جدلية الفضاء المسرحي بين المتخيل والمجسد في عروض عباس التاجر المسرحية

The Dialectic of Theatrical Space Between the Imagined and the Embodied in Abbas Al-Tajer's Theatre Performances

طارق جعفر حسين
Tariq Jaafar Hussein
جامعة بابل . كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية
Fin٦٨٧.tarq.jafar@student.uobabylon.edu.iq

أ. د. علي رضا حسين
Prof. Dr. Ali Ridha Hussain
جامعة بابل . كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية
fine.ali.reda@uobabylon.edu.iq

ملخص البحث:

تناول البحث جدلية الفضاء المسرحي بين المتخيل والمجسد في عروض عباس التاجر المسرحية، حيث تم تحديد مشكلة البحث بالتساؤل الآتي (هل يتأسس الفضاء عند التاجر كانعكاس للمتخيل النصي؟) وجاء هدف البحث في تعرف انعكاسات المتخيل النصي وآليات اشتغال الفضاء المسرحي المجسد في عروض المخرج عباس التاجر المسرحية، ثم جاء الاطار النظري في مبحثين، تناول الأول الفضاء في الفكر الفلسفي والجمالي، والمبحث الثاني جدلية بناء الفضاء المسرحي بين المتخيل والمجسد، ومن ثم المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، فيما ضم الاطار الإجرائي مجتمع البحث المكون من خمسة عشر عرضاً مسرحياً، أخرجها المخرج عباس التاجر للفترة ما بين (١٩٩٢ – ٢٠٢٥)، وعينة البحث مسرحية (ني عراقي) التي تم اختيارها بطريقة قصدية، إضافة إلى منهج البحث وأداة البحث وتحليل العينة، وبعدها خلص البحث بمجموعة من النتائج والاستنتاجات من أهمها: تشكل الفضاء المسرحي بوصفه بنية دلالية مغلقة، حيث عجز المتخيل النصي عن إنتاج بديل فعلي، ليُستوعب داخل التجسيد الذي يفرضه العرض، وتحقق المتخيل عبر الجسد وصار الأداء الجسدي أداة لكتابة الفضاء، فالحركة والانحناء، والاصطفاف، والصعود، أنتجت معانٍ موازية للحوار، ومن بعد ذلك جاءت قائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية:

جدلية، المتخيل، المجسد

Abstract :

The research addresses the dialectic of theatrical space between the imagined and the embodied in Abbas Al-Tajer's theatrical performances. The research problem was identified by the following question: "Is space established in Al-Tajer's work as a

reflection of the textual imagined?" The research objective was to identify the reflections of the textual imagined and the mechanisms of operation of the embodied theatrical space in the performances of director Abbas Al-Tajer. The theoretical framework was divided into two sections: the first dealt with space in philosophical and aesthetic thought, and the second section covered the dialectic of constructing theatrical space between the imagined and the embodied, followed by the indicators derived from the theoretical framework. Meanwhile, the procedural framework included the research population consisting of fifteen theatrical performances directed by Abbas Al-Tajer between ١٩٩٢ and ٢٠٢٥. The research sample was the play "Nay Iraqi," which was selected purposively, in addition to the research methodology, research tool, and sample analysis. Subsequently, the research concluded with a set of results and conclusions, the most important of which are: the theatrical space was formed as a closed semantic structure, where the textual imagined failed to produce an actual alternative, to be absorbed within the embodiment imposed by the performance; and the imagined was realized through the body, turning physical performance into a tool for writing space, as movement, bending, alignment, and ascending produced meanings parallel to the dialogue. Finally, the list of sources and references was presented.

Keywords:

Dialectic, The Imaginary, The Embodied.

الفصل الأول ـ الإطار المنهجي

ـ مشكلة البحث:

تتولد الجدلية في الفضاء المسرحي من المنطقة التي تقع بين الفضاء المتخيل (اللامرئي) والفضاء المُجسد (المرئي المادي)، حيث يواجه الاشتغال الإخراجي المعاصر تحدياً يتمثل في كيفية تجسيد الفكرة، وكيف يمكن للمخرج أن ينقل المتخيل اللانهائي والمتحرر من قيود المادة، ويحكمه داخل المجسد المادي المحدود بخشبة المسرح، دون أن يفقد هذا المتخيل شعريته، ودون أن يتحول المجسد إلى مجرد ناقل فوتوغرافي، هذه جدلية الصراع والتكامل بين اللامرئي والمرئي، وإن اشتغال الفضاء المسرحي هو عملية موازنة معقدة، وصياغة مستمرة لعلاقة حوارية تصادمية وتكاملية بين الخيال والواقع، وتتأصل هذه الجدلية وتتخذ أبعاداً عند الانتقال من التنظير العام إلى التطبيق الخاص في المنجز الإخراجي للمخرج (عباس التاجر)، الذي تمثل عروضه تجربة مسرحية مميزة في المسرح العراقي المعاصر، نظراً لإشتغاله الواعي على الصورة المسرحية، وإعادة صياغته للمفاهيم السينوغرافية بروح تجريبية تبحث عن المغايرة ومخالفة السائد، وإن من ينظر إلى الرؤية الإخراجية للتاجر يلحظ

وجود وعي بإشكالية الفضاء لديه، فهو لا يتعامل مع الخشبة كمعطى هندسي جاهز، بل كبنية مرنة قابلة للتفكيك وإعادة التركيب، وفي عروضه نجد محاولات لتحطيم الأطر التقليدية للمكان، والاعتماد على تكثيف العلامات من خلال استنطاق مهارات الممثل وتقنيات الإضاءة والمؤثرات البصرية والجسدية لإنتاج دلالات متعددة، لكن اشتغاله يثير تساؤلات حول المرجعية التي يستند إليها، وظهرت مشكلة هذا البحث بالتساؤل: هل يتأسس الفضاء عند التاجر كانعكاس للمتخيل النصي، أم أنه يبني متخيلاً موازياً ومستقلاً؟ وما هي آليات تجسيد المتخيل في عروضه المسرحية؟، وبناءً على ذلك صيغ عنوان البحث بالآتي: جدلية الفضاء المسرحي بين المتخيل والمجسد في عروض عباس التاجر المسرحية.

ـ أهمية البحث والحاجة إليه:

تكمن أهمية البحث بأنه يُبين اسلوب المخرج المسرحي في التعامل مع جدلية المتخيل والمجسد في اشتغال الفضاء المسرحي، ويُقدم دراسة تحليلية لعدد من عروض عباس التاجر المسرحية التي تم توظيف الفضاء فيها لصالح العرض، أما الحاجة إليه فهو يفيد الباحثين في شؤون الإخراج، والتأليف، والنقد المسرحي، ومعاهد وكليات الفنون الجميلة.

ـ هدف البحث:

تعرف انعكاسات المتخيل النصي وآليات اشتغال الفضاء المسرحي المجسد في عروض المخرج عباس التاجر المسرحية.

ـ حدود البحث:

يدرس البحث الحالي جدلية الفضاء المسرحي بين المتخيل والمجسد في عروض المخرج عباس التاجر المسرحية وفق الحدود التالية:

- **الحد الزماني:** يتمثل في السنوات الممتدة بين عامي ٢٠١٠ – ٢٠٢٥
- **الحد المكاني:** (العراق)
- **حد الموضوع:** جدلية الفضاء المسرحي بين المتخيل والمجسد في عروض المخرج عباس التاجر المسرحية

ـ تعريف المصطلحات:

أولاً ـ جدلية dialectic

- **لغة:**

الجدال لغة هو "مصدر القول – جادله – يجادله جدالاً ومجادلة وهو مأخوذ من مادة (جدل) التي تدل على استحكام الشيء في استرسال يكون فيه امتداد الخصومة ومراجعة الكلام"[١]، وجاء في لسان العرب لابن

منظور بأن "الجدل: المدد في الخصومة والقدرة عليها، وقد جادله مجادلة وجدالاً، ورجل جدِل ومجدَل ومِجدال: شديد الجدل، ويقال: جادلت الرجل فجدلته جدلاً أي غلبته، وجادله أي خاصمه مجادلة وجدالاً، والاسم الجدل، وهو شدة الخصومة"(٢).

- **اصطلاحاً:**

جاء في المعجم الفلسفي إن "الجدل في اصطلاح المنطقيين قياس مؤلف من مقدمات مشهورة او مسلمة، والغرض منه إلزام الخصم، وافحام من هو قاصر عن إدراك مقدمات البرهان، فان كان الجدلي سائلا معترضاً، كان الغرض من الجدل إلزام الخصم وإسكاته، وان كان مجيباً حافظاً للرأي، كان الغرض منه ان لا يصير ملزماً من الخصم، والجدل في الاصل فن الحوار والمناقشة"(٣)، كما قيل عن الجدل اصطلاحاً بأنه: "طريقة في المناقشة والاستدلال، وهي ذات صور مختلفة منها انتقال الذهن من قضية ونقيضها إلى قضية ناتجة عنها، ثم متابعة ذلك حتى الوصول إلى المطلق"(٤).

- **اجرائياً:**

جدلية: هي نقاش ومواجهة بين رأيين أو فكريين تتقابل فيهما الحجج والدلائل لإثبات شيء أو فكر معين، وقد تنتهي إلى إقناع أحد الأطراف المتجادلة أو تبقى قائمة.

ثانياً ـ المُتخيَّل imaginary

- **لغة:**

يتفق المختصون باللغة والمنطق على ان المُتخيَّل مصدره (الخيال)، وعنه قيل: "تخيل الشيء له: تشبه وتخَيل له أنه كذا أي تَشبه وتَحايل، يقال: تخيلته فتخيل لي، كما تقول تصوراته فتصور، وتبينته فتبين، وتحققته فتحقق، والخيال والخيالة ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة"(٥)، وعرفه الادريسي بأنه: "معطى مادي يدل على الخيال ويقوم شاهداً عليه، ومن ثم يتقدم بوصفه جسراً للعبور إليه والاقتراب منه، وبعبارة أخرى، إنه صورة الخيال وقد تحولت من مستواها الذهني المجرد والباطني فتشكلت في قالب تمثيلي ومظهر ايحائي ملموس، وهو أيضاً وأساساً نسق من العلاقات بين الصورة وحركة منظمة لبنياتها ومركبة لعناصرها"(٦).

