

جماليات الأمكنة المغايرة في عروض المسرح الموصلّي ٢٠١٧-٢٠٢٢  
"عرض واقع حال اختياراً"

The Aesthetics of Contrasting Places in Mosuli Theater Performances 2017-

2022 Optional reality play

م.م سُلَيْك سالم حسين

Assistant. Teacher. Suleik Salem Hussein

معهد الفنون الجميلة للبنين / نينوى

[Solik77\\_husain@yahoo.com](mailto:Solik77_husain@yahoo.com)

ملخص البحث

وضعت في المسرح قواعد واسس هيمنت على المشغل المسرحي ولمدة عقود خلت وكان من اشتغالات المسرح في مجمل توجهاته الحديثة، جاءت خلال العرض صيغ جديدة قادرة على التعليم والتوجيه والمتعة والتسلية معا بمساهمة المتلقي مساهمة فعلية وزجه إلى ميدان التمثيل والسماح للمتفرج بالولوج دون وجل، منها لتحقيق الذات والاشارة الى الأهمية الحقيقية التي يحتلها المتلقي بوصفه الهدف الرئيس في المسرح ، وتأسيسا على ما تقدم قسم الباحث موضوع بحثه على أربعة فصول، ضم الفصل الأول "الإطار المنهجي" مبتدأً بمشكلة البحث متضمنةً التساؤل الآتي: ما الأمكنة المغايرة وما هي الجوانب الجمالية لها في عروض المسرح الموصلّي؟ ومن ثم أهمية البحث والحاجة إليه، على إن الأمكنة المغايرة أكثر تأثيراً في المتلقي وأكثر بقاءً في الذاكرة لأنها تُمارَس في مكان تواجهه او أي امكنة اخرى خارج مسرح العلبة لإغناء المسرح بالنتاج الجمالي المتغاير.

أما الحاجة إلى البحث فتتركز في انه يفيد طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة والدارسين والباحثين والمشتغلين في ميدان التربية والتعليم بالمسرح فضلاً عن العاملين في الميدان والتعرف على الوظائف الجمالية للأمكنة المغايرة في العرض المسرحي الموصلّي وتحديدًا بعد العام ٢٠١٧. وتناول الفصل الأول حدود البحث الزمانية التي تحددت بالمدة (٢٠١٧-٢٠٢٢) والمكانية التي شملت العروض المقدمة في مدينة الموصل خارج مسرح العلبة في شوارعها وازقتها والامكنة المختلفة عن صالة العرض التقليدي، أما الحد الموضوعي فقد تناول الباحث جماليات الأمكنة علاوة على تعريف الجمالية والامكنة والمغايرة لغة واصطلاحاً وإجرائياً. وجاء الفصل الثاني بمبحثين تضمن المبحث الأول تقسيماً لمحتواه فقد عمد الباحث الى البدء المكان المغاير في الفلسفة مبتدأً بأفلاطون وعلو شان المكان لديه

ومن ثم ارسطو ومكانه المادي وأخيراً غاستون باشلار مؤسس فكرة جماليات المكان وأخيراً جماليات المقارنة بين الأمانة التقليدية المغلقة والأمانة المغايرة المغلقة والمفتوحة. واحتوى المبحث الثاني على تجارب مجموعة من المسرحيين والمنظرين الحدائويين بدا جوزيف شايفن وريتشارد فورمان وريتشارد ششندر لما لهم من تأثير على المنجز المسرحي العالمي. أما الفصل الثالث فقد تناول إجراءات متمثلةً بمجتمع البحث المكون من عرض مسرحي قدم في شوارع وازقة وامكنة مدينة الموصل دون المسرح التقليدي في إشارة إلى الامتداد الذي شغلته هذه التجربة بوصفه العينة التي جاء اختيارها بصورة قصديه لتمكن الباحث من مشاهدتها عبر أقراص ليزيرية، فضلاً عن تمكنه من حضور العرض، أما عن منهجية البحث فقد اعتمد الباحث على المنهج الوصفي (التحليلي) فضلاً عن اعتماد المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري أداة للتحليل. وجاء الفصل الرابع بالنتائج ومناقشتها والذي عمد المخرج إلى تأسيس قاعدة يعتمدها العاملون في ميدان العرض التي تمردت على مسرح العلبة عبر العرض المقدم في فناء وفضاء مفتوح ومغلق دون مسرح العلبة ومن ثم الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات.

الكلمات الافتتاحية: الأمانة. المغايرة. الموصلية.

### Abstract

Rules and foundations were laid in the theater that dominated the theatrical operator for decades, and one of the theater's activities was in all its modern orientations. During the show came new formulas capable of teaching, directing, having fun, and entertaining together with the recipient's actual contribution, pushing him into the field of acting, and allowing the spectator to enter without fear, including self-realization. Referring to the real importance that the recipient occupies as the main Based on the above, the researcher's section, the subject of his 'goal in the theater research, included four chapters. The first chapter included the "methodological framework," beginning with the research problem, including the following question: What are the aesthetic aspects of different places in Mosul theater performances? Hence the importance of research and the need for it, although different places have more influence on the recipient and are more memorable because they are practiced where he is or any other place outside the can theater to enrich the theater with different aesthetic products.

The need for research is that it benefits students of colleges and institutes of fine arts, scholars, researchers, and those working in the field of education in theater, as well as those working in the field, and learning about the aesthetic functions of different places in the Mosul theatrical performance, specifically after the year 2017. The first chapter dealt with the temporal limits of the research, which were determined by the period (2017-2022), and the place that included the performances

presented in the city of Mosul outside the Al-Aba Theater in its streets and alleys, and the places different from the traditional showroom. As for the objective limit, the researcher dealt with the aesthetics of places, in addition to defining aesthetics, capabilities, and heterogeneity in language and terminology. And procedurally. The second chapter came with two sections. The first section included a division of its content. The researcher decided to start with the different place in philosophy, starting with Plato and raising the status of the place to him, then Aristotle and his material place, and finally Gaston Bachelard, the founder of the idea of the aesthetics of the place, and finally the aesthetics of comparison between traditional closed places and different closed and open places. The second section contained the experiences of a group of modernist playwrights and theorists, including Joseph Shaykin, Richard Foreman, and Richard Schechter, because of their influence on the global theatrical achievement. As for the third chapter, it dealt with procedures represented by the research community consisting of a theatrical performance presented in the streets of the alleys and places of the city of Mosul, not the traditional theatre, in reference to the extension that this experience occupied as the sample that was intentionally chosen so that the researcher could watch it via laser discs, in addition to being able to Attend the As for the research methodology, the researcher relied on the descriptive 'show (analytical) approach, in addition to adopting the indicators resulting from the theoretical framework as a tool for analysis. The fourth chapter came with the results and their discussion, in which the director established a base for employees in the theater field that rebelled against the theater of the box through the show presented in an open and closed courtyard and space without the theater of the box, and then the conclusions, recommendations and proposals.

**Introductory words: Possibility. Al-Mushaira. Cellular.**

### الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث

أولاً: مشكلة البحث:

تأسست المناهج العلمية الحديثة وفق اشتغالات مبتكرة لإعداد حلقات من التواصل الايدولوجي في الخطاب المسرحي العالمي للغور في مكونات المتغيرات الخاصة بالقناعات الإنسانية، والكشف عن ما مدى تقبلها، وامتدت هذه النشاطات لتؤسس أساليب مسرحية متعددة، ساعية نحو تكامل معرفي وجمالي، وقد اثرت وتأثرت هذه التجارب بالمجتمعات للنهوض بالمنجز المعرفي الإنساني، فجاء الخطاب المسرحي العراقي متشابكا مع تلك الاشتغالات - على كافة مستويات العرض المسرحي - لما لها من قدرة توصيلية وفق معان تصل لجميع المتفرجين بعيدا عن

التباين في المستويات، كما شغلت حيزاً مغايراً في مطلع القرن العشرين تجارب مسرحية عديدة حول العالم، متنوعة ومخالفة للمألوف، وجاء هذا التنوع والاختلاف على حسب البيئة الحاضنة لتلك التجارب فضلاً عن الظروف المعاشية، السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فكانت الرأسمالية الغربية كثيراً ما تكون حاضره في تجارب المسرح الأوربي، والاشتراكية هي الأخرى حيث ادلت بدلوهما في المسرح الشرقي، وقد اثرت هذه الممارسات المسرحية الجانب التنظيري والتطبيقي، فانبثقت أساليب واتجاهات كان من شأنها التأثير والتأثير في تجارب المسرح العربي على العموم والمسرح العراقي على وجه الخصوص، وكان في العراق عدة محطات مسرحية في بعض مدنه ففي مدينة الموصل تحديداً تناولت هذه المحاولات الفن المسرحي من عدة جوانب منها ادبية ومنها فنية، البعض من تلك العروض قدم باحات المدارس متخذة مكاناً لها فضلاً عن تناولها موضوعات مختلفة بحسب طبيعة النص المسرحي على وفق البيئة التي نتج عنها المؤلف، وبهذا تطورت العروض مع ممارسة العمل الفني المسرحي، إذ ان بداياته في مدينة الموصل ترجع الى القرن التاسع عشر وتحديداً عام "١٨٨٠م على يد حنا جش"<sup>(١)</sup> وصولاً الى القرن العشرين فقد تنوع المخرجين والمؤلفين والممثلين، وبهذا التنوع تنوعت كذلك الأساليب، وتأسيساً على ذلك فقد كان المسرح في مدينة الموصل حاضراً في مسيرة المسرح العراقي، فجاءت العروض المسرحية في المدينة والتي اتخذت من المكان المختلف عن التقليدي ملاذاً لها وتحديداً بعد الإلزامات التي لحقت بالمدينة والتي القت بضلالها على المجتمع وذلك لما له من انعكاس على الواقع الفني والأدبي عموماً والمسرحي خصوصاً، ومن هنا تتضح مشكلة البحث مؤطرةً بالتساؤل التالي، ما الأمكنة المغايرة وما هي الجماليات التي شكل فيها المكان تغييراً في العرض المسرحي الموصلية المعاصر.

#### ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

تعد الأمكنة المغايرة من المرتكزات - ذات البعد التطويري - القديمة جداً قدم نشأت الحياة البشرية حيث كانت تشتغل على صعيد مجتزئ وبشكل غير ممنهج يهدف الى الخالفة بغية التفرد والتميز لتحقيق شكل الذات والشخصية الإنسانية، لكن التطور الثوري الذي حصل في النهضة الصناعية - تحديداً ما بعد الحربين العالميتين - مكن الوعي البشري من الولوج في محطات غير مدسنة قبل تلك النهضة، فضلاً عن مكوثها في عدة ميادين ولمددٍ ليست مبتسرة، مما سمح للمسرح ان يحذو حذو ما سبقه وبشكل شمولي في كل تفاصيل العمل المسرحي الحديث و إشتغالاتها في المسرح جاء مستحدثاً أيضاً كما تعد من أهم انجازات القرن العشرين في ميدان المعرفة، وذلك للأثر الذي تركته في العلوم المجاورة ومن هنا تجيء أهمية هذا البحث أما الحاجة إليه فتتركز في انه يفيد

طلبة وأساتذة كليات ومعاهد الفنون الجميلة والدارسين والباحثين للتعريف بالمغايرة في المسرح بشكل عام ، وما مدى تأثر الخطاب المسرحي بها تنظيراً وتطبيقاً في عروض الأمكنة المختلفة والمغايرة .

