مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد ٢٧، العدد ١: ٢٠١٩.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(27), No.(1): 2019.

Aesthetics of Theatrical Direction in the Shows of Open Spaces

Mohammed Kadhim Hashim alshammari **Haider Jawad Kadhim Alamidi**
Department of Performing Arts / College of Fine Arts / Babylon University
mkhalshemary@yahoo.com

Submission date: 18/10/2018 **Acceptance date**: 5/122/2018 **Publication date**: 6/3 /2019

Abstract:

The theatrical space is characterized from other components and elements of theatrical show with being considered as an incubator that includes all techniques of show beside the viewer, without space of show means there is now deed submitted to the viewer, it lies in first rank of show geography that is determined by director, picking the space depends upon the style of director and his artistic vision that will appear to be a feature added to the features of theatrical direction in foundation of space, casting the show and its methodical that himself should discover through nature of text and his technical skills because directional vision depends in application upon privacy of space i.e. inventing new space matches with idea of show. So, recent directional experiences seek for contrast in presenting their shows, so the stage director resorts to suggested spaces out of familiar Italian box and open space is one of them due to the aesthetic added by these open spaces for the show's aesthetic and it's other functions like evidence, drama and psychology.

The research consists of four chapters, first one tackled with methodical frame that included research's problem represented by the following question (Does theatrical direction acquire aesthetic function beside it's other functions of evidence, drama and psychology in the shows of open spaces from others?) while the aim was limited to (Exploring aesthetics of theatrical direction in shows of open spaces) plus to importance and need to the research and specifying most important terms .

Second chapter was the theoretical frame and previous studies, divided into two sections, first one tackled with studying (Open space show, growth/ development) displaying growth of open space starts from Greek stage passing throw ancient times until renaissance), while second section concerned about studying (Contemporary directional shows in open spaces) then indications that resulted from theoretical frame. While third chapter concerned about research's procedures, analyzing the intentional attained sample (Universal adventure) displayed on (2013), the two researchers depends in designing the analyzing tool upon the indications obtained from theoretical frame, while in the fourth chapter the researcher had recommended a bunch of conclusions, suggestions and recommendations to finalize the research with a list of references and sources.

Key Words: director, Theatrical Show

جماليات الإخراج في عروض الفضاءات المفتوحة

محمد كاظم هاشم الشمري **حيدر جواد كاظم العميدي**
قسم الفنون المسرحية / كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

الخلاصة

يتميز الفضاء المسرحي عن باقي مكونات وعناصر العرض المسرحي بوصفه الحاضنة التي تحوي كل تقنيات العرض بما فيهم المتلقي، ولولا فضاء العرض لما كان هنالك فعل يقدم إلى المتلقي، فهو يقع في المرتبة الأولى ضمن جغرافية العرض التي تحـــدد من قبل المخرج ، فاختيار الفضاء يتبع إسلوب المخرج ورؤيته الفنية التي تتضح فيما بعد لتصبح سمة يضيفها إلى سمات الإخراج المسرحي في تأسيسه للفضاء وصياغة العرض ومنهجيته التي عليه أن يكتشفها من خلال طبيعة النص وإمكانياته الفنية بوصـــف الرؤية الإخراجية تعتمد في تطبيقها على خصوصية الفضاء، أي ابتكار فضاء جديد يتناسب وفكرة العرض. لذلك أصبحت التجارب الإخراجية الآن تبحث عن المغاير في تقديم عروضها، لذلك لجأ المخرج المسرحي إلى فضاءات مقترحة خارج العلبة الايطاليـــة

by University of Babylon is licensed under a Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH)
Creative Commons Attribution 4.0 International License

المألوفة ومنها الفضاءات المفتوحة. بما تكسبه هذه الفضاءات من جماليات مضافة إلى جماليات العرض ووظائفه الأُخر من دلالة درامية ونفسية . ففي هذا البحث سنتعرف على الجماليات الإخراجية في عروض الفضاءات المسرحية المفتوحة، أي إنّنا سنثبت أنّ هنالك متغيرات جمالية لعروض الفضاءات المسرحية المفتوحة.

قد قسم البحث على أربعة فصول عُني الأوّل منها بالإطار المنهجي الذي يضم مشكلة البحث المتمثلة بالتساؤل الآتي: **(هل يكتسب الإخراج المسرحي وظيفة جمالية إلى جانب وظائفه الأُخر من دلالية ونفسية ودرامية في عروض الفضاءات المفتوحة عن غيرها؟)** أما هدفه فقد اقتصر على(تعرف جماليات الإخراج المسرحي في عروض الفضاءات المفتوحة) فضلاً عن اهمية البحث والحاجة اليه وتحديد المصطلحات.

أما الفصل الثاني الإطارُ النظري والدراسات السابقة، فقد قسم على مبحثين عُني المبحثِ الأول منها بدراسة (الفضاء المسرحي المفتوح النشأة / التطور) مستعرضاً نشأة الفضاء المفتوح بدءاً من المسرح الإغريقي مروراً بالعصور الوسطى حتى عصر النهضة. **أما المبحث الثاني** فقد اهتم بدراسة (التجارب الإخراجية المعاصرة في الفضاء المفتوح) ثم المؤشرات التي أسفر عنها الإطارُ النظري. أمَّا الفصلُ الثالثُ فقد عني بإجراءات البحث وتحليل العينة المنتخبة قصدياً (مغامرة كونية) المقدمة في العام (٢٠١٣) وقد استندَ الباحثان في تصميمِ أداةِ التحليلِ على ما استنبطَ من مؤشرات الإطار النظري، أما الفصلِ الرابعِ فقد اوصى على جملة من الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات، وختم البحث بقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات الدالة: المخرج، العرض المسرحي.

١- الفصل الأول / الإطار المنهجي

١-١ مشكلة البحث: يسعى الفن المسرحي إلى التواصل من خلال تحويل الكلمة والفكرة إلى تشكيلٍ درامي مجسدٍ ومعروضٍ أمام المتلقي يتكون من عناصر مسرحية متآلفة، وهي بالتالي مهمة تقع على عاتق المخرج المسرحي التي يخلق من خلال رؤيته الفكرية والفلسفية افاقاً جديدة لاكتشاف سبل وأدوات وإمكانيات ذلك التجسيد. فالمسرح يقدم نشاطاً انسانياً يصبح الفضاء المسرحي فيه هو مكان ذلك النشاط الذي تتباين فيه سمات وإمكانيات وأدوات الإخراج، وتعد (آن أوبرسفيلد) الفضاء المسرحي على أنّه " موقع التمثيل أو مكان الاحتفال ذلك المكان الذي يتم فيه شيء ما لايحتاج إلى مرجع في مكان آخر غيره، والذي يستغل الفضاء في العلاقات الجسدية بين الممثلين وفي النشاطات البدنية من إغواء ورقص وقتال.[١] وإلى ذلك فهو سعي لإضفاء الطابع الجمالي والحركي لتلك العروض المسرحية، تأسيساً على ما تقدم تأتي مشكلة البحث الحالي التي تتمحور حول التساؤل الآتي: **هل يكتسب الإخراج المسرحي وظيفة جمالية إلى جانب وظائفه الأخر من دلالية ونفسية ودرامية في عروض الفضاءات المفتوحة عن غيرها.؟**

١-٢أهمية البحث والحاجة إليه: تتجلى أهمية البحث من خلال تسليط الضوء على دراسة السمات الإخراجية لعروض الفضاءات المفتوحة وما تحمله من جماليات، كون إن تلك السمات غير مشخصة ومتغيرة من مكان لآخر، لاسيما إذا كان الفضاء مفتوحاً وذات مساحة واسعة في الهواء الطلق. **بينما تكمن الحاجه إليه** في انه يفيد المخرجين وطلبة الإخراج المسرحي بتعرفهم السمات الإخراجية في عروض الفضاءات المفتوحة وما تحمله من جماليات ووظائف العرض الأخر.

