وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الموصل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية

تحولات المكان في عروض المسرح التفاعلي
(نشأت مبارك أنموذجاً)

بحث مقدم
الى كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية
وهو جزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس

تقدم به الطالبان
هدى مجيد محمود
سعد عبد فتحي محمد

إشراف
الأستاذ الدكتور
منقذ محمد البجدلي

١٤٤٥ هـ الموصل ٢٠٢٤ م

بسم الله الرحمن الرحيم

{يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ}

[المجادلة: ١١]

الاهداء

الى نفسي وكل من يتمنى لي الخير

الباحثان

شكر وتقدير

كن عالماً فإن لم تستطع فكن متعلماً فإن لم تستطع فاحب العلماء فإن لم تستطع فلا تبغضهم . . .

بعد رحلة بحث وجهد واجتهاد تكللت بإنجاز هذا البحث نحمد الله عز وجل على نعمه التي من بها علينا فهو الوهاب العليم لا يسعنا الا ان نخص بأجمل عبارات الشكر والتقدير للأستاذ الدكتور (منقذ البجدلي) المشرف على هذا المنجز العلمي لما قدمه من جهد ونصح ومعرفة طيلة فترة البحث .

كما يتقدم الباحثان بالشكر الجزيل والامتنان الوفير لكل من اسهم ومد يد العون لإنجاز هذا البحث والى عمادة كلية الفنون الجميلة متمثلة بالأستاذ الدكتور (نشأت مبارك صليوا) ورئاسة قسم الفنون المسرحية المتمثلة بالأستاذ مساعد الدكتور (عمر محمد جنداري)المحترم على تحمله وسعة صدره طيلة فترة الدراسة .

كما نشكر كل من وقف بجانبنا من زملاء فلولا وجودهم لما احسسنا بمتعة الدراسة وحلاوتها ولما وصلنا الى ما وصلنا اليه فلهم منا كل الشكر والثناء

ملخص البحث

إن تحولات المكان في المسرح ودلالاتها تعد من أهم العناصر التي تساهم في تعميق وفهم الفكرة المسرحية، كما إن تحولات المكان في المسرح يمكن أن تبرز دلالات متعددة تتنوع بتنوع السياق الدرامي والرمزي الذي يتم تقديمها فيه ، منها تحديد الزمان والمكان إذ يساعد المكان في المسرح على تحديد الزمان والمكان الذي تدور فيه أحداث المسرحية، ويمكن لتغيير المكان أن يشير إلى الانتقال بين فترات زمنية مختلفة أو مواقع جغرافية متنوعة، مما يعزز فهم الجمهور للسياق الدرامي ، وكذلك إبراز الصراع الدرامي فان تغير المكان يمكن أن يكون وسيلة لإبراز الصراع الدرامي بين الشخصيات أو داخل الشخصية الواحدة ، والأماكن المختلفة يمكن أن تعكس مستويات مختلفة من التوتر أو الصراع، وتساعد في توضيح الحبكة الدرامية

يتناول البحث موضوعة (تحولات المكان في المسرح التفاعلي نشأت مبارك انموذجاً) وقد قسم الباحثان موضوعة بحثه الى اربعة فصول ، ضم الفصل الاول (الاطار المنهجي) مبتدأين بمشكلة البحث التي عبرا عنها بالتساؤل الآتي (ما هي التحولات المكانية في عروض نشأت مبارك التفاعلية)؟

كما تناول الفصل اهمية البحث والحاجة اليه ، وهي تسليط الضوء طبيعة التحول الوظيفي للمكان والانتقال بالمتلقي الى امكنة مفترضة عبر ما يقدمه الممثل بالتشارك مع المتلقي، فضلا عن انه يفيد الطلبة والباحثين في كلية الفنون الجميلة والمشتغلين في الحقل المسرحي.

ثم هدف البحث تعرفّ إلى الكيفية التي على أساسها يتم التحول في الفعل والانتقال بالمتلقي من المكان المادي الى امكنة أخرى يتشارك الجميع في انشائها فضلا عن التحول المكاني للمكان الواحد في اثناء الأداء بمشاركة الجمهور التي اعتمدها المخرج المسرحي نشأت مبارك صليوا في عروضه المسرحية.

وقد تضمن الفصل الثاني (الاطار المنهجي) الذي قسمه الباحثان الى مبحثين الاول (المكان المسرحي مدخل مفاهيمي) والمبحث الثاني (المسرح التفاعلي وخصوصية الاداء) وختم الباحثان الفصل بالمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري .

تلا ذلك الفصل الثالث والذي احتوى على إجراءات متناولاً مجتمع البحث وعينة البحث التي تم اختيارها قصدية وهي مسرحية (حكاية مهجر) كونها تمثل نموذج لموضوعة البحث وضم الفصل ايضاً اداة البحث إذ اعتمد البحث على المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري لينتهي الفصل بتحليل العينة .

اما الفصل الرابع والاخير ضم (النتائج البحث ومناقشتها) فقد تضمن النتائج التي توصل اليها الباحثان وابرزها:

١- المكان المسرحي لا يكتسب معناه الكامل إلا من خلال الشخصيات التي تعيش فيه وتتفاعل معه، مما يجعله عنصرًا حيًا وديناميكيًا في العرض المسرحي .

٢- يتحول المكان مع تحول الأحداث في المسرحية، مما يعكس التغيرات التي تطرأ على الشخصيات والمجتمع ، فالانتقال من مكان مريح إلى آخر أكثر صعوبة يعكس تدهور الوضع الاقتصادي و الاجتماعي للشخصيات، مما يؤثر بدوره على تطور الحبكة.

واحتوى الفصل ايضاً على الاستنتاجات ، والتوصيات ، والمقترحات ، والمصادر ، والمراجع ، والملخص باللغة الانكليزية

قائمة المحتويات

الموضوع	الصفحة
الآية الكريمة	
الإهداء	أ
الشكر والتقدير	ب
ملخص البحث	ج _ د
ثبت المحتويات	هـ _ و
الفصل الأول / الاطار المنهجي	
أولاً: مشكلة البحث	١ – ٢
ثانياً: أهمية البحث والحاجه اليه	٢
ثالثاً : هدف البحث	٢
رابعاً: حدود البحث	٢
خامساً : تحديد المصطلحات	٣ _ ٥
الفصل الثاني / الإطار النظري	
المبحث الأول: المكان المسرحي مدخل مفاهيمي	٦ _ ١٧
المبحث الثاني : المسرح التفاعلي وخصوصية الاداء	١٨ _ ٢٨
ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات	٢٩
الفصل الثالث / إجراءات البحث	
• **مجتمع البحث**	٣٠
• **عينة البحث**	٣٠
• **اداة البحث**	٣١
• **منهج البحث**	٣١
• **تحليل العينة**	٣٢ _ ٣٥
الفصل الرابع / النتائج ومناقشتها	

• النتائج ومناقشتها	٣٦
• الاستنتاجات	٣٦ _ ٣٧
• التوصيات	٣٧
• المقترحات	٣٧
• قائمة المصادر	٣٨ _ ٤٠
• الملخص باللغة الانكليزية	a _ c

الفصل الأول(الإطار المنهجي)

اولاً/مشكلة البحث:

للإنسان و المكان علاقة متينة و أهمية واسعة بوصفهما يشاركان منظومة من العلاقات المتبادلة تساهم مع بعضها، كما تبين اولى لحظات التشابك بينهما ، فيتحول الانسان من مكان مظلم الى مكان مضيء، إذ يلامس جسده مكاناً جديداً مغايراً الذي تنمو فيه أحاسيسه و يصطدم مع عالم مليء بالألوان ضاجاً بأصوات مختلفة و متنوعة ، ثم يستمر دخوله و خروجه مرة أخرى ، و يواجه صراعات مع نفسه و مع الاخرين من جهة ، ومن جهة أخرى صراع مع الطبيعة ، و بذلك فإن اتجاه ومسافة الصراعات مختلفة من حيث التأثير و التأثر ، نحو الافضل أو الاسوأ ، وكل ذلك يحدث في أمكنة محددة ذات طابع معلوم أو مجهول .

وإن المكان بوصفه المحور الرئيس للاجناس الأدبية، وبما أن المسرح يخطو بخطواته الاولى في النص، ويتوضح أن هناك للمكان علاقة و ضرورة و أهمية في النص المسرحي، والمكان كعنصر مرفوق و مساهم في تكوين الشكل الدرامي، بحيث يستطيع المكان في الادب و الفن أن يحدد المستويات الثقافية والانثروبولوجية للشعوب ، أيضاً كيفية تفكيرهم و مدى استعابهم للمتعة والجمال و طريقة تقاليدهم . وفي التسلسل لعناصر العرض للمكان أهمية و قدر كبير من التفاعل و التداخل مع العناصر الاخرى للعرض ومن ناحية أخرى أن المكان و الشخصيات عنصران في أغلب ألاحيان يتداخلان و يكملان بعضهما البعض وقد ارتكز المسرح – منذ بداياته الأولى وبالتحديد لدى الاغريق– الى عديد من الاشكال المكانية التي احتوت الفعاليات المسرحية بكل اشكالها ، والتي استهدفت الجمهور ثم تطورت مساحة التمثيل واصبح المسرح الاغريقي يتكون من ثلاثة اقسام رئيسة هي المدرجات والحلبة والمشهد واستغل الاغريق المنحدرات الجبلية الطبيعية والهضاب لإقامة المدرجات، ثم تطور المكان المسرحي لدى الرومان فسمي الملعب أو المسرح او المدرج الذي كان على شكل بيضوي او دائري تتوسطه حلبة العرض ومن حولها مقاعد تتدرج من الاسفل الى الاعلى ، واستعمل الرومان شكل المسرح الاغريقي وادخلوا عليه بعض التعديلات فأصبحت مقاعد المتفرجين لا تستند الى الجبل كما كانت عند الاغريق بل اصبحت تشيد على مجموعة من العقود الحجرية المستقلة

إبَّان سيطرت الكنيسة في العصور الوسطى على مفاصل الحياة بكل اشكالها حرمت المسرح مما ادى الى انحساره ، ثم ولد المسرح من جديد من رحم الكنيسة نفسها، فانتقل مكان العرض المسرحي الى دور العبادة حيث قدمت مسرحيات الاسرار والمعجزات فكان المسرح أنذاك لخدمة الكنيسة فقط ، وبعد ذلك خرج العرض المسرحي الى الشارع على شكل مجموعات سميت بحلقات الاسرار ثم اصبح المسرح جوالاً وخرج

الى احضان الشعب وبين الناس في اماكن تواجدهم ، إلى أن استقر داخل علبة محاطة بكواليس ومفتوحة من طرف واحد سمي بمسرح العلبة ، بقي المسرح على هذه الشاكلة الى ان جاء القرن العشرين وظهرت معه حركات تمردت على المسرح وشكله المعماري والتي اعتمدت على نشأة المكان المسرحي وتحول جغرافيته ، في تقديم عروضهم وتطلب ذلك اعادة العلاقة بين مؤدي الحدث والمتفرج ، ولأن المسرح في الأصل هو عمل جماعي، فإن البحث عن أماكن عرض مسرحي غير تقليدية، هو من المواضيع التي شغلت ولا تزال تشغل الباحثين حتى اليوم .

ومن تلك المسارح هو المسرح التفاعلي الذي تميز شكله بالتنوع في تأثيراته لدى المتلقي ومحاولاته للبحث عن فضاءات مكانية جديدة خارج نطاق خشبة المسرح التقليدية الى أماكن عرض غير مألوفة للمتلقي، أي خروجاً عن القواعد وكسرها عبر تقديم العرض في الشارع او في الساحات العامة بهدف خلق علاقة بين المتلقي والممثل وليس ذلك فقط بل اجبار المتلقي على المشاركة في الحدث.

وتأسيساً على ما سبق فقد تمكن الباحثان من صياغة عنوان بحثهما فكان موسوما بـ(تحولات المكان في عروض المسرح التفاعلي نشأت مبارك انموذجًا) مرتكزاً على مشكلة بحثه التي عبر عنها عبر التساؤل التالي (ما هي التحولات المكانية في عروض نشأت مبارك التفاعلية)؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

تتجلى اهمية البحث على تسليط الضوء طبيعة التحول الوظيفي للمكان والانتقال بالمتلقي الى امكنة مفترضة عبر ما يقدمه الممثل بالتشارك مع المتلقي، فضلا عن انه يفيد الطلبة والباحثين في كلية الفنون الجميلة والمشتغلين في الحقل المسرحي.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى الكيفية التي على أساسها يتم التحول في الفعل والانتقال بالمتلقي من المكان المادي الى امكنة أخرى يتشارك الجميع في انشائها فضلا عن التحول المكاني للمكان الواحد في اثناء الأداء بمشاركة الجمهور التي اعتمدها المخرج المسرحي نشأت مبارك صليوا في عروضه المسرحية.

