وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة القادسية

كلية الفنون الجميلة – قسم المسرح

مسرحة الفضاء المفتوح في المسرح الديواني

بحث تخرج مقدم إلى مجلس كلية الفنون الجميلة وهو جزء من متطلبات نيل شهادة

البكالوريوس في قسم المسرح

تقدم به الطالب

مصطفى جبار عبيد

إشراف

م.م احمد طالب

١٤٤٤هـ القادسية ٢٠٢٣م

وَلِيَعْلَمَ الَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِن رَّبِّكَ فَيُؤْمِنُوا بِهِ فَتُخْبِتَ لَهُ

قُلُوبُهُمْ وَإِنَّ اللَّهَ لَهَادِ الَّذِينَ آمَنُوا إِلَىٰ صِرَاطٍ مُّسْتَقِيمٍ

صدق اللَّهُ العلي العظيم

(سورة الحج ٥٤)

الاهداء

إلى صاحب الفضل الأول والأخير الرحمن الرحيم . . . الله عزوجل .

إلى أمي على سجادة صلاتها ، لم تنسني يوما بدعائها .

إلى أبي المنسوج من وقت وروح، لنعيش

إلى الاصدقاء، لمرافقتهم لي وحبهم

إلى من علمني العلم ، من بداية المشوار الى نهايته

(معلم،معلمة،مدرس،مدرسة،استاذ،استاذة،دكتور،دكتورة)

إلى كل من أوقفته عقبات الطريق وصعوبات الحياة عن تحقيق

أحلامه،فحققها . . . . .

الشكر والعرفان

الحمد لله على عظيم منه . . والاء نعمه . . والصلاة والسلام على خير الانام معلم البشرية . . البشير النذير محمد صلى الله عليه وسلم وعلى اله الاخيار المصطفين الابرار .

كم هي رائعة الحياة حينما يضللها التوفيق بالله سبحانه وتعالى . . . . وحين تفوح ازهارها بأريج العلم والمعرفة . . . . تتهادى حروفي وترسو على ضفاف العرفان بالجميل وتسطر عبارات من الشكر والتقدير . . بعدد قطرات المطر . . والوان الزهر . . وشذى العطر الى استاذي المشرف (**د . احمد طالب**) لما قدمه لي من مساندة بالجهد والمتابعة طيلة مسيرة البحث اعزه الله سبحانه وتعالى واطال في عمره .

و اعترافا بالفضل اتوجه بالشكر الى قسم المسرح – كلية الفنون الجميلة حاضنتي الاولى اساتذتي . . وبحر علمي . . الذين لطالما ارتويت من علمهم . . . . وسقيت غرس بحثي ، كما اتقدم بالشكر الجزيل وعظيم الامتنان الى الاساتذة المناقشين الذين لم يبخلوا علي بالوقت والخبرة العلمية .

المحتويات

الموضوع	الصفحة
الآية الكريمة	**ب**
الاهداء	**ج**
شكر وعرفان	**د**
المحتويات	**هـ**
ملخص البحث	**و**
الفصل الاول : الاطار المنهجي	**٦-١**
مشكلة البحث اهمية البحث اهداف البحث حدود البحث **تحديد المصطلحات**	
الفصل الثاني : الاطار النظري	**٢٦-٧**
المبحث الاول: الفضاء المفتوح عبر العصور المسرحية . المبحث الثاني: مسرحة الفضاء المفتوح في العرض المسرحي العالمي . مؤشرات الاطار النظري .	
الفصل الثالث : اجراءات البحث	**٣٣-٢٧**
مجتمع البحث . عينة البحث . منهج البحث . اداة البحث . تحليل عينة البحث .	
الفصل الرابع	**٤٢-٣٤**
نتائج البحث . استنتاجات البحث . التوصيات . المقترحات . المصادر .	

الفصل الاول

(الاطار المنهجي)

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

- **مشكلة البحث :**

يعتبر الفضاء في المسرح من اكثر عناصر العرض المسرحي التي خضعت للتطوير والتحوير منذ نشأة المسرح في العراق ، اذ يوجد نوعان للفضاء المسرحي هما الفضاء المغلق و الفضاء المفتوح ، تشير دلالة الفضاء المفتوح الى المكان الواسع من الارض، و ان الفضاء المسرحي هو حيز تظهرفيه الشخصيات والاشياء متلبسة بالاحداث المسرحية تبعا لعوامل عدة تتصل بالعروض المسرحية ، وتبرز جمالية العرض المسرحي من خلال ما يحققه الفضاء المسرحي المفتوح من عروض ابداعية ،اذ ان الفضاء المسرحي قد اكتسب دلالات مختلفة مر بها ، ان الاهتمام بالفضاء المسرحي بوصفه حقل دلالي وانساق بنيوية ومنظومة علاماتية لانه يضع الاطر النظرية والنقدية التي تدعم العروض ،يشكل الفضاء المسرحي بالنسبة للمخرج الحاضنة التي ينطلق منها في خلق الابهار والدهشة لدى المتلقي وخلق الصور المسرحية التي تتشكل فيه لان انتاج الصورة المسرحية لاتتم الا في فضاء العرض المسرحي ، فضلا عن ذلك يعطي للمثل الحرية في الحركة من خلال حضوره وانسجامه وتناغمه الهارموني مع مكونات وعناصر العرض المسرحي فالى ذلك ان عروض الفضاءات المفتوحة تركز اهتمامها على ما يحله جسد الممثل من ايماءات واشارات وحركات معبرة كانت البديل عن لغة الكلام المنطوقة ، ومن خلال ما تقدم تبرز مشكلة البحث الحالي من خلال التساؤل الآتي : ماهي مسرحة الفضاء المفتوح في المسرح الديواني ؟

- **أهمية البحث :**

تكمن اهمية البحث الحالي فيما انه يكشف عن الحاجة الماسة لدراسة الفضاء المفتوح و اهميته في العرض المسرحي الديواني ، ويساعد في تسليط الضوء على موضوع الفضاء في العرض المسرحي كشكل متكامل ، يعد منجزا معرفيا للدراسين والمختصين في مجال المسرح على صعيد العرض المسرحي الديواني ، اذ يمثل البحث جهدا ينفع طلاب كليات الفنون الجميلة الباحثين وجميع المهتمين في فنون المسرح .

- **هدف البحث :**

يهدف البحث الحالي الى التعرف على مسرحة الفضاء المفتوح في المسرح الديواني .

- **حدود البحث :**

يتحدد البحث الحالي بالآتي :

١-الحدود الموضوعية : يعنى بدراسة الاغتراب وتمثلاته في النص المسرحي العراقي.

٢-الحدود المكانية : العراق – القادسية .

٣-الحدود الزمانية : ٢٠١٠-٢٠٢٢ .

- **تحديد المصطلحات**

- الفضاء المفتوح :

أ- الفضاء لغة :

" الفضاء : مصدر فضا فضاء: ما اتسع من الأرض" [١]، " وفضاء شاسع يحلق في الفضاء: في الجو، أي ما يعلو الأرض ،وطفق يحدق في فضاء المدينة اي: مساحتها والمدى الواسع المحيط بها:

- المدى الواسع المحيط بالأرض. (صلى المسلمون العيد في الفضاء)

- المنزل: الساحة أمام المنزل.

- فسحة. فراغ، خلاء" [٢].

ب- الفضاء اصطلاحا :

" الفضاء: المكان أو الامكنة التي تقع فيها المواقف والاحداث المعروضة (الاطار، فضاء السرد)" [٣].

الفضاء:" المسافة والامتداد اللامحدود، وكذلك بمعنى الفسحة الفاصلة بالمفهوم المكاني والزماني للكلمة ، الفضاء:وعاء يضم عناصر ترتبط بعضها ببعض بعلاقة مكانية وزمانية" [٤].

---

[١]) محمد ابي بكر الرازي، مختار الصحاح، بيروت:مكتبة لبنان،١٩٨٦،ص ٢١٢.

[٢]) يوسف محمد رضا، معجم العربية الكلاسيكية والمعاصرة ،بيروت: مكتبة لبنان ٢٠٠٦ ، ص ٣٣١.

[٣]) جيرالد برنس،قاموس السرديات، تر:السيد امام،ط١ ،القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات،٢٠٠٣، ص ١٨٢ .

[٤]) ماري الياس وحنان قصاب،المعجم المسرحي، ط١، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون،١٩٩٧، ص٣٣٧-٣٣٨.

ت- الفضاء المفتوح اجرائياً :

الفضاء المفتوح هو الفسحة او المجال الذي يحتوي عناصر العرض المسرحي ومكوناته السمعية والبصرية كافة والذي يخلق احساسا جماليا يهدف الى ابهار المتلقي وامتاعه البصري والفكري ، ويعتبر الفضاء المفتوح الحيز الذي يدور فيه العرض في مسرح مكشوف بالهواء الطلق او في خان او في ساحة يحوي كل عناصر العرض المسرحي ويشمل مجمل العلاقات المكانية والبصرية والسمعية التي قصد منها ان تكون منظومة جمالية موحدة في العرض المسرحي.

- المسرح :

أ- المسرح لغة :

كلمة المسرح (Theatre)" أصلها سرح (سرحت سرحا – سروحا) السيل : جرى جريا سهلا سرحا المواشي : أرسلها ترعى و تعني المرعى و الفناء أي فناء الدار، و كلا التعريفين يتفقان على أنه مكان للترويح عن النفس" [1].

ب- المسرح اصطلاحا :

" هو فن تشخيصي يقوم على محاكاة الأفعال البشرية بالصوت و الحركة باستخدام الجسد كمادة أولية و محورية للتعبير ،و ما يرتبط به من إشارات دالة على الزمان و المكان أمام جمهور حاضر ، المسرح – جمع: مسارح – مكان يعد لتمثيل الروايات و الرقص و اللعب" [2].

[1]) عبد الواحد عوزري ، المسرح في المغرب – بنيات واتجاهات ، ط١ ، المغرب ، دار توبقال ، ١٩٩٨ ، ص ١٣ .
[2]) حسن المنيعي ، المسرح مره .. اخرى ، سلسلة شراع سنة ١٩٩٩ .