**ثالثاً: هدف البحث:**

يهدف البحث إلى تسليط الضوء على العروض المسرحية التي قدمت في امكنة مغايرة للأمكنة التقليدية سواء كانت في الفضاءات المفتوحة او الفضاءات المغلقة وجماليات الامكنة المغايرة تحديدا في عروض الموصل المسرحية "مسرحية واقع حال اختياراً"

**رابعاً: حدود البحث:**

يتحدد البحث بالحدود الآتية:

**حد الزمان:** ٢٠١٧/ ٢٠٢٢

**حد المكان:** العروض المسرحية المقدمة خارج مسرح العلبة مدينة الموصل.

**حد الموضوع:** دراسة جماليات العرض المسرحي في الأمكنة المغايرة بوصفها تجارب التي اتخذت من تغيير امكنة العرض هدفا لإغناء الخطاب المسرحي.

**خامساً: تحديد المصطلحات**

**الجماليات لغة:** وهو " الحُسن وقد جعل الرجل بالضم (جمالاً) فهو جميل والمرأة (جميلة) و (جملاء) أيضا بالفتح والمد. و (الجملة) واحدة الجمل و (اجمل) الحساب رده إلى الجملة واجمل الصنوعة عند فلان واجمل في صنيعه "(٢).

**الجماليات اصطلاحاً:** الجميل (الرائع، الحسن) مفهوم من اهم مفاهيم الاستيطيقا (علم الجمال) يعبر عن ما لظواهر الطبيعة والحياة الاجتماعية والنشاط البشري من صفات، بوسعها ان تثير في نفس الانسان مشاعر الحب النزيه والسرور والحرية (٣) .

**جماليات المسرح:** " جماليات المسرح، فرع من فروع علم الجمال، يسمى في العصر الحديث (علم جمال المسرح) وهو علم يبحث في تاريخ جماليات المسرح عبر العصور لبيث العلاقة بين الجمال والمسرح" (٤).

**الاجرائي:** نشاط حيوي حياتي متجدد يحاكي كل المخلوقات بفعل نبيل وسام، جوهره اللذة والمنفعة.

**الأمكنة لغة:** (مَكَّنَ فلانٌ عند الناس - مَكَانَةً: عَظُمَ عندهم. فهو مَكِينٌ. (ج) مَكَنَاءٌ ويقال فلان لا يُمكنه النهوض: لا يقدر عليه، (مكن له في الشيء: جعل له عليه سلطاناً . المَكَانَ، وبه: استقرَّ فيه. و- من الشيء: قدر عليه، او ظفر به.

الأمكنة اصطلاحاً: "المكان المشهدي: لفظة معاصرة تعني خشبة المسرح او حيز الأداء بسبب انفجار اشكال السينوغرافيا واختبار علاقات جديدة بين المسرح والصالة.

المكان المسرحي: عبارة غالباً ما تحل يوم محل المسرح فمع تحول الهندسات المسرحية ، لاسيما ابعاد خشبة المسرح على الطريقة الإيطالية، او بشكل مواجه للجمهور وظهور أماكن جديدة مثل المدارس والمصانع والساحات والأسواق" (٥).

الاجرائي: الفضاءات والمساحات التي تشغلها مجموعة من الحزم المعلوماتية ذات الخطاب المؤثر والتي لا يحددها شكل معين، حيث تكمن قوة تأثيرها بديمومة التغيير المستمر، وهو الحيز الذي بدونه لن يكون هناك أي شكل من أنماط الحياة.

المغايرة لغة: " تعني المعارضة والاختلاف" (٦).

في العربية: (غايره، مغايرةً وغياراً: عاوضه بالبيع وبإدله، وخالفه، كان غيره،... والمغايرة هي المبادلة" (٧).

المغايرة اصطلاحاً: " احد تصورات الفكر الاساسية، ويراد به ما سوى الشيء مما هو مختلف او متميز" (٨).

فضلاً عن تعريفات أخرى فقد رأى كمال الدين عيد بانها " التغييرات العديدة أحياناً والتي تحدث في مسيرة الدراما، وفيها يتحول خط من الخطوط الدرامية تجاه وجهة أخرى غير الوجهة التي سار عليها منذ بداية الدراما " (٩).

اما في المعجم الفلسفي المختصر فقد ورد بانها " حصيلة تفاعل الأشياء ، تفاعل جوانبها المختلفة، ويتسم التغيير بطابع موضوعي وشامل، وفي مجرى التغيير قد تتبدل كيفية الشيء، كميته، بنيته، وظيفته" (١٠).

الاجرائي: مجموعة من العمليات التي تخضع لمعادلات متداخلة متعكسة متخالفة في العلوم والمعارف والتي بدورها تقضي إلى تشخيص الخطاب المعرفي وتفكيكه وتحليله وتفسيره بناء على الفرضيات المسرحية تنظيراً وتطبيقاً لتحقيق كل ما هو متغير وبشكل مستمر في محاولة لضرب المؤلف والمتداول.

الأمكنة المغايرة اجرائياً: وتتمحور في كل العروض التي تمنح المكان صفاته من جراء حدوث الأفعال فيه او عليه او معه ليأخذ المكان شكله -المادي والمعنوي- إحساساً واقعاً على الملقي والمتلقي في الوقت ذاته عبر تحقيق الانسجام الهارموني بينهما على حد سواء تشارك بالماضي عبر محاولة تغييره والحاضر بممارسته والمستقبل ناتجاً عن تلك المنظومة من الأفعال.

## الفصل الثاني: المبحث الأول: الأمكنة المغايرة مدخل مفاهيمي

### المكان المغاير في الفلسفة

شغل المكان اهتماماً لدى الفلاسفة والمفكرين عبر العصور، كونه يؤسس لقضية جدلية متعلقة بالحياة السيسولوجيا للإنسان، وحيث أنه الحاضن الأساسي لكل فعل وقول ونشاط حيوي بشري، ولقد تعرضت البشرية عبر مسيرتها إلى الكثير من المحطات الملفتة وكان للمكان لسبب الأكثر أهمية وراء تلك الصراعات، وذلك للأهمية التي يشغلها المكان أما للجانب الاقتصادي أو الجانب المعنوي أو الجانب المقدس وفي ضفة أخرى العزوف عن امكنة أقل أهمية من وجهة نظر ايدولوجية معينة مما جعل هذا الصراع مؤجج ولذلك يأخذ المكان صفاته المفترضة من ما يحويه من إمكانات مادية، فضلاً عن صفة التقادم التي توشح المكان من الناحية الزمانية والتي لها اثرها عبر ترك الأثر بصماته الروائية والقصصية والحكاية، ولغرض اجراء البحوث والدراسات حول المكان استقى المفكرين والباحثين مادتهم التاريخية من الحفر في أعماق المكان والولوج إلى الحوادث التاريخية وقد " أشار علماء النفس إلى ان حقيقة المكان النفسية تقول ان الصفات الموضوعية للمكان ليست الا وسيلة من وسائل قياسية تسهل التعامل بين الناس في حياتهم اليومية اما اكثر العلوم قرباً من المكان فهي العلوم الفلسفية اذ ان الموسوعات الفلسفية ركزت على مصطلح المكان"<sup>(١١)</sup> ومن هنا يمكن ان تنقسم جغرافية المكان إلى ما هو مادي وإلى ما هو معنوي فأما المادي هو ذلك الحيز الذي تتشكل من الصفات الملموسة والبائنة للعيان وأما المعنوي هو تلك الملاحظات التائثية للصيغ التي حملت صفاتها وملامحها للأفعال والسلوكيات والاحداث التي اثمرت عنها القيمة التاريخية لذلك المكان، فكلما كان المكان مكتظاً بالأحداث والصراعات والبشرية، كلما حوى - في صفحات التوثيق التاريخي - على قيم معنوية تتشكل منها هوية الأمكنة التي تمنحه ملامحاً متغايرة عن قرائنه التي تسير بخطى متعاكسة، فضلاً عن التباين بين الأمكنة من الناحية الشكلية ومن ناحية المضمون، بيد ان الإشارة إلى المكونات التي تتكون منها الأمكنة هو الآخر محط استفهام لما يمكن ان توديه من دور إزاء المكان بكيته " كل الأشياء في العالم تشغل مكاناً ، أي انها ذات امتداد ، وبينها بعضها وبعض مسافات ولا يتداخل بعضها في بعض ومن هنا اتصف المكان بالصفات التالية ، انه ذو امتداد في ثلاثة ابعاد هي الطول والعرض والعمق "<sup>(١٢)</sup> ان هذه الابعاد هي التي تم تقسيم المكان وفقاً لها هي بمثابة الاسم الذي يعرف المكان به، ولذلك فان إشكالية التوصيف الجمالي لأيدولوجية المكان تتوقف على الثقافة المهيمنة على جوانب المكان.

### افلاطون(\*)

يرى افلاطون بان الاجسام هي التي تحدد شكل المكان وابعاده، حيث ان لتلك الاجسام اشكالا وابعادا هي الأخرى ذلك إن الإنسان و المكان على علاقة جدلية متكاملة لما لها من أهمية لان كل منهما يشترك مع الآخر في منظومة من العلاقات المتبادلة تساهم مع بعضها في بلورة كينونته، كما تسجل الحلقات التي يعطي تشتبك بعضها ببعض، فيتحول المكان من حالة الى غيرها عبر النشاط الانساني من مكان الى مكان ، إذ يتماهى الجسد في المكان لتوليد فضاء جديد مغاير التي تظهر فيها افعاله سواء اكانت جيدة او سيئة فهي تخضع لمفهوم نسبي في التفسير و يتداخل مع عوالم مكتظة بالموجودات المختلفة والمتنوعة ، ثم يستمر دخوله و خروجه مرة أخرى ، و يواجه صراعات مع نفسه و مع الآخرين من جهة ، ومن جهة أخرى صراع مع الواقع الحقيقي تارة والواقع المفترض تارة أخرى " إن الأمكنة شكل من أشكال الواقع، ويرى (أفلاطون) أن المكان هو الخلاء المطلق وهو يعد كذلك على مستوى آخر المسافة الممتدة المتناهية لتناهي الجسم"<sup>(١٣)</sup> ويعتقد افلاطون بانه الحالة الخالية كما يطلق عليها هي ليس فارغة تماما بالمعنى الحرفي وانما هي خالية في الزمن الانبي من الأفعال والنشاط البشري ولذلك كل تواجد النشاط الإنساني كل اتضحت المكانية الخاصة بالمكان باعتباره هو الآخر يشغل حيزا معينا في داخل ذاته ومتواصل معه بامتداد غير متوقف نحو تحقيق فعالية متواشجة ومتكافئة لإبراز الجوانب التأثيرية في الخطاب المعرفي الإنساني، وتأسيسا على ما تقدم فان المكان وليد الأفعال والسلوكيات التي تجري فيه اذ يأخذ صفاته منها من ناحية ومن ناحية أخرى فهو يغذي تلك الأفعال والسلوكيات بالأطر اللازمة لتدعيمها واثرائها لذلك فان " أفلاطون يرى المكان في حالة غير مستقلة عن الأشياء ، بل يتشكل ويتجدد من خلال هذه الأشياء، فهذا يعني أن المكان يحوي الأشياء والكائنات والموجودات " <sup>(١٤)</sup> ان حالة عدم الاستقرار التي يتحدث عنها افلاطون واصفا المكان هي ليست سلبية كما يبدو وهو لا يعني الاقلال من شأنها، وانما غير الاستقرار هو الفوران المستدام للتغذية الراجعة او الارجاع المعلوماتي عبر حركة الارتداد الفعلي او الاشتغال على تهميش الإيداع المعلوماتي للمعرفة العقلية والتي يدرك عبرها شكل وصورة المكان بل وحتى توصيفه .

