الثابت والمتغير لفضاء الرؤية الإخراجية في العرض المسرحي العراقي
قاسم مؤنس أنموذجاً

ا.م.د. محمد كاظم علي
كلية التربية الاساسية / جامعة ميسان

مشكلة البحث

إن الفضاء المسرحي له طبيعة مزدوجة حيث ان له امتداد منظور في المسرح بالتقدير الاستقرائي أيضاً فيما وراء فإنه يوجد عن طريق العرض ولكن إلى درجة انه يتحدد بالنص كلاهما في المحادثة والإخراج المسرحي. وعليه فالفضاء المسرحي ومعماريته وأهميته في الرؤية الإخراجية يعزز صميمية حضور الممثل على خشبة المسرح كما يساهم في وضع الحدث في فضاء الخشبة فالفضاء بالنسبة للمخرج المسرحي معنى خلق فضاء درامياً داخلياً إلى جانب الاستجابة للفضاء المعماري الخارجي من أجل خلق صورة فعالة تصف بالفضاء الدرامي، فان لفظ الفضاء المسرحي في أحسن الأحوال هو تعبير عن وقفة فلسفية للكاتب المسرحي، ومن هنا يصبح ذا أهمية تركيبية وفكرة رئيسية للمسرحية وتحليل المفهوم المكاني للمسرحية خاصة الفضاء المسرحي الخارجي، يمكن أن يقودنا مباشرة إلى أخذ مشاكله العميقة في الاعتبار. إذ عرف السينوغرافي التشيكي (جوزيف سفويودا) فضاءه المثالي بأنه ((ماكينة محايدة وآلة عاملة بتسهيلات فنية كافية حتى تتمكن هذه الماكينة من تغيير حجم وشكل الفضاء مع تقديم الدراما انها صورة مرئية فعالة تكمل عالم المسرحية الذي يخلقه المخرج بالممثلين في الفضاء، ومعرفة كيفية إطلاق الفضاء يتطلب فهماً عميقاً من جانب السينوغرافي للنظم المختلفة لصناعة المسرح أعني الإخراج والتمثيل))[1].

إن التشكيل والتحويل واللون والتركيب هما أساس الرؤية الإخراجية في العرض المسرحي، فهي التي تخلق الصور والأشكال والتراكيب المشهدية بصرياً في العرض المسرحي حيث ان كل شيء على الخشبة أو خارجها سواء إن كان ثابت أو متغير جزء من هذا التركيب المشهدي يعمل على جذب انتباه المتلقي إلى نقاط البؤرية لكل مشهد من المشاهد مع تقدم سير العرض تخلق بيئة فعالة، وخصوصاً إذا كان الفضاء سيد العرض ويتسع بحرية اللعب بالحكم واللون وتحويل الأشياء إلى مضامين كامنة توضع في علاقة مع الفضاء. إذن كيف يتعامل المخرج المسرحي ضمن رؤيته الإخراجية مع تغيير فضاء العرض الذي أسس عليه رؤيته الإخراجية والذي تم إطلاق عليه مصطلح العرض الثابت التي صاغ عليها الصورة المرئية للعرض، في اختيار مكان العرض في العمل المسرحي حتى يكون ملائماً ضمن إطار هذا العمل على وفق فرضيات النص ومعطياته التي تفرض هيئة خاصة لهذا المكان – مكان العرض – وهنا تدخل عملية ربط أفكار كل المصممين من سينوغرافيا وإضاءة، وأزياء وحركة الممثلين داخل المكان المختار من قبل المخرج بعناية ومعرفة، من أجل سلب المكان بعض صفاته أو كلها وتحويلها لمتطلبات النص وحاجته وصورة العرض. إذ ان مضمون العرض وطبيعته يتضمن مجموعة من المفاهيم التي تسهم في بناء سينوغرافيا هذا المكان ضمن اعتبارات جمالية وشكلية فهو يفرض مجموعة من علاقات يكون حتى الجمهور ركن من أركانها. إذن كيف يتعامل المخرج المسرحي إخراجياً عندما يقدم العمل المسرحي في

([1]) باميلا هاورد، ماهية السينوغرافيا، ت: محمود كامل، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون الجميلة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ١٩٩٠، ص٢٨.

مكان متغير غير معروف من قبله على وفق التقنيات والخشبة أو الحيز في بناء العرض من نواحي متعددة فما هي المعالجات الإخراجية التي يقوم فيها المخرج داخل هذا الفضاء المتغير ومن ضمن مجموعة من التساؤلات في ذهن الباحث يحاول معرفة الرؤية الإخراجية التي تستغل على وفق المكان المتغير في العرض المسرحي الذي يعرض في فضاء مختلف باختلاف حالة العرض وحالة المتفرج من أجل الوصول إلى صورة فكرية وجمالية ذات دلالات متغيرة على وفق هذا الفضاء الجديد لذا صاغ الباحث العنوان التالي:

((الثابت والمتغير لفضاء الرؤية الإخراجية في العرض المسرحي العراقي)).

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في دراسة موضوعة الثابت والمتغير لفضاء الرؤية الإخراجية في العرض المسرحي العراقي، إذ تحمل هذه الموضوعة من قيم فكرية وجمالية في خطاب الرؤية الإخراجية في العرض المسرحي وتبرز دور المخرج العراقي في تعدد القراءات المفتوحة في تغير الفضاء المسرحي للعرض وقدرته في المعالجة لما يحمله من مرجعيات ثقافية للتعامل مع كل الظروف، والمحافظة على تقديم منجز فيه معطيات الإبهار والجمال. فضلاً عدم تناول هذه الموضوعة في دراسات سابقة وتكمن أهمية البحث أيضاً من كونه يفي المعنيين بفن العرض المسرحي، والمهتمين بموضوعة المسرح من مخرجين وممثلين، وباحثين، ونقاد، وكما يفيد المؤسسات التطبيقية الفنية (معاهد الفنون الجميلة، وكليات الفنون الجميلة).

أهدف البحث

١- يرمي البحث إلى التعرف على المعالجة الإخراجية في تغير فضاء العرض وما قدرة المخرج العراقي في تعامله مع الفضاء الجديد.

٢- كشف المتغيرات والمفهومات والآليات وأسلوبيات المخرج في الرؤية الإخراجية في خطابه الفني الخاص بـ(الأدائية التمثيلية، والدرامية والتقنية – السينوغرافيا – والمكانية والزمانية) في الفضاء المسرحي الجديد.

حدود البحث:

١- الحد الموضوعي:

دراسة المتغير والثابت لفضاء الرؤية الإخراجية في العرض المسرحي العراقي.

٢- الحد المكاني:

العرض المسرحي لمسرحية (علامة استفهام) لمخرجها قاسم مؤنس والتي قدمت في مسرح العاصمة بغداد والعرض المسرحية المتغير لمسرحية (علامة استفهام) في عرض العاصمة (برلين) ألمانيا.

٣- الحد الزماني:

٢٠١٣ – ٢٠١٤ داخل وخارج العراق.

تحديد المصطلحات

أولاً: المتغير Variable

أ- لغوياً:

ورد في مختار الصحاح ((الاسم من قولك (غيرت) الشيء (فتغير)، وقلت ومنه غَيْر الزمان، وتغايرت الأشياء اختلفت))[١].

و((تغير عن حاله: تحول، وغيره جعله غير ما كان، وحوله وبدله، وغير الدهر))[٢]، ونطلق المتغير ((على الوحدات، التي تظهر في النص، والتي نحكم بتشابهها. ونميز نوعين من المتغيرات، (المتغيرات السياقية) و(المتغيرات الحرة)))[٣]، والمتغير هو ((القابل للتغير، والتغير (تبدل)))[١].

(١) محمد بن أبر بكر الرازي، مختار الصحاح، (الكويت: ١٩٨٢، دار الرسالة للنشر)، ص٤٨٦.

(٢) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، (بيروت: ١٩٩٣، مؤسسة الرسالة للنشر، ط٣)، ص٥٨٣.

(٣) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (الدار البيضاء: ١٩٨٤، منشورات المكتبة الجامعية)، ص٩١.

ب- اصطلاحياً:

المتغير Variable هو ((ما يمكن تغيره، أو ما يمكن تغييره أو ما ينزع إلى التغيير. والمتغير في المنطق حد غير معين يجوز إبداله بعدة حدود معينة من جهة ما، هي قيم مختلفة له. والتغيير (Variation) هو الانتقال من حالة إلى حالة أخرى، وجمعه تغيرات، تقول تغيرات الحرارة، تغيرات السياسة))[٢].

وقد عرف النورجي المتغيرات بأنها: ((تحول صفة أو أكثر من صفات الشيء أو حلول صفة محل أخرى))[٣].

وأما في قاموس الفلسفة فيعد ((تنوع الأنواع هو نتيجة للتغير، والتعديل، والنمو والتكيف أكثر من أن يكون نتيجة لشكل من أشكال الخلق الخاص))[٤].

وعرفه (سبنسر): بأن التغير يتبع سلسلة من أطوار بنّاءة وأخرى هدّامة، تحدث بالتناوب، وربما تنطوي على تكرارات لا حصر لها، في الماضي والمستقبل، ولكن من الميسور الجمع بين النمطين في كثير من الأحيان))[٥].

وأيضاً ((يشير (ولفن) في كتابه (المبادئ) إلى احتمالين يسببان المتغيرات الدورية في الفن وما يتعلق بالفن من وسائل معرفية فالاحتمال الأول: يحدث المتغير في الأشكال نتيجة لتطور داخلي، بمعنى ان جهاز المعرفة يكمل نفسه بنفسه إلى حد ما، والاحتمال الثاني ان التغير يحدث بفعل دوافع ومرجعيات ضاغطة خارجية))[٦].

ومن خلال هذا التنوع في التعريفات الخاصة بالمتغير، يبني الباحث تعريفه الإجرائي وبالشكل الآتي:

((المتغير هو تحول صفة فنية مسرحية أو أكثر بفعل دوافع وحوافز داخلية للمخرج أو مرجعيات خارجية مؤثرة في تشكيل العرض المسرحي)).

ثانياً: الإخراج:

أ- لغوياً:

خَرَجَ، ((الخروج: نقيض الدخول، خرج يخرج خروجاً ومَخْرجاً فهو خارجُ وخَارجُ وخرّاج وقد أخرجه وخرج به))[٧].

