إشكالية الفضاء المسرحي بين التقليد والمغايرة

أ. م.د. روعه بهنام عبد الأحد

أ. م. عماد هادي عباس

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الملخص

الفضاء المسرحي وبغض النظر عن طبيعته المعمارية إن كان دائريا مسرحا رومانيا أو علبة ايطالية أو منصة بالهواء الطلق ..يمكن وصفه الوعاء الذي يحتوي العرض وفقا لطبيعته الجمالية والفكرية والحسية ولما كان هناك الكثير من المحاولات إلى تجاوز المسرح على الطريقة الإيطالية للدخول إلى مغامرة التجريب والتجديد والبحث عن صيغة مسرحية مغايرة تؤدي إلى إيجاد خطاب مسرحي يؤثر في وعي الجمهور، لذلك فقد قسم الباحث بحثه إلى أربعة فصول :

الفصل الأول – الإطار المنهجي للبحث حيث ضم مشكلة البحث وأهميته والحاجة إليه وأهدافه وحدوده ، وأختتم الفصل بتعريف المصطلحات التالية (إشكالية- المسرح التقليدي – مسرح الفضاءات المغايرة) 0

الفصل الثاني – فقد احتوى الإطار النظري للبحث ثلاثة مباحث:

المبحث الأول- مفهوم الفضاء

فيما عنى المبحث الثاني بالتعرف على التجاوز والخروج عن مسرح العلبة، إذ ضم:

أ- التجاوز على مسرح العلبة :

(1) ادولف ابيا (2) كوردن كريك (3) انطوان ارتو (4) جيرزي كروتوفسكي.

ب- الخروج من مسرح العلبة(التقليدي)

(1) جان فيلار (2) ماكس راينهارت (3) بيتر شومان

أما المبحث الثالث فقد خصص لدراسة العناصر الجمالية بين المسرح التقليدي والمسرح المغاير (أولاً) اللون والضوء (ثانياً) الشكل (ثالثاً) الملمس (رابعاً) الحركة(خامساً) دلالات الكتلة في الفضاء المسرحي (المغلق والمفتوح)

وقد أختتم هذا الفصل بالمؤشرات التي آل إليها الإطار النظري .

أما الفصل الثالث : فقد ضم إجراءات البحث والذي تكون من مجتمع البحث الذي اقتصر على عرض مسرحي واحد اعتمد على التنويع في فضاءات العرض حيث التقليد والمغايرة فقدم في مسرح العلبة التقليدي(مسرح كلية الفنون الجميلة) ومسرح الفضاء المفتوح (المسرح البابلي الأثري) .

أما الفصل الرابع فقد ضم نتائج البحث والاستنتاجات ثم قائمة المصادر والملاحق واخيراً الخلاصة باللغة الإنكليزية .

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

حياة الإنسان في حقيقتها مجموعة من الاحتفالات المتواصلة احتفالات الولادة والزواج والموت. وحتى وان غابت المناسبة فان الإنسان يخلقها ، ومن هنا تصبح الحياة احتفالاً كبيراً. وبذلك يمكن أن نقول بدأت الظاهرة المسرحية من خلال الاحتفالات البدائية التي كانت تقام فيها الطقوس التي تمثل التعبير عن اللاوعي الجمعي الذي يربط الناس بعضهم ببعض. إذ يحفظ لهم وحدتهم الاجتماعية والشعورية. وان هذه الطقوس كانت تقوم على الإيماءات والحركات والإشارات السحرية وتحت تأثير دوافع البقاء وسيطرة الدوافع الاجتماعية.

وبمرور الزمن وبحكم التطور الحضاري طغت تغيرات جوهرية على مستوى شكل ومضمون هذه الاحتفالات وطقوسها التي كانت تقام في المعابد أو سفوح الجبال والابات والتي يمكن تسميتها بالفضاءات المفتوحة إذ سرعان ما تحولت تلك الظاهرة إلى ظاهرة مسرحية ذات قيم فنية في ثوب مسرحي جديد يقترب في أجزاء منه من كل ما قلناه سلفاً فأصبح العرض المسرحي يشكل فناً مستقلاً وأشكالاً متعددة تقدم داخل قاعات العرض أو خارجها في فضاءات مغايرة مفتوحة..

ووصولاً إلى القرون الوسطى ومحاولات الكنيسة القضاء على التمثيل والممثلين وعودتها في اتخاذ فضاء الكنيسة الداخلي وفضاءاتها الخارجية طريقاً لنشر الديانة المسيحية واستقرار المسرح في عصر النهضة في العراء الخارجي حيث الأمكنة المفتوحة والمناظر المسرحية الأكثر بساطة إلى فضاءات ضيقة تحدد هذه الظاهرة وتضيقها في علبة المسرح الإيطالي الذي انبثق منه العرض المسرحي التقليدي فيما بعد.

وهكذا فأن بداية المسرح فضاء مفتوح مغاير ثم مغلق (مسرح العلبة) ثم تجاوزات على مسرح العلبة ومن ثم تجارب حديثة للخروج من مسرح العلبة تغييرات تثير تساؤلات تجعلنا نبحث عن إجابات لها . أما إذا انتقلنا إلى العروض المسرحية التي قدمت على خشبة المسرح العراقي فنلاحظ إنها تنوعت حسب طبيعة ورغبة المخرجين وكذلك مسايرة للتطور أو التأثر بالعروض المسرحية العالمية ، لذلك فقد ظهرت تجارب عديدة تناولت فضاءات متعددة بين اللعب في الفضاء (التقليدي) أو الخروج عنه إلى فضاءات مفتوحة مغايرة أخذت مسارات عديدة وان كل مسار فيها يتحدد بشروط تصميمية خاصة به لاسيما في البحث عن أماكن جديدة للعرض أو التجريب في فضاءات مفتوحة. ولما لهذه التغييرات من أهمية كبيرة فقد أخذت مجالها في العروض المسرحية العالمية بشكل عام والمسرح العراقي بشكل خاص ، وعليه أفرزت أُسساً ومعايير لها خصوصية في جانب التنظيم الفضائي وما يحتويه وخاصة في الفضاءات المفتوحة وتأثيرها الحسي على المتلقي والتي لم يتم تحديدها وتدوينها للاستفادة منها على مستوى المسرح العراقي بشكل خاص.

وانطلاقاً مما تقدم فان الحاجة قائمة إلى دراسة المشكلة التي تكمن في تسليط الضوء على الأماكن المغلقة والمغايرة ومنها المفتوحة وبيان مميزاتها ليستفيد منها العاملين بالمسرح. وبناءا عليه حدد الباحث عنوان بحثه بالتساؤل الآتي: (هل توجد إشكالية للفضاء المسرحي بين التقليد والمغايرة؟).

أهمية البحث والحاجة إليه:

تتجلى أهمية هذه الدراسة بما ستوفره من كم معرفي عن كيفية توظيف مسارح الفضاءات المفتوحة في العرض المسرحي مع ملاحظة ما تضيفه هذه الأماكن من خصوصية جمالية للعرض المسرحي . أما في الجانب العملي فانه يفيد العاملين والباحثين في المسرح العراقي.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن العناصر الجمالية للفضاءات المسرحية المغايرة ومدى تأثير هذه المسارح على أدائية الممثل ومدى استجابة المتلقي للعروض المسرحية التي تعرض في هذه الأماكن.

حدود البحث:

الحد الموضوعي : إشكالية الفضاء المسرحي بين التقليد والمغايرة*.

الحد المكاني : (بغداد – بابل) في مسرح كلية الفنون الجميلة والمسرح البابلي

الحد الزماني : ((1977))

تحديد المصطلحات:

1 – إشكالية : PROBLEMATIQUE

"الإشكالية من أشكل، إشكالاً، إشكالية الأمر ، التبس الكتاب ، ضبطه بالحركات"[1]

والإشكالية مصطلح أشاعه (لوي التوسير) يشير إلى "العناصر المبينة في مجال إيديولوجي لمواجهة مشكلات وتساؤلات يطرحها الزمن التاريخي على نحو يكشف عن إطار داخلي لبنية توحد كل العناصر"(2)

ويعرف الباحث الإشكالية إجرائيا وبما يتلائم وأهداف البحث:

مميزات لموضوع تاريخي حضاري اختلف في إدراكه وتعريفه للتيقن من صحة ظهوره في إطار الجدل الحديث وتحت ضوء إمكانية الفهم وإبداء الرأي بحيث تمكن الأشخاص المختصين من الاستفادة من هذا الجدل.

2.المسرح التقليدي:

يعني الباحث بالمسرح التقليدي هو مسرح(العلبة) الايطالي

3.مسرح الفضاءات المغايرة:

هو حركة تمرد على التقليدي من حيث المعمار المسرحي لإبراز أهمية الفضاء المفتوح والعلاقة بين الممثل والجمهور وقد اتخذ تسميات مختلفة بحسب الاستخدام .

الفصل الثاني

المبحث الأول

مفهـــوم الفضـــــاء

لقد شغل مفهوم الفضاء حيزاً كبيراً من تفكير بعض الفلاسفة والمفكرين عبر التاريخ وذلك للتمييز بينه وبين المكان والحيز وذلك كون الفضاء والمكان والحيز مفاهيم أساسية ومهمة لعبت دوراً مهماً في تكوين كيان الفرد وبالتالي الجماعة لان الإنسان هو المـــتحكم الوحيد في نوع وطبيعة الحيز الذي يشغله والذي يتطلب تحديده بعناصر مادية بتركيبهـــا تكون الكتلة وتصوغ الفضاء ويمكن القول هنا بان الحيـــز والمكـــان والفضـــاء مفـــاهيم امتزجت في بعض الأحيان وتعارضت في أحيان أخرى لذلك كان لابد من التوقف هنـــا للإشارة أليهما من خلال ما طرحه الفلاسفة والمنظـــرين وعبـــر الحقبـــات التاريخيـــة المختلفة.

- **الفضاء فلسفياً:**

نتيجة للأهمية التي تحملها مفاهيم (الفضاء – المكان والحيـــز) بـــات مهمـــا أن نستعرض بعض الطروحات لهذه المفاهيم من خلال الاعتماد على التشابهات والاختلافات في طريقة الفهم وخلال المراحل الزمنية المتعاقبة وكبداية سيتم تناول مفهـــومي الفضـــاء والمكان ثم ننتقل إلى مفهوم الحيز من هذين المفهومين.

ففي العصور القديمة وضح أفلاطون (Plato) في دراساته بان الفضاء " يـــدرك ولكنه لا يرى ، واعتبره عنصراً كاملاً ذا وجود مطلق ويمثل نظام ثلاثي الأبعاد يـــوفر مكاناً لكل الأشياء التي تظهر للوجود وهو يسبق الخلق وسوف يستمر حتى بعد أن يتدمر الكون أما المكان هو الموقع المستقل للأشياء الموجودة في فضاء محدد"[2].