- **اصطلاحاً:**

وصِف المتخيل بأنه "عبارة عن نسق مترابط من الصور والدلالات والأفكار المسبقة التي تشكلها كل فئة او جماعة أو ثقافة عن نفسها وعن الآخرين، فكل جماعة تشكل صوراً واحكاماً عن الجماعات الأخرى، ويتم ترسيخ هذه الصورة والاحكام في الوعي او اللاوعي الجماعي بمرور الزمن وبالقوة المادية او الثقافية التي يتمتع بها التمثيل"(٧)، ومن جهة اخرى قيل ان المتخيل "مصدر للأبداع عند المبدع من خلال قدرته العالية في تشكيل الصور النصية عن طريق الحلم البنّاء الذي يشكل علاقة وطيدة مع الخيال، فهو بناء ذهني عبر اثارة الأشياء بواسطة اللغة التي تولد ارتباطاً جمالياً"(٨).

- **اجرائياً:**

المُتخَيل: هو الصور والتركيبات الذهنية التي مصدرها الوعي والخيال الخلاق، والتي تشكل عالم بدلالات تتعدى الرؤى الحس المباشر، وعادة ما تظهر من خلال النتاج الأدبي والفني وتحدث تأثيراً لدى المتلقي.

ثالثاً ـ المُجَسّد Incarnate

- **لغة:**

بحسب أهل اللغة إن المُجَسد يأتي من الأصل تجسيد، وفيه قالوا: "جَسّد يُجسد، تجسيداً، فهو مُجسد، والمفعول مُجسد جَسّد الأمر مَثّله، أبرزه في قالب أو شكل محسوس ملموس بمعنى عبر عنها تعبيراً حياً في صور وتشبيهات محسوسة"(٩). وقال مؤلفو المعجم الوسيط: "جسد مثل قدم، جسده ضرب الجسد، المُجسد صوت مُجسد أي مرقوم على أنغام وألحان، شكل مُجسد أي مرقوم على شكل مخصص وبأبعاد معينة"(١٠).

- **اصطلاحاً:**

اصطلاحاً قال جبرا ابراهيم عن التجسيد انه "من الوظائف الأساسية للفن ويعمل في نظر هيجل على أن تظهر الفكرة تحت أشكال ملموسة ومهموسة"(١١)، أما جان ماري فقد وصف التجسيد على انه "واحد من السمات الأساسية للفن الذي يعمل على أن يجعل المعنى حسياً بوصفه محاولة لإيقاظ أعمق الإحساسات الجسمية"(١٢)، فيما قال عنه العلماء السوفيت انه "التمثيل الشكلي للموضوع"(١٣).

- **اجرائياً:**

المُجَسّد: هو كل ما يأخذ شكلاً ملموساً بالحس والإدراك البصري والسمعي، ويمثل وجوداً مادياً للتصورات الذهنية، وينقل الدلالة من مستوى ذهني إلى مستوى إدراكي قابل للمشاهدة.

الفصل الثاني – الإطار النظري

ـ المبحث الأول: الفضاء في الفكر الفلسفي والجمالي

أخذ مفهوم الفضاء حيزاً كبيراً في التاريخ الفلسفي منذ القدم وحتى الفكر المعاصر، وهو إضافة إلى بعده الفيزيائي شكل مجالاً في الأدب والثقافة والفن لدى مختلف المجتمعات، وهو ما جعل الفلاسفة والمنظرون يتناولوه بالمنظور المعرفي والعلمي والجمالي، وقد بينت عملية التتبع للإمتداد التاريخي لهذا المفهوم العديد من التصورات والإصطلاحات إزاءه، إذ يقف الباحث أمام حقل دلالي تتداخل فيه الاستعمالات وتتشابك المرجعيات، ففي الفلسفات الأولى كان التصور يعزو أصل الوجود إلى المادة والصيرورة والتحول إلى الحركة، ولم تكن الطبيعة مجرد مجال خارجي للوجود، فـ"العالم كائن حي ومصدر كل الموجودات الحية في نظر فلاسفة اليونان،

والطبيعة تمثل عندهم أساساً عملية صيرورة كل الأشياء فضلاً عن نموها، وأصبحت المادة هي الكائن الإلهي نفسه الذي إمتزجت به وتوحدت معه، وإفترض الفلاسفة الذريون أن الكون عدد لا نهائي من الذرات عبر قابلة للتغيير أو الإنقسام، وهي أشكال وأنواع لا نهائية تتحرك في فضاء فارغ متسع"[١٤]، وهنا يتكشف الوعي مبكراً أزاء الفضاء بوصفه مجالاً لدينامية الكون وشرطاً للحركة والصيرورة، وهذا الفهم يؤسس للتصور الذي يربط الفضاء بالتجربة الإنسانية وينتقل به إلى كونه ليس إمتداداً مادي فحسب بل هو "العالم الفسيح الذي تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، وبقدر ما يتفاعل الإنسان مع الزمن يتفاعل مع الفضاء، بل يمكننا القول: إن تاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعلاته مع الفضاء أساسا"[١٥]، وبذلك تتجلى التصورات الأولى والتي منها إنطلقت النظريات الفلسفية والمقاربات الوجودية لمفهوم الفضاء، والتي برز بينها رأي الفيلسوف اليوناني (طاليس الملطي٦٢٤ – ٥٤٦ ق.م) القائل: "إن الماء هو مادة الكون، فهو أصل الخلق وهو موجود في أي جزء، وهو مؤسس الفضاء المحسوس، لكن رأيه واجه إعتراضاً من قبل تلميذه (أناكسيماندر ٦١٠ – ٥٤٦ ق.م)، الذي رفض إختزال الكون بعنصر مادي، وقال إن الكون هو اللامتناهي واللامحدود"[١٦]، وهنا يتبلور مفهوم الفضاء وفق البعد الأنطولوجي ليكون مرتبطاً ببنية الوجود، لكن الفيثاغوريين لم يعتمدوا المادة كمعيار للفضاء، وقد راحوا تجاه المبادئ الرياضية في ذلك، إذ قالو: "إن الفضاء مكون من الأرقام التي بحسبهم هي العناصر الأولى وتمثلت مساهماتهم في مفهوم الفراغات الفضائية، فهم إكتشفوا بعض التعارضات بين الفضاء بما هو (الهواء اللانهائي) والفراغ، فيما كان رأي الفيلسوف اليوناني (هيراقليطس ٥٣٥ . ٤٧٥ ق.م) إن النار هي المادة الأساسية للكون الذي وجد بالتناغم، ورأى الفيلسوف اليوناني الآخر (بارمنيدس ٥٤٠ . ٤٨٠ ق.م) إن الكون مطلق مفرد والحركة والتغيير وهميان، بينما كان (أرخيتاس ٤٢٨ . ٣٤٧ ق.م) وهو أيضاً من الفلاسفة اليونانيين يقول: إن الفضاء مختلف عن المادة ومستقل عنها"[١٧].

كما نجد في التصورات الفلسفية القديمة، إن مفهوم الفضاء لم يأخذ بدلالته الجانب الأُحادي وقد خضع لعدد من التحولات، فبعد الرؤية التي وصفته بأنه إمتداد للمادة أو إنه مرتبط بالحركة والتغير، برزت الفلسفة الأفلاطونية لتضع تصوراً آخر تصف فيه الفضاء بأنه الكيان الذي يُدرك بالعقل لا بالحس، إذ رأى الفيلسوف اليوناني (أفلاطون ٤٢٧–٣٤٧ ق.م) "بأن الفضاء يدرك ولكنه لا يرى، وعده عنصراً كاملاً ذا وجود مطلق ويمثل نظام الأبعاد يوفر مكاناً لكل الأشياء التي تظهر للوجود وهو يسبق الخلق وسوف يستمر حتى بعد أن يتدمر الكون"[١٨]، وبذلك ينتقل مفهوم الفضاء من كونه مبدأً مادياً أو متغيراً إلى كونه حاضناً كونياً مطلقاً، سابقاً على الوجود المادي ولاحقاً له، ومن هنا يتمهد الطريق أمام التفكير في العلاقة ما بين مفهومي (الفضاء والمكان ومعهما الزمان)، وفي هذا السياق ذهب بعض المنظرين إلى ربط الفضاء بالمكان بنيوياً، على إعتبار إن المكان هو أكثر إرتباطاً بالوجود الإنساني، وبذلك قيل: "إن الفضاء له علاقة بالمكان بل إنهما مصطلحان متجاوران كما وضحته التعريفات اللغوية والاصطلاحية، بحيث يحتوي الثاني الأول، فقد نحل بفضاء لكننا لا نبقى دائماً في حدوده، فالمكان يتغير باستمرار والفضاء ثابت، ولذلك فإن صفة اللامحدود هي من أثار الفلسفة اليونانية، لأنها

