وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الموصل/كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية
الدراسات الاولية

جماليات الفرجة في العرض المسرحي الشرقي" المسرح الهندي نموذجا "

بحث تقدم به الطالب
محمد جاسم محمد الحمداني

الى قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة / جامعة الموصل
وهو جزء من متطلبات نيل درجة المشروع في قسم الفنون المسرحية / قسم التمثيل

باشراف
أ.م. منقذ البجدلي
م. هناء خضر يوسف

١٤٤١ هـ ٢٠٢٠م

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الموصل/كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية
الدراسات الاولية

جماليات الفرجة في العرض المسرحي الشرقي" المسرح الهندي نموذجا "

بحث تقدم به الطالب
محمد جاسم محمد الحمداني

الى قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة / جامعة الموصل
وهو جزء من متطلبات نيل درجة المشروع في قسم الفنون المسرحية / قسم التمثيل

باشراف
أ.م. منقذ البجدلي
م. هناء خضر يوسف

١٤٤١ هـ ٢٠٢٠م

قرار المشرف

اشهد بان اعداد هذا البحث جرى تحت اشرافي

جامعة الموصل /كلية الفنون الجميلة وهو جزء من متطلبات نيل درجة المشروع في التمثيل.

المشرف: أ.م منقذ البجدلي

التاريخ: /2020/7

إقرار لجنة المناقشة

نشهد باننا اعضاء لجنة المناقشة قد اطلعنا على البحث الموسم (جماليات الفرجة في العرض المسرحي الشرقي" المسرح الهندي نموذجا ") وناقشنا الطالب / محمد جاسم محمد عزيز الحمداني

في محتوياته وعلاقته به ونعد بانه جدير بالقبول لنيل درجة شهادة البكالوريوس في الفنون المسرحية قسم التمثيل وبتقدير

التوقيع:	التوقيع:
الاسم:	الاسم:
التاريخ:	التاريخ:

رئيس القسم: أ.م.د. بشار عبد الغني محمد

التاريخ: /2020/7

بسم الله الرحمن الرحيم

ٱقۡرَأۡ بِٱسۡمِ رَبِّكَ ٱلَّذِي خَلَقَ١ خَلَقَ ٱلۡإِنسَٰنَ مِنۡ عَلَقٍ٢ ٱقۡرَأۡ وَرَبُّكَ ٱلۡأَكۡرَمُ٣ ٱلَّذِي عَلَّمَ بِٱلۡقَلَمِ٤ عَلَّمَ ٱلۡإِنسَٰنَ مَا لَمۡ يَعۡلَمۡ٥

صدق الله العظيم

سورة العلق

الآية (1 – 5)

الاهداء

الى من كلله الله بالهيبة والوقار .... الى من علمني العطاء بدون انتظار .... الى من احمل اسمه بكل افتخار .... ارجو من الله ان يمد في عمرك

لترى ثمارا قد حان قطفها بعد طول انتظار .... وستبقى كلماتك نجوم اهتدي بها اليوم وفي الغد والى الابد .... والدي العزيز

هذه الكلمات اكتبها اليك بمدد قلبي .... وابعثها اليك مع الورد واريج الفل والياسمين .... يا قمرا اضاء ظلام عقلي واضاء لي طرقي في الحياة .... و يا شمسا اذابت جمود قلبي وفجرت يانبيع الامل .... امي الحبيبة

الى كل من ازرني في سنين دراستي .... اصدقائي

شكر وتقدير

ابدا كلامي بهمسات فأسمحوا لي بها شكرا لمن اسدى لي معروفا والثناء لمن قدم خيرا وعظيم الثناء لمن يواصلون العطاء.

باي لغة اشكركم وباي ثناء اتقدم لكم به واي نثر هذا الذي اثني عليكم به فيوفي حقكم فكيف اكيل لكم الشكر والعرافان على ابداعكم وجميل صنعكم.

فأتوجه بالشكر والتقدير الى المشرف الاستاذ منقذ البجدلي الذي له الفضل الكبير ومساهمته الفعالة لإنجاز مشروع البحث.

واتوجه بالشكر للدكتور زيد السنجري لمساعدته بإعطاء النصائح والتوجيهات لإنجاز مشروع البحث.

مثبت المحتويات

الموضوع	الصفحة
الاية	أ
الاهداء	ب
الشكر والتقدير	ج
المحتويات	د – هـ
الخلاصة	و
تمهيد	ز
الفصل الاول / الاطار المنهجي	1 - 3
مشكلة البحث	1
اهمية البحث والحاجة اليه	1
هدف البحث	1
حدود البحث	2
تحديد المصطلحات	2 - 3
الفصل الثاني / الاطار النظري	4 - 14

المبحث الاول	4 - 8
مفهوم الجمالية	4 - 7
جمالية الفرجة في المسرح الهندي	7 - 8
المبحث الثاني	9 - 14
المسرح الشرقي التقليدي	9
المسرح الشرقي المعاصر	9 - 10
المسرح السنسكريتي	11
المسرح الكاتاكالي	12
المؤشرات التي اسفر عنها الجانب النظري	13
الدراسات السابقة	14
الفصل الثالث / إجراءات البحث	15 - 20
مجتمع البحث	15
عينات البحث	15
منهج البحث	15
اداة البحث	15
التحليل	16 - 20
الفصل الرابع	21 - 24
النتائج	21
الاستنتاجات	22
التوصيات والمقترحات	23
قائمة المصادر والمراجع	24

الخلاصة

يتناول البحث دراسة جمالية الفرجة في العرض المسرحي الشرقي والمسرح الهندي نموذجا، لما لهذا النظام من دور بالغ في تكامل الية اداء الممثل للدور المسرحي، وانبثاق جماليات تسهم في تحقيق الفرجة المسرحية، فقد افرزت الحركة المسرحية عددا من الاساليب الادائية والفنية التي امتازت بجماليات نظم حركية معينة ساهمت في تحقيق عرض مسرحي فرجوي يعود الى الاصول والجذور في بنيته الفنية وذلك وفق التجديد والتنويع وحسب متطلبات الاداء المسرحي لتلك العروض المسرحية في المسرح الهندي كونه نموذجا لهذه الدراسة.

حيث ان تجربة المسرح الشرقي بشكل عام والهندي بشكل خاص اثرت في حركة المسرح بصورة عامة لتشكل مرتكزا مهما يعتمد عليه اغلب المناظرين والمخرجين في مجال الفن المسرحي كأسلوب لتقديم رؤياهم الفنية. ان الفرجة تتحقق بمفهومها الكامل عبر تكامل جميع عناصر العرض مع بعضها والذي يعد الممثل أحد اهم هذه العناصر، فعليه لابد ان يكون هناك نظام حركي يسير اداء الممثل وفق قيم جمالية تحقق الفرجة.

تمهيد

إن المهمة الأولى للجمالية المسرحية الجديدة التي تأسست في منتصف القرنين التاسع عشر والعشرين هي إعادة تعريف المسرح باعتباره فنا. فبعد أن اقتصر البعد الفني للمسرح على الأدب الدرامي، أصبح الأمر يتعلق بإعادة تأسيس المعايير الجمالية للفن المسرحي. إذ بعد المصلحين الأوائل للمسرح، (أميل زولا واندريه أنطوان، واوغست سترنبرغ والفريد جاري)، ليجيء بعدهم منظرين (كأدولف أبيا وادوارد كردون كريغ) اللذان وضعا الأسس التصورية للفن المسرحي الحديث. في "الحوار الأول حول فن المسرح أعلن كريغ بهذه الطريقة "نهضة" مسرحنا في الغرب التي سينجزها "المخرج، فنان مسرح المستقبل". "فعندما يتم ظهور إنسان يتحلى بكل الخصال التي تجعل منه نابغة في فن المسرح وكذلك تجديد المسرح كوسيلة وأداة، أي عندما يصبح المسرح رائعة من روائع الآلية ويخترع تقنيته الخاصة به، سيولَد دون عناء فنه الخاص وهو فن خلاق ومبدع" ثم إنه يعطي بواسطة صوت "القيم" الذي ينشط هذا الحوار على المسرح، وهو يجيب على أسئلة "هاوي المسرح".

ان المسرح يتمتع بالكثير من خصائص الفرجة منذ بداية نشأته الاولى، والتي يأخذها من الطبيعة الاحتفالية الطقسية الدينية. وان هذه الاحتفالات تتمثل بالشعائر والطقوس القدسية والتي يعبر من خلالها الفرد عن التقرب الى الاله بغية الحصول على مباركات للقيام بعمل دنيوي كالزواج او الحرب او الصيد وغيرها. حيث ان الفرجة تتجذر من اصول بدائية قديمة تغيرت وتطورت مع تغير وتطور الانسان.

