

# The Relationship between Direction Vision and Variation of Place in Iraqi Theatre

Zuhair Kadhum Alwan Al-shemery  
Department of theatre  
University of Baghdad-Iraq  
zshemery@yahoo.com com

Received 25 /04/ 2019

Accepted 06/08/2019

## Abstract:

The research deals with the nature of the relationship between the place opposite the theatre of the box and the directorial vision of the Iraqi theatrical display, through visual construction and the inter-relationships that make the viewer in his interaction with the actor involved in the production of the meaning. The research deals first with the problem of research and the need for it, which is the following question: What is the effect of the opposite place on the directorial vision of the Iraqi theatrical show, then the researcher's importance in that it benefits students, learners and workers in the field of theater, and its goal of revealing the impact of the place unlike the directorial vision of the Iraqi director. Thus, the terminology contained in the title of the research is defined. While the theoretical framework is based on the first two sections titled the directorial vision between visualization and image, where the results of the intangible conceptual fiction and how to convert them to physical images on stage, and the second topic of the concept of the different place of the box theater, which takes the forms and various environments the streets, churches, cafes, large stores and all the places that differ in their area with the theater of the box, and in the procedural framework the researcher addresses the sample research with some analysis according to the different places that are presented where some of the most important results are reached, although the choice of the different place his story is by the director, but he has clear authority over the directorial vision of the show, and the researcher has to mention some conclusions, the most important of which is when the stage of the box is incapable of containing the perceptions and ideas of the director the director resorts in the search for an environment different to this theater. The research is then supplemented by the list of sources and references.

Keywords: relationship, directorial vision, location, different place, theatrical performance.

## العلاقة بين الرؤية الإخراجية والمكان المغاير في العرض المسرحي العراقي

زهير كاظم علوان الشمري

قسم الفنون المسرحية

جامعة بغداد - العراق

zshemery@yahoo.com

قبول البحث 2019/08/06

استلام البحث 2019/04/ 25

### المخلص:

تناول البحث طبيعة العلاقة بين المكان المغاير لمسرح العلبة، والرؤية الإخراجية للعرض المسرحي العراقي، من خلال الإنشائية البصرية، والعلاقات البنائية التي تجعل من المشاهد في تفاعله مع الممثل مشاركاً في إنتاج المعنى. حيث تناول البحث أولاً مشكلة البحث والحاجة إليه، والتي تمثلت في التساؤل الآتي: ما هو تأثير المكان المغاير على الرؤية الإخراجية للعرض المسرحي العراقي، ثم بين الباحث أهميته في أنه يفيد الطلبة والدارسين والعاملين في مجال المسرح، وهدفه الذي يُعنى بالكشف عن تأثير المكان المغاير على الرؤية الإخراجية للمخرج العراقي. ومن ثم تحديد المصطلحات التي وردت في عنوان البحث. في حين أسس الإطار النظري على مبحثين: الأول بعنوان الرؤية الإخراجية بين التصور والصورة، حيث نتاجت الخيال التصويرية اللامادية، وكيفية تحويلها إلى صور مادية على خشبة المسرح، وعني المبحث الثاني ببيان مفهوم المكان المغاير لمسرح العلبة، والذي اتخذ أشكالاً وبيئات متعددة، منها: الشوارع، والكنايس، والمقاهي، والمخازن الكبيرة، وجميع الأماكن التي تختلف في معماريتها مع مسرح العلبة، وفي الإطار الإجرائي تناول الباحث عيني بحثه بشيء من التحليل، وفق تشكلات المكان المغاير الذي قدمت عليه، حيث توصل إلى بعض النتائج التي أهمها: أنه على الرغم من أن اختيار المكان المغاير كان قصدياً من قبل المخرج، إلا أنه كانت له سلطة واضحة على الرؤية الإخراجية للعرض، وقد تعرض الباحث إلى ذكر بعض الاستنتاجات والتي أهمها أنه حينما يكون مسرح العلبة عاجزاً عن احتواء تصورات المخرج وافكاره، يلجأ المخرج في البحث عن بيئة مغايرة لهذا المسرح. ثم ألحق البحث بقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: العلاقة، الرؤية الإخراجية، المكان، المكان المغاير، عرض مسرحي.

### المقدمة:

#### مشكلة البحث:

وفي نمط العلاقة بين المؤدي والمتلقي ثانياً، وهنا يتبادر إلى الذهن سؤال رأى فيه الباحث الكثير من الأهمية للقيام بتلك الدراسة للإجابة عليه وهو:

(ما هو تأثير المكان المغاير لمسرح العلبة، على الرؤية الإخراجية التي تبناها المخرج العراقي للعرض).

#### أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في فائدته للطلبة، والفنانين، والعاملين، والباحثين في مجالات الفن المسرحي المختلفة، والذين يبحثون عن بيانات جديدة للعرض غير مسرح العلبة.

#### هدف البحث:

يهدف البحث إلى معرفة فرضيات الرؤية الإخراجية للعرض المسرحي، ومدى تأثيرها عند تقديمه في بيئة مغايرة لمسرح العلبة.

تكمن أهمية المكان بوصفه ذلك الحيز الذي نستطيع من خلال تأنيثه، صناعة البيئة المقرونة بالحدث الدرامي، الذي يتناوله العرض المسرحي، لذلك فإن له وظائف جمالية وفكرية لها فعلها في إثارة دهشة المتلقي وتفاعله، مع ما هو واقع على الخشبة، وللمكان تعالقات متميزة مع الرؤية الإخراجية التي يرتسم العرض وفق شبكاتها المعرفية، التي يؤسس لها خيال المخرج وقدرته على الإبداع.

وغالبا ما يلجأ الكثير من المخرجين إلى البحث عن بيئة جديدة غير المألوفة، كمسرح العلبة، والتي لا تلبي طموحاته الفنية، فيكون البديل إما الشارع، أو الكنيسة، أو الملاعب، أو الأماكن المهجورة، أو المقاهي والحدائق، وهنا تنتوع الانساق البصرية، وزوايا التفاعل بين المؤدي والمتلقي، وتأخذ العلاقة بين المكان والرؤية الإخراجية نمطاً تطبيقياً مغايراً عما هو سائد في العروض التقليدية، حيث يفرض شكل المكان المقترح سطوته على رؤية المخرج.

وفي التجارب المسرحية العراقية الحديثة، تعددت أماكن العروض، وتوّعت صناعة الجغرافية وفق رؤى جمالية تمظهرت في الشكل أولاً،

**حدود البحث:**

الحد الزمني: 1986-1990م.

الحد المكاني: كلية الفنون الجميلة ومعهد الفنون الجميلة/بغداد.

الحد الموضوعي: العروض المقدمة في أماكن مغايرة لمسرح العلبة.

**فرضية البحث:**

( لقد كان للمكان المغاير لمسرح العلبة الإيطالي بكل تشكلاته وأنواعه، تأثير على الرؤية الإخراجية للمخرج العراقي، عند إنتاجه لمسرحياته)

**تحديد المصطلحات:****1- العلاقة:**

أ- للعلاقة في الفلسفة الحديثة معنيان، أحدهما عام، والآخر خاص، فالعلاقة بالمعنى العام تطلق على كل ارتباط بين موضوعين أو أكثر من موضوعات الفكر، بحيث يدرك العقل علاقة أحدهما بالآخر بفعل واحد لا ينقسم، كعلاقة التشابه، أو التباين، أو المعية، أو التعاقب، أو العلية، أو الغائية، أو التضاييف. والعلاقة بالمعنى الخاص هي التناسب بين كميتين أو أكثر<sup>8</sup>.

