سينـوكرافيا الطقس المسرحي في عروض المسرح العراقي

ترنـيمة الكرسي الهزاز أنـموذجاً

م. د.صارم داخل
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث:

افرزت الحركة المسرحية المعاصرة اساليب اخراجية وتقنية مغايرةاعتمدت انشاء فضاءات جمالية جديدة وفقا لقيم الفن التشكيلي وعناصر الانشاء المعماري فكانت السينوكرافيا هي الاجتهاد البصري الذي قدمه العرض المسرحي والمتاسس من خلال توظيف الطقس الاولي وفقا لطروحات (انتونان ارتو) والذي اعتمد فيها على تحويل العرض المسرحي الى طقس جمالي يتوحد فيه كل من الممثل والمتلقي ضمن فضاء بصري تكون السينوكرافيا والطقوس ابرز ملامحه. ان الانشاء السينوكرافي للفضاء المسرحي شكل امتيازا للتجريب المسرحي ومن هنا تبرز مشكلة البحث (الكشف عن غموض مفهوم السينوكرافيا والطقس في عروض المسرح العراقي). وقد حدد الباحث في الاطار النظري في الفصل الثاني بمبحثين الاول- يتعرض لوظيفة السينوكرافيا وابرز المخرجين الذين انشؤا عروضهم وفقا لمفهومها.

المبحث الثاني: ويتعرض لمفهوم الطقوس وعلاقتها بالدراما وانشائية العرض المسرحي ابتدائا من ارتو ومن ثم بروك. بعد ذلك تمكن الباحث من تحديد مؤشرات الاطار النظري والتي اعتمدها الباحث في تحليل عينته. اما الفصل الثالث فقد احتوى اجراءات البحث والذي شمل تحليل عينة بحث واحدة مختارة قصديا (ترنيمة الكرسي الهزاز) اخراج (عوني كرومي).ومن خلال تحليل هذه العينة تمكن الباحث من التوصل الى نتائج بحثه. اما الفصل الرابع فقد احتوى الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات ثم قائمة المصادروالملاحق.

الفصل الأول
الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

مثلت السينوكرافيا والطقوس امتيازا جماليا في عروض المسرح المعاصر، واخذت تشكل مساحات واسعة في الخارطة الجمالية لعروض المسرح المعاصرالذي يعتمد خلق فضائات ممتدة ومتسعه تضم بين جنباتها العرض المسرحي وحضور المتلقي، اسست التجربةالمسرحية المعاصرة في العراق خصوصيتها من خلال توظيف فضاءات جديدة تحمل ملامح طقسية محلية ولذلك لم تعد مسارح العلبة تتمكن من احتواء التجارب المسرحية واتسم الاجتهاد المعرفي لدى المخرج المسرحي في البحث الدائم عن فضاءات جديدة واعادة تشكيلها مرة اخرى وفقا لرؤى المخرج واجتهاد المصمم من خلال رصد حركة المجتمع وتفسيرها فكانت السينوكرافيا هي التقنية الاسلوبيةالمبتكرة و التي توحد فيها كل الطقس المسرحي والمتلقي . ان مشكلة البحث قائمة من البحث في(الكشف عن غموض مفهوم السينوكرافيا والطقس في المسرح العراقي).

أهمية البحث: تكمن اهمية البحث كونه يكشف عن البنية العميقة لسينوكرافيا الطقس المسرحي وتحولاتها دلاليا وجماليا.

هدف البحث: يهدف البحث للتعرف على سينوكرافيا الطقس المسرحي وانتقالها من المستوى الديني والاجتماعي الى المستوى الجمالي .

حدود البحث:

الحد الزماني:- ١٩٨٠-١٩٩٠

الحد الموضوعي:- السينوكرافيا والطقس المسرحي

الحد المكاني :- بغداد

تحديد المصطلحات:-

السينوكرافيا: توجد تعاريف عديدة للسينوكرافيا ومعظم هذه التعاريف يعتبر السينوكارفيا هي فن تنظيم الفضاء وسنتعرض لهذه التعاريف وكما يلي (هي فن تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله بهدف تحقيق اهداف العرض المسرحي الذي يشكل اطاره الذي تجري فيه الاحداث) [١] وهي ايضا(فن تصميم مكان العرض المسرحي وصياغته وتنفيذه ويعتمد التعامل معه على استثمار الصورة والاشكال والاحجام والالوان والضوء)[٢] وهي ايضا(فن تشكيل المكان المسرحي او الحيز

الذي يضم الكتلة والضوء واللون والحركة والفضاء)[٣] وبدلك تكون الكتلة والضوء واللون والحركة والفضاء هي العناصر الفاعلة في انشاء سينوكرافيا العرض المسرحي. وتعرف ايضا(تصويرللفضاء المسرحي وتشكيل له عبرتاثيثه بمجموعة من العلامات السمعية والبصرية قصد توضيح معاتي النص الدرامي وتفسير مؤشراته السيموطيقية والمرجعية) [٤] . وتعرفها (باميلا هاورد) بانها (خلق فضاء فوق خشبة المسرح وتصف اتجاها كليا لصناعة المسرح من منظور بصري)[٥] وتعرفها ايضا (تركيب وتلوين فضاء العرض)[٦] اما التعريف الاجرائي فهو (فن تنظيم الفضاء المسرحي وفقا لتحولات العلامة المسرحية ضمن الانساق السمعيه والبصرية والتي تشكل الصورة المسرحية)

الطقس: يعرفه قيس النوري بأنه(وسيلة أجتماعية وحضارية ونفسية فعالة تخدم المجتمع البشري خصوصا في مجالات الضوابط التحريمية)[٧] . ويعرف فراس السواح الطقوس (هي مجموعة حركات سلوكية متكررة يتفق عليها ابناء المجتمع وتكون على انواع واشكال مختلفة تتناسب والغاية التي دفعت الفاعل الاجتماعي او الجماعة للقيام بها)[٨] اما التعريف الاجرائي للطقس(هو مجموعة من الاجراءات والحركات التي تتولد من خلال الا ستجابة للتجربة الدينية او الروحية الداخلية للفرد او المجتمع وتهدف الى انشاء صلة مع العوالم المقدسة).

الفصل الثاني
الإطار النظري

السينوكرافيا والمسرح:

مقدمة

أفادت السينوكرافيامن الاتجاهات التشكيلية والمعمارية الحديثة المتاسسةعلى دراسة تحولات الظواهر الفنية والاجتماعية، فكانت لغة الاحلام والهذيان، والتمرد على الاستلاب البرجوازي الذي جعل من الانسان سلعة واداة للانتاج دون مراعاة للجوا نب الذاتية والانسانية لديه، وكذلك اكتشافات فرويد وابحاث آينشتاين والنظرية الداروينية والتي مثلت قوى ضاغطةعززت من طروحات الأساليب الإخراجية المعاصرة الداعية لخلق فضائات ابداعية يتوحد فيها كل من المتلقي مع الفعالية الجمالية لطقس العرض المسرحي فيتحول بذلك العرض المسرحي الى طقس جمالي يخرج عن حدود المتوقع والمألوف ليحقق الدهشة والغرابة وفقا لقيم جمالية اعتمدت التقنية التشكيلية في إنشاء سينوكرافياالعرض المسرحي، ان السينوكرافيا لم تكن ترفا اصطلاحيا بل هي

مثلت انتقالةمعرفية في لغة الاصطلاح المسرحي ،حيث مثلت السينوكرافيا المقترح الجمالي المتاسس من القراءة المغايرة للمقترح الدرامي و التي يقدمها المخرج كمشروع جمالي لفضاء العرض المسرحي يتمتع بصفةالمعاصرة والجدية، وبدءا من (فاجنر) الذي سعى بالتأسيس لاسلوبه الاخراجي من خلال الانحياز نحو فضاءات مركبة تعززلديه معالم الانشاء الصوري وتركيب المناظر المسرحية والتحرر من اسر الدراما الادبية حيث (الجمع بين الفنون قلص بشكل حتمي اسهام المؤلف في العمل الشامل من الكلمات واستخدام الصوت البشري وعادت الموسيقى والغناء والرقص الى منصة المسرح واصبح الفضاء والايقاع والضوء واللون عناصر بحاجة الى الاستكشاف والاجادة)[٩] .

