فلسفة التجريد وانشائية الفضاء في المسرح العراقي المعاصر

Philosophy of Abstraction and Construction of Space in Contemporary Iraqi Theater

أ.م د فرحان عمران موسى

ملخص البحث

تتطور السمات الجمالية والاسلوبية في العرض المسرحي تبعا لمتغيرات العصر وتطوراته ، وتنافذت اشكال اسلوبية مغايرة للسائد والمألوف في رؤى المخرجين المسرحين المعاصرين التي تتبنى إزاحة الوعي التقليدي في انشاء الفضاء البصري للخطاب المسرحي ، عبر تبني انساق وبنى معاصرة تعتمد تمثلات التجريد في التشكيل الجمالي للعرض المسرحي المعاصر وهي احدى اشتراطات مسرح ما بعد الحداثة ، مما تتوالد معطيات جمالية تستند على استعارات تجريدية في تشكيل فضاء العرض بغية استدعاء مشاركة من نوع اخر في صناعة المعنى وذلك عبر ترك مساحة من انتاج المعنى لذهنية المتلقي في استقراء السرد الصوري التجريدي كونه الشريك الجمالي في انتاج الخطاب المسرحي ، لذا يتناول هذا البحث موضوع (فلسفة التجريد وانشائية الفضاء في المسرح العراقي المعاصر) ويسلط الضوء على اشتغال الاشكال التجريدية ودلالاتها في خطاب العرض المسرحي بوصفها لغة جمالية معاصرة تقترح التكوينات والاشكال والسبل التجريدية في انشاء الفضاء المسرحي ، ويهدف البحث الى الكشف عن فلسفة التجريد وتمثلاته في فضاء العرض المسرحي ، اما حدود البحث فقد تحددت بتحليل عينة البحث ، مسرحية (سجادة حمراء) للمخرج (جبار جودي) كنموذج مختار من عروض العاصمة (بغداد) للعام (٢٠١٦) ، ويتضمن البحث الاطار النظري مبحثين يتناول المبحث الأول: مفهوم التجريد وإنشائية الفضاء الفني ، ويتناول المبحث الثاني: انشائية الفضاء التجريدي في تجارب المسرح العالمي ، اما إجراءات البحث فقد تضمن مجتمع البحث ومنهج البحث وتحليل العينة، ومن ثم توصل البحث الى النتائج واهمها: نتج عن انشائية الفضاء المسرحي التجريدي احتمالية تعدد القراءات التأويلية عند المتلقي، كما ساعد أسلوب التجريد المخرجين المسرحيين من مغادرة التكوينات والتشكيلات الواقعية للفضاء والتوجه نحو تشكيل فضائي يمتلك بنى جمالية متوالدة، ويختتم البحث بقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية :(مسرح، فضاء، تجريد، معاصر)

مقدمة:

شهد العرض المسرحي العراقي المعاصر تحولات كبرى بعد التحول السياسي عام ٢٠٠٣ ، وذلك عبر الانفتاح على نمط وجماليات العروض الغربية والعربية المتقدمة، متأثرا بها عبر المشاركات والاحتكاك ، فضلا عن التقدم الهائل في جوانب التكنلوجيا التي تدخل في صناعة العرض المسرحي، وفي محاولة لان يحتل مساحة فنية وجمالية تظهر قدرا من الخصوصية الاسلوبية والتفرد النوعي في تشكيل الرؤى الاخراجية لأنشاء وتشكيل الفضاء الصوري للعروض، وهذه الخصوصية ولدّت اثراءً فنيا وابداعيا، خصوصا تلك التي توجهت نحو جماليات مسرح ما بعد الحداثة التي تقاربت هي الاخرى من توجهات المفاهيم التجريدية، وابرزها استبدال التجربة الحسية بالحدس والاعتماد على تقنية تغلب عليها البنى الاستعارية في موضوع التجريد، واعتماد

الايقاع الشكلي وحركة الخطوط والاشكال الهندسية في الفضاء البصري، بغية تحرير الشكل الصوري في الخطاب المسرحي من قيود النمط وازاحة الوعي التقليدي وتنشيط الجانب البصري بما يواكب متطلبات العصر من استحداث بنى جمالية متوالدة ضمن التحولات الكبرى للعلوم والفنون، وتحقيق السمى الاسلوبية في النظام الاشتغالي للرؤية الاخراجية، بدلك استداعى التأثيث البصري لرؤى المخرجين اشتراطات مسرح ما بعد الحداثة ومعاييره، وخصوصا تلك التي تتجه صوب موضوع التجريد ونماذجه الفنية والجمالية والمعرفية والتطبيقية، وتسخير امكانياته اللا نهائية في احتواء المنجز الفني، فتنافذت الاشكال المستوحات من الاشكال التجريدية ودلالاته المتملثة في العرض المسرحي، وافرزت تجارب المخرجين معطيات جديدة تتبنى البنى التجريدية في صناعة العرض، والتجريد بوصفه لغة جمالية بصرية معاصرة شكلت اتجاهاً هيمن في المنظومة الجمالية على مستوى اللغة والحوار والتشكيل البصري للعرض، وفقا لهذه المتغيرات تكمن مشكلة البحث في الاجابة على التساؤل الاتي: ما هي فلسفة التجريد المتمثلة في العرض المسرحي العراقي وكيفية انشاء الفضاء المجرد في التشكيل البصري لصناعة العرض؟

وتكمن اهمية البحث في تسليط الضوء على العروض العراقية المعاصرة التي اعتمدت التكوينات والاشكال والسبل التجريدية في انشائية الفضاء المسرحي، مما يشكل فائدة معرفية للمخرجين المسرحيين خاصة ، وللعاملين في مجال المسرح عامة، ويهدف البحث الى الكشف عن فلسفة التجريد وتمثلاته في فضاء العرض المسرحي لذا يتحدد البحث الحالي بالاعمال المسرحية التي قدمت في العاصمة العراقية بغداد، للعام (٢٠١٦).

تحديد المصطلحات:

التجريد لغويا: هو "التعرية من الثياب والتجريد: التشذيب" (ابن منظور، ١١٥)، كما ورد تعريف التجريد في المعجم الفلسفي بانه ذلك الاسلوب الذي "يقوم على تصوير فكر الفنان او شعوره تصويرا لا يعتمد على محاكاة لموضوع معين مع استخدام الالوان والاشكال الهندسية او الانغام الموسيقية" (المعجم الفلسفي، ٣٩)، اما التجريد في الموسوعة الفلسفية الروسية فجاء على انه: "ذلك الجانب او النوع الخاص من الادراك الذي يعزل ذهنيا خصائص الشيء او العلاقات بين خصائصه" (الموسوعة الفسفية ، ١٨٢)، اما مصطلح التجريدية (Abstractionism) فيعني "اتجاه حديث يقوم تصوير الاشياء بالابتعاد عن العلاقات والروابط التي تربط الشكل بحقيقته المرئية" (المعجم الفلسفي، ٤١)، وتعرفه (سوزان لانجر) بانه: "تلخيص جوهري من كل ما هو معين" (راضي، ٥٨)، اما (هربرت ريد)، فيرى ان التجريد هو "حالة الادراك الحسي قبل المنطقي خطوة باتجاه الذاتية في الفن" (ريد، ٦٥)، وتأسيسا على ما تقدم فان التعريف الاجرائي للتجريد هو:

مغادرة العلاقات الظاهرة والمألوفة للشكل وتبني نوع من العلاقات المضمرة ذات الدلالة الذاتية والتي تختزل الصفات الظاهرة في الكشل او التكوين في الخطاب المسرحي.

الاطار النظري

المبحث الأول: مفهوم التجريد وانشائية الفضاء الفني

أفرزت المسيرة البشرية تحولات كبرى في تعميق الهاجس الجمالي لصناعة الفنون منذ نشأتها الاولى، ووجد البعض ان مقترحات السرد الجمالية نشأت عند الانسان البدائي في رسمه لاشكال الحيوانات على جدران الكهوف وعدّها انطلاقة نحو الابداع الفني عند الانسان البدائي، وفي استنطاق تلك الرسوم تظهر لنا انساق جمالية تغاير المألوف عبر اختزاله شكل الحيوان دون الولوج في التفاصيل، بل نجد انتقائية في جزيئات الشكل المراد تصويره على جدران الكهوف، ولا ندري هل كانت رغبة شخصية ام مدلولات تعبيرية مقصودة، وفي كل الحالتين ان مصدر الالهام في تكون الرؤية هي الواقع، فان الشكل الفني البدائي استمد كليته من الواقع، الا انه تجرد من بعض الجزيئيات، لذا نجد بعض الدراسين يطلق على مغادرة الجزيئات بالتجرد، بمعنى الشكل الخالص يحمل في طياته تجريدا وهذا ما دفعهم الى بدايات مفهوم التجريد، فقد تجد بعض الاراء يحيل منابع التجريد الى الواقع وهناك اراء ودراسات تحيل منابع التجريد الى الذات الفنية المنشئة للشكل الخالص، بمعنى هناك اعتباطية في تأسيس الشكل اشبه باللغة الكلامية في جميع اللغات، لذا وجدوا بان الكلام تجريد صوتي للغة ،والعكس، اللغة تجريد صوري للكلام، الا ان الذات المنفردة تنزع نحو التفرد، ومنذ القدم نجد الانسان البدائي "يحلم بان يتمكن من تغيير الاشياء وتشكيلها في صورة جديدة سحرية، فالسحر في الخيال يقابل العمل في الواقع والانسان من اول عهده ساحر"(فيشر، ٢١)، فاطلاق الخيال عند الانسان البدائي في تجسيده الظواهر الطبيعية تعد اولى محاولة لفرض الذات والاستجابة لنداء مشاعره في محاكاة اشكال الطبيعة، ومن المؤكد قاده ذلك الى المشاكسة الذهنية في البحث عن العلاقة بين الصورة المحاكاة وصورة الواقع، والبحث عن طبيعة هذه العلاقة ومستوياتها، وبالتالي هذا ما دفعه الى اكتشاف الرمز وكشف ماهيات الاشياء ومفاهيمها، وهذا ما دفع فلاسفة اليونان الى الاهتمام بدارسة ماهيات الاشياء ومبدائها العامة والخاصة، لذا تجد بداية التفكير التجريدي انطلق من دراسة العلاقة بين الكلي وجزئياته، وكان لـ(سقراط) الفضل في كشف فكرة مفهوم الكلي واكد ان كل شيء موجود بذاته وان فكرة المفهوم الكلي يحمل صفة الجنس واطلق عليه(المصداق) او المجال وهو بذلك يقصد الصفات التي يصدق عليها اللفظ او الشكل كما اشارة الى ان تلك الصفات المرتبطة بالشيء تتغير وفق للظروف بعكس الجوهر، بينما يرى (ارسطو) ان الماهيات في باطن الاشياء هي اساس المدركات الحسية، وجعل من المعنى الكلي تصورا ذهنيا يرتبط بالعقل ولا يتجاوزه ويتمثله، ويعطي مثال فكرة الانسان التي توجد في ذهن الانسان منفصلة عن وجود المفردات الجزئية، ويقدر للفرد ان يكون انسان من الناس بمقدار ما تتمثل به تلك الفكرة المجردة وقوام التصور الذهني المجرد هو الصفات الجوهرية التي تجعل من الفرد المعين عضوا في نوعه، وعدّ ارسطو الافكار مرتبطة على اساس التشابه والتناقض والتوافق الزمني والمكاني للاشياء. (ينظر: محفوظ، ٢-٤).