ب- التعريف الإجرائي للعلاقة هي: ارتباط فني جمالي بين عنصرين أو أكثر من عناصر البنية الدرامية للعرض، سواء أكانت تلك العناصر مادية أو لا مادية.

**2- الرؤية الإخراجية:**

أ- "رؤية متكاملة لمخرج النص، وكيفية استخدامه لكافة العناصر المسرحية التي سيستخدمها في تناغم فيما بينها؛ ليشكل عرضه المسرحي"<sup>17</sup>.

**ب- التعريف الإجرائي:**

هي البناء الصوري لما هو ظاهر ومضمّر من الأشكال والأفكار التي أنتجها الخيال، عند قراءة النص من قبل المخرج.

**3- المكان:**

أ- "هو موضع المواجهة بين الممثلين والجمهور في علاقة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بشكل الصالة"<sup>3</sup>.

ب- التعريف الإجرائي: أي مساحة كانت تجمع المؤدي بالمتلقي؛ لغرض إنتاج معنى سواء أكان بوساطة الحركة أو اللغة.

**4- المكان المغاير:**

أ- هو مكان من البيئة المعيشة، يتم توظيفه مسرحياً، ويُعاد تشكيل البنية المسرحية وفقاً لمقتضياته، بنحوٍ مُغاير لمسرح العلبة<sup>15</sup>.

ب- التعريف الإجرائي: هو أية بيئة مغايرة في إنشائها وشكلها عن مسرح العلبة.

**الإطار النظري****المبحث الأول- الرؤية الإخراجية بين التصور والصورة:**

يعتمد المخرج للتأسيس لرؤيته الإخراجية، عند قراءته للنص وتحليله وتأشيريه للعلامات القابلة للتأويل، على الخيال، وذلك في إنشاء الشبكتين الفنية والجمالية التي تتخلّق في ذهنه على شكل تصورات، فالخيال هو المنجز لماهيات الصورة وانثيالاتها وفق الذائقة الجمالية، والصورة البصرية الناتجة هي التي تصحح مفهوم النوع، وهو الرمز الذي ينقلنا إلى فهم الصورة وإدراكها؛ كونه يمنحنا مضمون المعنى العام للصورة<sup>5</sup>.

ولا يتم ذلك إلا بموازرة روافده الفكرية والتجريبية، وما هو مخبوء من المعاني والدلالات ما بين الأنساق اللغوية للنص، والتي تتحول على الخشبة إلى واقع افتراضي يرتسم صورياً بصيغ أحداث ووقائع مادية، لها حضورها وتأويلاتها في ذات المتلقي، "إن تجسيد نص مسرحي ما ينطلق من التصور، وذلك بالتماثل الخيالي لطبيعة التعبير الصوتي والحركي للأحداث، حيث إن الدلالة تتبلور أمامنا بشكل قاطع عندما نربط بين مستوى الأحداث، وبؤرة التفسير"<sup>6</sup>.

ولأن مخرجات الخيال لا تأتي من فراغ، فلا بد من أن تكون لها في الكثير من الأحيان جذور واقعية، كذلك فإن الصورة المسرحية المادية لها جذورها في المحيط الفاعل الذي ينتسب إليه المخرج.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن الكثير من المخرجين يغادرون ما تبناه الخطاب السردي للنص من أفكار، ويركنون إلى تصوراتهم الخاصة التي قد لا تتماثل مع تصورات المؤلف، وفق جدليات الحاجة للتعبير عن الذات، وموقفها إزاء ما يحدث في الواقع الحياتي المعيش، فتأتي أنساقه الصورية والمعرفية وفق تلك الرؤية. "إن الرؤية تعني الحياة بحركتها التاريخية، وهي تصاعد الذات والموضوع من خلال العمل والإنجاز الذي يقوم به، والرؤية ضرورتها التاريخية تُقدّم إلى الآخرين كخبرة وتجربة ومعرفة، وهي في الوقت نفسه تعني محصلة الموقف الفكري والفلسفي"<sup>9</sup>.

وعلى هذا فإن الرؤية الإخراجية تتبلور من خلال فضائي: التصور اللامادي والتصوير المادي، أي أن "يرتبط التفكير البصري بالصورة، والتفكير البصري كما يراه ارنهائم، "محاولة لفهم العالم من خلال الشكل والصورة، والتفكير بالصورة يرتبط بالخيال، والخيال يرتبط بالإبداع، والإبداع يرتبط بالمستقبل، والصورة ضرورة للمساعدة في الخروج من الواقع الإدراكي الضيق المحدود"<sup>16</sup>، ولا بد من وسيط مادي لإنشاء تلك الصورة، وهو العناصر الأساسية لبنية العرض المسرحي، والتي يعمد المخرج إلى بناء علاقات متجددة فيما بينها، تتفق والمنهج أو الأسلوب الإخراجي الذي يتبناه في إنتاج أعماله، والتي تختلف في الكيفيات التي توظف فيها، وما بينها من علاقات على قاعدة عدم تفضيل عنصر على آخر، "إن مدخلات الصورة تفترض وجود التوافق الذهني التصوري الذي شكلته رؤية المخرج،

أراد (آرتو) أن "يلغي دور خشبة المسرح وقاعته، ويستبدلها بموقع واحد فقط، وبذلك يصبح المشاهدون في وسط الأحداث ينغمسون فيها، ويتأثرون بها"<sup>7</sup>.

كما أننا نستطيع تصنيع المكان الدرامي وفق آليات التأثيرات السمعية والبصرية، التي يثيرها المؤدي، رغم غياب الوجود المادي للمكان، فمن الممكن أن "نرى مثلاً - ممثلاً - يمشي على منصة مسرحية من الخشب العاري، ثم نسمعه يقول وهو يشير إليها: (انظروا إلى العشب، بالخضرة وجماله!)، فننخيل نحن المتفرجين أننا نرى عشباً أخضر حقاً تحت قدميه، فالمؤدي هنا يعتمد على استعداد المتفرجين والمستمعين للتعاون معه، على تحويل خشبة المسرح العارية، إلى عشب أخضر عن طريق الخيال"<sup>12</sup>.

ولا تقتصر أهمية المكان في التأسيس للبيئة، ولكنه يشكل فضاء الأداء بالنسبة للممثل، ذلك العنصر الفاعل من خلال حركاته المتنوعة في محيط المساحة المخصصة للعرض، سواء في مسرح العلبه، أو في الأماكن المغايرة، أو في علاقته مع العناصر الأخرى التي يمنحها صفتها ووظيفتها في العرض؛ بوساطة أدواته التعبيرية.

كما أنّ الإنشاء السينوغرافي للعرض يكون فاعلاً في تشكيل تنوعية وتعددية للكثير من الأماكن؛ من خلال تعدد العلاقات بين العناصر التقنية للعرض، ومدى تأثيرها على الانطباعات الذاتية للمشاهدين.

