وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة القادسية /كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية/ فرع الاخراج

(إشكالية المكان في عروض المسرح الشبابي العراقي)

بحث تخرج تقدم به الطالب

علي جميل زغير

الى لجنة الدراسات البحثية كجزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس في الفنون المسرحية

إشراف

م.م أياد طارش

١٤٤٣هـ ٢٠٢٢ م

بسم الله الرحمن الرحيم

(ولقد اتينا داوود وسليمان علماً وقالا الحمد لله الذي

فضلنا على كثيرٍ من عباده المؤمنين)

صدق الله العظيم

(النمل: اية ١٥)

الاهداء

الى اعز الناس و أقربهم الى قلبي الى اللذان كانا عوناً و سنداً لي ، وكان لدعائهما المبارك أعظم الاثر في تسيير سفينة البحث حتى اكتمل على هذه الصورة

والدتي العزيزة ووالدي العزيز

الى من ساندوني و يسرو لي الصعاب و وقوفي في هذا المكان ليحدث لولا تشجيعهم المستمر لي ....

اخواني الاعزاء

الى دكتورتي واساتذتي واهل الفضل علي الذين غمروني بالحب و التقدير و النصيحة والتوجيه و الارشاد ..

الى كل هؤلاء أهديهم هذا العمل المتواضع ....

الشكر و العرفان

الحمد لله عز و جل الذي وفقنا في اتمام هذا البحث العملي ،والذي الهنا الصحة و العافية و العزيمة فالحمد لله حمدا كثيرا ....

اتقدم بجزيل الشكر و العرفان الى الاستاذ المشرف (م.م أياد طارش) على كل ما قدمه لي من توجيهات و معلومات قيمة ساهمت في اثراء موضوع دراستي في جوانبها المختلفة ، كما اتقدم بجزيل الشكر الى اعضاء لجنة المناقشة الموقرة .

كما اتقدم بالشكل الجزيل لجميع اساتذة كلية الفنون الجميلة قسم المسرح جامعة القادسية ..

الفهرست

ت	اسم الموضوع	رقم الصفحة
١	الاية القرأنية	ب
٢	الاهداء	ج
٣	شكر وعرفان	د
٤	المحتويات	هـ
٥	ملخص البحث	و
٦	الفصل الاول (الاطار المنهجي) مشكلة البحث أهمية البحث ، هدف البحث ، حدود البحث، تحديد المصطلحات	١-٥
٧	الفصل الثاني (الاطار النظري) - المبحث الاول :- أ/ جماليات المكان والجذور الفلسفية . - ب/ المكان وأشكالية التوظيف في المسرح العالمي . - المبحث الثاني :- فاعلية المكان في العرض المسرحي المعاصر .	٦- ١٧
٨	الفصل الثالث / اجراءات البحث - منهجية البحث - مجتمع البحث - عينة البحث - تحليل عينة البحث	١٨- ٢٣
٩	الفصل الرابع - نتائج البحث - استنتاجات البحث - التوصيات - المقترحات - المصادر	٢٤- ٢٨

ملخص البحث :

شمل البحث الموسوم .. (إشكالية المكان في عروض المسرح الشبابي العراقي)

.. من أربعة فصول شمل الفصل الاول مشكلة البحث التي ختمت بالتساولات :-

كيف نتعامل مع أشكالية المكان في عروض المسرح الشبابي العراقي ؟

الهدف من البحث :- يهدف البحث الحالي الى التعرف على أشكالية المكان في العروض المسرح الشبابي العراقي

- **أما الفصل الثاني فقد اشتمل على مبحثين :**

المبحث الاول :- أ/ جماليات المكان والجذور الفلسفية .

ب/ المكان وأشكالية التوظيف في المسرح العالمي .

المبحث الثالث :- فاعلية المكان في العرض المسرحي المعاصر .

- **أما الفصل الثالث** فقد تضمن إجراءات البحث حيث كان مجتمع البحث مجموعة من النصوص المسرحية الشبابية العراقية ، واختار الباحث (مسرحية بروفة في جهنم) كعينة للبحث بطريقة قصديه و لانها تحقق هدف البحث .

- **أما الفصل الرابع فقد لخص النتائج والاستنتاجات وتوصل الباحث إلى جملة من النتائج منها :-**

١- يعد المكان من جماليات مسرح الشباب العراقي فهي تجذب الشاب و تدفعه نحو متابعة العرض بشوق وشغف .
٢- يعتبر المكان احدى وسائل الاخراج في المسرح الشبابي العراقي لترسيخ فكرة معينة و حوار مهم ولابراز سلوك محدد ايجابيا كان ام سلبيا .

والاستنتاجات منها :- أن غياب الامكنة يعطي انطباعاً واضحاً عن الضعف الذي يعانيه زمن الدخول في المعنى المتولد من ملاحقة اللذة الصورية ، اذ كلما حضر المكان توسعت العين الزمانية ، ذلك لان المكان يمثل الصورة الحية التي يتعامل من خلالها الزمن مع رسالته.

الفصل الاول (الاطار المنهجي)

- **مشكلة البحث .**
- **أهمية البحث .**
- **هدف البحث .**
- **حدود البحث .**
- **تحديد المصطلحات .**

الفصل الاول

- **مشكلة البحث .**

أن أشكالية المكان المسرحي هو منطلق افتراضي ينطلق منه العمل الفني كبيئة حاوية للعناصر وهو ضروري في تشكيل وحدة المناخ المسرحي والذي سيحتوي كل عناصر العمل الفني ، فهو مقترح فكري فني ابداعي ، يغادر المقترح التأسيسي للمؤلف حيث أن الاخير ينطلق من طبوغرافية هندسية تحدد المعالم الخرائطية للمكان كمثال أن تكون قلعة او قاعة وغيرها من التشكيلات الهندسية ، وبما أن النظريات الاخراجية الحديثة تؤكد على المخرج أن ينطلق ويغادر المكان ، الذي نقصد به المكان المسرحي الى أمكنة عرض غير مألوفة بالنسبة للمتلقي ، أي خروجاً عن القواعد والاطر ذات المنحى الكلائشي وكسرها عبر تقديم العرض في الشارع او في الساحات العامة ، بما يحقق رؤية جمالية مبتكرة للمكان المسرحي بحيث تمثل موقفاً فكرياً وجمالياً من خلال تنوع الاشكال المسرحية والتي تعتمد على انشائية المكان المسرحي وتنوع جغرافيته ، ومن ناحية أخرى نجده يتنوع وينقسم الى أنواع كثيرة وتحت مسميات ثنائية مثل المكان المفتوح والمكان المغلق والمكان الفوق والمكان التحت ، المكان الهنا والمكان الهناك ، المكان المقدس والمكان المدنس وغيرها من الثنائيات ، وما تقدم من مشكلة البحث تتمحور حول السؤال التالي :-

كيف نتعامل مع أشكالية المكان في عروض المسرح الشبابي العراقي ؟

- **أهمية البحث .**

١. تكمن أهميته في تسليط الضوء على عنصر مهم من عناصر العملية الابداعية وهو (أشكالية المكان) الذي يساعد في فهم العروض المسرحية ، لانه يعطي سمة الفهم وانتاج المعنى .
٢. لافادة مكتباتنا التي تفتقر نوعاً ما الى الدراسات تتناول أهمية المتلقي في رفد الجانب العلمي والمعرفي لعملية العروض المسرحية في المكتبات العراقية ، كذالك تفيد النقاد والباحثين في مجال الادب والعروض المسرحية .

- **هدف البحث .**

يهدف البحث الحالي الى التعرف على أشكالية المكان في العروض المسرح الشبابي العراقي .

- **حدود البحث .**

١. **الحدود الموضوعية :-** أشكالية المكان في العروض المسرح الشبابي العراقي .
٢. **الحدود المكانية :-** العراق و دول عربية .
٣. **الحدود الزمانية :-** ٢٠٠٩ ــ ٢٠١٥ .

- **تحديد المصطلحات .**

أشكالية

لغوياً :- الاشكالية لغوياً مأخوذ من العل ، شكل الامر ، شكولاً ، التبس ، شكل اللون ، شكلاً ، خالطه لون غيره ، أشكل الامر : التبس ، وشكل فلان : اجتمع بأشكال وأمثاله ، الاشكال : الامر يوجب التباس في الفهم[١] .

اصطلاحاً :-

أ- الاشكالية ، مصطلح أشاعه لوي التوسير يشير أن العناصر البانية في المجال الايديولوجي لمواجهة مشكلات وتساؤلات يطرحها الزمن التاريخي على نحو يتكشف عن أطار داخلي كيفية توحد كل عناصرها[٢] .

