

تقنيات المنظر في المسرح الإغريقي القديم

م. عماد هادي عباس

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الملخص :

لا يكتمل العرض المسرحي ، إجمالاً ، إلا بلمسة المنظر المتوافقة مع روح العمل لكونه العنصر الجمالي المشارك في توصيل معنى العرض إلى المتفرج ، وإذا عرفنا إن المنظر هو أكثر الفنون تأثراً بالتقدم التكنولوجي ، سندرك عندئذ الفرق بين الجانب البصري والسمعي والتشكيلي في العرض المسرحي فيما إذا كان العرض في (مسرح العلبة ، المسرح المفتوح) ومدى تأثيره في المتلقي. وبمرور التقادم التقني في استخدام مكان العرض وتحولاته من فضاءات مفتوحة إلى فضاءات مغلقة في ما يسمى بمسرح العلبة والتغايرات التي طرأت في إعادة إنتاج الفضاءات المفتوحة عبر سلسلة من التطورات والتجريب في مجالات المسرح سنلاحظ أن تلك التحولات تشكل أسئلة واستقصاءات تكشف التغايرات الحاصلة من جهة وترصد التقائه المنظرية في العصر الإغريقي من جهة ثانية لتنعكس معرفياً في فضاءات العروض المفتوحة وما يتراتب من ذلك من اعتبارات دلالية تؤثر سلباً أو إيجاباً في المشاهد والمشاهد المسرحية.

وعلى هذا الأساس قام الباحث بتحديد مشكلة بحثه في الفصل الأول في بحثه الموسوم (تقنيات المنظر في المسرح الإغريقي القديم) بالسؤال التالي ما هو المنظر المسرحي بالوصف الفني وبمحمولات تقانية؟ وما هو معمار أو فضاء المسرح الإغريقي القديم ؟ وكيف ستتخرج دلالات الفضاء إزاء العلاقة بين المنظر بالمعنى الفني وبين المعمار بالمعنى الهندسي .

ثم قام الباحث بعد ذلك ببيان أهمية البحث بكونه يسلط الضوء على خصائص ومميزات المنظر في المسرح الإغريقي القديم وما سيوفره من كم معرفي في كيفية توظيف هذه الخصائص والميزات لتطوير مسارح الفضاءات المفتوحة وحتى المسارح التقليدية وما ستضيفه هذه الأماكن من خصوصية تصميمية وجمالية تميزها عن بعضها الآخر ، ومن ثم قام الباحث ببيان هدف البحث وهو (الكشف عن خصائص المنظر وميزاته في المسرح الإغريقي القديم) وحدوده والتعريف أخيراً بأهم مصطلحاته وآلا وهي التقنية والمنظر .

أما الفصل الثاني فقد قسمه الباحث إلى مبحثين، وضح في الأول (المنظر المسرحي تاريخيا) باعتباره ملمحا من ملامح العصر ووضح فيه أيضا التطور التاريخي للمسرح من البدايات الأولى للرقص الشعائري واختيار الشكل الدائري دون غيره من الأشكال منتهيا باتجاهات مسرحية حديثة عمدت على التجاوز أو الخروج من مسرح العلبة، وفي المبحث الثاني وضح الباحث (معمارية المسرح الإغريقي) وتناول فيه دور العلوم الهندسية والرياضية التي تخللت المنظر والفضاء المفتوح فضلا عن الميزة الجمالية التي تتركها هذه العلوم للارتقاء بمستوى الأداء في العرض المسرحي، أما الفصل الثالث فتضمن إجراءات البحث من خلال مجتمع البحث الذي تضمن اختيار عرض مسرحي واحد أعتمد على فضاء المسرح المفتوح لأجل تتبع مزايا المنظر في ذلك الفضاء ومن ثم تحليل العينة، وأخيرا في الفصل الرابع الذي اشتمل النتائج والاستنتاجات التي توصل إليها الباحث ثم المقترحات والتوصيات وقائمة بالمصادر والملاحق وأخيرا ملخص البحث باللغة الانكليزية.

الفصل الأول: الإطار المنهجي:

أ- مشكلة البحث والحاجة إليه:

خضع المنظر المسرحي لتطورات تقنية عديدة على اختلاف العصور وتباينت أهميته في كل مرحلة زمنية إذ أن تصميم المنظر وتركيبته تنطلق من شكل الفضاء سواء أكان مفتوحا أم مغلقا. وبمنظرة سريعة إلى مختلف العصور التاريخية نجد الظاهرة الاحتفالية الدينية بكل أنواعها وتعدداتها فالممارسات الاحتفالية لدى البابليين ما هي إلا الجذور الأولى للظاهرة المسرحية. كذلك نجد في الاحتفالات الدينية لدى سكان وادي النيل تشابها طقوسيا ولكن نتيجة لعدم وجود أدلة قطعية على تواجد هذه المظاهر بوصفها تجنيسا مسرحيا أصبح من غير الممكن تحديد خصوصية جمالية لرسم المعالم المسرحية لهاتين الحضارتين لذلك تظل تلك الممارسات المسرحية عملية طقوسية في مجملها وظلت تراوح في نهجها الديني. أما اليونان فقد كانوا يستعيدون تراثهم الأسطوري الإغريقي عبر احتفالاتهم الدينية السنوية وبمرور الزمن وبحكم التطور الحضاري طغت تغييرات جوهرية على مستوى شكل ومضمون هذه الاحتفالات وطقوسها التي كانت تقام في المعابد أو سفوح الجبال والغابات إذ سرعان ما تحولت تلك الظاهرة لطقسية العامة إلى ظاهرة مسرحية ذات قيم فنية وفي إطار مسرحي جديد يقترب في أجزاء كثيرة منه تجنيسا مسرحيا فأصبح العرض المسرحي يشكل فنا مستقلا وأشكالا متعددة تقدم على مسارح تلك المرحلة والتي يطلق عليها مسارح الفضاءات المفتوحة...

وبمرور التقادم التقني في استخدام مكان العرض وتحولاته من فضاءات مفتوحة إلى فضاءات مغلقة في ما يسمى بمسرح العلبة والتغايرات التي طرأت في إعادة إنتاج الفضاءات المفتوحة عبر سلسلة من التطورات والتجريب في مجالات المسرح إذ أن تلك التحولات تشكل أسئلة واستقصاءات تكشف التغايرات الحاصلة من جهة وترصد التقائه النظرية في العصر الإغريقي من جهة ثانية لتنعكس معرفيا في فضاءات العروض المفتوحة الآن بما يفيد العرض المسرحي من جهة ثالثة من تلك الاستقصاءات البحثية ومن حاجتنا لفهم العلاقة التقانية بين المنظر بوصفه الفني وبين معمارية المكان الذي يشغله ذلك المنظر بوصفها الهندسي وما يتراتب من ذلك من اعتبارات دلالية تؤثر سلبا أو إيجابا في المشاهد والمشاهد المسرحية.

إذن، ما هو المنظر المسرحي بالوصف الفني وبمحمولات تقانية؟ وما هو معمار أو فضاء المسرح الإغريقي القديم؟ وكيف ستتخرج دلالات الفضاء إزاء العلاقة بين المنظر بالمعنى الفني وبين المعمار بالمعنى الهندسي؟ لذلك يرى الباحث أن الحاجة قائمة إلى دراسة المشكلة التي تكمن في الكشف عن المقومات الجمالية للمنظر المسرحي في المسرح اليوناني القديم وبناءا عليه حدد الباحث عنوان بحثه (تقنيات المنظر في المسرح الإغريقي القديم)

ب- أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث في كونه يفيد مصممي المناظر المسرحية بشكل خاص والمهتمين بدراسة الفن المسرحي بشكل عام كونه يسلط الضوء على خصائص ومميزات المنظر في المسرح الإغريقي القديم ،وما سيوفره من كم معرفي في كيفية توظيف هذه الخصائص والميزات لتطوير مسارح الفضاءات المفتوحة وحتى المسارح التقليدية وما ستضيفه هذه الأماكن من خصوصية تصميمية وجمالية تميزها عن بعضها الآخر.

ج- هدف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن خصائص المنظر وميزاته في المسرح الإغريقي القديم .

د- حدود البحث:

الحد الموضوعي : تقنيات المنظر في المسرح الإغريقي القديم.

الحد المكاني : لأجل التناظر المكاني أختار الباحث عرضا قدم على المسرح

البابلي القديم في مدينة بابل .

الحد الزمني : عام ١٩٧٧.

هـ - تحديد المصطلحات

أولاً:- التقنية: لقد عرف (الكرمي) التقنية على أنها "أسلوب فني في استعمال الأدوات والقواعد الفنية الصناعية"^(١).

