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

دلالات المكان في العروض المسرحية التعبيرية

(دراسة للعروض المقدمة لكلية الفنون الجميلة- جامعة بابل)

بحث مقدم من قبل المدرس المساعد

سمير عبد المنعم محمد القاسمي

٢٠١٣ م

الفصل الاول

مشكلة البحث :

يمثل المكان الظاهرة الطبيعية الاكثر ثقلا وتنوعاً في التاثير كونه الحاوي للظاهرة وحدودها الجغرافية والبيئة الثقافية ، نجد في المقابل المكان في الظاهرة المحاكية يتمتع بالثراء الدلالي والذي يتم تصميمه طبقا لتصميم حدوده المأثرة في باقي أبعاد الظاهرة المحاكية (الفعل والفاعل والزمان والمكان) حيث يكون غنيا بالدوال التي تشير الى مدلولات تدل على علاقة المكان بالفعل والفاعل وزمانهما كونه فضاءاً مادياً وفضاء معنوياً يحوي ظاهرة المحاكاة . فالمدينة (طيبة) هي مكان غني بالمأساة (باحة القصر والأروقة والشرفة حيث يطل (اوديب) كل ما فيه مطبوع بطابع المأساوي (مرض ، خوف ، قلق) كل ما فيه ينبأ بالمأساة كما ينبأ بها لشبح الملك (هاملت) على أسوار قلعة السينور ، وهذا ما يجعل للمكان أهمية استثنائية بحيث يكون وحدة أرسطية فلا يتنوع أو يتوزع أو ينفتح ليتشظى لانه عندها لن يؤدي دوره الدرامي كما ترى الكلاسيكية ،وفي الدراما الحديثة وعصر الرومانسية نجد وبعد ان كسرت الرومانسية وحدات ارسطو نجد في التعبيرية المكان وقد جاوز وظائفه الدرامية كفضاء حاوي ، وكذلك نجد المكان في التعبيرية قد تجاوز وظائفه الجغرافية التقليدية التي تدل على محددات التاريخية او الاجتماعية او الطبقية للمكان بل تعداه الى وظائف تتماشى مع طبيعة التصور التعبيري للعملية المسرحية وخاصة نحن بصدد دراسة المكان في العروض المسرحية ولا سيما كلية الفنون الجميلة ، ومما تقدم يرى الباحث ان مشكلة بحثه تتلخص في الاستفهامات الاتية :

- هل حمل المكان في العروض المسرحية التعبيرية دلالات مضافة متعارف عليها وخاصة في عروض كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل ؟
- وماهي دلالات المكان في عروض المسرح التعبيري ؟
- وهل تشكل دلالات المكان عاملاً أساس في المسرح التعبيري؟

أهمية البحث والحاجة إليه :

١- تأتي أهمية البحث كونه يسلط الضوء على تعدد دلالات المكان من وظائف درامية في العروض المسرحية التعبيرية المنفذة على خشبة المسرح لاسيما عروض كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل.

٢- تأتي الحاجة الماسة إليه كونه يكشف عن الإبعاد الوظيفية والدلالات الدرامية للمكان التعبيري .

٣- يفيد ذوي الاختصاص في معالجتهم الإخراجية ، وكذلك إذ يشكل حافزاً للباحثين كونه تناول زوايا عدة في هذا الموضوع ، وكذلك يفيد كافة المعنيين بالتجربة المسرحية العراقية بشكل مباشر .

هدف البحث :

يتلخص هدف البحث الآتي :

التعرف على دلالات المكان في العروض المسرحية التعبيرية لاسيما عروض كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .

- **حدود البحث :**

يتحدد البحث الحالي إلى الحدود التالية :

١. الحدود الزمانية : العروض المسرحية المقدمة للفترة ٢٠٠٥-٢٠٠٧ (وذلك لحصول الباحث في هذه الفترة على التسجيل الصوري).
٢. الحدود المكانية : عروض كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .
٣. الحدود الموضوعية : دراسة دلالات المكان في المسرح التعبيري .

تحديد المصطلحات :

١ – دلالات

اولاً : لغةً :

عرفها (الرازي) بانها " الدليل" ، أي ما يستدل به ، والدليل الدال أيضا وقد (دَلَه) على الطريق ، أي يدله بالضم (دَِلالةً) بفتح الدال وكسرها " [١] . وعرفها (الجرجاني) بأنها : " كون الشيء بحاجة يلزم من العلم به ، العلم بشيئ آخر ، والشيء الأول هو الدال . والثاني هو المدلول " [٢] .

ويعرفها (ابن منظور) بأنها : " دَلَهُ على الشيء يَدُلهُ دلاً ودلالةً . فأندلَّ : سدده إليه ودللته فانَدلَ ، والجمع أدله وإدلاء والاسم الدّلاله أو الدِلالةَ .[٣]

ثانيا: اصطلاحاً :

ويعرفه (عياشي) بانها : دل ، دلالةً ودلولةً ودليلي الشيئ ، أي : ارشده وهداه ، ادل بالطريق : عرفه .[٤]

التعريف الاجرائي لـ دلالات :

الدلالات : هي معنى تكويني قصدي يهدف إلى تحفيز معاني ذاتية وموضوعية وتحليلها الى حقائق معينة مرتبطة بذهن المتلقي تسهم في تفعيل العلاقة بين الدال والمدلول.

٢ – المكان

أولاً– لغة:

---

[١] الرازي:محمد بن ابي بكر بن عبد القادر:مختار الصحاح (كويت:دار الرسالة،١٩٨٢) ص٢٠٩ .

[٢] الجرجاني:ابو الحسن بن محمد بن علي:التعريفات (بغداد:وزارة الثقافة والاعلام،دار الشؤون الثقافية،١٩٨٦) ص٦١ .

[٣] ابن منظور:لسان العرب المحيط،المجلد الاول (بيروت: دار لسان العرب ، ب.ت) ص١٠٠٦ .

[٤] عياشي،منذر:اللسانيات والدلالة ،ط١(سوريا:حلب، مركز الانماء الحضاري ، ١٩٩٦) ص٢٥ .

- " المكان : اَلموضع (وهو مَفعل من الكون) وجمعها أمكنة وأمكُن ، وجمع– أماكِن ."[١]
- " المكان الموضع ، وجمعه أمكنة ، وهو المحل المحدد الذي يشغله الجسم ونقول مكان ضيق ، او مكان فسيح " . [٢]
- المكان جمع امكنة وامَكُن واماكن : الموضع .[٣]
- المكان : الموضع – المنزلة . [٤]

ثانياً – اصطلاحاً :

- الموضع الذي يفترض ان احداث المسرحية تقع فيه .[٥]

التعريف الاجرائي للمكان :-

هو الحيز الذي تشغله كل الاشياء الموجودة في داخل العرض ، ويعتبر الموضع الطبيعي والمبني على اساس احتياج متطلبات الاشياء الموجودة .

٣- التعبيرية

١- التعبير : (هو التدليل على ردود الافعال الوجدانية المباشرة ، او هو المتغير في الفن ، أي الفهم الذي يقيمه الانسان عن طريق تجديد لانطباعاته الحسية والحياتية العقلية ، وهما المتغيران في الفن ، ووسائل التعبير قيود الشكل*) [٦].

التعبيرية : (هي شكلاً درامياً متخذ شكلا حديثا عنيفا وحالما غالبا وذو مشاهد في شكل تابلوهات قد ظهرت بشكل غير مؤكد في اواخر القرن التاسع عشر، ولم يكن النبض التعبيري هو ذلك النبض الشخصي المكثف ذو المنظور الحصري للموضوع جديد في هذا القرن) [٧].

التعبيرية : حركة مسرحية هيمنت على المسرح الألماني فترة في العقد الثالث من القرن العشرين رد فعل حيال الواقعية المسرحية وسعت إلى تصوير الواقع النفسي وليس المظاهر البدنية والأرجح إن

---

[١] البستاني، فؤاد افرام : منجد الطالب،ط١٩(لبنان:بيروت،المطبعة الكاثوليكية، ١٩٧٥) ص٧٤٢ .

[٢] صليبا،جميل : المعجم الفلسفي ، ج٢ (لبنان :بيروت ، دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٢) ص٤١٢ .

[٣] معلوف،الأب لويس:المنجد في اللغة والإعلام،ط٢٣ (بيروت : دار الشرق ، ١٩٧٣) ص٧٧١ .

[٤] الجررن،خليل واخرون:معجم لاروس ،ط١ (كندا : اصدار مكتبة لاروس ، ١٩٧٣) ص١١٤٧ .

[٥] حمادة، إبراهيم:معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية(القاهرة:دار الشعب،١٩٧١) ص٢٨٠ .

* المقصود بالقيود هي عناصر الشكل ، وذلك لانها تحدد دائما من امكانات الفنان الفكرية في التعبير عن حالة التي يرغبها ، والسيطرة على هذه القيود وتسخيرها وتتأتى من خلال المران والخبرة للفنان في عمله .للمزيد ينظر: هربت ريد : معنى الفن ، ترجمة : سامي خشبة ، مراجعة مصطفى حبيب (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦) . ص٤٢ .

[١]ريد،هربت : معنى الفن ،مصدر سابق ذكره، ص٤٢ .

[٧] ستيان،ج . ل: ماكس راينهارت ، ترجمة : د . محمود كامل (القاهرة : وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي) ص٥٥ .

الأصل المباشر للتعبيرية يعود إلى المؤلفات المتأخرة لسترندبيرج ، إذ تحاول (مسرحية الحلم) علناً الى تترجم منطق الحلم وحركته إلى دراما.[١]

التعبيرية : ١- نزعة فنية وأدبية ترمي الى تمثيل الاشياء كما تصورها انفعالات الفنان او الاديب تجاهها لا كما هي في الحقيقة. ظهرت اولا في المانيا قبل الحرب العالمية الاولى واثرت في الحركة السريالية وقد اثرت فيها فلسفة (بيرجسن) وروايات (دوستويفسكي) ومسرحيات (سترندبيرج) .

٢-ترجمة المعاني والمشاعر الإنسانية وعرضت فكرة المؤلف من خلال التمثيل والإلقاء والحركة والإخراج لخلق الجو العام وتوصيله الى جمهور المشاهدين[٢].

- يتفق الباحث في التعريف الاجرائي مع (سمير عبد الرحيم الجلبي) .

الفصل الثاني

المبحث الاول

مفهوم المكان تاريخياً :

يتمثل المكان المسرحي الإغريقي من خلال معمارية المسرح والمتكونة من مساحات مفتوحة يجتمع حولها الناس وفي وسطها ارتفاع يرمز إلى مذبح الإله ، حيث تقدم الأضاحي قبل كل عرض مسرحي أمام جمهور المشاهدين فيتوزعون كيفما اتفق على سفوح التلال المحيطة، وبعد انهيار المقاعد الخشبية تحولت المصاطب التي يجلسون عليها إلى مقاعد حجرية ، وقد يجمع الباحثون على أن الاوركسترا، هو المكان المخصص للرقص ، وأهم جزء في المسرح الإغريقي – هو معمارية الأوكسترا هي دائرية الشكل ، وأن الجوقة كانت تؤدي عليها رقصاتها وأغانيها ،وهكذا بدأ مفهوم المكان عند الإغريق لأن المكان مصاحب للعمل المسرحي أي أنه بغير المكان لا وجود لعمل مسرحي [٣].

أن استخدام الإغريق للفضاءات المفتوحة كان بسبب طبيعة معمارية المسرح عندهم وكانت مبانيهم مفتوحة على سفوح الجبال بطريقة تمكنهم من استخدام الضوء الطبيعي من أجل تحديد أدوات العرض الأخرى التي كانت تتطلب أظهارها بشكل أو بصورة أكثر وضوحاً ، لذلك نجد شعراء الإغريق استخدموا الديكورات الضخمة ، بالإضافة إلى ذلك استخدموا الأقنعة والأحذية الكبيرة من أجل أظهار كتلة الممثل، وأن معمارية المسرح الإغريقي الدائرية هي التي تظهر للإنسان مدى معرفته للمكان وبيان أهميته لديه، وبالتالي أصبح المكان ثابت وغير متغير.

اهتم الشعراء الاغريقيون بالمكان وتناولوا المكان بتشظياته الإبداعية وهم لا يعرفون عن المكان أي شيء بمفهومه الحالي لكن يعد المكان عندهم شيء حضوري لابد من وجوده بمعنى أدق المكان

---

[١] تيلر،جون رسل: الموسوعة المسرحية ، ترجمة : سمير عبد الرحيم الجلبي ، ج١ (بغداد : دائرة الاعلام – سلسلة المأمون ، ١٩٩٠) ص١٩٥ .

[٢] الجلبي،سمير عبد الرحيم: معجم المصطلحات المسرحية ،(بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، ١٩٩٣) ص٩٦ .

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

بديهي لديهم، وذو سمة جمالية ترابطية وقدسية لأنه علامة دينية يتجمع حولها الناس أي حول الرقعة الجغرافية المعدة سلفاً للتمثيل .

يؤكد أرسطو على وجود المكان في فلسفته من خلال وجوده مستقلاً عن الأشياء بكونه شيئا مستقلاً عن ذاته أي أن حلول أو تعاقب أجسام على محل واحد يمكن إثبات ذلك من خلال ملاحظة شغلنا لمكان معين وانتقالنا منه إلى مكان آخر فإن ذلك يؤكد لنا أن المكان موجود مادمنا نشغله بالفعل ، فمثلاً عندما نصب الماء في الإناء فإن الماء سوف يحل محل الهواء لذلك يرفض أرسطو اعتبار المكان جسماً ، وهو يتساءل كيف يحل جسم في جسم آخر ، فمن المستحيل أن يكون المكان جسماً.[١] فهذه الظاهرة تدل على أن المكان شيء قائم بذاته .أكد (بوالو) عن المكان من خلال قوله : (فليكن حادث واحد قد جرى في مكان واحد ، وفي يوم واحد ، شاغلاً للمسرح المليء بالنظارة حتى نهاية التمثيل) هذه الكلمات يجمعان على ما يسمى في عرف الدراما قانون وحدة المكان والزمان ووحدة الحدث ،وتستلزم وحدة المكان أن تحدث كل الحوادث المتمثلة على المسرح في مكان واحد، بيت أو قصر أو معبد أو ما يحيط بكل منها[٢].

