ساكنو الجبال أيضا يتميزون بالقوة البدنية والعزلة والشك في الأغراب والمحافظة, لذلك يرفضون الكثير من التيارات الحضارية التي تصلهم من الخارج وهم بذلك بعكس سكان السهول الأكثر فرحا ومرحا وانفتاحا لسهولة العيش وتنوع مصادر الدخل و الرزق عندهم.

و التربة مصدر اساسي لغذاء الإنسان والحيوان وحيثما تتوفر التربة الخصبة مع مناخ ملائم تزدهر الزراعة و يتكاثف السكان وتشهد بذلك الحضارات القديمة التي نشأت على ضفاف النيل و بلاد الرافدين و غيرهما (عبدالله عطوي, 1969م,

الحرارة:

السودان قطر حار على وجه العموم وقد تسجل فيه نهايات عظمي للحرارة تمثل قمة من بين القمم التي ترتفع اليها درجات الحرارة العظمي في العالم ومع ذلك فإن ثمة فرص لأن يكون تعامد الشمس وسطوعها وانخفاض درجة الرطوبة النسبية مدعاة أن تكون حركة الرياح الشمالية وسرعتها سبب انخفاض درجة الحرارة وتسجيل النهايات الصغرى(صلاح على,2000م, 16)

وقد تناسق الطقس والأمطار والتربة على أن يتوزع السودان بين صحاري يسكنها البدو من رعاة الإبل ومساحات من السافنا اليابسة ترعاها الماشية وأراضي مروية يفلحها مزارعون مستقرون, والنيل الذي يجري من الجنوب الي الشمال هو بمثابة العمود الفقري للبلاد اذ تتكاثف حوله حياة الاستقرار, ومعظم أجزاء السودان تتكون من سهول منبسطة باستثناء المرتفعات المتمثلة في جبل مرة وعوينات, وميدوب في دارفور وسلسلة جبال النوبة في كردفان وبعض السلاسل الجبلية في جنوب الفونج ذائدا سلاسل البحر الاحمر في الشرق.

إن ذلك التباين في التضاريس وتعدد المناخ وتباينه من مكان الي مكان قد أثر على أنماط الحياة الاجتماعية والثقافية في السودان, كما أن معظم مساحته وسهوله الوصول اليه مع وفرة المراعي والموارد الطبيعة فيه قد لعب دورا أساسيا في مجريات الامور وذلك بصفة خاصة فيما يتعلق بعملية الهجرة الوافدة مما أثر أثرا كبيرا في انماط الثقافة و تطورها (فضل الله, 2008م, 21)

يري ديمولان (على حد قول عبدالله عطوي)" أن عناصر البيئة ثلاثة : المكان والعمل والناس. فالمكان يؤثر في نوع العمل ونوع العمل يؤثر في المجتمع وفي تنظيمه الاجتماعي وهذه المعادلة تصدق في رأيه على المجتمع الريفي, أما في مجتمعات المدن فيفقد نوع العمل اتصاله بالبيئة الطبيعية ويعتمد أكثر على المجتمعات البشرية ولذلك تنقلب المعادلة (عبدالله عطوي, 1969م, 35)

في ضوء هذه العناصر الثلاثة (البيئة والعمل والناس) يمكن فهم طبيعة وخصوصية النشاط الانساني بشكل عام, وذلك لان هذه العناصر الثلاثة مجتمعة تشكل الوجود الانساني. فالبيئة الطبيعية لها ملامحها الخاصة وتتمثل في شكل سطح الارض المناخ ونوع التربة... فالبيئة تؤثر او ربما تؤطر شكل النشاط الاقتصادي للإنسان, والنشاط الاقتصادي بدوره يفرض شكلا معينا من العلاقات الاجتماعية ويساهم في بروز قيم إنسانية معينة. اما الانسان (يختلف الناس في بقاع الأرض اختلافا كبيرا في خصائصهم الجسمية والثقافية ونظمهم الاجتماعية وفي نظام مساكنهم وتجمعاتهم البشرية ونشاطهم البشري او الحرف التي يقومون بها, وبعض هذه الاختلافات بيولوجية وبعضها الأخر حضاري, كما أن البعض منها لازال يرجع الى البيئة الطبيعية). هذه الاختلافات جميعا هي موضوع الجغرافية البشرية وليس المهم فقط أن نتوصل الي طريقة توزيع الظواهر البشرية على سطح الأرض ولكن أيضا الي العوامل التي جعلت هذا التوزيع يتخذ طريقة او نمطا معينا. وهو في هذا يجد في حالات كثيرة أن ذلك التوزيع يرتبط مباشرة بالظاهرات الجغرافية المحيطة به, كظاهرات سطح الأرض المختلفة او الغطاء النباتي او الظروف المناخية السائدة, وفي حالات اخرى يرتبط هذا التوزيع بظروف بشرية مثل كثافة السكان او درجة الحضارة او القدرات الجسمية والعقلية التي يرثها الناس عن أجدادهم, وحتى حين تكون الظروف البشرية مسئولة بطريقة مباشرة عن توزيع أنواع معينة من النشاط البشري, فإن التعمق في الدراسة واستقصاء البحث يكشف أن البيئة الطبيعية قد أثرت في ذلك بطريق غير مباشر). ومن هنا فان الجغرافية البشرية كما يراها هنتنغتون هي الظروف البيئية بعناصرها وأشكالها المختلفة ومدى استجابات الإنسان لها, ولذلك قسم هنتنغتون الجغرافية البشرية الى العناصر الثلاثة التالية (عبدالله عطوي, 1969, 51-52)

1- الظروف الطبيعية وتشمل الارض ككرة وأشكال سطح الأرض والمسطحات المائية والتربة والمعادن والمناخ.

2- اشكال الحياة على سطح الأرض وتشمل النبات والحيوان والانسان.
3- استجابات الإنسان للبيئة وتتمثل في الحاجات المادية كالطعام والشراب والملبس والمسكن والأدوات المستعملة ووسائل النقل والمواصلات كما تتمثل في الحرف الأساسية التي يقوم بها الإنسان, وهي صيد البر والجمع والالتقاط وصيد البحر والرعي والزراعة وقطع الأخشاب والتعدين والصناعة والتجارة كما تتمثل أيضا في قدرات الإنسان وكفاءاته وحاجاته الاخرى الثقافية والاجتماعية.

ومن الصعب تفهم المشاكل البشرية دون فهم البيئة الطبيعية التي يعيش فيها الإنسان, مؤثرا ومتأثرا بدرجات متفاوتة تتفق مع تطوره الحضاري وتتلائم مع قدراته وحاجاته ورغباته. ومن هنا كانت أهمية دراسة البيئة الطبيعية, وإن كنا لا ندرسها كغاية, بل كوسيلة لتفهم النشاط البشري على أساس أن هذه البيئة هي المسرح الذي يلعب عليه الإنسان أدواره المختلفة, وهي مجال تفاعله ونشاطه...)

وليست البيئة الطبيعية عاملا بسيطا بل هي في الواقع عامل مركب تشتمل على عدد كبير من العناصر المتداخلة التي تحدث آثارها مجتمعة على الرغم من أن أحد هذه العناصر او بعضها قد يكون اوضح اثرا من غيره من العناصر في مناطق خاصة وحالات معينة وهكذا يختلف تأثير البيئة من مكان الى مكان ومن زمان الى زمان (عبدالله عطوي, 1969, 52-53)

ص58)

المناخ:

يعتبر المناخ من أهم عناصر البيئة الطبيعية تأثيرا في الانسان ونشاطه سواء بشكل مباشر او غير مباشر فهو يؤثر في لون جلده وشكله وفي ملابسه وفي نشاطه الاقتصادي ومحاصيله ومواصلاته. وقد استرعى تأثير المناخ في تطور الحياة البشرية انتباه عدد من الباحثين المحدثين منهم هنتنغتون الذي يري للمناخ تأثيرا في النشاط البشري من الناحيتين العقلية والجسدية لا يمكن انكاره, و شبه السلالات والمجتمعات بالأشجار التي تزرع في تربة خاصة تتأثر بمناخ خاص, بالإضافة الي تأثرها بنوع السلالة الشجرية وبدرجة العناية بها وهو يوكد أن خروج الموجات البشرية من شبه جزيرة العرب وأوسط أسيا كان بسبب التغيرات المناخية بالإضافة الي تأثير الإنسان بصفاته الجسدية الموروثة وبحضارته المكتسبة ولا يقتصر أثر المناخ على حاضر الإنسان بل يصدق كذلك على ماضيه من ناحيه هجراته و اختلاطاته و تأثره الكبير بعامل الوراثة (عبدالله عطوي, 1969م, 65- 66) وقد تناول ابن خلدون في الجزء الاول من مقدمته تأثير المناخ على مظهر الانسان وسلوكه, فقد قسم ابن خلدون الأرض الي سبعة أقاليم, الإقليم الرابع هو الأكثر اعتدالا, يليه الثالث والخامس, والإقليمين الأول والسابع هما الأكثر تطرفا, وقد وصل ابن خلدون الي استنتاج مفاده إن الإنسان المتواجد في الاقليم المعتدل هو الأكثر اعتدالا في مظهره وسلوكه, ويقل هذه الاعتدال

كلما ابتعدنا من الاقليم الرابع شمالا او جنوبا(فالعلوم والصنائع والمباني والملابس والاقوات والفواكه والحيوانات وجميع ما يتكون في هذه الاقاليم الثلاثة المتوسطة وصف بالاعتدال)(عبدالرحمن بن محمد بن خلدون, 2004م, 189) لم يقصر ابن خلدون تأثير المناخ على لون الإنسان فقط وشكله بل تعداه الي تأثير المناخ او الهواء في مزاج الإنسان وسلوكه وقيمه. فابن خلدون اعتبر أن لون البشرة يرتبط ارتباطا كليا بالمناخ, وذلك لان الإنسان يسعى دائما الي التكيف مع البيئة المحيطة, فإنسان الاقاليم الحارة أسود البشرة, وإنسان الأقاليم الباردة أبيض البشرة, وإنسان الاقاليم المعتدلة معتدل بين الأسود والأبيض, وأما فيما يتعلق بتأثير المناخ على السلوك يذكر ابن خلدون(السودان ساكنين في الاقليم الحار, واستولى الحر على أمزجتهم, وفي أصل تكوينهم... فتكون ارواحهم بالقياس الي أهل الإقليم الرابع اشد حرا, فتكون أكثر تفشيا, فتكون أكثر فرحا وسرورا وانبساطا)(محمد بن عبدالرحمن بن خلدون, 2004م, 194)

ابن خلدون

كان ابن خلدون (1332 – 1406) أول عالم اجتماعي عربي ميز بين المجتمع الريفي والمجتمع الحضري وذلك في الباب الثاني من مقدمته المشهورة , ودرس الظواهر الاجتماعية التي تنشأ عن كل من المجتمعين كما لاحظها في عصره وفي ذلك يقول أن البادية أقدم من الحضر إذ هو ينظر اليها كما ننظر نحن الي المجتمع الريفي وذلك مجاراة لمعني الحضر في اللغة العربية ... إن البداوة أصل العمران وإن الأمصار (العواصم) امتداد لها وإن البدو يحتاجون الي مكان فسيح ترعى فيه قطعانهم, فكانت الصحراء والبراري أنسب مكان لهم, ومن هذه البيئة الطبيعية نشأت كل صفاتهم, فهم يتخذون بيوتهم من الوبر والشعر بينما يتخذها أهل الحضر من الحجارة والطوب المحروق. والبدو أقرب الي الخير من أهل الحضر لانهم أقرب الي الفطرة منهم, وأنهم أقرب الي الشجاعة من أهل الحضر لأنهم دائما في صراع مع الطبيعة ومع غيرهم أما أهل الحضر فقد ضمن لهم الحاكم او الجيش الأمن والرفاهية وإن خضوع أهل الحصر للأحكام قضي على البأس في نفوسهم (عبدالمجيد عبدالرحيم, 1976م , 14)

بين البداوة و الاستقرار

يبنى الاهتمام بمسألة البداوة والاستقرار على أساس من العلم بأثر وعلاقة كل منهما بالأخر, تأثيرا وتأثرا على الكثافات والانتشار والتوزيع الجغرافي للسكان, كما أنه يثير الانتباه ما بين البداوة والاستقرار من تعارض او تضاد في مجال التقاط المعاني والمفاهيم المتميزة وصياغة الخلفية التي تتصل بنمط الانتفاع بالأرض ولئن كانت البداوة تعني الحركة والانتقال وعدم التثبت بموقع او مساحة يرتبط بها وجود الناس و إقامتهم طوال العام فان الاستقرار يعني عكس ذلك تماما لأنه يدعو الإنسان للإقامة والتثبت بالأرض والتخلي عن التحركات والانتقال الفصلي.

وفي السودان بداوة و استقرار, وتعبر عن البداوة فيه تحركات الجماعات والناس قسط من اقساط المواجهة لصعوبات وتحديات متنوعة تدعو الإنسان من قبيل العمل او الفعل السلبي الذي يتجنب به المواجهة الإيجابية, ولئن طالت التحركات وتباينت محاور الحركة فإنها تكون فصلية مؤقتة. (صلاح الدين على الشامي, 2000م,322)

ومن ثم تكون البداوة مدعاة لحركة وانتقال الناس عن الأرض أكثر من التصاقهم بها, ولا يتعارض هذا المفهوم ولا يجب أن يتناقض مع واقع تلتزم به الجماعات بالإقامة في مواقع محددة فترة طالت أم قصرت تكون منتهية بالتحرك والانتقال الفصلي او الموسمي. وهذا معناه أن النظرة الي البداوة والمواصفات التي تلحق بمن يمارسها, يجب أن تلتفت الي نمط العلاقة بين الأرض والناس ومدى الالتصاق بالأرض, وأساليب انتفاع معينة تدعم التشبث مثلما يدعمها التشبث, ويفرض الالتصاق بالأرض علاقة موصولة بها وهادفة في موقع معين (صلاح الدين على الشامي, 2000م,322-323)

وتمتاز الحياة في البادية ببساطتها التي تتجلي أساسا في بساطة البنية الاجتماعية للقبيلة حيث لا وجود لمفهوم الطبقات الاجتماعية التي تعرفه المدن والقري, فباستثناء الشيخ يعتبر أفراد القبيلة متساوون الي حد كبير وهذا يرجع الي أسباب جبرية لا مجال للتنكر لها, أهمها وحدة أصل القبيلة, فأفراد القبيلة يرجعون الي جد واحد وأصل واحد, ووحدة أساليب العيش, فجل أبناء القبيلة يتعاشون بوسائل متشابهة تدور حول الرعي وتربية المواشي وما يعزز ذلك إن اختلاف القبائل الذي يعني اختلاف الاصول, يترتب علية فوارق طبقية فيما بين القبائل نفسها (حسن خاطر,2001م,39)

أما في مناطق الصيد التي يتجول فيها الصيادين تاركين زوجاتهم وأطفالهم في مراكز خاصة حيث غالبا ما تقوم المرأة بزراعة الأرض للحصول على مواد غذائية أثناء غياب الرجل, ولذلك ظهر بينهم النظام المرتبط بالأم matriarchy والزواج في هذا المجتمع مشاركة بين الصيد والزراعة, وحيث يمكن للرجل أن يعول بضع نساء يظهر بينهم أحيانا تعدد الزوجات polygamy , أما في بعض المناطق التي يكون فيها الصيد فقير ولا يمكن للصياد أن يعول أكثر من امرأة تظهر وحدانية الزوجة mangamy , أما في بعض المناطق التي يزيد فيها إنتاج الزراعة عن الصيد يمكن للمرأة أن تعول بضع رجال يظهر هناك تعدد الأزواج polyandry, ولذلك إن نظم الزواج في مجتمع الصيد مرتبطة بالأهمية النسبية بين الصيد والزراعة وقد ضربت أمثلة عديدة من المجتمعات البدائية التي تعيش في وقتنا الحاضر. أما في المجتمعات المتقدمة فقد تحلل الأنسان في راي ديمولاند من تأثير الطريق, وبدا في إتباع أساليب مختلفة تلائم البيئة الجديدة (عبدالله عطوي, 1969م, 36)

إنسان الصحراء

الخصائص النفسية والاجتماعية

إن البيئة الصحراوية بيئة حادة الملامح فيما يتعلق بالحرارة والجفاف والتربة لذلك نجد أن من يسكن الصحراء له اخلاق تتسم بذات الوضوح التي اتسمت به البيئة (تميل الصحراء الي أن تخلق في سكانها نمطا أخلاقيا معينا وذلك عن طريق البيئة مباشرة او من خلال البيئة الاقتصادية والاجتماعية المترتبة عليها. وبدون حتم او قدرية لابد أن ننظر الي المركب الأخلاقي هنا على أنه ببساطة مظهر من مظاهر التأقلم والتبيؤ. وكما أن المركب الاجتماعي هو من مظاهر التكامل مع البيئة, فكذلك المركب الأخلاقي النفسي هو من أسلحة البقاء في البيئة ويتألف المركب النفسي في الصحراء من عدة عناصر (عبدالله عطوي, 1969م,402, 403)

البنية الاجتماعية

تأثرت بنية القبيلة العربية تأثرا كبيرا بالبيئة الصحراوية التي نشأت وتكونت في أحضانها, حيث انعكست قساوة الصحراء على طباع البدو وسلوك حياتهم كما انعكست وحشتها وأخطارها على تماسكهم وعصبتيهم وصفاؤها واتساعها على أخلاقهم و ثقافتهم .....(حسن خاطر,2001م,39)

قيم النمط البدوي

لا خلاف بين علماء الاجتماع على أن البيئة تعلب دورا بارزا في بلورة القيم السائدة وتحديد اتجاهاتها خصوصا إذا كانت هذه البيئة متصفة بصفات واضحة محددة, كالبيئة الصحراوية, فالعلاقة بين الخصائص البيئية والقيم الإنسانية علاقة طردية, فإذا نظرنا الي القيم على أنها جزء من نبات البيئة الإنسانية فمن الطبيعي أن يأثر هذا سلبا او إيجابا بأجواء البيئة الطبيعية التي تشكل إطارا مرجعيا وحاضنا جبريا للبيئة الإنسانية عموما. ولا خلاف كذلك في تحديد القيم البدوية حيث تعتبر أكثر وضوحا من القيم السائدة في الأنماط الأخرى فالقيم في منظومة هذا النمط تتصف بالوضوح والبساطة والمباشرة, و بقدر الاتفاق على تعريف الصحراء من الناحية الجغرافية فإن هنالك اتفاق يوازيه على تحديد القيم البدوية من الناحية الفيسيولوجية وينظر الي هذه القيم في صفاتها وخصائصها على أنها انعكاس لخصائص وصفات البيئة الصحراوية وسنتحدث عن أبرز هذه القيم والتي تتمثل في الاتي.(حسن خاطر,2001م,40)

1- **<u>الفروسية</u>** : وهي من القيم الأصيلة في المجتمع البدوي ... وقد تشكلت الفروسية بتأثير كبير من البيئة الصحراوية فقساوة الصحراء وجدبها جعل الرزق ينحصر في أسباب ضيقة من أهمها الفروسية وقد عاش البدو فترات زمنية طويلة قبل الإسلام يكسبون أرزاقهم بضربات سيوفهم وطعنات رماحهم, فالهجوم والدفاع يعتبر من مقومات الحياة الأساسية في البداوة. وتعتبر الفروسية إفرازا طبيعيا لغياب سلطة عليا فأما أن تحمي القبيلة نفسها وأبناءها و أما أن تكون عرضة للضياع والتلاشي.

2- **الضيافة**: تعتبر قيم الضيافة والكرم والنجدة والنخوة من أهم القيم التي يتميز بها البدوي ويحرص عليها ويعيش من أجلها وقد تألقت هذه القيم بين القيم الأخرى وتعدت حدود المفاهيم المجردة لتصبح جزء من التراث البدوي الأصيل حيث جسد الإنسان البدوي من خلال هذا النوع من القيم ملحمة التحدي الإنساني في مواجهة فظاعات الطبيعة, فالبادية القاسية في مناخها والشحيحة في عطاءها والموحشة في صمتها وعزلتها واتساعها تتناقض تماما مع ما أفرزه الإنسان من قيم الكرم والضيافة و كأن البدوي بذلك يتحدى خصائص الصحراء بقيم الإنسان, فهو يطعم ويعطي رغم شح البادية وبخلها ويضيف ويجير رغم وحشتها و قسوتها.

3- **العصبية**: تضم العصبية الافتخار بالنسب ونصرة القريب والثأر وطاعة الكبار والمساواة بين أفراد القبيلة... وقيم العصبية تعتبر كما هو شأن القيم البدوية الأخرى نتاجا طبيعيا للحياة الصحراوية فقلة سكان البادية وكثرة أخطارها واستحالة الحياة الفردية بين أرجاءها الواسعة تلزم أفراد القبيلة بالتماسك الشديد وتشعرهم بقوة الرابطة التي تجمعهم فتتجلي بفعل هذه العناصر مظاهر العصبية القبلية المعروفة.

4- **قيم المعيشة** : و من أشهرها الصبر والخشونة والبساطة والفطرة والصراحة وصفاء النفس, وقد أسهمت البيئة الصحراوية في بلورة وتشكيل هذه القيم في الصورة السائدة في النمط البدوي حيث من الصعب على الإنسان أن ينشأ في الصحراء ويعيش حياته في أحضانها دون أن يتعلم مكرها الصبر على العطش والحر والجوع والوحشة والجدب (حسن على خاطر, 2001م,40)

5- **الشجاعة**: أما الشجاعة فهي صفة مستمدة من طبيعة الحياة اليومية في الصحراء حيث الأخطار والمهالك الطبيعية والبشرية جزء من الروتين اليومي او تكاد ... ويغذيها الصبر على المكاره و قوة الاحتمال والعزيمة من ناحية اخرى وكلها دروس يتلقاها البدوي في مدرسة الصحراء. و الواقع أن البيئة هنا تنتخب وتنمي نمطا أخلاقيا ممتاز الي حد بعيد, ولكن من السهل أن يرفع البدوي بهذه الفضائل الي أبعد مما ينبغي, فالحرية مع الشجاعة مع العزلة تطور فيه من الآنفة نوعا من النعرة والغرور والعزة نوعا من الكبرياء والاستعلاء والصلف ومن الشجاعة نوعا من الثأر والانتقام (عبدالله عطوي,1969م,404)

6- **الكرم** : أما الكرم فمن أبرز صفات الصحراوي وهو مضرب الأمثال بينما البخل عار ولكن الكرم يجب ان لا يفهم هنا على أنه من محامد الأخلاق فقط بل هو ضرورة ومنفعة متبادلة فالصحراوي يخشى الوقوع في نفس المأزق... وعلى هذا فان الكرم هنا مظهر من مظاهر التكافل الاجتماعي وهو في واقعه وسيلة من وسائل التكيف البيئي.

7- **الأمانة**: الأمانة خلق صحراوي أيضا والسرقة تلقي أقصي عقوبة وتحقير... والسبب في ذلك أن أمتعة الصحراوي محدودة قاصرة على أقصي الضروريات الحياتية وعلى النقيض تماما من شرط الأمانة المطلق في الصحراء, ينظر الصحراوي الي السرقة

والنهب من الغير خارج الصحراء على أنه فضيلة لا رزيلة وغار لا عار (عبدالله عطوي, 1969م, 404-405)

8- **الحرية** : فحياة الترحال والتشتت والعزلة تقوي في البدوي روح الاستقلال والحرية والبدوي حر شخصيا, وسلطة الشيخ أسمية الي حد بعيد او هي سلطة العرف والتقاليد ... كذلك يمتاز البدو بعنف المقاومة والنضال ضد الغزو الأجنبي بل أن الصحاري ظلت طوال تاريخها من أكثر أجزاء العالم تمتعا بالحرية والاستقلال لأن الطبيعة في كل مكان تعوق وتأخر الغزو السياسي للمناطق الجافة وتجعله عملية محفوفة بالمخاطر... و لقد رفض البدو دائما الاستقرار والزراعة لأنها (دار زل) من هنا كان احتقارهم العميق للفلاحين (عبدالله عطوي, 1969م,403)

السلطة في الصحراء

فالبيئة الصحراوية عن طريق تقسيم العمل الرعوي تجعل الرجال قوامين كل القوامة على النساء, فالجزء الأكبر من العمل الرعوي يقوم به الرجال, كالأشراف على القطعان والدفاع عنها, وفقر المراعي يجعل الحروب القبيلة ناموسا لا سنة في الصحراء... إذ أنها جزء من صميم البحث عن الغذاء والحروب عمل الزكور, أما النساء فليس لهن إلا الأعمال المنزلية, ولهذا كان للذكور قيمة هائلة أما قيمة البنات فثانوية, فهن عبء إن لم يكن عار (عار يستحق الوأد). على العكس من ذلك مع صغار الذكور فالأب لا يفرض عليهم سلطة محسوسة ويترك لهم حرية واسعة لأن الابن محارب منتظر بلهفة بل أن المحارب الشاب أفضل من المحارب الشيخ في الأزمات, وهنا يمتاز الأبناء الي جانب استقلالهم عن سلطة الأب بأن لهم سلطة ملموسة على نساء العائلة ومن هنا أهمية ابن العم.

والنتيجة العامة أن السلطة في الأسرة هي ليست للكبار بقدر ماهي للذكور على الإناث اي أن توزيع السلطة يتم على أساس الجنس اكثر منه على أساس السن ... لذا فنمط السلطة هو النمط الذكوري (عبدالله عطوي, 1969م, 400)

السلطة في الواحة

أما في بيئة الواحة فتخلق نوعا من تقسيم العمل يقلب ميزان السلطة في الأسرة راسا على عقب, فتقسيم العمل يدور على أساس أن الرجال بالتجارة والقوافل والغزوات بينما تترك الزراعة والصناعة المنزلية في الواحة للنساء, وهذا رفع القيمة الاقتصادية والاجتماعية للمرأة, اما القيمة الاقتصادية فللمرأة حق التصرف بحرية في العائد الزراعي وتتكون لها بذلك ثروة خاصة مستقلة عن ثروة الزوج وبذلك تصبح سيدة المنزل على الأقل بنفس درجة سيادة الزوج وحيث أن الأم تمتلك ثروة ملكية حرة فإنها تؤول الي أبناءها وبناتها بالتساوي ولهذا فحين تتزوج الابنة تكون صاحبة ثروة خاصة وتبدأ على قدم المساواة مع زوجها الذي تختاره بحرية, أما القيمة الاجتماعية للمرأة فترتفع لأن الأب يغيب عن الواحة عدة شهور او الجزء الأكبر من السنة في رحلات

القوافل او هجمات الغزو لذلك ينشأ الأبناء في كنف الأم ... ولكن الأم طلبا للحماية وتجنبا للعزلة أثناء غياب الأب تترك بيئته عادة وتذهب الي دوار أهلها, فينشأ الأبناء على ارتباط وثيق بأقارب الأم ويتأثرون بهم تأثرا تاما في العادات والتعليم ومن هنا سلطة الخال بعكس سلطة العم في الصحراء, وحين يكبرون يشتركون في قوافل وهجمات أقارب الأم لا الأب وفي الأم تؤول الرئاسة الي الابن الأكبر للأخت الكبرى ومن هنا سلطة ابن الخال بعكس سلطة ابن العم في الصحراء وهنا يكون النظام أموي Matriarchy (عبدالله عطوي, 1969م, 402)

الحضر:

يقصد بالحضر المدن في مقابل الريف ويعرف الحضر بأنه نوع من المجتمع تكاثف فيه السكان في موقع معين وينظمون حياتهم وفقا لأساليب تختلف عن أساليب سكان الريف. لذلك فان علم الاجتماع الحضري ذا صلة كبيرة بعلم الايكولوجيا*... وهو يدرس التفاعل بين الجماعات البشرية و بين المكان الذي تستقر فيه , إذ أن نتيجة لهذا التفاعل تنشأ في أفراد الجماعة ميول عقلية وروابط عاطفية متبادلة بسبب التجاور والتعامل فيما بينهم تؤدي الي زيادة التماسك وتكون ثقافة خاصة من لغة او لهجة معينة وعادات وتقاليد مشتركة ويتأثرون بمشاعر واحدة ويتصرفون وفق اتجاهات سلوكية نحو الأحداث والبيئة الطبيعية تختلف عن تصرفات غيرهم ممن يسكنون بيئات مختلفة. وتعرف المدينة او المجتمع الحضري بأنه البيئة الإنسانية المتجمعة في موقع محدود و تتسم بأنها لا تكتفي بنفسها ويقوم وجودها على تقسيم العمل وعلى العلاقات المادية والمنافسة وسهولة الحركة الاجتماعية الأفقية والراسية (عبدالمجيد عبدالرحيم,1976م 9)

خصائص المجتمع الحضري

لكي نجرد خصائص المجتمع الحضري يجب أن نميز بينه وبين المجتمع الريفي ويمكننا أن نميز بأمرين أساسيين تترتب عليهما الفروق الأخرى بينهما وهما:

العمل والبناء الاجتماعي

أما العمل فإن المجتمع الريفي يعتمد على الطبيعة اعتمادا كليا وذلك باستغلالها استغلالا مباشرا مثل الصيد والرعي والزراعة و قطع الأخشاب.

* هو العلم الذي يدرس تأثر المجموعات البشرية بالبيئة الطبيعية و الاجتماعية التي ترتبط بها. ويدرس علم الايكولوجيا توزيع الجماعات الانسانية و المنظمات التي تقوم بخدمتها و الوظائف التي تؤديها و العمليات الكامنة و راء هذا التوزيع

في المجتمع الحضري يكون العمل خلافا للمجتمع الريفي لا يكتفي بما تقدمه الطبيعة وإنما يغير فيه بالصناعة مما يجعله يؤدي للإنسان فوائد لا يؤديها بصورته الأولى وذلك لتلبية حاجات المجتمع المتعددة التي خلقتها البيئة الثقافية.

البناء الاجتماعي

إن المجتمع الريفي ينشأ من أسرة او عدد قليل من الأسرات ويحدث فيه النمو عن طريق التكاثر الداخلي مثلما تنمو الخلية عن طريق الانقسام, أما المجتمع الحضري فان نموه الأساسي يكون عن طريق التكاثر الخارجي اي نزوح عناصر غريبة اليه واندماجها فيه بتقديم خدمات له يحتاج إليها فهو ينمو بالتراكم (عبدالمجيد عبدالرحيم, 1976م, 12)

تغلب على المجتمع الريفي البيئة الطبيعية التي تكون علاقة الناس بها علاقة مباشرة, فهم يعتمدون عليها في عملهم وحياتهم لذلك يهتمون بالفصول الاربعة والتيارات المائية والفيضانات وأوجه القمر والمد والجزر وهجرة الأسماك والطيور ومواسم الرياح والأمطار ويربطون بينها وبين الإنتاج, بينما تغلب على المجتمع الحضري البيئة الاجتماعية التي صنعها الإنسان بقدراته الخلاقة وبسببها أصبحت علاقته بالطبيعة علاقة غير مباشرة (عبدالمجيد عبدالرحيم, 1976م,13)

الولاء في المجتمع الريفي للأسرة ولذلك يعتز الريفي بأصله العائلي ويتمسك بعلاقات القرابة بينما يكون الولاء في المجتمع الحضري للعمل لذلك تحكمه العلاقات المادية والاعتزاز بالثروة او المنزلة الاجتماعية, وتضعف فيه الروابط الأسرية والمشاركة الوجدانية, ومجال الحركة الاجتماعية داخل المجتمع الريفي ضيق لأن المجتمع متجانس من الناحية الاقتصادية بسبب قيامه على الملكية الأسرية للأرض ونفور المجتمع من بيع أملاكهم وذلك يؤدي الي ثبات الطبقة الاجتماعية وتقاربها في الريف, بينما يتسع هذا المجال في المجتمع الحضري بسبب قيامه على الكفاءة الفردية ومرونة الانتقال الراسي للفرد من مركز اجتماعي لأخر تبعا لطموحه ومواهبه, لذلك يشيع في المجتمع الحضري الزواج الخارجي بينما يغلب على الريف الزواج من القبيلة لأنه يعتبر صفقة. يتسامح المجتمع الحضري مع القيود المفروضة على حركة المرأة الاجتماعية والتي كانت ميراث من المجتمع الزراعي السابق, فأصبحت المرأة أكثر حرية ووعيا بنفسها ونالت كثيرا من الحقوق بل وتساوت بالرجل في كثير من المجالات بحيث أصبحت مكانة المرأة من مميزات المجتمع الحضري وتقول كتب السيرة النبوية إن المهاجرين عندما استقروا في المدينة دهشوا لانهم وجدوا نساءها يتحكمن في رجالهن بينما أهل مكة يتحكمون في نساءهن (عبدالمجيد عبدالرحيم, 1976م, 14)

المبحث الثالث: المسرح في السودان

سنتعرض في هذا الفصل لبدايات فن المسرح في السودان واضعين في الاعتبار الخصوصية الظرفية الزمانية والمكانية, وبالتالي للنظر الي النشاط المسرحي في تلك الفترة نضع في الاعتبار حداثة المجتمع السوادني بفن المسرح على مستوى المشتغلين بالنشاط المسرحي والمتلقين.