١-٣ هدف البحث: يهدف البحث الحالي إلى تعّرف جماليات الإخراج المسرحي في عروض الفضاءات المفتوحة.

١-٤ حدود البحث:

١. الحد الزماني: (٢٠١٣).
٢. الحد المكاني: العراق/ بابل.

٣. الحد الموضوعي : جماليات الإخراج المسرحي في عروض الفضاءات المفتوحة، قراءة جمالية في عرض (مغامرة كونية).

١-٥ تحديد المصطلحات:

اولاً: جماليات

لغـــةً: جاءت كلمة الجماليات من مفردة الجميل والتي عرفها (ابن منظور) بأنها : " مصدر الجَميل"[٢]. وعرّفها (الرازي) على أنّها " الحسن وقد (جمل) الرجل بالضم (جمالاً) فهو(جميل) ، والمرأة (جميلة) و (جملاء) أيضا بالفتح والمد[٣].

اصطلاحاً: يعد مصطلح الجماليات فرعاً من فروع الفلسفة وعلومها، ويعنى بفهم الجمال ويتكون من جملة من المعطيات التي يهتم بها، وهي الأعمال الفنية بأنواعها لاسيّما الفنون المسرحية منها، ووصمها وتحليل التصميم الجمالي والخبرة البشرية من جهة أخرى، والجمالية تعني بالنافع والجميل من الفنون، وهي دراسة وصفية للأشكال والأساليب والآليات في الفنون المختلفة [٤].

الفضاءات:

- ومفرده فضاء: وهو " تعبير هندسي معماري.. وهو مساحة معطاة ذات إمكانيات"[٥] وهو ايضاً " المسافة والامتداد اللامحدود ".[٦]

الفضاء المسرحي:

- هو مكان الفعل المعروض، سواء أ كان صامتا أو لفضياً، أم راقصاً، فهو مكان تجمع لوسائط العرض المسرحي بما في ذلك المشاهدون، إنه مكان يتبادل فيه شكل لعبة الزمن.[٧]
- **الفضاء المسرحي المفتوح إجرائياً:** هو ذلك الفضاء الذي تتلاشى فيه الحدود الفاصلة بين الممثل والمتلقي . أي أنه فضاء العرض الدرامي الممتد والذي يجمع فيه الممثل بالمتلقي.

٢- الفصل الثاني / الاطار النظري

٢-١ المبحث الأول / الفضاء المسرحي المفتوح النشأة والتطور

كانت الطقوس والشعائر عند **الإغريق** تقام حول مذبح الآلهة وسط المعبد ضمن فضاءات مفتوحة (مقدسة) تندمج هذه الطقوس ذات التراتيل الدينية بالاحتفالات الدينية التي كانت تقام تكريماً للآلهة (ديونيزيوس) وفي مرحلة متقدمة انتقلت هذه الاحتفالات إلى أماكن عديدة من البلاد في فضاء مفتوح وواسع ونتيجة للأعداد الغفيرة المشاركة في هذه الاحتفالات كون المشاركة فيها جماعية، واحياناً أخرى تضم بعض الزوار أو الضيوف من قبائل أخرى[٨]. وبمرور الوقت والزمن والتطور الذي حصل في هذه العبادات والأعياد ظهر الشاعر الإغريقي (ثيسبس) الذي كان يستعمل عربة يخاطب من خلالها الجمهور والذي كان خطابه كما يصفه الكاتب والمفكر المسرحي(كمال عيد) " ارتجالياً وعلى منصة خشبية في السوق حافظاً على الرؤية، أما الجوقة فكانت تحتل مكانها أمام المنصة على شكل دائري".[٩] وبهذه العربة أسس الشاعر الإغريقي (ثيسبس) للفضاء المسرحي المفتوح، وبمرور الزمن تطور الفن المسرحي الإغريقي إذ انتقل التمثيل من عربة (ثيسبس) إلى مسرح (ديونيزيوس) الواقع بمدينة اثينا، فهو مسرحاً بسيطاً ذات مساحة دائرية تقع تحت منحدر الاكروبوليس، وهذه الدائرة أشبه بالوعاء الضخم، بحيث وضعت على منحدره مقاعد بسيطة تتخلل هذه المقاعد طرقات ومماشي لمرور المتفرجين وفي نهاية المنحدر هناك ساحة دائرية صممت للرقص وهي أشبه بالمنصة فيها بناءً متواضعاً سمي(اسكينا) بوصفه (الكشك أو الخيمة أو الخص) فقد كانوا يجعلون

له ممراً في مقدمته بين جناحين هذه البناية بطريقة لا تسمح للمتفرجين برؤية من يسير فيه ،[١٠] فقد أقام المعماريون اليونان مساحة دائرية صممت خصيصاً للاوركسترا ووضعوا وسطها مذبح للآلهة، فقد قدمت عليه العديد من المسرحيات ومن ضمنها مسرحيات الشاعر الإغريقي (اسخيلوس) فقد كانت تقدم في الهواء الطلق، ذات الفضاء المفتوح الذي يخلقه الممثل من خلال حضوره وتنقلاته في ساحة العرض المستديرة، ثم من خلال علاقته بالنظّارة ومن خلال ترتيب حضوره في تلك الساحة . وكذلك " مسرحيات (سوفوكليس ويوربيدس) كانت في اكثر الأحيان تقدم امام مبنى او قصر من القصور، اذن فمن المنطقي افتراض إقامة منظر مبني في المدة حوالي٤٧٠ ق.م أو بعد مدة قصيرة من تقديم (اسخيلوس) لمسرحية الفرس أخر مسرحياته التي يفترض إنها قدمت وعرضت دون جدوى مبنى كخلفية للعرض ".[١١] لقد ساعدت تقنيات المسرح الإغريقي على امتداد الفضاء المسرحي وهي " المنصة التي تحتوي على العناصر المسرحية، ومقدمة المنصة، المخصصة لاستقبال الممثلين في أثناء قيامهم بأدوارهم، والاوركسترا أي المجال الذي تحده الصفوف الأولى من المدرجات، والذي خصص لحركات الجوقة ".[١٢] فالفضاء المسرح هو تعبير هندسي معماري وهو مساحة معطاة ذات إمكانيات ولكنه ايضاً محاط بحدود كمساحة هندسية.

أما **المسرح الروماني** فقد بنيت مسارحهم داخل المدينة، ولكنها بقيت مسارح ذات فضاءات مفتوحة كالذي شاهدناه في المسرح الإغريقي، إذ اهتم الرومان بالضخامة والزخرفة والنقوش للمباني المسرحية فقد تميز المسرح الروماني بوجود " منصة (مصطبة) طويلة ضيقة ومشقوفة، وهناك إلى جانب ذلك بعض مميزات للمسرح الروماني مثل تعليق بعض الأقمشة الملونة على هيأة أشرطة فوق المدرجات ومثل استعمال ستارة أمامية تهبط من أعلى إلى أسفل فضلاً عن بعض المهمات المسرحية ".[١١، ص٢٩٢].

