مجلة فصل الخطاب Journal of Faslo el-khitab
ISSN: 1071-2335/ E-ISSN: 2602-5922/ Legal Deposit N°: 2012-1759
مجلد 10، عدد رقم: 04، ديسمبر 2021، صص: 157 - 174

تاريخ الاستلام (2021/07/29) تاريخ القبول (2021/12/04) تاريخ النشر (2021/12/30)

تجليات مسرحة المكان في بعض التجارب العربية

Theatrical Place Manifestations in some Arab Experiences

مليكة بن قومار[1]، بهلول صيار[2]

[1] جامعة غرداية (الجزائر)، benkoumar.malika@univ-ghardaia.dz

[2] جامعة غرداية (الجزائر)، saiar.bahloul@univ-ghardaia.dz

ملخص:

نهدف من خلال هذه الورقة البحثية إلى دراسة مسرحة عنصر المكان في بعض التجارب المسرحية العربية، ذلك أن المسرح يعد شكلا من أشكال التعبير الر اقية عن مطامح المجتمع وأداة من أدوات التواصل والحوار البشري الفعال، وتعد مسرحة المكان في الإبداع المسرحي من الوسائل الفنية ذات الأبعاد العميقة، وذلك لما يحمله من معاني ودلالات ذاتية وسمات جمالية وعواطف ومشاعر إنسانية وتجارب اجتماعية تجعل من توظيفه في النص الإبداعي. عملا فنيا متكاملا، إذن: فماذا نعني بمسرحة المكان؟ ما هو السبب الذي جعل من بعض المسرحيين العرب يتخذون مسرحة المكان وسيلة في أعمالهم الإبداعية؟ . و باعتبار أن المكان وحدة أساسية من وحدات بناء النص المسرحي، فلطالما كان مثار جدل في تحقيق العمل الأدبي والفني، وفي المسرح بالدرجة الأولى، كما تستند مسرحة المكان على البعد التشكيلي لقيامها فنيا وجماليا، بحكم أن المكان المادي أشبه بلوحة رسم يخطط فوقها الرسام تشكيلاته وفق عناصر وأسس هذا الفن.

كلمات مفتاحية: المكان المسرحي، المسرحة، مسرحة المكان، المسرحية العربية.

المؤلف المرسل: مليكة بن قومار، الإيميل: benkoumar.malika@univ-ghardaia.dz

Summary:

Through this research paper, we aim to study the dramatization of the element of place in some Arab theatrical experiences, because the theater is a form of high-end expression of the aspirations of the society, and a tool of effective human communication and dialogue. This is because of the meanings, self-connotations, aesthetic features, emotions, human feelings and social experiences that make it employed in the creative text; a complete artwork. So, what do we mean by the atricalization of the place? What is the reason that made some Arab playwrights take the means of dramatizing the place in their creative works? Considering that the place is a basic unit of the building units of the theatrical text, it has always been the subject of controversy in achieving literary and artistic work, and in the theater in the first place, as dramatization of the place is based on the constitutive dimension because it is artistically and aesthetically established, by virtue of the fact that the physical place is like a drawing board on which the painter plans his assortments according to the elements and foundations of this art.

Keywords: Theatrical setting, the atricalization, theatricalized place, the Arab play.

1. مقدمة:

يشكل الفضاء المسرحي عنصرا أساسيا في العرض المسرحي، وفضلا عن كونه وسيلة للتعبير، فإنه يشكل بنية تحتية تضمن اشتغال عدد كبير من العناصر الفاعلة في العرض المسرحي، فهو أول ما يرصده الباحث وهو يفكر في جمالية العرض لأنه يشكل الإطار الجوهري لخشبة المسرح، كما أنه أول عنصر يواجه المتلقي، فالفضاء هو الذي يؤسس الفرجة، ويبلورها فنيا ويشكلها جماليا.

وعليه يهدف الصرح المسرحي في بناء مجموعة من الخصائص المادية التي تسمح بإنجاز الفرجة المسرحية، لكون المسرح يقدم نشاطا إنسانيا، بحيث يصبح هذا الفضاء المسرحي مكان هذا النشاط، ذلك المكان الذي يرتبط بالضرورة بتقاليد الشعوب وثقافتها، ومن دون هذا المكان لا يجد النص مكانا ولا صيغة ملموسة لوجوده، وبما أن العرض المسرحي يختلف من ثقافة إلى أخرى، فإن الهندسات المعمارية متعددة تبعا لذلك، فلقد تغيرت بنية المشاهد في فضاء العرض المسرحي، منذ بداياته الأولى إلى عدة أشكال فالهندسة المعمارية الإغريقية القديمة تختلف عن الهندسة المعمارية الإلزابتية، وهذه بدورها تختلف عن الهندسة المعمارية الحديثة، فهندسة المسرح الغربي اليوم تختلف عن هندسة المسارح الشرقية والعربية....الخ.

وبذلك يصبح وجود علاقة وثيقة في الهندسة المعمارية بين التصميمات التفصيلية والأداء المميز، فعلى سبيل المثال نأخذ بعض المستشفيات التي صممت جيدا قد تكون أفضل في الأداء من تلك المستشفيات المصممة بطريقة غير متقنة، لكن بالنسبة للمسرح فإن مشكلة التصميم لا تبدأ منطقيا، فهي ليست مجرد تحليل للمتطلبات وكيفية تنظيمها، وهذا ما يجعل ساحة المسرح مروضة وتقليدية وحتى باردة التأثير على المشاهدين، لأن علم بناء خشبة المسرح لا بد أن يستقى من دراسة ما يجعل العلاقة حيوية أكثر ما بين الأشخاص، وهنا يظهر في أفضل صورة عن طريق التناسق وحتى عن طريق الفوضى،

إن المكانة التي تحتلها ثيمة المكان في العمل المسرحي، تدفع الدارس إلى طرح بعض التساؤلات حول منطلقات البناء المسرحي، بما هو تصميم لكل ما تقع عليه الرؤية فوق منصة التمثيل، وحول أسس التشكيل المنصي وضوابطه الفنية، وعلاقات الصياغة المكانية بغيرها من عناصر العمل المسرحي وبُناهُ الوظيفية الأخرى كالنص والجمهور وغيرهما.