ت- المسرح اجرائيا :

يعرف المسرح بأنه المنصة التي يؤدي فيها الممثلون أدوراهم، لنقل مشاعر وأفكار معينة مقصودة للمشاهدين بهدف جذب انتباههم والتأثير عليهم، ونقل شخصيات ومواقف خيالية وتجسيدها في عالم الواقع، هذا ويشمل المسرح كافة أنواع العروض المقدمة على اختلافاها سواء كانت عروض خاصة بالأطفال أو عروض سيرك أو عروض كوميدية أو درامية.

الفصل الثاني

(الاطار النظري)

- المبحث الاول :- الفضاء المفتوح عبر العصور المسرحية.
- المبحث الثاني :- مسرحة الفضاء المفتوح في العرض المسرحي العالمي :

١- المسرح العربي.

٢- المسرح الاجنبي .

- مؤشرات الاطار النظري .

❖ المبحث الاول:- الفضاء المفتوح عبر العصور المسرحية.

كانت الطقوس والشعائر عند الإغريق تقام حول مذبح الآلهة وسط المعبد ضمن فضاءات مفتوحة (مقدسة) تندمج هذه الطقوس ذات التراتيل الدينية بالاحتفالات الدينية التي كانت تقام تكريماً للآلهة (ديونيزيوس) وفي مرحلة متقدمة انتقلت هذه الاحتفالات إلى أماكن عديدة من البلاد في فضاء مفتوح وواسع ونتيجة للأعداد الغفيرة المشاركة في هذه الاحتفالات كون المشاركة فيها جماعية، واحياناً أخرى تضم بعض الزوار أو الضيوف من قبائل أخرى[١]. وبمرور الوقت والزمن والتطور الذي حصل في هذه العبادات والأعياد ظهر الشاعر الإغريقي (ثيسبس) الذي كان يستعمل عربة يخاطب من خلالها الجمهور والذي كان خطابه كما يصفه الكاتب والمفكر المسرحي(كمال عيد) " ارتجالياً وعلى منصة خشبية في السوق حافظاً على الرؤية، أما الجوقة فكانت تحتل مكانها أمام المنصة على شكل دائري" [٢]، وبهذه العربة أسس الشاعر الإغريقي (ثيسبس) للفضاء المسرحي المفتوح، وبمرور الزمن تطور الفن المسرحي الإغريقي إذ انتقل التمثيل من عربة (ثيسبس) إلى مسرح (ديونيزيوس) الواقع بمدينة اثينا، فهو مسرحاً بسيطاً ذات مساحة دائرية تقع تحت منحدر الاكروبوليس، وهذه الدائرة أشبه بالوعاء الضخم، بحيث وضعت على منحدره مقاعد بسيطة تتخلل هذه المقاعد طرقات ومماشي لمرور المتفرجين وفي نهاية المنحدر هناك ساحة دائرية صممت للرقص وهي أشبه بالمنصة فيها بناء متواضعاً سمي(اسكينا) بوصفه (الكشك أو الخيمة أو الخص) فقد كانوا يجعلون له ممراً في مقدمته بين جناحين هذه البناية بطريقة لا تسمح للمتفرجين برؤية من يسير فيه[٣] ،

---

[١]) شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة ، ترجمة : دريني خشبة ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطابعة والنشر ، ١٩٧٧ ، ص ٢٠٣ .

[٢]) شكري عبد الوهاب ، تاريخ وتطور العمارة المسرحية ، مؤسسة حورس الدولية للطباعة والنشر ، الاسكندرية – مصر ، ٢٠٠٧ ، ص ٥٥٠.

[٣]) شكري عبد الوهاب ، المصدر السابق ، ص ٥٥٢ .

فقد أقام المعماريون اليونان مساحة دائرية صممت خصيصا للاوركسترا ووضعوا وسطها مذبح للآلهة، فقد قدمت عليه العديد من المسرحيات ومن ضمنها مسرحيات الشاعر الإغريقي (اسخيلوس) فقد كانت تقدم في الهواء الطلق، ذات الفضاء المفتوح الذي يخلقه الممثل من خلال حضوره وتنقلاته في ساحة العرض المستديرة، ثم من خلال علاقته بالنظارة ومن خلال ترتيب حضوره في تلك الساحة . وكذلك " مسرحيات (سوفوكليس ويوربيدس) كانت في اكثر الأحيان تقدم امام مبنى او قصر من القصور، اذن فمن المنطقي افتراض إقامة منظر مبني في المدة حوالي٤٧٠ ق.م المدة حوالي٤٧٠ ق.م أو بعد مدة قصيرة من تقديم (اسخيلوس) لمسرحية الفرس أخر مسرحياته التي يفترض إنها قدمت وعرضت دون جدوى مبنى كخلفية للعرض "[١]، لقد ساعدت تقنيات المسرح الإغريقي على امتداد الفضاء المسرحي وهي " المنصة التي تحتوي على العناصر المسرحية، ومقدمة المنصة، المخصصة لاستقبال الممثلين في أثناء قيامهم بأدوارهم، والاوركسترا أي المجال الذي تحده الصفوف الأولى من المدرجات، والذي خصص لحركات الجوقة "[٢]، فالفضاء المسرح هو تعبير هندسي معماري وهو مساحة معطاة ذات إمكانيات ولكنه ايضاً محاط بحدود كمساحة هندسية.

أما المسرح الروماني فقد بنيت مسارحهم داخل المدينة، ولكنها بقيت مسارح ذات فضاءات مفتوحة كالذي شاهدناه في المسرح الإغريقي، إذ اهتم الرومان بالضخامة والزخرفة والنقوش للمباني المسرحية فقد تميز المسرح الروماني بوجود " منصة (مصطبة) طويلة ضيقة ومشقوفة، وهناك إلى جانب ذلك بعض مميزات للمسرح الروماني مثل تعليق بعض الأقمشة الملونة على هيأة أشرطة فوق المدرجات ومثل

---

[١]) شكري عبد الوهاب ، المكان دراسة في تاريخ وتطور خشبة المسرح ، المكتب العربي الحديث ، الاسكندرية – مصر ، ١٩٨٧ ، ص ٢٩٠ .

[٢]) زيبجنييف تار انيينكو ، فضاءات شاينا المسرحية ، ترجمة : محمد هناء عبد الفتاح متولي ، دار الكتب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٦ .

استعمال ستارة أمامية تهبط من أعلى إلى أسفل فضلاً عن بعض المهمات المسرحية ".[1]

لقد اشتهر المسرح الروماني بتقديم اعماله في شوارع المدينة والأماكن العامة، إذ كان هذا المسرح بسيطاً من حيث الشكل فهو مسرح متنقل، فبعد كل عرض ينقل إلى مكان آخر، ويركب من جديد، ويعتمد هذا المسرح على المتفرجين المارة من عامة الناس، إذ يقفون أمام خشبة المسرح وعلى الأرض، وكانوا في بعض الأحيان يجلسون على أرائك خشبية، ان هذا المسرح اشبه ما يكون بمسرح الشارع الذي نشاهده اليوم، فان فضاءه المسرحي ليس جزءاً من الفضاء اليومي، ولكن هذا المسرح مساحته محدوده، اذ يعتبر حلقة سحرية مفصولة عن المساحة العادية الدنيوية، فلذلك يشعر الجمهور بالتأثير المسرحي العالي لكونه مشدود إلى الفضاء المسرحي، وتاركاً خلف ظهره الحياة اليومية، ان انفصال الفضاء المسرحي عن الفضاء اليومي شرط ضروري لأي عرض مسرحي يقام في الشارع، فهذه المسارح الرومانية التي تقدم أعمالها في الشارع، تلغي الفضائين، الفضاء المسرحي المفتوح الخارجي(المفترض) والفضاء المسرحي المفتوح الداخلي (المدرك) ويرى الباحث ان المسرح اذا كان في الشارع لا يعتمد على الأخبار التاريخية في تقديم مادته بل يعتمد على اللعب التمثيلي والكوميدي الساخر كما في الكوميديا ديلارتا، فهنا لا حاجة للمتفرج ان يتخيل، أو يفترض فضاء خارجياً، واما الفضاء المسرحي المفتوح الداخلي المدرك، فهنا سوف يتداخل ضمن فضاء المساحة اليومية في الشارع، اذ يبقى اعتماده على خبرة الممثلين، ووعي الجمهور بان الذي يقدم مسرحاً وليست واقعة[2]، ولكي نستمتع بمسرح الشارع يجب ان ندرك ان هؤلاء ممثلون يتظاهرون بالحرب وليسوا اناساً مشتبكين في شجار حقيقي في الشارع.

---

[1]) شكري عبد الوهاب ، المصدر السابق ، ص ٢٩٢

[2]) كمال عيد ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ١٣.

أما في العصور الوسطى فان فضاء الكنيسة المقدس أسهم في إضفاء الخشوع لدى المتعبدين ولذا أصبح تغيير البيئة المكانية له الأثر في نفس المتلقي الذي ينتابه الشعور كونه في مكان مقدس وداخل فضاء مقدس، يصلي ويتعبد، فالبيئة الداخلية (فضاء الكنيسة) بالتأكيد سوف تكون مختلفة عن البيئة الخارجية المملوءة بضوء الشمس، فلهذا التغيير في عتمة الفضاء له الأثر على فسيولوجية المتعبد (المتلقي)[١].

