Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1694

Directorial treatment of the vision of the show between two different places in contemporary Iraqi theater performances

Aqeel Saeed Hadres Al-Zaidi[a] , *Sameem Hasbullah Yahya*[b]

[a] , [b] *College of Fine Arts / University of Baghdad*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 10 June 2024
Received in revised form 17 July 2024
Accepted 11 August 2024
Published 1 December 2025

Keywords:
Theatrical setting, Iraqi theatre

ABSTRACT

The place is considered the incubating and assumed environment according to the directorial imagination and a product of the artistic, cultural, cognitive and methodological awareness of the mechanisms of the directing craft, which carries a strategy and possesses solutions to the obstacles and variables of the theatrical presentation. Therefore, the researcher intended to study these directing variables for the alternative locations with the finest topographical details of the directorial vision and its operations in the alternative locations as he reviewed the concepts. The philosophical, social, economic and political aspects of the alternative place and the difference between the original place and the alternative place on which all studies and research are based because of their intellectual importance as basic references. The research was divided into an introduction and four chapters.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1694
Aqeel Saeed Hadres, Sameem Hasbullah Yahya:Directorial treatment of the vision of the show between two different places in contemporary Iraqi theater performances
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المعالجة الإخراجية لرؤية العرض بين مكانين مختلفين في عروض المسرح العراقي المعاصر

عقيل سعيد هدرس الزيدي[1]

صميم حسب الله يحيى[2]

[1,2] كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد

مقدمة وملخص البحث:

يعد المكان البيئة الحاضنة والمفترضة وفق المخيلة الإخراجية ونتاج للوعي الفني والثقافي والمعرفي والمنهجي لأليات الحرفة الإخراجية، والتي تحمل استراتيجية وتمتلك الحلول للعوائق والمتغيرات للعرض المسرحي، لذا عمد الباحث إلى دراسة تلك المتغيرات الإخراجية للأمكنة بين مكانين مختلفين بأدق تفاصيلها الطبوغرافية والرؤية الأخراجية وفق هذه الأمكنة إذ أستعرض المفاهيم الفلسفية والأجتماعية والأقتصادية والفرق بين المكانين والتي استندت عليها جميع الدراسات والبحوث لما لها من أهمية فكرية باعتبارها مراجع أساسية.

وقسم البحث إلى مقدمة وأربعة فصول.

الكلمات المفتاحية: المكان المسرحي، المسرح العراقي

الفصل الأول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه:

يشكل المكان مساحة هندسية ذات أبعاد معينة أو طبوغرافية تحكمها المقاييس والأحجام، ويتكون من مواد تنجمع لتشكيل العرض المسرحي، ولا يمكن تحديد المادة بخصائصها الفيزيقية فقط، بل تتحدد من خلال نظام من العلاقات بين عناصر العرض، فهو يستكشف أبعادهُ ويستخدم الإتجاه الأفقي كما يستخدم العمق إن وجد ليتشكل الفضاء المسرحي، وهذا الفضاء عالم ملموس تعيش فيه الشخصيات وعناصر العرض المسرحي لأنه أحتوى على عمق مسرحي، ولكي يتحدد المكان المسرحي لابد من أن يرسم المخرج أو المؤلف هذا المكان ويصف أدق تفاصيلهُ وكذلك الواقع الذي تدور فيه الأحداث كي يتطابق مع الفكرة العامة للعرض المسرحي إذ تقدم للمشاهد أو القارئ صورة متكاملة ملمومة الأطراف يسهل إدراكها وإستيعابها وتلخص هذه الصورة الموجزة المكان الذي تتحرك فيهِ الأحداث وتجري فيهِ الأفعال الإنسانية، إذ يمثل المكان وعاءاً للحدث وللشخصيات ويظهر مظاهر الحياة التي تعيشها الشخصيات كما يحوي الأحداث التي تنمو مسيرتها ضمن إِطار محدد، لذا يكون المكان الكيان الأجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعهُ .

ويرتبط المكان الحاوي للعرض بالسينوغرافيا، والذي يعد حاضنً للأشياء المرئية من قبل المتلقي على خشبة المسرح (ممثل – منظر – إضاءة)، كما يؤثر المكان على حركة العرض في حال تغير حيزهُ من أبعاد إلى أخرى، فالمخرج يرسم وفق رؤيته الإخراجية المساحة الجغرافية للعرض المسرحي ومساحة البيئة التي تتسع لتنفيذ مجمل رؤيتهُ الإخراجية سيما مواقع الأجزاء البصرية والمقترنة بعمل الممثل وحركتهُ، لذالك رصد الباحث حالة التغير بالشكل الأدائي لمجمل العرض المسرحي في حال التغير من مكان إلى أخر وكيفية معالجتها، لذا قام الباحث بصياغة مشكلة بحثه بالسؤال التالي:

ما المعالجة الفنية للرؤية الإخراجية بين مكانين مختلفين في العرض المسرحي؟

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في دراسة المعالجة الفنية للرؤية الإخراجية بين مكانين مختلفين في العرض المسرحي وما يحمله هذا الموضوع من قيم فنية، وفق المشاهدة والقراءة المفتوحة لمنظومة خطاب العرض المسرحي وبالأخص العراق وبهذا يخدم العاملين والمهتمين من مخرجين وممثلين في المسرح وطلاب كليات ومعاهد الفنون الجميلة.

هدف البحث:

التعرف على أهمية المعالجة الفنية للرؤية الإخراجية بين مكانيين مختلفين للعرض المسرحي نفسهُ.

حدود البحث:

الحدود المكانية: جمهورية العراق/ المسرح الوطني العراقي _ مسرح الرافدين / جمهورية تونس _ مسرح الفن الرابع.

الحدود الزمانية: 2018م، وفق عينة البحث.

الحدود الموضوعية: المعالجة الإخراجية لرؤية العرض بين مكانيين مختلفين في عروض المسرح العراقي المعاصر.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الاول: استراتيجية الأنشاء المكاني في العرض المسرحي

