وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة سعيدة الدكتور مولاي الطاهر

كلية الاداب واللغات والفنون

قسم الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر موسومة ب:

سينوغرافيا الفضاء المسرحي في مسرحية مابقات صدرة لمحمد شرشال نموذجا

إعداد الطالبة:

* مساعدي سارة

إشراف الأستاذة

* مبخوث نصيرة

الموسم الجامعي
2020م/2021م - 1441 هـ/1442هـ

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة سعيدة الدكتور مولاي الطاهر

كلية الاداب واللغات والفنون

قسم الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر موسومة ب:

سينوغرافيا الفضاء المسرحي في مسرحية مابقات صدرة لمحمد شرشال نموذجا

إعداد الطالبة:

* مساعدي سارة

إشراف الأستاذة

* مبخوث نصيرة

الأستاذ:	د. مبخوث نصيرة	مشرفا
الأستاذ:	د. علواني فاطيمة	رئيسا
الأستاذ:	د. سعيدي منى	مناقشا
الموسم الجامعي		
1441هـ/1442هـ – 2020م/2021م		

بسم الله الرحمن الرحيم

I

شكر وعرفان

بعد شكر الله تعالى وحمده على نعمه وفضلها ودوام الصحة والعافية

واتقدم بالشكر إلى كل من ساندنا وقدم لنا يد العون لإتمام هذا العمل

بصفة عامة وإلى الأستاذة المشرفة بصفة خاصة د. مبخوث نصيرة والى ججميع

اساتذة قسم الفنون بصفة عامة

الى كل من ساعدنا من بعيد او قريب

اهداء

بعد الشدة ياتي الفرج وبعد الشقاء تأتي الراحة وبعد الزرع يأتي الحصاد وبعد جهودي المبذولة أهدي هذا العمل المتواضع إلى من جنتي تحت اقدامها وأكسجين حياتي امي الحبيبة حفظها الله لي ورعاها

الى ابي العزيز اطال الله في عمره

الى صديقة الدرب صفاء

مقدمة

مقدمة

يعتبر المسرح أحد الفنون الفرجوية التي يعبر بها الإنسان عن ما يجول في تصوراته وأفكاره، فهو يعمل كأداة ووسيلة فعالة تقوم بتصوير الواقع على حقيقته.

لقد كانت البدايات الفعلية للمسرح في العالم عند اليونان، فهم أول من وضع أسسه وقواعده وعنهم نقل المسرح وانتقل إلى مختلف شعوب العالم. وقد ارتبط هذا الفن في نشأته بالمعتقدات الدينية؛ إذ كانت تقام طقوس واحتفالات دينية لتمحيد الآلهة على المسرح. وما يلاحظ على المسرحية في هذه الفترة أنها لم تكن عملا مشتركا بين عدد من الأشخاص بل كانت تستند إلى المؤلف، ومن أبرز رواد هذا الفن في تلك الفترة محد: "أسخيلوس و سوفو كليسو يوربيدس".

قد شمل الزمان والمكان اللذين يتم فيهما الحدث ، والمسرح كما هو معروف للجميع عرض حقيقي بحضور متلقي في مكان وزمان حقيقيين ومعلومين، وهذا الحدث المشاهد يحتوى على فضاء مسرحي هو المكان والزمان . وكانت من أهم قوانين كتابة المسرحية ،أن يلتزم الكاتب بالوحدات الثلاثة وحدة الحدث ووحدة الزمان ووحدة المكان " ، وهي أصول وضعها أرسطو في كتاب الشعر" ، ورغم ذلك اختلف النقاد في تحديد العلاقة بين الأصول الثلاثة فلم يستطيعوا مثلا أن يقرروا فيما إذا كان معنى وحدة الزمان أن يحصر وقت التمثيل بعدد محدود من الساعات ، وفيما إذا كانت وحدة المكان تعنى بقعة واحدة بحجم المسرح أو شارعا أو مدينة كاملة ، وأحداث المسرحية محاطة بسياج المكان كما هي محاطة بسياج الزمان ، وغالبا ما يتحدد المكان في الديكور والنص المرافق للنص المسرحي ، كما

يتحدد إطار الزمان أيضا ؛ لأنهما ضروريان عند بناء الحدث ، وقد يتغير المكان من فصل لفصل أو من مشهد لآخر بناء على طبيعة الصراع الذي يشكل الأزمة . كما يتغير الزمان ليناهض الحدث ويقوم بتشكيله ؛ و بالتالي فهو في سياق متغير دائما ، يتنوع عند مشاهدة العمل المسرحي ، فالكاتب يهتم بوصف المكان وملامحه قبل بداية العرض ؛ لأن المسرحية " ليست في الحقيقة قطعة من الأدب للقراءة ، وإنما المسرحية الحقيقية ذات خصائص ثلاثة: فهي أدب يتكلم أمام أبصارنا ، فالمشي والكلام والمشاهدة تشمل الزمان والمكان عنصري الحدث ، ولعل ما يميز الفضاء المسرحي أنه يسير وفق خطئ منظمة يحددها الكاتب لتسير فيها الأحداث سيرا متتابعا بعيدة عن الشوائية ، وفق قضاء مبنى وليس اعتباطيا يتم تشكيله كطاقة معبرة وحامل للمعاني والدلالات، وينطبق هذا الأمر على جميع المسرحيات حتى على تلك التي تبدو عشوائية أو طبيعية بدرجة تزيد عن المطلوب وهذا هو الجانب الرمزي في الفضاء المسرحي، ومنه تطرح إشكالية بحثنا والتي كانت كالآتي: ماهي سينوغرافيا الفضاء المسرحي، وكيف تجلت في مسرحية مابقات هدرة لمحمد شرشال ؟

ومن هذه الإشكالية تفرعت لدينا مجموعة من الأسئلة والتي نحصرها :

1/- ماهو الفضاء المسرحي ؟

2/- كيف كان تطور الفضاء المسرحي عبر العصور ؟

3/- ما علاقة السينوغرافيا بالفضاء المسرحي ؟

تكمن الاسباب التي دفعتني لإختيار هذا الموضوع في: من اسبابي ذاتية :

- أثار اهتمامنا هذا مادفعنا لدراسة هذا الموضوع والتعمق فيه.
- الرغبة في التطرق إلى الموضوع سينوغرافيا والفضاء المسرحي ببعد جديد.

ومن الأسباب الموضوعية

- أهمية الموضوع في نقد العرض المسرحي .
- تسليط الضوء فيي مسرحية مابقات هدرة لمحمد شرشال

وتستلزم الدراسة ذكر بعض المصادر والمراجع المعتمدة في هذا البحث منها : كتاب القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية لـ"عبد العزيز صبري "، وكتاب " معالم الدراما" لـ "عبد المسيح ثروت يوسف" ، و كتاب "عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي" لـ "عثمان عبد المعطي" و "فريد بدري حسون" وغيرها من المراجع .

قسّم بحثنا هذا إلى فصلين: فصل نظري، وفصل تطبيقي فضلا عن مقدمة وخاتمة جاء الفصل الأول موسوما بـ: " الفضاء.... المفهوم والتطور"، وضمّ ثلاثة مباحث، المبحث الأول معنون " المبحث الاول : ماهية الفضاء المسرحي"، أما المبحث الثاني جاء بعنوان " المبحث الثاني: تطور الفضاء المسرحي عبر العصور "، والمبحث الثالث " المبحث الثالث : السينوغرافيا وعلاقتها بالفضاء" .

أما الفصل الثاني حاملا عنوان "دراسة تطبيقية لعرض مسرحية مابقاة هدرة"، وضم ثلاثة مباحث، المبحث الأول تحت عنوان " الكتابة الدرامية للعرض المسرحي "، أما المبحث الثاني تحت عنوان

"الكتابة الركحية للعرض المسرحي "، والمبحث الثالث تحت عنوان " المبحث الثالث: الفضاء المسرحي وسينوغرافية عرض " ما بقات هدرة"

أما الخاتمة فكانت عبارة عن نتائج توصل إليها البحث

لقد إعتمدت الدراسة على المنهج التاريخي وذلك بعرض مراحل تطور الفضاء المسرحي عبر الحقب التاريخية والمنهج التحليلي وذلك لدراسة وتحليل مسرحية " ما بقات هدرة " .

ومن أهم الصعوبات التي واجهتنا هي، قلة الكتب اللازمة الخاصة بموضوع الفضاء المسرحي، وضيق الوقت والبعد على الإقامة وصعوبة التنقل.

الفصل الاول : الجانب النظري

المبحث الاول : ماهية الفضاء المسرحي

- **مفهوم الفضاء في المسرح**

إن مفهوم الحيز أو الفضاء في النظرية المسرحية كما في العلوم الإنسانية يشكل اليوم شيئاً مذهلاً، ويستعمل بعدة أوجه سواء لناحية النص أو لناحية العرض. كما أن تعريف كل حيز وتمييزه على حدة هو عمل مجهد ومن دون جدوى، ومع ذلك تعين بعض التعريفات على أمل الإيضاح.[1]

ينقسم الفضاء المسرحي إلى قسمين داخلي، وخارجي، فالفضاء المسرحي الداخلي: "هو الفضاء المنظور الذي يشاهده المتلقي على خشبة المسرح، وهو فضاء النص الدرامي الحتمي الذي حدده المؤلف سلفاً أثناء كتابة النص، وفيه تدور عملية التمثيل أمام أعين الجمهور، أما الفضاء المسرحي الخارجي فيكون خارج إطار الرؤية البصرية المباشرة وتحدث فيه أحداثا ذات أهمية قصوى لها تأثير على تطور الصراع الدرامي، وتسهم في إثارة ذهن المتلقي (قارنا / مشاهداً) من خلال محاولة ربطه بين الداخل والخارج في العمل الدرامي" [2]، ان الفضاء الدرامي هو الداعم المرئي للنص المسرحي او للحدث المقدم ، انه العرض التصويري المادي أو الوهمي الذي يتم فيه الحدث ، فهو المكان الذي تتصارع فيه الشخوص ، والنص المسرحي تبنيه و تكونه عناصر كثيرة منها الفضاء الدرامي ، الذي يعد دعامة مهمة من دعامات النص و التي يوليها المؤلف اهتماما كبيرا . اذ يعد القضاء الدرامي

[1] عبد العزيز صبري: القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001 ص 23

[2] عبد المسيح ثروت يوسف: معالم الدراما، منشورات المكتبة العصرية، د.ط، بيروت ص 19

الجانب البصري الذي يقدمه المؤلف، و يتم بنائه في خيال القارئ او المتلقي عن طريق النص المسرحي نفسه.[1]

- **انواع الحيز او الفضاء في المسرح**

1- الحيز الدرامي

هو الحيز الدراماتورجي الذي يتحدث عنه النص، وهو حيز مجرد يقوم القارئ أو المشاهد ببنانه بواسطة الخيال (خلال توظيفه).[2]

2- الحيز المسرحي هو الحيز الحقيقي للخشبة – المنضة حيث يتحرك الممثلون، وينحصرون في الحيز الفعلي من المساحة المسرحية أو يتحركون في وسط الجمهور.

3- الحيز السيتوغرافي هو الحيز المسرحي، والمعرف بشكل

أدق بالحيز في الداخل حيث يوجد الممثلون والجمهور خلال العرض. ويتميز بأن الرابط بين الاثنين: العلاقة المسرحية ر. دوران .Durand, 1980) (R والموقع المسرحي. كما يمكننا تخصيص مصطلح حيز الجمهور للمكان الذي يوجد فيه الجمهور خلال العرض وخلال فترات الاستراحة (أو مباشرة قبل بدء العرض). الحيز المسرحي إذن هو ناتج من مجموع الحيزات (بحسب المعاني 1 و2 و4

[1] عبد المسيح ثروت يوسف: معالم الدراما ، المرجع السابق ، ص 19

[2] عثمان عبد المعطي: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996 ص 45

و5 و6): فهو ينشأ كما لاحظت أن أوبرسفلد «من خلال هندسة ونظرة للعالم (التصويرية) أو لحيز منحوت بشكل أساسي بأجساد الممثلين» (85 :1981).

4- حبز اللعب (الحركي) هو الحيز المبتدع من قبل الممثل من خلال حضوره وتنقلاته وعلاقته بالمجموعة وتموضعه على خشبة المسرح.

5- الحيز النضي هو الحيز المعتبر والمعترف بماديته

التصويرية والصوتية والخطابية: وهو المساحة التي تودع فيها الحوارات وتوجيهات المؤلف المسرحي. ويتم تكوين الحيز النصي عندما يستعمل النص، ليس كحيز درامي متخيل من قبل القارئ أو المستمع، بل كمادة خام صرف بصر الجمهور وسمعه (كسمة خاصة ما هي الحال عند بوب ويلسون، في إخراج المسرحيات الأخيرة عا Mnouchkine par) Theatre du Soleil ككرار منهجي مسرحي .(Handke)[1]

6- الحيز الداخلي

هو الحيز المسرحي كتجربة لعرض أو رؤيا خاصة بالمؤلف سية: كالمكان الذي ابتدعه بلانشون) .R Planchon) لـ آرثر أداموف أو من قبل ف. أدريان لـ أحلام فرانز كافكا (Rives he Frana Kaifia) (مرح الخيال المترامي أو حلم، أو ر .((théâtre de fantasme)

[1] عثمان عبد المعطي: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، المرجع السابق ،ص 46

الحيز المسرحي). ويتميز الأخير بأنه يرى ويتحقق في الإخراج المسرحي. أما الأول فهر حيز يبني من قبل المشاهد أو القارئ بغية تثبيت إطار تطور الفعل الدرامي والشخصيات: فهر بتمي إلى النص الدرامي ولا يمكن مشاهدته إلا عندما يبني المشاهد في خياله هذا الحيز. [1]

- **بناء الحيز الدرامي والحيز الداخلي**

1- الحيز الدرامي كمساحة محددة في البناء الدرامي

يتم بناء الحيز الدرامي عندما تشكل صورة للهيكلية الدرامية لعالم المسرحية: فهذه الصورة مكونة من الشخصيات وانعالها، الشخصيات مع مجريات الحدث. (وإذا تنا برسم الشخصيات على الورق) ترتسم أمامنا صورة للعالم الدرامي. فهذه الترسيمة الفاعلة تنتظم حول العلاقة بين الفاعل الباحث وغرض البحث. وحول هذين القطبين تدور العوامل الفاعلة الأخرى التي تؤلف مجتمعة البنيان الدرامي الممكن رؤيته في الحيز الدرامي. وقد لاحظ كل من !. لونمان (1973) (L. Lotman) وأوبرسفلد (19772) بأن هذا الحيز الدرامي مقسم بالضرورة إلى مجموعتين أو «جزاين درامين من الحيزه، فوصفهما لهذا التقسيم[2] ليس إلا كالتزاع بين شخصيتين أو قصتين خياليتين، أو بين فاعل راغب وغرض مرغوب فيه. وهذا شيء جيد ينهاية المطاف، فالصراع بين طرفين يعني وجود حيزين

[1] عثمان عبد المعطي: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي ، المرجع السابق ،ص 47

[2] فريد بدري حسون ، سامي عبد الحميد: مبادئ الأخراج المسرحي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، 1980 . ص 101

دراميين وكل سرد يصبح حينها عبارة عن تركيب للجمل (أي التابع/ التسلسل الطولي المنطقي!!) (la succession linéaire) المناسب لهذين النموذجين.

