# المكان في العرض المسرحي
## علاقات التحول والانجاز الفني بين النص والعرض

أ.م.د. عبد الكريم عبود عودة
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة البصرة
م.م. حارث حمزة عبد الأئمة
كلية الفنون الجميلة ــ جامعة بغداد

## الفصـــــل الأول

### الإطار المنهجي

#### أولاً : مشكلة البحث

يوصف النص المسرحي بأنه بنية متحولة بعناصرها وعلاقاتها ضمن مساحة العرض المسرحي وتحكم عملية التحول المسرحي هذه عناصر ومفردات تشكل بمجموعها نظاما" علائقياً يؤسس علاقات العرض ببعديها الرؤيوي والأدائي . إذ يشكل عنصر المكان احد مراكز الاشتغال الفني الذي يوصف بأنه :

١. عنصرا" شموليا" ( مكان ، زمان معاشين ).
٢. عنصرا" وجوديا" ( المكان بصفته وجودا" ماديا" وحياتيا" ).
٣. عنصرا": فكريا" – جماليا": انسنة المكان ( ذات – مكان رؤية ) ( اغتراب ، إلفه .. الخ ) .
٤. عنصرا" أدائيا" في العمليتين الاجتماعية والفنية .
٥. مساحه فنيه .
٦. مساحه تواصليه.

لقد نشأ استخدام المكان بصفته احتواء" جماليا" للعرض بما يتوافق والمرجعية الادائيه لعملية الخطاب ، وعوامل التأثير الثقافي والبيني ، التي سارت باتجاه مراعاة الاعتبارات الاجتماعية والاخلاقيه والفنيه بحسب كل زمان ومكان معاشين إذ يعد عنصر المكان بعدا" خطابيا" يسهم في أنشاء ألبنيه الاتصالية بين إفراد المجتمع ، وهو بهذا المفهوم ، يكاد لا ينفصل من حيث التأثير عن الفعالية الادائيه لفن المسرح ، داخل المحيط الاجتماعي ، سواء كانت هذه الفعالية مظهرا" شعائريا" او ممارسه طقسيه . اذ تطورت تلك الممارسات إلى عروض مسرحيه في نفس امكنة أقامة الطقوس ،حيث تبرز أهمية تلك الامكنة من زاوية التطور التاريخي للمكان المسرحي بأنها مواقع طبيعيه ذات انفتاح بالاتجاهين الأفقي والعمودي" فقد بدأ المسرح اليوناني . على الأرجح كمكان مستدير تحوط به مقاعد المشاهدين من كل جانب ، لكن مع بداية الفترة الكلاسيكية اضاف عنصرا" آخر إلى الأماكن المسرحية ، كان له أهمية عظمى واستخدامات متنوعة بدرجه كبيره فبدأ استخدام التلال كأماكن للجلوس بالفعل"[1] . وشهدت فترة القرون الوسطى تحولات شامله على الصعيدين الفكري والاجتماعي للعصر ، فقد فوضت السلطة الدينية مجمل النشاطات الانسانيه للمجتمع عن طريق حصرها داخل أطار الكنيسة وبالتالي فقد اقتصر النشاط المسرحي على أحياء وتجسيد الشعائر المسيحية وقصص السيد المسيح (ع) في عروض ذات طابع طقوسي تودى مكانيا" ضمن حدود الكنيسة فقط . وبعد فترة عصر النهضة وما تبعها حتى العصر الحديث ، أخذت الدراسات المكانية بالاتساع ضمن مساحة العلاقة بين المكان وباقي الموجودات المحيطة بالفعل الحركي والسلوكي للإنسان . صنف المكان بموجبها بأصناف عدة ساعدت على تبلور وعي التجريب المكاني للمسرح منها :

١. المكان الفيزيائي
٢. المكان الفلسفي

٣. المكان اللغوي
٤. المكان النفسي ( الانفعالي )
٥. المكان الاسطوري [٢]

لقد أسهمت شمولية مفهوم المكان الى اضفائه بطابع توليدي لمفاهيم مجاورةٍ حاورت الرؤيه المكانيه في اطارها الجمالي من جهه ، وساعدت على تحديد زوايا التوجه الذاتي في عمليةِ الإنشاء المكاني للعرض المسرحي ، من جهة" اخرى .

اذ امكن تحويل المكان من مجاله اللساني الى مجال الرؤيه الفنيه البصريه في العرض المسرحي، مؤديا" ذلك الى تفعيل الممارسه الاخراجيه بكونها عمليةً فنيةً ابداعيه ، تظهر دور المخرج المعاصر المتضمن لفعل انجاز التجربة المسرحية بانطلاقها من البحث عن أماكن أكدت خصوصيتها التجريبية في انفتاح وتعدد زوايا البحث في المنتج اللساني (النص) وتحولاته في العرض المسرحي على وفق قاعدةٍ مكانيةٍ يتم فيها التأسيس لمساحةٍ فنيةٍ تحتوي عناصر العرض المتحول عن النص المسرحي . من هذا المنطق الجمالي ، برزت مشكلة البحث عن فعل التحول بين النص والعرض ، فحاول الباحث رصد هذا المتغير الإبداعي في المعالجة والرؤية بهدف الوصول إلى حقيقة فعل الاشتغال الفني والإبداعي لفعل التحول ، ساعياً لإظهار طبيعة الفلسفة الاخراجيه التي تحقق أبعاد هذا الفعل من النص بصفته منجزاً أدبياً لسانياً إلى العرض بصفته منجزاً فنيا" (سمعي – بصري) وعليه فقد شخص الباحثان المشكلة في دراسة التحول المكاني بين النص والعرض ، وصاغا عنوان البحث الموسوم :

تحولات المكان بين النص والعرض في تجارب المسرح العراقي

## ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه

أ- تكمن أهمية البحث بالكشف عن طبيعة اشتغال فعل التحول في عنصر المكان بين النص المسرحي والعرض.

ب ــ يمكن الاستفادة من الدراسة للمشتغلين في مجال الأدب والنقد والإخراج المسرحي.

## ثالثاً : أهداف البحث

التعرف على عملية تحول المكان من النص إلى العرض في تجارب المسرح العراقي .

## رابعاً : حدود البحث

١ــ الحدود الموضوعية : تمثل الحدود الموضوعية للبحث في مجموعة النماذج المنتخبة للعروض المسرحية العراقية وهي :

أ – نشيد الأخطاء إخراج جلال جميل
المسرح الدائري

ب – عطيل في المطبخ إخراج سامي عبد الحميد
كافتيريا دائرة السينما والمسرح

٢ــ الحدود الزمانية : تمثل الحدود الزمانية للبحث في دراسة العروض المسرحية المقدمة خلال فترة عقد التسعينات أي من عام ١٩٩٠-٢٠٠٠ .

٣ــ الحدود المكانية : تنحصر الحدود المكانية في العروض المقدمة بمدينة بغداد وتحديدا" العروض التي اتسمت بتجاوزها لمساحة الاشتغال التقليدي على عنصر المكان المسرحي.

## خامساً : تحديد المصطلحات

أ – التحول :

ورد التحول لغةً بأنه " عمليه الانتقال من موضعٍ إلى موضع آخر "[٣] .

وفي مجال علم النفس فيمثل " التحول لب العلاج النفسي لنظرية فرويد حيث يشير إلى العمليه التي يحول بها الشخص المحلل المشاعر والاتجاهات التي ترجع إلى معاناة سابقة ويصبها على المحلل (المعالج) على نحو يغدو فيه المعالجَ مَجلٍ آخر للصراع الأصلي "[٤] .

أما في مجال الفلسفة فقد اختلف فهم التحول تبعا" للتوجهات والمنطلقات الفكريه والفلسفية. وانطلاقا" من قانون الاستحالة الارسطي فقد عرف (أرسطو) التحول بأنه " تغير في الكيف ، أي تغير صورة الشيء شيئا" آخر"[٥] . أي انه التبدل في الأعراض لا في الجوهر . ويقترن مفهوم التحول عند (هيجل) بفلسفته المثالية المتمثلة في إرجاع الظواهر إلى اصولها في الوجود

المطلق والتحول عنده هو "عملية الانتقال من المحسوس الى المجرد بوساطة الحدس "[٦] . وفي الفلسفة (الماركسية) فالتحول " إحدى القوانين الرئيسية للجدل ، وهو يشير كيف وفي اية ظروف تحدث الحركة والتطور ، وهذا القانون الموسوعي الكلي يقرر ان تراكم التغييرات الكميه التدريجية تودي بالضرورة إلى تغييرات جذريه في الكيف والى تحول على شكل قفزات من كيف قديم الى كيف جديد " [٧]. وفي الحقل اللغوي ، فقد وجد التحول بوصفه احدى مبادئ التشكيل العلائقي لعناصر الشكل اللساني ، حيث تناول العالم اللغوي (نعوم جومسكي) التحول في اللغة " بتقسيمه اللغة الى مستويين هما : البنية العميقة والبنية السطحية التي ترتبط بالبنية العميقة بواسطة عمليات ذهنية تسمى بـ (التحويلات النحوية)[٨] . وفي مجال المسرح فقد اقترن التحول عند (أرسطو)" بالانقلاب الذي يحدث في الشخصية المسرحية عند تعرفها على الحقيقة التراجيدية فيحدث انقلابا" في سلوك الشخصية ناتجا" عن تكشف أبعاد الأحداث وأسبابها "[٩] . إذ يشكل التحول إحدى مبادئ إنشاء الحبكة الكلاسيكية التي ترسم سير الأفعال والأحداث في الشخصية والحدث النصيين . وفي مجال العرض المسرحي ، فالتحول يعني "عملية الانتقال من بنية إلى أخرى مع إبقاء صفة النوع من قبيل تحول النص المكتوب بعده خطابا" أدبياً لسانياً ، إلى نص العرض بوصفه ، خطاباً فنياً سمعي – بصري ، وعملية التحول من النص إلي العرض تحتاج إلى فعل اشتغال إبداعي يؤسس بناء علاقات دلالية ونظام علاماتي مزدوج ينتمي فيه فعل التحول الى انساق وسياقات وانظمه تتوحد في بنية العرض وتكشف عن إنجاز مميز يحمل تركيبة" دلالية لها وظائفها المستقلة في الإرسال والتلقي " [١٠] .

أما التعريف الإجرائي لمصطلح التحول يعني :-

اشتغال رؤيوي مؤسس على بنية الوعي ببعديه ، الجمعي والجمالي ورسم اتساق الانتقال من التجريد اللساني في النص المسرحي ، إلى مساحة الفعل الأدائي في المكان المسرحي بعده عنصرا" أدائيا" متحولا" على نحو تجريبي .

ب – المكان :

يرجع أصل مصطلح المكان في اللغة العربية إلى المصدر " مفعل – مكن – إلا أنه لما كثر استخدامه أجروه على وزن فعال – مكان – ومعناه وضع الشيء الذي يشغل وسط الفراغ " [١١]. فالمكان هو المساحة المحتواة للجسم العادي الذي يضفي صورته على الحيز المتمكن فيه . والمكان هندسياً " وسط غير محدد يشتمل على الأشياء وهو متصل متجانس ، لا تمييز بين أجزائه وذو أبعاد ثلاث هي : الطول ، العرض ، الارتفاع" [١٢] . وفي الحقل الفلسفي فالمكان عند افلاطون " حادث وليس بقديم اذ اقتضته ضرورة وجود العالم" [١٣] . أما (أرسطو) فيعد " المكان موجود مادمنا نشغله ونتحيز فيه وكذلك يمكن إدراكه عن طريق الحركة التي أبرزها حركة النقلة من مكان إلى آخر " [١٤] . ولان المكان عنصراً من عناصر التشكيل الوجود وإدراكه ، فيضف بأنه يوجد متعلقا مع عنصر الزمان في الوجود متمثلا" ذلك في "اتصال الزمان عبر الأشياء ونفاذه فيها واشعاع الأشياء زمانيا" بعضها على البعض الآخر فان التدخل (الزماني- المكاني) = (الزماني) "[١٥] . إذ يشكل المكون المادي في الوجود علامة مكانيه يتم عن طريقه الاستدلال على وجود المكان داخل إطار البعد الزماني . وفي حقل الأدب فيوجد المكان بوصفه " تصورا" مجردا" للبيئة النصية التي يصاغ فيها المكان والحدث على نحو ذاتي مجرد في القصيدة أو القصة أو الرواية " [١٦] . أما في حقل الأدب المسرحي فيوجد المكان في النص المسرحي " في شكل إيماءات تحتوي إرشادات المؤلف في النص الأصلي تارة" وحوارات الممثلين في سياق النص ، تارة أخرى ، إذ تتضح فيها معالم المكان وابعاده الحركية بما يخص الشخصيات والحدث النصيين " [١٧] .

فقد يمثل المكان مقتربا" دراميا" مجردا" في سياق النص بالنحو الذي يمكن تحويل المنتج النصي إلى شكل منفتح على احتواء اتساق العرض المسرحي ، ذات السمات المعماري والشكلية والنفسية المستمدة من خصائص الموقع بصفته مكانا" احتوائيا" للعرض المودي سواء أكان مؤسسا لهذا الغرض ام لا . ويعرف ( باتريس بافيس )

المكان المسرحي بأنه " نسق علامات متعالق مع بقية الأجزاء في منظومة العلامات المشكلة للعرض المسرحي"[١٨] . وعليه يمكن صياغة تعريف إجرائي للمكان تلاءم مع طروحات البحث فالمكان هو متصل بأفعال الإنشاء ذات البعد التجريبي ، على المسرح ،حيث ينمو المكان . المفهوم ان يتجاوز الخصائص الفيزيائية والهندسية للموقع موئسا" بيئة مسرحيه من شانها ان تهيئ جوا" تواصليا" بين عناصر الأداء المسرحي والمتلقي عن طريق : الإنشاء ، المنظر ، الشخصية ، الحركة .. الخ

ج – النص:

ورد تعريف النص بأنه :

أولاً : " مجموعة من العلامات التي تنتقل في وسط معين من مرسل بإتباع شفره أو مجموعه الشفرات ، ومتلقي هذه المجموعة من العلامات ، وهو يتلقاها نصا" ، يباشر بتأويلها على وفق ما يتوفر له من شفرة" أو شفرات مناسبة، فالاقتراب من قول أدبي بوصفه نصا " [١٩].

ثانياً : " النص الأدبي هو تجميع من الألفاظ والعبارات التي يظهر وفي بناء منتظم متناسق يعالج موضوعا" في أداء يتميز على أنماط الكلام اليومي والكتابة غير ألا دبيه والجمالية التي تعتمد على التخيل والإيقاع والتصوير والإيحاء والرمز ويحتل فيها بتعبير (سوسير) أعلى مرتبه من المدلول مقارنه بالنص غير الأدبي " [٢٠]

ثالثاً: يعرف النص بأنه "آلة نقل لساني انه يبعد توزيع نظام اللغة فيصير الكلام التواصلي أي المعلومات المباشرة في علاقة تشترك فيها ملفوظات سابقة او متزامنة " [٢١] .

رابعاً: ويقسم (فولفانغ آيزر) العمل الأدبي إلى قطبين هما (النص) و (القارئ) " إذ يجب حقاً أن يكون العمل الأدبي فاعلاً في طبيعته مادام لايمكن اختزاله إلى واقع النص ولا إلى ذاتية القارئ ما يستمد حيويته من هذه الفاعلية"[٢٢] . وعليه يمكن تحديد تعريف إجرائي لمصطلح النص يتلاءم مع إجراءات البحث .فالنص هنا عبارة عن بناء دلالي مجرد على نمو لساني يصدر عن المؤلف، ويتم اعتماد مكوناته بعدها دوالاً فكريه لأنتاج التاؤيلات والرؤى التي تتحول بموجبها عناصر النص إلى إنشاء علامي يعمل ضمن أداة حية ( السمع ، البصر ) عند المتلقي .