ويختلف فضاء الكنسية المقدس عن الفضاء المسرحي الحديث، " فهو ليس مقترحاً كما في المسارح الحديثة، بل هو مفروضاً مدعماً بالعناصر المادية (البخور، الشموع، رش الماء المقدس، دق الأجراس) والتي تضفي على الأحداث أجواء طقوسية مهيمنة، فضلاً عن الأردية التي يلبسها الممثلون (الكهنة)، كل هذه العوامل كانت تشكل تأثيراً نفسياً على المتلقي وتجعل التجربة المشتركة (بين الممثل والمتلقي) تجربة احتفالية تعبدية مقدسة تعمل الكنيسة على تسويقها بتكريس المكان وربط وجود الجماعة به بوصفه مركز العالم والبؤرة الثقافية"[٢]، فإلى ذلك ازداد عدد المصلين والمشاهدين في فضاء الكنيسة الداخلي فقد قرر رجال الدين من الباباوات والرهبان المسؤولين في الكنيسة انتقال القداس والاعياد والتشابيه الدرامية إلى خارج الكنيسة، حيث الفضاء الواسع المتمثل في ساحات الكنيسة وحدائقها، للاستفادة من واجهة الكنيسة وجعلها خلفية مقدسة لما يقدم من تمثيل من جهة ومن جهة أخرى تبقى سيطرت الكنيسة على الأعمال المقدمة آنذاك، حيث بقيت المسرحيات ذات موضوعات دينية، ومن الكتب المقدسة التي تتحدث عن ولادة وآلام السيد المسيح (عليه السلام) ومع بداية القرن الثالث عشر بدأت الكنيسة ترفع قبضتها عن الأعمال المسرحية، وإلغاء إشرافها، وذلك لطغيان القالب التمثيلي على التراتيل الدينية،

---

[١]) محمد ابو دومة ، تحولات المشهد المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٩، ١٣١ .

[٢])جمال الدين محمد ابن منظور ، لسان العرب ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ج١١، ١٩٥٦ ، ص ١٢٦

وامتناع القساوسة من التمثيل، والاهم من ذلك هو انتقال إشراف الأعمال المسرحية من الكنيسة إلى المجلس البلدي والنقابات، إلى ان خرج المسرح برمته إلى خارج أسوار الكنيسة في الشوارع والساحات العامة [١].

أما في عصر النهضة فقد تنوع الفضاء المسرحي من مسرح إلى مسرح مع بقائه مفتوحاً، فقد كانت هناك مسارح عامة، ومسارح خاصة، إذ بنيت المسارح العامة في فضاء واسع يتسع لألفين متفرج، وعرفت خشبة مسرح بامتدادها نحو الساحة، إذ يبلغ ارتفاعها مابين أربعة أقدام، وعرضها يقارب الثلاثة والأربعين قدما ، أما عمقها فيبلغ سبعة وعشرون قدماً، وفي نهاية هذه المنصة وضع حائط خلفي، وقد بنيت صالة لجلوس المتفرجين من ثلاثة طوابق، وكانت عامة الناس تقف في الفضاء المكشوف، عكس علية الناس كانوا يحجزون أماكنهم في الشرفات وبمبالغ إضافية، وعرف هذا المسرح في ما بعد بالمسرح الإليزابيثي. اما المسارح الخاصة فهي شبيه بمسارح البلاطات والقصور، جاءت على نفس النمط نفسه تقريبا.

[١]) محمد كاظم هاشم الشمري ، جماليات الاخراج في عروض الفضاءات المفتوحة ، بحث منشور في مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية ، المجلد ٢٧ ، ٢٠١٩ ، ص ٤٨٤-٤٨٥ .

❖ المبحث الثاني :- مسرحة الفضاء المفتوح في العرض المسرحي العالمي :

ان الفضاء المفتوح في العرض المسرحي لا يوجد به ما يفصل الممثلون عن الجمهور ، ان الخروج من الفضاءات المسرحية التقليدية الى الفضاءات المفتوحة اخذت مسارات عديدة وان كل مسار فيها يتحدد بشروط تصميمية خاصة به لاسيما في البحث عن اماكن جديدة للعرض او التجريب في فضاءات مفتوحة ، فسوف نتطرق الى مسرح الفضاء المفتوح في العروض المسرحية الاجنبية و كذلك العروض العربية كالآتي :

١- المسرح الاجنبي :

أدى الاستخدام المبالغ فيه للتقنية في مسرح العلبة الايطالية في القرن العشرين الى تنامي الاعتقاد عند عدد من المخرجين ان المسرح فقد بعضا من سحره المتمثل في الاداء الحي امام الجمهور ، فشهد التصميم المكاني للعرض المسرحس تحولات وتطورات مست وظائفه وبنيته الفنية والجمالية ، وادى الى الخروج من مسرح العبة كالآتي :

أ- جان فيلار (١٩١٢-١٩٧١)

وهو مخرج فرنسي عرف بمحاولته التجريبية للخروج من مسرح العلبة حتى انه قد هجر " نهائياً الأبنية المسرحية التي كانت على الطريقة الإيطالية لانه قد أحس بضرورة الحاجة إلى معمار مسرحي مختلف تكون له القدرة على تحقيق التواصل بين الجماهير والعرض المسرحي"[١] ، وتعد دعوة جان فيلار امتداد لدعوة

[١] سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ب.ت، ص ٢٧٦.

آرتو وجاك كوبو[**] من اجل التخلص من فخامة المناظر المسرحية واختزالها . لقد أدرك جان فيلار فعلاً بان المسرح هو فعالية جماهيرية هدفها تحقيق الانسجام الاجتماعي والثقافي من اجل خلق مجتمع المدينة الحضاري والمسرح المستقل لذا فقد قام بإنتاج كافة الألوان المسرحية من كل العصور محاولة منه " تحقيق التوحد العضوي والفكري بين العرض والجمهور لانه سعى الى تكوين مسرح جماهيري لا يعتمد على الفخامة في تقنياته وذلك من اجل خلق علاقة حميمة بين الجمهور وفي مختلف طبقاته"[1]، وقد ساعده في ذلك المناقشات التي كان يعقدها مع جمهوره المسرحي هذا بالاضافة الى السعر المخفض للتذكرة المسرحية الى الحد المناسب التي لا تشكل عبأ على مقتنيها. ان هذه الدعوة التي نادى بها فيلار ومن سبقه أرجعت المسرح إلى جذوره الطقوسية الأولى عندما كان قريباً من الطقس الديني الدرامي الذي لا يستغني عن مشاركة الجمهور الوجدانية ومن جانب آخر فإنها تعد تجارب ضرورية للمزج بين المسرح كطقس والمدينة كفضاء يمكن أن يؤثر أحدهما على الآخر.

ب- ماكس راينهارت (١٨٧٣-١٩٤٣):

احد المخرجين النمساويين الذين صاغوا مسرحاً جديداً يختلف نسبياً عما كان عليه بالسابق وبالتالي كان منفتحاً على المعاني العميقة للحياة وذلك من خلال طرقه أبواب حيل الاكتشافات الميكانيكية في مسرح العلبة التقليدية متجاوزاً بذلك عرف المسرح التقليدي ومؤسساً للسينوغرافيا على أساس التلاعب بالإضاءة والألوان واختفاء وظهور الديكورات التي تعمل على تبجيل الواقع من خلال تغييره جمالياً ونقل مواضعه مما أدى إلى تنوع أساليب هذا المخرج.

لقد كانت إحدى طموحاته أن يكون المسرح الحديث مثلما كان عليه المسرح القديم (الإغريقي) وذلك باحتوائه الحياة وهمومها لذا فقد " لمس إمكانيات المسرح المدرج وفائدته وذلك لما له من قدرة على التحرر من القيود التي يفرضها مسرح

[**] جاك كوبو (١٨٧٩-١٩٤٩): مخرج فرنسي ومن الذين كان لهم دور واضح بإعادة التراث والاستفادة منه وتحديداً التراث الإغريقي والروماني واهتم بالممثل باعتباره جوهر المسرح (الباحث).

[1] سعد اردتش، المصدر السابق ، ص ٢٧٧.

العلبة فجمع بين المسرح الحديث والمسرح الإغريقي فادار وجهه نحو العصر الوسيط يأمل في المناهج الحديثة التي اكتشفها إحياء (الأسرار) والمسرحيات التي كانت تقدم في العصور الوسيطة"[١] ، لذا فقد ركز اهتمامه على أبنية الكنائس مستفيداً من جماليات الفضاء المسرحي سواء كان ذلك داخل الكنيسة أو خارجها من اجل إتاحة الفرصة من جديد للجهور وذلك بخلطهم مع الممثلين وكأنهم يؤدون طقوساً جماعية دينية احتفالية اجتماعية. واعتمدت تجارب راينهارت على :

١- " المسرح بالنسبة له ليس مؤسسة أخلاقية لتعليم الناس وارشادهم وانما مجتمع للمشاركة الوجدانية العاطفية.
٢- اهتم بإيجاد علاقة مناسبة بين المتفرج والعرض ولم يقصد هنا التقارب الفيزيقي بل التقارب العاطفي.
٣- اهتم بالتوحيد بين المسرح والصالة وبالتالي التقريب بين الممثلين والجمهور ولذلك كان يعمد في كل مرة على إعادة خلق الترتيب المساحي للعمل المسرحي عند إعداد كل عرض مسرحي واهتم بالمساحات الواسعة التي تقام بها العروض المسرحية اهتماماً منه بالفضاء المسرحي الإغريقي ولذلك كان له أعمال كثيرة مثلت ما قلناه سابقاً مثل إخراجه أوديب الملك وتقديمها في سيرك برلين واخراج هاملت في بناية للمسرح الألماني بعد ان رفع ثلاث صفوف من مقاعد الصالة ومد المسرح الى الأمام وهو بذلك يقربها من المسرح الاليزابيثي"[٢]، إذاً وبعد هذا يعد راينهارت من المؤصلين للمسرح وذلك لدمجه بين أساليب المسرح القديم والحديث.

---

[١] جيمس لافر ، الدراما أزياؤها ومناظرها ، تر: حمدي فريد ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة : مطبعة مصر ، ١٩٦٣، ص ٢٠٤.

[٢] ينظر : محاضرات سامي عبد الحميد لطلبة الدراسات العليا ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون المسرحية ، قاعة الدراسات العليا ، ٢٠٠٣.

ت- **بيتر شومان (مسرح الخبز والدمى)**

تأسس عام ١٩٦٢ على يد بيتر شومان في الولايات المتحدة الأمريكية ويعتبر من المسارح المتطرفة التي برزت " نتيجة للأوضاع السياسية و الاجتماعية في الولايات المتحدة"[١] ، وذلك من اجل تغيير الواقع الذي فرضته السياسة الأميركية على الشعب.