ب- الاشكالية ، سمة حكم أو قضية قد تكون صحيحة (وربما تكون حقيقة) لكن الذي يتحدث لا يؤكدها صراحه .... بالمعنى الدارج : الاشكالي هو المشكوك في أمره الذي يمكن اثباته مجانياً دون برهان كافي ، وتالياً ما يمكن اعتباره كأنه بقي معلقاً[٣] .

التعريف الاجرائي :- الاشكالية تعني التساؤل الذي يطرحه المخرج اذ ينبع من اشكالية الخلل في المكان المسرحي ، لغرض ايجاد اجابات محددة تبحث عن الثبات نحو استقرار الشكلي الذي يحدده المكان في العروض المسرحية .

المكان

لغوياً :- الموقع جمع مواقع ، موضوع الوقوع ، ومواقع القتال مواضعه ، الحاوي للشيء المستقر من التمكن[٤] .

اصطلاحا :- هو الموضع او الحيز كوجود مادي يمكن ادراكه بالحواس ، وهو أيضاً أحد العناصر الاساسية في المسرح لانه شرط لتحقيق العرض المسرحي ، وهو ايضاً الموضع الذي تقدم فيه العروض المسرحية سواء أكان بناءً شيد خصيصاً لهذا الغرض كصالات

---

[١] أنس ، ابراهيم واخرون ، المعجم الوسيط ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص٤٩١ .
[٢] أديث ، كيرزويل ، ترجمة : جابر عصفور ، عصر البنيوية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص٢٤٨ .
[٣] لالاند اندرية ، موسوعة لالاند الفلسفية ، المجلد الاول ، منشورات عويدات ، بيروت ، ٢٠٠١ ، ص٦٤ .
[٤] لويس معلوف ، المنجد في اللغة والاعلام ، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص٧٧١ .

مسرح ام مدرجات في الهواء الطلق أو أي حيز مكاني يستخدم لعرض مسرحي (الشارع ، المآرب ، الحديقة)[1] .

التعريف الاجرائي :- هو الحيز أو الموضع المادي او المعنوي الذي تعيش فيه الشخصيات ويشكل عامل تأثير وتأثر ، ويستمد ديمومته وكينونته من خلال الشخصيات التي تعيش فيه ، وهو يأخذ صفته ويستمدها من الشخصيات التي يحويها.

[1] ماري الياس وحنان القصاب ، المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ١٩٩٧ ، ص٤٧٣ .

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول :-

أ- جماليات المكان والجذور الفلسفية .

ب- المكان وأشكالية التوظيف في المسرح العالمي .

المبحث الثاني :-

فاعلية المكان في العرض المسرحي المعاصر .

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الاول :-

أ- جماليات المكان والجذور الفلسفية .

أن مفهوم المكان يكاد أن يكون اليوم استثنائياً لكثرة ما يمتلك من معاني ودلالات غنية في نظريات المسرح والعلوم الانسانية وذلك لتوصفه سواء لجانب النص أو لجانب العرض ، سنقوم بعرض من التعريفات والمفاهيم المرتبطة به على أمل الايضاح .

١. **المكان الدرامي :-** يعرفه الباحث الفرنسي باتريس بافيس في قاموسه المسرحي على أنه الحيز الدراماتورجي الذي يتحدث عنه النص وهو مكان مجرد ، يقوم القارئ والمشاهد ببنائه بواسطة الخيال .
٢. **المكان المسرحي :-** هو الحيز الحقيقي للخشبة (المنصة أو الركح) حيث يتحرك الممثلون وينحصرون في الحيز الفعلي من المساحة أو يتحركون في وسط الجمهور .
٣. **المكان السينوغرافي :-** هو المكان المسرحي والمعرف بشكل أدق بالحيز في الداخل ، حيث يوجد الممثلون والجمهور خلال العرض ، ويتميز بأنه الرابط بين الاثنين ، وينشأ كما لاحظ الباحث السيميائية أن أوبر سفيلد من خلال هندسته ونظرت العالم (التصويرية) أو الحيز منحوت بشكل أساسي بأجساد الممثلين .
٤. **مكان اللعب الحركي :-** هو الحيز الذي يحدد من قبل المخرج كي يتبعه الممثلون أثناء أدائهم وتنقلاتهم وعلاقة الانسجام والتناغم فيما بينهم[١] .

وأخذ مفهوم المكان بالتطور وأتسعت دلالته حينما أصبح في نطاق مرمى النظرية الفلسفية ، فالمكان في الفلسفة له أهمية بارزة ومكانة متميزة في أبحاث جميع الفلاسفة لانه وجد مع الخلق ثم نمى وتطور بنمو الفكر البشري وتطوره ، فأن وجود المكان مقترن بوجود الشيء الذي يشغله ، وهذا هو الانطباع الذي درسته الفلسفة فالمكان هو ما يحل فيه الشيء ، فهو يتسم بالثبات وعدم الانفصال عن الاشياء التي يحويها ، فالمكان لا يقتصر عن كونه ابعاداً هندسية وحجوماً لكنه فضلاً عن ذلك نظام من العلاقات المجردة يستخرج من الاشياء المادية الملموسة بقدر ما يستمد من التجريد الذهني أو الجهد الذهني المجرد ، فالمكان يتخذ طابعاً حسياً ملموساً ، ثم بعد ذلك فسر على شكل تجريدي ذهني الى أنه في نهاية المطاف تمازج مع البعد الزمني فأصبح مشتملاً للوجود المادي والمعنوي في الادراك الانساني للوجود ، فالمكان يوجد بوجود الشيء فيه ، ويتكون به ، ويضاف اليه ،

[١] كريم رشيد ، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر ، دار ومكتبة عدنان ، بغداد ، ٢٠١٣ ، ص ٨٤ .

ويعرف به ، فأن كل الاشياء في العالم الخارجي تشغل مكاناً ، أي ذات امتداد بينها وبين بعض مسافات ، ولا يتداخل بعضها في بعض ، فالمكان هو ذو امتداد في ثلاثة أبعاد هي (الطول والعرض والعمق) ، وعدم قابلية النفوذ فلا تتداخل الاشياء بعضها في بعض في المكان[1] .

فالمكان بدون محسوس ساكن أو متحرك ليس له وجود لقد اختلف مفهوم المكان من فيلسوف الى الاخر كل حسب تنظيراته الفلسفية فأن الفلاسفة وأن وقفوا على مفهوم المكان موقفاً فلسفياً داخلته المفاهيم الرياضية والفيزيائية أحياناً ، فأن فلاسفة العصر الحديث خرجوا من مفهوم المكان العلمي والموضوعي الدقيق الى أفاق التصور والتخيل الذي يخاطب الوجدان ، ويرتبط بالجانب الالهامي ، والروافد النفسية الشعورية منها ، واللاشعورية .

ويعتبر المكان من أهم العناصر الدالة على وجود الانسان ، فقد ارتبط الانسان بالمكان ارتباطاً وثيقاً ، فلا وجود الانسان من دون مكان ، فالمكان لا يكتسب قيمته الا بوجود الاجسام أو الاشياء التي تشغله ، لذلك جعل الله (سبحانه وتعالى) رحم الام مكاناً للانسان يمارس فيه تكوينه البيولوجي والحياتي ومن ثم المهد الذي يولد فيه والذي تتفتح فيه مدركاته وتنمو فيه حواسه ، فيشده ارتباط روحي بهذا المكان ، ففي العصور القديمة عرف الانسان المكان قبل الزمان ، لانه مدرك أدراكاً ملموساً مباشراً ، يبدأ بخبرة ذلك الانسان بجسده أولا ومن ثم المحيط الذي يتحرك فيه كأن يكون (الكهف) أو بقعة الارض هو المكان الذي يأوي اليه الانسان يفسر هذا (أن البشر لجأوا الى المكان في تشكيل تصوراتهم للعوالم المادية وغير المادية على السواء ، فالقرب والبعد ، والارتفاع والانخفاض علاقات مألوفة تربط الانسان ارتباط بدائياً بالمحيط الذي يعيش فيه .