لكي يكون هذا التصور للحيز الدرامي مسرحي: فقراءة النص تكفي لإعطاء القارئ صورة للفضاء الدرامي. فنحن نقوم ببناء هذا الحيز من خلال التعليمات والتوجيهات درلكي الحاجة إلى أية عملية إخراج فقراءة النص تكفي لإعطاء القارئ صورة للفضاء الدرامي. فتحن نقوم ببناء هذا الحيز من خلال التعليمات والتوجيهات المسرحية التي يدونها المؤلف المسرحي، (نوع من المخطط لإخراج مسرحي مسبق) بالإضافة إلى إشارات مكانية وزمانية، الحوارات (الديكور المحكي). وبالآتي يكون لكل مشاهد الصورة الذاتية الخاصة للحيز الدرامي، وعندها لا يكون من المستغرب لديه أن ما اختاره المخرج ليس إلا احتمالاً واحداً للمكان المشهدي الملموس. لذلك فإن الإخراج المسرحي الجيد ليس، كما نظن عادة، وهو إيجاد الملاءمة الأفضل بين الحيز الدرامي والحيز المسرحي (نص وخشبة).[1]

2- بناء الحيز الدرامي

مرتبط بعلاقات فاعلة يجب بالضرورة أن الحيز الدرامي يبقى في حركة دائمة: فهو تتغير إذا كان للمسرحية حد أدنى من الفعل الدرامي. فلا يصبح الحيز الدرامي ملموساً ومرتياً. إلا عندما يصور الإخراج المسرحي بعض العلاقات الحيزية التي يشير إليها النص. بهذا المعنى يمكننا القول بأن الحيز المسرحي والإخراج هما دائماً، في جزء منهما، خاضعين للبنية والفضاء المسرحي للنص، فمهما كانت

[1] فريد بدري حسون ، سامي عبد الحميد: مبادئ الأخراج المسرحي ، المرجع السابق ، ص 102

عليه إمكانيات المخرج في الإبداع، ومهما سخر من النص المعد للإخراج، فلا يمكنه أن يهمل إنكار الفكرة التي يكونها عن الحيز الدرامي خلال قراءته للنص (النص وخشبة المسرح). الحيز الدرامي هو حيز الخيال (وفي هذا بتطابق مع الحيز الدرامي بالنسبة للقصيدة أو للرواية ولأي نص لغوي آخر)، كما أن بناء الحيز يعتمد على الإرشادات التي يعطينا إياها كاتب الـ ندر ما تعتمد على مجهودنا التخيلي. فنحن نصممه كما تريد، حتى لو لم يعرض للعرض. فهنا تكمن نقطة قوته وكذلك نقطة نقاله في التمثيل الحقيقي ، لإنه «يتكلم بشكل أقل إلى العين من الحيز المسرحي الملموس. ومن جهة أخرى فإن الحيز الدرامي (المرمز له) والحيز المسرحي (المدرك حسيا) يتمازجان من دون توقف في إدراكنا الحشي، والواحد منهما يساعد الآخر في بناء نفسه، بحيث إنه في لحظة من اللحظات لا يعود بمقدورنا التميز بين ما يملى علينا وما تقوم بصنعه بأنفا. ففي هذه اللحظة بالذات يتدخل الخيال المسرحي ذلك لأنه، هنا بالذات، تكمن طبيعة الخيال: أن يتم إنتاعنا بأننا لا نخترع أي شيء، وأن هذه الأوهام الموجودة أمام أعيتنا وروحنا هي حقيقة (الإنكار).[1]

3- الرابط بين الحيز الدرامي والسينوغرافيا

هذه التركيبة للحيز الدرامي التي تبنيها عند قراءة النص، تؤثر بدورها في الحيز والسينوغرافيا والان ان ال المرحي هو بحاجة، بغية تحقيقه، إلى حيز مسرحي يخدمه ويمكنه من تقديم خصوصيته. وهكذا، بالنسبة لية وحير دراميين مرتكزين على الصراع والمواجهة، فمن الضروري استعمال حيز يتمي هذا

[1] فريد بدري حسون ، سامي عبد الحميد: مبادئ الأخراج المسرحي ، المرجع السابق ، ص 103

التناقض، وهنا ينشأ السؤال الدائم عن الأسبقية السينوغرافيا والدراماتورجيا (البنية درامية). قبطبيعة الحال إن الواحدة تحدد خرى، ولكن بالدرجة الأولى ، وهنا ينشأ السؤال الدائم عن الأسبقية بين السيتوغرافيا والدراماتورجيا (البنية الدرامية). فبطبيعة الحال إن الراحدة تحدد الأخرى، ولكن بالدرجة الأولى، وبحسب الأدلة جميعها، يأتي التصور الدراماتورجي، أي السؤال الأيديولوجي عن الصراع البشري ومحرك الفعل الدرامي... إلخ. وبالآني، ريشک کل حصري، فإن المسرح يختار نوع الحيز والدراماتورجي الذي يتناسب بالشكل الأفضل مع الرؤيا الدراماتورجية والفلسفية. ففي نهاية المطاف ليست الخشبة سوى وسيلة وهي ليست قالباً محدداً على المؤلفين المسرحيين. وإن كان في التاريخ الزمن، ويقوم بسن القوانين في أوساط المسرحي من لحظات قامت فيها بعض أنواع السينوغرافيا بمنع التحليل الدراماتورجي، وبالآتي تمثيل الإنسان على المسرح. ولكن السينوغرافيا تنتهي دوماً بالأهمال عندما تقدم خدمات سيئة، وبالآت عليها التأقلم مع الحركة الأيديولوجية والدراماتورجية.[1]

- **حيز داخلي ESPACE INTÉRIEUR**

1- المشاهد

المسرح ظاهرياً هو عبارة عن مكان يدل على ما هو نارجي أو مظهري، حيث تدخل في حالة تأمل لا تُلام عليها، فارضين نوف على مسافة معينة؛ فهو، هيغل، مكان للموضوعية وكذلك مكان للمواجهة بين خشبة المسرح والصالة، وبالآتي، ظاهرياً، هو حيز خارجي، ومرئي، وموضوعي.

[1] فريد بدري حسون ، سامي عبد الحميد: مبادئ الأخراج المسرحي ، المرجع السابق ، ص 104

لكن المسرح أيضاً هو المكان الذي فيه يتعين على المشاهد أن يعرض (التطهر حينها تحصل عنده حالة من النضج، ويصبح المسرح الحيز الداخلي امتداداً للذات في تفاعلاتها، :1969 (Mannoni. ولكي يكون هناك مسرح ينيغي وجود عملية تبدأ بالمماهاة والتطهر: «الاستمتاع الحقيقي بالأثر الشعري ينبع من تحرير أنفسنا من حالات التوتر :Freud, . 10 1969. vol) (نكتشف في الشخصية جزءاً مكبوتاً من ذاتنا)، وربما حتى الحقيقة التي يضعها المبدع لنا لكي نستمتع بها، من الآن فصاعداً، بخيالتا الخاص من دون لوم أو خجل، وهذا الذي يقود إلى هذا النجاح بشكل أساسي .

- الممثل في النهاية: جميع هذه الحيزات المكشوف عنها على خشبة المسرح تعبر عن جسد الممثلفخلال عرض صورة عن شخصيته، معطياً إمكانية رؤية غير المرئي من وعيه، لا يتواني أبداً عن إبراز أعماق نفسه. فنحن نعلم جيداً كيف أن غروتوفسكي (1971) أو بروك (1986) استطعنا الاستفادة من هذه «التعرية) للممثل أمام الجمهور بغية إغناء العلاقة المسرحية ومعرفة الذات. فهذا التمظهر من الداخل إلى الخارج للحيز الداخلي، هو هوس حقيقي للأبحاث الحالية حول الممثل، تسير جنباً إلى جنب مع الأبحاث حول الفضاء المسرحي.[1]

[1] فريد بدري حسون ، المرجع نفسه ، ص 106

المبحث الثاني: تطور الفضاء المسرحي عبر العصور

- **المسرح الاغريقي**

كان الجمهور الاغريقي عندما يتوجه الى المسرح ويشاهد إحدى عروضه فأنه سيرى ان ذلك المسرح بلا سقف وان السماء فوقه، يعجز ان يتجاهلها وان الريح والدخان والمطر وضوء الشمس داخله اليه في اي لحظه لا محال ، ومثل هذا التواحد كان يسبقه ارث بدائي في المشاهدة ، ففي بداية الامر لم يكن المسرح الاغريقي يعرف هذا البناء المهول من المسارح الكبيرة، بل كان يقدم عروضه الاولى في زمن (نسبيس) عام (535ق.م) على عربات حيث يذكر" هوراس شيئاً عن (عربته) ومنها يمكن الاستنتاج ان تسبيس لابد وأنه كان يقف على عربة في وسط الكورس وانه كان يمثل لجمهور يحيط به من كل ناحية ".[1]

هذه البداية الصعبة للمسرح الاغريقي قد بدأت في فضاء بعيد عن المساحات التقليدية للمسرح ، ومثل هذه العروض كانت تقدم في الاسواق والقرى ، ولكن يتطور الدراما الاغريقية بعد ذلك وظهور المسابقات الرسمية ظهر المسرح المفتوح الواسع حيث " اتخذ المسرح الاغريقي شكله المعروف بما رحاله التي تستقر على الارض الصلية في أسفل الجبل ، ولعل مسرح ديونيزيوس بأثينا الذي قدمت عليه لاول مرة مسرحيات اسخيلوس ، وسوفكلس، ويوربيدسي، وارستوفانيس أشهر المسارح الكلاسيكية" ثم أقيمت بعد ذلك المدرجات الكبيرة على شكل نصف حدوة ليأخذ الشكل النهائي في تقاعم

[1] صدقي عبد الرحمن : المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي، ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ، د.ط ، 1969 ص 62

العروض اللاحقة حيث أصبح الجمهور الاغريقي يرى العروض من مكان مرتفع خلاف المرحلة السابقة حيث كان يجلس بمستوى واحد في مسرح دائري كبير، فقد " تطور فعل المشاهدة بطريقة متأملة من فعل المشاهدة التلقائي بطريقة تنطوي على المشاركة ومن تحديد فضاء مخصص للمشاهدة كما يتحلى في نشاط المسارح المتقدمة التي تأخذ شكل حدوة الحصان "

اما في العصر الروماني فقد اخذ، الكثير من التصميم العمراني الاغريقي بالإضافة الى إنشاء مسارح ذات خشبة عملاقة تميزت خشبة مسرح طويلة وضيقة تمثل شارع تحيط به عدة منازل ، حيث ان " بعض هذه المسارح المؤقتة كانت من النوع الذي يستخدم في الاحتفالات الخاصة بالانتصارات العسكرية أكثر من استخدامه لاحتياجات العروض المسرحية". ولكن بعد ذلك ظهرت الحاجة إلى بناء مسارح من الحجر ، حيث بانت النزعة المتعالية الرومانية تتفاخر بهذا السمو ففي عام " 154 ق،م تم بناء مسرح روماني من الحجر ولكن مجلس الشيوخ الروماني الذي كان مشهورا بتزمته قد اصدر حكما بهدم هذا المبنى ، ثم بعد ذلك بمالة عام (55-52) بلى بومى اول مسرح ثابت .[1]

اما في العصور الوسطى وبعد سقوط روما عام 476 ظهرت الدراما من حديد في القرن العاشر، وظهرت عدة فرق من الممثلين المتحولين حيث كان هناك ثلاث انواع من المسارح التي كانت تعرض في الهواء الطلق وكانت متحركة لانها تمثل على عربات او على مصطبات مؤقتة فالأول هو " مسرح المصطبة المؤقت للفرق التمثيلية الجوالة والثاني المسارح المتصلة المستخدمة في تقديم مسرحيات الأسرار

[1] صدقي عبد الرحمن : المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي ، المرجع السابق ، ص 63

والمعجزات والثالث مسارح العربات المستخدمة في تقديم مسرحيات الأسرار الانجليزية و الألمانية "3. ولكن عندما عادت الكنيسة للاهتمام بالدراما الدينية وتبنت هذه العروض و أدخلتها بين أسوار الكاتدرائية لتدخل المسرحية من فضائها الرحب والمتحرك المتحول الى دهاليز الكنيسة وزخرفتها الجميلة حيث " شغلت دراما الطقوس الدينية التي ازدهرت داخل الكاتدرائية مكانة ما بين الشعائر الدينية و الإطار الفني للمعمار والنحت والزجاج الملون " وقد استفاد العاملون من زوايا الكاتدرائية مثل سرداب الكنيسة والمقابر الملاصقة ، والغريب ان معظم الفرق كانت تطوف الشوارع قبل دخولها للعرض داخل الكنيسة وكأن المدينة بانت هي المكان المسرحي الخاص بهم .[1]

- **عصر النهضة**

وفي عصر النهضة باتت النزعة الارستقراطية هي المهيمنة على مستوى البلاد ، لذا فان معظم هذه المسارح المزخرفة أصبحت داخل قصور الأمراء والارستقراطيين ، ولكن هذه الاحتكارية للعروض

داخل القصور حثت مجموعة الشباب البحث عن عروض خارجها والتوجه نحو اسلوب راديكالي شعبي يحقق الذات لهذه المجموعة من الممثلين فقد " شجع مركب من الاماكن المسرحية التقليدية الحدودة ورغبة مخرجين تجريبيين في تحريب أماكن غير تقليدية شجع ذلك على استخدام الميادين وساحات القرى " .[2] وبذلك تبنت تلك المجموعات الخروج الحر الى الاماكن العامة لاول مرة في عشر النهضة من خلال إدراك واعي بالأسلوب التحربي وعدم حصر العروض داخل الأبنية المشيدة

[1] صدقي عبد الرحمن : المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي ، المرجع السابق ، ص 64

[2] معلا نديم : لغة العرض المسرحي، دار المدى ، العراق، د.ط، 2004 ص 381

لهذا الغرض بالذات ، ورغم ذلك فقد تبنت في عصر النهضة مسارح ضخمة تعبر عن الزخرفة المعمارية في هذا العنسر التنويري ، فقد كان هناك المسرح الاولمبي الذي بني على الطراز الكلاسيكي ثمرة الجهود المستمرة لجماعة عشر النهضة ، والذي يهمنا هنا هي الاماكن التي مسرحت و أخذت تقدم العروض خارج نطاقها التقليدي او الوظيفي بحثا عن مصاهرة طبيعية بين النص و احداثه وبين بيئة التقديم حين تكون هناك ملائمة حقيقية بين احداث النص والمكان الذي اصبح عنصرا دراميا وجزء من التركيبة المعمارية للعرض المسرحي سواء كان ذلك العرض داخل غرفة الرياضة أو النوم او السوق او الكنيسة او المعمل او السحن او غابة او حبل او كان ذلك المكان الممسرح فيه سقف او بلا سقف ، فالغرض هنا هو الخروج من مسرح العلية الايطالية والتحول الراديكالي في مكان العرض المسرحي .