اصطبغ المكان المسرحي الروماني بالصبغة اليونانية في اغلب تصاميمهم المسرحية فقد أضافوا الى فن العمارة نوعاً من الهندسة المعمارية الزخرفية التي لم تكن موجودة من قبل ، وذلك بتصميم الأقواس التي تميز بها بناء مسارحهم ، كما أننا نلاحظ أن الرومانيين لم ينشئوا مسارحهم على سفوح التلال كما كان يفعل الإغريق ، بل أقاموها على الأرض ، وذلك لكي تظهر فخامة المبنى وزخرفته من الداخل والخارج ، وكانت أعمال الرومان تتجه نحو الزخرفة والتفخيم بعكس أعمال الإغريق التي كانت تسودها البساطة والتنظيم [٣] ،لذلك كانت أماكن العرض المسرحي الروماني مليئة بالزخارف ، وذات بناء تكثر فيه الاعمدة كونها تتكون من عدة طوابق ، فقد تعددت أماكن العرض المسرحي ، وأختلفت أنواعها فمنها المسرح البسيط ،ومسرح الملاعب ، والمسرح العادي.

وانتقالا إلى مسرح العصور الوسطى حيث نجد أن المسرح أتجه إلى الكنيسة مما أدى بالتالي إلى تكوين فضاءات دينية تعبر عن طبيعة الجو العام للمسرحية التي اصطبغت بالروح الدينية من أجل ترسيخ الأفكار المسيحية وتعاليمها ، فاستخدموا الشموع داخل الكنيسة المغلقة لإضفاء فضاءات روحية دينية معبرة عن الجو المسرحي الديني .

يرى الباحث أن مفهوم المكان أصبح واضحاً مروراً بالتقدم المسرحي الحاصل في تلك الفترة وهذه الفترة أثرت وأسست للفترات القادمة (المسرحية) من تطور في معمارية المسرح وما يحدث من تأسيس للمكان بتطوراته الفنية والهندسية .

([١]) للمزيد ينظر :أبو ريان محمد علي: تاريخ الفكر الفلسفي ج٢(الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية ، ١٩٩٤) ص٩٦ . ٩٧ .

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

[٣] مليكة،لويس : الديكور المسرحي(المؤسسة المصرية العامة للتأليف والإرشاد والنشر ، الدار العربية للتأليف والترجمة ، بلا)،ص ٢٠.

يعد المسرح الأيزابيثي وخاصة مسرحيات (وليم شكسبير) كانت تقدم في مسارح مكشوفة في الهواء الطلق وأخرى تتم داخل مسارح مغلقة في باحات الفنادق وتكون خشبة المسرح على شكل حرف (T)، وكانت المعمارية تمثلت بالأبهة والدقة من حيث البناء وكانت منصة التمثيل تحتوي على جزئين جزء علوي وجزء سفلي يكون على مقربة من الجمهور وعلى الرغم من أن أغلب مسرحيات شكسبير كانت تأريخية والديكورات المستخدمة في مسرحيات شكسيبر هي ديكورات بسيطة في بعض الأحيان يستعمل قطعا من الأثاث أو الأدوات للدلالة على المكان، فهو يستعين بالشجرة دلالة على الغابة ، وكرسي دلالة على قاعة العرش .[١]

أما المكان في عصر النهضة وتحديداً في ايطاليا فقد شهد تطوراً هائلاً في العرض المسرحي ونجد الطراز البنائي الزاخر في مفهومه للمكان وهذا ما نراه اليوم في المسرح الايطالي أو يسمى بمسرح العلبة في هذا الوقت كانت المعارية في أوج أبداعها وكانت تشكل المعمارية قمة تطور الأبداع الحضاري وكذلك اللوحات المرسومة التي كانت في جدران المكان المسرحي وبالتالي تساعد على أظهار مفهوم المكان والتطورات التي حدثت في العصر دفعت المسرح إلى وجود تقنيات وتكنيك في العرض مثلاً المناظر المرسومة وتغيرها من مشهد إلى مشهد وكذلك ظهرت عدة أنواع للستارة المسرحية وإضافة إلى وجود المنظور المسرحي وكل هذه التطورات جعلت من الفنان حرية التعامل مع مجمل الموضوعات دون موانع أو كوابح مما أنتج الكثير من الأعمال الإبداعية التي بلورة مفهوم المكان عند المخرجين حتى هذا التطور أدلى بمدلوله إلى ظهور ما يعرف الإطار المسرحي أي (مسرح العلبة) ،ومسرح العلبة دليل واضح على مفهوم معمارية المكان المسرحي ، وإضافة إلى ذلك تمثل المكان من خلال عناصر سينوغرافيا العرض بخلق نوع من الحميمية لأن الجمهور لديهم شعور بالانتماء بعضهم إلى البعض ، وهذا نشأ من الاحتواء المحقق أثناء تواجدهم داخل حيز الممارسة المسرحية فالشفرات المكانية لا تقوم فقط بتحديد وتشكيل وبناء فضاء اللعب والمشاهدة ، أنما أيضا تتحكم في العلاقات بين المؤدين على خشبة المسرح والتفاعلات بين المودين والمتفرجين [٢] .

أن العملية التي حققتها معمارية المكان هي التي حققت التواصل بين الجمهور وخشبة التمثيل ، لذلك لعب المكان دور بارز في العملية التواصلية بين الجمهور واللعبة المسرحية ، ومع تطور المسرح من كافة جوانبه وارتباطه بالفنون المعرفية والعلمية الأخرى وخاصة في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

أن ظهور المخرج كوظيفة مسرحية يعمل على ربط كافة خيوط العرض المسرحي وهذا ما دفع المخرجين الى ايجاد فضاءات مناسبة تتفق مع طبيعة النهج الذي تسير عليه المسرحية ، فنجد (الدوق ساكس منغن) الذي أهتم بالدقة التاريخية والتي اراد من خلالها خلق صورة واقعية على المسرح وسعيه

---

[١] موسى،فاطمة: وليم شكسبير شاعر المسرح ١٥٦٤-١٦١٦ (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر) . ص ٣٧-٣٨.

[٢] ستون،الين وجورج مافونا: المسرح والعلامات . المصدر السابق ذكره، ص ١٦٢.

الى ايجاد الحلول للتناقضات التي ظهرت في المكان المسرحي بين الناظر المرسومة التي ظهرت مع ظهور علم المنظور ، وحركة الممثل الحي المتحرك في المكان داخلها ، فقد لجأ الى وضع الممثل في حركة تعبيرية تشريحية تجسد الاحداث الدرامية حيث اصبح للوجود الانساني الحي للممثل على خشبة المسرح [١] ،فبذلك عمد الدوق ساكس الى توظيف كل الوسائل المسرحية في تفسير النص ، أي اظهار بيئة مسرحية واقعية عبر عنها من خلال ايجاد الحلول لتلك التناقضات التي عالجها في المكان المسرحي .

إن أبداع (أبيا) في المناظر المسرحية دعاه إلى اقامة علاقة سببية بين الأشكال في الفضاء ، تلك الأشكال التي يمتاز بعضها بالسكون وبعضها بالحركة[٢].

المشكلة الأساسية في عمل (ابيا) تدور حول العلاقة بين الممثل المتحرك والأرضية الافقية والمنظر العمودي حيث لم يفكر الاسبقون بخلق علاقة بين العناصر الثلاثة ، فهو حاول أن يوجد مثل تلك العلاقة وذلك بابتكار تصاميم على وفق مفاهيم المكان والكثافة والكتلة باستخدام منصات ومدرجات ومنحدرات تربط بين المنظر المرسوم والأرضية وتسمح للممثل كي يتحرك عمودياً وافقياً ، ومن أبرز اهتماماته التنظيرية إذ لاحظ عدم وجود وحدة متكاملة في عناصر العرض المسرحي ، وتوصل إلى نتيجة مفادها أن السبب الرئيسي في ذلك يعود إلى التباين بين الممثل ذي الأبعاد الثلاثة ، والمناظر المرسومة ذات البعدين ، وحيث أنه اعتقد بأن الممثل هو الوسيط بين الكاتب المسرحي والمتفرج ، وبأن الإيهام المنظوري هو شاهد الحاضر على الممثل الحي، لأن الممثل هو الشيء الحي الوحيد على خشبة المسرح ، وأن الديكور هو الشيء الميت ، لذا فقد هدف إلى أيجاد التناسق في جميع العناصر بعلاقتها مع الممثل[٣] .

وانتقالا إلى المسرح الألماني نجد في الصدارة المخرج الالماني (راينهاردت) الذي اهتم في البحث عن العلاقة الموائمة بين المشاهد (المتلقي) والممثل ، وكان يصطلح دائما على تلك العلاقة بتعبير (الألفة) ، وعلى هذا الأساس كان يعمل على أيجاد فضاء مسرحي لكل أنتاج كان يخرجه ، حيث اتخذ من صالة (السيرك) مساحة لإنشاء الحركة التي أراد بها أن تقترب وتتشابه مع ما كان يعمل على المسرح الإغريقي[٤].

---

[١] أردش ، سعد :المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة(١٩)،(الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ،١٩٧٩) ،ص ٤٣ .

[٢] بينتلي،أريك: نظرية المسرح الحديث ، تر: يوسف عبد المسيح ثروت (بغداد: منشورات وزارة الإعلام ، ١٩٧٥)، ص٢٢.

[٣]بينتلي،أريك: نظرية المسرح الحديث ،مصدر سابق ذكره ،ص ٢٢-٢٣.

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

أهم ما يميز المكان عند (راينهارت) هو التنوع فمجمل عروضه في سيرك أو في شارع أو حلبة ملاكمة أو كنيسة أو طرق عامة فهو لم يلتزم بالمسرح بمعمارية واحدة وهذا التنوع أكسبه ثراء في أسلوبه وإعجاباً وإبهاراً في نفوس الملتقين [١].

مفهوم المكان مسرحياً :

إن المكان شيء لا يمكن أخفاءه أو لا يمكن بدونه العيش فهو مرتبط بوجود الاشياء ، وبما فيها الإنسان – فلكل شيء مكان حتى وجود الإلهة كان متحقق بوجود المكان الحاوي لها ومنه وجد الإنسان بين فسحة الكون وظواهره المتعددة أذ أخذ يتأمل أشكال المكان لكن لا يعرف بالمعنى الحقيقي للمكان الباحث عنه، وكون الإنسان يدافع بنفسه ليرى الموجودات ويخلق من خلاله علاقة بالنظامين الكوني والوجودي، والحقيقة إن معرفة الإنسان بالمكان لم تكن متأتية من معرفة سابقة فهو يجهل هذا المفهوم لكن البيئة هي التي سيطرت على الإنسان وجعلته يبحث عن مكان آوي له وفقاً للمتغيرات البيئية (الأمطار ، البرد ، الحر)، وهي التي مهدت للإنسان معرفة ملامح بسيطة للمكان ، فالمكان هنا مكان معاشي.

أن مسيرة الإنسان الحياتية ما هي إلا مرحلة اكتشاف في مستويات المكان ولا بد 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 الأدراك ، 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[٢].

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[٣].

ويعد المكان هو الصفة التي تحدد الشخصيات وأنماطها الحياتية ومستوياتها الاجتماعية ومن خلال المكان يحدد نوع الانتماء للأشخاص أي بواسطة المكان يستدل على ثقافة الشخصية وأدراكها ووعيها وبذلك يصبح المكان هوية ، ويبقى الإنسان هو محور العملية المكانية فبواسطة المكان يمكن معرفة طابع الشخصية أو قراءة المكان قراءة صحيحة تدل على فهم الشخصية فجميع الأمكنة مختلفة عن بعضها وذلك أن تشابه الأمكنة يعني تشابه الشخصيات فهناك مكان ترفيهي ومكان ديني ومكان تعليمي وغير ذلك من الأمكنة .

---

[١] ستيان،ج. ل:ماكس راينهاردت ، مصدر سابق ذكره، ص١٥.

[٢]أبو ريان محمد علي: تاريخ الفكر الفلسفي، مصدر سابق ذكره،ص ٦١.

[٣] المصدر السابق نفسه ، ص ٦٢.

أن طابع المكان يدل على المكان نفسه وبمعنى أدق أن المكان هو الذي يحدد البيئة الداخلية، ويعد البيت مثلا بوصفه مكاناً للإيواء وللسكن ويبرز احتوائه أحلام اليقظة التي تساعد على أنشاء الذات حول جدرانه وزواياه ، ويأخذ المكان عند (باشلار) ابعاداً نفسية تنشأ عن طريق ما تبثه من مستويات هندسية ومعمارية وبذلك يصبح من جهة أخرى انتماء شمولي للموقع ، فالبيت هو واحد من أهم العوامل التي تندمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية ومبدأ هذا الدمج وأساسه هو أحلام اليقظة ، ليمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت ديناميات مختلفة[١] .

