



## The Mechanisms of Space Formation in Contemporary Theater – The Play Days of Madness and Honey as a Model

Rami Sameh Zaki <sup>a</sup>

<sup>a</sup> College of Fine Arts/University of Baghdad



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

### ARTICLE INFO

#### Article history:

Received 3 March 2026

Received in revised form 4 April 2025

Accepted 5 April 2026

Published 1 June 2026

#### Keywords:

Mechanisms, Formation, Space

### ABSTRACT

Contemporary theater has witnessed major transformations at the level of the performance industry as well as the mechanisms of work, so experimentation, innovation, and deviation from traditional patterns were the prominent feature in the experiences of most theater directors, which included all the elements included in the show, foremost of which is space. This led to the diversity of experiences as well as innovations, which expanded the mechanisms of work and changed their artistic and aesthetic requirements as a result of technical and artistic transformations, which in turn rebuilt the aesthetic and semantic relationship between The elements involved in the construction of the theatrical performance. Accordingly, this research delves into understanding and studying the mechanisms followed by directors in painting and shaping space in contemporary theater, as the researcher divided his research into four chapters, the first of which dealt with the research problem (the methodological framework), which he identified with the following question: (What are the mechanisms used by the contemporary theater director in formulating and shaping his theatrical space?As for the importance of the research, the researcher identified the directors and students of theater art as the most prominent beneficiaries, while the goal of the research is to identify the mechanisms of space formation in contemporary theater, and then the researcher set limits for the research and define the terms and define them procedurally. The second chapter (Theoretical Framework), which included two researches, dealt in the first (the specificity of space in contemporary theater) with the specific variables that drew the form of contemporary space, and the most important elements that constituted it, while in the second (The construction of space in contemporary theater) is the most important innovations of directors in space, and then he identified the most important indicators that resulted from the theoretical framework, most notably: space in the context of contemporary directing has a special characteristic of being flexible, open to all possibilities of work, as it is not determined by a specific place or time as much as it is related to the directorial vision. While the third chapter dealt with (research procedures), which included (the research community, the method of selecting the sample, the research methodology, the means of measurement, and the analysis of the sample, which was represented by the presentation of the days of madness and honey), while the fourth chapter (results and conclusions) included the most important results of the research, the most prominent of which were: (The director employed space as an effective semantic element, not just as an incubator work space for the dramatic act, but he also employed space to direct the project's paths in order to ensure the achievement of his aesthetic narratives. Then he reviewed the most important conclusions he reached, the most important of which are: (The transformation of space in contemporary theater from being a space to contain the act to an active semantic and aesthetic element that contributes to the production of meaning and pushes the recipient to a plurality of reading, which enhanced his expressive energy), and then the researcher reviewed the list of sources he used in his research.

## آليات تشكيل الفضاء في المسرح المعاصر " مسرحية ايام الجنون والعسل انموذجاً"

رامي سامح زكي<sup>1</sup>

الملخص:

شهد المسرح المعاصر تحولات كبيرة على مستوى صناعة العرض وكذلك آليات الاشتغال، فكان التجريب والابتكار والخروج عن الانماط التقليدية السمة البارزة في تجارب اغلب المخرجين المسرحيين، والذي شمل جميع العناصر الداخلة في العرض وفي مقدمتها الفضاء. مما ادى الى تنوع التجارب وكذلك الابتكارات الامر الذي وسع من آليات الاشتغال وغير اشتراطاتها الفنية والجمالية نتيجة للتحولات التقنية والفنية التي اعادت بدورها بناء العلاقة الجمالية والدلالية بين العناصر الداخلة في بناء العرض المسرحي. وعليه يخوض هذا البحث في فهم ودراسة الآليات التي يتبعها المخرجون في رسم وتشكيل الفضاء في المسرح المعاصر، اذ قسم الباحث بحثه الى اربعة فصول تناول في الاول (الاطار المنهجي)، مشكلة البحث والتي حددها بالسؤال التالي (ماهي الآليات التي يستخدمها المخرج المسرحي المعاصر في صياغة وتشكيل فضائه المسرحي؟)، اما اهمية البحث فد حددها الباحث المخرجين والدراسين للفن المسرح كأبرز الجهات المستفيدة، اما هدف البحث فتكمن في التعرف على آليات تشكيل الفضاء في المسرح المعاصر، ومن ثم قام الباحث بوضع حدود للبحث وتحديد المصطلحات وتعريفها اجرائياً. اما الفصل الثاني (الاطار النظري) والذي تضمن مبحثين، تطرق في الاول (خصوصية الفضاء في المسرح المعاصر) الى المتغيرات الخصوصية التي رسمت شكل الفضاء المعاصر، واهم العناصر المكونة له، في حين تناول في الثاني (انثائية الفضاء في المسرح المعاصر) اهم ابتكارات المخرجين في الفضاء، ومن ثم قام بتحديد اهم المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري، ابرزها: يمتاز الفضاء في سياق الاخراج المعاصر خصوصية خاصة تتمثل في كونه مرناً، منفتحاً على جميع الاحتمالات الاشتغالية، فهو لا يتحدد بمكان او زمان محدد بقدر ارتباطه بالرؤية الاخراجية. في حين تناول الفصل الثالث (اجراءات البحث) والذي تضمن (مجتمع البحث وطريقة اختيار العينة، ومنهج البحث و وسيلة القياس، وتحليل العينة والتي تمثلت بعرض ايام الجنون والعسل)، اما الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات) فشمل اهم النتائج التي خلص اليها البحث وجاء ف ابرزها: (وظف المخرج الفضاء بوصفه عنصراً دلالياً فاعلاً لا كمجرد مساحة اشتغالية حاضنة للفعل الدرامي، بل انه وظف الفضاء لتوجيه مسارات العرض بما يضمن تحقيق رواه الجمالية). من ثم استعرض اهم الاستنتاجات التي توصل اليها اهمها: (تحول الفضاء في المسرح المعاصر من كونه حيز لاحتواء الفعل الى عنصر دلالي وجمالي نشط يساهم في انتاج المعنى ويدفع المتلقي الى تعددية القراءة مما عزز من طاقته التعبيرية)، ومن ثم استعرض الباحث قائمة المصادر التي استخدمها في بحثه.

الكلمات المفتاحية: آليات، تشكيل، الفضاء

### الفصل الاول - الإطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث والحاجة اليه .:

يشكل الفضاء المسرحي مرتكزاً دلالياً وجمالياً اساسياً لأشغالات المخرجين في المسرح المعاصر، اذ لم يقتصر ابداع الفضاء على كونه المساحة الاشتغالية الحاضنة للحدث الدرامي، بل تعدى ذلك ليصبح بنية ديناميكية متحركة تتداخل فيها مجموعة من العناصر التي تؤسس بمجلها رؤية المخرج الابداعية، الامر الذي دفع الكثير من المخرجين المحدثين لاستثمارهم تجاربهم الابداعية في الفضاء واعادة التفكير بمفهومه ودوره في المسرح المعاصر، حيث لجأ البعض كسر مركزية فضاءات مسرح العلبه التقليدية، فين لجأ آخرون الى خلق فضاءات مبتكرة لم يسبق توظيفها مسرحياً، في حين لجأ قسم آخر الى بناء فضاءات تشكيلية يغلب عليها التكوينات العمودية والافقية. ولفهم كيفية رسم لوحة العرض التشكيلية في الفضاء ولأزالة الغموض حول آليات الاشتغال، فأنا الباحث صاغ سؤال بحثه في التالي: ماهي الآليات التي يستخدمها المخرج المعاصر في صياغة وتشكيل فضائه المسرحي؟ ولذلك صاغ الباحث العنوان التالي ليكون عنواناً لبحثه هذا وهو: (آليات تشكيل الفضاء في المسرح المعاصر – مسرحية ايام الجنون والعسل انموذجاً).