يعد المكان من المتغيرات المهمة في حياة الإنسان بشكل عام، لا سيما الفنان والمصمم، وقد يختلف تأويل هذا المفهوم على وفق التعدد في التلقي والمفهوم الفكري، فضلاً عن المرجعيات والبيئة للمكان، وقد تعدد الفهم الفلسفي في تحديد المكان كما هو شأن الزمان عند أغلب الفلاسفة، إذ يعد المكان عند (أفلاطون)، "هو كالمادة الأولى لمستودع كلي للأشياء، شيء دائم الحركة قابل للأشياء، فكأنه مادة رخوة لزجة لكل طبيعة تتحركها الأشياء الداخلة وتكيفها بأشكالها وهيئاتها، أي المكان محل أو قابل للشيء، وهذا يعني أن المكان عند (أفلاطون) لا يعدو أن يكون أكثر من المسافة الممتدة والحاوية العامة للكائنات المحسة، وهو باق ببقاء الزمان والسماء ومرتبط مصيره بمصيرها" (Raji, 1999, p. 29)، فضلاً عن كون المكان يعد متناهياً بتناهي الجسم أو التركيب، ولكون المكان هو جزء من صنع الخالق للكون وهو الفضاء الحاوي للأمكنة، فالمكان "غير مستقل عن الأشياء بل يتجدد ويتشكل على وفقها" (Al-Obaidi, 1987, p. 27)، ويرى أيضاً (أفلاطون) أن المكان "يحيط بالشيء الذي فيه ويحصرهُ وأنما يحيط بالمكان بشكل جسماني، وكل شيء يحصرهُ المكان ويحيط به فهو جسم" (Moati, 1985, p. 32)، أي أن المكان نهاية الجسم المحيط وهو نهاية الجسم المحتوي تماس عليها ما يحتوي عليه بمعنى الجسم الذي يحتوي المتحرك حركة أنتقال، أما (أرسطو) فقد أعد المكان، "موجوداً ما دمنا نشغلهُ ونتحيز فيهِ، وكذلك يمكن إدراكهُ عن طريق الحركة التي أبرزها، حركة النقلة من مكان إلى آخر" (Moati, 1985, p. 84)، وأن المكان لدى (أرسطو) قسمان أو نوعان، مكان مشترك يوجد فيه جسمان أو أكثر ومكان خاص يوجد فيه كل جسم أولاً، أن هناك توافقا فكريا وفلسفيا لماهية المكان ووجوده ما بين (أرسطو) و(أفلاطون)، ويؤكد أرسطو على وجود ثلاث ظواهر جمالية للمكان بإعتباره ظاهرة مستقلة في ذاتهِ ولهُ خصوصية وهي "حلول أو تعاقب أجسام على محل واحد" (Raji, 1999, p. 42)، أي أنهُ يمكن أثبات المكان ووجودهُ عبر أشغالنا للمكان نفسهُ وانتقالنا من مكان إلى أخر، وعلى أساس هذا يؤكد(أرسطو) أن المكان موجود بوجودنا فيه وشغله .

أما الظاهرة الثانية وهي ظاهرة الحركة في المكان، أي حركة الأجسام داخل المكان ومن مكان إلى أخر أذ يضع (أرسطو) دراسته للحركة وأليتها قبل المكان بإعتبار أدراك المكان وفق الحركة إذ يرى(أرسطو) أن الحركة لا يمكن أن تدرك أو توجد خارج الأجسام الطبيعية (aljaf, 2012, p. 77) .

أما الظاهرة الثالثة فهي أن المكان شيء تقتضيه حركة الاستحالة، وهي أن تكون حركة كيفية حين يتحول الشيء من لون إلى أخر فتعتبر ظاهرة حسية جمالية تجعلنا نقول وجود المكان شرطاً لهذهِ الحركة ووجودها، كما قسم (أرسطو) المكان إلى قسمين، مكان خاص ومكان عام، فالمكان الخاص هو الذي يوجد فيه جسم واحد فقط ولا يحتوي على أكثر من جسم، أي السطح الحاوي للجسم يكون هو الأول، أما في المكان العام إذ تشترك فيه جسمان أو أكثر، ويمتاز هذا المكان بأنه يساوي الأمكنة الخاصة أو يجمعها (aljaf, 2012, p. 101).

أما الفلاسفة المحدثون فقد تغيرت آراؤهم بشأن تحديد المكان وتعريفه، إذ يشخص (ديكارت) طبيعة المكان وبعده" فكرة فطرية من أفكار العقل، لهذا فأن كينونته هي وقف على فكرتنا القبلية وبهذا لا يصبح مجالاً مثالياٍ رحباً لتوصيفاتنا الحسية للأشياء، أنما نظام تساوق الأشياء في الوجود ومعيتها الحضورية في تلاحق وممارسة وتجاوز وتقارن" (Happy, 1975, p. 58).

فالمكان هو الذي يكون هو والزمان والحركة والحياة ماهية الوجود (العالم الموضوعي)، أو كما يطلق عليها الأماكن الموضوعية وهي أمكنة إنفرضت على الإنسان في حياتهِ الخاصة ورافقت ذاكرتهُ المشحونة بالأمكنة بحكم الأوضاع العامة والسياسية والاجتماعية وحتى الاقتصادية وأمثلة هذه الأمكنة كثيرة مثل البيوت التي سكنها الإنسان إضطراراً كالانتقال من بيت كبير ذو مساحة واسعة إلى شقة أو بيت صغير أو من المدينة إلى القرية وبالعكس أو أي أماكن أخرى متغيرة في المساحة والجغرافية والماهية (Al-Naseer, 1986, p. 16)، ويعارض الفيلسوف (لايبنتز) الفيلسوف (ديكارت) في فهمه للمكان وفق الماهية ، "إن ماهية المكان والمادة هي الأمتداد، إذ عد المكان عبارة عن نظام أو هو نظام للأشياء في معيتها. وأن الظواهر الموجودة في المكان والزمان ناتجة عن الأدراكات الحسية المختلفة " (Al-Naseer, 1986, p. 22)، بينما يرى (كانت) أن المكان هو الفراغ ويعد المكان تصوراً هندسياً أمتداداً لأفكار (أقليدس) الهندسية " إن هذا يفترض فينا أن نقدر للمكان الفني موقعاً مشاركاً يتم فيه لقاء المكان الهندسي بالموضوع المتكامل من أجل خلق صيغة نهائية قابلة للتحقيق فنياً ومعمارياً أن المعادلة البسيطة – الموضوع المتكامل + المكان الهندسي = المكان الفني" (Happy, 1975, p. 84)، وهنا نحدد ونفهم من أن المكان " لا يقتصر فنياً على حصيلة أندماجية للمكان الهندسي والموضوع المجرد" (Al-Takmaji, 2011, p. 29)، بل أن المكان يؤسس وفق جماليات متناغمة .

ويفرق (برجسون) " بين المكان العيني الذي يمتد عليه الواقع وبين المكان اللانهائي القابل للانقسام إلى ما لا نهاية، أي بين المكان المتصور وبين المكان الذي يشعر به، فالواقع عندهُ نمو كلي غير منقسم، وأبتكار متدرج، وديمومة، أي أن لهُ مكاناً يمتد عليه، ولهُ زماناً يدوم فيه " (Al-Hamid, 2007, p. 105)، للحصول على مستويات طوبوغرافية تمنح المتلقي قراءات مفتوحة كي يتبين الواقع الكلي لمساحة العرض.