د– العرض المسرحي :

ورد العرض المسرحي بتعريفات عده ،برز فيها بوصفه مفهوما ذا مرجعيات وابعاد تتعلق بعوامل التاريخ والمجتمع والفن وانطلاقا" من البعد التاريخ تعرفه(جوليان هلتون) بأنه "ليس فنا" تاريخيا" فقط بعيد بناء التاريخ في صوره الشعر بل هو أيضا" فن ذهني نظري معرفي يتخيل عوالم بديله لكنها ممكنة " [٢٣] . وفي موقع آخر " فالعرض المسرحي ظاهره تتفوق على غيرها في سرعة زوالها وخضوعها للعمليات التاريخية كما انه يستحيل ان توجد حرفياً" [٢٤] . في ان واحد بين الحقيقة الشعرية الخالدة العالمية ، وبين ساعة زمن عابرة على المسرح هي كل عمر العرض . أما من ناحية البعد الفني فيعرف العرض المسرحي بأنه (( ممارسه وعمل في النص الدرامي )) ، هذه الممارسة والفعل يفترضان بدورهما عملية تحويلية إلى نص آخر من طرق المخرج، أي تحويله من أدلة لغوية إلى أدلة غير لغوية إذ يتم هنا حضور نصين هما:

* نص المؤلف
* نص المخرج " [٢٥] .

والعرض المسرحي عند(اوبرسفيلد) هو "عنصر نصي على علاقة بعناصر نصيه اخرى سواء أكانت هذه العلاقة علاقة استمرار او انقطاع ، كولاج ، مونتاج " [٢٦] .

أما التعريف الإجرائي لمصطلح العرض المسرحي يمكن وصفه :-خطاب جمالي يتم فيه ترجمة العلاقات الجدلية بين النص مقترح المؤلف والمخرج عن طريق احتوائه داخل مكان مسرحي من حيث الوظيفة وجمالي فاعل من حيث الإنشاء.

## الفصل الثاني

## الإطار النظري

### تحولات المكان في العرض المسرحي

المبحث الأول // مفهوم التحول على المسرح

تسعى المعالجات الإخراجية المعاصرة إلى دراسة المنتج الأدبي بوصفه بنيه من العلاقات النصية المتحولة

جماليا" على المسرح ،عن طريق تأسيس خطاب ( فكري – جمالي ) يساعد على التواصل مع متغيرات العالم المعاصر ضمن مساحة الوجود البشري . فقد اتجه العرض المسرحي المعاصر نحو البحث عن صيغ جديدة ومغايره في تأسيس أبعاد التواصل المسرحي الذي يلعب فيه المكان دورا" واضحا" بإبراز خصوصية التحول المسرحي لنص وتشكيله مكانيا على وفق مستويين :

١.تقني : يشمل التشكيلات المعمارية واستخدام عناصر الأداء والديكور والتشكيل المنظري للمشهد .

٢.جمالي : ويقصد به أبعاد المعالجة الاخراجيه في تصور أساسيات عملية التحول وعناصرها على وفق بعدي الرؤية والتواصل للعرض .

فيتم توزيع العناصر النصية على المسرح بين سمعي وبصري على وفق متطلبات الرؤية الاخراجيه التي ترسم التقسيمات الهندسية للموقع المسرحي ، وتحاول تصور مساحتي المشاهدة والأداء إضافة إلي توزيع العناصر المشهدية على الخشبية ، المنبثقة أثناء قراءة النص الدرامي وتطويله من قبل المخرج المسرحي ( مبدع العرض ) ، أثناء سعيه الى خلق فعل إنشائي للمكان يؤكد خصوصية لغة الخطاب المعاصر من جهة ، وتحويل النص اللساني إلى انساق علامية تؤدي إلى تجريد المعنى النصي وتعدديته ، من جهة أخرى ، " إذ يتمتع النص الدرامي بقدره واسعة على خلق العلامات فهو سلسلة نتاجات فاعلة مستمرة العطاء على شكل تلفظات ، يتابع عبرها الفاعل الحيوي وهو بلاشك فاعل المؤلف وفاعل القاري " [٢٧] . فتشكل عملية القراءة المسرحية للنص الأدبي والمسرحي ، أفقاً شمولياً لأبعاد النص ومحاورته على نحو (ديناميكي) . تؤكد خاصية الانفتاح التأويلي للمادة اللسانية ، وينكر عليها سمة الانغلاق في حدود الزمان والمكان ،حيث يمثل الفضاء الدلالي للنص ، مساحة قرائية تتجه نحو البحث في علاقاته الدلالية والتعبيرية ، وخواصها في التصور السياقي للعناصر النصية ( الشخصيات ، البيئة النصية ، الحدث ) من جهة ، وعلاقاتها التفاعلية في الإيحاء والتحليل واعادة تركيب الفعل الدرامي على المسرح ، من جهة أخرى** ، على نحو (استبدالي – تحولي) ، تتحول بموجبه وحدات النص ويتغير تركيبها على وفق أبعاد التجسيد المسرحي لها ضمن مساحة الاشتغال على عنصر المكان المجاورة في تأسيس البعد الدلالي للمشهد المسرحي .إذ تنحو المعالجة الاخراجيه للنص إلى إنشاء تركيب بين المادة النصية للمؤلف ،ومرجعية المخرج ، في تشكيل البيئة المكانية للعرض ، التي تركز على بعد أو اكثر من أبعاد الواقع المعاش على وفق التصورات والإمكانات المتاحة لعنصري : الإخراج والمكان ، وفعلا لتحول المسرحي للنص في تشغيله على نحو انفعالي ، يتم اختيار الرؤية الفنية عن طريق مجمل الانفعالات والانطباعات المتولدة إزاء الواقع الحياتي والمكاني للقارئ (المخرج)" [٢٨] .

إن إنشاء وتشكيل المكان المسرحي يتم عن طريق إحدى المستويات أدناه :

أولا": المستوى التقني – السياقي

ثانيا": المستوى الضمني– الإيحائي

ثالثا": المستوى الإيحائي– المعماري

إذ يعمل المستوى الأول على نقل المكان النصي من شكله الوصفي المجرد الى آخر مجر على المسرح .

أما المستوى الثاني فيتجه نحو إجراء تحول المكان النصي على المسرح داخل معمارية غالبا"ما تكون أمكنة مخصصه دائمة لأغراض العروض المسرحية وثابتة من حيث العنصرين : الشكلي ، والمعماري للموقع المسرحي ، إذ تتم معالجة المكان مسرحيا" عن طريق إبراز التغييرات الحاصلة في البعد البيئي للمكان بوساطة المفردات المشهديه والعناصر السينوغرافيا للمشهد المسرحي التي تؤدي بالتالي إلى عكس أبعاد الرؤية وتحقيق الاستجابة الفكرية والجمالية للمتلقي في متابعته عملية التحول للمكان النصي بالرجوع إلى النص وتجسيد مفرداته الضمنية ،محاولة للوصول خلال عناصره الوصفية (الإرشادات ، حوارات الممثلين) ذات الطابع الإيحائي بالبيئة المكانية للنص وإمكانية تجسيدها على المسرح ، فالانفعالات المكانية على المسرح داخل مساحة العلبة المسرحية ،تمثل إحدى وسائل التعبير عن بنية العلاقات النصية وعكسها للبعد النفسي والاجتماعي

للشخصية المسرحية . وتواصليا" فقد سعى المسرح الحديث إلى الاشتغال على العلبة المسرحية باستخدام تقنيات وأساليب تساعد على إضفاء طابع المرونة في المكان المسرحي والتوصل إلى إنشاء مساحة تواصليه مع المتلقين تهدف إلى تعزيز عنصر التلقي للعرض المسرحي وتمكين المتلقي إلى إدراك جماليات التشكيل المكاني للمسرح ، الذي يصور أبعاد الرؤية الاخراجيه في الانتقالات المكانية على الخشبة أو النزول إلى مساحة المتلقي واشراك الجمهور في العرض المقدم . او محاولة تحويل الخشبه المسرحية وبالتالي المكان المسرحي إلى مساحة تشكيلية تشتغل على الصورة والصوت والحركه . ان التحولات ألمنظريه في المشهد المسرحي قد لا تشير إلي تحولات المكان المسرحي بقدر إشارتها إلي التعبير عن الأبعاد الطبيعية والنفسية والبيئية للحدث المسرحي وعلى نحو مكاني ينطلق من المضمون النصي في تشكيل رؤيه العرض ، من الناحية الاخراجيه ينتج المجال نحو اتساع وظيفة الخشبه المسرحية وتعدد مستويات الأداء والتحول النصي على المسرح ، من الناحية المعمارية للمكان " إذ يهيئ شكل المكان المتضمن على الاتجاهين والعمودي والأفقي إلى تأسيسِ أنساقٍ علائقيةٍ لعملية التواصل بين العرض والجمهور ، فالاتجاه الأول تمثله أجساد الممثلين والأشكال المعمارية الديكورية المتعامدة على الخشبه أو المنصة" [٢٩] . أما الاتجاه الثاني (الأفقي) فيمكن اعتباره على وفق سماته المعمارية والشكلية ، كأحد الأنماط المستخدمة في عملية التحول المكاني في العرض المسرحي ضمن مستوى الثالث( الإيحائي- المعماري ) . فقد يمثل المستوى أعلاه إحدى خيارات الخطاب المسرحي المعاصر وسعي المخرجين إلى تجربة فضاءات وأماكن خارج مساحات التقليد والتكرار ومجالات عامه تميزت بأنها أما محايدة وعارضه ، إذ يجري بعث الهوية المكانية للموقع المحايد وتحويله على النحو السيميائي إلى فضاء يحوي مساحتي الأداء والتلقي في الفعالية المسرحية عن طريق الإيحاء العلامي بها ، وقد يتم تقديم عروض مسرحية في مواقع لم تؤسس لهذا الغرض يشير المكان فيها بعد تشكيله الى وظيفة" جمالية" تتجاوز الوظيفة اليومية للموقع . فالمخرج في هذين الموقعين ينحو إلى استغلال حيادية المكان أو عرضيته بالتقليل من قابلية الاشتغال الوظيفي تارة" أو الانطلاق من مرجعية المكان في بعده اليومي تارة" أخرى ، وهو ما يُفَعِل عملية تلقي الشكل والمشهد المعروضين والتصرف بالمفردات المكانية بالنحو الذي يحقق الهدف التواصلي للمسرح ، فضلا" عن التحكم بالمسافة بين المنصة ومنطقة المشاهدة او إلغائها في بعض الأحيان وكما هو في عروض مسرح الشارع والمسرح الفقير والعروض المقدمة في الكنائس والمتاحف .. الخ . فقد تهيئ تلك الأنماط نوعا" من التحرر في الإنشاء الشكلي للمكان ومستويات المنظور المعماري له وكما هو في عروض المسرح الدائري ومسرح الغرفه . "فهذه الحركات الجديدة تدور كلها حول محورين أساسيين ، تغيير العلاقة بين العرض والجمهور من ناحية ، والاتجاه إلى تفاسير إنسانية اكثر قربا وقسوة من ناحية أخرى" [٣٠] . ومن حيث تحول المكان النصي ، فأن إرشادات المؤلف وأيحاءآت نصه بالمكان تتحول إلى بنية حسية تنطلق من إيحاءات الظاهرة الأدبية واللسانية وتأويلاتها. " فالنص عندما يبني عالمه عبر السياج اللغوي لا يفتح بذلك إلا المدخل الأولي لتأويله ، وعملية الاختراق التأويلي هذه يحاول البحث في الكتابة عبر مرجعياتها الظاهرة الخفية لفهمه " [٣١]. إذ يشكل النص سلسلةً من العلامات اللفظية التي تحمل بين طياتها تداعيات وإيحاءات فكريةٍ وجماليةٍ ، يتمُ اكتشافها أثناء البحث في بنيةِ العلاقات القائمة بين العناصر النصيةِ ( الشخصية ، الحدث ، الفكرة ) ومحاولة قراءتها على وفق انساق الخطاب المتضمنة لعنصري الزمان والمكان .وتتضح الخاصية الشمولية للمكان (والسوسيولوجي) للذات (القارئ) ، والفعل الإسقاطي لها على النص بشكل عام والمكان على وجه الخصوص . إذ يمثل المكان في النص الأدبي مقترحا" جماليا" متحولاً على وفق متطلبات الرؤيا الاخراجيه في نزوعها نحو الابتكار والتجديد في مفردات العرض وعناصره بأسلوب ينطلق من البحث عن مساحات مغايرة في قدرته على استيعاب الأثر النفسي (السيكلوجي) والاجتماعي تتميز بحياديتها

.... وقدرتها على تشكيل حلقات اتصالية وتواصلية في مساحة العرض المقدم بين ثنائية الذات والمكان ، فيما يرسم أبعاد جمالية للتحول والانتقال من الثوابت المعمارية المتداولة في المسرح التقليدي إلى تشكيلات فضائية تحاول التحكم في العناصر المكانية للعرض وتقسيماته لمساحتي الأداء والتلقي وتوابعهما المتشكلة معماريا" على النحو أل إيحائي.فالقراءة الاخراجيه المعاصرة للنص استنادا" الى مستوى التحول اعلاه تتجه الى المركب النصي بصفته دالا شمولياً يستخرج من مدلولاته الايحائيته عبر عمليات القراءة والتأويل الجمالي للأدب ، فيبرز المكان كأحد العناصر المميزة لعملية التحول المسرحي في تحويل العلامة النصية المجردة إلى علامة سمعية وبصرية محسوسة يحاول فيها المخرجون إن يؤسسوا خصوصية تجربتهم الاخراجيه في عملية التشكيل المسرحي للمكان النصي ، مؤكدين على العلاقة بين نوعي الاتصال :

١- اللفظي

٢- غير اللفظي

" وفي هذا السياق اكد سيمياء الاتصال على أولوية البصر كقناة تلقٍ في دائرة الاتصال البسيط نظراً لتعدد أبعاد إرسالها وتلقيها الفضائية والزمنية ، بالإضافة الى تعدد متغيرات اللون والقماش في تلقيها العرض نظراً لتمتعها بقابلية التحول " [٣٢] . إذ تعمل أبعاد التحول الإعلامي من النص إلى العرض والتركيز على العنصر البصري (صوره ، حركه ، جسد) كأحد الأنساق المهيمنة في الموقع على حساب خواصه البنائيه والحضرية ، إذ حاولت تلك الاتجاهات تحويل البيئة اللغوية في النص الكتابي إلى منظومة (بصريه – صورية) منتجة بعداً فضائياً للموقع وكما هو في عروض مسرح القسوة والمسرح البيئي ومسرح الصورة .. الخ .

المبحث الثاني // تحولات المكان في العرض المسرحي

تجارب لنماذج منتخبة من المخرجين المعاصرين

أولا : المخرج أدولف أبيا (١٨٦٢ – ١٩٢٨ )

يرى في المسرح بأنه تصور واع لمفردات المكان وتشكيله على وفق متطلبات الفعل الدرامي المتجسد مكانياً على المسرح من "قراءة النص وتحليله في الزمان والمكان عبر مجموعه من الصور المتخيلة والدلالات المدركه من خلال الحوار التي يرسمها الفضاء المسرحي بوسائله المتعدده وايصالها بشكل مرئي معبر الى المتفرج" [٣٣] . فعملية معالجة النص الدرامي وتحويله على المسرح ، عند ابيا تستبعد البعد الجغرافي للمكان ،بصفته احتواء للمثلين والعناصر المشهدية على المسرح محاولاً توظيف المكان المسرحي كبعد احتوائي : للفعالية المسرحية وعناصرها ، محاولاً خلق انسجام بين الصوره والصوت وتحقيق ما اسماه أبيا بـ ( مسرح الجو ) [٣٤] ، الذي تتحول فيه لغة النص اللساني الى تركيب محسوس تؤكد خصوصية الفعل الإخراجي على المسرح من جهة ، وتبتعد عن أشكال التجسيد السلبي للنص على المسرح من جهة أخرى. فقد اعتبر ابيا المسرح . " انه فراغ يجمع بين عنصري الزمان والمكان في ذات الموقع ، معتبراً الاول يمثله العنصر السمعي والاضاءه ، والثاني فيمثله الديكور والممثل " [٣٥] . وتواصلياً فقد سعى ابيا عن طريق التوافق بين عناصر الزمان والمكان الى صنع علاقات العرض المكانيه بما يشتمل عليه العرض من قيم وأبعاد فكريه ودرامية تتحول فيه المشاهدة المجردة الى نوع من الاستجابة المتواصلة بين العرض والمتلقي وبالعكس .ولايعتمد ابيا في رسمه للمنظر المسرحي على الاشكال المعماريه الجاهزه والبناء التقليدي للمسرح ، انما حاول الخروج عنها وتشكيل المكان على نحو ( تقني – بصري) ، يأخذ على عاتقه تحديد مساحتي الاداء والمشاهدة واتساق الحركة على مستويي الممثل والديكور ، مستخدماً في بعض الأحيان الستائر كإحدى مفردات التحديد المكاني في العرض أولا ، وكإحدى العناصر ألمنظريه المساعدة على تحريك خيال المتفرج ثانياً." فقد كان ابيا من اوضح ضرورة التعبير البصري عن مزاج المسرحيه وجودها ، واهمية الايحاء الذي يكتمل في خيال المتفرج ، واهمية التاثير الذي تحدثه بقعة الضوء تداهم الممثل في وسط معتم ودلاله المكان على الخشبه " [٣٦].