1-المكـان المسرحي:

إن الحديث عن المكان المسرحي تعترضه جملة من المصطلحات التي يجب الوقوف عندها أو التعرف عليها، ومن أشهرها: المكان المسرحي، الفضاء المسرحي، الفضاء الدرامي وهناك مصطلحات أخرى تقترب من الأولى وتتصل بها منها: الموضع أو الحيز أو الركح والخشبة أو الديكور أو الإضاءة أو السينوغرافيا.... وغيرها.[1]

فالمكان المسرحي هو الموضع أو الحيز كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس، وهو أحد العناصر الأساسية في المسرح لأنه شرط من شروط تحقيق العرض المسرحي، وهو ذو طبيعة مركبة لأنه يرتبط بالواقع من جهة وبالتخيل من جهة أخرى.[2]

ويمكن للمؤلف المسرحي أن لا يكون محدودا من الناحية النظرية بالمكان، لأنه يستطيع أن يغيره من منظر إلى منظر ومن فصل إلى فصل.

وبهذا يصبح المكان المسرحي له دور مهم عند المؤلف، خاصة في العناصر الدرامية كالإضاءة وغيرها، وكذلك للشخصية حيث يُمكِّنها من التجسيد أو التعبير، وللمؤلف علاقة وطيدة بينه وبين المكان وله جانب نفسي(ذاتي) كحبه أو اشتياقه لوطنه، أي أن المكان يعبر عن وجدانية الشاعر أو الكاتب ويساعد الشخصية في الحركة الفعلية، لأن الجمهور المتلقي للعرض ينظر إلى المساحة المكانية حتى يربط الفكرة أو الأحداث.

2-مفهـوم المسرحـة:

إن مفهوم المسرحة حديث نسبياً، فقد ظهر في القرن العشرين، لكنه ومنذ ظهوره لعب دوراً في تغيير النظرة إلى كل ما هو «مسرحي» بداية، ثم إلى كل ما ينتمي إلى عالم العرض ومن ثم شمل مجالات أخرى منها الحياة الاجتماعية والحياة اليومية. ويبدو الأمر اليوم وكأن هذا المفهوم بكل ما كان له من تأثير في القرن الماضي، قد أدى مهمته، فقد طور المنظور إلى عالم العرض الذي اتسع ليشمل كل الفنون، كذلك طور البحث في التداخل بين فكرة العرض أو الاستعراض وبين الحياة بمفهومها الاجتماعي.

لكننا لا نبالغ عندما نقول أن المفهوم لا يزال حتى اليوم مفهوما إشكاليا لأنه كما يقول البعض يمكن أن يُستبدل بمفاهيم أخرى قريبة منه مثل مفهوم الإخراج أو كالاستعراض أو العرض أو غيره، وهذا برأيهم أكثر وضوحاً، وهناك دراسات لباحثين مهمين مثل الفرنسي "باتريس بافيس" وغيره يرون في المفهوم تمثيلاً لحقبة زمنية تميزت بالتأكيد على «خصوصية المسرح» ثم تجاوزت هذا الهدف، وهم يرون أننا اليوم يمكن أن نتكلم عن «إخراج على الخشبة» أكثر من مسرحة، ويرون في التعبيرين تقارباً في المعنى عندما يتعلق الأمر بالمسرح على الأقل. وهناك غيره مثل الباحث الفرنسي "كلود إميه" والأستاذ في جامعة "باريس الثامنة" الذي ورغم اقتناعه بأهمية هذا المجال، يقترح اليوم تسمية جديدة أكثر شمولية على حد قوله وهو تعبير مسرحي"Theatrique " لأنه يرى أن المسرحة قد شملت مجالات عدة تجاوزت المسرح وأن المفهوم الجديد يؤدي المعنى بشكل أفضل لكن اقتراحه لم يلق صدى حتى الآن.(3)

لقد ظهر مصطلح "المسرحة" في بداية القرن العشرين، وانطلاقا من القاعدة الثنائية التي رقّت المسرح لقرون عدة وهي ثنائية الأدب أي أدبية المسرح والمسرحة، واستخدمه يعني كل ما هو خصوصية للمسرحية في العرض أو حتى في النص، وقد جاء ظهوره كردة فعل على استغراق المسرح الغربي في الأدب، وكأنه بذلك كان تجاوبا مع صرخة "أرتور" لإنقاذ المسرح الغربي من الأدب.

وتعرفه المعاجم الفرنسية كمعجم "روبير ثم لا روس" بأنه«موائمة أو ملائمة عمل (درامي أو موسيقي أو غيره) مع المتطلبات الأساسية للبناء المسرحي» ، ثم يتميز قاموس" لاروس" بإعطاء تعريفين: الأول يتعلق بالبحث عن الخصوصية المسرحية «ملائمة عمل درامي فني أو موسيقي مع متطلبات المسرح في جوهره» ، والتعريف الثاني يفصل بين النص

المسرحي والعرض على الخشبة : «صفات مسرحية تعود فعاليتها لمقومات خاصة مشهدية أكثر من الطابع الأدبي للنص»، وهذا يعني أن هذه التعريفات تدعم الفكرة التي تفصل بين كون المسرح نصاً «أدبياً» وبين كونه عرضاً يقدم أمام جمهور[4].

إن خشبة المسرح هي مكان له وجود مادي حقيقي فارغ مرئي يمثل أو يستحضر بشكل رمزي مكاناً آخر غائباً. و من التعريف نستخلص التالي: من غير المهم في هذا السياق تحديد ما إذا كانت هذه الفكرة هي نتيجة لوجود المسرح أم أن المسرح انبثق عنها، المهم أنه بالنتيجة يمكننا القول أن المسرح هو المكان الأمثل الذي نرى فيه الشيء غير الموجود هنا-الآن (أو نستحضره)، وهذا الشيء الغائب- الموجود من خلال المسرح يؤثر فينا ويضاف إلى تجربتنا الحياتية، وبالتالي فإن فكرة المسرحة غير مرتبطة جوهرياً (وإنما تقنياً) بتحويل شيء أو فكرة أو حادثة إلى مسرح وإنما بشكل إدراكنا لهذا الشيء، وهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بنظرتنا إلى الأمور وبشكل إدراكنا للعالم (فنحن نرى في الحلم مشهداً)، وبالتالي يمكن لتعبير المسرحة أن يتجاوز ما هو مرتبط بشكل مباشر بالمسرح. لذا فإننا نعتبر ظهور المسرحة في المسرح كان كرد فعل على قواعد وفلسفة المسرح الغربي والفنون (المحاكاة والإيهام والتمثل).