أما (معلوف) فقد عرف التقنية أو التكنيك وهي كلمة واحدة على أنها "ما يختص بفن أو بعلم، وهي جملة الأساليب أو الطرائق التي تختص بفن أو مهنة"^(٢).

ويتبنى الباحث التعريفيين (للكرمي ومعلوف) ليعرف التقنية إجرائياً (مفهوم علمي تطبيقي تحدده مجموعة من القواعد والطرائق العلمية والفنية والتي يمكن بواسطتها خلق وابتكار وتوزيع مختلف المواد والخدمات بشكل متكامل ومتناغم بحيث تنسجم فيه جميع العناصر والمكونات الجمالية).

ثانياً: المنظر:

العرض المسرحي كالبناء المعماري، لا تتكون صورته النهائية إلا باستكمال جميع عناصره والأدوات المكونة له وأهم هذه الأدوات المنظر.

تعرفه (أصلان) بأنه "فضاء يتألف ويعاد تأليفه باستمرار، بناء يتطلب خلقه مشاركة المتلقي"^(٣).

وعرفه (جيايت) بأنه "وحدات هامه ثنائية أو ثلاثية الأبعاد توضع فوق خشبة المسرح لتحديد مناطق التمثيل وعندما يلون المنظر أو يضاء، فإنه يشكل خلفية للفعل المسرحي"^(٤).

ويعرف (فرانك.م. هو اينج) المنظر بأنه "البيئة التي يعيش فيها الممثل ويتحرك داخلها"^(٥).

ويعرف الباحث المنظر المسرحي تعريفاً إجرائياً بما يتلاءم وهدف بحثه وكما يأتي: المنظر (هو تلك التركيبات التي يخلقها المصمم لتنظيم بيئة ثلاثية الأبعاد وبرؤى إبداعية شاملة لكافة عناصر العرض المسرحي بحيث تهيئ للجمهور القدرة على الاستشعار بحواسه والتفاعل معها وتغيير معطياتها وبالتالي يتعزز بالاندماج في تلك البيئة).

الفصل الثاني

المبحث الأول: المنظر المسرحي تاريخياً

العرض

إن الرقص الشعائري للإنسان البدائي الذي كان مصحوباً بموسيقى وتعبيرات درامية ليس ألا مجرد تظاهرة احتفالية تتم في فضاءات مفتوحة مختلفة لا تخلو من

عناصر ما قبل المسرحية من خلال ما توظفه من ملابس وشخصيات إنسانية وحيوانات وأدوات بسيطة وكذلك من خلال ما تقوم عليه من ترميز لفضاء مقدس أو زمن كوني أسطوري لذلك فإن فصل الأدوار بين الممثلين والمتفرجين واعتماد الحكي الأسطوري واختيار مكان خاص لهذه الطقوس الاحتفالية كل ذلك يجعل منها حدثاً مسرحياً يقصده الجمهور للمشاهدة أو الاندهاش عن بعد ما دام انه يحضر طقساً مألوفاً لديه ليؤديه ممثلون مقنعون وان كل هذه الطقوس والتظاهرات تتوافق في جملتها مع طبيعة الفن المسرحي لأنها تخزن في طياتها عناصر المسرح ومواصفات الفرجة المسرحية لذلك فإن الباحث يرى بان التجسيد العام لهذه الطقوس والاحتفالات يمثل احد المنابع الأولى للمسرح وذلك من خلال الطابع الجماعي والذي يقوم على أساس عملية توازن سيكولوجي بين ظواهر الحياة والحياة النفسية وبأسلوب مرمز فضلاً عن الفن التشكيلي المتمثل بالأقنعة المنحوتة على الخشب التي كانت تمثل قطعة تزيينية إيان تلك الحقة وعلى هذا الأساس اصبح لكل قبيلة تقاليدها وشعائرها الدينية وممارساتها الطقسية التي تضمنت بعض الملامح والعناصر المسرحية المتفردة ولكنها بشكل عام اتخذت الطابع الابتهاجي أو التفرحي أو العلاجي وهي بذلك وبصورة غير مباشرة دخلت المسرح الحديث في معالجاته النفسية أما بالنسبة لعروضها فكانت تقوم على التلقائية والارتجال وان كان يعد لها مسبقاً كما إنها تجري في الغالب في مناخ ديني ساحر يدمج الواقع الحقيقي ولكن لا يتجاوزه ومن الجدير بالذكر بان أهم فضاء طقسي لهذه العروض هو الحلقة* وذلك لما لها من توحيد في رؤية المتفرجين. وتوحيد مشاركتهم في الطقس الذي يلتزمون فيه عاطفياً الذي يمثل التجمع الحلقي في الحضارات البدائية في الفضاء المفتوح. أما الحضارة العراقية القديمة فهي تؤكد بشواهد وإثباتات وجود طقوس دينية واحتفالية كانت تقام في فضاءات مفتوحة كالمعابد والساحات العامة وان هذه الشواهد تؤكد إن حضارة وادي الرافدين بوصفها اقدم الحضارات ولان ما حدث فيها ينطبق ويسري على الحضارات الأخرى، لقد اقتربت حضارة وادي الرافدين في مظاهرها وهيئاتها المسرحية من كل ما هو ديني يتعلق بقصص الالهة واشتراطاتها وإن تلك الطقوس كانت تقام في بيت (الاكيتو) أو بيت الاحتفالات وهو "بناء يقع خارج المناطق السكنية يحيط به حقول ومزارع" (٦). وجميع هذه الإشارات إن دلت فأنها تدل على إن الحضارة العراقية القديمة تحتوي على أنشطة وفعاليات شبه مسرحية قوامها المحاكاة والتقليد لكثير من المظاهر والهيئات التمثيلية فضلاً

الحلقة*: هي عرض مسرحي جماهيري يتشارك فيه (الجمهور مع الممثلين) في لعبة العرض المسرحي بطريقة طقسية وتلقائية وغالباً ما كانت بلدان المغرب العربي تزاولها كنشاط فني وهي جزء من مقدمات المسرح العربي وجذوره الأولى، أما بالنسبة للإنسان البدائي فقد اتخذ هذا الشكل لممارسة طقوسه وشعائره وذلك لما لهذا الشكل من توحيد وتقارب جسدي بين المؤدين والمتلقين

عن بيت الاكيتو أو بيت الاحتفالات والولائم كان هناك دار آخر هو دار التمثيل في الوركاء وهو أيضاً قد بُني لهذا الغرض وهو " بيت التمثيل أو دار التمثيل أو حوش التمثيل في مقاطعة معبد الإله (انانا) والذي يعد بناءه إلى ٣٠٠٠ ق.م (٧) وان هذا البناء يعد من أقدم الأبنية التي شيدت لهذا الغرض في العالم القديم. إذاً مسألة وجود مكان للعرض يدل على مدى تطور ظاهرة المسرح أثناء تلك الحقبة ولكنه لم يبتعد عن الطقوس الدينية لذلك تظل تلك الممارسات المسرحية عملية طقوسية في مجملها وظلت مراوحة في نهجها الديني . أما بالنسبة للحضارة الإغريقية والرومانية . فالحضارة الإغريقية شهدت عمارة واضحة وصريحة لمباني المسرح وتطوراً كبيراً فيها مما جعلها الأساس في تطور مفردات مباني المسرح على مر العصور وقد ارتبط ذلك مع التطور الكبير في الحياة الاجتماعية والثقافية وان أول ما يمكن ملاحظته في المنظر والفضاء المفتوح في المسرح الإغريقي هو دور العلوم الهندسية والرياضية فيهما. فضلاً عن الميزة الجمالية. أما بالنسبة للحضارة الرومانية فلم تبتعد عن النظم الجمالية التي أتى بها الإغريق وادخلها إلى معمارية المسرح ولكنها استحدثت بعض الإضافات المعمارية، التي من خلالها تم تطوير بناء المناظر ومن ثم معمارية المسرح نفسه مع المبالغة في الفخامة والزخرفة وتطوير وسائل الراحة والتي كان لها الدور الأول في الدخول إلى العالم المسرحي المغاير الذي نسعى إليه . لذا يجد الباحث أن يوجز تلك التغيرات بالنقاط الآتية:

١. اختيار الشكل الدائري من دون غيره من الأشكال.
٢. التنظيم الهندسي للمسرح على الرغم من مساحته الكبيرة أعطى مجالاً للرؤية والسماع بشكل جيد.
٢. اعتماد الفضاء المفتوح مكاناً للعرض.
٣. لم يكن بناء المسرح المفتوح مسألة اعتبارية أو نزوة حدثت وغابت ثم عادت للنهوض بل كان البناء حاجة لعملية مدروسة.

