فن تجهيز المكان ما بين الفضاء المغلق والمفتوح
في العرض المسرحي العراقي المعاصر

أ.م.د. أحمد محسن كامل
جامعة بابل كلية الفنون الجميلة– قسم الفنون المسرحية
Fine.ahmed.mohsen@uobabylon.edu.iq

تاريخ استلام البحث ٢٠٢٣/١٠/١٠
تاريخ قبول النشر ١٧/ ٢٠٢٣/١٠

الملخص:

سعى الفن المسرحي منذ القدم إلى الإهتمام بتأثيث المكان المسرحي بالمفردات السينوغرافية، من النواحي الجمالية، الفنية، الدلالية ؛ ليكون الفن التشكيلي بحسب اتجاهاته الحديثة في تشكيل الفضاء المسرحي، بأدوات تجمع بين الشكل والمضمون، كأداة مادية تضمن العلاقة مع المتلقي، بوصفه عنصراً فعالاً في بناء العرض المسرحي، ولعلّ من ضمن الإشكاليات التي حددت هذه العلاقة هو طبيعة الفضاء المغلق والمفتوح بأبعاده الفنية وطبيعة توظيف العنصر التقني، وهنا كان لفن تجهيز المكان أحد الاتجاهات التي ارتبطت ارتباطا بصورة مباشرة أو غير مباشرة، وبفكرة تجهيز الفضاء المسرحي المغلق والمفتوح وكيفية توظيفه فنيا وجماليا، ومن هنا اتجه الباحث إلى صياغة عنوان بحثه على النحو الآتي (فن تجهيز المكان ما بين الفضاء المغلق والمفتوح في العرض المسرحي العراقي المعاصر)، وقد ضم البحث أربعة فصول: ضم الفصل الاول مشكلة البحث التي انتهت بالتساؤل الآتي (ما هو فن تجهيز المكان، وكيف يتم توظيفه فنيا وجماليا في تشكيل الفضاء المغلق والمفتوح في العرض العراقي المعاصر؟).

أما عن أهمية البحث والحاجة إليه؛ فهو من الموضوعات المهمة التي تتناول إتجاه تشكيلي حديث وهو فن تجهيز المكان والذي يساهم بشكل فعال في إغناء الصورة المسرحية ضمن الفضاء المغلق والمفتوح ببعده الجمالي والفني الذي يقرب المتلقي نحوها، وخاصة ونحن ننتمي إلى عصر التطور التكنولوجي والذي انعكس بشكل كبير على طبيعة الصورة المسرحية.

أما عن هدف البحث فقد كان (التعرف على فن تجهيز المكان ما بين الفضاء المغلق والمفتوح في العرض المسرحي العراقي المعاصر).

حدود البحث:

زمانيا:– ٢٠١٥ – ٢٠٢١ م

مكانيا:– العراق – (بغداد) (بابل)

موضوعيا دراسة فن تجهيز المكان ما بين الفضاء المغلق والمفتوح في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

وانتهى الفصل الأول بتحديد أهم المصطلحات التي وردت في عنوان البحث، أما الفصل الثاني فقد ضم الإطار النظري وما أسفر عنه الإطار من مؤشرات، وكان في مبحثين كالآتي:

المبحث الأول:- فن تجهيز المكان (المفهوم الفلسفي والجمالي)

المبحث الثاني:- فن تجهيز المكان بين الفضاء المغلق والمفتوح في العرض المسرحي العالمي، أما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث متمثلة (بمجتمع البحث، عينة البحث، منهج البحث، أداة البحث)، وانتهى الفصل بتحليل عينة البحث، الأولى وهي مسرحية (سجادة حمراء) وهي ضمن نمط (الفضاء المغلق)، أما الثانية وهي مسرحية (نبوءة) وهي ضمن نمط (الفضاء المفتوح).

أما الفصل الرابع فقد ضم أهم نتائج البحث، ومن أهمها هي:-

العينة الأولى (سجادة حمراء)

١. جاء فن تجهيز المكان في كل لوحة من اللوحات؛ ليعبر عن قضية اجتماعية أو سياسية أو ثقافية لكنها في الوقت ذاته تعبر عن قضية وفكرة المسرحية الرئيسة التي حاول من خلالها المخرج إيجاد المسوغات الفنية والجمالية؛ لاختيار المكان المسرحي.

العينة الثانية (نبوءة)

١. تأثر تنظيم المكان المسرحي في مسرحية نبوءة بتنظيم المساحة لحدود العرض المسرحي وخاصة بعد إلغاء الحواجز التقليدية بين المنصة والمتلقي؛ بسبب طبيعة الفضاء المفتوح.

٢. وانتهى البحث بالفصل الرابع ببيان أهم النتائج والاستنتاجات وقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: (فن، تجهيز، المكان، الفضاء، المغلق، المفتوح).

Abstract:

Since ancient times, theatrical art has sought to pay attention to furnishing the theatrical place with scenographic vocabulary, either from an aesthetic, artistic, or semantic perspective. For plastic art to be, according to its modern trends in shaping the theatrical space, with tools that combine form and content, as a physical tool that guarantees the relationship with the recipient, as an effective element in building the theatrical show. Perhaps among the problems that determined this relationship is the nature of the closed and open space with its artistic dimensions and the nature of the employment of the element. Technically, here the art of preparing the place was one of the trends that was directly or indirectly linked to the idea of preparing the closed and open theatrical space and how to employ it artistically and aesthetically. From here, the researcher decided to formulate the title of his research as follows (The art of preparing the place between the closed and open space in... The contemporary Iraqi theatrical performance. The research included four chapters. The first chapter included the research problem that ended with the following question (What is the art of preparing a place, and how is it employed artistically and aesthetically in forming the closed and open space in the contemporary Iraqi performance?)

As for the importance of research and the need for it: It is one of the important topics that deals with a modern plastic trend, which is the art of setting up the place, which contributes effectively to enriching the theatrical image within the closed and open space with its aesthetic and artistic dimension that brings the recipient closer to it, especially since we belong to the era of technological development, which has greatly reflected on the nature of the theatrical image.

The aim of the research was (to learn about the art of setting up space between closed and open space in contemporary Iraqi theatrical performances)

Research limits:

Time: 2015- 2021 AD

Location:- Iraq- (Baghdad) (Babylon))

Objectively studying the art of preparing space between closed and open space in contemporary Iraqi theatrical performances.

The first chapter ended by defining the most important terms mentioned in the title of the research, while the second chapter included the theoretical framework and the indicators that resulted from the framework, and it was in two sections as follows:

The first topic:- The art of preparing a place (philosophical and aesthetic concept)

The second section:- The art of preparing the place between closed and open space in the international theatrical performance. As for the third chapter, it included the research procedures represented by (the research community, the research sample, the research methodology, and the research tool), and the chapter ended with an analysis of the research sample, the first of which is the play (Red Carpet). is within the (closed space) style, while the second play, (Prophecy), is within the (open space) style.

The fourth chapter included the most important results of the research, the most important of which are:

First sample (red carpet))

1. The art of preparing the place came into play in each of the paintings. To express a social, political, or cultural issue, but at the same time it expresses the issue and idea of the main play through which the director tried to find artistic and aesthetic justifications. To choose the theatrical location.

The second sample (prophecy)

2. The organization of the theatrical space in the play “Prophecy” was affected by the organization of the space within the boundaries of the theatrical performance, especially after the abolition of the traditional barriers between the stage and the audience. Because of the nature of the open space.

The research ended in the fourth chapter with the most important results, conclusions, and a list of sources.

Keywords: art, installation, place, space, closed, open.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

أولا:- مشكلة البحث:

قد تكون فكرة انفتاح الفن المسرحي على الفنون الأخرى، هي محطة فنية وجمالية ساعدت الصورة المسرحية على الإتيان بشكل جديد يراعي خصوصية الفن المسرحي ومتطلباته المادية والروحية، هذا من جهة مع الأخذ بالحسبان تطور التكنولوجيا في ميادين العلوم الأخرى من أجل مواكبة التطور الذي ينعكس على صورة العرض المسرحي، ومن هنا كان لا بد للمهتمين بالفن المسرحي ولا سيما الفنيين التقنيين البحث عن وسائل جديدة تضمن الولوج في بناء العنصر التقني بما يلاءم الطروحات الجديدة على مستوى النظريات العلمية والعملية.

إنّ تطور صورة العرض المسرحي الحديث، إنّما جاء من أجل تأكيد أهمية العنصر التقني التقليدي في بناء الصورة المسرحية بمحتواها الفني والجمالي، لكن هذا الاهتمام لم يكن بمعزل عن الممازجة مع الفنون المرئية الأخرى ومنها الفن التشكيلي وما حمله من تيارات انبرت من كاهل الفلسفة المادية وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية وتحرر الفرد من قيود الأيديولوجيات الثقيلة؛ لينطلق الفن المسرحي في تطبيق قواعد وخصائص الفن التشكيلي في تصميم صورة العرض المسرحي من حيث الاهتمام بالشكل والمضمون مع مراعاة أحقية التيار الفني وما يحمله من خصائص تميزه عن البقية، وقد يكون هذا التداخل حافزاً للفن المسرحي للدخول في معترك العلاقات البونية بين الثابت والمتحرك؛ لينجلي في عمق التصورات الجمالية التي تحكم العلاقة بين الصورة المسرحية والمتلقي. وهنا كان لا بد من فكرة استحداث قواعد وخصائص الفن المسرحي التقليدية، وخاصة العناصر التقنية ومنها (الإضاءة، الديكور، الزي، الاكسسوار، الموسيقى والمؤثرات الصوتية، المكياج)؛ لتمتزج مع طروحات التيارات الفنية التشكيلية ومنها الحديثة والمعاصرة مع مراعاة طبيعة الفضاء سواء أكان مفتوحاً أم مغلقاً، أي الارتباط بطبيعة المكان المسرحي، ولعل فن تجهيز المكان أحد هذه التيارات المهمة في تشكيل الفضاء المسرحي المعاصر، فكان (الفراغ، الكتلة، المساحة، اللون، الشكل) كلها مصطلحات مادية انبرت من صلب التداخل بين هذا التيار التشكيلي وطبيعة العنصر التقني، ضمن حدوده المغلقة والمفتوحة؛ لتنبري الصورة المسرحية بأسلوب يضمن أحقية الصورة في الطروحات الجديدة

انعكس التطور التكنولوجي في ميدان العلوم على طبيعة تشكيل الصورة المسرحية فنيا وجماليا ، من خلال التأكيد على العلاقات الداخلية، ولا سيما عملية استقطاب أهمية الفضاء المسرحي، فكان التوظيف وطبيعة هذه العلاقات مختلفة ما بين الفضاء المغلق والفضاء المفتوح؛ ليكون العنصر التقني بالتزامن مع خصائص التيار أو الاتجاه التشكيلي محطة مهمة في تشكيل الصورة الحديثة ولا سيما التجارب المسرحية الحديثة التي راعت خصوصية الصورة المسرحية من خلال الأداء التقني على حساب الحوار النصي، ولعل تجارب المسرح الغربي ، ومنها تجارب (فيليب جانتي، بيتر شومان، ليباج، روبرت

ويلسون، بينا باوش، الخ) ما هي إلّا انعكاس لهذه التطورات على صعيد الصورة المسرحية، من خلال التأكيد على الأداء التقني وعملية توظيف أهمية فن تجهيز المكان كأسلوب معياري ؛ لتضمين فكرة الانفتاح على الفنون الأخرى، وهنا كان لا بد لهؤلاء من استنباط مقومات مادية جديدة لبناء الصورة من خلال محاكاة طبيعة الفضاء وخاصة معمارية المكان المسرحي وتوظيفه في صالح التداخل بين فن تجهيز المكان والعناصر التقنية التقليدية ؛ لتخرج الصورة المسرحية من عباءتها التقليدية نحو التشكيل الجديد الذي يضمن أحقية الأداء الصوري في رسم الفضاء المفتوح والمغلق ولا ننسى دور المتلقي في كشف وبناء هذه العلاقات، وعملية تقبلها بوصفه انعكاساً مهماً في تصوير الفن المسرحي، بعيداً عن الملابسات الفنية والجمالية.

ولم يكن المسرح العربي بمعزل عن هذه التطورات على مستوى الصورة المسرحية وعلاقتها بظهور الاتجاهات التشكيلية سواء أكان ذلك بصورة مباشرة أم غير مباشرة، وسواء أكانت مدركة أم غير مدركة من القائمين في بناء الصورة المسرحية، فكانت تجارب عبد الكريم برشيد في المسرح الاحتفالي، وتجارب المسرح الراقص عند وليد عوني، وكذلك تجارب عمر فطموش في البحث عن صيغة جديدة للمسرح العربي، من خلال الربط بين شعبية العرض المسرحي وطبيعة الفضاء، وكذلك تجارب فاضل الجاف وإمكانية نقل التجارب الأوربية بأسلوب فني وجمالي، وكذلك تجارب العراقي جواد الأسدي، وكذلك تجارب أنس عبد الصمد في كسر الثقافات والحدود الفاصلة للغة من خلال الاهتمام بالجسد وعلاقته بالفضاء المسرحي.

ومن هنا توصل الباحث إلى التساؤل الآتي (ما فن تجهيز المكان، وكيف يتم توظيفه فنيا وجماليا في تشكيل الفضاء المغلق والمفتوح في العرض العراقي المعاصر؟).

ثانيا:- أهمية البحث والحاجة إليه:

إنّ عملية استحداث أفكار جديدة تؤدلج الصورة المسرحية لا يتم بمعزل عن فكرة تطور العلوم الأخرى التي ساعدت في تقليل الاعتماد على الوسائل التقليدية والاتجاه نحو التكنولوجيا في تطوير وتشكيل العنصر التقني، وهذا ما دفع المخرج والمصمم التقني المسرحي إلى البحث عن التجريب في تصميم الصورة المسرحية من خلال التأكيد على العلاقات الداخلية والخارجية لها، وهنا كان التلاقي مع الفنون والاتجاهات التشكيلية محطة مهمة في الكشف عن الفن المسرحي الجديد، ولعل فن تجهيز المكان وعلاقته بنوع الفضاء المسرحي كان أحد هذه التقابلات، ومن هنا تأتي أهمية هذا البحث في الكشف عن هذا التلاقي على مستوى الصورة المسرحية بصورة قابلة للجدل تثير كثير من التساؤلات على مستوى الأداء التقني وعلاقته بفن تجهيز المكان وطريقة توظيف الفضاء المسرحي لهذا التلاقي.

أما الحاجة إلى البحث فأنها تكمن في موضوعة مهمة تربط بين الاتجاهات التشكيلية والفن المسرحي بطريقة تضمن أحقية القارئ والمتلقي والمهتم بالفن المسرحي لإيجاد المقاربات والتضادات داخل الصورة المسرحية ومعرفة الفرق بين توظيف هذا الاتجاه ضمن الفضاء المغلق والمفتوح.

ثالثا:- هدف البحث:

يهدف البحث إلى الاتي:-

التعرف على فن تجهيز المكان ما بين الفضاء المغلق والمفتوح في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

رابعا:- حدود البحث:

موضوعيا:- دراسة موضوعة فن تجهيز المكان ما بين الفضاء المغلق والمفتوح في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

زمانيا:- ٢٠١٥-٢٠٢١ م.

مكانيا:- العراق (بغداد – بابل).

خامسا:- تحديد المصطلحات:

١- فن تجهيز المكان:

اصطلاحا:

- "هو نوع من أنواع الفن المعاصر الذي ظهر في السبعينيات من القرن العشرين، ويضم مجموعة من المواد والخامات الجاهزة للصنع والموجودة في الحياة اليومية سواء أكانت من المواد الطبيعية أم المصنعة، ويستعيرها ليعيد استخدامها من مواقع محددة بطريقة مقصودة ولفترة مؤقتة، فضلاً عن استخدام وسائط الإعلام الجديدة مثل أجهزة الصوت وأجهزة الفيديو، ويهدف هذا الفن إلى خلق تجربة شخصية وخبرة مفاهيمية في بيئة معينة وهو فن ثلاثي الأبعاد، ويؤكد البعد الرابع وهو الزمن، ويعتمد على فكرة تتحول إلى شكل ويقتضي مشاركة المتلقي في فهمه وإعادة إنتاجه وصياغته" **(محمد احمد شلبي، ٢٠٠٨، ص٩)**
- "هو كل تنسيق أو ترتيب للأشياء في الفراغ محدداً تماماً وثابتاً وقد يكون الفراغ مسطحاً أو مجسماً في فراغ الحجر.
- هو فن يعتمد على الفراغ في عرض العمل الفني، إذ يستخدم الفنان خلال عرضه مجموعة من الفنون المختلفة والتي تضم الرسم والتصوير والنحت وغيره والوسائط المتعددة مثل الصوت والضوء والفيديو والتكنولوجيا الحديثة، وقد تضم مجموعة من العناصر المميزة لثقافة معينة المراد بها عرض فكرة مجتمعية أو تراثية أو المزج بين القديم والحديث، وإعادة قراءة الموروث الثقافي من خلال تلك الفكرة، إذ يكون الجمهور عنصر أساسي في اكتمال العملية الفنية " **(آية سيد أحمد علي، ٢٠٢٣، ص٩١)**

إجرائيا:-

هو إتجاه تشكيلي يعتمد على مبدأ التجميع كأسلوب فني وعلى مبدأ التكوين كأسلوب جمالي، وهذه المبادئ تشترك فيها الفنون الثابتة والمتحركة ومنها (النحت، الرسم، التصوير، الفيديو، الداتاشو، الاضاءة) في سبيل ملء الفضاء المغلق والمفتوح بالتشكيلات المختلفة والمتنوعة والتي تكتسب قيمتها الدلالية من خلال العلاقات الداخلية والخارجية ومنها العنصر التقني.