ترى الفضاء ما هو خارج الأرض الفضاء الخارجي فقط"[١٩]، فالفضاء والمكان مفهومان متجاوران، المكان يتموضع داخل الفضاء بينما الفضاء أوسع وأشمل، فقد نجد الفضاء بدون تحديد حدوده بينما المكان متحول ومتغير تبعاً للإستعمال وبتغير التجربة والوعي، على عكس الفضاء الذي هو ثابت وبنية حاوية، ويمثل هذا الطرح إمتداداً للتصور اليوناني وبه يتعزز الفهم بشأن الفضاء بكونه إطاراً ثابتاً لا محدوداً، قبال المكان بوصفه متغيراً وخاضع للتجربة الإنسانية، ومن الواضح إن الفلسفة اليونانية "عالجت مفهوم الفضاء وإعتبرته وعاء يضم عناصر ترتبط ببعضها بعضاً بعلاقة مكانية وزمانية، وقد إعتبر الفيلسوف اليوناني (أرسطو ٣٨٤-٣٢٢ ق.م) الفضاء امتداداً ينتظم في بنية معينة، وفيما بعد، تم التمييز بين الموضع أو الحيز كوجود مادي هو المكان lieu، وبين الفضاء Espace أي الفراغ الذي يحيط بالعناصر المادية"[٢٠]، وهنا يظهر التمييز الكلاسيكي من خلال ربط (أرسطو) للفضاء بالمادة والإتجاهات الطبيعية وجعله إمتداداً ينظم تلك العناصر، في إشارة إلى إستقلالية المكان وإمكانية إثباته من خلال إشغاله والإنتقال منه إلى آخر فهو يذكر: إنه "يمكن إثبات وجود المكان من ملاحظة شَغلِنا لمكان معين وإنتقالنا من مكان إلى آخر، فإن ذلك يؤكد لنا أن المكان موجود ما دمنا نشغله بالفعل، وكذلك عندما نصب الماء من الإناء فإن الهواء يحل محله"[٢١]، فيصبح المكان هنا مرتبط بالحركة إضافة إلى إرتباطه بالمادة، وبالتالي يكون فضاءً يُنظم الموجودات ضمن بنية كلية لا يمكن إدراكها بمعزل عن الحركة التي "يجب أن تكون متصلة على مثال الزمان، فإن الزمان أما أن يكون هو الحركة أو إنفعالاً لها، وليس من الحركات شيء متصل سوى الحركة المكانية، ومن جملة هذه الحركة الدورية"[٢٢]، وذلك يؤسس إلى أن الأشياء والأحداث تأخذ دلالتها من خلال الإنتقال في الفضاء/المكان المختلط بالزمان، كشرطاً جوهرياً، ويشير بعض المفكرين في هذا السياق إلى أنه: "في تصور الفيزياء الكلاسيكية أصلاً، يختلط الزمان بشكل ما بالمكان، والزمان يختلط بالمكان لسبب بسيط هو الحركة، إذ أن المسافة بين حادثين أو المسافة المكانية بين هذين الحادثين تتوقف على وجهة نظرك إلى العالم، وتتوقف أكثر ما تتوقف على حالتك الحركية"[٢٣]، فالفضاء عند أرسطو علاقة ديناميكية تنشأ من تفاعل المادة (موجودات – المكان) مع حركتها المرتبطة بالزمن، وهنا تتجذر النظرية الأفلاطونية التي إعتبرت الفضاء كياناً مستقلاً، مع النظرية الأرسطية وربطها ذات المفهوم بالمادة والحركة بشكل دينامي، ومن ثم إنسحب الاهتمام بالفضاء إلى المفهوم الهندسي والرياضي الذي تحدث عن الأبعاد والخصائص، فوضع عالم الرياضيات اليوناني (إقليدس ٣٢٥- ٢٦٥ ق.م) "ثلاثة أبعاد للمكان هي: الطول والعرض والعمق، وعنده أصبح المكان رياضياً متعدد الأبعاد"[٢٤].

وبتوالي الدراسات تطور الفكر النقدي إزاء مفهوم الفضاء، تحول إلى عنصر بنائي يسهم في تنظيم العلاقات الحسية والرمزية، ويشترك في توجيه الإدارك الفني، ومع هذا التحول ذهبت التصورات والرؤى إلى النظر للفضاء بوصفه مجالاً تتشكل فيه الأبعاد البصرية والسمعية والنفسية، وصار أساساً في البنية الدلالية من خلال ما يحمله من قيماً تعبيرية وإيحائية، ووفقاً لما تناولته الدراسات النقدية والجمالية التي حاولت الكشف عن البنية التي ينطوي عليها الفضاء، نجده برز في الخطاب الأدبي والفني، غير إنه كان "في بداية ظهوره

مصطلحاً أدبياً غير واضح ومفتقراً إلى المعرفة النظرية العميقة، إلا أن كتابات الألمان، أسهمت إلى درجة كبيرة في تقريب الأسس الجمالية لمصطلح الفضاء بإعتباره مصطلحاً نقدياً قد يغني النقد، خاصة ما يتعلق منه بالأعمال السردية، كما كان للشعريين إهتمام كبير بهذا المصطلح حين طوروه في أبحاثهم، وأعمالهم النقدية"(٢٥)، إذ ساهم الباحثون الألمان والشعريين في نقل مفهوم الفضاء من دلالته التي إرتبطت بالإمتداد المكاني إلى مصطلح نقدي قادر على تحليل العلاقات التنظيمية والجمالية، وبذلك بدأ الحديث عن الفضاء بوصفه عنصراً بنيوياً يساهم في تشكيل المعنى، لا مجرد حاوي للأشياء والأحداث، مما مهد لظهور دراسات أُخرى تمكنت من تحديد أنماط ووظائف الفضاء، متأثرة بجذور هذا المفهوم وبعده الهندسي الخاضع للقياس والتغيير، والتي إعتبرت "إن المكان هو الفضاء الذي يكون فيه الجسم ذاهباً طولاً وعرضاً وعمقاً"(٢٦)، وهو ما أسس لقراءته كـ بينة تتفاعل فيها عناصر الحركة والرؤية والتجربة الحسية، حيث أن عملية التتبع تمكننا من ملاحظة إنتقاله تدريجياً إلى البعد الجمالي والرمزي لدى الفلاسفة والنقاد الذين "نقلوا المصطلح من المفهوم العلمي الدقيق إلى آفاق التخيل والتصور التي تخاطب المشاعر والأحاسيس"(٢٧)، في إنعكاس لإهتمامهم بتقسيم الفضاء إلى مستويات متعددة وفهم التفاعل بين الشكل والمضمون، والإمتداد المادي والمعنى الرمزي.

وفي ضوء الدراسات والتصورات الجمالية والسيميائية، تظهر جدلية إصطلاحية بشأن مفهومي (الفضاء والمكان)، ونجد هناك تباين بين الباحثين والنقاد في توحيد دلالتهما أو التمييز بينهما وفقاً لدرجة التحديد والشمول، وبهذا يقول الباحث (خالد تواني): "إن بعض النقاد والباحثين في مجال النقد الأدبي يستعملون مصطلح (المكان) مقابلاً معادلاً لمصطلح (الفضاء)، وبعضهم الآخر يستعملونهما معاً ويميزون بينهما كمفهومين مختلفين، أو يميزون بينهما بحسب ما يرونه من لزوم التفرقة بينهما في درجة التعميم والتخصيص، بإعتبار أن (المكان) جزء من (الفضاء)، وأحد مكوناته، أو أحد العناصر التي تدخل في تشكيله"(٢٨)، ما يعني إن العلاقة بين الفضاء والمكان علاقة تداخل، وفي كثير من السياقات يترادفان، لكن يبرز الفضاء بوصفه الإطار الأوسع الذي يحتوي المكان كعنصر من عناصره، حيث وضّحت دراسات بحثية العلاقة ما بين المفاهيم المكانية المختلفة بتحديد مستوياتها من حيث العام والخاص، في توجه لضبط المصطلحات التي تتناولها الدراسات الأدبية والنقدية، إذ يُشير الباحثون إلى تلك المستويات بالقول: "إن الفضاء (space) هو الكلي، وإن المكان (place) هو الجزئي، وإن الموضع (location) هو الأكثر جزئية والأكثر تحديداً"(٢٩)، كما يتجلى في الأبعاد الدلالية والجمالية للفضاء، إرتباط المكان والزمان مع التجربة الإنسانية، والتي يظهر فيها التمييز الكانطي الذي يقول: "إن المكان والزمن مصدرهما إنساني ينبعان من القدرة الحسية في جانبها القبلي ومن ثم ذاتيان"(٣٠)، وبهذا إشارة إلى أن الفضاء عنصر يندمج مع التجربة الإنسانية المباشرة، ويرتبط بحركة الإنسان وإدراكه الحسي والوجداني، مع إنه بذات الوقت له وجوده المادي المستقل الذي يجعل المتلقي يتصوره ويستشعر معانيه ودلالاته المادية والرمزية، فهو "مرتبط بالعقل...، وعند تصور أي موضوع خارجي لا نستطيعه دون تمثل المكان الذي يجب أن يكون حاضراً في الذهن كأساس"(٣١)، إذ يستند هذا الرأي إلى البنية الجمالية التي تسهم في جعل

الفضاء ذهنياً متخيلاً قابلاً للإحساس والفهم، وتعميق التفاعل الحسي والمعنوي معه، كما إنه لا يعد إمتداداً جامداً، وفقاً لقول (غاستون باشلار): "ان المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية في مجال الصور"[٣٢]، إذ يبتعد عن كونه موقعاً مادياً، ليُصبح وعاءً للتجربة الإنسانية والخيال، وعنصراً ديناميكياً في بناء المعنى، ويربط بعده الجمالي هذا بين الصور الذهنية والواقع الملموس، بنحو يتجاوز القياس الهندسي البحت، فرؤية (باشلار) "جعلت من كل الأمكنة مشبعة بصور تخييلية تختزنها الذاكرة أو ينتجها الحلم، ومن ثم فهي ذات تأثير نفسي ووجداني كبير وقد يخلع المبدع على المكان الواقعي صفات المتخيل الأسطوري أو الخرافي، فحتى في حال مغادرتنا أمكنتنا طوعاً أو كرهاً، تظل تلازمنا في مخيلتنا، وتبعاً لهذا التصور يصبح المكان مرادفاً للوجود الإنساني"[٣٣]، ويحمل المعاني النفسية والذكريات والأحلام التي يعيشها الإنسان بمستويات متعددة، حسية ونفسية وتخيلية وأُسطورية، متخطياً الإمتداد الجغرافي بما يتيح التفاعل العميق مع البيئة المحيطة، مع إن تلك المستويات لا تأتي منظمة من البداية، وإن صورتها تكون غير مرتبة، لكن الإدراك ينظمها لصيغ محددة من خلال صورتين هما الزمان والمكان، "وهاتان ليستا من الصور التجريبية الحسية كالألوان والأصوات التي نحصل عليها بمقارنة الإحساسات بعضها بالبعض الآخر، بل هما صورتان أوليتان تطبقهما الحساسية على الإحساسات الغير المنتظمة فتشيع فيها النظام، وكذلك فهما صيغتان أو حالتان في العقل الإنساني وليست معان كلية أو أفكار فطرية...، وهما أيضاً ليستا خاصيتين لأشياء في ذاتها مستقلة عن الحساسية، فالمكان هو صورة جميع الأشياء المحسوسة التي تبدو لنا في العالم الخارجي، وهو أيضاً صورة أولية ترجع إلى قوة الحساسية الظاهرة التي تشمل حواسنا الخمس"[٣٤]، وهنا يصبح الفضاء هو المجال المنظم للصور الحسية في وعي الإنسان، ومن ثم تتشكل العلاقة بينه وبين الإدارك الجمالي، وتتحول تلك العلاقة إلى منظومة دلالية تشارك في الإثارة والإستجابة الشعورية.