حدود البحث:

يتحدد البحث:

حد الزمـــــان :٢٠١٤_٢٠٢٤

حد المكان : دهوك

حد الموضوع: دراسة التحول المكاني في عروض نشأت مبارك صليوا.

تحديد المصطلحات

التحول لغويا:

التحول لغة، كما جاء في(المنجد)، اسم مأخوذ من(حالّ–حولاً)، وحال الشيء أي (تحول من حال إلى حال) [١] . وجاء في (الصحاح في اللغة) بأن التحول هو " انتقال من موضع إلى موضع آخر "[٢] . والتحول اصطلاحاً ، يعرفه (أرسطو) بأنه " تغير خط البطل من حال السعادة إلى حال التعاسة أو العكس"[٣] ويعرفه (ستانسلافسكي) تحت عنوان (التكيّف) على أنه " تنظيم الممثل نفسه بعلاقته مع الآخرين على المسرح كما يفعل الناس في الحياة حين يلتقون "[٤].. ويعرفه (سامي عبد الحميد) " قيام الممثل بإحلال بعض صفات شخصية درامية محل الصفات الذاتية للممثل ".[٥] التحول كما رآه (صلاح سامي) " هو انسلاخ من ذات الممثل والدخول في ذات الشخصية"[٦] ويتبنى الباحث تعريف (سامي عبد الحميد) تعريفاً اجرائياً .

المكان: لغوياً

الموقع جمع مواقع، موضع الوقوع، ومواقع القتال مواضعه.[٧]

الحاوي للشيء المستقر من التمكن. [٨]

---

(١) مصلوت , لويس : المنجد في اللغة العربية ، (بيروت : المطبعة الكاثوليكية ، ١٩٥٦) ، ص١٨٩.

(٢) العلا يلي ، عبد الله ، الصحاح في اللغة والعلوم ، (بيروت ، دار الحضارة العربية ، ١٩٧٤)، ص ١٥٤.

(٣) أرسطو، فن الشعر ، تر: إبراهيم حمادة ، (القاهرة :مكتبة الانجلو ،١٩٨٣)، ص٣٣.

(٤) مور، سونيا ،تدريب الممثل ، طريقة ستانسلافسكي ، تر: سامي عبد الحميد ، مجلة السينما والمسرح ، العدد الثامن السنة الثانية(بغداد: دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٠)، ص٤٨.

(٥) عبد الحميد، سامي ،مدخل إلى فن التمثيل ، (بغداد: جامعة بغداد، ٢٠٠١) ، ص٦٧.

(٦) سامي ، صلاح ،الممثل والحرباء ،القاهرة ، إصدارات الاكادمية، دار الحريري للطباعة ٢٠٠٥ ،ص٢٩٤.

(٧) لويس معلوف، المنجد في اللغة والاعلام، ط ٢٣ ،(بيروت :دار المشرق، ١٩٧٣) ، ص٧٧١

(٨) الازدي ، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد: جمهرة اللغة،(بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٧)، ص١٧١.

المكان اصطلاحاً:

هو الموضع او الحيز كوجود مادي يمكن ادراكه بالحواس.. وهو أيضاً أحد العناصر الاساسية في المسرح لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي.. وهو ايضاً الموضع الذي تقدم فيه العروض المسرحية سواء أكان بناءً شيد خصيصاً لهذا الغرض كصالات مسرح ام مدرجات في الهواء الطلق أو أي حيز مكاني يستخدم لعرض مسرحي (الشارع، المآرب، الحديقة). [١]

التعريف الاجرائي:

هو الحيز أو الموضع المادي او المعنوي الذي تعيش فيه الشخصيات ويشكل عامل تأثير وتأثر، ويستمد ديمومته وكينونته من

خلال الشخصيات التي تعيش فيه، وهو يأخذ صفته ويستمدها من الشخصيات التي يحويها.

تَفاعَلَ: (فعل)

تفاعلَ يتفاعل ، تفاعُلاً ، فهو متفاعِل

تفاعل الشَّيئان: أثَّر كلٌّ منهما في الآخر

تفاعل مع الحدث: تأثَّر به، أثاره الحدثُ فدفعه إلى تصرُّفٍ ما[٢]

المسرح التفاعلي

هو"مسرح التغيير والمشاركة، حيث يتحول المتفرج فيه إلى متلق ومحاور ومشارك في إنتاج رسالة العرض" [١]

---

(١) ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، (:بيروت :مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧)، ص٤٧٣.

(٢) عطية ، مروان : معج المعاني الجامع ، (عمان : دار المكتبة الوطنية ، ١٩٩٤) ، ص١٢٤ .

التعريف الاجرائي:

هو العرض المسرحي الذي يعمل على بناء علاقة تفاعلية مع الجمهور فعلياً ووجدانياً من خلال تقديم أفكار ومواضيع تشكل مركز اهتمام للمتلقي وتحفزه على تغير الواقع سوآء سياسياً او اجتماعياً او اقتصادياً عبر مجموعة من الخصائص والمميزات الفنية والتقنيات الخاصة لهذا المسرح .

---

(١) محمود قنبر واخرون : دراسات في اصول التربية، ط٢ ، (الكويت: دار الثقافة، ١٩٩١) ص ٢٢٦.

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول

أولاً المكان وتحولاته في المسرح (مدخل مفاهيمي)

يعتبر المكان شيء اساسي ولا يمكن العيش بدونه فقد ارتبط المكان بوجود الاشياء والانسان بالتحديد فلكل شيء مكان حتى الالهة متحققة بوجود المكان الذي يحويها ومن المكان وجد الانسان فسحة الكون وتعدد ظواهره ، وبعدها أكتشف ان المكان ليس مجرد موقع جغرافي، بل هو بيئة تتفاعل معها البشرية وتؤثر على تجاربها وحياتها بشكل عميق، وهذا التفاعل يساعد في بناء العلاقة بين الإنسان والمكان وفهم معناه الحقيقي وأهميته في حياتها اليومية والوجودية .

إن مسار حياة الإنسان هو عملية استكشاف لمستويات المكان، أي أنه يتطلع لفهم مكانه في العالم والكون بشكل أعمق وأوسع. وبالتالي، يعتبر الاكتشاف والتفاعل مع المكان جزءًا أساسيًا من تجربة الإنسان ونموه الشخصي ولابد من الفصل بين مستويين أساسيين لمفهوم المكان هما:

"أولا: المستوى الحسي: يتمثل بتشخيص الظاهرة المكانية على نحو حسي يتم فيه تقريب الظاهرة المكانية من مستوى الإدراك ، وكما هو في الرسوم الأولى على جدران الكهوف، إذ إن المكان بصورة فنية يمثل شكل جوهره المنجز الفني للإنسان الكهوف التي حددت الموقف الذاتي له تجاه المكان الخارج"[١]

"ثانيا: المستوى الذهني: يتم فيه تحليل الانطباعات المستخلصة عن المحور الأول بصورة نتائج كمعرفة أولية لعملية تفاعل الإنسان مع الطبيعة والأشياء والعلاقات الاجتماعية داخل الإطار الوجودي للذات"[٢]

إن أهمية المكان في تحديد الشخصيات وأنماط الحياة والانتماءات الاجتماعية. يقترح أن المكان ليس مجرد موقع جغرافي، بل هو عنصر محوري يشكل هوية الفرد ويؤثر على وعيه وثقافته. يقدم البيت كمثال، حيث يعكس طبيعة البيئة الداخلية ويحتضن أحلام الشخص وذكرياته ويساهم في بناء شخصيته وتطورها.

---

[١] أبو ريان محمد علي: ،تاريخ الفكر الفلسفي ج٢(الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩٤) ، ص ٦١.

[٢] المصدر نفسه ، ص ٦١ .

بالإضافة إلى ذلك، نجد أن تشابه الأماكن يعكس تشابه الشخصيات، وأن الطابع النفسي والثقافي للمكان يحدد منهجية قراءة الشخصية وفهمها. ومن هذا المنظور، يعكس المكان البيئة الداخلية ويعتبر عاملاً أساسياً في بناء وتطور الذات والتفاعل الاجتماعي.

أي ان هنالك علاقة بين الإنسان والمكان، و يؤثر المكان على تشكيل الهوية الشخصية وتجارب الحياة الفردية والاجتماعية. [١]

ويجب وضع حدود معرفية بين مفهومي الفضاء المسرحي والمكان المسرحي، مع التركيز على أهميتهما كعنصرين مهمين في تكوين رؤية المخرج وتحقيق الرؤية المسرحية.

ولان المكان المسرحي يسهم في تعريف الرؤية المسرحية من خلال التحولات التي يخضع لها، سواء على مستوى المعنى أو المظهر الفني.

كما أن مفهوم المكان المسرحي قد تغير مع تطور المذاهب والنظريات المسرحية عبر التاريخ، وتم منحه أبعادًا جديدة في العلوم المسرحية الحديثة، حيث يُدرس كفضاء يحمل العديد من المعاني والرموز الفلسفية والجمالية، ويُعتبر علامة مركزية في عرض المسرح.

وعليه يجب تسليط الضوء على تطور مفهوم المكان المسرحي ودوره الحيوي في تحقيق الفهم العميق للأحداث المسرحية ورؤيته

و في مجال المسرح يمثل المكان عنصرا تصوريا يتجاوز سمة الاحتواء المجرد للبيئة العرضية للأحداث الى كونه يعمل بصفته عنصرا دراميا داخل مساحة الفعل المسرحي في العرض وفي تفصيل ابعاده .

وبنائيا فالعملية المكانية في العرض المسرحي تعمل على تنظيم كل علاقاته عن طريق عناصر (الحوار، الشخصية , الحدث) التي يمكن نعتها بوصفها ثوابت في المركز البنائي للعرض المسرحي باعتباره منتجا بصرياً منزاحا في سياق البعد التاريخي الذي يكشف عملية الاشتغال في أبنية جمالية وضعية يخضع فيها المكان العرضي إلى متطلبات الرؤية الفنية عند المخرج المسرحي ليعكس بذلك الاتجاهات المسرحية , ضمن

---

[١] ينظر: باشلار، جاستون :جماليات المكان، تر: غالب هلسا(بغداد: دار الحرية للطباعة،١٩٨٠)، ص ٤٤.

أسلوبية معلومة للحدث وعناصر البنية الدرامية الأخرى . وعليه سيتم دراسة تحولات المكان في المذاهب المسرحية وتحديد معطياتها في الفعل والبناء ، وكيفية تحول هذا المكان بهدف رؤيته مسرحيا .

إن صورة المكان المسرحي الإغريقي من خلال وصف معمارية المسرح وتفاصيل تنظيم المكان خلال العروض المسرحية. يُتضح لنا أن المكان المسرحي في العصر الإغريقي كان يتمثل في مساحات مفتوحة محاطة بمقاعد حولها، مع وجود ارتفاع يرمز إلى مذبح الإله، حيث كان يُقدم الأضاحي قبل كل عرض مسرحي.

بالإضافة إلى ذلك، تحول المقاعد الخشبية إلى مقاعد حجرية مع مرور الوقت، مما يعكس تطور المكان المسرحي عبر الزمن. كما أجمع الباحثين على أهمية الأوركسترا كجزء أساسي من المكان المسرحي، حيث كانت تُستخدم لأداء الرقصات والأغاني، مما يظهر أن المكان كان جزءًا لا يتجزأ من عمل المسرح وأدائه. (١)

إن استخدام الإغريق للفضاءات المفتوحة في المسارح كان جزء من تصميمهم المعماري، حيث كانت مبانيهم مفتوحة على سفوح الجبال للاستفادة من الضوء الطبيعي في إظهار العروض المسرحية بشكل واضح. كما ان المعمارية الدائرية للمسارح الإغريقية كانت ضرورية في تحديد مكانية المسرح وبيان أهميته للإنسان، ومن ثم تحول المكان إلى عنصر ثابت وغير قابل للتغيير في تجربة المسرح الإغريقي.

إن المسرحيين الإغريق قد ناقشوا المكان بشكل مبتكر، حيث يُظهر لهم المكان بصورة حضورية ضرورية، وبوصفه شيئًا بديهيًا وذو سمة جمالية وقدسية، حيث يجتمع حوله الناس لمشاهدة العروض المسرحية.

ومن الجدير بالذكر أن الفيلسوف أرسطو قد أكد على وجود المكان في فلسفته، حيث اعتبره مستقلاً عن الأشياء، ورفض اعتباره جسمًا. ويرى أرسطو أن المكان يُثبت وجوده عن طريق شغله وانتقال الأشياء من مكان لآخر، وبالتالي فإنه لا يمكن اعتبار المكان جسمًا بالمعنى التقليدي.