أفلاطون

يأتي إدراك مفهوم نظرية المعرفة عند أفلاطون من خلال نظرته إلى عالم المثل التي لا تعدوا الموجودات الحسية ، كونها خيالات أو انعكاسات لموجودات عالم المثل ، والحجة الرئيسية في تأييد دعواه " إن العالم الحق هو عالم المثل ، الخارج عن حدود الزمان والمكان ، وليس عالم الحسيات الواقع في نطاقهما ".[٢] فقد أكدت مثالية أفلاطون إن على الإنسان أن ينظر إلى الأشياء بنظرة عقلية خالصة بعيدة كل البعد عن كل ما هو حسي كونه يرى أن كل ما هو حسي يشوه المعرفة ، على اعتبار أن جميع الأشياء المحسوسة متغيرة ومتحولة وهي لا تمثل حقيقة الوجود إذ أن الوجود الحقيقي متمثل فقط في الوجود

[1] كريم رشيد ، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر ، مصدر سابق ، ص٢١١ .
٢ ماجد فخري ، تاريخ الفلسفة اليونانية من طاليس إلى أفلوطين وبرقليس (بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٩١) ص٨١ .

الروحي وبالتحديد في عالم المثل ، لذلك تنبثق نظرية أفلاطون الجمالية " من داخل فلسفته المثالية ، ومن تصوره لعالم المثل ، والمشاركة في العالم المعقول بحيث تصبح جزءاً لا يتجزأ من فلسفته برمتها "[١] لذلك فصل أفلاطون بين (عالم المثل) وبين (عالم المحسوسات) متخذاً من المعرفة الرياضية سبيلاً لعالم المثل " فالمثل تحيا حياةً أكثر اكتمالاً من الأشياء الحسية ".[٢] بمعنى آخر أن المعرفة عند أفلاطون ليست حسية ، أي لا يجوز اعتبار الحواس وحدها أساساً للمعرفة ، لان الحواس لدى أفلاطون لا قيمة لها في إدراك الجمال ، فالجمال الحقيقي لا يدرك إلا بالعقل ، وأنه لا بد من توسط العقل لتصحيح الإدراك الخاطئ لإعطاء صورة حقيقية عن المدرك ، لذلك رفض أفلاطون فلسفة الواقع مؤكداً على أن البقاء لصالح عالم الحقيقة التي ينطوي عليها الكون ، لأن سعي الإنسان لمعرفة الحقيقة يكون عن طريق العقل باعتباره الأداة القادرة على الحكم.[٣] كما يعد أفلاطون اللذة الجمالية تقترن بالعقل بوصفه يدرك التناسق بين الكل والأجزاء وتناسبها .

أما طبيعة المكان عند أفلاطون فأنه لا تقبل الفساد وتوفر مقاماً لكل الكائنات ذات الصيرورة والحدوث ، فهو لا يلمس بالحواس بل بضرب من البراهين ألهجينه المختلطة ، أي أنه يوفر مقاماً للعناصر الاربعة (الماء ، الهواء ، التراب ، النار) وتحولاتها الى الاشياء المادية المحسوسة عن طريق التكاثف والتخلخل وذلك لكون هذه العناصر ولدت من الفعل المثل في المكان أو القابل ، أما عملية أدراك المكان أمر من الصعوبة بموضع ، لانة يحتاج الى نوع من التجريد عسير وهو انتزاع الكائنات من الايون التي تشغلها أو فرض أمكان ذلك ذهناً ، أذ لا يمكن تعقل المكان بهذه الوسيلة التي هي من صعوبتها وعدم تحققها في الواقع ضرورة ، فالمكان عند أفلاطون متناه لتناهي الجسم ولكون العالم حادثاً أحدثه الصانع ، ولا يعدو كون المكان عند أفلاطون الا وسيلة ضرورية لافهامنا أن الكائنات متصلة أو منفصلة عن بعضها[٤] .

١علي عبد المعطي و راوية عبد المنعم عباس ، الحس الجمالي وتاريخ التذوق عبر العصور (الإسكندرية : دار المعرفة الجامعية ، ٢٠٠٥) ، ص ٢٩ .

٢جان فال ، طريق الفيلسوف ، ت: احمد حمدي محمود وأبو العلاء عفيفي ، ط١(القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٤٨) ص١١٧ .

٣للمزيد ينظر : مجيد محمود مطلب ، تاريخ المعرفة منذ الإغريق حتى ابن رشد (بغداد : دار الجاحظ للنشر ، ١٩٨٠) ص٥٤ - ٥٦ .

٤ عبدالرحمن بدوي ، الموسوعة الفلسفية ، مطبعة ذوي القربى ، ايران ، ٢٠٠٦ ، ص١٠٨ .

ب- المكان وأشكالية التوظيف في المسرح العالمي .

تعود أهمية المكان الى القوة السحرية الكامنة في جوهر المحرضات المرتكز عليها من قبل المخيال سواء كان ذلك في الادب أو الفنون الجمالية كالمسرح ، والتشكيل ، وعروض الاداء ، فالمكان بما يملك من مهيمنات ثقافية تؤهله لفرض سلطته على المتخيل ، أن غياب الامكنة يعطي انطباعاً واضحاً عن الضعف الذي يعانيه زمن الدخول في المعنى المتولد من ملاحقة اللذة الصورية ، اذ كلما حضر المكان توسعت العين الزمانية ، ذلك لان المكان يمثل الصورة الحية التي يتعامل من خلالها الزمن مع رسالته ، وأن تلاشي هذه الصوره يعني التسليم بعدم فاعلية الزمن ، خاصة اذا كان اعتماده منصباً على التواطؤ مع الحدث ، وهذا الاخير يرتكز على المكان أكثر من ارتكازه على الزمان ، ولديه القدرة على مضايقة المخيال واجباره أحياناً على تغيير مساره ، أن مغازله المكان لاتحتاج لغواية معمارية بقدر حاجتها لمخيال معماري يعمل على تأثيث الفراغ بثقافة المجرد ، فكل مكان عند دخوله في المعمل الابداعي يغادر حيزه الشكلي ، ويحوز معمارية مؤقته ، ما يمنحه جرأة معارضة أيديولوجية المعمل نفسه ، بينما المكان المعماري الأصل مثل المواقع الاثرية والمزارات تكون أيديولوجيتها دائمة وغير قابلة للدحض ، كونها قائمة على شيء أسمه تاريخ فاللجوء الى أمكنة كهذه هو تحقيق ليوتوبيا التاريخ بوصفها حاضنة أيديولوجية ، وهنا يأتي المكان بالكامل حمولاته ليترأس اللعبة الجمالية ومطالباً بالبطولة التي لا ينالها سواه في نهاية اللعبة .

المبحث الثاني : فاعلية المكان في العرض المسرحي المعاصر .

يعتبر المكان من أهم العناصر الدالة على وجود الإنسان ، فقد ارتبط الإنسان بالمكان ارتباط وثيقا ، فلا وجود للإنسان من دون المكان ، فالمكان لا يكتسب قيمته إلا بوجود الأجسام أو الأشياء التي تشغله ، لذلك جعل الله (سبحانه وتعالى) رحم إلام مكانا للإنسان يمارس فيه تكوينه البيولوجي والحياتي ومن ثم المهد الذي يولد فيه والذي تتفتح فيه مدركاته وتنمو فيه حواسه ، فيشده ارتباط روحي بهذا المكان ، ففي العصور القديمة عرف الإنسان المكان قبل الزمان ، لأنه مدرك إدراكا ملموساً مباشراً ، يبدأ بخبرة ذلك الإنسان بجسده أولا ومن ثم المحيط الذي يتحرك فيه كأن يكون (الكهف) أو بقعة الأرض هو المكان الذي يأوي إليه الإنسان ويفسر هذا " إن البشر لجأوا إلى المكان في تشكيل تصوراتهم للعوالم المادية وغير المادية على السواء ، فالقرب والبعد ، والارتفاع والانخفاض علاقات مألوفة تربط الإنسان ارتباط بدائيا بالمحيط الذي يعيش فيه". لذلك اعتبر الإنسان البدائي (الكهف) موطنه الأول فمن هذا المكان بدأ ذلك الإنسان يزاول نشاطاته البدائية المتمثلة بسد حاجاته اليومية الضرورية ، فالمكان أعطى للإنسان البدائي الدافع القوي في ممارسة كثير من النشاطات التي " لم تتوقف عند حدود المنفعة وضرورات الاستخدام والاستعمال البدائي اليومي ، إنما برزت فيها لمسات جمالية وذوقية تخرج عن حدود الحاجة اليومية "[١] لذلك كان الإنسان البدائي مدركاً للمكان الذي يعيش فيه إلا إن هذا الإدراك لم يأت دفعة واحدة بل تطور بتطور الفكر البشري في تعامله مع العالم الخارجي ومن هذا يتضح لنا " إن موقف الحضارات القديمة في معالجتها للمكان كانت معالجة حسية موضوعية إذ لا يستطيع الإنسان البدائي إدراك المكان إلا من خلال أشياء ملموسة وحسية مثل ، البيت ، الشجرة ، المحلة ، الوطن ، ويمكن القول إن هذه الحلول قدمها الإنسان البدائي هي التي ساعدت على نمو التصور التجريدي للمكان "[٢] فإذا كان الفكر الحديث يفهم المكان على انه صورة متجانسة ، أو هو نظام من العلاقات الوظيفية بين الظواهر الطبيعية فيفترض إن المكان غير محدود ، مستمر ، متجانس وهذه الصفات لا نعرفها بمجرد الإدراك الحسي " فالفكر البدائي يعجز عن استخلاص فكرة للمكان من تجربته للمكان ، إن الصورة الذهنية للمكان لدى الإنسان البدائي هي صورة مظاهر محسوسة ، تشير إلى أماكن أو مواقع لها خصائص عاطفية ، وكأنها شيء حي ، فهي مسالمة أو معادية مألوفة أو غريبة"[٣] فقد عرف المكان في الفكر البدائي من خلال سماته العيانية التي تتناسب مع مستويات الفهم للموجودات من حوله فكان إضفاء طابع الأسطورة عليه واضحا علاوة على جانب القدسية التي أضفاها