تبنى (ارسطو) مبدأ المحاكاة التي اقرها استاذه (افلاطون) ولكن بصيغة تسمح لذات الفنان من ان تدلو بدلوها من الخيال والذاتية بعكس استاذه مغادرا المثل العليا، اي بمعنى المحاكاة التي تتناسق في تكوينها بما يجب ان تكون وليس بما هي عليها بالطبيعة، فهو يرى "ان فكرنا يرزح تحت نير خطاطات القضية..(ذات – رابط ومحمول) ويستخلص من ذلك ضرورة الخضوع لما يشبه التداول الذهني الدائم" (ايكو، ٢٢٣). بمعنى ذلك يتنفس المنتج الفني في ذات الانسان ومقدرته او عالمه ولا يتجاوز حدود الانسان.

لا شك ان المحاكاة هي المعطى الاول لمظاهر الفن من مشاعات (افلاطون)، بل ان (هربرت ريد) يؤكد ان نظرية الفن التجريدي موجودة لدى افلاطون ويستند على حواريته مع (فيليبوس) ويقول: "لست اعني بجمال الاشكال ما سيتوقعه الناس مثل جمال المخلوقات الحية.. اعني به الخطوط المستقيمة والمنحنيات والسطوح او الاشكال المجسمة.. اعني ان تلك الاشياء ليست جميلة نسبيا لاشياء اخرى، انما هي جميلة دائما... وهي تملك متعها الخاصة.. حسن، اعني ان اصواتا كتلك الاصوات الصافية الناعمة التي تطلق نغمة منفردة صافية، ليس جميلة بالقياس الى شيء اخر بل هي جميلة في طبيعتها الخاصة" (ريد، ٦٨)، وهذا ما استند عليه (ارسطو) في ازاحة نظرية المحاكاة معتمدا على صفات المنجز الفني الجوهرية التي تشكل الجمال، وهي النظام والناسق والوضوح، لان المبدأ غير كافي في تفسيره لظاهرة الفن، يقول (شليغل): لن يدعي احد ان البيضة تحاكي بيضة غيرها، مع انهما متشابهان: بل "هي" ايضا بيضة، واصل هذا الاحتجاج في نظرية الصور عند القديس اوغسطين كما يرى بان لوكانت المحاكاة قانون الفن الوحيد لكان عليها ان تنتهي الى زوال الفن، اذ لن يكون الفن مختلفا عن الطبيعة وفق مبدأ المحاكاة، ولكي يبقى الفن قائما يجب ان تكون المحاكاة ناقصة، وهذه التبريرات توجب للدعوى الى قانون اخر غير المحاكاة يقوم به الفن ويؤكد (شليغل) ان محاكاة الشيء المحاكي لابد من ان تكون مختلفة، اذ يجد بعض اجزاء الطبيعة لا نجد فيها لذة، وعلى الفن ان يثير اللذة، فعليه ان يترك تلك الاجزاء بذلك يعد الاختلاف في المحاكاة ليس خطأ كما ساد في العصر الكلاسيكي بل مفخرة اذا كانت من شأنها تحقيق لذة اكبر. (ينظر: تودوروف: ١٩٩).

ان الخطاب الفني يرتبط بغائية، تُدرك في الصورة الذهنية للفنان، واحيانا تكون دون وعي من ذات الفنان، اي ترتبط باللاشعور وهذا ما دفع المعالجين النفسيين الى اعتماد مبدأ التصوير والرسم عند المرضى لغرض الوصول الى اعماق اللاشعور لدى الفرد، وبما ان الصورة الذهنية تتكون من معنى متكامل معرفيا، لذا نجد ذهنية الفنان تميل الى التعبير عن الشيء وليس نسخهِ، وهذا بحد ذاته يعد تواصل ذهني يمتلك ادوات ذاتية وانفعالات خاصة تحاول مغادرة المنطقي في الخطاب الفني، وهذا اشبه بما مر ذكره في الرسوم على جدران الكهوف، فهذا التغاضي عن قوى العقل التركيبية والعودة الى الرؤيا المتكاملة وحالة الادراك الحسي قبل المنطقي تعد خطوة اتجاه الذاتية في الفن وهي بالتالي تحاول الارتكاز الفني على مفهوم التجريد الذي ينطلق من بناء ذهني او فكري مصمم لاظهار علاقة جميع الاشياء في مجال الرؤية، كان الدكتور (ثاوليس) اجرى بعض التجارب الهامة في جامعة (غلاسكو) واظهرت ان هناك اختلاف كبير بين ما تراه العين وبين التمثيل المنظوري للشيء ذاته، ارجع ذلك الى حافز خارجي يضيف الى خصوصيات الشيء الحقيقية واسماها بالارتداد الظاهري الى الشيء الحقيقي (ينظر: ريد، ٦٥).

كما يرى (غوته) في اوجه الشبه بين المُثل عند (افلاطون) وبين الذاتية الناتجة في الخطاب الفني، ويجدها قوية ويعتبر العمل العام ناتج للخاص، اي ان العمل التام يكون دائما خاص، وهذا الخاص في استطاعته ان يستحضر عاما بمعنى من الخاص الى العام في الرمز ومن العام الى الخاص في المثل، فمسار كل انتاج هو الخاص – العام – الخاص، ويكون في البداية ظاهرة عينية، ثم مرحل تجريد ويوصل في النهاية الى الصورة ولكن هناك فرق، والفرق الاول ان التجريد ليس واحدا هنا فهناك: ذلك ان المفهوم، وهو من قبيل العقل وحده في المثال يقابله المعنى في الرمز، ولنا ان نعتقد ان التأثيرات تتجه باتجاه ادارك شامل (حدسي). (ينظر: تودوروف، ٣٣٢)، وهنا ينبغي التركيز على تسميات (كانت) حول حدود الصورة، فهو يجدها في ثلاثة حالات المُثلي، والرمزي والتخطيطي، واورد هذا في مؤلفه (نقد ملكة الحكم)، وقد قابل الرمزي بالتخطيطي اذ ان المُثلي

ارتبط بمُثل افلاطون في المحاكاة بينما الرمزي نزوع خيالي والتخطيطي هي الذاتية المفرطة على حساب الشيء في الواقع كما يجد بالتمثيل الصادق بوصفه فعلا يتوخى جعل الشيء قابلاً للادراك الحسي، فهو نوعان، اما يكون تخطيطيا عندما يكون الحدس المطابق على نحو قبلي معطى في مفهوم يدركه الفهم، واما يكون رمزيا ويرتبط بالعقل (ينظر: تودوروف،٣٣٥)، فالرمز نشؤ ذاتي ينتج من تشكيل الشيء من جزيئاته والخيال المرتبط بذاتية الفنان،الا انه يمتلك صورة ذهنية ذاتية واحدة تمتلك الاتفاق الجمعي وهو بذلك اشبه باللغة المكتوبة وتعد هذه لحظة تجريدية لتمثيل الشكل الفني، فاولى لحظات التجريد جاءت من الرمز كونه مركب ذاتي وتعبير متكامل للشيء ، الا ان التجريد يفرط بالذاتية ليستدعي عدة تأويلات قد لا تمتلك التأويل الذهني الحاضر في بعض الأحيان، وكما يجدها (كروتشة)، في وصفه للفن: "ان الفن عنده ليس الا تعبير. .اذ في الوقت الذي تستخدم فيه اللغة وسيلة تعبير وتفاهم بين البشر فان الفن يضيف الى القيمة الجمالية للتعبير بوصفه ابلغ مرحلة.. ليس التعبير والجمال مفهومين اثنين فما هما الا مفهوم واحد يمكن ان ندعوه باحد اللفظين على السواء" (كروتشه، ٧٥)، لذا فان الصورة التجريدية تعّبر عن ذاتها عبر بنائها الداخلي وتنظيم عناصر وحدة الاجزاء وهذه تتمثل في الفن الموسيقي الذي لم يعد يحتاج ان يبرر وجوده بالشكل لا بالمضمون، اي في الجانب الروحي للعمل لا الواقعي منه او الطبيعي، وتأكيد على ذلك يجد (باونيس) بان الفن التجريدي "ظهر كنتيجة حتمية لرد فعل ضد الطبيعة التي سرت في ثمانينات القرن التاسع عشر متخذا مسارين رئيسيين تبعا للثقل المسلط في كل منهما على المضمون او على الشكل، حيث يعد الرمزيون ضمن التصنيف الاول بسبب اهتمامهم بالمعنى الروحي، بينما يضم التصنيف الثاني الانطباعين الجدد الذين لم ينكروا دور الفن الروحي تماما، لكنهم امنوا بان تجريد اللغة الصورية ينبغي ان يأتي اولا، حيث كان الامر بحاجة الى حلقة وصل كي يولد، وثمرة الجمع بين هذين المسارين صار يدعى بالفن التجريدي" (باونيس، ١٩٧)، واعتمد هذا الفن على سياقات الاختزال والتكثيف والتبسيط والاسلبة ومغادرة مطابقة الواقع وعدم الالتزام بقواعد وانماط وقيود الواقعية وتجسيد المحاكاة في خطاب الفن التصويري، متخذا رؤى شكلية جديدة، بل واكثر من ذلك بحيث تكون الاشياء في ظاهرها لا تتطابق مع جوهرها او حقيقتها، عبر علاقات خاصة لا تتخذ تجسيد الاشياء في المعطى الجمالي لها بل "المقصود هو جمال الخطوط المستقيمة والمنحنية والسطوح والفراغات والمساحات الصماء" (الجباخنجي، ١٧). وتزعّم الحركة التجريدية كل من (كاندنسكي وموندريان)، الاول صاغ الابعاد والتبريرات الفلسفية، والثاني عمل على الجانب التطبيقي، ومن اهم ما نادى به (كاندنسكي) هو "التخلي عن الشيء وعن طبيعته، وشرعت العقول الكثير التي ترفض عالما لم يعد العلاقة فيه بين الوعي والطبيعة تقوم على اسس تقليدي مكرر، بغية اظهار الحقيقة، بل اضحت الحقيقة تؤلف عقبة امام الفرد والفنان، فالحقيقة الوحيدة هي امتلكت الشرعية وسطوة التـأثير هي الحقيقة الباطنة للعقل والمخيلة والحواس، ومذ ذلك الوقت وما بعد، لم تعد مهمة الرسام اعطاء المشاهد صورة وهمية مقنعة، بدرجة تزيد او تنقص الحقيقة المدركة بل الاستعاضة عن هذه الصورة- الوهم بالحقيقة- اكثر صدقا وحداثة، حقيقة تنبثق من فعل الروح المستقل، الحقيقة الذاتية ودأب (كاندنسكي) على التعبير عن افكار مماثلة في كتابه (الروحانية في الفن)، وبه قد طبق تلك الافكار على الجزء الحدسي والعاطفي من عمله العقلاني الساكن، المركب من عناصر هندسية خالصة، لاسيما عندما شَرَّعَ الرسم غير الشخصاني. (ينظر:مولر،١٤٧)، فالتجريد هو ارتجال رؤية العمل الفني واعتماد تقنيات جديدة في التعبير تحاول قلب المفاهيم الجمالية عبر تحويل الاثر الجمالي الى غاية بدل من النظر اليه كنتيجة نهائية، ومنح المتلقي مساحة كبير لفرض ذاته في تحليل الاشكال التخطيطية الخارجية للمنجز الفني مما يشكل لديه حالة من الاندماج الفكري والذوقي من خلال فك شفرات العلاقات التركيبية وصياغتها في الشكل الفني، والغور في "الاشياء التي