- **عصر العلبة الايطالية**

ان جمالية المكان المسرحي او المكان الممسرح تعتمد في البدء على عنصر الخيال الذي يخلقه او يصنعه الممثل عندما يوهم المتلقي على ادراك انه عندما يشيرالى فراغ فلابد ان يقنعه بوجود شيئا ما في حين ان خشبه المسرح هي عاريه ، وهذا يتطلب امتزاج وعي واحساس المتلقي مع الممثل وخياله المتربص تلقائيا في ان ما يشاهده هو حقيقة ماثلة امامه " فالمؤدي يعتمد على استعداد المتفرجين والمستمعين للتعاون معه في تحويل خشبة المسرح العارية الى عشب اخضر عن طريق الخيال".[1] هذه القناعة

[1] معلا نديم : لغة العرض المسرحي ، المرجع السابق ، ص382

المتخيلة تتحول تلقائية الى مدرك حسي بواقعيه المكان وكذلك حدوده الجغرافية و الزمانية ففي " العرض المسرحي يقضي الوعي بوظيفة نقيضه المكمل فإدراكنا لخصوصية المكان المسرحي يشحذ وعينا بالمكان الواقعي المناظر له"2. حيث تتفاعل صفة الترابط بمسلمات الثنائية (الوهم والحقيقة) فيحصل التحول في ذهنية المتلقي من مجرد تصور باللعبة الحاصلة أمامه الى وعي بأن ما يشاهده هو حقيقة مرادفه للحياة التي يعيشها ولحظة المشاهدة الحاصلة زمن العرض، لذا فالمكان المسرحي (الذي وظيفته العرض المسرحي) او الفضاء المفتوح الذي ليس وظيفته الاصلية العرض المسرحي يعتمد التحسيد.[1] الخيالي من خلال توظيفه بالاشارة فهو مكان فارغ او عشوائي، او أي مساحة خالية في نظر (بيتر بروك) ففي كتابه (المساحة الخالية) حيث يذكر كيف " يستطيع فعل الاشارة والتعريف ان يحول أي مكان الى عرض مسرحي". ويذكر كذلك ان أي اشارة علاماتية مثلا، قطع الاكسسوار او أي قطعة من المهمات المسرحية او حتى الممثل ذاته يشكل امتلاء افتراضي يعني تحول أي مكان عاري الى مكان آخر ممسرح يكون مهيئا للعرض المسرحي فأن" غرس عمود خشبي في الارض يستطيع ان يحول مساحة ما الى مكان للعرض المسرحي ، فالدائرة التي يحدها العمود حوله ويشير اليها تصنع حدا فاصلا بين مساحة المؤدي ومساحة المتفرجين ويعتمد العرض المسرحي في مجموعه على هذا التقسيم المبدئي للمساحة الى ثنائية مكانية". رغم ان هذه الثنائية في محورها تترسخ في المكان المسرحي و لس الممسرح الذي يعتمد في جغرافيته المنتظمة او العشوائية او الطبيعية على امتزاج تلك الثنائية (ممثل ومتلقي) الى واحدة ليس الا، ان جمالية المكان أي مكان انسبح مكاناً للعرض

[1] يوسف عقيل مهدي : نظرات في فن التمثيل ،اصدرات كلية الفنون الجميلة، بغداد، د.ط، 1988 ص 221

يعني هنا ألفته ومطاوعته وما سوف يضيف من قيم جمالية على العرض ، حيث يذكر الكاتب (جاستون باشلار) ان جمالية المكان هو تصور الى البيت القديم ، بيت الطفولة ، هو مكان الالفة ومركز تكيف الخيال ، وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراد حيث يقول "حين تحلم بالبيت الذي ولدنا فيه ، وبينما نحن في اعماق الاسترخاء العضوي ، ننخرط في ذلك الدفء الاصلي، في تلك المادة لفردوسنا المادي، هذا هو المناخ الذي يعيش الانسان المحمي في داخله". أي ان هذه الاستعادة للبيت القديم والطفولة تلبي الفطرة وارتباطها بالمكان، لا يخرج عن كونه مكان يگر حرى مسرحته وليس له علاقة بوظيفة العرض المسرحي اصلا فالمكان الممسرح يعني بجازا مكان لم يلوث كما هي الحياة ، ان جمالية للمكان تنبع من سكونيته قبل واثناء مسرحته ،[1] من الصمت المنبعث من اعماقه عندما تتحول الى علامات فان "المكان احالني دوماً الى الصمت"

المسرح التقليدي او ما يسمى مسرح العلبة الايطالية وبين احداث العرض (ملائمة او تناقضاً) ،فإذا كان المكان غير متسق مع احداث العرض انتهى دور المسرح كوظيفة علاماتية ذات رسالة حيث ان " التعارض بين العرض والموقع عادة ما يؤدي الى تحييد تأثير العرض ويفسر لنا هذا عدم قابلية الكنائس للتحول الى مسارج ، ذلك ان الرسالة التي يبثها لموقع تظل دائما كنيسة" .[2] اما اذا كان العرض واحداثه وحبكته وثيمته وشخوصه متوالفه مع الفضاء المفتوح تزداد قوة العرض وتأثيره ، فعلى سبيل المثال اذا كان من الاصلح تقديم عمل تدور احداثه كلها في الكنيسة فانه سوف مشكلة

[1] يوسف عقيل مهدي : نظرات في فن التمثيل ، المرجع السابق ، ص 222
[2] يوسف عقيل مهدي : نظرات في فن التمثيل ، المرجع السابق ، ص 223

جديدة تتمثل في الرسالة العلاماتية التي يبثها هذا الموقع العارض والتي تحمل دلالة الوظيفة الاولى والدائمة للمكان وهي الصلاة ، فإذا كان العرض المقدم في الكنيسة متفقا في موضوعه ومتسقاً في اسلوبه مع نظام العقائد الذي يكرسه المكان ازدادت قوة تأثير العرض ، كما حدث عندما قدمت مسرحيةحريمة في الكتدرائية في كتدرائية كانتربري"". ولكي نضع أسس حقيقية لاختيار المكان وتقسيمه او وضعه في خانة انتماء النص ومن ثم العرض اليه او عكس ذلك لابد من تحديد تلك المواقع على اساس مدى درجة التطابق بين ما يعرض على ذلك المكان ومدى اكتسابه الجمالية الحسية والمادية لطبيعة مستوى الاقناع الذي سوف يحظى به ام عدم القبول ، اولا سوف نستبعد المواقع الدائمة التي تمثل الحيز الطبيعي للمكان المسرحي ، حيث ان هذه المواقع الدائمة قد صصت اصلا للعرض المسرحي ووضعت الكراسي في الصالة واصبحت في مقام الرؤية الواضحة لمكان العرض، وثبتت على الخشبة الستائر والسايكات والهيرسات واجهزة الاثارة والصوت وكل ما يتعلق بتقنيات العرض المسرحي ، ولكن الذي يهمنا هي العروض المسرحية ومواقعها او اماكنها الحرة أي خارج بينتها الحقيقية ، حيث يوجد مكانان حران هما " المواقع العارضة، وهي مواقع تقدم فيها العروض المسرحية بصورة متكررة لكنها غير منتظمة ، [1]وعاده ما تكون ابنيه عامة مثل الكنائس او قصور الامراء والملوك وغيرها ، اما المواقع المحايدة فهي تتمتع بميزة هامة هي غموض هويتها التي تفسح العال للحيال والتصور وتعدد الدلالات فكأنها تحمل طاقة كامنة تنتظر التحقيق الجمالي "[2]. ورغم ان

[1] ينظر ،وسف عقيل مهدي: القرين الجمالي في فلسفة الشكل الفني، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2005 ص 413

[2] يوسف عقيل مهدي: نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة سلسلة الابداع المسرحي ،د.ط، العراق ، 2010 ص 196

الباحث يميل الى عنصر المواءمة بين الفضاء المفتوح (المكان الحر) او المكان الممسرح وطبيعة العرض واحداثه الى تكاملية فنيه في جملة تناسق مشترك بين المؤدي والمتلقي قائمة على القناعة الواقعية العرض ،ولكن للمكان الحر الآخر الذي هو الموقع المحايد فهو يمتلك القدرة التي تنتظر الفعل المسرحي دون الأخذ التطابقي بينه وبين أحداث العرض فكلما ازداد المكان حياداً في ملاخه ازداده غموضاً وإيحاءا لهذه الطاقة التي تعني لها المرونة الدلالية وقدرة المكان على التحول المحازي بسهولة ويسر الى مكان مختلف او امكنة متعددة ، ومن هذه الخاصية او الطاقة المجازية التي تميز المواقع المحايدة يتولد الصراع الابدي بين رغبة المؤدين المشروعة في الحصول على مكان عام دائم يخصص لعروضهم بصورة رسمية علنية وبين النموذج الجمالي المثالي لمكان العرض المسرحي كفضاء محايد لا تحدد ملامح مميزة ولا تثقله سمات ثابتة. هذا الانفلات الجغرافي والعلاماتي في الاماكن الحرة جعلها أكثر تحدياً واكبر قدرة على اعطاء التنوع الجمالي بسبب غربة المكان وخصوصيته على طبيعة العرض وشكله ، ولكن هناك أمر لابد ان تأخذه بعين الاعتبار الا وهو وضع المتلقي في الفضاءات المفتوحة وكيف تعطيه احساس مغاير لما يحسه لو كان حالسا في موقع او مكان دائم للعرض المسرحي وشعوره بانه هو موضع العرض والفرحة مما يعني زجه داخل بنية العرض في ذلك الموقع والاعتقاد بانه هو الممثل حيث تسلط عليه الاضواء شانه شأن الممثل الحقيقي لانه داخل رقعة الحركة والتمثيل، وبذلك تتححم غربة المكان وغموضه وتزداد جماليته القطرية وسوف يزول الاحساس بصعوبة الجلوس او الرؤية العشواية ،[1] هذا المكان فيزداد الاصرار على الخضوع لتجربة مغايرة بما نوع من الصعوبة والمتعة

[1] يوسف عقيل مهدي: نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث ، المرجع السابق ، ص 197

واحساس الجمهور بانه جزء من هذه العملية ومشاركاً فيها ذلك الاحساس يجعلنا نحس بأننا " جزء من مناسبة اجتماعيةما او من واقعة ما تحدث الآن أمامنا ". وقد يكون المخرج ايوجينيو باربا من الذين انتفضوا على الخشبة التقليدية واحذ يقوم بتمارينه المسرحية في الهواء الطلق، و أكد على عروض الشارع وجعل المتلقي جزء من العرض كما حدث سابقا فمن " أهم ما جعل باربا يطور مسرح الشارع هو تفكيره في المشاهدين ، فعلى عكس المسرح التقليدي الذي يحتوي على جمهور مسحور من المشاهدين الذين يجلسون حسب التصميم السائد في حيز العرض ، فأن الممثلين يجب عليهم في مسرح الشارع ان يجذبوا المشاهدين وان يكونوا حبز العرض "

وعليه فان المكان الحر هو مكان اصبح (بعد مسرحته) مكان مادي مشغول من خلال وجود الممثلين وعلاماتهم وعلاقاتهم بالجمهور ، وهو كذلك اكتسب صفة الفضاء المسرحي الواحد القائم على وحدة الصالة و الخشبة ، لا كما يحدث في المسرح التقليدي القائم على الفصل بين مكان العرض ومكان المشاهدة ، وبما ان الفضاء المفتوح مكان طارئ فأنه سوف تنتفي فيه صفة المسرحة حال انصراف الجمهور عنه بعد العرض ، فالشارع "على سبيل المثال اذا تحول الى فضاء منصي فترة فانه يعود الى وظيفته الحياتية لمجرد انصراف الممثلين".[1] فالفضاء المفتوح يكسب جماليته من كونه فضاء فطري او عشوائي او طبيعي تتحرك فيه العلامات وتتطور على وفق عشوائيتها الجغرافية ، اي انه كتله واحدة او فضاء واحد عكس المسرح التقليدي الذي يشمل فضائيين (للمؤدي + المتلقي)، ان الفضاء النفسي هو الذي يحدد الفضائين وهو نفسه الذي يحدد الفضاء الواحد أي الممسرح

[1] يوسف عقيل مهدي: نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث ، المرجع السابق ، ص197

وذلك لغياب القواعد المسبقة في عملية الانشاء والتكوين وحظظور الفطرة المكانية في وجود حيز يأخذ شكلاً ما في المكان المنصي (مكان التمثيل) ممتزجاً مع مكان الجمهور، ومن ثم يستطيع الفضاء النفسي ان يحدد او يوحد او يلغي الفضاءات، وعلى هذا الاساس هناك فرق كبير بين المكان المسرحي والفضاء المفتوح ، فالمكان المسرحي " يتحدد بعلاقته المادية و المعمارية بالمدينة، من الاماكن المسرحية (المسرح الاغريقي – مدرج المسرح الروماني – اوبرا باريس)"2 . أي أن المكان المسرحي مكان ثابت ووظيفته الاولى و الاخيرة هي العروض المسرحية وتنتمي اليه فسحة مستقلة للتمثيل (خشبة المسرح) ووجود المقاعد (الصالة) وغير ذلك الانتماء النفسي والحسي للممثل والمتلقي لذلك المكان ففي " معظم الحالات يكون المكان المنصي بالنسبة للفنان الممارس كما هو بالنسبة للجمهور من المعطيات المهمة (قاعدة سوسولوحية) التي ينبغي له ان يعرف كيف يتصرف حيالها ، [1]ان المكان المسرحي هو جزء من هذه السوابق التي على اساسها يشكل النص الجنيني او النص المبدئى الذي يصفه الكاتب وكذلك عمل الفنان الممارس او المخرج". اما الفضاء المفتوح فهو يشترط كي تحقق هذه المسرحة هو حركة الممثل فيه ووجود الجمهور داخل حيزد او قريبا منه معتمدا على نمط عشوايتة او شكل تكوينه الطبيعي او المعماري ، وهو مكان مسرح في غير وظيفته الاصلية ، فقد يكون كنيسة او محطة قطار او حمام او مكتبة او غابة او سهل ، وسوف يرجع الى وظيفته الاولى حال انتهاء العرض ومغادرة الممثلين والجمهور ذلك المكان ، وعليه فان فضاء المفتوح هو فضاء محدد وهذا ما يؤدي الى ان تتحد باقي الفضاءات او تمتزج مع بعضها ، وحتى سينوغرافية هذا المكان سوف تشمل

[1] يوسف عقيل مهدي: نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث ، المرجع السابق ، ص198

المكان المنصي والجمهور لانه جزء من حركية الفعل الدرامي والمكاني اوالجغرائي للعرض ، في حين ان تصميم سينوغرافية المكان المسرحي تركز على المكان المنصي دون اهمال مكان المتفرحين او ارتباطها مع عمل عناصر العرض المساندة ، وفي رأي الباحث ان مفهوم الفضاء الوهمي القائم على رؤية ابعد من حدود الفضاء المنصي يعمل في المكان المسرحي المنفلت الحدود الافتراضية والمصرح به للخيال ان يعمل فيه ما يشاء ولكنه لا يستطيع ان يعمل مباغتة خيالبي في الفضاء المفتوح أو البيئي او المسرح لان حدوده الجغرافية محدودة وواضحة المعالم ولا تسمح التحديدات الارضية والجانبية ان تعمل فعل الفضاء الوهمي وتشظيه على اعتبار ان الفضاء المنصي هو الذي يوحي للفضاء الوهمي على الاشتغال ومشاكسة خيال الممثل والمتلقي على حد سواء نحو ابعاد أكثر من حدود الرؤية الآنية ولحظتها للمميزة للانطلاق تحت وطأة الفضاء النفسي الدفين ، حيث انه ومن المعروف " ان الصعوبة التي تصاحب قراءة الفضاء المنصي في مجال الفضاء النفساني تأتي من الطبيعة الفردية للوهم او الخيال الذي يشكل الفضاء النفساني عند كل فرد ". ومادام الفضاء المسرحي في المكان المسرحي التقليدي فضاء ذو ثلاث ابعاد ومن بينها عمق ام في المكان المنصي ،[1] فأن هذا العمق غير محدد وغير ثابت في الفضاء المفتوح وبالتالي فهو خاضع لابعاد متفاوتة تبعاً لشكله الهندسي او عشوايته الطبيعية ، لذا فأن فحوى الفضاء المسرحي سوف يخضع حدلياً للتكوين الجغرافي لإبعاد ذلك الفضاء المفتوح ، ومادامت الحدود الجغرافية وأبعادها غير موجودة في حدودها المختارة لما هي عليه بالفعل وليس كما هو محدد بالدقة في المسرح التقليدي فأن الحدود كلها باتت متداخلة بأبعاد فطرية تخضع لإرادة حركة

[1] يوسف عقيل مهدي: نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث ، المرجع السابق ، ص199