ويمكن وضع حدود معرفية بين الفضاء المسرحي والمكان المسرحي ولكي نفرق بين الاثنين يجب أن نفهم اولاً الفضاء المسرحي – بكونه أحد العناصر المهمة في تكوين رؤية المخرج ، حيث يسهم في بيان تلك الرؤية عبر التحولات المستمرة التي يخضع لها الفضاء على مستوى الدلالة وعلى مستوى الشكل الدلالي ، وقد اختلفت مفاهيم الفضاء المسرحي باختلاف المذاهب والنظريات المسرحية بدءً من الإغريق وحتى العصر الحالي ، فإذا كان مستوى التعامل المسرحي يعتمد على الفضاء بكونه مكاناً فإن الدراسات الحديثة في العلوم المسرحية قد أعطت إبعادا جديدة على مستوى التعامل مع المكان بوصفه فضاءً بل أن هناك من ذهب إلى وجود فضاءات متعددة في المسرح مثل (باتريك بافيس) ،وخرج الفضاء من كونه دالاً على ثنائية الزمان والمكان إلى دلالته على البعد الفلسفي والجمالي للحدث، خاصة مع ظهور المنهجيات الحديثة التي درست الفضاء المسرحي كونه علامة مركزية من علامات العرض المسرحي .

<u>مفهوم المكان فلسفياً</u>

ولعل أهم المحاولات التي قدمت تعريف محدد ودقيق بين المكان والفضاء التي قدمها (عبد القهر الجرجاني)و(عبد الرحمن بن خلدون)(من المفكرين العرب الأوائل) ، حيث اقترح (الجرجاني) في القرن الرابع عشر ثلاثة تعريفات للمكان وهي (المكان المبهم والمكان المعين ، والمكان المحصور)، وقال أن المكان عند المتكلمين هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وتنفذ فيه أبعاده ، والمكان المبهم عند (الجرجاني) هو عبارة عن مكان له أسم نسميه به بسبب أمر غير داخل في مسماه كالخلف والإمام فأن تسمية ذلك المكان بالخلف أنما هو بسبب كونه الخلف من جهة وهو غير داخل في مسماه ، و المكان المعين هو عبارة عن مكان له اسم سُمي به ، بسبب أمر داخل في مسماه [٢]،ومن خلال هذه التعريفات الثلاثة للمكان نجد إن (الجرجاني) لم يهتم بالبعد الاجتماعي للمكان بعكس (ابن خلدون) الذي يقول (إن مساحة البيت، وهو المسجد، كان فضاءً للطائفين وهكذا أدخل في تعريفه للفضاء عنصر الحركة أي ركز على الوظيفة الاجتماعية للمكان)[٣].

ويمكن تقسيم الفضاء المسرحي إلى ثلاثة أنواع :

---

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

[٢] باشلار ،جاستون:جماليات المكان،مصدر سابق ذكره، ص٢٩.

[٣] المصدر السابق نفسه، ص ٤٩.

١- مواقع محايدة: وهي أماكن مفتوحة وخالية ، لا يميزها ملامح محددة ثابتة ولا ترتبط بأنماط استعمال محددة، وفي هذه المواقع قد يوجه العرض المسرحي جنبا إلى جنب مع أنشطة أخرى مثل الملاهي والألعاب الرياضية أو المتنزه بالكلاب أو رعي الأغنام .

٢- مواقع عارضة: وهي مواقع تقدم فيها العروض المسرحية بصورة متكررة لكنها غير منتظمة وعادة ما تكون أبنية عامة مثل الكنائس أو قصور الأمراء والملوك ، وفي احيان كثيرة قد يقترب التصميم الداخلي لهذه المباني وتجهيزاتها من تصميم وتجهيز المسرح الدائم ، كالكنيسة مثلا أو قاعة المحاضرات حيث نجد صفوفا من المقاعد مرصوصة في اتجاه يقود إلى بؤرة مركزية.

٣- مواقع مخصصة دائمة: أمكنة خصصت تماماً أو بصورة شبه تامة لهدف واحد، فإذا كان الهدف هو تقديم العروض المسرحية تحول الموقع إلى مسرح أو دار للاوبرا أو ما شابه ذلك، وعادة ما يتم تخصيص المواقع الدائمة للأنشطة المختلفة أما عن طريق إعلان رسمي عام، كتعليق لافته "مسرح" على المبنى مثلاً ، او عن طريق احتفال علني كأقامة الصلاة في حالة الكنائس)[١].

لقد أهتم (هونزل) بالفضاء المسرحي من خلال قوله (ليس هنالك علاقات تمثيلية ثابتة في المطلق ، فالديكور الدرامي مثلاً، لا يصور في أغلب الأحيان تماثلياً بواسطة وسائل فضائية ومعمارية أو تصويرية ، بل قد يشار إليه بايماءه ، (وكما يحصل في المايم أو البانتومايم)، أو بأشارات لفظية أو وسائل صوتية أخرى. لقد كنا مندهشين – هكذا يقول (هونزل) حيث اكتشفنا أنه لا ضرورة لفسحة الخشبة أن تكون مكانية ، لأن الصوت يستطيع أن يكون الخشبة ، والموسيقى تستطيع أن تكون الحدث الدرامي،والمشهد أن يكون النص)[٢].

إن الانحياز للوظيفة في التكييف المعماري الذي ينتج من مادة إنتاج العلاقات الفضائية للمكان هو ما يكسبه الهوية والسمة المكانية التي يعاد أنتاجها عبر العمليات الثقافية والتقابلات الجمالية للإنسان وهي بالتالي تنتج عن الفعالية المسرحية للعرض والجمهور، لاسيما العرض بعناصر الزمان والمكان والأداء والجمهور بقراءاته البصرية المسبقة وآنية فعل التلقي وفك مغاليق شفرات الخطاب المسرحي المتكون من الخطاب بمستويات متعددة ، أي خطاب بصري متمثل بالإضاءة والأزياء والأثاث وغير ذلك من تشكيلات في الخطاب أما أن يكون سياسي أو اجتماعية أو تاريخي حتى تصبح المعمارية هي نتاج تشكل ذلك الخطاب .

وإن أي شيء يحمل الصفة المادية لا يمكن أن يوجد في المكان فقط دون أن يكون هناك زمان ملازم لهذا المكان ، والعكس صحيح وهذا يعني أن المكان والزمان مرتبطان ببعضهما أرتباطاً عضوياً،

---

[١] ينظر: هلتون،جوليان: نظرية العرض المسرحي ، تر : د . نهاد صليحة (دائرة الثقافة والإعلام : بحكومة الشارقة ، ٢٠٠١)ص ٣٩ .

[٢] اليوسف،أكرم: الفضاء المسرحي(المغرب :دار المشرق ،٢٠٠٠)، ص ١٠٦.

حيث يصبح المكان هو انتظام تعايش الأشياء المادية ، وإذا ما تمعنا إلى أراء الفلاسفة المثاليين أنهم ينكرون الواقع الموضوعي لكل من الزمان والمكان . نجد (كانت) يعد المكان هو خارج نطاق التجربة التي يعيشها الفرد، لأن هذه التصورات المثالية عن الزمان والمكان مدحوضة بتجارب الناس العلمية اليومية كلها ويرى (روسو) باعتباره أن السيطرة على المكان هي أحدى المبادئ الأساسية في السياسة ، ولما كان المعيار السائد حينذاك هو معيار الحكم المطلق الذي يعتمد على المركزية الكاملة، كان النقيض الطبيعي له هو العطلة التي تتمثل في عدد لانهائي من الخبرات الفردية المستقلة التي تتداخل دوائرها وتشتبك فيما بينها[١].

أن الفضاء المسرحي غير المنظور ليس أقل حقيقية وأهمية من الفضاء المسرحي المنظور فأعمال العظيمة مثل اغتيال ماكبث لدنكان قد تحدث بعيداً عن خشبة المسرح فيما أقترح بتسميته الفضاء المسرحي الخارجي على عكس الفضاء المسرحي الداخلي ، والفرق بينهما هو الفرق بين المساحة التي يمكن أدراكها والمساحة التي يمكن رؤيتها[٢].

وتختلف مساحات العرض حسب نوع المسرحية سواء كانت كوميديا أو مأساة فالمسرحية الكوميدية تميل الى مكان مفتوحاً بمعنى أنه له حرية الدخول والخروج من وإلى خشبة المسرح أو يسمح بتغير المشاهد مرات متعددة وباقي المسرحيات يلاحظ الانفصال بين خشبة المسرح والجمهور[٣] .

يعد المكان هو أساس مكون من حيثيات الخطاب المسرحي سواء كان هذا الخطاب هو نص مسرحي أو عرض مسرحي ، فأن دراسة المكان يتطلب قدرة معرفية من قبل القارئ أو المشاهد لمعرفة حال ومدلول الإشارة التي ترسلها مكونات المكان المسرحي ، نقصد بالدال والمدلول أي (الدال هو صورة سمعية أو بصرية والمدلول هو تصور ذهني غير عادي)[٤].

الدال في المكان هو الإطار الخارجي للمسرح والمدلول هو كل ما موجود في داخل المكان يرحل إلى فكرة معينة مثل وجود اسوار قلعة أي المكان يعني داخل باحة للقلعة أو مكان تأريخي ، ويمكننا إيجاد أكثر من دال حتى نستخرج مدلول واحد يخدم المكان .لهذا فإن المكان أصبح بالتالي حقل معرفي هام يهدف إلى تحليل كافة هذه الاشارات التي بالتالي ترسل إلى المتلقي وعليه فإن المكان المسرحي يستعين بكافة الفنون والعلوم الأخرى مثل الفنون التشكيلية والعلوم المعرفية وغير ذلك من أجل تكوين دلالات مكانية جمالية .

المبحث الثاني

---

[١] هلتون،جوليان: نظرية العرض المسرحي، المصدر السابق ذكره ، ص٤١.

[٢] للمزيد ينظر :جيمس ميردوند ،الفضاء المسرحي ،تر:محمد السيد وآخرون(القاهرة : مركز اللغات والترجمة، اكاديمية الفنون) ص ١٦.

[٣] المصدر السابق نفسه. ص ١٦١-١٦٢.

[٤] جلال،زياد: مدخل إلى السيمياء في المسرح (عمان المملكة الأردنية الهاشمية ، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٢) ص ٢٦.

مفهوم المكان في المسرحية التعبيرية

التعبيرية :

هي من أكثر المذاهب علاقة بالفن المسرحي واول ما ظهرت في فرنسا عام ١٩٠١ عندما صنف النقاد رسوم (فان كوخ) و (غوغان) على أنها انطباعية لان أصحابهم عبروا عن انطباعهم عن المظهر الخارجي للأشياء كما ينظر إليها في لحظة معينة ، في حين إن إعمالا أخرى نسبت للتعبير ركزت على دواخل الأشياء وعلى تصوير الحياة من وجهة نظرهم الخاصة – لذلك نرى جماليات التعبير تستقر في العقل اكثر من استقرارها في العين .

يتحدد تاريخ المسرح التعبيري ما بين سنة ١٩٠٥ و ١٩٢٩ ، حيث دشن مرحلة ازدهار الثقافة الجرمانية كما أعاد لألمانيا الزاهرة التي أتسمت بالعقلانية والديمقراطية والانفتاح الفكري ،لذا فوجب على الادباء أما أن يختاروا هذا الانعزال أو ان يتبنوا أشكالاً فنية صاخبة وقياماتية مثل (التعبيرية L'expressionnisme) التي حققت ثورة ضد المدرسة الطبيعية التي كانت تهتم بوصف الانسان والعلم مادياً وبطريقة شبه علمية ، مع الحرص على أختراق تابوهات الدين والاخلاق ، وأهتمت التعبيرية باللامنطقي والاسطوري والصوفي واليومي ، كما عارضت الشكل الخالص الذي نجده عند الرمزيين والتأثريين وخصوصاً في مجال الفن التشكيلي وأنطلاقاً من القناعة التالية : وهي أن وحدة النتاج يجب أن تكمن أساساً في نسقه الداخلي ، وان لا ينحدر من قواعد خارجية لأن ما يهم هو الكينونة لا الظاهر [١].

إن فكرة التعبيرية في الأساس هي إن الفن ينبغي ان لا يتقيد بتسجيل الانطباعات المرئية بل عليه إن يعبر عن التجارب العاطفية والقيم الروحية،وكما كتب فرانز مارك (نحن اليوم نسعى إلى ما وراء قناع المظاهر التي تستتر وراء الأشياء في الطبيعة ، إذ تبدوا لنا أهم من اكتشافات الانطباعيين)[٢].

تمثل التعبيرية العالم الخارجي من خلال الانطباعات والأحوال الوجدانية للشخصيات ، ومنذ ذلك الحين أطلق المصطلح على جميع الإعمال الفنية التي خرجت عن النظام التقليدي – ولذلك نجد انضمام بعض الفنانين تحت راية التعبيرية هؤلاء الفنانين هم مختلفين سواء في الأسلوب أو الأداء ، وكذلك إن التعبيريين قد عارضوا الرومانتيكيين لأنها لا تعبر عن مشاعرهم ،وكان التعبيريون يعتقدون إن الشخصية الحقيقية للإنسان ترفد تحت أقنعة مختلفة من السلوك التقليدي وان وراء الواجهة الاجتماعية للشخصية عالم غريب شاسع الإطراف يظم العواطف البدائية والرغبات التي لا تظهر على السطح إلا نادراً ، وان على الكاتب إن يستكشف هذا العالم ويجسد في تجسيدات خارجية بحيث تترجم الواقع النفسي الداخلي إلى أشياء محسوسة مشتركة بين البشر كما يتوفر التعاطف المطلوب في الدراما[٣].

---

[١] المنيعي،حسن:المسرح التعبيري الالماني،مجلة الحياة المسرحية (دمشق :سوريا ،مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب ،ع ٦٩-٢٠٠٩،٧٠)،ص ١٣ .

[٢] الان،باونيس: الفن الاوربي الحديث، تر: فخري خليل(بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر،١٩٩٠). ص١٣٥.

[٣] عبد الوهاب،فاروق: المذهب التعبيري في المسرح(القاهرة،عدد٨،السنة الاولى،١٩٦٤)ص٢٨.