تختفي تحت سطح الصورة الشعرية او التاريخية او الرمزية، حقيقة هامة عميقة، لا يكشفها العقل الا بعد ان يكون الحس قد اكتفى ولم يعد يتوقع شيئا.. في الصورة (التجريدية) للالهة او لخصائصها يصنع الفن التصويري اسمى اشيائه، فيلزم المعاني والمفاهيم نفسها بان تظهر لنا ظهورا حسيا، ويرغمها على الدخول في الفضاء"(تودوروف، ٣٤٢)، فالتشكيل الفضائي يشير الى اثارة البديل الجمالي ضد الواقع المعاشي، ويرى (باتريس بافي) في معجم المسرح انه "يلاحظ دائما سياقا تجريديا واسلبة للمادة المسرحية، في الكتابة كما في المسرح، وكل عمل فني، وخصوصا كل عمل اخراجي يتجرد من اجواء الواقع المحيط به.. ومن طبيعة العمل الاخراجي تنظيم الواقع وغربلته وتجريده وابراز حقيقته، ان بعض علوم الجمال تمنهج هذا النسق من التجريد.. الى التبسيط والاقتصار على الجوهري والمبدئي والاولي في تشكيل مفهوما موحد يواجه تعددية المفاهيم.. وينتج من ذلك شبكة هندسية من الاشكال"(بافي، ٥٣). فالتشكيل الفضائي للوحة مثلا في الفن التجريدي، تبدأ في ملئ الفضاء بالاشكال المجردة والمساحة والتوافقات اللونية والخطوط وتتفاعل كمكون يزخر بالمعادلات الروحية التي تنتج تفاعلية بين الغائية الخارجية والغائية الداخلية للفضاء المنجز الفني، على ان يحقق مريدات التلقي والتأويل عند المتلقي ويوقظ فيه اللذة من خلال غائية الاجزاء في الفضاء الكلي ويؤكد (مورتيتز) بقوله: "لا أبحث عن المنفعة الخارجة من الشيء نفسه بقدر ما كان من شأنه ان يوقظ فيَّ اللذة، وإلا فعليَّ ان اجد في الاجزاء المفردة من ذلك الشيء من الغائية وما ينسيني ان اسأل ما فائدة الكل؟ ولك ان تقول : بين يدي الشيء الجميل علي ان احس باللذة لاجله في نفسه وحسب، ولتحقيق ذلك الغرض لابد من ان يستعاض عن الغائية الخارجية بغائية داخلية"(تودوروف، ٢٦٣). وهذه احدى اتجاهات مسرح ما بعد الحداثة في الفضاء المكاني الذي يحاول التشتت والتشظي ومغادرة السببية وان كان تشكيل الفضاء قد يحيل المتلقي في تصوره للخطوط الهندسية الى تأسيسات مرجعية لديه مثل المستطيل قد يكون بيتا والمثلث جبلا او هرما والدائرة كرة او صحنا ولكن نظام العلاقات القائمة في الفضاء المكاني قد تفرض غير ذلك فربما الدائرة كانت تدل على الشمس او مفهوما فكريا مثل الاستمرارية، كل ذلك ينتج على مغادرة المحاكاة الواقعية للشيء في الفضاء المكان وهذا ما يشكل مشاركة ذهنية للمتلقي في ادارك المكان عبر مغادرة المحاكاة التقليدية لاجزاء الفضاء فالمحاكاة هي "محاكاة قبل كل شيء – في الخطوط والاشكال – الا انها محاكاة مثال اعلى لا محاكاة الطبيعة، ان ما يدعي في المسرح الصدق هل هو عرض الاشياء فيه كما هي في الطبيعة؟ كلا لو كان كذلك لما كان الصدق سوى الشائع فما الصدق على الخشبة، هو موافقة افعال واقوال، وصورة، وصوت، وحركة، واشارة، لمثال اعلى، تخيلهُ المخرج" (تودوروف،٢٠٩)، وتتركب هذه العناصر في الفضاء المعماري مما تنتج عالم بصري يمتلك قدرة على ايصال صورة ذات مغزى انساني او فلسفي او ادراكاً محسوسا من المجرد فهي عملية تحول المحسوس الى مجرد والعكس صحيح، يقوم على علاقة الذات بالموضوع في تأسيس الفضاء المكاني وتبقى اشتراطات الوحدة والتنوع والانسجام والتماثل في المركب الفضائي يشكل كلاً مرئيا يحقق قدرة المشاركة لذات المتلقي، فهي عملية اندماج مع عناصر الطبيعة وليس نقلها الى الفضاء المكاني، عبر دلالات ومعاني تكمن خلفها قوى تعبيرية ذات نزعة خالصة لا واقعية تؤسس نحو حقيقة كامنة في تشكيل الفضاء، وان كانت تنبع من التجريد الهندسي والصورة المجردة الا انها تبث آلية اتصال تقود الى جوهر الاشياء وبالتالي الى المطلق في محاولة للاجابة على ركام الاسئلة الكونية.

المبحث الثاني: انشائية الفضاء التجريدي في تجارب المسرح العالمي.

تشكل بنية الفضاء المسرحي لغة متكاملة، وهي اول ما يواجه المتلقي من تفاعل مع العرض المسرحي، اذ يبدأ باستنطاق العلامات الموجودة على خشبة المسرح والتكوينات التي تشكل كيانات مقصودة لاتمام انتاج المعنى العام للخطاب المسرحي، كما يتخذ الفضاء اللحظية الاولى عند المتلقي في تشكيل شعوره ويعطي كل اشتراطات الخطاب وانتمائته، ولاشك ان الفضاء المسرحي هو تعبير هندسي يهدف الى انتاج دلالات، وهذه الدلالات تحقق اول علاقة وشحنة موجه الى المتلقي باعتبارها اللغة الصورية التي تعزز المعنى العام للنص والممثل والاخراج وهذه اللغة تجسدت " بكيانات من مواد وفراغات ومساحات فشكلت بما نسميه الشحنة المكانية، فالشحنة المكانية هي حضور لتاريخ المكان من خلال اللغة، وقد وجدت ان طبيعة السياق السردي او الشعري او المكان يفرض لغته على النص وقد يشكل هذا جزء من وعي لغة المكان" (النصير، ٥)، وهذا الوعي العام هو الذي يعمق الاحساس بترابط الاجزاء في الفضاء المسرحي، اذ ان المكان نفسه لا ينتج علاقة بقدر وجود الاجزاء في الفضاء، ويرى (برادلي) ان الفضاء نفسه يمكن ان يكون علاقة لانه لو كان كذلك لصارت العلاقة تمثل مكانا ثالثا بين مكانين هذا يصعب تحقيقه، ولذلك فالعلاقة ليست مكانا وانما هي التي تربط بين الأمكنة، الا ان (برادلي) يعرض تناقض قبول ان الفضاء تربطه علاقة بالفضاءات الاخرى استنادا الى قضية ان عالم الظاهر علائقي وكونه كذلك يعني وجود تناقض به، ويتألف الفضاء من اجزءا جامدة ممتدة، بيد ان هذه الاجزاء لابد ان تكون قابلة للانقسام الى تكوينات مختلفة من الاجزاء، وطالما ان الاجزء ممتدة فهي بالضرورة تنقسم وهكذا الى ما لا نهاية وطالما تستمر الانقسامات الى بؤر مكانية بشكل يسمح بوجود علاقة تربط بين تلك البؤر المنقسمة، فاذا قمنا بتحديد العناصر التي يتألف منها الفضاء لوجدناه ينقسم الى علاقات، بل احيانا يتلاشى التكوين في هذه العلاقات(ينظر:الضوي،٤٧)، وبما ان الفضاء المسرحي يختلف عن اللوحة او السينما لانه ثلاثي الابعاد ويبث الحياة الانية، فالعلاقات الصورية في انساق الفضاء هي الاخرى تختلف عما عليه في اللوحة والسينما، لان اتساق الفضاء يتمتع بحاسة الشم والسمع والبصر والحركة الانية، مما تتزاحم العلامات في ذهنية المتلقي، وهو مزدوج الاستنطاق من الخشبة والممثلين وعلامات الفضاء كافة الى الصالة والتداول الذهني لدى المتلقي، فالفضاء المسرحي بؤر معقدة للغاية "وواقع معقد للغاية، بالقدر الذي يشتمل به من ناحية كونه مكان محسوس يتحرك فيه الممثلون (خشبة المسرح) او يجلس فيه جمهور المتفرجين من ناحية اخرى، على مكان مجرد يضم كل علامات الحقيقة او الضمنية الخاصة بالعرض"(أحمد، ٨٧)، واتجه الفضاء المسرحي في المسرح المعاصر نحو التمركزات الذهنية عند المتلقي فسعى مسرح ما بعد الحداثة الى "تصور عدم التناسق في العناصر البصرية او تجريدها"(وايتمور، ١٨٤) فالفضاء التجريدي لا ينقل موضوعا بصريا بقدر تفاعل الدلالات والعلامات المعقدة، ويمكن تفريق الفضاء التجريدي بانه يعتمد على تجريد العرض وتحويله الى علامات سيميائية غامضة بعيدة عما هو حسي وملموس، ويرتكز كذلك على خلق المفارقات بين الدوال التي يصعب تفكيكها او تأويلها الا بمشقة الانفس، ويصبح هذا الفضاء المسرحي تشكيلا بصريا يذكرنا بالتجريد السريالي والتجريد التكعيبي، ومن ثم يتسم هذا الفضاء بالتغريب والانزياح وتجاوز نطاق العقل والحس الى ما هو خيالي وما هو غير عقلاني (ينظر: جميل حمداوي، مقال)، وقد ظهر أولا الفضاء التجريدي في كتابات (صموئيل بكيت) حيث تكون الخشبة تجريدية وفضاءا غير محدود ويتضمن الكثير من البؤر غير المحددة يطغي عليها الشفرات الاسطورية غير الواضحة واللامحدودية الشكل، ففي مسرحية (في انتظار كودو) والتي تتناول فكرة الخلاص، اذ توسط المسرح (شجرة جرداء) كمحاولة لاثبات المعيار الفلسفي الذي يستند عليه مسرح العبث والمتمثل بالعدم، فالشجرة التجريدية دلت على الموت كونها رمز الموت وعكسها (الشجرة المخضّرة) وهي رمز الحياة، وحتى في تناوله فكرة انتظار المخلّص، نجد هناك صعوبة في التفسير، كون

