# الثابت والمتحول في الفضاء المسرحي

# (عرض مسرحية الوردي وغريمه أنموذجا)

المدرس الدكتور

**ماهر عبد الجبار إبراهيم الكتيباني**

كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة

## الفصل الأول

### الإطار المنهجي

**مشكلة البحث**

*بدءً* تعمل المعالجة الإخراجية، على إحالة فضاء النص بوصفه مجردا ليغدو محسوسا ومرئيا عبر تشخيص العلاقات المشهدية، وتشكيلها بمنظومات ديناميكية سمعية وبصرية، تبتعد عن حدود مالوفيتها، فهناك وحسب (هيدجر) "استمرارية ووجود ديناميكي وعلاقات تأثيرية متبادلة بين حاضر وماضي ضمن اللحظة الإبداعية لتحقيقي الرؤية البصرية "(١، ص١٢) مما يفتح آفاق جديدة في مواقفها المتحولة عن سياقها داخل الفضاء المسرحي، الذي تتداعى فيه عناصر الرؤية الإخراجية المتحولة من مفترضها الذهني إلى تجسيدها المادي، ذلك أن كل عرض مسرحي هو موضوع تحليل فضائي، يصبح فيه المكان الظاهر منطقة لتحول المعنى، حيث يرى (كانتور) " أن الفضاء المسرحي للعرض لا ينبغي أن يكون مكانا تقليديا ولا محايدا ولا تجريديا، إذ ينبغي البحث عن ارض للواقع الفني ذاته فهذا الفضاء أو الفراغ المسرحي المحدد يجب أن ينبع من خلق مسرح مستقل وليس بتقديم مسرحية درامية أدبية، هذا الفضاء مرتبط اشد الارتباط بالحياة والحقيقة وليس بالأنماط الفنية أو الثقافية" (ينظر:٢، ص٦١) وفيه بجب أن يسمح بمساحة لإعادة تركيب المنظومات السمعية والبصرية، على وفق زمن إبداعي يتأسس حسب (آن أوبر سفيلد) انطلاقا من معمار معين ومن رؤية لمشهد مرئي أو من فضاء مشكل أساسا من أجساد ممثلين، إذ يمنح الأشياء المتعاقبة فيه وجودا جديدا ومستقلا عن ذاكرة الموجودات في مظهرها الثابت، بينما يكون التحول السمعي البصري في الفضاء في علاقة

ديناميكية بوصفه مجموعة من اللحظات ويتشكل من جملة من العلاقات والأنظمة " والعرض في إطار هذه النظرة يتسم بالدينامية والحركة المستمرة في الزمن بما في ذلك زمن المتفرج ذاته "(٣، ص٣٣). ليتشكل سعي المخرج في تكامل لغة خطابه عبر تواتر العلاقة مابين الثابت ومابين المتحول في متغيرات الفعل البصري، وتلك العلاقة تعد من الخصائص الوظيفية المظهرية بمعنى المرئية التي يتأسس في ضوئها الفعل البصري وتحديد علاقاته عبر الاختلاف وعدم الركون إلى مستوى واحد من حالات الإنتاج للعلاقات في المكان، فمكونات الفضاء المسرحي تقوم بتحويل المكان إلى طاقة وتؤثثه في عالم حلمي خاضع لمنطق مغاير كما أطلق ذلك (كوردن كريك) و(أدولف آبيا) ، لحساب بنية كلية من الوهم والخيال والمجاز، إذ يمكن أن تتشكل البؤر البصرية كوحدات تنتج معادلات العرض العياني، عبر فهم متكامل لتلك المعادلات وتحولاتها ومن خلال الاكتشاف الديناميكي لفضاء العرض المسرحي بوصفه " فضاءً رمزياً منظماً بدقة ، فهو فضاء مبني وليس اعتباطيا يتم تشكيله كطاقة معبرة وحاملة للمعاني والدلالات "(٣، ص١٩) على وفق ما يطرأ من فاعلية الانخراط بعلاقات وأنظمة بينها وبين الأخرى بمعنى آخر الاكتشاف في منطقة من مناطق الفعل في الفضاء المسرحي والاستيعاب الكامل لهذا المجال من الجانب الآخر، إذ يعمد المخرج في بلورة إطاره المرئي على استثمار الصورة والمنظور البصري العام، اللون والضوء والكتلة والشكل التي تعمل ضمن حدود الفضاء الذي يستوعبها في شكلها الثابت ويمتلك خاصية الإرسال، وقابلية الانفتاح في تحرير المعنى بوصفه ترجيعا آليا لمظاهر الرؤية الإخراجية التي تشكل لب المعالجة، وعمادها أن الرؤية مازالت في منطقة الذهن و يمكن أن تتجسد في زمن الاحتمالية للحدث المعالج بآلياته وعناصره التي تتألف من نص ورؤية إخراجية، ، وكلما كانت هناك آفاق غير متوقفة، ومتتابعة ومتحاورة مع بعضها البعض كلما اكتسب المفهوم الجمالي للفضاء قابلية التجدد وعدم الثبات، ذلك أن الحركة والتغير تمنحه أفقاً جديداً تجعله قادرا على التواصل والمعاصرة في الشكل ما يمكن أن يمنح الفضاء بعدا مضافا، بوصف الشكل عنصرا أساسيا في العرض المسرحي، فهو في حالة الثبات يختلف عنه في حالة التحول الذي يحسب للبعد الرابع (الزمن) مقترنا بالإدراك الحسي، وبالتالي التجانس مع التجربة الإنسانية،إذاً هل يعتمد المقوم الثابت في الفضاء على سمة التحدد في إطار المعنى الانعكاسي المتفق عليه، لكن يمكن أن يكون متحولاً، بانصهاره في علاقات جديدة يتعالق معها فيمتاز بتجاوزه لسمة الثبات، ما يجعل المتحول بمثابة نص شارح للمعاني التي ينتجها المظهر البصري في الفضاء المسرحي.

**هدف البحث**

التعرف على الثابت والمتحول بما يشكل وحدات تملك قدرة التعبير بانسجامها واختلافها تؤسس الفضاء المسرحي وترسم أبعاده.

