مجلة العلوم الإنسانية
SUST Journal of Humanities
Available at:
http://scientific-journal.sustech.edu/

أشكال مسرحة المكان (مقارنة بين مسرح الموقع ومسرح الموقع المحدد)

محمد مصطفي عمر وشمس الدين يونس نجم الدين
جامعة السودان للعلوم والتكنولوجـ - كلية الموسيقى والدراما

المستخلص

تركز هذه الدراسة علي استخدام المواقع الحقيقية مثل المباني التاريخية او العامة كفضاءات مسرحية وبمعني اخر فإن الاهتمام الأساسي لهذه الدراسة إنصب على اشكال وأسباب الخروج عن المباني المسرحية بمختلف أشكالها وقد وضعنا في ا عتبار الأسباب الفلسفية، السياسية ، الثقافية والإجتماعية التي جعلت صناع المسرح يتركون خشبات المسارح ويبحثون عن فضاءات جديدة للعروضهم وذلك لإكتشاف اشكال علاقات جديدة بين المؤدي والجمهور وقد ركزت الدراسة أيضا علي المقارنة بين أشكال مسرح المكان (مسرح الموقع ، مسرح الموقع المحدد) تناولت الدراسة ايضا بالنقد والتحليل بعض التجارب المسرحية العالمية الرائدة في هذا الاتجاه والتي جددت على مستوى المكان. وقد حاول الباحث ربط بعض الأشكال المسرحية المتمردة على المسرح السائد بفلسفة مابعد الحداثة بإعتبار ان مابعد الحداثة كفلسفة تمردت على الحداثة كنظرية معرفية وهذا التمردامتد من المضمون الي الشكل اي ان ما بدا بإعتباره موقفا فكريا ناقدا لفسلفة الحداثة، التمرد المابعد الحداثي على مستوى الفلسفة انتج أشكالا فنية بدورها متمردة على الأطر و الأشكال المسرحية التي الحداثة. ايضا هنالك عديد من التجارب المسرحية التي عن الابنية المسرحية بشتى انواعها وذلك بدون الاتكاء على موقف فكري واضح يرفض المباني المسرحي واجمالا فقد تعددت اسباب الخروج بتعدد السياقات التي انتجت تلك التجارب المسرحية

الكلمات المفتاحية: فضاء، مسرح الموقع، مسرح الموقع الـ حدد، مابعد الحداثة

Abstract

The study focuses on the use of real location such as historical buildings, public buildings, graveyards and so on as theatres platforms in other words the main focus is on theatre performances which take place outside theatres (building) as well as putting into consideration the philosophical, political, cultural and social reasons that led theatre makers to leave the traditional Proscenium and look for new places for their performances and explore new relationship between the performer and the audience and make a comparison between location theatre and site- specific theatre. This study also dealt with some worldwide theatre experiments which took new approach considering the theatrical spaces. The researcher tried to connect some of these experiments to post-modernism philosophy. As post-modernism took a position against modernism as epistemological theory. The revolution of post modernism had its impacts on artistic forms generally and theatre specifically. Although there are many theatre experiments used non-theatrical locations as theatrical spaces yet, we cannot put all these experiment in the same theoretical frame.

Keywords: space, location theatre, site-specific theatre, post-modernism.

المقدمة

إن القوالب الفنية لها تاريخ مما يعني أنها قابلة للتغير وفقا لمتغيرات الزمان والمكان والأحداث وأن هذه القوالب لا يمكن أن تفهم بمعزل عن سياقها الإجتماعي والثقافي والمسرح هو من أكثر الفنون تأثرا بهذه المتغيرات، فلكي يستطيع المسرح التعبير عن حاجيات وقضايا إنسانه كان عليه أن يكونا مرنا شكلا ومضمونا لمواكبة الفعل الإنساني المتغير ومسرح الموقع ومسرح الموقع المحدد كان نتاج تلك المتغيرات. مع أن الخروج والتمرد علي العلبة الإيطالية قد إرتبط بمابعد الحداثة إلا أنه من الصعوبة بمكان أن نوحد كل التجارب المسرحية خارج المسارح التقليدية تحت إطار نظري واحد وذلك لإختلاف الظروف والأسباب التي أدت الي رفض الخشبة والبحث عن أمكنة بديلة.

مشكلة الدراسة:

تحاول الدراسة ربط اشكال مسرحة المكان بإطر فكرية نظرية واضعين في الإعتبار السياقات الثقافية والإجتماعية والسياسية التي ساهمت في تكوين تلك الاشكال المسرحية

اهمية الدراسة

تكمن أهمية الدراسة في التركيز على أشكال مسرحة المكان مع توضيح الفروقات التي تميز بين تلك الأشكال

فرضية الدراسة

شكل المكان المسرحي يؤثر في الأداء الحركي والتلقي بمعنى اخر أن شكل المكان المسرحي والفضاء الذي يوجده يلعب دورا مهما في إيصال مدلولات العرض.

هدف الدراسة

توفير دراسة علمية تحليلية في أشكال مسرحة المكان

مستويات المكان

يفرق الكثير من النقاد المسرحيين الغربيين بين مستويات مختلفة من المكان في الإنجليزية space, place, ɔcation) وفي الفرنسية (lieu, espace) ونجد المرادفات العربية لهه الكلمات هي (المكان ، الفراغ ، الموقع) إكتفي النقاد الكلاسيكيون بإستخدام lace · eu) للدلالة علي أنها كل انواع المكان حيث لم يكن معني الفراغ بمفهومه الحديث قد نشأ بعد، فقد ضاق الفرنسيون بمحدودية lieu)الموقع فبدأو بإستخدام كلمة space) ولم يرضي نقاد الإنجليزية عن إتساع كلمة space, place) (مكان – فراغ) وأضافوا كلمة ɔcation) للتعبير عن المكان المحدد لوقوع الحدث (طاهر عبدمسلم 2002م 3؟)

إن مصطلح lace) يعني نقطة محددة او جزء من حيز ولاسيما الجزء الذي يشغل بواسطته شيء يرتبط بوجود شيء خاضع للملاحظة والتجربة إنه حيز محدود وهو حالة تشغل موضعا و منه (الموضع) ذو القيمة المعنوية في الحياة كمرحلة، مرتبة او درجة (طاهر عبدمسلم 2002م 3؟)

أما مصطلح space) فهو:

– المحتوي الواسع والشامل للأشياء وهو الإمتداد في جميع الاتجاهات

– ولد مفهوم اطلق عليه (الز ا – المكان) او (الزمكن) او المكان ذو الأبعاد الأربعة (الإتصال الزماد – المكاني) ذو الأبعاد الأربعة في النظرية النسبية بإستناده الي الأبعاد المعروفة (الطو – العرض – العمق) مضافا عليها الزمن (طاهر عبدمسلم 002! م 23)

أما مصطلح ɔcation)

– هو فعل التـ ديد المكاني او حالة الكينونة المكانية

د – الموقع المحدد في مكان او فضاء

– قطعة الأرض المؤشرة بحدود

– الموضع المختار لتصوير مشهد تلفازي او تلفزيوني

إن الذي يستنتج من المعاني والتراكيب اللغوية التي توردها المعاجم اللغوية أن الفضاء pace) هو الكلي وأن الـ كان lace) هو الجزئي وأن الموضع ɔcation) هو الاكثر جزئية والأكثر تحديدا (طاهر عبدمسلم 002! د 3 24)

الموضع (ite)

هو المكان او الموضع الذي يتم شغله بواسطة شي معين وبالتالي يتضمن التموضع الطبيعي وغير الطبيعي(نك كاي، 000! د)

الموقع في الجغرافية

هذا مفهوم مركزي لجميع الجغرافيين عندما يتسألون "أين" في تحليلاتهم وللمفهوم مدلولات عديدة مثل الموقع المطلق والنسبي، الأول يتحدد بمحددات رياضية على عكس الثاني، ويدخل في نطاق الموقع مدلولات أخرى مثل الموضع والموقع في دراسة المدينة site – situation (محمد مدحت جـ ر 004! م 4)

إن مصطلحات مثل مكان، موقع، فضاء، تمثل مراحل تطور النظرة لمكان العرض المسرحي. فالمكان المسرحي(العلبة الايطالية) مثلا توفر مساحة وشكل معين للأداء والتلقي على حدا سواء ونفس الشي يحدث في الفضاءات المفتوحة. وما يهمنا هنا هو مصطلح (الموقع) باعتبار انه مثل تحولا في شكل وحدود مكان العرض. فالعرض المسرحي قد خرج من أماكنه التقليدية الي فضاءات جديدة ومع إختلاف الأسباب التي أدت الي الخروج عن المسرح التقليدي والتي سنذكرها لاحقا إلا أن هذ الخروج أنتج أشكالا جديدة في الأداء والتلقي.