وبظهور راينهارات بوصفه مجددا يهتم بشكل العرض المسرحي، فكان لاسمه صلة وثيقة بالتطور التقني للمسرح الحديث حيث راى راينهارات ان المسرح يمكن ان (يكون الارضية المشتركة لكل الفنون)[١٠] كما ذهب الناقد (هيرمان بار) الى ابعد من ذلك (حيث زعم ان راينهارات هو الذى انهى لجيله في المانيا عهد المسرحية الادبية، ويحسب لراينهارات انه وضع موضع التنفيذ بعض افكار حركة (الدراما الجمالية) التي ارادت ان تجمع فنون المكان والاضاءة والموسيقى والتصميم والكلمة المنطوقة والتمثيل الناطق والصامت والرقص)[١١] ، تمكن راينهارات من توظيف الضوء والظل في انشاء المشهد البصري حيث اعتبر راينهارات الظلام هو الباعث للضوء وتصبح متوالية الضوء والظلام هي المهيمنة والقادرة على انشاء سينوكرافيا العرض المسرحي (ان مفتاح العمل هو الظلام نفسه الذي يولد الضوء) [١٢] كان ادولف آبيا(١٨٦٢-١٩٢٨) اول مهندس معماري مسرحي في القرن العشرين اكتشف مستوا معماريا خاص لكل نص درامي يتاسس وفقاللقيم الجمالية للرؤية الاخراجية ومجددا في فضائاته المسرحية في مرحلة مسرحية كانت المشاهد الوهمية المرسومة والمعلقة في عمق المسرح و التي تملاءخشبة المسرح هي ما يميز عروض تلك الفترة . خلق آبيا فضائه المسرحي بايقاع بصري من خلال توظيف مجموعة من السلالم والدكات والتي توفر نماذج لاشكال قابلة للتغيير والتحوييل من الانشاء العمودي الى الافقي حسب تحولات الفعل الدرامي وقد مكن الاشتغال على هذه التقنية الجديدة الممثليين من انشاء بؤر ادائية معزولة بالضوء واللون لتؤكد على العوالم النفسية لكل شخصية مسرحية تنبع من الجسد الحي (جسد الممثل) (ان الفضاء الحي) Living space هو انتصار لاشكال الجسد على اشكال المادة)[١٣] ، لذا فهو قد وظف الفضاء المسرحي لاحداث وحدة جمالية تضم كل من الممثل والمنظر المسرحي الثلاثي الابعاد، بدل المناظر المسرحية المرسومة

على الستائر اسس (ابيا) مناظر مسرحيةتحمل خصوصيته الاخراجية و تحاكي مكان الحدث الفعلي (ان الاستخدام الكثير لفن الرسم في ديكوراتنا المسرحية دون تميز قد اصبح سمة معتادة في مسارحنا حتى ان الاقمشة الملونة والزينات اصبحت مترادفات بالنسبة لنا)[١٤] . وبذلك تحول المنظر المسرحي في اسلوب (ابيا) الاخراجي الى كتلة متحولة خاضعة للقياس والضبط على جسد الممثل الذي يحركها ويمنحها الحياة أي بات (الجسد الانساني الحي هو المنظم للديكور المسرحي وهو الحجة والسلطة النهائية في مجال امكانات تحقيق الديكور وما عداه من الاشياء التي لا تتوافق معه او لا تتسق مع وجوده يعد مستحيلا ويؤدي الى افساد العمل المسرحي وكبته)[١٥] ، اعتبر (ابيا) الضوء والظل ابعادا جديدة اخرى تضاف الى ابعاد المكان المعروفة (الطول، العرض، الارتفاع) واصبح الفضاء مفهوم جديد متداول في تصميم وانشاء شكل العرض المسرحي كونه يمثل الوحدة الجمالية للأبعاد الأربعة وان عملية خلق إيقاعات بصريةهي سر نمو وحركة فضاء العرض المسرحي لانها عملية تحول مستمرلمكونات الفضاء المسرحي. اما المخرج الروسي(فسفولد مايرهولد) فقد اعتبر ان الواجب المفروض على المخرجين هو(ان يزيلوا وهم الواقعية، ان العالم الواقعي الخارجي موجود ،لكن هذه المسرحية وهذا المسرح ليسا هذا العالم بمعنى ان المسرح عالم من نوع اخر له واقعيته ومن ثم الغيت المناظر واصبح المسرح منصة خالية من اي اكسسوار ، وقد يضاف اليها منصة او منصتان وبضع درجات واصبح الجدار الخلفي مكشوفا مجردا من اي ديكور لان المخرجين االثوريين كانوا فخورين بان يمنحوا الطوب (حجر الجدار)المجرد مرتبة جليلة رفض المسرح الواقعي على الدوام ان يمنحها له) [١٦] .

لقد ركز المجددون المسرحيون عملهم الى إنشاء المشهد البصري واجتهدوا في تطوير فضاء العرض المسرحي دون المتلقي أي الاهتمام بتطوير الفعالية الجمالية لخشبة المسرح بعيداً عن ما يدور في صالة المتفرجين، وبذلك بقيت الحواجز قائمة بين المتلقي والعرض ليستمر ذلك الفاصل الفكري بين ما يدور على الخشبة والمتلقي. ووصولا الى الاسلوب الاخراجي الملحمي والذي يمثله (بريخت) حيث تستند العروض التي قدمها على سينوكرافيا قائمة على الصراع الجدلي وكسر الجدار الرابع وتوظيف اسلوب الاداء التقديمي ، وتقنيات المسرح الوثائقي والتسجيلي وقد وظف بريخت اللافتات والشعارات والغناء والرقص والراوي،لاجل مخاطبة الجمهور، نظم(بريخت)الفضاءالسينوكرافي وفق مبادئ جديدة للتلقي حيث اعتمدت السينوكرافيا الملحمية على تحولات الحركة الدائمة والمتاثرة بمقولات الفكر الماركسي(التراكم الكمي وتحولات الكيف) تتشكل السينوكرافيا الملحمية من مفردات مسرحية (علامات)متحولة يتم تركيبها وتحويلهايحركها

الممثل لتكتسب وظيفة جمالية ضمن نسق دلالي متحول يوازي النسق الدرامي للنص المسرحي ، ان السينوكرافيا في الاسلوب الملحمي تقوم على اساس الفن الشامل والابتعاد عن المفاهيم الارسطية في الدراما والنهل من مباديء الفلسفة الماركسية .

ان بقاء المتلقي خارج إطار المشهد المسرحي شكل حافزا مهماً في تطوير فضاءات العرض المسرحي لذلك تم خلق عوالم جمالية تقع خارج حدود العلبة المسرحية عن طريق توظيف فضاءات جديدة مفعمة بالدهشة (سفوح الجبال،سواحل البحار،البنايات القديمة،الساحات العامة) واصبح التركيز على حركة الكتل المسرحية والمؤثرات الضوئية وفقا لقيم الفن التشكيلي والإنشاء المعماري فلم يعد المنظر المسرحي من مكملات العرض بل اصبح هو البؤرة الفاعلة دراميا وبصريا واخذ تشكيل فضاء العرض المسرحي (كونه قيمة) جمالية مساحة كبيرة في أساسيات الإخراج المسرحي الحديث، ومع بداية القرن العشرين تغيردور المخرج من مجرد منظم لخشبة المسرح الى مهنة فنية كبيرة.

بذلك أضيف للشكل المسرحي دور جديد وهو خلق صور مسرحية تستحوذ على انتباه المتلقي متاسسة من السينوكرافيا والتي اتسع دورها وهيمن على فضاء العرض المسرحي، حيث لم يعد دورها منوط برسم المنظر فقط بل تعداه ليخلق مستويات جمالية من التلقي وليتحول العرض المسرحي الى احتفال جمالي بفضاءات متعددة تتراجع فيه المسافات بين الممثل والتلقي ، ان الاجتهاد في انشاء تراكيب غير محددة لسينوكرافيا يتاسس من خلال معمارية الفضاء المقترح والذي يؤدي الى تنويع صوري وخلق مساحات ادائية واسعة تمنح الممثل القدرة لتطوير مهاراته الادائية. امتازت عروض المسرح المعاصربابحثها الدائم عن خلق فضاءات جديدة غير مكتشفة تكون السيوكرافيا هي الامتياز الجمالي وسوف نتطرق الى البعض من المخرجين الذين اكدوا على هذا الاتجاه.

تاودش كانتور:

ينتمي كانتور الى المسرح السري البولندي وهو حركة ثقافية اوجدها العديد من المبدعين البولندين اثناء فترة الاحتلال النازي، الى بولندا ابان الحرب العالمية الثانية حيث شكل هذا النمط الفني الاعلان عن مواصلة مسيرة الابداع والتجريب والتحدي على الرغم من الحرب والاحتلال. اتخذ كانتور من الاروقة والسراديب اماكن لتقديم عروضه المسرحية واستطاع ان يوظف كل ما يقع في اليد من مفردات يومية في عروض مسرحية تعزز روح الامل في مواصلة الحياة ،عمل كانتور كسينوغراف وتمكن من خلق اشكال مسرحية قائمة على تاسيس علائقي وفقا لمبدا التضاد

والتنافر مما عزز لديه(فيما بعد) كمخرج الاحساس بالفضاء والحركة والكتلة،ويتجلى ذلك في سينوغرافيا مسرحية (القديسة جان) حيث نجد ثلاث دمى شمعية ضخمة تمثل (البابا) و (الامبراطور) و (الفارس) كبؤر بصرية قائمة في هذا الفضاء الهندسي ويبدو انها لا تمثل صروحا (انصاب) (هياكل) بقدر ما هي دمى ضخمة ترتدي ازياء كشخصيات حية.

