ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: www.jtuh.org/

The Aesthetics of Place in Shaping the Directorial Vision of Contemporary Iraqi Theatrical Performances

Kazem Imran Musa

Sinan Mohsen Ahmed

University of Baghdad / College of Fine Arts / Department of Dramatic Arts

* *Corresponding author: E-mail* : kaddhimalomran@coart.uobaghdad.edu.iq

***Keywords*:**
aesthetics,
place,
formation,
vision,
theatrical presentation.

A R T I C L E I N F O

Article history:

Received	2 Oct 2022
Received in revised form	17 Oct 2022
Accepted	18 Oct 2022
Final Proofreading	19 Mar 2024
Available online	21 Mar 2024

E-mail t-jtuh@tu.edu.iq

©THIS IS AN OPEN ACCESS ARTICLE UNDER THE CC BY LICENSE
http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

A B S T R A C T

As part of aesthetic transformation of the visual system's forms, it addressed the spatial setup of theatrical presentation according to the directorial vision, which required variety, differentiation, experimentation, and difference to transcend frameworks and axioms. The theatrical experience's intellectual and aesthetic foundation is merged with the physical surroundings to create adaptable, free locations. Thus, this research examined the place's activity from the outside. Research challenge: answer this question. How does the director produce generative location using his directing hypothesis? It helps theatrical art students understand the director's stage-setting techniques. It examines the theatrical director's approach. The first part of the investigation analyzes how directing vision locates. The location's geography and theatrical presentation were explored in section two. Research sample was intentionally taken from the play. The most noticeable results came from director Bassam Al-Tayeb using sites other than the official venue (converted and found) since they fit his experimental performance style. Sharing the performance area with the receiver boosted the actor's performance, according to Al-Tayeb. He was creatively stimulated. One result was that the Iraqi theater director utilized all the geographical data to create his artificial environment in the confined area or spontaneously, depending on his vision in the changed or found site. End of research with source list.

© 2024 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://doi.org/10.25130/jtuh.31.3.2024.24

جماليات المكان في تشكيل الرؤية الاخراجية للعرض المسرحي العراقي المعاصر

كاظم عمران موسى / جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

سنان محسن احمد/ جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

الخلاصة:

في سياق التحول الجمالي لأنساق المنظومة البصرية، وتناول فكرة التأسيس المكاني للعرض المسرحي

على وفق مسار الرؤية الاخراجية وهي تواجه قدرا كبيرا من التغاير والتمايز والتجريب والاختلاف للتجاوز الأطر والبديهيات وتتشابك البيئة الفضائية بالبنية الفكرية والجمالية للتجربة المسرحية، لتنتج امكنة مرنة لا تحد لها ملامح ثابتة. لذا جاء هذا البحث ليتناول اشتغالات المكان حسب توظيف الرؤية الاخراجية له. وتقع مشكلة البحث في الإجابة عن السؤال الاتي: ما هي النظم والاليات التي يعتمدها المخرج ليجعل للمكان فاعلية توليدية عبر فرضيته الإخراجية؟ وتشكل الأهمية تسليط الضوء على النظم الاشتغالية لدى المخرج المسرحي في كيفية تأسيس مكان العرض، وهو بذلك يفيد الدارسين في مجال الفن المسرحي ويهدف البحث الى التعرف على الالية التي يستخدمها المخرج المسرحي وينقسم البحث الى مبحثين، الأول: اليات اشتغال الرؤية الاخراجية في تأسيس المكان، اما المبحث الثاني فجاء بعنوان: جغرافية المكان وفاعليته في النظم الاشتغالية للعرض المسرحي واعتمد الباحثان عينة البحث بشكل قصدي من عرض مسرحية (اعزيزة)، كما جاءت ابرز النتائج من خلال اعتماد المخرج (باسم الطيب) الى اختيار أماكن مغايرة للمكان الرسمي (محولة ومكتشفة) لأنها تتفق ورؤيته الاخراجية لعرضه الذي اتسم بطابع تجريبي. ولجأ المخرج (الطيب) باشراك المتلقي عبر فضاء العرض وزاد هذا من ادائية الممثل كون الفضاء مشترك بين المتلقي والمؤدي مما حقق فاعلية ادائية شكلت استفزاز المتلقي جماليا. وجاءت احدى الاستنتاجات: اعتمدت الرؤية الاخراجية للمخرج المسرحي العراقي على توظيف كل المعطيات داخل جغرافية الأمكنة تقنياً كانت في تأسيس فضاءه المصطنع بالمكان المغلق او طبيعية استندت في اسسها لاشتراطات رؤيته بالمكان المحول او المكتشف. وختم البحث بقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: الجماليات، المكان، التشكيل، الرؤية، العرض المسرحي.

.

مقدمة:

يشكل المكان أهمية جمالية في تأسيس الرؤية الاخراجية التي يعتمدها المخرج المعاصر لمنجزه الجمالي وتتخذ اليات الاشتغال الإخراجي فضاء المكان المحتوى الاولي الذي تنطلق منه فرضية العرض على وفق المنطلق التحليلي للمكان المكتشف وتمتاز الأشكال المسرحية التي ترصدها هذه الدراسة عن عمد بالابتكار معتمدة رؤية المخرج لتصوراته الذهنية منطلقاً لها والتي هي في الأصل تكثيف لتجربته الذاتية والتي تكون ذات ارتباط وثيق مع أفكاره الموضوعية والتي تنتج أشكال مرئية لأحداث ووقائع وتبادلات تدخل في أطار توظيفه للأمكنة عبر الممارسة الاخراجية.

يعد المكان في التجربة المسرحية المعاصرة إحدى أهم الأنظمة البصرية التي تؤسس الرموز والاشارات وتولد المعاني وتساهم في خلق مناخ تواصلي مع المتلقي، كونه من المظاهر المادية الرئيسة التي تهيمن على ثقافة المجتمعات ولاسيما ما يتعلق بالمعمار وتأثيراته المباشرة على المتلقي.

يشكل المكان في التجارب المسرحية المعاصرة ضرورة تساهم في تشكيل جنس وجسد العرض عبر توظيف حركة العناصر في فضاءه لتشير بذلك لتكوينات تبلور مفاهيمه الجمالية الساعية الى ايجاد

مقترحات صورية جديدة عبر الرؤية الإخراجية المقترحة، فالمكان من العناصر المهمة التي تؤسس جغرافية الأفعال المتحولة من مكان الى مكان حسب الفرد والحاجة اليه ليعطي صيغة حقيقية عن اشارة أو دالة والمتحولة لمكان ما.

وهذا يؤسس صوراً ذهنية أكبر حجماً كونه يكمن في رؤية المخرج والتي تأسست عبر مرحلة تلقي فراغهِ الذهني لأصل الأمكنة (فلسفياً او حسياً) والتي شكل عبرها صوره الموضوعية التي سعت الى بناء فهم مشترك ما بين المتلقي والخبرة المكتسبة من تجربة الممارسة بغية اكتشاف معاني حقيقية جديدة لذلك المكان (صور سيمولاكر) تؤسس وظيفة جديدة عبر قراءة ابستميولوجية مغايرة، مما يجعل تفسيراته متعددة عبر الحدث المسرحي وفرضيته.