### ارسطو(\*)

استوطن التفكير في ماهية الأشياء مساحة واسعة في النشاط الذهني للفلاسفة ومن الممكن ادراج ارسطو على راس القائمة بناء على ما قدمه من قراءات متعددة للوظيفة التي يحتلها المكان في تفسير وتأويل الخطوط الخارجية والاتجاهات الداخلية للفضاء اكان مغلقا او مفتوحا والذي تتحدد عبرها الأفكار التي تأخذ تأثيراتها من المحيط الذي تستمد منه قوتها وقدرتها على الاستمرار والمحيط هو من يمتلك ناصية الحكم إزاء الأوساط المناوئة



لما تحتويه ن وتأسيسا على ما تقدم واعتمادا على "ان ارسطو هو اول من أورد هذا المصطلح، وهو يعني به الوجود بشكل عام دون ان ينسحب ذلك على تعيينات الوجود او الموجودات"<sup>(١٥)</sup> ان الوجود الذي يتحدث عنه ارسطو هو ذلك الحيز الذي تتشكل منه كافة المكونات الحية والتي تؤدي بالنهاية أدوارا مختلفة وبحسب فاعلية كل على مستوى الوظيفة التي تشغلها بشكل مستقل من ناحية وبشكل متفاعل مع باقي الجزيئات الأخرى " وقد بحث ارسطو في المكان بحثا مفصلا في كتاب السماع الطبيعي، المقالة الرابعة، الفصل الرابع، فبين انه موجود بدليل انه حيث يوجد جسم فيمكن ان ينتقل عنه ويشغل محله جسم اخر، ومعنى هذا المكان يختلف عن أي شيء يتحيز فيه، ثم ان العناصر الطبيعية يميل بعضها الى فوق والبعض الآخر الى تحت، والفوق والتحت ليسا نسبين فقط الينا، بل الفوق هو الاتجاه الذي تتحرك نحوه النار، والتحت هو الاتجاه الذي تتحرك نحوه الأرض " <sup>(١٦)</sup> ان الاجسام هي التي تعطي الروح للمكان فالمكان هو ذلك الجسد الهامد دون الاجسام التي تتحرك فيه كل بفلك منتظم ومستقر بشكل جدلي مع الشركاء الاخرين والذين قد يكونون اشكال أخرى كالذكريات والاحلام والسعي نحو القادم من الأيام، كل ذلك يساهم في تشكيل صورة المكان وجسد المكان واسم المكان " ويميز ارسطو الخصائص التالية للمكان...المكان هو الحاوي الأول...والمكان ليس جزءا من الشيء...وهو مساو للشيء المحوي...وفيه الأعلى والاسفل " <sup>(١٧)</sup> قد لا يتهم المسرح بالقدر الكبير اكثر مما ذكر سابقا من فلسفة ارسطو حول المكان لأنه في النهاية هو المستفيد وفقا للشكل الحالي للمسرح باعتباره منصة اجتماعية مؤهلة للتعبير عن كل ما يمارسه المجتمع جمعيا وفرديا ويتجلى كل ذلك في حالة الانفصال عن المادي والمعنوي بالشكل الخارجي للمفهومين، انما من الناحية الفعلية فقد يتزامن سيرهما بشكل يعطي تأويلا نافعا لوظيفة المكان .

غاستون باشلار \*

يمكن للمكان المثالي ان يكون من حيث فاعليته ومنفعته للمجتمع ان يكون متخيلا في التفكير الجمعي للمجتمعات ومن ثم ينتج عن هذا الخيال واقعا نابضا بالحياة، ولكن قبل السعي في تحقيق ذلك الواقع، يتطلب الولوج نحو ما يسعى للوصول اليه باشلار عبر تعريفه للمكان، والكيفية التي يتعامل بها مع المكان، وقد أسس للخيال مساحة ليس بالقليلة حيث "ان الخيال بالنسبة للمكان، يلغي موضوعية الظاهرة المكانية - أي كونها ظاهرة هندسية - ويحل مكانها ديناميته الخاصة"<sup>(١٨)</sup> يتحدد المكان بحدود متعددة منها الفعل الذي يحدث فيه شكله مضمونه ووقته كذلك وهذا يخضع لمجموعة من التساؤلات التي تتطابق مع الاهداف التي تتحدر منها المنطلقات النظرية والفلسفية والجمالية، وقد اشتغل باشلار على تأنيث الإحساس بالمكان بالعديد من المحطات وأثرها على تشكيل الذاكرة الجمعية " ان نغوص في الماء، او ان نتجول في الصحراء، يعني تغيير المكان، وبتغييره وبالتخلي عن مدركات الانسان

العادية، فانه -الانسان - يتواصل مع المكان المجدد جسدياً فلا في الصحراء ولا في قاع البحر تظل نفس منغلقة وغير مجزأة، ان هذا التغيير للمكان المحدد لا يظل مجرد عملية عقلية يمكن مقارنتها بوعي النسبية الهندسية، لأننا لا نغير المكان بل نغير طبيعتنا<sup>(١٩)</sup> والتغيير هنا يجيء على أساس الدورة الحياتية للناحية الفسلجية لطبيعة من يشغل المكان وما شغل المكان فهو يتغير في بشكل جدلي في التفكير وطبيعته وحث انه لا يمر النهر على ارض مرتين فان التعاقب المتواتر للموجودات على ذات البقعة من الحيز المشغول بالمعترك الحي من السلوك الإنساني، وقد يتشكل ذلك من مكانين متناقضين احدهما في ذهن الفرد وفي ذهن المجتمع من ناحية والأخر ما يقبع على ارض الواقع ومن جانب اخر فانه " يشكل الداخل والخارج انقساماً جدياً، ولكن هندستهما الواضحة تعيننا بمجرد ان نضعها في مستوى مجالات الاستعارة لهذا الجدل حدة الجدل النعم و اللا ، التي تحسم كل شيء ، ... وحين يواجه الفلاسفة الخارج والداخل فانهم يفكرون بمصطلحات الوجود والعدم، ...واذا كان عالم الميتافيزيا غير قادر على الرسم الهندسي، فماذا سوف يظن، المفتوح والمغلق ، تصبجان بالنسبة له، أفكاراً، استعارات يلصقها بكل شيء"<sup>(٢٠)</sup> لا يختلف باشلار كثيراً عن باقي الفلاسفة في شرح ماهية للمكان حيث يسترسل في شروحاته عن جمالية مغايرة للمكان الذي يتحدث عنه والذي يسعى اليه عبر التراكم الكمي والنوعي للمكان ولذلك فان مكان اليوم الذي هو شبيه بالصحراء الفاحلة قد يكن بالأمس واحة خضراء ومعنى هذا ان المكان هو الذي يعطي للحياة نصوعها

### المكان المغاير في المسرح:

#### الفضاء التقليدي

تماشياً مع التطورات التي حدثت في ميدان العمل المسرحي منذ نشأته وحتى الوقت الحاضر فانه أسس في البدء بناء على متطلبات وجوانب ومسوغات دينية مورست في الثقافتين الاغريقية والرومانية وكان ذلك يستدعي الى شكل معماري معين يأخذ المتلقي نحو الجانب القدسي في العرض، ومن ثم خروج المسرح الى الناس ومن هنا يمكن ان تفرض الموضوعات المطروحة شكلاً خاصاً للمكان او بالإمكان التخلي عن ذلك " فالمكان الجميل لا يمكن ان يفجر الحياة بل يمكن ان تكون اية صالة مكاناً رائعاً للاجتماع، وهذا هو سر المسرح"<sup>(٢١)</sup> وان الاشتغال على جمالية العرض لم تخرج عن حدود المكان التقليدي بوصفها حدوداً مقدسة في مفهوم العرض المسرحي، للأداء المسرحي وتحتل منطقة التمثيل أهمية توازي الأهمية التي يحويها النص او الأداء او الممثلين او حتى سينوغرافيا العرض ولذلك فان المكان يأخذ شكله من التنظيمات الخاصة بالمادة المعلوماتية المعروضة عبر التمثيل والإخراج وتفاصيل مسرحية أخرى وعليه فان تصنيفها اكد على " ان خشبة التمثيل ليست الا منصة تمثيل، لا تحاول ان تخدع حواس المتفرج بالسينوغرافيا كمكان واقعي للدراما، حتى لو كان فضاء المنصة يستخدم وحدات سينوغرافيا

تحيل الى الواقع مباشرة " (٢٢) ان الايهام الممارس على الخشبة من شأنه ان يكون ذا أهمية محددة في حيز معنوي معين وكذلك ان يكون الايهام مقتصدا وليس على المتلقي ان يميز بان ما يراه حقيقي او وهم الا عبر تركيبته المجتمعية، وغالبا ما يكون المتلقي عارفا بان ما يجري امامه ليس الا تمثيلا وه غير الحقيقة وان المكان الذي تجري عليه الاحداث ليس سوى مكانا مفترضا يمكن ان تقدم عليه الكثير من الأفعال المسرحية الأخرى والتي قد تكون متعارضة فيما بينها وبرغم هذا يتفاعل المتلقي ويصل الى مرحلة التأزم النفسي فيضحك او يبكي ويجوار ذلك " تسمى عملية اختيار الأماكن التي سيتحرك فيها الممثلون وعدد المرات التي سيتحركون فيها، رسم الحركة المسرحية او الأداء على خشبة المسرح" (٢٣) ومن هنا تجيء أهمية تحديد المكان عبر الحركة التي يمارسها المخرج اما بالإضاءة او بالديكور او بالممثلين او حتى بالموسيقى المصاحبة للعرض المسرحي فه يرسم الخط الذي يسير عليه العرض والصالة باتجاه هدف واحد لتحقيق غاية معينة حيث ان العملية برمتها تستقر بكيان واحد وبكلية متواشجة متجانسة ن ولا يمكن فصل صالة التلقي عن صالة العرض فهما يجريان بنسق متوازي بحاجة الى التعريف بان " العلاقة بين خشبة المسرح والمتفرج ترتبط بفكرة النظام والصرامة وماهيوية الصالة" (٢٤) وليس من الممكن فصلهما عن بعض بصرف الانتباه عن الاختلاف - المحتمل والوارد - في جنسيات الجمهور او انتماءاتهم او حتى اختلافهم وتعارضهم مع بعض فانه في الغاية الحقيقة سبيلا تنتهي اليه محاولة لتوحيد الأفكار والرؤى نحو حياة يومية ارقى وانبل والتي يمارسها الانسان فقد " شكل عنصر التلقي مع الممثل والمكان المسرحي في مسرح القرن العشرين مرتكزا أساسيا يقوم عليه العرض المسرحي المعاصر الذي اصبح بمثابة مرآة تعكس بشكل متكسر العلاقات المرسله اليه عن قصد" (٢٥) حيث ان المكان في التجارب المسرحية التقليدية كافة كان هو المهيمن على شكل الرسالة التي تتجه نحو المتلقي تنظيرا وتطبيقا.