أما في القرن الرابع الميلادي فقد امتاز العصر الوسيط بإهمال كبير للمسارح التي شيدت في الحقب السابقة إذ تحولت هذه المسارح وبالتدرج إلى أنقاض بحيث بقيت فارغة ولكن ذلك لا يعني بان الدراما اختفت نهائياً باختفاء المسارح إذ ظهر نوعان من النشاط المسرحي هما:

١. الفنانون الجوالون: كانوا ينتقلون ويطوفون الأقاليم بعرباتهم وهم يروون القصص والشعر للناس وهي عودة للبدايات الأولى للمسرح الإغريقي والمتمثلة بعربة ثيسبس وان كان هناك اختلاف بسيط.

٢. الكنيسة: على الرغم من محاربة الكنيسة للمسرح إلا إنها حاولت خلق مسرح ديني من أجل نشر تعاليم الديانة المسيحية أما المكان المسرحي فقد انحصر بين فضاء الكنيسة الداخلي وفضائها الخارجي إذ ظل العرض المسرحي طقساً دينياً احتفالياً في المسرح داخل الكنيسة وذلك بالاستعانة بالتأثيرات الفضائية لهذا المسرح والمتمثلة بالرسوم والألوان والزخارف والزجاج .. الخ.

إن الخروج من الفضاء الداخلي للكنيسة إلى فضائها الخارجي يعني نقل الفعل التمثيلي إلى الفضاء المفتوح أو الفناء الموجود أمام الكنيسة وبذلك أصبحت بناية الكنيسة هي الخلفية أو المنظر المسرحي للعرض. وقد شمل فضاء الكنيسة الخارجي ما يأتي:

١. التجمع الحلقى في الفضاء المفتوح: الذي تم بالتجمع الحلقى للجمهور حول العرض وهو يشبه إلى حد كبير المبدأ التصميمي للمسرح الدائري.

٢. العرض الحر: ويشمل العروض التي كانت تقدم على منصات تنصب في أي فضاء مفتوح وبطول يصل إلى ٣م ويتركب عليها بعض الديكورات المسرحية ويقف الجمهور أمامها للمشاهدة.

٣. عروض المنصات: وهي العروض التي كانت تقام على منصات وهي على نوعين:

أ. منصات العربات Wagon stage

ب. المنصات المستوية Pbctform stage

وكانت تتركب عليها الديكورات إذ تجري العروض في الشارع أو الفضاء المفتوح" (٨) ويرى الباحث انه على الرغم من فقر هذا العصر إلى المعمار لابنية المسارح ومواكبته للحضارات السابقة في هذا المجال إلا انه لم يخل من منجزات كان لها تأثير واضح فيما بعد وذلك بعودته إليها كما في الشكل الدائري والمقارب لذلك الشكل ومسرح الفضاء المفتوح. أما في عصر النهضة ظهرت الأسس الرئيسية بشكل واضح لبناء المسرح الحديث بما تتطلبه الحياة المسرحية من عمليات التطور فانتقلت من ايطاليا إلى كل من إنكلترا- فرنسا- إسبانيا وللتطورات تأثيرها الواضح على كل العناصر والمكونات الرئيسية للمسرح كشكل القاعة والمنصة والديكورات بحيث توحدت القاعة والمنصة ضمن مستطيل واحد لتكون بناية المسرح وتشغل المنصة طرفاً في هذا المستطيل" أما الطرف الآخر فيمثل المشاهدين الذين توزعوا على شكل حلقات وبشكل شبه دائري" (٩).

وبشكل عام فإن الاتجاه الذي أصبح يمثل سمة عصر النهضة هو تحديد فضاء العرض المسرحي وانتقال الفعاليات المسرحية من الشوارع والأماكن المفتوحة إلى الأماكن المغلقة وأمسّت الأماكن الجديدة لا تلبي حاجة المشاهدين التي كانت تأتي

للعروض المسرحية المقامة فيها لذلك تبنى مهندسو إيطاليا وفنانوها على عاتقهم تأسيس مسرح ذو طراز معماري يناسب التطور العصري وذلك اعتماداً على تصورات استلهموها من الدراسات التي أجريت على تاريخ العصور القديمة الإغريقية الرومانية. فافترض سيريليو* (١٤٧٥-١٥٥٤) مخططاً لصالة وخشبة مسرح بشكل مستطيل وقدم ثلاثة تصميمات لمناظر مسرحية وهي اقرب ما تكون إلى المناظر المرسومة على الموشور الإغريقي آنذاك وان هذه المناظر رسمت بشكل منظوري بحيث تكون على جانبي خشبة التمثيل وترمز إلى المشاهد الهزلية والتراجيدية والشهوانية أما بالنسبة للمسرح الإنكليزي أو مسرح شكسبير الذي استمد جذوره من المسرح الاليزابيثي فقد جاء معبراً عن روح الجمهور وتطلعاته كونه امتلاك " قدرة عالية في تلبية مستلزمات العرض المسرحي ولمختلف المسرحيات من خلال امتلاكه نوعين من المساحة الأولى هي المساحة الخلفية والثانية التي تأتي استمراراً لها وتكون مكشوفة في امتدادها داخل الصالة التي يحيط بها الجمهور من ثلاث جهات فضلاً عن وجود الشرفات التي تميز بها المسرح الاليزابيثي التي جعلته ذا قدرة عالية في امتلاكه الوسيلة الأكثر تأثيراً والتي لا نجد لها في المسارح الأخرى" (١٠) وبذلك وفرت للجمهور إحاطة كاملة بالمثل من ثلاث جهات فامتزجت مشاعره وأحاسيسه مع مشاعر الجمهور فخلقت الألفة بينهم أما بالنسبة للشرفات فإنها تخلق حالة جديدة لدى المتلقي من حيث تعدد مجالات الرؤيا للمشاهد فهناك المجال الأمامي والجانبى والأعلى وهي قيمة جمالية مضافة انفرد بها المسرح الاليزابيثي عن غيره من المسارح.

أما بالنسبة لبقية الدول الأوروبية ففي " فرنسا نجد مسرحاً بشكل غرفة مستطيلة مع منصة التمثيل في طرف ، ومصاطب الجلوس في طرف آخر ، وهذا مزج بين مسرح العصور الوسطى وعصر النهضة أما في إسبانيا فان الفرق الجواله كانت لا تزال تستعمل الساحات المفتوحة في تلك الحقبة لتقديم عروضها وذلك بالاستفادة من جدران المنازل أما في إنكلترا فضلاً عن ما ذكر، فلقد وجد في أواخر القرن السادس عشر مسارح تميزت بأشكالها الدائرية والمضلعة التي كانت تشبه إلى حد كبير المسرح الإغريقي باعتمادها على الترابط الصممي بين المشاهد والممثل" (١١)

ويرى الباحث إن كل المتغيرات في شكل المبنى المسرحي والمنصة التي حصلت في تلك الفترة كان لها تأثيرها الواضح على كل من العناصر والمكونات الرئيسية للمسرح

* سباستيانو سيريليو (١٤٧٥-١٥٥٤) مهندس ايطالي له بحث عن فن العمارة وله فصل خاص في هذا البحث عن المناظر المسرحية

وذلك من ناحية الفضاء الذي يتم فيه الفعل المسرحي وكذلك بالنسبة للمنظر المسرحي وبقية العناصر الأخرى. وهنا كان لا بد من التحدث عن بعض التجارب والاتجاهات المسرحية الحديثة التي عمدت على التجاوز أو الخروج من مسرح العلبة . يعدّ المخرج السويدي (أدولف آبيا ١٨٦٢-١٩٢٨) من أول الداعين للخروج عن مسرح العلبة وذلك من خلال محاولته التخلص من الفصل القائم بين خشبة المسرح والجمهور أولاً وإيجاد فضاء يحوي الممثل والمتفرج ثانياً ليحقق التبادل والتقاسم الجماهيري ضمن ذلك الفضاء الموحد . انه نوع من التحرر المسرحي فضلاً عن محاولته العودة إلى الوراء ولكن بتقنية تختلف عن التقنية السابقة. لقد انتبه أدولف آبيا إلى عدم التناسق بين الممثل ذي البعد الثالث والمنظر المسرحي ذي البعدين لذلك فقد كانت " كل مناظره مرسومة ومصممة بحيث تسير في توافق وانسجام مع الممثل ذي الأبعاد الثلاثة الذي يتحرك داخله" (١٢) لقد ادخل آبيا في حسابات مصمم المناظر الممثل وضرورة إيجاد المساحات اللازمة لحركته وانسجامها مع مكونات الديكور على المسرح إذ عدت عنصراً تشكلياً ذا طابع متحرك يعطي للمشاهد تشكيلاً جمالياً في كل انتقال أو حركة على المسرح وانه لابد من إيجاد علاقة سببية بين الأشكال في الفضاء المسرحي، وقد قسم الأشكال على قسمين قسم متحرك وقسم ثابت أي انه قد حدد العناصر التشكيلية في التصميم بأربعة عناصر هي " المشهد المرسوم المتعامد الخطوط والأرضية الأفقية، والممثل المتحرك والفضاء المضاء الذي يشمل الجميع" (١٣) فالأشكال وأرضية المسرح وفضاؤه لابد من أن تكون منسجمة ومتناسقة على شكل وحدة تشكيلية، وعد الضوء العنصر الموحد لجميع العناصر المكونة للعرض المسرحي لكونه يمثل الحرية المطلقة للتعبير عن المكونات الداخلية للظواهر كما هي الحال في الموسيقى التي تمتلك تلك القوى التأثيرية في خلق الأجواء" إن الضوء المنضبط والموجه هو النظير المتمم للمقطوعة الموسيقية فتشكيلته وسيولته وتركيزه المتقلب ، تمدنا بالفرصة نفسها لإثارة القيم الواقعية الأخرى ، فكما أن الموسيقى تحرر مزاج المشاهد وتبرز اعماق المعاني العاطفية لمشهد ما كشأنها مع الفعل الظاهري ، فان حدة الضوء تستطيع أن تغير الموضوع بالتجلي وان تضيف عليه كل المدلولات العاطفية" (١٤) ، لقد أدرك آبيا إن الضوء يؤثر في عواطف الجمهور وكما هو الحال بالنسبة للموسيقى بوصفها العامل المماثل للضوء وتغييراته من لحظة إلى أخرى استجابة للتغيرات في الجو و المزاج النفسي وجميع الانفعالات والعواطف المصاحبة للعرض فيتحول من كونه فناً زمانياً إلى فن مكاني.

