الفضاء السينوغرافي و جدلية المسافة الجمالية

د. محمد عبد الرحمن الجبوري
جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة

د. رياض شهيد
جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة

المقدمة

إن فن المسرح بشكل عام والعرض المسرحي بشكل خاص إنما يحيا ويتطور في ظل العلاقة الديناميكية المتواصلة بينه وبين المتلقي في الصالة، وهكذا تصبح المواجهة بين عالمين عالم العرض بقيادة المخرج والتقنيين وأداء الممثل، وعالم المتلقي ومايشاهده، ومايمكن أن يتوصل إليه من تأويل للإنجازات المرئية والمسموعة في العرض المسرحي .وفي بحثنا هذا سنجد عملية التلقي من حيث الإرتباط مع عناصر العرض (السينوغرافيا) بعلاقات جدلية، يمكن أن نسميها المسافة الجمالية، والتي نستطيع أن نحيلها إلى مدى قراءة المتفرج، ومقدار أفق توقعه لمجريات العرض من خلال متابعته وقراءته للدلالات والرموز والشفرات التي تصله من خلال الممثل من جهة ومن خلال معمارية المكان والفضاء السينوغرافي من جهة أخرى وهي واحدة من الدراسات الجديدة في مجال المسرح تحاول الوصول إلى بعض المفاهيم في جدلية العلاقة بين المسافة الجمالية وعناصر العرض السينوغرافية من جانب المتلقي.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه :-

إن المسرح يمتلك عالماً خاصاً مميزاً يتوفر على مجموعة من العناصر السينوغرافية التي تملأ الفراغ ضمن حدود خشبة المسرح وفضاءها، والعلاقة بين حدود خشبة المسرح وتلك العناصر تبقى علاقة فنية وفلسفية دائمة التغيير والتطور وذلك من خلال مجموعة الإشارات والدلالات التوليدية التي تتواصل بلاحدود، ومعاني لامتناهية ناتجة عن إمكانية إعادة إنتاج وتشكيل لامتناهي لمساحة المسرح وفضاءه من جهة ولمجموعة العناصر المكونة لذلك الفضاء وعلاقتها بالمتلقي من جهة أخرى، وذلك إعتماداً على عملية التفاعل المستمرة بين المتلقي، وبين المكان (خشبة المسرح) وما يوجد عليها من عناصر سينوغرافية، وهذا ماذهب إليه فاوستس حين قال ((لاتوجد خشبة مسرح بلاحياة ولاتوجد نهاية أو حدود لتلك الخشبة)) .[1] ولابد أن نشير إلى وجود بعض التشويش والخلط في تحديد بعض المفاهيم في حدود العلاقة بين الفضاء المسرحي السينوغرافي بمجموع مكوناته مع المتلقي، وإن تلك المفاهيم بدأت بالتشكل والظهور بعد ظهور المخرج في المسرح الحديث أي بعد جماعة الدوق ساكس مننجن الألماني، بل إزداد ذلك التشويش بعد ظهور نظرية التلقي الحديثة في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وخاصة في حدود العلاقة بين الفضاء والتلقي، حيث بدأ الفضاء المسرحي (السينوغرافي) يتطور متزامناً مع تطور فعل المشاهدة التي تنطوي على المشاركة الفعالة والإيجابية المتحققة على مستوى النص والعرض وإرتبطت بمفاهيم مرتبطة بدورها في صياغة نظرية التلقي من الإيهام واللاأيهام والمحاكاة، والتطهير، والتغريب، والطقس وإرتباط تلك المفاهيم مع حدود المسافة الجمالية التي تعتبر جوهر نظرية التلقي .والسؤال الذي ننطلق منه في تبرير بحثنا هذا والحاجة إليه هو ماهي حدود المسافة الجمالية بين عناصر الفضاء السينوغرافي والمتلقي في المسرح، وكيف تحدد تلك الحدود؟ وماهي العناصر التي يمكن أن نعتمد عليها في تحديد تلك المسافة الجمالية؟ وهذا البحث سيجيب عن تلك التساؤلات من خلال مباحثه ومن خلال النتائج التي سيتوصل إليها .

أهمية البحث :-

تكمن أهمية هذا البحث في أنه يفيد كل المخرجين والمصممين والمهتمين في دراسة المسرح من طلبة كليات الفنون ومعاهد الفنون الجميلة، وحميع المهتمين في عملية التذوق الجمالي للعرض المسرحي .

هدف البحث :-

يهدف البحث إلى التعرف على حدود المسافة الجمالية وجدلية العلاقة بين عناصر الفضاء السينوغرافي والمتلقي في المسرح .

[1] اوناشود هوري، المكان المسرحي، جغرافية الدراما الحديثة،تر.أمين حسين الرباط القاهرة: وزارة الثقافة ٢٠٠٥/ ص٣٠ .

حدود البحث :-

إن حدود البحث مفتوحة لدراسة العناصر السينوغرافية في المسارح وإيجاد المسافة الجمالية بينها وبين المتلقي، في كل العروض والأماكن والأزمنة .

تحديد المصطلحات :

١-السينوغرافيا: وهي كلمة متكونة من مقطعين المقطع الأول هو (سين) ويعني المشهد و(غرافيا) بمعنى تخطيط، أي تخطيط المشهد .والسينوغرافيا أيضاً تعتبر فن تصوير المشاهد[١] أو هي "الحيز الذي يضم الكتلة والضوء واللون والفراغ والحركة وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام" .[٢]ويعرفه نقاد آخرون على أنه "فن تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض" .[٣]أما التعريف الإجرائي فيعرفه الباحث على أنه "فن تشكيل وتصوير العناصر الفنية من كتلة وضوء ولون وفراغ وعناصر أخرى بصرية كالإضاءة والأزياء والملحقات والمكياج وصياغتها بشكل تخلق نوع من المساهمة والمشاركة الفعّالة بين دلالاتها وأشكالها الفنية وبين المتلقي .

المسافة الجمالية :

ويعرفها د.حمادة إبراهيم على أنها تمثل "البعد الحسي بين حاجاتنا الشخصية الفعلية وبين مايثيره النتاج الفني (العرض المسرحي)[٤] . أو قد تعرف على أنها المسافة المادية بين الصالة والخشبة المسرحية وطبيعة تكويناتها وتشكيلاتها المعمارية والهندسية .

أما التعريف الإجرائي : فيعرفها الباحث على أنها تلك المسافة الفاصلة والمؤثرة بين المتلقي من جهة وبين باقي عناصر السينوغرافيا فوق خشبة المسرح وطبيعة تكويناتها وتشكيلاتها المعمارية والهندسية .

الفصل الثاني : الإطار النظري

أولاً: الفضاء السينوغرافي : نشأة وتطور المفهوم

إن مفهوم الفضاء السينوغرافي في بداية ظهوره لأول مرة في المسرح الإغريقي لم يكن متشعباً ومركباً ومتكوناً من مجموعة كبيرة من العناصر البصرية والتشكيلية كما هو اليوم، لأن العرض المسرحي (أي عرض مسرح) إنما كان يقدم على خشبة مسرحية واحدة، وبواجهة منظرية واحدة ثابتة –وكانت كما يبدو عبارة عن منظر لواجهة قصر أو واجهة معبد- على إعتبار أن أحداث المسرحيات التراجيديّة كانت تحدث أمام هذين الواجهتين بشكل عام، وسرعان ماتم إكتشاف بعض الحيل المنظرية والتصويرية التي ساهمت في خلق نوع من التنوع ومنها على سبيل المثال (جهاز البرياكوتا) التي كانت تشبه الموشور بثلاثة وجوه، وكان يطلق على كل وجه من وجوهه (بيناكس) ويرسم على الوجوه الثلاثة على التوالي منظراً تراجيدياً ومنظراً كوميدياً، ومنظراً ساتيرياً ويرتكز الموشور على قاعدة وتدور حول عمود محور يتم تدويره عند تغيير المناظر حسب الحاجة لأي نوع من أنواع المناظر.وساهم الزي الإغريقي بألوانه القرمزية والبيضاء في تفعيل دور السينوغرافيا في العروض المسرحية .أما في مسرح القرون الوسطى فقد تفاعلت الكنيسة بأجوائها الطقسية والدينية وأكسبت العروض المسرحية طبيعة مغايرة لأشكالها المعروضة عن طريق إستخدام مجموعة من الطرق المبينة التي تحتل كل منها منظراً أو بيئة .[٥] وكانت عروض العربة (كارو) إبتكاراً قد يعود بنا إلى عربة ثيسبس، ولكن بتقنيات سينوغرافيّة مختلفة بعض الشيء . حيث كانت هذه العربة مكونة من طبقتين السفلى لتغيير الملابس والعليا لتقديم المشاهد المسرحية، حيث يتجمع الناس لمشاهدة تلك العروض، وقد يشمل العرض الواحد أكثر من عربة لأكثر من مشهد مسرحي، وكانت تبدأ هذه العربة عروضها من الكنيسة منتهية بالسوق حيث يتجمع الناس لمشاهدة عروض العربة كارو .وتطورت السينوغرافيا في عصر النهضة على يد أشهر الفنانين المعماريين وهو الفنان ((سيرليو)) حيث إعتمد هذا الفنان على إستخدام الستائر الخلفية المرسومة بشكل منظوري ((تجعل القاعات تبدو واسعة، تبع ذلك تزايد