ثانيا : المخرج ( ماكس راينهارت ) (١٨٧٣-١٩٤٣)

سعت الحركة التعبيرية في ألمانيا الى محاولة استغلال

التطور الحاصل في استخدام التقنيات المسرحية أي توظيفها ضمن مسار التجديد في الشكل والمعمار المسرحيين ،" عن طريق المنظورات الراسية والافقيه للمنصة والمدرجات المسطحة التي تساعد على تجسيد الاماكن النصيه على نحو جمالي [٣٧] ،

فقد سعى راينهارت نحو الخروج عن معمار المسرح التقليدي بشكل اكثر وضوحا عن سابقيه ، من خلال تقديمه نصوصاً لشكسبير وهوجو اخرين ، مستخدما" الساحات والأماكن العامة والشوارع .. الخ . " ففي عرض مسرحية -حلم منتصف ليلة صيف – قدمت المسرحية في غاية حقيقيه ، ومسرحية – كل انسان – قدمت على الميدان المقابل الكاتدرائيه ، مستعيناً بالشوارع المحيطه وببرج الكنيسة كأماكنه مسرحيه مساعده " [٣٨]. اذ حاول (راينهارت) اعتماد النص بصفته مقترحاً ايحائيا يدفع البعد المكاني الى مساحة الابداع والتخيل الجمالي لمفردات العرض ، منشئاً بذلك بنيةً تدعو المتلقي الى ألتلاتصال مع الوسط المكاني عن طريق انساق تبادليه تؤسس علاقه ( الذات – المكان ) ، فضلاً عن استعارته " وبحريه كبيره من عروض السيرك ، والمسرح الصيني والياباني، وكان هدفه المقدس ان يحرر المسرح من ثقل الادب وقيوده "[٣٩].

ثالثا : ميرهولد (١٨٧٤-١٩٤٠)

مايرخولد المخرج الروسي المجدد اقترح مفهوما" مسرحياً للمكان من خلال محاولة اختزال النص ومعالجته مسرحياً محاولاً دفعه الى مساحتي القراءة والتحليل الذاتيتين بوصف النص احدى وسائل الخطاب المنزاحةُ مع مفردات الوعي ومتغيراته ضمن حدود الزمان والمكان اذ تاتي المعالجة المكانية للنص على المسرح من تصور مفردات الواقع والسعي الى اختزالها والتعبير عنها على اساس مبدأ الاسليه الذي طرحه ميرهولد كاحد مباديء التحول المسرحي للنص " ان اسلبه عصر معين او ظاهره هو تصوير ملامحها الخبيئة والمميزة التي تتواجد بعمق في الاسلوب الضمني لعمل فني ما بصوره لا تنفصل بفكره الشرطية والتعميم وبالترمز " [٤٠] .

المخرج عند( ميرهولد ) المؤلف الثاني للنص الادبي من الناحية الوظيفية لعمليتي الإخراج والتحول للنص على المسرح ، ممثلاً ذلك بشكل من العلاقة المستقيمة بين :

المؤلف ----- المخرج ------ الممثل المتفرج

فالعناصر اعلاه تسير نحو تحقيق نموذج للعرض المسرحي مؤسس على وفق العلاقات الديناميكيه بين افعال التجسيد المسرحي من جهه ، وتأثير التشكيل المكاني للعرض من جهةٍ اخرى . اذ ينحو المخرج الى اعادة تشكيل المكان المسرحي على مستوى الاداء والتلقي محاولاً توظيف المفردات المعماريه والتشكيلات البصريه بتوسيع امكانيات الخشبه في تجسيد تحول النص على المسرح عن طريق التجسيد البصري لمفرداته الرئيسيه التي توفر للعرض بعداً بلاستيكياً(مرناً) . " ان الكلمات للسمع اما البلاستيكا فمن اجل العين وهكذا يعمل خيال المتفرج تحت ضغط اثرين سمعي وبصري " [٤١] فالطابع البلاستيكي الذي يحاول ميرهولد اخفاءه على المكان المسرحي ومفرداته المتمكنة فيه ، بضمنها الديكور والممثل الذي يمثل العنصر الاساسي في العمليه المسرحيه، والمواجهه امام المتفرج ، ومن حيث تعامله مع المتلقي فقد حاول ميرهولد توحيد مساحتي الاداء والتلقي ، مجربا" اكثر من نمط في هذا الصدد . اذ حاول الاستغناء عن الستار الامامي للخشبه ، واستخدم التصميمات والجدران المتحركة ، والستائر التي تدور على محاور ، كما استخدم خشبة دواره تنقسم الى عدة حلبات تشترك في المركز ، وكأن الهدف ،ان يخلق على الخشبه نوعاً من الاستمراريه كما في السينما [٤٢] . اذ نجد في مسرح ميرهولد طموحاً في تشغيل قدرات المتفرج التخيليه والمشاركه في بلورة رؤية العرض ومنطلقاته ، والتواصل معها على نحو ديناميكي.

رابعا : تايروف

رؤية المخرج تايروف تنطلق من عملية تركيبيه في التصرف بالخشبة وتشكيلها من خلال توظيف العناصر المشهديه ( كالاضاءة ، واللون ، الديكور ، مضافاً الى الممثل ) ، التي تعمل جميعها على وفق بنيه مكانيه ، تشكل مساحه ( احتوائية – جمالية ) ، مكونة ما عرف

بـ (مسرح الغرفه)، الذي يشير مكانياً الى الاشتغال على الفراغ الفني ببعديه الزماني والمكاني ، واعتماد الايقاع كاحد عناصر الضبط والتوجيه لعناصر العرض المسرحي ، وكما هو في حركة الممثلين واستخدام الضوء واللون والموسيقى ، والعناصر الديكورية.. الخ . ومن حيث اشتغاله على النص ، فقد حاول التركيز على بنية العلاقات النصيه كمراكز قيميه تساعد على تشكيل العرض المسرحي وتأسيس رؤية المخرج ، وكما هو في اخراجه للنصوص الكلاسيكيه مثل مسرحية ( قدر ) ليوربيدس " انني احاول ان استخرج من الكلاسي كيات ما يساهم في تخليدها ، وعدم موتها ، ثم اركز بصفه رئيسيه في العرض على هذه العناصر " [٤٣]. وقدم (تايروف) ايضاً نصوصاً لاونيل واخرين .

خامسا : ارفين بسكاتور

قد نجد تحولاً منهجياً في فترة ما بين الحربين العالميتين وما بعدهما تجلى ذلك في عروض المسرح السياسي عند ( بسكاتور ويريخت)، اذ نحا هذا الشكل المسرحي نحو تجاوز الطرح الضمني للسياسة في المسرح ، والدعوه الى نوع من الطرح المنهجي للقضايا السياسيه وعلى مستويي " النص والعرض".فقد اعاد بسكاتور " تشكيل خشبة المسرح وبناءها بناءً هندسياً ، وعدد مستويات الاداء والتمثيل وارفق بالعرض العروض السينمائية ، واللافتات والوثائق . فقد حول بسكاتور المكان النصي على المسرح الى مكان هندسي ، متغير على وفق منطلقات العرض المنهجيه ورؤيته ، فالنص في مسرح بسكنتور يعتمد في اخراجه على عناصر النص من حيث بنية العلاقات المتكونه بينها ، منتجه فعلاً ( انسانياً – اجتماعياً ) يكون نتيجة البعدين الاقتصادي والسياسي للمجتمع ومحاولة توظيفها في العرض المسرحي ، مستعيناً بالتقنيات الفنيه في المعماريه في المسرح . اذ ينظر بسكاتور الى النص الدرامي بوصفه عنصراً متحولاً في المسرح على نحو مكاني عن طريق ابراز الابعاد الاجتماعية وما تحمله من اثار سياسيه على مستوى الشخصيات والاحداث ، وكما هو في اخراجه لمسرحية " ( راسبوتين ) لتولستوي ومسرحية (هوب لا ... نحن نعيش) للكاتب التعبيري تولد وغيرها من النصوص [٤٤] .

وتواصلياً فقد اتجه المسرح السياسي نحو الجمهور عن طريق استعادة صوره واحداث للحروب والثورات ، تجسدها المشاهد الخلفيه والتسجيل السينمائي ترافقها العلامات الدالة والاعلانات ، حيث تثير تلك الاستخدامات في المكان المسرحي بعداً ديالكتيكياً ( جدلياً ) بين العرض والمتفرج ، منشئة ساحه ادراكيه للمنطلقات الفكري والرؤيوجه في العرض السياسي .

سادسا : برتولد بريخت ( ١٨٩٨ – ١٩٥٩ )

بعد المسرح الملحمي عند (بريخت) احدى المراحل المتطورة للمسرح السياسي ، عن طريق محاولة هذا المخرج التركيز على الاستخدام التقني والمعماري للمكان ، ساعياً الى ارساء الفعالية المسرحية على ارضيه منهجيه – فلسفيه تعتمد الواقع الاجتماعي والتاريخي للبلد مرجعية في طرح القضايا والموضوعات السياسيه ، على المسرح باسلوب ملحمي يعتمد عنصر السرد في الاحداث والعناصر المسرحيه والتوجه بها نحو الجمهور بطريق الايحاء . ان ما يقدم اساسه انما هي احداث وقعت في السابق او ان ما يماثله يقع الان خارج المسرح ، وهو ما يوجب عليه ان يدرس ابعادها متخذاً ازائها راياً نقدياً على نحو فكري – داعي ينتج من الاثر الديالكتيكي بين المقدم والمتفرج في المسرح . فقد حاول (بريشت) " تقديم نصوص كلاسيكيه مثل اوديب/ سوفوكليس وكريولانس والعاصفه لشكسبير .. الخ ، وكتبت نصوصاً تستند الى احداث تاريخيه او سياسيه متخذاً من اعادة التاريخيه بعداً تعبيراً عن الوجود الاجتماعي بظواهره وابعاده " [٤٥] .

ومن حيث المعالجة الاخراجية للنص فقد حاول (بريشت) التركيز على ابراز الظاهرة الاجتماعية للمسرح الكامنة في العناصر النصية ذات البعد الشمولي في الدراميه " ونظراً لان كل مسرحيه جديدة تحتم اعادة بناء المنصه بصوره شامله ، أي تصميم الديكور في كل مره ليمثل عمق المسرح كله " [٤٦] . ولاجل تحقيق عنصر الابعاد الجمالي ( التغريب) اثناء عمليتي التقديم والتلقي ، فقد حاول المسرح الملحمي الابتعاد عن الايحاء في استخدام عناصر العرض ( الاضاءة ، الديكور ، الممثل ) مبتعداً

بذلك عن تجسيد مفردات المكان والانتقادات المكانية والبيئه على المسرح ، اذ يركز برفت بذلك على الديكور المتحرك والاضاءه الكاشفه للمكان المسرحي ، بما يحقق دمجاً بين المساحات المكانيه للموقع المسرحي من جهة .ويهيء للممثلين ، اتساعاً في المساحه التقديميه التي يتم فيها اشراك الجمهور في العرض المقدم ونزول الممثلين اليهم ، من جهة اخرى .عليه فالمسرح الملحمي يستبعد الاماكن النصيه وتصويرها على المسرح اثناء عملية المعالجة الاخراجية للنص المسرحي عن طريق الاشتغال على الحدث النصي والتلميح بالمكان من خلاله . المكان في العرض الملحمي يتم بالعموميه والانفتاح على مساحة التلقي والتواصل المسرحين يعتمد تشكيل المكان المسرحي المفردات الديكوريه المتحرك والممثل والاضاءة العامه ( الكاشفه ) . ينطلق من البنيه الاجتماعية في تأسيس اتساق التواصل المسرحي مع المتلقي وتجسيده للاحداث والوقائع التاريخيه والسياسيه . ومحاولة ربطها بالاحداث المعاصرة . يعقد المسرح الملحمي بمعالجته للمكان في النص التاريخي والكلاسيكي على البنيه الفكريه في العناصر الدراميه ذات الصله بالظاهرة الاجتماعية للمتلقي ضمن الحدود ( الزمانيه والمكانيه ) . وفي فترة بين الحربين وبعدهما احاطت الظروف المعاصرة للانسان الغربي لمجموعة من المتغيرات الاجتماعية والفكريه التي اثرت بالتالي على العمليات الفكريه والثقافيه للمفكر المعاصر ، كتغير زوايا التوجه في التجسيد الفني والبحث عن صيغ معاصره لمفردات التخاطب بين الأفراد . اذ نشأت مفاهيم وتيارات فلسفيه اتجهت الى الذات الانسانيه بوصفها مركزاً لعمليات التخاطب الفكري والجمالي ومؤشراً من مؤشرات الظاهرة الاجتماعية . وكما هو مفهوم الاغتراب الذي نجد تطبيقاته في المسرح من خلال ثلاثة مؤشرات هي :-

أولا : التحول من إعادة التجسيد للمفردة المكانية الى دراسة المظاهر المسرحية في الشعائر والطقوس البدائيه مثل المسرح الإغريقي القديم والمسرح الشرقي .. الخ سعياً الى خلق بنية علائقيه تنسجم ومستجدات الواقع المعاصر .

ثانيا : التوجه الى الأساطير بوصفها تعبيرا شموليا عن أبعاد الفعل الانساني ، وما تحمله من ثيمات ، يمكنها ان تشكل مركزاً تواصلياً في التناول الادبي والفني .

ثالثا : البحث عن أماكن مغايره والتأكيد على الاتصال مع المتلقي على تلك المفردات التي – تؤسس بالتالي اتساق التواصل مع العرض المسرحي المقدم له .

سابعا : حاول المخرج ( انطونان ارتو ) (١٨٩٦-١٩٤٨)

لقد اتجه بعض المخرجون نحو توظيف الاساطير والطقوس في مسرحهم ، سعياً الى ملء المكان بمظاهر السحر والشعائر والاجواء الطقوسيه التي من شأنها ان تساعد على كشف مخبوءات الحياة الداخليه للبشر المتضمنه لابعاد الصراع بين الانسان والواقع .فقد سعى المخرج الفرنسي والمنظر المسرحي ( ارتو ) الى بلورة اسلوب مسرحي اطلق علية (مسرح القسوة ) اذ طرح نموذج جمالي للغة العرض المسرحي المعاصر ، وجماليات القراءة الاخراجيه للنص الادبي وتحويله على المسرح ، حيث دعا الى تشفير النص عن طريق تحويل اللغة اللسانية الى لغة ( علاميه – أشاريه ) ، تعتمد الثيمات الشمولية المستمرة من النمط الأسطوري في الأساطير القديمه والطقوس البدائيه التي تشكل مرتكزاً فكرياً وجمالياً في مسرح القسوة . اذ ينحو ارتو الى تفكيك النص واعاده تركيبه بالشكل الذي يساعد على جمع شتات الثيمة المستخلصة عنه من جهة ، وتكثيف المشاهدة والأحداث في النص من جهة أخرى. " فقد اكد على ايجاد نظام التدوين العرض يضم الايماءلا ، والحركات والصور ، مشابهاً لما يسمى بـ نص العرض أو السكرين "[٤٧] . ( أرتو ) يعني بالنص والمكان النصي ، بما يبثانه من إيحاءات تساعد على إنشاء مكان العرض وتشكيل بنية الاشاريه على نحو ثيمي واللغة في مسرح القسوة تسعى الي البحث عن بنية العلاقات الدلاليه في العناصر النصيه المتحوله اخراجياً الي انساق ذات ابعاد شموليه وهي تدخل تحت اطار الجو الطقسي للعرض وميز المكان المسرحي على حد سواء حيث حاول ارتو الخروج عن طابع الشكل التقليدي للمسرح بمستوييه :

١- الجمالي .