((وإخراج الشيء: أبرزه، وأخرج الشيء: أخرجه، استنبطه))[٨].

ب- اصطلاحياً:

((هو خلق الهارموني في العرض المسرحي))[٩]، وهو أيضاً ((تقديم مسرحية على خشبة المسرح، لجمهور، وتفسره عن طريق الحركة الدرامية، والصوت الدرامي، وكذا على أساس فن التصوير الوجداني والفكري لنص المؤلف))[١٠]. ويعرفه (سعد اردش) بأنه ((مجموعة العمليات الفنية والتقنية التي تتيح لنص المؤلف المسرحي أن ينتقل من الحالة المجردة، حالة النص المكتوب على الورق إلى حالة الحياة الفعلية الحية على خشبة المسرح))[١١]، ويعرفه (صلاح القصب) بشكل مغاير معتبراً الإخراج ((حيرة كونية، هو

---

(١) بسام بركة، معجم اللسانية، (بيروت: ١٩٨٥، منشورات جروس بيرس)، ص٢١١ – ٢١٢.
(٢) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج١ (بيروت: ١٩٨٢، دار الكتاب اللبناني)، ص٣٣٠.
(٣) احمد خورشيد النورجي، مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، (بغداد: ١٩٩٠، دار الشؤون الثقافية)، ص٩١.
(٤) توماس مونرو، التطور في الفنون، ج١، ترجمة: عبد العزيز توفيق وآخرون، (القاهرة: ١٩٧٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص١٥١.
(٥) المصدر السابق، ص١٥٢.
(٦) المصدر السابق، ص٤٧٦.
(٧) ابن منظور، لسان العرب، مادة خَرَجَ، (بيروت: ١٩٩٧، دار صادر للطباعة والنشر)، ص١٠٣.
(٨) الأب لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، (بيروت: ١٩٧٣، المطبعة الكاثوليكية)، ص١٧٢.
(٩) الكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة: شريف شاكر، (دمشق: ١٩٧٦، وزارة الثقافة السورية)، ص٢٩.
(١٠) الكسندر دين، أسس الإخراج المسرحي، ترجمة: سعدية غنيم، (القاهرة: ١٩٧٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص٤٥.
(١١) سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، (القاهرة: ١٩٩٨، الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص١٤٠.

الدخول إلى جوهر الفلسفة وتساؤلاتها المزدوجة بكونية لا نهائية، الإخراج هو ارتقاء بذائقة الإنسان ووعيه الجمالي))[١].

ويعرف الباحث إجرائياً (الإخراج): ((هو الفعالية المسرحية التي تنظم العرض فنياً وجمالياً وفكرياً، لتحقق تكامليته التي تعكس في فضائها المتغيرات الاجتماعية والسياسية والفكرية)).

المبحث الأول

جماليات الفضاء وآلياته في العرض المسرحي

الفضاء المسرحي ومعماريته وأهميته في البيئة المسرحية يعزز صميمية حضور الممثل على خشبة المسرح كما تعضد وضع الحدث في فضاء الخشبة فالفضاء بالنسبة للمخرج المسرحي معنى خلق فضاءً درامياً إلى جانب الاستجابة للفضاء المعماري الخارجي من أجل خلق صور مسرحية فعالة تصف الفضاء الدرامي. على المخرج المسرحي أن يبدأ بفهم والاستجابة للنصوص التي سيتم تقديمها[٢].

وفي الوقت نفسه ازداد البحث في إمكانية خلق فضاءات مسرحية بحسب رأي (باميلا هاورد) من (السجون والقديمة والمخازن والمطابخ أو المصانع وغالباً ما ينطوي تغيير استخدام المكان على مفارقات تالاماكنر التي كانت مخصصة لتوبة التائبين أصبحت أماكن لذة والكهوف الصناعية المظلمة منذ أن أفلست وسرحت عمالها منحت حياة جديدة وأصبحت معابد للفن. وبدلاً أن تصبح خشبة المسرح نقطة ثابتة بات من الممكن وضعها في أكثر من فضاءات الصالة المجددة الملائمة لإعطاء أفضل علاقة ممكنة بين الممثلين والجمهور. وفي كثير من الحالات يكشف التدمير الناتج عن الحرب أو الزمن إمكانيات الفضاء وخلق بيئة تثير تحدياً مثيراً في ابتكار فضاء سحري وتحرير مساحات مغلقة وغير مستخدمة وتحويلها إلى أماكن صالحة لكلٍ من الممثلين والجمهور)[٣]. وبحسب رأي باميلا هاورد ان (المسرح ليس مجرد مكان تذهب إليه ولكنه تذهب من خلاله إلى تلك الأماكن والتي فيها فضاءات سحرية تنقل المتفرجين خلال سلسلة من الفضاءات الممتدة والمتمكنة والتي هي في حد ذاتها بيئة بصرية ذات حكاية أرضية ومكانية أو زمانية وهي ذات إمكانيات فضائية داخلية أو خارجية وهي جزء من خلاصة المبنى المتحول)[٤].

إذن فالمسرح قابل للتحول والتشكيل والاحتراق والشغب وهو غالباً ما ينطوي على المخاطر فهو في حاجة إلى تدعيم ذاته بالتوعية الصحيحة من الفضاء التي تسمح بالسحر والتحويل والتشكيل الذين يميزان الأحداث المسرحية (ويجد المسرح بيئته في الكنائس أو في الشوارع أو في القصور والمقاهي في المستشفيات في استوديوهات الرسم والسجون في خيمة أو في باحة أو ساحة مكشوفة وفي داخل المدينة توجد فضاءات بحيث تكون مبانيها المحيطة بها هي المشهد أو الخلفية التي تنعكس عليها الصور وعلى خلفية هياكلها تعزف ذكريات متطلعات سكانها بأساليب درامية واحتفالية. فالفضاء مكون حيوي من مكونات البيئة المسرحية وبهذا يصبح الفضاء مشحوناً بالحياة والحدث واللون والصورة والكلمات)[٥].

وفي هذا المجال هناك (لأدوار جوردن كريج) قولٌ مأثور (يجب أن يصمم المصمم بكلتا قدميه ويديه معاً) وهذا القول يعزز أهمية السير واستشعار الفضاء واستخدام العينين لتحديد كيفية قولبة الفضاء حتى يتم تقديم الممثلين بشكلٍ واضح مختلف عن باقيه الكثير. أحياناً يتمكن الفضاء نفسه من الإيحاء بشكل العرض خاصة إذا ما كان الفضاء سيصمم بالكامل بما في ذلك ترتيب مقاعد الجمهور. إنها مسألة مد البصر إلى ما وراء ما هو واضح وقريب مع الوضع في الاعتبار القصد الكامل للنص والعرض[٦].

عرّف السينوغرافي التشيكي (جوزيف سفويودا) فضاءه المثالي بأنه (ماكينة محايدة وآلة عاملة بتسهيلات فنية كافية حتى تتمكن هذه الماكينة من تغيير حجم وشكل الفضاء مع تقدم الدراما). إنها صورة

---

(١) صلاح القصب، الإخراج خطاب تتعدد فيه الأناشيد، جريدة الصباح، العدد ٤٧، السنة الأولى، ٢٥ آب ٢٠٠٣.

(٢) باميلا هاورد، ما هي السينوغرافيا، ت: محمود كامل، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون الجميلة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ١٩٩٠، ص٢٠.

(٣) باميلا هاورد، المصدر نفسه، ص٢٠.

(٤) المصدر نفسه، ص٢٠ – ٢١.

(٥) باميلا هاورد، مصدر سابق، ص٢٤.

(٦) المصدر نفسه، ص٢٨.

مرئية فعالة تكمل عالم المسرحية الذي يخلقه المخرج بالممثلين في الفضاء، ومعرفة كيفية إطلاق الفضاء يتطلب فهما عميقاً من جانب السينوغرافي للنظم المختلفة لصناعة المسرح أعني الإخراج والتمثيل وتخطيط العمل يتطلب إستراتيجية مثل إستراتيجية حرب العصابات يتم خلالها اختراق النص والفضاء والقبض عليها واستجوابها ثم يتم اختيار النتائج على وفق قواعد وجماليات المبدعين(١).

وهذا يتطلب البحث الخلاق عن بيئة يستكشف من خلالها عن الصورة الكبيرة للإبداع وعن تفاصيل محددة بل صغيرة يمكن الحصول عليها من المفاتيح المجسدة في النص فيقدم للمتلقي بثوب إبداعي عالي المستوى في عملية تجسيد العرض.

إذ يؤدي الفضاء ومعماريته دوراً نشيطاً في المجال البصري بصرف النظر عن لونه أو لون النقطة. وإذا كان الفراغ أمام الموضوع أو الديكور مثلاً في المسرح قد يقوي الإحساس بالحركة والإحساس باتجاه دله مدلول زمني كالذهاب أو الفراق أو الماضي وقد يعني فيه المخرج أشياء أخرى يبتغيها من صنعه لذلك الفراغ واستغلاله أو عدم استغلاله والفضاء المسرحي في حد ذاته ليس مكاناً أو بهواً وقاعة للعرض فحسب بل هو مفهوم واسع المعالم يستوعبه عقل المخرج ويمليه عليه الأحاسيس فيتجسد، ثم تصقله الطباع فيصبح في الممارسات اليومية والتصور الذهني إذ هو ليس بمكان للحركة الدرامية فحسب بل فكرة في الرأس أيضاً (الفضاء المسرحي ليس فراغاً بل هو تناغم بين العقل والروح والجسد يبنى هذا الفضاء)(٢). وتسأل عن العرض المسرحي (أليس العرض المسرحي هو ضبط العلاقة الوحيد الذي يربط المرسل (الممثل) بالجمهور والجمهور بالمجتمع أين يتم هذا التلاحم والتناغم أليس الفضاء)(٣).

أينما التقينا، إذ نلتقي في المسرح أو ساحة أو قاعة، المكان وهذا يعطينا تأكيداً واضحاً علاقة الفضاء الذي يؤدي إلى تكوين بيئة بكلٍ من الساحة أو القاعة أو المكان أو العمارة أو الباحة هي بيئة يؤدي إلى علاقة بالفضاء.