تتكون فرقة شومان من عدد من الأشخاص يتراوح عددهم بين (١٥-١٠٠) شخص وذلك حسب الحاجة " فكانت الفرقة تقوم بصنع أدواتها بنفسها من مواد تجدها، ملابس قديمة وصحف ومجلات وما إلى ذلك حسب المتوفر من دون البلوغ والإسراف في الأدوات والإكسسوارات المسرحية وكانت تصاحب الفرقة دمى ضخمة يبلغ طولها اثني عشراً قدماً أحياناً وكان يتم أثناء العرض أكل الخبز بين المشاهدين"[٢] ، إذاً فمن خلال ذلك يتضح ان فضاء الشارع الذي استخدمه بيتر شومان هو ليس فقط مسلك ممدود على الأرض محاط بالفضاء الخارجي بل هو مع ما يحيطه من أبنية ومشاهد طبيعية يمثل بيئة خارجية تحمل مناظر مسرحية استفاد منها شومان بجعل الشارع مرآة تعكس واقع المجتمع الذي يعيشه لذا يهدف شومان في أعماله المسرحية إلى خلط روح المشاركة والروح الجماعية بين الممثل والمشاهد من خلال تقريب المشاهدين من الممثلين واشراكهم في التمثيل واكل الخبز هذا من جهة ومن جهة أخرى فضاء المسرح الذي استخدمه شومان هو فضاء جديد للعرض يمكن الحصول عليه بسهولة لانه متوفر وفي أي وقت يمكن ان يعرض فيه . وهنا يجب التنويه بان تجربة شومان لا تعتبر الوحيدة لان هناك الكثير من التجارب العالمية في الخط البياني نفسه الذي يميل إلى الوراء ولكن بتقنية تختلف عن السابقة وذلك بحكم التطور الذي سار فيه بشكل خاص والحياة بشكل عام ومن هذه التجارب (المسرح الحي ، مسرح الحوادث ، مسرح المقهورين ، مسرح البيئة ، مسرح الشمس ، مسرح العصابات ، مسرح الغوريلا)* وبشكل او بآخر فان جميع هذه التجارب

---

[١] حياة جاسم محمد ، المسرح التجريبي في الولايات المتحدة الأمريكية ، مجلة الأقلام ، ١٩٧٩، ص ١٨.

[٢] حياة جاسم محمد ، المصدر السابق ، ص ١٨-١٩.

* للاستزادة : انظر حياة جاسم محمد ، المصدر السابق ، ص ١٣-١٩.

جاءت ردة فعل عنيفة للظروف التي تحيط بالمجتمع وتعد هذه التجارب من الأساسيات التي بنى عليها المسرح الحديث شكلاً ومضموناً وصولاً إلى الاتصال الفكري والروحي للجمهور المسرحي وجميعها تدعو إلي الخروج من مسرح العلبة..
إما بالنسبة للساحة المسرحية العربية والعراقية فلقد ظهرت تجارب حديثة ومتطرفة تديرها جماعات منظمة محاولة منها لإيجاد صيغ مسرحية مغايرة تلبية لحاجات الجمهور لذا دعت إلى نبذ الأشكال المسرحية الغربية للمسرح فقطعت صلتها بالعلبة المسرحية وتبنت أماكن جديدة يحكمها الفضاء المفتوح بحيث تتوافق مع طبيعة المشاهد وخصوصية ذوقه.

ث- **فوزية افضل خان:**

في الباكستان قامت المخرجة فوزية افضل خان والتي هي أساساً من اصل باكستاني ، بتأسيس فرقة (تحريق النسوان) التي قامت في كرا تشي عام ١٩٨٠، " وكان لهذه الفرقة اثر كبير في تحقيق الأهداف الأساسية من اجل تنظيم النساء العاملات و أصبحت الفرقة توصف بأنها نوع من المسرح البديل بباكستان واصطلح على تسميتها (مسرح الشارع) والذي كان يقدم مسرحيات قصيرة وبديكورات بسيطة وبالمجان وفي مواقع يعيش فيها أهالي من أصحاب ذوي الدخل المحدود من الأميين او جاءوا من مناطق قريبة، وتناولت المسرحيات موضوعات ومشاكل مستمدة من حياتهم اليومية"[١] ويعد هذا المسرح في فضاءه المفتوح بديلاً للتعليم ووسيلة للمقهورين المعدومين وخاصة النساء منهم لانه يعبر عن مشاعرهم إذ تصبح المسرحية أداة حيوية للاتصال ومناقشة القضايا الاجتماعية ووسيلة للحوار والنقاش والتساؤل والبحث عن بدائل وإيجاد الحلول . واستناداً لما سبق تقول (شيما كيرماني) " في أثناء أحد العروض وقف رجل عجوز وقال لقد قدمتم قصة ابنتي واذا كانت شخصية العرض قد استطاعت ان تكافح ضد القهر وان تنتصر فكذا يمكن ان تفعل ابنتي وانه في مسرحية اخرى وبعد نهاية العرض قامت امراة عجوز متجاوزة العرف و التقاليد الإسلامية بالدق على الطبل والتصفيق والبكاء متجاوزة الجمهور ومتجهة

[١] ينظر : فوزي سليمان ، المسرح الجوال يدافع عن المراة ، مجلة البيان ، الكويت ، ٢٠٠٢، ص ١.

إلى الممثلين لتقبلهم واحداً بعد الأخر بعد ان قدموا لها الحل الذي كان يجب ان تقوله لابنتها"[1] ،وهذا بدوره يدل على ان مسرح الشارع له التأثير الكبير في إنجاح وإنجاز الرسالة التي تأسس من خلالها.

ج- كاكي:

لقد بدأ الجمهور العربي يشعر بان المسارح بمعمارها المنتسب إلى فضاء المدينة في المجتمعات الحديثة قد نقلته بكل رغباته وطقوسه الاجتماعية إلى حيز شروط الفرجة في عروض مسرحية تعيد له ما سلبته الموجة الحديثة في المسرح من خيارات الاتصال المسرحي إذ صار بإمكان المتفرج أن يستثمر قدراً اكبر من عواطفه في مشاهدة المسرحيات التي تعرض هناك وان يندمج في طقس جماعي له فرائضه وتقاليده الخاصة. ان التيارات التي ظهرت منذ مطلع القرن العشرين في الجزائر بتعدد أشكالها واتجاهاتها كانت تهدف إلى ابتكار أشكال تعبيرية جديدة تدعو إلى الخروج من مسرح العلبة التقليدي باعتبار الخروج " حالة من الإبداع المستمر وذلك بتجاوزه الصيغ المقيدة من اجل اكتشاف مجالات جديدة للتفكير ، وهذا لا يعني نفي الأشكال السابقة بل تجديد الرؤى وتنويع الأساليب بالاختيار المستمر للأفكار والأشكال والأدوات انطلاقاً من التمايز الثقافي من خلال التفاعلات مع الثقافات الأخرى"[2] ،وهذا لا يعني بان التجربة المسرحية العربية لا تملك خصوصية بل على العكس حاول الرواد في العروض المسرحية ربط الإبداع المسرحي بالبيئة المحلية وتوظيف الكثير من الأشكال التعبيرية المحلية وهو ما يمكن ملاحظته في تجربة المخرج الجزائري (كاكي) في أعماله المسرحية التي امتازت بالبحث عن صيغ وإشكال تعبيرية جمالية خاصة قائمة على المخرج بين " الطابع المحلي والبعد الإنساني والاستفادة من التجارب العالمية سعياً إلى الاتصال الدائم مع الجمهور ، أما من ناحية تقنية العرض فقد استفاد في بداية الأمر مكان العرض التقليدي المعروف بالحلقة بحيث يحتشد المتفرجون على شكل دائرة يشاركون في العرض

---

[1] فوزي سليمان ، المصدر السابق ، ص ٢-٦.

[2]) see , http://waronirag . Procom .dz/boukrouh / tadjrib.htm, p4.

مستغلاً كل المكان الذي يقوم فيه العرض"[١]، وهذا يعني أن كاكي وطد العلاقة بين الجمهور والممثلون وعمل على إعادة خلق الشعور والإحساس الذي يميز هذا التجمع المسرحي ولقد استخدم المخرج مسرح الفضاء المفتوح في عرض الكثير من مسرحياته وذلك لاهتمامه الكبير الذي انصب على المتفرج المسرحي وذلك باعتبار تواجده في " مسرح الفضاء المفتوح بات فاعلاً بنحو يفوق بكثير المتفرج في مسرح العلبة بمسالة إنشاء مشهده الخاص عبر انتقاء مقصود لمستويات الرؤية محولاً مشاهدته إلى فعل مؤازرة مع الممثلين فيها مع تحولات الحدث المسرحي التي سيأخذ فيها بواعث تواصله مع باقي فواعل المشهد الحي مع الجمهور والممثلين "[٢] ولهذا كله ن المتفرج المسرحي بذهابه إلى تلك العروض يمضي بكل زاده الحسي والوجداني ليحيل وجوده الذاتي وجوداً اجتماعياً فاعلا.

٢- المسرح العربي.

أ- المسرح الاحتفالي:

" وقد استمد المسرح الاحتفالي أفكاره من المسرح الإغريقي، ودعوات جان جاك روسو (Jean-Jacques Rousseau) الذي نادى إلى الحفل الجماعي، كما تأثر بكتابات أرطو الباحث عن المسرح الطقوسي، وجان فيلار الذي ساهم في إخراج المسرح إلى الساحات والكنائس، وتعمد الاحتفالية إلى خلخلة المفاهيم التقليدية من خلال تصور فكري متكامل (الاحتفالية موقف من الوجود ومن السياسة ومن الأخلاق ومن الحياة ومن الموت)" [٣]، يتطلب هذا الموقف تصورا مغايرا للمسرح. وتسعى الاحتفالية إلى تأسيس مسرح يقوم على المكونات الشعبية الموجودة في

---

[١]) ينظر : الأخضر بركة سيدي محمد ، الشعر الملحون في المسرح الجزائري ، الجزائر : مجلة الثقافة ، وزارة الثقافة ، ١٩٩٣، ص ١٢٥-١٣٠.

[2]) See , http://www. Alryadh .hp.com , p1.