٢- المعماري .

ساعياً الى انشاء علاقات معماريه بين العناصر البنائيه للموقع المسرحي من جهه ، والعناصر التواصليه للموقع ( المتلقي ، العرض ) ، " سنلغي المسرح والصاله ، ونستبدلها بمكان واحد بلا حواجز من أي نوع ، يصبح مسرح الاحداث ذاته ، ونعيد الاتصال المباشر بين المتفرج والعرض والممثل المتفرج نظراً لان المتفرج الذي وضع وسط الاحداث محاط بها ومتأثر بها ايضاً . فتغيير المكان المسرحي يستوجب فعلاً اتصالياً مع الظاهره المكانيه للموقع الذي يحاول بالتالي الى اقامة نسق تواصلي مع الفعاليه الادائيه للعرض"[٤٨] . فالمكان المسرحي عند ( ارتو ) لا يعد مجالا مخصصاً لاغراض العروض المسرحية فحسب بل هو محفز تصعيدي للإحساس بالاحتفال الجماعي الذي يدفع المتلقي لان يكون مساهماً فاعلاً في العرض . اذ يدعو (ارنو) الى تأسيس نوع من المرجعية المكانية داخل اطار المكان المسرحي المعبر عن حياديته وتواصله مع مرجعيات المتلقي الاجتماعية والنفسية في العرض ، وهو يدعو كذلك الى تشكيل العرض عن طريق الأشكال المادية ( الحركه ، الصورة ، الصوت ، الجسد ) ، في العرض ، يوصفها علامات إيجابية تبث دلالاتها في عملية التشكيل المسرحي لها .

ثامنا : جريزي جروتوفسكي

يتناول المسرح الفقير عند المخرج ( كرتوفسكي ) ، عملية التحول المسرحي في أبعادها الجماليه ، وهي تحاول توظيف المظاهر القديمة في الاساطير والطقوس الشعبية كإحدى مفردات الإخراج في المسرح المعاصر " " "فالأسطورة في التوظيف الجمالي توجد بوصفها حقيقه مشتركه وانموذجا جماعيا يتم عن طريقها احداث نوع من التعادل النسبي الحقيقه الشخصيه المستقله ، والحقيقه الاجتماعية الشامله " [٤٩] . أذ يتم احتواء النص على وفق مستوياته الفكريه بما ينسجم مع اهدافه العرض ومنطلقاته التي تحاول فيها ان تجمع عناصر القراءة الاخراجيه للمتفرج اللساني واعدادها للنص ( الإخراجي ) او لنص العرض. وضمن منطلقاته الجمالية لتقديم العرض ، يدعو المسرح الفقير الى استبعاد العناصر التكميليه في المسرح كالاضاءه الايهاميه والماكياج والموسيقى او المكان المسرحي بشكله التقليدي ، والاستعاضة عنها بعناصر العرض الاساسيه ( كما يراها كروتوفسكي ) :-

١ــ الممثل : وسيله اتصاليه مع المفردات المكانيه من جهه ، والتواصل مع عناصر العرض ومفرداته ، من جهه أخرى .

٢ــ المتلقي : تهدف عملية التلقي في المسرح الفقير الى تحول المشاهد من عملية المشاهدة السلبية في العرض التقليدي ، الى عنصر مشارك ضمن طقس الاداء المسرحي للنص.

٣ــ المكان : بيئة احتوائية لاتساق الاتصال والتواصل المسرحيين بين :

أ ــ المفردات المعمارية للموقع المسرحي بوصفها عنصر احتوائي للعرض .

ب ــ المفردات المسرحية : أعلاه بوصفها عناصر تواصلية مع نص العرض وعناصر والتأويل الجمالي لعنصر الاداء المسرحي.

اذ يتم استبعاد المكان النصي وتحويله على وفق الإيحاء الجمالي للنص، الى عنصر تعبيري ، يسعى المخرج فيه الى تضمينه بعلامات محفزه على تشكيل مضمون العرض والاتصال مع المتلقي ، الذي يحاول بدوره الى التواصل معه . فلكل نص عند كروتوفسكي على المسرح شكله المعماري الذي يوضح الانشاء المعماري للمكان وشكله بما يتناسب مع متطلبات العرض وجمالياته ، ممثلاً ذلك بالتصرف بشكل وترتيب مساحة المشاهدة وتحديد اوضاع المتلقي اثناء مشاهدته للعرض ، ومن ثم تحديد اساليب الممثلين مع المتلقين في المعطيات المكانيه للموقع المسرحي " حيث تستدعي عملية المشاركة هذه توريط المتلقي بشكل كامل في العرض عن طريق محاولة ايجاد طرائق تمكنه من تحويل الفعل الدرامي لدى بيئة عاطفية للمتلقين" [٥٠] . ففي عرض مسرحية الدكتور فاوستس مثلاً يتم اسناد الجمهور الداخل للعرض دور الضيوف

الذين اتمت دعوتهم من قبل فاوستس لحضور وليمه عشاء فيرحب بهم فاوستس ويدعوهم للجلوس حول مائدة العشاء على دكة ( مصاطب ) ويجلس هو على الدكه الثالثة عارضاً لهم مشاهده من حياته كقس في ديرومن حوله الرهبان (بقية الممثلين).

ومسرحية / الامير الجلد / فقد وضع الجمهور خلف جدار يفصلهم عن العرض . حيث لعب ذلك الجدار دوراً في احالة المكان الى عنصر ادائي لكشف الهويه المكانيه من جهه وعن ابعاد الشخصية والحدث في ذلك المكان ، فتمثل ما هو داخل الجدار السجن الذي وضع فيه الامير ، والمجتمع اذ ينظر الى الامير من خارجيه فالعرض في المسرح الفقير انما هو فعل تواصلي قائم على علاقه الاتصال مع البنايه او الموقع ، والتواصل مع مفردات العرض وعناصره . لا يحتفظ النص بمكانه او أمكنته عند المخرج كرتوفسكي بعد محاولته في تحفيز عناصره البنائية في الايحاء والكشف عن المساحة التاويليه للنص التي تساعد على تصور امكنه العرض وتخيل معماريتها على وفق متطلبات التشكيل الجمالي والتواصلي للعرض . ومع تواصل التجريب على العنصر النصي والعناصر الادائيه في العرض المسرحي فقد تعددت اساليب تحويل واعتماد المنتج الادبي الى نوع من التفتيت والتشظيه عند المخرج

تاسعا : ( ايوجينيو باربا ) ( ١٩٣٦ )

الذي لم يعتمد النص او المادة اللسانيه الا في حدود ما تبثه من افكار وصور تساعد على انشاء الفعل الادائي للعرض عن طريق الخبره المتراكمه في عملية التمرينات (البروفات) للمؤدين على مستويي : فكرة العرض ، واسلوب الاداء لها . اذ يعتمد باربا في عملية المعالجه المسرحيه للنص على مبدأ اسماه بـ (الصياغه الدراميه) ، الذي فيه مرحلتين . مرحلة تجزأة النص الى اجزاء (شظايا) ، يتم فيها عزل العناصر النصيه والاحداث عن بعضها البعض مرحلة جمع الشظايا واعادة تركيبها على وفق ابعاد الرؤيه والبعد الجمالي للعرض. " وخلال عملية التفكيك واعادة البناء الدرامية تلك يصبح النص المكتوب مجرد عامل مساعد للنص المؤدي ، بدلاً من ان يمثل خريطه تفصيليه يجب اتباعها " [٥١] . اذ يعمل باربا على استبعاد العناصر السرديه في النص واعادة تشكيل الاحداث على وفق الضروره الدراميه للعرض ، حيث يتم " تقديمها باسلوب متزامن يظهر العديد من المناظر من وجهات نظر مختلفة ، تميل شبكة الافعال المعقدة الى اخرى مترابطة تحل محل النمط الروائي البسيط ، وتتسم بأنها في حركه مستمره وينتج عنها عدة احداث " [٥٢] . فيتم تحويل المكان النصي في العرض عن طريق مجمل تصورات عملية الصياغه الدرامية للماده النصيه بوصفها مقترحاً اولياً لاشكال التاويل الجمالي في العرض. فيتم بناء المكان المسرحي في مجموعة المناظر والإنشاءات ألمشهديه المتشكلة جمالياً بوصفها بنى مجاوره للبنيه المركزيه في العرض على نحو متزامن في عمليه الأداء المسرحي . وتتوقف معالجة المكان المسرحي في مسرح الاوْدن على عاملين اساسيين هما :-

اولا : الفعل الادائي للعرض : ويشمل فاعليه العناصر الدراميه والمسرحيه في عملية تشكيل العرض ، اذ يمثل كل عنصر ادائي ، فعلاً مكوناً لفعل العرض ، " والافعال ليست ما يقال او يفعل ولكنها ايضا الاصوات والتغييرات الخاصة بالمكان " [٥٣] .

ثانيا: البعد الاجتماعي للمسرح : يعتبر ( باربا ) المسرح اداة ثقافيه لا تضع المتفرج ( من حيث ابعاده الاجتماعيه والبيئيه ) احد الاهداف التي يسعى المسرح نحو تحقيق الاتصال معها في محاولة لبناء انساق علائقيه جديدة تنبع من دراسة الواقع الاجتماعي لكل بيئة وجماليات الاتصال والتواصل معها . فالعرض المسرحي عند ( باربا ) يوصف بانه فعل شمولي لمجموعه الافعال الجزئيه المكونه له ، ويأتي الممثل واحداً من العناصر المركزيه للفعل التمثيلي في العرض ، ويساعد بالتالي على تشكيل بقية الافعال الادائيه للعرض . يأخذ المكان المسرحي في عروض مسرح الاردن بعداً جمالياً ومعمارياً يتم فيه اختبار الافكار والاقتراحات الوارده حول شكل وبنية العرض ، المطروحه جدلاً بين كادر العمل ، فقد " كان يؤخذ في الاعتبار عند تصميم المناظر هي التركيز على اتخاذ قرار نحو المكان الذي سوف يوضع فيه المشاهدون

بالنسبه الى مكان العرض بدلاً من التركيز على بناء تركيبات معمارية هائله ومعقده" وكانت هذه العلاقه تمثل احد ثلاثة مستويات هي:-

* العرض في مكان مستدير .
* او ان يجلس المشاهدون على جانبي مكان العرض.
* او يواجه المشاهدون مسرحاً مرتفعاً قليلاً موضوعاً امام قماش بسيط من اللون الاسود .

فقد اشتغل باربا على المكان بوصفه احدى العناصر المجسده لرؤية العرض خلال عملية الاحتواء الجمالي لشبكة الافعال الادائيه لعروض (مسرح الأستوديو)..... . الذي يميزه في الاستخدام والوظيفه عن عروض مسرح الشارع الذي وسع من اهداف الاردن في سعيه الى ابتكار انماط من العلاقات الاتصاليه التي تعزز من الطابع الاجتماعي بين المسرح بوصفه اداة ثقافيه ، والمشاهد بوصفه انموذج اجتماعي له مرجعياته البيئيه والثقافيه ، التي تؤسس اشكال السلوك والفعل الادائي لكل فئه . " فلقد كان الهدف من وراء مسرح الشارع هذا هو تجميع متفرجين من كل فئات الجماعه البشريه التي يعرض داخلها ، فتمثل الفرقه المسرحيه بمثابة خلايا في جسد جديد وتجسدت عروض مسرح الشارع اثناء رحلة فرقه الاودين الى جنوب ايطاليا ، حيث المظاهر الدراميه في الشعائر الفلكلوريه والطقوسيه لقبائل ، التي تستعمل الحركات والايقاعات اثناء تقديمها للفعالية الادائيه المتعلقة بالابعاد الاجتماعية والتأريخيه للفئه البشرية او البلد . اذ يعمل افراده مسرح الاودين في الصياغه الدراميه للاتصال مع فئات اخرى على وفق ما اسموه بمبدأ ( المقايضة ) : وهو استعاره عن صيغة المقايضه الماديه في العصور المتأخره في اعطاء سلعه مقابل سلعه بدلاً من قيمتها النقدية . وفي المسرح فيتمثل في تقديم عروض تتسم لغتها بطابعها الارشادي ، الذي يتجاوز البعد اللساني في لغة الاداء المسرحي ، وهو ما يثبت نجاحه اثناء التقابل بين الفئات البشرية المختلفة ، اذ يعرض (باربا) عروضاً على افراد القرى التي يزودونها في ارتجالات ادائيه ، مقابل مظاهر احتفاليه وطقوسيه عادة ما تمثل جوانب من عادات تلك الفئات والبعد الاجتماعي لها . اذ يلعب المكان في هذا النمط المسرحي بعداً احتفالياً ومجالاً اتصالياً بين افراد الفئات المختلفة داخل مساحة الاداء الفني والجمالي لهم .

عاشرا : بيتربروك

يسعى بروك الى ابتكار لغة جديدة لمسرح ، تتجاوز البعد الانساني في النص ، محاولاً الكشف عن بنية الخطاب المسرحي عن طريق تحويل اللغة السانية الى علامات تبث اشارات تتسم بشموليتها داخل المكان المسرحي ، فالنص منتج جمالي يعمل على تحفيز خيال المخرج في تصور عناصره المكانيه وانشائية العرض المسرحي ، وفي هذا الصدد يقول ( بتربروك ) عن مسرحية الملك لير " ان معنى المسرحية نفسه ينبثق بالضبط من تعددية العلاقات لجميع العناصر النصية على مستوى اللغة الشعرية في النص ، والشخصيات ، فعملية تقديمها لا يمكن ان تأتي الا من المادة الانسانيه ، بتحويل المادة الكتابيه للنص الى مادة حيه " فوق المسرح " (٥٤) . فهو يعمل على عنصر المكان بوصفه مساحة خالية ، تتميز بمرونتها وقابليتها على التحول والتوظيف الذي يتم على مستويين :

اولا : المستوى الفكري ( الرؤيوي ) : ويشمل :

المعالجة الاخراجيه لنص بضمنه عنصر المكان وتحوله في العرض.الرؤية الاخراجية للعرض ومنطلقاتها الفكرية والجمالية التي تؤسس خيارات المخرج في اماكنه وتشكيل بنية العرض . البعد التواصلي للعرض يتم وضع عملية التلقي ضمن اهداف الدراسة الجمالية للمسرح من خلال الكشف عن الابعاد البيئية والثقافية والمرجعية المكانية بالنسبة الى المتلقي بما يؤسس النسق التواصلي في العرض .

ثانيا: المستوى التقني ( المعماري) ويشمل :-

أ- التشكيل المعماري لمكان وتقسيماته .