الممثل وترتيب مهماته المسرحية لذا فأن " المفتوح والمعلق والمرتفع والمنخفض والداخل والخارج ، كل ذلك يعمل معاً وفي جو من التناقض "2. لذا فأن الفضاء المفتوح قد يعطي المتلقي الوعي بالمشاهدة او الإحساس انه يشاهد عرضاً طيلة الوقت او لعباً دون الاحساس بالفشاء التخيلي او الوهمي يسبب انه جالس في مكان غير المسرح الحقيقي وانه غير خاضع للوهم في حدود الفضاء داخل الفضاء التي تصنعه الاضاءة ، والذي ينشأ من خلال اظلام حدود مكان الجمهور وإضاءة المكان المنصي للمؤدي ، بينما هذا الاحساس غير موجود في الفضاء المفتوح لسببين ، الاول هو – ربما يكون العرض في الفضاءات المفتوحة (الحرة) تماراً في الهواء الطلق وبذلك تنتفي الفضاءات الوهمية والنفسية والتخيلية وحتى لو كانت هناك إضاءة فان الفضاءين (فضاء الجمهور و فضاء المنصة) اصبحا وحدة مندمجة لعدم ترسيم ارضي للفصل بينهما ، حيث " يعني استخدام الاضاءة اننا يمكن ان تخلق فضاءاً داخل فضاء ، ان دخول الاضاءة ادى الى وضع تقليد اظلام صالة المتفرجين وحددت الوعي المكاني للمتفرج بمساحة خشبة المسرح ، وهو وعي مختلف اختلافاً حاداً عن وعيه في المسارح النهارية المقامة في الهواء الطلق "1. وقد يقودنا سؤال عن علاقة الفضاء المقتوح وطاقة الممثل على اعتبار ان العشوائية الجغرافية تبقى على حالها في شكل ومحتوى المكان المختار للعرض وبالتالي فطاقة الممثل تتناسب طردياً ونلك العشوائية وبذلك فأن طاقة الممثل في الفضاء المفتوح اذا كان محدود الابعاد ربما وعلى الارجح لا تصل الى مستوى تلك المبذولة – في المكان المسرحي ذو الابعاد المرسومة بمساحات ذات اعماق وابعاد ربما تصل الى حدود واسعة لاسيما في المسارح الكبيرة لذا " فأن محامة قوة الجاذبية او المقاومة السلبية تعني استثمار كمية أكبر من الطاقة، ومن ناحية اخرى اذا كان جزءاً فقط من الطاقة

المستمرة بحدف اداء فعل ما تتحرر على هيئة حركة فينتج عنها تبديد مادي بالنسبة لاقتصاد الحركة داتها ولكن فائض الطاقة قد يكون أكبر اذاكان الفضاء المفتوح ذو حغرافية صعبة التضاريس.[1]

كوجود العرض في حيل او مرتفع او غاية مما يتطلب من الممثل التسلق او الحفر او الجري بعكس القضاءات المفتوحة ذاتها في الغرف داخل المستشفى او السحن او الممرات او محطة القطار ، ان تلك الطاقة المتوفرة عند الممثل في اداءد داخل المكان الممسرح وعشوائيته الجغرافية قد يعطيه الانفلات في الارتجال لغياب عنصر الضبط النفسي بسبب غياب التقنيات المعروفة مثل فتحة المسرح والعمق والستارة والكواليس أو الجلوس العشوائي للمتفرجين والمتداخل مع الممثل قد يدفع الممثل الى نوع من التمرد او المشاكسة على الارتجال والذي يعني " فن الخلق في نفس لحظة التنفيذ "3. وهذا قد يحصل في ظل ظرف هو نفسه ارتعالي او غير مألوف في المعايير القياسية المتداولة للعرض المسرحي التقليدي ، وهذا امر غير مرغوب فيه حتى لو كان العرض ليست فيه الموازين الحقيقية المفترضة في العرض التقليدي ، ان تجربة الفضاء المفتوح نابع من هواجس صانعيه القائمة على امكانية توليد علامات متدفقة يعجز المكان المسرحي عن الافصاح عنها ، فالفضاء المفتوح غايته " توليد اشارات مسرحية بلا حدود ومعاني متناهية ناتجة عن امكانية اعادة تشكيل لا نحائية لمساحة المسرح "'. ان النمطية غير الثابتة الجغرافية او عمران او طبيعة الفضاء المفتوح يخلق تلقائياً حواً من التحفيز العلاماتي بصيغته الايقونية او الاشارية او الرمزية والقدرة على التحول من علامة الى اخرى والتشظي الحاصل في نفس العلامة ، وبذلك يصبح هذا المكان الجفراني منتجاً فعالاً للعلامات وكذلك لضخ الشفرات المكانية

[1] يوسف عقيل مهدي: نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث ، المرجع السابق ، ص 201

التي لا تتكرر في مكان اخر او لا تظهر بشكلها الطبيعي في المكان المسرحي الا بتصنيعها او تشكيلها عن عمد ،[1] ان الخصوصية المفتوحة وغير المنتظمة احياناً للمكان الممسرح تعظيه فرصة او قاعدة للامتلاء ، أي ان طبيعته حسب شكلها سوف تفرض عشوائية ليس في التنظيم فحسب وانما الوجوب المحتم على امتلاء مساحته وتقاطع خطوطه واشغالها بالحركة او المهمات وذلك لتلاشي الخطوط والفضاءات والتداخل الذي يحصل بينهما فأن " امتلاء المساحة والطرق المتعددة التي تنتقل عن طريقها المساحة وتنقل لفضاً وتضج بالحياة ، هي اساساً تصميم المسرح البيئي، ان هذه المساحة الحية تتضمن كل المساحة في المسرح وليس ما ندعود خشبة المسرح فقط . ومن هنا وهذه الحيوية للفضاء المفتوح فأنه يدعو لوحدة بيئية والهحوم على التنظيمات المساحية للمسرح ونرفزة التقسيم الافتراضي للمكان ، حيث يرفع هذا المسرح شعار وحوب وجود مؤدين ومشاهدين قائم على استخدام كل المساحة المتاحة جغرافياً في موقع المكان لتقسيمه الى وحدات حيث " لا توجد خشبة مسرح بلا حياة ولا توجد نهاية او حدود لخشبة المسرح "3. وهنا تكمن جمالية الفضاء المفت والتي تنبعث من خلال عشوائيته او فوضويته كما هي وبدون تحوير او تزويق وبكل تضاريسه وخطوطه او تعرجاته او تعداد رواياد او التواء حدرانه او تخسفات ارضه او بسقفه او بدونه ، حيث تعطي تلك التكوينات الجغرافية تنوعاً قد يقتصر على عرض واحد او اثنين ثم البحث عن تنوع في مكان غير مألوف اخر ، ومن هنا اطلق على هذا الفضاء المفتوح تسميات أخرى مثل المكان الممسرح او المسرح الحي او المسرح البيئي او المسرح الحر وهي تسميات انطلقت من " رؤية انتونين آرتو عن مسرح

[1] يوسف عقيل مهدي: نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث ، المرجع السابق ، ص 202

القسوة والذي يلغي دور خشبة المسرح وفاعته ويستبدلها بموقع واحد فقط ،[1] وبذلك يصبح المشاهدون في وسط الاحداث "'. ان قيمة وجمالية الفضاء المفتوح ينبع من ما يحيط به من مادة خام لم يتدخل الانسان في تكوينها او تصميمها لغرض العرض المسرحي كوظيفة اولى لها بل هي موقع بكر لا علاقة للانسان بما مثل (غابة – حبل – سهل – كهف) او صممها لاغراض او وظيفة غير المسرح او العرض المسرحي مثل (كنيسة– معبد– سحن– مستشفى– شارع) هذا التنوع الجمالي حث على اغناء ذهنية المخرج والممثل وكل التقنين في المسرح على تحدي حغرافية طارئة عليهم حيث ينتقل هذا التحدي الى مواءمه وارتباط حسي وعاطفي مبعثه تكوينات جديدة وغير مكررة او مألوفة في زخرفة هذه المادة العطرية الخام، فالمسرح الحر" كل ما يحيط به مادة خام وهو يختار القيم الجمالية والقيم المسرحية التي يجعلها تدور مثل الدوامة امام عينيه لكي يقوم بتفسيرها بلغة المسرح ". وينطلق بيتر بروك في اعطاء مساحة العرض المسرحي شكلاً نسبياً يخضع له حجم ما يملأ من ادوات ، لذا فهو لا يهتم بالمساحة من الناحية النظرية بل المساحة كونها اصبحت اداة ، ويركز ايضاً على جمالية العلاقة في الفضاء المفتوح في مفهوم العلاقة بين الممثل والطبيعة ، رغم انه يعتبر الاداء في خارج حيزه التقليدي يواجه بميزات و اخرى عقبات ، فهو يقول : " حين تترك المساحات التقليدية وننطلق نحو الشارع او الريف او الصحراء او نحو حظيرة او أي مكان في الهواء الطلق فان هذه يمكن ان تكون ميزة وعقبة في ذات الوقت، الميزة تتمثل في علاقة ستقوم على الفور بين الممثلين والعالم ، وهذا يعطي الفاساً حية جديدة ودعوة الجمهور الى تحطيم عاداته الشرطية ". ولكن مع ذلك فان بيتر بروك يعطي

[1] يوسف عقيل مهدي: نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث ، المرجع السابق ، ص 204

بعض العقبات خلال العرض خارج حيزد التقليدي منها (التركيز) وهو ايضا خاضع لذات المكان وقربه من مصادر الازعاج (سيارات – شوارع – معامل) ،[1] وكذلك ربما تكون القدرة على الرؤية رديئة فيكون من الصعب التركيز الا اذا توحدت الرؤية في ظل ظروف ذاتية موضوعية بين المساحة والاداء ، فسيكون من المنطقي رؤية تركيز عالي القدرة على الانتباه ، ومن هذا فأن طبيعة الاداء في هذه الاماكن يكون ذا حلق وارتباط مبدع بالمكان ذاته.

يشكل الفضاء المفتوح العرض وطبيعة الاداء على الصوت والحركة والزوايا والفراغات التي تحبر الممثل على التحرك خلالها بفعل تكوينها الاصلي المتطابق مع وظيفتها الأصلية الاولى ، وبالتالي تفرض شكل جمالي فطري بعيد عن الصنعة وخاضعة لمنطق الجمال الطبيعي ، والذي يتشكل بالضرورة من الوحدة التكاملية للعرض بعناءسرد الطبيعية والصناعية التي أضيفت لاحقا عليه ، وعليه فأن الفضاء المفتوح[2] هو ذلك المكان الذي يشير الى ان الوظيفة الصورية للخشبة لا تعتمد البناء المعماري بل قيمة ما يقدم من شكل ومضمون ذلك العرض وقيمة اداء الممثل لتحقيق ذلك المعنى سواء كان ذلك داحل بناء معماري أي كان ، أو في الهواء الطلق أو أي مكان آخر وظيفته السابقة غير العرض المسرح

[1] يوسف عقيل مهدي: نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث ، المرجع السابق ، ص 206

[2] المرجع نفسه.

المبحث الثالث : السينوغرافيا وعلاقتها بالفضاء

- **السينوغرافيا**

تعبير السينوغرافيا في المسرح يعني الخط البياني للمنظر المسرحي حرفيا SCENOGRAPHY . أما تعبيرا فهو فلسفة علم المنظرية الذي يبحث في ماهية كل ما على خشبة المسرح، وما يرافق فن التمثيل المسرحي من متطلبات ومساعدات تعمل في النهاية على إبراز العرض المسرحي جميلاً، كاملاً، متناسقا ومبهرا أمام الجماهير.[1]

شاع تعبير (السوغرافيا) في مسارح العصر الحديث في نهاية خمسينيات القرن العشرين إثر استقرار حركة المسارح ودور النشر في القارة الأوروبية بعد الحرب العالمية الثانية بعقد واحد من الزمان، عندما بدأت المراكز والمعامل المسرحية في بعض مسارح أوروبا تهتم بنشر أسرار المسرح، لنفتح هذه الأسرار أمام المشتغلين بالفنون المسرحية للاستفادة والاستزادة من التقدم التقني الذي كان قد وصل إلى درجة عالية من الفن والصناعة معا.

وكان هم وهذف السينوغرافيا في هذا الطريق هو تطويع حركة الفنون التشكيلية والجميلة والتطبيقية بما ضمنه من فنون المعمار والمناظر والأزياء المسرحية، وطرق استغلالها في الفضاء المسرحي اعتبارا لفن المنظور، مما أعطى وجها جديدا لتعامل كل هذه الفنون . وداخل علاقة أكيدة ومتضافرة . مع الكلمة والعبارة والمتولوج والديالوج والحوار . . ومع الدراما بصفة عامة، بعيدا عن الاصطناعية ، وتقديرا

[1] كمال عيد ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور ، الدار الثقافية للنشر ، مصر ، د ط ، د ت ص 09

لعلوم الجمال . حتى يصبح تكوين الفنان التشكيلي في المسرح فعالاً ومؤثراً في النهاية . إن هذا التضافر قد خرج على المسرح بلغة جديدة ظهرت معالمها في التيارات الفنية التشكيلية التي بدأت مع دوران القرن العشرين وتم ازدهارها وانتشارها بعد الحرب العالمية الثانية ، مما أدى إلى بروز موقف الفنان التشكيلي في المسرح. فأضيقت إلى وظيفة مهندس الديكور المعروفة في مسارح أوروبا وظيفة هامة ثانية، وهي مصمم السينوغرافيا للعرض المسرحي. ولاشك أن هذه الإضافة التي خصصت لمهندس الديكور العناية بتصميم المناظر والديكور، قد أفردت الوقت لمصصم السينو غرافيا للعناية بدرامية الفن التشكيلي ، وأفسحت له المجال ليتبوأ مكانته ومهمته التشكيلية الدرامية الجمالية، ولنصب كل جهوده فيما وصلت إليه التقنية من تطور، وتقدم، والآلية من إبهار وتأثير، حتى أضحى المسرح . بفعل جهود رجل السينوغرافيا . قطعة حيوية حية خلقت ترقيات وإبهارات واستمتاعات لاحد لها ولا حصر ، على المشاهد المسرحي، [1] وفي مجاراة للعصرية وآفاقها في المسرح الحديث . إن استعمال الشرائح الملونة في المسرح، والمصورات، وبرنامج العرض المسرحي (الكتيب)، والمواد البلاستيكية في المنظرية لم يكن كل ذلك معهودا أو معروفا في الصنعة المسرحية، ودخول خامات البيئة بهدف اقتصاديات المسرح، قد نقل خشبة المسرح المعاصر نقلة نوعية لا يزال المسرح الأوروبي يعيش حسناتها حتى يومنا هذا ويلعب علم النفس بكل فروعه العلمية التي انبثقت عنه (على سبيل المثال لا الحصر علم النفس الإداري، علم نفس الطفولة والمراهقة ، علم النفس السناعي، علم نفس الفنون ... إلخ) دورا مهما في تحديد موقف سينوغرافيا على خشبة المسرح. إذ تعمل المنظرية على

[1] كمال عيد ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور ، المرجع السابق ، ص 10

إيقاظ المزاج MOOD عند المتفرج نتيجة ما يجري أمام بصره . ساعة العرض المسرحي . من صور متلاحقة ، وألوان ديكورات ، وتخوم وأحجام تتعامل مع الفضاء المسرحي على خشبة المسرح. كما تعمل على تأكيد درامية الشخصيات وسلوكها ومارها عبر المشاهد والفصول لتعكس نيات وسرائر وأسرار تلك الشخصيات، مساعدة للإخراج في الإيضاح والتعبير.

ولا يعني هذا التبديل أو التحوير تخطيا لأصول الدراما أو المسرحية، بل هو على العكس تأكيد لدور الفن التشكيلي المعاصر، وتعانقه مع فن المسرح..

وفق صبغة سينوغرافية حديثة . ومن الطبيعي .كما يتضح . أن ميدان عمل رجل السينوغرافيا لا يتحدد فوق خشبة المسرح، لكنه بتجاوزها إلى صالة الجمهور ، والتي استغلها الإخراج الحديث للتمثيل أيضا في بعض الدرامات العصرية، إضافة إلى أن مكان الجمهور هو نهاية مطاف التأثير الدرامي، ونقطة الارتكاز في عملية استحسان وقبول العرض المسرحي من عدمه . [1]لكل ما تقدم وللندرة الشديدة في هذا المضمار للدراسات الفنية، والتطويرية لخشبة المسرح والسينوغرافيا . . كان لابد من خروج هذا الكتاب لطلاب الفنون المسرحية حتى لا يغيب عنهم جزء مهم من دراستهم ، يعتبر مكملاً أساسيا لما يدرسونه في مادتي تاريخ المسرح والآداب الدرامية.