وفي مسرحية (انتيغون) لـ(جان انوي) عمد كانتور الى تفكيك العناصر التصميمية للهندسة المعمارية الجامدة عبر حركات الاشكال وديناميكيتها والتي تناسب او تشبه حركات الاضطراب النفسي ، ان الدمى العملاقة هي الصور الاولى لمواكب الدمى الدينية الساكنة في اللا شعور الجمعي شكل والتي تتماهى في عوالم كانتور الدفينة .

تأثر كانتور السينوغراف بعد ذلك بنظرية (التجميع) (التركيب) (Assemblages) حيث صمم سينوغرافيا مسرحية (الشمعدان) مستعملاً تقنيات تتمثل بجمع خامات خشنة ، متباينة من بيئات مختلفة وتحريكها .

لقد خبر كانتور اسرار العملية المسرحية وعرف كل ابعادها وتمرد عليها، ففي عام ١٩٤٣ اعلن كانتور خروجه على ثوابت دستور المسرح وقوانينه حيث اعتبر المسرح مؤسسة فنية بلا معنى فقد تحجرت منذ قرن ولم تعد تليق بالحركة المتسارعة للمجتمع. ان التحولات الأسلوبية في عروض كانتور تنبثق بالأساس من تحولات الجدل بين الفن المسرحي (الحلم) والواقع (الحياة) ان عملية تطور فضاء وشكل العرض هي نتاج الضرورة الملحة (الحتمية الجمالية) (الفكرية) للتعبير عن نمو واتساع المضمون الجمالي الذي يزداد نموا وتطورا وصولا الى نوع من (الانفجار الفني الذي ينبع من العمل الفني ذاته ومن هنا تأتي مشكلة تغيير المكان الذي شوهد داخل عروض مسرحية معدة بالديناميكية المستندة على البحث الدؤوب للعثور على اساليب جديدة اكثر نضجا تستند الى الفعل الفني او النشاط الفني للسمة المتطورة للمسرح)[١٧] . وعليه فان لكل عرض مسرحي جديد لابد من ايجاد بنية معمارية لفضاء المشهد تعزز وبقصدية انشاء سنوكرافيا مسرحية تسمح بتوحد (المؤدين) (الممثلين) مع المتلقي في وحدة جمالية لذلك فهو يقول دائما (اننا نتحمل مسؤولية كاملة عند الدخول الى المسرح)[١٨] ، انه يضع على عاتق المتلقي واجب المشاركة فهو لا يكتفي بالمشاهدة السلبية بل يدعو المتلقي الى ولوج مستويات العرض والالتزام بروحية بالعرض المسرحي والمشاركة فيه الى اقصى حد (اعتقد ان عملية التواصل بين العرض والمتلقي هي حصيلة مطلقة للعمل الفني انه لا يمكن انجاز عمل فني يكون معزولا تماما فالعمل الفني يمتلك في جوهره قوة انتشارية)[١٩] . انه السبيل الامثل بالنسبة اليه لكي يضمن (غزو واحتواء الجمهور

والتمكن من هذا الجمهور الذي لا ياتي لكي يستهلك او ليلتذ ولكن في حدود ما وبشكل ما يأتي لكي يشارك)[٢٠] ،ان العرض المسرحي وفقا لما يراه كانتور هو محصلة للقاء قد تم بين مجموعتين توحدت الممثلين والجمهور، اما دور المخرج (فهو العثور على معيار مسرحي لهذين العاملين فالصياغة الواعية لنسق التواصل بين العرض المسرحي ومتلقيه وتوحدهما في نموذج هو الهدف الذي يسعى له المخرج لتحقيقه)[٢١] . ان كانتور دائم البحث عن انماط للتواصل غير اللفظي حيث يؤكد في عروضه المسرحية توظيف النشاط الطقسي من خلال دراسة نماذج لعروض دينية والتي لا تزال باقية في بعض الممارسات الاجتماعية والثقافية لهذا فهو يسعى الى مغادرة حدود العلبة المسرحية وكذلك فهو لا يشيد او يكيف أي بناء معماري لعروضه المسرحية بل انه يقدم عروضه في فضاءات مبتكرة تتفق مع رؤيته للفن والحياة.

(حتى هذه اللحظة حاولت ان انتصر على خشبة المسرح وحاليا تنازلت تنازلا نهائيا عنها أي تنازلت عن المكان الذي بقي في علاقة ما مع المتلقي بحثا عن مكان جديد)[٢٢] . ان التنازل ومغادرة وحذف خشبة المسرح معناه بداية مرحلة اكتشاف جديدة لفضاءات العروض المسرحية التي تدور احداثها في قلب حركة المجتمع حيث محطات القطار، الحدائق العامة، القصور القديمة، المتاحف... الخ).

ان الفضاء المسرحي وفقا لما يراه كانتور (لا ينبغي ان يكون فضاء تقليديا ولا محايدا او غير تجريدي)[٢٣] . ان اجتهاد كانتور في بحثه عن فضاءات خارج علبة المسرح التقليدي قائم على رصد الفعاليات الانسانية داخل ابعاد الفضاء الإجتماعي المتأسس على الجدل العلائقي بين الفن والواقع (ينبغي البحث عن ارض للواقع الفني ذاته فهذا الفضاء المسرحي المحدد يجب ان ينبع من خلق مسرح مستقل وليس بتقديم مسرحيات ادبية هذا الفضاء مرتبط اشد الارتباط بالحياة والحقيقة وليس بالانماط الفنية والثقافية)[٢٤] . ارض الواقع الفني هو ما اطلق عليه كانتور تسمية (الفضاء) (المحتمل) او (الواقعي) ، انه بيئة جمالية تحوي فعالية الاداء والتلقي وتقدم واقعاً منظوراً ومغايراً يتأسس وفقا لعلاقة الانسان بمحيطه الخارجي ان (الفضاء المحتمل) (الواقعي) لا يكون معدا خصيصا للعرض المسرحي ولكنه فضاء موجود وهو ناتج عرضي لحركة المجتمع ومتصل بظاهرة مسرحية معينة (الفعاليات الطقسية بكل انماطها)* وعليه يكون هذا الفضاء لواقع محتمل الحدوث هو البيئة القصدية التي يسعى كانتور الى انشائها في كل اعماله المسرحية .

ان الاسلوب الجمالي في انشاء سينوكرافياالعرض المسرحي في عروض كانتور قائم على توظيف بنية علائقية متضادة ومتباينة (كل شيء يولد من التباين وكلما تعمقت اهمية هذا التباين

اصبح هذا الكل ملموسا واقعيا وحيا)[٢٥] . ان الانحياز باتجاه بنية علائقية متضادة تظهر وبشكل واضح من خلال الابتعاد عن كل الممارسات المسرحية التقليدية ورفضها والتي تكدس الجمهور امام عروض نمطية استهلاكية لذلك فان الخطاب الجمالي الذي يؤكد عليه كانتور يسعى الى خلق مسرح ذي قوة فعل بدائية قادرة على طرد سرابات الايهام حتى يتاكد هذا المسرح ويتاصل في واقعه الكلي الملموس ويظل هذا القرار يشكل عند كانتور من بين جملة من الثيمات المركزية الاخرى في مسرحه)[٢٦] . والتي تؤكد على ضرورة مخاطبة المتلقي بالرموز مع فرض مفهوم العلاقة السريةالتفاعلية والتي تحدد وظيفة ودور المتلقي في العرض المسرحي.

يتطور فن المسرح عند كانتور ويمر بمراحل جديدة حيث يؤسس مسرح (الصفر) او (المستقل) وهو اسلوب مسرحي (اخراج) ينحاز فيه كانتور نحو الفن (اللاشكلي).

جوزيف شاينا :

اسس شاينا اسلوبه الاخراجي من خلال انحيازه نحو انشاء سنوكرافيا مسرحية تعتمد قيم تشكيله (الحركة .اللون، الضوء الخط' الملمس، الصوت)... الخ ويتراجع لديه دور الكلمة ويستبدله بجموعة اصوات يصدرها الممثلين لتنشء بعد ذلك سيل من الصور المسرحية. تمتاز العروض المسرحية التي يقدمها(شاينا)باشكالها الغريبة غير المتوقعة والتي تتوالد في فضاءات من الدهشة الجمالية والتي تعتمد تقنية(الكولاج) في انشاء السينوكرافيا وايجاد انساق بصرية بين خامات تتركب بعلاقات متنافرة ومتكررة لتعبر عن حقيقة الواقع الانساني المضطرب باسلوب يهيمن عليه الانشاء الصوري من خلال خلق بؤر بصرية متعددة (يتغلغل في اعماق الوعي البشري) . والذي يتاثر باسلوب المونتاج المركب في السينما المعاصرة.