المكان المسرحي

يعرف قامـ س المسرح الفرنسي لباتريس بافيس المكان المسرحي بأنه المكان الذي يدور فيه العرض سواء أكان ذلك في مسرح مكشوف في الهواء الطلق او في مدرسة او خان .....وقد ظهرت أهميه هذا التعريف اليوم مع ظهور دراسات عديدة تعالج مسالة تراجع الشكل التقليدي للمنصة علي طريقة العلبة الايطالية وخروج العروض المسرحية الي أماكن أخري ناشئة بحثا عن علاقة تواصل جديدة مع المتفرجين (اكرم اليوسف 994 م 9)

ومن أحدث التعاريف هو ما قدمه عالم الانثربلوجيا الأمريكي إدوارد هال الذي إستغني فيه عن مفهوم المكان المسرحي مستبدله بمصطلح الفضاء المسرحي و د بلور هال علما خاصا بالرموز الفضائية وهو ما أطلق عليه بالعربية بشكل غير دقيق إسم علم البون او البونية او علم المسافات وحدده علي أنه ملاحظات ونظريات وطرق إستخدام الفضاء المترابطة كتبلور للثقافة وقد وصل في أبحاثه العلمية وتجاربه الميدانية في أمريكا اللاتينية والشمالية الي نتائج مفادها

أن إستخدام الإنسان لفضائه يمثل إختيارا سيميائيا مشحونا بفعل قواعد قوية تولد سلسلة وحدات (اكرم اليوسف، 994 م 0!)

لقد ميز إدوارد هال بين ثلاثة أنساق رئيسية وفقا لطواعية الحدود التي تفصل الوحدات:

- **المقوم الثابت**

وهو يشمل التشكيلات المعمارية الثابتة و بشكل خاص بناء المسرح و أبعاده والصالة في مسرح العلبة الايطالية.

- **المقوم غير الشكلي**

وهو يتعلق بالفضاء غير الشكلي ويؤخذ فيه بعين الإعتبار علاقات القرب والبعد بين الأفراد و يعتبرها وحدات ثقافية ترتبط بالخيار الإجتماعي والتصورات و لدور الذي تلعبه في حياة البشر شعوبا وافرادا.

- المقوم شبه الثابت

وهو يشمل الأشياء التي يتم تحريكها ولكنها ليست بدينامية كالأثاث والديكور والإضاءة و ترتيبات المسرح والصالة والمسرح، غير الشكلية كمسرح الشارع والقهوة و الحانة (اكرم اليوسف 994 م 0!)

تنقسم أماكن العرض المسرحي الي ثلاثة انواع مواقع محايدة ومواقع عارضة ومواقع مخصصة دائمة:

أما المواقع المحايدة فهي أماكن مفتوحة وخالية لا تميزها ملامح محددة ثابتة ولا ترتبط بأنماط إستعمال محددة وفي هذه المواقع قد يوجد العرض المسرحي جنبا الي جنب مع أنشطة أخري مثل الملاهي والألعاب الرياضية

أما المواقع العارضة فهي مواقع تقدم فيها العروض المسرحية بصورة متكررة لكنها غير منتظمة وعادة ما تكون أبنية عامة مثل الكنائس او قصور الأمراء وفي أحيان كثيرة قد يقترب التصميم الداخلي لهذه المباني وتجهيزاتها من تصميم وتجهيزات المسرح الدائم مثل الكنيسة او قاعة المحاضرات حيث نجد صفوفا من المقاعد مرصوفة في إتجاه يقود الي بؤرة مركزية

أما المواقع الدائمة فهي أماكن خصصت تماما او بصورة شبه تامة لهدف واحد فإذا كان الهدف هو تقديم العروض المسرحية تحول الموقع الي مسرح او دار اوبرا او ما شابه لك

تتمتع المواقع المحايدة بميزه هامة هي غموض هويتها التي تفسح المجال للخيال والتصور وتعدد الدلالات فكأنها تحمل طاقة كامنة تنتظر التحقق الجمالي فهي أشبه بالمعادل المكاني المجسد كما سماه الشاعر الإنجليزي جون كيتس بالقدرة السالبة او القدرة التي تنتظر الفعل (وليان هلتون 000! م 9!)

إذن هنا يجب أن نفرق بين العروض المسرحية التي تقدم في الهواء الطلق وتلك التي تقدم علي أبنية غير مسرحية، فالعروض التي تقدم في الهواء الطلق في مساحات مفتوحة ليست كمثل تلك التي تقدم داخل او خارج أبنية لها تاريخها الثقافي والإجتماعي ولتالي فإن الدلالات التي يقدمها العرض تقرأ في سياق المكان وبالأحري فان المكان وبمدلولاته يلعب دورا مهما في تأطير حركة الممثل والتلقي والأهم من ذلك توجيه وقراءة العرض المسرحي.

كلما إزداد المكان حيادا في ملامحه إزداد غموضا و إيحاءا بهذه الطاقة التي نعني بها لمرونة الدلالية وقدرة المكان على التحول المجازي بسهولة ويسر الي مكان مختلف او أمكنة متعددة ومن هذه الخاصية او الطاقة المجازية التي تميز المواقع المحايدة يتولد الصراع الأبدي بين رغبة المؤدين المشروعة في الحصول علي مكان عام دائم يخصص لعروضهم بصورة رسمية و بن النموذج الجمالي المثالي لمكان العرض المسرحي كفضاء محايد لا تحده ملامح مميزة ولا تثقله سمات ثابتة (جوليان هلتون 000! م 40 .

مابعد الحداثة والمسرح

ظهر مفهوم ما بعد الحداثة في البداية لا ليحيل الي فلسفة ولا ليعبر عن وعي بتحولات وإنما ليصف إنتفاضة فنية خذت تجليات متنوعة وتمثلت في معمار فانتيري ، جونسون... لكن هذه الإنتفاضة سرعان ما أخذت تبحث عن ما يمكن أن يكون شكلها الواعي ليوحدها نظريا ويؤسسها فلسفيا، وقد وجدت في فلسفتي كل من نيتشه وهيدجر منبعا لما يمكن أن يكون تأصيلا فلسفيا لحركتها.(محمد بن سبيلا وعبد لسلام بنعد العالي 2007 ؛ 5).

