التجديد في تقنيات فضاء العرض المسرحي

Innovation in Stage Space Techniques

الباحث علي حسين صاحب

Ali Hussain Sahib

alihusseinsahab٩٣@gmail.com

جامعة الزهراء –عليها السلام–للبنات

Al-Zahra University for Women – Peace Be Upon Her

ملخص البحث:

تناول البحث الحالي موضوع التجديد في تقنيات فضاءات العروض المسرحية، بوصفه أحد المحاور المهمة في تطور المسرح المعاصر، لما يحمله من أبعاد جمالية وفكرية أسهمت في إعادة تشكيل العلاقة بين العرض المسرحي والجمهور. انطلقت مشكلة البحث من التساؤل حول الكيفية التي أسهم بها التجديد في تقنيات العرض المسرحي الحديثة في تطوير الفضاء المسرحي وإعادة صياغة بنيته الجمالية والتعبيرية، لاسيما بعد التحولات الكبيرة التي شهدها المسرح نتيجة التطور التقني والفني. وقد هدف البحث إلى التعرف على جماليات التجديد في تقنيات فضاءات العروض المسرحية، من خلال دراسة التحولات التي طرأت على الفضاء المسرحي بوصفه عنصرًا ديناميكيًا لم يعد مجرد إطار مكاني ثابت، بل أصبح جزءًا فاعلًا في إنتاج الدلالة والمعنى داخل العرض المسرحي.

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي، مستندًا إلى مؤشرات الإطار النظري في تحليل عينة البحث التي شملت عرضين مسرحيين هما: مسرحية «براد الموتى» للمخرج علي العبادي، ومسرحية «حذائي» للمخرج عصام حميد. وقد كشفت الدراسة أن الفضاء المسرحي في هذين العرضين تجاوز وظيفته التقليدية، ليتحول إلى فضاء حي يتفاعل مع الإضاءة، والصوت، والحركة، والسينوغرافيا، بما يعكس قضايا الإنسان العراقي وصراعاته النفسية والاجتماعية. كما أظهرت النتائج اعتماد العرضين على الرموز البصرية المكثفة، مثل البراد والجثث والحذاء وأكياس النفايات، بوصفها علامات دلالية تعبّر عن الخراب، والموت، والاغتراب، والأمل في آنٍ واحد.

وتوصل البحث إلى أن التجديد في الفضاء المسرحي أسهم في خلق تجربة مسرحية أكثر تفاعلية، إذ أصبح الجمهور جزءًا من الحدث المسرحي، لا مجرد متلقٍ سلبي، فضلًا عن توظيف أماكن واقعية مثل المحاكم

المحروقة بوصفها نصوصًا بصرية تحمل دلالات اجتماعية وسياسية. كما أكد البحث أن عناصر العرض كافة، من جسد الممثل، والإضاءة، والمؤثرات الصوتية، والديكور، والأزياء، قد تكاملت لتكوين خطاب جمالي وفكري معاصر، يعكس تحولات المسرح الحديث وسعيه المستمر إلى التجريب والتجديد.

الكلمات **المفتاحية: المنظر المسرحي، التصميم ، التجديد، الفضاء، التقنيات**

Research Summary:

This research addresses the topic of **renewal in the techniques of theatrical performance spaces**, as one of the most significant aspects of the development of contemporary theatre. The study explores the aesthetic and artistic transformations that have contributed to reshaping the relationship between theatrical performance and the audience. The research problem focuses on identifying how modern theatrical techniques have contributed to the development of theatrical space and the reconstruction of its aesthetic and expressive dimensions. The study aims to identify the aesthetics of renewal in theatrical performance spaces through examining the transformations of theatrical space from a fixed physical setting into a dynamic and interactive element that actively participates in producing meaning within the theatrical performance.

The researcher adopted the descriptive-analytical method and relied on the indicators derived from the theoretical framework in analyzing the selected samples. The research samples included two theatrical performances: *Barad Al-Mawta (The Morgue)* directed by عصام حميد and *Hitha'i (My Shoe)* directed by Ali Al-Abbadi. The study revealed that theatrical space in these performances exceeded its traditional role as a mere background and became a living, dynamic entity interacting with lighting, sound, movement, and scenography to reflect the psychological and social struggles of the Iraqi individual.

The findings also showed that the performances relied heavily on symbolic visual elements such as the morgue, corpses, shoes, and garbage bags as semiotic signs expressing destruction, death, alienation, and hope simultaneously. Moreover, the study concluded that the renewal of theatrical space created a more interactive theatrical experience in which the audience became part of the dramatic event rather than passive spectators. Real locations, such as the burned courthouse used in *My Shoe*, were transformed into visual texts carrying social and political meanings. The research further confirmed that all theatrical elements—including the actor's body, lighting, sound effects, décor, and costumes—worked together harmoniously to

create a contemporary aesthetic and intellectual discourse reflecting the transformations of modern theatre and its continuous pursuit of experimentation and renewal.

Keywords: Stage Design, Design, Innovation, Stage Space, Techniques.

الفصل الاول
الاطار المنهجي

مشكلة البحث:

اولًا: مشكلة البحث

شكّل المسرح، وما يزال بوابةً واسعة لانفتاح الفنون وتداخلها، إذ جمع بين التمثيل، والموسيقى، والشعر، والفن البصري، والحركة، ضمن منظومة جمالية متكاملة تعبّر عن الواقع الإنساني بأسلوب فني راقٍ، وقد امتلك المسرح القدرة على محاكاة الحياة اليومية ونقلها من فضائها الواقعي إلى فضاء الخشبة الأمر الذي جعله فنًّا حيًّا يعكس نبض المجتمع وتحولاته الفكرية والثقافية والجمالية.

ومن أبرز العناصر التي ارتبطت بالممارسة المسرحية هو الفضاء المسرحي، الذي شهد تحولات جوهرية عبر المراحل التاريخية المختلفة، واتخذ شكلين رئيسيين هما:

الفضاء المغلق: وهو الفضاء الداخلي الذي تُضبط فيه عناصر العرض المسرحي كالإضاءة، والمؤثرات الصوتية، والديكور، وحركة الممثلين، مما يمنح العرض قدرًا عاليًا من التركيز والتنظيم والاحترافية.

الفضاء المفتوح: ويتمثل في تقديم العروض المسرحية في الساحات العامة أو البيئات الطبيعية خارج القاعات التقليدية، ويتميّز بالحيوية والتفاعل المباشر مع الجمهور والانفتاح على المحيط المكاني والاجتماعي.

ويعود تطوّر الفضاء المسرحي إلى البدايات الأولى لنشأة المسرح، إذ تشير الشواهد التاريخية إلى أن التمثيل في العصور القديمة كان يُقدَّم على عربات صغيرة تُعرف بعربة "ثيسبس"، تجوب الأسواق والأماكن العامة لتقديم مشاهد تمثيلية ذات طابع ترفيهي أو وعظي. ومع تطور الفكر الديني في العصور الوسطى، انتقل المسرح إلى الكنيسة، حيث اكتسب بعدًا تعليميًا وطقسيًا يخدم الأهداف الدينية. ثم شهد المسرح لاحقًا تطورًا ملحوظًا مع انفتاح المجتمعات وازدهار الفنون، فتغيّر شكل الفضاء المسرحي وتعددت أساليبه بما ينسجم مع التحولات الفكرية

والجمالية التي عرفتها الإنسانية وفي المسرح المعاصر، اتجه الفضاء المسرحي إلى توظيف التقنيات الرقمية الحديثة، مثل العروض ثلاثية الأبعاد، والإضاءة الذكية، والمؤثرات البصرية، وتقنيات الإسقاط الضوئي، فضلًا عن إدماج الذكاء الاصطناعي في تصميم العرض المسرحي وإدارته. وقد أسهم هذا التطور في ظهور ما يُعرف بـ "المسرح الرقمي"، الذي أعاد صياغة العلاقة بين الممثل والجمهور والزمان والمكان، وفتح آفاقًا جديدة للتجريب والابتكار.