وبناءً على ذلك تتمثل مشكلة البحث عبر طرح السؤال الآتي: ما هي النظم والاليات التي يعتمدها المخرج ليجعل للمكان فاعلية توليدية عبر فرضيته الإخراجية؟ وما هي تاثيرات المكان على الرؤية الاخراجية التي تبناها المخرج العراقي للعرض؟. كما تشكل أهمية البحث كونه يختص في كشف جماليات المكان وتشكيل الرؤية الاخراجية له، في العرض المسرحي، وبذلك يمكن ان يفيد هذا البحث العاملين في مجال المسرح ويتخذ البحث من التعرف على جماليات المكان وفق الرؤية الاخراجية في العرض المسرحي المعاصر هدفا للبحث الحالي، ويتحدد البحث زمانيا بالعروض التي قدمت من عام (2004-2014). ومكانيا بالعروض التي قدمت على خشبة العاصمة بغداد.

تحديد المصطلحات:

جماليات:

الجمالُ "صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفوس سرورا وإحساسا بالانتظام والتناغم وهو احد المفاهيم الثلاثة التي تنسب إليها أحكام القيم، الجمال والحق والخير عكسه القبيح..الجُمال و القبح بالنسبة الى الانفعال كالخير والشر بالنسبة الى الفعل (شكير، 2004، صفحة 7). ويجد (روبير) الجمال بأنه "علم يهتم بالجمال في الطبيعة والفن والتصور الخاص بالجمال و الإحساس به مع تحديد المجالات المتعددة بهذا العلم التي تشمل الفلسفة، وعلم النفس، وسوسيولوجيا الفن، ويبين الجمالية باعتبارها صفة ملازمة للإحساس، وتشمل هذه الصفة الإحساس الجمالي و الحكم الجمالية، والانفعال العاطفة الجمالية" (شكير، 2004، صفحة 10).

الجماليات إجرائيا: اجراء ادراكي يميل لإعطاء إحساس بالرضا للنفس البشرية ويتحقق عبر انسجام المكان مع عناصر العرض المسرحي وفق اشتراطات الرؤية الاخراجية.

المكان: لغوياً: كما ورد في (لسان العرب) للعلامة ابن منظور: لفظ (مكان) تحت الجذر (كون) من الكون (الحدث) الا انه سرعان ما أعاد الحديث عنه تحت الجذر (مكن) فقال: "والمكان الموضوع والجمع أمكنة وأماكن جمع الجمع، قال ثعلب يبطل أن يكون مكاناً فعالاً، لأن العرب تقول كُن مكانك وقم مكانك واقعد مكانك، فقد دل هذا على انه مصدر من كان أو موضع منه" (ابن منظو، 1982، صفحة 437).

اصطلاحاً: في الفلسفة كما ورد في المعجم الفلسفي (لجميل صليبا): "المكان هو الموضع وجمع

أمكنة وهو المحل المحدد الذي يشغله الجسم نقول مكان فسيح، ومكان ضيق" (صليبا، 1982، صفحة 563).

فالمكان إجرائياً: هو المنطلق الافتراضي لمجموعة الصور الذهنية التي يؤسس عبرها المخرج شكله المادي وفق فرضية الرؤية والتي يغادرها عبرها المقترح التأسيسي لرؤية المؤلف ليؤسس رؤيته الموضوعية.

الرؤية لغوياً: ورد في (لسان العرب) للعلامة ابن منظور "الرؤية طيف، خيال، تخيل، بصيرة، حاسة البصر، شخص مرئي، أو مشهد فاتن" (ابن منظو، 1982، صفحة 451).

الرؤية لغة وبحسب (المنجد في الأدب والعلوم) من "رأى، يرى، رأياً ورؤية وراءة ورؤيانا، أي نظر بالعين المجردة أو بالعقل والرؤية ما تراه في (المنام) و(الرؤية) هي النظر بالعين أو بالقلب وجمعها رؤى" (معلوف، ب.ت، صفحة 456).

ويعرفها المعجم الفرنسي "ابصار، خيال، وهم، كشف، تجلي، والشخص الذي يرتئي يدعى رؤى، صاحب رؤى، متخيل، حالم" (عبد النور، 1983، صفحة 1084). وهذا المعجم يؤكد على ان الرؤية إبصار، أي تأكيد على الجانب البصري والجانب العقلي الإدراكي، كما ورد في المعجم الألماني "ان كلمة رؤية (Vision F.C–en) تعني رؤية روحانية، خيال، رؤى، وهم، وأخيلة، أوهام، تكهني، خيالي" (شراجلة، 1977، صفحة 1341). ويعرفها المعجم الروسي "وهم، تخيل" (شرباتوف، 1997، صفحة 1001).

الرؤية الاخراجية اجرائياً: هي تجلي ذات الفنان المخرج في تشكل الابعاد الجمالية للعرض المسرحي وتتخذ من المكان وعاء جماليا لها ضمن الفاعلية الحركية للتنظيم الرؤيوي.

الإطار النظري

المبحث الأول: اليات اشتغال الرؤية الاخراجية في تأسيس المكان

ان لدراسة المكان فاعلية في ميدان الحقل المسرحي والممارسة الإخراجية، فقد لقيت اهتماماً من لدن المخرجين المعاصرين والذين يعتبرون مفكرين في مجال اختصاصهم ذلك كونهم قد أعطوا ذلك الاهتمام لهذا العنصر الفاعل وأخضعوا رؤاهم له، رغم الاختلافات في منطلقاتهم الفكرية والسيوسيولوجية والبيئية، مما دعا الى الاهتمام بصورة مباشرة بالتفكير في دلالات هذا العنصر الفاعل بحقل فلسفة الإخراج وهو يسعى الى تطوير نظمه الاشتغالية عن طريق توظيف المكان، يعد المكان رمز، والمخرج الوحيد الذي يفك شفراته الدلالية داخل (المعمل المسرحي) (التجربة) والذي تساهم الاتجاهات والمدارس الاخراجية في تشكل الصورة المادية للمكان، لكنها تعد مرحلة أخيرة.. إذ تسبقها مرحلة تشكل الرؤية الاخراجية والرؤية التي تسبقها الفرضية والفرضية ناتجة عن تبلور كم الصور الحسية في الفراغ الذاتي للمخرج والتي تمر عبر المدرك العقلي لتؤسس صور ذهنية واضحة.. مجموعة مراحل سيصوب اليها الباحث مبحثه الأول اتجاهها.

لا يمكن فصل المتغيرات التاريخية والسيوسيولوجية والسياسية عن الأمكنة والكيفية التي تشكلت بها

فضلاً عن ارتباط العامل السايكولوجي بالمتلقي وعلاقته بالأمكنة. ان مفهوم المكان مرتهن بعملية التكوين الذهني، وهي عملية مرتبطة بالعقل كنتيجة الا انها تبدأ بتنظيم توافق (الخيال) المرتبط بالمدرك الحسي الذاتي والذي تتشكل عبره الصور الذهنية مروراً بالعقل، بمعنى أدق هي عملية التوافق بين الخيال والذهن، فالمهم يقابل الادراك الذهني (الموضوع)، و(الخيال) الإدراك الحسي الذاتي، ينطلق (هربرت ريد) من الصفة التي ندعوها (المدرك الحسي) أو (الحسية) فيقول: "انها كما يبدو الصفة التي تكون العصر الجوهري للفنان" (ريد، 1975، صفحة 73).