أما في العصر الإسلامي فيعتبر ابن سينا أول من ميز بين الفضاء والمكان بالفكر الإسلامي والمكان عنده قسمان " 1. مكان خاص لكل جسم 2. مكان عام ويشمل الأمكنة الجزئية للأجسام التي يحويها والفضاء عنده يساوي الخلاء وهو أول من وضع تعريـــف الخلاء في الفلسفة العربية كونه يمتلك أبعاداً ثلاثة شانه أن يملأه جسم وان يخلـــو عنـــه ويدرك من خلال وجود الجسم أو مفارقة الجسم له ويمكن مسحه أو تفسيره بمقدار معين ويعتبر المكان المجرد"[3].

أما في عصر النهضة فلقد وضح كاسندي (Cassend) الفضاء بكونه " لا متناه يملك صفة بعدية مستقلة عن الأبعاد المادية الملموسة فهو يؤكد نظرة المدرسة الكبرى في العصور القديمة ويتفق مع أفلاطون بان الفضاء يسبق الخلق ويستمر حتى بعد أن يتدمر الكون وان المكان لا يمثل سوى فضاء فارغ والأجساد هي التي تغير المكان في الفضاء أي أن الفضاء يبقى ثابت لا يتحرك"[4].

أما في العصر الحديث نلاحظ كانت (Kant) هنا أعطى مفهوم جديد لمفهوم المكان وذلك من خلال ما يأتي " المواقع لها علاقة بأجزاء الجسم أو الفضاء، فالذهاب إلى مكان ما هو الذهاب أليه مع جسمي المتحرك الذي يملك اتجاهيته الخاصة بحيث وضح بان للفضاء اتجاهيه وكل الأماكن الاتجاهيه تعتمد على الجسم البشري وكذلك اعتبر المكان جزء لا يتجزأ من الفضاء"[5] أما هايدكر *(Heidegger)* لقد وضح أن العلاقة بين الفضاء والمكان " ليست متبادلة أي الفضاء يولد المكان فهو طريق باتجاه واحد فالفضاء ليس جزء من المكان بل المكان جزء من الفضاء"[6].

مما تقدم يظهر إن الفضاء هو الذي يحدد المكان الذي هو جزء من الفضاء أي إن المكان هو حقيقة ملموسة في الفضاء بحيث يؤثر ويتأثر بالمحتوى الفضائي ومن طوال ما تقدم فانه لابد من التوجه إلى مفهوم الحيز وماهيته وهل هناك أوجه تشابه واختلاف بينه وبين الفضاء والمكان أيضاً على أن لا نغفل الاستفادة من الطروحات السابقة.

إن الفضاء أوسع من الحيز كونه يحتوي هذه المساحة الضيقة والمحدودة الأطراف والتي يمكننا إطلاقها على مكان جغرافي أو على ما له صلة بالمكان الجغرافي على نحو أو آخر " فالفضاء كل هذا الفراغ الشاسع الذي يحيط بنا من الكون الخارجي وهو أيضاً كل هذا الفراغ الهائل الذي يمتد من حولنا مع امتداد مدى أبصارنا"[7] أما مسالة أن نطلق الفضاء على مكان محدد بالمساحة والمسافة فإننا نرى في ذلك قصوراً " فالفضاء في مدلول اللفظ نفسه أوسع من مدلول لفظ الحيز الذي نتصرف فيه ، تبعاً لورود أطواره وتعرض أحواله في جميع المتناول فيه تقريباً وذلك بأننا نعد كل جسم ناتئ كأن يكون شجرة أو نبتة أو سيارة أو حيوان أو إنسان ماشي أو نهر جاري أو نخلة باسقة أو طريقاً ملتوياً حيزاً"[8].

إذاً كل شيء يمكن أن يتحرك فيمس أو يلمس حيزاً، أما المكان " كل حيز جغرافي معروف"[9] ولعل التعريفات الفلسفية التي ذكرت سلفاً قد جنحت في هذا أيضاً ولكن في سياق آخر. ومن خلال ذلك نستنتج بان الفضاء هو: (كل هذا الفراغ الهائل الذي يحيط بنا ويمتد من حولنا مع امتداد مدى أبصارنا ويحدده مستويات هما الأرض والسماء وما بينهما هذا بالإضافة إلى انه يعتبر نموذج مستقل يمتلك ثلاثة أبعاد مع بعد رابع لا تدركه العين يدرك من خلال تفاعل الإنسان مع التكوين الفضائي الذي يمثل البعد التعبيري الرمزي للفضاء والذي يمثل مجموعة من الرموز تعمل على إثارة العواطف والتي تعد حدثاً يستعمل للتعبير وإيصال المعاني).

المبحث الثاني

التجاوز والخروج عن مسرح العلبة التقليدي

أ. التجاوز على المسرح التقليدي

1.أدولف آبيا (1862-1928)

يعدّ المخرج السويدي أدولف آبيا من أول الداعين للخروج من مسرح العلبة وذلك من خلال محاولته التخلص من الفصل القائم بين خشبة المسرح والجمهور اولاً وإيجاد فضاء يحوي الممثل والمتفرج ثانياً ليحقق التبادل والتقاسم الجماهيري ضمن ذلك الفضاء الموحد . انه نوع من التحرر المسرحي فضلاً عن محاولته العودة إلى الوراء ولكن بتقنية تختلف عن التقنية السابقة. لقد انتبه أدولف آبيا على عدم التناسق بين الممثل ذو البعد الثالث والمنظر المسرحي ذو البعدين لذلك فقد كانت " كل مناظره مرسومة ومصممة بحيث تسير في توافق وانسجام مع الممثل ذي الأبعاد الثلاثة الذي يتحرك داخلها"[10]، لقد ادخل آبيا في حسابات مصمم المناظر الممثل وضرورة إيجاد المساحات اللازمة لحركته وانسجامها مع مكونات الديكور على المسرح إذ عدت عنصراً تشكيلياً ذا طابع متحرك يعطي للمشاهد تشكيلاً جمالياً في كل انتقالة أو حركة على المسرح وانه لابد من إيجاد علاقة سببية بين الأشكال في الفضاء المسرحي، وقد قسم الأشكال الى قسمين قسم متحرك وقسم ثابت أي انه قد حدد العناصر التشكيلية في التصميم بأربعة عناصر هي " المشهد المرسوم المتعامد الخطوط والأرضية الأفقية، والممثل المتحرك والفضاء المضاء الذي يشمل الجميع"[11] فالأشكال وارضية المسرح وفضاءه لابد من أن تكون منسجمة ومتناسقة

على شكل وحدة تشكيلية وعد الضوء العنصر الموحد لجميع العناصر المكونة للعرض المسرحي كونه يمثل الحرية المطلقة للتعبير عن المكنونات الداخلية للظواهر كما هو الحال بالنسبة للموسيقى التي تمتلك تلك القوى التأثيرية في خلق الأجواء " ان الضوء المنضبط والموجه هو النظير المتمم للمقطوعة الموسيقية فتشكيليته وسيولته وتركيزه المتقلب ، تمدنا بالفرصة نفسها لإثارة القيم الواقعية الأخرى ، فكما أن الموسيقى تحرر مزاج المشهد وتبرز اعمق المعاني العاطفية لمشهد ما كشأنهما مع الفعل الظاهري ، فان حدة الضوء تستطيع أن تغير الموضوع بالتجلي وان تضفي عليه كل المدلولات العاطفية"[12] ، لقد أدرك آبيا ان الضوء يؤثر على عواطف الجمهور وكما هو الحال بالنسبة للموسيقى بوصفها العامل المماثل للضوء وتغيراته من لحظة إلى أخرى استجابة للتغيرات في الجو و المزاج النفسي وجميع الانفعالات والعواطف المصاحبة للعرض فيتحول من كونه فناً زمانياً إلى فن مكاني.

إذن فمن خلال بحث آبيا المستمر في تحقيق البعد الثالث للمنظر المسرحي فضلاً عن محاولته التنسيق في فضاء العرض بين الأحجام والخطوط والمسافات والتصميمات ومحاولته التخلص من الفصل القائم بين خشبة المسرح والجمهور لهو دليل مادي للتخلص من الإيهام من اجل الوصول إلى الصدق الحقيقي في العرض المسرحي عن طريق التجسيم والتشكيل والتوحيد بواسطة الإضاءة.

2. كوردن كريك (1872-1916)

لقد اهتم كريك بتحقيق الوحدة بالعمل الفني وذلك من خلال إخضاع كل شيء لقدراته الذاتية عن طريق استخدامه اللون الذي جعله يمثل رمزاً تعبيرياً في صلب الأشياء أو دلالاتها وبما ينسجم مع روح المسرحية إذ إن رغبته كانت واضحة من البداية في التخلي عن مبدأ الإيهام في التصاميم التي كان يقوم بها وذلك أيماناً منه بقدرته على خلق عوالم تكون برمزيتها وتجريديتها ذات تأثير اكثر مما تحدثه عملية محاكاة الطبيعة في المناظر الإيهامية.

وعلى الرغم من اتصاف تصاميم كوردن كريك بالضخامة إلا إنها اتسمت كذلك بطابع البساطة والابتعاد عن كل شيء زخرفي ، مجسداً الشكل المسرحي من خلال اللون، والإضاءة والخطوط والمساحات بحيث انه لم يستعمل في تصاميمه " إلا بضع ستائر

وشبابيك من الضوء يسقطها على مناظر ساذجة صنعها من الكرتون والابلكاش.. فسرعان ما تنسى أبعاد المسرح وتشعر بأنك في عالم بلا حدود وذلك بقدرته على الانسجام التام والتناسب الدقيق بين الأضواء والخطوط بحيث يحدث التغيير في المنظر كله باستمرار وأنت جالس مسحور مما ترى"[13] وهنا تبرز قوة كريك في استخدامه للإضاءة والألوان رغبة منه في التأكيد على روح العرض المسرحي وذلك بتلاعبه بمحاور اللعبة التشكيلية المنظرية بوساطة الإضاءة والخطوط والألوان وذلك بتطويع المنظر لها وباستخدامات متنوعة.

ويرى الباحث بأنه من خلال ما تقدم في دراستنا عن أدولف آبيا وكوردن كريك نجد هناك منطلقات فكرية وأخرى جمالية في العرض المسرحي مشتركة بينهما على الرغم من إن هناك خصوصية لكل واحد منهما فكلاهما يؤكدان على إلغاء الجدار الرابع وعد الجمهور العنصر المبدع في العرض المسرحي كما انهما اعتمدا على عنصر الإيحاء في التعبير وذلك من خلال التأثيرات الضوئية أو الموسيقية. كما استخدما المنظر ذو الأبعاد الثلاثة وتجانس العرض المسرحي وعدا اللون والإضاءة من المكملات الرئيسية للديكور وذلك بوصفهما المفسر للنص المسرحي أو اللغة المسرحية التي بواسطتها يتم معرفة رؤى المخرج الإبداعية ، ولهذا كله يمكننا القول إن آبيا وكريك قد فتحا الطريق أمام البحث عن المناظر المسرحية الحقيقية من خلال الكشف عن الفلسفة الحقيقية للفضاء المسرحي الذي يحويها.