فالمكان أذن يمثل ضرورة ويشكل الأساس لجميع الإدراكات الخارجية، إذ لا يمكننا جميعاً تخيل إنعدام المكان ما دامت الأجسام موجودة في داخلهِ ، وبنفس الوقت بالإمكان تخيل المكان خالٍ من الأشياء أو الأجسام عندما نطلق عليه (بالخلاء) أي المكان الخالي من أشغال الأشياء لهُ وعلى مستوى السياقات الأجتماعية والثقافية والنفسية والفنية للمكان ومرادفاتهُ الأخرى، وطبيعة التفاعل الأنساني بجميع طاقاتهُ المفاهيمية والحسية والوجدانية والأدائية، إذ يكون هناك مخرجات أو معطى نتيجة هذه التفاعلية بين الإنسان ومكونات العالم الخارجي، فأن مفهوم المكان يتباين من عصر تأريخي إلى أخر، إذ يبدو مختلفاً في صيغ الإدراك بوجودهُ الفعلي بوصفهِ عنصراً فاعلاً في مجالات الحياة وبالأخص الفن والفكر والثقافة ، فالمكان كبيئة ودلالة لهُ من العلامات والشواخص ما يجعلهُ نابضاً ومتشكلاً وحيوياً (Mahmoud, 2013, p. 82)، ومما تقدم فإن مفهوم المكان وفلسفة وجودهُ تتباين في مختلف أتجاهات المعرفة ومعطياتها والتي ساعدت على تصنيف للمكان وآلية فعلهُ ودلالاتهُ وما يجسدهُ هذا المتغير من حركة وتفاعل فكري وتعبيري هادف، فالمكان هو الذكريات والمكان القديم والمكان التراثي بمعنى آخر، أو مكان العاطفة والحب أو مكان الحرب والثأر والنضال وإلى ذلك من الدلالات المكانية، أما المكان المسرحي فلابد للمخرج من أن يستند في عملهِ إلى إطار مكاني واضح المعالم وعليهِ فإن العملية الإخراجية تدعوا المخرج إلى الإلمام بأهم المميزات المعمارية الرئيسة للمسرح على مر العصور وخاصة إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار أكثر الاتجاهات والتجارب الإخراجية الحديثة التي تستند بشكل أو بآخر على أساليب معمارية قديمة، بمعنى إن هذه المحاولات فكرية وعاطفية وإجتماعية ، ذلك أن المكان المسرحي أصبح إستخدامه من قبل المخرج يعني موقفاً فكرياً وجمالياً مهماً وهو ما يفسر لنا التنوع المختلف للأشكال المسرحية المقدمة والتي أعتمدت المكان (Douma, 2005, p.

(5، وتؤثر طبيعة الخشبة المسرحية وفق الاتساع والعمق ليس بصياغة المشهد المسرحي وحركة المجاميع والشخصيات فحسب، وإنما بعمارة المكان المسرحي وجمالياتهُ .

المبحث الثاني: متغيرات المكان عند المخرجين المسرحيين العالميين

قامت التجارب الإخراجية المسرحية وفق رؤية المخرج للمكان ودلالاته وتأثيراته على العرض المسرحي في النص بصيغ ملموسة لوجوده، الذي يتم بناءهُ وفق الإرشادات المسرحية من الإشارات إلى الأماكن وأسماء الشخصيات والإشارات الخاصة بالإيماءات والحركات، والتي تسمح بتخيل الفضاء المسرحي، وقد تستنبط معرفة المكان المسرحي وفق الحوار بين الشخصيات، وهذه الأماكن النصية هي أساساً من وحي خيال الكاتب لذا قد تكون واقعية أو من صنع الخيال، لذا وجب توظيف هذه الأمكنة بما تقتضيه الفكرة العامة للنص ومن ثم تحويلها إلى رؤية إخراجية متوافقة وماهية مكان العرض، ومن هنا يتم قياس المكان بشكل عام على أنه شكل هندسي ذو أبعاد هندسية معمارية وضعت بحسب مقاييس أفتراضية وتم تطبيقها على أرض الواقع بكل وضوح للرؤية البشرية بالأساس وللرؤية التأويلية أو الأفتراضية التي يحددها شخص مسؤول عن تكوين ماهية المكان فنياً، مرتبطاً بالحدث والشخصية ألا وهو المخرج .

تفرض طبيعة المكان المسرحي على بعض المخرجين حركة إخراجهم وتوحي إليهم عندما يحسنون أو يجيدون قراءة المكان وتحسسه، " فالمكان المسرحي هو المكان الذي أقيم للعروض المسرحية، فان فيه من السعة والتعدد ما سيترك المجال مفتوحاً للتأويلات " (Daoud, 2001, p. 89)، ومن وجهة نظر الباحث تعد التجارب الإخراجية العالمية الأساس الذي تقوم عليه القيم الفكرية والجمالية للعروض المسرحية، والتي أستمدت علاقتها بالمشاهد في ضوء علاقة الحدث المقدم بالمكان إذ أعتمد المسرح منذ القدم على عملية المشاركة لاسيما المسرح الحديث الذي ركز على عملية إدخال المتفرج في الحدث وكأنه أحد ممثلي المسرحية.

من بين هؤلاء المخرجين (ساكس ماينغن) سعى إلى إيجاد الحلول للتناقضات التي ظهرت في المكان المسرحي بين المناظر المرسومة التي ظهرت مع ظهور علم المنظور، وحركة الممثل الحي المتحرك في المكان داخلها ، فقد لجأ إلى وضع الممثل في حركة تعبيرية تشريحية تجسد الأحداث الدرامية وأصبح للوجود الإنساني الحي للممثل على خشبة المسرح (Ardash, 1979, p. 43)، لذلك وجد الباحث أن المخرج (ساكس ماينغن) لجأ إلى توظيف كل الوسائل المسرحية في تفسير النص، أي إظهار بيئة مسرحية واقعية عبر عنها وفق إيجاد الحلول لتلك التناقضات التي عالجها في المكان المسرحي، وفي ضوء ذلك يحتوي المكان المسرحي على منظر مرسوم على الجدار الخلفي للدلالة على البيئة المسرحية وهذا المنظر المرسوم يمثل الحقبة الكلاسيكية ، فأن طريقة رسم المنظر عند (الدوق ساكس) على حد قولهُ يؤدي إلى عدم التزامن بين المنظر المرسوم والممثل، " فالمخرجون كثيراً ما يتراخون في إعطاء الأهتمام الكافي للعلاقة بين الممثل والديكور: الأشجار، المباني ..الخ وهي مصورة حسب نظرية المنظور، ومن المستحيل بالطبع ألا يكون هناك خطأ ما، فأن الممثل الحي الذي لا تتغير نسب كتلتهُ الجسمانية، عندما يتراجع خطوة إلى الخلف يبدو أكبر حجماً، بالنسبة للمناظر المرسومة، ولكن هذه الأخطاء يمكن أن ترد إلى الحد الأدنى كي نتحاشى الأخطاء الجسيمة " (Ardash, 1979, p. 45)، لذلك عمل الدوق على إنشاء ديكور واقعي يشمل عناصر منحوتة وأخرى مرسومة تؤدي إلى تكوين بيئة مسرحية واقعية تعطي بعداً جمالياً للمكان المسرحي الذي يتحرك فيهِ الممثل ويتفاعل معها على أن لا يخرج عن الإطار العام للمسرحية وبالتالي يكون قد حافظ بتأثيره على الجمهور.