٢- الفضاء المفتوح:

إجرائيا:

يعرّفه حيدر العميدي على إنه "الحاوي للمتكون السينوغرافي، والذي يتيح لمصمم عناصره- السينوغراف- إمكانية بناء نظامه التصميمي، وبالتالي يسمح لعناصره بالإفصاح البصري عن نظم توزيعها الفضائي وما تحمله من قراءات في ذلك الفضاء فضلاً عن إنه بالنسبة للسينوغراف دعوة للإبداع الفكري والمعنائي والجمالي" **(حيدر جواد كاظم، ٢٠١٤، ص٢٥).**

هو الحيز الذي يدور فيه العرض في مسرح مكشوف في الهواء الطلق أو في خان أو ساحة يحوي كل عناصر العرض المسرحي، ويشمل مجمل العلاقات المكانية السمعية والبصرية التي قصد منها أن تكون منظومة جمالية موحدة في العرض المسرحي" **(مزاحم خضير حسين، ٢٠١٩، ص٤٨٣.)**

وهي جميع العروض المسرحية التي تتم خارج مسرح العلبة الايطالي (المغلق) والتي تؤكد على عنصري المكان والزمان بوصفهما محددات جمالية وفنية للعرض المسرحي؛ نتيجة ضعف العنصر التقني ليكون المكان وحدة عضوية في تأكيد وتأثيث الفضاء المسرحي.

٣- الفضاء المغلق:

اصطلاحا:-

"هو الحيز الذي يدور فيه العرض في مسرح مغلق تتشكل فيه رؤيا المخرج ويكون حاوياً على الخطاب المسرحي بكلّ مكوناته الجمالية والذي يكون بين أربعة جدران أو ما يسمى مسرح العلبة الأيطالي" **(مزاحم خضير حسين، ٢٠١٩، ص٤٨٣.).**

إجرائيا:

وهي جميع العروض المسرحية التي تمت تحت فضاء مغلق سواء أكان (قاعة مسرح، أم مبنى عام أم بيت، أم مدرسة أم قاعة رياضية.. الخ)، إذ يكون عنصر المكان حاضراً في تأكيد أهمية تجهيزه فنيا وجماليا من خلال الاعتماد على المفردات التشكيلية والعناصر التقنية.

الفصل الثاني

المبحث الأول: فن تجهيز المكان (المفهوم الفلسفي والجمالي)

إنّ ظهور فن تجهيز المكان في ستينيات القرن المنصرم لم يكن بمحض الصدفة، بقدر ما يكون هناك دراسات أثبتت أحقية الفنون البصرية في تشكيل الصورة الفنية بأبعادٍ مستقبلية ترفض القيود الكلاسيكية التي سيطرت على الفنون حقبة طويلة من الزمن، ومن هنا كان البحث جارياً من مجموعة من الفنانين التشكيليين للخروج من عباءة اللوحة التشكيلية التقليدية إلى فضاءات خارجية جديدة تتقابل مع خروج الفن المسرحي من العلبة الإيطالي إلى الفضاءات المفتوحة؛ لتجد هذه الآلية من خلال عنصري

الزمان والمكان محوراً مهما في التنظيم الشكلي لمفردات المكان، ولا سيما أن فن التجهيز بدأ أثر انتهاء الحرب العالمية الثانية، وكان مؤسسها الفنان الألماني الأصل (جوزيف بويز) تميز بالتفاعل مع الجمهور، ليكون أكثر توصلا مع الفن السينوغرافي والعمل المفتوح بأبعاد ثلاثية وبعد زماني، حيث تعرف البيئة؛ الفضاء، مكان العرض كتعبير يطلق على الأعمال الفنية ذات الأبعاد الثلاثة والأهم هو استعانته بالمكان، أي بالمساحة كلها والسماح للمشاهد بالدخول لكي يصبح جزءاً منها فهو أساسي للعمل الفني" **(كاظم نوير كاظم الزبيدي، ٢٠٢١، ص٢٤٨-٢٤٩-٢٥٠)** ولا يمكن فصل هذا النمط من الفنون التشكيلية عن الحاضنة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، وخاصة في حقبة ظهوره في ستينات القرن المنصرم؛ ليكون محطة إبداعية لفنانين حاولوا محاكاة الواقع حينذاك، فقد سعى فن التجهيز بالمكان إلى استعمال مرداف التثبيت إلى جانب مرادفاته الفنية والجمالية ومنها التركيب، فهو فن يدرس كل خطوة من حيث وضع قطعة أثاث أو آلة أو قطعة من المعدات الصناعية أو الطبيعية لكي تكون جاهزة للاستعمال والدلالة وكيفية توزيعها في المكان ضمن حدوده المتاحة سواء أكان الفضاء مفتوحا أم مغلقاً.

ومن أشهر فناني فن التجهيز في الفضاء (ريد جروم) الذي عمل على بيئات مسرحية حشود مانهاتن، وكذلك الفنان (جودي بقاف) الذي يعد من أهم فناني الأعمال المركبة وأعماله ما هي إلّا بيئات درامية تحتوي على الآلاف من الأشياء المهملة توحي بعمل حدائق في قاع البحر أو بخلق عوالم خيالية ويمكن الدخول بها بدلاً من رؤيتها من الخارج فقط" **(هوايدا السباعي، ٢٠٠٨، ص٢٧٠)**.

وهنا كانت موضوعات فن تجهيز المكان ذات صبغة واقعية يجمع بين الحركة والفضاء على وفق نظام مادي يقولب العمل الفني؛ ليكون ملائما لطبيعة المكان والزمان، إذ "يعتبر فن تجهيز في الفراغ تيار نقدي على الأوضاع السائدة في الفن فهو يؤكد على أهمية الموضوع الذي تتم من خلاله صياغة العمل، ويؤكد على الدور الاجتماعي للفن كما يؤكد أن دور المشاهد لا يقتصر على مجرد رؤية العمل بل يتأثر ويؤثر ويتخذ موقف، وتجاوز فن التجهيز الحدود الاقليمية الضيقة؛ ليعبر عن قضايا ومشكلات كونية إنسانية منها الفقر– الحروب – الاضطهاد.. الخ، ويستخدم الفنان كل ما يراه ملائماً من خامات ووسائط تعبير مختلفة يستطيع من خلالها نقل رسالة إلى المشاهدين مثل الموسيقى– الضوء– الفيديو–الصور الفتوغرافية" **((ينظر)هبة الله احمد محمد البواب، ٢٠١٣، ص٦٦٩)**.

شهدت الولايات المتحدة الأمريكية في سبعينيات القرن العشرين فناً يعتمد على أشكال المكان المخصص للعرض بمجموعة من الأغراض والأشياء يقوم الفنان بتنسيقها ووضعها ضمن مفهوم معين لايصال فكرة من خلال تجهيز المكان، ومن ثم تصبح بيئة كاملة "وتقدم التكوينات للمشاهدين تجربة فريدة يحاط فيها المشاهد في العمل الفني من كل جانب، كما في الجداريات التي تحتل مساحة عامة أو كما هو داخل كاتدرائية غنية بزخارفها الفنية" **(هوايدا السباعي، ٢٠٠٨، ص٢٧٠)**.

ومن تسميات فن (تجهيز المكان) المتعددة، أطلق عليه فن البيئات أو فن التركيب، والبيئات عبارة عن إنشاءات أو مجموعات وسائط مختلفة مهمة عادة لمكان معين ولمدة زمنية مؤقتة، إذ إنّ "تعبير

(التجهيز) ليس قديما، بل حديثاً، على الرغم من أنه يذكرنا بممارسات دينية، وطقوسية قديمة، أو بدائية، وأتى بعد سنوات من بدء تقديم الأعمال التي تشترك فيها صفات وميزات العمل الفني، وقبل أن يصبح تعبير التجهيز جزءاً من قاموس الفن المعاصر كانت كلمة البيئة التي استعملها (ألان كابرو) وهذا المصلح يتداخل مع الفن المسرحي والسينوغرافيا" **(كاظم نوير كاظم الزبيدي، ٢٠٢١، ص٢٤٩)** ولا يهمنا القول إلّا التأكيد على محطة مهمة هو اقتراب هذا النمط من التصميم السينوغرافي المسرحي أكثر من خصوصيات وقواعد وقوانين الفن التشكيلي، فهو "في بعض ممارسته يشترك مع الفنون التشكيلية المعاصرة الأخرى، أو الممارسات الفنية الأخرى التي تشترك في بعض الصفات منها (الفلوكس) (فن الأرض) (الفن الاختصاري، فن الحدّ الأدنى) (فن الفيديو) (فن الأداء) (الفن المفاهيمي) **(كاظم نوير كاظم الزبيدي، ٢٠٢١، ص٢٥٠)**"؛ ولهذا "يتاح لفناني التجهيز توظيف شتى مجالات الفن التشكيلي من خزف، نحت، تصوير، تصميم، اشغال أو يجمع بين مجالين أو أكثر ويتم ذلك من خلال منظومة فراغية يختارها ويحددها الفنان مسبقا؛ وبذلك نجد أن الأعمال الفنية المجهزة تتواجد في بيئات متنوعة تختلف عن البيئة التقليدية تتعدى كل ما هو عادي أو مألوف وبعض الأعمال اتخذت أشكالاً كبيرة، واصبحت صرحا تقام في الميادين أو الحدائق"**(هبة الله احمد محمد البواب، ٢٠١٣، ص٦٦٩)**

قد يكون فنان تجهيز المكان على دراية واسعة بطبيعة الفضاءات المفتوحة، والمغلقة، وعلى دراية كاملة بمفهوم المساحة، وعلاقتها بالزمان والمكان من أجل تنسيق العمل الفني بصورة أدق وأوضح، فقد "تتحقق في الفنون البصرية المعاصرة والسينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة قيمة جمالية مضافة من خلال العملية التفضيلية لمعنى على معنى، ودلالة على دلالة، وأسلوب على أسلوب، وتشترك عناصر العرض الفني السينوغرافية والتشكيلية المعاصرة، فبنيته البصرية مع الضوء في الفضاء– المكان في خلق تكوينات مسرحية– تشكيلية– بصرية بدلالات معرفية وسيميائية" **(كاظم نوير كاظم الزبيدي، ٢٠٢١، ص٢١٠)**؛ ولهذا يعد من اتجاهات الفن المعاصر، والذي يتضمن تكوين أو تركيب الأشياء في مكان ما داخلي أو خارجي، وهذا الفن يسمح للمشاهد بالدخول والتحرك في المساحة التي تم تكوينها أو التفاعل مع بعض عناصره، فأنه يوفر للمشاهد تجربة مختلفة، إذ يستحوذ التثبيت على العديد من حواس المشاهد بما في ذلك اللمس والصوت والشم ولتلك الرؤية، وهناك بعض اللوحات لا يمكن الاقتراب منها والتفاعل معها؛ كونها مصنوعه من مواد ليّنة أو هشة، ويمكن أن تتعرض للتلف عند التفاعل معها مثل اللمس؛ لذلك يكتفي الفنان بوضع حواجز أمام الجمهور.

ويسمى فن التكوينات؛ لأنه يؤثث الفضاء ويملأ الفراغ بأشكال مادية أساسها الكتلة والاحجام، وإن كانت المواد مستهلكة أو مصنعة أو طبيعية، إذ "إنّ المعنى اليومي لكلمة انستلاشن (Installation) يعود إلى تعليق وسائل الإيضاح والصور أو عدد من الأشياء المرتبة داخل معرض ما، أما المعنى الأقل نوعية والأكثر حداثة للكلمة فهو (موقع معين لعمل فني)، بهذا المفهوم فإنّ التكوين ابتدعت خصيصا لمساحة معينة من صالة عرض أو غيرها من المواقع الخارجية وهي تحتوي ليس فقط على مجموعة من الأشياء

الفنية المتميزة المنفردة، ولكن كمجموعة كاملة أو كبيئة كاملة" **(هوايدا السباعي، ٢٠٠٨، ص٢٦٩. أو** يأتي بمعنى "فن التركيب العمليات الفنية والتشكيلية التي تنتج تركيبات شكلية لها وجود فيزيائي غالبا ما يقوم على تداخل مكاني مع موجودات المحيط الواقعي للعمل؛ لذا فان معظم أعمال الفن التركيبي يتم بناؤها وتنفيذها داخل فضاء القاعات الفنية أو المتاحف أو في الفضاءات الخارجية، إذ يصعب تحريكها إذا ما نفذت داخل استوديوهات الفنانين، وهي تمثل طائفة واسعة من الممارسات البنائية والتكوينية التي يتمخض عنها نتاجات فنية هائلة التنوع، وقد تشمل أعمال التركيب خامات ووسائل عمل متعددة من مثل مزيج الوسائط وفنون الفيديو والتراكيب الهندسية والإنشاء الصناعي، فضلاً عن التأثيرات الضوئية والصوتية أحيانا" **(ينظر) كاظم نوير كاظم الزبيدي، ٢٠٢١، ص٩٠)**." ففي هذا النمط تحرر الفنان من القيود ومنها اختياره لعناصر العمل الفني المناسبة والتي تعبر عن روح الفنان، فنجده يدمج أكثر من إتجاه تشكيلي في تصميم لوحاته في الفضاء والتي تعبر في الوقت ذاته عن روحية المكان ولهذا فإنّ فن تجهيز المكان يتأثر بنوعية المكان مفتوحاً أم مغلقاً، وفي هذا تقول (هبة الله احمد)"يتأثر اختيار الفنان للخامات الخاصة في فن تجهيز المكان بنوعية المكان المجهزة فيه أسواء كان داخلياً أم خارجياً، إذ تفرض بعض الأماكن على الفنان أن يختار خامات معينة لبناء عمله الفني، فمثلا الأماكن المفتوحة ذات الهواء الطلق تفرض على الفنان أن يمارس عمله معتمدا على خامات ذات متانة عالية تتحمل العوامل الجوية المختلفة، أما بالنسبة للتجهيز في الداخل فجميع الخامات أسواء كانت طبيعية أم صناعية مناسبة، وللفنان حرية الاختيار للخامات التي تتناسب مع مساحة الفراغ التي يشغلها" **(هبة الله احمد محمد البواب، ٢٠١٣، ص٦٨١)** ويخضع فنان الانستليش إلى جمة من التناقضات والتراكمات المادية والروحية، قد يكون طبيعة المتلقي والعلاقة معه أساسا لها بوصفها قانون المساحة الذي يحدد هذه العلاقة، وكذلك جدلية العلاقة بين الفراغ والعناصر المستعملة؛ لتكوين العمل الفني سواء من الزجاج أم الحديد أم الخشب أم القماش.

هناك بعض الخصائص الفنية والجمالية التي تميز توظيف الأشكال والمواد والخامات في فن تجهيز المكان، وهي كالآتي: **(هبة الله احمد محمد البواب، ٢٠١٣، ص٦٨٣)**.

١. إنّ الهيئة العامة للمشغولة الفنية تتلاءم مع أبعاد الحيز الفراغي، وأشكال ونسب الارتفاعات المحتوية للحيز الفراغي.
٢. ارتباط موضوع المشغولة الفنية بالبيئة المحيطة، بحيث يستقى شخصيته من روح المكان.
٣. الحرية التامة في استعمال العناصر والمفردات التي تتيح ربط العمل بالمكان، وتتضمن وجود لغة شعورية بين العمل والمشاهدين.
٤. استعمال التشكيلات المجردة البسيطة، أو المعقدة والتراكب التشكيلي الممتع بصريا.
٥. استعمال الألوان المشبعة والبراقة؛ لتمييز كيان العمل وسط العناصر المختلفة وللتأثير على إحساس وشعور المشاهد.
٦. استعمال الخامات ووسائط التشكيل الحديثة مثل اللدائن، المعادن، الخامات المستهلكة، الخامات الطبيعية وتناسب كل خامة مع موضوع العمل وطبيعة التجهيز (داخلي، خارجي).

إنّ انتماء فن تجهيز المكان إلى فنون ما بعد الحداثة ما هو إلّا استحداث لفكرة المزج بين فلسفته الخاصة التشكيلية، وإلغاء فكرة التفريق بين مفهوم الفن واللافن ودمجهم في تشكيل واحدة يضمن قيمة الفكرة الجمالية وإمكانية الفنان الذي يجمع في كثير من الأحيان بين المقدرة النحتية والرسم التشكيلية " فقد سجّل فن التجهيز في كل الحالات مصالحة علنية، مع الروح والشعور الإنساني، بالتوحد مع التقنيات المبرمجة لحياتنا المعاصرة؛ ومما يدل على رسوخ فن التجهيز، هو الإعلان عن عدم القدرة على القيام بمسح شامل لهذا المجال الفني، لاستحالة ذلك؛ بسبب اتساع ممارسته، فالكثير من المجموعات الفنية انخرطت في سياقات جديدة، فبات العمل الفني مفتوحاً، والفضاءات متنوعة ومشرّعة للحركة الإبداعية" **(هناء عبد الخالق، ٢٠٢١، ب. ص)** وهنا تدخل خصائص وقوانين الهندسية البنائية، ولهذا تتغير لغة الفنان التشكيلي لتنحاز نحو عملية تشكيل الفضاء المعماري بأسلوب يضمن تأكيد قيمة الموضوعة الفنية

يخضع فن تجهيز المكان إلى منظومة بصرية تضم ثلاثة فضاءات، وهو الفضاء المؤثث والفضاء المعماري وفضاء المتلقي، وفي تداخل هذه الفضاءات تنتج علاقات حسية وجدانية فـ" التحكم في احساس المشاهد قد يكون على مستويات مختلفة التأثير حيث يلجأ الفنان إلى معالجات تشكيلية متنوعة مثل الضوء، الموسيقى، الظلال، الألوان بحيث يوفر إحساسا خاصا عند التلقي، ولكي تتم عملية الاستمتاع الجمالي لا بدّ من توفر عنصرين في العمل، وهي موضوعية العمل الفني، والثاني ذاتية الرائي لأن استمتاعه هو في الواقع احاسيس وجدانية تنشأ من تعاطفهِ مع ما يراه" **(هبة الله احمد محمد البواب، ٢٠١٣، ص٦٨٢)**، وهنا لا يمكن إغفال قيمة التآلف والوحدة بين المواد والخامات المستعملة؛ لجعل العلاقة مع المتلقي أكثر واقعية، وقد سعى فنانو هذا النمط من الفنون إلى دراسة التاريخ للوصول إلى قيمة المكان الجغرافي، ومن ثم اختيار نوع الخامات المستعملة.