---

[١] جبور عبد النور، قاموس المنهل/ فرنسي عربي/ بيروت ١٩٨٣، ص٩٤ .

[٢] الرواد في مجال التصميم المسرحي/ في نشرة الجمعية الدولية، العدد ٢٤٢، النمسا ١٩٧٩، ص٨٠ . XXX

[٣] مارسيل فريدفون، السينوغرافيا اليوم/ تر. إبراهيم حمادة/ وزارة الثقافة/ القاهرة، ٢٠٠٣، ص٦.

[٤] حمادة إبراهيم/ معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية/ دار الشعب/ القاهرة .

[٥] جميل نصيف، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، بغداد: وزارة الإعلام سنة١٩٨٥ ص٣٤١.

وزحمة المناظر المسرحية للبحث عن تشكيل فضاء سينوغرافي يلائم عروض القصور والبلاطات ويتوافق مع متطلبات ظهور فن الأوبرا المتعدد المناظر)) .[1]إستمد الفنان سيرليو تلك المناظر السينوغرافيّة من شكل وطبيعة البرياكوتا الإغريقية، لأن الرسوم التي قدمها عبارة عن مناظر تراجيديّة مشكلاً (قصوراً فخمة) ومناظر كوميديّة عبارة عن شوارع عامة يسكنها عامة الناس، ومناظر أخرى رعوية تمثل الحدائق والمراعي .وأسهم فيما بعد الفنان الإنكليزي اينجو جونس في خلق فن سينوغرافي جديد من خلال حركة المناظر فوق الخشبة على بكرات تسير بفتحات موجودة في الخشبة المسرحية نفسها وتستعمل أكثر من ممر بإتجاه العمق من أجل تحريك تلك الكواليس المتحركة والمرسوم عليها المناظر المسرحية .وبعد دخول عصر الإضاءة تطور الفضاء السينوغرافي حيث أصبحت عناصره محاطة بالضوء والظل والظلام، ثم أخذت الإضاءة الملونة تنعكس على ألوان الديكور والأزياء والملحقات المسرحية لترسم مساحات تشكيلية فاعلة ومؤثرة في المتلقي من نواحي عديدة قد تكون فلسفية أو فكرية أو فنية أو نفسية، لإن إضاءة خلفية فضاء المسرح يساعد السينوغرافيا على أن تؤدي فعلها الجمالي فوق خشبة المسرح فـ(ظهور ضوء القمر في السماء، والرياح المتحركة، والنجوم بأحجامها، ظهورها وخسوفها قدم سينوغرافيا متطورة للخشبة المسرحية).[2] وبجهود آبيا ساهمت الإضاءة في رسم المناظر المسرحية مكونة فضاءاً سينوغرافياً بشكل مختلف ومميز، حتى أخذ الفضاء السينوغرافي يتطور على يد كوردن كريج وبسكاتور وبريخت وستانسلافسكي وبدأ يدخل مجالاً دلالياً وسيميائياً بعد تطور فن المسرح وفن النقد المسرحي فأصبح مفهوم الفضاء السينوغرافي مفهوماً واسعاً ومتطوراً يؤثر في شكل وصورة العرض المسرحي ويؤثر بشكل فعّال في المتلقي فنياً وفكرياً وإجتماعياً .فالمسرح حسب تعبير اوبرسفيلد أصبح (فضاء مدنس، وفضاء مقدس، فضاء خارج عن ضغوط الحياة، فضاء إحتفالي، فضاء طقسي بل هو فضاء ينقسم الناس فيه البعض يعرض والآخر يستقبل) .[3]

ثانياً: المكونات التركيبية للفضاء السينوغرافي

ظل الفضاء السينوغرافي لفترة طويلة مرتبطاً بالبناء المعماري للمسرح حيث لم يكن للعرض المسرحي منظراً مسرحياً بالمعنى الحديث لأنه إقتصر على واجهة المناظر الخلفية التي كانت ثابتة لكل العروض المسرحية كما ذكرنا سابقاً، غير أن المعنى الحديث للسينوغرافيا أخذ يتطور ويتنوع حيث تم تحرير المنظر من ثبوتيته وأصبح متحركاً ومتنوعاً بالوسائل والتصاميم، وبدأ يرتبط بعناصر سينوغرافية أخرى مشتركة في العرض المسرحي وهي الإضاءة التي بدأت تلعب دوراً جديداً لايقتصر على إضاءة المكان بل يتعدى ذلك للتعبير عن أسلوبية العرض المسرحي، واقعياً كان ذلك أم رمزياً أم رومانسياً أم تعبيرياً ... إلخ بل تعدى ذلك إلى عملية التأثير على المنظر المسرحي من جانب وعلى الأزياء المسرحية من جانب آخر دلالياً وجمالياً، وبهذا المفهوم فإن بنية التكوين السينوغرافي (تنهض بالمعنى وتكتنز بالدلالة وتنطوي على الرمز وتتميز بالحيوية والثراء الذي يجعلها عنصراً فعالاً يدفع بالتوتر نحو الذروة مالم تكن في الفضاء السينوغرافي عناصر تشكيلية من خامات جامدة) .[4] وبهذا المعنى فأن الفضاء السينوغرافي يتسم بـ(التركيبية)* لأن مجموعة من العناصر الفنية تشترك في تكوينه والتعبير عنه جمالياً ودلالياً . وهذه العناصر يمكن أن نميزها إلى مجموعتين رئيسيتين، المجموعة الأولى وتشمل العناصر البصرية أو المرئية وهي اللون والضوء والديكور والأزياء، والملحقات المسرحية (الإكسسوار) أما المجموعة الثانية فسمعية وتشمل المؤثرات الموسيقية والصوتية، وتشمل كذلك أصوات الممثلين وهي تعمل ضمن محددات الزمان والمكان المفتوحان نحو الجو المسرحي .وبهذا فإن الممثل بحد ذاته يمثل عنصراً سينوغرافياً مرئياً ومسموعاً، ومتفاعلاً مع باقي العناصر بشكل مباشر كالأزياء والإضاءة والماكياج والملحقات المسرحية وغير مباشر

---

[1] ينظر مشعل الموسى، السينوغرافيا بين العصور الوسطى وعصر النهضة/ مجلة أفق ٤٨٤/ بغداد مؤسسة أفق الثقافية سنة ٢٠٠٤، ص١٥ .

[2] كمال عبد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص١٠١ .

[3] اوبرسفيلد، آن، مدرسة المتفرج، قراءة المسرح (٢) ترجمة د.حمادة ابراهيم وزملائه/ وزارة الثقافة/ القاهرة/ ١٩٩٦/ ص٥٥ .

[4] ينظر: حسين علي كاظم التكمجي، وسائل المخرج في صياغة العرض المسرحي لتعزيز الإستجابة لدى المتفرج، اطروحة دكتوراه غير منشورة، بغداد–جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ ٢٠٠٢، ص٦٠ .

* تعني الربط بين العناصر المكونة للمحتوى في كل واحد، لايمكن بدونه وجود المحتوى نفسه .