إن السودان قد عرف فن المسرح (بشكلة الغربي) متأخرا شانه في ذلك شان كافة كافة الدول العربية والأفريقية, فسوريا ولبنان ومصر قد سبقونا نسبيا في بداية ممارسة النشاط المسرحي, مع العلم أن أحد الأسباب الرئيسية في دخول فن المسرح للدول العربية والسودان على حد سواء هو الاستعمار ثم والرحلات والتجارة, فالمستعمرين الانجليز والفرنسيين وغيرهم قد مارسوا الفن المسرحي في مستعمراتهم سوآءا على مستوي الموظفين او الفرق الأجنبية الزائرة, ومن ثم فتح باب ابتعاث الطلاب للدراسة بالخارج ومن ثم عادوا الي أوطانهم وقد تعرفوا على فن المسرح أثناء فترة الدراسة وأرادوا نقل هذا الشكل الفني الي بلدانهم, لذلك نجد أن بداية ظهور فن المسرح في السودان قد ارتبط بالجاليات الأجنبية والفرق الزائرة ومن ثم المسرح المدرسي وصولا الي تكوين فرق تمثيل سودانية.

المسرح المدرسي

لعبت المدارس في السودان دورا كبيرا وخطيرا في نفس الوقت اذ ان هذه المدارس كانت المهد الذي نما فيه المسرح السوداني فاحتضنته بين جدرانها في وقت لم يكن فيه للسودان سابق عهد بفن المسرح, لكن ما إن جاء هذا المسرح وافدا مع الفرق والجماعات حتي أفردت له المدارس والكليات أجنحتها واولته شيء من عنايتها الي أن شب عن الطوق ودرج الي خارج أسوارها بعد حين من الزمان, فالمسرح من هذه الزاوية نشأ نشأة مدرسية عمادها طلاب المدارس يجوبون الأنحاء يمثلون التمثيليات ويذيعون فن المسرح بين الجمهور ويعرفون به الافراد والجماعات طوال ما يقرب من ربع قرن من الزمان حتي أنشأت الفرق الفنية التي أخذت ترعاه(المسرح) بجهدها الخاص الي أن قام المسرح القومي واخيرا معهد الموسيقي والمسرح(بشير عباس,2012م, 13)

(إن أول عرض مسرحي قدمه سودانيون كان في عام 1880م قدمته مدرسة الخرطوم الاولية ويصنف كمطالعة أدبية, أما هاشم صديق فقد ذكر أن بداية العروض المسرحية في السودان يمكن إرجاعها الي عام 1903م نسبة للعروض التي كان يقدمها بابكر بدري في مدرسة رفاعة الأولية (سعد يوسف عبيد,2002م, 11)

وأول إشارة الي نشاط مسرحي شبه منظم في السودان نجدها في كتاب حياتي لبابكر بدري حين يقول (سنة 1903م سمحت المدرسة للطلبة فعملوا رواية في ميدان المولد شخصها التلاميذ ... وعملنا احتفالا في هذه المدرسة وذلك لمرور عشر سنوات على افتتاحها, احتفالا حضره كثير من أعيان القبائل ومن حضره المستر (ونتر) الذي كان قاضيا حينذاك (بشير عباس, 2012م, 12)

فيبدو من أقوال بابكر بدري أنه قصر نشاط مدرسته المسرحي على نهاية العام الدراسي أي قبل العطلة المدرسية, أو على المناسبات, فأصبح هذا تقليدا ثابتا احتذت فيه المدارس فيما بعد ومما يرجح هذا الزعم ما نشرته جريدة السودان (كان يوم 24 الجاري موعدا لإقفال مدرسة رفاعة للذكور مدة فصل الصيف, فقدمت حفلة أدبية, تخللها تمثيل رواية قام بتشخيص أدوارها بعض التلاميذ فأجادوا كثيرا مما دل على نجابتهم بفضل ناظر المدرسة الشيخ بابكر بدري ...(بشير عباس, 2012م, 13)

نجد نشاطا مماثلا يقوم به تلاميذ مدرسة القطينة في النيل الأبيض فقد قام أولئك التلاميذ بمحاولات ناجحة في أوائل القرن العشرين كالذي قام به اليوزباشي عبد القادر مختار مأمور القطينة في تأليف مسرحية باللغة الدارجة سماها (المرشد السوداني) ومثلها التلاميذ في عام 1910م (نفس المرجع, 13)

ويلاحظ الباحث إن الاشارات الاولى لوجود شكل من اشكال النشاط المسرحي في السودان ارتبط بالمدارس والمدرسين, أما المدرسين السودانيين الذين درسوا خارج السودان او مدرسين أجانب أتوا الي السودان من بيئات يعتبر النشاط المسرحي احد مكوناتها الثقافية, وفي الحالتين فإن العروض المسرحية التي قدمت في المدارس لا يمكن اعتبارها عروض مسرحية فنية باعتبار ان كادرها المحقق لها اما انه حديث التجربة بفن المسرح او لا يعدو كونه هاويا كما وصف هاشم صديق العرض المسرحي الذي قدم في مدرسة رفاعة بانه مطالعة مسرحية في اشارة الي ان ما تم كان قراءة للنص (من مقامات الحريري) و ليس تجسيدا فنيا له, وفيما يختص بالمكان المسرحي فلم يوجد وصف واضح لشكل المسرح لكن وفي الأغلب لم يكن هنالك اهتمام كبير بالمكان المسرحي فحداثة المجتمع بفن المسرح أنداك معناها أن السودان الي ذلك الوقت لم يشيد مباني مسرحية بل إن حداثة المدينة بالمفهوم الحديث في السودان ساهمت في غياب الثقافة المعمارية والذي ادى الي تأخير بناء المسارح في السودان حيث أن أول مسرح سوداني تم بناءه في الستينات من القرن العشرين.

كان النشاط المسرحي في المدارس السودانية شبيه بالنشاط المسرحي الذي كان في معظم البلاد العربية الأخرى التي أدخلت النشاط المسرحي قبل السودان او بعده لأهداف تعليميه وتربوية, وهي في ذلك تحذو حذو المدارس الأجنبية ومدارس

التبشير التي كانت منتشرة في البلاد العربية وبخاصة في بلاد مصر والشام (بشر عباس,2012, 14)

ومع ازدياد الحركة التعليمية في السودان بانتشار المدارس انتشر المسرح في مساحات شاسعة من البلاد, ازدهرت الحركة المسرحية داخل جدران المدارس في الثلاثينيات والأربعينيات في هذا القرن على وجه الخصوص (القرن العشرين) بعد أن نشطت الحركة الوطنية وتنبه روادها الأوائل الي خطر المسرح و دوره (بشير عباس, 2012م, 14) في تشكيل الوعي والتغيير.

الفرق و الجاليات الاجنبية

سار المسرح في اتجاهين متواكبين, (الأول ما كان يقوم به المسرح المدرسي والثاني ما كانت تقوم به الفرق السودانية وغير السودانية هذه الفرق التي قامت آنذاك في الأندية والجمعيات الخاصة وما صحب النشاطين من نقد وتوجيه كان له الأثر الأكبر في حركة المسرح في السودان (بشير عباس, 2012م, 20)

وما يختص بالنشاط المسرحي للفرق غير السودانية سواء أكانت مكونة من موظفين مقيمين في السودان او فرق مسرحية أجنبية زائرة فقد عرف هذا النشاط المسرحي بمسرح الجاليات وقد ارخ له (1905-1915م و يقصد بها النشاط المسرحي الخاص بالجاليات الأجنبية في السودان فهي عروض أجنبية لم يشارك فيها السودانيون ولم يشاهدوا منها إلا القليل (سعد يوسف عبيد,2002م, 11)

هذا النشاط المسرحي (يتمثل في قدوم بعض الفرق المسرحية الفنية من ثقافات مختلفة الي السودان لتقديم عروضها وذلك بمثابة مطلب ملح من قبل الجاليات الأجنبية تلبية للاحتياجات الروحية والثقافية او على الأقل التسرية عن أفراد تلك الجاليات بتقديم ألوان من الفنون ...تلك الفترة شهدت نشاطا فنيا وثقافيا كبيرا تمركز في الجمعيات والأندية التي يجتمع فيها أفراد تلك الجاليات, وكان التمثيل فيها يتم تبعا للجنسيات المختلفة مثل العربية والإنجليزية والفرنسية وغيرها... من الأعمال المسرحية التي كانت تقدم في هذه الاندية مثل (هفوات الملوك 1909) و(شارل و ريتشارد 1912) و(ريموند السفاح 1913) التي قدمت بالنادي المصري ومسرحيات (شارلمان 1911) و (ثارات العرب1912) و (الشعب والقيصر 1912) وغيرها من الأعمال التي قدمتها جمعية حب التمثيل والموسيقى السورية (شمس الدين يونس,2009م, 42)

ولعل من أهم الفرق, فرقة تمثيلية كانت مكونة من الموظفين المصريين في الخرطوم, أما الفرق التي لعبت دورا حقيقيا في تعريف السودانيين بالفن المسرحي هي الفرقة التمثيلية التي كان يراسها الأديب المصري القائم مقام محمد فاضل والذي يصفه

سليمان كشة بانه قائد النهضة الأدبية في تلك الآونة 1914م ... كانت فرقة محمد فاضل تقدم عروضها لموظفي السكك الحديدية بمدينة عطبرة, وهي مكونة من نخبة من موظفي السكة حديد. وقد بدأت نشاطها بتقديم روايات قصيرة حتي يعتاد أعضاءها على التمثيل ومواجهة الجماهير المشاهدة, وعندما وثقوا من أنفسهم, عهدوا لأديب اسمه عزالدين أفندي صالح بوضع رواية ولكنه فضل بأن يقوم بالترجمة بدلا من أن يضع رواية لا يوفق فيها, فترجم لهم رواية (برايان) للكاتب الفرنسي الشهير (الفريد دي موسيه) (شمس الدين يونس وأخرون, 2009م , 28)

ويقول مشاهد لها (مثلوها فأجادوا التمثيل بقدر ما أجاد المعرب الاختيار والترجمة حتى اعجب بها الجمع, وقال بعض مشاهديها من الإنجليز أنها لا تقل عما يمثل على مسارح لندن بل بلغ الإعجاب ببعضهم أن مدوا الجمعية بمساعدة مالية (شمس الدين يونس وأخرون, 2009م, 29).

لقد بدا المصريون والشوام أول الأمر يقدمون نشاطهم على مسرح قهوة أحد الخواجات اليونانيين الذي أنشأ في مقهاه مسرحا يقدم عليه ضروبا من العروض المسرحية وغير المسرحية بغرض الترفيه عن رواده من الأوربيين الذين كانوا يقطنون العاصمة, وهم من الحكام والتجار والسياح وغيرهم. وقد أطلق على هذا المسرح مسرح (السرور – الانشراح) لصاحبه الخواجة (كوستي لويزو) الذي يعد أول من عرض المسرح في السودان عرضا عاما وأول من أنشأ دار للعرض السينمائي وقدم الفرق الموسيقية وألعاب الحواة والمتزحلقين واستمر يقدم هذا النشاط الي سنة 1915م تقريبا. وأول إشارة الي هذا المسرح جاءت في جريدة السودان عام 1905م تقول الجريدة (تألفت لجنة من حضرات الخواجات, كابتو, برتلي, كفاديا, ريستو, سكوتو, لجمع الإحسان من ذويه لمساعدة منكوبي الزلزال في (كلاريا) و قد جمعت اللجنة من زوي البر مائة وعشرين جنيها .. و قد عزمت جمعية حب التمثيل على إحياء ليلة في الأسبوع القادم يقسم ريعها بين منكوبي (كلاريا) ومنكوبي الحريق في (أدرنة) (بشير عباس, 2012م,21)

وأيضا نشرت جريدة السودان (في عام 1905م بتاريخ 5 أكتوبر أن جمعية حب التمثيل ستقيم ليلتها الخيرية مساء الخميس التالي في قهوة الخواجة لويزو, حيث يقوم أعضاءها بعض المسرحيات الهزلية بالإنجليزية والعربية الي جانب فقرات موسيقية يشملها الحفل (على الراعي, 1979م, 286).

هنا أيضا لم ترد اي إشارة لوصف شكل المكان الذي كانت تقدم عليه العروض في قهوة الخواجة كوستي, لكن وبما أن المقهى لم يكن به بناءا مخصصا للعروض

المسرحية وغير المسرحية فالعروض كانت تقدم في فضاء المقهى والتركيز الأكبر كان على الأداء التمثيلي.

ففي عام 1915م قدمت الجماعة (فرقة محمد بك فاضل) مسرحية الممثل (ديفيد جرك) ترجمة محمد أفندي عبدالرحيم, وهي مسرحية تحل في مضمونها ذات مشكلات المجتمع الشرقي في مسألة الزواج بكل تعقيداته من المهر, مشاكل زواج أبناء العم وكذلك في المسرحية معالجة لعلاقة الأب بالابن. و الشاهد أن فريق هذه المسرحية لم يكن بينهم اي سوداني لا في الكتابة والتأليف ولاء في الأداء التمثيلي, ولكن هذه الجماعة الحديثة لمختار عجوبه امتدت شهرتها الي مدن السودان الاخرى حتى إن سكان الخرطوم قد طلبوا من هذه الفرقة زيارتهم, ولكن الأستاذ محمد فاضل اعتذر عن الحضور بقوله: أعتذر عن حضور الجمعية للخرطوم لأسباب منها أننا كلنا موظفون ولنا من أشغالنا ما يمنعنا أن نبرح عطبرة كلنا الي الخرطوم في وقت واحد, ومنها أننا نعمل غير مأجورين, فعملنا ينحصر في تسلية نفوس سكان عطبرة خاصة, سيما وأن بالخرطوم جمعية للتمثيل هي أعرق في التمثيل من جمعيتنا وعليهم تسلية نفوس سكان الخرطوم. إلا أن حسب عجوبه نفسه – و نظرا للأحداث السياسية التي مرت على السودان بعد الحرب العالمية الأولى والتي كان لها أثرها في إيقاف تطور هذه الحركة المسرحية, فقد ساءت العلاقة بين السياسة البريطانية والسياسة المصرية بعد ثورة 1919م , وكان من نتاجها الأحداث التي مرت على السودان وانتهت بسحب الموظفين المصريين والجيش المصري في عام 1924م. إلا أنه و بالرغم من ذلك فقد عمد كثير من الموظفين المصريين الأقباط للبقاء مرة اخرى بعد ثورة 1924م و ببقائهم عاد المسرح مرة اخرى على أيدي فرقة الأقباط في المدارس والأندية (شمس الدين يونس وأخرون,2009م, 29)

لم يكن متاح للمواطن السوداني المشاركة في هذا النشاط او حتى حضور تلك العروض المسرحية إلا فئة قليلة منهم طلاب كلية غردون التذكارية الذين ارتبطوا بهذا النشاط وتأثروا به من خلال الأساتذة المصريين والشاميين الذين وضعوا اللبنة الأولي للنشاط المسرحي بكلية غردون, وشكل هذا النشاط وعيا أوليا بهذا النوع من الفن فضلا عن خلق بدايات مسرحية بالكلية تستقطب روادا ومحبين للمسرح ما حدا بإدارة الكلية بأن تكون أول فرقة للتمثيل من الطلاب(شمس الدين يونس, 2003, 43)

إن النشاطات المسرحية جميعها كانت منقطعة لا تشكل تيارا متصلا, يبرر اعتبارها حركة مسرحية, وأن مقدميها كانوا يرجون وجه الخير لا وجه المسرح بتقديمها وإن هؤلاء كانوا وافدين على البلاد أتوا من الشام ومصر وبعضهم انتمى الي

مؤسسات كنسية, كما إن جمهورهم كان في غالبيته من الوافدين (على الراعي, 1979م, 286)

كلية غردون التذكارية

وفي العشرينيات قدم السودانيين مسرحا داخل كلية غردون أشرف عليه الأجانب قبل أن يواصله عبيد عبد النور بعد عودته من الدراسة ببيروت ثم انتقل ذات المسرح الي أندية الخريجين (سعد يوسف عبيد,2002م, 11)

وقد تم عرض مسرحية (التوبة الصادقة) كأول عرض داخل الكلية عام 1912 وهي مسرحية مصرية بكل مكوناتها (تأليف – تمثيل – إخراج) وتكمن أهمية المسرحية في كونها أشعلت جزوة شغف السودانيين بالمسرح مما أدى الي تأسيس فرقة مسرحية (شمس الدين يونس واخرون,2009م , 30)

فكان عبيد عبد النور الذي درس بالجامعة الامريكية ببيروت قائدا لهذا النشاط المسرحي الذي بدأه بتقديم بعض التمثيليات القصيرة ... محاولا من خلالها تصوير الحياة الاجتماعية السودانية فكانت محاولات عبيد تلك أولى محاولات الاقتباس والسودنة, إذ خرجت متقدمة نسبيا لتناقش قضايا المجتمع السوداني, فقدم مسرحية قصيرة عن حياة أسرة سودانية, تصور المسرحية استهتار ابن الأسرة المحافظة الذي يعود للبيت عند الفجر ثملا لاعنا من فيه "سابا الدين" , فقام رب الأسرة بضرب الابن فاقلع الابن عن حياة المجون والاستهتار, فكانت هذه أولى الدلالات عن قيام نشاط مسرحي سوداني يعمل جاهدا لخلق مسرح يناقش قضايا المجتمع السوداني, إذ تعتبر هذه المسرحية من المسرحيات التي شاهدها المجتمع السوداني والتي تصور البيئة المحلية, وقد أحدثت ضجة كبيرة, إذ طلب احد القضاة من الشيخ أبو القاسم أحمد هاشم شيخ علماء السودان آنذاك بتقديم فتوة تكفر عبيد عبد النور, فلما عرف الشيخ أبو القاسم بالقصة وما ترمي اليه المسرحية جوز ذلك ودعا لعبيد عبد النور بالتوفيق, فقد مكنت هذه الواقعة المسرحية من أن يكون المسرح أقرب الي اللغة العادية وتمثلت بذلك أولى ملامح المسرح السوداني الحديث الذي تأثر بالثقافة والقيم والمشكلات التي يعالجها فأصبح بالتالي أكثر حاجة الي أن يقترب من لغة الحياة اليومية فتحركت حركة المسرح السوداني في تطور فني جديد نحو استخدام المسرح في تجسيد أفكار سياسية او ظواهر اجتماعية تستهدف استثارة المشاهد فكان أول عمل اجتماعي سياسي مسرحية بعنوان (المأمور والمفتش ورجل الشارع) والتي تصور استبداد رجال الإدارة بالمواطنين وخوف صغارهم من كبارهم مما عرض عبيد عبد النور للمساءلة من قبل مدير المخابرات الذي أمر بإيقاف التمثيليات بدعوة خطورتها على الأمن مما قاد الي تطور اخر في إعداد الأعمال المسرحية في كلية غردون اذا اتجه – على يد رئيس شعبة

التمثيل عوض ساتي نحو المسرحيات التاريخية والمترجمة فكانت مسرحيات مثل (عطيل) و (مجنون ليلي) محاولات لخلق جسر بين الجمهور والنشاط المسرحي الهادف الي كسر العزلة السياسية وخلق صورة عامرة بالبطولات والأمجاد التي يتطلع اليها الشعب بقوة تحت وطأة الاستعمار الساعي لفصله عن ماضيه وواقعه ومستقبله (شمس الدين يونس,2009, 45)

لقد واصل ذلك المسرح عروضه داخل الكلية وخارجها في انتهاج الشكل الغربي وإن عرض قضايا سودانية (سعد يوسف عبيد,2002م, 11) وهنا يقصد بالشكل الغربي الفصل بين المؤدي والجمهور.

في رأي الباحث هذا أمر منطقي لان الكوادر السودانية المنفذة لهذه العروض هي حديثة التجربة بالمسرح كفن وبالتالي كانت تحتاج الي زمن لهضم واستيعاب هذا الفن الجديد ومن ثم التفكير في إيجاد اشكال مسرحية جديدة, وفي اعتقادي إن البعد المعرفي هو الأمر الحاسم في اي نشاط مسرحي باعتبار أن المسرح في طرح القضايا يعتمد على جملة من العلوم الإنسانية وبالتالي صدق تجسيد اي فعل إنساني على خشبة المسرح يتوقف على درجة وعي الكادر المحقق له.

فتر نشاط الكلية بتوقف عبيد عبد النور وأصبحت الحركة المسرحية تسير متعثرة في الكلية, الي أن جاء عبد الله الطيب في منتصف الخمسينيات ليتولى النشاط المسرحي في الكلية بعد أن أصبحت جامعة يقول عبد الله الطيب: صرت الي جامعة الخرطوم في عام 1954م وحز في نفسي ضعف أمر المسرح والتمثيل في السودان على وجه العموم وفي الجامعة على وجه الخصوص ووجدت من طلبتي مجموعة صالحة تشاركني هذا الشعور, فنظمت جماعة التمثيل, فأسهم عبدالله الطيب في تنشيط الحركة المسرحية في جامعة الخرطوم تنظيما وتأليفا وترجمة (بشير عباس, 2012م, 15)

نشاط الاندية

وبعد أن جاء بابكر بدري الي أم درمان وأسس فيها مدرسة الأحفاد أخذ يواصل نشاطه المسرحي في جد ودأب بل امتد نشاطه في تلك الفترة الي مساعدة بعض الفرق المسرحية الناشئة, ويتضح هذا من قول خالد ابو الروس عندما كون فرقة نادي الزهرة سنة 1932م, يقول أبو الروس: كونت فرقة نادي الزهرة الرياضي وبدأنا التدريب ولكن كانت تنقصنا الخبرة في هذا العمل, وأخيرا تقدمت بالرواية والفرقة الي المربي الكبير الأستاذ بابكر بدري عميد مدارس الأحفاد واتفق معنا على تقديم الرواية لصالح

مدرسة الأحفاد وأن يقوم بنفسه بتدريب الأفراد وإخراج الرواية (بشير عباس, 1979م, 13)

اما نشاط الأندية في مجال المسرح فقد قاده نادي الخريجين فضم كل قطاعات الشعب المثقفة حيث بدأت تقديم الأعمال التاريخية والبطولية مثل (صلاح الدين الأيوبي) 1921م و (عطيل) 1923م في محاولة لربط النشاط الفني والمسرحي بالقضايا السياسية, ومن هنا أرسى مسرح الأندية قواعده على أساس مبدئي قوامه التعبير عن الآمال والتطلعات الاجتماعية والسياسية التي تجيش في صدور الناس وتلازم هذا مع بروز الاتجاهات السياسية والأدبية والفنية المتعددة حيث دب الخلاف السياسي والانقسام واتخذ صورا سياسية كانت بمثابة الإرهاصات الأولى لقيام الأحزاب السياسية فانعكس هذا الصراع على النشاط المسرحي لنادي الخريجين فأهمل النشاط المسرحي وأصبح الاهتمام بالسياسة يأخذ الحيز الأكبر فتوقف النشاط المسرحي تماما بعد 1924م ثم ما لبث أن عاد في العام 1931م بتقديم المسرحيات التاريخية ايضا مثل (وفاء العرب) عام 1931م (فران البندقية) 1932م ... وماهو جدير بالإشارة في هذه المرحلة من مراحل تطور المسرح السوداني هو ظهور كتابات نقدية تتناول الأعمال المسرحية بالوصف والملاحظات الفنية فكانت كتابات عرفات محمد عبدالله على صفحات النهضة 1931م حول مسرحية (وفاء العرب) و (فران البندقية) وغيرها وما أردفه زميله الناقد محمد عشري الصديق فيما أشار اليه من دراسات حول المسرح وأنشطته على الساحة الثقافية السودانية, ودعوته الي قيام مسرح سوداني يتناول القضايا السودانية الملحة, مما كان له الأثر البالغ في تفعيل النشاط المسرحي ببقية الأندية الثقافية مثل نادي خريجي المدارس بالخرطوم ونادي الضباط بالخرطوم الذي تميز بتقديم المسرحيات المصرية مثل (أميرة الاندلس) و (محمد على بك الكبير) وذلك ضمن أعمال فرقة شوقي الأسد للتمثيل 1922-1932م . ولم يكن نادي حي العرب 1928-1931م بعيدا عن هذا النشاط المسرحي حيث قدم مسرحية (حياة الرجل بين زوجتين) التي كتبها الخليفة يوسف الحسن بالشعر القومي, وقد مثلت هذه المسرحية مرحلة جديدة في البناء الفني للمسرحية في السودان إذ لجأ يوسف الحسن الي الشعر القومي بوصفه شاعرا وهذه المسرحية كانت بمثابة المرحلة الأولى لظهور المسرح الشعري السوداني إذ بدأت تتسلل الأجناس الفلكلورية الي المسرح السوداني وقد مهدت هذه المسرحية الي ظهور نشاط مسرحي بنادي الزهرة 1929م حيث أسس خالد أبو الروس فرقة للمثيل بدأت في تقديم المسرحيات السودانية مثل (مصرع تاجوج والمحلق) عام 1932 و(خراب سوبا) عام 1935م و اللتان كتبتا بالشعر الشعبي وبقدر من النضج النسبي(شمس الدين يونس,2003م,46)

كما وصف الأستاذ حسن نجيلة عرض لمسرحية (صلاح الدين الأيوبي) قدم مساء تلك الليلة 19 ديسمبر 1920م فقال: كان النادي مكتظا لم يبقى فيه قدم ورفعت الستارة وشهد الناس عجبا, فهتفوا وصفقوا, شهدنا تلك الليلة طه صالح المهندس في دور صلاح الدين, وهو أحد أبكار قسم الهندسة, و إسماعيل فوزي في دور ولي عهد إنجلترا, وعرفات محمد عبدالله في دور قلب الأسد, و روفائيل الياس في دور ملك فرنسا, و ما كاد الستار يسدل على حوادث الفصل الأول حتي دوى المكان بالتصفيق, وهرعنا الي ما وراء الكواليس وشهدنا الضابط على عبد اللطيف مندمجا في إعداد الممثلين ورأينا ذلك الفتي القاضي توفيق وهبي وهو يساعد في إخراج المسرحية إذ كان من المهتمين بهذا الفن (على الراعي,1979 م,278-288) وما يهم هنا أنه تمت الإشارة الي رفع الستار عند بداية المسرحية وهذا في حد ذاته يعتبر تطورا في المكان المسرحي مع أن مكان العرض لم يكن مبنى مسرحي ففي الأغلب تم تجهيز مكان مؤقت للعرض, لا ندرك الي اي حد تم توظيف المكان والاستفادة منه, إلا أنه مع وجود الستارة فإن شكل المسرح يشبه المسرح التقليدي مسرح العلبة في شكل الرؤية والمنظور.

وقد كانت مجلتا النهضة والفجر تنشران مقالات في النقد المسرحي تتحدث عن ضرورة احترام دقة المواعيد وتطالب بأن تكون الصحافة في خدمة المسرح, وأن تصبح موصلا فعالا بين المسرح والجمهور (على الراعي, 1979 م, 290)

وحين عيدت المسرحية من بعد قام بدور البطل صديق فريد, الممثل الذي فتن به الناس آنذاك بقامته الفارعة... , لم نكن نصفق او نهتف فحسب بل كنا نصرخ ملء أصواتنا تجاوبا مع صديق فريد في دور صلاح الدين الأيوبي, وبكى بعضنا وانتحب وتأثر حتي صبية المدارس الصغار وكان منهم من يقلد صديق فريد في دور صلاح الدين... ويضيف الأستاذ حبيب مدثر في معرض الحديث عن صديق فريد أنه أقوى ممثل سوداني اعتلى الخشبة – صوت جذاب جهوري – سريع الحركة, ينفعل في قوة ويهدأ في لطف, وقد روي عنه أنه عندما كان يؤدي دور صلاح الدين يصمت المتفرجون صمت القبور, وفي ليلة العرض الأولى صال وجال فوق خشبة المسرح وفجاءة جرد حسامه في ثورة غضب فهب النظارة واقفين... ولم تلبث هذه الجماعة انفضت بعد اعتزال صديق فريد للتمثيل (على الراعي, 1979 م, 288-289)

ظهور الكتاب السودانيين

في الثلاثينيات ظهر الكتاب السودانيون" أبو الروس والعبادي وغيرهما(سعد يوسف عبيد,2002م, 14) وقد كتب إبراهيم العبادي, (مسرحية بالشعر العامي أسماها (عروة و عفراء) استمد مادتها من التراث العربي(على الراعي, 1979, 289)

ومن ثم (خالد أبو الروس الذي قال في تسجيل لمعهد الموسيقي والمسرح أنه قبيل تأليفه مسرحيته الأولى (مصرع تاجوج) عام 1932 كان قد حفظ مسرحيات أحمد شوقي خاصة مسرحية (مصرع كيلو باترا) و حاول تقليدها في مسرحية (مصرع تاجوج) حتي في عدد الفصول والكتابة شعرا ... وهذا دليل أخر على استمرار الحركة المسرحية في السودان في الاعتماد على الشكل المنقول عبر العرب (على الراعي,1979 م, 289)

أبو الروس والعبادي وغيرهما تعمدوا تقليد الشكل الغربي الذي كان قد طرحه المصريون غير أنهم اعتمدوا على الشعر القومي السوداني ونهلوا من تاريخ السودان وحكاياته الشعبية, ثم أدخلوا الغناء بين فصول مسرحياتهم (أغاني المرويات) لاجتذاب الجمهور او إبقاءهم على مقاعدهم وكان هؤلاء المسرحيون قد اعترفوا بغربة هذا الشكل المسرحي عن الوجدان السوداني فتعمدوا تطعيمه بخاصية من هذا الوجدان هي حب الغناء التي تشكل عاملا مشتركا بين أغلب الممارسات الشعبية السودانية الاحتفالية إلا أن هذا الشكل – برغم وجوده في خضم نهضة ثقافية لم يتطور ليخلق منهجا سودانيا صرفا في الكتابة والعروض المسرحية (سعد يوسف عبيد, 2002م, 14)

وفي اعتقاد الباحث أن المصريون وإن عرفوا المسرح قبل السودانيون إلا أنهم ايضا حديثي التجربة بالفن المسرحي, وأن ننقل او ننسخ تجاربهم هذا يعني ضمنا أن ننقل فهمهم واستيعابهم الحديث لفن المسرح بكافة أوجه قصوره.