**فرضية البحث**

الثابت في مكمنه قابل للتحول في الفضاء المسرحي على وفق معطيات الرؤية الإخراجية

**حدود البحث**

عرض مسرحية ( الوردي وغريمه) تأليف وإخراج عقيل مهدي يوسف

## الفصل الثاني

### الإطار النظري

**المبحث الأول // الثابت والمتحول مفهوما**

لم يكن الثابت ثابتا بشكل مستمر ولم يكن متحولا دائما، وبعضه لم يكن متحولا في ذاته بقدر ما كان متحولا بوصفه معارضا بشكل أو بآخر وخارج المحددات التي تكتسب صيغة القانون بأشكاله كافة، فهما يشتغلان أو يكادا أن يكونا صراعا بين" قيم الثبات الماضوية، وقيم التحول المستقبلية"(٤، ص٥٥)، والثابت هو غالبا مايأتي ضد التحول فهو كل ما لا تتغير حقيقته بتغير الزمان الذي لا يزول بتشكيك المتشكك، والثابت لغة "من ثبت الشيء ثبت ثباتا فهو ثابت، وثبت وأثبته وثبته، وكلها تعني ثبوت الشيء ويقال ثبت في المكان ثبوتا فهو ثابت"(٥،ص )، وعبر ذلك ينطوي الصراع بين قيم الثبات المستقرة، وبين قيم التحول الآنية في الزمن أو المتوقعة في المستقبل،لأن القيم الماضوية هي امتداد للثبات من افتراض الكمال في المعرفة، وهنا يمكن القول أن لا حاجة إلى الفكر الآخر والى روح الاكتشاف أو الإبداع معا، وتلك الرؤية تكرس النظرة التي تجعل الماضي حاضرا وباستمرار، ذلك ما ذهب اليه (أودنيس) الذي يرى في الثابت ماهو فوقي خارج عن إرادة الانسان ويربطه بالنص والوحي الإلهي بمعنى أنه " ما وراء الزمان، فلا يمكن أن نطلق عليه مقولة التغير أو النقص، فالأساس هو النص، وهذا النص حضور دائم، وكامل العلاقة به هي دخول في هذا الحضور وبشكل مباشر لا بوساطة "(٤، ص٢١)، وهنا فأنه يتمحور في النظرة التي تبني أحقيتها على ماهو مستقر راسخ في الوعي الجمعي، ويكون تفسيره استرداديا خاصا يعزل كل ما لا يقوله قوله، وبما لا يمد جسور لغة تكشف الكامن المستتر في قعر الثابت، وإطلاقها لترسم بخطوطها المعنى الذي يأتي من خلال علاقات متفاعلة تنتج معاني عدة عبر الاختلاف والتحول، ففي مقابل الثابت يكون المتحول المرتكز إلى تفسير

خاص معين لذلك الثابت " فالتحول هو الغلاف الذي يحوي المتغيرات والانتقالات في النظم التركيبية للأشياء، ولا يتم ذلك إلا باتخاذ العناصر التركيبية شكل نظام جديد"(٦، ص١٠٩)، وبشكل أكثر تحديدا بالعودة إلى الجذر اللغوي فان التحول مصطلح مشتق من الفعل (حول) ففي مختار الصحاح.. حالت القوس واستحالت أي انقلبت عن حالها واعوجت، وحال لونه أي تغير وأسود وحال إلى مكان آخر يحول وحولا أي تحول ،والتحول التنقل من موضع إلى موضع ( ينظر٧، ص١٦٣)، أما التحول كما جاء في المعجم الفلسفي فينقسم إلى قسمين : تحول في الجوهر، وتحول في الأعراض " فأما التحول بالجوهر، فهو حدوث صورة جوهرية جديدة تعقب الصورة الجوهرية القديمة، كانقلاب الحي إلى ميت، والتحول في الأعراض هو تغير في الكم مثل زيادة أبعاد الجسم، أو تغير في الكيف مثل(تحول الماء إلى بخار)، أو في الفعل مثل انتقال الشخص من مكان إلى مكان آخر"(٨، ص٢٥٩)، وعلى وفق المعيار الفلسفي في ضوء نظرية التحول التي ترى فيه ترادفا مع التطور ورهانها" عدم ثبوت الأنواع الحية لأنها في تطور متواصل، فهي لاتثبت على حال بل تتبدل وتتغير بصفة مستمرة "(٩، ص٤٢٩). في ضوء ما تقدم فأن التحول هو انتقال من ثوابت راسخة جمعية إلى معاني جديدة تؤدي إلى تحقيق متغير في نظام الثوابت المطلقة، وهو الانتقال الجدلي المصاحب لنظام الصورة التخيلية المتشكلة بفعل المكونات الدرامية، وفي إطار ذلك يجري توكيد علاقة تحاورية مابين الثابت الماضي والمتحول المستقبلي في لحظة الفعل الآني المتجدد من افتراض غياب معرفي في الماضي، يعوض هذا الغياب إما بنقل ما لفكر ما أو معرفة ما من تلك المرجعيات، أو بالابتكار وإعادة التركيب والبناء والتشكيل، وبخاصة في سياق العرض المسرحي الذي يكسر أفق التداول الوظيفي الطبيعي للمنظومات الرمزية الثابته، فهي إذا قول ما لا يعرفه المتفق الجماعي أي هي قول المستتر من جهة، وقبول بلا نهائية المعرفة ففي هذا التواتر ألعلائقي الخصب الملتبس بين الثابت والمتحول تتشكل هوية الوعي والفهم الجمالي " ولا تأتي الهوية من الداخل وحده ولامن الخارج وحده أنها التفاعل المتحرك"(٧، ص٢٧)، وهنا فهي ليست مجرد الوعي بل اللاوعي، ليست المعلن وحده وإنما كذلك المكبوت، وليست المتواصل وحده بل المتقطع، وتتدرج فيها الحركة من ثابت إلى متحول إلى ثابت آخر ثم متحول خضوعا إلى منطق الكيف في حركة علاقاتها. وهي تعمل أساسا على انتشار الرؤية، وكسر المالوف المتداول جماعيا، على وفق الاختلاف وهو حسب ( جاك دريدا) " فعالية حرة غير مقيدة (...) وهو أول الشروط لظهور المعنى (...) عبر لغة الآثار والاختلافات والاحالات المتبادلة تنشأ تفضية (خلق الفضاء) والمسافة والإنزياحات والفواصل"(١٠، ص١٥٤) فهو يمثل حرية التحول في إنتاج المعنى، وفي هذا الإطار . فان التحول لا يخضع إلى قانون ثابت، بوصفه عملية تفكيك الكل لعدد من الأجزاء بهدف