ينظر عبد الرزاق مسلم الماجد/ مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والإجتماع/ دار المكتبة العصرية/ بيروت/ د.ت/ ص١١٢ .

كما في المنظر المسرحي والمؤثرات الصوتية والموسيقية، ونتيجة لهذا التفاعل يشتغل الفضاء السينوغرافي في العرض المسرحي، وبدون ذلك التفاعل تتحول جميع العناصر الأخرى المكونة لذلك الفضاء إلى أشكالٍ جامدة ومتخفية قائمة بذاتها ولاتمت للعرض المسرحي بأي صلة.وكذلك يكتسب الإكسسوار والملحقات عند تفاعلها مع الممثل معانٍ ودلالات فـ(التاج) في مسرحية (ريتشارد الثاني) يتحول من صورة ايقونية كرمز للسلطة الى صورة ايقونية رمزاً للضعف ثم يسترد في النهاية صورته الأولى، وقد يؤدي الإكسسوار وظيفة الإضاءة مثل (شمعة الليدي مكبث)، أو يكون جزء من الملابس مثل (خنجر ماكبث) . [1] إن تعدد الصور التي يشكلها الإكسسوار لدى الممثل يميل الى تعدد الأفكار التي يسعى العرض المسرحي للوصول إليها بواسطة العناصر التقنية (السينوغرافية)، والممثل بدوره يستطيع أن يخلق مونتاجاً في الذهن، ففي مسرحية (فاوست) لـ(غوتة) يصف فاوست مشهد المدينة لـ(فاغنر) قائلاً (أستدر لتشاهد المدينة من الأعالي، من بوابة المدينة الخاوية الكئيبة، تندفع جموع شتى، وكل واحد يريد أن يشمس اليوم، إنهم يحتفلون وقد خرجوا جميعاً إلى النور، أنظر كيف تتشتت الجموع وكيف يحرك النهر كثيراً من الزوارق) .[2] وبهذا الوصف إستطاع الممثل بوصفه جزءاً حركياً مندمجاً بباقي العناصر التركيبية للسينوغرافيا، أن يسرد على لسان فاوست صورة لفضاء مكاني ثم تحويله إلى فضاء سينوغرافي يعمل على إيجاد دينامية متجسدة على الخشبة .

بنية الفضاء المسرحي والدلالات الجمالية

يُعد المسرح واحداً من أهم الفنون التركيبية، حيث تدخل في صياغته مجموعة كبيرة من الفنون السمعية والبصرية والتي تلتقي في إطار وهمي يخضع لقوانين الفضاء المسرحي الذي يعد محاكاة –كما هو فن المسرح- لمكان مادي واقعي .وعلينا كفنانين مسرحيين أن نعد العدة من أجل تأسيس فلسفة للفضاء المسرحي بمفهوم معاصر، فلسفة قادرة على إستيعاب كل الأفكار التي تدخل في صياغة العرض المسرحي من أفكار النص والإخراج والتمثيل، فلسفة قادرة من خلال مجموع دلالاتها الجمالية أن تصل إلى المتلقي وتفجر في داخله القدرة الإبداعية في عملية التصدي للعملية الإنتاجية، أي تكون مهمتها خلق علاقة متحركة وفعّالة بين الخشبة والصالة .ولكي نتمكن من تحليل بنية الفضاء المسرحي بعمق قائم على المستوى الدلالي والجمالي علينا أن نبدأ أولاً بالتركيز على المكان المسرحي الذي يتخلله الفضاء المسرحي، وإن عملية فهم المكان وفهم طريقة تنظيمه تتطلب عملياً خلق حالة من التوليد في المعاني المراد إيصالها الى المتلقي من خلال الفضاء المسرحي، وجعلها مفتوحة على كل المستويات الفكرية والفنية والإجتماعية، وحتى الهندسية وأن نتجنب الإنغلاق على الأفكار لأن هذا سيؤدي حتماً إلى خلق حالة من العقم التفسيري للفضاء المسرحي، وبالتالي يؤدي إلى فشل العرض المسرحي في تحقيق التواصل مع المتلقي مهما كانت طبيعة بناء وتصميم خشبة المسرح بأنواعها المفتوحة والمغلقة والدائرية والمستديرة والتقليدية (العلبة الإيطالية) .وهنا يبرز دور السينوغرافي في معالجة الفضاء المسرحي معالجة درامية، وإعادة تشكيل الخشبة وفقاً لمتطلبات العرض المسرحي، معتمداً في ذلك على أهداف جمالية وفكرية وإجتماعية مرتبطة أساساً بنظرية التلقي الحديثة، فإختيار قصر أو مقطع منه أو إختيار بيتاً بغدادياً أو أي كان بيئته، أو فضاءاً لسجن ... إلخ قد يسهم في إعطاء العرض المسرحي سمات وملامح ودلالات فكرية وجمالية تساعد بكل تأكيد على زيادة الوعي الجمالي والفكري للمتلقي ضمن معايشته للطقس أو الإحتفال المسرحي، وهذا هدف سعى إليه (آرتو) مثلما سعى إليه بروك وگروتوفسكي، وجوزيف شانيا وآخرين ... إن الفضاء المسرحي المتكون وفقاً للطريقة السابقة قد يؤدي إلى خلق علاقة تبادلية تواصلية وتفاعلية بين الصالة والخشبة أي بين المتلقي والممثل المؤدي فوق الخشبة مع كل المكونات الفنية للسينوغرافيا في العرض المسرحي، علاقة تتسم بالتواصل الذهني والحسي، فما قدمه (بروك) في مسرحيته (المهابارتا) حيث إختار فضاءاً عبارة عن (مقلع حجر) أراد به خلق بيئة طبيعية تعمّق من فعل المشاركة في الطقس المسرحي، ونجد الكثير من المخرجين ورجال المسرح أخذوا يهتمون في خلق فضاءات سينوغرافية قادرة على خلق العلاقة الفعّالة مع الصالة .وهناك عدة أسباب وراء لجوء المخرجين والمنظرين المسرحيين لخلق مثل تلك الفضاءات السينوغرافية، والبنية المكانية الجديدة منها :-

١- التحرر من مألوفية التلقي، ورفض روحية الخمول والإسترخاء لدى المشاهد، والإبتعاد عن كل ماهو جاهز وسطحي .

---

[1] ينظر :جوليان هولتون، نظرية العرض المسرحي، مركز الشارقة ٢٠٠٢، ص١٦٣ .

[2] ينظر أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، دمشق، دار المشرق، ٢٠٠٠، ص٧٢ .

٢- البحث عن بناء وتأسيس علاقة متفاعلة جديدة مع المتلقي .
٣- البحث عن فن مسرحي مستقل ومتحرر ولديه القدرة على التوليد الذاتي المستمر .
٤- الإستفادة من التأثير النفسي والإجتماعي والتاريخي للمكان المسرحي .

ولذلك نجد بأن التجارب المسرحية الحديثة بدأت تتحرر من الأماكن التقليدية وتتجه نحو المسارح المفتوحة، مسارح الهواء الطلق في الساحات والشوارع والبنايات الأثرية، والمحطات ...إلخ

ولقد حدد عالم الانتروبولوجيا (ادوارد هال) مجموعة من الأنساق التي يعتمد عليها الفضاء المسرحي وهي :

١- النسق الثابت، وتشمل التشكيلات المعمارية الثابتة كبناء المسرح وإبعاده المعمارية المبنية .
٢- النسق غير الشكلي، ويتعلق بالفضاء غير الشكلي، الذي يأخذ بنظر الإعتبار علاقات القرب والبعد .
٣- النسق شبه الثابت، ويشمل المواضيع التي يتم تحريكها كالأثاث والديكور والإضاءة.[١]