إذن فمن خلال بحث آبيا المستمر في تحقيق البعد الثالث للمنظر المسرحي فضلاً عن محاولته التنسيق في فضاء العرض بين الأحجام والخطوط والمسافات والتصميمات ومحاولته التخلص من الفصل القائم بين خشبة المسرح والجمهور لهو دليل مادي للتخلص من الإيهام من أجل الوصول إلى الصدق الحقيقي في العرض المسرحي عن طريق التجسيم والتشكيل والتوحيد بواسطة الإضاءة أما بالنسبة لكوردن كريك (١٨٧٢-١٩١٦) لقد اهتم بتحقيق الوحدة بالعمل الفني وذلك من خلال إخضاع كل شيء لقدراته الذاتية عن طريق استخدامه اللون الذي جعله يمثل رمزاً تعبيرياً في صلب الأشياء أو دلالاتها وبما ينسجم مع روح المسرحية إذ إن رغبته كانت واضحة من البداية في التخلي عن مبدأ الإيهام في التصميم التي كان يقوم بها وذلك أيماناً منه بقدرته على خلق عوالم تكون برمزياتها وتجريدتها ذات تأثير أكثر مما تحدثه عملية محاكاة الطبيعة في المناظر الإيهامية.

وعلى الرغم من اتصاف تصاميم كوردن كريك بالضخامة إلا إنها اتسمت كذلك بطابع البساطة والابتعاد عن كل شيء زخرفي ، مجسداً الشكل المسرحي البسيط المتناغم. ويرى الباحث بأنه من خلال ما تقدم في دراستنا عن أدولف آبيا وكوردن كريك نجد هناك منطلقات فكرية وأخرى جمالية في العرض المسرحي مشتركة بينهما على الرغم من إن هناك خصوصية لكل واحد منهما فكلاهما يؤكدان إلغاء الجدار الرابع وعد الجمهور العنصر المبدع في العرض المسرحي كما انهما اعتمدا على عنصر الإحياء في التعبير وذلك من خلال التأثيرات الضوئية أو الموسيقية. كما استخدمنا المنظر ذو الأبعاد الثلاثة وتجانس العرض المسرحي وعدا اللون والإضاءة من المكملات الرئيسية للديكور وذلك بوصفهما المفسر للنص المسرحي أو اللغة المسرحية التي بوساطتها يتم معرفة رؤى المخرج الإبداعية ، ولهذا كله يمكننا القول إن آبيا وكريك قد فتحا الطريق أمام البحث عن المناظر المسرحية الحقيقية من خلال الكشف عن الفلسفة الحقيقية للفضاء المسرحي الذي يحويها. أما بالنسبة لأنطوان آرتو (١٨٩٦-١٩٤٨) فتعد دعوته في إلغاء المنصة و الصالة امتداداً لكل من دعوة أدولف آبيا وكوردن كريك إذ يقول " إننا نلغي المنصة و الصالة ونضع بدلاً منهما مكاناً وحيداً بلا حاجز من أي نوع كان بحيث تنشأ علاقة مباشرة بين المشاهد والمسرحية لأن المشاهد وقد استقر وسط الحدث يصبح محاطاً ومتأثراً به" (١٥) ويرى الباحث من خلال ذلك تلمس أمرين: الأول: رفضه خشبة المسرح.

الثاني: اهتمامه بالعروض الجماعية التي تجمع بين المتفرج والممثل بحيث يتضح من خلال ذلك بأن دعوة آرتو ليست فقط ضرورة جمالية لابد منها بل هي نداء أعلنه آرتو من أجل خلق لغة تمثيلية بشكل مسرحي خاص ينتمي إلى البانتوميم واستعمال دمي ضخمة من أجل تحرير القدرات السحرية الكامنة في جسم الممثل ومن ثم في الفضاء المسرحي ولكن المسرح يجب أن لا يتوقف عند حدود تجريد لغته من الشعرية إلى الحسية بقدر ما يتوجب عليه أن يعثر على أساليبه المقدسة فيقول "سنهجر صالات العرض الموجودة حالياً وننتقل إلى أماكن أخرى وفقاً للأساليب التي أدت إلى إنشاء الكنائس والأماكن المقدسة" (١٦) وما دعوته تلك إلا بحثاً عن أماكن جديدة تلائم الطقوس الدينية الأولى أما بالنسبة لماكس راينهارت (١٨٧٣-١٩٤٣) فهو أحد المخرجين النمساويين الذين صاغوا مسرحاً جديداً يختلف نسبياً عما كان عليه بالسابق ولقد كانت إحدى طموحاته أن يكون المسرح الحديث مثلما كان عليه المسرح القديم (الإغريقي) وذلك باحتوائه الحياة وهمومها لذا فقد "لمس إمكانيات المسرح المدرج وفائدته وذلك لما له من قدرة على التحرر من القيود التي يفرضها مسرح اللعبة فجمع بين المسرح الحديث والمسرح الإغريقي فادار وجهه نحو العصر الوسيط يأمل في المناهج الحديثة التي اكتشفها إحياء (الأسرار) والمسرحيات التي كانت تقدم في العصور الوسيطة" (١٧)، لذا فقد ركز اهتمامه على أبنية الكنائس مستفيداً من جماليات الفضاء المسرحي سواء أكان ذلك داخل الكنيسة أم خارجها من أجل إتاحة الفرصة من جديد للجمهور وذلك بخلطهم مع الممثلين وكأنهم يؤدون طقوساً جماعية دينية احتفالية اجتماعية. واعتمدت تجارب راينهارت على :

١. " المسرح لديه ليس مؤسسة أخلاقية لتعليم الناس وارشادهم وإنما هو مجتمع للمشاركة الوجدانية العاطفية.

٢. اهتم بإيجاد علاقة مناسبة بين المتفرج والعرض ولم يقصد هنا التقارب الفيزيقي بل التقارب العاطفي.

٣. اهتم بالتوحيد بين المسرح والصالة ومن ثم التقريب بين الممثلين والجمهور ولذلك كان يعتمد في كل مرة على إعادة خلق الترتيب المساحي للعمل المسرحي عند إعداد كل عرض مسرحي واهتم بالمساحات الواسعة التي تقام بها العروض المسرحية اهتماماً منه بالفضاء المسرحي الإغريقي ولذلك كان له أعمال كثيرة مثلت ما قلناه سابقاً مثل إخراج أوديب الملك وتقديمها في سيرك برلين وإخراج هاملت في بناية للمسرح الألماني بعد أن رفع ثلاث صفوف من مقاعد الصالة ومد المسرح إلى الأمام وهو بذلك يقربها من

المسرح الإليزابيثي" (١٨)، إذا وبعد هذا يعد راينهارت من المؤصلين للمسرح وذلك لدمجه بين أساليب المسرح القديم والحديث.