وبما أن الحيز المكاني يتحول في زمن العرض إلى فسحة فكرية؛ لقاء والمواجهة بين العناصر الفاعلة في العملية الإبداعية، من ممثلين وفنيين ومتلقين، فإن المسافات البيئية تتجاوز صفتها ووظيفتها اللحظية لصالح فضاءات الأحداث والأفعال، وتشكلاتها الجمالية، حيث التداخلات الواعية بين تلك العوالم المتشكلة نتيجة التفاعل الحي بين الجميع، فيصير "المكان هو إطار للفعل، وليس الفعل ذاته، إنه الطريقة التي ينتظم المعنى من خلالها أكثر من كونه المادة الخام التي تتشكل بداخله، فليس المسرح مكاناً لعرض الأفكار والحجج المنطقية، بل هو الحضور الحي للبشر الحقيقيين الذين يفتحون بوابات الخيال والتخيل"<sup>13</sup>.

وقد عمدت معظم التجارب المسرحية الحديثة إلى البحث عن بيئة ومكان مغايرين لمسرح العلبه، الذي وجدوا في هندسته ومعماريته تقييداً لخيبالاتهم الإبداعية، فكان المسرح الدائري، ثم باحات الكنائس، والمساحات الكبيرة، ثم الشوارع، والمرات، والمباني القديمة، وكذلك المساحات الفارغة، وهذه جميعها سماها الباحث بـ(المكان المغاير)، الذي أوجد نوعاً مغايراً أيضاً من العلاقة مع الرؤية الإخراجية للعرض المسرحي التجريبي. ويبدو أنّ تلك التجارب تمثل انفصالاً لا عودة منه مع المسرح، بوصفه نوعاً فنياً، إذ أصبحت هذه القوالب ساحة ساعة للأداء وللتجريب بالنسبة للمتفرج، وقامت بوضع إستراتيجيات إدراكية

وذائقته الإبداعية للمشاهد، بذات القيمة التسيديّة، والفنية، والإبداعية، ولما كانت الصورة في المسرح مبالاة ومتجددة، فهي المناخ المثالي لبلورة العرض وتغذيته، وصولاً للاستجابة المثلى"<sup>14</sup>.

وقد يكون هناك تفضيلٌ قصديٌّ استناداً إلى طبيعة الأحداث التي ينتظم العرض وفقها، أو نتيجة سلطة البيئة أو المكان الذي يقدم فيه العرض، فقد يكون مغايراً لشكل مسرح العلبه، كأن يكون مساحة مفتوحة، أو مكاناً أثرياً أو مسرحاً دائرياً.

ومن هنا تأتي الإنشائية البصرية للصورة، بوصفها التشكل المادي الحامل لثيمات العرض ودلالاته المنتجة للمعنى، ذلك أنّ كل ما هو موجود على الخشبة من عناصر، لا بدّ أن يكون نسقاً بذاته، وبدلالات أغنى في إنتاج المعنى من خلال علاقته بالعناصر الأخرى، "والبحث عن المعنى هو ما يدفع الفرد أحياناً لشدّ الانتباه والمتابعة، فضلاً عن أنّ فكرة المخرج ينبغي لها أن تتأطر كلياً داخل الصورة، ولعل البساطة في التعبير هي الأقرب إلى عملية الفهم"<sup>15</sup>.

وتبقى عملية التلقي وتحليل الصورة ودلالاتها في سياقاتها التأويلية، خاضعة للاشتراطات الفردية من حيث الوعي، والثقافة، وتكرار الخبرة والمعرفة بكيفيات إنتاج المنجز الإبداعي، ولهذا نرى أن التيارات المسرحية المعاصرة تقدم الجانب البصري على الجانب السمعي؛ مما يحقق تنوعاً غزيراً لاشتغالات العلامة، أي فهم كيفية تضمين المدلول الإشاري ونقشه في المسرح، بل الأكثر من ذلك، كيف يمكن للأخر أن يفسر معانيه ويترجمها"<sup>11</sup>.

### المبحث الثاني- مفهوم المكان المغاير:

من غير الممكن أن تكون هنالك أحداث أو وقائع دون أن يكون هناك مكان يحتويها، فمنذ أن وجد الإنسان وضع قدميه على أرض صلبة، وليس على فراغٍ وأهم، فالحركة لا وجود لها إلا بوجود المكان، والمخلوقات كلها لا مستقر لها دون وجود المكان، ولم تنشأ المدن والحواضر إلا في مكان، فهو الحاضنة الحميمة لكل الموجودات المادية، كما أنّ الطقوس والاحتفالات والأعياد التي أسست لفن المسرح، أقيمت في مكان وفق تصميمات ونماذج تستمد صيرورتها من البيئة المتوارثة لها، ومن عادات الشعوب وتقاليدها التي أنتجت عبر العصور، حيث صار لكل مجتمع تصور للمكان، هذا المكان طبقاً لأنموذج المجتمع، يشغل مكانه، ويمارس دوراً في كلّ مرة يختلف: فالمكان الخاص بـ(الكاتاكاله الهندي)، يختلف عن طبيعة المكان الخاص بمسرح الطقسي الياباني، كذلك فإنّ المكان الخاص بالأسرار ليس هو المكان الخاص بالمسرح الإغريقي"<sup>4</sup>، ويعدّ المكان عنصراً أساسياً من عناصر البنية الصورية للعرض المسرحي، حيث يتم توظيفه بوسائل فنية خلاقية، وفق الرؤية الإخراجية التي تؤسس لبيئة العرض، والعلاقة بين المؤدي والمتلقي، خصوصاً عند الاتجاهات التجريبية التي تمرّت على معمارية مسرح العلبه، ولهذا

2- على الرغم من أن التصورات الذهنية من نتاجات الخيال، إلا أنها لا تأتي من فراغ، بل لها جذورها الواقعية، كذلك الصور المادية التي يبني عليها المنجز الفني.

3- إن التحويل من التصورات الذهنية إلى الصور المرئية، تعتمد في جمالياتها وتأثيرها في المتلقي على كيفية توظيف عناصر العرض المسرحي من خلال علاقات بينية متحوّلة لحظويًا، ومنتجة لمعانٍ جديدة.

4- طغيان الجانب البصري على الجانب السمعي في العروض التجريبية، وذلك لقدرة الصورة على إنتاج المعاني العديدة، وإمكانية تأويلها.

5- نستطيع تصنيع المكان الدرامي، وفق آليات التأثيرات الصوتية والجسدية، التي يبدعها الممثل عند الأداء، وبمساعدة التقنيات الأخرى.

6- يشكل المكان بيئةً وفضاءً مرئيًا، يعين الممثل على الإبداع في الأداء، في محيط المساحة المخصصة للعرض، سواء في مسرح العلبه، أو في الأماكن المغايرة.

7- إن الإنشاء السينوغرافي للعرض، يكون فاعلاً في خلق تنوعية وتعددية للكثير من الأماكن؛ من خلال تعدد العلاقات بين العناصر البنائية للعرض، ومدى تأثيرها على الانطباعات الذاتية للمتفرجين.

8- يلجأ المخرجون التجريبيون إلى البحث عن مكان مغاير لمسرح العلبه، يستطيع استيعاب خيالاتهم الإبداعية في الإنشائية البصرية للعرض المسرحي، حينما يدركون أن المكان المألوف -مسرح العلبه- عاجز عن تحقيق رؤاهم الإخراجية، أو معالجة القضايا الإنسانية المتجددة.

9- تنوعت أماكن العرض المغايرة، فكان منها المسرح الدائري، وباحات الكنائس، والساحات الواسعة، ثم الشوارع والممرات والمباني القديمة؛ بهدف إلغاء المساحة الفاصلة بين الواقع الحياتي والواقع الافتراضي، بحيث يغمس المؤدّي والمتلقي في فضاءات العرض ضمن مساحة واحدة.