وعلى المخرج-بالإضافة إلى هذه الأنساق- أن يأخذ بنظر الإعتبار وهو يؤسس للفضاء المسرحي، أن يأخذ بنظر الإعتبار الفضاء الدرامي للمنجز النصي، المستمد أصلاً من فلسفة ورؤية المؤلف سواء من الناحية الأيديولوجية للعصر أو من الناحية التاريخية والنفسية، والذي يتضح بصورة أكثر شمولية من خلال المكان المسرحي المقترح من قبل المؤلف، والذي قد يكون مفتوحاً أو مغلقاً .إن المناخ العام للفضاء المسرحي هو مناخاً فكرياً وذهنياً وبصرياً سواءاً من جهة المؤلف أو المخرج أو المصمم، فهو فضاءاً متخيلاً قادراً على إعطاء الجو المسرحي والبيئة المسرحية المناسبة التي تساعد الممثل في أداء وتقديم وتجسيد دوره فوق الخشبة أو خارجها محاطاً بسينوغرافيا العرض من جانبيه ومن خلفه ومن فوقه. فالفضاء المسرحي وطريقة توظيفه دلالياً وجمالياً بإمكانه أن يوصل دلالات ومعاني مفتوحة تنسجم هارمونياً مع مجمل الصورة المسرحية المرئية والمسموعة، هذه الصورة تتعمق وتتبلور من خلال مجموعة من مستويات الأداء فيها :-

١- المستوى الوظيفي: ويتم من خلال إفتراض وجود مفردة ديكورية معنية أو مفردة إكسسوارية أو أخرى لها علاقة بالزي أو الإضاءة أو المكياج تؤدي وظيفة محددة .
٢- المستوى الإجتماعي: حيث تعكس تلك المفردة الموصوفه أعلاه أسلوب حياة الشخصيات وتقوم على تحديد الوضع الإجتماعي على أساس صوري وبصري .
٣- مستوى الجو العام: وهو إلتزام المصمم بخلق بيئة مناسبة ومنسجمة مع فعل الشخصية، وطبيعة الأحداث الجارية في العرض المسرحي .
٤- المستوى الدلالي: من خلال إعطاء الصورة المسرحية المتكونة من مجموع العناصر البصرية مجموعة من الدلالات والرموز المعبرة عن الأفكار والرؤى .

ومن هنا نستنتج بأن الصورة المسرحية البصرية المتكونة من مجموعة العناصر السينوغرافية تسهم في تجسيد الحياة الخاصة والعامة للشخصية المسرحية داخل الفضاء المسرحي ومنحها مضامين فكرية ودلالات جمالية قادرة على التعبير عن مكونات ذلك الفضاء جمالياً ضمن سياق العرض المسرحي .ومن الجدير بالذكر أن الفضاء المسرحي لايتشكل فقط من تلك العناصر البصرية والصوتية، بل يتشكل كذلك من خلال علامات ودلالات التعبير الجسدي للممثل والتي ينتجها الجسد من خلال تقنياته ولياقته وحركاته ضمن حيز العلاقات البصرية داخل إطار الفضاء المسرحي، ودلالات التعبير الجسدي تلك تتراوح مابين أداء الفعل الحركي المعبر عن الشخصية المسرحية، ومابين كونه نسقاً علاماتياً شأنه شأن العلامات والدلالات الأخرى لباقي عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي كالديكور والإضاءة ...إلخ وهنا بإمكاننا أن ندرك مدى أهمية الممثل بجسده وصوته، في إنشاء وخلق الفضاء المسرحي المتنوع، فالممثل قادر على التواصل مع المتلقي بجسده وحركاته، وبنفس الوقت يسهم بإضفاء معنىً على الفضاء المسرحي وإمتلاءه بالقوة بصرياً وصوتياً، فالثبات لايحقق جمالية لذلك الفضاء، بل الحركة هي التي تنقله من الموت الى الحياة ومن الجمود الى الحيوية .إننا لانجد وصفات جاهزة لبناء الفضاء المسرحي، بل يمكن أن نجسده حسياً ومادياً من خلال مجموعة من القيم الدلالية والجمالية المعبرة عن المضامين الفكرية للنص، وعن صورة العرض المسرحي المتكاملة والمنطلقة من الرؤية الإخراجية، فالمنظر المسرحي والإضاءة والزي والمكياج والملحقات المسرحية ماهي إلا صوراً متحفية ثابتة غير متحفزة وغير قابلة على التأثير بالمتلقي وفقاً لأنساق العرض المسرحي المتكامل مع أداء الممثل، فتصبح بذلك أجزاءاً ميتة لايمكن أن تحيا إلا من خلال تفاعل الممثل بحركة جسده وصوته، فيجعل تلك الأجزاء التي كانت ميتة قبل دخوله للمسرح، تحيا وتتفاعل دلالياً في إنتاج الرؤية الإخراجية والأفكار الفلسفية الموصلة للدلالات الجمالية، وتبدأ تلك العناصر السينوغرافيّة في

[١] للمزيد ينظر (الفضاء المسرحي دراسة سيميائية) لأكرم اليوسف، دار مشرق-مغرب/ دمشق١٩٩٤ .

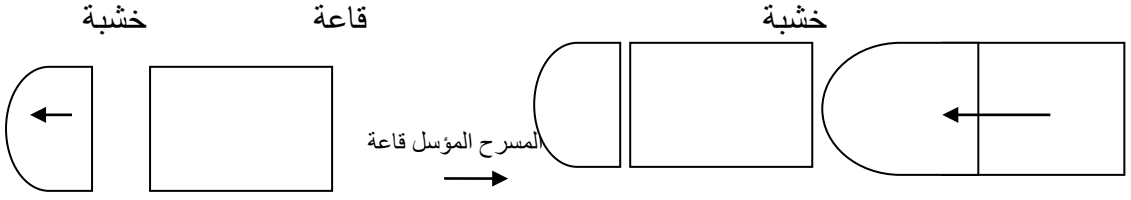
فك شفرات المنظومة الإتصالية للعرض المسرحي، معتمدةً على قدرة المتلقي فكرياً وفنياً في تقبل العرض المسرحي بكل دلالاته الجمالية .مما يتيح أمامه تعددية وتنوع في قراءة مفردات سينوغرافيا العرض داخل الفضاء المسرحي عبر العلامات والإشارات المفتوحة دلالياً .ولأن العناصر السينوغرافية لايمكن أن تضفي معنى بذاته لوحدها، وإنما من خلال تفاعلها فكرياً وجمالياً مع مايُقدم داخل الفضاء المسرحي من حركة وأداء الممثل زائداً باقي العناصر السينوغرافية، ولذلك فهي ينبغي أن تصمم من خلال عمل المخرج وعمل السينوغرافيا، ولذلك فهي ينبغي أن تصمم من خلال عمل المخرج وعمل السينوغراف، ولايتم ذلك إلا من خلال تساوق العمل بين المبدعين في العرض وفقاً لمخطط مسبق يراعي الشمولية، حيث ينبغي تنسيق علامات الفضاء المسرحي، معتمدين في ذلك على مكونات الفضاء النابضة بالحيوية البصرية، التي تساهم في جذب إنتباه المتلقي وشحذ مخيلته على تأويل مايجري أمامه فوق الخشبة من أداء الممثل جسدياً وصوتياً، متفاعلاً مع مفردات الفضاء المسرحي المتحولة إلى جملة من الدلالات الفكرية والجمالية المفتوحة أمامه نحو تعددية إبداعية في قراءة مفردات العرض المسرحي .

مستويات المسافة الجمالية :

يرتبط مفهوم المسافة الجمالية بنظرية التلقي التي تناقش بدورها طبيعة أشكال العلاقة بين العرض المسرحي والجمهور من جانبين أحدهما يتعلق بالمفهوم المادي (ثنائية خشبة المسرح وقاعة المشاهدة) وأحياناً بالمفهوم الوظيفي من خلال إدراك العلاقة بين الممثل والمتلقي . مع ملاحظة إرتباطه بالمفهومين إرتباطاً جدلياً .منبهين إلى أن معظم التيارات المسرحية إبتداءاً من المذهب الطبيعي الذي إنتشر في حقبة التسعينات من القرن التاسع عشر وصولاً إلى (البنائية)* Constructivism التي إنتشرت في عشرينات القرن العشرين . تبدو أنها تعتنق فكرة قاعة المشاهدة التي تمثل المجتمع .وربما يعني ذلك أن معظم التيارات المسرحية تحمل تصوراً مشتركاً فيما بينها يتعلق بكيفية مواجهة خشبة المسرح لقاعة المشاهدة . وبالمقابل من ذلك كانت رؤية قاعة المشاهدة التي تمثل المجتمع بمثابة نقطة الإنطلاق لظهور العديد من المفاهيم المختلفة التي تتناول العلاقة المثالية بين خشبة المسرح وقاعة المشاهدة .[1]ويمكن وصف المنظور الذي تستخدمه المفاهيم المسرحية المختلفة التي تتناول العلاقة المثالية بين خشبة المسرح وقاعة المشاهدة من خلال ثلاث سمات أو عوامل رئيسية هي :