[٣]) عبد الكريم برشيد ، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، دار الثقافة ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٥ ، ص٢٨.

الحضارة المغربية والعالمية (وترى الاحتفالية أن الاحتفال فعل إنساني واع ومسؤول وحر حيث الإنسان كائن احتفالي بالفطرة)[١]، ولكن الفطرة غير كافية حيث يجب تغذيتها بالثقافة والتفكير، ويتحدث صالح سعد في كتابه "أنا والآخر" عن الاحتفالية قائلا (ليست مجرد شكل مسرحي قائم على أسس وتقنيات فنية مغايرة بل هو بالأساس فلسفة تحمل تصورا جديدا للوجود وللإنسان وللتاريخ والفن والأدب)[٢]، وتعتبر الاحتفالية أكثر التجارب انفتاحاً على مستوى الإخراج، حيث دعت إلى الوحدة والالتحام بالناس، فالمسرح في نظر عبد الكريم بالرشيد ولد عاريا وشفافاً لا حواجز بينه وبين المتلقي، وقد رأت الاحتفالية أن العلبة الإيطالية أهملت وهمشت المتلقي، وبالتالي لابد من التمرد على هذه الخشبة والخروج بالعروض إلى الهواء الطلق [٣]، حيث يتحول المتلقي إلى عنصر مبدع وفاعل ومشارك في العرض المسرحي، وتذوب الفوارق الاجتماعية والطبقية، ويتأسس لقاء حميمي بين الممثل والمتلقي، وبالتالي تأسس فرجة احتفالية (ومن ثم يدعو برشيد إلى إقامة عروض مسرحية في أمكنة مفتوحة دائرية وفضاءات جماهرية مفتوحة، كالساحات، الأسواق، المواسم، الروابط والزوايا، أي تقديم العروض والفرجات الاحتفالية في الفضاءات الشعبية التي يحتشد فيها الناس والجماهير الشعبية الغفيرة)[٤]، ففي المسرح الاحتفالي حيث ما اجتمع الناس يجب أن يكون هناك المسرح، ولكن رغم كل هذا التنظيم فقد قدمت الاحتفالية معظم مسرحياتها في مسارح العلبة الإيطالية، نظراً للظروف الأمنية

---

[١]) عبد الكريم بالرشيد ، زمن الاحتفالية ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، د ط ، ٢٠١٦ ، ص٣٥.

[٢]) عبد الكريم بالرشيد ، فلسفة التعبيد في المسرح الاحتفالي ، دار توبقال ، المغرب ، د ط ، ٢٠١١ ، ص٣٤.

[٣]) عقا امهاوش ، الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية ، دار ايديسوفت المغرب ، د ط ، ٢٠١٤ ، ص١٥٦.

[٤]) جميل الحمداوي ، الفضاء في المسرح المغاربي ، المكان والسينوغرافيا ، منشورات دار المعارف ، المغرب ، ط١ ، ٢٠١٤ ، ص٣٩.

التي تخشى التجمع في الشارع، ويمكن تحديد بعض نقاط الضعف في التنظير الاحتفالي فيما يخص الفضاء المسرحي:

١-أن الفضاء المسرحي الذي اقترحه برشيد بقي مشروعاً، حيث يصعب تطبيقه بالمواصفات التي أرادها صاحب الاحتفالية.

٢- أن إلى نهج أسلوب الدياليكتيك على المسرح لخلق جدلية التواصل بين الممثل والمتفرج صعبة المنال، حيث مازال هذا الجمهور لم يمتلك ثقافة المشاهدة.

٣-افتقار المسرح المغربي إلى الممثل بمواصفات الاحتفالية، مما جعل المسرح الاحتفالي في موقف صعب .

٤-عدم قدرة الاحتفالية على تأسيس نظرية من خلال تعاملها مع جميع الغربية.

٥- تبنيها الازدواجية في الخطاب -البحث في الثقافة العربية والمثاقفة مع الغرب[١].

ب- مسرح الشارع :

إن العروض المسرحية التي تقدم في الشوارع والساحات والاماكن العامة تهدف الى ايصال خطاب معري بالإعتماد على تفاعل الجمهور معها من خلال إشراكه في اللعبة المسرحية لإن هذه العروض تقدم في مكان التواجد العشوائي لهذا الجمهور وبالتالي تحظى تلك العروض بوجود جمهور متفاعل معها، حيث إن مسرح الشارع وجد بحيث يلتقي بالناس حيثما كانوا.

ومسرح الشارع تسمية " تُطلق على عروض مسرحية تجري خارج العمارة المسرحية في الهواء الطلق كالساحات العامة والشوارع، وخصوصيته تكمن في أنه يخلق فرجة

[١]) عقا مهاوش ، المصدر السابق ، ص ١٦٠ .

لهـا طـابع حيـوي يكـون التلقـي فيهـا مختلفـاً عـن علاقـة التلقـي التقليديـة "[1]، كمـا " يستخدم إصطلاح مسرح الشارع لكـي يصـطف العمل الـذي لا يصـمم علـى الاطـلاق لكـي يعـرض فـي الشوارع وبصـفة عامـة فقد استخدمت لفظـة مسرح الشـارع مـن أجـل تحديـد العمـل الـذي يصـمم مـن أجـل العـرض فـي الشـوارع ولـيس ذلـك الشـكل الـذي يقـوم فيـه الممثلـون بجمـع المـال مـن المشـاهدين بعـد أن يقومـوا بـآداء عروضـهم[2] ، ومسـرح الشـارع هـو" مسـرح سياسـي راديكـالي يقدم عروضـه فـي الشـوارع والمـدارس والمراكز التجاريـة، وخـارج بوابـات المصـانع وفـي أي مكـان آخـر يمكـن أن يتجمـع فيـه النـاس، انـه مسـرح بسـط وإثـارة للقضـية وتمـارس فـرق هـذا المسـرح نشـاطها بصـورة واعيـة لـدورها كوسـائل للدعايـة لصـالح حركـات اليسـار" [3]، لـذا فـأن " عـروض مسـرح الشـارع هـي عـروض مسـرح فقيـر لكنـه غنـي بمواهـب مبدعيـه وطـاقـاتهم وإمكانـاتهم الفنيـة حيـث نـرى الممثـل فـي هـذه العـروض يسـتخدم الأدوات والأشـياء العاديـة مثـل الطبق والكوب والعصا الخ بالاضافة الى جسده بشكل مبتكر وجديد" [4].

وفقاً لما تقدم فإن المؤلف يُعرف مسرح الشارع بوصفه (كل عرض مسرحي يقدم في الشـارع والسـاحات والأمـاكن العامـة، متخـذاً مـن النـاس المتواجـدين عشـوائياً جمهـوراً لـه، ومسـتلهماً موضـوعاته مـن الواقـع اليومـي بهـدف إيصـال أفكـاره عـن طريـق المشاركة التفاعلية مع العرض).

---

[1]) ماري الياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي _ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، ط٢ ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ٢٠٠٦ م، ص٢٦٨ .

[2]) بيم ميسون، مسرح الشـارع والمسـارح المفتوحـة، ترجمـة : حسين البـدري ، وزارة الثقافـة ، مهرجـان القـاهرة الدولي والمسرح التجريبي ، الدورة التاسعة ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص٩ .

[3]) هنري ليسنك ، مسرح الشارع في امريكا ، ترجمة : عبد السلام رضوان، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ، ١٩٧٩، ص٥ .

[4]) الان ماكونالد ، مسرح الشارع – الاداء التمثيلي خارج المسارح ، ترجمة : عبد الغني داود واحمد عبد الفتاح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٩ ، ص ٨ .

لذا فأن مفهوم مسرح الشارع خاضع للعلاقة الثنائية التي تربط مكان تقديم عروضه بتفاعل الجمهور المتجمع عشوائياً معها، كما أن جمهور مسرح الشارع يختلف عن الجمهور الذي يرتاد العروض المسرحية المقدمة في بنايات المسارح المغلقة لإن " الحوار مع الجمهور أحد أبرز دعائم مسرح الشارع، ويستخدمه الممثلون في جذب الجمهور والتشابك معه، وأحيانا استفزازه لإخراجه من حالة المشاهدة السلبية للعرض، إلى حالة المشاركة فيه، وأن مازال حلم تدخل الجمهور في العرض إلى درجة تغيير مساره ونهايته أمرا بعيد المنال، لطبيعة الجمهور وإدراكه لحقه في تغيير مسرحه وواقعه بالحوار البناء [1]، وبالتالي فإن مدى تفاعل جمهور مسرح الشارع مع ما يقدم له من عروض وإدراكه لها يوصل الى أربعة نتائج هي [2]:

- ان موقف المتفرج من بقية الجمهور وادراكه له وعلاقته معه تمثل عاملا هاماً في تجربته المسرحية.
- ان العمليات الادراكية في مسرح الشارع تمثل ضمن أمور أخرى شكلاً من أشكال التفاعل الاجتماعي.
- الجمال قد يكتسب في المسرح دلالات انسانية او رمزية او كليهما معاً.
- ان المسرح الذي يوظف البيئة يساعد على تحقيق ردود افعال جماعية متجانسة لدى الجمهور.

فالتفاعل مع الجمهور يعد من أهم ما تتماز به عروض مسرح الشارع لعدة

اسباب منها ما يتعلق بالقرب المكاني والروحي الذي يحس به جمهور هذه العروض، لأن " هذا النوع من المسرح يرى أن العرض المسرحي إنما يقدم المناسبة

---

[1]) حسن عطية، في المهرجان الدولي لمسرح الشارع .شتاء الغضب العربي يعاود زلزلة الأرض، جريدة مسرحنا، س٦، الثقافة – وزارة الثقافة، ١٩/١١/٢٠١٢ م، ص١١.

[2]) سوزان بينيت، جمهور المسرح، ترجمة : سامح فكري، ط٢، اكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٥م، ص ١٢٥ .