3. انطوان آرتو (1896-1948)

تعد دعوة أرتو في إلغاء المنصة و الصالة امتداداً لكل من دعوة أد ولف آبيا وكوردن كريك إذ يقول " إننا نلغي المنصة والصالة ونضع بدلاً منهما مكاناً وحيداً بلا حاجز من أي نوع كان بحيث تنشأ علاقة مباشرة بين المشاهد والمسرحية لان المشاهد وقد استقر وسط الحدث يصبح محاطاً ومتأثراً به"[14] ويرى الباحث من خلال ذلك تلمس أمرين:

الأول: رفضه لخشبة المسرح.

الثاني: اهتمامه بالعروض الجماعية التي تجمع بين المتفرج والممثل بحيث يتضح من خلال ذلك بان دعوة آرتو ليست فقط ضرورة جمالية لابد منها بل هي نداء أعلنه

آرتو من اجل خلق لغة تمثيلية بشكل مسرحي خاص ينتمي إلى البانتوميم واستعمال دمى ضخمة من اجل تحرير القدرات السحرية الكامنة في جسم الممثل وبالتالي في الفضاء المسرحي ولكن المسرح يجب أن لا يتوقف عند حدود تجريد لغته من الشعرية إلى الحسية بقدر ما يتوجب عليه أن يعثر على أساليبه المقدسة فيقول " سنهجر صالات العرض الموجودة حالياً وننتقل إلى أماكن أخرى وفقاً للأساليب التي أدت إلى إنشاء الكنائس والأماكن المقدسة"[15] وما دعوته تلك إلا بحثاً عن أماكن جديدة تلائم الطقوس الدينية الأولى والبدائية وتتوافر على الرقص، وعلى المسرح أن لا يتوقف على ذلك بل يجب أن يتحول إلى "[16] نار حارقة وليس إلا مرآة عاكسة بل يجب أن يكون كالطاعون بين البشر" في قسوته يحرر كل متفرج من غرائزه الغامضة.

4. جيرزي كروتوفسكي (1933)

يعد مسرح كروتوفسكي امتداداً لمسرح آرتو ومن تأثيراته أسس كروتوفسكي مختبره المسرحي في بولندا الذي سمي فيما بعد (المسرح الفقير) وهو مسرح اهتم وكرس جهوده كلها في البحث عن عمل الممثل والممثل نفسه من خلال التكنيك الذي هو جوهر فنه.

لم يكن كروتوفسكي يقصد التركيز على أي عنصر من عناصر العرض اكثر من تركيزه على ما يعطيه جسد الممثل وإمكانياته مبتعداً عن كل أشكال البهرجة والإسراف في استخدام التقنيات ومما يؤيد هذا الرأي أن المسرح البولندي في هذه الحقبة قد تميز بتصميماته الهائلة والفخمة للديكور والمناظر المسرحية لذلك فان ظهور كروتوفسكي في هذه الحقبة قد أوقف إلى حد ما ذلك المد المتوالي الذي سيطر على المسرح البولندي وقد رفض كروتوفسكي المسرح الحديث الذي أطلق عليه (بالمسرح التجميعي) لقد اكتشفنا إن في المسرح كثير من العناصر الزائدة عن الحاجة وانه بالإمكان إلغاء هذه العناصر ، فالمسرح يمكن أن يوجد بدون مكياج أو ملابس أو مناظر مسرحية وبدون مكان للتمثيل منفصل عن مكان الجمهور (خشبة المسرح) وكذلك بدون إضاءة أو مؤثرات صوتية .. الخ"[17].

أن دعوة كروتوفسكي كانت مبنية على رد فعل للزحف الواسع في تطور التقنيات في مجال السينما والتلفزيون إذ انعكست تأثيراتها على المسرح باستخدامها في العروض

المسرحية إلا انه لن يرى ضرورة بان يتجه العرض المسرحي في هذا الاتجاه للسعي نحو إمكانيات تكنيكية متقدمة " فمهما حاول المسرح أن يتطور آلياً باستخدام الإمكانيات الميكانيكية فستظل تكنولوجيا المسرح اقل فعالية و أدنى مرتبة من تكنولوجيا الفيلم والتلفزيون وبالتالي فإنني أدعو إلى الفقر في المسرح (ونحن في العمل المسرحي) قد توقفنا عن استخدام نظام الخشبة والصالة واصبح شعارنا لكل عرض المكان المناسب له بالنسبة للممثلين والجمهور على السواء"[18].

وفي الواقع أن كروتوفسكي رفض صنيعة المنصة المنفصلة عن الجمهور ودعى إلى صالة تجمع الممثل والجمهور لخلق حالة التواصل الحقيقي بينهما وقد قدم كروتوفسكي أعماله في أماكن مختلفة وأوضح لنا دور الممثل وعده الأساس للعرض المسرحي و ألغى العناصر التشكيلية التي لها وجود مستقل بعيداً عن شخص الممثل على " أن يخلق الممثل بنفسه قطع الديكور فبالاستخدام المنضبط للحركة والإيماءة يحول الممثل الأرض إلى بحر أو مائدة إلى كرسي اعتراف أو قطعة إلى كائن حي .. الخ"[19].

ويرى الباحث إن معارضة غروتوفسكي للمنصة التقليدية ومحاولته في إعادة التنظيم المساحي للعرض المسرحي قد وضعنا أمام صيغ معمارية جديدة لكيفية تنظيم المساحة بالشكل الذي تكون فيه قادرة على تلبية احتياجات كل عرض مسرحي ولكن هذا لا يعني بان كوروتوفسكي رفض المنصة او الديكور ، بل كان يهدف من كل ذلك إيجاد صيغ جديدة لهذه المنصة وان استعماله لبعض من الأثاث والأدوات هي في الحقيقة جزء من المنظر المسرحي والتي استبعد عنها عناصر البهرجة والبذخ الكبيرين.

ب.الخروج من مسرح العلبة* (التقليدي).

1.جان فيلار (1912-1971)

وهو مخرج فرنسي عرف بمحاولته التجريبية للخروج من مسرح العلبة حتى انه قد هجر " نهائياً الأبنية المسرحية التي كانت على الطريقة الإيطالية لانه قد أحس بضرورة الحاجة إلى معمار مسرحي مختلف تكون له القدرة على تحقيق التواصل بين الجماهير والعرض المسرحي"[20] ، وتعد دعوة جان فيلار امتداد لدعوة آرتو وجاك كوبو** من اجل التخلص من فخامة المناظر المسرحية واختزالها . لقد أدرك جان فيلار فعلاً بان المسرح هو فعالية جماهيرية هدفها تحقيق الانسجام الاجتماعي والثقافي من اجل

خلق مجتمع المدينة الحضاري والمسرح المستقل لذا فقد قام بإنتاج كافة الألوان المسرحية من كل العصور محاولة منه " تحقيق التوحد العضوي والفكري بين العرض والجمهور لانه سعى إلى تكوين مسرح جماهيري لا يعتمد على الفخامة في تقنياته وذلك من اجل خلق علاقة حميمة بين الجمهور وفي مختلف طبقاته"[21]، وقد ساعده في ذلك المناقشات التي كان يعقدها مع جمهوره المسرحي هذا بالإضافة إلى السعر المخفض للتذكرة المسرحية إلى الحد المناسب التي لا تشكل عبأ على مقتنيها. إن هذه الدعوة التي نادى بها فيلار ومن سبقه أرجعت المسرح إلى جذوره الطقوسية الأولى عندما كان قريباً من الطقس الديني الدرامي الذي لا يستغني عن مشاركة الجمهور الوجدانية ومن جانب آخر فإنها تعد تجارب ضرورية للمزج بين المسرح كطقس والمدينة كفضاء يمكن أن يؤثر أحدهما على الآخر.

2. ماكس راينهارت (1873-1943):

احد المخرجين النمساويين الذين صاغوا مسرحاً جديداً يختلف نسبياً عما كان عليه بالسابق وبالتالي كان منفتحاً على المعاني العميقة للحياة وذلك من خلال طرقه أبواب حيل الاكتشافات الميكانيكية في مسرح العلبة التقليدية متجاوزاً بذلك عرف المسرح التقليدي ومؤسساً للسينوغرافيا على أساس التلاعب بالإضاءة والألوان واختفاء وظهور الديكورات التي تعمل على تبجيل الواقع من خلال تغييره جمالياً ونقل مواضعه مما أدى إلى تنوع أساليب هذا المخرج.

لقد كانت إحدى طموحاته أن يكون المسرح الحديث مثلما كان عليه المسرح القديم (الإغريقي) وذلك باحتوائه الحياة وهمومها لذا فقد " لمس إمكانيات المسرح المدرج وفائدته وذلك لما له من قدرة على التحرر من القيود التي يفرضها مسرح العلبة فجمع بين المسرح الحديث والمسرح الإغريقي فادار وجهه نحو العصر الوسيط يأمل في المناهج الحديثة التي اكتشفها إحياء (الأسرار) والمسرحيات التي كانت تقدم في العصور الوسيطة"[22] ، لذا فقد ركز اهتمامه على أبنية الكنائس مستفيداً من جماليات الفضاء المسرحي سواء كان ذلك داخل الكنيسة أو خارجها من اجل إتاحة الفرصة من جديد للجهور وذلك بخلطهم مع الممثلين وكأنهم يؤدون طقوساً جماعية دينية احتفالية اجتماعية. واعتمدت تجارب راينهارت على :

" 1. المسرح بالنسبة له ليس مؤسسة أخلاقية لتعليم النـــاس وارشـــادهم وانمـــا مجتمـــع للمشاركة الوجدانية العاطفية.

2. اهتم بإيجاد علاقة مناسبة بين المتفرج والعرض ولم يقصد هنا التقارب الفيزيقي بـــل التقارب العاطفي.

3.اهتم بالتوحيد بين المسرح والصالة وبالتالي التقريب بين الممثلين والجمهور ولذلك كان يعمد في كل مرة على إعادة خلق الترتيب المساحي للعمل المسرحي عند إعداد كـــل عرض مسرحي واهتم بالمساحات الواسعة التي تقام بها العروض المسرحية اهتمامـــاً منه بالفضاء المسرحي الإغريقي ولذلك كان له أعمال كثيرة مثلت ما قلناه سابقاً مثل إخراجه أوديب الملك وتقديمها في سيرك برلين واخراج هاملت في بنايـــة للمســـرح الألماني بعد ان رفع ثلاث صفوف من مقاعد الصالة ومد المسرح الى الأمام وهـــو بذلك يقربها من المسرح الاليزابيثي"[23]، إذاً وبعد هذا يعد راينهارت من المؤصـــلين للمسرح وذلك لدمجه بين أساليب المسرح القديم والحديث.