أما (ماكس راينهارت)، " فقد سعى في تنويع طريقة تعاملهُ مع المكان المسرحي الذي إختلفت وتعددت إشتغالاتهُ عليه، فقد أنطلقت أعمالهُ من المكان التقليدي (العلبة) والذي كان يبحث فيهِ على ميزة أساسية هي، تأكيدهُ على إن العلاقة المكانية بين الممثل والجمهور يجب أن تتناسب مع حاجيات وأسلوب كل مسرحية بعينها " (Stian, 1991, p. 488)، لذا وجد الباحث أن (راينهاردت) كان مهتماً بإنشائية المكان المسرحي بنفسهُ لاسيما المعماري حتى يتمكن من إنشائية المكان لتوثيق العلاقة بين الممثل والجمهور لأن

المسرح مؤسسة ثقافية وأدبية وفنية، يسعى (راينهاردت) إلى إنشاء أماكن مسرحية جديدة حسب ما تفرضهُ عليهِ رؤيتهُ المسرحية لذا فقد أسس مسرحاً صغيراً عرف بمسرح الحجرة أو(الغرفة) بجانب مسرح (دويتشس) وكان هذا المسرح يتسع لثلاثمائة شخص، ومعمارياً فان، " عرض الجزء الواقع أمام الستارة ستة وعشرون قدماً، وليس هناك سوى ثلاث درجات يستعملها الممثل للوصول من الخشبة إلى الصالة " (Stian, 1991, p. 489)، فقد كان هذا المكان مفضلاً عند (راينهاردت) لتقديم مسرحيات ذات مشاعر خاصة فقد قدم عليه عدة عروض منها (يقظة الربيع ، الأشباح ، موسيقى الشبح).

أما المخرج (بيتر بروك) فقد تميزت عروضهُ بتعدد الأمكنة المسرحية التي بحث بدوره فيها عن الميزة الجمالية للعرض أن كانت على خشبة المسرح التقليدية أو خارجها في الهواء الطلق، إذ جاءت أغلب إشتغالاتهُ في الفضاءات المفتوحة تاركاً الأماكن المسرحية التقليدية ،إذ يقول (بروك)، " حين نترك المساحات التقليدية وننطلق إلى الشارع أو الريف أو الصحراء أو أي مكان في الهواء الطلق يمكن أن تكون ميزة وعقبة في الوقت ذاته، الميزة تتمثل في إن العلاقة ستقوم على الفور بين الممثلين والعالم لا يمكن إن تقوم في أي شروط أخرى، وهذا يعطي المسرح انعكاساً جديداً، ودعوة الجمهور إلى تحطيم عادات الشرطية ومن بينها الذهاب إلى قاعة خاصة بالمسرح هي ميزة عظيمة" (Brock, 1991, p. 216)، فإن البحث عن مكان مسرحي خارج العلبة التقليدية ظل هاجس المخرجين، كأنما هناك حنين إلى الطقوس المكانية الأولى، لذلك عمد بعض المخرجين إلى تقديم عروضهم في الساحات العامة والمقاهي والمعامل والبيوت القديمة والنوادي والمناطق الأثرية أو في حافلة تجوب الشوارع لذلك كان سعي (بروك) لإيجاد مكان خالٍ تكون فيه مشاركة جماعية تجمع الممثل بالمتفرج، ليصل إلى مسرح شامل لتوظيف الصوت البشري والإيقاعات الجسدية ومساحة العرض، لذلك يأتي مفهوم (بروك) للخشبة المسرحية باعتبارها " مساحة فارغة ،هذا المفهوم الذي يتسم بحيادية تخيلية تسمح للممثل بأن يتحرك بحرية وفق العالم المادي إجمالاً، كما تسمح لهذه الحيادية أيضاً بأن يقارب التجربة الذاتية بشكل حر" (Ennis, 1994, p. 238)، فالمسرح لدى (بروك) هو مكان خالٍ إذ يقول " يمكنني أن أتناول أي مكان خالي فاسميهِ مسرحاً عارياً، وكل ما يقتضيه الفعل المسرحي هو أن يمشي شخص عبر تلك الفسحة في حين يراقبه شخص آخر " (Brock, The empty place, 1984, p. 9)، لذلك أطلق (بروك) على مسرحهُ بالمكان الخالي أو المساحة الفارغة كونه يفتقد إلى المنظر المسرحي " فإذا كان هناك منظر في الخلف تعود المساحة خالية وسيكون عقل المشاهد قد تم إعدادهُ، أن المساحة العارية لا تحكي حكاية، ومن ثم يصبح خيال المتفرج وانتباهه وعملياتهُ العقلية كلها حرة لا يقيدها شيء " (Brock, Complete works, 2002, p. 502)، فقد أراد (بروك) الإفادة من الخيال المطلق لدى المتفرج كي يجعله يتصور إن هذا المكان الذي تدور عليه الإحداث هو مكان عام مثل : (مستشفى ، أو محطة قطار .. ألخ)، فالمتفرج عندما يطلق العنان لخيالهِ سوف يدرك جيداً البيئة المشهدية للحدث، ذلك أن (غاستون باشلار) يقول " لابد من الإفادة المطلقة للخيال بوصفه، يزيد حدة حواسنا أن اليقظة الخيالية تهيئ إنتباهنا للإستجابات الفورية " (Bachelard, 1980, p. 120)، فالمكان الخالي لدى (بروك) يملأهُ خيال المتفرج فكل رمز لهُ قيمتهُ في ذاتهِ وكل رمز يتكلم، وبدلاً من أن يكون عالماً مرجعياً واحداً، يجبر المتفرج على أن يضفي عليه معنى أخر، أن يعطيه مدلولاً جديداً، فإنطلاقاً من مكان معين يمكن تشكيل أي شيء، ذلك المكان الخالي الذي لا توجد عليه إنشاءات سابقة، فالمكان الخالي هو إمكانية المتفرج لكي يعمل وفقاً لما يراهُ، وأن يسد النقص بواسطة عمل خياله (Ali, 2001, p. 56)، يجعل (بروك) من المكان الخالي ومن الديكور مطلباً أولوياً لازماً كي يقوم الخيال بوظيفته عند المتفرج .