إن تطوّر الفضاء المسرحي لا يعكس تحولًا في بنية العرض المسرحي فحسب، بل يجسّد أيضًا التحولات الثقافية والتكنولوجية والجمالية التي شهدتها المجتمعات عبر العصور، مما جعل المسرح فنًّا متجددًا قادرًا على إعادة ابتكار أدواته التعبيرية باستمرار، بما يواكب روح العصر ومتغيراته

ومن هنا تبرز إشكالية البحث في التساؤل الآتي:

كيف أسهم التجديد في تقنيات العرض المسرحي الحديثة في تطوير الفضاء المسرحي وإعادة تشكيل العلاقة الجمالية

ثانيًا: أهمية البحث:

تأتي أهمية البحث في ضرورة التعرف على الية التجديد والتغيير في تقنيات فضاءات العروض المسرحية

ثالثًا: هدف البحث

يهدف البحث الحالي الى التعرف على جماليات التجديد في تقنيات فضاءات العروض المسرحية

رابعًا: حدود البحث

الحد الزماني: ٢٠٠٠-٢٠١٦

الحد المكاني: باريس-بيروت-عمان-العراق

الحد الموضوعي: التجديد في تقنيات فضاءات العروض المسرحية.

خامسًا: تحديد المصطلحات

التجديد

قال ابن منظور في **لسان العرب:**

"جَدَّدَ الشيءَ جَدِيدًا: أَحْدَثَهُ، يُقال: جَدَّدتُ القومَ أي جعلتهم جدداً، أي أحدثتهم وجعلتهم على غير ما كانوا عليه".[١]

التجديد اصطلاحا

هو إعادة بناء المعنى أو الممارسة في ضوء الحاضر، مع استيعاب الماضي والقدرة على تجاوزه"[٢]

التجديد اجرائيا:

عملية إدخال تغييرات وتعديلات منظَّمة على فكرة أو أسلوب أو ممارسة معينة، بهدف تطويرها وتحسين فاعليتها بصورة يمكن ملاحظتها وقياس نتائجها عمليًا، مع الحفاظ على الأسس والمرتكزات الجوهرية التي تقوم عليها

.الفضاء لغة

عرفه (الرازي) على أنه: هو "ما اتسع من الأرض، وفضاء شاسع يُلحقُ في الفضاء: الجو، أي ما يعلو الأرض وطفق يحدق في فضاء المدينة أي: مساحتها والمدى الواسع المحيط بها"[٣].

الفضاء / اصطلاحا

عرفه (سعيد علوش) على أنه:

"تمثيل تغزوه الذاتية فهو يهم الأدب من جهات متُعَددة كونه مأخوذاً بتخيل الكاتب فهو لا يدرك وضعية العلم بل ضمن خصوصيات المتخيل" [٤] .

الفضاء (اجرائيًا) :

هو الحيّز الذي تُمارَس فيه الحركة الدرامية والتعبيرية من قبل الممثلين، إلى جانب المساحات التي يتلقى من خلالها الجمهور المؤثرات البصرية والسمعية داخل العرض المسرحي. ويتحقق تنظيم هذا الفضاء عبر تنسيق عناصر الديكور، وتوزيع الإضاءة، وضبط حركة الممثلين، وترتيب أماكن الجمهور، بما يسهم في تحقيق الأهداف الفنية وتعزيز عملية التواصل الدرامي. كما يشمل إجرائيًّا اختيار البنية المعمارية للمسرح، سواء أكانت مفتوحة أم مغلقة، وتقسيم مناطق الخشبة، وإدارة العلاقة بين العناصر المكانية والشخصيات، بما ينسجم مع رؤية المخرج ويرتقي بالقيمة الجمالية للعرض المسرحي.

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث

المبحث الأول: التجديد مفاهيميًا:

لا يُمكن اختزال الفضاء المسرحي في كونه مجرد بُعد مادي يُحتضن فيه العرض، بل هو نسق دلالي مركّب تتداخل فيه الأبعاد الفكرية والجمالية، ليغدو وسيطًا حيًّا يجمع بين الأدب، والفن، والممارسة الاجتماعية. فالمسرح، بوصفه فنًا بصريًا وتجريبيًا، تموضع حول فعل **الفرجة** الذي لا يتحقق إلا داخل فضاء مشكَّل بعناية، حيث تتكامل فيه العناصر البصرية، والسمعية، والحركية، لتنتج تجربة مسرحية متكاملة لا تقبل التجزئة.

وفي هذا السياق، يتجلى **التجديد** بوصفه أحد المرتكزات البنيوية في العمل المسرحي، إذ يسعى المسرح المعاصر إلى تجاوز القوالب التقليدية من خلال طرح **ثيمات حداثية** تعيد صياغة العلاقات الإنسانية والاجتماعية وفق رؤى مبتكرة تتماهى مع تحولات الواقع. وقد شهد المسرح، مع مرور الزمن، تحولات جذرية شملت الفضاء، والزمان، وآليات التقديم، ما أدى إلى إعادة تشكيل لغته التعبيرية وإثراء وسائطه الجمالية، في تجلٍّ واضح لمفهوم التجديد كفعل دائم في صيرورة المسرح.

وبناءً على ذلك، لم يعد المسرح مجرد مرآة للواقع، بل أصبح بنية حيوية تتفاعل مع تحوّلاته، وتُعيد إنتاجه ضمن أطر فنية تتسم بالحيوية، والمرونة، والتعدد، ما يرسّخ مكانته كفن متجدد لا ينفصل عن نبض الحياة. (٥)

يُمثّل **التجديد في تقنيات العرض المسرحي** محورًا أساسياً في تطوّر المسرح المعاصر، نظراً لما يُتيحه من إمكانات جمالية وتواصلية جديدة تُسهم في جذب المتلقي المعاصر، الذي بات أكثر انفتاحًا وتطلّبًا بفعل التحولات

التكنولوجية المتسارعة وتغيّر الذائقة الفنية. ومع هذا التحوّل، أصبح لزامًا على المسرح أن يُعيد النظر في أدواته التعبيرية، عبر الانفتاح على تقنيات حديثة تُثري التجربة المسرحية وتُعزز التفاعل الحيّ بين العرض والجمهور.

ويبرز هذا التجديد من خلال توظيف تقنيات رقمية متطورة، من أبرزها :**الإسقاطات البصرية، والوسائط المتعددة، وتكنولوجيا الواقع الافتراضي**، فضلاً عن الإضاءة الذكية، وأنظمة التحكم المؤتمتة، والتكامل المتزايد مع تطبيقات **الذكاء الاصطناعي** في تصميم المشاهد وتوجيه الأداء. غير أن التجديد لا يُقاس فقط بتحديث الوسائل التقنية، بل يتجلّى أيضًا في **ابتكار أشكال أدائية جديدة**، تُعيد صياغة العلاقة التقليدية بين الممثل والجمهور، وتُفسح المجال أمام أنماط تفاعلية أكثر حيوية وتشاركًا. (٦)

إن التشكيلات الحركية والفنية والسينوغرافيا تساهم في رسم معالم الشكل المسرحي من خلال التنظيم والترتيب والتناغم بين عناصرها. ويعد الفضاء المسرحي هو الجزء الوحيد من خشبة المسرح القابل لإعادة التنظيم والترتيب وتستطيع الحركة تحقيق التناغم بين جميع عناصر العرض. ومن ثم يمنح هذا الفضاء شكلاً جديداً يعكس من خلاله صور العرض (٧)

يُعد الفضاء المسرحي أحد أبرز الركائز التكوينية التي تسهم في بناء الشكل الجمالي للعرض، إذ لا يقتصر دوره على احتواء الفعل المسرحي، بل يتعدى ذلك ليصبح وسيطًا تعبيريًا قابلًا لإعادة التشكيل والتوظيف بحسب الرؤية الإخراجية. وتُسهم التكوينات الحركية، والأنساق الفنية، والمعالجات السينوغرافية في تحديد ملامح هذا الفضاء، من خلال تنظيم العلاقة بين الممثل، والعناصر البصرية، والجمهور، في إطار من التناغم البصري والدرامي. وتُعد الحركة المسرحية على وجه الخصوص أداة فعّالة لإحداث الانسجام بين مكونات العرض، حيث تعمل على تفعيل الفضاء وتحويله من إطار ساكن إلى مجال دينامي متفاعل، تنعكس من خلاله الرؤية الجمالية والموضوعية للنص.

إن الطابع المرن للفضاء المسرحي يجعله أكثر العناصر قابلية للتجديد وإعادة التكوين، وهو ما يمنح العرض قدرة متجددة على التعبير، والتأثير، واستحداث صور مسرحية تحمل دلالات رمزية وبصرية معاصرة. وبذلك، لا يُنظر إلى الفضاء بوصفه مجرد خلفية عرض، بل باعتباره بنية فنية متكاملة، تُمثل نقطة التقاء حيوية بين الأداء، والسينوغرافيا، والتكنولوجيا، والمُتلقي، ضمن رؤية فنية شاملة تُجسّد جماليات العرض المسرحي الحديث.