بخت الرضا

وخلال الخمسينيات انطلق مسرح معهد بخت الرضا يقوده د. أحمد الطيب وقوامه المعلمون وطلاب بخت الرضا وجمهوره من الدويم وضواحيها, وفيه جربت اتجاهات تقريب المسرحية الغربية (وخاصة مسرحيات شكسبير) ... وقد أثرت حركة بخت الرضا فيما بعد على مجمل الحركة المسرحية في السودان, عن طريق خريجيها في أغلب بقاع السودان, كما أن بعضهم قد تولى قيادة الحركة المسرحية في السودان عبر الأجهزة الاعلامية المختلفة وعلى راسها المسرح القومي ومن أبرزهم الفكي عبد الرحمن والطاهر شبيكة (سعد يوسف عبيد, 2002م, 15)

إن محور النشاط المسرحي في السودان قد تركز في معهد (بخت الرضا) الذي تولى قيادة النشاط المسرحي لفترة طويلة من الزمان أساتذة من السودانيين وغير السودانيين, الذين قاموا بالتدريس فيه ممن لهم اهتمام خاص بالمسرح وشئون التمثيل, كما أتاحت لهم ظروف دراستهم خارج السودان أن يشاهدوا روائع المسرح, فقد تلقى معظم هؤلاء الأساتذة تعليمهم في بريطانيا فانعكس ذلك على نشاطهم فيما بعد (بشير عباس, 2012م, 16)

ومن أبرز هؤلاء الأساتذة السودانيين, أحمد الطيب, عبدالله الطيب, عبدالرحمن على طه, ومن غير السودانيين مستر (جرفث) و (هود جكنز) وغيرهم ممن كان يشارك في النشاط المسرحي كتابة او ترجمة او تمثيل, وقد تركز جهد أحمد الطيب وعبدالله الطيب في الترجمة من مسرحيات شكسبير بوجه خاص, فقد ترجما مسرحيات مثل (هاملت – الملك لير – زوجات وندرسون المرحات – روميو وجوليت – هنري الرابع) والأجزاء الفكاهية من (هنري الرابع) كما شارك أحمد الطيب جمال محمد أحمد في ترجمة مسرحية (جان دارك) لبرناردشو, كما قام الأخير بترجمة (فتى الغرب المدلل) للسنج الايرلندي, كما ترجم عبدالله الطيب مسرحية (اندروكليس والأسد) لبرناردشو, وذلك بعد ذهابه جامعة الخرطوم. غير أن ما يوسف له أن جميع هذه الترجمات لم يتم العثور عليها لأنها لم تطبع او تنشر إذ كان يمكن – لو تم العثور عليها – التعرف على مستوى هذه الترجمات والاتجاه العام لمترجميها, ويحدثنا الأمين مسمار على لسان أحد تلاميذ أحمد الطيب عن ترجماته يقول (ترجم الدكتور أحمد الطيب هذه النصوص لا عن تقليد وحرفية بل ترجم روح شكسبير وصاغها بالطريقة التي تناسب إمكانات تلاميذه وفكرهم ومزاج المشاهدين فقد كان يضيف إليها النكات المحلية بما لا يخرج عن الموضوع في الوقت الذي يكسبها فيه روعة وجمال مما كان له الأثر الكبير في نفوس المشاهدين من حب للمسرح شمل كافة سكان الدويم)... وعلى كل فان هؤلاء الأساتذة قد سلكوا الطريق الصحيح لإدخال المسرح بصورته الأوربية الي السودان متخذين من مسرح شكسبير نقطة البداية, وقد استطاع معهد بخت الرضا بفضلهم أن يخطو بالفن المسرحي خطوات الي الأمام (بشير عباس, 2012م, 16)

امتدت عناية هؤلاء الأساتذة لا الي مجرد الترجمة والتمثيل بل الي جعل النشاط المسرحي ضمن النشاط الأكاديمي للمعهد فكانوا يقدمون الي تلاميذهم الي جانب الخبرة العملية, المعرفة النظرية بما يلقون عليهم من الدروس الاختيارية .. إذ أن هذه الدروس لم تكن في صلب المنهج الدراسي للمعهد, الذي أنشأ أساسا لإعداد معلمي المدارس الابتدائية في السودان, وقد كان لهذا أثره الفعال إذ استطاع هؤلاء التلاميذ أن ينشروا المسرح – بعد تخرجهم- في جميع بقاع السودان وبخاصة في المدارس التي ذهبوا

للعمل بها وهم يحملون هذه الخلفية النظرية والخبرة العملية التي كسبوها من سنين دراستهم بالمعهد.(بشير عباس, 2012م, 17)

معمار مسرح بخت الرضا

لقد كان مسرح بخت الرضا, على الرغم من الأثر الضخم الذي أحدثة بسيطا في تكوينه المعماري, يقول الفيتوري: (شهدت مولد الممثل المسرحي الذي كان يحمل موهبة في قلبه وثقافة في رأسه ومقدرته النفسية الفائقة على التعبير والتجسيم والتصوير, شهدت شبابا صغارا يستطيعون أن يعيشوا بحق تجارب غيرهم الي الحد الذي يرتفع بهم الي كبار الممثلين ... الواقع إن مسرح بخت الرضا الذي حدثت فوقه تلك المعجزات ليس أكثر من (مسطبة) في شكل نصف دائرة ملحقة بمكاتب المعهد, لا مؤثرات صوتية ولا مؤثرات ضوئية (بشير عباس, 2012م, 17)

من المعلوم أن المسرح القومي هو أول مبني معد لاستقبال عروض مسرحية, ومع تواضع معماره إلا أنه مثل نقلة في هذا الاتجاه, وبالتالي فإن كل العروض التي قدمت قبل افتتاح المسرح القومي قدمت إما في فضاء وإما تم تجهيز مسارح تشبه شكل المسطبة, لذلك فإن (مسطبة) بخت الرضا تعتبر تطورا في ذلك الوقت قياسا على حال باقي المدارس والمعاهد. وإذا نظرنا الي أهمية المسرح بالنسبة للعروض المسرحية في ذلك الوقت نجد انه تم تجهيز المسطبة لتسهيل الرؤيا للجمهور وذلك لعدم وجود المدرجات, والأمر الأخر هو أن حداثة معرفة السودان بالمسرح جعلت ممارسيه يركزون على الجانب الخطابي وذلك ربما لان الخطابة كانت من أقرب الأشكال للمسرح. فقد اختصر دور المسرح كمكان او خلفية لوجود الممثلين.

سبقت الاشارة الي دور معهد بخت الرضا و دور طلبته في نشر المسرح في بقية المدارس السودانية إلا أن أهم هذه المدارس التي كان لها نشاط ملحوظ مدرسة (خور طقت) الثانوية فلم يقتصر نشاطها داخل جدران المدرسة بل تعداها الي خارجها حيث مثل طلبتها مسرحية (الناصر) على خشبة سينما عروس الرمال بالأبيض كما مثلوا ايضا مسرحية (العباسة) و بلغوا من الإجادة حدا جعل الدكتور(هيستد) وهو طبيب بريطاني أن يصفهم بقوله (إن هؤلاء الشبان قد بلغوا القمة في روعة التمثيل(بشير عباس, 2012م,17- 18)

يرى الباحث أن معهد بخت الرضا لعب دورا مهما في حركة تطور فن المسرح في السودان وذلك على مستويات عديدة, أولا الترجمة، فقد قام أحمد الطيب وعبدالله الطيب وغيرهم من أساتذة معهد بخت الرضا بترجمة نصوص مسرحية كثيرة لشكسبير وغيره من الكتاب المسرحيين الغربيين, وللمفارقة فأن عدد النصوص التي

ترجمت في تلك الفترة لم يترجم مثله على مستوى تاريخ المسرح السوداني الذي تجاوز المائة عام, و من المعلوم أن الترجمة ذات أهمية قصوى في نقل المعارف والفنون من لغاتها وبيئاتها الاصلية – ولو قدر لحركة الترجمة هذه الاستمرار لأصبح السودان رائدا في المسرح على مستوى العالم العربي وأفريقيا.

إن أحمد الطيب وزملاءه كانوا على درجة من الوعي والثقافة مكنتهم من ترجمة نصوص لكاتب مثل شكسبير بل تعدوا الترجمة الي الاعداد والسودنة, فاحمد الطيب هو أول من حصل على درجة الدكتوراه في المسرح في العالم العربي, لذلك فان النشاط المسرحي في بخت الرضا اتسم بالنضوج والاستمرارية النسبية ولعلها الاستمرارية في ممارسة النشاط المسرحي في بخت الرضا لعبت دور في رفع وعي الأساتذة بفن المسرح وكونوا خبرات عملية تراكمية في زمن كان السودان فيه لايزال حديث عهد بفن المسرح.

و الجدير بالزكر أن بخت الرضا خرجت كوادر قادوا مؤسسات مسرحية رسمية مثل (المسرح القومي) فكانت على يد الفكي عبدالرحمن تنظيم اول مواسم مسرحية سودانية منتظمة, وقد كانت له رواه و إسهاماته في تطوير الفن المسرحي في السودان.

المواسم المسرحية

إن بداية المواسم المسرحية في السودان تمثل حدثا مهما فهي تعتبر أول نشاط مسرحي منظم وقد انطلقت في (يوم الجمعة 9 فبراير 1967 قدم لنا المسرح القومي بأم درمان مسرحية الملك نمر, تأليف الشاعر إبراهيم العبادي وإخراج مدير المسرح القومي الأستاذ الفكي عبد الرحمن)

وبهذه المواسم المسرحية (انتهى العهد الذي كان فيه المسرح القومي صالة عرض للفرق الاجنبية الزائرة و الاكروبات) (خالد المبارك, 1980م, 8)

خلال نهضة الستينات- السبعينات انفتح الباب على مصراعيه لتقديم ألوان مختلفة من العروض المسرحية فكانت مواسم المسرح القومي الأولى تجميعا لبعض عروض الثلاثينيات ومسرح الكوميديا جنبا الي جنب (سعد يوسف عبيد, 2002م, 15)

والجدير بالزكر أن مسرحية خراب سوبا التي عرضت في مايو من عام (1966) لمن تكن من أنشطة المسرح القومي, وإنما قدمها على خشبة المسرح القومي مجموعة من الهواة (خالد المبارك,1980, 8)

وقد قدم المسرح بين عامي 1967-1987م عددا من العروض المسرحية

46 مسرحية سودانية

7 مسرحيات مسودنة

مسرحية افريقية واحدة

6 مسرحيات عربية

7 مسرحيات اجنبية

3 مسرحيات اطفال

4 مسرحيات عرائس (عثمان على الفكي وسعد يوسف عبيد, 4)

ومن اشكاليات تلك العروض على وجه العموم (تشكيل المكان فالمكان كصورة بصرية أصبح مكررا ومملا وهو نتيجة لنوعية النصوص المقدمة حيث انتهجت معظم العروض الوجهة الواقعية مما حصر المكان – كصورة – وجعله شبه ثابت, وهذا ما لاحظه محمد شريف على وقد دعا الي ضرورة الخروج من هذا الشكل الذي يصيب بالملل في زمن أصبح فيه المكان متجددا, إذ أدى الي الانفتاح على فضاءات أخرى مختلفة تثري وتجدد الصورة البصرية والاستفادة من الموروثات الثقافية التي تثري المكان والفضاء الذي مازال محصورا في معظم المسرحيات في غرفة, مكتب, قاعة - ليخرج المسرح الي ساحة اللعب, الغابة, ...) (محمد حامد محمد,2007 ,134)

ونلاحظ أن الدعوة هنا الي الخروج من فضاء المسرح التقليدي الي فضاءات جديدة كانت من أجل تنويع الأمكنة وعدم حصرها وربط ذلك الخروج من المسرح التقليدي بالاستفادة من الموروث الثقافي, وفي اعتقادي أن النص المسرحي لا يحد بشكل كبير من إمكانية عرضه خارج الخشبة التقليدية وإنما الخروج باي نص الي فضاء خارجي هو في المقام الأول خيار المخرج طالما أن المخرج يمتلك المبررات الفكرية والفنية لذلك الخروج.

الفصل الثاني المسرح والمكان

المبحث الاول : المكان في الفلسفة ومستويات المكان

المبحث الثاني : المكان المسرحي

المبحث الثالث: ما بعد الحداثة والمسرح

المبحث الرابع: اتجاهات جديدة في المسرح

المبحث الأول: المكان في الفلسفة ومستويات المكان

المكان- كلمة تدل على تحديد الإطار الذي يحل فيه الجسم في أي حاله يكون وبما يدل على انتمائه المكاني (طاهر عبد مسلم, 2002م, 22)

في القرن الرابع عشر الهجري اقترح الجرجاني ثلاثة انواع للمكان وهي:

المكان المبهم والمكان المعين والمكان والمحصور وقال : إن المكان عند المتكلمين هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وتنفذ فيه أبعاده.
المكان المبهم عند الجرجاني هو عبارة عن مكان له اسم نسميه به بسبب أمر غير داخل في مسماه كالخلف والأمام فإن تسمية ذلك المكان بالخلف هو سبب كونه الخلف من جهته وهو غير داخل في مسماه.
المكان المعين هو عبارة عن مكان له اسم سمي به بسبب أمر داخل في مسماه.
المكان المحصور هو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم الحاوي, إلا أن الجرجاني لم يهتم بمصطلح المكان في بعده الاجتماعي على عكس ابن خلدون الذي استخدمه بنفس المعني المقابل في الانجليزية والفرنسية (space) الفضاء - يقول ابن خلدون إن مساحة البيت وهو المسجد كانت فضاء للطائفين(أكرم اليوسف, 1994م, 21)

1-1المكان في الفلسفة:

المكان عند أرسطو موجودا ما دمنا نشغله ونتحيز فيه كذلك يمكن إدراكه عن طريق الحركة التي أبرزها حركة النقلة من مكان لأخر, وهو مفارق للأجسام لا يفسد بفسادها

بينما يرى هيوم إن المكان مؤلف من أنات ولحظات منفصلة بوصفه الطريقة التي تترتب وفقا لها النقاط الملونة المحسوسة الواحدة تلو الاخرى (منصور نعمان الدليمي, 1999م, 18)

إلا أن ذلك لا يلغي الأمكنة البعيدة التي يمكن إدراكها بوصفها جزء من الوجود ذاته وعلى حد قول مور إن ما نسميه جزءا من موضوع مادي يجب ان يكون شيئا يشغل جزءا من المكان, فالمكان مدرك حسي أما المكان الغائب الذي يجري تذكر إدراكه فإنه يعد ضمن الإدراك غير المباشر للأشياء وإحدى الطرق المختلفة لمعرفة الأشياء. ومن هذه الزاوية فإن المكان يعد كائنا سواء تم إدراكه بواسطة الحواس ام كان بالتصور الذهني فإن ذلك يؤيد وجوده واتصافه بالكينونة التي لا تخص إلا ما هو كائن فقط .(منصور نعمان الدليمي, 1999م, 19)

فالمكان يشكل من حدين الأول متناهي ويدرك بواسطة الحواس أما الحد الثاني فهو يشكل امتدادا للحد الأول بوصفه يتميز بالكينونة (منصور نعمان الدليمي, 1999م, 20)

2-1المكان عند هيجل

تطرق هيجل الي فلسفة الفضاء من خلال حديثه عن النحت الذي عد صفته الأولى في كل فردية يخلقها النحت يكون الجوهري هو أساسها الأول, فالنحت فن مكاني يحدده الفضاء المحيط لكنه لا يتداخل مع المنحوتة ذلك لأن على عاتق النحت تكمن مهمة تمثيل الإلهي بما هو كذلك في سكونه وتساميه اللا متناهيين خارج نطاق الزمن الإلهي المتمتع باستقرار تام, ويلاحظ تأكيد هيجل للفصل بين العمل النحتي والفضاء المحيط تأكيدا على الروح بوصفها المطلق والتي لا تبرز إلا من خلال الانفصال معززا مفهومه الجمالي من خلال إضافة الفضاء والقاعدة للمنحوتة تأكيدا لعناصر فن النحت, وبهذا الصدد فإن النحت تنظيم منسق للكتل الموجودة في فضاء حقيقي إلا أن الفضاء تداخل في كثير من أعمال الفنانين المعاصرين مثل (مور) وعد الفضاء جزء لا يتجزأ من قيمة العمل الفني ذاته فقد عمد (مور) الي مزج الأشكال النحتية والفضاءات في بنية معقدة وعلى الرغم من أنها لا توازي أهمية الأشكال إلا أن الفضاءات الداخلية للقشرة الخارجية والفضاءات الكائنة بين أشكال العناصر النحتية الداخلية والخارجية لعبت دورا رئيسا في النسق الجمالي الذي أوجده(منصور نعمان الدليمي, 1999م, 21)

أما فن الرسم , فان الرسم يسهم بجعل الفراغ مرئيا واستمراره محسوسا, إن فن النحت والرسم يشتركان معا في توظيف الفضاء لإغناء المضمون وتعميق الإحساس الجمالي (منصور نعمان الدليمي, 1999م, 22)

1-3المفهوم الرياضي للمكان

انطلقت الرياضيات أساسا من إحساس الإنسان بالفضاء بل ومن خوفه منه كما يري اوزفالد إشبنغلر فتاريخ الرياضيات هو التاريخ الأنطولوجي للإنسان وما يتفرع عنه من فلسفات وعلوم وفنون, لقد كان إحساس الإنسان البدائي ومن ثم الكلاسيكي بالفضاء على أنه امتداد ذو بعدين ولهذا فقد افتقر الي تجربة العمق الذي هو أصل الخيال, كما أن الشعور القديم بالعالم والكون هو الذي دفع بالإنسان في المراحل التاريخية القديمة الي أن يري في الرياضيات نظرية تنظم علاقات الحجم والبعد والشكل بين الأجسام وبالتالي تنظم طبيعة علاقته بالكون في صورة رمزية وهكذا رأت الحضارة الكلاسيكية الإغريقية رمزها في الحجم المادي المحسوس المحدود(اكرم اليوسف, 1994م, 25)

وأكد الفيثاغورثيون على تجريد الزمان من خلال تجريد الأعداد / الأماكن بوصفها تتميز بالجمال العاري وبذلك يعد الزمان والمكان كميين, ومنذ ظهور الديانات السماوية ارتبطت المحسوسات بما فوق الحس لذا شكل الزمان محورا متداخلا مع المعقولات وأظهر الزمان تفاعلا مع المكان مما ولدت مرتكزات للذات المدركة وقد أرجعها كانت الي الذات بوصفها بؤرة الزمان والمكان بينما أكد هيجل على الروح المطلقة إذ عد الزمان تأسيسا لاستيعاب حركة الوجود(منصور نعمان الدليمي, 1999م, 48)

2-1الزمن في الفلسفة

عالجت الفلسفة موضوع الزمان من خلال المكان فمنذ أن فصل أفلاطون عالم المثل عن عالم المحسوسات بوصفه مفارقا, ويعد الفصل بين العالمين على زمن دينامي وأخر ميت وقد شدد أرسطو على الزمان من خلال الحركة في المكان بوصفه جامعا بين الضدين بينما دفع السفسطائيين الزمان موازيا للمكان عندما قالوا الإنسان مقياس كل شيء (منصور نعمان الدليمي, 1999م, 48)

فالزمان لصيق الصلة بالمكان وكلاهما يشكلان محورا جدليا لفهم الوجود, بينما رجح برجسون الزمان على المكان بوصفه ينبثق من الزمان وفي هذا الصدد يقول إن الشعور يعني الذاكرة منطلقا من الحدث الذي عده ديمومة للكشف عن المطلق الذي لا تصل اليه التصورات العقلية فالمكان يعد منتشرا أسوة بالزمان المنتشر في كل الجهات, واولى كروتشه أهمية قصوى للزمان بوساطة خلق مدركات مكانية من خلال الحدس والتعبير وبصدد الصورة / المكان يقول: إن الحدس يجنح لإيجاد صورة لا كتلة غير منسجمة من الصور بمعني أن الصورة/ المكان لها القدرة على أن تؤلف جسما حيا, ويجتهد فلاسفة معاصرون على تأكيد الزمان كبعد اجتماعي يؤسس على ضوئه نظريته الجمالية فقد عمدت (البرغماتية) على قياس حركة الزمان في المكان من خلال لجوئها الي النتائج كأساس للتفاعل بين الطابع الاجتماعي للزمان ضمن المكان بوصفها رؤية مستقبلية لحركة الزمان والمكان وقد شدد(ديوي) واصفا الفنون الصناعية بالجمال بوصفها تنطوي على صورة/مكان متكيفة مع منفعتها الخاصة (منصور نعمان الدليمي, 1999م,49)

تناولت(لانجر) المكان بوصفه صورة من خلال تحويل الانفعال الي صورة اي يأخذ شكلا بحيث يمكن فهمه وتأمله وإدراكه بمعني احتواء المكان للزمان بوصف الزمان جزء من المكان ويشكل بعدا رابعا له (منصور نعمان الدليمي, 1999م, 50)

نري من التعريفات السابقة للمكان والزمان أننا يمكن أن نقسم التعريفات الي قسمين: المكان من منظور مثالي والمكان من منظور تجريبي وبذلك يصبح المكان من المنظور المثالي والديني هو امتداد لأمكنة اخرى وأن المكان في هذه الحالة لا يكتفي بنفسه بل يكون جزءا من منظومة من الأمكنة, وإذا نظرنا الي هذا الفصل بين المكان بوصه مثالا والمكان بوصفه حقيقة في ذاته نجد أن لهذا الفصل أهمية بدءا من عملية الكتابة الدرامية وانتهاءا بالعرض, وذلك لان الكاتب له رؤيته الخاصة والتي تستند الي مرجعيات فلسفية معينة, فالكاتب عند بناءه للشخصيات يتعامل مع المكان بشكل أساسي بمعني أن اختيار المكان والذي هو إطار للشخصية يشكل في حد ذاته جزءا من الرؤية الفلسفية التي يريد الكاتب من خلالها مناقشة او معالجة قضية معينة. ومن التعريفات المهمة تعريف ابن خلدون للمكان, فقد أدخل ابن خلدون في تعريفه للمكان الجانب الاجتماعي وهذا أمر من الأهمية بمكان لأن الإنسان يضفي على الأشياء طابعه الخاص ومن ضمنها المكان بمعني أن قيمة المكان وأهميته تكمن في شكل تفاعل الإنسان معه ولهذا الأمر أيضا أهمية عند التعامل مع المكان سواء في النص او العرض, بمعني أن دور المكان الاجتماعي او حتي أهميته التاريخية تلعب دورا كبيرا في تحديد سيمياء العرض.

3-1البعد الاجتماعي للمكان

إن الأماكن تدل على تفاعل اجتماعي وثقافي وسياسي وديني وهي تعبر بموضوعية عن ثقافة الفرد والجماعة, فلكل مجتمع أسلوبه وطبيعته وخصائصه في التقسيم المكاني, إذ يصبح للمجتمع إطاره الجغرافي الذي يميزه في طرق البناء وأنماط التفكير ودرجة الإحساس بالمكان وطريقة تنظيمه ومن هنا يكون الإنسان إزاء وسط متفاعل دال هو وسطه المكاني, فقد دفعت صلة الإنسان بالمكان الي درجة الإلفة والتداخل بين ما هو ذاتي وماهو موضوعي (طاهر عبد مسلم, 2002م, 17)

لقد خضع المكان لتصورات دينية وفلسفية وفنية وثقافية ونفسية واجتماعية وعلمية لذلك نجد إن هذه التصورات قد احتدمت في مناقشتها لإشكالية المكان منذ بواكير الوعي الإنساني .... ومن ضمن هذا الفهم عنيت الفنون كما عنيت العلوم بإخضاع المفهوم المكاني للاستقصاء والاختبار والتنظيم ولم تتعامل معه بتداخلاته المتباينة فحسب بل بحثت من خلاله عن الصلة الأكثر تعبيرا عن الوعي الإنساني والأكثر تجسيدا لمدركات الإنسان ونزعاته (طاهر عبد مسلم, 2002م, 18)

المكان قريب من الإنسان لصيق به إنه العالم الخارجي الذي يجسد الإحساس بالأشياء والتعامل معها والتالف والانسجام والنفور من بعضها وتبدأ الأشياء في اكتساب خصائص وصفات نوعية تميزها عن سواها لما تمتلكه من خصائص عيانية, ولعل الخطوة الأولية في سياقة هذا الوعي بالمكان هي إدراكه إدراكا حسيا محضا, من هنا فان المكان مدرك حسي أولا ومن هنا تنطلق معرفتنا بأن نختبره ونعيش فيه وهو سلسلة من الأنماط الشيئية المتوزعة التي تحتل حيزا ولها أبعادها وخصائصها المادية, ففهم المكان أولا قائما على الخبرة والتجربة, أن نفهم المكان يعني أن نجربه وبذلك يصبح المكان إطار للأشياء ينطوي عليها ويبرزها ويصبح التعبير مكانيا هو التعبير عن خصائص الموضوعات المادية المحيطة بنا التي سرعان ما تتكون صلاتنا بها, فمعرفتنا بالواقع مكانية اذ يبدا الإنسان في بناء مكانه الخاص ابتداءا من مكان الطفولة المقترن باللعب صعودا الي الأشياء المرتبطة بالإنسان البالغ والمجتمع كله فالإنسان يبني قوقعته الخاصة المكتب, الغرفة ..... وجميعها تقع ضمن إطار التقسيم المكان والتعاطي معه والسيطرة عليه وملئه وسد فراغاته, وبذلك نشأت الصلة بين الإنسان والأشياء التي تمثل عناصر مكانية فالأشياء وثيقة الصلة بالإنسان الذي ما اختارها إلا لكونها قريبة منه وبه حاجة إليها او لتحتل حيزا من الفراغ الذي يريد أن يلغيه فالفراغ يقترن بالسكون والصمت أحيانا والشي بانسجامه مع الفراغ او احتلاله له يغدو عنصرا من عناصر المكان الأليف للإنسان, فالأشياء على وفق هذا المنظار ليست منقطعة ولا تمتلك وجودا قائما بذاته ومن وجه النظر النفسية بل انها تعكس قيم الشخصية واليتها النفسية وعندما نستمر في الاستقصاء فأننا نقول إن تلك الأشياء أنما تعطي صفة المكان وتمنحه خصائصه ونوعه, مثلا نجد أن الأشياء تدل على الشخصية, الوعي, الثقافة, الميول والرغبات وبذلك تصدق حقيقة أن المكان يرتبط بالهوية فإذا ما ارتقينا الي درجة أعلى فإن الإنسان يبدأ في إسباغ وعيه على المكان ويصبح للعالي معني وللمنخفض معنى أخر وكذلك لليمين واليسار والخلف والأمام إنها معايير مكانية (تموضع) الأشياء وتقسم المكان في الصورة إذ يقوم الإنسان بتنميط مكانه الي

مستويات من منطلق تنظيمه له والتعاطي معه بانسجام أكبر، وفي الوقت ذاته يصبح لتلك المعايير ما يرادفها ويوازيها من القيم الاعتبارية والثقافية والدينية والسياسية والاجتماعية والنفسية، ولعل هذا الأمر يتباين من مكان لأخر فلا نجد الأمكنة متشابهة حد التطابق إلا في حالات استثنائية جدا فتطابق الأماكن يعني تطابق الشخصيات والثقافات والدوافع النفسية(طاهر عبد مسلم, 2002م,16-17)

4- 1 المكان الشعري

أما المكان الشعري الذي استقى مفهومه من المكان الفلسفي على الرغم من كونه ينشا على وفق اللغة وأبنية الثقافات ومرجعيات الشاعر فإنه لا يقتصر أبعادا هندسية وحجوما ولكنه فضلا عن ذلك نظام من العلاقات المجردة يستخرج من الأشياء المادية الملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهني (منصور نعمان الدليمي, 1999م,20)

ويؤسس المكان الشعري جماليا على وفق الطاقة الرمزية لحيوية المكان لا بوصفه ظاهر فحسب بقدر إعطائه مفهوما أعمق وأشمل بمعني الاستقلال عن التجربة والمعرفة العلمية المحدودة والسعي في الوقت نفسه الي البرهنة على القيمة المطلقة للمكان (منصور نعمان الدليمي, 1999م, 20)

4-2المكان الدرامي

نظام من العلاقات المكانية المتصف بحدين الأول: يتسم بالملموسية الواضحة بوصفه جهة او سطحا او شكلا من معمارية المكان الكلي المتعدد الجهات و هذه الجهة تمثل وعاء الشخصيات.

أما الحد الثاني فهو يشكل امتداد لأنات المكان الخارجية ليس في جهة وإنما في كل جهات المكان المختلفة والمنسكبة والمتفاعلة على الحد الأول له من خلال فاعلية الشخصيات والأبطال (منصور نعمان الدليمي, 1999م, 20)

5- 3 المكان الروائي

أما الفضاء الروائي الذي يتألف من حروف وكلمات هو فضاء لفظي لا يوجد إلا بوساطة الكلمات المطبوعة بيد أنها تستقي فاعليتها بوصفها تستقري مدركات وأفكار لتدلل على معاني يقصدها مؤلف النص وعلى حد قول (جيرارن جينيت) إن التعبير الأدبي لا ينقطع عن أن يتضاعف ويتعدد إذ يمكن لكلمة واحدة مثلا أن تحمل معنيين تقول البلاغة عن إحداهما أنه حقيقي وعن الأخر بأنه مجازي هنالك إذن فضاء دلالي يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي (منصور نعمان الدليمي, 1999م, 22)

فالفضاء الروائي متخيل ومهيمن وحدد ميخائيل باختين أربعة أنواع من الفضاء, الخارجي, الداخلي, المعادي والعتبة إلا أنها تحديدات مكانية أكثر من كونها فضائية بمعني أخر إن الفضاء قد تداخل ضمنيا مع المكان وتشربه وتغلغل فيه لذلك يصعب الأخذ بتقسيمات أخرى تقول إن مستويات المكان هي: الفضاء, المكان والموقع بوصف الفضاء يحتوي المكان موقعا محددا يكون بمثابة بؤرة للنفاذ والصحيح أن كل تمفصلات

المكان وتموضعاته المتعددة إنما تتشكل من خلال الفضاء بوصفه تجسيدا فعليا لحيوية وجود الشخصيات التي تضفي المعنى لكل ما يحيط بها وبدونها يفتقد الفضاء أهمية وجوده (منصور نعمان الدليمي, 1999م, 22-23)

نجد أن المكان في الشعر والرواية يتشابه كثيرا وذلك لأن الشعر والرواية يعتمدان على اللغة بشكل كلي في تجسيد أبعاد المكان, والمكان الدرامي نفسه يعتمد الي حد ما على الوصف المكاني الذي يوفره الكاتب, لكن الفرق هنا أن الدراما فن لا يتحقق إلا بالعرض وبذلك فان المكان في النص له أهميته ولكن مكان العرض يلعب الدور الأكبر في تحديد شكل التلقي والتأثير الجمالي على الجمهور.

1-6 مستويات المكان

يفرق الكثير من النقاد الغربيين بين مستويات مختلفة من المكان في الإنجليزية (location, space, place ,) وفي الفرنسية (lieu, espace) ونجد المرادفات العربية لهذه الكلمات هي (المكان , الفراغ , الموقع)

اكتفي النقاد الكلاسيكيون باستخدام (lieu -place) للدلالة على أنها كل أنواع المكان حيث لم يكن معني الفراغ بمفهومه الحديث قد نشأ بعد, فقد ضاق الفرنسيون بمحدودية (lieu)الموقع فبدأوا باستخدام كلمة (espace) ولم يرضي نقاد الإنجليزية عن اتساع كلمة (space, place) (مكان - فراغ) وأضافوا كلمة (location) للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث (طاهر عبد مسلم, 2002م, 23)

ان مصطلح (place) يعني نقطة محددة او جزء من حيز ولاسيما الجزء الذي يشغل بواسطته شيء يرتبط بوجود شيء خاضع للملاحظة والتجربة, انه حيز محدود وهو حالة تشغل موضعا ومنه (الموضع) ذو القيمة المعنوية في الحياة كمرحلة, مرتبة او درجة (طاهر عبد مسلم, 2002م, 23)

أما مصطلح (space) فهو:

المحتوى الواسع والشامل للأشياء وهو الامتداد في جميع الاتجاهات
(طاهر عبد مسلم, 2002م, 23)

أما مصطلح (location)

ا- هو فعل التحديد المكاني او حالة الكينونة المكانية

ب- الموقع المحدد في مكان او فضاء

ج- قطعة الأرض المؤشرة بحدود

د- الموضع المختار لتصوير مشهد تلفازي او تلفزيوني

إن الذي يستنتج من المعاني والتراكيب اللغوية التي توردها المعاجم اللغوية أن الفضاء (space) هو الكلي وأن المكان (place) هو الجزئي وأن الموضع (location) هو الاكثر جزئية و الاكثر تحديدا (طاهر عبد مسلم, 2002م,23-24)

2-6 الموضع (site)

هو المكان او الوضع الذي يتم شغله بواسطة شيء معين وبالتالي يتضمن التموضع الطبيعي وغير الطبيعي (نك كي, 2000م, المقدمة)

3-6 الموقع في الجغرافية

هذا المفهوم مركزي لجميع الجغرافيين عندما يتسألون "أين" في تحليلاتهم, وللمفهوم مدلولات عديدة مثل الموقع المطلق والنسبي, الأول يتحدد بمحددات رياضية على عكس الثاني, ويدخل في نطاق الموقع مدلولات أخرى مثل الموضع والموقع في دراسة المدينة site - situation (محمد مدحت جابر, 2004م, 14)

1-7 أسلوب تمثيل المكان في اوروبا

في اوروبا بقي أسلوب تمثيل المكان والفضاء في الفنون البصرية دون تغيير أربعمئة سنة سبقت القرن التاسع عشر, وعلى الرغم من وجود فوارق أسلوبية بين الفنانين والمجموعات القومية والثقافية إلا إن نسبة التشابه بين أساليب التمثيل طغت

على نسبة الفوارق وكانت أساليب المنظور الجوي والتظليل هي الطرائق السائدة لبيان الشكل و الفضاء (طاهر عبد مسلم, 2002م, 27)

لقد كان السياق السائد هو النظر للأشياء من زاوية واحدة تحقق بعدين للشيء المرئي ومن ثم يجري نقله ببعدية الي اللوحة المسطحة الثنائية الأبعاد في الرسم, فالمكان المسطح ببعدية المجردين اللذين يختزلان الامتداد الثالث للعمق فهو مكان غير مكتمل بل وجوده مبتسر ومختزل لا يملك مقومات التأثير البصري المكاني كما هو عليه في الحقيقة, إن العملية الفنية لا تعدو أن تكون قوامه التوصل الي الحد الأدنى الذي يقنع المتفرج بأن الذي يراه هو جسم شجرة او شخص ولذلك اتجه الفنان في مسعي منه لتحقيق الإيهام بوجود العمق والبعد الثالث للأشياء والأجسام ولعل هذه النقطة تقودنا الي تطور مهم شهده فن الرسم من خلال تخليه عن المنظور من نقطة واحدة محددة فوضع نقاط و زوايا لنظر متعددة للأشياء والموجودات فضلا عن تفتيت الموضوع /الشي كشكل مغلق وتحليله في الفضاء المحيط بمعني امتلاكه أنماطا تركيبة تتباين بتباين زاوية النظر ومستواها ....لقد تطورت مستويات الرؤية البصرية وتعددت أنماطها واتجاهاتها مع التطور المستمر لتعامل الإنسان مع مفردات المكان (طاهر عبد مسلم, 2002م, 28)

إن مصطلحات مثل مكان, موقع, فضاء, تمثل مراحل تطور النظرة لمكان العرض المسرحي. فالمكان المسرحي العلبة الايطالية مثلا توفر مساحة وشكل معين للأداء والتلقي على حدا سواء ونفس الشي يحدث في الفضاءات المفتوحة. وما يهمنا هنا هو مصطلح الموقع باعتبار انه كان تحول في شكل وحدود مكان العرض. فالعرض المسرحي قد خرج من أماكنه التقليدية الي فضاءات جديدة ومع اختلاف الأسباب التي أدت الي الخروج عن المسرح التقليدي والتي سنذكرها لاحقا إلا أن هذ الخروج أنتج أشكالا جديدة في الأداء والتلقي.