والمدرك الذهني مرتبط بالمدرك الحسي بل هو نتاج التبلور الأولي والذي يحمل بين طياته صور قائمة على الايحاء والترميز والتشكيل وصوولاً الى الترميز الفكري والذي يؤسس الشكل المادي باستخدام مفردات لا تعتمد ترابط حدثي قبلي بل تقاطع لتنتج اسلوباً بنائياً مؤسساً على فكرة الهدم والبناء المتكرر. ان ما بين الصور الذهنية التي تحمل بين طياتها الايحاء والترميز والتشكيل وصولاً الى الترميز الفكري والذي يؤسس (الشكل المادي) مرحلة مهمة تسمى مرحلة ملء الفراغ الذاتي فعلم انثروبولوجيا الجسد يرى ان هناك في قلب البداهة فراغاً وبحسب (ادموند جايبس): "ان الفراغ هو بؤرة الحس التي يحفزها العقل على طريقته وفق بديهيات لا تكون كذلك الا بالنسبة للنظرة المألوفة التي يثيرها" (لوبورتون، 1997، صفحة 6)، ولدت فكرة الفراغ عما يمكن أن يحصل في الفراغ من تزاوج الميكانيم الكوانتي مع النظرية النسبية العامة، فالفراغ يتعارض مع الصور الذهنية غير المتجانسة، وفي العودة الى الفيزيائي (ويلس لام) نجد انه قد بين بما مفاده ان كانت ذرة ما توجد في حالة طاقتها الأساسية وكانت معزولة في الفراغ فانها تتفاعل مع تموجات الفراغ (القصب، 2014، صفحة 104). ويترجم ذلك (هندريك كازيمر) في التجربة المسرحية بقوله: "ان تموجات الفراغ تخلق قوة كهرومغناطيسية جاذبة وضعيفة جداً، انما هي حقيقية" (القصب، 2014، صفحة 103).

على وفق مبدأ الريبة لـ(هايزنبرغ) فان الفراغ ممتلئ بجسيمات افتراضية من المادة انها الطاقة الكامنة غير المحرضة ويطلق عليها (الطاقة الدنيا) (القصب، 2014، صفحة 104).

ان هذه الفكرة الميتافيزيقية من شأنها ان تضخم الطاقة الدنيا في الفراغ الذهني الى طاقة انفجارية مستفيدة من تموجات الصور الذهنية الذاتية في الفراغ الذهني والتي تؤسس الصور المادية للشكل، بمعنى أدق ان الصور الذهنية تنتقل عبر المدرك الحسي الذي يملأ الفراغ، هذا المدرك يعتبر محفز لتركيب الشكل الموضوعي في الفضاء الذهني والذي يعتبر محفز لانتاج صورة الشكل المادي، عبر طاقة مشعة كامنة كانت في الصورة الذهنية كطاقة دنيا وبتراكم الصور الذهنية انتجت تفاعل كمي لهذه الطاقة والتي أسست علائقية الصور الشكلية مع مادة المكان كعلاقة الذات مع الموضوع، انها تمظهرات الانسان المخرج عبر وساطة عقلية شكلت الواقع الذاتي باعتباره فاعل موضوعي وتزيح مفهومية الموضوعي الصل (الشكل المتعارف عليه). ان حضور المدرك الحسي لا يلغي حضور المدرك العقلي (الصور الذهنية) بقدر ما يكون متراتباً في الامامية والتصدر الصريح. وعلى وفق نظرية (برجسون) فان "الصور الذهنية في الفراغ الذاتي تؤسس مجموعة صور تخاطب حدسنا ومشاعرنا مباشرة وهي لا تأخذ بمعناها

الذاتي كما هي موجودة بالفعل، بل يتوسع معناها لتحفز في انتاجها الدلالي مجموعة من الرموز والاشارات والمفردات التي تؤسس فرضية المكان على المستويين الجمالي والفكري" (القصب،، 2003، صفحة 37).

ان العملية الاخراجية تعتمد الاحتفاظ بتوازن دقيق بين المدرك الحسي الذاتي وكامل التراكمات للصور الذهنية الفكرية والعاطفية المستمدة من العنصر الاجتماعي التي خلفتها الأمكنة لدى المخرج عبر مرحلة التلقي خارج اطار التجربة المعملية المسرحية، فالعملية هي ديالكتيكية تتطور فيها توترات وتناقضات وتوافقات، لهذا فالمدرك الحسي عبر محاكاته للفراغ الذهني يمتلئ الأخير بصور ذاتية والتي لا تجد لها مبررات واعية، كل ذلك لأجل ان يمتلئ بالمزيد من التوليدات الدلالية لأنها تنتج تغيرات في معانيها نجد مدلولاتها عبر صياغة الصور الذهنية الى شكل مادي عبر فرضية الرؤية. لهذا فان ذاتية المخرج في تأسيس رؤاه المكانية لا يمكن تحديدها بمستوى معين ثابت، لن المخرج سيقوم بخلق صورة مكانية (نسخة) لنفسه فكرياً في الوعي وبشكل فاعل في الواقع المفترض في عملية استحواذه على المستوى الجديد للمكان وفق فرضيته وتكيفه لحاجاتها، لهذا فان العلاقة الجديدة للمتلقي مع المكان ستجد تعبيرها بالضرورة في مجموعة جديدة من الصور وكيان جديد من الأشياء المحسوسة والملموسة (شكل مادي) قائم على مجموعة العلاقات الجديدة التي فرضتها الرؤية الاخراجية على قوى الانتاج تطلبت شكلاً مكانياً جديداً يرتبط بها وفي الوقت نفسه يحل محل الشكل المكاني القديم، فالحاضر يستعير من الماضي لغرض تغيير نفسه أو ان الماضي يصبح المادة الأولية التي يعيد الحاضر تغيير نفسه بتغيير شكلها، أما المتغيرات الايديولوجية وتأثيرها على الصور المكانية للمدينة فيكمن انموذجها في الصور الشكلية لمدن حقبة الستينيات للقرن الماضي كونها نيتاج معماري استمد مفاهيمه الفكرية من طروحات تيار (ما بعد الحداثة)، فكانت السمة الغالبة على المعمار مرتهنة بالرياضيات عبر انهاء المسافات بين المتلقي والمكان فضلاً عن تشابه الصور المعمارية للمكان باتخاذها الطابع الأفقي ايماناً بمدى الديمقراطية.