لقد اشتهر المسرح الروماني بتقديم اعماله في شوارع المدينة والأماكن العامة، إذ كان هذا المسرح بسيطاً من حيث الشكل فهو مسرح متنقل، فبعد كل عرض ينقل إلى مكان آخر، ويركب من جديد، ويعتمد هذا المسرح على المتفرجين المارة من عامة الناس، إذ يقفون أمام خشبة المسرح وعلى الأرض، وكانوا في بعض الأحيان يجلسون على أرائك خشبية. [١٣] ان هذا المسرح اشبه ما يكون بمسرح الشارع الذي نشاهده اليوم، فان فضاءه المسرحي ليس جزءاً من الفضاء اليومي، ولكن هذا المسرح مساحته محدوده، اذ يعتبر حلقة سحرية مفصولة عن المساحة العادية الدنيوية، فلذلك يشعر الجمهور بالتأثير المسرحي العالي لكونه مشدود إلى الفضاء المسرحي، وتاركاً خلف ظهره الحياة اليومية.[١٤] ان انفصال الفضاء المسرحي عن الفضاء اليومي شرط ضروري لأي عرض مسرحي يقام في الشارع، فهذه المسارح الرومانية التي تقدم أعمالها في الشارع، تلغي الفضائين، الفضاء المسرحي المفتوح الخارجي(المفترض) والفضاء المسرحي المفتوح الداخلي (المدرك) ويرى الباحث ان المسرح اذا كان في الشارع لا يعتمد على الأخبار التاريخية في تقديم مادته بل يعتمد على اللعب التمثيلي والكوميدي الساخر كما في الكوميديا ديلارتا، فهنا لا حاجة للمتفرج ان يتخيل، أو يفترض فضاءً خارجياً، واما الفضاء المسرحي المفتوح الداخلي المدرك، فهنا سوف يتداخل ضمن فضاء المساحة اليومية في الشارع، اذ يبقى اعتماده على خبرة الممثلين، ووعي الجمهور بان الذي يقدم مسرحاً وليست واقعة.[٥، ص١٣]. ولكي نستمتع بمسرح الشارع يجب ان ندرك ان هؤلاء ممثلون يتظاهرون بالحرب وليسوا اناساً مشتبكين في شجار حقيقي في الشارع.

أما في **العصور الوسطى** فان فضاء الكنيسة المقدس أسهم في إضفاء الخشوع لدى المتعبدين ولذا أصبح تغيير البيئة المكانية له الأثر في نفس المتلقي الذي ينتابه الشعور كونه في مكان مقدس وداخل فضاء مقدس، يصلي ويتعبد، فالبيئة الداخلية (فضاء الكنيسة) بالتأكيد سوف تكون مختلفة عن البيئة الخارجية

المملوءة بضوء الشمس، فلهذا التغيير في عتمة الفضاء له الأثر على فسيولوجية المتعبد (المتلقي).[١٥] ويختلف فضاء الكنسية المقدس عن الفضاء المسرحي الحديث، " فهو ليس مقترحاً كما في المسارح الحديثة، بل هو مفروضاً مدعماً بالعناصر المادية (البخور، الشموع، رش الماء المقدس، دق الأجراس) والتي تضفي على الأحداث أجواءً طقوسية مهيمنة، فضلاً عن الأردية التي يلبسها الممثلون (الكهنة)، كل هذه العوامل كانت تشكل تأثيراً نفسياً على المتلقي وتجعل التجربة المشتركة (بين الممثل والمتلقي) تجربة احتفالية تعبدية مقدسة تعمل الكنيسة على تسويقها بتكريس المكان وربط وجود الجماعة به بوصفه مركز العالم والبؤرة الثقافية"[١٦]، فإلى ذلك ازداد عدد المصلين والمشاهدين في فضاء الكنيسة الداخلي فقد قرر رجال الدين من الباباوات والرهبان المسؤولين في الكنيسة انتقال القداس والاعياد والتشابيه الدرامية إلى خارج الكنيسة، حيث الفضاء الواسع المتمثل في ساحات الكنيسة وحدائقها، للاستفادة من واجهة الكنيسة وجعلها خلفية مقدسة لما يقدم من تمثيل من جهة ومن جهة أخرى تبقى سيطرت الكنيسة على الأعمال المقدمة آنذاك، حيث بقيت المسرحيات ذات موضوعات دينية، ومن الكتب المقدسة التي تتحدث عن ولادة وآلام السيد المسيح (عليه السلام) ومع بداية القرن الثالث عشر بدأت الكنيسة ترفع قبضتها عن الأعمال المسرحية، وإلغاء إشرافها، وذلك لطغيان القالب التمثيلي على التراتيل الدينية، وامتناع القساوسة من التمثيل، والاهم من ذلك هو انتقال إشراف الأعمال المسرحية من الكنيسة إلى المجلس البلدي والنقابات، إلى ان خرج المسرح برمته إلى خارج أسوار الكنيسة في الشوارع والساحات العامة [١٧].

أما في **عصر النهضة** فقد تنوع الفضاء المسرحي من مسرح إلى مسرح مع بقائه مفتوحاً، فقد كانت هناك مسارح عامة، ومسارح خاصة، إذ بنيت المسارح العامة في فضاء واسع يتسع لألفين متفرج، وعرفت خشبة مسرح بامتدادها نحو الساحة، إذ يبلغ ارتفاعها مابين أربعة أقدام، وعرضها يقارب الثلاثة والأربعين قدماً ، أما عمقها فيبلغ سبعة وعشرون قدماً، وفي نهاية هذه المنصة وضع حائط خلفي، وقد بنيت صالة لجلوس المتفرجين من ثلاثة طوابق، وكانت عامة الناس تقف في الفضاء المكشوف، عكس عليّة الناس كانوا يحجزون أماكنهم في الشرفات وبمبالغ إضافية، وعرف هذا المسرح في ما بعد بالمسرح الإليزابيثي. اما المسارح الخاصة فهي شبيه بمسارح البلاطات والقصور، جاءت على نفس النمط نفسه تقريباً. ويرى الباحثان إنَ الفضاء المسرحي بدأ مفتوحاً منذ المسرح الاغريقي مروراً بالمسرح الروماني، ولكونه قيّد في العصور الوسطى كون أن التمثيل أصبح في الكنيسة، لكنه ظل مفتوحاً على الصالة ومقدساً، وفي عصر النهضة، تغير الفضاء بين شارع وبلاط، ولكنه نفسه الفضاء المفتوح الذي لم تحده حدود الصالة التقليدية.

٢-٢ المبحث الثاني/تجارب إخراجية معاصرة في الفضاءات المفتوحة

تميزت التجارب الإخراجية العالمية في الربع الأخير من القرن العشرين، في البحث عن فضاءات مفتوحة، تسعى فيها للبحث عن الاتصال الروحي بين العرض برمته وبين المتلقي العنصر الأهم في العرض المسرحي، فقد تباينت وتنوعت السمات الإخراجية بين مخرج وآخر، فكل له قراءاته وثقافاته الفنية، أي ان كل مخرج يحمل العديد من السمات لأكثر من عرض مسرحي، لذلك سنتتبع في بعض التجارب الإخراجية العالمية المعاصرة ونرى كيف وظف الفضاء المفتوح في تجاربهم؟ وماهي طبيعة العلاقة بين المخرج وبين الفضاء المسرحي؟ وكيف تعامل المخرج مع ذلك الفضاء؟ وان اختلف من حيز إلى آخر وجده مناسباً لبناء عرضه وإنشاء فضاء مسرحي قصدي مفتوح، معتمداً في انفتاحه على حركة الممثلين وما يحملونه من دلالات تعبيرية في الجسد والصوت، فضلاً عن باقي مكونات العرض المسرحي.

إنّ الفضاء المسرحي يشكّل بالنسبة للمخرج الحاضنة التي ينطلق منها في خلق الإبهار والدهشة لدى المتلقي، وخلق الصور المسرحية التي تتشكل فيه، لأنّ إنتاج الصورة المسرحية لاتتم الاّ في فضاء العرض المسرحي، فضلاً عن ذلك يعطي للممثل الحرية في الحركة من خلال حضوره وانسجامه وتناغمه الهارموني مع مكونات وعناصر العرض المسرحي فإلى ذلك إنّ عروض الفضاءات المفتوحة تركز اهتمامها على ما يحمله جسد الممثل من إيماءات وإشارات وحركات معبرة كانت البديل عن لغة الكلام المنطوقة. فهناك العديد من التجارب العالمية في الإخراج المسرحي اتخذت من الفضاء المفتوح مكاناً لعروضها اعتمدت في ذلك على الرؤية الإخراجية وما تحمله أفكارهم من سمات وخصيصات جمالية تختلف عن بعض الآخر في عروض تلك الفضاءات.