الافكار التجريدية لا تخضع للمنطق السائد، او وفق منطق السببية، وهذه الصعوبة تعد واحدة من الافكار الرئيسية في اتجاه مسرح العبث، وفي مسرحية (نهاية اللعبة)، التي قدم (بكيت) فيها اشكال الايمان بالامحدود واللامتناهي، فالفضاء التجريدي عبارة عن غرفة مغلقة، مأوى غير واضح الانتماء، بها حوائط زائفة، ونافذة من جهة اليمين ونافذة من جهة اليسار، كما يوجد فضاء بين الاثنين يقترب من حالة اللامكان (الفراغ)، بالاضافة الى صندوقين من الاخشاب يحتويان على عدد من جذوع الاشجار وبقايا (الاجداد الملعونة) وهذه الصورة الترجيدية في جذوع الاشجار أحالة المتلقي الى معيار فلسفي اخر تبناه الاتجاه العبثي وهو التمرد على القيم والعادات القديمة، كما لا نجد معنى للحياة، كون دلالات الفضاء اتسمت بالتجريدية، الامر الذي يجعل قبل ان تنتهي المسرحية ربما يكون احدهما ميتا وربما يكون الاخر على قيد الحياة، وجميع الشخصيات في حركتها تتخذ التجريد، فهُم ينظرون الى الفراغ، وهذا ما دفع (كلوف) الى القول: ان السراب في البداية ، واثناء احداث مسرحية (نهاية اللعبة) تجعلنا لغة المسرحية التجريدية ان نقترب اكثر واكثر من نقطة الصفر، وان ما يوجد في الحياة هو العدم ولا يوجد شيء يظهر في الافق، (ينظر:ميردوند،١٨٨-١٩٢) وهكذا نجد في انقسام الفضاء التجريدي وكانه مكان محايد توجد فيه جميع العناصر، وقد تبدو وكأنه ثيمة ترسم علاقات معينة بين العناصر المكونة للفضاء المسرحي، فالفضاء المغلق والذي عادةً ما يتقرب الفضاء التجريدي من الفضاء المغلق، اذ يرى (بروك): "غالبا ما يرى المرء كيف لمجموعة صغيرة تمثل في فضاءات بالغة الصغر ان تحقق نجاحا باهرا وفي نفس الوقت اذا تتم نقل عملها الى مسرح كبير يمكن ان تبدو قاصرة" (بروك، ١٠٦) لان عملية التأطير الذهني للفضاء التجريدي تكون اكثر تأثيرا منها في المفتوح. وتجد بان الفضاء يحاول الا يوجِد العناصر عمدا ليجبر المتلقي على التساؤل عن قراءاته الخاصة للصورة التجريدية في فضاء العرض وفي انقسام المكان قد "يفقد مركزه واستقراره وحدوده وعلاماته المطمئنة، بل معناه... مما يدعو المتفرج الى بذل شيء من الجهد لدمج العناصر المبعثرة بعضها في بعض، قد يرتكز عمل المخرج على ازالة التناقض بين المفتوح والمغلق، والاعلى والاسفل والداخل والخارج، واذ يزول التناقض يصبح فضاء المكان المختار للحرية"(احمد، ٩١)، المقصود هنا حرية التأويل وحرية تعدد القراءات، اذ يتسم الفضاء التجريدي بتعدد القراءات للصورة التجريدية من قبل المتلقي وقد يختلف تأويل متلقي عن اخر وهذه احدى مزايا الفضاء التجريدي الذي سعى اليه المخرجون المسرحيون، في محاولة لتقديم عروض مغايرة للواقعية اتجه مخرجون الى وسائط بديلة عن انعكاس وتفسير الواقع والالتزام بابعاد المدون النصي للمؤلف، والبحث عن عمليات حفر وتفكيك الصورة المسرحية في انتاج المعنى بمنطلق ابداعي جديد لذا حاولوا في رسم الفضاء الى تجريده من مطابقته للواقع في التشكيل الصوري، والبحث عن روح الصورة التجريدية، ونجد المصمم والمخرج السويسري (ادلوف آبيا) هو الذي بيّن ضرورة تصور روحية المسرحية وجوها من خلال تجريد المنظر والابقاء على الايحاءات التي تكتمل في مخيلة المتفرج والتأثير الروحي للممثل في الفضاء التجريدي "مما يعزز فيه نقطة ضوء واحدة فقط في فضاء معتم هائل، اهمية المسرح - الفضاء- تتطور في اشكال اكثر تجريدية في فن المنظر المسرحي، لم يتنبأ بامكانيات نقاط الضوء فحسب، بل بالمناظر التي تخلقها الاضواء ايضا "(أفنز، ٧٧). فوجد في الضوء العنصر الاكثر تأثيرا في تشكيل الفضاء المسرحي، اذ ان الضوء هو العنصر البصري المشابه للعنصر السمعي – الموسيقى عند (آبيا) وبه يتم تغير المزاج ونظم الدلالة، اذ يستدعي عنصر الضوء امكانيات حركية على الديكورات غير التصويرية او التشخيصية، وترسم عليها لونا حياديا، وقد اقترح ذلك في مسرحية (زيغفريد) ان يلقي بظلال ضوئية ولون اخضر على جسد الممثل الذي يمشى على خشبة المسرح، قاصدا من ذلك تأويلا تجريديا الى اجزاء شجرة، هو بذلك قد ادرك ان الفن المسرحي لا يمكن اصلاحه الا باصلاح الفضاء ومغادرة التشخيصية

في التشكيل الفضائي فقد كتب يقول: ان التعاليم التقليدية في بناء قناعاتنا وخشبات مسارحنا التي تقام متقابلة ما زالت تسيطر علينا لنترك مسارحنا الى ماضيها الذي يموت ولنشيّد ابنية بدائية مصممة حسب تغطية الفضاء(ينظر: أفنز، ٨١).

ومن المخرجين الذين حاولوا تجريد الفضاء من التشكيل الايهامي للواقع المخرج (فيزفولد مايرهولد) الذي حاول تقنين الحركة وفق مبدأ البايوميكانيك "وهناك اكتشف الحركة المنسقة على وفق المربعات والدوائر والمستطيلات والمثلثات وعلّم طلابه على استخدام الخيال والارتجال ومرافقة الايقاعات الموسيقية المتنوعة.. وتعاطف مع اللا واقعية معلنا ان الواقعية غير ممتعة وغير ضرورية، مستبدلا ايها بما اسماه (مسرح الروح) .... واهتم بدفاعه عن المسرح المؤسلب البارز كالنحت البارز"(عبد الحميد،٨٨-٩٠) شاهد (مايرهولد) معرضا للرسم والنحت اقامه (التركيبيون) وتأثر فيها في نظريته لتشكيل الفضاء، وسمى المنظر لديه بالتركيبي، والبحث عن العلاقات الكامنة بين التكوينات مستعينا باستكمال المعنى على ذهنية المتلقي، فقد وضع الديكور التجريدي في الفضاء، ففي مسرحية (المخدوع الرائع) اكتفى بدوائر على شكل عجلات مرسوم عليها خطوط مبهمة ومستطيلات رسم عليها حرف اكس(X)، ومنصتين ينحدر منهما سلمين وفق تشكيل تجريدي يستجمع المتلقي ذهنيته العالية لإكمال المعنى فهو يقول: اذا اردنا ان نضع بابا على خشبة المسرح فليس بالضرورة اقامة باب بالمعنى التشخيصي له بل نكتفي بان نضع مستطيل قائم على المشاهد اكمال المعنى وفق مبدأ (الشرطية) والذي يشترط وجود المشاهد كعنصر رابع في انتاج العرض. (ينظر: مايرهولد، ١٢٧) في محاولة منه لمغايرة المسرح الايهامي الذي يشترط الجدار الرابع اي بمعنى غياب المشاهد المسرحي.

عاصر المخرج (الكسندر تايروف) المخرج (مايرهولد) وعملوا في نفس المسارح في موسكو، الا ان (تايروف) في انشائيته للفضاء المجرد لجأ الى اربعة مفاهيم تشكل جماليات المخرج في الفضاء المسرحي، اولاً: الانتاج التركيبي وهذا يعد اتجاهه الذي عرف فيه، والممثل الذي يرتكز عمله على الجسد والاشارة ، والمعلم هو المخرج الذي يستدعي استكمال عناصر الفضاء، والاخير الايقاع، ويعتقد (تاريوف) ان الموسيقى هي الاقرب الى فن المسرح، ويجد ان اساس الفضاء المسرحي يشبه الاساس التجريدي للموسيقى، وقد اصبح الايقاع مبدأ تركيبيا اساسيا لتأليفات المخرج، وتصاحبها في انشائية الفضاء الاشكال الهندسية التي تكشف عن ايقاعات بصرية هي الأخرى، وكانت الخطوط السوداء في تركيبة خشبة المسرح تحدد ايقاعات الاجساد والوجوه، فقد تحول جمال التشكيل الصوري والحركي التجريدي ليمتلك مبررا خاصا يعبر عن نفسه في الفضاء المسرحي عبر اشكال الاضاءة واللون والحركات والتصميمات الهندسية التجريدية مما جعل الجمال البصري مكتفيا بذاته وهذا دفع المختصين في مجال المسرح بالنظر الى فن (تايروف) على انه شيء غريب الا انه تسائل لماذا لا يوجد الجمال في اشكال غير مفهومة (ينظر:ميتر، ٧٨-٨٤) وقد عارض (تايروف) بشدة الواقعية بصيغتها لتقليد الحياة واتجه الى فن البانتومايم عبر اعتماد التخيل والخيال في انتاج التشكيل الحركي عبر تخيل الحادثة وليس تجسيدها، وهذا الخيال لا يطابق الواقع او صوره، بل افتراض يبنى عليه افتراض اخر، كون (تايروف) يؤمن بان الفكرة تسبق الكلمة حتى لو لم يظهر ذلك للمشاهدين، لذلك اطلق على مسرحه (المسرح التركيبي) واعد الموسيقى من اساسيات وضروريات هذا المسرح، بل اتخذ التجريد عند (تايروف) حتى العناصر الاخرى مثل المكياج اذ "جعل من ممثليه يتخذون ماكياجا غريبا لا يشبهون به احد في الواقع وبهذا يصبحون اشخاصا متفردين في عيون المتفرجين في ازيائهم الغريبة الفانشتيكية (ينظر: خليل، مقال على شبكة الانترنت)، ربما تعود هذه الاعمال التجريدية الى مدرسة (الباوهاوس) تلك التي دعمت جميع الفنون بما فيها الفن المسرحي