3. بيتر شومان (مسرح الخبز والدمى)

تأسس عام 1962 على يد بيتر شومان في الولايات المتحدة الأمريكية ويعتبر من المسارح التي برزت " نتيجة للأوضاع السياسية و الاجتماعية في الولايات المتحـــدة"[24] وذلك من اجل تغيير الواقع الذي فرضته السياسة الأميركية على الشعب.

تتكون فرقة شومان من عدد من الأشخاص يتـــراوح عـــددهم بـــين (15–100) شخص وذلك حسب الحاجة " فكانت الفرقة تقوم بصنع أدواتها بنفسها من مـــواد تجـــدها، ملابس قديمة وصحف ومجلات وما إلى ذلك حسب المتوفر من دون البلوغ والإســـراف في الأدوات والإكسسوارات المسرحية وكانت تصاحب الفرقة دمى ضخمة يبلـــغ طولهـــا اثني عشراً قدماً أحياناً وكان يتم أثناء العرض أكل الخبز بين المشاهدين"[25]إذاً فمن خلال ذلك يتضح ان فضاء الشارع الذي استخدمه بيتر شومان هو ليس فقط مسلك ممدود على الأرض محاط بالفضاء الخارجي بل هو مع ما يحيطه من أبنية ومشاهد طبيعية يمثل بيئة خارجية تحمل مناظر مسرحية استفاد منها شومان بجعل الشارع مـــرآة تعكـــس واقـــع المجتمع الذي يعيشه لذا يهدف شومان في أعماله المسرحية إلى خلـــط روح المشـــاركة والروح الجماعية بين الممثل والمشاهد من خلال تقريب المشاهدين من الممثلين وإشراكهم

في التمثيل واكل الخبز هذا من جهة ومن جهة أخرى فضاء المسرح الذي استخدمه شومان هو فضاء جديد للعرض يمكن الحصول عليه بسهولة لانه متوفر وفي أي وقت يمكن أن يعرض فيه . وهنا يجب التنويه بان تجربة شومان لا تعتبر الوحيدة لان هناك الكثير من التجارب العالمية في الخط البياني نفسه الذي يميل إلى الوراء ولكن بتقنية تختلف عن السابقة وذلك بحكم التطور الذي سار فيه بشكل خاص والحياة بشكل عام ومن هذه التجارب (المسرح الحي ، مسرح الحوادث ، مسرح المقهورين ، مسرح البيئة ، مسرح الشمس ، مسرح العصابات ، مسرح الغوريلا)* وبشكل أو بآخر فان جميع هذه التجارب جاءت ردة فعل عنيفة للظروف التي تحيط بالمجتمع وتعد هذه التجارب من الأساسيات التي بنى عليها المسرح الحديث شكلاً ومضموناً وصولاً إلى الاتصال الفكري والروحي للجمهور المسرحي وجميعها تدعو إلي الخروج من مسرح العلبة..

إما بالنسبة للساحة المسرحية العربية والعراقية فلقد ظهرت تجارب حديثة تديرها جماعات منظمة محاولة منها لإيجاد صيغ مسرحية مغايرة تلبية لحاجات الجمهور لذا دعت إلى نبذ الأشكال المسرحية الغربية للمسرح فقطعت صلتها بالعلبة المسرحية وتبنت أماكن جديدة يحكمها الفضاء المفتوح بحيث تتوافق مع طبيعة المشاهد وخصوصية ذوقه.

المبحث الثالث

العناصر الجمالية بين المسرح التقليدي والمسرح المغاير

تقدمـــة:

توصف مسارح الفضاءات المغلقة والمغايرة بالعناصر التي تحتويها لان كل عنصر مستعمل فيها يؤثر أولاً على الفضاء نفسه وثانياً على المكونات الأخرى ضمن ذلك الفضاء.وبالتالي سيكون له تأثير على مدى استجابة الممثل والمتلقي.

وهناك شروط درامية يختص بها العرض المسرحي تمثل عناصر جمالية وهي (اللون، الشكل، الكتلة،الملمس، الحركة،.. الفضاء) ولولا وجودها لأصبح فضاء المسرح مجرد فراغ خالي من معالم الحياة لذلك فان العناصر وما بينها من شروط درامية ترتبط بكل معالمها بالممثل والمتلقي بعدهما العنصر المستفيد من مكونات الفضاء المسرحي لذلك كان لابد من التعامل مع مسارح الفضاءات المغلقة والمفتوحة على أساس العلاقة بين

الفضاء والمتلقي والفضاء والممثل وما بينهما وتأسيساً على ذلك إن مسارح الفضاء المغلقة والمفتوحة تحتوي على المكونات الآتية:

" أ. مكونات فيزياوية.

ب. مكونات طبيعية[26].

فالمكونات الفيزياوية هي العناصر التي أوجدتها القدرة البشرية والتي تمثل بدورها احد العناصر الأساسية والمهمة في خلق القيم والتكوينات الجمالية في المسارح والتي تشمل بدورها على ما هو موجود ضمن مسرح الفضاء المفتوح والمغلق. أما الطبيعية فيمكن فهمها من سياق الكلام أي شيء طبيعي لم توجده القدرة البشرية مثل الأشجار ، المياه،... الخ .

ومن خلال ذلك تتضح حقيقة مهمة وهي إن عناصر العرض المسرحي ضمن مسارح الفضاء المفتوح والمغلق(التقليدي) لابد أن تتوافق مع المكونات الفيزياوية و الطبيعية وذلك لما تحمله من دلالات متعددة المستويات والتي بدورها تفرز من خلال انتقالها والتحامها مع بقية دلالات الأحداث (الفعل المسرحي) مسالة الإحساس بالجمال وصولاً إلى المدرك العقلي وأخيرا تثير رؤى اجتماعية وسياسية ودينية بحسب رؤية المصمم والمخرج.

1.اللون والضوء:

وهو صفة بصرية تطلق على كل سطح ومصدره الضوء أي بدون الضوء لا وجود للون وذلك لان الضوء يتحلل فيزياوياً إلى سبعة ألوان يتحدد كل منها بطول موجي له خصوصية تختلف عن الآخر. فعند سقوط الضوء الأبيض على سطح ما فان السطح يمتص جزءاً من الأطوال الموجية ويعكس الجزء الآخر وان هذا الجزء المنعكس هو الذي تتحسسه أعيننا وهو الذي يعطي صفة اللون لذلك السطح، أذن اللون هو " ذلك التأثير الفسيولوجي – أي الخاص بوظائف أعضاء الجسم. الناتج على شبكة العين ، سواء كان ناتجاً عن المادة الصباغية الملونة أو عن الضوء الملون"[27] ويشكل اللون قيمة كبيرة في عملية الإدراك الحسي والجمالي للمنظر المسرحي وذلك لان عملية الإدراك تعتمد على مبدأ الإبصار (الرؤية) هذا من جهة ومن جهة ثانية فان الإدراك هو " استجابة نفسية لمجموعة مركبة من التنبيهات الحسية مصدرها موضوعات العالم الخارجي"[28] إذاً يعد

اللون العنصر الذي يشترك مع عناصر أخرى في تكوين المنظر المسرحي ويغني العرض بوجوده الفاعل بحيث يؤثر على نجاح المشهد ويضفي جاذبية خاصة على الصورة المسرحية التي يراها المتفرج. إذاً فالألوان وبمساعدة الإضاءة المسلطة عليها هي لغة تصاغ بشكل مدروس لإضفاء دلالة أو حالة نفسية موجودة في العرض المسرحي وعلى هذا الأساس يجب أن توزع أجهزة الإضاءة فوق فضاء القاعة والمنصة بشكل مدروس وبعدد مضاعف للحصول على الإضاءة المطلوبة مع تلافي لمعان الإضاءة المباشر في عيون الحضور اضافة إلى تجنب الانعكاسات على الأرضية . وبالتالي القطع الديكورية. وبما أن الإضاءة لها تأثير على الصوت وذلك من حيث امتصاصيتها له ومدى تأثيرها على الانتشار المتجانس له لذا يجب معاملتها مع الصوت معاملة جيدة. وبعد ذلك كان لابد من توضيح مسالة مهمة وهي على المصمم في مسرح الفضاء المفتوح أن يدرك بان الإضاءة في مثل هذه المسارح تفقد كمية اكبر مما هي في المسارح المغلقة. عليه لابد من السيطرة عليها من اجل توظيفها جمالياً ودرامياً لتعبر عن مضمون العرض الفكري إضافة إلى المشهدية البصرية الممتعة للمشاهد.

2. الشكل:

دائماً يأتي الشكل حاملاً لهيئته وكثيراً ما تقترن الهيئة بالشكل إذ أنها تعني الحالة أو الكينونة التي يكون عليها الشكل إذ إن " الشكل هو الصياغة الأساسية للجسم أو المادة بينما الهيئة هي المقوم العام للشكل"[29] يعد الشكل عنصراً أساسياً في العرض المسرحي مقترناً بالإحساس والإدراك الحسي وبالتالي التجانس مع التجربة الإنسانية وذلك لان أدراك الشكل هو عملية عقلية تتم بها المعرفة عن طريق منبهات تأتي من كون " الإنسان نظاماً باحثاً عن المعلومات منظماً لها والشكل إحدى هذه المعلومات"[30] إذ تحكم عملية الإدراك وتحددها عدة عوامل نفسية بيئية ثقافية واجتماعية. إذاً فالإدراك يمكن أن يعتبر مرحلة أو محطة من نسق السلوك لدى كل فرد من أفراد المجتمع وسط ظروفه الخاصة. أي إن الإدراك بمفهومه السلوكي النفسي ليس سوى " المعرفة التي تحصل عليها بفعل مؤثر خارجي مباشر مبني على مدى أحاسيسنا وانفعالاتنا بواسطة الأشياء الموجودة حولنا"[31] وبما إن لكل شكل في المسرح دلالة معينة من خلال الهيئة التي تدلل عليه أو اللون الذي يكون عليه لذا يرى الباحث إن هناك خصائص وصفات للشكل تكمن في النقاط التالية:

1. الشكل يملك خاصية نفسية.
2. الشكل يملك خاصية دلالية.
3. الشكل يملك خاصية درامية.
4. الشكل يملك خاصية جمالية.