### الفضاء المفتوح

يتحدد المكان في العروض المسرحية التي تقدم في الفضاءات المفتوحة او في الحيز الذي يصنف خارج مسرح العلبة او المسرح التقليدي بتحديد موضوعات المادة المطروحة في المكان الذي يحدده المخرج وفقا للموضوع الذي يطرح في الشارع او في المقهى او في المدارس او صالة عمليات مشفى ولذلك فان المكان في الحيز المفتوح المقصود به ليس فقط ذلك المكان الذي يتضمن عرضا لا يحده سقف معين من الأعلى وانما قد يكون الفضاء المفتوح او الحيز المفتوح داخل مكان مغلق وانما ليس مكانا مسرحيا بالمعنى التقليدي الذي صنفه مسرح العلبة الإيطالي ولذلك فان " المكان المفتوح الذي لا تحدده ملامح او خصائص معمارية مشابهة لملامح وخصائص المعمار الواقعي، ويرتبط بعلاقة اعتباطية مع المرجع المكاني، وسمي بالمكان المفتوح لأنه مكان عائم لا يمكن

تقييده بمدلول واحد، مكان يتيح للمتلقي ان يوظف طاقته التخيلية وخزينه الثقافي في انتاج موحيات ذهنية لا نهائية<sup>(٢٦)</sup> ومن الممكن ان يتحدد المكان بالأفعال التي تمارسها مجموعة من الافراد وفقاً للأيدولوجية معينة او فكرة معينة وقد يمارس المتلقي دوراً في تشكيل المكان الذي يقدم فيه برنامج العرض المسرحي او برنامج العرض الادائي ومن هنا تتجلى ثقافة التباير الجمالي للأمكنة المستعملة في انشاء الفضاء المسرحي بقصدية اخراج المتلقي الى المساحات المختلفة وذلك لإدراجه في حالة من التواصل المعرفي والثقافي فضلاً عن رفع قدرته على الاشتراك في العرض عبر اذابة الحواجز السابقة والتي أرسنها قواعد الأنظمة المسرحية السابقة " ويحاول المكان في بعض العروض المسرحية الحديثة الا يوحد العناصر التي تشكله ليدفع المتلقي الى التساؤل عن تصويره الخاص للعالم وبذلك يصبح اقتراحاً جمالياً يقدم للمتلقي وفضاءاً يفتح على افق واسعة من العمليات الاستدلالية، او الايحائية"<sup>(٢٧)</sup> حيث ليس من الضروري ان يتسم العرض في الفضاءات المغايرة بعناصر العرض التقليدية ولم تعد الحاجة الى الأزياء او الديكور او الإضاءة او حتى الماكياج وهذه كلها تأخذ المتلقي الى الجانب الإيهامي داخل العرض المسرحي والذي بدوره يأخذ المتفرج نحو العرق في التفكير في الشكل الخارجي للعرض فضلاً عن التخلي عن حالة التقمص التي يمر بها الممثل عبر دخوله في الجو النفسي العام للشخصية المؤداة إزاء الفكرة او النص وقد " يؤدي المكان دوراً حاسماً في العرض المسرحي، لأن هذا العرض حدث يجري في مكان ما، أولاً وقبل كل شيء قد يعرف المكان بأنه نظام العلامات الدالة على المكان في العرض ومن ثم يمكن الحديث مثلاً عن مكان مسرحي في الشارع، او مكان خال من أي خواص معمارية، او مكان يشتمل على هذا الجزء من الجمهور او ذاك"<sup>(٢٨)</sup> ان التخلي عن العناصر المعمارية الشاهقة او المبهجة والتي تأخذ عيون المتفرجين للابتعاد عن الواقع، ولذلك فان " والمكان هو العنصر الذي يربط عناصر العرض بعضها ببعض وهذه العملية التي يقوم بها معقدة للغاية ... وقد يبدو كأنه بنية ترسم علاقات معينة بين العناصر المكونة للعرض، مكان مغلق ومكان مفتوح"<sup>(٢٩)</sup> وتأخذ العلاقة المستهدفة جمالياتها من الهدف الرئيسي لبرنامج العرض حيث يتم التغاضي عن كل التفاصيل بغية الوقوف على حصول التغيير لدي المتلقي بغض النظر عن شكل المكان او الحيز الذي يشغله المكان ومن هنا تأتي الإشارة أهمية المكان وحيث انه " يتأرجح بين المقصود وغير المقصود وتتعدد دوافع فناني الأداء لاختيار الشارع لعرض مسرحية فنية ومنها ثقافية كدعوة لنقل رسالة إنسانية عبر موجة من التفاعلات والحركة " <sup>(٣٠)</sup> ولذلك يتصدر هذا المفهوم العديد من الدراسات والبحوث لما له من قدرة على الولوج في دواخل المتن الحكائي للقصة المروية إزاء خبرة مكتظة بالبيانات غير الخاضعة للتنظير فضلاً عن استدعائه للكثير من العلامات ابان مراجعة الناس في الإمكان التي لا تعتبر مسرحاً وفقاً للمفهوم التقليدي للمسرح .

## المبحث الثاني: أبرز المخرجين الغربيين المعاصرين جوزيف تشايكين (\*)

تسعى التجارب المسرحية الحديثة لان شكلا مغايرا عل الصعيدين التنظيري والتطبيقي ومن اهم هذه السمات التي تميز شك المسرح الحديث المعاصر هي دفع المتلقي نحو الولوج في ثنايا العمل المسرحي وليس ذلك فقط وانما التأثير به والتأثير من خلاله أيضا " ان المخاطبة المباشرة ، والتويريط الجسدي للمتفرجين لم يفعل اكثر من كسر الحواجز المصطنعة ذلك ان العروض لم تركز كثيرا على خبرة الجمهور ، وانما كان تركيزها على تطهير المؤدين ذاتهم" (٣١) ويمكن ان يكون المتلقي بلا خبرة او بلا تجربة مسرحية فليست من مهمات المتلقي ان يكون على قدر من الوعي الفني او الجمالي ولذلك تركزت الأهداف نحو الذين لا يمتلكون أي خبرة فقد يكون المتلقي عابر سبيل يستوقفه العرض وقد يكن كادحا متعبا يتخلص من بعض مشاغل الحياة في محاولة للمشاركة بالعرض فهو يمارس متعة جمالية في الشارع او في المقهى او أي مكان عام يتصور بانه يقوم بشيء من تحقيق الذات او الإحساس بتقديم المنفعة للآخرين او شعوره بأهمية نفسه فهو يرغب " في استكشاف تلك الصفات الغربية على المسرح كواسطة وبلورتها ، وقد قال الشي الوحيد الذي يجعل المسرح مختلفاً عن الفيلم السينمائي والتلفزيوني هو الصدام مع الغنائية. فنائيتك الخاصة وفنائية اي شخص آخر ... الاحساس بانك حي في هذه الغرفة في المكان ... وهذا هو واحد من الاسباب رفضي للطبيعة لأنها تتصل بالنظام الاجتماعي. انواع معينة من التأكيد وانواع معينة من القمع الطبيعية، تتصل بالاستجابات المبرمجة لحياتنا اليومية لقبول الطبيعة لابد ان تتعاون وتتقبل محددات المجتمع " (٣٢). ويتطور العمل المسرحي دائما وفق (الواقع المتحول) بقصدية ان الواقع ليس ثابتا متصلبا بل تبني عليه جماليات العمل في (المسرح المفتوح) ويأخذ الفكرة من جانب اخر حيث يمكن الاستغناء او التخلي او تهميش كل شيء فيما عدا الممثلين فليس هناك أولوية للزي إذ يرتدي الممثلون ملابسهم الخاصة ولا حاجة للإيهام المتلقي بالطبيعية الصرفة او بالواقعية المفرطة حيث لا ضرورة لاستخدام الماكياج ولا الديكور المسرحي او الاضاءة، اذ يمكن تأثيث المكان بالفعل الجمالي ويتركز التأكيد على الممثل الذي يتحرك من دور الى آخر في سلسلة من التحولات، وهكذا تستطيع مجموعة صغيرة ان تقدم عملاً مركباً من عدة شخصيات ان مسرح تشايكين المفتوح لم يسعى الى ان يقوم بالتحكم بالمتلقي وعمل بالدرجة الاولى بنصوص جديدة تسمح بإجراء ارتجالات خلال العرض وله فيها مرجعيات سياسية او اجتماعية يمكن للمتلقي ان يساهم فيها او يشترك فيها (٣٣). ولقد بدأ جوزيف تشايكين بتطوير فرقته المسرحية والتي يطلق عليها (فرقة المسرح المفتوح) والتي بدأ بتطويرها من ورشة تمثيلية مغلقة الى عروض طقوسية تعبر عن مادتها عن انماط اصلية ومن أمثلة هذه العروض عرض الحية، والذي قدم في نفس سنة تقديم عرض ديونيسوس

لشيشنر<sup>(٣٤)</sup> وتلك التجربة لجوزيف تشايكين أثرت المسرح بما هو جديد وما هو معبر وطلبي على المسرح فقد " اسس جو تشايكين الذي كان يمثل في المسرح الحي، اسس المسرح المفتوح في عام ١٩٦٣ وكان هدفه ان يقيم معملاً حراً مفتوحاً لكافة الممثلين الذين يريدون مزيداً من التدريب ومزيداً من التطور لقدراتهم الابداعية فهو مسرح مفتوح لكل الممثلين ولكافة مناهج الاداء"<sup>(٣٥)</sup> ويحاول الباحث ان يتناول المسرح المفتوح من اكثر من وجهة نظر فهو "تيار مسرحي معاصر قدمت له فرقة جوزيف تشايكين المسرحية، بدأ تطورها في ورشة عمل مسرحية مغلقة في عروض طقسية تعبر مادتها عن الانماط الاصلية ضمن خصوصية عرض (الحية) ذي السمات الطقسية<sup>(٣٦)</sup> ويمكن الاحاطة بالجوانب كافة لهذه التجربة المسرحية فقد وجد الباحث تعريفاً آخر بنفس العنوان في مصدر آخر وهو " التسمية المسرح المفتوح تحمل فكرة انفتاح المسرح على ما هو جديد والخروج على الصيغ التقليدية للعرض المسرحي وعن اسلوب التعامل مع المؤسسة المسرحية الرسمية، وكذلك استخدمت هذه التسمية في تجربتين مسرحيتين في فرنسا و في امريكا ضمن توجه التجريب الذي ساد في المسرح اعتباراً من الستينات من هذا القرن<sup>(٣٧)</sup> ويعتقد سعد اردش في كتابه المخرج في المسرح اعمارهم بان جوزيف تشايكين يحاول " ان يرجع بممثليه الى بدايات الحضارة الانسانية وقبل اكتشاف اللغات حيث يكتشفون من خلال التدريبات الجماعية الامكانية التعبيرية الصوتية والحركية لكل ممثل ويطورونها<sup>(٣٨)</sup> يا لها من لغة بالغة بليغة يفهمها كل الناس دون الحاجة الى ان يكونوا من جنسية واحدة او بلد واحد فاللغة التي يبحث عنها تشايكين لغة عالمية تخاطب في جوهرها الذات الانسانية. ومن اهم انجازات تشايكين ومسرحه المفتوح هم أولئك الممثلين والمؤلفين بارتجالهم عروض تعبر عن نقدهم للمجتمع وهم يبذلون ما في وسعهم وهم بذلك يقتربون الى حد كبير من اسلوب التأليف الجماعي الذي يشترك فيه مجموعة من المؤلفين وهم يقومون بتنفيذ تدريبات مكثفة معمقة ومعينة للممثلين بعد ان يقوموا بالاتفاق على افكار معينة يطرحونها و يبدؤون بالارتجال وبعد ذلك المجهود هور الكبير يقوم المؤلف بكتابتها او تدوينها اذا جار التعبير ومن الجدير بالذكر ان هذه التجارب توصلت الى عرض مسرحي ام لا حيث عملية البحث بكل جوانبها وتفصيلها تعد بصمة تضع ايدي الباحثين والنقاد والمنظرين على كلمة غير وخير مثال على ذلك مسرحية نهاية اللعبة ومسرحية هوراه ومسرحية الشعبان .<sup>(٣٩)</sup>

ريتشارد فورمان (\*)

من التجارب المسرحية التي تعارضت مع العلبة او التقليدي كانت تجربة ريتشارد فورمان على الصعيدين التنظيري والتطبيقي فقد اكدت التجارب الحديثة على الاشتغال على المتلقي بشكل مباشر، غير ان المتلقي كان دائماً هو الهدف الذي شغل العاملين في المسرح انما هنا كان الإفصاح عن هذا وفقاً للتظيرات التي اس لها