وقد رافق تطور منظومة فن تجهيز المكان الثورة الرقمية وتطور التكنولوجيا التي ساعدت على ملء الفراغ المكاني بتقنيات متطورة، إذ "وظفت التقنية التي تعتمد على فن الكومبيوتر في فن التجهيز؛ وذلك من خلال استخدام الشاشات لاستخدامها للعرض وتجهيز المكان فضلا عن استخدام أجهزة الاضاءة التي يتم التحكم بها عن طريق الحاسوب، وإن فن التجهيز يعد شكل من أشكال الفن المفاهيمي؛ لأنه يعتمد (الفكرة) والتأثير أكثر أهمية من وجود المنتج النهائي أو العمل الفني، أي فنان التركيب يهتم بتقديم رسالة بغض النظر عن المواد المستخدمة" **(الموسوعة الفنية** www.visua;-arts-cork.com.translate.goog)؛ لهذا يعد فن التجهيز من الفنون المناهضة لعملية تسليع الفن وتسويقه؛ كون الأعمال الفنية لا يمكن تداولها في السوق وهي وقتية ما لم يتم تصويره أو توثيقه بطريقة ما، فلن يكون هناك دليل على وجوده.

وهناك عدة عناصر يجب توفرها وتآلفها في فن التجهيز وهي: "**(قاسم الحطاب، ٢٠١٧، ص١٧٧)**

أولاً: المكان "المكان بمعناه الجمالي أوسع مما تحصره التعريفات اللغوية، فهو مع العمارة المسرحية يأتي أكثر من مجرد تماس بين جسمين، إذ يتضمن الحيز المسرحي كله بما فيه صالة المشاهدين؛ لكون

المكان المسرحي ثلاثي الأبعاد؛ ليصبح مفهومه أوسع؛ مما هو وارد في الشروحات اللغوية، والفضاء مرادف ومصطلح بديل للمكان المسرحي وتعني الاتساع والانتهاء" **(كاظم نوير كاظم الزبيدي، ٢٠٢١، ص٧٣)**. الذي يقام فيه العمل الفني سواء أكان حجرة أم قاعة عرض أم فراغا مفتوحا، مثل الحدائق أو ساحات العرض.

ثانياً: المضمون وهي الرسالة التي يريد الفنان أن يبعثها إلى الجمهور.

ثالثاً: الجمهور وهم المشاهدون للعمل، إذ إنّ أي عمل فني يعتمد على ثلاثة عناصر (المرسل – الرسالة – المستقبل).

رابعاً: الفراغ وما له من دور في العمل الفني والمقصود به الفراغ الحقيقي الذي يتخلل العمل إذا كان داخل الحجرة أو في مكان مفتوح.

خامساً: الوقت وهو المدة الزمنية التي يتم فيها إنشاء العمل الفني من خلال ارتباطه بحدث معين في هذه المدة.

ارتبط تطور فن تجهيز المكان بالعلاقة بين الزخرفة والمعمار من جهة، والعلاقة بين الديكور والفراغ بأسلوب فني وجمالي يضمن أحقية الشكل والمضمون في الكاشف عن وظيفة كل عنصر داخل العمل الفني "تتكون مادة العمل السينوغرافي أو الفني من أجزاء وعناصر الخامات والتقنيات التي يشتغل عليها الفنان وإن وسيلة استعمالها هي وصل هذه القطع وتنظيمها بحسب ترتيب فني معين، والعمل الفني يبدأ من اللحظة التي يبدأ فيها الفنان من وصل أجزاء هذه الخامات والمواد والتقنيات والأشكال ببعضها بعض، وتسمى هذه العملية بالتشكيل" **(كاظم نوير كاظم الزبيدي، ٢٠٢١، ص٢٦)**. إنّ قيمة العمل الفني الحديث يكمن من خلال التنظيم السينوغرافي المتشكل في الفراغ وهذا لا يكون إلّا من خلال بوصلة التلاقي الحر بين الفن التشكيلي والفن المسرحي، ولا سيما أن التجارب الحديثة، وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية سعت إلى كسر كافة الحواجز بين الفنون المرئية.

المبحث الثاني

فن تجهيز المكان بين الفضاء المغلق والمفتوح في العرض المسرحي العالمي:

إنّ التغير الذي أصاب الإنسان من كافة نواحي الحياة الاجتماعية والاقتصادية انعكس على مفهوم الثقافة الجماهيرية، إذ شهد جمة من التحولات الفكرية لإنتاج خطابات جمالية فنية تخاطب وجدان واحساس المتلقي، وهنا كان على الفنان البحث عن أساليب حديثة تكون محور للجمع بين التقنيات المتطورة على حقب زمنية متعاقبة وطبيعة الثقافة المطروحة، وهنا كان الفن المسرحي يواكب هذه التطورات، وهو يسعى إلى محاكاة الواقع، فمنذ بداية المسرح "جرت بعض عروض القرون الوسطى المسرحية في مسارح أحاط بها المتلقون من الجهات كلها على شكل دائرة إلى حين خروج العروض خارج الكنيسة. أصبح المتلقون يحيطون بالعرض في شكل بشبه القوس بحيث بشمل المنظر الذي يمثل السماء يمين الممثل والجحيم أقصى اليسار، وهذا يلتقي ببعض عروض الأداء الجسدي وعروض الأداء الجسدي

وعروض الانستليشن والبوفيرا ارت" **(كاظم نوير كاظم الزبيدي، ٢٠٢١، ص٦٨)**، فالتلاقي بين الفنون التشكيلية والفن المسرحي لم يأتِ من العدم، وإنما الحاجة دفعت المهتمين بالفن المسرحي إلى استحداث طرائق واساليب ترسم الصورة المسرحية، فالتمرد على الصيغ التقليدية كان من بداية نشأة المسرح.

يحاول الفن المسرحي الخروج عن القواعد الأرسطية من ناحية زمان ومكان ووحدة الحدث، وكذلك البحث عن أماكن مغايرة تتبع القاعدة الجماهيرية، وفي هذا يقول أكرم اليوسف "مهما اختلفت الآراء المسرحية، وتنوعت طبيعة النصوص والعروض المسرحية بدأ بالمسرح الإغريقي ومسرح القرون الوسطى والمسرح الملحمي وانتهاء بمسارح الساحات والمقاهي، عروض المسرح الحي ومسرح الخبز والدمى، سواء أكانت العروض تقدم في صالات الأوبرا الضخمة، أم في أنفاق الجبال، كما يفعل بيتر بروك، وكانت تقدم على لوحين من الخشب، وممثلين وانفعالات جامحة كما قال جان فيلار مهما كان كل ذلك، فأن النصوص المسرحية لا يمكن أن تدرك إلّا في حدود فضائية سواء أكانت الفضاءات الدرامية التي تحتوي الشخصيات والأصوات والأحداث وتفاعل معها أم الفضاءات المسرحية المعمارية التي تضم الممثلين والجمهور، وهذا يعني أن الفضاء المسرحي لا يشكل فضاء التواصل فحسب، بل موضوع هذا التواصل بين المتفرج والممثل حامل العرض "**(اكرم اليوسف، ٢٠٠٩٠، ص٨٩)**

إنّ معرفة التجربة الفنية يتطلب دراسة أبعاد الفكرة الفنية شكلاً ومضموناً، فالعلاقات المكانية تفرض قوتها على التفاعل بين الثابت والمتحرك، وكان هؤلاء المصممون يدركون بطبيعة الوحدات التشكيلية وطريقة انعكاسها على الصورة المسرحية، فعقد الستينات شهد انقلابات ثورية انعكست من الفرد الغربي على كافة سبل الحياة، ومنها الفن المسرحي حتى يتماشى مع التطورات الآخرى في ميدان المعرفة وهذا ما ساعد الفن المسرحي على تحطيم كافة القيود التقليدية، والبحث عن تراكمات إيديولوجيا تعكس طبيعة المجتمع ولا سيما توظيف ما هو موجود في الطبيعة؛ لتنظيمها هندسيا في تجهيز المكان المسرحي وكما يشير الن كابرو فيقول: "هكذا استخدم الفنانون المخلفات وحطام الاشياء والمهملات والمنتجات سريعة التلف والاستهلاك مثل الحبر وورق المرحاض وكان وجود هذه المواد في حد ذاته يبدأ عملية تغير وتحول ويمثل واقعة أو حدثا داخل البيئة، وإنّ ادماج عمليات التغير هذه في مشروع العمل الفني يطرح مبدأ جديداً لشكل فني لا يكتمل ويتكون من أجزاء يمكن فصلها وتغييرها، وإعادة ترتيبها بطرق عديدة دون أن يضر بالعمل الفني أدنى ضرر، بل العكس تساهم هذه التغيرات في الواقع في تحقيق وظيفة الفنون" **(نك كاي، ١٩٩٩، ص٤٥)**، وهنا ومع تطور الوعي الجمعي أصبحت الأمكنة المسرحية مادة مهمة في الكشف عن طبيعة توظيف المجالات الفنية بكل مكوّناتها المادية والروحية وما كان من المصممين إن كانوا مختصين بالمجال المسرحي أو التشكيلي أو الاثنين معا إلّا البحث عن أماكن مغايرة تراعي خصوصية وطبيعة الفضاء المغلق والمفتوح وطريق تأثيثه جماليا، ناهيك عن مقدرة المخرج في تقريب العلاقة بين الصورة المسرحية والمشاهد.

ولعلّ طبيعة المكان أو الفضاء فرضت قيوده الفنية والجمالية على استغلال المساحة المكانية للعرض المسرحي، وتشير جوليان هلتون في كتابها نظرية العرض المسرحي إلى ثلاثة أنواع من المواقع

المسرحية، وهي " مواقع محايدة، مواقع عارضة، مواقع مخصصة دائمة، أما المواقع المحايدة فهي أماكن مفتوحة وخالية لا تميزها ملامح محددة ثابتة ولا ترتبط بأنماط استعمال محددة،..، أما المواقع العارضة فهي مواقع تقدم فيها العروض المسرحية بصورة متكررة لكنها غير منتظمة، وعادة ما تكون أبنية مثل الكنائس أو قصور الملوك والأمراء،..، أما المواقع الدائمة فهي أمكنة خصصت تماما لتقديم العروض المسرحية "**(جوليا هلتون، ٢٠٠٠، ص٣٩)**، فالعرض المسرحي فن مباشر تربطه علاقات متقابلة مع المشاهدين وفي كثير من الأحيان يفرض المكان المسرحي سواء أكان مفتوحاً أم مغلقاً قيوده على المشاهد، وبالعكس مما يفرض على المكان وجوباً البحث عن علاقات حسّية عاطفية تثير الدهشة وأحيانا الصدمة، أما عن طريق الأداء الجسدي أو التقني، ولعل النوع الأول (المحايدة) أخذ المجال الأكبر في الدراسات النظرية والعملية؛ والسبب هو إنها تتميز " بالغموض في هويتها التي تفسح المجال للخيال والتصور وتعدد الدلالات فكأنها تحمل طاقة كامنة،..، وكلّما إزداد المكان حياداً في ملامحه ازداد غموضاً،..، وقدرة المكان على التحول المجازي بسهولة إلى مكان مختلف أو أمكنة متعددة "**(جوليا هلتون، ٢٠٠٠، ص٤٠)**، وقد ارتبطت طبيعة المكان وعلاقته بالمعمار بكثير من الاتجاهات الفلسفية التي حددت من أسلوب الفضاء وفي هذا يقول سامي عبد الحميد "يبدو أن هناك أربعة مسارح حديثة نجحت نوعاً ما في تحقيق الغرض الحقيقي من الشكلانية الأول مسرح خارج الأبنية– الفضاءات الحرة – الأشجار والملامح المعمارية غير الطرزية والتي تقبلها الجمهور على أساس ملاءمتها كمكان لنوع من العروض المسرحية، والثاني هو المسرح داخل البناية والمسندة خلفيته بالستائر البسيطة، والثالث هو مسرح الفضاء والذي يعتمد على الإضاءة، أما الرابع فهو مسرح العلبة كما في البنتاهوس"**(سامي عبد الحميد، ٢٠١٣، ص٧٨)**.

ومن المخرجين الذين استهدفوا المتلقي وأرادوا أن يكون مشاركاً حقيقياً في العرض المسرحي من خلال إزالة المسافة الجمالية بين المتلقي وعناصر العرض المسرحي ؛ لينتقل من التقليد المسرحي الذي اعتمده المسرح بجعل فاصل بين الخشبة والجمهور ويكون المتلقي بذلك مشارك بجزء من أحاسيسه وليس كلها هو المخرج (ريتشارد ششنر) (١٩٣٤) الذي أطلق على مسرحه (مسرح البيئة المحيطة) ، إذ أراد من خلال ذلك " بناء علاقة مختلفة تقوم على التفاعل بينهما وبين البيئة المحيطة التي تستخدم كمكون اساسي في العرض "**(ماري الياس، ١٩٩٧، ص٤٢٦)**، فإنه أراد أن يشرك المتلقي بجميع أحاسيسه في العرض المسرحي ؛ ليكون أكثر إندماجا وتفاعلا من خلال اقترابه من الفعل المسرحي، فقد "يستخدم الفضاء من قبل جميع الممثلين ويستخدم من قبل جميع المتفرجين، وهؤلاء هم صنّاع المشهد ومشاهدو المشهد في آن واحد، كما هو أي مشهد يقع في الشارع من الحياة اليومية، فأولئك الذين يشاهدون هم جزء من الصورة الشاملة حتى لو اعتبروا أنفسهم مجرد مراقبين"**(سامي عبد الحميد، ٢٠١٥، ب، ص)**، فإن ششنر اقترب من فن تجهيز المكان من ناحية أن لا يكون هناك مسافة بين المتلقي وعناصر العمل الفني.

وتعد سمة مغادرة فضاء مسرح العلبة من السمات التي دعا إليها (ششنر)؛ ليكون التحول في طبيعة المكان واعتماد أماكن بديلة واعتمادها كما هي كبيئة للعرض بكلّ مفرداتها الطبيعية والصناعية، وكذلك اعتماد بيئة يتم إعادة تنظيم لمفرداتها من خلال الإضافة والحذف؛ ليتلاءم مع طبيعة العرض وهذا التغيير ينعكس على طبيعة التلقي؛ بسبب أن المتلقي سيغادر طبيعة المكان الثابت المتمثل بالكرسي، ويكون هو من يحدد زاوية الرؤية ووقت التلقي ووقت المغادرة؛ لذا يرى ششنر يمكن أن يكون "الحدث المسرحي في فضاء متحول بالكامل أو في فضاء مكتشف، بمعنى أن الفضاء يمكن تحويره إلى بيئة تناسب هذا الانتاج المسرحي أو ذاك..... وتكون البؤرة والتركيز مرنين ومتغيرين، أي إن هناك تعود في بؤر العرض، تغير في موقعها أي ليس هناك ثبات في التركيز على نقطة واحدة " **(سامي عبد الحميد، ٢٠١٥، ب، ص)** ومن خلال ذلك فإن العرض المسرحي اتسم بنوع من التجريب من خلال خلق التفاعل المادي بين عناصر العرض السمعبصرية والمتلقي.

ويتسم مسرح البيئة المحيطة بسمات هي: "**(ماري الياس، ١٩٩٧، ص٤٢٦-٤٢٧)** "

١. التقليل من شأن النص المسرحي، لا بل ويستغني عنه احيانا.
٢. الرفض القطعي للأيهام وتقليد الواقع في المسرح باستعمال خاص للفضاء.
٣. يتم التركيز على التفاعل بين العرض والمتفرج وجعل المتفرج جزءاً من المشهد وعنصر من عناصر الإنتاج.
٤. تجري أداء هذه العروض في أمكنة من الحياة اليومية (مرآب سيارات، المجمعات التجارية، أزقة، الأراضي الخراب....الخ)
٥. يمكن الاعتماد على تقنيات متطورة أو تقنيات بدائية يرجع ذلك لرؤية المخرج وما يريد أن يقدمه من رسالة للمتلقي.

أراد ششنر أن يعتمد طريقة في العرض تقرب الإنسان من الطبيعة وكذلك ربطه بالحياة ومن خلال إقحامه بلعبة تفاعلية يمكن أن تكون وسيلة لكشف المضمر وتحويله إلى فعل مرئي، إذ "إن التقنيات التي استخدمها مخرجو المسرح البيئي وضعت المتلقي داخل بيئة العرض، محفزة ذهنه وشعوره على تأملها وإمعان التفكير فيها، وبالتالي أصبح منقادا في الدخول في بيئتها. وهو ما أعطى بيئة العمل المسرحي تفردها" **(ابتسام يحيى الأسعد، ٢٠١٠، ب.ص)**، وقد ارتبط المسرح البيئي بطروحات مدرسة الباوهاوس، إذ "عمل رجال مثل جروبيوس وكسلر، تعلم المسرح البيئي أن يرفض الفضاءات المسرحية التقليدية وأن تبحث في الحدث نفسه عمّا يشير إلى نشاط وعضوية معمار الفضاء المادي "**(كريستو فربو، ٢٠٠٩، ص٢٣٦)**.