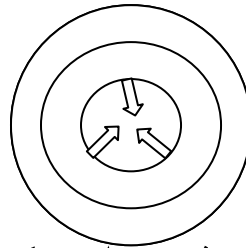
المبحث الثاني : معمارية المسرح الإغريقي

لكل مرحلة تحيط بالإنسان مميزات وخصائص تميزه وتفضله عن سابقه ولاحقه والمجتمع الإغريقي بعقليته المتقدمة عمل على الكشف عن الكون وأسراره الواقعة خلف الظواهر الطبيعية المختلفة التي تحدث أمامهم ومحاولة منهم السيطرة على هذه الظواهر الكونية عمدوا إلى نحت مجموعة من التماثيل الحجرية مانحين كل منها اسما مقترنا بظاهرة معينة فمثلا " ابولو اله الشمس والموسيقى والحب ونبتون المتحكم بمياه الأرض جميعا وبالإله البحار والأنهار ,وبهذا تكون الإلهة هي المتحكمة بالظواهر والمسيطرة عليها"(١٩) لذلك عمد الإغريق إلى إنشاء معابد عديدة تميزت بشكلها "المستطيل المتكون من مجموعة من الأعمدة الخارجية التي تحمل السقف والتي تستقر على قاعدة تتألف من ثلاثة درجات يحيط بها فضاء فسيح يتخللها مجموعة منافذ أهمها:الباب الرئيسي الذي يقع في جهة الشرق لكي تمر من خلاله أشعة الشمس مباشرة إلى غرفة الهيكل الداخلية التي تحوي تمثال الإله(زيوس) بالإضافة إلى ذلك فان الإغريق قد نقشوا على جدران معابدهم صورا تمثل صراعات الإلهة مع القوى الأخرى" (٢٠)وان تلك المعابد بطرزها المختلفة وهندستها الرائعة هي نموذج للقيم الفكرية والجمالية والتي تعبر عن عقلية مهندسيهم وفنانينهم لتلك الفترة وبهذا فان العمارة الإغريقية في عمومها كانت "دقيقة التفاصيل , منطقية, فيها تناسب بين نسب الجمال ,غنية بالزخارف والحليات ,محفورة أو منقوشة , ملونه بألوان زاهية جميلة في توافق تام"(٢١) وبهذه الميزة الهندسية والجمالية التي امتلكها المجتمع الإغريقي لم يقفوا عند مستوى إقامة المعابد فحسب بل تعداه ليشمل جميع مرافق الحياة الأخرى.فقد جعلوا من أعيادهم مناسبات خاصة تقام فيها الاحتفالات تقديسا وتكريما لها حيث كان يشارك فيها الشعب بمختلف فئاته ,يعتبر عيد الإله (ديونيزوس) أكبرها فقد كان يقدم فيه الكثير من الفعاليات التي تتخللها المسابقات التي تجري بين كتاب الإغريق حيث كانوا يقدمون أعمالهم الأدبية بشكل عروض أمام المحتشدين في مكان الاحتفال عند مذبح الإله(ديونيزوس) وبهذا تكون بذرة الدراما "متداخلة تداخلا معقدا في المشاعر الدينية وفي العبادات الدينية"(٢٢) ومع اتساع رقعة المشاهدة وعدد المشاهدين لتلك العروض كان لابد من معمار خاص ينظم ويضم العروض المسرحية المقدمة فكان طراز معمار المسرح الإغريقي الذي تم تشييده" في أوائل القرن الخامس ق.م(.....) داخل

ارض الإله (ديونيزيوس) على سفح هضبة الاكروبوليس من الجهة الجنوبية الشرقية" (٢٣) وبهذا يكون المسرح الإغريقي القديم يلاءم تماما هذا العرض بحيث إن المسرحية كانت تمثل بين أحضان الطبيعة وعلى منحدرات التلال وكانت الشمس هي العنصر الأساسي التي تشكل أداة للإضاءة والجمهور وبشكل نصف دائرة أو بشكل دائري كامل يحيط بساحة التمثيل ومذبح (ديونيزيوس) يمثل المركزية الروحانية والبصرية والهندسية بنفس الوقت وبهذا يكون العمق الديني للإغريق ممثلا في الهضبة والتي تضم المعبد والمسرح والتي لا يمكن الفصل بين أجزاءها كونها تنبض في جسد هذا الشعب. وعند العودة إلى الطراز المعماري للمسرح الإغريقي وجدناه يتكون من "ثلاثة أقسام منفصلة هي: المدرج الذي يتخذ شكل نصف دائرة يمثل مكان جلوس المتلقي والمرقص الدائرة الذي يحوي في وسطه مذبح الإله ديونيزيوس حيث يكون عنده مكان الجوقة والمنصة الزخرفية التي تقع خلف خشبة التمثيل الضيقة والتي يؤدي الممثلون أدوارهم عليها" (٢٤) ان هذا الانقسام في الأجزاء لا يعني انفصال جذري وإنما تلك الأجزاء تتواجد في نظام تجمعها تلك العروض المسرحية المقدمة فيه والتي تنبع من صميم الحياة الإغريقية وواقعها. ويرى الباحث إن أهم أجزاء الطراز المعماري للمسرح الإغريقي والتي "لا يمكن الاستغناء عنها مذبح ديونيزيوس ودائرة الاوركسترا" (٢٥) اللتين تكونان البؤرة المكونة لهيكلة العام. هذا فضلا عن المنصة الزخرفية التي أقيمت كحائط ثابت يقع خلف خشبة التمثيل والتي تحتوي على ثلاثة أبواب اتفق على دلالتها من حيث الاستخدام لدى المتلقي أثناء العرض بالإضافة الى احتوائها على حجرات ملحقة بها يستخدمها الممثلون لتغيير أزياءهم وبهذا فان المنصة الزخرفية بمجموعها العام تعرف "بالاسكينا فهي قد فرضت على العروض بشكل دائم وثابت كونها تدخل في نسيج الطراز المعماري للمسرح، بيد ان هذا الثبوت لم يمنعهم من استخدام الحيل البسيطة لبيان جنس العرض المسرحي للمتلقي كآلة (البرياكوتة) التي تتألف من ثلاث جوانب بشكل موشور كل جانب من جوانبها يحوي رسما لمنظر معين ، فالعروض التراجيدية يمثلها منظرا لمعبد أو قصر أو خيمة حرب أو منظر ريفي أو بحري، أما العرض الكوميدي فيمثله منظر منزل للسكن ، أما العروض الساتيرية فيمثله منظر لغابة" (٢٦) وبالإضافة إلى تلك الحيلة كانت هناك آلة (الميكانا) والتي تستخدم لرفع وهبوط الإلهة ، ومضافا إلى ذلك كان هناك حيل إضافية أخرى عمد المؤلفون على ان يضمنوها في نصوصهم الدرامية هي التوصيفات الحوارية للتدليل على المكان والزمان بحيث يستقبلها المتلقون داخل أذهانهم كبيئة حقيقية للأحداث المقدمة على المسرح إن المؤلف "يزود نص مسرحيته بأي حيلة ضرورية لوصف البيئة وتوضيح معالم المكان

الذي تجري فيه أحداث المسرحية" (٢٧). وعند العودة إلى الطراز المعماري للمسرح الإغريقي إن أول ما يمكن ملاحظته في المنظر والفضاء المفتوح هو دور العلوم الهندسية والرياضية فيهما. فضلاً عن الميزة الجمالية. وعند العودة إلى المسرح الإغريقي من جديد نلاحظ تميزه بعملية المزج بين قطاعي المشاهدة والتمثيل وبالاعتماد على مبدأ الإحاطة من المشاهدين لمنصة العرض.

أ. الإحاطة وبدرجة (٣٦٠°) وهذا ما تم التطرق إليه مسبقاً لدى القبائل البدائية وذلك عند تجمعهم لتأدية طقوسهم الدينية ومما يبرز الدقة في هذا النوع والذي تطور مع الزمن ليشكل نوعاً متميزاً من أنواع مسرح الفضاء المفتوح وكما موضح في الشكل الآتي: الإحاطة بدرجة ٣٦٠



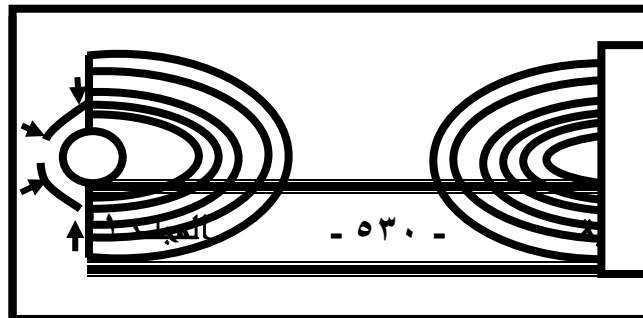
ويرى الباحث أن لدرجة الإحاطة هذه مميزات يمكن الاستفادة منها إذا ما استخدمت بالشكل المناسب :

١. الحصول على أكبر عدد ممكن من المشاهدين ضمن الفضاء المحاط بتلك الدرجة إذ يقربهم ويوحدتهم ضمنه الذي يعطي بدوره الشعور للمشاهد بأنه مشترك فعلاً في العملية التمثيلية ومن ثم يساهم بتصعيد الجو الدرامي بحيث يكون المتلقي مع الممثل بصورة كاملة أي انه يتابع أداء الممثل وينسى انه تمثيل في الوقت نفسه.
٢. العلاقة الحسية بين الممثل والمشاهد ضمن هذه الدرجة تكون على مستوى عالٍ نتيجة للمقاربة الجسدية بينهم.

