الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة جيلالي ليابس - سيدي بلعباس

كلية الآداب و اللغات و الفنون
قسم الفنون

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه (ل . م . د)
تخصص: سينوغرافيا فنون العرض

تشكيل العرض المسرحي داخل المكان الممسرح: بيتر بروك أنموذجا

من إعداد الطالب:
بن سالم محمد بشير

إشراف الأستاذ:
أ.د. ادريس قرقوى

لجنة المناقشة

أ.د قندسي عبد القادر	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيسا
أ.د ادريس قرقوى	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
د شرقي نورية	أستاذ محاضر –أ-	جامعة سيدي بلعباس	مناقشا
أ.د مباركي بوعلام	أستاذ التعليم العالي	جامعة سعيدة	مناقشا
أ.د عزوز بن عمر	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران	مناقشا
د نقاش غالم	أستاذ محاضر –أ-	جامعة وهران	مناقشا

السنة الجامعية: 2018-2019

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

جزيل الشكر والعرفان إلى الأستاذ الفاضل ادريس قرقوى على ما قدمه من توجيه ونصائح لاستكمال هذا البحث، فكان خير المعلم و الأستاذ.

الشكر موصول إلى السادة الأفاضل، أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقبول مناقشة هذا البحث المتواضع، وعلى ملاحظاتهم الوجيهة وآرائهم القيمة التي ستقدم إثراءا لجوانبه.

كما لايفوتني أن أقدم شكري لكل من ساندني وشجعني لاستكمال العمل من أساتذة وإخوة وأصدقاء.

إهـــــداء

إلى كل جزائري غيور على وطنه

إلى كل من رفع راية التغيير

وشعار غد أفضل لهذا البلد

بن سالم محمد بشير

مقـــــــدمة

مقدمة

غالبا ما تتشابك المفاهيم حول الحديث عن المسرح، ففي حين يرتبط النقاش حول المسرح كفن، يذهب الطرف الآخر في ظنه أن الأمر يخص المسرح كمؤسسة آو مكان أو بناية والعكس أيضا. فالمكان يأخذ حيزا كبيرا في المسرح و الفنون، ثم إن الإعلان عن موعد لتقديم عرض مسرحي يقابله دائما السؤال عن المكان (الموقع) المقدم داخله.

ونجد أن مكان الحدث الدرامي (غرفة كان أو حديقة أو مكانا آخر) هو أول ما يستهل به في كتابة النصوص المسرحية، ليوضح للقارئ موقع الحدث و يسهل عليه تتبع القصة و الشخصيات الفاعلة في المسرحية، ويذهب المخرجين أيضا عند انجازهم للأعمال المسرحية إلى قراءة النصوص و التعرف على المكان الذي يقام فيه الفعل، وهذا إما لنقله إلى منصة التمثيل من خلال تصميم جو العرض من ديكور وإكسسوارات و إضاءة، كما يعود السبب إلى محاولة خلق مكان آخر، يختلف عن المكان الموجود في النص، ليرسم الفكرة جماليا ودلاليا، يريد المخرج من خلاله، لتحقيق اكبر قدر من تقديم للفكرة التي يطرحها النص.

ارتبط المسرح بتطور المكان (البناية) فيه، بحيث آسهم كل منهما في الدفع بالآخر نحو التجديد و التجريب، وظهر ما يسمى بالسينوغرافيا كتصميم لكل ما تراه العين فوق منصة التمثيل، انطلاقا من الرسومات للمناظر الخلفية وتلاؤمها مع أماكن مجريات الأحداث في المسرحية، إلى استحداث أشكال للمنصات وعلاقاتها مع توزيع أماكن جلوس المتفرجين حولها للمشاهدة، فمكان تقديم المسرحية ساير العديد من الأشكال المسرحية والمدارس، بتجريب رواد المسرح منذ عصر الإغريق إلى ما بعد العلبة

الايطالية، حيث أدلوا بدولهم في سبيل النهوض بتطور المعمار المسرحي، وفي نفس الوقت، الخروج بقوالب مسرحية جديدة، محاولة ل تطوير هذا الفن كتابة و إخراجا و تمثيلا.

ولكن في المقابل، وكما يشهد الكثير في وقتنا الحالي، لاقت العروض المسرحية مشاكل عديدة تكبد روادها ومنجزيها "إحراجا"، ولعل ما يبعث ذلك في النفس، عزوف الجمهور عن قاعات العروض و غيابهم الشبه كلي، و لا ينحصر هذا على البلدان العربية أو الأفريقية، بل تعداه إلى دول الغرب، لما شهده العالم من تغيرات اجتماعية و سياسية و ثقافية، إضافة إلى التطورات التكنولوجية.

ونجد بعض التجارب المسرحية، وإيمانا منها في إلزامية تواجد عنصر الجمهور كحلقة من حلقات العملية المسرحية، حاولت جاهدة دراسة الظاهرة وإخضاعها مخبريا لوجود الحلول، وراحت تضع فرضياتها التي من شأنها أن تجد لها منفذا، فكان مرد المشكل تارة في مستوى النصوص و ابتعادها عن قضايا المجتمعات. وتارة أخرى، في استثمارها في نوع معين في حين أن الجمهور يحبذ نوعا دراميا آخر، بالإضافة إلى ما يمكن أن يبعده من قوالب تقليدية و أشكال مستهلكة كثيرا.

من هذا الباب، استقرت الدراسة على موضوع المكان المسرحي (مكان العرض) وكيف للبحث في طياته والاشتغال على تطويره، أن يساهم في الدفع بعجلة الفن المسرحي للعودة إلى مكانته الاجتماعية و الثقافية والسياسية، وذلك بالاستثمار في أماكن بديلة للاماكن التقليدية التي استنزفت كل محاولاتها في جذب الجمهور وإغراءه لحضور العروض، فاختصت دراستنا بالتركيز على هذه الأماكن التي من وظيفتها تقديم العروض واستثمارها كأمكنة للعرض المسرحي لمدة من الزمن (سوق، مقهى، ملعب كرة القدم، ساحة جامعة...).

إن تطور المسرح عبر العصور المختلفة، أسهم كباقي الفنون الأخرى في ظهور خصائص تشكيلية و تعبيرية من شأنها خلق صورة جمالية ودلالية للعرض المسرحي. وصار لفنون التشكيل و التصوير حصة الأسد في تطور مفهوم السينوغرافيا وتصميم المكان من حيث دعم القيم الجمالية والدلالية للعروض المسرحية، والذي يركز عليه المخرج\السينوغراف، مستندا على عناصر التشكيل و أسسه الجمالية لخلق الصور المشهدية، انطلاقا وعملا بما يقدمه النص المكتوب و الحوارات المنطوقة وما تمليه أفكاره. فلقد اقترن مصطلح السينوغرافيا بتصميم مكان التمثيل تصميما تشكيليا، وتعداه إلى مكان جلوس الجمهور، و ارتبطت فنون التشكيل و التصوير بالفن المسرحي عبر العصور، وهذا من خلال توظيف هذه تقنياته ومدارسه في صياغة البنية الدلالية للعلامات والشفرات للمكان المسرحي، لخلق صورة تعبيرية للمشاهد المسرحية.

جاء موضوع البحث "تشكيل العرض المسرحي داخل المكان المسرحي، بيتر بروك أنموذجا"، ليدرس مدى إمكانية الأماكن الممسرحة من خلق شكل جديد للمتفرج حين يقتحم العرض أماكن حياته اليومية، بشرط أن يتوفر هذا العرض على قوام الفن المسرحي من نص وإخراج وتمثيل، مع أن نسبة الاختلاف و التعامل مع هكذا أماكن مؤكدة، لما يميزها من ظروف غير التي تتوفر داخل بنايات المسارح الغربية. وهو الإحساس نفسه بالنسبة لفريق العمل المسرحي من كتاب و مخرجين و ممثلين و سينوغرافيين إزاء هذا الصرح، ولهذا جاء التشكيل للعرض المسرحي الكلمة المفتاح لهذا الموضوع، لما يربط كل هذه المفردات، و باعتبار مساحة المكان الممسرح بعشوائيته و فوضويته، يستدعي تعاملا مغايرا، وأخذت الدراسة تجربة بيتر بروك كأنموذج لها لما يناشد به هذا الأخير في إمكانية تحويل أي مساحة فارغة إلى مكان مسرحي.

وتندرج هذه الدراسة ضمن تيار الاتجاهات النقدية الحديثة التي انتهجت تحليلا لخطاب العرض ومادته الفنية، يقف عند أبنيته الداخلية وعناصره المكونة له، من أجل فهم القوانين التي تنظم الظاهرة المسرحية والمجال الدينامي الذي تتفاعل فيه، لتؤدي وظائفها الجمالية والاجتماعية. فالمسرح هو مكان العرض ومكان التلقي وما يشهده الراهن من تفشي ظاهرة عزوف الجمهور، الذي يعد أهم عنصر في العملية الإبداعية، عن قاعات العروض ويطرح بإلحاح ضرورة دراسة عنصر المكان في خطاب العرض، ماهيته، دلالاته، وظيفته التواصلية وإمكانات تحقيق هذه الأخيرة حتى خارج إطار البناية المعروف والنمطي، وذلك من أجل إعادة صلة الترابط الحي بين الحدود الثلاثة المؤسسة لخطاب العرض الممثل/ الجمهور/ الفضاء، وإرجاع المكانة الفنية والاجتماعية والثقافية للفن المسرحي في كامل حيويتها. و بحكم تجربتي المسرحية المتواضعة تمثيلا و كتابة وإخراجا كانت كثيرا ما تهزني و ترعبني تلك الكراسي الفارغة وتثير قلقي ومخاوفي أكثر من الخوف الذي يكابده أي ممثل مثلا في مواجهته لجمهوره الكبير.

و كان الدافع وراء اختيارنا لهذا الموضوع، إيمانا منا بالمكانة الهامة لعنصر المكان في الفن المسرحي، ومن جوهر حضوره المادي والمعنوي في العملية الإبداعية ودروه الفعال في تشكيل المعنى والدلالة. فالفن المسرحي لا يدرك إلا من خلال البعد المكاني، فأول ما يستهل به المؤلف الدرامي هو تحديد مكان الحدث(غرفة او حديقة او مكان خارجي)، حتى يسهل على القارئ عملية استيعاب القصة وتتبع الأحداث التي يستحيل تصورها تجري بمعزل عن فضاء مؤطر لسيرورتها. كما يسعى المخرج من جانبه، لتوظيف أدواته الفنية في رسم ملامح المكان وتجسيد صوره على المنصة، سواء بصورة مطابقة لما جاء في النص في الدرامي أو مختلفة عنه. ويتقمص الممثل شخصية تتغير و تتطور بتطور الزمان والمكان في المسرحية، فتختلف محاكاة الشخصية من الجو الخارجي إلى الداخلي للأمكنة المقدمة في النص

المسرحي، كما يتحدد أداؤه بنمط البناية ومعطياتها المادية بخاصة من حيث الشكل والحجم وطريقة تموضع المتفرجين بالنسبة إليه.

في دراستنا هذه لم نعتمد الفصل بين المخرج والسينوغراف لما يقدمه كلا منهما في مجاله داخل العرض المسرحي، وابتعادا منا عن الغوص في ذاك التضارب القائم حول حدود عمل كل منهما في العرض المسرحي، فاخترنا دمج الاثنين تحت المسمى مخرج العرض، بحكم أنه المسؤول الأول في أغلب الأحيان في تصميم جو المكان المسرحي.

إن المكانة التي تحتلها ثيمة المكان في العمل المسرحي، تدفع الدارس إلى طرح جملة من التساؤلات حول منطلقات البناء السينوغرافي، بما هو تصميم لكل ما تقع عليه الرؤية فوق منصة التمثيل، وحول أسس التشكيل المنصي وضوابطه الفنية، وعلاقات الصياغة المكانية بغيرها من عناصر العمل المسرحي وبناه الوظيفية الأخرى كالنص والجمهور وغيرهما:

- ما سبب الدعوة إلى انتهاج مسرحة المكان من قبل العديد من المخرجين العرب و الغربيين؟
- هل باستطاعة الأماكن الممسرحة تعويض ما فقدته المباني المسرحية من إحساس و استقطاب لحضور الجمهور للمشاهدة؟
- ما مدى توافق العروض المسرحية مع المكان الممسرح المختار لتقديمها داخله؟
- هل يمكن الحديث عن معايير نجاح، لعروض داخل المكان الممسرح، مغايرة لتلك العروض المقدمة داخل الصالات؟

أسئلة كهذه وغيرها، سنسعى إلى الإجابة عنها أو مقاربتها، من خلال مكاشفة مفاهيم المكان وأنساقه التركيبة وعلاقاته مع مفردات العرض الأخرى في هذا البحث، الذي يتوزع على ثلاثة فصول. يأتي في

مقدمتها مدخل، يتضمن مهاد مفاهيمي لمصطلح المكان في الدراسات النقدية وتقاطعاته الدلالية مع غيره من المصطلحات والحدود التي تسبح في ذات الحقل الدلالي والمعجمي كالفضاء والفراغ والحيز وغيرها. تضمن الفصل الأول: "**سيميولوجيا المكان المسرحي وتطوره عبر التاريخ**"، دراسة تاريخية لتطور المكان المسرحي منذ الإغريق حتى ظهور العلبة الإيطالية في عصر النهضة، حيث تعد بمثابة اكتمال للفكر الفني القديم في بلورة المكان المسرحي. كما تضمن هذا الفصل أيضا رصدا لبعض التيارات أو المدارس الفنية الإخراجية المعاصرة التي طورت الاشتغال على المكان المسرحي وبناه الفنية والمعمارية وفتحت أطر ومجالات التجريب عليه من أمثال أدولف آبيا وكريج ومايرهولد وبريخت وغيرهم، بحيث يعد منجزهم الفني بمثابة المرجعية المعاصرة التي يستند إليها مخرجو العصر ومصممو الفنيون، كما شمل النص مبحثا احتوى في جوانبه علاقة السيميولوجيا بالمكان المسرحي.

وخصصنا الفصل الثاني المعنون بـ "**علاقة المكان الممسرح بالتشكيل الفني وعناصر العرض المسرحي**"، لضبط العلاقة بين الفن التشكيلي والمكان المسرحي (المنصة)، وكذا اشتغال مفردات العرض المسرحي داخل المكان الممسرح. شمل الفصل ثلاث مباحث، خصص الأول للتشكيل الفني والعرض المسرحي وخصص الثاني لتعامل الفريق الفني للعرض المسرحي مع المكان الممسرح، كما تضمن المبحث الثالث عرضا لأهم التجارب العربية في مسرحة المكان.

وأخيرا، يتطرق الفصل الثالث الموسوم بـ" **تشكيل العرض المسرحي داخل المكان الممسرح عند بيتر بروك**"، الى دراسة تطبيقية تؤكد من جهة، ما احتواه الجانب النظري في الفصلين السابقين. ومن جهة أخرى، تختص بالتجربة الرائدة لبيتر بروك و مسرحة المكان، فجاء الفصل في ثلاث أجزاء، تمحورت

حول التجريب و المساحة الفارغة لبيتر بروك وكذا دراسة لبعض أعماله المسرحية التي صبت في موضوع مسرحة المكان.

بينما اجتمعت النتائج العامة للبحث في خاتمة، حيث احتوت بعض المقترحات التي تصب في فتح رؤى جديدة للإلمام بمسألة الخروج من إطار الأماكن التقليدية إلى مسرحة المكان.

هناك دوافع ساقتنا إلى البحث في هذا الموضوع، أبرزها:

- الانقراض الشبه كلي للتجارب المسرحية خارج أسوار البناية المسرحية.
- ماتشهده الساحة المسرحية من غياب ملموس لجمهور متذوق للأعمال المسرحية.
- ارتباط الحركة المسرحية بالتقليد دون المحاولة بالخروج بأشكال جديدة تستلهم الحس الفني للجمهور.

أما الأسباب الذاتية التي دفعتني لاختيار موضوع مسرحة المكان عند بيتر بروك، هي اشتغالي شخصيا على رؤى إخراجية تشجع على إمكانية الخروج بالعروض المسرحية وتحررها من بوتقة العلبة الايطالية من جهة. ومن جهة أخرى، ذاك الخوف الذي أصبح يتملكني وأنا أمثل داخل قاعات شبه فارغة من الجمهور.

وتجدر الإشارة إلى أننا اعتمدنا في إنجاز فصول البحث على جملة مصادر ومراجع مختلفة، عربية وأجنبية، ساهمت في إثراء الموضوع من عدة جوانب وإنارة زواياه المعتمة، سواء في شقه التاريخي أو في قسمه التحليلي والفني، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر كتب بيتر بروك: المساحة الفارغة والنقطة المتحولة وكتاب كير إيلام: سيمياء المسرح، وكتاب جماليات المكان في العرض المسرحي

المعاصر –من المكان الخرافي ماقبل الفسفة الى العصر الحديث– لعبد الكريم رشيد، وكتاب لكمال عيد بعنوان: سينوغرافيا المسرح عبر العصور وكتاب روز ايفانز حول التجريب في المسرح ...الخ .

ولا شك أن أي عمل، يبحث صاحبه عن تحقيق النتيجة المرجوة، ستعترضه بعض العراقيل التي تواجهه في انجاز البحث، ومنها نذكر قلة المراجع التقنية للبحوث السابقة حول العلاقة بين العرض المسرحي و المكان الممسرح، وكذا صعوبة الحصول على فرصة للمشاهدة الحية لمثل هذه العروض، ربما لقلتها او نقص في الإعلام بها، بالإضافة إلى عدم توفر الميدان المسرحي على أرشيف للعروض المسرحية، حيث يمكن أن تستند إلى الشروط الأكاديمية في الأرشفة والتخزين. ما يجعل الباحث في الميدان المسرحي يدور داخل حلقات مفرغة للنقد الجاف أو يستعير مادته الفنية من تجربة الآخر.

كما نشير أيضا إلى انه، قد تم الاعتماد على توليفة منهجية تتدرج في إطار تحليلي، وتتلاءم ومادة الفصل وتوجهها المنهجي والمنطقي؛ حيث اعتمدنا في الفصل الأول على المنهج التاريخي لأجل رصد تطورات المكان المسرحي من الناحية الفنية والمعمارية عبر مختلف العصور، وصولا إلى التجارب الإخراجية المعاصرة واعتمدنا في بقية الفصول على المنهج التحليلي الوصفي.

وختاما نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى الأستاذ المشرف إدريس قرقوى، الذي كان له الفضل الكبير في إنجاز هذا البحث وذلك بتوجيهاته القيمة التي مكنتنا من تجاوز كل الصعاب والعقبات وتذليلها في سبيل الوصول به إلى النتيجة المرجوة، كما نتقدم بخالص الشكر إلى جامعة جيلالي ليابس بسيدي بلعباس إدارة وأساتذة وأفرادا، وإلى كل من قدم يد المساعدة من بعيد أو قريب في إنجاز هذا البحث، الذي نأمل ونتمنى أن يكون قد ارتقى إلى المستوى المطلوب وأن يقدم إضافة معرفية في المجال الفني المسرحي.

المدخـــــــــل

المدخل

المكان /الفضاء: إشكالية المصطلح

أولا: الدلالات اللغوية والمعرفية:

شحيحة هي تلك التعريفات التي منحت لكلمتي مكان/ فضاء وما يدور في فلكهما من مرادفات في التراث المعجمي والنقدي العربي، شحيحة ومقترة حين اكتفت بتقديمها مفاهيم مقتضبة متقشفة، تعنى بوصف المظاهر السطحية وتقصر عن النفاذ إلى العمق لتفجير المكنونات الداخلية للمعنى وسبر أبعاده العميقة الغور، فضاقت تلك التعريفات عن الإحاطة بظلال المعنى التي تخلفها الكلمة، وعن قنص الإشارات الشاردة والخفية التي يثيرها فعل استحضارها في الذهن. إن مصطلح المكان والذي كثيرا ما يتقاطع في حقل الاشتغال اللغوي و الفني والنقدي مع مصطلح الفضاء، من المصطلحات التي تثير حولها الكثير من التساؤلات، إذا ما ألقيت في ميدان الدراسة والتحليل،بحيث تتطلب عملية مقاربتها معنويا دربة معمقة وخبرة لغوية ومعرفية وفلسفية واسعة، من أجل الإحاطةبالمعاني الظاهرة والمضمرة ورصد امتداداتها وإشعاعاتها . والحال هنا أشبه بتلك الدوائر المائية المتتابعة والمتواترة التي تظهر على سطح الماء عندما تلقي قطعة حجرة في عمق البحيرة.

لكن على الرغم من ذلك، لم يلق المصطلح ولا الدراسات المكانية المرتبطة به كمفهوم وكموضوع للتساؤل، الاهتمام الكافي في حقل اللغويات والنقد والفلسفات وعلوم الاجتماع العربية ، والحال هذه في المجال النقدي والمسرحي ، إذ لا تستعمل هذه المفردة دون أن يفضي استخدامها إلا إلى مزيد من الغموض والتعقيد. وإذا ما قورن الوضع بما ورد حول الموضوع في الدراسات الغربية، فان هذه الأخيرة قد تجاوزت الفكر العربي بأشواط وخطت خطوات هامة حققت نتائج معمقة في الميدان

البحثي، رغم قلتها أيضا بالمقارنة مع غيرها من المواضيع. وقد شكلت الآراء و النظريات الغربية المستحدثة عن المكانية عموما، انزياحات جريئة أغنت الطرح الفلسفي وسليله النقدي، وشكلت معينا خصبا نهل منه البحث العربي في محاولاته التائقة إلى إيجاد معادل بحثي من شانه أن يوازي الطرح الغربي وينعتق من خلاله من أسر الأزمة النقدية والإبداعية والفنية التي انحبس طويلا بين جدرانها.

فإذا ما انطلقنا في مسيرة رصد المعاني والدلالات من الجانب اللغوي نجد أن مادة (م ك ن) قد وردت في القواميس والمعاجم العربية بمعان متعددة، وإن بدت هذه المعاني مختلفة فيما بينها ظاهريا، فإننا نشعر أن رابطا ما أو خيطا ما يسري بين مساربها الدلالية العميقة، ليحقق وحدة معنوية تتماثل تقريبا و تلك الوحدة الصوتية الجامعة بين أحرف المفردات ، و يتمحور في الغالب حول معنى التموضع بشكل من الأشكال في حيز ما مادي أو معنوي.

فعلى سبيل المثال لا الحصر تعني كلمة "**مكن**" بيض الضبة أو الجرادة ونحوهما [1] والبيضة هي الحيز المكاني الأول الذي ينشأ ويترعرع فيه الكائن الحي. ويقال **مكنت** الضبة إذا جعلت بيضها في جوفها [2] ، و**المكنة** التمكن في السلطان والجاه على سبيل التوسع[3] ، وهو معنى يتضمن أيضا التموضع في حيز ما بشكل يرافقه عامل السلطة والجاه والتوسع، كما أن **المكانة** هي المحلة والموقعة من القلب [4] أي المنزلة التي ننزلها لشخص أو قيمة ما في نفوسنا وذواتنا، ولا يخفى على القارئ ما لهذا المعنى من ارتباط معنوي قوي بمعنى التموضع في حيز ما.

[1] جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، المجلد 13، دار صادر، بيروت، ص 412
[2] نفس المرجع، نفس الصفحة.
[3] نفس المرجع، نفس الصفحة.
[4] نفس المرجع، نفس الصفحة.

أما لفظة **المكان** ويقابلها في اللغة الفرنسية مفردة Lieu وفي الانجليزية place فوردت بمعنى موضع الشيء ومستقره والجمع منه أمكنة وأماكن[1] وأصل التقدير "مفعل" في الميزان الصرفي مثل "مبنى" و"مكتب" وغيرها من أسماء المكان ومصادره، وذلك لأنه موضع لكينونة الشيء، وقد أجري في التصريف على وزن "فعال". والدليل أن الأصل في بنائه "مفعل" لا "فعال" أن العرب تقول قف أو قم مكانك واقعد مقعدك أي أنه مصدر للفعل كان أو موضع له.

وجاء في معجم تاج العروس من جواهر القاموس أن المكان هو الحاوي للشيء، وعند بعض المتكلمين انه اجتماع جسمين حاوي ومحوي، كون الجسم الحاوي محيط بالمحتوي فالمكان عندهم هو علاقة المناسبة بين هذين الجسمين [2]، أي أنه اسم جامع للموضوع والحيز الذي يشغله في الآن ذاته، وذلك بالنظر إلى الأهمية التي تحوزها نقاط التماس الجامعة بين نهايات حدي الموضوع ومحيطه من جهة، ولعسر إمكانية تصور الفصل بينهما أو اعتبارهما مادتين مستقلتين في المحيط العام من جهة أخرى.وفي هذا الصدد أيضا، يورد الشريف الجرجاني في معجمه القيم الموسوم بـ"التعريفات"، تعريفا أكثر عمقا وأهمية حين أورد أن المكان عند الحكماء هو السطح الباطن من الجسم الحاوي المماس للسطح الظاهر من الجسم المحوي، وعند المتكلمين هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده [3] وهو يصنفه إلى :

- **المكان المبهم** : وهو عبارة عن مكان له اسم نسميه به بسبب أمر غير داخل في مسماه كالخلف، فإن تسمية ذلك المكان بالخلف إنما هو بسبب كون الخلف في جهة وهو غير

[1] جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، مرجع سابق، ص 413
[2] محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس ،المجلد التاسع ، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ، ص 348
[3] الشريف علي بن محمد الجرجاني، التعريفات ، ط 1، المطبعة الخيرية ، المنشاة بجمالية مصر ، 1307 ه , ص 100

داخل في مسماه[1]؛ والمعنى أن مثل هذه الأسماء الدالة على الأمكنة (الخلف ، الأمام...) لا تتوضح ولا يتكشف إبهامها بالاكتفاء بما تحمله من معنى في ذاتها، بل بتعديها وحاجتها إلى اسم مؤشر آخر ليفك غموضها و تستمد منه تعيينها وتحديدها ،كقولنا مثلا خلف المبنى، أمام المبنى، جانب الحائط، يمين المكتب ...الخ

- **المكان المعين** :عبارة عن مكان له اسم نسميه به بسبب أمر داخل في مسماه كالدار، فان تسميته بها بسبب الحائط والسقف وغيرهما وكلها داخلة في مسماه [2] .

أما كلمة **فضاء** ويقابلها في الفرنسية كلمة Espace وفي الانجليزية Space فتوحي معانيها دوما بالشمولية والاتساع والفراغ و الانتهاء. وقد جاء في لسان العرب أن الفضاء المكان الواسع من الأرض، وأفضى إذا اتسع، وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه وصار في فرجته وحيزه وحيه وفضائه، والفضاء أيضا العراء الذي لا شيء فيه، والإفضاء الانتهاء. قال الله تعالى: "وَكَيْفَ تَأْخُذُونَهُ وَقَدْ أَفْضَى بَعْضُكُمْ إِلَى بَعْض"[3]، أي انتهى وآوى بعضكم إلى بعض، وقولنا لا فض الله فوك، أي لا يجعله فضاء فارغا لا سن فيه، والفضاء الخالي والواسع من الأرض، [4] والمفضي الواسع والمفضى المتسع [5].

ولم يخرج معنى الكلمة عما جاء في لسان العرب في غيره من المعاجم، ففي معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي وردت كلمة فضاء من فضا يفضو فضاء، بمعنى المكان الواسع، والنعل فضا

[1] الشريف علي بن محمد الجرجاني، مرجع سابق، ص 100.
[2] نفس المرجع، نفس الصفحة.
[3] سورة النساء، الآية 21، برواية ورش عن نافع.
[4] جمال الدين بن منظور، مرجع سابق، ص 157.
[5] نفس المرجع، ص 158.

يفضو فضوا وفضاء فهو فاض أي واسع، وأفضى فلان إلى فلان، وصل إليه وصار في حيزه[1].أما في تاج العروس للزبيدي، فكلمة الفضاء أيضا من فضا المكان، يفضو إذا اتسع، وأفضى بهم: بلغ بهم مكانا واسعا، وترك الأمر فضا أي غير محكم[2]. ففي هذه المصادر جميعا، لم يخرج المعنى عن الاتساع والانتهاء والفراغ والمساحة الشاسعة. كما تتداول المفردة في عصرنا بمعنى الحيز الخارجي لكوكب الأرض وما يحويه من أجرام وكواكب وسماوات، وهو معنى لا يخلو من الإشارة أو الإلماح إلى الفراغ والمدى الذي لا تحده الرؤية ولا تطاله الأبصار.

ومن خلال ما تقدم، يتبين أن الفضاء أشمل من المكان وأوسع، بل هو يضمه ويحتويه ويعده جزئية من جزئياته. وعلى الرغم من أهمية هذه التعريفات إلا أنها لم تحد من درجة التداخل والتشابك الحاصل بين المصطلحين في الاشتغال العملي والفني، كما أنها لم تجل ستائر الغموض الآسر الذي يموه دلالاتهما ويحجبهما عن الرؤية. لكن مثل هذا الغموض أغرى العديد من فلاسفة الغرب وعلماء الانثروبولجيا للبحث فيه وتقصي ظلاله الأثيرية الهاربة و معانيه الزئبقية العصية على الاستمساك، وسنحاول فيما يلي رصد بعض هذه المقاربات التي استثمرتها الدراسات النقدية في مجال النقد الأدبي عموما والمسرحي على وجه الخصوص.

لقد شغل مصطلح مكان/فضاء في أبعاده المعرفية و سياقاته الفلسفية والإيديولوجية العديد من أعلام الفكر الغربي الحديث، وحظي باهتمام الدارسين من مختلف العلوم والمجالات فكان الميدان الأكثر إسالة لحبر المحللين الانثروبولوجيين وعلماء الفكر والفلاسفة، الذين حالوا استقصاء الدلالات المضمرة و العلاقات الخفية والعميقة بين المكان ككيان حاوي، وبين كياناته المحورية

[1] الخليل بن احمد الفراهيدي، كتاب العين ، تحقيق :عبد الحميد هنداوي ، الجزء 3، ط 1، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2003، ص 327.

[2] محمد مرتضى الزبيدي، مرجع سابق، ص ص 348-349.

المختلفة؛ سواء أكانت تلك الكيانات الحية الدينامية المتحركة أو الأخرى الصماء الثابتة الميتة، وفسروا كل تلك العلاقات من مختلف الزوايا ووجهات النظر.

وبداية نشير إلى أن علماء الدلالة والسيميوطيقا، قد حذروا من استخدام كلمة فضاء لأنه في رأيهم استخدام مبالغ فيه[1] أو لعلها كلمة فضفاضة تتسع باتساع دلالتها وما تشير إليه؛ إذ هي في الوقت ذاته، تشير إلى صفة من صفات المكان، كما تشير إلى الحيز الممتد المتسع عن ذلك يقول غريماس وكورتيس في معجميها اللساني، أن مصطلح الفضاء مستعمل في الدلائلية بمفاهيم متباينة، قاسمها المشترك هو اعتباره كموضوع مبني يتضمن عناصر غير متقطعة، انطلاقا من الامتداد المعبر عنه كاتساع مملوء ممتلئ دون حل للاسترسال[2]. أما الفيلسوف هيدغر، فالفضاء بالنسبة إليه مهيأ بواسطة المكان، وهذا الأخير، يتأسس وجوده على أشياء هي من قبيل العمارات وغيرها من عناصر العمران، وانطلاقا من هذه المقدمات، يخلص محمد بنيس في تعريفه للفضاء والمكان في كتابه عن الشعرية العربية إلى القول، أن الفضاء منفصل عن المكان، وهو مهيأ بواسطته، ومشكل بسببه، أي أن الفضاء بحاجة على الدوام إلى مكان.[3]

إن المكان في الواقع كينونة مركبة من عدة أنساق متداخلة، لا يفصل بينها سوى زاوية النظر ووجهة التناول، وهذه الأنساق تتنوع ما بين النسق الفيزيائي أو المكان الهندسي؛ وهو المستوى المكاني المادي القابل للتكميم والقياس الرياضي ذي الأبعاد الهندسية المحددة والنسق الاجتماعي الذي أسبغت عليه تمثلات السلوك الجمعي للإنسان دلالات مختلفة متنوعة ذات طابع اجتماعي أو إيديولوجي، تختلف وتتمايز بين الشعوب والمجتمعات حسب المستوى الثقافي والذي يتبلور من

[1] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج3،ط3، دار توبقال لطباعة والنشر، الدار البضاء المغرب، 2001، ص 115.
[2] نفس الرجع، نفس الصفحة.
[3] نفس الرجع، نفس الصفحة.

خلال منظومة القيم الثقافية والفكرية المتأرجحة بين ما هو معرفي وما هو انثروبولوجي وما يقع تحت عباءة المقدس، فتجعله بالتالي يختلف من بيئة إلى بيئة ثقافية أخرى، كما يمكن الحديث أيضا عن المكان الأسطوري أو أفضية النماذج العليا بمصطلح كارل يونغ، بدهشتها وصورها المخبوءة الكامنة في اللاوعي الفردي والجمعي، والتي تشكل نبعا رقراقا أصيلا من المنابع التي يستقي منها الشعر والفن معناه وسحره ...الخ من مستويات المكان المتعددة والمتوالدة.

لا تتمظهر هذه الأنساق –كما سبقت الإشارة– منفصلة، بل يتداخل فيها البعد الهندسي بالاجتماعي بالفني بالثقافي، وليس المكان المسرحي سوى أحد هذه الأنساق إن لم نقل انه النسق الذي يجمعها ويحرص على تجليها كلها في وحدة فنية متكاملة.فإذا اتخذنا المسرح الروماني كأنموذج، رأينا كيف يندمج بل وينعدم فيه الماثول الاجتماعي المميز لطبقات المجتمع الروماني مع التحكم الهندسي الروماني اللامع بأبعاد المكان وقياساته الدقيقة، مع الاشتغال الفني المسرحي والدرامي المتميز، إلى غير ذلك من الأنساق التي استطاع المسرح أن يشبكها حضورا في نسق واحد.

ويرتبط الإنسان ببيئته ومكانه ارتباطا أشبه ما يكون بالعضوي أو الأنطولوجي، فهما معا يشكلان طرفي معادلة لا تستقيم ولا يكتمل معناها إلا بتعلقهما معا في نسق واحد، بل إن كل طرف هو بمثابة النسغ الحيوي الذي يمد الآخر بالكينونة والحياة، وكل ما ابتكره الإنسان في مجال العلوم والفنون لم يكن سوى نتيجة لإحساسه العميق، الواعي أو اللاواعي، بالمكان والزمان. وفي هذا الصدد، يرى إسوالد انشبنغلر أحد علماء الانثروبولوجيا المعاصرة، أن تاريخ الرياضيات هو التاريخ الأنطولوجي لعلاقة الإنسان بالفضاء المكاني، ولمحاولاته الحثيثة للحد من شعور الرعب الذي يعتري بواطنه اتجاه هذا العراء الموحش والمجهول الممتد، فكان ابتكار الرقم وكل العمليات العقلية

والمنطقية المنهجية التي تصاحبه و تلازمه من تكميم وقياس لهدف جوهري فحواه تحديد الفراغ الممتد المتسع[1] وترميزه بطريقة تمكنه من السيطرة على العالم المكاني الذي يحيط به، وتساعده على إعادة تشكيله ذهنيا بطريقة يستسيغها العقل، ويكون في متناول العين الباطنة.

فمن خلال هذا الابتكار الدقيق والصارم والمذهل، اكتشف الإنسان وعلل صحة قوانين الطبيعة، التي كانت بالنسبة إليه مصدر قلق وحيرة، بل ومحط تقديس وعبادة،ومن خلاله حقق انسجامه وسط أريحية الفهم والإدراك والإستيعاب، وبلغ نشوة الشعور بتحقيق السيطرة والسلطة على المكان عن طريق الأرقام، كما بين أيضا من جهة أخرى، مدى صحة مقولة غاليليو غاليلي من أن الطبيعة إنما كتبت بلغة رياضية[2]. وليست صفة اللانهائية التي تميز بها العالم الرقمي، في بعض أوجهها، سوى انعكاسا للانهائية الامتداد الفضائي والفراغ المتسع. ولعله لهذا الهدف أيضا، تم ابتكار اللغة التي هي في جوهرها قبض على مجهول العالم وأشيائه بالكلمات المجردة بغاية إحكام السيطرة العقلية عليه.

وقد كان العنصر الرياضي بارزا ومشتركا بين الفنانين على امتداد مختلف الحقب الزمنية والفترات التاريخية، بحيث مثل العامل المشترك الذي تم الاهتداء إليه في بناء الأهرامات المصرية والزاقورات البابلية والهياكل الدورية والمعابد الإغريقية والمسارح الرومانية والكاتيدرائيات الغوطية ...فكل هذه الانجازات الخالدة تمخضت عن التزاوج ما بين العقلي/الرياضي والمكاني مكرسة شعور النفس بحماس ا لـ: نحن_ هنا _ الآن[3].

[1] اسوالد اشبنغلر: تدهور الحضارة الغربية ،تر: احمد الشيباني ، الجزء 1، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت ، د ت ، ص129

[2] نفس المرجع ، ص 130.

[3] نفس المرجع، ص 137.

أما غاستون باشلار، فنجده ينصت برهافة حس وشغف كبير إلى احساس الألفة بين الذات وأماكن عزلتها وأحلامها، وبينها وبين أكثر أماكنها حميمية والتصاقا، و يصغي إلى همس الذات وفضائها الحامي أو فضاء اللاأنا الذي يحمي الأنا كما يسميه. لقد قام باشلار بتطبيق المنهج الظاهراتي في دراسته للقيم الرمزية المرتبطة بالأماكن المتخيلة، وما تتضمنه بين جدرانها من وهج ودفق دائم،كذلك درس تلك الأماكن القابعة بذاكرتها وصورها في دهاليز اللاشعور، سواء تعلق الأمر بالعلية أو القبو، أو تلك الغرف والحجرات التي اختفت من الوجود، لتصبح على حد تعبيره، ملاجئ لماض لا ينسى[1]. إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال في نظره، لا يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، بل هو مكان قد عاش فيه بشر، ليس بشكل موضوعي فحسب، بل بكل ما في الخيال من تحيز،[2] لذا كان البيت في نظره واحدا من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية،ولابد أن يدرس كوحدة أساسية بكل قيمه وكل تعقيده، لأنه حتى وإن أمدنا بصور متفرقة فهو يمنحنا مجموعة متكاملة موحدة من الصور التي تصنع الألفة.

من جهة أخرى، كان الاعتقاد السائد في الفلسفات الإغريقية والكلاسيكية القديمة، يتمحور حول فكرة جوهرية مفادها استقلالية الكيان الزماني عن الكيان المكاني، واستقلال كيان الإنسان عنهما معا؛ فعالجت الهندسة الإقليدية السطوح والمستويات بالاعتماد على البعدين المحدودين، دون أن تصل إلى مفهوم الفراغ ذي الثلاثة أبعاد، أو ترصد فهما أعمق لحركة الأجسام في الزمان والمكان معا. كما برهن أرسطو، ومن نهج نهجه كالقديس أوغسطين وحتى إسحاق نيوتن، أن المكان كيان ثابت استاتيكي وهو مستقل استقلالا مطلقا عن الزمان، هذا الأخير قابع خارج الذات وسابق في

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان ، تر: غالب هلسا ،ط 2، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984، ص 38

[2] نفس المرجع، ص 35.

وجوده عليها، وهو بالتالي مستقل عن حركات الأجسام التي تجري على خطه ومساره.[1] فالحالة الطبيعية لجسم ما، حسب أرسطو، هي أن يكون ساكنا إلا إذا دفعته قوة أو دافع، وقد كان يعتقد قطعا أن الأرض ساكنة تدور حولها الأقمار والكواكب وحتى الشمس[2].

ومن أهم الدراسات التي عنيت بمسح المكان فهما وتحليلا بكل جوانبه الأنثربولوجية وعلاقته الفلسفية والثقافية بالذات الإنسانية، دراسة ادوارد تي هول وأبحاثه حول علم البروكسيماproxémics، والتي ترجمت عن الانجليزية بشكل غير دقيق على أنها علم المكان أو علم المسافات، وهي دراسة يطرح هول فيها الفضاء المكاني باعتباره سلوكا مكانيا للأشخاص، ناتجا لاشعوريا عن وضع ثقافي معين[3]، ويفسر من خلالها كيف تؤثر المسافات المكانية بين الأشخاص في أسلوب التفاعل والاتصال بينهم، آو ما يسميه بديناميكية التفاعل المكاني،وكيف تختلف هذه التأثيرات من مجتمع لآخر ومن ثقافة لأخرى، إنه يؤكد أن هذه المسافات والتغيرات المكانية–عموما– تعطي طابعا خاصا للاتصال، وفي بعض الأحيان، تهيمن حتى على الكلمة المنطوقة ، فتغيير المسافة بين الناس والحركة المستمرة أثناء تفاعلهم مع بعضهم البعض، هو جزء لا يتجزأ من عملية الاتصال[4]، وهي دراسة أفادت كثيرا ميدان التحليل السيميائي المسرحي كما سنرى لاحقا.

لقد حاول الانثروبولوجيون وفلاسفة الفكر، خلال تاريخ طويل، إيجاد العلاقات التي تنشأ من حوار الإنسان مع الطبيعة والحيز الذي يعيش فيه، وتأثير ذلك على أنماط السلوك والثقافة، وكتب

[1] اكرم اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي ،ط 1، دار رسلان ،سوريا ، 2010، ص37.
[2] ستيفن كوهين، تاريخ موجز للزمان من الانفجار الكبير حتى الثقوب السوداء ،تر:مصطفى ابراهيم فهمي ،ط1، دار التنويرللطباعة والنشر، بيروت، 2016، ص 46.
[3] أكرم اليوسف، نفس المرجع، ص 15.
[4] ادوارد تي هول، اللغة الصامتة ، تر: لميس فؤاد اليحي، مراجعة: محمود الزواوي، ط1 ، الأهلية للنشر والتوزيع ، الأردن، 2007. ص 69.

ارنست كاسيرير أن وصف وتحليل الميزة الخاصة التي يكتسيها الفضاء والزمن، هي من المهام الأكثر إغراءا وأهمية للفلسفة الأناسية. وقد مثلت هذه النظريات المعرفية والأبحاث العلمية والفلسفية والانثروبولوجية وغيرها، مما يعسر على هذا المدخل ذكرها أو حصرها جميعا، ينبوعا ثريا أفادت منه المقاربات النقدية التي مورست على النصوص الدرامية والمسرحية، وقاعدة معرفية اعتمدت عليها، لفهم حيثيات الاشتغال المكاني ورصد دلالاته المتعددة. كما أفاد أيضا من المقاربات النقدية البنيوية والسيميائية في المجال الأدبي عموما وقبل التعرض إلى هذه الأخيرة، هذه بعض المصطلحات والمفردات التي تتقاطع أحيانا بمصطلح المكان:

الحيز : وهو من التحوز اي التثبت والتمكث في الأرض وقد ورد في قاموس العين أن حيز الدار هو ما انضم إليها من النواحي والمرافق، أي أن الحيز يشير إلى مكان له حدود معينة.

الفسحة او الفساحة وهي السعة في الأرض ونقول ان الرجل يفسح لأخيه في المجلس أي يوسع عليه .

الامتداد وهو الطول للمكان ومعناه مشابه لمعنى المدة في القياس الزمني.

ثانيا: المكان و الإجراء النقدي:

تعد الدراسات النقدية التي تناولت ثيمة المكان، كمكون دلالي فني في النصوص الأدبية والمسرحية والأعمال الفنية، حديثة العهد إذا ما قورنت بالعناصر المكونة الأخرى كالأحداث والشخصيات وغيرها، وهي تعود في مجملها إلى تلك الجهود القيمة التي خاض غمارها نقاد وباحثين من أمثال جوليا كريستيفا ومخائيل باختين ويوري لوتمان وهنري متران وغيرهم، الذين أفادوا مما قدمته الدراسات البنيوية والسيميائية، وقبلها آراء ونظريات الشكلانيين الروس في ميدان تحليل النصوص، كما نهلت كذلك من معطيات التحليل النفسي والدراسات الأنثربولوجية والاجتماعية والفلسفية، وذلك

بهدف طرح مشروع نقدي في مقاربة النصوص وتحليلها من منظور محدث، من شأنه الارتقاء بالبحث النقدي والتحليل الفني إلى درجة الدقة العلمية. ويمكن أن تشكل هذه الجهود، إذا ما تم استخلاصها وبلورتها في رؤية موحدة، أساسا لنظرية شاملة في دراسة المكان الفني ورصد دلالاته، تثري حقول النقد الفني عموما والمسرحي على وجه الخصوص، وتدفع عجلة الإبداع فيه إلى مديات أرحب. وفي هذه الصدد، يورد الناقد الفرنسي هنري متران، بأنه حقا لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية ولكن هناك فقط مسار للبحث مرسوم بدقة، كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقاط متقطعة .[1]

إن المكان هو الإطار الذي تجري فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخوص، سواء تم إدراكه قراءة أو رؤية وسمعا،وهو الذي يقدم لنا الصورة الشاملة والمكتملة لمجموع الوقائع التي تصنع لنا عالما فنيا مكتفيا بذاته. ويميز النقاد الغربيون بين مصطلح المكان وغيره من المصطلحات التي تتقاطع معه في النسق والدلالة، فعن اللغة الفرنسية نجد توظيف:.... milieux , lieu , espace وعن الانجليزية مصطلحات مثل:space , place، أما في لغتنا العربية، فنجد توظيفات لمصطلح المكان وأحيانا أخرى لمصطلح الفضاء، وهي توظيفات تبين مدى ثراء الدلالة وخصوبتها وتنوعها بتنوع الاستعمال وطرائق الاشتغال فيها، سواء بوصفها مسرحا للأحداث أو موضوعا للفعل[2].

ومن هذا المنطلق، تطفو على السطح أسئلة الفارق الفني والدلالي الكامن بين الفضاء والمكان والاختلاف الإجرائي في توصيفهما وتوظيفهما فنيا ونقديا،و يحدد هذا الفارق بكون أن الفضاء أشمل وأعم وأوسع من المكان، بل أن هذا الأخير، يشكل أحد أجزائه ومكوناته. فلئن تعددت

[1] حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ط 1، المركز الثقافي العربي ، بيروت، 1991، ص 53.
[2] سعيد يقطين قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ،ط 1، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1997، ص 240.

الأمكنة وتنوعت في العمل الفني الواحد، فإن الفضاء هو عالمها الأوسع الذي يشملها ويلفها جميعا تحت سمائه وداخل حيزه[1]. فالمكان من هذا المنظور، يوحي بالبعد الجغرافي أو الموقع المادي المحدد لجريان الحدث وسريان الفعل والذي يشكل ديكورا وإطارا حاويالها وللشخوص الفاعلة فيها، في حين يشير الفضاء إلى مجموع الأمكنة التي تتحرك فيها الشخوص وتتنقل من محطة إلى محطة، وتتحول الأحداث خلالها من حالة إلى أخرى، بالإضافة إلى انه يمتد أيضا إلى ما وراء المحدد والمجسد والمرئي، ضاما تحت جناحه كل ما هو تخييلي أو مستحضر عبر ما هو ذهني وتصوري[2].

فالمكان في الخطاب الفني، متعدد، جزئي، منفرد، ثابت، بل ويمكن حتى تخيله منعزلا عن الحدث الذي يجري فيه، أي دون سيرورة زمنية ودون حركة، بينما يتمظهر الفضاء كوحدة كلية، حيث يتعذر تصوره دون تصور الحركة التي تجري فيه والتي من ضمنها حركة استمرارية المكان واستمرارية تحولاته. وليس معنى ذلك أن الفضاء يتألف من الأحداث أيضا، لكنه موجود بالضرورة أثناء جريان الوقائع [3]، وبذلك فهو يعاش على عدة مستويات. وتورد سيزا قاسم في هذا الصدد، أن النقاد الكلاسيكيون في اللغات الثلاث قد اكتفوا بكلمة مكان /lieu / place، بحيث لم يكن معنى الفراغ /الفضاء بمفهومه الحديث قد نشأ وتبلور، بينما ضاق الفرنسيون ذرعا بمحدودية كلمة lieu /مكان،فبدؤوا باستخدام كلمة espace/فضاء.وبذلك نجد النقاد المحدثين يستخدمون هذين

[1] حميد الحمداني، مرجع سابق، ص 63.
[2] سعيد يقطين، مرجع سابق، ص 240.
[3] حميد الحمداني، نفس المرجع، ص 64.

المعنيين المتقابلين للدلالة على مستويين للمكان، أحدهما محدد يتركز فيه وقوع الحدث والثاني أكثر اتساعا ويعبر عن الفراغ المتسع الذي تتكشف فيه كل الأحداث[1].

إن المكان يتشكل ضمن وحدة كلية شاملة في العمل الفني، مقيما علاقاته ببقية الأجزاء الحكائية الأخرى خاصة الأحداث والشخصيات، وهذا الارتباط الديالكتيكي بين المكان وبقية العناصر هو الذي يمنح الخطاب تماسكه وانسجامه؛ فكل عمل حكائي ينشأ من مسار تحول من النقطة (أ) إلى النقطة (ب)، وجملة التحولات التي يتضمنها الخطاب هي التي تكون تطورات الأحداث الخطية، والأحداث تستلزم بالضرورة شخصيات كعوامل وفواعل بتعبيرغريماس للقيام بها، وهذه الشخوص لا تتحرك في الفراغ، إنما يحدث التحول أساسا من التقاء شخصيتين في مكان جامع للسمات الجغرافية والاجتماعية في نقطة زمان معينة. فمن هذا المنظور يتشكل المكان من خلال الأحداث وباختراق الأبطال له [2].

بل إن شارل غريفل، يرى أن المكان هو الذي يكتب الحكاية قبل أن تسطرها وتخطها يد المؤلف، وحسبه يكفي تعيين مكان ما واقعي أو متخيل ليتهيأ المتلقي لانتظار حدث استثنائي سيحدث في ذلك المكان،يقول: "إن المكان في الرواية خديم الدراما، فالإشارة إلى المكان تدل على أنه جرى أو سيجري به شيء ما، وذلك أنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث". وفي ذات السياق، يخلص الناقد جورج بلان إلى نتيجة مفادها "لا توجد أحداث لا توجد أمكنة" [3]. لذلك يأخذ المكان الدرامي أو السردي الجو العام للأحداث بمأساويتها أو انفراجها أو تأزمها، وللشخوص في طباعها وأمزجتها، وللتطورات في سيرورتها، بحيث تؤدي أدنى مفارقة في تركيب هذه العناصر إلى خلق

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مكتبة الأسرة ، القاهرة ، 2004.، ص 105.
[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء -الزمن -الشخصية)، ط 1، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1990، ص 29.
[3] نفس المرجع، ص 30.

الإحساس بالتنافر في ذهن المتلقي واختلال الانسجام والتماسك في الوحدة الكلية للخطاب، وبالتالي عدم استقامة عملية التلقي المنشودة.

وتربط جوليا كريستيفا المكان الجغرافي في الرواية بدلالته الحضارية والثقافية، فهو بالنسبة إليها علامة خطابية تنشأ في فترة ما من فترات التاريخ، يسودها ويميزها طابع ثقافي وحضاري معين، من شأنه أن يكسب المكان المشكّل روائيا وفنيا قيم تلك الثقافة وطابعها العام وهو ما تسميه كريستيفا بإيديولوجيم العصر[1]، والايديولوجيم هو النمط الثقافي والحضاري العام والسائد في فترة ما. ففي اعتقاد كرستيفا أن بناء المكان الروائي في عصر النهضة مثلا، وهو العصر الذي لم يكتشف فيه الإنسان بعد الفضاء الخارجي ولم يلج التحليل النفسي فيه المستويات العميقة للاشعور الإنساني، يختلف جذريا عن بنائه في آداب القرون الوسطى؛ ففي هذه الأخيرة يتخذ المكان الروائي بعدا عموديا رأسيا من دون إقصاء للبعد الأفقي بطبيعة الحال، وهو يتشكل من جملة تقابلات ضدية متعارضة رأسا، يرتحل الأبطال بين طرفيها في تحقيق الغاية النهائية سلبا أم إيجابا، بناءا أم هدما، فتنعكس من خلالها السمات الأخلاقية والأسس والعقائد التي ميزت الفترة القروسطية، ومن جملة هذه التقابلات: السماء /الأرض ، الجنة / النار ، مكان الطهارة والفضيلة/مكان السوء والخطيئة ...[2]، لكن هذا البعد العمودي، اخذ يتلاشى تدريجيا خلال عصر النهضة لتعوض دلالاته بالكتب المقدسة، ويفسح المجال للبعد الأفقي يحل محله. كما اخذ ينتفي أيضا التقابل بين الأمكنة المتعارضة وما يستلزمه من ارتحالات بين قطبيه ليصبح فيما بعد مكان واحد هو في الآن ذاته للخطيئة والرذيلة معا، وذلك بحسب تحديد الأحداث التي تجري فيه.

[1] Julia kristeva : le texte du roman, approche sémiologique d'une structure discursive, transformationnelle, Mouton Publisher , Paris, 1978, p 182.
[2] Ibid.

نخلص مما تقدم أن المكان مقولة متعددة المفاهيم متشعبة الدلالات، لا يمكن بحال من الأحوال دراستها من منظور واحد أو تناولها من زاوية منعزلة،كما لا تستقيم مقاربتها بالاعتماد على أساس فكري نقدي أو فلسفي وحيد؛ إذ لكل رؤية وسائلها التي تنير بالبحث جانبا منه وتثريه. وسنحاول في ما سيأتي رصد مفهوم المكان المسرحي ودراسته للاستفادة من هذه الطروحات وغيرها التي لم يستطع صدر هذا المدخل احتواءها جميعا.

ثالثا: المكان المسرحي:

لئن استطاعت تلك المقاربات المعرفية والنقدية الأدبية أن تفك بعض المغاليق التي يطرحها مصطلح مكان/فضاء، فانه يؤسس لسؤال إشكالي آخر إذا ما تم الاشتغال عليه في مجال الفن والنقد المسرحي. فالباحث المسرحي يواجه خطابا مزدوجا تؤلفه بنية لسانية لغوية (النص) وبنية بصرية مشهدية (العرض)، ولكل بنية عناصرها المشكلة لها ووسائلها التي تتمظهر من خلالها، وهي ازدواجية تمخضت عنها خصومات عديدة بين أنصار فكرة النص المركزي وأنصار المسرح المركزي، وقد لوحظ هذا الانكسار من قبل في حلقة براغ، لاسيما عند رواد الدراسات المسرحية في القرن العشرين من أمثال أوتاكارزيش، الذي يرى أن العمل الدرامي لا يوجد حقيقة إلا انطلاقا من إنجازه المسرحي وأن النص الدرامي ليس سوى بديلا ناقصا وغير كامل، أو وجيري فلتريسكي الذي يرى أن النص هو الذي يحدد مسبقا الانجاز المسرحي، ويشكل بذاته عملا أدبيا مستقلا في غياب كل تجسيد مسرحي[1].

[1]ازوالد ديكرو وجان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر : منذر العياشي ،ط2، المركز القافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2007، ص 657.

والواقع أن "الضدين" يجتمعان ويتكاملان عضويا في اللحمة الواحدة للخطاب المسرحي، دون تغليب لكفة على حساب الأخرى، ودون أن تتمركز بنية لتهمش أخرى، فكلاهما وجهان لعملة واحدة، لا النص كينونة متعالية ليكون العرض خادما له، ولا هو وجود مبهم ليكون العرض شارحا أو مترجما له، فكلاهما إنتاج فني مختلف الوسائل ومتمفصل بالآخر، بل ويحايثه بطريقة من الطرق؛ فنحن نعثر على إشارات العرض داخل النص المكتوب، ونرى النص لغة منطوقة مسموعة ومرئية خلال العرض. وعلى الرغم من كون النص الدرامي نتاج أدبي في البدء، فغالبا ما تنتفي قيمة في ذاته كبنية لغوية مكتفية جماليا بتمظهرها الألسني، إذا لم يقدم له عرض بذات القيمة الجمالية، هذا ما تؤكده آن أوبرسفيلد حين تورد أن العديد من الأعمال المسرحية قد اختفت لأن عرضها لم يكن مقنعا بما فيه الكفاية، كي يحاول مخرج العرض نفسه أو آخرون غيره إعادة المحاولة، فالعرض الذي يتضمن قيمته الجمالية يضمن استمرارية النصوص وبقائه[1].

وحتى المتلقي الذي يكتفي بمستوى القراءة النصية الدرامية، فإن قراءة كهذه تجعله يصوغ عرضا للمسرحية في خياله بمحاولة ملء الثقوب والفراغات التي يجدها في النص وتشكيل منصة خيالية تجري عليها أحداث المسرحية المقروءة [2].ومن جهة أخرى، تؤكد أوبرسفيلد أن لا عرض بلا قاعدة نصية ينبني عليها ويتأسس، حتى وإن كان تمثيلا صامتا أو تركيبة من الصور والمشاهد التي يغيب فيها الكلام، فالمتفرج يترجم ما يراه من مشاهد بصرية وما يصله من علامات غير لغوية

[1] آن أوبر سفيلد، مدرسة المتفرج قراءة المسرح، تر:حمادة إبراهيم وآخرون، مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون ، القاهرة، د ت، ص 12.
[2] نفس المرجع، نفس الصفحة.

جسدية أو حركية أو إيمائية إلى لغة، إلى كلمات[1]، بالنظر إلى أن اللغة هي مرآة الفكر وترجمان صوره و معانيه.

في إطار هذه الازدواجية، يتمفصل الفضاء/المكان المسرحي باعتباره بنية تتشكل داخل النسقين المسرحي والدرامي على حد السواء وتتأطر بشكل مختلف ومتباين، كما تطفو في ظل هذا التمفصل تلك الأسئلة الإشكالية التي تتمحور وتتكثف حول رصد معنى دقيق وماهية واضحة للمصطلح، هذا مع الأخذ في الحسبان طبعا، ما تطرحه عملية ترجمة المفاهيم والمصطلحات عن اللغات الأجنبية من صعوبات، وما تحمله من خيانات وانزياحات للمعنى الأصل، وفي هذا المنحى لا تفي مجرد المعرفة الدقيقة باللغات الأجنبية بالغرض المنشود للتوصيل المعنوي الدقيق، بل ينبغي أيضا امتلاك الحس التاريخي في استخدام المصطلحات لإقامة تزاوج انصهاري ناجح بين المعنى القديم المسطر في المعاجم والمعنى الحديث المتداول في الاشتغال النقدي المعاصر، حتى نتمكن من الخروج من ذلك بمصطلح أو تعريف أصيل في الوقت ذاته [2]

ففي قاموس المسرح الفرنسي يعرف باتريس بافيس المكان المسرحي،Lieu théâtral أنه عبارة تحل محل المسرح كموضع أو موقع للعرض المسرحي، فمع تحول الهندسات المسرحية وظهور أماكن جديدة مثل المدارس والمصانع والساحات والأسواق، فإن المسرح بات يتمركز حيثما يشاء[3] .

يطلق **الفضاء المسرحي** على المكان الذي يتشكل في ثنايا النص ويقوم القارئ بصياغته في خياله، وعلى المكان الذي نراه على الخشبة ويدور فيه الحدث وتتحرك فيه الشخصيات وهو

[1] آن أوبرسفيلد، مرجع سابق، ص 16.
[2] أكرم اليوسف، مرجع سابق، ص 22.
[3] باتريس بافي، معجم المسرح ،تر: ميشال ف خطار ، مراجعة: نبيل أبو مراد ،ط 1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2015، ص ص 311-312.

يشتمل، بحسب ما تراه آن اوبرسفيلد على مكان مادي خاص بوجود الممثلين من خلال علاقتهم بالجمهور، ومجموع تجريدي يتمثل في جميع الرموز الحقيقية والضمنية في العرض[1].

أما **الفضاء الدرامي** فهو الفضاء الذي يطرحه المؤلف في النص الدرامي، أي أنه مجموع الأمكنة الدرامية المصاغة لغويا والتي تتردد من خلال حبكة النص الدرامي، وهو الصورة الشاملة التي تتأطر فيها كل الأمكنة والأحداث، والتي يتعرف إليها القارئ عن طريق إرشادات المؤلف أو من خلال الأبنية الحوارية ذاتها[2].

وفي اعتقادنا أن**المكان الدرامي** من هذه الزاوية، هو مكان الحدث في النص الدرامي الذي يحيل إلى المكان الواقعي أو المرجع الحقيقي أو المتخيل، والذي يختلف عن مكان آخر في ذات النص يؤطر لأحداث مغايرة، تطورت عبرها حبكة المسرحية بحيث يشكل مجموع هذه الأمكنة داخل النص الفضاء الدرامي العام للنص.

وبذلك يكون **المكان المسرحي** موضوع دراستنا، هو مكان العرض أي الموضع الذي يقدم فيه، سواء أكان بناءا مشيدا خصيصا لهذا الغرض، كالمسرح ودور الأوبرات ومدرجات الهواء الطلق وغيرها،أم كان فضاء عاما اختير لاحتضان العرض بصورة مؤقتة، كالشارع والمقهى والسوق وغيرها. إنه المكان الذي تتشخص فيه الأدوار وتتجسد الشخصيات وتجري الأحداث وتتمرأى أمام جمهور المشاهدين، أي انه المكان الذي يعلن فيه المسرح عن تمسرحه، من حيث أن جوهر الفعل المسرحي هو وجود ممثلين ومشاهدين متشاركين في فعل الرؤية والمشاهدة ومتفاعلين في حيز مكاني معين يجعل من هذا الأخير مكانا مسرحيا بامتياز .

[1] آن أوبرسفيلد، مرجع سابق، ص 56.
[2] أكرم اليوسف، مرجع سابق، ص 51.

وبالتالي يمكن أن يكون أي حيز قادر على استيعاب لحظة التداول المسرحي، بوصفها فعلا تواصليا حاضرا وممارسة اجتماعية حية فعلية وآنية، مكانا مسرحيا يحقق ما أطلقت عليه آن أوبرسفيلد بـ " اللحظة المسرحية"، وهي اللحظة التي تجمع بين قسمين من البشر المتواجدين في الـ:هنا والأن، و الذين يختلفون في دوافع وجودهم ويشتركون في جوهر هذا الوجود بحيث أن فريقا منهم يتصرف من مكان معين (المنصة) هو مكان النظر والاستماع بالنسبة للفريق الآخر.و لهذا الحيز الجامع الحاوي للناظرين والمنظور إليهم حدود تميزه وتفصله عن أفضية اللامسرح الأخرى، وهي حدود كائنة موجودة مهما بالغ هذا الحيز في الامتداد و التناهي على مستوى المكان، بل حتى على مستوى الزمان تتحقق كينونة هذه الحدود؛ إذ نراها تتلاشى وتزول فور انتهاء زمن العرض ومدته المقدرة[1]، ليعود المكان المخصص له بعدها إلى التماهي مع أفضية اللامكان المسرحي الأخرى. وفي اعتقادنا أن هذا التماهي يحدث حتى في حالة الأماكن آو البناءات المعمارية المخصصة للعروض المسرحية، فبدون الوجود الفعلي للحظة المسرحية ينتفي طردا وجود مكان مسرحي.

إن أهم ما عرف به المسرح أنه "الفراغ"، "مساحة فارغة" مهيأة لأن تملأ بعناصر وعلامات العرض اللغوية وغير الغوية، فيمكن اعتبار أي شخص يمر عبر مساحة فارغة بينما يشاهده شخص آخر بمثابة حدث مسرحي بتعبير بيتر بروك [2]، وذلك على الرغم من أن كلمة مسرح غالبا ما تشير في أذهان المتلقين إلى مجموعة من الأشياء والوسائل المادية والمعنوية الأخرى كالستائر والأضواء الفخمة وضحكات المشاهدين وتصفيقاتهم ... [3]. ويمكن أن نستخلص من هذا التعريف الذي

[1] آن أوبرسفيلد، مرجع سابق، ص 55.
[2] Peter Brook , Empty space ,1st ed,Touchstone, NewYork ;1969, p7.
[3] Ibid.

صاغه بيتر بروك الشروط الأساسية الكافية لتبلور الفعل المسرحي، والتي تتمثل في: الممثل (الشخص الذي يمر)، الجمهور (الشخص الذي يلاحظ ويشاهد)، و الفضاء الخاوي الحاوي للحدث المسرحي (المساحة الفارغة)، إذا انتفى أحد هذه الشروط ينتفي المعنى الكلي للتحقق المسرحي.

ولعل جوهر هذه الشروط الثلاث هي التي حفزت غروتوفسكي ودفعته إلى صياغة نظرية كاملة عما أسماه المسرح الفقير، الذي ينبني على إمكانية الاستغناء عن العناصر المسرحية الفاعلة الأخرى: كالإضاءة والموسيقى والديكور والماكياج والأثاث واللباس، وحتى العمارة المسرحية المخصصة للأداء. وفي مقابل ذلك، لا يمكن بحال من الأحوال أن ينشأ فعل مسرحي في غياب علاقة التواصل الحي والإدراك الوجداني الحاصل بين ممثلين وجمهور في حيز ما[1].

فأن يقف شخص ما في مقابل جمع من المتفرجين لأداء دور شخصية متخيلة وتجسيد كينونتها كلاما أو فعلا، وتكون تلك الجماهير عارفة بل مقتنعة بالأحرى بـ "وهم " ما يتمثل أمامها في إطار ما يمكن تسميته بعقد تخييل، كاف لأن تبرم "الصفقة "، ويعلن ميلاد الحدث المسرحي ويبث سحره ومفعوله في نفوس وأذهان المتلقين[2] وتمرر الرسائل المبتغاة، وتثار الأسئلة الفكرية والفنية، وتمدد قنوات التبادل إنتاجا وتلقيا وتفاعلا.

إذا فالقول أن المسرح فضاء تتطور فيه الأجسام بتعبير آن أوبرسفيلد[3]، لا يخص في رأينا أجسام الممثلين فقط، بل أن التطور يحدث حتى لأجسام المتلقين المتفاعلين مع هذه الصيرورة اللحظية الزمكانية للحدث المسرحي، باعتبار الحدث المسرحي متتالية من حاضر لا ينقطع حتى نهاية العرض، أو هو تتابع صيرورات المكان الدرامي وما يؤطره من أحداث تتجسد فعليا على خشبة

[1] أكرم اليوسف، مرجع سابق، ص 14.
[2] شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع ،الاسكندرية،2007، ص 12.
[3] آن اوبرسفيلد، مرجع سابق، ص 59.

المسرح، هذه الصيرورات الفرجوية وتأثيراتها على تفاعل الجماهير المختلفة، من صيرورة إلىأخرى، والمتعة التي يجنيها وجملة التغيرات الحاصلة على المستوى الذهني والروحي والنفسي، هي ما يدفعنا إلى الإقرار بحصول التطور حتى على مستوى المتلقين، ولعل ذلك ما يقارب مفهوم التطهير الذي كرسته الدراما الأرسطية القديمة.

أما كير إيلام، فنجده يستثمر الدراسات التي قام بها إدوارد تي هول وزملاءه، وأبحاثه الميدانية التي أسس عليها نظريته حول علم البروكسيما، ليكشف مدى أثر العلاقات البروكسيمية في التفاعل المسرحي، فيلاحظ كيف يتموضع طرفي الفعل المسرحي من ممثلين وجمهور عبر تخطيط بروكسيمي، ترتسم من خلالها الأبعاد الرابطة بينهم جميعا وتحدد مدى تفاعلهم، سواء كان ذلك دخل بناء معماري مخصص أو في حيز تم اختياره بصورة مؤقتة للعرض، ولا بدأن تمر عملية تحليل أنظمة العلامات السيميائية المسرحية عبر هذا التخطيط الهندسي المرسوم الأبعاد والمحدد بالتضمين لعلاقات التفاعل بين المنصة والقاعة والعلاقات المابين شخصية[1].

ومن خلال هذه الأنماط التصنيفية الثلاث يمكن فهم عملية تطور المكان المسرحي عبر التاريخ،من كونه فضاء ثابتا نمطيا غير قابل للتغير خلال العصور الكلاسكية والعصر الإليزابيتي في القرن التاسع عشر، إلى الفضاء الديمقراطي الذي استبدل فكرة المكان الاستثنائي المخصوص والمحدد معماريا للمسرح بفضاء ناشئ مرتجل وغير شكلي له زمن حيوي ديناميكي ومتطور.

[1]Keir Elam : the semiotics of theatre and drama, Routledge, London and NewYork, 1980, p38.

الفصل الأول:

سيميولوجيا المكان المسرحي وتطوره عبر التاريخ

المبحث الأول: الإطار التاريخي لتطور المكان المسرحي

المبحث الثاني: المكان المسرحي على ضوء بعض الاتجاهات الإخراجية

المبحث الثالث: سيميولوجيا المكان المسرحي

المبحث الأول: الإطار التاريخي لتطور المكان المسرحي

نشأة الدراما الاغريقية :

لا أحد ينكر أن البداية الحقيقية للفن الدرامي بأسسه ومعاييره الفنية المحددة، كانت لدى الإغريقحوالي القرن الخامس ق م؛ فرغم توفر كل الشعوب والحضارات القديمة فيما كشفت عنه البحوث التاريخية والأثرية على أشكال تمثيلية وأنماط فرجوية بدائية*، ورغم كون الفكر الأسطوري فكر مشترك وموحدا بين كافة الشعوب والحضارات البدائية، بحيث لا وجود لحضارة إنسانية لم تخضع لجوانب أسطورية، وحدها العبقرية الإغريقية استطاعت أن تحول زخم المادة الأسطوريةّ وثراءها الرمزي والدلالي إلى فن مسرحي راق، أفرغت من خلاله الأسطورة القديمة من حمولتها الميثولوجية وخلعت عنها طابعها السكوني القطعي(الدوغمائي)[1]، لتضفي عليها بهجة الدراما وعمقها الفكري وديناميكيتها الفنية. فكانت البداية أولا مع ملاحم هوميروس وقصائد هزيود، ثم جاء بعدهم شعراء التراجيديا أمثال:إسخيلوس وسوفوكليس ويروبيدس وغيرهم، الذين سمحوا لأنفسهم التصرف في الميثي وإدخاله إلى حظيرة الأدبي والفني، وجعله ميدانا للإبداع، تتأطر فيه الخرافة لا كدوغما ميتافيزيقية مقدسة، بل كقيمة جمالية فنية يتم تقبلها وتلقيها والتشبع بها كحقيقة فنية لا كحتمية أسطورية.

إن نمط الحياة الدينية الإغريقية وما كانت تتمتع به تلك المجتمعات من حرية وديمقراطية ومرونة في التعامل مع الدين والميثولوجيا، هو الذي فتح أبواب التصرف في هذا الموروث وأتاح مجال توليد طاقاته الرمزية ومعانيه، بما يتماشى والذوق الجمالي السائد. فقد كانت الممارسة الدينية في

* تحتوي بعض الاساطير المصرية و اساطير بلاد الرافدين وبعض اسفار التورات ايضا على بذور درامية لكنها بقيت في اطارها الاسطوري الديني .

[1] مجدي الجزيري، الفلسفة بين الاسطورة والتكنولوجيا ، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية ، 2002، ص 31.

حياة هذه الشعوب ممارسة طقوس واحتفالات، لا امتثال لواجبات وحتميات وطاعات لشعائر ومحرمات، أعاد الشاعر التراجيدي عبرها قراءة إرثه الأسطوري وفق قاعدة الحرية العريضة المتاحة له، ونحا بها نحو الفنية، مقايضا المقدس فيها بالجميل، لتثمر هذه الخطوات الجريئة فنا مسرحيا إنسانيا أصيلا، ونصوصا درامية لا تزال تتمتع بكامل حيويتها وجدتها كلما أفرغت فيها دماءا جديدة لعصر جديد. وفي هذا السياق، يذكر تشلدون تشيني أن الدين الإغريقي كان دينا إلهاميا نذر أن كان يسن الشرائع والقوانين الملزمة المستوجبة للطاعة، بل ترك الإنسان حرا يخلق ما يشاء كالآلهة، ومن ثم لزم أن يكون الإنسان وما يعمل شيئا جميلا بالضرورة[1].

بينما لم تخرج الأسطورة عند الشعوب الأخرى من إطارها السكوني و طابعها المقدس المنذور للواجبات والشرائع، إلى أن دفنت تحت الطبقات العميقة للوعي الإنساني وللاشعور الجمعي، وسارت في طريقين مسدودين؛ إما الانحسار بفعل العقلانية والتنوير والأديان المضادة للأسطرة، وإما إلى التحنيط التراثي. وتعود نشأة الدراما اليونانية إلى الأعياد الدينية والاحتفالات والطقوس التي كانت تقام تكريما للإله ديونيسوس، إله الخصب والإثمار والنماء، وإله الكروم والخمر، والنشوة والترنح أو هو كما قال عنه صاحب كتاب "الغصن الذهبي" إله الانجذاب الصوفي للعنب وللبهجة التي يضفيها عصر العنب[2]. يقوم المساهمون في هذه الاحتفالات بإنشاد قصائد الديثرامب*، التي تروي تفاصيل أسطورة ديونيسوس وأحداثها المثيرة. في البداية كانت هذه الأغاني تنشد بصورة ارتجالية محضة كما يشير أرسطو في كتابه فن الشعر[3]. ثم أصبحت بعد ذلك تقرض في قالب

[1] جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، دار الحرية للطباعة ، بغداد، 1986، ص 79.
[2] جيمس جورج فرايزر، الغصن الذهبي دراسة في السحر والدين ، تر: نايف الخوص ، ط1، دار الفرقد، دمشق، 2014، ص 405.
*ديثرامبوس: هو لقب من القاب الاله ديونيسوس اي المولود مرتين مرة من امه سيميله ومرة من فخذ والده الاله زوس
[3] ارسطو، فن الشعر ، ترجمة وتعليق ابراهيم حمادة ، مكتبة الانجلو المصري، ص 81.

شعري منتظم وتنظم لها الألحان، وغدت ميدان منافسة بين الشعراء، يحصل الفائزون منهم على جوائز متفاوتة ثم يلقنون أبياتها وموسيقاها بعد ذلك لأعضاء الجوقة التي تقوم بإنشادها. وتجمع الدراسات أن أريون كان أول شاعر ينظم قصائد الديثرامب ويعلمها للجوقة، ليجعلها بذلك فنا أدبيا وتقليدا اتبعه الشعراء من بعده. كما كان أول من أسس جوقة محددة العدد ثابتة الوظيفة، بعد أن كانت تتكون من حشد مضطرب من الناس، أدى هذا التنظيم إلى استخدام مذبح ديونيسوس كمسرح تنشد من فوقه الأغاني التي تمجد الإله[1] .

إن الدراما اليونانية هي بمثابة لحظة من لحظات التحول الهامة في التاريخ الفني والإنساني ومنعرجا حاسما في مساره، فهي تمثل مرحلة انتقالية بين ماض أسطوري لا تزال وشائج الحنين تشدها إليه، وحاضر مدني تتطلع لان تتطور إليه. من الدارسين من يقول أن ظهور الدراما في هذه المرحلة، كان بمثابة استجابة لصدمة فكر تزامنت مع فشل الغزو الفارسي في اليونان وما أسفرت عنه تلك الحرب من نتائج هزت الأفكار والمعتقدات السائدة[2]، ومنهم من يرد دافع النشأة إلى كونها تعويض عن أو تمثيل لأزمة ذبائحية، شأنها شأن العيد والطقس، كان الذبح فيها يتم عن طريق قوة الكلمات[3]، لكننا نقول أنها شكلت مرحلة حاسمة في تحول الوعي الداخلي للإنسان، لأنها أسهمت في ولادة الذات الإنسانية المسؤولة عن أفعالها وانبثاقها في مجتمع المدينة الجديد الذي تحدد فيه فضاء التمسرح. فالأبطال التراجيديون لم يعودوا أبطالا نموذجيين تتغنى الجوقة بمآثرهم وبطولاتهم، بل أصبح ظهورهم أمام مرأى الجمهور وفي وعيه ظهورا إشكاليا يثير الأسئلة في

[1] محمد صقر خفاجة، تاريخ الادب اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، مصر ، 1956، ص 92.
[2] جان دوفينو، فضاءات العرض المسرحي ، تر: حمادة إبراهيم، المجلس الأعلى لآثار ، 1998، ص 23.
[3] رينيه جيرار، العنف المقدس ، تر: سميرة رشا ، مرا: جورج سليمان ، ط1، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت 2009 ، ص 284.

الذهن، ويبعث القلق والحيرة في النفس، ويحفز الشعور بالمسؤولية، ويعكس وعيا ممزقا بالتناقضات الحاصلة التي تدفع الإنسان إلى أن يعي عمق مأساته الوجودية.

ويتفق معظم الدارسين أن ثيسيبس وفرينيخوس هما رائدا الفن التراجيدي، فإلى الأول يعزى ظهور الممثل الأول في الدراما الذي يتبادل الحوار مع الجوقة، وإليه تعزى فكرة الصعود فوق منصة العرض وخلق فضاء خاص بالتمثيل الدرامي يختلف عن فضاء الجوقة.[1] وقد عدى رمزا للممثل الجوال الذي كان يجوب بعربته أرجاء أثينا متنقلا بين مقاطعاتها المختلفة ويؤدي عروضه أمام جمهور مختلف ومتنوع.

[1] جميل نصيف التكريتي، مرجع سابق، ص 87.

أولا – المكان المسرحي الإغريقي:

1 – تاريخ المسرح الإغريقي :

ترجع آثار معظم المباني المسرحية النموذجية، التي تشكل مرجعية البحث في هذا المجال، إلى العهد الهلنستي، رغم أن النضج الفني للنصوص الدرامية قد سبق هذه الفترة بكثير؛ حيث يعود تاريخ كتابة تلك التراجيديات اليونانية الكبرى مثل أوديب ملكا لسوفوكليس إلى العهد الكلاسيكي في أثينا،[1] وبذلك يرجع تبلور التجارب الدرامية الأولى ما قبل هذا التاريخ، ما يدفع البحث إلى التساؤل عن نمط المكان الذي احتضن تلك المظاهر الفرجوية الناشئة وخصائصه الطوبوغرافية والمعمارية والاجتماعية. أضف إلى ذلك، أن العديد من النصوص التاريخية، تشير إلى وجود مسابقات شعرية وموسيقية ورياضية وتمثيلية[2] خلال القرن السادس ق م، استلزمت بالضرورة مكانا للعرض يحتوي تجمع المشهدين. لكن قدم الفترة والتطور العمراني للمنطقة، حال دون بقاء الشواهد المادية والأثرية التي تحفظ بقايا خصائص أمكنة العرض البدائية.

وتشير بعض المصادر التاريخية إلى أن العروض المسرحية الأولى كانت تقام في أثينا وسط الساحة العمومية أو ما يسمى بالأغورة*Agora في القرن السادس ق م، وذلك باستخدام مقاعد خشبية مخصصة لجلوس لعلية القوم أو للضيوف ذوي الأهمية والشأن، وتسمى هذه المقاعد ikria، وزع أحدها خلف الآخر متخذة شكل منحدر التلة التي تم تثبيتها فيها، كما روعي فيها أن تكون على شكل نصف دائرة حتى تتوافق الصفوف مع محيط الفراغ المخصص لرقصات وأناشيد الجوقة، فكان هذا الترتيب بمثابة النواة المعمارية الأولى للمخطط الذي انبنت وفقه عمارة المسرح

[1] Jean-Charles Moretti :théâtre et société dans la Grèce antique ,éd : livre de poche , paris, 2001, p 12.
[2] Ibid.

*الأغورة اليونانية هي عبارة عن ساحة عمومية في وسط المدينة يلتقي فيها الناس لمختلف لأغراض والوظائف .

الإغريقي فيما بعد. ثم استبدلت هذه المقاعد الخشبية بمقاعد مبنية من حجر ولذلك لعدة دوافع واعتبارات أهمها[1]:

• أن استعمال الحجر اقل كلفة من الناحية الاقتصادية وأكثر ثباتا ومقاومة لعوامل الإتلاف الطبيعية والبشرية.

• سهولة قطع الحجر وتشكيله في موقعه حيث تكون منحدرات التلال التي بنيت فيها مسارح اليونان هي ذاتها مصدر مادة البناء الأولية.

• سهولة التحكم الهندسي في البناء وفي تصميم المقاعد وترك ممرات لعبور المشاهدين الى مقاعدهم المخصصة

2 - البنية المعمارية للمسرح اليوناني القديم :

يتألف المسرح اليوناني القديم من ثلاثة عناصر أو وحدات معمارية مبنية و مهيأة بصورة تستقل كل وحدة عن الوحدات المعمارية الأخرى في الفضاء العام، وذلك على خلاف المسارح الأخرى التي تلتها أين تشكل هذه العناصر الثلاث بناء موحدا مترابطا وبنية كلية. وهذه العناصر هي : المدرج ، الاركسترا، ومبنى الخلفية[2]

أ - **المدرج koilon:**[3] وهو الجزء المخصص للمتفرجين، يكون عادة عبارة عن مدرجات تموضعت بشكل يسمح بالرؤية الواضحة لأغلب المشاهدين، تستند على منحدر جبل أو تل طبيعي بإحداث تجويف متجانس مع انحداره ودرجة الميل فيه. ويمكن أن تملأ فراغات أو تجاويف هذا المنحدر أو يستكمل ببقايا الردم من أجل الحصول على ميل مناسب يصلح لبناء المدرجات

[1] شكري عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 51.
[2] René Ginouves et autres, dictionnaire méthodique de l'architecture grecque et romaine, t 3 école française de Rome et école française d'Athènes, paris, 1998, p 130
[3] Ibid, p 131

ويسهل عملية التحكم فيها. و يتخذ المدرج الإغريقي في مجمله عدة تخطيطات تختلف بحسب شكل المدرج، فإذا كانت هذه مقاعد مستقيمة الشكل يكون مخطط المدرج مستطيل الشكل، كما هو حال مسرح Agro، سواء كان منتظما أم غير منتظم، أو شبه منحرف، ، أو مستطيل بحواف مستديرة...الخ.

أما إذا كانت المقاعد مقوسة الشكل –المقاعد الجانبية السفلية والعلوية–، يكون المخطط العام للمدرج على شكل نصف دائرة تامة أو على شكل حدوة حصان. يصل المشاهدون إلى مقاعدهم المخصصة لهم عن طريق سلالم أو درجات خاصة بالمرور في الاتجاه العمودي وتطلق تسمية kerkis على القطاع المحدود بين سلّمين من هذه السلالم، أما التنقل الأفقي فيتم عن طريق ممرات أفقية تسمى بـ: diazoma.

يمكن أن تتقدم الصفوف الأمامية للمدرجات القاعدية مقاعد شرفية تخصص للطبقة الحاكمة أو النبلاء وعلية القوم، قد تكون مبنية على شكل كراسي مفصولة فيما بينها و مستقلة مميزة عن مجموع المقاعد الأخرى، تبنى من مادة الرخام أو غيره، و قد تكون وحدة متصلة غير مفصولة من المقاعد ذات الظهر ومزودة بمساند من الجانبين. تبنى هذه المقاعد وفق طريقتين : إما أن تشكل وتنحت مباشرة على صخور منحدر الجبل أو التل المخصصة لبناء المدرج، أو تجلب الصخور المشكلة المصقولة من مكان أخر ويتم وضعها بطريقة منتظمة في المقدمة. وتستعمل هذه الطريقة الأخيرة بخاصة إذا كان المنحدر مكون من ردم الأتربة، ولا يستقيم المدرج في هذه الحالة إلا بإدخال عنصر آخر هو الجدار الخارجي الداعم للبناء.

ب – **الاركسترا Orchestra :** وهي المساحة التي تلي مباشرة المدرج و المخصصة للجوقة، وقد اتخذت في المسرح الإغريقي بخاصة في الفترة الهلنستية شكلا دائريا يحدها من أحد جوانبها مدرج المتفرجين، ومن الجهة المقابلة مبنى الخلفية، بينما تفضي من الجهتين الجانبيتين إلى ممرين Parodos يؤديان إلى مخرجين متقابلين[1]، يتموضع في وسط الاركسترا أو على حوافها مذبح الإله ديونيسوس، وتحيط بها قناة يبلغ اتساعها حوالي 91 سم تمنع تجمع مياه الأمطار المنحدرة من أعلى التل لتصرفها خارج مبنى المسرح.

ولما كان بناء المسارح اليونانية يتم بالاستفادة من منحدر جبل أو تل، فإنه غالبا ما يتعذر الحصول على مستوى مسطح متجانس للاركسترا، دون اتخاذ إجراء هندسي بسيط، يتمثل في رفعها قليلا عن مستواها الأصلي للحصول على الشكل المثالي. أدى هذا الإجراء إلى ترك منخفض خلف الاركسترا، كالذي يفصل بين اوركسترا مسرح ديونيسوس القديم والمعبد والذي يصل إلى ارتفاع ست أقدام ونصف.[2] ويبدو أن أسخليوس قد استفاد من هذا الترتيب البسيط ووظفه لأغراض درامية جمالية؛ ففي مسرحيته بروميثيوس مقيدا كانت الشخصيات الصامتة التي تحيط بالبطل تظهر ثم تختفي عندما تغوص في الهاوية أو في الخندق الفاصل بين الاركسترا ومعبد ديونيسوس.[3]

ج – **مبنى غرفة الملابس Skéné :** لا يجب أن نخلط بين هذا العنصر وبين مايسمى في أدبيات المسرح المعاصر بـ: La scène، التي تعني منصة العرض، فهذا العنصر ليس سوى

[1] Jean-Charles Moretti, op.cit, p94

[2] شكري عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 53.
[3] نفس المرجع، ص 52.

بناء مغلقا مسقوفا تحول من الخشب إلى الحجر كبناء ثابت سنة 454 ق م [1]، يقع خلف الاركسترا ويخصص لحفظ عناصر الديكور والإكسسوارات المستعملة، ويستعمل كغرفة لتبديل الملابس بالنسبة للممثلين، فوظيفة هذا المبنى مماثلة تماما لوظيفة الكواليس في المسرح المعاصر.[2]

كان هذا البناء في الفترة الكلاسيكية، عبارة عن مبنى مستطيل الشكل بطابق واحد ومستوى واحد، يحتوي جدار واجهته الأمامية على بعض النوافذ، لكن ظهور الممثل الأول والثاني والثالث وتقليص دور الجوقة دفع إلى تنويع مكان الأداء التمثيلي بحسب ما تقتضيه الدراما والفعل، فتم مد هذا البناء من الجهة الأمامية بما يشبه منصة تسمى Proskénion تخصص لأداء الممثلين وإلقاء نصهم وحوارهم الدرامي وهو المكان الذي يأخذ أيضا تسمية Logeion الإغريقية التي تعني المكان الذي نتكلم منه L'endroit d'où l'on parle.

أما ما يسمى بالباراسكينياParaskénia فهي الأجنحة التي مدت لمبنى غرفة الملابس "الإسكيني" من الجهتين، ولما كانت الباراسكينيا محمولة على عدد من الأعمدة تم استخدام الفتحات بين الأعمدة وتوظيفها دراميا كممرات للدخول والخروج ويمكن التمييز بين مكانين[3]:

- المدخل الأيمن: وهو طريق القادم من المدينة أو الراحل عنها ويمكن أن يكون المدخل ممرا لشاطئ البحر أو الميناء أو الصحراء...
- المدخل الأيسر: وهو طريق يؤدي إلى داخل المدينة، فقد يكون مساحة فيها أو حيا من الأحياء لذا فمن يلج من هذا المدخل فهو قادم من داخل المدينة أو من هو من أهلها[4].

[1] شكري عبد الوهاب، مرجع سابق ، ص 56.

[2] Rene Ginouves et autres, op.cit, p 139

[3] شكري عبد الوهاب، نفس المرجع، ص 56

[4] نفس المرجع، نفس الصفحة.

زود معماريو المسرح الإغريقي البروسكينيونproksénion بعدد من الأعمدة من الطراز الدوري، وضعوا بين فجواتها أبوابا أو لوحات البيناكسpinax المرسومة، المرجح أن هذه الفجوات كانت تستخدم لتغيير الديكور أو لخلق نوع من الإيهام الدرامي. [1] لقد أسهم هذا الجزء من المكان المسرحي بتقريب الممثل من الجمهور وجعله في خطوط رؤية وفي مدار استماع جيد، كما تحول في العهد الهلنستي من الخشب إلى الحجر، يتم الوصول إليه من الجانبين عن طريق أدراج أو سلم ومن الخلف عن طريق مبنى الإسكينيskéné.

3 – المناظر والديكور المسرحي :

كانت العروض الأولى تمثل على مسارح عارية مكشوفة السقف بدون خلفيات معمارية ولا مناظر، فنمط بنائها لم يكن يسمح بموضعة عناصر الديكور أو خلق مناظر مسرحية، واكتفى رجال المسرح في تلك المراحل الأولى بما تجود به الطبيعة من بانوراما مشهدية، يتم استغلالها وتوظيفها دراميا.[2] لكن بعد التطور الذي شهدته عمارة المسرح الإغريقي والدراما وبعد دخول الممثلين حلبة العرض والترجيح التدريجي لكفة الحوار على غناء الجوقة، ابتكر الفنانون بعض الحيل التي يمكن تسميتها منظرا مسرحيا، منها ما ذكره بواللو عن الأبواب الثلاث في خلفية المنصة؛ حيث كان الباب الأوسط والأكبر حجما، هو الباب الملكي الذي يؤدي إلى القصر. أما الباب الأيمن، فهو مخصص لدخول البطل الثاني أو يقود إلى غرفة الضيافة، والباب الأيسر المشابه للأيمن، يؤدي إلى أطلال المعبد أو إلى الصحراء أو إلى السجن أو يدخل منه الممثلون الثانويون.[3]ظلت هذه

[1] Rene Ginouves et autres, op.cit, p140

[2] شكري عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 62.
[3] نفس المرجع، نفس الصفحة.

السمات بمثابة قواعد ثابتة يتقيد بها المسرح الإغريقي في تجسيده للدراما، ولا تزال بعض القواعد المعمول بها في المسرح المعاصر تعود في أصولها إلى هذه التصميمات والابتكارات الأولى.

ويرد أرسطو ريادة فن خلق المناظر المسرحية وبناء مشاهدها إلى الشاعر سوفوكليس، ومن بعده أصبح الشعراء يدرجون في نصوصهم ملامح وسمات المكان الدرامي التخييلي والذي يتم تجسيده بشكل إيهامي على منصة العرض.ولم يكن فن الإخراج المسرحي بالمعنى الفني المعروف به اليوم واردا في تلك المرحلة الباكرة، بل كان الشاعر ذاته هو الذي يقوم بترجمة ما يكتبه إلى لغة عرض بصرية، أو لعله أوكل مهمة التجسيد الفني لملامح المكان المتخيل إلى من يمتلك التقنية والموهبة في الرسم والتشكيل. و هو إجراء يمكن عده بداية فعلية لفن السينوغرافيا التي هي في جوهرها فن ترجمة الأمكنة وعناصر الديكور الدرامية إلى لغة المرئي.

إن السينوغرافيا هي فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات، تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي جميلا، كاملا، متناسقا ومبهرا أمام الجماهير[1]. وبذلك يندرج كل تشكيل بصري وظيفته ترجمة ما جاء في النص مهما كان بسيطا ضمن هذا المفهوم. فالسينوغرافيا فن حديث تقنيا وقديم توظيفيا لم تخل منه أي ظاهرة مسرحية منذ الإغريق. ويعد أغاتاركوس دوساموس Agatharcos de Samos (حوالي 582- 536 ق م) أول فنان سينوغرافي بالمعنى التقني للكلمة، صمم عناصر الديكور لبعض مسرحيات سكوفوكليس واسخيلوس وغيرهم. تذكر المصادر انه كتب ما يشبه دليل أو دراسة تتضمن بعض الأسس والقواعد الأولية لتصميم المكان، وأهم ما يجب على

[1] كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ص5.

السينوغراف اعتماده في التصميم والتخطيط والرسم، مستلهما ما كتبه ومستندا على أفكار وأعمال معاصريه اناكساغور Anaxagore وديموقريط Democrite المتخصصين في الفلسفة والرياضيات على اعتبار أن السينوغرافيا هي في ذات الوقت فن وعلم وتقنية.

ومن ثمة لا نستبعد فكرة تأثيث مكان العرض المسرحي ببعض القطع المادية وعناصر الديكور والإكسسوارات، للاستجابة إلى ما جاء في النص الدرامي من إشارات مكانية، نذكر من بين هذه العناصر على أقل تقدير، استخدام المذبح وبعض القبور المتحركة وغيرها. لكن الحديث عن الديكور في الفترة الكلاسيكية، قد يطرح إشكالا من نوع آخر؛ فإذا ثبت استعماله فعلا وجب أن نضع في الحسبان أن هذه العناصر لا بد أن يتم وضعها ونزعها بطريقة سريعة بين المسرحية والأخرى وبين العرض والمسابقة، لأن أوقات العرض التمثيلي لم تكن تخصص لمسرحية واحدة في اليوم، بل كانت الاحتفالات تضم عدة عروض تراجيدية وكوميدية متتالية وكذا المسابقات الخاصة بالشعر والموسيقى وغيرها.[1] ويبدو أن لوحات البيناكس pinax التي هي عبارة عن إطارات توضع بين فراغات الأعمدة الموجودة أمام الإسكيني، كانت تستخدم كعنصر إيهامي خلال العهد الهلنستي، كما كان يستخدم أيضا ما يسمى بالبرياكتوا Periaktoi التي هي عبارة عن قاعدة ثلاثية الأضلاع يوضع على كل ضلع من أضلاعها منظر ما ويثبت في وسط القاعدة محور ارتكاز، يسمح بدوران القاعدة دورة كاملة من أجل سرعة تغيير المشاهد بما يستجديه تسلسل وتدفق النص الدرامي.[2]

[1] Jean-Charle Moretti, op.cit, p 94.

[2] شكري عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 63.

4 – الآلات المسرحية:

ابتداء من النصف الثاني من القرن 5 ق م، تم استعمال نوعين من الآلات في المشاهد التراجيدية والكوميدية، فقد استعملت الرافعات البدائية التي تحمل الممثلين وتنقلهم طائرين أمام المشاهدين، وذلك لغرض تصوير ظهور الآلهة في بعض المسرحيات[1]، أو رفع الأبطال إلى السماء. أما الآلة الثانية فهي التي تسمى Ekkiklem، وهي عبارة عن منصة نصف دائرية بعجلات أو تدور على محاور، استعملت لذات الغرض الذي استعملت له الرافعات، أي لرفع الممثلين أو نقلهم والتحرك بهم بشكل سريع على الخشبة[2].

استخدمت كذلك بعض الحيل والآلات التي تساعد على خلق بعض المؤثرات البصرية والصوتية منها:

• ماكينة البرق Keranuoskoeion و هي كما أورد بواللو عبارة عن منشور تطلى أضلاعه الثلاثة باللون الأسود ويرسم على كل جانب منه ومضة من ومضات البرق [3].

• ماكينة الرعد Bronteion :وهي ترتبط مسرحيا بماكينة البرق، وتتكون من عدة آنية مملوءة بالحجارة،وعند حلول المؤثر، تصب هذه الحجارة على وعاء من النحاس فتسمع أصوات شبيهة بأصوات الرعد.[4]

[1] كمال عيد، مرجع سابق، ص 29.

[2] Jean-Charle Moretti, op.cit, p95.

[3] شكري عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 65.

[4] نفس المرجع، نفس الصفحة.

ثانيا: المكان المسرحي عند الرومان :

1 – تاريخ المسرح الروماني:

انتقل الأدب المسرحي إلى الحضارة الرومانية، كغيره من الفنون وسائر أشكال التعبير الأخرى، بفعل تأثر الرومان بالثقافة الإغريقية، وعكوفهم على محاكاة نماذجها وأشكالها وأساليبها الفنية. ويمكن القول أن المسرحية الإغريقية قد عرفت طريقها إلى روما قبل أن يتم بناء المسارح وتشييدها، لعل ذلك يعود إلى أن حركة المعاني والأفكار وارتحالها بين الثقافات أيسر وأسرع وأكثر مرونة في التفاعل بالمقارنة مع مظاهر الثقافة المادية. لذلك وجدت مآسي اسخيلوس وسوفوكليس وكوميديات ميناندر وارستوفان صداها لدى شعراء روما قبل أن يباشر رجال المعمار في تصميم و بناء المسارح الرومانية.

و ابتداءا من القرن الثالث ق م، عرفت روما بعض المظاهر الاحتفالية والأعياد الدينية المقامة على شرف الآلهة، والمستمدة في معظمها من التقاليد الإغريقية القديمة، وان كانت قد ابتعدت وانزاحت عن الجوهر الأصلي الذي أقيمت من أجله؛ بحيث أصبحت ذات طابع مظهري نمطي مكرر شكلا لا روحا، بعد أن كانت طقوسا ذات قيمة معنوية عقائدية لدى الإغريق. وخلال هذه الأعياد، كانت تقام بعض العاب السيرك أو ما يسمى ب: Ludi منها ludiapollinare الذي كان الرومان يحتفلون به في شهر جويلية من كل عام ابتداء من سنة 212ق.م[1]، وludimegalenses الذي كانوا يحتفلون به في شهر أفريل ابتداء من عام 204 ق.م[2]. تهيأ لها

[1] شكري عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 94.
[2] نفس المرجع، نفس الصفحة.

أماكن خاصة بصفة دورية عادة ما تكون بالقرب من المعابد، و تعرض فيها بعض المسرحيات الكوميدية التي يخصص لها من ثلاثة إلى ستة أيام.

وكانت بعض كوميديات بلاوتوس وتيرينس ومسرحيات اينيوس وباكيفيوس تعرض وسط الساحة العمومية أو ما يسمى بالفوروم، عن طريق إنشاء مسارح متنقلة أو مؤقتة، يتم فيها تهيئة منصة للعرض، بوضع مقاعد خشبية تحيط بهذه المنصة في شكل نصف دائري[1] تخصص هذه المقاعد لبعض المشاهدين ويضطر البقية لحضور العرض وقوفا. ولسنا نعلم أن كان هذا الإجراء هو محاكاة للتقليد الإغريقي في تشكيلاته الباكرة للمكان المسرحي أم هو فقط من طبيعة الأمور وسيرورتها، لكنها شكلت أماكن تجريب احتضنت بدايات الفعل المسرحي ومسرحة فضاءه الخاص بما توفرت عليه من معطيات، فكانت على قدر كبير من الأهمية على المستوى الدراماتورجي والمعماري والسينوغرافي على حد السواء[2].

من أمثلة هذه الأماكن التجريبية، ما ذكرته المصادر التاريخية عن مكان العرض المؤقت الذي أنشئ بالقرب من معبد أبولو، خلال القرن الثاني ق م من طرف L. Aemilius بمنصة عرض ومقاعد خشبية غير ثابتةamovibles، في موقع لم يكن يبعد عن المكان الذي بني فيه مسرح مارسيلوس الحجري خلال القرن الأول ق م. ويورد المهندس المعماري الروماني فيتروفيوس أن مثل هذه الأماكن بقيت تهيأ سنويا لاحتضان العروض وتفكك بعد نهاية الاستعمال حتى سنة 30 و 20 ق.م، على الرغم من وجود بعض المسارح الحجرية المشيدة كمسرح بومبي وغيره[3].

[1] Pierre Gro : L'architecture romaine du début du 3 s a v JC à la fin du haut empire, les monuments publics, 2em éd, France Quercy, Paris, 2002, p 272.
[2] Ibid.
[3] Ibid, p 274.

وقد أولى بعض أعيان روما هذا النمط من التهيئة عناية فائقة، امتازت بمظاهر الترف والبذخ المفرط. فيورد المؤرخ "بلين" أن أحد أثرياء روما المعروفين واسمه Aemilius Scaurus هيأ مسرحا مؤقتا للعروض لمدة شهر واحد، زوده بعناصر تزيينية تشي برفاهية باذخة جعلت وصفه يكون اقرب إلى الخرافة منه إلى الحقيقة. فقد قيل أن واجهته تحتوي على 360 عمودا من الرخام والزجاج وضعت بين فراغاتها تماثيل من البرونز بلغت عددها حوالي 3000 تمثال، كما أن سعة استيعابه قد قاربت حوالي 80 ألفا من المشاهدين ومقاعده كانت من أرقى أنواع الخشب...[1] تم تهديمه بعد ذلك من طرف مجلس الشيوخ الروماني، لفرط ما تضمنه من مظاهر الزينة والبذخ. لكن هذا النوع من المسارح أخذ يتلاشى اطرادا مع توسيع أطراف الإمبراطورية الرومانية وترامیها في حوض البحر الأبيض المتوسط، والذي صاحبته عملية واسعة، تعززت ببناء المدن الرومانية وهيكلتها بمختلف المباني القاعدية الإدارية وغيرها، وشكلت بناية المسرح ترسيخ السيطرة الرومانية في جانبها الثقافي والحضاري وتعزز وجودها في المنطقة.

ويعود تاريخ إنشاء أول مسرح ثابت مبني بالحجر إلى حوالي النصف الثاني من القرن الأول ق م، بتشييد مسرح بومبيوس سنة 55 ق م في حقول مارس les champs de Mars من طرف القنصل الروماني بومبيوس. وقد ادعى من اجل إقناع مجلس الشيوخ الروماني انه لم يكن سوى بناية تابعة لمعبد فينوس[2]، خصص فيه قاعة كبرى لاجتماع أعضاء المجلس، وكانت سعة استيعابه تبلغ الثلاثين ألف مقعد. والملاحظ أن هذا التوقيت جاء متأخرا جدا، إذا ما قورن بتاريخ تأسيس روما توسعاتها الإمبراطورية التي شملت ايطاليا وخارجها منذ القرن الثالث ق م، وبتاريخ

[1] E .Tardieu et A .Coussin Fils : les dix livres d'architecture de Vitruve avec les notes de Perrault, livre 5, ed : Carillan-Goeury, Paris, 1837, p 269.
[2] Pierre Gros, op.cit, p272.

كتابة النصوص الدرامية الأولى التي ترجع بداياتها إلى القرن الثاني ق م. ولعل السبب في ذلك يرجع إلى انشغال روما بمد رقعتها الجغرافية وتقوية جيشها وأسطولها البحري، لكسر شوكة خصومها في المنطقة وخوض الحروب والمعارك وتحقيق الانتصارات المتتالية. فبعد أن تربعت على عرش السيادة وأصبحت الإمبراطورية الأقوى بل والوحيدة في حوض المتوسط، شرعت في ترسيخ وجودها وتدعيم هياكلها عمرانيا وحضاريا.

لكن رغم هذا التأخر في ظهور البناية المسرحية فإن اكتمالها وتبلورها كصرح معماري محكم البنى تام العناصر لم يكن بذات البطء والتدرج، بل كان بوتيرة أسرع، وكأن المعماري الروماني كان يملك التقنية والعبقرية دائما ولم يكن ينتظر سوى لحظة البداية وموعد الانطلاق ليجسد أفكاره التقنية والفنية وقناعاته على أرض الواقع، لذا كانت الفترة الممتدة بين تاريخ بناء مسرح بومبيوس ومسرح مارسيلوس Marcellus الذي بناه الإمبراطور أغسطس أربع سنوات فقط[1] ، وفي ذات الفترة أيضا بني مسرح كورنيليوس بالبيس Cornelius Balbus الذي دشن في السنة 13 ق م،لتنتشر بعد ذلك المسارح في كل المدن الرومانية سواء داخل أو خارج ايطاليا بنفس الوتيرة وبذات البراعة والإحكام الهندسي وذات العظمة في التشييد وذات المغالاة الزخرفية.

2 - البنية المعمارية للمسرح الروماني

أ - مخطط المسرح الروماني

وضع المهندس المعماري فيتروفيوس في كتابة Architectura القيّم بعض الأسس والشروط التي يجب الالتزام بها في بناء المسارح وفق الطريقة الرومانية، تأتي في مقدمتها عملية اختيار المكان التي لا بد أن تراعى فيها -أول ما يراعى- القواعد الصحية للحفاظ على سلامة المشاهد وضمان

[1] Pierre Gros, op.cit, p 272.

راحته الجسمية. فلا يجب مثلا، بناء المسارح بأماكن تكون معرضة لحرارة منتصف النهار العالية أو الرياح اللاسعة، فتحبس جدران المسرح سخونة الجو بداخلها وتؤدي إلى فقدان رطوبة الجسد وبالتالي تفقده توازنه الصحي[1]. بالإضافة إلى ذلك، راعى فيتروف في اختياره للمكان المسرحي ميزات انتشار الصوت النوعية وأسس انتقاله المثالية حتى يضمن للمشاهدين بالإضافة إلى الجلوس الآمن والمريح التلقي الجيد للعرض المسرحي[2].

ب – العناصر المعمارية للمسرح الروماني

لا بد أن نشير في البداية، أن المسرح الروماني أصبح بناء موحدا مغلقا ووحدة معمارية كلية ترتبط أجزاؤها فيما بينها بعناصر مضافة، شكل ذلك محورا من محاور الاختلاف بين المسرح الروماني وسلفه الإغريقي، وعكس أسلوبا فنيا مختلفا في طابعه العام. وهو في عمومه يتألف من ثلاثة أجزاء محورية هي:

• المدرج Caveae:

كانت المسارح الإغريقية تستند في معظمها إلى منحدر جبل أو تل مستغلة هذا الانحدار الطبيعي في بناء المقاعد وتدرجها من الأعلى إلى الأسفل، لكن في التقليد الروماني لم يكتف المعماريون بما تجود الطبيعة و ما تقدمه من إمكانات أو حلول جاهزة وسهلة ومتاحة للاستغلال الفوري، بل أوجد المهندس الروماني لنفسه السبل والحيل وأظهر براعته وتحكمه في كل أنماط الأسطح باختلاف طبوغرافيتها، فأخضع الأرض لشروطه وخصائصها لسيطرته لتصبح بين أنامله مثل عجينة مطواعة يشكلها كيفما أراد. لقد استطاع المهندس المعماري أن ينشئ مسارحه ويبني

[1] E .Tardieu et A .Coussin Fils, op.cit, p 218.
[2] Ibid, p 219

المدرجات على سهول أو فوق ارض مسطحة، وذلك بإسناد جزئها السفلي على دعامات صلبة متينة من الحجارة وغيرها، وإتمام بناء الطوابق المتبقية فوق أعمدة وعقود متفاوتة القوة والمتانة كلما انتقلنا إلى الأعلى، وعادة ما يكون عدد الطوابق الخاصة بالمدرج لا يزيد عن ثلاثة، تزود بمنافذ متعددة ومتسعة على مستوى كل طابق، حتى تمنع الاحتشاد والتجمع والاختلاط بين طبقات المجتمع[1] .

تتفاوت الأعمدة التي يتأسس عليها مدرج المشاهدين في حجمها وضخامتها من مستوى إلى آخر ومن طابق إلى آخر؛ فالأعمدة التي يستند عليها الجزء السفلي عادة ما تكون أكبر وأكثر متانة وأشد احتمالا، وهي تبنى في الغالب من الطراز الدوري. أما المستويات المتبقية فتكون أعمدتها ودعاماتها أقل حجما وأكثر ميلا لمراعاة الجانب الجمالي، حيث غالبا ما تختار من الطراز الكورنثي. يتخذ المدرج شكل نصف دائرة أو شكل حدوة حصان ويرتبط مباشرة بالاركسترا ما يجعل المسرح بناء موحدا غير منفصل الأجزاء. ويزود الطابق العلوي برواق غير مغطى و مسقوف بعقود مرفوعة على أعمدة[2]، وهو في الغالب يخصص للمشاهدين من عامة الشعب أو العبيد المحررين حديثا أو النساء أو الأجانب، وتوجد مخارج وأبواب في هذا المستوى خاصة بهؤلاء المشاهدين حتى لا يتم الاختلاط بينهم وبين سائر الطبقات الأخرى أثناء الدخول والخروج.

ولان مسارح الفترة القديمة كانت مكشوفة السقف ما يجعلها عرضة للتغيرات الجوية من حرارة وغيرها، وأيضا كانت تضم بين جدرانها حشدا كبيرا من المشاهدين بالنظر إلى سعة استيعابها، ما يسبب من جهته ارتفاعا بالحرارة وضغطا بالأجواء، لم يغب عن ذهن المعماري الروماني تدارك

[1] E .Tardieu et A .Coussin Fils, op.cit, p 221
[2] Ibid, p255

هذا الأمر ومحاولة تلطيف الأجواء برذاذ يشبه زخات مطر خفيف، عن طريق جلب المياه من الخارج وضخها في قنوات وأنابيب تصل إلى القسم الأعلى من المبنى، ثم رشها من أعلى بواسطة مرشات غالبا ما تزين فوهاتها بتماثيل، وكثيرا ما يضاف إلى هذه المياه مواد معطرة حتى تمنح الرذاذ نفسا منعشا ورائحة طيبة تبعث في النفس البهجة والارتياح. وكان المسرح يغطى من أعلى بواسطة ستائر أصبحت مع مرور الوقت محل التباهي والتفاخر بين الأعيان والممولين وحتى أباطرة روما، فيروى أن أحد الأثرياء حرص على يكون من الحرير الفاخر والإمبراطور نيرون ذاته قد رصعه بنجوم ذهبية تعطيه أبهة وبريقا مثلما أورد فيتروفيوس في كتابه[1].