ارتبط مفهوم الفضاء المسرحي بعدة فضاءات من البناية المعمارية للمسرح ثم طرأ عليه تغيير بمرور الزمن وأصبح جزءا لا يتجزأ من العملية الإخراجية والتمثيلية فكانت أولى التغييرات هي التجديد الذي حدث على خشبة المسرح وجعل منها منطقة صراعات بين الممثلين في هذا الفضاء المسرحي فأنه انقسم إلى عدة أقسام منها الفضاء المسرحي والتجريدي والشاعري والكوليغرافي والتراثي والمسرحي الذي يحاكي المخرج فيه الفضاء الخارجي (٨)

ارتبط مفهوم الفضاء المسرحي في البداية بالبنية المعمارية التقليدية للمسرح كهيكل مادي ثابت، لكنه تطور ليصبح عنصرًا جوهريًا في العملية الإخراجية والتمثيلية. شهد الفضاء المسرحي تحوّلات كبيرة، إذ لم يعد مجرد منصة عرض بل صار مساحة للصراع والتفاعل الدرامي، مما أدى إلى تنوع أشكاله بين الفضاء التقليدي، والتجريدي، والشاعري، والكوليغرافي، والتراثي، فضلاً عن الفضاء المسرحي الذي يحاكي البيئة الخارجية. يعكس هذا التنوع اتساع وظيفة الفضاء المسرحي كوسيط تعبيري متعدد الأبعاد، يعزز من التجديد الفني ويثري تجربة العرض المسرحي المعاصر

لم يكن متوقعًا أن يظهر على مسارح بغداد ممثلون يقدمون **الدراما الصامتة**، التي تُعرف أحيانًا بـ(بانتومايم) أو)مايم(Mime – ، إلا أن عدداً من الممثلين برزوا في هذا المجال، ومن أبرزهم **منعم سعيد ومحسن الشيخ** . وقد اعتمد هؤلاء الفنانون بشكل أساسي على مواهبهم الشخصية، إذ لم يكن هناك من يعلمهم هذا الفن المسرحي الجديد، مما جعلهم من رواد التجديد في الأداء المسرحي. وقد مهد هؤلاء الممثلون الصامتون الطريق لاحقًا لظهور ما يُعرف اليوم بـ "**دراما الجسد** "**أو** "**الرقص الدرامي**"، التي ظهر في أواخر التسعينيات من القرن العشرين على يد المغترب **طلعت السماوي**، وجمع حوله مجموعة من المهتمين بهذا النوع المسرحي الذي يدمج بين التمثيل الصامت، والرقص الحديث، وفن الباليه، ولغة الجسد والفعل الدرامي.

كما لم يكن متوقعًا أن يبتكر المخرج **صلاح القصب** ما أطلق عليه "**مسرح الصورة**"، ليقدم من خلاله عروضًا لمسرحيات عالمية مشهورة لكتاب كبار مثل شكسبير وجيكوف، أمثال :*هاملت، العاصفة، الملك لير، طائر البحر، الخال فانيا، الشقيقات الثلاث* مع رؤى إخراجية خاصة تختلف عن رؤى مؤلفي هذه المسرحيات.

المبحث الثاني

التجديد في تقنيات العرض المسرحي العالمي- العربي-العراقي

أنطوان ارتو (١٨٩٦م-١٩٤٨م)

يُعتبر أنطوان آرتو من أبرز المبتكرين الذين أسهموا بشكل جذري في تطوير الفضاء المسرحي خلال القرن العشرين. لقد تخطى في رؤيته حدود المسرح التقليدي الذي يقوم على النص والكلمة، لينشئ مسرحًا جديدًا يرتكز على الجسد، والحركة، والصوت، والصورة. تمثل هذا التجديد في مشروعه المعروف بـ "مسرح القسوة"، الذي دعا فيه إلى كسر الحواجز بين خشبة المسرح والجمهور، ليصبح الفضاء المسرحي مساحة مفتوحة للتجربة الحسية الكاملة، تتحرر من إطار "العلبة الإيطالية" التقليدية، ويصبح جسد الممثل هو محور الأداء والحدث.

آرتو لم ينظر إلى المسرح كوسيلة لإعادة إنتاج الواقع أو تمثيله فحسب، بل اعتبره فعلًا طقوسيًا يعيد الإنسان إلى تواصله مع اللاوعي والبدائية الكامنة فيه. ومن هنا أبدع في تصميم فضاء مسرحي يرتكز على الإبهار السمعي والبصري، مستخدمًا الضوء، والحركة، والإيقاع، والصراخ كأدوات تعبير بديلة عن الحوار الواقعي المعتاد، ليخلق تجربة مسرحية غامرة تحرك الأحاسيس وتخترق العقل.

كما دعا إلى "تفكيك الفضاء المسرحي" التقليدي، بحيث يصبح الجمهور جزءًا لا يتجزأ من الفعل المسرحي، محاطًا بالأداء من جميع الجهات، مما أتاح تجربة تفاعلية أكثر عمقًا وأثرًا. وقد ألهمت هذه الرؤية العديد من المخرجين التجريبيين والطليعيين في أعقاب آرتو، الذين سعوا لإعادة تصور العلاقة بين الممثل، والمكان، والمتفرج بما يتجاوز القوالب المسرحية المعتادة

لقد أثرت الحياة الفنية والأدبية في باريس تأثيرًا بالغًا في تشكيل الأسلوب المسرحي لآرتو، إذ ساعدته علاقاته المهنية مع الممثلين والمخرجين على بلورة منهجه الخاص، من خلال ترسيخ المبادئ التنظيرية التي شكّلت الأساس الذي قام عليه ما عُرف لاحقًا بـ "مسرح القسوة، شهدت تلك المرحلة الزمنية حركة تجديد فني واسعة، انعكست بوضوح على مختلف مجالات الإبداع، وتركز تأثيرها بشكل خاص في المسرح، مما أدى إلى تحوّلات كبيرة في أساليب الإخراج والرؤية الجمالية، سواء داخل فرنسا أو خارجها. وكان أنطوان آرتو من بين أبرز من تأثروا بهذه المتغيرات، خصوصًا من خلال تفاعله مع تجارب المخرجين الذين رفضوا الأسلوب الواقعي واتجهوا نحو التجريب والتعبير الرمزي. كما تركت الحركات الفنية المعاصرة بصمتها الواضحة في فكره المسرحي. وتجدر الإشارة إلى أن آرتو نشأ في كنف "مسرح العمل الفني" بقيادة لينيه بو حيث تلقّى تأثيرات الرمزية مبكرًا، وهو ما

ساعد في توجيهه نحو عالم ألفريد جاري، الذي كان له دور حاسم في بلورة توجهات آرتو الفكرية والجمالية، وأسهم في دفعه نحو تأسيس ما عُرف لاحقًا بـ "مسرح القسوة (٩)

أراد (ارتو) الغاء منصة المسرح "اذ يقول اننا نلغي الصالة والمنصة ونضع بدلاً منها مكاناً وحيداً بلا حاجز من اي نوع كان بحيث تنشأ علاقة مباشرة بين المشاهد والمسرحية لان المشاهد وقد استقر وسط الحدث يصبح محاطاً ومتأثرا به " (١٠). ريد آرتو التخلص من التصميم المسرحي التقليدي الذي يفصل بين الممثلين والجمهور عبر منصة مرتفعة وصالة مستقلة، لأنها تخلق حاجزًا يمنع التواصل المباشر والتفاعل الحقيقي بينهما. بدلاً من ذلك، يقترح إنشاء فضاء موحد مفتوح لا توجد فيه حواجز مادية أو رمزية، بحيث يكون المشاهد جزءًا من الحدث المسرحي نفسه.