### إجراءات البحث:

أولاً- مجتمع البحث:

يتمثل مجتمع البحث في العروض المسرحية المقدّمة في أماكن أخرى مغايرة في معماريتها لمسرح العلبه.

ثانياً- منهج البحث: الوصفي التحليلي.

ثالثاً- اختيار العينة:

عمد الباحث إلى الاختيار القسدي لعينيتين من نتاجات المسرح العراقي المعاصر، وهما: مسرحية (أحزان مهرج السيرك) إخراج

مختلفة؛ لتدفع المتفرج لأن يرى ويسمع بشكل مغاير، وهي تدعونا إلى إعادة النظر في حدود المسرح وآفاقه<sup>10</sup>.

### الدراسات السابقة:

لم يعثر الباحث على دراسة سابقة في الموضوع ذاته، أو لها علاقة مباشرة فيه، ولكن هناك دراسات ضمن التخصصات التقنية، عنيت بجزء من المصطلحات الافتتاحية، وهو المكان فقط، لعل من أهمها:

أولاً - دراسة الدكتور سامي الحصناوي المعنونة بـ(جماليات المكان الحر (المسرح)، في العرض المسرحي المعاصر)، وقد انتظمت في مبحثين هما: أحدهما: العرض المسرحي بين العلبه، ومسرحه المكان. والثاني: العرض المسرحي بين جمالية المكان والمسرح، والمكان المسرحي. وقد عرّف المكان الحرّ بأنه: تحرير مفهوم الخشبة من قيودها البنائية. وقد انحاز في بحثه نحو أداء الممثل، كونه متخصصاً في التمثيل، وله تجارب عديدة في المونودراما، ومما توصل إليه في هذا البحث يتركز بالآتي:

1- طاقة الممثل الأدائية مفتوحة في المكان المسرحي، ولكنها تتفاوت في نسبتها في المكان الحر، باختلاف التأثيرات الجغرافية للمكان ذاته.

2- جمالية المكان المسرحي أو المكان المسرحي، تعتمد في البدء على عنصر الخيال، الذي يُشكّله أو يصنعه الممثل، وذلك عندما يُقنع المتلقي بوجود الشيء: كالفراغ مثلاً، بأنه موجودٌ متحقّق بنحوٍ حسيّ.

وقد عني الباحث بدراسة جماليات الأداء والإخراج، دون التطرق إلى الرؤية الإخراجية، وتأثيرات المكان عليها، وكانت عينة بحثه مسرحية (عزلة الكرستال)، للدكتور (صلاح القصب).

ثانياً - دراسة كريم رشيد المعنون بـ(جماليات المكان في العرض المسرحي من المكان الخرافي ما قبل الفلسفة إلى العصر الحديث)، وهي في الأصل رسالة ماجستير تقدم بها إلى كلية الفنون الجميلة- جامعة بغداد، وقد اتسمت بالقراءة المنهجية الواعية لمفردات العمل المسرحي الفكرية والفنية، خصوصاً في اتكائها على التطور التاريخي لجماليات المكان من الناحيتين: الفلسفية والثقافية، وهي دراسة لطبيعة المكان منذ الأزل إلى الآن، كما تتبع المؤلف عناصر لغة (المكان) ومفاهيمها، من حيز وفضاء.

### ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات:

1- تتوالى نتاجات الخيال على شكل تصورات ذهنية، عند قراءة المخرج للنص، ثم تتكاثف عند تحليله وتفسيره له؛ من خلال القراءات المتعددة التي تؤسس للشبكة المعرفية والصورية للعرض، ثم تتحول بفعل الفعل إلى صور مادية على خشبة المسرح، وفق الرؤية الإخراجية للذات المبدعة.

تؤسس لطبيعة الحركة وشكلها، التي يرتسم من خلالها كل مشهد من مشاهد العرض، وكأنه لوحة فنية تشكيلية، لينتقي منها المخرج ما يتوافق ورؤيته الإخراجية، ولأن مكان العرض عبارة عن قاعة مستطيلة تتوسطها حفرة دائرية متوسطة الحجم، فإنها فرضت سلطتها على الرؤية الإخراجية (للقصبة)، لدرجة أنه استعار شكل الدائرة التي لا تبدأ من نقطة، ولا تنتهي عند نقطة؛ لتكون بمثابة الشكل المعبر عنه، والذي زخرقت به الكواليس الجانبية التي استعان بها المخرج؛ لتأسيس فضاء العرض، بحيث بدت وكأنها وجوه لمجاميع أو شخصيات متماثلة مع شخصياته المسرحية، وهي تؤدي لوحاتها الراقصة خلف تلك الكواليس، بأجواء طقسية وكأنها تعيش في عالم خارجي، هو بمثابة امتداد للعالم الافتراضي للعرض المسرحي، حيث أراد المخرج القول بأن هذا المخرج، وتلك الفتاة الجميلة، إنما هما أنموذجان لشخصيات إنسانية أخرى تعيش وسط مجتمعاتنا، وهي في دوامة لا تستطيع إيجاد الحلول المنطقية لما تعاني من مشاكل وصراعات متعددة. ولم يكتف بذلك، بل عمد إلى توظيف الحركة الدائرية للمجاميع، وهي تنتقل، وترقص، وتؤدي جميع لوحاتها ضمن مساحة العرض، سواء في الحفرة أو خارجها، بهدف منح المتلقي العديد من زوايا الالتقاط والرؤية البصرية لما يحدث أمامه، وتجاوز مبدأ الحجب الذي يمكن أن يحدث بين طرفي الرسالة: المؤدي والمتلقي، فكان للشكل الدائري سلطة على الرؤية الإخراجية، والصور الإنشائية التي شكلت العرض، أما المشاهد الرئيسة التي كان قطباها بطلي المسرحية، فإنها كانت تؤدي أعلى يمين الجانب العلوي من القاعة، وعلى بعد متر تقريباً من محيط الحفرة الدائرية، وهو جزء من مكان جلوس الجمهور، وينتصب في أعلى اليمين على مقربة من باب الدخول للقاعة (آلة البيانو)؛ لتكون تلك المساحة نقطة لانطلاق الأحداث، وتشكل اللوحات والتكوينات سواء لبطل العرض، أو المجاميع، فيكون حينها خط الرؤية بالنسبة للمتلقي مستقيماً، باتجاه مركز الحدث، ولكن بزوايا مختلفة، لكي يمنح المتلقي فرصة مشاهدة الانفعالات المنعكسة وقراءتها على وجوه المؤدين. ومع توالي المشاهد الصامتة التي تميل إلى الرقص التعبيري في بعض الأحيان، حيث العلاقات الجسدية المتعابرة في كل لحظة، ما بين الشخصيتين الرئيسيتين وما بينها وبين المجاميع، التي تمثل نماذج بشرية متعددة تعمل وإياهم في السيرك، والإيقاعات المتنوعة في الدرجة والنغم وبمساعدة الموسيقى التي أحسن كثيراً فريق العمل التقني في اختيارها؛ لتوافقها الرائع مع طبيعة الأحداث والإيقاع النغمي لأجساد الممثلين جميعاً، كل ذلك ساعد المتلقي على تلمس المشاكل الناتجة عن طبيعة العلاقة الإنسانية التي تربط البطل ذا البشرة السوداء، بالفتاة ذات البشرة البيضاء، ونظرة المجتمع التي يراها غير شرعية، حيث تتعكس في النهاية على ما بينهما من ألفة ومحبة.