و يرتكز مفهوم المسرحة كما يرد منذ البداية على أربع خصائص:

–حرفية الشيء: من خلال الوجود المادي للأشياء والأشخاص على الخشبة.

-هدف العرض وهذا الوجود: وهو محاكاة الأشياء والأشخاص وهي تحاكي أو تقلد الواقع.

-الشمولية الفنية: كل الفنون تلقي على الخشبة.

-علاقة المواجهة (La frontalite): المواجهة الجسدية وبالعين بين ما يُرى ومن يرى.[5]

3-مسرحة المكان في العرض المسرحي:

يمكن اعتبار المكان المسرحي هو الحيز المساحي الذي يجمع التكوينات البصرية والعلاقات المكانية التي تربط بناية المسرح والديكور المسرحي الذي تجري فيه أحداث المسرحية وفق رؤية جمالية وتأثير بصري يشاهده الجمهور فور فتح ستار المسرح أو اشتعال الأضواء، كما يتكون هذا المكان المسرحي من جملة من العناصر المادية التشكيلية كالحيز والمساحة والارتفاع والكتلة، بالإضافة إلى الممثل المتحرك داخل منصة التمثيل بما في ذلك من العناصر التشكيلية له، مع الأخذ بعين الاعتبار العلاقة التي تربط ما هو بصري بما يؤثر ويتأثر بالجانب الدلالي للمكان و الفعل الدرامي المتمثل داخل النص وجَوِّه.

يتمثل المكان المسرحي في مكان عرض الفعل الدرامي الذي يتضمنه النص، فهو مكان يجمع عناصر العرض المسرحي بما في ذلك الجمهور. إنه مكان تتبادل فيه شكل لعبة الزمن، كما أنه تنظيم مادي، يفرض علاقة معنوية بين المشاهد وما يشاهده، وقد يكون الفضاء المسرحي ميدانا عاما، أو حديقة، أو قطعة ارض مهملة تقام فيها منصة، فالعرض هو الذي يضفي على الفضاء صفة المسرحة[6].

وهذا ما شهدته التغيرات التي طرأت على بنايته والتي تغيرت منذ ظهور المسرح، لقد تعددت التنظيرات فيما يخص المكان في المسرح من طرف العاملين و المخرجين المسرحيين وحاولوا إعطاء شكل جديد للمكان المسرحي و إخراجه من التقليد الذي طاله لفترة طويلة من الزمن. فاتسم في المرحلتين الإغريقية والرومانية بالشساعة وأنه عبارة عن أماكن مفتوحة ليتحول بعدها في العصور الوسطى وينتقل إلى الكنائس، ولم يلبث إلى أن خرج بعد أن طال عصر النهضة الكاتدرائيات إلى أماكن جديدة بفضل المحدثين من الرواد أمثال : أدولف آبيا كريج، راينهارت، كوبو... وغيرهم، بتدعيم توجهاتهم وحرصا منهم على استعادة العروض المسرحية هويتها و أصالتها المسلوبة منها بالبنايات الجدارية و الطوب، والاشتغال على أماكن بديلة تقربهم من الجمهور الذي افتقد التأثير الجمالي و الحسي داخل قاعات العرض الايطالية[7].

وقد عمد المخرجون في توظيف المكان الممسرح إلى خدمة العرض والوصول إلى المتغير بين كلا من المكان المفتوح والمغلق من خلال تشكيل الرؤية الفنية فكريا و دلاليا وجماليا بحيث يؤثر على الجمهور و يقترب منه بنقل أحداثه اليومية المعاشة و هواجسه السياسية والاجتماعية والاقتصادية، و هنا نذكّر كيف استخدم أصحاب مسرح الشارع في أوروبا وفي أميركا فنوف الأداء المختلفة لغرض التوعية والتحريض وصولاً إلى أوسع الجماهير وتجاوزا لجمهور المسرح البورجوازي الذي يرتاد أبنية المسارح الخاصة[8].

ولهذا جاء الاشتغال على مكان العرض لغرض خلق التجديد والتأسيس لتيار جديد في الفن المسرحي لا يؤمن بالقيود التي حبسته داخل الإطار التقليدي، والبحث على أمكنة تتوافق والمتطلبات الاجتماعية و الفكرية، وكذا البحث على تطورات جديدة تدفع بالعرض المسرحي إلى الخروج بأشكال جديدة، فبادرت الجهود لتخلص المكان المسرحي من التقاليد وإخراجه من مبادئ الواقعية و الطبيعية إلى مكان يحمل صورة بصرية وخطابا متضمنا الرموز والإشارات الدلالية.

4-تجليات مسرحة المكان في بعض التجارب العربية:

4-1: تجارب من المسرح المغربي:

أ: الفضاء الممسرح عند" عبد الكريم برشيد":

يقر "عبد الكريم برشيد" إلى أنه من العسير خروج العمل المسرحي إلى المكان الممسرح وذلك لما يمكن أن يتلقاه العرض من رد فعل غير منتظر بحكم ظروف المكان والحضور البشري فيقول:" أي مسرح هو ذاك الذي يمكن تقديمه في الشارع؟ إن المجتمع العربي ليس هو المجتمع الغربي، هذه حقيقة لا تقبل الجدل، وما يصلح هناك، لا يمكن أن يصلح هنا ... نعرف أن المسرح بالأساس تظاهرة، إنه احتشاد جماهيري، وهذا الفعل خطير بلا شك خصوصا عندما يصبح في الشارع .فلا يمكن تصور هذه التظاهرات الجماهيرية في الشارع العربي؟ ويبقى أن نشير بعد هذا إلى أن المسرح موقف فكري، وموقف سياسة، فهل نتصور الموقف المضاد على قارعة الطريق؟" [9]

ومع هذا فلقد شدد "برشيد" من خلال مجهوداته و تجاربه المسرحية إلى إقامة العروض في الأماكن المفتوحة و المغلقة مهما كانت خصائصها، حيث دعا إلى تقديم العروض المسرحية في الساحات والأسواق والأماكن الشعبية المفتوحة حيثما يتجمع الناس، ثائرا على المسارح الايطالية التي تخنق المشاهدة وتقصف بالتواصلية بين العرض وجمهوره لتحقيق الفرجة المسرحية، إن التحول الذي عرفه المسرح من فضاء مفتوح إلى فضاء مغلق، لم يكن أبدا فعلا بريئا، لأنه كلما ضاق الحيز المكاني إلا و كان لذلك معنى، ومعناه هنا استبعاد الآخر وتغييبه ونفيه. إنها العودة من جديد إلى مسرح الأسرار، حيث يتحول العمل المسرحي إلى طقوس خاصة[10].