هذا التصميم يجعل الجمهور في وسط التجربة، محاطًا بالأداء من كل الجهات، ما يزيد من تأثير المشاعر ويخلق حالة من الاندماج الحسي الكامل مع العرض. الهدف هو تحويل المسرح من مكان للمشاهدة السلبية إلى مساحة تفاعلية حية، يشعر فيها المتفرج بأنه مشارك فاعل وليس مجرد مراقب ، وسعى آرتو إلى تجديد الفضاء المسرحي من خلال كسره لقيود المعمارية التقليدية للمسرح الواقعي، معتمدًا فضاءات جديدة تحمل طابعًا روحانيًا وطقسيًا. فلم يعد الفضاء لديه مجرّد إطار مخصص للعرض الفني، بل تحوّل إلى مجال احتفالي جماعي يُحفّز المتفرج على التفاعل والمشاركة، بوصفه عنصرًا فاعلًا في التجربة المسرحية، في إطار سعيه لتأسيس مسرح يتجاوز الشكل إلى جوهر التجربة الشعورية.

فاضل خليل

فقد خطا خطوات نوعية على المسرح الاحتفالي، الذي يشبه المسرح الشامل، من خلال عروضه لمسرحيات مثل *جوان موريتا*، *الملك هو الملك*، وإعادة إخراج مسرحية **يوسف العاني** "**الشريعة** "بطريقة مختلفة عن الشكل الذي قدمها به **قاسم محمد** .كما امتدت تجاربه لتشمل التراث الأدبي العربي، حيث قدم مسرحية *أنا ضمير المتكلم* المستوحاة من أشعار أبرز الشعراء الفلسطينيين، ومن بينهم محمود درويش وسميح القاسم، ومسرحية *بغداد الأزل بين الجد والهزل المعدة* عن المقامات وأعمال الجاحظ ومصادر تراثية أخرى، إضافة إلى *مقامات الحريري* و*(مجالس التراث)*، مؤكداً بذلك قدرته على المزج بين التجديد الفني والخصوصية التراثية(١١)

جواد الاسدي

ساهم المخرجون العراقيون الذين درسوا الإخراج في الخارج خلال العقود الثلاثة الماضية في تأسيس رؤية جديدة للعرض المسرحي شملت جميع عناصره وليس النص وحده فقد اهتموا بالإخراج والتمثيل والديكور وصالة العرض والإضاءة وكل ما يتعلق بالعرض المسرحي وكانت هذه الجوانب مهملة في خمسينيات وبداية الستينيات حتى منتصف الستينيات عندما بدأ المشهد الثقافي العراقي يبحث عن طريق نحو موجة التحديث الثانية التي أنتجت أشكالاً جديدة ومعاصرة للعرض المسرحي

تبلورت هذه الرؤية الحديثة تحت تأثير عدة عوامل أهمها التعليم الأكاديمي الذي تلقاه المخرجون والذي دفعهم نحو التجريب في النظرية المسرحية بعيداً عن الالتزام بالنص فقط وحركة الترجمة التي بدأها المسرح المصري وجلبت العديد من الروائع المسرحية العالمية إلى العراق ما وسع أفق التجربة المحلية بالإضافة إلى سعي المخرجين لإيجاد أفق جديد يبعدهم عن الواقعية الانتقادية التي كانت سائدة في مسرحيات الخمسينيات والستينيات والتي كانت تمثلها أعمال يوسف العاني وقد ظهر هذا الاتجاه الحداثي من خلال الدرس الأكاديمي الذي أسسه إبراهيم جلال الذي مزج بين منهج ستانسلافسكي وبريخت ورفض قواعد أرسطو التقليدية واعتمد على التمرين اليومي لبناء منهجيته في العرض المسرحي وتعامل مع النص المسرحي على أنه يحمل بذرة قابلة للنمو والمخرج دوره استخلاص هذه البذرة وإجراء التعديلات عليها عبر الإضافة أو الحذف لتتوافق مع رؤيته الإخراجية ،على سبيل المثال في عرض مسرحية الطوفان لمؤلفها عادل كاظم قام جلال بحذف مقاطع من النص ليقدم قراءة مختلفة للعمل حيث صعد الجماهير المهشمة إلى منصة الملك كلكامش كتعبير عن طوفان جماهيري بينما كانت رؤية المؤلف تركز على إسقاطات نفسية واجتماعية تدعو كلكامش إلى إعلان طوفان يغسل أدران أورك وهكذا يمكن القول إن جلال بحث في عرضه عن خلاص جماهيري مرتبط بتطور تاريخي واجتماعي بينما كان المؤلف يسعى إلى خلاص ميتافيزيقي لأورك من خلال صراع الأفكار(١٢) قد خضعت نظرية العرض المسرحي لعدة تصورات أولها التصور الذي يؤكد على الوحدة العضوية للنص المكتوب ويرى أن العرض مجرد عنصر دخيل يشتت النص ويفسد صفاءه هذا الاتجاه يمنح النص قدسية مطلقة ويؤمن بقدرته وحده على إنتاج القيم الجمالية أما العرض فيعدونه مجرد رسم توضيحي لا يجوز أن يتجاوز النص أو يشوه جمالياته ومن أبرز ممثلي هذا الاتجاه الكاتب المسرحي السويدي ستريندبرغ الذي اعتبر العرض المسرحي إنجيل العامة وكذلك المنظر الجمالي كرتوشه الذي رأى أن وظيفة العرض تقتصر على أن يكون تجسيدًا حرفيًا للنص في المقابل ظهر اتجاه ثانٍ يُعرف بنظرية التحقيق وهو يرى أن النص ناقص وغير مكتمل في حد ذاته وأن العرض يأتي ليملأ فراغاته ويكمل ما لم يقله النص ومن أبرز ممثلي هذا الاتجاه إدوارد جوردون كريج الذي دعا إلى أن يطور المسرح فنه المستقل القائم على عناصر بصرية وحسية مثل اللون والضوء والإيقاع

والشكل المجرد معتبرًا أن العرض ليس تابعًا للنص بل مكملاً له ومطوّرًا لرسالته ثم جاء اتجاه ثالث أكثر تعقيدًا يرتبط بمفهوم التفكيك عند جاك دريدا الذي استند إلى نقاش قديم عند جان جاك روسو حول العلاقة بين الطبيعة والفن فقد رأى روسو أن الفنون مجرد إضافات للطبيعة وأنها في جوهرها غير ضرورية بل ربما تمثل خطرًا على أصالة الطبيعة وحضورها شبّه روسو هذا الأمر بالاستمناء الذي يضيف شيئًا مصطنعًا وخطيرًا على الفعل الطبيعي للجنس أما دريدا فقد رفض فكرة الطبيعة النقية غير الملوثة ورأى أنها مجرد أسطورة مؤكّدًا أن الإضافة جزء من تكوين الطبيعة نفسها وأنها ليست زائدة بل كيان كامل يحل محل الشيء الذي يُضاف إليه وبناءً على ذلك فإن مفهوم الإضافة عند دريدا يفتح الطريق لفهم الكثير من المفارقات الأساسية في العلاقة بين النص والعرض فالعرض ليس طارئًا على النص ولا مجرد ظل له بل هو الذي يملأ فراغاته ويحتل مكانه أحيانًا ليصبح حضورًا كاملاً لا يقل أهمية عن النص ذاته([١٣])

سعد الله ونوس

يمكن استنتاج أن سعد الله ونوس يقوم بمحاكمة المسرح المعاصر من خلال تجربته القبلية، حيث تظهر أوجه تشابه بين الفترة النهضوية والفترة المعاصرة، لاسيما فيما يتعلق بالاستبداد والحكم الديكتاتوري، والفساد السياسي، وسيطرة الطغمة العسكرية على دواليب الحكم. كما تتعرض جميع الفنون التنويرية – وعلى رأسها فن المسرح – لمحاصرة شديدة، خاصة عندما يتحول المسرح إلى وسيلة تحريضية تتلاحم مع الشعب والطبقات الفقيرة، وتسعى لمكافحة الجهل والدعوة إلى التغيير.[١٤]

ولذلك، يؤكد سعد الله ونوس على أهمية **مسرح التسيس** على مستوى المضمون، لأنه يحمل رسالة التغيير، ويعمل على توعية الجماهير الشعبية وتثقيفها، والتواصل معها بأسلوب احتفالي يهدف إلى دفعها لاتخاذ قرارات نقدية وبناءة لإخراج المجتمع من حالة الجمود والسكون والتخلف والفساد نحو التقدم والازدهار، على غرار المسرح الملحمي عند بريخت

ويعرف سعد الله ونوس مسرح التسييس بأنه المسرح الذي يحمل **مضمونا سياسيا تقدميا** الجدير بالذكر أن الفئات المستهدفة بهذا التسييس هي **الطبقات الشعبية**، لأن الطبقة الحاكمة مسيسة بطبيعتها، سواء من حيث السيطرة على أدوات الإنتاج الاقتصادي أو على المجتمع بشكل عام. أما الطبقات الشعبية، فهي الهدف الأساسي لمسرح

التسييس، لأنها تتعرض لتواطؤ القوى الحاكمة لتبقى جاهلة وغير مسيسة، بينما يُتوقع منها أن تصبح يومًا ما بطلة الثورة والتغيير. ومن هنا، كان التسييس وسيلة لإضفاء خيار تقدمي على المسرح السياسي ([١٥]).