المعرفة التي ستقود إلى الفهم، ومنها إنتاج زوايا جديدة لإعادة تركيب التركيب البصري الذي يؤثث الفضاء بمختلف العلاقات المتفاعلة فيه بوصفه ناتجا من عناصر سابقة لم تكن مدركة من قبل فهو " اكتشاف من خلال استخدام عناصر سابقة، فالعمل الإبداعي الذي يأتي من واقع التحاور مع الثابت برؤية متحركة جديدة "(١١، ص٧١)، وبناء على ذلك يمكن العمل على أساس أن الثابت الذي نسعى إلى تحريره هو المستقر في نطاقه الجمعي والمحافظ على كيانه لكن بفعل التوجه القصدي اليه يتفاعل مع معطيات حاضرة، يتمشكل معها في حقل الإرسال المتمثل بالعرض المسرحي بما يمتلكه من منظومة سمعية وبصرية متفاعلة في الزمان والمكان، ذلك أن خصوصية التكامل الفني تكمن في أنها " غالبا ما تركب من عناصر متغايرة الخواص ومتباينة، فضلا عن ذلك فان الحياة نفسها عادة ما تتطلب انتهاكات (النظام ) الشامل أو المطلق"(١٢، ص٥٤)، وذلك يدفع باتجاه حركة من التحولات لا ترتكز إلى حدود ثابتة، إذ أن هناك تحول بين لحظة وأخرى، بين وحدة تكوينية ثابتة وبين وحدة تكوينية متحركة، في عملية تخصيب مستمر، فهي معنى في صورة متحركة والوظيفة التي تلعبها الصور هي وظيفة الدلالات الموضوعية ومبرر وجودها يكمن " في قدرتها على إعطاء رموز لحالات الشعور" ( ١٣، ص٩٨)، ذلك يجعل المتلقي محورا يدور حوله كل شيء أي انه يجعل من المحيط الكوني لحظة إنسانية تنتج من اندماج عناصر الشكل في الصورة المستوعبة المتحولة إلى صورة الذاكرة، ومنها إلى نظام مختلف الأشياء قد يكتنفها نوع من الغموض علما أن " الثابت لا يكتسب سمة الغموض ذلك أنه يمتلك الجوانب السببية التي يعبر عنها، أما مصدر غموض الخيال الفني، فيكمن في خصوصية التركيب المتناقض لظواهر الحياة والتجارب الإنسانية التي تجسدها "(١٢، ص٤٧)، وهكذا يصبح المتلقي هو المستقبل الذي يظل آنيا ذلك انه يتجه باستمرار إلى محتمل، فلا تعود الثقافة استعادة مطابقة للماضي، أو رسما محاكيا لما هو واقع بل يصبح مشروعا منفتحا على قراءات مفتوحة، تكشف عن قوة المتلقي وطاقاته الخلاقة بوصفه يستدعي المعنى الغائب عبر نظم العلاقات، ويجري ذلك بفعل طاقة التحولات التي تؤسس دلالة منبثقة عن الثابت فتشكل ويكون للمتلقي فعل إنتاج الأثر والمعنى المتحرر عبر مسافة الاختلاف التي تتيح التعرف على كل الرسائل بما تنطوي عليه من أبعاد مجازية ذلك أن المجاز" هو أساسا تحول أو انتقال، أي تركيب لعناصر مستقلة أو متفاوته "(١٢، ص٩٧)، وهي تشير إلى حالات الإدراك أو الشعور التي تتحول بحسب الظرف الموضوعي الذي يمر عليها، إذ يعمد إلى اقتطاع الثابت من أصوله ورسم تنوعات عناصره الداخلية، وهو يمكن أن يعرف بالحركة في الثبات.

ومن خلال ما تقدم يتوصل الباحث إلى ما يلي:

١. يشكل الثابت ماضيا مستقرا في معناه لا تتغير هيئته، وهو بمثابة حضور محدد كامل المعرفة وموضوعي .

٢. يمثل المتحول قبولا بلا نهائية المعرفة، فهو اختلاف يمتلك سمة الغموض وجديد في معناه متغير، وفضاءه مفتوح يرفض التكرار.

**المبحث الثاني // الفضاء المسرحي بين الثابت والمتحول**

تتشكل عملية استنباط العلاقات المبتكرة، لمفردات التكوين المسرحي عبر عملية التفكيك لمفردات الشكل في الواقع، وهي تحكم جميع استخدامات الفضاء في النشاط المسرحي، فالفضاء يمتلك صفة بعدية مستقلة، عن الأبعاد المادية الملموسة ما يعني، أن المفردات التي تجذر لها حيزا في الفضاء، تشكل مكانا معلوما، مدركة حسيا، إذ لا ينفصل تناول الفضاء من غير اكتشاف المكان الذي لا يمثل سوى فضاء فارغ، والأجساد والمكونات هي التي تميز المكان في الفضاء. (ينظر:١٤، ص ص٥٣-٥٥)، إذًا المكان هو المستقل للأشياء الموجودة في فضاء محدد، وهذه دلالة مهمة على أن المكان، يتحدد في فضاء، يكتسب سمة الثبات، وما يتحرر من الثبات فيه هي الرموز البصرية، بوصفها، متحولات مكانية، زمانية، في ثبات وتحول، تسعى إلى معان جديدة، وعلاقة تواصل مغايرة، ما يعني أن الفضاء الثابت ليس جزءا من المكان المتحول، وبحسب (هيدجر) فان العلاقة مابين الفضاء، والمكان، ليست علاقة توالدية، أو تبادلية، بمعنى أن الفضاء هو الذي يطلق المكان، ذلك أن طريقه باتجاه واحد ، والمكان جزء من الفضاء.(ينظر:١،ص ٥٢) فهو الذي يُربط بالمواقع ذات الصلة بأجزاء الجسم، فالذهاب إلى مكان ما، هو الذهاب إليه مع جسمي المتحرك، الذي يملك اتجاهيته الخاصة، والمكان حسب (ميرلوبونتي) يوجد بالنسبة إلي، لأني امتلك بدنا، فالمكان، والزمان لن يكونا في هذه الحالة صورتين حاضرتين في الذهن، بل إنهما متحولان، يتم إدراكهما من خلال البدن، والمكان يوجد بالنسبة للبدن، والزمان يوجد من خلال عملية التتابع في الإدراك الحسي.(ينظر:١٥، ص ص ٢٠٩-٢٠٣) من هنا يكون المكان، حقيقة مدركة، يؤثر ويتأثر برموز الفضاء المسرحي، ويخلق التأثير في مجال الرؤية الإخراجية، أما الفضاء " فهو كل هذا الفراغ الهائل الذي يمتد من حولنا، مع امتداد أبصارنا، والفراغ هو شكل العلاقة بين مفردات الوجود من خلال حيز المكان"(ينظر:١٦، ص ص٤-٥) اخذين بعين الاعتبار، أن الفضاء أوسع من الحيز، بوصفه يحتوي تلك المساحة الضيقة، والمحددة الأطراف والتي يمكن أن تطلق على مكان جغرافي،أو على ماله صلة بالمكان في حين أن الحيز هو

الذي تشغله الشجرة، أو الإنسان، أو الطير، أو المعمار، وعبر ما تقدم يمكن استنتاج نمطين من أشكال الفضاء، بالشكل الآتي:

أ. فضاء الشكل التكويني : فضاء لا دخل للإنسان في تشكيله، وهو فضاء الطبيعة، وهو صورة منقولة انعكاسيا عن طريق العين، ويشكل حضورا.

ب. فضاء تشكيلي : وهو الصورة المنقولة من مخزون الذاكرة، يتدخل الانسان في استحضارها عبر التذكر والتخيل، وتشكل غيابا.