واصطبغ الفن والأدب بمشاعر الحرب وانهيار العالم التي انعكست في الإعمال الفنية والأدبية في ذلك الوقت ، وكانت الموضوعات السائدة في الفن والأدب هي رؤى نهاية العالم والطوفان ويوم القيامة وكذلك هم دعوا إلى مغادرة الواقع والمسلمات المنطقية والفروض الواقعية وقد حاول النازيون إن يمحوا الأدب التعبيري من الذاكرة قسراً بأن أعلنوا إن (الفن مشوه) وبالتالي لم تتضح أهمية هذا الأدب إلا بعد عام ١٩٤٥ ، ومنذ عام ١٩٥٠ ظهرت مجموعات عديدة تظم الأدب التعبيري ، وما عدا ذلك فان المسرح اليوم لا يعرض إعمالا تعبيرية إلا نادرا باستثناء المسرحيات الكوميدية التي كتبها كارل شترنهايم [١].

لم تكن التعبيرية كظاهرة او كاسلوب فني ، لتقتصر على جماعة ما او فترة ما وكما يقول غاسية : (تتطابق مع الفن والثقافة الجرمانية ، إلا أنها ليست ظاهرة جرمانية ، شمالية ، لكنها أوربية ، بل عالمية في القرن العشرين)[٢] ، فإننا نجد بعض ملامح التعبيرية لدى العديد من فناني نهاية القرن التاسع عشر ، ومن ناحية الزمان والمكان فلا زمان ومكان محدد للانطباعات النفسية والوجدانية وهي تعرض الرؤية المعالجة للمظهر العام الخارجي ، ورأى أدباء التعبيرية إن الفرصة الأخيرة لإنقاذ البشرية والعالم من الانهيار ، هي تغيير الفرد نفسه فيتغير المجتمع بالضرورة وهذا ما تجلى بقول ك.بينتوس (إن العالم سيصبح صالحا فقط عندما يصبح الإنسان صالحا) [٣].

إن الأدب في المسرح التعبيري قد استهدف بالدرجة الأولى التعبير الحر عن الشخصية الإنسانية ، لا من خلال الواقع التي ترفضه ، ولكن من خلال الحقيقة التي ترنوا إليها ، ويجب إن تكافح من اجلها. وإذا كانت جهود الكتاب التعبيريين قد اعتبرت فيما بعد جهودا اقرب إلى العاطفية منها إلى الايجابية والفعالية [٤].

يرتكز العمل الادبي المسرحي التعبيري على مبدأين واضحين في الحوارات هما التركيز والتكثيف من خلالهما يمكن إيصال المفهوم التعبيري ،لذا فنجد المشهد في المسرحية التعبيرية المعد للعمل به يحتوي على مزيج من التقنيات حيث اللون والضوء والصورة المتحركة والمنظر المتغير كما تتعلق بشكل أساسي بعناصر الشخصية ، ونجد الحوار في النص التعبيري قريب من الأسلوب التلغرافي (البرقي) ويوحي بان الكاتب لم يبقى من الكلام الإنساني إلى الأشياء الأساسية، فالجمل تختفي لتحل محلها عبارات قصيرة أو كلمات معادة ثم يظهر المنولوج من جديد وهو يساعد كثيرا في إظهار الأمور

---

[١] موقع مجلة الخشبة على الشبكة العالمية الانترنتwww.alkashabp.com

[٣] أمهز ،محمود: الفن التشكيلي المعاصر (بيروت:دار المثلث للطباعة والنشر، ١٩٨١)،ص٧٩.

[٣] موقع مجلة الاتحاد على الشبكة العالمية (الانترنت) .

[٤] أردش،سعد: المخرج في المسرح المعاصر ،مصدر سابق ذكره، ص١٨٤.

اللاشعورية أو شبه الشعورية ، ولكن المنولوج التعبيري اقل ترابطاً واكثر تفسخاً ومجانية للمنطق من المنولوج التقليدي [١] .

والتجرد في المسرحية التعبيرية واضح في الحركة واللغة والمفردة من الاعتياد والواقعية أي تجريدها من البعد الطبيعي ، وفي مسرحية (الجماهير والإنسان) يستخدم تولر لغة سريعة متقطعة ويستغنى عن الحوار العادي مستخدما بدلاً منه أسلوباً خطابياً عنيفاً ... وتتداخل الفانتازيا مع الواقع وإحداثها جو غريب من الهستريا ، ويتضح ذلك في نهاية اللوحة الثالثة حيث تخاطب سونيا ، البطلة ، (من لا اسم له) الذي يمثل روح الجماهير – من لا اسم له : صمتا أيتها الرفيعة ... فالقضية تتطلب ذلك ... ماذا يهم شخص واحدَ ؟ ماذا تهم عواطفه ؟ ضميره ؟ لا يهم ولا يحب إن يهم سوى الجمهور ... الخ[٢] ، مما سبق دليل واضح على نمط اللغة التلغرافية وكيف اللغة تعرة بالاستخدام حتى يتحقق جو مشحون بالارسالات أي جو ميكانيكي ، وتعد لغة استطرادية ومختزلة للحوار وتأخذ مأخذ تعجبي إيقاعي ، وهم مبتعدين عن اللغة الذهنية والاشارية ، لتحل محلها لغة تحمل صيغة التفكير الاستطرادي ، والشخصيات ليس بأستطاعتها أن تعبر عن الذات أو تشير حتى إلى البواعث .... وعد هذه الشخصية تمثل أنماط أصلية ،وتعبر عن الجوانب او الصور المسخية (الكاريكاتيرية) للمجتمع من الخارج في مقابل سماته الأخلاقية الداخلية وهذا ما نجده في مسرحية البشرية [٣] .

نجد الشخصيات في المسرحية التعبيرية هي بعيدة عن المفهوم العام للشخصيات أي الشخصيات السائدة في باقي المسرحيات فهي تفتقد الملامح الدقيقة والتصوير الدقيق للطباع والسلوكيات ضمن الممارسة اليومية ، ونجد تحول المسرح الى إسقاط ذهني أشبه بالجهاز العصبي تنتقل عبره الايعازات التلغرافية البرقية الناجمة عن التفجرات الانفعالية والحالات الوجدانية حيث مع تلك النبضات البرقية تنتظم كل الإعدادات المسرحية من منظر وإضاءة حيث تتركز الأهمية في المسرح التعبيري على المنظر والإضاءة أكثر من غيرها .

ويعد رسم الشخصيات في المسرح التعبيري رجوعا إلى تكنيك العصور الوسطى المسرحية وخاصة في مسرحيات الأخلاقيات التي كانت تهدف إلى الموعظة ، ففي هذه الأخلاقيات لا نصادف شخصيات بالمعنى المفهوم للكلمة ، ولكن تجسيدات لمثل أخلاقية معينة أو لفضائل ورذائل الدين المسيحي مثل ، الجشع ، الكبرياء ، الرحمة ، العدل ، الكسل، وأن اسلوب الكاتب التعبيري لا يقر أستخدام الحبكة التقليدية والبناء التقليدي في المسرحية ، ويقول (سترندبيرج) (إن الشخصيات تنفصم

---

[١] ينظر:ميليت، فرويب وجرالدايدس بتبي : فن المسرحية ، تر: صدقي خطاب (بيروت: دار الثقافة ، ١٩٦٦) ص٣٧١ .

[٢] عبدالوهاب،فاروق: المذهب التعبيري في المسرح ، مجلة المسرح ، مصدر سابق ذكره ص٥٢

[٣] أينز ،كريستوفر: المسرح الطليعي (من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢)، تر:سامح فكري(القاهرة مركز اللغات والترجمة– اكاديمية الفنون ،١٩٩٦)، ص٨٣ .

وتتضاعف وتتكاثر وتتبخر وتصبح أكثر صلابة وتنتشر وتتضح ولكن احساسا واعيا واحد يحكم هذا وهو وعي صاحب الحلم الذي لا يعرف الإسرار ولا التباين ولا النوازع ولا القوانين ...)[١]

يعتمد المخرج في العرض التعبيري على الإضاءة وتعدد ألوانها ولكل لون دلالة في طياته ونجد في الإضاءة ما تحمله من اشاراتها السياسية والاخلاقية ، يتميز الديكور بابتعاده عن الديكورات التفصيلية المبهرة واستخدام الاضاءة لاضفاء صبغة في ثناياه جو نفسي واجتماعي قلق ومتوتر بالإضافة إلى وضيفتها الاعتيادية في الكشف والإظهار ، إن هدف المخرج التعبيري – سواء كان النص الذي يخرجه لكاتب تعبيري أو تقليدي – إن يصل بالمأساة إلى أعمق أعماقها في التأثير ، وإن يمنح العرض أقصى درجة من التعبير ، بحيث تمس الجماهير مساً مباشراً ، والمخرج في سبيل تحقيق ذلك يحاول إن يجعل كل عنصر من عناصر العرض يمثل(صدمة) في حد ذاته : الممثل ، الديكور ، الإضاءة ، الموسيقى .... بمعنى اخر لابد ان يكون كل من هذه العناصر قادرا بذاته على تحقيق صرخة الروح[٢].

لقد استفاد المخرجين في المسرح التعبيري من أراء (جوردن كريك) و(أدولف أبيا) فيما يتعلق بضرورة الاهتمام بالتقنيات المسرحية لتأكيد العنصر التعبيري في مسرحهم ، فقد قدم هذان المخرجان أراء مهمة للتعبيريين فيما يتعلق بفلسفة العرض المسرحي خاصة في علم الديكور والإضاءة والموسيقى ،ولقد جند المخرجون التعبيريون لكل التجهيزات المسرحية الحديثة التي يمكن إن تعاون على الخلق الفني ، سعيا إلى تجريد خشبة المسرح من شبهة الواقع ، بعيدا عن أي اتجاه وصفي ، بعيدا عن أي محاكاة أو حتى استحياء من الواقع ، لقد حاولوا التوصل إلى (خلاصة المأساة)عن طريق: ١–أداء الممثل غير الواقعي (التجريدي)،٢– رمزية الأشياء والخطوط والألوان والإضاءة [٣].

يعد المكان في المسرحية التعبيرية عائم ومتأرجح متخذاً صفة محددة من كل ارتباط في الوقت نفسه ويمكنه الارتباط بمضمون معين ويمتاز بالتلقائية الفطرية للفنون البدائية الممتزجة بما يحويه من اللون والظل والنور والتشريح والخطوط كل هذه التفصيلات هي ترسم الجانب السايكولوجي في حياة وحركة الشخصية الرئيسية ، وتسخر الإضاءة لإخراج معاناة البطل مهما كانت طبيعته وتصوير عالمه الداخلي بما فيه من كوابيس وأحلام مخيفة ولا سيما إن التعبيرية هي تؤكد على شخصية واحدة وهذا يكون عن طريق الإضاءة الحادة النبضية إي إضاءة بقع وفلاشات قوية وتركز على البطل حتى توفر له مناخ وحشي مخيف حتى تحقق غايتها الشخصية التعبيرية [٤].

ولهذا يوصف المكان بأنه ميزة فنية دلالية يحمل رموزا وحاوي على رموز معاني الموضوع الذي يرمز إليه وبذلك يسند العرض وإضافة إلى ذلك كونه معبر على جوهر ما يطرأ على الأشياء من انحدار أو هبوط أو ارتفاع أو تصاعد ، وبما إن المكان يمكنه الكشف عن الحياة الحبيسة أو أن صح التعبير

---

[١] ينظر :عبد الوهاب،فاروق :المذهب التعبيري في المسرح،مجلة المسرح،مصدر سابق ذكره،ص٥٠.

[١] أردش،سعد: المخرج في المسرح المعاصر . مصدر سابق ذكره ، ص١٨٦ .

[٣]عبدالوهاب،فاروق: المذهب التعبيري في المسرح ،مصدر سابق ذكره،ص١٨٧.

[٤] ينظر :أردش، سعد:المخرج في المسرح المعاصر، مصدر سابق ذكره . ص١٨٧.

المختبئة كونها إحدى خلايا البناء النفسي فهو يستطيع إن يوضح المشاعر والانفعالات والأفكار لذلك هو يحمل ميزة دلالية يمكنها إن تحيل إلى الزمان بكافة مضامينه ، والمكان في المسرحية التعبيرية يحدد طبيعة العرض فهو سلطة مهيمنة على المكان نفسه ويتخذ المكان إيحاءات دلالية معينة كالفرح والحزن وغير ذلك ولا ينبني المكان التعبيري ضمن حدود تاريخية محددة أو ضمن معالم بيئية محددة أي أن المناخ يوحي للمتلقي بشيء من الواقعية [١] .

يصاغ المكان التعبيري من مفردات تعبر عن العالم الداخلي للشخصية وتعكس الطبيعة الجوهرية للصراع ، والأمكنة المجردة التي تحمل معانيها و رموزها الخاصة تميل إلى الثبات عندما ترتبط بالموضوع او الحدث أو من خلال التأكيد عليها ، ويكره التعبيريون إلى هذه الدرجة الواقع الخارجي للأشياء ، ثم يلجئون إلى استعمال هذه التجهيزات المرئية ، ولكنهم يجيبون على ذلك بأنهم يستعملون هذه الأشياء ، لا ليبسروا للمتفرج الالمام بمكان الحادثة واطارها كما يفعل الواقعيون بل ليبسروا له الاتصال المباشر بالحدث ذاته ، الذي يشكل الحقيقة الاعمق للدراما [٢] .

يرى الباحث أن على المخرج أن يأخذ في الحسبان المكان المطلوب لكل حالة ونوعها من العرض المسرحي،واذا كانت المسرحية متكاملة من حيث المكان فان أي اضافة قد تكون مضرة والمكان ياتي من نوع العمل المسرحي وطبيعته واحتياجه.

المكان التعبيري ينتفي الاستقرار والتتابع بما يؤسس من حالة قلق وتحول وهي تمثل الطبيعة الانفعالية في العرض التعبيري أو في التعبيرية ، وفي المسرحية التعبيرية نجد إحداث في غاية الغرابة ، التشويه قائم بحد ذاته وخاصة العناصر البصرية وجدران آيلة للسقوط تعبيراً عن الضغوط أو الدمار [٣].