(د. صلاح القصب)، ومسرحية (طواف أبي عثمان حول الأمس والآن)، من إعداد وإخراج (د. زهير كاظم)، للأسباب الآتية:

1- هذان العملان أسسا لمنهج مسرح الصورة عند (د. صلاح القصب)، ولتجارب الاحتفالية الشعبية عند (د. زهير كاظم).

2- مشاهدة الباحث العينية لهما.

3- يتفق العملان مع أهداف البحث.

ثالثاً- تحليل العينات:

العينة الأولى- مسرحية أحزان مهرج السيرك

سيناريو- ميهاي زامفير

ترجمة وإخراج- صلاح القصب

قدمت في قاعة المسرح الدائري في قسم الفنون المسرحية- كلية الفنون الجميلة- بغداد

1- المحتوى الفكري للعرض:

لم يستند هذا العرض على نص مسرحي مكتوب، كالذي نتداوله في قراءتنا اليومية، أو الذي نختاره كمصدر مؤسس لعروضنا المسرحية، بل هو عبارة عن سيناريو حركي خالٍ من المفردات اللفظية، جاء على شكل صور خيالية أسس لها الكاتب بطريقة فنية؛ من خلال الوصف الدقيق لحركة ذلك المهرج حافي القدمين، ذي البشرة السوداء، الذي يحاول إضحاك الآخرين، فيما يختزن في دواخله من الهم، والألم، والرغبات المكبوتة المتماثلة، مع إيقاع الشخصية، ولونها، وانفعالاتها الآتية، فجاءت قراءة (القصب) لهذا السيناريو وفق رؤية إخراجية استمدت بنيتها من خلال التحليل العميق لما هو ظاهر من الدلالات والمعاني، وما هو مضمّر في الأعماق المظلمة من قاع شخصية المهرج أولاً، ثم الفتاة ثانياً، ووفق منهج مسرح الصورة الذي تبناه المخرج في جميع عروضه المسرحية.

يعمل هذا المهرج ذو البشرة السوداء بهلواناً، ومغنياً، وعازفاً مع مجموعة في سيركٍ متنقلٍ بين القرى والمدن، بصحبة زوجته ذات البشرة البيضاء، والملاح الجميلة، حيث يعكس هذا التناقض بين البشريتين على العلاقة السيئة بينهما، لتكون مصدر أحزان وألم له، وتبدو لنا هذه الزوجة وهي ترتدي الملابس البيضاء المخططة بالسواد، دلالة المشاركة الوجدانية لزوجها، الذي تحول بفعل عمله إلى متأملٍ خياليٍّ، متجاوزٍ لمكانه وزمانه، حيث الإحباط والانكسار الملازم له، رغم رغباته وقدرته على التحول من مهرج إلى مصارع ثيران، ثم إلى موسيقيٍّ، ولاعب كرة قدم، بأساليب تتم عن قدرات عقلية وجسدية غير طبيعية، تختزنها تلك الشخصية.

2- تحليل العرض:

تبدو التمارين اليومية للمسرحية أشبه بورشة عمل تقام في قاعة لألعاب السيرك، حيث تتشكل كل يوم عشرات اللوحات البصرية من قبل المؤدين، بالاستناد إلى ما يقدمه المخرج من مقترحات جمالية،

شخص يمثّلون معظم الطبقات الاجتماعية، بتفضيل العلم والمعرفة، على المال والغنى.

### 3- البنية الشكلية لمكان العرض:

لقد تشكل المكان وفق تصميم خاص، استمدّ تكويناته ووظيفته من شكل الديوان العربي المعروف عبر التاريخ، والذي كان موضعاً لقصّ الحكايات، وإقامة مجالس الشعر والسمر، وهو بالوقت ذاته مكاناً لمناقشة المشاكل المجتمعية والفردية وحلّها، وفق الأعراف والقوانين العشائرية، إلا أنّ المخرج وبناءً على متطلبات رؤيته الإخراجية، أعاد تشكيل فضاءات اللعب، بحيث حدّد مكانات العرض بخمسة مواقع، داخل المساحة المستطيلة، حيث هناك مستوى خشبي شمالها، يحدّد فضاء (الجاحظ)، الذي جعل منه رمزاً لكلّ المثقفين والأدباء والعلماء، في حين انتصب مستوى آخر جنوب الساحة؛ ليكون فضاءً لشيخ البخلاء (خالويه)، وهو ذاته يتحوّل إلى فضاء الخليفة؛ لوجود مقاربات بين الشخصيتين منها الغنى ومستوى الوعي، الذي ينظر للأشياء من منظار مادي، ومستوى آخر شرقها ليكون فضاءً (للأمير)، الذي يمثّل الجاه والسلطة والمال، في حين انتصب مستوى آخر غربها، ليكون فضاءً لبيت (الأعرابي)، وارتسمت في وسط الساحة دائرة فارغة من أيّ قطع ديكوريه، كمنصة خامسة تقع عليها معظم الأحداث التي تدور خارج الفضاءات الأربعة الأخرى، والتي تتعلّق بشؤون الرعية. وكانت مواقع الجمهور هي المسافات الفاصلة بين الفضاءات الأربعة، المحيطة بالدائرة الوسطية، وبذلك تختلف زوايا الرؤية بالنسبة للمشاهد من حدث إلى آخر، باستثناء الدائرة الوسطية، فإنّ خطوط الرؤية باتجاهها مستقيمة.

### 4- تحليل العرض:

تقوم الرؤية الإخراجية على تقسيم فضاءات العرض إلى خمسة مواقع، لكلّ منها دلالاتها التي تؤسّس لها معرفة المتلقي بطبيعة الشخصيات الرئيسية، التي لها حضور تاريخي فاعل على المستويات الفكرية، والاجتماعية، والسياسية، وذلك من خلال ما تركته من مؤلّفات أدبية، أو مواقف حياتية استثنائية، جعلتها أنموذجاً لقياس من هو على شاكلتها عبر التاريخ.

أما بنية النصّ المعدّ عن مجموعة من المؤلفات التراثية العربية المعروفة، فقد جاءت وفق بنية النصوص الاحتفالية العربية، التي تستمد شكلها من الحكايات، والقصص، والمقامات، والأشكال التراثية، حيث تقوم على مشاهد قصيرة، ولغة ملوّنة تنوعت مفرداتها بين العربية الفصحى، والأشعار، والأمثال، والحكم، والملفوظات الشعبية، والغناء، والرقص على الأنغام، والإيقاعات التراثية المعروفة.

كما استعان المخرج بتقنية المونتاج المعروفة في النتاجات التلفزيونية والسينمائية، حيث تنتقل الأحداث والشخصيات من مكان إلى آخر، عبر فضاء العرض العام لحظوياً، بما يتفق وتطوّر أحداث

وفي المشهد الأخير الذي يعبر عن عظم الصراعات الداخلية للبطل، حيث تدخل المجموعة من خارج القاعة عبر الباب في تماثل حركي مع رياضة صراع الثيران، وهي تعدو خلف البطل، كأنها تصارع ثوراً، حيث ينتهي بها المطاف إلى الحفرة ذاتها، فتتحرك وسطها دائرياً وبأشكال وإيقاعات مختلفة، فأصبحت مساحة العرض الدائرية كأنها إطار لوحة تملؤه التشكيلات الحركية بين الحين والآخر، وفق ارتسامات دائرية فرضتها بيئة العرض، حيث الجمهور الذي يحيط بفضاء اللعبة، والذي يجد نفسه في كثير من الأحيان مجبراً على تغيير طريقة جلوسه، وزاوية مشاهدته للعرض.