وكلها خصائص تعمل لإنجاز الذائقية الجمالية التي تدخل في العمل المسرحي فتزيده غنى وقوة تأثيرية فلذلك لابد من التعامل معها على وفق سياقات مدروسة لان هذه الخصائص تختلف في مسرح العلبة عنها في مسرح الفضاء المفتوح. فمن ناحية الخاصية النفسية فإنها تتميز في المسرح المفتوح بان كل شيء فيها حقيقي ويخضع إلى قيم ومقاييس تعود عليها المشاهد في حياته اليومية، لذا فالفضاء المفتوح يحيل المشاهد إلى الارتياح أكثر من الفضاء المصطنع (مسرح العلبة) فضلاً عن عين الإنسان وسياقات الرؤية البصرية التي تحيل كل شيء إلى البعد المنظور في الصورة داخل الطبيعة، لذلك يكون المشاهد أكثر ارتياحاً وقناعة بما يراه في الطبيعة مسرح (الفضاء المفتوح) ولكن المشاهد داخل مسرح العلبة سيكون أو سيشعر بحقيقة اللعبة بحيث سيتم استخدام تقنيات غش النظر لتجسيد الحالة و إيصال الحقيقة إلى ذهن المشاهد لذا نجد المشاهد أكثر ارتياحاً في المسرح المفتوح عنه في مسرح العلبة. أما في الخاصية الدلالية فان مسرح الفضاء المفتوح يحتاج إلى تأويل شأنه شأن بقية المسارح لان التأويل يحيل الأشياء إلى شيء آخر ولكن ليس بالمستوى الذي يحصل في المسرح التقليدي أما في الخصائص الدرامية وكأن الأحداث حقيقية انطلاقاً من طبيعة المكان الحقيقي والهدف المشهدي الذي تنطوي عليه الدراما في الفضاء المفتوح وأخيرا الخصائص الجمالية فيرى الباحث إن القوة الجمالية التي تقدمها الطبيعة أكثر تأثيراً مما يعطيه الفضاء المغلق . وتأسيساً من كل ذلك يمكن القول إن العنصر الدائم الذي يتجاوب مع الشكل هو حساسية الإنسان الجمالية مع الاختلاف في الفهم الذي يقيمه الإنسان نفسه لكل شكل يراه أو يقع ناظره عليه . أي إن الشكل في مسرح الفضاء المفتوح يظهر تأثيراً على سلوك البشر من خلال اتجاهين " الاتجاه الأول : للشكل تأثير في إدراك الأنماط السلوكية متضمناً الرغبات والدوافع والمشاعر ، الاتجاه الثاني : إن الأشكال الطبيعية وتحت ظروف طبيعية تؤثر في السلوك وطريقة الحياة وبصورة تبادلية عن طريقين أما التواجد الآني ومعرفة الأمور وجهاً لوجه

أو الحضور الذهني الذي يحيل المتلقي إلى الوراء وربطه بما هو فيه الآن بحيث يكون مرتبطاً بمفاهيم وقيم تمثل الربط ما بين عمليات الإنسان الخاصة بإدراكه الحسي والمعرفي"[32] إذاً فبلا شك يمكن أن نقول بان الشكل يمثل أحد العناصر المميزة للعمل الفني والمكملة للعرض المسرحي ذلك لكونه مقترناً بالإحساس الذي يحيلنا إلى الإدراك الحسي وبالتالي التجانس مع التجربة الإنسانية.

3.الملمس:

يعد الملمس في مسرح الفضاء المفتوح والمغلق العنصر الذي يمثل المظهر الخارجي للأجسام الطبيعية والصناعية والذي يمثل التباينات في سطح ذلك الشكل ويوضح عبد الفتاح رياض مسألة مهمة بهذا الخصوص وهي إن " مسألة إدراك الشخص لذلك الملمس بعد رؤيته له يعزيها إلى إن كل شخص يمتلك إحساساً ناتجاً عن الملمس الذي يقع ناظره عليه مصحوباً بادراك بصري له"[33] وهذا يعني بان الإحساس البصري والإدراك يمثلان المحورين الأساسيين في أيجاد المتع السيكولوجية وان الإحساس الناتج عن الملمس يعزز عن طريق مقاييس محددة تؤثر في درجة المتعة بالنسبة للأشكال وان هذه المقاييس هي " درجة الخشونة ، النعومة، درجة الصلادة- الليونة، مستوى اللمعان، درجة الشفافية ، مستوى الانعكاسية"[34] وان هذه المقاييس تختلف بين الأجسام الطبيعية والصناعية وهذا يعني بان للملمس القدرة على تشتيت أو تركيز الإضاءة المسلطة عليه سواء كانت صناعية أو طبيعية لذا على المصمم أن يتعامل بحذر مع الملمس والإضاءة لان جميع الأشكال في الفضاء المفتوح وجدت بشكل متناسق ومتوازن مع الإضاءة الطبيعية أو الصناعية المسلطة عليها هذا من جهة أما إذا تدخلت اليد البشرية في تصنيع بعض الأشكال في مسرح الفضاء المفتوح فهنا يتوجب على المصمم أن يراعها في القيمة اللونية والكثافة الضوئية لكن المصمم في مسرح العلبة يواجه عناءاً كبيراً في مراعاة تلك المقاييس المحددة للملمس عنه في الفضاء المفتوح من اجل إعطاء الشكل في النهاية خصوصية تغني وتساهم في تقوية الإيحاء في التكوين العام للمنظر المسرحي.

4.الحركة:

للحركة تأثير على الشكل وذلك وفقاً للمسببات الإخراجية والفكرية والجمالية التي يضعها المخرج في ذهنه ويمكن تقسيم الحركة على المسرح المفتوح والتقليدي إلى:

1. حركة الممثل.
2. حركة الأشكال بتغيير الإضاءة المسلطة عليها.
3. حركة الأجزاء الديكورية وذلك بتدخل التقنية أو بدونها.
4. المبررات الدرامية التي تتحكم بهذه التحركات بشكل عام.

إن حركة الشكل يمكن أن تعطيه بعداً مضافاً للبعد الأصلي وذلك لان الشكل في حالة السكون يختلف عنه في حالة الحركة أي أن هذه الحركة تحسب للبعد الرابع (الزمن الرياضي) هذا في حالة حركة الشكل من مكان إلى آخر أما إذا كانت الحركة موضعية لا وجود للإزاحة وبالتالي يعد الزمن فيها صفراً فلا يوجد بعد رابع فضلاً عن إضافتها بعداً مضافاً إلى بقية الأبعاد التي ذكرت هو البعد الجمالي الناتج عنها. والمقصود بالبعد الجمالي إن الحركة بمفهومها الانتقالي تكون أكثر إلفاتاً للنظر من الحركة الموضعية وبالتالي تترك انطباعاً لدى المتلقي كونها ليست اعتباطية بل مرتبطة بمبررات درامية تتحكم بها بشكل عام.

إن هناك اختلافاً واضحاً في الحركة بين مسرح العلبة ومسرح الفضاء المفتوح بالنسبة للممثل والأشكال والأجزاء الديكورية والمبررات الدرامية وذلك حسب طبيعة المكان وتصميمه وحسب إعداد المتلقين (الجمهور المسرحي).أما بالنسبة للحركة الموضعية فهي تكون معدومة تقريباً في المسرح المفتوح بينما تكون واضحة في مسرح العلبة. أما بالنسبة للأجزاء الديكورية وحركتها بتدخل التقنية أو من دونها والمقصود هنا الأشكال التي تتحرك وهي ثابتة وذلك بتغيير الإضاءة المسلطة عليها والتي تمنحها بعداً رابعاً هو الزمن أو بتحريكها بدون تسليط الإضاءة عليها وتعمل الإضاءة المسلطة على الأجزاء الديكورية على خداع البصر وهذا ما لا نشاهده في المسرح المغلق/ العلبة/ بحيث يتراءى للمتلقي بان القطعة الديكورية تتحرك إما في المسرح المفتوح فحركة الأجزاء الديكورية تكون محدودة وذلك بسبب طبيعة المسرح المفتوح وتصميمه والأجزاء الديكورية وكبر كتلتها هذا من جهة ومن جهة أُخرى لا يوجد مبرر للخداع البصري للمتلقي في هكذا مسارح بإيهام المتلقي بتحريك الأجزاء الديكورية. وهذا يعني بان الحركة في مسرح العلبة أو المسرح المفتوح لابد من أن تكون على وفق خطة درامية " تبدأ المرحلة الأولى فيها مع حركة أي قطع ديكورية وان هذه الحركة تعطي

للمتلقي تصوراً شاملاً وتعمل على زيادة جوانب التشويق والترقب والشد ثم تليها مرحلة ثانية هي مرحلة تتابع الأحداث لبلوغ الهدف وذلك من خلال زيادة عملية الترقب الذي يولد متعة فكرية للمتلقي ثم تليها مرحلة الهدف الذي يركز المتلقي عليه أثناء حركة القطع من مكان إلى آخر ثم تليها المرحلة الأخيرة التي تعطي فيها المتلقي الحكم من خلال التجمع التراكمي للحركات وذلك للمعاني الفكرية المتولدة أثناء الانتقال من مكان إلى آخر"[35] أما في المسرح المفتوح فطبيعة المبررات الدرامية تختلف وذلك لكونها لا تأخذ هذه المراحل بمثل هذا التعقيد بل تأخذها على وفق رؤى واضحة وسهلة للمتلقي.

إذاً فالحركة يمكن اعتبارها لغة فنية تفسر من قبل المتلقي لصالح العرض المسرحي لذا على كل من المصمم والمخرج التعامل مع الحركة في المسرح المفتوح بحذر وانتباه شديدين لما لها أهمية كبيرة في الشد البصري للمتلقي.

5.دلالات الكتلة في الفضاء المسرحي(المغلق والمفتوح):

الكتلة هي العنصر الأساسي الثاني بعد الفضاء لتكوين الفضاء نفسه وذلك كونها تشغل حيزاً واضحاً وكبيراً في فضاء المسرح . فالكتلة إذاً هي مادة تشغل حيزاً في فضاء المسرح ويرتبط تكوينها الفيزيائي (الطول ، العرض، الحجم) بمحتوى العرض المسرحي فلسفياً واجتماعياً والكتلة كمظهر مادي تخلق فضاءها وفي الوقت نفسه يخلق الفضاء من خلال الكتلة حدوده وهذا يعني بان هناك حالة من التوافق بين الكتلة والفضاء ولا يمكن فصل الكتلة عن الفضاء إذ لا يمكن فهم أحدهما إلا من خلال الآخر فالفضاء ينشأ علاقة تحديد مع الكتلة وبتغيير هذه العلاقة تتغير نوع الفضاءات، فأما أن تكون فضاءات خارجية مفتوحة وذلك إذا كانت تحيط بالكتل (مسرح الفضاء المفتوح) أو أن تكون محاطة بالكتل فتكون فضاءات داخلية (مسرح العلبة) ولكن هذا يدل على إن للفضاء خاصية " تكمن في بنيته القابلة للتحول والحركة في حيوية بحيث تكشف عن تنوع لا ينتهي"[36] وبسبب هذه القيمة الوظيفية التي يمتلكها يمكن التأكيد بعد ذلك على انه خاصية وعنصر لا ينفصلان عن الكتلة وبالتالي المنظر المسرحي بل يشكل وحدة متكاملة مع بقية العناصر الأساسية الأخرى المكونة للمنظر.