جوزيف شاينا(*): سعى (شاينا) من خلال أعماله المسرحية ذات العلامة السينوغرافية الدّالة إلى تحقيق هدفه المتمثل بتشكيل الفضاء المسرحي فوق الخشبة بوصفه مهمة نظرية تتسم بالتجريد، ويأتي تشكيل الفضاء المسرحي وأهميته ضرورة لإظهار الممثل فوق خشبة المسرح وكأنه آت من الحياة نفسها، فهو يتعامل مع الفضاء المسرحي المفتوح بوصفه رؤية بلاستيكية تشكيلية، حيث تتميز أعماله السينوغرافية بتكوينات الأفق وتشكيلها بين عناصر العرض المسرحي، ولذلك حاول (شاينا) أنْ يشيد فضاءً مسرحياً عاماً يستجيب لمختلف أماكن الأحداث المسرحية وتنويعاتها، فنجده يعري فضاء العرض من الديكورات الواقعية المرسومة والمبنية التي تطوق المكان وتخنقه بزخمها اللامبرر [١٨].

ضمن فضاء مسرحي مفتوح يجمع (شاينا) بين الممثل والسينوغرافيا في وحدة تشكيلية بصرية شبيهة باللوحة الفنية، ويعد (شاينا) " اكتشاف عنصر السينوغرافيا بوصفه عنصراً رئيساً محيطاً بالإنسان ينعكس عليه أسلوب جديد في أداء الممثل أنني أُشكّل هذين العنصرين(الممثل – السينوغرافيا) عبر وجهة نظري بما أنا مخرج سينوغراف".[١٩] ويريد من ذلك خلق لوحة تشكيلية صورية من خلال أداء الممثل مع العناصر التشكيلية في الفضاء المسرحي المفتوح وهذا إلغاء الكلام المنطوق ولذلك يقول (شاينا) " إنّ إفلاس الكلمة التي لم نعد نؤمن بها، يمنحنا فرصة إبداع اللوحة أو الصورة فمسرح الصورة (اللوحة) هو مسرح يمنحنا إمكانية ووظيفة جديدتين هما تعرف الأشياء واكتشافها من جديد والقدرة على ملاحظاتها في آن واحد ، وللوصول إلى هذا المسرح ينبغي لقاؤه عبر، الحركة والحدث، والتصوير، بوساطة نوعية جديدة من الأداء التشكيلي".[٢٠] ويرسم (شاينا) العرض المسرحي في الفضاء المفتوح على هيأة سلسلة من اللوحات ذات المغزى الاستعاري والرمزي، فلهذه اللوحات مدلولها المستقل عن الواقع، إذ تشكل عناصر ومكونات العرض المسرحي السينوغرافية جزءاً غير ضئيل منه واحياناً نجد الفضاء المسرحي لديه عبارة عن لوحات ضخمة تلعب فيها الإضاءة والديكور دوراً كبيراً في التشكيل البصري والصوري . فالعرض المسرحي لدى (شاينا) يعتمد في المقام الأول على فن التنسيق التشكيل وهارمونية العلاقات المرئية والبصرية بين مفردات العرض المسرحي

* مخرج مسرحي وسينوغرافي ورسام تشكيلي بولندي معاصر ولد في العام (١٩٢٢) بمدينة (جيجوف) أكمل دراسته الثانوية في عام ١٩٣٩ وفي نفس العام أعلنت حالة التعبئة العامة في الجيش البولندي فتقدم للتطوع ولم يقبل لصغر سنه، فحمل هموم بلاده منذ ذلك الحين، في عام ١٩٤١ ادخل السجن بتهمة التحريض والتعدي على قوات الاحتلال الألماني، وحكم عليه بالموت ورمي في أمكنة سوداء وأمكنة مخصصة للقاذورات وتحمل عناء التعذيب آنذاك، في عام ١٩٥٣ ينهى دراساته العليا، ويحصل على دبلوم التخرج بدرجة ماجستير فنون سينوغرافية، أدار اعمال مسرح الأستوديو التجريبي. للمزيد ينظر: زبيجنييف تارانبينكو، فضاءات شاينا المسرحية، ت: محمد هناء عبد الفتاح متولي (القاهرة: دار الكتب للطباعة والنشر، ٢٠٠٦) ص١٣٢ــ١٣٤.

بأكمله، لذلك يقول (شاينا) " اتعامل مع السينوغرافيا منذ البداية باعتبارها اخراجاً للفضاء المسرحي، فعمل المخرج بالنسبة لي هو تنظيم الفضاء المسرحي المفتوح وبداخله الأحداث المسرحية، وهو بالنسبة للعالم التشكيلي يمثل واقعاً مسرحياً متماسكاً بعالم ارض اللعب، فالفضاء يعد آلة تجتذب الممثل وتدفعه إلى الصراع معها".[٢٠، ص٢٤٦]. فالفضاء المسرحي المفتوح لدى (شاينا) ما هو الاّ مجموعة منتظمة مترابطة من عناصر العرض المسرحي المتكونة من الممثل المتحرك، والكلمة والصوت والتشكيل، فان مسرح (شاينا) مسرح فضاء يشكل فيه الصورة الفنية وقت ما يشاء، فهو يقول استطيع ان" احول كل شيء إلى لوحة، حتى تصبح الكلمة لوحة (صورة) ويمكنني القول بانني اقيم فني من خلال العرض المسرحي الذي عليه ان يقام في الزمن والمساحة، ليس بالضرورة في بناء مسرح ثابت، ... اللوحة والحركة ترغمني وتسمح لي في الوقت ذاته ان الفظ اللوحة المسطحة، والجرافيك، والاهتمام فقط بالسينوجرافيا، ولكن ليس ذلك المفهوم بمعناه الشائع باعتباره منظماً للفضاء المسرحي، بل باعتباره شغلي الشاغل في اخراج العرض المسرحي برمته ".[٢٠] ص٢٤٥. لقد اثرى (شاينا) الفضاء المسرحي المفتوح بالعناصر المسرحية السينوغرافية والتشكيلية المشاركة في العرض المسرحي بما فيها الممثل، وجعلها صورة تشكيلية متحركة مملوءة باللغة الدلالية.

ريتشارد شيشنر(*):

يتميز مسرح (شيشنر) بفضاء خاص تفرزه خصوصية النص والعرض في كل مرة فأن اكثر عروضه المسرحية تقام في فضاءات مفتوحة ضمن بيئة متنوعة وتشمل هذه البيئة أمكان مسرحية ثابتة والأخرى متحركة، فالثابتة ذات الفضاء المسرحي المفتوح وهي مبنية بصورة خاصة لمسرح البيئة، والتي يلائم بناءها مع متطلبات مسرح البيئة التي تكون على أغلب الأحيان عبارة عن صالت كبيرة تجمع الممثلين والمتفرجين معاً تحت سقف واحد، إذ يؤدي الممثلين أدوارهم بين المتفرجين، بل يصبح المتلقي عنصر من عناصر العرض المسرحي من خلال التفاعل الحاصل بينه وبين الممثل، وإما الأماكن المتحركة فهي أماكن غير مسرحية أصلاً يوظف فضاءها المسرحي للعرض آنياً، أي إنّها تشيد مؤقتاً، كأن تكون في الأزقة أو المرآئب أو الحانات أو الملاعب أو المحلات التجارية أو مآرب السيارات . [٦، ص٤٢٧].