الاركسترا orchestra:

ضاق مجال الاركسترا في المسرح الروماني مسرحيا ومكانيا عما كانت عليه. فبعد أن كانت تصمم في شكل دائري وتخصص لأداء الجوقة التي كانت عنصرا جوهريا لا تكتمل الدراما الإغريقية بدونها، اتخذت في المسرح الروماني شكلا نصف دائرة، خصص نصفها الثاني لموضعة خشبة العرض وما يتبعها من ملحقات، كما أنها لم تعد تستخدم كمكان للعرض، بل خصصت لجلوس أعضاء مجلس الشيوخ الروماني[2]، وبالتالي تم رفعها قليلا من الجهة الخلفية المحاذية لمدرج المشاهدين من أجل بناء ثلاث أو أربع درجات إضافية توضع عليها مقاعد أعضاء مجلس الشيوخ التي تسمى بـ: Subselium[3] وكانت أرضيتها تغطى ببلاط فسيفسائي فاخر الزخرفة أو تطلى بلوحات ورسوم تزيينية وهو ما لم يكن موجودا في المسرح الإغريقي.

[1] E .Tardieu et A .Coussin Fils, op.cit, p 269.
[2] Ibid, p252.
[3] René Ginouves et autres, op.cit, p138.

تفضي الأركسترا من جانبيها إلى مخرجين رئيسين أطلق عليهما فيتروفيوس اسم Itinerae وهي منافذ جانبية، أصبحت في البناية الرومانية أكثر اتساعا عما كانت عليه، وألحقت بالمدرجات وغدت بناء معماريا بجدار وأعمدة وأقواس للتزيين، تتموضع في الجهة السفلية للمدرج وتصل بين هذا الأخير وبين مبنى الخشبة، كانت ضمن العناصر المعمارية التي جعلت المسرح الروماني بناء متصلا وموحدا ومنغلقا على ذاته.[1]

مبنى الخشبة

يضم هذا المبنى وحدة كلية تتألف من عدة عناصر معمارية متصلة تتفاوت من حيث القيمة والأهمية وتختلف من مسرح لآخر بعضها بناء نموذجيا تكرر وجوده في كل مسارح روما من بينهما نذكر:

الخشبة: وهي المكان الوحيد في المسرح الروماني المخصص للعرض بحيث ندر أن يؤدي الممثلون أدوارهم في مكان آخر غيرها. تسمى في الأدبيات اللاتينية بـ Pulpitum وتكون أقل ارتفاعا من منصة العرض الإغريقية حيث يبلغ ارتفاعها حوالي خمسة أقدام أي ما يقارب طول المتر أو نصف المتر، وذلك حتى يتسنى لأعضاء مجلس الشيوخ الذي كانت مقاعدهم داخل الاركسترا مشاهدة العرض برؤية واضحة. والخشبة الرومانية أكثر طولا واتساعا من الخشبة الإغريقية حيث يذكر فيتروف أن طولها يتجاوز طول قطر الدائرة المركزية للمخطط [2] لها واجهة مزخرفة تسمى fronspulpiti، كثيرا ما يتم زخرفتها بتماثيل وأعمدة صغيرة مزودة بحنيات للتزيين،

[1] Pierre Gros, op.cit, p 273.
[2] E .Tardieu et A .Coussin Fils, op.cit, p262.

أو تكون ذات واجهة فسيفسائية أو جدار مبلط بالآجر وغيرها، ويتم الوصول إليها عن طريق سلالم انطلاقا من الاركسترا.[1]

مبنى الخلفية:

وهو البناء المعادل لمكان الكواليس في المسرح المعاصر، يتموضع خلف منصة العرض ويميزه جدار مرتفع، يقارب في علوه المدرج قد يكون مستقيم الشكل بواجهة واحدة متجانسة، ويمكن أن تتخذ واجهته مستويات مختلفة بين الانحناء والاستواء. تزود في غالب الأحيان بمجموعة من الكوات التزينية والأعمدة الكورنثية والتماثيل ذات القيمة الجمالية الفائقة. وعادة ما تكون بطوابق قد تصل إلى ثلاثة كما تبنى فيها ثلاث بوابات لها وظيفة تزيينية ودرامية في الوقت ذاته؛ حيث تكون البوابة الوسطية خاصة بالمدخل الملكي، وعلى جانبيه يمينا وشمال بابان اقل حجما هما بمثابة مداخل خاصة بالقادم من الريف أو المدينة أو ما يسمى بمدخل الغرباء.[2]

تفضي منصة العرض من جانبيها إلى جناحين وهما عبارة عن مبنيين، يطلق عليهما اسم versuae، مزودان بمدخلين. و يمكن العثور في المسرح الروماني على ملحقات معمارية أخرى ترتبط بمبنى الخشبة مثل الرواق الذي يقع في الخارج خلف مبنى الخلفية، يمكن أن يكون ضمن الوحدة المعمارية الكلية للمسرح أو يكون بناء مستقلا بينهما مسافة معينة[3]. كما تضمن المسرح الروماني أيضا ما يشبه الستارة التي يحجب الخشبة عن المشاهدين قبل بداية العرض، لكنها لا ترتفع إلى الأعلى بل تنزل في تجويف أو حفرة في مقدمة منصة التمثيل وتسمى بـAulacum.

[1] René Ginouves et autres, op.cit, p 141.
[2] Ibid, p 142.
[3] Ibid, p143.

3- المناظر المسرحية

عرف المسرح الروماني عدة أنماط من المناظر تختلف باختلاف نمط العرض ومتطلبات النص الدرامي ومؤشراته المكانية، فكانت المسرحيات التراجيدية تحتوي على مناظر بواجهة ملكية تتلاءم وطابع المأساة النبيل، فكانت الخشبة تتأثث بأعمدة ومداخل مزخرفة وتماثيل وغيرها من العناصر التي توحي بمنظر قصر ملكي تتحرك داخله شخصيات نبيلة. أما مناظر الملهاة فكانت تصمم بشكل يوحي بمنازل عادية لها شرفات مطلة على فضاء العرض ونوافذ تماثل ما يراه المشاهد في شوارع المدينة الرومانية.[1]وفيما يتعلق بمناظر المسرحيات الساتيرية التي هي نوع من أنواع الملهاة أيضا، فعادة ما تحتوي على رسومات لجبال وغابات أو كهوف ومغارات وفق ما يؤشره النص. تعددت هذه المناظر واختلفت من مسرحية إلى أخرى، وكانت ترسم على لوحات خاصة يتم التحكم في حركتها وتغييرها من مشهد إلى آخر.

4 - الآلات المسرحية

استخدم رجال المسرح الرومان بعض الآلات لذات الغرض الذي استخدمت فيه عند الإغريق من رفع للمثلين وتغيير للديكور والمناظر وخلق للإيهام البصري والصوتي المطلوب، وإعطاء المشاهد صورة شاملة ومعنى كلي للعرض. فاستخدمت الرافعات، وماكينات الرعد والبرق وكثيرا ما كانت تلك الرافعات تسبب حوادث أليمة ومأساوية للممثلين، وفي هذا الصدد يذكر فيتروف أن احد الممثلين الذين أدوا دور إيكار*، قد لاقى نفس المصير المأساوي للشخصية التراجيدية؛ حيث سقط

[1] E .Tardieu et A .Coussin Fils, op.cit, p 262.

* أحد شخوص الأساطير وابطال التراجيديات الإغريقية.

من أعلى الرافعة على بلاط الاركسترا صريعا انتثرت دماؤه وغطت ثياب الإمبراطور نيرون وكل من كان يجلس بالقرب من موقع الحادثة[1].

ثالثا : المكان المسرحي في فترة القرون الوسطى

1 – الخصائص العامة لدراما القرون الوسطى:

إن التصوير الدرامي للحياة وما يعتريها من متغيرات غريزة إنسانية ونتاج بشري تخلقه الفطرة لا الظروف، وتوجده حاجة الإنسان إلى رؤية ذاته مجسدة أمامه ورغبته في تشخيص آلامه وآماله. لذا كان لا بد للغريزة الدرامية من أن تجد وسيلة للإشباع[2] وطريقة للوجود مهما كانت العراقيل والصعاب. ولم تستطع الكنيسة، رغم كل قراراتها بالمنع والغلق والتجريم والتحريم، أن تنفي هذا الوجود وتعدم تمظهراته؛ فقد تواصلت عروض الميوموسMimus[3] تقدم نوعا من الترفيه لساكني المدن.

وعلى الرغم من انه لم تظهر كتابة تراجيدية بعد موت سينيكا، تستند إلى الأسس الفنية والأدبية المعروفة في كتابة الدراما، إلا أن الحكم على الدراما القروسطية بالعودة إلى العلاقة بين الأدب والمسرح والبحث عن "النص" الأدبي المهيأ للترجمة البصرية، إجراء يتضمن بعض الالتباس وسوء فهم وتقدير لطبيعة الفعل المسرحي في هذه الفترة [4]، فمسرح هذه الفترة وعلى أهميته لم يكن يتضمن سوى قيمة أدبية ضئيلة، ومن بين مئات الأعمال المسرحية المنجزة، عدد ضئيل منها فقط أمكنه تقديم " النص" المقروء، بحيث يشكل الارتهان إلى هذا التناول اليسير من النصوص الدرامية

[1] E .Tardieu et A .Coussin Fils : op.cit, p 268

[2] جان فرابييه و أ. م جوسار، المسرح الديني في العصور الوسطى، تر: محمد القصاص، مطبعة المعرفة ، مصر ، ص 7.

[3] كمال عيد، مرجع سابق، ص 39.

[4] H. Rey-Flaud : pour une dramaturgie du moyen âge, PFU, Paris, 1980, p 14.

في عصر ليس للكتاب أو المكتوب فيه أية أهمية، حالة استثناء أو ضربا من الشذوذ[1]. إن المسرح خلال فترة العصور الوسطى هو الفعل المقدم مباشرة للرؤية، فهو ليس تراجيديا ولا كوميديا تنتظر التجسيد البصري، بل هو "عرض" يشارك في تشكيله وصوغه جماعة من الرجال والنساء، لا بد من تذوقه ودراسته على هذا الأساس وفق هذا التمظهر الكياني.[2]

لقد حاربت الكنيسة كل ما هو إغريقي وروماني ورفضت المسرح بأصوله الديونيسية والباخوسية الوثنية ووسمته بالشيطان[3]، لكنها لم تحارب المسرح كفعل إنساني، بل وظفته في ترانيمها وتراتيلها وقداسها، وأشاعت نمطا جديدا من التمسرح ديني الروح والشكل والهدف، بحيث لم يعد في عرفها تسلية اجتماعية أو ترفيها وإمتاعا شعبيا أو ممارسة فنية، بل غدا تمثيلا تعليميا جادا يصور لجمهور المشاهدين الحقائق والمبادئ الدينية، ويهدف إلى تثبيت الإيمان في الذات الإنسانية، ذات الوجود الأرضي العابر، وتهيئتها إلى عالم الخلود الفردوسي بتصوير عذابات المسيح وآلام الإنسانية في الحياة الدنيوية الزائلة والزائفة، وخلق الإنسان بالتعميد المسيحي خلقا جديدا. من هذا المنظور، يغدو مفهوم التطهير الأرسطي تطهيرا دينيا في المسرح القروسطي، من شأنه أن يخلص الإنسان من شطط الانجذاب بسمات الجمال وغلواء مظاهره الزائفة، و من التغني به لأنه مدعاة إلى اللذة وبالتالي إلى الخطيئة وطريق إلى الجحيم.

لقد تكيف الفعل الدرامي مع المستجدات الحاصلة على مستوى التفكير ونمط المعيشة الجديد وتلون بألوان الظروف الطارئة على قتامتها ووائم الأسلوب الجديد في الحياة، فاستخدمت الطقوس الدينية تلك المادة الدرامية وأحاطتها بحشود من الأناشيد والملابس والإشارات الكنسية، التي تعلم

[1] H. Rey-Flaud, opcit, p 15.
[2] Ibid, p 15.
[3] كمال عيد، مرجع سابق، ص 39.

الجماهير وتثير مشاعرهم وحماسهم الديني، ما يجعل الكنيسة من هذا المنظور موطنا حيا لذلك القلق الذي تبحث عنه البشرية في المسرح كما يرى جوليان بندا،[1] وما يجعل دراما القرون الوسطى تماثل في منشأها وولادتها وانبثاقها المسرح الإغريقي باعتمادها على البعد الديني البحت، على أناشيد القداس وترانيمها[2] ما يماثل الاعتماد على الجوقة في المسرح الإغريقي.

2- سمات المكان المسرحي في القرون الوسطى :

خلال هذه الفترة لم تبن المسارح كما هو معروف عنها كفضاءات مخصصة للعروض الفنية ومكرسة في وظيفتها وغايتها لها، بل تم إغلاق البنايات المسرحية المخلفة منذ العهد الروماني بقرار كنسي يمنع استعمالها لغرضها الفني المشيدة لأجله. وفي مقابل ذلك، تمت مسرحة نمطين من الأمكنة لعرض المسرحيات الدينية وتمثيليات الأسرار، احدهما احتواه الفضاء الداخلي للكنيسة والأخر أطرته الفضاءات الخارجية والأماكن العمومية.

أ - المسرح/ الكنيسة

كانت التمثيليات الدينية التي كتبت باللغة اللاتينية، لغة العبادة والترانيم المقدسة، تقام خلال الأعياد الدينية والمناسبات الاحتفالية والطقسية الخاصة، وتؤطر داخل الفضاء المقدس أي داخل "الكنيسة" أو "الكاتدرائية" أو "الدير" أو غيرها من الأماكن التي تمارس فيها كل الصلوات والطقوس ومظاهر العبادات الأخرى، بحيث يتداخل في هذا النمط من الدراما القروسطية الديني مع الدرامي والطقسي مع المسرحي. وكان بعضها يؤدى في الوسط أي مكان الكورس المخصص أحيانا للقساوسة

[1] جان فرابييه وأ .م جوسار، مرجع سابق، ص 8.
[2] نفس المرجع، ص 10.

والشماسين،[1] والبعض يجري على مذبح الكنيسة الذي يعد بمثابة منصة للعرض وإطارا مكانيا محوريا ببعد ديني لتطور سيرورة الحدث الدرامي. وتجدر الإشارة إلى أنه لم يخصص أي جزء معماري بذاته لإقامة العروض، بل كان يمسرح كل الفضاء المقدس للكنيسة، ويتم تخطيطه وتأثيثه وفق ما يؤشره الحوار أو الخطاب الديني. فالكنيسة من المنظور الديني والدرامي معا هي العالم، هي الكون الذي يتضمن رحلة الذات البشرية عبر محطاته الثلاث: الأرض والفردوس والجحيم.

وقد استفادت العروض من نمط البناء الكنسي وما يشيعه في النفس من رهبة وخشوع، ومن تلك النقوش والزخارف ذات المواضيع الدينية البحتة التي زينت بها جدران وأسقفة الكنائس[2]، فالغاية من العرض كانت بث الإيمان في النفوس، وتعليم الجماهير أسس العقيدة، وتجسيد القصص الديني بمعجزاته وأسراره، فكانت الكنيسة هي الفضاء الذي يتمسرح فيه العالم الآخر وتتجسد شخوصه، وتتحدد فضاءاته بين الأرض و الجنة وظلمات الجحيم، والتي ينتقل عبرها المشاهد بإحساسه وخياله من العالم الأرضي الزائل إلى عالم السماوات الخالد، يتماهى الفضاء الحاضر بالفضاء الغائب ويتوحد الواقعي بالخياليويسكب الكل في بوتقة الغاية الدينية الخالصة.

ب – المسرح خارج الكنيسة

لم يكن الخروج بالمسرح من الكنيسة إلى خارجها خروجا شكليا فحسب، يتحدد بالتغيير المظهري لأطر الفضاء المسرحي وموقعه، بل هو في حقيقته خروج وظيفي دفعت إليه جملة التغييرات والتطورات في الفكرة والرؤية والغاية وحتى اللغة، فالدراما الدينية الأولى كانت مواضيعها وحركة الشخوص فيها مرتبطة بالفضاء الداخلي للكنيسة وما يؤثثه من عناصر ومكونات مثل المذبح

[1] Thierry Revol : Représentation du sacré dans les textes dramatiques des 11- 13 siècles en France, Honoré Champion, Paris, 1999 ; p 227.

[2] شكري عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 144.

وكرسي القس أو الشماس ومكان الكورس والمدخل وغيرها. لذا وجدت مكانها الطبيعي في الداخل، لكن عندما تطورت تلك المضامين وتكثفت الحركة والتنقلات وتعقدت البنية الدرامية للمسرحية وخرجت الحوارات من اللغة اللاتينية، لغة الطقوس والترانيم والصلوات المقدسة وكل الممارسات الدينية المسيحية، إلى اللغة العامية لغة العالم الدنيوي الزائل، وكثرت أعداد الجماهير المشاهدة، خرجت المسرحية بدورها إلى خارج أسوار الكنيسة لتتأطر ببهوها وبالأماكن العامة للمدينة.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن النظام العمراني القروسطي قد ميز بين شكلين من المدن: المدينة الدينية أو الحاضرة الديني؛ وتضم الكنيسة أو الكاتدرائية وكل ما يحيط بها من أبنية ترتبط شكليا وجوهريا بالوظيفة الدينية مثل منازل القساوسة والشماسين وكل العاملين بالكنيسة والأديرة ومدارس التعليم اللاهوتي، وكل بناء يرتبط من قريب أو من بعيد بالهدف الديني العام. والحاضرة المدنية وهي مدن العالم الدنيوي بما يؤسسها من هياكل مدنية وإدارية مختلفة.[1] والأرجح أن الدراما الطقسية أو شبه الطقسية التي تم عرضها في الساحات العامة خلال الأعياد الدينية المتكررة دوريا حسب الأجندة المسيحية، كانت تتأطر داخل الحواضر الدينية بصفتها أفضية تابعة للمقدس حتى وإن امتزج فيها الديني بالدنيوي. و كلما تكثفت الإشارات الدرامية المكانية إلى الأمكنة الخاصة بالعالم الأرضي الزائل، كلما لازم ذلك خروج عن جدران البناية الكنسية المقدسة وفضائها الداخلي، ولعل ذلك ما يقصده كونيغسون حين أورد أن الفضاء المسرحي القروسطي استلزم في البداية إطارا معماريا ثم إطار عمرانيا بعد ذلك[2].

[1] Teirry Revol, op.cit, p 239.
[2] Ibid, p 228.

وقد شهد بهو البناية الكنسية أول تمظهرات الخروج، عندما ظهرت الحاجة إلى إيجاد أو خلق فضاء أرحب وأكثر اتساعا لتنقل الشخوص وتحركهم بما يوازي اتساع النص الدرامي وتطور بنيته المكانية، وبما يلائم التجسيد الرمزي للأمكنة الدرامية. وقد عدت الكنيسة في هذا النمط من التأطير مكانا خالص التقديس، يرمز في الدراما إلى "بيت الرب" وحده لا يدخله إلا هو.

3- المناظر المسرحية في القرون الوسطى

تجدر الإشارة إلى أن الحديث عن مناظر مسرحية أو عن ديكور صمم خصيصا للتمثل الدرامي، بالمفهوم الفني والتقني المعاصر، يتضمن شيئا من الالتباس المفاهيمي، ولا يتناسب والفكر القروسطي الذي كان ضد المسرح و ضد كل أشكال التمسرح المستلهم في مبناه ومعناه من الموروث الإغريقي والروماني الوثني. أضف إلى ذلك، أن الديانة المسيحية تنحدر من اليهودية القديمة والتي كانت تحرم كل أشكال التصوير والتجسيد والنحت. لذلك فالفن القروسطي ينفي تماما مفهوم السينوغرافيا وينفي معها كل تصوير ورسم فني للمكان المسرحي وجعله محققا للرؤية الفعلية. لكن أدرمة الطقوس ووضع الواقعة الدينية في قالب تمثيلي، يستلزم بالضرورة وجود شخوص تفعل، وأحداث تتحرك في فضاء درامي تم تجسيده داخل الكنيسة. فالأحداث تتطور من مستوى إلى مستوى الآخر، والشخوص تنتقل من مكان إلى مكان آخر، ويجب الأخذ بعين الاعتبار أن تعيين المكان ومواقع الحركة والتنقل، ودخول الشخصيات وخروجها وظهورها وتخفيها على الركح الممسرح، يمنح المتفرج سيرورة واضحة للمشاهد المتتابعة،ويعطيه معنى دينيا مكتملا يعزز إيمانه الداخلي.

لكن الكنيسة اعتمدت في رسم مناظرها على فعل الترميز المبسط، لتعليم المكان الدرامي ورسم إحداثياته وتحديد عناصره وأجزائه، ترميز يفتح مجالات التخييل الواسعة دون أن يحيد عن النهج الديني ومبادئه العامة. إذ يكفي وضع بعض قطع وتلميحات وأشياء رمزية بسيطة لترتسم الملامح الكبرى للمكان وجزئياته الصغرى في ذهن المشاهد. فقد كانت توضع لافتات وألواح خشبية تشير إلى اتجاه القصر مثلا أو الغابة أو المدينة أو اسمها أو اسم المكان عموما. وأحيانا يتم الاستغناء عن هذه اللافتات وعن فكرة تعليم المكان رمزيا بالاكتفاء بالمقاطع الحوارية التي تتضمن وصفا للمكان وتحديد أبعاده. فللشخصيات في دراما القرون الوسطى دور هام ومحوري لا في تحديد أدوارها ووظائفها فحسب بل والأمكنة المتواجدة فيه أيضا[1].

و تمت مسرحة العناصر المعمارية الداخلية للكنيسة على قاعدة الارتباط بين الديني والدرامي، فتم رفع بعض أجزائها عن مستوى أرضيتها وجعلها خشبات متميزة عن بقية الفضاء مخصصة لعرض وتأطير الأحداث. يقول إيلي كونيغسون أن هذه المنصات قد تم بناؤها منذ القرن الثاني عشر، فكانت بمثابة خشبات ملحقة تخصص لبعض الشخصيات الدرامية دون غيرها، و تعلّم بقطع وإشارات رمزية في غالب الأحيان[2].

4 – المسرح الدائري théâtre en rond:

ظهر هذا النوع من التصميم منذ القرن الثاني عشر في كل من انجلترا وفرنسا، والأرجح انه كان يرتبط بالفضاء الخارجي سواء ببهو الكنيسة أو في الأماكن العمومية للحاضرة، لأنه يصعب تصوره محققا داخل الكنيسة لضيق المجال، إلا في حالة ما إذا اتخذ مكان العرض موقع الجوقة

[1] Teirry Revol, op.cit, p 218.
[2] Ibid, p231.

أو موقع أي تقاطع محوري بإمكانه أن يشكل مركزا لدائرة تحتضن فاعلية العرض، ويحيط بها فراغ صالح لاحتواء جمهور المشاهدين. ويرى ريتشارد سوتيرن أن هذا النمط من التهيئة مستلهم أساسا من ثقافة شعوب منطقة التبت أثناء الحملات التبشيرية التي قادت رجال الدين الأوروبيين إلى المنطقة[1]. يشكل القسم المركزي للدائرة مكان العرض الأساسي، يحيط به عدد من الخيام التي تم صنعها بهياكل خشبية رفعت على أوتاد وأعمدة خشبية على ارتفاع متساو، وتغطيها ستائر يتم الوصول إليها عن طريق سلالم يتحدد عددها بمستوى ارتفاعها على سطح الأرض، خصصت هذه الخيام لجلوس بعض المشاهدين من الواضح أنهم كانوا من وجهاء القوم. لكنها غالبا ما تصبح مكانا ثانيا للعرض تؤدي وظيفة درامية خاصة ببعض الشخصيات المسرحية. تضمن هذه الخيام الرؤية والسمع الواضحين لجمهور المشاهدين. ويورد الدارس ذاته أن كنيسة بيرسي فرنسبنيت بطريقة يستوعب فضاؤها الداخلي هذا النوع من التصميم الدائري للعروض الدرامية.[2]

[1] Richard Southerne, the saven ages of theatre, Faber paperback, London, 1964, p 99.
[2] Ibid.

رابعا : المكان المسرحي الإليزابيثي :

1-تطور الدراما الإليزابيثية

كان حقيقا أن ينتسب المسرح الإنجليزي، في تلك الفترة وما بعدها، إلى الملكة إليزابيث لما كان لهذه الملكة من دور فعال ومباشر في تطوير الممارسة المسرحية وتفعيل الدراما وترقيتها وإعطاء المكانة اللائقة للمسرح والمسرحيين في المجتمع الإنجليزي. وقد تشكلت في هذا العهد أو قبيله نواة أدب درامي له سماته الخاصة وشخصيته المتفردة التي تختلف عن كل أشكال الدراما التي ظهرت في أوروبا في تلك الفترة. فخلال القرن الثالث عشر والرابع عشر، أخذت التمثيلية الدينية تنفلت شيئا فشيئا عن السياق الديني وتتملص عن فضائه الذي ترعرعت فيه وتتجه صوب المجال الدنيوي، لتنفتح على فضاءاته ومواضيعه العلمانية المتشعبة، فأصبح المشرفون عليها والمساهمون فيها يحرصون على تنميقها ويقفون على التفاصيل الجمالية فيها، كما أصبحت تؤدى باللغة الانجليزية المفهومة والمستساغة للفرد الانجليزي البسيط عوض اللغة اللاتينية التي لم تكن تفقهها سوى النخبة.[1]

وأهم ما ميز الدراما الانجليزية في الفترة السابقة للعهد الإليزابيثي، وجود الحبكة الثانوية التي تثري وتوضح الحبكة الأساسية وتمنحها أبعادا إنسانية تجعلها أقرب إلى ترجمة ظروف وملامح العصر التي نشأت فيه. وهو نمط لم يكن له أي مقابل لا في الأشكال الدرامية التي ظهرت خلال عصر النهضة الأوروبية ولا في التراث المسرحي الإغريقي والروماني.[2]وكان من شأن هذه الحبكة الموازية

[1] إيفور إيفانس، مجمل تاريخ الأدب الانجليزي، تر: زاخر غبريال ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، 1996، ص 74.
[2] نهاد صليحة، أضواء على المسرح الإنجليزي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، 1990، ص 12.

أن تقرب الموضوع الأساسي إلى وعي المتفرج وإحساسه وتجعل التعاطف مع شخوصه المعذبة المتصارعة أمرا محققا.

انتقلت تدريجيا فاعلية الدراما ومركز ثقلها من الحبكة الأساسية ذات الموضوع الجاد التاريخي أو الديني، إلى الحبكة الثانوية بما تتضمنه من مواقف هزلية وشخوصا اقرب إلى الواقع الإنجليزي، أصبحت مع مرور الوقت تنال الاهتمام والعناية نظرا لما تحدثه من أثر في الإنسان المعاصر بملامستها مجموع الأبعاد المحاكية للمعاش اليومي. ومنذ القرن الخامس عشر، بدأت الدراما الانجليزية تفتق شرنقة الديني وتدخل الدنيوي من بابه الواسع، وتنفصل عن الكنيسة وبالتالي عن كل فترة العصور الوسطى.[1]

مرت الدراما الإليزابيثية بعدة مراحل تطورت فيها تباعا إلى أن بلغت أوج رقيها خلال العشريتين الأخيرتين من القرن السادس عشر، بلغ فيها الكتاب ذروة العطاء والنضج الفني سواء من حيث حبكة النص الدرامي أو من حيث التجسيد الفني المسرحي للأحداث والمشاهد. وقد اتسمت الدراما الانجليزية في هذه الفترة بجملة خصائص اختلفت فيها عن المسرح الكلاسيكي الذي كان شديد التقيد بالقواعد والأسس الموروثة رغم أنها لم تخرج في نهجها العام عن الطابع المميز للفترة، لكنها كانت دافعا إلى بروز الثورة الرومانسية في الفنون والآداب.

2 – المكان المسرحي الإليزابيثي

بعد أن انفصلت الدراما عن مجال اللاهوت ودخلت عالم الناسوت، أضحى لزاما على التشكل الدرامي الجديد أن يخلق لنفسه فضاءه الخاص الذي يتجسد فيه واقعا وفعلا، ويتحقق عبره اكتمال المعادلة الثلاثية للفعل المسرحي: عرض(ممثل)/فضاء/جمهور. لذلك تم بناء عدة مسارح ودور

[1] نهاد صليحة، مرجع سابق، ص 12.

عرض خلال العهد الإليزابيثي واكبت جملة التطورات الحاصلة في البنية الدرامية والفكرية للمسرحية الإليزابيثية، وتساير تناميها الكمي والنوعي، فالقاعدة الفنية تقول أن كل محدث فكري يستلزم قالبا ماديا يعكس جدته ويحتويها ويستوعبها. وعلى الرغم من أن الشواهد التاريخية لم تحفظ الكثير عن تفاصيل المكان المسرحي الإليزابيثي، إلا أن بعض المصادر كعقود البناء المبرمة بين البنائين والفنانين، والرسومات التي تضمنتها بعض الكتابات الأدبية والتاريخية وغيرها استطاعت أن توثق للدارس وتنقل له بأمانة معطيات هامة حول ملامح العمارة المسرحية الإليزابيثية وسماتها. ويشكل المخطط العام للمسرح الإليزابيثي وحدة كلية غير مفصولة البنى بسقف مكشوف دائرية أو مضلعة الشكل، تتألف من فراغ داخلي معزول عن العالم الخارجي مهيأ للتمسرح، تتموضع بداخله منصة للعرض ويحيط بها بناء مكونا من شرفات بعضها فوق بعض، مخصصة لجلوس المشاهدين من الطبقات النبيلة والمترفة، بينما يخصص الفراغ المحيط بالمنصة للمشاهد العادي البسيط. توجد خلف المنصة غرف تغيير الملابس و مكان إخفاء قطع الأثاث والديكور وهو ما يسمى بالكواليس في الأدبيات المعاصرة . تفضي هذه المنطقة عن طريق زوجين من السلالم إلى الشرفة العلوية التي تستخدم هي الأخرى لعدة وظائف وأغراض مسرحية؛ فقد تخصص للعازفين الموسيقيين أو توظف كمنصة عرض ثانوية علوية تؤدى فيها مشاهد خاصة،أو تخصص لجلوس المشاهدين من النخبة وعلية القوم.

3- نماذج المسارح الإليزابيثية:

لم يكن البناء المسرحي خلال هذه الفترة نموذجا معماريا موحدا تؤدى على منصته كل أنواع العروض أمام كافة المتفرجين من كل فئات المجتمع، على غرار المسارح الإغريقورومانية التي

كانت نموذجا مكررا، لا تختلف فيما بينها سوى في بعض التفاصيل الهامشية المضافة أو بعض الفروقات المتعلقة بالحجم والاتساع و طاقة الاستيعاب، بل تفرعت العمارة المسرحية الإليزابيثية إلى عدة أنواع ونماذج تفرق بينها جملة معايير ترتبط بنمط العرض وعدد المتفرجين ونوعية الجمهور أحيانا. ومن بين هذه الأنواع نذكر ،المسارح العامة و المسارح الخاصة ومسارح القصور.

4- المناظر المسرحية في العصر الإليزابيثي:

لم يول المسرح الإليزابيثي العناية والاهتمام لرسم المناظر المسرحية وتأثيث المكان بتفاصيل الديكور والإكسسوارات، بل انصب اهتمام الفنانين فيه على الفعل المسرحي ذاته. وكانوا يعتمدون في تحديد ملامح المكان بشكل واسع على خيال المتفرج، و على قدرته الفائقة على استكمال المعنى والدلالة في ذهنه إذا ما غابت عن بصره ورؤيته. بالإضافة إلى أن المسرحية الانجليزية تتميز بسرعة الانتقال بين المشاهد والفصول ما دفع بالمسرحيين إلى استبعاد فكرة تأثيث المنصة بديكورات أو مناظر يصعب نقلها وتحريكها بالسرعة المطلوبة، ما يعيق حركة تتابع المشاهد وسيرورتها ويخلق لحظات سكون وانقطاعات قد تشعر المشاهد بالممل وتشوش فعل الرؤية والمتابعة لديه.

لكن استخدمت بعض قطع الديكور والإكسسوارات التي تؤدي وظيفة درامية إيهامية كقضبان سجن مثلا أو فم واسع يمثل الجحيم وغيرها.[1] كما استعملت بعض المؤثرات الصوتية لخلق الجو المسرحي المطلوب مثل صوت انطلاق مدفع أو بندقية. وعدا ذلك اعتمد مسرحيو انجلترا على خيال المشاهد في تجسيد مكانية الحدث سواء عن طريق لغة الحوار وما تتضمنه من إشارات وتلميحات مكانية، أو عن طريق حركة الممثل وتنقلاته على الركح، حيث يتضمن فعل دخول

[1] شكري عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 209.

وخروج جماعة الممثلين معنى تغيير المكان، أو قد يحمل الممثل بعض قطع الأثاث أو الإكسسوارات الدالة على مكان بعينه.[1]وفي مقابل ذلك، كانت عنايتهم بالغة بالأزياء وألوانها وزخارفها وتفاصيلها الدقيقة بحيث كانت الملابس والإكسسوارات تحدد نوع الشخصية وجنسها ووظيفتها الدرامية وكانت تصمم وفق قوالب محددة ومتعارف عليها.[2]أما الإضاءة فقد كانت المسارح الإليزابيثية بخاصة المسارح العامة مكشوفة السقف، تعتمد في إضاءتها على ضوء النهار و خيال المتفرج. وتستعمل الفوانيس والشموع والمشاعل في حالة المسارح المسقوفة أو لتمثيل المشاهد الليلية في المسارح العارية السقف.

[1] شكري عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 210.
[2] نفس المرجع، نفس الصفحة.

خامسا :المكان المسرحي في عصر النهضة وظهور العلبة الإيطالية:

1 – تاريخ المسرح الإيطالي وظهور العلبة:

شكل اكتشاف كتاب فيتروفيوس الروماني ضمن حركة إعادة بعث وإحياء التراث الإغريقوروماني منعرجا حاسما في تاريخ العمارة الايطالية عموما وتاريخ العمارة المسرحية على الخصوص. فالكتاب يعد ألف باء الهندسة والمعمار في كل أنماط البنايات، وفي جزئه الخامس تم وضع كل الأسس التي يعتمدها المهندس لانجاز بناء مسرحي يستند إلى القواعد الرياضية والهندسية العلمية والمعايير الجمالية والفنية[1]. استثمر المعماريون معطياته وأضافوا إليها ما وفرته حضارة العصر في الميادين الرياضية والعلمية والتقنية، وأنجزوا مسرحا كان الأنموذج التام الناضج والنمطي لعمارة المسرح، وشكل تقليدا امتد تأثيره في الزمان والمكان حتى خارج أوروبا إلى ما بعد النهضة. ويمكن القول أن الفن المسرحي دخل مرحلة الاحتراف والتخصص في عصر النهضة مع مسرح العلبة الإيطالية.

في البداية كانت الكوميديات الشعبية تعرض في الساحات العامة على منصات مكشوفة تستقطب حولها الجماهير العادية. بعضها كان يعرض في مناسبات احتفالية سياسية أو أسرية، تقام داخل بلاطات أو أروقة القصور أو صالات الاحتفالات والرقص أو تبنى من الخشب في الحدائق[2]. وحوالي القرن السادس عشر، كتب الفنان والمعماري الشهير سيباستيانو سيرليو sebastiano Serlio(1475– 1553) الذي تتلمذ على يد الفنان بيروتزي*، سبع مجلدات صدرت في باريس

[1] بيتر وليندا موري، فن عصر النهضة، تر: فخري خليل، ط1، المؤسسة العربية للدارسات والتربية ، بيروت، 2003، ص 10.
[2] شكري عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 273.
* بالداساري توماسو بيروتزي: مهندس معماري ورسام إيطالي، ولد في سيينا وتوفي في روما. عمل مع دوناتو برامانتي ومع رفائيل، ومع أنطونيو داسانكالو في بناء كاتدرائية القديس بطرس الجديدة.

تحت اسم "فن العمارة"، سار فيها على نهج فيتروفيوس* وأرسى فيها الأسس الهندسية والقواعد المعمارية والفنية التي يفترض أن تبنى وفقها المسارح الايطالية. تضم تعليمات حول تصميم الخشبة وأبعادها وقاعة المشاهدين وسينوغرافية المناظر. ومن خلال هذا المسرح يمكن استجلاء بعض السمات التي ميزت مسارح إيطاليا في تلك الفترة :[1]

- اتخذ المخطط العام للبناء شكلا بيضاويا قطره 94 قدم، لأن طوبوغرافية الموقع لم تسمح بالالتزام بالشكل الدائري في التخطيط، وقد رأى المصمم أن هذا الشكل يتيح رؤية مريحة أكثر للمشاهدين. ثم أخذت مسارح النهضة وما بعدها تهجر شيئا فشيئا الشكل الدائري باتجاه التصميم المستطيل.
- كان مسرحا مسقوفا بخلاف المسارح الكلاسيكية أو حتى الإليزابيثية التي كانت مكشوفة السقف.
- تم تصميم أربع عشرة صفا من المصاطب على شكل أنصاف دوائر خصصت لجلوس المشاهدين، تتبع شكلا إهليجيا منحدرا من الخلف إلى الأمام مزود بأعمدة وتماثيل متموضعة حسب ما تقتضيه الضرورة المعمارية وما تفرضه المساحة الإجمالية .
- تم ترك مساحة تفصل بين القاعة والمنصة مشابهة لتلك التي تعرف في المسارح الرومانية والإغريقية بالاركسترا والأرجح أنها تركت فضاء فارغا بدون استغلال أو خصصت للعازفين والموسيقيين.
- اتخذت المنصة شكلا مستطيلا وتمت تغطيتها بألواح خشبية.

*ماركو فيتروفيوس:مهندس معماري، صمم وبنى كاتدرائية فانو، كتب قواعد الهندسة المعمارية باللاتينية بعشرة كتب
[1] شكري عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 275.

- خلف المنصة يوجد حائط مبني بالطوب تعلوه طبقة من الجص، حسب ما اكتشفه وليام جرانت، تم تزينه بزخارف ونقوش بارزة وتتخلله فتحات ثلاث. كانت الفتحة الوسطى اكبر حجم من الفتحتين الجانبيتين ومزينة بقوس النصر من الطراز الروماني، وعلى جانبيها فتحتين مستقيمتين في الأعلى، تسمح هذه الفتحات للمشاهد برؤية ما يجري خلفها أو بوضع المناظر المرسومة، بخلاف ما كان يحدث قديما إذ كانت هذه الفتحات مخصصة فقط لدخول وخروج الممثلين حسب ما يؤشره النص الدرامي.
- تتمثل مواد بناء هذا المسرح في الخشب والقرميد والجص خصوصا،وهي المواد المفضلة رغم أنها مواد غير صلبة وغير مقاومة للتغيرات الطبيعية وهي التي سرعت فيما بعد بتهديمه وسوء حالته.

2 – البنى المعمارية للمسرح الإيطالي :

أ – الخشبة

منذ عصر النهضة اتخذت خشبة المسرح في إيطاليا ومن ثم في أوروبا الغربية وغيرها شكل التصميم على الطريقة الإيطالية والتي تم بناؤها بطريقة تنحدر فيها من الخلف إلى الأمام باتجاه ميل يعاكس انحدار مدرج المتفرجين، يساعد على الرؤية الواضحة لكامل فضاء العرض. تم فصل منصة العرض عن قاعة المشاهدين بجدار وهمي يكون بمثابة واجهة، حيث تكون فتحة في هذا الجدار تسمح للمشاهد برؤية العرض المسرحي من خلالها. يتجسد ذلك من خلال بناء جانبي عن اليمين واليسار يمتد إلى أعلى المنصة فتظهر كأنها إطار، يوحي بوجود جدار وهمي فاصل بين مكان الإنتاج و التلقي. من خلال هذا التصميم، أمكن تغطية فضاء المنصة بإسدال ستائر أمامية

تمنع رؤية ما يجري فوق الخشبة إلى غاية الإعلان عن بداية المسرحية. ترفع هذه الستائر في بداية العرض وتسدل عند نهايته.

وقد تم ابتكار هذا الحاجز البصري لتغطية أو حجب الديكورات العديدة والآلات المعقدة وكل العناصر المساعدة في خلق الصورة المسرحية والمشهد العام، والتي قد تؤدي رؤيتها إلى كسر الإيهام لدي المشاهد وتشتيت انتباهه وصرف تركيزه عن العرض وبالتالي ضياع قيمته الفنية. فليس للمشاهد الحق في معرفة كيفية إدخال الديكور إلى الخشبة أو كيفية تغييره وأماكن إخفائه والعناصر والآلات المساعدة، إنما هو مطالب فقط برؤية محض الصورة ومحض المشهد. لذا تم إقصاء كل ما هو خارج عن العرض وعناصره لحظة التداول عن فعل الرؤية، لتحتفظ العلبة الإيطالية بخطاب العرض وتبلغ فيه أقصى درجات الإيهام وذروة اندماج المشاهد بما يشاهد.

ب – قاعة المتفرجين:

كانت طريقة بنائها مستمدة أغلبها من التصاميم الإغريقورومانية القديمة خاصة كتاب فيتروفيوس الذي يعد منبع الإلهام في الفن المعماري الإيطالي. فقد بنيت المقاعد في أغلبها على شكل نصف دائري، تتدرج في الانحدار من الخلف إلى وصولا إلى المساحة الفاصلة بين القاعة والمنصة. وعلى خلاف المسرح الإليزابيثي الذي جعل المنصة تتقدم باتجاه المتفرجين وتتوسطهم. رجعت القاعة الإيطالية إلى التصميم القديم وشيدت مقاعد في هذه المساحة الأرضية. صممت تلك المقاعد حسب الترتيب الطبقي للمجتمع الايطالي. يورد المعماري الايطالي سيباستيانو سيرليو* في مؤلفه الشهير حول العمارة المسرحية، أن القاعة تتبع في تصميمها نظام المجتمع الإيطالي وواقعه؛

*سبستيانو سيريليو: 1554/ 1475 م ، معماري إيطالي أشار إلى انقسام الجمهور إلى مستويات اجتماعية ، فخصص الطبقات العليا من المجتمع في مكان الأوركسترا الأمامي ، وأخيرًا في نهاية الصالة تتواجد جماهير الطبقة الدنيا من المجتمع.

فمقاعد المقدمة تخصص للطبقة الحاكمة وأعضاء السيناتور، وخلفهم سيدات المجتمع الراقيات تليهن السيدات الأقل مكانة بعدهن يجلس علية القوم من الرجال أصحاب المراكز السامية والدرجات الرفيعة، بعد ذلك تخصص أربعة صفوف في الصالة للتجار والصناع أصحاب الثروة والمال، وفي آخر المدرج بقية الجماهير العادية.[1]

3 – المناظر المسرحية:

اتسع مجال استخدام التقنية بين عباقرة الفن التشكيلي والمعماري وتلامذتهم من بعدهم، ليكتشفوا سر ما تحدثه من إيهام وخداع للرؤية والمشاهدة، وما يمكن أن تخلفه من انطباع في النفس والعقل، وما يمكن أن تقدمه من خدمات جليلة في مجال التحكم في الأبعاد والمسافات والأحجام وتقديرها وتقديمها للبصر كما تتبدى من زاوية معينة. وكان بيروتزي بلدسار أول من ادخل هذه التقنية إلى عالم المسرح [2]، فكانت ترسم الشوارع والبيوت مثلا بطريقة توحي بنوع من الإيهام بالبعد والعمق والكثرة.

وقد شارك كبار الرسامين الإيطاليين في رسم هذه المناظر منهم رفائيلو* ومايكل انجلو**، واستخدموا طرقا متعددة لإضفاء اكبر قدر من الواقعية على هذه المناظر مثل تقنية النور والظلال التي توحي بالقرب والابتعاد والبروز والتخفي وغيرها. وصف كاستيلوني عرضا مسرحيا فكاهيا قدم

[1] جيرجسيكاي، علم اجتماع المسرح (رسم تخطيطي لعلم الاجتماع في فرع من فروع الفن –المسرحية، ترجمة كمال الدين عيد، تر: عصام عبد العزيز، منتدى سور الازبكية، مصر، 2005، ص ص، 427، 428.

[2] شكري عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 280.

*رفائيلو سانزيو: (1483-1520) رسّام إيطالي من عصر النهضة. تتلمذ على يد بيتر وبيروجينو، وأقام عدة ورشات في بيروجيا، فلورنسا وروما، ثم تولى منصب رئيس المهندسين

**مايكل أنجلو: (1475-1564) رسام ونحات ومهندس وشاعر إيطالي، كان لإنجازاته الفنية الأثر الأكبر على محور الفنون ضمن عصره وخلال المراحل الفنية الأوروبية اللاحقة.

في بلاط دوق أوربينو في سنة 1513 بقوله: "تبدو الشوارع كما لو كانت حقيقية"[1]، تلك هي الغاية التي يهدف إلى تحقيقها فن تشكيل المناظر المسرحية في عصر النهضة: الإيهام بالواقع والحقيقة.

4 - الآلات المسرحية :

استخدمت عدة آلات في المنصة الإيطالية لتغيير المشاهد وتحريك الخلفيات بطريقة متتابعة بما يتناسب ومؤشرات المشهد الدرامي الزمانية والمكانية، دون استغراق وقت طويل في الانتقال بين مشاهد المسرحية المتنوعة. فكان يتم تحريك الخلفيات الجانبية مثلا والتي تسمى بالأجنحة عن طريق السحب أو الدفع بآلة معقدة الوصف لكن سهلة الاستخدام كما يصفها سوتيرن[2]؛ بحيث تستخدم ما يشبه عربات تتموضع عجلاتها أسفل قاعدة الركح تحرك عن طريق عمود ربطت إليه تلك العربات، ما يؤدي إلى تحريك مشهدين في ذات الوقت في اتجاه معاكس،[3] وفي هذا العمود أيضا يتم ربط كل عربات الأجنحة المستعملة في العرض المسرحي، لكن عند عملية تغيير المشاهد لا تتحرك سوى الأجنحة المعنية.

[1] شكري عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 282

[2] Richard Southern, op.cit, p 223.

[3] Ibid, p 224

المبحث الثاني: المكان المسرحي على ضوء بعض الاتجاهات الإخراجية

إن المكان المسرحي في التصور الفني الحداثي، ليس هو تلك الواجهة السحرية المسطحة الموروثة عن العلبة الإيطالية، والتي يتحرك خلفها الممثلين وترى عبرها الأحداث والمشاهد، ولا تلك المساحة الملساء المؤثثة بقطع الديكور والإكسسوارات والمناظر أو العارية ماديا ومعنويا من كل دلالة أو معنى في ذاتها، بل يتأسس كبنية معنوية محملة بقيم إيديولوجية وفكرية، تمنح ذاتها في كل امتلائها الدلالي عبر ارتباطاتها المتشعبة مع العناصر الأخرى المكونة لبنية العرض، أثناء تحويلها من مادة اللغة إلى الفضاء المادي الواقعي. فالمكان المسرحي يرتبط بدءا بالموروث المعماري احتواءا أو رفضا، وبحركية الأحداث وسيولة الزمن وبالأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات وطبائعها وأمزجتها والموقف الدرامي العام للعمل المسرحي، كما يرتبط أيضا برؤية المخرج والخلفية التاريخية وغيرها من العناصر والأسس.

لقد أصبح المكان المسرحي ميدان تجريب يعمل فيه المخرجون ومصممو العرض على شبكة العلاقات بين المكان الدرامي والمسرحي من جهة، وبين هذا الأخير وما يدور فيه من عناصر مادية وعلامات سمعية وبصرية، يسعون في رسمها وتشكيلها إلى تحقيق اكبر قدر من الانسجام و الهارمونيا التي تكتمل عبرها اللحظة الإبداعية وتصل إلى ذروة الإمتاع وقمة التأثير، وذلك دون إهمال العلاقة التواصلية المتبادلة بين فضائي الإنتاج والتلقي والتي يتم الحرص في تأطيرها على بلوغ أو خلق التفاعل بين الممثلين والجمهور، ويغدو الفضاء المسرحي من هذا المنظور، كما يرى أكرم اليوسف، أكثر من فضاء للتواصل بين طرفي العملية الإبداعية بل موضوعا للتواصل.[1]

[1]- أكرم اليوسف، مرجع سابق، ص 73.

في هذا المنحى، برزت عدة اتجاهات في الإخراج والإعداد المسرحي، تختلف فيما بينها من حيث الرؤية والموقف والتصميم أحدثت تغييرا جذريا في البناء المكاني المسرحي وسينوغرافيا العرض، كانت تتوخى البحث عن التوازنات القائمة بين وحدات العرض وأنساقه المختلفة لبلورة رؤية فنية جديدة من شأنها تحرير الفعل المسرحي بوصفه فعلا إنسانيا من كل تلك الأطر المغلقة والفضاءات المعزولة وصالات العرض النمطية، وبعث روح التجديد ودفق الحياة في لعناصر العرض من ممثلين وخشبة وإضاءة وديكور ومن هؤلاء يبرز العديد من المسرحيين ممن أضافوا للمكان المسرحي أبعادا تقنية وفنية لما رأوه ضرورة لقيام الفن المسرحي.

أولا – أدولف آبيا :

1 – المنهج العام لمسرح آبيا:

استطاع أدولف آبيا* أن يكون لذاته أفقا فكريا وجماليا مغايرا، عندما قدم طرحا بديلا في جماليات المكان المسرحي يعيد فيه بعث رؤى جديدة وجعلها حيز الاشتغال. وكان مدار التجديد لديه هو الثورة على نموذج العلبة الإيطالية التي فصلت بين مجالي الإنتاج والتلقي، وقطعت سبل التواصل بين فاعليهما من خلال تكريس فكرة الجدار الرابع الوهمي، ثم جنوحها خلف هذه الشاشة الوهمية والإيهامية إلى تقديم عالم مفبرك واهم، تحاك خيوطه من صور ومناظر تزيينية ثابتة توهم المتفرج بحقيقة وواقعية ما يراه وما يحدث أمامه. وسعى آبيا إلى تطوير مكان العرض والربط بين وحداته المختلفة الساكن منهاو المتحرك، وباهتمامه بالكتل المتحركة في المكان، أثار آبيا الاهتمام بالفراغ بوصفه أحد عناصر الإنشاء المكاني في العرض المسرحي،[1] كذلك سعيها إلى تزييف الفضاء المسرحي بتلك الستائر المرسومة المتدلية بخلفية الخشبة، وإثقال كاهله بآلات الديكور الضخمة المتوارية عن أعين المشاهدين وتضخيم عالم الأبطال بغية تحقيق أقصى درجات الإيهام لدى المتفرجين.

لقد ثار آبيا ضد نموذج التصميم السائد الذي يعظم شأن الإيهام ويحاول محاكاة صور الواقع ورسمها على الخشبة بدقة وأمانة تقارب التصوير الفوتوغرافي وسعيه إلى تحطيم الإيهام و تحقيق عرض مسرحي تتناغم فيه البنى وتتآلف لتشكيل بلاغة مشهدية ووحدة فنية كلية مكثفة الدلالات والإيحاءات تقارب في تأثيرها الوجداني ورفيفها الشاعري وانسجام عناصرها المكونة لها فن الموسيقى.

* أدولف آبيا: من مواليد 1 سبتمبر 1862 وتوفي في 29 فبراير 1928، مصور ومخرج مسرحي سويسري.

[1] كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر (من المكان الخرافي ماقبل الفلسفة الى العصر الحديث)، دار مكتبة عدنان، بغداد، 2013، ص 81.

وبغية ترسيخ مكانة الإخراج المسرحي كوسيط تعبيري فني قائم بذاته، أصر آبيا على ضرورة انفلاته من التبعية للأمزجة الذوقية المتحولة وتقلباتها المتذبذبة الخاضعة لظروف الحقبة والمناخ العام، والتي تعزل طقوس التعبير البصري والمشهدي في حيز ضيق أو سطحي، يبدو خلالها النص الدرامي خطابا متعاليا و متجاوزا لها، فلا بد لها من معيار منظم يتمثل في إسقاط الديمومة الزمنية للخطاب الدرامي على نسب الفضاء وزوايا المكان بطريقة تجعل من عملية الإخراج إجراء مستقلا يفرض ذاته ووجوده كنضارة فنية من جنس تعبيري مختلف.

أما الممثل، فهو العنصر الحي الذي يجعل العمل الفني نابضا بالحي، إنه الجانب المرئي للمعنى اللامرئي وبدونه يغدو المكان بما يتضمنه من أشياء، مجرد لوحة تشكيلية صماء خال من الدراما وفعل التمسرح. فآبيا من أوائل الدراماتورجيين الذين اهتموا بالممثل، وحرصوا على إعطائه المكانة الفنية اللائقة. فهو بالنسبة إليه[1]، محور الاشتغال وبؤرة العمل الفني، العامل الفاعل والحد الأساس في معادلة الأنا/ هنا/ الآن، أي العنصر الحيوي القائم والمعدل لإحداثيات الزمان والمكان بوصفه كينونة مقيمة في كليهما معا، فالممثل يتواجد في الفضاء المسرحي ليجسد سيرورة زمنية معينة.

بل يمكن القول انه في ذاته محل إقامة الزمان والمكان، إذ يغدو جسده المتحرك فضاء تحولات الأحداث وتطورها في الزمان، كما يعد في الوقت ذاته بناء مكاني وعامل مؤشر محدد للفضاء الدرامي، وكل حيز يقع خارج تحركاته وإشاراته وجملة الرسائل التي يرسلها هو فضاء اللامسرحواللادراما؛ بعبارة أخرى، إن جسد الممثل هو الذي يمسرح الفضاء في منهج آبيا و يعلن لحظة التمسرح في المكان وبدونه يغدو المكان المسمى مسرحا، مجرد فضاء أجوف وفارغ الدلالة أو امتداد لا نهائي من اللامعنى او اللادلالة .

[1] Adolphe Appia, music and art of theatre, translate by Robert .W. Corrigan and Mary Douglas Dirks, university of Miami ,USA,1962 , p 56

2 – بناء المكان المسرحي من منظور أدولف آبيا :

يتأسس منهج آبيا في التصميم على قاعدة الرفض الصريح لنموذج العلبة الايطالية، الذي يقوم على مبدأ الفصل التام بين فضاء الإنتاج وفضاء التلقي. ويرى انه على الرغم من مظاهر الوحدة والاتصال التي يظهرها البناء الخارجي لهذا النمط من المسارح، فان الواقع الفني والتصميم الداخلي لها يؤكدان العكس؛ فالبنيتان المعماريتان منفصلتان تماما سواء من الناحية الهندسية العملية أو من الناحية الفنية[1]. وهذا ما ستنتجه طبعا من شكل العروض وحالة تفاعل الجمهوروالممثلين داخلها، أينالتمس الانفصال بين القسمين، ومن جهته ناشد بوحدة المكان المسرحي ليجمع جو العرض وحميميته كلا القطبين، وكان آبيا من الأوائل الداعين إن لم يكن أولهم إلى التخلص من الفصل القائم بين خشبة المسرح والجمهور... فقد كان من أوائل الساعين لخلق مكان فني موحد يتصف بالشمولية ويحقق الاتصال المتبادل بين العرض والمتلقي[2]، وتعد الخشبة "المفتوحة" أو بتعبير أدق مقدمة الخشبة المفتوحة على فعل المشاهدة والرؤية هي العنصر المادي الوحيد الذي يحقق نوعا من الاتصال بين الفضائين[3].

طرح آبيا منهجا بديلا في الإعداد المسرحي يعيد من خلاله النظر في العمليات الإجرائية للتصميم وقواعده، وفي المخطط التراتبي لعناصره الفاعلة، ويعطي تصورا جديدا للمكان المسرحي باعتباره الخلية الأولى للفن المسرحي. ومن خلال هذا التصور الجديد، تولد لدى آبيا كما لدى غيره من المنظرين المعاصرين على غرار غروتوفسكي وبيتر بروك، مفهوم المسرح بوصفه فراغ، مساحة فارغة معدة للامتلاء بعلامات العرض الجمالية البصرية والصوتية المختلفة. ففي نظره لا يجب أن

[1]Adolphe Appia, op.cit, p 51.

[2] كريم رشيد، مرجع سابق، ص 84.

[3]Adolphe Appia, Ibid.

تكون المسارح مصممة بصورة نمطية جاهزة وفق هيئة دائمة ونموذج موحد، باستثناء مقاعد المتفرجين، بحيث يقابل هذا الجزء مساحة فارغة تماما، فضاء حيادي خال من كل الزخارف والرسومات الجاهزة والمعدة قبل ميقات العرض.

لقد كانت إصلاحات آبيا تسير في اتجاه إعادة مسرحة المسرح وفق آليات تشكيلية مبتكرة ، فقد نتج عن رفضه لمحاكاة المكان واقعيا تشكيل مكان تكويني، بواسطة تركيبة متناسقة من المستويات والمسطحات المتباينة الأحجام والارتفاعات، إضافة إلى السلالم والمنحدرات والمكعبات وأشكال مختلفة أخرى، تظهر غالبا في الكثير من تصميماته[1]، وشملت تصميماته ماهو جامد يتحرك عند الضرورة وماهو حي نابض يتحرك وسط تلك القطع والأشكال الجامدة ويعطيها المعنى الدرامي والدلالة المسرحية. والمشكلة الجمالية بالنسبة إليه هي مشكلة تشكيلية كما يشير اريك بنتيلي؛ بحيث أن مهمة المصمم تتلخص بالأساس في إقامة علاقة سببية بين الأشكال في الفضاء[2] والتنسيق بين ما هو حي وجامد بطريقة تحقق الانسجام التام بين فروع وزوايا المشهد، ينتفي خلالها كل إحساس بالتنافر قد يتولد لدى المشاهد بين الممثل/الإنسان الحي والإطار الجامد الذي يتحرك في وسطه.

فالخشبة هي الفضاء الحقيقي والواقعي الوحيد للفعل المسرحي، لكنها تكاد تكون مستبعدة تماما عن حسابات التصميم للمكان الدرامي. وهنا تكمن المفارقة ويتولد الشعور بالتنافر بين حركة الممثل التي لا تربطها أي علاقة حية ومباشر بالرسم أو المشهد المرسوم[3] وبين محيطه الدرامي، فالمشاهد المرسومة المتدلية على خلفية الخشبة، و التي كانت أساس ومحور التشكيل المكاني لمسارح الفترة

[1] كريم رشيد، مرجع سابق، ص 82.
[2] اريك بنتيلي، مرجع سابق، ص 22.
[3] Adolphe Appian, op.cit, p 22.

السابقة لآبيا، كانت بمثابة ترف زخرفي زائد عن الحاجة التعبيرية للموضوع الدرامي، لأنها عاجزة عن مكاشفة أو معايشة أي معنى أو حقيقة. بل تخسر بشدة قوتها الدلالية وقيمتها الفنية المستقلة إذا ما وضعت داخل النسيج البصري العام للعرض المسرحي واعتبارها علامة، بحيث يتعذر عليها أن تخلق معناها الدرامي الخاص بمعزل عن علائقها مع غيرها من العناصر[1].

أما المناظر المرسومة بطريقة المنظور، حتى و إن أضفت عليها الإضاءة سحرا وحيوية يبطل مفعولها السحري فور بداية الدراما وانطلاق الفعل المسرحي؛ حيث كانت الإضاءة عند آبيا أهمرسام للمناظر، فالإضاءة وحدها تحدد وتكشف، وطبيعة استجابتنا الانفعالية يمكن التحكم–ما نعرف– بالتحكم في درجة ونوع الإضاءة على الخشبة[2]، لأن وهم البعد الثالث يكون سليما في الصورة، حيث يستطيع أن يستثير الفضاء والكتلة، ولكنه يرفض فورا عند الإعداد على المسرح حيث يصبح البعد الثالث حقيقيا،[3] متمثلا أساسا في الجسد الحي للممثل المتحرك على سطح مفارق للرسم.

وكلما كان الرسم بالمنظور أكثر كمالا ومحاكاة لصورة الواقع بأبعاده البصرية الثلاثة، كلما حطم جسد الممثل هذا الكمال ونسفه وكشف زيفه ووهمه بوجوده الحقيقي الفعلي الثلاثي الأبعاد. وأكد آبياعلى أهمية الممثل، كان يعتبر المشهد المرسوم ذا بعدين ، في حين ان الممثل ذو ابعاد ثلاثة، لهذا عارض الشكل التقليدي للتصميم المنظري، وتصميماته هو، وكانت تتكون غالبا من المنصات

[1] Adolphe Appian, op.cit, p 22

[2] إيفانز جيمس روس، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي الى بيتر بروك، هلا للنشر و التوزيع، الجيزة، مصر، 2000، ص 80.

[3] اريك بنتيلي، نظرية المسرح الحديث، تر:يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، 1975، ص 22.

والأعمدة والسلالم الصاعدة، يمكن أن تخلق –بمعاونة الإضاءة– بيئة تستخدم المكان بأبعاده الثلاثة، ويتحرك فيها الممثل بيسر وسلاسة.[1]

أضف إلى ذلك أيضا، مفارقة الإضاءة التي يتم إسقاطها على الممثلين وعلى المشاهد المرسومة بطريقة تلغي المفعول السحري والإيهامي لكليهما[2]، و كلما كان الضوء المسلط على هذه المشاهد أكثر بريقا تبدو الحاجة إلى الوحدة بينها وبين الممثل واضحة، ولو كان الإعداد قد رتب ليكسر شيئا من الضوء المسلط عليه لتلاشت الصورة بنسبة الانكسار.[3] مما تقدم نرى أن آبيا عبر هذا الرفض للأسس القديمة في التصميم جدد في مخطط ترتيب البنى والعناصر المشكلة للعرض، بتقديمه رؤية جديدة تعيد الاعتبار وتمنح أولوية الفعل لعنصرين هامين من عناصر العرض وهما: الممثل والإضاءة.

ثانيا– ادوارد جـــوردن كـــريـــــج:

1 – المنهج العام لمسرح كريج:

لقد سعى جوردن كريج* من خلال آرائه النظرية وتصميماته بخاصة، إلى بلورة تصور جديد لفن مسرحي يحتوي بالدراسة والفهم إرث المفاهيم الفنية السابقة، ويتجاوزها في نية التحرر منها ضمنأفق ما أسماه "مسرح الغد" أو"مسرح المستقبل". وهو يتأسس لديه بوصفه فنا شاملا ووحدة منسجمة تؤلفها تركيبة عناصر متداخلة تنتمي إلى مستويين سيميائيين؛ مستوى بصري وآخر لفظي، تشكل في مجموعها كلا من الحدث والحركة واللون والخطوط والإيقاع. بل هو "يتألف من جميع العناصر التي تتكون منها هذه الأشياء، من الحركة المسرحية التي هي روح التمثيل ومن

[1] إيفانز جيمس روس، مرجع سابق، ص 82.

[2] Adolphe Appian, op.cit, p 62.

[3] إريك بنتيلي، مرجع سابق، ص 23.

* ادوارد جوردن كريج: ولد عام 1872، ممثل و مخرج ومصمم ديكور بريطاني، لديه الكثير من المؤلفات النظرية حول المسرح.

الكلام الذي هو جسم المسرحية ومن الخطوط والألوان التي هي القلب النابض للمشهد، ومن ضبط الإيقاع الذي هو قوام الرقص".[1]

والمسرح عند كريج خطاب موجه إلى المشاهدة لا الإنصات أو الاستماع، أي للتلقي عن طريق الرؤية لمنظومة العلامات البصرية المتداخلة لا للنص الدرامي المكتوب والمنطوق من طرف الممثلين أثناء التداول، كما ثار كريج علىالمسرح الذي أصبح مثقلا بالكلمات في حين أنأصوله هيالرقص والحركة الصامتة، وقدم تعريفا للدراما الجيد بأنه ذلك الذي يعرف أن العين هيأقوى الحواس وأكثرها قابلية للتأثير،[2] فالمسرح بتعبير إيريك بنتيلي، هو خلق مرئي للحياة والحياة قبل كل شيء هي الفعل المعروض للمتفرج في القاعة أو الشارع، شيء يرى أولا ثم يسمع ويفهم بعدئذ.[3]

وبذلك يغدو الإخراج عند كريج أكثر من مجرد توسط بين النص الدرامي والمتفرج، يكتفي بترجمة المعاني والدلالات من نسق لغوي (الكتابة) إلى نسق لغوي آخر(العلامات السمع/بصرية)، هو فعل يتأطر في قلب العملية الإبداعية كفن قائم بذاته، إبداع بروح المخرج لا بروح المؤلف يروم إلى خلق رموزه ودلالاته لا النقل المبستر للمعاني الجاهزة المنصوصة مسبقا في إطارها اللفظي إلى خطاب العرض. إنه اشتغال على فضاءات الفرجة وجمالياتها المشهدية عبر التركيز على تشكيل الصورة المسرحية في بعدها الرمزي والتشكيلي.

وبذلك لم يعد النص يقدم المادة الأولية لصياغة العرض وبناء المشاهد، ولم يعد البتة هو الموجه الرئيس أو هو القاعدة التي ينبني عليها إلا في تقديمه للمعنى العام، وفيما يتيحه من مجالات الاستلهام وبؤر الاستبصار لتلك العلاقات الغائرة تحت ركام المعاني الظاهرة والدلالات المتوارية

[1] إدوارد جوردون كريج، في الفن المسرحي ، تر : دريني خشبة، مرا: علي فهمي، ط 1، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2004، ص ص 167-168.
[2] إيفانز جيمس روس، مرجع سابق، ص 71.
[3] إيريك بنتيلي، مرجع سابق، ص 146.

خلف النسيج اللغوي. فالتحول النسقي للعلامات من الدراما إلى المسرح، والذي يتمفصل فيه الإخراج كنشاط إبداعي فاعل، هو فعل اختراق يتصالب فيه الجوهر بالجوهر جوهر النص وجوهر العرض .

2 – بناء المكان المسرحي عند كريج :

إن مسرح كريج مسرح بصري، مسرح رؤى، يعتمد أساسا على خلق الفرجة البصرية، وينبثق عن الحركة والرقص فهما جوهر الفعل المسرحي لا عن الكلمة والنص. لذلك أولى كريج عناية خاصة لعملية إعداد المكان المسرحي، ورسم سينوغرافيته، وتصميم فضاء التمسرح بما يحتويه من صور ورموز ودلالات، وتعيين إحداثيات الحركة والتنقلات، وموضعة الديكور والإكسسوارات وسط حركية الأضواء والظلال وتموجاتها المختلفة، وذلك من أجل تحقيق جمالية مشهدية خصبة، توظف الطاقات الإبداعية للوسائط التعبيرية المستخدمة، وتقدم أكمل الصيغ والدلالات وأكثرها تحفيزا وتأثيرا في المتلقي.

إن كريج من أوائل المخرجين الذين أعطوا للسينوغرافيا مكانتها في الفن المسرحي وفتحوا حدود الاشتغال على إمكاناتها التعبيرية وكشفوا مدى ما تطرحه من بدائل . فهي وحدها كفيلة بان توجه المشاهد الوجهة التي يريدها المخرج وتركز انتباهه على النقطة التي يدله عليها، ويذكر الكاتب الايطالي سكاريللي عن كريج، أنه يخلق عوالم بأكملها من لا شيء...لاشيء تقريبا الا بضع الستائر وشبابيك من الضوء يسقطها على مناظر ساذجة صنعها من الكرتون. وسرعان ماتنسى إبعاد المسرح وتشعر بأنك في عالم بلا حدود.. وذلك بمقدرته الفائقة على إقامة الانسجام التام و التناسب الدقيق بين الأضواء و الخطوط، بحيث يحدث التغيير في المنظر كله باستمرار وأنت

جالس مسحورا مما ترى، تود أن تعيش فيه إلىالأبد،[1] وتعمل على أن ينفذ المعنى المسرحي من البصر إلى داخل قلبه، فيمتزج أفقه المعرفي بمرئيات اللحظة ويعيد إنتاج المعنى والدلالة بذات الشاعرية والجمال.

وتتميز تصميمات كريج بالجدة والابتكار، وبالبساطة والتميز والثراء الدلالي والرمزي. فهو يعتمد في تشكيلاته على الخطوط المستقيمة ونادرا ما يستخدم الخطوط المنحنية، كما يعتمد على المربعات الناشئة عن تقاطع تلك الخطوط، أو المرسومة داخل الفجوات والمساحات التي تخلقها. يقول اريك بنتيلي، أن كريج يغطي المسرح بمربع من القماش يقسمه وفق خطوط عمودية. ومن هنا تستند الرؤية لديه إلى عنصر الارتفاع الشاهق والانتباه الدقيق، وتلغى فيه الأجنحة والكواليس، كما تستند إلى المربعات النموذجية، وبذلك يستطيع تشكيل مربعاته على نحو غير منتظم بغية أن تتحرك هذه المربعات في خطوط مستقيمة[2]. ويطبق كريج هذا المنهج في التصميم على الفضاء المسرحي الشامل، وعلى كل ما يتموضع داخله وما يتحرك في فراغه من عناصر وأشياء، فهو يجعل تصميم الأزياء والديكورات الجامدة في خطوط مستقيمة ومربعات وشرائط، ويسعى إلى احتواء حركات الممثلين وتنظيمها ضمن هذا المخطط، ويجعل حركة المجموعات على شكل وردة يكون كل شخص فيها على اتصال وثيق بالمركز كأنه ذراع عجلة. وإذا اضطر إلى استخدام النماذج الدائرية فهو يقسمها إلى قطاعات منتظمة أيضا بواسطة خطوط مستقيمة [3].

إن هذا التخطيط المنتظم في خطوط مستقيمة ومربعات يجعل من عملية التحكم الفني في الفضاء المسرحي أشبه بلعبة أطفال، يعيد المخرج فيها إنتاج الفضاء بشروط فنية وجمالية تحقق استثمارا

[1] سليم الجزائري، طرائق واساليب مخرجون عالميون، مجلة الأقلام، العدد الأول، بغداد، 1979، ص 69.
[2] إريك بنتيلي، مرجع سابق، ص 137.
[3] نفس المرجع، ص 138.

أمثل للطاقة والمكان والزمان والحركة، وتخلق التوازنات اللازمة بين هذه العناصر جميعا. ويصبح كل ما يتموضع داخل هذه التشكيلة أي ضمن خارطة اللعبة موضوعا للعب سواء أكان متحركا أو جامدا، يتيح للمصمم إدراكا أشمل للفضاء، ويخلق في ذاته إحساسا بالمتعة والألفة وهو يمسك بخيوط اللعبة.

إن المنظر المسرحي بالنسبة لكريج هو المفسر لمضمون النص والمجسد لفكرته، يتألف من كل ما تقع عليه العين على خشبة المسرح من صور وديكور وكتل وإكسسوارات وإضاءة وظلال ... و العمل على تصميم المناظر ينطلق حسب كريج أول ما ينطلق من النص الدرامي؛ فهو الذي يقدم المادة الأولية لتشكيل الصور والموضوعات ويرسم الانطباع المبدئي للجو العام للمسرحية في ذهن المخرج. فراح يركز على فخامة المنظر المسرحي وضخامته.وينفذ تصاميمه على أساس أن هذا المنظر هو المفسر لمضمونالنص الذي تناوله كمادةالعرض[1]، وأثناء تكرار عملية القراءة تلوح الأفكار السينوغرافية التي تؤطر الفضاء، فيلتقطها المخرج ويسجلها ويعمل على تفريعها و تنويعها بما يتوافق ورؤية المؤلف.

لكن هذا الأخير ليس من مهمته إعطاء وصف لغوي مفصل للمنظر المسرحي، ولا من شأنه كتابة التعليمات حول الديكور والألوان والإكسسوارات، وقد عد كريج جملة هذه التعليمات تدخلا صارخا في مهمة المخرج واعتداء فجا على حقوقه. فرسم المناظر لا يكون سوى باستلهام روح النص وما يقدمه من معنى عام، وما يشيعه في الذهن والنفس من انطباعات، وما يشير إليه من إيحاءات فكرية تخييلية أو رمزية يترجمها المخرج إلى صور وموضوعات وديكور وخطوط وأزياء وألوان... يضبطها جميعا بإيقاع منتظم. وذلك مع مراعاة تحقيق التكافئ والانسجام اللازم بين رؤيته الخاصة

[1] أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، 2014، ص52.

وأفكار المؤلف، لأن الأمر بالنسبة إلى كريج "، أقرب إلى أن يكون خلق مكان ينسجم وأفكار المؤلف"[1].

والمخرج الحذق هو الذي يتجاوزها ويتجاوز عتبة التعليمات النصية وكل فقرات الوصف اللغوي المخصصة للمكان المسرحي، ويستعين بدلا عن ذلك بما تجود به مخيلته من صور وأفكار وما تولده من معاني ودلالات، عبر عقد الصلات المتشعبة والمبتكرة بين مختلف الأشياء والألوان والأفكار المجردة، ومن بين أهم منجزات كريج استخدامه لخامات بنائية جديدة لم يعرفها تصميم المناظر المسرحية قبله، إضافةإلىإصراره على أن لا يكون المكان المسرحي مجرد انعكاسا وتشخيصا بصريا لما يمليه عليه المكان الوارد في النص المسرحي[2] .

كما ينصح كريج المخرجين أيضا بعدم الاعتماد فقط على نص الاشتغال والركون إليه وحده والاطلاع في مقابل ذلك، على بقية نصوص المؤلف الأخرى، لمعرفة الصلات الرابطة بين النصوص، واستجلاء بؤر التأثير والتأثر بينها، واكتناه الجوهر الفكري والمعرفي الذي يصدر منه الشاعر، وتلمس المسار العام الذي ينتهجه في نصوصه وذلك بغية الاستخدام المنضبط والحيوي للخيال، والحصول على صورة واضحة مكتملة المعالم تكون بمثابة قاعدة معرفية صلبة ينطلق منها في إعداد سينوغرافيا العرض دون الخروج عن جوهر المسرحية أو الزيغ عن مسارها ومعناها العام.وأكد على ضرورة أن يكون الديكور منسجما مع أفكار المؤلف لخلق تكوين مسرحي جيد، مما حدا به الاهتمام بالفنون التشكيلية[3]. هذا بالإضافة إلى استثمار الخبرة المعمقة التي يمتلكها المخرج لا في مجال المسرح فحسب بل في شتى مناحي الحياة.

[1] إدروارد جوردن كريج، مرجع سابق، ص 58
[2] كريم رشيد، مرجع سابق، ص 86.
[3] أحمد سلمان عطية، مرجع سابق، ص52.

ويندرج الإعداد السينوغرافي لخطاب العرض ضمن مهام المخرج، فهو الذي يباشر تصميماته بنفسه، ويرسم مناظره ويؤثثها، وينتقي لها الألوان المناسبة، كما يختار المواضيع وقطع الديكور التي تستلزمها الدراما وتتطلبها مواقفها المختلفة؛ فيحدد المواضيع الرئيسية ثم يسعى إلى إدخال التنويعات اللازمة على هذه المواضيع دون الخروج بهذه التنويعات عن الموضوع الأصلي.[1] وبالتالي فالمخرج لا يجب أن يسند مهمة التصوير وتشكيل المناظر إلى المصورين مهما بلغت براعتهم واحترافيتهم في المجال، لان إعداد المنظر وتصويره ليس غاية في ذاته، أو قيمة فنية منفردة و منعزلة تتطلب التعمق والاختصاص، بل هو عنصر أو وسيط يشكل ضمن علاقاته بمنظومة الوسائط الأخرى وحدة فنية شاملة، يسهم في إنتاج المشهد المسرحي وتحديد دلالته وتجسيد المعنى الدرامي على الخشبة. وبدل إسناد المهمة لمصور مختص يمنعه اختصاصه من حيازة المعرفة بالوسائط والمهن الأخرى ناهيك عن توظيفها في الفن المسرحي، ينصح كريج المخرج الذي يشترط فيه الإلمام بكل مهن المسرح وفنونه ، برسم مناظره وإعداد المكان وتصميم سينواغرفيا العرض بنفسه، بما ينسجم وأفكار المؤلف وبما يحقق الوحدة والانسجام بين المنظر المجسد وكل ما يتضمنه أو يتحرك بداخله.

ويتفق كريج مع أدولف آبيا في ضرورة الاستغناء عن المناظر المرسومة على الستائر الخلفية في عمق المسرح، والتي توهم المتفرج بوجود مكان إيهامي يؤطر الحدث المسرحي وتخلى عن فكرة الإيهام بالواقع التي اعتمدتها المسارح التقليدية وقطع الديكور التي استخدمتها في ذلك الغرض، واستعاض عنها بمزج الفراغ والنسب الجمالية، وبالكتل والأحجام وقطع الديكور الثلاثية الأبعاد، وإضفاء الحيوية اللازمة عليها بالاستخدام الفني للإضاءة والظلال. ففي رأيه يمكن الإيهام بزيادة

[1] إدروارد جوردن كريج، مرجع سابق، ص 61.

عدد الممثلين على الخشبة مثلا دون الإضافة الفعلية للعدد الذي تستلزمه الأدوار، وذلك عن طريق التحكم بالفراغ والنسب وزوايا المشهد و درجات الإضاءة والظلال.[1]ففي رأيه يستطيع المصمم، عن طريق الإيحاء أن يكسب المسرح روحا تنم عن جميع الأشياء كالمطر والشمس والريح ونزول والبرد والقيظ الشديد الجليد... أما الواقع ودقة التفاصيل فلا جدوى منها على الخشبة.[2]

وهو من جهة أخرى، يرفض تماما العناية بالجانب الزخرفي على حساب المعنى الدرامي و الانسجام الفني، وينبذ كل تلك الديكورات الباروكية الضخمة التي تهدف إلى إبراز القصور الملكية الشاهقة، وأثاثها الفخم الذي طالما أثقل الخشبة في المسارح التقليدية، دونما غاية درامية أو دور مسرحي، وعدها خطرا على الفن المسرحي ومحاولة لخداع المشاهدين.[3] من جهة أخرى، رفض كريج العودة إلى كتب التاريخ والأزياء من أجل التدقيق في تفاصيل الأزياء وجمالياتها ومدى مطابقتها للواقع والتاريخ. وبحسب جميل حمداوي فانه يقول عن مسرح كريج: "ينطلق كريج في كتابه أن جذور المسرح تعود إلى الرقص، والحركات الصامتة، وقد رفض فلسفة الواقعية كثيرا، وكان في المقابل يدعو إلى مسرح شامل، وخاصة المسرح الذي ينبني على المسرحية الصامتة، وشعر العرض المسرحي الجامع بين طقوس الكلمة و الحركة، ويتجدد المسرح الشامل لدى كريج في الحدث والكلمات و الخط واللون والإيقاع[4].

وقد ركز كريج في مقابل ذلك على البساطة في التأثيث وعلى الجانب الوظيفي ذي البعد الرمزي في بناء المكان وإعداد مناظره، فكانت تصاميمه تتسم بالبساطة والجاذبية وقلة التكاليف، وتتضمن ديكوراته وأزياؤه البعد الرمزي والجمالي الذي يخلق إمتاعاوتأثيرا مرئيا لدى الجمهور، ويستعين

[1] إدروارد جوردن كريج، مرجع سابق، ص 62.
[2] نفس المرجع، نفس الصفحة.
[3] نفس المرجع، ص 109.
[4] جميل حمداوي، التصورات المسرحية و تقنيات الإخراج بتاريخ 02 أفريل 2006 على الرابط الإلكتروني www.diwanalarab.com

المخرج السينوغراف بالجانب البصري وما يخدمه من ملفوظ للحوارات الموجودة في النص و كذا ماتضفيه الدعامات الصوتية للعرض من موسيقى و مؤثرات سمعية دون الاستغناء أو تجاهل النص المسرحي، فكريج لا يعتمد على النص المسرحي، إلا في حدود قدرته على الإيحاء بمعنى عام، وإحساس عام، ثم يترجم هذا المعنى، وذلك الإحساس مستعينا بأقل القليل من الكلمات، ومعليا الوسائل العضوية الأخرى كالجست (الإشارة) وحركة الممثل، وقطع ولون الزي المسرحي، وغير ذلك من الوسائل المسرحية، ليحصل علىترجمة شكلية ولونية لهذا المعنى العام.[1]

وقد أدرك كريج كآبيا، مدى التأثير الجمالي، الذي تمنحه الأنظمة الضوئية بوهجها وتدريجاتها شدة وخفوتا، وإيقاع حركتها وألوانها المختلفة، عند امتزاجها بالمناظر والأزياء، في رسم الدلالة وإشاعة الجو العام. ومدى دورها في تشكيل المعنى وتداخلها في بنية الأحداث وخلق الجو النفسي للممثلين والمشاهدين معا، فبدونها تغدو المناظر لوحات باهتة وجامدة خالية من أي تأثير فني وجمالي. وإذا كانت مهمة التنفيذ التقني للضوء، توكل للمهندسين والتقنيين أو المهنيين المختصين، فان هندستها بما يتوافق مع نثر المسرحية و شعرها، وابتكار طريقة خاصة لتشغيلها أثناء العرض من مهمة المخرج، مثلما سبق و ابتكر طريقة خاصة لتصوير المنظر واختيار الألوان واللباس، لذلك عليه أن يمتلك المعرفة التقنية اللازمة بالأنظمة الضوئية وآلاتها ومواضعها وتأثيراتها، حتى يتجاوز في استخدامها الوظيفة العملية والفيزيائية ويمنحها القيم الروحية والجمالية التي يريد.

لذلك فهو يحذر الفنانين من تقليد الأضواء الطبيعية، أو اتخاذ الطبيعة مرجعا رئيسيا في استخدام الضوء على الخشبة؛ فالطبيعة بالنسبة ليست موضوعا للاستنساخ أو التقليد و المحاكاة، والفنان الحق لا يسعى إلى أن يسجن السماء في مسرحه كما يقول، بل هو ذلك الذي يبحث في جملة

[1] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص71.

الإمكانات الفنية التي تطرحها هندسة الإضاءة ويتيحها الاشتغال على إيقاعها وألوانها وتموجاتها، وما يمكن أن توحي به من صور ودلالات يهتدي إليها عن طريق الأحاسيس ومناظر المسرحية.[1] لذلك يدعو كريج إلى الاستغناء عن أضواء أرضية المسرح وإزالتها بأقصى سرعة لأنها بالنسبة إليه زلل فني، تلغي عملية التفاعل بين الممثل والضوء من جهة وبين هذا الأخير والناظر المسرحية بألوانها من جهة أخرى. ويقترح في مقابل ذلك الاستعاضة عنها بالإضاءة العلوية التي تعزز المعنى الدرامي وتساهم في الصياغة الجمالية للمشاهد المكونة لخطاب العرض وبنائها بناء تشكيليا.

ثالثا– فيسفولد مايرهولد:

1 – المنهج العام لمسرح مايرهولد:

يعد الممثل والمخرج والمنظر الثوري الروسي فيسفولد مايرهولد* عبقرية فذة برؤية جمالية مختلفة، وصفه جوردن كريج بالعبقرية المسرحية المتفردة[2]، انصب اهتمامه على صعيد الممارسة والتنظير حول كيفيات إنتاج الدلالة وخلق الصورة المسرحية داخل خطاب العرض وجعل هذا الأخير منطقة للتفكير وحقلا للتجريب. وقد طرح مفاهيم مثل الأسلبة والمسرح الشرطي والبيوميكانيكا أو فزيائية الجسد، كان لها جليل الأثر في كامل التراث المسرحي العالمي الحديث والمعاصر.

وبذلك يقف مايرهولد في صف التيار الرافض للاتجاه الواقعي والمعادي للطبيعية في الفن. فكان منهجه بمثابة الثورة على كل أسس المسرح الطبيعي ومبادئه وثوابته التقليدية التي طالما عاشت على قيم الوفاء للحقيقة الواقعية، وسدت منافذ التجديد والتغيير ووصلت بالفن المسرحي إلى حالة

[1] إدروارد جوردن كريج، مرجع سابق، ص 187-188.

*فسيفولد مايرهولد: مخرج مسرحي روسي، ولد في 28 يناير 1874 في مدينة بينزا الروسية، واعدم في فبراير 1940.

[2] Edward Braun, Meyerhold a revolution in theatre, Methuen drama, 1988, British Library, p1.

من العقم وعدم القدرة على استيلاد القيم الفنية وتلبية الحاجات الذوقية للجمهور الجديد. ورغم أن مايرهولد ابتدأ نشاطه المسرحي في الإعداد مسايرا الاتجاه الستانيسلافسكي ومعتمدا على فكره ومبادئه الفنية ومستأنسا أسلوبه الجمالي، إلا انه سرعان ما تحول عنه وأسس منهجه الخاص الذي بلور فيه تصوراته ورؤاه، وكان له الأثر البارز في إثراء الاتجاه الستانيسلافسكي والبلوغ به إلى مرحلة الكمال[1]. وكان مايرهولد يقدر أستاذه جليل التقدير ويصف أعماله بالعبقرية و يعد منهجه الأصل والأنموذج المكتمل، لأنه قد استطاع بحق أن يعبئ الفجوات الناجمة عن صدع التحول الدلالي من خطاب النص إلى خطاب العرض، ويقيم شبكة العلاقات الرابطة بين مختلف الوحدات البصرية واللابصرية في إطار مشهدي جمالي ذي مرجعية واقعية داخل الفضاء.

يتأسس فعل الإخراج عند مايرهولد بوصفه بناء فنيا يتشكل داخل الفضاء المرئي لعالم الخشبة،فهو ليس ترجمة بصرية لنص لغوي أو تشكيل ملموس لمرئيات منصوصة في النسيج اللفظي للخطاب الدرامي، بل صياغة ثانية للنص وهيكلة جديدة لفصوله وأفكاره ومعانيه برؤية مختلفة ووعي مغاير، هي رؤية المخرج ووعيه الذي يتغلل في النسيج الداخلي للنص، حيث تكشف الإنشاءات المكانية في عروض مايرهولد عن تشكيل يجرد المكان إلى عناصره الأولية ويعيد تكوينه باستخدام مفردات لا صلة لها بمفرداته الطبيعية، فيضع المتلقي أمام منظومة إنشائية لها وظيفة سيميائية تتضح دلالاتها من خلال تعامل الممثل معها،[2] ويتجسد حركة ولونا و جوا عاما يضفيه على الفضاء المؤطر للعب الدرامي. إن مايرهولد لا يدعو إلى الاستغناء الكلي عن نص المؤلف لأنه يمثل بالنسبة له المحفز الدائم للخلق وابتكار المعنى. فبالنسبة إليه يقوم الفن المسرحي على أربع

[1] فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي1 ، مجموعة مقالات، تر: شريف شاكر، ط 1، دار الفارابي، بيروت، 1979، ص 5.
[2] كريم رشيد، مرجع سابق، ص 87.

دعامات أساسية هي: المؤلف والمخرج والممثل والجمهور[1]، ينتفي الفن المسرحي ويتداعى في غياب إحداها.

استشعر ميرهولد جوهر الاختلاف القائم بين المنهج الستانيسلافسكي، المنبثق أساسا عن المذهب الواقعي، بخاصة في تكريسه لفكرة الواقعية النفسية والتجربة الداخلية للممثل، والتفاصيل التي ميزت ديكوراته وتصاميمه، وبين رؤيته الخاصة التي بدأت تتبلور وتتحدد معالمها حول ماهية المسرح وأهدافه وأساسات الإخراج والتصميم والتمثيل، والتي أخذ يتجه فيها نحو الأسلبة والتشكيل البنائي وعلم حركة الجسد. وقد أخذ يتلمس مواطن القصور في المنهج الستانيسلافسكي وفي الدراما الطبيعية والمسرح الواقعي، فسعى مايرهولد إلى ابتكار وسائل جديدة وأساليب تعيد إلى المسرح حيويته الفنية عبر تحويل صور الحياة وأشياءها إلى موجودات فنية تأخذ دلالاتها من المكنون الثري للخيال التشكيلي، وإلى تعزيز دور المسرح في التغيير الاجتماعي، عبر خلق مجال تواصلي ذو قيمة تفاعلية بين الخشبة والجمهور تجعل من هذا الأخير مشاركا في الفعل المسرحي، لا مجرد مشاهد سلبي لمجريات الحياة التي تم نقلها إلى الخشبة.

إن منهج مايرهولد ثورة على فكرة الإيهام التي انبنى عليها المسرح الواقعي وكرسها بعناية وحرص شديدين، ليطرح في مقابل ذلك مسرحا يحترم خيال المتفرج ويشاركه في اللعبة الفنية. فالجمهور عند مايرهولد هو الدعامة الرابعة لفن المسرح أي منتج رابع لخطاب العرض، لا يكتمل المعنى النهائي إلا بتفاعله. إنه متلقي إيجابي، مدرك تماما للعبة ولكونه أمام فن مسرحي. وهذه الطريقة في استبقاء يقظة المتفرج تتحقق عن طريق مبدأ الأسلبة الذي يعني أن نظهر بكل الوسائل التعبيرية التركيب الداخلي لعصر معين أو ظاهرة معينة وتصوير ملامحها الخبيئة المميزة، التي

[1] فيسفولد مايرخولد، مرجع سابق، ص 69.

تتواجد بعمق في الأسلوب الضمني لعمل فني ما.[1] ففي إخراجه لنص دون خوان لموليير، أزاح ميرهولد الستائر الأمامية وأضواء أسفل الخشبة بشمعدانات وثريات هائلة، كذا أضيئت الصالة حتى أصبحت مثل قاعة للرقص... واعتبر العرض كله انتصارا لفكرة (المسرحة) وتحديا لمسرح الفن موسكو[2].

إن التمثيل عند مايرهولد نشاط لعبي إمتاعي بالمعنى الذي يخلق أو يعيد معايشة متعة اللعب le plaisir du jeu وأجوائه المبهجة في ذات المتلقي والممثل معا، فيدرك كل منهما أنهما في حيز للعب؛ لا يتوارى الممثل خلف الشخصية ملغيا كينونته وأناه، والمشاهد يدرك أنه أمام ممثل يؤدي دورا مسرحيا لا أمام شخصية ورقية متخيلة كساها الممثل من ذاته لحما ودما وبث فيها حياة. فمايرهولد يرفض المطابقة بين الشخص والشخصية، وهو ضد التقمص والاندماج أو ما يسمى بالدخول في جلد الدور، بل يلح على ضرورة المحافظة على متعة اللعب وقيمته من حيث هو لعب، وعلى المسافة الجمالية بين الشخصية والممثل إذ يصبح هذا الأخير مجرد مراقب وموجه للآخر. وبذلك يغدو الممثل مثل النوتة الموسيقية التي تتآلف مع بقية النوتات لخلق النغمة في إيقاع مشهدي منتظم، أو مثل قطعة البازل Puzzle التي بها يتحقق اكتمال الصورة المشهدية العامة.

2 _ بناء المكان المسرحي عند مايرهولد:

يتأسس المنهج المايرهولدي في التصميم على فكرة تحقيق فضاء مسرحي موحد تدمج فيه الخشبة بالقاعة في حيز اللعب، ويهدم الجدار الوهمي الرابع الذي كرسته المدرسة الواقعية فلا تحتكر الخشبة وحدها عملية الخلق والإبداع، بل تتوسع فاعلية إنتاج المعنى وتمتد إلى قاعة المتفرجين

[1] فيسفولدمايرخولد، مرجع سابق، ص 36.
[2] إيفانز جيمس روس، مرجع سابق، ص 46.

ويغدو المشاهد من هذا المنطلق مشاركا للفعل وبانيا للصورة لا مجرد متلق سلبي لها. حيث كان يريد –أكثر و أكثر – أن يحطم الحواجز بين الخشبة والجمهور، فبنى ممرات ودرجات تصل من الخشبة إلى الصالة، و جعل الممثلين يتحركون في الطرقات بين الجمهور[1]. فتصميم المكان المسرحي عند مايرهولد لا ينحصر ضمن إطار الخشبة بجعلها وحدها حيزا يؤطر اللعب والحركة، وتأثيثها بقطع ديكور تجعل المكان المتخيل واقعا ملموسا بل يستند تصميمه إلى مبدأ الشرطية الذي يعوّل على إعمال خيال المتفرج لاستكمال قطع الديكور والتفاصيل المكانية المغيبة قصدا، وبذلك تتعدد الرؤى الفنية وتثرى بعدد رؤى المتفرجين في القاعة؛ فهذا يكمل جدار الكنيسة وذلك يتخيل تفاصيل القصر وغرفه وآخر يحدد شكل الباحة ...الخ. يتم تحفيز الخيال وتوجيهه الوجهة المقصودة عن طريق جملة المنبهات الشرطية المستخدمة بدقة وعناية سواء من خلال قطع الديكور المموضعة أو من خلال جسد الممثل ذاته وحركاته المرسومة داخل الفضاء، فيكتمل المشهد وصورة المكان بالتكامل الحاصل بين فضاء القاعة وتخيلات المشاهدين وفضاء الخشبة.

لقد اعتمد مسرح موسكو الفني على مبدأ المحاكاة والنقل الفوتوغرافي لصور الحياة الواقعية والطبيعية، فعلى خشبة المسرح كانت تسقط الشلالات وتهطل الأمطار بماء حقيقي وتبنى البيوت والكنائس من الخشب[2]، والعناية بكل تلك التفاصيل المكانية من شأنه أن يبلبل انتباه المشاهد ويشوش رؤيته وتركيزه فيضيع الجوهر الفني في زحمة التفاصيل وكثرة الجزئيات ويصبح الخطاب المسرحي جملة مشاهد مرصوفة أقصى ما فيها من إبداع تلفيق صور الحياة وتقليدها. كان ميرهولدمتأثرا تأثرا عميقا بالمسرح الصيني والياباني، وكان يرى ان محاولات خلق الحقيقة على

[1] إيفانز جيمس روس، مرجع سابق، ص 45.
[2] فيسفولدمايرخولد، مرجع سابق، 46.

المسرح مقضى عليها بالفشل، وبالتالي فان جوهر المسرح هو ان يجتذب المتفرج كي يستخدم خياله[1].

إن الخشبة الواقعية مثلها مثل شاشة كبيرة يتحرك خلفها أناسا فعليون وسط ديكور لا يتبدد بين جزئياته المعنى الدرامي فحسب بل يضيع حتى الممثل فيغدو كإبرة في كومة قش او كما يورد شارلديلان أن ميرهولد "مبدع في خلق الأشكال، انه شاعر المسرح، يكتب شعره بالحركات والإيقاعات، وكافة مفردات اللغة المسرحية التي خلقها تلبية لاحتياجاته[2]، لذلك كانت غاية مايرهولد هي الحد من الواقعية في التصوير والتصميم و خلق فضاء متحرر من كل قيم الولاء للطبيعة والواقع، هذا ما انتبه إليه مايرهولد، أي إلى ما فقدته الخشبة من تأثير على المتفرج. إذا كانت درسا دينياعند اليونان،ونفسه في القرون الوسطى، ورياضيا في عصر النهضة ،وجماهيريا عند شكسبير. وكانت خشبة كل عصر لها تأثيرها الخاص، وكانت تبنى على هذا الأساس التأثيري[3]، يستند في تشكيله إلى أسس المسرح الشرطي ومبادئه الفنية والجمالية، القائمة على مبدأ الاستغناء عن كل التفاصيل الفائضة والجزئيات الزائدة وعن الأجهزة الضخمة و الماكينات المعقدة ويضع الممثل في فراغ ذي ثلاثة ابتعاد[4]، يرسم حركاته فيه بكل حرية وانسيابية دون أن يعيقه عائق أو يقيده حاجز، ودون وجود تنافر بينه وبين فضائه، واستخدام قواعد الأسلبة سواء في حركات الجسد أو في اختيار الديكور.

فالمطلوب هو الإيجاز المكثف الذي يقود مباشرة صوب المغزى وصوب الجوهر– أي الاقتصاد العقلاني في التعبير الفني– كما يقول مايرهولد. فيكون على المتلقي أن يتخيل المكان كله دون أية

[1] إيفانز جيمس روس، مرجع سابق، ص 47.
[2] نفس المرجع، ص ص، 52 53.
[3] أحمد أمل، نظرية فن الإخراج المسرحي (دراسة في اشكالية المفهوم، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء المغرب، 2009، ص 117.
[4] فيسفولد مايرخولد، مرجع سابق، ص 85.

معطيات أولية تجريدية، ذلك لان التكوين المكاني للمشهد المايرهولدي –حسب رأي الكاتب– هو ليس مشهدا تجريديا كمايعتقد البعض لكنه إنشاء علاماتي يتسم بالتحول التعدد الدلالي.[1]وخلال ذلك، يتم التعويل على خيال المتفرج في إكمال المشهد وحمله على تصديق وجود ما لا وجود له، وخلق عرض اضطرفيه المتفرج أن يكملإبداعيا رسم التلميحات التي تقدممنعلى خشبةالمسرح. وقد جاءت نظرة مايرهولد هذه من فلسفته فيأنلا يدع المتفرج متأملا للعرض فقط وإنما مبدعا أيضا، في اشتراك خياله في رسم الصورتفسرها المتفرج بنفسه.[2]

ولعل مايرهولد أميل إلى الاستغناء كليا عن الديكور وإلى استخدام فضاء عاري من أي تأثيث وخال من المناظر المرسومة كما يدعو إلى الاستغناء الكلي أيضا عن الأضواء الأمامية التي يراها حاجزا يفصل فضاء القاعة عن الخشبة، ويعمل على أن يوفر فضاء ثلاثي الأبعاد للممثل ينسجم وجسده ونحتية حركاته التي تعد فضاء في ذاتها في كل التفاتة وكل إيماءة، ومنهجه يستبدل فكرة الرسم الديكوري بالديكور المعماري وتنظيم مستويات مختلفة على الخشبة، كذلك تعويض الرسومات الملونة والمناظر الخلفية بحركة الخطوط الإيقاعية وحيوية البقع اللونية وتوافقها الموسيقي.[3] مما يصنع كلا متناسقا ومكانا مؤطرا للممثل وللحركة لا يميعها أو يخنقها، فلا يضيع الممثل بين تفاصيله بل يتماوج معه المكان ويتمايل ويسهم كأنه فضاء حي أو مجال راقص، يسهم في إبراز ليونة الحركة البلاستيكية وسلاستها ويساعد على التشكيل النحتي للجسد.

[1] كريم رشيد، مرجع سابق، ص88.
[2] أحمد سلمان عطية، مرجع سابق، ص 63.
[3] فيسفولد مايرخولد، مرجع سابق، ص 78.

رابعا– بـرتـولد بريـخـت :

1 – المنهج العام لمسرح بريخت:

ما قدمه برتولد بريخت*على صعيد الممارسة والتنظير معا، حيث بلغ مجموع كتاباته النظرية سبع مجلدات بالألمانية[1]، لم يكن مجرد تجاوز للأسس والقواعد القديمة التي رسخها المسرح الكلاسيكي كدوغما، بل كان استحداثا أو استنباتا لمسرح جديد، مواز للمسرح الأرسطي التقليدي في تكامله الفني و المفاهيمي والقيمي. فالمسرح الأرسطي يقوم أساسا على الترجمة البصرية للدراما وتجسيد مواقفها وصراعاتها عن طريق ممثلين يشخصون أدوارا داخل إطار زماني ومكاني مسرحي، ينتقل عبره ذهن المتلقي من الإحساس الواقعي بالوجود إلى عالم إيهامي متخيل. بينما يتأسس المسرح البريختي على مفهوم ملحمي لفعل التمسرح، محولا إياه إلى عتبة جمالية مغايرة تعتمد السرد بدل العرض، والتمثيل بدل التقمص، وعلى تحفيز ذهن المتلقي وتنبيهه بدل سلبه وعيه والسعي إلى إدماجه في اللعبة المسرحية. مادفع بالنقاد إلى التمييز بين خطين كبيرين للفن المسرحي: أرسطي وبريختي.

ويتأسس الفكر البريختي على عدة مفاهيم كبرى، ترتبط فيما بينها فنيا وابستيميا في فضاء تناصي لتشكيل نظريته وهي: الواقعية، الملحمية، الجدلية، التعليمية، والتجريب والتغريب. وقد أسست في ترابطها الكلي لحداثة مسرحية بشروط تحقق جديدة ومتجاوزة، حررت الدراما من ثوابتها الدوغمائية السابقة، ورسمت للفن المسرحي أهدافا جديدة تتجاوز الكاتارسيس الأرسطي إلى عملية تحفيز

*برتولد بريخت: (1898-1956) شاعر وكاتب ومخرج مسرحي ألماني ويقوم مذهبه في المسرح على فكرة ان المشاهد هو العنصر الاهم في تكوين العمل المسرحي.

[1] إريك بنتيلي، مرجع سابق، ص 47.

الذهن وتوعيته وتعليمه في إطار ترفيهي جديد. لقد اعتمد برتولد بريخت في تأسيس نظريته على فلسفة الدياليكتيك الهيجلي التي هي في جوهرها تعبير عن طبيعة العقل وماهيته[1].

إن مسرح بريخت ذي طبيعة جدلية في الأساس، جسد جملة القوانين والمبادئ التي انبنى عليها المنهج الدياليكتي، من ضمنها قانون نفي النفي وقانون تحول التغيرات الكمية إلى تغيرات نوعية والتي يتجاوز عبرها كل الدوغمائيات والقواعد الفنية الشكلية التي كرسها المسرح الأرسطي كأطر ومرجعيات ثابتة.[2] ولم يركن الدياليكتيك البريختي عند المستوى الشكلي بل تعداه إلى المستوى الموضوعاتي عبر نفيه نفيا صريحا لأسس المجتمع البرجوازي والأنظمة الرأسمالية والإمبريالية المتمخضة عنه. فنجده يشن هجوما عنيفا يتجاوز فيه مرحلة السخرية العدمية الممزوجة بمسحة التعاطف مع الضحية المضطهد، أو التمجيد الرومانتيكي للقيم الثورية الذي تبنته التعبيرية، إلى تفكيك البنى التي تقوم عليها المجتمعات الرأسمالية بأخلاقياتها وميزاتها، والتركيبة النفسية لنماذجها البشرية، والفضح الفني للتماثل القائم بين عالم الجريمة وعالم السياسة في داخله وسيادة قيم العنف والنفعية المطلقة[3].

لقد كانت النظرية الملحمية تقويضا للأسس والمعايير النظرية والفنية التي قام عليها المسرح الأرسطي، وبالتالي فهي تقويض أيضا للأسس الجمالية للطرق الإخراجية التي تمخضت عنها. و كل مسرح يقوم على فكرة التقمص التام للشخوص والتجسيد المرئي لأحداث المسرحية هو مسرح أرسطوي عند بريخت، حتى وإن حاد عن الالتزام بتطبيق القواعد الأرسطية. وقد كتبت كينيه

[1] عبد الفتاح إمام، المنهج الجدلي عند هيجل، دراسة تطبيقية لمنهج هيجل، الطبعة الثالثة، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت، 2007، ص 88.

[2] Bertolt Brecht, Ecrits sur le théâtre, trad par : Jean Taileur et autres, T1, éd : l'Arche, Paris, 1963, p 209.

[3] سامي خشبة، قضايا المسرح المعاصر، منشورات وزارة الإعلام ، الجمهورية العراقية ، 1977، ص 84.

روكليه فالر، أن بريخت يعتبر كل الدراما أرسطوية حينما يتم بواسطتها إحداث الاندماج التام للمتلقي في العرض، بغض النظر عن استعمال القواعد المقتبسة عن أرسطو أو عدم استعمالها.[1]

إن مسرح بريخت مسرح ثورة وتغيير للأوضاع الاجتماعية السائدة وللأشكال الفنية التي قولبتها. يهدف مسرح بريخت إلى توعية الإنسان بظروفه وأوضاعه، ودفعه إلى إعمال عقله وتكثيف تأملاته وملاحظاته لتمنية حسه الناقد؛ أي تحقيق المعرفة بالواقع ثم البحث عن إمكانات وسبل النهوض به وتغييره. وهي معرفة لا تتحقق إلا بتوفير مسافة كافية بين الذات العارفة وموضوع المعرفة، مسافة من شأنها أن تثير الانتباه وتحفز الذهن على الإدراك اليقظ. أطلق عليها بريخت اسم التبعيد ثم مصطلحه المشهور التغريب.[2]

و الإخراج عند بريخت مسيرة اكتشاف تدريجي لما سينتهي إليه خطاب العرض. فهو ليس تجسيدا مطابقا أو ترجمة بصرية للدراما، وإنما خلق جديد ينطلق من السؤال إلى الافتراضات ومنها نحو التصور والرؤية. فالمخرج لا يأتي إلى الخشبة مزودا بفكرة جاهزة ورؤية معدة مسبقا حول كيفيات تصميم المشاهد، ورسم نقاط الحركة واتجاهاتها، ومخطط موضعة الأشياء وعناصر الديكور، فمهمته ليست تجسيد فكرة أو نقلها من مجال التصور الذهني إلى الواقع المرئي الملموس، بل تتمثل أساسا في إثارة الانتباه وتنظيم الطاقات الإبداعية والنشاط الإنتاجي لكل المساهمين في صياغة خطاب العرض من ممثلين وموسيقيين ومصممي ديكور يتواجدون ويعملون وفق إيقاع مختلف [3].

[1] محمد بري العواني، دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق ، 2013، ص 20.
[2] ج ل ستيان، نظرية العرض المسرحي، تر: محمد جمول ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، 1995، ص 577.
[3] Bertolt Brecht, op.cit, p 405.

وقد اتخذ التمثيل عند بريخت طابعا وصفيا تقريريا يجعل الممثل ينفصل عن الدور ليحرك ذهن الجمهور ويضعه على مسافة فنية كافية تباعد بينه وبين الشخصية المسرحية، وبين الحدث أو الموقف المطروح، حتى يفتح المجال لتلقي يقظ واستجابة واعية[1]. إن بريخت يضع الممثل في مقام الشاهد على الحدث الذي يسعى إلى نقل تفاصيل حادثة رآها إلى المتفرجين بكل موضوعية ، دون أن يكون هو طرفا مشاركا فيها بالضرورة.وغير منتظر منه أن يحاكي بأمانة سلوك الفاعل أو معاناة الضحية أو أن يؤثر عاطفيا وسحريا في المتلقي فهو من هذه الناحية وسيط فني مفارق يربط بين المسرح والدراما والمتلقي لكن من خارج دائرة الحدث الدرامي لا من داخله. وما كتبه بريخت في مقاله "مشهد من الشارع " يوضح الأساس الذي يقوم عليه التمثيل في المسرح الملحمي.[2] فالمبدأ الأساس يتمثل في تحقيق هدف اجتماعي توعوي تعليمي يدفع إلى اتخاذ موقف ايجابي حيال قضية ما.

2 – المكان الملحمي عند بريخت:

للمكان المسرحي مفهوم مختلف في المسرح الملحمي ، فهو لا يتشكل كخلفية مشهدية صماء دقيقة الوصف والتفصيل، أو فضاء تؤثثه صور وأشياء محاكية لأشياء الواقع وجماداته، أي كمنظر يؤطر الحدث الدرامي ويوهم بواقعيته، على اعتبار أن أي حدث يستلزم وقوعه وتحققه لحظة في الزمان وبيئة مكانية محددة المعالم حقيقية كانت أم متخيلة، وكلما كانت هذه البيئة أكثر اقترابا من تفاصيل الواقع كلما اشتد الوهم بحقيقتها، بل يتأسس المكان المسرحي البريختي بوصفه علامات موجزة ومكثفة ودالة، ضمن واقعية ملحمية تعتمد السرد والعرض، وتختزل حشو التفاصيل الزائدة والمجانية بالاستغناء عن رسف التفاصيل المسرفة في الواقعية، وتخليص الخشبة من الديكورات

[1] ج.لستيان، مرجع سابق، ص 575.
[2] إريك بنتيلي، مرجع سابق، ص ص 75- 76.

الباروكية الضخمة والآليات والوسائل المعقدة المتوارية عن عين المشاهد، والتي تعمل على تحريك قطع الديكور وتغيير مجموع المشاهد واللوحات بحسب حاجة الوهم البصري ومتطلبات النص الدرامي. ويهدف بريخت من وراء ذلك إلى كسر الوهم التقليدي في رسم سينوغرافية الفضاء، وطرح كل وسائله خارجا لأنها تغيب وعي المشاهد وتسلبه يقظته وانتباهه وتقوده إلى حالة من الانجذاب والانخداع والاستلاب الذهني والعاطفي. إن المكان البريختي يتشكل بشروط المسرح وبوسائله وتقنياته الفنية، لا بشروط غيره من الفنون، و لا بشروط الواقع الذي تركه المشاهد في الخارج دون أن يرغب حقا في تكرار رؤيته .

إن السينوغرافية البريختية، سينوغرافية وظيفية لا وصفية، تقوم على أساس الرفض التام للمحاكاة والإيهام المثالي، فهي لا تقدم إطارا مكانيا مفبركا يتجسد فيه الحدث وتتحرك داخله الشخوص، بل تتأسس على فكرة التجريد والتكثيف الدلالي للعناصر المستخدمة كديكور والتي تتم موضعتها ضمن مخطط العلاقات الدلالية الرابطة بين البنى والعناصر الأخرى في خطاب العرض، وفي إطار استخداماتها الوظيفية من طرف الممثلين. وبالفعل، حدث في1921، ليلة افتتاح عرض "طبول الليل"، حاول بريخت أن يجعل الجمهور يعنى انه حين جاء إلى المسرح، فقد جاء مشروطا يتبنى اتجاهات مثالية لا علاقة لها بالحياة الواقعية، فكانت الصالة مغطاة بإعلانات تقول:"طبتم مساءا أيها الرومانسيون"، وكان ثمة قمر صناعي يتوهج كلما دخل البطل إلى المسرح، وباستخدام تلك العناصر المسرحية التقليدية استخداما ساخرا أصبحت مسرحيات بريخت هي إهانات شخصية لجمهور البرجوازيين[1] وهو يقارب التجريد الذي يمارسه المصمم المسرحي على فضاءات الواقع وأشيائه بتكثيفها وتكييفها من اجل منحها دلالة مسرحية ووظيفة فنية في فضاء العرض.