وتحديد المكان المسرحي في الفضاء يجري عبر عناصر مادية، وحسية، والكتلة هي عنصر أساسي لتكوينه، إذ يخلق المكان تضاريسه من خلالها، وهذا يعني بان هناك حالة من التوافق بين الكتلة والفضاء " إذ لايمكن فهم احدهما إلا من خلال الآخر، وبتغير تلك العلاقة تتغير الفضاءات، ذلك يدل على أن للفضاء المسرحي خاصية تكمن في بنيته القابلة للتحول والحركة في حيوية، بحيث تنطوي على تنوع لا ينتهي"(١٧، ص٥٣) ، كما أن الكتلة لا تعتمد في إبراز قيمتها الجمالية على حجمها، وإنما على عناصر أخرى هي اللون، والملمس، والشكل، والضوء وكلها تولد المعنى في الفضاء، وتشكل وحدة متكاملة في العرض المسرحي، في نسق علاقات، تتحدد على وفق أبعاد مكانية وزمانية،" وكلما ازداد المكان حيادا في ملامحه أزداد غموضا وإيحاء بهذه الطاقة ، التي تعني بها المرونة الدلالية وقدرة المكان على التحول المجازي بسهولة ويسر إلى مكان مختلف أو أمكنة متعددة "(١٨، ص٤٠).

كما ويحتل الزمن أهمية في صياغة الفضاء، إذ يعمل، على وفق احتمالية وقوع حدث مسرحي، والقدرة على إدراكه، فالحدث المسرحي في الفضاء فعل فيزيائي يأخذ مكانه في زمن مستمر، في الحاضر، ويكون في المسرح ألآن دائما، وذا ارتدادات تواصلية/حتما/ هنا/الآن/نحن/هو، زمن العرض المسرحي مستمر، واللحظة فيه غير قابلة للتكرار، بوصفها مستمرة في الفضاء، ذلك أن مرور الزمن في الفضاء يؤدي إلى توالٍ مطلق لأزمنة حاضرة، يعين مرور الزمن الحاضر في الفضاء، ويتحول إلى ماض، فيتوقف عن كونه حاضرا بالفعل، أو ثابتا مستقرا، يمر الحاضر محدثا تغيرا فينشا عن تلك المتحولات، حاضر مغاير جديد.(١٩،ينظر:٢٢، ص ص ٣٥-٤٠) فهما جزءان أساسيان في الفضاء المسرحي" المنظم بدقة، والمشحون بالدلالات، فهو فضاء مبني، وليس اعتباطيا، يتم تشكيله كطاقة معبرة وحامل للمعاني، والدلالات"(٢٠، ص١٩) وتلك المعاني تتقابل وتتشاكل بفعل تلك التزامنية التي تعد متوالية فضائية بالأساس، ذلك أن التزامن فعالية متحولة، فهي تعتمد على التجزئة المكانية حتى يتم نظام التعاقب الزماني والمكاني، ومن خلال ذلك يتضح محور التحول في مكونات الفضاء المسرحي، فالمستوى البصري للعرض والذي تتداخل في خلقه مجموعة من العناصر في فضاء مركب من صنع

العمل المسرحي، يأخذ مجراه في إطار فضائي لثلاثة أبعاد للمكان، وبعد آخر للزمان لاتكون بمعزل عن المتلقي، الذي يكون شارحا للمتحولات المتزامنة في فاعليتها بمعنى آخر" أن مشهد الحدث الدرامي لـ(مكان)، داخل (خيال) المتفرج، تحركها وسائل فيها تكلم الشخصيات عن (الموقع)، وتتصل به، وفي عملية قبول توهم الحدث، فان المتلقي يفرض صورة مقدرة (للفضاء/المكان)، على المساحة الحسية لخشبة المسرح، تمتد، وتنكمش، وتتنوع، وتتحول الأبعاد الحسية لخشبة المسرح، مع صورة المساحة، والموقف اللذين يخلقهما (الممثل).(٢١،ص٣٨) هذا يعني أن العناصر المسرحية يمكن أن تحدد المكان الذي يؤدي دورا حاسما في العرض المسرحي، لأنه حدث يجري في مكان ما، أولا وقبل كل شيء قد يعرف بأنه نظام الرموز الدالة على المكان المفترض للأحداث، كما أن في مسرحيات قد يتحول فيها الصوت إلى مكان " ففي مسرحية تشيكوف بستان الكرز يلعب البستان الدور الرئيسي، وفي المشهد الأخير يتواجد على المسرح لكننا لا نراه، فهو لا يوجد في المكان، وإنما يوجد بالصوت، أي بضربات البلطة، التي تقطع أشجار الكرز " (٢٢،ص٧٧) من هنا تحول الصوت إلى رمز مكاني يرسم صورة ذهنية تشكل تحولا متخيلا.

ومن خلال ما تقدم يصل الباحث إلى الحقائق الآتية :

١. أن الفضاء هو حاصل تفاعل المكان والزمان، بمعنى الثابت والمتحول، في علاقة ديناميكية، وتفسير أي رؤية بصرية، لأي عرض لا يكون إلا من خلال ذلك.

٢. المكان في الفضاء المسرحي، يتحدد وفق تعبيرية العناصر البصرية، والسمعية، كطاقة معبرة، على وفق معالجات تؤسس لمعنى، أو أكثر يتشكل خلالها من فعل إلى آخر.

## ما أسفر عنه الإطار النظري

١. يمتلك الثابت مرجعا جمعيا في انعكاس معناه بوصفه كامل المعرفة، بما يجعل الماضي حاضرا في الزمن الآني.

٢. يمثل المتحول ما يطرأ من موقف ينسجم مع روح التغيير، مما يكسب القيمة الثابته معنى مضافا يفتح آفاقا جديدة غير مألوفة، تستدعي المستتر، وهي قبول بلا نهائية المعرفة .

٣. ليس الثابت نفي التجديد بل اكتشاف الجديد من خلال التوظيف في سياق العلاقات المتحاورة والمتجاورة لعناصر الرؤية الإخراجية في صناعة المعنى .

٤. العملية المركبة في معالجة الثابت تعمل في ضوء الإحلال التجاوري للمعاني، بما يجعلها في صيرورة، من ثابت إلى متحول وبالعكس، وتركيبها يجري عبر عناصر متغايرة الخواص ومتباينة،

تعمل في إطار نسيج مبتكر قادر على الإحالة في الزمان المفترض والمكان المتشكل بفعل الرؤية في الفضاء المسرحي.

٥. المكونات الدرامية في العرض المسرحي متشكلة في وحدات مرئية ثابته وأخرى بصرية متحولة في تخصيب مستمر للمعاني ليس على أساس الدلالة الانعكاسية، بل غالبا ما تنتهك النظام الشامل والمطلق المؤسس على وفق معرفة كاملة.

٦. الفعل المتحول ذاتي ويشتبك مع الموضوعي، ليولد انسجاما عبر المكونات الجمالية التي تمنح الشعور بلذة الاكتشاف للجديد.