وليشكل اسلوبه علامة بارزة في الاتجاه الاخراجي الحديث ،اعتبر(شاينا) وظيفة الممثل ثانوية فقد اكد شاينا على ان (الممثل هو احد النقاط المتحركة في فضاء العرض المسرحي والذي عن طريق ازاحته يمكن الحصول على معان جديدةللصور المتولدة)يعمد شاينا في اسلوبه الاخراجي التقليص مساحة الجمل المنطوقةحتى يتحول الحوار المسرحي الى تعليق بسيط يقدمه الممثلين على الصورالمقدمة .

قدم (شاينا) عروض مسرحية متعددة منها (دانتي)(ربليكا) (ريتيكس) ويعتبر عرض (ربليكا) التجربة الاوضح والانضج في الاسلوب الاخراجي لدى(شاينا) حيث ضغط النص وحوله الى بضع صرخات واعتمد في انشاء فضائه المسرحي على تقنيات السيرك بينما كا ن دورالممثلين هو خلق فوضى مستمرة من التشويش بواسطة اصواتهم او عن طريق توظيف مفردات

يومية(الصحون.العلب المعدنية، قناني المشروبات) . يؤسس (شاينا) عروضه المسرحية(بالانطلاق من فكرة الانضباط الخاص في الفوضى الواضحة.ان فوضى الصور لها دائما ايقاعها الخاص المبطن بالانفجارات المتتابعه والتي يحكمها منطق خفي)[٢٧] ان السينوكرافيا هي اسلوب تقني للتعامل مع فضاء العرض المسرحي وهي امتياز معرفي في عروض المسرح المعاصر.

الطقس المسرحي:

تعتبر الطقوس هي الظاهرة الروحية الاولية التي مارسها الفرد والمجتمع و نتجت عنها الفنون بانواعها فمن رسومات جدران الكهوف والطواطم الى الموسيقى الايقاعية والرقص الحر والاشكال الطقسية التلقائية والذي تحول تدريجيا الى طقوس مقننة تؤدى وفقا لقواعد اتفاقية ، الى احتفالات ديونسيوس وبعد ذلك دخول الانسانية في اروقة الكنائس والجوامع كلها مجتمعه شكلت الذاكرة الجمعيةللمجتمع الانساني ومنحته عمق روحي يلتجئ لها الفرد والمجتمع ليتجاوز ظروفه القاسية (الفكرية ،الاجتماعية) ان عملية تقنين الطقوس واعادة تنظيمها في اطر محددة وثابتة ساهمت في عملية ضبط التجربة الدينية والاجتماعيةوفقا لمعتقدات وممارسات واضحةيؤديها الفرد والمجتمع للتعبير عن تجاربهم الروحية.أن أمتلاك الطقوس لقوى روحية ولتمتعها بمستويات للتاؤيل ذات مديات واسعة جعل منها مادة خصبة للاتجاهات الفنية المعاصرة ، فكان المسرح هو المساحة الاوسع للممارسة الطقسية الجمالية الحياتية ليتحول الطقس بعد ذلك الى معادل فكري ومشهدي (بصري وسمعي)ويساهم في انشاءالحدث والشكل والصورةالمسرحية.

برزت الطقوس بوضوح في طروحات انتونان ارتو الفكرية والجماليةوتاثر بهذه الطروحات مجموعه كبيرة من المبدعين المسرحين منهم(بروك وبرخت كروتوفسكي باربا) واخريين كثر وسوف، نستعرض افكار وطروحات كل من ارتو وبروك.

انتونان ارتو:-

اهتم (ارتو) بالمسرح الشرقي كون هذا النمط من المسرح زاخر بالممارسات الطقسية والنزعات الروحية وكذلك لاهتمام ارتو بالجانب الانثروبولوجي (ان المسرح الشرقي ذي النزعات الميتافيزيقية المناقض للمسرح الغربي ذي النزعات (المادية) والنفسية تاخذ الاشكال فيه معناها على شتى المستويات... تستمد الاشكال قدرتها على اثارة الانفعال والسحر وتصبح اثارة مستمرة للفكر)[٢٨] .

لقد اخذ ارتو على عاتقه بتطوير لغة مسرحية طقسية قائمة على اعادة اكتشاف العلامات الجسدية الكونية او ما اسماه (بالرموز الهيروغليفية).

وبهذا الاسلوب استطاع ارتو ان يخلق فضائات مسرحية تعبرعن افكاره ورؤاه الجمالية من خلال (موضوعات theme) تعكس الاضطراب والقلق اللذين يتميز بهما عصره. استخلاص اساطير الانسان وحياته.. وستكون هذه الثيمات كونية وعالمية تفسر وفقا لاقدم النصوص وتاخذ عن علوم نشاة الكون القديمة)[٢٩] .

ان جميع افكار واراء (ارتو) التي نادى وامن بها لا يمكن ان تحقق عن طريق الاساليب المسرحية التقليدية لذا فهو دعى الى مسرح بحجم الحياة، ويضم بين جنباته سحر الاحلام واتساع الواقع ، ان اعلاء شان الجانب العاطفي واللاوعي من الطبيعة البشرية يعد بمثابة العلاج للنظم الحضارية المعاصرة التي ينصب جل تركيزها على كل ما هو عقلاني ذهني ،مادي ، لذلك فقد رفض المسرح التقليدي ورفض كذلك لغته الادبية باعتبار ان (الكلام ليس من وسائل التعبير المسرحي وانما هو من وسائل التعبير الادبي ومن ثم فمن الواجب ان نركز تركيزا كاملا على العناصر التي يختص بها المسرح) [٣٠] . ان توظيف الية الطقوس والاساطير في الدراما المسرحية منح ارتو صفة الريادة في مجال التجريب المسرحي كون حركة التجريب المعاصرة حملت ملامح الفنون الوحشية والبدائية ان ما يحدد ملامح الحركة الطليعية هو النزعة البدائية ولهذه النزعة جانبان يكمل احدهما الاخر:-

اولهما: هو كشف وسبر غور الحالات الحلمية ومستويات العقل الباطن والغريزة الخاصة بالنفس بشرية.

ثانيهما: التركيز على الاسطورة والسحر بشكل شبه ديني وهو الامر الذي ادى في المسرح الى التجريب على الطقس والصياغة الطقسية للعرض المسرحي. باعتبار ان الطقوس هي ترميزات للخبرة الدينية تعتمد الحركة والايمائة والصوت وكذلك ومع توظيف بعض المفردات الطقسية والتي لها صفة التقديس كالطبول والمباخروالاجراس والشموع....الخ، بحث (ارتو) عن لغة مسرحية تقع ما بين الحركة والشعر ليؤسس بها فضاءاته المسرحية ولها امكانية التعبير الديناميكي في الفضاء بحيث (ينفتح المسرح خارج الكلمات ويتطور في الفضاء ويؤثر اهتزازياً على الاحساس عن طريق النبرات التي تصدر عن الكلمة ويتم التداخل بين لغة الاصوات السمعية واللغة البصرية بحيث يمتد معناها وشكلها وتجميعها الى الاشارات وان ينظم لغة الفضاء لغة الاصوات والاضواء والكلمات ويجعل من الاشياء والشخصيات رموزا يستخدمها على جميع المستويات) [٣١] .

كان ارتو يهدف من ارائه الاسلوبية ايجاد نسق جمالي يتمكن من خلاله ضبط التعبيرات والحركات والايماءات والتنويعات الصوتية لاجل (السيطرة الكاملة على كل عنصر من عناصر العرض المسرحي بضمنها (الكلمة المكتوبة حيث يمكنه هذا من الحكم في دقة هذه العناصر لاعادة انتاجها وهذا ما يحقق عرض مسرحي مدون في ادق تفاصيله ولذلك يجب ان يترجم النص المسرحي الى لغة جسدية مادية بحيث يبدو العرض المسرحي وكانه مرتجل)[٣٢].

تمكن ارتو من صياغة اطاره الفكري والجمالي لما اسماه بعد ذلك بمسرح القسوة لذا كانت دعوة (ارتو) بان (يتساوى المسرح بالحياة. لا الحياة الفردية بل نوع من الحياة المتحررة بمحو الفردية الانسانية. ويصبح الانسان فيه مجرد ظل، خلق الاساطير وترجمة الحياة في شكلها الحالي الهائل واستخلاص صور نود ان نرى انفسنا فيها من هذه الحياة هذا هو الموضوع الحقيقي للمسرح) [٣٣] .