١- إستخدام أو عدم إستخدام أضواء مقدمة خشبة المسرح .
٢- التطابق أو عدم التطابق بين عالمي خشبة المسرح وقاعة المشاهدة .
٣- توجه المسرح إلى داخل أو خارج عالم خشبة المسرح .[2]

ومما سبق يمكن مناقشة موضوعة قاعة المشاهدة، خشبة المسرح، التي تمثل المجتمع والشعب بأكمله في ضوء النماذج المسرحية اللاأرسطية التي تمثلها الحركة الطليعية . مثل المسرح المؤسلب، المسرح الطقسي، المسرح الملحمي ... ويمكن توضيحها من خلال الترسيمات التالية



المسرح الملحمي

* البنائية : هدفت البنائية التي انتشرت في روسيا على يد (مايرهولد) إلى معارضة الإسلوب الواقعي عن طريق تكوين ديكور مسرحي يتكون من مساطب وحيل آلية لتكوين منظر عام شبه تجريدي . فأشكال المنازل على سبيل المثال تتحول فوق الخشبة إلى تخطيطات من الخشب أو الحديد ...

[1] ينظر، كلبيرج، لارس، الحركة الطليعية في المسرح الروسي، ترجمة حسين البدري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة: ١٩٩٣، ص٩١ .

[2] المصدر نفسه، ص٩٢ .

وفي ضوء ماسبق يمكن تحديد بعض خطوات جماليات المتلقي كما حددها (ياوس) أحد منظّري نظرية التلقي

١-دراسة أثر التجربة الجمالية التي يقيمها المتلقي مع العمل الفني من خلال جدلية العلاقة بينهما .

٢-إعادة تكوين أفق المتوقع عند المتلقي، بمعنى إعادة تكوين نسق المرجعيات التي تشكلها ثلاثة عوامل رئيسية :

أ- التجربة السابقة التي يمتلكها الجمهور عن العمل الفني .

ب-شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها .

جـ-التعارض القائم بين اللغة الشعرية ولغة الممارسة .

٣-تحديد نوعية الأثر الذي يحدثه العمل لدى المتلقي من خلال دراسة درجة المسافة الجمالية من حيث علاقة ؟ توقع المتلقي مع تجربة العمل الأدبي والفني .[١]

والتي تشكل(المسافة الجمالية) عنصراً أساسياً في العلاقة بين قاعة المشاهد وصالة العرض تلك المسافة التي تحفظ للمتلقي دوره بإعتباره مشاهداً والتقليل من درجة هذه المسافة يؤدي إلى إندماج أكثر للمتلقي والعكس صحيح .

والجدير بالذكر -في ضوء ماسبق- بأن نظرية التلقي هي التي هيمنت على الساحة النقدية خلال النصف الثاني من العقد السابع وخلال العقد الثامن من القرن الماضي . ممثلة بذلك نقلة نوعية في مجال الإهتمام بالمسرح، وبمثابة منهج لإعادة النظر في القواعد والنظريات القديمة . مع الأخذ بعين الإعتبار أن نظرية التلقي –التي يشكل جوهرها مفهوم المسافة الجمالية- لم تنشأ من فراغ وإنما لها إرهاصات قديمة ومنها كتابات (أرسطو) في (فن الشعر) وفي التراث البلاغي عامة . من خلال التركيز على أثر الإتصال الشفاهي والكتابي على مستوى المستمع والقارئ . وكذلك جمهور المنظرين الجماليين للفن، في القرن التاسع عشر حيث عنوا بما يحدثه العمل الفني من تأثير في متلقيه .[٢]

ولنظرية التلقي عدة وجوه وإتجاهات ومنها :-

١-المحاكاة :

أن مفهوم الفن بوصفه محاكاة مستمدة أساساً من (إفلاطون) وفلسفته المثالية التي تدعو إلى إدراك الماهية قبل إدراك الشيء . والفن ماهو إلا تقليد للشيء وللمثل والفنان بدوره مقلد غير مسؤول . فعمله الفني ما هو إلا تقليد لعالم المظاهر المحسوسة التي هي تقليد لعالم المثل لذلك لايمكن أن يعتبر مصدر حقائق . ولهذا السبب قلل إفلاطون من شأنه .وبعد ذلك كان لـ(أرسطو) رأياً مغايراً لرأي إفلاطون في المحاكاة، حيث ربط أرسطو المحاكاة بالميل الإنساني الطبيعي نحو التقليد، ونحو اللذة والمتعة التي تحققها من خلال التعرف على شيء ما والتي تحقق بالتالي ماهية المحاكاة . التي لاتعني بالنسبة له مجرد نسخ أو تقليد . وهذا يعني أن مفهوم المحاكاة قد تطوّر في فترة الكلاسيكية التي سلطت الضوء على مذهب الفن بوصفه محاكاة للطبيعة . والمذهب الأساسي للمحاكاة الكلاسيكية مرتبط بمعيار (المحتمل) وهي الفكرة القائلة بأننا يمكن أن نتوقع من الفن أن يمثل أو يحاكي الممثل . ويمكن أن نلتمس قوانين الإحتمالية في نظرية المحاكاة الكلاسيكية لدى (أرسطو) . ومنها على سبيل المثال أن المحاكاة لاتكون للواقعي وإنما للمحتمل أي لما يمكن قوله . وهذا الممكن هو الكلي لاالجزئي.[٣] وبتطور الزمن ظهر مفهوم مغاير للمحاكاة وهو مفهوم (التعبير) الذي ظهر في أقصى درجاته في جماليات الموسيقى في القرن الثامن عشر .كما أن نظرية أرسطو قد انكسرت في البناء الرومانسي حيث لم يعد الفن محاكاة وتقليد وفقاً لقواعد متوارثة . بل نشاطاً إنسانياً حر وخلاّق قائم بذاته ومستقل عن الواقع وكذلك الأمر في المدرسة الرمزية التي إعتمدت على الإيماء الشعري والموسيقي بدلاً من المحاكاة الواقعية . وفيما بعد إرتبط فن المسرح بإدراك إنتقاء المطلق ونسبية المعنى والتجربة. وإرتبط بإستخدام العناصر المرئية والسمعية لتجسيد وتوصيل الفكرة مسرحياً . رافضاً فكرة أن الدراما محاكاة للواقع

---

[١] ينظر، بينيت، سوزان، جمهور المسرح، نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، تر: سامح فكري/ وزارة الثقافة/ القاهرة ٢٢، ١٩٩٥، ص١٧ .

[٢] ينظر، هولي، روبرت، نظرية التلقي (مقدمة نقدية) ترجمة د.عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة: ١٩٩٤، ص(١٠، ١١).

[٣] ينظر، جيورج جاديرا، هانز، تجلي الجميل، ترجمة، د.سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧، ص٢٠٦-٢٠٧ .

أو تصويرياً له . ومؤكداً فكرة العرض المسرحي . ولعل هذا منطلق أساساً من المبدأ الذي يحكم الدراما بإعتبارها نشاط معرفي جماعي وهو الجدل . فالدراما تقدم عالماً مصنوعاً يعتمد في بنائه على الجدل لا المحاكاة . بمعنى أنه يتشكل من مجموعة العناصر المفتعلة . مثل مكان العرض الذي يختلف عن مكان الحدث الدرامي المفترض وزمن العرض الذي يختلف عن الزمن التاريخي للأحداث وشخصيات العرض التي تختلف في واقعها عن الأدوار المتقمصة.[١] والتجربة الإنسانية عندما تقدم من خلال عالم المسرح المصنوع من الوهم لاتصل إلى المشاهد بإعتبارها محاكاة تسجيلية لواقع خاص . بل تصل إليه بإعتبارها تصوراً مقنعاً ومحتملاً لما يمكن أن يحدث لأي فرد في المجتمع . أي أن عالم المسرح المصنوع يقوم في أساسه على ترجمة التجربة الإنسانية من عالم الواقع الملموس العشوائي إلى عالم الإحتمال المنطقي الخيالي الوهمي .فالمحاكاة تعني تصوير الأشياء في مادة خلاف مادتها . وبعلل غير عللها الطبيعية . فصورة المحاكاة في الفن، هي الصورة الطبيعية . وطريقة المحاكاة هي الطريقة الطبيعية في الفعل ولكن المواد وتركيبها تنتمي إلى الفن وليس إلى الطبيعة .ومما سبق نجد أن المحاكاة ترتبط بمفهوم المسافة الجمالية على إعتبار أن هنالك شيء أصل (صورة)، (فكرة)، (مثال) . وفي المقابل هناك تصوير أو تقليد لتلك الصورة أو الفكرة أو المثال وإن بين العمليتين هنالك مسافة تحس وتدرك ذهنياً وجمالياً ربما تتطابق أو تتباعد حسب طريقة المحاكاة أو موضوعها أو مادتها .