---

(١) عقيل مهدي ، أسس نظريات فن التمثيل ،ط١(ليبيا:دار الكتاب الجديد المتحدة ،٢٠٠١) ص١٩.
(٢) حسن مجيد ألعبيدي ، نظرية المكان في الفلسفة الإسلامية ابن سينا انموذجا، دمش : دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع ، ٢٠٠٧ ، ص١٨.
(٣) حسام الالوسي ، الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم ،(بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠) ص٤٠.

ذلك الإنسان لاعتماده في تفسير الظواهر الحياتية حينها على عاطفته ، ولم يركز على التفسير المنطقي أو العقلي للمكان لديه لافتقاره إليه .

ومن خلال المكان بدأ الإنسان البدائي في مواجهة العالم الشاسع محاولا بكل وسيلة إيجاد ملاذاً وخلاصاً له من تقلبات الطبيعة فاعتقد بوجود الإله حيث " زاول الطقوس السحرية والطوطمية في عباداته وكانت هذه بداية الفن عند الإنسان البدائي"[١] فقد عبّر ذلك الإنسان عن الفن من خلال زخرفة جدران الكهف بشتى أنواع الحيوانات مما منحت المكان الذي يسكنه جمالية قائمة على امتداد النص التشكيلي إلى ما حوله ، فقد رأى الإنسان البدائي العالم الذي يعيش فيه مسرحا للصراع بين قوى يجهلها وظواهر طبيعية لا يعرف أسبابها كون عقله لم يكن مهيأ بعد لتفسير مثل هذه الظواهر حيث كانت الغرائز الفطرية المكتسبة هي الباعث أو الدافع للسلوك حتى يؤمن سير حياته وبقائها ، ومن ذلك ظهرت عدة تعبيرات وعلامات مصاحبة بإشارات إيمائية يستخدم فيها الوجه واليدين بحيث أصبحت هذه التعبيرات ومما تحمله من دلالات تعبر عن الحاجة التي كان ينشدها الإنسان البدائي وهي أيضا تعبر عن الخوف والألم والفرح .[٢] وهذه الحركات هي حركات تمثيلية لكنها كانت تؤدى بصورة عفوية وليس لغرض التمثيل أو التسلية ، إلا انه على أية حال كان عملا فنيا شبه تمثيلي لأنه اشتمل على شكل معين وهدف إلى مضمون خاص لأنه يحمل روح التقمص " أما مكان التمثيل ، فكان الكهف ، والجمهور ربما كان سكان الكهف أو جمهور مجموعة من الكهوف المجاورة ".[٣]

فاعلية المكان المسرحي في ايطاليا في قصور الأمراء والبلاطات الدوقية ، حيث كان الأمير أو النبيل هو ثورة التوجه الاجتماعي ، حينما بدأ أمراء عصر النهضة إحياء أمجاد الحضارة الكلاسيكية المنصرمة ، فقد اهتم هؤلاء الأمراء بكافة أشكال الفنون في سبيل دعم مؤسساتهم الاجتماعية حيث كان"أول البلاطات الدوقية الايطالية التي ارتبطت بالعرض المسرحي للدراما الكلاسيكية هو ذلك البلاط الموجود في فيرار"[٤] ثم تبعته المدن الايطالية الأخرى في تقديم الدراما الكلاسيكية على خشبة المسرح " وكان الكورتيل دائما هو المكان الذي تقدم عليه مثل تلك العروض المسرحية ... وهو مكان مناسب للمهرجانات والمأدبات ومناسبات التسلية الأخرى" ولم يقتصر تطور أماكن العرض المسرحي على تلك القصور والكورتيلات فسرعان ما امتدت إلى العامة من الناس وتشكلت فرقه مسرحية بدأت تقدم عروضها في أماكن مسرحية مختلفة منها " كشك الاستحمام ... وكان يقام في منصة ارتفاعها أربعة

---

(١) علي عبد المعطي و راوية عبد المنعم عباس ، الحس الجمالي وتاريخ التذوق عبر العصور، الاسكندرية : دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٥ ، ص١٣.
(٢) للمزيد ينظر : ريكان إبراهيم ، رؤية نفسية للفن ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ١٩٩٧) ص٥٨.
(٣) عبد الكريم عبد الله ، فنون الإنسان القديم أساليبها ودوافعها(بغداد : مطبعة المعارف ، ١٩٧٣) ص١٠٠.
(٤) عبد الكريم عبد الله ، فنون الإنسان القديم أساليبها، المصدر السابق ،ص١٠٠.

إقدام أو خمسة على صقالات من خشب وخلفها واجهة تتكون من أعمدة مقامه حول قبوات مزينة وستائر بين الأعمدة "[١]

الانجازات الفنية ا ساعدت على فاعلية مكان العرض المسرحي ومن هذه الانجازات هو اكتشاف (المنظور)* لذا اهتم رجال هذه النهضة بهذا العلم كوسيلة جديدة لخلق الإبعاد الثلاثة ، وخداع العين والإيهام بنوع من التجسيم فقد ساعد علم المنظور في تطوير العرض المسرحي لاسيما جماليات المكان الذي تزينه المناظر المسرحية المرسومة أو المشيدة والتي تخلق نوعا من الخداع البصري لدى المتلقي ، وتوحي بالعمق والفراغ والمسافة .[٢] ومن خلال هذه الانجازات التي اتخذها معماريو عصر النهضة حافزا لهم في عمارة المسرح الايطالي وإنشائية مكان العرض المسرحي ، فقد تمثلت ملامح المسرح في تلك الفترة على مسرح (تيرنس) حيث"ارتفاع منصة المسرح إلى خمسة إقدام . وترك الجزء الأمامي من المنصة خاليا ، فشيد حائط مستقيم الشكل في الجزء الخلفي يتكون من أربعة أعمدة تقسم المنظر إلى خمسة أجزاء ، وقد حرص مصممو على استدارة الأجزاء العلوية من الفتحات فتبدو كأقواس ، يكتب أسفل كل قوس لوحة باسم الشخصية المسرحية التي يؤديها الممثل "[٣] لقد شجع عصر النهضة على بناء أسس معمارية جديدة لعمارة المسرح ، لاسيما جماليات المكان المسرحي في ظل تطور المنظور كعلم يساهم في تخطيط وتصميم أسس المكان المسرحي أو تجسيم الرسومات الخلفية التي تعكس البيئة اجتماعيا وجماليا ، وقد اعتمد معماريو عصر النهضة على تقنية المنظور المسرحي من خلال المزج والتجميع بين تقنيات المسرح وفن العمارة واعتمدوا كذلك على الإضاءة بإمكانياتها البسيطة في وصف العناصر الفعالة في تركيب بنية العرض المسرحي آنذاك فقد قام المصمم المعماري اندريا بلاديو* (١٥٠٨-١٥٨٠) ببناء مسرح الأكاديمية المعروف (الاوديو) الذي تم بناؤه عام ١٥٨٤م والذي تميز بكونه" مسرحا مغطى ، والثانية توسيع الباب الرئيسي لخشبة المسرح ، بحيث أصبح هذا المسرح النواة الأولى لإطار فتحة المسرح ، ووراء هذا الإطار ووراء المداخل الجانبية لخشبة المسرح ، أضيفت

---

(١) الاراديس نيكول ، المسرحية العالمية ، ج ١ ، ت: عثمان نوية ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ،، ص٢٩٥.

* ويقصد به الديكور المسرحي : وهو القطع المصنوعة من اطر الخشب والقماش أو نحوها والمقامة في الغالب في المكان المسرحي لكي تعطي شكلا لمنظر واقعي أو خيالي أو كليهما ، على إن تربط إيحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروفة : إبراهيم حماد ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة : دار الشعب ، ١٩٧١) ص١٦١.