وهناك من اعتبر المسرح عند ونوس مسرحا تجريبيا كمحمد الكغاط الذي يحصر أهم مكونات التجريب في العناصر التالية:

١. استلهام التراث الشعبي بسائر مستوياته النصية والتشخيصية والرمزية.

٢.إحياء فترة من المسرح العربي تفاعلت مع الجمهور وحاولت الاستجابة لذوقه.

٣ .تطويع القاعة الإيطالية للعرض التجريبي

٤ .مسرحة عناصر الفرجة التراثية.

٥ .تهييء الجو المسرحي الاجتماعي قبل بداية العرض.

٦. الاستفادة من تقاليد التراث المسرحي العالمي باعتباره ظاهرة إنسانية أمام الخشبة والقاعة.

٧ . فسح مجال الارتجال أمام الخشبة والقاعة.

٨. تقريب المسرح إلى الجمهور، وترسيخ تقاليده بين طبقاته من خلال الفرجة.

٩. الاعتماد على نصوص القباني وعلى بعض المراجع التي أرخت لتجربته المسرحية.

١٠.التركيز على الفضاءات السينوغرافية التي تتصل بالتراث المعماري الذي ألفه الجمهور[١٦].

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

١ الفضاء المسرحي ليس مجرد بُعد مادي بل نسق دلالي مركب يجمع بين الأدب والفن والممارسة الاجتماعية.

٢ الفضاء المسرحي وسيلة لتشكيل تجربة متكاملة عبر العناصر البصرية والسمعية والحركية.

٣ المرونة وقابلية التجديد للفضاء المسرحي تسمح بإعادة التشكيل وفق الرؤية الإخراجية

٤ التجديد كعنصر أساسي في العمل المسرحي المعاصر يهدف إلى تجاوز القوالب التقليدية.

٥ التجديد يشمل الفضاء، الزمان، آليات التقديم، واللغة التعبيرية للعرض.

٦ العلاقة بين الممثل والجمهور أصبحت أكثر تفاعلية وحيوية بفعل التجديد

٧ تطوير "مسرح الصورة" على يد صلاح القصب لتقديم عروض عالمية برؤية إخراجية مختلفة.

٨ مسرح التسييس يحمل مضمونًا سياسيًا تقدميًا ويركز على الطبقات الشعبية كمستهدف رئيسي.

٩ توظيف الفضاء المسرحي كوسيط للتجربة التعبيرية والتفاعل مع المشاهد

الفصل الثالث

اجراءات البحث

اولا: مجتمع البحث:

ضم مجتمع البحث خمس عروض مسرحية تنوع فيها الفضاء بين المغلق والمفتوح وتغيير التقنيات وكما مبين في جدول رقم (١)

جدول رقم (١)

مجتمع البحث

ت	اسم العرض	المخرج	مكان العرض	السنة
١.	الجثة	عوني كرومي	عمان	٢٠٠٠
٢.	نساء في الحرب	كاظم النصار	بيروت	٢٠١١
٣.	براد الموتى	عصام حميد	البصرة / قاعة عتبة بن غزوان	٢٠١٢
٤.	حذائي	علي العبادي	المحاكم المحروقة في بغداد	٢٠١٦

ثانيا: عينة البحث:

لقد اختار الباحث اثنان من العروض المسرحية بوصفها عينة البحث المنتخبة قصديًا وفقًا المسوغات الاتية:

١. تنوعت بتنوع استخدامات الفضاء فيها الذي بدأ واضحًا للباحث.

٢. تسنى للباحث مشاهدتها عيانيًا.

٣. تنطبق عليها مؤشرات الإطار النظري أكثر من غيرها من العروض.

٤. تواجد المشتغلين فيها مما تسنى للباحث اجراء المقابلات معهم.

جدول رقم (٢)

عينة البحث

ت	اسم العرض	مكان العرض	المخرج	سنة العرض
١	براد الموتى	البصرة / قاعة عتبة بن غزوان	عصام حميد	٢٠١٢
٢	حذائي	بغداد / المحاكم المحروقة	علي العبادي	٢٠١٦

ثالثا: اداة البحث:

اعتمد الباحث على مؤشرات الإطار النظري بوصفها اداة البحث المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها.

رابعاً: منهج البحث:

انتهج الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) من خلال وصف حكاية النص (العرض) وقراءة جماليات الفضاء فيها.

خامسا: تحليل العينة

العينة رقم (١)

(براد الموتى)

تأليف: علي العبادي

إعداد واخراج: عصام حميد عيسى [١٧]

مكان العرض: البصرة: قاعة عتبة بن غزوان

عند دخولك إلى فضاء مسرحية "براد الموتى" لعلي العبادي، تشعر وكأنك تدخل عالمًا مختلفًا تمامًا عن العالم الذي تعرفه، عالمًا يمتد فيه الماضي والحاضر والموت والحياة في طبقات متداخلة، عالمٌ حيث تتشابك الرمزية مع الواقع الاجتماعي والفلسفي بطريقة تجعل كل جزء من المسرح ينبض بالحياة. البراد المربع الكبير، الذي

يشغل الجزء الأكبر من الخشبة، ليس مجرد ديكور ثابت، بل أصبح قلب وروح العرض، رمزًا للاحتجاز والموت المنتشر، محاطًا بالقماش الأبيض النقي الذي يرمز للبراءة والنقاء، وكأن كل جسد يمثل صوتًا صامتًا يحكي مأساة حياته، يترك أثرًا في المشاهد قبل أن تتحرك الشخصيات. هذه الجثث المرمية على الأرض، بأوضاعها المختلفة، ليست مجرد أجساد ميتة، بل تمثل قصص الألم والمعاناة المستمرة، التاريخ الشخصي والجماعي للشعب العراقي، وكل جسد يحمل طيفًا من الذكريات المؤلمة والخيبة والأحلام المهدورة. البراد هنا ليس مجرد مسرحية داخلية، بل أصبح رمزًا لمجتمع متأزم، حيث الموت حاضر في كل زاوية، والحياة نفسها تتجسد في الصراع اليومي للبقاء على قيدها، وفي هذه اللحظات يظهر **التجديد في الفضاء المسرحي**، حيث كل عنصر يتفاعل مع الآخر ليخلق ديناميكية مستمرة ومثيرة للانتباه

المسرح ليس مجرد مساحة فارغة، بل فضاء حي وديناميكي، كل حركة فيه تحمل معنى، وكل زاوية تصبح نصًا بصريًا مكملاً للحوار والموسيقى والإضاءة. المخرج قسم المسرح إلى ثلاث مناطق أساسية: الأولى منطقة البراد، حيث الجثث والألم المكثف، الثانية منطقة السلطة، حيث الشخصيات القادرة على التحكم بمصائر الآخرين وتنظر للجثث بنظرة استهزاء وسخرية، لتجسيد الواقع الاجتماعي القاسي، والثالثة منطقة المرأة التي تركها زوجها، التي تعيش ألم الخسارة لكنها تحتفظ ببصيص أمل، يظهر جليًا في شخصية الطفلة الصغيرة التي تنثر الورود على الجثث والجمهور، لتعيد الحياة إلى المسرح وتخلق توازنًا بين الصراع والمأساة والأمل، وهو تجسيد حي لمفهوم **التجديد في الفضاء المسرحي**، إذ تصبح كل زاوية وكل عنصر جزءًا من النص، وكل حركة أو انتقال مكمل للمعنى العام

الإضاءة في العرض كانت عنصرًا محوريًا، لا تقتصر على رؤية الشخصيات، بل كانت أداة لفصل الجسد بين الظلام والنور، لتسليط الضوء على الصراع بين الحياة والموت، بين الخوف والأمل، بين الألم والفرح الرمزي، وفي نفس الوقت كانت تحدد منطقة التركيز لكل مشهد، وتخلق إحساسًا بالمساحة داخل المسرح. كل شعاع ضوء يسلط على الجسد كان يحمل دلالة، كل تدرج لوني يفتح بابًا جديدًا لفهم العلاقة بين الشخصيات والمكان والزمان، وكل تلاعب بالظل والنور يخلق طبقات متعددة من المعنى، بحيث يشعر المشاهد أن المسرح يتحرك ويتنفس مع كل شعاع من الضوء، وأن التجديد في الفضاء المسرحي ليس مجرد فكرة بل تجربة حية مستمرة