ويمكن الاشارة الى احد المسرحيات التي غلفت الجدران بالجرايد حتى الأرضية فهي تعبيراً عن انحسار الصحافة ، ونرى في احد العروض أشجار تتحول إلى هياكل عظمية دلالة على الموت [٤] .

ويمكن القول بأن مسرحية (بشر الحافي) نجد شخصيات تتحرك بآلية إشارة أي أنها فقدت إنسانيتها وتحولها إلى الآلات ، وهذا واضح في الأشياء والإشكال والألوان كما ذكرت مشوهة لتؤكد على تمثيل واقع الحياة اليومية (ويحاول مصمم الديكور ، على طريقة الرسام التعبيري جعل الحدث يدور في مناظر تكشف وتعبر بنفسها كوحدة مستقلة عن المضمون العاطفي للمسرحية فعند إخراج مسرحية (الآلة الحاسبة) لالمر رايس غطت المسرح أوراق هائلة الحجم تحمل أعمدة من الأرقام وذلك لتعبير عن المشكلة الأساسية التي يعانيها مستر زيرو وفي هذه الحالة يخدم الديكور مضمون المسرحية [٥] .

---

[١] ينظر : ميليت، فرويب وجرالدايدس بتبي : فن المسرحية،تر:صدقي خطاب(بيروت:دار الثقافة،١٩٦٦)، ص١٨٧ .

[٢] ينظر: سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر، المصدر السابق ذكره ، ص١٨٧ .

[٣] ينظر : ميليت، فرويب وجرالدايدس بتبي : فن المسرحية ،مصدر سابق ذكره، ص١٨٧ .

[٤] طارق العذاري :المسرح التعبيري (بلا)، ص٣١٥ .

[٥] فاروق عبد الوهاب:المذهب التعبيري في المسرح – مجلة المسرح،مصدر سابق ذكره، ص٥٢ .

إن الإضاءة عند التعبيريين مهمة أساسية فهي تكشف وتظهر الممثل وأدائه ، وحركاته كما تؤسس للعلاقات بين الشخوص وقوة حضورها على المسرح كما إن الإضاءة تكون ذات وظيفة متداخلة مع المنظر ، وكثير ما يستعمل التعبيريين في محاولاتهم لإيجاد نظائر للحركة أو للشخصيات في المسرحية أجزاءاً منفصلة وليس وحدات مسرحية متكاملة ، وكأن تكون العناصر المسرحية ، حبالا مفلولة ، أو إن تتمايل الجدران وتتحرك ، أو قد نستعمل ألوانا غير طبيعية للأشياء [١] .

وبما توفره الإضاءة من اللون والشدة والكثافة والتوزيع والمساقط محققة معالجتها للفضاء الذي يحوي التكوينات العمودية والأفقية ، فوظيفة الإضاءة في المسرحية التعبيرية هي تتبع الإحداث لا لتصفها وتوضحها ، ولكن لتفسرها في مراحلها المختلفة)[٢] .

أن سلطة المكان في المسرحية التعبيرية تجاوزت البعد الطبيعي في تقديم رؤية معبرة عن جوهر الواقع لانه تنعدم في التماثلات السيمترية ، مقابل إن المكان التعبيري ناتج عن تناظرات جمالية قائمة على توتر في العلاقات المساحية وعبر ذلك التوتر يعاد تأسيس المكان خياليا عبر مخيلة إبداعية منطقها الوعي – المتعة وان خلق المنظر ناتج عن ضرورة واقع المسرحية ، فيكون التأسيس جهدا إبداعياً قصدياً تصميمياً ، (اترك المنصة للدراما – هذا هو التوجيه الأول والأخير دائما ، وإما الوسائل التشكيلية أو التعبيرية التي يستعملها فتختلف بسبب الرؤية التي يريد ان يجسدها ، وعلى وجه العموم فانه لا يزيد على تهيئة الفراغ المسرحي لكي يكمل خلقه لعب الممثل ، وشعاع الضوء ، ومخيلة المتفرج)[٣] .

يعد المنظر عند المصممين التعبيريين إنتاجاً أنياً بفعل المخيلة واللعب المسرحي على الخشبة وعبر الارتجال ويقول العذاري عن المنظر : انه حالة رفض لكل ما هو واقعي الشكل والهدف ، وهي بحث دائم عما يختفي تحت شكل الظاهر للحياة من رموز وإيحاءات تجسد حياة البطل ومواقفه في عمقها القلق)[٤] ، وبالنسبة للممثل فان الأداء التعبيري يقتضي التركيز والتكثيف ، والرمز ، كما يقتضي جهداً عصبياً كبيراً للحصول على ترجمة مكثفة للحقيقة الداخلية والممثل التعبيري حامل للفكرة مفسر لها ، ويقول احد المنظرين التعبيريين (ان الممثل لكي يستجيب للإرادة الجديدة للفن ، يجب إن يتخلص نهائيا من الواقع ، وينفصل عن كل متعلقاته ، حتى يتحول إلى مجرد حامل للفكرة وللقدر)[٥] .

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات .

١- التعبيرية تمثل العالم الخارجي من خلال الانطباعات والأحوال الوجدانية للشخصيات .

٢- تشويش المسلمات المنطقية في التعبيرية من زمان ومكان فلا زمان ولا مكان محدد للانطباعات النفسية والوجدانية وهي تقدم صياغتها و رؤياها ومعالجتها للعالم الخارجي .

---

[١] ينظر : طارق العذاري :المسرح التعبيري ،مصدر سابق ذكره، ص٣١٤-٣١٥.

[٢] ينظر : : ميليت، فرويب وجرالدايدس بتبي : فن المسرحية ،مصدر سابق ذكره، ص٣١٨ .

[٣] ينظر:سعد اردش : المخرج في المسرح المعاصر ، المصدر السابق ذكره ، ص١٨٨ .

[٤] ينظر :طارق العذاري:المسرح التعبيري ،المصدر السابق ذكره، ص٣١٦ .

[٥]ينظر : المنيعي،حسن:المسرح التعبيري الالماني ،مصدر سابق ذكره، ص٧٠ .

٣- تؤكد التعبيرية على الجوهر الانفعالي والاستجابة الذاتية للشخصيات .
٤- تجرد الحركة واللغة والمفردة من الاعتياد والواقعية أي تجريدها من البعد الطبيعي.
٥- تجاوز التعبيرية مبدأ المحاكاة الأرسطية وتستبدله بتجسيد الحالة الانفعالية للفنان حيث يكون ذلك التجسيد موضوع الإبداع الفني .
٦- يلجأ إلى الاستغراق في عالم الذات الداخلي لتجسيد فعاليات الذات الانفعالية والوجودية .
٧- يلجأ الفنان التعبيري إلى تشويه الواقع عن طريق التبسيط والمبالغة والتفتيت وخلط الواقع بالرمز والحلم .
٨- اعتماد الانبثاقات العاطفية والتفجرات الوجدانية في النبر والانفعالية العالية.
٩- في التعبيرية تتحول أية رؤية موضوعية إلى رؤية بالغة الذاتية بالغة الغرابة وربما بالغة القبح .
١٠- في التعبيرية يتحول المسرح الى مركز سيطرة تنتقل عبره الايعازات التلغرافية البرقية الناجمة عن التفجرات الانفعالية والحالات الوجدانية حيث مع تلك النبضات البرقية تنتظم كل الإعدادات المسرحية من منظر وإضاءة حيث تتركز الأهمية في المسرح التعبيري على المنظر والإضاءة أكثر من غيرها .
١١- يتسم المكان التعبيري بالتلقائية الفطرية ، فيما يخص اللون والظل والنور والتشريح والخطوط والمنظور حيث يشابه المنظر المسرحي التعبيري في كثير من خواصه التقنية والأسلوبية اللوحة التعبيرية الا انه في صياغة حادة من التجربة والرمزية .

الفصل الثالث

أولاً : مجتمع البحث :

بعد أجراء جرد لمجمل العروض المسرحية المقدمة على مسرح كلية الفنون الجميلة –جامعة بابل للفترة(٢٠٠٥-٢٠٠٧)وعرض أستبانة[١]آراء الخبراء[٢] لتحديد العروض ذات الاتجاه التعبيري وتم الاتفاق من قبل الخبراء على ستة عروض تصلح مجتمع بحث[٣] .

ثانياً:عينة البحث :

اختار الباحث عينة البحث ، وكما مبينة في الجدول رقم (١)، بالطريقة القصدية ، وللمسوغات الآتية :

١ ينظر : ملحق رقم (١)

٢ ينظر : ملحق رقم (٢)

٣ ينظر : ملحق رقم (٣)

أ- عروض تنطبق عليها المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري أكثر من غيرها من العروض الاخرى .

ب- توافر المصادر والنصوص الاصلية والتصوير الفيديو لهذه العينات مما ساعد الباحث في معرفة مدى التشابه والاختلاف بين العينة ومصدرها .

ت- تواجد مخرجيها مما يتسنى للباحث اجراء المقابلات معهم .

ث- لم يتم تناولها في الدراسات السابقة .

ج- عروض خضعت لتكامل فني مستمر في اثناء اجراء تجاربها- عرضها- واشتراكها في عدة مهرجانات .

جدول رقم (١)

ت	المسرحية	المؤلف- المعد	المخرج	السنة
١	فتاوى للإيجار	موفق أبو خمرة	د.عباس محمد إبراهيم	٢٠٠٦
٢	ثورة الموتى	أروين شو-جاسم الحسني	جاسم الحسني	٢٠٠٧

ثالثاً:أداة البحث :

أعتمد الباحث في أداة بحثه على (الملاحظة)وكذلك الاعتماد على مؤشرات الإطار النظري ، واستخدام استمارة استطلاع [١]وعرضها على عدد من الخبراء [٢]وقد تم أجراء تعديلات حسب ما أتفق عليه الخبراء بما يخدم البحث حتى تصبح بشكلها النهائي.

رابعاً:منهج البحث :

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي .

خامساً:تحليل العينات

مسرحية (فتاوى للإيجار)

شعر : موفق أبو خمرة

---

[١] ينظر ملحق رقم (٤)

[٢] ينظر ملحق رقم (٥)

إخراج : عباس محمد إبراهيم

لقد ابتدأ المخرج المسرحية ببث صورة وإحداث لأوضاع ومعالم العراق ولكنها مأطرة بأسلاك شائكة استخدمها المخرج لينقل لنا من خلالها صورة العراق السجين في تلك المرحلة التي عرضت فيها المسرحية ، كذلك عمد المخرج إلى توظيف بقع الدماء على العلم العراقي ليشير لنا في النفوس المتعبة حالة العراق الدامية والمريرة المصحوبة بفتاوى بعض المتمثلين بقناع الدين والمأجورين لبعض الجهات الحاقدة على أصحاب الحضارات وعماد الإنسانية ، ثم ابتدأت المسرحية بنهوض الموتى من مقابرهم .

ابتدأت المسرحية بنهوض الموتى من مقابرهم محاولين تجسيد قيم الصراع من خلال تمثيل العالم الخارجي لتلك الصراعات على الشخصيات من تصورات ورؤى باعتبارها تمثل طرفين الصراع فنجد أن المخرج يحاول أن يعطي بكل قطب من أقطاب الصراع بعده التعبيري عبر الاتكاء على مرموزات في جغرافية ودلالات الزي وتحولات المكان واستخدام المرتفعات للتعبير عن مستويات ذلك الصراع فنجده يشوش المسلمات المنطقية من ناحيتي الزمان والمكان ليؤسس لنا زماناً جديداً ومكان آخر لا يتطابق مع الواقع فأثث المكان بالاعتماد على تكوينات سينوغرافية يستخدم فيها كما ذكرت (الأسلاك الشائكة) كمادة خام للتعبير عن دواخل الشخصيات وبالتالي يخلق لنا معادلاً للعالم الخارجي عن طريق المبالغة والتركيز على قيم القبح حتى يختلط التعبير عن الواقع بالرمز .

حاول المخرج أن يشوه الواقع من خلال حواراتهم في التبسيط لما حّل لهم تارة والمبالغة فيه تارة أخرى وتفتيت الواقع من خلال عرضه بشكل مرمز وعن طريق رصد أحلامهم وما كانوا يتمنوا ولكن سلم الموت قد وقف حاجزاً بينهم وبين تحقيق تلك الأحلام . حيث سعى المخرج لتأثيث مكان العرض بمفردات أخرى تدل على هذا المنحنى التعبيري في انجاز صيرورة المكان لذا نجده يقسم خشبة المسرح إلى ثلاثة مستويات :

المستوى الأول

يكمن في عمق المسرح سلم اسود اللون ترتفع عليه الشخصيات التي تتسم بالقدرة على التسلط في فضاء الخشبة على الشخصيات الأخرى لذلك فأن صعود الشخصيات على هذا السلم وهبوطها تحيلنا إلى تغير وتحول في المكان بصورة قلقة وغير ثابتة بعيدة عن الواقع ؛ إذ استخدم أو رمز لهذه السلطة بوساطة المنبر اللعين بهذا السلم وقد أسميته سلم الموت لما جاز منه بقتل وذبح الأبرياء على طريقة المقنعين بثياب الدين .

إما المستوى الثاني

فيتمثل بالسلم الموجود في منتصف يمين المسرح وهو سلم أبيض اللون يختلف تماماً عن السلم الأسود الذي نجده في عمق المسرح إذ أن دلالات اللون في السلمين تكشف عنصري الصراع وفي الوقت نفسه تفرز لنا قيم تعبيرية لتلك المستويات فنجد الشخصيات التي ترتدي اللون الأبيض تستخدم هذا السلم بالتعبير عن جوهرها الانفعالي واستجابتها الذاتية لفعل الصراع فيصبح السلم الأبيض في صعوده وهبوطه نوعاً من التعبير من وجهة نظر مكانية ، حيث يخلق المستوى الثاني نوعاً من التعبير

عن قطبي الصراع وتطور مستوى ذلك الصراع الى مستويات تتفق في خلق شخصيات تنسجم من ذاتها .