(٢) للمزيد ينظر: شكري عبد الوهاب ، المكان دراسة في تاريخ تطور خشبة المسرح ، الاسكندرية ، المكتب العربي الحديث ، ١٩٨٧ ، ص١٦٦.

(٣) شكري عبد الوهاب ، المصدر السابق ، ص١٦٦.

* هو مهندس معماري ايطالي عضو الأكاديمية الايطالية قام ببناء وصياغة المسرح الاولمبي الذي سمي باسمه (مسرح الاديو) وتوفي بلاديو ولم يكمل هذا المسرح فأكمله من بعده تلميذه (سكاموزي) للمزيد ينظر: شكري عبد الوهاب ، ص١٦٨.

بعض المناظر الثابتة الخاضعة إلى قواعد المنظور"[١] فقد كانت مساحة التمثيل ذات إمكانيات جديدة " فالتمثيل لابد إن يجري داخل مساحة محوطة بجدران أو(مناظر) وليس في مساحه طليقة فوق رصيف مكشوف"[٢] أما مكان النظارة فهو"على شكل نصف دائرة بواجهة مسرح طويل ضيق ، في خلفه منظر غني بالتصميمات وفي وسطه فتحة كبيرة لها أربعة أبواب أخرى"[٣] وهنا بدأت محاولة استرجاع الصورة المسرحية الرومانية إلى نهايتها المنطقية أو بالرغم من تأثير المسرح الاولمبي بالتصوير فان شكله ظل كلاسيكيا . وأهم ما يلاحظ على مسرح الاوديو الأكاديمي هو إن صالة العرض بيضاوية الشكل وتتكون من ثلاث عشرة مصطبة متدرجة ، مما أتاح للمشاهدين رؤية ما يجري على منصة العرض بسهولة حيث اعتبر (بلاديو) المسافة المتروكة بين الصالة ومنصة العرض كمنطقة لجلوس أفراد الاوركسترا ، فقد جعل منطقة التمثيل مستطيلة الشكل ضيقة المساحة نسبيا ، فقد بلغ عرضها سبعون قدما ، بينما كان عمقها ثمانية عشر قدما ويلاحظ انه غطى هذه المساحة بألواح خشبية وقسمها على هيأة الرخام وبالإضافة إلى هذا فقد وضع بلاديو حائطاً مليئاً بالزخارف والنقوش وضعه خلف منطقة التمثيل بحيث جعله يمتد أفقيا وتخلل حائط الواجهة باب ضخم وضع في الوسط (يشبه قوس النصر الروماني) والى جانبه عدة أبواب صغيره فقد وضعت المناظر المرسومة بطريقة المنظور خلف الأقواس لتخدع عين المشاهد وتزيد من إحساسه بالفراغ والعمق ، بالإضافة إلى ذلك فقد زيّن سقف المنصة بنفس النقوش والزخارف بها الحائط الموجود خلف منطقة التمثيل مما منح المكان المسرحي جمالية تزين بها العرض المسرحي وكأنه نصب تذكاري ذو شكل غير واقعي ، وعلى يد المعماري الايطالي (اليوتي) طرأ تغير على المكان المسرحي تم تطبيقه في مسرح (فارنبزي) ويتمثل هذا التغير في ظهور الحائط الرابع الثابت للمسرح . وقد جاء هذا الحائط على هيئة إطار الصورة ووضع إمام منطقة التمثيل .[٤] ولاشك إن وجود هذا الإطار أو الجدار حقق فائدة أدت إلى تغيرات أعطت للمكان المسرحي رؤية جديدة حينما " وضعت خشبة المسرح خلف إطار الفتحة التقليدية وجهزها بالمناظر المرسومة بالألوان التي يمكن تحريكها ، ثم بعد ذلك فرق بين مكان المتفرجين ومكان التمثيل بواسطة الستار الأمامي"[٥] لقد كان لهذا الستار المساعدة في اكتمال مؤثر المنظور فهو يغطي المناطق غير المرغوبة في كشفها للجمهور ، كما انه يحدد مجال الرؤية ويحصر أنظار المشاهدين في المناظر المرسومة أو المشيدة ، ولهذا الحائط أهمية في تركيب الآلات والمؤثرات المسرحية كونها تبقى محجوبة عن أعين المتفرج ، فقد راعى

---

(1) فرانك م .هوايتج ، المدخل الى الفنون المسرحية ، ت رمزي مصطفى واخرون ، ط١ ، القهرة : دار المعرفة ، صـ٢٩٧ ـ ٢٩٨.

(2) شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتاليف و الترجمة و الطباعة و النشر ، ص٢٩٤.

(3) الاراديس نيكول ، المسرحية العالمية ، ج١ ، المصدر السابق ، ص٢٦٠.

(١) للمزيد ينظر ، شكري عبد الوهاب ، المصدر السابق ، صـ١٧٠ـ١٧١ .

(٢) فرانك م . هوايتج ، المصدر السابق ، ص٣٠٢.

مصممو المسرح بأن تكون خشبة المسرح منحدرة من اعلي إلى أسفل أي في الاتجاه العكسي لصالة العرض .[١]

والى جانب فاعلية المكان المسرحي شهد ولادة أنماط مسرحية جديدة محلية اختلفت أماكن عروضها المسرحية عن سابقتها ، واعتمدت على الممثل بالدرجة الأولى وهي(الدراما الرعوية ، والكوميديا ديلارتي) فالدراما الرعوية ظهرت خلال القرن السادس عشر وهي مسرحيات عاطفية ريفية " كانت تعرض بين تركيبات وديكورات العربة المسرحية المتنقلة التي كانت في ذلك الوقت شيئا جديدا وأكثر قبولا في قلوب الشعب"[٢] وهي شبيه بعربات العصور الوسطى أو عربة (ثيسبيس) والتي كانت ينتقل فيها بين المدن القريبة . إما الكوميديا ديلارتي فقد كان ممثلو هذا النوع من الفن الارتجالي المسرحي موهوبين يرتجلون أدوارهم دون دليل ، فقد كانت هناك خطوط عامة يتفقون عليها حيث " كانت احد جوانب الميدان تشكل منصة التمثيل"[٣] فالكوميديا ديلارتي هي التي غيرت البيئة المكانية للإحداث ، وحولتها إلى أماكن مألوفة للمشاهدين .

ويرى الباحث أن فاعلية المكان المسرحي تتجسد من خلال الاكتشافات العلمية لاسيما علم المنظور وإرساء الأسس الرئيسة للمعمار الجديد .

وإما في المسرح الانكليزي تعددت أمكنة العرض المسرحي وتنوعت وكان جزءا منها يقام في أفنية الفنادق وأخرى في القصور والبلاطات الملكية وفي المسارح العامة التي تعرف بالمسرح الإليزابيثي ، وكانت أفنية الفنادق تشكل المكان المسرحي للفرق الجوالة التي قدمت عروضها فيه حيث يصف هوايتج ذلك بقوله " بينما يجلس النزلاء إلى نوافذ الفندق وشرفاته للمشاهدة ... وكانت تتخذ من الأفنية والساحات مكانا لها وكان القادرون من أهل المدن يشاهدون العروض وهم جالسون في الالواج المحيطة بحلقة التمثيل "[٤] وأما القصور الخاصة بالنبلاء فقد كانت تقدم فيها مسرحيات قصيرة سميت (الانترلولد) لم يتجاوز عدد شخصياتها أربعة ممثلين وهذا المكان المسرحي الذي يقام في القصر ، صغير الحجم اعد إعداداً مؤقتاً فهو يحتوي على منصة مرتفعة وستارة تعلق عند مؤخرة المنصة ، كخلفية ونظرا لضيق المكان ، لم يكن هناك مجال لوضع مناظر أو تغيرها في إثناء العرض .[٥] وهناك مكان مسرحي مسرحي آخر أعد للعروض المسرحية التي تقدم خصيصا للعائلة المالكة ، في مسرح خاص سمي (مسرح الماسك) ولهذا المكان المسرحي ميزة خصوصية حيث يشترك أفراد العائلة المالكة في العروض المسرحية التي كانت تقدم وقت ذاك والتي سميت بـ (عروض البلاط) ، واهم ما يميز هذا المسرح هو

---

(١) للمزيد ينظر : شكري عبد الوهاب ، المصدر السابق ، ص١٧١.
(٢) شلدون تشيني ، المصدر السابق ، ص٣١٤.
(٣) الاراديس نيكول ، المصدر السابق ، ص٢٨٢.
(٤) فرانك م هوايتج ، المصدر السابق ، ص٢٩٩.
(٥) للمزيد ينظر: شكري عبد الوهاب ، المصدر السابق ، ص١٠٠ .