<sup>1</sup> كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد

**ثانياً : أهمية البحث :**

تكمن أهمية هذا البحث في كونه مدخلاً نظرياً للمخرجين والدارسين للفن المسرحي لفهم الفضاء المعاصر واليات الاشتغال فيه

**ثالثاً : هدف البحث :**

يهدف البحث الى الكشف عن اليات تشكيل الفضاء في المسرح المعاصر ، وبيان دور المخرج في انتاج بنيته الجمالية والدلالية داخل العرض المسرحي المعاصر .

**حدود البحث :**

الحدود الموضوعية : دراسة آليات تشكيل الفضاء في المسرح المعاصر – مسرحية ايام الجنون والعسل انموذجاً  
الحدود المكانية : بغداد – منتدى المسرح .

الحدود الزمانية : 2012

**رابعاً : تحديد المصطلحات :****أ. الالية The mechanism :**

يعرفها (جميل صلبيا) في المعجم الفلسفي على انها "الالة شئ مركب من اجزاء محكمة الترتيب تسمح بنقل الحركة او بضع الاشياء ... والالي هو المنسوب الى الالة اي ما ينتج منها .. ويطلق لفظ الالية مجازا على كل عملية يمكن ان فيها جملة من المراحل المتعاقبة المتعلقة بعضها ببعض تقول الية الانتباه ، والية الذاكرة ، والية القاس او يطلق على جملة من الاجراءات الضرورية لانجاز بعض الاعمال ... " (Saliba, 1971, pp. 27-28)

وقد صاغ الباحث تعريفه الاجرائي للالية على انها : ( استراتيجية تتبع لتنفيذ عمل ما )

**ب. الفضاء The space :**

حيث يعرف الفضاء المسرحي بأنه " الدعم المرئي لنص او ربما من الافضل ان نقول لحدث مقدم او يتم سرده ، انه العرض الجسدي او التصويري ، المادي او الوهمي للفضاء الذي فيه يتم الحدث الدرامي ، انه المكان المحسوس او المجازي للشخصيات (Crochani, n, d, p. 3)"

ويعرف الباحث الفضاء المسرحي بما ينسجم مع حقل الاختصاص وهو الاخراج المسرحي على انه : (هي تلك المساحة الاشتغالية التي ينتجها المخرج في الفراغ في زمن محدد منتقلاً به من السلب الى الايجاب )

**ج. التشكيل Formation :**

يعرفه (أ. ج. أونيل) بأنه " تنظيم وضع الممثلين داخل الفضاء المسرحي " (O'Neill, 2012, p. 12)  
وقد صاغ الباحث تعريفاً اجرائياً للتشكيل ، ويصف التشكيل على انه : ( عملية اعادة انتاج مادة معروفة لأنتاج مادة جديدة ومبتكرة )

**الفصل الثاني (الإطار النظري)****المبحث الاول : خصوصية الفضاء في المسرح المعاصر :**

ان ما يميز الفضاء المسرحي المعاصر هو الاختلاف، حيث يختلف تعامل ونظرة المخرجين والمصممين للفضاء كلا حسب طرائقه في التشكيل والتوظيف فالبعث ينظر اليه باعتباره مساحة اشتغالية قابلة للامتداد، والآخر ينظر اليه باعتباره مساحة اشتغالية مغلقة، سواء ان كان داخل معمار المسرح او داخل معمار المدينة بفضائاتها المفتوحة فأنه وفقاً للرؤية الاخراجية والليات المتبعة من قبل المخرج في صناعة العرض، ونظراً لأهمية دور المخرج في صناعة العرض المسرحي المعاصر، فأنه يتوجب عليه ان يمتلك القدرة على توحيد الفضاءات الداخلة في تكوين العرض في فضاء واحد، وان يسيطر على استمرارية تدفق المعنى باتجاه المتلقي، وان يتأكد من وصول المعنى الذي يرغب في ارساله الى المتلقي وفقاً لرؤيته الاخراجية، كونه المسؤول الاول والاخير على تضمين كل الاشكال والمضامين الداخلة في تكوين العرض في مضمون وشكل يعبر عن تلك الصورة الموجودة في مخيلته، ذلك ان "الصورة البصرية في المسرح الحديث تتأطر بتلك المجموعة الهائلة من العلاقات الهائلة في الفراغ بشقيه الزماني والمكاني، فأن الربط المحكم بين الشكل المنجز والبناء التأويلي ينبغي ان يجد له مرتكزه الواقعي الذي تحتمه خصوصية الرؤية" (Al-Takmahji, Stimulation and Echo in Theatrical Directing, 2014, p. 113) ويعتقد الباحث بأن الاخراج المسرحي المعاصر يتمحور حول مفهوم الفضاء وكيفية تشكيله

ومن ثم توظيفه، بمعنى ان المخرج المتمكن من ادواته هو ذلك الفنان القادر على تطويع الفضاءات التقليدية القديمة وانتاج منها فضاءات جديدة تتماشى ورؤيته الجمالية من جهة وقدرته على انتاج فضاءات اشتغالية جديدة تتماشى و تطورات الصناعة الفنية للعرض من جهة اخرى عبر استنطاق مساحات فراغية ومكانية بكر لم يتم توظيفها سلفاً. ذلك ان مفهوم الفضاء في المسرح المعاصر يتعالق مع مفهومي المكان والفراغ، لاسيما ان الفراغ يمثل الحيز الفيزيائي الأولي المحايد، اذ انه لا ينتج علاقات، ومن ثم يتم تنظيمه وشحنه دلاليًا وجماليًا بواسطة عناصر العرض فانه يتحول الى فضاء اشتغالي للحدث المسرحي من خلال مجموعة من العلاقات التي يتم انتاجها بواسطة عناصر العرض المختلفة، الا انه وبمجرد ان يكتسب مرجعاً دلاليًا فانه يتحول الى مكان كأن يكون بيت او شارع .. الخ بحيث يؤدي وظيفة دلالية داخل العرض تتمثل في تحديد السياق المكاني للحدث في العرض المسرحي، وبذلك تتحول المساحة الفارغة من حالة الإمكان المادي إلى حالة البناء والحضور الجمالي ثم إلى مستوى الإدراك الدلالي داخل بنية العرض المسرحي. اما الفضاء فإنه الحيز الفراغي المتمسرح في لحظة ما، والذي بالامكان ان يتطور داخل العرض وينتج عنه امكنة متعددة التي تستعيد حالتها الاصلية بوصفها فراغاً مسرحياً محايداً بمجرد انتهاء الحدث المسرحي. مما تقدم نستنتج ان العلاقة بين الفضاء والفراغ والمكان تمتاز بكونها علانقية تتحدد وتتمظهر وفقاً لطبيعة الاشتغال الدلالي والجمالي، كما انها تمتاز بمرونتها لاسيما قابليتها للتحويل الاشتغالي، بمعنى انه بإمكان الفراغ ان يتطور الى فضاء ومن ثم الى مكان في لحظة اشتغالية ما، وهكذا الحال بالنسبة للفضاء والمكان.