وفي سعي كوردن كريج إلى كسر حدة الواقعية والبحث عما وراء الواقعية بأسلوب يكشف طبيعة التلاقي بين التطور التكنولوجي والاتجاهات التشكيلية وطبيعة توظيف العنصر التقني المسرحي، فقد كان يحاول اكتشاف قيم الفضاء بما يشكله من تكوينات هندسية ترتبط بطبيعة المعمار المسرحي؛ لايجاد

مقاربات جمالية على مستوى الشكل والمضمون "وإلى جانب الأسباب السلبية لنجاح مسرح العلبة كانت هناك بالطبع أسباب إيجابية منها أنه تغلب على معظم المشاكل الرئيسية التي تعوق الرؤية أو الاستماع في المعمار المسرحي السابق وأكد في معماره مفهوم المسرح كفن مشاهدة واستماع أو فن الصور المتحركة الناطقة، فالجمهور يمكنه رؤية وسماع ما يدور على خشبة المسرح كما يتيح شكل العلبة لمصمم المناظر المسرحية الفرصة لاستخدام المصطحات الرأسية، واستخدام المنظور الهندسي" **(جوليان هلتون، ٢٠٠٠، ص٤٩)** وهو ما سعى إليه كريج في مسرحية "(قناع لندن) وهي لندن اليوم مشاهدة في رؤيا متسلسلة، وهي ليست تصميما على مجرد ورق بل مبنى دقيق التحديد بين جناحي المسرح إنها سقالة ضخمة متصاعدة من خرائب إلى ذرى شاهقة تبدو جميع أشكالها المجنونة منكفئة في الهواء "**(اريك بنتلي، ١٩٨٦، ص١٤٠)**، فقد سعى كريج إلى الايهام بالجمال من خلال ملء الفضاء المغلق بالتشكيلات الهندسية والمعمارية التي تدل على قيمة فنية وجمالية في تجهيز الفراغ المسرحي بأسلوب يبتعد عن الواقع.

أما ارتو فكان يسعى إلى امتلاك الفضاء المسرحي بأسلوب يحيل المشاهد إلى قسوة المكان وهنا تكمن فلسفة مسرح القسوة عند أرتو ففي مسرحية (السنس) قام أرتو"بتشويه المنظورات، فبنى درجات في خطوط قطرية متقابلة وبشكل ثلاثي الأبعاد؛ مما اكسبها شكلا موحياً"**(كريستوفر اينز، ١٩٩٤، ص١٤٤)** فقد اعتمد أرتو على تجهيز المكان بتقنية الأبعاد الثلاثة كأسلوب في التصميم؛ ليحقق التفاعل بين مفردات العرض والممثل في العرض المسرحي ولا سيما في عرض(المأدبة)، فالديكور عنده ليس له أهمية بقدر ما يكون الفضاء المغلق معبراً دلاليا عن طبيعة الصراع بين الأشكال الثابتة والمتحركة وطبيعة التقنيات الخاصة التي وظّفها ومنها تقنية النحت والمعمار وتكثيف الشكل الهندسي؛ ليصبح لغة معبرة.

أما بيتر بروك فقد شهدت الفضاءات المفتوحة عنده أسلوب يقترب من الأسلوب السينمائي من خلال كسر اللغة العالمية والبحث عن لغة جديدة مشتركة تؤكد أحقية الفن المسرحي في الانفتاح على الفنون الأخرى، ولعلّ مسرحيته (المهابهاراتا) "التي يستمر عرضها على مدى ثلاثة أيام وقدمها في الهواء الطلق بأسلوب المسرح المفتوح والشامل الذي عرف به "**(عقيل مهدي يوسف، ٢٠٠١، ص٢٦١)** كانت أفضل مثال على أسلوب بروك المتمرد سعيا منه إلى أحداث علاقة متطرفة مع المشاهد وكأننا في مشاهد العربات المتصلة في القرون الوسطى، فأسلوب المسرح المفتوحا جعل الفضاء عنده مفتوح على كثير من الإشكاليات على مستوى العلاقة بين الزمان والمكان ومستوى تأثيث الفضاء بالأشكال الهندسية والمعمارية، ولعل بروك كان يقصد المقارنة بين الفضاء المغلق والمفتوح من خلال عرض المهابهاراتا داخل الفضاء المغلق يبتعد عن المكان المسرحي التقليدي وهو مسرح العلبة الايطالي فقد استعان " بمحجر سعيا إلى إحداث نوع من الوحدة الطبيعية، إذ استعار في هذا العرض بشكل انتقائي من تقنيات، رقصات الكاثاكالي ومسرح النو كما تم تقديمه لأول مرة على مدار ليلة كاملة داخل المحجر""**(كريستوفر اينز، ١٩٩٤، ص٢٧٠)**.

أما ايوجينو باربا ومسرح الأودن فقد سعى من خلاله إلى كسر التقليدية في مشهدية المنظر المسرحي من خلال الانقلاب على طبيعة المكان المسرحي فلم يعد للفضاء المغلق والمفتوح أهمية كبرى عنده بقدر ما يهتم بالعلاقة مع المتلقي، وهو أسلوب ظهر "حين تضخمت الديكورات المسرحية وأصبحت شديدة التعقيد وصعبة الاستخدام أدرك مصممو الديكور أنهم على وشك أن يفقدوا إحدى الخصائص الهامة للمساحة المسرحية وهي قدرتها على أن تحمل طابع التنظيم العفوي، أو الشبه الثابت فكلما ازدادت المناظر المسرحية وتعقدت كلما قلت مرونتها وحركتها ومن ثم بحث المصمّمون عن حلٍ لهذه المشكلة وتحايلوا عليها بعدد من الابتكارات والحيل الآلية والمعمارية مثل وسائل الرفع والأبواب السرية والأرضيات المتحركة والمسارح الدورة والعربات المتحركة والمؤثرات التي تستخدم السوائل أو الجهد البشري" **(جوليان هلتون، ٢٠٠٠، ص١٣٣)**؛ ليكون مسرح الأودن ورشة مسرحية مهمة، ويكون المتلقي عنصراً مساهماً في تشكيل العرض المسرحي، لكن هذا لا يمنع أن يسعى باربا إلى هندسة الفضاء المحايد بأسلوب يضمن أحقية الصورة المنظورية المسرحية في تأسيس مشروعه الأنثروبولوجي، إذ يوصف الفضاء عنده "بديناميكيته، أي بالهندسة وبخصائصه، أي بالجو المحيط، فالهندسة إحدى طرق قياس الفضاء ووصفه حتى يتمكن شخص آخر من تصوره، وفهم ديناميكية الفضاء تعني التعرف عليه من خلال ملاحظة هندسته والمكان الذي تكمن فيه قوته" **(هاورد باميلا، ٢٠٠٤، ص٢٠٠)**، أو كما يشير واطسون إلى مشروع مسرح الشارع عند باربا حيث يعد "مصطلحاً شاملا فهو يشمل كل الإنتاج الذي يقدم في الهواء الطلق من استعراضات الشارع والمقايضات إلى الإنتاج" **(ايان واطسون، ١٩٩٥، ص٢٣٦)** ولعل ما يميز تجارب باربا هو البحث عن أماكن مغايرة تحاول الربط بين الماضي والحاضر في فضاء شعائري تتقابل فيه كافة العلاقات الفنية والجمالية ويتقاطع فيه الأداء الجسدي مع الأداء التقني في أسلوب يعكس مدى أهمية فن تجهيز المكان، وخاصة في الفضاءات المفتوحة ولعل البحث عن المغايرة المكانية دفعت باربا إلى البحث عن وسائل تقنية جديدة تتشكل على وفق العلاقات الهندسية، فضلا عن ذلك وجوب "وضع خاصية الفضاء موضع الجد من أول لحظة من لحظات التخطيط، فجو الفضاء ونوعيته يؤثران تأثيراً عميقاً في كل من الجمهور والممثلين، فالفضاء شخصية حية لها ماض وحاضر ومستقبل" **(هاورد باميلا، ٢٠٠٤، ص٢٠٠)**، وهنا فقد تم إعادة تشكيل الفضاء المسرحي من حيث كونه مغلقاً أو مفتوحاً؛ تبعاً لتأثيث مشهدية المنظر المسرحي؛ لهذا اتجه باربا نحو البحث عن "صالة شبيهة بالسيرك وأشكال وهياكل كمعابد، فضاءات جديدة في الهواء الطلق إعادة استخدام المسارح اليونانية" **(فابريتزيو كروتشاني، ١٩٩٩، ص١٩٤)**؛ ولهذا فإن البنى المشهدية المنظورية عند باربا خضعت لسلطة المكان بتقنيات أدائية تمتثل لمعايير مسرحية متفق عليها وأحيانا تكون الأدوات المشهدية، ومنها الديكورية تعارض فكرة المكان لكي تتمرد عليها ولابراز التناقض داخل الصورة الواحدة؛ ولهذا يرى المعنيون بالتصميم المعماري " إن التصميم المعماري ما بعد الحداثي لا ينضب للعلامات التي ينبغي تجميعها واعادة تجميعها؛ لخلق لوحة معمارية فسيفسائية تمتزج فيها الأعمدة اليونانية والزخارف والمنمنمات والمواد الصناعية الحديثة على نحو انتقائي " **(ميلي ياومو، ٢٠١٢، ص١٩٤)**.

تنوعت الرؤى الاخراجية وأخذت مسارات عديدة فلكل مخرج رؤيا خاصة ينظر بها إلى العرض والكيفية التي يخرج بها العرض للمتلقي ويعد (ريتشرد فورمان) من المخرجين الذين عملوا على اثارة المتفرج داخليا من خلال طريقه عرض تعد نوعا من التجريب المسرحي الذي توظف فيه جميع إمكانيات المسرح التقنية البصرية والصوتية حيث تطورت "النظرة إلى المواقع أو الأماكن المسرحية تطوراً كبيراً وبرزت مواقع كثيرة مبتكرة من خلال التيارات المسرحية الحديثة، فعادت العروض تقدم في الاماكن العارضة وخرجت إلى الشارع وانتقلت إلى القاعات الريفية والسجون والمستشفيات وبيوت المسنين والمدارس والحدائق العامة" **(جوليان هلتون، ٢٠٠٠، ص٤٣)**، ويأتي هذا التوظيف المكاني والتقني عند فورمان بصيغ جديدة غير تقليدية يسعى من خلالها إلى" أبعاد المتلقي عن الزمان والمكان الوهمي العاطفي الذي يتساوى مع المألوف في الدراما التقليدية، ويستبدلها بتابلوهات موضوعية بشكل مركب تركزانتباه المتلقي في إتجاه عملياته الإدراكية" **(مايكل فاندين هيفل، ٢٠١٣، ص٧٣)** فإن مسرح فورمان مسرح لا يعتمد الايهام، بل إيقاظ وعي المتفرج ويجعله قادرا على مواجهه الاشياء؛ وذلك من خلال أسلوب التغريب الذي استعاره من المخرج الالماني (برتولد برخت) فأن "أساليبه في تغريب المشاهدين عن أي توحد عاطفي مع ما يحدث على خشبه المسرح تتضمن استخدام الأجراس الكهربائية الطنانة والكشافات المركزة مباشرة على المتلقي وكلمات مختارة ومنتقاة عشوائيا. أو جمل تتدلى من الألسنة ونصوص لا توضح علاقاتها السببية. ولا شخصياتها التي يمكن أن يمنحها المتلقي الحضور" **(مايكل فاندين هيفل، ٢٠١٣، ص٧٤)** ويشير نك كاي إلى أن أعمال "ريتشارد فورمان وروبرت ويلسون ومايكل كيري تفصح عن اهتمام واضح بالنسق الشكلي والبنائي في مجال أكثر تقليدية هو مجال المسرح" **(نك كاي، ١٩٩٩، ص٦٩)** هذا هو أسلوبه في مسرحه الهستيري كما يسمى.

ويعد مسرح فورمان مسرحا ديناميكيا متحركاً غير ثابت؛ وذلك من خلال الحركة المستمرة والتبدل في التقنيات المستعملة فأن فورمان يرفض السكون؛ كونه يخلق حاله من التأمل لدى المتلقي؛ ولذلك يخلق حالة من الترابط بين الأشياء وتصبح أيقونة ذات دلالة لديه. وهذا أمر مرفوض فهو يعمل عمل (الفيديو كليب) في الوقت الحاضر في مسرحه الذي تعددت به مناطق الرؤية، وأصبح هناك تشتت بصري فإنه " يوظف في أعماله سياسة يمكن وصفها على إنها سياسة الهاء منظم. وصرف متعمد للانتباه بعيدًا عن أي منظور يمكن أن ينظم الأحداث أو أي إدراك لترابطها واستمراريتها " **(نك كاي، ١٩٩٩، ص٨٣)** وهذا يعني إنه فورمان يعتمد مفهوم(الفوضى الخلاقة)" وهي تقوم على أساس منظومة معرفية تتولد من نظام معرفي ثم تتعرض إلى جملة من الاختراقات والاهتزازات والتصورات لينهار كل ما على سطح هذه المنظومة لتقوم على أنقاضها منظومه معرفية أخرى تعيد تنظيم وترتيب موضوعاتها وآلياتها المنهجية بشكل مغاير ومختلف"**(مهند خالد حميد، ٢٠٢، ص١٦)** وهذا ما سعى إليه فورمان في تصميم عروضه المسرحية؛ وذلك"من خلال زج مجموعة من الأشياء والملحقات المسرحية المختلفة وغير المتجانسة من ناحية الشكل والوظيفة لا تخضع لأي نوع من الترتيب، فأنه بذلك يقدم عدد من المحاورأو البؤرالمتناقضة في تزامن حتى يدمر الاحساس بوجود أي مركز للعرض فهو لا يكتفي بمجرد تقديم أحداث متناقضة بل

يشكل أيضا كولاج من مراكز الانتباه المتصارعة التي تربط بعضها بالبعض في إطار بنية واحدة أو نسق واحد" **(نـك كـاي، ١٩٩٩، ص٨٣)** وهذا ما جاءت بـه الفلسفات الحديثة مثل التفكيكية وتمثلت في فيلسوفها جاك دريدا، وكذلك تساوقه مع المناهج النقدية مثل ما بعد البنيوية.

ويتجلى ما أمن به وحققه فورمان في عدد من مسرحياته التي اعتمد فيها استعمال خامات غير متجانسة وأدوات متعددة لا يوجد أي ترابط فكري ووظيفي فيما بينهما فضلا عن الصوت المستعمل كمؤثر وحركة الممثلين التي أعطت حركة إلى الأشياء المستعملة؛ مما سمح بوجود تبدل في الصورة المسرحية ومن هذه المسرحيات "هي مشكلات صامويل الكبيرة (١٩٩٣) فقد تم تجهيز المسرحية في حجرة غير مرتبة وأقيمت فيها حفلة بالونات قصاصات وحلوى كل هذا كان مبعثرا، وصور الجماجم على الجدار ضاعفت من بعض المفاهيم الحقيقية التي اختلطت بأشياء تجريبية على الأرفف" **((ينظر)، شوميت ميتر، ٢٠٠٥، ص٢٥٦)** ولهذا جاءت الفضاءات المغلقة عند فورمان تؤكد على المساحة المسرحية وطريقة تجهيز المكان بأسلوب يضمن أحقية الأداء الجسدي في تبرير الصورة المسرحية "ففي مسرحيه رأسي كانت مطرقه ١٩٩٤ كانت تجهيز عبارة عن حجرة بها سبورات سوداء اللون وصناديق كتب واعلام صغيرة معلقة حولها ومن الممكن أنها كانت حجر محاضرات أو استوديو أو صالة جمباز أو جميعها بنفس الوقت" **((ينظر)، شوميت ميتر، ٢٠٠٥، ص٢٥٩)** ولهذا يسعى إلى التخلي عن المعنى على حساب طرح إمكانيات المسرح الجديد واشباع رغبات المشاهدين، وجعله يشك في كل ما هو موجود في المكان المسرحي "وفي مسرحيه الطرود معي ١٩٩٥ استخدم البالونات وقصاصات تزين المكان وزهور بيضاء تسقط بالقرب من السقف" **((ينظر)، شوميت ميتر، ٢٠٠٥، ص٢٥٩)**، هذا ما اعتمده فورمان في تجهيز المكان؛ ليؤسس منظومة دلالية قادرة على إثارة المتلقي ذهنيا؛ ليجعل من تلك الاشياء معنى على الرغم من إنها تتسم بالابتذال إلّا أنها أشياء تحيط بالإنسان وتعد جزء من حياته اليومية.

أما المسرح العربي فكانت تجارب الطيب الصديقي وعبد الكريم برشيد من خلال المسرح الاحتفالي بوصفهِ عرضاً يجمع بين الفضاء المفتوح، وطبيعة الفرجة الشعبية، أي التقرب من المشاهد بأكبر قدر ممكن، فطبيعة المسرح الاحتفالي هو الخروج من المسرح المغلق إلى الفضاء المفتوح؛ ولهذا فإن هذا النوع من المسارح التي تصبح سلطة المكان هي الأقوى، فلم يتقيد كل من الطيب وبرشيد بحدود زمكانية محددة كما تفرضه الحدود الثلاثة داخل مسرح العلبة، ومن ثم فإن تجهيز المكان المفتوح لا يخضع لمعايير هندسية محدودة؛ وينطلق برشيد في مسرحه الاحتفالي الفرجوي نحو قواعد تضمن العلاقة بين النص والمكان والمشاهد؛ ليضع لمسرحه التأسيس الفني والجمالي من خلال مرتكزات راعت خصوصية التجربة الشعبية لمسرحه ومنها:- **"(هناء مهري، ٢٠٢٠، ص٣٥١)"**

١. تكسير الجدار الرابع والثورة على القالب الأرسطي والخشبة الايطالية.

٢. تقسيم المسرحية إلى لوحات وأنفاس احتفالية.

٣. تعدد الأمكنة والأزمنة.