لذلك فأن (بروك) يبحث عن أتصال مباشر بين الممثل والمتفرج وفق أختيار أماكن عرض جديدة ذات فضاءات مفتوحة كصالات السيرك، فالاتصال المباشر بين الممثل والمتفرج ينتج عن طريق فتح مكان العرض على صالة المتفرجين وإشراك المتفرجين في العرض، أو خلق مسارح دوارة تقدم مجموعة من الفضاءات في العرض الواحد (Al-Bashtawi, 2007, p. 164)، فان تغيير المكان المسرحي يمكن أن يضفي روحاً جديدة، والخروج من المسرح التقليدي سوف يتيح نوعاً من العلاقة المباشرة بين الممثل والمتفرج

لذلك " جاءت الرغبة للخروج على قيود مسرح العلبة الايطالي بناء على أسس أجتماعية وجمالية فرضها التجريب المسرحي بهدف تحقيق وظيفة جديدة للمشاهدة لدى المتفرجين " (Ozri, 1986, p. 93)، لذلك فإن المكان المسرحي عند (بروك) ما هو إلا وسيلة للتفكير في الحياة، كما نفكر عبر الحياة في المسرح، وهذه العلاقة المباشرة بين المسرح والحياة هي إحدى دعائم الممارسة المسرحية لأن المسرح عند (بروك) يعني أولاً وقبل كل شيء أن "الحياة هذه هي نقطة الانطلاقة الضرورية والحتمية، فالمسرح هو الحياة، وفي الوقت نفسهُ لا نستطيع أن نقول لا وجود للفرق بين المسرح والحياة " (Mualla, 2004, p. 37).

أما البداية الحقيقية لجماليات المكان المسرحي عند (بروك) فكانت مع مسرحية (الملك لير) لشكسبير، عندما إكتشف لأول مرة قيمة المكان الخالي من الديكور المسرحي سوى بعض الأوراق النحاسية الكبيرة التي تشبه تلك الأوراق التي كانت تستعمل في المسارح القديمة للإيهام بالرعد، ونتيجة للممارسة والتجريب فقد قام (بروك) بحذف كل شيء يخص الديكور المسرحي.

وعلى ضوء ما تقدم من متغيرات لجغرافية المكان بحسب طبيعة العرض المسرحي وماهية المكان وإختلافهُ، إذ يرى الباحث أن التأسيس للمكان يكون تأسيساً مسبقاً أي وضع استراتيجية مكانية للعرض، والكشف عن المكان المناسب والمتوافق وطبيعة العرض وفق الرؤية الإخراجية، ووضع خطط إخراجية استباقية كي لا تكون هنالك أخفاقات في سياق العرض ومفرداته من (المساحة، وحركة الممثل، والديكور، والإضاءة، والجمهور).

دراسات سابقة:

قام الباحث بالتقصي والبحث في مراجعة الإطاريح والرسائل الخاصة بالماجستير والدكتوراه، وتحديداً في تخصص الإخراج المسرحي، والتي لها علاقة مباشرة بموضوع البحث المتعلق (المعالجة الإخراجية لرؤية العرض بين مكانين مختلفين في عروض المسرح العراقي المعاصر) أو بالأساليب الإخراجية أو المعالجات، فلم يجد ما له علاقة بموضوع بحثه، سوى بحث ناقش المتغير المكاني مقدم بعنوان (العلاقة بين الرؤية الإخراجية والمكان المغاير في العرض المسرحي العراقي) وقد تناول البحث طبيعة العلاقة بين المكان المغاير لمسرح العلبة والرؤية الإخراجية للعرض المسرحي العراقي، وفق الإنشائية البصرية والعلاقات البينية التي تجعل من المشاهد في تفاعلهُ مع الممثل مشاركًا في إنتاج المعنى.

مؤشرات الإطار النظري:

1- تؤكد طروحات الفلسفة الجمالية للمكان على إقتران وجود المكان بما يحتويه من عناصر تحدهُ وتمنحهُ خصوصيتهُ الجمالية.

2- المكان يعد نظاماً من العلاقات ويرتكز على مقولة عقلية قائمة على تأمل جمالية هذه العلاقات ضمن المكان المسرحي.

3- تقوم جماليات المكان المسرحي على إيجاد عناصر الرؤية الرمزية والإيحائية لمفردات العرض المسرحي.

4- رؤية المخرج تفرض جماليات المكان وفقاً لإنشائية المكان الذي ينفتح على أمكنة متباينة تثري التنوع كخاصية جمالية تسهم في كسر الملل ودعم التجريب.

5- يتحول المكان من مثالي خيالي إلى واقعي هندسي يدعم مخيلة المتلقي لتشكيل معنى العرض.

6- تهيمن جغرافية المكان المسرحي كمعطى متعالٍ لصورة العرض المسرحي لترتكز على إنشاء صور بصرية تسهم في خلق حالة من التوازن.

7- تكون الرؤية الإخراجية في تعاملها مع عناصر العرض المسرحي المستعملة بطريقة مرنة تجسد الحدث المسرحي بحيوية وفق جغرافية المكان.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

مجتمع البحث:

يتمثل مجتمع البحث العروض المسرحية العراقية والتي قدمت على خشبات المسارح العراقية ثم تم أعادة عرضها في أماكن مختلفة ومسارح أخرى.

عينة البحث:

اختار الباحث عينة البحث وفقاً للحدود الزمانية والمكانية والموضوعية، ولكونها تحقق هدف البحث من ناحية المعالجة الإخراجية لرؤية العرض بين مكانين مختلفين في عروض المسرح العراقي وتم إختيار العينة التالية:

اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	مكان العرض	سنة العرض
بوابة رقم 7	عواطف نعيم	سنان العزاوي	مسرح الرافدين	2018

وللأسباب التالية:

1- توافر المتغير المكاني لنفس العرض في مكانيين مختلفين.

2- كونها تسهم في إغناء البحث.

3- تناقش مدى الوعي الإخراجي والثقافة المسرحية.

وسيلة القياس:

1- الرؤية الخراجية تفرض جماليات المكان وفقاً للإنشائية المسبقة والتي تنفتح على أمكنة متباينة.

2- يتحول المكان من مثالي خيالي إلى واقعي هندسي يدعم مخيلة المتلقي لتشكيل معنى العرض ودلالاتهُ.

3- الأختزال والترميز لتقنيات العرض المسرحي وعناصرهُ والعمل على تكثيف الدلالة للمنظر المسرحي بأشكال مبسطة مرنة تتوافق مع جميع المساحات المسرحية.

4- هيمنت جغرافية المكان كونه معطى متعالٍ لصورة العرض المسرحي لترتكز على أنشاء صور بصرية تسهم في خلق حالة من التوازن.

5- تختلف إشتغالات المكان بحسب مساحة العرض ووفق الرؤية الإخراجية الصورية للمشاهد المسرحية بين الهدم، والبناء، والثابت، والمتحول.