إن مصطلح ما بعد الحداثة مثل سواه من المصطلحات غير المقيدة و منها ما بعد البنيوية او الرومانسية، يعاني من بعض اللا إستقرار الدلالي، اي أنه لا يوجد إجماع واضح بين الباحثين حول معناه والصعوبة العامة تتداخل مع عاملين : أ الشباب ا سبي للمصطح او بالأحرى الرشد الهش، د – قرابته الدلالية مع مصطلحات أكثر راهنية غير مستقرة بدورها. (محمد بن سبيلا وعبدالسلام بنعد العالي 2007 ؛ 2)

يرى الباحث أن تعريفات مابعد الحداثة قد تعددت بشكل كبير لكنها إتفقت جميعا في الرجوع الي مصطلح "حداثة" باعتبار أن مابعد الحداثة هي موقف ينتقد الحداثة.

إن أهوال عصرنا لم تكن ترجع بشكل كبير الي الشهوات الدائمة والحماقات وسوء الفهم إلا أنها ترجع بشكل أكبر الي العاطفة الغريبة في إخضاع الواقع المتمرد لأن يكون متناسبا واغلب الحديث لأنه يلائم المفهوم الأصلي لمصطلح إيدولوجيا فقد أدى ذلك الي إبتكار تطبيق مناهج العلوم الطبيعية على دراسات الفرد والمجتمع وكان القصد تغير السلوك الإنساني الي نظام واحد، ربما يتناسب داخل العلم الشامل للخصائص والظواهر الطبيعية.(ديفيد وولش 995 م 31)

إن مابعد الحداثة هي إسلوب فكري يتشكك في المفاهيم تقليدية للحقيقة والعقل والهوية والموضوعية وهو يرى العالم علي عكس أنماط التنوير كشيء عرضي وبلا أساس ومتنوع وغير مستقر وغير حتمي، فهو عبارة عن مجموعة من الثقافات الغير موحدة او التفسيرات التي يتولد عنها درجات من التشكيك في موضوعية الحقيقة والتاريخ (تيري ايا وز 996 ، 7)

أعلن نيتشه في كتابه أصل الاخلاق (علينا من الان فصاعدا أعزائي الفلاسفة أن ناخذ حزرنا من خطورة الخيال القديم للمفاهيم التي تفترض وجود معرفة منزوعة الإرادة والالم والزمن، هناك فقط معرفة تقوم على المنظور الشخصي) وبهذا بدأ نيتشه أول نقد كامل لفكر ة الحقيقة على أسس ولفكرة الذات العاقلة (محمد بن سبيلا وعبدالسلام بعبد العلي، 2007 م 57)

أما فيما يتعلق بالعقل البشري فإن الشي العقلاني الوحيد الذي نعرفه هو ذلك العقل الصغير الذي نملكه، إن الذي يفسر العالم هو إحتياجات الإنسان وليس عقله والحقيقة ببساطة هي لرغبة في السيطرة علي تعددية الحواس والرغبة في تصنيف الظواهر في مقولات محددة (جياني فاتيمو 998 م 52)

إن ما بعد الحداثة تتعارض تماما مع المسرح والدراما بالمعني التقليدي المتعارف عليه وهي تجنح عمدا الي الإبتكار والتجريب وتحاول جاهدة وبطرق شتى أن تنتقد وتتح ى الفكرة السائدة عن طبيعة فن التصوير والنحت و الرقص. وبما أن مابعد الحداثة تراوغ محاولات التصنيف والتحديد دوما فانها لذلك تدفع الناقد بدوره الي تجاوز التصنيفات والحدود الفاصلة بين فروع المعرفة الانسانية. وينعكس أثر هذا المفهوم لتيار مابعد الحداثة على النقد بصورة واضحة، فإذا قبلنا برفض هذا التيار لوجود اي أسس نهائية مستقرة للفن فاننا نرفض ضمنا سعي المشروع الحداثي الي إكتشاف أسس مطلقة للعمل الفني كما نرفض النظرة الي هذه الأسس بإعتبارها هدفا مستقلا يسعي النشاط الفني والنقدي الي بلوغة (نك كاي 999 م، هـ)

فالفن لم يعد بوصفه ظاهرة نوعية بل ألغي وحل محله تجميل معمم للوجود. إن ممارسة الفنون بدا بالطلائع التاريخية لبداية القرن العشرين تشير الي ظاهرة عامة ل "تفجر" الإستاطيقا الي خارج الحدود المؤسسية التي عينها لها الإرث. إن فنون الشعر الطليعية ترفض التحديد الذي تفرضه عليها فلسفة من وحي كانطية جديدة او مثالية جديدة بتقديم نفسها بوصفها نماذج معرفة مميزة للواقع. إن تفجر الإستاطيقا الي خارج حدودها التقليدية هو نفي للواقع الذي عينه الموروث للتجربة الاستاطيقية ، قاعة الموسيقى، المسرح، صالة العرض الفني، المتحف ، الكتاب، وهكذا تتخذ جملة من العمليات شكلا مثل فن الأرض، فن الجسد، مسرح الشارع (جياني فاتيمو 998 م 2ز)

إذن فالخروج عن المبنى المسرحي من منظور مابعد حداثي هو خروج عن الأطر المحددة التي عينتها الحداثة وتلك الأطر التي تحمل ضمنيا مفاهيم حداثية. فالأشكال والأطر المحددة تـ ني أن المعرفة نفسها محددة ومدركة وبالتالي هذا يتناقض مع مفهوم المعرفة في النظرية مابعد الحداثية التي تشكك في هذا اليقين التي تتصف به المعرفة الحداثية. فالخروج عن المبني المسرحي تبعه تجديد في شكل الكتابة المسرحية وشكل المعالجة بالضرورة. فالتمرد او الخروج عن الحداثة بدأ كموقف فكري وفلسفي وإمتد للفنون شكلا ومضمونا.

إتجاهات جديدة في المسرح

يمكن الإستغناء عن كل عناصر المسرح الأخري كالإضاءة والموسيقي والمكياج والملابس والمناظر المسرحية بل يمكن الإستغناء ايضا عن مكان خاص للتمثيل منفصل من مكان الجمهور ولكنه لا يمكن أن يوجدالمسرح بدون العلاقة الوجدانية و المباشرة و علاقة التواصل الحي بين الممثل و الجمهور (جروتوفسكي 964 ـ 6)

لقد أكد جروتوفسكي بذلك علي أن جوهر المسرح يكمن في العلاقة الحية بين المؤدي والجمهور وأن هذه العلاقة الحية هي التي تميز الفن المسرحي عما سواه .

وفي هذا الإطار ايضا يقول جروتوفسكي (عنصر واحد لا تستطيع السينما ولا التلفزيون أن ياخذاه من المسرح هو القرب من الجسد الحي لهذا السبب يصبح كل تحدي من الممثل شيئا عظيما، تحدي لا يستطيع المتفرجون او المارة إعادة إنتاجه، من الضروري إذن أن تلغي كل مسافة بين لممثل والجمهور بالغاء الخشبة والحدود ...ولتنجز كافة المشاهد في مواجهة مع المتفرج حتي يصبح في متناول الممثل ويشعر بتنفسه و يشتم عرقه هذا يعني بالضرورة مسرح الغرفة (جروتوفسكي 964 ـ 25)

الرغبة في الهروب و التحرر تقابلها الرغبة في الثبات والإستقرار، ربما تمثل هاتان الرغبتان طرفا المعادلة في حالة التعامل مع المكان المسرحي، فالمعادلة متساوية بشكل من الأشكال، فالرغبة في الهروب والتحرر من العلبة الإيطالية او المباني التي خصصت للعروض المسرحية بشكل عام الي فضاء بكر لم يعد أساسا للتعاطي مع العروض المسرحية ينضوي علي حدي جديد فكل مكان هو مختلف عن الأخر وبالتالي يتطلب شكلا مختلفا في التعامل معه وهذا بحد ذاته تحدي لمقدرة الفنان المسرحي ورغبته الدائمة في التجديد والأبتكار وطرف المعادلة الأخر هو الرغبة في الثبات والأستقرار، الرغبة في تخصيص أماكن معينة لممارسة الفن المسرحي كالمباني او المسارح بشتي انواعها.