ولما كان الفضاء في التجارب الاخراجية المعاصرة يتشكل انطلاقاً من الفراغ، ويتعين فيه عبر تجلياته البصرية والدلالية، ثم مايلبث أن ينحل عائداً إلى الفراغ معلناً أفوله وهكذا وفق عمليات مستمرة من الانتاج والتوليد الدلالي والبصري المستمر، فإن العملية الإخراجية تغدو فعل بحث مستمر عن تشكيل فضائي جديد داخل فراغٍ متغير دون كلل او ملل، وبهذا المعنى، يتحول الاشتغال الإخراجي إلى ممارسة دينامية متواصلة، لا تعرف السكون أو الاكتمال، إذ يظلّ الفضاء بنية انشائية متحولة يعاد تشكيلها باستمرار وفق مقتضيات الرؤية الجمالية و تحولات اللحظة الانية، ذلك ان "تاريخ الفضاء المسرحي المعاصر يسجل نوعاً من المسيرة نحو الفراغ" (Seefeld, u,d, p. 113) فالمسرح المعاصر هو مسرح المتفرج بإمتياز، فأن كل ما يقدم من خلاله يكون في خدمة المتفرج ولإشراك المتفرج و توريطة في العملية المسرحية بغض النظر عن مدى إستجابة ذلك المتفرج الى هذه العملية، لاسيما أن المسرح المعاصر كان قد إتخذ من كسر التقاليد الفنية شعاراً له، بل ان عملية الكسر هذه اصبحت الغاية الاولى من العملية المسرحية بإكملها، فلم تعد العملية المسرحية تلك العملية المعقدة التي تحتاج الى اماكن عرض ضخمة ومدرجات وخشبة كبيرة، بل اصبح كل شئ يبدأ مع الجمهور وينتهي به، حتى في الكثير من العروض التي وظفت الجمهور بصفته (ممثل / متفرج) و (متفرج / ممثل) في أن واحد الامر الذي جعل الفضاء الفارغ بمثابة النقطة الاساسية التي تنطلق منها اغلب العروض المعاصرة " ان الفضاء الفارغ هو امكانية المتفرج لكي يعمل وفقاً لما يرى، وان يسد النقص عن طريق خياله " (Seefeld, u,d, p. 113) وان مايميز الفضاء المسرحي عن عناصر العرض الاخرى كونه الحاضن للعناصر الاخرى والمهيمن عليها، هذا بالاضافة الى كونه غير مادي، فهو غير خاضع لقوانين الجاذبية، يمكن خلقه في اي مكان و زمان، يحيا عندما تدب الحياة في الشخصيات وتنتج الافعال ويموت بإنهاء افعالها ذلك "ان عنصر الفضاء عابر وسريع الزوال ... حيث انه لا يوجد قبل العرض او بعده او خلفه، بل يوجد في اثنائه ثم يزول " (Lashteh, 2012, p. 200). وعليه يرى الباحث ان هنالك خصوصية للفضاء في المسرح المعاصر، كونه لا يرتبط بمكان او زمان محدد، وانما يوجد اينما يوجد الحدث المسرحي، كما انه لا يلتزم بشكل انشائي محدد بقدر التزامه بمحددات الرؤية الاخراجية واحتياجتها الاشتغالية، كما ان تطور عملية صناعة العرض المسرحي وما رافقها من دراسات تخصصية ركزت على تطوير صناعة المشهد المسرحي بكل مفاصله من جهة وتطور التقنيات الداخلة في عملية الصناعة بشكل عام من جهة اخرى ادى الى تنامي مجموعة من الفضاءات الداخلة في تكوين فضاء العرض والتي لم تأخذ حيزها من التنظير والاشتغال الابداعي سلفاً والتي باتت تشكل البنية الاساسية للاشتغالي الابداعي في فضاء المسرح المعاصر، هي :

## أولاً: الفضاء المنظور / الفضاء غير المنظور

المقصود بالفضاء المنظور هو ذلك الفضاء الآني اللحظوي (هنا و الآن) والذي يتجسد امام المتفرج بكل ما يحتويه من فرضيات مكانية / زمانية / مشهدية . فهو يشمل منطقة اللعب فقط بكل ماتحتويه ، كما انه لا يخضع الى الخيال والتخيل بل انه يخضع الى كل ماهو حقيقي وظاهر بصورة آنية للمتفرج، كما ان فالفضاء المنظور يلفظ كل ما يقع خارج سيطرته وقدرته الى الفضاء غير المنظور والذي يتم بدوره الصورة النهائية للفضاء المنظور بالنسبة للمتفرج .

أما الفضاء غير المنظور فهو ذلك الفضاء الحاضر خارج منطقة اللعب، فهو لا يخضع لمنطقة الفعل، بل انه يمتد وراء الفضاء المنظور، فهو ليس اقل واقعية واهمية من الفضاء المنظور، ذلك ان أغلب الاوقات العظيمة مثل (اغتيال ماكبث لندكان ، كذلك مقتل اخوي انتيجونا ... ألخ)، قد حدثت بعيدا عن الفضاء المنظور، والفرق بين الفضاء المنظور وغير المنظور في المساحة التي يمكن ادراكها بصورة فيزيائية والمساحة التي يمكن ادراكها بصورة ذهنية .

### ثانياً: فضاء المؤلف الدرامي :

ان المسرح المعاصر وان كان لا يعتمد على النص بشكل رئيسي بل انه يتجاوزه في كثير من الاحيان او يتجرد منه ، الا اننا لا نستطيع ان نتخلص من وجود النص كعنصر من عناصر العرض، فحتى وان كان العرض قائما على سيناريو حركياً مكتوب لرقصة ما، فإن ذلك السيناريو الان يعد نصاً، فقد اكد العديد من علماء السيمولوجيا من امثال ( اليساندر سيريبيري ) و ( جوللي بولياني ) على أنه حتى الأيماءة والإشارة التي يتم التخطيط لها لا بد ان يحتويها نص ما، ذلك " أن رموز العرض (مسجلة) في النص في شكل ايماءات، اي اشارات خاصة بالفضاء وبالزمن وبالحركة يكشف عنها النص (Seefeld, u,d, p. 15) . ذلك ان حتى الفكرة يمكن اعتبارها نصاً، كونها تمثل الشرارة الاولى التي يتأسس عليها العرض، وحتى ان تجاوزنا الكلمات بكل ما تحمله من معاني فلا بد من وجود نص للعرض والذي يتحدد من خلاله بكلا تفصيلاته وتمفصلاته واذا اعتبرنا النص مجموعة من الكلمات المكتوبة ، فإن اي شئ اخر مكتوب يخص العرض يعد نصا ، فكرة العرض ، سيناريو الحركي للعرض حينما يكتب على الورق بغية التنفيذ، مخططات العرض، النوتات الموسيقية، كل ما يكتب على ورقة يحمل معلومات بخصوص الية تنفيذ العرض يعد نصا .