إن (المسرح الذي يكون للكلمة فقط ينصب الفخ للفضاء البصري لأن الكلمة لوحدها تلغي الصورة والعرض الذي يتكأ على سيل من الكلمات دون تفكيكها واستنطاق الصورة فيها هو عرض فقير ويكون فقيراً في عدم القدرة على رسم الفضاء رسماً بصرياً. كذلك يجب أن تكمن أهمية الفضاء المسرحي في الحياة الاجتماعية فعندما نقول إن الفضاء المسرحي، أي المباني المسرحية وهي مهمة في حياتنا الاجتماعية، لأن المسرح له أهمية ويؤدي دوراً اجتماعياً مهماً)(٤).

إذ نعرف كشعوب وكقائمين في مجال المسرح كيف نعطي لهذه الأهمية قيمة عملية، كيف تعطيها أبعادها الحقيقية ونمارسها كفعل يؤدي في النهاية إلى نتيجة، أكانت هذه النتيجة كبيرة أم صغيرة(٥).

إن التشكيل والتحويل والتركيب هما (لُبّ) الرؤية الإخراجية في العرض المسرحي، فهي التي تخلق الصور والأشكال والتراكيب المشهدية بصرياً في العرض المسرحي إذ (إن كل شيء على الخشبة أو خارجها سواء إن كان ثابت أو متحول جزء من هذا التركيب المشهدي يعمل على جذب انتباه المتلقي إلى النقاط البؤرية لكل مشهد من المشاهد مع تقدم سير العرض والبيئة وتحولاتها في العرض المسرحي خصوصاً إذا كان الفضاء سيد العرض ويتسع بحرية اللعب بالحجم واللون وتحويل الأشياء إلى مضامين كامنة توضع في علاقة مع الفضاء ومع بعضها كي تصبح البيئة في العرض لها معنى)(٦).

إن كتاب فن الشعر لأرسطو كان وراء انعطافات أخرى رئيسة في المسرح الغربي تمكن في إعطاء الكلام أولوية على جميع وسائل العرض المسرحي، ويعد ((أرسطو) من الفلاسفة الباحثين عن الإثارة التكنيكية البصرية والسمعية الموجهة مباشرة لملامسة الحواس لأن هذه العملية لا تكشف عن الفن ولا

---

(١) المصدر نفسه، ص٢٨.
(٢) احمد السنوسي، مفهوم الفضاء المسرحي وأهميته، مجلة فضاءات مسرحية، تونس، ص٥٥.
(٣) سعد عبد الكريم، رؤى المخرج المسرحي، طباعة ونشر مكتبة الفتح، بغداد، ٢٠١٢، ص١٢٦.
(٤) احمد السنوسي، مصدر سابق، ص١٢٩.
(٥) أسعد فضة، الفضاء المسرحي العملي، أنماطه خصوصيته الحضارية وعلاقته بالخطاب المسرحي، مجلة فضاءات مسرحية، تونس، ص٥٨.
(٦) سعد عبد الكريم، مصدر سابق، ص١٣١ – ١٣٢.

تحتاج إلى وسائل إخراجية. مثلما يؤكد على أهمية انطلاق العاطفة من النص من خلال الخطاب وترتيب الوقائع المقدمة من قبل فن الشعر وليس من خلال الوسائل غير المتقنة التي تؤلف ما هو (مذهل أو مدهش))[١].

إذن كيف تعامل المخرج المسرحي إخراجياً مع الفضاء وتحولاته في تشكيل الرؤية الإخراجية؟ إذ يقول (بيتر بروك) في كتابه (المكان الخالي) الذي يتناول فيه المكان المسرحي بقوله (يمكنني أن أتناول أي مكانٍ خالٍ فأسميه مسرحاً عارياً ويقول أيضاً كل ما تحتاجه لكي تباشر بالعرض هو عمود وبشر). ويرى (باتريس بافيس) في المكان المسرحي بأنه (المكان الذي يدور فيه العرض سواء كان ذلك في مسرح مكشوف بالهواء الطلق أو في مدرسة أو في خان)[٢]. وتجدر الإشارة إلى ثنائية التكوين بين المفهوم ما بين (المكان والفضاء) كون الأول تقليداً والثاني حديثاً.

إن الفضاء في العرض المسرحي هو غيره في النص (لأنه يتخذ عدداً من الصيغ المتنوعة والمختلفة والمجسدة في الوقت نفسه... ذلك لخلق جمالية المكان بوصفه القيمة المتحققة في كيفية استغلال مستويات التكوين المكاني المختلفة ونوعية التقنيات المكانية والقصدية المتضمنة في المكان بوصفه أساساً لقصدية يرتئيها المتلقي وإن اختلفت وتنوعت. إلا انها تبلور حركية المكان من خلال ما يثيره من أمكنة مرجعية وتاريخية فضلاً عن أمكنة يصيغها ذهن المتلقي ذاته ويفترضها في ضوء خلق تأويلات خاصة به وبالعرض الذي يشاهده (فالتأويل ليس إحلال حقيقة مكان أخرى، وإنما تغيير مكان الحقيقة في العمل التأويلي))[٣].

فقارئ النص أما أن يفسر بعده النفسي أو الاجتماعي، داخل النص أو أن يخرج من هذا الانغلاق من خلال الإزاحة الإخراجية للأثر الأصلي للنص في حالة العرض. وبذلك يعمل من خلال سياقات جديدة ومغايرة. وبناءً على ذلك فان نص المؤلف هو واحد (أما الأمكنة المفترضة لذلك النص فهي متعددة نظراً للقراءات المختلفة لذا (فان كل من يقرأ النص بطريقة فانه يبدع نصاً جديداً) لذا فان أي تغيير لمكان العرض الحاصل نتيجة لأداء الشخصيات أو في التقنيات سيؤدي إلى تغيير حركة المبنى المكاني نفسه ضمن هيكليته المعمارية، إذن فان التباين المساحي يحدث اشتراطات جديدة للحركة والتكوين في الفضاء المسرحي والمكان)[٤].

عندما تكون جدلية النص الدرامي تشابه علاقته المكانية مع علاقة مكان العرض ستتم القراءة الإخراجية الجديدة لإنقاذ النص من الرتابة والفوتوغرافية القادمة من فكرة التماثل العلامية هذه، أم ان الإخراج سيجد مقاربة إنشائية تحويلية تكيفية من دون المساس به بإضافة مناظر ديكورية أو سينوغرافية إضافية جديدة؟ ومن هنا يكيف المكان ويغرب للأحداث فضاء مسرحي جمالي بين العرض والمتلقي في ضوء تحويل معطيات الواقع المحسوس وتنظيمها بشكل فني ملائم وإعطائها دلالة رمزية. ونظر لوتمان إلى العمل الفني (بأنه محدد المساحة).

(إن بالإمكان توظيف المكان في جزء من المساحة، باستخدام أماكن افتراضية تحوي دلالات علاماتية لإعطاء المعنى الفني، وان المكان هو الإحداثية التي تدرك من خلال الحواس ويرتبط المكان بالموضوع المعالج في تكويه لوحدة المشهد. وقد يعمل على تجديده للمكان أيضاً وهنا تكون وظيفة المكان فهو الأساس في تكوين التشكيل المرئي. أما الخيال بالنسبة للمكان فانه يمنح إضافات لقيم الواقع)[٥].

وهناك نوعان من الحركة يمكن ملاحظتها في الفضاء المسرحي (حركة داخلية تنتج عن علاقات حسية لأجزاء المكان ومفرداته التكوينية مع بعضها وانتشارها في الحيز المكاني على وفق توزيع مساحة مدروسة. مما يجعل العين الناظرة تنتقل تبعاً للحركة التي توحي بوحدة حركة داخلية. والحركة الثانية خارجية وهي حركة انتقالية تغير مكان الكتلة داخل الحيز المسرحي، سواء كانت هذه الكتلة ممثل أو صوء

(١) أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي، دار مشرق مغرب للطباعة، ط١، ١٩٩٤ – ٢٠٠٠م، ص٢٦.
(٢) محمد سيف، كتاب المسرح والأفكار والتطبيقات التي تعارض التقليد، المكتبة الوطنية، ٦٩٥ لعام ٢٠١٣، ص٢١٣.
(٣) تزفيتان تودوروف، نقد النقد، ت: سامي سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص٢٠.
(٤) جون ديوي، الفن خبرة، ترجمة: زكريا إبراهيم، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٣، ص١٨٣.
(٥) عوني كرومي، وماذا عن الطفولة والمسرح، مقابلة، جريدة العراق، العدد ١٠٤٠ في ١٩٧٩/٧/٢٩.

أو مفردة بنائية. فهي تسهم في تغيير أسس التكوين والتوزيع مع إثارة قيم جديدة غير القيم التي أثارها ثبات الصورة من قبل لذا فان إعداد المسرح يبدأ من الأرضية إذ يتحرك الممثل ويعمل. وهذا الإعداد ينبغي أن ينقسم على مستويات ومنحدرات ومنبسطات تساعد حركة الممثلين)[١]، لكسر المرجعية البصرية السابقة إذ تستطيع ذاكرة المخرج أو السينوغرافي أن تلتقط المعنى الدلالي المتشكل في إنشائية وتكوين المكانية ضمن فضاء مسرحي يحمل معاني ورموزاً ودلالات في تشكيل الفضاء وتحولاتها في الرؤية الإخراجية.

المبحث الثاني

المعنى الدلالي للفضاء في العرض المسرحي

إن واقع المكان وصورته توفر للمشاهد الإحساس بالفضاء من خلال الحضور الذهني لهذا المكان في تحديد الفضاء مشاركة كل الحواس المدركة البصرية والحسية فضلاً عن تواجد عوامل فاعلة في إدراك الفضاء والتي لها صلة كبيرة مع (الزمان والمكان) فالزمكان يجعل علاقة دينامية فالزمان والمكان متلازمان بالضرورة (فالزمن يفعل فعله في تفصيل الأشياء وجريانه وهو يحدث تغيرات في السياق التتابع المكاني،... فالزمن مقترن بالمكان)[٢].

استند الباحث في هذا التعريف على بعض الفروق قد تبدو جذرية لكنها كثيراً ما تزول في الواقع، فمن باب الفصل والتفريق نقول إن أي مكان يمكن أن يتحول إلى مسرح، كذلك بالنسبة ما بين خشبة المسرح والصالة نقول إن العرض قد يشتمل ويجمع بقدر قليل أو كثير من الوضوح.