حيث تمكن الانسان البدائي طوال مراحل التطور التي مر بها من مواكبة الطبيعة والتماشي معها، مما ادى الى بلورة سلوكه الاجتماعي واكتسابه الخبرات المهنية والحرفية وبالتالي انتقاله من البدائية الى حالة التمدن الاجتماعي التي اثرت بشكل كبير على نزعته السلوكية في المحاكاة والتعلم.

الفصل الاول

الاطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة اليه

اهمية البحث

اهداف البحث

حدود البحث

تحديد المصطلحات

الفصل الاول

الإطار المنهجي

اولا: مشكلة البحث

حفل المسرح الهندي بالعديد من عناصر الفرجة، استلهاما من الطبيعة الاحتفالية في ثقافته الدينية، تلك الطبيعة التي تتميز بالحميمية والدفء وروح المبادرة فنتجت عنها صور مرتلة ومغناة، واخرى حركية راقصة فيها من المهارات والبلاغة حد التعبير والمعنى، كما في اشكال المسرح السانسكريتي وملحمتي الرامايانا والمهابهاراتا التي اثرتا بشكل كبير لاحتوائها على طبقات من المرتلين المحترفين الذين كانوا يجعلون البلاد وهم يرتلون قصة ملحمة ما مصحوبة بالرقص والموسيقى متبوعة بعد ذلك بالتمثيل الكامل، والذي يعد احد ابرز اشكال الفرجة المسرحية في الهند، وبناء على هذا تم تحديد مشكلة هذا البحث بالتساؤل:

فيما تكمن جمالية الفرجة في العرض المسرحي الشرقي والمسرح الهندي؟

ثانيا: اهمية البحث والحاجة اليه.

ان اهمية هذا البحث تتجلى في دراسة جمالية الفرجة في العرض المسرحي الشرقي والمسرح الهندي والتي تساهم في تأطير الصورة المرئية بقيم جمالية، كما تكمن الحاجة اليه كونه منجز ادبي ومعرفي مدون يعود بالفائدة على طلاب العلم في معاهد وكليات الفنون الجميلة.

ثالثا: هدف البحث

يهدف هذا البحث الى دراسة جمالية الفرجة في العرض المسرحي الشرقي والمسرح الهندي نموذجا. ولتحقيق هذا الهدف قام الباحث بتطبيق عدة اجراءات ومن اهمها عرض المفاهيم الاساسية التي ترتكز عليها الدراسة، بيان مفهوم الفرجة المسرحية وجماليتها في العرض المسرحي الشرقي والمسرح الهندي.

رابعا: حدود البحث

حد المكان: الهند

حد الزمان: 2005م.

حد الموضوع: جمالية الفرجة في العرض المسرح الشرقي / الهندي انموذجاً.

خامسا: مصطلحات

1. تعريف الفرجة:

لغة: "الفرجة الشق بين الشيئين وانكشاف الهم ومشاهدة ما يتسلى به (محدثة) [1]

اصطلاحا:

الفرجة هي شكل مسرحي يحاكي موضوعات شعبية يومية يتواصل من خلاله الناس وهي وسيلة للتفاعل تعتمد على التواصل بين صانعيها وبين متلقيها وتعتمد على ماهية الممارسة الفرجوية على اختلاف انواعها.

يعرف شيكنر الفرجة بانها عبارة عن سلوك مصاغ اكثر من مرة.

اما كليفورد كارثر فيعرف الفرجة بانها قصة يرويها الناس لا نفسهم حول انفسهم [2].

التعريف الاجرائي

ومن خلال هذه التعاريف يتضح لنا بان الفرجة هي عبارة عن دراما اجتماعية مصغرة تعبر عن لحظات حاسمة ودالة في الثقافة الانسانية. والفرجة هي نوع من انواع الخروج بالمتلقي من حالة الى حالة اخرى، والانتقال بالمتلقي من حالة الى حالة اسمى وارقى عبر عنصر التعبير الدرامي بالصورة المرئية وبالصورة السمعية لنكون متمثلة في كل غريب مثير يجذب المتلقي له، ويستوقفه ويشغله عما عداه.

---

[1] - مجموعة مؤلفين، مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، ط4، (مكتبة الشرق الدولية،2004) ص679.

[2] المصدر نفسه، ص132.

2. تعريف الجماليات:

لغة:

يعرف البستاني الجمالية من الجمال وهو (جمال –جمالا) حسن خلقا فهو (جميل) وهي جميلة والجمال من الحسن [1].

ويعرفه مسعود - جمل يجمل: جمالا اي حسنت اخلاقه، حسن شكله، جمل تجميلا (الشيء حسنه، زينه) [2]

اصطلاحا:

مدكور يرى الجمال بانه بوجه عام: صفة تلحظ في الاشياء وتبعث في النفوس سرورا ورضا.

بعد تعريف الجمالية بطريقة عامة يبدأ باتريس بافيس في معجمه المسرحي في إعطاء تعريف تركيبي للجمالية المسرحية يستعيد المعطيات المنبثقة من تاريخها مع إدماج خصوصيتها الحالية: "تصوغ الجمالية (أو الشعرية) المسرحية تركيب النص والعرض واشتغالهما. إنها تدمج النسق المسرحي في مجموع أكثر اتساعا: الجنس، ونظرية الأدب، ونظام الفنون الجميلة، والنوع المسرحي أو الدرامي، ونظرية الجميل وفلسفة المعرفة".

التعريف الاجرائي

ومن خلال هذه التعاريف يمكن تعريف الجمال على انه هو تقديم صور مسرحية مبهرة تثير احساس المتلقي وتحقق لديه المتعة من خلال القيم والمضامين المطروحة فضلا عن التشكيل الذي يحتضن تلك القيم والمضامين في سياقها الفني والجمالي.

---

[1] مدكور ابراهيم، المعجم الفلسفي، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، 1983) ص62.

[2] مسعود، جبران، رائد الطلاب، (بيروت: دار العلم للملايين، 1967) 335.

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول :

مفهوم الجمالية

جمالية الفرجة في المسرح الهندي

المبحث الثاني :

المسرح الشرقي التقليدي

المسرح الشرقي المعاصر

المسرح السنسكريتي

المسرح الكاتاكالي

المؤشرات التي اسفر عنها الجانب النظري

الدراسات السابقة

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الاول

اولا: مفهوم الجمالية

ان مفهوم الجمال والجمالية ارتبط بفكرة او وعي للأسس الجمالية في مكنون وبنية الاشياء وما موجود من ظواهر طبيعية واجتماعية كما يراه فلاسفة الجمال، وهنا يتطرق (كانط) الى هذا المفهوم من خلال بحثه في الجميل والجمال، من منطلق الشعور بالجمال، وفق تحليله للشروط الاولية للحكم الجمالي، او لحكم الذوق فقط حاول اسناد ما تبناه وفق اسس فلسفية، وذلك كمصلحة لنتاج فلسفته في مجال العلم والاخلاق ليخرج بمصلحة اخيرة في تحديد مبادئ اولية للذوق. فالحكم الجمالي هو محاولة للوصول الى حالة الجمع بين ما يعرف بالجانب الاخلاقي والجانب المعرفي، ويعتبر هذا في البداية هو بمثابة حكم صادر عن الذات اي قائم على الحرية، غير انه وفي نفس الوقت يرغب ويطمح ان يكون هذا الحكم هو حكما كليا يحمل صفة عامة، اي بمعنى انه عندما احكم على شيء ما وانعته بالجميل يكون وفق اعتقادي بانه كل الناس يشاركونني في هذا الحكم وفي جماله، مع انه ما صدر مني هو ذاتي الا انه كلي، اي ان فيه نوع من الشمولية او ما يعرف بالكلية، ومما لا شك فيه ان الحكم الجمالي يقوم على الحرية، ولا يوجد قانون يحدد الشعور بالجمال، فحكم الذوق يتعلق بالحالات الخاصة الفريدة، ولكي ينتقل الى الكلية، يجب ان يكون هذا الحكم مرتبطا بمعرفة الشيء، ويتصل به وبما يتمثله في داخل الذات، وبالتالي يصاحب هذا الحكم شعور بالذات او الالم، وهنا يقول كانط: لكي نميز الاشياء هل هو جميل او غير جميل فأننا لا نعيد تمثيل الشيء الى الذهن من اجل المعرفة، بل الى مخيلة الذات (ربما مرتبط بالفهم) وشعورها باللذة والالم. ومن هنا فان حكم الذوق ليس حكم معرفة. وبالتالي ليس منطقيا، بل جمالي .... اما رابطة التمثلات بالشعور اللذة والام فليست كذلك، انها لا تدل على شيء في الموضوع نفسه، وانما تشعر فيها اللذات بانها متأثرة بالتمثيل [1]. وهذا التوجيه نحو مفهوم الجمال له من يعترض عليه في بعض جزيئاته حيث ان هنالك من لا يؤمن بالجانب الحسي لفهم الجمل بل يذهبون الى ان فهم الجمال هو عملية معرفية في طابعها، ولا تخضع لسلطة الانفعال والشعور ولا هي من افعال الارادة، وهنا يستوجب طرح مثال حول الموضوع، فالفنان عندما يقوم بعمله الفني، في نحت الرخام فانه يقوم بفعل من افعال الارادة، لكن الفهم الخاص للجمال هو عملية ادراك واعي ليس فعلا من الافعال الارادية، فهذا الادراك ليس مجرد انفعال يمكن ان يتبدد ويزول ، لان في هذه

[1] ينظر: كنت امانويل، نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا،(لبنان، بيروت، المنطقة العربية للترجمة، 2005) ص101- 102.