الموسيقى والمؤثرات الصوتية كانت جزءًا لا يتجزأ من التجربة، حيث دقات الطبول المشابهة لناقوس الموت، الأصوات الشرقية والغربية المختلطة، الأصوات الطبيعية والرمزية كلها ساهمت في خلق أجواء متشابكة من التوتر والرهبة والحنين، بحيث يصبح كل صوت مكملاً للحركة والإضاءة والديكور، وكل عنصر صوتي يعكس حالة داخلية للشخصية أو يضيف معنى رمزيًا للفضاء العام. الدخان المتصاعد من المبخرة لم يكن مجرد مؤثر بصري، بل أداة تربط المشاهد بعالم الروحانيات والرمزية، وتخلق إحساسًا بالغموض، بحيث يتحول كل جزء من المسرح إلى نص بصري وسمعي متكامل، وكل لحظة تحمل معنى مختلفًا عن السابقة

الأزياء كانت دقيقة في اختيارها، الأبيض للنقاء والبراءة، الملابس الشبيهة بالمستشفى دلالة على الموت المستمر والخراب، وتمزيق الثياب البيضاء من قبل المرأة يرمز للأحلام المفقودة والبحث عن الأمل وسط الخراب، بينما حركة الجثث على الأرض، رعشتها، نظراتها، صرخاتها، كل ذلك يخلق فضاءً حيًا يجعل المشاهد يشعر أنه جزء من هذا العالم الرمزي، يتفاعل مع كل حركة، كل صرخة، كل دمعة، وكأن المسرح نفسه يعيش ويتنفس، ويشارك في الصراع بين الحياة والموت. حتى أصابع الممثلين المطلية باللون الأبيض لها دلالات متعددة: الاتهام، المعرفة، التفاعل مع المكان، التلميح إلى أحداث الماضي، والتواصل مع المشاهد، كل هذه التفاصيل الدقيقة تعكس **التجديد في الفضاء المسرحي** على مستوى أصغر عنصر، بحيث لا تفوت أي لحظة دون أن تحمل معنى أو دلالة فنية

خروج الممثلين من الجمهور إلى خشبة المسرح ليس مجرد حركة جسدية، بل هو رمز للروح البشرية المتحركة بين الحياة والموت، كل خطوة وكل حركة تحمل معنى وتضيف بعدًا للتجديد في الفضاء المسرحي، حيث يصبح المشاهد مشاركًا في رحلة البحث عن الحياة وسط الموت، عن الأمل وسط الخراب، وكل انتقال وحركة يخلق تجربة جمالية وفكرية متجددة. الديكور، وخاصة البراد، أصبح قلب الحدث، بينما الجثث المنتشرة، المرأة، والطفلة يخلقون توازنًا بين المأساة والأمل، ويجعل المشاهد يتنقل بعينه ووجدانه بين مناطق المسرح المختلفة، وكأن المكان نفسه يروي القصة، وليس فقط الحوارات، ليصبح التجديد في الفضاء المسرحي مستمرًا في كل لحظة

الحوارات بين الجثتين وبين المرأة والطفلة تعكس صراع الإنسان مع الزمن، المجتمع، والذات، فهي حوارات عن الفقد، الطفولة المهدورة، الأحلام المسروقة، والألم المستمر، لكنها أيضًا حوارات عن الأمل، عن القدرة على التجدد، واستعادة الحياة وسط الخراب، حيث تظهر الطفلة كشخصية تحمل الضوء والنقاء، وتعيد إشراقة الحياة وسط الموت، والمشاهد يصبح جزءًا من هذا العالم الرمزي، يتحرك بعينه ووجدانه مع كل حدث، ومع كل تحول في الضوء أو الحركة أو الصوت، بحيث يشعر وكأن المسرح نفسه شخصية حية، يتنفس مع الجميع، ويشارك في سرد الأحداث والمعاني، ويجعل **التجديد في الفضاء المسرحي** متجددًا في كل لحظة، بحيث يشعر المشاهد أن كل زاوية وكل عنصر في المسرح يحمل معنى مستقلًا ومتصلًا بالنص العام

التفاصيل الصغيرة في الأداء، حركة الجثث، تصاعد الدخان، التدرجات اللونية للإضاءة، أصوات الطبول والموسيقى، تنقلات الممثلين، كل ذلك يعكس رؤية المخرج في خلق فضاء حي ومتكامل، يجعل الجمهور مشاركًا وليس مجرد متفرج. كل عنصر صوتي وبصري وجسدي يحمل دلالة ويضيف طبقة جديدة من المعنى، وكل لحظة تحمل تجربة رمزية مختلفة، بحيث يصبح المشاهد يعيش المسرحية بكل حواسه، ويتنفس ويتفاعل مع كل حركة، وكل شعاع ضوء، وكل ظلال، وكل صوت، ليصبح الفضاء المسرحي مستمرًا في التجديد، ويخلق تجربة فنية متكاملة تغوص في أعماق المعنى الرمزي والفلسفي للعمل

في النهاية، يغادر المشاهد المسرح وهو يشعر بأن كل زاوية، كل حركة جسدية، كل شعاع ضوء، كل صوت، وكل عنصر في المسرح كان جزءًا من تجربة شاملة ومتكاملة، جعلته يعيش المسرحية بكل تفاصيلها، ويشعر بأن **التجديد في الفضاء المسرحي** ليس مجرد تزيين بصري، بل وسيلة لفهم العمق الرمزي والفلسفي للعرض، واستشعار العلاقة بين الحياة والموت، بين الخراب والأمل، وبين الإنسان وواقعه. المسرح أصبح كيانًا حيًا، يتنفس، يتحرك، ويترك أثرًا لا يمحى في النفس، تجربة جعلت النص المسرحي، الأداء، الفضاء، والإضاءة، كلها عناصر متكاملة تحمل الرسالة وتوصلها إلى المتلقي بطريقة عميقة ومستدامة، بحيث يعيش الجمهور المسرحية بكل تفاصيلها ويشعر بأن كل جزء من فضاء المسرح يحمل قيمة فنية وجمالية وعاطفية مستقلة، ومع ذلك متصلة بالنص العام، لتصبح تجربة العرض تجربة **تجديد مستمر في الفضاء المسرحي**، حيث كل لحظة وكل حركة وكل زاوية تولد معنى جديدًا وتفتح آفاقًا شعورية وفكرية واسعة للمشاهد، ويصبح المسرح كيانًا حيًا متكاملًا، يترك أثرًا طويل المدى في وعي المتلقي ووجدانه، تجربة فريدة يصعب نسيانها

(حذائي)

تأليف واخراج: علي العبادي

مكان العرض: بغداد / المحاكم المحروقة

فكرة العرض

تُعَدّ المونودراما من أبرز أشكال التجريب المسرحي التي ظهرت في بدايات القرن العشرين، إذ تمثل قطيعة مع الأشكال الأرسطية التقليدية القائمة على تعدد الشخصيات وتوازن الصراع. فهي مسرح يعتمد على شخصية واحدة تجسّد أزمتها الذاتية، لتكشف عبر العزلة عن مأزق إنساني أو اجتماعي أوسع. في السياق العراقي، جاء هذا الشكل كاستجابة لظروف سياسية واجتماعية خانقة، حيث يُترك الفرد وحيدًا في مواجهة الحرب والخراب وفقدان المعنى.

مسرحية حذائي للمخرج علي العبادي تنتمي إلى هذا المسار لكنها لا تكتفي بالالتزام بالمونودراما كقالب، بل تدخلها في حقل أوسع من التجريب الذي يزاوج بين الواقعية القاسية وجمالية القبح، وتستثمر تقنيات التجديد في الفضاء المسرحي لإنتاج تجربة تتجاوز القاعة التقليدية إلى فضاء واقعي محطّم يشارك الجمهور في صناعته.