على الممثلين والجمهور في نفس المكان حتى لو ظل هذا الفصل قائماً وهناك أي وجود منطقة معزولة للتمثيل وأخرى للجمهور بفصل بينهما خط نتيجة أخرى فيها كثير من التناقض، (إن كل الأجسام في الكون تشغل حيزاً، فالفضاء حقيقي والأشكال والأشياء قائمة بالفعل)[٣]، واحتواء العلاقة بين تكويناته وأشكاله هي علاقة مترابطة في بناء أو تصور منصة التمثيل في تأسيس أرضية العرض المسرحي على وفق المكان المتوافر وخاصية التعامل مع هذا المكان ألا وهي ان تشكيل المنظر المسرحي الذي يبحث عن دروب جديدة سعياً للوصول إلى لغة جديدة لغة مزينة بالصور التي تمنح الأولوية لصورة ومكوناتها المكان المسرحي ليس بالضرورة صورة لشيء ما حتى لو اشتمل على بعض العناصر المصورة كاللوحات فقد يتنافى هذا الرأي مع الآراء السائدة في هذا الشأن، الذي قد يترتب عليه عدم فهم كثير من الأشكال المسرحية المعاصرة التي تسمى بالحداثة أو ما بعد الحداثة[٤]. عرفنا المسرح بأنه مجموعة من العلامات، فمعنى هذا ان هذه المجموعة مكونة من عناصر تتفاعل فيما بينها، ونقاط تترابط فيما بينها، ولا يتناقض هذا المبدأ الأساس مع كثرة الأماكن وتعددها[٥] في كثير من المسرحيات المعاصرة.

للفضاء المسرحي عدد ن السمات المميزة، ينتج بعضها عن طابعه المحسوس فهو مكان محدد أياً كان شكل هذه الحدود، حتى لو اقتصرت على خط وهمي يفصل بين الممثلين والجمهور وكافة العناصر المسرحية المحسوسة، تتميز العلامة المسرحية بوحدة مادتها ومادة مرجعها وذلك بالاتفاق على عد نظام العلامات في المسرح هو نظام متفق عليه في علم العلامات[٦]، لأن (الرمز شيء خارجي، يعطي مباشرة تخاطب حدسنا مباشرة بيد ان هذا الشيء لا يؤخذ ويقبل كما هو موجود فعلاً لذاته وإنما بمعنى أوسع وأعم بكثير)[٧]، قد يكون فرقاً في فهم هذا الرمز إلا انه بصورة عامة لا يخرج عن فهم الإطار العام للمسرحية فمثلاً لا يختلف فهم ان الرصاصة أو صوتها في المسرح هو دليل الموت أو القتل وهكذا لمجموعة الرموز الأخرى. يختلف المكان المسرحي عن اللوحة أو السينما بأنه ثلاثي الأبعاد وانه يوجد علاقة بين علامات

(١) باشلار، غاستون، جماليات المكان، ت: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤، ص٥٤.
(٢) طاهر عبد المسلم، عبقرية الصورة والمكان – التعبير – التأويل – النقد، الأردن، دار الشروق للنشر، ٢٠٠٢، ص٨٥.
(٣) حسن طالب جنزي، جماليات أنظمة الفضاء، سوريا، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠١٣، ص١٣.
(٤) ينظر مجموعة دراسات: المسرح والتقنيات الحديثة، مجموعة دراسات، ت: نادية كامل، القاهرة، مطبعة المجلس الأعلى للآثار، ٢٠٠٧، ص٨٦.
(٥) ينظر: رياض شهيد، سيمياء الضوء في المسرح، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، ٢٠٠٩، ص٢٢٢.
(٦) ينظر: رياض شهيد، المصدر السابق، ص٢٢٥.
(٧) فردريك هيغل، الفن الرمزي، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط١، ١٩٧٩، ص١١.

تنتمي إلى عدة مجالات، منها وأهمها السمع والبصر، والحركة كما انه يتحول أثناء العرض حتى في المسرحيات التي تعتمد مبدأ وحدة المكان الشهيرة نتيجة لتغيير الشخصيات التي تشغله، ويجعل الصور تتراكب في ذاكرة المتفرج كونه مزدوج الطابع فهو يؤثر ويتأثر بكل الظروف والمتغيرات التي تحيط به، ومادام يشتمل، ضمنياً – على الأقل على الممثلين والمتفرجين إلا إذا بلغ التطور حد المسرح الذي يقدم عرضاً بلا جمهور في المستقبل بسبب التكنولوجيا والتطور، أو الجمهور الذي يذهب إلى المسرح ليشاهد خشبة خلت من الشخصيات، والأصوات والحركة والمكان الخاص بالزمن الذي كتب فيه نص المسرحية وله أهمية كبرى بالنسبة للعرض، فتغيير المكان الخاص بمسرحية ما يعني أيضاً تغيير معناها والنظرة إلى العالم الذي تشير إليه ضمن خشبة المسرح، بشكلها وأبعادها، تؤثر حتماً على الكتابة المسرحية إلا انه يبقى الشكل المسرحي يتميز على كل الأشكال الفنية الأخرى بأنه فن جمعي وتدخل فيه كل الفنون الأخرى الحركية والبصرية والفكرية. المسرح امتلك عبر خشبته ما امتلكته التكنولوجيا وآلاتها المتقدمة من قدرة على المخاطبة والتواصل عبر لغته المتمثلة في الفضاء وما يضمه من تقنيات(١) والتي تتصل مباشرة مع الجمهور ويبقى المسرح دائماً في حالة تجديد وانتقال من حالة إلى أخرى تتبلور فيه أشكال جديدة تصغر وتكبر بحسب كل الظروف التي تحيط به والتي يمكن أن تغيرها.

إن الفضاء يمكن عدّه بأنه أحد نتائج الفعل للمادة بمعنى آخر انه قد تكون نتيجة فعل المادة بنفسها أو نتيجة المؤثرات الخارجية الطبيعية والتي يمكن للإنسان أن يتدخل في تغيرها والتأثير فيها وصناعة حياة جديدة لهذا المكان بمقترحات مدروسة أو تلقائية وتختصر هذه التغيرات والتأثيرات بحس طبيعة ومرونة المكان نفسه وقوة المؤثر التي يمثلها الإنسان أو الطبيعة وحتى نطلق عليه مكاناً يشترط فيه أن ننفي أو نغير صفات كبيرة من صفات هذا المكان باتجاه ما يفرضه العرض لنا من مخيلة لبناء مكان العرض، وبوجود ضرورة لهذا التغير حتى تكون له – الفضاء – أهمية يمكن أن تقاس علمياً أو جمالياً من مقدار الاستفادة التي يمكن أن نحققها منه بالصفات الدائمية أو المؤقتة، ومسرحية فهذا الكلام ينطبق على المسرح تماماً وقد لا ينطبق على الأمكنة الأخرى لارتباطه بعدة أمور منها النفسي أو العقلي أو العقائدي ولذلك ينبغي ان يقوم المكان (مسرحياً) في العمل المسرحي حتى يكون ملائماً ضمن إطار هذا العمل أو ذاك على وفق فرضيات النص ومعطياته، وخصوصية النص التي تفرض هيئة خاصة لهذا المكان – مكان العرض – وهنا تدخل عملية ربط أفكار كل من المصممين أو المخرجين من أجل سلب الفضاء بعض صفاته أو كلها وتحويلها لمتطلبات النص وحاجته وصورة العرض إذ ان مضمون العرض وطبيعته يتضمن مجموعة من المفاهيم التي تسهم في بناء سينوغرافيا هذا الفضاء ضمن اعتبارات جمالية وشكلية فهو يفرض مجموعة من علاقات يكون لمكان العرض وجزء من تكوينه في بعض أنواع العروض وان ما يسمى بالفضاء الداخلي أي الخشبة ومكوناتها هي جزء وامتداد للمكان الخارجي الذي نسميه بالصالة وهو كائن فني حي واحد انه قد (يرغب بعض المصممين في أن تخرج من الكائن الفني المشهدي إلى كائنه الفني أي الصالة ومن المخرجين من لا يمانع حيال هذا الخروج)(٢)، إن أهمية المكان يمكن أن تحددها ماهية المكان الذي يأخذ أهميته منها وقد يأخذ سلطته منها حتى يبني مكوناته وخصوصياته ليكون مكاناً لفعل هو موضوع اهتمام وتركيز من قبل المشاهد المستهلك للمنتج الفني وهذه العلاقات أو الربط ما بين الجمهور ومكان العرض كون المسرح ككل هو عبارة عن تركيب واحد مركب من جزأين ليس كتكوين هندسي بمعنى ان الخشبة والصالة جزءان لا ينفصلان عن بعضهما مهما اختلف شكل المسرح أو تغير مكان جلوس الجمهور كما انه مرسل أو مصدر مجموعة كبيرة من العلامات والمدلولات ومنتج لها، أما وحدات المنظر المسرحي وقطع الديكور فيها فانه (لا يدخل في بيئته الثابتة للعمارة المسرحية، بل هو تشكيل مكاني متغير على وفق لتغير العروض المسرحية فهو إذن أمر له صلة بطبيعة العروض المسحية والعمارة المسرحية)(٣) وهذه الوحدات

(١) ينظر: المركز العراقي للمسرح: مسرح ما بعد التغيير مسرح المستقبل، مجموعة دراسات، بغداد، الزاوية للتصميم والطباعة، ٢٠١٣، ص٣١.

(٢) د. جان داود، مدخل إلى المقاربة في مكان العرض المسرحي (سعياً إلى حالة مثالية)، تونس، مطبعة المعهد العالي للفن المسرحي، ب.ت، ص٧٩.

(٣) سامية احمد أسعد، انتونان ارتو والمسرح المعاصر، المصدر السابق، ص٨٧.

هي التي تمتلك القدرة على إعادة بناء مكان العرض لأنها تحتوي على أكبر الأجزاء التي لها القدرة على صناعة هذا التغيير.