المبحث الثاني: المكان المسرحي

يعرف قاموس المسرح الفرنسي لباتريس بافيس المكان المسرحي بأنه المكان الذي يدور فيه العرض سواء أكان ذلك في مسرح مكشوف في الهواء الطلق او في مدرسة او خان .....وقد ظهرت أهميه هذا التعريف اليوم مع ظهور دراسات عديدة تعالج مسالة تراجع الشكل التقليدي للمنصة على طريقة العلبة الايطالية وخروج العروض المسرحية الي أماكن أخري ناشئة بحثا عن علاقة تواصل جديدة مع المتفرجين (اكرم اليوسف,1994م, 19)

1-1 المعمار المسرحي

المعمار المسرحي، فرع من فروع علم العمارة يتوخى في بناء وتشييد المسارح بأسلوب فن العمارة الذي يقسم الدار المسرحية الي قسمين:

1/ مكان خشبة المسرح الذي يجري عليها التمثيل

2/ مكان صالة الجمهور الذي تحتلها النظارة لمشاهدة العرض المسرحي

في المسرح الاغريقي القديم أقيمت صالة الجمهور على سفح الجبل على شكل نصف دائرة وأطلق على مكان الجمهور (ثياترون) أما مكان التمثيل فكان الاوركسترا (كمال الدين عيد,2006م,474)

في المسرح الروماني تغير شكل المعمار المسرحي فدخلت الأعمدة الشاهقة وتلونت خلفية المسرح بالتفصيلات الزخرفية المتعددة (كمال الدين عيد,2006م, 475)

ومن أحدث التعاريف هو ما قدمه عالم الأنثروبولوجيا الأمريكي (إدوارد هال) الذي استغني فيه عن مفهوم المكان المسرحي مستبدله بمصطلح الفضاء المسرحي, وقد بلور (هال) علما خاصا بالروامز الفضائية وهو ما أطلق عليه بالعربية بشكل غير دقيق اسم علم البون او البونية او علم المسافات وحدده على أنه ملاحظات ونظريات وطرق استخدام الفضاء المترابطة كتبلور للثقافة, وقد وصل في أبحاثه العلمية وتجاربه الميدانية في أمريكا اللاتينية والشمالية الي نتائج مفادها أن استخدام الإنسان لفضائه يمثل اختيارا سيميائيا مشحونا بفعل قواعد قوية تولد سلسلة وحدات (اكرم اليوسف, 1994م,20)

لقد ميز إدوارد هال بين ثلاثة أنساق رئيسية وفقا لطواعية الحدود التي تفصل الوحدات:

1- المقوم الثابت

وهو يشمل التشكيلات المعمارية الثابتة وبشكل خاص بناء المسرح وأبعاده والصالة في مسرح العلبة الايطالية.

2- المقوم غير الشكلي

وهو يتعلق بالفضاء غير الشكلي ويؤخذ فيه بعين الاعتبار علاقات القرب والبعد بين الأفراد و يعتبرها وحدات ثقافية ترتبط بالخيار الاجتماعي والتصورات والدور الذي تلعبه في حياة البشر شعوبا وافرادا.

3- المقوم شبه الثابت

وهو يشمل الأشياء التي يتم تحريكها ولكنها ليست بدينامية كالأثاث والديكور والإضاءة وترتيبات المسرح والصالة, غير الشكلية كمسرح الشارع والقهوة والحانة (اكرم اليوسف, 1994م, 20)

تنقسم أماكن العرض المسرحي الي ثلاثة انواع مواقع محايدة ومواقع عارضة ومواقع مخصصة دائمة:

أما المواقع المحايدة فهي أماكن مفتوحة وخالية لا تميزها ملامح محددة ثابتة ولا ترتبط بأنماط استعمال محددة وفي هذه المواقع قد يوجد العرض المسرحي جنبا الي جنب مع أنشطة أخري مثل الملاهي والألعاب الرياضية.

أما المواقع العارضة فهي مواقع تقدم فيها العروض المسرحية بصورة متكررة لكنها غير منتظمة وعادة ما تكون أبنية عامة مثل الكنائس او قصور الأمراء, وفي أحيان كثيرة قد يقترب التصميم الداخلي لهذه المباني وتجهيزاتها من تصميم وتجهيزات المسرح الدائم مثل الكنيسة او قاعة المحاضرات حيث نجد صفوفا من المقاعد مرصوفة في اتجاه يقود الي بؤرة مركزية.

أما المواقع الدائمة فهي أماكن خصصت تماما او بصورة شبه تامة لهدف واحد فإذا كان الهدف هو تقديم العروض المسرحية تحول الموقع الي مسرح او دار اوبرا او ما شابه ذلك.

تتمتع المواقع المحايدة بميزه هامة هي غموض هويتها التي تفسح المجال للخيال والتصور وتعدد الدلالات فكأنها تحمل طاقة كامنة تنتظر التحقق الجمالي, فهي أشبه بالمعادل المكاني المجسد كما سماه الشاعر الإنجليزي جون كيتس بالقدرة السالبة او القدرة التي تنتظر الفعل (جوليان هلتون, 2000م, 39)

إذن هنا يجب أن نفرق بين العروض المسرحية التي تقدم في الهواء الطلق وتلك التي تقدم على أبنية غير مسرحية, فالعروض التي تقدم في الهواء الطلق في مساحات مفتوحة ليست كمثل تلك التي تقدم داخل او خارج أبنية لها تاريخها الثقافي والاجتماعي, وبالتالي فإن الدلالات التي يقدمها العرض تقرأ في سياق المكان وبالأحرى فان المكان وبمدلولاته يلعب دورا مهما في تأطير حركة الممثل والتلقي والأهم من ذلك توجيه وقراءة العرض المسرحي.

كلما ازداد المكان حيادا في ملامحه ازداد غموضا وايحاءا بهذه الطاقة التي نعني بها المرونة الدلالية وقدرة المكان على التحول المجازي بسهولة ويسر الي مكان مختلف او أمكنة متعددة ومن هذه الخاصية او الطاقة المجازية التي تميز المواقع المحايدة يتولد الصراع الأبدي بين رغبة المؤدين المشروعة في الحصول على مكان عام دائم يخصص لعروضهم بصورة رسمية, وبين النموذج الجمالي المثالي لمكان العرض المسرحي كفضاء محايد لا تحده ملامح مميزة ولا تثقله سمات ثابتة (جوليان هلتون,2000م, 40)

1-2المسرح الاغريقي

يدرك الجمهور الإغريقي عندما يتوجه الي مسرح ويشاهد أحدى عروضه فإنه سيري أن ذلك المسرح بلا سقف وأن السماء فوقه يعجز أن يتجاهلها وأن الريح والدخان والمطر وضوء الشمس داخلة اليه في اي لحظة لا محالة، و مثل هذا التواجد كان يسبقه إرث بدائي في المشاهدة ففي بداية الأمر لم يكن المسرح الإغريقي يعرف هذا البناء المهول من المسارح الكبيرة بل كان يقدم عروضه الأولي في زمن (ثيسبيس) عام (535 ق م) على عربات حيث يذكر هوراس شيئا عن (عربة) و منها يمكن الاستنتاج أن ثيسبيس لابد وأنه كان يقف على عربة في وسط الكورس وأنه كان يمثل لجمهور يحيط به من كل ناحية (فرانك هوايتنك, 1970م, 285)

هذه البداية الصعبة للمسرح الإغريقي قد بدأت في فضاء بعيد عن المساحات التقليدية للمسرح ومثل هذه العروض كانت تقدم في الأسواق والقرى, ولكن بتطور الدراما الإغريقية بعد ذلك وظهور المسابقات الرسمية ظهر المسرح المفتوح الواسع حيث اتخذ المسرح الإغريقي شكله المعروف بمدرجاته التي تستقر على أرض صلبة أسفل الجبل ولعل مسرح (دينيسيوس) بأثينا الذي قدمت عليه لأول مرة مسرحيات اسخيليوس، سوفكليس، يوربيدس، أرستوفانيس هو أشهر المسارح الكلاسيكية (سامي الحصناوي, 2014م,7)

ثم اقيمت بعد ذلك المدرجات الكبيرة على شكل حدوة ليأخذ الشكل النهائي في تقديم العروض اللاحقة، حيث أصبح الجمهور الإغريقي يري العروض من مكان مرتفع خلاف المرحلة السابقة حيث كان يجلس بمستوي واحد في مسرح دائري كبير فقد تطور فعل المشاهدة بطريقة متأملة من فعل المشاهدة التلقائي(سامي الحصناوي, 2014م,7)

1-3 ظهور المسرح الكنسي

أدى انهيار الإمبراطورية الرومانية الي ظهور المجتمعات الإقطاعية ...في هذه الفترة أصبحت الكنيسة في أقوى مراحلها إذ الي جانب النفوذ الديني كانت تتمتع بنفوذ اقتصادي وسياسي، وتشكل مجتمعا متميزا واضح المعالم والأهداف مما ساعده على السيطرة على مقدرات إنسان العصور الوسطي, فالكنيسة كانت بالنسبة له هي المدرسة والجامعة والمستشفى والمؤسسة الاجتماعية والخيرية، بل كانت الثقافة ضمن احتكارات الكنيسة, فقام رجال الكهنوت مقام الأدباء والكتاب والفنانين, ومن الأمور اللافتة للنظر أن العصور الوسطي كانت بداية لتواري التراث المسرحي الاغريقي والروماني وقد ساعد نفوذ الكنيسة على طمس هذه المعالم بوصفه تراثا وسنيا لذا نجدها

تضع بزورا جديدة لأدب جديد يتفق مع تعاليم الكنيسة وأهدافها بل ويساير التقاليد الدينية. كان معني ذلك أن يعود المسرح الي البدايات فكانت الشعيرة الدينية هي الأساس في العروض المسرحية (شكري عبدالوهاب, 2002 م, 140)

1-3-1 المكان في المسرح الكنسي

أما المكان في المسرح الكنسي فقد أسس في ضوء نظرة الكنيسة وفلاسفتها الذين شددوا على الفرق الجوهري بين الأدب الدنيوي والكتاب المقدس وقد اشتق المكان الدرامي من خلال العقيدة المسيحية بوصف تاريخ البشرية ليس في نظرها إلا مأساة تنتهي بالصليب والعالم عبارة عن مسرح ذي ثلاثة مناظر السماء (الفردوس) والارض والجحيم, وقد عزز ذلك باختيار الكنيسة مكانا لتجسيد الدراما لزيادة التأثير والرهبة فكل عنصر من عناصر معمارية الكنيسة يدخل في تعميق الحس الماورائي(منصور الدليمي, 1999م,36)

2-3-1 الكنيسة كمكان مسرحي

بعد أن أشرفت الكنيسة على العروض المسرحية اتخذت من مذبح الكنيسة مكانا لتقديم العروض الدينية فاستفادت هذه العروض من النقوش والزخارف المنتشرة في أرجاء الكنيسة، بل واستفادت ايضا من الإطار العام وجو القداس. استنبط رجال المسرح الكنسي عدة تقاليد مسرحية أصبحت أمورا أساسية يجب إتباعها وكانت تطويرا ظل المسرحيون يستخدمونه طوال العصور الوسطي - أهم هذه التطورات قسمت منطقة التمثيل المنازل mansion وتعرف أيضا بالمواقع station او المراكز seats او sedes, وكانت عبارة عن وحدات ديكورية تصنع خصيصا كما أنها وسائل وحيل مسرحية بسيطة للدلالة على أماكن وقوع الحدث، على سبيل المثال العرش يستخدم للإيحاء بمقر او مقام بيلاط وهو الحاكم الروماني الذي أمر بصلب المسيح، وكان كل مكان من هذه الأمكنة يعبر عنه بمنزل مختلف مع ملاحظة أن تبقي كلها مرئية أمام المشاهد طوال العرض. وعلى ذلك فإن المناظر والمهمات المسرحية المستخدمة في العرض توضع حول منطقة التمثيل دفعة واحدة على المنصة وسميت هذه الطريقة بالمنظر المركب ... ويلاحظ أن رجال المسرح حينها لجأوا للإضاءة إذ يضاء الموقع الذي يجري فيه التمثيل فقط وبعد الانتهاء من ذلك يطفأ النور ثم يضاء المنزل الذي يليه وهكذا, وفي حالة عدم كفاية المواقع لكل الاحداث بسبب المساحة المحدودة فان الممثلين يستخدمون المساحة الأرضية القريبة من الموقع. ويلاحظ عادة ما يستخدم نفس الفراغ السابق استخدامات عديدة كما أن هذه المنطقة الخاصة بالديكور أصغر من المنطقة المخصصة للتمثيل (شكري عبدالوهاب, 2002م, 145).

إذن هنالك سلسلة من المواقع رتبت حول فراغ طبيعي للتمثيل ويتحرك الممثلين من موقع الي أخر حسب مقتضيات التسلسل الدرامي.

- راعى مشرفو العرض أن يتوسط الصليب المنظر المسرحي الذي يتوزع على جانبيه.
- استخدام أثاث الكنيسة لتجسيد او التعبير عن بعض المواقع الهامة كقبر المسيح مثلا.
- اصطلح على أن يكون الجانب الأيمن للصليب هو جانب الخير (شكري عبدالوهاب, 2002م, 145)

نجد أن عروض المسرح الكنسي ارتبطت بالمكان بشكل أساسي, فكل المواضيع التي تناولتها تلك العروض ترتبط بالدين وبالتالي الكنيسة وبذلك فإن اختيار الكنيسة كمكان للعرض يساعد على إيصال رسالة العرض, فقدسية الكنسية وأجواءها تهيئ المتلقي لاستقبال مواضيع مثل تلك التي كان يتناولها المسر الكنسي. فالمكان المسرحي هنا

ليس مكانا محايدا بل هو مكان يتمتع بملامح وشخصية معينة, لكن تلك الشخصية لا تتناقض مع مضمون العرض بما أن الكنسية نفسها كمكان جزء لا يتجزأ من العرض, سوف تتضح أكثر علاقة الكنيسة او الاماكن المقدسة وبما يقدم عليها من عروض مسرحية او طقسية عندما تتناول طوس التتويج لاحقا.

المبحث الثالث: ما بعد الحداثة والمسرح

ظهر مفهوم ما بعد الحداثة في البداية لا ليحيل الي فلسفة ولا ليعبر عن وعي بتحولات وإنما ليصف انتفاضة فنية اتخذت تجليات متنوعة وتمثلت في معمار (فانتيري , جونسون...) لكن هذه الانتفاضة سرعان ما أخذت تبحث عن ما يمكن أن يكون شكها الواعي ليوحدها نظريا ويؤسسها فلسفيا, وقد وجدت في فلسفتي كل من نتشه وهيدجر منبعا لما يمكن أن يكون تأصيلا فلسفيا لحركتها.(محمد بن سبيلا وعبدالسلام بنعبد العالي,2007, 6).

رغم وجود تيارين في ما بعد الحداثة, يمثل أحدهما نتشه ونعت بالصيغة القوية, وانحدر الأخر من القراءات التأملية لهيدجر ووصف بصيغتها الرخوة, باعتبار أن الصيغة الأولى يطبعها التفكيك والهدم وتركزت على نقض نظرية المعرفة (الخاصة بحركة التنوير) بينما تركزت الثانية على إعادة التركيب وعلى محاولة بناء نسق جديد لقيم, إلا أن كل التيارين يبدي نفورا من كل نزعة شمولية وترفض إمكانية اي معرفة تستند الي حكاية كبري(محمد بن سبيلا وعبدالسلام بنعبد العالي,2007,6)

إن مصطلح ما بعد الحداثة مثل سواه من المصطلحات غير المقيدة ومنها ما بعد البنيوية او الرومانسية, يعاني من بعض اللا استقرار الدلالي, اي أنه لا يوجد إجماع واضح بين الباحثين حول معناه, والعصوية العامة تتداخل مع عاملين : أ الشباب النسي للمصطلح او بالأحرى الرشد الهش, ب- قرابته الدلالية مع مصطلحات أكثر راهنية غير مستقرة بدورها.(محمد بن سبيلا وعبدالسلام بنعبد العالي,2007, 12)

يرى الباحث إن تعريفات ما بعد الحداثة قد تعددت بشكل كبير لكنها اتفقت جميعا في الرجوع الي مصطلح "حداثة" باعتبار أن ما بعد الحداثة هي موقف ينتقد الحداثة.

في الوضع ما بعد الحداثي ليس هنالك ثقة في قدرة العلم على تنظيم التساؤلات التي تثور في الميادين الأخرى, عندئذ يفتح الطريق أمام تيار ما بعد الحداثة, فالعلم يلعب لعبته الخاصة, إنه غير قادر على إضفاء الشرعية على الألعاب الأخرى.

إن أهوال عصرنا لم تكن ترجع بشكل كبير الي الشهوات الدائمة والحماقات وسوء الفهم, إلا أنها ترجع بشكل أكبر الي العاطفة الغريبة في إخضاع الواقع المتمرد لأن يكون متناسبا وأغلب الحديث لأنه يلائم المفهوم الأصلي لمصطلح إيديولوجيا, فقد أدى ذلك الي ابتكار تطبيق مناهج العلوم الطبيعية على دراسات الفرد والمجتمع وكان القصد تغير السلوك الإنساني الي نظام واحد, ربما يتناسب داخل العلم الشامل للخصائص والظواهر الطبيعية.(ديفيد وولش, 1995م, 31)

إن ما بعد الحداثة هي أسلوب فكري يتشكك في المفاهيم التقليدية للحقيقة والعقل والهوية والموضوعية, وهو يرى العالم على عكس أنماط التنوير كشيء عرضي وبلا أساس ومتنوع وغير مستقر وغير حتمي, فهو عبارة عن مجموعة من الثقافات الغير موحدة او التفسيرات التي يتولد عنها درجات من التشكيك في موضوعية الحقيقة والتاريخ (تيري ايلتون,1996, 7)

يرى نتشه أننا نخرج من الحداثة بفضل هذه النتيجة العدمية لئن تلاشى مفهوم الحداثة وتلاشى معه كل أساس للاعتقاد بأساس, اي واقع أن على الفكر أن يتأسس, وتوقف الأساس عن العمل, عندئذ لن يكون بالإمكان الخروج عن الحداثة بتجاوز نقدي, لن يكون في النهاية إلا من خلال عملية داخلية من خلال الحداثة ذاتها وهنا توجد اللحظة التي يمكن اعتبارها لحظة ميلاد ما بعد الحداثة (جياني فاتيمو, 1998م, 188)

وفي عبارة شهيرة أعلن نتشه في كتابه أصل الاخلاق (علينا من الان فصاعدا أعزائي الفلاسفة أن نأخذ حزرنا من خطورة الخيال القديم للمفاهيم التي تفترض وجود معرفة منزوعة الإرادة والالم والزمن, هناك فقط معرفة تقوم على المنظور الشخصي) وبهذا بدأ نتشه أول نقد كامل لفكرة الحقيقة على أسس ولفكرة الذات العاقلة (محمد بن سبيلا وعبدالسلام بعبد العلى, 2007م, 57)

أما فيما يتعلق بالعقل البشري فإن الشي العقلاني الوحيد الذي نعرفه هو ذلك العقل الصغير الذي نملكه, إن الذي يفسر العالم هو احتياجات الإنسان وليس عقله, والحقيقة ببساطة هي الرغبة في السيطرة على تعددية الحواس والرغبة في تصنيف الظواهر في مقولات محددة (جياني فاتيمو, 1998م, 62)

إن ما بعد الحداثة تتعارض تماما مع المسرح والدراما بالمعنى التقليدي المتعارف عليه وهي تجنح عمدا الي الابتكار والتجريب وتحاول جاهدة وبطرق شتى أن تنتقد او تتحدى الفكرة السائدة عن طبيعة فن التصوير والنحت والرقص. وبما أن ما بعد الحداثة تراوغ محاولات التصنيف والتحديد دوما فانها لذلك تدفع الناقد بدوره الي تجاوز التصنيفات والحدود الفاصلة بين فروع المعرفة الانسانية. وينعكس أثر هذا المفهوم لتيار ما بعد الحداثة على النقد بصورة واضحة, فإذا قبلنا برفض هذا التيار لوجود اي أسس نهائية مستقرة للفن فإننا نرفض ضمنا سعي المشروع الحداثي الي اكتشاف أسس مطلقة للعمل الفني, كما نرفض النظرة الي هذه الأسس باعتبارها هدفا مستقلا يسعي النشاط الفني والنقدي الي بلوغه (نك كاي, 1999م, هـ)

أما على لمستوي العمل الفني لم تكتفي ما بعد الحداثة برفض التقاليد الفنية القديمة والمستحدث منها وإفسادها وإخضاعها للتفكيك, بل تشك في الحدود الفاصلة بين الفنون المختلفة, فجاء العرض المسرحي المنتمي الي هذا الفضاء متمردا على كل الفرضيات الفنية بما في ذلك الفرضيات المقترحة من العرض المسرحي نفسه (سعد يوسف عبيد, sustech.edu.com)

فالفن لم يعد بوصفه ظاهرة نوعية بل الغي وحل محله تجميل معمم للوجود. إن ممارسة الفنون بدا بالطلائع التاريخية لبداية القرن العشرين تشير الي ظاهرة عامة ل "تفجر" الإستاطيقا الي خارج الحدود المؤسسية التي عينها لها الارث. إن فنون الشعر الطليعية ترفض التحديد الذي تفرضه عليها فلسفة من وحي كانطية جديدة او مثالية جديدة بتقديم نفسها بوصفها نماذج معرفة مميزة للواقع. إن تفجر الاستاطيقا الي خارج حدودها التقليدية هو نفي للواقع الذي عينه الموروث للتجربة الاستاطيقية, قاعة الموسيقى, المسرح, صالة العرض الفني, المتحف , الكتاب, وهكذا تتخذ جملة من العمليات شكلا مثل فن الجسد, مسرح الشارع (جياني فاتيمو, 1987م, 62)

إذن فالخروج عن المبنى المسرحي من منظور ما بعد حداثي هو خروج عن الأطر المحددة التي عينتها الحداثة, وتلك الأطر التي تحمل ضمنيا مفاهيم حداثية. فالأشكال والأطر المحددة تعني أن المعرفة نفسها محددة ومدركة وبالتالي هذا يناقض مع مفهوم المعرفة في النظرية ما بعد الحداثية التي تشكك في هذا اليقين التي تتصف به المعرفة الحداثية. فالخروج عن المبني المسرحي تبعه خروج في شكل الكتابة المسرحية وشكل المعالجة بالضرورة. فالتمرد او الخروج عن الحداثة بدأ كموقف فكري وفلسفي وامتد للفنون شكلا ومضمونا.

المبحث الرابع: اتجاهات جديدة في المسرح

المسرح والتلفزيون والسينما

يمكن الاستغناء عن كل عناصر المسرح الأخرى كالإضاءة والموسيقي والمكياج والملابس والمناظر المسرحية, بل يمكن الاستغناء ايضا عن مكان خاص للتمثيل منفصل من مكان الجمهور, ولكنه لا يمكن أن يوجد المسرح بدون العلاقة الوجدانية والمباشرة وعلاقة التواصل الحي بين الممثل والجمهور (جروتوفسكي, 1964, 16)

لقد أكد جروتوفسكي على أن جوهر المسرح يكمن في العلاقة الحية بين المؤدي والجمهور, وأن هذه العلاقة الحية هي التي تميز الفن المسرحي عما سواه.

لقد كانت العلبة الإيطالية او العلبة السحرية قمة تطور الفن المسرحي من حيث توفر أليات ومعدات مكنت المخرج المسرحي من تجسيد كافة المشاهد باختلافاتها, حيث كانت كعلبة سحرية فعلا في إمكانياتها وقدرتها العجيبة من تصميم ديكورات وإكسسوارات وأزياء وحيل مسرحية وغيرها, لكن اكتشاف فن السينما وضع المسرح أمام أسئلة صعبة باعتبار أن للسينما قدرة أكبر من العلبة الإيطالية السحرية على تصميم وتجسيد الصور المشهدية الفنية وبإتقان أكبر, ومع ظهور الحيل السينمائية والمونتاج أصبح من الصعب على العلبة الايطالية أن تنافس السينما لذلك كان على المسرحين التأمل في الفعل المسرحي باعتباره في مفترق طرق أما أن يعيد صياغة نفسه ويستمر وأما أن يترك الساحة باعتبار أن السينما يمكنها أن تلعب نفس الدور الذي كان يلعبه المسرح و بصورة افضل منه.

لقد كان على المسرحيين إيجاد إجابة على السؤال التالي ما الذي يميز المسرح عن السينما؟ وبالتالي ما الذي يكفل استمراره؟ لقد واجه فن الرسم نفس المشكلة تقريبا مع اكتشاف كاميرا التصوير الفوتوغرافي, لقد كان جواب المسرحيين أن جوهر المسرح يكمن في هذه العلاقة الحية التي تربط بين المؤدي والجمهور والتي لا تتوفر في السينما, لذلك فقد ظهرت العديد من المدارس المسرحية التي ركزت على الممثل باعتباره عماد العملية المسرحية وباعتبار أن هذا التدريب الجاد والطويل للممثل سيمكنه من خلق علاقة حية مميزة مع الجمهور.

إن ما هو جوهري في الفن المسرحي كما يقول جروتوفسكي هو الممثل والجمهور والعنصر الثالث هو مكان العرض الذي يعبر ضمنيا ايضا عن الزمن مع التأكيد على إن مكان العرض ليس بالضرورة أن يكون مسرحا معدا ذو معمارية معينة, بل يمكن لأي مكان ميدان او مدرسة او مستشفيي أن يصير فضاءا لفعل مسرحي حي قادر على التواصل وبفعالية مع الجمهور, وفي هذه الدراسة سنتناول الاشكال المسرحية خارج اطار العلبة الايطالية, بل وخارج كافة أشكال المسارح او المباني المعدة مسبقا لاستقبال عروض مسرحية.

وفي هذا الإطار ايضا يقول جروتوفسكي (عنصر واحد لا تستطيع السينما ولا التلفزيون أن يأخذاه من المسرح هو القرب من الجسد الحي, لهذا السبب يصبح كل تحدي من الممثل شيئا عظيما، تحدي لا يستطيع المتفرجون او المارة إعادة إنتاجه, من

الضروري إذن أن تلغي كل مسافة بين الممثل والجمهور بإلغاء الخشبة والحدود ... ولتنجز كافة المشاهد في مواجهة مع المتفرج حتي يصبح في متناول الممثل ويشعر بتنفسه ويشتم عرقه, هذا يعني بالضرورة مسرح الغرفة (جروتوفسكي,1964, 25)

الرغبة في الهروب والتحرر تقابلها الرغبة في الثبات والاستقرار, ربما تمثل هاتان الرغبتان طرفا المعادلة في حالة التعامل مع المكان المسرحي, فالمعادلة متساوية بشكل من الأشكال, فالرغبة في الهروب والتحرر من العلبة الإيطالية او المباني التي خصصت للعروض المسرحية بشكل عام الي فضاء بكر لم يعد أساسا للتعاطي مع العروض المسرحية ينضوي على تحدي جديد, فكل مكان هو مختلف عن الأخر وبالتالي يتطلب شكلا مختلفا في التعامل معه, وهذا بحد ذاته تحدي لمقدرة الفنان المسرحي ورغبته الدائمة في التجديد والابتكار, وطرف المعادلة الأخر هو الرغبة في الثبات والاستقرار, الرغبة في تخصيص أماكن معينة لممارسة الفن المسرحي كالمباني او المسارح بشتي انواعها.

إذن الباحث لا يفترض غلبة شكل مسرحي بعينه على الأخر, بل يوكد على التوازن في طرفي المعادلة إن جاز التعبير.

تعددت أسباب الخروج من العلبة الايطالية الي الفضاء الرحب: فمنها ما هو جمالي كما أسلفنا, ومنها ما هو سياسي, وفي بعض الأحيان الرغبة في تأصيل الفن المسرحي جعلت بعض المسرحيين العرب والأفارقة يستخدمون الأشكال الفرجوية التراثية في محاولة لتأصيل هذا الفن المسرحي وربطة بالثقافة المحلية, ومنها ايضا عدم توفر البنيات التحتية المسرحية, من مسارح وقاعات عرض وغيرها.

وبما إن الفعل المسرحي هو فعل اتصالي وبما أن المسرح نفسه وسيلة اتصالية, فإن اختلاف الفضاءات التي تقدم فيها العروض المسرحية يعني بالضرورة اختلاف أشكال الاتصال والتواصل مع الجمهور.

لقد تعددت اشكال المسارح او بمعني ادق اماكن العروض المسرحية المقدمة في مواقع غير معدة مسبقا للفن المسرحي, ومن هذه الأشكال المسرحية المسرح البيئي, مسرح الشارع, مسرح المكان المحدد باعتباره اخر أشكال العروض المسرحية غير التقليدية ظهورا.

ظهور اتجاهات جديدة في المسرح

ورث المسرح في مختلف أرجائه شكلا معيننا لخشبة المسرح أصبح سائدا الي درجة معيقة للتطور, بدأت المسارح عند الاغريق ولدى الحضارات الأخرى في الشرق مفتوحة وكان الاحتفال هو الطابع المسيطر، فأما أن تجري العروض في ساحة او في ملعب نصف دائري, ثم انتقل المسرح الي دور العبادة لدى العديد من الأقوام وما لبث أن استقر به المقام في شكل العلبة المحاطة بالكواليس والمفتوحة من طرف واحد على الجمهور فقط وسمي هذا المعمار بالمعمار الفرنس/ الإيطالي, ومالبث أن أصبح مسرح العلبة هو مسرح المؤسسات وأصبحت له تقاليد في الحضور والأداء،

ومنه انطلقت مفاهيم مسرحية مثل "الجدار الرابع" ولكنه ومن ناحية اخرى ابتعد عن الفضاء المسرحي المفتوح (رياض عصمت, 2003م, 137)

لقد ساد المسرح بشكله الأرسطي في اوروبا زمنا طويلا, حيث اعتبر شكلا ثقافيا راقيا بالمقارنة مع الممارسات الفنية الطقسية التي اعتبرت من وجهة نظر اوروبية مجرد ممارسات بدائية متخلفة, وحتي في البلدان الغير اوربية لقد تم التعامل مع الشكل المسرحي الغربي باعتباره الشكل المسرحي الفني الشرعي وما تلاه مجرد ممارسات لا ترقي الي مستوي الفن, لكن مع ظهور ما بعد الحداثة تم اعادة نظر في هذه النظرة الاوربية المركزية, وكانت هنالك دعوات لعودة المسرح الي الأصول في إشارة الي الممارسات الطقسية وغيرها التي لم ترقي الي درجة فن من المنظور الحداثي (ان هذه الدراما الصغيرة (الارسطية) هي التي شكلت منظومة المسرح الغربي و إذا كانت قد حققت استمراريتها الي اليوم كما يقول اغستو بوال فان ذلك يرجع الي فعاليتها والي بنيتها التي يمكن لها أن تتغير بألف طريقة الي درجة أنها تجعل من الصعب أحيانا إبراز العناصر التي ترتكز عليها. وهذا ما حدث فعلا حيث تغيرت بعض مواصفات هذه المنظومة عبر تاريخ المسرح, كما أمست باعتبارها شعرية محط تقليد وتجاوز, الشي الذي أدى الي إثراء المسرح الغربي والي بروز شعريات مسرحية اخري عمل أصحابها على بلورة مادتها الادبية والركحية بطرق شتي, اي انطلاقا من نظريات وممارسات تطرح وجه نظرهم حول النص والعرض والممثل والمتلقي, مما جعل المسرح يغدو ميدانا للتجريب وبؤرة للتفاعل والتأثير والتأثر, وينبذ الثالوث المقدس لأرسطو (وحدة الزمان - وحدة المكان - وحدة الحدث) و يرفض معمارية الخشبة على الطريقة الإيطالية للعمل على تفجير فضاءاته وتنويع أساليبه (حسن المنيعي وأخرون,2002م, 12)

منذ أواسط القرن العشرين ظهرت حركات تمرد كثيرة على التقليد المسرحي, وشمل هذا التغير المعمار المسرحي معيرة أهمية الي الفضاء المفتوح والي العلاقات المختلفة بين المؤدي والمتفرج، وهكذا ظهرت المسارح الدائرية والمربعة والبارزة في لسان او نصف دائرة الي الصالة, وظهرت ايضا- خاصة في الولايات المتحدة الأمريكية- نزعة مسرح الهواء الطلق وعروض الشارع واتخذت مسميات مختلفة من خلال الطرز الفنية التي تمخضت عنها مثل "المسرح الحي" و مسرح الخبز والدمي وهي جميعا على علاقة وتأثير بالأنماط المسرحية في أفريقيا وأسيا وأمريكا الجنوبية (رياض عصمت, 2003م, 138)

هنالك ثلاثة اتجاهات للتعامل مع الفضاء المسرحي

1- إنشاء فضاء مسرحي داخل مكان غير معد لذلك
2- استخدام المساحة الفارغة
3- التجريب على الفضاءات المستخدمة سابقا, مع محاولة اكتشاف امكانيات جديدة.