الحالة نجد ان الانفعال نشاء كنتيجة تامة للجميل، وهذا لا يعتبر الا جزء مهم من ردة فعل، وعليه يكون الانفعال شيء مصاحب فقط، ولا يعد عنصرا مكونا في عملية الفهم، فليس الشيء جميلا لأننا تأثرنا به، بل هو على العكس من ذلك، فقد تأثرنا به لأنه جميل، اي ان موضوعة الادراك لجمال الشيء هو سابق وله استقلالية عن الانفعال الذي نشأ عنه، وهنا يمكن ان توصف التجربة الجمالية بانها شعور او مشاعر، وهذا الوصف صحيح، لكنه ليس حكيما على الاشياء بل هو وصف للأشياء، وانما الحكم يكون بفعل احكام العقل، يصدر وفق مبادئ [1]. ولو عدنا الى ما هو اقدم في الجانب التنظيري حول الجمال والفلسفة القدماء ومنهم افلاطون وارسطو، سنجد ان موضوعة التباين والاختلاف قد برز منذ تلك الفترة، فعندما افترض افلاطون ابو المثالية ان الجمال مثال ونموذج خالد يتأمله الفنان، في حين ذهب ارسطو الى البحث في خصائص التعبير الفني الجميل. والرأي اليوم اقرب الى ما راه ارسطو: ذلك لان الاعمال الفنية هي التي تدفعنا الى تذويق الجمال الطبيعي والى الاحساس بالحياة الانسانية. بل ان كثيرا من الانفعالات التي تجري بباطن نفوسنا قد لا نلتفت اليها لو ان فجرتها فينا الاعمال الفنية [2]. وهنا يبدا التمييز للعالم الجميل وفلسفته حينما يتناول الفنون الجميلة، لا من حيث تاريخا وماضينا، بل يتناول العوامل والمؤثرات المكونة للوعي الجمالي عند الانسان، بحث ان البحث في النظرية الجمالية وتاريخها يمتاز بكونه يذهب الى عمق مكونات الوعي الجمالي عند الانسان، وهنا يأتي دور القيم الجمالية التي اكتسبتها الاعمال الفنية لتصل الى الوعي الجمالي عند الانسان، وهذه القيم هي محور دراسة علم الجمال، فعلم الجمال يعني اذن بالقيم الجمالية كما تبدو من خلال الاعمال الفنية. ويقول الناقد الامريكي (ستفان كوبرن ببر)، ان الاستطيقا او علم الجمال هي بحث عن قوانين التذوق الجمالي، وموضوعها هو تلك الاشياء التي نحبها لذاتها في حين ان باقي الاشياء الاخرى نحبها لأنها وسائل تحقق لنا اهدافا اخرى وهو يبحث في ابسط الاشياء التي نحبها كالأصوات او الالوان او الايقاع او الحكمة ثم في مركبات هذه الوسائط الاولية في الاعمال الفنية من عمارة ونحت وتصوير وموسيقى وادب ورقص [3]. قد لا يخضع الشعور بالجمال الى قوانين يرتكز عليها حكم الفرد تشخيص الجمال على الاشياء، وهذا اذا ما اخذنا بالرأي الاول، ولكن هنالك مقومات وقيم معينة لها ارتباطات واتصال بالذات الداخلية، تسير الذات وتحرك الاحساس الداخلي، لكن هذه القيم هي ايضا وجدت في مفهومها اختلاف بين النقاد والفلاسفة، ففي تعريفهم للطبيعة القيم الجمالية ومقاييسها كما اختلفوا في تفسيرهم

---

[1] ينظر: ستيس، ولترت، معنى الجمال، نظرية في الاستطيقيا، تر: امام عبد الفتاح امام، (المجلس الاعلى للثقافة، 2000) ص 51-52.

[2] مطر، اميرة حلمي، فلسفة الجمال، (القاهرة: دار المعارف بلا ت) ص 6-7.

[3] مطر، اميرة حلمي، مقدمة في علم الجمال فلسفة الفن، (القاهرة: دار المعارف، 1989) ص 98.

للقيم الاخلاقية ومقاييسها فقد يرجعون هذه القيم الى علم مثالي يفوق الواقع او يرون ان مراجعها شعور الانسان فيما يعجبنا او نفضله فهو الجميل وهو الخير ولكن قد يحدث ان الناس يعجبون بعمل فني معين ويتجاهلون عمل اخر ثم تثبت الايام ان ما يعجبون به ليس بذي قيمة. وما يتجاهلونه اكثر قيمة [1]. وهنا يتضح ان طبيعة العمل الفني ترتكز على وجود مادي، بعبارة اخرى ان الفن يجسد عمله الفني عبر واسطة معينة ينتقل بها هذا النتاج الفني الى الاخرين، ولذلك لابد ان يكون هنالك علاقة بين الفنان والمادة الوسيطة التي تسهم في تقديم العمل الفني، ليتمثل هذا العمل الفني عبر هذه الوسيطة على شكل صورة تدرك عبر محسوسات المتلقي الحسية بشقيها المتخيل كما في الصورة في الشعر والادب، او الحواس السمعية والبصرية كما في الموسيقى والرقص والرسوم والنحت، ان هذه الصور وتشكيلاتها تخضع لعناصر فنية تساعد في خلق الاحساس بالجمال، والمتمثلة في صورة العمل الفني، واذا كانت القيم التشكيلية الحسية هي الغالبة في فن التصوير او الموسيقى، الا انه يمكن ان تغلب القيم المتمثلة في الفنون الاخرى خاصة في فن الادب... ويمكن للاعمال الفنية ان تتفاوت وتتفاضل من حيث تضمنها لهذه القيم التشكيلية. لكن هنالك ايضا قيم تمثيلية مستمدة من الطبيعة مثل المكان والضوء والحركة والسطح والوزن، فبعض الاعمال الفنية قد يكون اكثر تمثيلا لهذه القيم فيكون افضل من غيره [2].

في الغالب ان معنى الصورة الفنية يتشكل وتحدد في العموم عبر العلاقات المكانية والزمنية والسببية التي تنسق بين العناصر المحسوسة والتي تستمدها من الطبيعة فعلى سبيل المثال الاصوات، الالوان والاشكال او حتى الافكار، وهذا يدل على ان الطبيعة تنطوي على هكذا علاقات، فبالتالي يمكن ان نتلمس وجود الصور بشكلها العام في الطبيعة ولكن الاصوات الفنية هي محصلة انتقاء وتهذيب مادة مستمدة من الطبيعة او حتى الحياة الانسانية عبر المحسوسات بقصد تحفيز التأثير او الانفعال الجمالي، ليكون الفن بهذا الوصف قد انتقل بنا من عالم الحياة الجارية الى عالم خاص به، من خلال تجربة تقترب الصوفية وعالمها الخاص، ومن هذا المنطلق يمكن ان نقول ان العمل الفني يمتاز بكونه ذو موضوعات مركبة تدخل فيه عناصر حسية كما تدخل فيه عناصر خيالية وفكرية، فهو لغة، وهو تصميم، ان خلاصة الكلام في هذا الجانب هي ان الدراسة المجردة للصور لا وجود لها الا في علوم المنطق والراضة، لان الصورة ضمن اطار العمل الفني هي ليست مجردة، ولا وجود لعمل فني بلا صورة. ووفق هذا السياق فان الصورة الفنية

[1] مطر، اميرة حلمي، (مصدر سابق) ص 10.
[2] مطر، اميرة حلمي، (مصدر سابق) ص40-41.