٣. أن حلقات المشاهدين التي تحيط بمنطقة التمثيل توفر خطوط نظر جيدة للمتفرج وذلك بسبب وقوع منطقة التمثيل في اخفض نقطة.

ب. الإحاطة بدرجة (١٨٠° ، ٢١٠° ، ٣٢٠°)

إن هذين النوعين مشتقين من الجذور الإغريقية والرومانية والمسارح الأولى لعصر النهضة " حيث تكون في مركز جاذبية القاعة ويحيط بها الجمهور بحسب الزوايا السابقة الذكر ومن ثلاث جهات فقط وبحرية تامة تاركاً الجهة الرابعة على اتصال بالخدمات الخلفية والضرورية للمنصة" (٢٨)، وكما توضحه الأشكال الآتية:



الإحاطة بدرجة ١٨٠°

الإحاطة بدرجة ٢١٠° - ٢٢٠°

وان درجات الإحاطة هذه أيضاً تتمتع بالصفات السابقة نفسها التي ذكرت ولكن بخصوصية غير خصوصية السابقة وذلك بحكم درجة الإحاطة. ويرى الباحث إن أهمية الشكل الدائري والمقارب له مضافاً إليهما التقنية العلمية التي استخدمت آنذاك في تصميم المسارح في الفضاء المفتوح يحكمها تفسير في تحديد وتعريف المصطلحين :

أ. القطع المكافئ^١ : Parabolas.

ب. القطع الناقص^{**} : Ellipses.

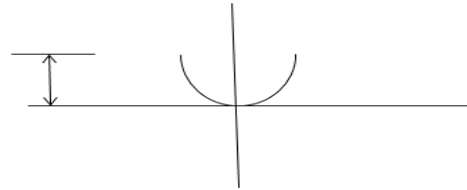
يمثل القطع المكافئ الفضاء المفتوح لكونه يحتوي على بؤرة واحدة تمثل خشبة المسرح ومن ثم تعني المصوت أي الممثلين وطريقة أدائهم الفعل التمثيلي أما القطع الناقص فيحتوي على بؤرتين ب ١ ، ب ٢ تمثل ب ١ المصوت وب ٢ الجمهور الذي يعتمد القاعات المسرحية المغلقة (التقليدية) ذات القطع الناقص وهو مبدأ في عمل مسرح الفضاءات المفتوحة ذات القطع المكافئ وهذا يدل على الترابط بين عملي القطع المكافئ والقطع الناقص.

تقنية عمل القطع المكافئ والقطع الناقص

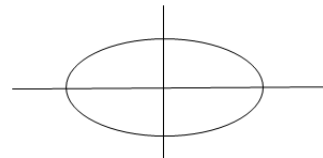
^١ القطع المكافئ : هو أحد القطوع المخروطية الثلاثة المستخدمة في عملية قطع المخروط أو الاسطوانة من نقطة معينة وبمستوى مائل بحيث يقطع القاعدة.

^{**} القطع الناقص : هو أحد القطوع المخروطية الثلاثة المستخدمة في عملية قطع المخروط أو الاسطوانة من نقطة معينة وبمستوى مائل ولكن لا يقطع القاعدة وكما هو موضح في كل الأشكال الآتية .

يمتلك القطع المكافئ بؤرة واحدة وهو بدوره يمتلك مسرح الفضاء المفتوح وان هذه البؤرة تمثل المصوت على خشبة المسرح أي الممثلين.



قطع مكافئ



س

قطع الناقص

يمتلك القطع الناقص بؤرتين ب ١ ، ب ٢ والمسافة من ب ١ و ب ٢ الى رأس القطع الناقص متساوية بحيث تمثل هاتان البؤرتان بؤرة الجمهور والثانية بؤرة المصوت أي الممثلين

إن زائر المسرح يتوخى فيه:

١. الرؤية والسماع الجيدين.

٢. المتعة والعرض الشيق.

٣. الأمان.

لقد اعتمد الإغريق مستويات وضعوها أساساً لتصميماتهم:

أ" على المستوى التخطيطي : فقد اتخذوا الأماكن البعيدة عن السكان في إقامة المسارح فضلاً عن استغلالهم الظروف الطبيعية المحيطة بتلك الأماكن.

ب على المستوى التصميمي: اعتمداهم مبدأ الإحاطة.

ج. على المستوى المعماري: استخدموا الحجر والمرمر للاستفادة من صلابتها فضلاً عن مسألة الصدى" (٢٩).

لقد راعى الإغريق موضوع الرؤية بشكل غير اعتيادي، فاهتموا بخطوط النظر وعمل فلسفية العين لضمان الرؤية الجيدة وذلك عن طريق اختيار الشكل المناسب للفضاء ودرجة انحدار الأرضية وتوزيع صفوف المشاهدين وأبعاد منطقة العرض أو الأوركسترا فحلقات المشاهدين التي تحيط بمنطقة التمثيل وفرت خطوط نظر جيدة للمتفرج وذلك بسبب وقوع منطقة التمثيل في اخفض نقطة هذا فضلاً عن الاستخدامات الأخرى، متطلبات ثانوية لتكامل العمل الفني متمثلة بالأزياء الضخمة والكعوب العالية التي كان يرتديها الممثلون في ذلك العصر والتي كان لها دور أيضاً في موضوع الرؤية الجيدة فضلاً عن " مسألة انحدار أو تدرج الأرضية وترتيب مقاعد الجلوس التي استغلت من مصممي المسرح الإغريقي بالاعتماد على جسم الإنسان وعضلاته وذلك بوضعها في أكثر الأوضاع راحة كي يكون دماغه في حالة من التقبل الجيد مع معالجة الحواس السمعية والبصرية بشكل كفوء لشدها نحو العرض المسرحي دون إجهاد" (٣٠) وكما توضحه الأشكال التالية (١، ٢، ٣) .

أما المتعة والعرض الشيق والأمان فإن " تصميم المسرح الإغريقي الحجري الذي كان يسع ٣٠,٠٠٠ شخص مع أن تعداد الشعب آنذاك ٤٠٠,٠٠٠ نسمة بحيث إن العروض المسرحية كانت تجري في الصباح لتستمر طوال النهار في ثلاث تراجيديات وكوميديا واحدة بحيث كان الجمهور يتناول المأكّل والمشرب في العرض ومن بين الجماهير من ذهب إلى بيته في الاستراحة للغذاء" (٣١).

ويرى الباحث أنه ليس هناك متعة وأمان أكثر من الذي عرفناه لان الجمهور الذي يحضر العرض المسرحي من أول النهار إلى آخره وعلى هذا الكم الهائل الذي بلغ

٣٠,٠٠٠ شخص يؤكد انه قد تفاعل مع العرض المسرحي لكونه شيقاً وذلك بما يحمله من قوى ومغزى في التراجيديا أو الكوميديا مضافاً إلى ذلك قوة الكلمة وحبكة الموقف كلها تشد الجمهور إذ جعلته قانعاً على الرغم من بساطة العرض فضلاً عن أن أغلبه العروض كانت طقسية جعلته يتفاعل مع وجوده بهذا المكان المسرحي ، أما مسألة الأمان فيمكن أن نقول ان درجة الأمان فيه قد وصلت إلى ١٠٠% من خلال ملاحظة ما يأتي:

أولاً: بقاءه لحد الآن على الرغم من عوامل التعرية التي تعرض لها.
ثانياً: العروض المقدمة التي تقدم عليه لازالت مستمرة لحد الآن. كما توضحه الأشكال التالية (٤، ٥)

أما السماع الجيد والصوت فيعتمد انعكاس الصوت بالقاعات المصممة على شكل قطع ناقص التي تكون انصب وأحسن من القاعات المصممة على شكل قطع مكافئ وذلك لكون القاعات ذات القطع الناقص مغلقة بحيث لا يوجد صوت ضائع فضلاً عن وجود الأثاث وبقية مكونات المسرح الداخلة فيها التي تعد ذات امتصاصية عالية للصوت هذا من جهة ومن جهة أخرى لابد من توافر " عاكسات ذات معامل انعكاس عالي قرب المصدر الصوتي لتوافر الصوت المنعكس إلى المستمع بفرق زمني عن الصوت المباشر قدرة (Jomsc) أو ما يعادل مسافة ليس أكثر من (9-10.5m). إذ لو زادت المسافة عن (9-12m) يصبح الصوت مسموعاً بصعوبة كما أن أبعاد السطوح العاكسة لابد من أن تكون ملائمة الأطوال الموجية أما زواياها فتحدد بقانون الانعكاس" (٣٢) لذلك تكون خسائر الصوت جسيمة بالامتصاص العالي أو بالتبدد (الانعكاس) غير المحسوب، على نحو جيد. والقاعات المفتوحة ذات القطع المكافئ هي تشبه تقنية المسارح الإغريقية التي يمكن الحصول فيها على أكبر كمية من الصوت وأقل كمية من الخسارة هذا إضافة إلى إمكانية تطوير قاعات القطع الناقص المغلقة (التقليدية) من خلالها فضلاً عن الاستخدام البسيطة للأقنعة ذات التجاويف والأبواق في منطقة الفم التي اعتمدها الإغريق في إيصالهم الصوت بحيث كانت تسهم في جزء من التكامل التصميمي للمسرح إذ كان بإمكان تلك التجاويف تخفيف الصوت الخارج من أفواه الممثلين وهي أشبه بمكبر الصوت الذي يستعمل حالياً.