وعبارة عن معهد للعمارة والفن وتعني (الباوهاوس) بيت العمارة، اسسه الفنان (فالتر غروبيوس) في المانيا عام ١٩١٩ وحاولت هذه المدرسة ربط وتوحيد اشكال الفنون تحت مفهوم التجريدية مستفيدة من التغيرات في التكنولوجيا والحياة المعاصرة، تجمع مدرسة الباوهاوس بين الاتجاه التكعيبي والتجريدية التعبيرية، درست العلاقة بين الانسان والفضاء من خلال عدد من المصممين مثال (اوسكار شليمر) الذي اكد على الاشكال الاساسية للباوهاوس وقال: "الانسان بنية، الانسان يقف في الفضاء مكعب تجريدي هو فضاء المسرح... وقد اعطى المسرح الواقعي جوابا واحدا هو تحويل الفضاء الى محاكاة طبيعية والجواب الاخر يجيئ من المسرح التجريدي الذي يقف فيه الانسان الطبيعي داخل الفضاء التجريدي" (عبد الحميد، ١٩٠)، واثرت على عناصر المسرح والمصممين والمخرجين والراقصين في اعتماد مبدأ التكعيبية والتشكيل التجريدي في الفضاء واللون والشكل والضوء والحركة والصوت واللغة، وقدم (شليمر) عام ١٩٢٠ عرضا مسرحيا تجريديا (رقصات الباوهاوس) والذي تقلص فيه الشكل الانساني ليتحول الى نموذج مثالي مجرد من خلال الاقنعة وكذلك عمل المعماري والمسرحي (موهوللي ناجي) على اشكال فضائية مختلفة واجهزة تتحرك وتدور ومنصات في كافة اجناب المسرح، كما اثرت (الباوهاوس) على حركة المسرح بشكل عام نحو الاتجاه التجريدي من خلال اشكالهم الهندسية المربع والمستطيل والمواد المختلفة كالالومنيوم والنايلون والاسلاك والبلكسي والورق المقوى (ينظر: النصار، مقال على النت)، ومثلها في براغ تأسيس (معهد براغ للسينوغرافيا) وللمعهد اربعة اختصاصات: النظريات والتاريخ، والفضاء المسرحي، والصوت والضوء والوسائل المسرحية، ترأسه المسرحي السينوغرافي الشهير (جوزيف زفوبدا) ساهم هذا المعهد بتقّدم حركة انشاء الفضاء المسرحي التجريدي، وخصوصا في مجال تكنولوجيا المسرح، وتأثر (زفوبدا) بالحركة السريالية والتجريدية، فقد تعاون مع المخرج (الفريد رادوك) في (البوليكران) وذلك عبر وضعه شاشات متعددة في الخشبة والصالة تستخدم صورا منعكسة على سبع شاشات من احجام مختلفة تُعلّق على مسافات متنوعة من المتفرجين، وتعكس صورا ملونة او بالابيض والاسود، قُصد منها التغلب على الشكل البصري للمسرح التقليدي وتجريد الفضاء الا من الوان متغيرة وصورا تجريدية يرافقها صوت (ستورفونيك) مجسم كما قدم في مسرحية (كوميديا الحشرات) لوحين كبيرين على شكل شبكة عسل النحل انعكست عليها صور الممثلين وهم يقدمون حركات تجريدية تنتمي الى الحشرات (ينظر: عبد الحميد، ٢٥٧) فقد جعل من العلامة مشوهه عبر المرأة والشاشة في فضاء تجريدي يربط بين الأجزاء، وكما حاول تشتيت بؤرة الحدث، اذ لا دلالة بورة محددة يتم التركيز عليها بقدر تعدد اشتغال البؤر المكانية التجريدية في الفضاء، وهو بذلك قام بتحجيم مركزية الممثل واعطاء الاولوية الى النظم العلاماتية الصوتية والبصرية التجريدية التي لا ترى فيها تعين لواقع معين، ويسهم ذلك عبر استخدامه "للمكان وللصور والعاكسات والالوان والحركات والمرايا والشكل المثير للذهنية، والذهول انه يحول المكان وهو لا يعتمد النص او الممثل فقط بل كلاً سمعيا بصريا شاملا تتجمع فيه جميع عناصر المسرح للتعبير عن فكرة واحدة" (وايتمور، ١٤٥)، وهذه الفكرة لا تخضع للحدث او المنطق التسلسلي، بل تبث شحنات هارمونية في الفضاء لخلق جوا موحدا يسوده مسحة تجريدية بعيدة عن التشخيص والتعيين في الواقع، ان اغلب المخرجين التجريبيين سعوا الى مغادرة تشخيص الواقع بغية الخروج من حالة الجمود تحت غطاء التجريب، والحقيقة ان معظم المجربين هم عملوا على التشكيل الصوري في الفضاء التجريدي، الا ان البعض منهم حاول الاقتراب من منطقة تجريد الحدث والصورة المسرحية، وخصوصا عند تناولهم نصوصا قديمة، فتغيير الفضاء الخاص بمسرحية ما، يعني ايضا تغير معناها وهذا ما يقوم به بعض المخرجين في عصرنة النصوص القديمة، ومن ابرز الذين دخلوا في منطقة التجريد تحت عنوان التجريب هو المخرج (بيتر بروك) الذي حاول ان ينتزع نفسه من الواقعية نحو

تجريد اللغة من مضمونها وتحويلها الى حركة "كما انه نجح في اكتشاف اصوات مجردة تصدر عن الممثل دون اللجوء الى كلمات اللغة في محاولة للعودة الى لغة الانسان البدائي ولغة الحيوان... دون الاستعانة بالفاظ اللغة" (اردش، ٢٨٩)، وهذه تعد في مجال تجريدية اللغة من سياقها، وقد صنف المسرح وفق اربعة اقسام: المسرح الميت ويقصد به المسرح التقليدي، والمقدس وهذا المسرح الذي يجعل ما هو مرئي مرئيا، والذي يعتمد طقسا موسيقيا، ومسرح الخشن، والمسرح المباشر والخش هو ذلك المسرح الذي يجده (بروك) بانه المسرح الثوري، اما المباشر فهو المتمثل في اتجاهه والذي يعتمد الايماءة واللغة التجريدية. (ينظر: بروك، ص ١٣٦).وفي مسرحية (حلم ليلة صيف) مقاربة مختلفة تماما عن النص الشكسبيري وفضائه كان متطرفا تجريديا في انشاء الفضاء المسرحي، اراد (بروك) ان يجرد السمرحية من هالة الجينات الرومانتيكية عبر تجريده لانشاء الفضاء من الديكور والانتماء التاريخي "فقد اغلق فضاء المسرح بثلاثة جدران بيضاء وفي الجدار الخلفي بابان غير منتظمان وفي اسفل المسرح على الجانبين سلالم حريق" (عبد الحميد، ٢٧٨) وقاد مبدأ التجريب عن (بروك) بان يدخل في عوالم التجريد، الا انه دون ان يتبناه كاتجاه مع اكثر تصريحاته باهمية تحويل الفضاء الى فضاء تجريدي غير تشخيصي او يمت الى الواقع بصلة يقول:"المكان الفارغ يحذف كل ما هو مصطنع.. المسرح لا يعيد انتاج الحياة بل يفرضها وذلك بحذف كل الفضاء الموجود حول الفعل وتحريره.. عندما يكون المكان خاليا من كل ما هو مصطنع يصبح ممكنا توطين ازمنة مختلفة في آن واحد" (وايتمور، ١٤٤). وتعدد الازمنة هذا يتيح للمتلقي بتعدد القراءات، الامر الذي يشابه قراءة تشكيل الفضاء التجريدي الذي يتيح هو الاخر تعدد قراءات المتلقي، وهذا ما دفع (ريتشارد فورمان) مغادرة الفضاء التقليدي الى الفضاء التكعيبي اذ " اعلن بان استخدامه للمكان يمكن وصفه بالتكعيبي بسبب المنطق الواعي وراء معالجته للمكان وللممثلين وللمواد وذلك يرفعها الى الاعلى، او لغرض تنوع الزوايا والابعاد" (وايتمور، ١٥٢)، فقد اقتتح مسرحيته (الصين فندق) بلمبتان كهربائيتان مكشوفتان على اعمدة الارض ورجل يجلس خلف كل لمبة احد الرجلين يضع كيسا فوق رأسه ووضعت لمبة فوق الكيس ووضع طرد ملفوف على طرف صوب الرجل الاخر، وعندما اضيئت الانوار مرة اخرى حلت صخرة محل الطرد وقال الرجل الذي لا يضع غطاء على رأسه: خذ هذه الصخرة بعيدا، واجاب الرجل ذو الغطاء: انني لم الحظها، وما ان عادت الانوار كان الرجال قد ذهبوا وعُلقت صخرة تتأرجح في الهواء ويسقط عليها ضوء مبهر، وعاد الرجلان، و وضعت علامات مبهمة على الجدار الخلفي يصاحب ذلك صوت مطرقة تطرق على الصخرة، حتى تدحرجت صخرة طولها ٦ اقدام على خشبة المسرح واستقرت، ووضع الرجلان صخورا صغيرة حول الصخرة الكبيرة (ينظر: ميتر، ٢٥٥) ووفق مبدأ التشكيل التجريدي في الفن التشكيلي تعد هذه المعالجة للفضاء المسرحي عبر جميع هذه البؤر والاجزاء معالجة تجريدية لمشهدية الفضاء المسرحي.

اولى المقاربات التي ساقها (روبرت ولسن) نحو الفضاء التجريدي هو افراغ اللغة من مضمونها وشكلها التداولي وغيّب النص على حساب حركات في الفضاء الفارغ، وتشبه اعماله الدرامية التماثيل المنحوتة المتحركة مستعينا بالصمت والضوء اللذان يكونا بلا معنى محدد، وبعيد عن وجودهما المادي وكذلك الاهتمام بالشكل فقط دون المضمون، فلا توجد قصة او معنى او شخصيات او بناء او حوار بل يوجد حركة، نغمة ،شكل ممثل منحوت، خطوط زوايا، كل ذلك يتحرك مع عناصر الضوء والزمن يقول (ويلسون):"فلتذهب الى مسرحياتي كما تذهب للمتحف او لتشاهد صورة، تأمل لون التفاحة، خط الفستان وشعاع الضوء.. ليس عليك ان تفكر في القصة لانه لا يوجد اي قصة ليس عليك ان تستمع للكلمات لان الكلمات لاتعني اي شيء فقط