---

(١) ينظر: التكريتي ، جميل نصيف: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي (بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٥) ص ٣٣٨.

و تأسيساً على ما سبق تتضح لنا أهمية المكان في تجربة المسرح الإغريقي وفهمه للعالم والإنسانية، وكيف أنه يشكل جزءًا أساسيًا من الثقافة والدين والفلسفة الإغريقية.[1]

إن الفهم العميق لدور المكان في الدراما والمسرح، وتسليط الضوء على مفهوم وحدة المكان كجزء من القوانين الأساسية للدراما. يتضح أن وحدة المكان تتطلب أن تحدث كل الأحداث المسرحية في مكان واحد، سواء كان بيتًا أو قصرًا أو معبدًا أو أي مكان آخر، وهذا يشكل جزءًا من تحقيق الواقعية والتمثيلية في العروض المسرحية.

فوحدة المكان، جنبًا إلى جنب مع وحدة الزمان ووحدة الحدث، تساهم في تكثيف الإحساس بالتوتر وتعميق التركيز على الأحداث والشخصيات. بالإضافة إلى ذلك، يعتبر هذا المبدأ جزءًا من الهيكل التقليدي للدراما والمسرح، والذي يُستخدم كإطار لإيصال القصة والمعاني بشكل فعال للجمهور.

فأهمية المكان كمكون أساسي في بناء هياكل العروض المسرحية وتحقيق الواقعية والتركيز على الأحداث، مما يجعله عنصرًا مهمًا في تشكيل تجربة الجمهور وفهم الأعمال المسرحية. [2]

وعلى غرار المسرح الاغريقي جاء المسرح الروماني ولكن هنالك بعض الاختلافات بين المسرح الروماني والمسرح الإغريقي فيما يتعلق بتصميم المكان المسرحي والمعمار الزخرفي. إذ أن المسرح الروماني قد أضاف عناصر جديدة إلى التصميم المسرحي، بما في ذلك الأقواس والزخارف التي أثرت على تصميم المباني وجعلتها تتميز عن المسارح الإغريقية.

وايضاً المسرح الروماني لم يُبنى على سفوح التلال مثل المسارح الإغريقية، بل تم بناؤه على الأرض، مما أضاف له فخامة وزخرفة من الداخل والخارج. وتميل أعمال المسرح الروماني نحو الزخرفة والتفخيم، بينما سادت في المسرح الإغريقي البساطة والتنظيم.

إن التغيرات في الفن المسرحي بين الثقافة الإغريقية والرومانية، أدت إلى تطور متفرد في تصميم المكان المسرحي وأساليب العرض والزخرف [1] ، واستخلاصاً لما سبق يمكن القول أن أماكن العرض المسرحي

---

[1] للمزيد ينظر :أبو ريان محمد علي: تاريخ الفكر الفلسفي ج٢، مصدر سابق ، ص٩٦ _ ٩٧ .

[2] ينظر: عمر، محمد فرحات :فن المسرح (مصر: الهيئة المصرية للكتاب والنشر، ١٩٧١) ، ص ٤٦.

الرومانية كانت مميزة بالزخارف والتفاصيل الزخرفية المتنوعة. مع وجود بناء متعدد الطوابق تكثر الأعمدة فيه، مما يضيف للفخامة والزخرفة العامة للمكان المسرحي.

وبالإضافة إلى ذلك، هو تعدد أنواع العروض المسرحية في المسارح الرومانية، بما في ذلك المسرح البسيط ومسرح الملاعب والمسرح العادي. و هذا التنوع يعكس تطور العروض المسرحية وتنوع المتفرجين والاحتياجات الثقافية والترفيهية المختلفة.

وخلاصة القول كانت أماكن العرض المسرحي في العصر الروماني تمثل مركزًا حيويًا للفن والترفيه والتواصل الثقافي، وتعبر عن تطور المسرحية وازدهارها في هذه الفترة التاريخي

وانتقالاً إلى تحول المسرح في العصور الوسطى نحو الكنائس، حيث أصبحت العروض المسرحية تُقدم داخل الكنائس المغلقة، واستُخدمت الشموع داخل هذه الكنائس لتهيئة جو روحي ديني ينعكس على العروض المسرحية ويُعزز من ترسيخ الأفكار والتعاليم المسيحية.

وفي ضوء هذا التطور، يشير الباحث إلى أن مفهوم المكان أصبح واضحًا، حيث تطور المسرح وتأثر بالبيئة والجو الديني السائد في تلك الفترة. وهذه التطورات في مفهوم المكان ومعمارية المسرح أسهمت في تأسيس قواعد ومبادئ جديدة للمسرح في الفترات اللاحقة.

وبهذه الطريقة، فان تأثير البيئة الدينية والثقافية على تطور المسرح وفهم المكان المسرحي في العصور الوسطى، وكيف أن هذا التطور أثر في تشكيل مسارات التطور المسرحي في الفترات اللاحقة.

وانتقالاً للمسرح الإليزابيثي ومسرحيات وليم شكسبير الذي يُعتبر من أهم مظاهر العصور الذهبية للمسرح الإنجليزي. إذ كانت هذه المسرحيات تُقدم في مسارح مكشوفة في الهواء الطلق، وتتم أخرى في مسارح مغلقة في باحات القصور .

وتمايزت المسارح الإليزابيثية بشكلها على شكل حرف "T"، حيث كانت خشبة المسرح تمتد في وسط الهيكل وتفصل بين جمهور المسرحين، وهذا الشكل كان يوفر رؤية جيدة للمتفرجين من كل الزوايا.

---

(١) ينظر: مليكة، لويس : الديكور المسرحي(مصر ، الدار العربية للتأليف والترجمة ، بلا)، ص ٢٠.

كما تتميز المعمارية الإليزابيثية بالأبهة والدقة في البناء، حيث كانت تُشيد بطريقة مبتكرة ومتقنة، مما أضفى على العروض المسرحية جوًا راقيًا ومتميزًا.

بشكل عام، يُعتبر المسرح الإليزابيثي مهمًا جدًا في تاريخ المسرحية الإنجليزية والعالمية، حيث شهد ازدهارًا ثقافيًا وفنيًا كبيرًا وأسهم في إثراء المشهد الثقافي في ذلك الوقت وكانت "منصة التمثيل تحتوي على جزئيين جزء علوي وجزء سفلي يكون على مقربة من الجمهور وعلى الرغم من أن أغلب مسرحيات شكسبير كانت تاريخية والديكورات المستخدمة في مسرحيات شكسبير هي ديكورات بسيطة في بعض الأحيان يستعمل قطعاً من الأثاث أو الأدوات للدلالة على المكان، فهو يستعين بالشجرة دلالة على الغابة ، وكرسي دلالة على قاعة العرش"[1]

وفي عصر النهضة، وتحديدًا في إيطاليا، شهد المسرح تطورًا هائلاً في مفهوم المكان والعرض المسرحي. إذ كان الطراز المعماري في أوج إبداعه، حيث كان يشكل قمة التطور الحضاري، وتجلى ذلك في المسارح الإيطالية المعروفة بمسارح العلبة. وكانت العروض المسرحية مصحوبة بلوحات فنية على جدران المسرح، مما ساعد على إظهار مفهوم المكان بشكل متقن وجمالي.

تطورت التقنيات والتكنيكات في العرض المسرحي، مثل استخدام المناظر المرسومة وتغييرها بين مشهد وآخر، وظهرت أنواع متعددة من الستائر المسرحية والمناظر المسرحية. كل هذه التطورات أتاحت للفنانين حرية أكبر في التعبير وخلق أعمال إبداعية متنوعة.

وعندها ظهر مفهوم المسرح العلبة كنتيجة لهذا التطور، حيث يُعتبر مسرح العلبة تجسيدًا لمفهوم معمارية المكان المسرحي. وعلاوة على ذلك، تمثل المكان من خلال عناصر سينوغرافيا العرض لإيجاد جو من الحميمية والتفاعل بين الممثلين والجمهور. كما ان العناصر المكانية لا تقتصر فقط على تحديد وتشكيل

[1] موسى، فاطمة: وليم شكسبير شاعر المسرح (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر) . ص ٣٧-٣٨.

فضاء العرض، بل تؤثر أيضًا في العلاقات بين الممثلين وبينهم وبين الجمهور، مما يُضفي عمقًا وحيوية على الأداء المسرحي [١]

إن التحول المكاني في التطورات المعمارية والفنية لعبت دورًا بارزًا في تعزيز عملية التواصل بين الجمهور وخشبة التمثيل. من خلال تطور المسرح وتعقيداته، وارتباطه بالفنون والعلوم المختلفة، خاصة في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، إذ أصبح دور المخرج مركزيًا.

فقد تحول دور المخرج في العمل المسرحي إلى توجيه العروض وتنسيق جميع العناصر الفنية والتقنية للمسرحية. واصبح يتحمل مسؤولية ربط كافة خيوط العرض المسرحي، مما دفع ذلك المخرجين إلى إيجاد فضاءات مسرحية مناسبة تنسجم مع طبيعة النهج الذي يتبعونه في عملهم.

بالتالي، يُمكن القول إن تطورات المكان المسرحي ومعماريته ساهمت بشكل كبير في تحسين تجربة المشاهدين وتعزيز فهمهم للعروض المسرحية، مما أدى إلى تعميق الروابط الثقافية والفنية بين الجمهور والمسرح.

ثانياً: مكانية العرض وتحولاتها في المسرح العالمي (نماذج مختارة)

- **(الدوق سايكس مينيغن)**

(الدوق سايكس مينيغن) كان من بين الشخصيات الهامة في تاريخ المسرح، حيث أظهر اهتماماً بالدقة التاريخية وسعى لخلق صورة واقعية على المسرح. كان يسعى إلى إيجاد حلول للتناقضات التي ظهرت في المكان المسرحي، بما في ذلك التناقض بين المناظر المرسومة وحركة الممثلين داخل هذه المناظر.

[١] ينظر : ستون، الين وجورج سافونا: المسرح والعلامات ، تر: سباعي السيد ، (مصر، مطابع المجلس الاعلى للأثار، ١٩٩٦) ، ص ١٦٢.

لتحقيق هذا الهدف، قام (الدوق سايكس مينيغن) بتطوير تقنيات جديدة في العرض المسرحي، حيث وضع الممثلين في حركات تعبيرية تشريحية تجسد الأحداث الدرامية. بفضل هذه التقنيات، أصبح للوجود الإنساني الحي للممثل دور محوري على خشبة المسرح، مما أضفى واقعية وعمقًا أكبر على الأداء المسرحي.

بهذه الطريقة، ترك (الدوق سايكس مينيغن) بصمته في تاريخ المسرح من خلال إسهامه في تطوير العروض المسرحية وجعلها أكثر واقعية وفاعلية في التعبير عن الأحداث والمشاعر. [1] ، سعى (الدوق ساكس مينيغن) الى استخدام كل الوسائل المسرحية في تفسير النص، فكان يسعى إلى إظهار بيئة مسرحية واقعية على خشبة المسرح. كانت هذه الوسائل تشمل استخدام التقنيات المسرحية المختلفة مثل الإضاءة، والديكور، والملابس، والمكان الواقعي ، وتوظيف هذه العناصر بما يعكس جوهر النص المسرحي.

عبر إيجاد الحلول للتناقضات التي كانت تظهر في المكان المسرحي، سعى (الدوق ساكس مينيغن) إلى تحقيق توافق بين المناظر المرسومة وحركة الممثلين داخل هذه المناظر، مما أدى إلى إيجاد بيئة مسرحية متكاملة وواقعية تعكس جوهر العمل الدرامي.

بهذه الطريقة، نجح (الدوق ساكس مينيغن) في توظيف كل العناصر المسرحية لتعزيز فهم النص المسرحي وتقديمه بشكل يجذب الجمهور ويعكس الرؤية الفنية والثقافية في للعمل المسرحي.

- **(ادلوف ابيآ)**

إن الابتكار الذي قام به (أبيا) في المناظر المسرحية يعتبر تطوراً ملحوظاً في فهمه للعلاقة بين الممثل والمكان المسرحي. إذ حاول (أبيا) إيجاد علاقة سببية بين الأشكال في الفضاء، مما يعني أنه سعى إلى توفير توجيهات واضحة ومنطقية لحركة الممثلين وتفاعلهم مع المكان المحيط بهم.