كل التجارب التي حاولت اللعب على الفضاء وتكثيفه لم تخرج عن هذه الاتجاهات الثلاث, مع إن تركيز البحث سيكون أكثر على الفضاءات المسرحية داخل الأبنية التي لم تعد لاستقبال عروض مسرحية, ومن ثم فضاء المساحة الفارغة, فالأماكن غير التقليدية لها خصائصها المميزة.

هذا الانفلات الجغرافي والعلاماتي في الأماكن غير التقليدية جعلها أكثر تحديا وأكبر قدرة على التنوع الجمالي, بسبب غربة المكان وخصوصيته على طبيعة العرض و شكله، لكن هناك أمرا لابد أن نأخذه بعين الاعتبار ألا وهو وضع المتلقي في الأماكن غير التقليدية, كيف تعطيه إحساس مغاير لما يحسه لو كان جالسا في موقع او مكان دائم للعرض المسرحي, وشعوره بأنه هو موضع العرض والفرجة مما يعني زجه داخل بنية العرض في ذلك الموقع والاعتقاد بأنه هو الممثل حيث تسلط عليه الاضواء شأنه شأن الممثل الحقيقي لأنه داخل رقعة الحركة والتمثيل. وبذلك تتحجم غربة المكان وغموضه وتزداد جماليته الفطرية, وسوف يزول الإحساس بصعوبة الجلوس او الرؤية لعشوائية هذا المكان فيزداد الإصرار على الخضوع لتجربة مغايرة بها نوع من الصعوبة والمتعة, وإحساس الجمهور بأنه جزء من العملية المسرحية ومشاركا فيها ذلك الإحساس يجعلنا نحس بأننا جزء من مناسبة اجتماعية ما او من واقعة تحدث أمامنا (د. سامي الحصناوي, 2014, 9)

(إن لكل عرض خصائصه ولهذا السبب فإنه ليس لدينا معيار ثابت للسينوغرافيا ... إن كل عرض يتطلب سينوغرافيا مختلفة بل وشكلا هندسيا مختلفا أيضا) (دايفيد وليامز, بدون تاريخ, 67) إذن هي الرغبة في الإبداع والتجديد وعدم التقيد بشكل مسرحي واحد على مستوي مكان العرض جعلت بعض المخرجين يفتحون أفاق جديدة بل احتمالات غير محدودة لأشكال المسارح, فهم أرادوا لكل عرض أن يختار المكان الأمثل له. ففرض شكل مكان ثابت على كل العروض المسرحية من شأنه أن يعيق او يأطر الأداء والتلقي, على عكس الأماكن المتعددة التي توفر مرونة فيما يتعلق بالحركة والتشكيل والسينوغرافيا, لكن كما يقول بيتر بروك (لا ينكر أحد أن المساحات تفرض شروط معينة, ومن السهل أن نلاحظ الثمن الذي ندفعه مقابل كل العوامل التي تحدد اختيار المساحة) (بيتر بروك,1991م, 157) بذلك فإنه لا توجد مساحة بريئة, بمعنى أن كل مكان له ملامحة وشخصيته الخاصة إن جاز التعبير, تلك الملامح تفرض شكل من الحدود في النهاية, لكن ما يجعل نفس المساحة او مكان العرض معيقا وغير مناسب لعرض ما قد يجعله المكان الأمثل لعرض اخر ولنفس الأسباب, ومعنى ذلك أن كل عرض يبحث عن المكان المثالي له, فالسمات التي تجعل من مكان ما مثاليا لعرض معين قد لا يكون مناسب لعرض خر.

في مسرح الفضاء المفتوح تتحقق الكثير من النقاط التي دعا اليها برتولد برشت من كسر للإيهام والإيحاء الصريح للمتفرج بأنه يشهد لعبة في مسرح, بل إن خلفية الممثلين في المشاهد من زوايا عدة تصبح باقي المتفرجين وليس الديكور، ثم إن الديكور نفسه اضطر الي أن يتطور فيختصر التفاصيل الطبيعة ويغتني بالتفاصيل التي تخدم الفعل, وكما أن التقنية اختلفت عن المسرح الفرنسي/ الايطالي مبتدعة جماليات جديدة، فأن فنون الأداء والإخراج والتأليف تطورت, فالمخرج أصبح بحاجة الي رسم حركة يضمن دلالة التشكيلات المسرحية من مختلف الزوايا (رياض عصمت, 2003م, 139)

المسرح في القرن العشرين

قام المسرح في القرن العشرين وبخاصة النصف الأخير من هذه القرن بمحاولات فعالة للبحث عن قاعدة الفوضى, وهذه التجريبية التي بدأت من المسرح الدادي (هي حركة فنية انتشرت في فرسا و سويسرا حوالي1911-1920 و توكد على حرية الشكل بعيدا عن القيود التقليدية, وقد استمرت مع مسرح (ارتو) المتسم بالقوة والمسرح الملحمي لبرشت, وقد فجرت فيما بعد عددا لا يعد ولا يحصي من الأشكال التي تعرف بالأحداث والمسرح البيئي والفن الأدائي وأخيرا المسرح ذي الموضع المحدد. وهذه التجريبية هي تاريخ للارتباطات العملية بإشكالية المسرح والمكان, وقد أعاد هذا التاريخ تشكيل الأفكار التقليدية لمواقع الفضاء المسرحي(وكان الهدف هو) محاولة اكتشاف العمل في مواضع مختلفة, مواضع قد لا تفكر فيها انت او المشاهد فيما بعد كمواقع لأنواع محددة من العروض المسرحية. (اوناشودري,1997م, 28)

فقد تطورت النظرة للأماكن المسرحية تطورا كبيرا وبرزت مواقع كثيرة مبتكرة من خلال التيارات المسرحية الحديثة وخاصتا حركة المسرح البديل ومسرح الجماعة فعادت العروض تقدم في الأماكن المحايدة والأماكن العارضة وخرجت الي الشارع وانتقلت للقاعات الريفية والسجون والمستشفيات وبيوت المسنين والمدارس والحدائق العامة (جوليان هلتون,2000م, 43)

تجارب مسرحية جديدة

إن الأماكن التي مسرحت وأخذت تقدم العروض المسرحية خارج نطاقها التقليدي او الوظيفي بحثا عن مصاهرة طبيعية بين النص وأحداثه وبين بيئة التقديم حيث تكون هنالك ملائمة حقيقة بين أحداث النص وبين المكان الذي أصبح عنصرا دراميا وجزء من التركيبة المعمارية للعرض المسرحي- سواء أكان ذلك العرض داخل غرفة الرياضة او النوم او السوق او الكنيسة او السجن او غابة او جبل او كان ذلك المكان الممسرح فيه سقف او بلا- فالغرض هنا هو الخروج من مسرح العلبة الايطالية والتحول الراديكالي في مكان العرض المسرحي (سامي الحصناوي,2014م, 10)

نيويورك كمكان مسرحي

بحلول العام 1965م كانت شوارع مدينة نيويورك اخر ما وصلت اليه حركة المسرح التجريبي الجاد, فلقد كانت الشوارع والساحات والحدائق خاصة في المناطق المأهولة من المدينة هي اخر مكان مسرحي, حيث إن التمثيل في الشوارع كان يمثل جرأة فنية وسياسية كبيرة ... وبالرغم من أن العرض المسرحي كان يقام في الهواء الطلق وفي ضوء النهار الطبيعي وتحت ظروف بدائية صعبة مقارنة بالمستوي الذي وصل اليه المسرح الحديث إلا أن مسرح الشارع في مدينة نيويورك بين 1965م و 1975م كان متميزا ومتحركا ومرنا من حيث الشكل والأسلوب ... تنوع ذلك المسرح بتنوع أغراضه سواء أكانت سياسية او فنية او دينية, مما جعل الناس يتدافعون الي الشوارع ليشاهدوه, وقد كان الهدف الأساسي المسيطر على هذا المسرح هو الرغبة الشديدة في ازالة الفوارق خاصة من ناحية اولئك الذين كانوا يشعرون بمدى الفارق الطبقي في المسرح الداخلي, وبالقضاء على المفاهيم المسرحية التقليدية التي ترى المسرح على أنه مكان داخلي مغلق. (جيمس ميردوند, 1987م, 147)

يرى البعض أن مسرح الشارع له مغزى ديني بينما يرى الجميع أن هذا المسرح قدم أعظم فرصة للتفاعل بين المشاهدين والممثلين على أكبر خشبة مسرح موجودة على سطح الأرض.(جيمس ميردوند, 1987م, 148)

يرى الباحث أنه لا يمكن أن ننظر الي كل التجارب خارج اطار الخشة التقليدية من نفس المنظور, إذ يصعب تأطيرها داخل نظرية معينة, لان دوافع تلك التجارب اختلفت اختلافا كبيرا بالرغم من اشتراكها في رفض الخشبة التقليدية.

ومع منتصف الستينات من هذا القرن(العشرين) تطور هذا النوع "مسرح الشارع" في ثلاثة أشكال

- الشكل الأول الاتجاه العرفي او مسرح الطبقة العامة الذي كان يؤدى في الخلاء وتعاد صياغته بحيث يلائم البيئة المادية والظروف السياسية لفترة الستينات.

لم ينبع هذا النوع من المسرح من الثقافة المضادة التي يرتبط بها مسرح الشارع, على الرغم من أن مسرح الشارع هذا – منذ القرن التاسع عشر- قد تجاوب مع الظروف الاجتماعية والسياسية التي تؤثر على أعداد كبيرة من الطبقة العاملة.

- اما الشكل الثاني فهو عبارة عن أنواع متغيرة من المسرح الكلاسيكي التقليدي التي خرجت الي الهواء الطلق ...إلا أن هذا المسرح لم يكن له اي دوافع سياسية او ثقافية.
- اما الشكل الثالث فهو المسرح الطليعي التجريبي الذي امتد الي الشوارع وهذا يرتبط بموضوع الثقافة المضادة (جيمس ميردوند, 1987م, 148)

تجربة مايرهولد

وقد عمد مخرج مثل (مايرهولد) الي استخدام الأشكال الهندسية التي تبدو باهتة وبلا جزور, وغالبا ما يستخدم في عروضه السطوح المعلقة والسلالم, إلا إن هذه الأشكال سرعان ما تكون معبرة عن رؤيته من خلال خلق نسيج متداخل ضمن العرض وعلى وجه التحديد الممثلين الذين يحملون طاقة التعبير وتحديد ملامح هذه المكونات المكانية, إذ لم يعبر عنها بوساطة الشكل واللون ولكن بأفعال الممثلين عبر البناء المسرحي على الأرض العارية على السطوح المعلقة وعلى السلالم وعلى السطوح الإنحدارية, ويجري تحوير المكونات المكانية في النص وتحويل طاقتها للتعبير عن قدر أكبر وأكثر سعة لرؤية المخرج. وأحيانا يؤدي اقتراح أمكنة جديدة بكل مكوناتها الطارئة على مكونات النص إلا أنها تدخل ضمن سياق العرض مما يؤدي الي الغاء المكان في النص جملة وتفصيلا وفي الوقت نفسه يجسد العرض من خلال أمكنة غريبة عنه مثل عروض الهواء الطلق او حيث يتواجد الجمهور مثل مسرح الشارع او غيرها, فان العرض يتخذ مكونات مكانية جديدة إلا أنها تدخل في صلبه, ويجتهد المخرج بالتعاون مع الممثلين في تحويل المكان بوظيفته المعروفة الي وظيفة جمالية وفكرية, فالعناصر الدرامية وصيغها الجمالية تفرض نمطا من العلاقات الجديدة وتفرض سطوة العرض بكل مقوماته وعناصره وبذلك يتشكل المكان من خلال مكونات مكان جديدة, ويتوقف نجاح العرض على عمق تداخل المكان الجديد مع الحدث وتفاعله (منصور نعمان الدليمي,1999م, 71)

روسو

لقد وصف (جان جاك روسو) نموذجا أوليا للمكان في خطابه الي (دالامبير) وفي هذا الوصف قد نجد مدخلا لحل مشكلة يقول روسو (لإقامة مهرجان يكفي أن تزرع وسط ميدان عمودا مكللا بالزهور وتجمع الناس حوله, ومن الأفضل ايضا أن تحول النظارة الي موضوع للفرجة الي أن تحولهم الي ممثلين حتي يرون صورتهم منعكسة في عيون الأخرين فيحبون أنفسهم فتتوثق روابط الإلفة بين الجميع)

الموقع المسرحي الذي يقترحه روسو هنا هو موقع محايد او عارض يرتبط في الذهن بالدرجة الأولى بوظائف الميدان العام او السوق, ويمثل غرس العمود أول فعل إشاري لتحديد هوية المكان كمكان للعرض المسرحي, فالعمود يرسم دائرة خيالية حوله قد يتسع محيطها الي ما لا نهاية, وتتحدد أبعاد المكان ونقاطه القوية المؤشرة في ضوء علاقتها النسبية قربا او بعدا عن العمود الذي يحتل مركز الدائرة, ويلي الفعل الإشاري التعريفي الأول هذا وهو غرس العمود فعل تعليقي مكمل يحيد الدلالة التقليدية للعمود ويضفي دلالة أخري عليه وهو فعل تكليله بالزهور, فالعمود يرتبط تقليديا في فن التصوير الأيقوني المسيحي بأمكنة العقاب او الاستشهاد وحرق الازهار إذ توحي بلهب لا يحرق او بالغرابين الجنائزية الرمزية تنتزع من المكان مسحته الوحشية وتحيله لمكان للاحتفال (جوليان هلتون,2000م, 40-41).

وحين يترسخ معني العمود كمركز للاحتفال وتترسخ الدائرة حوله والمعني الديمقراطي المبني فيها - فهي أكثر الأشكال الهندسية ديمقراطية- حينئذ يفقد العمود أهميته ويغدو فائضا عن الحاجة, فقد أصبح البشر أنفسهم هم الاحتفال ويمثل هذا

الانتقال من مكان يرتكز على عمود وحيد الي مكان ترتكز هويته على وجود حشود من البشر انتقالا رمزيا مجسدا للسلطة السياسية من نظم حكم مركزي مطلق الي نظام ديمقراطي لا مركزي (جوليان هلتون,2000م,41).

لقد كان روسو يعتبر ان السيطرة على المكان هي إحدى المبادئ الأساسية في السياسة, ولما كان المعيار السائد حينئذ هو معيار الحكم المطلق الذي يعتمد على المركزية الكاملة كان النقيض الطبيعي له هو العطلة التي تتمثل في عدد لا نهائي من الذوات الفردية التي تتداخل دوائرها وتتشبك فيما بينها (جوليان هلتون,2000م, 41).

فرقة نوفو

وفي تجربة اخري حاولت فرقة فوكو نوفو أن تتغلب على المشاكل الدرامية والإخراجية العديدة التي تثيرها مسرحية فويتسك عند العرض, فوجدت أفضل الحلول هو تقديم المسرحية في بيت كبير وتوزيع مشاهدها بين غرفه المختلفة التي ينتقل بينها الجمهور. ومن ناحية الفكرة لا تعد هذه التجارب والأساليب جديدة تماما, ففي العصور الوسطي كانت سلسلة العروض الدينية التي تعرف باسم حوارات او حلقات مسرحيات المعجزات التي تماثلها في البنية مسرحية فويتسك تستخدم مجموعة مختلفة من الأماكن والمباني يمثل كل منها موقعا او حلقة في الدراما, وبدلا من المنظر المسرحي المتغير كان منظور المتفرج هو الذي يتغير فتنتقل بؤرة تركيزه من المكان الذي يصور الجنة الي المكان الذي يصور الجحيم وهلم جرا .

وحين اقترح (بل برايدن) عرضه المسمى مسرحية الأسرار قام الممثلون بتحريك المتفرجين حول المكان فتحول الي تشكيل بشري يتسم بالسيولة (جوليان هلتون,2000م, 49-50)

إن تحريك المتفرجين من مكان لأخر لمتابعة العرض المسرحي يضفي على عملية التلقي خبرة جمالية مختلفة, وذلك يعتمد نسبيا على ثبات العرض وتجوال الجمهور وتعدد الأماكن واختلاف هندستها وخصوصية الأجواء التي يضفيها المكان بالإضافة الي شكل الأداء التمثيلي وباقي عناصر العرض الأخرى حيث تتكامل هذه العناصر لخلق بيئة التلقي.

وفيما يتعلق بالدلالات في الهواء الطلق (فإن دلالات العناصر الطبيعية نفسها تفقد وظيفتها اليومية والمألوفة لتستقطب دلالات جديدة مكتسبة من العرض نفسه وما تمليه فعالية المتن والمبني الحكائي والمكاني فضلا عن تقنيات العرض المسرحي التي تنوء بمهمات إحداث الأثر الجمالي وتحديد نوعيته إدراكه من خلال تحديد بعض التبئيرات في العرض بوصفها حدا بين ثابت ومتحول (منصور نعمان الدليمي,1999م, 85-86) لكن الاداء في المباني وخاصة التاريخية او التي شهدت أحداث هامة ومؤثرة تصبح عملية تحييد المكان أمرا صعبا وذلك لان الجمهور على علم بقصة المكان وأحداثه وبالتالي عند عملية التلقي سيحاول ربط ما يشاهده بما يملكه من معلومات في محاوله لتأويل وفهم العرض.

مسرح الستينيات في إنجلترا

لقد أصبحت كل الأمكنة قابلة لأن تكون مسرحا, الي حين انقضاء العرض المسرحي ومن ثم تعود الي ما كانت عليه من قبل فكما يقول (مؤلف كتاب نظرية العرض) يستطيع فعل الاشارة و التعريف أن يحول اي مكان الي مكان للعرض ويذكر بيتر بروك في كتابه (المساحة الخالية) إن غرس عمود خشبي في الأرض يستطيع أن يحول مساحة ما الي مكان للعرض المسرحي - فالدائرة التي يحددها العمود حوله ويشير اليها تضع حدا فاصلا بين مساحة المؤدي ومساحة المتفرجين, ويعتمد العرص المسرحي في مجموعه على هذا التقسيم المبدئي للمساحة الي ثنائية مكانية (جوليان هلتون,2000م, 39)

ويستهدف تاريخ التجريبية البيئية توليد إشارات مسرحية بلا حدود و معاني لا متناهية ناتجة عن إمكانية إعادة تشكيل لا نهائية لمساحة المسرح, ويعطي (رتشارد شخنر) -وهو أول من وضع نظريات المسرح البيئي- وصفا بليغا لعلم الامتلاء, ان امتلاء المساحة والطرق المتعددة التي تنتقل عن طريها المساحة وتنقل لفظيا وتضج بالحياة من اساس تنظيم المسرح البيئي, وهي ايضا مصدر تدريب لمؤدي الادوار المرتبطة بالبيئة, واذا كان المشاهدين هم احد العناصر التي يجري عن طريقها العرض فان المساحة المليئة بالحياة هي عنصر اخر . إن هذه المساحة الحية تضمن كل المساحة في المسرح وليس ما ندعوه خشبة المسرح فقط. إن قضية المسرح البيئي اذن هي هجوم على الانقسامات التقليدية وعلى تصنيفات وتنظيمات مساحة المسرح, وهي إدانة ومحاولة لمحوهم او حتى تدميرهم. وفي محاولة لشخنر لتحدي ما اعتبره واحدا من أكثر الافتراضات الخاصة بالمسرح ثباتا الا وهي إن العرض يجري في مكان محدد كما يحدث في جميع أنواع المسارح, فقد تصور وجود تقليد مسرحي أطلق عليه تقسيم الحيز المكاني وهي تعني تقسيم المشاركين الي مؤدين ومشاهدين, ويرفع المسرح البيئي شعار هزيمة روح الانقسامية وهذا الشعار هو أن أول قاعدة تصوير للمسرح البيئي هي خلق واستخدام مساحات متكاملة, والنتيجة المذهلة هي رؤية متكاملة لمقاييس فاوستس والتي تنص على أنه لا توجد خشبة مسرح بلا حياة ولا توجد نهاية او حدود, وفي محاولة منه لتغيير الشكل الصارم للمسرح اتجه شخنر الي مجالات أخري من الأنشطة البشرية وبالأكثر الشعائرية ليجد البديل, والشكل الذي توصل اليه هو شكل تبادلي وفي كتابه البديهيات الست للمسرح البيئي يعلن شخنر إن مساحة المسرح كلها يجب ان تستخدم للأداء المسرحي كما يجب للجمهور أن يستخدم المساحة كلها (اونا شودري,بدون تاريخ 29-30) فما دعا اليه شخنر هو خلق فضاء مسرحي جديد لا توجد فيه حدود فاصلة بين المؤدي والجمهور, وبالتالي فان إلغاء هذه الفواصل من شأنه إعادة تشكيل العلاقة بين الجمهور والمؤدين, وفي الحقيقة هذا ما سعت اليه

الكثير من التجارب, ففي إطار بحثها عن علاقة جديدة مع الجمهور تم الخروج الي أماكن جديدة خارج الخشبة التقليدية.

مسرح الستينيات كان بداية لمرحلة جديدة ومميزة من مراحل تطور المسرح الإنجليزي وظلت مسيرتها تتقدم الي الثمانينيات سواء في مجال الكتابة المسرحية او التمثيل او الإخراج او التصميم المسرحي- عرفت هذه المرحلة بمرحلة مسرح fring اي مسرح الفرق المحلية او الجماعات الهامشية (شكري عبدالوهاب,2002م, 564)

كانت الصفة الأساسية لهذه الفرق هي التجريب ولكن بلا نص، إذ كما نعرف أن المسارح التقليدية تجرب أساليب جديدة من خلال النص اما مسارح fring بتوجهاتها السياسية اهتموا أساسا بالجماعة وأساليبها خاصة مجموعة مسرح الشيوخ المتقاعدين, إن مثل هذه الفرق تعتمد على المسئولية الجماعية اي التساوي في كل شيء بين الاعضاء.

لماذا قامت ذه الفرق

1/ لتقديم أعمال مسرحية تهم البيئة المحيطة بهم كما تقدم مشاكلهم

2/ تعبيرا عن السخط والغضب الذي واكب إنجلترا والعالم وقتها

3/ مسايرة للأفكار السياسية والحركات التحررية التي ظهرت

4/ تعبيرا عن رفض الحروب، حرب فيتنام مثلا او مناصرة حركات الطلاب وثورتهم

5/ خلق فلسفة جديدة وإرساء تقاليد مغايرة للمسرح الإنجليزي

6/ الانتقال بالمسرح الي التجمعات التي لا ترتاد المسرح بسبب وضعها الاجتماعي و ظروفها المالية

7/ خلق علاقة جديدة بين الممثل وجمهوره علاقة, فرضتها طبيعة الأماكن التي اختاروها لتقديم عروضهم عليها وهي من الناحية المعمارية تختلف عن المسارح التقليدية

8/ضرورة التغير في البنية الاجتماعية الإنجليزية (شكري عبدالوهاب,2002م, 565)

إن هذه الأسباب والتي دعت الفرق المسرحية الإنجليزية للخروج عن المكان المسرحي التقليدي الي فضاءات جديدة يمكن تعميمها على معظم التجارب, وذلك لان هذه الاسباب تضمنت ما هو سياسي واجتماعي واقتصادي وماهو جمالي وفني.

وفي السنوات الأخيرة شهدنا بضعة تجارب حاولت أن تجد أشكالا جديدة في تنظيم توزيع المتفرجين وموقعهم بالنسبة لمنطقة الأداء ففي عام 1989 م نجد الجمهور في مسرح الشمس (تياتر دو سواي) يمثل مركز العرض بينما تتوزع منطقة الأداء بين عدة منصات تحيط بهم مما يستلزم بالطبع حركة المتفرج لمتابعة المنصات المختلفة.

الأداء المسرحي في الفضاء المفتوح

إن اي مكان له سماته الخاصة التي تتمثل في التصميم المساحة الرسومات وغيرها, فالمكان بتصميمه ومساحته يوفر إطارا لحركة الممثل, لذلك فإن الامكنة ليست بريئة, بمعنى أنها تفرض حضورها من خلال جعل الممثل او المؤدي يتحرك في مساحات معينة.

وقد يقودنا هذا الي سؤال عن علاقة المكان المسرحي وطاقة الممثل, على اعتبار إن العشوائية الجغرافية تبقي على حالها في شكل ومحتوى المكان المختار للعرض, وبالتالي فطاقة الممثل تتناسب طرديا وتلك العشوائية، وبذلك فإن طاقة الممثل في المكان الممسرح إذا كان محدود الأبعاد ربما وعلى الأرجح لا تصل الي مستوى تلك المبذولة في المكان المسرحي ذو الأبعاد المرسومة بمساحات ذات أعماق وأبعاد ربما تصل الي حدود واسعة لا سيما في المسارح الكبيرة, لذا فإن مجابه هذه الجاذبية او المقاومة السلبية تعني استثمار كمية أكبر من الطاقة (د. سامي الحصناوي, 2014م,12)

فالأداء المسرحي أكثر ما يتأثر بالمعمار المسرحي لأنه يغير من علاقات الممثل النفسية بما يتعامل مع ما حوله (ديكور و اكسسوار و متفرجين) وبالتالي تتغير علاقته بالنص و بأسلوب الأداء.

الممثل في مسرح الفضاء المفتوح أكثر انكشافا وتعرضا لعيون المتفرجين الذين يرغبون أدق خلجاته, وهو لا يشعر بأي نوع من الأمان بقرب كواليس منقذه، فهو كمن رمي في اليم العميق وعليه أن يكون سباحا ماهرا حتي تكتب له النجاة، إن إشعاع الممثل وحضوره (صوتا و حركة وتعبيرا و شعورا) يزداد ضرورة في مسرح الفضاء المفتوح (رياض عصمت,2003م, 140)

لكن فائض الطاقة قد يكون أكبر اذا كان المكان الممسرح ذو جغرافية صعبة التضاريس, كوجود العرض في جبل او مرتفع او غابة مما يتطلب من الممثل التسلق او الحفر او الجري بعكس الأماكن الممسرحة ذاتها في الغرف داخل المستشفيات او السجن او الممرات او محطة القطار، إن تلك الطاقة المتوفرة عند الممثل عند أدائه

داخل المكان الممسرح وعشوائيته الجغرافية قد يعطيه الانفلات في الارتجال لغياب عنصر الضبط النفسي بسبب غياب التقنيات المعروفة مثل فتحة المسرح والعمق والستارة والكواليس او الجلوس العشوائي للمتفرجين والمتداخل مع الممثل (سامي الحصناوي,2014م,13).

إن فعالية البني هي وحدها القادرة على البرهنة على نوعية التداخل والتشرب والاندماج لطبقات المكان, فتظهر على السطح المكاني مجموعة علاقات مكانية تعبر عن بنية ظاهرة بينما البني العميقة تشكل انساقا مضمرة تستشف بوصفها كيانات قابلة للإدراك المعبرة عن صيغة من صيغ العلاقة القائمة بين المكان والأبطال, ذلك لان شخصيات الدراما وأبطالها إنما يشكلون علاقة متفاعلة اسوة بالإنسان الذي يغير من معني الكون بمجرد حضوره في الكون لما يضيفه الأبطال من خلجات و إرهاصات وانفعالات تزيد من تكثيف دلالات المكان وتعبر عن تيار من علاقات بين الأبطال والمكان, سواء أكان المكان اليفا او معياريا مفتوحا او مغلقا ام محايد, فحركة البنية المكانية تشكل انساقا منتظمة تعبر عن صميم ارتباط هذه الأنساق بالتكوين المكاني بوصفه يشكل البنية السطحية لها (منصور نعمان الدليمي,1999م, 88)

الفرجة الخاصة بالموقع

امتلاء الفضاء, والطرق العديدة التي يمكن من خلالها تحول الفضاء وتحريكه والتعبير عنه هي أسس تصميم المسرح البيئي... فإذا كان الجمهور هو احد عناصر العرض فالفضاء الحي هو عنصر أخر. الفضاء الحي يتضمن كل فضاء المسرح وليس الخشبة فقط ففي اعتقادي أن هنالك علاقة حقيقة بين الجسد والفضاء الذي يتحرك فيه(ريتشارد شيخنر, 1973, 1-2)

فالمسرح البيئي والذي فيما بعد تحول إلي مسرح الموقع المحدد كانت له رؤاه فيما يتعلق بالبروسنيوم باعتبار أنه فضاء ثابت وغير متجدد, وبالإضافة الي ذلك فالبروسنيوم لا يوفر نفس جودة الرؤيا لكل المشاهدين وخاصة في البلكونات الجانبية والبعيدة(فالبروسنيوم قد صمم أساسا ليؤكد الفوارق في الطبقة والثروة لذلك كان من المقصود أن تكون هنالك مقاعد ذات رؤية جيدة ومواقع متوسطة الرؤية ومواقع رديئة الرؤيا (ريتشارد شيخنر, 1973, 31)

الفرجة الخاصة بالموقع(مسرح المكان المحدد)

لقد ظهر هذا المصطلح أولا في عالم الفن بحيث إذا عدنا الي أعمال بعض النحاتين ورسامي المناظر الطبيعية فإننا سنجد أنها أبدعت أصلا لتوجد في بيئات معينة, وبعد ذلك تم تداول هذا المصطلح من قبل شركات الرقص والمسرح التجريبي للإشارة الي الأعمال التي أبدعت فقط من أجل مواقع خاصة, والتي كانت تؤدى في معظم الأحيان خارج الفضاءات المسرحية التقليدية, إن الفرجة الخاصة بالموقع هي فرجة لم تفرض على الموقع بالقوة بقدر ما جعلته عنصرا ملهما ربما لوجود علاقة تفاعلية تربط بين الفرجة وذاكرة الموقع الخاص والمتميز (خالد أمين وأخرون, 2011م, 9)

عروض مسرح المكان المحدد تتجاوز الشكل التقليدي للمسرح, حيث أنها تتخذ من الأمكنة الغير مسرحية مكانا لها وهي بذلك تبحث عن شكل جديد من المسرح. هذا الشكل من المسرح يتكون من ثلاثة عناصر تكمل بعضها البعض:1- العرض 2- المكان 3- الجمهور. التفاعل العميق بيت تلك العناصر يكون مسرح المكان المحدد (مايك بيرسون,2010م,35)

لا يمكننا أن نقول لأي منتوج فرجوي إنه عمل خاص بالموقع إلا إذا تم تصويره خصيصا لذلك الفضاء الذي سينتج فيه, وبعبارة أخرى لابد من استحضار الفضاء أولا ثم إبداع الفرجة ثانيا. إذن إن إنتاج أي عمل فرجوي خاص بالموقع يتطلب كتابته وابتكاره من جديد لأنه لا يمكن مطلقا إعادة نسخه او أدائه في أي مكان او موقع أخر (خالد أمين وأخرون, 2011, 10) وهذا ما يميز بين شكل الفرجة الخاصة بالموقع وفرجة الموقع عموما.

و يعرف مجلس الفنون الاسكتلندي مصطلح الفرجة الخاصة بالموقع _ أنه يجب أن تستغل جميع الخصائص والمؤهلات والدلالات لموقع ما بشكل كلي, اعتبارا لكون الموقع المختار يمكن أن يكون واحدا من بين الاحتمالات التي لا نهاية لها, انطلاقا من المقابر والأرصفة المهجورة الي الغرف الصغيرة داخل الفنادق. فالعنصر الوحيد الثابت في هذه الإنتاجات هو أنها لا تؤدي داخل فضاء المسرح التقليدي (خالد أمين وأخرون, 2011, 10)

وتعتبر قضية الفضاء من المتغيرات البارزة في الفرجة المسرحية الحديثة, ذلك أن العديد من التجارب المسرحية الطليعية ذات النزعة المتمردة غالبا ما نظرت الي قضية تفجير الفضاء المسرحي وبالتالي إخراج المسرح من علبته الإيطالية التقليدية باعتبارها قضية جوهرية تساعد على تحرير المسرح وتخليصه من القوالب الجاهزة,

كما تجعل إبداعيته مفتوحه على أفاق جديدة في الإنتاج والتلقي (خالد أمين وأخرون, 2011, 46)

ومن ثم عمدت بعض التجارب المسرحية العالمية في أوربا وأمريكا الي إخراج الفرجة المسرحية الي الساحات العمومية والشوارع .... وإذا كانت الرغبة في تفجير الفضاء المسرحي التقليدي هي نقطة تقاطع مختلف هذه التجارب, فإن الاستعمالات السياسية والثقافية والسوسيولوجية والجمالية لهذا التفجير قد اختلفت من تجربة الي أخري وذلك بالنظر الي طبيعة السياق التي نشأت فيه هذه التجارب. (خالد أمين وأخرون, 2011, 46)

يتعين علينا ان نميز بين بعدين في علاقة الموقع بالفرجة :

الأول: يعد الموقع باعتباره فرجة في حد ذاته أي باعتباره موضوعا للمشاهدة, والموقع لا يحوز هذه الصفة إلا إذا استطاع أن يشكل بؤرة تشع منها الدلالات.

الثاني: يعد الموقع باعتباره فضاء للفرجة يتم اختياره وفق حساسية فنية أو توجه جمالي أو خلفية سوسيولوجية من أجل اتخاذه أرضية للعب المسرحي.