ظهور الحائط الرابع الذي يرى المشاهدون من خلال فتحته المتسعة ، كل ما يجري على خشبة المسرح فقد كان للمسرح أجنحة وستائر خلفية بالإضافة إلى الأدوات والآلات اللازمة . فبعد أن غادرت الفرق المسرحية أمكنتها الخاصة التي كانت تقدم عليها عروضها المسرحية في القصور والبلاطات اتجهت نحو الساحات العامة متخذة منها مكانا لتقديم عروضها مستغلة سعة المكان الذي يحوي على عدد أكثر من المتفرجين فهذه المسارح اعد مكانها في حدائق عامة ولهذا سميت بالمسارح الصيفية فهي عبارة عن منصة مكشوفة يبلغ ارتفاعها ما بين أربعة وستة أقدام ، إما عرضها فحوالي ثلاثة وأربعين قدماً ، وعمقها سبعة وعشرون قدماً ونصف القدم ، وعند نهاية هذه المنصة يوجد الحائط الخلفي ، يتخلله بابان كما توجد سقفية مظللة محمولة على عمودين تغطي جزءا من خشبة المسرح وكانت مناظرها عبارة عن ستائر مرسومة برموز وهذه الرموز تعبر عن مشاهد العرض وتساعد على تسلسل الأحداث [١] فرجال هذا المسرح لجأوا إلى الطبيعة مع استخدام بعض الشموع .

أما المسرح الإليزابيثي والمسمى مسرح (الياصبات) فقد قسمت خشبة مسرحه إلى ثلاثة أقسام (خشبة المسرح الخارجية ، والداخلية ، والعليا) فالخشبة الخارجية هي اكبر هذه الأقسام وأهمها ، لأن الحدث المسرحي يدور فوقها ، أي هي المكان المسرحي الرئيسي الذي يدور فوقه الحدث معماريا حيث تتكون من مصطبة منخفضة ممتدة إلى وسط الجمهور الواقف في الساحة ، وكان شكلها على صورة مثلث مقطوع الرأس وترتفع قدمين أو ثلاثة عن الأرض إما خشبة المسرح الداخلية فهي توجد خلف المصطبة ، وهي امتداد لمناطق الجلوس الخاصة بالمتفرجين ، لكنها لا تستخدم للجلوس ، كونها تقع خلف منطقة التمثيل ، فالخشبة الداخلية هي حجرة صغيره تقع خلف الجزء المركزي من خشبة المسرح الخارجية ، وكان المسرح مكشوفا للجمهور من أحد الجوانب وكانت خشبة المسرح الداخلية هذه ستار لم يكن يتوفر لخشبة المسرح الخارجية وكان بالإمكان تغطيته عن الجمهور وكان يستعمل عادة للمشاهد الصغيرة ، أما الجزء الثالث فهو خشبة المسرح العليا التي تمتد خلف المصطبة والتي تقع فوق خشبة المسرح الداخلية والتي تحمل نفس مواصفاتها من حيث الحجم والشكل فهي تستخدم عندما كان يتطلب الفعل المسرحي ظهور احد الأشخاص فيها من مكان عال كأن يظهر في حجرة عليا ، أو على سور المدينة ، أو من على تله كبيرة ، أو على حبال السفينة ، ويشار إلى ذلك عادة في التعليمات بكلمة فوق [٢] ، ويتميز هذا المسرح بارتفاع خشبته عن مستوى الأرض ، وتعدد أماكن التمثيل ، وان هذا التعدد أتاح نوعا من المرونة ساعدت في إخراج أكثر عدد من المشاهد ، فقد امتازت خشبة المسرح

---

(١) شكري عبد الوهاب ،المكان دراسة في تاريخ تطور خشبة المسرح ، المصدر السابق ، صـ ١٠٠-١٠١ .
(٢) فردب ميليت ، وجرالدايدس ، فن المسرحية ، ت: صدقي خطاب ، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٦ ، ص ١٠٤.

بامتدادها نحو الساحة مما جعل العلاقة مباشرة بين الممثل والمشاهد ومن ثلاث جوانب .[1] بالإضافة إلى ذلك لا وجود لاستخدام المناظر بالمعنى المتعارف عليه مما ولد لدى المشاهد حرية التخيل والمساعدة على سرعة الانتقال من مشهد لأخر.

(١) للمزيد ينظر : شكري عبد الوهاب ، المصدر السابق ، صـ ١٠٤ ـ ١٠٥. وأيضا ينظر : فردب ميليت ، المصدر السابق ، صـ ١٠٦ـ ١٠٩.

الفصل الثالث

(إجراءات البحث)

- مجتمع البحث
- عينة البحث .
- منهج البحث .
- تحليل عينة البحث .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

- **مجتمع البحث :**

قام الباحث بإحصاء مجتمع بحث والذي يتكون من نصوص مسرحية موجهه لفئة الشباب ،حيث اشتمل مجتمع البحث على (٢) نصا مسرحيا شبابياً عراقياً ، لذا تنوعت اهداف و اتجاهات هذه النصوص بين التعليم و التثقيف و الترفيه .

ت	اسم المسرحية	المخرج	السنة
١	بروفة في جهنم	هادي المهدي	٢٠٠٩
٢	لا يأتي كل اللصوص للمضرة	علي هاشم	٢٠١١
٣	ادم سز	احمد رياض	٢٠١٥

- **عينة البحث :**

تم اختيار عينة (مسرحية / بروفة في جهنم) للمخرج (هادي المهدي)، بالاعتماد على الطريقة القصدية في اختيار عينة البحث ، ولأن الباحث قد شاهدها على تطبيق اليوتيوب ، ولتوفر عناصر البحث كالمكان في تحقيق هدف البحث .

- **منهج البحث :**

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تناول الإطار النظري وإجراءات البحث، وذلك لاتساقه مع مسار البحث وغايته، لغرض التحليل وصولا لتحقيق أهداف البحث .

- **تحليل عينة البحث :**

اسم المسرحية : بروفة في جهنم .
اخراج : هادي المهدي .

مسرحية " بروفة في جهنم " تتناول هموم الشباب وسط متغيرات الحياة .

تتكون هذه المسرحية من أربعة ممثلين يتلاعبون بأربعة كراسي وبقعةِ ضوء تغطي سجادةً حمراءَ وفضاءٌ مظلم ورؤية إخراجية بسيطة تروي حكاية الهموم والقضايا والأسئلة العراقية اليومية.

مسرحية "بروفة في جهنم" جسدها أربعة شباب ينتظرون تقاسم إرث والدِهم الطاعن في السن بعد وفاته، وسط الظروف المأساوية التي يعيشها العراق على الصعيد الأمني والسياسي والاقتصادية، ليس منذ سقوط النظام السابق فحسب، بل تمتد مأساتهم في عمق تأريخ العراق، لتنعكس على خشبة المسرح الوطني ببغداد وبلغة بسيطة ومشاهد كوميدية مترابطة.

وتمثلت المشاهد بضياع فرص العمل وإلغاء الحكومة الجديدة لعقود عمل الممثلين ذاتهم كغيرهم من الشباب المتعاقدين مع مؤسسات الدولة فيفقدون معها الأرضية المادية التي لا بد لهم للانطلاق منها لبناء مستقبلهم.