إن المسرح فعل جماعي تدخل فيه مختلف الفنون والعلوم وان تحضيره معقود بعدة ظروف ويحتاج إلى طاقات كبيرة ومتنوعة لا تمتلكها بقية الفنون الأخرى لأن (الفعل المسرحي لا يستطيع أن يحقق نفسه بالتداول السري، فهو فن علني)[١]، ونحن بإنتاجنا تكون شكلاً جديداً فاننا نبحث عن طريقة لتقوية التواصل مع الجمهور لأن المسرح مبني أساساً على قضية الاتصال مع الآخر وهنا علينا أن نبحث دائماً وباستمرار عن كل ما هو جديد ومثير يتناسب مع الظروف التي تتبدل لجذب الجمهور باستخدام مختلف الطرائق حتى يبقى هذا الاتصال والتواصل مثمراً فالعرض في المكان المفتوح أو المغلق أو الدائري (استبدال الصالة لتكون المرآب مثلاً أو المستودع أو الساحة العامة، أو الاستعاضة عن الجلوس بالوقوف كما كان حال عروض فرقة (مسرح الشمس – الفرنسي)... هذا النوع من (مسرح الفقير) ينبغي أن يعوض فقره، بجودة فنية عالية)[٢]، وهذه من طرائق الابتكار ذات الأهمية الكبيرة التي لا حدود لها والتي ينعكس تأثيراتها على مختلف الفنون والمسرح أحد هذه الفنون الذي يمتلك الثقة مع الجمهور لامتلاكه أكثر من وسيلة للاتصال فهو يمتلك اللغة المنطوقة والصورة والشكل والمكان وكلها عناصر مهمة.

إن الفضاء المسرحي هو مساحة معطاة يمتلك الكثير من الإمكانيات كما تحددها مجموعة من الإمكانيات والظروف إذ ان (العرض المسرحي داخل فضاء المسرح هو الذي يخلق الفضاء المسرحي إلا انهما منفصلان عن بعضهما وفي كل عرض فان الممثلين هم الذين يحددون مساحتهم الخاصة من خلال الكلمة، الحركة، والإشارة، وبمساعدة الأدوات المسرحية، أو المشهد والإضاءة والمؤثرات السمعية وداخل هذه المساحة فقط يصبح للمسرحية امتداد حسي)[٣] ومن خلال معالجة المكان على وفق حاجة العرض فان الأداء سوف يتطور دليل ذلك ان المسرحيات في زمن الإغريق عند دخولها للبنايات المفتوحة أصبحت أكثر تنظيماً بعد أن كانت غير منظمة.

تطور فن صناعة المسرحية مروراً بالمسرح الروماني والعصر الإليزابيثي والعصور الوسطى بدخولها عالم القاعات المغلقة والمتطورة أو حتى التغير على مستوى الديكور واستغلال المكان للعرض من خلال طروحات عديدة ومنها المصمم (ابيا) عندما أدخل المنظر ذا ثلاثة أبعاد إذ أعطى صفة جديدة وأضاف إلى المكان شكل جديد في التعامل مع المنظر بشكل مختلف لكل مكان مختلف[٤]، وان هذا التغير على المستوى المكاني للعرض أعطى صورة جديدة متغيرة على مستوى شكل المكان في العرض المسرحي.

إن المكان هو منظور متكون من ثلاثة أبعاد وهذا يفرض علينا حالة تفتقدها أغلب الفنون الأخرى الثنائية الأبعاد وهذا هو التجسيم بحدوده إذ يكون لدينا الحيز أو المكان الذي يركز نقاط الفعل وحدود الحركة من باب الحركة وتنظيم قطع المنظر ومساقط الإضاءة إذ تتنوع تأثيراها وينفذ أي بعد من هذه الأبعاد الثلاثة وما تتركه من تأثيرات نفسية أو جمالية على التكوين العام وعلى خطوط الخشبة والشكل، لأن المسرح هو المكان الذي ينتج فيها مجموعة أفكار تكون ذات قيم جمالية وأخلاقية وأن يكون المكان أحد العناصر المهمة في رسم هذه الصورة والشكل الجمالي (فهو – أي المسرح – لم يسمَ مسرحاً بالنص ولا بالممثل ولا بالمخرج، بل بالمكان)[٥]، فالمكان هو الحيز الذي يمكن للمبدع المخرج والسينوغرافي أو الممثل وكل المشاركين في العرض أن يكوّنوا مجالاً لتطبيقاتهم العلمية وأفكارهم والحقائق والخيال بمساعدة تقنياته التي قد تساعد في عملية تطوير صورة بناء المشهد أو تكون عقبة في طريقه، ففي داخل فضاء المسرح تتحول التشكيلات الصورية إلى فضاء فترفع منت أداء الممثلين في التفرد أثناء القيام بالحركات حتى يتسنى للجميع رؤية الأحداث لأن (طبيعة كل عرض تحدد العلاقة التي يجب أن تتم بين هذا العرض وجمهوره من

(١) عصام محفوظ، مسرح والمسرح، لبنان – بيروت، دار ٢٠٠٠ للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٥، ص٢٦.
(٢) عصام محفوظ، المصدر نفسه، ص٣٥.
(٣) جيمس ميردوند، الفضاء المسرحي، تر: د. محمد سيد الحسين بن يحيى، حسين البدري، القاهرة، مركز اللغات والترجمة، ١٩٩٦، ص١٤.
(٤) ينظر: سامي عبد الحميد، ابتكارات مسرحيين في القرن العشرين، ٢٠١٠، بغداد، ص٥٨.
(٥) ينظر: ياسين النصير، بقعة ضوء بقعة ظل، مقال في المسرح العراقي المعاصر، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٩، ص٢١٢.

المتلقين)[١]، وذلك من ان نوع الجمهور وثقافته ونوع الاحتفالات التي كانت تنظم من أجله العروض كما اتخذت القيم الجمالية في المكان المسرحي سمات تحققت من مجموعة تقنيات العرض بما فيها الإضاءة والديكور والأزياء والمكياج والإكسسوار كذلك ما يحتويه العرض من تناغم العناصر التقنية وتحقيق انسجام من خلال الوحدة السمعية والبصرية وهنا يأتي الافتراض في تحويل الفضاء إلى أماكن مغايرة أو افتراضية التي يفرضها العرض من خلال النص أو الإخراج لكي يعطينا مجاله في تحويل هذا المكان أو المعمار المفروض على العرض في جعله مكاناً مناسباً للعرض المسرحي القائم.

يتعلق الفضاء المسرحي بقدرة الصورة على التضمن عندما تتشاكل مع المحيط المسحي في عناصره المختلفة من أجل معنى في الفضاء بتوظيف كل التقنيات لهندسة فضاء العرض في تشكيل الصورة النهائية له (ويضم المكان المسرحي مجموعة عناصر الحيز العام المساحة والارتفاع والكتلة بما في ذلك جسد الممثل ككتلة متحركة وكتل الديكور والضوء واللون بما يسهمان فيه من تشكيل بصري وحركة الضوء والمؤثرات البصرية والفراغ بما يوحي فيه من علاقة بين الكتل ويسهم في التشكيل المكاني والحركة والفعل الدرامي)[٢].

الفضاء المسرحي افتراضي يكتسب قوة تعبيرية بإثارة ذهن وخيال المتلقي فهو يترجم الأفعال الدرامية إلى لغة صورية يتم إدراك صورة الفضاء على نحو كلي على وفق العناصر التي تشكل الإضاءة، الديكور، الأزياء، الإكسسوار، الموسيقى، والمكياج، فتنتج مجموعة من الدلالات وتراكيب صورية مختلفة تحول المكان إلى حقل دلالي تحولت الوظائف الجمالية والدلالية للضوء والظل واللون من محض عناصر تكميلية ثانوية إلى عناصر بناء فاعلة[٣]، المكان في العرض ينتمي إلى عالم من المعطيات غير البديهية المليئة بالافتراضات التي تقدم إلى المتلقي تراكيب صورية متعلقة بالمفهوم الجمالي والفلسفي للعرض، كون العض حافلاً بالدلالات المعرفية.

ما أسفر عنه الإطار النظري

١- إن الفضاء يمكن عدّه بأنه أحد النتائج الفعل للمادة بمعنى آخر انه قد تكون نتيجة فعل المادة بنفسها أو نتيجة المؤثرات الخارجية الطبيعية والتي يمكن للإنسان أن يتدخل في تغيرها والتأثير فيها وصناعة حياة جديدة لهذا الفضاء بمقترحات مدروسة أو تلقائية وتختصر هذه التغيرات والتأثيرات بحس طبيعة ومرونة الفضاء نفسه وقوة المؤثر التي يمثلها الإنسان.

٢- إن الفضاء المسرحي هو مساحة معطاة يمتلك الكثير من الإمكانيات كما تحددها مجموعة من الإمكانيات والظروف إذ ان العرض المسرحي داخل فضاء المسرح هو الذي يخلق الفضاء المسرحي.

٣- الفضاء المسرحي افتراضي يكتسب قوة تعبيرية بإثارة ذهن وخيال المتلقي فهو يترجم الأفعال الدرامية إلى لغة صورية يتم إدراك صورة الفضاء على نحو كلي على وفق العناصر التي تشكل الإضاءة، الديكور، الموسيقى، الإكسسوار، المكياج.

٤- إن التشكيل والتحويل واللون والتركيب هما (لُبّ) الرؤية الإخراجية في العرض المسرحي، فهي التي تخلق الصور والأشكال والتراكيب المشهدية بصرياً.

٥- إن الفضاء المسرحي هو غيره في النص لأنه يتخذ عدداً من الصيغ المتنوعة والمختلفة والمجسدة في الوقت نفسه.

٦- إن بالإمكان توظيف المكان في جزء من المساحة، باستخدام أماكن افتراضية تحوي دلالات علاماتية لإعطاء المعنى الفني. وان المكان هو الإحداثية التي تدرك من خلال الحواس ويرتبط المكان بالموضوع المعالج في تكوينه لوحدة المشهد.

---

(١) ياسين النصير، المصدر نفسه، ص٤١.

(٢) كريم رشيد، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر، العراق، دار ومكتبة عدنان للنشر، ٢٠١٣، ص٤٤.

(٣) قاسم مؤنس، جماليات الشكل في المسرح المعاصر، ص٥٠.

٧- هناك نوعان من الحركة وملاحظتها في الفضاء المسرحي حركة داخلية تنتج علاقات حسية لأجزاء المكان ومفرداته التكوينية مع بعضها وانتشارها في الحيز المكاني. والحركة الثانية خارجية وهي حركة انتقالية تغير المكان الكتلة داخل الحيز المسرحي.

مجتمع البحث

يتكون مجتمع البحث من عرض مسرحية (علامة استفهام) لمخرجها قاسم مؤنس أنموذجاً والتي قدمت في الفترة من (٢٠١٣ – ٢٠١٤) داخل العراق وخارج العراق، وذلك لغرض الخروج بمجتمع البحث بما ينسجم مع مشكلة البحث وأهداف بحثه التي حددها الباحث واختيار قاسم مؤنس أنموذجاً.