٧. يشكل الفضاء المسرحي امتدادا لا محددا مدرك، يتحقق فيه الوجود ثلاثي الأبعاد، من خلال الفعالية الإنسانية التي تمنح أبعاده مداليل تنطوي على متغيرات متوالدة ولايمكن فصلها عنه ويمثل وجودها تدفقا دلاليا.

٨. يتشكل المكان في الفضاء ويكون حيزا مجردا عن ما يشغله، والمتلقي هو الذي يحدده في خياله إذا ما كان المعروض مجردا عن الإحالات الانعكاسية .

## الفصل الثالث

### إجراءات البحث

**منهج البحث**

١. اعتمد الباحث المنهج التاريخي في تقصي معلوماته في إطاره النظري

٢. اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل عينة البحث

**تحليل عينة البحث**

**مسرحية الوردي وغريمة(*)**

عرض مسرحية الوردي وغريمه أتخذ من حضور المفكر الاجتماعي علي الوردي محركا أساسيا له، وذلك لأهميته على صعيد البحث الاجتماعي ولأنه شَخصَ الازدواجية التي تنطوي عليها الذات بين قيم البداوة الثابته وبين العقلية الحضارية المتجددة التي تسعى إلى ترسيخ القيم الاجتماعية التي تغلفها روح العلم والمدنية والتالف والسلام، وقد انطوى العرض على العديد من المفردات المشهدية التي حاول

(*) تأليف وإخراج عقيل مهدي يوسف، قدمت على قاعة المسرح الوطني سنة ٢٠٠٧.

المخرج عبرها إيصال رسائل العرض ومعانية وقيمه الفكرية عن طريق الاستجابات المتماسكة لبنية الحدث المتماسكة في تشكيل بنية العرض على مستوى الصورة التي تتألف من متشكلاتِ التحول السمعي البصري، كالضوء والممثل والديكور والأزياء والماكياج تلك التي أسست نص العرض على المستوى الدلالي في بنيته، وعلى مستوى العناصر الأخرى التي امتلكت طاقة كبيرة في التأثير، وقد تغايرت تلك المفردات في مواقفها بين حالات الثبات والتحول في آفاقها، وقد تراوحت العناصر المسرحية المؤسسة لفضاء العرض بين لوحات مرسومة توزعت على حدود مثلثة الأبعاد في مظهر ثابت، موزعة في الفضاء ما ولد مساحة مكانية حققت متغايرات في الشكل على وفق التعددية المشهدية، وهي لوحة العيون التي تراقب، ولوحة المرأة المفعمة بالأنوثة، ولوحة الموتى المعادل لحالة الموت التي تتكرر في مشاهد العرض يعيشها العنصر الفرد المجرد من المبادئ الذي يمارس فعل القهر على الآخر، وهو يمثل الفكر المشرق بكل حيثياته الإنسانية والأخلاقية، ويؤكد ما تمتلكه شخصيته من دوافع عدوانية، رسمها العرض بوصفها خلاصة غريزة الشر التي تملكت الواقع المفترض الآني في لحظة إصطدام الزمن الواقعي، لتعيش شخصية (الغريم) هواجسا سريالية التكوين مشوشة الأفكار، كان لها معادلاً مجازياً في سياق العرض، فضلاً عن البراميل التي تنوعت في أحجامها بين الكبيرةِ والصغيرةِ، والكبيرة منها اثنان وهما مرصوفان في وضع أفقي وآخر عمودي، ترادفها براميل أربعة صغيرة بوصفها دوال مكانية ثابتة ومستقلة عن الرموز الأخرى التي ترمز إلى ما فيها من منطلق التحول في المعنى تبعا لتحرك الوحدات المشهدية وما ينبثق عنها من رسائل تواصلية، وقد تنوعت في شغل فضاءات من الإحالات على سياق العرض فضلا عن مفردات أخرى كالخنجر والمقص والبنادق والعصى والاحجار والمظله والعالم الآخر القابع خلف النافذة الذي يمثل عالم الجنون والهذيانات التي تتملك القطب الآخر الأكثر تخلفا وتطرفا كما تظهر فيه شخصية (الغريم)، التي تقابلها شخصية (الوردي) وهو الذي يمثل الماضي بمضمونه الفكري . يدرك (الوردي) نفسه بعد اختطافه الذي يمثل، اختطاف الثقافة والفكر واستدعائه قسرا إلى فضاء مغاير لواقع يدرك فيه ذاته بوصفه إنسانا يمتلك من العقل بقدر ما فيه من الجنون وفيهِ من الإيمان بقدر ما فيه من الشك، ذلك لأنه فرد يتعرض مثل غيره لقيم اجتماعية متناقضه وعليه أن يختار قيماً أكثر تعبيراً عن حريته، وآماله، المستقبلية وتركه لمعايير الجريمة التي وظفت عبر الإضاءة الحمراء التي أطرت التحولات المشهديه على وفق التنوع في المواقف التي شكلت في أبعادها فضاءات اتصلت بالهيمنة المفرطة في تعسفها، والجنون والوضاعة التي وسمت القطب الآخر في متوالية الحدث المسرحي، المتجسد (بغريم الوردي) وهو كائن يمكن وصفه بالنمط الجامح الملموم من أشلاء مهلهله، وهو بؤرة دمويه، تعيش على الدماء، وعلى هذه الخلفية برزت