في ضوء ما سلف يبدو جليا مدى الاهتمام الذي انبثق تجاه الفرجة الخاصة بالموقع خلال أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات كجزء من ردة فعل عام في امريكا وأوروبا ضد مسرح منتصف القرن التقليدي والمحافظ بكل أعرافه الرسمية الراسخة لفن الفرجة وأشكالها الفنية والمعمارية والعلاقات بين الجمهور والممثل, لهذا فلا عجب أن نصادف حيزا مهما من التجارب الطليعية المنتمية لتلك الحقبة أنتجت خارج بنية المسارح التقليدية (خالد أمين وأخرون, 2011, 11)

يقول مارفن كارلسن (فرغم إن تقاليد الفرجة في العالم العربي لم تستعمل لفظة خاص بالموقع, إلا أنها كانت السباقة الي الاهتمام بهذا النوع من أشكال الفرجة متقدمة ومتفوقة في ذلك بكثير على محاولات الفنانين الأوربيين والأمريكيين التي همت مختلف العلاقات بين الجمهور صانعي الفرجة, من خلال نقل كلتا قوسي الخشبة التقليدية الي فضاء خارجي (خالد أمين وأخرون, 2011, 12)

ويواصل كارلسن (تشكل الأعياد الدينية والطقوس التعبدية ونشاطات الفرجة بكل أنواعها في جميع أنحاء العالم العربي لعدة قرون ما يمكن وصفه بالفرجات الخاصة بالموقع, ولا شك في أن الحلقة من بين أكثر الفرجات انتشارا وشعبية؛ فهي عبارة عن شكل دائري فرجوي في الهواء الطلق يتوسطه راوي تقليدي يدعى في أغلب الأحيان بالحلائقي أو الحكواتي أو المداح بحيث يقدم الفرجة لوحده أو بمساعدة بعض

الموسيقيين أو حلائقي مساعد إن صح هذا التوصيف. لقد اصبحت الحلقة - كشكل أصيل غير أوربي - أكثر توظيفا في المسرح العربي المعاصر، لكونها تشكل بديلا متميزا عن المسرح التقليدي الأوربي بكل ارتباطاته القوية بالحقبة الاستعمارية. فالعالم الملموس والروحاني للحلقة يتعارض تماما مع المسرح الأوربي المغلق والمحصور... على أية حال يعتبر فضاء الحلقة حقا فضاء خاصا وفريدا من نوعه لكل فرجة معينة نظرا لعدم تقيده بفضاء معماري موجود مسبقا (خالد أمين وأخرون, 2011, 12)

لقد اعتبر (كارلسن) إن العرب كانوا السباقين في مجال الفرجة الخاصة بالموقع باعتبار أن لهم تاريخ ممتد في الأشكال الفرجوية خارج إطار الخشبة التقليدية, وقد ضرب مثالا بالحلقة، ومما لاشك فيه أن العرب قد عرفوا في تاريخهم العديد من الأشكال الفرجوية, والتي تختلف بالضرورة عن الشكل الأوربي التقليدي, وإن بعض المسرحيين العرب كانت لهم تجاربهم الرائدة في هذا المجال سبقت نظرائهم الاوربيين. فالحلقة كشكل مسرحي يختلف عن البروسينيوم في الشكل وفي التلقي وله خصوصيته أيضا, وهو يتفق مع الفرجات الخاصة بالموقع في أنه يقدم في فضاء غير تقليدي، لكن هل هذا يكفي كي نعتبر الحلقة فرجة خاصة بالموقع؟ هل كل نشاط مسرحي خارج اطار الفضاء المسرحي التقليدي يعتبر فرجة خاصة بالموقع؟ وقد زكر كارلسون في مقدمة مقاله (لا يمكننا أن نقول لأي منتوج فرجوي أنه عمل خاص بالموقع إلا إذا تم تصويره خصيصا لذلك الفضاء الذي سينتج فيه، وبعبارة أخرى لابد من استحضار الفضاء أولا ثم إبداع الفرجة ثانيا)(خالد أمين وأخرون, 2011, 10)

وبذلك فان الحلقة هي شكل مسرحي غير تقليدي مقارنة بشكل المسرح الاوربي التقليدي "البروسينيوم", وتتفق مع الفرجات الخاصة بالموقع في أنها تقدم خارج الفضاءات المسرحية التقليدية, لكنها لا تعتبر من الفرجات الخاصة بالموقع باعتبار أن الموقع لا يعتبر عنصرا مهما وجوهريا فيها.

إن العروض التي يتم إنتاجها في مواقع غير تقليدية أو بالأحرى التي تتخذ من المواقع العامة وغيرها فضاءا لها تختلف في درجة تعاطيها مع الموقع وهذا الاختلاف في التعاطي مع الموقع يحدد الفوارق بين الأشكال المسرحية التي يتم إنجازها في مثل هذه المواقع غير المسرحية. فبإمكان أي مخرج مسرحي أن يعرض مسرحية لشكسبير مثلا في قصر, ربما لأن القصر يشابه أو يطابق المكان الذي تجري فيه أحداث المسرحية, وفي هذه الحالة فان اختيار الموقع كان بناءا على مطابقته للأحداث, وهذا ما يعرف بالمسرح البيئي او مسرح الموقع, مع العلم أن مصطلح الموقع في حد ذاته قد تم تأويلها وتفسيره بإشكال مختلفة, خصوصا فيما يتعلق بمسرح الموقع ومسرح الموقع المحدد أو الفرجات الخاصة بالموقع, باعتبار أن الفرق بين الشكلين المسرحيين

هو أن مسرح الموقع يتم فيه اختيار نص معين ومن ثم يتم اختيار الموقع المناسب له, بينما مسرح الموقع المحدد يتم اختيار الموقع أولا ومن ثم يتم إنجاز العرض من خلال استنطاق المكان وجعل الموقع عنصرا أساسيا في العرض المسرحي.

والجدير بالزكر أنه في بعض الأحيان يصعب التفريق بين الشكلين المسرحيين, مسرح الموقع ومسرح الموقع المحدد, وذلك لأن المتفرج الذي لا يدري أن هذا العرض المسرحي قد أعد خصيصا من أجل هذا الموقع أو قد تم اختيار المكان فقط لأنه يتناسب مع أحداث العرض, إلا أن من الملاحظ في عروض مسرح الموقع المحدد استخدامها للفضاء بشكل أكبر وتوظيفها للرقص والحركة بالإضافة الي أن مسرح الموقع يعتبر مسرحا تقليدا بمعنى أنه استعاض عن إيهام العلبة بإيهام أخر حقيقي.

التلقي:

سنتناول علاقة التلقي بالفضاء المفتوح والتلقي بين الحضور Presentation) وإعادة التقديم (representation).

التلقي في الفضاء المفتوح:

إن تاريخ تطور العمارة المسرحية يعتبر تاريخ لتطور الفضاء المسرحي أيضا, لأن اختلاف العمارة المسرحية من حقبة الي حقبة أو من ثقافة الي أخرى تفرض فضاءات مختلفة للأداء والتلقي. إن الأداء والتلقي في الفضاءات المفتوحة والأمكنة غير المعدة مسبقا للعروض المسرحية يختلف عن الفضاءات المسرحية التقليدية وذلك من عدة أوجه اولا: كسر العرف بأن العرض المسرحي يجب أن يكون على مسرح باختلاف أشكاله المتعارف عليها, مع الوضع في الاعتبار أنه قد تم إحياء فضاءات مسرحية تقليدية ليس بغرض إحياءها فقط بل من أجل تفجير طاقاتها الجمالية الكامنة والاستفادة منها في سياق العرض, بذلك يصبح ماهو تقليدي وماهو غير تقليدي خاضع للظروف الزمانية والمكانية ولأوجه وأشكال التوظيف والاستفادة من المكان. فالتلقي في الأماكن مثل المستشفيات المقابر والأماكن التاريخية أو غيرها يختلف باختلاف المكان, إذا أن اي مكان له ملامحه الهندسية الخاصة التي تشكل العلاقة بين المؤدي والجمهور, فبعض الأماكن مثلا تفرض على المتلقي أن يكون وسط العرض المسرحي أو خلفية له أو في بعض الأحيان يصبح الجمهور جزءا من العرض, وبالتالي عملية التلقي تختلف عن المسرح التقليدي بل وتختلف حتي في سياق العروض المتمردة على خشبة المسرح ذاتها. إن قرب جسد المؤدي أو ملامسته أو شم رائحته أو التحدث معه تغير من شكل علاقة المتلقي مع العرض وبالتالي فهمه وتأويله للعرض.

التلقي بين الحضور وإعادة التقديم

إن التعامل مع مصطلحات من قبيل الحضور ليس أمرا بسيطا باعتبار اختلاف دلالاته باختلاف السياق. إن وضع مصطلح الحضور أمام مصطلح إعادة التقديم يعني وضعهما في علاقة عكسية يمكن فهم أحدهما من خلال الأخر. إن المؤدي على خشبة المسرح يؤدي أو يمثل شخصية درامية معينة من خلال صوته وجسده, لكن هذه الأفعال المقدمة لا تمثل شخصية المؤدي بل تعبر عن الشخصية التي يجسدها ومن ثم يمكن فهمها من خلال العمل المسرحي ككل. ومن خلال العلاقات السببية وتطور الأحداث, وبالتالي فإن المتلقي يتعامل مع الشخصية لا مع الممثل في إطار الوصول الي معنى وأفكار العمل المسرحي. في اوروبا(في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي, كان ينظر الي جسد العارض ولا سيما الجسد العاري, بوصفه مكانا ومثالا للحضور, على العكس من الشخصية الدرامية التي تم اعتبارها مفهوما عكسيا لإعادة التقديم مرتبطة في صياغتها بسلطة النص الأدبي وسطوته) (أيريكا فيشر, 2012م, 264) فإعادة التقديم تكمن لدى الطرفين المؤدي والمتلقي, لدى الممثل وهو يقدم شخصية غير شخصيته على خشبة المسرح, ولدى المتلقي الذي عند استقباله الشخصية يتعامل معها باعتبارها خيالية, فجسد الممثل ما هو إلا وسيط لها. إما الحضور وهو بعكس معنى إعادة التقديم الذي أشرنا اليه سابقا, الحضور هو وجود حقيقي وأصيل في ذاته وليس إعادة تقديم لشخصيات خيالية, أي أن المؤدي يحضر بجسده هو ويتحرك في الفضاء (عندما يقدم العارض شخصية ما على خشبة المسرح, فهو لا يعيد تقديم شيء موجود سابقا في النص, بل يخلق كيانا جديدا وفريدا من نوعه من داخل جسديته الفردية)(أيريكا فيشر, 2012م, 264, 265) وعند عملية التلقي قد يتأرجح المتلقي بين المفهومين الحضور وإعادة التقديم, وهذا ما أطلقت عليه إيريكا التذبذب الادراكي, التأرجح عند التلقي باعتبار المؤدي له حضور حقيقي وباعتباره تجسيد شخصية متخيلة. المهم هنا أن التعامل مع المؤدي باعتباره حضورا يؤدي الي نتائج تختلف في التلقي والإدراك أو ربما تتعاكس مع النتائج التي يصل إليها المتلقي في حال إدراكه أو تعامله مع ما يقدم إليه باعتباره إعادة تقديم. ومن ثم تم إعادة النظر في العلاقة بين الحضور وإعادة التقديم ليس باعتبارها علاقة عكسية لكن باعتبارها علاقة تكاملية (فالشخصية ليست مجرد تقليد للوصف المقدم في النص, بل تتولد وتنشأ على خشبة المسرح من خلال عمليات التجسيد, ومن ثم فهي تنشأ من داخل جسدية العارض, بمعنى أن ظاهر جسد العارض والعالم الداخلي لكينونته جسده يبنيان معا المجال المناسب لكي تنشأ الشخصية وتوجد, ودون هذا الجسد المتفرد لا يمكن أن يكون لها وجود داخل العالم) (أيريكا فيشر, 2012م, 264, 265)

الفصل الثالث

التطبيق

مقدمة نظرية

المسرح والأدائيات

في كتابه دراسات في فنون الأداء يوضح شخنر المنظورات المختلفة والفروق الدقيقة للمصطلح و يعتبر أن الأدائية عموما تنقسم في إطار الدراسة الي ثمانية:

1/ الحياة اليومية(الطبخ, الحياة الاجتماعية...)

2/ الفنون

3/ الرياضة وأشكال الترفيه الجماعية

4/ الأعمال

5/ التكنولوجيا

6/ الجنس

7/ الطقوس (الدينية وغير الدينية)

8/ اللعب(شيخنر, 2006م, 31)

لقد وسع شيخنر من دائرة الدراسات الأدائية كما ذكرنا لتشمل العديد من الممارسات الثقافية غير الفنية الي جانب الفنية, وذلك باعتبار أن الفن يتقاطع في العديد من السمات مع تلك الأجناس غير الفنية الي الحد الذي جعل وصف اي نشاط باعتباره فن او غير فن ليس أمر مطلق بل يخضع للظروف الثقافية والتاريخية, والاختلاف بينها ينتج عن الوظيفة والحدث والسلوك المتوقع من المؤديين والجمهور(إن معيار التمييز بين العروض الفنية وغير الفنية لا يكمن في السمات الجوهرية للحدث, ولا في إستراتيجيات الرؤية الإخراجية, ولا في نوع التجربة الجمالية التي يقدمها, بل يكمن فقط في الإطار المؤسسي الذي يقدم بداخله العرض, هو وحده القادر على التمييز بين العرض الفني وغير الفني)(ايريكا فيشر, 2012م, 356) ومع أن هذه الحجة تساعد في توضيح الصورة بالنسبة للعروض المسرحية المعاصرة إلا أنها بذلك تتجاهل الممارسات الفنية للإنسان القديم والأمم المختلفة والتي لم تعرض باعتبارها نشاطا فنيا

مستقلا ولم يتم تقديمها في إطار مؤسسة فنية. تتركز اغلب الدراسات التي تعني بالفرجة* على مسالتين :

1- تتحدد المسالة الأولي في البعد التواصلي الذي تتميز به الفرجة
2- اما المسالة الثانية بالفعل او الممارسة الفرجوية في حد ذاتها, وما يميز الفرجة عن الحياة اليومية هي تلك الخصائص الطقوسية والجمالية فهي قد تتضمن لغة شعرية حركات تعبيرية رفيعة المستوى وعناصر اخرى, كما أنها تعرض أمام جمهور يتشكل من أغلبية لها ذاكرة مشتركة مع صانعي الفرجة, وفي هذ الإطار فإن انفصال الفرجة لا يصل عن الحياة اليومية الي حد القطيعة ولكنه يجعلها تجربة مكثفة وموسومة(حسن المنيعي وأخرون,2002م,23)

لذلك فان حقل دراسات المسرح يعاد تشكيله وفقا لمفهوم العرض(performance) بتحفيز من التحليل الثقافي والتداخل بين الثقافات والتداخل بين التخصصات وتطور دراسات فن الاداء.

فقد تم توسيع افق الدراسات المسرحية ودراسات فنون الأداء لتشمل دراسة الطقوس والاحتفالات والممارسات الثقافية باعتبارها أنماط أدائية يمكن تطويرها والاستفادة منها لخلق مسرح ذو خصوصية يرتبط بالثقافة وبالتالي يعبر عن الهوية وذلك في إطار مجتمع معين.

إن أهمية الطقوس أوجب إعادة النظر إليها, وذلك في محاولة للتخلص من المسرح والدراما الغربيين باعتبارهما أشكال فنية وافدة نتجت عن تركيبة ثقافية واجتماعية تختلف كثيرا عن المجتمعات الأخرى ومن ضمنها دول الشرق الاوسط وأفريقيا والسودان على وجه الخصوص.

إن الوعي بهذا الاختلاف جعل المسرحيين يبحثون عن صيغ وأشكال مسرحية خاصة بهم ترتبط بثقافتهم وتاريخهم وبالتالي تعبر عنهم.

إن الغرب أدرك وجود تقاليد مسرحية في أفريقيا وأسيا وغيرها من البلدان, لكنه مع ذلك ظل يطلق عليها طقوس تحتوي بعض العناصر المسرحية, وذلك لأن الغرب ارتكز في تقييمه للممارسات الفنية الأخرى باعتبارها طقوس وذلك قياسا على مسرحه الغربي وهذا يوضح النظرة المركزية للغرب.

* يدفعنا مفهوم الفرجة لإعادة النظر في السلوكيات الفرجوية الخارجة عن دائرة الممارسات المسرحية الصرفة والأهم هو إعادة تقييم مفهومنا عن المسرح, تبرز الباحثة ديانا تيلر في معرض حديثها ... يجب أن نعوض كلمة مسرح بالفرجة وهي الكلمة التي تتيح لنا إمكانية إدماج كل فنون الأداء التي تركها المسرح وراءه, كما تمكنا من النظر الي في حد ذاته من وجهة نظر نقدية(www.alfurja.com)

في الشرق وأفريقيا كانت هنالك محاولات للبحث في الإرث الثقافي ولم يستثنى السودان من ذلك, ففي السودان كانت هنالك دعوات لتأصيل الفعل المسرحي السوداني وذلك عبر الاستفادة من الطقوس والممارسات الثقافية السودانية لتشكيل مسرح سوداني لا ينفصل عن الثقافة السودانية وبالتالي يعبر عن هموم وقضايا إنسانه, باعتبار الشكل الغربي للمسرح هو مجرد شكل فني تم استيراده من الغرب.

ويقول سعد يوسف (أعتقد إن استيراد أشكال مسرحية غربية جديدة لن ينجح في خلق مسرح سوداني مميز ولن يضيف للمسرح العالمي, لذا أعتقد أن على المسرحيين السودانيين أنفسهم أن يستلهموا من تلك الطقوس لأنهم يفهموا تركيبتها العميق (ميكا كولك, 2006م, 118)

و بين أن هنالك طريقين يمكن من خلالهما أن نخلق مسرح سوداني

1/ أن ننتظر تحول الطقوس من مجرد ممارسات حياتية يومية الي فن

2 / أن نختار العناصر المميزة في تلك الطقوس والاستفادة منها في خلق مسرح سوداني(ميكا كلوك, 2006م, 119)

ويعتبر سعد يوسف أن هنالك عناصر مسرحية ودرامية في الطقوس السودانية يمكن توظيفها والاستفادة منها في خلق مسرح سوداني, وقد تناول في مقاله بعض الطقوس والاحتفالات السودانية مثل الذكر, رقص العروس, رقصة الحرب عند بعض قبائل (جنوب السودان) وأوضح العناصر المسرحية والدرامية مثل الأزياء, مكان العرض, الرقص, الغناء, الموسيقي, الصراع, الجمهور الذي يشارك في العرض, الإكسسوار, المكياج, المؤديين.

ومن ناحية أخرى يعتبر الباحث عبد الحفيظ على الله (أن الدراسات الفنية التي تسعي الي توضيح العناصر الفنية في تلك الطقوس والممارسات الشعبية السودانية لن تجد صعوبة تذكر في إثبات ما تسعي اليه إذا استثنت البحث في البنية الفكرية الروحية للعلامات والإشارات المكونة للعرض الطقسي او الاحتفالي في الحاضر الأني وذلك لصعوبة وضع سيمياء تلك العروض في مخططات معرفية مضبوطة. (عبدالحفيظ على الله, 2011, 73)

في بعض المجتمعات الأفريقية لازالت الطقوس تلعب هذا الدور الحيوي والمهم وهي بذلك تعتبر ممارسات مسرحية فنية بما أنها تعبر عن هموم وقضايا وحاجات إنسانها, وهي بذلك لازالت محملة بمضامينها الفكرية ولا تزال تلعب ذلك الدور المهم الذي كانت تلعبه منذ عهد الانسان البدائي.

إن ممارسة الطقوس باعتبارها أفعال تجسد انسجام المجتمع وبهذه الممارسة يستمد الانسان القناعة المتكررة بوجوده وتأكيد حياته الجمعية بل إن بعض المجتمعات لا تستمد وجودها نفسه إلا بواسطة ممارسة هذه العروض الأسطورية (حسن المنيعي وأخرون,2002م, 41)

ويعتبر الباحث عبد الحفيظ على الله (إن هموم وقضايا إنسان الكهف انحصر أغلبها الأعم في الكيفية التي يمكن من خلالها تأمين الغذاء لهذا كان الفعل المسرحي له أصدق وأكثر بلاغة في الإجابة على تلك الأسئلة, فقد احتوى في نشاطه التجسيدي على شروط التكيف البيئي وخصائص تنمية القدرات والمهارات الفكرية والجسدية والمعنوية لإدارة الصراعات الحياتية, وهي الغاية القصوى للنشاطات الفكرية والتعليمية والفنية في كل العصور بما في ذلك العصر الأني) (عبدالحفيظ على الله, 2011م,26)

والسؤال هنا هل يمكن للطقوس وبمضامينها الفكرية والثقافية أن تعبر عن حاجيات وهموم الأنسان السوداني في العصر الحاضر0؟ إن الظرفية التي أفرغت الطقوس من مضامينها الفكرية على مستوى ممارستها جعلت من الصعب التعامل مع تلك الطقوس باعتبارها أفعال مسرحية فنية تستطيع التعبير عن هموم وإشكاليات الإنسان السوداني المعاصر. وذلك وفقا لشروط ومتطلبات الممارسة الفنية.

إن البحث عن أشكال وصيغ مسرحية يمكنها التواصل بفعالية مع المتلقي هو أمر في غاية الأهمية, سواء أكانت تلك الصيغ المسرحية مستمدة من أشكال الفرجة في الموروث الثقافي او كانت أشكالا مسرحية فنية مستمدة من المسرح العالمي, وفي اعتقادي أن ما يحدد أهميتها هو فعاليتها الاتصالية بالجمهور وليس مصدرها.

إن أهمية المسرح لا تكمن فقط في كونه يحاول شرح و توضيح الظواهر السلوكية الإنسانية, فان المميزات العديدة للفن المسرحي والتي تؤكد الشرط المعرفي هو انفتاح ودمج هذا الفن لجملة من العلوم* والفنون والتي وظفت على مستويات مختلفة, سواء في ميدان البحث والدراسات المسرحية او الابداع, والجدير بالذكر أن اتصال المسرح بالعلوم الأخرى ساعد في إعادة النظر في المسرح بشكل أكثر عمقا وأيضا ساعد في إعادة قراءة الطقوس والموروث الثقافي بشكل مختلف.

* فلأنثروبولوجيا وهي علم يهتم بدراسة الانسان و سلوكياته الثقافية المختلفة و التي تترجم تصوره للعالم و هي علم يهتم بدراسة الاساطير و الديانات و الحكايات و تطور المخيلة الانسانية عبر احقاب مختلفة من خلال وصف و تحليل الطقوس والظواهر الثقافية و مفهوم الطقس هو الجزع المشترك الاول بين المسرح و الأنثروبولوجيا فالأنثروبولوجيا تعتبر فضاء العرض المسرحي هو فضاء مقدس يلتقي فيه عالمين مثير ات من زمن ماضي مطبوع بالنمطية و عالم اليوم)(الأنثروبولوجيا 135)[1]

أما مسرح المجتمع في أوروبا ارتبط بالحاجة الي التغيير السياسي, ولذلك فقد إخطار الفنانون الخروج بفنهم الي الساحات العامة والي القري بهدف الوصول الي جمهور جديد وبالتالي إحداث الأثر المطلوب, أما في أفريقيا فقد ارتبط هذا الشكل من المسرح بمعاداة الاستعمار بإدراكه أن المستعمر الغربي أحدث خرابا كبيرا في البنية الاجتماعية الأفريقية, ولذلك كان التركيز على الجزور والهوية الثقافية في محاولة لإعادة التوزان للمجتمع الافريقي, مع العلم أن الممارسات المسرحية في أفريقيا قبل الاستعمار كانت فعلا اجتماعيا بامتياز حيث حافظت على وحدة المجتمع وعبرت عن حاجاته, ولذلك قدم هذا الشكل من المسرح في الساحات العامة والقرى في إشارة الي إن هذه للممارسات يجب أن ترتبط بشكل مباشر بحياة الناس عبر إشراكهم في الممارسة الفنية نفسها بدلا على أن تقتصر على نخبة من الناس الذين تتوفر لديهم كلفة الذهاب لمشاهدة العروض المسرحية في المسرح.

إن المسرح بل وكافة الفنون لا يمكن فصلها من حيزها الجغرافي والظروف التي أنتجتها, فالفنون هي دائما في علاقات متشابكة مع ما هو سياسي وثقافي واجتماعي واقتصادي تأثيرا و تأثرا. تلك العلاقة الحية بين المسرح والحياة بمتغيراتها سواء أكانت سياسية او اجتماعية او غيرها تفرض عليه أن يكون مرنا شكلا ومضمونا لأجل استيعاب تلك المتغيرات والتعبير عنها, ولكي لا تحصل قطيعة في علاقة المسرح بالحياة يعيش المسرح حالة من البحث والتجديد الدائمين لأجل مواكبة الفعل الحياتي المتغير متكئا في بحثة على العلوم الإنسانية التي تعينه في بحث وتجسيد قضايا وهموم إنسانه, لذلك فقد شهد تاريخ المسرح العديد من المدارس والاتجاهات على مستوي الكتابة والتأليف أي اختلاف مصادرها الفكرية والفلسفية وبالتالي على مستوي الشكل والإخراج, كل من تلك المدارس سعت لتكون الأصدق والأعمق في تعبيرها عن الإنسان.

وبالنظر الي التجارب التي سعت للخروج من العلبة الايطالية الي فضاءات جديدة من منظور الأسباب والدواعي, لم يختلف حال المسرح في الوطن العربي عما هو الحال عليه في السودان, وذلك لعدة أسباب ربما أهما هو ربط ذلك الخروج في كثير من الأحيان بفكرة تأصيل الفن المسرحي العربي, وذلك من خلال ربط المسرح بالاستفادة من الأشكال المسرحية التقليدية مثل مسرح الراوي. توفيق الحكيم هو من الأوائل الذين مضوا في هذا الاتجاه, وسنحاول مناقشة بعض اراءه فيما يتعلق بشكل الكتابة المسرحية وشكل فضاء العرض.

فيما يختص بالكتابة المسرحية حاول توفيق الحكيم التوليف بين الرواية والمسرح, وذلك لإنتاج مسرحيات قادرة على التواصل مع الجمهور, باعتبار مسرح الرواية هو

صيغة مسرحية لها وجود سابق وأن الجمهور العربي قد إعتاد عليها (من الرواية انتقل توفيق الحكيم الي صيغ مسرحية شعبية تسبق مسرح السامر في تاريخنا المسرحي وهي مسرح الرواية) (على الراعي, بدون تاريخ, 143) فقد دعا توفيق الحكيم الي(تبني مسرح الرواية والمقلد والاستعانة بالمداح أحيانا, لخلق قالب مسرحي عربي يسع إنتاجنا المحلي بكل ما فيه من خصائص قومية هي ملك لنا وحدنا) (على الراعي, بدون تاريخ, 144) إن ظاهر دعوة توفيق الحكيم لاستصحاب الأشكال المسرحية الشعبية لخلق قالب مسرحي عربي يختلف عن الشكل المسرحي الغربي مقبول مبدئيا, لكن بالتدقيق في هذه الدعوة نجد العديد من الالتباسات, أولها إن الخلط بين الدراما والرواية او الصيغ المسرحية الشعبية, لإنتاج قالب مسرحي جديد يتجاهل الخصائص المميزة لكل من الدراما والصيغ المسرحية الشعبية على حدا سواء, فكل من الشكلين يعتمد على أدوات مختلفة, والدراما باعتبارها فنا يعتمد على الحوار في إبراز الصراع وفقا لمرجعيات معينة, فالدراما تعتمد على المرجعيات الفلسفية لتحديد ماهية الخير والشر, أما الأشكال المسرحية الشعبية فهي تعتمد على الحكي او التقليد وليس بالضرورة عرض وجهة النظر ووجهة النظر المناقضة, ناهيك أن الدراما تجسد القيم المجردة في أبعاد مادية ملموسة وذلك لتسهيل عملية إدراكها والتعامل معها.

ثانيا: هل ربط الخروج عن الخشبة او عن الدراما بالتأصيل يعفي هذه التجارب من توفير مبررات فكرية مقنعة؟ بمعنى أخر, هل يصبح الخروج في حد ذاته غاية؟ وبالتالي فالتبرير الوحيد يصبح هو الرغبة في الاختلاف, إذا كان الجواب نعم فلا داعي للمضي في هذه الحجة, وإذا كان الجواب بلا, إذن يجب توفير المبررات الفنية والفكرية للخروج عن السائد عموما والمسرح بشكل خاص, إذا وفرت تلك التجارب مبررات فكرية مقنعة فما الداعي لربط ذلك الخروج بالتأصيل؟ فدعوى التأصيل في حد ذاتها لا تضيف فكريا او فنيا للعمل المسرحي.

(يرى توفيق الحكيم في مسرح الرواية- المقلد مزايا كبيرة, أولها تحطيم الحاجز الفاصل بين الفنانين وجمهور النظارة, وهو الحاجز الذي خلق لدينا الاستخدام المتواصل للقالب الغربي التقليدي القائم على ممثلين يلعبون على منصة عالية, وجمهور منفصل عنهم يجلس في قاعة, وكل هم الممثلين أن يلقوا على متفرجيهم ملاءة سحرية ... حتى ينسوا مؤقتا أن ما يدور ليس لعبا وإنما هي حقيقة تجري حوادثها فعلا) (على الراعي, بدون تاريخ, 144) تعتبر نظرية برشت في الدراما أول نقد ممنهج لنظرية أرسطو وذلك لاختلافها مع نظرية أرسطو في الغاية, فأرسطو يرجو تحقق الأثر(التطهير) بينما يرجو برشت تحقيق المعني الذي يقود للتغير, التطهير باعتباره أثرا عاطفيا بينما التغيير باعتباره فعلا واعيا, هذا الاختلاف في الغاية جعل برشت يكسر الحائط الرابع ويعيد استخدام عناصر العرض بما يخدم فكرته, ويعيد كتابة او

إعداد المسرحيات المكتوبة مسبقا بما يتماشى مع نظريته. إذن فكسر الحائط الرابع عند بريشة لا يمكن فصله عن سياقة الاجتماعي والسياسي آنذاك, فكسر الحائط الرابع لم يكن مجرد وسيلة فنية بل امتدادا لأفكار تجديدية على مستوى المجتمع والسياسة على وجه التحديد, وما تم عند الحكيم هو فصل كسر الحائط الرابع عن سياقة وربطه بالقالب العربي وذلك من منظور تأصيلي, في حين أن بريشة نفسه لم يكترث بمسألة التأصيل بل اهتم بشرح وإيضاح رؤاه ومرجعياته التي دعته للتأسيس لمسرحه الملحمي إن جاز التعبير.

وفي السياق نفسه فقد تحدث الدكتور حسن اليوسفي عن استحضار الحلقة في المسرح المغربي (إذا كان المسرح المغربي قد عمل في بعض تجاربه على استحضار الحلقة وتوظيف فضاءاتها وعوالمها, فإن هذا التوظيف لم يتمكن من استيعاب واستبطان مكون أساسي هو عماد الحلقة ومبرر وجودها وضامن خصوصيتها, ألا وهو "الفرجوي" وبالتالي فالمسرح يعمل على تبديد خصوصية الحلقة, ويقدم لنا شكلا هجينا متموقعا مابين سردين: سرد غربي وسرد محلي) (حسن المنيعي وأخرون, 2002م,76) وبالتالي فإن التجارب المسرحية التي سعت لاستحضار الأشكال الفرجوية الشعبية ودمجها مع المسرح بمفهومة الغربي تجاهلت جوهر تلك الاشكال الفرجوية وتعاملت معها سطحيا, وبالتالي كما ذكر الدكتور حسن المنيعي أصبح الشكل الناتج عن اندماج الحلقة ومعظم الأشكال الفرجوية الشعبية والمسرح الغربي شكلا هجينا بدون ملامح مميزة, وذلك لأن المسرحيين الذين مضوا في ذاك الاتجاه كان اهتمامهم الأكبر منصب على استحضار ودمج الأشكال المسرحية العربية مع الوافد الغربي, وقد كان هدف ذلك الدمج هو ربط المسرح بشكله الغربي مع الأشكال المسرحية العربية وذلك من اجل "الحنين" والعمل في إطار مشروع التأصيل.