المشكلة التي واجهها (أبيا) كانت في خلق علاقة فعّالة بين الممثل والمناظر المسرحية، خاصة فيما يتعلق بالعناصر الأفقية والعمودية. لحل هذه المشكلة، قام (أبيا) باستخدام تصاميم مبتكرة تعتمد على مفاهيم المكان

---

[1] اردش ، سعد :المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة(١٩)،(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ،١٩٧٩) ، ص ٤٣ .

والكثافة والكتلة. واستخدم منصات ومدرجات ومنحدرات لربط بين الممثل والمكان المسرحي، مما سمح لهم بالتحرك بحرية عمودياً وأفقياً دون قيود.

بهذه الطريقة، نجح (أبيا) في إيجاد توازن بين حركة الممثلين والعناصر المسرحية، مما أدى إلى تحسين تجربة العرض المسرحي وتعميق فهم الجمهور للعمل الفني.

من خلال اهتمامه التنظيري، لاحظ (أبيا) عدم تكامل العناصر في العرض المسرحي، ووجد أن السبب الرئيس في ذلك هو التباين بين الممثل الذي يتمتع بالأبعاد الثلاثة والمناظر المرسومة التي تكون ذات بُعدَيْن. واعتقد أن الممثل يعتبر الوسيط الأساسي بين الكاتب المسرحي والجمهور، حيث يقدم العمل المسرحي بشكل حي وملموس.

واعتبر (أبيا) أن الممثل هو العنصر الحي الوحيد على خشبة المسرح، بينما الديكور يعتبر عنصرًا ثابتًا وغير حي. وبالتالي، كان هدفه هو إيجاد توازن وتناسق بين جميع العناصر في العرض المسرحي بما يتناسب مع دور الممثل وتعامله مع الفضاء في سبيل توصيل رسالة العمل المسرحي للجمهور بشكل مؤثر وفعال. [١]

- **(ماكس راينهارت)**

في المسرح الألماني، كان المخرج الألماني (راينهارت) من بين الرائدين الذين اهتموا بالعلاقة المتماثلة بين المشاهد والممثل. كان يستخدم دائمًا مصطلح "الألفة" لوصف هذه العلاقة. بناءً على هذا المفهوم، كان يعمل على إيجاد فضاء مسرحي متماشٍ لكل عمل مسرحي قام بتنظيمه.

لهذا الغرض، اختار استخدام صالة السيرك كمساحة لتنظيم الحركة على المسرح. حيث أراد تقريب العروض فيها وجعلها تشبه إلى حد ما العروض في المسارح الإغريقي [٢]

---

[١] ينظر : بينتلي، أريك: نظرية المسرح الحديث ، تر: يوسف عبد المسيح ثروت (بغداد: منشورات وزارة الإعلام ، ١٩٧٥)، ص٢٢_٢٣ .

[٢] ينظر : يوسف، عقيل مهدي: نظرات في فن التمثيل ،(العراق : وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ،جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨)، ص ١٩٠.

حقق (راينهارت) التنوع الشديد في اختيار المواقع لعروضه المسرحية، حيث كان يقوم بتنظيم العروض في أماكن متنوعة مثل صالات السيرك، والشوارع، وحلبات الملاكمة، والكنائس، والطرق العامة. لم يلتزم بأي نوع معين من معمارية المسرح، بل كان يستخدم المواقع المتاحة بحرية ليعبر عن رؤيته الإبداعية.

هذا التنوع في اختيار المواقع والمساحات ساهم في إثراء أسلوبه المسرحي وجعل عروضه مليئة بالحيوية والإثارة، مما أثار إعجاب وإبهار المتلقين وساهم في جذب جمهور أوسع للمسرح [١]

- **(ليوبولد جسنر)**

كان (جسنر) من المتأثرين بالمخرج (ماكس راينهارت) و عمل في مسرح برلين الرسمي ويعتبر من الشخصيات المؤثرة الحركة التعبيرية، إذ يعد الخط الفاصل بين التعبيرية والمسرح السياسي، تركزت أنشطته المسرحية على الهوية الايدلوجية الدينية، تحول المكان المسرحي عنده من مكان محدود مزدحم بالديكور الى خشبة مفتوحة مؤثثة بالسلالم التي تنظم كجبل هندسي بترتيب تراجيدي و مساحات واسعة وستائر سوداء تعبر عن أغوار النفس البشرية، واستخدامه للإضاءة كانت بشكل جزئي، أعتبر (جسنر) المكان المسرحي هو الوحيد المتكامل للفنون العديدة ولهذا فانه يسعى إلى "استنباط معاني جديدة من خلال التعبيرات الفنية الجديدة، وهو يعتقد أيضاً أن المخرج هو رجل المسرح القادر على اكتشاف أشكال جديدة للمسرح، وإن هذه الأشكال الجديدة يمكن إبداعها من خلال حرية المخرج في إعادة النظر في تتابع النص المسرحي، حسب التفسير الجديد"[٢] أي انه يعيد تفسير نص المؤلف بما يتناسب مع أسلوب الإخراج لديه وخلقه لصور ولوحات تعبر عن شكل جمالي جديد من خلال رؤيته وتفسيره للنص الاصلي، كما ركز (جسنر) على أداء الممثل وإعطائه مساحة واسعة للحركة وشد أنتباه الجمهور وتركيزه على أدق سلوكيات الممثل وتعابير وجهه ونظراته وذلك من خلال تعريته لخشبة المسرح ، " إذ يحب جسنر خشبة المسرح العارية، حيث لا ديكور يجذب اهتمام المتفرج ويصرفه عن التركيز على أداء الممثل"[٣]

---

[١] أردش ، سعد : مصدر سابق ، ص ٨٤

[٢] دسه ، نادر عبدالله: الإخراج المسرحي، (عمان: دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، ٢٠١٦) ، ص ٦٨.

[٣] أردش ، سعد : مصدر سابق ، ص ١٣٧

قام (جسنر) بإعداد وإخراج مسرحية (ماكبث) فقام بتحويل المكان المسرحي الى حقل شاسع وفي وسطه برج شاهق تحيطه الجدران وتصميم رمح ضخم يحمله الجيش ، ولذلك لشد و جذب اهتمام المتلقي ومحاولته مغادرة المكانية التقليدية في المسرح هذا لان شخصيات مسرحياته كانت تتسم بسرعة الاداء وجعلها تعاني من الهذيان السريالي والاغتراب الذاتي والمكاني [١]

ثالثاً: تحولات المكان في المسرح الملحمي

ان اتجاه العرض المسرحي الملحمي يتطلب تحولات متعددة في أحداثه وزمانه ومكانيته، بهدف تصوير معنى عميق للأحداث يمكن فهمه واستيعابه بسرعة من قبل الجمهور. يتميز هذا النوع من العروض بتوفير رؤية شاملة ومتكاملة للأحداث التاريخية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تشكل الخلفية للعمل المسرحي.

(برتولد بريخت) يُعتبر من رواد هذا النوع من الاتجاهات المسرحية، حيث يولي اهتماماً كبيراً لرصد التطورات التاريخية والاجتماعية والسياسية في أعماله، ويسعى إلى تقديم تصوير دقيق ومفصل للحقب التاريخية التي يتناولها في مسرحياته. يتجلى ذلك في استخدامه للعديد من التقنيات والتأثيرات المسرحية التي تساعد على توضيح السياق التاريخي وتعميق فهم الأحداث والشخصيات .

- **(روبرت ويلسون)**

ينتمي (ويلسون) الى المخرجين التجريبين في المسرح الامريكي، وهو الوريث الشرعي للحركة السريالية في امريكا، وذلك لتبنيه الافكار السريالية وتطبيقها في المسرح ، وتعامله مع عدد من المعاقين أحدهم اصم وابكم، وآخر مصاب بتخلف شديد في المخ، حاول (ويسلون) التعامل والعمل معهم عن طريق الدراما المسرحية ، وكانت عروضه قريبة الى الحلم، وبهذا فانه يعود الى نظرية (فرويد) في اللاشعور، تتمثل خطاباته في صور مبهمة ذات شفرات ورموز ودلالات تجعل المتلقي يغوص فيها ، إذ يكون المتلقي هو المفسر الأول والاساس لتلك الخطابات المسرحية، كما تذهب عروضه بلوحات من فن (الكولاج) التي لا تعتمد على التسلسل المنطقي للأحداث، فهي عبارة عن صور متنوعة من مشهد إلى أخر [٢] ، عُرف عنه

---

[١] ينظر: حمداوي ، جميل : الاخراج المسرحي ، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠١٠) ، ص ٧٣_٧٤

[٢] ينظر: الكومي ، محمد شبل: المذاهب النقدية الحديثة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤)، ص٣٢٠.

تبنيه مفاهيم وافكار ما بعد الحداثة ، لذلك كان اسلوب الإخراج عنده يعتمد كثيراً على "علم الدلالة (السيموطيقيا) وعلى العلامات ومدلولاتها وشفراتها، كما يعتمد ايضاً على رفع الحواجز بين الفنون المختلفة ويدعو الى التكنيك والتشظي والتزامن"[١] ، ما كان يميز (ويلسون) هو التجريب في الزمان والمكان إذ نجد ذلك في عرض مسرحية (جبل كا) الذي " استمر لمدة ١٦٨ ساعة عندما عرض في ايران، وحقيقة أن المساحة التي شغلها والتي امتدت إلى أربعة كيلومترات مربعة، قد ابرزت بالفعل جمالياته المبنية على تعدد المنظورات والحدث المتزامن"[٢] ويرى الباحث هنا تحول في مكانية العرض لدى (ويلسون) بخروجه عن المألوف بغية تحقيق هدفه ، إذ اتجه اسلوب الاداء التمثيلي في مسرحه بالبطء والتكرار بالحركات ، مع عدم التركيز على الحوارات، ففي مسرحية (نظرة شخص اصم) تبدأ المسرحية بمشهد أمام سياج عالٍ لاحد المعتقلات، وامرأة ضخمة تلبس ثوباً اسوداً، وبصمت واسلوب حركي بطئ يستغرق ما يقارب النصف ساعة، واعتماد على تكرار سلوك قاسي بطئ للغايةً يتجسد بتلك المرأة وهي تطعن طفلاً صغيراً بسكين ليسقط ميتاً، كما ركز (ويلسون) على تكرار الحركات ببطء ، لهذا كان على الممثل في مسرحه أن يدرس كل ردة فعل مهما كانت ضئيلة، اذ يرى ان انتقالات الممثل في مكان العرض المسرحي بأسلوب بطئ يزيد من مقدرة المتلقي على التفسير والتحليل، وقد كانت عروضه المسرحية تثير التساؤلات وإيلاء انتباه الجمهور[٣]

---

[١] سامي عبد الحميد: مقاربات ومقارنات، (بغداد: مطبعة الطباع، ٢٠١٦) ، ص٩٠.

[٢] هيفل ، مايكل فاندين: الدراما بين التشكل والعرض المسرحي، تر: عبد الغني داؤود و أحمد عبد الفتاح، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٣)، ص٢١٢.

[٣] ينظر: كاي ، نك: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، تر: نهاد صليحة، ط٢، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٩)، ص٩٦-٩٧.

المبحث الثاني

المسرح التفاعلي وخصوصية الأداء(نماذج مختارة)

ولد المسرح تفاعليا منذ نشأته الأولى ما دام مستهدفا محورا معينا ساعيا في تغيير مسار سلوكي للإنسان او لما هو اعلى شانا من الانسان _ مما يتمحور بين الاله وانصاف الاله والأشخاص أصحاب القوى الخارقة للمألوف وفقا للطبيعي من المتداول البشري او مما يصنف من علوم الباراسيكولوجي كخوارق خاصة _ وقد سادت مصطلحات عديدة حديثة في صياغتها مالوفة ومتداولة في مضمونها كان من ضمن هذه المصطلحات مصطلح التفاعل والتفاعلي والتفاعلية وبدأت تاخذ حيزا ذا شان في علوم المسرح وتحديدا مطلع القرن العشرين في اغلب التجارب المسرحية التي كرست نفسه نحو التجديد، واستكمالا لبرنامج التفاعل المسرحي نستعرض بعض التجارب المسرحية التي ااست لمفهوم المكان تفاعليا، ومنها تجربة

- **(برتولد بريخت)**

نظرية المسرح الملحمي، التي وضعها (بريخت وبسكاتور)، تمثل تحولًا كبيرًا في النهج المسرحي الكلاسيكي الذي اعتمد على مبادئ أرسطو الثلاثة: الزمان، والمكان، والحدث. هذه النظرية تعتمد بشكل أساسي على مفهوم الشمولية والتكامل في جميع جوانب العرض المسرحي، دون التقيد بالقواعد التقليدية للمسرح الكلاسيكي.