٢- الإيهام واللاإيهام:

يرتبط مفهوم الإيهام واللاإيهام بنظرية التلقي على المستويين، الداخلي (النص) والخارجي (العرض) . وإن إلتقاء هذين المستويين يشكل بدوره علاقة تفاعلية مع المتلقي وتمتد جذور تلك العلاقة إلى الإحتفالات الدينية الأثينية . حيث يمكننا أن نلاحظ أن وجود الكورس يعكس عدم وجود أي حاجز مادي يفصل بين المؤدي والمتلقي . ونلاحظ كذلك أن وجود تمثال الإله (ديونيسيوس) بين الجمهور يكشف عن حقيقة أخرى مفادها عدم وجود حاجز مادي أو روحي للوصول إلى الفصل الطقس أو الإحتفال الديني .[٢]وبتطور المسرح الطبيعي الذي أقام الجدار الرابع بين الخشبة والصالة . أخذت العلاقة بين المتلقي والعروض المسرحية تتسم بالسلبية، لأنها تنكر على المتلقي سمه التمثيل . وبالمقابل نجد -على سبيل المثال- أن المخرج الروسي (مايرهولد) قد عمل على إيجاد أساليب إخراجية لاتسعى إلى الإيهام . بل تؤسس منظومة بصرية تحمل دلالات سياسية وأيديولوجية لكسر الحاجز التقليدي الذي يخلق الإيهام عن طريق الإستغراق التخيلي للجمهور في عالم الخشبة .وتجدر الإشارة هنا إلى إرتباط مفهوم المحاكاة، بالإيهام والتظاهر . مع التأكيد على أن المحاكاة تستدعي الإستنتاج . بينما التظاهر والإيهام يستدعيان للذهن دور الخيال . وهذا بدوره يقودنا إلى العلاقة بين عالم الواقع وعالم المسرح . أي بين المتفرج وبين التجربة المسرحية التي تتطلب من المتفرج أن يتقبل فكرة الوهم المسرحي بإعتباره واقعاً . أي يتقبل النقلة من عالم الواقع إلى عالم العرض المسرحي (عالم الوهم والإحتمال) وبالتالي فإن النشاط المسرحي يعرض تجربة إنسانية مسترجعة، وفرضية إحتمالية أو متخيلة تقوم على صراع في إطار مسرحي مصنوع. يتعامل مع الواقع بغرض تحقيق الإيهام المؤقت، وكأنه صراع أو جدال بين عالم المسرح الوهمي وعالم المتفرج الواقعي .وبالمقابل نجد سيطرة فكرة مسرحة المسرح (العرض المسرحي) الذي لا يهدف إلى إيهام المتفرج بأن مايراه حقيقة أو شريحة من الواقع . بل أن المسرح يكشف للمتلقي صورة الحياة . وكيف تستطيع مجموعة من التقاليد اللغوية والفنية والسلوكية أن تخلق وهماً زائفاً بالواقع، فيستخدم المسرح لا ليكشف للمتفرج صورة الحياة الحقيقية خارج المسرح . بل لينبهه إلى لعبة المسرح ويجعله واعياً لكل أساليب الإيهام والإقناع التي تستخدمها الدراما . على إعتبار أن المسرح لعبة وهم وليس حقيقة . وهذا ما أكده على سبيل المثال (بيتر هاندكه) حيث إعتقد أن المسرح يجب أن لايقدم للمتلقي صورة الحياة . ويوهمه بصدق هذه الصورة . بل عليه أن يكشف له عن زيف تلك الصورة . ويحاول أن يشرك المتلقي بشكل إيجابي في عملية الكشف، كما فعل(لوبجي بيراندیلو) عندما رفض مبدأ الإيهام المسرحي [٣]. مؤكدين على أن المسرح الإيهامي يفرض حالات من الإختلاف والتمرد على

---

[١] ينظر، كاونمان، والتر، التراجيديا والفلسفة، ترجمة : كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان: ١٩٩٣، ص٦١،٦٢ .

[٢] ينظر، بينيت، سوزان، جمهور المسرح، مصدر سبق ذكره، ص٢١ .

[٣] ينظر، د.صليحة، نهاد، المسرح بين الفكر والفن، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة : ١٩٨٦، ص٩٠.

المعايير الفكرية والفنية السائدة .وبهذا فأن الإفتراض الفني لدى المتلقي هو منطق خاص بعلاقة (دال) فني بـ(مدلول) واقعي وبالتالي يتقبله المتلقي وهو في حالة من الإفتراض الفني أي بما يتيح مساحة لمنطق مفترض دائماً، محملين على تصديق ما يعرض والوثوق به والإقتناع به حتى لو كان خيالياً . ولذلك نستطيع أن نوافق على تصديق الإسطورة، ومن هنا فالإفتراض الفني هو المسافة التي تتحرك فيها نبضات الإيهام وتنستند على حقيقتها . هو نوع المسافة الفاصلة بين المبدع والمتلقي كما أن حقيقة وجود كل من الإيهام واللاإيهام معاً في العمل الفني هي ماتجعلنا لاتتوقف عند مجرد عملية تلقي سلبيه . وكأن الوهم المسرحي بالنسبة للمسرح وسيلة لتقديم العالم الواقعي .ومما سبق نستطيع تحديد مفهوم الإيهام الدرامي : على أنه عملية السيطرة على شعور المتلقي عن طريق جعله يحس أثناء وجوده في المسرح بأن مايراه هو حقيقي وواقعي وصادق إلى درجة تدفعه إلى الإندماج . ومن مظاهر الإيهام في العملية المسرحية مايعرف بالمسرح التجسيدي الذي دعا إليه ستانسلافسكي .وبالمقابل نجد أن مفهوم الإيهامي هو عملية الإقتناع بأن مايعرض على خشبة المسرح هو غير حقيقي وغير واقعي وغير صادق . وبالتالي علينا أن نفصل بين واقع ومشاعر المتلقي وما يعرض على الخشبة . ليتمكن كمتلقي من الحكم بعين الناقد[1] . وبالتالي نستطيع أن نلتمس التقبل المسرحي لمبدأ المسافة الجمالية من خلال مبدأ الإيهام واللاإيهام في العملية المسرحية . حيث نجد أن هنالك مساحة أو مسافة . ربما تكون متخيلة ومحسوسة أكثر من مدركة تفصل وتقرب المشاهد من المادة الفنية المعروضة . وبالتالي تتحكم في مدى تفاعله وتأثيره ذهنياً أو عاطفياً سلبياً او أيجابياً.وإذا ماحاولنا ربط مفهوم المحاكاة بمفهوم الإيهامي واللاإيهامي . نجد أن مفهوم الإيهام واللاإيهام يمكن أن يتحقق من خلال المحاكاة . فالمحاكاة تكون إيهامية عندما تقترب من التقليد الحرفي أو الفوتوغرافي . وتكون لا إيهامية عندما يحدث هناك تحوير أو تغيير في مادة المحاكاة أساساً .