### ثالثاً: فضاء الممثل :

هو الفضاء الذي يخلقه الممثل بوصفه كتله فيزيقية تتحرك وتشكل الفضاء من خلال ازاحتها للفراغ واعادة انتاجه في صورة فضاء درامي في مساحة مكانية وزمانية ما، فالممثل يؤسس حضوره في الفراغ من خلال تنقلاته وتنويعاته الجسدية واللفظية التي ينتجها في الفضاء، ذلك " ان الجسد في تمايله، وجلسته، ووقفته ، يعبر عن نفسه في الفراغ بحركات الايدي، والجذع، والرأس ... اذ ان وظيفتهما الفعلية هي القيام بالحركة في الفراغ / المكان" ( Barnard, 2005, p. 77) ، إذ يلعب جسد الممثل دور مهم في تشكيل اي فضاء مقترح لأي عرض، " ولأن الجسد يمتلك بنية محددة فأنا نستطيع ان نغير ونعدل في هذه البنية من خلال الحركة في الفراغ" ( Barnard, 2005, p. 84) . خاصة وأن صياغة الفعل المشهدي تعتمد بشكل رئيسي على الممثل المتحرك في الفضاء فالممثل هو اولا واخيرا كتله فيزيقية متحركة لها وزنها وحجمها في الفراغ ، وان هذه الكتلة تتفاعل مع كتل فيزيقية اخرى ( مجموعة الممثلين ) ومن ثم تتفاعل مع مجموعة الكتل غير الحية ( القطع المنظرية ) في علاقة دينامية لتخلق بهذا التشكيل فضاءاً أدائياً يتشكل بحسب طبيعة ونوع الاداء وبذلك فإن الفضاء الأدائي للممثلين يزج الفضاء الفراغي ويدب فيه الحياة.

### رابعاً: الفضاء السمعي :

يشكل الفضاء السمعي فضاء موازياً للفضاء البصري ، إذ " يتشكل المسرح من فضاء الرؤية وكذلك من فضاء السمع " (Lashteh, 2012, p. 223) ، بمعنى ان اهمية الفضاء السمعي لا تقل عن البصري، فالفضاء ان متوازيان حتى وان طغى حضور احدهما على الاخر في لحظة ما، فالفضاء السمعي يضم كل ما يمكن ادراكه من خلال حاسة السمع من اصوات ونغمات ومؤثرات، وكل ما يمكنه ان ينتج صوتا ، إذ " ينشأ الفضاء السمعي في المسرح من داخل الموسيقى والاصوات ... التي يتغير توظيفها من مذهب مسرحي الى اخر" (Lashteh, 2012, p. 244) . بمعنى ان توظيف الصوت يختلف من عرض لآخر ومن مخرج لآخر تبعاً لطبيعة العرض واسلوب المخرج والرؤية الاخراجية المتبعة، ففي عرض "قطعة صامته" لـ "جون كيج" تكونت المسرحية من ثلاث جمل فقط ، حيث دخل عازف البيانو وجلس على البيانو ثم فتحه ، وبقي جالسا بجانبه في صمت دون عزف لوهلة من الزمن ، ثم اغلق البيانو وفتحته مرة اخرى بعد 33 ثا ، ثم اغلقه مرة اخرى ليفتحه بعد 2,40 ثا هذه المرة ، ثم اغلقه للمرة الثالثة لمدة 1,20 ثا ، ثم عاود فتحه للمرة

الآخيرة ، وانتهت المسرحية بذلك ، ولم يقدم نعمة على البيانو ثم وقف وانحنى ليحيي الجمهور (See: Lashteh, 2012, p. 244). وهنا استطاع المخرج من ان يقوم بخلق مشاركة فعلية وان لم يقوم احدا من القائمين على العرض بطلب ذلك من الجمهور ، فالمتمفرج هو من زج نفسه ليشترك في انتاج دلالات ومعاني العرض ، بل وفي تشكيله دون ان يعي ذلك ، فحتى الممثل في هذا العرض لم يكن وجوده اكثر من كونه يشكل عنصرا مثيرا للجمهور ليعمل على اثاره ردود افعاله ويزجه على انتاج الافعال والتي يقوم هو ومن خلال تحقيق مبدأ (التغذية المرتدة) في انتاج المعنى الكلي للعرض خاصة أنه " يتعمد الفضاء السمعي تدوير حدود الفضاء ، لانه يتسع لكسر الفضاء الهندسي للمسرح ، ومن ثم يفقد الفضاء الادائي حدوده ... حيث تفترض الاصوات والروائح القادمة من الخارج نفسها على الفضاء الادائي ، لتمده وتوسع حدوده ، فكل ضوضاء غير محسوبة تخلف تغييرا في الفضاء الادائي وتتحول في نفس الوقت الى عنصر من عناصر العرض" (Lashteh, 2012, p. 228). ويرى الباحث بأن الفضاء السمعي يشكل عنصرا رئيسيا في خلق فضاء العرض الرئيسي جنباً الى جنب مع الفضاء البصري ، ويمكن ان نتناول الاول بوصفه عنصرا مكتملا بذاته مكتملا للاخر ، بمعنى ان الفضاء السمعي نسق متكامل ويمكن عده بأنه عنصر بامكانه الاكتفاء بذاته ( كما في المسرحيات الازعاجية ) او في بعض العروض التجريبية بالضبط شأنه كشأن الفضاء البصري والذي يعد بدوره هو الآخر نسقا مكتملا بذاته .

خامساً : فضاء التلقي :

ان المتلقي وحده من يتمم المعنى الذي يقوم العرض بانتاجه ، او قد لا يتممه ويرفضه ، فمن خلال المتمفرج يتحقق اما الاتصال او التواصل وفي الاولى تتحقق عملية ارسال الدلالات الى المتلقي دون حدوث عملية ارجاع ارسال دلالات الى الباعث ( الممثل / الاضياء / الديكور ...) اما في الحالة الثانية فانه تحدث فيها تغذية مرتدة اي ان المتلقي عندما يقوم باستقبال المعنى فانه يقوم باعادة انتاجه ومن ثم ارساله الى الباعث ل يتم المعنى في حلقة دائرية ، ففضاء التلقي يتشكل في ذهن المتلقي وحده ، وان هذا الفضاء يختلف من متلقي لآخر ويخضع لذاتيه ولرجعياته المعرفية ، إذ " يرى المتمفرج الشخصية في الموقع وايضا يشاهد الشخصية نفسها تستجيب لصورته الواعية بذاته في المواقع ، وبمعنى اخر فان المتمفرج يرى الشخصية في الفراغ ويلاحظ الشخصية وهي ترى المشاهد وتصيب مفهوم علاقته بذلك الموقع ، ويرى المتمفرج المشاهد في الفراغ و الموقف كحضور موضوعي و يلاحظ الفرق بين هذا الحضور و رؤيته الشخصية له " (Yusuf, 1994, p. 39)

سادساً : الفضاء السينوغرافي :

يعتبر مصطلح (السينوغرافيا) من المصطلحات الاشكالية في مسرحنا المعاصر ، ففضاء السينوغرافيا لا يلغي فضاء المخرج ، بل انه يتماهى ويتداخل معه لانتاج فضاء الصورة المرئية. وان عمل السينوغراف يتمحور في تشكيل رؤى المخرج ، بمعنى ان مصمم السينوغراف يقوم برسم فضائه مستندا على رؤية المخرج ، وان المخرج يعتمد على فنان السينوغراف كونه خبيراً في النواحي التشكيلية ، إذ يرى (سامي عبد الحميد) بان المخرج يستعين بمصمم السينوغراف وذلك لتحقيق رؤاه البصرية كونه الثاني يمتلك قدرات تشكيلية يعالج من خلالها الفضاء وكيفية اضاءته وخلق الانسجام بين المناظر واللون والضوء ، بالاضافة الى قدرته في تحديد نوعيه الملحقات التي يلجأ الى استخدامها المخرج ومدى انسجامها مع كل ما ذكر (See:Abdel Hamid, From Popular Theater to Comprehensive Theater, 2013, p. 155) بمعنى ان الفضاء السينوغرافي يشمل كل ما يمكن رؤيته على خشبة المسرح / باستثناء الممثل المحرك الرئيسي للفعل على خشبة المسرح والذي يعمل على كسر جمود الكتل الموجودة من خلال حركته حيث تتداخل خطوط حركته مع خطوط المنظر وبالتالي فان كل ماهو جامد سيبدو متحركاً ، فالفضاء السينوغرافي يكتسب بالمعاني والدلالات التي تساهم مع الممثل في بث ما يريد المخرج ايصاله الى المتلقي .