عينة البحث

اختار الباحث عينة البحث (علامة استفهام) تأليف كاظم مؤنس وإخراج قاسم مؤنس إذ تم اختيار عينة البحث قصدياً واتخاذها أنموذجاً في التحليل وللمسوغات الآتية:

١- عرض مسرحي تم تقديمه داخل وخارج العراق.
٢- عرض مسرحي منفتح وتتعدد فيه القراءات الفكرية والجمالية.
٣- مشاهدة العرض من قبل الباحث داخل وخارج العراق لكون الباحث هو جزء من هذه التجربة المسرحية ويعمل بصفته (دراماتورج).

منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث.

أداة البحث

اعتمد الباحث على:

١- مؤشرات الإطار النظري.
٢- الصور الفوتوغرافية.
٣- أفلام الـ(CD).
٤- المشاهدة العيانية للعرض.
٥- المقالات النقدية.

تحليل العينة: علامة استفهام
تأليف: كاظم مؤنس
إخراج: قاسم مؤنس

المكان الثابت (١): مسرح حقي الشبلي – قسم الفنون المسرحية – جامعة بغداد (٢٠١٣ – ٢٠١٤)

المكان المتغير (٢): المسرح التركي في العاصمة (برلين) ألمانيا (٢٠١٣ – ٢٠١٤)

تنطوي فكرة المسرحية حول التساؤل لذات فقدت القدرة على إعادة إنتاج معنى لواقعها المصاب بلوثة الحرب، فهي محكومة بتداعي الذاكرة المرضى في تمثلات فوبيا تفكك وعيها بذاتها المتلاشية في معطى الحروب المستمرة التي عاشتها، ومسرحية (علامة استفهام) مونودراما تبحث عن إيحاءات ومعاني لا تفسيرات عبثية بدافع إنساني تكشف الغموض عن لعبة (الموت) أو (الحياة) لعبة لا نهاية لها في عالم يبحث عن السلام والأمن والاستقرار، إذ قدمت المسرحية على انها سلسلة من الرؤى والتفسيرات المتمايزة، كشفت عن أصل اللعبة لرؤية العالم بأشكال مختلفة لمواجهة المستقبل وجعل حركة الحياة الدائبة مدعاة للتفكير والتأمل الذاتي، وكذلك إلى التفكير الجماعي الذي يجعل من الوعي أساساً محورياً لنشر ثقافات جديدة تتجه بعين ثاقبة نحو حياة أفضل للأجيال القادمة.

ومسرحية (علامة استفهام) لمخرجها (قاسم مؤنس) تبحث في مصير مجتمع عانى ويعاني من الحروب والقهر السياسي والنفسي ويبحث عن السلام والأمن. فهي توصف الإنسان بأنه الموضوع الوحيد والشامل وهو معيار العقل، الذي يغدو ليس مجرد وسيلة للبقاء، وإنما يعيش اغترابه العقلي في قدرته على ربط هذا الاغتراب، والهذيان، بالعمل الذي يضعه في تناقض عملي يمتلك طابعه العيني وسط ديناميكية العلاقات

الاجتماعية، ومن الإطار العام للبناء الدرامي الذي يحتويه العرض استناداً إلى مدونته النصية يمكن التوصل إلى التجنيس الجمالي الذي يؤطر العرض بذاته وهو الجمالية التعبيرية بدءاً من تفكك الأبعاد الإنسانية للشخصية وتحويلها إلى أنماط مرمزة إذ نجد ان الشخصية بدون اسم أو هوية تحملها أو مهنة تحدد مسارها الاجتماعي والنفسي بل هي شخصية (١) جسدها الفنان (خالد احمد مصطفى) وشخصية جسدها الفنان (جبار خماط) الذي أدى دور الشخصية (٢) في بغداد أما الشخصية (٢) فقد تم أدائها من قبل الفنان (ضياء الإمارة) في العرض المسرحي في (برلين) وهر مفرغة من الأبعاد الجسمية، والاجتماعية، والنفسية عدا ما تستدعيه من تداعي ذاكرة الحرب والدمار، حيث كان الحدث الدرامي هو تلك الذروات الانفعالية التي تحملها المشاهد المسرحية والمتفجرة بفعل هذا التداعي.

وبصورة عامة يحيل النص إلى فضاء جمالية اللامعقول بتناصه مع الموقف العبثي في مسرحية صموئيل بليت (في انتظار غودو) الذي يسعى إلى رسم شخصيات مجردة من الأبعاد المعروفة فهم بذلك، تخلو عن (الإنسان النموذج) البطل، وعن وهم القيم الثابتة والأخلاق والطباع، والاكتفاء بتصور (شخص) لا شخصية له، يواجه موقفاً عارضاً، لا يعيش أي (زمن) لأن مفهوم (الزمن) إذا ارتبط بشخصيات يقتضي التسليم بوجود (تاريخ) ومستقبل مليء بالتوقعات التي يمكن بالمنطق والعلم التنبؤ بها، ومن ذلك تدور معظم الشخصيات العبثية في دائرة مفرغة ولا تتطور إلا عن طريق تكثيف الموقف الدرامي وهي غالباً ما تتسم بالروح التشاؤمية وبالقلق الروحي والانغلاق الذاتي. وهنا لابد من الحديث ان أوجه التشابه والاختلاف بين (الثابت) و(المتغير) بمعنى الحديث عن عرض داخل العراق والعرض خارج العراق، وإيجاد أوجه الاختلاف بينها لاسيما في عدة مجالات بدءً من معمارية المسرح، وسينوغرافيا الفضاء، وآلية التمثيل، والتقنيات المستخدمة في العرضين، وهنا لابد الحديث عن معمارية المسرح في العرض العراقي وما حقق المخرج (قاسم مؤنس) في ذلك العرضين من توافق بين جزاء العرض ومفرداته السينوغرافية من حركات جسدية وإيماءات وصوت ومؤثرات وإضاءة منحت الحيوية لمشاهد العرض، ولكل عرض له الخصوصية عن غيره، ومن تسيد في استخدام عناصر العرض المسرحي والتركيز عليها، وكيف تعامل المخرج (قاسم مؤنس) مع فضاء العرض المسرحي هو من المهام الكبيرة التي تلقى على عاتقه وكيفية تنسيق هذا الفضاء عن طريق المنظومات السمعية والمرئية والت من خلالها يرسم النسق السينوغرافي الذي يشكله المخرج أو مصمم السينوغرافيا. يختلف مسرح (حقي الشبلي) في بغداد عن مسرح (التركي) في برلين، المسرح في بغداد هو مسرح كبير ومعمارية المسرح وفضاءه أكبر في كل شيء، وكان التباين أكثر وضوحاً في العرض الأول في بغداد لوجود الارتفاع المناسب ووجود مسافة كافية ما بين أجهزة الإضاءة، وقطع المنظر المسرحي، وذلك التكوين الكتلة الكبيرة التي هي مجموعة من الكراسي تم تصميمها من قبل مصمم السينوغرافي (نجم عبد حيدر) بأشكال هندسية جميلة والتي صاغت عمقاً فلسفياً جمالياً لفضاء العرض والتي تعامل معها المخرج على انها جزء مكون من المشهد كما في الشكل (١) إذ استغل وجود هذا الارتفاع في بناية المسرح مستفيداً منها في كثير من المشاهد كواحد من المستويات الخاصة بالتمثيل، ومن خلال ذلك المشهد الاستهلالي إذ يمثل فجوة عدمية فلا مُعطى زماني، أو مكاني متحقق فيه ولكأنه اللحظة اللاعقلية للرعب الكامن في نفوس شبعت من الموت حتى انتفى حضورها في الحياة فنجد الممثل (١) والممثل (٢) يدوران بحركات هائمة ولتأكيد البعد الرمزي لهما عن طريق نفي الحركة الطبيعية كان يتحركان بشكل آلي عن طريق كراسي دوارة وبحركات دائرية في أرجاء المكان، فالمتسيد في مشهد الاستهلال هو دورانية الحركة بما تمثله الدائرة من عزلة مقفلة تحفظ الزخم الانفعالي للذروة المتفجرة التي تتداعى عن طريق الشخصية الرمز، فمنذ بداية المشهد بقعة زرقاء تتحرك الشخصيات (١) و(٢) بداخلها وتحفظ هذه البقعة الشخصيات من التلاشي، في الفضاء السينوغرافي للمشهد كون الشخصيات مجردة وبالتالي يسهل تلاشيها في المكون المادي للسينوغرافيا.

وفي اللحظة التي يصل بها كبت المعاناة إلى حدود التفجر تصرخ شخصية (١) لتنتقل البؤرة جاذبة معها الزخم الانفعالي للحركة، إذ أعطى حركة إيماء من خلال الحركة بأن الممثل قد انقسم على نفسه بعض منه في النور وبعض منه في الظلام مع وجود الأصوات المتداخلة والتغييرات المرسومة من حركة الضوء على جسد الممثل حيث مثلت صورة مركبة للاوعي، ان مسرحية (علامة استفهام) جعل المخرج الممثل

يشق الفضاء المسرحي متدفقاً من خلال الحركة وان الفضاء المسرحي الممتلئ بالكراسي والقماش ذو اللون الأحمر والنايلون، والكرات الصغيرة والدخان، الذي يغطي المسرح بجميع جوانبه في مشهد الطوفان والحناجر الصارخة والموسيقى، أعطى إيحاء من خلال الحركة ومع وجود الأصوات المتداخلة التي أطلقها الممثلين والتعبيرات المرسومة من حركة الضوء على جسد الممثل حيث مثلت صورة حركية للاوعي، اعتمد العرض على الحركة الراقصة والتشكيل والإشارات والهياكل الهندسية مع خطوط المنظومة الضوئية في العرض الأول الناطقة بدلالات لونية متعددة من تأويل المعنى للعرض المسرحي وقد تم توظيف كل وسيلة من الوسائل الأخرى لتحيلنا إلى أفكار لا إلى كلمات.

شخصية (٢): ((متى ينتهي كل هذا؟ متى ينتهي كل هذا؟ عمر واحد.... أعيش عمراً واحداً فقط... وها هو يدور في أزقة الموت والرعب والتمزق والدمار... أشعر ان موجاً من الصخب والعنف والدمار يصخب بداخلي...)).