لقد استخدم الإغريق الحجر والمرمر في صناعة مقاعد المشاهدين التي كانت على شكل صفوف دائرية تحيط بمنطقة التمثيل بحيث مثلت هذه الصفوف جداراً للقطع المكافئ والسؤال الآن لماذا عمد الإغريق إلى استخدام الحجر أو المرمر في صناعة صفوف المشاهدين دون غيرهما من المواد؟ للإجابة على ذلك يرى الباحث إن الحجر

والمرمر مادتان ذات امتصاصية قليلة جدا وانعكاسية عالية لذا فان الامتصاص والانعكاس نسبتان يمكن تغييرها وذلك بحسب الحاجة لذا من الممكن الاستفادة من هذه الميزة التي يمتلكها الحجر والمرمر في تطوير

١. مسرح الفضاء المفتوح.

٢. تطوير مسارح القطع الناقص (القاعات المغلقة) وذلك باستخدام شرائح المرمر وتوزيعها بالشكل المناسب على القاعة وذلك من اجل توفير تقوية صوتية للصوت المباشر حيث يجب أن يحاط المصدر الصوتي بسطوح عاكسة كبيرة لتوفير التقوية الصوتية وبما تمتلكه هذه الشرائح من خصائص بعد معاملتها جيداً من ناحية التوزيع لتلافي الصدى.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١. مسرح الفضاء المفتوح يمتلك خصوصية من خلال اندماج المساحات التي يشكلها العرض وفقاً لطبيعة المكان وجغرافيته المتنوعة.

٢. يكتسب مسرح الفضاء المفتوح جماليته من كونه فضاء تتحرك فيه العلامات بسهولة وتتطور فيه الأشياء تبعاً لجغرافيته.

٣. يؤكد الفضاء المفتوح ان تكون الأشكال وأرضية المسرح والفضاء منسجمة ومتناسقة وعلى شكل وحدة تشكيلية.

٤. يعزز مسرح الفضاء المفتوح الصدق الحقيقي المتبادل بين الجمهور والممثل من خلال عملية التنسيق في فضاء العرض وصولاً الى تحقيق البعد الثالث للمنظر المسرحي.

٥. يكتسب مسرح الفضاء المفتوح جماليته من خلال الخروج عن الثابت (التقليدي).

٦. يمتلك مسرح الفضاء المفتوح خصوصية تمتاز بقدرته على صنع واستحداث القطع الديكورية لتأسيس المنظر المسرحي وذلك بفعل العشوائية في نمط شكله وزواياه المتنوعة.

٧. يحقق المنظر المسرحي في الفضاء المفتوح طبيعة الطقس الدرامية التي تؤكد بدورها روحانية العرض المسرحي.

٨. إن عملية إشراك الطرفين (الممثل والمشاهد) في العروض المسرحية للفضاء المفتوح يخلق نوعاً من التواصل والتوحد العضوي والفكري بين العرض المسرحي بممثليه والمنظر والجمهور.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

١. مجتمع البحث:

١. يتكون مجتمع البحث من عرض مسرحي واحد أعتمد على فضاء المسرح المفتوح لأجل تتبع مزايا المنظر في ذلك الفضاء.

٢. عينات البحث:

- أعتمد الباحث في اختيار العينة بصورة قصديه وفقا للأسباب التالية:
- أ. كانت العينة ممثلة لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته.
 - ب. توفر الدراسات والمصادر الأرشيفية لتلك العينة كأشرطة الفيديو والصحف والمجلات والمقابلات.
 - ج. لأجل التناظر المكاني بين المسرح الإغريقي والمسرح البابلي.

٣. أداة البحث:

استخدم الباحث الأدوات التالية:

١. المعايير والمؤشرات التي حددها الباحث في المشكلة والإطار النظري.
٢. الخبرة الذاتية للباحث.
٣. المقابلات الشخصية.

٤. منهج البحث: وصفي تحليلي

٥. تحليل العينات:

اعتمد الباحث العينة التالية (مسرحية ملحمة كلكامش)

تحليل العينة

مسرحية (ملحمة كلكامش)*

تركز الملحمة على موضوع الخلود والبحث في سره، من خلال كلكامش الذي ثلثه اله وثلثه الباقي من البشر سليل أوروك، الملك المتسلط الظالم الذي يفرض نفسه على كل الحالات والمواقف فلم يترك عزاء لحبيبها، ولا خطيبة لزوجها لكن نقطة التحول فيه هي موت صديقه انكيدو، إذ يحفر الموت حزناً عميقاً ويترك خوفاً من هذا المصير الذي انتهى إليه انكيدو لكونه من البشر لذا فقد قرر كلكامش الرحيل عن أوروك، فهام على وجهه ليلتقي جده اتونابشتم باحثاً عن سر الخلود فيخبره اتونابشتم عن نبات في أعماق البحر

* ترجمة: طه باقر، إخراج سامي عبد الحميد تم عرض المسرحية في عام ١٩٧٧ في المسرح البابلي القديم وقبل التعمير من قبل طلاب كلية الفنون الجميلة.

** عرضت المسرحية في أكثر من مكان (قاعة المسرح التجريبي، المسرح الروماني، المسرح الدائري، مسرح الرشيد) في الأعوام (١٩٧٧-١٩٨٣-٢٠٠١)

يحمل ذلك السر. ولكن الأفعى تسرق النبات من كلكامش بعد أن يحصل عليه لتعيد شبابها بنزع جلدها كل عام. عندها يندب كلكامش حظه وحظ رفيقه انكيدو فيبكيه.

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

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

فجاء العرض في (المسرح الروماني) في آثار بابل ليكون أكثر انسجاماً مع المكان ويحضر في مرجعياته التاريخية ويقترّب من طرازيه المكان، لكنه كان بحاجة إلى عدد أكبر من الجوقة لسعة المساحة الجغرافية والحاجة إلى ملئها بالحركات، وإجراء تغييرات في العملية الإخراجية لكي تستوعب المسافة ما بين المشاهدين والممثلين فوق (الارينا) خشبة المسرح. ولفقر المنظر من التأثير إذ اعتمد على الدكات البسيطة الموجودة في الآثار، لذا اضطر المخرج إلى استغلالها، على نحو متكرر لكسر الروتين الحركي وإيجاد مستويات متعددة وخلق تكوينات جديدة مما أحدث مللاً عند المشاهدين. وإن بعد المسافة بين مدرجات جلوس المشاهدين والارينا فقد العرض طقسيته، مع عدم وجود خلفية (أرضية) تضع حدوداً للفراغ الكبير الذي يلف بالمكان مما أضاع الممثلين في فضاء واسع، كان بحاجة إلى فضاء محدد يحصر الأفعال الحركية في حيز يقرب الجانب البصري فيه إلى المتلقي وقد فضحت فيه الإضاءة التلفزيونية ٥٠٠٠ واط المكان لقوتها وشدتها مما شتت تركيز المشاهدين على الأحداث وافقد المنظر المسرحي حدوده المطلوبة.

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

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

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

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

النتائج

١. أن تجربة سامي عبد الحميد استمدت خصوصيتها من المسرح الأريني ولكونه أعتد في منظريتها وبشكل رئيسي على معطيات المكان (المسرح البابلي) ومن دون مناقشة لشكل المعمار وما يحتاج إليه بحيث تم توظيف المكان وفق مشهديه مغايرة لما كان يجب أن يعمل في مثل هذا الفضاء ولكن من جانب آخر هي تجربة جديدة تحتسب له كونها استمدت شكلها من تاريخية المكان نفسه وأن هذه التجربة عبرت عن رؤية العصر عبر اقتحام الأسلوب التقليدي للخشبة والإفادة من بعض المفردات المنظرية الطبيعية مثل الآثار والتراب وكذلك في مصادر مفرداتها الصناعية بحيث استطاع العرض أن يفرض نوعاً من الطقسية من خلال الرسوم والآثار الحية والبخور المستخدم في المعابد لذا هذه التجربة يمكن عدها تحولاً تقنياً وفنياً باستخدام مكان مغاير للمكان التقليدي.