يعتمد مسرح (شيشنر) البيئي على المزج بين الفعل المنظم والأجزاء الدرامية المفتوحة، إذ يقوم المؤدون بالأداء التمثيلي بشكل حر ليست ارتجالاً كما نفهم نحن ولكن مشاهد غير متّفق عليها مسبقاً يقوم بأدائها كل المتواجدين في الفضاء المسرحي الممتد إلى الصالة بما فيهم المتلقي بدفع الفعل الدرامي إلى الأمام، وقد لا يكون فعل المسرحية الدرامي متطابق معه. فالمشاهد المسرحية في عروض (شيشنر) لاتتقيد في فضاء الفعل التمثيلي المتفق عليه، بل وإلى ذلك يمكن ان يكون الفضاء المسرحي كل صالة المسرح بما فيها أمكنة المتفرجين، فلذلك يسعى (شيشنر) بتوظيف الفضاء المسرحي المفتوح لجعله بيئة مسرحية تجبر المتفرجين على المشاركة، ففي مسرحية (ماكبث) الذي قدمها في العام ١٩٦٩جعل المتفرجين هم البيئة الفعلية للعرض، إذ اكتسب العرض اتساقه من خلال الكيفية التي جمعت المتفرجين المتواجدين في الصالة، فقد عمد إلى اشتراكهم في العرض المسرحي من خلال جعلهم الجنود، أو الضيوف، وكذلك في مسرحية (الأم الشجاعة)

* مخرج وناقد وباحث أمريكي، ولد في العام (١٩٣٤)، حاصل على دكتوراه في علوم المسرح عمل ناقداً في مجلة (دراما ريفيو)، اشترك في فرقة مسرح الجنوب، ثم شاركه في أنشطة فرقة (جماعة التمثيل)، أشهر المسرحيات التي أخرجها (ماكبث الأم شجاعة، اوديب– ريتشارد الثالث الملك لير) وله عدة مؤلفات نقدية كان أهمها (نهاية الإنسان، المسرح البيئي ' مقالات في نظريات التمثيل– المسرحية الطقسية والتمثيل).

التي قدمها في العام ١٩٧٥ فقد جعل القاعة كلها فضاء مسرحي واحد، من خلال تمثيله لعربة الأم التي تسحبها خيول على طول القاعة، فقد ربط حبال طويلة إلى بكرات مثبتة ومشدودة بسقف القاعة، فجعلها توحي وكأنها سرج الخيل، او خيام المعسكر الحربي.[٢١] ان هذا النوع من العروض يقلل من شأن الكلمة أو النص، بل ويستغني عنها احياناً، فمسرح (شيشنر) لا يتعامل مع النص بشكل حرفي، فبعض الأحيان تقوم الفرقة في مسرح البيئة بإعداد نصوصها، فهي وان أخذت من المسرح اليوناني أو الروماني أو حتى من بعض الكتاب العالميين أمثال (بريشت) فقد يكون ذلك ذريعة ومادة لتحضير العرض.[٦، ص٤٢٧].

لقد سعى (شيشنر) إلى توظيف الفضاء المسرحي توظيفاً دقيقاً ، من خلال دراسة المساحة والذي عدّها أساس مسرح البيئة ومصدر تدريب المؤدين، فقد أراد (شيشنر) جعل هذه المساحة التي تجمع كل المتواجدين فيها من ممثلين وتقنيين ومتفرجين ان تكون حيّة نابضة مليئة بالحياة، فهنا يقصد (شيشنر) فضاء الصالة برمتها وليس فضاء العرض المخصص للتمثيل، لأنه رفض التقسيمات المميتة للمسرح، واعتبرها حداً فاصلاً يقطع أفق التواصل بين الممثل والمتلقي، لذلك رفض (شيشنر) الأساليب التقليدية كافةً في الإخراج واجتهد في سعيه لإخراج عروض مسرحية في فضاءات مفتوحة وسط بيئة حميمية لإبراز التفاعل، ويعلن شيشنر " أنّ مساحة المسرح كلها يجب أنْ تستعمل للأداء المسرحي، كما يجب ان يستخدم الجمهور المساحة كلها، ويربط المسرح البيئي بين نوعين من التفاعل مع المكان، التفاعل المتواجد في الطقوس اليومية وفي الطريق".[٢٢]

جوزيف تشايكين(*):

إنّ الاستغناء عن قاعات مسرح العلبة واللجوء إلى الفضاء المفتوح هو أساس مسرح (تشايكين) الذي يحاول فيه الرجوع بممثليه إلى حيث بداية الحضارات الانسانية، أي قبل ان تكتشف اللغة، فقد كان هدفه " ان يقيم معملاً حراً مفتوحاً للممثلين كافةً الذين يريدون مزيداً من التدريب، ومزيداً من التطور لقدراتهم الابداعية، فهو مسرح مفتوح اذن للممثلينكافة ومناهج الاداء كلها ".[٢٣]

رأى (تشايكين) انه ينبغي تجاوز المسرح التقليدي الذي يعتمد على الممثل الواح الممثل النجم، ففي فضائه المفتوح يرغب ان يكوّن علاقة حميمية بين الممثلين والجمهور وكان يقول " المسرح مكان يتقاسم فيه الممثلون والمشاهدون تجربتهم ".[٢٤] يطلب (تشايكين) من ممثليه كثيراً من الوعي ويحفزهم عل استعمال الخيال ، لأنّ اطلاق العنان الخيال في العرض المسرحي يمثل تحرراً للروح الإنسانية فهو يبحث عن تشكيل الصورة المسرحية في الوجدان قبل أنْ تكون في العرض لذلك قال " إنّ كل خطوة في التمثيل تتطلب من الممثل الرجوع إلى الوعي بحقيقة مايفعله، لكن اعظم الاعمال الابداعية تكمن في المنطقة الحالمة بين التفكير والخيال، والتي تتطلب من الممثل في بعض الاحيان ان يسترجع ويترك الصورة تحرك نفسها في وجدانه".[٢٥]

يسعى (تشايكين) إلى تأسيس فضاء مسرحي ممزوج مابين تقنيات العرض والممثل، فهو شديد الاهتمام بالمضامين الحياتية عبر تلك التقنيات، إذ يرغب بأنْ يقيم مقابلة مابين العالم المتغير والبنى الآلية للمجتمع، فهو يبحث عن الابعاد الداخلية ويظهرها محاوله منه لإظهار الإحساس المشترك بين الآخرين، فهو يلجأ إلى

* ممثل ومخرج أمريكي من أصل روسي، ولد عام ١٩٣٥، التحق بفرقة المسرح الحي مع جوليان بيك وجوديت مالينا، أحدثت مسرحيته الشهيرة (ظلام القمر) ضجة كبيرة في الاواسط الفنية ، اسس عام ١٩٦٤ فرقة (المسرح المفتوح) . للمزيد ينظر: محمد ابو دومة.

التقنية اذا ما عبرت اللغة عن حاجات الآخرين، فقد وظف (تشايكين) في مسرحه المفتوح عناصر تقنية ترفد العرض المسرحي، ففي مسرحية المقابلة وظف آلة الجاز الموسيقية، وفي مسرحية (المقابلة) استعمل القناع.[٢٥] ص ٤١ــ ٤٢، وبهذا الصدد يقول (تشايكين) " لقد اصبح من الضروري العثور على تقنيات أخرى للممثل، وكذلك الاهتمام بلغة جديدة للصور واللوحات في المسرح، والبحث داخل العلاقة الحميمية بين خشبة المسرح والجمهور" [٢٦]، لقد دفع هذا كله (تشايكين) للقيام بتجاربه ضمن الفضاء المسرحي المفتوح الذي اتاح له التصرف بما تمليه عليه رؤيته المسرحية فالفضاء المسرحي " لايبني فقط علاقة مع المكان المسرحي بوصفه مبنى ثقافياً، وانما يصنع بالضرورة ن إيماءات "وأصوات" الممثلين ".[١] ص٢٠١، لقد كان بناء الفضاء المسرحي بأجساد الممثلين السمة التي عرف بها (تشايكين) ويعد عرض (الحيّة) من العروض التي تجمع مابين الأساطير، والتورات، وسفر التكوين، وجنة عدن، فهذا العرض اعتمد على أجساد الممثلين بالدرجة الاولى من خلال تشابكهم مع بعضهم االآخر في ظل فضاء مسرحي طقسي يقدم صورة حياتية ايجابية، من خلال تحرك الممثلين باتجاه الجمهور واحتضانهم لهم، فقد عبر الممثلون عن أحداث معاصرة مرتبطة بالرجوع إلى الجذور الأسطورية.[٢١، ص٣٤١]، ان اجساد الممثلين لا تعد مجزية في فضاء العرض مالم يكن هناك من يتابعها ويترقب حركاتها وتقول آن اوبرسفيلد " لا يتم تسجيل العلاقات الجسدية بين الممثلين من دون تدخل من الجمهور، فالعلاقات بين الممثلين ليست فقط ثنائية أو ثلاثية، وإنما هي علاقات معقدة يلعب فيها المتلقي دوره، مما يقودنا إلى المحور الأخير الذي يشكل الفضاء المسرحي، وهو الجمهور".[١، ص٢٠٢]، فالفضاء المسرحي لدى (تشايكين) هو عبارة عن مزيج بين الوهم والواقع والتركيز على المشاركة الكاملة فضلاً عن ذلك الطبيعة الذاتية للحدث الدرامي التي حولت العرض إلى شكل من أشكال العلاج النفسي، الذي أدى إلى كسر الحاجز بين الممثلين والمتفرجين.[٢١، ص٣٤٢]، لقد عرف مسرح (تشايكين) عن بحثه عن أساليب جديدة في فنون الأداء التمثيلي تتمركز حول إيجاد صيغة للأداء المتميز بواقعيته النفسية لأداء المسرحيات الحديثة.