وبناءً على ذلك نجد ان عنصر الذاتية قد استعاد حضوره الوظيفي في تشكل الصور الذهنية المكانية ويذكر (مايكل فولت) مبدأ ينسب لليونان بما معناه هو ان النظم السياسية الديكتاتورية او البرجوازية كانت تستهويها الأشكال الهندسية في تأسيس الصور المكانية ولاسيما أمكنة (عصر الانوار) و(عصر النهضة)، فالتصاميم الهندسية أوغلت في الزخارف الفخمة وعمقت المسافة البونية بينها وبين متلقيها حتى أفقدته سمة الألفة والتواصل معها وأسست لديه علاقات غير متساوية اعتمدت مبدأ اللامساواة وعليه باتت الهندسة نموذج حكم القلة. في حين النظم الديمقراطية والاشتراكية اعتمدت الرياضيات في تأسيس الصور الشكلية للمدينة كمان، كون الرياضيات أسست تساوي شكلي اسهم في تعميق مفهوم الديمقراطية عبر الشكل المتساوي وانهت المسافة الجمالية التي أسستها الهندسة للأمكنة في عصر البورجوازيين والانظمة الديكتاتورية (كارلسون، 2002، صفحة 18).

تعد (المدينة) مكان انعكاساته على الذات المتلقية مرتبطة بالموضوعية والنسبية كون القيم الفلسفية المرسلة تخضع لنسبية الزمان والمكان والثقافة. وعليه تبدأ الفعالية الكيفية بملء الفراغ الذاتي من ذاتية وتنتهي بموضوعية نسبية.

على وفق ما ورد في المبحث الأول والذي أوضع فيه الباحث الآلية التي تمر عبرها ذات المخرج والتي تؤسس الرؤية المكانية والكيفية التي تتم بها ونتاجها الفرضية والتي تكون بوابة لتأسيس الرؤية الاخراجية. سيتناول الباحث في مبحثه الثاني مفهوم الفرضية والرؤية وكيفية تشكلها.

المبحث الثاني: جغرافية المكان وفاعليته في النظم الاشتغالية للعرض المسرحي

تبلغ سلطة المكان وتنويعاته المختلفة في العرض المسرحي عبر الفراغ الذهني، القاسم المشترك في تشكيل الرؤية الاخراجية بين التغذية والتنوع الفكري والثقافي والفني للمخرج لينتج بناء مكان جديد في زمن جديد وفق عملية بناء فراغات الشكل وتكويناته لتعمل مع التداخل بين الفرضيات حتى تجد أساس تفسيري لها. من خلال هذه العملية الإخراجية وهي تخلق أزمنة جديدة تغير كل شيء في المكان (التاريخ – السلوك)، يعتبر المكان منطلقاً أساسياً في الخارطة الجغرافية لرؤى المخرج، حيث هناك تجانس هارموني وهناك تداخل ما بين الوظائف المتعددة عبر مسار العرض.

الممارسة الإخراجية تنطلق من المكان والمكان ليس بالمعنى العادي بل هو الاحتواء الهندسي المركب الذي يضم فضاءات جغرافية متعددة سيتناولها الباحث في هذا المبحث.

ان بتغير الفضاءات يتغير المكان وتتغير الفرضية عبر الرؤية، لكن ذلك لا يلغي سمتين اساسيتين ينتجها المكان في العملية المسرحية: الأول مكان تأسيسي مرتهن بالمخرج وفرضيته والثاني هو مكان المتلقي، والأخير يدخل في مخيلة تصور المتلقي حيث أمكنة متعددة، فالانشاء المادي للشكل المكاني يؤسس صور ذهنية لدى المتلقي، وبالتالي يتحول المكان وفق المعادل الصوري (الرؤية) الى مكان انتقالي عبر التردد الذهني والناقل للعملية الحسية.

صحيح ان المخرج يلغي كل افتراضات المكان الأصل ليؤسس مكاناً جديداً. أي المكان قراءة المخيلة، لكن السؤال الذي يطرحه (يوري لوتمان) في (جماليات المكان) هو: "كيف يكون المكان تصور آخر؟ وما هي العناصر التي تركب المكان؟" (لوتمان، 1988، صفحة 72).

للرؤية دور فاعل في انشاء عوالم متداخلة في الانشاء المكاني عبر انتقالات تصورية أسست شكلها المادي من خلال تصورات المؤلف ومن خلال تصورات عملية التلقي الذاتي للمخرج للأمكنة، وعلى وفق ذلك يحلل المخرج شفرات المكان ويتم ذلك من خلال إرجاعها الأولي وتدخل الفرضية عبر الرؤية لتطرح عدة أسئلة، هل ننطلق من تشييع (اوفيليا) في المقبرة؟ من ترتبط الفرضية المكانية في عملية البحث عن المعنى الجوهري للمكان، تعد هذه الخطوة الأولى للمخرج في الدخول الى المكان وملء فراغاته عبر التراتب الزمني وتفكيكه وإعادة تركيبه. ونطلق عليها في ميدان التجربة المعملية (الكيفية).

ان من اهم عناصر تشكيل المكان المادي هي الكيفية التي ستتم بها، لقد حدد (ادوارد هول) أربعة تصنيفات رئيسة للكيفية تؤسس عبرها دلالات المعنى لدى الأشخاص وتفاعلاتهم وهي الأليفة

والاجتماعية والعامة" (وايتمور، 2014، صفحة 175). ونجد تمثلات تصنيفات (هول) عبر ما تقدم به الباحث في مبحثه الأول والموسوم (ذاتية المخرج في تشكل الرؤية المكانية)، فالأليفة (ذاتية التلقي) وكان أنموذجها (البيت) والاجتماعية (ذاتية – موضوعيتها نسبية) وكان أنموذجها في (الكنيسة)، والعامة (موضوعية – ذاتية) وكان أنموذجها في (السوق والمدينة)، وتوظيف هذه التصنيفات لمفهوم الكيفية وتحويلها الى شكل ذو مرجعيات ذاتية وموضوعية تم وفق نظم وآليات اشتغالية للمخرج يترجم على وفقها ما كونه من صور عبر المدرك الحسي في فراغه الذهني لنص المؤلف وما يحمله الثاني من رؤى تبلورت عبر أحداثه الدرامية لدى المخرج.

ان الوظيفة الاشتغالية لهذه النظم تختلف باختلاف جغرافية المكان، وعلى وفق ذلك سيتناول الباحث فرضية الرؤية وتشكلاتها في الأمكنة مستنداً الى تصنيفات (ادوارد هول) فبحسبه ان هنالك ثلاثة أنواع من الأماكن (مكان ثابت الملامح) و(مكان شبح ثابت الملامح) و(مكان غير رسمي) (وايتمور، 2014، صفحة 172)، فالأول يحدد المساحة ومنطقة الحدث والمتلقي الثاني يطابق الحدث مع البيئة المكانية مستنداً الى انهيار العلاقة المساحية بين المتلقي والحدث ومستخدماً اشكال تتيح تغير الوظيفة البراغماتية للمكان الأصل (ملحقات ومناظر ومؤثرات ومفردات اكسسوارية) بغية انتاج هيئة وظيفة افتراضية له. أما الثالث فهو الذي ليس له محددات بنائية ويعلو فيه الزمن الفيزيائي على الافتراضي.