شخصية (١): ((أتصور لو ان رصاصة اخترقتني...))

شخصية (٢): ((لا.... لا نحن لا نعي هذا ولا نفهم الأشياء إلا من خلال هذا الرأس الذي قد ينفجر كالقنبلة)).

وهنا يعبر عن محتوى التناقضات الداخلية بوصفها أمراً جوهرياً في بنية الشخصيات والتي تتخذ شكل النموذج المباشر، إذ تتحدد سمات الشخصية باستقلالها الكامل تجاه الحادثة العقلية التي تهيمن على الموضوع. والذي يمثل اغتراباً نفسياً واجتماعياً في فهم الظاهرة، إذ تدرك النماذج العالم بعدها تعبيراً مكافئاً لفكرة محددة ترتبط ارتباطاً ذهنياً بالمكان الذي أسسها، حيث يكتسب الفضاء المعماري طاقته الشديدة في إقامة وبناء علاقات مختلفة تمثل شكلاً غير محدود، يمتلك الاستجابة الخيالية ويتمتع بقدرته على استيعاب الشخصيات على انها لحظات مهيمنة من التوترات التي تدفع حركة الشكل إلى الأمام، وهنا يرى الباحث ان ظروف العرض الأول في بغداد قد أعطت للعرض المسرحي (علامة استفهام) أكثر تركيزاً وعمقاً في تجسيد الرؤية الإخراجية لتوفر عدة عوامل أهمها معمارية المسرح التي ساهمت في تصميم سينوغرافيا مثالية كما أراد لها المخرج وكذلك التمارين المثمرة ومعرفة الممثلين بجغرافية المسرح وعملهم في هذا المسرح الذي قدموا فيه أعمال متعددة من قبل هؤلاء الممثلين وتعاملهم مع طريقة جلوس المتفرجين إضافة إلى التقنيات المشابهة في مسرح (التركي) في برلين على مستوى الإضاءة وتنفيذ الموسيقى، إضافة إلى حضور وتواجد الفنيين في مسرح (حقي الشبلي) في بغداد من قبل مصممي السينوغرافيا، والإضاءة والموسيقى، أدى إلى ان العرض الأول كان أكثر رونقاً وجمالية وأكثر علمية من إذ اتجاه المساقط وشكلها وحتى شدة الإضاءة وحجم البقع أو الاندماج ما بين الجو العام وجو المشهد أو الحالة النفسية التي كان عليها المشهد، وكان العرض الأول لمسرحية (علامة استفهام) إذ كانت بناية ومكان المسرح كان فيها من المرونة الكبيرة التي تساعد على إعطاء فرص أكبر لأغراض التصميم واللعب في إنتاج صور أكثر، وخاصةً كان المتسيد في هذا العرض هو السينوغرافيا، بالدرجة الأولى، والقاسم المشترك بينهما وما ميز (العرضين) هو اشتغال المخرج (قاسم مؤنس) على الممثل والذي من أهم أولويات المخرج في العرض المسرحي الحدث، ففي مسرحية (علامة استفهام) استطاع المخرج باعتماده على الممثل في توظيف القدرات الأدائية للممثلين بشكل منسجم مع توجهاتهم الفكرية فيمتاز أداء الممثل (خالد احمد مصطفى) لشخصية (١) بالحركة السريعة الملتوية والبطيئة والمأخوذة من الصور الحلمية واللغة السريعة والتلغرافية أحياناً والإيماءة والرقص والتمثيل الصامت (البانتومايم) والتي هي من سمات الاتجاه التعبيري الأداء في اعتماد التعبيرية على عامل التناقض في الحوار والحركة ولإظهار جانب اللاوعي للشخصية. أما بخصوص العرض الثاني لمسرحية (علامة استفهام) في برلين يعتبر الفضاء الجديد متغير وغير معروف إضافة إلى قصر عنصر الوقت الذي يعرض فيه المخرج المنجز الإبداعي وكذلك عدم معرفة المخرج بمعمارية المسرح، تعتبر من الأمور المقلقة للمخرج وكذلك على الممثلين، وطريقة تنفيذ السينوغرافيا والإضاءة والموسيقى، وهذا يعتبر مخاض عسير وبالتالي سوف يفتقد إلى عدة عناصر مهمة وقوية تبناها في العرض الأول، إضافة إلى سفر المخرج والممثلين فقط، تاركاً مصممي السينوغرافيا والإضاءة والموسيقى العنصر المهم في توازن العرض المسرحي باعتبارهم هم أقطاب مهمة في العملية المسرحية، وعند الوصول باشر

المخرج في بدء التمارين في (تياترو مسرح) وسط العاصمة (برلين) وقبل يومين من العرض ثم إسناد (المسرح التركي) لتقديم العرض المسرحي عليه، إن معمارية المسرح الجديد هو أشبه بمسرح حقي الشبلي، لكنه أصغر في كل شيء، وهناك بعض التفاصيل في معمارية هذا المسرح أيضاً مختلفة فالعرضين في مسرح علبة، لكن التباين أكثر وضوحاً من عدة نواحي وخاصةً في العرض الثاني (برلين) ولعدم وجود الارتفاع المناسب وعدم وجود المسافة الكافية ما بين أجهزة الإضاءة وتنفيذ قطع المنظر المسرحي مما أدى إلى عدم تنفيذ السينوغرافيا من خلال تعليق الكتلة الديكورية التي اعتمدها في العرض الأول، سبب عدم وجود ارتفاع مناسب في هذا المسرح وأيضاً المسافة الصغيرة في خشبة المسرح مما أدى إلى تحديد الحركة بالنسبة للممثلين وعلى الرغم من اختلاف تركيبة شكل المنظر أو الاختزال الذي ظهر عليه العرض الثاني وقلة عدد قطعه وظهر بعض الاختلاف في طبيعة بناءه مما اضطر المخرج إلى استخدام مسافة من صالة المتفرجين لتوسيع حركة الممثلين، وذلك برفع الكراسي المتحركة من صالة المتفرجين ويكون العرض أكثر التصاقاً وحميمياً مع الجمهور في هذا العرض، إضافة إلى استخدام وتوظيف الستائر السوداء في جانبي المسرح والمتعددة، قام المخرج بتضييق المسافة بشكل هرمي ليعطي بذلك عمقاً للمسرح، معتمداً على الممثل في تحريك الستائر، وفي طبيعة بناءه كانت المعالجة مختلفة على مستوى الإخراج في كلا العرضين كما كان الجو العام لمسرحية العلبة يعطي الضوء أهمية كبيرة وبؤرة تركيز مهمة أعطى جواً ساحراً متناغماً مع الموسيقى رغم اختلافه عن العرض الأول، فقط كان المخرج قادراً على توظيف الفضاء الآخر على وفق معطيات العرض أيضاً كان استخدام الستارة الأمامية وجعلها جزء من فضاء العرض، لأن مخرج العرض استطاع أن يوظف خلفية المسرح السوداء بشكل كبير ومرتكزاً مهماً على وجود القماش الحمر وانتشاره في كل مكان من خلال استغلاله من قبل الممثل أثناء حركته في المسرح وجود (كيس النايلون) وتفاعله مع الضوء أعطى جواً كبيراً كما نزول الكرات الحمراء الساقطة من صالة الجمهور، ووجودها على الخشبة كما ان استخدام (كيس النايلون) وتفاعل الضوء معه كان بشكل كبير الذي أدى إلى مجموعة من الانكسارات والانعكاسات بالضوء. وخاصةً في مشهد (الطوفان) وفي المشهد الأخير الذي تنزل فيه شخصية (٢) وهو يحمل القماش الأحمر على كتفيه، والقماش ممتد من خشبة المسرح إلى حتى أسفل القاعة هذا المتغير المكاني الجديد الذي استغله المخرج وهذه الفكرة التي اشتغل عليها، استطاع أن يوصل العرض إلى المتلقي وإشراكه بالفعل فضاء الجامعي في العرض الثاني كان يمتلك منظومة ضوء شبيهه بالعرض الأول واستطاع المخرج بتنفيذ الإضاءة بنفسه مع الإضاءة المسرحية لهذا المسرح واستطاع المخرج والمصمم من إدارة هذا الفضاء بشكل جيد، العرض المسرحي هو منظومة مشتركة لمجموعة أنساق تشترك معاً لمنح العرض خصوصيته وقدرته على التأثير، والمخرج هو المنظم الفكري والجمالي الذي يقوم بقراءة العرض على وفق رؤية فنية وفكرية، المخرج صانع العرض ومنظمه. وان المتسيد في هذا العرض هو الأداء التمثيلي للممثلين وعمل هذا العرض المسرحي على وفق نظام الطاقم القائم على منظومة جسد الممثل لأن الجسد هو عبارة عن ترسانة كبيرة من الإيحاءات والحركة إذا ما أحسن استخدامها وتدريبها، أعطت نتائج هائلة من حيث إيصال الدلالي إلى المتلقي ثم تأتي عناصر الخطاب البصري الأخرى وهي سائدة ومقوية لجسد المثل، حتى التمثيل ليس تصورياً بل هو تشخيص من جهة ومشاهدة جسدية، لهذا التشخيص من جهة أخرى، بمعنى آخر يقبل الجسد أن يعرض ذاته خلقاً وخُلقاً أمام جسد آخر يقبل أن ينظر إليه وفق درامية لا تمثل الفعل ولا تستعيده ولا تحاكيه، وإنما تحياه وفق مبدأ التفكيك القائم على أساس (الهدم) و(البناء) الذي تكون فيه كل المراكز داخل منظومة الجسد مراكز غير مستقرة، أي متغيرة متحولة متبدلة، وليس هناك استقرار ثابت لمركز داخل منظومة الجسد، أو داخل الخطاب البصري بشكل عام حتى المكان نفسه يتحول في البنية الدرامية إلى شكل آخر، كما في هذا العرض، ويتحول إلى زمان آخر أي يصبح امتداد له من أجل تصبح منظومة الخطاب البصري قائمة على هدم وبناء في (الأنا) و(الهنا) في الشكل والمضمون و(البنية المعمارية) للتركيبة الداخلية للعرض المسرحي (علامة استفهام) على وفق منهج يعتمد على القراءة واستجابتها المتعددة واللانهائية وفق لانهاية القراءة، واعتمد على لغة قابلة للتحليل والتأويل كغيرها من اللغات تقوم أساساً على علم العلامات، من أجل التوصيل والإقناع من خلال نوع من أنواع الاتصال بين خطاب العرض المتمثل بالمرسل والمتلقي، يعتمد على

خزين من العلامات والشفرات البصرية، يقوم على العناصر البصرية مجتمعة حيث تتفاعل العناصر إخراجياً مع بعضها لبناء معمارية الخطاب البصري كلياً في كلا العرضين. من خلال مفهوم شامل للممارسات الإخراجية التي لا يمكن تحقيقها إلا من خلال الفضاء الذي يمتلئ بالصور البصرية والأصوات المتداخلة بعضها مع بعض من خلال حركة مكان فيزيقي تنتظر ملموس منا ن نملأه ونجعله يتحدث لغة ملموسة خلال تغذية الفضاء وتأثيثه حتى يصبح ناطقاً بآلاف العلامات والوسائل المليئة بالرموز أي توصل إلى لغة فيزيقية جديدة نابعة من العناصر البصرية التي تعوض لغة الكلمة الصادرة من النص كما في مسرحية (علامة استفهام) حيث جعل المخرج الممثل يشق الفضاء المسرحي متدفقاً من خلال الحركة.