المخرجين " ان فورمان لا يهدف من خلال أسلوبه الى خلق نوع من الاتساق والهارمونية بين العناصر التعبير في العرض المسرحي بل يهدف الى خلق حالة من الصراع بينها، وهو لا يهدف الى تحقيق العاطفة من توحيد المتفرج بالحدث المسرحي"<sup>(٤٠)</sup> ويشجع فورمان نحو التجديد في محاولته لتقديم مسرحه بأفكار مغايرة عن ما يجده جامدا في المسرح ساعيا الى إيجاد فضاءات مختلفة ولقد جاء اختياره مدروسا لاماكن غير المتعارف عليها سابقا في محاولة لتأسيس برنامج تقديمي في شكل ينزاح عن المكان الذي شغل المسرحيين لمدة طويلة " وقد وجهت جذور فورمان في مجتمع فنون وسط البلد قرارته الفنية، في بدء مسرحه لم يبحث عن مسرح تقليدي ولكن استعار قاعة الدور الأرضي في Mekas Cinemateque بشارع Wooster المجاور والذي اصبح يعرف Soho ولم يبحث عن ممثلين تقليديين"<sup>(٤١)</sup> وجاء اشتغال فورمان على الممثلين الذين هم الأداة الأكثر تأثيرا في المتلقي، فضلا عن تكوين كتله جمالية عبر الاختلاف البارز الذي يدعو له فورمان، وحيث ان العرض المقدم في أرضية احدى دور العرض السينمائي وهو المكان الذي يتجمع فيه بالغالب جمهور المتفرجين قبل دخولهم صالة العرض، حيث يتبادلون اطراف الحديث حول العرض وماهيته وهو بحد ذاته حوارا ستحق التوثيق كما يرى فورمان انما كان الحوار وفق النص المقترح من قبله كنص للعرض واشراكهم به بفاعلية مختلفة تؤسس الى مفهوم الصدمة والدهشة " وقد آمن فورمان ان استدعاء اي شيء بسهولة من الذاكرة من شأنه قتل الضمير وان عروضه تدفع المتفرجين الى بذل الكثير من الجهد في محاولة للتذكر وان هذه المحاولات تنطوي على نوع من النشاط العقلي الذي يؤدي الى يقظة ضمير المتفرج واثارة عالمة الداخلي فيدرك من خلال الفوضى الهستيرية مأزقه الوجودي ويعمل على الخلاص من آلامه الذاتية وبالتالي فان فورمان يرى ان مسرحه هو نشاط اجتماعي يعمل على مستوى علاجي وبشكل فردي، فالموقف المثالي للمخرج كما يرى فورمان هو التعامل مع المتفرجين ليس باعتبارهم كتلة ولكن باعتبارهم حالات خاصة على المستوى الإنساني"<sup>(٤٢)</sup> يعتبر المسرح من الممارسات الإنسانية، فقد اهتم فورمان بجعله مكانا للبحث والاستكشاف عن ما يدور في دواخل الذات البشرية ودفعها للبوخ بما تراه منسجما مع المتطلبات الرئيسية للحياة اليومية، اذا ان لكل واحد من المتفرجين تجربته الحياتية الخاصة فضلا عن وجه نظره المختلفة تجاه القضايا الإنسانية، وان محاولة المزج بين هذه الامزجة المختلفة في قاعة عرض مغايرة هو محاولة للسماح للمتلقي بالدخول الى عالم العرض الافتراضي او عالم المسرحية غير الحقيقي كما من المتوقع ان يكون وهو بذلك يكسر افق التوقع وقواعد التلقي المألوفة " ان اعمال ريتشارد فورمان، تفصح عن اهتمام واضح بالنسق الشكلي والبنائي في مجال اكثر تقليدية هو مجال المسرح، فإذا نظرنا الى هذه الاعمال او العروض المسرحية في ضوء النماذج المألوفة للدراما الإبهامية يمكننا اعتبارها تراجعاً عن المضمون لصالح رفع راية مذهب شكلي جديد " <sup>(٤٣)</sup> وهنا يؤثر فورمان الى الية العمل المسرحي

الجديد بحسب ما يعتقد مستندا على تهميش الشكل الذي يعتبره قديما متراجعا فاقتدا القدرة على التأثير والتغيير لها له من نمطية مهيمنة او سطوة قاعدية ثابتة كان يكون شكل المسرح وفق معايير مقدسة غير قابلة للنقض او حتى للنقاش " ويؤكد فورمان ان البناء يتألف من العمل نفسه كشيء ومن تلقى المشاهد له... ويفسر فورمان المرجعية الذاتية للعمل الفني الذي يتبع مذهب الحد الأدنى من الفن، انه يعرف انتباه المشاهد عن محاولة تفسير العمل من الداخل ويدفعه الى التركيز على عملية القراءة والتفسير نفسها" (٤٤) ان السعي وراء تثقيف المتلقي والمتفرج هو احد الأنظمة التي اعتمدها فورمان في برنامجه المسرحي اذ ليس على المتلقي ان يدخل الصالة ومن ثم يخرج وهو مأسور بما شاهده فهو يساهم بشكل فعال ابن حضوره منطقة او مكان العرض .

ريتشارد ششندر(\*)

لغرض تحقيق المنفعة والمتعة والجمالية في الأداء في المسرح خرج عن المتداول والمألوف في الحياة فان ما يقدم مأخوذ منها باعتبار المسرح هو أداة للتغاير السياقي المجتمعي بحسب ما اراده ريتشارد ششندر عبر ما يطرحه من اشتغالات جديدة في العرض افكار ومواضيع تمس حياة المشاهد ومن ثم يتلقى رد الفعل ساعيا نحو تعديلها وفقا للآلية المطلوبة لان الاصطدام بالمتلقي يعتمد على مجموعة البيانات المعرفية بصورة قصدية وباعتبار ان المتلقي حلقة متممة للفعل في العرض المسرحي وتتجلى في عروض المكان المغاير الذي يحمل معاناة المجتمع وما يشغله فالمسرح يعمل على مخاطبة القضايا الانسانية اليومية الفكرية والسياسية ومخلفات الحروب والتي اثرت على حياة الانسان اقتصاديا واجتماعيا فقد جاء المسرح البيئي الذي أسسه (ريتشارد ششندر) عام ١٩٧٠ محملا بالتجدد في سمة الخطاب الجمالي لتحقيق التواصل مع المتفرج فقد اعطى لتأثير العرض الاهمية البالغة عبر لغة الخطاب الجسدي عبر ما تقدمه من ادهاش للجمهور ويخلق الدهشة ويستفزه بوسائل مرئية مسموعة وكل ذلك يؤدي تباعا الى تقوية العلاقة والتواصل بين الممثل والمتفرج في العرض المسرحي لذلك يرى ششندر ان " الأداء المسرحي يتحرك فيه المتفرجين بحرية وخلال هذه الحدود المكانية المرنة يخلق المتفرجين والمؤدين فراغات للأداء والمشاهدة حولهم وحتى اذا فصل بينهم قدم واحد فانهم قد يستقرون في فراغات مستقلة" (٤٥) وهو لا يسعى الى تغريب العملية المسرحية وانما الى طرح كل ما هو مستتر علف ايدولوجية معينة فالأداء في تجربة ششندر استند الى الفعل الجماعي وقد أراد ششندر إشراك الجمهور بالعرض عبر تغاير في المشاهد المنوعة التي تحيط به فالجمالية الخطابية تتأتى في هذه الجزئية عبر المرونة في الأداء المشترك بين العرض وما يرسله من افكار نقدية ساخرة وقد تجسد ذلك عبر الرفض القاطع للممارسات السلوكية التي تستخف بالإنسان ومنجزه الفكري عبر احالات نحو المسكوت عنه والمضمر وجاء ذلك ازاء " تأكيد لنزوة الجسد ونبذا للمواصفات الاجتماعية وهذا التغيير التلقائي



وراءه راديكالية تصب في النظام الاجتماعي<sup>(٤٦)</sup> فان ما يقدم من مادة معلوماتية في العرض ارتكزت على هذا الجدل القائم على استفزاز الجمهور ومن ثم تتحقق جمالية استحالة المكان بناء على اساس ما يقدمه الحدث المسرحي لما له من اهمية في التواصل مع الجمهور وتأسيسا على ما تقدم فان الجمهور يؤدي دورا فعالا في اشتغالات العرض المسرحي من حيث تبدل المكانية وتأثيراتها على المتلقي في العرض وهذا يحث في الاستعانة بالرموز الفكري والجمالي للأداء بين الممثلين من ناحية وبين والمتفرجين من ناحية اخرى في كل عرض، ومن التجارب التي اثرت تنظيرات ششدر على هذا الاساس هو اول عمل قام بتقديمه وهو عرض فقد " سعى الى تأسيس عدالة بين طرفي العلاقة فيما يخص مدى المشاركة في العرض من قبل الأطراف الفاعلة بحضورها الجسدي (...). عبر تحويل اللعبة المسرحية الى حدث اجتماعي عن طريق ان يشعر المتفرجين بانهم احرار في التدخل والمشاركة في العرض ثانيا : ان تتم المشاركة وفق النموذج الديمقراطي أي دع المتفرجين يدخلون الى اللعب وليفعلوا ما يفعلون"<sup>(٤٧)</sup> سعى ريتشارد ششدر الى إيجاد بدائل تحفيزية كثيرة لأشراك المتفرج في العرض وجعله عنصر فعال في العرض وذلك بما يمتلكه من حرية في الحركة في داخل الصالة وهذا سمح له من ان يتفاعل مع الحدث الذي يقدمه العرض وهو دلالة على تأثره بالمواضيع المطروحة الممثل بحيث تكون الاستجابة عبر انساق الفعل الحاصل على الخشبة سواء اكانت فضاء مغلقا ام مفتوحا وتبادلته التنشئة المغايرة، وهذا يستحضر لدى ششدر بحيث يجبر الممثل الجمهور في الاشتراك ادائيا بالعرض الذي يشاهده أي يقوم باستفزازهم على المشاركة، ومن التجارب التي قدم فيها ششدر وضعية تدعو للمشاركة هو تناوله للحرب التي استهدفت فيتنام وما حققته حيث جاء الفعل مستندا على رسم دائرة ومن ثم دعا خمسة من المتفرجين واجبرهم على الدخول في هذه الدائرة ليمثلوا ما مرت به التجربة المجتمعية فقد جاء تأثر المتفرج مبنيا على اساس اتباعهم لأفكار العرض بدون اعتراض وقد جاءت العبة لتؤدي دورا غاية في الاهمية فقد حصلت الاستجابة لما عرض على الجمهور وهذا بحد ذاته يدل على تأثير المتفرجين<sup>(٤٨)</sup>، وان مشاركة المتفرج في العرض في هذه الشاكلة من التلقائية والتواصل يشكل حيزا بائنا، لإيضاح الدور الذي اسسه المتلقي ويوضح مدى الاستجابة التي قدمها المتفرج عبر ما يمر به من مآسي اجتماعية وسياسية جعلت من المسرح متنفس لها من خلال مشاركتها في العرض المسرحي لهذا فقد استعان ششدر بـ " الفعل المنظم والاجزاء الدرامية المفتوحة والتي ليست فقط مجرد لحظات ارتجالية يقوم فيها المؤدون بالأداء بشل حر انطلاقا من مجموعة من الأهداف او القواعد ولكن لحظات مفتوحة وغير مجهز لها مسبقا يقوم فيها كل من في القاعة بالتمثيل سواء فردا او في مجموعات صغيرة او في شكل جوقة وذلك للدفع بالفعل الدرامي الى الامام وليست بالضرورة ان يكون هذا الفعل محدد مسبقا " <sup>(٤٩)</sup> فان ريتشارد ششدر استند الى العمل بواسطة الأداء المتبادل بين الجسدي والصوت لتمكينه من مواصلة

التفاعل مع المتفرج في العرض المسرحي الذي تناول مشاهد متنوعة وموزعة في انحاء الصالة ومما يساعد على إعطاء المتفرج حرية الحركة والتفاعل مع المشاهد التي يكون جزء منها في تقديمها لذلك فقد اعتمد على توليد " الفعل الدرامي جسدياً وذلك في وجود مشاهد تعرض في كل جزء متاح في الصالة وهو ما ارغم المتفرجين على تغيير أوضاعهم حتى يتمكنوا من الرؤية او ان يقوموا بعمل مونتاج متزامن وهو ما فرض عليهم أيضا ان يكونوا انتقائيين" (٥٠) فقد حو ما يطرح من مشكلات يومية حيث اخذ مسرح ششتر من خلال العروض التي يقدمها على التداخل من قبل الجمهور طابعا مخالفا عبر ما يطرحه من مواضيع مختلفة وحساسة اثرت على الديالكتيك الفعلي المجتمعي ويرى ششتر ان الجمهور هو عينة من المجتمع يتم التعاطي معها لتقوم هذه العينة بنقل هذه الممارسات الى المجتمع برمته حيث ان المتلقي بوصفه كيانا غير مستقل عن ما يقدم وهو بحد ذاته يمكنهم من التواصل " الذي يمكنهم من معايشة الاحداث باعتبارها احداثا تتحقق فعليا وفي هذا يمكن فعل الأداء الاجتماعي" (٥١) وهذا ما سعى اليه ششتر في عروضه التي اعتمدت على المشاركة الفعالة من خلال الأسلوب المتبع في مليء المساحة المستعملة لتقديم الافكار والبرامج التثقيفية المشاهد والتي هي مستوحاة في الاصل من البيئة التي ينتمي اليها حيث ان مكانيات العرض تعمل على دفع المتلقي نحو الاستجابة وهذا ما حرص على تنفيذه في تجاربه المسرحية وحث المخرجين على تقديم عروضهم في امكنة مختلفة عن المسرح التقليدي.

### المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

- ١- الاعتماد على المكان المغاير كأساس للعمل المسرحي خارج مسرح العلية.
- ٢- تأسيس مبدأ الكمان المقدس والمكان المدنس والفصل بينهما بالفعل بالاعتماد على ان أهمية شغل المكان بالمكين.
- ٣- تحريك المتلقي لدفعه باتجاه صناعة تمرد سياسي فكري سعيا نحو تغيير الواقع المسرحي ومنه الى الواقع الاجتماعي.
- ٤- اعتماد العمل المسرحي وسيلة لتحقيق الذات العامة وفق معادلة إيجابية منقسمة الى محورين الأول ذات العمل المسرحي متمثلة بفريق العمل من ناحية ذات المجتمع عبر مفرداته التي يكونها المتلقي.
- ٥- إيصال المتلقي إلى حالة من الاندفاع عبر تغيير المكان ومنه الى التغيير في المسرح الذي تحول إليه مؤشر للمتغيرات الاجتماعية.
- ٦- تقليص زمن العرض الى الحد الأدنى بالمقارنة مع زمن العرض في المسرح التقليدي.

- ٧- اعتماد الامكنة فضاءات تتفاعل فيه الحشود المتجمهرة مع متن العرض موصوفاً بالفكرة ومعالجتها فنياً وهامشه موصوفاً بالية اشتغال تلك الفكرة.
- ٨- استعمال الماكياج بطريقة مختلفة تسمح بتغطية أجزاء من جسد الممثل بوصفه ستارة لتوضيح الفكرة في بعض العروض.
- ٩- اعتماد مبدأ مسرحية المكان بوصفه منصة لنشر الخطاب المعرفي والتوعوي للتواصل مع المتلقي بأقصى حد وظهور الخطاب الإعلامي، محملاً بالشفرات والدلالات عبر تبطين الأفكار.
- ١٠- الالتحام بالمتفرج في الفضاء المغلق والمفتوح غير التقليدي وتحقيق الواقع بصورته غير المزوقة وتخليق مجموعة من التشكيلات التصويرية، لتكون بديلاً عن النص الملفوظ لتحقيق أكبر قدر من التواصل عبر اللوحات التعبيرية.
- ١١- اعتماد تقنية الارتجال بشكل مقتصد لتأهيل المتلقي نحو البوح ابن ممارسة المشاركة الفعلية في برنامج العرض والاعتماد على النص المرئي للحدث عبر الحركات والتشكيلات الجسدية للعرض، مع إمكانية تناول الموضوعات بشكل واسع.
- ١٢- غياب الإضاءة مع تقنيات العرض المسرحي الأخرى واستعمال الأزياء كعتبة واستخدام الموسيقى المصاحبة لقيامها بدور شحن المكان بالأفعال.

### الفصل الثالث: إجراءات البحث

#### أولاً: عينة البحث

- قام الباحث باختيار عرض مسرحية واقع حال اختياراً قصدياً لانسجامها مع طبيعة منهجية البحث واتساقها في اطر علمية تصب في تبيان جمالية المغايرة في الامكنة في الفضاءات المفتوحة، وذلك للكشف عن مدى التغيرات الجمالية في الأمكنة، على وفق المبرر الآتي.
- ١- تمكن الباحث من حضور العرض فعلياً.
  - ٢- تمكن الباحث من إنشاء تواصل مع المخرج الذي قدم هذا العرض عبر المراسلات الالكترونية والمراجعات والمقابلات الشخصية معه وقيام الفرقة المسرحية المعنية بتزويد الباحث بالعينة اللازمة للتحليل.

وقد تضمنت العينة عرض مسرحي:

اسم المسرحية	تأليف وإخراج	جهة الإنتاج	سنة العرض
٢- واقع حال	منذر الباشا	فرقة نينوى لمسرح المضطهدين	٢٠١٩

ثانياً: منهج البحث:

من أجل الوصول إلى الإجابة عن استفهام مشكلة البحث ولتحقيق أهداف البحث والتوصل إلى نتائج علمية دقيقة فقد استخدم الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) ليصف ويشخص جماليات المكان المغاير في عروض مدينة الموصل المسرحية بعد التحرير، وقد تم تحديد منهجية البحث على وفق ما فرضته آلية البحث.

ثالثاً: أداة البحث:

نظراً لطبيعة هذا البحث اعتمد الباحث على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري في متن البحث أداةً للتحليل:

رابعاً: تحليل العينة.

مسرحية: واقع حال (\*).

تأليف وإخراج: منذر الباشا (\*\*).

ملخص المسرحية:

تحدثت مسرحية واقع حال عن الأشخاص الذين تسللوا إلى مفاصل دوائر الدولة، بصفة مروج معاملات او معقب وقيامهم بشراء ذمم بعض الموظفين عبر تقديم الرشى لهم بصفة هدية او مساعدة، تؤكد المسرحية على قيام بعض الناس باستغلال حاجات الناس والضغط عليهم للحصول على أموال السحت، فضلاً عن استغلال البسطاء من الشباب لتمير مشاريعهم غير المشروعة.

المنظر:

يظهر شخص يتحدث بالهاتف خلفه مجمعة من الركاب والذي يمثل خلفية الأداء للعرض وهو جزء من مكان مقدس قبل الحرب اذ تقابله كنيسة الساعة في موصل من اليمين وجامع من اليسار، من الجهة اليمنى العليا لمساحة العرض نرى بقايا الية ضخمة استخدمت لتجريف ما تبقى من المكان القديم فلم يكن عابراً ومن ثم يتداخل مع العرض لملامسة العرض واقعه.

## التحليل:

يبدأ العرض في مكان معبأ بالحطام وبقايا الأبنية القديمة المهدامة من دور سكن وعمران فضلا عن دور العبادة كالكنيسة والجامع، فقد اعتمد المخرج على ممثل واحد فقط يظهر في بداية العرض ممسكا بالهاتف يتحدث الى احد الأشخاص الذين ينتظره، يؤسس مخرج عرض مسرحية واقع حال الى أجواء من الواقع الذي آلت اليه المدينة بعد حقبة سوداء مرت بها المدينة وجاء ذلك بقصدية بائنة تأسيسا لمبدأ المكان المقدس والمكان المدنس والفصل بينهما بالفعل بالاعتماد على ان أهمية شغل المكان بالمكين حيث مرت سنوات طويلة وهذا المكان كان يعرف على انه اعلى شانا عبر ما يحويه من دور سكن وعبادة، حيث ان ما كان مقدسا بالأمس اصبح مدنسا بعد ذلك، ثم يعتمد المخرج على الجمهور القليل الذي حضر العرض والذي كان يتكون من الأشخاص المارة او الذين عادوا للعيش فيه برغم قساوة ما جرى للوصول بالمتلقي إلى حالة من الوعي ما بعد الصدمة لشحنه نحو بداية جديدة والاندفاع نحو التغيير لوضع المكان ومنه الى التغيير في المسرح الذي تحول إليه منطلقا للتغيرات الاجتماعية سلوكيا إزاء تغليب فكرة رد الفعل العكسي وبث الروح في جسد المكان ، يستند المخرج الى عنصر الموسيقى المصاحبة المسجلة لتبرير التواصل مع من هو على الجهة الأخرى من الهاتف، كان المتلقي يعيش في حال من الغربة والاستفهام ومحاولة تحليل ما يجري ابان العرض ودراسة سلوك الممثلين الاثنين الذين يتحدثان بشكل عادي جدا وكان ما جرى لم يكن سوى شيء لا يذكر، يستوفي المخرج عرضه بشكل مبسط جدا حيث لم يستند على أي من مكملات العرض التقليدي والتي تعتبر عناصر مهمة لتفعيل التواصل مع المتلقي حيث غابت بشكل كامل اغلب عناصر السينوغرافيا كالمكياج والديكور والاضاءة وجاء استخدام ضوء الشمس عتبة للاستناد العرض الى واقعية تخرج من سلطة الايهام الارسطي والتي لم تكن لتغيب عن عناصر مسرح العلبه ، ثم يقوم المخرج بإدخال ممثل ثالث وهو المنتظر من قبل الممثلين الاثنين ويظهر بهيئة يبدو مختلفة اذ يدخل وهو يحمل حقيبة في يده، ثم تظهر شخصية الممثل الثالث علانية عبر الحوار الشعبي بانه طبيب ن حيث غابت اللغة العربية الفصحى عن الغرض بشكل كامل ولم تؤثر على سير العملية التواصلية للجمهور ن بل على العكس تماما كانت اللهجة المحلية الدارجة هي اللغة المستعملة في بناء الحوار وهو بهذه الجزئية يكر احد اهم دعائم الشكل التقليدي للعرض ولم يستعمل المخرج أي شكل من اشكال اللغة المنمقة او اللغة المعقدة وانما كانت واضحة ومفهومة للمتلقي وبهذا الشكل يسجل للمخرج رغبته في انشاء دوائر تواصلية مع المتلقي اعتماد على مبدأ مسرحة المكان بوصفه منصة لنشر الخطاب المعرفي والتوعوي لتكريس الية اشتغال تحريضية مع المتلقي بأقصى حد وظهور الخطاب الإعلامي، محملا بالشفرات والدلالات عبر تبطين الأفكار.