اما المخرج (برتولد برشت) ففي عرض (دائرة الطباشير القوقازية) أدخل المكان المسرحي في علاقة ذهنية جديدة مع المتلقي وفق مبدأ التغريب وبحسبه: "ان التأثير المكاني هو الذي يحدد أثر العمل الفني" (كونسل، 2003، صفحة 143). اذن فعملية التكوين الصوري دائرية تبدأ لدى مبدعها (صانع العملية الجمالية الإبداعية) ذاتية حسية تملأ فراغه الذهني عبر تلقيه للمكان ليؤسس فرضيته عبر المخيلة ثم بمرورها عبر المدرك العقلي تتحول الى شكل مادي موضوعي وفق نسق توظيفي جمالي مرجعيته للرؤية. ليعود يتشكل مرة أخرى لدى المتلقي عبر مدركه الحسي والذهني التخيلي. وهذا ما أكده (نك كاي) في تناقضات الاستجابة لانتاج معان مختلفة جماليا على وفق المدركين المتحولين، فتغدو جميعها استجابات صحيحة والطريق الى تحقيق عمل من هذا النوع هو" بناء شكل مادي غير مغلق يخضع لمبدأ التناقض لا الانسجام ويترك فتحات ومنافذ تتيح له فرصة الهروب من المعاني المقيدة بمدلولاتها" (كاي، 1999، صفحة 93).

ووضع (فورمان) علامات على الجدار الخلفي أحدها تقول (ان كل صخرة قادرة على الاهتزاز بشكل مستقل)، وأنزلت الشاشة الرقمية ليعرض فيلم كان يتكون من لقطات عن صخور تقع في أمكان مختلفة في مجرات مختلفة وتحول الفيلم من الألوان الى الأسود والأبيض مع البروجيكتور الذي مازال يعمل تدحرجت صخرة طولها 6 قدم على خشبة المسرح وزقزقت الطيور حتى استقرت الصخرة. وقد أضاء ضوء عام ساطح خشبة المسرح واختفت اغنية الطيور ووضع البحارة صخوراً صغيرة حول الصخرة الكبيرة وكانت هنالك ضجة الشاكوش الذي يضرب على الصخرة وقد تكرر هذا الفعل عشر مرات وبعد ذلك ساد السكون (ميتر، 2009، صفحة 255). جغرافياً فأن (فورمان) اعتمد الجدران المنزلقة تدخل من جانب

الخشبة لتخلق سلسلة من المناطق المتغيرة التي تنوعت جداً في العمق، أما أرضية المسرح فقد كانت تتمايل أعلى وأسفل مثلَ سلسلة من التلال أو أن يتحرك جدار الى الداخل وينفصل صور ذهنية أسست لشكل مغلق ويفتح بالتبدل. مكان لمسرح عدم التوازن، وإذا كانت رؤى (فورمان) الذاتية قد أسست لمضامين موضوعية عبر الشكل المادي المكاني فأن (روبرت ويلسون) اعتمد الرؤية التركيبة في تأسس صوره الذاتية الذهنية فخلق اشكالاً مادية تباينت فيها الموضوعية بنسبية وعلت شان الذاتية فيها وهذا ما نراه في عرض (خطاب الملكة فكتوريا – 1975) ففي الفراغ المادي للشكل تظهر الملكة بكامل قيافتها وتستمع الى خطاب لا يفهم منه شيئاً، بينما يجلس عدد من الازواج في مقهى وهم يؤدون ايماءات تعبيراً عن الانفعال ويتلفظون بكلمات متشابهة، بينما نرى راقصان من راقصي الباليه يطوفان في عمق المكان وهنالك شاشة كبيرة تظهر عدسة قناص كلما تخرج اطلاقة من بندقيته والتي صوبها تجاه الحدث المشهدي والجمهور يسقط احد راقصي الباليه ليحل محله راقص آخر، وينتهي العرض بصرخة مدوية ثم صمت طويل (عبد الحميد، 2007، صفحة 328)، هذا الصمت أسس الصور الذهنية لدى المتلقي عبر المدرك الحسي الذي واكب الأحداث.

اما في تجارب المخرجين المعاصرين يكمن الاختلاف في أن توظيفهم للأمكنة جاء عبر فرضية قصدية تحدد عبرها شكل المكان المادي. اسهمت في تأسيس علاقة جديدة بين المتلقي والمكان عبر رؤية جمالية خلقت تفاعل أكبر من المكان المغلق وانتجت تماهي وألفة أثمرت في تأسيس علاقة جديدة مع المتلقي وفعلت منظومة التلقي العلامي بشكل أكبر من (المكان المغلق)، على وفق ذلك نجد ان كل من (ريتشارد ششنر) و(أريان مينوشكين)، اختارا على وفق فرضياتهم (أماكن محولة) في محاولة منها لتغيير الصورة الوظيفية للمكان الأصل واضفاء وظيفة جديدة له مؤسسة على وفق فرضية صورهما الذاتية، قدم (ريتشارد ششنر) عرض (يوربيدس 69) في (مرآب للسيارات) وحوله الى مكان مغاير يدخل اليه المتلقي مهيأ ليرى صور تبثها التجربة يؤسس من خلالها وظيفة مغايرة غير التي يعرف صورها المتشكلة في فراغه الذاتي، فيدخل الجمهور (للمرآب) وكأنهم في طريقهم الى مكان طقس سري إذ يجدون انهم في مكان واسع خالٍ الا من منصات وأبراج خشبية غير مصبوغة وليس هنالك مقاعد فيجلس البعض على الأرض والبعض الاخر على المدرجات أو يتحرك البعض ويواجهون الممثلين مباشرة او غير مباشرة، أما المعالجة فكانت عبر الرؤية الاخراجية (لششنر) الذي أعاد صياغة مسرحية (يوربيدس) (الباخوسيات) وقد استبدل جمل (يوربيدس) بمقاطع كلامية حديثة، فكان النص برؤيته المقيدة ثانوياً شكل صور المكان الشكلية عبر الجسد أو الجنس وبثيمات تتعلق بالقهر أو الحرية وغالباً ما يعرض الممثلون حالاتهم النفسية ايضاً (عبد الحميد، 2007، صفحة 316)، وكان المعادل الموضوعي يكمن في افتقار (ديونسيوس) الكامل للحوافز المتصارعة في حين يدمر (بنتيوس) عمداً بضغوط العنف ويصبح العرض بأكمله ذريعة لحرية أعظم.

هذه التفاعلات هي في الزمن الواقعي لكن عبر المكان الاليكتروني، عملية مزامنة تحتل وحدة المكان وأصبح الاتصال الداخلي يحل محل وحدة الزمن، ولم يعد هذا فقط على مستوى الخبرات الجمالية او

الميتافيزيقية، فالافتراضي ليس هو التخيلي او غير الواقعي، بل ينتج الوجود الافتراضي تأثيرات في المكان اذا ما استندت الى مفهوم الوجود الافتراضي الذي قدمه الفيلسوف الالماني (هيدغر) فهو الوجود الحر من اي ارتباط بالمكان المادي بل يفترض الخروج من المكان عبر عمليات التحويل الذهنية في الفضاء الاليكتروني التي تسلخ المتلقي من جسده في المكان المادي وتبحر به في عوالم متضادة.