هنالك الكثير من التجارب العربية التي تمردت على الخشبة ونذكر منها تجربة المسرحي الجزائري عبدالقادر علولة (انتقل علولة من المسرح ذي الطراز الغربي الي القرية الفلاحية الصغيرة التي سمى العمل المسرحي باسمها(الميدة) لكي ينتج مسرحية هذه التي تعالج مشكلة إصلاح الأراضي واهتمامات الفلاحين الجزائريين. فهذه المسرحية تقع بالضبط في منطقة تشكل صلب موضوعها كما أنها قدمت وسط فلاحي "الميدة" الذين لم يتجمعوا وسط مسرح تقليدي وإنما في الهواء الطلق كما هو الشأن بالنسبة الي فرجة الحلقة التقليدية) (خالد أمين وأخرون,2011 م,13) في هذه التجربة لعب المكان دورا حيويا باعتباره مكان الحدث المسرحي بالإضافة الي رمزيته بالنسبة لسكان القرية, وبالتالي فالمكان ساعد على إنتاج دلالة تستفيد من ذاكرة المكان ووعي المتلقي وإدراكه ومعايشته للمكان بالإضافة الي شكل الفرجة الذي خلق جماليات

تلقي مختلفة, وهنا نشير الي أن المكان المفتوح او الميدان يمكن التعامل معه من منظورين

1- تحييد المكان, اي أن لا نتعامل مع المكان في ذاته كمنتج لدلالات العرض, بل يتم الاستفادة من هندسته وملامحه الخاصة وشكل العلاقة التي يفرضها مع الجمهور, وذلك أما لعدم أهمية المكان التاريخية او الاجتماعية او غيرها من الأسباب, وهنا يتمحور إنتاج الدلالة في الممثل والحوار.
2- أن يتم التعامل مع المكان باعتباره باعث ومشارك فاعل في إنتاج دلالات العرض, وذلك بالاستفادة من تاريخ المكان ومكانته الدينية او الاجتماعية في مجتمع معين, وبذلك فإنه لا يمكن تحديد المكان باعتباره مكانا عارضا او غيره وفقا لهندسة المكان فقط, بل يجب الوضع في الاعتبار تاريخ المكان وموقعة في المجتمع المعين.

في تاريخ الحركة المسرحية السودانية كانت هنالك بعض التجارب المسرحية خارج إطار الخشبة التقليدية, وبالنظر الي تلك التجارب المسرحية نجد أنها تعددت أسباب خروجها عن العلبة الايطالية. سنعدد بعض الأسباب التي أدت الي هذا الخروج: هنالك أسباب تتعلق بعدم توفر البنية التحتية المسرحية أساسا, ففي العاصمة نجد أن المسرح الوحيد المغلق والمجهز لاستقبال العروض المسرحية هو مسرح قاعة الصداقة, والحصول على هذا المسرح ليس بالأمر السهل واضعين في الاعتبار عملية الحجز وتوفير المال الكافي لدفع قيمة إيجاره, من هذه الناحية يصبح الخروج من المسرح التقليدي هو محاولة لإيجاد أمكنة بديلة متوفرة للعرض المسرحي, وبالتأكيد في بعض التجارب هنالك محاولات واعية للبحث عن فضاءات جديدة لتفجير طاقاتها الجمالية وإيجاد أفق جديد للتلقي, وبعض المحاولات للخروج عن الخشبة كانت نتيجة لعدم استيعاب بعض المسرحيين في الاتجاه المسرحي السائد, ومن ثم كانوا مجبرين على البحث عن أمكنة بديلة, وبعض الفرق كانت تتكون من طلاب وفور تخرجهم واستيعابهم في مؤسسات الدولة توقف نشاطهم المسرحي كجماعات متمردة عن السائد. إذن فالأسباب كثيرة لكن سنحاول إيضاحها عند استعراض هذه التجارب.

جماعة أبادماك

تكونت هذه الجماعة في الستينيات وهي لا تعتبر جماعة مسرحية فقط بل كانت جماعة ثقافية تتعدد أنشطتها بين المسرح والشعر والغناء وغيره من الأنشطة الثقافية

الأخرى, وما يهمنا في هذا المجال هو النشاط المسرحي للجماعة. إن تمرد جماعة أباداماك عن الخشبة التقليدية ارتبط برؤاها السياسية المتمردة أيضا وبذلك جاء شكل العروض متطابقا مع التوجه السياسي للجماعة. قدمت الجماعة عدد من العروض المسرحية منها (مسرحية الكتاحة لخالد المبارك, مسرحية سقوط دبشليم للفيتوري) (Sudanese on line .com) ايضا قدمت جماعة ابادماك مسرحية (القصر والنصر) تأليف عبدالله على إبراهيم وإخراج صلاح قولة عام 1969م وقد تم العرض في ذات المكان التي حدثت فيه الأحداث الحقيقية, أما من وجهة النظر الإخراجية فقد جاء العرض متمردا على معمار المسرح المعروف والي حدا ما على معمار النص المسرحي نفسه الذي أتاح الفرصة للمشاهدين بقدر أوفر من المشاركة التي لم يعهدها المسرح السائد بخشباته المصممة على طراز المسرح البروازي (سعد يوسف عبيد, sustech.edu.com) وأيضا قدمت الجماعة مسرحية عنبر جودة, وقد ارتكزت هذه المسرحية على أحداث حقيقية حدثت عام 1956م حيث تم احتجاز بعض المزارعين في مخزن للسماد وقد مات المزارعين اختناقا. وللجماعة تجارب أخرى عديدة في عدد من مدن وقرى السودان. وبالنظر لهذه التجربة ومقارنتها بالتجارب السابقة نجد أنها قد اختلفت عن غيرها وذلك بالإضافة الي ريادتها, أن لها توجهها السياسي, وهذا لا يقلل من شأن التجربة بل يجعل من الرؤية السياسية منطلقا يؤطر ويوجه النشاطات الثقافية للجماعة, في أوربا حدث نفس الشي فالعديد من الجماعات الثقافية ذات التوجهات السياسية المناهضة اتخذت من الساحات والشوارع والحدائق العامة أماكن لعروضها وذلك من أجل الوصول الي جماهير جديدة, ونجد أن الرغبة في الوصول الي الجمهور هو أمر قد اشتركت فيه الكثير من التجارب, وذلك لقلة او انعدام الأماكن المخصصة للعروض المسرحية وخاصة في القرى والأرياف, او عدم تأصيل ثقافة الذهاب للمسرح وهذا أمر يتعلق بحداثة المدينة على المستوى العمراني والثقافي بالإضافة الي الأسباب الاقتصادية وغيرها.

جماعة مسرح الشارع

في السودان ...(في سبعينيات القرن الماضي نشأت داخل معهد الموسيقى والمسرح جماعة مسرحية أسمت نفسها (جماعة مسرح الشارع) كانت تتكون من طلاب المعهد آنذاك, الشفيع إبراهيم ومحمد السني دفع الله وموسي الأمير وسعد يوسف وعثمان البدوي وعبد العزيز العميري, وطلاب الموسيقي أمثال أبو عركي البخيت وخليل إسماعيل, وقد أصدرت هذه الجماعة منفستو حددت فيه رأيها في المسرح السائد آنذاك, وعزمت على تقديم مسرح بديل مختلف. كانت الجماعة تتجمع في إحدى ساحات المدن او القرى دون تخطيط مسبق ثم تبدأ في الغناء بمصاحبة الة العود, فيتجمع بعض أهالي المنطقة وغالب اطفالها, يجلس الجميع في شكل دائرة ثم يبدا طرح بعض القضايا

في شكل حكايات قصيرة والعاب شعبية وتمثيل ورقص وغناء يشترك فيه الجميع دون تمييز بين أعضاء الجماعة وأهالي المنطقة (سعد يوسف عبيد, sustech.edu.com)

قدمت جماعة مسرح الشارع عروضها في أمكنة جديدة غير معدة للعمل المسرحي وبذلك استطاعت الوصول الي جمهور جديد, وكما أسلف سعد يوسف كان يتم طرح بعض القضايا التي تهم أهل المنطقة, من ثم يشترك الجمهور والموديين في صناعة العرض. هذه التجربة وبغض النظر عن استمرارها من عدمه او كم العروض التي قامت بتنفيذها إلا أنها توضح أهمية الجمهور بالنسبة للعرض, فسعت الي خلق علاقة جديدة مع الجمهور حيث يصبح الجمهور عنصرا فاعلا في العرض, بالإضافة الي أن العرض يؤدى في أمكنة غير معدة للعروض المسرحية, وبغض النظر عن توفر تلك الأماكن من عدمها إلا أن العرض بتلك الطريقة خلق علاقة جديدة مع الجمهور, حيث أصبح الجمهور مشاركا فاعلا وليس متفرج, والمهم في هذه التجربة هي عملية صناعة العرض المسرحي حيث تتم صناعة العرض أمام الجمهور وذلك من خلال بعض الألعاب الشعبية والقصص, والتلقي في هذه التجربة يعتمد على عنصرين أساسيين أولهما: أن العرض يتم أمام نظر الجمهور وبمشاركته أيضا, والعنصر الثاني هو اعتماد هذه العروض ولو جزئيا على الألعاب الشعبية التي تعتبر عاملا مشتركا بين العرض والجمهور, توظيف الألعاب الشعبية من شأنه أن يأرجح عملية التلقي بين الحضور وإعادة التقديم, بمعني أن المؤديين عندما يأدوا العابا شعبية بعينها لايعتمدوا على تجسيد شخصية معينة, فالمؤدي يمارس اللعب بشخصه وليس من خلال تجسيد شخصية درامية متخيلة, ومن هذا المنظور يكون الأداء والتلقي أقرب الي مفهوم ما بعد الحداثة.

ايضا هذه الجماعة اعتمدت على الموسيقى والغناء في عروضها لأنهم اعتبروا أن الموسيقي جزء من الممارسات الشعبية السودانية وتم توظيفها في خدمة العرض.

هذه التجربة عند نجاحها في العاصمة انتقلت الي بعض المدن والقرى, ولكن الجماعة توقفت لأن قوامها كان من الطلاب وعند تخرجهم انضموا الي مؤسسات رسمية وبذلك توقف النشاط (سعد يوسف عبيد, لقاء اجراه معه الباحث, 2016م)

مسرحية قصة حديقة الحيوان للكاتب إدوارد ألبي, إخراج سعد يوسف عبيد, أحداث المسرحية تدور في حديقة عامة (وقد تم عرض هذه المسرحية في الحديقة الجنوبية لمسرح الفنون الشعبية وكانت من تمثيل محمد السني, الحردلو, حريكة, وقد عرضت هذه المسرحية في جامعة الخرطوم في كلية الآداب, كلية الطب وكلية الزراعة) (سعد يوسف عبيد, لقاء اجراه معه الباحث, 2016م) وفي هذا الشكل من العروض يتوائم مكان العرض مع مكان أحداث النص وهو يعتبر من أشكال المسرح البيئي, مثلما تم عرض مسرحيات شكسبير في قصور حقيقية حيث يتم توظيف المكان باعتباره خلفية

للأحداث, لكن المكان كمبنى وتاريخ لا يدخل بالضرورة في عملية تلقي واستيعاب العرض المسرحي.

تجربة عرض المجاعة

المجاعة عرض اخرجه الفاتح مطيع عام 1986م (قدمه المخرج بمسرح الشباب والأطفال وبكلية التربية جامعة الخرطوم, والفاتح مطيع مخرج بدأ الإخراج في مطلع السبعينيات بمراكز الشباب, ولم تتح له الفرصة للإخراج على المسرح المحترف, النص يعبر عن انفعال المخرج والمؤلف بالمناظر المأساوية المنشورة في الإعلام عن المجاعة والتصحر الذي ضرب أجزاء السودان في ذلك الزمن, فقدم عرضا متمردا على كل شيء كالسلطة والجمهور والمسرح, مستقلا مناخ الحرية الناتج من انتفاضة أبريل. دخل الجمهور صالة المسرح وجلسوا في انتظار رفع الستار إلا أن الستار لم يرفع طيلة العرض, أما الممثلين فقد دخلوا مع الجمهور الي الصالة وبدأوا في تقديم عرض لا يعترف بشي من تقاليد المسرح محاولا عن عمد تقويضها جميعا) (سعد يوسف عبيد, sustech.edu.com) كسر هذا العرض توقعات الجمهور فيما يتعلق بشكل العرض والفرجة, فالستار لم يرفع طيلة العرض, وبغض النظر عن سخط الجمهور او رضاه عن هذه التجربة او عن قصد المخرج من عدمه إلا أن دلالات هذه التجربة لا تكسر توقعات الجمهور فيما يتعلق بشكل العرض فقط بل تتعداه الي مسألة أكثر أهمية تتعلق بعملية إدراك وتعامل الجمهور مع الواقع الحياتي وتساءله الي اي مدى يقبل التغيير ويتجاوب معه. فالجمهور حدثت له عملية تنميط في الإدراك, بمعنى أنه يريد وضع الأشياء في القوالب التي قد إعتاد عليها واي شيء من شأنه زعزعة هذه النمط يجعل الجمهور في حيرة, فهو لم يجد من القوالب ما يقيسه عليه وبالتالي يفهمه وربما لم يدرك أن القصد من التجربة كان هو هذه الزعزعة وهز المسلمات فيما يتعلق بالمسرح والحياة على حد سواء.

مسرح الكارو عزالدين كوجاك

قدم عزالدين سليمان كوجاك عروضه المسرحية على (عربة كارو) وقد جابت عروضه الجزيرة وقراها وبعض المدن الأخرى, ومن أوائل المسرحيات التي قدمها (مسرحية "لنا قضية" تأليف بدر الدين ميرغني وكانت عام 1984 وقد قدمت المسرحية بمسرح النزيل بسجن مدني) (www.sudaress.com) توالت تجارب كوجاك وقدم العديد من العروض المسرحية في عدد من السجون, ومن ثم أسس فرقة المسرح المتجول, وحسب كوجاك أن هدف مسرحه المتجول هو(معالجة الظواهر السالبة والمشاركة في ترقية الزوق العام ومقاومة الهجمة على الحضارة السودانية وتأثير العولمة على المجتمع والغزو الثقافي)(www.sudaress.com) وقد إخطار

هذا الشكل من المسرح (مسرح الكارو) لتقديم عروضه المسرحية (لأن المسرح المتجول قادر على الوجود في كافة المواقع والساحات ويصل للجمهور في مكانه, كما أنه لا يعتمد على ديكور او تجهيزات المسارح التقليدية, بمعنى أنه مسرح من دون تكاليف)(www.sudaress.com) وبالنظر الي هذه التجربة مع الوضع في الاعتبار الأهداف التي سعت الي تحقيقها ومبررات اختيار مسرح الكارو كشكل مسرحي قادر على تحقيق تلك الأهداف. من خلال الأهداف فإن مسرح الكارو أقرب الي مسرح المجتمع, فهو يسعى الي معالجة ظواهر اجتماعية بعينها, بمعنى أخر فإن العرض المسرحي يبنى على حسب حوجة المجتمع المعين, وبالتالي التعامل مع مسرح الكارو كخيار وحيد لكوجاك لتقديم عروضه, فكوجاك لم يركز على شكل الفرجة التي يوفرها او يمتاز بها مثل هذا الشكل من المسرح, وأن خروجه عن السائد(المسارح التقليدية) هو لعدم وجوده أساسا, فهو أراد أن يذهب الي الجمهور في مكانه لأن الجمهور غير قادر على الذهاب للمسرح, وذلك قد يرجع لأسباب اقتصادية او ثقافية او اسباب أخرى.

يرى الباحث أنه بما أن عروض مسرح الموقع وعروض مسرح الموقع المحدد تقدم في مباني وأن المباني ذاتها تصنف باعتبارها فن (فن العمارة) فإن هذه المباني ذات قيم فنية وجمالية, وأيضا ذات قيم ثقافية واجتماعية أو دينية أو غيرها, وبالتالي عندما يقدم أو ينجز عمل مسرحي - سواء أكان استلهاما لتاريخ المكان أو تقديم نص مسرحي مكتوب مسبقا – فإن المبنى وتاريخه وجمالياته يتشاركان في تقديم سيمياء العرض وبذلك رأينا أن نتناول علاقة فن العمارة بالرمز.

دور الرمز في فن العمارة

يلتزم فن العمارة بالجمع بين شقين, الأول هو الغرض النفعي من البناء والثاني هو الناحية الجمالية له, على أن تحقيق أحداها لا يغني عن وجود الأخر, فإذا فرضنا اكتمال الشق الأول, وأن العمل المعماري أدى الغرض النفعي المطلوب منه فان ما نبحثه الأن هو أثر هذا العمل على الإنسان وذلك من خلال دراسة التعبير الرمزي لهذا العمل المعماري وذلك مضمون الدراسة الجمالية لفن العمارة, وعلى ذلك فإن الناحية الجمالية إنما تهدف الي إحساس المشاهد بالملائمة والاتفاق والمطابقة بين موضوع العمل المعماري وشكله, بمعنى استيفاء الناحية الجمالية للعمل المعماري تتوقف على مدي نجاح الشكل في التعبير عن مضمون الفكرة وتوصيلها للمشاهد (ألفت يحي حمود,1990م, 78-79)

نجد أن هيجل قد وضع تصنيفا لفن العمارة يرتبط بسمة وقيمة عقائدية معينة وكان تصنيفه كالاتي:

عمارة رمزية – عمارة كلاسيكية – عمارة رومانتيكية, ويعطي هيجل مثلا للعمارة الرمزية بالعمارة الشرقية القديمة, اما العمارة الكلاسيكية فتمثلها العمارة اليونانية, بينما يجد في العمارة القوطية مثالا للعمارة الرومانتيكية. ونلاحظ أن هذا التصنيف لهيجل هو تصنيف فلسفي بني على أساس وجهة نظر في العقيدة والمجتمع والحضارة ... الخ وبالتالي فهو يعني بالعمارة الرمزية أنه فن أنتجته فترة زمنية ويعبر عن فكر معين هو الفكر الشرقي الذي استمد فن العمارة من رموز الأساطير والميثولوجيا واكتفى بوجودها كرموز صريحة في معابده وحدائقه, ففي عمارة المنطقة الاستوائية كما في الهند مثلا وصل التأثير الي حد أن جعل مدخل البيت كأنه قناع إنسان أو حيوان – إلا أن محاكاة الأشكال الطبيعية هنا لم يكن لمجرد الإعجاب بالشكل من الناحية الجمالية والزخرفية فحسب, كالتصوير في المدرسة التأثيرية وإنما يقوم الإنسان بذلك لأسباب

عقائدية باعتبار أن ما يحاكيه من الكائنات الطبيعية يمثل رموزا لبعض مبادئ الخلق وأسرار الحياة (ألفت يحي حمود,1990م, 80)

تقسيم فيشر لفن العمارة :

يري فيشر أن هذا الفن هو أكثر الفنون موضوعية وينقسم الي:

1 – العمارة النفعية : وهي تخدم هدفا عمليا, اي هدف يخدم الجمهور او أشخاص بان يعملوا او يعيشوا فيه(ألفت يحي حمود,1990م ,215)

2 - العمارة الفنية, وهي تخدم هدفا مطلقا هدف يشمل الناس أجمعهم, مشاعرهم وأحاسيسهم, فلا يعيشون فيه بل يعايشونه ولا يستخدمونه بل يوجدون في حضرته ويشغل منهم الفكر والمشاعر.

إن هدف فن العمارة أذن هو التعبير بواسطة الأشكال عن المضمون الأمثل لمبني ما, وبذلك يتحول ما هو مادي الي غير مادي, فليس المقصود هو المادة أو الخامة في حد ذاتها ولكن الفكرة التي تظهرها هذه المادة, أي أن فن العمارة يعمل على الإيحاء بالفكرة أو المعنى عن طريق المادة, لذلك وصفه فيشر بأنه إيحائي لا يستطيع أن يفسر كل شيء بطريقة محددة, ويضيف إن الوسيلة التي يستعملها المهندس المعماري للتعبير عن المعنى أو الفكرة في عمله الفني هو الخيال الذي يساعده لحل الصعوبة الناتجة عن قيد الاوزان والقوانين الإستاتيكية في فن العمارة وتحويلها الي حياة جمالية بواسطة الخطوط التي تظهر متحركة أو مهتزة في إيقاعات تمنح السطح حيويته (ألفت يحي حمود,1990م,216)

مفهوم المكان بين المسرح والطقس

يلعب المكان دورا مهما في الطقوس كما هو الحال في المسرح/الدراما, لأن المكان نفسه في إطار العملية او الطقوسية لا يمكن تجاهله, لان جوهر الشكل المسرحي والطقسي هو العرض وليس النص او الاسطورة . وعليه يكون المكان المسرحي او الطقسي هو العنصر الأكثر أهمية, وهو بذلك يمثل الوسيط الأكثر مشاركة وتفاعل وحميمية وإلفة بنفس قدر تمثيله للتباين والصراع, وفي كل من المسرح والطقوس تعتبر المشاركة في العرض هي عملية اختيار, الاختيار الذي يقود الي حيازة المكان الذي يمارس علية المجتمع هويته الثقافية والاجتماعية ويهيئ لنفسه فرصة لتغيير السلوك, بذلك يكون المكان المسرحي رصيفا للمكان الطقسي, يجب ان يؤول كل منهما باعتباره مجاز يعبر عن المجتمع ويفصح عن مخاوفه وقلقه وأحلامه وامالة وتصوراته, كما يمثل كل منهما مضمار للتحدي والمواجهة في صورة التعبير

الجسدي عن مخاوف الإنسان ورهبته حيال القوى الخفية التي تناصبه العداء ويحاول إرضاءها بشتى الصور. فالعرض في كل من المسرح/الدراما والطقوس يتم في مكان ما أولا وقبل كل شيء (شمس الدين يونس,2003م, 68)

إن المكان في الطقس له أهمية خاصة وذلك لان المكان قد تجاوزت أهميته البنية الظاهرة للمكان, بمعنى أن القدسية التي تتجلى في المكان إنما تتجلى من المكانة الدينية التي أسبقها عليه المجتمع. فالمكان الطقسي لا يمكن قراءته وتأويله بمعزل عن سياقه الثقافي, وفي بعض المعابد يتكامل الشكل مع المضمون (العمارة الرمزية) بمعنى أن شكل وهندسة المكان توحى بأفكار وعواطف دينية معينة تساعد في الدخول في الأجواء الطقسية. وهنالك أيضا أماكن طقسية لا تتصف بملامح شكلية مميزة مثل الساحات وهنا لا يلعب شكل المكان دورا كبيرا في تأويله بقدر ما تلعب ذاكرة المكان, وإذا قارنا ذلك بالمسرح وجدنا أقرب شكل مسرحي له سمات مشتركة معه هو مسرح الموقع المحدد, فالمكان في مسرح الموقع المحدد يلعب دورا رئيسيا في العرض وذلك لان ذاكرة المكان والناس الذين عاشوا فيه وقصصهم تلعب دور حيوي في خلق سيمياء العرض وبالتالي التلقي, ففي كل من الطقس ومسرح الموقع المحدد المكان له أهميته الخاصة وذلك عكس المسارح الجاهزة التي لا تحمل ملامح معينة تتداخل في تأطير مدلولات العرض, فالمكان هنا محايد وعلى عاتق المخرج تقع مهمة إعادة تشكيله للإيحاء بالمعاني المراد تقديمها.

إذا أخذنا المعبد في نبتة القديمة باعتباره مكانا تتم فيه طقوس التتويج, نجد أن هذا المكان يمتاز بخواص معمارية محددة, إذ يحتوي سلسلة من الغرف والصلات, وبهو الأعمدة يغطي مساحة كبيرة متخذا نمطا هندسيا معينا يستوعب وظيفته الدينية بالإضافة الي دوره السياسي والاجتماعي, هذا النمط المعماري ذو مميزات وطرز تتمثل في القاعدة والبهو والأعمدة والحجرات النهائية التي قامت حول قدس الأقداس, فجانب الطريق الذي يخترقه الابن (الملك) ليذهب لوالده (الاله) امون الاله الملك محمولا في الموكب المقدس هذا الطريق تحفه الكباش الجاثية على جانبيه وتعترضه البوابات الأكشاك التي خصصت لتكون محطات يتم التوقف عندها ليستريح فيها الملك او حملة الاله في الموكب المقدس, ومن الملاحظ أن المرويين لم يهتموا ببناء سور حول المعبد (رمزا لتداخل المقدس مع غير المقدس) و ربما كان ذلك لطبيعة استخدام المعبد في مناسبات مختلفة والمعبد بوصفه مكانا يعتبر واقعا معقدا جدا إذ يتكون من الاتي:

1- صرح ضخم: يتكون من برجين مائلين يصوران الواجهة ويربط بينهما باب تلتصق به ساريات طويلة بها أعلام.

2- الصروح : تمثل بوابات عددها ثلاثة تتصدر إحداها واجهة المعبد الأمامية بينما قام الاثنان الاخران أمام بهو الأعمدة على التوالي.
3- البهو : يقع بعد بوابة المعبد وهو واسع وغير مسقوف ومساحته في معبد جبل البركل الكبير 42x 29 مترا, وعلى جانبيه بابان اخترقا جدارية الجانبين المتقابلين وبه أعمدة مستديرة موزعة على خطوط مستقيمة موازية للجدران ويتوسطه كشك (استراحة), وموزعة فيه نصب ونقوش على الجدران ولوحات منقولة من مواقع اخرى وعرش من الحجر يجلس عليه الملك الزائر في مناسبات التتويج, ويرجح أن هذا البهو كان يرتاده الخاصة فقط لتأمل العروض وأن البابين لانسياب حركة الجوقة الموسيقية بعد ان تزف الملك الي القاعة.
4- الحجرات المقدسة : قامت في نهاية المعبد في محور واحد من البوابة الرئيسية والبوابتين الاخريين ومن ضمنها حجرة المحراب (قدس الاقداس) التي تقام فيها خلوة الملك حيث يتعبد ويتضرع للإله امون قبل جلوسه على العرش, وهذه الحجرات عادة ما تكون مسقوفة, فالتغيرات التي طرأت على معابد الأسد أثرت على العادات الطقوسية المتبعة في تلك المنطقة, فهذا التغيير يتسق في وضوح مع الممارسات المسرحية / الدرامية, فتغيير المكان الخاص بعرض مسرحية ما يعني ايضا تغييرا في معناها, والنظر الي المكان الذي تشيد عليه خشبة المسرح بشكها وأبعادها تؤثر على الكتابة المسرحية ضمنا, كما يؤثر المكان على شكل الممارسات الطقوسية الامر الذي يتيح لنا أن نعتبر المعبد بأوصافه تلك يمثل مكانا مسرحيا, واضعين في الاعتبار أن المكان المسرحي يمكن أن يكون في صورة مكان اجتماعي او ثقافي او ديني لإضفاء تأثير محدد على المشاهدين, كما كان عليه المسرح في بلاد اليونان القديمة جزءا من معبد دلفي مقر اله الإغريق(شمس الدين يونس,2003م,72)

واذا اخذنا المعبد في حضارة نبتة / مروي مثالا وهو مكان ديني نجده يتميز بضخامة المبني بما يرمز الي البقاء والخلود, كما أن صغر الفتحات او المنافذ توحي بضالة الإنسان أمام عظمة الاله, وعلو الجدران وانخفاض السقف وارتفاع الأرضية نحو الداخل مما يعمق الشعور بالسرية والقدسية, ويضاف اليها الإيحاء الذي يتولد من جراء الصعود الي أعلى بسمو الروح (شمس الدين يونس,2003م, 73)

إذا نظرنا الي المعبد الذي تختتم فيه طقوس التتويج من منظور فن العمارة من خلال تحليل الأشكال والأبعاد والتصميم نجد أن المعبد قد صمم بطريقة فنية تلاءمت والغرض الذي صمم من أجله, ابتداءا من اختيار موقع المعبد وانتهاءا بأدق التفاصيل, فموقع المعبد يقع شرق وغرب النيل في نفس الوقت وهذه إشارة مهمة, فالنوبيين كانوا يبنون المعابد شرق النيل ويزرعون غرب النيل, وكان النيل يفصل بين ما هو

ديني وبين ما هو دنيوي, فموقع المعبد عند انحناء النيل يجعله شرق وقرب النيل في نفس الوقت وبالتالي فتتويج الملك في هكذا مكان يعطيه سلطة دينية ودنيوية في نفس الوقت. فتصميم المعابد ابتداء من اختيار الموقع وانتهاءا بالبناء ككل تم وفق منطق يدرك قوانين الهندسة والمنطق. وإذا قارنا طقوس التتويج بمسرح الموقع المحدد نجد العديد من نقاط الشبه, بل أن طقس التتويج نفسه فعل مسرحي يرتكز على الموقع بشكل أساسي, فطقس التتويج لا يمكن أن يتم في اي مكان سوى معبد جبل البركل, وهنا تبرز خصوصية المكان والفعل, بل أن المكان نفسه لا يمكن فصله في هذه الحالة عن الفعل(التتويج) فالمكان والممارسة الطقسية التي تتم فيه يتداخلان بشكل الكبير, وما يجعل هذا التداخل عميقا وذا مغزى ليس فقط قدسية المعبد ومكانته عند الشعب او الملك, بل ما يجعله مهما هو الاختيارات الواعية للأشكال والالوان وكافة عناصر التصميم الاخرى بطريقة تجعلها تساهم في خلق جو إيحائي, فبمجرد الدخول في المعبد يشعر الإنسان بقدسية المكان والأجواء الروحية.

مسرحية أنتيجون لسوفكليس

المسرحية مبنية على أسطورة قديمة تقول بأن أوديب قام بقتل أباه و تزوج أمه جوكاستا وأنجب منها أربعة أبناء إيتوكليس وأخاه الأصغر بولينيس وأنتجون واّسمين. عندما اكتشف أوديب جريمته فقأ عينيه وسار هائما, ولكنه قبل أن يترك المدينة لعن ابنيه ودعا بان بقتل أحدهما الأخر.

اختلف الأخوين على الحكم إلا أن الأخ الأكبر إيتوكليس تعاون مع خاله كريون على طرد أخيه الأصغر بولينيس, فقام بولينيس بتكوين جيش حاصر به أخاه وخاله, قتل الأخوين كل منهما الأخر وتحققت النبوءة. نتيجة لذلك أصبح الخال كريون ملك البلاد وقرر بعد تملكه للعرش إجراء كافة مراسم تشييع حليفة إيتوكليس في احتفال يليق ببطل عظيم بينما أصدر كريون مرسوما ملكيا بعدم دفن جثة بولينيس المتمرد اعتباره خائنا وترك جثته مكشوفة في العراء كي تأكلها الوحوش وذلك عقوبة له لتعديه على المدينة. ثم توعد كريون كل من يخالف أمره ويقوم بدفن الجثة بالموت.

عدم دفن الموتى يعتبر من المحرمات في الديانة اليونانية القديمة, لكن الجميع يخشى مخالفة أمر الملك ولا يجرؤ أحد على مواجهة قرار الملك الذي يخالف القوانين السماوية. هنا يبدأ دور أنتيجون حيث تتقدم وحدها كي تقاوم القرار الظالم للملك, وتقوم أنتيجون بتحدي الأوامر الملكية وتدفن جثة أخيها رغم تحزير شقيقتها اسمين. يقبض على أنتيجون وهي تقوم بدفن أخيها ويحكم عليها بالموت لمخالفة قرار كريون. هايمون ابن كريون وخطيبها يحاول إقناع أبيه للعدول عن رأيه ومسامحة أنتيجون لكنه يفشل. ثم يظهر تريزياس ويدور بينه وكريون نقاش طويل في النهاية يقتنع كريون بأن الألهة تريد دفن جثة بولونيس, ولكنه قد فات الأوان لأن أنتيجون قد شنقت نفسها وهايمون

أيضا قتل نفسه عندما عثر على جثة أنتيجون وزوجة كريون قتلت نفسها عندما علمت بموت ابنها.

القانون الإنساني ضد القانون الإلهي

تبدا المسرحية بمناظرة بين الاختين أنتيجون واسمين حول أسبقية القانون السماوي ام الإنساني, الواجب الديني ام الواجب المدني.

اسمينا: لكن يا ويلتاه اذا كانت المسألة قد وصلت الي هذا الحد فماذا أستطيع أن أفعل؟ مهما فعلت فلن أصل الي شيء.

أنتيجون: أنظري هل تريدين أن تناضلي وتعملي معي.

اسمينا: يا حسرتاه يالها من مغامرة فيم تفكرين؟

أنتيجون: هل تساعديني في حمل الميت

اسمين: ماذا؟ أتفكرين في قبره رغم قرار الحظر المفروض على كل أهالي المدينة؟

اسمين: انا لا ادري شيئا انا فقط عاجزة عن العمل ضد مدينتي (عبدالرحمن بدوي, 1996م, 162)

دعت أنتيجون اسمين لدفن أخيها بولينيكس بالرغم من أن الملك كريون قد أصدر قرار الحظر, زكرت اسمين أختها أنتيجون بأن دفن بولينكس ضد قرار الملك, لكن أنتيجون لا تعترف بسلطة كريون فيما يتعلق بعدم دفن أخيها لأن الدفن وأجب مقدس وأن كريون ليس له الحق في منعها من أداء واجبها وهي تعلن أنها مستعدة للموت من أجل واجبها. فبالنسبة لأنتيجون إرضاء الموتى أهم من إرضاء الأحياء لأنها ستعيش مع الموتى الي الأبد.

تتخذ الأختان موقفان متباينين, اسمين تختار أن تذعن لقرار الملك, بينما أنتيجون تتحدى ذلك القرار, وكلاهما يدرك أن في قراره خطا وصواب وما يحدد الصواب والخطأ هو زاوية النظر, فمن وجهة نظر من يؤمنون بحق الملك في إصدار القرارات التي من شأنها حماية المدينة والشعب اسمين على حق, اما من وجهة نظر من يؤمنون أن لقوانين الالهة الأسبقية على القوانين البشرية أنتيجون- على حق.