إذن الباحث لا يفترض غلبة شكل مسرحي بعينه علي الأخر بل يوكد علي التوازن في طرفي المعادلة إن جاز التعبير وهذا البحث سيتناول الاشكال المسرحية التي تجسد رغبة الفنان المسرحي في الإنعتاق والتحرر من الشكل التقليدي لمكان العرض مسرحي.

تعددت أسباب هذا الخروج من العلبة الايطالية الي الفضاء الرحب: فمنها ما هو جمالي كما اسلفنا؛ ومنها ماهو سياسي؛ وفي بعض الأحيان الرغبة في تاصيل الفن المسرحي جعلت بعض المسرحيين العرب والأفارقة يستخدمون الأشكال الفرجوية التراثية في محاولة لتأصيل هذا ال ن المسرحي وربطة بالثقافة المحلية، ومنها ايضا عدم توفر البنيات التحتية المسرحية، من مسارح وقاعات عرض وغيرها.

وبما إن الفعل المسرحي هو فعل إتصالي وبما أن المسرح نفسه وسيلة إتصالية فإن إختلاف الفضاءات التي تقدم فيها العروض المسرحية يعني بالضرورة إختلاف أشدّ ل الإتصال و التواصل مع الجمهور.

لقد تعددت اشكال المسارح و بمعني ادق اماكن العروض المسرحية المقدمة في مواقع غير معدة مسبقا للفن المسرحي ومن هذه الأشكال المسرحية ، المسرح البيئي، مسرح الشارع، مسرح المكان المحدد باعتباره اخر اشكال العروض المسرحية غير التقلي ية ظهورا.

هنالك ثلاثة اتجاهات للتعامل مع الفضاء المسرحي :

- إنشاء فضاء مسرحي داخل مكان غير معد لذلك
- إستخدام المساحة الفارغة
- التجريب على الفضاءات المستخدمة سابقا، مع محاولة إكتشاف امكانيات جديدة.

كل التجارب التي حاولت اللعب على الفضاء وتكثيفة لم تخرج عن ه ه التجاهات الثلاث مع إن تركيز البحث سيكون أكثر على الفضاءات المسرحية داخل الابنية التي لم تعد لذلك ومن ثم فضاء المساحة الفارغة، فالاماكن غير التقليدية لها خصائصها المميزة.

منذ أواسط القرن العشرين ظهرت حركات تمرد كثيرة علي التقليد المسرحي وشمل هذا التغير معمار المسرحي معيرة أهمية الي الفضاء المفتوح والي العلاقات المختلفة بين المؤدي والمتفرج، وهكذا ظهرت المسارح الدائرية والمربعة و البارزة في لسان او نصف دائرة الي الصالة و ظهرت ايض – خاصة في الولايات المتحدة الأمريكي – نزعة مسرح الهواء الطلق وعروض الشارع و خذت مسميات مختلفة من خلال الطرز الفنية التي تمخضت عنها مثل "المسرح الحي" و مسرح الخبز والدمي وهي جميعا علي علاقة و تأثير بالأنماط المسرحية في أفريقيا وأسيا وأمريكا الجنوبية (رياض عصمت 2003م. 38)

هذا الانفلات الجغرافي و العلاماتي في الأماكن غير التقلي ية جعلها أكثر تحديا وأكبر قدرة علي التنوع الجمالي بسبب غربة المكان و خصوصيته علي طبيعة العرض و شكله، لكن هناك أمرا لابد أن ناخذه بعين الإعتبار ألا وهو وضع المتلقي في الأماكن غير التقليدية و كيف تعطيه إحساس مغاير لما يحسة لو كان جالسا في موقع او مكان دائم لعرض المسرحي وشعوره بأنه هو موضع العرض والفرجه مما يعني زجه داخل بنية العرض في ذلك الموقع والإعتقاد بأنه هو الممثل حيث تسلط عليه الاضواء شأنه شأن الممثل الحقيقي لأنه داخل رقعة الحركة والتمثيل. وبذلك تتحجم غربة المكان وغموضه و تزداد جماليته الفطرية وسوف يزا ل الإحساس بصعوبة الجلوس او الرؤية لعشوائية هذا المكان فيزداد الإصرار علي الخضوع لتجربة مغايرة بها نوع من الصعوبة والمتعة وإحساس الجمهور بأنه جزء من العملية المسرحية ومشاركا فيها ذلك الأحساس يجعلنا نحس بأننا جزء من مناسبة إجتماعية ما او من واقعة تحدث أمامنا د. سامي الحصناوي 2014 .)

(إن لكل عرض خصائصه ولهذا السبب فإنه ليس لدينا معيار ثابت للسينوغرافيا ... إن كل عرض يتطلب سينوغرافيا مختلفة بل وشكلا هندسيا مختلفا أيضا) (دايفيد وليامز، بدون تاريخ: 7أ) إذن هي الرغبة في الإبداع والتجدد وعدم التقيد بشكل مسرحي واحد علي مستوي مكان العرض جعلت بعض المخرجين يفتحون أفاق جديدة بل احتمالات غير محدودة لأماكن العروض، فهم أرادوا لكل عرض أن يختار المكان الأمثل له. ففرض شكل مكان ثابت على كل العروض المسرحية من شأنه أن يعيق او يأطر الأداء والتلقي على عكس الأمكان المتعددة التي توفر مرونة فيما يتعلق بالحركة والتشكيل والسينوغرافيا، لكن كما يقول بيتر بروك (لا ينكر أحد أن المساحات تفرض شروط معينة، ومن السهل أن نلاحظ الثمن الذي ندفعه مقابل كل العوامل التي تحدد إختيار المساحة) (بيتر بروك 991 م. 57) بذلك فإنه لاتوجد مساحة بريئة بمع ى أن كل مكان له ملامح وشخصية خاصة إن جاز التعبير تلك الملامح تفرض شكل من الحدود في النهاية لكن ما يجعل نفس المساحة او مكان العرض معيقا وغير مناسب لعرض ما قد يجعله المكان الأمثل لعرض اخر ولنفس الأسباب.

المسرح في القرن العشرين

قام المسرح في القرن العشر ن وبخاصة النصف الأخير من هذا القرن بمحاولات فعالة للبحث عن قاعدة الفوضي وهذه التجريبية التي بدأت من المسرح الدادي (هي حركة فنية انتشرت في فرسا و سويسرا حوال 911 1920 و توكد علي حرية الشكل بعيدا عن القيود التقليدية و قد استمرت مع مسرح ارتاود المتسم بالقوة و المسرح الملحمي لبرشت وقد فجرت فيما بعد عددا لا يعد ولا يحصي من الأشكال التي تعرف بالأحداث والمسرح البيئي والفن الأدائي وأخيرا المسرح ذي الموضع المحدد.وهذه التجريبية هي تاريخ للإرتباطات العملية بإشكالية المسرح والمكان وقد أعاد هذا التاريخ تشكيل الأفكار لتقليدية لمواقع الفضاء المسرحي. (اوناشودري 997 م 8؛)

فقد تطورت النظرة للأماكن المسرحية تطورا كبيرا و برزت مواقع كثيرة مبتكرة من خلال التيارات المسرحية الحديثة وخاصتا حركة المسرح البديل ومسرح الجماعة فعادت العروض تقدم في الأماكن المحايدة والأماكن العارضة وخرجت الي الشارع وإنتقلت للقاعات الريفية والسجون والمستشفيات وبيوت المسنين والمدارس و الحدايق العامة (جوليان هلتون 000؛ م. 13)