٢-٣ الدراسات السابقة ومناقشتها

اولاً : دراسة الكواز (*)

جماليات المنظر في الفضاءات المفتوحة للعروض المسرحية العراقية (نماذج منتخبة) تتضمن هذه الرسالة أربعة فصول: الفصل الأول منها وهو (الإطار المنهجي) الذي بدأ بمشكلة البحث، وبعدها تناول أهمية البحث والحاجة إليه وحدد هدف البحث الذي تمثل في الكشف عن (جماليات المنظر في الفضاءات المفتوحة للعروض المسرحية العراقية) فضلاً عن تحديد المصطلحات. اما الفصل الثاني وهو (الإطار النظري) فقد كتب الباحث (الكواز) ثلاثة مباحث كان الأول (المنظر والفضاءات المفتوحة عبر التاريخ)، وركز الباحث (الكواز) على المنظر في العصور القديمة من بابل إلى العصر الحديث، ولم تلتق دراستنا وبحثنا هذا معه بأي معلومة، أما المبحث الثاني فكان يخص (التجارب والاتجاهات المسرحية الحديثة خارج مسرح العلبة) وبدأ بالكتابة عن مخرجين الحداثة (آبيا، كريج، آرتو، كروتوفسكي، جان فيلا، ماكس راينهاردت، بيتر شومان، فوزية افضل خان، كاكي) فالباحثان (العميدي و الشمري) ابتعدا اطلاقاً عن مخرجي الحداثة ولم يتناولا أي منهم بل اخذ منحى آخر بالكتابة عن مخرجين ما بعد الحداثة أو ما يسمى بمخرجي التجارب الاخراجية

* عماد هادي عباس الكواز ، جماليات المنظر في الفضاءات المفتوحة، رسالة ماجستير فنون مسرحية تخصص (تصميم المنظر المسرحي) غير منشورة ، (جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٤) .

المعاصرة التي غادرت العلبة واعتمدت على الفضاءات المفتوحة . واما المبحث الثالث فقد كتب فيه (الكواز) عن جماليات المنظر المسرحي في المسرح المفتوح، الذي يتضمن بحسب دراسته هو (اللون، الشكل، الكتلة، الملمس، الحركة، الفضاء)، ولم يستفد الباحثان من هذا المبحث ولم تتشابه معه في أي معلومة. وكتب (الكواز) في الفصل الثالث (الإجرائي) عن ثلاث عينات قدمت في مدينة بابل الأثرية (كلكامش) ومسرحيتين في بغداد (الظل، مكبث). إلى أن وصل إلى الفصل الرابع وهو فصل (النتائج) والاستنتاجات ولم نتشابه معه، لأنه خلص بنتائج تفيد المنظر.

ثانياً: دراسة العميدي(*)

البحث الموسوم العلمي (جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة) للأستاذ الدكتور حيدر جواد كاظم العميدي والمنشورة في مجلة (مركز بابل للدراسات الحضارية والتاريخية) العدد الخامس للعام ٢٠١٣م. تناول فيه العميدي السينوغرافيا بوصفها من العناصر الأساسية التي تمتلك زمام نجاح العرض المسرحي، فهي تشمل العناصر المطروحة جميعها على أرضية خشبة المسرح، فضلاً عن العنصر السمعي. دارساً فيه المسافة الجمالية مابين عناصر السينوغرافيا والمتلقي، فاختلفت دراسة البحث الحالي عنها لأنّها تدرس جماليات الإخراج وعينة البحث والحدود الزمانية والمكانية والمصادر المستخدمة. وهذا الاختلاف بدأ واضحاً من خلال نتائج دراسة العميدي ومنها:

١) تنطوي جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة على اعادة النظر واعادة ترتيب للدلالات والمعاني التي تحملها عناصرها.
٢) تتشكل جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة غير الفضاء الحواري القائم على التفاعل بين العرض ومتلقيه.
٣) الفضاء مكون حيوي من مكونات السينوغرافيا والفضاء المسرحي، وباضافة اللون والصورة والكلمات يصبح الفضاء مشحوناً بالحياة والحدث اللذين يلتقيان معاً من خلال الخطاب المسرحي والحوار مع الجمهور.
٤) تشترك عناصر العرض مع الضوء في الفضاء المفتوح في خلق تكوينات مسرحية بدلالات معرفية.

٢-٤ ما أسفر عنه الإطار النظري والدراسات السابقة من مؤشرات

١) تعتمد التجارب الإخراجية الحديثة على تقديم عروضها في الفضاءات المفتوحة للبحث عن الاتصال الروحي بين الممثل والمتفرج.
٢) يسعى المخرج في الفضاء المسرحي المفتوح إلى خلق صورة مسرحية متعددة الاشكال.
٣) فكرة التعامل مع الإخراج المسرحي على انّه موقع تركيب، تاريخي يتضح في الفضاء المسرحي بمجرد دخول المشاهدين للمبنى.
٤) يستطيع المخرج في الفضاء المسرحي المفتوح توظيف الآليات والمعدات الضخمة غير المعدة للعرض اصلاً، فضلاً عن المباني وكل ما موجود في الحياة للاستفادة منها كديكور.
٥) يستعين المخرج في الفضاء المسرحي المفتوح بالمؤثرات الصوتية لاجتذاب إحساس الجمهور.

* حيدر جواد كاظم العميدي، جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة (شواطيء الجنوح) انموذجاً ، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية (المجلد: ٤ ، العدد ١) .

٦) يستعمل المخرج الماكياج ذات الألوان الغامضة في الفضاء المسرحي المفتوح لإبراز وجه الممثل وذلك لسعة فضاء العرض.
٧) يعتمد المخرج في الفضاء المسرحي المفتوح على التنوع الثقافي للممثلين، ذات الأجناس المختلفة، والمواهب المختلفة.
٨) يقوم المخرج في الفضاء المسرحي المفتوح على مزج بين الاصوات الحية والاصوات المسجلة الكترونياً بشكل مؤثر.
٩) يمكن للمخرج الاستفادة من الرموز والدلالات المقدسة في الفضاء المسرحي المفتوح.
١٠) يعد المخرج أن جسد الممثل المهيمن في الفضاء المسرحي المفتوح يمثل الكتابة والعزف والغناء والتعبير.

٣- الفصل الثالث / الاجرائي

٣-١: اجراءات البحث

٣-١-١ عينة البحث: شملت عيِّنة البحث العرض المسرحي (مغامرة كونية) والتي تم اختيارها بالطريقة القصدية للمسوغات الآتية:

١) عرض تم تقديمه في الفضاءات المفتوحة عنونة البحث الأصلي.
٢) تنطبق عليه مؤشرات الاطار النظري اكثر من غيرها من العروض الأخرى.
٣) تسنى للباحثان مشاهدة العرض والاشتراك به كمنتج دلالي للزي المسرحي.
٤) توافر النص وقرص (CD) والمقالات النقدية والصور الفوتوغرافية مما تسهل للباحثان عملية التحليل بشكل علمي وأكاديمي دقيق.