سابعاً : الفضاءات الرقمية : وتشمل الفضاءات التي يتم انتاجها عبر الوسائط الرقمية ويتم ادخالها ضمن فضاءات العرض والتي تتيح للمخرج القدرة على اضافة فضاءات يصعب تحقيقها في الفضاء التقليدي ، كما تتيح له القدرة على الانتقال من فضاء الى آخر بأقل جهد ممكن .

#### المبحث الثاني : انشائية الفضاء في المسرح المعاصر :

تنوعت آليات توظيف الفضاء وطرق الاشتغال فيه باختلاف اسلوب المخرج وآليات اشتغاله في المسرح المعاصر ، فجاءت الفضاءات مختلفة باختلاف الرؤى الاخراجية ، إذ "يعمل الاخراج الحديث حالياً فيما هو غير متصل ، فصل الفضاء وبعثرة الاشياء بطريقة شاذة ، تنافر الاشارات التي يقوم بها الممثل ، ويستعيب المتمفرج عن ذلك القطع ببناء أنظمة صغيرة متماسكة لها وحدة معنى

"(Seefeld, n,d, pp. 348,349). مما أدى ظهور تجارب اشتغالية مغايرة اعتمدت مبدأ التجريب كأساس في بناء الشكل البصري للفضاء، فالفضاء عند ادولف ابيا (1862 - 1928) فضاء سحرية تحكمه العلاقة الديناميكية بين العناصر الحية (الممثل) والكتل التكعيبية التي تكون مستويات رأسية في الفراغ لتشكل وتملى المساحة الفراغية للفضاء داخل زمن العرض، وتتمظهر من خلال الضوء والظل ذو الأبعاد (See: Ardash, 1990, p. 78) ، إذ كانت معالجته للفضاء تتمحور في سعيه الى خلق علاقة بين الممثل المتحرك، والارضية الافقية، والمنظر العمودي " .. فحاول ان يوجد علاقة مثل تلك العلاقة وذلك بإبتكار تصاميم على وفق مفاهيم المكان والكثافة والكتلة بإستخدام منصات ومدرجات ومنحدرات تربط بين المنظر المرسوم والارضية وتسمح للممثل كي يتحرك عموديا وافقيا " (Abdel Hamid: Innovations of Playwrights in the Twentieth Century, 2005, p. 51). وبذلك فإنه لجأ الى ابتكار فضاءات عمودية اضافة الى تلك الافقية مما اسهم في تعميق البعد التعبيري والجمالية لعروضه. أما كوردن كريج (1872 – 1966) فقد اعتمد نظام المربعات في بنيته الانشائية للمشهد البصري مستفيدا من الخطوط الطولية والافقية السابحة في الفضاء، كما انه سعى لان يكون الممثل جزءا من نظام المربعات (See: Bentley: n,d, p. 137). إذ اصبح كريج فضائه بشاشات عملاقة خلق منها تكوينات منظرية من خلال تحريكها، كما عرف بكونه اول من استخدم المنظر المتحرك في المسرح الامر الذي ضاعف من حجم فضائه، كما وظف حركة الممثل والضوء في خلق الشكل النهائي للفضاء. في المقابل عمد مخرج الروسي فسي فولد مايرهولد (1874 – 1940) الى خلق فضائه غير الواقعي بمد فضاء اللعب ليشمل الصالة وبالتالي ازاح فضاء التلقي او عمد على تقليصه، كما انه عمل على خلق فضاءات داخل الفضاء الواحد من خلال استخدامه لمبدأ الفرز والعزل، فرؤيته الاخراجية هي من كانت تحدد طبيعة الفضاء وآلية تشكيله وليس المؤلف. وكان (مايرهولد) قد ابتكر (المنظر التركيبي) الذي يرتفع في بعض الاحيان عن خشبة المسرح، كما انه يحتوي على مساحات فراغية متعددة كونه مكون من سلالم ومرتفعات، كما ان جسد الممثل يعد عنصراً مشكلاً لذلك الفضاء (See: Al-Takmahji: Theories of Directing, 2011, p. 53)

اما فرديتس ارفين بسكاتور (1893 – 1966) فإنه عمد على تضييق المساحة بين المسرح والسينما، فوظف الفضاء المشهدي السينمائي داخل بنية فضائه المسرحي، من خلال اعتماده على المنظر التركيبي الذي سبق ووظفه مايرهولد مع تكثيف الابتكارات والمعدات التقنية لملاً الفراغ المسرحي بشقيه العمودي والافقي، فلجأ الى خلق طوابق متعددة داخل المنظر الواحد (See: Ardash, 1990, p. 145). وبذلك فإنه استفاد من الفضاء السينمائي (لخلق فضاءات متعددة) داخل الفضاء المسرحي، كما انه خلق داخل الفضاء الواحد فضاءات متعددة من خلال تغيير المناظر واستغلال المساحة الافقية بوجود الطوابق المتعددة.

اما بروتولد برشت (1898 – 1956) تلميذا لبسكاتور فإنه لجأ الى انشاء الفضاء بصورة مباشرة امام المتلقي، بمعنى ان منطقة اللعب في لحظة معينة تكون فراغ اعتيادي كونه لم يتحول بعد الى فضاء مشهدي وفي لحظة معينة يعلن فيها الممثل عن ادائه للشخصية محولا ذلك الفراغ الى فضاء بطريقة مباشرة امام المتلقي ومن ثم يعود ليحطم ذلك الفضاء المشهدي لتعود تلك المنطقة الى كونها مجرد منطقة للعب وبذلك فإنه لا توجد مسافة جمالية بين المؤدي والمتلقي، إذ "عالج برشت المسافة الجمالية بطريقة تشمل المتفرج عاطفياً ثم تفصله عن الاستجابة العاطفية بعد حين بحيث يستطيع ان يتأمل ويحكم على التجربة التي مر بها " (Abdel Hamid: Innovations of Playwrights in the Twentieth Century, 2005, p. 185)

اما ماكس راينهاردت (1873-1943) فكان يتعاطى مع الفضاء بشكل انتقائي، اذ عرف بخلقه نوعين من الفضاءات، فضاء الحجره والذي كان يشكله في اخراجه للمسرحيات التي يقدمها في الصالات الصغيرة وكانت غالبا عروضاً نخبوية لا يتجاوز جمهورها الـ 200 متفرج، والعروض الضخمة التي غالبا ما كان يستخدم الفضاءات المفتوحة اماكن لها منها عرض اوديب وهي عروض جماهيرية بامتياز. اما فيما يخص ادواته التي يصيغها في الفضاء، فراينهاردت عرف بضخامة فضائاته المشهدية (كتدرائية، غابة، ... الخ) بمعنى انه كان دائما يسعى الى خلق فضاءات داخل الفضاء الواحد، اذ كان اول من استخدم اكثر من دوار في المسرح الواحد لخلق اكثر من فضاء في العرض الواحد، فوسع من العمق الفراغي للفضاء و استخدم الات وتقنيات ضاعفت مساحاته الفضائية الامر الذي عمق من بيناته المشهدية (See: xxx : 2012, pp. 21, 22)