نيويورك كمكان مسرحي

بحلول العام 965 م كانت شوارع مدينة نيويورك اخر ما وصلت اليه حركة المسرح التجريبي الجاد فلقد كانت الشوارع والس حات والحدائق خاصة في المناطق المأهولة من المدينة هي اخر مكان مسرحي حيث إن التمثيل في الشوارع كان يمثل جرأة فنية و سياسية كبيرة ...وبالرغم من أن العرض المسرحي كان يقام في الهواء الطلق وفي ضوء النهار الطبيعي وتحت ظروف بدائية صعبة مقارنة بالمستوي الذي وصل ا ه المسرح الحديث إلا أن مسرح الشارع في مدينة نيويورك بين 965 م و 975 م كان متميزا ومتحركا ومرنا من حيث الشكل والاسلوب ... تنوع ذلك المسرح بتنوع أغراضه سواء أكانت سياسية او فنية او دينية مما جعل الناس يتدافعون الي الشوارع ليشاهدوه، وقد كان الهدف الأساسي المس يطر علي هذا المسرح هو الرغبة الشديدة في ازالة الفوارق خاصة من ناحية اولئك الذين كانوا يشعرون بمدي الفارق الطبقي في المسرح الداخلي وبالقضاء علي المفاهيم المسرحية التقليدية التي ترى المسرح على انه مكان داخلي مغلق. (جيمس ميردوند 987 م. 47)

يرى البعض أن مسر ح الشارع له مغزى ديني بينما يرى الجميع أن هذا المسرح قدم أعظم فرصة للتفاعل بين المشاهدين والممثلين على أكبر خشبة مسرح موجودة على سطح الأرض.(جيمس ميردوند 987 ، 48)

يرى الباحث أنه لا يمكن أن ننظر الي كل التجارب خارج اطار الخشبة التقليدية من نفس المنظور إذ يصعب تاطيرها داخل نظرية معينة ، لان دوافع تلك التجارب اختلفت اختلافا كبيرا بالرغم من اشتراكها في رفض الخشبة التقليدية.

ومع منتصف الستينيات من هذا القرن(العشرين) تطور هذا النوع "مسرح الشارع" في ثلاثة اشكال

- الشكل الأول الإتجاه العرفي او مسرح الطبقة العا ة الذي كان يؤدى في الخلاء وتعاد صياغته بحيث يلائم البيئة المادية والظروف السياسية لفترة الستينيات.

لم ينبع هذا النوع من المسرح من الثقافة المضادة التي يرتبط بها مسرح الشارع، على الرغم من أن مسرح الشارع هذا – منذ القرن التاسع عش – قد تجاوب مع الظروف الإجتمه عية والسياسية التي تؤثر على أعداد كبيرة من الطبقة العاملة.

- اما الشكل الثاني فهو عبارة عن أنواع متغيرة من المسرح الكلاسيكي التقليدي التي خرجت الي الهواء الطلق ...إلا أن هذا المسرح لم يكن له اي دوافع سياسية او ثقافية.
- اما الشكل الثالث فهو المسرح الطليعي الت ريبي الذي إمتد الي الشوارع وهذا يرتبط بموضوع الثقافة المضادة (جيمس ميردوند 987 م، 48)

وفيما يتعلق بالدلالات في الهواء الطلق (فإن دلالات العناصر الطبيعية نفسها تفقد وظيفتها اليومية والمألوفة لتستقطب دلالات جديدة مكتسبة من العرض نفسه وماتمليه فعالية اله ن والمبني الحكائي والمكاني فضلا عن تقنيات العرض المسرحي التي تنؤ بمهمات إحداث الأثر الجمالي وتحديد نوعيتة إدراكه من خلال تحديد بعض التبئيرات في العرض بوصفها حدا بين ثابت و متحول (منصور نعمان الدليمي 999 ، 5 6؛) لكن الاداء في المباني وخاصة التاريخة او ا ي شهدت أحداث هامة وموثرة تصبح عملية تحييد المكان أمرا صعبا وذلك لان الجمهور على علم بقصة المكان وأحداثه وبالتالي عند عملية التلقي سيحاول ربط ما يشاهده بما يملكه من معلومات في محاوله لتأويل وفهم العرض.

لقد أصبحت كل الأمكنة قابلة لأن تكون مسرحا، الي حين إنقض اء العرض المسرحي ومن ثم تعود الي ماكانت عليه من قبل فكما يقول (مؤلف كتاب نظرية العرض) يستطيع فعل الاشارة و التعريف أن يحول اي مكان الي مكان للعرض ويذكر بيتر بروك في كتابه (المساحة الخالية) إن غرس عمود خشبي في الأرض يستطيع أن يحول مساحة ما الي مكان للعرض المسرحي – فالدائرة التي يحددها العمود حوله و يشير اليها تضع حدا فاصلا بين مساحة المؤدي ومساحة المتفرجين و يعتمد العرض المسرحي في مجموعه علي هذا التقسيم المبدئي للمساحة الي ثنائية مكانية (جوليان هلتون 000؛ م 9؛)

يقول ريتشارد شخنر (ان امتلاء المساحة والطرق المتعددة التي تنتقل عن طريقها المساحة وتنقل لفظيا و تضج بالحياة هي من اساس تنظيم المسرح البيئي وهي ايضا مصدر تدريب لمؤدي الادوار المرتبطة بالبيئة واذا كان المشاهدين هم احد العناصر التي يجري عن طريقها العرض فان المساحة المليئة بالحياة هي عنصر اخر . ان هذه لمساحة الحية تضمن كل المساحة في المسرح وليس ما ندعوه خشبة المسرح فقط ان قضية المسرح البيئي اذن هي هجوم علي الانقسامات التقليدية وعلي تصنيفات وتنظيمات مساحة المسرح وهي إدانة ومحاولة لمحوهم او حتي تدميرهم وفي محاولة لشخنر لتحدي ما إعتبره واحدا من أكثر الافتر اضات الخاصة بالمسرح ثباتا الا وهي إن العرض يجري في مكان محدد كما يحدث في جميع أنواع المسارح فقد تصور وجود تقليد مسرحي أطلق عليه تقسيم الحيز المكاني وهي تعني تقسيم المشاركين الي مؤدين و مشاهدين ويرفع المسرح البيئي شعار هزيمة روح الانقسامية و هذا الشعار هو ن أول قاعدة تصوير للمسرح البيئي هو خلق وإستخدام كل المساحات ...يعلن شخنر إن مساحة المسرح كلها يجب ان

تستخدم للأداء المسرحي كما يجب للجمهور أن يستخدم المساحة كلها (اونا شودري 997 م، 9 0؛) فما دعا اليه شخنر هو خلق فضاء مسرحي جديد لا توجد فيه حدود فاصلة بين المؤدي والجمهور وبالتالي فان إلغاء هذه الفواصل من شأنه إعادة تشكيل العلاقة بين الجمهور والمؤدين، وفي الحقيقة هذا ما سعت اليه الكثير من التجارب، ففي إطار بحثها عن علاقة جديدة مع الجمهور تم الخروج الي أماكن جديدة خارج الخشبة التقليدية.

مسرح الستينيات في انجلترا

مسرح الستينيات كان بداية لمرحلة جديدة و مميزة من مراحل تطور المسرح الإنجليزي و ظلت مسيرتها تتقدم الي الثمانينيات سواء في مجال الكتابة المسرحية او التمثيل او الإخراج او التصميم المسرحي – عرفت هذه المرحلة بمرحلة مسرح fringe اي مسرح الفرق المحلية او الجماعات الهامشية (شكري عبدالوهاب 002؛ 64؛)

كانت الصفة الاساسية لهذه الفرق هي التجريب ولكن بلا نص، إذ كما نعرف أن المسارح التقليدية تجرب أساليب جديدة من خلال النص اما مسارح fringe بتوجهاتها السياسية إهتموا أساسا بالجماعة وأساليبها خاصة مجموعة مسرح الشيوخ متقاعدين، إن مثل هذه الفرق تعتمد علي المسؤلية الجماعية اي التساوي في كل شي بين الاعضاء.