٢. لم يستغل الإخراج في عرض مسرحية (ملحمة كلكامش) المكان استغلالاً تاماً.

٣. أظهر الخطاب البصري لدى سامي عبد الحميد في هذا العرض أن باستطاعته أن يؤسس ومع من عمل بهذا الاتجاه تجارب عراقية جديدة معاصرة تبحث عن صيغ غير مطروحة على مستوى العروض المحلية وبما يتناسب والتوافق المطلوب بين الفضاء المفتوح والمؤثث بمرجعيات ثابتة والفضاء المفتوح تبعاً لترسيمات المنظر المسرحي المفترض درامياً.

٤. أن تحولات المكان المعمارية والمنظرية في مثل هكذا عروض تقترب من تجارب عالمية سابقة، وهي إضافة جديدة لعروض المسرح العراقي.

الاستنتاجات

١. تنحو العروض في الفضاء المفتوح إلى نوع من الطقسية أو الاحتفالية وذلك لتلاقي حلقات العارضين مع حلقات المتلقين.

٢. الفضاء المفتوح أكثر قدرة في استيعاب السينوغرافيا مكانياً في حدود منطقة العرض لسعة المجال الذي يتخذه مساحة للعرض.

٣. أبتعد المصمم في المسرح العراقي ولاسيما في مسارح الفضاء المفتوح عن استخدام الإضاءة وتوظيف العناصر التكنولوجية الحديثة والمتطورة

٤. استقطاب المشاهد قدر الإمكان إلى مكان العرض وذلك في زيادة الشد الحسي وتصعيد الجو الدرامي.

٥. أن عدم استخدام أسلوب الإضاءة الحديثة في المسرح العراقي المفتوح يرجع إلى عدم توفر الخبراء المتخصصين في هذا الميدان.

٦. مسرح الفضاء المفتوح يعمل على بلورة إلغاء المساحات وحدودها الفاصلة لتكون بالتالي مساحة واحدة للمتلقي والمؤدي .
٧. مسرح الفضاء المفتوح هو كسر خطوط الفضاءات وإعلانها منطقة واحدة لتكون في صيرورة الاندماج الذاتي مع عناصر العرض الطبيعية المكتسبة لتصبح بعيدة عن الصفة الزخرفية المتكررة.

المصادر والمراجع

١. حسن سعيد أكرمى، معجم المغني الوجيز، بيروت (سن الفيل مكتبة لبنان)، الطبعة الأولى ١٩٩٨، ص ٤٩٦ .
٢. لوئيس معلوف، قاموس المنجد في اللغة، دمشق، (مطبعة الغدير) منشورات ذوي القربى، ب ت، ص ٦٣.
٣. أوديت أصلان، فن المسرح، ترجمة: سامية أحمد، القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية: ج ٢، ١٩٧٠، ص ٧٩٤.
- 4.A.S, Gillete, Stage Scenery, 2nd ED ,New York, Harper and Row, 1972, p.p4-5
٥. فرانك م. هوايتنك، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة: كامل يوسف وآخرون، القاهرة، دار المعرفة، مطبعة الأهرام، ١٩٧٠، ص ٢٣١.
٦. محمد صبري صالح، المسرح العراقي القديم، بغداد، جامعة بغداد، ١٩٩٢، ص ٧٤.
٧. محمد صبري، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
8. See, Athanopals Christos, Contemporary Theatre, USA, 1983, p.p447-463
9. See, Ibid, Athanopals, p55
١٠. ينظر، د. عباس علي جعفر، أطروحة تقنية المساحة ودورها في تطور العرض المسرحي من الإغريق وحتى العصر الحديث، مجلة الأكاديمي، بغداد، العدد ١٤، ١٩٩٦، ص ١٨.
11. See, Ibid, Athanopals, pp50-56
١٢. فرانك م. هوايتنك، المصدر السابق، ص ٣٢٧.
١٣. أريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٦، ص ٢٢.
١٤. أريك بنتلي، المصدر نفسه، ص ٣٧.
١٥. أنطوان ارتو، المسرح وقربنه، ترجمة: سامية اسعد، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٧٣، ص ٨٥.
١٦. أنطوان ارتو، المصدر نفسه، ص ٢٧٧.
١٧. ينظر، جيمس لافر، الدراما أزياءها ومناظرها، ترجمة: حمدي فريد، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة: مطبعة مصر، ١٩٦٣، ص ٢٠٤.
١٨. ينظر، محاضرات سامي عبد الحميد لطلبة الدراسات العليا، كلية الفنون الجميلة، قسم الفنون المسرحية، قاعة الدراسات العليا، ٢٠٠٣.

١٩. ينظر، سليم عبد الحق، مقدمة في تاريخ الفن الإغريقي، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ت، ص، ١٤.
٢٠. ينظر، سليم عبد الحق، المصدر نفسه، ص، ١٣٢.
٢١. توفيق عبد الجواد: تاريخ العمارة، القاهرة: د.ن، ج ١، ١٩٧٠، ص.
٢٢. شلدون تشيني، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ترجمة: دريني خشبة، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، د.ت، ص، ٤٤.
٢٣. عدنان الحديدي، مجلة العلوم الإنسانية، المسارح الرومانية في الشرق الأدنى، عمان: الجامعة الأردنية عدد ١، ١٩٧٤، ص، ٣٤.
٢٤. عدنان الحديدي، المصدر نفسه، ص، ٣٥.
٢٥. فرانك.م. هوإيتنك، المصدر السابق، ص، ٢٨٧.
٢٦. ينظر، رولان بارت، مقالات نقدية في المسرح، ترجمة: سهل بشور، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٨٠، ص، ٣٠.
٢٧. شدون تشيني، المصدر السابق، ص، ٩٢.
28. See ,George Izenour, Theatre Design, USA, 1977, pp10-20
٢٩. د. صبا نعمة الخفاجي، مقابلة شخصية أجراها الباحث معها في بغداد، جامعة بغداد، كلية الهندسة، قسم المعماري من يوم الاثنين بتاريخ ٢١/٧/٢٠٠٣.
٣٠. المقابلة نفسها.
31. See, <http://www.suhuf.net.com>, hisotry of entrance 8/2/2013.
٣٢. المقابلة السابقة نفسها.

ABSTRACT

When talking about a stage show, it is necessary to know that a stage show cannot be completed without a scenery touch that is corresponding with the work itself as being a scenic element conveying the meaning of the show to the spectator. If we know that scenery is the art that most effected by technology, then; we will realize the difference between the visual, the audio and the plastic aspects of the stage show and whether that show is (a can theatre or an open theatre), therefore; its impact on the recipient. By time of technical progress in the use of the place of the show from an open space to a closed one (named as a can theater) and that contrasts that appeared in open spaces re-production throughout a chain of experiments and developments, we notice that these changes outline questions and investigations that lead to the contrasts, from one side; and observe the scenery techniques in the Greek age, from another side; so as to reflect by knowledge in open shows spaces and to reflect other considerations that positively or negatively affect the scenes and the spectator.

On this basis, the researcher has identified the problem in the first chapter of his study: "Scenery Techniques in Ancient Greek Theatre". He has identified it by the following questions: what is the theatre scenery in respect of artistic description and of technical issues? What is the architecture or the named 'the space of the ancient Greek theatre'? and how would space indicators come up towards the relationship between the scenery in respect of art and the architecture in respect of geometry.

After that, the researcher has showed the significance of the study. It sheds light on the characteristics and features of the scenery of the ancient Greek theatre as well as the knowledge of how to make use of these characteristics and features to develop the open space theatres and the traditional ones as well. These places that could add a privacy in design or beauty that distinguish one from the other. The researcher has also shown the aim and limits of the study, i.e. "to discover the characteristics of the scenery and its features in ancient Greek theatre". Finally identifying the most significant terms: the techniques and the scenery.

Chapter two has been divided by the researcher to two sections. The first comes to clarify the theatre scenery in history as being an important phase of the age and to clarify too, the historical

development of theatre since first beginnings of ritual dance and the choice of circle shape from other shapes towards modern theatrical aspects that meant to go beyond or out the can theatre. The second section shows the architecture of the Greek theatre. it studies the role of geometrical and mathematical sciences that are used in scenery and the open space as well as their aesthetic elements in the theater show.

Chapter three has included the procedures through choosing one theatre show that depended on the space of the open stage for following the scenery features in that space, then , analyzing the sample.

Finally, chapter four includes the results and conclusions of the study, the suggestions, recommendations, list of resources, appendixes and finally an abstract in English.