اما انتونان ارتو (1895 – 1948) فقد عمد الى جعل فضائه نابعاً من اعلى نقطة في اللاشعور، بمعنى ان فضائه ينشأ من ما يستحضره من بينات دفنت في لاوعي مثليه، إذ لجأ الى نقل ما دفن في منطقة اللاشعور الخاصة به الى من هم حوله (ممثلين / متفرجين) من خلال عدوى الافكار الى تنسرب من لاوعيه الخاص لتنتقل الى اللاوعي الجمعي بعدوى اشبه

بالطاعون (See: Al-Takmahji: Theories of Directing, 2011, p. 76). اما نظرية (ارتو) للفضاء فانها تختلف كونه يعتقد ان فضاءه الاشتغالي ينشأ من الفوضى، اذ يعتقد (ارتو) "ان الفضاء ينشأ من فوضى تتشكل وتنتظم" (Seefeld, n,d, pp57)، وبالتالي فإن الفضاء يكون نتاجاً لتدفق سيل من الاشكال والتكوينات التي لا تخضع لنسق معين يحدد قيمتها الفكرية والدلالية، الا ان نسقها الكلي والتعبيري يتحدد وفقاً لكيفية تلقيها من قبل المتلقي.

اما جيرزي غروتوفسكي (1933 – 1999) فانه يشكل فضائه وفق نظريته في المسرح الفقير، بمعنى ان الفضاء المشهدي عنده يتشكل بواسطة الممثل / القديس، فكان قد شبه الممثل بالقديس وهو "الممثل الذي يقوم بعملية فهم الذات والذي يكشف عن ذاته ويضيء بأعمق جزء من ذاته" (Grotowski, 1982, p. 33). فالفضاء عند غروتوفسكي يتشكل في اي مكان يمكن ان يتواجد فيه الممثل ليكشف عن ذاته فيها ولما كانت فضاءات بيتر بروك (1925 - ) تقليدية في بداية عمله مع فرقة شكسبير الملكية حينما عمل معها لعقود وهو يقدم عروضاً لنصوص شكسبير، بأماكن اي مخرج اخر ان يشكلها كونها تميل في الغالب في تفسير رؤى المؤلف - حتى ان اغلب الدراسات حينما تتناول بروك فانها تركز على حقبة ما بعد فرقة شكسبير الملكية / حقبة الاكتشاف وتمر مرور الكرام على عمله مع فرقة شكسبير - وبامكاننا تشخيص الفضاء عند بروك حيث يقول "يمكنني ان اتناول اي مكان خالي، فأسميه مسرحاً عارياً، وكل ما يقتضيه الفعل المسرحي هو ان يمشي شخص عبر تلك الفسحة في حين يراقبه شخص اخر" (Brooke, n,d, p. 9). وبذلك فإن بروك يحدد فضائه المثالي ويؤكد على ان اي فسحة فارغة تصلح لان تكون مسرحاً طالما توفر عنصر منتج للفعل واخر متابع للفعل .

اما المخرج والسينوغراف تادوش كانتور (1915 – 1992) فيمكن وصفه على انه رساما في الفضاء، فهو يعتقد بأن كلا من الممثلين والقطع المنظرية يتماهي احدهما في الاخر للدفع بالحدث الدرامي نحو المتفرج من خلال التعبير عنه في الفضاء، فهو لم يخلق لاجراجه و تصميماته شكلاً محدداً. اذ كان (كانتور) يتعامل مع الفضاء بوصفه مادته التي يسعى الى تشكيلها لانتاج صورة ذهنية تؤرقه، فلذلك لم يسلك اتجاهها معيناً، بل تنقل بين الاتجاهات والاساليب التي طوعها لانتاج فضائاته التي طارد بها المتفرج اينما وجده . فالمتفرج يجب ان لا يكتفي بوجوده داخل الحدث ضمن فضاء العرض عند كانتور ، بل انه يكون عنصراً منتجاً داخل عملية الانتاج المستمرة للعرض ، فيغدو بدوره مفردة من مفردات العرض ، بل انه يشارك بعملية الاجرا كذا (See: Kousovic, n, d, p 75) فكانتور تنقل بين الفضاءات المغلقة مثل (الكريكوت 2) وهو المسرح الذي اسسه في بولندا وكذلك بين اماكن بكر التي وظفها كمخرج واتخذها كاماكن يخلق بها فضاءاته كالسجون، السيرك، الكراجات لاقترام فراغات وابنية معمارية لم يقتحمها غيره. في حين تعامل المخرج السينوغراف جوزيف شاينا (1922 – ) مع الفضاء بوصفه لوحة فارغة، والممثل تلك الفرشة التي يرسم بوسطها. وبذلك تكمن " ... الصعوبة الكبرى التي يلقاها الممثلون في ادوارهم عند شاينا، وهي تنبع من تكوينات الفضاءات المسرحية الزاخرة بالحركة والتمتمة للحدث، لتمثل معا سرداً تشكيميا مسرحياً فيه يحمل النص مضامين ومعان تشكلها الاضاءة مشيرة الى وجود الممثل" (Bishonik, n,d, p. 80). فشينا لا ينكر دور الممثل في عروضة، ولذلك ليس بمقدور اي ممثل العمل معه، اذ يعتقد ان "الممثل الحيوي هو صبغة تأتي لتشارك في تكوين الفضاء المسرحي ، يصبح تمثالاً منحوتاً في سرد تشكيلي ... " (Bishonik, n,d, p. 80)، فالممثل عن شانيا بمثابة الاداة الرئيسة في عملية السرد الصوري للعرض.

اما روبرت ويلسون (1941 - ) فقد عالج الفضاء بطريقة الكولاج (اي القص واللصق) وبذلك فإن فضائاته المشهدية قد لا تكون مترابطة فيما بينها ، حيث ان كل فضاء مشهدي يعبر عن نفسه وليس بالضرورة وجود فضاء شمولي يحوي كل المشاهد ، كذلك الحال بالنسبة للتلقي الذي يكون وفقاً للمشهد الانى . فالفضاء عند ويلسون ممتد غير محكم وكأنه يحاول ان يحاكي الفضاء الموجود داخل العقل البشري " وهكذا تصبح خشبة المسرح غير سوية تكتسب تأثيراً تخيلياً الى المدى الذي تستثير معه اشكال الفانتازيا اللاواعية لدى المتفرج" (Innes: n,d, p, 387)، فالفضاء عنده متناثر وغير ماطر يسبح فيه المتفرج يبحث عن ايقاعه الخاص ينتقي فيه ما يجده متداخلاً مع ذاته ويلفظ منه الباقي " فلعل متفرج ايقاعه الخاص الذي يصطدم بايقاع العرض ، لذلك يكون تحليل الايقاع مفيداً لفهم حلقة التغذية الذاتية المرتدة ... " (Lashteh, 2012, p. 249)

مما تقدم نستنتج ان معظم تجارب المخرجين والمحدثين المسرحيين في العصر الحديث والمعاصر تمحورت حول خلق فضاءات مسرحية مبتكرة تتماشى بالشكل الذي يتماشى وتطور الفنون من جهة والتقنيات الساندة للفنون من جهة اخرى .