أنتيجون: أنت تبدين عاقلة في نظر البعض, أما انا فأبدو كذلك في نظر البعض الأخر

اسمينا: لكن خطأ كلينا متكافئ (عبدالرحمن بدوي, 1996م, 178)

نجد أن خطأ الأختين متكافئ بتكافؤ الصراع نفسه في المسرحية إذا ما إعتبرنا ان اسمين تمثل وجهة نظر كريون.

أنتيجون حزرت كريون بأن حكم البشر يجب أن لا يتجاوز حكم الالهة لأن قوانين الالهة غير قابلة للتغير فهي قوانين أبدية تنظم حياة الإنسان, أما كريون في الجانب الاخر يعتقد بأن قانون الدولة هو الأعلى وبما أنه يمثل مدينة طيبة بإعتباره الملك فإرادته فوق كل الإرادات الاخرى, فكريون قد شرح لشيوخ البرلمان سبب إتخاذه لهذا القرار وقد وافقوه على أن يضع القوانين التي يريدها, قوانين تحكم الأحياء والأموات على حدا سواء.

قائد الكورس: يا ابن منقيا نحن قد أخذنا علما هنا بما قدرته من مصير لمن هو صديق لثيبا, وأيضا لمن هو عدوا لها. ولا مانع يمنعك من اتخاذ كل الإجراءات التي تروق لك, سواء بالنسبة للموتى أم بالنسبة الي الأحياء بيننا (عبدالرحمن بدوي, 1996م, 168)

وبذلك فأن الشيوخ وهم من يمثل الشعب قد أيدوا كريون في قراره وبهذا يكون لقرار كروين شرعيته.

تحدث التراجيديا او المأساة عندما يتواجه القانونين, ومع أن كريون هو سبب هذه المواجهة وأنتيجون سبب وصول المواجهة لذروتها, إلا أن هذه المواجهة ليست في صالح كريون, عندما دفن جسد بولينيكس بشكل غامض وضد إرادة كريون أشار الكورس الي أنهم يروا في ذلك أيدي الالهة. وعلى كريون في النهاية أن يعترف بأن قانون الالهة قد غلب قانون البشر لأنه في النهاية تم دفن جثة بولينيكس.

أنتيجون قد صرحت أن سلطة كريون يجب أن لا تمتد الي الأمور المقدسة, وبخاصة لأنه سيضع نفسة أمام نزاع مع مشيئة الالهة, أما كريون فهو يعتبر أنتيجون متمردة وتمثل خطر على سلطته, فإذا كريون استسلم لمشيئة أنتيجون فسيعتبر ذلك عارا عليه, وذلك لأنها قريبته ولأنها مجرد إمراة, وسيبدو الوضع وكأنه لا يستطيع أن يحكم أهل بيته فكيف سيحكم مدينة طيبة.

هايمون حاول حل هذه المعضلة باستخدام الحكمة, فحب أنتجون لم يكن الدافع الوحيد فاعتراضه على طريقة حكم والده هو دافعه الاخر, فهيمون حاول أن يوضح لوالده أن في الشعب من يدعم أنتيجون, فهايمون اعتبر عدم الإجماع إشارة الي اختلال في طريقة حكم والده. وكريون نفسه لم يكن يرى الآمور بوضوح.

الكورس: ... حينما يخلط الإنسان بين الشر والخير فذلك لأن الالهة تسوقه الي الخطأ الفاجع, وعليه حين إذن ان يعاني الكارثة بعد وقت قليل (عبدالرحمن بدوي, 1996م, 181)

فكريون وإن كانت نيته حماية المدينة وردع كل من يحاول تهديد أمنها في المستقبل إلا أنه وجد نفسه بذلك يتخذ قرارات تخالف قوانين الالهة, وبذلك يحدث الخلط واللبس بين الخير والشر.

بينما طريقة الحكم في طيبة لم تكن ديمقراطية كما في أثينا, ففي أثينا يحتاج الملك لدعم شعبة عند اتخاذه القرارات. هايمون حث والده للاستماع الي الأخرين لأن الرجل الذي يعتقد أنه وحده حكيم سيفشل, فكريون يستمر في إصراره بأن أنتيجون يجب أن تطيعه, بينما هايمون يتهم والده بمخالفة العدالة, وأنتيجون تمضي الي موتها وهي واثقة بأن ما فعلته هو الصواب والذي سيوافقه عليها الجميع.

تريزياس وهو العراف الأعمى يقول أن الرجل الحكيم عليه أن يغير افكاره عندما يدرك أنه قد اخطأ.

تريزياس: ... إن الخطأ شائع بين الفانين, لكن متى ما وقع الخطأ فإنه لا يصبح أحمقا وبائسا من يعرف كيف يبرأ من الداء الذي أصابه وإقتنع, أما الإصرار على الخطأ فحماقة (عبدالرحمن بدوي, 1996م, 193)

فالحكمة الحقيقة عند اليونانيين تبع من معرفة الذات, فمعرفة الذات كان من المفترض أن تكون ملازمة للإنسان مدى الحياة وأن تقوده في النهاية الي الحكمة, الاتزان, الانسجام, والاعتدال, والتحكم, والحكم السليم. فكريون يمضي في الطريق المعاكس فقد اختار أن لا يعرف نفسه وبالتالي قد خلق المأساة بتشبثه بإرادته الأنانية, فأنتيجون ربما تكون الأكثر حكمة لتفضيل قانون الالهة على قانون البشر, لكن لأن سلوكها يعتبر تمردا وتطرفا فقد عانت من العواقب.

العدالة عند سقراط

يعرف سقراط العدالة بانها(معرفة حق كل إنسان) (فوداسوف تاتار كيفتش,بدون تاريخ, 134) إذا فماهو حق كريون وماهو حق أنتيجون, فكريون ملك ومن حقه إصدار القوانين باعتباره السلطة العليا في المدينة وأنتيجون من حقها أيضا دفن اخيها وذلك

لأن قوانين الاله قد كفلت لها ذلك, وهنا نجد أن كل من أنتيجون وكريون كان محقا من وجهة نظره هو, وهذا يقودنا الي اختلاف المصادر بمعنى أن ما يعتبر خير عند البعض قد يعتبر شر عند البعض الاخر وذلك لاختلاف المرجعيات.

أما افلاطون فله تصـــوره الخاص للعدالة الذي الي حدا ما اختلف عن غيره (يتمثل وجه التناقض الأهم بين التصـور الأفلاطوني للعدالة والأفكار المتداولة بشـكل واسـع جدا بشـــأن العدالة والتي ســبقت وجاءت بعد نظريته, في أن تلك الافكار تســتند الي فرضـية أن الغرض الأســاســي من العدالة هو توفير إطار لتنظيم المصــالح الدنيوية للبشر, بينما كان وراء تصـور أفلاطون هدف أسمى, فوفقا لرأي أفلاطون فإن هدف العدالة يتمثل في وضـــع مخطط للنظام في المدينة والأهم من ذلك هو وضـــع نظام للنفس ينسجم مع النموذج المثالي لعدالة (ديفيد جونستون, 2012م,79)

فأفلاطون يعتبر أن هنالك نموذج مثالي للعدالة وأن الإنسان وحده لا يستطيع تحقيق العدالة بمعزل عن ذلك النموذج المثالي.

(اذا عانى الإنسان من تبعات الأعمال التي اغترتها يداه تكون العدالة بشكلها الصحيح قد تحققت) (ديفيد جونستون, 2012م,100) بهذا المفهوم تكون العدالة قد تحققت في مسرحية أنتيجون, فأنتيجون قدمت حياتها من جراء تعديها على مدينتها متمثلة في كريون بتحديها لقراره بعدم دفن أخيها, وكريون نفسه قد عانى من نفس الشي فقد ماتت زوجته وأبنه نتيجة لتحديه قوانين الالهة. فهيجل يعتبر أن في مسرحية أنتيجون ضحيتين ومذنبين, أما الضحيتان فهم أنتيجون وكريون واما المذنبان فهم أيضا أنتيجون وكريون, وذلك لان موت أنتيجون كان نتيجة لكريون, لأنها قتلت نفسها بعد أن حكم عليها كريون بالموت. وموت هايمون وأمه كان أيضا نتيجة لتحدي أنتيجون لقرار كريون, فلو أطاعت أنتيجون كريون لما مات هايمون وأمه وهنا تجتمع صفة الضحية والجلاد في نفس الشخص.

التطبيق على عرض مسرحية **أنتيجون** المتحف القومي السوداني عام 2005م إخراج صالح عبدالقادر, وقد عرضت المسرحية بالمتحف 21عرض. تمثيل محمد عبدالرحيم قرني, الرشيد أحمد عيسى, حسبو محمد عبدالله, أمير أحمد إدريس, عبدالحكيم عامر مرحوم, ياسر أبو القاسم, صبري محمد, الفاتح على الإمام. غناء أبوبكر رحمة. مؤثرات وتنفيذ عوض حرقل.

أولا سنتطرق الي عملية الإعداد ومن ثم عملية اختيار المكان.

الإعداد:

لم يتم إعداد النص بمفهوم الإعداد, لكن كانت محاولة لإسقاط النص المسرحي على الواقع بتقديم وتأخير بعض المشاهد, مثلا استلام كريون للسلطة كان في بداية المسرحية وذلك لتعزيز سلطة كريون ولفضح الشخصية وانحرافاتها وتحولاتها, تم تحويل الكورس الي شخصيتين لخدمة العرض, تم حذف بعض المفردات التي لا تخدم عملية إسقاط النص على الواقع السياسي السوداني فيما يختص بتبادل السلطة بين الأخوين وبين الساسة الموجودين في السودان (صالح عبد القادر, لقاءا جراه الباحث معه, 2016م)

ندرك من خلال الإعداد أن المخرج قد أراد أن يركز على عملية النزاع على السلطة, فالأخوين قد تنازعا على السلطة وقد دخلوا في حرب جراء ذلك النزاع وكانت النتيجة أن قتل أحداهما الأخر في النهاية, وبذلك فقد ال العرش الي خالهم كريون. إذن فالمخرج حاول الإسفاد من النزاع بين الأخوين على السلطة وإسقاطه على الواقع السياسي السوداني, باعتبار أن السودان قد عانى من عملية النزاع على السلطة ومن مشكلات انتقالها.

لكن هذا الإعداد وبهذا الشكل قد انحرف عن جوهر المسرحية, باعتبار أن نزاع الأخوين على السلطة بل وحتى مقتلهما يتم قبل بداية المسرحية, وإن كان ذلك جزء من الاسطورة. فالمسرحية تبدا بعد موت الأخوين ومن ثم يحدث التصادم بين كريون وأنتيجون وليس بسبب انتقال السلطة لكريون بل بسبب قرار كريون بعدم دفن أحد الشقيقين, فانتيجون تصر على دفن أخيها رغما عن كريون. إذن بموت الأخوين ينتهي الصراع على السلطة باعتبار أن الصراع يتوقف إذا فقد أحد طرفيه ما بال اذا فقد كلتاهما, وبالتالي أصبح ليس هنالك صراع على العرش بل إن موت الأخوين كان نقطة انطلاق للصراع الحقيقي في المسرحية بين أنتيجون وكريون هذا الصراع ليس امتدادا لتنازع الأخوين على الملك, فأنتيجون لم تنازع كريون على السلطة بل هي تريد فقط دفن أخيها, فكريون وبسلطته الملكية باعتباره يمثل هرم الدولة وأنتيجون بسلطته الالهة وقوانينها التي تكفل حق اي إنسان في أن يدفن, وبالتالي القراءة السياسية للمسرحية ومن منظور النزاع على السلطة بين الأخوين ومحاولة إسقاطها على الواقع السياسي السوداني هو في حد ذاته مقبول, لكن يكمن المشكل في أن العرض المسرحي بذلك ينتهي قبل البداية الفعلية للمسرحية, مع العلم أن الكثير من الكتاب قد الفوا مسرحيات تستند على نفس الاسطورة التي استند عليها سوفكليس وبنفس العنوان لكن برؤية مختلفة, فمن خلال استخدام نفس الاسطورة ونفس الشخصيات والأحداث ولكن بتغيير الحوار تنتج أبعاد جديدة للصراع بين أنتيجون وكريون وذلك لإبراز وجهة نظر الكاتب.

ومن ثم النظر الي أحداث مسرحية أنتيجون كلها بدا بتحدي أنتيجون لقرار كريون وصولا الي مقتل أنيجون وهايمون وزوجة كريون انتحارا كنتاج لتصارع الأخوين على السلطة هو أمر من شانه أن يحرف مسار المسرحية وبالتالي يغوض من حضور أنتيجون باعتبارها طرفا أساسيا في الصراع, فلولا تمرد أنتيجون على قرار كريون بعدم دفن أحد الشقيقين لما كانت هنالك مسرحية, وبالتالي يصبح تمرد أنتيجون وتحديها لكريون هو بداية الصراع الحقيقي للمسرحية. فكريون من جانب يعتبر نفسه صائب فيما يرى باعتباره الملك وله الحق في إصدار القرارات التي من شأنها حماية المدينة, وأنتيجون من الجانب الأخر ترى أنها أيضا على صواب باعتبار أن قوانين الالهة تضمن لها دفن أخيها وإن خالف ذلك قرارات الملك, وهذا الصراع متوازن الي درجة جعلت هيجل يقول أن في مسرحية أنتيجون ضحيتين ومذنبين وذلك إشارة الي أنتيجون وكريون فكل منهما قد عانى بسبب موقف الاخر, فكريون قد فقد ابنه وزوجته بسبب تحدي أنتيجون له, وأنتيجون في المقابل قد فقدت حياتها وذلك بسبب قرار كريون بحظر دفن أخيها وبذلك فهو ضحية لتحدي انتيجون لسلطته الملكية, فكلهما ضحية وكلاهما جلاد وهنا تكمن عظمة مسرحية انتيجون لسوفكليس فتوازن الصراع يصل الي درجة اللبس والخلط بين الخير والشر.

إذن الاختلاف مع المخرج في قراءته السياسية لنص المسرحية ليس حدا من القراءات المتعددة للنص الواحد, بل لأن القراءة السياسية ومن ذلك المنظور للنص تعتمد على الاسطورة أكثر مما تعتمد على النص المسرحي, فالأخوين لاوجود مادي او فعال لهما في أحداث المسرحية. وبذلك القراءة السياسية كانت تستوجب رؤية جديدة للأسطورة وليس للنص المسرحي, بمعنى الاتكاء على الاسطورة في كتابة نص مسرحي يعبر عن الرؤية الجديدة, نص مسرحي يصور حياة الأخوين وعملية نزاعهما على العرش ويبين أسباب وملابسات ذلك الصراع وبذلك يكون للأخوين وجود أساسي بينما يكون وجود كريون وأنتيجون شيء ثانوي, بذلك يصبح الأخوين هما محور الصراع الجديد.

مكان العرض:

تم تقديم العرض في المتحف القومي السوداني, وذلك بالاستفادة من المعابد والساحة والأحواض المائية والتماثيل. استند المخرج في اختياره للمكان الي أن (اسطورة اوديب أصلها نوبي) صالح عبد القادر, لقاء اجراه الباحث معه, 2016م) مع وضع المخرج في الاعتبار ان القصص والاساطير يتم تداولها بين الشعوب المختلفة, لكن هذا الافتراض وعلى حد قول المخرج يعوزه السند العلمي لأن في القصة الشعبية النوبية يتزوج فيها الأخ بأخته وليس أمه وهذه القصة أقرب الي كليوباترا منها الي

اسطورة أوديب. لقد استند المخرج على روايات شفاهية وغير محققة علميا في اختيار المكان وذلك يضعنا أمام سؤال يفرض نفسه, ما الغرض الفكري والجمالي من ذلك الزعم؟ باعتبار أن حتى الكتاب اليونانيين وغيرهم كتبوا مسرحيات تستند على نفس الاسطورة وذلك دون محاولة تبني الاسطورة او نسبها اليهم, لكن كل معالجة جديدة للأسطورة هي وجهة نظر جديدة في نفس الموضوع, بالتالي تصبح المعالجة هي المهمة وهي التي تحدد نجاح الكاتب من عدمه وليس الاسطورة في حد ذاتها. وبالتالي يصبح زعم أن الاسطورة مصدرها الثقافة النوبية هو ليس ذو جدوة فكرية بما أن المخرج قد تبنى معالجة سوفكليس للأسطورة دون غيره, فإن مسرحية أنتيجون لسوفكليس كتبت استنادا على الاسطورة بشخصيات يونانية وفي بيئة يونانية وفي كتابتها ومنطقها وجدلها تأثرت بفلسفات يونانية وبالتالي عرض المسرحية في مكان كالمتحف القومي وفي فضاء المواقع النوبية ومع زعم المخرج بأن مصدر الاسطورة نوبي تضع النص أمام قراءات يتداخل فيها ماهو ثقافي مع ماهو فني فيما يختص بالأماكن النوبية لأن الدلالات تقرا في سياقها وليس بمعزل عنه.

إذن يمكننا النظر الي العمارة النوبية والتماثيل من منظورين: منظور جمالي بمعني أن العمارة هي في حد ذاتها فن, ومن خلال النظر الي عناصر العمارة من تصميم, الوان, مواد وأبعاد يمكن الوصول الي دلالات إيحائية, ومن هذه الناحية استفاد المخرج من المكان وذلك بتوظيف ضخامة المكان ورهبته وقدسيته, كل هذا مهد للأحداث الجليلة التي ستحدث فيما بعد. المنظور الثاني: يمكن قراءة العمارة النوبية ليس استنادا فقط على الملامح الظاهرة ولكن باعتبار أن الدلالات التي ينتجها المكان هي دلالات رمزية ثقافية لا يمكن فصلها او قراءتها بمعزل عن اصولها وظرفيتها الزمانية والمكانية, بمعنى أنه بمجرد وضع مسرحية أنتيجون في هذا المكان يفرض قراءات جديدة وذلك لان المتحف القومي والأثار النوبية على وجه التحديد لها حضورها الخاص وتاريخها وبذلك يصبح المكان في ذاته له دلالاته الثقافية المنفصلة عن أحدث العرض المسرحي, فالمعابد والتماثيل لها قصصها وتاريخها, والسؤال هنا الي اي مدى قد استفاد العرض من الأبعاد الدلالية التي أنتجها المكان؟ أم أن المكان تم استخدامه لأنه يلائم الشكل الظاهري لمكان أحداث المسرحية وبذلك يصبح اقرب الي المسرح البيئي, وفي كلتا الحالتين إنجاز العرض في مثل هذا المكان يفرض قراءات جديدة للحدث باعتبار أن الحدث يقرأ في سياقه ولا يعزل عنه, وبالتالي ما الذي يربط مسرحية أنتيجون كمفهوم وأفكار بالثقافة النوبية؟, وما الذي سيضيفه الموقع للمسرحية؟ هل الثقافة النوبية قد عرفت مثل هذا الصراع؟ وبالتالي يصبح العرض قراءة لعملية نزاع السلطة او تصادم القوانين الالهية والبشرية في التاريخ السوداني وربطه بالواقع الأني, وبالتالي تقرأ المسرحية في سياق مقاربات ومقارنات بما حدث

في التاريخ السوداني والنوبي على وجه التحديد, واذا اخذنا طقوس التتويج مثالا لفهم السلطة في المجتمع النوبي نجد انه كان هنالك تزاوج بين السلطتين الدينية والدنيوية , فطقوس تتويج الملك تتم في معبد البركل, وموقع معبد البركل يجسد هذا التزاوج, فالمعبد يقع شرق وغرب النيل في نفس الوقت وذلك بسبب انحاء النيل, مع العلم أن النوبيين كانوا يزرعون غرب النيل وينشؤون المعابد في شرقه, فتتويج الملك يتم في مكان يربط بين ماهو ديني ودنيوي في نفس الوقت, فالملك وفي طقوس التتويج يتلبس روح الاله الاب, وبالتالي لم يكن هنالك فصل بين السلطتين, وبالتالي المكان وبمحمولاته الثقافية والرمزية لم يساعد في قراءة العرض ومفاهيمه. وبهذا المفهوم نجد أن مسرحية نبتة حبيبتي لهاشم صديق هي أقرب الي هذا المكان(المتحف) من مسرحية انتيجون, مع العلم أن المخرج صالح عبد القادر قام بإخراج هذه المسرحية (نبتة حبيبتي) في ساحة المسرح القومي وهو مكان يعتبر محايدا اذا لا يتضمن دلالات خاصة.

ومما لاشك فيه أن اي مكان ليس معدا أساسا لاستقبال عروض مسرحية يفرض شروطه الخاصة باعتباره يوفر مجالا معينا وفضاءا للأداء والتلقي, والأداء والتلقي في مثل هذه الأمكنة يختلف عما هو علية في المسارح التقليدية, فعرض أنتيجون قد استفاد من أكثر من مكان مثل الأحواض المائية, المعابد, الساحة والأحداث تنتقل من مكان لأخر وهي تحيط بالجمهور في نصف دائرة وهذا من شأنه ان يخلق صور جمالية وعلاقات تلقي جديدة. ويحسب للمخرج انه أنجز عرضه في فضاء جديد يحتاج الي مجهود كبير في عملية تصميم الحركة والديكور والإكسسوار وبالتالي الإخراج في مثل هذه الأماكن يحتاج الي مجهود مضاعف مقارنة بالأماكن المسرحية التقليدية والتي يمكن السيطرة عليها بسهولة, والفنان في أصله متمرد على القوالب والأشكال والأفكار وهو يسعى جاهدا للبحث عن أشكال جيدة ومبتكرة من شأنها أن ترضي هذا التمرد والثورة.

الخاتمة

المسرح في العالم بدا خارج إطار المباني المسرحية ومن ثم كانت المباني المسرحية مرحلة من مراحل التطور المسرحي. تلك الأبنية المسرحية ساعدت وطورت من شكل الأداء المسرحي والتلقي على السواء. لكن يجب أن لا ننظر الي اي شكل مسرحي باعتباره منتج كامل ونهائي ذلك من شأنه أن يعيق عملية التطور الطبيعية ويحد من ظهور اي أشكال مسرحية جديدة. فالأشكال المسرحية المختلفة لها تاريخها التي لا يمكننا تجاهله بل ولا يمكن أن تفهم بمعزل عن سياقها الاجتماعي والثقافي والسياسي...الخ لذلك فالخروج او التمرد على اي شكل

مسرحي يخضع للزمن فتغير الزمان يعني تغير الظروف واولوية القضايا التي يجب طرحها ومناقشتها, تلك المرونة التي يتمتع بها المسرح تكفل له البقاء والاستمرار طالما أنه قادر على أن يلعب الدور المنوط به.

التجارب العديدة التي جاءت متمردة على ماهو تقليدي والذي بدوره كان متمردا على السائد في سياق زماني ومكاني مختلف يجعلنا ننظر الي التجارب المسرحية والفنية على وجه العموم من منظور نسبي, إن القيم الإنسانية هي نفسها نسبية وغير مطلقة وتختلف من مجتمع لأخر ومن زمن لأخر لذلك فالشكل المسرحي الجيد هو الذي يمتلك قدرة أكبر من غيره على التعبير والتواصل مع الجمهور.

التجارب السودانية خارج الخشبة وعلى قلتها لا يمكن فصلها عن المسرح بشكل عام وذلك لان النشاط المسرحي في السودان يعاني من العديد من المشكلات منها ما يتعلق بتوفر البنى التحتية المسرحية ومنها ماهو غير ذلك والمهم هو أن الاستفادة من الأماكن العامة كأمكنة مسرحية يوفر بدائل ممكنة للجماعات المسرحية وذلك لغياب وصعوبة الحصول على المسارح على قلتها.

النتائج

1- أسباب الخروج عن العلبة الإيطالية عديدة الي الحد الذي يجعل من الصعب إيجاد مرجع نظري واحد لكل تلك التجارب لذلك وجب التعامل مع كل تجربة منها على حدى مع مراعاة الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.
2- ليس هنالك اي منطق من وراء ربط الخروج عن الخشبة بالتأصل للفن المسرحي وذلك لان التجارب المسرحية التي تتكي على خلفيات فلسفية لا تحتاج الي اي تبريرات من هذا النوع ولان ربط هذه التأصيل لا يضيف الي هذه التجارب اي جديد.
3- إن الخروج عن الخشبة التقليدية من شأنه أن يضيف الي المشهد المسرح العربي والسوداني على وجه الخصوص وذلك إذا تم الخروج عن وعي وبقصدية

التوصيات

1- الاهتمام بتدريس التجارب العالمية والعربية التي انجزت خارج العلبة الإيطالية مع ربطها بمنطلقات نظريه تسهل عمليه فهما ونقدها على حدا سواء.
2- توفير المبررات الفكرية والفنية للتجارب التي تنوي الخروج عن التقليد وذلك لان مجرد الرغبة في التمرد لا تكفي بل يجب أن يكون الخروج عن التقليد مؤسسا له.

3- الاهتمام بالمحتوي الفكري للعرض ومن ثم البحث عن شكل المسرح الملائم او المكان المناسب للعرض وليس العكس.
4- الاهتام بالدراسات الإنسانية السودانية وربطها بالمسرح وذلك من شأنه أن يطور النشاط المسرحي السوداني ويذيد من قدرته على التعبير عن الإنسان السوداني وبالتالي التميز والاختلاف عن التجارب المسرحية غير السودانية

المصادر والمراجع والملاحق

المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية

1/عبدالرحمن بن محمد بن خلدون(2004م) المقدمة, ط1, دار يعرب, دمشق سوريا
2/ ارثر ايزابرجر,(2003م) **النقد الثقافي**, تر وفاء إبراهيم واخرون, المجلس الاعلى للثقافة, القاهرة
3/ اكرم اليوسف,(1994م) **الفضاء المسرحي دراسة سيميائية**, ط1, دار مشرق-مغرب
4/ ألفت يحي حمود,(1990م) **نظريات وقيم الجمال المعماري**, ط2 جامعة الاسكندرية

5/ اونا شودري,(بدون تاريخ) **المكان المسرحي**, ترجمة امين حسين الرباط, مركز اللغات و الترجمة اكاديمية الفنون, القاهرة

6/ ايريكا فشر,(2012م) **جماليات الاداء**, تر مروة مهدي, ط1 , المركز القومي للترجمة, الجيزة القاهرة
7/ بشير عباس بشير,(2012م) **الأدب المسرحي في السودان**, ط1, الهيئة العربية للمسرح, الشارقة

8/ بيتر بروك,(1991م) **النقطة المتحولة**, تر فاروق عبدالقادر, عالم المعرفة, الكويت
9/ تيري ايلتون,(1996م) **أوهام ما بعد الحداثة**, تر مني سلام, مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون القاهرة
10/ جوليان هلتون,(2000م) **نظرية العرض المسرحي**, ترجمة نهاد صليحة, ط1, عربية للطبع و التوزيع, المهندسين, مصر
11/ ج. جروتوفسكي,(1964م) **المسرح الفقير**

12/ جياني فاتيمو,(1998م) **نهاية الحداثة الفلسفات العدمية و التفسيرية**, تر فاطمة الجيوشي, منشورات وزارة الثقافة , دمشق سوريا
13/ جيمس ميردوند,(1987م) **الفضاء المسرحي**, تر مجموعة, اكاديمية الفنون القاهرة
14/ حسن المنيعي وأخرون,(2002م) **الفرجة المسرحية بين المسرح و الأنثروبولوجيا**, ط1, دائرة الثقافة والإعلام الشارقة
15/ حسن على خاطر,(2001م) **المجتمع العربي المعاصر المقومات والأنماط والثقافة**, دار الشروق, عمان
16/ خالد المبارك(1981م) **حرف ونقطة**, منشورات معهد الموسيقى والمسرح, الخرطوم
17/ خالد أمين واخرون,(2011م) **الفرجة الخاصة بالموقع في سياقات عربية اسلامية**, كلية الآداب و العلوم الانسانية تطوان
18/ ديفيد جونستون,(2012م) **المختصر في تاريخ العدالة**, تر مصطفى ناصر, المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب, الكويت
19/ دافيد وليامز,(بدون تاريخ) **مسرح الشمس**, تر أمين حسن الرباط, مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون
20/ ديفيد وولش,(1995م) **عصر ما بعد الايدولوجيا**, تر سامية الشامي- طلعت غنيم, ط1, مكتبة مدبولي القاهرة
21/ رياض عصمت, (2003م) **المسرح العربي بين الحلم و العلم**, دائرة الثقافة و الاعلام الشارقة
22/ سعد يوسف عبيد, (2002م) **اوراق في قضايا الدراما السودانية**, مؤسسة الصلحاني, دمشق سوريا
23/ سيد أحمد العقيد, (2005م) **اثيوبيا**, مطبعة جامعة النيلين, لخرطوم
24/ شكري عبدالوهاب,(2002م) المكان **المسرحي**, ط2 دار فلور للطباعة و النشر
25/ شمس الدين يونس, (2003م) **المسرح الشعري في السودان**, مركز مطابع السودان للعملة, ام درمان
26/ شمس الدين يونس واخرون,(2009م أ) **المسرح في السودان**, الهيئة العربية للمسرح, الشارقة
27/ شمس الدين يونس,(2003م ب) **الطقوس السودانية عبر التاريخ**, مؤسسة اروقة للعلوم والثقافة
28/ صلاح الدين على الشامي,(2000م) **السودان دراسة جغرافية**, ط3, منشأة المعرف الاسكندرية
29/ طاهر عبد مسلم,(2002م) **الفضاء المكان والموقع في الفلم**, دار الشروق للنشر والتوزيع عمان الاردن

30/ عبدالرحمن بدوي, (1996م) **تراجيديات سوفقليس**,المؤسسة العربية للدراسات والنشر, القاهرة
31/ عبدالله عطوي,(1969م) **الجغرافيا البشرية – صراع الانسان مع البيئة**, ط1, دار النهضة العربية للطباعة و التوزيع , بيروت لبنان
32/ عبدالمجيد عبدالرحيم,(1976م) **علم الاجتماع الحضري**, مكتبة الانجلو المصرية, القاهرة

33/ عثمان على الفكي وسعد يوسف عبيد, (بدون تاريخ) **الحركة المسرحية في السودان**
34/ على الراعي,(1979م) **المسرح في الوطن العربي**, عالم المعرفة,
35/ على الراعي,(بدون تاريخ) **توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر**, دار الهلال
36/ فرانك هوايتنك,(1970م) **المدخل الي العلوم المسرحية**, تر كامل يوسف, القاهرة, دار المعرفة

37/ فضل الله أحمد عبدالله,(2008م) **الدراما والهوية**, ط2, قاف للطباعة والنشر

38/ فوداسوف تاتار كيفتش,**(بدون تاريخ) تاريخ الفلسفة الكتاب الاول**, تر محمد عثمان مكي العجيل, دار عزة للنشر والتوزيع, الخرطوم السودان
39/ كمال الدين عيد,(2006م) **اعلام و مصطلحات المسرح الاوروبي**, ط1, دار الوفاء للطباعة و النشر, الاسكندرية
40/ إعداد وترجمة محمد بن سبيلا وعبدالسلام بنعبد العالي,**(2007م) ما بعد الحداثة ج2**, ط1, دار توبقال للنشر, الدار البيضاء المغرب
41/ محمد مدحت جابر,(2004م) **الجغرافية البشرية**, مكتبة الانجلو المصرية, القاهرة
42/ منصور نعمان الدليمي,(1999م) **المكان في النص المسرحي**, ط1, دار الكندي للنشر والتوزيع, إربد الاردن

43/ نك كاي, (2000م) **ما بعد الحداثة والفنون الادائية**, تر نهاد صليحة, المقدمة

المراجع الأجنبية

44/ Mike Pearson, (2010) **site-specific theatre**, china
45/ Nick Kaye,(2000) **Site- specific art – Performance, place and documentation**, London and New York
46/ Richard Schechner(1973)**, Environmental theatre**, Hawthorns books,sl, New York,
47/ Richard Schechner**(**2006**) Performance studies**,

48/ Mieke Kolk,(2006) **Ritual and ceremonies in Sudan**, Amsterdam,

الدراسات والرسائل الجامعية

49/ عبدالحفيظ على الله(2011م) **التفكير النقدي للمخرج السوداني**, رسالة ماجستير غير منشورة, جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا/ كلية الدراسات العليا, كلية الموسيقى والدراما

50/ محمد حامد محمد(2007م) **الصورة البصرية في مشاريع عروض التخرج لطلاب شعبة الاخراج من عام2002-2004م**, رسالة ماجستير غير منشورة, جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا/ كلية الدراسات العليا, كلية الموسيقى والدراما,

لقاءات

لقاء اجراه الباحث مع سعد يوسف عبيد, بمكتبه بكلية الموسيقى والمسرح, جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا(2016م)

لفاء اجرا الباحث مع صالح محمد عبدالقادر بمكتبه بجامعة بكلية التربية جامعة النيلين(2016م)

الإنترنت

51/ سامي الحصناوي, **جماليات المسرح الحر**, (www.alnoor.com)

51/ سعد يوسف عبيد, **ما بعد الحداثة والمسرح في السودان**, (sustech.edu.com)

www.alfurja.com(

www.sudaress.com

www.startimes.com

www.sudaneseonline.com