بروفة في جهنم مسرح عراقي نجح باستثمار الحريات واخفق في الصياغات بابل

عد مراقبون للمسرح العراقي العرض المسرحي الأخير" بروفة في جهنم" الذي قدمته الفرقة القومية للتمثيل على خشبة المسرح الوطني مؤخرا ، بانه عمل جريء جدا وينتمي وينتمي إلى مسرح الغضب والاحتجاج وقالوا ان مؤلف العمل هادي مهدي ابتكر بعمله هذا وحدة درامية جديدة وغير مسبوقة فالى أي مدى يصح هذا الوصف على العمل المذكور؟

لا شك أن العمل ينتمي للمسرح ، على الأقل من خلال توفر العناصر الأولية ، مثل خشبة المسرح والممثلين والمتلقى . اما المفردات والشروط الفنية التي يجب توفرها في تكوين أي عرض ليكون عرضا مسرحيا كاملا . فان الحديث في هذا الموضوع طويل ومتشعب وفيه اختلاف وخلاف يبدأ من خصائص المدارس المسرحية وشروطها مرورا بالنص ومؤلفه وعلاقة هذا المؤلف بالمخرج وعلاقة المخرج باعادة بناء النص الاصلي دراميا ثم الممثلين والجمهور والمكملات المسرحية كالسينوغرافيا والديكور والازياء والاضاءة وغيرها ناهيك عن نوع الموضوع والصياغة والمعالجة العناصر الفنية بداية نستطيع وصف " بروفة في جهنم " بانها عملا مسرحيا تجريبا لان التجريب يسمح لنا بتجاوز بعض الشروط والمفردات المسرحية التي يصر المسرحيون الاكاديميون على ضرورة

توفرها في العرض ليطلق عليه عرضا مسرحيا كاملا. بل ويؤكد الأكاديميون على وجوب أن تكون مكملات العرض كالسينوغرافيا والاضاءة والديكور والازياء وغيرها جزاء اساسيا ومهما من العرض وان اي ضعف او نقص او خلل فيها انما يعني نقص وضعف العرض نفسه . وهذا ما حدث في العرض الذي نتحدث عنه ، اذ استغنى المخرج عن دور تلك المفردات والمكملات وخاصة السينوغرافيا . ربما بقصد او لانعدام الامكانيات الفنية اوالمالية اللازمة ، وقد يشفع له بذلك "مسرحيا" اسم العرض "بروفة" والتي تعني التمرين او المحاولة ، ولكن مع هذا كله لانستطيع القول أن هذه العناصر كانت كافية في العرض او غير ضرورية فيه . واعتقد ان وصف العرض بانه ينتمي لمسرح الغضب والاحتجاج لا يعفي العرض ايضا من هذه المتجاوزات . ومن كان مطلعا على العروض التي قدمها هذا النوع من المسرح وخاصة رائد ه "جون آردن" يرى ان الاخير ما كان ليتجاوز ويخرج عن الضوابط لولا توفر مبررات منطقية فنية واجتماعية "ذائقة" تسوغ له ذلك . هذا اذا كان ما نتحدث عنه قد حصل فعلا في بعض عروضه

واذا كان مخرج "بروفة في جهنم " قد جمع حكايات كثيرة في عرض واحد . فان هذا الجمع ليس جديدا على المسرح العربي والعالمي ، بان يجمع المخرج او كاتب النص اكثر من حكاية وينسجها في عرض مسرحي واحد متناغم ومتكامل دراميا بل ومتصاعد ايضا للوصول للذروة التي تشكل خلاصة العرض او هدفه الرئيسي، ولكن عادة ما تكون حركة كل الحكايات دراميا او حبكتها تتجه نحو غاية او حدث بعينه يكون بالضرورة مركز العرض . وهذا ما شاهدناه على الاقل عربيا في اعمال المخرج غنام غنام من الاردن والجبالي من تونس والاخير وهو يعمل على نصوص الفرنسي جان جنيه بخصوص الفلسطنيين . ولكن الحال في "بروفة في جهنم " لم يكن هكذا . أي أن النسيج الدرامي والتناغم والتكامل والاتجاه الواحد المتصاعد لم يكن موجودا بشكل واضح في ال ٣٥ حكاية التي استخدمها المخرج والذي اعتمد بدل ذلك على ما يمكن أن نطلق عليه "الفلاش" أي اللقطة القصيرة وكل لقطة قضية وموضوع كبير له امتدادت وتشعبات كثيرة يحتاج الى عمل مسقل حتى يستوفي غرضه كاملا . وذا كان المسرح اداة اتصال جماهيرية راقية لها خصائصها واساليبها الخاصة بها والتي تمييزها عن غيرها ، فان العرض جنح نحو الأسلوب والتقنية الاعلامية والى ما يشبه الاخبار على القنوات المعارضة للحكومة على جغرافية معينة وهو بهذا يؤكد التأثر الكبير للمخرج وكاتب النص بالاعلام اليومي حول العراق والمخرج بهذا العرض يستكمل نوعا من المسرح العراقي الذي ظهر بعد احتلال العراق وكانت نظرته انذاك أحادية تنظر للسلبيات فقط وهي تدين المحتل والحكومة فقط . تماما كما فعلت قناة الجزيرة وكان هذا المسرح لا ينظر ولا يشير الى الارث السياسي الدكتاتوري الثقيل الذي كانت بعض نتائجه جلب الاحتلال والخراب الي البلد .وكانت مثل هكذا عروض تجد سوقا رائجة في الدول العربية وقد منحتها تلك الدول جوائز فنية مسرحية كبيرة فقط لانها تستجيب لرؤية السياسية العربية المعادية لعراق بدون صدام حسين ومن تلك العروض التي حصلت على هذه

الجوائز "العرس الوحشي" الذي عرض في في بعض الدول العربية . وبالعودة الى بروفة في جهنم يجب الاعتراف بان العمل تخلص من بعض عيوب سلفه على الاقل في نظرته للمشاكل التي يتناولها وقد أدان الارهاب الذي تغافل عنه سلفه في العرس الوحشي. ولكن نجد في "ي بروفة في جهنم " أن تنوع الموضوعات وتباعدها في الشكل والمضمون فكك وحدة العرض الدرامية وحولها الى نشرة اخبار منوعة لا يجمعها غير الجغرافية. و نجد هذا الكم في الحكايات وتباعدها قد حال دون قدرة المخرج على المها وتوجيهها واخراجها كمسرح مكتمل .

نستطيع القول والتأكيد أن العمل حقق مفردة مهمة من مفردات المسرح وهي الامساك بالمتلقي وشده وخلق تفاعل كبير بين الجمهور وما يدور على المسرح حتى مع الذين اغضبتهم بعض الموضوعات المطروحة، وكان دور الممثلين الاربعة صلاح منسي ومرتضى حبيب وتحرير الاسدي ومحمد بدر وطاقاتهم الفنية العالية كبيرا وهو وراء النجاح في جذب الجمهور وشده لمتابعة العرض ، ولكن ما الذي شد المتلقي غير التمثيل ..!؟ هل هي جمالية العرض ام تقنيته ام موضوعه ام اكتمال عناصره ؟ الجواب أن ليس أي من هذه الأسباب وراء ذلك ، بل تحديدا ، كان السبب هو الجرأة في كسر التابوات اوالمحضورات الاجتماعية والدينية والسياسية التي تتفاعل يوما وبقوة في حياة العراقين ، ثم اسخدام فعل وتاثيركشف السيرة الذايتة والمفارقة على المتلقي كما هو حاصل في ادب السيرة وشاهدنا الجرأة والسيرة والمفارقة واضحة جدا في مشهد يتعرض للحياة الاجتماعية عندما يستذكر احد شخصيات العمل أمه التي كان يساعدها الجار وتكون نهاية هذا المشهد مفارقة مبكية مضحكة ومستفزة لوعي الجمهور وثقافته وتقاليده لانها تجرأت بقول ما هو محضور عندما أعلنت الشخصية ان من كثر ما ساعد الجار جارته جاء ولدها يشبه الجار وهي اشارة صريحة لممارسة الجنس المحضور اجتماعيا من قبل الجار مع جارته وهي مفارقة ايضا عندما يكتشف المتلقي أن عمل المساعدة " كانت دنسا وهكذا الحال مع المحضور الديني والسياسي في مشهد كتابة عريضة للمسؤل عندما تحولت كتابة العريضة الى طقوس للصلاة أي فساد الدين والسياسة معا وكما هي الحال العراقية الراهنة . اذن الذي شد الجمهور ليس الا الضرب على الموضوع الذي يؤلمه او يقلقه أو يهدد حياته او يستهجنه المتلقي او يشاكس تقاليده وثقافته . أي أن عمل العرض هو مجرد استفزاز او استنفار لوجدان واحاسيس ووعي وثقافة هذا الجمهور ، وهو بهذا يكون عملا تحريضا ناجحا أدى وظيفة التحريض التي يستهدفها المسرح بشكل عام ولكن ما يؤخذ على هذا التحريض انه عشوائي وانفعالي ينتهي بنهاية التحريض دون أن يقدم رؤى او افكار او حلول يقترحها للخروج من مأزق القضية التي تناولها العرض وقد تكون هذه المهمة ليست من مهمات العرض المسرحي لدي شعوب متحضرة ومستقرة ولكنها اكثر من ضرورية للشعب العراقي الذي يمر بحالة انتقالية على مستوى السياسة والثقافة والاقتصاد وكل التكوين الاجتماعي . مع كل ما كرناه يعد هذا العرض انعطافة كبيرة مسيرة المسرح العراقي المعاصر لانه جاء مبشرا بالتجديد والجرءة وهوانعكاس حقيقي

لمساحة الحريات المتاحة للآراء والآداب والفنون والثقافة عامة في العراق الديمقراطي الجديد والفتي في الديقراطية والحريات ، وذا كان عرض " بروفة في جهنم قد نجح في خرق المحضورالديني والاجتماعي بداية من خلال عنوانه فانه يسجل قصب السبق في اختراق التقاليد والاساليب الفنية والثقافية للمسرح العراقي السائد الذي ضاغته حقب زمنية مختلفة . وتكشف " بروفة في جهنم" سقف الحريات العالي في العراق هذا السقف الذي ينمو تحته الابداع والابتكار والتطور.