النتائج ومناقشتها

١- اختلاف فضاء العرض المسرحي لمسرحية (علامة استفهام) بين العرض المقدم في مسرح بغداد والعرض المقدم في مسرح برلين، إذ ان الأول هو معروف نمن قبل المخرج الذي تم اختياره من قبل المخرج وهو يعلم بجميع تفاصيل المسرح من حيث التقنيات المتوفرة في هذا المسرح ومعمارية المسرح من حيث عمق المسرح وارتفاع المسرح والحد الفاصل لخط التمثيل بين الخشبة والجمهور، إضافة إلى معرفة تلك التفاصيل من قبل مصممي الإضاءة والسينوغرافيا إضافة إلى حركة الممثلين على خشبة المسرح وتعاملهم مع الفضاء والديكور وطريقة الخروج والدخول وضبط الإيقاع الحركي من خلال التمارين الطويلة على خشبة وفضاء المسرح، ومعرفة جلوس المتلقي، هذه عوامل مدروسة من قبل المخرج وجميع الفنيين، أما الشكل المعماري الآخر المتغير في (برلين) يدعو إلى إعادة صياغة شكل العرض الواحد عند نقله لفضاء مختلف عن بيئته الأولى والمختلفة عن بيئة أخرى لأن لكل فضاء خصوصيته التي يتمتع بها، من طريقة معمارية المسرح، آلية جلوس المتفرجين، ارتفاع المسرح، هل المسرح الذي سوف يقدم فيه العمل هو أشبه بمسرح النص الدائري في طريقة توزيع جلوس جمهوره وتلقيهم العرض وبذلك يتطلب تغيراً آخر في حركة الممثل واختزال في سينوغرافية العرض، واختزال حتى في حركة الممثل وتغير الحركة عن العرض الأول، وضبط إيقاع حركي جديد مع الخشبة الجديدة. وكذلك تم استغلال المساحة القريبة والمباشرة من جلوس المتفرج واستغلالها من قبل الممثلين في بعض المشاهد. وهذا يؤكد تعامل المخرج مع ممثلين ذوي خبرة وممارسة في التمثيل المسرحي قد خلقت مسافة جمالية بين العرض والمتلقي.

٢- أسهمت البيئة والفضاء الجديد في مسرحية (علامة استفهام) في عرض (برين) من خلال معمارية المسرح الجديد في بعض جغرافياتها بإثراء الطاقة الكامنة عند الممثلين وإغناء التشكيل الحركي ووفقاً للرؤية الإخراجية التي تدفع بآلية التمثيل إلى الارتجال في بعض المشاهد، واستثمار السمات الجمالية في الفضاء المعماري الجديد لكونه ينفتح على كل الاحتمالات ويحقق فضاءات متداخلة ذات قدرة جمالية تستوعب حركة الشكل المرئي والتجوال الصوري لاشتراطات الأسلوبية المنتمية إلى الرؤية الإخراجية.

٣- شكل الفضاء الجديد في مسرحية (علامة استفهام) في عرض (برلين) إضافة نوعية لرؤى المخرج العراقي لتشكل إحدى المتغيرات الجمالية التي شهدتها مسيرة المسرح العراقي. بل جاءت استغلالاته للفضاء الجديد المتغير عن الفضاء القديم وتحولاته في تشكيل الفضاءات متلازمة مع التطور الحاصل في مغايرة مكان العرض بحثاً عن رؤى جمالية جديدة.

٤- تم توظيف عنصر الإضاءة كجزء من بنية العرض المسرحي وضمن الفضاء السينوغرافي الكلي لمسرحية (علامة استفهام) في كلا العرضين داخل وخارج العراق، واعتمد في العرضين على المساقط العمودية لغرض فرز الشخصيات عن بعضها وإضفاء الشكل المونودرامي والذاتي عليها.

٥- السينوغرافيا في عرض مسرحية (علامة استفهام) في بغداد أكدت على عمل الممثل وتأثير فعله الدرامي وزيادة تركيزه وتوليده للمفردات المسرحية، من خلال ظهور السينوغرافيا والمتكونة من كتلة كبيرة من (الكراسي) المعلقة في أعلى المسرح ووجود كراسي متحركة في مقدمة المسرح، كلها تقدم الأنساق التشكيلية والتكوينية اللاواقعية ببعد تعبيري واضح، والذي افتقد هذا التشكيل في عرض

(برلين) بسبب ان معمارية المسرح لا تسمح بوجود هذه الكتلة مما أدى إلى زيادة تمرين الممثل عليها وجعله ينصهر معها أدائياً ليتغلب عليها ويطوعها له.

٦- شكل الاهتمام بالفعل العضلي والحركات الراقصة التعبيرية، وبلا شكلية الجسد، لاستنهاض المشاعر الداخلية والعاطفية للممثل، بوصفها انعكاساً لعنف الوقائع الاجتماعية والسياسية، فالممثل ينزع الأداء التمثيلي لديه مع شريكه لو مع نفسه، لذلك كان المستوى الصوتي للتمثيل عالياً نسبياً يتخلله (الصياح والزعيق، والتأوهات) وكما ان العرض في (بغداد) و(برلين) لمسرحية (علامة استفهام) بانفتاح (الميزانسينات) في حركة الممثل. وكما استلهم المخرج الموسيقى كوسيلة تعبيرية ساخرة من الوقائع السياسية والاجتماعية، في هذا العرض المسرحي.

الاستنتاجات

١- سعى المخرج قاسم مؤنس من خلال عرض مسرحية (علامة استفهام) في عرضه خارج العراق وداخل العراق على إيجاد معالجة في خطاب العرض المسرحي عن طريق البحث عن مناطق تشغيلية في الاتجاهات الإخراجية قد تبلورت بشكل جلي بنائية المشهدية على توفير علاقات جديدة تم إنتاجها على وفق متغيرات معمارية الفضاء المسرحي على وفق تطورات في المنظومة الفكرية والجمالية، ضمن رؤية إخراجية جديدة، توفرها ظروف المرحلة، من خلال الاختلاف والتباين في معمارية الفضاء في تحقيق الشكل والمضمون للبناء الدرامي، وأصبح النص يسير وفقاً لمتطلبات فكرية جمالية، من خلالها يظهر القدرة الأدائية لحركة الممثل من أجل بناء قيمة تواصلية مع الممثلين.

٢- توظيف الفضاءات المتنوعة والتي تم خلالها تقديم العرض المسرحي لمسرحية (علامة استفهام) لمخرجها (قاسم مؤنس) داخل العراق وخارجه، من خلال البناء المعماري المتنوع واستغلال خواصه الجمالية وتحويلها إلى بيئة تتناسب ورؤى العرض، كما كيف الحيز الفضائي بشكل جمالي يتناسب والرؤية الإخراجية لكل عرض، وارتقاء حركة الشكل المرئي والتجوال الصوري الذي استمد طاقة الفضاء والشكل المعماري وديناميكيته عن تقديم التجارب الإبداعية في القراءة الإخراجية بغية إبراز جمالية المكون الإضافي وسحر تأثيره على المتلقي، مستندة على جماليات المحتوى النصي الذي حقق اتحاد أفق الأداء والتلقي مما عمق الاستجابة عند المتلقي في تحقيق مبدأ اللذة الجمالية في كلا العرضين داخل العراق وخارجه عبر اندماجه في طاقة الجو العام للفضاء والبناء المعماري التي أكدت على نجاح المخرج العراقي في التعامل مع هذا التنوع في معمارية الفضاء وإبداء المعالجات الضرورية في الرؤية الإخراجية في إزاحة الأشكال الواقعية والطبيعية في المسرح في ضوء إيقاع الصورة المسرحية باستعمال العناصر التشكيلية مثل (اللون، الخط، التكوين، التشكيل) ويهيئ مساحات لتوصيل الرسائل وبث الشفرات مع المتلقي، وهو بذلك يسلط وسائل ضوء إيحائية وترميزية وصولاً إلى الترميز الفكري، باستخدام مفردات صورية متلاحقة لا تعتمد على الترابط في المشاهد، بل تتقاطع حلقاتها لتنتج أسلوباً مؤسساً أصلاً على فكرة البناء والهدم والبناء المتكرر والتعبير ضد التمركز المنطقي للعرض المسرحي في إنشائية الفضاء التقليدية، للدخول في فضاءات جديدة والاعتماد على الفضاء المسرحي (البكر) و(المتغير) والمؤثر في ذاكرة المتلقي وهي التي تدعم اشتغالاته الفكرية والجمالية.

٣- تعامل المخرج قاسم مؤنس من خلال عرض مسرحية (علامة استفهام) مع فضاءات العرض المتنوعة بهدف العلاقة التقليدية (صالة – خشبة) وتأسيس علاقة أكثر إيجابية بين المرسل والمرسل إليه عبر التداخل بين منطقتي التلقي والعرض. واعتماد المخرج في تشكيل رؤيته الإخراجية على الإسناد الجمالي لمعطيات بيئة متنوعة لكلا العرضين في معالجة إخراجية حققت توافقاً جمالياً مع الفكرة الرئيسية للخطاب المسرحي بإثراء الطاقة الكامنة عند الممثل وإغناء التشكيل الحركي ووفقاً للرؤية الإخراجية الجديدة.