كذلك ارتبط فن تجهيز المكان أو الفراغ في هذا النمط بالمسافة المسرحية على المنصة المسرحية، خاصة أن العروض المفتوحة تجاوزت المنصة التقليدية في كسر الحاجز بين المتفرج والصورة البصرية، فبطبيعة الحال تأثر الديكور بالتنظيم المساحي للمنصة من جهة أخرى، إذ إن عملية التنظيم المساحي " هي الوظيفة الأساس لتصميم المناظر المسرحية فأن جملة المميزات التي يمكن أن تمتاز بها المساحة في المسرح وهي القوة والضعف والكبر والصغر والبروز والعمق.. الخ كل هذه مميزات من شأنها أن تخلق أمكنيات متعددة على استثمار المساحة وتشكيل الصورة المسرحية " **(يوسف رشيد السعدي، ١٩٨٩، ص٨٨)**.

يرى الباحث إن فن تجهيز المكان في العرض المسرحي العربي، وخاصة الاحتفالي منها أمتاز بعدة أمور منها:-

١. لجوء كثير من المخرجين العرب إلى فضاءات مفتوحة خارج فضاء العلبة التقليدي، وهم بذلك يسعون وراء أماكن مختلفة تعمل على جذب المشاهد.
٢. إعطاء المكان المسرحي المفتوح سلطة الأولوية في عملية الإخراج من حيث الاستغناء عن الأدوات المسرحية الأخرى كالإضاءة، الموسيقى والاعتماد على تجهيزه بأدوات أو مفردات ديكورية بسيطة ترتبط بصورة مباشرة مع طبيعة المكان وظروفه الزمانية.
٣. أخذ المكان لدى الصديقي وبرشيد وسيلة لكسر الحاجز بين خشبة المسرح والمتفرج سواء أكان مسرح العلبة التقليدي أم خارجها.
٤. ساعدت الأماكن المفتوحة وخاصة عندما يكون العرض في مقهى أو شارع أو كراج على مشاركة الجمهور أما عن طريق استعمال الجمهور كأحد أدوات العرض المسرحي أو عدها إحدى المفردات الديكورية التي تنظم المكان المسرحي وتحدده فنيا وجماليا.
٥. أخذ المكان لدى برشيد والصديقي مكانه مهمة باعتباره أحد الخطب المسرحية الموجه إلى المتلقي أما عن طريق نقله كأيقونة واقعية المقهى مقهى، أو نقاه بصورة رمزية أو إشارية باستعمال الأدوات التقنية في العرض المسرحي من خلال (الممثل، مفرداته اللغوية، حركته) أو عن طريق الإضاءة (تحديد الخشبة بواسطة الإضاءة) أو عن طريق الاكسسورات للدلالة على المكان.

لكن على العكس من ذلك نجد تجارب المخرج العراقي قاسم محمد في تحقيق الفرجة الشعبية من خلال النص والعرض وطريقة بناء المكان المسرحي، حيث "اشتغل المخرج قاسم محمد في إطار التراث والثقافة الشعبية إلى جانب نصوص شرقية وعربية شاحنا إياها بدلالات إنسانية وقيم نبيلة مطلقة من خلال صوغ مسرحي يقوم على الطقس الشعبي والاحتفال واللعب والحكي وغير ذلك من أساليب التعبير المحلي" **(عواد علي، ٢٠١٥، ص١٧)**، فقد وظف قاسم إمكانيات مسرح العلبة الايطالي في خلق كرنفال مسرحي يكون فن تجهيز المكان أساسيا في تصميمه فنياً وجمالياً لا سيما توظيف المفردة الديكورية الشعبية التي تؤيد طبيعة المكان وهويته.

وفي هذا يقول يوسف الحمدان "إن مسرحنا العربي لم يحسم علاقته بعد بالمكان المسرحي بمعنى إن المكان الذي ستجسد فيه العروض وسيقصده المشاهدون لم يخضع لدراسة باحثة تؤسس على ضوئها علاقتنا به، وهناك مشكلة أخرى ويبدو لي إنها من الأهمية بمكان وهي إنه لم يتوفر لدينا حتى الآن مصممو صالات أو قاعات أو بيئات عروض مسرحية ثابتة وعالية الاتقان وذلك على طول عهدنا بالمسرح،.. أحيانا يجب علينا أن نشكر الظروف التي جعلت من بعض سينوغرافي المسرح لدينا غير تشكيلين بالمعنى الحرفي، الأمر الذي جعل من اجتهاداتهم التقنية متواصلة مع جسد العرض الأمر الذي جعلنا نرى فضاء العرض المسرحي في كل تحولاته وتجلياته وتشظياته بمعزل عن التركيز على البؤر الجمالية للنحت التقني" **(يوسف الحمدان، ٢٠١٧، ب.ص)**.

ولا ننسى تجارب المخرج التونسي فاضل الجعايبي الذي سعى إلى تحرر المسرح العربي من القيود الاجتماعية والربط بين تقاليد المسرح الغربي وما وصل إليه من تطورت مع تقاليد المسرح العربي بكافة قيوده الثقيلة "إن مسرحه من حيث الشكل مسرح غربي من الناحية التقنية والنظرية، فهو ذهب للبحث عن لغة تمثيلية وسينوغرافية رمزية تجمع بين المسرح الغربي والشرقي حيث البانتو ميم وكوميديا دي لارتي وفن الغروتسك؛ وذلك لتحرير القدرات السحرية والميتافيزيقية الكامنة في الفراغ، ففي مسرحية الجنون كان الديكور في غاية البساطة: طاولتان، كراسي، صحون تتطاير في الهواء، ستائر تصعد وتنزل تفتح وتغلق لكي تفصل هذا المشهد عن ذاك، لقد أعطى من خلال الديكور قيمة للفضاء المسرحي من خلال تجريده وجعله فضاء لا يقوم على دعامة بصرية بل على مخطط محايثة بصرية حقيقتها مساحة فارغة وجوهرها مكتظ بالمعاني" **((ينظر) محمد سيف، ٢٠١١، ب.ص)**، وهنا تكمن فلسفة العرض عند الجعايبي في استغلال الفراغ المسرحي وبأسلوب مينيمالي يضمن أحقية الادوات أو المفردات في تعريف طبيعة المكان المسرحي.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

١. تميز فن تجهيز المكان بخصوصية العلاقة مع المشاهد، وبهذا كان أكثر تواصلا مع الفن السينوغرافي والعمل المفتوح بأبعاد ثلاثية وبعد زماني، إذ تعرف (البيئة، الفضاء، مكان العرض)، كتعبير يطلق على الأعمال الفنية ذات الأبعاد الثلاثة، والأهم هو توظيف المساحة إمكانية بأكبر عدد من المواد والكتل والخامات.

٢. سعى فن التجهيز بالمكان إلى استعمال مرادفات فنية وجمالية ومنها التثبيت والتركيب، فهو فن يدرس كلّ خطوة من حيث وضع قطعة أثاث أو آلة أو قطعة من المعدات الصناعية أو الطبيعة؛ لكي تكون جاهزة للاستعمال والدلالة، وكيف يتم تنظيمها هندسيا في الفضاء المغلق والمفتوح.

٣. يؤكد فن تجهيز المكان على أهمية الموضوع الذي تتم من خلاله صياغة العمل، ويؤكد على الدور الاجتماعي للفن؛ ليعبر عن قضايا ومشكلات كونية إنسانية منها الفقر، الحروب، الاضطهاد... الخ.

٤. يستعمل الفنان في فن تجهيز المكان كل ما يراه ملائما من خامات ووسائط تعبير مختلفة مثل الموسيقى، الضوء، الفيديو، الصور الفتوغرافية من أجل تشكيل الفضاء دلاليا.

٥. يتاح لفناني التجهيز في المكان توظيف شتى مجالات الفن التشكيلي من خزف، نحت، تصوير، تصميم، أشغال أو يجمع بين مجالين أو أكثر؛ ويتم ذلك من خلال منظومة فراغية يختارها ويحددها الفنان مسبقا؛ وبذلك نجد أن الأعمال الفنية المجهزة تتواجد في بيئات متنوعة تختلف عن البيئة التقليدية

٦. يسمح فن تجهيز المكان للمشاهد بالدخول والتحرك في المساحة التي تم تكوينها أو التفاعل مع بعض عناصره، فقد يستحوذ التثبيت على العديد من حواس المشاهد بما في ذلك اللمس والصوت والشم والنظر.

٧. يتأثر اختيار الفنان للخامات الخاصة في فن تجهيز المكان بنوعية المكان المجهزة فيه سواء أكان داخلياً أم خارجياً، فالأماكن المفتوحة ذات الهواء الطلق تفرض على المصمم أن يختار خامات ذات متانة عالية تتحمل العوامل الجوية المختلفة، أما بالنسبة للتجهيز في الداخل فجميع الخامات أسواء كانت طبيعية أم صناعية مناسبة

٨. يجب أن تتلاءم الخامات المستعملة مع أبعاد الحيز الفراغي وأشكال ونسب الارتفاعات المحتوية للحيز الفراغي بحيث تعبر عن روح البيئة المحيطة بالعمل الفني.

٩. يسعى فن تجهيز المكان إلى استعمال التشكيلات المجردة البسيطة أو المعقدة والتراكب التشكيلي الممتع بصريا لتكون الدلالة حاضرة في تأكيد قيمة العمل الفني.

١٠. في كثير من الأحيان تستخدم الألوان المشبعة والبراقة؛ لتمييز قيمة العمل الفني وسط العناصر المختلفة المشاركة في تشكيل الفضاء وللتأثير على إحساس وشعور المشاهد.

١١. يخضع فن تجهيز المكان إلى منظومة بصرية تضم ثلاثة فضاءات، وهو الفضاء المؤثث، والفضاء المعماري، فضاء المتلقي، وفي تداخل هذه الفضاءات تنتج علاقات حسية.

١٢. استعمل المضمون في فن تجهيز الفضاء أو المكان المسرحي المخلفات وحطام الأشياء والمهملات والمنتجات سريعة التلف والاستهلاك، مثل الحبر وورق المرحاض وكان وجود هذه المواد في حد ذاته يبدأ عملية تغير وتحول، ويمثل واقعة أو حدثا داخل البيئة.

١٣. هنالك ثلاثة أنواع للأماكن المسرحية وهي: مواقع محايدة، فهي أماكن مفتوحة وخالية لا تميزها ملامح محددة ثابتة ولا ترتبط بأنماط استعمال محددة، مواقع عارضة، فهي مواقع تقدم فيها العروض المسرحية بصورة متكررة لكنها غير منتظمة وعادة ما تكون أبنية مثل الكنائس أو قصور الملوك والأمراء، أما المواقع الدائمة فهي أمكنة خصصت تماما لتقديم العروض المسرحية.

١٤. تجري عروض مسرح البيئة عند ششنر في أمكنة من الحياة اليومية (مرآب سيارات، المجمعات التجارية، أزقة، الأراضي الخراب....الخ) مع رفض تمثيل الواقع وبتقنيات متطور أو تقنية تقليدية وتنظيمها بشكل يؤثث الفضاء.

١٥. اعتمد ارتو على تجهيز المكان بتقنية الأبعاد الثلاثة كأسلوب في التصميم؛ ليحقق التفاعل بين مفردات العرض والممثل في العرض المسرحي، فالديكور عنده ليس له أهمية بقدر ما يكون الفضاء المغلق معبراً دلالياً عن طبيعة الصراع بين الأشكال الثابتة والمتحركة، وطبيعة التقنيات الخاصة التي وظفها، ومنها تقنية النحت والمعمار، وتكثيف الشكل الهندسي ليصبح لغة معبرة.

١٦. بحث باربا عن أماكن مغايرة تحاول الربط بين الماضي والحاضر في فضاء شعائري في أسلوب يعكس مدى أهمية فن تجهيز المكان وخاصة في الفضاءات المفتوحة؛ مما دفعه إلى البحث عن وسائل تقنية جديدة تتشكل على وفق العلاقات الهندسية ومنها صالة شبيهة بالسيرك وأشكال وهياكل كمعابد.

١٧. استعمل فورمان مفهوم (الفوضى الخلاقة) في تصميم عروضه المسرحية وذلك من خلال زج مجموعة من الأشياء والملحقات المسرحية المختلفة وغير المتجانسة من ناحية الشكل والوظيفة لا تخضع أي نوع من الترتيب فإنه بذلك يقدم عدد من المحاور(أو البؤر) المتناقضة في تزامن حتى يدمر الاحساس بوجود أي مركز للعرض.

١٨. يتأثر تنظيم وبناء الديكور بالتنظيم المساحي للمنصة، وخاصة في الفضاءات المفتوحة إعطاء المكان المسرحي المفتوح سلطة الأولوية في عملية الإخراج من حيث الاستغناء عن الأدوات المسرحية الأخرى كالإضاءة، الموسيقى والاعتماد على تجهيزه بأدوات أو مفردات ديكورية بسيطة ترتبط بصورة مباشرة مع طبيعة المكان وظروفه الزمانية على خلاف المسرح المغلق.

الفصل الثالث: اجراءات البحث

مجتمع البحث

احصى الباحث مجتمع بحثه والذي يتكون من العروض العراقية المسرحية التي توفرت فيها خصائص فن تجهيز المكان وكان عددها (٦) للمدة المحصورة بين ٢٠١٥-٢٠٢١ م وفقا لما يأتي:-

١. إن هذه العروض المختارة شهدت توظيف خصائص فن تجهيز المكان بصورة مباشرة أو غير مباشرة بوصفه اتجاهاً فنياً يساهم في بناء وتشكيل العنصر التقني في العرض المسرحي العراقي.

٢. إنّ هذا المجتمع قد جمع بين مدد زمانية ومكانية متنوعة ومختلفة.

اسم المسرحية	اسم المخرج	اسم المؤلف	اسم المصمم	زمان العرض	مكان العرض
سجادة حمراء	جبار جودي		جبار جودي	٢٠١٥	قاعة المتحف الوطني الحديث (كولبنكيان)
نبوءة	عباس رهك	بيتر هاندكا	عباس رهك	٢٠١٥	جامعة بابل كلية الفنون الجميلة
تقاسيم على الحياة	جواد الاسدي	اعداد عن قصة العنبر رقم ٦ لأنطوان تشيخوف	علي محمود السوداني	٢٠١٨	منتدى المسرح
أمكنة اسماعيل	ابراهيم حنون	هوشنك وزيري	ابراهيم حنون	٢٠١٩	المسرح الوطني
YES GODOT	انس عبد الصمد	**اعداد عن مسرحية في انتظار كودو لصاموئيل بيكت**	انس عبد الصمد	٢٠٢١	المسرح الوطني
الحضيض	كامران رؤوف	مكسيم غوركي		٢٠٢١	مسرح الرافدين

عينة البحث:

اختار الباحث العينة المبينة في الجدول رقم (١) وبالطريقة القصدية وفقا للأسباب التالية:-

١. كانت العينة ممثلة لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته.

٢. اختار الباحث العينة الأولى لتمثل الفضاء المغلق واختار العينة الثانية لتمثل الفضاء المفتوح من أجل المقارنة في توظيف فن تجهيز المكان في كل فضاء والخروج بنتائج تتطابق أو تختلف مع المؤشرات.

٣. وردت هذه العينة ضمن المحدة الزمنية المحددة للبحث وفي سنة واحدة من أجل إيجاد المقاربات الجمالية والفنية لفن تجهيز المكان.

جدول (١)

اسم المسرحية	سينوغرافيا	المخرج	سنة العرض	مكان العرض
سجادة حمراء	جبار جودي	جبار جودي	٢٠١٥	بغداد قاعة كولبنكيان
نبوءة	عباس رهك	عباس رهك	٢٠١٥	جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة

منهج البحث:-

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في عملية استعراض وتحليل عينة البحث على وفق ضوابط المنهج العلمي الصحيح.

اداة البحث:-

١. اعتمد الباحث على أداة الملاحظة المباشرة للعرض المسرحي.

٢. اعتماد مؤشرات الإطار النظري وصياغتها على وفق متطلبات تحليل العينة.

عينة رقم (١)

مسرحية:- سجادة حمراء (فضاء مغلق)

سينوغرافيا وإخراج:- جبار جودي

الزمان:- ٢٠١٥

المكان: بغداد قاعة كولبنكيان

إنّ فكرة هذه المسرحية ترتسم وترتبط بطبيعة المكان الموظف، فقد سعى جودي إلى التأكيد على قيمة المكان والزمان من خلال استثارة المتلقي فكان اختيار هذه القاعة بإرثها التاريخي والحضاري ومنها الثقافي والجمالي أحد الأسباب المهمة في بناء هذا العرض المسرحي، ومن هنا كان المخرج والسينوغرافي (جبارجودي) على إدراك تام بطبيعة الفضاء الواسع، وهو يحاول استكانت الفضاء الواسع في بناء إحدى عشرة لوحة، من الممكن القول أنها لوحات تشكيلية، إذ كان لفن تجهيز المكان كأسلوب تشكيلي دوراً مهماً من المخرج سواء أكان ذلك الأمر بصورة مباشرة أم غير مباشرة.

إن قيمة مسرحية (سجادة حمراء) تكمن في مدى العلاقة بين اللوحات الإحدى عشرة وطبيعة تقبل المتلقي لها وإدراكها دلاليا وجماليا ومن ثم إدراك ما يريده المخرج من هذا التعاقب في اللوحات، ومنها الثابتة والمتحركة، فقد سعى منذ البداية إلى الغاء فكرة المنصة التقليدية؛ ليكون هناك إحدى عشرة منصة متنوعة من حيث الأسلوب والأداء وطريقة بناء وتشكيل الفضاء بصورة فنية وجمالية ومن هنا كان فكرة إدراك هذه اللوحات لا يتم بمعزل عن استفهام الجانب التشكيلي وخواصه الفزيائية، ولا سيما أن المخرج لم يؤكد على أهمية العنصر التقني داخل الفضاء المغلق، ولا سيما عنصر الإضاءة بل جاءت الإضاءة تقليدية وهو ما يطلق عليه مسرحيا إنارة المكان المسرحي أي إنارة الأشكال الثابتة والمتحركة؛ لهذا ابتعدت الإضاءة المسرحية عن مفهومها الجمالي والفني لتتخذ مجال ملء الحيز المكاني والزماني، وقد يكون ذلك الأمر مقصوداً من المخرج؛ لإشعار المتلقي أنه ضمن بيئة متداخلة ما بين الواقع والخيال.