إذاً فبعد هذا يمكن أن نقول إن للكتلة دلالات متعددة يمكن تحديدها من خلال دورها في حركة الشكل وذلك لان للكتلة والشكل الذي تتخذه فعل في مجال الرؤية في

فضاء المسرح المفتوح ، هذا من جهة ومن جهة أخرى بان رؤية الأشكال المكونة للكتل عادة ما تكون محكوم عليها مسبقاً والتي هي (الإضاءة، والضوء) ومن خلال تبادلية العلاقة ما بين الشكل وخلفيته وزوايا الأبصار يُخلق التأثير المشهدي في العرض المسرحي وهذا يعني بان الكتلة لا تعتمد في إبراز قيمتها الجمالية على حجمها فقط وإنما على عناصر أخرى هي اللون والملمس والشكل فضلاً عن التوازن الذي يمتلك أهم التأثيرات النفسية في استيعاب المتلقي وان عدم إيجاد علاقة بين الكتل بعضها مع بعض بسبب عدم المبالاة من قبل المصمم بإيجاد علاقة تسبب إرباكاً وجهداً مضاعفاً.

ما أسفر عنه الإطار النظري

1. جر المشاهد قدر الإمكان إلى منصة العرض لزيادة الشد الحسي وبالتالي تصعيد الجو الدرامي
2. تحقيق البعد الثالث بالمنظر والذي لا يتم إلا بعد خلق حالة من التنسيق بين الممثل ذي الإبعاد الثلاثة وبين الديكور أو المنظر المسرحي الذي اعتمد في تلك المدة.
3. أكد التجاوز على مسرح العلبة أو الخروج إلى أماكن مغايرة , العودة إلى المسرح الارينى كونه مسرحا مفتوحا.
4. يمتلك المسرح التقليدي ومسرح الفضاء المفتوح قيما جمالية تضفي متعة ومعرفة لذهن المتلقي وهي (اللون والضوء,الشكل,الملمس,الحركة,الكتلة) ولكن بشكل يختلف احدهما عن الآخر لتداخل القيمة الجمالية معهما بحسب طبيعة الفضاء.
5. اعتماد الوسائل الحسية المسرحية بالاعتماد على المؤثرات الضوئية والموسيقية في تحريك المشاعر.
6. إن عملية إشراك الطرفين(الممثل والمشاهد) في العروض المسرحية يخلق نوعا من التواصل والتوحد الفكري بالعرض المسرحي.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

1.مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من عرض مسرحي واحد اعتمد على التنويع في فضاءات العرض من حيت التقليد والمغايرة فقدم في مسرح العلبة التقليدي(مسرح كلية الفنون الجميلة) ومسرح الفضاء المفتوح (المسرح البابلي الأثري)

2.عينات البحث:

اعتمد الباحث في اختيار العينة بصورة قصديه وفقا للأسباب التالية:

أ. كانت العينة ممثلة لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته.

ب. مدى التباين الحاصل في فضاء العرض المسرحي بين التقليدي والمفتوح .

ج. توفر الدراسات والمصادر الأرشيفية لتلك العينه.

3. منهج البحث:

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي.

4.أداة البحث:

اعتمد الباحث في بناء أداة بحثه على:

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري وعلى الدراسات والمصادر التي تضم العينة وعلى العروض المشاهدة عيانياً والمقابلات الشخصية التي أجراها.

مسرحية (ملحمة كلكامش)*

إن ما يجعل الملاحم تتواصل من عصر إلى آخر ومن جيل إلى آخر هو لكونها مصدرا رمزيا إنسانيا وهذا ما نجده في ملحمة كلكامش التي تحمل خصوصية ثقافة كونية انثربولوجية لها قدرة على اختراق التاريخ والحضارات إنها ذاكرة جماعية تمثل رؤية الكون عبر نظام أدبي وفني مشحون بالرموز والدلالات.إن هذه الملحمة تعد أقدم نص تراجيدي في العالم شغلت اهتمام الباحثين والكتاب والمفكرين والفنانين العرب والغربيين لسمو أفكارها الفلسفية التي تتناول الأسئلة الجوهرية عن الحياة والوجود والوعي بالحاضر والمستقبل إنها تعرض خلال لوحاتها صراع الإنسان ومحاولته بلوغ المستحيل من خلال

كيفية التشبث بالبقاء ولكن هذا المنال ورغم ما يقدم إزاءه من تضحيات وركوب المخاطر والصعاب سرعان ما يتلاشى ويصبح مجرد وهم لكنه يستبدل بخلود من نوع آخر خلود يجسده فعل الخير والانجاز الذي ينفع الآخرين وهو ما يقوم به جلجامش وفاء لمدينته وأهلها وهو فعل الحياة والاكتشاف الحقيقي للبقاء.

في موضوع مثل ملحمة كلكامش يتيسر السرد فيها الذي يحتاج إلى حصافة في اختياره وتحويله إلى حوار مسرحي يتمتع بالتوتر والتشويق، لذا فقد لجأ سامي عبد الحميد إلى التركيز على الأفعال وتقديم الأحداث المروية بأسلوب التجسيد، وتحقق ذلك عن طريق الأجواء الطقسية، والحركات الإيمائية والإشارات والرموز اعتماداً على وسائل تقنية لم تكن قد عرفت في العراق آنذاك، مثل الإضاءة البنفسجية وقطعة القماش الكبيرة في إظهار الصراع بين خمبابا والثور السماوي، والبحث عن النبات في أعماق البحر، وقد عمقت الموسيقى والأغاني المؤلفة خصيصاً لهذه الملحمة في تعميق المواقف والتعبير عن الحالات الإنسانية.

إن لتعدد فضاءات العرض** التي قدمت فيها الملحمة تباينات في العملية الإخراجية ليتلاءم مع طبيعة المكان والحركات التي يؤديها الممثلون فضلاً عن استخدامات المناظر المسرحية حسب طبيعة المساحة الجغرافية وشكلها.

فكان أول عرض للمسرحية على مسرح كلية الفنون الجميلة عام 1977 وهو مسرح صغير وأول ما قام به المخرج هو إطاحته للفواصل المكانية بين المنصة والصالة وجعلها مكانا موحدا حيث طلى الجدران باللون الأسود والرمادي وزينها برسوم مستمدة من وحي الملحمة وأجوائها الأسطورية وكانت المفردة الأساسية لهذه الرسوم هي الحرف المسماري الذي استخدم كتكثيف دلالي لمكان وزمان أسطوريين متصلين بالحضارة السومرية. لقد التزم العرض بالدقة التاريخية في الأزياء والإكسسوار والماكياج وحاولت الإضاءة تعميق الإحساس بالأجواء الأسطورية للأحداث ولعل ذلك كله إضافة إلى عوامل أخرى مثل حركة الممثلين(الجوقة) ودخولهم من القاعة نحو المسرح وطريقة أدائهم للحوارات الجماعية وكذلك رائحة البخور التي عمت المكان وخفوت الضوء وقرب المتفرج من الممثلين وتحسسه لهم عن قرب ووجوده معهم في حيز واحد جعله يتخيل وكأنه في زيارة لمعبد سومري قديم يحيي حفلا طقسيا إلا إن ذلك لم يحل الفضاء المسرحي إلى فضاء

تماثلي تشخيصي إذ إن الديكور لم يلتزم بتوضيح تفاصيل مكان الأحداث بل كان يوحي به من خلال الضوء والملحقات الفنية لرسم صورة أولية تحفز ذهن المتفرج لسد ثغراتها المكانية وملئها بالتفاصيل .وهنا يرى الباحث بان الفنان المخرج (سامي عبد الحميد) وبمساعدة مصمم الديكور الفنان المصري(احمد إبراهيم) لو حاولا إظهار التفاصيل المكانية على المسرح لما استطاع ذلك المسرح الصغير من استيعابها من جانب ومن جانب أخر لكان ذلك سببا في ضياع التركيز على الحدث وذلك لما للاماكن الأسطورية من جاذبية بحيث تشغل المتفرج عن متابعة الحدث مضافا للخلل الذي سيحصل على خشبة المسرح من حيث حركة الممثلين وتوزيع القطع الديكورية بشكل يخدم العرض المسرحي. منصة لتقديم المسرحية وليست بيئة تعيش فيها الشخصيات وعليه فان هذا العرض لم يقد لنا تماثلا عينيا مع البيئة التي يشير لها النص وإنما يحدد البيئة بالمكان ويختصرها ليقدم لنا علامات مكانية توحي بالبيئة وتعمق الإحساس بها وتشكل تكثيفا مكانيا لها.كما ظلت خشبة المسرح في هذا العرض خالية تقريبا من البناءات الثابته مكتفية بالمفردات المكانية البسيطة والمتحركة وذلك لمتابعة حركة المكان وتبدلاتها فمن المعلوم ان المكان الملحمي والأسطوري يتسم بسعته وتحركه في أماكن عدة ففي ملحمة كلكامش هو تارة في مدينة أوروك وأخرى في معبد الإله شمش وأخرى في غابة الأرز وأخرى في البحر ثم في العالم السفلي وأمكنه أخرى غيرها ولكي لا يضيع المسرح الصغير بعدد وافر من قطع الديكور فقد اختزلت مفردات الأماكن إلى أقصى مدى ممكن من خلال الإضاءة في مشاهد عديدة منها مشهد المعبد ومشهد قتل خمبابا حيث استخدمت الإضاءة فوق البنفسجية وكذلك في مشهد الصراع مع الثور السماوي ومشهد البحث عن نبات الخلود في البحر حيث استخدم المخرج قطعة قماش كبيرة زرقاء في حركة متموجة للإيحاء بالبحر وقيام الممثلين بالإيحاء بعملية نقل عصي(المردى) بين كلكامش واورشناي ومشاهد أخرى غيرها حيث يحاول الضوء المساهمة في إنشاء المكان وتعميق الإحساس به.