[1] إيفانز جيمس روس، مرجع سابق، ص ص 110- 111.

لذلك تتسم ديكورات بريخت بالإيجاز والاختزال حد التقتير المانع للإيهام، والموحي بالمكان من دون عناء تجسيده كلية. وفي هذا الصدد، يرى بريخت أن استعمال كرسي وجدار كاف جدا كديكور لعرض ما، لان اختيار طريقة رسم الجدار وتحديد شكله وأبعاده، وطريقة موضعة الكرسي واختيار مادته ونمطه ولونه، لدليل على دعوته إلى عمل ديكورات متقشفة بحث يمكن أن تفي بوظائفها الفنية دون مبالغة في الحجم ولا إفراط في التفاصيل، ويكون بذلك على أشد قدر ممكنمن القدرة على الإشارة للمكان لا الإيهام به ولا محاكاته.[1]

إن مهمة فنان الديكور لدى بريخت، ليست نقل صور الواقع وأشياءه إلى الخشبة والسعي إلى تطبيقها نسخة دقيقة ومطابقة، توحي بألفة المكان وتضاعف الوهم بحقيقته. ويؤكد سعد اردش على ما يدعو إليه بريخت، وذلك من خلال العرض الأول لمسرحية الأم، حيث كان واضحا أن ديكور كاسبارنيهر* لم يقصد إعطاء تصوير خادع لمكان محدد، ولكنه كان يأخذ موقفا في الأحداث: يشير، ويحكي، ويعلن، ويذكر، مكتفيا بالإشارة التلخيصية إلى الأثاث والأبواب...الخ، وفي حدودالعناصر التي تشارك فياللعب،وبمعنى آخر، العناصر التي بدونها تتوقف الأحداث وتتواصل بشكل مختلف[2]. فالمبدأ هو اختيار أشياء بسيطة ذات دلالة ووظيفة من بين عدة أشياء أخرى تنتمي إلى نفس المكان، وإدخالها حيز اللعب. وبذلك كل ما لا يدخل في حيز اللعب الفعلي المتحقق وما لا يستعمله الممثل أثناء العرض من أشياء وإكسسوارات، لا يملك دلالة ووظيفة ووجب الاستغناء عنه، فلا مكان له على خشبة بريخت. بهذه الطريقة يحصل المشاهد على قطع مفتاحية من ديكور غائب، تحفزه على استكمال المشهد في ذهنه ومخيلته، والبحث عن أجزائه

[1] كريم رشيد، مرجع سابق، ص 94.
* كاسبر نيهر: (1897-1962) مصمم ديكور ألماني، عمل مع برتولد بريخت كمصمم للديكور في عدة مسرحيات (ادوارد الثاني، رجل لرجل، الأم الشجاعة...)
[2] سعد أردش، مرجع سابق، ص 153.

الغائبة وربطها بما يراه على الخشبة وبالمعنى العام للمسرحية، وهي تقنية تشبه التقنيات المستخدمة في تصميم المكان في مسرح القرون الوسطى، أو مثل تجميع قطع أحجية ما أو لعبة puzzle، بحيث يصل في نهاية نشاطه الذهني إلى استكمال تشكيل الصورة الكلية وإدراك دلالاتها، فيقوده مسار الكشف إلى الوعي بالقضية المطروحة بشكل يقظ وممتع ويدفعه إلى اتخاذ موقف نقدي إزاءها.[1]

فبريخت يقف ضد التلقي السلبي و شلل الطاقة التخييلية لدى المتفرج، فحين يعرض مصمم الديكور المكان الدرامي بكامل تفاصيله وجزئياته، فإنه في المقابل يشل مكنة التخييل وطاقة الابتكار، ويحد من إمكانية تحقيق تلقي إيجابي فعال يساهم المشاهد فيه في بناء المعنى وصياغته. إضافة إلى أن فراغ الخشبة في هذه الحالة لا يمتلئ فعليا وكليا بالمعنى والدلالة، لذلك اعتمد بريخت على عنصر تغريب المكان المسرحي بتكثيفه في مفردات وعناصر بسيطة وتخليصه من زوائده المجانية حتى تمتلئ فراغات الخشبة بدلالة متوالدة ومتعددة، ويسحب مكان التمثيل إلى وسط الصالة ليوحد بين الممثل والمشاهد. وحذره أن يضع قطعة ديكورية في مكان ثابت إلى نهاية العرض، وحذره أكثر من أن يغير مكانها دون سبب[2].

في الحقيقة هناك علاقة جدلية وتكاملية تربط بين الممثل والمكان المسرحي، عند بريخت، تجعلهما يسهمان معا وفي ذات اللحظة في بناء المعنى المسرحي، بحيث يؤثر كل طرف في الآخر ويتأثر به ويتمم له الدلالة المسرحية والجمالية؛ فعدد الشخوص ومجمل تحركاتهم وأفعالهم يرسم إحداثيات المكان المسرحي وأبعاده وخطوطه، وفي المقابل يحدد المكان وأشيائه بمادتها وشكلها وأبعادها

[1] Bertolt Brecht, op.cit, p 434.

[2] برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر:جميل ناصيف، سلسلة الكتب المترجمة، العدد16، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، 1973، ص ص 234-235.

طبيعة الحركة والفعل ونقاط التنقل. لذلك طالب بريخت مصمم المناظر المسرحية أن يعكس هذه الرؤية على خشبة المسرح، ليراها المشاهد واضحة أمامه على المسرح لتعينه على فهم العالم الذي يعيش فيه،بأن يستعيض عن المناظر المسرحية الثابتة، بأخرى متحركة يتم تحريكها ونقلها إلى آي مكان يشاء فوق أرضيةالمسرح[1]، يتم نقلها وتحريكها على الخشبة حسب المعنى الدرامي والهدف الفني. تعكس حركة الديكور جملة التحولات الحاصلة في العالم الخارجي و تصوره عالما مليئا بالمتناقضات وقابلا للتحول والتجديد يتأسس تطوره على حركة جدلية تحددها مجموع التغيرات الحاصلة بمساره العام أي انه يمنح مكانيا الدافع إلى الثورة والتغيير الاجتماعي. ومثلما يرفض بريخت الديكورات الثابتة يرفض أيضا الديكورات المتحركة بلا هدف أو غاية وبطريقة اعتباطية أو عشوائية، وذلك لما لها من أثر سلبي في التشويش على إدراك المشاهد وخلخلة انتباهه بدون مغزى أو غاية، ولعدم قدرتها على تشكيل معنى .

أما عن بداية تشكيل المكان فيرى بريخت إنها يجب أن تتزامن مع فترة التدريبات المسرحية[2] لا قبلها ولا بعدها. فالتلميحات الأولى للرؤية التشكيلية، تنبثق مع التبلورات الأولى لأسئلة الممثلين حول المسرحية والقضايا الاجتماعية والفنية التي تطرحها، ومع الانطباعات التي يثيرها النص وينبه إليها المخرج. تنمو هذه الرؤية وتكتمل خطوة بخطوة في أحضان التجريب وبالاسترشاد بفريق العمل المسرحي ومناقشة كل الأفكار معا، حيث يجب أن تظل مطاطية ومنفتحة على كافة المقترحات والإمكانات وجملة المقارنات التي يقوم بها المصمم بين ما توصل إليه هو وما توصل إليه الممثلون من نتائج[3]. إن المصمم الجيد عند بريخت لا يجب أن يأتي إلى الخشبة مزودا

[1] أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الإخراجية في المسرح الألماني الحديث، مجلة نابو للبحوث والدراسات، العدد 4، بابل، 2009، ص 105.

[2] Bertolt Brecht, op.cit, p 426.

[3] Ibid, p427.

بمناظر جاهزة ومعدة مسبقا أو بخطاطة سينوغرافية لما سيكون عليه المكان الدرامي، تنتظر التجسيد والتحقيق ، أي برؤية ينتهي من إعدادها قبل أن ينطلق الممثلون في التدريبات، لكن عمله يجب أن يكون وليد التجربة يتأسس ويتطور تزامنيا مع بروفات الممثلين ويتنامى جدليا في ذات الخط والمسار حتى الاكتمال.

ولا يجب على المصمم أبدا أن يترك أي جزء من عمله إلى الأخير مهما كان ثانويا، ومهما بلغت خبرته وتجربته في الميدان، لان ذلك من شانه أن يربك الممثل ويخلق تنافرا بين ما تم انجازه وما ستتم إضافته بعد الانتهاء من التدريب. وحتى الإضاءة يجب أن تتم هندستها تزامنيا مع الخطوات الأولى في رسم السينوغرافيا، لأنها جزء جوهري من تركيبة المكان المسرحي وعنصر سينوغرافي يصوغ دلالته الخاصة، ويساهم في بناء المعنى البصري العام في علاقته مع كل المفردات والعناصر الأخرى. وخبرة المصمم وتجربته هي بالذات ما يدفعه إلى أن يباشر بالعمل على عناصر المكان ومفرداته بذات التوقيت وبنفس الاهتمام.[1]

كان بريخت يفضل استخدام الإضاءة الفيضية الكاشفة التي تجعل المشاهد يرى كل تفاصيل العرض بكل وضوح، في حين أن الإضاءة الفيضية الكاشفة تدفع المشاهد إلى مراقبة الحدث بدل معايشته،[2] والى نقده بدل التأثر به، والى مقارنته بما يعايشه ويعانيه في عالمه الاجتماعي بدل التسليم به واقعا بديهيا. إن مسرح بريخت مسرح قضية يكشف للمتلقي القضايا الاجتماعية والعلاقات الإنسانية المؤسسة عليها، ويستحثه على الثورة عليها و تغييرها، ما تستلزم إضاءة فاتحة للعيون والأذهان إضاءة مكاشفة لا تخفي أو تظل أو تعتم أي زاوية من زوايا المشهد، تظهر كل

[1] Bertolt Brecht, op.cit, p 428.
[2] Bertolt Brecht : Ecrits sur le théâtre, T2, trad.par : Jean Taileur et autres, éd l'Archet, Paris, 1963, p 98.

شيء بوضوح وتجعله موضع رؤية واستبصار. ويذهب بريخت إلى ابعد من ذلك حين يلح على إظهار أجهزة الإضاءة على الخشبة وجعلها على المنصة مثلها مثل بقية الديكور أمام مرأى المشاهد وعدم إخفائها عنه،[1] ليكون على علم ومعرفة بكافة التجهيزات والتحضيرات النشطة التي تسبق لحظة العرض، والتي تقام لأجله لغرض منحه عرضا مسرحيا متكاملا، وذلك حتى لا ينسى لحظة واحدة انه في مسرح يشاهد مسرحية ما يؤديها ممثلون فيكون تركيزه على القضية على غيرها.

خامسا- أنطونين أرتو:

1-المنهج العام لمسرح أنطونين أرتو:

اتخذ الدراماتورج والممثل والمخرج الفرنسي أنطونين أرتو آراءا فنية حول التمثيل والإخراج والفضاء المسرحي ومفاهيمه حول مسرح القسوة، وراح يبحث في جوهر الأنا الخالص، ويحرر المسرح من شروط وإلزامات لم تكن سوى مردا لموروث قديم، أصبح تغييره وتجديده حسب احتياجات الذائقة الفنية المعاصرة ضرورة فنية. فشكلت تلك الرؤى في مجملها حداثة فنية اعتمدت عليها العديد من المدارس المسرحية المعاصرة في تأسيس منهجها البديل، وكان لها تأثيرها الحي والملموس على مسرحيين كبار من أمثال بيتر بروك وجان لوي وجوليان جوديت جون فيلاروجريزيغروتوفسكي وغيرهم.

وفي رصده لمقولة المسرح، ينطلق أرتو من افتراض منهجي يرى أن كل شي يبدأ من الشعور العميق بالألم والمعاناة، ومن مفهوم القسوة لا كتمظهر حسي فيزيولوجي أو ألم نفسي داخلي بل كمرتكز انطولوجي يرمي إلى تصديع بنية الموجود القائمة بما تتضمنه من متناقضات وتعرية

[1] Bertolt Brecht, Ecrits, sur le théâtre, T1, op.cit, p437.

مفاصلها للكشف عن ألم الكينونة والتعبير عن شقاء الجسد وسط صراعاتها ومتناقضاتها[1]. ورغم أن ثيمة القسوة التي جعلها أرتو أساسا لمنجزه الفني والفلسفي لا تقصي المظاهر الحسية، ولكنها أيضا لا تقف عند تأثير تلك العلامات والمؤشرات المرئية المحدودة والمؤقتة، لصور ومشهديات عنيفة دموية وسادية. لان تلك المشاهد ليست الانعكاس أو الوجه المادي الوحيد لمفهوم القسوة الارتوي، الذي كان ينحو به أكثر فأكثر نحو اتجاه ميتافيزيقي ،[2] بل هي تجسيدات يمكن الاستغناء عنها دون أن يلغي ذلك حضور مفهوم القسوة الانطولوجي في العمل الفني، فهي ليست سوى انفتاحات لألم وجودي تأسيسي حاضر دوما في مسرح أرتو حتى في غياب تلك العلامات.

وعلى الرغم من أن أرتو يقذف بذاته في قلب الفلسفة العدمية و تيار الأفكار التدميرية التي جاء بها كل من نيتشه*وهايدغار** وغيرهم من فلاسفة القرن، إلا أن أرتو لا يدعو إلى الهدم كمفهوم غائي أو نهائي أو إلى تظاهرة أخرى للسلب والغياب العدمي، فمسرح القسوة كما يشير دريدا ينتج التأكيد نفسه في صرامته والضرورية.[3]فعدمية أرتو هي عدمية التأسيس والبناء، عدمية الميلاد الجديد الناشئ عن تدمير قاس وعنيف لمنجز قبلي مقيد بعبثية واعتباطية ما.

إن قسوة ارتو ليست تشريحا علاجيا نفسانيا، ولا هي تنفيس أو تأسي عن واقع موجع، أو حتى إخراج لمكبوتات دفينة وصامتة، قابعة تحت رواسب الوعي، لكنها ضرورة انطولوجية ووسيلة تنوير وجودي للأفكار والقيم، تتغير التأثير على الإنسان من اجل إعادة بنائه من جديد وتأسيس إنسانيته

[1] Alain Virmaux : Antonin Artaud et le théâtre, éd : Seghers, Paris, 1970, p 50.
[2] Ibid.

*فريديريك نيتشه: (1844-1900) فيلسوف ألماني، ناقد ثقافي، شاعر وملحن ولغوي وباحث في اللاتينية واليونانية.
**مارتن هايدغار: (1889-1976) فيلسوف ألماني، درس بجامعة فرايبورغ وأصبح أستاذا ليوجه اهتمامه الفلسفي إلى مشكلات الوجود والحرية.
[3] جاك دريدا، الكتابة والاختلاف تر: كاطم جهاد ، الطبعة الثانية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب، 2000، ص 76.

المخدوعة من الأساس ومن العمق، وفق شروط جديدة.[1] لذلك احدث أرتو القطيعة الفنية والمعرفية مع جملة المبادئ التي تأسس عليها المسرح الغربي، وذلك في مسيرة البحث عما أطلق عليه بالمسرح الخالص، واكتناه بنيته الداخلية المحتجبة تحت تراكمات وترسبات تلك المفاهيم والتقنيات.

لقد أدى قتل المؤلف من جهة أخرى إلى ولادة المخرج في مسرح أرتو وإعطائه المكانة المركزية في العملية الإبداعية. فقد غدا هو المحرك الفعلي في صناعة المشهد المسرحي يقوم ببناء معانيه بالاستناد إلى مقوماته الفنية الخاصة، وبالاعتماد على تصوره الذاتي ورؤيته الخالصة، من دون الارتباط بفكر سابق، يصوغ نسيج المعاني والصور باستخدام الوسائل المسرحية وأدوات العرض المتمثلة في الحركة والإيماءة والرقص والضوء والأزياء والألوان والظلال والموسيقى، يؤلف بينها في وحدة كلية متناغمة العناصر. ويمكن أن يبدو العمل لأول وهلة كأنه ارتجال، لكنه ارتجال محكم ومخطط وممنهج بصرامة[2]، فإذا كان مسرح أرتو لا يجسد مسرحية مكتوبة فهو يحاول التمثيل المباشر الذي يدور حول الموضوعات والوقائع أو الأعمال المعروفة[3]، ثم يمنح مشاهده بعد ذلك لمسة سريالية تتجلى في نسق رؤيوي خاص يمتزج مع مفهومه للقسوة، ليبعث في النفس نوع من الانتشاء الديونيسي الذي يؤدي إلى. ولعل هذا ما يجعل من المسرح الأرتوي مقدمة هامة في المسرح الطقسي، ومن مخرج أرتو أن يكون أشبه بساحر أو كاهن أو صانع للأسطورة[4].

إن ممثل القسوة هو ذلك الشخص الذي يحمل في منظومته التعبيرية بما تتضمنه من حركة وتعبير جسدي وصوت وإيماءة، هم الولادة المتجددة للمعنى المسرحي وللجسد، ويتجشأ معاناة مخاضها العسير، تخضع حركاته لإيقاع محدد وصارم يضبطها حتى لا تضيع في الفراغ، ويضعها في

[1] Alain Virmaux, op.cit, p 25.

[2] جاك دريدا، مرجع سابق، ص 328.
[3] إريك بنتيلي، مرجع سابق، ص 55.
[4] ج ل ستيان، مرجع سابق، ص 329.

انسجام هارموني تام مع مجموع العناصر الأخرى. إن أرتو يعلن في مسرحه نهاية التمثيل الكلاسيكي المحاكي أو الستانيسلافسكي الواقعي النفسي، ويدعو في المقابل إلى تمثيل أصلي، وليد ذاته وإحساساته باللحظة، يجعل من الجسد الإنساني في حد ذاته لغة مسرحية. تمثيل يخلق مجموعة صور تحفز النظر والرؤية لا معاني لفظية منصوصة موجهة للاستماع، أي بما هو تمثيل ذاتي مشهدي للمرئي والحسي الخالصين[1]، يؤكد في أدائه الحضور الفاعل للجسد. فعندما يتم إلغاء الحوار يتجه الممثل إلى الحفر عميقا في إمكاناته التعبيرية الجسدية، ويفجر طاقاته الكامنة التي طمسها التجريد الكلامي وبسترها التكثيف المعنوي للكلمة فسلبها قدرتها على التوصيل.

2-بناء المكان المسرحي عند انتونين ارتو :

يتأسس المسرح عند أرتو، في فضائه الخاص وبلغته ووسائله التعبيرية كعالم مواز تتحقق داخله ولادة معنوية للإنسان والعالم وصيرورة متجددة للأنساق الحياتية. تخترق فعاليته الوجود والجسد ويعيد ترميمهما من أقصاهما إلى أقصاهما.[2] فمسرح أرتو بناء وممارسة مباشرة في الفضاء يشكل صوره ومشاهده منذ البداية داخل فضاء المسرح، عن طريق تمكين الوسائل السحرية للفن بان تمارس ممارسة عضوية وبصفة شاملة، كأنها تعزيمات متجددة،[3] من دون العودة إلى أية مرجعية مكانية خارجة عن فضاء المسرح أو سابقة له في الوجود. فمنذ البداية كان أرتو حاسما في قطع صلاته بالمسرح الواقعي،[4] الذي وضع أسسه ومبادئه، فأرتو كان يرفض عملية نسخ الواقع وتزييف أشيائه على خشبة المسرح أو خلق مكان إيهامي لا هو واقعي حي ولا هو مسرحي فني، يفبرك

[1] جاك دريدا، مرجع سابق، ص 83.
[2] نفس المرجع، ص 76.
[3] إريك بنتيلي، مرجع سابق، ص 47.
[4] ج ل ستيان، مرجع سابق، ص 324.

الصور والمشاهد من اجل تجسيد مكان درامي تم وصفه لفظا في ثنايا النص، ثم تؤثث الخشبة بقطع ديكور وإكسسوارات مرئية ومناظر محاكية. يرى أرتو أن المشهد يجب أن يصمم في الذهن بجدرانه الأربع، دون اهتمام بهذا الحائط الرابع الذي سيزاح فيما بعد كي يتيح للمشاهد النظر إلى مايحدث، وكان من الضروري أولا خلق البيئة، فهذه هي التي ستحتم حركات وعمل الممثلين داخل ظروف محدودة، وبيئة طبيعية معينة في المسرحية[1]. على الرغم من أن المشاهد يعلم تمام المعرفة أن ما يدور أمامه ليس واقعا ولا ينبغي له أن يكون. ومهما بالغت المحاكاة الفنية في الدقة والمطابقة فهي لن تصل أبدا إلى حد إقناعه بواقعيتها. وبالتالي، فمسرح ارتو قد قطع علاقته بالمحاكاة على مستويين: على مستوى اللغة وعلى مستوى الواقع.

ففي مسرح ارتو، لا وجود للمكان النصي أي المحدد والمبني في النص من خلال الحوار والمقاطع الوصفية والمؤشرات الدالة. فالازدواجية في بناء المكان بين الملفوظ اللغوي والمعروض النصي تم الاستغناء عنها عندما أعلن عن استغنائه عن النص وقتله المؤلف ونادى بتحرير الفعل المسرحي ومن خلاله الفضاء المسرحي من استعباد الكلمة ومن الخضوع والتبعية لصور مشهديات مؤسسة مسبقا خارج مكان وزمان المسرح. وفي هذا الصدد، يورد آرتو في إحدى مقالاته انه "لابد من وضع نهاية لاستعباد النص[2]"، أي للعودة إلى نص سابق من اجل تأسيس مكان مسرحي مطابق للمكان الدرامي، كضرورة وتقليد فني. وفي إطار سعيه لتحقيق ما أطلق عليه بالمسرح الخالص، استغنى أرتو عن الكلمة الواصفة لإحداثيات المكان بلغة الأشياء، وعن مقاطع الوصف التي كانت يعول عليها في تلوين المكان وتحديد ميزاته ومخطط الحركة داخله، بالبناء في الفضاء والتطور في الفضاء ومنح نظام الأشياء وترتيبها القدرة على التعبير وابتكار المعنى والدلالة

[1] إيفانز جيمس روس، مرجع سابق، ص 35.
[2] إريك بنتيلي، مرجع سابق، ص 47.

واستثمار طاقاتها في علاقاتها مع منظومة العلامات كالموسيقى والرقص والأصوات والأضواء في تشكيل الصورة المسرحية. وأكثر من ذلك، يعطيها أرتو دلالة ميتافيزيقية تغدو عبرها أقرب إلى السحر والشعر الذي يرى أن المسرح ليس سوى انعكاسا لهما.

تعتبر سينوغرافيا أرتو بناءا في الفضاء لا ترجمة بصرية لتصور مكاني درامي أو قراءة ثانية لرؤية منبثة مسبقا في خطاب أدبي مفارق. إنها تتأسس بشكل أولي بالعرض وفيه، وتخضع في تشكيلها لمتطلبات إحداث الصدمة في المتلقي. فهي بالتالي ليست عاملا من عوامل خلق الإيهام بمكانية الأحداث ولا فضاء مؤطرا لتطورها الدرامي، ولكنها وسيلة تدفع إلى الانجراف التام والإغراق في صور تطهيرية متتابعة، تأخذ المشاهد إلى حدود الدهشة والشاعرية والذهول.

لا يقف التأثير عند حد الإبهار البصري لإغراء المشاهد وحمله على المتابعة من أجل تمرير مجموعة رسائل وقيم، بل نجدها تتغلغل في أعماق روحه وتشيع فيها سحرا خاصا ومتعة سرية،[1] تعيد إلى المشاهد اتزانه العاطفي النفسي وانسجامه الداخلي الروحي بعد أن تزول عنه بوادر السحر والذهول. إن أرتو يهدف من خلاله بنائه المشهدي في المكان إلى إعادة مسرحة المسرح وفق أسس وشروط جديدة، تتجنب المحاكاة الباهتة والنمطية لصور الحياة، لتصوغ فضاء مشهدي حلمي نابض بالحياة حتى وإن استخدم أشاء الواقع وفي هذا الصدد يقول في إحدى مقلاته : "إن المسرح لن يجد نفسه من جديد بان يكون وسيلة للإيهام الحقيقي إلا إذا قدم للمشاهد رواسب حقيقية للأحلام بحيث ينفجر كل ما يعتريه من حب للجريمة وهلوسته وشهوانيته ووحشيته وأخيلته وإحساسه بالحياة والأشياء على مستوى باطني لا يعرف التزييف والوهم"[2].

[1] إريك بنتيلي، مرجع سابق، ص 60.
[2] نفس المرجع ، ص 49.

ولكي يحقق ذلك، سعى أرتو إلى استغلال كل المستويات الممكنة في البناية المسرحية واستخدام جميع درجات المنظور عمقا وارتفاعا[1]، وتضمين كل فضاءات القاعة وزواياها في مجال العرض، فلا يتبقى منها سوى جدران خارجية حيادية خالية من كل زخرفة ومبيضة مخصصة لامتصاص الضوء[2]، تفصل ما بين فضائي المسرح واللامسرح. وبالتالي، سيلغى مفهوم الخشبة كمنصة عرض وحيدة، مخصصة لإنتاج الخطاب ومعزولة في إطارها الفني عن بقية القاعة بجدار وهمي يمنع اختراقه، لتغدو فضاء مدمجا القاعة يجسدان معا مكان عرض شمولي بلا فواصل ولا تحديدات. يقول أرتو:" ستلغي المسرح والقاعة ونستعيض عنهما بمكان واحد دون حواجز أو فواصل [...] وستنشأ علاقة مباشرة بين المتفرج والعرض بين الممثل والمتفرج."[3] وقد تمت التضحية بهذا المفهوم الراسخ للخشبة لصالح صياغة جمالية جديدة لمفهوم المسرح، تجعل من العرض المسرحي يمتد لملىء كل فراغات القاعة وزوايا الفضاء، فتصبح في مجملها أفضية قابلة للتمسرح ومهيأة للتعبئة الفنية الجمالية بالرموز والدلالات. وإلى هذا المفهوم ستأتي فكرة خالصة عن الزمان لتضاف وتلتحق بفكرة الحركة،[4] في وحدة فنية هارمونية تحقق الانسجام البصري والتناغم التركيبي بين كافة العناصر.

إن مسرح أرتو في قسوته وعنفه لا يكتفي بهدم الجدار الرابع الوهمي، مع الإبقاء على وضعية المشاهد جالسا في مكانه بأريحية قبالة العرض، والاشتغال على هذا المخطط عن طريق مد قنوات التواصل والتفاعل ذهابا وإيابا بين العرض والجمهور. إنما يمتد تثويره البنائي للمكان وهندسته إلى وضع المتفرج في قلب اللعبة المسرحية والإلقاء به وسط حاضرها الحي، بحيث تتم موضعته في

[1] جاك دريدا، مرجع سابق، ص 83.
[2] إريك بنتيلي، مرجع سابق، ص 54.
[3] نفس المرجع، ص 45.
[4] جاك دريدا، نفس المرجع، نفس الصفحة.

الوسط وتجري الأحداث من حوله، تكتنفه بغلالة مادية وتغرقه في حمام من الضوء والصور والحركات والأصوات باستمرار.[1] وخلال ذلك لن يكتفي المتفرج بدور المتلقي السلبي في مواجهة مشهد درامي مؤثر يتفاعل معه عاطفيا وذهنيا، ويستمد منه في الأخير القيمة الخالصة، بل يصبح هو ذاته في قلب المشهد، في قلب القسوة وعنفوانها، في صرامتها وصدمتها، يتم ضرب أعماقه ودواخله وزعزعة ثوابته ودوغمائياته وهو في عمق الصدمة والفجيعة، كمن يعايش كابوسا صارخا يستفيق منه بروح جديدة. وهذا ما قد يقودنا التي التفكير أن أول فضاء للتمسرح في فلسفة أرتو لم يكن القاعة ولا الركح، إنها الذات الإنسانية بأغوارها ودهاليزها ومأساتها الوجودية، والتي يسعى أرتو إلى إيجاد معادل مكاني يعكس صراعاتها وهواجسها الدفينة ويكاشف معاناتها وآلامها المكبوتة أي خلق فضاء انعكاس تنتفي فيه الحواجز وتذاب الحدود بين المسرح والحياة.

إن مسرح أرتو هو فضاء لحلم قاس، لكنه واع، فهو لا يضحي بالوعي في سبيل الوصول إلى الحلم واستحضاره كما تفعل مدرسة التحليل النفسي، بل إن مفهوم القسوة لديه هو الوعي ذاته أو بالحري هو انفتاح البصيرة والضمير على صدمة الوعي، وإدراك ألم الأنا في صراعها الوجودي مع العالم. لذلك كان أرتو يتمنى دوما لمسرحه مكانا جديدا، يختلف جذريا عما وفرته القاعات التقليدية من ترتيبات معمارية جاهزة. مكان عفوي حيادي يمنح ذاته لحظة العرض دون تحضيرات سابقة. تتم مسرحته في كل مستوياته دون حواجز معمارية ويرى أرتو أن المخازن والحظائر والمصانع القديمة والكاتدرائيات [2]، يمكن أن تشكل مرتعا خصبا للتجريب، وأمكنة مثالية لتجسيد أفكاره واحتواء مسرحه الجديد.

[1] إريك بنتيلي، مرجع سابق ، ص 61.

[2] Alain Virmaux, op.cit, p 76.

وكنتيجة حتمية لنفي مفهوم الخشبة تم الاستغناء أيضا عن الديكور بالمعنى المألوف وتمت تعرية الفضاء المسرحي من كل عنصر جاهز مسبقا، فلا نص ولا منظر خلفية ولا أية بنية معمارية تعيق حركة المشاهد وسيرورتها، وتحدد مجال الرؤية وتبلبلها وتشغلها عن الجوهر المقصود. وذلك حتى يتم مد العرض إلى كل فضاءات القاعة، بحيث يجعل الفراغ يتكلم بنفسه ويعبر، وصدى المعنى يمتد ليعم كامل الفضاء بلا حواجز وعراقيل أو اصطدامات مادية ومعنوية. وتم الاشتغال على الإضاءة باستثمار مفعولها في الفكر ودورها في خلق المعنى وأثرها على الرؤية والمشاهدة، وعلى إشاعة المزاج النفسي المقصود. فكان أرتو يشتغل على تموجات الإضاءة وهندستها، وانعكاسات الظلال في حركتها، وعلى ألوانها وشدتها وخفوتها، وقربها وبعدها وعلاقاتها مع عناصر الفضاء يصممها بحسب متطلبات العرض.[1] وقد شكلت رؤى أرتو وأفكاره الفنية مرجعا هاما في مجال الفن المسرحي وضعته في طليعة منظري المسرح بخاصة أولئك الذي عملوا على ترسيخ مفهوم المسرح كفراغ معد للامتلاء بالعلامات البصرية واللابصرية، أبرزهم بيتر بروك الذي طور المفهوم وبنى عليه رؤاه الجديدة حول الفراغ والنقطة المتحولة.

سادسا- جيرزي غروتوفسكي

1 - المنهج العام لمسرح غروتوفسكي :

يندرج المخرج والممثل البولندي جيرزي غروتوفسكي* ضمن تيار المخرجين المسرحيين الجدد الذين أحدثوا ثورة حقيقية في مجال المسرح، أعادت لخطاب العرض مكانته الفنية وقيمته الجمالية كخطاب تأسيسي، وفتحت اطر الاشتغال على أدواته التعبيرية واستثمار وسائله لطرح مناهج بديلة، كان المنهج الغروتوفسكي أحد أكثر هذه المناهج إثارة للجدل وأكثرهم اعتمادا من طرف المخرجين

[1] إريك بنتيلي، مرجع سابق، ص 53.

* جيرسي غروتوفسكي: (1933-1999) مخرج ومنظر ومدرب مسرحي بولوني. صاحب نظرية المسرح الفقير او النقي.

والفنانين من بعده. لم تخرج تحديثات غروتوفسكي عن دائرة الإشكالات الفنية التي طرحتها وعالجتها أغلب المدارس الفنية المسرحية، والتي أصبحت مألوفة بشكل ما، ولم تحد عن مسارها العام، بخاصة منها تلك التي تناولت الروابط الفنية بين خطاب العرض والنص، والعلاقة بين الممثل والجمهور وأسس إدارة الممثل وتدريبه، وربط المسرح بالميثي المتجوهر داخل مفرداته التعبيرية البصرية واللابصرية... لكن اتخذ كل عنصر داخل نسق الإشكالات المطروح تلوينا خاصا عند غروتوفسكي،[1] يساوق فيه بين النظري والتطبيقي وبين العلمي والجمالي، في تصوره العام لمفهوم المسرح ولفن الممثل على وجه الخصوص.

وضع غروتوفسكي طبيعة التمثيل والتركيبة الجسدية والنفسية والذهنية للممثل قيد التجربة والاختبار العلمي بغية الوصول إلى نتائج وأسس دقيقة ومثالية. كما أدخل مجمل أرائه النظرية وتصوراته الفكرية وما أسفرت عنه نتائج الورشات التدريبية المفتوحة للممثلين حيز الممارسة التطبيقية، عبر تجسديها جميعا في أعمال مسرحية مستقاة في أغلبها من التراث الكلاسيكي من مثل هاملت لشكسبير وفاوست لكريستوفر مارلو وغيرها[2]، ففي رأيه أن أي منهج مستحدث هو وليد الممارسة التطبيقية ومباشرة الاشتغال الفعلي على أدوات العرض ومفرداته، لا مجرد ظاهر عياني لفكر فلسفي ورؤية باطنة.[3]

فقد ركز غروتوفسكي في مختبره الفني على الجهاز الأدائي للممثل، بوصفه نظاما كاملا ونسقا معياريا للفن المسرحي. فعمل على طاقاته التعبيرية الكامنة واستثارة دوافعه الداخلية وحوافزه العاطفية عن طريق التدريبات الشاقة التي سنها، لتطوير جملة أدواته ووسائله، وحتى يؤدي دوره

[1] Alin Virmaux, op.cit, p 215.
[2] Jerzy Grotowski, towards a poor theatre, edited by Eugeno Barba, first edition, Routledge a theatre arts book, New York, 2002, p 9.
[3] Ibid, p18.

دون أن يشعر المشاهد إزاءه بالتنافر بين اللفظي والمعنوي والعاطفي والحركي. ففعل التمثيل بالنسبة لغروتوفسكي ليس تجميعا لحركات وعلامات مرئية نمطية تتناسب والجملة المسرحية المنطوقة، بل وحدة كلية متناسقة تتألف من تركيبة أحاسيس وأقوال وأفعال لا يمكن بحال من الأحوال الفصل بينها.

من هذا المنطلق وداخل هذا المختبر، انبثق مفهومالمسرح الفقير الذي ينطوي على عمليات نفي وإقصاء واسعة للعناصر الهامشية الدخيلة، وعلى فكرة عودة المسرح إلى عناصره الجوهرية الغائرة تحت السطح؛ أي هو فرز تزاحم البنى وتنقية المسرح من هجنة الفنون المشكلة لخطابه العام. ويقول البعض إن جروتوفسكي يحدد المسرح بوجود غرفة وخشبة ومشاهدون وممثلون[1]، إن الفقر في منهج غروتوفسكي رديف النقاء لا رديف التقشف والاقتصاد المادي في عناصر المكان، بحيث يرتهن مفهوم المسرح بشرط وجود العناصر الجوهرية المتمثلة أساسا في الممثل والجمهور والعلاقة القائمة بينهما داخل فضاء عار، والاكتفاء بهما بوصفهما فعالية دلالية في ذاتها. ويغدو كل عنصر دخيل على هذه التركيبة الجوهرية زائد وإضافي يمكن الاستغناء عنه ومقاومة إغراء تقليد الاعتماد عليه.[2] وبالتالي يكون المسرح "الغني" بالنسبة إلى غروتوفسكي أشبه بحالة مرضية تسببها الحاجة الدائمة لتعبئة الفضاء بعناصر دخيلة مقحمة.

وبذلك يكف الإخراج في ميزان المسرح الفقير أن يكون محركا ومنسقا بين مجموعة عناصر فنية غير متجانسة، مقحما جسد الممثل وسط تمفصلاتها المصطنعة ومجبرا إياها على خلق معنى من تشابكها جميعا داخل الفضاء.

[1] إيفانز جيمس روس، مرجع سابق، ص244.

[2] Jerzy Grotowski, op.cit, p 15.

2 – بناء المكان المسرحي عند جيرزي غروتوفسكي

ينفلت الفضاء الغروتوفسكي من إلزامات التشكيل البنائي، التي كانت تتخذ من توليفة عناصر الديكور والأشياء والأزياء والإضاءة والألوان والرسوم والمنحوتات وغيرها مادتها الأولية وعناصرها السينوغرافية الرئيسة، والتي تجهد في التنسيق فيما بينها من أجل صياغة المشهد المسرحي الكلي. فقاعدة الفقر التي بنى على أساسها غروتوفسكي منهجه العام، جعلته يحتفظ بمفهوم الفضاء بوصفه حيز عار أو فراغ، على الممثل أن يملأه بأدواته التعبيرية الخالصة، الجسدية والصوتية والعاطفية، دون الاستناد إلى إي عنصر آخر غير ذاته في تعبئة شغور المكان. وبالتالي فتشكيل المكان المسرحي يتأسس على قاعدة العلاقة المباشرة الرابطة بين الممثل والفضاء، ونقاط التماس بين الجسد في كامل جوانبه الدلالية وبين والفراغ الحاوي. من هذا المنظور تغدو صياغة المكان المسرحي في منهج غروتوفسكي أشبه بتلبية نداءات العودة إلى الزمن، واقتفاء الأثر البعيد لشبكة أسسها الإنسان الأول في عملية استيعابه لذلك العراء الكبير الذي وجد نفسه فجأة بداخله، وتأسيس ذاته ووجوده وسطه، بالاعتماد فقط على مقدراته الجسدية والذهنية الكامنة. كذلك هي وحشة الفراغ الرمزي الذي يضع غروتوفسكي ممثله في مواجهته، ليطالبه بتأسيس وجوده الرمزي والفني بالاعتماد على ذاته الخالصة.

من جهة أخرى، تنتفي الصلات والإحالات التي كانت تعيد بناء المكان المسرحي إلى مرجعية نصية، لتجعله صدى مرئي وتجسيد بصري لموصوف مكاني لفظي؛ فالمكان عند غروتوفسكي يؤسس ذاته من خلال مفهوم الفراغ، ومن خلال التصور العام للعلاقة الرابطة بين الممثل والجمهور، والتي يخضع فيها جمهوره لشروط جديدة، يدمج فيها العناصر الطبيعية بالرمزية ويضع

جمهوره أمام تجربة مسرحية جديدة[1]. فيرى غروتوفسكي أن تصميماته هي رؤية موحدة وشاملة للفضاء المسرحي العام، يجمع فيها بين الخشبة والقاعة بطريقة تأخذ في الحسبان موضعة كل من الممثل والجمهور وزاوية النظر ومسافات الاقتراب والابتعاد بينهما، بحسب الغاية الدرامية التي يحددها كل عرض. لذلك اختلفت وتنوعت تصميماته ومخططاتها من عرض إلى عرض، فلا مكان نمطي وموحد أو مكرر لكل العروض، فقد يجعل الممثل يتحرك مثلا وسط جمهور يؤدي دوره من مسافات قريبة أو يجعله في هوة يشاهده المتفرج من أعلى...الخ[2]

وفي سبيل تحقيق هذه الغاية، عمل غروتوفسكي على إلغاء مفهوم الخشبة بوصفها فضاء خاصا ومعزولا، متجاوزا بذلك التفريع الثنائي للمكان إلى فضاء لخالص الإنتاج وآخر لخالص التلقي، مفصولين بجدار وهمي يمنع الاختراق والاتصال والتجاوز. فقد حاول دمج الفضائين معا في حيز واحد هو فضاء الفعل الممنوح للمشاركة الثنائية. ويرى غروتوفسكي من جهة أخرى، أن المسرح عليه أن يدرك حدود إمكاناته الجمالية والفنية، فمهما بلغت درجة اعتماده على التقنيات الحديثة والبالغة التطور في الإضاءة وهندسة الفضاء، لن يبلغ حدود السينما والتلفزيون اللذين ينفتح الاشتغال فيهما على الاعتماد المطلق والواسع لتكنولوجيا الإضاءة والتصوير الحديثة.[3] وسعي المسرحيون ومصممو الديكور إلى تطبيق تحديثاتها على الخشبة، لن يقدم سوى عالم مزيف مبهرج تابع ومنبهر بغيره وبعيد عن جوهره وماهيته الفنية. وفي المقابل، يتمثل العنصر الجوهري والوحيد الذي يحدد ماهية المسرح وقيمته الفنية في ثيمة "المباشرة"، أي الأداء الحي للممثل أمام الجمهور لحظة التداول .[4]لذلك يتجه غروتوفسكي إلى تنقية الفضاء من كافة العناصر والتقنيات وتقريب

[1] ج ل ستيان، مرجع سابق، ص 382.

[2] Jerzy Grotowski, op.cit, p 20.

[3] Ibid, p 40.

[4] Ibid, p 41.

المسافات بين الممثل والمشاهد للتحقيق الفعلي للحظة المباشرة، لكي يجعل المشاهد يلتقط أبسط الإشارات وأعقدها وأكثرها رهفا وشاعرية، تلك التي تترك بصماتها على الروح ورعشتها بالقلب، وبذلك يلغي مفهوم الخشبة وكل المفاهيم التابعة لها والعالقة بها كالديكور والإضاءة وغيرها من مكونات السينوغرافيا، ويعيد النظر في جملة الحدود القائمة بين فضاء الإنتاج والتلقي ويجعلها أكثر ألفة وحيوية، يضع من خلالها الممثل في عريه الأدائي وجها لوجه وسط جمهوره. ولعل غروتوفسكي أميل أيضا إلى تجسيد ما يصطلح عليه بمسرح الغرفة.[1]

لقد استغنى غروتوفسكي عن فكرة تأثيث المكان المسرحي بقطع الديكور وقلل من حضوره الشكلي والبنائي بتقديم عروضه وسط خشبة عارية تماما، أو الاكتفاء بديكورات بسيطة لا تقدم أي إيهام فني. كما استغنى أيضا عن عنصر الإضاءة وكل ما يمكن أن تحدثه ألوانها وحركاتها وظلالها من دلالات وما تشيعه من جو نفسي وما تخلقه من حيوية بصرية. واقترح مكانها استعمال ضوء الشموع أو الإضاءة الثابتة باستخدام البروجيكتور؛ بحيث وضع غروتوفسكي كل من الممثل والجمهور في المنطقة المضاءة، أخرج المشاهد فيها من حيز الإظلام السلبي الذي طالما ألغى حضوره الفاعل، و أدخله حيز النور ليصبح مشاركا في الفعل المسرحي ومساهما في صوغه. ويغدو هو بذلك، حقل التصميم الذي يتموضع في قلب العملية الإبداعية كموضوع اختبار، تتمظهر من خلاله كل مكوناته وطاقاته الداخلية كقديس يهيئ ذاته جسديا وروحيا لطقوس عليا، يغدو أمامها المشاهد كعابد يتشابك روحيا وذهنيا بطقوس ما يرى ويسمع. إن التصميم الغروتوفسكي من هذا المنظور عبارة عن تشكيل مكان داخلي لا ترتسم صورته وإحداثياته على مستوى الواقع أو المتخيل، بل يستشعره المتفرج بأعماق روحه ويعايش ألفته حتى في غياب

[1] Jerzy Grotowski, op.cit, p 42.

ملامحه المحددة. بعبارة أخرى، هو تصميم يتم بمسرحة جسد الممثل وكيان المتفرج، ومسرحة العلاقة الرابطة بين الفعل والتلقي.ذلك هو المعنى الجوهري والجريء لبناء المكان عند غروتوفسكي.

المبحث الثالث: سيميولوجيا المكان المسرحي

أولا : التشكيل المكاني من مركزية النص إلى مركزية العرض

إن تشكيل المكان في الفن المسرحي هو في جوهره عبور للصورة من المجال التجريدي المتخيل إلى المتحقق الملموس، أي من عالم اللامرئي إلى المرئي، ومن المفكر فيه إلى المتجسد؛ فهو المرحلة التنفيذية لعملية التصور والجانب التطبيقي للرؤية المشهدية العامة. وقد مر هذا التشكيل بمراحل تطور فيها تباعا متخذا من البنية المعمارية للخشبة ومن شبكة العلاقات الرابطة بين المكان المسرحي والمكان الدرامي، ومن ميزة التفاعلية بين القاعة والخشبة قاعدة وأساسا للاشتغال والتطور. وفي مرحلة ما كان النص هو الإطار الشمولي والمرجعي لتوليد الصور والدلالات بحيث تخرج المعاني ذات الأبعاد المكانية وتخلع عنها رداءها اللفظي لتتسربل الأشياء الواقعية الملموسة، وتدخل حيز الإضاءة والإظلام، وتتخذ ألوانا و مواضع متعددة تختلف باختلاف الوظيفة والدلالة. وقد عد أرسطو فن التراجيديا تحققا لغويا بالأساس شعريا تحديدا، فهي جنس أدبي يتخلق في إطار الملفوظ أولا، ويتوجه بعد اكتمال معناه داخل هذا النسق اللفظي، إلى التجسد البصري على الخشبة.

لقد كرس أرسطو مبدأ أصلية النص وأسبقيته على العرض، وفلسف لتبعية هذا الأخير لنسق الملفوظ. ويندرج هذا الطرح ضمن توجهه الفلسفي العام الذي يستمد دعامته الأساسية من تصور ميتافيزيقي يرى العالم يتشكل وفق ترتيب يخدم فيه ما هو أدنى ما هو أعلى. فتتحدد داخل هذا الإطار سلسلة ثنائيات يحظى الطرف الأول منها بالأهمية وينال صفة الجوهرية، بينما يكون للحد الثاني وجود ثانوي ومعنى هامشي لا يتحقق إلا وفق تبعيته للأول وخدمته له، مثل ثنائية جسد/ عقل، نفس/ بدن، رجل/ امرأة، طبيعة/ ثقافة... والنص بالاستناد إلى هذا التصور هو الطرف

الأول الجوهري و المرجعية العليا للخطاب المسرحي وهو مصدر الفعل والانجاز، والبنية المسيطرة والمتحكمة في الصياغة الفنية للخطاب. إن التراجيديا لدى أرسطو صياغة لغوية، تستخدم الشعر لتعيد بناء حدث هام وقع في الماضي وتعيد طرحه في بناء درامي قابل للتجسيد.[1] فمن خلال هذا التعريف نلحظ أن أرسطو قد صب اهتمامه على المؤلّف الدرامي(النص) جاعلا منه موضوع تنظيراته الدرامية ومحور تحليلاته الفنية. وهو يرصد للدراما ستة عناصر مكونة لمتنها هي: الحبكة، الشخصية الرسالة، الفكرة، اللغة الشعرية، الموسيقى وأخيرا المنظر.[2] فالمتأمل لها يرى أنها عناصر تتأطر داخل النص وضمن نسيجه العام الفكري واللغوي لا ضمن العرض، لذلك تحتل السينوغرافيا لديه مكانة ثانوية بل هي(أي المنظر) بالنسبة إليه أضعف عناصر العمل الدرامي وأقلها ارتباطا بالشعر، لذلك كان العرض لديه خطابا تابعا وشارحا، مترجما لما قبله يحظى بمكانة ثانوية في فعل الاسترجاع وإعادة البناء والطرح للحدث عن طريق الخيال[3].

وظلت سيطرة النص بوصفه خطاب مرجعي وأصل هي السائدة في تاريخ المسرح منذ الإغريق حتى العصر الحديث؛ بحيث يعد المؤلف هو مبتكر الحدث وصانع صراعاته، فهو من يحدد المكان والزمان وطبيعة الشخصيات وسيرورة الأحداث، وما على المخرج والممثلين سوى الامتثال التام إلى ما جاء في النص من أفكار ومشاهد. وفي المسرح الإغريقي كانت مهمة الإخراج يقوم بها المؤلف ذاته، فهو من ينقل رؤيته الفنية من النص إلى العرض، بمساعدة بعض الرسامين والبنائين والنجارين والمهندسين وغيرهم. كذلك حققت الأبعاد الهائلة للصالة في المسرح الإغريقي مساعي التراجيديا لتجعل اللغة مسيطرة على الممثل وتجعل الشخص تجريديا لدرجة أنه يضل عند

[1] جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي ، تر: نهاد صليحة، ط ،هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ج م ع ، 2000، ص 24.
[2] نفس المرجع، ص 23.
[3] نفس المرجع ، ص 24.

عتبة الوعي وكأنه يقوم بوظيفة فحسب.[1] وفي العصر الحديث ظل المؤلف ونصه يحتفظان بهذه المكانة المركزية في النتاج المسرحي فيرى كل من الكاتبين الانجليزيين جون أردن ومارغاريتا دارسي عندما كانا بصدد حضور بعض الحصص التدريبية لإخراج إحدى مسرحياتهما، أن المؤلف المسرحي هو الوحيد الذي يستطيع أن يفهم مسرحية جديدة غير ممثلة ولا أحد غيره يمكن أن يؤكد المعنى والمغزى المقصود من البناء المسرحي الذي كتبه هو، أما مهمة التفسير [...] فهي منوطة بالمخرج.[2] فالمعنى المسرحي حق للمؤلف وحده، فهو أول من ابتكر الفكرة وهو من ينال امتياز امتلاكها و السيطرة عليها وتوجيهها، ومن ثم كل ما أو من يأتي بعده في عملية الصياغة من مخرج وممثلين ومصممي ديكور وغيرهم مجرد شارحين ومترجمين لمعنى نهائي ومكتمل مبثوث مسبقا في بنية لفظية في إطار النص. ذلك ما يدفعنا إلى أن نطرح التساؤل التالي: هل يمكن إحالة مجال السينوغرافيا الرحب والثري، بما تتضمنه من تفاصيل وما تولده على الخشبة من دلالات بصرية مادية، لم تسهب اللغة فيها يوما، وإرجاعها إلى مصدر لغوي لفظي؟

في الواقع، لم تكن الأهمية والمكانة التي حظي بها النص خلال كامل تاريخ الفن المسرحي خيارا يمكن تفاديه أو حتى معطى قابلا للاختيار، بل كان استجابة طبيعية تكاد تكون غير واعية لنمط من التفكير الفلسفي والثقافة السائدة. لقد كان استجابة للحظة من لحظات الوجود في علاقته بالذات، أو صدى لما أطلقت عليه كريستيفا بأديولوجيم العصر؛ حيث تسود فكرة معينة في مرحلة ما من تاريخ الوجود، تتناص عبرها، بشكل جلي أو خفي، بوعي أو بدون وعي، الخطابات والنصوص الثقافية المنجزة خلال تلك المرحلة، فتأتي مشبكة مشبعة بنسيجها الفكري والإيديولوجي،

[1] يان موكاروفسكي وعدد من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية ، ترجمة وتقديم: ادمير كوريه، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،1997، ص 157.

[2] ديفيد برتش، لغة الدراما، تر: ربيع مفتاح، ط 1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ، 2005، ص 11.

وتصبح انعكاسا لهذه الفكرة سلبا أو إيجابا، رفضا أو امتثالا. وفي ذات الاتجاه، أشار موكاروفسكي في إحدى مقالات أنه في زمن معين، يحدث أن يسيطر عنصر ما من العناصر المسرحية، قد يكون النص أو الممثل أو المخرج أو الديكور غيرهم[1]، والحقبة منذ المسرح الإغريقي والممتدة حتى العصر الحديث، ميزتها سيادة وسيطرة "النص" على بقية العناصر التي عدت كلها تابعة له في العمل المسرحي.

إن مركزية النص في العمل المسرحي كانت صورة وانعكاسا لفلسفة بذاتها قائمة على مركزية اللوغوس وعلى ما أطلق عليه جاك دريدا بميتافيزيقا الحضور، تلك التي يتحدد الوجود فيها بوصفه حضور، بحيث تفترض هذه الميتافيزيقا منذ أفلاطون حتى كانط وديكارت وهوسرل، وجود أسس وعلل أولية نهائية تصدر عنها الموجودات على اختلاف أشكالها وأنواعها لتخلع عليها معنى وعلى طرف أول لا يفهم الطرف الثاني إلا بالعودة إليه. فإذا سلمنا بان العلامة بحسب التعريف السوسوري إنما تنشأ من العلاقة المتلازمة بين الدال والمدلول، فالمدلول –الذي هو صورة الشيء لا الشيء ذاته– هو الواجهة المعقولية الخالصة للعلامة وهو يحيل إلى لوغوس مطلق(دال لغوي) ظل حتى العصر الوسيط ذاتية خالقة لا نهائية، هذه الواجهة المعقولية للعلامة تبقى مولية وجهها شطر الكلمة.[2] لذلك ساد الاعتقاد أن الانجاز المسرحي تأسيس في اللغة وداخل الكلام بوصفه دال ضمني، حاضر بديهيا في الفكر ولصيق به لحظة الانبثاق في كل امتلائه الدلالي.

وبالتالي، يغدو التحول التدريجي نحو ثقافة الصورة الذي يشهده العصر الحديث، تلاش وانزياح للمركز نحو هذا المكمل والمضاف، أي نحو الطرف الثانيالمشكل لهذا الجوهر والذي لا تكتمل

[1] يان موكاروفسكي وعدد من المؤلفين، مرجع سابق، ص48.
[2] جاك دريدا، في عالم الكتابة، تر: أنور مغيث ومنى طلبة، إشراف جابر عصفور، ط2 ، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008، ص 75.

مركزية هذا الأخير وجوهره إلا به. إن الاتجاه نحو الصورة هو موت مجازي للكلام بتعبير دريدا، يتحقق عن طريق إلحاقه (الكلام) ببنية أخرى لا يكون هو المتحكم فيها والمسيطر عليها.[1] ومن جهة أخرى، يرى جوليان هلتون أن ظهور وسائل الاتصال المسموعة المرئية، مثل السينما والتلفزيون، أدى إلى تغيير القاعدة الثقافية التي ترتكز عليها ثقافتنا من قاعدة نصية إلى قاعدة مسموعة/مرئية.[2] فهذه الوسائل قد احتفت بالصورة بوصفها توليفة دوال مركبة، حملت مشقة التوصيل والإبلاغ والتعبير بتكثيف معنوي لا مثيل له في منظومة اللغة. ومن جراء ذلك، انخرطت مهارات القراءة والكتابة في سياق جديد قديم، يشتمل على المهارات السابقة عليها والمولدة لها وهي مهارات المشاهدة والاستماع، فغدت جزء من كل، وهو جزء لا يعد أساسيا في تحديد هوية العرض.[3]

لقد تحققت التراجيديا من خلال اللغة، وحصل ارتحال القيم والدلالات من الميثي إلى الفني عبر التأليف الدرامي، ومن خلال الكلمات والشعر خصوصا، الذي وجه المادة الأسطورية وجهة إنسانية درامية، قابلة للتجسيد المسرحي في زمان ومكان واقعي محسوس ومعاش. فأفرغت بذلك الممارسات الطقسية من حمولتها الأسطورية السكونية لتملأ بالدراما وتعوض بالإيقاع الداخلي والخارجي الشعري. ولعل الانتقال إلى النثر والكف عن كتابة الدراما شعرا في مرحلة ما من تاريخ المسرح، كان أول بوادر وإرهاصات الانتقال من مركزية اللغة نحو مجال الملموس المرئي، لأن النثر في بنيته الفكرية واللفظية أكثر ارتباطا بالواقع المعاش للإنسان وأكثر التصاقا باليومي والمادي في حياته، فكان ذلك تمهيدا للخروج من سحر اللوغوس وشاعرية اللغة نحو شاعرية

[1] جاك دريدا، مرجع سابق، ص 68.
[2] جوليان هلتون، مرجع سابق، ص 22.
[3] نفس المرجع، نفس الصفحة.

الصورة ونحو الفعل ونحو العرض. إن كتابة المسرحية نصا أشبه بعملية توثيق وتخزين للمعنى، لإتاحة إمكانية تجسيده على الخشبة في غير ذي زمن ومكان وإعادة بنائه وصياغته بروح العصر وبوسائل وأدوات الحضارة التي يتم إنجازه فيها. فقد أورد جوليان أننا عندما نذهب نحن المتفرجين لمشاهدة عرض يوليوس قيصر فإننا نذهب لا من باب الورع التاريخي ولا تقديسا لمبدعها بل نذهب لأننا نعتقد أن المسرحية تتصل اتصالا وثيقا بحياتنا وواقعنا،[1] بمعنى أنها ترتبط بحياة الإنسان في كل مكان وزمان.

من هذا المنظور أيضا تصبح لحظة الكتابة هي ذاتها لحظة إعلان انقضاء وانتهاء الحدث التراجيدي أو الدرامي وتأكيد قضاءه. فإذا كان النص هو لحظة تخزين الحدث في الماضي من أجل استعادته، فالعرض هو انبعاث لهذه اللحظة في الزمان والمكان الحاضرين ومعايشته كحاضر أو مضارع مستمر، أي إحيائه كصيرورة حية ومتجددة طيلة لحظة التمسرح. إن العرض حالة اندماج للماضي في الحاضر، فهو يقوم بتحويل وحدات الزمن التاريخي الماضي إلى لحظة معاش واحدة حاضرة في العرض.[2] وهذا ما يتيح لنا أن نشاهد مسرحية أوديب كحادثة تاريخية وكاسترجاع شاعري لأسطورة محملة بقيم ودلالات وكتجربة جديدة للمرة الأولى.[3] وهي مستويات زمنية لا يمكن تواجدها معا في ذات اللحظة إلا عن طريق المسرح وداخل الفضاء المسرحي، بحيث تعد كل هذه التحولات الزمنية التي يتحرك عبرها العرض كصيرورة، مكونات فضائية بالأساس، إذا ما استندنا إلى رأي باختين في أن الزمان ما هو إلا البعد الرابع للمكان.

[1] جوليان هلتون، مرجع سابق، ص 22.
[2] نفس المرجع، ص 25.
[3] نفس المرجع، نفس الصفحة.

لكن العرض هو الذاكرة الإبداعية للفن المسرحي والتوثيق الجمالي للخطاب الدرامي الذي يضمن له الاستمرارية والبقاء، وذلك على اعتبار أن القيمة الجمالية للدراما لا تتشكل من خلال الإيقاع اللفظي والتناغم الشعري للألفاظ والكلمات، بل في إيقاع سمع/ بصري يخلقه تناغم العلامات المتعددة الأنساق داخل فضاء الخشبة. تقول آن أوبرسفيلد:"أن الضمان الوحيد لاستمرارية النص وبقائه هو الضرورة التي يمليها وجود شيء مكتوب يضمن البعث في المستقبل، لعرض حظي بالإعجاب في يوم من الأيام، وما أكثر الأعمال المسرحية التي اختفت قبل اختراع الطباعة لأن عرضها لم يكن مقنعا كفاية".[1] فكلما تكثفت القيمة الفنية لخطاب العرض وبلغت الانسجام الجمالي المطلوب أسست ذاكرتها الفعلية بشكل طردي لدى المتلقي، وخلقت لها امتدادا في الذائقة الفنية إلى ما بعد الفترة التي أنتج فيها،وحظي بحياة توليدية تجدد نبضها في كل عصر، فكان ذلك حافزا هاما لإعادة صياغة العمل المسرحي في كل مرة وفق رؤى وتصورات متجددة تبلغ تلك الدرجة الجمالية وتؤسس وجودها في الذاكرة. إن تكرار العرض المسرحي كما يقول هلتون وإعادة تقديمه مرات من شأنه أن يحقق توازنا موسميا بين الاستمرارية والبقاء من جهة وبين التحلل والفناء من جهة أخرى.[2]كما يعد المسرح –عموما أيضا– بمثابة الذاكرة الثقافية للشعوب والحضارات، لأنه يحفظ في الحاضر عمليات التطور الثقافي التي تنتمي تماما إلى الماضي، والتي لا يمكن استعادتها إلا من خلال المسرح.[3]

وداخل المسرح يفقد النص– الذي من المفروض أننا انطلقنا منه– أوليته ويبتعد عن مقام الأصلية ويصبح عنصر غير حاسم ولا مسيطر، تماما مثله مثل العناصر الأخرى التي تفقد هويتها

[1] آن اوبرسفيلد، مدرسة المتفرج، قراءة المسرح، تر:حمادة إبراهيم وآخرون، مركز اللغات والترجمة ، القاهرة ، د ت، ص 12.
[2] جوليان هلتون، مرجع سابق، ص 28.
[3] نفس المرجع، ص 72.

واستقلالها التعبيري بمجرد دخولها خيمياء العرض. وهذا الاستعداد للفقدان والأهبة الدائمة للتحول أو للتلوث بتعبير دريدا، هو الشرط الملازم والأساسي ليكتب نص ما في مجال الدراما؛ فالنص كينونة آيلة، تحقق معناها المرجو بوجود كينونة مكملة لنقص جوهري أصيل، تربطها بها علاقة استدانة مستمرة. وفي هذا الصدد تقول أوبرسفيلد أن النص المسرحي لا وجود له بوصفه إنتاجا إلا بواسطة ومن خلال ما يمارس على المنصة من نشاط.[1] إن العرض حاضر منذ البداية في النص أو ربما قبل النص لأن هذا الأخير إنما يصف ويشكل بالكلمة وبشكل مؤقت ما سيجري على المنصة من أحداث وما يتموضع عليها من أثاث وأشياء، وما يتحرك فوقها كذلك من شخوص، وهي صور كانت حاضرة في الذهن قبل القبض عليها بالكلمة، غذ لا نص مسرحي بدون رؤية مسرحية مسبقة، ما يجعل النص وساطة مجازية مؤقتة بين معنيين يتشكلان كلاهما في فضاء الصورة والمشهد؛ بحيث ينتمي الأول إلى عالم المتخيل ويتجسد الثاني في عالم المرئي . فالخطاب ينطلق من الصورة ليعود إليها، من المكان ليعود إليه، مرورا بوساطة لفظية تسللت بين المنصة الخيالية كما تسميها أوبرسفيلد، تلك المستمدة من كتاب الطبيعة الذي يرى دريدا أنه كتاب مفتوح أمام كل العيون،[2] وبين منصة ممسرحة كانت مرتعا خصبا للتحولات وارتحال المعاني، عبر مختلف المستويات، لأجل أن تمنح المتفرج إحساسا بالمسرح.

إن العرض المسرحي، كما يقول جوليان هلتون، إبداع بذاته، ينشئ شيئا جديدا وأصيلا[3] باستخدام أدواته التعبيرية الخاصة داخل فضاء التمسرح؛ بحيث تتحول الخشبة فيه إلى ميدان للنحت والتخطيط، أو إلى صفحة للرسم أو لكتابة هي أشبه بالكتابة الهيروغليفية التي يندمج فيها التعبير

[1] آن أوبرسفيلد، مرجع سابق، ص 12.
[2] جاك دريدا، مرجع سابق، ص 82.
[3] جوليان هلتون، مرجع سابق، ص 22.

الصوري بالمعنى اللغوي. وصياغة المعنى وبناء الفعل، إنما تتم داخل المكان حتى وإن أوجدت لذاتها مرجعية خارجه؛ فهي تستخدم عناصر المكان، ولا تتأسس إلا عبر علاقاتها وارتباطاتها بمختلف أبعاده (يمين ، يسار، أمام، خلف ، أعلى، أسفل، أبعد أقرب ، وسط ...). كما لا تتوضح الصورة المشهدية إلا داخل إطار مكاني محدد الزوايا قابل للرؤية، غير مشتت للذهن أو مشوش للانتباه. ويدخل في هذا الإطار أيضا، كيفية هندسة النور والظلال وموضعة الأشياء والإكسسوارات ووظائفها، ورسم مخطط الحركة والسكون وتحديد الألوان ودرجاتها. وسواء كانت العروض في الصلات الضخمة والفخمة أو في أنفاق الجبال او على لوحتين من الخشب وممثلين وانفعالات جامحة، كما يقول جون فيلار، فإن العرض لا يدرك إلا في حدود فضائية سواء الفضاءات الدرامية التي تحتوي الشخصيات والأحداث أو الفضاءات المسرحية المعمارية التي تضم الجمهور والممثلين[1].

وداخل هذه اللوحة الحية التي ينجزها كل من المخرج والسينوغراف، تتآلف العناصر ومفردات العرض المختلفة لتخلق الصورة المسرحية، وتتسلسل المشاهد لتركيب جزئيات الدلالة وصوغ المعنى العام للمسرحية، بالاتساق مع العلامات السمعية الأخرى. فالبناء المكاني هو تركيبة شاملة من علامات بصرية، لا يحددها النص مهما دقق في الوصف وبالغ في تقديم التفاصيل. ولا تقدم الإرشادات المكانية التي يتضمنها النص إلا بعض الجوانب والزوايا الجزئية للصورة لا الصورة في تمامها. لذا كثيرا ما أصبح المخرج المعاصر يؤلف رؤيته الخاصة دون العودة أو الالتزام بتلك المؤشرات، ولم يؤد الاستغناء عنها إلى الإخلال بالنسيج العام للمسرحية. وللمخرج أيضا، نصه الإرشادي الذي يدون فيه خطوات عمله من انتقاء المواد والأحجام والأشكال والألوان والمواضع

[1] أكرم اليوسف، مرجع سابق، ص 103.

والاستخدام الوظيفي، يتم نقل كل تلك التفاصيل إلى الخشبة في إطار مادي.[1] ولعل ذلك مبرر آخر يؤكد طبيعة الملفوظ ودوره في الفن المسرحي كخطاب مؤقت يأتي على خلفية الاشتغال المادي الفعلي الذي تغيب مواده لحظة انبثاق الفكرة.

لقد اتفقت العديد من المدارس الفنية المسرحية الحديثة، من بينها تلك التي تناولناها في المبحث السابق على زحزحة مكانة النص، وعدم اعتباره الأصل في العملية الإبداعية متخذة من خطاب العرض بؤرة البناء ومحور العمل، وبذلك انتقلت بؤرة الاشتغال الفعلي من مركزية النص إلى مركزية العرض، فقد اشتغل أدولف آبيا على عنصر الإضاءة وهو عنصر مكاني خارج عن سيطرة النص، واعتبره عنصر بنائي وتشكيلي يمنح الأشياء التي يسقط عليها دلالة ومعنى. والمسرح عند كريج هو الفعل المعروض للمشاهدة والرؤية والمنبثق من الرقص والحركة وهو مستقل تماما عن الأدب ولا يرتبط بالنص إلا فيما يمنحه من معنى عام يستمده منه أثناء القراءة. أما لدى أرتو، فالمسرح عالم جمالي مستقل بذاته يتشكل داخل الفضاء دون الإحالة إلى مرجعية سابقة مختلفة عنه في المادة أو الوسيلة وحتى المناهج التي اعتمدت على مبدأ الاقتصاد في الديكور وتكثيف المعنى في قطع بسيطة ومعدودة كما عند بريخت، عولت على خيال المتفرج الجالس داخل القاعة لاستكمال المشهد، بحيث تعمل تلك القطع على إثارة انتباهه وتحفيز خياله على الابتكار والتخييل من أجل الاستحضار الافتراضي للقطع والأجزاء الغائبة؛ أي أن الصياغة في الأخير تتم داخل المكان ومن خلاله وبوازع منه.

والفرق بين هذا الاستحضار الافتراضي وبين المنصة التخييلية التي ينشئها المتلقي أثناء قراءة المسرحية نصا، هو في ثراء التفاصيل التي يمنحها العرض، بحيث تأتي القطعة الغائبة والمحفزة

[1] آن أوبرسفيلد، مرجع سابق، ص 14.

معا في محيط بصري سمعي مركب، يبعث في المتلقي الرغبة المشوقة والملحة، في البحث عن القطع الغائبة. كذلك يستثير المشهد المسرحي الحواس العليا لدى الإنسان : السمع والرؤية، وهي أكثر الحواس قوة واستحواذا على الوعي والإدراك، ولأنه يضعه زمانيا ومكانيا في مجال مفصول عن أفضية اللامسرح تكون نسبة التركيز على التخييل والابتكار أعلى وأكثر كثافة بالمقارنة مع وضع المتلقي/القارئ الذي قد ينقطع لدية فعل القراءة وبالتالي لحظة التخييل وبناء منصة خيالية بفعل منبه خارجي.أضف إلى ذلك أن عميلة التخييل أثناء القراءة تكون في الغالب غير واضحة المعالم، والصورة العامة مشوشة مائعة غير دقيقة الملامح عند القارئ العادي، وهي لا تصل إلى درجة ما من الدقة إلا عند الممارس للفن المسرحي ممثلا كان أو مخرجا.

ثانيا: التشكيل في الفراغ: مقاربة سيميائية للعلامات المنصية

تتأسس فكرة التمسرح على قاعدة التمييز بين فضاء المسرح وغيره من أفضية اللامسرح الأخرى؛ حيث يدخل كل من الممثل والمتفرج حيز انقطاعية فنية، يتركز فيه فعل الرؤية/الاستماع كفاعلية فنية، وينغلق على منظومة سيميائية تنزاح داخلها العلامات المكانية عن وظائفها المعهودة للدلالة على معنى درامي ولتأدية وظيفة جمالية خاصة. وهو حيز يرتبط بالعالم وبالواقع ويتضاد معه في الوقت ذاته، يرجع إليه ويختلف عنه. ينعزل داخله الممثل والمشاهد لمعايشة لحظة الدراما والاتحاد بخلاياها النشطة ومجال الحيوي، على مستوى الإدراك الحسي والانفعال الوجداني العاطفي وعلى مستوى التعبير الحركي والمعايشة الجسدية. فالفضاء المسرحي كما ترى أوبرسفيلد فضاء مغلق، يتأسس داخل المدينة لأنه نتاجها الحضاري بالأساس، يرتبط بهياكلها وأنسجتها الثقافية والمادية، لكنه يتميز بشكل قاطع عن فضاءاتها الأخرى.[1]

[1] آن أوبرسفيلد، مرجع سابق، ص 59.

وهذا التمييز يتحقق إما ماديا معماريا أو افتراضيا تخيليا[1]؛ فعن الجانب المادي شكلت الجدران الخارجية للعمارة المسرحية حدودا فاصلة وصارمة بين فضائي المسرح واللامسرح كذلك تحمل البناية اسم "المسرح" لتأكيد هويتها وخصوصيتها ودورها، بما هي فضاء لعالم متخيل خصب ومعقد شديد التباين والاختلاف مع العالم الواقعي خارج الجدران حتى وإن كان محاكيا له. أما عن الجانب الافتراضي فعلى قاعدة هذا التباين والاختلاف مع العالم الواقعي، قامت جدران وحواجز افتراضية تخيلية وموانع، ومسافات تقديرية تحدد موقع الممثل والمتفرج وتحقق افتراضيا فكرة الانعزال والانغلاق، وتفصل بين تلك الفضاءات المسرحية للعربات الجوالة وأماكن العرض المؤقتة وحيز من الشارع اختير للعرض وغيرها عن بقية العالم. وفي هذا الصدد تورد أوبرسفيلد أنه يكفي خط بسيط مرسوم بالطباشير أو لا شي بالمرة لإقامة فضاء مسرحي.[2]

فالقول بأن المسرح مساحة فارغة تتوقع الامتلاء الدلالي، هو تفسير لحالة انفصام يعيشها مكان ما في لحظة معينة هي زمن العرض، ينفتح فيها بدافع جملة حوافز ومنبهات علاماتية على إمكانات التحول عن طبيعة سابقة أولية ودائمة إلى فضاء للدراما. فبالنسبة لبيتر بروك يتأسس المسرح في الفراغ بتوفر شرطي الإنتاج والتلقي؛ حيث يكفي أن يمر شخص ما في مكان فارغ قبالة شخص أخر يشاهده لتكتمل معادلة التمسرح ويتحقق الفعل المسرحي.[3] أما العناصر الأخرى التي ألف أن يثيرها مفهوم المسرح في الأذهان واعتادت أن تكوّن تركيبة المشهد، مثل تلك الستائر الحمراء وأجهزة الإضاءة المختلفة، هي كلها إضافات مادية لا تنتمي إلى جوهر الفعل، الذي يثبته وجوديا

[1] Keir Elam, op.cit, p 34.

[2] آن أوبرسفيلد، مرجع سابق، ص60.

[3] Peter brook, op.cit, p 7.

فاعل ومنفعل وفضاء للفعل، بعيدا عن بذخ التفاصيل المادية وترف المسافات المابينشخصية بين الممثل والمتفرج وبين المتفرجين أنفسهم والتي تحرص على إقامتها صالات العروض الفخمة.

وقد كتب بيتر بروك في إحدى مداخلاته، أن هذه القاعات الفخمة المسرفة في الحداثة تشعر المؤدي وسطها بالانزعاج وعدم الارتياح، يضيع وسطها فن الممثل وتخبو إشراقة جوهره النابعة من طاقاته الداخلية، حين يجهد نفسه في رفع صوته ويبالغ في حركاته وتعبيراته الجسدية على شاكلة ذلك التمثيل الفيكتوري، من أجل إبلاغ المعنى وإيصال شحنة الطاقة إلى المشاهدين، فيتبدد الإيقاع الداخلي وتتميع الدلالة وتتضاءل قيمتها الفنية كلما ازدادت المسافة بين المنصة والقاعة وبين مقاعد المتفرجين.[1]ويرى بروك أن الفرق بين المساحة الحية والمساحة الميتة يكمن في الطريقة التي يتم بها تحديد أماكن الناس الموجودة داخل تلك المساحة، ممثلين ومتفرجين، من حيث علاقة كل واحد بالآخر.[2]

وإذا افترضنا أن فراغ المساحة المقصود هو فراغ الدلالة لا فراغ المادة، بمعنى غياب الدراما لا غياب البنى المعمارية المميزة لمكان العرض، تصبح كل الأماكن مساحات فارغة تتأسس على فكرة الامتلاء المنتظر، حتى تلك البنايات المعمارية المخصصة للعرض والتي أكسبت المتفرج عادة الحضور إليها للمشاهدة، فهي تظل بنى حيادية في غياب الفعل والدراما على الرغم من تأثيثها الدائم بما يجعلها دائمة الاستعداد لاحتواء العرض. وحدها الدراما وحضور الممثلين و الطاقة الإدراكية للجمهور ما يمنحها وظيفتها ودورها، وينقلها من الحياد إلى الفعل ومن اللازم، إلى المعاش الحاضر أو إلى زمن الصيرورة المستمرة طيلة لحظة التداول.

[1] بيتر بروك، النقطة المتحولة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، تر: فاروق عبد القادر ، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1991، ص 156.
[2] نفس المرجع، نفس الصفحة.

وقد أورد بيتر بروك أن ميزة الخروج عن تلك المساحات التقليدية نحو الشارع أو الريف أو الصحراء أو الحظيرة أو أي مكان في الهواء الطلق هي العلاقة المتجددة التي تنشأ بين الممثلين والعالم الجديد، والثراء والحيوية التي تمنحها هذه الأماكن لأدائهم وانفعالاتهم الوجدانية، وتفاعلهم مع الدراما ومع الجمهور، وهي كما يقول ميزة درامية عظيمة.[1] فللمكان حيث يتم اللقاء بين الرسالة والمشاهد وسياقه التداولي دور هام في تحفيز الإيحاءات الكامنة وتفعيل انزياحات المعنى الذي يتغير أثره من مكان إلى مكان.[2]

يمكن فهم عملية تطور المكان المسرحي عبر التاريخ، من كونه فضاء ثابت نمطي تحترم فيه الأبعاد والمسافات ويراعى فيها الدقة والتخطيط المسبق غير القابل للتغير، إلى الفضاء الديمقراطي الذي استبدل فكرة المكان الاستثنائي المخصوص والمحدد معماريا للمسرح، بفضاء ناشئ مرتجل وغير شكلي، ديناميكي ومتطور. فيرى إيلام أن تاريخ المسرح قد عرف دوما هيمنة أحد هذه الأشكال في الممارسة المسرحية خلال فترة معينة من التاريخ على الأخرى. ففي مسارح القرن التاسع عشر، كان النمط السائد هو نظام المقوم الثابت، وذلك في مسارح العلبة الإيطالية ودور العرض التي تتميز بمراعاة الأبعاد المحددة والمسافات الثابتة والفخامة في التشييد والبناء. ولم تكن هذه الفضاءات تسمح سوى بمجال ضيق ومحدود من التنوع الشكلي أو التجاوز المنهجي للأطر الفنية الثابتة والصارمة. يقدم العرض داخلها كمعطى فني كامل وجاهز للمشاهدة والتلقي السلبي.[3]

بينما عرفت الأشكال المسرحية المعاصرة مثل مسرح الغرفة والمسارح الناشئة انفتاحا اكبر على النظامين الآخرين الشبه الثابت والمتغير، وحتى مسارح القرون الوسطى، بخاصة منها الشكل

[1] بيتر بروك، مرجع سابق، ص 159.
[2] مجموعة مو(فرنسيس إدلين جان ماري كينكنبرغ وفيليب مانغيه)، بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة، تر: سمر محمد سعد، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، 2012، ص 374 .
[3]- Keir Elam, op.cit, 39.

الدائري، فهذه الأشكال قد حدت من سيطرة واستبداد البنى المعمارية ومقوماتها الإيديولوجية وحررت العروض المسرحية من الأسس والقواعد الفنية الثابتة، لتمنحها حيوية وديناميكية أكبر وتفاعلا خلاقا بين العرض والمتفرج.[1]

وباعتبار المسرح فضاء فارغ معد للامتلاء، تتفرع عميلة ملىء شغوره بالمعنى والدلالة إلى اشتغالين على المكان:

- التعبئة الدلالية لمنصة العرض.
- وملء القاعة– أو المكان المخصص للمشاهدين– بالجمهور.

فالمنصة هي مكان الرسالة، أي مكان إنتاج الدوال وإرسالها إلى الجمهور، وهي في الوقت نفسه فضاء الدراما، والإطار المادي الذي يتجسد فيه وعبره مكان الأحداث التخيلي المحدد في النص، وهذا الأخير هو ما يمنحها الأهمية في الفعل المسرحي لا بنيتها المعمارية. يرى يندريكهونزل أنه بالرغم من أن مفهوم الخشبة ينطوي على بنية معمارية، يبقى من المستحيل أن نعهد بالمسرح إلى العمارة، لأن هذه الأخيرة ليس لها أية غاية صورية أو دلالية، أما المسرح فليس له وظيفة أخرى سوى الإشارة إلى شيء آخر.[2] لذلك فأهمية الخشبة بالنسبة إليه، ليس في تكوينها المعماري الذي تحررت منه في الممارسة المسرحية الحديثة، بل في تمثيلها لفضاء درامي، أي باعتبارها علامة دالة. وتمثل المنصة أيضا الفضاء الظاهري الملموس الذي يتحرك داخله الممثلون، ويتموضع وسطه الديكور والأشياء والإكسسوارات وغيرها، فترى أوبرسفيلد أن المكان المنصي هو مكان الفنانين الممارسين، بأبعاده المحددة وإحداثياته، والإمكانات المعطاة للنشاط ولتحرك الممثلين، له

[1] Keir Elam, op.cit, 39.

[2] يان ميوكاروفسكي وآخرون، مرجع سابق، ص 97.

قيوده الخاصة، بوجود الديكور أو بعدم وجوده، وعدد المداخل وشكلها...الخ [1]، لكنهما(الفضاء الدرامي المتجسد والمكان المنصي) لا يتمظهران بصورة منفردة، ولا يدركان إلا كوحدة فنية شاملة لا تتجزأ؛ بحيث يرى المشاهد مكانا واحدا هو نفسه مكان الدراما ومكان التمثيل.

تصب تعبئة مساحة المنصة بالدلالة في مفهوم سميأة المكان المنصي، وهي تتم في مستويات مختلفة ومتداخلة تتحقق في المستوى الأول بإحلال منظومة رموز وعلامات من أنظمة مختلفة، وجعلها تتمفصل داخل نسق تركيبي في سياق تداولي محدد، لغاية دلالية وتواصلية معا. وتتحقق في المستوى الثاني من خلال سميأة المواضع والأشياء على الخشبة؛ بحيث تتخلى هذه الأشياء عن الغاية الوظيفية والطابع الإستعمالي الذي تتميز به في الواقع، ويصبح دورها بمجرد دخولها حيز الخشبة، توليد الدلالة، والإشارة إلى شيء غائب، يتم استدعاؤه افتراضيا عبر هذا الحضور المادي والنوعي للشيء، وعبر شبكة العلاقات التي تربطها بغيرها من المواضيع الأخرى داخل الفضاء. إن وجود الأشياء والمواضيع على الخشبة لا يتعلق بغايتها في ذاتها أو بوظيفتها هي بقدر ما يتأسس على مساهمتها في بناء المعنى الدرامي العام[2]. يرى كيير إيلام أن الفرق بين الأشياء في الواقع وبينها على المنصة أنها في الواقع تطغى الوظيفة على الدلالة. أما على الخشبة، فالذي يطغى ويحظى بالأهمية لدى المتفرج هو المحمول الدلالي والمعنوي الذي يحيل إليه الشيء أو الموضوع[3] لا الشيء ذاته.

تتسمأ المواضيع والأشياء على الخشبة، عندما تتولى مهمة الإشارة إلى شيء غائب، سواء كان هذا الغائب حاضر في النص وموصوف لفظا، أو كان ينتمي إلى النسق التخييلي العام للفضاء

[1] آن أوبر سفيلد، مرجع سابق، ص 60.

[2] Keir Elam, op.cit, p 5.

[3] Ibid. p 6

الدرامي. فالعلامة المجسدة على الخشبة –مادة أو صورة أو حتى لفظا– تمكن المشاهد من الوصول إلى هذا الغائب واستحضاره؛ مثلا إذا ما تم وضع "طاولة" ما على الخشبة فإن المشاهد يستكمل جملة الملحقات والأثاث المتعلق بها وبكامل فضاء الغرفة المفترض.[1] إذ بإمكانه أن يتخيل وجود خزانة وطقم وأواني وكتب وأورق إذا كانت طاولة مكتب، وكراسي وجدران وبقية الأثاث بحسب الاستعمال الدرامي للطاولة الموجودة، دون الحاجة إلى تجسيد كامل الأثاث واستحضاره كديكور، لأن القطعة الحاضرة تؤشر وتحيل إلى القطع الغائبة.أضف إلى ذلك ارتباطها الوثيق، فيما يتأسس من علاقات تكامل وتعارض بينها وبين العلامات الأخرى، بالموضوع الدرامي العام، وما تولده لدى المشاهد من قراءات وتأويلات تصبح هي الأخرى علامات في نسق آخر.

أما المستوى الثالث لعملية السميأة، فيتحقق في جعل المنصة ذاتها بفضائها الدرامي وبنيتها المادية علامة. فالمسرح علامة كلية، لأنه يتأسس كعتبة مادية محسوسة تفضي إلى معنى أو قيمة مدركة، وكما يورد يان ميوكاروفسكي، هو إشارة مستقلة تتألف من رمز حسي يشير إلى موضوع جمالي كائن في الوعي الجمعي، ومؤول يدرك كعلاقة بالشيء المرموز.[2] ويشكل المكان المنصي أحد هذه الأنساق السيميائية، وهو ينبني كعلامة كلية وجزئية في آن واحد: كلية بالنظر إلى ما تتألف منه من وحدات علاماتية جزئية تشكل في تشابك علاقاتها المشهد المسرحي أو جملة المشاهد المركبة للبناء السينوغرافي للعرض، وجزئية لأنها تتأسس في ذاتها كعلامة جزئية ضمن علامات العرض الأخرى، وتكشف عن جزء هام من معناه الكلي.

[1] Keir Elam, op.cit, p 6.

[2] يان موكاروفسكي وآخرون، مرجع سابق، ص 36.

فمن منطلق أن العلامة تجلي خارجي لشيء كلي لا يظهر بأكمله مثلما يورد أمبيرتو إيكو[1]، تغدو المنصة بجملة الصور والدلالات المكانية التي تحملها، ببنيتها المعمارية المتميزة سواء داخل القاعة أو خارجها، في ارتباطها بمفردات العرض الأخرى وفي ارتباطها أيضا بالخلفية الثقافية والفكرية للمتفرج، تغدو تجلي خارجي لجزء من المعنى الدرامي المضمر أو الغائب، تساعد على انكشافه التدريجي وتسهم في الصياغة الكلية للعرض المسرحي.

إن العرض المسرحي نص مركب، بنية كلية مؤلفة من حوارية نصوص متقاطعة، فهو في ذات الوقت كل نصي وطرح لنصوص صغرى[2]، هي نص الممثل ونص الحوار ونص الإضاءة ونص الموسيقى ونص السينوغرافيا...الخ. وأي نص من هذه النصوص هو عبارة عن متتالية دوال بتعبير أمبرتو إيكو[3]، ينغلق على وحدات سميائية صغرى تتصل وتترابط في بناء وحدته الكلية. فهو بتعريف غريماس علامة مركبة[4]. يتألف الدال فيها من وحدات جزئية، أي علامات ترتبط ببعضها في نظام معقد ومتشابك تتفاوت فيما بينها من حيث المادة والشكل والتركيبة العامة؛ بحيث يشكل الشيء أو الموضوع بمعزل عن المواضيع الأخرى (قطعة ديكور، نوعية إضاءة، كلمة، حركة جسدية ...) أصغر وحدة دلالية، تتعالق مع غيرها من الوحدات على المحورين الاستدلالي والتركيبي لتشكيل الصورة الكلية والمشهدية العامة، يمكن عليها أن نطلق على هذه الوحدة الجزئية في نص المكان مصطلح "الفورميم" باستعارة اللفظة من الدراسة التي قامت بها مجموعة مو في

[1] أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة ، تر: أحمد الصمعي، ط 1، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 2005، ص 47.
[2] آن أوبر سفيلد، مرجع سابق، ص36.
[3] أمبرتو إيكو، نفس المرجع، ص 66.
[4] A. J Greimas, essaie de sémiotique poétique, librairie Larousse, paris, 1972, p10.

مجال سيمياء المرئي وبلاغة الصورة؛ بحيث ترى أن الفورميم وحدة تشكيلية صغرى في مقابل السيمة التي هي أصغر علامة ألسنية.[1]

أما بالاستناد إلى تعريف جوليا كريستيفا للنص[2]، فالمكان المنصي هو إنتاجية، تتأسس عبر إعادة توزيع الفورميمات التي تكوّن نسيجه العام في بنية مشهديه ذات دلالة، تتناص فيها وعبرها خطابات ثقافية أخرى سابقة أو مزامنة لها، بحيث نعثر داخل هذه البنية المشهدية على تأثيرات المكان المؤطر(داخل أو خارج قاعة) بطابعه المادي والإيديولوجيا التي أفرزته، وتأثيرات المدارس الفنية التشكيلية والمذاهب الفكرية الرائجة، كالواقعية والرمزية والسريالية وعن المبتكرات التكنولوجية وغيرها من التأثيرات. وقد سبق ورأينا كيف استخدم المخرجون ومصممو ديكور عصر النهضة تقنية الرسم بالمنظور في تجسيد المكان الدرامي والإيهام بوجوده وامتداداته في العمق.وكيف كان تأثير التيار التكعيبي على مبدأ الأسلبة في مسرح مايرهولد وغيره.

تكتسب العلامات معاني مجازية وأبعادا كنائية كلما وضعت في سياق مغاير، وتمفصلت في علاقات بنيوية جديدة مع غيرها من الإشارات والرموز؛ فاستخدام الممثل لبعض الأشياء على نحو معين ثم تغيير تعامله مع ذات الأشياء على نحو آخر من شانه أن يكسبها دلالة جديدة لدى المشاهد. (اختيار مسرحية) فالمبدأ هو تغريب العلامة عن وظيفتها الواقعية النفعية وجعلها تنحرف عن دورها الإيقوني المباشر الذي كانت تتداول به في الواقع وإدخالها مجال إيهامي لإكسابها صيغة تداولية جديدة، وابتكار أدوار مجازية تضاف إلى الدور الواقعي كقيمة جمالية، تحفر أثرها الفني العميق لدى المتفرج. إن نص المكان المسرحي هو جهاز يعمل على إعادة توزيع الوحدات الدلالية بما يمنح العلامة دلالة تتجاوز القيمة التعريفية الوظيفية المباشرة التي حدتها القوانين

[1] مجموعة مو، مرجع سابق، ص 21.

[2] Julia Kristeva, op.cit, p 12.

والأعراف والأطر المرجعية إلى غاية استعارية بقيمة استطيقية، ترتبط بأبعاد ثقافية واجتماعية وإيديولوجية يلتقي من خلالها كل من المنتج والمتلقي.[1] ويتم ذلك عن طريق عملية تفكيك وبناء وتجاوز علاقة التساوي والتكافؤ بين الدال والمدلول، واختراق خاصية التعيين للعلامة، إلى خاصية التضمين الدال يتسع ليحتوي المعنى وفيض المعنى، ويمتد لدلالات متشعبة تكسر توقعات المشاهد، أوجدها السياق الجديد. ولعل الإبهار السينوغرافي يعتمد على هذه الخاصية للعلامات المكانية.

ويعد بوغاتيريف، أول من أشار إلى خصوصية العلامة المسرحية حين وصفها أنها "علامة لعلامة"، دون أن ينفي عنها إحالتها إلى الموضوع المادي. ففي دراسته السيمياء في المسرح الشعبي، يرى أن الزي أو البيت مثلا هو شيء مادي وإشارة في نفس الوقت، لأنه يحيل إلى منظومة معاني أخرى تتمثل في تحديد الهوية مثلا أو الوظيفة أو المكانة الاجتماعية أو الوضع المادي... ما يجعل الزي أو البيت أو أية علامة أخرى إشارة لإشارة لا إشارة لشيء مادي.[2] وهذا الوصف لبوغاتيريف ليس سوى تعبيرا مرادفا لخاصية التضمين،[3] التي تجعل الدليل يتسع لمعاني مجازية عدا معناه الأصلي، فالأشياء – كما يقول– التي تلعب دور الإشارات على الخشبة يمكن في سياق المسرحية أن تكتسب ميزات وحقائق لا تتمتع بها في الحياة الواقعية[4]. أضف إلى ذلك ان المشاهد يتلقى الدلالة المقصودة والبنية المتحولة، لا الموضوع المادي بمرجعيته الواقعية، فإذا تحولت القبعة في يد الممثل مثلا إلى أداة لجمع النقود سيتجاهل المتفرج أنها في الأصل قبعة، وإذا ارتدى الممثل خاتم من ماس فسيتلقاه المتفرج كرمز للثراء حتى وان كانت الجوهرة مزيفة. وخاصية

[1] Keir Elam, op.cit, p7.

[2] يان ميوكاروفسكي وآخرون، مرجع سابق، ص 63.

[3] Kear Elam, Ibid.

[4] يان ميوكاروفسكي وآخرون ، نفس المرجع، ص67.

التضمين من هذا المنظور ليست سوى نظام تشويه، كما يقول غريماس يجعل كل علامة كينونة مزدوجة تتناوب في معناها وتأويلاتها بين ثيمة الوجود وثيمة الظهور[1].

إن جوهر التسميؤ في المسرح، والذي عبر عنه بوغاتيريف بعلامة العلامة هو الاقتصاد المكثف للعلامات والقدرة العالية على تضمين الأشياء البسيطة معاني متعددة. هو أيضا تلك القابلية الواسعة للتحول العلاماتي، وصفة المرونة وانسيابية الانتقال من عتبة دلالية إلى عتبة دلالية أخرى حسب الحاجة الدرامية. فكل الأشياء في المسرح قابلة للتحول فما يستخدم في مشهد ما كمقبض سيف يمكن استعماله في مشهد آخر كوتد[2]، وجملة هذه التحولات في مستوياتها المختلفة تتم بطريقة عفوية وسريعة ومباشرة دون تنبيه مسبق أو تغيير بنيوي في مادة وتركيبة الشيء أو الموضوع.[3] ذلك أن العلامة في هذه الحالة – وكما يقول أمبرتو إيكو في سياق آخر– لم تتأسس على مبدأ التساوي والمحدد من قبل السنن بين الشكل والمضمون، بل تتأسس على الاستدلال والتأويل وديناميكية توليد العلامة.[4] كما يتم تلقي هذه العلامات المتحولة بذات المرونة والمباشرة والسرعة، لأن المعرفة بالعالم هي المرتكز الأساس لعمليات التحول بين الدلالات، ذلك أن المتلقي يرصد جملة الانزياحات الواقعة للعلامة ويربط بينها وبين خبرته الحسية وذاكرته الصورية لاستجلاء الدلالة المقصودة .إن ظاهرة التحولية هي التي تجعل العناصر المسرحية في حالة تفاعل دائم، وهي التي ترغم العناصر المسرحية التي تنتمي إلى فنون أخرى على التخلي عن

[1] Algirdas Julien Greimas, Du sens, essais sémiotiques, ed : Du Seuil , Paris, 1970, p 99.
[2] Keir Elam, op.cit, p10.
[3] Ibid.
[4] أمبيرتو إيكو، مرجع سابق، ص 39.

استقلاليتها الفنية وعن إشاراتها التابعة لفنونها التابعة واكتساب إشارات جديدة[1]. فحركية العلامة وقابليتها للتحول مبدأ بنيوي هام في المسرح.

إن المعرفة بالعالم هي قاعدة بناء العلامة وفاعلية تحولاتها في المسرح، لان الإنسان حتى خارج المسرح يعيش ضمن شبكة علامات ورموز مختلفة، فهو كائن صانع ومفسر للعلامة يدرك العالم ويعبر به من خلالها، ينجز بها أعماله اليومية ويحقق عبرها تواصله. بل إن الكون ذاته الذي اعتدنا أن نشير إليه بالحقيقة مليء بالعلامات إذا لم يكن يتكون بأكمله من العلامات، يسعى الإنسان بها إلى فهم الطبيعة واستيعابها، واكتناه جوهر حقائقها، للتنبؤ بحوادثها الطارئة ومحو رعب المواجهة مع العالم. لقد اعتمد الإنسان البدائي على علامات الطبيعة في فهم الفصول واستدل بها في تحديد إحداثيات المكان أثناء رحلاته، وعرف بها أعراض المرض ومؤشرات الحياة (التنفس، نبض القلب) وحدد بها ساعات النهار والليل، يقول أمبيرتو إيكو في هذا الصدد، إننا لا نتعرف على أنفسنا إلا باعتبارنا سيميائيّة في حركة وأنظمة من مدلولات وعمليات تواصل والخارطة السيميائية وحدها هي التي تقول لنا من نكون وكيف نفكر[2].

كذلك يرى غريماس ان العالم الطبيعي سلسلة علامات متداخلة ومتشابكة يحيل بعضها إلى بعض، فعلامة السحب تؤدي إلى علامة مطر، وهما يرتبطان بعلاقة سبب/نتيجة، كما نجد في الطبيعة أيضا علاقات من نوع سبب/سبب أو نتيجة/سبب يمكن أن تحيل إلى عدد لا نهائي من العلامات من مثل سحب/مطر/زرع ...الخ.[3] إن جوهر العلامة، هو توليد المعنى والإنسان كما يقول ميرلو بونتي، محكوم بالمعنى الذي يتصل بالحقيقة ويختلف عنها في ذات الوقت يتصل بها كونها شرط

[1] يان ميوكاروفسكي وآخرون، مرجع سابق، ص 19.
[2] أمبيرتو إيكو، مرجع سابق، ص 116.
[3] A J Greimas, op.cit, pp, 53,54.

إمكانية التصور وينفصل عنها لكونه أوسع وأرحب منها.[1] وليس المكان المسرحي سوى أنموذج مصغر وصورة مكثفة عن فضاء العالم من حيث تكوينه السيميائي وانخراط الإنسان فيه وبنائه لمعنى والقيمة ضمن خارطته الكونية.

وتتنوع العلامات المسرحية من حيث طبيعتها الإشارية وعلاقة الدال بالمدلول فيها، بين الإشارية والإيقونية والرمزية حسب تقسيمات بيرس؛ فالإيقونة هي التي تجمع بين دالها ومدلولها علامة تشابه، أما الإشارة فهي التي تكون فيها بين العلاقة بين الدال والمدلول سببية وعلية ومنطقية، أما الرمز فهو الذي تكون فيه العلاقة اعتباطية وعرفية غير معللة. لكن على خشبة المسرح، قد يتداخل الإيقوني والتشكيلي بالرمزي أو الإشاري، فالمعنى المكاني الذي يمكن التعبير عنه تصويريا ينفتح مجال تمثيله أيضا على اللغوي والرمزي والإشاري والإقوني، كما يتداخل فيها أيضا عامل القيمة والوظيفة فيها بين الدلالة والتواصل فالعلامة المسرحية هي في ذات الوقت تواصلية ودلالية. وهي تتنوع الى أيضا بين الساكنة الجامدة والحية المتحركة يمكن تبويبها في ما يلي:

1. المكـان المنـصي كـعـلامـة :

وهو المكان المؤطر للحدث الدرامي والحاوي للمثلين ونشاطهم واللوحات السينوغرافية بعناصرها وكتلها المكونة لها من قطع ديكور وألوان وإضاءة وغيرها، المجسدة لعوالم الدراما التخييلية. وهي بذلك تتألف من إطار مادي أو فراغ وصورة سينوغرافية مشهدية

أ- الإطار المادي أو الفراغ :

وهو فضاء ذو ثلاثة أبعاد، سواءا كان داخل القاعة أو في حيز افتراضي. فهو ليس مجرد سطح مثلما تشير أوبرسفيلد، بل حجم أيضا مهمة السينوغراف توزيع الكتل داخله[1]. يتميز عما يحيط به

[1] أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة ، ط1، منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2005، ص 53.

بواسطة مؤشرات مرئية: منصة، ستارة، مسافة اتفاقية تحدد الفواصل بين فضائي الممثل والمتفرج[2]، وهو جاهز للامتلاء الدلالي بعلامات العرض البصرية والسمعية. تنقسم المنصة إلى مناطق درامية بحسب التخطيط الهندسي لقياس شدة التوتر الدرامي وخفوته أثناء سيرورة الأحداث، في سبيل البحث عن النقاط والبؤر المكانية ذات التأثير القوي والتوتر العالي والتي تحظى باستحواذ أمثل على انتباه وتركيز المشاهد. فقد تم تقسيمها إلى تسع مناطق درامية لتموقع الممثلين: المنطقة العلوية اليمنى والمنطقة العلوية اليسرى والمنطقة العلوية المركزية، والمنطقة المركزية اليمنى والمنطقة المركزية اليسرى والمنطقة المركزية اليسرى، والسفلى اليمنى والسفلى المركزية والسفلى اليمنى، بالإضافة إلى المخارج الجانبية الأيمن والأيسر. كما يمكن تقسيمها زمنيا بجعل المنطقة الأمامية رقعة المستقبل أو الممكن، والمركزية للحاضر أما الخلفية فللماضي. أو بحسب تكثيف العلامة وأهميتها وحضورها في العرض، فتتميز المنطقة الأمامية الأقرب للمتلقي بالتكثيف والتشفير السيميائي الجوهري، تتحرك فيها الشخصيات الأساسية وتدور الأحداث الهامة ذات التوتر العالي، أما المنطقة السفلى فتتميز بالتشفير الثانوي يتحرك فيها الشخصيات الثانوية[3].

ب- المكان المشهدي السينوغرافي:

وهو مكان الحدث التخييلي أي مكان القصة، المجسد ماديا على المنصة عن طريق جملة عناصر تتآلف فيما بينها لخلق صورة مشهدية كبرى، تشتمل على صور فرعية، يتحرك داخلها الممثلون ويؤدون أدوارهم. انه تحقق لرؤية متكاملة لفضاء العرض، بحيث ينقله من مجرد التفسير البصري للنص إلى إعادة خلقه من جديد، داخل رؤية تتشابك فيها الفنون التشكيلية بالفنون المسرحية.[4]

---

[1] آن أوبرسفيلد ، مرجع سابق، ص 86.
[2] جميل حمداوي، السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق ، ط1، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2011، ص 447.
[3] نفس المرجع، ص ص، 447- 448.
[4] نفس المرجع، ص 446.

والمكان السينوغرافي أو المشهدي هو ما تطلق عليه أوبرسفيلد بمكان الوهم، أي كون الفضاء المنصي صورة لمكان ما من العالم[1] تجري فيه الأحداث ويحدد مكانيتها. وبقدر ما يكون الوهم قريبا من مشاكلة الواقع بقدر ما يكون المكان المنصي صورة لمكان من الواقع[2]، أي يقدر ما تتحقق المحاكاة ويلتزم بها المخرج أو السينوغراف في تجسيد عوالم الدراما. فيقدم للمشاهد مكانا جاهزا ممتلئا بلا فراغات، لا مجال لإعمال الخيال أو توظيفه لاستكمال المشهد. ولعل هذا النمط من المحاكاة، يخلق متعته حين يعمد إلى تجسيد ما يصعب تجسيده في العالم الواقعي أو يستحيل، فتنشأ المتعة والإثارة من القدرة على الجمع بين مهارة إنشاء مثيرات مبرمجة على طريقة السراب، ووجود عناصر مادية نادرة أو من الصعب الحصول عليها (مثلا حيوانات ووحوش وبراكين وملابس غريبة وفاخرة ...).[3] بينما يتقد الخيال ويتم توظيفه بدرجة أكبر حين تتباعد الصورة عن الواقع ويتم تشفيرها رمزا وتترك فراغات فنية مقصودة، يستكملها المشاهد ويبني من خلالها المعنى الكلي للمسرحية.

والفضاء السينوغرافي هو كما سبقت الإشارة تركيبة عناصر مختلفة أهمها:

الـديـكـور: وهو جملة القطع والأشياء الموجودة على المنصة لحظة العرض، والتي تشكل المنظر العام للمسرحية وتؤلف جملة مشاهدها. له أهمية كبرى في بناء الفرجة الدرامية وتأزيم العرض المسرحي دلالة ومقصدية[4]. يختلف باختلاف الثقافة المسرحية السائدة ورؤية المخرج والسينوغراف، ومفاهيم بناء العرض وتشكيله، والأنساقالعلاماتية المستخدمة سواء التشكيلية التصويرية أو الإيقونية المادية أو الرمزية. ومن غير الممكن الوصول إلى قواعد ديكورية صارمة ومحددة لصياغة الفضاء

[1] آن أوبرسفيلد، مرجع سابق، ص 68.
[2] نفس المرجع، نفس الصفحة.
[3] نفس المرجع، ص 69.
[4] جميل حمداوي، مرجع سابق، ص 455.

المسرحي بصريا وتخييليا، وقد أكد ميشال واطسون هذه الحقيقة بقوله:"ان قواعد الديكور والأزياء والتجميل الداخلية مازالت عاجزة ومحدودة وهي تعتمد حتى الآن على الانطباعات الشخصية، وبالتالي لا تجيز لنا بأية صياغة صورية."[1] لذلك نجد الديكورات المسرحية تتنوع من عصر لعصر ومن ثقافة إلى ثقافة، بين ديكور اللوحات الثلاث عند الإغريق، والديكور التصويري الذي كان يعتمد على تقنية الرسم بالمنظور في عصر النهضة، والباروكي الكلاسيكي، والواقعي والرمزي والديكور الملحمي وديكور المسرح الفقير والديكور المؤسلب للمسرح الشرطي والديكور الاحتفالي...الخ.

الإضاءة : يمكن اعتبارها مكون ديكوري لارتباطها الوثيق بعناصر الديكور ومكوناته، كما يمكن اعتبارها عنصرا مكانيا بذاته، يساهم في تشكيل الفضاء السينوغرافي ويمنحه دلالة ومعنى، يربط بل يجانس عن طريق خصائصه الجوهرية المتمثلة في البريق واللون والإشباع،[2] بين حالة الأشياء والفضاء المادي وبين الحالات النفسية للمدرك. إن الإضاءة حامل علاقة تابعي أي أنها تابعة للمادة التي تسقط عليها[3]، وهي تحدد مكان فاعلية الحدث، فالمناطق المكشوفة من المنصة هي التي تجري فيها الأحداث وتتحرك في مجالها الشخصيات وتحظى بالتركيز والأهمية والتلوين المزاجي والعاطفي، بينما تبقى المناطق المظلمة بعيدا عن انتباه المشاهد أي في الدرجة الصفر من الفعل المسرحي. فالضوء يكون الصور ويلغيها ويغطي أزمنة ويخترقها[...] و يصل الأمر في المسرح أن يكون الضوء هو موضوع العرض واهم عنصر مؤثر في المسرحية.[4]

[1] أكرم اليوسف، مرجع سابق ، ص 103.
[2] جاك فونتاني، سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، ط1،دار الحوار ، سوريا ، 2003، ص38.
[3] نفس المرجع، ص 108.
[4] جميل حمداوي ، مرجع سابق، ص 451.

2. جسد الممثل كعلامة:

إن جسد الممثل هو جوهر التمسرح وفاعليته والشرط الأساسي لتحققه، بدونه يغدو كل ما يتموضع على الخشبة مجرد لوحة صماء خالية من الدلالة المسرحية والفعل الدرامي، وحده حضور الممثل ما يبث فيها النبض ويبعث الحركة و الحياة في الأشياء الجامدة لأنه الموضوع الحي والواقعي الوحيد الذي يتمحور حوله المسرح. فالجسد بما يقدمه من تنويعات في أشكال ظهوره وتلويناته واختلاف مظاهره وأشكاله يشكل جغرافيا الحدث ومحل صيرورته وعلامته ومسرحه، فيه تتأزم الأحداث والصراعات الداخلية والخارجية، وتتواجه المواقف المختلفة. كما يؤسس أيضا وحدة عضوية بين العناصر الفنية والعلامات الأخرى ويمنح المكان معنى وهوية، محددا الأبعاد الهندسية للفضاء الدرامي من خلال التحرك أفقيا وعموديا وتقاطعا وانحرافا، فالمشاهد في الأخير لا يرى ولا ينتبه سوى إلى المكان الذي يتحرك فيه الممثل ويتواجد فيه الفعل. يقول يندريكهونزل أن الوظيفة الإشارية للمشهد والأثاث تتقرر فقط بحركات الممثل وبالطريقة التي يستخدم فيها تلك الحركات[1]. لذلك يمكن تناوله سيميائيا ليس فقط من زاوية البنية العاملية أو من خلال الشخصية الدرامية التي يؤديها والموقف الذي يجسده، بل لكونه أيضا علامة فضائية تسهم كبقية العناصر ومفردات المكان الأخرى في رسم ملامح المشهد وتأثيث المنصة و تحديد إحداثيات مكان التمسرح . فالجسد ينسجم داخل الفضاء ويلتحم به ليحقق كينونته الفنية وفي اتحادهما يتأصل الفعل المسرحي.

إن قوام الممثل كما يرى يوري فلتروسكي، وحدة ديناميكية من الإشارات تتنوع حواملها بين الجسمية والحركية والصوتية والوجدانية النفسية، أو لواحق أخرى تابعة لجسده كالأزياء والأشياء التي يستخدمها. وقد تحل حركاته محل حامل الإشارات وتصبح راسمة لفضاء درامي افتراضي غير

[1] يان ميوكاروفسكي وآخرون، مرجع سابق، ص 103.

مجسد ماديا على الخشبة، كأن نراه يصعد أدرجا متخيلة أو يفتح باب وهمية أو يدق عليها أو يجتاز ويقفز على عتبة أو حاجز متخيل.[1] فالتعبير الجسدي علامة حركية تدفع المشاهد إلى الإحساس بوجود فضاء ما حتى وإن كان غائبا على المنصة. لكن دور الممثل في إنشاء الفضاء المسرحي ليس ثابتا، وهو يتراوح بين كونه نسقا علاميا كغيره من الأنساق الأخرى كالديكور والإضاءة، وبين كونه النسق الوحيد في العروض الفقيرة أو تلك التي تؤدّى على الأفضية الناشئة والمرتجلة أو في مسرح الشارع وغيرها.[2] فكلما تحرر العرض المسرحي عن أطر العمارة التقليدية كلما ازداد اعتماده على طاقات الجسد التعبيرية في تحديد الفضاء ومسرحته.

و بإمكان حركات الممثل أن تشير إلى طبيعة الفضاء الدرامي الذي تجري الأحداث كما هو الحال في المسرح الفارغ، بحيث تشير حركات الممثلين وأفعالهم إلى مكان الحدث الذي قد يكون ساحة معركة أو بحر أو غيرها. فعلى سبيل المثال استخدم أخلوبكوف جسد الممثل كدلالة على فضاء البحر، عندما وضع على المنصة شابا يلبس بطريقة حيادية الأزرق مع قناع على وجهه، ويقوم بهز بقطعة قماش زرقاء يشوبها الاخضرار، ملتصقة بالأرض بطريقة تجعل تموج القماش يوحي بموج البحر. وقد استخدم بيتر بروك الفكرة نفسها تقريبا عندما قدم مسرحية العاصفة لشكسبير في شق جبلي في مهرجان "أفنيون" المسرحي عام 1991[3]. بعض الشخصيات أيضا يكون الشعور بواقعيتها ضعيف بحيث ترتبط بفعل نمطي محدد ومكرر، مثل دخول الخادم كل مرة ليعلن عن قدوم زائر ما وكأنه جرس، فهذا الارتباط بفعل معين هو من ميزات الإكسسوار التي تجعل الممثل أقرب إلي الشيء منه إلى الشخصية المسرحية.[4] ويمكن أن ينحدر الشخص إلى الدرجة الصفر

[1] يان ميوكاروفسكي وآخرون، مرجع سابق، ص 139.
[2] أكرم اليوسف ، مرجع سابق، ص 97.
[3] نفس المرجع، ص 99.
[4] يان ميوكاروفسكي وآخرون، نفس المرجع، ص 141.