ب - التشكيل السينوغرافي للمكان المسرحي ويشتمل على توزيع العناصر الديكوريه ، والممثلين ، والتصرف في الاضاءه ." اذ تتم صياغة النص على شكل مونتاج من اجزاء حواريه متفرقة ومشاهده منفصلة وذلك بشكل يشبه البني السينمائية في القطع المستعرض او لقطعات

مقربه ، وتداخل بطيئ في القطات ، او يشكل ما يشبه التناظر في الموسيقى فقد سعى بروك الى تجريب مختلف الانماط النصية ، مركزاً على خاصية البعد الشمولي ، التي احتوتها النصوص القديمة ذات المرجعية التاريخية او الاسطوريه محاولاً بذلك الاشتغال على البعد الدلالي ، والتعددية الثيميه ، لمفرده النصية ، التي تتحول مكانياً في العرض المسرحي ، الى عنصر مساعد على تحويل المكان الى مساحة تأويليه بين المتلقي والعرض .

"فالمكان هو كل شئ ، وهو ليس له شكل ، فكل شئ ليس له شكل ، يعد امكانيه لهذا المفهوم ، وهذا يعني ان امكانية الميلاد والخلق تتوقف على المكان ، الذي لم يمتلئ بعد ولم يتجدد بعد" (٥٥) .

ما أسفر عنه الاطار النظري.

١ - يمثل التحول في المكان المسرحي على المستويين : الجمالي والمعماري احدى الظواهر ذات العلاقة المباشرة بالتحولات الفكرية والاجتماعية والثقافية .. الخ المشكلة لبنية الخطابية في مساحة الفن والمجتمع . يوصف عملية التشكيل المكاني للانسان احدى مفردات الفعل الادائي لمجتمع بشكل عام .

٢- ينحو المكان في عمليات التشكيل المعاصر ان يكون بعداً ذاتيا يعكس سمات الاشتغال الفني والجمالي على عنصر المكان وطابع تجريبي يتجاوز وظيفة الاحتواء الفيزيائي لمادة الموجود ، واتساع مساحته الى :-

* مساحة ادائية في ضوء علاقة ( الانسان والمجتمع ).
* مساحة تواصلية :
* مساحة فنية :

٣- تكاد عملية ادراك المكان على البعدين الحسي والذهني ترتبط باشتراطات البعد الزمني لوجود وعلاقتها بوعي الذات لوجودها ، اذ لا يمكن الفصل بين البعدين الزمني والمكاني في عمليات التشكل والتفاعل داخل بنية الوعيين الفردي والجمعي ضمن انساق عملية الخطاب المسرحي المعاصر فقد تحول المكان من مساحة النص الى العرض المسرحي بين مستويين :

أ. المستوى الضمني – الايحائي : الذي يلتزم فيه المخرج بمكان العلبة المسرحي الا انه في الوقت نفسه يحاول الانطلاق من شمولية النص وابعاد القرائية بهدف تأسيس مركز رئيوي يتمثل باظهار تحول المكان على مستوى البيئة او الحدث او الشخصية النصي على المسرح .

ب. المستوى الايحائي – المعماري : ينحو في المخرج الى اظهار تحولات المكان عن طريق التركيز على البعد المعماري لمكان وامكانية اشتغاله في عملية تحول المكان النصي على المسرح ، وكما هو في اعتماد اماكن تتميز بحياديته او عموميتها كالساحات العامة والمقاهي .. الخ

## الفصل الثالث

### اجراءات البحث

### تحولات المكان في العرض المسرحي العراق

مدخل //

شهد المسرح العراقي عدداً من التجارب المسرحية التي برز فيها طابع المغايرة والتجديد ، اعتمد فيه على التواصل مع مفردات الخطاب المعاصر ، اذ سعى المخرج العراقي الى الاشتغال على نصوص عالمية من مختلف المذاهب والاتجاهات ( الكلاسيكية ، الواقعية ، الرمزية ، التعبيرية ، العبث واللامعقول ، الملحمية ... الخ ) فضلاً عن نصوص عربية ومحاولات في مجالي للاعداد والتعريق ، تجلت ببروز مؤلفين عراقيين امثال (يوسف العاني ، طه سالم ، يوسف الصائغ ، فلاح شاكر ... الخ) كتبوا نصوصاً مسرحية حاورت الواقع العراقي على اختلاف اساليبها وتناولته استناداً الى مفردات هذا الواقع وعلاقتها بالفعالية البشرية الاجتماعية والثقافية فقد اتجه المخرج العراقي في بناء رؤيته لعرض المسرحي الى دراسة المكان النصي استناداً الى ابعاده وعناصره ذات العلاقة بافعال الوجود الثقافية والاجتماعية هذه الرؤية لفعل التحول في العرض ومستوى النص العلمي فقد حاول المخرج العراقي التعامل معه عن طريق ما يبثه النص عند قارئه المخرج من دوال اشارية يمكن عدها مقتربات جمالية تساعد على سحب النص العالمي من مساحته الكتابية الاولى ، الى فعل انتقالي منزاح الى مساحة قرائية تتجاوز حدود كتابتها وتدخل حيز التشكيل العلاقي في حدود الزمان والمكان وسواء اعتمد النص مترجماً او

التجأ الى تعريفه فلا ينفصل فعل المكان عن مساحة الرؤية عند المخرج جمالياً وفنياً . وكما في مسرحية دائرة الفحم البغدادية لـ ( ابراهيم جلال ) عند نص مسرحية ( دائرة الطباشير القوقازية ) (لبرتولديريشت) . اما على مستوى النص المحلي فقد اعتمد المؤلف العراقي في استنباط موضوعاته واماكنها النصية على الواقع العراقي بصفته مساحة شمولية تمد افكارهم بتصورات واقعية تحاور البيئة العراقية على جميع الابعاد السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية بهدف عكس الواقع باساليب مختلفة تنوعت بين الواقعية النقدية والواقعية الخيالية والملحمية والوثائقية عند مجموعة من المؤلفين منهم ( يوسف العاني ، محي الدين زنكنه ، خليل القيسي ، يوسف الصائغ ، فلاح شاكر ) . فيظهر المكان بصفته عنصراً دراماياً يكاد يشكل مركز الحدث النصي الذي يعتمد في ادراكه على وجود الشخصيات وعلاقتها بالحدث والمكان الدراميين يرسم خطوط الصراع في النص .اما على مستوى الاخراج المسرحي فقد حاول المخرج العراقي وخلال عقد الثمانينيات تحديداً وما بعدها بالتفكير لايجاد صيغاً اكثر تميزاً بالنسبة لتجارب المسرحية محليا وعربيا وعالميا . ومكانياً ، فقد برز عنصر المكان بصفته مساحة فكرية مع مساحة البعدين الحضري والمعاشي منتجة فعلاً رؤيوياً ينحو الى تفعيل انساق الانشاء المكاني لعرض تمثل ذلك عن طريق اكتشاف امكنة متحررة من القواعد التقليدية الخاصة بمسرح العلبة الايطالي ، تراوحت في صفاتها بين الحيادية والعارضة والمخصصة الدائمة . فتحول احد المنازل البغدادية القديمة في شارع الرشيد بعد ان ترك مقفلاً لسنوات الى موقع مسرحي سمي (منتدى المسرح) وخصص مهرجاناً سنوياً بهذا الاسم ، حيث تقدم في هذه المهرجانات عروضا تتميز بالحرية العالية في استخدام لمحات على مستوى الحركة وتوزيع الكتل وتحديد مساحتي الاداء والتلقي ، ولعبت كلية الفنون الجميلة دوراً في اقتراح امكنة جديدة يمكنها ان تنشئ نظرية للمكان المسرحي فظهر المسرح الدائري وهو بناء متواز المستطيلات تمثل مساحته الادائية في مدرج دائري ويشكل هذا المدرج في الوقت ذاته احدى ابرز الخصائص الممثلة لهذا النوع من اماكن العرض المسرحي . والى جانب هذه الامكنه ، فقد ظهرت تجارب مسرحية من زاوية المكان المسرحي ، حيث تراوحت هذه التجارب من الناحية المكانية بين الاشتغال على المكان التاريخي والمكان البيئي والمكان الاجتماعي ... الخ . فقد ظهرت تجارب اكدت خصوصيتها في عملية التفكير المكاني في المسرح معتمدة في تصورها على ما يبرز في المكان توهله ان يستحيل الى مساحة فنية تتجاوز حدود الاحتواء الفيزيائي لعرض كالانشاء المعمارية او مرجعية المكان نفسيا وثقافيا عند المتلقي فقد ينمو هذا الانشاء ان يتلائم مع النسق الرؤيوي لعرض ومستويات التشكيل الجمالي لعناصر العرض وعلاقاته . فكانت عروض (عوني كرومي) في تساؤلات مسرحية ، ترنيمة الكرسي الهزاز ، و( سامي عبد الحميد ) هاملت عربيا وعطيل في المطبخ ، وتجربة مسرح الصورة عند المخرج ( صلاح القصب ) في عزلة الكريستال والحلم الضوئي والنورس ومكبث فهي تقترب الى ان تكون علامات بارزة في التحول المكاني بين النص والعرض استطاعوا المخرجون عن طريقها اضاءة مساحة البحث فالمكان المسرحي ودراسته على نحو منهجي بغية اشباعه – أي المكان لان يكون عنصرا ادائيا ذا فاعلية اكثر ضمن علاقة ( الذات – المكان ). ورغم ضعف التقنيات المتوفرة لدى المخرج العراقي الا انه حاول الدخول الى اجواء الابتكار والتغيير فكان للتجارب المكانية اثرا واضحا في الظاهرة المسرحية العراقية .

عينة البحث //

جاء اختيار العينة بصورة قصدية ممثلة بالعرضين ادناه :

| اسم المسرحية | المؤلف | المخرج | مكان العرض | سنة العرض |
|---|---|---|---|---|
| نشيد الاخطاء | رعد فاضل | جلال جميل | المسرح الدائري/ كلية الفنون الجميلة | ١٩٩٣ |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| عطيل في المطبخ | وليام شكسبير | سامي عبد الحميد | كافيتيريا دائرة السينما والمسرح | ١٩٩٥ |

اسباب اختيار عينة البحث.

١- اختيار العروض التي وضعت المكان احدى زوايا الاشتغال المؤسسة لعرض المسرحي بجوانبه المعمارية والتقنية والايحائية .

٢- التركيز على عملية التحول بين مكان النص ومكان العرض بما يضفي على العرض خصوصية تجريبية تتمثل في تصور زوايا الاشتغال في المنتج الساني وامكانية تحولة في مساحة العرض المسرحي المعاصر.

مراحل تحليل العينة.

١- دراسة المكان في النص المسرحي :- اذ يتم دراسة النص المسرحي في كل عينة من خلال توضيح معالمه المكانية ودراسة انشائية المكان اللساني في النص.

٢- دراسة مكان العرض في شكله - انشائه :- يتم فيه توضيح معالم النمط المكاني في كل عينة استناداً الى ابعاده المعمارية والتقنية والوظيفية .. الخ .

٣- الكشف عن تحولات المكان في العرض المسرحي :- يتمثل هذا الجانب بدراسة عملية التحول بين مكان النص ومكان العرض لكل عينة علة وفق المنطلقات الجمالية والفنية التي تتم فيه عملية التحول .

تحليل العينات //

اولا : المكان الدائري :-

مسرحية : تشيد الاخطاء [٥٦]

تاليف : رعد فاضل

اخراج : جلال جميل

مكان العرض : كلية الفنون الجميلة / المسرح الدائري .

١- المكان في النص : نص مسرحية تشيد الاخطاء نص معاصر ذا طابع شعري ، يبرز العنصر اللغوي فيه بعده عنصرا مهيمنا على بقية العناصر البنائية في النص .

٢- وعند قراءة النص تبرز جدلية محاور ابعاد النص ضمن مساحات توصف بما يلي :-

أ- مساحة داخلية .

ب- مساحة خارجية .

اذ تنشأ بين المساحتين اعلاه فكرة لتامل معنى النص داخل ثنائية السياق المعني و ( التراث - الموضوع ، نجد كما من الاستعارات البلاغية ) (التشبيه ، المجاز اللغوي) انتقال السياق النصي بالتركيبات (اللغوية + اللسانية) على حساب المعنى وهو ما ادى الى انتقال مساحتي الاشتغال الجمالي والدرامي لعناصر ( الشخصية ، الحدث ، الحبكة ، الصراع ) داخل المساحة القرائية لعنصر اللغة بمستويه السياقي والايحائي فشخصيات النص الثلاث الرئيسية ( الظلال ، هو ، هي ) حاول فيها المؤلف الاشتغال على فعل الذات الانسانية نحو ( اختزالي - تجريدي ) ظهرت فيه شخصيات النص بصفتها مركبا شموليا قائم على مساحة الفعل العلائقي ضمن ثنائية (الذات - الموضوع) . بدلية النص نجد حوارات الظلال مع (هو) تمثل تمهيدا لتشكيل الخطأ عن طريق التشبيه والاستعارة

" الظلال : كلمة اخرى ويلتقط ما قد يجف من فروق المعماريين القدامى لتقاليد الاسلحة ، نحن ورق همشه التهديف .

هو : يضلون يستندون على خطأ تمثل ونساء شرحهن البلوغ ، هؤلاء الياصرون الدين يفرون الى ظله تتكدس نكاية بهم يتعاطى الفراش رائحة المغادرين .

الظلال : مستعدون لتدريب السرطان على التدخين " [٥٧]

فقد اعتمد المؤلف ابعاد الخطأ واوجهها بعدها مرتكزا فكريا يتم على وفقه تشكيل النص سياقيا وضمنيا فيظهر اعتماد الحدث النصي على ضرب من الصراع الضمني الذي لعب دورا بنائيا في النص بعده ثابتا تواصليا يعمل على تجاوز السياق النصي الى مساحة التجاوز والانقطاع في بنية النص الدرامي . فيوصف الص الدرامي يعتمد على الحدث والصراع بين شخصيات النص داخل (زماني- مكاني) فان ما وجد في نشيد الأخطاء نوعا من المظاهر الدرامية لعناصر البنية النصية وبما يمكن عده اشارات ضمنية تدل على العنصر الدرامي في النص :-

" هو : أيتها الأخطاء يا مؤونة هؤلاء والخباثات ايتها الجرائم المهذبة اللطيفة اثبت انني افتش ثوب الجوهر

اثبت ان للاسرار رائحة تتفتت في السر لا تقولوا فيما بعد ان للصدفة شان وللخباثات في صدقتها شؤونا .

هي : نحن وحدنا ناخذ الى اللعبة واخطاء اصابعنا وعلى باب اشيائنا يشهد الفرحان عينة . ويدخل ساقه في حلق الرمال " [٥٨] . ان تشكل العناصر الدرامية في النص قائم على وفق العلاقة بين الذات والمرجع ذي البعدين الزمني والنفسي في وصف ثمة الخطأ ومحاولة وضعها داخل اطر شمولية تنحو الى تجاوز عنصري الزمان والمكان ، اذ بعد عنصر المكان في النص المسرحي وجودا متعالقا مع عناصر (الحدث ، الشخصية) وارتباطهما بالعنصر الزمني ذي الطابع الشعري الذي تتجاوز العناصر داخله بعدها الفيزيائي ووجودها الطبيعي . يكاد نص نشيد الاخطاء ان يخلو من اشارات مكانية صريحة ومباشرة ، فامكنه النص أمكنه سوريالية أفقدتها شعرية التركيب اللغوي والدرامي في النص طابعها الواقعي الذي يعمل على تحريك أبعاد النص ، ومستوياته جماليا وتقنيا . فما وجد في النص مفردات مكانية ( سرير ، أزرار ، أنابيب مطاطية ) وهي مفردات ذات بعد فكري يجاوز المعنى ضمنا في النص ، مؤديا الى خلق فضاء نصي يتميز باتساع مساحته القرائية في تلقي المفردة النصية وتأويلها على النحو المكاني ، الذي يتحقق عن طريق تفكيك المفردة اللسانية وتحويلها قرائيا الى اشارات تمتاز بحيويتها وفاعليتها في التواصل مع المدرك النصي لدى القارئ .