(بريخت) استوحى نظريته من مختلف الفنون المسرحية حول العالم، بما في ذلك المسرح الصيني والهندي والياباني، بالإضافة إلى المسارح الشعبية في النمسا. هذا يعكس توجهه نحو الاستفادة من التنوع الثقافي والفني في بناء نظريته المسرحية.

من خلال نظريته، يسعى (بريخت) إلى إيجاد عروض مسرحية تتميز بالشمولية والتعددية في العناصر والجوانب، سواء في الحدث نفسه أو في الزمان والمكان الذي يتم تقديم العرض فيه. هذا النهج يعزز التعبير المسرحي ويسمح بتجسيد مختلف الثقافات والتجارب الإنسانية بشكل شامل ومتكامل، مفهوم المسرح الذي قدمه (بريخت) يهدف إلى بناء علاقة نشطة وتفاعلية بين الممثل والمتلقي. اذ يحاول (بريخت) نقل المتلقي

وتحفيزه على التفكير وجمعه أمام صورتين في آن واحد: صورة المسرح وصورة المجتمع وتكاملهما. كما يهدف إلى جعل المتلقي يفكر بتفكير نقدي ولا يكتفي بمجرد التعاطف مع الأحداث التي يشاهدها.

هذه العلاقة الجديدة التي سعى (بريخت) لتحقيقها بين المتلقي والمسرح والمجتمع هي جوهر مفهومه للمسرح الملحمي، الذي يمثل تحولًا عن المسرح الدرامي التقليدي. يؤمن (بريخت وبسكاتور) أن المتلقي ينبغي أن يكون له دور نشط في العرض المسرحي، حيث يبحث عن موقف نقدي لما يرى ويسمع، ويتفاعل مع الأحداث بشكل يجعله قابلًا للتغيير باستمرار. في هذا السياق، يركز (بريخت) على مخاطبة عقل المتلقي بدلاً من مشاعره، وهو يروج للتفكير النقدي والتحليل العميق كوسيلة للتغيير والتطور.

يعتبر الجمهور عنصراً حيوياً ومهماً في عملية العرض المسرحي، حيث يسهم بشكل كبير في جعل العرض فعالاً وديناميكياً. يمتلك الجمهور دوراً مهماً في تطوير الفن المسرحي، وذلك من خلال مشاركته الفعالة وتفاعله مع العروض المسرحية.

تحتاج عمليات التطوير في المسرح إلى تركيز على تشجيع المشاركة الفعّالة للجمهور، وخروجه من دور المتلقي السلبي إلى دور المشارك النشط في الحدث المسرحي. يجب على الجمهور أن يشعر بأنه جزء لا يتجزأ من العرض، وأن مشاركته تضيف قيمة حقيقية لتجربة العرض.

لذا، يعد تحول الجمهور من دور المتلقي إلى دور المشارك والمنتج جزءاً أساسياً من عملية تطوير الفن المسرحي، وهو يساهم في جعل العروض أكثر حيوية وتأثيراً وتفاعلاً مع الجمهور [١]

ان تحول المكان لدى (بريخت) كان بتأثر الاخير في "استخدام اسلوب المنظر بعض الشيء بالمخرج (كريج) فقد ادرك الاخير خلق صورة رمزية تحل محل المنظر المرسوم للغابة الكاملة وذلك لأنه ادرك ان التفاصيل غير الضرورية تستحوذ على اهتمامنا بلا ضرورة اما (بريخت) فلم يستخدم هذه الطريقة في المناظر المسرحية فحسب، بل عمل بها حتى مع الممثل عندما ينظر اليه من وجهة نظر المتلقي فهو يلغي العاطفة المصطنعة وكذلك يلغي ايضا تطور التشخيص وتنامي المشاعر لدى الشخصية، لأنه ادرك ان عدم

[١] ينظر : بريخت، برتولد، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف التكريتي ،(بغداد: وزارة الاعلام ،١٩٧٣) ، ص٧٢.

الغائها سيؤدي الى عدم الوضوح المغزي والذي نريد ان نصل اليه"[١] ، كما رفض (بريخت) المكان او المنصة الثابتة في عروضه بأساليبها كافة فيقول " يجب ان نبني المنصة في كل عرض مسرحي بطريقة جديدة تنسجم وطبيعة المهمة التي يسعى اليها فريق العمل بشكل عام فلا ثبات وكل شئ يجب ان يكون موحياً ورمزيا وهادفا ومتغيرا"[٢]

كما إن العوامل التي تؤثر في نجاح تحول المكان في العرض المسرحي لدى (بريخت) تشمل عدة جوانب:

تصوير المكان: يتعلق هذا بكيفية إظهار المكان بشكل واقعي وجذاب على المسرح، بما في ذلك التفاصيل البصرية والجمالية التي تعكس جوهر المكان.

التأثير المتبادل في المكان والممثلين: يشير هذا إلى التفاعل المستمر بين الممثلين والبيئة المسرحية، حيث يؤثر كل منهم على الآخر ويخلقان تأثيراً متبادلاً يعزز من واقعية الأداء.

علاقة الديكور بالتصميم الجمالي: يلعب الديكور دوراً مهماً في خلق جمالية المكان المسرحي وربطه بسائر العناصر الجمالية في العرض، مما يعزز من تجربة المشاهد ويعمق تأثير العرض.

التغيرات في العالم المحيط: يجب أن يتأقلم المسرح وتحولاته مع التغيرات التي يشهدها العالم المحيط، سواء كانت اجتماعية أو ثقافية أو فنية، لتظل تجارب المسرح جديدة ومعبرة عن العصر الذي نعيش فيه.

باستخدام هذه العوامل بشكل متناغم، يمكن للمسرح أن يحقق تحولاً فعّالاً في المكان، مما يجعل تجربة العرض المسرحي أكثر جاذبية وإثارة للجمهور.

وعلى مستوى الإضاءة تعامل معها (بريخت) بطريقة تجعلها مرئية للجمهور والتي يمكن أن تعزز من تجربة المشاهد وجعلها أكثر تفاعلاً ومشاركة، كما يمكن أن تساعد في تحقيق مبدأ التغريب الذي يهدف إلى إزالة الحواجز بين الممثل والجمهور وتحقيق تفاعل أكبر.

---

[١] بروك ، بيتر ، المكان الخالي، تر: سامي عبد الحميد (بغداد: مطبعة الجامعة،١٩٨٣) ، ص٧٩.

[٢] بريخت ، برتولد : مصدر سابق ، ص ١٨٦ .

بالإضافة إلى ذلك، يمكن للإضاءة الفيضية على خشبة المسرح أثناء المشاهد المظلمة أن تمنع المشاهدين من الدخول في حالة من اليقضة أو الشعور بالانفصال عن بقية الجمهور، وبالتالي تحافظ على انخراطهم في الأحداث والتجربة المسرحية بشكل أفضل. [١]

- **(جيرزي كروتوفسكي)**

نادى كروتوفسكي بمسرح خالص يميزه عن كل الفنون فهو كما يعتقد نموذجا خاصا متفردا من الفنون وليس مجموعة فنون تصب في فن واحد وقد اثمرت تجربة كروتوفسكي " ان خلاصة ما سعى اليه كروتوفسكي هو تقديم عرض طقوسي يستمد جذوره من البدائية الموغلة في القدم وعروض شبه استفزازية تقوم على إثارة الدهشة والإعجاب والإيماءة واستنفار الطاقة العضوية للممثل من خلال الجسد والكلمات والإشارات السحرية والحركات البهلوانية ، حينما وفر مناخا خارج الطبيعة البشرية .. الى ما وراء الحدود البيولوجية"[٢] ، لقد تم تهميش النص عند كروتوفسكي الى ان اصبح عنده ضرب لكل المدارس المسرحية الأخرى " ويترتب على هذا بطبيعة الحال اسقاط قدسية النص واعتباره مجرد مدح بالرمز او الطقس او الأسطورة "[٣]

ومن ناحية اخرى فقد كان الممثل عند كروتوفسكي هو محور كل شئ وقد اكد عليه بدون منازع او مكمل اخر و " ينبغي ان يخلق الممثل لنفسه قناعا عضويا بواسطة عضلات وجهه ... بينما الجسم كله يتحرك وفق الظروف يبقى القناع معبرا عن اليأس والمعاناة وعدم المبالاة ، يجعل الممثل من نفسه شخصيات متعددة ليخلق مخلوقا هجينا يؤدي دوره باصوات متعددة ، اجزاء جسمه المختلفة تطلق العنان لافعال انعكاسية مختلفة "[٤]

([١]) ينظر : جراي ، رونالد ، بريخت، تر: نسيم مجلى ، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب،١٩٧٢) ، ص٦.

([٢]) عبدالوهاب ، شكري : الاسس النظرية والعلمية للإخراج المسرحي ، (مصر: المكتب العربي الحديث ،١٩٩٣) ، ص ٣٦٩-٣٧٠ .

([٣]) اردش ، سعد : مصدر سابق ، ص ٣١١ .

([٤]) اردش ، سعد: مصدر سابق ، ص ٣١١ .

في تسلسل قوانين كروتوفسكي كان تعامله مع الجمهور تعامل اشراك قصدي لتحفيزه وتحريك جوامده الدفينة اذ " يهاجم الخطوط الدفاعية للمتفرجين ويجبرهم على المشاركة الايجابية فيما يجري في العرض المسرحي "(١)

اذ ان المشاركة المباشرة من قبل الجمهور في العرض المسرحي قد تاخذ العرض الى نهايات غير متوقعة ولها نتائج ايجابية . يستخدم مناظر بسيطه (واهتم بالاماكن التي تجري عليها الاحداث وتشكيلها الداخلي مؤكدا الوحدة بين، الممثلين والجمهور ، فمثلا يحيط الممثلين بالجمهور علي شكل هلالين منفصلين ، ويتمكن الممثلون من حركة انتقال بواسطة جسور خشبة تمتد بين صفوف الكرتسي ، او يسخدم صالة عرض فارغة ، يجلس جمهور في صفوف جانبية ملاصقة للجدران ، ويكون مسرح خاليا من اي ديكور ، والإضاءة تقتصر علي شموع والبروجكترات فقط .

كروتوفسكي الذي فهم الغي المنظر ، الا انه لم يلغي المكان اللفضي الذي يشكل حضورا واضحا في ضوء تاكيده المستمر بوصف الممثل هو جوهر العرض،فالممثل بوصفه القوة المحركة لعروضه ، فـأن يحمله تجسيد الامكنة من خلال صوته الذى يشترط فيه ان لا يسمع المشاهد صوت الممثل بوضوح حسب ، بل ينفذ اليه وكانه صوت مجسم ، ويؤكد ايضا يخلق الممثل لنفسه قناعا عضويا بوساطة عضلات وجهه . (٢)

وفيما يخص الصالة فكانت بالنسبة لكروتوفسكي عاملا مساعدا في منهجه ومكملا اذ " اكد على انه يجب ان يكون هناك مسرح اسماه بالحجرة ولتحقيق هذه الحاجة كان لابد من ازالة الحدود وحذف المنصة او الخشبة وانهاء البعد بين الممثل والمتفرج انهاءا تاما كما يدعو كروتوفسكي الى ان يكون المشاهد على بعد ذراع من الممثل وهذه مسافة قصيرة جدا حيث انه يدعو كذلك الى ان يتمكن المتفرج من شم رائحة عرق

---

(١) اردش ، سعد : مصدر سابق ، ص ٣١١ .

(٢) جروتفسكي ، جريزي : نحو مسرح فقير ، تر : سمير سرحان ، (الشارقة : مركز الشارقة للابداع الفكري ، ١٩٩٩) ، ص ٤٠ .

الممثل واحساس المتفرج كذلك بانفاس الممثل وهي تتحرك وتحدث حركة كما ان اعنف منظر لا ضير ان حدث وجها لوجه امام المشاهدين"[١]

وللسينوغرافيا نصيب في مسرح كروتوفسكي الفقير فليس من داع الى اضاعة الوقت فيها بيد " ان المسرح يمكن ان يحيى بلا ازياء ، ولا مناظر ، ولا موسيقى ، ولا مؤثرات ضوئية ، بل وبلا نص ... ويرى عمل كل الاصوات والمؤثرات الموسيقية عن طريق الة الصوت الإنساني أما العناصر البصرية فيتكفل بها جسد الممثل "[٢]

للاعتماد على ممثل يمكنه التعامل مع كل الأزمات المفاجئة التي قد تتخلل العرض المسرحي .