المشكلة عبر العمل الفني لا بد ان تستند الى مبادئ كي تصل هذه الصور بالعمل الفني الى مرحلة النجاح، لأحداث التأثير الحسي عند الجمهور، ويمكن ان نجمع هذه المبادئ في النقاط التالية:

1. مبدأ الوحدة العضوية في العمل الفني، والذي يقضي بتحقيق الوحدة بين الصور الفنية كشكل وبين المضمون الخاص بالعمل الفني، والا فقد يفقد العمل الفني وحدته العضوية.
2. مبدأ سيادة الموضوع الرئيسي في العمل الفني، التنوع وقد يسمى بالصفة الغالبة او الفكرة الام، مع ضرورة احداث التنوع، اذ انه لا يكفي ان نعرف الموضوع الرئيسي الغالب بل عليه ان يملك اصداء وتنوعات، ففي الشعر مثلا تتكرر القافية، لكن يمكن احداث التنوع بتغيير المواضيع بواسطة تحويره.
3. مبدأ التوازن والذي يمكن ان نفسره عبر ما يعرفه بالتمثيل وهذا ما نشاهده في صورة العرض الراقص مثلا والية توزيع الراقصون، على مجموعتين متمثلين، وكذلك الملابس والحركة، بغية احداث مبدأ التوازن بين الاجزاء، كما يمكن استبدال التماثل بما يعرف بالتوافق الذي لا يستند على التمثيل فقط، ويتم توزيع كتل غير متماثلة بالشكل متوازنة بالكتلة.
4. مبادئ التصوير في العمل الفني، ويتمثل هذا المبدأ في الدراما تصاعديا في بناء الحدث وتطويره [1].

ثانيا: جمالية الفرجة في المسرح الهندي

ان المسرح الهندي وعبر نشأته الاولى ذات الجذور الفرجوية والمرتكزة على طقوس وشعائر مقدسة متمثلة بعروض فروجية كانت تؤدى عبر رقصات، واداء تمثيلي، واغاني، محاكين في ذلك الاساطير والتعاليم والوصاية الدينية الهندية بواسطة فرق جوالة كانت تمارس التبشير والتثقيف الديني داخل وخارج الهند، فالمسرح نشأ من خلال عملية طويلة بدأت بكتابات ذات طبيعة حوارية منذ حقيقة الاسفار (الفيدا) وما بعدها، وتلاوات او تراتيل في الطقوس الدينية، والتقاليد المستمرة للرقص والغناء ومسرحة تلاوات ملحمتي (رامايانا) و (مهابهاراتا) من قبل المرتلين المحترفين الجوالين امام حشود كبيرة من الجمهور. ومع تمثيل المشاهد، التي اعقبها المسرح الفعلي فيما بعد، والمأخوذة من بعض القصص الشعبية[2].

[1] ينظر: مطر، اميرة حلمي، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، (مصدر سابق) ص38-44.
[2] بهات، س، المسرح في الهند القديمة، تر: فاضل جتكر، (دمشق: مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والارشاد القومي، العدد 26-17-1986) ص82-83.

بالإضافة الى ان هناك عوامل ساعدت في نشأته وكان لها دور اساسي في هذه النشأة، ومن هذه العوامل عاملان يتحكمان في بنيان وموضوعات الفنون الدرامية هما الملحمتان العظيمتان: الرامايانا ومهابهاراتا، ويتناولان قصص ومغامرات جوالة طويلة، تتناول الالهة والبشر، والابطال العظام، والحيوانات العجيبة صانعة المعجزات، وتزخر بالحكم والاقوال المأثورة التي تفرق بين السلوك النبيل الفاضل والسلوك الدنيء.

والرامايانا باختصار تحكي قصة "راما" وهو ملك وبطل على خلق متين اما زوجته سيتا وهي امرأة حسناء طاهرة ففي احد جولات التنزه في الغابة وبنما كانت تطارد غزالا ذهبي اللون في قلب الغابة، اختطفت وكان الخاطف هو ملك لانكا الشيطان الرجيم. وعند علم زوجته راما بهذه الحاثة قام بجمع جيشا من القرود يقوده هانومان القرد الابيض. وبعد كفاح مرير ومصائب لمدة عشرة اعوام يصل لانكا ويسترد زوجته. وهذا الموضوع هو احد الموضوعات الكثيرة التي تتضمنها الرامايانا، غير انها تحوي قصص اخرى تجري احداثها مع اخوة راما وامه وبين الاخوة القرود واعدائهم، وبين رافانا واخته الغولة وهي ايضا اشد تعقيدا من الرامايانا، وتبلغ ثمانية اضعاف مجموع ملحمتي الالياذة والاوديسة، فهي تتناول في مضمونها قصة الاخوة باندفا الخمسة، الذين يعادون اولاد عمومتهم والكفاح المتقلب الذي درا بين الطرفين في سبيل السيطرة على البلاد. ويلعب اراجونا الذي يوصف بانه اجمل واكمل رجال الدنيا دورا هاما، ولو انه طارئ ودخيل في الملحمة. واهم ما تميز به واشتهر هو احاديثه الشعرية والمؤثرة مع الاله كريشنا حول العدالة في شن الحروب [1].

ان كل هذه البدايات الاولى التي تناولناها كانت عبارة عن شكل من اشكال الفرجة جسدت الطابع الطقسي والديني حتى تطورت وتبلورت فيما بعد لتشكل المسرح الهندي بمظهره التقليدي القديم. ان المشرح الشرقي بشكل عام بقي الى فترة طويلة يعاني من الانغلاق على ذاته، حيث لم يتطرق الى هذا المسرح الا بشكل بسيط في كتب وتاريخ المسرح الغربي، حتى نهاية القرن التاسع عشر، بعد ان تم اكتشاف ما يملكه من مصادر والهام وقيم جمالية استسقى منها رواد المسرح الطليعي، بالإضافة الى بروز حركة الانفتاح التي شهدها العلم على المستويات كافة ومنها الثقافية والفنية في القرن العشرون، والذي اسهم في انفتاح المسرح الشرقي على الغرب فتجددت بنيته متأثرا بالأشكال المسرحية الغربية المعروفة، وهنا اصبح من الممكن ان نميز شكلين من المسرح الشرقي وهو المسرح الشرقي التقليدي، والمسرح الشرقي المعاصر ووفق هذه

[1] ينظر: باورز،فوبيون، المسرح في الشرق- دراسة في الرقص والمسرح في اسيا. تر: احمد رضا محمد، (الشارقة: مركز الشارقة للابداع الفكري، بلات) ص 15-16.

التصنيف امتلك كل من النوعين سمات اتسم بها بناء على اصوله وجذوره والمعطيات التي اعتمد عليها في نشأته.

الفصل الثاني / الاطار النظري

المبحث الثاني

ثالثا: المسرح الشرقي التقليدي

المسرح الشرقي التقليدي مسرح طقسي انبثق عن الاحتفالات الدينية بشكه الفرجوي ومن ثم انفصل عنها في القرن السابع عشر مع بقاء الطابع الفرجة وبقاء العناصر الدينية فيه، اضافة الى اصول شعبية ساهمت في بلورته، وتعتبر الهند الينبوع الاساسي للمسرح الشرقي.

المسرح الشرقي التقليدي مسرح شامل يجمع بين فنون مختلفة كونه ينبع من عقيدة وهي تقول ان الفن يقوم على ثلاثة، الموسيقى والرقص والشعر وهذه من اهم عناصر الفرجة.

وهو يعتبر مسرح الاعراف المنمطة التي تتحكم في كل عناصر العرض وتتحقق الفرجة، فالأداء فيه مؤسلب وتجريدي يقوم على الرمز.

رابعا: المسرح الشرقي المعاصر

ان هذا المسرح هو نتاج تأثر الشرق بالغرب عبر عوامل كان لها دور في انحراف المسرح الشرقي التقليدي، ليتبلور منا يعرف بالمسرح الشرقي المعاصر وهذه العوامل هي:

1. ظروف الحرب العالمية الثانية والاحتلال الامريكي لليابان وفيتنام.
2. تأثير المسرح السوفيتي على الصين وكوريا.
3. حركة الترجمة التي ادت الى التعرف على المسرح العالمي والدور الذي مارسته المدارس التبشيرية.
4. تأسيس المعاهد المسرحية التي كانت تدرس فيها تاريخ ونتاجات المسرح العالمي ومناهج التمثيل والاداء.

ان هذا التأثير الذي عكسه الغرب في المسرح الشرقي، تنوع على كل البلدان الشرقية وبأشكال مختلفة تبعا للحضارة التي ينتمي اليها مسبب هذا التأثير، وعلى هذا يمكن ان نتلمس هذا التأثير في الهند

الذي احدثه الانكليز على المستوى الثقافي والفني، تتمثل ابرز مظاهر التأثير في مسرح الكاتاكالي حيث تم انشاء مدرسة حديثة وخاصة لتعلم هذا المسرح وبأسلوب فيه روح التجديد المواكبة لذلك العنصر، ايضا فقد سمح للنساء من القبول في هذه المدارس، بعد ان كان منحصر على الرجال، وظهور تجارب جديدة لتقديم المسرحيات العالمية باسلوب الكاتاكالي [1].