**مؤشرات الاطار النظري :**

- (1) يمتاز الفضاء في سياق الاخراج المعاصر بخصوصية خاصة تتمثل في كونه مرن، منفتح على جميع الاحتمالات الاشتغالية، فهو لا يتحدد بمكان او زمان محدد بقدر ارتباطه بالرؤية الاخراجية.
- (2) يتبلور الفضاء في العرض المسرحي المعاصر من تداخل مجموعة من الفضاءات والتي يشكل ارتباطها فضاء العرض الرئيس، بوصفه نسقا بصريا وحركيا متأزر العناصر
- (3) ارتبط تشكيل الفضاء في المسرح المعاصر بقدرة المخرجين على الابداع واستنطاق بينات معمارية او مساحات فراغية مبتكرة لانتاج علاقات تؤسس شكل العرض النهائي .
- (4) يعد الفضاء في المسرح المعاصر بمثابة المادة الاساس التي ينطلق منها المخرج في رسم وبناء انشائية الصورة البصرية للعرض، وبذلك عد الفضاء بمثابة نقطة الانطلاق في بلورة وتأسيس الرؤية الاخراجية متجاوزاً بذلك عناصر العرض الاخرى
- (5) اتاح تعدد الفضاءات في المسرح المعاصر تنوع للرؤى الاخراجية والصيغ الاشتغالية مما اسهم بدوره في اثناء التجربة الابداعية والجمالية لكلاً من المخرج والمتلقي على حد سواء

**الفصل الثالث - اجراءات البحث****أولاً: مجتمع البحث:-**

يشمل مجتمع البحث عرض مسرحية (ايام الجنون والعسل) تأليف خضير ميري واخراج (د.سامي عبد الحميد) والتي عرضت في منتدى المسرح التجريبي

**ثانياً: عينة البحث :-**

أختار الباحث عينة البحث مسرحية (ايام الجنون والعسل) بطريقة قصدية تسيير باتجاه تحقيق هدف البحث، ولتكون ممثلة لمجتمع البحث وللأسباب الاتية :-

1. توافق العينة مع طبيعة البحث
2. وجود اقراص (CD) مدمجة لهذا العرض.
3. المشاهدة المباشرة له من قبل الباحث .

**ثالثاً: منهج البحث:-**

أعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينة التي اختارها قصدياً ملائمتها وطبيعة البحث .

**رابعاً : أداة البحث :**

أعتمد الباحث في تحليل عينة البحث على الملاحظة المباشرة .

**خامساً : وسيلة القياس :**

أعتمد الباحث على المؤشرات التي رشحت من الإطار النظري كونها تمثل معياراً في التحليل .

**سادساً : تحليل العينة :**

مسرحية: (أيام الجنون والعسل) تأليف : خضير ميري سينوغرافيا واخراج : سامي عبد الحميد

تمثيل : (سلام داغر ، سوسن شكري، هبة صباح، وسام فاخر، مجموعة من طلبة كلية ومعهد الفنون الجميلة)

**المتن الحكائي للعرض:**

تتمحور فكرة العرض حول مجموعة من الشخصيات الموجودة في مستشفى الأمراض العقلية (الشماعية)، تلك الشخصيات التي ادعها اغلبها الجنون هرباً من بطش السلطات العراقية حينذاك، وهو يلخص مرحلة زمنية من حياة المؤلف وادعائه للجنون ومعاناته في هذا المكان وكيف التقى بشخصيات مشابهة منهم مفكرين وفلاسفة وعلماء اختاروا التظاهر بالجنون كبديل عن التعرض للملاحقة والتصفية من قبل السلطة الحاكمة انذاك، الا ان المكان كان قد قصف عام 1991 فممنهم من مات وممنهم من هرب وممنهم من اصابه الجنون بالفعل.

## تحليل العرض:

اراد المخرج في صياغته الابداعية للعرض على زج المتلقي داخل الحدث المسرحي من خلال توظيفه لفضاءات منتدى المسرح التجريبي، حيث عمل على كسر الجدار الرابع والغاء المسافة الجمالية بين فضاء الاشتغال وفضاء التلقي مما زاد من شعور المتلقي بمعمارية المكان (الشماعية) والافعال الحركية الناتجة فيه.

ان المخرج لم يلجأ الى الاعتماد على تشكيل فضاء محدد وثابت يؤسس من خلاله بنية العرض، بل تعامل مع الفضاء بوصفه بنية دلالية وجمالية متحركة اذ لجأ الى الاعتماد على مجموعة من الفضاءات المختلفة والتي شكلت بكيبتها فضاء العرض، اهمها: اولاً: باحة المنتدى: والتي وظيفها المخرج لتحتوى اغلب احداث العرض، اذ انه الغى مركزية الفضاء حيث عمل على توسيع فضاءات الاشتغال لتشمل الجوانب المحيطة بفضاء الباحة والفضاءات القريبة من اماكن جلوس المتفرجين مما عزز من المشاركة في الحالة النفسية العامة للعرض (الجنون)، بل انه اراد من خلال فضاء الباحة ان يؤكد فكرة وجوده الشخصيات داخل سجن، وان لم يكن بالمعنى التقليدي، بل السجن الذي فرضه الخوف على الشخصيات، مستخدماً الافعال الحركية (للمجاميع) في تجسيد تلك الفكرة وجعلها تتغلغل باتجاه المتلقي، مما فتح الافاق لخلق فضاءات اخرى غير منظورة تتشكل بشكل مستمر في ذهن المتلقي وفقاً لمرجعياته وتجاربه في تلك الحقبة.

ثانياً: القسم العلوي للمنتدى: حيث وظفه المخرج لتجسيد الفضاءات المتخيلة للشخصيات والاحداث الساندة لفكرة العرض والافصاح عن كينونة تلك الشخصيات بأفكارها المضطربة ومخاوفها المتراكمة واحلامها المترنحة، مما اسهم في انسيابية فكرة العرض وتأكيد دلالتها فضلاً عن الجانب الجمالي الناتج عن تنوع الفضاءات ضمن الفضاء الاشتغالي الواحد.

كما ان المخرج لم يكتف بالاشتغالات الفضائية العمودية والافقية لمنتدى المسرح، بل اعتمد على البحث والتجريب لخلق فضاءات اخرى اينما كان هنالك حدث، بهدف اشاعة القلق والتوتر بين الجمهور لتأكيد رؤيته الاخراجية من جهة، ولتدعيم الاشتغال الفني والجمالي من جهة اخرى. وهنا نبين اهم مناطق الاشتغال وهي:

اولاً: التكوينات البصرية المتغيرة في الفضاء: حيث لجأ المخرج الى خلق لوحات حركية داخل تلك الفضاءات مستغلاً اجساد المجاميع بوصفها قطع منظرية متحركة، كما شملت التكوينات توظيفه للإضاءة في تقسيم الفضاء، الى فضاءات نفسية واخرى دلالية لتشكل رفقة بقية عناصر السينوغرافيا من مؤثرات صوتية وازياء وماكياج النسق السينوغرافي العام للعرض، اذ كانت تلك اللوحات المتحركة تعكس حالة التحول النفسي بين حالات الجنون تارة وحالات العسل تارة اخرى.

ثانياً: الفضاء داخل الفضاء: فالمخرج هنا عمل على خلق فضاءات متداخلة ضمن الفضاء الواحد، كما في مشهد السجن حيث تحول المجانين الى ممثلين والعاملين في الشماعية واعضاء الصليب الاحمر الى متفرجين، كذلك الحال في مشهد قصف الشماعية حيث عمل على خلق فضاءات بصورة متوالية لتعبر عن صراع كل شخصية وتعاطيها مع فكرة الموت على حدى، كذلك الحال في مشهد الام التي تبحث عن ابنها المفقود لربما يكون احد النزلاء وكيفية توظيفه لصوتها (الذي يسبق ظهور الشخصية) في خلق فضاء سمعي يؤسس لفكرة فقدان التي كانت قد ارتبطت بأغلب العوائل العراقية في وقتها، وما نتج عنها عن من فضاءات اخرى تأسست في ذهنية المتلقي وفقاً لمدى ارتباطه بتلك الفكرة.