- **(جوليان بيك و جوديت مالينا)**

أسس (جوليان بيك) وزوجته (جوديث مالينا) أحد تلامذة (بيسكاتور) المسرح الحي عام (١٩٤٨) وقدما عروضاً أتسمت بالحلم والطقسية، واقتراب المتفرج منها في مشاهدته لما يجري لاستيعاب ذاته، متعدياً الإدراك والتوجه صوب اللاوعي، إذ طرحا شكلاً من أشكال المشاركة الجماهيرية تتصف بالمغالاة، وأصبحت عروضهم ليست محاكاة للفعل، وإنما ذات الفعل، سعى كل من (بيك ومالينا) إلى إيجاد طريقة للتواصل بين الجمهور، وتجاوز الطرق التي تعول على الخطاب، وإيجاد أسلوب وكيفية للتعبير عن الافكار بواسطة علامات، وذلك عن طريق الكينونة الداخلية للفرد[٣] ، فقدموا مسرحيات (لبريخت– لوركا–شتاين– غودمان)، ويلاحظ ان جميع تلك المسرحيات قُدمت في غرفة الاستقبال الخاصة في بيتهم بنيويورك ، ثم حاول (بيك ومالينا) انشاء شكل مسرحي جديد اذ اعتمدا على مسرح متنقل من مكان إلى أخر وبمعطيات لا تحمل التحديد بل تنطلق الى فضاءات وأمكنة اخرى ، واستطاع مسرحهم "ان يقدم شكل لا بديله للحياة الجمعية ، مأسسة على الاباحية المشتركة والسلمية والحرية الفردية والاتحاد مبرهنا على ان مثل هذا قابل للتحقيق في

---

(١) جروتفسكي ، جريزي : مصدر سابق ، ص ٤٠ .

(٢) المصدر نفسه ، ص ٤١ .

(٣) ينظر: أينز ، كرستوفر: المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، (القاهرة: اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي - مطابع المجلس الاعلى للآثار، ١٩٩٦)، ص٣٤٥-٣٤٦.

هذا المعنى"[١] ، وتأكيداً على اسلوبهما جاءت مسرحية (الجنة الان) الذي دام عرضها خمس ساعات تقريباً في احد الحانات وكانت شكلاً من اشكال الاستعراض دون حبكة وعبرت عن اباحيتها المشتركة من " خلال تقديم درجات من العُري الذي يُدعى المشاهد للمشاركة فيه{...} ويتكون حدث المسرحية من سلسلة من العبارات الشعائرية العائدة لمراحل ثورية معروفة مسبقاً{...} فخلال المسرحية يعمل الممثلون على السخرية من المشاهدين وتخويفهم بشكل اعتباطي ليجعلوا الغضب يخلص هذا المشاهد من انفعالاته وتوتره، أما نهاية المسرحية فتأتي على شكل طقسي جنسي عبر تكوين ما أصبح يعرف الان بـ (كومة الحب) المكونة من الاجساد"[٢] ، إن مغادرة (بيك وماليا) للمكان التقليدي للمسرح والتحول المكاني في مسرحهم جعل للجمهور دوراً مهماً في عروضهم المسرحية، فكان الجمهور مشارك في الحدث وهو " يدعوه إلى التحرر من ملابسهم وإخراج طاقتهم النفسية المختزنة في شكل حركات وتعبيرات تصل في نهاية العرض إلى الالتصاق الجسدي والممارسات الجنسية مما عرضه في الفترة الاخيرة إلى تعدي الجمهور على زوجته"[٣]

- **(تاديوش كانتور)**

يعد المخرج البولندي (كانتور) من ابرز المجربين في الحقل المسرحي، فهو فنان تشكيلي ومصمم سينوغراف، حاول تقديم الانتاج المسرحي بصورة مغايرة والسعي وراء تقديم أساليب جديدة، وذلك بتأسيسه لمسارح جديدة مثل مسرح (اللاشكل – الصفر– الموت)، وغادر المبنى التقليدي للمسرح وذهب للعرض في الاماكن المهجورة المهدمة محاولاً تسليط الضوء على هول الحرب العالمية الثانية والخراب الذي خلفته ، والتحولات السياسية والاقتصادية التي طرأت على البلدان بعد الحرب ، فشهد مسرحه تحولاً جذرياً من خلال عرضه لأشياء جردت من سماتها الاصلية بسبب الحرب ، مثل فوهة بندقية موضوعة على كومة خردة حديدية ، ومكبر صوت عسكري معلق بسلك معدني يتدلى من سقف مهدم ، كدلالة على لغة فنية فريدة

([١]) سيف ، محمد : المسرح والافكار والتطبيقات التي تعارض التقاليد ، (بغداد: الزاوية للتصميم والطباعة ، ٢٠١٢) ، ص ١٢٤ .

([٢]) ستيان ،ج. ل: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمود جمول، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٥) ، ص ٣٨٦ .

[٣] سخسوخ ، أحمد: اتجاهات في المسرح الاوربي المعاصر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥)، ص٧٧.

وخلفية تعبيرية مكثفة [١] إن رفض (كانتور) للمسرح التقليدي جاء وليد رغبته بتقديم عروض تتسم بالجمال والإبداع وسحر السينوغرافيا فكان ينظر إلى ان الطرق "التقليدية في العرض لم تعد قادرة على توصيل الفكر الجديد، إن طليعية المسرح يجب أن تتخلق من منطقة تتسم بمسرحيتها الخالصة، واستقلالية العرض المسرحي، وتخليصه من الوظيفة الأدبية التي تعتبره مجرد خادم للنص الأدبي" [٢] و بهذا فأن (كانتور) كان رافضاً لشعرية اللغة وادبية النص، وحاول تقديم عروضه بالاعتماد على التشكيل الجسدي والسينوغرافيا، والتحولات لمكانية العرض التقليدية ، كما ان عروضه لم تتوقف عند صيغة أو شكل ثابت بل كانت " عروضه المسرحية تتغير وفق متغيرات الطرح للعروض المسرحية المتباينة، أحياناً كان مسرح كانتور يتحول إلى تظاهرة مسرحية، واحياناً أخرى كان يطوع ذاته الفنية وفق المادة المسرحية التي تصبح علامة طريق و مؤثراً للعرض المسرحي النهائي"[٣] ، وكانت طريقة (كانتور) متميزة في خرقه للإيهام إذ كان يتواجد داخل مكان العرض مع إن وجوده لا يرتبط ارتباطاً مباشراً بالممثلين، ولا يسمح بان يغفل الجمهور عنه أو يتناسون بانه المبدع الحقيقي للعمل الذي يتفرجون عليه، بذلك يحاول أن يتخلص من الايهام الذي قد ينشأ عن المشاهد ، وفي نفس الوقت يذكره بالواقع، وبهذا يكون قد جر المتلقي عبر تحول مكانية العرض ووضعه في إطار الحدث المسرحي وابعده عن الايهام [٤] ، إن (كانتور) كان فنان يتميز بقوة الشخصية فهو لا يختبئ وراء أعماله بل كان يقف مع ممثليه في مكان العرض ويقودهم بطرح افكاره ومواضيعه، وينظم الجمهور ويختار اماكن جلسوهم، فكانت تلك الاعمال هي جزء طقسي من طقوسية العرض المسرحي عنده، فقدم مسرحاً تميز بتحول مكانية العرض ممزوجاً بأداء الممثل الذي يحمل افكار تشاؤمية تجسد واقع المجتمع المعاش آنذاك .

---

[١] ينظر: عبد الفتاح ، هناء: مسرح الدمى والموت، مجلة القاهرة للفن والفكر المعاصر، العدد٦١، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦)، ص٣٤.

[٢] المصدر نفسه ، ص ٣٦ .

[٣] هبنر، زيجمونت: جماليات فن الاخراج، تر: هناء عبد الفتاح، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣)، ص٢٢٦.

[٤] ينظر: دسه ، نادر عبدالله : مصدر سابق ، ص ١٠٤ .

- **(ريتشارد فورمان)**

مثل غيره من مخرجي مسرح ما بعد الحداثة حاول (فورمان) تقديم مسرح بأسلوب جديد، وتحول لمكانية العرض وطريقة طرحه له سعياً منه للهروب من هيمنة المسارح التقليدية وذلك بتطويره منظور ما يُعرف بمسرح (الوجودي الهستيري١٩٦٨) فأنتج العديد من المسرحيات التي احتوت على رؤية تجريبه وأفكارٍ استفزازية في مسرح ما بعد الحداثة، إذ كان كاتباً ومصمماً ومخرجاً مسرحياً، حاول توليف علاقة عضوية متبادلة بين المكان والاداء التمثيلي في مسرحه واعادة تعريف دور الممثلين في مسرحه وعملية ضبطه للعرض المسرحي برمته، فكان اسلوبه قائم على " الاهتمام ببنائية العرض المسرحي بشكل انتقائي، يهدف الى تعريض المتفرج لمؤثرات سمعية وبصرية متباينة، فقد كان يستخدم الاصوات البشرية الحية والاصوات المسجلة ممتزجة مع الموسيقى"[١] ، إن تجارب (فورمان) على تعدد مكانات العرض مع وجود تعدد نصي في نطاق النص الواحد، منحته إمكانية تنفيذ ما جاءت به اساليب وطروحات ما بعد الحداثة من آراء في تعددية البؤر في تقديم العرض المسرحي والصور المتلاحقة التي يغادر فيها المكان الكلاسيكي ، فيأتي العرض مشيراً في البدء إلى مكونات الدراما التقليدية من حدث و زمان و مكان ، لكنه سرعان ما يذهب في مزج تلك العناصر بعضها مع بعض في طريقة كولاجية متنافرا الأمر الذي يؤدي إلى انعدام اي احساس بالوحدة، الا ان هذا لا يجردها المعنى بل يهبها معاني عدة من الممكن أن تكون مغايرة عن بعضها لكنها في النهاية تحيل المتلقي إلى فرضيات جديدة في تأويل المعنى المتوافر الذي يعول على تدفق في الإشارات البصرية[٢] .

وكان التأثير البريختي واضحاً على مسرح (فورمان) فيما يخص العلاقة بين الممثل والمتلقي وذلك من خلال توظيفه مفهوم الاغتراب في مسرحه لتبدو الاحداث على المسرح غريبة وغير مألوفة بالنسبة للجمهور، على عكس المسرح التقليدي الذي يبقى فيه المتلقي معزولاً عن الممثلين فكان الممثلون في مسرح (فورمان) وبدلاً من ان يتفاعلوا مع بعضهم من خلال النص فانهم " يتوجهون بالحديث مباشرة إلى الجمهور الذي تسلط عليه

---

[١] أبو دومة ، محمود: تحولات المشهد المسرحي، (القاهرة: مكتبة الاسرة، ٢٠٠٩) ، ص١٠٨.

[٢] ينظر: صميم حسب الله يحيى: التوليد الدلالي للمخرج المؤلف في المسرح المعاصر، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٦)، ص٦٠.

الاضواء تماماً مثلهم ويؤدون ادوارهم دون انفعال مع تلوين في نبرات الصوت وتغيرها بصورة دائمة، وقد ادى هذا الاسلوب في الاداء إلى افراغ سلوكهم من محتواه العاطفي الذي تشير اليه المشاهد"[١] ، وإذا كان (كانتور) يقود العرض من فوق الخشبة فإن (فورمان) يقف في الصف الأول للمسرح ، ولجأ الى استخدام تسجيلات بصوته وتوظيفها مع الحركات الجسدية والرقص والشرائح السينمائية والعبارات المكتوبة في خلفية المسرح ، إضافةً إلى المؤثرات الصوتية المتنوعة مثل أصوات الابواق وصوت الزجاج المهشم والبرق والبحر والطبول والصرخات ودقات الساعة، ومعنى ذلك أن (فورمان) لم يدع شيئاً في المسرح الا واستخدمه[٢] .

- **(اوجستو بوال)**

ويأتي المكان عنصراً اساسياً ومتميزاً في اداء ما بعد الحداثة اذ اعتمده (اوجستو بوال) ركيزة اساسية في عروضه، حيث من الممكن ان يكون هو الشكل الوحيد الموحي للمكان اذ يعتقد بوال ان " الجسد هو العنصر الاساسي للحياة داخل وخارج المسرح. نحن نمتلك جسداً قبل أي شيء اخر حتى قبل ان نملك اسماً فنحن بداية نسكن داخل جسد، الجسد هو الكلمة الاولى في مفردات المسرح"[٣]

كل ذلك يمكن ان يكون الجزءالاهم في تشكيل شكل المكان فقد تناول اسلوب ما بعد الحداثة الجسد، بعدّه ناقلاً للمعرفة وهو بمثابة مصدر للمادة المعرفية لذا "استندت ما بعد الحداثة في المسرح الى الحرث في الجسد بدلاً من الحرث في الكلمة حتى لا يظل المشهد المسرحي لاهوتياً، طالما هيمن عليه الكلام او ارادة الكلام، فأصبح المشهد المسرحي يرتكز الى بعض السمات منها نفي مركزية الفعل عن النص المكتوب او النص المنطوق (الحبكة المتشظية) وكذلك اعادة الاعتبار للجسد بوصفه حاملاً المعرفة والاهتمام بمكانيته"[٤]

هذا الاهتمام والتركيز اللذين انصبا نحو الجسد دون الكلمة، اتاحا المجال للاضاءة بالتوسع في افق عملها في العرض، اذ تطلب الامر منها ان تساهم على نحو فاعل في الحرث في الجسد، فتفرد الجسد عن الكلمة

---

(١) عليوي ، بشار: مسرح الأقليات دراسات في المسرح المعاصر (بابل: دار الصادق، ٢٠١٨)، ص٥١ .