٣-التغريب :

يعد المنظِّر المسرحي (بريخت) من الذين إشتغلوا على نظرية التلقي من خلال مسرحه الملحمي . ونظرية التأثير التغريبي . هادفاً من وراء ذلك إلى تغيير الأنماط التقليدية للإنتاج والتلقي للوصول إلى تحقيق الفائدة والمتعة للمتلقي . عن طريق دفعه إلى التأمل والتفكير والحكم من خلال سياق سياسي إجتماعي . رافضاً العلاقة التقليدية بين المتلقي والعرض المسرحي . معتمداً في ذلك كله على مفهوم التغريب الذي يهدف إلى جعل المألوف يبدو غريباً(غير مألوفاً) . وبالتالي الوصول إلى تسييس العلاقة بين الخشبة والمتلقي . مع مراعاة جعل المتلقي جزءاً من عملية التحول من ما هو ايديولوجي إلى ماهو حقيقي، أي من الإيهام إلى الحقيقة الموضوعية وكل ذلك للوصول إلى علاقة أكثر تفاعلية وحيوية وعقلانية .أسس بريخت مسرحه الملحمي على الفكر الماركسي وهو (يقف بالضد من المسرح الأرسطي الذي نادى بأن الفن محاكاة وأكد على الإيهام ومبدأ التعاطف والنظرية البريختية الماركسية قامت بالمقابل على مبدأ محاولة هدم الأيديولوجيا السائدة والدعوة إلى ايديولوجيا جديدة . مؤكداً على ضرورة إيقاظ وعي المتلقي وفي سبيل ذلك إستخدم (بريخت) مجموعة قواعد فنية تشمل عناصر العرض لهدم مبدأ الإيهام و التعاطف الأرسطي وغاية التطهير ومن ثم توليد أحاسيس تساعد في التغيير. وتكوين العلاقات بين خشبة المسرح وقاعة المشاهدة تقوم على :

١- أستخدام أضواء مقدمة خشبة المسرح (كعنصر للرؤية) .
٢- عدم التطابق بين عالمي الخشبة والقاعة بمعنى الخشبة لاتعكس الحياة والواقع وإنما تواجهه بإفتراض معين . يعرض أحد النماذج للفحص والمناقشة .
٣- المسرح الملحمي يتوجه إلى خارج خشبة المسرح . ويتم الحصول على النتائج من داخل قاعة المشاهدة (قاعة المشاهدة تمثل المجتمع والشعب بأكمله) .[2]

إن مايطرحه (بريخت) يضع المتلقي في بؤرة الضوء. للوصول إلى التغير الإجتماعي. من خلال تسيس العلاقة بين الخشبة والصالة. إعتماداً على مفهوم التغريب. الذي يعد مسافة بين المتلقي والخشبة ويبدو كأنه يستبعد الجمهور إلا أنه من جهة أخرى يعد جزءاً من عملية لايجب أن تتعاقب بين المشاهد المسرحية بشكل متصل بل يجب أن تفسح المجال للمشاركة من خلال الأحكام. لأن التغريب ليس فقط عزل المتفرج عن الفعل المسرحي ثم إدماجه فعلياً بعد ذلك في علاقة توحد عاطفي وإنما التغريب أيضاً هو جعل المتفرج جزء من عملية التحول من الإيهام إلى الحقيقة الموضوعية. وبالتالي تكون العلاقة بين العرض والمتلقي علاقة

[1] ينظر للمزيد، د.حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، مصدر سبق ذكره، ص٨٦ .

[2] للمزيد ينظر، كامبرج، لارس، الحركة الطليعية في المسرح الروسي، مصدر سبق ذكره، ص٢١٢ .

دينامية إذ يتأثر المتلقي بالمتغيرات التي تكون بمثابة أسئلة. وبالتالي وتقدم تصورات غير محددة، تولد لدى المتلقي تفاعلات جدلية نفرض مسافة جمالية بينه وبين ماهو متداول. وهذا بدوره ينتج قراءات جديدة، قراءات تأويلية . ومما سبق نجد أن المسرح الملحمي من خلال الأثر التغريبي يفرض ويولد مسافة جمالية بين العرض والمتلقي، هذه المسافة تسمح بأن يأخذ المتلقي دور المراقب الجمالي والمقيّم النقدي للحكم على المادة المعروضة المستندة أساساً إلى مرجعيات لها علاقة بالواقع السياسي والإجتماعي . علماً أن هذه المسافة لاتبقى ثابتة كما يفترضها بريخت حيث أن المتلقي أحياناً وخلال عملية التغريب (كسر الإيهام) قد يدخل في حالة الإيهام ومايلبث أن يكسر الإيهام من جديد وهكذا دواليك.

جدلية العلاقة بين الفضاء السينوغرافي والمسافة الجمالية :

ينطوي مفهوم الجدل نفسه على مسافة جمالية . ونلاحظ ذلك عندما تكلم (إفلاطون) عن رحلة النفس من العالم المحسوس إلى العالم المعقول . وشرح كيف أن النفس تحادث وتناقش نفسها في أمر هذه الرحلة . أي أنها تجادل نفسها . وكأن المناقشة تصاحبها رحلة أو إنتقال من مرئية الوجود الحسي إلى مراتب أعلى . وهذا يعني أن الجدل بمعنى المناقشة قد يدخل فيه عنصر الحركة الوجودية .وبما أن المنطق الذي يحكم طبيعة العلاقة بين الفضاء السينوغرافي والمتلقي و(المسافة الجمالية) لايستند في جوهره إلى قوانين علمية فهذا يعني تعدد الإحتمالات والفرضيات ووجهات النظر المستندة أساساً إلى مرجعيات مختلفة وأيديولوجيات متباينة . وهذا بالتالي يجعل مسألة النسبة تسيطر أكثر من فكرة الثابت والمطلق . وبما أن (المسافة الجمالية) التي يحددها صانع العمل الفني ويتحكم بها تتسم بالدينامية من حيث القرب والبعد بالمفهوم الذهني والنفسي بالدرجة الأولى أكثر من المفهوم المادي فهذا يعني أنها موضع جدل ونقاش . ويتمظهر ذلك أكثر وأكثر إذا ما أدركنا الفضاء السينوغرافي حسياً وذهنياً أكثر منه مرئياً . ممايتيح إشتغال فكرة الخيال والتخيل . في ما يتعلق بأفعال الشخصيات وعلاقاتها من ما بينها في عملية تطور سياقات الأحداث وتسلسلها ونقلها إلى المتلقي وفق مفهوم المسافة الجمالية . ونحن إذا إتفقنا أن جوهر الفن الدرامي المسرحي هو الصراع، فأنه بحد ذاته ينطوي على فكرة المسافة الجمالية بين قطبي الصراع . ونحن بدورنا ننطلق في تأسيس الفضاء من التوجيهات المسرحية التي يضعها المؤلف والتوضيحات المكانية والزمانية . وبالتالي فكل متلقي يبني فضاءه الخاص . وبذلك ينتج تعدد في الفضاءات يفصل بينهما أو يوحد بينهما مفهوم المسافة الجمالية .آخذين بعين الإعتبار من خلال الديالكتيك مابين الحتمية والحرية يولد الفضاء المسرحي . الذي يتذبذب بإستمرار مابين الفضاء ذي القرب المادي والممكن إدراكه حسياً أو ذهنياً ومدلول الفضاء الخارجي الذي يجب أن يبنيه المشاهد بنفسه بشكل مجهول من أجل الولوج إلى عالم الخيال .وبفضل ما يمتلك الفضاء من علاقة لتمييز هذا الغموض أو الإلتباس الناتج عن التأرجح المادي والحسي يظهر بالنسبة لنا قدرة الإيهمام واللاإيهام والتغريب من أجل ضبط التحكم بالمسافة الجمالية . والجدل الذي يثار في هذا المجال من إبراز مفهوم المسافة الجمالية بإعتبارها مفهوماً محورياً بالنسبة للخبرة الجمالية . ولأن الأهمية الحقيقية للمسافة لايمكن قياسها إلا في علاقتها بأبعاد أخرى كثيرة منها إجتماعية و ثقافية و سياسية و جمالية ... وهي الأبعاد ذاتها التي تشكل تجربة المسرح .وفيما يتعلق بالمتلقي من جهة رصد تحديد المسافة الجمالية يتمظهر ذلك من خلال مفهوم أفق التوقع. حيث كلما زادت درجة التقارب بين العمل الفني وأفق التوقع كلما تقلصت المسافة الجمالية وأصبح دور المتلقي سلبي وغير فعال . وكلما زادت درجة الإبتعاد بين العمل الفني وأفق التوقع كلما إتسعت المسافة الجمالية وأصبح دور المتلقي إيجابي وفعال يتيح له أخذ دور المراقب الجمالي والنقدي للحكم على العمل الفني من منطلق عقلاني يرتبط بمرجعيات مؤسسة في جانب المتلقي مأخوذا أساساً من تجربة المسرح. والفرق بين أفق التوقع وأفق العمل الفني المقدم هو الذي يحقق المسافة الجمالية بشكل جلي وواضح .وبناءاً على ماسبق فأن تواتر عنصر الجدل في العمل المسرحي يعطيه أبعاداً تشكل في مجملها جوهر الفن المسرحي. ويشكل بالتالي دوراً إيجابياً على إعتبار أن العرض المسرحي بالنسبة له موضع جدل ونقاش يتراوح مابين الواقع والحقيقة (الإيهام واللاإيهام)، (المحاكاة)، (التغريب)،والتي لاتستطيع إظهاره إلا من خلال الفضاء السينوغرافي الذي يؤسس بدوره طبيعة المسافة الجمالية بين (العرض المسرحي، الفضاء السينوغرافي والمتلقي) المتسمة أساساً بالجدل لأن تبتعد في جوهرها من الثبات وتقترب من النسبية .