[1] كمال عيد ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور ، المرجع السابق ، ص 11

- **الفضاء السينوغرافي**

خضع الفضاء السينوغرافي لدراسة قبلية مفصلة بهدف الظهور بمشاهد تخدم الجو العام للعرض المسرحي، وتمس هذه الدراسة جميع العناصر المشكلة للسينوغرافيا وكيفيات العمل في ما بينها وفي نفس الوقت، أي تنسيق العلاقات الزمانية والمكانية بين هذه العناصر، حيث تكون هناك منهجية معينة لتنظيم العمل المشترك للخروج أخيرا بخارطة منظمة للعرض أو بورقة طريقة (feuille de route)، تكون بمثابة برنامج يتم تنفيذه أثناء العرض من طرف جميع العاملين.[1]

إن هذه الدراسة الأولية يمكن تسميتها بهندسة الفضاء السينوغرافي، لأنها فعلا كذلك هي نوع من التخطيط المسبق لطريقة سير العرض المسرحي، فهي عملية هندسية متكاملة تاخذ بعين الاعتبار كل الموجودات المادية واللامادية والعوامل الفنية والتقنية التي من شأنها أن تساهم في إنجاح العرض، مثل طريقة وضع قطع الديكور وكيفيات تغييرها أو استبدالها و زوايا الإضاءة و شدتها وانتشارها، ومثل طريقة توزيع الصوت والتحكم في ارتفاعه وانخفاضه، ومثل طرق تنقل الممثلين بين قطع الديكورات والتعامل معها والمرور والدخول والخروج، ومثل تتابع المناظر والمشاهد والفصول، حيث يعمل المخرج والسينوغراف ومدير الإضاءة ومهندس الصوت مع الممثلين أثناء التدريبات لتجريب المخطط وضبطه لتجلب أي خلل أو نقص.

[1] أرنست فيشر : ضرورة الفن، تر حليم أسعد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دط، د ت ص 551

يتحمل السينوغراف أكبر جزء من المسؤولية وأثقل مهمة وهو الأكثر بذلا للجهد الفكري والتخيلي، إذ أن الإحاطة بكل التفاصيل الصغيرة والأجزاء في إطار سياق عام منتظم ومتناسق تتطلب قدرة عالية في التحكم وخبرة كبيرة في التعامل مع المحيط الفني، وهذا بغية صناعة عرض مسرحي مشبع جماليا ومقلع فنيا في إطار الاحتراف المسرحي لتحقيق مطلب اعراف الجمهور.

- **مميزات وخصائص السنوغرافيا في الفضاء المسرحي**

1-5 المنظور في الفضاء السينوغرافي:

المنظور هو أحد تطبيقات الإسقاط المركزي، يعتبر من أهم أساليب الإظهار الهندسي، وكما هو الحال في الإسقاط الموازي يمكن إنجازه نظرياً بعمليتين رئيسيتين وهما عملية الإسقاط وعملية التقاطع، أي عملية إسقاط نقاط الشكل بواسطة خطوط تمر بمركز الإسقاط وفي عملية تقاطع هذه الخطوط مع مستوى الإسقاط، نتيجة عملية الإسقاط المنظوري تشابهه الصورة الفوتوغرافية، وهذا لأن مركز الإسقاط نقطة نهائية يمكن تشبيها بفتحة عدسة الكاميرا، وما يميز هذا النوع من الإسقاط بشكل عام، يكمن في أن الصورة المنظورة للخطوط الموازية لبعضها البعض والمتقاطعة أيضا مع مستوى الإسقاط تتمثل في خطوط تلتقي في نقطة واحدة تسمى نقطة التلاشي.[1]

[1] اسلن مارتن: تشريح الدراما، تر يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1984 ص 342

1-1-5 أنواع المنظور:

مع الأخذ بعين الاعتبار مكعب بأحرف موازية للمحاور المرجعية xyz، يمكن تقسيم المنظور إلى ثلاثة أنواع " هي:

- 1- منظور بمستوى إسقاط رأسي (أو منظور رأسي)، أي أن مستوى الإسقاط عمودي على مستوى الأرض، يتميز هذا النوع من المنظور بأن الصورة المنظورة للخطوط الراسية تتمثل في خطوط متوازية فيما بينها، بشكل عام صورة الخطوط المتوازية فيما بينها والموازية أرضا لمستوى الأسقاط تكون دائما موازية لبعضها البعض، وهذا لأن نقطة تلاشي هذه الخطوط تكون نقطة لانهائية. - 2- منظور بمستوى إسقاط مائل (أو منظور ماتل)، عندما يكون مستوى الإسقاط مائل بالنسبة لمستوى الأرض xy ، يتميز هذا النوع من المنظور بان إسقاطات الخطوط الراسية تتمثل في خطوط تلتقي في نقطة تلاشي نهائية، بشكل علم صورة الخطوط المتوازية فيما بينها والمتقاطعة مع مستوى الإسقاط تتمثل في خطوط تلتقي في نقطة تلاشي نهائية.

3- منظور بمستوى إسقاط أفقي (أو منظور أفقي)، عندما يكون مستوى الإسقاط مرازي للمستوىxy ، في هذه الحالة نقطة تلاشي الخطوط الراسية تتطابق مع النقطة المركزية ونقاط تلاشي الخطوط الأفقية تكون لانهائية، أي أن صورة هذه الخطوط تكون خطوط موازية لبعضها البعض.

تاريخيا، مع اكتشاف المنظور، صارت الأشياء مرتبة بشكل يسمح بوصفها في نفس السياق، حيث ظهر فضاء متعدد الأبعاد أين تم التنظير لمفهومه من طرف البيرتي Alberti، وقبله " لورونزيتي

Lorenzetti و برونليشي Brunelleschi و بييرو دولافرونسيسكا Piero della Francesca "، كإعادة صياغة لمبدأ التقاطع ومخطط الهرم البصري، وقد لقي هذا الاكتشاف دعاية كبيرة بين فلي الرسم والعمارة وبين الرياضيات والفلسفة، حتى تبلور طرح عام لعلاقتنا بالعالم، باستعمال المنظور الخطي يعين الفنان مكان ثابت و يعطي لجمهوره زاوية نظر لمشاهدة اللوحة.[1]

مثلما نحن نشاد عرضا مسرحيا، يوجد الموضوع بمواجهة المشاهد وليس بداخله، مثل عالم الجغرافيا يقرأ المشاهد الخرائط التي هي بين يديه وأمام عينيه، بعيدا عن العالم ولكن وفق القوانين المضبوطة للهندسة، كما هي الوضعية الفلسفية والعلمية الحديثة للموضوع، والتي هي" في نفس الوقت تفحص، عرض و توصيل بالنسبة لنظر المشاهد".

2-5 النقطة:

في معجم المعاني تعرف النقطة لغويا: " نقطة: اسم والجمع : لقطات ولقطات وتقاط ولقط والتقطة : علامة مستديرة صغيرة جدا على سطح منتر ، أما النقطة في الهندسة فهي:

ما ليس له طول ولا عرض *.

في أي صورة سواء كانت ثابتة أو متحركة توجد نقطة جاذبة للنظر، حيث تكون هي أول ما يرى في هذه الصورة وتسمى في الصورة السينمائية "نقطة التركيز"، وفي

[1] اسلن مارتن: تشريح الدراما ، المرجع السابق ، ص 343

فن الرسم تسمى" بؤره بصرية : اشد مناطق العمل الفني جنبا للنظر "3 ، أما في المسرح فالممثل هو أكثر الموجودات فوق الخشبة جلبا للنظر والمتابعة البصرية، لكن في تلك اللحظات قبل دخول أي ممثل وحيث تتموقع قطع الديكور ومناطق الإضاءة، هناك دائما شيء ما يستقطب نظر المشاهد ويكون نقطة تركيز تشغله شعوريا أو لاشعوريا، قد تكون هذه النقطة بقعة إضاءة مركزة أو قطعة ديكور لها لمعان أو شيء يتحرك مثل بندول الساعة الجدارية.[1]

في الهندسة الرياضية، "النقطة الفراغية هي عبارة عن كائن رياضي عديجا الأبعاد والمساحة والحجم يمثل مفهوما أساسيا في الهندسة الرياضية والعديد من فروع الرياضيات والفيزياء والرسومات الشعاعية (ثنائية وثلاثية الأبعاد)، تتميز النقطة بأنها تملك موقعا في الفراع لكن بدون حجم ومساحة ولا أبعاد فهي تمثل معلومات عن الموقع فقط دون أي خواص رياضية أخرى"، في علم الطوبولوجيا خاصة، يعتبر الفضاء عبارة عن مجموعة ضخمة من النقاط ترمز النقطة إما لبداية ما أو لنهاية ما، لأن كل شيء له بداية ونهاية، مثل حياة الإنسان والعرض المسرحي والرواية والحرب والليل والنهار والسباقات، كما تستعمل النقطة كوحدة أساسية للقياس مثل نقاط التقييم في الدراسة والرياضة والبورصة المالية، هذا ما نستنبطه من الواقع، أما من الجانب الفكري و الفلسفي فـ " تفتح الفلسفة بابها الواسع أمام النقطة، لتتحول النقطة إلى مفهوم البداية، والصورة الرمزية للوجود منذ «كن» في المفهوم الإسلامي، والانفجار العظيم في النظرية العلمية، وصولا إلى مختلف التصورات الميثولوجية التي عرفتها حضارات الكون طوال آلاف السنين الماضية، كالطارية، والكونفوشيوسية، والزرادشتية، والفودو، والزارا

[1] الكسندر تمارا و بوتينتسيفا فنا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة :توفيق المؤذن، مطبعة دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1990 ص 113

الإفريقية، وغيرها، تشكل النقطة في ذلك علاقة مع المادي والماورائي، والروحي، ليتعدى تصورها في المادة وعلاقتها في الكون وسيرة خلقه، إلى الروحي، وغير المتجمد"

في السينوغرافيا المسرحية، توجد نقاط قوية تجعل المتفرج يتجه بنظره واهتمامه إلى منطقة معينة فوق الخشبة، هذه النقاط لم توجد بطريقة تلقائية أو عبثية بل هي نتيجة هندسة الفضاء السينوغرافي التي هي من إبداع السينوغراف المتميز بحسه الفني العالي للمرئيات، فدائرة الضوء التي تركز الإضاءة على ممثل أو قطعة معينة ترغم المتفرج على رؤية تلك المساحة الدائرية وما يدور بداخلها، لأنه لا يرى شيئا في السواد المحيط بها.[1]

3-5 الخطوط:

في معجم المعاني عرف الخط ": خط :اسم والجمع : خطوط

الخطة المنطر

الخط : الكتابة ونحوها مما يخط باليد

الخط : كل مكان يخطه الإنسان لنفسيه ويخبره الخط : الطريق المستطيل

الخط : ما له طول"

[1] الكسندر تمارا و بوتينتسيفا فنا ، المرجع السابق ، ص114

يعرف الخط على أنه: " الأثر الناتج من تحريك نقطة في مسار ، أو هو تتابع مجموعة من النقاط المتجاورة والخط له مكان واتجاه وهو عنصر من عناصرا التصميح ذات الدور الرئيسي والهام في بناء العمل الفني ويوجد في الطبيعة بصور كثيرة ومتنوعة في معظم أشكالها".[1]

تحدد الأشكال المختلفة خارجيا بخطوط مستقيمة أو منحنية أو منكسرة يمكن تصورها عند ملاحظة هذه الأشكال، ويصور لنا تقاطع هذه الخطوط بنسب وأبعاد معينة الملمح العام للشكل فنميزه وتعرفه، فشكل النافذة مثلا ما هو إلا مستطيل عمودي مقسم بمستقيمين متعامدين إلى أربعة أجزاء متساوية، ومقدمة الخشبة الموالية للجمهور تظهر غالبا تحت الإضاءة كحافة مستقيمة أو خط مستقيم.

هلاك الخطوط المرئية والخطوط الوهمية المتخيلة، أما الخطوط المرئية فتظهر بحضور الموجودات المادية وأما الخطوط الوهمية فهي من صنع خيال المتفرج، حقا إن الخطوط تضع حدا فاصلا بين الواقعي والمتخيل وأشهر من برع في استثمار هذه التقنيات الهندسية فنيا هو

ليون باكست.

4-5 الأشكال:

لغويا الشكل: هو الشبه والمثل، والجمع أشكال وشكول).

[1] الكسندر تمارا و بوتينتسيفا فنا ، المرجع السابق ، ص115

ويعرف الشكل اصطلاحا بأنه: تنظيم عناصر الوسيط المادي التي يتضمنها العمل الفني، فهو يدل على الطريقة التي تتخذ منها العناصر موضعها في العمل كل بالنسبة للآخر.

وعرفه جون ديوي بأنه: عملية تنظيم للعناصر المكونة أو الأجزاء المركبة. أما أرنست فرشر فيرى بأن الشكل: هو تجمع للمادة بطريقة معينة وترتيب معين .[1]

" يعرف الشكل إجرانيا بمعنى: مجموعة من العمليات التكوينية التشكيلية للشكل الفني والكيفيات التشييدية من خلال علاقات وحركة العناصر البنانية من نقطة أوخط ولون وملمس والعلاقات الرابطة فيها"

لقد أثار الشكل تفكير العلماء و الفلاسفة لذلك " كان فيثاغورث يضع التلاميذ في غرفة لفترات طويلة مع بعض الماء والخبز ويعطيهم شكلا هندسيا كالمثلث أو الدائرة ويطلب منهم كشف معانيه، والذين يكتشفون المعنى يصبحون فعلا تلاميذه الفعليين. الشجرة كلها موجودة بالبذرة، فمن خلال البذرة، نستطيع رؤية كامل الشجرة. الطبيعة كلها تعمل على مبدأ اليانغ والين، التكثيف والتمديد، فالبذرة تتحلل وتعطي الشجرة والشجرة تتكلف بمبدأ البذرة. الإنسان كله يتكلف من خلال النطفة والبويضة ليعطي الجنين، والجنين يكبر ويكبر ليعطي إنسانا بالغا من جديد. هذان المبدءان هو ما غير عنهما باللاتينية بـ solve, coagula أو التمدد والتكثفا، فإذا أردنا الأشياء بكامل عظمتها، نمتدها ونمتدها للانهاية حتى نصبح غير قادرين على رؤيتها، وهذا هو solve، وإذا أردنا معرفة

[1] الكسندر تمارا و بوتينتسيفا فنا ، المرجع السابق ، ص116

التركيب الأساسي لها ورؤيتها من جديد تكيفها وهذا هو coagula. هذا ما يحدث تماما بالأشكال الهندسية، فهي تعبير عن مبادئ أكبر في المستويات الأعلى".

أما بالنسبة للصورة – ثابتة أو متحركة – فيمكن القول أن الصورة تتكون من عدة مساحات، "وكل مساحة يحددها خط وهمي يشكل معناها، وسواء كانت المساحة إنسانا أو أشياء أو حتى مساحات مجردة فهي عناصر موزعة في العمل الفني تساهم في تحقيق الوحدة عن نفسه من خلاله"2 ، وبهذا يمكن القول أيضا أن الشكل هو المساحة التي لها طول فيه، وتوزيع المساحات يرتبط بموضوع العمل الفني، والأسلوب الذي يرى الفنان أنه يعبر وعرض وعمق، ملها الشكل الهندسي المنتظم، ومنها غير المنتظم كأوراق الشجر والكاتنات الحية بشكل عام. [1]

للشكل في السينوغرافيا أهمية كبرى، إذ هو يتعلق بالمظهر العام للعناصر المادية فوق الخشبة، والتي تتسم بالانسجام فيما بينها كي تحقق الجمالية المرئية ذات البعد التعييري أو الرمزي، وحتى يمكن تجنب النشار البصري والفوضى والتراكم غير المبرر، يجب توزيع الأشكال بطريقة فنية مدروسة، وحيث يكون لكل شكل دوره في التكوين الفني العام.