تميز فن تجهيز المكان في (سجادة حمراء) بخصوصية العلاقة مع المشاهد، وبهذا كان أكثر توصلا مع الفن السينوغرافي والعمل المفتوح بأبعاد ثلاثية وبعد زماني وهي (البيئة – الفضاء – مكان العرض)، كتعبير يطلق على الأعمال الفنية ذات الأبعاد الثلاثة، والأهم هو توظيف المساحة المكانية بأكبر عدد من المواد والكتل والخامات، ومن هنا انطلق المخرج إلى استغلال المكان بأكبر قدر ممكن من الفضاءات المستقلة عن بعضها بعض كما يراه المتلقي، لكن في الحقيقة أن المخرج حاول ربط هذه اللوحات في فضاء سينوغرافي واحد يعبر عن الفكرة الرئيسة للعمل المسرحي، وهنا كان (جبار جودي) مدركاً للكم الهائل من العلاقات داخل اللوحة الواحدة، ومن ثم إدراك هذه اللوحات فنيا داخل فضاء واحد، وهو فضاء القاعة الذي يضم المتلقي واللوحات في منصة واحدة تحكمه المشاعر المتقابلة بين المتلقي والأداء في كل لوحة مسرحية، ليؤكد فن تجهيز المكان على أهمية الموضوع الذي تتم من خلاله صياغة العمل، ويؤكد على الدور الاجتماعي للفن ليعبر عن قضايا ومشكلات كونية إنسانية منها الفقر، الحروب، الاضطهاد والطائفية والقتل والتميز العنصري والتنمر والخ.

سعى (جبار جودي) من خلال السينوغرافيا على التأكيد على قيمة الفراغ جماليا، من خلال استعمال مرادفات فنية وجمالية، ومنها التثبيت والتركيب من حيث وضع قطعة أثاث أو آلة أو قطعة من المعدات الصناعية أو الطبيعة؛ لكي تكون جاهزة للاستعمال والدلالة وكيف يتم تنظيمها هندسيا في الفضاء المغلق نظريا مع المتلقي وهذه المفردات السينوغرافيا كانت محط أنظار المخرج في عملية إنشاء المكان المسرحي من خلال تحديث العناصر التقنية المسرحية سواء أكان في استعمال المفردة الديكورية أم الزي أم المكياج أم الاكسسوار أم الموسيقى وطريقة توظيف السوشيال ميديا ومنها الداتاشو والكاميرا والاعلام الصحفي وطريقة عرض الفلم السينمائي بأسلوب يضمن أحقية التقابل بين التوظيف والفكرة الرئيسة للمسرحية، وكأن المخرج يحاول طرح أكبر قدر ممكن من الفنون المرئية والسمعية، وخاصة أن أحد أساليب وخصائص فن تجهيز المكان هو توظيف شتى مجالات الفن التشكيلي من خزف، نحت، تصوير، تصميم، اشغال أو يجمع بين مجالين أو أكثر، ويتم ذلك من خلال منظومة فراغية اختارها جودي مسبقا، وهو بهذا سعى إلى استقدام بيئات متنوعة تختلف عن البيئة التقليدية.

إن فكرة الخروج عن عباءة مسرح العلبة الإيطالية كما فعل من قبل بسكاتور وبروك وبيتر شومان إنما جاء من أجل التخلص من تقليدية المنصة المسرحية، إذ يسمح فن تجهيز المكان في (سجادة حمراء) للمشاهد بالدخول والتحرك في المساحة التي تم تكوينها أو التفاعل مع بعض عناصره، فقد يستحوذ التثبيت على العديد من حواس المشاهد بما في ذلك اللمس والصوت والشم، وكذلك الرؤية وهذا ما نراه من خلال قرب المسافة بين اللوحة والمشاهد وأحيانا يكون المشاهد ضمن الفضاء السينوغرافي لكل لوحة مسرحية، وقد اتخذ أشكالاً متنوعة من حيث المشاركة فقد يكون ضمن تقنية الفيديو كما ظهرت الفنانة حنان شوقي للتأكيد على حواس المتلقي الملموسة وإيجاد المشاركة الوجدانية من قبلهم؛ لأدراك قيمة اختيار هذا المكان وجعل المتلقي مدركاً إنه هو سبب هذه الاحداث وقد تكون المشاركة من خلال اللقاء المباشر، كما في اللوحة الأخيرة ما بين المشاهدين وهم يطرحون آرائهم حول اللوحات وكأن المتلقي في النهاية هو مخرج العمل بما يراه من كلمات مناسبة مختلفة على ألسنة النقاد وعلى اختلاف جنسياتهم وانتمائهم الثقافي والاجتماعي.

إنّ اختيار (جبار جودي) للخامات في تجهيز المكان تأثر بنوعية المكان المجهزة فيه بوصفه فضاءً مغلقا على الرغم من مغادرة المكان التقليدي فجميع الخامات سواء أكانت طبيعية أم صناعية مناسبة لطبيعة تشكيل اللوحة، لكن الذي يحسب لجودي هو طريقة توظيف الألوان ومنها اللون الأبيض والأسود وألوان الطيف الشمسي سواء في تصميم الزي أم تصميم المفردة الديكورية والاكسسوارية، ومن هنا كانت هذه المسرحية معترك كبير للعلاقات اللونية وخاصة بعد استغناء المخرج عن الإضاءة المسرحية والاتجاه إلى إنارة المكان المسرحي، فتراكم العلاقات اللونية فرض على المخرج إيجاد محددات مادية لعملية فك الارتباط بين قيمة الشكل والمضمون وما تطرحها الألوان من قيم دلالية وجمالية، ولعل ما يميز توظيف اللون في تشكيل اللوحات هو قيمته الدلالية بوصفهِ مكوناً يساهم في تشكيل الأداء التمثيلي ولا سيما كان التضاد حاضراً بين الألوان؛ لتأكيد قيمة الفكرة الرئيسة للمسرحية القائمة على التناقضات الاقتصادية والاجتماعية والدينية، وخاصة ما بين اللون الأبيض والأسود واللون الأحمر والأسود، فالمخرج في (سجادة حمراء) سعى إلى توظيف واستعمال الألوان المشبعة والبراقة؛ لملء الفضاء والتعويض عن الإضاءة الملونة وسط العناصر المختلفة المشاركة في تشكيل الفضاء المغلق وللتأثير على احساس وشعور المشاهد..

اعتمد (جبار جودي) في تجهيز المكان على تقنية الأبعاد الثلاثة، كأسلوب في التصميم ليحقق التفاعل بين مفردات العرض والممثل في العرض المسرحي، فالديكور عنده ليس له أهمية بقدر ما يكون الفضاء المغلق معبراً دلاليا عن طبيعة الصراع بين الأشكال الثابتة والمتحركة وطبيعة التقنيات الخاصة التي وظفها، ومنها تقنية النحت والمعمار وتكثيف الشكل الهندسي، ليصبح لغة معبرة، فقد كان للأشكال الهندسية المجردة وخاصة استعمال إشارة السهم بين اللوحات الإحدى عشرة، كدلالة على الترابط بين اللوحات ودليل على الانتقال الصحيح بين اللوحات على الرغم من أن المخرج سعى إلى فصل هذه اللوحات من خلال طبيعة الأداء التمثيلي والأداء التقني، فقد خضع فن تجهيز المكان في سجادة حمراء إلى منظومة بصرية تضم ثلاثة فضاءات: وهو الفضاء المؤثث، والفضاء المعماري، وفضاء المتلقي، وفي تداخل هذه الفضاءات تنتج علاقات حسية.

سعى (جبار جودي) في (سجادة حمراء) إلى رفض تمثيل الواقع وبتقنيات متطور أو تقنية تقليدية وتنظيمها بشكل يؤثث الفضاء فكانت تقنية الشريط السينمائي محور مهم لكشف واقع العراق في(٢٠١٥م) وما خلفته الطائفية والاقتتال المذهبي فكان الطفل في اللوحة الثالثة وهو يحمل الكاميرا ليصور الناطق بلسان الحكومة والناطق بلسان داعش وكان الطفل الجالس وهو يشاهد الشريط السينمائي لأطفال مختلفين لم يحددهم مذهب أو طائفة وإنما قتلوا من أجل الصراعات الإيديولوجية، وهنا وقعت على (جبار جودي) بوصفهِ سينوغرافياً ومخرجاً للعمل، مسؤولية إيجاد فكرة موحدة للعمل من خلال تأثيث الفضاء وإيجاد لغة عالمية لغة بروك المسرحية تكون معبرة عما يريده على الرغم من إنه سعى إلى استعمال التشكيلات المجردة البسيطة أو المعقدة والتراكب التشكيلي الممتع بصريا؛ لتكون الدلالة حاضرة في تأكيد قيمة العمل الفني.

لكن في الوقت ذاته فإنّ المخرج عمل جاهداً للبحث عن العلاقة المتقاربة والمتلائمة ما بين الخامات المستعملة مع أبعاد الحيز الفراغي وأشكال ونسب الارتفاعات المحتوية للحيز الفراغي بحكم المكان الذي تم اختياره من المخرج لأسباب: أما فنية وأما جمالية بحيث تعبر عن روح البيئة المحيطة بالعمل الفني، وهنا كانت اللوحات متنوعة في التأثيث الفضائي على الرغم من إمكانية المخرج في توزيع المساحة المكانية بين اللوحات وجعل المشاهد يتحرك بحرية ما بين اللوحات الإحدى عشرة.

إن ما يميز (سجادة حمراء) هو كيفية التعامل مع العنصر اللوني التشكيلي لكن هذا لا يبخل امكانية المخرج في توظيف اتجاهات تشكيلية أخرى ضمن تجهيز اللوحة مكانياً، ومنها كما في اللوحة السادسة عندما استعمال الخداع البصري في عملية التداخل بين الحيز المكاني وعملية تصميم وتشكيل الزي بنفس التصميم؛ ليجعل من هذا التداخل انعكاساً خطيراً؛ لتحول فكرة المسرحية وخاصة مع استعمال الألوان البراقة وكذلك في توظيف اللوحة التشكيلية في اللوحة الأخيرة؛ لتكون حيزاً فضائياً؛ لاستيعاب الحوارات الصحفية مع المشاهدين، وهي منقولة على آلة العرض التلفزيوني؛ لجعل المتلقي مدركاً لذلك الحيز الفراغي وإنه ضمن واقع مزيف يرمز دلاليا إلى الواقع الحقيقي وفي نهاية اللعبة يكون المتلقي في خدعة مسرحية انهمك فيها من دون أن يدرك ذلك بوصفهِ المخرج الذى سعى آلياً إلى المكان المسرحي.

بحث (جبار جودي) في (سجادة حمراء) عن أماكن مغايرة تحاول الربط بين الماضي والحاضر في فضاء شعائري ضمن أسلوب يعكس مدى أهمية فن تجهيز المكان ولا سيما أنه ضمن فضاء غير تقليدي لا يضم منصة ولا صالة؛ مما دفعه إلى البحث عن وسائل تقنية جديدة تتشكل على وفق العلاقات الهندسية داخل اللوحة الواحدة، وهنا كانت جميع اللوحات تتميز بأسلوب تصميم معماري يعكس طبيعة المكان المسرحي، ومن ثم يعبر عن روح المكان وطريقة عرض المسرحية على شكل لوحات تشكيلية وكأنك تشاهد معرض تشكيلي ضمن قاعة مصممة أصلا لتقديم المعارض التشكيلية، وهنا استكان جودي من قابلية الأداء التقني البسيط المعبر دلاليا من خلال إدراك قيمة الحيز الفراغي بمفردات ديكورية مأخوذة من الواقع وتعبر عن فكرة المسرحية.

ويمكن اعتبار مسرحية (سجادة حمراء) تمثيلا حقيقيا عن الواقع العراقي بأسلوب فني وجمالي يسبق الأداء التمثيلي ضمن حدود المكان والحيز الفضائي؛ ليكون الأداء متلائما مع طبيعة تجهيز المكان وما يفرضه المكان العارض كما تقول جوليان هلتون، وبذلك يسعى (جبار جودي) إلى التعبير عن فكرة الإخراج الجديدة واتجاهات ما بعد الحداثة التي تلغي كافة القيود الماضية للفن المسرحي وربطه بالاتجاهات التشكيلية الحديثة ومنها فن تجهيز المكان.

عينة رقم (٢)

مسرحية نبوءة (فضاء مفتوح)

سينوغرافيا واخراج:- عباس رهك

المكان:- ساحة كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل

الزمان:- ٢٠١٥

التحليل:-

قد تكون فكرة المسرح المعارض أخذ مدياته ضمن التجارب الحديثة للمسرح العراقي الأكاديمي ولا سيما في هذه المسرحية (نبوءة) (لبيتر هندكا)، وقد يكون هذا الانفتاح على التجارب الغربية ما هو إلّا استعطاف لما هو جديد على صعيد النص والعرض، ولكن في الوقت ذاته ما هو إلّا ثورة فكرية وجمالية على القواعد التقليدية التي حكمت العرض المسرحي منذ حقبة طويلة وما هو إلّا محاولة لانفتاح الفن المسرحي على الفنون الأخرى منها المرئية المباشرة وغير المباشرة الفنون المرئية والتطبيقية ومنها الفن التشكيلي.

إن فكرة انغلاق النص على مفهوم التجزئة واللا منطقية وعدم المركزية ما هو إلّا تهميش لفكرة النص التقليدي وهنا كان المخرج (عباس رهك) على إدراك تام بمسؤولية حل العلاقات الشائكة داخل هذا النوع الصعب من حيث طرح وفهم الفكرة ومن حيث توظيف الكلمات أو الحوارات غير المترابطة؛ لينطلق في مفهوم أوسع هو التأكيد فكرة الإهمال والقمع واللا مساواة وتدمير الذات الإنسانية، وقد نجح المخرج في إيجاد مخرجات جمالية وفنية لهذه الأطروحات من خلال اختيار المكان ضمن الفضاء المفتوح، لكن يبقى السؤال المهم هل خضع المخرج إلى سلطة المكان أم أن المكان خضع لسلطة النص؟ والسؤال الثاني: هل تعامل المخرج مع الأنقاض؟ أم أن المهملات الموجودة بصورة فنية وجمالية تضمن أحقية فن تجهيز المكان في التعبير عن فكرة المسرحية؟ والسؤال الثالث: هل كانت الأنقاض مفردات ديكورية لتحديد مكان العرض أم استقطبات لتحديد العلاقة مع المتلقي؟ وقد تكون الإجابة شائكة؛ لأن المخرج وهو السينوغرافي (عباس رهك) استغنى عن مفهوم المسرح التقليدي بكل مؤهلاته الفنية والجمالية والفكرية؛ لتكون العلاقة مع المتلقي هي المحور الرئيس في العرض من خلال التأكيد على القيمة الفكرية والجمالية للأنقاض بوصفه يمثل كل منظومات الحياة الانسانية ناهيك عن المعاني الدفينة التي سعى إليها المخرج من خلال تجهيز المكان بمفردات تؤكد أهمية المكان من دون الزمان ومن دون وحدة الموضوع والاتجاه نحو خصخصة الصورة البصرية بمفهومات جديد تربط بين فن تجهيز المكان والأداء التمثيلي والمتلقي ضمن محور واحد يتناقض ويتجاذب بحسب ترتيب العلاقات الوجدانية داخل العرض المسرحي.

سعى (عباس رهك) منذ انطلاقة الحدث إلى التأكيد على قيمة المكان المسرحي الموظف من خلال استغلال أمثل لقيمة الفضاء المفتوح، فقد حاول إيجاد بنى تحية تهمش المركز وتتجه نحو ضرب القواعد الأرسطية واللا أرسطية للإقتراب من مفهوم مسرح ما بعد الدراما، وما كان من المخرج إلّا الاهتمام الأمثل بالفضاء وما يحمله من مدلولات ثقافية، تعكس قيمة المكان المسرحي وهنا استطاع المخرج استفهام أشمل لموضوعة الفضاء المسرحي الكبير والمفتوح، من خلال ارتسام واستحداث ثلاثة فضاءات تخضع إلى فن تجهيز المكان وهي منظومة بصرية تضم ثلاثة فضاءات وهو الفضاء المؤثث والفضاء المعماري وفضاء المتلقي ، وفي تداخل هذه الفضاءات تنتج علاقات حسية ، فالفضاء الأول وهو الفضاء الأرضي الواقعي وهو فضاء الممثل مع الانقاض مع المتلقي وهو فضاء متخيل يربط الماضي بالحاضر، إذ تأثر تنظيم وبناء الديكور بالتنظيم المساحي للمكان وهي الأنقاض؛ وبسبب الفضاء المفتوح أعطى للمكان المسرحي المفتوح سلطة الأولوية في عملية الإخراج من حيث الإستغناء عن الأدوات المسرحية الأخرى كالإضاءة، والموسيقى، والاعتماد على تجهيزه بأدوات ومفردات ديكورية بسيطة ترتبط بصورة مباشرة مع طبيعة المكان وظروفه الزمانية على خلاف المسرح المغلق، أما الفضاء الثاني فهو الفضاء العلوي، وهو فضاء تقني أكثر من كونه فضاء متخيل، وعادة ما يسعى المخرج من خلاله إلى استغلال المفردات الاكسسوارية، وأحيانا تكون مفردات ديكورية وأحيانا تكتسب صفة العنصر التقني خاصة في توظيف المخرج إلى قطع الألمنيوم العاكسة للضوء التي كانت مقصودة من المخرج للتأثير على المتلقي من أجل إثارة أحاسيسه، فقد سعى (عباس رهك) من خلال هذا الفضاء إلى تطبيق مفهوم (الفوضى الخلاقة) في تصميم الصورة البصرية؛ وذلك من خلال زج مجموعة من الأشياء والملحقات المسرحية المختلفة وغير المتجانسة من ناحية الشكل والوظيفة والتي لا تخضع لأي نوع من الترتيب فإنه بذلك يقدم عدد من المحاور(أو البؤر)المتناقضة في تزامن حتى يدمر الإحساس بوجود أي مركز للعرض، فقد كان لتوظيف الساعة الكبيرة (بشاقولها) وبدقاته غير المنتظمة، وكذلك تصميمها التشكيلي الدلالي ما هو إلّا انعكاس لمفهوم المكان المهمل الذي يشوبه كثير من التضاربات على مستوى التنظيم والشكل، وهنا كان (عباس رهك) مدرك لأهمية هذا الفضاء في الربط بين الفضاء العلوي الثالث والفضاء الأرضي المعاش الواقعي؛ لهذا سعى (عباس رهك) مثلما فعل باربا في البحث عن أماكن مغايرة تحاول الربط بين الماضي والحاضر في فضاء شعائري وفي أسلوب يعكس مدى أهمية فن تجهيز المكان وخاصة في الفضاءات المفتوحة؛ مما دفعه إلى البحث عن وسائل تقنية جديدة تتشكل على وفق العلاقات الهندسية، ومنها العلاقة بين الفضاءات الثلاثة وما تعكسه من نتائج على مستوى الفكرة والموضوع وعلى مستوى الشكل والمضمون، أما الفضاء الثالث وهو الفضاء السلطوي الذي تنطوي فيه فكرة المسرحية وطبيعة المعالجة الإخراجية من خلال استحداث شخصية تمثل كافة الايديولوجيات المهيمنة على الوجود الإنساني في أسلوب تعبوي من المخرج والسينوغرافي، فقد كان هذا الفضاء يمثل السلطة العليا التي تسطير على جميع الأشكال الثابتة والمتحركة في الفضاء الأول والثاني من خلال شخصية الرجل غير المعروفة وهي مقصودة من المخرج للتعبير عن عبثية الواقع الذي ينتمي إليه الإنسان في صراع الوجود الآدمي.