شخصية القرين، وهو الظل القابع في قعر العالم السفلي (المملة عليوي) كما يسميه الوردي، التي لا ترى وسيلة للحياة سوى قتل الآخر وتدميره وانتهاك حرماته، ذلك الذي يجسده العرض بمفرداته التي شكلت حدود الفضاء النفسي والتكويني . تخترق تلك الشخصية القرينه وبظهور غير مرئي المكان المتهيكل في الفضاء الثابت المظلم حيث يكون ظهورها تدريجيا في المكان، وبزي طويل ابيض، كما لو كان كفنا، مما كسر المدلول الاجتماعي للون الأبيض واحدث فجوة بين ما يعنيه من حالة النقاء والسلام، بتكوين يروم احتواء كل ما يقع أمامه وبضوء احمر يعلب الحدث، الذي يجلي الأشياء بحركات واسعة ومتعرجة داخل التشكيل البصري، وقد ظهر حجم الشخصية اكبر منها في الحقيقة، إذ ساعدت المناظر المسرحية الأخرى إلى جانب الزي الأبيض، وبنية الضوء الأحمر في التبشير بهذه الشخصية ورداءها الشرير والتي تحمل عوامل انهيارها في ذاتها، وهي تتحرك شيئا فشيئا لتكتشف الجوانب المحيطة بها شرقا وجنوبا ضيقا واتساعا. أعقب ذلك إضاءة خافتة تتستر على مشهد قتل الدمية وهي ترميز أختلف عن حدود المتعارف الثابت في التعامل مع اللعبة التي تؤسلب عالم الطفولة، ليمنح العرض إحساسا بالجريمة وعبرها أراد القول بأنه قتل (علي الوردي) بعد أن عجز عن قتله بشكل حقيقي وبكل وسائله المتاحة التي كانت شاهدا على جريمته، حيث طغت الإضاءة الصفراء على أجواء الفضاء الذي شكل واحدة من فضاءات الفعل كرمز للعلة والمرض، حيث حافظ على تلك الإحالة الاتفاقية الثابتة جمعيا التي يعاني منها القرين ذلك النقيض الذي يبحث عن فرصته للنيل من كل فكر مستنير يديم الحياة المتحضرة، فقد اخذ الضوء حريته في إجراء عملية القتل التي نفذت على مساحة جغرافية صغيرة لكنها كبيرة على وفق فضاء التخيل إذ يمكن أن تستوعب العالم المحيط . أعقب قتل الدمية فعل الاغتسال بالماء، الذي ستكون له وظيفة تخرجه عن سياقه الثابت جمعيا فهو في العرض أصبح وسيلة تخفي آثار الجريمة عن يد القاتل الذي أخترق بفعلته كل نواميس الحياة، وحاول القضاء على صورة (الوردي) الذي وقف بوجه الجهل وحاربه بفكره الذي تشكلت دلالاته كإطار غير مرئي لشخصيته في سعيها لتاطير الواقع الاجتماعي بمستلزمات تحوله وتحضره ليغادر عوامل تخلفه، بعدها يجلس الغريم ليرتل بعض الكلمات غير المعروفة ثم يلتقي بالشخصية الأخرى وهي (علي الوردي) ذات الشكل الواقعي والزي الواقعي، ليمارس معها كل أنواع القتل بدءً من المشهد الأول وحتى المشهد الأخير، تلك المتواليات المشهدية في زمنها المستمر كانت لها رقيب يرصد أفعالها يتمثل بلوحة العيون التي تسجل كل تداعياتها. إن قراءة المحتوى الدلالي للوحة العيون في نص العرض تحيل إلى نسق المضمون التفاعلي مع المنظومات الأخرى بما تحدثه من استجابات في زمنها المتحقق حاضرا، وهي تشير إلى حالاتها الماضية، الحاضر الذي وقع في حينه وأصبح ماضيا،كذلك نظرتها وتقيمها للمستقبل بوصفها

الحاضر في صيغة المتحقق الآن كما أن حضورها في الفضاء كمكون بصري لمراقبة الأحداث المتحققة كدلالات مستمرة في ضوء سلسلة الوقائع التي تتشكل زمانيا بدواعي الإحالات من عصر إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى التي يمثلها (الوردي) كأنموذج لعصر ثابت وقار واستدعاءه إلى الواقع الحاضر بصفته شاهدا حيا، كما يناظر فعل مراقبة العيون المرسومة، عين المتلقي بوصف قراءته تشكل فعلا آنيا يستحضر فيها مدركاته بحكم اللحظة المتحققه في تلك الأحداث الناتجة بصفتها كائنات تحمل في نفسها ماهو ليس فيها، وتلك تكتسب تحولاتها الآنية عبر تحفيز رؤية المتلقي في محاولته لإملاء الفجوات بين الزمنين بوصفها حاضرا دائما، بينما لوحة الموتى تفتح فضاء آخر، إذ أن دلالتها المباشرة كمظهر ثابت في الإحالة لأنها تؤكد حالة الغياب وانقطاع الفعل لكنها في الوقت نفسه تمتلك الإشارة في جوهرها على الحياة الحاضرة، وتلك تعبر عن الصراع بين الوردي وغريمه. صراع بين الفكر الذي يمتلك قابلية الملائمة والانسجام مع متغيرات العصر وبين التستر والانتهازية والجريمة التي تحاول قتل الحياة . بينما لوحة المرأة تحمل مضمون الولادة وكذلك تحيل على مدلولها الإنساني كأنموذج للأنوثة ،وذلك التدليل الذي تكتسبه من خلال وجه التقابل بينها وبين الرجل بوصفه المكون الآخر لتلك المعادلة التي تعزز معنى ديمومة التواصل، على الرغم مما يتعرض له (الوردي) من محاولة التغيب لكن ذلك لا يبدوا مجديا لان فعل الحياة لا يستكين وتلك الإحالات التي تراوحت في العرض عبر فضاءات أخرى تتحرك من تلك المنطلقات الثابتة، أي المغايرة في تلك المرموزات التي تشتق فعل حركتها الذهنية التي تنسجم ومنظور العرض الفكري . في حين أن البراميل التي وظفت كمكملات مكانية شغلت حيزا ورسمت إبعادا للفضاء من خلال موقفها المكاني الثابت، فهي في مكونها الوظيفي ذات إحالة اتفاقية ثابتة المدلول إذ تعبر عن المضمون الذي تمثله كونها حاويات للوقود أو الماء، وتوظيف تلك البراميل ومنها البرميلان الكبيران اللذان وضعا بشكل أفقي والأخر عمودي فقد انطوت على معنى متحول، فقد جاءت الدلالة متعاقبة فهي القبر الذي يجري استدعاء (الوردي) منه والوهن الذي أصاب المجتمع، تلك الفضاءات حملت تغيرا في موقفها فمن الإحالة على القبر ثم إلى الزمن الماضي الذي يمثل لحظة انطلاق وبداية جديدة من حيث انتهى الآخر، ويمكن تحديد نقطة إلتقاء بين البراميل وبين لوحة الموتى، إذ يمكن أن تستدعى إلى منطقة الفعل عبر طريقة الاستحضار فضلا عن توظيفها وبمستواها الأفقي لتمتلك إحالة أخرى مغايرة لواقع اشتغالها الوظيفي لتستدعي ما يكتنف الواقع الاجتماعي الذي يرزح تحت وطأة نفوذ جديد قد يكون في بعض مفاصلة مشابها لذلك النفوذ الآخر القادم من الماضي، فالبرميلان يشكلان منظورا واحدا إلا أن اشتقاق المعنى منها ينسجم وطبيعة التحول التي يهدف العرض الوصول اليه. تعني البراميل في واحدة من أشكال الصناعة