(٢) ينظر : ابو دومة ، محمود : مصدر سابق ، ص ١١٠ .

(٣) الجوذري : وسام عبدالعظيم ، المسرح التفاعلي من الصفر الى العرض ، (دار رسلان للطباعة والنشر ، ٢٠١٩)، ص

(٤) الخطيب، محمد سمير، ما بعد الحداثة والخروج على الطاعة، ص٢.

<<www. Masraheon. Com.>>.

لم يجعله قريباً من تقنيات المناظر، بل جعله منغمساً في فضاءات الضوء واللون، فضلاً عن الظلال التي تخلقها الاضاءة اثناء تصويرها للجسد. ففي الأداء او في حضور الجسد يكون الجسد هو مركز الشفرات في العرض صعبة التحليل اذ ان "الجسد المؤدي هو اما وسيلة للعرض او ببساطة هو تصوير للجسد ذاته، حتى في الصورة التقليدية لمحاكاة المسرح الغربي الحديث، فجسد الممثل لا يتحول ابداً لجسد الشخصية التي يمثلها"[١]

. وبما ان الممثل ليس بمقدوره ان يكون جسد الشخصية التي يمثلها، جاء بوال بالمعالجة لهذه المعضلة، اذا امتزج الجسد المحايد الذي يقول عنه بوال بانه "شكل مميز يعبر عن القدرة على الانتقال من قناع لاخر مع الاحتفاظ بوجهة نظر نقدية عن كل الاقنعة (...) فالجسد عند بوال هو النقيض للجسد عند جروتوفسكي، فهو جسد يرتبط بنظام فكري وليس جسداً روحانياً غير مادي، والممثل المشاهد هو كائن ما بعد حداثي منقسم داخل ذاته مدرك لاستحالة هروبه من افكاره والخيار الوحيد له هو ان ينتقل بين اقنعة فكرية اخرى، ويعبر بوال عن الصراع داخل هذا الجسد كمصدر للرؤية النقدية التي تمكنه من الادراك" [٢]

.

([١]) الجوذري : وسام عبدالعظيم : مصدر سابق ، ص ١٣٠ .

([٢]) الجوذري : وسام عبدالعظيم : مصدر سابق ، ص ١٥١ .

ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات

١) يقترن المكان المسرحي بما يحتويه من عناصر تمنحه الخصوصية الجمالية وتتنوع هذه العناصر بين المكونات المادية والتقنية والإبداعية التي تتضافر لتخلق تجربة مسرحية فريدة.

٢) إن المكان في المسرح التفاعلي ليس مجرد موقع جغرافي، بل هو عنصر محوري يشكل هوية الممثل ويؤثر على وعيه وثقافته .

٣) يمثل المكان من خلال عناصر سينوغرافيا العرض لإيجاد جو من الحميمية والتفاعل بين الممثلين والجمهور. كما ان العناصر المكانية لا تقتصر فقط على تحديد وتشكيل فضاء العرض، بل تؤثر أيضًا في العلاقات بين الممثلين وبينهم وبين الجمهور، مما يُضفي عمقًا وحيوية على اداءهم المسرحي .

٤) إن التحولات المكانية في التطورات المعمارية والفنية لعبت دورًا بارزًا في تعزيز عملية التواصل بين الجمهور وخشبة التمثيل وخصوصاً في المسرح التفاعلي .

٥) حاول المخرجيين في المسرح التفاعلي إيجاد عروض مسرحية تتميز بالشمولية والتعددية في العناصر والجوانب، سواء في الحدث نفسه أو في الزمان والمكان الذي يتم تقديم العرض فيه .

٦) تشويش المسلمات المنطقية في المسرح التفاعلي من زمان ومكان فلا زمان ولا مكان محدد للانطباعات النفسية والوجدانية وهي تقدم صياغتها و رؤاها ومعالجتها للعالم الخارجي .

٧) يشير التفاعل المستمر بين الممثلين والبيئة المسرحية في عروض المسرح التفاعلي ، حيث يؤثر كل منهم على الآخر ويخلقان تأثيراً متبادلاً يعزز من واقعية الأداء .

٨) ان المشاركة المباشرة من قبل الجمهور في العرض المسرحي تأخذ العرض الى نهايات غير متوقعة وغالباً يكون لها نتائج ايجابية .

٩) التحول المكاني للممثلين في المسرح التفاعلي وبدلاً من ان يتفاعلوا مع بعضهم على خشبة المسرح ، يتوجهون بالحديث مباشرة إلى الجمهور الذي تسلط عليه الاضواء تماماً مثلهم ويؤدون ادوارهم دون انفعال .

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

أولاً: مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من خمسة مسرحيات ، وهي المسرحيات التي أخرجها المخرج العراقي (نشأت مبارك)[*] والتي ارتكزت على التحول المكاني في العروض المقدمة ، وللفترة من (٢٠١٤-٢٠٢٤) والمعروضة في العراق، ينظر الملحق رقم (١)

ثانياً: عينة البحث: قام الباحثان باختيار عينة قصدية

ت	اسم المسرحية	المخرج	السنة	مكان العرض
١	**حكاية مهجر**	**نشأت مبارك**	**٢٠١٥**	**محافظة دهوك/ النادي الاشوري**

وتم اختيار العينة بموجب المسوغات الآتية:

١_ اقتربت العينة المنتخبة من هدف البحث اكثر من غيرها ، اذ يمكن تطبيق المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بمستوى اكثر من العروض الاخرى.

٢_ توفر قرص مدمج عن العرض مما يسهل دراسته دراسة متمعنة ودقيقة.

٣_ توفر الكتابات والدراسات النقدية عن العرض.

(*) ممثل ومؤلف ومخرج مسرحي من مواليد محافظة نينوى /ناحية قرقوش ١٩٧٨ ، قدم العديد من الاعمال المسرحية وشارك في مؤتمرات ومناقشات علمية مختلفة داخل القطر وخارجه ، حاصل على شهادة الدكتوراه في الفنون المسرحية ، اضافة الى تسنمه العديد من المناصب الادارية المختلفة في جامعة الموصل / كلية الفنون الجميلة ، كان آخرها توليه منصب عميد كلية . (مقابلة شخصية اجراها الباحثان مع مخرج العمل في كلية الفنون الجميلة ،)

ثالثاً: أداة البحث:

اقتدى الباحث بالمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها معايير تحليلية ، فضلاً عن القرص المدمج للعرض .

رابعاً: منهج البحث:

اعتمد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة ، وذلك لملائمته لهدف البحث .

خامساً: تحليل العينة:

(حكاية مهجر)[*]

اخراج (نشأت مبارك)

فكرة العرض:

يتناول العرض موضوعاً حساساً ومهماً بشكل ملحوظ، حول معاناة طبقة المهجرين بعد الأحداث النكراء التي شهدتها مناطقهم جراء سيطرة تنظيم داعش الإرهابي. اذ تضمنت الفكرة جوانب عديدة من الصراعات والتحديات التي يواجهها المهجرون، مثل فقدان المنازل والعائلات، والتهجير القسري، والتعرض للعنف والاضطهاد، وصعوبات الاندماج في المجتمعات الجديدة، وذلك من خلال تسليط الضوء على هذه القضايا، و الظروف القاسية التي يعيشها النازحون وتأثيراتها النفسية والاجتماعية، يمكن أن يكون للعرض أيضاً رسالة قوية حول الحاجة إلى الدعم والتضامن الدولي لمساعدة النازحين على بناء حياة جديدة ومستقرة.

المنظر:

كان المنظر عبارة عن فضاء خالي من القطع الديكورية الكلاسيكية باستثناء مشهد المطعم الذي اعتمد على ديكور بسيط يضم منضدتين واربعة كراسي في حين اعتمد مخرج العمل على مجموعة من المكعبات غير المألوفة في الاستخدام الواقعي استخدمت للجلوس في باقي المشاهد.

([*]) مسرحية (حكاية مهجر) : عرضت في النادي الآشوري في محافظة دهوك / الموقع البديل لمدينة لكلية الفنون في الموصل المحتلة آنذاك ، من قبل كروب عشتار العراق لمسرح المضطهدين ، في عام ٢٠١٥ .

التحليل:

تبدأ المسرحية في المشهد الاستهلالي على ايقاع موسيقي حزين متمثل بصوت الناي ثم دخلت مجموعتين توزعت افرادها على جانبي المسرح ، فدخلت المجموعة الاولى المكونة من شخصين دخلت حركتها على الانهاك والتعب اذ تبين عن شخص يقود اخر ضرير الذي يحاول المشي بخطوات مترنحة ومرتبكة حتى وصلوا الى اسفل يسار المسرح ليجلسا على الارض ويتحدثان باللهجة اليزيدية التي تدلت على الطائفة التي ينتميان اليها .

من الجانب الاخر من المسرح تدخل المجموعة الثانية والمتكونة من ثلاث شخصيات شاب وشابة ويستند عليهما رجل كبير بالسن ، حركتهما لم تختلف عن المجموعة الاولى اذ عبرت عن الانهاك والتعب ، بعد ذلك يسقط الرجل كبير ليقابل المجموعة الاولى وكان الحوار متلعثم كدليل أدائي على التعب والجهد ، ومن خلال الازياء تبين لنا الطائفة التي ينتمون اليها وهي المسيحية ، بعدها يتحول الحوار الى اللهجة العربية .

المشهد الأول:

يكشف المشهد الاول ومنذ الوهلة الاولى لانطلاق حوار الفتاة عن مكبوتات تعانيها إذ انها اعربت عن ذلك بفعل ادائي يعبر عن الغيرة والحسد من كل فتاة تخطب وذلك بسبب فقدانها لخطيبها ، بينما كان اداء الفتاة يمتاز بالاسترخاء ، تتصاعد الاحداث وتعلو وتيرتها وصولاً الى الذروة المتأزمة وهنا يطلب الاب من الفتاة ان تتصل بالابن (وعد) الشخصية الاخرى ليحضر الآن .

ويحضر الابن الذي يجسد شخصية (وعد) الشخصية المنكسرة التي تحاول ارضاء الاهل والخطيبة ورب العمل غير ان الجميع يضطهده بسبب ضعفه ، وقد عمد المخرج في بناء الشخصية على تشكيلها بهذا الضعف بهدف الامعان في عملية القهر لكي يستفز الجمهور واثارته ليكون متعاطفاً مع هذه الشخصية المقهورة .

يتغير فضاء المشهد مع دخول شخصية جديدة تجسد شخصية عامل النظافة في احدى الدوائر ، ويتم مع دخول الشخصية تغير بسيط في القطع المؤثثة إذ يدخل مكعب يضاف الى المكعبين الموجودين على المنصة ويدخل الفضاء ايضاً شخصية مدير العمل ، يدل دخوله وحركته على اهمية منصبه حيث يرحب به عامل النظافة بشكل مبالغ به ، هنا يتركب الفضاء على ابعاد ثلاثية الحركة بعد دخول شخصية مدير العمل

، الفعل الادائي هنا يدل على سلبية الشخصيات بوصفها قاهرة ومتسلطة ، فمن خلال التلاعب بالحوارات يتم الاتفاق على فصل بعض العمال وسلب اجورهم وعدم منحها ، تقصد المخرج زيادة الضغط على الشخصية المقهورة وهي في ذات الوقت حيلة ذكية منه لزيادة الضغط على المتفرج واستفزازه .

ينسحب الممثلون وبخروجهم يعمد عامل التنظيف الى سحب احد المكعبات خارج فضاء المنصة ليتحول الحدث الى الخيمة التي تعتبر سكن (وعد) واهله ثم تدخل شخصيتي الاب والفتاة وتستمر الفتاة بحديثها الى الاب بهدف تحريضه ، وبعد دخول وعد وخطيبته (فادية) وبعد فصل من الحوارات والمبررات تعلن الخطيبة فسخ خطوبتها ومغادرة كل من الاب و الفتاة وهم يناهلون على (وعد) بشتى انواع الاضطهاد ليقف حائراً فيما الت اليه حياته ، فصل من العمل وتركته خطيبته واتهامات اهله وهنا يقرر الهجرة خارج البلاد .