إن أهمية الفضاء تتجلى في كونه أكثر العناصر إلتصاقاً بالتجربة الإنسانية المباشرة، إذ أن وجود الإنسان لا يكون ما لم يكن الفضاء وتحقق العلاقة الحسية والتفاعل معه، ويكون إدراك ذلك الفضاء حاضراً في وعي الإنسان بمستوى أعلى من الزمان – وفقاً لتعليل الباحثين – "لأن كل إنسان يدرك بطبيعته العالم المحيط به إدراكاً حسياً بالبصر، لكن يمكن القول: إن المكان أكثر إلتصاقاً بحياة البشر، حيث أن خبرة الإنسان بالمكان وإدراكه له يختلفان عن خبرته وإدراكه للزمان، فبينما يُدرك الزمان إدراكاً غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، فإن المكان يُدرك إدراكاً حسياً مباشراً يبدأ بخبرة الإنسان لجسده، هذا الجسد هو (مكان) أو لنقل (مكمن) القوى النفسية والعقلية والعاطفية والحيوانية للكائن الحي"[٣٥]، إذ أن هذا التصور يكشف عن بعد التجربة الإنسانية، وتشكل الوعي بالمكان الذي تتداخل فيه الخبرة الحسية والإدراك الوجداني، وهو ما يمنح الفضاء بعداً جمالياً، وتحدد من خلاله علاقة الإنسان مع العالم المحيط.

ـ المبحث الثاني: جدلية بناء الفضاء المسرحي بين المتخيل والمجسد

- **الفضاء المتخيَّل في النص المسرحي وبنياته الدلالية**

يمثل الفضاء المتخيَّل في النص المسرحي أهم العناصر الرئيسة التي يرتكز عليها البناء الدرامي، بيد أنه لا يُطرح بصورة كاملة بوصفه وجوداً مادياً، وإنما يتشكل في نطاق تخيّل مفتوح ويتجلى في البناء السردي والدلالي، وتنتجه اللغة الدرامية عبر تداخل الحوار والوصف والارشادات، ويظل منفتحاً على إحتمالات متعددة قد تتجاوز حدود الواقع، ويرتبط الفضاء المتخيّل بإمكانية الخيال على تجاوز المعطى الواقعي، "فالقدرة التي يتيحها الخيال، مهما بلغت في تجاوزها لما هو معقول، تبقى قدرة ممكنة لأنها خيال ومحض خيال، لا تكبله حدود الواقع وشروطه الممكنة واللا ممكنة، فهو خيال منفتح على كل ما هو منفلت من براثن الواقع"(٣٦)، فالفضاء هنا يتأسس بكونه تخييلياً صرفاً، يُدرك فيما تنتجه اللغة من إشارات دلالية تجعله قابلاً للتصور والتأويل، وهذا ما يعطي للنص المسرحي طبيعة مفتوحة، إضافة إلى أنه يتأسس كبنية منظمة تُرتب التنوع الدرامي في سياق مكاني – زماني تتحقق فيه العلاقات الدلالية والسردية، ولا يكون الفضاء اعتباطياً وإنما حاملاً للمعنى، إذ "إن الرسم الخيالي يفترض التأليف، والتأليف هو تعيين حيّز ما وزمن ما، الذي يُربط عبره التنوع بالموضوع عموماً وفقاً للمقولات، لكن الرسم الخيالي هو تعيين مكاني – زماني يتطابق هو ذاته مع المقولة في كل زمان ومكان، لا يتكون من صورة بل من علاقات مكانية – زمانية تجسد علاقات مفهومية"(٣٧)، حيث يعمل الخيال بوصفه آلية تركيب وهو ليس منفلتاً من التنظيم، وهذا ما يجعل الفضاء المتخيل في النص المسرحي مبني على علاقات مكانية – زمانية تربط ما بين الحدث والزمن والشخصية، وهنا يصبح الفضاء نتاجاً لعملية التأليف التخييلي، وبذات الوقت هو ليس مجرد إطاراً خارجياً ولا خلفية للأحداث، وإنما جزءاً من النسيج الحكائي وعنصراً يسهم في إنتاجها وتوجيه مساراتها، فـ "الفضاء والمكان لهما أهمية كبيرة في الأدب الروائي، حيث يمثلان عنصرين أساسيين يؤثران في تشكيل القصة وصقل شخصياتها، ويمثل الفضاء المكان الذي تجري فيه الأحداث، بينما يشمل المكان الجوانب الأكثر تحديدية والتي تساهم في خلق أجواء معينة"(٣٨)، وهو ما جعل "كتّاب الرواية غالباً ما يقدمون بين يدي القارئ المعلومات المفيدة أو المهمة، من حول المكان المركزي الذي سيضطرب فيه فعل الرواية أو حدثها، وكلما تنقلت الشخصية إلى مكان ثانوي قدمت معلومات جديدة عن ذلك المكان الجديد"(٣٩)، إذ أن الفضاء المتخيل مرتبط بزمن الحكي ومسار الشخصيات، وهو يُبنى سردياً ويتسم بالحركية ويُتكشف تدريجياً بتوالي الأحداث وتحول مواقع الفعل، وهنا يغدو "المكان في العمل الفني شخصية متماسكة، ومسافة مقاسة بالكلمات ورواية لأُمور غائرة في الذات الاجتماعية، ولذا لا يصبح غطاءً خارجياً او شيئاً ثانوياً، بل هو الوعاء الذي تزداد قيمته كلما كان متداخلاً بالعمل الفني والروايات او القصائد التي تحسن استخدامه"(٤٠).

- **تحول الفضاء من البنية النصية إلى البنية المجسَّدة**

ينتقل الفضاء في العرض المسرحي إلى مستوى مغاير لما كان عليه في النص، ففي العرض يتحول إلى تشكيل بصري محسوس، ويصبح وجوداً تتكامل فيه عناصر السينوغرافيا والإضاءة وحركة الممثل والتكوين البصري، وإن تحوله من افق التخييل إلى حيز التجسيد، يجعله عنصراً رئيساً في الخطاب المسرحي، ووسيطاً دلالياً يسهم في تنظيم العلاقة ما بين العناصر المسرحية وتوزيعها في نظام محسوس، وفيه يخضع النص لمنظومة الأدوات الإخراجية التي تُشكله وفقاً لشروط العرض، حيث "يتشكل النص المسرحي وفق منظور مادي هو طريقة العرض والأدوات العلامية التي تترجمه من نص مكتوب إلى نص بصري"(٤١)، فالفضاء المجسد يُحول الإشارات اللغوية إلى عناصر مرئية على خشبة المسرح، ما يعني أنه ليس مجرد إمتداد للنص، وإنما نتاج عملية تشكيل خاضعة لرؤية إخراجية محددة، وهو مختلف جوهرياً عن الفضاء المتخيَّل في النص، إذ أن "المكان في النص ليس هو المكان نفسه على الخشبة، فالكاتب يستدعي أمكنة متعددة داخل نصه المسرحي، مثله مثل أي مبدع يكتب جنساً أدبياً يستحضر المكان لتدور فيه الأحداث وتتولد من خلاله الصراعات وتتحاور في الشخصيات، لكن ذلك يختلف عن نظرة أي مبدع آخر في كونه يراعي المكان التخيلي"(٤٢)، ففي العرض يعاد تنظيم الأمكنة وتوزيعها ضمن حيز بصري محدد وتغادر حيز النص المفتوح على الإمكانات المتعددة، وتصبح محكومة بحدود الخشبة وما تفرضه من التحديد والاختيار والعلاقات القابلة لإعادة التشكيل من قبل المخرج، إذ أن "المخرج إزاء نص المؤلف، يكون أمام نظامين من العلاقات، نظام يتعلق بالإرشادات المسرحية، وهذه تكون لها وظيفة توجيهية للمنغمرين بالنشاط المسرحي على الخشبة، حيث تعمل على خلق مرجعية للموجودات على خشبة المسرح، والنظام الآخر من العلاقات، يتعلق بالحوار المسرحي"(٤٣)، فعملية التنظيم الواعي للعلامات التي يتعامل معها المخرج تحول الإرشادات المسرحية إلى مرجعيات بصرية تحدد ملامح الفضاء، بينما يوجه الحوار العلاقات الدلالية، "وتتشكل الأحداث التي يضعها خيال المخرج المسرحي، بفعل رؤى وأيديولوجيات وطبقات شعورية ذات مستويات متعددة، وإذا كان الفضاء حاضراً في الذاكرة الملهمة بكل ما فيه من أحداث ومواقف وذكريات"(٤٤)، يستحضرها المخرج في إنتاج صوراً بصرية تتعدى حدود النص ليشكلها في سياق تعبيري خاص، ويجسد فضاءً يعكس مرجعياته الفكرية ورؤيته الإخراجية في بنية كلية تسهم في إنتاج الأثر الجمالي والفكري لدى المتلقي، إذ أن الفضاء المسرحي يقوم على توليف مجموعة من العناصر الدرامية، "فكل ما تتضمنه المسرحية وما توحي به يعد مادة درامية كالحوار والشخصيات والمناظر والأفكار والحركات وكل شيء، ثم تُجمع هذه المواد على أساس قيمها من وجهة نظر المتفرجين...، فالمسرحية تمد نظارتها بقيم عاطفية تسوقهم إلى الضحك أو إلى البكاء، وقيم عقلية بعرضها أفكاراً جديدة أو بتعبيرها عن الأفكار العتيقة بطريقة أوقع، وقيم مجردة تثير المتعة بالجمال وليونة التنفيذ أو بأية وسيلة جمالية أخرى"(٤٥)، فالفضاء المجسد يعمل ضمن منظومة درامية تتفاعل فيها العناصر البصرية واللفظية والموسيقية والحركية، يكون نتاجها خلق القيم الجمالية والعقلية والعاطفية التي تؤثر بالمتلقي.