ان المخرج نجح في استعراض احداث المسرحية بفيض فضائي متدفق، لاسيما وانه لم يكتف بتوظيفه للفضاءات الاشتغالية الموجودة ضمن فضاءات منتدى المسرح، بل لجأ الى تحويل تلك الفضاءات المنتجة الى عنصر درامي منتج للمعنى يراحم النص ويكمل نواقصه ويرفده بتأطيرات جمالية مما زاد من اثراء تلك التجربة المسرحية.

## الفصل الرابع - النتائج والاستنتاجات

### اولاً: النتائج:

(1) اعتمد المخرج على تفكيك مركزية الفضاء وتوزيع الفعل الدرامي على اكثر من مستوى اشتغالي داخل الفضاءات المبتكرة وفق تسلسل فكري اسهم بتأكيد رؤيته الاخراجية للعرض مما اضفى خصوصية على الشكل النهائي للعرض.

(2) وظف المخرج الفضاء بوصفه عنصراً دلالياً فاعلاً لا كمجرد مساحة اشتغالية حاضنة للفعل الدرامي، بل انه وظف الفضاء لتوجيه مسارات العرض بما يضمن تحقيق رواه الجمالية.

- (3) لجأ المخرج الى خلق مستويات اشتغالية عمودية وافقية وتكوينات بصرية متغيرة مستخدماً بذلك اجساد الممثلين لخلق تكوينات بصرية وكذلك الاضاءة لتقسيم الفضاءات الاشتغالية
- (4) عمد المخرج الى تقليص المسافة بين فضاءات الاشتغال وفضاء التلقي مما اسهم في نقل مشاعر الجنون والخوف وحتى الفرح الى المتلقي.
- (5) اعتمد المخرج في صياغته الابداعية للمشاهد على مبدأ البناء والهدم في تأسيسه للحدث المسرحي، مستغلاً طواعية ومرونة فضاءات منتدى المسرح في تحقيق ذلك.

#### ثانياً: الاستنتاجات :

1. تحول الفضاء في المسرح المعاصر من كونه حيز لاحتواء الفعل الى عنصر دلالي وجمالي نشط يساهم في انتاج المعنى ويدفع المتلقي الى تعددية القراءة مما عزز من طاقته التعبيرية.
2. ساهم تفكيك مركزية الفعل في فضاء عرض ايام الجنون والعسل في تعدد مستويات الفعل مما اسهم في كسر البنية العرض التقليدية.
3. اتاح توظيف المخرج للفضاءات الافقية والعمودية فضاءات اشتغالية جديدة اسهمت بدورها في تفعيل بؤر الصراع في مناطق اشتغالية مختلفة مما اسهم الى خلق مستويات دلالية عكست بدورها التحولات النفسية للشخصيات داخل العرض.
4. ان اعتماد المخرج على فرضية البناء والهدم في انتاجه للفضاء عزز من فكرة الفضاء السائل غير المرتبط بمكان او زمان او بؤرة اشتغال مركزية وعزز من فكرة الانشاء الفضائي المرن
5. ان اصرار المخرج على تقليص والغاء المسافة الجمالية بين الممثل والمتلقي عزز التواصل السيكوفيزيائي داخل مجريات العرض بين الممثل والمتلقي مستخدماً الفضاء كأداة تواصلية في تحقيق ذلك.

#### Conclusions:

1. Space in contemporary theater has transformed from being a space to contain the act to an active semantic and aesthetic element that contributes to the production of meaning and pushes the recipient to a plurality of reading, which enhances his expressive energy.
2. The decentralization of the verb in the Mad Days and Honey show space contributed to the multiplicity of action levels, which contributed to breaking the traditional presentation structure.
3. The director's employment of horizontal and vertical spaces provided new functional spaces, which in turn contributed to activating conflict hotspots in different areas of activity, which contributed to creating semantic levels that reflected the psychological transformations of the characters within the show.
4. The director's reliance on the premise of construction and demolition in his production of space reinforced the idea of liquid space that is not tied to a place, time, or a central focus of work, and strengthened the idea of flexible space construction.
5. The director's insistence on reducing and eliminating the aesthetic distance between the actor and the receiver strengthened the psychophysical communication within the course of the show between the actor and the receiver, using space as a communicative tool to achieve this.

#### References :

1. Saliba, Jamil: The Philosophical Dictionary, 1st Edition, Beirut: Lebanese Book House, 1971.
2. Crocchini, Faberzenzo: Theater Space, tr: Amani Fawzi Habashy, Cairo (Center for Languages and Translation - Academy of Arts), Supreme Council of Antiquities Press, n.d.
3. O'Neill, R. J.: The Director as an Artist – Contemporary Theatrical Directing, tr: Sami Abdel Hamid, Baghdad: Al-Fath Office, 1st Edition, 2012.
4. Al-Takmajji, Hussein: Excitement and Echo in Theatrical Directing, 1st Edition, Baghdad, Al-Fath Office for Printing, Reproduction and Print Preparation, 2014.
5. Swefield, N. Uber: Spectator School, tr: Hamada Ibrahim, Cairo: (Center for Languages and Translation - Academy of Arts), Supreme Council of Antiquities Press, undated
6. Hewitt, Barnard: From the Writings of Adolph Appiah, Cairo, Supreme Council of Antiquities Press, 2005.

7. Lichte, Erica Fischer – Lichte: Performance Aesthetics – A Theory in the Science of Presentation Aesthetics, tr: Marwa Mahdi, 1st Edition, Cairo: National Center for Translation, General Authority for Amiri Printing Presses Affairs, 2012
8. Youssef, Akram: Theatrical Space – Semiotics Study, 1st Edition, Damascus: (Dar Mashreq – Morocco), 1994
9. Ardash, Saad: The Director in Contemporary Theater, Kuwait (World of Knowledge Series – National Council for Culture, Arts and Literature), 1990.
10. Abdel Hamid, Sami: Innovations of Playwrights in the Twentieth Century, Unpublished, 2005.
11. Bentley, Eric: The Theory of Modern Theater, tr: Yousef Abd al-Masih Tharwat, Baghdad: Dar al-Hurriya Printing, n.d.
12. Al-Takmaji, Hussein: Theories of Directing, Baghdad: Dar Al-Masdar, 2011.
13. xxx : Reinhardt and Other Theater, tr: Fadel Khalil, Baghdad: D. Matt, 2012
14. Grotowski, Jerzy: Towards a Poor Theater, tr: Kamal Qasim Nader, Iraq (from the publications of the Ministry of Culture and Information , Dar Al-Rashid Publishing), 1982.
15. Abdul Hamid, Sami: From Popular Theater to Comprehensive Theater, Baghdad, Adnan House and Library, 2013
16. Kousovic, Jan: Cantor's Theater of Death – The Post-Experimental Current, tr: Hanaa Abdel Fattah, Cairo: Supreme Council of Antiquities Press, n.d.
17. Pashunik, Barbara Lasotzka: Theater and Experimentation between Theory and Practice, tr: Hanaa Abdel Fattah, Cairo, n.d.
18. Inez, Christopher: The Vanguard Theater, tr: Sameh Fikri, Cairo: (Center for Languages and Translation - Academy of Arts), n.d.
19. Brooke, Peter, The Empty Place, tr: Sami Abdul Hamid, Baghdad: Baghdad University Press, 1980.