ومن هنا، يظهر للباحث بأنّ المشاهد المهمة التي تختزن الأفكار الرئيسية، والتي رسمت بجمالية خاصة، قدّمت في أعلى يمين القاعة؛ لمنح المتلقي صورة واضحة للقراءة، في حين كانت معظم المشاهد الراقصة تقدّم وسط الدائرة؛ لأنّ القيمة الفنية والجمالية لكافة أجزاء الجسد في حركاته ودلالاتها، قد تكون بذات التأثير عند الرقص، والأداء الحركي لحظة الفعل.

العينة الثانية- مسرحية طواف أبي عثمان حول الأمس والآن\*

إعداد وإخراج: د. زهير كاظم

1- مصادر العرض:

- أ- حكايات ألف ليلة وليلة.
- ب- كتاب البخلاء- تأليف الجاحظ.
- ج- كتاب المدهش- تأليف ابن الجوزي.
- د- كتاب أخبار النساء- تأليف ابن قيم الجوزية.
- ه- كتاب المخلاة- تأليف بهاء الدين محمد بن حسين العاملي.
- و- قصص العرب- تأليف محمد أحمد جاد الله وآخرين.
- ز- فصل من الشعر العربي ونقده- تأليف شوقي ضيف.

2- حكاية المسرحية:

بني المتن الحكائي على سؤال فلسفي برسم السّجال بين:

(الجاحظ- المثقف وخالويه- البخيل):

خالويه: أيهما أبقى وأغنى المال أم العلم؟

الجاحظ: بل العلم يا بني.

خالويه: إذن لماذا يقف أهل العلم عند أبواب أهل المال يستعطون؟

ومن هنا تبدأ الأحداث الدرامية، حيث يسوق كلّ واحد منهما حكاية تفضّل ما ذهب إليه من رأي، فتكون حكاية الأعرابي، الذي يعشق بنت عمه (عزة)، هذا العمّ المرابي الجشع الذي لا يتوانى من تزويج ابنته من الأمير، رغم خطبتها من ابن عمها، الذي سافر بعيداً بحثاً عن عمل يوفّر له ما طلبه العمّ من مال، كشرط لزوجته من حبيبته، ورغبة الأمير في الزواج منها، ثم الخليفة؛ لجمالها وما تحمله من خُلق ومعرفة، إلا أنّها ترفض الجاه والمال، وتقاوم قسوة الأب لتتزوج في النهاية من ابن عمها الفقير من حيث المال، الغني بالعفة والكرامة والعقل، لتنتهي المسرحية بالسؤال ذاته الذي يجيب عليه

المنازعات بين الأفراد، وهو أيضاً مكان للاحتفالات بالمناسبات الشعبية كالزواج مثلاً، وإقامة الطقوس، والأعياد الدينية، وسرد القصص والأحداث التاريخية من قبل القاصين والرواة، وهو ملجأ الجائع ليحصل على قوت يومه، ومأوى المسافرين والرحالة ومن لا سكن له، ويسمى هذا المكان عند العشائر والقبائل بـ (الديوان)، فهو حاضنه أليفة تؤمّن للفرد حاجاته وأمنه، مثلما تحقّق العدالة والإنصاف للجميع، ومن هنا يشعر الجمهور بالانتماء، وعدم الغربة بينهم وبين المكان، وهذا من شأنه أن يخلق نوعاً من التشاركية في العرض؛ من خلال الغناء الجماعي مع الممثلين، أو الرقص موضعياً، أو إتمام بعض المقاطع الشعرية، والأمثلة الشعبية، وبذلك يكون الجميع محتفلون هنا/ الآن/ جميعاً .

ومع توالي الأحداث وانتقالها عبر الفضاءات -البيئات- الخمس، يحصل كثيرٌ من التحولات في طبيعة تلك الفضاءات، حيث ينتقل الحدث في المشهد الثاني إلى بيت (الأعرابي)، وفي الثالث إلى مجلس الأمير وهكذا، دون أن تكون هنالك أية عملية عزل ضوئي بين تلك الفضاءات أو الأحداث؛ ذلك لأنّ المخرج اعتمد على الإضاءة الفيزيائية التي مصدرها ذلك الجهاز، الذي يعمل بواسطة النفط، والذي يسمّى في العراق بـ (اللوكس)، وهو مُنتج لوهج ضوئي كبير وشديد، من الممكن أن يغطّي مساحة كبيرة، حيث تبقى جميع الفضاءات مفتوحة للمتلقّي؛ مما ساعد على سرعة الانتقال وحريته فيما بينها، لذلك نرى أنّ المساحة الوسطية تتحوّل مرة إلى سوق، وأخرى إلى أحد أزقة المدينة، أو مكان لعرض القدرات في الغناء، والتحليل لكسب المال ... إلخ.

ومع تطوّر الأحداث والصراع بين (الأعرابي)، وابنة عمه (عزة) من جهة، والعم والأمير والخليفة، ومن يملكون جاهاً وقوة ومالاً من جهة أخرى، تنتهي الأحداث إلى انتصار الأعرابي صاحب العلم والمعرفة؛ ليظفر بابنة عمه، فيثبت (الجاحظ) بهذه الحكاية الحجة فيما ذهب إليه، من أنّ العلم أغنى وأبقى من المال، ولم تنته المسرحية بنهاية تلك الحكاية بل يعود (الجاحظ) إلى طرح السؤال ذاته، بعد تحوّل المؤدّين إلى شخصيات أخرى، مثل: الشاعر، والبدوي، والمقاتل، والأديب -الهمذاني- وكلّها تفضّل العلم على المال عند الإجابة، لتنتهي المسرحية بذات الأغنية التي بدأ بها ممثلو العرض، في المديح لرسول الله محمد (صلى الله عليه وسلم).

### النتائج ومناقشتها

#### النتائج:

من خلال ما ورد في الإطار النظري من مؤشرات، ومن خلال التحليل للعينات، استخلص الباحث النتائج الآتية:

1- إنّ تصميم الحركة، واختيار فضاءات اللعب، استمدّاً شرعيّتهما من تصميم مكان العرض، الذي تختلف فيه

المسرحية، دون أن يكون هناك إضلام أو تغيير في قطع الديكور للدلالة على تغيير المكان.

ولأنّ المساحة مستطيلة الشكل، وأنّ عدد الجمهور الجالس في الضلعين الطويلين أكثر بكثير من الجالسين في الضلعين الآخرين، فقد عمد المخرج إلى أن يبدو المشهد الأول عبر فضائي: (الجاحظ وخالويه)، اللذين في أعلى الساحة المستطيلة وأسفلها، في الضلعين الصغيرين، بحيث يمكن بثّ الرسالة إلى جموع المشاهدين بكل وضوح، فبعد أن يبدأ العرض بغناء قصيدة في مدح الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) من قبل جميع الممثلين، وعلى أنغام الفرق الصوفية وإيقاعاتها، التي تسمّى في بعض بلادنا العربية (الدرباشة)، وبالشكل والتكوين المعتمدين نفسيهما في التكيّات والمنابر الدينية.