كان (ارتو) يسعى لاجراء عملية تحول لدى المتلقي من خلال توظيف تقنية الاحلام ومحتويات العقل الباطن وكذلك التداعي الحر كونها عوامل مساعدة لاطلاق عملية التحول وازاحة الثابت من البنية المعرفية لدى المتلقي وهو ما عبر عنه بشكل صريح (كل ما هو مظلم ومطمور ومحجوب في الذهن يجب ان يعلن باعتباره شيئا حقيقيا وذلك من خلال التجسيد المادي) [٣٤] .

أما توظيفه للحالات الحلمية فكان الهدف منه هو احداث (نوع من التواصل المرئي والمادي يتاسس منطلقا من استخدامه للمسرح كوسيلة لمقاربة المستوى البدائي السابق على العقل في الوعي الانساني كما يتاسس على محاولته خلق اساطير تمثل- في المفهوم السريالي رواسب الحلم الكوني.. ان اهداف (ارتو) المسرحية تتوازى مع التحليل الذي قام به يونغ (yung) في تحليله الجمعي والذي وجد فيه ان العقلية البدائية لا تخترع الاساطير وانما تعيشها وتخبرها.

تعد الاساطير تلك التجليات الاصلية للنفس الانسانية في مستوياتها السابقة على الوعي كما تعد بمثابة مقولات معبرة عما يعتمل في اللاوعي)[٣٥] .

استطاع ارتو من توظيف تقنية الحالات الحلمية ويؤسس لها في اسلوبه المسرحي اذا مكنه هذا الاسلوب من استخدام الحوار في اطار مسرحي... استخدمه للرموز الهيوغليفية وسيلة لنقل الافكار والمعلومات في الاحلام.. يقدم الاشباح والدمى وكل ما من شانه ان يهز الاعصاب ويوقع في الدهشة والذهول وهي الاشياء التي استطاعت ان تجمع النظارة والاحداث والعنف والقوى البدائية التي تسيطر على العالم في اطار من الوحدة الاسطورية المطلوبة)[٣٦] .

لقد اخذ ارتو على عاتقه تطوير لغة مسرحية طقسية قائمة على اعادة اكتشاف العلامات الجسدية الكونية او ما اسماه (بالرموز الهيروغليفية).

وبهذا الاسلوب استطاع ارتو ان ينشا سينوكرافيا مسرحية تعبر عن افكاره ورؤاه الجمالية من خلال (موضوعات theme) تعكس الاضطراب والقلق اللذين يتميز بهما عصرنا.. استخلاص اساطير الانسان وحياته.. وستكون هذه الثيمات كونية وعالمية تفسر وفقا لاقدم النصوص وتاخذ عن علوم نشاة الكون القديمة)[٣٧] .

ان جميع افكار واراء (ارتو) التي نادى وامن بها لا يمكن ان تتحقق عن طريق الاساليب المسرحية التقليدية ان اعلاء شان الجانب العاطفي واللاوعي من الطبيعة البشرية يعد بمثابةالخلاص للحضارة التي ينصب جل تركيزها على كل ما هو عقلاني ذهني ولذلك فهو رفض المسرح التقليدي ورفض كذلك لغته الادبية باعتبار ان (الكلام ليس من وسائل التعبير المسرحي وانما هو من وسائل التعبير الادبي ومن ثم فمن الواجب ان نركز تركيزا كاملا على العناصر التي يختص بهاالمسرح)[٣٨] . واكد ارتو على ضرورة توظيف الطقوس في العروض المسرحية كونها تمثل حلم انساني بالخلاص .

بيتر ستيفن بروك :-

تاثر بروك بالاساطير والملاحم وحاول توظيفها كمادة ينطلق منها لانشاء مشروعه المسرحي. ان الاساطير زاخرة بالرموز والغرابئية والديناميكية لذلك فهي تمتلك سحرا خاصا انجذب اليها بروك وقدم عروضا مثل (المهابهارتا) والتي وظف فيها الملحمة الهندية مستخدما تقنيات الرقص (الكاتاكالي) وكذلك مسرح (النو) وعرض (اجتماع الطيور) الذي قدم فيه ممثلين يحاكون الطيور والكائنات الاسطورية. حاول بروك ان يضع عروضه في اماكن غير مالوفة وقد اراد ان يصل بعروضه المسرحية الى الطقوس السحرية والاحتفالية حيث قدم عرض (اورجاست) على قمة جبل شيراز المطل على اثار قرية (برسيوليس) واعتمد على حركة الممثل ضمن (طبوغرافية) المكان واستغنى عن عدد من التقنيات المسرحية باستثناء مشاعل في ايدي الممثلين ووظف انغاما واصواتا شرقية تصدح عبر الجبال لبعث الاحساس بالشفقة لدى المشاهد بمعاناة الانسان التي تدور حوله فكرة العرض فـ(بروميشيوس) بطل الاساطير الاغريقية اظهره بروك جالسا على الصخور معذباً وشكل اشارة واضحة الى عذابات الانسان المعاصر.

لقد شكل سفح الجبل وصخوره سينوكرافيا مسرحية حملت معاناة كل من الممثل والمتلقي وحققت كذلك نسقا تواصليا (يجب ان نذهب الى الناس حيث يعيشون كي نخلق الاحساس بان

جماعة من الناس تريد ان تتواصل مع جماعة اخرى حينذاك يصبح المسرح هو الحياة على نحو اكثر تكثيفا) [٣٩] . ان مشروع بروك المسرحي يتمحور حول الفضاء الخالي حيث هو فضاء مفترض غير معين غير محدد الاتساع ويشترك فيه الممثل، المتلقي في تجربة مسرحية معاشة ومن خلالها يمكن تجديد وتطوير الفعالية الطقسية للعرض المسرحي ان الفضاء الخالي (ينسجم بحيادية تخيليه تسمح للممثل بحرية خلال العالم المادي اجمالا كما تسمح له هذه الحيادية ايضا بان يقارب التجربة الذاتية بشكل حر فلا يقدم فقط الانسان بكل جوانبه بشكل متزامن وانما يعمد ايضا الى توريط الجمهور بشكل جمعي ومن خلال تجربة شاملة– a total experience يتشابه به بشكل لافت مع مفهوم بارو عن المسرح الشامل)[٤٠] .

ان معمارية الفضاء المسرحي و انشاء السينوكرافياالمسرحية في اسلوب بروك الاخراجي تتضمن عنصرين:

- المادي (البشري) (ممثل– متلقي).
- الحسي (الفضاء الطقسي بكل رموزه)

ولذلك فان السينوكرافياالمسرحية في اعمال بروك التجريبية تتمظهر من خلال فعالية الطقس المسرحي الجمالية وهي تمثل اسلوبه الجمالي في توظيف فضاء العرض المسرحي والذي يعتبر ان أي فضاء يوجد فيه الممثل والمتلقي هو فضاء مسرحي والذي لا شكل ولا حدود معينة له ويبرز ذلك واضحاً من خلال توظيفه لاماكن متباينة ان سعي بروك لاشتراك المتلقي في عروضه المسرحية هو لاضافة طابع المشاركة الطقسية في عروضه والتي يتمكن من خلالها طرح مشكلات انسانية باشكال وفضائات مختلفة مما جعل عروضه تاخذ طابع العالمية.

تبرز في اسلوب بروك الاخراجي قيم ضاغطة في انشاء السينوكرافيا المسرحية:

- قيم اجتماعية: من خلال توظيف الاساطيركتقنية فكرية و كما في عروض المهابهارتا ، اجتماع الطيور، توظيف بنى فكرية وجمالية لثقافات متعددة.
- قيم ادائية: من خلال ثنائية (ضوء– ظلام) (لون– ظل) (حركة– سكون) (صوت– صمت).
- قيم تشكيلية: الشكل عند بروك محايد حيث ينحاز بروك الى بناء عروضه المسرحية خارج العلبة المسرحية (سفوح الجبال، الصحاري، السواحل) لذلك فهو يرى سينوكرافيا العرض المسرحي هي فضاء خال يمتلىء بالقصدية من خلال حضور الممثل و المتلقي.