لماذا قامت هذه الفرق

. / لتقديم أعمال مسرحية تهم البيئة المحيطة بهم كما تقدم مشاكلهم

! / تعبيرا عن السخط والغضب الذي واكب إنجلترا والعالم وقتها

؛ / مسايرة للأفكار السياسية والحركات التحررية التي ظهرت

؛ / تعبيرا عن رفض الحروب، حرب فيتنام مثلا او مناصرة حركات الطلاب وثورتهم

؛ / خلق فلسفة جديدة وإرساء تقاليد مغايرة للمسرح الإنجليزي

؛ / الإنتقال بالمسرح الي التجمعات التي لا ترتاد المسرح بسبب وضعها الإجتماعي و ظروفها المالية

؛ / خلق علاقة جديدة بين الممثل وجمهوره علاقة فرضتها طبيعة الأماكن التي إختاروها لتقديم عروضهم عليها وهي من الناحية المعمارية تختلف عن المسارح التقليدية

؛ / ضرورة التغير في البنية الإجتماعية الإنجليزية (شكري عبدالوهاب 002؛ م 65؛)

إن هذه الاسباب والتي دعت الفرق الانجليزية للخروج عن المكان المسرحي التقليدي الي فضاءات جديدة يمكن تعميمها علي معظم التجارب وذلك لان هذه الاسباب تضمنت ماهو سياسي وإجتماعي واقتصادي وماهو جمالي وفني.

الأداء المسرحي في الفضاء المفتوح

ان العشوائية الجغرافية تبقي علي حالها في شكل و، حتوي المكان المختار للعرض وبالتالي فطاقة الممثل تتناسب طرديا وتلك العشوائية، و بذلك فإن طاقة الممثل في المكان الممسرح إذا كان محدود الأبعاد ربما وعلي الأرجح لا تصل الي مستوي تلك الطاقة المبزولة في المكان المسرحي ذو الأبعاد المرسومة بمساحات ذات أعماق وأبعاد ربما تصل الي حدود واسعة لا سيما في المسارح الكبيرة لذا فإن مجابه هذه الجازبية او المقاومة السلبية تعني إستثمار كمية أكبر من الطاقة د. سامي الحصناوي 014؛ م ؛)

فالاداء المسرحي أكثر ما يتاثر بالمعمار المسرحي لانه يغير من علاقات الممثل النفسية بالأشياء التي حوله (ديكور و اكسسوار و متفرجين) و بالتالي تتغير علاقته بالنص و بإسلوب الأداء.

فالممثل في مسرح الفضاء المفتوح أكثر انكشافا و تعرضا لعيون المتفرجين الذين يرغبون أدق خلجاته وهو لا يشعر بأي نوع من الأمان بقرب كواليس منقزه، فهو كمن رمي في اليم العميق وعليه أن يكون سباحا ماهرا حتي تكتب له

النجاة، إن اشعاع الممثل و حضوره (صوتا و حركة وتعبيرا و شعورا) يزداد ضرورة في مسرح الفضاء المفتوح(رياض عصمت 2003، 140)

لكن فائض الطاقة قد يكون اكبر اذا كان المكان الممسرح ذو جغرافية صعبة التضاريس كوجود العرض في جبل او مرتفع او غابة مما يتطلب من الممثل التسلق او الحفر او الجري بعكس الأماكن الممسرحة ذاتها في الغرف داخل المستشفيات او السجن او الممرات او محطة القطار، إن تلك الطاقة المتوفرة عند الممثل عند أدائه داخل المكان الممسرح وعشوائيته الجغرافية قد يعطيه الإنفلات في الإرتجال لغياب عنصر الضبط النفسي بسبب غياب التقنيات المعروفة مثل فتحة المسرح والعمق والستارة و الكواليس او الجلوس العشوائي للمتفرجين والمتداخل مع الممثل (د. سامي الحصناوي، 2014م ٧)

مفهوم المكان بين المسرح والطقس

يلعب المكان دورا مهما في الطقوس كما هو الحال في الـ سرح/الدراما لأن المكان نفسه في إطار العملية الطقوسية لا يمكن تجاهله وذلك لان جوهر الشكل المسرحي والطقوس هو العرض وليس النص او الاسطورة . وعليه يكون المكان المسرحي او الطقسي هو العنصر الاكثر اهمية وهو بذلك يمثل الوسيط الاكثر مشاركة و تفاعل و حميمية والفة ؛ فس قدر تمثيله للتباين والصراع ، وفي كل من المسرح والطقوس تعتبر المشاركة في العرض هي عملية اختيار ، الاختيار الذي يقود الي حيازة المكان الذي يمارس علية المجتمع هويته الثقافية والاجتماعية ويهيئ لنفسه فرصة لتغيير السلوك بذلك يكون المكان المسرحي رصيفا للمكان لطقسي، يجب ان يؤول كل منهما باعتباره مجاز يعبر عن المجتمع ويفصح عن مخاوفه و قلقه و احلامه و اماله و تصوراته كما يمثل كل منهما مضمار للتحدي والمواجهة في صورة التعبير الجسدي عن مخاوف الانسان و رهبته حيال القوى الخفية التي تناصبه العداء و يحاول ارضاءها بشتي لصور.فالعرض في كل من المسرح/الدراما و الطقوس يتم في مكان ما اولا و قبل كل شي (د.شمس الدين يونس 2003م 8ؤ)

إن المكان في الطقس له أهمية خاصة وذلك لان المكان قد تجاوزت أهميته البنية الظاهرة للمكان، بمعنى أن القدسية التي تتجلى في المكان إنما تتجلى من المكانة الدينية التي أسبقها عليه المجتمع. فالمكان الطقسي لا يمكن قراءته وتأويله بمعزل عن سياقه الثقافي، وفي بعض المعابد يتكامل الشكل مع المضون (العمارة الرمزية) بمعنى أن شكل وهندسة المكان توحى بأفكار وعواطف دينية معينة تساعد في الدخول في الأجواء الطقسية. وهنالك ضا أماكن طقسية لا تتصف بملامح شكلية مميزة مثل الساحات وهنا لا يلعب شكل المكان دورا كبيرا في تأويله بقدر ما تلعب ذاكرة المكان، وإذا قارنا ذلك بالمسرح وجدنا اقرب شكل مسرحي له سمات مشتركة معه هو مسرح الموقع المحدد، فالمكان في مسرح الموقع المحدد يلعب دورا رئيـ يا في العرض وذلك لان ذاكرة المكان، الناس الذين عاشو فيه وقصصهم تلعب دورا حيويا في خلق سيمياء العرض وبالتالي التلقي، ففي كل من الطقس ومسرح الموقع المحدد المكان له اهميته الخاصة وذلك عكس المسارح الجاهزة التي لا تحمل ملامح معينة تتداخل في تأطير مدلولات العرض فالمكان هنا محايد وعلي عاتق المخرج تقع مهمة إعادة تشكيل المكان للإيحاء بالمعاني المراد تقديمها.