" هو : الادزوية مفخخة تسوفز هذه التقاليد والامثلة
لطراز مفقود لتلك الاماكن التي لا تنتظر احدا
التي يساق اليها عشرة امراء من اصابعي
اما لمديل عرق الاخطاء
وليتوقف العالم بعدها عن العرق والخفقان
ايها السرير علنا تعود ثانية
ولعل المرض يهربنا
بينما الاثاثيب تبعث احمالا شخصية وفاسدة
بالاملاح والكلوكوز " [٥٩] .

المكان في نشيد الاخطاء بان ابعاده ضمنية ما هذه في قرائتها ، مجرد ، يتم باتساع ساحة العلاقية بين عناصر النص المسرحي .

ب- المكان : شكله – نشأته :-

يرجع استخدام الدائرة في المسرح الى مرجعية ثقافية واجتماعية ذات امتداد تاريخي يتصل بالفعل الحياتي للانسان وعلاقته بأمكنة تحركه اليومي ، فمع الدائرة يتبادر الى الذهن كروية الارض ودائرية الافق بما ثبته من احوال التفكير المثيولوجي للانسان الاول . فعند الاغريق ترتبط الدائة بالمديح والأوركسترا ، بصفتها احدى منابع الطقس الديني عند الغرب اضافة الى ان شكل المسرح عند الاغريق كان دائريا . وشكلت الدائرة في التراث العربي والاسلامي احدى مراكز تصور الموجودات انطلاقا من قو له تعالى (وعليها وعلى الفلك تحولون) سورة المؤمنون .. الخ . إذ رأى الفرد المسلم في الأفق ذي الشكل الدائري بصفته ساحة للمجهول الحي واعتباره منطلقا مكانيا يعتمد في تصور وإدراك الظاهرة المكانية . مما تقدم يظهر استخدام المسرح الدائري اعتمادا على ما يبثه المكان من تصورات مرسخة في بنية الوعي الجمعي لدى كلا من المودي والمتلقي في عرض المسرح الدائري ، اضافة الى ما يشكله المكان بصفته موقعا لاقامة العروض المسرحية ، متجاوزا مساحة التقليد والمالوف لاماكن تقديم العرض المسرحي ، بما يمكن المخرج والممثل ، الى الاشتغال على المكان باستقراء زوايا التحاور بين الذات والمكان .

## ومن سمات مكان العرض :-

اولا : من الناحية الحضرية فهو مكان لتقديم العروض المسرحية اوجد في كلية الفنون بمدينة بغداد ذات المساحة الحضرية الواسعة في جوانب الحركة السك انية والعمرانية اضافة الى وجودها مركزا اداريا وسياسيا كونها عاصمة العراق .

ثانيا : من الناحية المعملية : يتميز مكان المسرح الدائري بشكل متواز المستطيلات وذو امتداد افقي الابعاد ، اتضح في الاقتراب النسبي بين السقف وارضية المسرح .

ثالثا : من الناحية التقنية : ان ما يشكل خصوصية العروض المسرحية في الشكل المكاني عموما هو وجود مساحة دائرية تشتغل بعضا او كل مساحة الموقع المسرحي ، التي تعتمد جماليا في عملية تشكيل العرض ورسم انساقه التي تشتمل :-

١- النسق الفكري : توظيف الدائرة في عملية تأسيس الرؤية الإخراجية للعرض ذات الطابع التجريبي باختيار وتنظيم المكان وإحالة الدائرة نحو مساحة الاشتغال الفكري للمفردة المكانية وهو وضع الدائرة داخل مساحة التحاور بين المكان ومستخدم المكان .

٢- النسق التواصلي : يمثل الاشتغال على مكان المسرح الدائري ضربا من التجريب على المكان غير المالوف الذي يتطلب ضربا من التعايش الفكري والنفسي من قبل المؤدي والمتلقي على حد سواء باعتبار ان نسق التواصل في المسرح الدائري لا يعد نسبيا مكانا تقليديا ومالوفا من جهة ، ولا تقيد يتميز بقواعد الاداء والتلقي من جهة اخرى .

ج : تحولات المكان – بين النص والعرض : وفي عرض نشيد الاخطاء فان ما يبرز في مكان المسرح الدائري هو وجود مدرج بثلاث دوائر يتوسط مساحة المكان المسرحي ن فتعمل على انشاء نسق تحاوري بين النسق المكاني من جهة ، وابعاد الرؤية الاخراجية للعرض من جهة اخرى . لذ حاول المخرج (جلال جميل) ان يتجاوز البعد الوظيفي للمكان المسرحي ، والعمل فيه على وفق ابعاده الفضائية بصفته – اي المكان – حيزا مرنا قابلا للتشكيل والتحول العلاميين في انشاء العرض المسرحي .

"ان التقديم على المسرح الدائري يتمتع بخصائص عديدة اهمها انه يفرض عليك ان تستعيد اشياء ونضيف اخرى في رسم خطوط الحركة واعتماد مراكز مكانية مغايرة عما هو مالوف في المسرح التقليدي" [٦٠] . فقد مثل الاشتغال على مكان المسرح الدائري من الزاوية الاخراجية في انشاء عرض نشيد الاخطاء وتشكيله على النحو المكاني بانسحابه نحو مساحة التجريب في التواصل مع البعد المكاني للعرض . فالعملية الانشائية للتكوين في المسرح الدائري تتطلب اهتماما خاصا للمخرج والمصممين والسينوغرافيين في التعامل مع تلك المساحة الدائرية ذلك من خلال التنظيم الجمالي لمساحته وموجوداته لان الدائرة المسرحية تعبر عن حركية معينة وهي مستمرة رغم انها توصف بالانغلاق اذا ما نظرنا اليها في منظور عمودي" ، فقد اعتمد عرض نشيد الاخطاء مكانيا على مستوى الشكل فقد تم انشاء مفردات نعنارية وتقنية اسهمت في تدعيم عملية التحاور الرئيوي بين عنصر المكان والعرض المسرحي وعلاقاته حيث يشكل المكان بهيئته (الوظيفية – المعمارية) ان يستميل الى مساحة توصيلية تعمل على ابعاد ما يمكن عده بالمكان (اللامالوف) و (اللامعتاد) من كل من المؤدي والمتلقي وتسعى الى تاسيس فعل الخطاب المسرحي اتلذي يتخذ من المكان مساحة في تشكيل نسق العرض المسرحي الذي يعمل على النحو التواصلي في رسم انساق التعامل مع المكان من زاوية شكله المعماري ، والمساحة الدائرية فيه ، من زاوية انشائه التقني . على وفق السمات التي تميز بها نص مسرحية نشد الاخطاء في الاشتغال على مستويات اللغة والتركيب البنائيين في النص فقد اعتمد المخرج (جلال جميل) في تحويل النص اخراجيا على المسرح اسلوبا انتقائيا في اختيار ادواته الخطابية على مستوى التحول في العرض المسرحي ، من حيث التعامل مع البناء الشعري بما يتضمنه من استعارات ووصف مجردين وما تشكله هذه الادوات اللسانية من صور شعرية تعمل بوصفها مقتربات دولالية في تحويل الدال اللفظي الى دال حسي مجدسد على النحوين (السمعي والبصري) . "اذ اتجه المؤلف الى ما يمكن تسميته بالتوصيف على مستوى اللغة الشعرية معتمدا عنصر التراكم في الاستعارات ، فعندما تقرأ النص في العرض المسرحي معتمدا القدرة على التاويل والتشكيل في اختيار الاستعارة الاهم التي لدي على نوع من العملية الفنتارية السوريالية" [٦١] . حيث تعمل المفردة اثناء عملية تشكيلها مسرحيا بشكل عام ومكانيا على وجه الخصوص ، داخل حيز جمالي يعتمد اليات التحليل والتركيب للمنتج اللساني ، على وفق مفتريات التحاور الرؤيوي بين النص والعرض ، حيث تاتي خصوصية التقديم لنص نشيد

الاخطاء عند المخرج (جميل) في الاتفاق المبدئي مع المؤلف يهدف العرض ضمن مساحة تحوله من النص فالمؤلف رجل شاعر اتفقنا ان يكون مولفا دراميا على زاوية الاشتغال الشعري في الدراما لذلك تجدنا موجودين – اي انا وهو – في النص ، اذ تجد رعد جلال في النص بصورة غير منفصلة" . فقد عمل على التصور المسبق لرؤية النص والعرض على تضييق مساحة البحث الاخراجي واستبداله بالبحث في النص واكتشاف وسائله الخطابية ومحاولة تحويلها في العرض ، فلم يكن في عرض نشيد الاخطاء معالم مكانية واضحة من شانها ان تدل على بيئة النص او مساحته الحضرية ، انما حاول المخرج في معالجته الإخراجية للنص الاقتراب من مساحة الانفتاح التأويلي للعلامة المسرحية في العرض ، عن طريق اخفاء طابعا مرنا في تشكيل المكان من شانه ان يحقق جماليات التحول العلائقي في عنصري (الشخصية والحدث) . فقد تم اختيار مكان المسرح الدائري ، بعده افتراضا مكانيا يحتوي علامات الاداء المسرحي بأنساقه وعلاقاته ، التي شكلت بمساعدة المساحة الدائرية وسط المسرح والامتداد الأفقي للمكان المسرحي دوالا معمارية ذات ابعاد اشارية تمتاز بقدرتها على التوالد والتحول ضمن المساحة المكانية للعرض ، في بعدها الوظيفي – المسرحي . حيث حاول المخرج تشكيل النص على وفق الابعاد الفضائية للعرض ، بوصف الفضاء اشتغالا يتجاوز الالية الوظيفة للشكل الفني ويعمل على بلورة افتراضات الرؤية وتشكيل النسق المسرحي داخل حدود المكان الوظيفي ، اذ اعتمد العرض على ابعاد التحول في علاقاته من زاوية علاقاتها الرابطة بين انساق العرض المسرحي . فنجد مفردة واحدة قد تحولت تابوتا ، بابا ، عربة ، وشباك ، ... فقد مثلت الدائرة مساحة جمالية اتجهت نحو تعزيز وتفعيل قابلية العلامة المسرحية للتحول داخل المكان الذي عمل في مساحة العرض على ثلاثة ابعاد هي:-

١- الرؤية : حيث اسهم المكان ( شكلا وانشاء ) الى فتح مساحة البحث الجمالي في النص وقرائته على نحو متواصل مع المتغير المكاني ( المكان غير المألوف ) وهو ما يفعل افتراضات الرؤية المكانية بين النص والعرض

٢- الاداء : ان لاثر المكان غير المعتاد تميزا ادائيا في نسبة تجسيد النص ضمن سياق العملية الادائية من قبل الممثلين "يمثل الاشتغال في المكان غير المألوف عند المؤدي ازمة تنتج اثناء الاداء ما يمكن ان اسميه بـ(العضلات الفضولية) التي تحدث اثناء دفوع الممثل في خطا التكلف اثناء ادائه في اماكن كهذه ، اذ عملت مع الممثلين على الابعاد الشمولية محاولا اخفاء طابعا في سياق تشكيل العرض " (٦٢) .

٣- التلقي : يتيح مكان المسرح الدائري مرونة جمالية تحاور عملية التلقي والتواصل على وفق ابعاد ثلاثة هي :

أ- النفسي : فتحتاج المكان غير المعتاد الى نوع من التالف والاعتياد وصولا الى حالة من التواصل مع مفرداته عن طريق رسم متعلقات الفعل النفسي على النحو الانطباعي والنفسي في الموقع .

ب- المعماري : تميز مكان المسرح الدائري بمعمارية تجاوزت مواقع المسرح التقليدي ، بما اتسم به هذا المكان من حرية تشبيه في الانشاء المسرحي لمساحتي الاداء والتلقي .

ج- تواصليا فان تعدد زوايا الرؤية عند المتلقي وتواصله مع المكان في المسرح الدائري ادى الى اشتغال عنصر التلقي بوصفه نسقا ادائيا على النحو التواصلي حيث تعددت زوايا المشاهدة نسبة الى كل عرض وكل موقع ضمن نفس العرض . اما في عرض نشيد الاخطاء فقد حاول المخرج سحب المتلقي نحو اكتشاف بنية علاقات العرض وتاويل عناصره على مرجعياتها العلائقية في العرض ضمن المكان الدائري عليه فقد يمكن القول بان فلسفة التحول في التجربة المكانية بين مكان النص ومكان العرض ، جاءت على وفق المستوى التقني الايحائي . الذي يحدد انساق التحول في استخدام تعابير للمكان في بعده التجريبي في ابعاده اعلاه : (الشكل والانشاء) ، والمعالجة الاخراجية للنص في ضوء

معطيات المكانية من جهة ، ومعطيات الاشتغال من جهة اخرى .

ثانياً : المكان البيئي

مسرحية : عطيل في المطبخ *

تأليف : وليام شكسبير

اخراج : سامي عبد الحميد

مكان العرض : كافتيريا دائرة السينما والمسرح / بغداد

أ ــ المكان في النص :- استنادا الى تاريخ الكتابة المسرحية فقد صنف نص مسرحية عطيل لشكسبير ضمن نصوص فترة عصر النهضة لما تميز من طابع تجديدي في نسبية خروجه عن تقاليد الكتابة المسرحية ذات التوافق مع القواعد الارسطيه وتوافق هذا النمط النصي مع معطيات التغيير لعصر النهضة الذي اكد طروحات جمالية للخطاب المسرحي ضمن حدود الزمان والمكان الخاضعة للعصر ذاته ، وما تتطلبه مفردات ذلك الخطاب من تحقيق رؤية خطابية تنعكس فيها رؤية الوجود ومفرداته ومعبرة عن جوانب الفعل المكان للذات داخل ما يحيطها من جوانب عملية التعايش بين الذات والآخر ، بما أدى إلى وضع أطر عامة في الصور الشخصية الإنسانية في صورها العامة وكيفية عكس تلك الصور ضمن مساحة المنتج الإبداعي بشكله اللساني والمسرحي , فنجد شكسبير قد اقترب نحو تجاوز القواعد الارسطية في صياغته للشخصية النصية التي ترسم بدورها جوانب من التشكيل المكاني في النص إذ يرتبط فعل المكان بجوانبه الحركية ذات الارتباط بحركة الشخصيات والأحداث ضمن تنقلها داخل الحدث وتتبع هذا العنصر في النص انطلاق من إنشائية علاقة الشخصيات بأماكن وجودها التي ترسم بالتالي علاقة الشخصيات مع بعضها البعض في ضوء عملية تأثير المكان في الأحداث فقد برزت عناصر البنية النصية في (الشخصية ، الحدث ، اللغة) بوصفها إشارات دلالية لعنصر المكان النصي داخل ضرب من التركيب الدلالي الذي ينحو الى تصوير الظاهرة المكانية في بعديها :

١ – الجغرافي

٢ – البيئي

ومن زاوية الجانب الوظيفي للمكان فقد ترتب على انتقال الشخصيات بين امكنة النص الى انتقال الاحداث بانتقالات واسعة النطاق في مساحتها ومداها على البعد الجغرافي ، فيما ظهر المكان بصفته احتواء للبيئة الدرامية للاحداث وحركة الشخصيات داخل محيط البيئة النصية واشتمالها على الفعل السلوكي ضمن المكان مستعينا بعنصر اللغة برسم معالمها وابعادها عن طريق الوصف والتصور ، ومن تتبع الانشاء المكاني في النص والية بناءه وانتقالاته في تحوله نجد امكنة ذات طابع واقعي مباشر تاخذ سمتها المكانية في توصيفها الدرامي الذي يسعى الى التواصل مع المتغيير المكاني عبر مجمل الانتقالات ، اذ يوضح الجدول ادناه خصوصية المكان في النص الشكسبيري عبر انتقالاته التي تعبر عن سماته وعلاقاته بالشخصيات والاحداث .