من خلال ما تقدم عن المسرح الشرقي واتضاح الدور الاساسي للمسرح التقليدي في الشرق بشكل عام والهندي بشكل خاص وتبنيه للفرجة وفق مفهومها الخاص بجانب التسلية والمتعة، وهنا يمكن ان نتلمس علاقة الفرجة بالمسرح الهندي بشكل ادق، حيث تبين ان الفرجة في المسرح الهندي التقليدي هي مرتكز اساسي في كل العروض المسرحية التقليدية، ولو استعرضنا بعض من انواع المسرح الهندي التقليدي بشكل تفصيلي عبر تعرفنا على اهم المفاصل التي تشكل هذه الانواع سنجد ان الفرجة هي الاساس في نشأت هذا المسرح التقليدي، فقد جاء على لسان كاليداسا الكاتب المسرحي الاطول باعا في المسرح السانسكريتيين، حيث ذكر في قول له: يبقى المسرح بصورة عامة الوسيلة الوحيدة لإمتاع سائر الناس على اختلاف مؤهلاتهم [2]، وليس هذا فقط بل لو عدنا الى البدايات والاحتفالية السماوية الاولى التي كانت تقام من قبل الاله نجد ان اولى الاسباب التي دفعت الاله الى تبني العروض الاولى هو المتعة والتسلية وتلطيف الجو وتهدئة النفوس فقد جاء على لسان الاله براهما وذلك حينما طلب براهما الى سائر الالهة ان يتلهو بأعاده تمثيل المعارك التي خاضوها.... وعندئذ اوضح براهما ان مثل هذه العروض انما اقيمت لتلهية الجميع على السواء، الشيء الذي هدأت له نفوس الشياطين [3]، وهنا اشارة واضحة لعناصر التلهية والاستمتاع والحضور في متن الاحتفال، وتأثير ذلك على الجانب النفسي الداخلي، وهذه اهم عناصر تحقيق الفرجة وفق المفهوم الذي تقوم عليه الفرجة.

ان المسرح الهندي التقليدي الفني الدرامي في الهند قد يشكل وفق معطيات دينية كان للإلهة دور اساسي في هذا التشكيل فقد خلقه الاله براهما وشارك فيه من بعد الالهة البراهمانية الكبار كل يمنحه

---

[1] ينظر: الياس، ماري، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي-مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1997)
ص276-278.

[2] بهات، س، المسرح في الهند القديمة (مصدر سابق) ص81.

[3] باورز، فوبيون، المسرح في الشرق (مصدر سابق) ص15.

شخصية، فابتكر سيفا الرقص ، وابتكر فيشنو اساليب الاداء، اما فيساكارما المعماري الالهي فصمم المباني المسرحية [1]. وعلى هذا الاساس شهد هذا المسرح انطلاق خطين اساسيين وفق اسلوب العرض فكان هناك:

أ. المسرح السنسكريتي

يعد المسرح السنسكريتي واحدا من المسارح التي اعتمدت الحوار والتراتيل الغنائية والشعر مع الاداء التمثيلي، وهو قبل كل شيء وجد للعرض على خشبة مسرح ولم يكن على شكل قصائد شعرية مجردة، وانما لا عداد ولتقويم ممثل، للإمتاع والتسلية، كما انه تعبير عن عبقرية الشاعر، هو الدرديشياكافينا، الذي صيغ لا لإعادة الاذان فقط بل ولإمتاع العيون ايضا، ليكون بذلك عمل فني يجب تذوقه واكتساب مناحي روعته عبر السمع والبصر[2]. بذلك يعتبر المسرح السنسكريتي انعكاس لروح العصر وتلك الفترة التي كانت تشهد نمو فنيا بارزا. لقد تأسس المسرح السنسكريتي على واجهة نظر فلسفية عميقة الى حد بعيد، ورئيا كونية شاملة وجماليات عالية التطور تمثلت في النظرية التي وصلت الينا كنظرية الرازا، حيث ان المقدمة المنطقية الاساسية للكاتب المسرحي السنسكريتي هي ان العرض المسرحي في المقام الاول ما هو الا وسيلة لاكتشاف الرازا او السعادة القصوى، ومن خلال السرور فقد يستطيع المشاهدين ايضا ان يكتشفوا ويستثاروا . ان هذا هو احد الاسباب التي تفسر ان الفكاهة التي مصدرها الاساسي الفيدوشاكا تحتل مكانة هامة في الدراما السنسكريتية [3]. وعلى هذا الاساس اتسم المسرح السنسكريتي بسمات معينة منها هي "لا تصور الحياة السطحية او الواقعية للحياة، انها تحقق بواسطة اخلاق عميقة وتمييز جمالي محاكاة فنية بارعة، النظام المتعدد المستويات للاتصال بين الشخصيات فهي تستخدم النثر والالقاء الموقع والاشعار والاغاني، وقد اعطى مرونة كبيرة للأداء. تلجأ الى عدد من الحيل المبتكرة من اجل توصيل الجوانب المجردة او غير المباشرة او العقلية للفعل الدرامي على خشبة المسرح [4]، بذلك يعد المسرح السنسكريتي بما يحمل من مقومات فرجوية، هو احد تمثلات الفرجة في المسرح الهندي التقليدي، وذلك كونه ارتكز على الجانب الديني والطقس الاحتفالي في نشأته.

---

[1] جاكو، جون، دراسات مختارة من مسارح اسيا، ت: نور امين،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006) ص19.

[2] بهات، س، المسرح في الهند القديمة، (مصدر سابق) ص 81.

[3] جين، نيميتشاندرا، المسرح الهندي التراث والتواصل والتغير، تر: د. مصطفى يوسف منصور، (اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات مسرح38، المجلس الاعلى للاثار ، د.ت) ص 25.

[4] (نفس المصدر) ص17-20.

ب. مسرح الكاتاكالي

مسرح الكاتاكالي قد اتخذ مسارا اخر في ادائه للعروض مبتعدا كليا عن الحوار والتراتيل الغنائية والشعر، مكتفيا بالعرض الصامت والرقص والتعبير الديني الذي يحاكي فيه الاله ، مرتكزا في العروض على خلفية غنائية مصحوبة بموسيقى ايقاعية وصوت الطبلة المقدسة حيث يعتبر الكاتاكالي خلاصة تجمع بين عناصر المسرح الراقص والغناء والايماءة، اذ انه نوع من المسرح الراقص معروف في الجنوب الغربي للهند وله اصول دينية. فهو خلاصة تجمع بين انواع الرقص الديني المتعددة والرقص الشعبي الذي كان معروفا في كل مقاطعة من المقاطعات. وهو يشكل نموذجا متكاملا من نماذج المسرح الشرقي التقليدي[1].

ويقوم هذا المسرح باستخدام الازياء والمكياج واكسسوارات اخرى تضيف للراقصين معالم قدسية وشيطانية فتظهر الى جانب الشخصيات المسرحية شخصيات اخرى مقنعة بأقنعة وملابس كرنفاليه تثير الخوف والرعب احيانا في القلوب النظارة وفقا لوقائع الاحداث، فيمتاز عرض مسر الكاتاكالي بمظاهر تميزه عن اغلب العروض الاخرى في الهند، حيث ان الراقصين كلهم من الذكور. ويقوم الصبيا بأدوار النساء. ان المكياج الذي يعمل لبعض الشخصيات من قبل الشياطين والالهة والقرود، غريب ومخيف، والملابس ليست غريبة فحسب وانما تكاد تكون زيا موحدا رتيبا ويرتدون تيجانا واكاليل من دوائر ملونة وهدير الطبول الذي يصم الاذان، الذي يبدأ قبل افتتاح العرض بوقت طويل ويستمر طول العرض، ولا يكف الا في ساعات الصباح الاولى حين يتوقف العرض [2]. ان الشيء الاهم في هذه الانواع من المسرح واضافة الى ان الاداء الراقص الذي يتبناه في عروضه هو مزج بين الشعبي والديني الا انه لم يستطيع ان يخرج عن طوق المعبد الا في العصر الحديث، قد ظهر الكاتاكالي حول نهاية القرن السابع عشر، فهو مسرح مقدس ينحدر من الطقوس التي كانت تقام في المعبد الهندي وخصوصا منها معبد كاوتياطام، الا انه

[1] الياس، ماري، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي (مصدر سابق) ص363-364.
[2] باورز، فوبيون، المسرح في الشرق (مصدر سابق) ص 69-70.

يتميز بإرسائه لدعائم فرجة تعتمد للعب الواقعي عوض عن اللعب المؤسلب والمتواضع عليه الذي عرف به مسرح المعابد [1].