وما ميز العرض المسرحي عند "برشيد" هو اشتغاله على الفضاء، بمسرحته لمكان العرض ولو أنه قُدِّم داخل مسرح العلبة الايطالية إلا أنه استطاع أن ينبش في ما تتوفر عليه خصائص هذه القاعة، والاستثمار في جميع أجزائها، فلقد غيب" برشيد" الجدار الوهمي الفاصل بين الجمهور و مكان العرض، وكذلك كواليس منطقة التمثيل، فأصبح الكل فضاء واحدا تداخلت فيه فضاءات المشاهدة واللعب المسرحي، ليشارك ويسهم الطرفين في خلق ومعايشة الاحتفال المسرحي الذي قدمه.

ب-مسرحة المكان عند " الطيب الصديقي":

لقد بحث المخرج "الطيب الصديقي" على منفذ وتجارب تخرجه من جدران العلبة الايطالية وجمهورها الضيق إلى أماكن تواجد الناس للاحتفال والمتعة، ولقد انتهج" الطيب الصديقي" المسرح الجوال من خلال تشجيع مسرح الشارع ومختلف فنونه كأفق تحدٍ وكشكل فني متحرر من عقدة الفضاء، فاستثمر في أماكن عدة لمسرحتها، واختار الفضاءات المفتوحة والمباني التاريخية و الساحات العمومية لإسهام المكان في تحقيق الفرجة المسرحية.

قدم" الطيب الصديقي" عروضه الجوالة داخل خيمة كبيرة حيث استقطب جمهورا كبيرا في المدن والقرى المغربية، وصار يجول بمسرحه و عروضه إلى القرى التونسية أين تجلى طابعه المسرحي بامتياز حيث أنعش ثقافة الجمهور الفرجوية واستثمر مقومات العروض الجمالية داخل الأسواق والشوارع والساحات. إن هذه الموهبة قد عبرت عن تميزها عندما ضاقت بالخشبة الايطالية، فقامت تبحث لإبداعها عن مجال أوسع يمكنها من التعبير عن نفسها من جهة، ومن التواصل مع الجماهير العريضة من جهة ثانية، وهكذا قدم بعض عروضه الاستعراضية في ملاعب كرة القدم تارة، و في ساحات عمومية تارة أخرى، ثم اهتدى إلى فكرة مسرح الناس الذي يعد خروجا على الخشبة الايطالية، ووسيلة لتقريب المسرح من الناس، إذ أصبح مكان العرض عبارة عن خيمة كبيرة تنتقل إلى الجمهور، وتنقل إليه عروضها بدل البناء الايطالي الذي يخنق العرض المسرحي داخل حدوده الضيقة وينفر الجمهور العادي من اقتحام أسواره[11].

وقد قدم "الطيب الصديقي" من خلال الاشتغال على فضاء الحلقة وتأكيد تلك الخصوصية في اكتشاف فضاءات جديدة لمسرحتها، لا سيما ما قدمته من دعوات تجديدية للتحرر من البنايات التقليدية و الانتقال أيضا على غرار الحلقة إلى مسرح الجيب و مسرح المقهى، أين تفاعل المكان مع مضمون العروض فأصبح يشكل مفهوما جديدا وثورة في الحقل المسرحي .فالتف إلى جانبه العديد من المخرجين إلى ما يتوفر عليه الموروث الثقافي من مادة خصبة في عروضه، فلقد امتازت عروض "الطيب الصديقي" بتكريس المسرح الشعبي من خلال:[12]

- عمله مع بلورة فكرة المسرح الشعبي للمخرج الفرنسي" جان فيلار ".
- اهتمامه بنقل العرض المسرحي إلى أماكن جديدة على المتفرج.

-عمله مع نقابات الشغل، و تشكيل فرقة مسرحية، هدفها تقديم عروض مسرحية لفئة العمال وتوظيفه للمظاهر الاجتماعية المغربية و العربية مثل:(الحلقة، البساط، الحكواتي المقامات..)

-عمله على إعادة روح الاحتفالات الشعبية للمسرح.

-توظيفه لأعداد هائلة بشرية و غير بشرية في عروضه المسرحية.

4-2: تجارب من المسرح التونسي:

أ .مسرحة المكان عند "عز الدين المدني":

يعد "عز الدين المدني" واحدا من المسرحيين التونسيين الذين أعادوا النظر في التجديد للمكان المسرحي و الخروج بأمكنة بديلة عن المتعارف عليه في المسرح الغربي القائم على مسرح العلبة الايطالية، وذلك من خلال كتابة بيان أمضاه مجموعة من المسرحيين التونسيين يحتوي تسع فقرات، حيث نشر هذا البيان كاملا في جريدة (لابريس) سنة 1966م ، وضم نقاطا عديدة تهتم بالتجريب والحداثة و الإبداع في مجال شكل المعمار المسرحي الذي تقام داخله العروض المسرحية، كما أكد على ضرورة خلق تصور جديد للفضاء المسرحي من شأنه أن يُحفر في مخزون التراث المادي و اللامادي للمجتمع العربي[13].

كما يهدف المسرحي "عز الدين المدني" من خلال كتاباته المسرحية إلى أن تتماشى نصوصه والبحث الذي يجريه على التأصيل لمسرح عربي يختص بمكانه المسرحي، فيذهب إلى استغلال التراث العربي الإسلامي وما يفرزه من أحداث تاريخية في كتب الآداب و التاريخ والمقامات، أين يسلط الضوء على اهتمامات المجتمع العربي وهواجس الإنسان العربي والقضايا العامة له داخل بيئته ومنظمته اليومية المعاشة، وفي هذا الإطار كذلك، يقول الباحث المغربي "مصطفى رمضاني": "وبعد استقرائنا لنصوص عز الدين المدني المسرحية وجدنا أنه يطبق بذكاء دعوته إلى مسرح عربي احتفالي. فقد جمع إلى جانب تلك الخصائص الفنية التراثية، خصائص من المسرح الغربي الشعبي نحو التغريب وشعبية الفرجة المسرحية، والتباعد، والمسرح داخل المسرح، و تقنيات شعبية أخرى من المسرح الشرقي[14].