المستوى الثالث

الذي يشغل مقدمة المسرح وخاصة فتحة المسرح – الكمبوشة فتشكل مستوى أخر من مستويات الصراع إذ يجري التعبير عن نتائج ذلك الصراع بواسطة التوظيف التعبيري لتلك الفتحة حيث نجد أنها تتحول دلالياً إلى عدة صور تعبيرية تؤسس لنا جدلية التحول في المكان فنجد مع سياق الإحداث أنها مرة تتحول إلى قبر ومرة أخرى إلى بئر ومرة ثالثة إلى فضاء لقمع حرية الشخصيات وتعذيبها .

وفي جانب أخر من المسرحية ينقلنا المخرج إلى داخل القبور لنشاهد الموتى يتلظون داخل قبورهم ليعبروا عن انفعالاتهم وإرهاصاتهم النفسية . فالمكان خارج عن أعرافه الواقعية ليكون مؤسساً في حركته ولغته ومفردته على البعد الطبيعي في التصور والحركة وهذا يعني إن المسرحية تؤسس لغياب المحاكاة لمفهوم المكان الواقعي وهو ما يؤكد رؤية المسرح الموضوعية في التحول من الرؤية الواقعية إلى رؤية شديدة الغرابة فيكون المكان تعبيراً عن إسقاطات ذاتية بتشوه جدرانه وتكسرها وهي تعبر عن الذات المحطمة للشخصيات وهي في الوقت نفسه تجسيداً لروح الصراع الذي يحتدم بداخل الشخصيات في تناميها المستمر ويتجسد ذلك عبر الحركة الدائبة لأجسام الممثلين الذين يملئون خشبة المسرح بالفعل التعبيري الدال على هذه الموازنة الثنائية في عملية الصراع ، ولكي يؤكد هذا التصور التشكيلي المستحدث للمكان فأنه ينشر بعض الخرق البالية والممزقة على الأسلاك الشائكة ليعطي الانطباع بان دورة الصراع بين قيمتي الخير والشر (الأبيض والأسود) ما زالت مستمرة كذلك نجد إن المخرج يعتمد على بعض المفردات الاكسسوارية ليعزز من هذا المنحى التعبيري في تشييد رؤية المكان فنجد انه يستخدم العصي في التعبير عن مرموزات أخرى مثل استخدام العصي كحصان وغيرها من الدلالات المصاحبة كما انه يعتمد على خرقة كبيرة بيضاء في خلفية المسرح وكأنها تنذر بدلالات متعددة لعل أبرزها أنها تعبر عن كفن كبير يحيط بالشخصيات أو انه شراع لسفينة تبحر بواسطتها تلك الشخصيات ويمكن تأويل قطعة القماش البيضاء مع تنامي الحدث وتطور دلالاته التعبيرية ، ومن اجل إن تعزز رؤية الإخراج هذه السمة التلقائية والفطرية للمكان فانه يعتمد على إضاءة خاصة ترسم الجانب النفسي للشخصيات إذ أنها تعبر عن معاناتها وتصور عالمها الداخلي ورغم الفقر التقني بقاعة العرض فيما يتعلق بالإضاءة إلا أنها تخلق لنا مناخ رمزياً يتسم بالدهشة ويحيلنا إلى عوالم تكمن بداخل الشخصيات نفسها ، وإذا تمعنا النظر في العرض نجد المكان بعيد عن الواقع وكذلك المكان مبهم هل هو مقبرة أم ساحة للذبح أم مكان لحساب الأرواح ومن خلال تشكيل المجاميع بصورة مبعثرة أراد المخرج إن يخلق جو من اللامبالاة وقصدية القتل العمد وتناثر أشلاء الضحايا بذلك يصبح المكان عبارة عن تمثل ذهني وانفعالي للإحداث والمواقف أي انه يخلق انطباعاً صورياً عن الحالة النفسية التي تعيشها الشخصيات كذلك يعتمد في صياغته لمفردات المكان على تلك المناظر والخطوط المائلة والمشوهة والمنكسرة عبر استخدام مادة الأسلاك الشائكة التي تعطينا هذا الإحساس وتترك نوعاً من القبح الذي يمنح العرض بعده التعبيري فالمكان في المسرحية لا يتأسس

على وفق مرجعيات تاريخية محددة أو بيئية صارمة إنما هو يحاول إن يؤسس أطره التاريخية النابعة من الحدث نفسه أي إن البيئة النفسية هنا هي التي تخلق المحدودة المكانية بداخل العرض .

وتعود الشخصية لتصرخ مجددا لأيقاض النائمين من سباتهم الأبدي وهذا الصراخ (النداء) موجه إلى الإحياء الهدف منه صحوة كل الخانعين الخائفين المنعزلين وكذلك نهوض الموتى مرة أخرى لنقل ما حل بهم من بلاء إلى مسامع المتلقين ولعلها رسالة أراد بها المخرج الوصول إلى بر الأمان والتكاتف ضد كل عنونة للقتال والإرهاب.

ولكي يعمق المخرج المنحى التعبيري في المكان فانه يعتمد على جسد الممثل باعتباره طاقة تعبيرية مؤثرة في صياغة الحركة على خشبة المسرح لذلك نجد انه يستخدم المجموعة في اغلب التشكيلات الحركية التي تأتي متزامنة مع تطور الإحداث إذ إننا نشهد تعبيرات حركية متنوعة تتوازى مع حركة الشخصيات الفردية وهذا ما يخلق من التماثل الحركي أولهما حركة الشخصية المنفردة باعتبارها تشير إلى المكان وجغرافيته وما ينتجه من دلالات تعبيرية إثناء حركة تلك الشخصية والمستوى الثاني يأتي عبر توزيع كتل مجموعة الممثلين في فضاء المسرح حيث نجد إن المخرج يميل إلى تحشيد عدد كبير من الممثلين في فضاء العرض ليعطي لنا إحساسا بامتلاء المكان وهو ما نجده في توزيع المخرج لهذه المجموعة على منطقة وسط يمين المسرح حيث تتحلق حول السلم الأبيض في أكثر حراكتها التعبيرية كذلك فان حركة المجموعة تتنوع بين الحركة السريعة والمتوسطة والبطيئة لتخلق لنا إيقاعية المكان بينما تحتل المجموعة التي تمثل قطب الصراع الثاني (اللون الأسود) وسط يسار المسرح حيث تكون معادلا للمجموعة التي ترتدي اللون الأبيض بينما تشغل الشخصيات الرئيسية عمق المسرح وتخلق تواصلا مكانيا بين عمق المسرح ومقدمته من خلال الحركة المستمرة ذهابا وإياباً والتركيز على فتحة المسرح (الكمبوشة) في هذه الحركة ، ولا يكتفني المخرج بهذا التوزيع الجغرافي للمجاميع والشخصيات ليتسم المكان بطابعه المميز وإنما يجعل ثمة عملية تداخل بين المجموعتين والشخصيات الرئيسية حيث تنتقل كل مجموعة إلى مساحة أخرى وكل شخصية إلى مساحات متعددة ويجري ذلك بحسب تطور الحدث وتنامي الصراع وأفعاله المختلفة فعمل المخرج إلى حمل الشخصيات العبوات وهي مرمزة بدلالة إلى بلد النفط (العراق) غير إن المفتي يستهين بكل هذا ويسخر منه بإطلاق ضحكات مسمومة وقاتلة وإذا به ينفذ بيده القذرتين عمليات القتل والإبادة لا من منبره فحسب ولا بكلماته المسمومة إذ انه يقتل بيده ليثبت مدى تعسفهم اتجاه أبناء دينهم الأوحد.

ومن اجل تعزيز الخاصية التعبيرية في صياغة الشكل العام للمكان في المسرحية فانه يعتمد أيضا (المخرج) على التوزيع المتناسق للكتل البشرية على الخشبة معتمدا على أسلوب التوقف في الحركة والفعل وهو ما يعرف (ستوب كادر) أي مشهد متوقف و مشهد متحرك ضمن المشهد الواحد ، من اجل التركيز على أفعال محددة بعينها أي انه يحقق حركة الفعل المسرحي ضمن محيط ساكن مما يخلق جدلية في الحركة والسكون ضمن الفعل المسرحي وهذه الجدلية هي التي تسهم أيضا في خلق ايقاع المكان لذلك نجد ان سمة التوقف والحركة هي الغالبة في فعل المجاميع ضمن فضاء العرض .

وان الحركة بعيدة عن المألوف ، إما الموسيقى فقد وضفها المخرج بطريقة ظربية لتعبير عن المأساة الحاصلة على العراق وموتاه المظلومين ، وبتكرار كلمة (ونصبر) تأكيدا على صبر العراقيين ومدى تحملهم لما مر عليهم ، وما يمر من خلال إصدار فتاوى جديد تندد بحياته ويعود المخرج ليضع المجاميع تشكليه جديدة وبجلوس يدل على الخضوع ليصرح مرة أخرى قبل انتهاء المسرحية الى المظلومية التي حلت عليهم.

ونلاحظ كذلك إن المخرج ينوع في التكوين العام لمفرداته المتعددة التي تخلق مكان الإحداث وخاصة تعامله مع الممثل فانه يستخدم التكوين الموضعي بإشكال متعددة فمرة نجد الممثل واقفا وأخرى منحنياً وثالثة نائم أو زاحف وهكذا بحسب تطور إيقاع المكان ، ويرافق ذلك استخدامه للتكوين المتنوع الذي يعتمد على الانتقال المستمر من منطقة إلى أخرى على خشبة المسرح ، الأمر الذي يظهر ترميز الجسد وبعده على الحركات الواقعية .

وبالنهاية يقوم المخرج بانتفاضة جماعية ضد المفتى وزبانيته لينهي المسرحية بانتصارهم واقصد الشهداء ضد كل القوى الظلام والطغيان وصوت أنشودة (منصورة يا بغداد) وتنتهي المسرحية بانتصار حقيقي لكل قوى الظلم والطغيان.

مسرحية (ثورة الموتى)

تأليف : أروين شو

أعداد وإخراج : جاسم الحسني

تؤسس المسرحية أحداثها العامة على المزج بين الأفعال الواقعية والأفعال التعبيرية فهي تطرح لنا واقعاً مأساوياً يتمثل في الحرب ونتائجها على الشخصيات وهو منحى واقعي يصور لنا قدرة الحروب في الفتك بالإنسان لكن هذا الحدث الواقعي سرعان ما يذوب بداخل الحدث التعبيري نجد إن أزمة المسرحية تقوم على رفض مجموعة من القتلى الجنود الأمريكان الدفن بعد موتهم وهو اختراق ثيمي يصور التجاور الأسلوبي بين الإحداث الواقعية والإحداث التعبيرية ، فالمسرحية على الرغم من أنها تتحدث عن عالم خارجي هو عالم الحرب إلا أنها تغور في ذلك العالم عبر ما ترتكز عليه من انطباعات والانفعالات والأحوال الوجدانية للشخصيات وهذا يعني إن المسرحية تبدأ بتجاوز البديهيات الزمانية والمكانية لتقترح بديلاً جديداً من ناحية الزمان والمكان حيث يتأسس على ذلك الاستغراق الكبير في عالم الذات الداخلي من اجل تجسيد فعاليات ذلك العالم وهي بذلك تعيد صياغة العالم الخارجي حيث تعتمد على تجريد العالم الواقعي من اشتراطاته ومسلماته لصالح الفعل التعبيري الذي تنعكس مدياته على المكان ودلالاته في العرض .

إن المكان المتحول في العرض لا يعني الانتقال الجغرافي فقط كما هو الحال في المسرح الواقعي بل يتعدى ذلك إلى التحول الدلالي للمكان فنجد ان المشهد الافتتاحي للمسرحية الذي يظهر فيه الجنود وهم يقومون بحفر قبوراً للجنود الموتى إنما يعطون دلالة جديدة عندما تأخذ عملية الحفر معنيين متوازيين فالقبور التي يتم حفرها هي في واقع الحال كانت بالأصل خنادق للقتال يختبؤا فيها الجنود من

خطر الموت لذلك تنشطر الدلالة المكانية إلى (القبر / الخندق) فإذا كان القبر يدل على الموت فأن الخندق يدل على الحياة باعتبار إن الخندق يحفظ الحياة عندما يختبئ الجندي فيه وهو ما يعطي توازياً آخر بين المكان كمعطى تعبيري في العرض وبين الجانب الثيمي الذي ينشطر هو الأخر إلى معنيين متناقضين ولكنها متداخلين معاً كان موت الجندي في الحرب أمراً طبيعياً فأن الأمر الغير طبيعي هو إن يرفض أولك الجنود عملية دفنهم وهذا يعني موقف رافض من أولئك الجنود لما يجري في مأساة الحرب لذلك نجد إن النص بالأصل يغادر مبدأ المحاكاة الواقعية ويؤسس شكلاً تعبيرياً لتلك المحاكاة ينعكس بصورة واضحة على طبيعة الحركة في العرض ولغته ومفرداته البصرية حيث تتجرد من مرجعياتهم الواقعية لتدخل إلى عالم التأويل والتجاوز على المرجعيات سابقة الذكر ، فإذا كانت الرؤية الموضوعية في المسرح الواقعي هي السائدة فأنها في هذا العرض تتحول إلى رؤية بالغة الغرابة بل انها تظهر لنا شكل جديد من اشكال القبح الإنساني حيث تتصادم إرادتان متساويتان في الوسائل وهذا ما يؤدي بالتالي إلى تنوع واضح في المكان حيث وضف المخرج مساحة المسرح الدائري ووزع على جانبها إحداث شخصياته وخاصة وجودها المكاني إذ نجد انه قام بعزل المشاهد بواسطة توزيع ديكوراتها على شكل نصف دائرة مع عدم وجود كواليس مسرحية يمكنها ان تحدد تلك القطع الديكورية لذلك يستخدم أنواع مختلفة من الوسائل التقنية التي من شانها إن تعزز صمود الرؤية التعبيرية في العرض ، ولعل في مقدمة تلك الوسائل استخدام الإضاءة في الكشف عن جغرافية المشهد فنجد إن المخرج يعمد إلى التعتيم على كل المشاهد الأخرى ويضيء مشهد واحد يركز على احداثه بينما يعتم على المشاهد الأخرى وهذا ما يمنح المشهد الذي تم التركيز عليه حضوراً بصرياً واضح إمام المتلقي ومع التنوع في اللون تصبح الدلالة التعبيرية أكثر حضوراً في المشهد إذ إن المخرج يعتمد اللون الأحمر طيلة المناقشة التي تتم بين الجنود اثناء مناقشة عملية الدفن من قبلهم بينما يستخدم اللون الأصفر عند قيام الجنود الموتى بالدفن حيث نجد إن استخدام الإضاءة هي تعبير عن دواخل الشخصيات فكان اللون الأحمر معبرا عن ثورة الشخصيات المتمثلة بالجنود ضد الواقع الذي يهين قيمة الإنسان وكذلك يشير إلى دموية المكان إما اللون الصفر فكان معبرا عن شبح الموتى الذي يحاصر الشخصيات المتلاشية بين الجثث ، فكانت الإضاءة معبرة عن دواخل الشخصيات ودلالة المكان .