يظهر الممثلين بأزيائهم الشخصية لتأكيد تهميش دور الأزياء في المسرح التقليدي والتي كان تخضع لعدة معايير ومقاسات جمالية قد لا نجدها لدي البسطاء من عامة الناس، وهنا يعتلي المخرج منصة لتفكيك مسالة البذخ في الإنتاج الذي يحتاجه العرض لغرض الوصول الى حالة الاقناع التي يسعى لها المخرجين، يناقش الممثلين الثلاثة قضية غاية في الأهمية وهي حالة مرضية لطفل يرقد في المشفى تتم المساومة على التشكيل الحركي للمنظر من قبل الممثلين عبر استعمال المؤثرات الموسيقية المسجلة تارة أخرى لتأكيد ملئ الفراغات الدرامية التي تركتها سعة المكان فضلا عن تشتت المتلقي في المتابعة ولكن دون الوقوع في فجوة الممل التي ترفق العرض الذي يخلو من العناصر المدهشة للمتلقي انما كانت الضابط الايقاعي المستمر للمشهد هو الذي يشد المتلقي وذلك لان موضوعه العرض تحتل المكانة الأكثر تداولاً في الأوساط الشعبية وهي النقص الحاصل في المستحضرات الدوائية في المشافي الحكومية لتحريك المتلقي تجاه ما هو يشغل فكره باستمرار لدفعه باتجاه تحريك تمرد سياسي فكري تجاه العاملين في الأوساط الطبية، سعياً نحو تغيير الواقع المسرحي ومنه الى الواقع الاجتماعي لأنها مهنة يفترض ان تتحلى بأعلى مستوى من الإنسانية، يتناول المخرج موضوعه إعادة عوائل الإرهابيين الى المدينة بعد ان لفضهم المجتمع عبر طرح تساؤل ظاهرياً يبدو بين الممثلين وباطناً يستهدف الحضور وفعلاً ينجح المخرج في استمالة المتلقي وجعله تشارك بالعرض عبر مجموعة من المداخلات التي تؤيد عكس ما طرحه السؤال، لشحن المتفرجين بالتغذية الراجعة. يقوم المخرج بالنزول الى مساحة العرض عبر إيقاف العرض والقيام بإلقاء الأسئلة على مجموعة من الجمهور بغية التأكيد على التحفيز وجعلهم يتواصلون بشكل مكشوف ، ولقد جاء إيقاف العرض لمدة قصيرة جداً وذلك بجعل الممثلين يتجمدون بإمكانهم دون أي حركة اثناء نزول المخرج الى منطقة العرض والتعامل المباشر مع المتلقي وهو بهذا يقترب من الية مغايرة لإظهار الجوانب الجمالية بطريقة استقصائية لان المتلقي بحسب ما يراه المخرج قد وصل الى مرحلة من التبدل في المشاريع وهو بحاجة الى مجموعة الجرع التنشيطية والتغذية المكثفة لحزم من المعلومات البارزة والتي يراها المتلقي بعينه كل يوم انما لا يحسها قلبه، يستمر الصراع حول الشخصية المتسلطة او السلطة المهيمنة والتي رمز لها المخرج بالطبيب، بوصفه متعلم ويمتلك من الخبرة في التطبيب لا يمنحها الا لمن كان يدفع اكثر .

ينتهي المشهد في هذه الصورة السيئة المنتقاة من المجتمع والذي يفترض ان يكون قد تلقى درسا قاسياً في تطبيق الرحمة والرأفة فيما بينهم، ثم ينسحب الممثلين الى خارج مساحة العرض، ليدخل أحد الممثلين مرة أخرى حاملاً كرسيًا جديدًا ويبدو المكان خاليًا تمامًا من أي شيء، يعود المخرج الى استخدام الهاتف كتقنية إخبارية وإعلامية لاستقدام ممثل آخر ليقوم بتوجيه نقد من نوع آخر لسلوك بعض الفتية وتغيبهم بنوع من المخدر التكنولوجي

والذي يسيطر على الادمغة والعقول شاناهه شان المستحضرات الدوائية المخدرة والتي تحتاج الى فترات طويلة للعلاج حيث تستشري هذه الحالة بين الناس كباراً وصغاراً، ويبدو من خلال المشهد بان الممثلين الاثنيين يحثان بعضهما عبر الهاتف رغم قرب المسافة بينهما والتي تكاد لا تتجاوز البضعة امتار انما ليرغف اجهما بالآخر .

استعمل المخرج ولمرة واحدة طيلة مدة العرض حركة كوميدية لتخفيف ضغط الصور المطروحة والتي اثقلت كاهل المتلقي واعتماد الامكنة فضاءً تتفاعل فيه الحشود المتجمهرة مع متن العرض موصوفاً بالفكرة ومعالجتها نفسياً وفنياً وهامشه موصوفاً بالية اشتغال تلك الفكرة، وهي جزء من المغايرة في الطرح لإزالة حدة التوتر، يبقى العرض اسيراً للرتابة عبر الحوارات دون توقف، وفجأة يتغير مسار العرض نحو استدعاء احد الممثلين مرتدياً زي عمال النظافة يدخل من وسط الجمهور في إحالة الى مفهوم الغالبية العظمى من الناس تقبع تحت ظل القهر المجتمعي والصفوة فقط هم الفائزون برغد العيش ثم يعمد المخرج الى تكليف ممثلين خارج حلبة اللعبة لقون بالنفايات امام عامل النظافة بعد قيامه بواجبه مباشرة ثم يدخل طفل الى حلقة الأداء للمشاركة بالبرنامج الادائي والاستهزاء بعامل النظافة والادلاء برأيه والاعتماد على تنشيط العمل المسرحي بواسطة الجمهور الذي بقي ساكناً دون حراك مما يدل على عدم قدرة المجتمع على التغيير كوسيلة لتحقيق الذات العامة وفق معادلة إيجابية منقسمة الى محورين الأول ذات العمل المسرحي متمثلة بفريق العمل من ناحية ذات المجتمع عبر مفرداته التي يكونها المتلقي.

يعود المخرج الى استعمال الموسيقى المسجلة المصاحبة للعرض، ثم يحصل تغاير جديد عبر محاولة عامل النظافة اجراء حوار مع الاداة التي من المفترض ان تستعمل للتنظيف الى ند يحاوره عامل النظافة ويقوم بإلقاء اللوم على فرشاة التنظيف، وفي شكل سريع يقوم الممثلين الاثنيين الاخرين بالسخرية من العامل ن ثم يقوم العامل بالعودة الى مزاوله عمله من جديد وفي هذه الاثناء يدخل ممثل رابع يتبين بانه مركز سلطة ويخضع العامل مرة أخرى الى الاستغلال ن يتمكن العامل الذي يمثل الغالبية العامة من المجتمع من الانفلات من سطوة المستغلين ويقوم المخرج باستعمال العامل لكنس المستغلين بالفرشاة التي يكنس بها الاوساخ والنفايات .

#### الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها

##### أولاً: النتائج

١. استند المخرج الى الانتفاع المكان المغاير للعمل المسرحي خارج مسرح العلبة.
٢. عمد المخرج الى المقارنة بين الكمان المقدس والمكان المدنس والفصل بينهما بالفعل وأهمية وصف المكان بالمكين.

٣. تمكن المخرج العرض من دفع المتلقي بشكل فني ابداعي تجاه التمرد بوصفه أساساً للتغيير.
٤. محاولة تحقيق ذات معنوية عامة يشترك بتكوينها فريق العمل المسرحي من ناحية والمجتمع من ناحية أخرى.
٥. تسخير العرض لإيصال المتلقي إلى حالة التواصل مع تغيير المكان ومنه إلى تحول مؤثر للمتغيرات الاجتماعية.
٦. تقليص زمن العرض إلى الحد الأدنى في الأمكنة المغايرة بالمقارنة مع زمن العرض في المسرح التقليدي.
٧. اعتماد الأمكنة المغايرة فضاءات تتفاعل فيها الحشود المتجمهرة انياً مع متن العرض بالية اشتغال تلك الفكرة.
٨. اعتماد المخرج العرض على تغاير المكنة بوصفها منصة لنشر الخطاب المعرفي والتوعوي للتواصل مع المتلقي.
٩. استحضار مخرج العرض فكرة الالتحام المباشر بالمتلقي في باحة العرض في الفضاء المغلق والمفتوح غير التقليدي وتحقيق الواقع بصورته الحقيقية.
١٠. اعتماد المخرج على تقنية الارتجال بشكل مقتصد دون مبالغة لتأهيل المتلقي نحو البوح بممارسة المشاركة الفعلية في العرض والاعتماد على النص المرئي للحدث.
١١. غياب المخرج فكرة الاعتماد على تقنيات السينوغرافيا فجاءت الإضاءة مهمشة واستعمال الأزياء كعتبة واستخدام الموسيقى المصاحبة لقيامها بدور شحن المكان بالأفعال.

#### ثانياً: الاستنتاجات

١. ظهر تأثير المكان المغاير للعروض على المتلقي بشكل مختلف عن نظيره التقليدي.
٢. بروز النص المسرحية الذي يحتك بالحياة اليومية للفرد.
٣. إعطاء الصفة الجمالية للمكان عبر ملئه بالحركات والتشكيلات التعبيرية.
٤. اسناد الأفكار المستهدفة إلى مجاميع وليس إلى بطل منفرد والالتكاء على المجموعة دون الافراد في تأسيس الحضور الادائي.
٥. تهميش اللغة المنطوقة والاعلاء من شان لغة الخطاب الجسدي.

#### ثالثاً: التوصيات

١. يوصي الباحث بدراسة المنجز المعرفي العراقي وتحديد التجارب الشبابية.
٢. إقامة ورش عمل تعرف العاملين والمهتمين والهواة بتقنيات الأداء في المكنة المغايرة والمختلفة وفي كافة المدن العراقية.
٣. طباعة المنجزات الأدائية من تجارب حديثة محلية.



#### رابعاً: المقترحات

١. يقترح الباحث دراسة تتناول تطبيق التنظيرات المسرحية العراقية وخصوصاً تلك التي تسجل سبقاً مسرحياً عربياً وعراقياً.
٢. اقرار دراسات بحثية حول التنظيرات الإخراجية لتجارب المسرحيين العراقيين بالاستناد على التجارب الاجتماعية.

#### احالات البحث

- (١) خضر جمعة حسن، حصاد المسرح في نينوى، مطابع الجمهور، الموصل، ١٩٧٢، ص ٧.
- (٢) الشيخ الإمام محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، القاهرة، ط/٥، وزارة المعارف، ١٩٣٩، ص ١١١-١١٢.
- (٣) .....، المعجم الفلسفي المختصر، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٦، ص ١٧٧.
- (٤) كمال الدين عيد، اعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، (دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر) الإسكندرية، ٢٠٠٦، ص ٢٤٣.
- (٥) باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٥، ص ٣١١-٣١٢.
- (٦) محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، مادة (غير)، ج ٣، ص ٤٦٠.
- (٧) عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج ٢، ص ٤٥٢.
- (٨) مراد وهبه، المعجم الفلسفي: معجم المصطلحات الفلسفية، (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨)، ص ٤٨٦.
- (٩) كمال الدين عيد، اعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، (دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر) الإسكندرية، ٢٠٠٦، ص ١٨٥.
- (١٠) .....، المعجم الفلسفي، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٦، ص ١٣٣-١٣٤.
- (١١) دلال حسين عنبتاوي، المكان بين الرؤيا والتشكيل في شعر إبراهيم نصر الله، الان ناشرون وموزعون، عمان ٢٠١٦، ص ١٠.
- (١٢) عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، مصدر سابق، ص ٤٦١.
- (\*) نحو (٤٢٧-٣٤٧ ق.م) احكم وأفصح واعلم اهل زمانه وكل الازمان، اسمه الأصلي اريستوقلس، واما افلاطون فهو كنيته، ومعناها ذو الجبهة العريضة، وكان من بيت علم ودين، عبد المنعم الحنفي، موسوعة الفلسفة والفلاسفة، ج ١، ط ٣، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠١٠، ص ١٥٧.
- (١٣) محمد مطلق صالح الجميلي، السرد الرسائلي، قراءة في سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح لمحمد صابر عبيد، دار المنهل، دبي، ٢٠١٦، ص ٧٤.
- (١٤) حسن، فهد حسين، أمام القنديل: حوارات في الكتابة الروائية، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ٢٠٠٨، ص ٨٩.
- (\*) نحو (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) ارسطو بن نيقوماخوس، طبيب امينتاس الثاني ملك مقدونيا، ولد ببلدة سطاغيرا شمالي اليونان وتوفي ابوه وهو حدث في السابعة عشر رحل الى أثينا تلميذاً بأكاديمية افلاطون (نحو ٣٦٧ ق.م)، عبد المنعم الحنفي موسوعة الفلسفة والفلاسفة، مصدر سابق، ص ١٢٢.
- (١٥) غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، ط ٢، بيروت، ١٩٨٤، ص ١٠.
- (١٦) عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، مصدر سابق، ص ٤٦١.
- (١٧) عبد الرحمن بدوي، المصدر نفسه، ص ٤٦١.