فكرة المسرحية:

تناولت فكرة المسرحية القضايا العربية المعاصرة المهمة والتي تخص الشأن العربي بالتحديد والعالم بشكل عام، وهي قضية الإرهاب وما نتج عنهُ من تفكك مجتمعي في بلدان عربية تنادي بالأمن والأمان والاستقرار ووحدة الصف، ومثل هذه القضايا يكون صعب طرحها كونها سلاحً ذو حدين لصراع بين فئتين ينتهجون الاسلام ديناً ويدعون إلى السلام والمحبة والتأخي، وهذه القضايا تعتبر من المواضيع المسكوت عنها خصوصاً في مجتمعاتنا العربية كونها تتكون من عدة طوائف ومذاهب دينية، والقضية الأخرى والمهمة أيضاً وقد تطرق لها الكثير من المخرجين كلٌ حسب رؤيتهِ الإخراجية وفكرة العرض المسرحي، ألا وهي الهروب من البلدان التي تعاني في حياتها اليومية وبشكل مستمر من الإضطهاد وقمع الحريات والتزمت بشعارات هي بالواقع دخيله على المجتمعات العربية بل هي سياسة ممنهجة لتفكيك وحدة الصف العربي ومنذ سنين، والهجرة إلى بلدان أوربية للبحث عن الحرية والأمان وفي بعض الأحيان عن الرفاهية أو الترفيه عن النفس بقضايا ممنوعة وبشكل علني على المجتمع لكنها في نفس الوقت تمارس في الخفاء، مما أدى إلى نزوح الكثير من الأفراد وبالأخص الشباب منهم للبحث عن ضالته، وكذلك تطرق إلى الصراعات الدنيوية والدينية بين الدول العربية والأوربية، وكيف أصبح الدين الإسلامي هو دين إرهابي قمعي إجرامي في نظر العالم الأوربي، وهو بريء

من هذه الاتهامات وعكس ذلك تماماً كونهُ دينً سمح ينادي بالتأخي والمحبة والسلام وينبذ جميع السلوكيات الوحشية اللاإنسانية ومع حقوق الأنسان الحر.

تحليل العينة:

الرؤية الإخراجية تفرض جماليات المكان وفقاً للإنشائية المسبقة والتي تنفتح على أمكنة متباينة في هذا الجانب لم يكن موفقاً المخرج في رسم استراتيجية مسبقة للعرض لمساحات مختلفة، إذ أسعفه العرض كونه أسس لبيئة رمزية مستخدماً بعض الرمزية في أدوات الديكور والإكسسوار مثل الكراسي والحقائب والأزياء الملونة، مما أتاح للمخرج فرصة التقليل أو الإستغناء من بعض الأشياء التي تعرقل سير العرض ، بالإضافة إلى شاشة العرض(السايكودرما) والتي كانت محور الحدث والشخصية الرئيسة في العرض، فلم تكن بمستوى العرض الأول لإختلاف التقنية الفنية في أداة التشغيل وتقنيات المسرح، كما اعتنى المخرج بالتكوين بدرجة كبيرة مثل توظيفه لحظة مراقبة السورية على السكرين مع الإضاءة الخلفية وإضاءة أمامية أرضية قدمت في لوحة تشكيلية مسرحية معكوسة على (الشاشة) كما وفرت تقنية الكاميرا غطاءاً حقيقياً من نظام المراقبة والتصوير المباشر الذي وفر الأيهام بأنهم تحت السيطرة دائماً وإن هناك قوة عليا مسيطرة على واقعهم في الداخل والخارج ويحدث ذلك بطريقتين سوآء كاميرات المراقبة العامة، أو نظام فردي أدق، كاميرا لكل ممثل، على رغم صعوبة تحقيق ذلك لسبب ضيق الوقت لأنهُ نظام معقد من عملية نصب الكاميرات والسيطرة عليها بواسطة جهاز المراقبة (المونيتر) ويعني بنقل مظاهر المراقبة المعتادة إلى المسرح وهي مثال حي لتوظيف التقنية الحديثة في العرض المسرحي، كما وظف الأضواء الليزرية أو نظام (اللد) المكثف الذي يطلق أضواء ثلجية بيضاء مكثفة ويوحي بألوان باهتةٌ وإشاعة الإحساس بالبرودة وسخافة الحياة خصوصاً إنها وجهت من زاوية مرتفعة من الخلف ما وضع خيالات الممثلين بحجم صغير مما أدى إلى الإحساس بالضعف أمام سطوة السجن، بالأضافة إلى الأيهام بوجود سماعات تنصت مزروعة في الحمام وهي تستخدم لنفس الغرض السيطرة عبر التجسس، وننتبه إن قوات الأمن يرمون سماعات الأذن (الهيتفون) ليسمع الجميع أسرار الداعشي الذي لم يكن هو من أرتكب هذه الجريمة وإن كان يمكنهُ ارتكابها لأنهُ ارتكب جرائم أبشع، ولكن لماذا يعلن البوليس الحوار السري الغنيمة من عملية التنصت والتجسس بوصفها أسرار أمنية.

يتحول المكان من مثالي خيالي إلى واقعي هندسي يدعم مخيلة المتلقي لتشكيل معنى العرض، إن صورة الممثلين المعلقين على سكك الحائط وعلى الشاشة صورتهم من مسقط علوي أدت إلى تداخل زوايا النظر مما ولد صورة غريبة جمالية تشكيلية متداخلة ما بين الصورة الحقيقية بالبث المباشر والصورة المسرحية المصممة سلفاً، كما وظف العرض أنواعاً من الجدل تارة بالصراخ المتصاعد وتارة بالكتابة على باب الحمام وتارة بتداخل الحوارات مع الآهات والبكاء وآيات القرآن مع الآهات بطريقة هارمونية تشبه الغناء ولكن بعبثية أكثر تخدم التنوع بالأضافة إلى رقص السورية تحت التهديد على أنغام الدف المغربي، إضافة إلى توظيف الموروث عبر إدخال أغنية راي مغربية على الحدث يغنيها المغربي بتحكم عبر خفض صوته ورفعه حسب الحاجة إلى تحويل الغناء إلى خلفية الحدث كما وظف غناء شعبي مصري بطريقة متهكمة بغناء يشبه المطرب المصري شعبان عبد الرحيم (ايه واحد راديكالي واحد أسلامي)، إن لحظات التأجيج العاطفي في التمثيل تلك اللحظات التي تتصاعد ما بين جدل الممثلين حتى تصل إلى صرخة أو صوت أعلى ليتبعها الصمت، تؤدي إلى صعود وشد الإيقاع.

الأختزال والترميز لتقنيات العرض المسرحي وعناصر والعمل على تكثيف الدلالة للمنظر المسرحي بأشكال مبسطة مرنة تتوافق مع جميع المساحات المسرحية، وظف المخرج الترميز بالأدوات مثل توظيف الكراسي عبر استنطاقها (فتح واغلاق الكراسي وصوتها الحديدي) تلك الكراسي سهلة النقل المعدة للسفر بسبب سهولة حملها، بالإضافة إلى الحقائب وسكك السفر الموزعة كرموز للسفر الدائم بحثاً عن وطن آخر غير الذي في داخلهم وطنهم الأم، وهو ما يجعلهم دائماً يرتدون هيئة تختلف عن حقيقتهم تماشياً مع الحياة البديلة وبهذا فأنهم يحيون حياة تشبه حياة الكذب قائمة على حجج من أجل البقاء غير حقيقية وهذا هو أصل

الألتباس في وضعهم القانوني والنفسي المتشتت وتلك هي جريمتهم الوحيدة عدا الداعشي الذي يستحق العقاب الإلهي الموت وطبعاً لا أقول هنا إن كل اللاجئين يمارسون ما تمارسهُ عينات العرض فهناك أُناس صادقة وقصص لجوؤهم حقيقية ولست معنياً بالنسب بين الصدق والكذب أيضاً.