خامسا: المؤشرات التي أسفر عنها الجانب النظري

1- تتأسس الفرجة المسرحية على جماليات نظام حركي يعتمد بدائية وطقسية التجسيد من خلال العودة الى الاصول والموروثات والاساطير.
2- اتسمت الفرجة المسرحية حديثا بالسعي نحو الشعائر والمعتقدات الدينية وتصوير عوالم السحر والاحلام الفنتازية وتجسيدها عبر جماليات نظام حركي يرتكز على الجسم.
3- تأسس جماليات النظام الحركي فرجة مسرحية عبر جدلية الحركة والصوت المتشكلة من مزاوجة طرفيها المتناقضين.
4- اقدمَ مؤسسي المسرح الغربي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين على اعادة صياغة وتأسيس معايير جمالية فرجوية لمنظومة العرض المسرحي.
5- اتسم المسرح بخصائص الفرجة الجمالية منذ نشأته الطقسية الاولى الدينية الإغريقية.
6- احتوى المسرح الهندي منذ نشأته على عناصر الفرجة الجمالية المستلهمة من الطبيعة والثقافة الدينية بتعدديتها الصورية في الرقص والغناء والاداء.
7- انبثقت عن اداء ملحمتي (الرامايانا والمهابهاراتا) الهنديتين صور جمالية طقسية فرجوية مصحوبة بالرقص والموسيقى متبوعة بأداء مسرح منوع.
8- رأى بعض الفلاسفة ومنهم (كانت) بان الجمال نسبي يختلف من شخص لأخر فكل شعور بالجمال هو جميل.
9- لعبت الذاتية الانسانية الانوية دوراً في بلورة وتحديد الحكم الجمالي الاخلاقي والمعرفي.
10. لا كلية ولانهائية ولا منطقية في الحكم الجمالي فالأذواق الانسانية والمعايير الجمالية مختلفة.

[1] يوسفي، حسن، الانثروبولوجيا، (الدار البيضاء: الدار الثقافية-مؤسسة للنشر والتوزيع، 2000) ص31.

سادسا: الدراسات السابقة

بعد البحث والتقصي الذي قام به الباحث على البحوث والدراسات وسعيه في اجراء مسح شامل للرسائل والاطاريح الجامعية في مجال الاختصاص بهدف معاينة كل ما له علاقة مباشرة او غير مباشرة بجمالية الفرجة في العرض المسرحي الشرقي (المسرح الهندي نموذجا).

لم يجد الباحث اي دراسات سابقة مماثلة او لها علاقة مباشرة في مجال هذا البحث الا في خطوط عامة وجزئية متفرقة بين الكتب والدراسات، لهاذا لم يعتبرها دراسات سابقة ولم يعتمدها، لذا تم تجاوز ذلك وعدم التوقف عنده.

الفصل الثالث

اجراءات البحث

مجتمع البحث

عينات البحث

منهج البحث

اداة البحث

التحليل

الفصل الثالث

(اجراءات البحث)

اولا: مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من العروض المسرحية المقدمة في مهرجات المدرسة الوطنية للدراما في دلهي/ الهند (اطفال منتصف الليل- ابها شبيلاي/ دلهي مهرجان السابع للمدرسة الوطنية للدراما للعام 2005).

ثانيا: عينات البحث

قام الباحث باختيار عرض بوصفه نموذج مختار وتم اختيار العينة قصديا بموجب ما ينص عليه "يمكن تطبيق المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري عليها بمستوى أكثر من غيرها".

ثالثا: منهج البحث

اعتمد الباحث المنهاج الوصفي التحليلي، من خلال وصف اسلوب توظيف جماليات الفرجة, وكيف تمثلت هذه الجماليات في هذه العروض المختارة، وتوصل الباحث الى نتائج البحث التي تتوافق مع اهداف البحث.

رابعا: اداة البحث

اعتمد الباحث على:

- المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري.
- القرص الليزري الخاص بالعينة.

خامسا: التحليل

اسم المسرحية: اطفال منتصف الليل

اخراج: ابها شبيلاي*

اعداد النص: ابها شبيلاي و هايمنش ب جوشا.

زمن العرض : 2005م.

النص معد عن الرواية العالمية (اطفال منتصف الليل) للكاتب البريطاني من اصول هندية (سلمان رشدي).

ملخص المسرحية:

هذه المسرحية معدة عن رواية للكاتب البريطاني من اصل هندي سلمان رشدي بنفس الاسم (اطفال منتصف الليل) والتي تحكي عن رحلة الهند على مدى 60 سنة من الانتداب البريطاني مرورا بالاستقلال وحتى الانقسام. تمتزج الرواية ما بين السيرة الذاتية والسرد التاريخي يتراوح السرد فيها ما بين التقديم والتأخير يغلب عليه ضمير الانا المتكلم السارد (سليم سيناء) وهو يروي مذكراته وسيرة عائلته على بادما راعيته والتي تصبح زوجته في اخر الرواية بناء على رغبتها الخاصة رغم معرفتها بعجزه الجنسي، وهنا قد التزم الاعداد للرواية بهذه الميزة السردية عبر ضمير الانا كما نشاهد اثناء العرض يولد سليم سيناء في ليلة الخامس عشر من اب لعام 1947 وهي ليلة استقلال الهند هكذا لصدفة قدرية يقترن تاريخه الشخصي بتاريخ الامة بكاملها وهي تتحدث عن الجيل الذي ولد او تفتح وعيه مع اعلان الاستقلال،

---

* ابها شبيلاي مولود 17 مايو 1969 ثيروفاناثابورام , كيرلا . اكمل درجة البكالوريوس في الفنون المسرحية من المدرسة الوطنية للدراما في عام 1991. أكمل أيضًا دبلوم الدراسات العليا لمدة ثلاث سنوات في المسرحيات مع تخصص في التصميم والتوجيه عام 1994. ثم حصل على دبلوم لمدة عامين في الإنتاج المسرحي وإدارة المسرح مع مرتبة الشرف من الأكاديمية الملكية للفنون المسرحية في لندن عام 1998. بدأ الدكتور بيلاي حياته المهنية في المسرح كمدير فني في مسرح أبينايا ومركز البحوث ، ثيروفاناثابورام في ولاية كيرالا . عمل هناك من سبتمبر 1999 إلى أبريل 2001. وفي وقت لاحق ، تم تعيينه كأستاذ مساعد في المدرسة الوطنية للدراما ، نيودلهي ، وارتقى ليصبح عميدًا للأكاديميين من يوليو 2008 ويونيو 2011. https://en.wikipedia.org/wiki/Abhilash_Pillai

كان مشتركا لدى جميع ابناء المستعمرات السابقين، ولكنه اتخذ في الهند شكلا اكثر كثافه لحدة التفاوت بين حياة النخب الوطنية بواقع قطاعات واسعة من السكان على كل الاصعدة، سياسيا واقتصاديا وثقافيا. فبينما انشغلت النخب المتعلمة الناطقة بالإنجليزية في مشاريعها (التحديثية، كانت الاغلبية تعيش وكأنها في عالم اخر. عالم بدا انه ينتمي الى مرحلة سابقة للحداثة ومفاهيمها عن (السياسة)، حيث تمثل حياته العديد من التحولات, والصراعات كما هي حال الهند في تلك الفترة الاولى وما فيها من اختلافات سياسية ودينية واجتماعية وحتى لغوية، وهنا لعبت الانا الذاتية دورا في تحديد الصورة الجمالية للكاتب (ابها شبلاي) الا انه ما يميز المسرحية هو التداخل العضوي بين مصير الانسان ومصير البلد، حيث نجد البداية عند سليم تنطلق عبر حياة جده لتكون هي البداية التي تبدأ منها الاحداث، لنشاهد عوالم مدهشة لشخصيات مركبة وشخصيات عظيمة وشديدة الخصوصية، فما يميزها هو الرغبة القوية التي تحملها للعيش ومصارعة الظروف التي تحيط بها لتمثل بذلك امة تحاول البقاء ووطن يحاول ان يتشكل، مع اظهار الدور الاساسي للفرد في المجتمع عبر المحاولات وما يقدمه من مكانه وحياته الخاصة، ورغم كل هذا الصراع الاجتماعي المثير، الا اننا لا نتلمس في المسرحية حالات اليأس عند السارد للقصة والتمثل بسليم، بل هناك حياة وتفاؤل لما هو قادم، لكن قد نتلمس عبر الاحداث التي نراها في العرض، حياة صعبة وقاسية ودموية من حيث موضوعاتها، الا ان هناك جانب اخر تحمله الاحداث نشاهد فيه علم يجسد الخيال والسحر والفرجة لفسيفساء اجتماعية مبهرة، تعبر عن نهاية يغلفها الامل والتفائل والسعادة عبر الرقص والغناء والابتسامة. ليوظف مخرج العرض ومؤلفه الشعائر والمعتقدات الدينية للولوج الى عوالم سحرية مرتكزاً وكما هو معمول في المسرح الهندي على جماليات النظام الحركي الجسدي السريع.