المسرحية منصة تكشف ما يحيط الحاضر من إخفاقات يعيشها المجتمع من ناحية فـ(الوردي) ، ومن موقف عالم الاجتماع المضطلع بمسؤوليته الاجتماعية : يؤشر ولا يبرر، ويدين السلوك التدميري لحياة الإنسان والمجتمع ولا يبحث عن عذر له – ليصلنا من خلال هذا الموقف بعديد المعاني الكاشفة لكل من الحقيقة والزيف في نطاق رؤية حريصة واستثنائية تتخلل جسد الواقع، في حالاته الشاذة اجتماعياً، وصولاً إلى ما هو غائب، وكذلك مايمكن أن يتبلور من حلول لتلك الإحباطات التي ولدها فقدان الإرادة بسبب قوة التسلط المغايرة للمنطق المتمدن والشعارات الإنسانية وعمادها قوة الماضي الذي يمثله فكر (الوردي) التنويري الذي يمثل المجتمع مادته الرئيسة وهو يواجه الحاضر الذي ينوء تحت وطأة تحولات مستفزة صادمة. لجأت الرؤية الإخراجية وبهدف تكريس رسائلها إلى بث إشارة ذات إحالة مباشرة، حيث احتوت البراميل على الماء وهنا حافظ نص العرض على مستوى الثبات في التدليل عبر الماء عن معنى له مدلول في الذاكرة فهو من الناحية التداولية إكسير الحياة لأن من غيره لايمكن أن تستمر، إذ تصاب بالجفاف والموت وما يتعرض له (الوردي) من تعذيب من قبل القرين (عليوي) أكدت دلالاته على أن العالم قائم على الشر والدنس، وانه يحتاج إلى التطهير، لذلك استخدم الماء رمزا له لكن ذلك رسم منطلقا آخر يعاضد الفكرة النقيضة محولاً الماء إلى دم عبر الإضاءة ذات اللون الأحمر، وفي ذلك هدم لفكرة التطهير وهي من الثوابت التي تشكلت في الذاكرة الإنسانية، وترسيخ التحول إلى الدم جرى بوساطة الضوء الأحمر ورهان ذلك ما يستقبله المتلقي من شفرات يغذيها من خلال تخيله، إذا لعبة الإضاءة أسهمت في تحويل الماء إلى دم، وذلك كشف ذكاء الرؤية الإخراجية في ما خلقته من توازن موضوعي بين المشهد التعبيري والواقع الرمزي.

يجري فعل التعذيب والقتل لـ(لوردي) عبر الماء، الذي يرسم تواصل الخطوط بين لحظتين: الحياة والموت، ففي الماء إشارة للحياة والموت، وللحياة بشكل اكبر، وبعلاقة أخرى يشكل دفقا لمستوى الفكر الذي يطمح إلية (الوردي) ذلك أن نبض الحياة لايمكن له أن ينضب كذلك الفكر يظل خالدا وحاضرا على الرغم من غياب المنتج الأول الذي يمنح بداية رؤية جديدة كلما كانت هناك زوايا جديدة ومبتكرة، من حيث إرادة البقاء ومد الحياة بذخيرة ديمومتها وصيرورتها التي تمثلها المرأة في اللوحة المرسومة والشاهد على ذلك لوحة العيون بما يضمن تجاوز ومغادرة أسباب التخلف في المجتمع التي تدفعه لان يكون خاضعا لإرادة احتلال جديد. يشاكل هذه الحالة البرميل المنسدل بشكل أفقي على الأرض ليشكل مدلولا مكانيا ثابتا في الفضاء ومتحولا في معناه، ويمكن الاستدلال من خلال وضع البرميلين بهذا الشكل عن حالة الثبات في الإرادة التي يمثلها البرميل المستقر بشكل عمودي، فالمجتمع الذي يستكين يصاب بحالة من الإحباط التي تولد لدية تخليا عن كامل محتوياته التي أفرغها البرميل بوقوعه على

هذا الشكل، ما يدفع إلى حركة وتغير في أفق تفاعله مع المكون الآخر الذي يرسم شكل الفكرة، وهي حالة التناوب بين الحياة والموت. ترادف البراميل الكبيرة، براميل أصغر حجما تحتل موقعها في الفضاء بوصفها مواقف متحولة بين أدوات دمار أو شاهدة على الجريمة التي تعرضَ إليها المجتمع ودِلالتها تأتي من خلال فعل التحول في سياق المعنى وكعوامل زمانية حاضرة في بعض معانيها وغائبة على الرغم من حضورها في الفعل الفضائي ضمن خطوط الكتلة المتشكلة من مجموع المفردات وخطوطها المتصلة مع وحدة منظور العرض. يأتي توظيف تلك المفردات منسجما مع الرؤية التي شكلت العرض ذلك التقابل بين الماضي والحاضر، الماضي الذي يستدعى ليراقب فعل الحاضر تلك العيون التي ترقب ما يجول في حدود الحاضر الذي يمثله (الغريم) وهو يحاول أن يستظل بمظلة يتصورها كوطن محصور في بؤره، والمظلة تلك تمتلك معنى اتفاقيا ثابتا بوصفها أداة للحماية والوقاية مما قد يشكل خطورة كالمطر الشديد الذي يمكن أن يكون أداة قتل جماعي، فالمظلة وظفت كمفردة تمتلك فضاء يشير إلى أنها حاجزا بين الذات وبين ما يبتعد عنها من قوة وطاقة ليست صديقه، وهنا فان كل ما يقع خارج المظلة يشكل خطرا بمعنى أن (الغريم) ليس مهيئا للانسجام مع معطياة ظرفه الحاضر، لذا فهو يلجأ إلى المظلة ويرقص، وهكذا فان الرموز الثابتة ولدت منطلقا جديدا من خلال التشكيل، تأسس في ضوء أن الشخصية التي تمثل واقعا جديدا غير متطابق مع ما فيه من معطياة حتى أنها باستخدامها المظلة، كما لو كانت تتحرك محترقة على صفيح معدني ساخن غير قابلة للثبات على ارضية مستقرة، فان كان الواقع الماضي في لحظته الحاضرة غير قابل للانسجام في مكمنه كدلاله عن واقع الاحتلال فان ماهو كائن الآن يتطابق ولو بشكل نسبي مع ماهو ماض وحاضر بفعل احتمالية وقوع الحدث في متن العرض بلحظة مستمرة غير قابلة للتكرار، كما وظفت الرموز الأخرى في العرض كالأسلحة الحديثة والقديمة فهي وان كانت تحمل في مضمونها المدة الزمنية التي استدعت منها لكنها بقيت شاهدة على عمق الجريمة، كأدوات للقتل فهي تعني في مدلولاتها الثابتة التعبير عن زمنيين ترقبهما العيون وهي ذات العيون الماضية والحاضرة والمستقبلية. كما أن الإشارة إلى عجز الفعل الاجتماعي إزاء ما يواجهه من أهوال لحظاته الجديدة تأتي مفردة العصا للتدليل على عجز الماضي في أن يحقق فعل تواصلي يمنع الاحتلال الذي جاء بصورة أكثر حداثة لكن مضمونه ثابت من أن يحقق الامتداد مع الحاضر الذي يمثله (الغريم) فضلا عن ذلك كشفت مضمون الهيمنة واستلاب الآخر وتغيب تطلعاته في الحياة التي يمكن أن تعمل في حدود أبعد من مستوى معناها المباشر المسبب اجتماعيا. كما تضمن فضاء العرض عددا من الإشارات المرورية التي تؤكد في معناها الانعكاسي الاجتماعي على أهمية النظام كونها لغة عالمية صامتة لكنها قد غادرت مضمون لغتها الثابت في ضوء معطيات