تهيمن جغرافية المكان المسرحي كمعطى متعالٍ لصورة العرض المسرحي لترتكز على أنشاء صور بصرية تسهم في خلق حالة من التوازن، في النهاية يعيد العرض آلية كسر الأيهام بجلوس مجموعة الممثلين على كراسيهم الموجهة إلى العمق ويستديرون للنظر المباشر إلى الصالة لأشراك الصالة بالمساحة المسرحية بإشغالها معاً في آن واحد وبترميز لنظرة العين، ولسان حالهم هذه المرة يقول للمتلقين (الم نقل لكم) وكأنهم سردوا فكرة ومعها الحجة والدليل إن المتهم الحقيقي لم يكن موجوداً بين الموجودين في النفق في حادثة (البوابة 7)، والمتلقين على هذا الأساس تحولوا إلى شهود إثبات، أن هؤلاء الهاربين من أوطانهم لأسباب مختلفة كلها غير قانونية لا علاقة لهم بالجريمة نفسها ولكن مجمل أخطاءهم تبرر اتهامهم زوراً بجرائم جديدة، فقد حقق توازن في المساحة وأعطى صورة ساعدة العرض على العودة إلى توازنهُ في أوقات فقد التوازن الجمعي بسبب الإرهاق لبعض الممثلين في تكوينات الصورة، إذ تختلف إشتغالات المكان بحسب مساحة العرض ووفق الرؤية الإخراجية الصورية للمشاهد المسرحية بين الهدم والبناء والثابت والمتحول المكان عبارة عن (شاشة – سكك قطار – داتا شو)، لقد شكل المكان المفترض في العرض عدة بيئات للشخصيات لمجموعة أماكن ، وقعت فيها أحداث إرهابية وعنف، مما جعل المخرج يقدم المكان على شكل عدة لوحات غير مقيدة بمنظومة المساحة ومسرح العلبة بأبعاده الثلاثية، لا بقصد مكان العرض المفتوح بإتجاهات مختلفة، بل ليجعل للمتلقي قدرة إضافية على إدراك الواقع كونه جزءاً منهُ ومحتفظاً بتلك الحميمية التي يتيح لها التأمل المباشر لما يجري .

أختلف شكل العرض على إختلاف الطوبوغرافيا المسرحية فالأداء يتغير تبعاً لتغيير بيئة الشخصية في المكان ولما اعتاد الممثلين على الأداء وفق تأريخ الأحداث وتسلسلها الزمني لجغرافيا العرض، يرى المخرج إن تغير جغرافية المكان بين مسرح الرافدين ومسرح تونس لم تؤثر على شكل الأداء يقول المخرج على الرغم من تغير مكان العرض بين بغداد وتونس إلا إن الأداء لم يتغير وقدم بنفس المستوى الجمالي.

ووفق ما قدم في تونس وبغداد وجد الباحث أن الأداء كان هابطاً في تونس بسبب ضيق المساحة التي شكلت مكان العرض الذي يعد البيئة للشخصية، والسبب الآخر هو لم يضع المخرج استراتيجية مسبقة للعرض أي لم يكن على دراية بمساحة المسرح التي تفرض على الممثل الأفراط في الحركة أو الأختزال وعلى الأداء الصوتي كذلك يحتاج أحياناً إلى الشدة والقلة.

ويؤكد ذلك على مستوى الأداء، أشار الممثل (علاء قحطان) بالتأكيد المكان الأول كان أفضل من كل النواحي على إعتبار أن العرض وتحضيراتهُ أخذ وقتاً كبيراً في التحضير والتمرين والتنظيم وكان مستقر أكثر وفق مساحة محددة، وأيضاً على مستوى الفضاء كان أوسع من العرض الثاني وكذلك طاقة العرض كانت مختلفة وإحساس العرض مختلف كلياً على إعتبار إن المتلقي العراقي مختلف كلياً عن المتلقي العربي أو التونسي بشكلٍ خاص لذا آلية وصناعة وظروف العرض الأول كانت أكثر دقة ودراسة من مكان العرض الثاني.

وعلى مستوى السينوغرافيا التي تعد الجزء الجمالي المهم والداعم للمكان والبيئة الخاصة بالشخصيات، فوق خشبة المسرح، وبما تحملهُ من مضامين ومدلولات، تتكون من عدد من العناصر المتحدة في وحدة متكاملة، وهذه العناصر ذات قيم جمالية متنوعة لكل عنصر بحد ذاته وقيم أخرى تتولد نتيجة ارتباطها مع بعضها البعض من الناحية التشكيلية والدرامية، وهي تحمل معاني بشكلها وذاتها أو بارتباطها المتعدد الأشكال جمالياً وفكرياً، وتسهم مجتمعة أو كلاً على حدة في إيصال المعنى والهدف المقصود من ورائها وفق الرؤية ذات البعد التحليلي ، إذ أشار المخرج بأن السينوغرافيا في العرض الثاني أكثر تطوراً وأضافت بعداً جمالياً مؤثرا

غطت على كل عناصر العرض، بينما أكد ذلك الممثل بأن إختزال عناصر المنظر (سكة القطار والسلم) قد أثر على فضاء العرض بالكامل كون مساحة المسرح أقل بكثير من خشبة مسرح الرافدين، وهذا ما قد بان واضحاً في العرض الثاني في تونس.

وعلى مستوى الأداء التمثيلي على وفق تغير نمط المكان إذ أشار المخرج بأن الأداء لم يتغير في العرضين الأول والثاني، لكن الممثل (علاء قحطان) كانت له وجهة نظر تختلف عكس ذلك كونهُ صاحب العلاقة الميدانية الجمالية إذ يقول الممثل (علاء قحطان) الأداء التمثيلي في العرض الأول كان أداء راكز والممثل أخذ الوقت الكافي في التمارين وصناعة شخصيته وسلوكها النفسي والإجتماعي والبحث فيها، على إعتبار إن الشخصيات من ثقافات مختلفة أوربية وأفريقية وآسيوية بالتالي السلوك الإجتماعي لكل شخصية مختلف تماماً ، ولهذا جاء الأداء مختلفًا في العرض الثاني مع بعض المشاكل التقنية التي حصلت والتي أخذت من طاقة الممثل وعملت أرباكاً، لكن بالمقياس كان عرض بغداد أكثر أستقرار.