- **تحول الفضاء من النص إلى العرض: بين الترجمة والتأويل**

إن النص المسرحي بوصفه بنية غير مغلقة يحتوي على منظومة من العلامات القابل للتفسير والتأويل، فهو "ينطوي على انه رسالة مكتوبة، مكونة من روامز وأعراف متبلورة، ينشأ الإطار المسرحي على أساسها، وتهدف إلى تمكين (القارئ – المخرج) من تفسير هذا النص وترجمته إلى عوالم درامية وفصاءات تخييلة"(٤٦)، فالفضاء في النص المسرحي ليس معطىً جاهزاً قابلاً لأن يُنقل حرفياً، وإنما هو بنية رمزية تتطلب فعل التفسير، وإن المخرج كقارئ للنص، يتعدى الترجمة إلى عملية التأويل وفك شفرات العلامات ضمن سياق جديد، أي إن العلامات اللفظية سيحولها المخرج إلى علامات بصرية وسمعية تبعاً لاختياراته، إذ أن بقراءة المخرج للنص المسرحي تتكشف المستويات والمسكوت عنه، وهو ما يؤكد الطابع التأويلي في عملية تحويل الفضاء من المتخيل إلى المجسد، فهو – المخرج – "يقرأ النص الأدبي قراءة تأويلية نشطة لا تبحث عن المعنى الظاهر، بل تكشف عن الفجوات، والمناطق الصامتة، والمسكوت عنه بين السطور، هذه القراءة النقدية تسمح بتحديد العناصر القابلة للتحويل المشهدي، تلي هذه المرحلة عملية إعادة البناء المشهدي، التي يتم فيها تحويل اللغة اللفظية إلى أنظمة علاماتية متعددة ومتفاعلة، فتخلق علاقات جديدة وغير متوقعة بين حركة الممثل ونبرة صوته، وتصميم الإضاءة والديكور والموسيقى التصويرية، مما يؤدي إلى بناء نظام دلالي موازٍ للنص المكتوب، وأحيانًا مناقض له"(٤٧)، فالنص هنا، يعتبر مجالاً مفتوحاً قابلاً للتفكيك وإعادة البناء، وإن قراءته تتحول إلى فعل إنتاجي يتم عبره استنطاق الفراغات وملئ الصمت، وهو ما ينتج عنه إعادة إنتاج دلالي، وإعادة بناء الفضاء وفقاً للمنطق الخاص بالرؤية الإخراجية.

- **اختلاف الفضاء بين المتخيَّل والمُجسَّد: من الإمكان إلى التعيين**

ينشأ الاختلاف ما بين الفضاء المتخيل في النص والفضاء المجسد في العرض المسرحي، بفعل التحول من حالة الإمكان المفتوح إلى حالة التعيين المحدد، إذ أن الفضاء في النص يأتي بوصفه مجالاً احتمالياً وله صور مختلفة، بينما يختار العرض صورة واحدة من تلك الصور ويُشّكلها كواقع محسوس داخل بنيته، بحكم أن "العرض المسرحي له القدرة على تحويل الممكن والمحتمل إلى واقع، وعلى تجسيد الأفكار الكامنة في الوعي الجمعي، وتمثل هذه القدرة أخطر جوانبه من الناحية الثقافية وأكثرها مناورة للواقع السائد"(٤٨)، فالاختلاف يحصل بين الإمكان المفتوح على عدة احتمالات في النص ومستوى التحقق على خشبة المسرح، والذي يتطلب اختياراً واحداً يتم تجسيده مكانياً – زمانياً عبر الوسائط المرئية والسمعية، وهذا يعني أن الفضاء المجسد في العرض لا يطابق الفضاء المتخيل في النص، وإن ذلك لا يعد انحرافاً عن النص، وإنما هو نتاج عملية التجسيد التي تلتزم بشروط العرض وإمكاناته، وإن ذلك التحول ما بين المتخيل والمجسد يتحدد تبعاً للقراءة والرؤية الإخراجية "فالمخرج هو الذي يحول النص الإبداعي الأدبي المقروء إلى نص سينوغرافي معروض على خشبة الركح، إما بطريقة تفسيرية يحافظ فيها على جميع تفاصيل النص المسرحي، وإما عبر تشذيب زوائده وحواشيه والتصرف

في لغته البيانية بواسطة قراءة دراماتورجية تحافظ على روح النص، ولكن مع تغيير تضاريسه الجمالية وقسماته الدلالية"[٤٩]، أي إن الخيارات الإخراجية هي التي تحدد التشكيل الدلالي للنص، وفق عملية انتقاء وتأويل تتشكل على التشذيب والتحويل وإعادة البناء بنحو جمالي محدد.

- **توتر الفضاء بين الانفتاح والتحديد: جدلية النص والعرض**

يبدأ التوتر بين الفضاء المتخيل والمجسد من طبيعة النص المسرحي نفسه، بإعتباره بنية مفتوحة غير خاضعة لشكل نهائي، وتبقى قابلة لتعدد القراءات وإعادة التشكيل، حيث "إن النص مجموعة من الأفكار والمضامين، فلا يمكن القول أنه شكلاً واحداً، فالأشكال تتبع المضامين والأفكار المطروحة، وبقدر ما تتنوع المضامين تتنوع الأشكال التي تقدم بها، وبقدر ما نجد أن أي فكرة أو مضمون استجاب له المخرجون فكل، واحد له الحق أن يقدمه بالشكل الذي يتراءى له، والنصوص التي كتبت بعيداً عن قضية أو فكرة واحدة تبقى مفتوحة على كل الأشكال لتقدم بها، وتدوم على حالها كل العصور، عكس النصوص التي كتبت القضية أو فكرة أيديولوجية واحدة فهي تحمل موتها معها بموت القضية أو الأيديولوجيا"[٥٠]، فلا وجود لفضاء مغلق أو تمثيل واحد في النص المسرحي، وهو يبقى مفتوحاً من حيث الشكل والدلالة على إمكانات واحتمالات تكون مرنة تجاه التحقق بأشكال مختلفة، ويتسع ذلك الانفتاح إلى مستوى التخيل والإدراك، إذ يبقى الفضاء المتخيل متغيراً وليس بصورة واحدة تبعاً لاختلاف قراءته، بحكم "إن النص لا يبوح بشكله أو بأي شكل ما، فلأن النص محدود في القراءة...، فأدبيته في أنه نص قراءة فلا نرى تجسيماً ولا صوراً، ولا نرى حركة، كل ما هناك فك رموز الحروف التي تحيلنا للصور والحركة، لكن كيف هي هذه الصور والأشكال التي نرى بها نصاً مقروءاً هذا شكل ذهني يختلف من قارئ لآخر، ولكل قارئ شكله الذي يتصور به"[٥١].

- **المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:**

توصل الباحث في الإطار النظري إلى المؤشرات التالية:

١. يقوم الاختلاف بين الفضاء المتخيل والفضاء المجسد على ثنائية الإمكان والتعيين، إذ يقدم النص احتمالات متعددة، بينما يفرض العرض المسرحي اختياراً محدداً.
٢. يعمل الفضاء المجسد على تعيين الإمكان النصي من خلال تحويله إلى بنية بصرية وسمعية محددة تخضع لرؤية المخرج وإمكانات العرض المسرحي.
٣. يعد إنتقال الفضاء من النص إلى العرض، فعل تأويلي وليس ترجمة، إذ لا يطابق فضاء العرض المسرحي فضاء النص، وإنما يُعاد إنتاجه في نظام دلالي جديد يقوم على الانتقاء وإعادة التشكيل.

٤. يتسم الفضاء المتخيل بالانفتاح والتعدد، إذ يتشكل من خلال اللغة والتخييل ويبقى قابلاً لقراءات وتصورات ذهنية مختلفة.
٥. الفضاء ليس مجرد حيز، وإنما نظام يحمل الرموز والدلالات، ويعكس القيم الثقافية والاجتماعية والأنساق الفكرية، وهو وسيلة لإنتاج المعنى.
٦. الفضاء يعمل على تشكيل الصورة التخييلية داخل النص أو العرض المسرحي، ويمنحه أبعاداً دلالية ورمزية، ويتيح إمكانات التأويل والتفسير.
٧. لا يُغلق الفضاء المجسد دلالياً رغم تحديده شكلياً، إذ أن عملية التلقي تعيد فتحه ويسهم المتلقي في إعادة إنتاج المعنى وتأويله.

الفصل الثالث – الإطار الإجرائي

أولاً: مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث الحالي من خمسة عشر عرضاً مسرحياً، أخرجها المخرج عباس التاجر للفترة ما بين (١٩٩٢ – ٢٠٢٥)، كما مبين في جدول رقم (١) في أدناه:

جدول رقم (١)

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف أو المعد	اسم المخرج	مكان العرض	السنة
١.	فيدرا	جان راسين	عباس التاجر	كلية الفنون الجميلة – بابل	١٩٩٢
٢.	هبوط عشتار الى العالم السفلي	محمد صبري	عباس التاجر وسلام الاعرجي	كلية الفنون الجميلة – بابل	١٩٩٣
٣.	حصحص الحبوب	توفيق الحكيم	عباس التاجر	كلية الفنون الجميلة – بابل	١٩٩٤
٤.	الصليب	محمد عفيفي	عباس التاجر	كلية الفنون الجميلة – بابل	١٩٩٤
٥.	حكاية مدينة الزعفران	السيد حافظ	عباس التاجر	بغداد	١٩٩٦
٦.	اسطورة عودة التنين	احمد محمد عبد	عباس التاجر	البصرة	٢٠٠١

		الامير			
٧.	الشك	احمد محمد عبد الامير	عباس التاجر	كلية الفنون الجميلة – بابل	٢٠٠٢
٨.	القرعة	عباس التاجر	عباس التاجر	كلية الفنون الجميلة – بابل	٢٠٠٦
٩.	فتاوى للإيجار	موفق أبو خمرة	عباس التاجر	كلية الفنون الجميلة – بابل	٢٠٠٦
١٠.	لعنة عزرائيل	موفق أبو خمرة	عباس التاجر	كلية الفنون الجميلة – بابل	٢٠٠٧
١١.	صولفيج	علي رضا	عباس التاجر	كلية الفنون الجميلة – بابل	٢٠٠٨
١٢.	البدوي والمستشرق	عقيل مهدي يوسف	عباس التاجر	كلية الفنون الجميلة – بابل	٢٠٠٨
١٣.	تفاصيل احداث لم تقع بعد	أنور الشمالي	عباس التاجر	كلية الفنون الجميلة – بابل	٢٠١٠
١٤.	ني عراقي	مظفر النواب	عباس التاجر	كلية الفنون الجميلة – بابل	٢٠١٣
١٥.	هم عراقي	محمد الماغوط ومحمود درويش	عباس التاجر	كلية الفنون الجميلة – بابل	٢٠٢٥

ثانياً: عينة البحث:

اختار الباحث عرض مسرحية (ني عراقي) للمخرج عباس التاجر بوصفها عينة البحث، كما مبين في الجدول رقم (٢)، وتم إختيار العينة بالطريقة القصدية ووفق المسوغات التالية:

١. قام الباحث بإجراء دراسة استطلاعية على مجتمع البحث المتكون خمسة عشر عرضاً مسرحياً.
٢. شمل العرض المسرحي على تنوعات في تشكيل الفضاء المسرحي وآليات اشتغاله ووسائط التجسيد فيه.
٣. تسنى للباحث مشاهدة العرض والاطلاع عليه من خلال موقع يوتيوب.
٤. تتناسب تلك العينة مع متطلبات الهدف العام للدراسة.