ت	اسم المسرحية	المخرج	سنة العرض	مكان العرض
١	مغامرة كونية	عباس رهك	٢٠١٣	محطة قطار الحلة / بابل

ج) منهج البحث: انتهج الباحثان المنهج (الوصفي التحليلي) من حث وصف حكاية العرض، وتحليل جماليات الإخراج فيه.

د) : أداة البحث: اعتمد الباحثان مؤشرات الإطار النظري، بوصفها (أداة البحث) المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها، فضلاً عن مشاهدة العروض المسرحية والصور الفوتوغرافية والمقالات النقدية في الصحف والمجلات والأقراص المدمجة (CD) .

٣-٢: تحليل العينة

عينة رقم (١)

مسرحية (مغامرة كونية) **اخراج: عباس رهك**

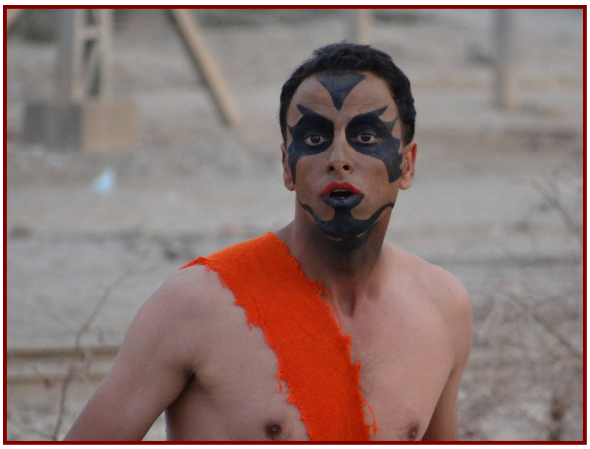
يستند المتن الحكائي لعرض مسرحية (مغامرة كونية) على ثيمة واحدة مركزية بـ(الخلود) والمقتبسة من الملحمة العراقية الخالدة (كلكامش) فتشير المغامرة إلى وجود خمسة أشخاص يمثلون الانتقالات البشرية المهمة المتمثلة بالعصر البدائي (الزراعي، الصناعي، العلمي) وكل شخصية تمثل حقبة تاريخية معينة من تاريخ البشرية، ويطلق على هؤلاء بنو الانسان، فضلاً عن عناصر وشخصيات أُخر تمثل مرموزات كـ(السلطة، السحر، الاسطورة) حيث يقوم صراع جدلي بين كل هذه المرموزات والمكونات التي تبحث عن

الهيمنة والاستيلاء لتصل إلى ثيمة (الخلود) وما ان تنتصر هذه المرموزات في هيمنتها على باقي المكونات لتصل إلى ذروة (الخلود) تتبدد آمالها وتعترف باللاوجود (للخلود).

تسعى فكرة الإخراج المسرحي عند المخرج (عباس رهك) في تجربته الإخراجية في الفضاء المفتوح للبحث عن الاتصال الروحي بين الممثل والمتفرج، فقد اعتمد المخرج هنا الروح الاحتفالية الطقسية مؤكداً على أنّ هذا الاتصال يرفع من شان العرض المسرحي إلى مستوى أرفع من مستوى التعامل اليومي البسيط إذْ يضع المتفرجين في جو أسطوري يختلف به عن الجو الاعتيادي حيث يذهب بهم بعيدا إلى أعماق الماضي إذ الحضارة والتراث العظيم، اعتمدت فكرة الاخراج في هذا العرض على تقديم سلسلة من اللوحات ذات المغزى الاستعاري والرمزي، بحث اصبح الفضاء المسرحي المفتوح عبارة عن صور مسرحية متعددة الأشكال فالمكونات الفنية الذي استعمالها(رهك) والمتكونة من العناصر السينوغرافية والحركية والأدائية للممثل وغيرها من المكونات الأخرى اسهمت في تشكيل تلك الصورة، حيث تتحد جميعها لتصب في هدف واحد هو إنتاج (لغة الصورة)، فدينامية الصورة في تواصل مستمر، وهي تشكل سلسلة من الاحداث تشير إلى أفكار ومعانٍ، وتقرأ بالمستوى الفكري والنفسي وبالتالي فان المتفرج يبحث دائماً عن الهدف والمعنى من خلال الصور، ومن خلال التشكيل الحركي للمشهد، إلى ذلك لم تكن اللامألوفية في اختيار المكان وليدة هذا العرض فقد جرب المخرج (رهك) الأماكن غير المألوفة في عروض سابقة اعتمد فيها أيضاً الفضاء المفتوح، ففي هذا العرض سعى (رهك) لكسر مألوفية المكان من خلال استعمال (محطة القطار) التي لا ترتبط بفكرة العمل من أي جانب، لكن رؤية المخرج وتوظيف المكونات الطبيعية الحياتية في الفضاء المفتوح جعل المحطة بيئة اجتماعية تعايشت معها الشخصيات المسرحية فقد أخذت مدلولات اخرى من خلال تعامل الممثلين معها وكانها ضمن الحكاية الأسطورية التي جائت ملائمة على ما فرضته الية الاخراج المسرحي في الفضاء المفتوح. فالسكة الحديدية عبرت عن ولادة مرحلة جديدة أو السفر والانتقال من حقبة تاريخية قديمة إلى حقبة حديثة، فضلاً عن باقي المكونات المتمثلة (بالأعمدة، والعربات، والحاويات، وبناية المحطة) فقد قام الممثلون بالتدريب على أسلوب التعامل معها حتى لا يصبح استعمالها عبئاً ثقيلاً عليهم في يوم العرض. ينظر الصورة (٦)

صورة (٦)

تحتم الية العرض المسرحي في الفضاء المفتوح وضع الأصباغ والماكياج على وجه الممثلين لكون الفضاء المسرحي المفتوح واسع لذلك اراد المخرج ابراز ملامح الممثلين من خلال الأصباغ والألوان الزاهية البارزة في وجه الممثلين، ينظر الصورة (٧) و(٨) .



صورة (٧)

صورة (٨)

إلى ذلك جعل المخرج (رهك) الزي احد أطراف العلاقة الجدلية التي تربط بين معنى وشكل المسرحية، فهو لا يبحث عن الدهشة بين المتفرجين بقدر ما يريد من الزي ان يكون لباس يوحي للمتفرج ويكون وسيلة مساعدة على فهم المسرحية كونها من الزمن الاسطوري القديم، ولكن الية العرض فرضت على المتفرج المتابعة والمراقبة لان الزي أضحى مكملاً للحكاية الأسطورية. ينظر الشكل(٩).