الفرجة الخاصة بالموقع

إمتلاء الفضاء، والطرق العديدة التي يمكن من خلالها تحول الفضاء، وتحريكة والتعبير عنه هي أسس تصميم المسرح البيئي ... فإذا كان الجمهور هو ا. د عناصر العرض فالفضاء الحي هو عنصر أخر. الفضاء الحي يتضمن كل فضاء

المسرح وليس الخشبة فقط ففي إعتقادي أن هنالك علاقة حقيقة بين الجسد والفضاء الذي يتحرك فيه(ريتشارد شيخنر، 973 (!)

فالمسرح البيئي والذي فيما بعد تحول إلي مسرح الموقع المحدد كانت له رؤاه فيما يتعلق بالبروسنيوم بإعتبار أنه فضاء ثابت وغير متجدد وبالإضافة الي ذلك فالبروسنيوم لا يوفر نفس جودة الرؤيا لكل المشاهدين وخاصة في البلكونات الجانبية والبعيدة(فالبروسنيوم قد صمم أساسا ليؤكد الفوارق في الطبقة والثروة لذلك كان من المقصود أن تكون هنالك مقاعد ات رؤية جيدة ومواقع متوسطة الرؤية ومواقع رديئة الرؤيا (ريتشارد شيخنر 973 (1)

يعرف مجلس الفنون الاسكتلندي مصطلح الفرجة الخاصة بالموقع _ أنه يجب أن تستغل جميع الخصائص والمؤهلات والدلالات لموقع ما بشكل كلي، إعتبارا لكون الموقع المختار يمكن أن يكون واحدا من بين الإحتمالات التي لا نهاية لها إنطلاقا من المغابر والأرصفة المهجورة الي الغرف الصغيرة داخل الفنادق. فالعنصر الوحيد الثابت في هذه الإنتاجات هو أنها لا تؤدي داخل فضاء المسرح التقليدي (خالد أمين وآخرون 011! م 0)

عروض مسرح المكان المحدد تتجاوز الشكل تقليدي للمسرح حيث انها تتخذ من الأمكنة الغير مسرحية مكانا لها وهي بذلك تبحث عن شكل جديد من المسرح. هذا الشكل من المسرح يتكون من ثلاثة ء اصر تكمل بعضها البعض – العرض المكان – الجمهور. التفاعل العميق بيت تلك العناصر يكون مسرح المكان المحدد (مايك بيرسون 010! ء 5)

لا يمكننا أن نقول لاي منتوج فرجوي إنه عمل خاص بالموقع إلا إذا تم تصويره خصيصا لذلك الفضاء الذي سينتج فيه وبعبارة أخري لابد من إستحضار الفضاء أولا ثم إبداع الفرجة ثانيا. إذن إن إنتاج أي عمل فرجوي خاص بالموقع يتطلب كتابته وإبتكاره من جديد لأنه لا يـ كن مطلقا إعادة نسخه او أدائه في أي مكان او موقع أخر (خالد أمين وآخرون 011! م 0) وهذا ما يفرق شكل الفرجة الخاصة بالموقع وفرجة الموقع عموما.

وتعتبر قضية الفضاء من المتغيرات البارزة في الفرجة المسرحية الحديثة ذلك أن العديد من التجارب المسرحية الطليعية ذات النزعة المتمردة غالبا ما نظرت الي قضية تفجير الفضاء المسرحي وبالتالي إخراج المسرح من علبته الإيطالية التقليدية، بإعتبارها قضية جوهرية تساعد علي تحر ير المسرح وتخليصة من القوالب الجاهزة كما تجعل إبداعيته مفتوحه علي أفاق جديدة في الإنتاج والتلقي (خالد أ ين وآخرون 011! م 16)

ومن ثم عمدت بعض التجارب المسرحية العالمية في أوربا و أمريكا الي إخراج الفرجة المسرحية الي الساحات العمومية والشوارع ....وإذا كانت الرغبة في تفجير الفضاء المسرحي التقليدي هي نقطة تقاطع مختلف هذه التجارب فإن الإستعمالات السياسية والذ افية والسوسيولوجية والجمالية لهذا التفجير قد إختلفت من تجربة الي أخري وذلك بالنظر الي طبيعة السياق التي نشأت فيه هذه التجارب (خالد أمين وآخرون 011! م 16)

يتعين علينا ان نميز بين بعدين في علاقة الموقع بالفرجة :

الأول : يعد الموقع بإعتباره فرجة في حد ذاته أي بإعتباره موضوعا للمشاهدة والموقع لا يمتلك هذه الصفة إلا إذا إستطاع أن يشكل بؤرة تشع منها الدلالات

الثاني : يعد الموقع باعتباره فضاء للفرجة يتم إختياره وفق حساسية فنية أو توجه جمالي أو خلفية سوسيولوجية من أجل إتخاذه أرضية للعب المسرحي.

يقول مار ن كارلسن فرغم إن تقاليد الفرجة في العالم العربي لم تستعمل لفظة خاص بالموقع إلا أنها كانت السباقة الي الإهتمام بهذا النوع من أشكال الفرجة متقدمة ومتفوقة في ذلك بكثير على محاولات الفنانين الأوربيين والأمريكيين التي إهتمت بمختلف العلاقات بين الجمهور وصانعي فرجة من خلال نقل كلتا قوسي الخشبة التقليدية الي فضاء خارجي (خالد أمين وآخرون 011، م 2)

ويواصل كارلسن (تشكل الأعياد الدينية والطقوس التعبدية ونشاطات الفرجة بكل أنواعها في جميع أنحاء العالم العربي لعدة قرون ما يمكن وصفه بالفرجات الخاصة بالموقع ولا شك في أن الحلقة من بين أكثر الفرجات إنتشارا وشعبية)(خالد أمين وآخرون، 011، م، 2) بذلك فقد إعتبر كارلسن أن العرب كانوا السباقين في مجال الفرجة الخاصة بالموقع بإعتبار أن لهم تاريخ ممتد في الأشكال الفرجوية خارج إطار الخشبة التقليدية. وقد ضرب مثالا بالحلقة، ومما ا شك فيه أن العرب قد عرفوا في تاريخهم العديد من الأشكال الفرجوية والتي تختلف بالضرورة من الشكل الأوربي التقليدي وإن بعض المسرحيين العرب كانت لهم تجاربهم الرائدة في هذا المجال سبقت نظرائهم الاوربيين. فالحلقة كشكل مسرحي يختلف عن البروسينيوم في الشكل وفي التلقي وله خصوصيته أيضا وهو يتفق مع الفرجات الخاصة بالموقع في أنه يقدم في فضاء غير تقليدي، لكن هل هذا يكفي كي نعتبر الحلقة فرجة خاصة بالموقع؟ هل كل نشاط مسرحي خارج اطار الفضاء المسرحي التقليدي يعتبر فرجة خاصة بالموقع وقد زكر كارلسون في مقدمة مقاله (لا يمكننا أن نقول لاي منتوج فرجوي أنه عمل خاص بالموقع إلا اذا تم تصويره خصيصا لذلك الفضاء الذي سينتج فيه، و بعبارة أخري لابد من إستحضار الفضاء أولا ثم إبداع الفرجة ثانيا)(خالد أمين وآخرون 011، م 0)

وبذلك فان الحلقة هي شكل مسرحي غير تقليدي مقارنة بشكل المسرح الاوربي التقليدي "البروسينسوم" و تتفق مع الفرجات الخاصة بالموقع في أنها تقدم خارج الفضاءات المسرحية التقليدية لكنها لا تعتبر من الفرجات الخاصة بالموقع بإعتبار أن الموقع لا يعتبر عنصرا مهما و جوهريا فيها.