جدول رقم (٢)

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	مكان العرض	السنة
١	ني عراقي	مظفر النواب	عباس التاجر	كلية الفنون الجميلة – بابل	٢٠١٣

ثالثاً: منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العينة المختارة وذلك لتماشيه وهدف البحث.

رابعاً: أداة البحث:

اعتمد الباحث على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري للبحث بوصفها معايير تحليلية، إضافة إلى ما حدده الباحث من رؤى ومرجعيات تلمسها من خلال الاطّلاع المباشر على عينة البحث.

خامساً: تحليل عينة البحث:

مسرحية ني عراقي: عرض مسرحي معد عن نص مظفر النواب، إخراج عباس التاجر، تمثيل عباس التاجر، عامر حامد، علي رضا، علي كريم، حسن جاسم، الإضاءة: نورس محمد غازي، اختيار وتنفيذ الموسيقى: علي فلاح، وقُدم العرض على مسرح كلية الفنون الجميلة – بابل في عام ٢٠١٣.

- **المتن الحكائي** : المسرحية من خلال إشارات اللغة والعلامات، تحاكي واقع ثورات الربيع العربي الذي حدث في عدد من الدول العربية ومن بينها التغيير الذي حدث في العراق ما بعد عام ٢٠٠٣، في جانب تحكم القوى الخارجية وسيطرتها على واقعه، ودورها في تسيير من بيدهم القرار لصالح رغباتها ومخططاتها، وهي تضم مجموعة من الأشخاص يمثل أحدهم مركز القوة والتأثير والتحكم بالآخرين الذين لا يستطيعون إلا تنفيذ ما يؤمرون به، وإن كل ما لديهم جاء نتيجة عطايا مركز التأثير والتحكم، الذي جعلهم بلا استقلال ومثل الدمى بيده، وتنازلوا عن مبادئهم وقيمهم وخطاباتهم نتيجة التحكم والمصالح.

- **تحليل العرض:**

تأسس المشهد الاستهلالي لعرض مسرحية ني عراقي على فضاء مسرحي قائم على انقسام واضح بين مركز سلطة متعالٍ يستقر على المنصة الجانبية وبين فضاء أدائي خاضع يتمثل بالخشبة، حيث يقف الشخص على المنصة ويحمل الكأس ويطرق الجرس بوصفه فعلاً إعلانياً لم يقتصر على بدء العرض، وإنما أسس لنظام

فضائي تتحكم فيه الإشارة الصوتية بوصفها أداة تنظيم، إذ إن الطرق بالجرس جاء كعلامة سلطوية تنتج الفعل وتستدعيه، مما جعل الفضاء منذ لحظته الأولى خاضعاً لعلاقة أمر واستجابة.

ومن بداية المشهد تحولت حركة الممثلين الذين بدأوا بارتداء ملابسهم بسرعة وبطابع بهلواني إلى تجسيد حركي لحالة الخضوع، حيث ظهرت هذه الأفعال بوصفها استجابة قسرية لإشارة خارجية، وهو ما كشف عن أن الفضاء هنا لا يُبنى انطلاقا من الداخل الدرامي للشخصيات، بل يُفرض عليها من الخارج، فيتحول الجسد إلى أداة تنفيذ، لا إلى مصدر إنتاج حر للمعنى، رغم أن هذا التنفيذ ذاته حمل طابعاً استعراضياً يوهم بالحرية، وبرزت الجدلية حين تلقى أحد الممثلين حذاءه من الشخص الواقف على المنصة، في لحظة حملت كثافة دلالية عالية، حيث قُدم الحذاء بوصفه علامة منح أو عطاء، وهذا أوحى بأن اللباس ذاته جزءاً من منظومة السيطرة، إذ تحول الفضاء إلى نظام توزيع، تُمنح فيه الهوية من الأعلى إلى الأسفل، وهو ما عكس الاشتغال السيميائي للمخرج عباس التاجر، الذي عمد إلى تحويل العناصر اليومية إلى علامات سلطوية، وتكثف الاشتغال الدلالي في المشهد مع توزيع أنابيب المجاري التي انتقلت هنا من الحيادية إلى علامات بصرية مشحونة بإيحاءات الانحطاط والتلوث، فهي حولت الفضاء إلى ما يشبه الحيز السفلي الرمزي، كما أن المؤثرات الصوتية التي صاحبت حركة الممثلين السريعة، والإيقاع السريع لآلة الطرق والدف، فرضت إيقاعاً ميكانيكياً على الحركة، وجعلت الجسد منسجماً مع نسق خارجي وليس نابعاً من داخله، وهو ما عزز فكرة أن الفضاء هنا مُنظم وفق نظام إيقاعي مفروض ومن خلالها يتحدد زمن الفعل وشكله.

وكشف هذا المشهد عن أن الفضاء المسرحي تشكل بوصفه بنية سلطوية مزدوجة، حيث تجسد المتخيل النصي في صورة هيمنة تتحكم بالأجساد، بينما تحقق هذا المتخيل عبر وسائل مجسدة تمثلت بالحركة والإيقاع وتوزيع العناصر، فالفضاء هنا كان نظاماً دلالياً أعاد إنتاج علاقة القوة بين الأعلى والأسفل، في إطار اشتغال سيميائي واضح عمد إليه التاجر، واشتغال تجريبي تجلى في تحويل الفعل البسيط إلى بنية مركبة من المعاني، جعلت المتلقي أمام فضاء يبدو احتفالياً في ظاهره، لكنه كشف عن بنية تحكم خفية في عمقه.

وفي المشهد الآخر تشكل تصعيد حاد الفضاء المسرحي، إذ انتقلت الخشبة من حالة التنظيم البهلواني إلى حالة احتجاج صوتي مكثف، تمثل في صرخة الممثل (عامر حامد) (لماذا؟)، حيث جاءت اختراقاً للنسق الإيقاعي المفروض وتحولت الكلمة هنا إلى أداة مقاومة داخل فضاء محكوم ملوث، ومحاصر بالأنابيب التي تحيل إلى منظومة فاسدة أو منحدرة، لكن تكرار كلمة (لماذا؟) من الممثلين الآخرين بصوت منخفض كشف عن انقسام داخلي، بين صوت عال يحاول تفجير المعنى، وأصوات خافتة عكست تردداً أو خوفاً، وهذا جعل الفضاء مشحوناً بثنائية الجهر والكتمان، لكن التصعيد والصراخ والانهيار في الفضاء لم يستمر، حيث بعودة فعل تحضير كأس الشراب من قبل الشخص المتمركز على المنصة الجانبية، تكرر قصدياً لإعادة انتاج السلطة وكأن حالة الفوضى لا يمكن أن تبقى وينبغي إعادة ضبطها بإشارة بسيطة كانت مشحونة بالدلالة، فاستجاب

الممثلون مباشرة وعادوا إلى الفعل البهلواني، وهذا ما أكد أن الفضاء محكوم بدائرة مغلقة، وعندما عاد الفعل البهلواني بإشارة من الشخص المسيطر، فإن العودة جاءت كإعادة تدوير للحركة داخل نفس الفضاء الملوث، حيث صار الممثلون يطرقون بأنابيب المجاري، وهذا حول الفعل الإيقاعي إلى ما يشبه العزف على أدوات الفساد ذاتها، وكأن الشخصيات لا تملك إلا أن تنتج إيقاعها من داخل هذا الانحطاط، وهنا تعمقت جدلية المتخيل والمجسد، إذ تحول المتخيل النصي المرتبط بالنفايات أو الانهيار القيمي إلى ممارسة جسدية محسوسة.

واكتسب مشهد الممثل الذي يطرق ويتراقص وهو جالس على الأرض دلالة أكثر قتامة، حيث أكد انخفاضه الجسدي وايقاعه الحركي انغماسه في هذا الفضاء السفلي، وأنه جزءاً من هذه البيئة الملوثة، وإن تحركه داخلها دون مقاومة حقيقية، يبدو احتفاليا ظاهريا، لكنه يوحي بأنه محكوم قسرياً، كما عمق البعد السيميائي للعرض هو الشخص الذي يقف حاملاً المسبحة وفي حالة ارتياح ويقبل الشخصية المسيطرة، حيث شكل ذلك تحولاً دلالياً نحو بعد آخر في الفضاء المجسد، من خلال تداخل السلطة الفاسدة مع المقدس، وهنا تحول الفضاء إلى مجال تواطؤ وليس مجرد خضوع، كما أنه حول الفعل الطقسي إلى أداة تبرير، في حالة بينت أن الخضوع لم يُفرض بالقوة وإنما جاء برضا، وإن القيم الروحية يتم استغلالها في تثبيت السيطرة وليس في مقاومتها، وبالتالي صار الفضاء ملوثاً مادياً ورمزياً، وأسهمت الأنابيب البيضاء وموصلاتها المبعثرة على الأرض في تعميق هذا البناء، حيث تشكل فضاء بصرياً أوحى بالتفكك أو بعدم الاكتمال، وكأن المكان في حالة بناء غير مكتمل أو انهيار جزئي، وهو ما عكس حالة الشخصيات التي تتحرك داخله.

وبذلك، نجد أن الفضاء المسرحي في هذا المشهد تجسد بوصفه فضاء انحطاطي دلالي، اعيدت فيه صياغة العلاقة بين المتخيل والمجسد عبر تحويل انابيب المجاري إلى بنية رمزية للفساد، بحيث لم يكتفي المخرج عباس التاجر بإحالة العناصر هنا، بل أنتج فعلا داخل العرض من خلال الصوت والحركة، وجعل الفضاء ليس فقط انعكاساً للواقع، وإنما أعاد إنتاجه في شكل حسي، كشف عن عجز الشخصيات عن الخروج من هذا المحيط، ووضع المتلقي أمام فضاء مغلق، يعيد تدوير ذاته عبر الاحتجاج والقمع والتواطؤ والتبرير دون أفق للتحرر.