أما العرض الثاني فجاء في (المسرح الروماني) في آثار بابل ليكون أكثر انسجاماً مع المكان ويحضر في مرجعياته التاريخية ويقترب من طرازية المكان، لكنه كان بحاجة إلى عدد اكبر من الجوقة لسعة المساحة الجغرافية والحاجة إلى ملئها بالحركات، وإجراء

تغييرات في العملية الإخراجية لكي تستوعب المسافة ما بين المشاهدين والممثلين فوق (الارينا) خشبة المسرح. ولفقر المنظر من التأثيث إذ اعتمد على الدكات البسيطة الموجودة في الآثار، لذا اضطر المخرج إلى استغلالها بشكل متكرر لكسر الروتين الحركي وإيجاد مستويات متعددة وخلق تكوينات جديدة مما فرض مللاً عند المشاهدين. وان بعد المسافة بين مدرجات جلوس المشاهدين والارينا افقد العرض طقسيته، مع عدم وجود خلفية (أرضية) تضع حدود للفراغ الكبير الذي يلف بالمكان مما أضاع الممثلين في فضاء واسع، كان بحاجة إلى فضاء محدد يحصر الأفعال الحركية في حيز يقرب الجانب البصري فيه إلى المتلقي وقد فضحت فيه الإضاءة التلفزيونية (5K) المكان لقوتها وشدتها مما شتت تركيز المشاهدين على الأحداث وافقد المنظر المسرحي حدوده المطلوبة.

إن عدم وجود تقنيات حديثة مثل أجهزة رفع الديكورات (الأعمدة) لغرض سرعة تغيرات المنظر واختصار الزمن وتحقيق إيقاع يرفع من قيمة العرض جمالياً معززاً بإضاءة تحقق أجواءاً أسطورية أفقد العرض قدرة التأثير المطلوبة.

وجاء الماكياج والأزياء ليكملا المنظر المسرحي جمالياً، إذ توافقت الخيوط المغزولة بألوانها المتعددة التي استخدمت بديلاً للشعر (لحاً) في الماكياج للإلهة والشخصيات لتعطي سحراً للشخصية وعظمة لها مع وجود (موتيفات) وحدات رمزية سومرية في الأزياء للدلالة على العمق التاريخي للملحمة ولأعادتها مرجعياً إلى حضارتها، حضارة وادي الرافدين مع اختصارات كبيرة وبساطة في التصميم من دون الإخلال بالطرازية ، عدا إنها منحت الممثل قدرة اكبر في الحركة والانتقال السلس فوق المستويات فكشفت عن تكوينات زادت من قوة تأثير المنظر المسرحي.

إن المشكلة في المنظر المسرحي في آثار بابل هو تأثيث الفضاء الذي اعتمده المخرج ومصمموا المناظر المسرحية، إذ حاول الاقتراب أو التطابق مع المرجعيات الايقونية والتاريخية لكن مع التجريدات، وبقي الجانب الوظيفي مكملاً للجوانب التعبيرية وحملت الدلالات مدلولات عدة في الاستعارة أو المشابهة أو التضاد، واكتسب العرض أبعاداً جمالية سيّقت بحسب الطبيعة الجغرافية للمكان، وقدرة المنظر الطبيعي في ذلك المكان على التأثير بالمتلقي، مع احتفاظه بمرونته بحسب التوافرات الفنية الموجودة في ذلك المكان.

ويبقى التأثير التكنولوجي أقوى في تحقيق عملية الإيهام وخصوصاً في الجو والمكان مع قدرة على استحضار الزمن لكن العرض في فضاء مفتوح يكون اكبر تأثيراً فيما لو توفرت التقنية المطلوبة، لأنه يفتح فضاءاً أوسع ويضم عدداً أكثر مما تضمه مسارح العلبة وخصوصاً مدرجات ومسارح الآثار القديمة، ويشعر المتلقي بحرية في التعامل مع محيطه، وهكذا هو الحال مع الممثلين، ويمكن لهكذا فضاء أن يشبع رغبة الممثل في تعامله المريح مع الحركة وسعتها، انغلاقها وانفتاحها، أي إن باب الاختيار يبقى مفتوحاً بشكل حر للمصمم أيضاً في تحديد مناظره فيما لو استخدمها بشكل مضاف على الآثار إكمالاً لما هو منقوص فيها أو مضافاً لغرض دلالي أو إشاري أو رمزي لكن سامي عبد الحميد لم يفعل لأي واحدة منها في العرض بالمسرح البابلي لذا فقد بقي العرض المسرحي بشكل عام والمنظر بشكل خاص منقوصاً وغير محدد، معتمداً دكات الآثار ذاتها في تغيير مستويات التكوينات.

الفصل الرابع

النتائج

1. إن تجربة سامي عبد الحميد في مسرحية (ملحمة كلكامش) استمدت خصوصيتها من خلال تبنيه منهج(الانتقائية) و(التجريب) في مجمل العروض التي عمل عليها لهذا غادر في بعض أعماله مسرح (العلبة الايطالي) وقدم أعمالا أخرى في أماكن (مغايرة) كون هدفه انصب في نقل التجارب العالمية وتطويعها محليا للنهوض بمستوى المسرح العراقي لذلك كانت خبرته في هذا المجال بداية بسيطة وتتخللها بعض الهفوات وعند العودة إلى مسرحية ملحمة كلكامش في المسرح البابلي نلاحظه اعتمد في سينوغرافيا العرض المسرحي على معطيات المكان (المسرح البابلي) ومن دون مناقشته لشكل المعمار وما يحتاج إليه بحيث تم توظيف المكان وفق مشهدية مغايرة لما كان يجب أن يعمل عليه,ولذلك وعلى الرغم من إن العرض المسرحي البابلي أكثر انسجاما مع المكان من خلال التزامه بالطرازية لكنه كان بحاجة إلى عدد اكبر من الجوقة لسعة المساحة الجغرافية فجاء الماكياج والأزياء ليكملا المنظر المسرحي جماليا مع وجود الوحدات الرمزية السومرية للدلالة على العمق التاريخي للملحمة ولإعادتها مرجعيا إلى حضارتها أما بالنسبة للعرض بالمسرح التقليدي على

الرغم من التزام المخرج (سامي عبد الحميد) بالطرازية من خلال الماكياج والإكسسوار ومحاولات الإضاءة تعميق الإحساس بالأجواء الأسطورية للإحداث ورائحة البخور إلا إن المكان المسرحي لم يحيلنا إلى مكان تماثلي تشخيصي بحيث ظلت خشبة المسرح منصة لتقديم المسرحية وليست بيئة تعيش فيها الشخصيات الأسطورية لذلك فالعرض لم يقدم لنا تماثلا بيئيا مع البيئة التي يشير إليها النص.

2. إن قرب المشاهدين من الممثلين ووجودهم معهم في حيز واحد اكسب العرض بالمسرح التقليدي طقسية أكثر منه بالمسرح المغاير(المسرح البابلي) بسبب بعد المسافة بين مدرجات الجلوس للمشاهدين والارينا وهذا إخفاق يحسب على المخرج (سامي عبد الحميد) في تجربته للخروج إلى مسرح مغاير.
3. ساهمت الإضاءة في العرض المسرحي التقليدي بشكل رئيسي بإنشاء المكان وتعميق الإحساس به أما الإضاءة التلفزيونية (بالمسرح البابلي) المغاير(5k) كشفت المكان لقوتها وشدتها مما شتت تركيز المشاهدين على الإحداث وافقد المنظر المسرحي حدوده المطلوبة لذلك فقد العرض قدرة التأثير المطلوبة كون المخرج (سامي عبد الحميد) غفل استخدام إضاءة خاصة تحقق اجواءا أسطورية فابتعد عن استخدام التقنيات الحديثة في مسرح الفضاء المفتوح(المسرح البابلي) مثل أجهزة رفع الديكورات (الأعمدة) للتغيير بسرعة المنظر واختصار الزمن وتحقيق إيقاع يرفع من حدة العرض جماليا.
4. الطرازية في الملابس والديكور كان ظهورها واضحا في كلا العرضين مع امتلاك مفردات كل عرض في أنساقه وسياقاته لإشارات ورموز ودلالات متضادة مع تلك الإيقونات وخصوصا استعاراتها من حقلها سواء كان طبيعيا أم تكنولوجيا.
5. العرض المسرحي في المسرح البابلي اعتمد كليا على الفضاء المفتوح والتأثيث الفضائي ولكن لم يتم استثماره بالشكل المناسب وبما يخدم العرض المسرحي ولكن من جانب آخر هي تجربة جديدة تحتسب للمخرج(سامي عبد الحميد) كونها استمدت شكلها من تاريخية المكان نفسه لذا يمكن عد هذه التجربة تحولا تقنيا وفنيا باستخدام مكان مغاير للمكان التقليدي.

6. إن تحولات المكان المعمارية والمنظرية بين التقليدي والمغاير في مثل هكذا عروض تقترب من تجارب عالمية سابقة وهي إضافة جديدة لعروض المسرح العراقي.
7. المنظر المسرحي في كلا الفضائين كان منقوصا فالأول(التقليدي) تم اختصاره بعلامات مكانية توحي بالبيئة المسرحية الأسطورية والثاني (البابلي) كان المنظر غير محدد اعتمد على دكات الآثار ذاتها في تغيير مستويات التكوينات وفي كلتا الحالتين لها تأثير سلبي على المشاهد.

الاستنتاجات

1. ابتعد المصمم في المسرح العراقي ولاسيما في مسارح الفضاء المفتوح/المسارح المغايرة عن استخدام الإضاءة وتوظيف العناصر التكنولوجيا الحديثة والمتطورة في العرض المسرحي وذلك يرجع إلى عدم توفر الخبراء المتخصصين في هذا الميدان من جانب وعدم اهتمام الجهات المسؤولة والمختصة عن تطوير الكوادر الخاصة بها بهذا المجال من جانب آخر.
2. يفرض مسرح الفضاء المفتوح على مصممي السينوغرافيا أن يضعوا في حساباتهم الممثل لإيجاد مساحة مناسبة له لتنسيق حركته وانسجامها مع مكونات الديكور والمنظر المسرحي بشكل عام وذلك لكونه عنصرا تشكيليا ذا طابع متحرك يعطي للمشاهد تشكيلا جماليا في كل انتقاله أو حركة على المسرح.
3. الفضاء المفتوح أكثر قدرة في استيعاب السينوغرافيا مكانياً في حدود منطقة العرض لسعة المجال الذي يتخذه مساحة للعرض0
4. يخلق مسرح الفضاء المفتوح نوعا من المشاركة الفعالة والبناءة بين قطبي العملية المسرحية (الممثل والجمهور) ويعزز الصدق الحقيقي المتبادل بينهم من خلال عملية التنسيق في فضاء العرض المسرحي بحيث يولد نوعا من التواصل والتوحد العضوي والفكري الحميمي بين العرض المسرحي بممثليه والسينوغرافيا والجمهور لان العروض في الفضاء المفتوح تنحو إلى نوع من الطقسية أو الاحتفالية وذلك لتلاقي حلقات العارضين مع حلقات المتلقين.