ما أسفر عنه الإطار النظري:

1. المكان في العرض هو نتيجة معمارية لأشكال التصورات الذهنية للمخرج والمتكونة عن قراءة نص المؤلف بعد ان يدخله في معمل التحليل والتفكيك ليغادر رؤية المؤلف المقيدة ويؤسس فرضيته المبنية على رؤية حرة احدى سماتها التجربة الذاتية في التفاعل مع الأمكنة.
2. وظيفة الرؤية الحرة هو أن يشكل المخرج جوهرياً عملية تركيب الصور الذهنية عبر علاقات مترابطة يؤسس عبرها فرضيته المكانية.
3. الرؤية الإخراجية هي نتاج مرور الصور الذاتية التي ملأت الفراغ الذهني عبر المدرك العقلي لتنتج أشكال ذات مضامين موضوعية يؤسس عبرها الفراغ المادي في عملية تفاعلية هارمونية تركيبية.
4. وظيفة المخرج هو تحقيق تجسيد لصورة أو فكرة ذاتية كانت أم موضوعية متصلة كانت أم منفصلة ويعمل على خلق تراكيب شكلية عبر المكان لغرض تغيير وظيفته الأصل (البراغماتية).
5. المكان يكيف خيال المخرج، لذا فهو يكيف ما تنتجه الصور الذهنية وما تحمل بين ثناياها من مفاهيم فكرية التي يجسدها عبر رؤيته.
6. المكان لا ينتج معاني ولا تأثير بالمتلقي الا بوجود فرضية مرتبطة به ونسق مرتبط بالشكل داخل فضاءه.
7. تفعيل المكان مرتهن بالمضامين الفكرية التي تنتجها رؤية المخرج عبر اطار جمالي ادواته (الممثل، الاشكال التقنية السمعية والمرئية) التي تؤسس فراغه المادي.
8. يلجأ المخرج الى البحث عن أمكنة شبه رسمية (محولة) أو غير رسمية (مكتشفة) غير محدد أو مغلق، كون الأخير يكون احياناً عاجز عن تحقيق فرضيته، في محاولة لاستيعاب صوره الحلمية الذهنية الناتجة عن التجارب الذاتية.
9. تفاعل المخرج مع الأمكنة عبر تجربة (المخرج متلقي) ساهمت بشكل فاعل في تطوير الرؤية الإخراجية وأسهمت في أن يؤسس فرضيته المكانية في معالجته الاخراجية وفق قصدية، وإن كانت فيها الموضوعية نسبية الا ان جذورها واقعية.
10. تجربة المخرج في الأماكن الشبه رسمية (المحولة) والغير رسمية (المكتشفة) أسهمت في الغاء المسافة الجمالية الفاصلة بين الواقع الحياتي والواقع الافتراضي وحققت تماهي حسي مع المكان، بعكس الأماكن الرسمية (العلبة المغلقة) والتي كانت تحقق التماهي الجمالي.
11. يعد المكان بيئة مرنة تدعم الخطاب النصي والممثل في الأداء ان كانت الفرضية الاخراجية التي أسست مرجعياتها فكرية وجمالياتها الشكلية ذات مضامين قصدية.

12. المكان يخضع لاشتراطات التجربة الذاتية للمخرج والتي ترتبط بثقافته ومرجعياته الانثروبولوجية على الصعيد (الاجتماعي، السياسي، التأريخي، الديني) وبالنتيجة فالمكان يستمد فاعليته من علاقة الذاتي والموضوعي في الأشكال المنبثقة في فضاءه المادي.
13. المكان ان علت فيه القيم الجمالية على المضامين الفكرية سيتوقف عن انتاج المعاني التواليدية للدوال، وإن علت فيه القيم الفكرية المضمونية على الشكل. سيفقد التواصل الحسي مع المتلقي، عليه يتوجب على المخرج أن يكون دقيق في تأسيس رؤيته عبر فرضية المكان.

اجراءات البحث

وجد الباحثان بان مجتمع البحث في العروض المسرحية المقدمة في (أماكن رسمية) (مغلقة) وشبه رسمية (محولة) وغير رسمية (مكتشفة)، وعمد الباحثان الى الاختيار عينة عرض مسرحية إعزيزة – إخراج: باسم الطيب 2014 بشكل قصدي وذلك بسبب تعدد الأمكنة وفرضيات الرؤية الاخراجية مع العينة وهذا ما يتفق مع مريدات البحث الحالي، كما اعتمد الباحثان على ما اسفر عن الاطار النظري من مؤشرات اثناء اداة التحليلي واتخذ البحث من المنهج الوصفي منهجا لتحليل العينة.

تحليل العينة: مسرحية (إعزيزة)*

(ملخص العرض): العرض عبارة عن مشاهد منفصلة متصلة في ذات الوقت، منفصلة (مجموعة قصص صغرى) وتتصل بحدث واحد بمشاركة المتلقي مادياً في وصلها.

ناقش العرض الخيبات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي رافقت المجتمع العراقي منذ زمن ليس بالقليل والتي باتت أشبه بالعزيزة والتي رافقتنا ولصقت بنا، ابتداءً بالحروب المستمرة والحصار والدكتاتورية والثقافة الموجهة وقمع الحريات وسلطة الاعراف والدين والعشيرة والدولة وتأثيراتهم في بناء شخصية مهزوزة للفرد.

تناول العرض ملفات موضوعية اجتماعية من الواقع العراقي، حددها المخرج بتسع ملفات مضامينها تراوحت ما بين الذاتية والذاتية – الموضوعية والموضوعية بنسبية، انهى كل ملف بسؤال وعلى المتلقي ان يجد الاجابة وأن كانت مؤجلة زمنياً مرتهنة بأثر التلقي في ما بعد العرض.

تحليل العرض: تتشكل الرؤية الاخراجية في عملية إعادة انتاج التأسيس المكاني الذي اعتمده المخرج (باسم الطيب) حول تعدد الأمكنة في محتوى اشتراطات الرؤية الاخراجية التي تتخذ من الأمكنة مستوعب جمالي لها يضمر اتون الانتقالات الاشتغالية والتي تقع ضمن اشتغالات مسرح الواقعة في تأسيس المكان، ومزج الاتجاهات والمزاوجة بينها، وبدت ملامحها واضحة عبر اشتغاله مع الممثل بتقنية (الشفرة المزدوجة) (الحدث واقعي – الفعل سوريالي).. والذي وفر استبدال الدال الايقوني لكل شخصية بدال تعددي، فدلالة الشخصية في عرض (إعزيزة) خرجت من اطارها التقليدي لترسل دوال متعددة تؤسس

* إعزيزة: هي الفأل السيء الذي يظل ملتصقاً بالمنزل أو الشخص مدى الحياة، حسب المفاهيم الميثولوجية العراقية وهي (عظمة) مفاصل تجفف وتُلقى على الشخص المستهدف بالسوء.

المعنى، فاللعب على المعنى نسبة للملفوظ، فالكلمة الواحدة تحمل أكثر من معنى وهذا ما يعني ان النص لديهم (حر) نص متعدد الأبعاد، وذلك فإن تعدد الاداءات فيه يؤسس عدة معاني.