للإندماج مع الجمهور والتفاعل معه ويصبح هذا التفاعل والأفكار الكاشفة التي يتبلور من خلاله الجانب الأكثر أساسية في الحدث " [1]، لذا فإن صفة التفاعل ما بين عروض مسرح الشارع وجمهورها سمة مميزة لهذا المسرح تجعل منها مختلفة عن تلك التي تقدم في بنايات المسارح المغلقة وقد عمد العاملون في مسرح الشارع الى إيجاد طرق عديدة من أجل إشراك وإستخدام الجمهور في العرض من أجل خلق حالة التفاعل المنشودة، منها إستخدام جميع المتفرجين في إنجاز نشاط جماعي يخص العرض فضلا عن إدخالهم في العرض المسرحي من خلال إستخدامهم ضمن سياق الحدث الدرامي للعرض[2] .

- **وظيفة مسرح الشارع**

تكمن أهمية مسرح الشارع بوصفه من الوسائل التي تستخدم للتعبير عن قضايا إجتماعية وسياسية وإقتصادية وترويجية بما تحمله عروضه من محمولات فكرية من أجل تحقيق أهداف تلك العروض التي تستهدف عامة الناس على إختلاف إنتماءاتهم الطبقية ومرجعياتهم الثقافية عبر الذهاب إليهم في أماكن تواجدهم من أجل التواصل معهم من خلال التعبير عن قضاياهم وإيجاد حلول لمشاكلهم، لذلك فإن مسرح الشارع يقدم لهم تحليلاً كاملاً للضغوط التي يتعرضون لها بسبب صعوبات الحياة اليومية ومشاكلها وتعرفهم بأسبابها وتقديم الحلول لها وتحريضهم على القيام بما هو مناسب لإن مسرح الشارع له نتائج إجتماعية تؤثر في النشاط الإجتماعي للمجتمع من خلال المساهمة في إحداث التغيير المطلوب[3]، كما إن هذا المسرح يترك آثاراً لا يمكن نسيانها على المدى القصير متمثلة في إكتشاف الناس لأنفسهم من خلال التفاعل مع عروضه التي تعد بمثابة لحظات تعارف وإكتشاف

---

[1]) هنري ليسنك ، المصدر السابق، ص٩ .

[2]) ألان ماكونالد، المصدر سابق ، ص٨٨ .

[3]) هنري ليسنك، المصدر السابق، ص٢٣-٢٤ .

جماعي تتمحور حول قيم وأبعاد جماعية مشتركة ذات طابع إنساني وقيمي، فتقديم مسرح الشارع يهدف الى تحقيق أهداف عديدة تكمن في :

- قول شيء ما للجمهور بإسلوب إتصال جديد معه يعتمد الفرجة الحيوية.
- تحقيق اضافة معرفية للنشاط الانساني الذي يتمثل بالمسرح[١] .
- محاولة الوصول للجمهور العادي أو جمهور الصدفة لإن رجل الشارع لا يذهب الى المسرح.
- خلق حالة من التفاعل بين الممثلين والجمهور لم يتم التعود عليها وهي غير موجودة في العروض التي تقدم في المسرح المغلق [٢].
- الحاجة الماسة الى الإحساس بنوع من المتعة من قبل العاملين في مسرح الشارع ونقلها الى الجمهور.
- التخلص من النمطية والروتين والرغبة في التنقل والترحال والتلقائية.
- يعد مسرح الشارع نوعاً من انواع التدريب الذي يظهر نجاحه او فشله من خلال لحظات يتجمع فيها الجمهور بكثرة للمشاهدة والإستمتاع وأخرى ينصرف فيها الجمهور عن المشاهدة.
- تحقيق فائدة للممثلين تتمثل في رؤيتهم من أكبر عدد من المشاهدين وبالتالي يساعدهم هذا في الحصول على عمل آخر.
- عرض قضية معينة تهم الناس أو التعليق على شيء ما أو حدث بارزة حياة المجتمع الحالية أو السخرية منه.
- ترسيخ مفهوم المسرح ونشر الثقافة المسرحية بين العامة وتقديم
- مجموعة من الصور المسرحية الجميلة إليهم .

---

[١]) الان ماكونالد ، المصدر السابق ، ص ١٩ .

[٢]) ايمن حلمي ، مسرح الشارع لماذا الآن ، مجلة المسرح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠١٢ ، ص ٢٠ .

- تقديم عروض مسرحية بطريقة جديدة بحيث لا يكون مجرد تقديم الفن هو المبتغى بل يكون تقديم عروض تتميز بالبراعة [1].

❖ مؤشرات الاطار النظري .

١- إن الفضاء المسرحي بدأ مفتوحاً منذ المسرح الاغريقي مروراً بالمسرح الروماني، ولكونه قيد في العصور الوسطى كون أن التمثيل أصبح في الكنيسة، لكنه ظل مفتوحاً على الصالة ومقدسا، وفي عصر النهضة، تغير الفضاء بين شارع وبلاط، ولكنه نفسه الفضاء المفتوح الذي لم تحده حدود الصالة التقليدية.

٢- العروض المسرحية في الفضاء المفتوح يخلق القوة السحرية عن طريق اتساعه وحيويته وفي بعض الاحيان مشاركة الجمهور في المحادثة والحوار .

٣- الفضاء المفتوح مكون حيوي من مكونات الفن المسرحي ، وتؤدي الفضاءات المفتوحة دورا مهما في بعث الجمال في العرض المسرحي من خلال خروجها عن التقليد و المتعارف عليه .

٤- ان الهدف كان من الخروج من مسرح العلبة هو العودة الى المسرح الاريني كونه مسرحا مفتوحا .

٥- عامل المشاركة والتفاعل مع الجمهور يلعب دوراً حاسماً في تقبل مسرح الشارع وتأكيد أهميته في حياة المجتمعات الإنسانية حيث سعت الكثير نها الى رعايته وتشجيع العاملين فيه، بوصفه يستخدم كأداة تربوية .

٦- يستخدم مسرح الشارع كوسيلة فعالة تساعد متخصصي التربية على الوصول الى العوام ، اذ ان الممثلون يشعرون بأن لديهم ما ينقلون الى المجتمع في صورة رسالة ينبغي توصيلها أو على الأقل حاجة يلفتون من خلالها إنتباه المجتمع الى موضوعات يفضل المجتمع تجاهلها.

---

[1]) بيم ميسون ، المصدر السابق ، ص ١٦ -٣٦ .

الفصل الثالث

(إجراءات البحث)

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

الفصل الثالث

إجراءات البحث

❖ مجتمع البحث :

قام الباحث بإحصاء مجتمع بحث والذي يتكون من عروض مسرحية ديوانية ،حيث اشتمل مجتمع البحث على (٣) عروض مسرحية ، وقد امتازت هذه بمسرحة الفضاء المفتوح .

❖ عينة البحث :

تم اختيار عينة (مسرحية شواطئ الجنوح) للمخرج (منعم سعيد)، بالاعتماد على الطريقة القصدية في اختيار عينة البحث ، ولتوفر عناصر البحث فيها .

❖ منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث كونه المنهج الانسب لغرض تحقيق هدف البحث .

❖ أداة البحث :

اعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها أداة البحث المعتمدة في اختيار العينة وتحليلها .

❖ تحليل عينة البحث .

اسم المسرحية	تأليف	اخراج	سنة العرض	تقديم
شواطيء الجنوح	قاسم محمد	منعم سعيد	٢٠١٠	جماعة الديوانية للتمثيل الصامت

وصف المسرحية :

هي عرض مسرحي قدم في مهرجان نيبور الثقافي الثالث ١ – ٣ / ١٢/ ٢٠١٠م، من قبل جماعة الديوانية للتمثيل الصامت ، في فضاء قاعة الحرية في الديوانية ، تمثيل (منعم سعيد[١] ، مشكور ناصر ، مصطفى مهدي، محمد الكناني ، صفاء محمد راضي ، امجد جلاب ، علاء كاظم ، احمد رياض العراقي ، سيف الدين علاء الدين ، منتظر سعدون ، سيف علي مشكور) . ديكور : رياض الشاهر . موسيقى : فاضل سالم . إضاءة : أياد ألساعدي .

تحليل المسرحية :

عرض سينوغرافي معتمد على الطين ، بأداء مسرحي صامت ، يمتزج مع فن النحت ، ومثله مثل عروضه الأخرى ، بنى المخرج السينوغراف (منعم سعيد) عرضه على ثيمة صراع الخير مع الشر ، فضلاً عن تناوله مشاكل الحياة ومصاعبها ساعياً من خلال العمل المسرحي فهمها وتحقيق مطالبها ، أي مطالب الحياة والتعامل معها بأساليب مرنة وناجحة .

حُمل عرض (شواطيء الجنوح) بدلالات ورموز وصور متعددة موظفاً فيها المعد المخرج السينوغراف (منعم سعيد) عناصر السينوغرافيا لإعطاء جمالية للعرض ،

---

[١]) المخرج منعم سعيد : دبلوم فنون جميلة ١٩٧٩م، مؤسس فرقة الديوانية للتمثيل الصامت ، من أعماله المسرحية (بغداد لن تسقط) (الموجز) (الطريق) (خمسة في المعتقل) (الكابتن)(طبيب الطائر) (القلق) (النحات يراقب ساعته)(صورة ملونة) (خمس لوحات بانتوميم) (حواء وادم)(اسكتوا الضجيج رجاءاً) (فصل بلا كلمات) (ابيض واسود) (العزف على أوتار الجسد) .

فتارة تتراءى للمتلقي قراءة السفينة والإبحار إلى ضفة الأمان ، وتارة الساحل المؤمن (الأمل المنشود)– العالم الآخر ، وتارة الصليب والتعايش السلمي بين الطوائف ، وتارة الضياع الذي تعددت أسبابه ، وتارة التمزق ، وتارة إعادة الشمل ولملمته بعد أن فرقته الحروب والطائفية الدخيلة والنهوض من جديد والتطلع إلى المستقبل .