تحليل العينة

الافتتاح والمشاهد:

اعتمد المخرج من البداية وقبل بدء العرض على تقليد طقسي اجتماعي قديم والمتمثل بشخصية الحكواتي وصندوق الدنيا وما يحمله هذا الصندوق من صور واحداث مشوقة، حيث جسد هذه الحالة عبر اداء ممثل مع الة ايقاعية (الطبلة) ورق كبير يضرب عليه الحكواتي ويغني ويرقص، بدافع تشويقي يجد عبره المتفرج ليشاهد العرض في صندوق الدنيا الصغير، بعدها ينتقل الحدث الى داخل صالة العرض والتي نشاهد فيها سينوغرافيا تأثيثيه مبهرة تقترب من شكل الصندوق الذي كان يحمله الحكواتي، وكان المشاهد للعرض يرى ما يحتويه بداخل هذا الصندوق من احداث، وهذه تقنية مثيرة تحسب للمخرج خاصة لإبقاء

المتفرج في حالة الفرجة الشعورية التي استشعرها قبل بداية المسرحية، لنشاهد موقعين شبه متماثلين كل موقع في جهة في مقدمة المسرح يمينا ويسارا، وفي الداخل هناك مستوين الامامي اكبر مساحة واقل ارتفاع عن المستوى الخلفي الذي يكون مرتفع عن الامامي بدرجة كبيرة، مع سايك خلفي (باك راوند يتمثل بشاشة عرض بيضاء تمتد من الجدار الخلفي المواجه مرورا بالمستويين وتغطيهما مع بعض بشكل مدروس يعطي دلالات تعبيرية تتوضح اثناء العرض وتمتد الى مقدمة المسرح) محاطة بمصابيح اضاءة مستقيمة، دلالة على تحديد مساحة الرؤية في هذا الصندوق الكبير، وهذه الاضاءة نجدها مع الموقعين المتماثلين وترك حرية الاختيار الجمالي للرائي بين الجهتين المتناقضتين، تبدأ المسرحية كما اوضحنا بحالة سرد من قبل سليم وهو يحاور (بدما-رعيته) ليتحدث عن اول حالة من حالات الاحداث التي تتناولها المسرحية وهي البداية، والمتمثلة باستعراض عبر الشاشة الرقمية لمشاهد وصور منوعة عن الهند الى لحظة الاستقلال وهي لحظة الولادة بالنسبة لسليم وباقي الاطفال في الهند كما تشير الرواية الاصلية، ليتخلل ذلك بمشهد صامت من قبل فتاتين يجسدان حالة الحمل والولادة التي تكون عبارة عن باقة من الزهور الملونة، كدلالة على التعددية في المجتمع الهندي والمصحوب بأغنية عن السلام والتسامح باللغة العربية، القصدية فيها ان الاسلام جاء بالسلام على لسان العرب، معتمداً المخرج على عناصر الفرجة الجمالية المستلهمة من الثقافة الدينية الهندية بتعدديتها الصورية في الرقص والغناء والاداء. بعدها تستمر الاحداث وحالة السرد من قبل سليم ليحكي عن البداية الاولى من العائلة التي هو منها فيكون مشهد الجد والظروف المعيشية وما فيها من خصوصيات على المستوى الاجتماعي والديني، فتتمثل الحالة بمشهد مقدم بأداء تمثيلي على الخشبة، يوضح عبر الاداء الحركي والتمثيلي حالة التزمت الديني الذي كان يتمسك به المجتمع في تلك الفترة بشكل عام وعائلة سليم بشكل خاص، وهنا يتم طرح موضوعات التزمت بشكل فني لتسليط الضوء على ما تحمله الحالة من مفارقات ساخرة تعري الحالة المتزمتة عبر مشهد تشخيص من قبل الطبيب الذي هو والد سليم لابنة الجد وكيف ان هذا الطبيب يرتبط بها ويتزوج منها وكف ان الحرب والمستعمر من تسبب بموت الطبيب عبر اداء مثيلي اعتمد في المخرج على النظام الحركي اعتمده الممثل بأدائه للمشهد، لتكون بذلك احدا الحالات والتي يعريها العرض على الخشبة متناول الموضوع من رؤية المشخص للحالة من دون اعطاء الحل، بعدها ينقلنا العرض الى مشهد يحاكي في العرض المناطق الشعبة المزدحمة المتداخلة والتي يسود فيها التعدي والتسيب وهي صورة لواقع اجتماعي تعيشه الهند تلك الفترة، ومن ثم بتغيير بسيط بتشكيل الديكور واضاءة مفردة اخرى للمستوى الخلفي ليتمثل لنا شكل منزل لعائلة هندية مسلمة متحفظة، عبر فيها المشهد عن وضع العائلة بطريقة تمثيلية ادائية وفق نظام حركي تعبيري يجسد الحالة بشكل فني، مع حدوث التداخل الحركي بين شخصية سليم الراوي للأحداث وشخصية سليم الذي هو جزء من العائلة ضمن المشهد

لتستمر الحالة وتسلط الضوء على مظاهر الزواج وما تمر به من حالات سلبية تعامل فيه الفتاة معاملة الجارية التي لا قرار لها بسبب العرف الديني، بعد ذلك تظهر ومضة فنية صغيرة تبين حالة البطولات المزيفة والتي كانت تجسدها قصص الافلام والسينما، عبر تجسيد ادائي مصحوب بتوظيف لتقنية الشاشة الرقمية ومشهد الشاب وهو يدخل الى المسرح بدراجة هوائية مستعرض قوته البدنية بحمل العجلة والتباهي بهذا الفعل، وهي حالة اجتماعية تتواجد في المجتمع الهندي بشكل عام نتيجة التأثر بأبطال الافلام وقصص البطولات، فنشاهد اداء تمثيلي لإظهار هذه الشجاعة من خلال حالة السرقة للدراجة وكيفية استردادها من العصابة بشكل بطولي، علاجه المشهد بشكل ساخر جدا فاضح لزيف هذه البطولات الكاذبة، فتتوالى المشاهد المصحوبة بالسرد من قبل سليم لتجسد الاحداث الاخرى بنفس الاسلوب الى ان يأتي مشهد لا بد من التوقف عنده بشكل كبير، وهو مشهد دخول الجنرال ومعه تابعه ليقوم بإبلاغ العائلة عن امور تخص الحرب التي قد تندلع بين الهند وباكستان وحالة الانقسام التي حدثت وكونهم مسلمون ميولهم الدينية ام القومية هي التي ستحركهم، والملفت في هذا المشهد وجود كرة لعب بيد الجنرال يلاعبها اثناء الحديث، توظيفها من المخرج للدلالة على ان السياسة والحروب هي لعبة بيد القادة، يستمر اداء المشاهد والحالات التي يسردها سليم والتي في المجمل مقتطفات من الاوضاع الاجتماعية التي حدثت في الهند وعايشها سليم وما تحتويه من سلبيات كانت سبب في تنامي وتوتر الاحداث وتصاعدها وعدم الاستقرار لتلك الفترة المنصرمة التي يجسدها سليم عبر هذه الرواية والتي تبناها العرض بهذا الاسلوب السردي والاداء التمثيلي، وفق ديناميكية حركية لمشاهد متعاقبة واحدة تلوا الاخرى بغية الوصول الى حقيقة ما جرى في الهند والمتمثلة بحياة صعبة وقاسية ودموية من حيث موضوعاتها، يتخلل ذلك عدودة الحكواتي مع الرق والغناء للهند وما تستحقه من تضحيات، مع مشهد مصاحب فيه جثمان مقاتل قتل في الحرب وبعض الاشلاء الاخرى لجثث، عكسها المخرج عبر مشهد مشترك بين اداء ممثل وشاشة عرض رقمية على الباك راوند الخلفية، اتسمت حركات الممثلين في اغلب المشاهد بخضوعهم لحركة منظمة مدروسة وفق سياق ونظام حركي يتناغم مع مضمون الحدث وما يحمله من طرح فكري معين، مرتكزا في اغلب المشاهد على الاداء المؤسلب وما يحمله من تجريب على مستوى التمثيل، الا في بعض المشاهد التي يدخل فيها سليم كممثل لا كراوي نجد في اداءه تقمص واندماج في الشخصية، وهذا كان واضحا بشكل كبير كون ان الاداء التمثيلي للعرض مرتبط بسليم وكل المشاهد الاخرى هي عبارة عن سرد بصري عبر مؤدين للحدث، بمصاحبة مفردات الديكور المجردة والتي تحمل سمى دلالية لإيصال المعنى للمفردة، عدا الديكور الذي كان في موقعين يمين ويسار المقدمة والذي يمثل منزل سليم، ففيه اثاث واقع حياتي، وهذا تأكيد على ان المسرحية تتجسد في اداء سليم داخل منزله، مما يستوجب منه اداء تمثيلي، مما يستوجب منه اداء تمثيلي ايهامي وتقمص للدور، هذا مع الاشارة