5-5 الأحجام:

يعرف الحجم على أنه: " مقياس فيزياني لقياس الحيز الذي يشغله جسم ما – حقيقي أو تخيلي – في المكان، ويختلف عن المساحة بأنها مقياس لحيز ثنائي الأبعاد، بينما الحجم هو مقياس لحيز ثلاثي

[1] الكسندر تمارا و بوتينتسيفا فنا ، المرجع السابق ، ص117

الأبعاد، لحساب حجم مكعب مثلا نضرب مساحة أحد أوجهه في الارتفاع، والحجم لا يرتبط بالكتلة أو الوزن، بل هو خاصية مستقلة من خواص المادة، فالحجم هو ليس إلا المساحة التي يتوزع عليها الجسم"

يجب أن تكون الأحجام متناسبة في شغلها للمكان المسرحي حتى تصنع منه فضاء سينوغرافيا جماليا، مريحا للنظر ويؤدي وظيفته الفنية، ويأتي هذا التناسب بالقياس إلى جسم الإنسان الممثل ، [1]فلا تكون الأشياء بأحجام مختلفة القياسات وذلك تحقيقا للوحدة والموضوعية، إلا في حالات نادرة حيث يتوفر المبرر الفني لكسر قاعدة تناسب القياسات، مثلا قطعة الكرسي نتناسب في الحجم عموما مع حجم الإنسان، لكن قد ترى في عرض ما كرسيا ضخما جدا حتى أنه يتسع لعدة أشخاص، هذا باعتبار المعنى السيميائي للموضوع، إذ أن الكرسي هو دلالة عن الحكم والسلطة، فتكون القراءة إما أن هذا الحكم متسلط جدا حتى أنه يبتلع من قترب مله، أو أن هذا الكرسي الضخم يدل على الاتساع واستيعاب أكثر من الحاكم الواحد، والميل إلى إحدى القراءتين تحدده عناصر أخرى مثل الشكل واللون والملمس والسياق العام للأحداث.

6-5 الكثل:

تعرف الكتلة على أنها : " مقدار ثابت يمثل كمية المادة المكونة للجسم، يرمز للكتلة بالحرف m، الوحدة العالمية للكتلة هي الكيلوغرام و يرمز لها بن

[1] الكسندر تمارا و بوتينتسيفا فنا ، المرجع السابق ، ص118

للكتلة كثافة تعرف على أنها:" الكثافة الكتلية، ويقال لها الكتلة الحجمية (عن الفرنسية)، صفة فيزيانية للأجسام تعبير عن علاقة وحدة الحجم بوحدة الكتلة لمادة أو جسع ماء فكلما ازدادت الكثافة ازدادت الكتلة، وعلى هذا فهي كتلة وحدة الحجوم من المادة".

عندما تتحدث عن الكتلة نتخيل تلك المجسمات التي يلم تصميمها لبناء الفضاء السينوغرافي ماديا، هذه المجسمات المختلفة من قطع ديكور وملابس وأكسيسوارات ومبالي تمثيلية(جدران، أبواب، نوافذ، أثاث..)، يجب أن تراعي فيها الكتلة بشكل خاص، وذلك لأغراض عدة، منها تسهيل عملية نقلها من مكان إلى آخر وكذا سهولة تركيبها وتفكيكها، أي أن تكون هذه الأشياء خفيفة الوزن خاصة تلك التي لها علاقة عضوية مع الممثل(الملابس)، مع المحافظة على الشكل الإيحاني لها دائما، مثلا: شجرة، هي ليست شجرة حقيقية بل هي اصطناعية لكن يجب أن تعطى الانطباع الكامل للمتفرج بأنها شجرة، رغم المادة التي صنعت منها ورغم خفة وزنها.[1]

قد يعيق حذاء ثقيل حركة الممثل ويحد من رشاقته ومرونته وحسن أداءه، وقد تكون هناك بعض القطع التي يتعامل معها الممثل أثناء الحركة، فيجب أن تساعده في أداءها لا أن تعرقلها، إذ ان كتلتها لها علاقة بالجانبية وبوزن الممثل وحجمه، حيث يقول ادولف أبيا في العلاقة بين الفضاء والجاذبية: " إن الأهمية هي التي تؤكد المادة، والفضاء ذلك الحقل الذي يشد ويلحت الحركة كما هي مشكلة به، ليس له أي معنى توجيهي أو رمزي إلا من خلال علاقته بالجانبية"

[1] ألكسي يوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، تر شريف شاكر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1985 ص 71

7-5 النسب الهندسية:

من أشهر النسب الهندسية وأكثرها استعمالا من طرف الفنانين والمصممين والمهندسين هي ما يعرف بـ:

5-7-1 النسبة الذهبية: التي اكتشفها عالم الرياضيات الإيطالي " فروبانشي سنة 1914 ويرمز لها بالحرف الإغريقي (p) وفاء لذكرى فيدياس، وهو نحات قام بتزيين "البارثينون" في أثينا، وهي تساوي قيمة: 1.61803398874" 2، النسبة الذهبية هي نسبة جمالية بسيطة يمكن أن تساعد في جعل التصميم الفني ملائم للعين، مريح ومتناسق، وهي النسبة بين تسلسل ارقام 21,13,8,5,3,2.1.1 ..الخ، إذ ان جمع رقمين متتالين سيعطي الرقم الذي يليهما مثل: 1+1=2 ,1+2=3 3+5=8 وهكذا، وعند قسمة رقمين من متسلسلة[1]

فيبوناتشي مثلا: 5/3 = 1.6 تقريبا، و 21/13= 1.6 تقريبا، يكون الناتج في كل مرة قريبا من قيمة p=1.618

يمكن ملاحظة هذه النسبة الرياضية في الكثير من المخلوقات، في تناسق الأعضاء البشرية والحيوانية ومختلف أوراق النباتات والثمار والأزهار، وهي من أدوات الإعجاز العلمي، أو كما يقول مكتشفها العالم فيبوناتشي: " إن الخالق عز وجل استعمل هذه النسبة في إظهار جمال مخلوقاته، لذلك نستخدم هذه النسبة لأنها مستخدمه في ما هو أكبر منا"ا ، وعلى السينوغراف أن يكون مطلعا على مثل هذه

[1] ألكسي يوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي ، المرجع السابق ، ص 72

القواعد الرياضية والهندسية، فالمنظر المبهر والمؤثر هو الذي تم تصميمه باستعمال الحسابات الهندسية ذات الغاية الجمالية.

8-5 الفراغات:

تمثل الفراغات تلك المساحات الشاغرة الموجود فوق الخشبة، تلك المساحات الشاغرة بين قطع الديكور لها وظيفة بصرية تحد من التراكم وازدحام الديكور، تمنح الممثل مجالات كافية للحركة المريحة، مما يجعل المنظر المسرحي أكثر وضوحا إذ أن " أن العلاقة بين الممثل والفراغ تنبع من فكرة الاقتراح الروحي والمعرفي بين المخرج والممثل، المخرج يحث التمثيل لأداء عزفي، سيمفوني، في محاولة لإعادة الاعتبار للمنحوت على المسرح، الفراغ هو المشهد النحتي الذي يكونه الممثل بجسده وبدون أن يكون للمخرج والممثل فهم مشترك لشروط العمل الجسدي".[1]

أما فوق الخشبة، فإن ثمة فوتوغرافية تحليطية ستعم في روح الإخراج والتمثيل، لا يقدم المخرج والممثل اقتراحات مكانية، بصرية، أدائية مسبقة، إنما تمثل الجسد واستعداده العضوي واستنفارا للعقل وتفتحا في التعامل مع معنى التمثيل، ومفهوم الإخراج هو الذي يعطي الإضاءات لفكرة الإخراج والتمثيل في مناخ تحديثي، وهو "يعطى للإشارات والمناخ والإيقاع والإحساس الموسيقي التشكيلي معنى جديدا للفراغ المسرحي".

[1] ألكسي يوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي ، المرجع السابق ، ص 74

غالبا ما يمثل الفراغ العمق بين الموجودات المادية فوق الخشبة، فمنظر قطعتين متجاورتين وملتصقتين دون وجود فراغ بينهما، يختلف في الإيحاء بالعمق على منظر القطعتين بوجود ذلك الفراغ، حيث يبرز بوضوح وجود كل قطعة إذا كانت محاملة بفراغات، وكذلك الأمر بالنسبة للممثلين وتوز عهم على مناطق الخشبة.

المسافات

I المسافة هي البعد المكاني أو الزماني بين نقطتين، على الأرض نستعمل البعد تستعمل المكاني مثل: المسافة بين مدينتي الجلفة و وهران والتي هي 500 كلم وهي تكافئ 7 ساعات بالحافلة بسرعة 100 كلم في الساعة، أما في الفضاء الخارجي فيستعمل الفلكيون الزمن (السنة الضوئية) لقياس المسافة، مثل "المسافة الفاصلة بين مجرتنا درب التبانة وأقرب مجرة التي هي أندروميدا حيث تبلغ المسافة 2.5 مليون سنة ضوئية"1، أي بسرعة الضوء.[1]

إن المسافة أمر عجيب في طولها وقصرها، فالمسافات بين الكواكب إذا ما قارناها بالمسافات بين الذرات، لا نكلا نتصور الفرق نظرا للبعد الهاتل بين نوعي المسافة في المثالين، أما نحن فقد تعودنا على قياس المسافة بالنسبة لنا أو بالنسبة لمكان وجودنا، فنقول: هذا الشيء قريب وذاك بعيد، ثم نقارن بعد المسافة لهذه الأشياء بالنسبة لنا، فنقول هذا الشيء أقرب من ذاك.

[1] ألكسي يوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي ، المرجع السابق ، ص 75

في المسرح توجد أنواع من المسافات، أولها المسافة بين الممثل والمتفرج، أي المسافة الفاصلة بين مقدمة الخشبة و الصف الأول في صالة الجمهور، وتلك المسافات بين الممثلين ومختلف قطع الديكور، والمسافات التي تمثل أبعاد الخشبة من طول وعرض بالإضافة إلى الارتفاع لتكوين العلبة، وفي حقيقة الأمر أن في المسرح للمسافة اعتبار كبير، بين كل شيء وآخر مسافة، فالمتفرج الجالس في مقدمة الصالة تختلف حالة التلفي لديه عن ذلك المتفرج في مؤخرة الصالة، تبعا لاختلاف المسافة بين كليهما وبين الخشبة، اختلاف في وضوح الرؤية ونوعية الصوت وملاحظة التفاصيل، حسب موقع كل متفرج وزاوية رؤيته، في المسرح عموما قد تكون المسافة بين العرض والمتتبع بضع أمتار، وقد تكون بآلاف الكيلومترات في المسرح الإذاعي.

انطلاقا من مبدا: عين الأمير anil du prince'، " المتعلق عموما بمسافة بمقدار مرة ونصف عن مكان فتح الستار على الخشبة، على منفذ السينوغرافيا المختص بالديكور أن يضع كل عنصر على المخطط مرورا بنهاية إطار الخشبة، وحساب الفراغات والمسافات" وذلك لمراعاة النقاط المناسبة للمشاهدة المثالية.[1]

10-5 اللون:

يمثل اللون عاملا ضروريا في نوعية الصورة عموما وجودة الرؤية في المسرح، لما يضيفه من تفاصيل توضيحية ومعلومات تخص الشخصيات والأشياء، ولتبيين أهمية اللون يكون أحسن مثال هو الفرق

[1] ألكسي يوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي ، المرجع السابق ، ص 76

في التلقي البصري بين متفرج عادي ومتفرج مصاب بعمى الألوان أي انه يرى الأشياء بالأبيض والأسود فقط، فالأول يتلقى الصورة كاملة بكل مميزاتها أما الثاني فيتلقى الصورة ناقصة من خاصية اللون، باعتبار أن الأبيض والأسود هما قيمتان لونيتان ولا يدخلان في الألوان الأساسية، فالأبيض هو عبارة عن الضوء الذي يتحلل إلى مجموعة من الألوان والأسود هو عدم وجود الأبيض أي عدم وجود الألوان، و عليه فـ" كل شيء له لون يكون لونيا، في حين أن الصبغات المحايدة، بما في ذلك الأسود والأبيض، ليست لونية ... طبقا لعلم الألوان فالأبيض والأسود رسميا لا يدخلان في تصليقات الألوان، فالأبيض ليس بلون

والأسود ليس بلون، وإنما هما أداتان معبرتان عن الدور والعتمة في الحياة الواقعية لسقطهما على أعمالنا الفنية لتضفي عليها بعضا من الواقعية".

تؤثر الألوان في نفسيات الأشخاص بدرجات مختلفة حسب تجارب وذكريات كل شخص، كما أنها ترتبط برموز ودلالات اختلفت من ثقافة إلى أخرى، أما في المسرح فقد تعامل ماير هولد مع اللون "بوصفه رمزأ، فقد عمد في أحد المشاهد إلى وضع ستائر صفراء و منضدة يغطيها شرشف اصفر عليها مزهرية تحمل وردا اصفرا و غمر الفضاء بالضوء الأصفر، هذه القصدية تتبنى بدون شك أهمية ترميز اللون".[1]

[1] آن سورجير : سينوغرافيا المسرح الغربي، ترجمة منى صفوت منشورات وزارة الثقافة اصدرات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي،2006 ص 166

قد يكون المخرج السويسري أدولف آبيا (1862 - 1928) أكثر المسرحيين ولما باللون، وهو صاحب السينوغرافيا الملونة في عروض المسرح العالمي، الذي واكب أول مصباح كهربائي من مصنع المخترع إديسون، مضيفا له رقائق الجيلاتين الملونة، لتتزين عروضه بقواس قزح، الطلاقا من قاعته النظرية القائلة: " إذا أردت ان تبني عرضا مسرحيا، فلا تبله على قدر ما ينفذ من الحوارات والأغاني، بل وعلى قدر ما ترى من الألوان"3، وهنا تبرز تذكر دلالات بعض الألوان مثل: "الأحمر وهو من الألوان الساخنة يعبر عن العنف والاستفزاز والإثارة والدم والنار والحقد والحب، ويرمز للفن، يقابله في الهندسة شكل المربع"4، والأصفر: "لون منشط للفكر الفلسفي وأثبت لانج في تجاربه، أنه يرمز

11-5 التقسيم الهندسي لخشبة المسرح:

يتم تقسيم خشبة المسرح إلى مناطق بهدف تسهيل عملية التوليف بين مختلف العناصر المادية وتموضعها وكذا تخطيط حركة الممثلين وتوزيع الإضاءة، والتحكم في العلاقات المكانية بين هذه العناصر سواء كانت ثابتة أو منتقلة، كما يمكن لتقسيم الخشبة أن يساهم في تعيين الزوايا والمسافات بين قطع الديكور و تحديد الاتجاهات، ومن أشهر هذه التقسيمات 3: التقسيم 6 : 1- يمين ويسار المسرح 2- حافة خشبة المسرح (الجزء المواجه للجمهور). 3- أعلى خشبة المسرح (مؤخرة الملصة) 4- فوق (اعلى المنصة). 5- تحت 6- مناطق منتصف خشبة المسرح التقسيم 9 : 1- اليمين

الأسفل 2- الوسط الأسئل 3- اليسار الأسفل 4- الوسط الأيمن 5- الوسط 6- الوسط الأيسر 7- اليمين الأعلى 8- الوسط الأعلى[1]

9- اليسار الأعلى

لقد صارت هذه التقسيمات الاصطلاحية لخشبة المسرح من التقاليد الفنية التي كثيرا ما يتجاوزها المخرجون في المسرح الحديث، حيث أن بعضهم يعتبرها مقيدة للحرية الفنية فيما يتعلق بالتعبير والحركة، كما يحترم مخرجون آخرون هذه التقسيمات بوصفها وسيلة تسهل العمل وتساهم في توحيد المقاييس والاصطلاحات الفنية خاصة بينهم وبين المتفرجين والنقاد والدارسين.