مؤشرات الاطار االنظري:

من خلال دراسة المعلومات عن السينوكرافيا والطقوس والتي وردت في الاطار النظري نستطيع ان نستخلص ونضع مؤشرات نوظفها كادوات لتحليل عينة البحث وكما يلي :

- ان السينوكرافيا اسلوب تقني لتاثيث فضاء العرض المسرحي وفقا لانساق بصرية او سمعية .
- ان الدراما ولدت من الطقس ،وهي دوما تحمل بعضا من ملامح الطقس.
- بظهور السينوكرافيا كمصطلح في انشاء الفضاء المسرحي ،اصبحت اجراءات المخرج على النص المسرحي (اعداد،اقتباس،تناص) ضرورية لتدعيم رؤاه الاخراجية.
- افاد العرض المسرحي المعاصر من الطقس في تطوير المهارات الادائية لممثل.
- تتحازالعروض الطقسية دوما نحو الفضاءات الواقعة خارج حدود العلبة المسرحية .
- تفرزالعروض الطقسية مساحة واسعة للتلقي وتهتم باشراك المتلقي في العرض الطقسي.
- ان السينوكرافيا تتمتع بقيم لونية ومعمارية طقسية لها مدلولات فاعلة في الذاكرة الجمعيه للمتلقي.
- افاد المخرج المعاصر من الطقس كاسلوب معماري لانشاء فضاء العرض من خلال توظيف مفردات طقسية.
- ان الطقس قيمة اجتماعية تمتلك التواجد والاستمرار داخل البنى الاجتماعية.

الفصل الثالث
أجراءات البحث

مجتمع البحث:

تمتاز عروض المسرح العراقي المعاصر بتوظفيها للطقوس ضمن رؤها الاخراجية حتى اصبحت امتيازا جماليا يمنح العرض المسرحي العراقي هوية خاصة تحمل صفات المحلية باطار انساني .أن سعي المخرج العراقي لتوظيف الطقوس وتظمينها لعروضه لم يكن ترفا شكليا بل هو حاجة فكرية وضرورة جمالية وذلك لاحتواء الطقس على طاقة عالية في التعبير والترميز منحت العرض المسرحي القدرة على خلق انساق تواصلية مع المتلقي ومنحته كذلك قدرةعالية في المناورة والافلات عن محددات الرقيب ،ولم تعد المشاهد الطقسية تقتصر على مشاهد الاستهلال او الختام فقد هيمنت الطقوس وبشكل واضح على البنية الدرامية للعرض في المسرح العراقي وتحديدا خلال عقد الثمنينات .

عينة البحث :

تمكن الباحث من تحديد عينات البحث واختيارها قصديا كونها تقترب من اجراءات الاطار النظري وما ياتي:

- ان تكون للعروض المسرحية سمات وملامح طقسية.
- ان تكون سينوكرافيا العروض المقدمة تحوي فضائات تقع خارج حدود العلبة المسرحية.

وبعد فرز وتحديد عينة البحث كانت مسرحية (ترنيمة الكرسي الهزاز) هي الامثل والتي وقع عليها الاختيار لتمثل الاتجاه الطقسي الدرامي وفقا لمعطيات الانشاء السينوكرافي.

ادوات البحث:

انتخب الباحث اسلوب الملاحظة المباشرة والمعايشة في تحليل التجربة المسرحية في عرض ترنيمة الكرسي الهزاز وكذلك الاستعانة بما اسفر عنه الاطار النظري

منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في الكشف عن انشائية وفضاء سينوكرافيا طقس العرض المسرحي.

ترنيمة الكرسي الهزاز تأليف: فاروق محمد
إخراج: عوني كرومي أشعار: عريان السيد خلف
مكان العرض: منتدى المسرح إنتاج: فرقة المسرح الشعبي

يطرح نص(ترنيمة الكرسي الهزاز)المعاناة الإنسانية للمرأة في مجتمعات تقع تحت تأثيرات سياسية واجتماعية قاسية ومن ثم فهذه المجتمعات تكون ذات بنى غير مستقرة مضطربة دوما . والمرأة (الأم ،الزوجة ،البنت) وهي المكون ألأضعف في هكذا مجتمعات والتي تضطر دوما لدفع ثمن هذا الخلل الذي يصيب البنى الاجتماعية، تمثل موضوعة نص (ترنيمة الكرسي الهزاز)الهوية الاجتماعية العراقية أبان عقد الثمانينات حيث الحرب المشتعلة بين العراق وإيران والتي ولدت الكثير من الكوارث الاجتماعية.

يقدم نص (ترنيمة الكرسي الهزاز) الحياة اليومية لامرأتين الأولى مغنية شاخ صوتها وأفل نجمها فانزوت تقتات من اجترار صدى ذكرياتها ،والأخرى ربة بيت تركها حبيبها ورحل للمجهول (الحرب ،السجن الهجرة)لكنها لا تزل تنتظره كل ليلة قارئة لرسائله (والتي لم يرسلها) بشوق ولهفة وكأنها تقرأها لأول مرة.

ان البنية الدرامية لنص (ترنيمة الكرسي الهزاز)هي بنية دائرية لا تنتهي قائمة على تداخل مستويات ومراحل نفسية تدفع بالشخوص المسرحية لأداء أفعالها الداخلية والمتأسسةوفقا لـ(الانتظار ثم الملل،اليأس، ألألم .الأمل ،ثم الانتظار).

يطرح النص ثلاثة أماكن يقع فيها الحدث الدرامي ألأول وهو غرفة المغنية وهو ملاذها الذي تستحضر فيها كل أمجادها الفنية ، أما المكان الثاني فهو غرفة ربة البيت قوقعتها التي تستهلك فيها الليالي في قراءة رسائل الحبيب الغائب خلسة على ضوء خافت لشمعة أسفل شباك مطل على المجهول ،ومكان ثالث هو باحة الدار حيث تلتقي المرأتان لممارسة حياتهما المزدوجة.

السينوكرافيا في طقس ترنيمة الكرسي الهزاز

يؤكد المخرج عوني كرومي في أسلوبه الإخراجي على ضرورة الانحياز باتجاه الفضاءات المسرحية التي تقع خارج حدود العلبة المسرحية،لذا يكون اختيار المخرج لفضاء منتدى المسرح هو التأكيد نحو تعزيز أسلوبه الإخراجي.

أسس المخرج ثلاث فضاءات مسرحية حدد من خلالها معالم السينوكرافيا التي وضعها وفقا للمنظومة الجمالية للطقس المسرحي وهي كما يلي:

- ❖ غرفة المغنية (راجحة) وهي غرفة تقع يسار مدخل بناية المنتدى من جهة الخلف، وعند الولوج إلى هذه الغرفة يشدنا طراز بنائها حيث السقف المقوس والجدران العارية والخالية من أي نافذة وعلى الأرض وضع جهاز (كرامفون) ومجموعة اسطوانات مبعثرة، تجلس (راجحة) المغنية على كرسي هزاز وحيدة في غرفتها مهملة منسية تسرد إحداث حياتها حيث قدمت من الجنوب من مكان لا تعرف تفاصيله وكيف عملت وكافحت حتى صارت نجمة لها معجبين وعشاق ولكنها فقدتهم و أمست تقتات على تلك الذكريات.
- ❖ غرفة مريم وهي غرفة تقع يمين مدخل بناية المنتدى وهي مفصولة عن الغرفة الأولى بواسطة ممر وهي تقع قبالتها وجدران هذه الغرفة مغلفة بخشب الصاج.

في هذه الغرفة شباك يطل على الخارج وأسفل هذا الشباك بقايا لشمعة محترقة وقد تكورت (مريم) على هذه الشمعة لتقرأ رسائل حبيبها المبعثرة على الأرض ،تدور في الغرفة لتأكد على صحة وجود الحبيب بدليل وجود الرسائل ثم تسقط اسفل السلم عند الشمعة لتحرق احدى الرسائل ولتأخذ الاخرى وتبدأ بقراءتها.

- ❖ باحة البيت وهي مساحة مربعة الشكل تقع وسط البيت (المنتدى) محاطة بالابواب والشبابيك والاعمدة ومنها يخرج سلم للطابق العلوي، وضع المخرج أعلى يسار الوسط الباحة كرسي

هزاز وفي مقدمة الكرسي توجد صينية النذور وهي صينية نحاسية وضع فيها شموع ، وحناء، وخبز، وياس.

وعلى جدران الباحة علقت ساعة معطلة وفي قبالتها لوحة زيتية وفي اقصى الباحة جهاز هاتف وظف المخرج الطابق الثاني كفضاء اخر ممتد مثل المستوى العلوي في الفضاء المسرحي ليعبر من خلاله عبر عن الحلم، الامل وهو عبارة عن نوافذ زجاجية عديدة ارتبطت بمناجاة الحبيب من خلالها وكذلك استلام رسائل متخيلة من الحبيب الغائب، استخدم المخرج السلم الممتد من وسط باحة الدار الى الطابق العلوي لربط الطابق الارضي (الحياة الواقعية) بالطابق العلوي (الحياة الحلمية، المتخيلة) عزز هذه الرؤية والفعل الذي تقوم به الممثلتان وهما تفتحان الابواب والشبابيك وتصفقانها والذي يشكل دلالة على الدوامة غير المنهية لحياة يتناوب فيها طرفا الحقيقة والوهم.