رفض (عباس رهك) في مسرحية (نبوءة) تمثيل الواقع والاستغناء عن التقنيات المتطور على خلاف الفضاء المغلق والاستعانة بتقنية تقليدية وتنظيمها بشكل يؤثث الفضاء المادي؛ ليؤكد فكرة الأداء مع المفردة الديكورية وهي الانقاض المتراكمة في صرح ثقافي وهو فضاء كلية الفنون الجميلة، وهنا يظهر المسرح المعارض بكلّ مؤهلاته الثقافية لينعكس على طبيعة تجهيز المكان فنيا وجماليا، فاختيار (عباس رهك) لهذا المكان المحايد إنما جاء ليعبر عن طبيعة الأماكن المفتوحة وهي خالية لا تميزها ملامح محددة ثابتة ولا ترتبط بأنماط استعمال محددة، وهو ما ساعد المخرج على استعمال ما موجود من انقاض لتخرج بصورة جماليا تكون دلاليا في المحطة الأولى للتعويض عن لغة النص الأصلي والاتجاه نحو ملء الفضاء المكاني بمواد طبيعة وصناعية، وهنا يمكن القول: إن سلطة المكان الأول في الفضاء فرضت سيطرتها على الأداء التمثيلي الذي يكون في أغلب الأحيان عبثياً يؤكد صراع الشخصيات مع عبثة الوجود وهي الانقاض المتراكمة؛ لهذا استعمل السينوغرافي (عباس رهك) في فن تجهيز الفضاء أو المكان المسرحي المخلفات وحطام الأشياء والمهملات والمنتجات سريعة التلف والاستهلاك مثل الحبر وورق الرسم وبراميل الماء الملونة، وكان وجود هذه المواد في حدّ ذاته يبدأ عملية تغير وتحول ويمثل واقعة أو حدثا داخل البيئة، وقد كانت أغلب هذه المخلفات منتظمة ماديا وجماليا من خلال التبادل مع الأداء التمثيلي، وخاصة عند الممثل (تمار ميثم) (والعساف) و(احمد ضياء) و(محمد) بوصفهم مركز الأشياء المتحركة والثابتة وخاصة أن المخرج عد هؤلاء اضافة تقنية لمفردات المكان المجهز، فكانت مصطبة السلطة تعبيراً حرّاً عن سلطوية الفرد داخل الحيز الفراغي بما يملكه من مواد ولو كانت بسيطة وكانت اللوحة التشكيلية وكيفية التعامل معها تعبيراً عن عبثية الزمان والمكان والأداء وهنا كان (تمار ميثم) مدركاً لطبيعة الحوار المسرحي؛ ليجد من المفردة الديكورية وهي سكيب الرسم والألوان الزينية ويديه ما هو إلّا محور مهم لكشف حقيقة الإنسان عندما يمرض ويموت وهو يكتب أعماله الدنيوية على لوحة بيضاء خالية من أي شيء ويملأها بأفعاله المادية والروحية وهو تعبير عن مدى قابلية الإنسان في إدراك كافة المعوقات التي تثير المتلقي في حدّ ذاته.

تميز فن تجهيز المكان في مسرحية (نبوءة) بخصوصية العلاقة مع المشاهد، وبهذا كان أكثر تواصلا مع الفن السينوغرافي والعمل المفتوح بأبعاد ثلاثية وبعد زماني، حيث تعرف (البيئة – الفضاء – مكان العرض)، كتعبير يطلق على الأعمال الفنية ذات الأبعاد الثلاثة، والأهم هو توظيف المساحة إمكانية بأكبر عدد من المواد والكتل والخامات، وهنا كان المتلقي يعي قيمة طرح هذه الموضوعة ضمن هذا الفضاء ومن دون استعمال التقنيات المتوفرة في المسرح المغلق، وهو مسرح العلبة الايطالي ويعي صعوبة العمل في مثل هذه الفضاءات من خلال استغلال وتضييق المكان، وإن كان مملوءً بالمشاهدين بوصفهم محددين للحيز المكاني ومن جميع الجهات، فقد كان الأداء يقترب من مسرح البيئة عند شيشنر من خلال تجهيز المكان بمرادفات فنية وجمالية ومنها التثبيت والتركيب، فهو فن يدرس كل خطوة من حيث وضع قطعة آثاث أو آلة أو قطعة من المعدات الصناعية أو الطبيعية؛ لكي تكون جاهزة للاستعمال

والدلالة وكيف يتم تنظيمها هندسيا في الفضاء المفتوح، ولا سيما أن تراكم الأنقاض أعطى المكان المسرحي قيمة جمالية؛ كون المخرج عمل جاهداً على استثمارها دلاليا ليرتسم فوقها الأداء التمثيلي مع الأدوات الديكورية التي تم الإشارة إليها، ومنها المصطبة، الكرسي، الساعة، اللوحة، وغيرها لتخرج هذه المفردات من كوم النفايات كما يطلق عليها.

أتاحت طبيعة المكان المسرحي المفتوح وعدم التقيد بالقواعد التقليدية للمخرج من أجل تجهيز المكان توظيف شتى مجالات الفن التشكيلي من خزف، ونحت، وتصوير، وتصميم، واشغال، أو يجمع بين مجالين أو أكثر ويتم ذلك من خلال منظومة فراغية يختارها ويحددها الفنان مسبقا؛ وبذلك نجد أن الأعمال الفنية المجهزة تتواجد في بيئات متنوعة تختلف عن البيئة التقليدية، وهنا كان العرض المسرحي على مسافة واحدة من أغلب الفنون التشكيلية؛ لأن المخرج اعتمد على فن الصورة واللقطة المباشرة للتعبير عن الصراعات داخل الصورة المسرحية، ولعل توزيع الممثلين في الفضاءات الثلاثة أعطى الصورة البصرية مديات أوسع للتعبير عن طبيعة الموضوعة المطروحة، ونحن الآن أمام تجربة مسرحية تعبرعن طبيعة التلاقي بين الفن المسرحي بأدائه التمثيلي والفن التشكيلي، وباتجاهاته الحديثة ومنها فن تجهيز المكان بمحددات تؤكد قرب هذا الإتجاه من الفن المسرحي.

يسمح فن تجهيز المكان في مسرحية (نبوءة) للمشاهد بالدخول والتحرك في المساحة التي تم تكوينها أو التفاعل مع بعض عناصره، فقد يستحوذ التثبيت على العديد من حواس المشاهد بما في ذلك اللمس والصوت والشم؛ ولذلك الرؤية واضحة نتيجة التقارب بين الصورة البصرية والمشاهدين، فقد استحوذ فن تجهيز المكان على قيمة العلاقات بوصفها فنا تشكيليا سواء أكان مقصوداً من المخرج أم غير مقصود، وهنا كانت هذه المسرحية مستنقعاً مهما للكثير من التضادات بين الشخصيات للتعبير عن فكرة الوجود المادي في ظل الصراع الكوني والازمات، فلم تكن الشخصيات ضمن الصورة البصرية متوافقة في كثير من الأحيان مع طبيعة المكان المفروض، بل كان المكان فارضا سيطرته على تحركات الممثلين بصورة قابلة للشك والإثارة من قبل المتلقي، وهذا الاستحواذ من قبل تجهيز المكان ما هو إلّا تعبير عن البيئة التي ينتمي إليه الممثلون وبصورة ليست تمثيلا للواقع بل رفض له.

لكن ما جعل المخرج أمام مطب عائقي هو اختياره للخامات الخاصة في فن تجهيز المكان بنوعية المكان المجهزة بوصفه خارجياً، فالأماكن المفتوحة ذات الهواء الطلق تفرض على المصمم أن يختار خامات ذات متانة عالية تتحمل العوامل الجوية المختلفة على خلاف المكان المغلق، فالمخرج لم يستفد من الإضاءة ولا المكياج ولا الزي ولا الموسيقى، وإنما طبيعة المكان دفعت المخرج إلى اختيار مفردات تؤكد العلاقة بين المفردات العفوية، وهي الأنقاض وعملية اختيار بعض المفردات من الواقع اليومي، لكن هذا لا يمنع من الخروج عن القواعد التقليدية للعرض المسرحي، لكن في الوقت ذاته سعى المخرج إلى أن تتلاءم الخامات المستعملة مع أبعاد الحيز الفراغي وأشكال ونسب الارتفاعات الحاوية للحيز الفراغي بحيث تعبر عن روح البيئة المحيطة بالعرض المسرحي وخاصة أن المتلقي واعٍ مثقف يعي كافة

الأطروحات العملية من قبل المخرج والممثلين، فقد سعى في الوقت نفسه إلى تجهيز المكان من خلال استعمال التشكيلات المجردة البسيطة أو المعقدة والتراكب التشكيلي الممتع بصريا؛ لتكون الدلالة حاضرة في تأكيد قيمة العمل المسرحي والابتعاد عن المغالاة في الأداء التقني والجسدي

كانت مسرحية (نبوءة) محوراً مهما للكشف عن فن تجهيز المكان بوصفهِ اتجاهاً تشكيلياً يميل إلى الفن المسرحي أكثر من الفنون الأخرى سواء أكان مشكلاً بصورة عفوية أم قصدية، المهم ما تحمله تلك التشكيلات من قيم دلالية تضاف إلى المحور الفني والجمالي للعرض المسرحي، وهذا ما لمسناه في نهاية المسرحية، التي جاءت لتؤكد عدم تقيد المخرج بأسلوب مسرحي محدد، المهم هو طرح الفكرة بصريا وبأسلوب تشكيلي يضمن أحقية الخامات الموجودة في رسم فكرة المسرحية.

الفصل الرابع

اولا:- النتائج:

عينة رقم (١) مسرحية (سجادة حمراء) (فضاء مغلق)

١. سعى فن تجهيز المكان في سجادة حمراء إلى البحث عن التقارب بين الفضاء – البيئة – مكان العرض من جهة والعرض المسرحي والمشاهد من جهة أخرى، وذلك من خلال طبيعة التنظيم المكاني للفضاء المغلق وطريقة توزيع المفردات الديكورية.

٢. سعى المصمم في سجادة حمراء إلى تنظيم القطع الديكورية بصورة هندسية بحيث تكون كل لوحة من اللوحات الإحدى عشرة قائمة على التثبيت والتكوين من خلال توظيف أمثل للمواد الطبيعة والصناعية

٣. جاء فن تجهيز المكان في كل لوحة من اللوحات؛ ليعبر عن قضية اجتماعية أو سياسية أو ثقافية لكنها في الوقت ذاته تعبر عن قضية وفكرة المسرحية الرئيسة التي حاول من خلالها المخرج إيجاد المسوغات الفنية والجمالية لاختيار المكان المسرحي.

٤. ارتبط فن تجهيز المكان في سجادة حمراء بالتطور التكنولوجي في العلوم الأخرى؛ مما دفع المخرج إلى توظيف عناصر رقمية ومنها الشريط السينمائي وتقنية الداتاشو وكذلك اللوحة التشكيلية المرسومة وأسلوب اللقاء الصحفي سعيا منه إلى التجديد في الصورة المسرحية.

٥. بسبب الفضاء المغلق كانت الخامات المستعملة في تصميم الفضاء المسرحي من حيث: الزي، الديكور، والمكياج تتناسب مع طبيعة الفضاء، من حيث نوعية القماش، ونوعية المواد المستعملة في تصميم الديكور، والتي ترتبط بنوعية الاضاءة وابعاد الحيز الفراغي من حيث النسب والارتفاعات.

٦. سعى المخرج إلى تجهيز المكان فنياً وجمالياً، من خلال الاقتصاد في التشكيلات المجردة والإبتعاد عن التشكيلات المعقدة لكن التأكيد جاء على الألوان البراقة وسط التقنيات الأخرى، ولا سيما توظيف التضاد بين اللون الأبيض والأسود والأحمر والأسود وبأسلوب دلالي يكشف فكرة المسرحية.

٧. من الممكن أن يخضع فن تجهيز المكان في سجادة حمراء إلى نوع المواقع العارضة ليضم بدوره

لثلاثة فضاءات، وهي: (فضاء المتلقي، الفضاء المؤثث، الفضاء المعماري)، وهو بدوره يسعى إلى خلق علاقات حسية مع المتلقي من خلال اللمس والشم والصوت ليصبح جزءا من المكان المسرحي.

٨. اتجه عرض سجادة حمراء إلى الاقتراب من المسرح البيئي من خلال رفض تمثيل الواقع، كما هو من خلال تنظيم الفضاء فنيا وجماليا بشكل يضمن أهمية العلاقة مع المتلقي.

٩. حاول المخرج والسينوغرافي في سجادة حمراء البحث عن أماكن مغاير فكانت هذه القاعة التشكيلية محورا مهما؛ لايجاد نوع من الجو الشعائري من خلال ربط الماضي بالحاضر وجعل المتلقي جزء من المكان المسرحي.

١٠. كان أسلوب تجهيز المكان مسيطرة على الأداء الصوري، وبشكل خاص على الأداء التمثيلي، فقد سعى المخرج إلى الاهتمام والتأكيد على أهمية المكان والزمان من أجل التأكيد على القيمة الجمالية لكل لوحة مسرحية.

عينة رقم (٢) نبوءة (فضاء مفتوح)

١. تأثر تنظيم المكان المسرحي في مسرحية نبوءة بتنظيم المساحة لحدود العرض المسرحي وخاصة بعد إلغاء الحواجز التقليدية بين المنصة والمتلقي؛ بسبب طبيعة الفضاء المفتوح.

٢. جاء التأكيد على أهمية المكان المسرحي في نبوءة وعملية تأثيث الفضاء؛ بسبب الاستغناء عن التقنيات الأخرى وخاصة الإضاءة فكان فن تجهيز المكان حاضراً بقوة في تنظيم المفردة الديكورية.

٣. أخذ أسلوب فن تجهيز المكان على عاتقهِ مسؤولية إبراز الأبعاد الثلاثة المشكلة للعرض المسرحي وهي (طبيعة البيئة – الفضاء – المتلقي) من أجل التأكيد على قيمة الفضاء المفتوح وعلاقته بتنظيم المساحة وهي المنصة ومكان المتلقي.

٤. سعى المخرج في نبوءة إلى توظيف المخلفات والأنقاض المتراكمة لصناعة صورة بصرية جمالية تكون أداة معبرة دلاليا عن طبيعة الفكرة المسرحية التي تشير إلى الاضطهاد والسيطرة والقوة والضعف وهي من خصائص فن تجهيز المكان.

٥. أتاح فن تجهيز المكان للمخرج الجمع بين العنصر التقني المسرحي البسيط والذي يتلاءم مع طبيعة الفضاء المفتوح مع الفنون التشكيلية، ومنها الرسم والنحت والتصوير والجرافيت؛ مما ساعد المخرج على إعطاء الصورة المسرحية صفة التلازم ما بين الشكل والمضمون.

٦. سمح أسلوب فن تجهيز المكان في مسرحية نبوءة على باعطاء المتلقي حرية الحركة في المساحة المكانية بوصفهِ فضاءً مفتوحاً يقع تحت طائلة المواقع المحايدة، وبهذا يكون مشتركاً في حواسه، ومنها الشم،السمع،اللمس.. الخ.

٧. فرض الفضاء المفتوح في نبوءة على المخرج اختيار خامات تكون أكثر متانة وقوة في تشكيل وتجهيز المكان، وكانت الألوان البراقة عنصراً مهما لتأكيد القيمة الجمالية والفنية للمفردات السينوغرافية الموظفة في الفضاء المفتوح وللتعويض عن العناصر التقنية المستهلك في الفضاء المغلق.

٨. سعى المخرج إلى استعمال التشكيلات المعقدة والتراكيب الصعبة التي ارتبطت بطبيعة الفضاء المفتوح وما فرضته عليه الآن الانقاض الموظفة بصورة مقصودة أو غير مقصودة والتي جاءت متناسبة مع الحيز الفراغي الكبيرة من حيث الارتفاعات والنسب الهندسية.