اتسمت القيم الجمالية في سينوغرافيا العرض باعتمادها المؤكد على الموروثات التقنية والتي كانت نابعة عند (منعم سعيد) من التجارب الخزينة عنده والتي عملت على تأكيد العلاقات السينوغرافية المصحوبة بالحركات الإيمائية مع المتلقي عبر ما يعززه العرض من معطيات جمالية في العناصر السينوغرافية والتي تسهم في صياغة قراءاته الخاصة للعرض سواء في لحظته الآنية (في أثناء فعل المشاهدة) (ها هنا – الآن) أو فيما بعد عبر التلقي ألبعدي وهو ما يؤكد فاعلية المتلقي العراقي لاسيما إذا ارتبطت عناصر السينوغرافيا بموجهات متعددة حملت في جميع العناصر المكونة للسينوغرافيا وهذا ناتج من طبيعة السينوغرافيا التي قدمها (منعم سعيد) في هذا العرض والتي تقوم على المشاركة بالموقف من قبل المتلقي وهذا ما تبغي أليه عروض الفضاءات المفتوحة أو بمسمياتها الأخرى (مسرح الشارع ، المسرح البيئي) على اعتباران الهم والمشكل الإنساني هو واحد وان المسرح من الشعب والى الشعب كما يؤكد (ألكسي بوبوف) في مؤلفه (التكامل الفني في العرض المسرحي) ، بغض النظر إذا كنا نتفق أو نختلف عن طبيعة تلك المشاركة وأهدافها فالمهم من وجهة نظر السينوغراف هو أن يحقق العرض أثره ووقعه في الجمهور (المتلقي) .

(شواطيء الجنوح) قراءة جديدة لموضوعة عايشتها الذات العراقية ، قراءة بالتجريب والرمز والشفرة وقابلية التجدد فيها هو قيامها على الرمز في الديكور والضوء والزي والرقص التعبيري والتي تؤثر في تداولية الموضوعة نفسها على مستوى الدال أو على مستوى المدلول بوصفه فكرة، ويرتبط كل ذلك بقدرة المخرج وعناصره على خلق التغيير والتطور لملاحقة ما يعتري المجتمع من عمليات هدم وبناء ، بمعنى انهيار

علاقات (التشاؤم ، الشر ، الحزن ، الانتظار) واستبدالها بأخرى (الأمل ، التجلي بالخير والإشراق والفرح) ، مما يغير في وظيفة الشفرة في خلق وإبداع نص جديد . الشفرة كانت حاضرة في (شواطيء الجنوح) ، قادته إلى الابتكار أولاً ، ثم حمايته من الذوبان في السياق ثانياً ، بوصفها – أي الشفرة – خصوصية العرض وروح تميزه .

آثار العرض إشكالية الفضاء الأدائي العلاماتية بين الرؤية الإخراجية وأداء المؤدي الإيمائي (الشخصية الرئيسة والمجموعة) والذي امتاز في العرض بجدة الإيماءات ، ابتكارية الثغرات ،وتميز في الخطاب الإيمائي ومألوفية التواصلية مع منظومة خطاب العرض (السمعية – البصرية) ، فضلاً عن استعراض التكوين الشمولي ومنه المظهر البدني العاري ، والمباداة الدرامية ايقونية ، علاماتية معينة فيزيقية ، ونفسية مع امتيازها بالحركات الإرادية واللاإرادية ، الإيماءات المقصودة المصنعة والمنتجة فيها ، وتأكيدية العلاقة مع الآخر – مع (المتلقي – المؤول) خاصية الحضور ، والتعبير عن الروح الداخلية وانعكاسات إشعاعاتها على المتلقين أصحاب الحدث .

جعل المخرج السينوغراف جميع شخصياته المسرحية (الرئيسة والمجموعة) تحمل إرهاصات داخلية رغم تجسيدها الإيمائي الصامت ، كان المتلقي – الباحث – يسمعها بأصوات عالية ومتوهجة باستفهامات يومية حياتية وكأنها حياتهم كانت ذات سماء ملبدة بالقلق ونجومها مضيئة داكنة أو بالأحرى ألوان تحمل البؤس والقلق والاضطراب وربما هذه سمة طاغية على عروض (منعم سعيد) ، فمثلما قرأ الباحث عرضه السابق (القلق) المقدم عام ٢٠٠٧ م على المسرح الوطني في بغداد ، قرأ (شواطيء الجنوح) ، إذ ثمة محايثة في المعنى الذي يريد المخرج السينوغراف إيصاله إلى المتلقي .

استأثر المخرج (منعم سعيد) بطرق فنية ممحدثة في العرض المسرحي العراقي المألوف .. من حيث استخدامه للفضاء المفتوح وجعل المتفرج (المتلقي) جزءاً مهماً من اللعبة المسرحية ، للقول بان الشخصيات (الممثلة والمتلقية) تتمرد بالأجواء الحلمية والغرائبية لان اليأس والبحث عن مستقبل أفضل ملء حياتهم اليومية المضطربة ، متأملين وجود حلول للمشاكل التي يعانون منها .

حملت الشخصية الرئيسة – والتي أداها بنجاح المخرج السينوغراف ، انطلاقاً من احترافيته للتمثيل الإيمائي – ثورة من العلامات التي تختزن داخلها ، وكأن هناك أشياء ما تغلي في دواخلها ، تعذبها ، تطعنها مراراً ، فجاء العرض مشحون بالانفعالات وملغم بالإحداث المتداخلة التي عايشها المتلقي لقرب المسافة الجمالية ، بوصفه جزءاً من الأحداث ، جالساً في فضاء العرض المفتوح ، مترقباً ما تؤول إليه أحداث العرض من نتائج سواء أكانت ايجابية أم سلبية .

الديكور (المنظر) قد حمل طابعاً حلمياً بوصفه مختزلاً ذو خلفية ترابية – طينية ، موروثة قراءت من قبل الباحث عدة قراءات منها الانتماء للوطن ، الانتماء للأرض ، الانتماء والاعتزاز بالموروث الحضاري ، خشونة وصلابة الإنسان العراقي ، قساوة الحياة ، معززاً المخرج السينوغراف إياها – أي هذه القراءات – باستخدامه خامة الجمفاص(الكونية) محققاً قيماً جمالية عالية ، إذ كان هناك أكثر من تنوع في استخدام الخامات المتناقضة ، الداخلة في تصميم عناصر السينوغرافيا ، تناقضاً لونياً ملمسياً في الأنسجة ، ارتخاءاً وشداً ، خشونة ونعومة – لإبراز أو عكس الصراع بين طرفي التناقض (الخير – الشر) ، فضلاً عن أن نوعية الخامة (الملمس) وطريقة تنفيذ نسيجها (مادةً وتصميماً) أثرت في الرؤية البصرية، بوصف المكون – البناء – ألملمسي يدرك بالإدراك البصري ، وخزن الصورة في الذاكرة حتى تصبح العودة إليها في أية لحظة من لحظات العرض ثابتة في التكوين الشكلي البصري مع تحولات في الأنساق بما تحمله علاماتها من سيرورة دلالية ،

سيرورة معنائية مع الاحتفاظ بالسياق العام للعرض ، إضافة إلى خلقه رموزا إيحائية ودلالات إيمائية تخدم حركات الممثل ، كان بمثابة بؤرة تنطلق منها الشفرات فضلاً عن الحركات – الممثل – آنية في بعض المواضع خالقةً عدة تشكيلات حركية ، لذا عمد المخرج في تعميق المنحى الدرامي في العرض من خلال خلق مشاهد (موتيفات) جديدة ومتجاورة مع المشاهد السابقة .

العرض كان مزيجاً من الواقعية والتعبيرية والتجريدية والرمزية (ثمة تداخل مذاهبي مسرحي)، فالمكان قد تأسس افتراضياً على وفق معالجة تجريدية المنظر من خلال استخدام خامة واحدة ، الغالبة والسائدة على العرض (خامة الجمفاص – الطين) . احتوت هذه المفردات (التراثية المرمزة) المؤثثة من هذه الخامات والتي تكونت منها كل بيئة العرض وفضائه على انثيالات جوانية (باطنية) في بعثرتها في فضاء المسرح المفتوح وفي لملمتها في تكوين دلالي مؤثر ومثير وتحول الدلالة الطبيعية إلى علامة دوغماجية مؤدلجة أستر بما أورثته في الذات .

الفصل الرابع

- نتائج البحث .
- أستنتاجات البحث .
- التوصيات .
- المقترحات .
- المصادر .

الفصل الرابع

❖ نتائج البحث .

لقد توصل الباحث إلى عدد من النتائج من خلال تحليل العينة وكالآتي : -

١- ساهم الفضاء المفتوح للعرض الحرية المطلقة لعفوية الأداء التمثيلي.

٢- أن الأداء التمثيلي أستند في العديد من مهارات الأداء على التكاملية مع سينوغرافيا العرض المفتوح .

٣- توفر العديد من مفردات الفضاء المفتوح ساعد الأداء التمثيلي في توصيل المعنى بأقل جهد.

٤- وفر الفضاء المفتوح في عرض (شواطئ الجنوح) عاملاً مساعداً للأداء التمثيلي في الأختزال والعفوية.

٥- شكل الأداء التمثيلي من حيث الحركة والصوت تناغماً مع العرض مفتوح (شواطئ الجنوح .

٦- ارتبط المسرح منذ نشأته بالفضاء باعتباره فن يؤدى، وقد انتبه النقد متأخرا إلى أهمية الفضاء في الأعمال الأدبية والفنية، فاتجهت الدراسات النقدية نحوه.

٧- الفضاء مفهوم يقع وسط تقاطعات معرفية كالرياضيات والفلسفة وعلم الاجتماع والفنون.

٨- الفضاء المفتوح في المسرح فضاء مركب من فضاءات متعددة ومتكاملة يصعب التفريق بينها حتى على سبيل الدراسة.

٩- أحكمت العلبة الإيطالية سيطرتها على المسرح منذ عصر النهضة، فظهرت تجارب مسرحية حاولت في مجملها التمرد على العلبة الإيطالية لأسباب إيديولوجية، اقتصادية وجمالية.

١٠- ظهرت تجارب في المسرح العراقي حاولت التحرر من جدران علبة الايهام، وما يلاحظ أن المسرح العراقي في محاولته البحث عن فضاء بديل لم يتبع خطوات المسرحيين بكم تنظيري يؤسس لمفهوم كامل للفضاء المفتوح في المسرح العراقي .