ولم تقتصر كتابات "عز الدين المدني" على النص المسرحي وإنما تعدته إلى تجارب رائدة ومتفردة رصد من خلالها ما اعتبره أركان المسرح باعتباره فنا للفرجة والاحتفال، فدعا إلى تطور جذري في المسرح بإصدار مقترح يخص الفضاء المسرحي، والبحث عن أماكن جديدة تلامس الجانب التراثي الشعبي، و تختلف عن المباني المسرحية الغربية، وتختص

بطابعها العربي الإسلامي الذي يستطيع أن يستفز الجمهور المسرحي و يعكس بيئته و قضاياه .وفي هذا السياق يقول المدني" :لقد كان خليقا بالعرب المعاصرين، ألا يتبنوا من الفن المسرحي إلا النوع وحسب، لأنهم بتقليدهم التقنيات الغربية، ومجاراتهم الأشكال الفرنسية مثلا، قد جعلوا من الفن المسرحي فنا مقصورا على الحضارة الأوربية، في حين أن الشرق القديم قد عرف حق المعرفة بتقنيات وأشكال أخرى لا تماثل تقنيات المسرح العربي المعاصر."[15].

4.3-تجـارب من المسـرح الجز ائـري:

أ .الأماكن البديلة "عبد الرحمان كاكي:"

يعد "عبد الرحمان كاكي" من السباقين إلى استثمار الحلقة كشكل مسرحي من حيث العمل على المكان المسرحي خارج العلبة الايطالية، حيث كان فضاء الساحات العامة والأسواق الشعبية، المكان المفضل للشعب الجزائري، فانتشرت الظواهر الشبه مسرحية مستَلهَمة من الأساطير والحكايات الشعبية .وكان الدافع من الاستثمار في التراث الشعبي في كتابات "عبد الرحمن كاكي" هو أن توظيف التراث يمثل عملية مزج بين الماضي والحاضر في محاولة لتأسيس زمن ثالث منفلت التحديد هو زمن الحقيقة في فضاء لا يطوله التغيير[16].

لقد استفاد المسرح الجزائري من الرؤية الجديدة التي قدمها مسرح الحلقة وأعطى الانطلاقة لمفهوم الأماكن المسرحية البديلة، واستطاع هذا النوع استنطاق فضاءات تتماشى و العروض المسرحية خارج البناية الأوربية، وظهر كطرح يتنافى والمسرح الكلاسيكي الأوربي، وغُذيت المرتكزات في مسرح الحلقة من خلال توظيفها للراوي و القوال والمداح هذا الاتجاه المغاير للمكان الممسرح، حيث أن استرجاع "كاكي" للغة المداح وفضاء الحلقة هي صيغة إبداعية معالجة للفضاء كمكان لمعرض(تمثيل) وتصوير الواقع[17]، وأخذت محاولات التجريب للتأسيس لمسرح عربي أصيل يقترب من مجتمعه العربي عامة و الجزائري خاصة من قبل العديد من المسرحيين الذين وقفوا بجانب ما قدمه " ولد عبد الرحمن كاكي" للرجوع بواسطة التراث الشعبي والاشتغال عليه ليصبح من مادة في واقع المجتمع، إلى خشبة المسرح، وصار هذا التجريب وسيلة للمسرح كي يعبر عن قضايا الإنسانية المتعددة.

فالمكان الممسرح الذي شغلته تجارب" ولد عبد الرحمن كاكي" المسرحية هو في الأصل تمثل الساحات العامة و الأسواق الشعبية التي يفضلها الجمهور العربي والجزائري، حيث يجد فيها ضالته مما تحمله العروض من حكايا وقصص تحقق الفرجة والمتعة، خاصة وأنها

تقدم بحس جمالي وطرح فكري يجعل الجمهور مندمجا بالعملية المسرحية في هذا المكان الحر خاصة، وما يقدمه من إبداع متشبع بروح المجتمع لما للتراث الشعبي من أهمية عند المتلقي، فلقد أثبت" كاكي" وعيا نقديا حيث أنه درس التراث المحلي و الغربي و محصه وأخذ منه ما يتلاءم وحاجاته و الغاية التي كان يريدها، كما أنه في اقتباساته من التجارب والتراث العالمي استطاع أن يأخذ منها ما يتأقلم مع البيئة الجزائرية.[18].

ب .الأماكن الحديثة الممسرحة عند "عبدالقادر علولة":

لقد أصر "عبد القادر علولة" على أن العرض المسرحي يجب أن يواكب جمهوره و يبحث عنه في أماكن خصبة، فآمن بأن العروض المسرحية يجب أن تستغل الأماكن و الفضاءات الحرة، وأن يعاد النظر في شكل خشبة المسرح التي رأى أنه من الضروري أن تتطور و تطور النوع المسرحي(مسرح الحلقة) لذلك استطاع "عبد القادر علولة" بعد أن تكونت عنده مفاهيم جديدة ولها قاعدة معرفية بنيت على تجربة ميدانية مسرحية، أن يوازن بين المعايير الفنية والعملية للمسرح والمبادئ الفكرية للنظام الاشتراكي[19]، وهذا ما دفع "بعلولة" إلى الاهتمام بالكتابة وصياغة شكلها تبعا للفكر الاشتراكي، فهو الذي آمن حق اليقين أن المسرح يجب أن يتفرد و يتمرد عن الطبقية في جميع مستوياتها الثقافية، و أشاد بحق الطبقة الكادحة، طبقة الشعب .ومن هنا تكونت لدى "علولة" القناعة الإيديولوجية في الكتابة المسرحية، حيث استطاع خلق علاقة فكرية و فنية بين المسرح والمبادئ الاشتراكية التي يؤمن بها منطلقا من فكرة أن الفن كله ينطلق من تصور إيديولوجي عن العالم لا يمكن أن يوجد عمل فني يخلو تماما من مضمون إيديولوجي[20]. وعن مميزات الديكور في مكان العرض حاول المخرج "عبد القادر علولة" استثمار كل أبعاد الفراغ المسرحي، ليُكتسب الفراغ أولا بأول مقومات المعادل التعبيري للعرض وإن لم يكن الديكور مستخدما بشكل واضح، فهذا لا يعني ضعف مصمم الديكور والمخرج، بل على العكس فالعرض المسرحي قد عرض بملامح رمزية واقعية، فالإيحاء بالديكور، كان مقتصرا على بعض الأماكن، كما أننا نستطيع أن نجعل من الممثل عنصر إلهام في العمل المسرحي، ولم يكن العرض ليخلو من بعض العناصر إذ وظف المصمم بعض العناصر الأخرى ذات دلالات إيحائية أضافت للعرض الكثير من التفاصيل التي حددها الممثلون أثناء العرض من خلال الحركات المختلفة، ربما أوحت كل هذه العناصر على بساطتها، بعالم سحيق من العذاب والحرمان والظلم وشكلت المفردات لوحة حركية درامية بالغة التأثير، أبدعها المخرج