وقبل نهاية الغناء بلحظات، ينبري (الجاحظ) من أعلى منصته طارحاً سؤاله: (أيهما أغنى وأبقى)، وكأنّه يوجهه إلى الجمهور، فيجيب (خالويه) فوراً بقوله: (بل المال يا بني)، وهنا يبدأ الصراع بينهما بهذه الجدلية الفكرية التي تؤسّس للفكرة الرئيسة للعرض المسرحي، وكأنّه تراشق جدليّ مصيريّ، حيث نرى الدفاع الحادّ بينهما عن رأييهما، ثم تتوالى الأحداث وفق وقائع قصيرة، تتمركز في فضاء الشخصيات الأخرى.

ولأنّ العرض غنيّ بالأغاني، والرقصات، والأمثال، والأشعار، فقد استعان المخرج بالمساحة الدائرية التي تقع إلى الوسط من الساحة، لتكون مكاناً لوقوعها؛ لأنّ تقنيات الأداء في تلك الفعاليات تسمح للمؤدّي (اللاعب) أن يتحرّك في تلك المساحة بحرية، وأن يكون مواجهاً للجمهور في الكثير من الأحيان، ولأنّ تلك المشاهد تبنى على مدركات سمعية كالغناء، والشعر، ومدركات بصرية، حيث الحركات الجسدية الراقصة؛ ومن هنا فإنّ دلالاتها وجمالياتها المؤثرة تمتدّ إلى كلّ الاتجاهات. وتكون عملية انتقال الشخصيات بين الفضاءات الأربعة، والدائرة وفق خطوط حركية حرة، ليس لها محدّدات؛ بهدف منح المؤدّي فرصة للارتجال، وإشراك الجمهور في العرض.

كما كانت لوظيفة المكان الأيقونية الأصلية، بوصفها ساحة تمتلك فضاء مفتوحاً مخصصاً في الأصل -للعبة كرة السلة والطائرة، فكان لها تأثير كبير على أداء الممثل ليقترب جداً من طريقة الأداء في المسرح الاحتفالي الشعبي العربي، التي تقوم على آلية تتكئ على اللغة التي ينتجها الكاتب، فضلاً عن تقليد السلوك وفق الأساليب المعروفة بالتراث العربي بالمظاهر شبه الدرامية، هذا السلوك الذي يبحاز في بنائه إلى المبالغة، واللعب، والتصنع، والرسم الكاريكاتيري للشخصيات عند الأداء.

كما أنّ التأسيس لهذا المكان وفق التقسيمات الجغرافية المذكورة، يهدف إلى إشراك الجمهور في العرض المسرحي، فهو يوحي إلى مكان تحكمه قوانين اجتماعية، ونظم عشائرية لها حضورها في الذات الجمعية، من حيث تحقيق العدالة الاجتماعية في فضّ



- الموسيقا، والغناء، والعزف الموسيقي الحي. وهذا يتفق مع المؤشر ذي الرقم 3، ويتعارض مع المؤشر ذي الرقم 7.
- 7- تمّ التأسيس للبيئة الواهمة من خلال الحركات والعلامات التي أنتجها الممثل، حيث فضاءات الشخصيات لم تكن سوى ساحة دائرية مفتوحة، ومستويات خشبية صغيرة، ولكن تأثير البعد الاجتماعي للشخصية التي تجلس، منحتة صفته البيئية، فكان السيرك في العينة الأولى، ومجالس: الأمير، والخليفة، وبيت الأعرابي، والجاحظ في العينة الثانية، وهذا يتفق مع المؤشرين ذوي الأرقام: 5، 6.
- 8- على الرغم أنّ الاختيار للمكان المغاير لمسرح العلبة كان قصدياً من قبل المخرجين، إلاّ أنّه كانت له سلطة على رؤيتيهما الإخراجية، التي أسست لصور مادية تجانست في تشكيلاتها وعلاقتها مع شكل المكان. وهذا يتفق مع المؤشر ذي الرقم 9.
- 9- استطاع المخرجان في العينتين إلغاء المسافة الفاصلة بين المؤدّين والجمهور، وتوحيد فضاء العرض؛ ممّا أوجد نوعاً من المشاركة في عرض العينة الثانية، من خلال الأغاني، والأشعار، والمشاركة في بعض المشاهد الاحتفالية، سواء أكانت عن طريق التصفيق على إيقاعات الغناء، أو ترديد بعض المفردات الشعرية، وهذا يتفق مع المؤشر الرقم 9.

#### الاستنتاجات:

- 1- حينما يكون مسرح العلبة عاجزاً عن احتواء تصوّرات المخرج وأفكاره، فإنّه يلجأ للبحث عن بيئة مغايرة لهذا المسرح.
- 2- إنّ النزوع نحو التجريب يمنح المبدع فرصة البحث والتأسيس لبيئة ملائمة لرؤيته الإخراجية، يستطيع من خلالها التأسيس لعلاقة جديدة ومغايرة مع المتلقي، كما أنّ التراث العربي غنيّ بالنتاجات الأدبية التي تحتوي العديد من عناصر بنية النص المسرحي، والتي شجعت بعض المخرجين للتجريب من خلالها، مثل: حكايات ألف ليلة وليلة، والمقامات. وكذلك المظاهر الأدائية مثل: الحكواتي والقصاصين.
- 3- إنّ البحث عن مكان مغاير لمسرح العلبة، آتٍ من طبيعة البيئات التي أنتجت تلك الأشكال الدرامية، ك(الدواوين)، ومجالس اللهو والطرب.

- خطوط الرؤية عن مسرح العلبة، وتتعدّد بتعدّد أماكن جلوس المتلقي، أي أنّ للمغايرة في المكان تأثيراً على الرؤية الإخراجية، وهنا إثبات لفرضية البحث.
- 2- عمد المخرجان إلى اختيار أماكن مغايرة لمسرح العلبة؛ لأنّها تتفق ورؤيتها الإخراجية لعرضيهما اللذين اتّسما بطابع تجريبي، فكانت قاعة المسرح الدائري في الكلية، وساحة الرياضة في المعهد، التي أعيد تصميم بيئتها بما يتوافق وتلك الرؤية، وهذا ينطبق على المؤشرين ذوي الأرقام: 7، 8.
- 3- إنّ المشاهد التي بنيت على الرقص، أو الغناء، أو الأداء الصامت، أو التي أشارت لأماكن أخرى كالأسواق والساحات، قدمت في الدائرتين الوسطيين من مكاني العرض، ذلك لأنّ تأثيراتها الجمالية والفكرية في المتلقي تكون بدرجة متساوية، حتّى وإنّ غاب وجه المؤدّي عن نظر المتلقي، وهذه النتيجة تتفق والمؤشرات ذوات الأرقام: 4، 5، 6.
- 4- كما تمثّلت جماليات العرضين؛ من خلال أساليب الأداء المتنوعة، والعلاقات المتغيرة ما بين العناصر التي لها دلالات متعدّدة، أغنت العرضين بالمعاني المنتجة من قبل المؤدّين والمتلقين، وقدرتهما على إثارة الدهشة والاستجابة لدى المتلقي، حيث تباين ردود أفعاله ومشاركته في بعض المشاهد. وهذا يتفق مع المؤشر ذي الرّقم 3.
- 5- إنّ تلك التصورات اللامادية الذهنية، والصور المادية المعروضة على الخشبة، لم تأتٍ من فراغ، بل لها جذور واقعية محلية أو إنسانية، حيث إنّ جميع شخوص العينة الأولى لها ما يماثلها في مجتمعاتنا العربية، في حين إنّ شخوص العينة الثانية واقعية تاريخية، إلاّ أنّ الأحداث معاصرة، حملتها تلك الشخصيات وناقشتها فكرياً وفلسفياً؛ لأنّها ذات أبعاد إنسانية، وهذا يتفق مع المؤشرين ذوي الأرقام: 1، 2.
- 6- لم يكن للعناصر التقنية حضور فاعل في هذين العرضين، فقد كانت في العينة الأولى أقرب ما تكون إلى الفيزيائية، باستثناء بعض المشاهد التي تشير إلى انفعالات نفسية حادة، أما العينة الثانية فقد كانت الإضاءة المعتمدة عبارة عن مصابيح نغظية قديمة، مع عدد قليل من المصابيح الكهربائية، والتي صنعت أجواء عامة فيضوية، وكذلك الديكور ففي العينة الأولى عبارة جدار خشبي حفرت عليه عدّة دوائر. وفي العينة الثانية عبارة عن مستويات خشبية ليس فيها من الدقة أو الملامح ما يشير إلى أزمة الأحداث وأمكنتها، إلاّ أنّ الأزياء لها حضورها التاريخي، وكذلك