صورة (٩)

يسعى المخرج المسرحي في كل عرض ان يكون متجدد من خلال اختياره للممثلين من خلال التنوع الثقافي والخبرة، فضلاً عن ذلك تفرض خصوصية الفضاء المسرحي المفتوح استقطاب الممثلين الذين يمتلكون مهارات عالية في الحركة، لذلك اتسمت حركة الممثلين بلياقة مقبولة امتزجت دلالاتها مع مكونات الفضاء المسرحي، كون ان الفضاء الواسع اتاح للممثل الحرية في الحركة والاسترخاء احياناً، إلى جانب لفت انتباه المتفرج، من خلال دخول وخروج الممثلين، فلم يكن العرض قد اتجه إلى فعل أفقي في الفضاء، فقد اخذ بعداً عمودياً من خلال اشتغالات الممثلين الواضحة فوق الأبنية والقاطرات الموجودة في فضاء العرض، والتي لم يألفها المتفرج من قبل. ينظر الصورة (٧)

صورة (٧)

لا يوجد أداء ثابت في هذا العرض، فهنالك تحولات في أداء الممثلين، بحث أصبح الممثلين ينتقلون من حالة إلى حالة أخرى، حسب آليات اللوحة المسرحية وظهور الشخصية المرموزة المتحكمة مثل: (السلطة، الأسطورة، السحر) التي امتزجت مع الغناء والكرنفالية والطقس العفوي الغير ممنهج في فضاء العرض المفتوح، لذلك امتد فضاء العرض فيما وراء حدود التمثيل المنظورة، فقد كان للمارة نصيب قسري في متابعة ما يقدم في فضاء غير مألوف لهم، فبواسطة اللغة المنطوقة وحركات الممثلين تحول العرض المسرحي إلى عوالم سحرية بدائية، ذلك يعود للفعل الحركي للممثلين الذين اقحموا الفضاء المسرحي، وادخلوا المتفرج كعنصر مكمل من عناصر العرض، كذلك تفرض خصوصية الإخراج في الفضاء المفتوح استثارة المتفرج من خلال دعوته للتأمل والتفكير، لان فكرة الاخراج في عروض الفضاءات المفتوحة غالباً ما تعمل على ان تكون صياغة العرض كاداةٍ تحريضية ذات دوافع سياسية لكونها تستقطب العديد من المارة خصوصاً إذا كان العرض المسرحي ضمن مسرح الشارع، وهذا ليس دائماً فمن الممكن أن تستعمل سعة الفضاء لأغراض تثقيفية تعليمية تسهم في نهضة المجتمع.

إن عروض الفضاء المفتوحة نادراً ما تستخدم الإضاءة إذا كان العرض المسرحي خارج البناية، ففي هذا العرض لم تكن آليات الإضاءة ضمن فكرة المخرج موجودة لأنه اعتمد على الإضاءة الطبيعية في ترتيب المشاهد التي ملئها بالحوار والحركة، وهنا اصبح المخرج (رهك) اعتماده واضحاً على حركة الممثلين وحواراتهم ليعوض التوقف الذي يحصل في باقي العروض بين مشهد واخر.

٤- النتائج ومناقشتها

١) يسعى المخرج لتحقيق الاتصال الروحي بين الممثل والمتفرج في الفضاءات المفتوحة.
٢) اعتمد المخرج على توظيف الآليات والمعدات الضخمة والمباني لزيادة جماليات العرض.
٣) يسعى المخرج إلى إطلاق أصوات الممثلين بحرية تامة في الفضاءات المفتوحة.
٤) يسعى المخرج للاستفادة من الإضاءة الطبيعية في الفضاءات المفتوحة.
٥) لم يتقيد المخرج في الفضاءات المفتوحة بحدود مكان العرض.
٦) يسعى المخرج من الاستفادة من الرموز والدلالات المتاحة في الفضاءات المفتوحة.
٧) تتجسد اشتغالات المخرج في الفضاءات المفتوحة على جسد الممثل الذي يمثل الكتابة والعزف والغناء.

٤-١ الاستنتاجات:

إنّ عروض الفضاءات المسرحية المفتوحة :

١) اكثر اتصالاً بين الممثل والمتفرج.
٢) تعتمد المبالغة والتضخيم.
٣) تعتمد الدقة في العمل المسرحي لأنّها بدون كواليس.
٤) الإضاءة الطبيعية مصدر الضوء بالنسبة لعروض الفضاءات المفتوحة.
٥) لا توجد حدود فاصلة لفضاء العرض ممكن ان يخترق الفضاء أي كان وبلحظة.
٦) تبنى فكرة العرض وفقاً للفضاء المقدمة فيه.
٧) جسد الممثل العلامة الأكثر حيوية في عروض الفضاءات المفتوحة.

٤-٢ التَّوصيات : يُوصي الباحثان بالتَّوصيات الآتية:

١. عقد جلسات لطلبة الإخراج تتناول فيها آليات الإخراج في التجارب العالمية الحديثة المقدمة في الفضاءات المفتوحة.
٢. التأكيد على دراسة النظريات الإخراجية العالمية.

٤-٣المُقترحات:

١. دراسةَ سمات الإخراج في العرض المسرحي المونودرامي.
٢. دراسة جماليات الإخراج في العرض المسرحي الصامت.

٥- المصادر

١) ان اوبرسفيلد، قراءة المسرح، ت: منى التلمساني، القاهرة، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، ١٩٨٢.
٢) جمال الدين محمد ابن منظور، لسان العرب، ج١١، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٦.
٣) جيمس ميردوند، الفضاء المسرحي، ت: محمد سيد وآخرون،القاهرة ، مركز اللغات والترجمة، ١٩٨٧.
٤) حنا سولينكوف، فضاء المسرح والفضاء المسرحي الخارجي، القاهرة، مهرجان المسرح التجريبي، ١٩٩٦م.
٥) كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، القاهرة، الدار الثقافية للنشر، ١٩٩٨.
٦) كريستوفر اينز: المسرح الطليعي، ت: سامح فكري،القاهرة ، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، ١٩٩٩.
٧) ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦.
٨) شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة ألاف سنة، ت: دريني خشبة، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطابعة والنشر، ١٩٧٧.
٩) شكري عبد الوهاب ، تاريخ وتطور العمارة المسرحية، مؤسسة حورس الدولية للطباعة والنشر ، ٢٠٠٧.
١٠) شكري عبد الوهاب، تاريخ وتطور العمارة المسرحية،الإسكندرية، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧.
١١) شكري عبد الوهاب، المكان دراسة في تاريخ تطور خشبة المسرح،الإسكندرية، المكتب العربي الحديث، ١٩٨٧.

١٢) زبيجنييف تارانيينكو، فضاءات شاينا المسرحية، ت: محمد هناء عبد الفتاح متولي، القاهرة، دار الكتب للطباعة والنشر، ٢٠٠٦.
١٣) فيتو باندولفي، تاريخ المسرح، ج١، ت: الأب أليأس زحلاوي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٩.
١٤) فرانك، م هوايتنج، المدخل الى الفنون المسرحية، ت : كامل يوسف واخرون، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٠.
١٥) محمد ابو دومة، تحولات المشهد المسرحي، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٩.
١٦) جمال الدين محمد ابن منظور، لسان العرب، ج١١، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٦، ص١٢٦.
١٦) مد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، بيروت، دار القلم، ب. ن، ص١١١.
١٧) ثامر مهدي، الجمالية، بغداد، الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٠.
١٨) الهامي حسن، شكل المسرح الروماني، مجلة المسرح،القاهرة، العدد الثامن والعشرون، ابريل ١٩٦٦.
١٩) هناء عبد الفتاح، يوزيف شاينا يتحدث عن المسرح ، مجلة فصول، مجلد١٢، عدد٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٣.
٢٠) هدى وصفي، حوار مع الفنان البولندي يوزيف شاينا، مجلة فصول، مجلد١٢، عدد٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.
٢١) حيدر جواد كاظم العميدي، جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة (شواطيء الجنوح) انموذجاً، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، المجلد: ٤، العدد١.
٢٢) سيف الدين عبد الودود عثمان، مفهوم الفوضوية وتطبيقاتها في العرض المسرحي العراقي، مجلة جامعة بابل/ العلوم الإنسانية/ المجلد ٢٣/ العدد ٤/ ٢٠١٥.
٢٣) محمد كاظم هاشم، زيد ثامر عبد الكاظم، توظيف أساليب الإلقاء للمثل في العرض المسرحي المعاصر، مجلة جامعة بابل/ العلوم الإنسانية/ المجلد ٢١/ العدد ٣/ ٢٠١٣.
٢٤)علي حسون المهنا، العرض المسرحي والشعائر الحسينية (مقاربة انثروبولوجية) اطروحة غير منشورة،جامعة بابل، كليةالفنون الجميلة، ٢٠١٢.
٢٥) عماد هادي عباس الكواز، جماليات المنظر في الفضاءات المفتوحة، رسالة ماجستير فنون مسرحية تخصص (تصميم المنظر المسرحي) غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٤.