١١- تكمن السمة الجمالية المميزة لجماليات سينوغرافيا العرض المفتوح في عرض (شواطيء الجنوح) في السيرورة المعنائية التواصلية اللامحدودة بين العرض ومتلقيه.

١٢- تكمن جماليات السينوغرافيا في عرض (شواطيء الجنوح) في محاولة الباحث- المتلقي- لملأ الفراغات واكتشاف الدلالات على وفق ما يعطيه أفق الانتظار من قوة دفع له.

١٣- حملت الخامة (الجمفاص - الطين) في عرض (شواطيء الجنوح) الكثير من الصور الحاملة للدلالات مما فتحت أمام المتلقي مساحات التأويل الذهنية التي يمتلكها بمداخلات من مرجعياته ومعرفياته وثقافته وموروثه الحضاري .

١٤- وضع المخرج في الفضاء المفتوح عناصره السينوغرافية بتغيرات وتحولات أغنت الشخصية وعلت من حدة الصراع السيكولوجي الداخلي لها ، فأبعدتها عن حالات التماثل.

١٥- جاءت سينوغرافيا العرض المفتوح في عرض (شواطيء الجنوح) بوصفها منظومة من منظومات الخطاب البصري ، مكثفة بالاستعارات ، وبحملها أكثر من مدلول ، فتتشابك المدلولات فيما بينها لتعبر في النهاية عن القيمة الجمالية .

١٦- حمل الفضاء المفتوح في عرض (شواطيء الجنوح) نمط العلامات المبتكرة التي أنتجها المخرج ، سواء أكانت بقصدية أو غير قصدية ، قرأها المتلقي – الباحث – وفق اللحظة الآنية المعيشة بمعزل عن وجود أو عدم وجود أصرة بينهما وبين الموروث التعبيري الذي يحمله المتلقي.

❖ أستنتاجات البحث .

من خلال ماتقدم توصل الباحث إلى الأستنتاجات الآتية : .

١- تستجيب عناصر المسرح في الفضاءات المفتوحة لنسق من التشفير مما تتيح للمتلقي – الباحث – تأويلها واستنطاقها ضمن سياقاتها الرمزية .

٢- تشترك عناصر العرض المفتوح مع منظومة الضوء في خلق تكوينات مسرحية بدلالات معرفية .

٣- عناصر العمل المسرحي في الفضاءات المفتوحة ، لها قيمة في ذاتها تطرح نفسها جماليا .

٤- ينبع أدراك الجمال في الفضاءات المفتوحة بالضرورة من الشكل المميز لهذه الفضاءات.

٥- تتحدد أبعاد الضاء المفتوح جماليا ، بأثر التشكيل الفعلي لمواد عناصرها (الخامة) المشكلة في الفضاء المفتوح.

٦- إن عروض الفضاءات المسرحية المفتوحة تتميز بانها اكثر اتصالا بين الممثل والمتفرج ، تعتمد المبالغة والتضخيم ، تعتمد الدقة في العمل المسرحي لأنها بدون كواليس، الإضاءة الطبيعية مصدر الضوء بالنسبة لعروض الفضاءات المفتوحة، لا توجد حدود فاصلة لفضاء العرض ممكن ان يخترق الفضاء أي كان وبلحظة، تبنى فكرة العرض وفقاً للفضاء المقدمة فيه.

٧- سعى المخرج لتحقيق الاتصال الروحي بين الممثل والمتفرج في الفضاءات المفتوحة.

٨- اعتمد المخرج على توظيف الآليات والمعدات الضخمة والمباني لزيادة جماليات العرض المفتوح .

٩- يسعى المخرج إلى إطلاق أصوات الممثلين بحرية تامة في الفضاءات المفتوحة.

١٠- يسعى المخرج للاستفادة من الإضاءة الطبيعية في الفضاءات المفتوحة.

١١- لم يتقيد المخرج في الفضاءات المفتوحة بحدود مكان العرض.

١٢- يسعى المخرج من الاستفادة من الرموز والدلالات المتاحة في الفضاءات المفتوحة.

١٣- تتجسد اشتغالات المخرج في الفضاءات المفتوحة على جسد الممثل الذي يمثل الكتابة والعزف والغناء.

١٤- الأداء التمثيلي يساهم في رسم العلامة الدالة لسينوغرافيا العرض المفتوح .

١٥- العرض المسرحي المفتوح يعطي الممثل الحرية التامة في الأداء.

١٦- لا يخضع الأداء التمثيلي في العرض المسرحي المفتوح على طريقة أدائية واحدة.

❖ التوصيات .

يوصي الباحث بالاتي :

١- عقد جلسات لطلبة الإخراج تتناول فيها آليات الإخراج في التجارب العالمية الحديثة المقدمة في الفضاءات المفتوحة.

٢- التأكيد على دراسة النظريات الإخراجية العالمية.

❖ المقترحات .

يقترح الباحث اجراء الدراسات الاتية :

١-دراسة سمات الإخراج في العرض المسرحي المفتوح .

٢-دراسة جماليات الفضاء المفتوح في العرض المسرحي الصامت.

❖ المصادر .

- **القران الكريم .**
- **المصادر العربية :**

١- الأخضر بركة سيدي محمد ، الشعر الملحون في المسرح الجزائري ، الجزائر : مجلة الثقافة ، وزارة الثقافة ، ١٩٩٣.

٢- الان ماكونالد ، مسرح الشارع – الاداء التمثيلي خارج المسارح ، ترجمة : عبد الغني داود واحمد عبد الفتاح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٩ .

٣- ايمن حلمي ، مسرح الشارع لماذا الآن ، مجلة المسرح ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، العدد ٢٤٠ ، ٢٠١٢ .

٤- بيم ميسون، مسرح الشارع والمسارح المفتوحة، ترجمة : حسين البدري ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي والمسرح التجريبي ، الدورة التاسعة ، القاهرة ، ١٩٩٧ .

٥- جمال الدين محمد ابن منظور ، لسان العرب ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ج١١، ١٩٥٦ .

٦- جميل الحمداوي ، الفضاء في المسرح المغاربي ، المكان والسينوغرافيا ، منشورات دار المعارف ، المغرب ، ط١ ، ٢٠١٤ .

٧- جيرالد برنس،قاموس السرديات، تر:السيد امام،ط١ ، القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات،٢٠٠٣.
٨- جيمس لافر ، الدراما أزياؤها ومناظرها ، تر: حمدي فريد ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة : مطبعة مصر ، ١٩٦٣.
٩- حسن المنيعي ، المسرح مره .. اخرى ، سلسلة شراع سنة ١٩٩٩.
١٠- حسن عطية، في المهرجان الدولي لمسرح الشارع .شتاء الغضب العربي يعاود زلزلة الأرض، جريدة مسرحنا، س٦، الثقافة - وزارة الثقافة، ١٩/١١/٢٠١٢ م.
١١- حياة جاسم محمد ، المسرح التجريبي في الولايات المتحدة الأمريكية ، مجلة الأقلام ، ١٩٧٩.
١٢- زبيجنييف تار انيينكو ، فضاءات شاينا المسرحية ، ترجمة : محمد هناء عبد الفتاح متولي ، دار الكتب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ٢٠٠٦ .
١٣- سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت، ب.ت.
١٤- سوزان بينيت، جمهور المسرح، ترجمة : سامح فكري، ط٢، اكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٥م.
١٥- شكري عبد الوهاب ، المكان دراسة في تاريخ وتطور خشبة المسرح ، المكتب العربي الحديث ، الاسكندرية - مصر ، ١٩٨٧ .
١٦- شكري عبد الوهاب ، تاريخ وتطور العمارة المسرحية ، مؤسسة حورس الدولية للطباعة والنشر ، الاسكندرية - مصر ، ٢٠٠٧ .
١٧- شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة ، ترجمة : دريني خشبة ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطابعة والنشر ، ١٩٧٧ .
١٨- عبد الكريم بالرشيد ، زمن الاحتفالية ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، د ط ، ٢٠١٦ .

١٩- عبد الكريم بالرشيد ، فلسفة التعبيد في المسرح الاحتفالي ، دار تويفال ، المغرب ، د ط ، ٢٠١١ .
٢٠- عبد الكريم برشيد ، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، دار الثقافة ، المغرب ، ط١ ، ١٩٨٥ .
٢١- عبد الواحد عوزري ، المسرح في المغرب – بنيات واتجاهات ، ط١ ، المغرب ، دار توبقال ، ١٩٩٨ .
٢٢- عقا امهاوش ، الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية ، دار ايديسوفت المغرب ، د ط ، ٢٠١٤ .
٢٣- فوزي سليمان ، المسرح الجوال يدافع عن المراة ، مجلة البيان ، الكويت ، ٢٠٠٢.
٢٤- كمال عيد ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة ، ١٩٩٨ .
٢٥- ماري الياس وحنان قصاب،المعجم المسرحي، ط١، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون،١٩٩٧.
٢٦- ماري الياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي _ مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، ط٢ ، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، ٢٠٠٦ م.
٢٧- محاضرات سامي عبد الحميد لطلبة الدراسات العليا ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون المسرحية ، قاعة الدراسات العليا ، ٢٠٠٣.
٢٨- محمد ابو دومة ، تحولات المشهد المسرحي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ٢٠٠٩.
٢٩- محمد ابي بكر الرازي، مختار الصحاح، بيروت:مكتبة لبنان،١٩٨٦.
٣٠- محمد كاظم هاشم الشمري ، واخرون ، جماليات الاخراج في عروض الفضاءات المفتوحة ، بحث منشور في مجلة جامعة بابل للعلوم الانسانية ، المجلد ٢٧ ، العدد ١ ، ٢٠١٩ .
٣١- هنري ليسنك ، مسرح الشارع في امريكا ، ترجمة : عبد السلام رضوان، دار الفكر المعاصر ، القاهرة ، ١٩٧٩.

٣٢- يوسف محمد رضا، معجم العربية الكلاسيكية والمعاصرة ،بيروت: مكتبة لبنان ٢٠٠٦ .

- المواقع الالكترونية :

1- see , http://waronirag . Procom .dz/boukrouh / tadjrib.htm.

2- See , http://www. Alryadh .hp.com .