| السمة المكانية | الفصل | المشهد | المكان |
|---|---|---|---|
| احتوائي محايد | الاول | الاول | شارع |
| | الثاني | الاول | مرفأ على ساحل قبرص |
| | الثاني | الثاني | شارع في قبرص |
| | الثاني | الثالث | قاعة في القلعة |
| | الثالث | الاول | قبرص ــ امام القلعة |
| | الثالث | الثالث | حديقة القلعة |
| | الثالث | الرابع | امام القلعة |
| | الرابع | الاول | امام القلعة |
| | الخامس | الاول | شارع |
| احتوائي فاعل | الاول | الثاني | حانة القوس |
| | الاول | الثالث | قاعة مجلس الشيوخ |
| | الثالث | الثاني | غرفة في القلعة |
| | الرابع | الثاني | غرفة في القلعة |
| | الخامس | الثاني | غرفة نوم عطيل |

ان امكنة النص في عطيل ترتبط مع انتقالات الحدث النصي ، مؤدية دورا احتوائيا الا انها حيادية تأخذ في المكان وظيفة فعالة في رسم طبيعة تطور الحدث الدرامي في النص ان دراسة المكان من الناحية الحضرية يكشف عن انتقال في فصول المسرحية دراميا

وحركيا توضح ابعاد الارتباط بين الانشاء المكاني في النص مع بنية علاقاته وعناصره وهي تتحرك بشكل غير منفصل ضمن مسار الخط الدرامي للنص تمثل في الانتقال من مدينة البندقية الى ساحل قبرص ، بما يؤشر انتقالا في دائرة العلاقات وجزء من حركة الخط الدرامي لحبكة النص في تنفيذ ( ياكو ) لعملية الايقاع بـ (عطيل) فانتقال ( عطيل ، كاسيو ، ياكو ، ديزدمونه ، اميليا ) من البندقية الى قبرص يمثل تحفيزا لمآرب (ياكو) نحو ( عطيل) وتعزيزا لاحتمالية اثارة المشاكل والتمكن في ارباك ( عطيل ) ودفعه نحو تصديق اللعبة مقارنة بحالة وجودهم في البندقية . اذ يشهد المكان الحضري عملية التصعيد الدرامي لاحداث النص واقترانه بحركة الشخصيات داخل مساحة الخط الدرامي للحدث ، واستنادا الى الخصوصية الشعرية في لغة النص الشكسبيري فقد برز في حوارات النص طابع وصفي بثلاثة مستويات من العلاقة المكانية هي :

١ــ علاقة مباشرة : وهي العلاقة التي يشكل فيها المكان عنصرا ذا فاعلية واضحة في العلاقة بين الشخصية والحدث اذ يكون المكان واضحا في اثره على الحدث النصي ودخوله ضمن دائرة العلاقات وكما هو موضح في ادناه ،

## الفصل الثاني // المشهد الاول

المكان : مرفأ في قبرص ، مكان مكشوف قرب الرصيف

مونتانو : ما الذي تستطيع ان تبينه في البحر من الرأس

سيد (١) : لا شيء مطلقا طوفان شديد من الهيجان وبين السماء واليم

لا استطيع ان ابصر شراعا

مونتانو : احسب ان الريح صاحت عاليا في البر زعزع اشد منه لم

تهزه يوما شرفات قلاعنا واذا عاثت في البحر هكذا ايو

اضلاع من السنديان حينما الجبال تذوب عليها بوسعها ان

تتماسك أي نبأ سنسمع عنها [٦٣] .

٢ــ العلاقة غير المباشرة : تتمثل هذه العلاقة باقتصار المكان على جانبه الوظيفي في النص كالوظيفة الاحتوائية للحدث والشخصيات والدخول ضمن دائرة العلاقات في المشهد النصي بالنحو الذي يكون فيه فاعلا في ابعاد الحدث وكما هو مبين في ادناه ،

## الفصل الخامس // المشهد الثاني

المكان : حجرة نوم في القلعة

دزدمونه : من هناك ؟ عطيل ؟

عطيل : نعم دزدمونه

دزدمونه : هل ستجيء الى الفراش

عطيل : هل صليتي هذه الليلة دزدمونه

دزدمونه : نعم مولاي

عطيل : ان كنت تذكرين أي اثم لم تصفح عنه رحمة السماء فاستغفريها الان

دزدمونه : ويحي يا مولاي ما الذي تعنيه بذلك ؟

عطيل : استغفري واوجزي ، ساتمشى هنا فانا لن اقضي على روحك وهي على غير ما اهبه [٦٤] .

٣ــ العلاقة المستقلة : وهي العلاقة التي لا يترتب على المكان سمة او صفة ما تؤهله الى الدخول ضمن المشهد او الحدث النصيين بشكل فاعل لدرجة ان علاقته بالشخصيات والاحداث تبقى مستقلة وكما هو في المثال ادناه

## الفصل الاول // المشهد الاول

المكان : شارع في مدينة البندقية

رودريغو: خسئت ، وما تخبرني ابدا اني جد مستاء لانك ياغو انت الذي جعلت كيسي كأنه خيوطه ملك يديك تدري بهذا

ياغو : ولكنك ودم المسيح ترفض الاصغاء الي انا حتى حلمت بشيء كذلك لك ان تهجرني

رودريغو : قلت لي انك تكرهه

ياغو : احتقرني ان لم اكن اكرهه [٦٥] .

ب ــ مكان العرض : شكله – إنشائه

قدمت مسرحية عطيل في المطبخ على مستوى المكان الحضري في مدينة بغداد ، وجغرافيا في كافتيريا دائرة السينما والمسرح / الطابق الخامس

فوظيفة المكان اليومي مرتبطة مكانيا بالالتقاء وتناول المأكولات والمشروبات ، فهو اشبه ما يكون مطعما اما من الناحية التقنية فانه مكان ذي شكل متوازي المستطيلات يبرز فيه امتدادا افقيا من شأنه ان يساعد على خلق منظور بصري في عملية المشاهدة ، هذا المكان جاء لكي يقدم بواسطة اشتغال مسرحي تتم فيه احالة المكان من وظيفته اليومية الى وظيفة فنية ادائية ، اذ حاول المخرج ( سامي عبد الحميد ) ان ينشيء من المكان بيئة اشتغالية تعمل على رفد الفكرة وتدعيمها ، حيث تعمل مرجعية المكان بكونه مطعم دورا واضحا مع مرجعية المتلقي اليومية عن طريق المفردات المشكلة اساسا للمكان كانقسامه الى قسمين:

١ــ مطبخ

٢ــ صالة جلوس بما تحتويه من الطاولات والكراسي اذ حدد المخرج المطبخ بصفته" تعبيرا عن الصراع بين الابيض والاسود أي الصراع بين عنصرين :- احدهما ينتمي له عطيل والثاني ينتمي له ياغو" .

ان انشاء المكان عند المخرج تم على اساس تقسيمه الى مساحتين تتماشيان في الاستخدام والاشتغال مع مساحة العرض المسرحي الذي يسعى الى احتواء مساحة الاداء التي حددت بمساحة (الكاونتر) وما امامها ، اما مساحة التلقي فقد تحددت في مواقع توزيع الطاولات والكراسي بشكل افقي متراصف فضلا عن استخدام المخرج علامات ومفردات تؤكد بيئة العرض الموصوفة بالمطبخ كالازياء المتمثلة بارتداء الممثلين ملابس الطباخين ، واستخدام اواني ومفردات تنتمي الى الطعام والشراب كالبيض والبيبسي .. الخ . ويمكن تقديم شكل مفترض مرسوم تتحدد عن طريقه طبيعة هذا التوظيف الفني المزدوج بمكان العرض من ناحية الشكل والانشاء . عليه فأن عملية انشاء المكان قد تمت على وفق ابعاد رؤية العرض باعتماد المخرج مرجعية التلقي في المكان مركزا تواصليا مع المتلقي على البعدين النفسي والمسرحي ، ويوضح الرسم في ادناه عملية التشكيل المكاني لعرض مسرحية عطيل في المطبخ.

ج- تحول المكان بين النص والعرض :

تكاد معالجة النص ان تشكل سمة بارزة ضمن اعمال المخرج ( سامي عبد الحميد ) عن طريق محاولته ادخال النص الشكسبيري بوصفه نتاجا ادبيا في اختيار الفكرة النصية ومعالجتها داخل مساحة الاختبار الجمالي للعصر وتحويله – أي النص – على المسرح عن طريق إنشاء نسق علائقي بين كل من النص وعلاقاته البنائية من جهة ، وآليات الخطاب الفكري المؤسس داخل حدود الزمان والمكان المعاشين من جهة اخرى .اذ تم اسقاط الاثر الابداعي داخل مساحة تأويلية تم فيها دراسة النص القديم عن طريق انشاء مقتربات درامية بين كل من الرؤيا المقترحة والنص ، وبالتالي بين العرض والمتلقي . واستنادا الى افتراض مؤداه ان لكل نص حقله الدلالي يقوم المخرج ( عبد الحميد ) الى الاشتغال على خاصية الشمول في النص الكلاسيكي عن طريق البحث في انساقه الفكرية والجمالية ، تعمل بصفتها دوالا تواصلية ضمن مساحة الانزياح الخطابي لعنصري المكان والزمان وما يلعباه من دور في رسم توجهات الرؤيا الاخراجية لنسق العرض المسرحي . فقد عمل المخرج مع نص مسرحية عطيل استنادا الى مبدأ الانتقاء في تفكيك النص وتشكيله مسرحيا في مستويين :

١- المستوى الفكري : اعتمد المخرج في تأسيسه للعرض مركزا فكريا تمثل في العلاقة بين مفهومي الاسود والابيض محاولا ابراز عملية الصراع بينهما بوساطة تشكيل الرؤيا وتنفيذها ادائيا في المكان بوصفه مساحة ادائية وفنية في الوقت ذاته

٢- الدرامي : تمثل في اقتراح مقاربة درامية بين فعل المؤامرة المحاكة من قبل ياغو ضد عطيل والمطبخ بصفته مرجعا وظيفيا يتم فيه التحضير بانجاز الطبخة ، معتبرا المخرج المطبخ مقتربا مكانيا يتمتع بحياديته من ناحية ، ويتميز بشموليته واتساع مساحته التأويلية من ناحية اخرى . اذ بدا استخدام المكان واضحا في معالجة العرض ابتداءا من تغيير العنوان الى (عطيل في المطبخ)

مرورا بتشغيل المطبخ بصفته تشكيلا مكانيا في العرض ووصولا الى استخدام مفردات وادوات المطعم كالصحون ، الشراشف ، الاطعمة ، المشروبات ، بهدف تفعيل البعد البيئي للمكان على النحو المسرحي وتوزيع علامات العرض بين اللونين الاسود والابيض من منطلق درامي يؤكد مفهوم الصراع ، اذ لعبت علامات المكان دورا في تحريك الحدث ودفعه نحو تحقيق متطلبات الر ؤيا الاخراجية للعرض من منطلق فكرة مؤداها ان اساس العمل قائم على طبخة المؤامرة التي تهدف الى الايقاع بين عطيل ( الاسود ) ودزدمونه ( الابيض ) ، فتبدأ المسرحية بمشهد يجمع ياغو وورود ريغو وهما يحضران طبخه من مادتي القرع ( الابيض ) والباذنجان (الاسود) وهما يخبران ديرانانسو بزواج ابنته دزدمونه من عطيل ، بوصف هذا المشهد بداية المؤامرة ( الطبخه ) ، وهو تأويل سيميائي يعمل باتجاه تأسيس علاقات العرض بما يتفق والاطار الثيمي لعملية التحول بين نص كلاسيكي وعرض معاصر يشتغل داخل المساحة الادائية للمكان ، وفي المشهد الذي يتخيل فيه عطيل خيانة دزدمونه مع كاسيو نجده في النص الاصلي حديث بين عطيل وياغو في حديقة القلعة بغرض ايصال فكرة الخيانة وترسيخها في ذهن عطيل ، ينفرد عطيل بعد تصوره لعملية الخيانة بمنولوج يعبر عن هواجسه .

اذ ثبت لي انها صقر بريء.
فحتى سيورها اعز نياط قلبي.
فانني ساصفر لها ان اغربي عني وفي مهب الريح.
فلتبحث عن مصيرها ، ربما لانني اسود
وتعوزني نواعم الماجنين في التصرف بالحديث.
او لانني هبطت في وادي السنين فانصرفت عني لقد خدعت وما شقائي الا بكرها يا لعنة الزواج.

ومكانياً فتتحول المناجاة في العرض على نحو سيميائي بجلوس عطيل على ركبتيه في احدى الطاولات ممسكن بعلبتي البيبسي كولا الاسود والسفن آب الأبيض ويسكبهما على بعضهما على طاولة الطعام بوصف هذا الاستخدام دلالة للتمازج بين دزدمونة وكاسيو.. فقد حاول المخرج تعزيز عملية الاشتغال المكاني في العرض عن طريق اشباعه بالعلامات الدالة على شمولية التحقق البيئي في المكان ضمن مسار الفعل التجريبي لعملية تحول المنتج اللساني الى اشتغال بيئي وبدلاً من الخطاب المباشر في المشهد الثاني من الفصل الخامس الذي يتم فيه قتل عطيل لدزدمونة داخل غرفة نومها وخنقها بالوسادة فقد اعتمد المخرج في تاويل المشهد دلالة تجمع في طياتها بين الابعاد الاجتماعية والدينية والاسطورية تمثلت في الاشارة الى مفهومه التلاقح والجماع المتجسد علامياً بمفردة البيضة بوصفها علامة على فعل الممارسة بين دزدمونة وكاسيو المتجسد مكانياً بدخول عطيل الى وسط الصالة وهو يحمل بيضة مردداً :

( تلك هي العلة يا نفسي)

وحين يصل الى لحظة الخنق فانه يقبض على البيضة كاسراً اياها بيده .

ان فلسفة التحول في المكان بين النص والعرض تمثل في عطيل في المطبخ اشتغالاً على مساحة المكان البيئي بهدف توظيف العلامات والدلالات المكانية من بعدين اساسيين في المعالجة والتحول هما:

١- التقني- المعماري : يتمثل بتشغيل الثوابت المعمارية للمكان بصفتها دوالاً مكانية ضمن مساحة الفعل الدرامي للعرض.

٢- الدرامي - البيئي : المتمثل باحالة العلامات المكانية بوظيفتها اليومية والعلامات المتعالقة مع المكان الى دولاً مسرحية هدفها تجسيد رؤية العرض عند المخرج ( عبد الحميد ) وتعميق فهمه لفلسفة التحول. ومن جانب المكان النصي فلابد من الاشارة الى ان المخرج استبعد كل ما من شانه ان يشير الى سمات المكان النصي واستبدالها بمجال مكاني يحتوي فكرة العرض ويؤكد خصوصية التجربة الاخراجية ذات الطابع التاويلي- الجمالي في الاعتماد على مرجعية المتلقي بتاويله للعلامة المسرحية ذات السمة الواقعية في العرض حيث تمت عملية التحول بين مكان النص ومكان العرض على وفق المستوى الايحائي - المعماري . عليه فتمثل عملية التحول بين النص والعرض في تجربة المكان البيئي عند المخرج

(سامي عبد الحميد) بعداً تجريبياً ينحو الى خلق اجواء بيئية يمثل فيها المكان عنصراً دراميباً يعمل بصفته ضمن مساحة الرؤيا الاخراجية للعرض . ولقد تم استبدال المجال المكاني الذي يحتويه النص الشكسبيري بمجال يمثل خصوصية ذات طابع تاويلي هدفها تاكيد معطيات العرض .

## النتائج

رصد الباحثان نتائج البحث في العينتين انطلاقا من التقسيم الوارد في التحليل ومراحله ولهذا يمكن تثبيت النتائج التي توصلنا لها بالاتي :

اولا : النتائج على مستوى النص :

١ــ نص نشيد الاخطاء

ا- يوصف المكان في نص المسرحية نشيد الاخطاء على النحو اللساني – المجرد ، بانتمائه الى مكان من نوع المكان اللغوي عن طريق باعتماده الادارة اللغوية مساحة اشتغالية ، يعمل المؤلف بواسطتها على تشكيل عناصر (الشخصية والحدث) ورسم ابعادهما استنادا ادراك تحركها ضمن مساحة ، الحلم ، الشعر ، التصور ، وانعكاسها داخل فعل الذات .