وهذه الانتقالات في الضوء هي التي تعطي لجغرافية الحدث تنوعا بصريا يشكل الإيقاع العام للعرض إذ إن مناخ العرض يصبح مجموعة من التداخلات الرمزية التي تفرزها لغة اللون وهي ذات صفة رمزية تنبثق من التركيز على الانفعالات الذاتية للشخصيات وماساتها العامة فهذين اللونين يعبران عن الجانب النفسي في حياة الشخصيات حيث تصبح الإضاءة عنصر من العناصر الفعالة في المعالجة التقنية التي يستخدمها الإخراج ، إذ إن الإضاءة تصبح كاشفة عن العالم الداخلي للابطال المسرحية فتصور لنا مناخ الشخصية المتوحشة والمخيفة عبر هذا التجاور بين عالم الحياة وعالم الموت ومع إن المخرج يستخدم مفردات واقعية مثل أكياس الرمل لبناء الخندق ومجازف الحفر إلا انه يكسر هذه الحدة الواقعية التي نجدها في تلك المفردات عندما يعمد إلى وضع شبكة للصيد في خلفية الخندق ليعطي لنا انطباعا بان جميع الشخصيات الموجودة في المسرحية سواء تلك الشخصيات الحية أم الميتة

هي في واقع الحال في شرك اللعبة التراجيديا التي يفرزها فعل الحرب الدموي لذلك تصبح حتى المفردات الواقعية في هذا المشهد عبارة عن مرموزات بعالم تعبيري يعكس الطبيعة الجوهرية للمكان فيكون المشهد عبارة عن فضاء تعبيري لحلم أو كابوس مثير أو مزعج فيخرج المكان من دلالته الواقعية إلى افقه التعبيري فيصبح دالاً على الانفعالات النفسية للشخصيات وعالمها الداخلي وهو ما يمنح المكان تلقائية وفطرية تجعل منه نسقا فاعلا من انساق العرض المسرحي إما الانتقالات المكانية التي تكتشف تطور الحدث (رفض الجنود الموتى لعملية دفنهم) على المستوى العام سواء في قيادة الجيش أو تمثلات ذلك الحدث في عالم الصحافة إذ نجد إن التحولات الجغرافية للمكان تذهب باتجاه غرفة الجنرال اولاً ومن ثم غرفة رئيس التحرير ثانياً والعودة إلى الخندق ثالثا وهذه التحولات كلها تسهم في دفع الحدث التراجيدي إلى الإمام لذلك نجد إن المخرج لا يهتم بالتفاصيل الدقيقة للمكان بل انه يستعير بعض المفردات الواقعية لخلق نوع من الإيحاء وهذا ما يجرد المكان من سبغته الواقعية وهذا ما يطرح الإيقاع العام للعرض .

على الرغم من عدم قدرته على الغوص في عالم الشخصيات الداخلي أكثر إلا انه يخلق منظراً كاشفاً للتشويه الداخلي الذي يحصل في المكان عبر تلك الخطوط المائلة والمستقيمة التي تهيمن على حركة الشخصيات وأفعالها فيفرز لنا عناصر سينوغرافية غير كاملة وغير متماثلة وبشكل مقصود وهذا يجعل من تلك الدلالات التي يبثها مكان العرض إن تحقق لنا بيئة محددة هي بيئة العرض الذي ينشدها المخرج .

ويستخدم المخرج آلية أخرى من الآليات التقنية التي تعزز حضور المكان بشكله التعبيري في العرض حيث نجد الشخصيات النسائية تكون في داخل المشهد العام منذ بداية المسرحية ولكنها تكون شخصيات غير متحركة وغير فاعلة حتى يحين موعد دخولها في الحدث فالمخرج يدرك لعبة التحول في المكان حيث انه يكرر هذه التقنية أكثر من مشهد إضافة إلى انه يعزز هذه التقنية باستخدام وضعيات محددة للأجساد الممثلين عندما يعطون ظهورهم للجمهور دلالة على أنهم غير داخلين في الحدث الذي يدور إمامهم وهي تقنيات تتماشى مع طبيعة الفضاء المفتوح الدائري حيث لا تكون هنالك كواليس يمكن إن يختفي الممثل وراءها فيكون كل شئ معلناً وغير سري وكأن اللعبة المسرحية مفضوحة إمام الجمهور وما يعزز هذا الكشف في اللعبة المسرحية هو التداخل في مستويات الحركة بين الحياة العسكرية التي تمثلها الشخصيات النسوية التي تأتي إلى مكان دفن الموتى من اجل إقناعهم بضرورة الخضوع بأمر الدفن وكان هذه الشخصيات النسوية تريد ان تطمر ماساتها الكبيرة مع دفن أجساد موتاه وهذا يؤكد على تلك الديناميكية الواضحة في حركة الشخصيات النفسية وهو ما يعزز من تركيز الجانب الموضعي على أزمة الشخصيات الداخلية .

الفصل الرابع

النتائج

١- برزت تلغرافية المكان في مسرحية (فتاوى للإيجار)من خلال الصورة الأولى للمكان بإظهار معالم العراق وهي مؤطرة بالأسلاك الشائكة فأمتاز المكان المسرحي بدلالة تعبيرية غامضة تمتلك أحالات دلالية واضحة لإيصال فكرة السجن ،أما في المسرحية (ثورة الموتى) فنجد تلغرافية المكان قد تجسدت في وضع المخرج شبكة الصيد في خلفية الخندق للدلالة على أن جميع سقط في شرك الحرب الرافض لها والمساند فالكل يجب أن يشارك في هذه اللعبة اللعينة.وبذلك فقد عبر المكان عن حالة صريحة بأسلوب تلغرافي مبهم ذي أحالة نسبية مثلت أحدى دلالات المكان في المسرح التعبيري .

٢-أبتعد المكان عن الواقعية في مسرحية (ثورة الموتى) من خلال الغوص في الذات للتعبير عن العالم الخارجي أذ تحدث المكان بصراحة عن العالم الخارجي وبواقعية من خلال الجنود والقتلى أذ تغلغل في خفايا الذات وعبر عن موقفها الداخلي الرافض لهذه المأساة مظهراً الواقع الذي أتسم بالحلمية عبر الإحالات للدلالات المكانية المعبرة كما يمكن القول بأن التعبير عن دواخل وخفايا الشخصيات قد تجسد من خلال أستخدام اللون الاحمر المعبر عن ثورة الشخصيات ضد واقع الحرب ،واللون الاصفر تعبيراً عن شبح الموت ، اما في مسرحية (فتاوى للإيجار) فقد أستخدم المخرج أسلوباً تعبيرياً يبتعد عن واقعية المكان من خلال استخدامه الأسلاك الشائكة وقبور ليصبح المكان خارج عن أعرافه الواقعية ومعبراً عن الصراعات الداخلية للشخصيات .

٣- برز انتقال المكان في مسرحية (ثورة الموتى) من حالة مبسطة إلى حالة أخرى مبالغ فيها فالخندق تحول إلى قبر ليعبر عن بساطة الحياة التي تتحول إلى مبالغة الموت ،أما في مسرحية (فتاوى للإيجار) فالعصى على بساطتها تتحول إلى كائن هو الحصان وقطعة القماش البيضاء تتحول إلى كفن وبذلك تجسدت دلالة انتقال المكان من التبسيط إلى المبالغة لبيان رمزية مكانه .

٤- ظهرت المناظر المسرحية مشوهة ففي مسرحية (فتاوى للإيجار)بدت الجدران مكسره ومفتته أما في مسرحية (ثورة الموتى)فأن تشويه وتفتيت المنظر المسرحي كان من خلال الجثث المتناثرة واستخدام (ستوب كادر) في حركة الممثلين مما يظهر تقطيعاً لأشلاء المنظر المسرحي للتعبير عن انكسار الذات الإنسانية ومعاناتها وتحطمها .

٥- أعتمدت تلك العروض على التحوّل ألعلاماتي في بناء المكان تماشيا مع حركة الفعل المسرحي بحيث لم يكن هناك منظراً ثابتاً ،كما يمكن القول بأن التنوع الدلالي في تحولات المكان قد وفر رؤية جمالية ساهمت في تفعيل الخطاب المسرحي وأثرت على أداء الممثل الذي أضطر إلى التعامل مع مفردات المكان ليس كونها مفردات واقعية بل مفردات تعبيرية قابلة للتحوّل .

٦- إن وضوح السمة التعبيرية في المكان لهذه العروض حدد المخرجين في تأسيس حركة إخراجية تستثمر الطبيعة الجمالية لهذا المكان بما يتوافق مع تعبيريته .

٧- خلقت المفردات المختلفة في تأثيث المكان نوعاً من الإيقاع الجمالي الذي أسس لشكل ذلك المكان مقترحاً تعبيريته عبر الحركة الديناميكية لتلك المفردات .

٨- تفاوت مستوى إنجاز المكان التعبيري ومستوى تنوعه الدلالي في العروض بحسب فاعلية المخرج في التعامل مع مفردات المكان ، فمنها ما ظل ضمن تصوراته الايقونية ، ومنها ما تحوّل إلى علامات أشارية أو رمزية .

٩- خضع التنوع الدلالي للمكان التعبيري في تلك العروض إلى اشتراطات المكان في المسرح التعبيري ، حيث لم يكن يشير إلى أمكنة جغرافية محددة ، بل كان يشير لدواخل الشخصيات وتطور فعلها السيكلوجي .

الاستنتاجات

توصل الباحث إلى الاستنتاجات التالية :

١- تنوعت التجارب المسرحية في التعامل مع المكان بين الإبقاء على واقعيته وبين اعتباره أحد الفرضيات التجريبية في العروض المسرحية .

2- أختلف المكان في المسرح التعبيري عن غيره في المسارح الأخرى كونه يشير دائماً إلى معطيات الحدث النفسية دون الإشارة إلى المحددات الجغرافية.

3- لم يكن المنظور في المكان التعبيري واقعياً بل كانت دائماً الخطوط والكتل تخترق قوانين الخط والكتلة كونها تشير إلى خطوط مكسورة أو كتل مشوّهة لتبرز بشاعة الثيمات التي تتناولها التعبيرية من الناحية الثيمية .

4- عبر المكان التعبيري دوماً عن جمالياته بواسطة تحولاته الدلالية التي أعطت لرؤية المخرجين تأثيراً واضحاً على الجمهور .

٥- ساهم الممثل دوما بالتعاون مع الكتل الديكورية في خلق المكان التعبيري عبر طريقة تعامله التي تبتعد عن الواقعية .

6- لعبت الإضاءة وتحولاتها التقنية بحسب العصور دوراً كبيراً في إضفاء المناخ العام على المكان التعبيري عن طريق مساقط الإضاءة وطبيعة الأجهزة المستخدمة .

٧- هدفت العروض التعبيرية دائما وعبر اعتماد التنوع الدلالي في المكان الى التأثير النفسي في الجمهور من خلال المجاورة في مناطق الحلم واللاوعي .

8- أمتاز المكان في المسرح التعبيري بطرح حالة صريحة بأسلوب تلغرافي مبهم يمتلك أحالة نسبية الوضوح.

٩- يعبر المكان عن الصراعات الداخلية للشخصيات في المسرح التعبيري .

التوصيات

يوصي الباحث بما يلي :

1- توفير المستلزمات التقنية التي من شأنها تعميق رؤى المخرجين في الكلية لتقديم عروض جمالية تنتمي إلى عدّة مذاهب فنية وبضمنها التعبيرية مثل أجهزة الإضاءة والديكور والأزياء وغيرها .

٢- دراسة تأثير المذاهب الفنية في تطور الرؤى الإخراجية في المسرح التعبيري والبناء الفني للعرض .

المقترحات

١- تجليات المكان في المسرح التعبيري العراقي .
٢-جماليات التعبير في العروض التعبيرية المسرحية .
٣- دلالات المكان في المسرح التعبيري الالماني.
٤- تمثلات الذات في العروض المسرحية التعبيرية .