من الفعل ويصبح جزء من الديكور، بحيث يتم تبادل الأدوار بينه وبين الأشياء، أي بين ما هو في الأصل ذات وما هو في الأصل موضوع، فتأخذ بعض الأشياء الجامدة كالتماثيل مثلا دور الفاعلين في حين يقوم الممثل بدور ديكوري على الخشبة كأن يجسد آلة أو كرسي أو تمثال ...الخ.

ثالثا / العلامة في المكان المسرحي

يمثل المكان المسرحي، العناصر التشكيلية في صنع العرض المسرحي، ونجد انها ارتبطت و تطورت بتطور المجتمعات حيث جاءت مواكبة لكل ماهو ثقافي واقتصادي وراحت تتاثر به مما انعكس كثيرا هذا التطور على العروض المسرحية من خلال ما تناقل عن الواقع والحقيقة المعاشة، وما لوحظ من خلال المذكور سالفا انه تعسر على المسرح مواكبة التطور في تحويل العلامة المسرحية إلى خطاب جمالي يمثل شكل المنجز والمحمولات الفلسفية والفكرية الجمالية.

فنجد أن ما يجمع نظريا الشكل المسرحي بالعلامة، هو ذاك الكم الذي يفرزه من دلالات يصوغها المنظر أو ما يسمى بالصورة المشهدية المسرحية، وتقع العلامة في مركز الدراسة السيميولوجية، وهي الشيء الذي يحيل إلى شيء ليس هو، أوهي البديل عن شيء أو فكرة، البديل الذي يجعل التلمس الرمزي لهذه الفكرة سهلاً، إنها شيء يعادل شيئاً آخر مختلفاً عنه يقوم مقامه وينوب عنه[1]، والتي تتمثل أما في الديكور أو المكان المسرحي و التي تتكون من مجاميع العناصر التشكيلية وأسسها الجمالية، كما وان للتنظيم المساحي دورا هاما في تشكيل و إرسال المحتوى المراد به من خلال اشتغال الشكل المعروض و ترجمة مكوناته إلى لغة تحمل في طياتها محتوى معرفي وذهني إلى المشاهد. وليس هذا فقط بل تتعدى ذلك إلى خلق لغة جمالية يمكن أن يترصدها إحساس

[1] وائل برات، السيميولوجيا بقراءة رولان بارت، مجلة جامعة دمشق، المجلد 18، العدد الثاني، 2002، ص 57.

الجمهور من خلال هذه العلامة كما يدركها أيضا العقل البشري لما فيها من إيحاء يحاول أن يبلغ المعنى المرجو.

يقدم الديكور المسرحي (مكان العرض) مادة لكل العلامات والتي يساعد من خلالها المصمم على إيجاد علاقة الدلالات التي تتمثل في عنصرين أساسيين هما اللفظي (الحوار و الصوت) والمرئي (كل مايشاهد في العرض)، الذي يتلقاه الجمهور عبر منظومة من العلامات يتحسسها ومن ثم يقوم بتحليلها وفق مرجع يستند إليه كل مشاهد، وهذا ما يجعل الديكور والفضاء المسرحي أكثر حيوية باشتغاله على مايفرزه من علامات يستقبلها المشاهد عبر عوالم بصرية و سمعية، لأنه وبظهور المنهج السيميولوجي في القرن العشرين، تحول النقد السيميولوجي من المكتوب إلىالعرض بجانبيه المنطوق و المرئي. و هنا نذكر ما جاء به "مارتن آسلن" حين صاغ خمس مستويات لقائمة انساق العلامة في العرض المسرحي[1]:

"**أولا: نظم التأطير:**

1. الإطار المعمارى والجو المحيط بالعرض.
2. العنوان والوصف النوعى والدعاية المسبقة.
3. البرولوج والمقدمة الدرامية.

ثانيا: نظم العلامات المتاحة للممثل:

1. الشخصية.
2. إلقاء النص.
3. تعبير الوجه.

[1] إبراهيم حجاج، سيميولوجيا المسرح عند مارتن اسلن، المجلة الالكترونية الحوار المتمدن، المحور: الادب والفن، العدد 5921، تاريخ النشر 2-7-2018، تاريخ الاطلاع: 24-7-2018.

4. الإيماء ولغة الجسد.

5. الحركة في الفراغ.

6. المكياج وتصفيف الشعر.

7. الملابس.

ثالثا: نظم العلامات المرئية:

1. التصوير الأساسى للمكان.

2. التمثيل البصرى للمكان.

3. نظام الألوان.

4. الملحقات (الإكسسوار).

5. الإضاءة.

رابعا: النص:

1. المعنى المعجمىوالدلالىوالمرجعى للكلمات.

2. الأسلوب (راق – منحط – نظم – نثر).

3. إبراز السمات الفردية للشخصيات.

4. البنية الكلية – الإيقاع – التوقيت.

5. النص كفعل – النص الفرعى.

خامسا: العلامات المسموعة:

1. الموسيقى

2. الأصوات غير الموسيقية

من هنا، نستطيع القول أن المكان المسرحي علامة تبدأ من العين لتحسها ثم انتقل لتدخل الذهن عبر الحاسة البصرية الحاملة لعوالم جديدة للتجربة الإنسانية، كما يشترط على السينوغراف أو المخرج ان يتفادى اي نشاز يصيب منظومته العلاماتية الموجودة في تشكيله للعرض و ان يتسم الديكور، الذي يحمل العرض بالإضافة إلى ماهو لفظي، بقصدية الرمز في المكان المسرحي لأنه بذلك سيصيب المشاهد بالتشويش في فهم العلامات.

فالمصمم للمكان المسرحي، سينوغرافيا كان أم مخرجا، يهتم بتركيبة متكاملة من العلامات، بحيث يكون على دراية تامة بالمواد التي يستثمر فيها لإنتاج الشفرات ويتسم بحساسية للعلامات الموظفة، وكذا بالعلاقات التي تجمعها من انسجام و تناسق وتناسب وسيادة و ... فنجد أنالسيميولجيا عن التقابلات و التعارضات بين الشفرات، وهذا ما يركز عليه المصمم بشكل حتمي ليهتم من جهة أخرى، بتفادي التركيز عن شفرات أخرى ويساعده على هذا مجموع الوسائل و المكونات التي يقوم عليها المكان المسرحي من خشبة و ديكور وممثلين و إضاءةتركحية، وتستند بطبيعة الحال كل هذه العناصر إلى النص الذي يكون الهدف من الشرح و التوضيح.

فالبنية التركيبية و التنظيمية تشد انتباه الجمهور و تخلق لديه وقعا جماليا بالإضافةإلى طرح خطاب ذهني، وسيمياء المسرح ليست مستقلة عن عالم السميولوجيا التي تؤسس لتقديم مجموعة من الخطابات المتعددة بوضع علامات محددة تستدعي انساقا محددة، فنجدها في المسرح ترتكز على المكان و الديكور و النص باختلاف مواضيعه الاجتماعية، فالإنسان بحكم انه من انتج هذه العلامات ومنحها دلالات، فهو من يستقبلها ويتلقاها في العمل الفني مهما كان ليتفاعل معها ويتحسس كل الشفرات كلمة كانت، أو حركة أو صوتا.

ولهذا اهتم رواد السيمياء بالخطاب المسرحي وراجعوا الأمر باشتغالهم على العلامة المسرحية والترابط بين النص المنطوق و العرض على الخشبة، وكذا الرأس الثالث للمثلث و هو المتلقي الذي يتفاوت عنده مستوى التحليل و التنقيب للعرض الذي شاهده في لحظة من الزمن تفاعل معها و بحضور مجموعة من المتفرجين مباشرة.

ويعود الفضل إلى انتقال المنهج السيميولوجي إلى الحقل المسرحي (نصا و عرضا) إلى العديد من النقاد و بخاصة الناقد البولندي "تاديوش كوفزان" الذي أكد في بحثه :"العلامة فى المسرح" ان كل مايحمله مكان التمثيل المسرحي (مكان العرض) هو عبارة عن علامة، وتأخذ هذه العلامة من حياتنا الطبيعية مردا لها و تشترك عند كل البشر وأضاف:"كل شيء دلالة لشيء ما في ذاتنا أو في العالم المحيط بنا في الطبيعة، والدلالات الطبيعية هي تلك التي توجد بدون مشاركة الإرادة الإنسانية، وإرسالها يظل لا إراديًا، أما الدلالات الاصطناعية فخلقها الإنسان إراديًا للإشارة إلى شيء ما أو الاتصال بشخص ما"[1]، وقد قسم كوفزان العلامات إلى علامات طبيعية وأخرى اصطناعية، وأضاف تقسيما آخر بين فيه الفرق بين كل ما هو دلالات بصرية وأخرى سمعية، وقدم كلا من الإيماءات والحركة وانتقال الممثل فوق خشبة المسرح، بجانب المكياج وتصفيف الشعر والإكسسوارات والديكور والإضاءة على أساس دلالات بصرية، والكلمة والنغمة والموسيقى والمؤثرات الصوتية كدلالات سمعية، والعرض المسرحي يحول العلامات الطبيعية إلى علامات مصطنعة (ومضة ضوء)، ويستطيع – في ذلك– أن يصطنع العلامات، قد تكون هذه العلامات مجرد أفعال لا إرادية. وقد لا تكون لها آية وظيفة اتصالية في الحياة، وعلى الرغم من ذلك، فإنها

[1] ابراهيم حجاج، مرجع سابق.

تكتسب ضرورة هذه الوظيفة المسرحية[1]، ونستنتج الأهمية البالغة للتصنيف المرئي على غرار السمعي من خلال مجموع العناصر التي تحتويه و التي يعتبرها مهمة في عملية التلقي بحكم ان الجمهور ينجذب أكثر لما يشاهده.

يمكن أن نخلص من خلال ما سبق أن المكان المسرحي له القدرة على التعبير وفق منظومة من العلامات يستمدها من المشهد والمنظر والإضاءة وعناصر التكوين الأخرى، التي يحل كل عنصر منها على المسرح محل مدلولات مختلفة طبقا للسياق الذي يظهر فيه، وبالتالي المكان المسرحي تكوين شكلي يتأقلم وحالة المعمار (المسرح) ومكوناته ليعطي مشهدا ينقل خطابا فكريا و جماليا.

رابعا / الاشتغال الدلالي للمكان المسرحي:

يمكن لأي من الفنون،أن تحول المكان الواقعي إلى خيالي قابلا للتأويل و ذلك بتحويله فنيا و بحسب سياق فكرة المنتج الفني من حيث فكرته و أحداثه و شخصياته، ونجد أن مكان العرض لا يبتعد عن هذا المفهوم بحكم انه مادي فيزيائي، يستطيع أي فنان ان يصنع منه مكان افتراضيا يقدر أن يؤمن به المتلقي و يوهمه به، كما يساعد الفنان في ذلك العناصر الأخرى الذي يحتويها مكان العرض من جدران و منصة و حتى حالة صالة الجمهور، كلها تساهم في خلق دلالات توازي ما في النص الدرامي، وعليه فان جميع المفردات المكانية المسرحية تكتسب صفة العلامة حتى عن كونها مادة منقولة من الواقع آو من الطبيعة، وهذا يعني أن المسرح يحيل جميع الأشياءبما فيها الطبيعة عندما تكون عليه إلى علامات و دلالات[2]. وعندما يقدم المكان المسرحي فانه يحاول أن يضع العلاقات بين المكان الحقيقي و الخيالي في المسرحية حتى لو تشابها من حيث التسمية (سوق مثلا)، وتحديد هذه العلاقة يكمن في مدى تعبير المكان وفق سياق أحداث

[1] ايلام كير، سيمياء المسرح والدراما: تر: رئيف كرم: المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2006، ص 34.
[2] كريم رشيد، مرجع سابق، ص 128.

المسرحية ودلالته التعبيرية، فالسياق المنتج عبر مجموعة العناصر التشكيلية الموجودة فوق الخشبة بما في ذلك الصوت و التمثيل تساهم كلها في تحويل العناصر الطبيعية إلى علامات دلالية متضمنة تأويلات لعناصر أخرى خيالية بحيث يكون المتلقي حجر الأساس في عملية الإيحاء والإحالة وإنتاج دلالات معينة.

وهو الشأن بالنسبة للتشكيل داخل هذا المكان المسرحي،لأنه العنصر الرئيس الذي يسعى المخرج السينوغراف إلى تشكيله و المتلقيإلى الرؤية البصرية، وبالتالي تحقيق الذوق الجمالي، وظهرت متغيرات عديدة في ما يخص الشكل المسرحي جعلت قراءته تواكب كل هذه المتغيرات لما تفرزه من دلالات، أصبحت تستدعي تنظيما معينا لها لاستكمال التنظيم الشكلي و الجمالي في العمل المسرحي.

طرأ على الفن المسرحي متغيرات على أساليبه بحيث أثرت على الفن في طابعه الجمالي بحمل دلالات فكرية. حيث انتهج المبدعون في المكان المسرحي على تأسيس نظام من الدلالات البصرية مدعمين انتاجاتهم الفنية بالحضور الجمالي والفكري كوسيط بين المبدع و المتلقي، حيث صار الاشتغال على التشكيل (التكوين) و نسجه على شكل لغة لها قواعدها المضبوطة وراح التعامل معها في كل الأعمال المسرحية معتمدين على لغة التشكيل في مصاحبة المتلقي إلى خطاب معين واحد و وحيد يمكنهم من التواصل و الفهم السليم لمقترحات النص الفكرية.

فيرى علم الدلالة أن المؤلف ومخرج العرض تختلف مستويات الرموز و الإشارات عنهما، فالأول يستند إلى مجموعة لغوية تتسم بالعشوائية و تحتاج إلى اشتغال لتتحول إلى دلالات يمكن فهمها بينما المخرج ينتهج منظومة من العلامات الايقونية يتلقاها الجمهور ويخضعها إلى مدلولات أيضا لكنه يصوغها بطريقة تتكامل فيها جميع العلامات لتعطي مفهوما واحدا، ويبقى مستوى و إمكانية

الوصول إلى هذه النتيجة بيد المخرج وما يقترحه من استعارات تواكب ما تلقاه من النص الدرامي و لكن بحكم معرفته الركحية ويعمل على صنع مرجعية لفضاء عرضه بحيث يمكنه أن يختلف و مرجعية النص الذي يشتغل عليه.

فكثير من المخرجين يخضعون مخيلتهم لخلق مغاير فضاء للعرض المسرحي الموجود في النص الدرامي، في إطار الإخراج، لا يحكم مسبقا على علاقتهما خصوصا، ولا يعني – بالضرورة– أن النص أكثرأهمية، وانه يترجم عن طريق المخرج إلى معناه النموذجي، ثم يتم التعبير عنه على خشبة المسرح. فلا يستطيع المخرج عند إخراج النصوص أن يقدم سوى قراءة للنص الذي ينوي تقديمه على خشبة المسرح، وتفسير التداخل بين النص و العرض مسألة مختلفة تماما[1]، بحيث نجدهم يقدمون فضاءات جديدة أخرى معاصرة، تستند إلى رؤية فنية وقراءة متجددة للنص الدرامي، لأنه وجدوا أن بعض النصوص تتمتع بقوة تمكن مخرجيها من الاستثمار وفق قراءة جديدة لمكان العرض، مشتغلين على أماكنها الدرامية ونقلها إلى فضاءات مغايرة للأحداث، بحيث يرووا أنها تحمل كثيرا من العلامات التي لا تتوفر في النص الدرامي وأضافوا لها تنظيمات تشكيلية وفق طرح آخر للمتلقي في حلة جمالية تعكس قراءة النص الأولي، وأسسوا لعلامة مكانية للعرض على حساب علامة النص.

فالعرض المسرحي متشكل من منظومة متشابكة من الدلالات صعب تحليل تأثيرها عند الجمهور، فيجد نفسه يعزل كل عنصر على حدة لتحليله ودراسته وتوضيحه،لأنها بتعقيدها تتشتت وتفقد

[1] باتريس بافيس، لغات خشبة المسرح: مقالات في سيميولوجيا المسرح، تر: احمد عبد الفتاح، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، سنة 2002، ص 173.

العرض خطابه، ويمكن أن نجد عروضا تتشابك دلالاتها وتتفاعل، لتنتج وحدة درامية يحسها المتلقي ويستوعبها من خلال مدة المشاهدة المباشرة بشرط توافر شروط ثلاث[1]:

حدة التركيز: و هي قدرة العرض المسرحي على إثارة الانفعالات الحادة، و إضاءة مناطق معتمة في عقل المتلقيين و وجدانهم، و فتح منافذ جديدة على حقائق الحياة الغامضة في محاولة جادة و ممتعة لفهمها و استيعابها.

فالعرض المسرحي تجربة تمتاز بأنها تمتلك القدرة على التركيز، و التجميع و التفاعل و الحدة و البلورة، و التنوير، و إثارة الانفعالات الصحية و الصحيحة، و غير ذلك من الطاقات التي تعجز حياتنا اليومية عن إمدادنا بها.

قوة الدفع: و تتمثل في قوة الحوار و منطقيته، و حيوية الشخصيات و مصداقيتها و إثارة الدهشة نتيجة للتطورات المتجددة بأسلوب يمكن أن يمزج بين الحتمية و المفاجأة.

و التلقي يمكن أن يرتفع إلى أعلى درجاته عند وقوع المفاجآت المثيرة، خاصة تلك التي تتولد من السياق الدرامي و لا تفرض عليه من الخارج، إذ يشعر المتلقي أن استيعابه للسياق لم يمنع دهشته لمفاجآت جديدة صادرة عنه.

تصاعد التحوّلات: و التي تعني أن الأحداث السابقة لم تكن مجرَّد تراكمات متكلسة وميتة بلا نتائج، بل هي خلايا حية متفاعلة في جسم المسرحية بصفة مستمرة، بحيث لا تمر لحظة على أحداث المسرحية و مواقفها إلا و هي في تصاعد متجدد نتيجة للتحولات الجارية التي لا تهدأ.

فمثلا عند مشاهدة العرض، يكتسب المتلقي المعلومات الأولى حول المكان المسرحي، ولكنه بتتبع أحداث العرض يكتشف انه بصدد اكتشاف عوالم أخرى مع متابعة الأحداث ويرى آن استيعابه

[1] راغب نبيل، **فن العرض المسرحي**، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1996. ص ص 240،241.

المبكر ماهو إلا مقدمة لمجموعة من الشفرات، التي ما فتأت تتوضح أكثر ويزداد تأثيرها الجمالي والفكري مع الوقت. فالسيميائيات في عملية التلقي، تؤثر في إمكانية المشاهد على التفاعل مع دلالات المكان المسرحي وخلق مفاتيح خاصة به، لتحليل مفاتيح العرض وصياغة مرجع خاص بعيد عن المتعارف عليه والتقليدي في قراءة العروض المسرحية.

الفصل الثانـي

علاقة المكان الممسرح بالتشكيل الفنـي وعناصر العرض المسرحي

المبحث الأول: عناصر التشكيل الفني وأسسه الجمالية في العرض المسرحي

المبحث الثاني: عناصر العرض والمكان الممسرح

المبحث الثالث: تجارب مسرحية في مسرحة المكان

المبحث الأول: عناصر التشكيل الفني وأسسه الجمالية في العرض المسرحي

أولا: مقومات الفن التشكيلي في العرض المسرحي:

1) الخطوط:

يعرف الخط بأنه مجموعة من النقاط الغير منتهية، كما أن العين بمجرد النظر إليه، فإنها تحس بالحركة داخل الفراغ أو حوله، وذلك كونها الدليل الذي يقود العين إلى مركز الانتباه في الصورة ... و أن لكل خط طاقة تتجه في اتجاه الخط[1]. و للخط أهمية في تشكيل كل ما يحيط بنا من تكوينات مادية، يتمثل لنا بمظاهره المتنوعة لذلك فانه يعتبر في حد ذاته وسيلة للبناء التشكيلي، وقد اعتمد عليه الإنسان البدائي في تعبيره، كما انه قوام رسم كل الفنانين. وتظهر الطبيعة بكثير من الأحيان بنظمها الخطية الإيقاعية، فسكون البحر و هيجانه، و الجبال الرملية... الخ، كلها تبدو كنظام خطي واضح، ووسيلة للتعبير، لا يقتصر فيه على الأداء الخطي دون النظر إلى القيمة الفنية الصادرة.

و تؤثر الخطوط بتنوع تعبيراتها نفسيا و جماليا و ذلك من خلال درجات تموجاتها و حركتها و استمراريتها و حجمها و استقامتها. في حين أن تلك التأثيرات ليست أحادية المعنى و الدلالة، فهي تتغير بحسب المستقبل المرئي للتشكيل الفني.

فتوحي الخطوط العمودية، وباتجاه من أعلى إلى أسفل إلى الثبات. وسبب ذلك أن العين تسلك اتجاه الجاذبية في قراءة الخط، حيث تبذل طاقة أقل من تلك اللازمة لقراءة خط بحركة معاكسة للأولى. وهذا ما تحسه العين داخل التكوين على منصة التمثيل، بواسطة مجموعة من الممثلين او كتل من الديكور، فتعتبر الحركة باتجاه الثقل ظاهرة طبيعية لإحساسنا، وإن كل حركة عكسية

[1] عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، دار المعارف بمصر، 1962، ص 34.

تتطلب طاقة أكبر. كما ترمز هذه الخطوط الى القوة النامية و الى الشموخ و العظمة و الوقار فيما تتناسب المنشآت الهندسية و يزداد الشعور بالقوة حينما تتكرر الخطوط العمودية كالأعمدة في المباني او الخطوط الطويلة في الأسوار و الأشجار[1]. ويتخذ هذا النوع في المناظر المسرحية شكلا طوليا. مثال ذلك، شكل الجنود و التلاميذ في صفوفهم والكثير من أنواع الحشرات والحيوانات والطيور في هجرتها. إلا أن هذا الخط يبعث نوعا من القلق وعدم الارتياح لارتباطه بالانضباط و الصرامة.

تعتبر الخطوط الأفقية مصدرا للهدوء والاستقرار و أرضية لكل ما هو عليها، و بإضافة الأسهم على احدى الطرفين، فانه يحدد الاتجاه الذي يوحي به سواء إلى اليمين أو إلى اليسار، اي للإيحاء بالتوجيه والحركة. كما أنها على عكس ذلك، فإنها قد توحي إلى الرتابة و الضجر، فنجد ان استقامة الخط أفقيا في التشكيل المنصي ومن ثم تذبذبه لمثال على وجود نبض وإيقاع معين وسكونه بعدها، مما يدل على الموت و النهاية. و ربما نجده كثيرا ما يوحي بالراحة والخشوع. وكثيرا ما يجد الإنسان ضالته في تأمل آفاق مشاهد من الطبيعة كخط أفق البحر مثلا، أو في اصطفاف المصلين في المساجد في خطوط مستقيمة أفقية في جو من السكينة والخشوع. و بتكاثر هذه الخطوط المتماثلة في السمك و الطول و الفراغ فإنها تثير رتابة مملة. كما أنها تنتج نوعا من الضيق.

و بحسب موقع الرؤية، فان الخطوط المائلة توحي في المناظر المسرحية إما بالصعود او الهبوط، فالخط المائل معبئ بطاقة تنبعث نحو الاتجاهين الرأسي و الأفقي و بعض الإحساس بعدم اتزانه، و يعالج بان تضع دعامة مائلة ذات قوة مناسبة و في اتجاه مضاد للميل حيث تصبح سندا للجسم

[1] سامي ابراهيم حقي، دراسات في اسس التصميم، دائرة الفنون التشكيلية، بغداد، 2013، ص 12.

المائل و بذلك تحس بالتوازن و التعادل[1]. وقليلا ما يستعمل في التشكيل المسرحي دون مصاحبة خطوط أخرى، ذلك لأنه لا يحقق الإحساس بالاتزان والثبات العام للمناظر، الذي يبحث عنه المخرج، فهو يؤثر بكل قوة للدلالة على اتجاهات وإيحاءات بالحركة. و إذا ما كان الهدف غير ذلك، فان الاستعانة بخطوط أخرى متصلةن سيبدي نوعا من الثبات و الاتزان. و مثال ذلك صورة البرق برسمه بخطوط منكسرة و المتجهة الى الأسفل ليوحي بالحركة و الإيقاع و السيادة على عكس ذلك، فان الاتجاه العكسي، يعبر عن المقاومة بحكم منطق الجاذبية و الثقل المشار إليها سابقا في ما يخص الخط العامودي، وهكذا نفهم قيمة تحديد اتجاه خط لتحديد معناه.

و نجد أن الحركة و الفوضى في المشهد المسرحي، يمكن أن تعبر عنها بصريا مجموعة من الخطوط المنكسرة متصلة بمجموعة من الخطوط المستقيمة إذ يتمثل بحركة الخط باتجاهات مختلفة مكونة زوايا (حادة، منفرجة او قائمة). وهو الخط الذي تتخلله انعطافات حادة، إذ يعطي توترات متغيره من أوضاع الخط فتكون تأثيرات بانتهاء حركات مترابطة و بداية اتجاهات أخرى للخطوط. و يتميز المنظر المسرحي بهذا النوع من الخط بالجذب والتأثير على العين، لما يتوفر عليه من تطور مفاجئ للاتجاه مما يخلف تشويشا او إزعاجا يصعب على العين التعود عليه، لذا فالخط المنكسر أكثر تحديدا وانتباها وهو يثير إحساسات بالعنف والشدة أي الحركة السريعة بالتكوين ويرمز الى الصلابة تارة والقلق تارة أخرى .فنجدها توحي بالاتزان والثبات الوقتي حيث أقل تغير في زاوية ميل ضلعيها يحذف هذا الإحساس بالثبات.

كما يستطيع الفنان المسرحي، أن يعمل على درجات التوافق و التضاد لهذه الخطوط داخل عمله الفني. فيعبر فنيا بتحديد أشكال مختلفة و متنوعة مستعينا بالخطوط متصلة و مشتركة ببعضها

[1] سامي ابراهيم حقي، مرجع سابق، ص 13.

بصفات عدة (اما بالتوازي او التقاطع او التكرار). حيث لا يكاد أي عمل مسرحي يخلو من عنصر الخط وإن كان ذلك بدرجات متفاوتة فالخط يحيط بمساحة التمثيل و يتواجد بكل مكوناتها فيكون أداة التحديد كما يحدد الحركة والاتجاه وامتداد الفراغ. و من المؤكد أننا نجد أن النوع الأول من الفنون تاريخيا – فمن رجال الكهوف– يبدأ بالخط الخارجي[1]. و من ميزات الخط في المكان المسرحي قدرته على ان ينتج احساسا بالكتلة او الشكل الصلب وحركته.

على خشبة المسرح كثيرا ما يكون من نصيب الخط عدم الوضوح وذلك لما يتلقاه من الجمهور من اللامبالاة وقلة الاهتمام للرتابة والهدوء و الاستكانة التي يتميز بها الخط المستقيم، في حين ان الخطوط على انواعها موجودة في كل وحدة او جزء من خشبة المسرح لانها بداية كل شكل و حدود كل فراغ، وعلى الخط تتقاطع الأشكال والفراغات، فنجد الخطوط محيطة بالديكور او مبينة حدوده الخارجية وتتمثل أيضا في ملابس الممثلين و حركاتهم على المنصة بجميع أنواعها وكذا بتموضعاتهم المختلفة.

ومثلما تتمثل الخطوط على عدة أشكال وتمثلات بصرية، فهي تتضمن أيضا تضمينات حسية و شعورية. وتشارك أنواع الخطوط في عكس الطبيعة العامة للعرض المسرحي و تسهم في تبيان الحالة العامة و الشعور المرجو عند المتلقي، فدراسة الخطوط على المسرح من شأنها ان تعطي للمشاهد تعبيرا عما يريد ان يقوله المخرج في مسرحيته، إذ أن كل مجموعة من الخطوط تعبر عن شعور خاص، لهذا كان للخط الذي تكون عليه حركة الممثل على خشبة المسرح أثره الكبير في توضيح طبيعة المشاهد وحقيقة الشخصيات، فيختلف مثلا خط مسير الشخصية المضطربة عن

[1] ريد هربرت، معنى الفن، تر: سامي خشبة، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، 1998، ص 30.

الشخصية القوية العنيفة[1]. وتساهم الحركة الخطية في المساعدة على بلوغ الهدف المرسوم ويدعم الأحداث الدرامية للعرض من تصعيد و صراع و نهاية.

تستخدم الخطوط لغرض التعبير عن فكرة معينة، او الإشارة إلى معنى محدد أو مدلول ما، فالخطوط من أقوى العناصر المستعملة في خلفيات المشاهد المسرحية حيث تتواجد بعمق الخشبة و كذا في مساحات الديكور المسرحي، وتعتبر أهم العناصر البنائية التي تقود عين الجمهور الى عنصر معين او مفردة مقصودة، كما يمكن أن تستخدم في خلق جو من التناغم فيما بينهما من جهة ومع العناصر المحيطة بها.

ومن الطبيعي أن تضم التشكيلات على خشبة المسرح كل أنواع الخطوط تقريبا، و على حسب محتوى العرض، يتم ترجيح نوع من الخطوط على حساب نوع آخر وهذا على حسب الحالة العاطفية السائدة و مواكبتها، فمثلا توحي الخطوط المتوازية إلى التوافق بين الشخصيات داخل المشهد، كما يمكن ان يكون الحال بالنسبة للتناقض، فهو يمشي في خطوط غير متوازية خصوصا في حالات المواجهة، إلا انه لابد ان يتحول إلى صراع تتشابك فيه الخطوط وتتعقد، أي ان الصراع الذي لا يمكن ان يقدم على شاكلة التوازي الذي سبق هذا التطور و التعقيد الدرامي.

ولاينسى الفنان الانتباه والتأكيد على أن تكون جل الخطوط المستعملة على خشبة المسرحية، أفقية كانت أو عمودية ظاهرة للعيان و في منطقة مهمة بحيث تكون داخل التصميم للمنظر على مرأى جميع المتفرجين، مما يخلق للعمل الرامي قوة تأثير و انتباه، كذا استيعاب للموضوع المطروح في العرض. وهاته الخطوط باختلاف أنواعها (مستقيمة، منحنية او منكسرة)، يمكن استغلالها للتأكيد

[1] يحي سليم البشتاوي، منهجية الاخراج المسرحي، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، سنة 2014، ص 102.

على شخصية معينة في العرض بالتوجيه المباشر لهاته الخطوط، اما بخط (صف) واحد من الممثلين او خطين لتجعل من الشخصية المؤكدة رأس المثلث.

2) التنظيم و التوزيع المساحي:

تعتبر المساحةوحدة أساسية في بناءالتشكيل للعملالمسرحي، كمايمكن ان تشمل المساحة الواحدة عدة مساحات، تختلف كل منهما عن الأخرى في نواح عديدة بالنسبة لموقعها وقياسها وشكلها ولونها، وتختلف حسب ضرورة موضوع العمل المسرحي والموضوع الذي يراد التعبير عنه، وفق توزيع للمساحات يتوافق و الاعتبارات الفنية حيث تدخل في وحدة التشكيل بحيث تكون مقبولة.

وللخطوط أهمية كبرى في تكوين مساحة وكذا توزيع و فصل مساحات الأشكال و الأحجام داخله، اذ يعتبر من العناصر المهمة كالحجم و اللون و الملمس، و كل هذه العناصر مهمة و لكن الشكل هو العنصر الأساس، و الخط يلعب دورا أكثر أهمية في تكوين الشكل[1]، فيأخذ عدة تمظهرات بحسب وظيفته داخل العمل الفني و الذي يعمل مع باقي العناصر الأخرى ليحقق جوانب فنية و جمالية، فمساحة الشكل في العمل المسرحي ماهي إلامحصلة تجمع العناصر البنائية التي تشترك فيما بينها لتنشئ نسقا بصريا يمكن ان يتسلمه المتلقي، و أن ما يجري في الشكل هو تنظيم من العلاقات المتحققة للتماسك من خلال الوحدات المكونة للعمل الفني بشكل عام و العمل التصميمي بشكل خاص[2]. بل أكثر من كونه مجرد طرف في معادلة، بل هو وعاء كل عناصر التشكيل بتوزيعها و تفاعلها و تكاملها، ليقدم للمتلقي تصميما جاهزا.

[1]David Alaure, Design Basic, second edition, Holt, Rinhari and winston, new york, 1979, p.154.

[2] الربيعي عباس جاسم حمود، الشكل و الحركة و العلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الابعاد،، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى جامعة بغداد، 1999. ص 111.

من الناحية النظرية، تعبر المساحة ببعدين اثنين هما الطول و العرض ولكننا في العمل المسرحي، لا نستطيع التعبير عنهما في الفراغ من غير إدراج العمق ايضا .والمساحة هي وحدة بناء التصميم في العمل الفني داخل الاطار. و توزع حسب طبيعة موضوع العمل الفني و الأسلوب الذي يراد التعبير به مع أخذ النظر في اعتبارات غاية في الأهمية، تحدد الأسس التي تتحكم في توزيع المساحات و في العمل الفني حيث تدخل في وحدة التصميم[1]، و نجد أن الشكل عنصر مهم يتضمن التنظيم. فإذا لم يكن الشكل معروفا، فإننا لا يمكن أن نصفه او نميزه مثلما نميز المثلث او الدائرة مثلا، و نقصد هنا انه ليس بالشكل الجيد. و يكون من الصعب إدراكه كشيء معين، نظرا لأنه مخالف لعملية التنظيم و التوزيع داخل مساحة العمل.

يقصد بالتنظيم المساحي لمكان العرض المسرحي هو تخطيط الأرضية وذلك بوضع المنظر على خشبة التمثيل وكيفية إدارته لتتجاوب كل العناصر المادية (ممثلين، ديكور، اكسسوارات،...) مع النص الدرامي، فوضع اي عنصر في منطقة ما او حجبه عن نظر الجمهور يكمل عملية التنظيم والتوزيع المساحي للخشبة الضرورية لصنع الصورة المشهدية.

كما يأخذ المخرج بالاعتبار عند تخطيط المساحة للمكان المراد التمثيل فيه، الجمهور الحاضر الذي يجب ان يؤمن له أو أغلبيته المشاهدة وملاحظة كل ما يجري من حركة للمثلين و الديكور في كل مناطق الخشبة. ومن جهة أخرى، على طريقة التوزيع المساحي الموضوعة ان تحرم اكبر عدد ممكن من الجمهور مشاهدة مايجري خارج الخشبة وذلك لما ينتجه من شرود للذهن و كسر الإيحاء و الإيهام بالحقيقة، ولبلوغ هذين الهدفين، يجب ان يهتم مصمم المناظر بكل من الخطوط البصرية الأفقية و العمودية.

[1] سامي ابراهيم حقي، مرجع سابق، ص 14.

تشكل مناطق معينة على خشبة التمثيل نقاط قوة تتفاوت في نسبتها من منطقة الى أخرى، وتختلف استخداماتها من قبل المخرج فنجدها للتأكيد و التركيز و التقليل من الاهتمام في بعض الأحيان من خلال احتواء هذه المناطق لممثلين أو ديكور، كما يعتبر الاشتغال المتعدد للمنطقة الواحدة من المنصة (المنطقة الخلفية الوسطى مثلا) يميل إلى اعتبار أن المخرج يريد من هذا خلق،إحساسا ما عند الجمهور لكن في المقابل يجب استعمال التنويع قدر المستطاع في استخدام المناطق لإعطاء نفس الإحساس المراد به أي تختلف الوسيلة لغاية واحدة (التركيز مثلا).

كما تتشكل العلاقات بين عناصر المكان من خلال تنظيمها و توزيعها وكذا رسم حركاتها المختلفة، وتدعم هذه العلاقات بنتاجات جمالية و حسية عند المشاهد وتتكامل بينها لتصنع الجو العام للمكان المسرحي. وهذا النسيج و الشكل العام ما يساعد على استيعاب مضمون العرض ودلالاته، وكذا اشتغال كل عنصر وعلاقته بالعنصر الآخر في أسس جمالية يدعم بها الإحساس عند الجمهور. وتتفاعل كل العناصر البنائية في تحقيق هذا التنظيم العام، فيلعب كل من الضوء و الحركة و اللون الحجر الأساس في تحقيق ذلك وترجمة كل العلاقات الى دلالات خاصة بالصورة المشهدية.

ولهدف العمل على التنظيم المساحي، يرى المخرج التعامل مع العناصر أمرا ضروريا، بترجمتها الى أسس تشكيلية على منصة التمثيل، فنجدها تتشكل في وحدة و توازن و سيادة، لجزء منها على الآخر، وفي حركة و سكون داخل فراغات المكان بحيث تصنع لنفسها من خلال هذا التنظيم نقطة المركز (مركز الاهتمام). حيث يحاول المخرج التعبير عن صور و تراكيب تترجم الموضوع والمعنى المراد تقديمه بواسطة الوحدات البنائية لتخلق مكانا معينا يعكس خصائصه الاجتماعية و النفسية بما يتماشى مع الطريقة و الأسلوب الخاص لمصمم المكان وما يختص به من معرفة،

ويضفي التنظيم المساحي لخشبة المسرح على جو المسرحية خصائصها وميزتها وملامحها التزيينية والنفسية والاجتماعية تتجاوب مع اللاشعور الجمعي عند المتلقي[1]، فشكل العرض مرتبط بعملية التنظيم و التوزيع المساحيين للمكان، بالإضافة إلى ما تقدمه وحدة الديكور الموضوع من تكامل وتناسق و تناغم تستطيع كلها ان تتشابك لتنتج معنى يستطيع المتلقي استيعابه عبر ما يصله من صور لفظية و أخربمشهدية تشكيلية تتلاقى كلها لتقديم مجموعة من الانظم الفنية الذهنية و الجمالية.

وعندما نتحدث عن التنظيم المشهدي لا نقصد به التشكيل الأفقي للخشبة وما يشاهد أفقيا و إنما تدخل اعتبارات أخرى تهتم بالبعد الثالث ألا وهو الارتفاع و المستوى فوق المنصة، اما باستعمال السلالم و المصطبات، او وضع دعامات صلبة تمكن الممثلين من اعتلاءها و الأداء فوقها لتظهر بمستوى عالي على سطح الخشبة. و من جهة أخرى تمثل وضعيات الممثلين مستوى آخر، فالممثل الواقف يتميز بتأكيد واضح وله قدر أكبر من الأهمية مقارنة مع الممثل الجالس.

كما يمكن ان يعتمد الممثل الوقوف او الصعود إلى مستوى أعلى لتقوية أداءه، خاصة اذا كان تموضعه في منطقة ضعيفة وكذلك يمكن استعماله لغرض التنوع حيث تكون صورة المنصة غير ممتعة. ومثلما نجد ان الممثل الواقف له أهمية مقارنة بالممثل الجالس، فالممثل الجالس له اكبر تأكيد من الممثل المستلقي على الخشبة. و هذا بالطبع، مع افتراض تساوي كلا العوامل الأخرى. فاذا كان الممثل الواقف واحدا من كثيرين، بينما الممثل الجالس هو الوحيد الجالس، كان الجالس أكثر تأكيدا ليس بسبب المستوى وإنما بسبب التناقض.

[1] محمد عبد الرحمان الجبوري، عادل كريم سالم و عصام عبد الأحد، مستويات توظيف الموروث الشعبي، مجلة كلية التربية الاساسية، جامعة بغداد، كلية القنون الجميلة، العدد 59، 2009، ص 685.

3) الحجم والكتلة:

يتمظهر الحجم بشكل السطح و له طول و عرض و عمق، و ليس له وزن حقيقي بل تختص كتلته بالوزن الظاهري، و يحدد مقدار الحيز الذي يشغلة الحجم من الفراغ، و يمكن انتاج هيئات فراغية اولية منه. بحيث يوجد أهمية للعلاقة بين وضع الأحجام و الفراغات مع بعضها سواء كان داخلها او حولها والتي تحدد كلها لذلك الجسم طابعا متميزا، ويصبح الشكل هو النظام او التنظيم، مرتبط بالرؤية التي وضعها ولابد لكل شكل مادة تقيمه ووسيلة للإحساس به، وتراعى في تشكيلها خواصها ومواصفاتها وملمسها، كما ان هذه المادة يمكن ان تكون على شكل كتل.

كما يقارن الانسان الاجسام بأحجام أخرى و يكون ذلك دائما نسبيا وبدون وعي، فقد يعتبر الأشياء صغيرة او كبيرة لارتباطها نسبيا بأجسام أخرى. يتميز الحجم بالنسبية وفقا لكبره او صغره داخل العمل التصميمي، فعندما نقارن الأشياء بأحجامنا، تبدو تلك الأحجام كبيرة او صغيرة قياسا بأحجامنا، و في العمل التصميمي يتم معاينة الأحجام نسبة الى الحيز الذي تشغله في الفضاء التصميمي[1]. أما الأحجام في التشكيلات و التكوينات داخل المكان المسرحي، فقد تقارب بعضها البعض، كما أن كلا من الحجم والشكل، يتضمن تنظيما بواسطة كل ما تحتويه خشبة المسرح، وقد أكد علماء النفس أن الإدراك السريع والجيد يكون من مميزات الأحجام والأشكال التي تتوفر فيها البساطة، الرتابة و الاستمرارية.

و يشترط أن يتوفر في الشكل الواحد تلك الميزات السابقة الذكر للحفاظ على اهتمام المشاهد و جذبه، و كذلك لتدعم استمرارية الفكرة التشكيلية، وقد نجد أن اغلب الأشكال الهندسية تتوفر على هذه الخواص الثلاثة، فالمخروط و الشكل الكروي و المكعب من الأشكال التي لها خصوصية

[1] David Alaure, op. cit, p.147.

النظام والبساطة والاستمرارية، فهي إذن سهلة الإدراك، كما أنها من الأشكال المنظمة، أما إن غابت هذه الخصائص عن هذه الأشكال وتعقدت فتكون غير مألوفة للمشاهد وبهذا يصعب عليه إدراكها ويحس بالضجر و القلق.

و في سياق تلقي المشاهد للحجم داخل الإطار العام للعمل المسرحي، فيؤكد كل من انوار علي علوان و عباس القرة غولي، أن للحجم القدرة على إثارة الإحساس بالحركة، ففي الأعمال الفنية ثلاثية الأبعاد فان من الممكن إدراك الحجم. أما في الأعمال الفنية ثنائية الأبعاد فأننا لابد أن ننمي ذلك الإحساس من خلال تأثيرات الملمس واللون والضوء والظل ومن خلال إدراك الأشكال القريبة أو البعيدة في العمل الفني والتي ترتبط جميعها بالحجم وإظهار الحركة فيه[1]. وتختلف كتل و أحجام مجموعات الكتل (ممثلين وديكور) داخل المكان المسرحي تبعا لمكان وضعهم على الخشبة و طريقة تنظيمهم. فالمنظومة التشكيلية الموضوعة في عمق منصة التمثيل تحمل كتلة اقل من المجموعة الموضوعة في المنطقة الأمامية للمنصة. كما تظهر الكتل البعيدة عن مكان تواجد الجمهور أكثر ارتفاعا من الكتل القريبة وان كانت متساوية، فكلما بعد الشكل عن بصر المتلقي صغر حجمه وفي حالة اقترابه من المتلقي وضحت صورته أمامه، فزيادة حجم الشكل يعين لنا منظرا اقرب من الأشكال الأخرى بينما تقليل الحجم يبين لنا إن الأشكال أبعد.[2] وان كانت كتل قاتمة وفاتحة ومتجاورة، فالعين تتخيل وجود كتل مجسمة ثلاثية الأبعاد حيث يبدو الجانب القاتم على اليسار فوق مستوى النظر كذلك بالنسبة لدرجات السلم .وتتميز الأحجام التي تحمل تفاصيل أكثر بوزن أكثر من تلك التي تتصف بتفاصيل اقل.

[1] انوار علي علوان عباس القرة غولي، ضياء حمود محمد الاعرجي، جماليات اللون و الحركة في الفن البصري. مجلة جامعة بابل. العلوم الانسانية. المجلد 20. العدد 3 . سنة 2012. ص 11.

[2] عباس جاسم الربيع، التباين اللوني ودوره في إظهار الحركة في الفن البصري، مجلةنابو للبحوث و الدراسات، العدد 05، جامعة بابل العراق،2010، ص 03.

كذلك تحتوي الكتلة و حجمها على خصائص وردود عاطفية معينة للمناظر المسرحية، فالكتل الضخمة و الكبيرة تعطي إحساسا بالجبروت و السيادة و القوة، بينما تعطي الأجسام ذات الكتل و الأحجام الصغيرة المتماسكة إحساسا بالصرامة و الانضباط والصلابة.

تتميز الأشكال و الكتل في الفنون التشكيلية المجسمة بالحجم، أي يمكن إدراك أبعاد الطول والعرض و العمق، كما تتوفر على فراغات تحتوي حجم الأشكال، فالمكان في الفنون ذات البعدين وهمي، يعتمد على الإيحاء و الإيهام بالبعد الثالث، فهو سطح مستو، يرسم الرسام عليه وهو مقيد بالحجم ونسب السطح الذي يتعامل معه، إذ يضع أشكاله بحيث تشغل مواقعها في هذا الإطار، ففي اغلب الأعمال الفنية التشكيلية نجد مساحة أو حجم له فاعلية السيطرة ، وهذه الفاعلية ليست مجرد قانون نضعه لها، بل هي تختلف في لونها أو مساحتها وأهميتها في الحركة الشاذة عن باقي عناصر التكوين وحركته[1].

4) اللون:

اتخذ اللون في حياة الإنسان منذ البدايات دورا مهما، فارتبط بالنشوة و الضجر وقد أخذ دلالات ومعاني بحسب علاقته، فكان لون الدم في رسم الحيوانات على الجدار له ما له من اللذة و الفرحة بعد التغلب على الحيوان و افتراسه و في المقابل كان اللون الأحمر رمزا للألم و المعاناة بعد الإصابة بالجروح و النزيف.

واعتبر اللون وسيلة هامة للتعبير والإدراك و التأثير في المجال المسرحي، فوجود اللون في العروض المسرحية و الاشتغال عليه كعنصر تشكيلي خلق شعورا بجماله، و تعلقا به خاصة انه موجود في كل تفاصيل الحياة. و للون في المشاهد المسرحية تأثير نفسي كبير في عواطف

[1] فرج عبو، علم عناصر الفن ، ج2 ، دار دلفين ، ميلانو ، 1982 ، ص673 .

الجمهور، فيمكن أن يرفع اللون أو يخفض أو يهدئ أو يثير شعورنا الروحي[1]. و لهذا، فان المخرج السينوغراف يستعمل الألوان بمراعاة الفكرة والموضوع الذي سيعبر عنه، فالألوان لها دورها في العمل المسرحي كما للخطوط والأشكال و الأحجام، فهو يضيف عنصرا آخرإلى تركيب العمل الفني الكامل[2]، و يخلق إيحاءا بالكتلة و الشكل، وبهذا يحدد اللون الشكل عن طريق وضعه في امتداداته النسبية التي تخلق الإيهام بالشكل ذي الأبعاد الثلاثة و اللون يحمل الشكل مباشرة، بغض النظر عن الضوء و الظل.

يعتبر اللون مظهرا مهما للتعريف باي شكل محسوس، من خلال الصفة المتشكلة فيه، نتيجة لتفاعل الضوء مع المسطح و انعكاسه على شبكية العين، و يعد اللون الخاصية التي تميز الأشكال و توضحها في الطبيعة، فلقد ارتبط اللون بحياة الإنسان منذ بداية مشوار حياته وقد دخل في صميم حياته الفكرية والفنية والمادية و النفسية أيضا. كذلك ارتبط باللذة والألَم وقد اتّخذ عدّة دلالات ومعاني حسب موقعه من تجربة الإنسان أو الفنان وتأثيرها النفسي عليه، فمن تجربة الإنسان القديم في رسم الحيوانات على الجدار كان لون الدم يعني له اللذة والمنفعة والانتصار على الحيوان لكن عندما كان يُدافع عن نفسه أمام الحيوانات المُفترسة ويُجرح وينزف دمه كان يعني له اللون الأحمر تجربة ألَم ربما تؤدي إلى الموت[3]. فللون في المسرح مدلولات حسية عديدة تثير أحاسيس مختلفة و كذا معاني و دلالات معينة، فيعتبر وسيلة هامة من وسائل التعبير والحس والإدراك وهو مساهم في تقدير المسافات و الأشياء وحجومها.

[1] النعيمي أسيل عبد السلام، الفضاءات الداخلية لقاعات العرض في متاحف مدينة بغداد - دراسة تحليلية ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم التصميم ، 1999 ، ص 78.
[2] ريد هربرت، معنى الفن، ص 34
[3] شكري عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 71.

من خلال ما ذكر، نستنتج أن اللون ليس ملموسا، و إنماإحساس بموجات كهرومغناطيسية تشكل الضوء، تستقبل الأعين هذه الموجات و تقوم الأدمغة بتحويلها إلى ما نسميه بالألوان. فهو خبرة سيكولوجية تحدث نتيجة تأثير الإشعاعات الضوئية المختلفة في طول موجاتها على الخلايا العصبية الموجودة في شبكية العين[1]، بحيث تؤثر في نفسية المشاهد، فالأحمر إثارة والأزرق هدوء، وإذا طغى لون واحد في العمل فأنه يحدد صفة الانفعال والحالة التي يكون عليها الفنان وكذلك فإن الفنان عندما يضع تشكيلا للألوان التي سوف يستعملها فإنه بذلك يراعي الفكرة والموضوع الذي سيعبر عنه، فالألوان لها دورها في العمل الفني كما للخطوط و الأشكال والأحجام.

وللاشتغال على اللون يراعي المخرج السينوغراف ثلاث عناصر لضبطها، ويذكرها عبد الحميد شاكر ويقول، بان اللون يتميز بثلاث خصائص و هي : "الصبغة ويقصد بها الخاصية التي تميز أحد الألوان عن غيرها فنقول مثلا لون أخضر أو أحمر، والخاصية الثانية هي النغمة أو الإضاءة وهي تشير إلى درجة الإضاءة أو العتمة في أي لون، والخاصية الثالثة وهي التشبع أو الكثافة فكلما كان اللون أقوى وأكثر إشعاعا ونصوعا كان ذلك دليلا على شدته وكثافته وتشبعه"[2]. فالصبغة يقصد بها مصنف اللون و الخاصية التي تميز الألوان عن بعضها كالأخضر من الأحمر و يقاس بطول الموجة. و يكمن هذا المفهوم عند مشاهدتنا لمسطحات ذات ألوان مختلفة فيتم التمييز على أساس خاصية كل لون و صبغته و درجة لونه. أما بالنسبة للنغمة و اللمعان، فتعني درجة الوضوح لكمية الضوء المسلطة على السطح. و يتأثر نصوع آو لمعان الضوء بعدة عوامل منها الموجات الضوئية الساقطة على عين المشاهد. تتمثل الخاصية الثالثة للون في التشبع

[1] نجاتي، محمد عثمان، الإدراك الحسي عند ابن سينا، ط2، دار المعارف في مصر، القاهرة، 1961، ص 119.
[2] عبد الحميد شاكر، التفضيل الجمالي – دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، او العملية الإبداعية – في فن التصوير، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص 260.

و الذي يقصد به الصبغة و درجة بقاءها كاللون الأصفر الفاتح الذي يميل الى البياض و كذلك نعتبر اللون الوردي لونا أحمرا غير مشبع. و يرتبط اللون القاتم و المضيء بلون الشكل و قيمته السطحية، تبعا لعملية و نظام يؤخذ فيه التوافق و التباين و التوازن بين المسطحات، و ذلك بالتحول و التدرج و التوليف و التعاقب بين الفاتح و القاتم منتجا إحساسا بالجمال في الشكل.

يعتبر اللون من العناصر المهمة في الفن المسرحي، وقد تتعدد استخداماته بين عمارة المسرح كمكان للعرض والسينوغرافيا التي تدخل في تصميم مكان الحدث الدرامي، ولكنها تتحد على أهميته في إبراز شكل المساحة. فالشكل لا يمكن أن يوجد بغير اللون، فلا يمكن تمثيله و ملاحظته من دون أن يتسم بلون ما، ولا يمكن رؤيته إلا إذا كان موجودا، ومن خلال التضاد بين الألوان يبرز الشكل. و عن لوحة الجورنيكا تقول عبيد: "فقد استطاع عبر مشتقات اللون الأسود و الاستفادة من التناقض ما بينه و بين الفجوات البيض ان يخرج بإيحائيةمأساوية مدهشة"[1].و هذا لانعكاس أشعة الضوء من قبل الأجسام ما يخلف إدراكا للون محدثا إحساسا بالضوء و اللون في الدماغ. و يتلخص هذا الإدراك للألوان في ثلاث عوامل وهي: درجة شدتها، تشابه المساحات فيما بينها و عامل الحركة، أين نجد أن الجسم الموحي بالحركة يجذب أكثر من الساكن. وللون في الرسم أيضاً أثره بوصفه عاملاً وسيطاً في الإيحاء بالفضاء والحركة، وكذلك أثره في نفس المشاهد، فلقد استعمل الفنانون خاصية القرب والبعد التي توحي بها الألوان لتأكيد البعد الفضائي في لوحاتهم فرسموا مثلا أشكالا في المُقدمة بألوان حارة وأشكال الخلفية باردة.

واللون من العناصر المُهمة في تشكيل العمل الفني واختياره يدخل ضمن أسلوب الفنان، وقد يستخدم الفنان لوناً قريباً إلى نفسه ويجعل هذا اللون سائداً في اللوحة. فللّون دور إلى جانب الخط

[1] كلود عبيد، الفن التشكيلي .. نقد الابداع وابداع النقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، 2005، ص 25.

وتظهر قوّته وتنوّع درجاته في العمل الفني[1]، فالانتقال من الألوان الباردة إلى الحارة يعطي حركة نحو الخارج، في حين يعطي التحكم في قوة الألوان إيهاما بالمسافة في الفضاء. ويعطي اللون إحساساً بالحركة مثل ما في التدرجات اللونية المنسجمة، ويرتبط تأثيره والسياق الذي انبثق منه، فالأزرق مثلا في اغلب الأحيان قد يعني اتساع العالم أو رمزا للسماء، في حين يرتبط اللون الأحمر من جهة أخرى، بالعنف والمعاناة. وللألوان في فن الرسم أثرها في ذات المتلقي، فهي تتصف بكيفية وجدانية (أو صبغة عاطفية) لدرجة أنها أحيانا قد تنطوي على قوة مغناطيسية، أو قد تكون ذات دلالة أو قدرة تعبيرية[2]، فالألوان هي جميلة في ذاتها وهي محملة بطاقة تعبيرية مؤثرة في النفس البشرية للتعبير عن موضوع معين.

و يعتمد اللون في جذب الانتباه داخل الفن البصري على عنصر التباين الذي يتضاعف بازدياد شدة التضاد، و يعتبر كل من التباين و التضاد و التدرج من محققات القيم الجمالية و الواقعية و الحيوية. فيوظف التباين لتمييز الأجسام عن بعضها من جهة. و من جهة أخرى، فإنها تظهرها و تميزها عن الأرضية التي تحملها، لأن إدراكنا يعتمد على التباين،فلولاه لما تمكنا من رؤية الأجسام المحيطة بنا. وقد يمكن الإفادة من هذه الخاصية في انجاز أعمال الفنون البصرية التي تعتمد على فكرة موضوعها تحقيق الإيهام بالحركة، من جراء استغلال كامل العلاقات اللونية التي يأتي فيها هذا الاستخدام منسجما مع الأشكال والعناصر الموجودة ضمن الفضاء المقرر لها[3]. بالإضافة إلى إمكانية الاشتغال على عنصر السيادة التي تدعم الفكرة و الموضوع للفنان داخل الإطار العام.

[1] عبد الغني صبري محمد، البحث في الفراغ ، جامعة الكوفة ، مطبعة جامعة بغداد ، د. ن. ، 1979 ، ص 18.
[2] ديوي جون، الفن خبرة، تر: زكريا ابراهيم، مراجعة و تقديم: زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة 1963، ص 208.
[3] عباس جاسم الربيعي، التباين اللوني ودوره في إظهار الحركة في الفن البصري، مجلة نابو للبحوث و الدراسات، العراق، 2010، ص 4.

كما يمكن للون أن يكون وسيلة نافعة للمخرج السينوغراف لغرض التأكيد او الاتزان على منصة التمثيل. فالألوان الفاتحة تبدي نوعا من الاتزان أكثر من الألوان الغامقة وبقدرة انجذاب أكثر، فلون قطعة من الديكور بلون فاتح يبدي توازنا مع مجموع القطع المتبقية بلون غامق كما يعطي تأكيدا بوضوحه داخل المنظر. ونجد أن التأثير نفسه إذا ماوضعت قطعة باللون الغامق و البقية باللون الفاتح.

وللون في المسرح وظائف مختلفة، فهو يشد انتباه الجمهور في العرض من خلال التباين الذي يعتمده في الفن التشكيلي، بحيث تتصاعد شدة جذب الانتباه بازدياد حالات التضاد المستخدمة في اللون، بالإضافةإلى القيم الجمالية وإضفاء الواقعية والحيوية وخلق التأثيرات النفسية الفاعلة، من خلال علاقاته المتعددة والتي من ضمنها التباين والتضاد والتدرج.

6) الضوء و الظلال:

استخدم المسرح الضوء لكونه مصدر نور يسقط على المسطحات والأجسام، فالمنطقة المضاءة في خشبة المسرح عادة ماتكون أكثر قيمة من المنطقة المظلمة، فبهذا نكون قد اقتربنا من الأسود وبالتالي التدرج نحو القيمة الأقل ضوءا. والظل هو ما يفرزه الضوء من خلال ما تحجبه الأجسام والديكورات على الخشبة، والضوء من خلال حضوره و غيابه يلعب دورا على الالوان من حيث تفتحها و عتمتها، فمحتوى خشبة المسرح تتأثر بمصدر الضوء وعتمة الظل. ويلعب الضوء دورا هاما في الرؤية و الإبصار، فلولاه لما استطعنا رؤية الأشياء بوضوح وبواسطة الظل المحيط بها نستطيع تحديد أشكال الأجسام.

يحقق المخرج السينوغراف بالضوء ما لا يمكن تحقيقه بأية وسيلة أخرى للحصول على التأكيد و التباين. فقد يحتاج إلى الضوء و بدرجة معينة لإظهار الأشكال و الأجسام أو يستعملها المخرج

السينوغراف، للتأكيد على حالة المشهد السيكولوجية. فهو يضيف ميزة أخرى و هي تحقيق التأكيد و التركيز، كالإيهام بالزمان و المكان و كذلك المؤثرات الفنية و الجمالية. فالضوء يكشف عن الشكل و هو التعريف الأول للشكل، و أن الضوء كعنصر من عناصر التصميم يجب ان يدرس في ثلاث طرق مختلفة: الأولى بوصفه ضوءا حقيقيا يكشف عن الشكل، الثانية ضوء له تصميمه الخاص، و الثالثة: ضوءا مؤثرا في الاشكال[1]. هذا يعني ان وظيفته إبراز خصائص الأجسام و طبيعتها و يوضوحها.

ويذكر هربرت ريد في مجال الرسم و التشكيل كلا من تيسيان و تينتورينو و كورجيو في ايطايا و في رمبراندت في الشمال، كيف تمكنوا من استخدام سيطرتهم الكاملة على توزيع الضوء و الظلال لأحداث تأثيرات مضمونية و جمالية. بما يعني ان تصميم الصورة يتحول الى تصميم للضوء و الظل، حيث يستغل كلا منهما لأقصى حد و عن قصد لأحداث نوع من التناقض[2]. فالظل يتوزع على سطوح الأجسام و يزيدها غموضا في معالمها، لذلك فان الضوء يحقق قدرة كاملة لتداخله في عمليات البناء الشكلي.

وتختلف تعاملات المادة الفيزيائية (الديكورات) المشكل عليها العرض المسرحي مع الضوء حسب خصائصها الثلاث: النفاذية، الامتصاص و الانعكاس. ويعود ذلك الى شروط أخرى وهي: نوع المادة، لان المادة على اختلافها لها خاصية في تعاملها مع الضوء، فالخشب عند اضائته يختلف عن تسليط نفس الإضاءة على شكل آخر زجاجي او ورقي. و الخاصية الثانية هي ملمس هذه المادة، و حالة سطحها الذي يتغير في تعامله مع الضوء من ملمس خشن الى ملمس رطب و لزج. أما اللون فانه يحقق تاثيرا قويا من خلال زيادة المغايرة بين درجة الفاتح و الغامق و زيادة

[1] كريم رشيد، مرجع سابق، ص 164.
[2] ريد هربرت، مرجع سابق، ص 34.

الإحساس بالحركات[1]، فللون علاقة في كمية امتصاص او انعكاس الضوء على سطحه. وترتبط كذلك بإبعاد الضوء والتي تتعلق باللمعان و التشبع. يعني اللمعان كمية الضوء المنعكسة من اللون و هذا يعطينا عددا اكبر من الألوان و تدرجها و مشتقاتها، كما يمكننا التطرق إلى اللمعان الكامل لمصدر الضوء ذاته او عن اللمعان النسبي للضوء، الذي تعكسه الأسطح، إما التلوين فيتمثل في اختلاف الألوان للضوء، فنجد الأحمر و الأزرق و الأخضر... الخ.

ومن جهة أخرى، يجب مراعاة تعامل الأسطح مع الأضواء الملونة المسلطة عليها. فإذا كان السطح ذو لون محايد، فيأخذ هنا تفاعلا مع لون الضوء، اما اذا كان السطح ملونا، أي بألوان مختلفة، فهنا نتعدى هذا إلى طول الموجات الضوئية وكذلك القوى العاكسة للسطح. حينما يستخدم اللون، فان الضوء لا يمكن أن "يمثل بواقعية" إلا عن طريق امتصاص لمعانه الكامل بواسطة كمية معينة من اللون الأسود، لكي نحصل على نقيض الظل[2]. يعتبر التشبع من إبعاد الضوء، فهو النقاء النسبي في التلوين الضوئي، و يتمثل هذا جليا في إحساسنا بالمقارنة بين الأضواء الملونة و الغير ملونة، ويمكننا التحكم في التشبع اما بإضافة ضوء لا لوني او بإضافةإضاءةبأطوال موجات تكميلية.

يستخدم الظل والظلال في المسرح لتسهيل فهمه من خلال التعبير عن البعد الثالث للعمق وعن شكل السطوح وتحديدها إذا كانت منبسطة أو مستديرة أومائلة أو رأسية، ولو أن المسرح فن ثلاثي الأبعاد. ويعتمد الظل على اتجاه الضوء في التصميم، كما ان للظل فاعلية مؤثرة في التكوين فهو

[1] Arnheim, R : Art and visual perception, university of California, press, USA, 1969, p323.
[2] ريد هربرت، مرجع سابق، ص ص 32،33

يحقق الواقعية و الوضوح للرؤيا بحيث نستطيع ان نحس بمعالم العناصر المرسومة[1]. وهذا أيضا في مناظر التخطيط والمسقط الرأسي يرى اتجاه الضوء كخط قطري لمربع وتكون زاوية اتجاه الضوء 45 درجة، ان يكون الظل هو أحد نتائج انتشار الضوء في خطوط مستقيمة، ويطلق تعبير الظل على احتجاز النور عن منطقة ما، بوجود حاجز معتم يعترض مسار موجات هذا النور (الضوءالمرئي) القادم من أحد مصادر الضوء في اتجاه واحد. وإذا تعرض أي جسم للإشعاع الشمسي (الضوءالطبيعي)، فان الجانب المعرض مباشرة للشمس يكون مضيئاً، أما الجانب الآخر من الجسم الذي ليس في مواجهتها، فيكون واقعاً في الظل.

فالظل يوضح الحدود التي تفصل درجات اللون الفاتحة و الداكنة، و يحدث عن طريقهما التباين والتدرج. فإذا كان هناك خط واضح صريح بين منطقتي الإضاءة والظلال فهناك تباين، وبالعكس فانه لو تداخلت مناطق الظلال تداخلاً تدريجياً في مناطق الإضاءة فهناك تدرج[2] . وينضم كلا من الضوء و الظل الى اللون و الملمس في التأثير من خلال إدراكالأجسام البعيدة و القريبة في العمل الفني.

[1] شيماء كامل الوائلي، العلاقات التصميمية و دورها في تحقيق الانتباه لاعلان المجلة انموذجا، مجلة الاكاديمي، بغداد، 2006، ص 160.

[2] عبد الفتاح رياض، مرجع سابق، ص 122.

ثانيا: أسس التشكيل في العرض المسرحي:

1. الاتزان:

الاتزان هو تساوي القوى المتعاكسة، فهو تعادل بين عناصر التشكيل إما بين الأحجام من حيث الوزن او بين الضوء و الظل أو بين مساحة الأشكال، فهو يتحقق في الفنون إذا تساوت أو تناسبت عناصره من نقاط و خطوط و أشكال و ألوان. **و**هو القاعدة الهامة في توزيع المساحات و الفراغات والأشكال و الأجساموالأحجام وما إلى ذلك من عناصر، وهو يتحقق من خلال توزيعها و طريقة صياغتها. فالشكل دائما يتجسم بفعل المادة على هيئة عمل فني وهو ترتيب معين للخطوط والألوان والأضواء والظلال وكيفية معينة لوضع الأجزاء في تناسق خاص واتزان[1].

ويعرف الاتزان بأنه التحكم في الجاذبية المتعارضة عن طريق الإحساس بتعادل عناصر وأجزاء العمل الفني أو تعادل بين القوى المتعارضة أو المتضادة، والتوازن هو ضرب من الوزن ، فهو بمثابة توزيع الأثقال بالنظر إلى الطريقة التي يؤثر بعضها في بعض[2]. ويمكن احساسه من وجهة نظر المتفرجين بحيث يكون مسألة وزن ضد وزن، فعند فتح الستارة او تغير في المناظر المسرحية، يميل المشاهد عفويا الى تقسيمها الى نصفين، كما يذهب الجمهور إلى موازنة كلا القسمين من الخشبة، وعدم تحقيق هذا التوازن يؤدي الى قلق و تشتت لدى الجمهور.

فالاتزان على المنصة من الخصائص الأساسية التي تؤدي دورا هاما في تقويم العمل المسرحي والإحساس براحة نفسية حين النظر إليه، و يعتبر الاتزان كمفهوم تشكيلي، العلاقات بين الأوزان الحركية المعادلة للعناصر الموظفة في اي تركيب زخرفي، و يمكن الإحساس به من خلال تنظيم

[1] برتليمي جان، بحث في علم الجمال، تر : انور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، 1970، ص 237.
[2] ديوي جون، مرجع سابق، ص 262.

أجزاء التصميم".[1] كما يمثل عنصرا تنظيميا فاعلا للعمل الفني، فيعتبر صفة تبحث عنها الأعمال الفنية كونه من العوامل الهامة التي تلعب دورا هاما في تقييم العمل الفني. فمن الأساسيات الفروض توفرها في العمل الفني هو التمتع بصفة الاتزان، كتوازن المساحات و الأجسام و الأوزان والألوان، ولكي يتحقق هذا، فلابد من أن يكون للعناصر المكونة للعمل الفني اتزانا، فإذا ما قوبلت احجام بكتل معينة او مسطحات بسعة معينة من جهة، فلابد ان تقابلها في أحد جوانب العمل الفني عناصر بالوزن نفسه وإلا أنتجت شعورا بأن العمل غير مستقر أو غير متوازن، وهذا مايوجب تحقيقه في كل العناصر لتحقيق التوازن.

فليس من الضروري بذل الجهد لغرض تحقيق توازن كما هو معروف طبيعيا اي توازن نفس الوزن، بل يتعدى ذلك الى إمكانية تحقيقه ركحيا بواسطة الاشتغال على عناصر تشكيلية عديدة، فيمكن ان نجد ان ممثلا واحدا من جهة قدي يحقق اتزانا مع مجموعة من الممثلين من جهة أخرى، وهذا ايضا ينطبق على الأعمال الفنية من ناحية اللون، فاذا كان اللون متعادل في كل االجانبين، توازن العمل الفني للمشاهد، وعكس ذلك بالنسبة لاختلاف اللون، كما ان لوزن اللون و سعة المساحة علاقة عكسية. فاذا كان هناك لون أحمر بشدة اي قاتم فهذا يتناسب بالمقابل مع مساحة اكبر سعة من الأولى ولكن بلون احمر اقل درجة من الاول. فلابد ان يكون اللون الاحمر القاتم أصغر مساحة من اللون الاحمر الفاتح لهدف وضع اتزان عند المشاهد. اما التوازن في اللون، فقد جعل الالوان تحتل مساحات كبيرة في الفراغ، تعطي الجمالية والتناسق في توزيعها بعلاقتها بعضها ببعض. اما من ناحية توزيع الكتل فقد تعطي وحدة لونية منسجمة وقيمة ضوئية وتوازنا في

[1] محمد على علي علوان، جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، اطروحة دكتوراه، كاية الفنون الجميلة، بابل، 2006، ص 102.

التوزيع[1]. ولكن يجب الإشارة إلى ان الجمهور لا يصر على التقليدي الطبيعي بقدر ما يصبوا الى التوازن الفني، وهذا ما يختص به المخرج السينوغراف من خلال تشكيله لعرضه فوق الخشبة.

وبحسب رياض عبد الفتاح، فإن التوازن على أنواع، فقد يكون محوريًا، أي وجود قوى متماثلة في كلا جانبي الصورة، أو مركزيًا وفيه يتمثل عنصران أو أكثر حول مركز الصورة الذي يمثل النقطة الفاصلة بينهما أو يكون التوازن مستترًا وفي هذا النوع لايتفق شكل أو لون العناصر على جانبي الصورة المشهدية، بل نشعر فقط بتعادل القوى بين نصفي الصورة[2]. و نرى تفسير ذلك، ان الاتزان هو تناغم عناصر التكوين في تاليف الوحدات العضوية البنائية، سواء أكانت في سياق تماثلي في الشكل و اللون او تنافري تناقضي غير تماثلي، في سياق مضموني موضوعي، لاثارة عين المتلقي. او تكون شاملة تجمع كلا النوعين: تماثلي وتناقضي. ففي الاخير ان التوازن هو احساس متولد عن عناصر البناء و علاقتها في النسق العام[3].

فالاتزان التماثلي وهو ذلك الذي تتعادل العناصر فيه في كلا الجانبين فيكون كل منهما كمرآة عاكسة، فمن خلال هذه القاعدة نجد ان كل الأجزاء مرسومة حول النقطة المحورية ويسمى بهذه الطريقة متوازنا إذا كان مقسما إلى أجزاء متساوية في المظهر، ويسمى هذا بالاتزان المحوري و الذي يعني التحكم في الجاذبيات المتعارضة عن طريق محور مركزي واضح[4]، وعلى الفنان أن يرتب عناصر موضوعه بحيث تكون على بعد متساوي أو متناسب من النقطة المحورية حيث تستقر العين وترتاح.

[1] سامي ابراهيم حقي، مرجع سابق، ص ص 41، 42، 43.
[2] رياض عبدالفتاح، مرجع سابق، ص ص 111، 113.
[3] عبد الكريم رشيد، مرجع سابق، ص 149
[4] روبرت جيلام سكوت، اسس التصميم، تر: عبد الباقي محمد ابراهيم و محمد محمود يوسف، دار النهضة مصر للطبع و النشر، مصر، 1980، ص 54.

أما الاتزان شبه التماثلي أو ما يسمى بقاعدة التعويض أو المعادلة هو توازن عناصر. إذ لا يعني بالضرورة أن تكون العناصر متساوية في الكتلة و اللون بل أن تكون متعادلة مع بعضها البعض، فإتزان شكلين: احدهما بحجم كبير و الاخر صغير يعني ان يكون الاول باقل بعد عن المحور من ذاك الجسم ذو الحجم الصغير، فالمخرج المسرحي يستفيد من نقطة الانطلاق هذه ليوازن الكتلة الكبرى مع الكتلة الصغرى والمساحة قاتمة اللون مع المساحات الأخف لونا[1]، وهذا ما يشبه بالضبط تواجد طفلان مختلفي الوزن و الحجم على ارجوحة، حيث يبتعد النحيف عن المركز مقارنة بالضخم حتى لا يختل التوازن.

ويعتبر هذا الاتزان الفني أكثر تأثيرا و قوة من الاتزان المتماثل التناظري لأنه يدفع المشاهد الى المثاقفة و الاستنتاج و القراءة باعتباره أقل وضوحا وغير صريح. ويطلق على هذا النوع من الاتزان بالاتزان المستتر وهو بعيد عن التماثلات بين الاشكال و الألوان داخل طرفي الصورة او العمل الفني ككل. والحكم على توافر الاتزان المستتر يستدعي توفر إحساس فني وهذا النوع هو المتداول في اغلب الرسومات و اللوحات التشكيلية الحديثة. كما نجده يعطي الفنان حرية في التعبير أكثر مما يسمح به التوازن المتماثل، ولذلك نقول أن التوازن المستتر هو التوازن الذي لا تحكمه قواعد محددة و ثابتة ، بل هو شعور حسي يتأجج في نفس الإنسان عند مشاهدته الأعمال الفنية.

و يعتمد هذا النوع من التوازن غير الملحوظ على نظرية الروافع التي تجعل التوازن بين الأثقال متوقفاً على حجمها و بعدها أو قربها من نقطة الارتكاز. فالصورة تظهر متزنة إذا كانت كل عناصرها موزعة توزيعاً متعادلا أي يسيطر على توزيعها قانون التعادل. تنزع مفهوم التوازن "بحيث

[1] رمزي العربي، التصميم الجرافيكي، ط 1، دار اليوسف للطباعة والنشر والتوزيع، 2005، ص 83.

لم يعد مقتصرا على ذلك النمط المحتكم الى نظم التماثل (السيمترية – التناظرية) الذي يضمن تشابهات و توازنات موضوعية في الحجم و المساحة و التكوين و الاتجاه حتى تبدو أطرافالإنشاء الفني و كانها تماثل عياني متطابق[1]، فعوامل التجمع و التفريق، و القاتم و الفاتح و الظل و النور و القوة و الضعف، يتم توظيفها بشكل يريح الرائي و تشعره بتوازن العمل، فأن تجمع مثلا القاتم في جانب و تترك بقية الصورة فاتحه فهذا بلا شك يخلق لديك إحساسا بعدم التوازن، و بالتالي يؤدى إلى فقدان العمل الفني احد أهم ركائزه الأساسية. و لا توجد قواعد أساسيه أبدا لخلق التوازن.

2. الحركة:

تتضمن الحركة في الفن صفات تختلف بين الفن ثنائي الأبعاد و ثلاثي الأبعاد، فنجدها فيزيائة مادية ملموسة في الفن ثلاثي الأبعاد اي تظهر واقعية و طبيعية، بحيث نجدها مضمرة باطنية في الفن ثنائي الأبعاد، وهذا لان العناصر البنائية تظهر موهمة للحركة اي تغيب الحركة الفيزيائية و يكون الايهام هنا مركزي او عكسي منفتح للاتجاهين، كما يعتبر الضوء والعمق عاملان أساسيان في الوهم بالحركة والتحريك.

أصبحت الحركة في المجال المسرحي ما يحدد متعته وانطلاقته، ويتحقق هذا بتآلف وتناغم مجموعة الوحدات البنائية التي تحقق حركة داخل بنية التكوين لكسر الملل و الضجر و خلق المتعة و الحيوية داخل العرض المسرحي وكذا لانتاج النشاط و التجدد. فيحبذ المتفرج الأعمال التي تحتوي على أكثر من حركة في وقت واحد بحيث تؤثر الحركة في عملية التلقي، ويقصد بالحركة تلك التي تشتغل على حركة الخطوط، والألوان والأشكال.

[1] عبد الكريم رشيد، مرجع سابق، ص 148.

لا يمكن ان نحضر عرضا مسرحيا بدون ان نشاهد حركة فوق الخشبة، فهي تبقى مستمرة ولا تتوقف اما من طرف الممثلين او الديكور او الخشبة ككل في بعض انواع معمار المسارح، فالحركة في المسرح مرتبطة بدافع الفعل المقدمة في النص وهي التي تجعل كل ما يتواجد على الخشبة بطريقة اعتيادية كما في الحياة اليومية وفي حركة غير اعتيادية نشعر من خلالها بالمبالغة او تستمد مصدرها من تيار فني معين. ولشرح ماسبق على القارئ العودة لمسرح البانتوميم ويرى تلك الحركات الكثير و بتفاصيل مجهرية لحركة الممثلين و السينوغرافيا كلها.

فكما لحركة الإنسان في الحياة اليومية أسباب ودوافع ومن جهة أخرى تعتبر وسيلة لبلوغ اهدافه اليومية فان للممثل المسرحي وديكوره (المكان الدرامي) مبررات يستمد منها الحياة للمسرحية و سيرورتها، فالحركة علامة الحياة و الجمود ممات. والمسرحية بلا حركة تعني الجمود و تعني الملل[1]. ونجد المخرج يؤسس لحركة في المسرحية تؤدي وظيفتها وتجيب على متطلبات الدور و المدرسة الإخراجية و كذا الرؤية الفنية مع اختزال كل الحركات العشوائية و الغير منظمة التي تؤدي الى التشويش في العملية الخطابية وفق دراسة لأي حركة مقترحة من قبله. فاذا ما اعتبرنا ان المكان المسرحي هو الذي يحتوي العلاقات بين السينوغرافيا و الممثل فانه و على رأي كوردن كريج ان المسرح فن الحركة في المكان. ولكن الحركة غير المنظمة، والتي لا تخضع لمنهج لا يمكن اعتبارها لغة لمجرد انها حركة، فالحركة المدروسة و المفعمة بالدلالة هي التي يفهمها و يستوعبها المتفرج.

ونجد ان مجموع الدراسات الفنية توازت و الدراسات الاجتماعية و النفسية لحركة الشخصيات، وسارت التشكيلات الحركية للممثلين و الديكور تتماشى و نتائج البحث و التنقيب في مجال

[1] عبد الحميد سامي، حركة الممثل في فضاء المسرح، دار مكتبة عدنان، بغداد، سنة 2015، ص 7.

الحركة ووضع لها قواعد على خشبة المسرح معتمدين الى كلا النوعين من الحركة: المسافية و هي الانتقال مثلا من النقطة "أ" الى النقطة "ب" أو الوضعية والتي تسمى بالإيماءة.

تعتمد الحركة زيادة على ما اثير في عناصر التشكيل الفني عنصر الزمن فهي تقدم يحدث في آن واحد زمنيا و مكانيا، فالصور في العرض المسرحي متغيرة و متحولة على الدوام لا تبقى ثابتة الا للحظات قصيرة[1]، بحيث يتصل كل من الممثل و المكان المسرحي و الحركة بحيث لا توجد تفرقة بينهما، فأي حركة صغيرة على الخشبة تدخل في خانة التمثيل، فهي تتمثل في الدخول و الخروج و تغير المكان و الجلوس وكذا الرقص، وبالنسبة لموضوعنا – الحركة في المكان– فلا تأخذ بعين الاعتبار تلك الحركة الصغيرة لملامح الوجه.

ما يميز التشكيل الحركي داخل المكان المسرحي انه وكما ذكر البحث، يعتمد دراسات محملة بدلالات تختلف باختلاف نوع الحركات و صفاتها، فنجد انه على المخرج إضفاء حركات الى المشاهد التي تبلغ الذروة الدرامية قمتها، لينعش كل ما هو بصري وينتقل إلى إيقاع آخر يزيح به الرتابة السابقة من كم الحوارات الطويلة. فأغلب النصوص المسرحية الجيدة التأليف تعتمد الحوارات القصيرة عند بلوغ الذروة الدرامية ويأتي بعض المخرجين لإضفاء عنصر الحركة التي تبدأ بالتدريج من حيث السرعة و الكمية و الشدة الحركة الى ان يصل المشهد الى الإحساس المراد الوصول اليه.

لم تقتصر العملية المسرحية على الصوت فقط، بل رافقت حركات الجسد و ما تحمله السينوغرافيا من ديكور و إكسسوارات و ضوء، وحتى إيماءات الإنسان وصارت الحركة وسيلة اتصال الممثل بالجمهور ومخاطبته وباتت تحكم عملية الإرسال و التلقي وواكب الممثل هذا الطور ليصير من

[1] عبد الحميد سامي، مرجع سابق، ص23.

مجرد عنصر متحرك في المكان المسرحي إلى مصدر للعلامة و لغة العرض ككل وتخلصت هاته اللغة من عبودية الكلام المنطوق ومالت الكفة من المسموع الى المرئي البصري وصار الهدف عند الجمهور: "ماذا سأشاهد؟".

ينتهج المخرج بعض السلوك في تصميمه للمشاهد و ترجمته للخط الدرامي للنص الى الحركة التي تتكاتف مع عناصر أخرى لجذب الانتباه، فللإشارة الى شخصية معينة في المسرحية، يلتجأ المخرج الى تأكيده اما بتحريكه الى منطقة أكثرأهمية او تحريكه بسرعة ملفتة للانتباه، او يضطر الى تحريكه بعدما كان قد قضى وقتا طويلا في سكون. وتستعمل الحركة ايضا لجذب الانتباه الى منطقة في المكان المسرحي أو الى قطعة من الديكور، فاذا استدعى العرض القيام بحدث ما في تلك المنطقة او بمحتذات تلك القطعة من الديكور وجب على المخرج مثلا اما تحريك احد او مجموعة من الممثلين اليها او الى الديكور المراد التأكيد عليه، او بتحريك الديكور بحركة تظهر اهميته، كما يستطيع المخرج تأكيده بعنصر الضوء باعتماد تحريك مكان الإضاءة من مكان الى ذاك المراد الانتباه له.

بالإضافة الى ما سبق، يمكن للحركة في المكان المسرحي ان تؤدي وظائف أخرى تساعد المخرج في تشكيل عرضه وتكمن هاته الوظائف في الآتي:

يقوم النص المسرحي على الدراما والتي يعرفها ارسطو على أنها الفعل الذي يتطور و تتقاسمه الشخصيات، كما ينقسم هذا الفعل الى فعل رئيسي و أفعال ثانوية.وتؤثر عناصر الدراما في مبدأ استمرارية الكتلة بتوفير وسائط تغير الحركة. ولجميع العناصر الدرامية علاقة بالتحكم، حيث تؤدي الى تطبيق الجسم المتحرك التحكم الضروري لتغير الاتجاه والسرعة و صرف الطاقة[1]. ياتي

[1] عبد الحميد سامي، من المسرح الشعبي الى المسرح الشامل، دارعدنان للتوزيع والطباعة، بغداد، 2013، ص52.

الممثل لأداء الدور فيجد نفسه،بالإضافة الى ماهو منطوق انه يستدعي الفعل ان يقوم بحركات تدعم فعله و رد فعله، من خلال تعبيرات جسدية و أخرى بواسطة تعبيرات الوجه، وباللعب على الحركة و الفعل ينشئ الصراع بين البطل و نقيضه (نقيض البطل الدرامي).

وبالإضافة إلى ماتقدمه الحركة من صراع بين الشخصيات، نجدها تساعد في اظهار بنيتها الاجتماعية و النفسية و الفيزيولوجية، وتختلف حركة الشخصيات على خشبة العرض المسرحي من شخصية لأخرى بحسب ما قدم في النص من تقديم لمعايير و خصائص كل شخصية، و هنا يدخل عامل الحركة من خلال سرعته و شدته و انتظامه من مرحلة الى أخرى من مراحل التطور الدرامي للشخصية. وتجدر الإشارة الى مكانة كل شخصية و استواءها او عاهتها اذا كانت ان تؤخذ بعين الاعتبار في التشكيل الحركي للممثلين و الديكور من قبل المخرج – المصمم– للعرض.

تتنوع الحركة بحسب تنوع المسرحيات، فنجدها تختلف من التراجيديا الى الكوميديا، وانطلاقا من هذا التصنيف نجد ان المخرج في تعامله مع الحركة من مسرحية لأخرى يستثمر في الحركة لخلق جوها العام. فلا هي الحركة في مسرحيات موليير الكوميدية مثل ما تكون عليه تراجيديات سفوكليس او يوريبيدس. بالإضافة الى هذا يلعب التيار الفني أيضا دوره في الاشتغال على الحركة داخل المكان المسرحي، فتختلف الأجواء مابين الرؤية الفنية الكلاسيكية و الرمزية و الرومانسية مثلا. بحيث اذا كانت المسرحيات الكوميدية تتسم بالخفة و السرعة و النشاط نجد ان العروض التراجيدية ابطئ حركة من سابقتها بحكم الأحداث و الصراعات المبنية على الحركة و النشاط.

ويقسم عبد الكريم رشيد الحركة على خشبة المسرح الى نوعين: "الحركة الداخلية و الحركة الظاهرية"[1]. تعد الحركة الداخلية من الحركات التي يستخدمها الممثل للتعبير عن انطباع او رد فعل دون اللجوء إلى المنطوق ايا كان، وذلك من خلال حركة عضلات الوجه لتقديمه في صورة ممتلئة بالتعبير لتظهر على الخشبة ولو انها تتطلب من الجمهور التركيز على تفاصيل دقيقة للوجه او أطراف الجسم، إذ أن حركات الممثلين تظهر لنا على كل شيء، وبالعودة الى فن الإيماء نفهم أكثر هذا النوع، فهي حركة موضعية لها دلالات ومعاني متحركة، فحركة صغيرة بالأصابع قد تؤدي معنى معين يغني عن الكلام وحركة صغيرة من الرأس والكتف قد يكون لها دورها في توضيح الكثير من المعاني والتعبير عن المشاعر.

اما الحركة الظاهرية، فتفسر بالحركة التي ينتقل من خلالها موضوع ما (ممثل، ديكور، اكسسوار، ضوء) على المكان المسرحي (مساحة التمثيل) وتكمل هاته العملية عناصر التشكيل الأساسية بحيث تغير من الصورة من حين لآخر وتسهم في توزيع العناصر المسرحية المادية على الخشبة. وتحددت ملامح الحركة عبر العصور المسرحية ارتباطا بمتغيرات أثرت في بنية البيئة سواء كانت اقتصادية أو سياسية أو الميثيولوجية، أو ما تخللها ويتخللها من تغيرات طبيعية أو اجتماعية أو نفسية، وأغلب المتغيرات شكلت حركية تحمل في طياتها دلالات و معان استغلت في عملية الإخراج المسرحي وتكونت من أربع محاور: الحركة المستقيمة، الحركة الدائرية، الحركات المنحنية و الحركات المتعرجة.

[1] عبد الكريم رشيد، مرجع سابق، ص 150.

3. الايقاع و التكرار:

يستخدم الايقاع في مجالات مختلفة من الفنون و بخاصة المسرح، فهو عنصر مشترك بين الفنون المرئية و المسموعة، فالحركة تولد الشعور بالإيقاع، كما ان سماع نغمات الموسيقى تولد هذا الشعور[1]. ويعني ترديد الشيء داخل المنظر بطريقة منتظمة تتراوح مابين الوحدة والتغير. كما نجده مصدر الهام الفنان و إبداعه وهي ايضا مايترجمه من خلال عناصر العرض من حركة الممثل وتعامله مع الديكور و الإكسسوارات، بحيث يعبر عن مضمون النص ويبرز تطوره بشتى الأنظمة الايقاعية. ويمتد الايقاع الى جسد الممثل فهو الذي يقوم عليه العرض، فبغيابه يفقد قوة التأثير على الجمهور، لما يجعلهم يشعرون بالمرح و البهجة او بالحزن و الاكتئاب. كما يمكن للإيقاع ان يكون ذا دور في تكوين نغمة المنظر وكذا خلق جو المسرحية، فالحركة المنتظمة إيقاع، و الإيقاع المنتظم حركة.

و يعد الإيقاع من الوسائل التنظيمية المهمة للعرض المسرحي، فهو بمثابة تكرار للعناصر المتماثلة أو على الأقل المتشابهة، والذي من شأنه إبعاد الملل عن العمل الفني[2]، و يتم الإيقاع من خلال تكرار النقاط والخطوط و الألوان و المساحات و الفراغات داخل بنية التشكيل لانتاج الحركة للأشكال، والإيقاع الداخلي الذي يلزم التمتع به لنجاح العمل الفني بحيث تبث فيه الحيوية والحركة وإبعاده عن الملل والرتابة. فاختلاف الخطوط وتغير سمكها و شكلها من استقامة و انحناء، وتغيير اتجاهاتها، كلها تعبيرات تولد الإحساس بوجود إيقاع حركي داخل مساحة التشكيل.

---

[1] رمزي العربي، مرجع سابق، ص 84.

[2] كوفحي قاسم محمد و محمد يوسف نصار، نظريات فنية في الفن والفنون الموسيقية والدرامية؛ نظرةجديدة، ط1، جدار اللكتاب العالمي، الأردن، 2008 ، ص 39.

وتختلف الإيقاعات في العرض المسرحي، من حيث عنصري الوحدات و الفواصل الزمنية (الفترات)، فنجد الايقاع الغير رتيب والمتغير وهو الذي تختلف فيه شكل الوحدات و الفواصل الزمنية عن بعضها وتتضح توزيعات الوحدات و الفواصل الزمنية بشكل عشوائي. اما الإيقاع الرتيب، فهو الذي تتشابه فيه الوحدات و كذا الفواصل الزمنية مما يصيب المتفرج الملل و الضجر. فالشيء الذي يتكرر يتأكد، على اختلاف الذي تشاهده العين البشرية مرة واحدة فانه يزول من الذاكرة و يتلاشى بعد مدة وجيزة. و التكرار نوع من الايقاع الذي يمثل تأكيدا لفكرة. هذا التأكيد لا يتم على وتيرة واحدة والا انتهى فيجب ان يتضمن عنصر التنوع حتى يكتسب ثراء. فالتكرار صفة انسانية عامة قبل ان تتحول الى مغزى فني. وفي الفن التشكيلي يحدث التكرار لكنه تكرار متنوع، واذا خلا من التنوع يصبح اليا فاقدا للحس و الفكر معا[1]. أماالنوعالثالث من الايقاع، فهو الإيقاع المتناقص الذي يتناقص فيه حجم الوحدات مع ثبات حجم الفترات، أو يتناقص فيه حجم الفترات مع ثبات حجم الوحدات، أو يتناقص الاثنان معا تدريجيا[2].

ونجد ان عنصر التكرار هو العمود الأساس للايقاع داخل العرض المسرحي و قاعدة بصرية تؤثر في حركة عين المتفرج بحيث تنتقل من عنصر تشكيلي الى آخر في سلاسة و استمرار، و الايقاع احد الاسس الهامة التي تعتمد على التكرار في عملية التصميم المرئي، فتكرار العناصر المتماثلة او على الاقل متشابهة في تصميم معين يبعد الملل عن التصميم ويوحي بالايقاع كما في الموسيقى[3]. وقد يكون التكرار منغما ايضا كالحركة واللون و الشكل المتكرر، وتصدر غالبا احساسا بالرتابة و الضجر اذا لم يحسن الفنان استثماره للعناصر بعناية وحرص، فتكرار العناصر

[1] محمود البسيوني، اسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب، الطبعة 3 ، القاهرة، 2006، ص 54.
[2] رياض عبد الفتاح، مرجع سابق، ص ص 95-96.
[3] رمزي العربي، مرجع سابق، ص 84.

داخل البنية يخلق وحدة تقوم على أساس جمع العناصر التيبوغرافية ضمن نسق واحد وقد يكون التكرار تام يشمل الخصائص البصرية و الفواصل الفضائية او غير تام باختلاف العناصر وصفاتها وهنا يتداخل عامل آخر مساند بما يحقق فكرة الاتجاهية وهو الامتداد و الاستمرارية المرتبطة بالحركة[1]. فالايقاع هنا، هو انتاج حركة لأحداث وسيلة تنظيمية جديدة للعناصر، وهو تكرار عناصر التشكيل في إيقاع رتيب و متغير و ذلك من خلال تقارب تكرار الوحدات و ابتعادها زمنيا و مكانيا وقد تكون متماثلة تماما او مختلفة او متقاربة او متباعدة وتسمى المسافات بين الوحدات بالفترات، والتكرار تنظيم للفواصل السطحية أو المكانية الموجودة بين وحدات الصورة، كدرجات الألوان، الحجوم، الخطوط، الأشكال.

ويفسر هربرت ريد التكرار بأنه، يتم في متتاليات رياضية تكون مصغرة و مختزلة، و يرى انه لا ترجع ضرورة ان تكون هذه المتتاليات ثلاثية التكوين، الى شيءأكثر غموضا من الحقيقة القائلة بان العدد ثلاثة هو الرقم الأول الذي يصبح فيه من السهل ان نتصور وجود متتاليات من اي نوع[2]، اي يكفي وجود فترتين زمنيتين او مسافتين بين ثلاث عناصر و وحدات لمعرفة طبيعة الايقاع.

ومن خلال الاشتغال على العناصر التشكيلية وفق تكرار تتبدل ايقاعاته في العرض المسرحي، فان الفنان بهذا يؤسس لحضور القيمة الجمالية و الذهنية المضمونية. فللتكرار مرجعيته الدلالية في تموضع الأجسام و الديكورات و طريقة اعتماد إيقاعها في منصة التمثيل، وفق اكتشاف قيم جمالية، تتحقق معالجتها، اثر توزيع التكرار جغرافيا ضمن المساحة الكلية للتصميم، و رؤيويا

[1] اسماعيل شوقي، الفن و التصميم، جامعة حلوان، القاهرة، مصر، 1999، ص 225.
[2] ريد هربرت، مرجع سابق، ص 39.

كدلالة مفاهيمية تعالج التغيير و التبدل الحاصل نتيجة حدوث التكرار[1]. والتبادل، والتجانس، والتآلف، والتضاد، وجميعها أسس جمالية لها علاقة بالإيقاع الذي نحسه في الحياة, فالإحساس بالاستقرار والاتزان هما أساس الحياة، وهي مايجب أن نحس بهما في العمل الفني، لما يولده الاتزان من إحساس بالعلاقات والتناسب بين وزن الألوان، والقيم السطحية، والمساحات المعتمة والمضيئة، ذات البعدين، أو الثلاثة أبعاد.

4. الوحدة:

يتميز العرض المسرحي بوحدة تربط بين كل عناصره داخل المنظر، فتظهر وحدة العمل بالاشتغال المناسب للخط والشكل والكتلة والفراغ، فضلا عن الضوء والظل واللون، وبغياب الوحدة ينتج الإحساس بالافتقار او التفكيك، اذ لابد لاي عرض مسرحي ان يكون مترابطا في اجزائه بشكل محكم غير مفكك بحيث تظهر العناصر الضمنية منتمية الى بعضها البعض ومكملا للآخر بشكل منسق وموضوع بقوة لإظهار الفكرة بصريا متلاحمة في هيئتها الكلية، و يتحقق ذلك من خلال الوحدة، التي تعد العلاقة الشاملة التي تجعل من عناصر التكوين متكاملة وظيفيا لاظهار موضوع ما، يشير الى حالة من التعبير المباشر و غير المباشر احيانا، و يصاحب ذلك اظهار للقيمة الجمالية التي تصل الى حالة تذوق المتلقي و تقترب من مداركه الحسية و تفاعلاته الذاتية[2]. فالمشاهد يعيش كل عناصر العرض المسرحي الكامل في ارتباط داخلي متشابك، فهي تتضامن جميعا لكي تخلق وحدة داخل المكان يصبح لها من القيمة ما هو أعظم من مجرد قيمة مجموع تلك العناصر ويوازي ذلك، التأكيد على القيمة الجمالية والانجذاب الحسي للمتلقي و كذا تفاعله وإثارته بوحدة العمل الفني.

[1] عباس جاسم الربيعي، جماليات البنى التصميمية في الفن البصري، مجلة الاكاديمي، العدد 59، بغداد، 2011، ص 116.
[2] البابلي سعدي عباس، العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم الشكلي، مجلة الاكاديمي، العدد 59، بغداد، 2011، ص 75.

فالوحدة أحد أهم القواعد الفنية التي تميز أي عمل فني مسرحي مما يتطلب أن تتوفر الوحدة على التوافق والائتلاف بين العناصر المسرحية حيث لا يمكن لاي عنصر من العرض ان يتميز بالنشاز عن غيره ولكن يتطلب التكامل في إطار وحدته، التي تعتبر قانونا للتنظيم الذي يحكم العلاقة القائمة بين العناصر و التي تساعد المخرج من بلوغ غاياته و اهدافه المنشودة لانتاج عمل فني متكامل من الناحية الجمالية و الوظيفية، فلوسائل التنظيم دورها الاساس في بث الحياة للاشكال، و يتحقق ذلك من خلال العلاقات المترابطة بين العناصر ووسائل التنظيم، و التي تسهم في تحقيق التماسك و الوحدة بين أجزاء العمل الفنين و بالتالي إخراج عمل مؤثر يحقق غاية الفنان[1]. وتشكيل العرض هو وحدة لا يمكن تقييمها لأنها مبنية على أساس علاقات متشابكة ما بين جميع أجزائه، ويعتبر الجانب الهام فى الوحدة المرئية أن الكل يسيطر على الأجزاء حيث نرى كل ما على الخشبة مع بعضها البعض قبل معاينة العناصر المنفصلة وربما يحتوى كل عنصر على معنى خاص إلا أنها تضيف معنى آخر للتكوين ككل ويرى المتلقي التكوين الكلى من مجرد تجميع المفردات، فمن جهة يمكن ان تربط بين الجزء والجزء اي علاقة العناصر البنائية مع بعضها والأشكال فيما بينها، إذ يجتمع فيه كل عنصر بالآخر لإيجاد إحساس بالصلة المستمرة بين هذه الأجزاء وتأكيد احتواءها. أما عن علاقة الجزء بالكل فهو الأسلوب الذي يصل بين كل جزء على حدة و المجموع أو المساحة الكلية، ولهذه العلاقة أهمية كبرى.

كما تقود الوحدة الى التعبير الشامل لعناصر عديدة كوحدة الشكل، ووحدة الأسلوب الفني ووحدة الفكرة، ووحدة الهدف للعمل الفني، فوحدة هذه العناصر تثير في المتلقي الإحساس بوحدة العمل الفني، ويمكن تحقيق الوحدة من خلال استخدام العناصر وفق نظام يشمل الشكل واللون والخط و

[1] انوار علي علوان عباس القره، مرجع سابق، ص 04.

الملمس والحجم بطريقة موحدة لتنتج الإحساس بالتماسك و الاندماج لتحقيق الوحدة الفنية. وتتحقق الوحدة في تشكيل العرض المسرحي من خلال إيجاد علاقات بين العناصر من خلال علاقة الأجزاء بعضها ببعض،وتتم الوحدة في العلاقة بين أجزاءالعمل بعضها ببعض،وبين علاقة جزء منها بالكل[1]، اماعلاقة الجزء بالكل و تعني تركيب علاقات الأجزاء داخل العمل المسرحي، وهنا يتم تفسير الوحدة على انها تتم وفق الاختلاف التشكيلي، وصولا للاندماج و التناسب و الانسجام بوصفها أسس جمالية. وهذه العلاقات تتدرج تحت خصائص التراكب والتماس والتقاطع والتشابه والتجاور، وتعمل على إيجاد الترابط بين الأشكال والنظر إليها كوحدة واحدة. فلا قيمة للعلاقات الحسنة بين أجزاء التكوين ببعضها البعض، إذا لم تتوافق هذه الأجزاء مع المساحة الكلية التي تشغلها[2]. فبناء العرض الفني الجيد يكون الا من خلال وحدة عناصره المادية والتي تتوافق و الفكرة الدرامية و تماسكها معا مما يؤدي إلى إظهار سيادة أي عنصر منها بشكل جميل و متناسق. حيث انه اذا تم تفتيت و توزيع العناصر بالعرض يفقد قيمته او معناه، وهناك ثلاث أشكال للوحدة: وحدة العمل الفني، وحدة الشكل ووحدة الفكرة.

5. السيادة:

السيادة هي ان تطغى او تبرز عناصر العرض المسرحي داخل التشكيل ذات طبيعة معينة او اتجاه معين، ليكون لها الأولوية في لفت نظر الجمهور لها عن غيرها من العناصر داخل العمل المسرحي. و يعرف هذا الأساس فنيا بأنه سيطرة احد عناصر العمل الفني على باقي عناصره في

[1] طارق عابدين إبراهيم عبدالوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، مجلة العلوم الانسانية و الاقتصادية، جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا، العدد 01، 2012، ص 113.

[2] فتح الباب عبد الحليم وأحمد حافظ رشدان، التصميم في الفنون التشكيلية، عالم الكتب، القاهرة، 2002 ، ص76 - 77 ، 80 .

الخط أو اللون أو الفكرة، على أن تكون بقية الأجزاء عناصر مكملة للتعبير عن مفهوم موحد[1]، وتعتبر السيادة أو كما تسمى ايضا في بعض المصادر بالسيطرة، بأنها احد الأسس والمبادئ التي يتبعها المخرج بمعية السينوغراف في تشكيل عرضه المسرحي داخل المكان، وقد حقق العديد من المخرجين خاصية السيادة، من خلال استعمال تشكيلات داخل مناظر عروضهم لتقود الجمهور من خلالها إلى أن يلمح تشكيلات متنوعة عبر التوزيعات البنائية لعناصر الشكل المسيطر. فاعتمد في ذلك على التدرج للأحجام مما اعطى إيهاما بالعمق الفضائي.والذي ادى من خلالها (التشكيلات) تحقيق علاقة بين العناصر و تماسكها منتجة بذلك وحدة مترابطة الهدف منهاتحقيق قوة العلاقة الجذبية وقيمة الانتباه داخل فضاء التصميم الذي عد العامل المهم في قيمتها الحركية[2].

فنجد أن غالبية الأعمال المسرحية تحتوي على جزء او عنصر من الكل له خاصية ظاهرة و معلنة لها تأثير في نظر المشاهد كما نجد مساحة أو حجم له فاعلية السيطرة، وهذه الفاعلية ليست مجرد قانون نضعه لها، بل هي تختلف في لونها أو مساحتها وأهميتها في الحركة الشاذة عن باقي عناصر التكوين وحركته[3] ، فيكون هذا التأثير في بعض الأحيان يتعدى المطلوب و المراد به ليصير مبالغا فيه بلون معين او ملمس معين ويكون هذا العنصر سائدا في الأشكال أو المساحات جميعها التي يشغلها المكان المسرحي.

وتمثل السيادة الى جانب الاتزان السابق ذكره، من عناصر الوحدة، فالإنسان كثيرا ما يطمح الى الفوز و تخطي كل ما يعيقه، و هو بذلك يصارع كل القوى لهدف السيادة، فلابد لهذا الصراع ان

[1] الحسيني اياد عبد الله حسين، التكوين الفني للخط العربي وفق اسس التصميم، دار الشؤون الثقافية العامة، 2008، ص14 .
[2] عباس جاسم الربيعي، مرجع سابق، ص 17.
[3] فرج عبو، علم عناصر الفن ، ج2، دار دلفين، ميلانو، 1982، ص673 .

ينتهي بسيادة طرف على الآخر. وبالوصول الى سيادته على مصارعيه تتحقق الوحدة، فيعتبر كلا من الصراع و السيادة وحدة مترابطة وهي التي تحتوي حياة البشر و كذلك هي الأساس لتقدير الحس الجمالي للعرض المسرحي أين يكمن تنظيم مجموعة العناصر البصرية بوضع تخطيط يدخل ضمن قواعد و مبادئ التشكيل.

أهم الأسس التشكيلية التي يقوم عليها العرض المسرحي تتمثل بسيطرة احد العناصر على العناصر الأخرى، فالعنصر المسيطر يمثل النواة التي يبنى حولها التشكيل للعرض داخل المكان والتي نجذب الجمهور باتجاه هذا العنصر المسيطر، كما يعد التباين من الوسائل التنظيمية التي لاغنى عنها في العمل الفني والتي تتمثل بالانتقال من حالة إلى عكسها، مما يؤدي إلى جذب الانتباه، وهي بهذا تمنع الملل والرتابة[1]. ومن ذلك فان السيادة تتفاعل و الحالة السيكولوجية للجمهور، حين تعاني صراعات نفسية بين الرغبات و القوى وما يلبث ان يزول التوتر و تتحقق الوحدة .

تتطلب وحدة الشكل في العرض المسرحي داخل المكان سيادة او طغيان عناصر ذات خصائص معينة تختلف عن غيرها، اذ يتم تمييزها بسهولة داخل العرض. ويسمى هذا بمركز السيادة والذي يمكن ان يتمثل في حجم متميز عن غيره من الأحجام او ملمس بخاصية تميزه عن ملمس سطوح أخرى او لون بصفة معينة بارز عما يحيط به داخل العرض المسرحي (ديكور، ممثل، اكسسوار، منطقة تمثيل). وأتفق على تسمية هذا الجزء ايضا باسم النقطة المحورية، ومركز السيادة في ما يشاهده الجمهور هو النواة التي تبنى حولها الصورة وليس من المستحب إطلاقا أن يكون بها مركزان يتصارعان في لفت النظر إليهما، ففي ذلك ما يعمل على تقسيم مشاعر الجمهور وبذلك

[1] علي علوان عباس، مرجع سابق، ص 11.

تتحطم وحدة الشكل ووحدة العرض المسرحي.كما انه لابد من الإشارة الى وجوب تأكيد مركز سيادة واحد ووحيد، لان العمل الذي يحوي على أكثر من مركز سيادة سيؤدي الى الصراع من اجل لفت النظر الى كل منهم، وبالتالي يؤدي الى إضعاف العمل بشكل او بآخر[1]. حيث يتمثل العنصر المتسيد بكونه يحتل مساحة أكبر من غيره من العناصر، مما يؤدي إلى جذب الانتباه، إلا أن سيادة العنصر الغالب لا يعني بالضرورة نسيان أوتجاهل بقية العناصر، بل على العكس فإن الأقلية غالبا ما تتطلب انتباها أكثر، وعليه فسيادة الأغلبية وتأكيد الأقلية عمليتان متلازمتان داخل بنية التشكيل للعرض.

عندما نجد ان السيادة هي ان يكون فيها العنصر التشكيلي لافتا للنظر و متغلبا على العناصر الأخرى في وحدة العمل الفني، فان باقي العناصر تكون مكملة لاظهاره في الشكل العام للمسرحية. وتضيف كلا من فداء حسين ابو دبسة و خلود بدر غيث فتقول: تعتمد رغبتنا في توافر عنصر السيادة في العمل الفني في التصميمات الفنية تتطلب وحدة الشكل ان تسود خطوط ذات طبيعة معينة او اتجاه معين او مساحات ذات شكل خاص او ملمس معين او حجم او لون معين... الخ. و ليكون في التصميم الفني جزء ينال اولوية لفت الانتباه اليه عما سواه[2].

تتحقق السيادة في العمل الفني بوسائل متعددة يمكن بواسطتها ان نقوي مركز السيادة كما انها تشمل عدة انواع:

- **عن طريق التباين:** يمكن ان تعبر منطقة داخل العرض المسرحي باضاءة بشدة اكبر عن باقي أجزاء و مناطق المكان المسرحي عن سيادة اكبر من المناطق المظلمة او اقل اضاءة وهذا ينطبق على اضاءة شخصيات داخل العرض على حساب شخصيات أخرى،

[1] منير فخري صالح، اسس التصميم، هيئة التعليم التقني، دروب للنشر و التوزيع، عمان، ط1، سنة 2011، ص 78.
[2] فداء حسين ابو دبسة، التصميم اسس و مبادئ، دار الاعصار العلمي للنشر و التوزيع، عمان، 2012، ص 95.

كما ان للتعتيم كذلك سيادة عندما يبرز للمشاهد عن باقي العناصر الأخرى المضاءة. وهنا يمكن ان نذكر اللون و تشبعه وما يمكن ان يضيفه من سيادة لبعض العناصر عن عناصر أخرى، فاختيار لون غامق لملابس شخصية واحدة بينما ترتدي باقي الشخصيات ملابس بالوان فاتحة نلاحظ سيادة للشخصية الاولى التي تلفت الجمهور اليهان وتتعدى أساليب ووسائل ابراز السيادة داخل العرض المسرحي الى الحجم و الملمس و الخطوط.

- **عن طريق الحدة:** يؤثر ظهور بعض عناصر العرض بحدة اكبر على عملية التلقي، و ذلك بلفت الانتباه اليه عن غيره، فيمكن لإعطاء تفاصيل أكثر لجزء من الديكور او ممثل او الى منطقة ما بإضاءةإضافية ان تضيف له سيادة عن باقي الأجزاء، بحيث نجد كذلك ان التركيز على تلوين جزء وتقديم تفاصيله الصغيرة يمكن ان يسبب انجذابا له وإغفالا لباقي الأجزاء و لربما تتميز بألوان ضعيفة التشبع و الشدة. فالسيادة في المكان المسرحي تكون للأجزاء اين تكون الحدة و يعتبر هو السائد.
- **عن طريق التموضع في المكان:** ومن خلال الاشتغال على تقسيمات خشبة التمثيل، يمكن لوضع جزء معين من عناصر العرض بمنطقة قريبة او بعيدة مقارنة بأجزاءأخرى ان تضفي نوعا من السيادة والتأثير، وللأجزاء الموضوعة جهة الحديقة او الساحة كذلك تاثيرا بالسيادة لجزء عن باقي الأجزاء بحكم تموضع الجمهور داخل الصالة لذا يجدر مراعاة هذا الأمر من قبل المخرج، الطي يحاول ان يظهر للجزء المراد ان يسيطر على المنظر بتموضعه في منطقة مهمة بينما تترك العناصر الثانوية و الاقل أهمية في مناطق اقل أهمية لكي لا يكون لها تاثير مثل الأولى.