والسينوغرافي، فكانت هذه اللوحة التعبيرية هي الإطار الدقيق الذي أحاط الإخراج بسياج من الجمالية الفنية. يقول علولة": بالنسبة للديكور لم يعد هناك داع لتزويق الأماكن وطالما أننا نبحث خاصة على خلقها في الذاكرة المبدعة للمشاهد وليس على الخشبة، بحيث تصبح الوظيفة الحية والتطورية للديكور هي التلميح الخفيف دون تشويش المخيلة ودون اجتذاب أو سجن اهتمام وإبداعية المشاهد بطريقة تنومية."[(21)]، وهكذا قد تمكن "علولة" من خلال مسرحياته خاصة(الأجواد، اللثام، الأقوال) أن يستوفي أهمية بالغة في الانفتاح على الفضاءات المسرحة، وذلك بالاشتغال على فن الحلقة و الشكل الفرجوي، فلقد أسهمت تجاربه في مسرح الحلقة إلى محاولة ملامسة الجمهور داخل أمكنته الاعتيادية والتمرد على مباني المسارح الغربية التي تفتقد الاندماج و الهوية الثقافية، بل حتى إمكانية ملائمة هذه البنايات للموروث الثقافي الذي عمد على تقديمه و الاعتماد عليه للتأسيس لمسرح جديد، كما حققت هذه الميولات نحو الأماكن الممسرحة إمكانية لتحقيق هذه التجربة الجديدة في مسرح "علولة"، فأدى تكسير المكان التقليدي إلى الإسهام في استخدام الوسائل الفرجوية القديمة وتوظيف التراث الشعبي ومطابقة الفكر الاشتراكي السائد في مرحلة من تاريخ" علولة" النضالية.

4-4: تجـارب من المسـرح العراقي:

أ- تجربة المخرج "صلاح القصب":

مازال باحثو ظواهر المسرح العربي يدينون بالسبق للمسرحي العراقي "صلاح القصب" في التبشير بمسرح الصورة، ومازالت مسرحيته الأولى «هاملت»، التي قدمها في العام 1980م، العتبة التي تسجل في صالح انتقالات وتطورات البحث المسرحي العربي وما توصل إليه فضاء التجريب، وفي تجارب مسرح الصورة، فاجأ الجميع باقتراحات مكانية مختلفة ومغايرة في الكثير من المغامرة الواعية والفلسفة، فالمكان الذي يؤسسه "القصب" يذهب بعيدا عن الاقتراحات التي تطرحها كلاسيكيات النص الأدبي الذي يشتغل عليه، وبالتالي اندفع النقاد وهم يقرؤون تجاربه في مسرح الصورة إلى الانتباه لمسار "القصب" الذي يسير عليه في تأسيس منهجه البنائي للفرجة التي يقصدها، فالمكان اختيار ضمن جملة الهدف الذي يُسعى إليه، وقراءة مختلفة، تذهب بعيدا عن الاعتيادي ولا تذهب بعيدا في الفضاء المطلق، ونحو التجريب الصارخ، حيث تتأسس الأشياء على خشبة المسرح بناء على ترابط فلسفي مشغول ومدروس ومكشوف وغير متعال على متلقيه.[(22)].

في عرض مسرحية (مكبث) وظف" القصب" فضاء قسم الفنون المسرحية، الذي جاء فضاء واحدا و مفتوحا وذو مستويات متعددة، تسمح بتحقيق حالة التداخل الوظيفي فيما بين الأحداث التي تقوم بها الشخصيات بين شتات الأشياء المبعثرة، ويعد اختيار المخرج "القصب" لهذا الفضاء إعلانا حقيقيا عن كونية الجريمة التي لا يمكن بيان ضخامتها ضمن حدود مكانية مغلقة، هذا الفضاء الواسع أجبر المتلقي على اعتماد الامتدادات البصرية للكشف عن تلك الصور التي تحفل بالقسوة والدموية، والتي تأخذ امتدادها في الفضاء ومستوياته المكانية المتعددة [23]، كما أن اختيار الفضاء الواسع المفتوح في عرض هذه المسرحية مرتبط بفهم "القصب" للواقع الإنساني، فهو يعبر عن الحرية التي تستطيع أن تتجول فيها الروح التي ضاقت فعليا بسلطة العالم المادي الرأسمالي الذي استحوذ على قيم الإنسان و مقدراته، وإزاء هذه المنطلقات الكونية في تفسير وظيفة الإنسان كان لزاما أن يكون هناك تنوع في الأداء التمثيلي، فالشخصيات تتحرك بين الواقعية و الفانتازيا في بناء الأحداث والمواقف المسرحية، ليتنوع التمثيل بذلك بين التقمص والتشخيص، وقد اقتضت المساحة الواسعة التي اختارها القصب كمكان للتمثيل، أن يقدم الممثل جهدا مضافا فرضته طبيعة الحركات الواسعة لا سيما تلك التي يقوم بها الممثل الذي يمثل شخصية مكبث، و الحركات الخاصة بمجموعة الاطفائيين.[24].

إن المكان في عرض (مكبث) فقد موضوعيته كظاهرة هندسية واقعية، ذلك أن تصورات "القصب" حول جغرافية المكان خضعت للصور الحالمة التي حفل خياله الميتافيزيقي بها وهذا المكان المطلق الذي تم اختياره احتوى على شيء من التناقضات المرئية التي وضعت المشاهد أمام حيرة من التساؤلات، حيث أصبح جزءا من تلك المكونات المرئية للمساحة، فجاء المكان و رغم وحدته الفنية المعقدة مفعما بعدم التجانس، والتضاد و التشظي، و ذلك بسبب فقدانه لمركزه و استقراره وحدوده التي تتجاوز مجال الرؤيا الخاصة بالمتلقي لتأخذ امتدادا في مخيلته، مفسحة المجال من خلال عمليات التحول الدلالي إلى تكوين قراءات متعددة من قبل المتلقي للعرض.