إن العروض التي يتم إنتاجها في مواقع غير تقليدية أو بالأحري التي تتخذ من المواقع العامة وغيرها فضاءا لها تختلف في درجة تعاطيها مع الموقع وهذا الإختلاف في التعاطي مع الموقع يحدد الفوارق بين الأشكال المسرحية التي يتم إنجازها في مثل هذه المواقع غير المسرحية. فبإمكان أي مخرج مسرحي أن يعرض مسرحية لشكسبير مثلا في قصر ربما لأن القصر يشابه أو يطابق المكان الذي تجري فيه أحداث المسرحية وفي هذه الحالة فان إختيار الموقع كان بناءا علي مطابقته للأحداث وهذا ما يعرف بالمسرح البيئي او مسرح الموقع مع العلم ان مصطلح الموقع في حد ذاته قد تم تاويله بإشكال مختلفة خصوصا فيما يتعلق بمسرح الموقع ومسرح الموقع المحدد أو الفرجات الخاصة بالموقع بإعتبار أن الفرق بين الشكلين المسرحيين هو أن مسرح الموقع يتم فيه إختيار نص معين ومن ثم يتم إختيار الموقع المناسب له وذلك دون النظر للاهمية التاريخية والاجتماعية للموقع فالاهم هنا هو الشكل الظاهري للمبنى ، بينما مسرح الموقع المحدد يتم إختيار الموقع أولا ومن ثم يتم إنجاز العرض من خلال إستنطاق المكان و جعل الموقع عنصرا أساسيا في العرض المسرحي. بمعني أن العرض لا يمكن قراءاته وتلقية بمعزل عن المبني.

ان مسرح الموقع المحدد يختلف عن مسرح الموقع و مسرح الشارع ، فلا الشكليين السابقين يتعاملان مع الشارع او الموقع باعتباره خشبة مسرح مع اختلاف المسميات ، لكن مسرح الموقع المحدد يعتبر الموقع هو المصدر الاساسي للالهام الحركي من خلال الاستفادة من ملامح المكان المعمارية وتاريخة الاجتماعي والثقافي والسياسي في تصميم العرض ، فالأمكنة لها تاريخ وملامح للتفاعل معها فقد امتلكها اناس عاشو و ربما ماتو فيها ، فهذه الامكنة هي ليست مساحة المسرح السوداء الاعتيادية .

والجمهور هنا ليس مجموعة من المثقفين الذين يومنون باهمية الفنون والقادرين علي تحمل اعباء الفرجة والذهاب للمسارح و صالات العرض ان وجدت ، بل الجمهور هنا هم المجتمع ، عامل ، طالب ، ربة منزل وشيخ ربما ما كانت ستسنح لهم الفرصة يوما للذهاب للمسرح لمشاهدة عرض ، بالاضافة الي ذلك فالعرض المقدم لهذا المجتمع هو ذا صلة قوية بهم فهو يتحدث عنهم وعن هموم حياتهم اليومية ، فالفنون لا يمكن ان تكتسب أهميتها في حياتنا بمعزل عن أهمية الدور الذي تلعبة.

الخاتمة

المسرح بدأ في الفضاء المفتوح ومن ثم كانت الأبنية المسرحية مرحلة من مراحل تطور فن المسرح تلك الأبنية المسرحية ساعدت في تطور الأداء المسرحي والتلقي على السواء، لكن يجب أن لا نعتبر أي شكل مسرحي فيما يختص بمكان العرض بإعتباره منتج كامل ونهائي لأن ذلك من شأنه أن يعيق عملية التطوير الطبيعي لفن المسرح ويحد من ظهور أشكال مسرحية مختلفة فيما يختص بالتعامل مع المكان المسرحي . إن الخروج عن المباني المسرحية(المسارح بمختلف أشكالها) لم يلغي أو يقلل من همية المباني المسرحية بقدر ما أوجد فضاءات جديدة للممارسة المسرحية تساهم في إغناء الفن المسرحي.

النتائج :

/ أسباب الخروج عن العلبة الإيطالية عديدة الي الحد الذي يجعل من الصعب إيجاد مرجع نظري واحد لكل تلك التجارب لذلك وجب التعامل مع كل تجربة منها على حدى مع مراعاة الظروف الثقافيةوالإجتماعية والإقتصادية والسياسية.

/ إن الخروج عن الخشبة التقليدية من شأنه أن يضيف الي المشهد المسرحي العربي والسوداني على وجه الخصوص وذلك إذا تم الخروج عن وعي وبقصدية فكرية وجمالية.

/ إن هنالك مستويات مختلفة للتعامل مع الموقع بإعتباره فضاءا مسرحيا وان شكل التعامل يميز بين اشكال مسرحة الموقع

المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية

/ طاهر عبد مسلم 2002)**الفضاء المكان والموقع في الفلا** ، دار الشروق للنشر و التوزيع عمان الاردن

/ نك كي 2000 م **مابعد الحداثة والفنون الادائيه** ، تر نهاد صليحه ، صر ه

/ محمد مدحت جابر 2004 م)

/ اكرم اليوسف 1994 **الفضاء المسرحي دراسة سيميائية** ، 1 دار مشرق مغرب ، صر 9 0 9 43

أ / جوليان هلتون 000! م **نظرية العرض المسرحي** ، ، ، ترجمة نهاد صليحة،عربية للطبع والتوزيع،المهندسين، مصد ، صر 9 0 43

' / إعداد وترجمة ، حمد بن سبيلا وعبدالسلام بنعبد العالي 007!) **مابعد الحداثة** ! ، ، ، دار توبقال للنشر، الدار البضاء المغرب

؛ / ديفيد وولش 995 م **عصر مابعد الايدولوجيا** ، ، تر سامية الشامي – طلعت غنيم، مكتبة مدبولي القاهرة

(/ تيري ايلتون 996 م **أوهام مابعد الحداثة** ، تر مني سلا ، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، القاهرة

0 / جياني فاتيمو 998 م) **نهاية الحداثة الفلسفات العدمية و التفسيرية** ، تر فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق سوريا

1 / ج. جروتوفسكي 964 م)**المسرح الفقير** ، صر 6 **25**

2 / رياض عصمت 003! م **المسرح العربي بين الدولة و العولمة** ، دائرة الثقافة و الاعلام الشارقة ،صر 140

/ دافيد وليامز(بدون تاريخ **مسرح الشمس** ، تر أمين حسن الرباط، مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون

5 / بيتر بروك 991 م) **النقطة المتحولة** ، تر فاروق عبدالقادر، عالم المعرفة، الكويت

6 / اونا شودري 997 م **المكان المسرحي** ، ترجمة امين حسين الرباط، مركز اللغات و الترجم اكاديمية الفنون، القاهر ، صر 8 9 30

7 / جيمس ميردوند 987 م) **الفضاء المسرحي** ، تر مجموعة، اكاديمية الفنون القاهرة،

8 / منصور نعمان الدليمي 999)**المكان في النص المسرحي** ، ، ، دارالكندي للنشر والتوزيع، ربد الارد ، ص 5 86

9 / شكري عبدالوهاب 002! م)المكان **المسرحي** ، ، 3 دار فلور للطباعة و النشر

0! / د. شمس الدين يونس 003! م **الطقوس السودانية عبر التاريخ** ، مؤسسة اروقة للعلوم والثقافة

2! / خالد امين واخروز 011!)**الفرجة الخاصة بالموقع في سياقات عربية اسلامية** ، كلية الاداب و العلوم الانسانية تطوان

المراجع الاجنبية

3/ Nick Kaye (2000) **Site- specific art – Performance, place and documentation**, London and New York

21/ Richard Schechner(1973) **Environmental theatre**, Hawthorns books, New York, p1-2-31

23/ Mike Pearson(2010)**site-specific theatre**, china

الانترنت

اخر تاريخ وصول 1؛ /؛ /2016(www.alnoor.com) 2 / د. سامي الحصناوي(014! م **جماليات المسرح الحر** ،