استمتع بالمشهد..... ويميل ويلسون الى تجريد كل شيء بدءً من اللغة ويسعى الى محو المعنى عن كل شي، ويسعى الى تشوه المعنى عبر الاصوات والضجيج، ويرجع اهتمام ويلسون بالفضاء التجريدي الى اهتمامه بفن الرسم التجريدي والذي يعطي مسرحه القدرة على اكتشاف المكان اكثر من اللغة عبر عناصر التشكيل المسرحي، وحتى عندما يسأل عن اي شيء في مسرحه غالبا ما يجيب ببساطة برسم لوحة تجريدية واصفا فيها المشهد، ويترجم افكاره في الفضاء عبر خطوط عامودية واقعية حيث تتحرك الاجسام ببطء في خطوط مستقيمة بمصاحبة الضوء الذي يعد اهم عنصر في رسم المشهد عند (ويلسون). (ينظر: ميتر، ٣١٦) وبسبب حبه للرسم التجريدي لذلك يميل الى مسرح الاطار (العلبة) ويؤكد على عزلة المشاهد مكتفيا بمشاركة المتلقي عبر الاتصال البصري وهذا ما دفعه "الى استخدام مسارح الاطار حصريا.. ويقول: احب الرسمية والمسافة المتوفرة في مسرح الاطار" (وايتمور، ١٤٦)، وهو بذلك يعمل وفق نظام تجريدي يعتمد الصورة الغامضة، وغير المستقيمة "يظهر التصوير وتوزيع الكتل مجرد تجريد او رموز ومع ذلك تكشف دلالة المعاني غير الحرفية واعتمد في الغالب على الصور والرؤى والحركة التجريدية" (وايتمور، ١٥٥)، ويتحقق فعل التجريد الجمالي على كافة عناصر العرض حتى في استخدامه للازياء يتم اختيار حجوم واشكال والوان وطرز والازياء بشكل تجريدي واحيانا عشوائي لغرض تقاطع الدوال في انتاج المعنى العام، دوال الازياء المختلطة والمتزامنة والمتناقضة (اسود وابيض فضفاضة وضيقة كبيرة وصغيرة خشنة وناعمة، غالية الثمن ورخيصة، تاريخية ومصطنعة (ينظر: وايتمور، ١٨٤)، وحتى في تعامله مع الممثل، فالممثل بيس لديه ابعاد شخصية، ولا حوار ذات معنى، بل كل شيء مجرد منه، فقط شكله بصفته كتلة ناطقة متحركة، فالكتل عند (ويلسون) ذات دلالة جامدة واخرى ذات دلالة متحركة، وهي الممثل، فأحينا ترى جمود الممثلين ككتلة وتحرك الكتل الجامدة اي وضع الممثلين جامدين والمناظر تتحرك على خشبة المسرح، ونسق الحركة للممثلين يسمى توزيع الكتل "ليكون الممثلون مرئيون من قبل المتفرجين يتم تحريك الشخصيات على المسرح وحوله وخارجه للتواصل بواسطة التكوين البصري (الثابت والمتحرك) (الواقعي والتجريدي)" (وايتمور، ١٥٤)، بذلك تكون حركة الشخصية بدوال غير ذات معنى، وعند (ويلسون) تكون حركة الممثل في الفضاء الاكثر تجريدا من بين المخرجين كون الحركات غير مبررة وبدون دافع معين "وتتفاوت الابعاد التجريدية في تجربة الممثل عن الابعاد الملموسة ، العيانية التي يراقبها الجمهور، فالآراء والاحكام النقدية تكتسحها فاعلية الشخصية العاطفي والانفعالي والتعبيري " (مهدي، ٥٨)، وتشكل مغايرة العلاقة المسافية بين الشخصيات بطريقة غير مبررة ومصدر شد وانتباه المتلقي في محاولة لخلق ايهاما من نوع اخر ليس بالواقع بل الايهام التجريدي الذي يستفز ذائقية المتلقي ويكسر تواقعاته عبر مفهوم التشكيل التجريدي.

ما اسفر عنه الاطار النظري:

١- يحمل الرمز صورة تأويلية متفق عليها اشبه باللغة المنطوقة، بينما التجريد يستدعي عدة صور ذهنية تأويلية .
٢- الصورة التجريدية تعبر عن ذاتها عِبر بنائها الداخلي والنظام الاشتغالي لعناصر وحدة الأجزاء، وتتفرد بعلاقات داخلية جمالية لا تتطابق مع الواقع الطبيعي .
٣- يعتمد التجريد في بناء الرؤية الجمالية للمنجز الفني على تقنيات جديدة في التعبير تحاول قلب المفاهيم الجمالية عن طريق تحويل الأثر الجمالي الى غاية بدلا من النظر اليه كنتيجة نهائية.

٤- الفضاء التجريدي ينتهك السائد والمألوف في تكوين العلاقات بين الاشكال والتكوينات على خشبة المسرح ويستعيض عنها ببنى تختزل الصفات الواقعية عبر التكثيف والاختزال والتبسيط والاسلبة ويحيلها الى صور ذهنية ترتجل الغموض وتتسم بالتغريب والانزياح .
٥- تشكيل الفضاء التجريدي في الخطاب المسرحي يواجه تعددية في المضامين، مما ينتج تعددية في القراءة ويميل المخرجون المسرحيون نحو الفضاء المجرد كونه يتسم بتعددية القراءات للصورة التجريدية من قبل المتلقي .
٦- يعتمد تشكيل الفضاء التجريدي في ادراك المكان الدرامي على مشاركة المتلقي في استكمال المعنى عبر العلاقات بين الأجزاء، وتعد اشراك المتلقي في استكمال المعنى غاية الفضاء التجريدي .
٧- يتوافق الفضاء التجريدي مع الفضاء المغلق ويجدها منطقة تحقق المعطى الجمالي للمنجز الفني كونها تشكل تأطير ذهني للمتلقي .
٨- تشكل البؤر المكانية للتكوينات الهندسية في الفضاء كعلامات تربط الأجزاء في علاقات دلالية تنتج بكلها المعنى العام للعرض المسرحي بحيث يتلاشى التكوين الجزئي في المعنى الكلي .

إجراءات البحث

مجتمع البحث:

يتحدد مجتمع البحث بالعروض العراقية التي انتهجت أساليب حديثة وقدمت في العاصمة العراقية بغداد للعام (٢٠١٦) ، ويقتصر البحث على عرض مسرحية (سجادة حمراء) كعينة تم أختيارها بشكل قصدي لما يتوخاه الباحث من تحقيق مريدات البحث كونها تمتاز بتشكيلات غرائبية ومساحة كبيرة من الخيال ولا تنتهج السبل التقليدية في انتاج العرض، فضلا عن كونها تمتاز بالبساطة في التشكيل وعمقه التركيبي، إضافة لمشاهدة الباحث لعينة البحث .

عينة البحث:

عرض مسرحية (سجادة حمراء)

اخراج : جبار جودي

زمن التقديم: ٢٠١٦

مكان التقديم: صالة المتحف

منهج البحث:

يتخذ الباحث المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث .

تحليل العينة:

اطلق المخرج (جبار جودي) سجادة الحمراء عنوانا لمنجزه المسرحي مستبطنا ارتحالات عدة في عنوان المسرحية ، الان (السجادة الحمراء) تمتلك تحرش فكري قديم الى مؤسس المسرح وابوه، الشاعر والكاتب الاغريقي (اسخيلوس)، بالرغم من كون السجادة الحمراء تعد اليوم تقليدا دبلوماسي يظهر الحفاوة والتكريم لشخص ما، وهي طريقة وعادة قديمة تفرش على الارض للسير عليها مما تعطي شعورا بالحفاوة والاحترام والتكريم، الا ان (اسخيلوس) ذكرها اول مرةً في عام ٤٥٨ ق.م ، عندما كتب مسرحيته (اجا ممنون) ووضع على لسان (كليتمنسترا) زوجة (اجا ممنون) في عودته للتو من الحرب منتصرا ويصحب معه سبيته الفاتنة (كاساندرا) ابنة (بريام) ملك طروادة ،نادت (كليتمنسترا) ان تفرش له السجادة الحمراء من موكبه الى باب القصر ،بعد ان اكتشفت حبه لسبيته (كاساندرا) مصرتاً في حديثها بالمشي على السجادة الحمراء حتى يصل الى موته ، في دلالة الى دم الذي سيسفك لاحقا، وربما التحدي اذا تقول :"يا من وطئت قدميك الطروادة الغاصبة الشقية ... لا ...لن تمس اليوم قدماك الارض فالتراب بخس .... اليَّ يا بنات .. يا عذارى ولتفرشوا على مدى الطريق بساط للعاهل العريق لتفرشوا بساطا ارجوانا فمجده قد ابهر الزمانا (اسخيلوس ،١٠٤)،الا ان (اجا ممنون) يتردد في السير على البساط الارجواني خوفا من غضب الالهة .... وتصر زوجته بإلحاح على سيره فوق البساط الاحمر قانعةً ايها كمكافئة لإنجازاته ... ثم يقول (اجا ممنون) : " الان استجيب للرجاء فادخل القصر على استحياء وتحت نعلي اطأ النفائس ورجلاي غاصتا بأرجوان فالأرض قرمز والتراب قاني " (اسخيلوس ، ١٠٧)، ودلالة القاني الى الدم الذي سال في المعركة ، لذا تجد (كليتمنسترا) تهمس قائلة : (الارجوان !! بحر الارجوان ! هناك بحر بالدماء فانه ينبع من عيون الارجوان) (اسخيلوس ، ١٠٨) ، وفق هذه الارتحالات التي تنقاد نحو مقترح التركيب الرمزي منسجمة مع المعيار رقم (١)، فان الرمز يستدعي تأويلا متفق عليه في رمزية اللون الاحمر الى الدم والقتل، وهذا ينطبق على خطاب العرض منذ مواجهة المتلقي في صالة الانتظار ، اذا يبدا العرض بطفلين يحملان علامتين يافطتين وقد جسد عليهما علامة (مسدس) والاخرى كتب عليهما (ممنوع التدخين) في محاولة لتأويل رمز السلاح الذي اصبح احد علامات المجتمع العراقي، كرمز وليس تجريدا الى ظاهرة القتل في المجتمع وثقافة انتشار السلاح خارج نطاق الدولة ، وحتى العلامة الثانية فهي رمزية تشير الى المهيمن الثقافي للكل ما هو ممنوع في المجتمع العراقي . كما سعى العرض الى انشائية فضاء مغايرة للسائد في تاثيث واختيار معمارية الفضاء ، اذ تبنى العرض استراتيجية مغايرة اشبه بمنهج (مسرح الواقعة)، اذ جعل من المتلقي يتنقل بين لوحات العرض الواحدة تلو الاخر عبر تحديد اشرطة اعطت هي الاخرى دلالة حول تحديد المسار باتجاه معين ، فالمتلقي يدور ويتنقل وفق النسق الصوري ، وهي عملية تحويل نظام التلقي وانحراف عن مفهوم الخشبة والصالة ، فخطاب العرض ليس له بداية او نهاية، فمنذ صالة الانتظار وحتى واللوحة الأخيرة (السجادة الحمراء) تكون بصيغة مباشرة تنتهي بلقاء مع المتلقي والحوار حول السجادة الحمراء، والعرض يواجه ذاتية المتلقي عبر شاشات، مرة بإبراز ملامحه ومرة بتصويره ومرة وقد ظهر وهو يتحدث امام اللاقط بطريقة النقل المباشر (Live) ، وتعد هذه محاولته للخروج من نسق العرض التقليدي وتجريدهِ من اساسياته ، فمفهوم التجريد هنا ينبع على تجريد شكل الفضاء من سياقه الطبيعي واحالته الى متحفية، يكون المتلقي فيها ممثلا عبر الشاشات ومتلقي عبر استلامه شفرات العرض وفكها، وتتابع ثيمات العرض، اذ ان العرض لم يرتكز على نص درامي ولم يستند على تناص الادبي بقدر ما حاول

توظيف المفاهيم عبر التشكيل الصوري لها ، لذا غادر المخرج الاتفاقات اللغوية والحوار نحو الصورة التجريدية، من ايضاحات الكلام والتي تعبر عن ذاتها دون توضيح حواري ، ففي اللوحة الاولى لفضاء العرض ، الرجل الاسود _ الرجل الابيض ، وبصيغة تجريدية من اي مكملات المعنى في بناء المشهد ، يظهر الرجل الابيض شاهرا سلاحه على الرجل الاسود ، وكذلك الاسود شاهرا سلاحه باتجاه الأبيض، فالصورة التجريدية تحيل المتلقي الى الصراع مع الاخر لا لشي، بل مجرد لاختلافه في أي أثنية مع الاخر، وهذه اللوحة تنسجم مع المؤشر رقم (٥) في محاولة من المخرج نحو تعددية المضامين لدى المتلقي وتحليل دلالات الصورة لأكثر من معنى، الا ان اللوحة تنتهي في عملية المزج بين الاثنين (الابيض _ الاسود) بدلالة ان الاصل واحد هو الانسان، وفي اللوحة الثانية، يقوم الممثل بتغير ازيائه امام منصة الخطاب من الاحمر الى ارتدائه بدلة رسمية تدل على الرجل السياسي، ومن ثم يرتدي بدلة تخص الارهابين مع عدة التفجير (حزام ناسف)، ويقوم طفلٌ بتصويره من جميع الجهات وتعد هذه المحاولة في النظام الاشتغالي الذي يتركز على بنى رمزية اكثر من تجريبية ، اذ معظم الازياء تشكل رمز تم الاتفاق عليها في ذهنية المتلقي ، ولكن نجد في اللوحة الثالثة للرجل المثقف الذي ينام ويعتاش ويقرا في الصحف، بل حتى رؤيته للناس تتم عبر الصحف ، وحتى ملابسه حولها المخرج الى الصحف والجرائد ، مما جعل جميع نشاطه اليومي هي الصحف ، في اشارة لانصياع بعض شرائح المجتمع نحو الاعلام والاخبار دون تمييز الحقيقة، و يبالغ الممثل في انتاج فكرته لدرجة ان الصحيفة هي الوسيلة اللعب والتسلية والنوم والاكل واللبس وجميع النشاطات الفرد، في دلالة لانغماس البعض في وسائل الاعلام والتصديق الاعمى به.