المشهد الثاني :

يحاكي هذا المشهد موضوعة جديدة لمضطهد تجسد بشخصية (عمار) المهجرة من الطائفة الايزيدية حيث يسعى (عمار) الى السعي وراء طموحه وهو الزواج من الفتاة التي يحبها ، بني المشهد على اربعة شخصيات قبل دخول الشخصية المضطهدة (عمار) وقد قدم المشهد من خلال اعتماد لهجة مغايرة وهي الكردية ، يبدا المشهد بحوار بين (ألن) الحبيبة وامها حول خطبتها من شخص سوف يتقدم اليها وتبدأ بالتساؤل المعتاد من يكون وماذا يعمل وعندما تخبرها بانه عامل يتدخل الاخ الذي كان يستمع الى حديثهم ، مبدي عدم رغبته ورغبة امه كذلك ورفضهم للخطيب بسبب فقره تحاول الفتاة اقناعهم دون جدوى ثم تخرج ، يتصاعد الحدث بعد دخول الاب الحديث وغضبه وتوعده بطرد (عمار) واذلاله ، وفعلاً يتم طرده ليفاجئ الحدث بوجود خطيب اخر يلقى قبول العائلة بكامل افرادها ، وهنا يدخل شخصية اخرى وهو (القزم) بوصفه الخطيب الثاني ويلقى بترحيب واستقبال حار واحترام كبير فقط لأنه غني ، وبعد علم الفتاة بالأمر تصاب بنوبة غضب وتبدأ بالصراخ وتغادر.

المشهد الثالث:

يعود الحدث الى صلب الموضوع الرئيس عن هجرة (وعد) بعد كل حالات الاضطهاد التي عانة منها مضافاً الى ذلك وجود شخصية (عمار) المضطهد الآخر تكشف الاحداث عن تحول سلس من الناحيتين الفلسفية والجمالية من خلال اداء شخصية صاحب المطعم الذي امتاز بالجدية المعبرة عن الضبط والتسلط على الشخصيات المقهورة وتعميق القهر على الشخصيات بحجة سوء التنظيف وتبقى الشخصيات بمواجهة مباشرة مع الجمهور وهي مستاءة وحائرة ومفجوعة بعد تراكم كل الاحداث القهرية ومن جميع الجهات .

شهد المستوى الادائي تنويعاً في الحركة واستغل الممثلون كافة المساحات عبر تبادل المواقع .

وبعدها يدخل الجوكر لينبئ بانتهاء العرض مذكراً المتفرجين على المشاركة وهنا يعمد بمشاركة المتفرج في تحديد الشخصيات المقهورة ويطلب الجوكر من المتفرجين طرح معالجاتهم .

اولاً: النتائج ومناقشتها

١) المكان المسرحي لا يكتسب معناه الكامل إلا من خلال الشخصيات التي تعيش فيه وتتفاعل معه، مما يجعله عنصرًا حيًا وديناميكيًا في العرض المسرحي .

٢) يتحول المكان مع تحول الأحداث في المسرحية، مما يعكس التغيرات التي تطرأ على الشخصيات والمجتمع ، فالانتقال من مكان مريح إلى آخر أكثر صعوبة يعكس تدهور الوضع الاقتصادي و الاجتماعي للشخصيات، مما يؤثر بدوره على تطور الحبكة.

٣) من خلال تحولات المكان المسرحي وما يعكسه من تغيرات في الحالات المزاجية للشخصيات ، يتحقق التضاد الجمالي الذي يساهم في تعزيز العمق الدرامي والتأثير التفاعلي للعرض .

٤) دمج الإيماءات والصيحات مع العناصر البصرية الإضاءة وتغييرات الديكور خلق تجربة حسية شاملة عكست التحولات في المكان والحالة المزاجية .

٥) اغتناء الفعل المسرحي بسبب تحول الأمكنة يعد تطورًا مهمًا في فن المسرح، حيث لم يعد الفعل مقتصرًا على الأماكن الرئيسية فقط، بل أصبحت الأماكن الفرعية تلعب دورًا حيويًا في تجسيد الفعل وتعميق التجربة الدرامية، هذا التحول المكاني ساهم في إثراء العرض المسرحي وزاد من تفاعلية الجمهور .

٦) لعبت قطع الديكور البسيطة دورًا مهمًا في تأثيث الفضاء وتحولات المكان جمالياً في العرض، وعكست تحولاتها تغيرات في الحالة المزاجية للشخصيات ، فاستخدام الديكور بشكل مبتكر عزز من قوة العرض المسرحي ووفر تجربة غنية ومؤثرة للجمهور.

ثانياً: الاستنتاجات:

١- التحولات في المكان توحد الرؤية الإخراجية للعمل من خلال الانتقال السلس بين المشاهد المختلفة ، هذا يساعد في خلق تجربة بصرية متواصلة تربط بين الأحداث وتطور الشخصيات .

٢- التحول المكاني يحافظ على انتباه الجمهور ويمنع الشعور بالرتابة، مع الحفاظ على ترابط العرض ككل .

٣- تشكيلات العناصر البصرية والسمعية تلعب دوراً حاسماً في تعزيز القيمة الجمالية للمكان المسرحي ، ويمكن لهذه التشكيلات إضفاء تفاعل وجاذبية على المسرح وتعميق تأثير العرض على الجمهور.

٤- حركة الممثلين داخل المكان المسرحي ، ليست مجرد وسيلة لتحول الشخصيات من مكان إلى آخر، بل هي أداة فنية تستخدم لإيصال المشاعر والأفكار وتطور القصة بطريقة تفاعلية مؤثرة ومعبرة .

٥- استخدام التحول المكاني لتوجيه تفاعل الجمهور مع العرض، و إيجاد فرص للمتفرجين للتفاعل مع المكان و مع الممثلين بشكل مباشر .

٦- تحقيق التضاد الجمالي بين العناصر المتعارضة من الشخصيات والمكان ليكون مصدرًا للإثارة والتفاعل في العرض المسرحي ، وهذا النوع من التضاد يساعد في خلق تفاعل درامي بين الممثل والمتفرج .

ثالثاً: التوصيات

١- يوصي الباحثان بإقامة ورش تدريبة على نمط الاداء في المسرح التفاعلي .

٢- يجد الباحثان لزاماً أن تكون هناك دراسات موسعة تهتم بـ(التحول المكاني في العرض المسرحي) .

رابعاً: المقترحات

١- يقترح الباحثان دراسة التحول المكاني في عروض ستانسلافسكي وبريخت .

٢- يقترح الباحثان دراسة التحول المكاني بين مسرح العلبة والمسرح المفتوح .

قائمة المصادر والمراجع

القران الكريم

اولاً: الكتب

١) أبو دومة ، محمود: تحولات المشهد المسرحي، (القاهرة: مكتبة الاسرة، ٢٠٠٩) .

٢) أبو ريان محمد علي: ، تاريخ الفكر الفلسفي ج٢(الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩٤) .

٣) اردش ، سعد :المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة(١٩)،(الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب ،١٩٧٩) .

٤) أرسطو، فن الشعر ، تر: إبراهيم حمادة ، (القاهرة :مكتبة الانجلو ،١٩٨٣) .

٥) أينز ، كرستوفر: المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، (القاهرة: اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ـ مطابع المجلس الاعلى للآثار، ١٩٩٦) .

٦) باشلار، جاستون :جماليات المكان، تر: غالب هلسا(بغداد: دار الحرية للطباعة،١٩٨٠) .

٧) بروك ، بيتر ، المكان الخالي، تر: سامي عبد الحميد (بغداد: مطبعة الجامعة،١٩٨٣) .

٨) بريخت، برتولد، نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف التكريتي ،(بغداد: وزارة الاعلام ،١٩٧٣) .

٩) بشار: مسرح الأقليات دراسات في المسرح المعاصر (بابل: دار الصادق، ٢٠١٨) .

١٠) بينتلي، أريك: نظرية المسرح الحديث ، تر: يوسف عبد المسيح ثروت (بغداد: منشورات وزارة الإعلام ، ١٩٧٥) .

١١) التكريتي ، جميل نصيف: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي (بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٥) .

١٢) جراي ، رونالد ، بريخت، تر: نسيم مجلى ، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب،١٩٧٢) .

١٣) جروتفسكي ، جريزي : نحو مسرح فقير ، تر : سمير سرحان ، (الشارقة : مركز الشارقة للابداع الفكري ، ١٩٩٩) .

١٤) الجوذري : وسام عبدالعظيم ، المسرح التفاعلي من الصفر الى العرض ، (دار رسلان للطباعة والنشر ، ٢٠١٩) .

١٥) حمداوي ، جميل : الاخراج المسرحي ، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠١٠) .

١٦) دسه ، نادر عبدالله: الإخراج المسرحي، (عمان: دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع، ٢٠١٦) .

١٧) سامي ، صلاح : الممثل والحرباء ، (القاهرة : دار الحريري للطباعة، ٢٠٠٥) .
١٨) ستون، الين وجورج سافونا: المسرح والعلامات ، تر: سباعي السيد ، (مصر، مطابع المجلس الاعلى للأثار، ١٩٩٦) .
١٩) ستيان ،ج. ل: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمود جمول، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٥) .
٢٠) سخسوخ ، أحمد: اتجاهات في المسرح الاوربي المعاصر، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥) .
٢١) سيف ، محمد : المسرح والافكار والتطبيقات التي تعارض التقاليد ، (بغداد: الزاوية للتصميم والطباعة ، ٢٠١٢) .
٢٢) صميم حسب الله يحيى: التوليد الدلالي للمخرج المؤلف في المسرح المعاصر، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٦) .
٢٣) عبد الحميد ، سامي: مقاربات ومقارنات، (بغداد: مطبعة الطباع، ٢٠١٦) .
٢٤) عبد الحميد، سامي ،مدخل إلى فن التمثيل ، (بغداد: جامعة بغداد، ٢٠٠١) .
٢٥) عبدالوهاب ، شكري : الاسس النظرية والعلمية للإخراج المسرحي ، (مصر: المكتب العربي الحديث ،١٩٩٣) .
٢٦) عمر، محمد فرحات :فن المسرح (مصر: الهيئة المصرية للكتاب والنشر، ١٩٧١) .
٢٧) كاي ، نك: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، تر: نهاد صليحة، ط٢، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٩) .
٢٨) الكومي ، محمد شبل: المذاهب النقدية الحديثة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤) .
٢٩) محمود قنبر واخرون : دراسات في اصول التربية، ط٢ ، (الكويت: دار الثقافة، ١٩٩١) .
٣٠) مليكة، لويس : الديكور المسرحي ، (مصر ، الدار العربية للتأليف والترجمة ، بلا) .
٣١) موسى، فاطمة: وليم شكسبير شاعر المسرح ، (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر) .
٣٢) هبنر، زيجمونت: جماليات فن الاخراج، تر: هناء عبد الفتاح، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣) .

٣٣) هيفل ، مايكل فاندين: الدراما بين التشكل والعرض المسرحي، تر: عبد الغني داؤود و أحمد عبد الفتاح، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠١٣) .
٣٤) يوسف، عقيل مهدي: نظرات في فن التمثيل ،(بغداد: كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨) .

ثانياً: المعاجم

١) الازدي ، أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد: جمهرة اللغة،(بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٧) .
٢) عطية ، مروان : معج المعاني الجامع ، (عمان : دار المكتبة الوطنية ، ١٩٩٤) .
٣) العلا يلي ، عبد الله ، الصحاح في اللغة والعلوم ، (بيروت ، دار الحضارة العربية ، ١٩٧٤) .
٤) لويس معلوف، المنجد في اللغة والاعلام، ط ٢٣ ،(بيروت :دار المشرق، ١٩٧٣) .
٥) ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، (:بيروت :مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧) .
٦) مصلوت , لويس : المنجد في اللغة العربية ، (بيروت : المطبعة الكاثوليكية ، ١٩٥٦) .

ثالثاً: المجلات والدوريات

١) عبد الفتاح ، هناء: مسرح الدمى والموت، مجلة القاهرة للفن والفكر المعاصر، العدد٦١، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦) .
٢) مور، سونيا ،تدريب الممثل ، طريقة ستانسلافسكي ، تر: سامي عبد الحميد ، مجلة السينما والمسرح ، العدد الثامن السنة الثانية(بغداد: دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٠) .

رابعاً: الشبكة العنكبوتية

١) الخطيب، محمد سمير، ما بعد الحداثة والخروج على الطاعة .
<www. Masraheon. Com>>تاريخ الولوج ٢٠٢٤/٣/٣ الساعة ١٢:٣٤ صباحاً