ب- تجارب المخرج " سامي عبد الحميد":

انتهج المخرج "سامي عبد الحميد" أسلوبا إخراجيا داخل المكان الممسرح، إثر انجازه لمسرحية (عطيل في المطبخ) والتي أعدها عن نص" وليام شكسبير" وكان هذا داخل كفيتيريا بدائرة السينما و المسرح الكائنة بالجامعة، حيث حاول وضع الجمهور داخل بيئة مكانية

تلازم المكان الدرامي للنص، واجتهد في عرضه على الاستغلال التام لمفردات المكان(كافتيريا) بخلق مشاهد مسرحية وفق رؤية جمالية، مبنية على الدهشة و الانجذاب بحكم أن المكان انتقل من واقعه اليومي وما يعرفه من طرف جمع الطلبة(الجمهور) إلى مكان يحمل نفس السمة و الخصائص اشتغل عليها بنصه الموسوم (بعطيل في المطبخ)[25] ونجد أن أحداث المسرحية في الفصل الأول تجري في مدينة البندقية ثم ينتقل بنا عبر الفصل الثاني إلى المدينة المحاذية لإسطنبول، ويعد هذا كسرا واضحا لوحدة المكان، وفي مسرحية (هملت)، نلحظ تعدد الأمكنة من القصر إلى منزل" ديزدمونة"، ثم إلى المقبرة فنشاهد بذلك تعددا في الأمكنة التي تجري فيها الأحداث.

وقد قدم الباحث "جاسم كاظم "عهد معمار المدينة و ما يمكن أن يحققه العرض المسرحي داخله باستوقاف لحظة زمنية منه، واستبدال الواقعي منها بالتصور الخيالي، لخلق ممارسة فنية جمالية يتكيف فيها شكل المعمار مع حيثيات العرض، وهذا حين تتحول المدينة في العرض المسرحي إلى شكل ظاهري للفكرة بعملية تطابق مجرد بين شكل الطبيعة و شكل العرض، وفي هذا التطابق تتساوى مكانية المدينة مع مكانية العرض. ويرى نفس الباحث أن عرض(عطيل في المطبخ) يقوم بإنتاج مضامين تتطابق مع مضامين المدينة وأنه بذلك يتعرض لمخاطر الانكماش على الذات والانغلاق وتصبح أشكاله امتدادا وهميا لفكرتها، ويكون العرض متشابها مع واقعها المخفي، ليبقى المخرج "سامي عبد الحميد" من المخرجين الذين ساهموا في إرساء تقاليد مسرحية تتجه إلى التجريب، وذلك بالخروج من المكان التقليدي الذي سار عليه المسرحيون، وهذا ما لمسه العرض المسرحي(عطيل في المطبخ) فقد قدم المخرج العرض داخل مكان يساعد على إسهام الجمهور داخل العملية المسرحية، بعد استشعاره بالحميمية التي جمعته بفضائه المعتاد وكذا الخروج من خشبة المسرح الايطالية إلى مكان أخصب، فراح العرض يستثمر في كل جوانب فضاء الكافيتيريا من ديكور وإكسسوارات خاصة بالكافيتيريا، وعمد المخرج على تطويع النص المسرحي "لشكسبير" ليواكب هذا المكان مع بعض التغيير في أحداثه، كما أن استخدام مفردات الكافتيريا بصورتها المعيشة قربت الحدث من متلقيه الذي لم يجد فيها مكانا ولا أدوات أو مفردات غريبة عن واقعه أو منظومته المعيشية، بل عزز التفاعل الفكري والعاطفي في تعاطيه مع مفردات الديكور والإكسسوارات التي بثها العرض والتي تضمنت مناظر وأدوات الطبخ[26]

ولم يكتف المخرج بافتراض بيئة تشابه بيئة المكان الممسرح إلا بعد إعداده للنص مسبقا حيث حَوّل "عطيل" إلى رئيس الطباخين و بجانبه" كاسيو" و" ياجو" كصديقين في العمل داخل المطبخ، بينما شخص دور" ديدمونة" كنادلة للمطبخ.

4-5: تجارب من المسرح الأدرني:

أ-مسرحة المكان في مسرح الفرجة للمخرج الأردني" غنام غنام":

تتعدد أمكنة العرض المسرحي الواحد عند "غنام غنام" لتخرج من سياق الحلقة إلى سياق مسرح العلبة الايطالية، مما يقلل من الحالة الحميمية بين الممثلين و الجمهور لكنه يحقق في السياق ذاته صيغا جديدة للتكيف و التبلور حسب مقتضيات شروط التمسرح، وعملية الجمع بين الحلقة و المسرح في إطار فرجوي لا يمكن أن تقدم سوى شكل هجين في بعض التجارب المسرحية، وتفرض الفضاءات المفتوحة في مسرحه الفرجوي شروط العرض من حيث اللعب و التلقي ذلك أنها تحقق اتساعا في زاوية النظر بالنسبة للمتلقي أفضل من تلك التي يجدها في مسرح العلبة التقليدي، و منذ البداية يؤكد "غنام غنام" أن العمل هو فرجة مسرحية مستوحاة من جنوح خيال السيرة الشعبية، ومن فنون الرواية و الحكاية والقصيدة والغناء والرقص والتشخيص، ومن الروح الجماعية في انجاز الأسطورة الشعبية، أما الفريق الذي سيلعب هذه الفرجة فهو فريق مكتمل، متكامل ومتجانس متعدد الآراء ، فالتشخيص هو حالة الإيحاء بالتمثيل التي هي أسلوبية العرض و تبقي العين على المونتاجية المحترفة الجريئة[27]، وكان "غنام" يختار أمكنته و فضاءاته الفرجوية ليحاول من خلالها تقديم ما يمكن له أن يحقق عددا من المستويات المرئية و المتخيلة، فهو حين يختار أدواته المسرحية، فإنه يختارها بعناية فائقة محاولا من خلالها تحقيق سهولة الحركة و التوظيف و الاستخدام، تماشيا مع متطلبات الفرجة، ليقدم بنى مشهدية تعتمد على الإيهام وكسر الإيهام ضمن فضاءات قابلة للتطويع و التحويل، كما ظل التراث حاضرا في مسرحياته بكل تجلياتها من تكنيك الحكواتي و الراوي الشعبي وحلقات الفرجة في الساحات و الأسواق العامة، تلك الفرجة القائمة على حضور البديهة، وارتجال المواقف المسرحية واعتماد الرقص والغناء والشعر الشعبي والزجل وسائر وسائل التعبير المختلفة[28].