وتصاعد الفعل الدرامي نحو تفكيك أكثر وضوحاً للفضاء الملوث والمشحون بدلالات الانحطاط، بتحول اللغة من مستوى الإيحاء إلى مستوى المواجهة الصريحة، حيث جاءت صرخة الممثل (عامر حامد): (لماذا سحبتهم كل خناجركم وتنافستم شرفاً؟) لتطرح إدانة مباشرة لبنية العنف الكامنة داخل هذا الفضاء، وبهذا صار الخطاب اللفظي امتدادا للصورة البصرية التي أسستها أنابيب المجاري، وتحقق تواشج واضح بين المتخيل النصي والمجسد الأدائي، وقابل هذا التصعيد الخطابي، الممثلان اللذان كانا يلعبان بموصلات أنابيب المجاري كالأطفال، في صورة حملت مفارقة دلالية حادة تقاطع فيها الفعل الاحتجاجي مع فعل اللعب، وهو ما كشف عن

الانقسام في الوعي داخل الفضاء، بين من يدرك فداحة الواقع ومن يتعامل معه ببراءة زائفة أو لا مبالاة، وهنا تعمقت بنية التناقض التي تحكم العرض وصار الفضاء مجالاً للصراع الإدراكي وليس الصراع المادي فقط.

وبلغت اللغة ذروة العنف حين صرخ الممثل (عامر حامد): (هل تسكت مغتصبة؟)، حيث تحول الفضاء هنا إلى ساحة كشف أخلاقي واستدعي الاغتصاب كدلالة قصوى على انتهاك القم والكرامة، أما قوله وهذا جاء منسجماً مع الفضاء الملوث الذي أحالت إليه أنابيب المجاري، وصار المكان شاهداً على ذلك الإنتهاك، وتعمقت الجدلية عندما بدأ ذلك الممثل بالتنقل بين الشخصيات وتوجيه خطابه لهم: (لست خجولاً ان اصارحكم بحقيقتكم، ان حضيرة خنزير أطهر من أطهركم)، إذ تحول الفضاء هنا إلى شبكة علاقات متوترة وتوزعت المواجهة على كامل الخشبة، وصارت ذروة الاشتغال السيميائي في لحظة إمساكه بفوهة أنبوب المجاري والتحدث من خلاله، حيث الانبوب من رمز للانحطاط إلى وسيط للقول، في إيحاء إلى أن الصوت لا يمكن أن يخرج إلا عبر هذا المسار الملوث، وهذا ما كشف عن أن الحقيقة نفسها مشروطة بالمرور عبر الفضاء الفاسد وإن خطابها مشوهاً أو محاصراً ببنيته، وتعزز ذلك الانغلاق عندما عمد الممثل (علي رضا) إلى أن يوصل أنبوباً آخر بطرف الانبوب الذي كان يحدث به الممثل (عامر حامد) ويضع فمه داخله، وهنا تحول الفضاء إلى نظام مغلق من الأنابيب، تنتقل فيه الأصوات بشكل مكتوم، ويفقد الخطاب وضوحه وقوته، ويتحول إلى صدى داخلي، وهو ما عكس عجز الشخصيات عن إنتاج خطاب حر خارج هذه البنية، وبرز هذا العجز في تكرار الممثل (عامر حامد) قول: (أنا من سيعريكم)، حيث تحول الفعل الذي يفترض أن يكون كاشفاً إلى صراع على امتلاك وسيلة الخطاب وهو ما افقده معناه التحرري، وصار جزءا من لعبة السلطة داخل الفضاء، مما كشف عن أن حتى فعل الكشف نفسه قد تم استيعابه داخل منظومة الفساد.

كما تجسدت ذروة التحول من الاحتجاج إلى القمع في لحظة التقييد، عندما اجتمع الممثلون ومعهم الشخصية المحتجة (الممثل عامر حامد) لتقييد أحدهم، إذ تحول الفضاء هنا إلى أداة ضبط جماعي، ليس بفعل السلطة المتحكمة وإنما عبر تواطؤ الجميع، والذي سبقه تدخل الشخصية المتمركزة على المنصة ومنح الشريط اللاصق لأحد الممثلين، وهو ما أعاد مركزيتها بوصفها مصدر السلطة، وتجذرت الدلالة مع عبارة الممثل (علي كريم): (اصبحت احاذر حتى الحيطان، حتى الاطفال، اصبحت اخاف ان احلم)، فبها انغلق الفضاء وتحول إلى مجال مراقبة شامل تعدى الأجساد إلى حلم التحرر ذاته، وهذا ما جعل المكان ليس ملوثاً فقط وإنما خانقاً بفرض الرقابة.

وهنا نجد، ان العرض كشف عن فضاء مسرحي تشكل بوصفه بنية مغلقة من الانحطاط والقمع، حيث تداخلت العلامات البصرية مع الخطاب اللفظي في إنتاج دلالة مركبة، وتحققت فيه جدلية المتخيل والمجسد

عبر تحويل النص الاحتجاجي إلى ممارسات أدائية محاصرة داخل الفضاء الملوث، وهو ما جعل العرض يقدم صورة مكثفة عن عجز الذات عن التحرر، في ظل نظام يعيد إنتاج ذاته عبر القمع والتواطؤ وتشويه الخطاب.

الفصل الرابع – النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج:

النتائج التي توصل اليها الباحث من خلال تحليل العينة (ني عراقي)

١. كشف العرض أن الفضاء المسرحي ليس اطاراً محايداً للأحداث، بل بنية مركزية تنتج معنى النص وتحوله الى تجربة بصرية محسوسة.
٢. تشكل الفضاء المسرحي بوصفه بنية دلالية مغلقة، حيث عجز المتخيل النصي عن إنتاج بديل طاهر فعلي، ليُستوعب داخل التجسيد القمعي الذي يفرضه العرض.
٣. اعتمد العرض على تفكيك الواقعية المكانية واستبدلها بفضاء رمزي مفتوح أحال الى الحالة العراقية بوصفها حالة وجودية لا مجرد مكان جغرافي.
٤. تحقق المتخيل عبر الجسد وصار الأداء الجسدي أداة لكتابة الفضاء، فالحركة والانحناء، والاصطفاف، والصعود، أنتجت معانٍ موازية للحوار.
٥. تداخلت الموسيقى والمؤثرات الصوتية مع الفضاء بوصفها أداة تفكيك وإعادة بناء، إذ انتقلت من الإيقاع إلى الانفجار إلى الصمت، وعكست تحولات البنية الداخلية للفضاء.
٦. جعل العرض المتلقي شريكاً في تأويل الفضاء، لأنه لم يمنحه معنى جاهزاً بل وضعه أمام علامات بصرية مفتوحة ومتعددة.
٧. انتهت الجدلية إلى تثبيت فضاء مغلق، حيث تحول المسار الحركي من الانفتاح إلى الانغلاق، مما جعل العرض يكشف عن بنية دائرية تعيد إنتاج القمع دون أفق للخلاص.

ثانياً: الاستنتاجات:

١. إن العلاقة بين الفضاء المتخيل والفضاء المجسد هي علاقة صراع وتفاوض مستمر، إذ لا يتحقق المتخيل بشكل مطابق، بل يُعاد إنتاجه داخل شروط العرض، مما يؤدي أحياناً إلى احتوائه أو تشويهه أو تفكيكه.
٢. إن الفضاء المسرحي ليس إطاراً حاوياً للحدث، بل هو بنية مولدة للمعنى، ويصبح هو النص الموازي الذي يعيد كتابة الخطاب الدرامي عبر الصورة والحركة والصوت.

٣. إن البعد السيكولوجي هو عنصراً مركزياً في تشكيل الفضاء، حيث يتحول المكان إلى انعكاس للداخل النفسي للشخصيات، بما يحمله من خوف وقلق وانكسار.

٤. إن جسد الممثل هو الوسيط الحاسم في الجدلية بين المتخيل والمجسد، إذ يتحول من عنصر داخل الفضاء إلى منتج له، ويخلق المكان ويعيد تشكيله ويمنحه أبعاده النفسية والدلالية.

٥. إن السينوغرافيا لا تقوم على الوفرة البصرية، بل على الاقتصاد الدلالي، حيث تتحول العناصر البسيطة إلى علامات مركبة قادرة على إنتاج فضاءات متعددة ومتغيرة.

٦. إن الضوء والعتمة هما عنصرين فاعلين في إنتاج المعنى، حيث يسهمان في إخفاء وكشف أجزاء من الفضاء، وتعزيز حالة الشك وعدم اليقين.

٧. إن الفضاء المسرحي يتجه نحو الانغلاق البنيوي، حيث تنتهي جدلية المتخيل والمجسد غالباً إلى إعادة الإنتاج، دون تحقيق اختراق حقيقي من قبل المتخيل.

٨. إن العرض المسرحي المعاصر يميل إلى جعل المتلقي شريكاً في بناء الفضاء، عبر تقديم علامات مفتوحة تتطلب التأويل، بدلاً من تقديم معانٍ جاهزة.

ثالثاً: التوصيات:

يوصي الباحث اعتماداً على ما توصل إليه من نتائج واستنتاجات بما يلي:

١. إنشاء مكتبات مرئية لتوفير العروض المسرحية للباحثين والدارسين بمجال المسرح.

٢. دعم المكتبات في الجامعات بالكتب والمصادر التي تختص بالفضاء المسرحي.

٣. تسليط الضوء على المخرجين المسرحيين العراقيين الذين شكلت تجاربهم المسرحية مساحة واسعة والاستفادة من منجزهم الذي يمكن أن يعضد الخبرة المعرفية والجمالية في دعم الحركة المسرحية.

رابعاً: المقترحات:

يقترح الباحث ما يلي:

١. دراسة أساليب تأويل الفضاء المتخيل في العرض المسرحي

٢. دراسة جماليات تجسيد المتخيل في العرض المسرحي

احالات البحث:

١. أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقياس اللغة، ص٤٣٣.

٢. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور. لسان العرب، ص١٠٥.

٣. جميل صليبا. المعجم الفلسفي. ص٣٩١.

٤. احمد مختار عمر. معجم اللغة العربية المعاصرة، ص٣٥١.

٥. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور. لسان العرب، مصدر سابق، ص٢٣٠.