5. يتحقق في مسرح الفضاء المفتوح التواصل المباشر بين الممثل والجمهور بحيث لم يعد هناك فصل بين الباث والمستقبل واختلط الممثلون مع المشاهدين وأصبح الكل مساهما في العرض.
6. يؤكد مسرح الفضاء المفتوح أن تكون الأشكال وأرضية المسرح والفضاء منسجمة ومتناسقة وعلى شكل وحدة تشكيلية.

الهوامش :

* هو التجاوز والخروج عن مسرح العلبة التقليدي ويتبنى الباحث هنا وبما يخدم دراسة البحث مسرح الفضاء المفتوح كونه مغاير من حيث التجاوز والخروج عن المسرح التقليدي.

(1) جبران، سعود، رائد الطلاب، معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت: 1967، ص92.

(2) كيروزل، ادين: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة: جابر عصفور، سلسلة كتب شهرية، دار آفاق عربية، بغداد: 1985، ص18.

(2) Edward Casey , Retrieveing the Deference Between Plase and space Journa of Philosophy and visual Arts , Architecture . spave . Painting , cordinati Andrew Benjomin , no.5, 1990, p.54.

(3) ينظر : حسن فتحي ، العمارة العربية الحضرية في الشرق الاوسط ، جامعة بيروت ، 1971، ص 172−182.

(4)Edward Casey, The fate of place : Aphilosophcal History , university of California , press U.S.A, 1997, p.142.

(5) Ibide,same resource , P.209.

(6) Ibide , Edward Casey, p. 272

(7) http:// www.Abd Al- malk Read . com . p1.

(8) Ibide , Same resours, p.1.

(9) Ibide,Same resource , p.2.

(10) فرانك . م. هوايتنج ، المدخل إلى الفنون المسرحية ت:كامل يوسف وآخرون،القاهرة,دار المعرفة, مطبعة الأهرام, ص 327.

(11) اريك بنتلي ، نظرية المسرح الحديث ، تر: يوسف عبد المسيح ثروت ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد ، 1986، ص22.

(12) نفس المصدر السابق ، ص 37.

(13) كوردن كريك ، فن المسرح ، تر: دريني خشبة، القاهرة ، مكتبة الاداب ، 1960، ص 10.

(14) انطوان آرتو، المسرح وقرينه ، تر: سامية اسعد ، القاهرة ، دار النهضة العربية، 1973، ص85.

(15) ينظر المصدرالسابق نفسه ، ص 85.

(16) http:// www. Uisabanline .htm. com.p3.

(17) د. سمير سرحان ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، المركز العربي للثقافة والفنون ، بيروت ، (ب.ت)، ص 150.

(18) د. سمير سرحان ، المصدر نفسه ، ص 150.

(19) المصدر نفسه من نفس الصفحة.

* هو مغادرة من مسرح العلبة بما فيه (القاعة، الخشبة،... الخ)، إلى الفضاءات العامة المفتوحة والتي تستجيب لحالة التطور آنذاك.

(20) سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد /2، ب.ت، ص 276.

** جاك كوبو (1879–1949): مخرج فرنسي ومن الذين كان لهم دور واضح بإعادة التراث والاستفادة منه وتحديداً التراث الإغريقي والروماني واهتم بالممثل باعتباره جوهر المسرح (الباحث).

(21) ينظر المصدر السابق ، ص 277.

(22) ينظر : جيمس لافر ، الدراما أزياؤها ومناظرها ، تر: حمدي فريد ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة : مطبعة مصر ، 1963، ص 204.

(23) ينظر : محاضرات سامي عبد الحميد لطلبة الدراسات العليا ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون المسرحية ، قاعة الدراسات العليا ، 2003.

(24) حياة جاسم محمد ، المسرح التجريبي في الولايات المتحدة الأمريكية ، مجلة الأقلام ، العدد/1، 1979، ص 18.

(25) ينظر المصدر نفسه ، ص 18–19.

* للاستزادة : انظر حياة جاسم محمد ، المصدر السابق ، ص 13–19.

(26) ينظر د. حازم محمد إبراهيم،تأملات في الفراغ،مجلة عالم البناء,العدد 26,القاهرة, 1987، ص 7.

(27) برنا رد مايرز ، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، تر: سعد المنصوري ، القاهرة ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، 1966، ص143.

(28) قاسم حسين صالح ، سيكولوجية إدراك اللون والشكل ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، 1982، ص20.

(29) فرج عبو ، عناصر الفن ، ج1، بغداد، كلية الفنون الجميلة، دار النشر ميلانو – ايطاليا، 1982، ص189.

(30) قاسم حسين صالح، مصدر سابق ، ص 157.

(31) ينظر : فرويد سيجموند وأخرون ، الإدراك ، عرض وتقديم مصطفى غالب ، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت ، 1980، ص11.

(32) Arnheim Rudolf , Art and Visual PercePtion , university of califounia , Press Brekely , 1972, p.(37-40).

(33) ينظر : عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، دار النهضة العربية ، ص288.

(34) See , Ibid ,Arnheim Rudolf , p.50.

(35) see, Atkinson and others , Introduction to Psycholgy , Tenth edition , Har Court Brace Jovano\ic , Inc. , Geneva , 1990 , p.163.

(36) شاؤول بول ، الفضاء التقليدي الطبيعي في المسرح ، القاهرة ، مجلة المسرح، العدد /2، 1974، ص53.

- ترجمة :طه باقر ،إخراج سامي عبد الحميد تم عرض المسرحية في عام 1977 في المسرح البابلي القديم وقبل التعمير من قبل طلاب كلية الفنون الجميلة.

** عرضت المسرحية في أكثر من مكان (مسرح كلية الفنون الجميلة ،المسرح الروماني،المسرح الدائري،مسرح الرشيد) في الأعوام ((1977– 1983–2001))

المصادر:–

أ–المعاجم:

1. جبران، سعود، رائد الطلاب، معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت: 1967 .

ب –الكتب:

1. انطوان آرتو، المسرح وقرينه ، تر: سامية اسعد ، القاهرة ، دار النهضة العربية، 1973.
2. اريك بنتلي ، نظرية المسرح الحديث ، تر: يوسف عبد المسيح ثروت ، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والأعلام ، بغداد .
3. برنا رد مايرز ، الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها، تر: سعد المنصوري ، القاهرة ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، 1966.

4. جيمس لافر ، الدراما أزياؤها ومناظرها ، تر: حمدي فريد ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة : مطبعة مصر ، 1963.
5. حسن فتحي ، العمارة العربية الحضرية في الشرق الاوسط ، جامعة بيروت ، 1971.
6. سمير سرحان ، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، المركز العربي للثقافة والفنـــون ، بيـــروت ، (ب.ت).
7. سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد /2، ب.ت.
8. عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، دار النهضة العربية .
9. قاسم حسين صالح ، سيكولوجية إدراك اللون والشكل ، بغداد ، دار الرشيد للنشر ، 1982.
10. فرج عبو ، عناصر الفن ، ج1، بغداد، كلية الفنون الجميلة، دار النشر ميلانو ايطاليا، 1982.
11. فرويد سيجموند وأخرون ، الإدراك ، عرض وتقديم مصطفى غالب ، منشورات دار مكتبة الهلال، بيروت ، 1980 .
12. فرانك . م. هوايتنج ، المدخل إلى الفنون المســـرحية ت:كامـــل يوســـف وآخرون،القـــاهرة,دار المعرفة, مطبعة الأهرام.
13. كيروزل، ادين: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة: جابر عصفور، سلسلة كتب شهرية، دار آفاق عربية، بغداد.
14. كوردن كريك ، فن المسرح ، تر: دريني خشبة، القاهرة ، مكتبة الآداب ، 1960.

ج-المجلات:

1. حياة جاسم محمد ، المسرح التجريبي في الولايات المتحدة الأمريكية ، مجلة الأقـــلام ، العـــدد/1، 1979.
2. د. حازم محمد إبراهيم،تأملات في الفراغ,مجلة عالم البناء,العدد 26,القاهرة, 1987.
3. شاؤول بول ، الفضاء التقليدي الطبيعي في المسرح ، القاهرة ، مجلة المسرح، العدد /2، 1974.

د-المحاضرات:

1. محاضرات سامي عبد الحميد لطلبة الدراسات العليا ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون المسرحية، قاعة الدراسات العليا ، 2003.

هـــ- الكتب باللغة الانكليزية:

1. Arnheim Rudolf , Art and Visual PercePtion , university of califounia , Press Brekely , 1972 .
2. Atkinson and others , Introduction to Psycholgy , Tenth edition , Har Court Brace Jovano\ic , Inc. , Geneva , 1990 , p.163.
3. Edward Casey , Retrieving the Deference Between Place and space Journa of Philosophy and visual Arts , Architecture . spave . Painting , cordinati Andrew Benjomin , no.5, 1990 .
4. Edward Casey, The fate of place : Aphilosophcal History , university of California , press U.S.A, 1997 .

و-المواقع الاليكترونية وشبكة الانترنيت:

1. http:// www.Abd Al- malk Read . com . 2014/3/3تاريخ الولوج
2. http:// www. Uisabanline .htm. com.2014/3/3تاريخ الولوج

Problematic of Theatrical Space between Tradition and Diversity

Dr. Rau`a Bhnam Abd-Ahd
Emad Hadi Abbas

ABSTRACT

Theatrical space, regardless to its architecture nature, or whether it is circle, Roman theatre, Italian box or a platform in open space, it can be described as a plate that contain the show, depending to its aesthetic, intellectual and sensual nature. There are too many attempts to surpass theatre on its Italian form and to get into the adventure of experimentation, renewal and research for diverse theatre form that leads to finding theatre speech that affects the awareness of the audience. Therefore, the researcher has divided his study to four chapters:

Chapter one: Methodological Framework

It included the problem of the study, its importance, the need for the study, its objectives and limits. It ends up with definitions of the following terms: problematic, traditional theatre, theatre of diverse spaces

Chapter two: Theoretical Framework

It included three sections:

Section one: the concept of space

Section two: it identifies the way of surpassing the box theatre and so included:

a. Surpassing box theatre:
   (1.Adolf Abea/2. Gorden Graig/3. Antwan Arto/4. Gerzey Grotofesey)
b. Leaving the traditional box theatre:
   (1.Jan Velar/2. Max Rainhart/3. Peter Showman)

Section three: it dealt with the aesthetic elements between traditional theatre and diverse theatre.

1. Color and light
2. Form
3. Texture
4. Motion
5. Indications of mass in theatrical space (closed and opened ones)

This chapter ends up with indications of the theoretical framework.

Chapter three: Procedural Framework

It included the society of the study which consisted of one show depended on variety of spaces (traditional and diverse). It is presented in a traditional box theatre (stage of college of Fine Arts) and in an opened space theatre (stage of the ancient Babylon).

Chapter four: it included the results and conclusions of the study, list of resources, appendixes and an abstract in English.