يبدا العرض من لحظة دخول الجمهور الى باحة العرض حيث ينشطر الجمهور الى شطرين كل شطر يدخل الى غرفة احد الشخصيتين واثناء دخولهم وفي الممر المؤدي الى هاتين الغرفتين يقف كل من المخرج والمؤلف ويبدأن برش الجمهور بماء الورد، ان هذا الفعل الاولي اثار لدى المتلقي كل الخزين الطقسي وشكل مثيرا جماليا حرك اللاشعورالجمعي لجملة الصور الحلمية وحفزه للأحساس بالشعور بالالفة والقرابة مع بيئةالعرض كونهاشكلت فعلا جماليا مدهشا مثل اقتربا مع بعض الطقوس والفعاليات الدينية التي يرتبط المتلقي بها اكد فيه المتلقي يرتبط بها ويدخل الجمهور الى غرفتي الشخصيتين وهو مندهش مما يجري حيث تقوم كل شخصية بسرد مأساتها امام جزء من الجمهور ،وعندما ينتهي هذا المشهد ينطلق الجمهور ليذهب الى غرفة الشخصية الاخرى وبعد الانتهاء من هذين المشهدين يتجه الجمهور نحو باحة المنتدى (البيت) حيث عيدان البخور منتشرة على الجدران مع اضاءة خافتة بلون الازرق

والاخضر، مثلت القاعدة اللونية الاساس الذي تخترقه البقع اللونية الاخرى، عندما يستقر الجمهور تظهر الشخصيتان المغنية جالسة على كرسيها الهزاز والاخرى جالسة حول صينية النذور وهي تشعل الشموع عند هذه اللحظة تبدأ المغنية بغناء المواويل بصوت عذب وكأنها تقف امام جمهورها ومعجبيها .

اعتمد المخرج في انشاءسينوكرافيا العرض المسرحي على بنية الطقس الديني حيث ادخل مفردات واضحة، صريحة ذات مرجعيات طقسية دينية مثل (ماء الورد والشموع وصينية النذور والحناء) واجتهد المخرج وممثليه في استنطاق هذه المفردات دراميا ومما منح المشهد المسرحي

في هذا العرض اقتراب من الطقس الديني (زكريا، شموع الخضر) وهي طقوس وممارسات لا تزال فاعلة في المجتمع،ان صوت المغنية مع رائحة البخور وضوء الشموع شكل اشارة واضحة الى طقوس العزاء مما حرك مشاعر المتلقي للمشاركة بهذا العمل.

ومهما فعل المخرج وأضاف فان الدلالات والإشارات الصادرة من هذه الطقوس (أياً كان الهدف منها) والمندمجة بحالة الانتظار اللا مجدي المغلف بحالة الخواء والفراغ العميق الذي يلف الغرفتين سوى من الشخصيتين وبعض القطع المتناثرة هنا وهناك والتي تشير بمجملها الى توقف الزمن ولا جدوى الحياة في ظل الانتظار السلبي والتي تشكل حالة ضعف الانسان تدفعه نحو ممارسة طقوس روحية وتأمليةللحفاظ على توازنه.

تقطع ربة البيت (راجحة) غناء (مريم) وتذكرها بأنها عجزت وشاخت ولم يعد لها إلا الوهم.وفي لحظة التصعيد هذه يرن الهاتف وتتحرك نحوه (راجحة) ولكن دون جدوى حيث لا رد عند ذاك ينشب صراع ما بين (مريم) و(راجحة) حيث تتهم كل منهما الأخرى بلا جدوى أفعالها،تصعد (راجحة) إلى الطابق العلوي لتؤكد وجود حبيبها وانه لا يزال يراسلها وهذه الرسائل هي الدليل . تجمع (مريم) الرسائل المتساقطة من الأعلى وتضعها في صينية النذور وكأنها جزء من المفردات الطقسية ثم تجلس(راجحة) على كرسي المغنية (مريم) حيث لا شيء حدث او يحدث وتبقى كلا الشخصيتين تمارس فعل الانتظار.

إن قصديه اختيار بناية منتدى المسرح لتقديم مثل هذه العروض كونها تشكل بيئة تصلح لتقديم مشاهد الحلم التي يفتقدها المتلقي، فهي تمثل له كل طفولته أو تاريخه (إن البيوت التي فقدناها إلى الأبد تظل حية في داخلنا وهي تلح علينا لأنها تعاود الحياة وكأنها تتوقع منا أن نمنحها تكملة لما ينقصها من حياة)[٤١] .

وهذا تأكيد لقصديه المخرج في انتخابه لهذا البيت لما يحمله من قوة روحية وثقل نفسي يدفع بالمتلقي للمشاركة في العرض المسرحي، فكان هذا البيت بمثابة هوية خاصة يمنحها العرض لكل متلقي،فكان البيت عبارة عن قناة تواصلية وضعها المخرج لإثارة المكنون اللاوعي في ذهن المتلقي استعدادا لولوج طقس العرض، فقبل الشروع بانطلاق فعالية العرض آثار هذا البيت كل ذكريات الطفولة التي يحملها المتلقي وتوارت بفعل الزمن (انطلاقا من تذكر بيت الطفولة تتخذ صفات وملامح المكان طابعا ذاتيا وينتفي بعدها الهندسي)[٤٢] .

لقد عمد المخرج لا نتخاب وتوظيف فضاء المنتدى كونه يحيل المتلقي إلى حلم أو ذكرى تراوده باستمرار باعتباره (حسب رأي المخرج) عنصر فعال في إدامة زخم وفعالية العرض

المسرحي، فالعرض عند المخرج (كرومي) له علاقة جدية بحضور المتلقي وفعاليته اثناء العرض فكان تركيز المخرج على توطيد العلاقة بين المتلقي والعرض متأسس من الفهم الجدلي للمخرج حول طبيعة الانشاء العلائقي بين سينوكرافياالعرض المسرحي وبين المتلقي وفقا للـ(الارتباط الجامح بين اجسامنا التي لا تنسى والبيت الذي يستحيل نسيانه)[٤٣]. ان المرئي من العرض يحمل ما هو غير مرئي فمن لا يملك تجربة مع بيته في الماضي القريب او البعيد).

وبعيد عن الإحالة الواقعية للبيت والغرف وما تشير إليها فان المخرج اراد ان يضع حياة الشخصيتين بكل ما تمثله من عبث الانتظار ولا جدوى الأمل والرجاء بما لا يمكن رجوعه وكيفية استمرار هذه الحياة فكان المعادل الموضوعي الجمالي هوا لاستمرار بالحياة وتقبلها عن طريق خلق أحلام كبيرة وأهداف عظيمه تنطلق من خلال الإثارة طقوس الأمل، أليس بإمكان المخرج إن يقدم عرضه هذا على خشبة المسرح الاعتيادية، ولكنه في تقديري اراد ان يحقق من خلال استغلاله للمنتدى (بغرفة وباحة وطابقه العلوي) الفضاءات المتقابلة وكذلك الفضاءات المتعامدة (اعلى، اسفل) ليحيل المتلقي من خلالها لفضاءات الاضرحة المقدسة وكذلك الكنائس والجوامع.

الفصل الرابع
النتائج ومناقشتها

النتائج :

تمكن المخرج عوني كرومي من مغادرة حدود العلبة المسرحية وتوظيف فضاء البيت البغدادي القديم من خلال استخدام زوايا ومساحات هذا البيت وفقا لدخول المتلقي الى فضاء السخصيات و كما في المشهد الاستهلالي و احاطة المتلقي للعرض كما في باقي احداث العرض،ان هذا الاسلوب في الانشاء المعماري لفضاء العرض ادى الى الاهتمام بتطوير المهارات الادائية للممثل وجعل منه الكتله المهيمنة في فضاء العرض والتي بواسطتها يتم تشكيل سينوكرافيا العرض وتحولاتها في كل مشهد ،تمكن المخرج من توظيف مفردات طقسية لها مساحات فاعلة في الذاكرة الجمعية لدى المتلقي.افرز عرض(ترنيمة الكرسي الهزاز) مساحة لحضور المتلقي ومشاركته في العرض من خلال التركيز على انشائية فضاء العرض وتحولاتها.ان الانحيازلتوظيف سينوكرافيا الطقوس في العرض المسرحي خلق نسق جمالي يؤكد على انشاء علاقة بين جميع او جزئ من عناصر السينوكرافيا ففي عرض ترنيمة الكرسي الهزاز

كان النسق المهيمن هو حركة الممثلتين(بصريا) غناء الممثلتين كان النسق المهيمن سمعيا . ان توظيف الصوت البشري في الغناء الحي بمشاهد محددة خلق نسق تواصلي مع المتلقي.