ان تأسيس المخرج (الطيب) فرضية عرضه عبر (اعادة الانتاج) ساهم بشكل فاعل في خلق كيفية تفاعلية، فهو يضع علاقة المتلقي بالمادة المعروضة موضوع التساؤل والتشكك من ناحية، كما تشير التساؤلات الى مدى تورط العرض في عمليات التشيؤ والانتهاك التي يدينها بالإحالة. فالمعنى في هذا العرض يتغير مع كل تفعيل جديد (ملف جديد) ويبنى بنحو مختلف من قبل كل متلقي على حدة (ذاتية التلقي)، ويتغير كل مدرك ذهني للمتلقي بتغير وتجدد الحدث (الملفات) وبالتالي يصبح الجمهور أكثر ادراكاً في تأسيس معاني متعددة ومغمورين في تجربة تحرك الفكر (ملء الفراغ الذهني بصور مرجعياته ذاتية وموضوعية).

ان هذا النوع من الأمكنة يؤسس لاتصال جسماني بين الممثلين والمتلقين وبين هذا المتلقي او ذاك يولد نظام الاتصال اللمسي والشمي المفقود في الأماكن التقليدية (الرسمية) وحتى في الأماكن غير الرسمية (المكتشفة) أحياناً كثيرة.

أما في الفصل الثالث فهو عودة جزئية للمكان الرسمي (المغلق)، فالتلقي فيه جلوساً، إذ يوزع الجمهور داخل الباحة الوسطية (الحوش) التي تجري بها الأحداث، وفي ممرات الطابق العلوي التي تشرف الباحة عليها بالمنظور العمودي في محاولة قصدية لاشتراكه بالحدث.

ان اشتغال المخرج (الطيب) على تلاشي العلاقة المساحية الجغرافية في عرض (إعزيزة) على الرغم من اشتغاله عن المكان (البيت القديم) كمكان (محول) يؤكد ما أشار اليه الباحث في مبحثه الثالث بأن انهيار (المسافة الجمالية) بين المتلقي والعرض مرتهن بالمعالجة الاخراجية عبر الرؤية وبالفكرة الفلسفية التي يصبو اليها المخرج (الفرضية)، لا بشروط المكان المغلق أو المحول او المكتشف، فـ(الطيب) حرك الجمهور في المكان (المحول) بطرق تشركه في التوترات العاطفية المتحولة في الفعل المشهدي، مما انتج دوال عبر رد فعل المتلقي والممثل خدمت فرضية العرض، على الرغم من أن شروط هذا المكان تقتضي بعدم انهيار مسافته الجمالية، الا ان استثمار المخرج للكيفية التي تلقى عبرها المكان ذاتياً جعله يمرر المكان الى ذوات المتلقين مكاناً اليف ساهم في تماهي المتلقي حسياً ومادياً مع جميع الملفات المطروحة باختلاف مضامينها.

ان الفرضية المكانية في عرض (اعزيزة) مهدت لتلاشي (المسافة المساحية) وبانهيار الأخيرة قلبت الاتجاه المألوف للإرسال، فبات المتلقي مشاركاً فعالاً في تأسيس المعنى (ذهنياً وحسياً ومادياً).

ففي الفصل الأول من العرض الذي كان نظام التلقي فيه وقوفاً، طلب المخرج (الطيب) بشكل مباشر من (الجمهور):

"خلي نلعب لعبة، غمضو عيونكم، (يشير الى أحد المتلقين)، أنت غمض، كلكم غمضو، ابتسموا، ابتسموا كلكم، الابتسامة تنطي طاقة ايجابية، حاول تسترخي، استرخي وانسى كلشي، استرخي وانسى الدمار والخراب، استرخي وفكر بنفسك، فكر بمستقبلك، لتحچي لأطفالك وأحفادك عن الحروب والمجازر

إلي نمر بيها، لا تكلم عن 1700 شاب راحوا بغمضة عين، احچيلهم عن شي حلو، حتى لو ماكو افترضه، ابتسموا.. ابتسموا. هسة فتحو عيونكم (ما أن يفتح الجمهور اعينهم حتى يفاجئ بكم من الكاميرات لتلتقط لهم صور في آن واحد).

المخرج: شكراً انتهت اللعبة.

الهدف هو دعوة صريحة ومباشرة لمرور المتلقي بتجربة حسية وذهنية ولتأسيس صور ذاتية يملأ عبرها فراغه الذهني، وقد نجح العرض في تحقيق ذلك.

تمثلت رؤية المخرج (الطيب) وفق النظام الاشتغالي مع مجموعته بعدم اعتماده على نص مكتوب ذو (رؤية مقيدة) بل على مجموعة نصوص صغيرة ومخطط عام للعرض، تبدأ الاجراءات بتجميع تجارب الممثلين الحياتية (مضامين ذاتية) (وإعادة انتاجها) مع صور من تاريخ العراق الثقافي والاجتماعي والسياسي (مضامين موضوعية) وصور انثروبولوجية من الأحداث الشعبية العامة، مع أفكار تظهر من التجارب اليومية لأعضاء (مجموعة نقطة) كما أطلقوا على أنفسهم.

أما عن كيفية تحول الصور الذاتية في المدرك الذهني للمخرج الى شكل متحرك في الفراغ المادي له مضامين ذاتية وموضوعية تتفاوت نسبها من ملف لآخر فقد اعتمد (الطيب) ايقاعاً حركياً مهتاج متوتر في تحريك الشكل داخل المكان المحول، فالحركة في عرض (إعزيزة) مهدت لتقديم تجربة عاطفية عبر (الشكل) ومن ثم يصبح المتلقي وهو مشارك بالايقاع الحركي عبر تحوله من غرفة الى اخرى، تجربة أليفة مع المكان عبر الكيفية التي اسستها فرضية العرض، هذه التجربة الأليفة عرضة للأحاسيس والعواطف التي اسست النظام العام للبنى المشهدية المفككة.

لقد اعتمد المخرج (الطيب) على جسد الممثل وحركته كإيقاع ونبض للمكان، وبدا ذلك واضحاً في الفصل الأول والثالث من العرض (فعل الموت الجماعي، فعل اللطم، فعل الدوران في الطابق الثاني)، أما إيقاع الكلمة فجاء كتحصيل حاصل على الفعل الحركي خصوصاً في فصليه الأول والثالث.

وفي الفصل الثاني من العرض كانت حركة الجمهور هي الضابط للإيقاع المشهدي والممثلون داخل كل غرفة لا يخرجون منها، بل ينتظرون دخول مجاميع من الجهور عليهم، ويخرجون لتدخل بدلاً منهم مجموعة اخرى.

أما إيقاع الحوار فجاء في المرتبة الثانية لا يترجم فعل الحركة، فالخطاب اللفظي مبعثر، فبتقنية تفكيك الحدث الذي عمد المخرج الى توظيفها نجد ان العرض قد فكك معانيها اللفظية، أما في خطابه الصوري فقد فكك الى تسع صور مشهدية، كل صورة تختلف عن الأخرى وكل صوره عبر مضامينها أعطت هوية مغايرة للمكان عبر الاحالة الذهنية للمتلقي في تكوين صوره الذاتية، ليصبح المكان (تسعة أمكنة) في آن واحد (تعدد أمكنة في زمن واحد) فما ان يخرج المتلقي من غرفة حتى يفاجأ بإيقاع صوري جديد يؤسس عبره البيئة المكانية الجديدة في الغرفة التالية، لقد كونت النشازات والمتناقضات ايقاع هذا العرض عبر اشكاله المختلفة.