٦. يوسف الادريسي. الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، ص٧.٨.
٧. نادر كاظم. تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، ص٢٠.
٨. آمنة يوسف. تقنية السرد بين النظرية والتطبيق، ص٣٨.
٩. احمد مختار عمر، مصدر سابق، ص٣٧٣.
١٠. ابراهيم مصطفى وآخرون. المعجم الوسيط، ص١٢٢.
١١. جبرا ابراهيم جبرا. جذور الفن العراقي، ص١٦.
١٢. جان ماري جويو. مسائل فلسفة الفن المعاصر، ص٨٨.
١٣. لجنة من العلماء الأكاديميين السوفيت. الموسوعة الفلسفية، ص١٣٣.
١٤. سليمان مودع. أثر الفلسفات القديمة والحديثة في مفهوم الفضاء، ص١٧٤
١٥. حسن نجمي. شعرية الفضاء السردي، ص٣٢.
١٦. سليمان مودع، مصدر سابق، ص١٧٤
١٧. سليمان مودع، مصدر سابق، ص١٧٥
١٨. أزهار محمد علي. معالجة الفضاء في النحت الفخاري للخزاف شنيار عبد الله، ص٣٩
١٩. سليمان مودع، مصدر سابق، ص١٧٦
٢٠. ماري الياس و د. حنان قصاب. المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ص٣٣٨.
٢١. محمد علي أبو ريان. تاريخ الفكر الفلسفي أرسطو والمدارس المتأخرة، ص٩٦.
٢٢. مصطفى غالب. أرسطو في سبيل موسوعة فلسفية، ص٣٧.
٢٣. مجموعة من المفكرين. الزمان والمكان اليوم، ص٤٥.
٢٤. عبد الرحمن بدوي. موسوعة الفلسفة، ص٤٦٢.
٢٥. فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، ص١٢٣.
٢٦. منار عز الدين محمد شعيب. تشكيل الفضاء المكاني في رواية ثمن التضحية لحامد دمنهوري، ص٢٥٣٠.
٢٧. زهير حسن العمري. جماليات الفضاء المكاني وتمثلات الهوية في رواية باهبل مكة لرجاء عالم، ص٦٣٦
٢٨. خالد تواتي. مصطلح الفضاء من الأصل اللغوي إلى الوضع الاصطلاحي في النقد العربي المعاصر، ص٦١.
٢٩. سمية سعودي. الفضاء في رواية مذنبون لون دمهم في كفي للحبيب السائح، ص٩.
٣٠. محمود زيدان. كانط وفلسفته النظرية، ص٨١
٣١. للمزيد ينظر، منار عز الدين محمد شعيب، مصدر سابق، ص٢٥٢٩
٣٢. غاستون باشلار. جماليات المكان، ص٣١
٣٣. حسن عمارة. الفضاء الإسطوري وتجلياته في أعمال الحبيب السائح الروائية، ص١٧.
٣٤. للمزيد، محمد علي أبو ريان. تاريخ الفكر الفلسفي الفلسفة الحديثة. الجزء٤، ص٢٣٤.
٣٥. حسن عمارة، مصدر سابق، ص١٨
٣٦. علاء طاهر. نهايات الفضاء الفلسفي، ص١٠
٣٧. جيل دولز. فلسفة كانط النقدية، ص٣١.
٣٨. منار عز الدين محمد شعيب مصدر سابق، ص٢٥٢٨

٣٩. عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية، ص١٢٩.
٤٠. ياسين النصير. الرواية والمكان، ص١٧.
٤١. عمار خنيش. جمالية الفضاء المسرحي، ص٤٧١.
٤٢. علياء علاء، الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ، ص٢٩
٤٣. ثابت رسول جواد الليثي، التركيب الإخراجي للمتخيل وجدلية التأويل في التلقي المسرحي مسرحية مكاشفات إنموذجاً، ص٩٨.
٤٤. صونية بوجاجة وكريمة الشلي. جمالية المكان في القصة الجزائرية القصيرة هي والبحر لعلاوة كوسة إنموذجاً، ص١٨.
٤٥. للمزيد ينظر، هيننج نيلمز. الإخراج المسرحي، ص٥٧.
٤٦. أكرم اليوسف. الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ص٧٦.
٤٧. عباسية بن سعيد. من الكلمة إلى الخشبة جدلية النص والعرض في المسرح المعاصر مقاربة سيميائية أدائية، ص٧٦
٤٨. جوليان جلتون. نظرية العرض المسرحي، ص٧١.
٤٩. جميل حمداوي. الإخراج المسرحي، ص١٢٨
٥٠. أحمد أمل. فن الإخراج المسرحي من الرؤيا الى التطبيق، ص٢٥٨-٢٥٩.
٥١. أحمد أمل، مصدر سابق، ص٢٥٨
٥٢. مقابلة أجراها الباحث مع المخرج عباس التاجر.

المصادر والمراجع:

١. ابراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، دار العودة للنشر، إسطنبول، ٢٠٠٥.
٢. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، الجزء١١، دار صادر، بيروت، ١٩٥٥.
٣. أحمد أمل، فن الإخراج المسرحي من الرؤيا الى التطبيق، الطبعة١، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١١.
٤. أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقياس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الجزء١، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع دمشق، ١٩٧٩.
٥. احمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد١، الطبعة١، عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، ٢٠٠٨.
٦. أزهار محمد علي، معالجة الفضاء في النحت الفخاري للخزاف شنيار عبد الله. مجلة الأكاديمي، العدد٨٠، جامعة بغداد، ٢٠١٦.
٧. أكرم اليوسف، الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، الطبعة١، دار مشرق مغرب للخدمات الثقافية والطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٤.
٨. آمنة يوسف، تقنية السرد بين النظرية والتطبيق، الطبعة٢، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٥.
٩. ثابت رسول جواد الليثي، التركيب الإخراجي للمتخيل وجدلية التأويل في التلقي المسرحي مسرحية مكاشفات إنموذجاً، مجلة الأكاديمي، العدد٩١، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد، ٢٠١٩.
١٠. جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة سامي الدوربي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ١٩٦٥.

١١.جبرا ابراهيم جبرا، جذور الفن العراقي، الدار العربية للطباعة، بغداد، ١٩٨٦.
١٢.جميل حمداوي، الإخراج المسرحي، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ٢٠١٠.
١٣.جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء١، دار الكتب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢.
١٤.جوليان جلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، الشارقة، ٢٠٠١.
١٥.جيل دولز، فلسفة كانط النقدية، ترجمة أسامة الحاج، الطبعة١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٧.
١٦.حسن عمارة، الفضاء الإسطوري وتجلياته في أعمال الحبيب السائح الروائية، إطروحة دكتوراه منشورة، جامعة قاصدي مرباح ـ ورقلة. كلية الآداب واللغات، الجزائر، ٢٠١٨.
١٧.حسن نجمي، شعرية الفضاء السردي، الطبعة١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠.
١٨.خالد تواتي، مصطلح الفضاء من الأصل اللغوي إلى الوضع الاصطلاحي في النقد العربي المعاصر، مجلة أنساق، المجلد٣، العدد٢، دار نشر جامعة قطر، الدوحة، ٢٠١٩.
١٩.زهير حسن العمري، جماليات الفضاء المكاني وتمثلات الهوية في رواية باهبل مكة لرجاء عالم، مجلة كلية اللغة العربية بالقاهرة، المجلد١، العدد٤٧، جامعة الازهر، القاهرة، ٢٠٢٥.
٢٠.سليمان مودع، أثر الفلسفات القديمة والحديثة في مفهوم الفضاء، مجلة إشكالات، المجلد٧، العدد١، المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف، الجزائر، ٢٠١٨.
٢١.سمية سعودي، الفضاء في رواية مذنبون لون دمهم في كفي للحبيب السائح، رسالة ماجستير منشورة، كلية الآداب واللغات جامعة المسيلة، الجزائر، ٢٠١٢.
٢٢.صونية بوجاجة وكريمة الشلي، جمالية المكان في القصة الجزائرية القصيرة هي والبحر لعلاوة كوسة إنموذجاً، رسالة ماجستير منشورة، معهد الآداب واللغات المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف لميلة، الجزائر، ٢٠٢٢.
٢٣.عباسية بن سعيد، من الكلمة إلى الخشبة جدلية النص والعرض في المسرح المعاصر مقاربة سيميائية أدائية، مجلة النص، المجلد١٢، العدد٢، جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس، الجزائر، ٢٠٢٥.
٢٤.عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، الجزء٢، الطبعة١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤.
٢٥.عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، العدد٢٤٠، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨.
٢٦.علاء طاهر، نهايات الفضاء الفلسفي، الطبعة١، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٥.
٢٧.علياء علاء، الفضاء الدرامي وآلية إنتاج المعنى في مسرح السيد حافظ، الطبعة١، مركز الوطن العربي رؤيا، الشارقة، ٢٠٢٢.
٢٨.عمار خنيش، جمالية الفضاء المسرحي، مجلة جسور المعرفة، المجلد٩، العدد٢، كلية الآداب والفنون جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف، الجزائر، ٢٠٢٣.
٢٩.غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، الطبعة٢، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٤.
٣٠.فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الطبعة١، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ٢٠١٠.

٣١.لجنة من العلماء الأكاديميين السوفيت، الموسوعة الفلسفية، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٤.
٣٢.ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، الطبعة١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٧.
٣٣.مجموعة من المفكرين، الزمان والمكان اليوم، ترجمة محمد وائل بشير، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٢.
٣٤.محمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي أرسطو والمدارس المتأخرة، الجزء٢، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ب.ت.
٣٥.محمد علي أبو ريان، تاريخ الفكر الفلسفي الفلسفة الحديثة، الجزء٤، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ١٩٩٦.
٣٦.محمود زيدان، كانط وفلسفته النظرية، الطبعة٣، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٩.
٣٧.مصطفى غالب، أرسطو في سبيل موسوعة فلسفية، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٨٨.
٣٨.مقابلة أجراها الباحث مع المخرج عباس التاجر، جامعة بابل، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٢٦/٥/١٠، الساعة ١٠:٠٠ صباحاً.
٣٩.منار عز الدين محمد شعيب، تشكيل الفضاء المكاني في رواية ثمن التضحية لحامد دمنهوري، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالإسكندرية، المجلد٤، العدد٣٩، جامعة الأزهر، القاهرة، ٢٠٢٣.
٤٠.نادر كاظم. تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط، الطبعة١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ٢٠٠٤.
٤١.هيننج نيلمز، الإخراج المسرحي، ترجمة أمين سلامة، مؤسسة هنداوي للطباعة والنشر والتوزيع، لندن، ٢٠٢٣.
٤٢.ياسين النصير، الرواية والمكان، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، ١٩٨٦.
٤٣.يوسف الادريسي، الخيال والمتخيل في الفلسفة والنقد الحديثين، الطبعة١، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ٢٠٠٥.