" الفصل الرابع "

- **نتائج البحث .**
- **استنتاجات البحث .**
- **التوصيات .**
- **المقترحات .**
- **المصادر.**

" الفصل الرابع "

- **نتائج البحث :**

١- حققت الموسيقى و المؤثرات الصوتية تاثيرا و جذبا واضحا مع حوار الشخصيات في ربط الاحداث مما حقق جذباً وتأثيراً واضحا على المتلقي (الشباب).
٢- وظيفة الشخصية الغاضبة هي وظيفة ترويجية ولاضفاء المتعة ولغرض توضيح المسرحية لفئة الشباب و الضغط النفسي الناتج عن التواصل المضطرد للفعل الدرامي ، ومن هذه الوظيفة تأتي اهمية وجود عنصر المكان في عرض مسرحية (بروفة في جهنم) حيث تمنح الشباب بالقدرة على فهم الواقع و توسيع عقله .
٣- يعد المكان من جماليات مسرح الشباب العراقي فهي تجذب الشاب و تدفعه نحو متابعة العرض بشوق وشغف .
٤- وجود الغضب و الضجيج في العرض الموجه لشباب يضفي طابع التنوع على العرض مما يدفع ملل الشاب عن العرض ويساعده على المشاركة في العرض .
٥- يعتبر المكان احدى وسائل الاخراج في المسرح الشبابي العراقي لترسيخ فكرة معينة و حوار مهم ولابراز سلوك محدد ايجابيا كان ام سلبيا .

- **استنتاجات البحث :**

ومما تقدم يستنتج الباحث ما يلي:
١- أن غياب الامكنة يعطي انطباعاً واضحاً عن الضعف الذي يعانيه زمن الدخول في المعنى المتولد من ملاحقة اللذة الصورية ، اذ كلما حضر المكان توسعت العين الزمانية ، ذلك لان المكان يمثل الصورة الحية التي يتعامل من خلالها الزمن مع رسالته.
٢- ان المكان يمثل الصورة الحية التي يتعامل من خلالها الزمن مع رسالته ، حيث كلما حضر المكان توسعت العين الزمانية .
٣- أن فاعلية المكان المسرحي تتجسد من خلال الاكتشافات العلمية لاسيما علم المنظور وإرساء الأسس الرئيسة للمعمار الجديد .
٤- يستثمر الممثل في اداءه الصوتي والحركي لشخصيات مسرح الشباب عناصر التكرار الصوتي او الحركي او كليهما ، البناء الإيقاعي و تحولاته ، التناقض والمفاجأة بكل انواعها).

٥- ضرورة حفاظ الممثل على وحدة الشخصية والنسق العام للسمات المرجعية للشخصية وتماسكها تماسكة منطقية بعيدة عن الاسفاف والتهريج ، والاهتمام بالتحولات المنطقية لكي يتحقق عنصر الاقناع عند الطفل.
٦- ضرورة اعتماد الممثل في اداءه للشخصيات على البناء الايقاعي للفعل الداخلي والذي بدوره يعمل على اظهار رسائل صورية إلى الشباب لتحقيق الاقناع وبالتالي تتحقق الرسالة من خلال استخدام الممثل لأدواته (الجسد والصوت).

- **التوصيات :**

مما تقدم يوصي الباحث بما يلي :

١- ايلاء المسرح الشبابي الاهتمام الكافي في المؤسسات الأكاديمية ، كليات ومعاهد الفنون الجميلة، في الدراسات الاولية ، و تعريف الطلبة بخصائص المكان في عروضه بوصفه العنصر الأكثر اهمية فيها .
٢- اقامة ورش تدريبية لأداء الممثل في عروض المسرح الشبابي بعامة والاداء التثقيفي على وجه الخصوص في المؤسسات الفنية ومنظمات المجتمع المدني ذات العلاقة بالموضوع.
٣- اهتمام المؤسسات الفنية بعروض المسرح الشبابي واقامة المهرجانات المركزية والمحلية والتركيز على المكان في هذه العروض .
٤- اقامة مهرجانات للمسرح الجامعي تحتوي على عروض مخصصة للشباب من قبل كليات ومعاهد الفنون الجميلة .

- **المقترحات:**

استكمالا لموضوع البحث يقترح الباحث القيام بالدراسات التكميلية التالية :

١- توظيف اساليب التمثيل في عروض المسرح الشبابي العراقي بعامة والاداء التثقيفي على وجه الخصوص.
٢- فلسفة المكان في عروض مسرح الشاب .

- **المصادر :**

- القرآن الكريم .
- المصادر العربية :

١- أديث ، كيرزويل ، ترجمة : جابر عصفور ، عصر البنيوية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٥ ، ص٢٤٨ .
٢- الاراديس نيكول ، المسرحية العالمية ، ج١ ، المصدر السابق ، ص٢٦٠.
٣- أنس ، ابراهيم واخرون ، المعجم الوسيط ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٢ ، ص٤٩١ .
٤- جان فال ، طريق الفيلسوف ، ت: احمد حمدي محمود وأبو العلاء عفيفي ، ط١(القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٤٨) ص١١٧ .
٥- حسام الالوسي ، الزمان في الفكر الديني والفلسفي القديم ،(بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨٠) ص٤٠.
٦- حسن مجيد ألعبيدي ، نظرية المكان في الفلسفة الإسلامية ابن سينا انموذجا، دمش : دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع ، ٢٠٠٧ ، ص١٨.
٧- شكري عبد الوهاب ، المكان دراسة في تاريخ تطور خشبة المسرح ، الاسكندرية ، المكتب العربي الحديث ، ١٩٨٧ ، ص١٦٦- ١٧١.
٨- شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة ، القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتاليف و الترجمة و الطباعة و النشر ، ص٢٩٤ - ٣١٤.
٩- عبد الكريم عبد الله ، فنون الإنسان القديم أساليبها ودوافعها(بغداد : مطبعة المعارف ، ١٩٧٣) ص١٠٠.
١٠- عبدالرحمن بدوي ، الموسوعة الفلسفية ، مطبعة ذوي القربى ، ايران ، ٢٠٠٦ ، ص١٠٨ .
١١- عقيل مهدي ، أسس نظريات فن التمثيل ،ط١(ليبيا:دار الكتاب الجديد المتحدة ،٢٠٠١) ص١٩.
١٢- علي عبد المعطي و راوية عبد المنعم عباس ، الحس الجمالي وتاريخ التذوق عبر العصور، الاسكندرية : دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٥ ، ص ١٣ - ٢٩.
١٣- فرانك م .هوايتج ، المدخل الى الفنون المسرحية ، ت رمزي مصطفى واخرون ، ط١ ، القهرة : دار المعرفة ، صـ٢٩٧ ـ٣٠٢.
١٤- فردب ميليت ، وجرالدايدس ، فن المسرحية ، ت: صدقي خطاب ، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٦ ، ص ١٠٤.
١٥- كريم رشيد ، جماليات المكان في العرض المسرحي المعاصر ، دار ومكتبة عدنان ، بغداد ، ٢٠١٣ ، ص ٨٤ - ٢١١.
١٦- لالاند اندرية ، موسوعة لالاند الفلسفية ، المجلد الاول ، منشورات عويدات ، بيروت ، ٢٠٠١ ، ص٦٤ .

١٧- للمزيد ينظر : ريكان إبراهيم ، رؤية نفسية للفن ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية ١٩٩٧) ص٥٨.
١٨- للمزيد ينظر : مجيد محمود مطلب ، تاريخ المعرفة منذ الإغريق حتى ابن رشد (بغداد : دار الجاحظ للنشر ، ١٩٨٠) ص٥٤ ـ ٥٦ .
١٩- لويس معلوف ، المنجد في اللغة والاعلام ، دار المشرق ، بيروت ، ١٩٧٣ ، ص٧٧١ .
٢٠- ماجد فخري ، تاريخ الفلسفة اليونانية من طاليس إلى أفلوطين وبرقليس (بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٩١) ص٨١ .
٢١- ماري الياس وحنان القصاب ، المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ١٩٩٧ ، ص٤٧٣ .