خاتمة: في الأخير توصّلنا من خلال هذا البحث إلى مجموعة من النتائج نلخصها كما يلي:

- يشكل المكان في المسرحية عنصرا مهما ووسيلة للتعبير، كما أنه يجسد بنية تحتية تضمن اشتغال عدد كبير من العناصر الفاعلة في العرض المسرحي، فهو أول ما يرصده الباحث وهو يفكر في جمالية العرض لأنه يشكل الإطار الجوهري لخشبة المسرح.

- ظهر مصطلح "المسرحة" في بداية القرن العشرين، انطلاقا من القاعدة الثنائية التي طورت المسرح لقرون عدة وهي ثنائية الأدب أي أدبية المسرح والمسرحة.

-تستند مسرحة المكان على البعد التشكيلي لقيامها فنيا وجماليا، بحكم أن المكان المادي أشبه بلوحة رسم يخطط فوقها الرسام تشكيلاته وفق عناصر وأسس هذا الفن.

- حظيت التجارب المسرحية العربية بتجاوب الجمهور معها، وذلك لاهتمامها بخلق عروض تغوص في تراث الشعوب و ثقافاتها، وتقدم بأشكال تنخر بيئتها وتنفتح على ثروات التي تزخر بها هذه المجتمعات، ما جعل المسرح يتنفس من جديد، بعدما طالته بناية العلبة الايطالية، ونقصد هنا الخروج من قوقعة كل المباني التقليدية إلى المساحات المفتوحة والشارع و الأسواق والساحات المختلفة.

- لقد تسنى للمسرحيين العرب الفهم الصحيح للعملية المسرحية التي لا يمكنها النجاح إلا بحضور عنصر الجمهور الذي ساير هذا الخروج من قاعات العروض المغلقة المبنية على الطريقة الأوربية، فراحوا يشيدون بكل تجربة في مسرحة المكان، وخرجت المسرحيات عن المسرح كبناية بتجهيزاتها و ظروفها المعهودة عند الجمهور، إلى أمكنة حرة تجعل منه سرحا لمعروض المسرحية.

مراجع البحث وإحالاته:

(1) ينظر: عز الدين المسرحية الشعرية في جلاوجي، الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، د ط، 2012 ، ص191 .

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص192.

(3) ينظر: عبدالله الحراصي، مفهوم المسرحة، مجلة نزوى، 2008/10/01، www.nizwa.com

(4) المرجع نفسه.

(5) ينظر: المرجع نفسه.

(6) ينظر: عبد الرحمان الدسوقي، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح ، القاهرة:الأكاديمية الفنون دار الحريري للطباعة، مصر، 2005 ،ص31.

(7) كارلسون مارفن، أماكن العرض المسرحي، تر: إيمان حجازي،القاهرة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ،2002 ، ص28.

(8) ينظر: سامي عبد الحميد، مسرح الشارع و ماذا يقدم فيه؟، المجلة الالكترونية المدى، العراق جوان 2018.

(9)ينظر: عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، دار البيضاء 1985، ص 100.

(10) ينظر: عبد الكريم برشيد، بيان المسرح الاحتفالي(كتابة جديدة)،مجلة التأسيس، المغرب، العدد 1 1987، ص18 .

(11) محمد الكغاط، بنية التأليف المسرح بالمغرب من البداية إلى الثمانينيات، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، د ط، 1986 ، ص29 .

(12) ينظر: احمد شرجي، المسرح العرب من الاستعارة إلى التقليد، مكتبة عدنان، بغداد، 2012 ، ص14 .

(13) ينظر: فاطمة بدر، مرجعيات النص المسرحي، مجلة الآداب، العدد 107، كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد، 2014 ص27.

(14) ينظر: مصطفى رمضاني، الاحتفالية والتراث في المسرح المغربي، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والعلوم الإنسانية جامعة سيدي محمد بن عبد الله،المغرب، 1986 ، ص3

(15) ينظر: عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، مرجع سابق، ص21.

(16) ينظر: بوشعير رشيد، دراسات في المسرح العربي المعاصر، دار الأهلية دمشق، د ط،1997، ص45

(17) ينظر: بوعلام مباركي، لغة المسرح بين الهوية و الغيرية مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم العدد 06، 2006، ص70.

(18) هذلي العلجة، توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر،(مسرحية القراب و الصالحين لولد عبد الرحمن كاكي- أنموذجا)، مذكرة ماجيستير، جامعة المسيلة، 2009 ، ص.11

(19) عبد القادر بوشيبة، مسرح علولة مصادره و جمالياته، رسالة ماجيستير، جامعة وهران، 1993 ص10 .

(20) طارق ثابت ، مقال بعنوان : " التأويل من خلال ثنائية النص/العرض ، في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة .العنوان أنموذجا "، مجلة الأثر ، العدد 27 ، ديسمبر سنة 2016م، ص04.

(21) ينظر: عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال– الأجواد-اللثام)، دار موفم للنشر الجزائر 1997 ، د ط، ص240 .

(22) ينظر: مرعي الحليان، مقال: مسرح الصورة(هل توقف عند تجارب العراقي صلاح القصب) جريدة البيان، الإمارات العربية المتحدة، 28 يوليو 2021م، 12:28سا، ص2.

(23) ينظر: يحي سليم بشتاوي، مدارات الرؤية وقفات في الفن المسرحي، دار حامد للنشر و التوزيع عمان، د ط، 2012 ، ص 110

(24) ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

(25) ينظر، جاسم كاظم عبد، المتحول الجمال للثقافة المدينية في تمظهرات العرض المسرح" سامي عبد الحميد أنموذجا"، مجلة كلية التربية الأساسية، الجامعة المستنصرية، دائرة البحث و التطوير، العراق 2012، ص62 .

(26) ينظر: محمد عباس حنتوس، دور المتلقي في العرض المسرح العراقي المعاصر، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية المجلد4 ، العدد2 ، بغداد، 2014 ، ص234 .

(27) ينظر: المرجع نفسه، ص122

(28) ينظر: المرجع نفسه، ص 124.