الرمز المركزي – الحذاء

اختيار "الحذاء" عنوانًا للعمل ليس شكليًا، بل يمثل مفتاح القراءة الرئيس. في الحياة اليومية، الحذاء رمز للهامشي، المبتذل، الذي يلامس الأرض ويحمل أوساخ الطريق. لكن العبادي يحوّله إلى رمز وجودي كثيف، يعكس مأساة الفرد العراقي المحاصر بين العفن الداخلي والخراب الخارجي.

الحذاء هنا علامة مركبة (ميتاسيمبول)، تختزل الاغتراب واللاجدوى والعدمية، وتستحضر تاريخًا أسطوريًا وثقافيًا أوسع: فهو في المخيال الإنساني علامة سفر ومنفى، وفي النصوص الدينية رمز للطهر حين يُخلع أمام المقدّس، لكنه في هذا العرض يتحوّل إلى شاهد على الدنس. بهذا يصبح الحذاء نقطة التقاء بين المادي والرمزي، بين الجسد الذي يسير والطريق الذي لا يؤدي إلا إلى الخراب.

التجديد في الفضاء المسرحي – المحاكم المحروقة كنص بصري

من أبرز سمات العرض اعتماده على التجديد في الفضاء المسرحي. فقد خرج المخرج من القاعة المألوفة إلى فضاء غير اعتيادي هو "المحاكم المحروقة". هذا المكان لم يُقدَّم كخلفية صامتة بل كـ نص بصري موازٍ.

المحكمة في رمزيتها الكلاسيكية تشير إلى العدالة والنظام، لكنها حين تُقدَّم محروقة ومهجورة، تتحول إلى علامة انهيار لمنظومة القانون نفسها. الجدران السوداء والكتابات العشوائية ("عاش العراق"، "أحبك") تعمل كأصوات بشرية محطمة، تكشف عن توتر بين حب الوطن من جهة والخراب الذي يلتهمه من جهة أخرى.

بهذا يصبح المكان شريكًا في إنتاج الدلالة، وفق ما يسميه بافيس بـ"السيميوغرافيا". والأهم أن اختيار مكان حقيقي منكوب يعكس تجديدًا واعيًا في توظيف الفضاء المسرحي، حيث يتحول العرض إلى تجربة "موقعية" تذيب الحدود بين النص والحياة، وتدفع الجمهور إلى مواجهة الخراب لا كمشهد متخيَّل بل كواقع معيش.

العلامات السيمائية في العرض

شبكة العلامات البصرية والسمعية التي بناها العرض جعلت الفضاء متخمًا بالرموز:

أكياس النفايات: ليست مجرد فضلات، بل أرشيف متعفن للحروب، يرمز إلى ذاكرة جماعية لا يمكن التخلص منها.

الدلو المملوء بالدماء والدمى: يحيل إلى موت الطفولة واعتياد الموت بوصفه جزءًا من الحياة اليومية.

القلم المعروض للبيع: علامة انهيار الثقافة وتحويل المعرفة إلى سلعة فاقدة للقيمة.

الأزياء: جسّدت هيئة المواطن الممزق، المشرد بين الفقر والانكسار.

هذه العلامات لم تُقدَّم كديكور، بل كبنية سيمائية متكاملة تنتج خطابًا اجتماعيًا وسياسيًا وفلسفيًا في آن واحد.

الجسد والحركة كخطاب بصري

في المونودراما، الجسد هو النص الأول. جسد الممثل في حذائي لم يكن أداة تمثيل وحسب، بل علامة ديناميكية تحمل المعنى. نزوله من الشرفة إلى الأسفل كان فعلاً رمزيًا، يعكس رحلة هبوط من فضاء علوي (الأمل) إلى سفلي (الموت).

الأداء الصوتي بدوره جسّد الانكسار الداخلي، حيث تراوحت النبرة بين الصراخ واليأس والهمس، لتكشف عن صراع الذات مع ذاتها، وعن العطب النفسي الذي يعكس خراب الوطن.

الصوت والإضاءة كعناصر دلالية

دوي الانفجار: علامة مباشرة إلى الحرب، لا كمؤثر تقني، بل كذاكرة جماعية تعيد المتلقي إلى الواقع.

الإضاءة الطبيعية: شكّلت جزءًا من التجديد في الفضاء، إذ أعطت العرض طابعًا توثيقيًا، وذوّبت الفاصل بين المسرح والحياة.

بهذا يصبح الضوء والصوت نصوصًا موازية تُسهم في بناء خطاب العرض.

جمالية القبح

اعتمد العرض على استراتيجية جمالية القبح، حيث تحوّلت عناصر الدمار (نفايات، دماء، جدران محترقة) إلى مادة فنية مثيرة. القبح لم يكن اعتباطيًا، بل خيارًا جماليًا يعبّر عن فلسفة أن الخراب ذاته يمكن أن يُنتج جماليات، شرط أن يُقدَّم كخطاب نقدي. هذه الجمالية تُذكّر بالواقعية القذرة في الأدب والمسرح، حيث يُحتفى بالقبح لا بوصفه نقيضًا للجمال، بل بوصفه مرآة للواقع.

التلقي والتفاعل مع الجمهور

الجمهور لم يُستدعَ إلى قاعة معزولة، بل وُضع داخل فضاء الخراب نفسه. بهذا يصبح جزءًا من البنية السيميائية، ويعيش التجربة لا كمشاهد بل كشاهد عيان. إن إشراك الجمهور في فضاء المحكمة المهدمة يجسد أيضًا تجديدًا في علاقة المسرح بالجمهور، ويستعيد إلى الأذهان مشروع آرتو عن "المسرح القاسي" حيث يُرغَم المتلقي على مواجهة ذاته وخرابه.

الخاتمة

مسرحية حذائي لعلي العبادي ليست مجرد تجربة مونودرامية، بل مختبر جمالي يجمع بين التجديد في الفضاء المسرحي وتكثيف العلامات السيميائية. الحذاء، المكان، الجسد، الصوت، الإضاءة، كلها علامات انصهرت في بنية واحدة تكشف مأزق الإنسان العراقي في زمن الخراب.

إنها تجربة تُظهر أن المسرح، حتى في ظل الدمار، قادر على إعادة صياغة الواقع وتقديمه كخطاب نقدي جمالي، حيث يتحول الخراب نفسه إلى أداة فنية للتعبير والتجديد

النتائج

١ برز مسرحية "**براد الموتى** "وعرض "**حذائي** "لعلي العبادي **التجديد في الفضاء المسرحي**، حيث تحول الفضاء من مجرد خلفية ثابتة إلى كيان حي وديناميكي يتفاعل مع الحركة، الإضاءة، الصوت، والديكور، ليعكس صراع الحياة والموت، والأمل والخراب، ويجعل الجمهور جزءًا من التجربة.

٢ الرموز في العملين، مثل البراد والجثث في "براد الموتى" والحذاء والأكياس المليئة بالنفايات والدماء في "حذائي"، تحمل دلالات اجتماعية وفلسفية وسياسية، وتكشف عن مأزق الفرد والمجتمع العراقي. أما الأماكن الواقعية، مثل المحاكم المحروقة والبراد، فقد تم توظيفها كنص بصري يعكس الواقع ويخلق تجربة موقعية تجعل المشاهد يعيش الحدث كواقع ملموس.

٣ الجسد والأداء الحركي أصبحا خطابًا بصريًا، حيث تعكس الحركة والوضعيات والتفاصيل الصغيرة الألم والمعاناة، بينما الإضاءة والصوت والموسيقى تعمل كأدوات دلالية لتعميق المعنى وإبراز الصراع الرمزي. إشراك الجمهور داخل فضاء الحدث عزز من حيوية التجربة وجعل المشاهد جزءًا فاعلًا فيها.

٤ اعتمد العرض أيضًا على **جمالية القبح**، حيث تحوّل عناصر الخراب والموت إلى خطاب فني يعكس الواقع ويقدم تجربة نقدية وجمالية متكاملة. كل عناصر المسرح —المكان، الجسد، الحركة، الصوت، الإضاءة، الديكور، الأزياء— تعمل بتكامل لتقديم تجربة شاملة، تجعل المشاهد يعيش النص والمعنى بكل أبعاده الرمزية والفكرية والعاطفية.

الاستنتاجات

١ التجديد **في الفضاء المسرحي** :تحوّل الفضاء من مجرد خلفية ثابتة إلى كيان حي وديناميكي يتفاعل مع الحركة، الإضاءة، الصوت، والديكور، ليعكس صراع الحياة والموت والأمل والخراب.