اعتمد المخرج (جبار جودي) في تشكيل الفضاء للوحة الرابعة على انشائية التجريد في انتاج المعنى، وتصدير بنى فكرية وجمالية متعالية ، يظهر في اللوحة ثلاث مستطيلات حمراء مصنوعة من (الكاربت) الأحمر، اثنان معلقة جداريا، والثالثة في أرضية الخشبة تاركا الجدران الباقيان مفتوحة ومحددة بالشريط الأحمر ، وتوسط الارضية الحمراء كرسي أسود، الا من (رجل) واحدة لونها ابيض ،وتضاء بقعة ضوء دائرية على الكرسي وتنطفئ لغرض حركية اللوحة او لتقاربها مع مفهوم الحياة الانية للفن المسرحي، اما الغرفة الحمراء اراد المخرج منها تعميق الهاجس الجمالي في معماريه الفضاء التجريدي، والصورة التجريدية في التشكيل الصوري تسعى الى استغلال البنى الداخلية لها في تراكيب العناصر والاجزاء (الأحمر-الكرسي-المستطيلات-بقعة الضوء- الرجل البيضاء)،هذه الأجزاء لا تتطابق مع المألوف والواقع الطبيعي ،وهي بذلك تلتقي مع فقرة (١)في معايير ما اسفر عنه الاطار النظري، وكذلك المرجعية التأويلية لإنشائية الفضاء المجرد في الصورة التشكيلية أستدعى تعددية المضامين في انتاج المعنى العام للصورة التجريدية في اللوحة، فهي تحيل الى السلطة تارة، وتارة أخرى الى الجريمة، وتارة الى الامل في الخلاص من الدم (الرجل البيضاء في الكرسي)، وقد تحيل المتلقي الى دلالة بان السلطة عرجاء ومهددة بالسقوط لعدم استكمالها العدالة المطلوبة، بذلك تسعى الصورة التجريدية الى تنشيط ذهنية المتلقي عبر استفزازه في تجاوز المشاع الدلالي، وهذه الصورة التجريدية تلتقي مع الفقرة (٥)في مفهوم تعددية المضامين كما تلتقي مع الفقرة(٦)في المعيار الذي يعتمد فيه المتلقي كمشارك في استكمال المعنى عبر ترابط الأجزاء والعلاقات المنتجة للمعنى، الذي يشكل غاية الفضاء التجريدي، اذ تشكل تلك الصورة بؤر مكانية ضمن التكوينات والألوان للصورة التجريدية فبؤرة (الكرسي)وبؤرة (المستطيلات الحمر) وبؤرة الإضاءة (بقعة الضوء) تشكل علامات دلالية تتلاشى خصوصياتها في الغاية التجريدية للمعنى الكلي، وهذا ما يلتقي مع الفقرة(٨) لمعاير الاطار النظري في انصهار البؤر المكانية امام الفضاء الكلي في

انتاج المعنى. في اللوحة الخامسة اعتمدت الية الإخراج على تجريد الفكرة من تجسيدها النمطي او المألوف، وجاءت الصورة التجريدية بأرضية مستطيلة صفراء انتشرت حولها شموع، ويجلس في الوسط عازف الة الجلوويعزف جمل موسيقية حزينة، بينما يقوم ممثلان بالفعل المسرحي الأول يقوم بإشعال شمعة لأضاءه المكان والثاني يطفئها، وتكشف الصورة التجريدية في الفضاء العام عن صراع الخير والشر، وقد جسدت مفهوم بأن هناك من يضيئ او يحاول اضاءة –الفضاء-الجهل-الظلام-الكراهية، والأخر يحاول اطفائها، وهذه الجدلية تثير المتلقي في انتاج مفهوم ازلي قد يمتد الى بدء الخليقة وهو الصراع بين الخير والشر، الا انها امتلكت تجريدا عبر مغادرتها استنتاج الواقع واكتفى بممثلين وازياء تجريدية لا تنتمي لأية تأويل كونها حيادية، اذا يقوم احدهم بإضاءة النور والأخر إطفاء النور، كدلالة الصراع بين الخير المتمثل بإضاءة الشمعة والشر المتمثل بإطفائها، الا ان الأرضية الصفراء إحالة المتلقي الى المرجعيات اللونية للأصفر، اذا يحيل المتلقي الى الانانية، او ربما تأويل اخر، وتفرض الصورة التجريدية وسائل قراءة متعددة اما عازف الة الجلو فقد أضاف سحرا إضافيا للمشهد المسرحي بعزفه انغام موسيقية حزينة، كما تكتشف الموسيقى تموضعا تجريديا اخر اذا ان الفن الموسيقي غالبا ما يعزز الصورة التجريدي ويضفي بعدا جماليا اخر، عبر مدلولاتها الحسية التي تدخل ضمن جريان الحدث المسرحي وتحيل المتلقي الى تأويل الصورة في إنتاجية المكان، ذا ان العنصر الموسيقي يعد عاملا جماليا مساعدا في تأسيس المكان الدرامي عن طريق الجمل النغمية وهو بذلك يلتقي مع فقرة(٦) من معايير الاطار النظري في تشكيل المكان الدرامي .

سعت لوحة (تعرف على ملامحك)الى محاولة اشراك المتلقي بأن يكون هو الرائي والمرئي في نفس الوقت، وذلك عبر تصوير ملامحة من فتحة في الجدار التي يتم الوقوف امامها، وتلتقط الكاميرة ملامح المتلقي وتبثها على شاشة كبيرة في الجدار، بطريقة تسعى الى كشف الذات من جانب وتأثير حركة التاريخ والزمن عن ملامح المتلقي ، كما تضيف للمتلقي امتلاكه إحساسا بأنه جزء من الخطاب المسرحي عبر ضهور صورته بملامح مبالغ فيها على الشاشة الرئيسة، ان التركيز على تفاصيل ملامح المتلقي تدفعه في التفكير بالأحداث التي مر بها نفسه وهي نفسها تلك احداث التي مرّ بها الوطن وما جرى من ويلات وحروب والام تركت اثارها على ملامح وجوهنا وما تلك التجاعيد سوى الاثار المتبقية والندوب التي خلفتها آلام الوطن ، وكذلك اللوحة التي تليها جسدت بصورة تجريدية الوطن، اذا استعاض عن الوطن بغرفة زجاجية معزولة يسكنها خمسة شخصيات بألوان مختلفة يرتدون قناع الوقاية، وفي حركات تدل على الخوف والترقب عبر تعاملهم مع بعضهم ، استطاع المخرج في التشكيل التجريدي مغادرة المألوف عن طريق اختزاله أطياف المجتمع العراقي في الألوان الخمسة التي تمثلت في أزياء الممثلين، كما سعى الى اختزال الوطن بشكل تجريدي في تكوين الغرفة الزجاجية، واستثمر المخرج الألوان كدلالة تجريدية لأطياف المجتمع العراقي عن طريق ازيائهم، مما كانت الأزياء تتصف بالتغريب في حالة الخوف والترقب من الاخر، فإحالة الصورة التجريدية الى ما أصاب الوطن وابنائه من حالات العزلة والخوف من الاخر في إشارة الى الاحداث التي مر بها المجتمع العراقي، والتكوين الفضائي المجرد اختزل الصفات التي خلفتها الحروب والصراعات في حركات الممثلين داخل الغرفة الزجاجية، فجاءت الصورة بمرجعية تستدعي إزاحة الوعي التقليدي في التشكيل الصوري وهذه البنى التشكيلية في الفضاء والتي اتسمت بالتجريدية تلتقي مع الفقرة (٤) مما اسفر عنه الاطار النظري، وبين استخدام الاشكال والالوان المجردة بشكل تستعيض وتختزل الصفات الواقعية وتنتج دلالات ذات معطى جمالي وفكري تثير وتستفز ذائقة متلقي العصر الحالي، وربما تشاكس المتمركزات الذهنية عند المتلقي ، كما وظف المخرج أليات التجريد في اللوحة

التي تلتاها، وذلك عبر الأوان فقط ، لما تحمله الأوان من دلالات كبيرة مجردة تنتج اكثر من معنى واستقراء للصورة التجريدية ، فقد بدت اللوحة من منطقتين من الالوان المحددة بخطوط معينة تتوسطها منطقة وسطى حيادية بذلك تصبح ثلاث مناطق يقف في كل منطقة ممثل يرتدي نفس الألوان التي حددت لها، وفي المنطقة الوسطى الحيادية يقف ممثل يرتدي لونا حياديا، وهذه التجريدية في اللون تحيل المتلقي في افق توقعه نحو الانتمائية الفكرية او الاثنية او العقائدية، وألية التجريد جسدت في ذهن المتلقي بشكل يكشف التمايز، ولكن دون التجريد المباشر نحو الظاهرة، بمعنى ان التجريد لا يستند على الصفات الحقيقة للفكرة بل يتجاوزها عبر العلاقات الداخلية، وهذا المفهوم يلتقي مع الفقرة(٢) مما اسفر عند الاطار النظري في الفضاء التشكيلي المجرد، ويحاول الممثل الحيادي ان يدخل المنطقة الغير حيادية على يمينه ويمنعه الممثل بألوان المخططة ، ويكرر المحاولة باتجاه الثاني محاولا الدخول الى منطقة أخرى، والأخر كذلك يرفضه، ومن ثم لا يستطيع الممثل الحيادي من اختراق المنطقتين المجاورتين، فيبقى محصورا في منطقته الصغيرة الحيادية، وما افرزه التشكيل الصوري من دلالات أنتجت معنى وقراءة ذهنية للمتلقي عبر مفهوم رفض الاخر وعدم تقبله كثقافة سادت في المجتمع العراقي بسبب الاحداث الأخيرة التي مرّ بها، ان فكرة التوظيف التجريدي للألوان في الفضاء التشكيلي، اضاف متعة التأويل والمغايرة لفكرة العرض المسرحي بطريقة مجردة عن استنساخ الواقع او تجسيده بوسائل طبيعية ، بل جاءت بإيحاءات اللون المجرد وفضاءات غير مشروطة مسبقا وبوسائل جديدة ومعاصرة

.