ووفق إطلاع الباحث على العرضين وجد أن إيقاع الممثلين في العرض الأول كان أعلى ومتصاعد ومتناغم بالأداء والتركيز والأريحية بالتحرك في المساحة التي فرضت نفسها على المخرج كمساحة عرض أول بعكس الأداء التمثيلي في العرض الثاني والسبب بأن الممثل لم ينال حصته الكافية من الأعداد والتدريب على المكان السبب الثاني هو قلة الوقت حسب ما وضحه مخرج العمل، كما إن المخرج قد تناسى ستراتيجية الإخراج المسرحي في توزيع وقياس مساحة المكان في العرض الثاني الذي أختزل السينوغرافيا التي أثرت على الأداء في العرض الثاني.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

النتائج:

1- لم يضع المخرج استراتيجية إخراجية مسبقة لمساحة مكان العرض الثاني، على الرغم من النجاحات التي حققها في مكان العرض الاول.

2- عوضت التقنيات الحديثة (الشاشات – الداتا شو) بإشتغال المخرج عليها وفق ادائها الرقمي مما أدى الى إختزال الحركة في الأداء التمثيلي.

3- حاولت رؤية المخرج الجمالية معالجة الإخفاقات المادية للعرض منها صغر المساحة ووقت التدريبات على العرض، والإستعاضة عنها بأداء تمثيلي أشرك المتلقي في العرض.

4- حاول المخرج وفق رؤيته أن يصل الى الفكرة العامة للعرض وفق المكان المسرحي الجديد على الرغم من قلة المساحة المسرحية.

5- إن الأسلوب التجريبي يمنح فرصة البحث والتأسيس لبيئة ملائمة للرؤية الإخراجية، يستطيع على وفقها المخرج التأسيس لعلاقة جديدة ومغايرة مع المتلقي.

6- تهيمن جغرافية المكان كمعطى متعالٍ لصورة العرض المسرحي لترتكز على أنشاء صور بصرية وعلامية تسهم في خلق حالة من التوازن في حال تغيير المكان على وفق الرؤية الإخراجية.

7- أختلف شكل العرض على أختلاف الطوبوغرافيا المسرحية فالأداء يتغير تبعاً لتغيير بيئة العرض مما يؤثر على الشخصية أو لما اعتاد عليه الممثلين في الأداء وفق تأريخ الأحداث وتسلسلها الزمني لجغرافيا العرض في المكان الأول.

الأستنتاجات:

1- تناغم وحدة عناصر ومكونات العرض المسرحي (الممثل والمنظر) تحقق جماليات المكان المسرحي.

2- ان العرض في مكان أخر يحتاج إلى عمل يخطط له مسبقاً كميدانية تطبيقية، لتحقيق الرؤية الإخراجية.

3- التشكيلات البصرية (السينوغرافيا) تحقق القيمة الجمالية للمكان المسرحي.

4- إشراك المتلقي في العرض المسرحي يحقق الخاصية الجمالية في المكان المسرحي.

التوصيات:

1- أهتمام المؤسسات الفنية والمسرحية على مستوى الإخراج والتمثيل بدراسة جغرافيا المسارح وأنواعها.

2- تخصيص وحدة تعليمية في المعاهد والكليات لأقسام المسرح لتدريس مادة (جغرافيا المسرح) لجميع الفروع.

3- تخصيص سينوغرافيا تتوافق مع مساحات مختلفة.

المقترحات:

1_ تنوع جماليات المساحة المسرحية في عروض المسرح العراقي المفتوح.

2_ المتغيرات الاخراجية للمكان في العرض المسرحي وفق التقنية الرقمية.

3_ قياس الوحدات المساحية وفق الرؤية الاخراجية للعرض المسرحي العراقي المعاصر.

Conclusions:

1 -The harmony and unity of the elements and components of the theatrical performance (the actor and the scene) achieve the aesthetics of the theatrical setting.

2 -The presentation in another place requires work that is planned in advance as an applied field, to achieve the directorial vision.

3 -Visual formations (scenography) achieve the aesthetic value of the theatrical setting.

4- Involving the audience in the theatrical performance achieves the aesthetic quality of the theatrical setting.

References

1. ad, d. (2006). Introduction to the philosophy of technology. egypt: Rose Island Library.
2. Al-Bashtawi, Y. (2007). *Job and its death in theatrical performance.* Jordan: Rocha's bump.
3. Al-Hamid, S. A. (2007). Innovations of playwrights in the twentieth century. Baghdad: Al-Fath Library.
4. Ali, A. (2001). *Readings in international theatrical discourse.* Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
5. aljaf, f. (2012). Body physics. Baghdad: Dar Al-Mada.
6. Al-Naseer, Y. (1986). *The problem of place in the literary text.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
7. Al-Obaidi, H. M. (1987). *The theory of place in the philosophy of Ibn Sina.* Baghdad: House of Cultural Affairs.
8. Al-Takmaji, H. (2011). Directing theories. Baghdad: House of sources.
9. Ardash, S. (1979). *Director in contemporary theatre.* Kuwait: National Council for Culture and Arts.
10. Bachelard, G. (1980). The aesthetics of the place. In G. Hilsa. Baghdad: Freedom Printing House.
11. Brock, P. (1984). The empty place. In S. A. Al-Hamid. Baghdad: Baghdad University Press.
12. Brock, P. (1991). The shifting point. In F. A. Al-Qadir. Kuwait: National Council of Culture.
13. Brock, P. (2002). Complete works. In F. A. Al-Qadir. Egypt: Dar Al Hilal.
14. Daoud, J. (2001). *Theatrical performance location.* Beirut: Theater Research Club.
15. Douma, M. A. (2005). Theatrical Scene Transformations Actor and Director. Egypt: Oriental Publishing and Distribution.
16. Ennis, C. (1994). Avant-garde theatre. In f. Think. Egypt: Academy of Arts Press.
17. Happy, s. (1975). *Place as an artistic historical term in the arts of ancient Iraq.* Baghdad: Arab Horizons.
18. Kostin, Y. M. (1997). The language of fine art. In p. Shawi. The UAE: Echoes Publications.
19. Mahmoud, A. A. (2013). Outdoor sculpture. Egypt: Anglo-Egyptian Library.
20. Mardaghani, Z. (2012). Art according to Al-Farabi. jordan: Dar Al-Manhal.
21. Moati, A. A. (1985). *Philosophical introductions.* Baghdad: Arab Nahda Press.
22. Mualla, N. (2004). *The language of theatrical discourse.* Syria: Dar Al-Mada.
23. Nobler, N. (1987). Vision dialogue. In F. Khalil. Baghdad: Al-Ma'mun House.
24. Ozri, A. W. (1986). *Peter Brook's theater between the coexistence of opposites and the mixing of cultures.* Baghdad: Arab Horizons.
25. Polish, T. C. (1998). Lishk Monjek. In H. A. Al-Fattah. Egypt: Printing press of the Supreme Council of Antiquities.
26. Raji, M. O. (1999). *Aesthetics of place in contemporary Iraqi painting.* Baghdad: House of Cultural Affairs.
27. Rodchenko. (1992). Contemporary photography methods. mosco: New Left Magazine.
28. Stian, J. (1991). Modern drama between theory and practice. In M. Majoul. Damascus: Ministry of Culture.