- **عن طريق الانعزال:** تتعدد وسائل عزل جزء من أجزاء العرض المسرحي داخل المكان بتعدد المخرجين وأساليبهم، فيعتمد البعض ذلك من خلال الإضاءة ويذهب آخرون الى تموضعه في مسافة معتبرة عن باقي الأجزاء، وذلك ليعطى سيادة وتأثيرا بالغا مفاده ان هذا الجزء له قيمة داخل العرض تتعدى الأجزاء الأخرى الثانوية، فوضع ممثل على حدة عن باقي الممثلين او عزله بالإضاءة او بلون معين يعطيه سيادة و أهميةإضافية.
- **عن طريق توحيد اتجاه النظر:** يعمل المخرج لخلق سيادة في البنى التشكيلية لعرضه في المكان على استعماله لمجموع التكوينات التي تلفت اليها عين المتفرج وذلك باحتلالها منطقة بؤرية تشتغل كعدسة الكاميرا التي تركز فيها النقطة البؤرية على جزء او عنصر معين مع إغفال العناصر الأخرى و ادخالها في منطقة الضبابية،و هو أيضا اذا اختلف شكل او حجم الموضوع المسيطر عن العناصر المحيطة به.

وخلاصة القول أن السيادة تتحقق عن طريق الاختلاف بين خصائص الموضوع السائد والموضوعات الأخرى المجاورة مهما كان نوع هذا الاختلاف.

6. التناغم و التناسب:

ينجذب الإنسان للأشكال المتمثلة امامه و كذا تموضعها و حجمها، وما يلفت انتباهه و يؤثر فيه ذاك التناغم و التناسب الذي يبعث فيه احساسا بالمتعة و الارتياح النفسي، ان الإحساس بالتناسق الممتع هو الإحساس بالجمال[1]، كما ينتج العكس في حالة الافتقار الى هاذين الأسسين الجماليين للتشكيل و كذا عدم الرضى و النفور، فلقد بحث منذ الازل في الفن على هذا الجمال و المتمثل في التناسب والتناغم ليعثر على قوانين رياضية و علاقات نسبية دقيقة تتسم بالثبات.

[1] ريد هربرت، مرجع سابق، ص 10.

واذا أخذنا على سبيل المثال اللون كعنصر من التشكيل في العرض المسرحي، فاننا نعني بنغم اللون هنا: العلاقة في نسبة الغامق و الفاتح في الشكل العام للمسرحية ومكوناتها السينوغرافية، و قيمة هذا اللون، فنجدها أكثر قيمة على مساحة العناصر المضيئة اي الفاتحة، اما المساحات الغامقة فتكون اقل قيمة من السابقة الذكر. كما ان للتدرج بين اللونين المتباينين طريقة ربط فيما بينهما، فإما ان تكون متوسطة كأن نربط بين الأحمر و الوردي بلون يكتسب قيمة بينهما. وللتدرج حالتان فمن الممكن ان يكون بطيئا (واسع المدى) ومن الممكن ان يكون سريعا (ضيق المدى) على انه كلما كان التدرج سريعا كان اقرب الى التباين و يحصل العكس في التدرج الواسع المدى الذي يبعث على الإحساس بالراحة و الهدوء[1].ويمثل التناغم و التوافق في العرض المسرحي، تقديم واستظهار الحس الجمالي عبر ترابط المكونات و العناصر الأساسية للتشكيل و طريقة تقديمها مع الحرص على استظهار المضمون و الموضوع في شكل منسجم و متآلف.

وأكد راسكين في كتابه "مصورون محدثون" محددا معنى النغم في الفنون التشكيلية: "انني افهم شيئين من كلمة "نغم" : اولهما الارتياح الكامل و العلاقة بين الأشياء في تضادها، و بالنسبة لبعضها البعض، و في كثافتها و عتامتها. و فيما يتعلق بكونها اقرب او أكثر بعدا، و النسبة السليمة بين ظلالها جميعا الى الضوء الرئيسي في الصورة. و ثانيا: بالنسبة الدقيقة بين ألوان الظلال الى الوان الأضواء، حتى يمكننا ان نشعر على الفور بان تلك الظلال ليست الا درجات متفاوتة للضوء نفسه.فالتناغم و الانسجام اللذان يقومان على اساس الجمع بين الوحدات

[1] فداء حسين ابو دبسة و خلود بدر غيث، مرجع سابق، ص 77.

المتعارضة الا انهما متوافقين من ناحية الرمز الذي جمعهما او الوظيفة اللذين يؤديانها كالجمع بين صورة و عنوان متنافرين باللون الا أنهما مرتبطان بالوظيفة[1].

وبعيدا عن التناغم في العرض المسرحي، هناك مايعرف بالتشويه او التشويش، و ذلك عندما يفتقر العمل ويبتعد عن التناغم الهندسي المنتظم، و في حالة عدم إعطاء النسب الهندسية و الطبيعية اهتماما. كما ان للتشويه مستويات متفاوتة بحسب ابتعاد المخرج والسينوغراف عن هاته القواعد الطبيعية ويحس بها المتلقي للعمل و يزداد إحساسه بالتشويه كلما ابتعد العرض المسرحي المقدم عن قوانين الطبيعة. يعتقد ارنخيم ان الطبيعة الكونية لعملية الإدراك في السعي الى التناغم هي نوع من التنفيس و الراحة النفسية[2]، لان الطبيعة هي التي تحكم على مدى تناغم العناصر الأساسية للتشكيل وتوظيفها ركحيا، وهي السيادية على اذواق الجمهور و ان علاقة العناصر المكونة للعرض داخل المنظر بعضها ببعض وتناغمها مع عوامل محددة تحقق الراحة الفكرية و قد تخفف من الجهد الذي يبذله في الإدراك، لذلك نرى المتلقي قد يتقبل الشكل الأنسب و الأكثر تفاعلا معه.

نستنتج من هذا، ان التناغم هو شكل من أشكال الترتيب و الهدوء و التوافق، فالتناغم يترجم ماحولنا من جمال، كالتناغم المستقر و المتوازن المعاش في الطبيعة، فالخلق الالهي لا سيطرة فيه لعنصر على باقي العناصر، و يبقى هذا الترتيب التناغمي متاحا للفهم من قبل المتلقي لاتسامه بالعقل المدرك في فهم ما حوله، ففعاليات النشاط البشري الثقافي منذ الأزل كانت نحو تحويل العالم القبيح والفوضوي في مظاهر الحياة العامة و الخاصة، التي يتسبب فيها ذات الإنسان الى

[1]Graves , Maitland : The Art of Color and Design,Me,Grow, hill book, company, INC, London,1951 .p 22

[2] محمد نعيم الخيمي، دكتاتورية التباين السينمائي، المؤسسة العامة للسينما، الجمهورية العربية السورية، 2013، ص 32.

كون جميل و منظم[1]، يحاكي الطبيعة و ما حبلت عليه الاشياء قبل تدخل الإنسان. و في ابسط هذه التجارب الجمالية التي تحاكي ماهو موجود بتناغم في الطبيعة، سعى المخرج و السينوغراف مثلا الى ابداع وفق تكوين (اللون والحجم و الشكل) متجانس بحيث يستوعبه عقل الجمهور بسهولة و يفسح المجال لتفسيره منطقيا.

ويمثل التناسب أحد وسائل التنظيم التي يقوم عليها العرض المسرحي، ويشير إلى العلاقة المنسجمة بين العناصر داخل مكان الأداء، فالتشكيل في أي فرع من فروع الفنون البصرية يتكون من العناصر المختلفة في الحجم والمساحة واللون والملمس والاتجاه. ولتكوين علاقات رابطة بين هذه العناصر، فلابد من دراسة نسبها دراسة جيدة، لتحقيق الأبعاد الجمالية والوظيفية للأعمال الفنية[2]. ومن هنا تبرز أهمية التناسب كوسيلة تنظيمية لتحقيق التناسق بين العناصر البنائية داخل بنية العمل المسرحي، والتناسب لا يقتصر على عنصر دون آخر، بل يمتد ليشمل كل العناصر بما فيها اللون والحجم و الضوء و الظلال لتكوين إيحاءات مختلفة على المنظر او العرض مجملا.

يعرف باسم محمد صالح التناسب بانه مرتبط بالتوازن الذي يشير الى تقسيم الفراغ بين العناصر الاعلانية لغرض الحصول على تأثير بصري سار[3]،فاذا كان التصميم الجيد لا يكتمل إلا بالوحدة بين عناصر العرض مثلما ذكر البحث آنفا، فالوحدة لا تكمل مالم يكون هناك تناسب بين هذه العناصر، الذي يضيف عمقا و ثراءا، اي يمكن فهمه على انه ملائمة كل عنصر من سينوغرافيا المسرحية مع باقي العناصر الأخرى داخل بنية التشكيل من ناحية الحجم والشكل و الفراغ. كما

[1] محمد نعيم الخيمي، مرجع سابق، ص67.
[2] رياض عبد الفتاح، مرجع سابق، ص 137.
[3] باسم محمد صالح، تصميم الاعلان التجاري في الطرق ودوره في خدمة التنمية القومية، رسالة ماجيستير، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1998، ص 54.

انه يرتكز على علاقة كل جزء من أجزاء التنظيم مع الجزء الآخر، من ثم علاقته مع الكل التصميمي فيما يتعلق بالحجم و المساحة لكنه لا يتحدد بمقياس ثابت او قانون خاص به[1]،و يعرف ايضا بحسب مايتلاند جريف بانه العلاقات التصميمية للقياسات، و هو النسبة بين الفسحات الزمنية او الكمية للانواع ذات الطبيعة المتشابهة مثل الزمن و الفضاء و الطول و العرض والزوايا و القيم و الألوان[2]. تخضع علاقة النسبة و التناسب في العرض المسرحي إلى المنطق الهندسي لا الجبري لانه يتكون من علاقات بين عناصر و أشكال مادية ملموسة لها طابع هندسي. اي يشمل كل العناصر البصرية زمنيا و مكانيا لما تشكله من تفاعلات بينها و تركيبات جمالية تعكس مضمون وفكرة نص المسرحية.

كما يقصد بالتناغم ايضا، تلك العلاقات بين تفاصيل الشكل الواحد سواءا كان قطعة من الديكور او ممثلا من بين مجموعة الممثلين، والاجسام الأخرى التي تستعمل بجانبها داخل المساحة او المكاان الذي يحمل العرض ككل. فذكر عند الاغريق انه فيزيولوجيا جسم الإنسان يعادل سبعة إضعاف راسه وراح الرسامون يعتمدون على مثل هذه النسب الرياضية و الهندسية في اعمالهم الفنية لمقاربة بين ما يخطون و الطبيعة الإلهية، و مالبثت ان انتقلت فكرة الإبداع في النسب الى التغير و التحول وهو مرتبط بنوع انفعال الفنان و درجته، فالنسب تعتبر دلالات رياضية، اذ ترتبط بالحجم و العدد و الدرجة[3]. فراح يضرب عرض الحائط النسب المعروفة للطبيعة، فقد يزيد في طول الشكل او العضو او يقصر منه، او يضيف او يحذف، او يقتم او يفتح و لكن كل هذا كان

[1] Trunbull, Arther and Russel, The Graphics Of Communication Typography Layout Design, Second Edition, Ohio University, New York, 1994, P.200.
[2] Graves, Maitland, op.cit, P.428.
[3] روبرت جيلام سكوت، مرجع سابق، ص 62.

تحت ظل التناسب الذاتي للفنان الذي عبر عنه بطريقته و رؤيته الفنية. هذا ماجعل السؤال يتبادر الى عقل العاملين في الفن و إشكاليةالإدراك للمتفرج الذي سيقيم جمال العمل بذاتية.

المبحث الثاني: عناصر العرض والمكان الممسرح

أولا: النص المسرحي والمكان الممسرح

1. المكان في النص المسرحي:

عرف المسرح منذ بدايته على انه نشاط اجتماعي يتحقق من خلال تكامل مجموعة من العناصر، بحيث يمثل النص المكتوب احدها، بينما تتكامل العناصر الأخرى معه لانتاج العرض المسرحي. وكان للنص المسرحي حضورا و أهمية منذ بزوغ فجر المسرح كفن. فلقد شهدت اثينا العديد من النصوص على يد اصخيلوس و يوريبيدس و سفوكليس، الذين اولوا اهتماما في تأليف النص المسرحي و انتاج العروض المسرحية. اذ يعد العرض التصور المادي او الوهمي الذي تتم فيه الأفعال و الأحداث، فتقدم فيه الشخصيات و تتصارع بينها، ونجد ان الأحداث تجري في مكان يمثل الفضاء الدرامي و الجانب البصري الذي يختاره المؤلف ويقوم من خلال النص، ببناء الجو العام المتخيل من طرف الجمهور. فالنص يكتب في أغلب الأحيان، ليتحول الى عرض بصري و سمعي على خشبة مسرحية، مع ان هناك بعض المزاعم على انه يوجد بعض النصوص التي تقتصر على القراءة و لكن بحسب آن اوبرسفيلد: لا يعد المسرح نوعا ادبيا. انما هو ممارسة عملية تتم فوق المنصة[1]، فالكاتب المسرحي لابد و انه من خلال كتابة النص، يقوم بتصور مكان الحدث و تغيره، وكذا اجواء المشاهد كلها. على ذلك فالنص المسرحي يجد نفسه مترجما الى صورة مرئية و سمعية هي العرض، وتتأتى العملية الإخراجية في تقديم و استنتاج أفكاره وفق رؤية فنية.

ان خروج النص من قوقعة "المكتوب" الى عرضه فوق خشبة المسرح، لهو انتاج آخر او كتابة أخرى بوسائل فنية، تبعث فيه كتابة أخرى او بالأحرى، استنطاق جانبه الدلالي ومصاحبة كل

[1] آن اوبرسفيلد، مدرسة المتفرج، مرجع سابق، ص 11.

عناصر العرض لهذا النص، داعمة لكل أفكاره و منظومته الدلالية، باعتبار ان النص بالإضافة الى جانبه الرئيسي المتمثل في الكلمات، التي تأتي على ألسن الشخصيات، فان له جانب آخر يتمثل في النص الفرعي غير منطوق، ولكنه يملك علاماته الخاصة به، من خلال تجلياته البصرية[1]، فنجد ان امبرتو ايكو يؤمن بان المسرح النقدي، يعتمد على الجانب المرئي في خطابه الابداعي، من خلال مخاطبة عين المتلقي عبر اشكال ومواد جديدة (خيوط، اسلاك، زجاج، ورق، حجر، جلد، عظام، قصب...)، يجب ان يتحول الفضاء المسرحي فيها الى نسق من العلامات والدلالات، يتحول فيها اللون لغة تؤسس علاقة فاعلة مع الشخوص و الأحداث. يوظف النص المسرحي باشتغاله مع المكان انساقا علاماتية مختلفة من حيث ابراز الجانب التعبيري وكذا الإدراك لدى الجمهور.

يحول مكان العرض، النص الدرامي الى نص مسرحي، فالاول يتمثل في كل ما جاء به ارسطو في كتابه (فن الشعر) عندما ألم بالنصوص الدرامية وتعامل معها من الجانب الادبي، حيث لو يولي أهمية و لا فصولا عن الإخراج و التمثيل، لذا فالتحول الى خشبة المسرح جعل النصوص الدرامية تنتقل الى نصوص مسرحية، وهذا بالتعامل مع عناصر العرض المسرحي الأخرى، ليبقى النص الدرامي واحدا من هذه العناصر (الإخراج، التمثيل، المنظر المسرحي، الازياء، الموسيقى، الاضاءة). اذا فالنص الدرامي يختص بتحليله علم الأدب، اما النص المسرحي فان ما يختص بتحليله هو علم المسرح[2]، فالنص المسرحي يمكن اخضاعه لأكثر من أسلوب فني، يتمظهر من خلاله بصريا فوق خشبة مسرحية للجمهور الذي ينتقل من صفحات الكتابن اثناء قراءة النص الى

[1] نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، 2004، ص 16.
[2] بن أيوب محمد، العناصر المسرحية الأدبية والفنية "منا لنص الدرامي إلى النص المسرحي"، مجلة الذاكرة، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2011، ص157.

قراءة تأملية بصرية لجميع مكونات العرض المسرحي. ومن المؤكد بالنسبة للمتلقي، انه يستطيع ان يجعل من النص المسرحي (الماثل في صفحات كتاب) موضوع ممارسة عملية قرائية، ان يجد من النص الذي يقرؤه شيئا ادبيا. ولكي يكون له ذلك، سيكون مضطرا لان يسد ثقوب النص[1]. وهذا ما نراه مغيبا عندما يكون النص مجسدا على خشبة المسرح، اين لا يمكن ان يصيغ الجمهور المكان تخيليا، بل يتجلى ماديا أمامه ويكمن في كل ما تصنعه مفردات الديكور او المكان الحر المقام فوقه العرض المسرحي.

والنص المسرحي قادر على انتاج علاماته بالتعامل مع المكان المقدم فيه العرض المسرحي، معتمدا على مستويات الكلام واللغة التي يتألف منها وكذا طبيعة المكان الثقافية والتاريخية، فثمة اشتغال تتكشف به تفصيلات النص المسرحي والتي تتجلى من خلال تفسير الجانب الفكري و الاجتماعي والجغرافي مما يوضح قراءة اعمق من طرف المتلقي، بحيث يمكنه استئصال معلومات وحقائق هذا النص المسرحي بجميع المستويات. فنجاح اي نص مسرحي يقترن باحتوائه على عناصر رئيسية تتمثل في طلاوة الرواية (المسرحية) ورونقها وبديع جمالها يتعلق ثلثه بحسن التأليف، وثلثه ببراعة المشخصين (الممثلين)، والثلث الأخير بالمحل اللائق (مكان العرض)[2]، فالمكان لا يقل أهمية في انتاجه للعلامات عن النص المسرحي لوحده، بل ان النص المسرحي يمكن ان يحدث فجوات يملؤها تكوين المكان المسرحي، من خلال ماديته للجو العام وكذا مكوناته من ديكور و حركة للمثلين، بحيث يعرف الجمهور ما يجري امامه، فهو المعني بانتاج المعنى و المشاركة في العملية الابداعية.

[1] آن اوبرسفيلد، مرجع سابق، ص 12.
[2] حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين النظرية و التطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص89.

ومن هنا جاءت أهمية المكان المسرحي وعلاقته بالرؤى الإخراجية واكتشاف لغة خاصة بفنون العرض، التي لا تعتمد على المسرح كأدب فقط، وانما على الجانب البصري من خلال الاستعانة بما تقدمه باقي الفنون من وسائل ابداعية. ومما لا شك فيه، ان النص المسرحي يكتسب قوته و لغته من خلال المكان المسرحي، حيث تثمر اللغة البصرية الابداعية بتشكيلاتها و منظومتها التكوينية المستمدة مصدرها من اشكال وألوان و احجام و كتل مفردات العرض المسرحي وحركاتها داخل الفراغ، ويقصد به المكان المسرحي الخالي.

ونرى ان العديد من العروض المسرحية بمختلف تياراتها، استطاعت ان تحقق فيها التجارب والممارسات الجانب البصري، كلغة خاصة بالفن المسرحي، ونذكر هنا ما قدمته التجارب الاوربية في مسرح الصورة، اين تكشفت الإمكانيات الجديدة في اللغة المسرحية، لانتاج علاقة بين أمكنة العرض المسرحي وخاصة الغير تقليدية منها، فلقد قدم كل من أدولف ببيا وجوردن كريج، ماكس راينهاردت ومايرهولد، بيتر بروك و باربا، اريان منوشكين وجوزيف شاينا ويوجين باربا والعديد من التجارب في مسرح الصورة، حيث يمكن وبسهولة تأشير بعض المؤسسات المسرحية التي مازالت تقدم تجاربها المسرحية المتميزة والمبنية على الطاقة التعبيرية للجسد والصورة في الفضاء الابداعي.

والمؤكد ان مسرح الصورة، أرسى دعائم المسرح السيميائي، باعتباره اعطى أهمية كبرى للعلامات و الرموز والإشارات داخل العرض المسرحي، من خلال المنظر المسرحي وحركته و ايقاعه وشغل حيزا كبيرا مقارنة بما جاء به النص المسرحي و لغته و حواراته الادبية، التي أصبحت عنصرا مكملا للصورة في المسرح. ولا يعني ان مسرح الصورة قد اقصى النص المسرحي، بل أعاد اكتشافه بالتنقيب عن رموزه وإعادة صياغتها بصريا داخل المكان المسرحي، وهذا وفق منظومة من

الرموز والاشارات والايقونات الدالة، والتي تساهم في خلق المعنى حسب سياقاتها النصية. والمقصود من هذا أن المسرح الصوري، يقوم على شبكة من التكوينات، والأنسجة المركبة الغامضة المصممة بقصدية، أو عفوية، وفق إيقاع صوري لعلاقات شكلية متغيرة، لا يهدف إلى إيصال معنى محدد كما في المسرح التقليدي، أو تثبيت ما يسمى بـ" التمركز المنطقي"، كما يقول الناقد البنيوي جاك دريدا، وإنما يقوم بإرسال مجموعة كبيرة من الإشارات والعلاقات والدالات إلى المتلقي عبر سياق وشفرة، لتولد في ذهنه مجموعة مدلولات. ويستبعد العرض في مسرح الصورة أي عنصر من العناصر البنائية التي تستخدم عادة في العرض المسرحي التقليدي، كما أنه يلغي قدر المستطاع أي شكل من أشكال الحوار، ويستعيض عنه بلغة الحركة، والتكوين، والإيماءة.[1] ويمكن ان نخلص ان النص المسرحي لا يستقل عن المكان المقدم عليه بحكم ما لهما من علاقات تكاملية يخدم فيها كل عنصر الآخر و يتأثر به. فالنصوص المرحية و مواضيعها و جوها العام نجدها غريبة عن الأمكنة في بعض الاحيان بحيث يحس الجمهور بالغربة و بعدم الموافقة بينهما، و هذا ما اتسمت به المسارح ذات الطابع الايطالي عندما ظهرت بعض العروض رافضة لطبيعة معماره، ما استدعت بعض المخرجين للخوض في اثراء أماكن غير تقليدية يمكنها موائمة النص المسرحي و موضوعه.

وبهذا نجد ان مسرح الصورة مثلا، يحاول اكتشاف مواقع جديدة وبصيغ فنية جديدة، وما قدمه صلاح القصب في تجاربه المسرحية لاكتشاف جديد لنوع، تساهم فيه الأماكن المسرحية في خلق الصور المشهدية لتشكل العرض المسرحي. وما يميز مسرح الصورة هو محاولته لارساء نوع جديد ومتجدد يحفر الذاكرة لترسخ الصور و الرموز داخل ذهن المتفرج، بوضع عدة عناصر واشكال

[1] جميل حمداوي، مسرح الصورة بين التنظير والتطبيق، مجلة الكترونية مغرس، 2010، تاريخ الزيارة 06-07-2016.

مختلفة أساسا بطريقة متناوبة وبإيقاع بطيء، حيث تتفاعل الدلالات لإنتاج قراءات جديدة من طرف المتلقي. ويستخدم مسرح الصورة الأوربي أماكن العروض التقليدية، لكنه يحولها الى أماكن عرض غير تقليدية، من خلال التوسع وإطلاق ذاكرة المكان وايقاع الأشياء والكتل في المكان والفضاء والبعد الفلسفي الماورائي لحركة الجسد، و يعمد الى استخدام فضاء المدينة ويكيفه للعرض[1]. وهنا نجد ان الرائدين في مطاوعة النصوص للأماكن المسرحية الغير تقليدية المقامة داخلها العروض، يعدلون في نصوصهم باعدادها لتطابق جو المكان او مرجعه الثقافي او التاريخي او الاجتماعي، وهم بهذا يكتبون نصوصا تنطلق من المكان (مكان العرض) وهذا لإيمانهم ان النصوص، يجب ان تعكس المكان، بحيث لا يحس الجمهور بذاك الاغتراب بينهما لتحول كل مفردات النص الى وحدة متكاملة وبعد ذلك تحول المخرج إلى دراماتورج عندما بدا يكتب نصه في فضاء العرض باستخدام الوسائل الإخراجية البصرية.

يعلم كل ممارس او دارس للمسرح انه فن المحاكاة، وان كل ما تحمله المنصة داخل مكان العرض هو محاكاة، اذ انه لا يقتصر فقط على كل ماهو مادي من ما يتواجد في الطبيعة و الواقع ان المحاكاة، اي كون الفضاء المسرحي صورة وهمية لمكان من الواقع مرتبط بالوهم. و ان القصة تروي على المنصة، المفروض بها ان تجري في مكان محدد، فان مهمة الفضاء المسرحي هي تصوير محاكاة مكان الوهم. وبقدر مايكون الوهم قريبا من مشاكسة الواقع، يكون الفضاء المسرحي صورة لمكان ما من العالم الواقعي[2]. وما ذكره ارسطو في كتابه فن الشعر عن المحاكاة، يلخص انها ليست نقلا حرفيا او شكلي للمكان الواقعي، وهنا يجد الكاتب المسرحي الحقل لصياغة المكان

[1] فاضل سوداني، دلالات الصورة في المسرح البصري (رؤيا تطبيقية)، المجلة الالكترونية الحوار المتمدن، 2007، الزيارة يوم 2017-12-12.

[2] عواد علي، اشكالية المكان الفضاء في النقد المسرحي، مجلة عمان، العدد 43، 1999، ص 37.

الدرامي صياغة وهمية لها قاعدتها الفكرية و الدلالية، وبالحديث عن الأماكن المسرحية الغير تقليدية، فيمكن له ان يربط بينهما وهميا، بحيث يندمج الفضائين الدرامي ومكان العرض ليبدوان كمكان متكامل، فليس من الضروري نسخ فضاء حقيقي، ففي داخل هذه النسخة سيتخذ مكانه سرد وهمي اي ان الوهم هو الذي يجعل النسخة ضرورية والمحاكاة هي التي تضمن تحقيق الوهم[1].

ان الإشارة الوهمية داخل النص المسرحي تجعل المكان المسرحي عند الجمهور مقبولا، وهذا من شروط قيام العرض، عندما يسلم الجمهور للمتخيل، فمن خلال تشكيلات النص منصيا، ان ما يقدم من خلال الفضاء المسرحي لا يكون صورة للعالم الواقعي على الإطلاق وانما صورة الصورة. ان ماتمت محاكاته ليس هو الواقع انما هو الواقع المتخيل تبعا للوهم. وفي اطار ثقافة معينة وشفرة معينة. وهنا نعود مرة أخرى الى النص. ان ما يحاكيه الفضاء المسرحي المادي هو فضاء خيالي في اطار ثقافة معينة[2].

يمكن للكاتب المسرحي ان يضمن نصه مكانا دراميا تجري فيه الأحداث، وفق مرجع فكري ودلالي يعكس الفكرة العامة و الهدف الرئيسي للنص ككل، ولهذا يمكن للنصوص المسرحية ان تقدم أمكنة درامية توافق او تتمثل في مكان العرض الطبيعي، اما بتأليف من الكاتب المسرحي او المخرج الذي يمكنه، ان يلبس النص مكانا يربط بين فكرة النص و المكان الطبيعي المقدم داخله العرض، بدون إغفال ميكانيزمات عملية الإعداد التي يمكن ان تفشل في ما ترسو اليه من مطاوعة للمكان الغير تقليدي.

[1] عواد علي، مرجع سابق، ص 38.
[2] آن اوبرسفيلد، مدرسة المتفرج، مرجع سابق، ص 70.

2. تأليف النص للمكان الممسرح:

ان مسرحة الأماكن و تقديمها للعروض لا تكفي الا اذا أخذ بعين الاعتبار عامل النص و مدى توافقه مع أماكن العرض، فليست كلها ستقدم بنفس التاثير، فيعمل كاتب للنصوص المسرحية على الاثر الكبير و مدى قوة تاثير العروض المقدمة في الأماكن الممسرحة، من خلال اشتغاله ليقدم نصوصا جاهزة لهذا المكان، بان تستثمر في عناصره المادية و المعنوية، و تستغل ارضيته الخصبة لرسم الأحداث و القصص التي تهتم بخصوصيته عن أماكن أخرى. كما انها توحي بمفرداته و تقترب منه بنوع من المآلفة، حتى لا يبدو النص و المكان كلاهما غريب عن الاخر[1]. وبهذا يخرج الكاتب بنصوص مكتوبة تولي اهتماما بمرجع المكان تاريخيا، ثقافيا، اجتماعيا... مصنعا كان او سوقا او مكان يحتوي اثارا تاريخية، اي ان يتناسب شكليا مع جغرافية المكان الممسرح و ضمنيا و أفكاره.

و تحمل دلالة مكان العرض دلالة الوظيفة الاولى و الدائمة، فخرجت العروض المقدمة في البداية داخل الأماكن الواسعة المغلقة و هذا ما صادف الكنائس بعد استحالة قابلية تقديم بعض العروض داخلها لما يتناقض و رسالتها الدينية و كذا مضمون المسرحيات التي كانت تقدم. ورأت ان العروض المقدمة تزداد قوة تاثيرها بتآلف عناصر النص الدرامي، و بخاصة شخوص النص، مكانه وزمنه الدراميين و كذا العلاقة بالمكان الممسرح، كما انها تغنيه عن العروض الأخرى بمدى الاقناع بواقعية العرض عند المتلقي[2]. و تلعب أمكنة المشاهدة دورا هاما في صنع الاحساس

[1] إبراهيم الحسيني، مسرحة الأماكن ..تيار لم يتشكل بعد، مجلة البلاغ الالكترونية، أكتوبر 2013، تاريخ التصفح: 12 جويلية 2016.

[2] سامي الحصناوي، جماليات المكان الحر الممسرح في المسرح المعاصر، مجلة الفرجة الالكترونية، عدد 37\2014. تاريخ التصفح: 12 جويلية 2016.

بدلالة المكان و واقعيته و تساعد على ان تستفز خيالي المتفرج بتقشفها الصارم و تدفعه الى التدخل لتخفيف حدته[1].

كما ان العروض المقدمة في مثل هذه الأماكن المحايدة تستلزم وحدة المكان الدرامي الذي تقع فيه الأحداث، لما تقتضيه طبيعية و واقعية المكان الممسرح. فتختزل تلك اللوحات التي تتعدد فيها الأماكن الدرامية و تتخذ الأحداث كلها مكان واحد ووحيد هو المكان الذي يراه المشاهد بواقعيته و طبيعيته. فالكتابة المسرحية هنا و كأنها ترجعنا الى المسرحيات الإغريقية التي تتميز بوحدة المكان اين تجري كل الأحداث بالطوطم.

كما يذهب بعض الكتاب المسرحيين الى ان نصوصهم تقتصر على القراءة فقط، بحيث ترى هذه المجموعة ان النص عندهم لا يحمل أماكن مسرحية تجري فيها الأحداث، ونذكر منهم كتاب دراما المقعد أو توفيق الحكيم مثلا. بحيث يؤكدون انهم كتبوا للقراءة و ليس للعرض، ولكن اثبت عدم صحة هذه الاراء بدافع ان جميع المؤلفين المسرحيين عند كتابة الأحداث والأفعال، فانهم يتخيلون أماكنها و يتصورون جميع التفاصيل داخل مساحة الحدث.

يمكن لهذه النصوص ان تقدم على منصة المسرح ، وهو ما يسمى بقضية التخيلية، ويقصد بها أن المؤلف المسرحى عند كتابته مسرحيته فانه يتصور وهو يكتب خشبة المسرح، فيضع تفاصيل للخشبة بما تحتضن من شخصيات وديكورات عناصر العرض المسرحى الأخرى كافة، ومن ثم فان النص ينبغي ان يترك الفرصة لاحتمالات العرض. وفي هذا الصدد، فان الاشارات الارشادية بالغة الدقة تكون دائما مبعث ضيق، وبخاصة تلك التي تتعلق بالممثلين. فكيف يتم إخراج او تنفيذ دور على خشبة المسرح لشخص بالغ المؤلف في تحديد ملامحه وصفته؟ كيف يتسنى عرض

[1] جوليان هيلتون، مرجع سابق، ص 141.

الصعب او ما ينتمي اليه مجال فضائي او مكاني يضرب في الخيال؟[1]. والظاهر ان المكان الممسرح له جغرافيته و شكله ليتبنى نصوصا، يمكن ان تنطلق الكتابة فيها من تصور هذا المكان بجميع ظروفه و خاصياته التي تسمح بقيام العرض، وفق نص يتماشى وظروف العرض المسرحي، والاهم بحضور المتلقي واستجابته لما يعرض امامه من صور و أحداث يتجاوب تخيليا معها، اي انه يتقاسم الوهم مع صانعه (المؤلف المسرحي).

يهتم كاتب النص بمدى توافق نصه مع المكان الممسرح و ذلك بتقديم مؤلف مسرحي جاهز، لان يكون للعرض في مكان مفتوح، ونجد ان بعض التجارب المسرحية تقوم ببناية مكان مسرحي ممثلا ومقلدا لخشبة المسرح المعروف بالعلبة الايطالية، وتوظيب الاطار المعروف به و كذا ذاك الفصل بين منصة التمثيل و مكان جلوس المتفرجين، فهل يعني هذا ان كاتب النص قدم نصا لمكان ممسرح؟.

فالنصوص المكتوبة للعروض داخل مكان ممسرح، تخرج جاهزة لكنها تطوعها طبقا لما توحي به مفردات المكان الجديد الغير تقليدي، وهي درجة متقدمة من المسرحة يبذل فيها المخرج جهدا اقل في التقريب بين النص والمكان الذي يقدم فيه نوع من المآلفة بينهما، بحيث يمكن ان يسبب النص الغريب بان تتولد بفعل لامألوفية و شكل المكان الحر الممسرح لحظة الدهشه والمتعه غير التقليديه في الأداء والمشاهدة[2]. وحتى لا يبدو النص والمكان كلاهما غريب عن الآخر. فهذه النصوص تسهل على المخرج وتفتح له المجال للابداع بعيدا عن المبالغة و الجهد الكبير، الذي يمكن ان نجده في النصوص التي لم تولي اهتماما للمكان الذي ستقدم عليه. فهناك عروض تخرج بنصوص مكتوبة خصيصا للمكان ونستطيع أن نستنتج نوعين منها : اما ان تكون نصوصا تمسرح المكان

[1] آن اوبرسفيلد، مدرسة المتفرج، مرجع سابق، ص 14.
[2] سامي الحصناوي، مرجع سابق.

او نصوصا تمسرح المكان بالأخذ بالاعتبار جوانبه التاريخية و التراثية التي تصدرها هذه الأماكن. وهي بالتالي تناسب المكان شكليا مع جغرافيته وتتحدث بأفكاره.

ثانيا: الأداء في الأماكن الممسرحة:

تتشكل العلاقة بين الممثل و المتلقي وفق ما يحمله الاول من طاقة تمثيلية تجمع بين ما هو جسدي وصوتي، مدعما بمدى قدراته على التعبير الحسي. وتعمل هاته الامتيازات على تكوين الدلالات السمعية بصرية لمضمون أفكار النص ومعانيه. ولا شك ان فن التمثيل واكب هو الآخر تطورات و تيارات المسرح المختلفة، فتأسست له نظريات و مناهج من شأنها تقويمه وارساء تطورات تتماشى و مقتضيات عملية الارسال، فظهرت مناهج لتدريبه وتكوينه لتتحقق غاية العرض المسرحي الجمالية و الفكرية.

يمثل الممثل النواة الرئيسية للعرض المسرحي فهو العلامة و حاملها، فتعتبر حركة الممثل الجسدية و طريقة أداءه ولباسه الملون و الماكياج الذي يغطي وجهه، مجموعة أجزاء للعلامة المراد عرضها على جمهور المسرحية، بالإضافة الى النص الدرامي الملفوظ. ففي عام 1931، انتقلت الرؤية النقدية للممثل المسرحي وعناصر العرض الأخرى من التفسير و التشريح الادبي الى الدراسات التحليلية العميقة للممثل، فلقد اقترنت سيميولوجيا المسرح بطروحات مدرسة براغ في الثلاثينات و الاربعينات من القرن الماضي، حيث بدأ النظر الى العرض المسرحي، بوصفه منظومة علامات، والممثل بوصفه علامة، وبما ان السيميولوجيا منهج لتحليل النص والعرض، فقد خضع العرض المسرحي – بمجمل عناصره– لتلك المنهجية ومنها الممثل[1].

[1] احمد شرجي، سيميولوجيا الممثل "الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات"، مكتبة عدنان، بغداد، 2013، ص 13.

أخذ الممثل اهتمام الدارسين في المجال السيميولوجي، فهو يشكل حصة الاسد من العرض المسرحي من حيث نقل مضمون النص و مدلولاته، وكذا المخرج الذي يعتبر الممثل مادة لخلق معان و أفكار يترجمها على الخشبة، واعتمد على الممثل منذ ميلاد المسرح لغايات عدة فكان علاج شخص مريض او الاشراف على طقوس كالميلاد، والختان والزواج، و الموت او من اجل طلب العون من القوى الكامنة وراء الطبيعة[1]. ويتضمن الممثل في عمله على الخشبة وظيفة ايصال كم من المعلومات للمتلقي، محاولا بكل تقنياته الجسدية و الصوتية بلوغ هذا الهدف من حيث الشرح و التفسير و التوضيح الذي يقدمه بعلامات بصرية و سمعيةن وفق الأداء الصادق للأحداث ورود الأفعال، فدور الممثل هو نقل الشخصية ومحاكاتها والسعي نحو فهمها، فقد يسلك الممثل طريقة (التقمص) او (الابعاد) او المبالغة في الأداء الطبيعي اعتقادا منه تحقيق تواصلية أكثر مصداقية في الأداء التمثيلي[2]. ويعتبر الممثل بأفعاله داخل الخشبة مصدر العلاقات كلها، وناقلا للخطاب المسرحي كله، فهو الذي يتلفظ النص و ينطق به بعدما يتحسس معناه.

وهناك من يعتبر الممثل مجرد مادة او قالب يملؤه المخرج بأفكار النص لينقلها، لكن الممثل يتفاعل مع ما يفهمه من النص و يحولها الى تجسيد، فاصحاب هذه الفكرة يقللون من أهمية الممثل على الخشبة كونه علامة، فنجد ماكس هيرمان، قد سحب مفهوم الجسد من كونه حاملا للمعنى، ووسيطا معبرا عن معان بعينها– الى كونه (جسدا واقعيا) اي من حالة الجسد الايقونية

[1] ويلسن جلين، سيكولوجية فن الاداء، تر: عبد الحميد شاكر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الاداب، سلسلة عالم المعرفة، 2000، ص 63.

[2] علي الحمداني، التواصلية في اداء الممثل المسرحي، منشورات ضفاف، مكتبة الفنون و الاداب، العراق، 2013، ص 143.

الى المادية[1]، مفاده تعريف العرض المسرحي باعتباره "مهرجانا" او "لعبا" يستدعي حضور اجساد مادية تتقاسم المكان.

تجدر الإشارة هنا في الحديث عن عنصر التمثيل في المكان الممسرح، الى ان البحث لا يريد الغور في تقنيات التمثيل و أساليبه العديدة بتعدد الرواد و المنظرين له، بل اكتشاف وتقديم بعض النقاط الذي وجدها البحث مهمة في ادراجها لما لها من وزن، وخاصة ان مكان العرض ليس ذاك التقليدي والمنظم الذي يستقبل جمهورا جاء لمشاهدة العرض بعد اقتطاع تذكرة من المسرح، بل يخص الأمر عرضا "يحتل" جمهوره في عقر أماكن حياته اليومية والعامة.

تعتمد العملية المسرحية على حضور الوعي بالوهم عند الممثل و التخيل و الإدراك عند المتلقي، فكل منهما يتعاون على تحويل كل ما هو خالي الى اشارات علاماتية. كما أن المؤدي هنا يعتمد على استعداد المتفرجين و المستمعين للتعاون معه في تحويل خشبة المسرح العارية الى عشب اخضر عن طريق الخيال[2]. هذه القناعة المتخيلة تتحول تلقائيا الى مدرك حسي بواقعية المكان و كذلك حدوده الجغرافية و الزمانية.

و منذ أن عرف التمثيل على المسارح، فان ظاهرة المبالغة لم تتأتى بشكل قصري بل جاءت لضروريات التي يتطلبها التمثيل انذاك، و هي كذلك عرف من الاعراف المتفق عليها، اذ ان الممثلين بنعالهم العالية و الكوثوريوس، و اقنعتهم المرتقعة قد اهتدوا الى ضرورة الصوت الجهوري

[1] ايريكا فيشر ليتشه، جمالية الاداء "نظرية في علم جمال العرض"، تر: مروى مهدي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012، ص64.
[2] جوليان هيلتون، مرجع سابق، ص 36

و الالقاء المقحم و الحركة الأسلوبية للتلائم مع المسارح الضخمة المكشوفة التي كانوا يعملون بها[1].

أدى النفور من الأماكن التقليدية والاتجاه نحو أماكن بديلة للعروض المسرحية الى تطورات جديدة، من شأنها التركيز أكثر على عناصر العرض المسرحي، لقد استطاع كل من الممثل و السينوغرافيا بجميع أجزاءها تحديد و ابراز الفضاء، الذي لطالما خدم العرض المسرحي و احتضن مثل هذه المكونات، ليقدمها للمتفرج الذي يعتبر الطرف الفعال في تحقيق الفرجة المسرحية[2]، كما دفعت ظروف هذا الأمر الى انتهاج رؤية جديدة في أساليب و تقنيات التمثيل، وإعادة النظر في التقنيات المعتمدة والخاصة بمكان ممسرح غير تقليدي.

فباتخاذ الأماكن الممسرحة و التي ليست كتلك المنصات المسرحية المشيدة بمزايا تسهل من عمل الممثل لما يقتصده من طاقات موازات للجهد المبذول في الأماكن الممسرحة، فانه هنا على المؤدي مطاوعة ظروف المكان، من طريقة جلوس الجمهور و مسافة ابتعاده الى طبيعة المكان و الأخذ بعين الاعتبار تنقلاته على المنصة و عبر مساحة الخشبة بتقاسيمها المختلفة. وهذا الشرط واجب لاكتمال العملية التواصلية بين المؤدي و المتلقي، على ان يستطيع كل من الطرفين سماع و رؤية الاخر. فيستلزم على الممثل خلق نوع من المآلفة التي تفرضها عليه أماكن العرض وكذا الجمهور من عرض لآخر و هذا وفق قانون الإدراك الحسي للعرض.

من ناحية أخرى، فان خروج العرض المسرحي خارج البنايات التقليدية والاستفادة من أماكن خارجها و منها الساحات و الردهات و الشارع، اعطى للمثلين وللمخرج حرية أكثر في تكيف

[1] حسين كمال الدين، مدخل لفنون المسرح، مركز الاسكندرية للكتاب، الاسكندرية، د.ط، 2007، ص 44.
[2] إدوارد غوردن كريج، في الفن المسرحي، ترجمة ديريني خشبة، دارالمصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، 2000، ص ص124-125.

اتصالهم بالجمهور، وذلك بحكم اختلاف تموضع الجمهور في مثل هذه الأماكن، في حين كانت زاوية النظر واحدة (الجدار الرابع) في مسرح العلبة الايطالية. ودفعت هاته الظروف الممثل الى اضفاء المزيد من الاشتغال والتدريب ليكون مستعدا لمواجهة جمهور في أماكن غير تقليدية، وادى به، الى تطوير تقنيات خاصة بالجسم ومرونته وقدرته في التعبير ومايقتضي من ممارسة التمارين الخاصة سواء في المعاهدة الفنية المتخصصة او من خلال إقامة الخلقات الدراسية و الورش المسرحية التي استفادت من طروحات ميرهولد البايوميكانيك، ومن تقنيات السيرك و اليوغا ونظريات أخرى، كان لزاما على الممثل ان يتقن البعض من حركات الاكروبات والرقص بأنواعه والمبارزة بانواعها وفن المايم، إضافة الى تعلم حركات الفترة التي برزت أواخر القرن العشرين ما سمي بالدراما دانس (drama dance) الذي يتطلب من الممثل مرونة جسمانية و قدرة تعبيرية فائقة.[1]

يعتمد الممثل في العرض المسرحي القيام بحركة ترتبط بإيقاع، هو إيقاع الدور الذي يجسده او ايقاع يتطلبه المشهد المسرحي او العرض كله، كما يبلغ مستوى هاته الحركية داخل زمان ومكان العرض المسرحي وتغيراته بواسطة التنظيم الحركي له وهذا وفق مايحسه من إيقاع ليحافظ على وتيرة تجعله مرتبطا بكل ما يحيطه من عناصر سينوغرافية داخل مكان العرض.

وبحكم دور التمثيل في تشكيل الصورة المشهدية فان للحركة قوة ولغة في بلوغ معاني النص و دلالاته من خلال الخطاب الإيمائي وبواسطة الإشارات، فاهتدى الكثير من المخرجين المسرحيين الى اعتبار حركة الممثل على الخشبة من أساسيات اللغة الفنية. بحكم ان اي حديث عادي يتألف من 35 بالمائة من الكلام و 65 بالمائة من الحركات، وان الكلام المنطوق يخبر، والحركة تقيم

[1] عبد الحميد سامي، مرجع سابق، ص9.

الاتصال وتحل احيانا محل الكلام[1]. ونجد ان بريخت اعتمد على الحركات و الإيماءات الاجتماعية، ويدخل في هذا السياق تلك الأفعال وردودها و كذا الحركات البهلوانية و الرياضية التي تقدم في العروض المسرحية.فبريخت و ماجاء به من تجديد دعى الى التغريب الذي يمس حتى الممثل و تأديته للدور، ما دفع بالممثلين في مسرحياته إلى الاتجاه نحو استعمال الجسد و حركاته عوض تعبيرات الوجه التي طالب من خلالها أن الممثل ما هو الى ملق لخطاب المسرحي (حوار و أفكار). ويقول حسن المنيعي: "عندما يرقص الإنسان يستعمل جسده الخاص لتنظيم الفضاء ولإعطاءإيقاع للزمن[2]. فجسد الممثل اعتبر منط القدم الوحدة الأساسية للاحتفالات و الشعائر و الطقوس التي وجدت عند الإغريق و تلتها في عصر المسرح الروماني، ويؤكده جان دوفينيو فيقول: "ثابتة كل حضارة بإمكانها ان تكتسي مظاهر مختلفة تنقذنا من قبضة القانون"[3].

ونلاحظ هذا الاشتغال على الجسد و حركته و تغيراته من خلال ما جاء به التيار الايطالي الكوميدي، وما يعرف بكوميديا ديل آرتي، فقد وجدت لنفسها طاقة الممثل من ليونة الجسد و مرونته لتكوين مكان العرض وسيادته على تقاسيم الخشبة. فالجسد للمثل يساهم في تكوين مناظر العرض المسرحي عندما يرتبط بعناصر بصرية أخرى داخل المكان الذي يعتبر بانه ذلك الجزء من الفضاء المتخيل الذي يتحقق بشكل ملموس ومرئي على الخشبة بعناصر الديكور والإكسسوار، و حركة الممثل[4].

ولهذا الجسد في الأماكن الممسرحة، اعتبارات خاصة بحكم عشوائيته و فوضويته، فالممثل يجد نفسه في محاولة لمطاوعة تفاصيل المكان المقدم فيه العرض المسرحي ولموائمة تجسيده للدور مع

[1] نديم معلا، مرجع سابق، ص46.
[2] حسن المنيعي، الجسد في المسرح، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسات الفرجة، المغرب، 2010، ص 7.
[3] Jean DUVIGNAUD, Fêtes et civilisations, Scarabé, Paris, 1973, P 13.
[4] ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1997، ص 473.

المساحة المسرحية المخصصة للتمثيل، فهو حتما سيجد نفسه أمام جدران إضافية او تضاريس مختلفة عن تلك المسطحة و المنتظمة في العلبة الايطالية.

وبحكم ان الخروج من صالات المسرح التقليدية مفاده ان العروض داخل العلبة الايطالية اتسم بالمبالغة في الديكورات و المناظر وكذا الإكسسوارات والجو العام الذي افقد الفن واقعيته، ودقع الجمهور الى الممل و عدم الاندماج، فان للملابس المسرحية أيضا ور هام في أماكن العروض المسرحية داخل الأمكنةالممسرحة، فواقعية العرض تتطلب تكاملا و إسهاما في الرؤى الواقعية الفنية، فهي تعكس الصورة المسرحية وتكويناتها على خشبة المسرح، وتؤسس لطبيعة الشخصيات و الجو العام للعرض. ولهذا ينتهج مخرج هاته العروض تصميمات للملابس تتوافق ومتطلبات المتعة و الفرجة و الإحساس الذي تتقاسمه العملية المسرحية مع الجمهور، كما انها ليست مجبرة فنيا على اختيار تلك المرسومة في طيات النص المسرحي بل على المخرج او السينوغراف مطاوعة حسه الفني ورؤيته الفنية ليستطيع عكس مكان العرض وكذا جمهوره الراغب في مشاهدة صورته في المسرحية بعيدا عن المبالغة في الالوان والازياء.

ومن جهة أخرى كيف للمثل ان يؤسر ويسيطر بأداءه على الجمهور اثناء العرض وهو يشاهد شخصيات تفتقد ازياءا تعكس بنياتها الفيزيولوجية و الاجتماعية و النفسية؟ فالملابس تكشف عن جوانب عديدة من الشخصية، وتؤدي وظيفتها العلاماتية، لما تحمله من شفرات دلالية تؤكد على جمالية العرض وفكرته المستهدفة، كما نها تدل على مكان الحدث وزمانه وتتغير بتغيرهما. ونجد ان الملابس المسرحية تحل محل الحوارات الطويلة و تختصرها من حيث ما هو بصري و مصرح به مشهديا.

هنا نرجع الى المخرج والسينوغراف ومدى قدرتهما على مواكبة رؤيتهما الفنية و اختزالها في حلول تمكنهما من وضع خطة فنية (رمزية، تجريدية، طبيعية) بحيث تجد الشخصية تكاملا من خلال ملابسها و ظروف العرض داخل المكان الممسرح بدون ضرر او تقصير في حق النص وفكرته.

بينما لا ننسى ان المسرح فن محاكاة و ايهام يجر المتفرج الى انكار الواقع و الاندماج مع المتخيل، وبعودتنا الى الايهام فهل يمكن لهكذا عروض داخل أمكنة ممسرحة ان توظف الايهام لتقدم شخصيات معينة بازياء لا تليق بها (ملك بملابس عادية) وبالايحاء و المحاكاة للشخصية يمكن ان يتلقاها المشاهد بدون قلق؟ وهنا نذكر آن اوبرسفيلد التي ارجعت الأمر الى بريختفتقول:"وامابريخت الذي يتبدى اقل ثورية في هذا المجال، فقد وجد اسهل طريق، وهو المسرحة. بعبارة أخرى، ان بريخت ينشئ سلسلة من العلامات التي تضمن للمتفرج انه حقا في المسرح"[1]. فالملابس وحدها ما هي الا شكل خارجي وصفة ظاهرية تستدعي ان يقوم الممثل مقام الشخصية المراد تمثيلها بالاحاسيس الداخلية و اللعب على الحالة النفسية التي تدفع بالجمهور الى تقبل الممثل و ابداء ثقة في ما يقدمه من تفاعل مع الدور و الأحداث الدرامية، لان الجانب النفسي او الروحي يلعب دورا اساسيا في التجسيد، فالممثل معني بالجانب الداخلي بالدرجة الاولى. ومن جهة المتفرج، فانه في المكان المسرحي لا يقدم الواقع كما هو، على الرغم من ما يتواد داخله من ديكورات و اكسسوارات و مناظر حقيقية، وانما يأتي المسرح كفن ليعيد تقديم هذا العالم الحي الى خيال يستوجب الاندماج مع كل معروض فيه.

تلعب الاضاء دورا مهما في علاقتها مع التشكيل داخل مكان العرض المسرحي، بحكم انسجامها مع جوه من خلال تصميماتها اللونية و شدتها وتشبعا، لذلك نجد ان المسرح في القرن العشرين

[1] آن ايبرسفيلد، قراءة المسرح، تر: سمية زباش، دار الحامد للنشر و التوزيع، ط1، الاردن، 2015، ص65.

يتمتع بالمزايا العظيمة والتقدم الذي احرزه في الاضاءة المسرحية والذي لم يتح له من قبل. والاضاءة الجيدة من بين جميع الحرف هي التي يستخدمها المخرج في تدعيم عمل ممثليه لانهاأكثر مرونة واقدر على التعبير[1].كما انها تركز على تفاصيل العرض دراميا وجماليا، فهي تأخذ بالمتفرج الى مكان العرض والمتفرجين بتوجيه ابصارهم الى أماكن معينة واغفالها عن أماكنأخرى التي تكون في العتمة، بالإضافة الى تعزيز التعبير عن كل ما هو رمزي دلالي متعلق بفكرة المشاهد و الأحداث والشخصيات المقدمة في العرض، وما تحتويه من حالات سيكولوجية مختلفة.

فالضوء يبرز حركة الممثل و أداءه على الخشبة، فلا يمكن ان نتابع عرضا او أداءا في الظلمة مدة طويلة من العرض او طيلة العرض كله بدون ان نرى ملامح الممثل او حركاته، فالتمثيل يتعدى الحركة الى التفاعل والتعامل مع الضوء المسلط و يتغير الايقاع التمثيلي بتغير درجات الضوء، والذي يصاحب تغير الجو العام لأحداث المسرحية.

وكما سلف الذكر في مبحث سابق، ان الضوء عنصر من التشكيل البصري لما تحتويه خشبة المسرح، فهو يتكامل مع العناصر الأخرى ليساعد الممثل على انتاج تكوينات بصرية تحمل معان واشارات ورموز، والممثل مثلما يجد ان الازياء والماكياج من مكملات محاكاته للشخصيات، فان الاضاءة هي الأخرى تساهم بالتاثير على تقمصه لمجموع التطورات في شخصيته من بداية العرض الى نهايته بالتاقلم مع اختلافاتها ليستطيع في الاخير انجاح العرض.

بينما تغيب ظروف العرض المسرحي داخل المكان الممسرح عنصر الاضاءة، بمفهوم الاضاءة الاصطناعية و التي يمكن التحكم فيها و ادارتها من طرف تقني او الاشتغال عليها من قبل

[1] جاك فونتاني، سيمياء المرئي، تر: علي اسعد، دار الحوار، دمشق، ط1، 2003، ص 10.

سينوغراف او مخرج، بحكم انها طبيعية او موضوعة مسبقا لوظيفة أخرى كانارة شارع او مقهى او ملعب او سوق، بالإضافة الى انها ذات الوان لا تمت باي صلة الى المقصود الدرامي او الفكرة المراد تعزيزها في النص، وربما ان ها لا تتغير بتغير زمن العرض المسرحي بل تبقى على حالها، وبما ان الأماكن الممسرحة هي عرضة لاي ظرف من الظروف الخارجة عن نطاقها المقصود فيمكن ان تتغير الاضاءة بدخول عوامل أخرى طبيعية اما مناخية كتغير الطقس اذا كانت الأماكن مفتوحة، او ظروف أخرى كزيادة في مصادر الضوء كمرور عربات باضواءها الكاشفة مثلا، وهذا ما يجعل الممثل عرضة لتشتت التركيز او القلق وهو يؤدي في مشهد من المشاهد المسرحية.

تتسم الأماكن الممسرحة بخاصية الطبيعية في الضوء، والطبيعية هنا لا نقصد بها ان الاضواء الموجودة هي ضوء الشمس، بل اضاء من مصادر تميز المكان سابقا، فالانارة العامة لشارع او ساحة ما موجودة مسبقا والانارة بها تكاد ان تكون معروفة بتفاصيلها عند الناس المعتادين على هذا المكان، وعندما ياتي عرض ليقدم على هذا المكان يجد الممثل نفسه يحاول التلائم مع الضوء الموجود بدون التغيير من اي مصدر او حجبه عن مساحة العرض والا سيحدث خرقا في انارة المكان المعهودة.في حين ان الدارس لتاريخ الضوء في المسرح يعلم علم اليقين ما حققته الاضاءة وما ادت به الى فتح افاق امام المسرحيين من سينوغرافيين و مخرجين لتقديم صورة او خطاب بصرية مقصود و مدروس برؤى دلالية و جمالية من شانها صنع العملية التواصلية وارسال الفكرة.

لقد شكل الديكور احد عناصر العرض المسرحي واهمها منذ بدايات و بوادر ظهور الفن المسرحي لارتباطه بالنص و احتواءه للعملية المسرحية بما فيها الممثل الذي يساهم في علاقته بالديكور المسرحي الى تشكيل المعاني و الدلالات ويوظفه في تبيان المكان الدرامي بالاشارة الى ذلك او ياتي هذا مضمرا بحكم استظهار الديكور ذلك جليا وواقعيا.

فالممثل والديكور يشكلان علاقة بالتأثير كل منهما على الاخر بحكم ان ديكور المسرحية يؤسس الجو العام لها ما يدفع الممثل الى التاقلم مع ذلك من خلال حركته و طريقة أداءه، ولما كان الممثل هو العنصر الرؤيس، كان لابد ان تصنع الديكورات بصورة تسمح لهذا الممثل بالحركة، وبحيث يساعده كل من الملحقات المسرحية والاثاث[1]. والمقصود هنا انه يغير من طريقة تعامله مع الديكور وفق ما يظهر به او ينتمي اليه، بحكم ان الديكور هو الفاصل الاول في اختيار المخرج عند وقوفه امام الرؤية الفنية لما سيكون عليه العرض المسرحي في جوه العام و المدرسة الفنية التي ينتهجها و كذا النوع الفني.

تجدر الاشارة ان مصطلح الديكور استبدل بالسينوغرافيا حديثا، وصار الاول – الديكور – عنصرا منها وغير مستقل عن باقي العناصر و كذا تعامله معهم لانتاج المعاني و الدلالات، والديكور او السينوغرافيا صارت كل ما تراه عين الجمهور من دخوله الى مكان العرض بما في ذلك المكان سيجلس فيه (الصالة). فاصبح مهمة مصمم الديكور تراعي عوامل معينة منها، انه يجب ان يركب ويبني حتى الممثلين وفق قياسات معينة، لذلك لابد لفنان السينوغرافيا من التعاون مع المخرج في اتحاد كامل بطريقة يمكن ان يصبحا شخصا واحدا وبذلك تتحقق وحدة العمل[2]. اما ما كان يعتبر ديكورا، هو كل الكتل و الاكسسوارات الموضوعة امامه على خشبة المسرح و التي تبقى ثابتة ولا تتحرك الا بتدخل الممثل للتغير من موضعها وا استبدالها او إخراجها من منصة التمثيل للتغيير من المشهد مثلا.

[1] الحكيم زياد، الديكور و المؤثرات البصرية الاخرى في المسرح، مجلة الحياة المسرحية، العدد 48، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، ص35.
[2] فيسفولد مايخورلد، في الفن المسرحي، تر: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، 1979، ص 181.

وبما ان الديكور ضرورة في تشكيل بنية العرض المسرحي، بات يشكل أهمية كبيرة في أداء الممثل، فمن خلاله يتحرك و يتفاعل و يحرك كل قطعة منه و يمنحها الحيوية. فمهما كان الشكل الديكوري الذي تتخذه المنصة في الأماكن الممسرحة و مهما كانت درجة المحاكاة فيه، فلا يمكن ان نستبعد ما يضيفه أداء الممثل من المتعة عند المتفرج و هو يتفاعل مع معطيات الديكور الموجودة امامه وكذا الجو العام للمكان الممسرح.

ومع التطرق لمحاولات الخروج بالعروض المسرحية الى أماكن بديلة عن تلك التقليدية المقدمة في مسارح العلبة الايطالية، نجد ان التمثيل يتطلب اهتماما ومحاولة اضافية لبلوغ التناسق والتناسب مع متطلبات و ظروف المكان الجديد لخلق توافق مع طبيعة العرض ايضا المقدم فيه. وخاصة عندما يتعلق الأمر بجمهور لا يأتي الى لمشاهدة المسرحية بل العكس، وهذا ما يمكن ان يزيد من تركيز اكبر و حيطة بما سيسسبه تموضعهم للمشاهدة وكذا تفاعلهم و ردود أفعالهم الغير منتظرة كالفوضى و التدخل بالكلام او الأصوات اثناء العرض، ثم ان لوظيفة المكان الاولى دورا هاما في عملية التمثيل لما يخصه هذا المكان من خاصية و حضور معين لجمهور على حساب جمهور آخر، فاذا اختار العرض المقهى كمكان ليقدم فيه فان مجموعة الناس التي لا تفضل هذه الأمكنة و لا تدخلها هي خارجة عن اعتبار المسرحية، ونفس الأمر بالنسبة لاختيار أماكن أخرى كالسوق و الملعب و الجامعة ...

ان لخاصية العرض المسرحي في المكان الممسرح دعوة نحو اتباع طريقة صحيحة لتوصيل المعنى، مما يتلقظ به الممثل اثناء قيامه بالدور، والذي يتمثل في الحوارات و الأصوات التي تنبعث منه كالغناء والآهات و الهمس لشخصية أخرى، تتقاسم معه العرض المسرحي. فالصوت من العلامات السمعية التي يوظفها الممثل لاستكمال رسالته الى المتلقي، بالموازات مع مصادر

أخرى سمعية كالمؤثرات السمعية و الموسيقى و أصوات الجو العام. ويختص الأداء الجيد بشرط توافر الممثل على صوت مفهوم و قوي يضاف الى طريقة تمثيل جيدة.

حيث أولت مناهج التمثيل المختلفة اهتماما بصوت الممثل و القاءه فوق خشبة المسرح، لما له من دور في العملية التواصلية، فكان ستانيسلافسكي يولي للالقاء أهمية، حيث كان يؤكد في تمارينه، على الاسترخاء العضلي، وفهم الكلمات المراد إلقاؤها[1]. كما ذكرت العديد من النظريات التي ركزت على الصوت في المكان المسرحي عامة لما لها من حاجة في اظهار حالات الشخصية وتطوراتها خلال العرض المسرحي و كذا تقديم و عرض بنياتها الفيزيولوجية و العمرية و الاجتماعية و النفسية، فكل شخصية تحتكم الى نوع معين من طبقات و درجات في الصوت على حسب الشخصية المجسدة، فالدراسات و المناهج المتعددة دارت حول الكيفية التي يتمعن طريقها تطوير أدوات الممثل ومهاراته أثناء التدريب فقد اكدت على أهمية الصوت كونه يمثل الواسطة بين الممثل والمتلقي، واكد على ضرورة التحكم بالصوت ومقدار دفعه وبالتغيرات في الإيقاع وفي السرعة وفي قوة الصوت، والتأكيد على أهمية الكلمات الأهم في الجملة والاهتمام بالأحاسيس والمشاعر. واعطى للتدريب الأفضلية، حيث لا قيمة للموهبة اذا لم تعزز بالتدريب وبالدراسة والممارسة المستمرة[2].

وعلى اعتبار أن عينة الدراسة تخص المكان الممسرح، فالممثل في مثل هاته الظروف يمكن أن يواجه صعوبة أو خللا في الصوت من خلال رفعه رغبة منه إيصاله إلى كل الجمهور الذي يمكن ان يتجاوز مسافات بعيدا عن منصة التمثيل التى خصصها المخرج للعرض، فتاريخ المسرح الاغريقي شهد خاصية في التمثيل وخاصة انه كان لابد من الممثل ان يصل صوته الى اذان

[1] ستانيسلافسكي قسطنطين، اعداد الممثل، تر: محمد زكي العضماوي، مكتبة نهضة مصر، مصر، 1973، ص133.
[2] سامي عبد الحميد، فن التمثيل نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد، ط1، بيروت، دار ومكتبة البصائر، ط1، 2011، ص 27.

سبعة عشر الف متفرجاً، الذين يجلسون في العراء ولغرض تحقيق هذه المتطلبات جميعاً، فقد حرص المدرب في برنامجه التدريبي على تحقيق التنوع في الأصوات من حيث الطبقات والنغمات الصوتية[1]، ويسقط الممثل في الصراخ و المبالغة ويفلت منه عنصر التنغيم و التلوين و حتى انه يمكن ان يضيع فترات الهمس والتكلم بصوت خافت يدخل في سياق الحوار داخل المشهد.

إن الاهتمام بصوت الممثل في العرض المسرحي داخل المكان الممسرح يقتضي أهمية كبيرة من حيث ادارة المخرج وعمله لانه مجبر على ايصال معنى النص و تحقيق عنصر التواصل مع المتلقي، ويذكر سعد صالح بالممثل الاغريقي الذي كان يقوم بعمله بشروط معينة و منها انهكان لابد من ان يبدو تمثالا ضخما يتحرك بمهابة، بما في ذلك من حلول تقنية لمشاكل الرؤية و السمع عن بعد[2]، وهذا ما ينتظر الممثل في استعماله صوته لينقل الى الجمهور المعنى الذي يقصده الكاتب.

ثالثا: عمل المخرج داخل المكان الممسرح:

1. الاسس النظرية للإخراج المسرحي:

يعد المخرج المسرحي المصمم الأول للمكان المسرحي، لكونه يجسد النص المسرحي الى عرض فوق الخشبة مستعملا وسائل الإخراج الخاصة المتمثلة في العناصر البصرية والصوتية و الحركية، فهو العنصر الثالث من عناصر العرض المسرحي، فبعد ان نعثر على المكان، و النص الجيد فان من الضروري البحث عن فنان يحول الكلمة المكتوبة الى صورة مرئية[3]. فالمخرج فنان يصيغ عرضه وفق طريقة وأسلوب ابداعي ترسمه مخيلته، ليجسد على شكل صورة هي صورة المكان في

[1] فرد ميليت و جيرالد ايس بنتلي، فن المسرحية، تر : صدقي خطاب، بيروت، مؤسسة فرنكلين للطباعة و النشر، بيروت، 1986، ص 67.
[2] صالح سعد، الانا – الآخر، ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة، العدد 274، ص 275.
[3] شكري عبد الوهاب، الاسس العلمية و النظرية للاخراج المسرحي، سلسلة المسرح، مؤسسة حورس الدولية، 2007، ص 09.

العرض المسرحي و كذا رؤية فنية للعناصر المكونة له، فنجد ان خيال المخرج المعتمد، ينطلق من قاعدة ضرورية هي النص وفكرته ثم الى الاعتماد على الممثل، الذي يعتبر وسيطا ماديا لصناعة الفرجة و قيام الخطاب المسرحي فوق خشبة المسرح.

ويرى المخرج ان المكان المقام فوقه (منصة) او داخله (مكان العرض)، له أهمية ودور في تاثيره على الجمهور، فكما نجد ان الرسام عند بدايته للعمل الفني يحاول ان يشكل صورته التي تكون داخل ايطار اللوحة و يهتم بتفاصيل كل جزء منها، فالمخرج يجد نفسه مضطرا الى التكوين الفني والتفكير في تشكيل لعرض يمس كل مناطق مساحة التمثيل و كذا ارتباط عرضه بالفضاء العام للمكان المسرحي، فاهمال جزء عن الآخر من مناطق التمثيل و تقسيمات الخشبة قد يضر بالعمل المسرحي و جودته، بينما يمكن ان يصادف ان يحصل الأمر عينه اذا كان من رغبة المخرج و اختياره، لان يحجب حركة الممثل او الديكور عن مساحة من الخشبة رغبة منه يجدها كأسلوب ينتهجه لبلوغ و ملائمة فكرة النص المسرحي ويوظفها لذاك الهدف، وبالتالي تكون كحل إخراجي يستغله لطرح فكري يصب في معنى النص و خطابه.

فالتشكيل الفني وسيلة في عمل المخرج، من خلالها يصمم العرض المسرحي داخل المكان على شكل صورة، معتمدا على العناصر المادية للفن المسرحي و حركتها داخل اطار المشاهدة من قبل الجمهور. فالمخرج باعتباره ملما بادواته المسرحية، فانه يقوم بصياغة التشكيل العام لعرضه بواسطة الممثلين و الديكور و الاضاءة و الأصوات وفق أسلوب خاص برؤيته الفنية. يبدع المخرج استعارة مسرحية، وذلك بالتعاون مع الفنانين العاملين، و يعرف المسائل المتاحة لمنظره ويستخدم الممثلين في التكوينات البصرية المتناسبة مع المنظر. ولابد من استخدام فكرة بصرية

اساسية (موتيف) التي تمنح عمله وحدة و ايقاع و تشكل التصميم الاساسية او الرؤية، كما يعمل على خلق تعاون بين الانساق البصرية مع الانسان الصوتية و الانساق الحركية.[1]

ان المخرج عند استعماله للمكان المسرحي، فانه يؤسس لصورة بصرية وصوتية تجذب الجمهور وتخلق لديه الشعور بالاندماج الحسي و التسليم بالخيال الذي تفرضه اسس الفن المسرحي من محاكاة و تجسيد لشخصيات و أحداث، وفق قانون الجمال الفني و الخطاب المسرحي الذي يحاور الجمهور و عقله، ويدفعه للتفكير و التفاعل، وهو الذي يعمل على ان يكون العرض المسرحي ذو ايقاع و نبض مثير يتكامل وعناصر التشكيل البصرية بعيدا عن الرتابة البصرية، لان عين الجمهور تبحث دائما عن الابتكار و التجديد و عن خلق جديد لمكان مسرحي ينبض بالحياة وصانع للإدهاش ويرفض وبشدة الجمود والرتابة.

فالمكان المسرحي الذي ينعدم فيه الاحساس بالايقاع و الانسجام داخل تكويناته قد تنفر عين الجمهور منه و تتشتت عملية الإدراك عنده وكذا قناعته بالعمل الفني، فأول ما يقوم به الجمهور عند فتح الستارة هو التقاطه لجميع أجزاء المكان المسرحي و تستمر عملية المشاهدة و استقراء كل صور المشاهد ومناظرها واستنطاق دلالاتها وعلاماتها التي يترجمها خياله بعد بناء و تفكيك، يلامس معنى الخطاب النصي المقدم من طرف المؤلف، كما يستطيع ان يخرج الجمهور عن مكان العرض فور احساسه بالقطيعة بين المكان المسرحي و العرض ومكوناته، وذلك من خلال ماتفرزه تكوينات المكان من قبل المخرج، وهو ينشئ المكان، والفضاء بعامة، يجب الا يصل الى القطيعة مع الفضاء نفسه، الذي تقول به الصدقية الفنية، او الملائمة لانتماء الشخصيات و

[1] عبد الحميد سامي، من المسرح الشعبي الى المسرح الشامل، مرجع سابق، ص ص 58-59.

الثقافة، التي ينتمي اليها العمل الفني[1]، فأكثر ما يسيء إلى الجمهور المبالغة في خلق ورسم المكان وصياغته، وأكثر ما يجذبه عندما يتلمس الموائمة و الانسجام بين النص و المكان المسرحي.

وبما ان ممارسة المخرج تستوجب ان يقوم بالعملية الإخراجية التي يريد انجازها على خشبة المسرح، وذلك بالاستناد الى نص مسرحي، فانه من الضروري ان يكون في مستوى قدراته الفكرية والجمالية، بحيث يستطيع ان يصل الى مستوى العلاقة بين ماهو بصري وسمعي على خشبة المسرح وما يصدره النص وفق رؤية فنية تستند الى المكان ومكوناته التشكيلية من كتل و فراغ و لون و ممثلين و ديكور تتكامل كلها لتصنع الفرجة و المتعة.

فاذا كان الغاية من كل عرض هي ترجمة النص المسرحي، فالإخراج يحاول تحويره الى صور متناغمة من التكوينات البصرية و السمعية التي تثير تأملات و انفعالات يؤدي الى تنوير العقول و التطهير النفسي للجمهور. فالمتلقي يتعامل مع صورة العرض المسرحي في مجالين هما: الظاهري والباطني، اما الظاهري فيتمثل في كل مايدخل في نطاق الحس (الصوت والايقاع و الموسيقى، و الخط وحجم الاشياء وكتلها) حس نفسي وحس بصري – سمعي، في حين ان الباطن هو حركية هذه العناصر داخل الفضاء[2]. بحيث تتجلى حياته اليومية أمامه بكل تعقيداتها و مشاكلها داخل حيز المكان المسرحي بمساهمة عناصر التمثيل و السينوغرافيا و الموسيقى. فالرؤيا الإخراجية تحدد مدى احساس وادراك و بصيرة المخرج واستخلاصه وفهمه للنص، فهي تنشأ من خلال التجربة و المراقبة والممارسة التي تؤسس لقدرة على استنتاج المواضيع و الأفكار التي يحملها النص المسرحي، لأن الثقافة و المعلرفة ضروريتان لنجاح أي عمل إخراجي ومن

[1] نديم معلا، مرجع سابق، ص 42.
[2] جازية فرقاني، حركية العرض المسرحي بين الثابت و المتحول (دراسة سيميائية)، بحوث سيميائية، جامعة وهران، ص 218.

الضروري ان يكون المخرج ذا دراية وذا ثقافة عالية، تمكنانه من استكشاف النص و ما يخفيه في طياته[1]. وبالتالي، تتشكل بصريا عن طريق عناصر العمل المسرحي شكلا و حجما وكتلا يدرك الجمهور معناها.

ومن هذا المنطلق، يجد المخرج ان المعادل البصري في المكان المسرحي وفق رؤيته الإخراجية، فالمسرح من الفنون المكانية، فهو يحمل كل مكونات العرض بالإضافة الى الجمهور، وبحسب تنوعه و هيئته فان المخرج يوائم ظروف هذا المكان فنيا و تقنيا و جماليا، ويراعي مايدور فوقه، ويقوم بتحديد كل حركة لكل جزئية من العرض وتشكيلاتها و علاقتها بالعناصر المكونة للمنظومة ككل، الديكور و الاضاءة و الاكسسوارات والملابس كلها.

يتطلب التشكيل للعرض المسرحي من طرف المخرج داخل المكان المسرحي، اشتغال عن علم ومعرفة بعناصر التشكيل، المذكورة في الفصل السابق من البحث، كونها الاداة لتصميم المناظر المسرحية للتعبير بصريا عن فكرة النص المسرحي، تعد المناظر المسرحية من مكونات العرض المسرحي الاساسية والمكملة له، التي يعتمد عليها المخرج المسرحي كثيرا، اذ انها تساعد في تفسير وتوصيل أفكار المؤلف والمخرج الى الجمهور. ناهيك عن خلقها للايهام بان ما يدور على خشبة المسرح هو واقع وحقيقة. كما تسهم في شد انتباه الجمهور الى الأحداث وعدم تشتت اذهانهم، وتزودهم بالمعلومات الهامة عن مكان وبيئة الشخصيات منذ الوهلة الاولى لرفع الستارة[2].

[1] لخضر منصوري، التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي (قراءة في الاساليب و المناهج)، اطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2011، ص 24-25.

[2] احمد سلمان عطية، دور مصمم المناظر المسرحية في نجاح عمل المخرج المسرحي، قسم الفنون المسرحية /كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل، بغداد، زيارة الموقع يوم 08-10-2018.

فالديكور المسرحي مفردة رئيسية لما للديكور من أهمية بحكم انه قاعدة كل الحركات للممثلين و آدائهم، كما يأخذ ديكور المعمار المسرحي (مكان العرض) بجميع تشكيلاته جانبا من اهتمامات المخرج، بحيث يحاول بذلك، تقريب جو العرض المسرحي من طبيعته ومطابقتها ليصبح المكان مألوفا للجمهور و المكان الدرامي الموجود داخل النص. وبالتالي فالنص المسرحي يأخذ ابعاده الدرامية الركحية بمساعدة كل الوسائل التعبيرية الممكنة في اطار الديكور والانارة و أداء الممثل.

يصبح المكان المسرحي حاملا بالعلامة، بحيث تتحول كل مكوناته الى منظومة علاماتية تستدعي المتلقي للتفاعل معها لاستخلاص المعنى، فالتكوينات البصرية المدعمة لأفكار النص تثير الجمهور لقراءة الدلالات والرموز المنتجة، فكل جزء من المكان المسرحي يصير دالا لمدلول ما، وتتفاعل كل العلامات لتحيل دائما الى تفسيرات متجددة تفتح المجال لتأويلات جديدة متعددة للنص الواحد داخل المكان المسرحي وفقا لرؤية المخرج الفنية مستخدما في ذلك رصيده الفكري و الثقافي و العاطفي.

يستند المخرج الى النص المسرحي ومايحتويه من معلومات و معطيات تساعده على تشكيل عرضه داخل المكان المسرحي، فالحركات و المواضع و الوضعيات لكل الاجسام المادية تحكمها علاقات ودوافع واسباب يحتويها النص و على اساسها مثلا نجد ان شخصية ما تقوم بحركات معينة او تتواجد بموضع من مناطق منصة التمثيل، ففهم المشاهد و أفكارها تكسب المخرج قدرة على خلق تأويل ما يحدث داخل المكان المسرحي مترجما الى اشارات و علامات يصوغها المخرج بفضل عناصر التشكيل كالحركة و الايقاع و التأكيد و السيادة و الاتزان لانتاج الصورة المسرحية التي تعبر عن مكنونات النص المسرحي و خطابه.

تحقق دراسة المخرج للنص المسرحي وتفسيره انتاج صورة منطقية و مقنعة تؤثر في نفس الجمهور و تجذبه، كذلك اذا تطلب الأمر صورة جمالية، لان الجمال له اثره ايضا. و المخرج هو المسؤول عن هذا التجسيد[1]. والممثل احد الوسائل التي يستعين بها المخرج في تشكيل العرض المسرحي لما يوفره ويقدمه من تعبير جسدي و صوتي داخل مكان العرض، فالجسد باعتباره مادة يدخل في اولى العناصر التي تشغل المخرج بحضورها على الخشبة سكونا و حركة لتعرض ما يخزنه النص و تحاكي أفكاره. فيقوم الممثل بالاعتماد على قدراته الفكرية و الجسدية و الحسية للتعبير الصحيح والصادق بالتعامل مع جسده و علاقته مع كل مايحيط به داخل المكان المسرحي و كذا الجمهور و تفاعله بالايجاب و السلب. فالممثل عند أداءه للدور يعيش الشخصية و تطوراتها خلال العرض وكذا تمكنه من البحث في بنيتها وعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى و هذا بعدما يهيء له المخرج الارضية والقراءة المتفق عليها وكذا الخطة التي سيتبعها لكي تلتحم الرؤية بينهما و كذا الأسلوب الإخراجي المنتهج.

يقتضي الأسلوب الإخراجي للتعبير داخل المكان المسرحي، انتاج لغة فنية تعتمد على كيفية توزيع المخرج للمثلين داخل الفضاء المسرحي في كل لحظة من لحظات الفعل في العرض المسرحي[2]، كما تتغير بحسب تغير المشاهد، لما تحمله هذه الاخيرة من تطورات درامية متجددة، بحكم ان النص المسرحي تتطور أحداثه و تتطور علاقات شخصياته من بداية العرض الى نهايته، و التغيير الثاني الذي يمكن ان يحتكم اليه المخرجن يظهر من خلال مرونة الممثل و كذا عناصر السينوغرافيا الأخرى و إمكانية تحريكها او مواضع تواجدها بالنسبة للجمهور، اين يقوم المخرج

[1] شكري عبد الوهاب، مرجع سابق، ص327.
[2] اوسكار ريمز، الفكرة الاخراجية و التشكيل الحركي، تر: نديم معلان منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1986، ص 10.

بتعديلات للحركة و تغييرها، كما يمكن ان يقوم المخرج داخل تشكيله فوق المنصة بضبط الحركة واختيار الأنجع فيها لما تتوفر عليه من شكل أكثر فعالية و ملائمة للفعل الدرامي.

2. المخرج داخل المكان الممسرح:

يسلك المخرج في عمله لترجمة النص الى خشبة مسرح غير تقليدية منهجا غير الذي ينتهجه ذاك المخرج الذي يقف امام خشبة مسرح مهيأة للعروض المسرحية. و هذا نظرا لظروف المكان و تقاسيمه العشوائية و المتداخلة الى حد يجعل منه يفكر في كل من العرض المسرحي بمفرداته كلها. ان الرؤية الإخراجية التي تنفذ على الركح ما هي الا التصميم الذي سيؤخذ في الحسبان تآلف النص اولا مع المكان، و من ثم إمكانيةأداء الممثل في جو ظروف فنية و أخرى نفسية، حيث يصطدم بشروط غير المتعارف عليها، من تعامل مع الديكور و تعايش مع بيئة المكان الممسرح كطريقة جلوس الجمهور بالإضافة الى مدى استطاعته ابهارهم بأداءه. يجب ان يكون الهدف من اي عرض مسرحي، هو أحداثتاثير كلي واحد، موحد و مرغوب، على المتفرجين. وللحصول على هذا التاثير، ينبغي للفنان المسرحي ان يتحايل على حل مشكلات المنصة، التي عادة ما تكون محدودة المساحة جدا، وغير متغيرة الموضع، التي تتمثل في خطوط بصرية رديئة، ومعدات صوتية ضعيفة وادوات اضاءة غير مناسبة ووسائل غير كافية من وسائل تسهيل العمل الأخرى[1]. و هذا ما يجعل المخرج يبحث جاهدا على حلول إخراجية تتماشى و ظروف المكان.

كما يحاول لما تقتضيه العملية الإخراجية، و التي تعتبر نتاج عملية تبني و نقل الأفكار و المشاعر الى المتلقي من خلال النص المبدئي و عناصر الأداء، الى التعبير المرئي و الصوتي عن هذه الهواجس و تجسيدها الحي للفعل على هذا المكان.

[1] كارل النزويرث، الاخراج المسرحي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1980، ص 09.

فاذا كانت مسرحيات شكسبير، داخل مسرح الجلوب، تحتاج الى ديكور اضافي عدا معمار المسرح نفسه الذي كان يوفر للعرض كل الحاجات و التسهيلات الاساسية، و لقد كان المسرح الاليزابيتي العاري يمثل الديكور و المكان الخيالي العام في ان واحد[1]. فانه في المكان الممسرح، نجد ان المخرج سينتهج الاقتصاد في كل ما هو دخيل على المكان و يستثمر في مصادره فقط، لما ستزيده من الواقعية و التجريد في مخيال المتلقي.

يذكر احمد زكي بدوي، ان المخرج هو المنسق لمجهودات المؤلف والممثل و مهندس المناظر، و المساهمين الاخرين في العرض، فهو يجسد النص بنقله من الصفحات التي يحررها المؤلف الى شيء محسوس يراه ويسمعه المشاهدون[2]. وهذا لان المخرج يشكل العرض بمساهمة كل ماهو مكتوب والوسائل التي يستطيع من خلالها تحويل النص الى ماهو بصري سمعي، يحمل ابعادا فكرية و فرجوية.

يعرف على منصة الخشبة انها ذات مناطق تختلف اهميتها في الخطاب البصري الذي على اساسه، يوزع المخرج تشكيلاته المادية والمتمثلة في كل ما تحتويه هذه المساحة، وعلى مرأى من الجمهورن يستجيب البصر لتلك اللغة المشكلة مرئيا و سمعيا و ما يحمله النص المسرحي من أحداث و معان للأفكار والخطابات النصية، وعليه يجد المخرج نفسه مطاوعا لتلك التقسيمات داخل مساحة المكان المسرحي مهما كانت طبيعته و شكله الهندسي، ثم ان زاوية الرؤية عند الجمهور تتعدى المنظر العاموي الساقط على خشبة المسرحي الى المستوى الافقي ذو البعدين (الارتفاع و العرض) او ما يعرف بإطار الصورة المسرحية، مماثلا لما هي عليه الصورة

[1] جوليان هيلتون، مرجع سابق، ص 128.
[2] احمد زكي بدوي: معجم مصطلحات الاعلام: الرأي العام، الاعلان، العلاقات العامة، الصحافة، الراديو، التليفزيون، السينما، دار الكتاب، القاهرة، ط1، 1985، ص70.

السينمائية، بالإضافة الى البعد الثالث (العمق)، وهو غير محدد وغير ثابت في المكان الحر او الممسرح، وبالتالي فهو خاضع لابعاد متفاوتة تبعا لشكله الهندسي او عشوايته الطبيعية[1]، والذي على أساسه تتحرك الاشكال بالاقتراب و الابتعاد عن مكان تواجد الجمهور.

فالأماكن الممسرحة بحكم طبيعتها، تدفع المخرج الى تصميم منظره وتشكيلاته لصياغة مسقط أفقي، من جهة يراعي تضاريس المكان الممسرح و مايحتويه من فوضى كوجود أعمدة او ارتفاعات تغير من طبيعة الاستوائية في منصة العلبة الايطالية، ومن جهة أخرى، يجد المخرج نفسه يتعامل معها لتساهم في انتاج صيغة تلاقي كل ماهو فكري و جمالي يزاوج بين النص و ما هو تنظيم بصري يحتكم الى قواعد تكوين صورة بصرية مسرحية.

يأخذ المخرج في تشكيله الأفقي للمكان الممسرح عدة اعتبارات يؤسس من خلالها لتشكيل منظومته التشكيلية، فهو يراعي إمكانية انجازه للعرض المسرحي ومدى احتوائه للأسلوب والمنهج الذي سينفذ به العمل الفني، فهو يشترط كي يحقق هذه المسرحه هو حركة الممثل فيه ووجود الجمهور داخل حيزه او قريبا منه معتمدا على نمط عشوايته او شكل تكوينه الطبيعي او المعماري[2]. فالأماكن الممسرحة تمثل بحكم ظروفها صعوبات وعوائق ما تجعل المخرج ينشغل بها على حساب ماهو فني، لذا وجب على المخرج الامتثال الى الأماكن الممسرحة التي تسهل من تنفيذ العمل الفني وانجازه.

يعتمد المخرج على ابراز النص بكل تجلياته الفنية و الفكرية، ويعتمد على الأحداث والأفعال التي تقوم بها الشخصيات، بحكم ان النص المسرحي يتوقف على الدراما، والتي تتألف من القصة و الفعل والشخصيات. فيحاول المخرج ان يضع مخططا لتقديم كل تطورات النص المسرحي و

[1] سامي الحصناوي، مرجع سابق.
[2] نفس المرجع.

أحداثه داخل المكان الممسرح بدون تغييب جزء من عمله على مرئى من الجمهور، ويبحث عن حلول ليتكشف المكان المسرحي عن تفعيل هذه الأحداث داخله، فالمخرج لا يسمح بتغييب الأحداث القوية في مناطق من مساحة المكان الممسرح أو بعرضها في جزء من مساحة ضعيفة، و في حين ان تصميم سينوغرافية المكان المسرحي تركز على المكان المنصي دون إهمال مكان المتفرجين او ارتباطها مع عمل عناصر العرض المساندة[1]، فلا يمكن للجمهور ان يتفاعل بمستوى قوة الحدث المقدم له. فكل الاعتبارات المادية والتنظيمات الجغرافية للمكان يجب ان تركز على اظهار الأحداث و تستظهر الاقوى منها في أماكن تماثل فاعليتها واهميتها الدرامية.

وقد يقودنا الحديث عن التشكيل داخل المكان الممسرح الى مدى إمكانية المخرج الى انتاج تكوينات جذابة داخل جغرافية غير تقليدية، حيث ان المخرج يبني تشكيلاته وفقا للمعطيات المكانية وكيفية تجليها، وكذا الأخذ بالاعتبار الجمهور الذي يطالب بحقه الجمالي من خلال مايشاهده من مناظر مؤثرة يتفاعل معها بالانجذاب و الاندماج، لان المنصة و ما تحتويه من مادة (ديكور وممثلين) ستكون من جهة اهم ما سيشاهده، بالإضافة الى ما تحمله التشكيلات له من علامة مسرحية يتلاقاها في كل مشهد وتتغير بتغيره، بينما يجد المخرج نفسه مضطرا الى الاشتغال على ما يتوفر لديه من ظروف لتساهم في صنع منظومة العمل المسرحي بصريا و علامتيا.

ومن خلال ما سبق ذكره من أسس جمالية للتشكيل داخل المكان المسرحي، يبقى التركيز و مركز الاهتمام داخل المكان الممسرح من بين أهم ما يحاول المخرج انتاجه داخل الإطار البصري، وهذا لما للعلاقة بين النص و العرض من قاعدة ينطلق منها المخرج لإظهار و التركيز في المكان

[1] سامي الحصناوي، مرجع سابق.

المسرحي على ما يقدمه النص من شخصيات و أحداث رئيسية و ما يقابلها من رؤية إخراجية، هي كتابة أخرى للمشاهد تحمل دلالات توازي أفكار النص للكاتب المسرحي. وخضوع المشهد المسرحي لقاعدة المركز المكاني قد يتطلب تمثيل اغلب المشاهد المهمة فوقه او بالقرب منه، مما يحجم من سعة الحيز المسرحي وقد يتسبب باهمال المساحات البعيدة نسبيا عن الوسط حتى عندما يضع المصمم مركز المكان في وسط وسط المسرح ليجعله على مسافة متساوية من جميع اطراف المنصة[1]، ويبقى التساؤل قائما في العملية الابداعية للمخرج في مدى نجاحه في توزيع مكونات السينوغرافيا و حركة الممثلين و الديكور وتأسيسه لاسس جمالية توافق تصوراته الإخراجية.

لا شك في ان لكل جزء مادي فوق الخشبة ابعاد فكرية وجمالية تخدم النص المسرحي، وتختلف اوضاعها داخل المكان الممسرح والمكان المسرحي التقليدي، لكن تمثل الأماكن الممسرحة الغير تقليدية تحديا للمخرج الذي يسعى لان تظهر حاملة للعلامة وتموضعها داخل مساحة التمثيل، و عليه ان يتوفق في صياغتها ركحيا ليتلاقاها الجمهور، وهذا من خلال الاشارة اليها او حركتها بطريقة تشد الانتباه. هذا الانفلات الجغرافي والعلاماتي في الأماكن الحرة جعلها أكثر تحدياً واكبر قدرة على اعطاء التنوع الجمالي بسبب غربة المكان وخصوصيته على طبيعة العرض وشكله[2]، وبذلك تسهل تقنيات المخرج وأساليبه المتخذة، لغة العرض المسرحي فنيا وجماليا.

كما يمثل وضع الجمهور في المكان الممسرح مسألة خاصة في تشكيل العرض المسرحي، فتواجده في المسارح التقليدية الدائمة العروض يختلف عن ما يحسه وهو يشاهد عرضا مسرحيا في أماكن غير اعتيادية، بحكم انه سيتعرض لتجربة مغايرة بها نوع من الغربة ومتعة خاصة يحس من خلالها بانه جزء منها عندما يتداخل كلا من مكان التمثيل و مكان الجمهور و يصبحا في فضاء

[1] عبد الكريم رشيد، مرجع سابق، ص 154.
[2] سامي الحصناوي، مرجع سابق.

موحد ووحيد. وبذلك تزداد نسبة الاندماج بالتجربة وبالتالي الشعور الجمالي للمكان الممسرح المقدم به العرض. فمناهم ماجعل باربا يطور مسرح الشارع هو تفكيره في المشاهدين، فعلى عكس المسرح التقليدي الذي يحتوي على جمهور مسحور من المشاهدين الذين يجلسون حسب التصميم السائد في حيز العرض، فإن الممثلين يجب عليهم في مسرح الشارع ان يجذبوا المشاهدين وان يكونوا حيز العرض[1]. وبهذا يوظف المخرج المكان الممسرح لخدمة العرض المسرحي فنيا وجماليا، في حين يهتم بكونه مكان يحتوي على معمارية وشكل له خاصيته المادية و الحسية والتي يأخذ فيها التلقي و العرض بعدا جديدا بحكم الظروف التي لا تتوافر في المسارح التقليدية.

يرى المخرج في تكامل الديكور مع كل عناصر العرض المسرحي امر مهم وكذا تناسقه و الجو العام لأحداث المسرحية بحيث يجتنب النشاز الذي يضر بقيمة العرض ويسبب تشتتا عند الجمهور، فالديكور المسرحي هو الاطار التشكيلي الذي يعيش فيه النص المسرحي، يساعد الممثل على عملية التعايش في الجو المناسب، و يشترط الا يعارض الطذهب التشكيلي مع مذهب النص المسرحي، و أسلوب الإخراج يشكل وحدة فنية متكاملة، و لهذا يجب ان يتماشى الديكور المسرحي شكلا و مضمونا، مع جميع عناصر التعبير والتشكيل المصاحبة، من أداء و اضاءة وملابس، و أسلوبإخراج، بحيث يخرج العرض العام خادما لروح النص ومضمونه الدرامي[2]. وتاتي أهمية الديكور في المسرح من حيث انه ركيزة اساسية، يتوقف عليها المكان المسرحي من خلال ما يشكله من قيمة دلالية وجمالية فنية، تقود الجمهور الى المساهمة في عملية الابداع، فالمكان المسرحي يكتسب ثراءا من حيث تقديمه للعديد من الدلالات المكانية ويفتح المجال للقراءة من قبل

[1] واطسون ايان، ايوجينيو باربا ومسرح أودن، تر: منى سلام، مهرجان القاهره الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2000، ص237.

[2] عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010، ص179.

الجمهور. كما يمثل الديكور مجموعة من الوظائف داخل العرض المسرحي، في حين ان العروض داخل الأماكن الممسرحة تجعل من المخرج و امتثالا لرؤيته الإخراجية الى الاقتصاد في كل ماهو خارج جو و بيئة المكان والاعتماد على الممثل المسرحي. و لعل ما جاء به برتولد بريخت باستعمال ديكورات تحاول نقل الواقع شكلا ومضمونا وهذا ماجعله في احيان عديدة يستعمل التغريب ليكسر الايهام، ومن هنا جاءت الديكورات في مسرحياته تركب امام الجمهور بواقعية، ومن هنا يمكن القول بان المخرج المسرحي داخل الأماكن الممسرحة يقدم ديكورات ليست غريبة عن جو العمل و من جهوأخرى تعتمد على الممثل الذي يغني العمل بحضوره و حركته.

وبما ان العملية الإخراجية تضم كل عناصر العرض المسرحي، فان الاضاءة المسرحية تلعب دورا مهما في الرؤية الإخراجية لما تمثله من دور وظيفي وجمالي و درامي، فالاحتكام الى أماكن حرة من شأنه التعامل مع هذا العنصر، لما يساهم به في تكوين الصورة المسرحية وكذا الخطاب المسرحي، فالاضاءة المسرحية عرفت في المسرح الاغريقي بالطبيعية، وما نشاهده حاليا و مع التطور التكنولوجي وظهور الكهرباء، جعل المسرح يلتجأ الى المصابيح الكهربائية والاستثمار في كل ما تستطيع توفيره من اجواء و احاسيس بشداتها المختلفة و كذا الالوان الحارة و الباردة، ثم ان الاضاءة من بين الحلول الإخراجية التي يمكن ان يقسم بها المخرج مساحته المسرحية الى فضاءات عديدة. بينما بالعودة الى الأماكن الممسرحية، فيمكن ان تعتبر الاجواء الطبيعية هي ما يضيء العرض المسرحي ويضفي عليه الطبيعية، بحيث يحس الجمهور داخله بألفة المكان لاضاءته الواقعية، وهنا يمكن للمخرج ان يحدد توزيع تشكيلاته بحسب المناطق المضاءة بمساحة مكان التمثيل و استثمار هذه الاضاءة للمساهمة في خلق البعد الجمالي، كما يمكن ان يكسبها و يحملها علامة لمضمون العرض ومكان الأحداث به.

تكمن مهمة المخرج في تخطي العراقيل التي تحول بين شكل المعمار للمكان الممسرح وتكييفه المنظر المسرحي للعرض مع الفكرة الرئيسية. بيد أن المخرج ومصمم المناظر يزنا باستمرار المتطلبات المعمارية للبيت او المبنى او الحصن، او السجن، او الميدان العام للحصول على افضل عرف ممكن من المظاهر المعمارية للمنظر[1]. ولتشكيل المستوى الافقي للمكان المسرحي، يراعي المخرج الخطوط البصرية الموازية لبصر الجمهور وطريقة جلوسهم ليتمكن وضع منظره بالتوازن الجيد داخل كل مناطق مساحة التمثيل. هناك ايضا مسالة التوازن على خشبة المسرح، والتوازن يعني ان نجد جهتي خشبة المسرح متوازنة، اي ان جهة اليسار تتعادل الى حد ما مع جهة اليمين. وهذا ما يمكن تحقيقه ماديا من خلال تصميم الخطة الارضية، وهناك نوع اخر من التوازن يدعى توازن الجمال الفني، الذي يعني الى حد كبير توازن يؤكد فيه على شخصية معينة او جسم معين.

ومن هذا المنطلق، يراعي المخرج كل تفاصيل العرض المسرحي وذلك بالاهتمام بكل خصائص المكان الممسرح، الذي يحمل كلا من منصة التمثيل وكذا مكان جلوس الجمهور، وما يتسم به من طبيعة عشوائية و ظروف خاصة تدفعه الى التفكير في كل جوانب العرض المسرحي، مع الأخذ بالاعتبار الأصوات و الضوضاء التي يمكن ان تصادف مكان العرض وتحول دون قيام العرض، من تركيز و بلوغ الخطة الإخراجية الذي ضبطت آنفا والتي تؤسس لعرض مسرحي بكل أحداثه و جوه العام، فهنا يجد المخرج نفسه امام تحدي الظروف الغير تقليدية و المألوفة. فالهدف هو ان يصل الى تحديد كل ماينتمي الى العرض المسرحي داخل هذا المكان من خلال ثبات وحركة كل

[1] كارل الينزويرث، مرجع سابق، ص 246.

مفردات الديكور وتشكيلاتها المختلفة وكذا الاضاءة المسرحية بدلالات الوانها و شدتها والموسيقى و المؤثرات الصوتية اما النابعة من المكان او الممسرح او المعدة سابقا.

رابعا: الجمهور في المكان الممسرح

لا يقوم العرض المسرحي الا بوجود الجمهور، فالجمهور هو العنصر الاساسي الذي لا يتم مسرح بدونه، لذا وجب على كل بحث في الثقافة المسرحية الانطلاق من الجمهور نفسه. والمسرح له ضرورة اذ يعتبر ظاهرة جماعية وليدة حاجة اجتماعية وبديلا للحياة المزرية التي تتخبطها المتغيرات الاقتصادية و السياسية وغيرها، بحيث يمثل توازنا وعنصرا فعالا في دمج الفرد بالجماعة من خلال الممارسة و مشاهدة العروض المختلفة لما تحتويه من مواضيع وأفكار تطهر ذواتهم وتريحها من الاعباء اليومية.

عرفت بدايات القرن العشرين إعادة في النظر فيما يخص الكتابة الدرامية، لما فرضته الوسائل الفنية الجديدة، فكسبت النصوص رؤى اجتماعية و جمالية و فنية تماشت و متغيرات الإدراك عند المتلقي، إتفق مجددوا المسرح منذ فاجنر و أبيا وكريج وكوبو و راينهارت على أن الفضاء وسيط صندوق متعدد الأغراض لخدمة الفن المسرحي، مع إعادة البعد الشعبي بتطبيق المساواة في الحقوق للمتفرجين بتحقيق رؤية واستماع طيب للجميع[1].

ويمكن اعتبار هذا المكان المسرحين الحيز المساحي الذي يجمع كل التكوينات البصرية والعلاقات المكانية التي تربط بناية المسرح والديكور المسرحي الذي تجري فيه أحداث المسرحية، وفق رؤية جمالية وتأثير بصري يشاهده الجمهور فور فتح ستارة المسرح او اشتعال الاضواء. كما يتكون هذا المكان المسرحي من جملة من العناصر المادية التشكيلية كالحيز و المساحة و الارتفاع و الكتلة

[1] عبد الرحمان الدسوقي، الوسائط الحديثة في السينوغرافيا المسرح ،الأكادمية الفنون دار الحريري للطباعة،اصداراتاكديمية الفنون، مصر 2005، ص 25.

بالإضافة الى الممثل المتحرك داخل منصة التمثيل، بما في ذلك تلك العناصر التشكيلية التي رصد لها البحث مبحثا كاملا سبق هذا الجزء، مع الأخذ بعين الاعتبار العلاقة التي تربط كل ماهو بصري بما يؤثر ويتأثر بالجانب الدلالي للمكان و الفعل الدرامي المتمثل داخل النص وجوه.

ومما لا شك فيه، ان المسرح يتيح التفاعل بالحركة و الصوت و الايماءة من طرف الممثل وهذا يميزه عن باقي الفنون و الاداب، وعلى مر العصور شهد كل من الفن المسرحي والجمهور تفاعلا بالتاثير و التاثر المتبادل بينهما، فلقد اسهم كل منهما في التغيير من عوالم قيام الاخر، فالمسرح مرأة المجتمع ومنه يستنبط مواضيعه و أفكاره لما يتوفر به من حساسية للتغيرات التي تطرأ عليه عبر الزمن. والعلاقة بين الجمهور و المسرح، ترجع إلى نشأة الطقوس و الشعائر الدينية الاغريقية. ذلك أن وجود الجمهور شرط لتحقيق التواصل بين مرسل و بين متلق و ضرورة لاكتمال العرض المسرحي، بحيث أن فنشأة الاعمال المسرحية انعكاس موضوعي للواقع الاجتماعي لن تنفصل عن الواقع الذي انتجت فيه بل ان الابداع فيه عملية اجتماعية شاملة غير فردية.

والمتابع لتاريخ المسرح، لا يشكك في كم التجارب و المحاولات التي عمدها رواد هذا الفن (مؤلفين و مخرجين و ممثلين و سينوغرافيين) لمواكبة التطورات الاجتماعية و مسايرة المتغيرات المختلفة، فجرى التطور في الشكل و المضمون من خلال البحث عن المبتغى الفكري و الجمالي للجمهور. و الاكيد ان الدارس للمسرح يلاحظ ما حققته أماكن العروض المسرحية من تحول، منذ بزوغ فجر هذا الفن، وهذا حرصا منها على حضور الجمهور و اندماجه في العملية المسرحية ومن ثم تلقيه للخطاب المسرحي.

ان اي عرض مسرحي لا يتم الا بوجود الجمهور، لانه في الاخير موجه اليه. و لهذا، يتوجب توفير كل ظروف العرض حتى يستطيع هذا المتفرج استيعاب مفردات المسرحية من نص و تمثيل و إخراج حتى و لو قدمت على أماكن غير تلك التقليدية (الممسرحة). كما ان مهمة المتفرج تتوقف في العرض المسرحي على مكانه في المساحة المسرحية[1]، فتوزيع المقاعد و طريقة ترتيبها في مختلف اشكال المسارح (علبة ايطالية، مسرح دائري او مدرج) تلعب دورا في اختلاف مشاهدته للعرض بحكم جلوسه بالقرب او بعيدا عن المنصة، فالمشاهدة لا تكون متماثلة عند الجمهور. بحيث ان للأماكن الممسرحة و الطابع الذي هي عليه، تاثير في الحضور النفسي للمتفرج الذي يمكنه الاحساس بمشاركته في العرض.

1. الجمهور و المكان الممسرح

تستدعي نفسية الجمهور في الأماكن الممسرحة استحضار الاحساس بغرابته لما يوفره من لحظية الزمن للعرض الذي يشاهدونه. فالأماكن الممسرحة تحتوي العرض الى نهايته لترجع الى وظيفتها السابقة (مقهى، سوق، معالم اثرية...) و ينصرف كل من المتفرج و الفنان الممارس. فمن خلال أفعال الاشارة الى مكان العرض ندرك انه يشبه الأمكنة الواقعية في خصائصه المادية الفيزيقية لكنه يختلف عنها في وظيفته[2]. فالجمهور الروماني مثلا كان على علم بتفاصيل المكان الذي سيشاهد احد عروضه فيه، ويعلم يقينا انه سيجلس على مدرجات و ينظر الى ممثليه من الاعلى، كما انه يدرك جيدا ان المكان مفتوح بحيث يمكنه ان يرى السماء و الشمس، وكما هو الحال في عصرنا ان جل المتفرجين يعلمون خصائص المباني المسرحية حتى و لو ان بعض التغيرات تفرق

[1] آن اوبرسفيلد، مدرسة المتفرج، مرجع سابق، ص232.
[2] جوليان هيلتون، مرجع سابق، ص 38.

بينها كلون المقاعد و الجدران، لكنها كلها تتوفر على منصة بطابع العلبة الايطالية، هذا بالنسبة للمسارح المغلقة، اما اذا انتقلنا الى المسارح المفتوحة فهي ايضا معلومة المعالم.

حين نتجه الى الأماكن الممسرحة، فاننا نجدها لا تمثل ابدا تلك المتداولة او المرسومة اشكالها في ذهن الجمهور، فيجد نفسه يجلس في أماكن مختلفة او يمكن حتى انه يشاهد العرض وهو قائم في احد اركان المكان, فيؤثر المكان و شكله تاثيرا كبيرا في علاقة الجمهور بالمؤدي، لا كما هو الحال في معمار المسرح التقليدي، اين يفصل بين الصالة و المنصة، حيث يذكر هوراس شيئا عن (عربه) ومنها يمكن الاستنتاج ان ثسبيس، لابد وأنه كان يقف على عربة في وسط الكورس وانه كان يمثل لجمهور يحيط به من كل ناحية[1]، يقوي التفاعل بينهما لتواجده داخل حيز العرض كما لو كان هو الموضوع او المؤدي.

كما ان ظروف و معطيات المكان هي الأخرى، تلعب دورا في استحضاره لهذا الشعور، فطريقة جلوسهم و تداخل المنصة و سينوغرافية العرض الذي يشتغل عليه المخرج على خلاف المعمار المسرحي التقليدي، هي الأخرى تلعب دورا في مدى تجاوب الجمهور و تلقيه لمؤشرات العرض و دلالاته. ان عملية التلقي المسرحي تدخل فيها التربية والثقافة والبيئة والرصيد الشخصي في الممارسة الفنية، وعلى هذا الاساس، تكون في المسرح مبنية على عنصرين هما، مايقدمه لنا المسرح بممثليه ومخرجه وكاتب النص ومانفك نحن من شفراته، أثناء اتصالنا وتواصلنا مع رموز العرض[2]، فينتقل هنا الفضاء باعتباره فضاء افتراضي وهمي الى فضاء واقعي و طبيعي، لان المؤدي فيه و كذا المشاهد ستتغذى من كل جزء لهذا المكان واضعا في الحسبان طريقة توزيعه و عشوائيته. فالاضاءة مثلا و التي كثيرا ما كانت لخلق فضاءات أخرى داخل الفضاء المسرحي،

[1] هوايتنج فرانك، مدخل الى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف، دار المعرفة، مصر،1970، ص285.
[2] محمد اسماعيل الطائي، التلقي في المسرح المدرسي، مجلة الاكاديمي، العدد 52، 2009، ص 87.

سوف لن تفي بالغرض، بحكم انه غالبا، ما تكون الأماكن الممسرحة مفتوحة للاضاءة الطبيعية، فباختزالها من مفردات السينوغرافية ستقوي من واقعية العرض عند الجمهور.

وما توفره الأماكن الممسرحة هو اتساع مساحة المشاهدة من بضع مقاعد داخل المعمار المسرحي الى أماكن لا يتحدد فيها العدد، لانها تستقطب جمهورا اوسع و الأمر المهم، انها تقدم العرض المسرحي لجمهور تختلف اذواقه و التفافه بالفن المسرحي، كما يلعب الجانب الثقافي للاشخاص دورا مهما في تحديد طريقة مشاركته، فكلما كان العرض مشاهدا من جمهور اوسع، كلما اتسعت تعبيراتهم و ردود أفعالهم، ساهمت تجاربهم الحياتية المختلفة و مرجعياتهم الثقافية بمختلف مستوياتها الى مواكبة العرض ونوعه. كما أن المتلقي يحترم خصوصية العرض ولا يريد فرض نوع من المشاركة لا تنسجم وأسلوب العرض المسرحي، وهذا يعني أن الدعوة للمشاركة تنطلق من العرض أولا، سواء بصورة مباشرة أو غير مباشرة وهي التي توحي للمتلقي بمساحة ونوع دوره في المشاركة بالعرض المسرحي[1].

وما يجب الاشارة اليه، هو وضعية الجمهور داخل مكان العرض الممسرح ومدى تجاوبه وفق الاحساس الخاص الذي يربطه بالمقارنة بالمسرح التقليدي، بحيث يجد نفسه يتقاسم مساحة التمثيل و ظروف الأداء من مكان و أصوات و مساحة تسلط عليها الاضاءة، فبحكم ان الأماكن الممسرحة تفتقد الى الاضاءة الاصطناعية و تعتمد على كل ماهو طبيعي، ولا يقصد اضاءة الشمس بل كل ماهو طبيعي خاص بالمكان قبل مسرحته، كاعمدة الانارة و اضواء الطرقات و اشارات المرور، فالجمهور سينتمي الى مساحة العرض باعتباره عمود العملية المسرحية ويندمج مع معطياتها نفسيا و حسيا ويغوص في التجربة المتميزة، تلك التي تقام في مباني المسارح،

[1] حنتوش محمد عباس، دور المتلقي في العرض المسرحي العراقي، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، جامعة بابل، المجلد 4، العدد 2، بغداد، ص 223.