المصادر والمراجع

القرآن الكريم
١- أبن منظور :لسان العرب المحيط،المجلد الاول (بيروت :دار لسان العرب ،بلا ت).
٢- معلوف ،الاب لويس:المنجد في اللغة والإعلام ،ط٣(بيروت:دار المشرق ،١٩٧٣).
٣- الين أستون وجورج سافونا:المسرح والعلامات ،تر:سباعي السيد (القاهرة :مطابع المجلس الأعلى للآثار ،١٩٩٦).
٤- امهز،د.محمود:الفن التشكيلي المعاصر(بيروت :دار المثلث للتصميم والطباعة ،١٩٨١).
٥- ابو ريان،محمد علي :تاريخ الفكر الفلسفي ،ج٢(الاسكندرية:دار المعارفالجامعية،١٩٩٤).
٦- أردش،سعد:المخرج في المسرح المعاصر،سلسلة عالم المعرفة(١٩)،(الكويت:المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،١٩٧٩).
٧- اينز،كريستوفر:المسرح الطليعي (من ١٨٩٢حتى١٩٩٢)تر :سامح فكري(القاهرة:مركز اللغات والترجمة-أكاديمية الفنون،١٩٩٦).
٨-باشلار،غاستون:جماليات المكان،تر:غالب هلسا(بغداد:دار الحرية للطباعة،١٩٩٨٠).
٩- بينتلي ،اريك:نظرية المسرح الحديث،تر:يوسف عبد المسيح ثروت (بغداد:منشورات وزارة الإعلام،١٩٧٥).
١٠- باونيس،الان:الفن الأوربي الحديث،تر:فخري خليل (بغداد:دار المأمون للترجمة والنشر،١٩٩٠).
١١- البستاني ،فؤاد افرام :منجد الطالب ،ط٩(بيروت:المطبعة الكاثوليكية ،١٩٨٥).
١٢- تيلر،جون رسل:الموسوعة المسرحية،ج١،تر:سمير عبد الرحيم الجلبي (بغداد:دار المأمون للترجمة والنشر،١٩٩٠).
١٣- التكريتي ،د.جميل نصيف :قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي(بغداد :دار الحرية للطباعة،١٩٨٥).
١٤- حمادة،د.ابراهيم :معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية(القاهرة:دار الشعب،١٩٧١).
١٥- جلال، زياد:مدخل إلى السيمياء في المسرح(عمان المملكة الاردنية الهاشمية،منشورات وزارة الثقافة ،١٩٩٢).
١٦- الجرجاني ،أبو الحسن بن محمد بن علي :التعريفات (بغداد :دار الشؤون الثقافية ،بلا ت).
١٧- الجررن،خليل وآخرون :معجم لاروس،ط١(كندا :إصدار مكتبة لاروس،١٩٧٣).

١٨- الجلبي،سمير عبد الرحيم :معجم المصطلحات المسرحية،انكليزي – عربي(بغداد:دار المأمون للترجمة والنشر،١٩٩٣).
١٩-ريد،هربت:معنى الفن،تر:سامي خشبة(بغداد:دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٨٦).
٢٠- الرازي ،محمد بن أبي بكر بن عبد القادر :مختار الصحاح (الكويت :دار الرسالة ،١٩٨٢).
٢١- صليبا،جميل:المعجم الفلسفي ،ج٢(بيروت :دار الكتاب اللبناني،١٩٨٢).
٢٢- عياشي ،منذر :اللسانيات والدلالة،ط١(سوريا:حلب،مركز الانماء الحضاري ،١٩٩٦).
٢٣- عمر،محمد فرحات:فن المسرح(مصر:الهيئة المصرية للكتاب والنشر ،١٩٧١).
٢٤- العذاري ،طارق :المسرح التعبيري(دار المشرق ،١٩٩٤).
٢٥- مليكة،لويس : الديكور المسرحي(المؤسسة المصرية العامة للتأليف والإرشاد والنشر ، الدار العربية للتأليف والترجمة ، بلا).
٢٦- ميليت فرويب،وجرالديدس بتبي:فن المسرحية،تر:صدقي خطاب (بيروت : دار الثقافة،١٩٦٦).
٢٧- ستيان،ج،ل: ماكس راينهارت،تر:د.محمود كامل (القاهرة:وزارة الثقافة ،مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريدي).
٢٨- ميردوند،جيمس:الفضاء المسرحي،تر:د.محمد السيد وأخرون(القاهرة:مركز اللغات والترجمة اكاديمية الفنون).
٢٩- موسى ،فاطمة:وليم شكسبير شاعر المسرح ١٥٦٤-١٦١٦(القاهرة:دار الكاتب للطباعة والنشر،بلا).
٣٠- هلتون ،جوليان:نظرية العرض المسرحي ،تر:نهاد صليحة(الشارقة:مركز الشارقة للابداع الفكري،٢٠٠١).
٣١- يوسف،د.عقيل مهدي : نظرات في فن التمثيل(العراق:وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ،جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة،١٩٨٨).
٣٢- اليوسف،اكرم : الفضاء المسرحي – دراسة سيميائية(مغرب :دار المشرق ،٢٠٠٠).

- **الدوريات :**

٣٣- عبد الوهاب ،فاروق:المذهب التعبيري في المسرح،مجلة المسرح(القاهرة : عدد ٨،السنة الأولى،١٩٦٤).
٣٤- المنيعي،حسن:المسرح التعبيري الالماني،مجلة الحياة المسرحية (دمشق :سوريا ،مطابع الهيئة العامة السورية للكتاب ،ع ٦٩-٢٠٠٩،٧٠.

- **المواقع الالكترونية(الانترنيت) :**

٣٥-مجلة(الاتحاد)الالكترونية – مجلة يومية

الملاحق

ملحق رقم (١)

أستبانة استطلاعية

الأستاذ الفاضل : المحترم

تحية طيبة ...

يقوم الباحث بدراسة (دلالات المكان في العروض المسرحية التعبيرية) وتهدف الدراسة إلى التعرف على دلالات المكان في العروض المسرحية التعبيرية ولا سيما عروض كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .، ومن متطلبات هذه الدراسة هو اختيار عروض تحمل ملامح المذهب التعبيري وهذه العروض هي مجموعة لمؤلفين ومخرجين قدموها للفترة ٢٠٠٥-٢٠٠٧ ،ولما يعهده فيكم من علمية ودراية في هذا المجال لذا توجه الباحث أليكم بهذا الاستبيان من خلال وضع علامة ( ) إمام العرض المسرحي الذي يحمل الملامح التعبيرية كما في الجدول أدناه :

ت	أسم المسرحية	المؤلف – المعد	المخرج	سنة العرض	العرض الذي يحمل ملامح تعبيرية
١	معقول	أحمد محمد عبد الامير	علي رضا	٢٠٠٤	
٢	بئر القديسين	سينج	أحمد مجيد	٢٠٠٥	
٣	آخرة الطوفان	ميثم فاضل	ميثم فاضل	٢٠٠٥	
٤	الجرة	بيراندللو	علاء جبار مشكور	٢٠٠٥	
٥	يوم الأحد يكلف خمس بيزات	خوزفينا	زمن عزيز	٢٠٠٥	
٦	الشك	أحمد عبد الامير	د.عباس محمد ابراهيم	٢٠٠٥	
٧	آلام السيد معروف	د.محمد حسين حبيب	د. محمد حسين حبيب	٢٠٠٥	
٨	سامي في الغربة	قاسم البياتي	سامي الحسناوي	٢٠٠٦	
٩	فتاوى للإيجار	موفق أبو خمرة	د.عباس محمد أبراهيم	٢٠٠٦	
١٠	أن أدون الشمس هذا النهار محال	محمد الحربي	شاكر عبد العظيم	٢٠٠٧	
١١	ثورة الموتى	أورين شو- جاسم الحسني	جاسم الحسني	٢٠٠٧	
١٢	عسر هضم	علي رضا	علي رضا	٢٠٠٧	

١٣	كرستال	د.علي شناوة	أحمد محمد عبد الامير	٢٠٠٧	

ملحق رقم (٢)

أسماء السادة الخبراء الذين أتفقوا على العروض المسرحية التي تصلح أن تكون مجتمع البحث ومرتبة أسمائهم حسب الألقاب العلمية والحروف الأبجدية:

ت	الاسم	اللقب العلمي	الجامعة	الكلية
١	عقيل جعفر الوائلي	أ.م.د	بابل	كلية الفنون الجميلة
٢	عباس محمد إبراهيم	أ.م.د	بابل	كلية الفنون الجميلة
٣	هدى هاشم محمد	أ.م.د	بابل	كلية الفنون الجميلة
٤	علي محمد هادي	أ.م.د	بابل	كلية الفنون الجميلة
٥	محمد عباس حنتوش	م.د	بابل	كلية الفنون الجميلة
٦	أحمد محمد عبد الأمير	م.م	بابل	كلية الفنون الجميلة
7	عامر حامد محمد	م.م	بابل	كلية الفنون الجميلة

ملحق رقم (٣) يبين مجتمع البحث

ت	المسرحية	المؤلف– المعد	المخرج	السنة
١	معقول	أحمد محمد عبد الامير	علي رضا	٢٠٠٤
٢	الشك	أحمد عبد الامير	د.عباس محمد ابراهيم	٢٠٠٥
٣	فتاوى للإيجار	موفق أبو خمرة	د.عباس محمد إبراهيم	٢٠٠٦
٤	ثورة الموتى	أورين شو– جاسم الحسني	جاسم الحسني	٢٠٠٧
٥	عسر هضم	علي رضا	علي رضا	٢٠٠٧
٦	كرستال	د.علي شناوة	أحمد محمد عبد الامير	٢٠٠٧

ملحق رقم (٤) قبل عرضها على الخبراء

استمارة استطلاع آراء الخبراء

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية الفنون الجميلة/ جامعة بابل

قسم الفنون المسرحية

الأستاذ الفاضل **المحترم**

بعد التحية :

يقوم الباحث بدراسة (دلالات المكان في العروض المسرحية التعبيرية) وتهدف الدراسة إلى تعرف على دلالات المكان في العروض المسرحية التعبيرية لا سيما عروض كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل وهي تقدم العون للمخرج والمصمم والممثل لتزيد من معرفتهم من ناحية المكان التعبيري،والغاية من هذه الدراسة هي تسليط الضوء على تعدد دلالات المكان من وظائف درامية في العروض المسرحية التعبيرية .وتعد أول دراسة –حسب علم الباحث–إذ لم تسبق دراسة في حدود البحث الحالية ، وهي تفيد ذوي الاختصاص في معالجتهم الإخراجية ،وتناول الباحث في الإطار النظري مبحثين كان الأول عن مفهوم المكان في المسرح وقد تضمن نشوء المكان بمفهومه العام ،أما المبحث الثاني أحتوى على مفهوم المكان في المسرحية التعبيرية وإبراز أهم خصائصه.

وقد أستنبط الباحث من الإطار النظري بمؤشرات منها :–

١– التعبيرية تمثل العالم الخارجي من خلال الانطباعات والأحوال الوجدانية للشخصيات .

٢– تشويش المسلمات المنطقية في التعبيرية من زمان ومكان فلا زمان ولا مكان محدد للانطباعات النفسية والوجدانية وهي تقدم صياغتها و رؤياها ومعالجتها للعالم الخارجي .

٣– تؤكد التعبيرية على الجوهر الانفعالي والاستجابة الذاتية للشخصيات .

٤–تجرد الحركة واللغة والمفردة من الاعتياد والواقعية أي تجريدها من البعد الطبيعي.

5– تجاوز التعبيرية مبدأ المحاكاة الأرسطية وتستبدله بتجسيد الحالة الانفعالية للفنان حيث يكون ذلك التجسيد موضوع الإبداع الفني .

٦– يلجأ إلى الاستغراق في عالم الذات الداخلي لتجسيد فعاليات الذات الانفعالية والوجودية.

٧– يلجأ الفنان التعبيري إلى تشويه الواقع عن طريق التبسيط والمبالغة والتفتيت وخلط الواقع بالرمز والحلم .

٨– اعتماد الانبثاقات العاطفية والتفجرات الوجدانية في النبر والانفعالية العالية.

٩– في التعبيرية تتحول أية رؤية موضوعية إلى رؤية بالغة الذاتية بالغة الغرابة وربما بالغة القبح .

ولما تتمتعون به من خبرة علمية ، يتوجه الباحث إليكم لمساعدته في بناء أداة بحثه (الملاحظة) لتحديد معرفة دلالات المكان في المسرحية التعبيرية ، راجياً تفضلكم بإبداء أرائكم السديدة لما ترونه مناسباً خدمة للبحث .

ولكم جزيل الشكر والامتنان

الباحث

سمير عبد المنعم محمد

٢٠١٢

ت	الفقرة	يصلح	لا يصلح	التعديل المقترح

١	يمتاز المكان من الانتقال بين التبسيط والمبالغة.			
٢	الابتعاد عن واقعية المكان في طرح الإحداث التاريخية .			
٣	يمتاز المكان بالرمزية .			
٤	يتم خلط الواقع بشفرات حلمية.			
٥	المنظر تلغرافي (غير صريح).			
٦	الإضاءة حادة ونبضية.			
٧	رمزية المناخ .			
٨	يعبر المكان عن الصراعات الداخلية للشخصية .			
٩	يمتاز فضاء الإضاءة بالإثارة .			
١٠	يتسم المكان بالتلقائية الفطرية .			
١١	تشويه المناظر المسرحية وتفتيتها.			
١٢	أنعدام التماثل المقصود.			

ملحق رقم (٥)

أسماء الخبراء الذين قدمت لهم الاستمارة حتى يجرى عليه التصحيح ومرتبة أسمائهم حسب الألقاب العلمية والحروف الأبجدية:

ت	الاسم	اللقب العلمي	الجامعة	الكلية
١	هدى هاشم محمد	أ.م.د	بابل	كلية الفنون الجميلة
٢	علي محمد هادي	أ.م.د	بابل	كلية الفنون الجميلة
٣	محمد فضيل شناوة	.م.د	بابل	كلية الفنون الجميلة
٤	محمد عباس حنتوش	.م.د	بابل	كلية الفنون الجميلة