[1] آن سورجير : سينوغرافيا المسرح الغربي ، المرجع السابق ، ص 167

الفصل الثاني : الجانب التطبيقي

المبحث الأول: الكتابة الدرامية للعرض المسرحي

- **ملخص المسرحية**

بأبي الكاتب والمخرج المسرحي مُحَمَّد شرشال إلا أن يواصل إصراره على تأليف وإقتباس مسرحيات تمزج بين العمق الفني والإلتزام بالعديد من القضايا السياسية والاجتماعية وذلك من خلال مسرحية ‘‘ما بقات هدرة" التي تجاوب معها المتلقي نصا وعرضا على الرغم من اهتمامه في هذه المرة على جمالية العرض مقابل تخليه عن سلطة النص، مظهرا من خلالها جانبا آخر من السخرية الاجتماعية الممزوجة بعمق الوعي السياسي، في مسرحية عبثية كوميدية تسخر من كل انتهازية وحذلقة وجشع، وفساد وحسوبية وبيروقراطية، كل ذلك في قالب فني ينسم من جدية الطرح وبالغ السخرية من واقع تعيشه شخصيات المسرحية في جو من العبث.

ينتمي نص مسرحية " ما بقات هدرة " إلى ما يسمى «مسرح العبث» الذي يصور، حسبما اتفق معظم النقاد، سريالية الحياة ولا معقوليتها ويجسد اللاتناغم واللاإنسجام في إيقاعها، رافضا التناسق على صعيد البنية ومضامينها، كتعبير عن حالة الغضب والاحتجاج والإحباط من المصير البشري والشعور بعيثية – التعل الإنساني سيره المحتوم بمأساته الأزلية الأبدية المحتومة. فمسرح العيث fchéate De f absurde أو مسرح السخرية أو اللامعقول... أحدث ثورة جذرية مست جوهر المسرح، حيث تفرد كتابه ومنظروه بأساليب جديدة ومتفردة.

المسرحية عبارة عن كوميديا عبثية من فصلين من اللغو والأداء الحركي، حيث يلغي المؤلف سيادة النص والكلمة في مقابل الحركة والتعبير الجسماني والآداء المبدع للممثلين اللذين يعتبرهم مُحَمَّد شرشال روح العرض المسرحي.

الكتابة الدرامية:

تتمحور حول رؤية الكتابة النصية كموضوع يتمثل بالكتابة الدرامية، والتي يعمل عليها المخرج الجزائري، فبدت رؤية جديدة لكيفية إشتغال العرض المسرحي، وكيفية قراءته من خلال التشكيل الجسدي والسينوغرافي.

تبدأ أحداث المسرحية عندما يسمع نعيق غراب قبل أن يرفع الستار... ثم ضجيج أصوات متنافرة، يرتفع الستار رويدا رويدا، ترتفع معه أصوات الشخصيات التي تتكلم في نفس الوقت بصفة تصاعدية إلى أن تصير ضجيجا غير منسجم وصاخب، تبرز الأضواء الكاشفة ديكور المشهد الأول من المسرحية، والذي هو عبارة عن حديقة جرداء وميتة، يتوسط الحديقة منبع لا ماء فيه، إننا في فصل صيف حارق،يظهر في وسط الخشبة مسبي الضجيج الذي لا ينقطع، انهم مهرجون، على اختلاف اعمارهم وابعادهم الاجتماعية وتوجهاتهم الايديولوجية، وهم المهرج الشاب، المهرجة المرأة، المهرج المتدين، المهرج السياسي، المهرج المثقف، المهرج المواطن، المهرجة الأم، الشرطي الأب، وهناك غراب جالس فوق غصن شجرة يراقب الوضع.

يحمل كل شخوص المسرحية دلوا، قدموا للمكان من أجل الظفر بقطرة ماء، الذي لا يزور الحنفية الا مرة واحدة كل اربعة وعشرون ساعة.

إن الحكاية المسرحية والتي تبدو كموضوع يشتغل عليه العرض المسرحي، تبين عن حالة احتجاج لدى الناس على الحالة المزرية التي تشكل حياتهم، وبدأوا بالتذمر، لتأتي السلطة وتخرس التذمر تماما، ويبدو الناس في حالة خوف ورعب ونفاق أيضا.

ويعتمد المشهد الثاني على الحوار الداخلي المسموع بتقنية الأداء الجانبي(parté)، فإن أغلب مشاهد الفصل الثاني تفتقد الفعل اللفظي(Action TVerbale) ،لذا فقد قام المخرج مُحَمَّد شرشال بالعمل على هذا الفصل من خلال الفعل الفيزيائي والميكانيكي، دون إهمال الفعل السيكولوجي والذي يعتبر الدافع الأساسي للشخصية لتحديد مسار خط سيرها المتصل و تصرفها العقلاني و اتصالها الوجداني مع الشخصيات الأخرى، وكل هذا كي يتوصل في جو من الهزلي Burlesque)إلى تجسيد فكرة العرض المركزية

المبحث الثاني: الكتابة الركحية للعرض المسرحي:

لقد جاءت مسرحية "مابقات هدرة" على رؤى متعددة مهمة تمثل بنية المجتمع الجزائري بصفة خاصة والعربي والإنساني بصفة عامة، فالأساس في مسرحية ما بقات هدرة هو المحبة، ويطلب من الجميع التظلل تحتها.

وعندما نتحدث عن الرؤية الإخراجية للعرض المسرحي "ما بقات هدرة" نجد أن المخرج اعتمد الطريقة التي تناسب واقع وذوق الجمهور المعاصر، إذ حاول تجسيد هذا الوضع الذي كان من المفروض أن يكون أكثر جدية بطريقة كوميدية حيث ركز على الجانب الكوميدي ولقد تحققت في المسرحية رؤية المخرج لهذه القضية وتجلت وظيفته في تجسيد وتطوير الصراع في نماذج وشخصيات المهرجين وهي مهمة شاقة قام بها المخرج فمسرحية ما بقات هدرة حملت معها فكرة فلسفية جديدة ربما يعجز البعض على طرحها.

استطاع المخرج أن يجعل الحياة تدب على الركح في أجساد ثمانية مهرجين، ملاؤا المسرح بصراعهم وصخبهم كما أوجد المخرج لغتين لغة الكلام ولغة الجسد / الحركة والإيماءة، لقد كان العرض في مجمله بؤرة تستفيض الاهتمام وتمهد الطريق أمام المتعة ومن خلال تتبعنا للعرض سجلنا بعض النقاط التي برزت فيها طاقة المخرج في الإمساك بخيوط الحدث الدرامي وبالتالي إيقاعه معتمدا على الممثل، الإيماءة الضوء، الموسيقى، الأصوات التأثيرية مستعملا الأسلوب الكوميدي الكاريكاتوري الساخر، مما أضفى نوعا من الفرجة خصوصا وأن لغة المسرحية قادرة على التواصل

والتأثير دون حاجة لفهم لغة الحوار المسرحي، من ناحية الشكل ذهب شرشال إلى أبعد الحدود بإتباعه طابع الحداثة والطليعية والتجديد.

الخطوات في هذه المرحلة:" *

وعليه قام المخرج "مُحَمَّد شرشال" بإختيار المدرسة المسرحية التي تلائم تصوره الإخراجي لمسرحية ما بقات هدرة، حيث إتجه إلى مسرح العبث أو اللامعقول (Théare De L'absurde)، وقد غلبت الرمزية على الواقعية، وأهمل النص والكلمة والتخلي عن الخطاب القولي في مقابل الحركة والإيماءة والبانتوميم والتعبير الجسماني خاصة وأن الممثلين طغى على آدائهم المظهر الطفولي في لباسهم وحركاتهم، (بخاصة في الفصل الرابع)، واستعمل في ذلك الطريقة الرمزية التهكمية، مستعينا بتقنية السيرك (وهي خصوصية سيميانكية)، التي تطبع بطابعها خطاب الحركة والإيماء وأصوات الألعاب، ومكياج "العائلة"

إن المخرج مُحَمَّد شرشال يرغب أن يظل ممثلوه أكثر آلية في التحرك الإرادي، خصوصا في التأثيرات الخارجية البعيدة من تدخل المخرج نفسه، بل على الممثل ألا يقف حجر عثرة في طريق ذاته عبر إشارات وتعبيرات منتقاة بصورة إعتباطية، أو عن طريق إلقاء أو تجسيد معينين للشخصية المسرحية، فهناك كثير من المخرجين اللذين يستطيعون إستنباط سمات خاصة لهذه الشخصية، فيها غرابة تصرفات، بعيدا عن وعي الممثل لذاته، وإطلاقها بواسطة تمارين مختارة بعناية، فثمة تقنيات إخراجية عديدة لإستنباط حيوية الممثلين، بقدر ما هناك إستجابات أصلية. ولهذا يعيد شرشال

التمارين عدة مرات لتصل في بعض الأحيان عشرين أو ثلاثين مرة. دور المخرج في خلق الدافع لدي الممثل الذي " أصبح المخرج في العصر الحديث حامل الفكر والوعي والتصور للعرض المسرحي، وهو يختار النص والممثل وهو المخطط لمشروع الإنتاج المسرحي. مما جعل وظيفته هي أساس العرض المسرحي، واقتضت الجهد الأكبر في إعداد العرض، وظهر هذا الجهد في اختيار الممثلين القادرين على تجسيد الشخصية المسرحية، بحيث تتوافر لكل منهم على حدة المقومات الفيزيقية والفنية التي تمكنه

من الاقتراب من الشخصية الفنية التي يقوم بأدائها"[1]، وعلى هذا الأساس قام المخرج بتدريب الممثلين على الأداء الصوتي والحركي وما ينتج عنهما من إيقاع للعرض عامة، يقول مُحَمَّد شرشال "إن تدريب الممثلين على الأداء بشكل معين لابد أن ينبع من الرؤية التفسيرية أو التأويلية أو حتى التفكيكية للنص المسرحي"[2]

فأداء الممثل في مسرحية ما بقات هدرة ذو طابع رمزي، يعطي بعدا إنسانيا عاماً للدور ولغة الجسد عند ممثلي هذه المسرحية لغة إيمائية إشارية تقترب من البانتوميم والحركة عندهم دائماً تذكر بالأفكار والتفاصيل والأشياء الطبيعية، أما تقنيا فقد وجه المخرج ممثليه باستخدام خطاب الأصوات شبه اللغوية أي "المناغاة"، كلغة توازي لغة الجسد، خاصة في الفصل الرابع.

[1] سعد أردش-المخرج في المسرح المعاصر -عالم المعرفة، العدد

[2] حوار مع المخرج مُحَمَّد شرشال يوم : ، الكويت، شعبان

دالتعامل مع الممثل وأداء الممثلين:

بما أن النص يتراوح ما بين الكلام والإيماءة، قسم المخرج إدارته للممثلين على مرحلتين المرحلة الأولى:(مرحلة العرض المنطوق)، المرحلة الثانية: (المرحلة العرض الصامت)، وكل الشخصيات معنية بالمرحلتين:

أ. المرحلة الأولى: (العرض المنطوق):

كما سبق وذكرنا فان شرشال من المخرجين الذين يؤمنون بأن الممثل هو روح العرض وهو العنصر الأساسي في العملية الإخراجية والمتعاون الأساسي للمخرج، وأنه فنان يملك أدواته الخاصة به، فهو يحاول دائما الإبتعاد عن إملاء التوجيهات بحرفية على الممثلين، لذا فهو يعتمد في إدارته للممثلين على تحفيز إبداعهم ووضعهم في الطريق الصحيح للإبداع، ليصلوا من خلال إقتراحاتهم إلى تقمص شخصياتهم بكل أبعادها (النفسية والسلوكية).

ب. **المرحلة الثانية: (العرض الصامت):**

إعتمد المخرج في هذه المرحلة على مهارة الممثلين حيث ركز في اختياره على ممثليه ممن يجيدون

الآداء الجسماني، وهذا لتعويض النص عن طريق الحركة والإيماءة والبانتوميم. ففي عرض ما بقات هدرة استدعى شرشال مسرح الفعل عبر أداء موفق إلى حد بعيد للممثلين الثمانية الذين صنعوا عرضا فرجويا، فهو هنا يحاول تقديم فصلين متكاملين ومختلفين بالعرض المنطوق أولا، ثم عرض الممثل الصامت، باللعب على الكوميديا السباخرة أحيانا ومسرح اللامعقول في أحايين أخرى، وهو ما جعل

مهمة البحث عن القطرة أو المطر رحلة سحرية ساخرة مشحنة بالرسائل والإشارات مع حبكة وربط متقن، بين مرحلة الكلام ومرحلة الصمت واللعب بالإشارة وهذا ما يتطلب جهدا بدنيا قويا جدا وتمارين خاصة لا تنتهي في المسرح الى البيت، مع ضرورة الوصول الى فريق يعمل بجماعية متناهية حتى لا يسقط الريتم والإيقاع، أو يتحول العمل إلى استعراض لصالح ممثل على أخر وهو ما وفق فيه الممثلون، لأنهم ساعدوا بعضهم البعض بتواصل الأداء والريتم، مع تميز كل واحد في تقديم دوره كما يجب في إطار محدد، لكن في حضور الإشارة وبحضور الايماء واللعب على تفاصيل الجسد لأننا بصدد الحديث عن مهرجين و بأقنعة.

المبحث الثالث: الفضاء المسرحي وسينوغرافية عرض " ما بقات هدرة":

جاءت سينوغرافيا العرض عابثة الديكور الفارغ، عدا بعض الكتل الموحية وفوضى الأشياء، والحركات الصامتة التي تتسم بالصراخ والعبث؛ فهي أساليب تنسجم مع فوضى العالم وعدم تجانس مكونات الواقع، وقلق الإنسان وصراعه مع نفسه ومع العالم ومع الأشياء المحيطة به، حيث يحس ذاته في الفراغ والنهاية، وحاولت تجسيد الوحدة والقلق والخوف وعبثية الشرط الإنساني، وتلك هي موضوعات دراما اللامعقول، وما صاحب وتمتاز السينوغرافيا العابثة بتجريد الجداريات واستخدام الألوان المأساوية ولاسيما اللون الأسود للتأشير على الكوميديا السوداء.

أ. الفضاء الركحي:

يوفر العرض المسرحي ما بقات هدرة على فضاءات مسرحية متعددة، ويشار في هذا العرض كدراسة مسرحية إلى الفضاء كمكان، والفضاء الركحي الذي ينشغل بالممثل والأداء على الركح، والفضاء السينوغرافي الذي يبرز كل التقنيات المستخدمة في الرؤية الإخراجية، والتي تشكل مع الأداء الركحي (العرض المسرحي)، وتقصد بها الإضاءة والموسيقى والصوت والاكسسوارات والمنظر المسرحي وغيرها، ومن خلالها تحددها بعلاقتها مع أشياء تصاحبها على الركح، سواء كانت مادية ام ذهنية أيضا.

الديكور:

لقد إستعمل المخرج في تجسيده لعرض " ما بقات هدرة " عناصر ديكور قليلة ذات دلالات مباشرة اذ يرى المتفرج هنا نافورة ماء وهناك بعض الكتل الخشبية عبارة عن كراسي بضعة أشياء ليست هنا الا على سبيل الإشارة، لكنها مع هذا تشكل جزءا لا يتجزأ منها مثل الشجرة التي تشير الى حديقة مصفرة كما هو مبين في حوار نص المسرحية: "الشرطي الأب: (مقاطعا)مشكلتكم الهدرة باطل، على هاذي الشتا اهجر وراح للموزنبيق، الشجرة نشفت وأور اقها اصفارت وما حبتش تطيح، الحشيش غاضو الحال وقرر ينبت في أدغال إفريقيا، القحط قاسكم ونشفكم من برة ومن لداخل، غابت الغيوم اللي تحلب والأمطار اللي تصب".