ويلتفت الى عشوائيتها و يشارك مجموع عناصر المسرحية في التعامل معها، ومن خلال أحداث المسرحية يعتبر نفسه جزء من مناسبة اجتماعية ما او من واقعة ما تحدث الآن أمامنا[1]، وفي مثل هذه الأمكنة و منها مسرح الشارع، اين يجعل الممثل من نفسه عنصرا لجذب الجمهور للالتفاف حوله والتموضع في اي مكان يسمح له بمشاهدته على عكس المباني التقليدية، التي ينتظر فيها الجمهور في مقاعد مصطفة لترفع الستارة و يدخل الممثلين لتأدية ادوراهم.

وهنا يصنع الممثل و مكان التمثيل، داخل المكان الممسرح، عرضا مسرحيا ينجذب اليه الجمهور ويشعر بوجوده و حضوره، بعدما كان المكان يحمل سمة ووظيفة أخرى، فيصير خلال زمن العرض مصدرا لانتاج فني مفعم بالعلامة، و يبني علاقة مع المشاهدين الذين ينصاغوا لأحداث المسرحية و شخصياتها، فالجمهور يعتمد على عملية سيكولوجية مهمة تسمى (التوحد) وهي القدرة الخاصة لدى الافراد التي تجعلهم يسقطون انفسهم عقليا داخل الوضع او الحالة الخاصة بالشخصيات في المسرح ويعتبر ذلك نشاط بديلاً للمتلقي بمعنى ان الاشياء التي تحدث للشخصيات على المسرح تحدث عندالمتلقي ايضا، فحينما تنغمس الشخصية في مناجاة طويلة (كما في هاملت) يدلف الجمهور ككل الى داخل عقل هذه الشخصية[2]، و كذا سينوغرافية المكان التي يستغلها المخرج لتتشارك و عناصر العرض المسرحي لتكوين منظومة العلامات.

ويصبح مكان العرض بعدما كان ذو قسمين مفصولين عن بعضهما، الاول للتمثيل فوق منصة او مساحة تحتوي السينوغرافيا، بما فيها الممثل، والقسم الثاني الخاص بمكان جلوس الجمهور، الى مكان واحد ووحيد، يجمع كلا الطرفين، اين يندمج الممثل ومكان الحدث الدرامي الى مساحة تواجد المتلقي ليصبح هذا الاخير، مستقبلا للعلامة المسرحية و مرسلا لها بحكم مساهمته في انتاجها.

[1] ويلسون جلين، مرجع سابق، ص93.
[2] محمد اسماعيل الطائي، التلقي في المسرح المدرسي، مجلة الاكاديمي، العدد 52، 2009، ص 89.

ثم ما تلبث ان تنتهي المسرحية المقدمة حتى يخرج الجمهور من جو المشاهدة و انتماءه الى وظيفة التخيل و التسليم بمبدأ الفن في التلقي الى مهمته الاولى وحياته اليومية بحكم ان المكان الذي تمسرح يسترد حالته الاولى بعدما أخذ صفة المسرحة لمدة زمنية معينة. فالشارع، على سبيل المثال، اذا تحول الى فضاء منصي فترة، فانه يعود الى وظيفته الحياتيه بمجرد انصراف الممثلين[1].

كما ان الجمهور يعيش حالة من الغوص في سحر المكان الممسرح لما يكتسيه من جمالية تنتجها تفاصيله الغير منتظمة وطبيعته الفوضوية التي تصنعها تضاريس مختلفة للارضية و الجدران المتغيرة في الشكل و الحجم، وما يزيد في جماليته تلك الالفة والطبيعية التي تطورت من مجرد وظيفة يومية الى استشعار للجانب العلاماتي، ويضاف اليه ذاك الاحساس النفسي و المادي بالتواجد في منطقة موحدة مع الممثل، داخل مساحته الجغرافية التي يؤدي داخلها، وذلك لانتقال من ظروف المسرح التقليدي وقواعده و خاصيته الى مكان تندمج فيه مساحتي المشاهدة و العرض المسرحي و تتفاعل بينها، ليصبح المكان أكثر خصوبة من حيث انتاج العلامة و التفاعلية بين الجمهور و العرض المسرحي. فيمكن ان يختلط الممثلون و المتفرجون في المجال الفضائي الواحد، و مع ذلك فهذا لا ينفي انهم يشكلون "فضاءين" (فئتين من الرموز) غير قابلين للامتزاج[2]، وليس بالضرورة ان بالتحام و ذوبان المساحتين معا سيخلق فضاءا واحدا، فالمكان مزدوج ولكن العلاقة بين الطرفين (مرسل – مستقبل).

اي ان المكان الممسرح تتغير معطياته ومدى مطاوعته لكل ماهو تجديد بحسب أسلوب المخرج، الذي يحاول تعديل جزئيات في بنية وتكوين المكان والخروج عن معمار مسرح العلبة الايطالية

[1] آن اوبرسفيلد، مرجع سابق، ص55.
[2] نفس المرجع ، ص58.

لخلق محاكات طبيعية تنفي الجلوس وفق تنظيم هندسي معين وخلق تحول جديد لعملية التلقي عند الجمهور، فما تتطلبه هذه الأمكنة هو توفير مساحة وحيز لحركة الممثل و منطقة لحضور الجمهور لمشاهدة العرض. وبحكم ان المكان مسرح بالرغم من عشوائيته، الا انه زمن العرض يؤدي دوره كفضاء تتشكل معالمه وفق سينوغرافيا، تعكس مكان الحدث الدرامي و تتغير بتغيره في النص، ليتجاوب الجمهور و يندمج مع جو العمل الفني الى نهايته.

وقد كان للممثل أهمية كبرى في المكان الممسرح لما يقدمه كوسيط بين الكاتب والجمهور، او بين مخرج العرض المسرحي و الجمهور المشاهد، واهتمت اغلب التجديدات في مكان العرض او الخروج بالعروض الى أماكن بديلة، اهتمت بالممثل و جسده الذي يمثل حاملا للعلامة و منتجها من خلال حضوره و حركته داخل مساحة العمل الفني.

المبحث الثالث: تجارب في مسرحة المكان

أولا – مفهوم المسرحة:

لابد من الاشارة الى ان مصطلح "مسرحة" (Théâtralité)، أصبح شائعا في الدراسات التي تعني المسرح كفن، بل تعداه الى ميادين أخرى كعلم الاجتماع و السياسة و الاقتصاد و الادب، حيث صار يمثل اجرائيا لاستعمالاته كمصطلح عبر مجموعة من المقاربات في تلك المجالات المذكورة. كما نجد ان الاستعمال لكلمة "التمسرح" (théâtralisation) بات هو الاخر شائعا في بعض المواضع و البحوث، التي برزت الفروق الدقيقة بين الواقع و الخيال او بين ماهو فني (المسرح) و الحقيقي (الحياة)، فالمسرحة والتي تعتبر مصطلحا حديث الاستعمال، يخص البعد المسرحي لما يتعلق بكل ما يربط الانسان بانشطته اليومية وعلاقاته بالاخرين وسط بيئته التي تحيطه، بحيث يعرفه حسن اليوسفي فيقول:التمسرح هو كل ما له خصوصية مسرحية سواء في النص أو العرض[1].

فنجد ان المسرحة، تتمثل في تلك الصفة البارزة التي يظهر بها ذاك الخطاب السياسي لبعض السياسيين وذاك الاستعراض الذي تكون عليه مداخلات الباحثين والعلماء، بل وحتى الأئمة وهم يعتلون منابرهم مستندين على عصى وهم حاملين ورقة تحتوي خطبهم، وهم بهذا اشبه بالمشهد المسرحي اين يعتلي الممثلون الخشبة مستعملين ديكورا و اكسسوارات وفي جعبتهم حوارا عليهم القاءه على جمع من الجمهور، فنلاحظ هنا ان الامثلة المذكورة تبين ان المسرحة تتوسط الأمكنة والزوايا والأشكال وتخلق صورا يتشابه فيها ماهو حياتي معاش و الفن المسرحي حيث تتماثل الصور بينهما.

[1] حسن اليوسفي، التمسرح.. من الاستعارة إلى الخطاب، دائرة الثقافة و الاعلام، الشارقة، 2013، ص21.

ويرى عبد الحليم المسعودي في مقاله "أسئلة المسرحة"[1]، إن أي خطاب حول المسرحة هو في الحقيقة خطاب يخفي ورائه محاولة كشف عن جوهر المسرح وطبيعته، وهو محاولة تكاد تكون بالمعنى الأنثروبولوجي محاولة عصيبة في استعادة ذلك الفردوس المفقود الشّاهد على ميلاد الأشياء وتقاسم المحسوس بالنسبة للإنسان بوصفه "حيوانا مسرحيا". ومرده من هذا ماجاء به جاك بارك حول المسرحة في القرآن الكريم في نصه "القرآن و المسرحة" (coran et théâtralité) والذي اوضح من خلاله ذاك الزخم الذي تتميز به الصور القرآنية من مسرحة والقائمة على التشخيص و الحوار و الحكاية داخل لوحات ومشاهد متتالية. وقد فصل جاك باراك في كل ما يحمله القرآن الكريم من مسرحة للأحداث و القصص القرآنية و طريقة تقديمها بأسلوب يتوافق والفن المسرحي. وهي حسب رأيه، أن تحوّل الانتباه من سياق خرافي، أصله موجود في التوراة والإنجيل، إلى سياق جديد هو سياق توجيه النص القرآني في اتجاه العقلانية. ويستخلص جاك بارك أن المسرحة الكامنة في القرآن إنما من أهدافها وغاياتها ما سمّاه بفعل إزالة "التأسطر" أو عملية إزالة الميثولوجي Démythologisation عن النص القرآني.

ان ظهور مصطلح المسرحة حديث نسبيا[2]، فقد ظهر في القرن العشرين نظرا للاشتباك الذي طال كلا من الادب والمسرح وحدود كلا منهما بخصائصه التي تميزه، فجاءت المسرحة لتعلن عن إمكانية تحول الاجناس الادبية الى ماهو معروف في المسرح، وهذا من خلال الاختلاف الذي تبرزه النصوص بعد تحولها الى عرض له عرف و شروط تختص الا بالمسرح، واستخدم المصطلح ليعني كل ما هو خصوصية مسرحية في العرض أو حتى في النص.

[1] عبد الحليم المسعودي، اسئلة حول المسرحة، المجلة الالكترونية الأوان، تاريخ المقال: 29 ديسمبر 2010. تاريخ الزيارة 21-06-2017.

[2] ماري الياس، مفهوم المسرحة، مجلة الفن المعاصر (أكاديمية الفنون)، العدد 6، القاهرة، 2007، ص 205.

المسرحة، بهذا المعنى، هي جوهر الحياة وتمثلاتها في نفس الوقت، وهي طريقة في الاكتشاف والتعرف والاستعراض، ومع ذلك اصبح من الصعب تحديد تعريف موحد للمسرحة، ولكن مع كل هذا فيمكن ان تبرز تمظهراتها عبر الفكر و الحركة وتجسيدها عبر الخطابات المختلفة التي تميل بعضها الى جو الفن المسرحي و خصائصه كالقصة و الرواية مثلا، و البعض الاخر الذي لا يقترب من المسرح كمناهج التعليم و التلقين.

يعرف كلا من المعاجم الفرنسية روبير Robert و لاروس LAROUSSE مصطلح المسرحة "بموائمة او ملائمة عمل (درامي أو موسيقي أو غيره) مع المتطلبات الأساسية للبناء المسرحي" ويضيف معجم لاروس، ليشرح المصطلح عبر تعريفين اثنين، يتعلق الأول بالبحث عن الخصوصية المسرحية والثاني يفصل بين النص المسرحي والعرض على منصة المسرح. فالأول يعرف المسرحة على انها "ملائمة عمل درامي فني أو موسيقي مع متطلبات المسرح في جوهره"، والتعريف الثاني، يقدمها على اساس "صفات مسرحية تعود فعاليتها لمقومات خاصة مشهدية أكثر من الطابع الأدبي للنص". ومنه نستنتج ان ظهور المصطلح، يؤكد على فكرة الفصل بين الاعتبارات التي تولى للنص المسرحي والعرض المسرحي كلا على حدى، فتمثلات المسرح في النص تختلف عن ما تقدمه العروض بعد ترجمة النصوص الى مشاهد و صور ركحية للجمهور.

أما باتريس بافيس، فيرى ان المسرحة مفهوم يتجلى من خلال الطريقة التي يتم من خلالها التأثير السهل على المشاهد، وذلك عبر التكلف و المبالغة في محاولة اعطاء الحدث او القصة خصوصية لها تأثير المسرح، ويساعد على ذلك أسلوب الخطاب المعتمد بتفخيم نبرة الالقاء. ومن خلال معجمه، نجد انه حتى الترجمة المقدمة من طرف مشال خطار لا تفرق بين المصطلحين "المسرحة" و "التمسرح" بل تجتمع في انها تقديم حدث او قصة وفق آلية اشتغال المسرح كفن،

وذلك بالاستناد الى المكان (خشبة المسرح) والممثلين لتقديم موقف درامي. ويؤكد ان المسرحة تعتمد على الجانب المرئي الظاهر للعيان ويعتبر انها سمة مهمة لبلوغ الهدف المنشود. وعليه "فالعنصر المرئي للخشبة، و تموضع الحوارات هما سمتا المسرحة"[1].

ويجدر الحديث عن علاقة المصطلحين "مسرحة " و "مسرح" الى تبيان من يحتوي الآخر، وهنا تطرح ماري الياس مجموعة من الاسئلة للاجابة عنها: "هل فعلاً المسرحة نابعة من المسرح؟ أم أنها تشكل قاعدة أوسع من المسرح وهي التي أفرزت أشكالاً عدة من المسرحة منها مسرحة المسرح؟ بمعنى من يسبق الآخر المسرح أم المسرحة؟"[2].وبحسب تشريحنا لغويا للمصطلح، نجد ان كلمة مسرحة مشتقة من كلمة "مسرح"، حتى اذا حاولنا استنطاق الكلمة باللغة الفرنسية او الانجليزية، (théâtralité – théâtre) فهو يتعلق بكل ما يتصف به العرض المسرحي والمكان المقام داخله العرض، ويمكن ان نلتمس مفهوم المصطلح من خلال تمثلات أفعالنا اليومية و علاقاتنا، فمثلا يمكن ان نصف طريقة معينة من حديث صديق او أخ بالمسرحة عندما نحس وكأنه يبالغ في القاءه او انه يمثل علينا دور البريء او الصادق مثلا. وقد نصادف في حياتنا اشكالا مختلفة و عديدة للمسرحة.

ومن خلال استقراء للأحداث الاجتماعية وتجليات المسرحة فيها، يمكن ان نؤكد ان للمسرحة دلالات تكمن في كونها تتميز بالايهام والكذب والخداع، وهذا مايمكن ربطه بالمسرح الذي يجتمع في دلالاته مع الواقع والمجتمع، اين نجده يعتمد على وسائل الاقناع بالوهم والخيال وذلك عبر خلق عوالم خيالية تحاكي الأحداث و الاشياء. وانتقل السؤال الى البحث في المستوى الذي تتم فيه

[1] باتريس بافيس، مرجع سابق، ص 536.
[2] ماري الياس، مرجع سابق، 205.

عملية المسرحة. أيكمن في النص ام في العرض ام فيهما معا؟ واختلفت الاجابات، فاكدت مجموعة ان المسرحة تكمن في النص بحجة ان النص لا يأخذ تسمية "النص المسرحي" الا اذا تمت مسرحة أحداثه، ويضيف البعض ان المسرحة تولد قبل الكتابة وذاك من خلال الابداع الذي يسكن الكاتب و هو يفرز أفكاره الاولى. وعليه، فالمسرحة تبدأ ببزوغ فجر النص المسرحي.

فالنص المسرحي هو اول مرحلة تتم من خلالها عملية المسرحة بتحويل القصص الواقعية و الخيالية الى جنس المسرح، حيث يتحول الادب الى الفن الدرامي وفق لغة خاصة بالمسرح وقواعد كتابة خاصة. ونذكر على سبيل المثال بعض التجارب التي قامت بتحويل القصص و الروايات و القصائد الى نصوص مسرحية قدمت في عروض مثل اعمال "ديستوفيسكي"والذي قدمت روايته الشهيرة "الإخوة كارامازوف"،كما تحولت رواياياتألبيركامي إلى نصوص مسرحية فقد قدمت "المسكونون" 8 ثم الطاعون و غيرها من الأعمال.كما قدمت رواية" نص المحاكمة" لكافكا والتي قدمت في فرنسا سنة 1947" ومن أهم النماذج التي تمثل عملية مسرحة النص اعمال بوتو شيتراوس و بيتر شتاين لتقديم رواية مكسيم جوركي "ضيوف الصيف"على مسرح شاوينبيرلين.

وفي الوطن العربي نذكر بعض المعالم للمسرحة من خلال تحويل التراث وقصصه حيث هذا النوع من التحويل على استحضار الموروث واستدعائه سواء كان ادبا او سيرة او اسطورة بحيث تستلهم الشخصيات و الأحداث لتحيينها الى الزمن الحالي، ونذكر ما قام به عبد الكريم برشيد من خلال "امرؤ القيس" و "عنترة في المرايا المكسرة" و "ابن الرومي في مدن الصفيح"، وكذلك كلا من الطيب صديقي و عبد الرحمان كاكي.

كما ان المسرحة يمكن ان تتأتى من خلال العمل على مستوى العرض المسرحي و الجانب المرئي و المسموع فيه، بعد ان يتحول النص المسرحي الى حركات وتجسيد ركحي وهو بذلك يعطي

للمشاهد شكلا تتداخل فيه عدة عناصر، يكتشف من خلالها، خاصية الفن المسرحي وطبيعته، ولو انه على الرغم من إجماع الدارسين على أن التمسرح الحقيقي هو الذي ينتجه العرض، إلا أن تحليلاتهم وقراءاتهم للإبداع المسرحي لم تتجاوز في أغلبها حدود الدراسة النصية، وهنا تكمن مفارقة أخرى من مفارقات الفن المسرحي تتجاوز، هذه المرة، حدود الإبداع، لتطال الخطاب النقدي المسرحي أيضا. وهذه المفارقة ربما لها مبرراتها الموضوعية المرتبطة بالطبيعة المميزة للنص من جهة وللعرض من جهة أخرى، ذلك أن الأول يتميز بكونه موضوعا قابلا للدراسة مادام ثابتا ومحددا ومحصورا وأبديا، في حين يتميز الثاني بكونه متحركا وعابرا وصعب الإمساك[1]. فبينما يمكن تقديم تعريف للمسرحة انها تتحدد بكل ما له علاقة بخصوصية فن المسرح سواءا في النص الدرامي أو في العرض المسرحي، خصوصا وأن مفهومه قد صيغ على غرار مفهوم الأدبية بالنسبة للخطاب الأدبي، إلا أنه لم يعد يقتصر على المسرح وحده، وإنما أصبح يتعدى حدوده المسرحية ليحقق تمظهرات مختلفة عبر خطابات متعددة منها ما هو اجتماعي–سياسي، ومنها ما هو علمي–معرفي ومنها كذلك ما هو أدبي–فني. ولعله ما دفع الباحثين إلى التأكيدعلى أن المسرحة موجودة في كل مكان.

وفي مدخل لمقالة متخصصة اين تبحث في موضوع المسرحة تؤكد جوزات فيرال وتقول: " ولان مفهوم المسرح قد شهد تطورا ملحوظا، يجب بالمقابل البحث عن تعريف جديد لمفهوم المسرحة"[2].وهذا ما يؤكد اشتباك المصطلح و عدم الثبات على تعريف موحد وشامل، فالتطرق واستعمال المصطلح يقتضي النظر الى الوقت و الحقبة الزمنية وعلاقتها بتطور مفهوم المسرح و

[1] حسن اليوسفي، مرجع سابق، ص32.

[2] FÉRAL, Josette. Foreword.SubStance: The rise and fall of Theatricality - Special Issue, v. 31, n. 2/3, Issue 98/99 , 2002, p. 3-13.

انواعه السائدة، وكما يشير باتريس بافيس فالكلمة لها علاقة وطيدة بالجانب الفكري والاسطوري للكلمة بحكم ان الظهور الاول للمسرح كان طقسيا و يقدم اساطير الاغريق. فالمسرحة هي عملية ترتبط بوجهة النظر التي تقدم بها الاشياء لاجبار الجمهور على رؤيتها بطريقة مغايرة لحالتها الاولية.

ان اي عنصر موجود داخل منصة المسرح و لها، يساهم في العرض المسرحي ويعمل على نقل العناصر من مجرد اشياء الى صفة تكوين العرض المقدم للجمهور. فكل ماهو داخل المكان المسرحي يشتغل كمكمل للعملية المسرحية من بداية التدريبات الى نهايتها، و نلاحظ ان المسرحة تعيد الى العناصر المادية الموجودة حياوأخرى هي تلك الحياة التي يعيشها الجمهور و هو يشاهد العرض الذي يعتمد على ذاك الاتفاق التخيلي الذي يتم انشاؤه بواسطة المكان و الازياء والموسيقى و الاضاءة لدعم الممثل لأداء دوره. فهذا التحول من الحقيقة الى الوهم لدى الجمهور يعتمد بالاساس على مدى نجاح الممثل في الوصول الى ايهام الجمهور بان كل ماحوله هو داخل العملية المسرحية وذلك بالاشارة او التعريف المعلن.إنما مفهوم المسرحة كما يفهم اليوم، يتجاوز ما يتعلق بالمسرح فقط ويرجع إلى شيء أعمق وأكثر بدائية من المسرح إنه يتعلق بشكل إدراكنا للعالم. وهذا ما يسمح باستخدامات متعددة للمفهوم في مجالات عديدة.

والحدث الذي قد اعتبر في حقبة زمنية مضت ليس بالضرورة ان يأخذ صفة المسرحة في الوقت الحالي بحكم ان اي توظيف للمصطلح يأخذ بعين الاعتبار وجهة نظر المشاهد اليه الذي تتظاهر له ملامح الفن المسرحي. فالمسرحة ظاهرة تعتمد في آن واحد على الموضوع المشاهَد (العرض وعناصره) و الذي يحمل منظومة من الرموز و الشفرات، و من جهة أخرى المشاهِد القادر على

تفسير وتحليل هذه الرموز[1]. وهذا لا يتاكد الا بفكرة الحضور المادي الذي تتسم به طبيعة المسرح والذي يتحقق بالتعبير الفني للأفكار وصياغتها على الخشبة، ولا يمكن ان لا تؤسس الظاهرة وتعبر عن نفسها للمشاهد الذي يدري جيدا خصائص هذا الفن، فيعتبر دوفينيو إتيان سوريو Etienne Souriau ان الطبيعة المسرحية لا تتلخص ولا تختزل في مجرد انطباع أو شعور، ولا تعبر هذه المعرفة عن نفسها في الفرجة المرئية، ولا تحدد نفسها عبر الإحساس أو مجرد الحدس البسيط. ويطلق على هذا المفهوم "الفعل الجمالي في كامل قوته"، بحيث يعتبر دوفينيو أن معرفة المسرح تذهب دائما إلى تحديد موضوع لها، ويتجلى هذا الهدف في محاولة محاصرة طبيعة الظاهرة المسرحية، عبر محاصرة خصوصية الفعل الدرامي، أي تلك الخصوصية التي تعبر عنها المسرحة Théâtralité من خلال الفعل فوق الخشبة، بوصف هذا الفعل حركة عضوية مؤسسة للعنصر الروحي والجسدي لكل مسرحة ومؤسسة أيضا لفاعلية الفن الدائمة[2].

ثانيا – مسرحة مكان العرض:

يمكن اعتبار هذا المكان المسرحي الحيز المساحي الذي يجمع كل التكوينات البصرية والعلاقات المكانية التي تربط بناية المسرح والديكور المسرحي الذي تجري فيه أحداث المسرحية وفق رؤية جمالية وتأثير بصري يشاهده الجمهور فور فتح ستارة المسرح او اشتعال الاضواء. كما يتكون هذا المكان المسرحي من جملة من العناصر المادية التشكيلية كالحيز و المساحة و الارتفاع و الكتلة، بالإضافة الى الممثل المتحرك داخل منصة التمثيل، بما في ذلك تلك العناصر التشكيلية التي رصد لها البحث مبحثا كاملا سبق هذا الجزء، مع الأخذ بعين الاعتبار العلاقة التي تربط كل

[1] FÉRAL, Josette, Op.cit, pp. 8-11.

[2] أنظر عبد الحليم المسعودي، مرجع سابق.

ماهو بصري بما يؤثر ويتأثر بالجانب الدلالي للمكان و الفعل الدرامي المتمثل داخل النص وجوه. يتمثل المكان المسرحي في مكان عرض الفعل الدرامي الذي يتضمنه النص، فهو مكان يجمع كل عناصر العرض المسرحي بما في ذلك الجمهور، انه مكان تتبادل فيه شكل لعبة الزمن. انه تنظيم مادي، يفرض علاقة معنوية بين المشاهد وما يشاهده، وقد يكون الفضاء المسرحي ميدانا عاما، او حديقة، او قطعة ارض مهملة تقام فيها منصة، فالعرض هو الذي يضفي على الفضاء صفة المسرحة.[1]

وهذا ما شهدته التغيرات التي طرأت على بنايته والتي تغيرت منذ ظهور المسرح، تعددت التنظيرات فيما يخص المكان في المسرح من طرف العاملين و المخرجين المسرحيين وحاولوا اعطاء شكل جديد للمكان المسرحي وإخراجه من التقليد الذي طاله لفترة طويلة من الزمن.فاتسم في المرحلتين الاغريقية و الرومانية بالشساعة و كان عبارة عن أماكن مفتوحة، ليتحول بعدها في العصور الوسطى وينتقل الى الكنائس، ولم يلبث الى ان خرج ،بعد ان طال عصر النهضة الكاتدرائيات، الى أماكن جديدة بفضل المحدثين من الرواد امثال: أدولف آبيا، كريج، راينهارت، كوبو وغيرهم... مدعمين توجهاتهم وحرصا منهم على استعادة العروض المسرحية هويتها و أصالتها المسلوبة منها بالبنايات الجدارية و الطوب، واشتغالهم على أماكن بديلة تقربهم من الجمهور الذي افتقد التاثير الجمالي و الحسي داخل قاعات العرض الايطالية.

خرجت العروض المسرحية من سجن العلبة الايطالية لاسباب اجتماعية و جمالية، بفضل محاولات في التجريب لكي يتمكن الجمهور من مشاهدة العروض المسرحية باشكال غير تلك التي وجدها داخل مباني المسارح. وانطلقت تجريبية المسرح وعشوائية مكان العرض من المسرح

[1] عبد الرحمان الدسوقي، مرجع سابق، ص 31.

الدادي، وهي حركه فنيه انتشرت في فرنسا وسويسرا حوالي (1916- 1920) وتؤكد على حرية الشكل بعيده عن القيود التقليديه ، وقد استمرت مع مسرح (أرتو) المتسم بالقوة والمسرح الملحمي لبرشت[1]،وكان الهدف تحقيق مسرح يحتضنه الشعب وسط طقوس واحتفالات تجمعهم في أي مكان رآه المخرج فضاءا لعرض مسرحيته ضاربا عرض الحائط الجانب التجاري الذي يميل الى اهتمام اصحاب المسارح بعدد الكراسي المحجوزة، وصار الجمهور قرين الدخل للمؤسسة أكثر ما هو متلقي للانتاج الفني وأفكاره، كما ان هذا الاتجاه الى تقديم العروض بالأماكن الغير تقليدية اكد على النهوض بالحس الجمالي للتعبير المسرحي والابتعاد عن الابتذالات في محاولات المخرجين بمحاكاة الواقع داخل العلبة الايطالية التي اصابها العقر وصارت لا تغني من جوع الحاجة الى اشكال وأساليب جديدة تقنيا و فنيا والنهوض بها.

يمكن اختصار ذاك التاثير الذي تمثل في الخروج من العرف التقليدي لمكان العرض في فكرة التحرر والتمرد من الهيمنة الراديكالية التي شهدتها الحركة المسرحية في بعض بلدان العالم، فلقد احتوت البنايات المسرحية الرسمية توجهات و أفكار ايديولوجية تمجد السلطة وتقف سدا لكل محاولات المعارضة و الانتقاد، فادى ذلك الى الخروج الى مسرح الشارع و المكان المفتوح، بل وحتى الى أماكن مغلقة لمسرحتها و تقديم العروض داخلها. اذ لا ينفك الفضاء المسرحي يعلن تمسرحه، ويكشف عن خصوصيته المسرحية باعتباره فضاء مسرحيا ينمو فيه الممثلن و يحتل فيه اللعب المسرحي وظيفة اساسية لتحقيق فرجة تبتعد عن محاكاة واقع خارجي معروف لدى الجميع,

[1] كارلسون مارفن، أماكن العرض المسرحي، تر : ايمان حجازي ،القاهره : مهرجان القاهره للمسرح التجريبي ،2002، ص28.

وقد كان من الضروري ان يعلن الفضاء عن تمسرحه حتى يضمن خصوصية الفرجة المسرحية امام تعدد اشكال الفرجات الجديدة في نطاق التبادل الثقافي القائم[1].

وقد عمد المخرجون الى توظيف المكان الممسرح الى خدمة العرض والوصول الى المتغير بين كلا من المكان المفتوح و المغلق من خلال تشكيل الرؤية الفنية فكريا و دلاليا وجماليا بحيث يؤثر على الجمهور و يقترب منه بنقل أحداثه اليومية المعاشة و هواجسه السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية، و هنا نذكر كيف استخدم أصحاب مسرح الشارع في أوروبا وفي أميركا فنون الأداء المختلفة لغرض التوعية والتحريض وصولاً إلى أوسع الجماهير وتجاوزاً لجمهور المسرح البورجوازي الذي يرتاد أبنية المسارح الخاصة[2].

ولهذا جاء الاشتغال على مكان عرض لغرض خلق التجديد والتاسيس لتيار جديد في الفن المسرحي لا يؤمن بالقيود التي حبسته داخل اطار العلبة الايطالية التقليدية، وبحثا منه على أمكنة تتوائم والمتطلبات الاجتماعية و الفكرية وكذا البحث على تطورات جديدة تدفع بالعرض المسرحي الى الخروج باشكال جديدة. فبادرت الجهود لتخلص المكان المسرحي من التقاليد واخرجه من مبادئ الواقعية و الطبيعية الى مكان يحمل صورة بصرية وخطابا متضمنا الرموز و الاشارات الدلالية.

تتمثل جمالية المكان الممسرح في اعتمادها على الخيال و الوهم الذي يحققه العرض المسرحي بالاشارة الى مساحة فارغة او تحمل طابعا خاصا يختلف عن المساحة التقليدية، مما يستدعي ادراك الجمهور للعبة المسرحية ووعيه بميكانيزمات المسرحة المحاكاة للحياة الواقعية التي تعتبر

[1] حكمت حمود، مسرح الفضاء المفتوح، يومية الثورة، مؤسسة الوحدة للصحافة و الطباعة والنشر، تاريخ الزيارة: 04-04-2016.

[2] سامي عبد الحميد، مسرح الشارع و ماذا يقدم فيه؟، المجلة الاكترونية المدى، العراق، 2018. تاريخ الزيارة 22-06-2018.

من اهم ركائز قيام فن المسرح، فالممثل والذي يعتبر الوسيط داخل العملية المسرحية والجمهور، يعتمد على استعداد المتفرجين والمستمعين للتعاون معه في تحويل خشبة المسرح العارية الى عشب اخضر عن طريق الخيال[1]. ويعد هذا الالتزام بالقبول للمتخيل تمهيدا و نقطة انطلاق الإدراك الحسي للمتلقي بالزمان و المكان الدراميين، ويتحول الجمهور من مستقبل للعمل الفني الى مساهم في التأليف ومكملا للعملية الابداعية، وذلك عبر التفاعل بمسلمات الثنائية (الخيال و الواقع)، فيصبح المشهد المسرحي في نظر الجمهور حقيقيا يعكس واقعه اليومي المعاش، ففي العرض المسرحي يضفي الوعي بوظيفة نقيضه المكمل، فادراكنا لخصوصية المكان المسرحي يشحذ وعينا بالمكان الواقعي المناظر له[2].

ولاغناء العرض بمشاهد جمالية، تبنت التيارات الإخراجية المعاصرة المكان الممسرح بتوظيفه ليكون مصدرا لمنظومة من الدلالات والرموز ذات الابعاد الفكرية و الفنية. وساهمت العروض المسرحية في المكان المغلق و المكان المفتوح، في وضع تواصل فني وجمالي ونفسي بين العرض والمتلقي، وحققت التشكيلات البصرية داخل المكان الممسرح ايقاعات بصرية متنوعة وصور مشهدية، دفعت صانع العرض الى البحث على أساليب إخراجية تتماشى و هذه البيئة الجديدة والتي لا تعتبر وظيفتها تقديم العروض فيها، لتخلق أماكن مسرحية مفعمة بالاحاسيس و مدعمة لأفكار و مضمون النصوص المسرحي جماليا و فنيا.

وقام المخرجون بالبحث و التنقيب في أمكنة جديدة لمسرحتها وذلك لتصنع منها ما تتوفر عليه المسارح التقليدية من علاقة بين العرض والجمهور. وكان من اهداف المجددين المسرحيين

[1] جوليان هلتون، مرجع سابق، ص 36.
[2] نفس المرجع، نفس الصفحة.

المحاولة في خلق وتشكيل هذه الفضاءات الجديدة لوائمة العملية المسرحية وما تشتمله من تشكيلات داخل مساحة التمثيل تدخل في رؤية المخرج الفنية. ومن هنا وهذه الحيويه للمكان الحر الممسرح فأنه يدعو لوحدة بيئيه والهجوم على التنظيمات المساحيه للمسرح ونرفزة التقسيم الافتراضي للمكان ، حيث يرفع هذا المسرح شعار وجوب وجود مؤدين ومشاهدين قائم على استخدام كل المساحة المتاحة جغرافياً في موقع المكان لتقسيمه الى وحدات، حيث لاتوجد خشبة مسرح بلا حياة، ولا توجد نهايه او حدود لخشبة المسرح[1]. وباعتبار ان المكان الممسرح يضفي على الجو طقسا جماليا من خلال طبيعته و مرجعيته الوظيفية الاولى عند الجمهور، فان هذا المكان سيتحول الى فضاء مسرحي يعاد صياغته، ليحمل شخصيات المسرحية و تقديم الأحداث داخله وكذا استغلال أجزاءه، لتقود الفعل المسرحي ومشاهده بالاستثمار في هيئته و محتوياته لتحقيق الايهام في صنع الصورة المسرحية المقنعة للجمهور.

اعترف المنادون بالبحث عن أماكن جديدة لتقديم عروض مسرحية، بالدور المهم الذي تقدمه وتؤثر به بعض الأماكن عن أخرى، فاول شيء يشاهده الجمهور عند الذهاب لمشاهدة العرض وقبل بدايته هو المكان المقام به، فيتجاوب معه ويتعايش معه لفترة من الزمن لينصرف بعدها تاركا اثرا بالايجاب او بالسلب لما قدمه المكان و العرض له من تأثير، خاصة وان اختيار فضاء المسرح يتطلب معاينة دقيقة لتفاصيله وتقسيماته و ظروفه الداخلية و الخارجية، لما سيكون عليه من مصدر للاشارات و الدلالات التي ستفسر فكرة النص.

[1] أونا شود هوري، المكان المسرحي (جغرافية الدراما الحديثة)، تر : امين حسين الرباط ، مركز اللغات و الترجمة (أكاديمية الفنون)، القاهرة، 2000، ص30.

1-مسرح الشارع:

ترجع جذور المسرح الى ارتباطه وعلاقته بالمكان المفتوح في الساحات و الاحياء، حيث وبحسب بشار عليوي، تعد الممارسات التي اوجدتها الشامانية* ومارستها المجتمعات البدائية في سيراليون وجنوب افريقيا ونيجيريا والأجزاء الشمالية من امريكا نوعا من الترفيه الذي يمارس في الساحات العامة التي يتحلق حولها الناس، لأن الشامان هو الشخص المسؤول بشكل كامل عن تنظيم الشعائر والطقوس و الحفلات الراقصة، فضلا عن سلامة القبيلة بكل طقوسها الروحية و المادية و الجسدية[1]. ويسجل لنا التاريخ ما قدمته المسرحيات التي عرفتها الانسانية لاول مرة عند الاغريق، وما لها من ارتباط بالمعتقدات الدينية وما جابت به الطقوس التي اقيمت لتكريم الاله (ديونيسوس) من خلال التراتيل الدينية التي اقيمت في الساحات و الشوارع، كما يسجل لنا التاريخ ان اول عرض مسرحي قدم في الشارع كان من تقديم (ثيسبيس)* وتوالت بعد ذلك العروض المسرحية التي كانت تقدم في الشوارع و الساحات العامة، حيث كانت فرق الممثلين الايمائيين والممثلين الجوالين في الحضارة الرومانية تقدم عروضها في الشارع[2]. ونذكر ماقدمته عروض مسرح ديلارتي في عصر النهضة التي بدات مرتجلة تقدم عروضها في عدة مدن ايطالية ولم تكن من الهواة، بل كانت فرق محترفين مكافحين يسعون للربح[3]، والعديد من الانواع الأخرى تنتميإلى فن رفيع يعاد تقديمها في الشارع، كما تتناول فيه المسرحية الأصلية مشاكل وآمال جماعة معينة فيالمدينة مثل الأفروأمريكان والإيطاليين والبورتريكان".

* من الاديان القديمة التي مارستها المجتمعات البشرية البدائية، ظهر في شمال آسيا.

[1] بشار عليوي، مسرح الشارع، حفريات المفهوم و الوظيفة و النتاج، الرضوان للنشر و التوزيع، الاردن، 2014، ص 22.

* اول ممثل ولد عام 525 ق م، حيث كان يتنقل بعربته بين المدن و القرى ليقدم عروضه في الشوارع و الساحات.

[2] ماري الياس و حنان قصاب، مرجع سابق، ص 161.

[3] ادوين ديور، فن التمثيل الافاق و الاعماق، تر: مركز اللغات و الترجمة، ج 1ن وزارة الثقافة، القاهرة، 1998، ص 225.

ان البوادر الاولى للتمرد الذي شهده مسرح الشارع ازاء المؤسسات الرسمية و القاعات التقليدية يرجع الى القرن الثالث عشر، بعدما عاشت المرحلة حركة واسعة من قبل الممثلين الجوالة في القرى و المدن لتقديم عروضهم، بل حتى انهم قدموا استعراضاتهم داخل الحانات و الأسوقة، ولكن البابا " اوربان الرابع" أصدر فرمانا عام1264 بالاحتفال به في كل أنحاء أوربا من شهر مايو إليشهر يونيو، وأدى هذا إلى ظهور أول أداء تمثيلي لعدة سلاسل من مسرحيات الأسرار، أو المعجزات. رغم أن تلك العروض كانت تتسم بالطابع الساخر بهدف الاحتفال رغم التفسير الأيديولوجي الذي قام به باختين لتلك النوعية من العروض والتي رأى فيها شكل من أشكال السخرية من كل ما هو جاد تفرزه المؤسسات الرسمية في ذلك الوقت[1].

كما اقترن مسرح الشارع في العصر الحديث بتقديم الكرنفلات و المهرجانات و الاحتفالات والتجمعات القائمة على الثورة و المقاومة، حيث كانت الغاية من النزول الى الشارع هو التمرد والاحتجاج تحديا للسلكة الحاكمة، فلم يكن من السهل على المسرحيين التمكن من تقديم عروضهم داخل القاعات الرسميةن فظهرت ما يسمى بالأماكن الوسيطة، و هي على شكل فضاءات صغيرة المساحة، اعتمدتها بعض الفرق لتقديم عروضها. الىأن جاءت فترة الخمسينيات والستينيات التي انتشر فيها المسرح السياسي بقوة بفضل حركات الاحتجاج ضد المؤسسات الاجتماعية والسياسية والعلاقات القائمة، واجتاحت هذه الحركات أمريكا ودول أوروبا الغربية[2]. وقد استطاعوا بهذا التخلص من التبعية الملكية و الموالات لاصحاب المسارح، صار المسرحيون لا يضطرون للدخول في مساومات ايديولوجية مع مالكي المسارح الكبيرة لانهم يتمتعون باستقلال اقتصادي[3]، فاقتصرت

[1] خالد رسلان، المسرح بين الشارع والمؤسسة الرسمية، المجلة الالكترونية "مسرحنا"، 2012.
[2] نفس المرجع.
[3] قيس الزبيدي، مسرح التغيير/ مقالات في منهج بريشت الفني، دار ابن رشد، بيروت،1978م، ص31.

احتياجاتهم لتأدية العرض على اكمل وجه، لا تتعدى ديكورات صغيرة و مكبر صوت، واخذوا ينشطون داخل مساحات تمثلت في المقاهي و الشوارع و المرآب.

ويتميز مسرح الشارع بحسه الثوري الصريح للمؤسسات البرجوازية، والدليل عروض الفرق المسرحية من خلال صياغة نظرية ثورية جديدة وتستثير وعيالمجتمع، فظهرت بوادر مسرح الشارع واضحة بسبب التوجهات السياسية والأيديولوجية، وهكذا فقد وظف رواد مسرح الشارع فنون الأداء لهدف التحسيس والتحريض وصولا إلى أوسع الجماهير وتجاوزا لجمهور المسرح الرسمي الذي يرتاد أبنية المسارح الخاصة.

لدرجة جعلت من مسرح الشارع اصطلاح لمسرح اليسار الجديد، نظرا لأنه يقدم عروضه حيث يتجمع الناس في الجامعات والشوارع والأسواق وساحات المصانع، فهو مسرح سياسي راديكالي له قضية يعرض مختلف وجوهها، وهو في هذا العرض لايقف عند التعليم أو التنوير، لكنه يتجاوزهما إلى التحريض والإثارة، فقد أصبح العرض المسرحي شكل من أشكال النضال السياسي، مثل تنظيم مظاهرة أو حراك جماهيري لاتخاذ موقف ضد سلطة قاهرة.

يعرف موسى النوف الشارع، بانه طريق ومساحة تحدد للأشخاص مسلك العبور والوصول من دون حواجز أو معوقات. ولكن عند الغوص في عمق الفكرة، نجد أن الشارع وسيلة تثقيفية وتعليمية، خرجت منها العديد من العروض الإنسانية التي تمس خلفيات المجتمع وأسس تكوينه[1]. فمصطلح الشارع، يبين ان هذا النوع من المسرح، يقوم داخل مكان معين و يرتبط به، هو الشارع. واستخدمت لفظة مسرح الشارع من اجل تحديد العمل الذي يصمم من اجل العرض في الشوارع و ليس ذلك الشكل الذي يقوم فيه الممثلون بجمع المال من المشاهدين، بعد ان يقوموا بأداء

[1] نوف الموسى، مرجع سابق.

عروضهم[1]. فهو تحديدا يعتمد على الكفاءة والأداء الجيد لمجموعة من الممثلين الذين يقدمون طرحا فكريا في قالب جاد او كوميدي، بشرط ان يبقى تحت غطاء الفن المسرحي بكل ادواته و عناصره. وقد احتك مسرح الشارع منذ القدم، بمختلف فنون العرض ونتج عنه انواعا منها: خيال الظل، الحكواتي، مسرح العرائس و المسرح الشعبي.

والشارع من الأمكنة و الفضاءات التي شهدت قيام العديد من العروض المسرحية و التظاهرات الفنية على مد العصور، فاحتوت الالعاب السحرية و البهلوانية، وعرض للافلام السينمائية و كذا معارض الفنون التشكيلية بانواعها، مما ادى الى خلق ظاهرة تفاعلية مع الجمهور داخل مساحات الشارع واسس لأسلوب الفن في الشارع، فكثيرا ما نرى ان المبدعين على اختلاف ممارساتهم الفنية يلجؤون الى الشارع لاظهار منتوجاتهم الفنية و الثقافية لعدة اسباب، لعل اهمها هو الوصول الى جمهور في عقر داره و بيئته، لتقديم رسالة الفن و خطابه، وما يمكن ان تحدثه جميع الفنون في الشارع، الاندماج المهم للجمهور جسديا لحظة حضوره لعرض في الشارع. تعطي النشاطات و الممارسات الفنية للجمهور، شعورا بالاحساس و الإدراك للأماكن التي يرتادها ويقضي فيها اوقاته اليومية[2]. مما مكن الفن عموما بانتاج متلقي في الشارع، ينتظر العروض و يتتبعها، فصارت منفذا ومتنفسا يغنيه عن اوقاته اليومية ومن متاعب اللهث وراء قوته اليومي، وهذا ما حقق نجاحات كبيرة في استقطاب اعداد كبيرة من المتتبعين، وبالمقابل وضع حجر الاساس لفن الشارع المستقل

[1] بيم ميسون، مسرح الشارع والمساحة المفتوحة، تر: حسين البدري، مهرجان القاهرة الدولي والمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة، 1997، ص 09.

[2] Aventin Catherine. Les arts de la rue ou comment l'espace public prend corps. Lieux Communs -Les Cahiers du LAUA, LAUA (Langages, Actions Urbaines, Altérités - Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes), 2006 , P 06.

عن فنون القاعات التقليدية المعروفة والمتداولة، ولم تقتصر على استقطاب الجمهور فقط، بل اصبحت هذه التجارب تنم عن منطلق فلسفي و رؤى فكرية في شكلها ومضمونها.

تتعدد دوافع فناني الأداء لاختيار الشارع لعرض مسرحية فنية، فيمكن ان تكون دعوة ثقافية لنقل رسالة إنسانية عبر موجة من التفاعلات والحركة، معتبرين أن الشارع يقدم مساحة من الحرية أكبر في الطرح والتفاعل وخلق الجسور بين المؤدي والمتلقي. لذا فان مفهوم مسرح الشارع خاضع للعلاقات الثنائية التي تربط مكان تقديم عروضه بتفاعل الجمهور المتجمع عشوائيا معها، كما ان جمهور مسرح الشارع، يختلف عن الجمهور الذي يرتاد العروض المسرحية المقدمة في بنايات المسارح المغلقة، لان الحوار مع الجمهور من احد ابرز دعائم مسرح الشارع ويستخدمه الممثلون في جذب الجمهور والتشابك معه، و احيانا استفزازه لإخراجه من حالة المشاهدة السلبية للعرض، الى حالة المشاركة فيه[1]، ومنها مادية تستمد مرجعتيها من عدم قبول العمل المسرحي في المؤسسات الثقافية، لتعدد الشروط الاجتماعية والسياسية التي تلتزم بها هذه المؤسسات. ومنها أن تكون النصوص محددة ضمن إطار يقيد الفنان أحيانا نحو إطلاق الفكرة. كما يؤكد العاملون في المجال أن مسرح الشارع يلغي المسافة بين العرض والجمهور، ليترك هو في خلق أحداث المسرحية وتفاعلاتها.

في حقل فنون الشارع، يتواجد العديد من الممثلين و المؤدين ممن يرون ان هذا المكان وعاءا للفعل الفني و وسيلة للاعلان عن ما تجوب به أفكارهم داخل بيئة حضرية، فيعرض هواجسه السياسية و الاجتماعية المترجمة الى اعمال فنية. ويعد مسرح الشارع الذي يهدف الى تقديم

[1] بشار عليوي، مسرح الشارع، حفريات المفهوم و الوظيفة و النتاج، الرضوان للنشر و التوزيع، الاردن، 2014، ص 30.

عروضه في أماكن تواجد الجمهور، احد تلك الاشكال. حيث يسعى هذا المسرح الى تحقيق مشاركة واعية بينه و بين الجمهور، من خلال تضمين موضوعاته محمولات فكرية عديدة تكون قريبة من الواقع اليومي لهذا الجمهور[1]، ويلعب هذا النوع من الفنون دورا هاما في صنع صورة المجتمع من خلال التأكيد على وضع الجمهور كحجر الزاوية في العملية المسرحية، فهو العنصر الاساسي لقيامها. وله من الحق في مناقشة قضاياه و الالمام بها من خلال ما تقدمه العروض المسرحية من مواضيع تستفز المشاهد و تحرك أفكاره. ومن البديهي ان يندمج و يتفق الجمهور للدور المحرك الاجتماعي الذي يلعبه المسرحي خاصة ذاك الذي يشغل باعماله الفنية فضاءات الشارع.

وبدون الولوج أكثر في موضوعات العروض المقدمة و ايديولوجياتها المختلفة، يهتم البحث بالبعد المكاني للعروض المسرحية، بحكم ان المكان أخذ حيزا مهما داخل الشارع كبناية مشيدة، بعدا في المعنى و الدلالة بالاشتغال في مثل هذه الأماكن، والبعد الاجتماعي بحكم ان المكان له وظيفة و مرجع متفق عليه مسبقا من قبل الجمهور.فاذا ما اردنا النظر الى مختلف العلاقات التي تربط الفن و المدينة، فان مجموع الاستنتاجات ستؤدي الى وضع مفهوم مفصل لما يسمى بالنشاط الفني الحضري وما يشمله مصطلح المكان العام الذي يأخذ ابعادا تربطه بالاشكال المتحركة و المتحولة، مع الأخذ بعين الاعتبار صفاته المتباينة[2]. وللحديث عن هذه الروابط بين مسرح الشارع والمكان الممسرح، تجدر الاشارة الى الأهمية التي يأخذها الحضور الجسدي للجمهور في عملية التلقي للعروض المسرحية، اما بشكل فردي او على اشكال مجموعات، بيد ان المشاهد يشكل وحدة

[1] بشار عليوي، مرجع سابق، ص 15.

[2] Aventin Catherine, op.cit, p 09.

متكاملة مع العرض ومندمج داخل سياقه بحضوره الجسدي و الفكري. ففي الواقع ان عروض الشارع لها تاثير على المشاهد بطريقة خاصة و غير عادية، حيث تعتمد عليه داخل العملية المسرحية اين تضع اهتماما كبيرا في تواجده و تموضعه داخل مساحة العرض المسرحي.

يستدعي مسرح الشارع على وجه التحديد كل اشكال الجمهور، اذا ما اعتبرهم كجسد متلقي، فتشمل مراعات الجمهور المتلقي (هنا المتلقي للرسالة) والجمهور المتفاعل (فمسرح الشارع من النوع الذي يستدعي التفاعل عند المشاهد). فمهما اختلف العرض في الشارع من ثابت او متحرك، فان المشاهد ينجذب الى العرض وينساق الى متابعة مجرياته. فلا يمكن له ان يقاوم ذاك التاثير فيجد نفسه متفاعلا جسديا و حسيا. كما ان بعض العروض من مسرح الشارع التي تعتمد على انواع من الحركة والانتقالات في المكان، تدفع الجمهور الى متابعة العرض وقوفا طيلة مدته الزمنية. وهذا لا يعني بالضرورة ان الجمهور يبقى ساكنا، فالملاحظ انه يبحث دائما على قاعدة يستند اليها او وضعية تريحه للمتابعة. ففي الأماكن المعهودة من قبل المارين اين يتوازى ذلك مع قيام عرض مسرحيي، فان المشاهد يجد نفسه يحاول التموضع في نقطة لا تجعل منه عائقا لهم، ومن جهة أخرى في وضع يسمح له بالمشاهدة الكلية لأجزاء و مساحة العرض المسرحي.

تتفرد مسرحة المكان داخل الشارع بخصائصها، من حيث مقارنتها بالعروض داخل القاعات، فمسرح الشارع تسمية تطلق على عروض مسرحية تجري خارج العمارة المسرحية في الهواء الطلق كالساحات العامة و الشوارع، و خصوصيته تكمن في انه يخلق فرجة لها طابع حيوي يكون فيها مختلفا عن علاقة التلقي التقليدية[1]، اين تكون المشاهدة واضحة من جميع الزوايا و المستويات، فهي تعتمد على الاحاطة بالممثلين على شكل دائرة او نصف دائرة. بالإضافة الى ان المشاهد لا

[1] ماري الياس، حنان قصاب، مرجع سابق، ص 268.

يحتكم الى موقع مفروض، بل يمكنه التنقل في محيط دائرة الرؤية، التغيير من زاوية المشاهدة، او الاقتراب أكثر من مساحة العرض.

وفي حين تكون عروض أخرى موازية للعرض المراد مشاهدته، فان اتجاه الرؤية سيكون متعدد الى مجموع العروض المقدمة في وقت واحد، بينما نجد ان البعض يفضل التركيز على عرض واحد ومتابعته، في حين يتنقل اخرون بين العروض وفق رغبتهم الفرجوية او الخاصة بالموضوع. ما ينتج حركة (اما بحركة الراس او دورة كاملة على نفسه) او انتقال الى نقطة الجذب و المهمة بالنسبة اليه. فالتفاعل مع الجمهور يعد من اهم ما تمتاز به عروض مسرح الشارع لعدة اسباب، منها ما يتعلق بالقرب المكاني والروحي، الذي يحس به الجمهور اتجاه هذه العروض، لان هذا النوع من المسرح يرى ان العرض المسرحي، انما يقدم المناسبة للاندماج مع الجمهور والتفاعل معه ويصبح هذا التفاعل والأفكار الكاشفة التي يتبلور من خلاله الجانب الأكثر اساسية في الحدث[1].

وبالنظر الى ظروف التي يمكن ان يصادفها جمهور مسرح الشارع من اشعة شمس حارقة او سقوط مطر، فانه يجد نفسه ينتقل في حركة بحثا منه على نقطة جلوس تقيه من الظروف المناخية القاهرة التي تمنعه من المشاهدة المريحة. فالمكان داخل الشارع باعتباره قاعدة تحمل العرض المسرحي، فانه يرتكز على امكانياته و خصائصه التي تميزه عن ركن آخر من الشارع وهذا ما تعريه وتستكشفه العملية المسرحية التي تنقب عن اتاحته وتوفيره لظروف جيدة تسمح بمتابعته.

[1] هنري ليسنك، مسرح الشارع في امريكا، تر: عبد السلام رضوان، دار الفكر المعاصرن القاهرة، 1979، ص 09.

فالمكان يضبط الجمهور داخل حيز العرض، أين يتفاعل وفقا لظروفه لحظة بداية العرض المسرحي. فالعملية التمثيلية يمكن ان تحدث عنده ردة فعل اما بالانجذاب و التنافر[1].

وما ساعد على اعتماد الشارع كفضاء للتعبير المسرحي من خلال العروض المقدمة، هو متطلباته المختزلة في كثير من الاحيان في ملابس و اكسسوارات بسيطة، يستعملها الممثل للاشارة الى الشخصيات و المكان الدرامي ايا تقوم الأحداث، ليطلق المتلقي عنانه في رسم الواقع وفق مخيلته، وخير دليل تلك العروض التي تتوقف على طريقة الحكواتي والمداح في سرد القصص و الحكايا او الغناء المصاحب للمشاهد المسرحية، ليغوص الجمهور في عوالم خيالية ترسم أحداث العرض ومكانه و شخصياته، واستعمال مسرح خيال الظل لنوع آخر قد عرف تجاوبا و ممارسة من قبل العديد من المسرحيين داخل الشارع، ومايعرف عليه انه فن خالص لا تشوبه ديكورات ضخمة و لا يستدعي قاعات عرض مهيأة، فيخرج العرض لمسرحة أماكن من الشارع ليلا او نهارا ويصيغها ركحيا لتصنع من مساحة المكان فضاءا يضم الجمهور و العرض لبضعة دقائق او ساعات ثم يعود المكان لوظيفته الاولى.

والملاحظ ان حتى هذا النوع من العروض المسرحية تقتصر مكوناته على بعض القماش والدمى والاشكال المختلفة، لتترجم الى شخصيات و ديكور، يستوقف المشاهدين في دهشة و فرجة في ركن من اركان الشارع. ومن هنا يمكن ان نستخلص ان بعض انواع العروض يمكنها شغل اي مكان و بالتالي تعطى صفة العروض التي تمسرح اي مكان تذهب اليه.

لقد اعطت العروض باختلاف انواعها في الشارع للفن المسرحي صفة مسرح الشارع، ومن خصائصه ان يقوم على مرئى من الجمهور في الأماكن العامة في الساحات المفتوحة والمغلوقة

[1] Aventin Catherine, Op.ct, P 04.

في بعض الاحيان، دون ان يستهدف العرض نوعا من الجمهور او فئة عمرية محددة، ويعود السبب في ان مسرح الشارع كنشاط، يقام في الأماكن التي تحتوي على جميع الأجناس و الفئات العمرية، حيث يمكن ان تكون في : مراكز التسوق، مواقف السيارات، الأماكن الترفيهية كالحدائق، زوايا الشارع. وتم مزاولة مسرح الشارع في البداية كنشاط من قبل الموسيقيين المتجولين، أو في المهرجانات والمسيرات. فالمسرح على وجه الخصوص و الفن عامة، لابد و ان يشغل حيز كبيرا من المجتمع و بيئته، فالمسرح من الفنون التي لا تتحقق الا بحضور الجمهور و تفاعله، وتلقي الخطاب و قراءته وادراكه، و هذا ما جعل مسرح الشارع باحتلاله أماكن عامة ان يحقق هدف الفن و يؤثر بقوة في وعي الجمهور من خلال حضوره الكبير.

2-مسرح الفضاء المفتوح:

لم تخرج العروض المسرحية من كنف المسارح الرسمية اعتباطا، بل كان حاجة منها الى تحقيق مسرحة لمكان بديل يستطيع من خلاله المخرج و كتاب النصوص تخطي العوائق والعقبات التي شهدتها بعض التجارب داخل المكان التقليدي، ومحاولة منهم الى التجريب و التعبير عن قضاياهم وفق أساليب جديدة الغاية منها تحقيق آفاق ورؤى حديثة للفن المسرحي وانفتاح للفكر لدى الجمهور لما تكتسبه الفضاءات المفتوحة الممسرحة من اضافات جمالية و دلالية تدعم فكرة النص المسرحي وتسير بجانب مضمونه الفكرين وتؤطره داخل شكل لا يتنافى وآلية الفن المسرحي المتعارف عليها.

تعد سنة 1963 سنة تاسيس المسرح المفتوح بالولايات المتحدة الأمريكية على يد جوزيف شايكين، وكان لهذا المسرح تأثير كبير خارج برودواي، حيث تميز المسرح المفتوح بأسلوب التداخل

مـع المتلقـين واشـتراكهم فـي التجربـة المسـرحية المقامـة فـي العـرض[1]. كما تعتبر سنة 1965 ظهور المسرح–المقهى بامريكا، وبالذات في مدينة نيويورك، ومنها انتقل الى كل اوربا الغربية والى العالم. ففي مقهى يمتلكها امريكي من اصل صقلي يدعى جو سينون، قدمت مجموعة من اول عرض مسرحي امام جمهورها.

وفي سنة 1966، تكررت التجربة في حي منبارناس بمدينة باريس...[2]، فظهرت العروض المسرحية المقدمة في الفضاءات المفتوحة كثورة بحيث احتلت مكانة مهمة لا تقل عن مكانتها داخل المسارح المغلقة، ما اوجد ملامح مغايرة ومتجددة على مستوى الإخراج و التمثيل و السينوغرافيا، وامتدت الى التاليف المسرحي، اين يتعامل كل بوسائله التقنية ليقدم و يدعم من جهته العرض المسرحي و يخدم الفعل الدرامي، فاصبح لتعامل المخرج داخل الفضاء المفتوح انعكاسا واضحا من حيث رسم التشكيلات المسرحية وابراز دلالاتها وكذا جوانبها الجمالية، ورافقت ظروف هذا المكان من حيث عمارته و زخارفه وتعقيداته المختلفة التي لا تتوفر داخل مسرح العلبة الايطالية، حيث تساعد التكنولوجيا والتطورات العلمية في الدفع بعجلة العرض المسرحي و جوه، فصار الممثل ايضا يواكب طبيعة الفضاء و يعطي تشخيصه خصائص مغايرة لتلك المقدمة داخل الفضاء المغلق، والذي يجد سينوغرافيا تشرك التقنيات السمعية و البصرية و كذا التطورات التي لحقتها الاضاءة من الوان و شدات وانواع عديدة، فلقد صارت فنا وعلما معقدين، فهي فن لأنها

[1] جادامار هانز جيورج، تجلي الجميل ومقالات اخرى ، تحرير: روبرت برناسكوني ،تر: سعيد توفيق، مسقط :المجلس الأعلى للثقافة -المشروع القومي للترجمة طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1997، ص 158.
[2] انظر عبد الكريم برشيد، حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، دار البيضاء، 1985، ص 103-104.

تعتمد على التصوير والنحت والزخرفة والعمارة، وهي علم لأنها تستخدم التكنولوجيا والصوتيات والمرئيات في أحداث الأثر الفني المطلوب فهي تجمع بين الفن والتقنية[1].

كما أضافت اشكال خشبات المسرح المختلفة داخل الفضاء المفتوح باعطاء الاهتمام الاضافي بحيث وجد الممثل نفسه في المسرح الدائري امام اربع او ثلاث زوايا لنظر الجمهور، وما عليه الا ان يعير انتباهه اليها في علاقته معهم، فهي تزداد مخاطرة وحميمية وصراحة في مسرح الفضاء المفتوح سواء كان خشبة بارزة ام نصف دائرية ام دائرية تماما هناك اتفاق سري بين المتفرجين و المؤدين على شروط اللعبة المسرحية[2].

وتظهر تشكيلات العرض المسرحي في الأماكن المفتوحة، من خلال ما تصنعه عناصرها من استغلال للرسومات والزخارف وربطها داخل تكوينات، تحاول من خلالها تطويع الخامات فضلا عن تشريحها لبيئة المكان المسرحي المفتوح وتقديمها وفق اسس جمالية، والتي لابد أن تكون منسجمة ومتوافقة كي تسهم في إخراج عمل خلاق بصياغة أشياء حديثة، مستعملا المخرج في ابداعه على ما يتوفر داخل المكان المقدم فيه العرض، وفق ما تستدعيه رؤيته الإخراجية و خياله الفني ومعرفته، لان عقلية المصمم تتطور مع عقلية الجمهور والتطورات الحديثة والذوق العام[3]، اعتبارا من كونه واقعا طبيعيا يتلائم مع حياة ذلك العرض المسرحي، وتهتم من جهة أخرى بظروف المشاهدة و متابعة العرض داخل هذا المكان، فالطبيعة الموجود عليها المكان المفتوح تختلف مكوناتها و شكلها لما يترتب عليه تعدد و انتاج لدلالات مختلفة تخلقها العلامات و

[1] عبد العزيز صبري، القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001، ص92.

[2] دنيس بابليه، اعادة النظر في الفضاء المسرحي في القرن العشرين، ابحاث في الفضاء المسرحي، تر: نور أمين، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 1993، ص311.

[3] العيوطي عبد الله، عمل المنظر مع المسرح ، مجلة المسرح ، العدد 7، القاهرة، 1965 ، ص61.

الاشارات و الرموز، وانطلاقا من مجموعها متظافرة تصنع منظومة علاماتية تمكنها من ملامسة الجانب الجمالي لدى المتلقي، وما اشار اليه البحث آنفا في عناصر التشكيل الفني، لمادة يمكن من خلالها خلق شفرات العرض المسرحي الذي تتكامل فيه فكرة النص مع بيئة المكان المفتوح شكلا و مضمونا.

يختلف تعامل السينوغرافيا داخل الفضاء المفتوح في كل حالة من الحالات، اذ لا يمكن ان ندمجها في نظرية واحدة بحكم اختلاف المكان المسرحي المقدمة داخله المسرحية، اذ تعمل العناصر البصرية و السمعية المكونة للمشهد المسرحي على الحفر في المكان و الاشتغال على مكوناته ووضع جو تؤسسه السينوغرافيا يوائم طبيعة الفضاء المفتوح تاريخيا و ثقافيا، لكي لا يخرج عن جوه الواقعي، والذي يعتبر العمود الرئيسي في خلق صورة فضائية تعكس المكان المسرحي المفتوح والتي يؤسس وفقها المخرج في تكامل خطابا مسرحيا يؤلف من سينوغرافيا تدعم ديكور الفضاء المفتوح، فتصبح السينوغرافيا في هذه الحالة تشكل نوعا من الخصوصية ولها سمات بناء علمي مدرك ووظيفي يمكن أن يستعان به لتثبيت ركائز العرض المسرحي وجوهر مرونته[1]، فالسينوغرافيا اليوم صارت تحتوي الاطار الشامل للعرض المسرحي وفكرته وتعبر عن أحداثه ورؤيته الجمالية والوظيفية والإدراكية ، بعد أن كانت عبارة عن مجموعة نظم مختلفة كالديكورات.

ومن الجانب الدلالي، فان الأماكن المفتوحة صارت تحاول تحييد المكان (المعمار) عن مرجعه المدرك عند المتلقي وتحاول بعث مكان آخر متخيل قابل لتأويل العرض الذي يشاهده الجمهور، محاولة منه بفعل الاشارة و التعريف، ان يخلق من اي مكان مفتوح مكانا يخص عرضا معينا، لذا

[1] كاطع سيف الدين، سينوغرافيا العرض المسرحي المفهوم والمنظور والقيمة الجمالية المتحولة، مجلة سينما ومسرح ، العدد 8 ، بغداد، 2008، ص22 .

فان دلالات العناصر الطبيعية نفسها تفقد وظيفتها اليومية و المالوفة لتستقطب دلالات جديدة مكتسبة من العرض نفسه وما تمليه فعالية مكان فضلا عن تقنيات العرض المسرحي التي تنؤو بمهمات أحداث الاثر الجمالي و تحديد نوعية ادراكه، من خلال تحديد بعض التبئيرات في العرض بوصفها حدا بين ثابت ومتحول[1].

ما يميز العروض المسرحية داخل الفضاءات المفتوحة، طرحها الجمالي من خلال تناولها للنص موضوعا جماليا و فنيا له خاصية، يستشعرها المتلقي بواسطة استيعابه للعلاقة الدلالية وما تربطها بعلامات سيميائية بصرية ذات دلالات تعبيرية، تتصل بنمط من العلامات الدالة. أما من الناحية الجمالية والتي تكون نابعة من القوة الجمالية التي تقدمها الطبيعة نفسها والتي تكون مسافتها أكثر تأثيرا في نفس المتلقي منها في الفضاء المغلق[2]. وعليه تبنى المخرجون المحدثون والمعاصرون قضية السينوغرافيا في مقاربة خطاب العرض المسرحي لتصعيد قيمته الجمالية والفلسفية، فتنظيم مساحة الخشبة سيضجها بالحياة وهو ما دعى اليه شيشنر* في المسرح البيئي، من حيث وضع الاهتمام بالممثل وتدريباته المرتبطة بالبيئة، اين يتواجد الجمهور ويصير المكان مليئا بالحياة، فيرى ان المكان المسرحي يتصل بشكل مباشر بالمراسيم البدائية، حيث كانت الارتجالات والأحداث الغير محددة مسبقا والتي تعتمد على حركات الجسد و الصوت اللالفظي، ويرى ان العرض لا يعتمد على النص ولا ينطلق منه، فان من وجهة نظر شيشنر ان النص ياتي بالدرجة الثانية بعد البيئة الشاملة بدلا من البيئة النابعة من النص، فان من جملة المعالجات الإخراجية لهذه الفرقة هو تركيزهم على المنظومة البصرية، لذا استخدموا، التمثيل الصامت، الاستعراضات،

[1] منصور نعمان الدليمي، المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر و التوزيع، الاردن، 1999، ص 85-86.
[2] ينظر : الكواز عماد هادي عباس . جماليات المنظر في الفضاءات المفتوحة للعروض المسرحية العراقية (نماذج مختارة) ، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد ، 2004 ، ص43 – 44 .
*شيشنر: مسرحي أمريكي من مبتكري المسرح البئي في أمريكا.

الاضاءة بشكلها المتسارع، وبحثوا عن التلقائية في أداء الممثل، واعتبر المتفرجين هم صانعوا المشهد ... وان الفضاء يتحول باكمله في العرض المسرحي[1]. فالمسرح البيئي عند شيشنر له وجهة نظر ازاء البروسينيوم للعلبة الايطالية باعتباره غير متحرك، بالإضافة الى انه لا يقدم نفس مستوى المشاهدة عند الجمهور، الذي تتميز عنده الرؤيا باختلاف موضع المقاعد داخل المسرح، فالبروسينيوم قد صمم اساسا ليؤكد الفوارق في الطبقة والثروة، لذلك كان من المقصود ان تكون هنالك مقاعد ذات رؤية جيدة و مواقع متوسطة الرؤية و مواقع رديئة الرؤية[2].

ما يمكن ان نشير اليه لدى شيشنر، محاولته للغوص في انتاج بيئة لمكان مسرحي خالص، يعكس اصول الفن المسرحي في بداياته، حيث كان الطقس و الاحتفال هما سمة العرض داخل المعابد و الساحات، فيذهب الى التأكيد على ان المكان المسرحي لابد و ان يحقق وجوده دون تغيير او تحويل لمكوناته الاولى، حيث تقتصر مهمة المخرج فيه على بعض التقويمات و التعديلات الطفيفة لتجعل منه مكانا تندمج فيه كل العناصر المرسلة و المستقبلة للخطاب المسرحي، فمسرح شيشنر لا يؤمن بالانفصال بين مساحة الممثلين و الجمهور، بل ينتقل الفعل الدرامي و الأحداث المسرحية بدون حدود داخل الفضاء المفتوح، ما يصنع التفاعلية و خلق علاقات واندماج جسدي و حسي بين الطرفين كما تجسد في عرض (ماكبث) لشكسبير، حيث جعل شيشنر المشاهدين هم بيئة العرض، فاصبح هم الجنود و الضيوف وهم ايضا مشاهدين يشاهدون صراعا على السلطة وقد جمعهم وفرقهم بتوزيع منسق، وبذلك اصبحوا هم بيئة العرض المسرحي[3].

[1] ينظر محمد كاظم علي، الرؤية الاخراجية بين الفضاء المغلق و المفتوح في المسرح العراقي، مجلة الاكاديمي، 2017، ص 162.

[2] Richard Schechner, Environmental theatre, Hawthorns books, New York, (1973), p 31.

[3] ينظر محمد كاظم علي، نفس المرجع، ص 162.

لقد عمد المخرجون المعاصرون الى الغاء الحدود بين الممثل و الجمهور، وهذا تجنبا للسلبية والمحايدة التي ادت الى انحراف العروض المسرحية عن غايتها في تقديم الفرجة، من خلال دعوة الجمهور للحضور النفسي و الروحي داخل غطاء الاحتفالات و الطقوس، فلقد رفضوا قطعا بناية المسرح الايطالي باعتباره يفتقد التحكم في احاسيس الجمهور، وكان من اهداف التمرد و الانتقال الى الأماكن المفتوحة خلق فضاء مسرحي موحد للمتلقي و الممثل والذي ينتج الجذب و التاثير عليهم نفسيا و جماليا، وهذا لما استشعروه من صعوبة في القدرة على الإدراك الحسي للخطاب المسرحي الذي تصنعه العروض المسرحية داخل الفضاءات المفتوحة عند المتلقي عن طريق اللذة والإحساس.

تتآلف العروض المسرحية و الفضاءات المفتوحة في علاقة وطيدة اساسها التكامل الفني، ويتوقف نجاح العرض المسرحي بالاستثمار في مكونات هذا المكان لاستكمال آلية خلق الجانب الجمالي، بما ان العروض المسرحية في الفضاءات المفتوحة، تنتج استعارات مسرحية أو بشكل أكثر فعالية، أجهزة للهو وتهدم أشكال الخشبة التقليدية لتستثمر أماكن جديدة مستعيدة بذلك فضاءات كثيرة بهدف مسرحتها[1]. ولهذا يهتم جملة من المخرجين المعاصرين باستغلال هذه الأماكن في الفضاءات المفتوحة لما تتميز به من بيئة خصبة للتفاعلات الصريحة والحقيقية عند المتلقي اين تختص بظروف وطبيعة خاصتين على غرار المسرح الايطالي.

فيعمل صانع العرض على ايجاد لغة مشتركة بين طرفي العملية المسرحية وهذا يتوقف على ما يقدمه من مهارة ومعرفة في تشكيل عرضه داخل حيز المكان المفتوح، بكل توزيعاته و تناغم

[1] فون مارسيل فريد، فن السينوغرافيا ، مجلة السينوغرافيا اليوم، تر : حمادة إبراهيم وآخرون ، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، وزارة الثقافة والفنون، القاهرة، 1993، ص15.

العناصر داخله، محاولة منه على تحفيز واثارة شعور الجمهور، ويتعين على المخرج وضع خاصية الفضاء موضع الجد من أول لحظة من لحظات التخطيط ، فجو الفضاء ونوعيته يؤثران تأثيرا عميقا في كل من الجمهور والممثلين ، فالفضاء شخصية حية لها ماض وحاضر ومستقبل[1]، والعمل على جذب انتباهه من حيث تنظيم مساحة المكان المفتوح و ما يتناسق مع جو العرض المسرحي، ليقدم انسجاما و تناغما بينهما لا يمكن فصل حدودهما.

تتميز العروض المسرحية داخل الفضاءات المفتوحة الممسرحة عن تلك المقدمة داخل القاعات الرسمية من الجانب الدلالي وكذا النفسي للجمهور، وتعمل على الرفع من مستوى التاثير على ذائقته الفنية، لما يقابله من خصائص طبيعية تشعره بالموائمة و الحميمية بحكم انها أماكن يعيش داخلها مما يضفي على العروض تلك الصورة الطبيعية الموسومة بالواقعية والاندماج بعيدا عن ما تقدمه المسارح الرسمية المغلقة من رتابة و غربة و اصطناع داخل جدرانها، فيتفاعل مع أحداث العرض المسرحي ويعيش زمنه و امكنته الدرامية القريبة في شكلها من طبيعة المكان المفتوح الممسرح وواقعه.

حيث يذكر الكاتب جاستون باشلار ان جمالية المكان هو تصور الى البيت القديم، بيت الطفولة، هومكان الالفة ومركز تكيف الخيال، وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه حيث يقول: "حين نحلم بالبيت الذي ولدنا فيه، وبينما نحن في اعماق الاسترخاء العضوي، ننخرط في ذلك الدف الاصلي، في تلك المادة لفردوسنا المادي، هذا هو المناخ الذي يعيش الانسان المحمي في داخله"[2]. فمن بين عناصر تحقيق نجاح مسرحة العروض المسرحية داخل الفضاء المفتوح هو بلوغ

[1] هاورد باميلا، ماهي السينوغرافيا، تر: محمود كامل ، وزارة الثقافة - مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة ، 2004، ص12 .

[2] باشلار جاستون، جماليات المكان ، تر : غالب هلسا ، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1980، ص 45.

علاقتها وتاثيرها على الجمهور، فكلما تحققت عملية التلقي نجح العرض في بلوغ تاثيره الجمالي و الفكري واستجابت الذائقة الجمالية لديه، بحيث يتفاعل ايجابا مع ما يشاهده داخل المكان ومكوناتهن والمميز ان العملية المسرحية عند بلوغها قمة التلقي، ينتج عنها ذاك التعامل الجدلي للرسالة المسرحية و مضمونها، بعدما تتشكل القراءة الدلالية للمنظومة العلاماتية للعرض و المكان المفتوح، وحينما تفتح مسرحة العروض المسرحية في الفضاءات المفتوحة باب التلقي على مصراعيه.

ثالثا – تجليات مسرحة المكان في بعض التجارب العربية:

1. تجارب من المسرح العراقي:

أ. مسرحية "عطيل في المطبخ من إخراج سامي عبد الحميد:

ومن جهته، فلقد انتهج المخرج سامي عبد الحميد أسلوبا إخراجيا داخل المكان الممسرح، اثر انجازه لمسرحية (عطيل بالمطبخ) والتي اعدها عن نص وليام شكسبيرن وكان هذا داخل كفيتيريا بدائرة السينما و المسرح الكائنة بالجامعة، حيث حاول وضع الجمهور داخل بيئة مكانية تلازم المكان الدرامي للنص، واجتهد في عرضه على الاستغلال التام لمفردات المكان (كافتيريا) بخلق مشاهد مسرحية وفق رؤية جمالية، مبينية على الدهشة و الانجذاب بحكم ان المكان انتقل من واقعه اليومي وما يعرفه من طرف جمع الطلبة (الجمهور) الى مكان يحمل نفس السمة و الخصائص اشتغل عليها بنصه الموسوم (عطيل في المطبخ).

بدأت مشاهد عبد الحميد سامي بتوزيع مناديل ورقية على جمهور الطلبة للتأكيد على المنديل كاكسسوار درامي يأخذ بالعرض الى أحداث متسلسلة، حيث تدافعت هذه الأحداث من قبل شخصيات وجدت لنفسها مساحات اندمجت داخل الجمهور الذي أخذ أمكنة وتموضعات مختلفة ما

بين الجلوس على الارض والطاولات التي تواجدت قبل العرض والتي تميز كافيتيرياالجامعةن وكان الجمهور داخل جو اعتاده في اوقاته اليومية. فالمخرج عبد الحميد سامي قد اشتغل على العديد من النصوص العالمية و خاصة نصوص وليام شكسبير، اين كان هدفه ايجاد فرضيات إخراجية مغايرة لهذه النصوص، من خلال تغيير في الزمان و المكان و الحدث بتغيير الشخصيات و هذا ماجاء به من خلال إخراجه لمسرحية (هاملت عربيا)، وكذلك هو الحال مع مسرحية (عطيل) التي حولها الى مسرحية مغايرة تماما للنص الاصلي اتكون (عطيل في المطبخ) بعد ان نقلها من البيئة التي وضعها المؤلف الى بيئة أخرى تعتمد على فرضيات المخرج من خلال معالجة النص الادبي وتحويله الى بنية عرض مسرحي يفقد فيها بنية النص الشكسبيري قدسيته ويتعرض للتغيير، فقد افترض سامي عبد الحميد بيئة جديدة للأحداث وعلى وفق البيئة تم اعداد النص[1].

ومن خلال بحثه، قدم جاسم كاظم عبد معمار المدينة و ما يمكن ان يحققه العرض المسرحي داخله باستوقاف لحظة زمنية منه، واستبدال الواقعي منها بالتصور الخيالي، لخلق ممارسة فنية جمالية يتكيف فيها شكل معمار مع حيثيات العرض، وهذا حين تتحول المدينة في العرض المسرحي الى شكل ظاهري للفكرة بعملية تطابق مجرد بين شكل الطبيعة و شكل العرض، وفي هذا التطابق تتساوى مكانية المدينة مع مكانية العرض[2]. ويرى نفس الباحث ان عرض (عطيل في المطبخ) يقوم بانتاج مضامين تتطابق مع مضامين المدينة فانه يتعرض لمخاطر الانكماش على الذات والانغلاق وتصبح اشكاله امتدادا وهميا لفكرويتها ويكون العرض متشابها مع واقعها

[1] صميم حسب الله، المخرج الانتقائي في المسرح العراقي، المجلة الالكترونية الحوار المتمدن، 31-05-2012.
[2] جاسم كاظم عبد، المتحول الجمالي للثقافة المدينية في تمظهرات العرض المسرحي "سامي عبد الحميد انموذجا"، مجلة كلية التربية الاساسية، الجامعة المستنصرية، دائرة البحث و التطوير، العراق، 2012، ص 627.

المخفي. ليبقى المخرج سامي عبد الحميد من المخرجين الذي لهم ساهموا في إرساء تقاليد مسرحية تتجه الى التجريب من خلال الخروج من المكان التقليدي الذي سار عليه المسرحيون.

وهذا مالمسه العرض المسرحي (عطيل في المطبخ)، فلقد المخرج العرض داخل مكان يساعد على اسهام الجمهور داخل العملية المسرحية، بعد استشعاره بالحميمية التي جمعته بفضاءه المعتاد وكذا الخروج من خشبة المسرح الايطالية الى مكان اخصب، فراح العرض يستثمر في كل جوانب فضاء الكافيتيريا من ديكور و اكسسوارات الخاصة بالكافيتيريا، وعمد المخرج على تطويع النص المسرحي لشكسبير ليواكب هذا المكان مع بعض التغيير في أحداثه. كما إن استخدام مفردات الكافتيريا بصورتها المعيشة قربت الحدث من متلقيه الذي لم يجد مكان ولا أدوات أو مفردات غريبة عن واقعه بل جزء من منظومته المعيشة ، مما عزز التفاعل الفكري والعاطفي في تعاطيه مع مفردات الديكور والإكسسوارات التي بثها العرض والتي تضمنت مناضد وأدوات الطبخ[1]. ولم يكتف المخرج بافتراض بيئة تشابه بيئة المكان الممسرح الا بعد اعداده للنص مسبقا حيث حول عطيل الى رئيس الطباخين و بجانبه كاسيو و ياجو كصديقين في العمل داخل المطبخ، بينما شخص دور ديدمونة كنادلة للمطبخ.

ب. العرض المسرحي مكبث للمخرج صلاح القصب:

احدث القرن العشرين ثورة احدثها المخرجون المسرحيون من خلال الانتفاضة على عدة مستويات تخص النص و التمثيل و الإخراج حيث ظهرت عدة تجارب، لعل اهمها البحث عن فضاءات جديدة للعرض المسرحي وتحيلها الى علامات تكتمل مع ما يتضمنه النص و قراءة المتلقي لما

[1] محمد عباس حنتوس، دور المتلقي في العرض المسرحي العراقي المعاصر، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، المجلد 4، العدد 2، بغداد، 2014، ص 234.

تفرزه هذه العلامات و تاويلها. ويعتبر صلاح القصب من المخرجين الذي سعوا لاعطاء نقلة نوعية بالعمل على الجانب المرئي للعرض المسرحي وكان له الريادة في التنظير و الممارسة في المسرح الصوري وذلك بانتاج العديد من العروض المسرحية. ومن هنا صار المكان المسرحي فضاء بصري طقوسي شعائري حلمي غير محدد في دلالاته. ويعني هذا أن المكان المسرحي في مسرح الصورة "فضاء مطلق لا تحده حدود، أو تقف في بعث جغرافيته أي سمات للتقليدية الهندسية، فعملية إفراغ المكان من علاقاته ومكوناته التقليدية، وتوظيف مساحات بلغة رمزية حلمية طقسية هو ما يهدف مسرح الصورة للوصول إليه في توظيفه للمكان[1]. فمفهوم المكان المسرحي حديثا، اصبح مستقلا عن المعطيات التقليدية وصار يلتزم بالافتراض عند المتفرج ليصوغ صورة خيالية، فالمكان المعاصر بات منطلقا ليخلق المتفرج عوالم جديدة تختلف عن ماعهدهسابقا.ويعني هذا أن الفضاء في مسرح الصورة فضاء احتفالي طقوسي شعائري كفضاء مسرح القسوة لدى أنطونانأرطو، بل هو فضاء سيميائي مجرد، وترتبط فضاءات مسرح الصورة للمخرج الدكتور صلاح القصب بتلك المناطق التي سعى السيميائيون لاكتشافها، إذ تستند رؤيته الإخراجية، في جانب كبير وحيوي منها، إلى كثافة العلامات التي يطرحها العرض، إذ تستند رؤيته الإخراجية، في جانب كبير وحيوي منها، إلى كثافة العلامات التي يطرحها العرض، وعلاقاتها المتداخلة فيما بينها[2].

وفي عرض لمسرحية (مكبث) التي اخرجها صلاح القصب، فانه اختار باحة قسم الفنون بجامعة بغداد كمكان ممسرح، هدفا منه لخلق علاقة تفاعلية بين الممثلين و المتلقين من خلال احتواء

[1] جميل حمداوي، المسرح السيميائي عند المخرج العراقي صلاح القصب، المجلة الالكترونية الناقد العراقي، 10-10-2017.

[2] صلاح القصب، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر، الطبعةالأولى، 2003، ص185.

المساحة المكانية لهم. وما اعطى جماية للعرض ادراجه لمكونات المكان من ديكور و اكسسوارات لتكوين مشاهد صورية مشبعة بالعلامات والشفرات التي تدفع بأحداث مسرحية (مكبث) الى التوضيح و التاويل عند المتلقي، فبدأ العرض بدخول دراجة نارية و بعدها رجال الاطفاء، كما استخدم اشارات المرور المعكوسة توظيفا يجعل من المتلقي يطلق عنان ذهنه لقراءة توازي أحداث وأفعال الشخصيات داخل مكان العرض. لقد عبر المكان في عرض (مكبث) عن الومضات التي تنتشر في ارجاءه ونتيجة تلك اللحظات الحدسية المشكلة بوعي جمالي، برزت وظيفة المكان في خلق التشكيل الظاهراتي الذي يمثل سمة ملازمة لعروض مسرح الصورة بفضاءاته الدلالية المتعددة التي تقود المتفرج الى الاحساس بالمكان، أكثر من ان تكون خلق بيئة معينة او انشاء معمار[1].

كما اضطر المخرج صلاح القصب الى الغاء الخط الفاصل بين الممثلين و الجمهور حيث حاول الرجوع الى جوهر المسرح واستقلاليته ونبذ المبادئ والانظمة التقليدية، فجعل كلا من الجمهور و الممثلين داخل الساحة (باحة الجامعة) وسط الاشجار و النباتات، ودونما شك، تقوم الإضاءة بدور أساسي في مسرح الصورة، ويتضح ذلك في هذه المسرحية من خلال محاصرة مكبث في الميدان والمشهد الدموي الذي عقب ذلك، حيث وظف القصب الومضات اللونية لتفعيل الأبعاد السيكولوجية التعبيرية وخلفياتها الدموية، خاصة عند تصوير عقدة (بقعة الدم) لدى السيدة ماكبث باستخدام الدلالة اللونية التي تعبر عن الشعور الداخلي للشخصية[2]، حيث ادى ذلك الى تحقيق التفاعل الفكري و الجسدي لخلق جمالية لدى المتلقي، فعزز العرض المسرحي بمجموعة من الاغراض لتكوين ديكور يقترب جدا من مرجع جمهور العرض العراقي، فوظف البراميل النفطية و

[1] يحي سليم بشتاوي، مدارات الرؤية وقفات في الفن المسرحي، دار حامد للنشر و التوزيع، عمان، 2012، ص 111.
[2] محمد سامي، بنية النص في مسرح الصورة، صلاح القصب، موقع الهيئة العربية للمسرح، 2017، 12-03-2017.

الجثث و رجال الاسعاف و المقصلة و الجثث لما تمتاز به كعناصر و صور مالوفة داخل المجتمع العراقي.

2. تجارب من المسرح المغربي:

أ. مسرحة المكان عند المخرج الطيب الصديقي

شهدت تجربة الطيب الصديقي المسرحية منذ الخمسينات من القرن العشرين محطات هامة، وكانت عصارة تجارب و دراسات سابقة مع استاذه جان فيلار الذي استمد منه الدعوة الى مسرح شعبي احتفالي مفتوح، وما اضافه ايضا من معرفة بعد تكوين تحت اشراف الفرنسي فوازان* الذي قدم ورشات تدريبية مسرحية للشباب المغربي والذي استلهم منه استخدامه للتراث و الموروث المغربي و تطويعه لخدمة العرض المسرحي. فقد بحث الطيب الصديقي على منفذ وتجارب تخرجه من جدران العلبة الايطالية وجمهورها الضيق الى أماكن تواجد الناس للاحتفال والمتعة. ولقد انتهج الطيب الصديقي المسرح الجوال من خلال تشجيع مسرح الشارع ومختلف فنونه كافق تحد وكشكل فني متحرر من عقدة الفضاء، فاستثمر في أماكن عدة لمسرحتها، واختار الفضاءات المفتوحة و المباني التاريخية و الساحات العمومية لاسهام المكان في تحقيق الفرجة المسرحية.

فقدم الطيب الصديقي عروضه الجوالة داخل خيمة كبيرة حيث استقطب جمهورا كبيرا في المدن و القرى المغربية، وصار يجول بمسرحه و عروضه الى القرى التونسية اين تجلى طابعه المسرحي بامتياز حيث انعش ثقافة الجمهور الفرجوية واستثمر مقومات العروض الجمالية داخل الاسواق و الشوارع و الساحات. ان هذه الموهبة قد عبرت عن تميزها عندما ضاقت بالخشبة الايطالية، فقامت

*أندري فوازان: (1923-1991) كاتب وفنان تشكيلي فرنسي، من مؤسسي المسرح المغربي والمسرح الوطني للفيدرالية بمالي.

تبحث لابداعها عن مجال ارحب يمكنها من التعبير عن نفسها من جهة، ومن التواصل مع الجماهير العريضة من جهة ثانية. وهكذا، قدم بعض عروضه الاستعراضية في ملاعب كرة القدم تارة، و في ساحات عمومية تارة أخرى، ثم اهتدى الى فكرة مسرح الناس الذي يعد خروجا على الخشبة الايطالية، ووسيلة لتقريب المسرح من الناس، اذ اصبح مكان العرض عبارة عن خيمة كبيرة تنتقل الى الجمهور، وتنقل اليه عروضها بدل البناء الايطالي الذي يخنق العرض المسرحي داخل حدوده الضيقة، وينفر الجمهور العادي من اقتحام اسواره[1].

وقد قدم الطيب الصديقي من خلال الاشتغال على فضاء الحلقة وتأكيد تلك الخصوصية في اكتشاف فضاءات جديدة لمسرحتها، لا سيما ماقدمته من دعوات تجديدية للتحرر من البنايات التقليدية و الانتقال ايضا على غرار الحلقة الى مسرح الجيب و مسرح المقهى اين تفاعل المكان مع مضمون العروض فاصبح يشكل مفهوما جديدا وثورة في الحقل المسرحي. فالتف الى جانبه العديد من المخرجين الى ما يتوفر عليه الموروث الثقافي من مادة خصبة لعروضهم، فلقد امتازت عروض الطيب الصديقي بتكريس المسرح الشعبي من خلال[2]:

- عمله مع بلورة فكرة المسرح الشعبي للمخرج الفرنسي جان فيلار
- اهتمامه بنقل العرض المسرحي الى أماكن جديدة على المتفرج
- عمله مع نقابات الشغل، و تشكيل فرقة مسرحية، هدفها تقديم عروض مسرحية لفئة العمال
- توظيفه للمظاهر الاجتماعية المغربية و العربية مثل (الحلقة، البساط، الحكواتي، المقامات)
- عمله على إعادةروح الاحتفالات الشعبية للمسرح.

[1] محمد الكغاط، بنية التاليف المسرحي بالمغرب من البداية الى الثمانينات، دار الثقافةن الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص292.

[2] احمد شرجي، المسرح العربي من الاستعارة الى التقليد، مكتبة عدنان، بغداد، 2012، ص 141.

- توظيفه اعداد هائلة بشرية و غير بشرية في عروضه المسرحية.

ومن خلال الفرجة الشعبية، استطاع الطيب الصديقي تقديم عروض تستثمر في التراث و الموروث الثقافي، ونجد ان مسرحية (معركة الملوك الثلاث) التي قدمها بملعب كرة القدم، غاية منه استحداث مكان مسرحي جديد يقوم بمسرحته وتطويعه وكذا اخضاعه لشروط العملية المسرحية. حيث وظف كل مكونات العرض وكذا مجموعة كبيرة من الممثلين في تحقيق رؤية جمالية وفنية. كما قدم مسرحيته المشهورة (سيدي عبد الرحمان المجذوب) داخل مسرح دائري، لم يستعمل فيه الستارة حيث بدى للجمهور الممثلين وهم يرتدون ملابسهم و يضعون اقنعته لبداية العرض ما كسر الايهام عند الجمهور على الطريقة البريختية. واندمج المشاهدون والرقصات الشعبية المقدمة والحكايات و القصص التي قدمها الممثلون داخل مكان اقرب الى الواقع من حيث السينوغرافية، حيث تجلى من خلال عروضه (سلطان الطلبة) ومسرحية (مقامات بديع الزمان الهمذاني)، كما قدم مسرحية (جامع الفنا) و(مولاي ادريس) ومسرحية الحراز) حيث تشترك الجماهير في التمثيل كما تبدو في تجربة التاليف الجماعي[1].

ب. **الفضاء الممسرح عند عبد الكريم برشيد.**

قدمت النظرية الاحتفالية، والتي اقترن ظهورها بشخص عبد الكريم برشيد، جوهر الحياة بكل تمظهراتها، فالاحتفال رؤية للوجود، وهو موقف حيوي له معناه ومغزاه بكل تأكيد وايضا له وظائفه الوجودية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية والذهنية والعلاجية التي يقوم بها[2]، ولقد ظهر كرؤية جديدة لمست جوانب عدة من المسرح مضمونا وشكلا، واهم ما جاء فيها من تغيير هو اعتمادها

[1] بشار عليوي، مرجع سابق، ص 92.
[2] عبد الكريم برشيد، فلسفة التعييد الاحتفالي، دار توبقال، الدار البيضاء، 2012، ص 74.

على تطوير تناول الفضاء المسرحي وخشبة التمثيل، محاولة من جماعة هذا النهج، التأكيد على فلسفة التاصيل و التاسيس لمسرح عربي جديد، يتمرد عن مسرح التقليد و الاقتباس، الذي اربتبط لمدة زمنية معتبرة بالبناية الايطاية والمدرجات اليونانية.

ومرد هذا الاجتهاد لكسب رهان الحلة الجديدة للمسرح العربي الذي نادى به عبد الكريم برشيد، ان المسرح القائم يحمل ثوبا اوربيا منذ نشاته مما جعل الحياة الثقافية التي يعشها الموطن العربي خارج مركزها بعيدا عن عقل ووجدان الامة العربية، وباعتبار ان المسرح يلعب دورا في التكريس للهوية العربية[1]. ورأى برشيد من خلال كتاباته ان المسرح لابد وان يبتعد عن الابنية الغربية التي تتقوقع داخل الجدارن و الستارات التي تحد من مطاوعتها لايهام المتلقي و ابداع الفنان المسرحي وأفكاره. فالاحتفال بحسبهم اوسع من ان تحتويه البنايات المسرحية المشيدة، فهو تحرير الحواس من الانجذاب نحو الاتجاه الواحد، وذلك بتحرير العين من المسرح الصندوق ومن الجدران ومن الكواليش، لان الابداع ليس درسا، فالمهم ان تعيش بكل حواسك تجربة عقليا ونفسيا وروحيا[2]. فلم تبقى البنايات عنصرا هاما يستوقف نجاح العرض المسرحي وعرض الحفل المسرحي، ولم يعد المسرح يرتبط بالمسرح ولا الفنون عامة بمكان معين.

كما يقر برشيد بالرهان العسير في خروج العمل المسرحي الى المكان الممسرح، وذلك لما يمكن ان يتلقاه العرض من رد فعل غير منتظر بحكم ظروف المكان والحضور البشري فيقول: "اي مسرح هو ذاك الذي يمكن تقديمه في الشارع؟ ان المجتمع العربي ليس هو المجتمع الغربي، هذه حقيقة لا تقبل الجدل. وما يصلح هناك، لا يمكن ان يصلح هنا... نعرف ان المسرح بالاساس تظاهرة،

[1] محمد السيد غالب، ادبيات التاسيس للتجريب المسرحي ووثاقه: قراءات في المسارات من نهايات التاسع حتى نهايات القرن العشرين ، مهرجان القاهرة الدوليللمسرح التجريبي،الدورة الثامنة عشر، 2006، ص 13.

[2] عبد الرحمن بن زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربي - من الدراسة إلى الامتداد، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1992،ص284.

انه احتشاد جماهيري. وهذا الفعل خطير بلا شك، خصوصا عندما يصبح في الشارع. فهل يمكن تصور هذه التظاهرات الجماهيرية في الشارع العربي؟ ويبقى ان نشير بعد هذا الى ان المسرح موقف فكري، وكل موقف سياسة. فهل نتصور الموقف المضاد على قارعة الطريق؟"[1]. ومع هذا فلقد شدد برشيد من خلاله مجهوداته و تجاربه المسرحية الى اقامة العروض في الأماكن المفتوحة و المغلقة مهما كانت خصائصها، حيث دعى الى تقديم العروض المسرحية في الساحات و الاسواق والأماكن الشعبية المفتوحة حيثما يتجمع الناس، ثائرا على المسارح الايطالية التي تخنق المشاهدة وتقصف بالتواصلية بين العرض وجمهوره لتحقيق الفرجة المسرحية، ان التحول الذي عرفه المسرح، من فضاء مفتوح الى فضاء مغلق، لم يكن ابدا فعلا بريئا، لانه كلما ضاق الحيز المكاني الا و كان لذلك معنى. ومعناه هنا، استبعاد الآخر وتغييبه ونفيه. إنها العودة من جديد إلى مسرح الأسرار، حيث يتحول العمل المسرحي إلى طقوس خاصة[2].

ولحاجة منه الى اضفاء حميمية أكثر وتفاعلية اقوى بين طرفي العملية التواصلية، تساهم عملية تكسير الجدار الرابع، والمعروف بالتغريب عند المخرج بريخت رائد المسرح الملحمي، حلا في عروض برشيد لتحقيق هذا الرابط وتقويته بين المتلقي والمبدع المسرحي، فنجد ان جميع المتواجدين داخل حيز العرض المسرحي من ممثلين و مشاهدين ينتمون ويتقاسمون أحداث المسرحية. بيد ان المكان الممسرح، يقصي داخله الانفصال والتمييز بين فضاء الجمهور وفضاء التمثيل، وبين الاحساس بالحقيقة والايهام ويؤسس فضاءا جديدا يوحد فضاءات المشاهدة والعرض داخل احتفال مسرحي شامل يولد الفرجة والتفاعل. وهذا ما يختص به المسرح الاحتفالي لما يقدمه

[1] عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، مرجع سابق، ص 100.
[2] عبد الكريم برشيد، بيان المسرح الاحتفالي: كتابة جديدة، مجلة التأسيس، المغرب، العدد الأول، السنة الأولى، 1987، ص 18.

من طقوس تستعمل وسائل وتقنيات تعطي للعرض المسرحي نوعا من التعرف، لانه نابع من حياة الجمهور ومعيشته اليومية، فيقدم فرجة هي التي تشكل بحق، هوية المجتمع العربي. ومن هنا كان على الاحتفالية ان تلجأ الى إعادة النظر في المسرح السائد بوصفه مسرحا شكليا وسلبيا، لا يعبر عن طموحات الانسان العربي، ولا يستجيب لطبيعة التحديات والرهانات التي يمر بها الوطن العربي في الوقت الراهن، وبهذا تعد الاحتفالية في اساسها ثورة على كل الاشكال التعبيرية المهادنة، وعلى المبتذل و السلبي[1].

سعى برشيد الى ايجاد بديل لكل مايشوب التواصلية بين العرض وجمهوره، فرأى ان تحقيق هذا الهدف لن يكون الا بالاستناد الى التراث الشعبي الذي تتميز به المجتمعات العربية و الذي يزخر بعديد ألوان التعبير الاحتفالي، وقد خص برشيد نصوصه و عروضه بالبحث في الذاكرة العربية وتاريخها محاولة في الخروج بالمسرح من التبعية الاوربية و التاسيس لمسرح عربي أصيل، يرتكز على الاشكال الاحتفالية التي عرفها في العروض الفرجوية كالحلقة والسيرك. ولقد أكد ان هذه المصادر تعتبر بداية رحلته نحو المسرح الاحتفالي، مادامت تتضمن مجموعة من الاشكال الاحتفالية التي تعتبر بحق مسرحا مفتوحا في الأسواق و الساحات[2].

ومن جملة ماقدمه عبد الكريم برشيد من عروض مسرحية كتبها واخرجها للمسرح، مسرحية "سالف لونجة" سنة 1976، التي التقى مادته من التراث الشعبي المغربي و المأخوذة عن أسطورة أندلسية[3]، حيث تجلت الاحتفالية فيها بكل ملامحها، والحكاية تقدم لونجة الفتاة الجميلة التي

[1] بن ذهبية بن نكاع، التراث الشعبي في بناء المسرح العربي المعاصر، دكتوراه دولة، جامعة وهران، 2006، ص 123.

[2] عبد الكريم برشيد، اوراق من تجربتي، مجلة العلم الثقافي، العدد 606، 1982، ص 02.

[3] محمود اسماعيل بدر، عبد الكريم برشيد: رسالة المسرحي العربي تكمن في وعيه بما يحدق بهويته، المجلة الالكترونية الخليج، تاريخ النشر: 20-04-2008.

يسجنها الغول في مكان عال، جدرانه من زجاج وعاج لابعادها عن أي ذكر، رغبة منه في حرمانها من الولادة، وذلك لأن العراف تنبأ لها بطفل سيكون ذو شأن وهو الذي من خلاله ستتحرر البشرية من العبودية والاضطهاد، الا انها كانت تغتنم الفرصة عند غيابه لتلتقي بفارس احلامها خفية، لكن ولصعوبة الوصول اليها فلقد كانت لونجةتقومباسدالياالفها الطويل الى الاسفل ليتسلق الشاب اليها.

و مثلما تميزت كل النصوص و العروض المسرحية لبرشيد بطرح فكري و انساني للقضايا المختلفة، يقدم عرض "سالف لونجة" باستحضاره للشخصيات التراثية في ثوب البحث عن التحرر و الديمقراطية، فيسافر بين أحداث العرض ليقف في وجه المتناقضات العربية و الغربية، ليدافع عن الانسان وحقوقه المدنية و الحياتية، فمنذ المشهد الأول، يقدم برشيد تقنية المسرح داخل المسرح، ويوظف أسلوب المرتجلة حين يعالج قضايا تخص مشاكل المسرح وقضاياه، فيستغل شخصية المؤلف والممثلين في النص ليعلنوا تمردهم على الشكل التقليدي للمسرح، ويطالبوا بالحق في الإبداع والارتجال[1].

وما ميز هذا العرض المسرحي اشتغاله على الفضاء، بمسرحته لمكان العرض ولو انه قدم داخل مسرح العلبة الايطالية الاانه استطاع ان ينبش في ما تتوفر عليه خصائص هذه القاعة، والاستثمار في جميع أجزاءها، فلقد غيب برشيد الجدار الوهمي الفاصل بين الجمهور و مكان العرض، وكذا كواليش منطقة التمثيل، فاصبح الكل فضاءا واحدا تداخلت فيه فضاءات المشاهدة و

[1]مصطفى رمضاني، المظاهر الاحتفالية في مسرحيات عبد الكريم برشيد، مجلة الادبية، المغرب، 2007.

اللعب المسرحي، ليشارك ويسهم الطرفين في خلق و معايشة الاحتفال المسرحي الذي قدمته حكاية لونجة.

ولكن ماشغل برشيد في مناشدته لمسرح عربي أصيل هو التناقض بين ما يبحث عنه داخل المسرح الاحتفالي وكيفية تقديم العروض وشكلها، وهذا ما يجعل التضارب في المحاولات متواصلا لغاية بلوغ المرجو، ومن بين هذه المحاولات نقل العروض الى المسارح الدائرية التي تقترب في خصائصها من مسرح الحلقة، لما تقدمه من حميمية وتواصلية اكبر بين الجمهور و العرض. ومن جهة أخرى، شجع برشيد وتبنى مبدأ المسرح الجوال بعيدا كل البعد عن العلبة الإيطالية والفضاءات المسرحية المستلبة، بالدعوة إلى المسرح في الشارع، بدلا من مسرح الشارع، وهو مسرح فرنسي بورجوازي (théâtre de Boulevard) ، وهو بمثابة مسرح الفودفيل. ومن هنا يمكن ان نستنتج ان عبد الكريم برشيد بتوجهه الى خارج مسارح العلبة الايطالية يكون قد فهم جيدا ان هذه الفضاءات بلغت العقم التواصلي، وبان المسرح الاحتفالي بحاجة الى البحث في مسرحة أماكن بديلة أكثر تفاعلية وتاثير عند تقديمها للعروض المسرحية المختلفة بما فيها المسرح الاحتفالي و الاحتفالية. ويقول برشيد كذلك في تنظيره للفضاء الاحتفالي:" لقد غاب عن رواد الحركة المسرحية أن المسرح ليس بناية وليس أسوارا وخشبة، ليس ستارات وكراسي من خشب، إنه موعد بين جمع من الناس عجزت الكلمات والحروف أن تمد بينهم حبل التواصل، فاهتدوا إلى وسائل تعبيرية مختلفة. كل ذلك سعيا في التقارب وفي الترجمة عن الذوات المختلفة بأكثر من لغة وأكثر من حديث"[1].

[1] عبد الكريم برشيد، بيان المسرح الاحتفالي، مرجع سابق، ص19.

3. تجارب من المسرح التونسي:

أ. مسرحة المكان عند عز الدين المدني

يعد عز الدين المدني واحدا من المسرحيين التونسيين الذين اعادوا النظر في التجديد للمكان المسرحي و الخروج بأمكنة بديلة عن المتعارف عليه في المسرح الغربي القائم على مسرح العلبة الايطالية، وذلك من خلال كتابة بيان امضاه مجموعة من المسرحيين التونسيين يحتوي تسع فقرات، حيث نشر هذا البيان كاملا في جريدة لابريس عام 1966، وضم نقاطا عديدة تهتم بالتجريب والحداثة و الابداع في مجال شكل المعمار المسرحي الذي تقام داخله العروض المسرحية، كما اكد على ضرورة خلق تصور جديد للفضاء المسرحي من شانه ان يحفر في مخرزون التراث المادي و اللا مادي للمجتمع العربي.

فيعتبر عز الدين المدني ممن عملوا على التظير المسرحي، والانشغال بتأصيل المسرح العربي، من خلال محاولة ايجاد شكل مسرحي عربي له خصائصه التقنية و الفنية تتميز عن ما اجتره السابقون العرب من المسرح الغربي، وذلك ما وجده داخل الكتابة المسرحية وكذا شكل العروض المسرحية وفضاءاتها، فذهب الى التجريب والتنظير بمعية مجموعة من المخرجين التونسيين و على غرار المخرجين العرب من المغرب والجزائر و مصر، الى ايقاظ مفهوم المسرح العربي من سباته الذي طال، وأول ماقام به عز الدين المدني هو رصد متطلبات المجتمع الفنية و الفكرية و الفرجوية، ليعد مجموعة من العناصر التي يرى انها ضرورية لنجاح التجربة الجديدة، ومن بين ما ناشد به، هو تحقيق مكان مسرحي جديد ينبش في النص المسرحي، الذي يستلهممن التراث الشعبي مادته بطرائق عدة منها إعادة صياغة المادة التراثية الشعبية، او المزاوجة بين النص

الشعبي والنص الابداعي الجديد بوصف النص التراثي عاملا مساعدا في الحكي، او الاعتماد على بنية التراث الشعبي بشكل متكامل لصياغة المادة الابداعية[1].

وبرجوعنا الى البيان الممضى، فان من مجملة المقترحات و الاطروحات نستنتج بانه على المكان المسرحي في المسرح العربي ان يتمكن من توفير مساحة واسعة وفرصة اكبر للجمهور لمشاهدة العرض المسرحي وفي ظروف حسنة و مريحة، بالإضافة الى التفكير في مكان يضرب عرض الحائط ذاك التفاضل و التمييز في مستوى الرؤية و المشاهدة والذي كان سائدا في العديد من المراحل المسرحية التي اتخذتفي تصميمها للبنايات اختلاف الطبقات الاجتماعية. لذا،إنه كان خليقا بالعرب المعاصرين، لما تبنوا الفن المسرحي الغربي، وأعطوه الصدارة في آدابهم وفنونهم، ألا يتبنوا منه إلا النوع فقط، وأن يتركوا جانبا الفنيات ، والأشكال، والاتجاهات التي رافقت النوع، والتصقت به، وكادت تمتزج بأصوله... وإنه كان ضروريا بالنسبة إليهم أن ينظروا في جوهر المسرح، وأن يمعنوا النظر في أدواته، وأن يتأملوا في اتجاهاته. ولئن شرع البعض منهم– في السنوات الأخيرة الماضية– في تغيير ملامح المسرح في العالم العربي ، بإدخال فنية المداح والحلقة ، أو باستعمال فنية الكراكوز، أو بتحوير التركيب الدرامي شيئا ما، على نمط المقامات مثلا،فإنهم مازالوا لم يتعمقوا التعمق الكافي في المجتمع العربي: كالمجتمع التونسي أو المجتمع الجزائري، الذي هو ليس إلا تضاريس لحضارة ألفية لها خصائصها ، ومميزاتها، وأصباغها، ونظرتها، وباختصار علاماتها الحضارية التي لا تزال في أشد الحاجة القصوى إلى سبر مجهولها، وموؤودها، واقتفاء آثار ثوريتها، ومتابعة منعرجات صعودها وهبوطها. وإنه لا يكفي بالنسبة إلى

[1] فاطمة بدر، مرجعيات النص المسرحي، مجلة الاداب، العدد 107، كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد، 2014، ص 27.

رجل المسرح – سواء كان مؤلفا أو مخرجا– أن يستعمل المداح مثلا في عمله المسرحي حتى يكون عمله هذا عربي المشاغل والإطار، تونسي الواقع والآمال، شعبي المشاكل والمطامح، طلائعي النزعة والشكل والإخراج، فلأن المداح أو الكاركوز أو إسماعيل باشا ليس إلا ظاهرة فولكلورية ذات أصباغ زاهية يرتاح إليها الصبي، وينتعش بها الشيخ، وتزهو في عين الزائر، كفولكلورية الأماكن السياحية.. لم تأخذ من العلامات الحضارية إلا بعض القشور.ونقصد بهذا كله أنه يجب التعمق في التفكير العربي، والتشبع به، والوقوف على خصائصه، والرسوب في أغواره، وتفهم رقائق مداركه...[1].