٢ **الرمزية المكثفة** :العناصر الرمزية مثل البراد، الجثث، الحذاء، وأكياس النفايات تحمل دلالات اجتماعية وفلسفية وسياسية، تعكس مأزق الفرد والمجتمع العراقي.

٣ المكان **كنص بصري** :توظيف أماكن واقعية مثل المحاكم المحروقة وفضاء البراد جعل المشاهد يعيش الحدث كواقع ملموس، وليس مجرد تمثيل.

٤ **الجسد والحركة كخطاب** :أصبح الجسد والأداء الحركي أدوات لإنتاج المعنى، حيث تعكس الحركة والوضعيات والأصوات الداخلية الألم والمعاناة والصراع الداخلي للشخصيات.

٥ **الإضاءة والصوت كأداة دلالية** :الإضاءة والموسيقى والمؤثرات الصوتية عزّزت العمق الرمزي للعرض وحددت مناطق التركيز، مضيفة طبقات من المعنى العاطفي والفلسفي.

ثالثًا: التوصيات

يوصي الباحث بالتركيز على دراسة الفضاءات المسرحية بمختلف أنواعها، مع فهم الآليات التي تكوّن هذه الفضاءات مسرحيًا، وتأثيرها على النص والعرض. كما يشدد الباحث على أهمية استكشاف طرق بناء الفضاء المسرحي من خلال تصاميم مبتكرة وغير تقليدية، بما يضيف بعدًا بصريًا ودراميًا جديدًا للتجربة المسرحية.

رابعًا: المقترحات

يقترح الباحث توجيه الدراسات المستقبلية نحو موضوعات محددة، منها دراسة المكان وتمثلاته في أعمال علي العبادي، وتحليل صور التشكيل الفني في سينوغرافيا نصوصه. كما يقترح البحث في الفضاء الداخلي والخارجي في العروض المسرحية العالمية، بهدف فهم تأثيراتهما على اللغة المسرحية وأساليب الأداء.

احالات البحث:

[١] https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar

[٢] انظر: محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ١٩٩١، ص ٢٥.

[٣] محمد أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، (بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٦)، ص٢١٢ .

[٤] سعيد علوش، معجم مصطلحات النقد الأدبي، (بيروت: دار الكتاب الجديد، ٢٠١٩م)، ص٢٨٢.

[٥] ينظر: علي حسين صاحب: جماليات الفضاء في العروض المقدمة لنصوص علي العبادي المسرحية، مج: حيدر جواد كاظم العميدي، ط١، (عمان: دار أمجد للنشر والتوزيع ٢٠٢٤) ص ٧.

[٦] ينظر: علي محمود السوداني، جماليات المنظر الرقمي في عروض المسرح المعاصر، مهرجان بغداد الدولي للمسرح المعاصر ٢٠٢٢، ص ١٠٧.

[٧] قيس عودة قاسم الكناني: إثر التأليف الموسيقي في العرض المسرحي ،٢٠١٨) ص ٣٥.

[٨]) حازم الببلاوي، حصاد القرن: المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرون، ج٢ (مؤسسة عبد الحميد شومان ٢٠٠٧) ص ٤٨٥

[٩] ينظر:سامي عبد الحميد:الحوار المتمدن، عدد ٦٩٨٤

[١٠]) ينظر: عبد الحليم المسعودي، الأسطوري والملحمي من خلال تمثلات الفضاء عند آرتو وبرشت ، مجلة عمان ، (عمان) ، العدد ٧٥ (أيلول ، ٢٠٠١) ص٢٤.

[١١] انتونان ارتو ، المسرح وقرينه ، تر: ساميه اسعد (القاهرة : دار النهضة العربية للنشر والتوزيع ،١٩٧٣م) ، ص٨٥ .

[١٢] ينظر: ياسين النصير، ثلاث نماذج في الإخراج المسرحي المحلي (العراق ،مجلة المسرح والسينما،عدد٩، ١٩٧٣)

[١٣] ينظر،كارفن كارلسون،العرض المسرحي،رسم توضحي آم تحقيق آم إضافة،تر،حازم عزمي،(مصر،مجلة فصول عدد٦٢، ٢٠٠٣)ص١٨١-١٨٧

[١٤] ينظر: سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، ص: ١٠٨-١٠٩؛

[١٥] د. محمد الكغاط: المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي، القنيطرة، ط١، ١٩٩٦، ص:

[١٦] عصام حميد موسى: ولد في ١٩٨٣/٢/٢م خريج معهد الفنون الجميلة ٢٠٠٦م_٢٠٠٧ م قسم المسرح /فرع الاخراج ، طالب في كلية الفنون الجميلة / المرحلة الرابعة / فرع الاخراج يسكن في بغداد ، شارك في مسرحية احداث القرن العشرين في المرحلة الاولى بمعهد الفنون الجميلة -ممثل بطولة وكذلك شارك في مسرحية لعبة النهاية في المرحلة الثانية في المعهد ايضا _ ممثل بطولة وشارك في مسرحية تجانس متناقضات في المرحلة الثالثة في المعهد _ممثل وشارك في مسرحية أشلائي في المرحلة الرابعة (مونودراما) _ممثل وشارك في مسرحية اس اطروحة تخرج وأيضا في مسرحية الله والشيطان ممثل بطولة في كلية الفنون الجميلة المرحلة الاولى وايضا في مسرحية باسبورت مصمم ومنفذ وموسيقى وشارك في مسرحية الخيمة ممثل بطولة ومساعد مخرج ، وبعد تخرجه من المعهد تم التقديم على كلية الفنون الجميلة وعلى تعيين في التربية في نفس الوقت وتم قبوله من الجهتين ولسوء الاوضاع في ٢٠٠٨ تم ايقاف المباشرة ف

١٧ — *Doomed by Hope: Essays on Arab Theatre*مقالات حول الإرث المسرحي العربي وسعد الله ونوس

المصادر:

١. آرتو، انتونان، *المسرح وقرينه*، ترجمة: سامية أسعد، القاهرة: دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، ١٩٧٣ .

٢. البيلاوي، حازم، *حصاد القرن: المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين*، ج٢، مؤسسة عبد الحميد شومان، ٢٠٠٧ .

٣. الجابري، محمد عابد، *التراث والحداثة*، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩١ .

٤. الرازي، محمد بن أبي بكر، *مختار الصحاح*، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٦ .

٥. السوداني، علي محمود، *جماليات المنظر الرقمي في عروض المسرح المعاصر*، بغداد: مهرجان بغداد الدولي للمسرح المعاصر، ٢٠٢٢ .

٦. عبد الحميد، سامي، «الحوار المتمدن»، العدد .(٦٩٨٤)

٧. علوش، سعيد، *معجم مصطلحات النقد الأدبي*، بيروت: دار الكتاب الجديد، ٢٠١٩ .

٨. صاحب، علي حسين، *جماليات الفضاء في العروض المقدمة لنصوص علي العبادي المسرحية*، مراجعة: حيدر جواد كاظم العميدي، ط١، عمّان: دار أمجد للنشر والتوزيع، ٢٠٢٤ .

٩. كارلسون، مارفن، «العرض المسرحي: رسم توضيحي أم تحقيق أم إضافة»، ترجمة: حازم عزمي، *مجلة فصول*، العدد (٦٢)، مصر، ٢٠٠٣ .

١٠. الكناني، قيس عودة قاسم، *أثر التأليف الموسيقي في العرض المسرحي*، ٢٠١٨ .

١١. الكفاط، محمد، *المسرح وفضاءاته*، ط١، القنيطرة: دار البوكيلي، ١٩٩٦ .

١٢. المسعودي، عبد الحليم، «الأسطوري والملحمي من خلال تمثلات الفضاء عند آرتو وبرشت»، *مجلة عمّان*، العدد (٧٥)، ٢٠٠١ .

١٣. موسى، عصام حميد، سيرة ذاتية (غير منشورة) .

١٤. النصير، ياسين، «ثلاث نماذج في الإخراج المسرحي المحلي»، *مجلة المسرح والسينما*، العدد (٩)، العراق، ١٩٧٣ .

١٥. ونوس، سعد الله، *بيانات لمسرح عربي جديد* .

١٦. *Doomed by Hope: Essays on Arab Theatre*.

١٧. معجم المعاني، *قاموس المعاني العربي*، متاح على) https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar :تاريخ الاطلاع: يثبت بحسب تاريخ استخدام الموقع.(