النتائج والإستنتاجات ومناقشتها

من خلال ما تقدم من البحث في مفهوم العلاقة الجدلية بين المسافة الجمالية والفضاء السينوغرافي توصلنا إلى النتائج التالية :

١- إرتباط مفهوم المسافة الجمالية بنظرية التلقي على المستويين الداخلي (النص) والمستوى الخارجي (العرض) .

٢- إبتعاد مفهوم الفضاء السينوغرافي في التجارب المسرحية المعاصرة عن المفهوم المادي وإقترابه أكثر من المفهوم الحسي والذهني .

٣- أن مفاهيم المحاكاة والإيهام واللاإيهام والتغريب تحدد بشكل كبير طبيعة المسافة الجمالية.

٤- إن أفق التوقع لدى المتلقي كلما إقترب من العمل الفني إختفت المسافة الجمالية وبالتالي إختفت العلاقة مع الفضاء السينوغرافي، وكلما إبتعدت المسافة الجمالية . وأصبح للمتلقي دوراً إيجابياً فعالاً في خلق العلاقة الجدلية بين الفضاء السينوغرافي والمسافة الجمالية .

ويستنتج الباحث مايلي :

١- إن ثقافة المتلقي الفنية والثقافية والجمالية هي التي تحدد مدى أفق التوقع مع العرض المسرحي ومتطلبات الفضاء المسرحي .

٢- إن إختيار المخرج لإسلوب العرض وسماته تؤثر كثيراً على طبيعة العلاقة الجدلية بين المسافة الجمالية والفضاء السينوغرافي من جهة وبين الفضاء السينوغرافي والمتلقي .

٣- إن المخرج في العروض الحديثة تنوعت إهتماماته وإتجهت نحو الشكل أكثر من المضمون وهذا مايفسر إقتراب الفضاء السينوغرافي من الأشكال الحسية والذهنية أكثر .

٤- إن المسافة الجمالية ساهمت في جعل المتلقي مركزاً للظاهرة المسرحية، وهدفاً ووسيلة للعروض المسرحية .

٥- إن الصورة المسرحية البصرية المتكونة من مجموعة العناصر السينوغرافيّة تسهم في تجسيد الحياة الخاصة والعامة للشخصية المسرحية داخل الفضاء المسرحي، ومنحها مضامين فكرية ودلالات جمالية قادرة على التعبير عن مكونات ذلك الفضاء جمالياً ضمن سياق العرض المسرحي .

قائمة المصادر

أولاً: الكتب

١- أستون، ألين، وجورج سافونا/ المسرح والعلامات/ تر:سباعي السيد/ مهرجان القاهرة التجريبي/وزارة الثقافة/ القاهرة ١٩٩١ .

٢- أوبرسفيلد، آب/ مدرسة المتفرج، قراءة المسرح(٢)، تر:حمادة إبراهيم وزملائه/ مركز اللغات والترجمة/ وزارة الثقافة/ القاهرة ١٩٩٦ .

٣- اليوسف أكرم/ الفضاء المسرحي/ دمشق/ دار المشرق ٢٠٠٠ .

٤- بنيت، سوزان/ جمهور المسرح، نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين/ تر:سامح فكري/ وزارة الثقافة/ القاهرة ١٩٩٥ .

٥- جورج جادميرا، هانز/ تجلي الجميل/ تر: د.سعيد توفيق/ المجلس الأعلى للثقافة/ القاهرة، ١٩٩٧ .

٦- حمادة إبراهيم/ معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية/ دار الشعب/ القاهرة .

٧- صليحة، نهاد/ المسرح بين الفكر والفن/ الهيئة العامة للكتاب/ القاهرة ١٩٨٦.

٨- عبيد، كمال/ سينوغرافيا المسرح عبر العصور/ الدار الثقافية للنشر، القاهرة/ ١٩٩٨ .

٩- فراجاس، لويس/ المرشد إلى فن المسرح/ تر:أحمد سلامة/ دار الشؤون الثقافية العامة/ بغداد/ د.ت .

١٠-كابيرج،لارس/ الحركة الطليعية في المسرح الروسي/ تر:حسين البدري/ مركز اللغات والترجمة/ أكاديمية الفنون/ القاهرة ١٩٩٣ .

١١-كاوفمان، والتر/ التراجيديا والفلسفة/تر: كامل يوسف حسين/ المؤسسة العربية للدراسات والنشر/ عمان ١٩٩٣ .

١٢-مجموعة مؤلفين، أبحاث في الفضاء المسرحي/ تر: نورا أمين/ مهرجان القاهرة التجريبي الدولي/ القاهرة ١٩٩٦ .

١٣-مسلم، الماجد عبد الرزاق/ مذاهب ومفاهيم في الفلسفة والإجتماع/ دار المكتبة العصرية/ بيروت د.ت .

١٤-نصيف، جميل/ قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي/ وزارة الإعلام/ بغداد/ ١٩٨٥ .

١٥-هوايتنج، فرانك/ المدخل إلى الفنون المسرحية/ تر: كامل يوسف/ دار المعرفة/ القاهرة/ ١٩٧٠ .
١٦-هوري، أوناشود/ المكان المسرحي جغرافية الدراما الحديثة/ تر:أمين حسين/ وزارة الثقافة/ القاهرة ٢٠٠٥ .
١٧-هولتون، جوليان/ نظرية العرض المسرحي/ تر: نهاد صليحة/ مركز الشارقة/ الشارقة ٢٠٠٢.
١٨-هولب، روبرت/ نظرية التلقي/ مقدمة نقدية، تر: د.عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي/ جدة ١٩٩٤ .

ثانياً : الرسائل والأطاريح :

١- حسين علي كاظم التكمجي/ وسائل المخرج في صياغة العرض المسرحي لتعزيز الإستجابة لدى المتفرج/ أطروحة دكتوراة غير منشورة/ جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ بغداد ٢٠٠٢ .

ثالثاً : المجلات والدوريات

١- أكونيدني، سام/ علاقة النص بالعرض/ مجلة فصول/ العدد٤/ الهيئة المصرية العامة للكتاب/ القاهرة/ ١٩٩٥ .
٢- بن زيدان، عبد الرحمن/ قضايا في التأسيس النظري لسينوغرافيا العرض المسرحي/ مجلة الثقافة المسرحية/ العدد ١٠٦/ القاهرة .
٣- شاؤول، بول/ الممثل معمارية متحركة، مجلة المسرح المصرية/ العدد ٨٧/ القاهرة/ ١٩٩٦ .
٤- الموسى، مشعل/ السينوغرافيا بين العصور الوسطى وعصر النهضة/ مجلة أفق/ العدد ٢٨/ مؤسسة أفق الثقافية/ بغداد ٢٠٠٤ .

رابعاً : ندوات :

١- كرومي، عوني، المسرح والسينوغرافيا/ سينوغرافيا العرض المسرحي الحديث/ ندوة فكرية مقدمة إلى المهرجان المسرحي الرابع للفرق الأهلية لمجلس التعاون الخليجي/ المنامة/ ١٩٩٥ .