وعليه، يهدف المسرحي عز الدين المدني من خلال كتاباته المسرحية الى ان تتماشى نصوصه و البحث الذي يجريه على التأصيل لمسرح عربي يختص بمكانه المسرحي، فيذهب الى استغلال التراث العربي الاسلامي وما يفرزه من منأحداث تاريخية في كتب الاداب و التاريخ و المقامات، اين يسلط الضوء على الاهتمامات المجتمع العربي وهواجس الانسان العربي والقضايا العامة له داخل بيئته ومنظمته اليومية المعاشة، وفي هذا الإطار كذلك، يقول الباحث المغربي مصطفى رمضاني:"وبعد استقرائنا لنصوص عز الدين المدني المسرحية، وجدنا أنه يطبق بذكاء دعوته إلى مسرح عربي احتفالي. فقد جمع إلى جانب تلك الخصائص الفنية التراثية، خصائص من المسرح الغربي الشعبي نحو التغريب وشعبية الفرجة المسرحية، والتباعد، والمسرح داخل المسرح، تقنيات شعبية أخرى من المسرح الشرقي[2].

[1] عز الدين المدني، مسرح الزنج زثورة صاحب الحمار، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط4، 1987، ص ص4-5.
[2] مصطفى رمضاني، الاحتفالية والتراث في المسرح المغربي، رسالة دكتوراه، كلية الاداب والعلوم الانسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله،المغرب، 1986، ص 324.

وبحكم ان المسرح حدث احتفالي قاعدته الاحتفال الجماعي و المشاركة الكلية لقطبي العرضو مفهومه، فان الاحتفالية التي تتركز على التراث الشعبي، جعل عز الدين المدني يصرحمن خلال تجاره ان المسرح العربي عامةوالتونسيخاصة، لابدو ان يخرج من المسارح المغلقةالتي تموت داخلها الفرجة و التفاعلية الى أماكن مسرحية وفضاءات خصبة تصنع الحفل الجماهيري الذي يشمله العرض. فنجد عزالدين المدني يكتب للمسرح التونسي مستندا الى التراشمنجهة،ومن جهة أخربعليه ان يتمرد و يقيم نصوصا يمكنها ان تخوض غمار الميدان خارج المسارح المبنية بقالب غربي، والبحث عن مسرحة أماكن جديدة اصيلة ومنفتحة للمشاركة الجماعية. وإذا كان نص المدني يلتقي مع بعض تقنيات الكتابة المسرحية الغربية، شأنه في ذلك شأن كل نصوص رواد البحث عن قالب مسرحي عربي، فهذا يعود إلى ما أسميناه بالعناصر الثابتة في فن المسرح، كما أن النص، مهما اجتهد فيه صاحبه، لا يعدو أن يكون صيغة مسرحية مقترحة تتبلور على يد المخرج وأثناء العرض المسرحي[1].

فلم تقتصر اشتغالات عز الدين المدني على النص المسرحي وانما تعدته الى تجارب رائدة و متفردة رصد من خلالها ما اعتبره اركان المسرح باعتباره فنا للفرجة والاحتفال، فدعى الى تطور جذري في المسرح باصدار مقترح يخص الفضاء المسرحي، والبحث عن أماكن جديدة تلامس الجانب التراثي الشعبي و تختلف عن المباني المسرحية الغربية، وتختص بطابعها العربي الاسلامي الذي يستطيع ان يستفز الجمهور المسرحي و يعكس بيئته و قضاياه. وفي هذا السياق، يقول المدني: "لقد كان خليقا بالعرب المعاصرين ألا يتبنوا من الفن المسرحي إلا النوع وحسب، لأنهم بتقليدهم التقنيات الغربية، ومجاراتهم الأشكال الفرنسية مثلا، قد جعلوا من الفن المسرحي فنا

[1] محمد الكغاط، المسرح وفضاءاته، البوكلي للطباعة، القنيطرة، المغرب، ط1، 1996، ص 145.

مقصورا على الحضارة الأوربية، في حين أن الشرق القديم قد عرف حق المعرفة بتقنيات وأشكال أخرى لا تماثل تقنيات المسرح العربي المعاصر..."[1].

4. تجارب من المسرح الجزائري:

أ. الأماكن البديلة عبد الرحمان كاكي:

عبد الرحمن كاكي من المخرجين الجزائريين الذي رأوا الحاجة الى نماذج مسرحية عربية تستدعي الاستنفار من كل ما له طابع غربي، على غرار الصديقي والمدني و كذا القصب. وذلك بالانفتاح على التراث الشعبي و كل ماتحمله هذه المادة الغنية من موروث ثقافي وتاريخي، يحاول من خلاله الحفاظ على القالب والمضمون العربيين الذي يعكس المجتمع العربي و يؤصل لمسرح عربي.

سعى عبد الرحمن كاكي الى توظيف التراث الشعبي في مسرحياته واسس لمسرح تشغله و تدفع بأحداثه شخصية المداح (الراوي)، حيث استطاع من خلال وسائله الخاصة وما اوتي منامكانات خياله الابداعية وقدراته في الأداء الدرامي ان يتقمص شخوص القصةليخلق مشاهد مسرحية منسجمة مستعينا في ذلك بالحركة و الكلمة وهو فضلا عن ذلك كان معلقا عن أحداث القصة عنطريق السرد[2]، واعطى المداح للمسرح خاصية تفرد بها عربيا و مغاربيا، وهذا ما دفع بعبد القادر علولة الى السير على نفس المنوال وأوجد المداح في مسرحياته التي كتبها "القوال" و "الاجواد"و "اللثام".

[1] عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، مرجع سابق، ص 21.
[2] انظر ميراث العيد، ادب المسرح العربي في الجزائر، رسالة ماجيستير، جامعة القاهرة، 1988، ص 40.

وقد استوعب كاكي تطلعه مجموعة من التجارب والظواهر المسرحية الغربية، وهو الذي اطلع على مسرح العبث ومسرح القسوة والمسرح الملحمي وكذا مسرح دي لارتي، بالإضافة الى تجارب كلا من كوردن كريج، ميرخولد، بيسكاتور، فاستلهم اشكال المسرح الشعبي و دمجها بالحرفة المسرحية المتطورة في المسرح العالمي، وهذا الذي أدى به الى الاشتغال على المسرح الملحمي و مسألة التغريب وتوظيفها في مسرحياته مثل مسرحية "القراب والصالحين" و مسرحية "بني كلبون"، التي يعد فيها التغريب دعوة لوعي الجمهور عند مشاهدة العرض، بعيدا عن الوهم، واضعين فيالحسبان من بداية المسرحية ان الذين يعتلون الخشبة هم ممثلينو ممثلات متقمصين لشخصيات فحسب.

يعد عبد الرحمن كاكي من السباقين الى استثمار الحلقة كشكل مسرحي من حيث العمل على المكان المسرحي خارج العلبة الايطالية، حيث كان فضاء الساحات العامة والاسواق الشعبية، المكان المفضل للشعب الجزائري، فانتشرت الظواهر الشبه مسرحية مستلهمة ومن الاساطير والحكايات الشعبية. وكان الدافع في الاستثمار في التراث الشعبي في كتابات عبد الرحمن كاكي هو أن توظيف التراث هو عملية مزج بين الماضي والحاضر في محاولة لتأسيس زمن ثالث منفلت التحديد هو زمن الحقيقة في فضاء لا يطوله التغيير[1]. فلقد أبان كاكي عن قدراته المتميزة في طرحه للواقع الجزائري وقضاياه الوطنية و الاجتماعية و الانسانية.

تميزت اعمال كاكي بتوظيفها للمداح الذي يطلق العنان بحكاياه لمخيلة الجمهور، حيث يستطيع بآدائه الفذ و حركاته التعبيرية ان يعوض الديكورات الكبيرة التي تخلق المكان الدرامي للعمل المسرحي. وعليه، استطاع ان يقدم العروض المسرحية في فضاءات تلتقي و المسرح الفقير المعروف عند رائده جروتوفسكي، اين يكون المداح هو ركيزة الظاهرة المسرحية التي يمكن ان

[1] بوشعير رشيد، دراسات في المسرح العربي المعاصر، دار الاهلي، دمشق، 1997، ص 45.

تشتغل في العديد من الفضاءات الممسرحة بعيدا عن العلبة الايطالية. وهو بهذا حاول التمرد على كل الظواهر الغربية التي عمد المستعمر الفرنسي و الاوربي غرسها في المجتمعات العربية وبالتالي طمس هويتهم الثقافية والاجتماعية والفنية.

فما كان من عبد الرحمن كاكي و آخرون الا التفكير في هجر المباني المسرحية والتمرد عليها و ايجاد أماكن بديلة تقترب من الجمهور العربي والجزائري شكلا و مضمونا. وتقدم له فرجة مسرحية يتفاعل فيها التراث الشعبي كمادة و المكان المسرحي البديل كالاسواق والساحات التي تمثل أمكنة حميمية، وعليه فان الطابع الفرجوي التراثي للمسرحية عند كاكي، و استدراجه لجمهوره ومتلقيه نحو المشاركة الوجدانية، جعله يستشرف مسرحا تشاركيا يورط المداح والقوال و الممثلين و الجمهور في اللعبة نفسها، على غرار تلك الحلقات التي كان يقيمها القوالون والمداحون فيالاسواق، ليجعل من جمهورها – وان كان ياتي الى المسرح عن طريق الدعوات او اقتطاع التذاكر– جمهورا عفويا قد ينسى غربة المكان الذي قدمت فيه المسرحيات[1].

اهتم ولد عبد الرحمن كاكي في مسرحياته كتابة و إخراجا على مسرح الحلقة لما اوجده في هذا النوع من رفض للبناية الايطالية، حيث قدمت الحلقة شكلا مع توظيف الأسلوبالبريختي، ومشاكلته لتقاليد الحكواتية لدى العرب[2]. وذلك بالاعتماد على الأماكن الممسرحة التي تقدم داخل سينوغرافيا تخص المكان وتتسم بتفاصيله وخصائصه الاصلية، بعيدا على الديكورات الكبيرة و الضخمة المشيدة، فالمكان الممسرح من الفضاءات التي يمكنها ان تحتوي العروض الفرجوية من نوع مسرح الحلقة و المسرح الاحتفالي، وتعتمد العروض داخله وفق توزع الجمهور وتفاعله مع العرض.

[1] عزوز بن عمر، السينوغرافيا واشكالية المكان في المسرح الجزائري، اطروحة دكتوراه، جامعة وهران، قسم الفنون الدرامية، الجزائر، 2011، ص 270.

[2] تمارا الكسندروفنابوتنتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، مطبعة دار الفارابي، الطبعة الثانية، لبنان، 1990، ص257.

استفاد المسرح الجزائري من الرؤية الجديدة التي قدمها مسرح الحلقة واعطى الانطلاقة لمفهوم الأماكن المسرحية البديلة، واستطاع هذا النوع استنطاق فضاءات تتماشى و العروض المسرحية خارج البناية الاوربية، وظهر كطرح يتنافى والمسرح الكلاسيكي الاوربي. وغذت المراكزات في مسرح الحلقة من خلال توظيفها للراوي و القوال و المداح هذا الاتجاه المغاير لمكان الممسرح، حيث **ان** استرجاع كاكي للغة المداح وفضاء الحلقة هي صيغة ابداعية معالجة للفضاء كمكان للعرض (تمثيل)، وتصوير الواقع[1].وأخذت محاولات التجريب للتاسيس لمسرح عربي أصيل يقترب من مجتمعه العربي عامة و الجزائري خاصة من قبل العديد من المسرحيين الذين وقفوا بجانب ماقدمه ولد عبد الرحمن كاكي للرجوع بواسطة التراث الشعبي والاشتغال عليه ليصبح من مادة في واقع المجتمع الى خشبة المسرح، وصار هذا التجريب وسيلة للمسرح كي يعبر عن قضايا الانسانية المتعددة.

فالمكان الممسرح الذي شغلته تجارب ولد عبد الرحمن كاكي المسرحية هو في الاصل الساحات العامة و الاسواق الشعبية التي يفضلها الجمهور العربي والجزائري، حيث يجد فيها ضالته مما تحمله العروض من حكايا وقصص تحقق الفرجة و المتعة، خاصة وانها تقدم بحس جمالي وطرح فكري يجعل الجمهور مندمجا بالعملية المسرحية في هذا المكان الحر. خاصة وما يقدمه من ابداع متشبع بروح المجتمع لما للتراث الشعبي من أهمية عند المتلقي. فلقد أثبت كاكي وعيا نقديا حيث أنه درس التراث المحلي و الغربي و محصه ،وأخذ منه ما يتلاءم و حاجاته و الغاية التي كان

[1] بوعلام مباركي، لغة المسرح بين الهوية و الغيرية، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، العدد 06، 2006، ص 70.

يريدها، كما أنه في اقتباساته من التجارب و التراث العالمي استطاع أن يأخذ منها ما يتأقلم مع البيئة الجزائرية[1].

ب. الحلقة الشعبية والخروج من المكان التقليدي عند عبد القادر علولة:

ان توظيف عبد القادر علولة لشكل الحلقة في مسرحه ادى الى ظهور نوع جديد في المسرح الجزائري غطى كل اشكال التجريب الأخرى التي سبقته، فالحلقة من بين القوالب المسرحية في تجارب ماقبل المسرحية ، وتتميز الحلقة بشكلها الدائري والذي من خلاله يتجمع الناس حول حدث ما، مما يجعل الفاعل فيالحدث محاطا من جميع الجوانب، فلا تترك فتحة الا و كان يشغلها مجموعة من المتجمهرين، وتتجلى الحلقة بصريا عن طريق شكلها الدائري وفضائها الهندسي المميز، الذي يتحلق حوله المتفرجون بحيث يتوسط صاحب الحلقة مركزها وهو يواجه، من موقفه ذاك، جمهور الرواد مما يجعله يتحكم في المشهد بكامله، وقد تضيق تلك الدائرة إلى حدها الأقصى ،.. لحاجة المستمعين إلى إلتقاط جزئيات خطاب المتحدث وطلبا لتحقيق ما يكفي من الحميمية ... مثلما يمكنها أن تتسع فتتحول الى حلبة فسيحة[2].

ويقدم مسرح الحلقة عند علولة، وسيلة الايهام و الخيال والاقناع بما يتأتى من مجموع الأحداث والوقائع التي ينشئها الراوي في عملية التقمص للشخصيات التي تتمحور حولها الحكاية الشعبية، فمسرح الحلقة يجتر من التراث الشعبي تلك الخرافات و الاساطير التي تصنع الفرجة و المتعة عند الجمهور، كما استطاع علولة من فرض مسرح للجمهور يجد فيه ما يبحث عنه من تقاسم للاحاسيس و المشاعر المنبعثة من الحلقةو مضمون نصوصها، فالمسرحية عند علولة تتوقف

[1] هذلي العلجة، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب و الصالحين لولد عبد الرحمن كاكي انموذجا، مذكرة ماجيستير، جامعة المسيلة، 2009، ص 112.

[2] حسن بحراوي، المسرح المغربي –بحث في الاصول السوسيو ثقافية، المركز الثقافي العربي، ط 01، المغرب، 1994، ص23.

على تماسك عناصر الفرجة التي تعتمد بالضرورة على الممثل، القوالو المداح و الراوي، التي تعتبر شخصيات مهمة تكمل ما جاء به الكاتب المسرحي، فالتمثيل هو عرض واقعة تاريخية او خياليةعلى المسرح بواسطة اشخاص تنطبق أفعالهم و اقوالهم على حقيقة الواقع[1].

ويعتمد الممثل في مسرح الحلقة على مختلف الاحاسيس و الحالات التي يوجدها النص المسرحي الذي يختلف عن النصوص الارسطية من حيث ما يميزه من نوع طقوسي احتفالي، تغمره الفرجة الشعبية زنجد ان القوال او الراوي قائد الجوقة فيمسرح الحلقة، يتميز بقدرة كبيرة و معرفة بالغة في طريقة السردو الحكي للاساطير و الخرافات، و يكون هذا داخل شكل الدائرة التي تعج بالجمهور. ولقد اهتم عبد القادر علولة بشخصية المداح في نصوصه المسرحية وهذا يعني أن الممثلين يقدمون فرجة كاملة يلتقي فيها الضحك، والهزل، والدراما، والشعر، والغناء، والرقص، والحكاية، وبما أن الكل يشارك في التشخيص، فإن ميدان التعبير يتسع كثيرا[2].

يذكر عن علولة انه وفي مداخلة أجراها على هامش المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح ببرلين الألمانية سنة 1987، شرح من خلالها اكتشافه لمسرح الحلقة الذي نبع بالممارسة التي أقدم عليها وهو يقدم عروضه المسرحية في المدنو القرى، التي جاء فيها المكان المسرحي عبارة عن الفضاء المفتوح على الهواء الطلق في الساحات العمومية خارج الأسوار أو على هامش المراكز السكنية والتجارية كالأسواق الأسبوعية ومواسم الأولياء ...فمن الناحية المبدئية يمكن للحلقة أن تتم في أي مكان آخر ، لكن الجدار البشري ضروري لتستكمل الحلقة عناصرها وتحقق مقصديتها[3]، أي اقتضت الظروف لقيام جملة من العروض خارج البناية المسرحية الايطالية، بحكم ان المواقع

[1] حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المكتبة البولوسية، بيروت، ط9 ،1978،ص912.
[2] حسن المنيعي، ابحاث في المسرح المغربي، منشورات الزمن، المغرب، ط 02، 2001، ص21.
[3] حسن بحراوي، مرجع سابق، ص24.

التي قدم بها مسرحياته لم تكن متوفرة على قاعات عرض بالمفهوم الرسمي. وصادف بحثه عن صيغ و قوالب أخرى للعرض المسرحي تأثيرا بجمهور مسرحياته التي شملت كل المستويات الثقافية و الاجتماعية، فشاهد عروضه الطلبة الجامعيون و تلاميذ الثانويات و كذا الفلاحون و عمال المصانع، وعرفوا من خلال عروضه ذلك التزظيف الفني للقوال و المداح و الحكواتي داخل العملية المسرحية ونقلت اليهم القصص الشعبية داخل اطار الحلقة والتي جاءت تسميتها نظرا للشكل السينوغرافي للعرض الذي يكون بحسب تجمع المستمعين – المتفرجين، وهو اما ان يكون حلقيا، او يشبه حدوة الحصان[1].

ولتحقيق مسرح الحلقة، يجب توافر أربع عناصر اساسية والتي تتوقف عليها العروض الحلقوية وهي: الراوي، مكان العرض (الساحات العامة والاسواق والمساحات الفارغة)، القصص والحكايات المستنبطة من التراث الشعبي و الجمهور الذي يحوط العرض من كل الجوانب، حيث يقف وسطه الراوي و المساعد، واللذان يقصان بالتناوب قصص البطولات والاساطير، والحكايات الخرافية، بطريقة تمثيلية صرفة بين التشخيص المباشر والايحاء[2]، واذا ما قارنا مسرح الحلقة بالانواع المسرحية الكلاسيكية فاننا نجد تشابها بينه و بين المسرح الملحمي الذي نادى به بريخت من حيث المضمون و التقنية.

و هذا مازاد عبد القادر علولة اصرارا على ان العرض المسرحي يجب ان يواكب جمهوره و يبحث عنه في أماكن خصبة، فآمن بأن العروض المسرحية يجب ان تستغل الأماكن والفضاءات الحرة، وأن يعاد النظر في شكل خشبة المسرح التي رأى انه من الضروري ان تتطور و تطور النوع

[1] الادرع الشريف، بريخت والمسرح الجزائري: بريخت وولد عبد الرحمن كاكي، رسالة ماجيستير، جامعة الجزائر، 2008، ص 60.

[2] محمد اديب السلاوي، الاحتفالية البديل و الممكن: دراسة في المسرح الاحتفالي، منشورات دار الشؤون الثقافية والنشر، العراق، 1983، ص 52.

المسرحي (مسرح الحلقة). لذلك استطاع عبد القادر علولة بعد ان تكونت عنده مفاهيم جديدة و لها قاعدة معرفية انبنت على تجربة ميدانية مسرحية، أن يوائم بين المعايير الفنية و العلمية للمسرح و المبادئ الفكرية للنظام الاشتراكي[1]. هذا ما دفع علولة الى الاهتمام بالكتابة وصياغة شكلها تبعا للفكر الاشتراكي، فهو الذي آمن حق اليقين أن المسرح يجب ان يتفرد و يتمرد عن الطبقية في جميع مستوياتها الثقافية و اشاد بالحق للطبقة الكادحة، طبقة الشعب. ومن هنا تكونت لدى علولة القناعة الإيديولوجية في الكتابة المسرحية، حيث استطاع خلق علاقة فكرية و فنية بين المسرح و المبادئ الاشتراكية التي يؤمن بها منطلقا من فكرة أن الفن كله ينطلق من تصور إيديولوجي عن العالم بل لا يمكن أن يوجد عمل فني يخلو تماما من مضمون إيديولوجي[2].

يمكننا القول ان عبد القادر علولة من خلال تجاربه المسرحية (اللثام) و (والاجواد) قد استوفى أهمية بالغة في الانفتاح على الفضاءات الممسرحة، وذلك بالاشتغال على فن الحلقة و الشكل الفرجوي، فلقد اسهمت تجاربه في مسرح الحلقة الى محاولة ملامسة الجمهور داخل امكنته الاعتيادية و التمرد على مباني المسارح الغربية التي تفتقد الاندماج و الهوية الثقافية، بل حتى إمكانية موائمة هذه البنايات للموروث الثقافي الذي عمد على تقديمه و الاعتماد عليه للتاسيس لمسرح جديد. كما حققت هذه الميولات نحو الأماكن الممسرحة إمكانية لتحقيق هذه التجربة الجديدة في مسرح علولة، فادى تكسير المكان التقليدي الى الاسهام في استخدام الوسائل الفرجوية القديمة والتوظيف للتراث الشعبي ومطابقة الفكر الاشتراكي السائد في مرحلة من تاريخ علولة النضالية.

[1] عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره و جمالياته، رسالة ماجيستير، جامعة وهران، 1993، ص 103.
[2] طارق ثابت، التأويل من خلال ثنائية النص\العرض، في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة، مجلة الأثر، العدد 27، 2016، ص 04.

الفصل الثالث

تشكيل العرض المسرحي داخل المكان الممسرح عند بيتر بروك

المبحث الأول: التجريب في مسرح بيتر بروك

المبحث الثاني: قراءة في كتاب المساحة الفارغة لبيتر بروك

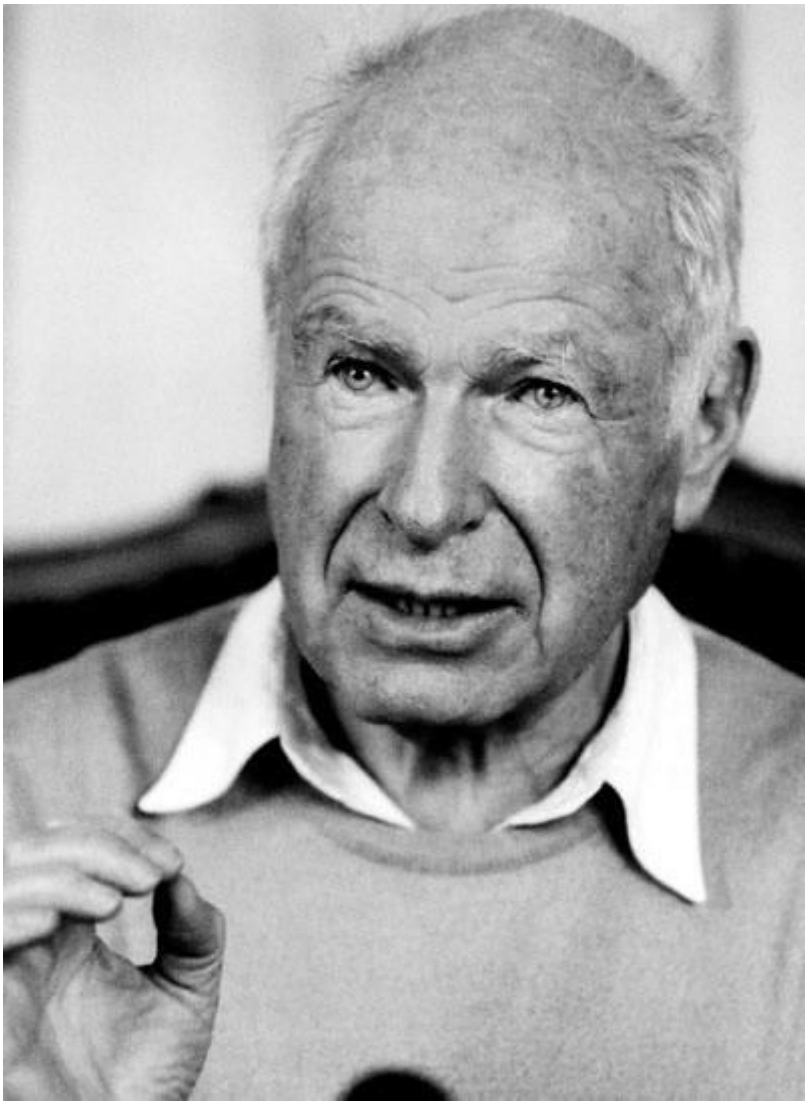
المبحث الثالث: مسرح بيتر بروك بين المساحة الفارغة و مسرحة المكان

المبحث الأول: التجريب في مسرح بيتر بروك

تجارب لتأصيل المسرح

يعتبر بيتر بروك* من المخرجين المجددين في المسرح العالمي، فلقد تمثلت تجاربه في إيجاد وتحقيق مسرح يبحث دائما على الجمهور و يقدم له الفرجة، كما كان همه الاقتراب إلى الإنسان فوق المعمورة، فمن خلال العودة إلى مسرحياته العديدة والتي قدمها في مختلف أقطار العالم ندرك ما لهذا المخرج من اهتمام بأفكار جديدة و رؤى فنية تكاد تشكل تكملة لمن سبقه في التجريب المسرحي مثل: كريج و آبيا وماركس راينهارت و ستانيسلافسكي و أرتو وغيرهم ممن شملهم البحث في الفصل الأول.

*بيتر بروك (1925): مخرج مسرحي وسينمائي انكليزي، ويعد من المخرجين التجريبيين واهم فناني المسرح الغربي المعاصر. اخرج عددا من اعمال (شكسبير) وهو دون سن العشرين. تاثر بمنهج سابقيه (مسرح القسوة) لارتو، و(بريخت) ، و(جروتوفسكي)، الطقوس الافريقية والتقاليد الشرقية، وقدم اول عروضه تحت عنوان (مسرح القسوة). اخرج مسرحية (الملك لير) و(ماراصاد) و(اوديب) وغيرها.



صورة رقم 01: المخرج بيتر بروك

المصدر: https://www.theatermania.com

شملت أعمال بروك الإخراجية خلال مدة زمنية، كل الأنواع المسرحية. فاشتغل على أهم الكتاب المسرحيين وكذا التراث الشعبي لجملة من الشعوب الإفريقية و الأسيوية و الأوربية. وكانت سنة 1960، بداية حقيقية لعملية الإخراج لدى بروك، حيث اخرج عروضا لنصوص مسرحية، اختلفت بين المأساوية والملهاوية أو الاجتماعية أو العاطفية أو الرمزية أو

التجريبية[1]. ويمكن القول أن بروك، قد قضى مدة طويلة من الزمن في البحث و التنقيب عن مسرح أصيل متجدد، وقام من خلال رحلاته المسرحية إلى ملامسة متطلبات الجمهور المسرحية، من جهة. ومن جهة أخرى، العودة إلى كل ما قدم في الماضي من أشكال ليحاول أن يقارب بينهما، حيث حاول أن يستفيد من آراء السابقين، و البحث عن جوهر المسرح، وقد اشتغل على التجريب والبحث عن سبل تجديد المسرح[2]، كما هدف إلى المساحة التي يمكن أن يشترك فيها الشكل المسرحي مع المضامين الفكرية و الدواعي لقيام أي قالب جديد، من غايته إثراء الفن المسرحي فنيا و فكريا.

وبهذا كانت تجارب بروك حافلة بالتجديد من حيث الاشتغال والدراسات الفكرية التي استطاع من خلالها مواكبة أعمق للمسرح كفن، وكانت تجاربه غزيرة بالاهتمام بشتى عناصر العرض المسرحي، فظهرت إضافاته في النص و مصادره المختلفة والتي حقق من خلالها قفزة و ريادة بحكم التطرق إلى موضوعات تتعدى فيها مستويات الطرح و القضايا، كما تخللت النصوص التي أنجزها كعروض مسرحية، أفكار عميقة ومتجددة تقدم الإنسانية على اختلاف توجهاتها و دياناتها، وتمكنت عروضه من فرض خاصية البحث الاجتماعي و الثقافي للشعوب في اغلب قارات العالم، فقد قطع طريقا أطول من زملاءه، حينما اختار أن يذهب إلى التجارب على أرضها ويجسدها في بيئتها الطبيعية. فرحل إلى الشرق والى إفريقيا باحثا

[1] صبري حافظ، التجريب والمسرح (دراسات ومشاهدات في المسرح الانجليزي المعاصر)، الهيئة المسرحية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص12.

[2] Michael Kwstow, Peter Brook, une biographie ; TR : Marie Therer Weale, Edition : Du seuil, Paris, 2006, P13 .

عن المسرح في تجارب متعددة مثل مؤتمر الطيور و الايك و المهابهاراتا و اورجاست[1]، وسار بروك خلف رغبته في الإلمام بشكل مسرحي جديد للمسرح يناشد بالخروج من البنايات إلى فضاءات ممسرحة، فقدم عروضا معتبرة داخل فضاءات مختلفة حيث اشتغل على الريبرتوار الغربي، ونذكر بالأخص، نصوص شكسبير التي أخذت حصة الأسد من مجموع أعماله المسرحية.

لقد آمن بروك أن النص المسرحي هو عمود العملية المسرحية، فاستطاع أن يغوص إلى ما يرغب الكاتب المسرحي في تحقيقه من أفكار و قضايا إنسانية، وآمن أن ذلك لايكون إلا بإيجاد أرضية فنية تحتوي هذه العناصر في النص المسرحي، من خلال ما تحقق لديه من تقنيات تخص الإخراج و التمثيل و تجهيز الديكور، فكان للمكان المسرحي (البناية) التفاتة و اهتماما واضحين، من خلال الاشتغال على الأماكن الحرة و الخروج إلى فضاءات متجددة تتزاوج و أفكار المؤلفين. فالمخرج في نظر بيتر بروك، عليه أن ينفذ إلى فكر المؤلف العميق، ويدفع الجمهور إلى الالتفاتة إلى كل فعل و حوار في النص المسرحي. كما كانت الكلمة في بعض المواضع عبارة عن إيماءة آو حركة حولها لتؤدي دورها في سياق العرض المسرحي.

شدد بروك على أهمية النهوض بالمسرح، متمردا على ما لحقه، بحسب رأيه، من السطحية التي تميز بها المسرح التقليدي الذي رأى انه عاجز عن الوصول إلى مستوى التعبير عن

[1] أبودومة محمد، تحولات المشهد المسرحي (الممثل والمخرج)، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 2005، ص93.

واقع الإنسان و حياته، وكذا انه أصبح غير قادر على الغوص في نفس الإنسان وذهنه و أفكاره، فيقول: "اعتقد أن الحالة المسرحية الراهنة ليست حالة صحية ولا اعتقد حتى أنها واعدة، أحداث متفردة تومض هنا وهناك، ومدارس مختلفة في المسرح تأتي وتمضي، كاتب مسرحي جديد يظهر، لكني لا أرى أملا كبيرا في أي من هذه الأحداث، لأنني لا اعتقد أنها ستبدأ الاشتباك مع المشاكل الأساسية للحياة، كيف نجعل المسرح ضروريا ضرورة مطلقة للناس مثل الطعام والجنس؟ شيئا هو ضرورة عضوية بسيطة كما اعتمد المسرحان يكون، وكما لايزال في مجتمعات معينة، أن وهم التصديق ضرورة، أن هذهالخاصية المفتقدة في مجتمعاتنا الغربية الصناعية الحديثة هي ما ابحث عنه"[1].

وشغل بروك من هذه المقولة ماوصل إليه مرحلة النهضة الصناعية و الثورة التكنولوجية التي آلت بالفكر الإنساني إلى الركود، بعدما هيمنت وأنتجت أزمات دمرت حياة الإنسان، مما عكس سلبا على الفن المسرحي الذي أصبح عاجزا عن إيصال التعبير، وصار كذلك رغم كل محاولات النهوض به من قبل مخرجين و كتاب نصوص غربيين، فلقد عني بروك بالبحث عن معنى الوجود الإنساني بعيدا عن أطر الحضارة الغربية، وربما يكون قد وجد ما يبحث عنه في التراث والأسطورة، حيث تتوافر الطاقة الروحية و الحس الصوفي جنبا إلى

[1] جيمس روس إيفانس، مرجع سابق، ص 267.

جنب مع الشاعرية والاحتفالية[1]. وراح بروك يحاول أن يقدم ما يحتاجه الجمهور وما يعكس قضاياه في شكل مغاير، يعتمد على البحث و التجريب في كل عناصر العرض المسرحي.

ومن هنا، سطر بيتر بروك طريقه نحو بزوغ فجر مسرح متميز، يؤمن أن ذلك لا يتحقق إلا بالعودة إلى فهم المسرح وأهدافه التي ظهر بها خلال عصور مضت، أين كان يتميز بالبساطة والاختزال في كل ما يشوبه من مبالغات تجعل الجمهور يفر، عوض أن تستقطبه أو تثير فيه الاندماج مع العروض المسرحية ومتابعتها، فأول ماقام به كان أن ضرب عرض الحائط كل ماجاء به المسرح من زخارف وديكورات عظيمة وتزيينات للمباني المسرحية، وكذا أشكال المسارح ذات الطابع الايطالي، ووضع نصب عينيه الجمهور (الإنسان) بمختلف ثقافاته ولغاته و دياناته، والبحث عن كل ما يستطيع أن يثيره في نفوسهم و أذهانهم فنيا وجماليا.

لقد شهدت تجارب بيتر بروك تساؤلات في ما يخص المكان المسرحي، ماجعلت ذلك يأخذ اهتماما كبيرا في أبحاثه وتنظيراته، فكان هذا دافعا لقيام محاولات لتأسيس أمكنة مسرحية بديلة عن ما عرف به المسرح من قبل، فقام بإعطاء مفهوم آخر للمكان المسرحي ذو شكل جديد، حيث حاول إخراجه من التقليد الذي طاله في مراحل وعصور غابرة.

[1] أبو دومة محمد، مرجع سابق، ص 92

ولو أن المكان المسرحي (البناية المسرحية) عرف تطورا منذ ظهور المسرح، فبعدما ظهر في الأماكن المفتوحة إبان المسرح اليوناني و الروماني، لينتقل بعدها إلى الكنائس خلال فترة العصور الوسطى، كما تلت ذلك فترة عصر النهضة، وبقى على نفس الحال، ليعرف في القرن العشرين مجموعة من التغيرات على يد كل من : أدولف آبيا، جوردن كريج، ماكس راينهارت، ملتزمين بفكرة العودة إلى أصول المسرح الذي فقد المكان المسرحي فيه جماليته ووظيفته الفنية وأصبح فارغا لا يستقطب الجمهور، وهو الذي لا يمكن أن يفقد مكانته في العملية المسرحية. يرى بروك أن كل مرحلة من مراحل تجربة الإخراج المسرحي، تحمل أهمية كبيرة، فقد يؤدي سوء التصميم إلى تعويق قدرات الممثل والتأثير على تلقائيته وحركته، و قد تؤدي العلاقة الخاطئة بين الضوء و الفراغ إلى تشتيت المتفرج أو ضيقه بما يرى، و بالتالي فان تضافر جهود الأطراف المنتجة للتجربة المسرحية، وتطور جهودهم هو مايتحكم في القيمة الفنية للعرض المسرحي[1].

حفل مسرح بيتر بروك بالعديد من عناصر الفرجة التي استلهمها من طبيعة الاحتفالية في ثقافة الشعوب التي زارها، وما تميزها من تراث ثقافي يتميز بالحميمية وروح التفاعل والمشاركة مع الجمهور في احتفالاتهم، كما فجر طاقة التمثيل التي أوجدها في جملة الممثلين المختلفة جنسياتهم والتي كونت فرقته المسرحية، وما تحمله مرجعياتهم من أساطير و خرافات وموروث ثقافي زاخر، وكان الرجوع إلى مسألة التراث من أولويات بيتر بروك وما

[1] أبو دومة محمد، مرجع سابق، ص 93.

ميز مسرحياته، فلقد هدف إلى تأصيل لمسرح جديد قلبا و قالبا، وحرص أن يتناول الموضوعات التراثية تناولا سليما خوفا من نتائج عكسية، وهذا ما اصطدم به في مسرحيته (اورجيست) لما طرأ عليها من تحوير و تغيير، جعل الشعب الإيراني يثور على عرض المسرحية الأول، فالتراث في المسرح عنصر مهم وحساس يمكن أن يقدم الفرجة أو يقتلها، ويبدو أن بيتر بروك عندما وظف التراث الشعبي، ساعده في تحقيق مبتغاه من خلال إشراك الجمهور في العملية المسرحية، ومن بين عناصر الفرجة التي اعتمدها في مسرحه، الاهتمام بالمكان المسرحي، أين يشهد دورا مهما في استثارة الجمهور واللعب على وتر الحميمية و المعرفة، فللمكان في تحديد الفرجة دور أساسي، لأن العروض في الميادين العامة، غالبا ما تكون محاطة بحلقة من الجمهور، يتشكل كل واحد منهم في موقعه الذي يمكنه من رؤية العرض المسرحي[1].

وما يدل على هدف بيتر بروك في الرجوع إلى أصل المسرح وجوهره، هو تلك الأسفار التي قام بها تحت إطار مهمات البحث التي كانت برنامج المركز الدولي للأبحاث بعدما أسسه، وكانت أبحاث بروك منصبة على محاولة إيجاد العلاقة بين الممثل و المخرج، أي بين الوسيط والعرض بتشكيلاته و موضوعاته، وحاول استخلاص الأفكار من التنوع الثقافي الذي زخرت به فرقته وأعضاءها، وماتحمله من طقوس و ثقافات متنوعة تنوع الإنسان على الأرض، وهو ما دفعه في عروضه إلى الخروج إلى فضاءات فارغة ومساحات خالية حيث

[1] أحمد خضرة، تناغم ثنائية الفرجة والتراث في المسرح الشعبي "شايب عاشوراء"أنموذجا، مجلة العلامة، العدد الثاني، الجزائر، 2016، ص 219.

قدم مسرحياته في الساحات و الأسواق و الأماكن العامة. وللحديث عن تجربته يقول: "كان المركز نقطة تلتقي عندها ثقافات مختلفة، و كان على ارتحال دائم، يأخذ جماعته المختلفة تلك، في رحلات طويلة للتفاعل مع جماعات لم يحدث من قبل أن عرفت فرقا مسرحية جوالة، و قررنا أن يكون مبدؤنا الأول، أن نصنع الثقافة التي يمكنها أن تحول الحليب إلى لبنة مصفاة، وان نخلق نواة من الممثلين، يمكن لكل منها أن ينقل خميرة إلى الجماعة الأكبر التي يمكن أن ينظم إليها فيما بعد، على هذا النحو كنا نأمل أن تلك الشروط الممتازة التي تتوفر لجماعة محدودة، ستصب في النهاية في التيار الرئيسي للمسرح"[1].

استطاع بروك أن يفتح لعرض المسرحي على كل أنواع الجمهور ويبحث عنه في أماكنه المعتادة، ووجد بروك أن في عملية تحديد فضاء أو مساحة في مكان ما، يكفي ليكون هناك شيء اسمه المسرح، لو أن أحدا مر داخل هذه الرقعة، ويذكر عن بروك عندما سأله المعماريون عن الزاوية المثالية لوضع المقاعد فقال: "انسوا الرياضيات و لوحات الرسم لفترة قصيرة وخصصوا ثلاثة أو ستة شهور لإقامة علاقة بأناس من مختلف المهن، راقبوهم في الشارع والمطاعم وأثناء مشاجرة، كونوا عمليين، اقعدوا على الأرض وتطلعوا لفوق، اصعدوا قدر الأماكن وانظروا أسفل منكم، امضوا وراء الناس وفي وسطهم وأمامهم، ثم استخلصوا النتائج العلمية والهندسية من التجربة التي اكتسبتموها"[2]، فذهب بروك إلى الاستغناء عن البنايات الضخمة و الديكورات و الإكسسوارات والأضواء، حيث يعتمد على الفراغ لملءه

[1] بيتر بروك، النقطة المتحولة (اربعون عاما في استكشاف المسرح)، تر: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1991، ص 114.
[2] بيتر بروك، نفس المرجع، ص 158.

بالحياة التي تعج في الإنسان و تتخذه كعنصر في عملية التلقي. وكذا الاعتماد على العشوائية التي تتمثل داخل الأمكنة التي يقدم بها العرض ليطاوع تشكيله الركحي و يستعمل بذلك كل مكوناته المادية لتخدم إبداعاته.

صورة رقم02: التشكيل المساحي في مسرحية هاملت لبيتر بروك (2001)

المصدر: https://desingel.be/fr/programme/theatre

صورة رقم03: مسرحية السجين لبيتر بروك وماري هيلين ابستيان (2018)

المصدر: http://hanslucas.com/sheet.php?id=15250

ظهر التجريب عند بروك من خلال تحوله للعمل في المساحات الفارغة، حيث حرص على الابتعاد عن العلبة الايطالية إلى الساحات و الشوارع و المساحات العامة والصحاري، وكذا الخشبات المفتوحة، لما وجده من إحساس وتفاعل بالعرض عند الجمهور في هذه الأماكن، وهو على دراية مما ستحدثه ظروف مثل هذه الأمكنة من تشويش و فوضى، تختلف لما هي عليه المسارح الأوربية ذات الطابع الايطالي، وتنوعت الأمكنة عنده في عروضه و بحثه الدؤوب لبلوغ هدفه المنشود و العودة بالمسرح إلى جوهره و أصوله.

ومن بين ما قام به، أن انطلق إلى مسرح قديم مغلق ومهمل هو مسرح (البوف دي نور)، كان مسرحا محترقا ومتداعيا ومخططا بآثار المطر، تعلوه البثور و الندوب، كان بروك يبحث عن مسرح بسيط محتف بجمهوره، و قد حقق عرضه فيه درجات رفيعة من التفاعل والنجاح وتصفيقا عظيما أدى إلى انهيار قاعدة المسرح و سقوط جزء من السقف بفعل تردد الصوت[1]. حيث بث في هذا الفضاء الخالي و المهجور حياة مليئة بالحركة و الصوت، وطبع على قلوب الجمهور الإحساس بالفرجة و المتعة التي كان عنوانها الصدق، لما تتوفر عليه ظروف المكان من اختزال و إزاحة كل ما يشوب المسرح في القرن العشرين.

اعتمد بروك في مشاهده على تكثيف الحركة والإيماءة ومرد هذا، ذاك البحث عن مسرح يخاطب الجميع باختلاف لغاتهم وثقافتهم، فاوجد في الإشارات الحركية و لغة الجسد وسيلة و ملجأ لتخطي عتبة عدم الفهم، وبالتالي الاندماج مع العرض و حواراته، كما يؤمن بان المسرح يعتمد على الحدث والفعل الذي يميز الدراما على باقي الفنون الأخرى، و بالتالي فانه يشدد على تدريب الممثل لأنه الحامل للفعل و الوسيط لتقديمه للجمهور.

وخير مثال ماقدمه بيتر بروك في عرض (الأك) والذي عرض في لندن عام 1967، حيث اقتصد في الديكور و الإكسسوارات و الملابس التي كانت للممثلين أنفسهم، والمسمى (الأك) الحالة التي آل إليها هذا المجتمع وحياة تيرنبول معهم وتجربته بينهم وذلك باستعمال أقل قدر من الكلمات واستعان باستخدام أصوات وكلمات لا معنى لها ودون اللجوء إلى أسلوب

[1] عبد الفتاح قلعة جي، المسرح الحديث –الخطابي المعرفي وجماليات التشكيل، مطبعة اتحاد الكتابالعرب،دمشق، 2012، ص 193.

البانتوميم[1]، وتمكن بروك بعرضه هذا بلوغ المتعة و الفرجة للجمهور بعدما استعصى عنصر اللغة الحوارية على الكثير من العروض الناطقة باللغة الأجنبية، لكن وبحكم أن لغة المسرح ارفع من مجرد لغة تكمن في الحوار، فان بروك راح يجتهد في توسيع نطاق الاستيعاب والمتابعة من قبل الجمهور باشتغاله على تقنيات المسرح لتكوين لغة يفهمها الجميع، فاختصر الحوارات و الإكسسوارات إلى مجموعة من العصي و الطوب، هذا ويرى بروك أن بهذه البساطة و الاختزال في الديكور و الإكسسوارات و الأضواء فانه بذلك يفتح الطريق أمام قيام عرضه في أكثر المدن و القرى التي لم يصلها المسرح من قبل، و من دون أي معانات، بحكم أن الظروف مسموحة وسهلة، لأنها تعتمد على الممثل وبعض الإكسسوارات البسيطة لقيام عرض كامل.

تميزت أولى عروض بروك بالتنوع النظري والبحث الحثيث خاصة في المنهج الإخراجي، حيث سمي بالمنهج التلفيقي، فهو يعتمد على جميع الفنون والمعارف والتقنيات من أصوات و إضاءة وموسيقى ورسم وتشكيل ورقص وشعر وصورة مرئية و ألوان وأزياء وماكياج، مع التأكيد على الطابع الإنساني، و التعبير عن المكنونات الجوهرية للنفس، وعن الثقافة المشتركة بين الشعوب[2]. ولقد استفاد بروك بما أفرزته التجارب السابقة للمخرجين العالميين

[1] صبري حافظ، مرجع سابق، ص 19.
[2] عبد الفتاح قلعة جي، مرجع سابق، ص 189.

واستثمر في تلك التصورات و التقنيات الإخراجية، وبحسب أبودومة[1] فان بروك يقسم تجربة الإخراج إلى أربعة مراحل هي:

المرحلة الأولى: ويكون طرفاها المخرج و الموضوع المسرحي، و في هذه المرحلة يتوصل المخرج إلى تصور مفترض ومرن لشكل العرض المسرحي.

المرحلة الثانية: و ينضم في هذه المرحلة المصمم المسرحي إلى المخرج و الموضوع، لخلق عناصر تشكيل الفراغ المسرحي، ليس باعتبارها بيئة مناسبة للموضوع فحسب، ولكن باعتبارها جزءا من اللغة المرئية التي يرتكز عليها العرض.

المرحلة الثالثة: ويكون أطرافها المخرج و الموضوع و الممثل، و من خلال تنامي مقومات العمل و تفاعل عناصره، يتحول الموضوع إلى طاقة هائلة قادرة على الاتصال بين الوعي الفرديو الوعي الجماعي، من خلال نسق معرفي، قابل للاسترجاع دون أن يكرر نفسه.

المرحلة الرابعة: و أطرافها الممثل و الموضوع و المتفرج باعتباره مستهدفا من قبل التجربة، مشاركا فيها و صانعا لها، مع دخول المتفرج الى حيز التجربة الفنية يتقلص دور المخرج، ويقل نفوذه، وتصبح التجربة عملا مشتركا بين الممثل والمتفرج.

ونجده تأثر كثيرا بالمخرج ستانيسلافسكي والمخرج الفرنسي أنطوان آرطو ونظرية مسرح القسوة، ومايرهولد ونظريته في البيوميكانيكا، وكذا المخرج بريخت صاحب نظرية المسرح

[1] أبو دومة محمد، مرجع سابق، ص 93.

الملحمي. وقد تأثر بروك كثيرا بمسرح جروتوفسكي، صاحب نظرية المسرح الفقير، ما دفعه إلى التأكيد على دور ممثليه في المسرح، فقدم العديد من الورشات التدريبية للممثلين التابعين لفرقة شكسبير الملكية، ليعود إلى العمل في باريس، حيث أسس فرقة مسرحية داخل أسوار مسرح "بوف دي نور" التاريخية وعمل على عدة مسرحيات انطلاقا من نصوص الكاتب الانجليزي وليام شكسبير ونذكر منها (تيمون الأثيني) حيث توائمت و شكل البناية المسرحية آنذاك، "وكانت شديدة التناسب مع المكان الفقير بجدرانه العتيقة و ارضه المستوية التي لا تسمح بمجال للخشبة الكلاسيكية"[1]. وعمل بروك أيضا على المسرح الأسيوي و الأمريكي و الإفريقي منطلقا من مصادر مجتمعاته المختلفة، وما تمتاز به من غزارة في التراث الشعبي من حيث الاحتفالية و الطقوس، فقدم العرضان الإفريقيان (الأيك)و (الأوس).

اعتمد بروك على ممثلين من بلدان مختلفة ليكون فرقته المسرحية، مما ساعده على البحث في الإنسان و قضاياه و كذا عن تصورات فنية إخراجيا وتمثيلا لكي يقدم عروضا تشمل كل أنواع الجمهور في العالم. ولقد اعتمد على الممثل بطاقاته التعبيرية المختلفة مثل الصوت و الحركة و الإيماءة و الغناء و الرقص، ولم يعتمد في تجاربه البحثية على اللغة، لأنه كان في اغلب الأحوال يعتمد على فريق متعدد اللغات والثقافات من بلاد مختلفة، على العكس من تجاربه الأولى والتي قدم فيها أعمالا لشكسبير و تشيكوف، فقد كانت اللغة عنصرا أساسيا وجزءا رئيسيا في بنية العرض المسرحي[2]، فاهتمامه بالفرجة جعله يشتغل على

[1] عصام محفوظ، مسرح القرن العشرين (العروض)، دار الفارابي، بيروت، 2002، ص 145.
[2] أبو دومة محمد، مرجع سابق، ص 91.

الاحتفالية و الانتربولوجية و الطقوس الدينية، حيث كللت عديد أسفاره إلى بلدان العالم، من ملامسة جوهر المسرح وأصوله الفرجوية الأصيلة، فالعودة إلى أصول المسرح وجذوره أخذت وقعها من مسرح و تجارب بروك وفرقته، فكانت الخرافات والأساطير والتي طغت على المسرح اليوناني منذ بداية الفن المسرحي هي الأخرى القاعدة و الأرضية في أبحاث بروك وعروضه، لاسيما انه دعمها بالتوازي بأبحاث تخص الجانب الاجتماعي و الانثربولوجي، لتكمل نظرته وتصوراته الفنية و الجمالية.

و تعتبر ملحمة (المهابهاراتا) دليلا واضحا للكيفية التي تم تناول الأساطير من خلالها، بل تعدى ما اتفق عليه في المسرح اليوناني أين كانت تؤخذ على محمل الحقيقة والواقع إلى وضع أرضية في ذهن المشاهد للخيال و الإيهام، واستغل بروك الأسطورة الهندية باحترافية جعلته أمام موجة من الاحتجاجات بعد عرضه للمسرحية سنة 1987. وهذا لما أورده من محاولة لمسرحتها و تقريبها من الجمهور المسرحي، حيث يمكن لأي مخرج أن يصيب عن غير قصد قدسية الموروث الثقافي و الأساطير، خاصة عند بعض المجتمعات الأسيوية، التي تعتبر المتولوجيا عندها خطا أحمر، لا يمكن تجاوزه لما يكتسبه من بعد ديني وتاريخي مهم. ولضخامة العمل إذ يستغرق تسع ساعات، و هو الأطول في تاريخ المسرح، قسمه بروك إلى ثلاثة أقسام أو ثلاث سهرات، كل سهرة ثلاث ساعات، و كل سهرة يحمل

جزءهاعنوانا. بحسب التجزئة التي ارتآها بروك للملحمة: (لعبة النرد) و (المنفى في الغابة) و (الحرب)[1].

وصاحب الشاعر الانجليزي تيدهيوز، المخرج بروك وفرقته في كتابة نص المسرحية،ن حيث قدمت له مسرحية (أورجاست) التي استمد موضوعها وجسد أحداثها من الأسطورة البرومثيوسية، والتي قدم من خلالها الطقوس الزرادشية القديمة، وبحكم أن العرض لم يلقى النجاح المنتظر، انتقلت الفرقة لتعمل مع المسرح الأمريكي القومي للصم والبكم، لتستفيد من تجربتهم في توصيل الخبرة المسرحية للآخرين دون الاستعانة باللغة، غير ان كل هذه التجارب أثبتت للفرقة استحالة عمل مسرحي على درجة معقولة من التشابك والتعقيد في غياب اللغة كلية[2]. والجدير بالذكر، أن الفرقة أولت اهتماما للغة الحوار في المسرح خاصة وان بروك أوجد مشاكل في تجاربه السابقة مثل مسرحية أورجاست، أين ظهرت لغة الحوار غريبة جدا عن الجمهور ماجعله في أعماله اللاحقة يقلل من الحوار بدون ان يستغني عنه كلية في مقابل الاعتماد على الحركات و الإيماءات.

كرس بروك تجاربه على العمل على الممثل داخل العرض المسرحي وكذا ما كان يقوم به من تمارين تطبيقية و تدريبات خاصة، من شانها تجهيز حركة الممثلين، ومن بين ما وصل اليه بروك، ان العفوية و الإحساس في حركة الممثلين أثناء أداء المشهد كان اصدق مما كان يحضره كحركات لهم، وما كان يرسمه في دفاتر التحضيرات للمشهد المسرحي،

[1] عصام محفوظ، مرجع سابق، ص 145.
[2] صبري حافظ، مرجع سابق، ص 18.

فاكتشف أن حركة الممثلين التي صدرت عنهم أصدق، وتعزو أهمية ذلك أن حركاتهم كانت مليئة بالطاقة والتنوع، مجسدة بالحماس والإيقاعات المختلفة ومتفتحة على إمكانات غير متوقعة، ومن ذلك الحين لم يقم بإتباع الخطة المكتوبة سلفا. وإنما اعتمد على الإنسان الحي بدلا من المادة الجامدة[1]. وانطلق بروك من بعد إلى استيعاب أن الإبداع الحقيقي هو لحظة تواجده داخل قاعة التدريبات وانه لا يمكن أن يختصرها في دفتر التحضيرات المسبق، ويقول بروك: "لا تصميم جاهزا عندي لإخراج المسرحيات، لأنني اعمل عن طريق هذا الإحساس الداخلي غير المتشكل، غير المتبلور، ومنه اشرع في الإعداد، يعني الإعداد التقدم نحو تلك الفكرة. ابدأ بإقامة المشهد المسرحي، ثأحطمه، أقيمه ثم أحطمه، وأنا أفكر في حلول له"[2]، بيد أن الممثل يعتمد أثناء التدريبات على الشعور الداخلي، مثله مثل الكاتب والمخرج والسينوغراف المسرحي، فان الروح الإبداعية لحظية تطلق عنانها في وقت العمل و ليس قبله، فراح بروك يؤسس في أعماله على أن يجهز أفكارا ليقوم بتجسيدها ركحيا مع الممثلين و ليس بمعزل عنهم، وذلك من خلال إخضاع هذه الفكرة إلى التجريب والمحاولة للوصول إليها ركحيا.

مثل العديد من المخرجين المعاصرين، فلقد تأثر بيتر بروك بالأساليب و المناهج المسرحية الحديثة وما أسفرت عنه من نظريات و أفكار، حيث تأثر بها في إخراج عروضه و إعداد ممثليه، وشهد لبيتر بروك تأثره بالمسرح الملحمي لبريشت وكذا مسرح القسوة لأنطوان آرتون

[1] بيتر بروك، المكان الخالي، تر: سامي عبد الحميد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1983، ص116.
[2] بيتر بروك، النقطة المتحولة، مرجع سابق، ص 13.

حيث اعتمد أيضا على تقنيات الصوت لدى الممثل وحركات الجسد و ما تقدمه من علامات، كما كان للارتجال على النصوص المسرحية والمشاهد، التي كان كثيرا مايقدم إلا جزءا منها، وهو بهذا يؤكد أن المسرح مجموعة أفكار يمكن أن تجسد بدون حوارات، وخلال إخراجه لمسرحية (مارا–صاد) لبيتر فايس*، اكتشف ضالته في هذا النص لاحتوائه على عناصر برختية وآرتودية وحركية وموسيقية وغنائية ولغوية وسيريالية وطبيعية وبيراندلية وطقسية. بمعنى آخر، مسرحية شاملة العناصر ومسرحية داخل مسرحية. ونحن هنا أمام مسرحية تربط المسافة بين ماضي بروك التجاري وحاضره التجريبي على حد تعبير الناقدة مارجريت كرويدون (أمريكية). مسرحية صورت عالم ماوراء عبثية بيكيت وتكنيك بريخت، مسرحية تضرب جذورها في التاريخ وأمراض البشر والتي مكنت كلا من بريختوفايس من التعامل مع تصورات المسرح كوسيلة للعلاج[1].

ويذكر بيتر بروك أن هناك دائما مدارس مختلفة، فمدرسة ميرهولد تضفي أهمية فائقة على تطوير الجسد، فالممثل بالنسبة إليه الحجر الأساس في العملية الإبداعية، ما أدى به إلى تلقينه أساليب متنوعة وتكوينهم وفق التقنيات والمناهج التي أوجدها في من سبقه من المخرجين فصنعت لديه نضجا بأهمية الممثل و تكوينه وفق أسس منهجية. وهو ما أدى أخيرا بفضل جرتوفسكي إلى الاهتمام بلغة الجسد، ومن ناحية أخرى أكد بريخت ضرورة ألا يكون الممثل هذا العقل الساذج الذي كان يفترض أن يكون في القرن التاسع عشر، و أن

* بيتر فايس: (1916- 1982) كاتب ورسام ألماني نجحت محاولته في الأفلام التجريبية والوثائقية والكولاج. وفي عام 1960 نشر للمرة الأولى في ألمانيا وعمل منذ ذلك الوقت بالكتابة فقط. حصل على العديد من الجوائز

[1] أحمد زكي، مرجع سابق، ص 132.

يصبح إنسانا عاقلا كما يليق بزمانه،.. وثمة مدارس أخرى من ستانيسلافسكي إلى أستوديو الممثل،... وبطبيعة الحال ليس هناك أي تناقض، فكل هذه الثلاثة ضروري[1]، ونستنتج أن بيتر بروك كان متطلعا للتجارب والنظريات الخاصة بالتمثيل التي سبقته، أي انه قد درس فن التمثيل بشكل ما، لأنهأكثر الفنون كمالا وبدونه سوف لا يكتمل نضج الممثل، ومن ثم يقوم بطريقة تخلصه من الأداء النفسي الطبيعي المتمثل بطريقة الانتقال المنطقي المتسلسل من انفعال إلىأخر، ويستخدم بدلا منها الإحساس بهذه الانفعالات مرة واحدة وفي وقت واحد، معتمدا في ذلك عددا من الطرق التي ابتكرها، أهمها:[2]

1- **طريقة (التمرين الجماعي):** أي أن الشخصية المسرحية الواحدة لا يؤديها ممثل واحد فقط وإنما تقوم على مجموعة من الممثلين بعرض سلوك هذه الشخصية.

2- **طريقة (القص واللصق)، آو(collage):** أي أن الممثل يؤدي مشاهد مختلفة ومواقف مختلفة في الوقت نفسه. فمثلا، يطلب من الممثل أن يلقي حوارا لمدة دقيقتين من مسرحية (هاملت)، وما إن تمضي ثوان على أدائه، حتى يطلب منه أن يلقي حوارا من مسرحية (الملك لير)، –وهو تغير سريع ومفاجئ في الجو النفسي العام– ثم بعد ثوان يطلب منه ان ينتقل الى شخصية أخرى، ومن مسرحية إلى أخرى، ثم العودة

[1] بيتر بروك، النقطة المتحولة، مرجع سابق، ص 242.
[2] عطية احمد سلمان، الاتجاهات الإخراجية الحديثة و علاقتها بالمنظر المسرحي، مرجع سابق، ص231.

إلى هاملت، وهكذا. إن هذا التداخل السريع والمفاجئ يخلق عند الممثل القدرة على الاستجابة العاطفية السريعة والتحكم في خروجه ودخوله في حالات نفسية متباينة[1] .

3- **طريقة (الارتجال):** فقد نحت العروض المسرحية التي أخرجها (بروك)، منحى الارتجال من اجل مشاركة الجمهور مع الممثلين، فضلا عن الانطلاق النفسي والجسدي للممثل. فبروك يعطي الممثلين نصا ليحفظوه عن ظهر قلب، قد يكون عبارة عن جمل غير مترابطة، ثم يعرض هذا أمام الجمهور فارضا عليهم وضعا محددا طرأ على ذهنه، وينبغي أن يدرك الممثلون مقصده في سرعة البرق وان يستجيبوا لتوجيهه معتمدين على الجمل التي حفظوها من دون سواها.

رأى بيتر بروك ضرورة لمواكبة كل عناصر العملية الإبداعية لعروضه المسرحية، فمثلما اهتم بالإخراج و التمثيل و كذا الاعتماد على النصوص ذات البعد الانتروبولوجي و الاجتماعي لمختلف الشعوب عبر العالم، أصبحت السينوغرافيا عنصرا من اهتماماته لما تمثله من لغة تتفرد بها العروض وما تحمله من مفردات خاصة مستنبطة أدواتها من الفن التشكيلي الذي خدم كثيرا الفن المسرحي منذ عقود من الزمن، فأصبحت المناظر المشهدية ترسم فضاءات العرض المسرحي و تقدمه داخل الأماكن المسرحية، بحيث تتكامل مع عملية الإخراج لصنع الخطاب المسرحي الحامل للعلامات البصرية و السمعية، وفق رؤى فنية و جمالية. فلبيتر بروك وجهة نظر إزاء ما كانت تقدمه ولازالت المسارح التقليدية من تأثيث و

[1] سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، هلا للنشر و التوزيع، بيروت، 2006، ص 81.

ديكورات فوق خشبة المسرح، بل اعتبرها السبب في الابتعاد والغربة التي أوجدها الجمهور في كثير من العروض المسرحية، وأشاد من خلال تجاربه المسرحية بضرورة الثورة على مثل هذه المسارح و الخروج إلى أماكن ممسرحة تتغنى بسينوغرافيا بسيطة و حاملة للفاعلية التي كانت ممارسة من قبل المسرح اليوناني، وبدأ البحث من قبله على مساحات فارغة تخرج فيها العروض عن التقليد وتتحرر بذلك من هيمنة الزخارف و المبالغات التي طالت البنايات المسرحية والاهتمام بجوهر المسرح و أهدافه.

ومثلما تطلع بروك إلى أن الممثل هو العنصر الذي لا يمكن بأي حال من الأحوال الاستغناء عنه و هو الوحيد فقط، ويمكن القول أن تجربة بيتر بروك خولت له الاطلاع على جوهر شتى الاتجاهات المسرحية، و ملامسة خصوصية كل واحدة، وبلورة أفكار تطبيقية فنية وجمالية، انعكست على أعماله المسرحية التي جال بها بقاعا مختلفة من العالم، حيث يركز بروك على الممثل كأهم عنصر في العملية المسرحية[1]، تمكن من الانطلاق بتجاربه إلى البحث عن متنفس لعروضه المختنقة داخل صالات العرض التقليدية، وهو يعلم بالدور الذي تلعبه السينوغرافيا والمكان المسرحي في حلته الجديدة داخل الفضاءات الخارجية حيث تتشكل مفردات العرض المسرحي وتكمل عناصر الإبداع ومراحله، ليكيف المضامين النصية و القضايا المطروحة داخلها والتشكيلات الركحية في الأماكن الممسرحة.

[1] عبد المولى محتريم، تجارب واساليب في التكوين و الابداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث، مطبعة الكرامة، الرباط، 2009، ص 84.

ولذلك ارتبط مسرح بروك بما جاء به جرتوفسكي من محاولات في العودة بالعروض المسرحية إلى الشكل و المضمون الذي بدأت به، والتخلص من كل ما طال هذا الفن من شوائب، بحثا منه على الاعتماد على الممثل و المشاهد، بعيدا عن الديكورات الضخمة و الاستعانة بها لتزيين الخشبة، ونظر إلى المكان المسرحي الذي يحمل بعدا فكريا وإنسانيا ويحمل في طياته بيئة للفرجة المسرحية الخالية من المبالغة، وهذا ما آل به إلى استخدام المساحات الفارغة، أو شبه فارغة، مبقيا على ابسط الوسائل[1]،وهو بهذا يعتبر أن الممثل هو النواة الرئيسية للعملية المسرحية، فهو الذي يمكنه أن يخلق بفضل الخيال الذي يتقاسمه مع الجمهور، أي فضاء درامي يريده و يراه مناسبا للمشهد، بل ويمكن أن يصنع من المساحة الفارغة العديد من الفضاءات بإيماءة أو جملة من الكلمات، ولهذا ارتأى بروك إلى استعمال مواد بسيطة و مختزلة كسينوغرافية لعروضه المسرحية.

شهد تاريخ المسرح على مد العصور ظاهرة تصميم سينوغرافيا العروض من المخرجين أنفسهم في اغلب التجارب، يمكن أن نجزم أن الرؤية الإخراجية للعرض تبدأ لا محالة من بوادر التصور السينوغرافي، وبيتر بروك خير مثال لهذه الظاهرة، أي أن السينوغرافيا داخل أماكن جديدة، تتشكل لديه وفق قاعدة معرفية عميقة لفن السينوغرافيا، لتحقق من خلال مبادئ الفن التشكيلي حدود المكان المسرحي، ويعتبر أن السينوغرافيا وحدة من وحدات عناصر العملية الإبداعية. وبما أن السينوغرافيا هي الأخرى منظومة من العناصر التي يتم

[1] كولين كونسل، علامات الاداء المسرحي، تر: أمين حسين الرباط، وزارة الثقافة، مركز الترجمة واللغات، القاهرة، 1998، ص 223.

من خلالها تصميم الصورة المشهدية بواسطة الألوان و الأشكال و المساحات وكل ما سبق تقديمه في الفصل الثاني من هذا البحث، فان بيتر بروك كان يجد بهذه الممارسة معرفة أعمق بهذا الفن خاصة وان التقنيات و الأساليب تتطور كل حين، وتتأثر السينوغرافيا لما تجده في المخرج من ذاتية في الإبداع، يمكن أن تتفق معه أو تتعدد التصورات، فبالنسبة لبيتر بروك، إن المصمم الأفضل هو الذي يطور عمله مع عمل المخرج خطوة خطوة و يكون قادرا على أن يعود من حيث بدأ، فيجري التعديلات والتبديلات لكي تتبلور فكرته وتأخذ شكلها النهائي[1]، لقد سعى بروك بأعماله المسرحية إلى إعادة الاعتبار للمكان المسرحي وما يتشكل أفقه من منظومة العلامات والرموز التشكيلية، وهو بهذا يجتهد ليثور على الأماكن المتعارف عليها معتمدا على ما تستنطقه من صور بصرية محملة بالإشارات التي تخدم النص و خطابه.

[1] بيتر بروك، المكان الخالي، مرجع سابق، ص 109

المبحث الثاني: قراءة في كتاب المساحة الفارغة لبيتر بروك

يعد كتاب "المساحة الفارغة" الصادر سنة 1968 للانجليزي بيتر بروك، واحد من أهم المؤلفات في ميدان الدراسات المسرحية المعاصرة. فهو يمثل أساسا مرجعيا للباحث، كما للممارس في كافة مجالات الفن المسرحي: تمثيلا وإخراجا وسينوغرافيا وكتابة درامية ونقدا، وقد تضمن هذا الكتاب أهم آراء بيتر بروك المنهجية والمحاور الكبرى لمنجزه الفني والنقدي، والذي أراده مسار بحث وفضاء تجريب سعى من خلاله، إلى استكشاف أو إعادة استكشاف المقومات والأسس الجوهرية التي يقوم عليها الفن المسرحي في علاقاتها العميقة والمتشعبة بالحقيقة الفنية والحياة الإنسانية في أسمى تجلياتها وديمومة تحولاتها.

وقد أحدث مفهوم الفراغ الذي يعد محور الاشتغال الفني لديه، فضلا عن أنه الكلمة المفتاحية في عنوان الكتاب، نقلة حاسمة في عالم المسرح؛ ففي إطار هذا المفهوم، تحرر الفعل من سطوة المكان الثابت(العمارة) ومركزيته ومن الإطار المرجعي للمنصة الجاهزة وحدودها النمطية المسطرة، وطرح عنه جملة اللواحق المادية الزائدة التي كانت تؤثث فضاءه دون أن يكون لها مساهمة جوهرية في تشكيل الفعل المسرحي. فبالنسبة لبيتر بروك، أي فضاء هو منصة عرض، يكفي فقط أن يمر شخص ما قبالة شخص آخر يشاهده ليتحقق فعل التمسرح وتكتمل معادلته الفنية. دون أن يستدعي ذلك حضور مجموع الستائر الخلفية والأمامية والأجهزة المعقدة والديكورات الضخمة المتموضعة بدقة وعناية فائقة. ولعله يتقاطع في هذا الطرح الجديد لمفهوم المسرح مع بعض الدراماتوجيين المعاصرين لاسيما جيرزيغروتوفسكي الذي يلخص في مفهومه عن المسرح

الفقير، الظاهرة المسرحية إلى عناصرها الجوهرية: الممثل والمتفرج. بينما عد بقية العناصر الزائدة غنى وترف مادي بالإمكان الاستغناء عنها دون أن يكون لذلك أثر على تحقق المسرح.

إن ما يؤسس الفعل المسرحي من هذا المنظور هو تلك العلاقات الناشئة في اللحظة بين ممثل/منتج/فعل، ومتفرج/متلقي/ رد فعل. تبدأ تلك العلاقة من أول حركة قصدية يقوم بها الممثل أمام المشاهد، تثير انتباهه وتوجه إدراكه الحسينحوها. تتبع هذه الحركة أو الفعل حركة ثانية بالضرورة تفسرها أو تضيف إليها معنى جديد، فمادام أحد قام بفعل ما أصبح الفعل الثاني منتظرا كما يقول بروك[1]، ما يؤدي بالتالي إلى تصعيد الاهتمام من جانب المشاهد واندماجه في الحدث المسرحي، الذي يتصاعد بدوره ويتعقد ويتشعب ويتأزم ليخلق لدى المتفرج حس التشويق والانتظار، والرغبة في المتابعة إلى غاية انفراج العقدة ونهاية الحدث واكتمال صيرورته. وعلى هذا الأساس كانت الحركة هي المنطلق الذي يحدد بداية لحظة التمسرح، والسكون أو اللاحركة هو في المقابل مستوى آخر من مستويات "الفراغ" أو اللاحدث أي اللامسرح، الذي ينتفي فيه التمسرح حتى في وجود الممثل على منصة العرض. فكما للفعل استجابة، للسكون أيضا صدى وانعكاس على مستوى المشاهد يتمثل في "المقاعد الخالية" بارتفاع حدة الضجيج ثم مغادرة القاعة في غالب الأحيان. وفي إحدى التجارب الحية التي قام بها بيتر بروك مباشرة على الجمهور الحاضر في أحد العروض المسرحية، لاحظ أن وضع الممثل في حالة سكون على المنصة سرعان ما يولد الإحساس بالضجر لدى المشاهد ما يدفعه إلى المغادرة[2].

[1] بيتر بروك، النقطة المتحولة ، مرجع سابق، ص 127.
[2] نفس المرجع، نفس الصفحة.

إن الحركة هي علامة الحياة التي تدب في المساحة الخالية مثلما هي علامة الحياة في الواقع. وهي أيضا العلامة التي تحدد فضاء التمسرح وتشغله بسيمياء العرض ودلالاته، بحيث تجعل للعلامات البصرية واللفظية المتعددة معنى ودلالة مسرحية، وتملئ مسافات التفاعل بين الممثل والمتفرج، داخل فضاء يعود إلى حالته الأولية، أي إلى فراغه الأول حالما يكتمل العرض وتتحقق الصيرورة، وتتوقف بالتالي العلاقات الافتراضية بين الممثل والمتفرج عن الحدوث. فالمكان المسرحي من منظور المساحة الخالية، اقتطاع مؤقت لجزء من الفضاء العام، وجود لحظي ومائع ناقص وزائل، يبدأ من الصفر ويعود إليه عندما ينتهي الفعل ويستنفد كل شروطه. وتلك السمات هي التي تجعل من العرض المسرحي تجربة متفردة ومتجددة بشكل لا نهائي تنفتح على كل ما مختلف ومتعدد، وتسقط عنها كل احتمال للتكرار والنمطية فلا شيء ثابت ولا شيء مؤكد، أي تجعل من العرض وليد لحظته وعلامة خاصة وفارقة لبيئته الزمكانية. يقول بروك:" في المسرح لا يخلق المرء الأشياء كي توضع في متحف أو متجر لكنه يخلقها للحظة"[1].

وأمام التنوع المادي والدلالي والرمزي الذي يطرحه المكان من منظور بروك، يختبر كل من الممثل والمتفرج نمطا جديدا من المعايشة الحسية والوجدانية للمكان والحدث الفني الذي يؤطره. لازمه بطبيعة الحال نمط جديد من العلاقات الرابطة بينهما. يقول بروك:" حين نترك المساحات التقليدية وننطلق نحو الشارع أو الريف أو الصحراء أو أي مكان في الهواء الطلق، فإن هذا قد يكون ميزة وعقبة في ذات الوقت. تتمثل الميزة في أن علاقة ستقوم بين الممثلين والعالم لا يمكن أن تقوم أبدا في شروط أخرى، وهذا يعطي للمسرح أنفاسا جديدة، ودعوة للجمهور إلى تحطيم عاداته الشرطية،

[1] بيتر بروك، النقطة المتحولة، مرجع سابق، ص 133.

من بينها الذهاب إلى قاعة خاصة بالمسرح وهي ميزة درامية عظيمة."[1] ولا يخفى على بروك أن هذه البدائل ليس بلا صعوبات أو عراقيل لكنها صعوبات تطرح ذاتها مجالا خصبا للدراسة العلمية والفنية، وآفقا رحبا للتجاوز والتجريب. يقول:" ليست هناك قواعد صارمة يمكنها أن تحدد لنا إذا ما كانت هذه المساحة حسنة أو رديئة والحقيقة أن كل هذه الأمور من صميم العلم الدقيق الذي علينا أن نطوره عن طريق التجريب الدائم، عن طريق التجريبية القائمة على الحقائق."[2]

إن المسرح من منظور بيتر بروك فن مفتوح على التحول المستمر والتغير الدائم، لا يتوقف عند حدود المنهج الواحد والقالب الفريد مهما بلغت مظاهر اكتماله، فكلما تم وضع العمل المسرحي داخل قلب محدد كلما كان ذلك إيذانا باحتضاره وإشرافه على الجمود والموت المحقق، فالفن المسرحي سيولة متدفقة، جريان من المعاني والأشكال الفنية التي تتبلور في منهج ثم لا تلبث أن تسعى لتجاوزه. بحث لا يكل فيما وراء الظاهرة للكشف عن جواهر الأشياء. ما يجعله صورة صادقة عن الحياة في جريانها وتكثيفا لأكثر لحظاتها تأثيرا وعمقا. ذلك أن المسرح فن يستهدف سبر أغوار التجربة الإنسانية المتحولة دوما المتغيرة أبدا والتي تنأى بطبيعتها الحية الفاعلة عن الثبات والانحصار.[3] وفي هذا المنحى دعوة للمخرجين إلى التفكير خارج الدائرة، أي خارج الأطر والأشكال التقليدية الراسخة، وإلى العمل خارج السياقات المألوفة، ومن ثم اعتبار الإخراج المسرحي ورشة بحث دائمة، فراغ مهيئ للامتلاء، أي مساحة خالية لا هي ممهدة ولا مسبوقة بأي تخطيط منهجي أو مرجعية أسلوبية. هي فقط تنجز ابتكار اللحظة في صدقه وكثافته، الآيل هو الأخر إلى الزوال المحتوم ليفسح المجال بدوره للتجديد المستمر.

[1] بيتر بروك، مرجع سابق، ص 159.
[2] نفس المرجع، ص 160.
[3] صبير حافظ، مرجع سابق، ص7.

وفي هذا الكتاب – المساحة الخالية – يحدد بيتر بروك أربعة أشكال للمسرح لكل شكل ميزاته وانعكاساته في الفعل المسرحي جوهره، وفي علاقاته الرابطة بينه وبين الممثل والمتلقي وهذه الأشكال هي:

أولا: المسرح المميت:

يرى بيتر بروك انه أكثر أنواع المسرح انتشارا وشيوعا. نعته بالمميت لما يثيره في النفس من ملل وما يبعثه من ضيق وضجر. فهو خال من الحيوية والحياة لا لأن المسرحية رديئة أو الإعداد سيء والتمثيل باهت، بل لأثره السلبي على العلاقة القائمة بين عمل ينتمي إلى حقبة معينة في شكله ومحتواه وهدفه ، وبين استجابة جمهور يعيش مرحلة وظروفا مغايرة وقدرته التأويلية والتفكيكية لشفرات العمل ودلالاته. فهو مسرح رديء[1]، يفتقر إلى النقاء لأن عناصره قد تحولت إلى تقاليد وأعراف أصابها الجمود والموت، خبت فيها فعالية المسرح الحقيقية وانطفأ جوهره المشع بالحياة، وغاب عنه النبض والحيوية فأضحى هيكلا بلا روح وبهرجا بلا معنى. وقد طغت عليه الصبغة التجارية التي جردته من الفاعلية و العمق الفني والقدرة على التواصل الفعال مع بيئته وجمهوره، فأصبح كالمومس[2] التي تقبض المال مقابل تقديم متعة ولذة قصيرة، بل ويرى بروك أن هذا المسرح يعجز حتى عن تقديم الحد الأدنى من المتعة والتسلية.

وفي رأي بروك أن المسرح المميت موجود في الأوبرات الكبرى وفي مسرحيات موليير وراسين وشكسبير وبريخت.[3] وقد اعتمد في شهرته ورواجه على تقديم الأعمال الكلاسيكية لأن هذه المسرحيات قد نالت حظوة المكتوب، وارتبطت في فكر القائمين عليه بالشعر والأدب والثقافة

[1] Peter BROOK, op.cit, p8.
[2] Ibid.
[3] Ibid.

الراقية. ما دفعهم إلى إضفاء هالة من الاحترام و القداسة الزائفة على هذه الأعمال، فحرصوا على إعادة إنتاج أعمال شكسبير بنمط من التفخيم والمبالغة المكرورة وبالاعتماد على ممثلين محترفين وأزياء فاخرة محاكية وديكور مطابق ومدروس، واعتبار ذلك واجبا فنيا ووفاء ثقافيا، رغم أن الطبيعة المتفردة للمادة الشكسبيرية تتمثل أساسا في أنها في حركة وتغير دائم[1]، أي في قدرتها على التحول والتكيف مع الرؤى المعاصرة الثرية فنيا ودلاليا. لكن الخلط بين الواجب والفن، وصياغة المسرحية القديمة بنفس القوالب الجامدة كان مدعاة للرتابة والموت وتضحية بالقيم الفنية والجمالية للفن المسرحي. ففي نظر بروك أن نجاح هذه الأعمال وبث الحياة فيها مشروط بالبحث في العوامل الفنية المؤثرة في جمهور اليوم لا بتكرارها شكلا وروحا. هذا مع أن بروك لم يكن يعنى بالمسرح الكلاسيكي ولم يحظ لديه بذات القداسة ما عدا البعض منه كمسرح شكسبير وتشيكوف مثلا. يقول في موضع آخر أن تقديم ريبيرتوار من المسرحيات الكلاسيكية أمر غير مجد تماما[2].

وفي المسرحيات التراجيدية، غالبا ما يسعى الممثل المعاصر لأن يكون أداؤه أكثر واقعية حتى يقترب من المعنى التراجيدي ومن شخصية البطل النبيل وموقفه المأساوي، فيعتمد أكثر على الملامح الخارجية والسمات الظاهرية، ويفقر أداءه من حيث لا يدري من التمثيل الصادق والنقي النابع من طاقاته الداخلية الكامنة وابتكاره الذاتي، والذي وحده يحقق الأثر المرغوب في المتلقي ويكون أكثر إقناعا[3]. لذلك نرى بيتر بروك من المخرجين الذي اهتموا اهتماما بالغا بالممثل على غرار ستانسلافسكيوجروتوفسكي لأنه لديهم محور الاشتغال الفني وروحه وقاعدة الدراما الأساسية. ويرى أن الوتيرة التي تسير وفقها فترة التدريبات من شأنها أن تؤثر على النتيجة النهائية

[1] بيتر بروك ، النقطة المتحولة، ص 102.
[2] نفس المرجع، ص 61.
[3] Pete brook, op.cit, p12.

للعمل؛ فالسرعة الشديدة التي يعتمدها المخرج لدوافع اقتصادية تضيع فرصة الاستيعاب الوافي والكافي ومنح العمل ما يستحقه من إبداع. كما أن البطئ الشديد الذي تسير فيه بعض التدريبات يسيء إلى العمل ويعطي نتائج سلبية .

لذلك على المخرج أن يكون مرنا في منح ما العمل ما يتطلبه ويستلزمه من زمن وطاقة بلا إفراط ولا تفريط. وعند الإعداد للعمل يترك بروك الممثل في حرية كاملة يعبر عن الموقف ويجسده بكل الطرق المتاحة، يطلق له العنان لتجريب كل شيء وبلا حدود، دون أن يرتبط بالنص ولا بخطة مسبقة، بل هو يحثه على استخراج كل ما فيه واستثمار طاقاته في الابتكار والخلق، وبعد ذلك يشرع في الفرز والبحث عن الشكل الأكثر ملاءمة للتجسيد.[1]ويرى بروك أن عملية تطوير طاقات الممثل عمل دائم ومستمر لا يقف عند حد. والخطأ الذي يقع فيه الممثل انه عندما يبلغ درجة معينة من الشهرة، يتوقف عن البحث في كيفية تطوير ذاته و وإطلاق إمكاناته الراكدة التي لم تستغل ولم تشغل بعد فيجد نفسه بالتالي محصورا في نموذج واحد من اللعب والأداء يقدمه كل مرة بنمطية رتيبة[2].

أما المسرح الحي من منظور بروك فهو صياغة آنية وتشكيل يبدأ مع انطلاق التدريبات، لا يعتمد فيه على أية خطة مسبقة تفرض نفسها فرضها على المادة الدرامية، وليست له أي مرجعية أسلوبية يعود إليها أو يعمل وفقها. فكل الأفكار توضع حيز البحث والمساءلة يقول بروك أن ما تم اكتشافه أو تحقيقه أثناء التدريبات يصبح بذاته محل تفكيك ونقد وسؤال في اليوم الموالي. على عكس المسرح التقليدي الذي تباشر فيه التدريبات انطلاقا من خطة جاهزة، قدمها احدهم على أنها حل

[1] بيتر بروك، النقطة المتحولة، مرجع سابق، ص 14.

[2] Peter Brook, op.cit, p 32 .

نهائي ما عليهم سوى الامتثال له وتطبيقه بحذافيره. ويرى بروك أن العمل وفق تصور سابق وجاهز، تجريد للعمل من روح الإبداع والابتكار ومتعة الكشف التدريجي للرؤية، سواء بالنسبة للمخرج أو للممثلين. ولعله في ذلك يتفق كثيرا مع بريخت الذي يرفض هو الآخر أن يأتي المخرج ومعه تصوره الجاهز عن شكل المسرحية وترتيب مشاهدها وبنائها الكلي.

إن بناء المسرحية عند بروك يبدأ مع التدريبات ثم تتبلور الفكرة شيئا فشيئا عن طريق فسح المجال لتيار الأفكار والرؤى المتدفقة بلا حدود، لتتم في النهاية عملية انتقاء نوعي مكثفة لبناء المشهد وأبعاد الصورة بالاتفاق مع الجميع. يقول بروك في هذا الصدد أن الحقيقة المسرحية حقيقة مشتركة مكونة من كل العناصر الموجودة في لحظة بعينها[1]. بمعنى أن البناء يتم عبر مسيرة تفكيك وتركيب، هدم بناء، في حركة جدلية مستمرة إلى حين انبثاق الشكل النهائي.وقد عد بروك المخرج في عملية الإعداد أشبه بقائد أو دليل لكنه يقود في الظلام في طريق يجهلها تماما وعليه أن يفرز معالمها لذاته وللمثلين وكل فريق العمل، ولا خيار له غير ذلك[2].

إن الإعداد عند بروك يبدأ من الصفر، من الفراغ تماما، وحالما تكتمل الرؤية وتأخذ شكلها النهائي تصبح هي الأخرى جاهزة للتجاوز وغير قابلة للتكرار لأنها استوفت شروط تحققها وبالتالي موتها. يقول في موضع أخر: " الحمد لله أن فننا لا يدوم فنحن على الأقل لا نقدم مزيدا من الرمم للمتاحف، والعرض الذي قدم بالأمس يبدو اليوم إخفاقا. إذا تقبلنا هذه الحقيقة استطعنا أن نبدأ دائما من نقطة البداية."[3] إن ميزة المسرح عند بيتر بروك هي التفكيك الذاتي؛ فحين يكتمل العمل في صورة نهائية، شيء ما غير مرئي يبدأ بالتداعي والانهيار. إنه أشبه بالكتابة على الرمل،

[1] بيتر بروك ، النقطة المتحولة، مرجع سابق، ص 118.

[2] Peter brook, op.cit, p 45.

[3] بيتر بروك، نفس المرجع، ص 64.

منذور للزوال والتلاشي وتلك هي قيمته الفنية لأنه فن اللحظة، وليد المساحة الخالية سواء بالنسبة للفضاء أو الممثل أو الجمهور، غير قابل للتكرار بل يستحيل فيه التكرار، عصي على الانحصار في شكل ثابت، وحقيقته الثابتة الوحيدة هي النسبية.

ويضع بيتر بروك الجمهور في قلب التجربة المسرحية فهو بالنسبة إليه عنصر فعال ومبدع في الحدث مثله مثل الممثل بحيث لا وجود للظاهرة المسرحية بدونه، وبدون الالتقاء الكيميائي بينهما بوصفها فعل واستجابة. انه الطرف الثاني من المعادلة وبدونه يغدو الحدث ظاهرة معزولة في المكان والزمان لا تمت للمسرح بأيه صلة. ويرى بروك ان العرض الجيد دوما يرتبط بجمهور جيد[1] فوسط جوهر غير متكيف يصبح الممثل أقل حذقا وبراعة في أداء دوره ويعجز عن استخدام كل طاقاته وإمكاناته في التعبير لأنه يصطدم بحاجز عنيف يتمثل في عدم لاستجابة الحية والملائمة. لكن الجمهور غير واع بمسؤولياته في ذلك.

ويرى بروك ان المسرح المميت موجود في كل مجال من مجلالت الحياة فهو موجود في المجال الاقتصادي والثقافي وفي حياة الممثل مثلما يوجد في عمق المسرح المميت نفحات حياة مقنعة لكنها غير كافية لبث الحياة في كامل العرض[2].

ثانيا: المسرح المقدس:

بالنسبة لبيتر بروك هو توصيف لذلك المسرح الذي يتحول فيه اللامرئي إلى صورة مرئية مجسدة[3].ذلك أن كلمة المقدس تحيل دائما إلى ذلك الذي لا تدركه الأبصار ولا تلمسه الأيادي، ولا يقع في المجال الحسي من الإدراك. أما المرئي فهو عادة ما يقع في خانة المألوفية والتعود، فتسقط

[1] Peter Brook, op.cit, p 45.
[2] Ibid, p18.
[3] Ibid, p49.

عنه بالتالي كل قداسة. فالمسرح المقدس هو جعل منصة العرض مساحة يتجسد فيها ما لا يمكن رؤيته خارجها،[1] انه يأخذ صفة الموسيقى ووظيفتها وطبيعتها الرمزية، ودورها في تجسيد أكثر الانفعالات والأحاسيس الإنسانية تعقيدا في أصوات تتآلف في هارمونيا موحدة. وفي المسرح المقدس يختبر كل من الممثل والجمهور تجربة جديدة يتوحد فيها العالم الداخلي بالمتجسد وتتحد بؤر الوعي باللاوعي، في مغامرة مسرحية لحظية تضع الإنسان في مواجهة صراعاته وهواجسه وخلجات روحه بعيدا عن المعاش اليومي وثقله ومكروريته.

وبذلك يقف هذا المسرح على الطرف النقيض من المسرح المميت[2]، لأنه في مفهومه توق لتجسيد جوهر نابض بالحياة لا امتثال أو انحصار لتقاليد بالية وجامدة. تمتد جذور هذا المسرح إلى تلك الشعائر والطقوس البدائية وتلك التمثلات الدرامية الأولى التي امتزج فيها الطقس بالفرجة.[3] فالمعلوم أن الفن المسرحي، انبثق عن تلك الخطوة الجريئة التي خطاها الفنان من المذبح إلى منصة العرض ومن الشعائر إلى اللعب. لكن هذا البحث في اللامرئي لا يعني أن المسرح الطقسي رجوع إلى الوراء أو عودة إلى حفريات الماضي وأثاره، لكنه فعل تعرية، مكاشفة لعوالم الذات الباطنية، وإماطة الحجب عما هو ثاوي خلف قشرة الوعي وطبقاته المتراكمة. ومن ثم فهو تجلي يتم عبر الحركة والفعل والصوت أي عبر ما يمكن تلقيه عن طريق الحواس واستيعابه جماليا، لتفكيكه وتأويله والمشاركة فيه على مستوى المشاهد.

[1] Peter Brook, op.cit, p 49.
[2] Ibid.
[3] صبري حافظ، مرجع سابق، ص 15.

وكأن هذا المسرح، يحاول البحث عن حلقة مفقودة في حياة الإنسان وممارسته اليومية. عن ذلك الجانب الذي محته وهدمته البرجوازية وقيمها المفرطة في الشكليات البالية والعقلانية المادية،[1] فقارب أن يكون بديلا عن أو تعويضا يقوم مقام الطقوس والشعائر التي كان يمارسها الإنسان في الأزمنة الماضية[2] والتي كانت بمثابة متنفس له تتجدد إثرها طاقاته وتنطلق مكنوناته الداخلية المكبوتة، لكن أهدرتها وضيعتها معقولية الواقع المفرطة. لذلك نعت هذا المسرح أيضا بمسرح اللامعقول أو المسرح المتوحش، بحيث لا تعني اللامعقولية،تخذير العقل وتعطيل سلطته، بقدر ماهي تنوير لذلك الجانب المنسي من الإنسان والمسؤول دوما عن مخياله المبدع وطاقاته الخلاقة. كما لا تعني الوحشية الحياد التام عن السلوك السوي بقدر ما هي عودة إلى تلك التركيبة الفطرية فينا وتلك المنطقة المعتمة المسيرة لسلوكاتنا الفردية والجمعية مهما بلغت شدة غرابتها. فالوحشية هي القسوة بالمفهوم الأرتوي الذي أرادها اختراق للوجود وللجسد عن طريق المسرح من أجل إعادة ترميمهما من أقصاهما إلى أقصاهما كما يورد ديريدا.[3] وهي تجربة تحظى بالتأثير الإيجابي لكل من يختبرها فردا أو جماعة لأنها تتأسس على قاعدة استعداد طبيعي لمعايشتها[4].

وعملية المرور من عوالم اللامرئي إلى المرئي ليست بالمهمة اليسيرة، فهي ليست ترجمة بصرية لكلام ومعنى جاء به نص مكتوب، بل عبور مباشر، تجلي اللامرئي بدون وساطة الكلمات. وهذا بدوره يستلزم تهيئة ظروف خاصة لإنجاح هذا التجلي وتحقيق فاعلية ومشاركة حقيقية بين الممثل والمتفرج لاختبار التجربة، بحيث يتم وضع كل الوسائط الفنية محل الدراسة[5]. وأول خطوات هذه

[1] Peter Brook, op.cit, p 57.
[2] Ibid, p 54.
[3]- جاك دريدا، مرجع سابق، ص 76.
[4] Peter Brook, op.cit, p 50
[5] ibid, p 57.

التهيئة تتمثل في التمرينات المكثفة التي تقدم لجسد الممثل بوصفه الوسيط الحي والواجهة المحسوسة والقناة الرابطة بين الفضائين – المرئي واللامرئي– من هذا المنظور تبدو تجربة البيوميكانيكا لمايرخولد[1] أكثر نجاعة وفائدة في هذا النمط من الأداء، كونها تؤسلب كل شي محولة إياه إلى حركة مرئية حتى الانفعالات النفسية، ويرى بيتر بروك أن الممثل لكي يتواصل مع المعنى اللامرئي، يحتاج إلى كثير من التركيز والإرادة والشجاعة ووضوح الفكرة، واستثمار مكثف لمخزون انفعالاته، ثم وضع كل ذلك في شكل يعكس هذه المعاني جميعا.[2]

إن بيتر بروك واحد من الدراماتورجيين الذي ورثوا الفكر الأرتوي ووضعوه قيد الإنجاز والتحقق[3]. يقول بروك في موضع آخر:" والآن ونحن نقدم بعض تجاربنا على الملأ فإننا ندعو عروضنا هذه مسرح القسوة اعترافا منا بفضل أرتو. وحين استعمل ارطو كلمة القسوة فلم يكن يقصد اثارة نزعات سادية بل كان يدعونا إلى مسرح أكثر صرامة، مسرح لا يعرف مشاعر الرحمة إزاءنا جميعا[4]. وفي سنة 1963، كون بروك مجموعة تجريبية من الممثلين انضمت إليهم الممثلة غليندا جاكسون، كانت هذه الفرقة ترتجل مقاطع مختارة للكشف عن مشاعر الممثلين الداخلية وإيقاعاتهم ثم جهزوا ورشة عرض أطلقوا عليها اسم "مسرح القسوة"[5]. ينطلق كل من أرتو وبروك من التصور ذاته القائل بمسرح، يتأسس خارج النص المكتوب ويعتمد على عناصر المسرح في انبثاقه الاول، بحيث تكون حركة الممثل التي يقول عنها أرتو أنها "إشارة نقوم من خلالها بصناعة الشرارة واللهب"،[6] هي بؤرة الفعل وقاعدة التمسرح، وبإمكانها حتى ان تحل محل الكلمة في الإفصاح عن

[1] Peter Brook, op.cit, p 62.
[2] Ibid, p 60.
[3] Alain Virmaux, op.cit, p 207.
[4] بيتر بروك، النقطة المتحولة، مرجع سابق، ص 65.
[5] ج ل ستيان، مرجع سابق، ص 332.
[6] Peter Brook, op.cit, p 61.

المعنى. بلحتى الكلمة إذا استعملت لا تدرك إلا باندماجها في المعنى الشمولي والوظيفي للحركة، لأن الكلمة ستغدو على منصة أرتو أو بروك أشبه بالكتابة الهيروغليفية التي تمتزج فيها الرؤية الصورية بالدلالة الأبجدية. وفي وسط هذا المفهوم الجديد للتمسرح يعايش كل من الممثل والمتفرجين تجربة ترسندنتالية تضعهم في قلب الصدمة، في قلب اللامرئي، ليؤسسوا ولادتهم من جديد.

كما يقترب مسرح بروك المقدس من مسرح الواقعة، وهو شكل من المسرح يتأسس على قاعدة التلقائية والارتجالية الفنية، غير محدود بإحداثيات الزمان والمكان وليست له أية مرجعية أسلوبية أو نصية،[1] فقد كسر كل الأعراف والتقاليد المسرحية التي انحصر في أطرها المسرح المميت ، وقدم ذاته هو الآخر كولادة فنية متجددة كل مرة. ويجد بروك تمثلات المسرح المقدس لدى العديد من الدراماتورجيين أمثال شكسبير وصاموئيل بيكيت وجيرزي غروتوفسكي. فقد عد كتابات صامويل بيكيت، التي يحاول عبرها النفاذ إلى شبكة العلاقات الجدلية بين المعنى واللامعنى، فيض من نور بكاشف تلك الزوايا المعتمة من أعماقنا السحيقة، لما تتضمنه من منظومة رموز، تراوغ جهازنا الإدراكي بلعبة الخفاء والتجلي دافعة إيانا إلى القبض على المعنى في قلب اللامعنى، وذلك رغم ما يحوط كلماته من سواد[2]، أما جيرزي غروتوفسكي الذي عمل على استقطار العناصر الجوهرية لفعل المسرحي وطرح كل ما يزيد عليها من ديكورات وستائر وأجهزة وغيرها، ذلك أن المسرح لديه، ليس غاية في ذاته[3]، بل معراج إلى الخلاص. لذلك يفضل أن يقدم تجربته المسرحية إلى عدد قليل

[1] Peter Brook, op.cit, p 67.
[2] Ibid, p 70.
[3] Ibid, p 71.

من المتفرجين قد لا يتعدى الثلاثين متفرجا[1]، فكلما تضخم عدد الجمهور كلما ضاع مغزى التجربة يقول بروك في موضع آخر أنه من منظور غروتوفسكي: "من المستحيل أن يقوم العمل برحلته إلى أعماق النفس البشرية في نفس الوقت الذي يفتح فيه أبوابه على مصراعيها لكل من يدفعه الفضول لإلقاء نظرة فيكون ذلك بالطبع أسرع السبل إلى تحطيم وانهيار أي عمل يتسم بالجدية مع التكيف الشعوري"[2].

ولعل أهم تجربة عرضها بروك في هذا الفصل، هي تجربة قبائل الفودو في الهايتي وما تتميز به طقوسهم من عناية بالغة في الشروط التي تضع الإنسان في حالة قصوى من التركيز، تمنحهم القدرة على تجسد الرؤى والتصورات عن القوى الكبرى والعوالم المقدسة وذواتها غير المرئية في أفعال وحالات مرئية [3] .. باختصار إن بروك يبني في هذا الفصل جسرا بين الأرض والسماء بين الحلم والحقيقة ينتقل فيه الإنسان، ليحظى بتجارب أثرى وأغنى واستيعاب أكثر شمولية لحياته وواقعه بين المقدس والمدنس الموجود، والأخر يحظى باستيعاب اشمل لحياته ولعوالمه الداخلية وانعكاساتها الخارجية معا انه ببساطة، يربط الإنسان بذاته في أعمق أنساقها وتجلياتها تتجسد الروح ويتروحن الجسد.

ثالثا: المسرح الخشن

يقدمه بروك كبديل ثاني عن المسرح المميت. لكنه بديل لا يرتد إلى روح الشعائر والطقوس، وإنما إلى المنابع الشعبية في المسارح البدائية[4]. فما يشيعه من حيوية وطاقة وحياة لا يعود إلى فعل عروجه إلى السماء وملامسة عوالمها اللامرئية، بل إلى التصاقه بالأرض وارتباطه العضوي

[1] Peter Brook, op.cit,p73.
[2] نهاد صليحة ، التفسير والتفكيك والأديولولجيةودراسات أخرى، الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة ، 2000، ص 331.
[3] Peter Brook, empty space, p 76.
[4]- صبري حافظ، مرجع سابق، ص 15.

بأنساقها الحية في ممارساته وغاياته. إنه المسرح الذي يؤدى على العربات والناقلات والمنصات الخشبية المؤقتة والمتنقلة.[1] ينتقل بين القرى والتجمعات الشعبية أي حيث يتواجد الجمهور، بلا ضوابط مكانية وزمنية ولا انتقاءات ظرفية سوى مواءمة اللحظة واستعداد الجميع ممثلين ومتفرجين للفعل والاستجابة. لذلك، كان المسرح الشعبي هو النموذج المثالي للمسرح الخشن لأنه لا يتقيد بقيد أو شرط فني أو مكاني. وتعود بداياته إلى عربة ثيسيبس المتنقلة أو تلك المنصات الخشبية المؤقتة التي كانت تهيأ لاحتضان العروض المسرحية في المناسبات والأعياد داخل الأغورا اليونانية أوالفروروم الروماني قبل تشييد المباني المسرحية الدائمة. أو ربما إلى ما قبل ذلك ؛ إلى تلك الالتفافات البسيطة حول فرجة يؤديها شخص ما أو مجموعة أشخاص بكل عفوية ودون سابق تحضير . إلى تلك الرقصات والألعاب البهلوانية وغيرها من التظاهرات الشعبية المتنوعة.

إن ما يميز الفن المسرحي عن بقية الفنون هو مواجهته الحية والمباشرة مع المتلقي لحظة الإنتاج والتداول ومن هذا المنظور يصبح الحضور الفعلي والآني لهذا الجمهور هو علة وجوده وتحققه؛ فالمسرح ينتجه الجمهور بالمعنى الحقيقي والعميق للعبارة، فهو الذي يخرجه من العدم إلى دائرة الفعل والتحقق، عكس الفن السينمائي الذي يقدم ذاته كنتاج تام وجاهز وكامل منتهي قبل مواجهته للجمهور[2]. والمسرح الخشن في هذا الإطار هو نتاج ارتباطه بالجمهور في حضوره العفوي والتلقائي، وفي شكله البسيط غير الخاضع لقواعد العدد والطبقة الاجتماعية وطريقة الجلوس، ولا لقوانين الفن وشروطه المسطرة بدقة. إنه مسرح متحرر من الأشكال متحرر من الأشكال والتصاميم والتخطيطات المسبقة. ومن مصدر عفويته استمد تسمية الخشن، من حيث أن الخشونة هي

[1] Peter Brook, op.cit, p 78.
[2] Bernard Dort, le théâtre public : essais critiques, ed : Seuil, Paris, 1967, p 315.

الانعتاق من كل القواعد المسطرة والشروط. فهو مثل المادة الخام التي لا تخضع لأي شكل من أشكال الصقل والتحديد والتأطير والتشكيل وأي حضور لممارسات من هذا النوع يخلع عنه فورا طبيعته الخام ويضعه في إطار تصنيفي محدد بقوانين.

فخلال الرحلة التي قام بها بروك باتجاه أفريقيا بمعية فريق كامل من الممثلين شتاء 1972، قام بتقديم بعض العروض المسرحية في سوق صغيرة بصحراء الجزائر، وسط جمهور لم يكن قد تلقى مثل هذه التجربة من قبل ولا كان للممثلين معرفة قبلية بطبيعة الجمهور الذي يلعبون امامه، بل كان كل شيء مفتوح على ما أسماه بروك المجهول الكامل. يقول بروك عن هذه التجربة:" ... لم يكن ثمة سابقة لهذا، كان ثمة لون من الانتباه البسيط والشامل واستجابة تامة، وتفهم يبعث على البهجة وشيء حدث ربما في ثانية واحدة أدى بكل ممثل أن يغير من فهمه للعلاقة بالجمهور وكيف يجب أن تكون."[1] فهذا اللقاء العفوي قد منح خبرة للمثل كما للمتفرج، في إيجاد قناة تواصل طبيعية وإشباعها حضورا، باعثها دافع داخلي في كليهما يتأسس على الحاجة الاجتماعية للإنسان في العطاء والأخذ، وفي الفعل والتلقي، وفي تبادل الأشياء والأفكار. ولم يكن للعمارة بمقاييسها المنظمة والمحددة وعدد مقاعدها وترتيبها داخل القاعة أي دخل في هذه العلاقة التي تنشا تلقائيا.

إن المبدأ في إيجاد الحيوية في العلاقة بين الممثل والمشاهدين، لا يرتبط في كون هذا المكان جيد أو سيء،[2] فالعرض الذي قدمه بروك في صحراء الجزائر، لم يتطلب منه سوى بساطا في وسط سوق شعبي، وما يحققه مكان ما تم اختياره مصادفة من نتائج إيجابية، قد لا تحققه قاعة مهيأة فنيا وعمليا ومجهزة بأحدث الوسائل وأدوات العرض ومنظمة بدقة قياسية لاحتضان العرض.[3] وهنا

[1]- بيتر بروك ، النقطة المتحولة ، مرجع سابق، ص 123.

[2] Peter Brook, op.cit, p 78.

[3] Ibid.

تكمن المفارقة في الفن المسرحي؛ ففي مجالات أخرى يتوافق مدى ملاءمة البناية المخصصة ودقة تصميمها طردا مع وظيفتها وما تقدمه من خدمة، المشافي على سبيل المثال، فكلما كان التصميم المعماري مريحا ومدققا كانت له نتائج إيجابيا على المرضى وعلى الأطباء والعاملين معا، بينما في الفن المسرحي قد يحدث العكس تماما،[1] فجمهور المسرح الخشن أو الشعبي قد يحضر العرض واقفا أو جالسا أو يتناول مشروبا أو في حلقات دائرية أو في مكان ممتلئ بالروائح والعرق والضجيج والفوضى[2] وغيرها لكنه قد يحظى أو قد يدفعه العرض لأن يحظى بفرجة جمالية محفزة وبتجربة مسرحية ذات تأثير إدراكي حي وبعيد المدى. فعامل العناية بالتصميم المعماري، لا يتدخل في الفاعلية الفنية والجمالية للفن ولا في إحداث التواصل الحي واللازم بين الممثل والمشاهد خلال العرض. ويرى بروك أن هندسة المكان المسرحي، لا بد أن يتناسب مع معطيات فنية بحتة، تأخذ في الحسبان العوامل المادية والفضائية التي من شأنها إثراء العلائق الحية بين رواده ممثلين ومتفرجين معا.[3] بمعنى توفير فضاء مشبع يبعث على الشعور بوجود رابط ما يشترك فيه الجميع.

ولا تبنى العروض المسرحية في المسرح الخشن أو الشعبي انطلاقا من مرجعية أسلوبية مرجعية موحدة لها خصائصها الثابتة وشروطها الخاصة، التي العمل وتحدد شكله واتجاهه الفني، فهو لا يمتلك أسلوبا ولا طرازا ولا حدودا. لكن ما غن ينطلق العرض ويدخل حيز التداول المباشر حتى يمتلك الثلاثة معا الطراز والحدود والإطار[4]؛ فيتبلور الأسلوب وتقام شروطه وأسسه الفنية. فالمسرح الخشن يجد أسلوبه وطريقته ومادته في العرض، يحدده لا في أساس نظري مفارق وسابق عليه. ما يجعل كل عرض عبارة عن وحدة فنية يحددها ويجددها الجمهور لا تتكرر ولا تعاد, لذلك يقف هذا

[1] Peter Brook, op.cit, p 78.
[2] Iibid.
[3] Ibid, p 79.
[4] Ibid, p 86.

المسرح ضد التقليد وضد تسلط القواعد الفنية السابقة ومرجعيتها التراجيدية والكوميدية، وضد رصد المظاهر الشكلية والتقيد بها. ويجد المسرح الخشن في هذا الإطار بعض القواسم المشتركة مع المسرح المقدس خاصة فيما يتعلق بالتحرر من الأسلوب النمطي الجاهز وجملة القوانين والأطرلكن بروك يرى أن الفرق بين بينهما يكمن، في أن المسرح المقدس يمتلك طاقة واحدة، لعلها تتمثل في تلك الدفقة الداخلية للفعل النابعة أساسا مما هو لا مرئي بينما يمتلك المسرح الخشن قوى وطاقات متعددة، لعلها انعكاس للتعدد والثاء الذي تزخر به التجارب الاجتماعية في الحياة الإنسانية.

ويجد بيتر بروك النموذج الأقرب لهذا المسرح لدى برتولد بريخت الذي يربط الفن المسرح بالقضايا الاجتماعية ويجعله وسيطا فعالا، لبث الوعي والتحفيز على الثورة من أجل تغيير الأوضاع السائدة، فبريخت يراهن على يقظة جمهوره وعلى العلاقة الحية والنشطة بينه وبين العرض. فالمسرح قد نفض عنه كل ثقل الموروث الأرسطي الذي تأسس على نوع من الاتفاق على الإيمان بالوهم وتصديقه والاندماج فيه بين الممثل والمتفرج، وعلى سلبية هذا الأخير بتعطيله لوعيه وتحفيز عواطفه في المقابل عن طريق تصعيد حدة التوتر الدرامي. على جمهور بريخت، أن يفهم المسرحية ويعي أهدافها وليس مطالبا بالتأثر العاطفي لمواقف شخصياتها، وذلك حتى يخرج مقتنعا بضرورة دوره الاجتماعي خارج المسرح، من متطهرا من مشاعره السلبية عن طريق الكاتارسيس الأرسطي. ويرى بيتر بروك أن الأسس التي تضمنها مسرح بريخت ومعجمه الفني كان لها التأثير الإيجابي على الممارسات المسرحية بخاصة منها فكرة هدم الجدار الرابع.[1]للحد من الإيهام المسرحي وسلبية المشاهد وجعله فاعلا مشاركا لا منفعلا بطريقة سلبية. وفكرته عن التغريب[2] التي

[1] Peter Brook, op.cit, p 87.
[2] Ibid.

تتأسس على تمويه ملامح المألوف من أجل تنبيه المتفرج ودفعه إلى المساءلة وتحفيز ملكة الفهم والإدراك لديه لإبقاء وعيه في حالة نشاط ويقظة.