ب- اتضحت سمات المكان النصي عن طريق دوال استعارية ، حاورت الوجود المكاني في النص ، مشيرة في انشائها العلائقي الى طابعة الانشائي المتضمن وعيا وجوديا على النحو المكاني ، موضحا ضمنية الظاهرة المكانية في النص .

ج- يمثل اسلوب التركيب الشعري في النص المتمثل بعناصره البنائية وعلاقاته ذات الطابع الرمزي في البناء المستمد من مسحة الشعر الموجودة في الشخصيات والصراع والحوار على حد سواء .

٢ــ نص عطيل في المطبخ

أ- تشكل انشائية المكان في نص مسرحية عطيل تشكيلاً يركز على الحركية الدرامية في النص المستمدة من انتقالات الشخصيات والاحداث بين امكنتها المعاشية والحضرية.

ب – من حيث مفهوم المكان واليات انشائه فلم يعتمد النص الشكسبيري عنصر المكان غلا بكونه احتواء معاشياً تاسسه احداث النص وشخصياته.

ج- لم يوجد المكان بوصفه مساحة اشتغالية في مسار الخط الدرامي لاحداث الا في ثلاثة مشاهد، فيما غلبت عليه صفة الحيادية متمثلة بالاحتواء الفيزيائي للحدث والشخصيات.

ثانيا :- النتائج على مستوى المكان شكله – إنشائه

١- المكان في عرض نشيد الاخطاء

أ – تشكل خصوصية عرض نشيد الأخطاء (جلال جميل) بعرضها في مكان يبتعد في معماريته عن قواعد البناء التقليدي لمسرح العلبة اذ تتيح الاحلة المرجعية للدائرة في العرض المسرحي الى تجاوز المكان لوظيفته الاحتوائية وضمها داخل حيز معماري عن طريق الانسحاب الى مساحة الفعل الدرامي للعرض المسرحي وصولا الى نسبه في عملية التحول في العرض استنادا الى مستوى التحول ( الايحائي المعماري )

ب- تمثل الدائرة في السياق التاريخي والجمالي مرجعا فكريا ينحو الى تعميق ابعاد الحث الدرامي المؤدي في العرض فضلا عن تعميق فعل الاداء المسرحي لعناصر العرض كافة ، وفي عرض نشيد الاخطاء فقد انعكست الدائرة على النحو الدرامي الى محاكاة البعد الشعري في النص بوصفه ثيمه الخطأ اشتملا وجوديا للعلاقات بين الانسان – الخارج .

ج- ينحو طابع التصميم الافقي لمكان المسرح الدائري الذي قدم فيه عرض نشيد الاخطاء الى إضفاءه لطابع تشكيلي تمثل في رسم خطوطه الفضائية بشكل منظور افقي ساعدت على تكوينه عملية توزيع الاضاءة مع الديكور والممثلين .

د- يؤدي عدم التحديد المسبق لمساحتي التلقي والاداء في موقع المسرح الدائري الى عدم تحديد خطوط الاشتغال فيه والاخذ بنظر الاعتبار الارتباط بين المؤدي والمتلقي في العرض بما يتوافق والرؤية الاخراجية لكل مخرج .

٢-_المكان في عرض عطيل في المطبخ

أ- تضمن شكل المكان في عرض مسرحية عطيل في المطبخ اخراج ( سامي عبد الحميد ) بوجود انشاء افقي من الناحية المعمارية يهيىء لعناصر العرض ان تنشا افقاً منظورياً الذي يحوي مساحتي الاداء والتلقي.

ب- شكل المخرج ( سامي عبد الحميد ) عرض عطيل في المطبخ في مساحتين اساسيتين هما مساحة الاداء ومساحة التلقي، تبعت المساحة الاولى مساحة مجاورة في اشتغالها ضمن مساحة الفعل الدرامي تمثلت في حدةود ( كاونتر) المطبخ وما خلفه كواليس، اما المساحة الثانية فقد اشتركت ضمن فعل الاداء للعرض بممر اخترق مواقع المشاهدين بعمل الممثلين من جهة واشراك المشاهدين للعرض من جهة اخرى.

ج- حاول المخرج في انشائه لمكان العرض الاشتغال على مفهوم المكان المحايد بهدف تشكيل بيئة مسرحية تدفع المتلقي الى التفاعل مع بيئة الحدث الدرامي في المكان عن طريق الاشتغال على البعد الوظيفي له.

ثالثا : النتائج على مستوى تحولات المكان بين النص والعرض

١- تحولات المكان في عرض نشيد الاخطاء

ا- حاول المخرج بتحويله النص ضمن مساحة العرض المسرحي انشاء علاقات بين الخاصية الدلالية للمكان الدائري والمادة النصية ذات الطابع الشعري في نص المؤلف ، فكان المسرح الدائري ان يصل بشعريته الى مساحة شعرية المكان محققا ما بمكن تسميته بشعرية الاداء المسرحي .

ب- اعتمد المخرج ( جلال جميل ) في اشتغاله على الدال النصي الى البحث في دلالاته على وفق تصورات الرؤية الاخراجية للعرض وتحولات الدال النصي ضمن معطيات مكان العرض .

٢- تحولات المكان في عرض عطيل في المطبخ

أ- اقترنت معالجة نص المؤلف عند المخرج سامي عبد الحميد بما يتوافق ورؤيته الاخراجية في تقديم النص على وفق انشاء مقتربات درامية وظيفتها تقريب الظاهرة النصية الى حدود الرؤيا الخطابية في تشكيل بنية العرض المسرحي.

ب- عمل المخرج على اختيار مفردات واقعية باسلوب انتقائي القصد منها ابراز البعد البيئي للعرض داخل مساحة المكان.

ج- حاول المخرج اثناء تحويل النص مكانيا الاشتغال على مركز ثيمي في بنائه لرؤية العرض تمثل بافتراض مساحة اشتغالية في احالة عملية المؤامرة الى طبخة تحدث ضمن حدود المكان البيئي للعرض.

## الهوامش

١- مارلفن كارلسون ، اماكن العرض المسرحي (سيموطبقيا العمارة المسرحية ، ترجمة : ايمان حجازي ، ( القاهره ، مركز اللغات والترجمه – اكاديميه الفنون ) ٢٠٠٢ ، ص ٢٠٨ .

٢- ينظر مالك المطلبي ، الزمن واللغه ، اطروحه دكتوراه غير منشوره ، ( بغداد : كلية الاداب ) ، ١٩٨٥ ، ص١٣ .

٣- عبد الإله العلايلي ، الصحاح في اللغة والعلوم ، (بيروت : دار الحضارة العربية) ، ١٩٧٤ ، ص ١٥٤.

٤- اديث كيروزويل ، عصر البنيوية ، ترجمة : جابر عصفور (بغداد : دار افاق عربيه) ١٩٨٥ ، ص ٢٩٢.

٥- جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، (بيروت : دار القلم للنشر) ب ، ت ، ص ٦٥ .

٦- ينظر: هيجل ، المدخل إلى علم الجمال ، ترجمة : جورج طرابيشي ، (بيروت : دار الطليعة) ، ط١٩٩٨،٢ ص٦٥.

٧- روزنتال موريل ، الموسوعة الفلسفية ، ترجمة : سمير كرم ، بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٧٤ ، ص ١٠٧ .

٨- نعوم جومسكي ، اللغة والعقل ، ترجمة : بيداء علي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة) ، ١٩٩٦ ، ص٢٨

٩- ينظر أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ترجمة : إبراهيم حماده ، (القاهرة : مكتبة الانجلو مصريه) ، ص ١٢٢ .

١٠- عبد الكريم عبود ، بنية النص وتحولاتها في العرض المسرحي ، اطروحة دكتوراه غير منشوره ، ( بغداد كلية الفنون الجميلة ) ، ٢٠٠٠ ، ص ٦ .

١١- ابن منظور ، لسان العرب ، تحقيق : يوسف خياط – أسامه مرعشلي ، (بيروت : دار لسان العرب) ( د – ت ) ، ص٥١٧ .

١٢- جميل صليبا ، مصدر سابق ، ص ١٩٣.

١٣- حسن مجيد العبيدي ، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا ، بغداد : دار الشؤون : الثقافية العامة ، ١٩٨٧ ، ص٢٨.

١٤-حسن مجيد العبيدي ، المصدر السابق ، ص ٢٩.

١٥- عبد الله الخطيب ، الإنسان في الفلسفة ، (بغداد : الشؤون الثقافية العامة) ، ٢٠٠٢ ، ص ٢٠٠ .

١٦- مجموعه من الباحثين ، السيمياء والنص الأدبي ، (الجزائر : جامعة محمد فيض ) ، ٢٠٠٠ ، ص

١٧- ينظر : آن اوبرسفيلر ، مدرسة المتفرج ، ترجمة : حماده إبراهيم ، (القاهرة : مركز اللغه والترجمه أكاديمية الفنون) ، ١٩٩٦ ، ص١٥

١٨- ينظر : باتريس بافيس ، سيمولوجيا المسرح ، ترجمة : احمد عبدالفتاح ، محلة القاهرة ، ع : ١٩٨٩ ، ص٦١

١٩- روبرت شولز ، السيمياء والتأويل ، ترجمة : سعيد الغانمي ، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر) ، ١٩٩٤، ص٢٥٢.

٢٠- عبدالرحمن بنمحمود ، في الابداع والتلقي (الكويت) مجلة عالم المعرفة ، العدد ٤ ، ١٩٩٧ ، ص ١٧٤ .

٢١- مسعود محمود . النقد الادبي والتلقي ( دمشق ) مجلة الفكر العربي ، العدد ٨٩ ، ١٩٧٣ ،ص٦ .

٢٢- فولفانغ آيزر ، فعل القراء ، ترجمة : الجلالي الكدية ، (بيروت : دار السحب) ، دت ، ص١٦.

٢٣_ جوليان ، هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، ترجمة : نهاد صليحه (القاهرة : دار هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠ ، ص٢٠.

٢٤ - المصدر نفسه ، ص ٢٥ .

٢٥ - محمد الحوفي . سيمولوجيا المسرح ( المغرب كلية الاداب والعلوم الانسانية ) ١٩٨٦ ،ص٢٤ .

٢٦ - اوبر سفيلد ، مصدر سابق ، ص٣٢

٢٧ - ارم اليوسف . الفضاء المسرحي ( المغرب : دار الشرق ، ١٩٩٢) ص٦٨ .

٢٨- ينظر : الكسي يوبوف : التكامل الفني في العرض المسرحي ، ترجمة : شريف شاكر ( دمشق : وزارة الثقافه والارشاد ) ، ١٩٧٦ ص ٦٣.

٢٩- ينظر : ساميه اسعد ، مفهوم المكان في المسرح المعاصر ، (الكويت : مجلة عالم الفكر) ، ع : ٤ ، ١٩٨٥

٣٠ - سعد اردش ، المخرج المسرحي المعاصر ( الكويت سلسلة عالم المعرفه ) ، ١٩٧٩ ، ص ٢٥٥.

٣١ - محمد دخاي ، النص الادبي ومرجعياته ( عمان : مجلة الرافد ) ، ع : ٦٤ ،٢٠٠٢ ، ص ٣٢ .

٣٢ - رئيف كرم ، السيمياء والتجريب المسرحي (الكويت : مجلة عالم الفكر) ، عدد ٧ ، ١٩٨٥، ص٢٣٨

٣٣- محمد الجبوري ، اكتشاف الرؤى في النص المسرحي وتحولاتها في العرض المسرحي ، بغداد : مجلة الاكاديمي ، كلية الفنون الجميله ، العدد ٥ ، ٢٠٠٢ ، ص٨ .

٣٤ - ينظر: جيمس روز - ايفان ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى الان ، القاهره : دار الفكر المعاصر ، ١٩٧٩ ، ص ٤٨ .

٣٥ - ينظر : سعد اردش ، مصدر سابق ، ص ١٠٩ - ١١١

٣٦ - جيمس روز ، ايفان ، مصدر سابق ، ص٤٩.

٣٧ - ينظر: سعد اردش ، مصدر سابق ، ص ١١٤- ١١٥.

٣٨ - ينظر مارفن كارلسون ، مصدر سابق ، ص ٤٧.

٣٩ - جيمس روز - ايفانز ، نفسه ، ص ٦٢ .

٤٠ - فيسفولد مير هولد ، في الفن المسرحي ، ج١ ، ترجمة : شريف شاكر ، بيروت : دار الفارابي ، ١٩٧٩ ، ص ٦٧.

٤١ - فيسفولد مير هولد ، مصدر سابق ، ص ٧٨.

٤٢ - ينظر : جيمس روز - ايفانس ، مصدر سابق ، ص٣١.

٤٣ - تايرون عن سعد اردش ، مصدر سابق ، ص ٢٤٣ .

٤٤ - ينظر سعد اردش ، نفس المصدر ، ص ١٩٧-١٩٩١ .

٤٥ - ينظر : افانا سييف ، اسس الفلسفه الماركسيه ، ترجمة : عبد الرزاق الصافي ، منشورات الطريق الجديد ، الطبعة الرابعة ، ١٩٧٨ ، ص ١٥٤- ١٥٥ .

٤٦ - برنولد بريشت ، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة : جميل نصيف التكريتي ، بغداد : دار الحريه ، ١٩٧٣ ص٢٣٤ .

٤٧ - كريستوفر ، المسرح الطليعي ، ترجمة : سامح فكري ، القاهرة : مركز اللغات والترجمة ، ١٩٩٨ ، ص ٢٢١-٢٢٢ .

٤٨ - انطوان ارنو ، المسرح وقرينه ، ترجمة : ساميه اسعد ، القاهرة : دار النهضة ، ١٩٧٣ ، ص ٨٥.

٤٩ -ينظر : كيرزي كرفوفسكي ، نحو مسرح فقير ، ترجمة كمال قاسم ، بغداد ، دار الرشيد ، ١٩٨٤ ، ص٢١.

٥٠_ ينظر : كريستوفر ايتر ، مصدر سابق ، ص ٢٨٦ .

٥١_ ابان واطسون ، ايوجينوباربا ومسرح الاردن ، ترجمة : منى سلام ، القاهرة : مركز للغات والترجمه ، اكاديمية الفنون ، ٢٠٠٠ ، ص١٩٦ .

٥٢_ ينظر : نفس المصدر ، ص ٢١٣ .

٥٣_ أيان واطسون ، نفس المصدر ، ص ٢١٠ .

٥٤ - ينظر : بيتربروك ، المسرحيه هي الطريق ، حوار على الانترنيت / www. Nisabaonlinc.cm .

٥٥ - ينظر : كرستوفر اينز ، مصدر سابق ، ص ٢٥٦ .

٥٦ - قدمت مسرحية نشيد الاخطاء في قاعة المسرح الدائري ، العام ١٩٩٣ .

٥٧ - رعد فاضل ، نص مسرحية نشيد الاخطاء مطبوع ومحفوظ عند المؤلف . .

٥٨ - رعد فاضل ، مصدر سابق .

٥٩ - رعد فاضل ، مصدر سابق .

٦٠ - جلال جميل ، مخرج مسرحية نشيد الاخطاء ، مقابلة شخصية ، أجراها الباحث كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد بتاريخ ، ٢٠٠٣/١٢/١ ، الساعة ١٠ صباحا .

٦١ - جلال جميل ، مصدر سابق .

٦٢ - جلال جميل ، مصدر سابق .

٦٣ - وليام شكسبير ، مسرحية عطيل ، ترجمة : جبرا ابراهيم جبرا ، ( بغداد دار المأمون ) ، ١٩٨١ ، ص ١٠١

٦٤ - وليام شكسبير ، مسرحية عطيل ، مصدر سابق ، ص٢٠٣.

٦٥ - وليام شكسبير ، مسرحية عطيل ، مصدر سابق ، ص٧١.

٦٦ - سامي عبد الحميد ، تجربتي في المسرح ( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ) ، ٢٠٠٠، ص ٧٨.