## قائمة المصادر والمراجع:

## ب- الدوريات:

13- عبدالحميد، شاكر، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، العدد 360، فبراير 2009، ص ص 379-380.

14- لانجر، سوزان، ملاحظات حول فن الفلم، ترجمة: راضي الحكيم، بغداد، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد 1، 1986، ص 121.

## ج- المجلات الإلكترونية:

15- الأعرجي، بشار، جماليات المكان في عروض المسرح البيئي، (الإنترنت)، مقالات، موقع الهيئة العربية للمسرح: 23- 4 - 2018، آخر زيارة 7/4 / 2019.

16- منتديات طلبة علوم الإعلام والاتصال، سيميولوجيا الصورة- مصطلح الصورة ، مواد سنة ثالثة إعلام واتصال، (الإنترنت)، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم: الثلاثاء 2 نوفمبر، 2010، آخر زيارة 7/4 / 2019.

17- ياقوت، جمال، الرؤية الإخراجية، (الإنترنت): صحيفة روز اليوسف: (12 إبريل-2014)، آخر زيارة 7/3 / 2019.

## References

## A. Books:

- 1- Al-Takma Ji, Hussain, Theatrical Director appearance and essence, Baghdad: Kardinia Printing, Publishing and Sorting Office, 2016, p. 29.
- 2- Al-Mufriji, Ahmed Fayyad, Baghdad Arab Theatre Festival , Baghdad: Department of Cinema and Theatre, 199, pp. 105-107.
- 3- Obersfield, Anne, Reading in the Theatre, Tra, Mai Al- Tlemceni, Cairo: Cairo International Festival of Experimental Theatre, N.H, pp. 178, 179.
- 4- Jean, Doviño, Theatre Spaces, Tra , Ibrahim Hamada, Cairo: Cairo International Festival of Experimental Theatre, 10, p. 66.
- 5- Santiana, George, Aesthetic Sense, Tra. Mohammed Mustafa, Cairo, Anglo-Egyptian Library, 1966, p. 25.
- 6- Salam, Hani Abu Al-Hassan, Seminology of The Theater between text and performance, Alexandria: Dar al-Wafa for Book Donia of Printing and Publishing, 2006, p. 141.

## أ- الكتب:

1- التكمه جي، حسين، الإخراج المسرحي المظهر والجوهر، بغداد: مكتب كاردينيا للطباعة والنشر والفرز، 2016، ص 29.

2- المفرجي، أحمد فياض، مهرجان بغداد للمسرح العربي، بغداد: دائرة السينما والمسرح، 199، ص ص 105-107.

3- أوبرسفيلد، آن، قراءة في المسرح، ترجمة: مي التلمساني، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، (ب ت)، ص ص 178، 179.

4- جان، دوفينيو، فضاءات العرض المسرحي، ترجمة: إبراهيم حمادة، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 10، ص 66.

5- سانتيانا، جورج ، الإحساس الجمالي، ترجمة: محمد مصطفى، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1966، ص 25.

6- سلام ، هاني أبو الحسن، سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، الإسكندرية: دار الوفاء لندنيا للطباعة والنشر، 2006، ص 141.

7- شوهوري، أونا، المكان المسرحي جغرافية الدراما الحديثة، ترجمة: د. أمين حسين الرباط، القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، (ب ت)، ص 31.

8- صليبا ،جميل، المعجم الفلسفي، ج2، بيروت: دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، 1982، ص 94.

9- عبد الكريم، سعد، الأساليب الإخراجية للمخرج المسرحي العراقي، ط1، ج1، بغداد: مكتب الفتح، 2012، ص 151.

10- فيرال، جوزيت، نظرية وممارسة المسرح فيما وراء الحدود، ترجمة: د. جيهان عيسوي، (ب ت) ، ص 6.

11- كولين كونسل، علامات الأداء المسرحي، ترجمة: أمين حسين، القاهرة، المسرح التجريبي، 1988، ص 20.

12- هلتنون، جوليان، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1994، ص 31.

- 7- Choudhury, Ona, Theatre Place, Geography of Modern Drama, Tra, Dr. Amin Hussain Rabat , Cairo: Cairo International Festival of Experimental Theatre, P.T., p. 31.
- 8- Slaiba, Jamil, Philosophical Dictionary C2, Beirut: Lebanese Book House, School Library, 1982, p. 94.
- 9- Abdul Karim, Saad, Directing Styles by Iraqi Theatre Director, II, C1, Baghdad: Al-Fatah Office, 2012, p. 151.
- 10- Feral, Josette, Theory and Practice of Theatre Beyond the Borders, Tra, D. Jehan Issawi, N.H, p. 6.
- 11- Colin Council, Theatre Performance marks, Tra, Amin Hussain, Cairo, Experimental Theatre, 1988, p. 20.
- 12- Helton, Julian, The Theory of Theatrical Performance, Tra, Nihad Slaiha N Cairo: The Egyptian Book Associa , 1994, p. 31.

#### **B. Periodicals:**

- 13- Abdul Hameed, Shaker, Fantasy from Cave to Virtual Reality, Kuwait: World of Knowledge Series No. 360, February 2009, pp. 379-380.
- 14- Langer, Suzan, Notes on the Art of Film, Tra, Radhi al-Hakeem, Baghdad: Foreign Culture Magazine, Issue 1, 1986, p. 121.

#### **C. Electronic magazines**

- 15- Al-Aaraji, Bashar, The Aesthetics of The Place in Environmental Theater Performances, (Internet), Articles, Arab Theatre Authority Website: 23-4-2018, Last Visit 4/7/2019.
- 16- Forums for students of media science and communication, image semiology - photo term, third year materials media and communication, (Internet), University Of Abdul Hameed bin Badis Mostaghanem: Tuesday, November 2, 2010. Last visit 4/7/2019.
- 17- Yajoob, Gamal, Directing Vision, (Internet): Rose Al-Yousf Newspaper: (April 12, 2014), last visit 3/7/2019.