الى بعض الملاحظات التي اشار لها العرض وعبر المشاهد الاخيرة تحديدا وعلى سبيل المثال شخصية الطفل الذي يظهر ضمن المشاهد الاخيرة وهو بشكل مشوه الوجه وله اذان كبيرة، حيث لهذا التغيير الفسلجي لشكل الطفل دلالة تعبر عن حال اجيال قادمة هي مخلوقة لتسمع فقط، ولا تنطق الا بما يمل عليها ففي جزء من المشهد يتحرك الطفل ويرقص فقط عندما يعزف له، وايضا هناك حالتان قدمها العرض حول شخصية سليم، الاولى تتمثل في تعدد الممثلين في تقمص شخصية سليم ولأكثر من ممثل، والامر الثاني هو اعطا سليم في كل الشخصيات التي ظهر فيها انف كبير، وفيها دلالة واضحة ان سليم كان ملم بالأخبار ومتابع للأحداث وكبر الانف دلالة مجازية لحشر انفه في كل شيء، وهذه صفة الاعلاميين ورجال الصحافة، بقصد الفضول والسبق الصحفي للمعلومة، بعد ذلك تنتهي المسرحية باجتماع كل المؤدين لشخصية سليم وعائلته وهم يؤدون اغنية هندية من الفلكلور الهندي والموروث الطقسي مع وجود الحكواتي في خلف المسرف وهو يرقص على نفس الانغام، بعدها يغادر الجميع من بين الجمهور وهم يستمرون بالغناء والرقص كدلالة على الامر والتفاؤل بغد اجمل قادم، وتبقى الخشبة مع الخلفية البيضاء وعرض عبر الشاشة الرقمية مشاهد فيها عمار وبناء لدولة الهند التي تأسست كنتيجة لما قدم من تضحيات وتحمل لمرارة المعيشة، فينتهي العرض الفلمي بصورة سماء وبزوغ لشمس جديدة.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

النتائج

الاستنتاجات

التوصيات والمقترحات

الفصل الرابع

النتائج

1. أخضع مخرج عرض (اطفال منتصف الليل) لنظام حركي مختلف لم يكن الرقص من اساسياته بل اعتمد على نظام التشكيل الحركي والاداء الحركي المرفق للحوار.
2. حمل عرض مسرحية (اطفال منتصف الليل) قيم جمالية ساهمت في تحقيق فرجة مسرحية تخاطب ذهن المتلقي وتجعله حاضرا.
3. أعتمد مخرج المسرحية عينة البحث بشكل اساسي على كل العناصر والاختصاصات وسخرها لاجل تهيئة قاعدة يتركز عليها النظام الحركي الذي وظفه في اداء الممثل.
4. ساعد النظام الحركي المتوازن والانسجام الهرموني تشكيل صور جمالية عبر هذا النظام الحركي، فكان هناك خلق لفرجة مسرحية جمالية.
5. تجسد في عرض (اطفال منتصف الليل) الشعائر والطقوس عبر توظيف شخصية الحكواتي وصندوق الفرجة ذو الموروث الشعبي القديم.
6. أعتمد مخرج المسرحية النظام الحركي لتشكيل صور جمالية فرجويه حاضرة كسر فيها ما يسمى بالجدار الرابع.
7. افاد مخرج المسرحية من التقنيات الحديثة السينوغرافيا في ابراز الطقوسية الدينية الهندية بما فيها من أجواء روحانية.
8. اتسم عرض مسرحية (اطفال منتصف الليل) بمميزات الفرجة الجمالية المستلهمة من طبيعة وتعددية المجتمع الهندي واتضح ذلك في أداء الممثلين المسرح لمشاهد الرقص والغناء.
9. أختلف طرفي الصراع في النظر الى حدث الاستقلال من بريطانيا بين النظرة الجمالية لقادم الأيام والنظرة المتخوفة التشكيكية. ولعبت الانا الذاتية (للمؤلف المخرج) دوراً بارزاً في الانحياز لجهة المتفائلين ونظرتهم الجمالية للواقع المعاش.

الاستنتاجات

1- يعتمد المسرح الشرقي ومنه الهندي على حركة الجسد ذات الدلالات الفكرية والجمالية التي ارتبطت بطقوس الشعوب الشرقية واساطيرها.
2- يغلب الجانب البصري على الجانب السمعي في المسرح الشرقي ولا سيما الهندي.
3- تتسم معمارية المسرح الشرقي الهندي بزخارف ونقوش ورسوم تساعد على إيصال ثيم العرض الفكرية والزمانية والمكانية.
4- الممثل في المسرح الهندي يمتلك مهارة جسدية عالية المستوى في اداء الحركات والاشارات والايماءات التي تخضع الى قواعد وقوانين محددة.
5- الممثلون في المسرح الهندي ممثلون محترفون على مستوى عال من الاحتراف يقومون بأداء حركات جسدانية خالدة على مر الزمن تتناسب مع المناظر التي يظهرون فيها.
6- هاجس المسرح الهندي هو الكشف عن جماليات الفرجة في العرض المسرحي والمسرح الهندي.

التوصيات والمقترحات

لغرض تحقيق الفائدة التي تعود على المجتمع بالنفع بشكل اوسع يوصي الباحث بما يلي :

1. انشاء مراكز متخصصة بالدراسات تهتم بجماليات العروض المسرحية والهدف منها هو خلق وعي ثقافي لدى الفرد.
2. انشاء مراكز توعية وتثقيفية تساهم في تطور وزيادة الوعي الفكري والثقافي لدى الافراد مما يساهم في تطوير فكر المجتمع ككل.
3. يوصي الباحث بفتح قنوات معينة بالتواصل مع اكادميات الفنون الجميلة العلمية بغية تحقيق عامل التطور والمواكبة لمسيرة الابداع الا محدودة في اساليب وجماليات العروض المسرحية.
4. يوصي الباحث بعمل معارض مسرحية بالمسرحيات في المسرح الهندي والمسرح الشرقي لغرض احياء ذكرى هذه المسارح القديرة التي قدمت للفون المسرحية ابداعا.
5. توفير مجلدات او مجلد لكل جماليات الفرجة في عروض المسرح الشرقي والمسرح الهندي وتاريخهم بشكل مفصل.
6. يوصي الباحث الاستعانة بالمصادر الثقافية والمرجعيات الفكرية الثقافية من حضارة الشرق لبروتها للاشتغالات في المسرح العراقي وحث الطلبة والقائمين على الفن المسرحي ان ينهالو من ثقافة المسرح الشرقي اسوتا بالمسرح الغربي.

المقترحات

دراسة جماليات الفرجة في عروض المسرح العراقي وسبل تطوير مقوماتها الفنية

قائمة المصادر والمراجع

1. امين، خالد، الفن المسرحي واسطورة الاصل-ساحات الصمت-ط2،(المغرب: منشورات المركو الدولية لدراسة الفرجة، 2007).
2. باورز، فوبيون، المسرح في الشرق- دراسة في الرقص والمسرح في اسيا. تر: احمد رضا محمد، 0الشارقة: مركز الشارقة للابداع الفكري، بلات).
3. بهات، س، المسرح في الهند القديمة، تر: فاضل جتكر، (دمشق: مجلة الحياة المسرحية، وزارة الثقافة والارشاد القومي، العدد 26-17-1986).
4. جاكو، جون، دراسات مختارة من مسارح اسيا، ت: نور امين،(القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006).
5. جين، نيميتشاندرا، المسرح الهندي التراث والتواصل والتغير، تر: د. مصطفى يوسف منصور، (اكاديمية الفنون وحدة الاصدارات مسرح38، المجلس الاعلى للأثار، د.ت).
6. خالد امين، رهانات دراسات الفرجة بين الشرق والغرب، مداخلة في كتاب السرديات وفنون الاداء، وقائع الملتقى العلمي: 18-19-20 اكتوبر، 2010، محافظة المهرجان الوطني للمسرح، الجزائر.
7. ستيس، ولترت، معنى الجمال، نظرية في الاستطيقيا، تر: امام عبد الفتاح امام، (المجلس الاعلى للثقافة، 2000).
8. كنت امانويل، نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا،(لبنان، بيروت، المنطقة العربية للترجمة، 2005).

   مجموعة مؤلفين، مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، ط4، (مكتبة الشرق الدولية،2004).

9. مدكور ابراهيم، المعجم الفلسفي، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، 1983).
10. مسعود، جبران، رائد الطلاب، (بيروت: دار العلم للملايين، 1967).
11. مطر، اميرة حلمي، فلسفة الجمال، (القاهرة: دار المعارف بلا ت).
12. مطر، اميرة حلمي، مقدمة في علم الجمال فلسفة الفن، (القاهرة: دار المعارف، 1989).
13. الياس، ماري، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي-مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1997).
14. يوسفي، حسن، الانثروبولوجيا، (الدار البيضاء: الدار الثقافية-مؤسسة للنشر والتوزيع، 2000).

15. ابها شيبلاي , ويكيبيديا , https://en.wikipedia.org/wiki/Abhilash_Pillai