٩. خضع فن تجهيز المكان في نبوءة إلى ثلاثة فضاءات نتجت عنها علاقات حسية بين المؤدين والمتلقين وهي فضاء المنصة الذي انقسم إلى ثلاثة فضاءات (أسفل – وسط – أعلى) ليضم الفضاء المعماري والفضاء المؤثث فضلا عن فضاء المتلقي.

١٠. اتجه العرض في نبوءة إلى طبيعة وخصائص المسرح البيئي الذي نتج عنه طقساً شعائرياً من خلال رفض تمثيل الواقع، وبأسلوب يضمن ربط الماضي بالحاضر وإيجاد المسوغات القصدية لمغادرة الأماكن التقليدية للعرض المسرحي (مسرح العلبة الايطالي).

١١. إن عدم المركزية في فن تجهيز المكان واللا منطقية في توظيف الأنقاض، واستعمال الملحقات والمفردات الديكورية غير المتجانسة كان بسبب الفوضى الخلاقة لتداخل الفضاءات الثلاثة؛ مما ساعد المخرج للتأكيد على فكرة المسرحية.

الاستنتاجات

١. إنّ فن تجهيز المكان كان يسعى إلى إيجاد التقارب بين الصورة المسرحية والمتلقي سواء أفي الفضاء المغلق أم المفتوح، وما ينتج من هذا التقارب من علاقات حسّية قائمة على الشم واللمس والسمع؛ مما يفرض على المتلقي تبرير هذه العلاقات الوجدانية وبأسلوب مباشر.

٢. إنّ فن تجهيز المكان في العرض المسرحي العراقي ارتبط بصورة رئيسة باختيار الخامات والمواد الطبيعية والصناعية التي تجهز المكان سواء بالكتل أم الأشكال الناتجة أحيانا بصورة منتظمة وأحيانا بصورة فوضوية الهدف هو تحقيق المتعة الجمالية والفنية.

٣. ساعد فن تجهيز المكان المخرج والسينوغرافي أو المصمم المسرحي في تأكيد فكرة وموضوعة المسرحية، فكان المكان المسرحي بأدائه التقني والتشكيلي محوراً مهماً؛ لكشف موضوعات عانى منها الفرد العراقي، ومنها القتل وقمع الحرية والتنمر والفقر... الخ.

٤. إنّ فن تجهيز المكان دفع بالمخرج العراقي إلى البحث عن أماكن مغايرة وإن كانت فضاءات مفتوحة أو مغلقة؛ مما ساعد المصمم العراقي على الاستغناء عن كثير من التقنيات التقليدية والاتجاه نحو التطور الرقمي والتكنولوجي.

٥. إن توظيف فن تجهيز المكان كأسلوب تشكيلي في تصميم سينوغرافيا العرض المسرحي العراقي المعاصر ساعد المصمم على إمكانية الدمج بين الفنون التشكيلية، ومنها الرسم والتصوير والنحت والزخرفة؛ مما ساعد على تنوع البيئات ضمن العرض الواحد.

٦. إنّ فن تجهيز المكان في العرض المسرحي العراقي المعاصر اتجه نحو توظيف التشكيلات المعقدة والبسيطة بأسلوب يضمن ملء الحيز الفراغي بحيث يضمن العلاقة بين النسب الهندسية والارتفاعات بين الأشكال والكتل؛ لتحقيق المتعة البصرية والدلالية

٧. كان للّون في فن تجهيز المكان أهمية جمالية وفنية، فقد جاءت الألوان البراقة؛ للتعويض عن توظيف التقنيات التقليدية ولا سيما الإضاءة المسرحية، فقد كان الحيز الفراغي مملوء دلاليا؛ نتيجة التداخل بين اللون التشكيلي وفن تجهيز المكان.

٨. اقترب فن تجهيز المكان من الفن المسرحي أكثر من الفن التشكيلي باعتبار أن أي مصمم مسرحي يمكنه ملء الفضاء بتشكيلات هندسية تجمعه العلاقة بين الشكل والمضمون والهدف هو تحقيق المتعة البصرية مع المتلقي.

٩. كان لتنوع المكان ومنها المحايد والدائم والعارض دافعا لدى المصمم العراقي إلى تأكيد أهمية الفضاء، وكان هذا سببا لإيجاد التنوع في الفضاءات ومنها الفضاء المؤثث والفضاء المعماري وفضاء المتلقي.

١٠. اقتراب العروض التي اعتمدت على فنّ تجهيز المكان من خصائص المسرح البيئي ولا سيما في استعمال المهملات والانقاض والمواد سريعة التلف.. الخ، وكان وجود هذه المواد في حدّ ذاته يبدأ عملية تغير وتحول ويمثل واقعة أو حدثاً داخل البيئة المسرحية ضمن الفضاء المغلق أو المفتوح.

١١. كان لتوظيف تقنية الأبعاد الثلاثة محوراً مهما لبناء وتجهيز المكان من دون الإعتماد على الديكور التقليدي؛ مما ساعد على خلق طقس شعائري بين المتلقي والعرض المسرحي باعتبار أن المساحة المكانية تضمن حرية تنقل المتلقي.

١٢. انصاع فن تجهيز المكان في العرض المسرحي العراقي نحو تحقيق الفوضى الخلاقة وبأسلوب جمالي يضمن أحقية الدلالة في طرح فكرة المسرحية، فكانت المحلقات أو الاكسسوارات حاضرة بتجانسها أو عدمها في تحقيق العلاقة مع المتلقي.

١٣. كانت سلطة المكان والزمان في العرض المسرحي العراقي حاضرة ومتنوعة ومختلفة باختلاف الفضاء المغلق والمفتوح، وكان تأثيرها واضحاً في توظيف العنصر التقني التقليدي والمتطور وعملية بناء المنصة المسرحية وعلاقتها بالمتلقي.

التوصيات:-

١. إعداد مصممين تقنيين مسرحين على دراية كاملة بخصائص وإتجاهات الفن التشكيلي؛ وذلك من خلال إعداد ورش نظرية وعملية، تكون مختصة بإيجاد المقاربات الفنية والجمالية بين الفن التشكيلي والعناصر التقنية في العرض المسرحي.

٢. تضمين مادة دراسية لطلبة الدراسات الأولية والعليا حول إمكانيات توظيف الاتجاهات التشكيلية الحديثة في تصميم وتشكيل الفضاء المسرحي.

المقترحات:-

١. دراسة موضوعة أثر الاتجاه التشكيلي على فلسفة الفضاء المسرحي العراقي.

قائمة المصادر

١) اينز، كريستوفر: المسرح الطليعي، تر:- سامح فكري. القاهرة، اكاديمية الفنون، ١٩٩٤.

٢) الياس، ماري. حنان قصاب: المعجم المسرحي. لبنان:- مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧.

٣) الحطاب، قاسم: جماليات الفن التشكيلي.العراق، بغداد، دار البداية، ٢٠١٧.

٤) الزبيدي، كاظم نوير كاظم: مقاربات بين السينوغرافيا والتشكيل. الامارات العربية المتحدة:- الشارقة، اصدارات دائرة الثقافة، ط١، ٢٠٢١.

٥) السباعي، هوايدا: فنون ما بعد الحداثة في مصر والعالم.القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨.

٦) باميلا، هاورد: ماهي السينوغرافيا. ت: محمود كامل.القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٤.

٧) بنتلي، أريك: نظرية المسرح الحديث. تر:- يوسف عبد المسيح ثروت.العراق:- بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط٢، ١٩٨٦.

٨) حميد، مهند خالد: الفوضى الخلاقة وتمثيلاتها في الخطاب البصري.البصرة:-دار الفنون والآداب، ٢٠٢١.

٩) عبد الحميد، سامي: من المسرح الشعبي إلى المسرح الشامل.العراق:- بغداد دار ومكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٣.

١٠) كروتشاني، فابريتزيو: فضاء المسرح. تر:- اماني فوزي.القاهرة:- وزارة الثقافة، مطابع المجلس الأعلى للأثار، ١٩٩٩.

١١) كاي، نك: ما بعد الحداثة والفنون الادائية، تر:-نهاد صليحة. القاهرة، الدار المصرية للكتاب، ط٢، ١٩٩٩.

١٢) كريستوفربو: المسرح والعرض والتكنولوجيا (تطور السينوغرافيا في القرن العشرين). تر:- هبة عجينة.القاهرة:- مطابع المجلس الأعلى للأثار، ٢٠٠٩.

١٣) مهدي، عقيل: اسس نظريات فن التمثيل،. لبنان، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط١، ٢٠٠١.

١٤) ميتر،شوميت، (شيفستوفا) وماريا: اشهر خمسين مخرجا مسرحيا اساسيا، تر:- محمد سيد علي.القاهرة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٥.

١٥) هلتون، جوليان: نظرية العرض المسرحي.تر: نهاد صليحة.القاهرة:هلا للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠.

١٦) هيفل، مايكل فاندين: الدراما بين التشكل والعرض المسرحي. تر:- عبد الغني داود.القاهرة:- المركز القومي للترجمة، ٢٠١٣.

١٧) واطسون، ايان، واخرون: نحو مسرح ثالث – ايوجينو باربا ومسرح اودن. تر:- منى سلام.القاهرة، مطابع المجلس الأعلى للأثار، ١٩٩٥.

١٨) اليوسف، اكرم : الفضاء المسرحي دراسة سيميائية. دمشق، دار مشرق مغرب، ط١، ٢٠٠٠.
١٩) ياموموـ ميلي: هل نعيش حقاً في عصر ما بعد الحداثة (ما المسرح ما بعد الحداثي). تر:- هناء خليف غني.العراق:- بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ٢٠١٢.
٢٠) الرسائل والاطاريح
٢١) السعدي، يوسف رشيد: عمل المخرج مع مصمم المناظر في العرض المسرحي العراقي (رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ١٩٨٩.
٢٢) شلبي، محمد احمد: امكانات فن التجهيز في الفراغ في التعبير عن القضية الفلسطينية (دراسة تحليلية).الاردان، اربد، رسالة ماجستير مقدمة إلى جامعة اليرموك، غير منشورة، ٢٠٠٨.
٢٣) المجلات والدوريات
٢٤) البواب، هبة الله احمد محمد: المفاهيم الفلسفية لفن تجهيز في الفراغ كمدخل لاستحداث صياغات تشكيلية للمشغولة الفنية المعاصرة. مجلة كلية التربية، جامعة بور سعيد، عدد ١٤، ٢٠١٣.
٢٥) حسين، مزاحم خضير: جماليات الفضاء المسرحي بين المغلق والمفتوح في المسرح العراقي. مجلة كلية التربية الاساسية، مجلد ٢٥، عدد ١٠٣، ٢٠١٩.
٢٦) سيف، محمد: مسرحية جنون للفاضل الجعايبي. مجلة الفنون المسرحية، ٢٠١١.
٢٧) علي ، عواد:تجارب مسرحية رائدة لقامات عربية تألقت كتابة واخراجا. صحيفة العرب اللندنية، ٢٠١٥
٢٨) عبد الخالق، هناء: فن التجهيز.. فضاؤه ملعب فسيح للأفكار. جريدة القبس الثقافي، الكويت، ٢٠٢١.
٢٩) كاظم، حيدر جواد: جماليات السينوغرافيا في الفضاءات المفتوحة (شواطئ الجنوح) أنموذجا. مجلة مركز بابل للدراسات، مجلد ٤، عدد ١
٣٠) مهري، هناء: الاحتفالية وصناعة الفرجة في مسرح عبد الكريم برشيد. مجلة علوم اللغة وآدابها، مجلد ١٢، عدد ١، ٢٠٢٠.
٣١) مراد، اية سيد احمد علي: القيم التعبيرية في بعض اعمال الفنانين المصريين المعاصرين بفن التجهيز في الفراغ (دراسة نقدية). مجلة الفنون التشكيلية والتربية الفنية، جامعة المينا، مجاد ٧، عدد ٢، ٢٠٢٣.

مواقع الانترنت

١) الأسعد، ابتسام يحيى، المسرح البيئي.. وجماليات التلقي. الحوار المتمدن، ٢٠١٠.
٢) الحمدان، يوسف، سينوغرافيا الجسد في المسرح العربي. موقع الخشبة، الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٧.
٣) سامي عبد الحميد. مفهوم(المسرح البيئي) وتفسيراته ٢٠١٥.
4) https://almadapaper.net/view.php?cat=130949

5) www.visua;-arts-cork.com.translate.goog.

List of sources

1) (Inez) Christopher, Avant-garde Theater, Trans.: Sameh Fikry. Cairo, Academy of Arts, 1994.
2) (Elias) Mary. Hanan Kassab, Theatrical Dictionary. Lebanon: Lebanon Publishers Library, 1997.
3) (Al-Hattab) Qasim. Aesthetics of plastic art. Iraq, Baghdad, Dar Al-Bedaya, 2017.
4) (Al-Zubaidi) Kazem Noir Kazem, approaches between scenography and composition. United Arab Emirates: Sharjah, Department of Culture Publications, 1st edition, 2021.
5) (Al-Sibai) Hawayda. Postmodern Arts in Egypt and the World. Cairo, Egyptian General Book Authority, 2008.
6) (Pamela) Howard. What is scenography? T: Mahmoud Kamel. Cairo: Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theater, 2004.
7) (Bentley) Eric. Modern theater theory. See: Youssef Abdel Masih Tharwat. Iraq: Baghdad, House of General Cultural Affairs, 2nd edition, 1986.
8) (Hamid) Muhannad Khaled, Creative Chaos and Its Representations in Visual Discourse. Basra: House of Arts and Letters, 2021.
9) (Abdul Hamid) Sami. From popular theater to comprehensive theater. Iraq: Baghdad, Adnan House and Library for Printing, Publishing and Distribution, 1st edition, 2013.
10) (Crociani) Fabrizio. Theater space. See: Amani Fawzi. Cairo: Ministry of Culture, Supreme Council of Antiquities Press, 1999.
11) (Kay) Nick, Postmodernism and the Performing Arts, Trans.: Nihad Saliha. Cairo, Egyptian House of Books, 2nd edition, 1999.
12) Christopherpo. Theater, presentation, and technology (the development of scenography in the twentieth century). Trans: Heba Ajina. Cairo: Supreme Council of Antiquities Press, 2009.
13) (Mahdi) Aqeel, Foundations of Theories of the Art of Acting,. Lebanon, Beirut, United New Book House, 1st edition, 2001.
14) (Maitre) Chaumet, (Shevstova) and Maria. The fifty most famous major theater directors, see:- Muhammad Sayed Ali. Cairo, Cairo International Festival for Experimental Theater, 2005.
15) (Hilton) Julian. The Theatrical Performance Theory. Trans. Nihad Saliha. Cairo: Hala Publishing and Distribution, 1st edition, 2000.

16) (Hevel) Michael Vanden. Drama between formation and theatrical presentation. Translated by Abdel Ghani Dawoud Cairo The National Center for Translation, 2013.
17) (Watson) Ian, and others. Towards a third theater- Eugenio Barba and Auden's theatre. See: Mona Salam. Cairo, Supreme Council of Antiquities Press, 1995.
18) (Al-Youssef) Akram, theatrical space, a semiotic study. Damascus, Dar Mashreq Maghrib, 1st edition, 2000.
19) (Yamomo) Millie. Do we really live in the postmodern era (what is postmodern theater). Trans:- Hanaa Khalif Ghani. Iraq:- Baghdad, House of General Cultural Affairs, 1st edition, 2012.
20) Letters and theses
21) (Al-Saadi) Youssef Rashid, the director's work with the scenic designer in the Iraqi theatrical performance (unpublished master's thesis submitted to the Council of the College of Fine Arts, University of Baghdad, 1989.
22) (Shalabi) Muhammad Ahmed. The possibilities of the art of installation in a vacuum in expressing the Palestinian issue (An analytical study). Al-Irdan, Irbid, Master's thesis submitted to Yarmouk University, unpublished, 2008.
23) Magazines and periodicals
24) (The Doorman) Hibat Allah Ahmed Muhammad. The philosophical concepts of the art of installation in space as an introduction to creating plastic formulations for contemporary artistic works. Journal of the College of Education, Port Said University, No. 14, 2013.
25) (Hussein) Muzahim Khudair Aesthetics of theatrical space between closed and open in Iraqi theatre. Journal of the College of Basic Education Volume 25 Number 103, 2019.
26) (Sword) Muhammad. The play "Madun" by Al-Fadil Al-Jaaybi. Performing Arts Magazine, 2011.
27) (Ali) Awad. Pioneering theatrical experiences by Arab figures who excelled in writing and directing. Al-Arab newspaper, London, 2015.
28) (Abdul Khaleq) Hanaa. The art of installation...its space is a spacious playground for ideas. Al-Qabas Cultural Newspaper, Kuwait, 2021.
29) (Kazem) Haider Jawad. The aesthetics of scenography in open spaces (shores of delinquency) as an example. Babylon Center for Studies Journal Volume 4, Number 1
30) (Mahri) Hanaa. Celebration and spectacle-making in the Abdel Karim Berchid Theater. Journal of Language Sciences and Literature, Volume 12, Issue 1, 2020.

31) (Murad) Aya Sayed Ahmed Ali. Expressive values in some of the works of contemporary Egyptian artists in the art of installation in space (a critical study). Journal of Fine Arts and Art Education, Al-Mina University, Majad 7, No. 2, 2023.

Internet sites

1) (Al-Asaad) Ibtisam Yahya, Environmental Theater...and the Aesthetics of Reception. Al-Hiwar Al-Mutamaddin, 2010.
2) (Al-Hamdan) Youssef, Scenography of the Body in Arab Theater. Al Khashaba website, Arab Theater Authority, 2017.
3) Sami Abdel Hamid. The concept of (environmental theater) and its
4) interpretations. 2015 https://almadapaper.net/view.php?cat=130949