- (\*) عالم من علماء المعرفة وفلسفة العلم والمنظرين للخيال، ولد غاستون باشلار في عام ١٨٨٤ في ريف فرنسا في منطقة بار-سور - اوب وتوفي في باريس عام ١٩٦٢ بعد عمله في مكتب الخدمة البريدية (١٩٠٣-١٩١٣) صار أستاذا للفيزياء في كلية بار-سور-اوب (١٩١٩-١٩٣٠) وعندما بلغ الخامسة والثلاثين تابع دراسته، وهذه المرة في مجال الفلسفة، جون ليشته، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية الى ما بعد الحداثة، تر: د. فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨، ص ٢١.
- (١٨) غاستون باشلار ، جماليات المكان ، مصدر سابق ، ص ١٠.
- (١٩) المصدر نفسه ، ص ١٨٧.
- (٢٠) المصدر نفسه ، ص ١٩١.
- (٢١) بيتر بروك، المكان الخالي، تر: سامي عبد الحميد، مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٣، ص ٦٧.
- (٢٢) رضا غالب، الميتاتياترو المسرح داخل المسرح، مطابع اكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٦١
- (٢٣) ماريان غالوي، دور المخرج في المسرح، تر: لويس بقطر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٠، ص ١٨٣.
- (٢٤) جوفاني اسجرو، العمارة والسينوغرافيا في إيطاليا دراسة لإبداعات أنطونيو فالينتي، تر: امل كمال عبد الحافظ، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٠٣.
- (٢٥) مدحت الكاشف، المسرح والانسان تقنيات العرض المسرحي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ٢٢٤.
- (٢٦) عواد علي، شفرات الجسد جدلية الحضور والغياب في المسرح، دار ازمنا للنشر والتوزيع، عمان، د.ت، ص ١٨.
- (٢٧) المصدر نفسه، ص ١٨.
- (٢٨) عواد علي، شفرات الجسد، مصدر سابق، ص ٦٨.
- (٢٩) المصدر نفسه، ص ٦٨.
- (٣٠) عامر صباح المرزوك، مسرح الشارع ام المسرح في الشارع، مؤسسة دار الصادق، بابل، ٢٠٢٠، ص ١٠٢-١٠٣.
- (\*) جوزيف شاين ١٩٣٥-٢٠٠٥، ممثل ومخرج امريكي، التحق بفرقة المسرح الحي مع جوليان بيك وجوديث مالينان وقد أحدثت مسرحيته الشهيرة (ظلام القمر) ضجة كبيرة في الأوساط الفنية واسبس عام ١٩٦٤ فرقة المسرح المفتوح، التي سارت على الأسلوب الذي أسس له نظريا في كتابه المشهور (الحضور لدى الممثل)، محمود أبو دومة، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ٢٠٢.
- (٣١) كريستوفر اينز، المسرح الطبيعي، سامح فكري ، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٣٤٢.
- (٣٢) سامي عبدالحميد، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين ، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع ، ط١، البصرة، ٢٠٢٢، ص ٣٢٢.
- (٣٣) سامي عبدالحميد، المصدر نفسه، ص ٣٢١-٣٢٣.
- (٣٤) كريستوفر اينز، المسرح الطبيعي، تر: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون، مطابع المجلس الاعلى الاثار، القاهرة، ١٩٩٦، ص ٣٤٠.
- (٣٥) سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت ١٩٧٩، ص ٣٠٧.
- (٣٦) حسين التكملة جي، نظريات الاخراج، دار المصادر، بغداد، ٢٠١١، ص ١١٩.
- (٣٧) ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٧، ص ٥٢٤.
- (٣٨) سعد ادرش، مصدر سابق، ص ٣٠٨.

(٣٩) للمزيد ينظر: سعد اردش، المصدر نفسه، ص ٣٠٨.

(\*) ريتشارد فورمان ١٩٣٧ ان ولد في مدينة نيويورك، وتربى في مدينة Scarsdale، ثم عاد الى المدينة في ١٩٦٢، وهو يحمل درجة البكالوريوس من Brown، ودرجة MFA، من جامعة yale، لكي يعمل في كتابة المسرحية وقد دخل المدينة مرة ثانية حيث كانت تتجمع الحركة الطليعية الانضباطية الشاملة الى حد ما ردا على الأوامر السياسية ولأنه امتنع عن الأرباح التجارية فان الكاتب المسرحي الشاب شعر بان النشاط التجريبي قد استهلكه وانه مستعد للإضافة إسهاماته الخاصة، شوميت ميتر، ماريا شيفتسوفا، أشهر خمسين مخرجا مسرحيا أساسيا، تر: د. محمد سيد علي، مطابع المجلس الأعلى للأثار، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ٢٥٢.

(٤٠) محمود ابو دومة، تحولات المشهد المسرحي، الممثل والمخرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ١٠٨.

(٤١) شوميت ميتر، ماريا شيفتسوفا، أشهر خمسين مخرجا مسرحيا أساسيا، تر: د. محمد سيد علي، مطابع المجلس الأعلى للأثار، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ٢٥٣، ٢٥٢.

(٤٢) محمود ابو دومة، مصدر سابق، ص ١٠٨.

(٤٣) نك كاي، ما بعد الحداثة والفنون الادائية، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ٢، ١٩٩٩، ص ٦٩.

(٤٤) نك كاي، المصدر نفسه، ص ٧٣.

(\*) مخرج وناقد وباحث امريكي حاصل على دكتوراه في علوم المسرح، عمل ناقدا في مجلة (دراما ريفيو) كما اشترك في تأسيس (فرقة مسرح الجنوب) و(جماعة نيو اورليانز) ثم شارك في نشاط (فرقة جماعة التمثيل) ومن أشهر المسرحيات التي اخرجها (ماكبت الام شجاعة، اوديب، ريتشارد الثالث، الملك لير) من خلال كولاج شكسبير، ومن اهم مؤلفاته النقدية (نهاية الإنسانية، المسرح البيئي، مقالات في نظريات التمثيل، المسرحية الطقسية والتمثيل) وغيرها من المقالات النقدية الهامة، محمود أبو دومة، تحولات المشهد المسرحي، الممثل والمخرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ٢٠٥.

(٤٥) كريستوفر ب. بالم: دراسات كامبردج في المسرح، تر: محمد صفوت حسن، القاهرة: دار الفجر للنشر والتوزيع، ٢٠١٤، ص ٧٧.

(٤٦) حسين التكمه جي: مصدر السابق، ص ١٢٢.

(٤٧) ايريكيا فيشر ليشته: جماليات الأداء نظرية في علم جمال العرض، تر: مروة مهدي، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٢، ص ٧٥-٧٦.

(٤٨) للمزيد ينظر: ايريكيا فيشر - ليشته: المصدر السابق، ص ٧٨.

(٤٩) كريستوفر اينز: المصدر السابق، ص ٣٣٦ - ٣٣٧.

(٥٠) المصدر نفسه، ص ٣٣٧.

(٥١) مدحت الكاشف، مصدر سابق، ص ٦٣.

(\*) مسرحية قدمتها فرقة نينوى لمسرح المضطهدين في منطقة كنيسة الساعة في الموصل القديمة ٢٠١٩.

(\*\*) منذر ذر سالم، ممثل ومخرج ومؤلف عراقي من مواليد مدينة الموصل ١٩٩٤ / له العديد من الأعمال والمشاركات المحلية على صعيد التمثيل والإخراج، حصل على الدبلوم الفني من معهد الفنون الجميلة بالموصل في قسم الفنون المسرحية عام ٢٠١٧ حصل على درجة البكالوريوس في الفنون المسرحية في جامعة الموصل عام ٢٠٢٢، مقابلة أجراها الباحث مع المخرج منذر الباشا في مدينة الموصل في ١٧/١٢/٢٠٢٢.

## المصادر والمراجع

أولاً: المعاجم والقواميس

١. بافي، باتريس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٥.
٢. الرازي، الشيخ الإمام محمد بن أبي بكر، مختار الصحاح، القاهرة، ط٥، وزارة المعارف، ١٩٣٩.
٣. وهبه، مراد، المعجم الفلسفي: معجم المصطلحات الفلسفية، (القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨).
٤. ....، المعجم الفلسفي المختصر، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٦.
٥. الياس، ماري، وحنان قصاب، المعجم المسرحي، لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٧.

ثانياً: الكتب

٦. ابو دومة، محمود، تحولات المشهد المسرحي، الممثل والمخرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٩.
٧. اردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت ١٩٧٩.
٨. اسجرو، جوفاني، العمارة والسينوغرافيا في إيطاليا دراسة لإبداعات أنطونيو فالينتي، تر: امل كمال عبد الحافظ، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٩.
٩. اينز، كريستوفر، المسرح الطبيعي، سامح فكري، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٦.
١٠. ب.ب. بالم، كريستوفر: دراسات كاميردج في المسرح، تر: محمد صفوت حسن، القاهرة، دار الفجر للنشر والتوزيع، ٢٠١٤.
١١. باشلار، غاستون، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٨٤.
١٢. بدوي، عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، ج٢.
١٣. بروك، بيتر، المكان الخالي، تر: سامي عبد الحميد، مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٣.
١٤. التكملة جي، حسين، نظريات الإخراج، دار المصادر، بغداد، ٢٠١١.
١٥. الجميلي، محمد مطلق صالح، السرد الرسائلي: قراءة في سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح لمحمد صابر عبيد، دار المنهل، دبي، ٢٠١٦.
١٦. حسن، خضر جمعة، حصار المسرح في نينوى، مطابع الجمهور، الموصل، ١٩٧٢.
١٧. حسن، فهد حسين، أمام القنديل: حوارات في الكتابة الروائية، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ٢٠٠٨.
١٨. الحنفي، عبد المنعم، موسوعة الفلسفة والفلاسفة، ج١، ط٣، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠١٠.
١٩. الزبيدي، محمد مرتضى، تاج العروس، مادة (غير)، ج٣.
٢٠. عبد الحميد، سامي، ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، البصرة، ٢٠٢٢.
٢١. علي، عواد، شفرات الجسد جدلية الحضور والغياب في المسرح، دار ازمنة للنشر والتوزيع، عمان، د.ت.
٢٢. عنبتاوي، دلال حسين، المكان بين الرويا والتشكيل في شعر إبراهيم نصر الله، الان ناشرون وموزعون، عمان ٢٠١٦.

٢٣. عيد، كمال الدين، اعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، (دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر) الإسكندرية، ٢٠٠٦.
٢٤. غلاوي، ماريان، دور المخرج في المسرح، تر: لويس بقطر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٠.
٢٥. غالب، رضا، الميتاتياترو المسرح داخل المسرح، مطابع اكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٦.
٢٦. الكاشف، مدحت، المسرح والانسان تقنيات العرض المسرحي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨.
٢٧. كاي، نك، ما بعد الحداثيّة والفنون الادائيّة، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٩٩.
٢٨. ليشته، جون، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية الى ما بعد الحداثة، تر: د. فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨.
٢٩. ليشته، ايريكيا فيشر: جماليات الأداء نظرية في علم جمال العرض، تر: مروة مهدي، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٢.
٣٠. ميتر، شوميت، ماريا شيفتسوف، أشهر خمسين مخرجا مسرحيا أساسيا، تر: د. محمد سيد علي، مطابع المجلس الأعلى للأثار، القاهرة، ٢٠٠٥.
٣١. المرزوك، عامر صباح، مسرح الشارع ام المسرح في الشارع، مؤسسة دار الصادق، بابل، ٢٠٢٠.
- ثالثاً: المقابلات الشخصية
٣٢. مقابلة اجراها الباحث مع المخرج منذر الياشا في مدينة الموصل ٢٧/١٢/٢٠٢٢.