الانهيار التي يعيشها الانسان كما صوره العرض، لكن إرادة الحياة التي تنبثق من خلال المعنى المزدوج لمكونات العرض يمكن أن تقرأ بشكل يمتلك جانبا من السمو إلى واقع آخر تجاوزا لأسباب الأزمات التي يعاني منها مستلهما ذلك من الفكر الذي يمثله (الوردي) والمادة الحيوية للفكر التي يمثلها المجتمع، تلك الترميزات في الفضاء منحته طاقة تعبيرية شكلت ومضات منتجة للمعاني على وفق معطى عملها الدلالي المتحول من حالة الثبات والمتحركة ضمن أنساق المعنى الذي كان حاضراً في تفصيلات العرض لا على أساس الانحياز الوظيفي بل على أساس تغيرات المواقف التي تضمنتها مقولة العرض الفلسفية

## خلاصة نتائج البحث

١. اكتسب الثابت في الفضاء قوة متحولة عبر الكشف عما يمكن الحصول عليه من آفاق مغايرة لما يمتلكه من حرية التعامل على الصعيد التداولي الجمعي، وتغريب مألوفيته التي دفعت لاشتقاق الإحالات بفعل قصدية الايعازات الإخراجية التي جعلتها تنويرية وتثويرية.

٢. عملت عناصر العرض في تشكيلها للفضاء المسرحي على وفق الموقف الفكري الذي عبرت عنه وكشفته التحولات التي تمازجت في مضمون العرض، فقد عملت على كسر مالوفيتها من خلال إيجاد المعادل المجازي لرسمها في سياق العرض، وقد شرحتها في الفضاء المنظومات البصرية، كالكتلة والضوء واللون، التي عكست الشكل المتحول ما جعلها في عملية إنتاج وصناعة دائمة للمعنى.

٣. تشكل الفضاء المسرحي بفعل مجموعة من المفردات البصرية الثابتة التي اشتملت على المكونات المكانية وقد تنوعت في مساحات الفعل على وفق التعددية المشهدية التي انطوى العرض عليها.

٤. وظفت المناظر المسرحية بوصفها دوال مكانية مجردة أخذت حياتها من انعكاسات التشكيل وقد منحها الممثل قوة وتدفقا مما جعلها تمتلك مساحات من التحولات التي انسجمت مع السياق الفكري الذي عمل العرض على إرساله عبر مغادرة محتواها الثابت.

٥. عكست المتوالية المشهدية في فضاء العرض العوالم التي تعيشها الشخصيات عبر خلق التنوع في العناصر المكونة لحدود الفضاء المسرحي التي أسهمت في أغنائه الدوال المكانية الثابته، إذ كانت المساحات في الفضاء تضيق وتتسع على وفق أطر المعالجة والتشكيل المنتظم والمغرضن.

٦. يظهر الزمن استرجاعيا حيث تعاملت الرؤية الإخراجية مع الحاضر كأساس وخزين أعتمد على ما يشغله الماضي من مضمون فكري جسد عمق العلاقة مابين المتقابلات التي تصطرع في الزمان والمكان، كقيمة الشر التي تجلت بأزمانها العديدة، تقابلها قيم أخرى يستدعيها الاختلاف كبديل موضوعي ليعالج القضايا بروح معاصرة.

## المصادر


١. ديفيد كوزنز هوي: الحلقة النقدية ـ الأدب والتاريخ والهيرمينوطيقيا الفلسفية ، ترجمة خالدة حامد، ط١،ألمانيا: (دار الجمل)، ٢٠٠٧.

٢. بان كورسوفيتش: مسرح لتشكيل الموت عند كانتور ، ترجمة صفاء عبد الفتاح ،ط١، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ٢٠٠٦.

٣. جوليان هيلتون: اتجاهات جديدة في المسرح ، ترجمة أمين الرباط وسامح فكري، ط٢، القاهرة: (مركز اللغات والترجمة- مطابع المجلس الأعلى للآثار)، ١٩٩٥.

٤.اودنيس: الثابت والمتحول ـ بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، ج١، ط٩، بيروت: (دار الساقي)،٢٠٠٦.

٥.بن منظور : لسان العرب

٦. جون دولوز: البرغسونية ، ترجمة سامح الحاج، ط١، بيروت: (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر) ، د،ت.

٧. محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، بيروت: (دار الكتاب العربي)، ١٩٨١.

٨. جميل صليبيا: المعجم الفلسفي، بيروت: (دار الكتاب اللبناني)، ١٩٧١.

٩. احمد زكي بدوي: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، بيروت: (مكتبة لبنان)، ١٩٧٨.

١٠. بسام قطوس:المدخل إلى مناهج النقد المعاصر،ط١،الإسكندرية:(دار الوفاء لدنيا الطبع)، د،ت.

١١.الكسندر دوشكا: الإبداع العام والخاص، ترجمة غسان أبو فخر، الكويت:(سلسلة عالم المعرفة ـ المجلس الوطني للثقافة والفنون)، ١٩٨٩.

١٢. ميخائيل اوفسيانيكوف ومخائيل خرابشنكو: جماليات الصورة الفنية ، ترجمة رضا الظاهر(دار الهمداني للطباعة والنشر)، د،ت.

١٣. بيتر موتز: حين ينكسر الغصن الذهبي بنيوية أم طوبولوجيا، ترجمة صبار سعدون السعدون، (د،ن).

١٤. كروتشاني فابرينزيو: فضاء المسرح، ترجمة أماني فوزي، القاهرة: (مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ـ مطابع المجلس الأعلى للآثار)، ١٩٩٩

١٥. سعيد توفيق: الخبرة الجمالية ـ دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، ط١،(المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع)، ١٩٩٢.

١٦. عبد الاله حسن شكري: الفضاء والفراغ في العمل الإبداعي، بغداد:(د.ن) ٢٠٠٣

١٧.بول شاؤول: الفضاء التقليدي الطبيعي في المسرح، في: مجلة المسرح، العدد (٢)، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ١٩٧٧،

١٨. جوليان هيلتون: نظرية العرض المسرحي،ترجمة نهاد صليحة ، ط١، الجيزة: (هلا للنشر والتوزيع)، د.ت.

١٩. أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي، دراسة سيميائية، ط١، دمشق: (دار مشرق)، ٢٠٠٠.

٢٠. حنا سولينكوف: المرأة والفضاء المسرحي، ترجمة محمد لطفي نوفل، القاهرة: (مهرجان القاهرة)، ١٩٩٤،

٢١.عقيل مهدي: توتر الصورة بين المرئي والملفوظ، تشكيل العرض المسرحي، بغداد: (د.ن) ٢٠٠٦،

٢٢. سامية اسعد: الدلالة المسرحية، في: مجلة عالم الفكر، العدد ٤، مجلد ١٠، الكويت: (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، ١٩٨٠