ويرى بيتر بروك أن بين جوردن كريج وبريخت عدة نقاط تشابه تجمعهما، من أهمها فكرة الاقتصاد والتقشف في الديكور المسرحي وإيجازه في قطع ورموز وأفكار بسيطة تختصر كل التفاصيل الدقيقة والمسرفة، والتي طالما اعتمدتها المدرسة الطبيعية والواقعية. فجوردن كريج مثلا قد يستخدم الظلال للدلالة عن غابة بأكملها بدلا من تلك الرسومات المعاقة في الخلفية، لكن الاهتمام بمحاكاة التفاصيل بالنسبة إليه تشوش بصر المتلقي وتمتص انتباهه.[1]ويعتمد بريخت على نفس هذا المبدأ لكنه لا يقف به عند الديكور فحسب بل يطبقه في أداء الممثل وموقف المتفرجين.[2] كما يجد بيتر بروك نموذج المسرح الخشن في مسرحيات جون جونيه التي يرى أنها تجمع بين الجدية والخشونة والجمال والطرافة في العمل الواحد دون أن يخل ذلك بوحدته الفنية.[3]

لكنه يضع شكسبير في مقدمة كل هؤلاء، فهو في رأيه النموذج المتكامل الذي بإمكانه أن يحتوي على الأسلوب البريختي والبيكيتي ويذهب إلى أبعد منهما معا.[4] ذلك أن أعمال شكسبير تتضمن المعنى المسرحي الحي الذي يتكون بدوره من تركيبة متناقضات تجنح محو المقدس تارة ونحو المدنس تارة أخرى تمام كالحياة في متناقضاتها المتآلفة. يقول بيتر بروك في مقدمة للنسخة الانجليزية لمسرحية مارات دو ساد عام 1964:" اعتقد أن المسرح كالحياة يتكون من الصراع المتواصل بين الانطباعات والأحكام والوهم واللاوهم، يتعابشان بألم وبطريقة لا يمكن فصلهما."[5]

[1] Peter Brook, op.cit, p 91.
[2] Ibid.
[3] Ibid, p 89.
[4] Ibid, p 104.

[5]- ج ل ستيان، مرجع سابق، ص 335.

فالمسرح المقدس والخشن، لا يتناقضان إلا بقدر ما يتكاملان معا. والمسرح المميت إذ يبتعد عنهما بحجة تهذيبهما وتطويعها تحت جناح قواعد وتقاليد بالية يفرغ ذاته من الجوهر الحقيقي والحي للفن المسرحي. إن هذين الشكلين المسرحيين يتجاوران ويتعايشان في الفضاء الفني الشكسبيري. وقد اكتشف بيتر بروك الحضور الرائع لكليهما معا من خلال الاشتغال النظري والتطبيقي على مسرحياته بخاصة مسرحية "واحدة بواحدة" و" الملك لير" و" هنري الرابع" وغيرها.[1] ويرى بروك أن هذه القوة التي تجتمع فيها المتناقضات في أعمال شكسبير وما يتولد عنها من طاقة وشاعرية هي ما يتغلغل فينا بعمق[2]. وهو ما عجز المسرح المميت عن استيعابه فضلا عن إيصاله إلينا عندما حرص على المظاهر الشكلية.

رابعا: المسرح المباشر:

إنه المسرح الذي يتأسس على قاعدة السؤال المتجدد دوما حول الماهية والجوهر وتركيبة العناصر والبنى المكونة والغايات والأهداف وغيرها. وهو سؤال لا يطمح إلى إجابات نهائية وحاسمة بل ينفتح على إمكانات التجريب الواسعة والمتغيرة بتغير الظروف ومستحدثات اللحظة. وهي إمكانات تخضع لمنطق الجدل وصيرورته المتحولة ولقانون النفي والإثبات والتناوب اللامنقطع بينهما، والذي وحده يحقق حركية التطور في فن المسرح ويضمن تجدده وانبعاثه الدائم. إن المسرح المباشر هو مسرح الآن مسرح الحاضر في سيولته وانسيابيته. وصفة المباشرة التي ألصقها بيتر بروك به تعني وضع البنية الجوهرية ومنظومة العناصر المادية واللامادية المؤلفة لكينونته في المكان والزمان جميعا في علاقة مباشرة في ما بينها، بحيث تحيى وتتحرك في قلب الحاضر،

[1] Peter Brook, op.cit, pp 105, 109.
[2] Ibid, p 105.

وتموت إذا ما تجاوزتها اللحظة وبقيت هي أسيرة الأطر والسياقات الثابتة والتراكمات الثقافية والفكرية والفنية والشكلية، تكررها في كل مرة بصورة نمطية و مفخمة.

إن المسرح بالنسبة لبيتر بروك فضاء خاص ومميز جدا[1] لا يشبهه في تشكيله أي فضاء آخر. إنه مكان عالم مصغر صورة مكثفة عن الحياة تعرض على المشاهد باستعمال عدستين متضادتين؛ واحدة مكبرة تسلط الضوء الكشاف على أدق تفاصيل الحياة وأكثرها إسهاما في سيرورتها ولحظاتها الهامة ومنعرجاتها الحاسمة وعقدها الشائكة، وأخرى مصغرة تجمع التفاصيل الهامشية أو تختزلها في معاني ودلالات كبرى شاملة وموحدة. وهو رغم هذا الارتباط العضوي والمكاني بالحياة وهياكلها المادية ونبيتها الفكرية فهو يشكل وحدة أوانوجادا مختلفا كليا عن المعيش اليومي لذلك هو مهدد بالانفصال عنها[2]عنها على الدوام أو اقتطاع يفصل فضائين، ليدخل إلى عالم والى حياة أخرى مختلفة لذلك يهتم المسرح المباشر بهذه الحياة التي تتبلور في انقطاعية فنية على منصة العرض ويبحث في عوامل حياته أي عن الحياة في المسرح وعن حياة المسرح أي عن امتلاء المساحة الخالية في عدة مستويات فنية إخراجية وتمثيلية ومكانية لخلق حياة أخرى موازية.

في هذا الفصل، يعرض بيتر بروك تجربته في الإخراج ومحاولته الجمع في ما يراه جوهريا في الجوابين المختلفين عن ظاهرة المسرح المميت.[3]من أجل تقديم مسرح للجمهور يقوم على مبادلات حية متجددة بين قوى المسرح الفاعلة. ونجده في هذا الفصل يركز على الإخراج والتمثيل وتصميم المكان المسرحي، لا بوصفها اختصاصات مسرحية ومجالات مستقلة تعمل كل واحدة على حدى، بالاعتماد على معطياتها الخاصة، بل بوصفها فواعل متلازمة لا تبلغ مثاليتها ولا أهدافها إلا في

[1] Peter Brook, op.cit, p 120.
[2] Ibid, p 120.
[3] صبري حافظ، مرجع سابق، ص 16.

ترابطها العضوي وعملها فيما بينها بشكل متناسق، إنها أشبه بصيغة أو معادلة كيمائية يبطل مفعولها وتتحيد كل نتائجها و تأثيراتها إذا لم تعمل حدودها معا وفي ذات اللحظة وبنفس الوتيرة. وقد تجسدت أراء بروك في العديد من الأعمال المسرحية التي قام بإخراجها، نذكر منها بخاصة مسرحية شكسبير "حلم ليلة صيف" التي كانت تجاوزا ثوريا لكل التقاليد المتعارف عليها في تقديم أعمال شكسبير[1]، وفي مسار البحث والتجريب الذي كان بمثابة ورشة مفتوحة على كافة المجالات المسرحية وعناصر الفرجة في العرض امتدت حتى إلى الجمهور، وفي جلسات التدريب التي جمعته بممثلين من جنسيات مختلفة وغيرها.

إن منصة العرض في رأي بروك، هي انعكاس للحياة تتيح فرصة إعادة إنتاجها من جديد، وبالتالي معايشتها برؤية مختلفة. لكن هذه المعايشة الاصطناعية للحياة لا بد أن تتم على قاعدة عمل واشتغال على منظومة القيم المستنبطة بدورها من الحياة[2] والمصاغة بمنظور فني جمالي مدروس. فمن خلال العدسة المكبرة يمكن رؤية عدد من الأشخاص مجتمعين في مجال وزماني ومكاني محدد، بشكل نموذجي أو قياسي غير متعلق بأي فرد أو فئة مخصوصة[3]. وما يرى عبر هذه العدسة لا يمكن أن نجده في الشارع أو في البيت أو في الخمارات أو على أرائك العيادات النفسية ولا حتى في الأفلام السينمائية [4] التي لها ما يجمعها بالفن المسرحي. إن الفرق بين عدسة المسرح المكبرة وشاشة السينما أن هذه الأخيرة تعرض علينا صورا ومشاهد مسجلة في الماضي أي قبل لحظة العرض واللقاء مع الجمهور حفظتها أجهتها المتطورة. وهي تشبه إلى حد كبير الذاكرة الإنسانية التي تبعث بصورها من الماضي إلى جهاز الإدراك لدى الإنسان على طريقة الفلاش

[1] صبري حافظ، مرجع سابق ، ص 16.

[2] Peter Brook, op,cit, p 121.

[3] Ibid.

[4] Ibid.

باك. بينما يعرض المسرح مشاهده وصوره في حاضره الحي والمباشر[1]، فالمشاهد تدور وتتحرك ساعة العرض وساعة مواجهتها بالجمهور.

وعلى هذا، لا بد أن تحمل هذه المشاهد والصور ثيمة الحياة في ذاتها وصفة الحضور المباشر في قلب الفعل المسرحي، لتحقق انسجامها مع الممثل والجمهور في ذات اللحظة. وليس مطلوب منها أن تكون إطارات أو مناظر تزيينية صما معزولة عن نسيج الفعل وشبكة علاقاته؛ فالأزياء والديكورات المسرحية لا تضاف إلى فعل الإخراج، بل تتشكل ملامحها مع بداية التدريبات وتتطور بتطور مسار البناء والتشكيل متأثرة بكافة التغيرات التي تطرأ على مشروع العمل المسرحي[2] لأنها جزء لا ينفصل عنه. يتم بناء التصاميم والمناظر وهندسة المكان المسرحي، على ذات الإيقاع بدون استباق. بطريقة يسير فيها المقترح النظري والفكري مع الجانب التطبيقي جنبا إلى جنب.

والمصمم الجيد هو من يبقي تصاميمه مشروعا مفتوحا على كامل الاقتراحات والتطورات الممكنة، وهو الذي يساير تطور الإخراج المسرحي والتمثيل من البداية إلى النهاية ومن التبلور إلى الاكتمال[3]؛ بحيث يعود إلى الوراء إذا عادوا ويسرع إذا أسرعوا، حتى تكون رؤيته واضحة وشاملة ومتكاملة مع بقية عناصر العرض المسرحي الأخرى، بحيث لا يترك أي عنصر خارج لعبة البناء ونسيج الصياغة منذ البدء. فالمصمم الجيد ليس بالضرورة هو الفنان البارع المتحكم في أدواته الفنية في الرسم والنحت والتشكيل بمعزل عن العمل المسرحي، بل الذي يجعل تصاميمه ومناظره وقطع الديكور فيه في وحدة مشهدية مع بقية مفردات العرض المسرحي؛ بحيث لا تشكل القطعة حاجزا بصريا يحول دون انسيابية المعاني والأفكار ومرور الدلالات المسرحية. أضف إلى ذاك أن

[1] Peter Brook, op,cit, p 122.
[2] Ibid, p122.
[3] Ibid, p124.

السينوغراف في ميدان المسرح ،يتجاوز التصميم ذي البعدين وحتى ذي الثلاثة أبعاد إلى التصميم الرباعي الأبعاد، أي الذي يأخذ في حسبانه عامل الزمن؛ ذاك أن المسرحية هي صيرورة ومشاهد متحركة في الزمان[1]، وعلى المصمم أن جعل صوره ولوحاته في حالة حركة لا في حالة سكون.

إن العلاقة في العرض المسرحي تكون بين ممثل/موضوع/جمهور، اما أثناء التدريبات فتكون بين ممثل/موضوع/ مخرج.[2] ففي هذا المخطط يشكل الممثل أداة جوهرية في تجسيد المعنى وإيصاله، بدونه ينتفي الفعل من الأساس. وقد أفرد له العديد من الدراماتورجيين والمخرجين من مثل ستانيسلافسكيوأرطووغروتوفسكي وغيرهم عناية خاصة ودراسة جادة، لاستثمار فني وجمالي أمثل لطاقاته التعبيرية الجسدية والنفسية.

ويرى بروك أن عملية اختيار الممثل تتبني على الانفتاح الدائم على الاقتراحات والتغيرات والتبديلات طيلة جلسات التدريب. فالممثلين لا يمتلكون جميعا نفس المعطيات والإمكانات التعبيرية. وكل ممثل هو رجل أو امرأة، له او لها ظروفها الشخصية الخاصة في الحياة الخارجية والتي قد تكون عوامل مساعدة أو معيقة للخبرة الفنية. فعملية توزيع الأدوار تتم بالتالي تدريجيا ومرحليا أثناء التدريبات، عندما يكشف كل ممثل عن معطياته ومقدراته الجسدية والنفسية.[3] كذلك تتسم العلاقة بين المخرج والممثل من منظور بروك، بالانفتاح أيضا من ناحية عدم التقيد والانحصار بتقنية معينة أو منهج محدد، فالمخرج لا يأتي إلى جلسات التدريب بتصور جاهز ورؤية معدة قبل التدرب تملى على الممثلين، بل يرى بروك ان المخرج عليه أن يبدي شكوكه للممثلين ولا يخفيها كما لا يخفي فراغه المبدئي من الخطة الجاهزة، وذلك لإثراء الإنتاج وتوليد

[1] Peter Brook, op,cit, p124.
[2] Ibid, p 123.
[3] Ibid, p 128.

الدلالات وتدفق المادة الدرامية، وتخفيف الضغط والتوتر، فتتشكل الفكرة شيئا فشيئا وتتبلور الصورة من زعم الأفكار والاقتراحات، في جو نشط، حر ومحفز، يكتشف فيه كل من المخرج والممثل ذاته ورؤيته وتصوراته في حواريته مع الآخر.

وخلال هذه الجلسات التدريبية يفتح المخرج مجال الارتجال الواسع، تاركا الممثلين فرصة تقديم ما لديهم، بخاصة في بداية التدريب، يقول بيتر بروك في موضع آخر:" يجب أن يخلق العمل في التدريبات جوا عاما يشرع فيه الممثلون بملء حرياتهم في تقديم كل ما يمكنهم للمسرحية، بهذا يكون كل شي مفتوحا وطلقا في المراحل الأولى من التدريبات، ولا أفرض عليهم شيئا على الإطلاق." [1] ثم بعد أن تتشكل الصورة العامة وتتكامل جزئياتها على كافة المستويات، على المخرج أن يغير إيقاع العمل ويتحكم فيه ليصبح أكثر سرعة وحسما، وذلك لكي لا تضيع النتائج المتوصل إليها أو تتميع في زخم الأفكار الزائدة. وما سيتبقى هو الشيء العضوي المتماسك والجوهري في العمل المسرحي. إن التركيز على التدريب من منظور بروك بالنسبة للمثل، والمواظبة عليه، هو حفر في الذات وبحث مستمر في طاقاتها الممكنة والمتجددة، دون الاعتماد على الأساليب القديمة في التمرينات تلك التي لفظتها المنهجيات المعاصرة، ولا على عامل الملاحظة وتسجيل الحركات والأفعال في الواقف المتعددة التي تحدث في الخارج والتي باعتبار عفويتها وسطحيتها قد لا تصل إلى العمق الفني المطلوب. فالممثل من خلال هذا الاشتغال الدائم على مادة ذاته يبحث عن المعادل الفني والجمالي او على لغة تعبيرية يتم التوفيق عبرها بين ما هو طبيعي عفوي وما هو مصطنع فنيا ومستحضر شرطيا على منصة العرض .[2] ويقدم بروك

[1]- بيتر بروك، النقطة المتحولة، ص 14.

[2] Peter Brook, op,cit, p 137.

مثالا عن ذلك الشكل من التمثيل الذي يلفت الانتباه ويستحوذ على الألباب، بالممثل بول سكوفيلد الذي يعتبره آلة من لحم ودم، ويرى انه كان يمنح أداءه التمثيلي دلالته الحية والطبيعية وإيقاعه النابض واكتماله البنيوي.[1]

إن فن التمثيل فن فريد وشاك وإشكالي نظرا للصعوبات التي يطرحها بالنسبة للممثل؛ فهذا الأخير يستخدم ذاته كمادة فنية، بخلاف الفنون الأخرى التي تستخدم مواد خارجة عن ذات الفنان. وهذه الأنا التي هي مادة الممثل ليست مادة طيعة وثابتة في كل الأحوال، بل كينونة متغيرة بتغير الظروف الداخلية والخارجية ولها أغوارها ومناطقها المعتمة والمجهولة .[2] فهو يتعامل مع ذاته المحايثة كوجود مفارق محاولا التوفيق وخلق الانسجام بين هذه الأبعاد والتناقضات حين يواجه الجمهور وهو يؤدي دورا ما، أي عليه أن يطابق بين الصدق والكذب أو بالحري أن يكون صادقا في كذبه ومخلصا في تزييفه لذاته.[3]وعلى المخرج في مقابل ذلك أن يدفعه إلى بلوغ الذروة في تقاطعات تلك الأبعاد والمفارقات، ويعقد الصلة بين الحدود المتناقضة في فنه مساعدا إياه على تلمس سبيله وإزاحة كل العراقيل التي قد تحول دون تحقيق الخبرة المرجوة.

وفي الجزء الأخير من هذا الفصل، يعود بروك إلى سؤال المسرح ومقولة المساحة الخالية التي يرى أنها فضاء معد للامتلاء بدلالات ومعاني حية في حضورها المباشر، تتآلف في نسيج لحظي منظور للزوال والاختفاء، إنها حيز لحياة مؤقتة ينفتح في لحظته الفنية ووجوده الجمالي، ثم يعود إلى فراغه عند انتهاء العرض وتحقق صيرورته. ويرى بروك أن عبارة "لو" هي في الحياة اليومية تعني الخيال و في المسرح تعني تجربة. هي في الحياة تعني الهروب وفي المسرح تعني الحقيقة

[1] Peter Brook, op,cit, p 137.
[2] Ibid, p 145.
[3] Ibid.

وعندما نصل إلى اكتناه هذه الحقائق الجوهرية والإيمان بها وعلائقها نكون قد استطعنا أن نعي أن المسرح والحياة وحدة كلية[1].

[1] Peter Brook, op,cit, p 175.

المبحث الثالث: مسرح بيتر بروك بين المساحة الفارغة و مسرحة المكان

اتسم مسرح بيتر بروك بالحركة و الصمت، كما تميزت عروضه المختلفة بالاستغناء عن الديكورات الضخمة و التزيينات لخشبة المسرح، حيث يهدف بيتر بروك الى تخليص المسرح من كل المعوقات التي تحول بين المسرح وجوهره، وكذا الخطاب المسرحي الذي يرى انه يعتمد على الممثل بالدرجة الأولى.

وتشير معظم عروض بيتر بروك من خلال مشاهدتها إلى خاصية المسرح الفقير عند جروتوفسكي، وهذا ما وصل إليه من نتيجة جعلته يقيم عروضه المسرحية داخل أماكن غير تقليدية تنتفض على المسارح الايطالية والمباني بشكل عام، فنجد انه باشتغاله على العديد من النصوص العالمية قد افرز رؤى تتنافى مع تلك التي قدمها العديد من المخرجين لنفس النصوص، أين اهتم بالموضوعات التي تعرض على الجمهور حقيقة الوجود الإنساني من خلال الإنسان، بعيدا عن المبالغات في حجم الديكورات او البحث عن أماكن تنعدم فيها روح المسرح و التفاعلية للجمهور مع العرض.

كما اهتم بيتر بروك بالجو العام للعرض المسرحي، بعدما تراكمت لديه التجارب والتدريبات المسرحية ومحاولات التجديد، مستعينا من جهة، بما سبقته من نظريات، استند إليها لينطلق لتأسيس مسرح خاص به يحاكي واقع الإنسان و يومياته. ومن جهة أخرى، فلقد استثمر بيتر بروك في النفس البشرية التي اخترق من اجلها ربوع العالم، ليصل إلى مفهوم المسرح الحقيقي الذي ينبع من الإنسان و يعود إليه.

يقدم البحث في هذا الفصل مجموعة من مسرحيات بروك، حيث اعتمد فيها على المساحة الفارغة التي لجأ فيها إلى التقليل من الإكسسوارات و الديكور، فقدمها واعتمد على بساطتها في كامل العرض لخلق السياق، هذا مايسمح لنا بالاستنتاج أن مسرح بروك، يمكن أن يحل بأي مكان لمسرحته، وفي هذا الصدد، يقدم البحث مسرحية شظايا عن مجموعة مسرحيات قصيرة لصامويل بيكيت : الوصول و المغادرة (1964)، المهدهدة (1981)، جزء مسرح 1 (1950)، لا هذا ولا ذاك (1977) ومسرحية فصول بلا كلام (1956).

من جهة أخرى، يقدم هذا الجزء من البحث، تقديم للعرض المسرحي المهابهاراتا، الذي أخرجه بيتر بروك سنة 1985 وذلك بمحجرة كالي دوبلون(Carrière Kali DOBLON) ، وتدخل هذه التجربة المسرحية من ضمن مجموع العروض المسرحية التي عمد بروك من خلالها على مسرحة المكان.

أولا: المساحة الفارغة في مسرحية شظايا لصمويل بيكيت

مسرحية شظايا عبارة عن خمس مسرحيات قصيرة لصامويل بيكيت، جمع فيها نصوصا قصيرة هي على التوالي "فصول بلا كلام"، "قطعة مسرح1 "، "المهدهدة"، "لا هذا ولا ذاك"، و"الوصول و المغادرةٍ"، يناقض فيها بيكيت ما استقرّ في أذهان الناس عن عبثية مسرحه. ويشير البحث إلى انه لا يوجد أي رابط بينهما، فنصوص المسرحيات هذه كتبت في أزمنة مختلفة، وبلغات تختلف من الانجليزية إلى اللغة الفرنسية. ولو نرجع إلى نصوص هذه المجموعة المسرحية لبيكيت فإننا بلا شك سنلاحظ ذاك الاختلاف بين فحواها و كذا أنواعها التي تتغير من العبث تارة إلى الكوميديا تارة أخرى، إلا أن المخرج بيتر بروك، استطاع ان يصنع عرضا يلم كل النصوص بشكل متجانس و منسجم، أين نجد أن العرض يقدم النصوص المسرحية كلها بتوازن دون تغليب نص على آخر.

تتضمن مجموع هذه النصوص عدة ثيمات تعكس طرح بيكيت الفكري الذي اعتمده في أغلب نصوصه المعروفة كنهاية اللعبة و انتظار جودو وشريط كراب الأخير، فنجد تلك الحالة التشاؤمية التي عهدناها في كتاباته، تلخصت في هذه المجموعة "شظايا" إلى مواضيع تخص حالة الفراغ الذي طال حياة الإنسان، عدم القدرة على النجاة من الجمود وصعوبة التواصل الفكري والإنساني بين أفراد المجتمع.

وعلى الرغم من هذه الرؤية التشاؤمية المظلمة التي تختص بها كتابات بيكيت، إلاأن العرض يزرع العديد من المشاهد الكوميدية التي تصنعها السخرية من المشاكل و الآفات الاجتماعية، وهذا دليل على قوة بيكيت الذي عرف كيف يضفي على نصوصه الطابع الكوميدي، وكذا القراءة التصورية

التي عمدها بيتر بروك، حينما قدم العرض في مسرح "بوف دي نور" بباريس سنة 2006، ما أدىإلى بلوغ التوافق النصي والركحي، حيث اكتملت العملية المسرحية واسهمت رؤية بروك المسرحية، بالاستناد الى المساحة الفارغة في إيصال الفكرة الرئيسية للمشاهد، وذلك بما تناسب بين روح العرض والنص و افكاره، بالإضافة إلى الفضاء الفارغ الذي استطاع بروك اختياره بعناية. تجدر الإشارة إلى أن بروك عندما دخل إلى مسرح "بوفدي نور" لتهيئته و العمل داخله،أصر على أن يشتغل داخله على أساس مساحة فارغة حيث قال: "هذا المسرح يعود بناؤه للعقد التاسع عشرن لكنه سيتحول الى مسرح قريب جدا من الجمهور، ففي عوض وجود المنصة و مقاعد الجمهور سنهتم بمساحته الفارغة وهذا أشبه بالساحة العامة"[1].

لقد تم من خلال هذا العرض الذي قدمه بروك، مراعات موافقة المكان المسرحي الدرامي و كذا البناية (مسرح بوف دي نور) لخصوصية نص بيكيت، الذي يستند في مجمله الى موضوعات تعطي انطباعا بالفراغ، والدليل ماتقدمه نصوصه ، مما ينسجم و ما يشاهده الجمهور من مكان خالي ووقت يمر ولا يحدث أي شيء، هذا ما يعكس عبثية الحياة أمام الجمود البشري و الفوضى التي أصابت المنظومات العرفية و التقاليد الاجتماعية والثقافية و الدينية.

[1]https://www.youtube.com/watch?v=tQjFTy0CLQY

أ. مسرحية جزء مسرح 1 (Rough pour le théâtre I):

تدور القصة بين شخصيتين "بيلي" و "كريبل"، داخل ركن بشارع مهتر و قصديري، ففي ليلة من ليالي الشتاء، حيث تنعدم الشمس، تجلس الشخصية "أ" (متسول) على مقعده المعتاد و هو يعزف بالكمان وهو يأمل في الحصول على بعض النقود من المارين وملئ الصحن الذي يضعه أمامه للتسول. تبدأ المسرحية بان يقدم نفسه ثلاث مرات إلى الجمهور على انه عجوز أعمى، يقترب منه شخص آخر، الشخصية "ب"، عبارة عن عجوز مبتور القدم مقعد على كرسيه المتحرك.

تدفع الوحدة الشخصيات إلى سرد حكاياته و كيف آل بهم الوضع للخروج إلى هذا المكان، فيحكي المتسول الأعمى عن زوجته "دورا" التي كانت تقوده من يده للخروج وهي تنتظر دائما ما سيتحصل عليه من نقود، وتتوعده بالعقاب اذا ما تمكن من سد حاجياتها عند العودة فارغ اليدين، أما الرجل المقعد على الكرسي المتحرك فيسرد للثاني الحادثة التي جعلت منه معاقا وكيف تدفع زوجته بعربته إلى الشارع للتخلص من صراخه وثرثرته.

بعد سير أحداث المسرحية يجد كل منهم الحاجة إلى الآخر، أين يعقدا الاتفاق على أن يتعايشوا و يخدم كلا منهما الآخر، خاصة وان إعاقة كل منهم يمكن أن تكملها كفاءة الأخر الجسدية، أين تتضح معالم العلاقة الثنائية بين الشخصيتين والضرورة للتعايش وما يمكن أن يضيفه في حياتهم بعدما خسروا حتى عائلاتهم.

ولكن عندما تبدأ العلاقة و المعاملة المتفق عليها، يجد المشلول نفسه مرغما على سرد كل التفاصيل المحيطة و التي تحدث في بيئة العجوز الأعمى، فتنتابه حالة الملل و القلق، وينزعج

من جملة الأسئلة التي يبحث دائما فيها الأعمى عن حالة الطقس والنهار، وكان يطلب ما إذا كان هناك عشب في المكان المتواجدين به. تنتهي المسرحية بان يهدد العجوز المشلول رفيقه الأعمى عازف الكمان، الذي يتحول إلى لوحة جامدة. لتبقى النهاية ككل مسرحيات بيكيت في الفعل الذي سيقوم به المشلول اتجاه هذه اللوحة. هل سيرميها؟ ام سيكسرها؟

يقدم بيتر بروك هذا الجزء من المسرحية (جزء مسرح 1) في سينوغرافية متكونة من مكعبين لجلوس الشخصيتين، فأضاف للعجوز المشلول عجلات صغيرة للتحرك فوقه، وكذا عصي يتكئ عليها أثناء قيامه بالحركات، كما تعددت استعمالاتها كإكسسوار درامي يستخدمه في أحداث المسرحية، أما الشخصية "كريبل" فقد استعمل آلة كمان و صحن صغير لجمع المال من المارين، لم تتعد سينوغرافية العرض المذكور ، فلا مناظر مصورة و لا شاشات في الخلفية، وبحكم أن العرض هو مجموعة متتالية لأجزاء أخرى من مسرحيات بيكيت، فنلاحظ في الخلفية كيسين كبيرين موضوعين على جانبي الخشبة، لإعطاء جو وحالة الشارع الذي تتواجد به الشخصيات و رمز صريح لحالة المكان الذي يغزوه الخراب، لتنتقل الوظيفة الرمزية لهما إلى منحى آخر في المقاطع التالية.

اعتمد بروك في تشكيله للمسرحية "جزء من المسرح 1" على الممثلين بحيث أعطى للجسد أهمية كبرى وذلك باللعب على وتر حركة الجسد وسكونه، فقدم في البداية شخصية "بيلي" كنقطة اهتمام مع ما تقدم في الجزء الأول من المسرحية، حيث تعرض شخصية "بيلي" وأبعادها النفسية و الاجتماعية، حيث ركن في الجهة اليمنى من الخشبة لكن ومع هذا كان بالنسبة بمثابة نقطة المركز، بينما أسندت الحركة والانتقالات لشخصية "كريبل" المشلول بكرسيه المتحرك، ليتحول في

المشهد الثاني إلى نقطة تركيز بينما يقوم "بيلي" الأعمى من كرسيه ليشمل بانتقالاته مناطق الخشبة، في خطوط متعددة (أفقية و عمودية)، ليرتكز كلا الشخصيتين في مركز الخشبة وذلك بنهاية المسرحية. وهذا ما خلق في العرض إحساسا بالتنوع والأهمية لكل شخصية في زمن معين وترجمة العلاقة بينهما إلى دلالات خاصة.

ولغاية للتنظيم المساحي داخل منصة التمثيل، انتهج بروك الإضاءة الكلية بدون أي إضاءة مركزة على الشخصية أو الديكور، ليظهر جليا ذاك الشعور بالالتحام بين الشخصيتين لخلق وحدة تشكيلية تعدت الجسد إلى الحالات النفسية، ما أعطى للعرض توزيعا مساحيا ساهم في تناسق وتناغم جمالي. كما يمكن ملاحظة تغليب الحركة الأفقية للشخصيتين في المنطقة الأمامية، وإغفال البعد الثالث في عمق المسرح، لتقريب الشخصيتين إلى الجمهور والتأكيد الذي خلقه الممثل الجالس والحميمية أثناء سرد حياة كل شخصية.

والاتزان في عرض "جزء من المسرح 1" جاء في سياق تماثلي مضموني، لما يكتسبه من علاقة بالنسق العام للنص المسرحي وموضوعه، أي نلمح جانبين اثنين وكأن كل شخصية هي مرآة لأخرى، متموضعة في جهة من جهات خشبة المسرح بطريقة متزنة يفصلها محور، أين تتساوى الشخصيتين نفسيا و اجتماعيا. حيث استطاع بروك ان يوازن بين الجمود و الحركة التي تعاقبت عليها الشخصيتين "بيلي" و "كريبل".

احتفظ العرض عند بروك على إيقاع فرضه جسد الممثل وحواراته التي تنوعت بين الحركة و الالقاء السريع الى الجمود و تبطيئ في سرعة الكلام، ما يصنع قوة تاثير عند الجمهور، ومن

الوسائل التي اشتغل عليها بروك هي تكرار الحركات واتجاهاتها وسرعاتها المتنوعة، كما استند الى خلق تكرار في المساحات والفراغات داخل خشبة المسرح، خاصة وان العرض يفرض تناغما فباختيار موضع الشخصيات و الديكور بحكم اشتغال بروك على المساحة الفارغة. ثم إن العرض تميز بوحدة ربطت كل العناصر الموجودة على الخشبة، فالسينوغرافيا قدمت مجموعة من الأدوات تكاملت فيما بينها لتعلن عن ماافرزه النص من إحداث و مكان درامي، لم ينتج عنه أيإحساس بالافتقار آو التفكيك، فجاءت الألوان في نفس الشدة و القيمة اللونية التي ظهرت في الملابس و الإكسسوارات (الكرسيين و العصي و الكيسين الملقين على الأرض)، ماخلق وحدة داخل المكان وائتلافا بين العناصر المسرحية، التي لم تعرف أي عنصر تميز بالنشاز داخل منظومة العرض المسرحي.

صورة رقم03: مسرحية "جزء مسرح 1" لصامويل بيكيت

المصدر: https://www.youtube.com/watch?v=OnA1F1dY8cs

صورة رقم 04 :مسرحية "جزء مسرح 1" لصامويل بيكيت

المصدر: https://www.youtube.com/watch?v=OnA1F1dY8cs

ب. المهدهدة (la berceuse):

كتب بيكيت نص المهدهدة سنة 1980 باللغة الانجليزية، ويجسد داخله استكشافا مستمرا للمساحة الكامنة لظاهرتي الحياة و الموت، تدور قصة المسرحية حول امرأة عجوز، تفتح عينيها وهي تجلس على كرسي هزاز وهي تطلب المزيد من الاهتزاز، في المقابل يسمع صوت خارجي لإلقاء النص. وبعد التوقف، تنطق العجوز لتطلب على مرات ثلاث المزيد من الاهتزاز ولكن بصوت ينخفض شيئا فشيئا.

يقدم النص صورة قوية للشخصية العجوز وهي في حالة من الوحدة بعيدا عن الأضواء و الناس، وكأنها تودع آخر لحظات حياتها، يصاحبها في ذلك صوتها المسجل، هو صوت المرأة و هي في عز شبابها، بحيث يلخص وجودها في شكل قصيدة. تواصل العجوز الاهتزاز في إيقاع متواتر، وتقوم بفتح عينيها وغلقهما وفق هذا الإيقاع والذي نفسه يصاحب إيقاع نصها الذي تلقيه على مسمع الجمهور. والذي يتلخص في محاولة للبحث عن الآخر، الروح التي مازالت الحياة تدب فيها، لتتحول إلى شخصية أخرى، بينما تقوم هي بهز الكرسي الذي يحمل شخصيتها الأولى، وتنتهي المسرحية حين تتوقف وهي تميل رأسهاإلى الخلف.

يظهر النص على شكل فقرات شعرية تعيد نفسها، ويتضح انه ينقسم إلى أربعة أقسام مع وضع ملاحظات وإرشادات من قبل بيكيت: الصوت المسجل للشخصية (الفتاة الشابة)، والتي يقدمها بيكيت على أنها صماء و تتكلم برتابة و إيقاع واحد لتتحول فيما بعد إلى الحديث بنبرة اقل وأبطئ.

ما يمكن الإشارة إليه في نص المهدهدة، هو ذاك الإيقاع البصري والسمعي، الذي تخلقه حركة الكرسي الهزاز و الإيقاع النصي الموزون، والذي يغلب عليه طابع لحني يتوازى وإيقاع الحركة الاهتزازية. فالصورة السمعية البصرية تعكس ذاك الصراع الإيقاعي المترجم للصراع الدرامي بين شخصيتي المونودرام، فتتواجه أعمار الفتاة الشابة و العجوز المحطمة لاقتراب ساعة الموت، فاهتزاز الكرسي آو المهد له مرجعية دلالية للزمن و الانتقال في الوقت، فلقد استعمله المخرج الأمريكي جريفيت في فيلم التعصب الذي أخرجه عام 1916، ليجمع بين أربع قصص تجري في حقب زمنية متباعدة، اين قدم الإنسان في مختلف صوره (الظلم، الطموح، المقاومة...)، وبالرجوع إلى نص المهدهدة لبيكيت، نجد ان الشخصية (العجوز) تصر على طلبها من الفتاة الشابة بان تقوم بهزها و بعث الحياة التي تكاد أن تفارقها وهي تودع آخر أيامها.

في عرضه المهدهدة، كان على بروك إن يراعي إدراكه لمكونات الخشبة وخلق روابط تجمعها بالنص فكريا ونفسيا، لمعرفة تجسيد هذا التعامل بين العرض والنص تجسيدا إبداعيا، ينم عن شكل النص الذي جاء في قالب مونودرامي خالي من الحوار "الثنائي"، بالإضافة إلى طغيان السرد داخله، مايمكن أن يسبب ضجرا عند الجمهور الذي يبحث عن عناصر شد و جذب، يمكن أن توفرها الحركة للمثلين أو الديكور، بينما قدم المخرج بروك سينوغرافيا العرض في مجموعة من العناصر شملت كرسي واحد موضوع في وسط أمام المسرح، داخلة دائرة من الإضاءة، حيث قضت الممثلة كل زمن العرض داخلها بدون الخروج عن مساحة الإضاءة التي هي نفسها لم تتغير منذ البداية.

فالتشكيل السينوغرافي للمكان المسرحي الفارغ في عرض بروك، جاء على مستويين اثنين: أولهما واقعي باستخدام الكرسي كوسيلة للجلوس، حيث وظف من قبل العجوز للراحة بحكم سنها و حالتها الجسدية المرهقة، هذا ما دفع بروك إلى مواكبة هذه الحالة بوضعها جامدة لا تتحرك في مواضع أخرى، ما خلق نقطة تركيز واهتمام للجمهور الذي انصب نظره على العجوز التي قدمت نصها و هي جالسة، لتتحول إلى وضعية الوقوف بتحولها و تقمصها لشخصية الفتاة الشابة، وهذا لما تمثله من سيطرة جسدية ووزن اكبر مقارنة بالعجوز، كما أنها مصدر للحياة التي تتفضل بها على العجوز بهزها للكرسي، ثانيا: فبعدما اقترن الكرسي في العديد من المسرحيات بالسلطة و الحكم، انتقل في عرض بروك ليكون دلالة للقهر و الاضمحلال و النهاية، يمكن القول أن بروك راعى ما يتناسب وشخصيات مسرحية المهدهدة وما تحمله من أفكار، مع إبراز المعالم المكانية التي ارتسمت عليها ظاهرة الزمن و الوقت، فالكرسي وتمركزه في وسط الدائرة كان أشبه بمركز لعقارب الساعة، واهتزاز الكرسي أشبه بالبندول المتراقص.

تم تفعيل الإيقاع بشكل منظم لحركة صوت الشخصيتين في المساحة الزمنية و المكانية، وكذا حركة الصورة في الفراغ المكاني داخل العرض، بحيث لعبت المساحة الفارغة و كذا جو العرض دور القاعدة التي انطلقت منها الإيقاعات بشكل متواتر، حيث توافقت الصورة و الصوت داخل كتلة من الفراغ المكاني، كما تجسدت الحركة على الخشبة تجسيدا بصريا و سمعيا عن طريق انفعالات الشخصيتين، بالإضافة إلى اللعب على حركات مختلفة لرسم ملامح كل شخصية وكذا مصاحبة الحركة للفعل الدرامي، ماجعل هذاالتناسب يحقق بلوغ الفكرة، فكرة النص.

حقق عرض المهدهدة السيادة التشكيلية في مساحة العرض بفرض طبيعة وروح تعكس النص من خلال التعبير الذي قدمته عناصر السينوغرافيا التي استندت على الممثلة في رسم لوحتين اثنتين كلاهما ترتكزان في وسط أمام المنصة، ما أنتج توزيعا مساحيا و تنظيما خاصا لترجمة القلق والتشاؤم الذي يميز الشخصية و المشهد المسرحي، مما أعطى إيهاما باحتلال كل مساحة المنصة، وما ساعد في ذلك عنصر الضوء والظلال اللذان لم تتغير مساحتهما لتخلق مساحة و فضاءا خاصا لحركة و انتقالات الممثلة.

المساحة الفارغة التي انطلق منها بروك في العرض، استعارة صريحة لكل ما قدمه من تشكيل داخل مساحة التمثيل، فقدم الهواجس الإنسانية التي تفرغ من كل ما عاشته من تجارب حياتية لتستقر على المستقبل الذي لا يملك الإنسان فيه أي مخرج آو منفذ يقيه الموت والنهاية المحتمة. هذا الفراغ الركحي الذي توسطه الكرسي، هو مركز الفعل الدرامي وإكسسوار درامي في نفس الوقت، يتحرك ليضيف الحياة، وجاء هذا على لسان الشخصية التي تطلب الاهتزاز من شخصية الفتاة التي تتوهمها وكأنها تطلب منها سنين من أعمارها، لتواصل الحياة ويستقر القلب في نبضاته ليعلن عن الحياة.

صورة رقم05: مسرحية المهدهدة لصامويل بيكيت

المصدر: https://www.youtube.com/watch?v=OnA1F1dY8cs

صورة رقم06: مسرحية المهدهدة لصامويل بيكيت

المصدر: https://www.youtube.com/watch?v=OnA1F1dY8cs

ت. فصول بلا كلام(Actes sans paroles):

في عام 1956، كتب صامويل بيكيت مسرحيته القصيرة (فصول بلا كلام 2) و تزامن هذا مع كتابته للنص (فصول بلا كلام 1)، حيث ترجمها إلى اللغة الفرنسية بعدها. المسرحية عبارة عن قصة من نوع الديو (ثنائي الشخصية) يقوم بتجسيد أحداثها شخصين مجهولي الهوية لا يعرفان بعضهما، فيتقاسمان النوم داخل كيسين كبيرين في إحدى الشوارع المجهولة، في لحظة ما يستيقظ احدهم ليخرج من كيسه وهونصف عار، يحاول أن يرتدي ملابسه في حركة بطيئة وكوميدية، ليرجع في الأخير إلى النوم بعد صراع مع عاداته اليومية بعدما ينزع ملابسه. تخرج بعد ذلك الشخصية الثانية، لكنها تظهر في حركة سريعة مقارنة مع الشخصية الأولى، ترتدي الملابس أيضا وفي حركات إيمائية، تعرض كل مايقوم عليه روتين الإنسان اليومي من غسل للأسنان والوجه و تناول الغذاء، وكل هذايمشي في سباق مع الزمن، حيث تتخلل هذه الأحداث مراقبة الشخصية الثانية لساعة اليد في أطوار مختلفة، وبنفس فعل الشخصية الأولى، ترجع الشخصية الثانية إلى النوم داخل الكيس بعد نزع الملابس. وفي حالة من الدوران والتعاقب، ينزل عصي من الأعلى لإيقاظ الشخصية الأولى كما في بداية العرض.

أدرك بروك، الذي يؤكد دائماعلى الجوانب الإنسانية و الثقافية للكائن البشري في عروضه، على زمن الحياة اليومية وأفعال الفرد منذ بداية الحياة و الخروج من الرحم، حيث تعتبر فترة الولادة الانطلاقة لنشاطات كل البشر، التي يراها تتسم بالروتين و الملل، فيقدمها في هذا العرض، انطلاقا من نص بيكيت معتمدا على جسد الممثل والذي يعتبر العمود الأساس في المسرح الذي يقدم داخل المساحات الفارغة.

لقد آثرت عند بروك نزعته الإخراجية لهذا الجزء من العرض (شظايا) في انتقاء صور مشهدية مرئية، بحكم أن النص إيمائي، لتوظيف الإشارات و الإيماءات، حيث أصبح جسد الممثلين القلم الذي تتشكل بواسطته لوحات العرض، واختلفت وضعيات الممثلين من وقوف وجلوس واستلقاء على الأرض للتعبير عن طبيعة الحالة النفسية للشخصيات والأحداث وتوظيف عنصر التكرار،من الاستيقاظ إلى النوم مجددا، لخلق الإحساس بالعودة إلى نقطة البداية، كما كان للون الكيسين (اللون الأبيض) دلالة على الصفاء والنقاء الذي يميز أرواح البشر و نفوسهم، ليخرجوا بعد ذلك بارتداء ألوان مختلفة هي ألوان اختيارية تتمثل في شقيها الخيري و الخبيث، فنلاحظ أن الممثلين بعد خروجهما من الكيس يبد كلاهما في ارتداء ملابس داخلية وخارجية (بدلات رسمية) تختلف ألوانها.

لذا فان الوسائل التي تجسد النص البصري هي كثافة جسد الممثل في الفضاء الإبداعي وعلاقته بالأشياء والكتل لتجسيد وتكامل الرؤية الطقسية للعرض، هذا يعني تحقيق الرغبة في إيصال الخطاب المسرحي فنيا وجماليا بالإيماء والحركة والرقص الدرامي المشحون بالمعنى المطلق، وما ينتجه الجسد عبر تكاملية أدائية مع العناصر الأخرى كالموسيقى والإضاءة . وظف بروك الإيماءة وأقام علاقة ترابطية اعتمدت على التشكيل للحركة و الصوت و الصورة في العرض لإثراء دلالة أعمق لأحداث النص وأصبح الجو العرض هو الفضاء الذي تتراكب حوله الحركات فقدمت الإحساس بالقلق المتزايد بزيادة إيقاع الحركة والانتقالات في عدة نقاط من الخشبة ثم ينخفض بخروج الشخصية الأولى مرة أخرى من الكيس وتنتهي بالجمود الذي تظهر به هذه الشخصية الأولى، فجسد الحيرة و الخوف من القادم.

صورة رقم07: مسرحية فصول بلا كلام لصامويل بيكيت

المصدر: https://www.youtube.com/watch?v=OnA1F1dY8cs

صورة رقم08: مسرحية فصول بلا كلام لصامويل بيكيت

المصدر: https://www.youtube.com/watch?v=OnA1F1dY8cs

ث. مسرحية "لا هذا ولا ذاك" (Ni l'un ni l'autre) :

ألف بيكيت مسرحيته القصيرة "لا هذاولا ذاك" سنة 1976 بعد التقاءه بالموسيقي الأمريكي مورتون فالدمان، حيث حولها هذا الأخير إلى مقطوعة لأوبرا. لم يبتعد بيكيت عن ماعهده في نصوصه السابقة، حيث أبدى من خلالها جملة من العبارات الغامضة و التي تستدعي قراءة متأنية و تنقيبا في ما يطرحه من أفكار إنسانية، أكيد أنها تظهر جليا للقارئ أو جمهور عروضه على انها غير مفهومة لكن من خلال الدراسات الأكاديمية، تمكنت نصوص صامويل بيكيت من عرض طروحاتها الرفيعة والتي تعكس حياة الكاتب ورصيد من التجارب و الأحداث التي دفعت به إلى تقديم نصوص فكرية تنخر عقول الجمهور و تفتح المجال للإيحاءات و الدلالات العديدة.

ولعل مسرحية "لا هذا ولا ذاك"، ولو أنها لا تتجاوز العشر اسطر، والتي جاءت على شكل أبيات شعرية، فإنها ترتكز على قوتها الصورية حيث تغذي مخيلة القارئ أو المتفرج، لتتركب أمامه مجموعة الأحداث والقضايا التي تحيل إليها الكلمات والمعاني المضمرة داخل النص كالظل والنفس و الملجئوالأبواب والضجيج والضوء و البيت.

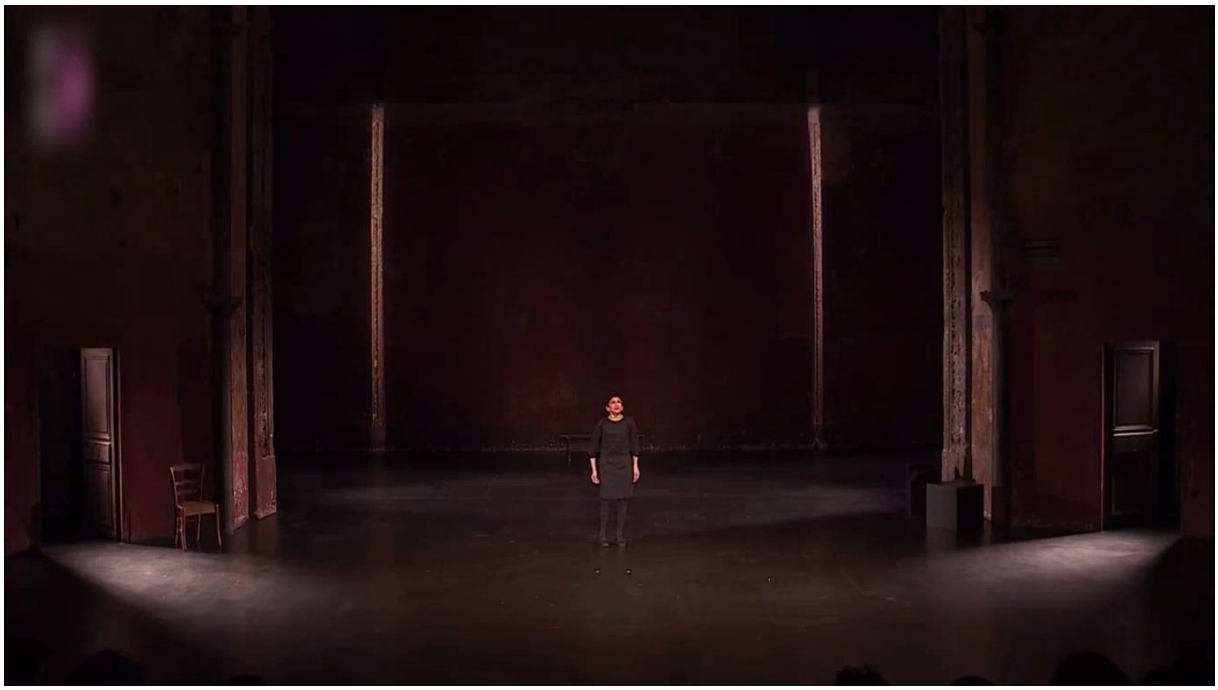
من هنا استطاع بروك داخل مسرح "بوف دي نور"، أن يحاكي كل مفردة بالتشخيص الذي قدمته الممثلة كاثرين هنتر التي تنتمي إلى فرقته المسرحية وتتمكن من لعب كل تفصيل وما يعكسه من مفردة سينوغرافيا داخل مسرح "بوف دي نور"، فبروك في هذا الجزء من العرض الكلي "شظايا"، استعان بالبابين الموجودين على ساحة وحديقة المنصة، فظهرا مفتوحين حيث عمَ الاتزان صورة العرض خاصة و أن الممثلة ارتكزت على الوقوف في مركز المنصة، ما أحدث علاقة شاملة

دعمت التردد والحيرة للشخصية، فراحت تذهب يمينا ويسارا في حالة من الغموض في اختيار الباب الذي يعتبر كمخرج لها من ظلمة الانتظار.

لعب بروك على عنصر الظلال الذي أكد عليه بتسليط إضاءة جانبية نابعة من كلا البابين، ما خلق تناسقا جماليا بين عنصر الإضاءة والظل وبعدا فكريا لما ترتب على الشخصية التي ما ان تختار احد الاتجاهين حتى يرتسم أمامها الظل ، هوالخوف و المجهول. فلا هذا ولاذاك هو الأمل الأكيد ولا ذاك النور الساطع من البابين هو الحل المؤكد، كما اشتغل بروك على تمثلات الخطوط التي تجلت في حركة الممثلة و كذا الخطوط العمودية للأبواب و الإضاءة التي لم تتغير مساراتها لتنتج إحساسا بالإيهام وضمت التشكيلات على خشبة المسرح نوعين من الخطوط (الافقية و العمودية) لتمثل الحالة العاطفية السائدة من مقاومة للوضع والحالة المشهدية فتصارعت بينها وبين ماتقدمه كل منها، فالخطوط الأفقية للخشبة جاءت لتدل على اللااستقرار النفسي للشخصية، فتضاربت بين ما قدم أمامها من فتحات للأمل و النجاة، الى أن اتخذت الخط العمودي باتجاه الجمهور كمحاولة للتفاعل و الحميمية الاجتماعية التي يراد بها الاحتماء و الطموح للأفضل.

صورة رقم09: الانتقال الأفقي في مسرحية "لا هذا ولا ذاك" لصامويل بيكيت

المصدر: https://www.youtube.com/watch?v=OnA1F1dY8cs



صورة رقم10: الانتقال العمودي في مسرحية "لا هذا ولا ذاك" لصامويل بيكيت

المصدر: https://www.youtube.com/watch?v=OnA1F1dY8cs

وظف بروك مركزية الجسد كأساس للدلالة ولتأكيد العزلة وحالة الشتات والضياع من خلال الانتقال الأفقي للممثلة، عن طريق الخطوات المتثاقلة الدالة على الانهيار و الضعف، ومحاولة البحث عن حقيقة الوجود الإنسانيوإمكانية الخروج من دوامة الفوضى و الظلام، جاء تركيز بروك على ثنائية الضوء والظلال لما تعيشه الشخصية من إيهام و حقيقة داخل المتناقضات الحياتية، فالإضاءة الخاصة بالعرض المسرحي حملت طابع الشمولية في الجانب الأمامي للخشبة، بينما جاءت مركزة على مناطق جانبية منالمنصة، حيث الأبواب المفتوحة، كما عمدت الرؤية الإخراجية توظيف نظرية المسرح الخالي لتسليط الضوء على ذاك الفراغ الذي يتخبط داخله الإنسان.

صورة رقم 11: الظل في مسرحية "لا هذا ولا ذاك" لصامويل بيكيت

المصدر: https://www.youtube.com/watch?v=OnA1F1dY8cs

ج. مسرحية "المغادرة والوصول" (Venir et partir):

مسرحية "المغادرة و الرجوع" لبيتر بروك، واحدمن النصوص القصيرة التي كتبها صامويل بيكيت، عام 1965، هو تاريخ صدور هذا النص باللغة الانجليزية الذي عرض لأول مرة في ألمانيا بمسرح شيلر تياتر كان هذا سنة 1966.

تبدأ المسرحية بظهور ثلاث شخصيات (نساء) "فلو" و "في" و "رو" في وضعية الجلوس على مقعد براحة تامة وهن يرتدين معاطف مختلفة اللون، تشمل الثلاث شخصيات، اللواتي تجمعهن علاقة صداقة من الصغر بقعة من الإضاءة الشاملة بينما يحدهن الظلام.

تبدأ القصة بينهن عندما تسأل "في" عند آخر مرة إلتقين فيها، فتبدأ الإجابات من طرف صديقاتها بحيث لا تعلم أي منهن التاريخ الذي جمعهن معا. تنهض "في" لتغادر المقعد بهدوء إلى خارج المنصة، بعدها تسأل "فلو" صديقتها "رو" عن ما إذا كانت "في" تحسن بصرها، فترد "رو" بأنها لا تظن أن ذاك حصل، تقترب "فلو" من "رو" لتتمتم لها بعض الكلام في أذنها يخص صديقتهن "في" وتطلب منها ألا تخبرها. تعود "في" للجلوس بينما تغادر "فلو" مقعد الجلوس، فتقترب "رو" من صديقتها الجالسة لتفعل نفس ماقامت به "فلو" قبل مغادرتها و يستمر الحال إلى "رو" التي تغادر المكان بعد عودة "فلو".

يستخدم بيتر بروك في هذا الجزء من مسرحية "المغادرة و الرجوع" عنصر مهم وهو الوحدة و اللاوحدة ليعبر عن علاقات الشخصيات وأفعالها، فيحدث كما سبق و الحديث عنه في قصة المسرحية أن تتآمر الشخصيتين (لأن بروك استعمل ممثلين وممثلة عوض ماكان قد قدمه بيكيت،

أي أن شخصياته كلهن نساء) على الشخصية الثالثة الغائبة، فيضع مجموعة العناصر السينوغرافية و كذا أدوات التشكيل لترجمة الإحساس المراد به.

من بين ما استعان به بروك لتحقيق الأثر بالوحدة، هو التركيز على التوزيع المساحي والتقارب الذي فرضه على الخشبة بين الشخصيتين المتفقتين، ثم إن المقعد الموضوع في مركز الخشبة كان محور التعاقبات لكل الشخصيات التي أظهرت الثنائيات على حساب الشخصية الثالثة، فكان للتمركز داخل مساحة المقعد و التواجد بقربه عنصرا مهما لخلق الوحدة خاصة وان المكان شمل إضاءة محدودة المساحة، كان كل من يخرج منها الى الظلام من الشخصيات هو خارج حقل الوحدة التشكيلية. و بالتالي، طرف خارج حسابات العلاقة الثنائية.

اختلف بروك عن النص الأصلي والذي قدم فيه بيكيت إرشادات تخص الشخصية الثالثة التي تخرج من المنصة إلى الخارج، حيث وظف بروك في عرضه هذا على عنصر الظلام ليستقر الممثل داخله ليعبر عن اختلافه آو غيابه عن البقية، ويمكن أن نعتبر الشخصية الثالثة خارج وحدة الحدث الذي يرمي الى ذاك التفاهم بين شخصيتين لتكون الشخصية الثالثة عند بروك خارج الوحدة لعدم تربط تجلياتها بالوحدة العامة للعرض. ونجد أن بروكاستخدم الإضاءة البسيطة والثابتة ليحرك الممثلين داخلها و خارج مساحتها ليعبر عن الوحدة بمفهوم الإضاءة.

جدول: تتابع وضعيات الشخصيات و حركاتهم على المقعد.

رقم المشهد	الجهة اليمنى من المقعد	وسط المقعد	الجهة اليسرى من المقعد
01	"رو"	"في"	"فلو"
02	"رو"		"فلو"
03	"رو"	"فلو"	
04	"رو"	"فلو"	"في"
05	"رو"		"في"
06		"رو"	"في"
07	"فلو"	"رو"	"في"
08	"فلو"		"في"
09	"فلو"	"في"	
10	"فلو"	"في"	"رو"

صورة رقم 12: مسرحية "المغادرة والوصول" لصامويل بيكيت

المصدر: https://www.youtube.com/watch?v=OnA1F1dY8cs

ثانيا: مسرحة المكان في مسرحية المهابهاراتا:

برز العرض المسرحي "ماهابهاراتا" لبيتر بروك من بين جملة العروض التي قدمت في إطار التظاهرات الثقافية المقامة بمهرجان أفينيون وذلك للعام 1985، حيث اشتغل المخرج في كتابة النص مع الكاتب الفرنسي جان كلود كاريير، وتعتبرهذه التجربة المسرحية ثمرة عمل طويل واستكشاف عميق للثقافة الهندية، وهذا لدرجة الشغف المسرحي لبيتر بروك بالميثولوجيا الهندية أين كللت بحوثه بالتعرف على طقوس هذا المجتمع و ثقافته لما يحمله هذا البلد من أساطير وطقوس وملاحم. حيث تحدد الملحمة علاقة الملك بالرعية والجند، والإنسان بالعالم، في مربع أزلي يحاول فهم الذات والطبيعة والوجود يتحدد وفق مرتكزات الواجب والغرض والمتعة والتحرر، ويقدم تصورات لفهم النفس الإنسانية في هالة من القداسة أضفاها تصنيف النص الملحمي ضمن أهم النصوص الهندوسية المأثورة.

كما تعتبر مسرحية "المهابهاراتا" محاولة من بيتر بروك للنهوض بلغة الخطاب المسرحي ومناهضته للمسرح الرسمي داخل البنايات المسرحية، فهو حتى داخل مسرحه الخاص "مسرح بوف دي نور" فلقد اقترن هذا المكان عنده بالمساحة الفارغة حيت استثمر في جوانب عدة من مكونات هذا الصرح لتخدم عروضه داخله. وباشتغاله على العمل المستوحى أحداثه من الأساطير الهندية، فقدم بهذا ماكان يبحث للوصول إليه من تقديم العرض عدة مرات داخل المسارح المفتوحة و العامة، حيث وضع تحت تصرفه القليل من الإكسسوارات والديكورات، وراح ابعد من هذا عندما كانت هذه الأخيرة منبثقة من المكان نفسه (العصي، الطوب، الخيزران..).

يبدأ العرض بمشهد بمبارزة بين الأمراء الفرسان، حيث يتواجد بينهم الشخصيتين "كرنا" و "أراجون" بطلا المسرحية واللذان يتقاسمان العداوة. وهذا المشهد الأول اسماه بيتر بروك بالمنفى في الغابة، ويجسد داخله صورا مشهدية لميادين المعارك والجبال، وهذا ما تلائم و مكان العرض الممسرح الذي يتكون من جدران ترابية و صخرية تحيط بالمساحة الفارغة التي شكل داخلها المخرج عرضه المهابهاراتا.

تطلبت مشاهد هذا العرض إعداد خاصا وتدريبات مكثفة، خاصة قبل العرض، فحاولت الفرقة بقيادة مخرجها أن تتلائم مع ظروف المكان الجديد، وتنجح في تجسيد العمل المسرحي على الفضاء الفارغ الذي تطبعه ديكورات طبيعية تعكس جو النص المسرحي القدم. وبهذا يمكنها أن تحقق ما اسماه بروك في كتابه بالمسرح الشامل.

صورة رقم 13: مكان العرض المسرحي المهابهاراتا

المصدر: https://www.youtube.com/watch?v=eWwogPI2ZT4

استطاع بروك أن يستغني في عمله عن الديكورات والتأثيث الذي طال المسرح الغربي، والذي رآه عبئا على الفن المسرحي الذي فقد الأهم، وتمكن من تقديم عرض بوسائل بسيطة منبعة من المكان الذي جرى داخله العرض، ولكن بالاعتماد على الممثل وأداءه الجيد، واستغلال الحركة و الصوت ليعوض الكثير من مفردات السينوغرافيا المتداولة في المسرح التقليدي و البناية الايطالية.

يقدم المشهد الثاني من العرض، حفلا كبيرا تتمازج فيه الأغاني و الرقصات فرحا بزواج العروس "دروبادي" التي أضافت إلى فرحها سعادة بتتويج "يدشتير" بعد مقتل "سيسبولا" الغاضب المتغطرس. وقد سمى بيتر بروك هذا الجزء بلعبة النرد، حيث يقدم لنا مشهد القمار الذي انتهى بخسارة "دروبادي"، لتثور عنفا وسخطا على منافسها حيث ترد دفاعا وتغطرسا على المعتدي على كرامتها. تتابع الأحداث ليبدأ مشهد الغابة وفيه يشاهد الجمهور قضاء الأخوة الخمسة مدة من الوقت داخل الغابة. أما الجزء الثالث، فقد اسماه الحرب وذلك بنشوب معركة ضارية حيث تستعيد القبيلة البطل "أرجون" الذي ينتصر لأهله في 18 يوم ويعيد كرم قبيلته.

صورة رقم 14 : مشهد من العرض المسرحي المهابهاراتا

المصدر: https://www.youtube.com/watch?v=eWwogPI2ZT4

ويشهد تاريخ مسرح بروك باشتغاله على العديد من العروض نهمت من نصوص لمسرحيات عالمية من مختلف الجنسيات و الأنواع، ليقدمها في إطار موضوع بحثنا "مسرحة المكان، حيث تظهر هذه التجارب من العروض خارج أسوار الأماكن المخصصة للعروض الى أماكن بديل و حرة كما يسميها سامي الحصناوي، ليؤسس و يبحث عن ما فقده المسرح إبان تاريخ طويل، اغرق هذا الفن بالمبالغات و الشوائب التي زادت من ابتعاده عن جوهر المسرح و أصالته، ومن راح يقدم عروضه داخل أبنية و مساحات ليؤكد على أن المسرح يمكن أن يحول أي مساحة فارغة إلى مكان للعرض المسرحي، ومن بين ما قدمه من جملة النصوص المسرحية ، نص "العاصفة" لشكسبير، الذي كان المكان فيه عبارة عن مبنى قديم تحده الأشجار و الجدران الترابية.

الصورة رقم 15: مشهد من العرض المسرحي العاصفة

المصدر: https://www.youtube.com/watch?v=zadXXdmMMBI

خـــــــاتمــة

خاتــمة

يمكن تلخيص فصول هذا البحث الموسوم بـ "تشكيل العرض المسرحي داخل المكان الممسرح: بيتر بروك أنموذجا" في نقاط عدة، تصب مجمعها في الإجابة عن تلك التساؤلات المطروحة والتي من شانها الإلمام بالموضوع المذكور آنفا.

فالمكان المسرحي كان ولازال الشغل الشاغل ومحل اهتمام الممارسة والتنظير المسرحيين، فكما تعددت التطورات عليه، والتي شهدت ثورات باختلاف العصور والاتجاهات المسرحية، زادت الشهية في محاولة بلوغ مكان مسرحي يستجيب لمتطلبات المجتمعات ويحقق مطلبها الشرعي في توفير وعاء يحتوي العملية المسرحية، وعاء يجد فيه الجمهور ضالته بعيدا عن التقليد ووراثة الأشكال السابقة، والتي رأت كل مرحلة منها أنها عقيمة ولا تعكس جوهر الفن المسرحي، حيث التعبير والطاقة التي تعكس ثقافات الجمهور و بيئته. فكان لتطوره عدة محطات حتى عصرنا الحديث و المعاصر لتنبش بالتوازي، في كل عناصر العرض المسرحي نصا و تمثيلا و إخراجا محاولة من روادها المبدعين من إخراج هذا الفن من دوامة التقليد والمبالغة التي حرفت أصول الفن المسرحي.

وكانت في الواقع تجارب عالمية و عربية حظيت بتجاوب الجمهور معها، ذلك لاهتمامها بخلق عروض تغوص في تراث الشعوب و ثقافاتها، وتقدم بأشكال تنخر بيئتها وتنفتح على ثروات تزخر بها هذه المجتمعات، ما جعل المسرح يتنفس من جديد، بعدما طالته بناية العلبة الايطالية، ونقصد

هنا، الخروج من قوقعة كل المباني التقليدية إلى المساحات المفتوحة و الشارع و الأسواق و الساحات المختلفة.

ولقد تسنى للمسرحيين الفهم الصحيح للعملية المسرحية التي لا يمكنها النجاح إلا بحضور عنصر الجمهور الذي ساير هذا الخروج من قاعات العروض المغلوقة المبنية على الطريقة الأوربية، وراح يحوم ويشيد بكل تجربة في مسرحة المكان، بحيث خرجت المسرحيات عن المسرح كبناية بتجهيزاتها و ظروفها المعهودة عند الجمهور، إلى أمكنة حرة تجعل منه سرحا للعروض المسرحية، حيث تمت الإطاحة بالعلبة الايطالية، و ما فرضته من فصل الصالة عن منصة التمثيل، بوضع إطار عازل للحمة طرفي التلقي للخطاب المسرحي ولو أنها (العلبة الايطالية) وفرت من التقنيات الفنية ما ساعد بعض العروض في تعزيز الإيهام عند الجمهور. ولكن من جهة أخرى استدعت التطورات التي شهدتها المجتمعات الخروج بالعرض المسرحي إلى أماكن خصبة، تلامس الحس الفني للمشاهد في أمكنة تواجده اليومية وفق شروط مضبوطة تراعي أسس الفن المسرحي، مع الاستثمار في ما سبقها من حقبات وعصور من تنظيمات معينة و تشكيلات في بنية المسرح الفنية.

وجاءت هذه الموجات ثورة على كل قديم واستجابة لمتطلبات المتفرج المعاصر، لخصوصيات حياته اليومية. فظهرت تكوينات جديدة للأمكنة الممسرحة من خلال الاستثمار في أماكن تتصف بعشوائية وفوضوية معمارها و كذا توظيفها الآني ثم العودة لوظيفتها الطبيعية (ملعب، ساحات عامة، مدرج جامعات...) حيث صيغت على أشكال تعارف عليها باسم مسرح الشارع و المسرح الدائري و المسرح المفتوح.

و لو أنه من المؤكد أن هذه الأمكنة المسرحة ليس لها نفس تأثير المسارح من جميع النواحي النفسية و الفنية على مستوى كل من المرسل (الكاتب و المخرج و الممثل) و المرسل إليه (المتلقي)، إلا أنها فتحت جوانب أخرى فنية متجددة تستدعي الاشتغال عليها و الإشارة لها كتيار جديد يخدم الصالح العام لفن المسرح، بحكم أنها تحولت إلى حقل دلالي ومنظومة علاماتية تقدم ذوقا جماليا، مستندة إلى ما توفره من أضواء طبيعية و جو اعتيادي لا يحس فيه الجمهور بالغرابة و عدم الانتماء، مما كان يحسه في المسارح الايطالية، فلقد أسهمت في بلورة رؤى فنية جديدة تشاكس الجمهور و تقترب منه.

إن الخوض في غمار هذا البحث، استدعته الحالة التي بلغها اغلب المسرحيون في اعتماد المسرح (المعمار) كأساس لقيام عروضهم، وحتى لمعظم التظاهرات الثقافية كالمهرجانات والأيام المسرحية المقامة محليا و عالميا. من جهة أخرى، لا يخفى على أي شخص ما تلعبه سياسات الدولة من عرقلة أو تقييد للعمل والنشاط المسرحي داخل مؤسسة المسرح آو تقديم عروض داخلها، حيث أصبحت الحركة المسرحية حبيسة رضى المسؤول.

كما أن ما تشهده هذه المؤسسات من عزوف للجمهور وغياب تام عن حضور العروض المسرحية حاليا، لسبب كاف لدق ناقوس الخطر، من شأنه أن يوقظ الفاعلين المسرحيين وكذا القائمين على وزارة الثقافة من الاستناد إلى حلول بديلة، لتدارك ما آل إليه هذا الفن وفنون العرض الأخرى، فبينما نسمع عن انجاز عروض مسرحية لمؤسسات الدولة آو جمعيات ثقافية، يفوق العرض الواحد بالمتوسط على العموم الأربع مليون دينار جزائري، نلاحظ في المقابل حضور محتشم لمشاهدة هذه العروض.

وفي مثل هذا العبث و الفوضى، ولو أن المشاكل التي يتخبط فيها المسرح وطنيا و عالميا كثيرة، يقترح البحث موضوع مسرحة المكان وإرساء إستراتيجية رسمية وفردية خاصة لمحاولة الاستثمار في أماكن مسرحية بديلة تخرج إلى الجمهور وتؤسس لمسرح أصيل، يؤمن بجوهر المسرح وأصوله التي ظهر بها، مخاطبا جمهورا يتأثر به ويؤثر فيه، بدون مبالغة ولا ترف فيما يخص الشكل و المضمون، مسرح يحط رحاله في فضاءات تتحول إلى منصة عرض لمدة من الزمن لتستعيد وظيفتها المعتادة بعد انتهاءه، بشرط توفر رؤى إخراجية تعكس طبيعة هذا المكان الممسرح وتستثمر فنيا في ظروفه التي يمكن أن تصنع من عشوائيته وفوضويته جمالا.

تستند مسرحة المكان إلى البعد التشكيلي لقيامها فنيا وجماليا، بحكم أن المكان ماديا أشبه بلوحة رسم يخطط فوقها الرسام تشكيلاته وفق عناصر وأسس هذا الفن، وما لعلاقة كلا من الفن التشكيلي والمسرح من رصد للدلالات التي تخلق تعبيرا وحسا فنيا يعبر عن قضايا الإنسان وأفكاره، وهنا رأى البحث إلزامية التعامل مع مقومات هذا الفن واستغلال آليات قيامه مع المكان الممسرح الذي تختلف ظروفه شكلا و مضمونا عن معطيات العلبة الايطالية.

ولقد قدم الفصل الثالث ما جاء به المسرحي بيتر بروك من اهتمام، وذلك من خلال ما أورده من تجارب مسرحية عديدة والتي من شأنها الاشتغال على أماكن بديلة لتقديم العروض معتمدا بالأساس على انجاز عروض داخل المساحة الفارغة والنقية فنيا، بعيدا عن المبالغة والبهرجة، وهنا دليل واضح على انتهاج بيتر بروك نفس ما جاء به غروتوفسكي في منهجه المسرح الفقير، لما يوفره من إمكانية أكبر لقيام العرض المسرحي في أماكن حرة يمكن مسرحتها. دون تغاضي النظر عن ما يتطلبه العرض المسرحي داخل المكان الممسرح من شروط وآليات خاصة بمثل هذه

التجربة، والإلمام ببوصلة العملية المسرحية لتفادي المسرحيون السقوط في خانة الاستعراض أو السطحية في اختيار هذا المنهج.

يبقى في الأخير أن نشير إلى المساحة الخصبة التي يمكن للأبحاث الأكاديمية أن تغني بها هذا الموضوع مستقبلا، وأن تضيف ما لم يثيره هذا العمل من نقاط ثرية، تصب في فتح أرضية للعاملين في الحقل المسرحي من مخرجين ومؤلفين، للتحسيس بضرورة الاشتغال على ماقدمه السابقون من رواد في الفن المسرحي وإعطاء أهمية للمكان المسرحي الحر والبديل للأماكن التقليدية، باعتباره عنصرا أساسيا في تطور هذا الفن.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.

المصادر (السمعي–البصرية):

1. مسرحية شظايا لبيتر بروك، نص صامويل بيكيت (www.youtube.com/watch?v=OnA1F1dY8cs)

المصادرالعربية:

1. احمد زكي بدوي، معجم مصطلحات الإعلام: الرأي العام، الإعلان، العلاقات العامة، الصحافة، الراديو، التليفزيون، السينما، دار الكتاب، القاهرة، ط1، 1985.
2. أرسطو : فن الشعر ، ترجمة وتعليق إبراهيم حمادة ، مكتبة الانجلو المصري.
3. جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور، لسان العرب، المجلد 13، دار صادر ، بيروت.
4. الخليل بن احمد الفراهيدي : كتاب العين ،تحقيق :عبد الحميد هنداوي ،الجزء 3، ط 1، دار الكتب العلمية ، بيروت ، 2003.
5. الشريف علي بن محمد الجرجاني، التعريفات ، ط 1، المطبعة الخيرية ، المنشاة بجمالية مصر ، 1307 هـ.
6. ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1997.
7. محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس ،المجلد التاسع ، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.

المصادر المترجمة

1. إدوارد جوردن كريج، في الفن المسرحي، تر: دريني خشبة، دارالمصرية اللبنانية، الطبعة الأولى، 2000.
2. إدوارد جوردون كريج، في الفن المسرحي، تر : دريني خشبة، مرا: علي فهمي، ط 1 ، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2004.
3. ازوالد ديكرو وجان ماري سشايفر : القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ، تر: منذر العياشي ،ط2، المركز القافي العربي ، الدار البيضاء المغرب، 2007.
4. باتريس بافي، معجم المسرح ،تر: ميشال ف خطار ، مراجعة: نبيل أبو مراد ، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، 2015.

5. برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل ناصيف، سلسلة الكتب المترجمة، العدد16، منشورات وزارة الاعلام، بغداد، 1973.
6. بيتر بروك، المكان الخالي، تر: سامي عبد الحميد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد، 1983.
7. بيتر بروك، النقطة المتحولة ، أربعون عاما في استكشاف المسرح ، تر: فاروق عبد القادر ، المجلس الوطني للثقافة، الكويت ، 1991.
8. فيسفولد مايخورلد، في الفن المسرحي، تر: شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، 1979.
9. فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي1 ، مجموعة مقالات ، تر: شريف شاكر ، ط 1، دار الفارابي ، بيروت، 1979.
10. قسطنطين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل، تر: محمد زكي العضماوي، مكتبة نهضة مصر، مصر، 1973.

المصادر الأجنبية:

1. AdolpheAppia : music and art of theatre, translate by Robert .W. Corrigan and Mary Douglas Dirks, university of Miami , USA,1962.
2. Bertolt Brecht : Ecrits sur le théâtre, T2, trad.par : Jean Taileur et autres, éd l'Archet, Paris, 1963.
3. Bertolt Brecht : Ecrits sur le théâtre, trad par Jean Taileur et autres, T1 , éd : l Arche, Paris, 1963.
4. Jerzy Grotowski, towards a poor theatre, edited by EugenoBarba, first edition, Routledge a theatre arts book, New York, 2002.
5. Peter Brook:Empty space, 1st ed, Touchstone,NewYork; 1969.

المراجع العربية:

1. أبودومة محمد، تحولات المشهد المسرحي (الممثل والمخرج)، دار شرقيات للنشروالتوزيع، القاهرة، 2005.
2. أحمد أمل، نظرية فن الاخراج المسرحي (دراسة في اشكالية المفهوم، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البضاء المغرب، 2009.
3. أحمد زكي، عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989.
4. أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الاخراجية الحديثة وعلاقتها بالمنظر المسرحي، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، 2014.

5. احمد شرجي، المسرح العربي من الاستعارة الى التقليد، مكتبة عدنان، بغداد، 2012.
6. احمد شرجي، سيميولوجيا الممثل "الممثل بوصفه علامة وحامل للعلامات"، مكتبة عدنان، بغداد، 2013.
7. أحمد يوسف، الدلالات المفتوحة مقاربة سيميائية في فلسفة العلامة، ط1، منشورات الاختلاف ، الجزائر، 2005.
8. اسماعيل شوقي، الفن و التصميم، جامعة حلوان، القاهرة، مصر، 1999.
9. اكرم اليوسف، الفضاء المسرحي بين النص الإجتماعي والاقتصاد الدرامي ،ط 1، دار رسلان،سوريا، 2010.
10. بشار عليوي، مسرح الشارع، حفريات المفهوم و الوظيفة و النتاج، الرضوان للنشر و التوزيع، الاردن، 2014.
11. جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1986.
12. حسن المنيعي، ابحاث في المسرح المغربي، منشورات الزمن، المغرب، ط 02، 2001.
13. حسن المنيعي، الجسد في المسرح، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسات الفرجة، المغرب، 2010.
14. حسن اليوسفي، التمسرح.. من الاستعارة إلى الخطاب، دائرة الثقافة و الاعلام، الشارقة، 2013.
15. حسن بحراوي، المسرح المغربي –بحث في الاصول السوسيو ثقافية، المركز الثقافي العربي، ط 01، المغرب، 1994.
16. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء –الزمن –الشخصية)، ط 1، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1990.
17. الحسيني اياد عبد الله حسين، التكوين الفني للخط العربي وفق اسس التصميم، دار الشؤون الثقافية العامة، 2008، ص14.
18. حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.
19. حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، المكتبة البولوسية، بيروت، ط9، 1978.
20. حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين النظرية و التطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

21. راغب نبيل، فن العرض المسرحي، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1، 1996.
22. رمزي العربي، التصميم الجرافيكي، ط 1، دار اليوسف للطباعة والنشر والتوزيع، 2005.
23. سامي ابراهيم حقي، دراسات في اسس التصميم، دائرة الفنون التشكيلية، بغداد، 2013.
24. سامي خشبة، قضايا المسرح المعاصر، منشورات وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، 1977.
25. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1998.
26. سعيد يقطين : قال الراوي ،البنيات الحكائية في السيرة الشعبية ،ط 1، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1997.
27. سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، هلا للنشر و التوزيع، بيروت، 2006.
28. سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب حفوظ)، مكتبة لاسرة ، القاهرة، 2004.
29. شكري عبد الوهاب، الاسس العلمية و النظرية للاخراج المسرحي، سلسلة المسرح، مؤسسة حورس الدولية، 2007.
30. شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع ،الاسكندرية،2007.
31. صالح سعد، الانا – الآخر، ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة،العدد 274.
32. صبري حافظ، المسرح والتجريب (دراسات ومشاهدات في المسرح الانجليزي المعاصر)، الهيئة العربية العامة للكتاب، مصر، 1984.
33. صلاح القصب، مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، قطر، الطبعةالأولى، 2003.
34. عبد الحميد سامي، من المسرح الشعبي الى المسرح الشامل، دارعدنان للتوزيع والطباعة، بغداد، 2013.
35. عبد الحميد سامي، حركة الممثل في فضاء المسرح، دار مكتبة عدنان للتوزيع والطباعة، بغداد، سنة 2015.
36. عبد الرحمان الدسوقي، الوسائط الحديثة في السينوغرافيا المسرح ،الأكادمية الفنون دار الحريري للطباعة،اصدارات اكديمية الفنون، مصر 2005.

37. عبد الرحمن بن زيدان، قضايا التنظير للمسرح العربي – من الدراسة إلى الامتداد، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 1992.
38. عبد العزيز صبري، القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001.
39. عبد الغني صبري محمد، البحث في الفراغ ، جامعة الكوفة ، مطبعة جامعة بغداد، 1979.
40. عبد الفتاح إمام، المنهج الجدلي عند هيجل، دراسة تطبيقية لمنهج هيجل، الطبعة الثالثة، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت، 2007.
41. عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، القاهرة، دار المعارف بمصر، 1962.
42. عبد الفتاح قلعة جي، المسرح الحديث –الخطابي المعرفي وجماليات التشكيل، مطبعة اتحادالكتاب العرب،دمشق، 2012.
43. عبد الكريم برشيد، حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، دار البيضاء، 1985.
44. عبد الكريم برشيد، فلسفة التعييد الاحتفالي، دار توبقال، الدار البيضاء، 2012.
45. عبد المولى محتريم، تجارب واساليب في التكوين و الابداع لدى الممثل المسرحي الغربي الحديث، مطبعة الكرامة، الرباط، 2009.
46. عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010.
47. عز الدين المدني، مسرح الزنج وثورة صاحب الحمار، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، ط4، 1987.
48. عصام محفوظ، مسرح القرن العشرين (العروض)، دار الفارابي، بيروت، 2002.
49. علي الحمداني، التواصلية في اداء الممثل المسرحي، منشورات ضفاف، مكتبة الفنون و الاداب، العراق، 2013.
50. فتح الباب عبد الحليم، التصميم في الفنون التشكيلية، عالم الكتب، القاهرة، 2002.
51. فداء حسين ابو دبسة، التصميم اسس و مبادئ، دار الاعصار العلمي للنشر و التوزيع، عمان، 2012.
52. فرج عبو، علم عناصر الفن ، ج2 ، دار دلفين ، ميلانو ، 1982.

53. قيس الزبيدي، مسرح التغيير/ مقالات في منهج بريشت الفني، دار ابن رشد، بيروت، 1978.
54. كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر (من المكان الخرافي ماقبل الفلسفة الى العصر الحديث)، دار مكتبة عدنان، بغداد، 2013.
55. كلود عبيد، الفن التشكيلي .. نقد الابداع وابداع النقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، 2005.
56. كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور ،الدار الثقافية للنشر،القاهرة ، 1998.
57. كوفحي قاسم محمد و محمد يوسف نصار، نظريات فنية في الفن والفنون الموسيقية والدرامية؛ نظرة جديدة، ط1، جدار اللكتاب العالمي، الأردن، 2008.
58. مجدي الجزيري، الفلسفة بين الاسطورة والتكنولوجيا ، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الاسكندرية ، 2002.
59. محمد اديب السلاوي، الاحتفالية البديل و الممكن: دراسة في المسرح الاحتفالي، منشورات دار الشؤون الثقافية والنشر، العراق، 1983.
60. محمد السيد غالب، ادبيات التاسيس للتجريب المسرحي ووثاقه: قراءات في المسارات من نهايات التاسع حتى نهايات القرن العشرين ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي،الدورة الثامنة عشر، 2006.
61. محمد الكغاط، المسرح وفضاءاته، البوكلي للطباعة، القنيطرة، المغرب، ط1، 1996.
62. محمد الكغاط، بنية التاليف المسرحي بالمغرب من البداية الى الثمانينات، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1986.
63. محمد بري العواني، دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق ، 2013.
64. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها ، ج3، ط3، دار توبقال لطباعة والنشر، الدار البضاء المغرب، 2001.
65. محمد صقر خفاجة، تاريخ الادب اليوناني، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1956.
66. محمد نعيم الخيمي. دكتاتورية التباين السينمائي، المؤسسة العامة للسينما، الجمهورية العربية السورية، 2013.
67. محمود البسيوني، اسرار الفن التشكيلي، عالم الكتب، الطبعة 3 ، القاهرة، 2006.

68. منصور نعمان الدليمي، المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر و التوزيع، الاردن، 1999.
69. منير فخري صالح، اسس التصميم، هيئة التعليم التقني، دروب للنشر و التوزيع، عمان، ط1، سنة 2011.
70. نجاتي، محمد عثمان، الادراك الحسي عند ابن سينا، ط2، دار المعارف في مصر، القاهرة، 1961، ص 119.
71. عبد الحميد شاكر، التفضيل الجمالي – دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، او العملية الإبداعية – في فن التصوير، عالم المعرفة، الكويت، 1978.
72. نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار المدى للثقافة والنشر، بغداد، 2004.
73. نهاد صليحة ، التفسير والتفكيك والأديولولجية ودرارسات أخرى، الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة ، 2000.
74. نهاد صليحة، أضواء على المسرح الإنجليزي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، 1990.
75. يحي سليم البشتاوي، منهجية الاخراج المسرحي، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، 2014.
76. يحي سليم بشتاوي، مدارات الرؤية وقفات في الفن المسرحي، دار حامد للنشر و التوزيع، عمان، 2012.

المراجع المترجمة:

1. ادوارد تي هول، اللغة الصامتة ، تر: لميس فؤاد اليحي، مراجعة: محمود الزواوي، ط1، الاهلية للنشر والتوزيع ، الأردن، 2007.
2. ادوين ديور، فن التمثيل الافاق و الاعماق، تر: مركز اللغات و الترجمة، ج 1ن وزارة الثقافة، القاهرة، 1998.
3. اريك بنتيلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت ،منشورات وزارة الاعلام ،الجمهورية العراقية ، 1975.
4. اسوالد اشبنغلر: تدهور الحضارة الغربية ،تر: احمد الشيباني ، الجزء 1، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.
5. أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة ، تر: أحمد الصمعي، ط 1، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، 2005.

6. آن اوبرسفيلد: مدرسة المتفرج، قراءة المسرح، تر:حمادة ابراهيم وآخرون، مركز الغات والترجمة ، القاهرة.
7. اوسكار ريمز، الفكرة الاخراجية و التشكيل الحركي، تر: نديم معلان منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1986.
8. أونا شود هوري ، المكان المسرحي (جغرافية الدراما الحديثة)، تر : امين حسين الرباط ، مركز اللغات و الترجمة (أكاديمية الفنون، القاهرة، 2000.
9. ايريكا فيشر ليتشه، جمالية الاداء "نظرية في علم جمال العرض"، تر: مروى مهدي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2012.
10. إيفانز جيمس روس، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي الى بيتر بروك، تر: فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر، مصر، 1979.
11. إيفور إيفانس، مجمل تاريخ الأدب الانجليزي، تر: زاخر غبريال ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، 1996.
12. ايلام كير: سيمياء المسرح والدراما: تر: رئوف كرم: المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2006.
13. باتريس بافيس، لغات خشبة المسرح: مقالات في سيميولوجيا المسرح، تر: احمد عبد الفتاح، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 14، سنة 2002.
14. باشلار جاستون، جماليات المكان ، تر : غالب هلسا ، دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1980.
15. برتليمي جان، بحث في علم الجمال، تر : انور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، 1970.
16. بيتر وليندا موري، فن عصر النهضة، تر: فخري خليل، ط1، المؤسسة العربية للدارسات والتربية ، بيروت، 2003.
17. بيم ميسون، مسرح الشارع والمساحة المفتوحة، تر: حسين البدري، مهرجان القاهرة الدولي والمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة، 1997.
18. تمارا الكسندروفنا بوتتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، مطبعة دار الفارابي، الطبعة الثانية، لبنان، 1990.
19. ج ل ستيان، نظرية العرض المسرحي ، تر: محمد جمول ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، 1995.

20. جادامار هانز جيورج، تجلي الجميل ومقالات اخرى ، تحرير: روبرت برناسكوني ،تر: سعيد توفيق، مسقط :المجلس الأعلى للثقافة –المشروع القومي للترجمة طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1997.
21. جاك دريدا، الكتابة والاختلاف تر: كاطم جهاد ، الطبعة الثانية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء المغرب، 2000.
22. جاك دريدا، في عالم الكتابة، تر: أنور مغيث ومنى طلبة، إشراف جابر عصفور، ط2 ، المركز القومي للترجنة ، القاهرة ، 2008.
23. جاك فونتاني، سيمياء المرئي، تر: علي اسعد، دار الحوار، دمشق، ط1، 2003.
24. جان دوفينو، فضاءات العرض المسرحي ، تر: حمادة إبراهيم، المجلس الأعلى لآثار ، القاهرة، 1998.
25. جان فرابييه و أ. م جوسار، المسرح الديني في العصور الوسطى، تر: محمد القصاص، مطبعة المعرفة، مصر.
26. جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، ط ،هلا للنشر والتوزيع، الجيزة، ج م ع ، 2000.
27. جيرج سيكاي، علم اجتماع المسرح (رسم تخطيطي لعلم الاجتماع في فرع من فروع الفن –المسرحية، ترجمة، تر: عصام عبد العزيز، منتدى سور الازبكية، مصر، 2005.
28. جيمس جورج فرايزر، الغصن الذهبي دراسة في السحر والدين ، تر: نايف الخوص ، ط1، دار الفرقد، دمشق، 2014.
29. دنيس بابليه، اعادة النظر في الفضاء المسرحي في القرن العشرين، ابحاث في الفضاء المسرحي، تر: نور أمين، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 1993.
30. ديفيد برتش، لغة الدراما، تر: ربيع مفتاح، ط 1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005.
31. ديوي جون، الفن خبرة، تر: زكريا ابراهيم، مراجعة و تقديم: زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة 1963.
32. روبرت جيلام سكوت، اسس التصميم، تر: عبد الباقي محمد ابراهيم و محمد محمود يوسف، دار النهضة مصر للطبع و النشر، مصر، 1950.

33. ريد هربرت: معنى الفن، تر: سامي خشبة، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، 1998.

34. رينيه جيرار، العنف المقدس ، تر: سميرة رشا ، مرا: جورج سليمان ، ط1، المنظمة العربية للترجمة ، بيروت 2009.

35. ستيفن كوهين، تاريخ موجز للزمان من الانفجار الكبير حتى الثقوب السوداء، تر:مصطفى ابراهيم فهمي ، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 2016.

36. غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا ،ط 2،المؤسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ،1984.

37. فرد ميليت و جيرالد ايس بنتلي، فن المسرحية، تر : صدقي خطاب، بيروت، مؤسسة فرنكلين للطباعة و النشر، بيروت، 1986.

38. فون مارسيل فريد، فن السينوغرافيا ، مجلة السينوغرافيا اليوم، تر : حمادة إبراهيم وآخرون، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة والفنون، القاهرة، 1993.

39. كارل النزويرث، الاخراج المسرحي، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1980.

40. كارلسون مارفن، أماكن العرض المسرحي ، تر : ايمان حجازي ،القاهره : مهرجان القاهره للمسرح التجريبي ،2002.

41. كولين كونسل، علامات الاداء المسرحي، تر: أمين حسين الرباط، وزارة الثقافة، مركز الترجمة واللغات، القاهرة، 1998.

42. مجموعة مو(فرنسيس إدلين جان ماري كينكنبرغ وفيليب مانغيه)، بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة، تر: سمر محمد سعد، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، 2012.

43. هاورد باميلا، ماهي السينوغرافيا، تر: محمود كامل ، وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة ، 2004.

44. هنري ليسنك، مسرح الشارع في امريكا، تر: عبد السلام رضوان، دار الفكر المعاصرن القاهرة، 1979.

45. هوايتنج فرانك، مدخل الى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف، دار المعرفة، مصر، 1970.

46. واطسون ايان، ايوجينيو باربا ومسرح أودن، تر: منى سلام، مهرجان القاهره الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2000.

47. ويلسن جلين، سيكولوجية فن الاداء، تر: عبد الحميد شاكر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الاداب، سلسلة عالم المعرفة، 2000.

48. ويلسون ، جلين، سيكولوجية فنون الاداء، تر: شاكر عبد الحميد ، المجلس الوطني للثقافه والفنون ، الكويت، 2000.

49. يان موكاروفسكي وعدد من المؤلفين : سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية ، ترجمة وتقديم: ادمير كوريه، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،1997.

المراجع الأجنبية

1. A. J Greimas, essaie de sémiotique poétique, librairie Larousse, paris, 1972, p10.
2. Alain Virmaux : Antonin Artaud et le théâtre, éd : Seghers, Paris, 1970,p 50.
3. Algirdas Julien Greimas : Du sens ,essais sémiotiques, ed : Du Seuil , Paris, 1970, p 99.
4. Arnheim, R : Art and visual perception, university of California, press, USA, 1969, p323.
5. Aventin Catherine. Les arts de la rue ou comment l'espace public prend corps. Lieux Communs -Les Cahiers du LAUA, LAUA (Langages, Actions Urbaines, Altérités - Ecole Nationale Supérieure d'Architecture de Nantes), 2006, P 06.
6. Bernard Dort, le théâtre public essais critiques,ed : Seuil, Pris, 1967, p 315
7. David Alaure, Design Basic, second edition, Holt, Rinhari and winston, new york, 1979, p.154.
8. E .Tardieu et A .Coussin Fils : les dix livres d architecture de Vitruve avec les notes de Perrault, livre 5,edCarillan-Goeury, Paris, 1837, p 269 .
9. Edward Braun :Meyerhold a revolution in theatre, Methuen drama, 1988,British Library , p 1.
10. Graves , Maitland : The Art of Color and Design,Me,Grow, hill book , company , INC , London,1951 .p 22
11. H. Rey-Flaud : pour une dramaturgie du moyen âge , PFU , Paris, 1980, p 14.
12. Jean DUVIGNAUD, Fêtes et civilisations, Scarabé, Paris, 1973, P 13.
13. Jean-Charles Moretti :théâtre et société dans la Grèce antique ,éd : livre de poche , paris ,2001, p 12.
14. Julia kristeva : le texte du roman ,approchesémiologiqued une structure discursive ,transformationnelle, Mouton Publisher , Paris, 1978, p 182.
15. KeirElam : the semiotics of theatre and drama ,Routledge, London and NewYork, 1980, p38.

16. Michael Kwstow, Peter Brook, un biographié ; TR : Marie ThererWeale, Edition : Du seuil, Paris, 2006, P13 .
17. Pierre Gro : L architecture romaine du début du 3 s a v JC a la fin du haut empire, les monument publics, 2em ed, France Quercy , Paris,2002, p 272.
18. René Ginouves et autres : dictionnaire méthodique de l architecture grecque et romaine, t 3 école française de Rome et école française d Athènes, paris, 1998, p 130
19. Richard Schechner, Environmental theatre, Hawthorns books, New York, (1973), p 31.
20. Richard Southerne , the saven ages of theatre,Faber paperback, London, 1964, p 99.
21. Thierry Revol :Représentation du sacré dans les textes dramatiques des 11- 13 siecles en France , Honoré Champion, Paris, 1999 ;p 227.
22. Trunbull, Arther and Russel, The Graphics Of Communication Typography Layout Design, Second Edition, Ohio University, New York, 1994, P.200.

المجلات العربية

1. أحمد خضرة، تناغم ثنائية الفرجة والتراث في المسرح الشعبي "شايب عاشوراء"أنموذجا، مجلة العلامة، العدد الثاني، الجزائر، 2016.
2. أحمد سلمان عطية، الاتجاهات الاخراجية في المسرح الالماني الحديث، مجلة نابو للبحوث والدراسات، العدد 4، بابل، 2009.
3. انوار علي علوان عباس القرة غولي، ضياء حمود محمد الاعرجي. جماليات اللون و الحركة في الفن البصري. مجلة جامعة بابل. العلوم الانسانية. المجلد 20. العدد 3 . سنة 2012.
4. البابلي سعدي عباس، العلاقات الرابطة العامة في بناء التصميم الشكلي، مجلة الاكاديمي، العدد 59، بغداد، 2011.
5. بن أيوب محمد، العناصر المسرحية الأدبية والفنية "منا لنص الدرامي إلى النص المسرحي"، مجلة الذاكرة، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2011.
6. بوعلام مباركي، لغة المسرح بين الهوية و الغيرية، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، العدد 06، 2006.
7. جازية فرقاني، حركية العرض المسرحي بين الثابت و المتحول (دراسة سيميائية)، بحوث سيميائية، جامعة وهران.

8. جاسم كاظم عبد، المتحول الجمالي للثقافة المدينية في تمظهرات العرض المسرحي "سامي عبد الحميد انموذجا"، مجلة كلية التربية الاساسية، الجامعة المستنصرية، دائرة البحث و التطوير، العراق، 2012.
9. الحكيم زياد، الديكور و المؤثرات البصرية الاخرى في المسرح، مجلة الحياة المسرحية، العدد 48، وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق.
10. حنتوش محمد عباس، دور المتلقي في العرض المسرحي العراقي، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، جامعة بابل، المجلد 4، العدد 2، بغداد.
11. سليم الجزائري، طرائق واساليب مخرجون عالميون، مجلة الأقلام، العدد الاول، بغداد، 1979.
12. شيماء كامل الوائلي، العلاقات التصميمية و دورها في تحقيق الانتباه لاعلان المجلة انموذجا، مجلة الاكاديمي، بغداد، 2006.
13. طارق ثابت، التأويل من خلال ثنائية النص\العرض، في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة، مجلة الأثر، العدد 27، 2016.
14. طارق عابدين إبراهيم عبدالوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، مجلة العلوم الانسانية و الاقتصادية، جامعة السودان للعلوم و التكنولوجيا، العدد 01، 2012.
15. عباس جاسم الربيع، التباين اللوني ودوره في إظهار الحركة في الفن البصري، مجلة نابو للبحوث و الدراسات، العدد 05، جامعة بابل، العراق، 2010.
16. عباس جاسم الربيعي، جماليات البنى التصميمية في الفن البصري، مجلة الاكاديمي، العدد 59، بغداد، 2011.
17. عبد الكريم برشيد، اوراق من تجربتي، مجلة العلم الثقافي، العدد 606، 1982.
18. عبد الكريم برشيد، بيان المسرح الاحتفالي: كتابة جديدة، مجلة التأسيس، المغرب، العدد الأول، السنة الأولى، 1987.
19. عواد علي، اشكالية المكان الفضاء في النقد المسرحي، مجلة عمان، العدد 43، 1999.
20. العيوطي عبد الله، عمل المنظر مع المسرح ، مجلة المسرح ، العدد 7، القاهرة، 1965.
21. فاطمة بدر، مرجعيات النص المسرحي، مجلة الاداب، العدد 107، كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد، 2014.
22. كاطع سيف الدين، سينوغرافيا العرض المسرحي المفهوم والمنظور والقيمة الجمالية المتحولة، مجلة سينما ومسرح ، العدد 8 ، بغداد، 2008.

23. ماري الياس، مفهوم المسرحة، مجلة الفن المعاصر (أكاديمية الفنون)، العدد 6، القاهرة، 2007.
24. محمد اسماعيل الطائي: التلقي في المسرح المدرسي، مجلة الاكاديمي، العدد 52، 2009.
25. محمد اسماعيل الطائي، التلقي في المسرح المدرسي، مجلة الاكاديمي، العدد 52، 2009.
26. محمد عباس حنتوس، دور المتلقي في العرض المسرحي العراقي المعاصر، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، المجلد 4، العدد 2، بغداد، 2014.
27. محمد عبد الرحمان الجبوري، عادل كريم سالم و عصام عبد الأحد، مستويات توظيف الموروث الشعبي، مجلة كلية التربية الاساسية، جامعة بغداد، كلية القنون الجميلة، العدد 59، 2009.
28. محمد كاظم علي، الرؤية الاخراجية بين الفضاء المغلق و المفتوح في المسرح العراقي، مجلة الاكاديمي، 2017.
29. معاد دبس و زيت، السينوغرافيا في مسرح القرن العشرين و اتباطها بفنون التصوير و اتجاهتها. مجلة جامعة تشرين للبحوث و الدراسات العلمية، سلسلة العلوم الهندسية المجلد (31) العدد (01). 2009.
30. وائل برات، السيميولوجيا بقراءة رولان بارت، مجلة جامعة دمشق- المجلد 18 -العدد الثاني- 2002.

المجلات الأجنبية

1. FÉRAL, Josette. Foreword. SubStance: The rise and fall of Theatricality - Special Issue, v. 31, n. 2/3, Issue 98/99 , 2002, p. 3-13.

الرسائل الجامعية العربية

1. الادرع الشريف، بريخت والمسرح الجزائري: بريخت وولد عبد الرحمن كاكي، رسالة ماجيستير، جامعة الجزائر، 2008.
2. باسم محمد صالح، تصميم الاعلان التجاري في الطرق ودوره في خدمة التنمية القومية، رسالة ماجيستير، كلية الفنون الجميلة، بغداد، 1998.
3. بن ذهبية بن نكاع، التراث الشعبي في بناء المسرح العربي المعاصر، دكتوراه دولة، جامعة وهران، 2006.

4. الربيعي عباس جاسم حمود، الشكل و الحركة و العلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الابعاد،، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى جامعة بغداد، 1999.
5. عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره و جمالياته، رسالة ماجيستير، جامعة وهران، 1993.
6. عزوز بن عمر، السينوغرافيا واشكالية المكان في المسرح الجزائري، اطروحة دكتوراه، جامعة وهران، قسم الفنون الدرامية، الجزائر، 2011.
7. الكواز عماد هادي عباس، جماليات المنظر في الفضاءات المفتوحة للعروض المسرحية العراقية (نماذج مختارة)، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد ، 2004.
8. لخضر منصوري، التجربة الاخراجية في المسرح المغاربي (قراءة في الاساليب و المناهج)، اطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2011.
9. محمد على علوان، جماليات التصميم في رسوم ما بعد الحداثة، اطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، بابل، 2006.
10. مصطفى رمضاني، الاحتفالية والتراث في المسرح المغربي، رسالة دكتوراه، كلية الاداب والعلوم الانسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله،المغرب، 1986.
11. ميراث العيد، ادب المسرح العربي في الجزائر، رسالة ماجيستير، جامعة القاهرة، 1988.
12. النعيمي أسيل عبد السلام، الفضاءات الداخلية لقاعات العرض في متاحف مدينة بغداد – دراسة تحليلية ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم التصميم ، 1999.
13. هذلي العلجة، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحية القراب و الصالحين لولد عبد الرحمن كاكي انموذجا، مذكرة ماجيستير، جامعة المسيلة، 2009.

المواقع الالكترونية العربية

1. إبراهيم الحسيني: مسرحة الأماكن ..تيار لم يتشكل بعد، مجلة البلاغ الالكترونية، أكتوبر 2013، تاريخ التصفح: 12 جويلية 2016.
2. ابراهيم حجاج، سيميولوجيا المسرح عند مارتن اسلن، المجلة الالكترونية الحوار المتمدن، المحور: الادب والفن، العدد 5921، تاريخ النشر 2-7-2018، تاريخ الاطلاع: 24-7-2018.

3. احمد سلمان عطية، دور مصمم المناظر المسرحية في نجاح عمل المخرج المسرحي، قسم الفنون المسرحية /كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل، بغداد، زيارة الموقع يوم 08-10-2018.
4. جميل حمداوي، التصورات المسرحية و تقنيات الإخراج بتاريخ 02 أفريل 2006 على الرابط الإلكترونيwww.diwanalarab.com
5. جميل حمداوي، المسرح السيميائي عند المخرج العراقي صلاح القصب، المجلة الالكترونية الناقد العراقي، 10-10-2017.
6. جميل حمداوي، مسرح الصورة بين التنظير والتطبيق، مجلة الكترونية مغرس، 2010، تاريخ الزيارة 06-07-2016.
7. حكمت حمود، مسرح الفضاء المفتوح، يومية الثورة، مؤسسة الوحدة للصحافة و الطباعة والنشر، تاريخ الزيارة: 04-04-2016.
8. خالد رسلان، المسرح بين الشارع والمؤسسة الرسمية، المجلة الالكترونية "مسرحنا"، 2012.
9. سامي الحصناوي، جماليات المكان الحر الممسرح في المسرح المعاصر، مجلة الفرجة الالكترونية، عدد 37\2014. تاريخ التصفح: 12 جويلية 2016.
10. سامي عبد الحميد، مسرح الشارع و ماذا يقدم فيه؟، المجلة الاكترونية المدى، العراق، 2018. تاريخ الزيارة 22-06-2018.
11. صميم حسب الله، المخرج الانتقائي في المسرح العراقي، المجلة الالكترونية الحوار المتمدن، 31-05-2012.
12. عبد الحليم المسعودي، اسئلة حول المسرحة، المجلة الالكترونية الأوان، تاريخ المقال: 29 ديسمبر 2010. تاريخ الزيارة 21-06-2017.
13. فاضل سوداني، دلالات الصورة في المسرح البصري (رؤيا تطبيقية)، المجلة الالكترونية الحوار المتمدن، 2007، الزيارة يوم 12-12-2017.
14. محمد سامي، بنية النص في مسرح الصورة، صلاح القصب، موقع الهيئة العربية للمسرح، 2017، 12-03-2017.
15. محمود اسماعيل بدر، عبد الكريم برشيد: رسالة المسرحي العربي تكمن في وعيه بما يحدق بهويته، المجلة الالكترونية الخليج، تاريخ النشر: 20-04-2008.

الفـــــــــــهرس

الفهرس

كلمة شكر

إهداء

مقدمة أ

المدخل المكان /الفضاء: إشكالية المصطلح 14

أولا: الدلالات اللغوية والمعرفية 14

ثانيا: المكان و الإجراء النقدي 24

ثالثا: المكان المسرحي 29

الفصل الأول: سيميولوجيا المكان المسرحي وتطوره عبر التاريخ

المبحث الأول: الإطار التاريخي لتطور المكان المسرحي 37

أولا: المكان المسرحي الإغريقي 41

ثانيا: المكان المسرحي عند الرومان 50

ثالثا: المكان المسرحي في فترة القرون الوسطى 60

رابعا: المكان المسرحي الإليزابيثي 68

خامسا: المكان المسرحي في عصر النهضة وظهور العلبة الإيطالية 73

المبحث الثاني: المكان المسرحي على ضوء بعض الاتجاهات الإخراجية 79

أولا: أدولف آبيا 81

ثانيا: ادوارد جـوردن كـــريـــج 86

ثالثا: فيسفولد مايرهولد 95

رابعا: بـرتـولد بريـخـت 102

خامسا: أنطونين أرتو 111

سادسا: جيرزي غروتوفسكي 119

المبحث الثالث: سيميولوجيا المكان المسرحي 126

أولا: التشكيل المكاني من مركزية النص الى مركزية العرض 126

ثانيا: التشكيل في الفراغ: مقاربة سيميائية للعلامات المنصية 136

ثالثا: العلامة في المكان المسرحي 154

رابعا: الاشتغال الدلالي للمكان المسرحي 159

الفصل الثاني: علاقة المكان الممسرح بالتشكيل الفني وعناصر العرض المسرحي

المبحث الاول: عناصر التشكيل الفني وأسسه الجمالية في العرض المسرحي 165

أولا: مقومات الفن التشكيلي في العرض المسرحي 165

ثانيا: أسس التشكيل في العرض المسرحي 185

المبحث الثاني: عناصر العرض والمكان الممسرح 211

أولا: النص المسرحي والمكان الممسرح 211

1. المكان في النص المسرحي 211
2. تأليف النص للمكان الممسرح 218

ثانيا: الأداء في الأماكن الممسرحة 221

ثالثا: عمل المخرج داخل المكان الممسرح 234

أ. الاسس النظرية للاخراج المسرحي 234
ب. المخرج داخل المكان الممسرح 241

رابعا: الجمهور في المكان الممسرح 249

المبحث الثالث: تجارب في مسرحة المكان 257

أولا: مفهوم المسرحة 257

ثانيا: مسرحة مكان العرض 264

1. مسرح الشارع 270
2. مسرح الفضاء المفتوح 279

ثالثا: تجليات مسرحة المكان في بعض التجارب العربية 287

1. تجارب من المسرح العراقي 287
2. تجارب من المسرح المغربي 292
3. تجارب من المسرح التونسي 300
4. تجارب من المسرح الجزائري 304

الفصل الثالث: تشكيل العرض المسرحي داخل المكان الممسرح عند بيتر بروك

المبحث الأول: التجريب في مسرح بيتر بروك 313

المبحث الثاني: قراءة في كتاب المساحة الفارغة لبيتر بروك 337

أولا: المسرح المميت 341

ثانيا: المسرح المقدس 345

ثالثا: المسرح الخشن 350

رابعا: المسرح المباشر 356

المبحث الثالث: مسرح بيتر بروك بين المساحة الفارغة و مسرحة المكان 364

أولا: المساحة الفارغة في مسرحية شظايا لصمويل بيكيت 366

أ. مسرحية جزء مسرح 1 (Rough pour le théâtre I) 368
ب. المهدهدة (la berceuse) 373
ت. فصول بلا كلام (Actes sans paroles) 378
ث. مسرحية "لا هذا ولا ذاك" (Ni l'un ni l'autre) 381
ج. مسرحية "المغادرة والوصول" (Venir et partir) 385

ثانيا: مسرحة المكان في مسرحية المهاباهارتا 388

خاتمة 393

قائمة المصادر والمراجع 399

الفهرس 416

ملخص

حاول البحث المقدم إبراز أهمية المكان المسرحي في العملية المسرحية لما شهده من تطورات واكبت تطورات الفن المسرحي من جهة، ومن جهة أخرى، رصد وتحليل الظاهرة المسرحية لمسرحة المكان من خلال الخروج بالعروض المسرحية خارج أسوار البناية المسرحية الإيطالية، ومن ثم الإلتفات لتجربة المخرج الانجليزي بيتر بروك، لما قدمه من ريادة في التمرد عن الأشكال المسرحية التقليدية، فاشتغل على ما سماه بالمساحة الفارغة بالاستناد الى ما تقدمه المفاهيم في الفن التشكيلي من مساهمة فنية وجمالية. كما رأى البحث أن ما دعى إليه بيتر بروك، يتكامل وظاهرة مسرحة المكان، بحكم أن العروض يمكنها أن تطلق عنانها وتسمى مسرحا، بمجرد ملئ مساحة فارغة بالمرور فوقها وأمام جمع من الجمهور. قسم هذا البحث الى مقدمة ومدخل مفاهيمي وثلاث فصول، فضلا عن خاتمة تتضمن نتائج الدراسة.

الكلمات المفتاحية:

العرض المسرحي، المكان المسرحي، مسرحة المكان، التشكيل الفني ، بيتر بروك.