ينتهي العرض بلوحة (السجادة الحمراء) ويسير المتلقي بنفسه على السجادة الحمراء بدلالة الاجلال والهيبة، تصاحبه لوحة على يمينه على طول السجادة الحمراء ، وجسدت اللوحة التشكيلية بخطوطها والوانها ما مر به تاريخ الوطن وتاريخ المتلقي، ولكنها امتازت بالشكل التجريدي التي اوحت بانها تشبه السجادة الحمراء، الا انها غايرت المفهوم السابق حول (الجلالة والهيبة) وأوحت الى المتلقي بانه يسير على بحر من دماء أبناء هذا الوطن، وهي عملية تناص مع مسرحية (اجاممنون) لاسخيلوس، عندما سار (اجاممنون) على البساط القرمزي بقصدية من زوجته بانه يسير على دماء القتلى الذين قتلهم في الحرب، وفي نهاية العرض صاحبة المتلقي ذاكرته الجمعية في سيره على السجادة الحمراء بالبحور من الدم التي صبغت ارض الوطن، وما هذا التراب(السجادة) الا من دماء الشهداء والمغدورين الذين صبغوا بدمائهم الأرض ،وأوحت للمتلقي: انك تسير على (السجادة الحمراء) وبالرجوع للذاكرة جمعية منصرمة، فانك سرت في هذا العرض على بحر من دماء الاخرين وهذا ما جسدته اللوحة التشكيلية التجريدية من اللون الأسود المنتشر على مستطيل احمر اللون في دلالة الى بحر الدم الذي سال بسبب التفجيرات والاغتيالات، بذلك سعى الخطاب المسرحي عند (جبار جودي) لمغادرة المتعارف التقليدي في انشائية الفضاء، وحوَّل مفهوم التلقي بشكل يستدعي من المتلقي خبرة معرفية ذاتية لاستكمال المعنى العام في النسق الصوري ، كما لجأ الى مغايرة فضاء العرض والابتعاد عن فضاء (مسرح العلبة) بمعنى صالة وخشبة ويجلس المشاهدين ليشاهدوا العرض، عكسَّ ذلك (جبار جودي) جعل من المتلقي هو نفسه يسير ويطارد النسق الصوري في الفضاء، ويتنقل من لوحة الى أخرى، فان عملية تحويل نظام التلقي قد أحال المتلقي الى مفاهيم جديدة تستبعد سياق العرض التقليدي، كما سعى العرض الى توظيف كافة الفنون المجاورة في خطاب العرض، من الفن التشكيلي والفن النحتي والعمارة والفن السينمائي والفن الموسيقي، مما شكل هجنة جمالية من اجناس الفنون تظافرت في استكمال النظام الاشتغالي للعرض، وارتكزت انشائية فضاء العرض على لوحات تجريدية استفزت ذائقية المتلقي، وهو بذلك غادر الاتفاقات اللغوية والحوار

في تأسيس المعنى واكتفى بالموحيات من اللوحة الادائية المسرحية المجردة لتدفع بالمتلقي الى الاشباع البصري في معمارية الفضاء، الذي جاء محكوما باللوحات التجريدية التي استدعت الاغتراب الإنساني لواقع المتلقي، واستغنت الرؤية الاخراجية عن عنصر المدون النصي والحوار، كم استغنت عن معمارية الفضاء التقليدي في محاولة لاقتراح جمالي يؤسس الى تكوينات إبداعية جديدة تتعدى افق توقع المتلقي.

نتائج البحث :

١- ينتج عن انشائية الفضاء المسرحي التجريدي احتمالية تعدد القراءات التأويلية عند المتلقي، وتمنحه مساحة واسعة في التأويل، عبر عمليات فك الشفرات في العلاقات التركيبية الخاصة بأليات التجريد.

٢- ساعد أسلوب التجريد المخرجين المسرحيين من مغادرة التكوينات والتشكيلات الواقعية للفضاء والتوجه نحو تشكيل فضائي يمتلك بنى جمالية متوالدة.

٣- تثير الاشكال التجريدية في فضاء العرض المسرحي قوة جذب وأثارة، وتستفز ذهنية المتلقي عبر كسر افق توقع المتلقي المسرحي.

٤- تسعى الرؤية الاخراجية في العرض المسرحي الى الارتكاز على الواقع العراقي وما افرزه، وتوظيفه في تشكيل الفضاء التجريدي.

٥- تؤسس انشائية الفضاء التجريدي نحو وعي جمالي يستند على الادراك الحسي، مما تتجه نحو ذاتية المخرج المسرحي وذاتية المتلقي .

٦- تتيح انشائية الفضاء التجريدي لذهنية المتلقي الاستكمال التصوري للمكان الدرامي، وتعد هذه تشاركية في انتاج المعنى من قبل المتلقي.

٧- تدفع الية انشاء الفضاء المجرد الى تأثيث الفضاء الصوري نحو تبسيط الديكور واختزال التفاصيل الأخرى.

Philosophy of Abstraction and Construction of Space in Contemporary Iraqi Theater

Abstract

The aesthetic and stylistic features in the theatrical play develop according to the changes of the age and its developments. Stylistic forms different from the prevailing and familiar in the visions of contemporary theatre directors emerged which adopt the removal of traditional awareness in the creation of the visual space of theatrical discourse, through adopting contemporary formats and structures which depend on the abstraction representations in the aesthetic construction of the contemporary theatre show which is one of the prerequisites of the postmodern theater, that produces aesthetic data based on abstract metaphors in the formation of the display space in order to call another kind of participation in making the meaning by leaving an area of production of meaning to the receiver's mind in the extrapolation of the abstract visual narrative because it is the aesthetic partner in the production of theatrical discourse. This research deals with the subject of "the philosophy of abstraction and construction of space in the contemporary Iraqi theater). It highlights the use of abstract forms and their implications in the discourse of theatrical presentation as a contemporary aesthetic language proposing formations, forms and the abstract ways in the construction of the theatrical space. The research aims to reveal the philosophy of abstraction and its representations in the space of theatrical presentation.

The limits of the research were determined by analyzing the sample of the research, the play (the Red Carpet) director by (Jabbar Joudi) as a selected model of the plays of the capital (Baghdad) for the year 2016. The research, in its theoretical side has two sections, the first topic deals with the concept of abstraction and the construction of artistic space. The second section deals with the construction of abstract space in the experiments of the world theater.

The research procedures included the research society, methodology and sample analysis. The research came up with the results and the most important of which is that the probability of the interpretive readings multiplicity by the receiver resulted from the construction of the abstract theatrical space, and the abstraction method helped theatrical directors to leave realistic formations and construction of the space and move towards a space formation that possesses generative aesthetic constructs. The research ends with a list of sources.

المصادر:

١- أبن منظور، لسان العرب، المؤسسة العامة للتأليف والنشر، القاهرة ، ب.ت .
٢- المعجم الفلسفي، مجموعة من الباحثين، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، ١٩٧٩.
٣- الموسوعة الفلسفية، لجنة من العلماء والأكاديميين الروس، ط ٥، تر: سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، ١٩٨٥.
٤- احمد، سامية، **مفهوم المكان في المسرح المعاصر**، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس عشر، العدد الرابع، ١٩٨٤، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت.
٥- اردش، سعد، **المخرج المعاصر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٧٩،.
٦- أفنز، جيميزرووز، **المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك**، تر: انعام نجم جابر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ٢٠٠٧.
٧- إيكو، أمبرتو، **العلامة تحليل المفهوم وتاريخه**، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ٢٠٠٧.
٨- أسخيلوس، **أجاممنون**، تر: لويس عوض، الدار المصرية للطباعة، القاهرو، ب . ت.
٩- الجباخنجي، محمد صدقي، **الحس الجمالي**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠.
١٠-النصار، محسن، **أثر الباهوس على العروض المسرحية**، مقال منشور على موقع الهيئة العربية للمسرح atitheare.ae.
١١-النصير، ياسين، **شحنات المكان جدلية التشكيل والتأثير**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١١.
١٢-الضوي، محمد توفيق، **مفهوم المكان والزمن في الفلسفة الظاهر والحقيقة**، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، ب.ت.
١٣-بافي، باتريس، **معجم المسرح**، تر: ميشال ف خطار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط ١ ، ٢٠١٥.
١٤-باونيس، الأن، **الفن الأوربي الحديث**، تر: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨ .
١٥-بروك، بيتر، **الاعمال الكاملة**، تر: فاروق عبد القادر، دار الهلال، القاهرة، ٢٠٠٢.
١٦-بروك، بيتر، **الباب المفتوح**، تر: ناصر ونوس، ط ١، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ٢٠٠٧.
١٧-تودوروف، تزفيتانن، **نظريات في الرمز**، تر: محمد الذكراوي، المنظمة العربية للترجمة، ط١، بيروت، ٢٠١٢ .
١٨-حمداوي، جميل، **شعرية العرض المسرحي ومكوناته**، مقال على الانترنيت، http:/www.diwanalarab.com/spip.php?article9116 .
١٩-خليل، سعاد، **الكسندر تاريوف والسينوغرافيا التجريدية**، مقال منشور على النت، iraqalyoum.net/news.php?action=view=1756 .
٢٠-راضي، حكيم، **فلسفة الفن عند سوزان لانجر**، افاق عربية ، بغداد، ١٩٨٦ .
٢١-ريد، هربرت، **حاضر الفن**، تر: سمير علي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٣.

٢٢-عبد الحميد، سامي، **ابتكارات المسرحين في القرن العشرين**، الناشر: بلقيس الدوسكي، ٢٠٠٧.
٢٣- فيشر، أرنست، **ضرورة الفن**، تر: سعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.
٢٤-كروتشه، بنديتو، **المجمل في فلسفة الفن**، تر: سامي الدروبي، دار الفكر العربي، بيروت، ١٩٤٧.
٢٥-مايرهولد، فيزفولد، **محاضرات مايرهولد في الإخراج**، تر: مؤيد حمزة، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ٢٠١١.
٢٦-محفوظ، محمد سامي، **التفكير التجريدي لدى المصابين القهريين**، دار النهضة العربي، القاهرة، ١٩٦٤.
٢٧-مولر، جي .اي، **مئة عام من الرسم الحديث**، تر: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨.
٢٨-ميتر، شوميت، وماريا شيفتسوفا، **اشهر خمسين مخرجا مسرحيا أساسيا**، تر: د. محمد سيد علي، مطابع المجلس الأعلى للاثار، ٢٠٠٩.
٢٩-ميروند، جيمس، **الفضاء المسرحي**، تر: د. محمد السيد، مطابع المجلس الأعلى للاثا، مصر، ١٩٩٦.
٣٠-وايتمور، جون، **الإخراج المسرحي في مسرح ما بعد الحداثة**، تر: سامي عبد الحميد، دار مصادر للتحضير الطباعي، بغداد، ٢٠١٤.
٣١-يوسف، عقيل مهدي، **فكرة الإخراج**، دار الثقافة والاعلام، الشارقة، ٢٠١١.