النتائج ومناقشتها:

1. ان للصور الذاتية للمخرج هي نتاج للكيفية التفاعلية في تلقي الفضاءات دورا بارزا في تصميم مكان العرض الذي تختلف فيه خطوط الرؤية عن المكان المغلق وتتعدد بتغير العلاقات المساحية عن المكان المحول والمكتشف، أي ان للمغايرة في المكان تأثيراً على الرؤية الاخراجية وهنا اثبات لفرضية البحث، وهذا ما يتطابق على المؤشر رقم (1 و2 و3).
2. عمد المخرج) الى اختيار أماكن مغايرة للمكان الرسمي (محولة ومكتشفة) لأنها تتفق ورؤيته الاخراجية لعرضيه الذي اتسم بطابع تجريبي وهذا ما يتطابق مع المؤشرين (6 و8).
3. ان تلك التصورات اللامادية الذهنية ونتاجها عبر صور ملأت الفراغ المادي لم تأتِ اعتباطاً بل لها جذور واقعية او انسانية أو سياسية، حيث أن جميع شخوص العينة وهذا ما يتطابق مع المؤثر رقم (7 و9 و12).
4. يأتي تأسيس المخرج لبيئة المكان (المغلق) اعتماداً على الفكرة والفعل الحركي والزي والمفردة والحوار. حيث فضاءات الشخصيات كانت ساحة مفتوحة تصادمت مع تأثير البعد الاجتماعي للمتلقي ومنحته سمة البيئة. وهذا ما يتطابق مع المؤشر رقم (11).
5. منح المكان الافتراضي خاصية الغاء المسافة الجمالية عبر تغير العلاقة المساحية بين الممثل والمتلقي وتعدده لأمكنة منفصلة وتوحيد فضاء العرض. أوجد نوعاً من المشاركة المادية وبقصدية أسسها المخرج عبر فرضيته. وهذا ما يتفق مع المؤشر رقم (10).
6. لجأ المخرج (الطيب) باشراك المتلقي عبر فضاء العرض وزاد هذا من ادائية الممثل كون الفضاء مشترك بين المتلقي والمؤدي مما حقق فاعلية ادائية شكلت اسفزازا المتلقي جماليا. وهذا ما يتفق في مؤشر رقم (6).

الاستنتاجات:

1. ان بحث المخرج العراقي عن مكان مغاير للرسمي (المغلق) أتى من طبيعة البيئات (الاجتماعية والتاريخية والطبيعية) التي أنتجت أشكال اغرت مخيلة المخرج بالولوج في معالمها.
2. أصبح المكان الرسمي (المغلق) عاجزاً عن احتواء تصورات المخرج العراقي ذات الرؤى التجريبية والمعاصرة. فلجأ للبحث عن بيئات مغايرة يؤسس عبرها فرضيته الاخراجية.
3. اشتغال المخرج العراقي في الامكنة (الشبه رسمية – المحولة) و(الغير رسمية – المكتشفة) عبر توظيف فرضيه الاخراجية واستثمار البنية المعمارية للأمكنة جاء قصدياً فحقق عنصر التماهي والاقناع لدى المتلقي.
4. سعى المخرج العراقي عبر فرضيته المكانية سواء في الأمكنة (الرسمية – المغلقة) أو في الأمكنة (الشبه الرسمية – المحولة) و(الغير رسمية – المكتشفة) الى استثمار جغرافية تلك الأمكنة ووفق معالجة حققت توافق مع فرضيته الاخراجية عبر رؤية حرة كانت أم مقيدة في أساسها وحرة في نتاجها.

5. اعتمدت الرؤية الاخراجية للمخرج المسرحي العراقي على توظيف كل المعطيات داخل جغرافية الأمكنة تقنياً كانت في تأسيس فضاءه المصطنع بالمكان المغلق او طبيعية استندت في اسسها لاشتراطات رؤيته بالمكان المحول او المكتشف.
6. يسعى المخرج المسرحي العراقي في التجارب المعاصرة في السنوات العشر الأخيرة الى إشراك المتلقي كعنصر فاعل في التجربة المعملية ضمن الفضاء المكاني مستنداً الى ما تتيح له بعض الفضاءات من سمات انهيار المسافة المساحية بين المتلقي والمشهد.

Sources and references:

1. Jabour Abdel Nour. (1983). The manhole. Beirut: Dar Al-Ilm Lilmalayin.
2. Jamil Saliba. (1982). Philosophical dictionary. Beirut: Lebanese Book House.
3. John Whitmore. (2014). Directing in postmodern theatre. (Sami Abdel Hamid, The Translators) Baghdad: Dar Al-Masdar for Printing and Publishing.
4. Jones Sharjala. (1977). German-Arabic dictionary. Beirut: Lebanon Library Publishers.
5. David Louburton. (1997). Anthropology of the body and modernity. (Muhammad Arab Sasila, the translators) Beirut: University Foundation for Studies, Publishing and Distribution, Al-Hamra.
6. Sami Abdel Hamid. (2007). Innovations of playwrights in the twentieth century. Baghdad: Dar Al-Masdar.
7. Chaumet and Maria Sheshchevtsova Maitre. (2009). The fifty most famous major theater directors. (Muhammad Sayyid Ali, the translators) Cairo: Supreme Council of Antiquities Press.
8. Salah Al-Qasab. (2014). Quantum physics and the uses of its frequency equations in the technical field. Baghdad: Al-Fath Office.
9. Salah Al-Qasab,. (2003). Image theater between theory and practice. Doha: National Council for Culture, Arts and Heritage.
10. Abdul Majeed Shakir. (2004). Aesthetics (research into the concept and approach to appearances and perceptions). Syria: New Vanguard House.
11. Grigory Shcherbatov. (1997). Russian-Arabic dictionary. Beirut: Publications Distribution and Publishing Company.
12. Connell Council. (2003). Signs of theatrical performance. (Amin Hussein Al-Rabbat, the translators) Cairo: Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theater.
13. Louis Maalouf. (Bit). Upholstered in language. Beirut: Catholic Press.
14. Marvin Carlson. (2002). Theater performance venues. Cairo: Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theater.
15. Muhammad bin Makram bin Ali Abu Al-Fadl Jamal Al-Din Ibn Manzo. (1982). Arabes Tong. Beirut: Lebanese Book House.
16. Nick Kay. (1999). Postmodernism and the performing arts. (Nihad Saliha, the translators) Cairo: Egyptian Book Authority.
17. Herbert Read. (1975). Raising artistic taste. (Youssef Mikhail Asaad, The Translators) Cairo: Dar Al Nahda Al Arabiya.
18. Yuri Lotman. (1988). The aesthetics of the place. Morocco: Cordoba Publishing House.