الاستنتاجات:

أصبحت السينوكرافيا اسلوبا تقنيا لتاسيس فضاء العرض المسرحي. ان السينوكرافيا في المسرح تتكون من جملة انساق ومن الممكن توظيفها جميعا او جزئ منها ،اما الطقس فهو اسلوب اخراجي يتاثر بطروحات(ارتو) الجمالية في انشاء فضاء التلقي.

التوصيات:

يوصي الباحث على ضرورة الاهتمام بالدراسات الاجتماعية وتوظيفها في انشاء الفضاء المسرحي.

المقترحات:

يقترح الباحث على ضرورة اقامة حلقات الدرس العلمي والتي تضم بين جنباتها علوم الاجتماع والمعماروعلاقتها بالفنون.

---

(١) مارسيل فريد فوت فن السينوكرافيا، ترجمة د. حمادةإبراهيم واخرون، القاهرة منشورات وزارة الثقافة ص٨.

(٢) مارسيل فريد فوت مصدر سابق ص٨.

(٣) المصدر نفسه ص١٣.

(٤) المصدر نفسه ص١٤

(٥) باميلا هاورد ماهي السينوكرافياو ترجمة محمود كامل ،القاهرة ،وزارة الثقافة منشورات وزارة الثقافة ٢٠٠٤ص٥.

(٦) باميلا هاورد مصدر سابق ص ٢٠.

(٧) قيس النوري الأساطيروعلم الإجتماع، مؤسسة دار الكتاب، للطباعة، جامعة الموصل،١٩٨١ص٩٥.

(٨) فراس السواح دين الإنسان، منشورات دار علاء الدين للتوزيع والترجمة والنشر، سوريا دمشق، ١٩٩٤، ص ٢٩.

(٩) ج.ل. ستيان من أعلام المخرجين المسرحيين،ترجمة محمد كامل ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، القاهرة، ٢٠٠٥، ص.٤٠.

(١٠) من أعلام المخرجين ، مصدر سابق ، ص ١١.

(١١) من أعلام المخرجين ، مصدر سابق ، ص ١١.

(١٢) من أعلام المخرجين ، مصدر سابق، ص ٧٩.

(١٣) بارنارد هيويت، من مؤلفات اودلف ابيا، ترجمة، امين حسين، الرباط، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة التجريبي المسرحي، القاهرة، ٢٠٠٥،ص ٨١.

(١٤) بارنارد هيويت ، مصدر سابق، ص ١٠٨.

(١٥) بارنارد هيويت ، مصدر سابق، ص ١٠١.

(١٦) احمد زكي ، عبقرية الإخراج المسرحي (المدارس، والمناهج) ' الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٩ ص ١٣٦.

(١٧) يان كوسوفيتش ، مسرح الموت عند كانتور تيار ما بعد التجريب، ترجمة هناء عبد الفتاح، القاهرة ، منشورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ١٩٩٤ص٥٣.

(١٨) دينس بابلي، الأداء المسرحي ورفقاؤه، ترجمة عبد الحليم المسعودي، مسقط، مجلة نزوى، العدد الخامس عشر،١٩٩٨،ص١٢٢.

(١٩) الأداء المسرحي ورفقاؤه، مصدرسابق، ص ١٢٣.

(٢٠) الأداء المسرحي ورفقاؤه، مصدرسابق، ص ١٢٣.

(٢١) الأداء المسرحي ورفقاؤه، مصدرسابق، ص ١٢٣.

(٢٢) مسرح الموت ، مصدرسابق، ص ٦٥.

(٢٣) مسرح الموت ، مصدرسابق، ص ٦٦.

(٢٤) مسرح الموت ، مصدرسابق، ص ٦٦.

(٢٥) الأداء المسرحي، مصدرسابق، ص ١٢٥.

(٢٦) ينظر: روماجيرلوفسكي، اتجاهات المسرح البولوني، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، العدد٢، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطابع وزارة الثقافة ١٩٧٧،ص١٦٠.

(٢٧) ينظر: روماجيرلوفسكي، اتجاهات المسرح البولوني، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، العدد ٢، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، مطابع وزارة الثقافة ١٩٧٧،ص١٦١.

(٢٨) انتوان ارتو،المسرح وقرينه، ترجمة سامي أسعد. القاهرة، دار النهضة العربية ، ١٩٧٣،ص٦٣

(٢٩) انتوان ارتو،المسرح وقرينه،مصدر سابق،ص١٠٨

(٣٠) جورج لورث، مسرح الإحتجاج والتناقض، ترجمة عبد المنعم اسماعيل ، بيروت، المركز العربي للثقافة والفنون.

(٣١) انتوان ارتو،المسرح وقرينه،مصدر سابق،ص٧٨.

(٣٢) كريستوفر ايتر : المسرح الطليعي،ترجمة سامي فكري، القاهرة وزارة الثقافة مطابع المجلس الأعلى للاثار، ص١٢٠-١٢١.

(٣٣) كريستوفر ايتر،مصدر سابق ص٦٧-١٦٨.

(٣٤) انتوان ارتو،المسرح وقرينه،مصدر سابق،ص١٠٣.

(٣٥) كريستوفر ايتر المسرح الطليعي مصدر سابق،ص١٥٥.

(٣٦) جورج لورث، مسرح الاحتجاج والتناقض، ص٥٠.

(٣٧) انتوان ارتو،المسرح وقرينه،مصدر سابق،ص١٠٨.

(٣٨) جورج لورث، مصدر سابق، ص٣٨.

(٣٩) النقطة المتحولة، ترجمة فاروق عبد القادر، الكويت، سلسلة عالم المعرفة(١٠٤) المجلس الوطني للثقافة والفنون ١٩٩١،ص٦٤.

(٤٠) كريستوفر ايتر: المسرح الطليعي، مصدر سابق، ص ٢٣٨.

(٤١) جاستون بلاشلار ، جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا، بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، دار الحرية للطباعة،ص٨٩.

(٤٢) جاستون بلاشلار ، جماليات المكان،مصدر سابق،ص١١.

(٤٣) جاستون بلاشلار ، جماليات المكان،مصدر سابق،ص١١.

المصادر:-

١- احمد زكي ، عبقرية الاخراج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ،١٩٨٩.

٢- انتوان أرتو، المسرح وقرينه، ترجمة :سامي أسعد ، القاهرة دار النهضة العربية،١٩٧٣.

٣- بارنارد هيويت، مؤلفات أودلف أبيا ، ترجمة : أمين حسين ، القاهرة ، وزارة الثقافة، ٢٠٠٥.

٤- باميلا هاورد ، ما هي السينوكرافيا، ترجمة محمود كامل ، القاهرة ،منشورات وزارة الثقافة ٢٠٠٤.

٥- بيتر بروك، النقطة المتحولة، ترجمة : فاروق عبد القادر ، الكويت،سلسلة عالم المعرفة (١٠٤)،١٩٩١.

٦- جاستون باشلار ، جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا، بغداد، وزارة الثقافة والاعلام، دار الحرية للطباعة،١٩٨٢.

٧- ج.ل.ستيان من أعلام المخرجين المسرحيين ، ترجمة محمد كامل ، القاهرة، وزارة الثقافة، ٢٠٠٥.

٨- جورج لورث، مسرح الإحتجاج والتناقض، ترجمة عبد المنعم اسماعيل ، بيروت، المركز العربي للثقافة والفنون.

٩- فراس السواح، دين الانسان منشورات دار علاء الدين للتوزيع والترجمة والنشر، سوريا، دمشق، ١٩٨٤.

١٠- قيس النوري الاساطير وعلم الاجتماع، مؤسسة دار الكتاب للطباعة، جامعة الموصل، ١٩٨١.

١١- كريستوفر ايتر : المسرح الطليعي،ترجمة سامي فكري، القاهرة وزارة الثقافة .

١٢- مارسيل فريد فوت فن السينو كرافيا، ترجمة د.حمادة واخرون، القاهرة منشورات وزارة الثقافة.

١٣- يان كوسوفيتش: مسرح الموت عند كانتور تيار ما بعد التجريب، ترجمة هناء عبد الفتاح، القاهرة، منشورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ١٩٩٤.

المجلات و الدوريات:

١- دنيس بابلي ، الاداء المسرحي ورفقاؤه، ترجمة عبد الحليم المسعودي، مسقط مجلة نزوى، العدد ١٥، ١٩٨٨.

٢- تاكيس موز بنديس، وجهة نظر في المسرح الطليعي المعاصر، ترجمة محمود مكي، القاهرة ، مجلةالمسرح العدد ٦٨، ١٩٩٦.