إستعمل المخرج شجرة تدل على حديقة جرداء وميتة، فوقها غراب، يتوسط الخشبة منبع ماء جاف بجواره كتل خشبية بها ثلاث مستويات، على يمين وشمال الخشبة هناك كتلتين خشبيتين استعملهما المخرج لتحل محل الكراسي وفي بعض الأحيان كمستويات يعتليها الممثلون خاصة عند القاء خطابات وهي تمثل منابر لإلقاء خطابات كما فعل المهرج السياسي والمهرج المتدين والمهرج المثقف وغيرهم لإظهار الفرق في المستوى بين الملقي والمتلقي على الخشبة. [1]

الملابس والماكياج:

[1] - آن سورجير، سينوغرافيا المسرح العربي، تره من صفوت ، منشورات وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة المسرح التجريبي ، 2006، ص 15

كما ذكرنا سابقا فان الملابس من بين محددات ملامح الشخصيات و أبعادها، فهي أكثر العناصر التي تقدم لنا أفكارا حول الشخصيات المسرحية، و هي عموما لا تلبس من اجل الزينة، و انما تؤدي بالضرورة الى رسالة بصرية داعمة لعمل الممثل وفعله، فهي تسهم في دعم لغة العرض، وتسعف المتفرج في فهم طبيعة الشخصيات وهي تتحرك على المسرح، فتصبح الازياء والماكياج على حد تعبير هلتون:" جسرا يصل بين عناصر العرض الحية وعناصره من الجماد فالملابس المسرحية على المشجب او في خزينة الملابس لا تعدو ان تكون جمادا لا روح لها لكنها ما ان تعتلي جسد الممثل حتى تصبح جزءا حيا من شخصيته، فهي تتحكم في حركته وفي تعبيراته وتؤثر في سلوكه العام بصورة مباشرة، وللملابس ايضا وظيفة جمالية تسهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض"[1]

فملابس الممثلين في مسرحية مابقات هدرة لم تكن حالة صدفة أو واعتباطا، إنها في غاية الدقة، وهي تتماهي مع الرؤية العامة للموضوع والأداء والحركة والسينوغرافيا، إنها رؤية فنية تقنية، تؤكد حضور المخرج المعاصر في العرض المسرحي، كما وظف المخرج القناع ليبدو العرض المسرحي في حالة غرائبية ويشكل البعد الغروتسكي الذي هدف له.

ث-الإكسسوارات:

[1]- آن سورجير، سينوغرافيا المسرح العربي . المرجع السابق ، ص 16

أما فيما يخص الإكسسوارات فجاءت بسيطة وتتماشى مع النسق العام للتشكيل المرئي، كالكرسي والقدر والصحون والمطارية و بعض الاغطية والوسادات و الدلاء، قارورة غاز ومسدس واسلحة بيضاء.

الموسيقى:

اختار المخرج موسيقى مصاحبة تخدم أحداث العرض ، فقد كانت ذات مدلول عام وشائع؛ الأمر الذي جعل من طريقة الإخراج أكثر حيوية، ودافعية و لعبت الموسيقى في مسرحية مابقات هدرة دورا مهما، فكان العزف يفسر الحالات الدرامية بأسلوب تقني ، وأخذت الموسيقى دورا أكبر خاصة في الفصل الثالث والرابع حين تحول العرض الى الآداء الصامت حتى أصبح الجانب الموسيقي في المسرحية أكثر سيطرة على مسامع المشاهدين، وإيقاعاته مدروسة، واستخدم الممثلون تعدد الأصوات في مشاهد للمسرحية مع البعد البصري، وهذا أضفى جمالا على شكل ونوع العرض المقدم. ففي حالات الخوف، والرعب استخدمت الأصوات ذات التعبير الدلالي للمشاهد، ووظفت الأصوات للمشاهد المسرحية الراقصة ذات التعبير المتحرك؛ مما أعطى إيقاعا حركيا منسجما مع طبيعة، ولون العرض المقدم.[1]

فكان للموسيقى دور مهم في إضفاء التغير النفسي على الممثل، والمشاهد؛ لإعطاء الصورة البصرية قيمة الصراع والأحداث المتتابعة على خشبة المسرح. واستعان المخرج بأغنية مأخوذة من

[1] آن سورجير، سينوغرافيا المسرح العربي . المرجع السابق ، ص 17

التراث الشعبي عندما قام المهرج الشاب بمشي أولى خطواته، بالإضافة إلى صوت المهرجة الأم السوبرانو، حيث جعل من الأصوات لعبة درامية مشوقة. وضخ عنصر الموسيقى في العمل الدرامي روح الإبداع والنشاط الحركي.

ب-المؤثرات الصوتية:

كان للمؤثرات الصوتية دورها الفعال في إضفاء الجو العام، فأصوات الحيوانات، الغراب والحصان وضوضاء المهرجين، أصوات انفجار قنابل، صوت الحصان والعربة صوت سقوط المطر، صوت الأم السوبرانو، تعمل كلها على إبراز الفكرة المركزية والهدف الأسمى وتدعيم المواقف الدرامية الأكثر تعقيدا، كما أخذت المؤثرات الصوتية في بعض المواقف مكان الحوار اللغوي.

V-الإضاءة:

عمل المخرج على توجيه مصمم الإضاءة وفق رؤيته الإخراجية ليضع إضاءة مناسبة لمختلف المشاهد، وتشكيل لوحات تشكيلية فكانت الإضاءة في مسرحية ما بقات هدرة ذات طبيعة جمالية استندت في تصميمها على حيثيات النص المسرحي المقدم حيث اتسمت بالبساطة وقد عمل عنصر التقنية على مزج الألوان على طبيعة المشاهد المقدمة، حيث كان للإضاءة في هذا العمل الأثر البالغ في شد الانتباه وتركيز الجمهور[1]. فعملية الخلط ما بين الألوان قد أثارت العين في متابعة أداء الممثل مع الإحاطة الكاملة بمساحة المسرح؛ مما أعطى جوا دراميا مؤثرا اتسم بعنصر الإبداع التقني والبصري

[1] آن سورجير، سينوغرافيا المسرح العربي . المرجع السابق ، ص 19

على طبيعة ونوع العرض المقدم، فتوجيه الإضاءة كان مدروساً للغاية من قبل مخرج العمل؛ الأمر الذي أحدث تأثيرا نفسيا على البعد المادي للممثلين، مما أفضى على الصورة البصرية حالات الإشباع العاطفي والوجداني معاً، فعمل المخرج من خلال توظيف العنصر الإضائي على مشاهده بأسلوب التنقل المعتمد للون ووضعه في القالب الحركي مع الربط ما بين التمثيل، والديكور المسرحي الذي زاد العرض جمالية.

خاتمة

خاتمة:

بعد تطرقنا بالدراسة والتحليل للرؤية الإخراجية لمسرحية مابقات هدرة توصلنا إلى أن الأسلوب الذي اختاره المخرج لا ينتمي إلى أسلوب واحد بل عمل على تداخلات في الأساليب سواء كان ذلك التداخل في الإخراج أو الآداء باستخدامه كل تقنيات العرض الحديثة كلغة توصيل إعتمدها في المعالجة الإخراجية والتي تمخضت عن إنتاج عرض (هجين) إعتمد وتأثر بأساليب إخراجية جديدة متخذا من التقنيات الحديثة أساسا في توصيل لغة العرض والتي كانت مغايرة عن العروض الأخرى حيث إعتمد البانتوميم ليكون لهذا العرض خصوصية في أسلوبية الإخراج في تناوله للواقع. حيث يظهر جليا تأثر المخرج بمسارات سابقيه من المؤلفين والمخرجين والمسرحيين على غرار يونسكو وعائلة سيميانكي وغيرهم، ولكنه من خلال ذلك يبتدع طريقة أو أسلوباً أو نهجاً فكريا في تصاميمه ورؤاه الإبداعية، لأن فهم التجارب العالمية التي مرت بالمبدع في مساره المهني، والقدرة على استيعابها واستثمارها في اللون الفني الذي يهواه، ودمج كل ذلك في رؤية إخراجية وإنتاجية تبرزها تقنيات العمل قبل أن تبرزها كفاءة الإنجاز، هو ما يجعل من المنجز إضافة نوعية في لونه، وأسلوبه ها ومدرسته، ولا نتناقض إن أفضى الإتباع بهذا المعنى إلى الإبتداع والتجريب، وهو ما نراه ماثلا في مشروع المخرج مُحَّد شرشال صاحب مسرحيات الهايشة وما بقات هدرة و غيرها.

ومن أجل فهم التواصلات الفكرية التي جددت على نحو تطوري فلسفة يونسكو، بأفكار شرشال التي تدعو إلى تبليغ الفكرة بالفنتازيا والغرائبية دون الواقع، والإيحاء دون الكلام، وبالترميز دون التلقين، علينا الوقوف على مواصفات مفهوم الفعل المسرحي الذي يؤيده هذا المخرج المجدد. لذلك ارتأينا أن نرصد جملة من التماثلات الفكرية والموضوعاتية والفنية والتي باتت تمثل ملامح الأسلوب الفني في تحديد الخطاب المسرحي عند شرشال والتي نلخصها في النقاط التالية: • تجسيد المبدأ النقدي للمسرح في فكرة المسخ. (وهذا ما يظهر بوضوح في مسرحية الهايشة ومسرحية ما بقات هدرة).

ه قيام إشكالية الصراع الكوني بين أربعة أقطاب ثابتة البروز على مستوى التمثيل الشخوصي وهي: العسكري-الإسلاموي-والمثقف العلماني، وبين الأقطاب الثلاثة تتجاذب شخصية المرأة التي لا تمثل المرأة عادة بل قيمة من القيم المعنوية.

• طرح حل الإشكالية عن طريق فكرة العودة من البداية وإن بطرق عدة: (عبر صور الطفولة، عن طريق إستعادة الزمن الماضي، ووحدة المكان الأول في مغادرته والعودة إليه).

* محاربة التطرف و الجمود والتعصب والنفاق (وهو ماثل في دور شخصية الإسلاموي المعني دوماً

بالمسخ، والتشويه والتهكم، والإبعاد في نهاية العرض) وهو موقف إيديولوجي ظاهر وجلي ومباشر، لم يستطع المخرج إخفاءه، في عروضه الأخيرة، وعجزت تقنيات الترميز والإيحاء عن إخفائه. ذلك أن انكشاف الموقف الإيديولوجي في التنكيل بشخصية الإسلاموي، بجذه الصورة المعلنة والمباشرة يعتبر

سقطة فنية، مضادة لفكر يونسكو الفنتاستيكي والرمزي والإيحائي المضاد للخطاب الواقعي، أي أنه صار بهذا المشهد ضد فلسفته الرمزية التي طالما صرح بها المخرج مُحَمَّد شرشال إلى وسائل الإعلام.

حضور شخصية العسكري (صاحب الزي الرسمي والصافرة التنفيذية) باعتباره حامي نظام الكون المسرحي، وهي شخصية لا يطالها المسخ الذي يمكن أن يمس الجميع، إلا هي وهذا موقف صريح ومباشر.

• أما تقنيا فقد برز خطاب الأصوات شبه اللغوية :همهمات الوحوش في مسرحية الهايشة/ مناغاة في مسرحية مابقات هدرة، لتتطور لغة الأصوات شبه اللغوية من مسرحية إلى أخرى بزيادة مطردة على حساب اللغة الكلامية.

ه الموسيقى التكنوثورية، ذات الطابع الآلي التي شهدناها في بداية ونهاية وما بين فصول المسرحية، وهي موسيقى معدنية (Métallique) حادة تعبر عن روح العصر وتحولاته المسخية المتسارعة، باعتبار الطابع المعدني والآلي والتكنو من الطبوع ما بعد الحداثية التي ترسم العودة إلى الطبيعة والتمرد الحداثي عنها في الوقت نفسه، مما يجعلها موسيقى التناقض والتحول المتسارع للبشر والعصر، وتبرز هذه الموسيقى بشكل أقوى، في مفاصل العروض، وخاصة أثناء مشاهد التحول المسخي فيها.

* تقنية التثبيت الفوتوغرافي (لحظة أخذ الصورة مع صوت الكاميرا عند الإلتقاط)، وهي من اللوحات الإنطباعية الجسمانية للممثلين، وتمثل تقنية زمنية تفيد تسريع الزمن، والإنتقال من حال إلى حال، حين يفصل بين كل لحظة تثبيت فوتوغرافي (مرفوقة بصوت إلتقاط الكاميرا للصورة) إنطفاء الضوء،

مما جعلها تقنية تسريع ونقل زمني بامتياز، وقد لاحظنا استعمالها للمرة الأولى، ولمرة واحدة في المشهد الأول من الفصل الثاني لمسرحية الهايشة .وثلاث مرات في مسرحية ما بقات هدرة (في مشهد إجتماع الممثلين عند النافورة).

* تقنية الخفة، في حمل الخطاب الجدي على الخطاب الهزلي، وهذه التقنية جعلت الإطار السينوغرافي والتأثيثي للمسرحية إطاراً خفيفاً باعتماده مبدأ المهرج، والطفل والتهكم، بأسلوب غروتسكي، غرائبي، في التعبير العبثي عن الأزمة وهو مزيج بين مشروعي يونسكو وسيميانيكي، أفضى إلى توليفة إبتدع فيها مُحَمَّد شرشال الكثير من الإضافات، خاصة على مستوى الأصوات شبه اللغوية للممثلين، والأصوات الخارجية الإصطناعية (موسيقى وضجيج)، واللوحات الإنطباعية والتشكيلية. هذه بعض الإبتكارات المشهدية، التي تآزرت فيها الفكرة الفلسفية والتقنية ما بعد الحداثية، في تجديد المسرح الفنتاستيكي الذي تقوم فكرته الأساسية على أن الغرائبي أكثر تعبيرا وبلاغة –في تمثيل الفكرة وإيصالها– من الواقع بحد ذاته، وهذا ما أراد المخرج مُحَمَّد شرشال إستثماره في مسرحياته الأخيرة التي حاولنا نقدها وتفكيك خطابها، للوصول إلى أسلبة مسرحية تجدد منجزها وفكرها، وتدعو إلى ذلك، بإعتماد ثنائية: إتباع المناهج المسرحية العالمية والإبداعات التي أضافها المخرج والتي اصطلحنا على تسميتها هوامش الإبداع أو إن صح التعبير الإبتداع.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أرنست فيشر : ضرورة الفن، تر حليم أسعد ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، دط، 1971

اسلن مارتن: تشريح الدراما، تر يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1984

ألكسي يوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، تر شريف شاكر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1985

آن سورجير : سينوغرافيا المسرح الغربي، ترجمة منى صفوت منشورات وزارة الثقافة اصدرات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي،2006

اوبر سفيلد آن: مدرسة المنفرج ، تر: حمادة ابراهيم ، منشورات وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة 199.1

صدقي عبد الرحمن : المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي، ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ، د.ط ، 1969

عبد العزيز صبري: القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2001.

عبد المسيح ثروت يوسف: معالم الدراما، منشورات المكتبة العصرية، د.ط، بيروت .

عثمان عبد المعطي: عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996.

فريد بدري حسون ، سامي عبد الحميد: مبادئ الأخراج المسرحي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، 1980 .

الكسندر تمارا و بوتينتسيفا فنا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة :توفيق المؤذن، مطبعة دار الفارابي، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1990

معلا نديم : لغة العرض المسرحي، دار المدى ، العراق، د.ط، 2004

مؤيد حمزة: خصوصية الفن المسرحي والتكنولوجيا، مهرجان المسرح الأردني الرابع عشر، عمان، 2007

يوسف عقيل مهدي : نظرات في فن التمثيل ،اصدرات كلية الفنون الجميلة، بغداد، د.ط، 1988

يوسف عقيل مهدي: القرين الجمالي في فلسفة الشكل الفني، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2005

يوسف عقيل مهدي: نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة سلسلة الابداع المسرحي ،د.ط، العراق ، 2010

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
بسملة	
شكر وتقدير	
اهداء	
مقدمة	أ
الفصل الاول : الجانب النظري	
المبحث الاول : ماهية الفضاء المسرحي	05
المبحث الثاني: تطور الفضاء المسرحي عبر العصور	13
المبحث الثالث : السينوغرافيا وعلاقتها بالفضاء	29
الفصل الثاني : الجانب التطبيقي	
المبحث الأول: الكتابة الدرامية للعرض المسرحي	51
المبحث الثاني: الكتابة الركحية للعرض المسرحي:	54
المبحث الثالث: الفضاء المسرحي وسينوغرافية عرض " ما بقات هدرة":	59
خاتمة	66
قائمة المصادر والمراجع	71