فلسفة المكان في انشاء العرض المسرحي

منى سلمان*

الفصل الأول/ الإطار المنهجي

مشكلة البحث

لقد تنوع المكان واختلف على وفق الفلسفات الجمالية لكل عصر، حيث الرؤى المختلفة في كيفية اشتغال المكان الدرامي بوصفه صورة جمالة يمكن تأمله وادراكه، بمعنى يمكن احتواء المكان للزمان على ان الزمان جزءاً من المكان ويشكل بعداً رابعاً له، وذلك من خلال نمو الشخصية وتطورها، يشكل المكان الدرامي تغلغلاً في كل اجزاء المكان، وان من خلال القراءات المختلفة يتم تحريك المكان، ما يستدعي تغيرات مستمرة عبر انتقالات للأمكنة المتخيلة، حيث يتم الانتقال المكاني على ألسنة الشخوص سواء كانت من خلال أمكنة سابقة أم أخرى مفترضة، على وفق صياغة جديدة لأمكنة مستقبلية، نجد ذلك في حركة الأبطال خلال الشكل المكاني الملموس، لقد تنقل البطل بسهولة من المكان الملموس الداخلي الى المكان الخارجي متمثلاً في صوت وحركة مستويات مكانية مختلفة، وان تحرك البطل بحرية، نابعة من وعيه بوصفه باحثاً في خبايا العالم وذلك من خلال الملاحظة والبحث والتفكير المتواصل، لذا جاءت الباحثة بصياغة مشكلة البحث بالسؤال الآتي: "ما هي مقومات صناعة فرضيات المكان وقيم التحول ضمن سياقات الجمال المسرحي في انشاء العرض؟"

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث في ١- تعدد القراءات لصياغة مكان العرض جمالياً. ٢- يفيد البحث جميع الدارسين والباحثين في مجال المسرح.

هدف البحث:

التعرف على خصائص الأمكنة المتعددة عَبرَ تباينات العرض المسندة الى تعدد المعالجات ضمن مرجعية واحدة مدعمة بفرضيات تحديد المكان وتعريفه جمالياً.

حدود البحث

١- الحدود الموضوعية: المكان في معالجة مسرحية مكبث. ٢- الحدود المكانية: مدينة بغداد/ باحة قسم الفنون المسرحية. ٣- الحدود الزمانية -٢٠٠٠- ٢٠٠٢-

تحديد المصطلحات

١- المكان لغة: المكان- المكانة: الموضع، قال الله تعالى:" ولو نشاء لمسخناهم عن مكانتهم"[١].

٢- المكان اصطلاحاً: عده (ارسطو) "موجوداً ما دمنا نشغله أو نتحيز فيه، وكذلك يمكن ادراكه عن طريق الحركة التي ابرزها حركة النقلة من مكان الى آخر"[٢].

٣- المكان فلسفياً: "هو ما يحل فيه الشيء او ما يحوي ذلك الشيء ويميزه ويحدده ويفصله عن باقي الأشياء"[٣].

ان أول استعمال اصطلاحي للمكان في الفلسفة صرح به (افلاطون) اذ عده "حاوياً وقابلاً للشيء"[٤]. وعند (ارسطو) يعد- محلاً- وعند (اقليدس) فأنه "ذو ثلاثة ابعاد، الطول والعرض والعمق"[٥].

أما المكان الاجرائي: فهو الحيز الذي تحده ابعاد هندسية نحس به وله فعل.

الثاني: "الإنشاء:-

١- الأنشاء لغة: نشأ: انشأه الله: خلقه، ونشأ ينشأ نشأً ونشوءاً ونشاءاً ونشأةً ونشاءة، وانشأ الله الخلق أي ابتدأ خلقهم[٦]".

٢- الأنشاء اصطلاحاً: النشأة: :الايجاد والتربية، والنشأة: ما ارتفع من كل نبات ولم يغلظ بعد"[١].

---

* قسم الفنون المسرحية - كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد.

(١) محمد محي الدين عبد الحميد، محمد عبد اللطيف السبكي، المختار من صحاح اللغة، ط٥، القاهرة، مطبعة الاستقامة، ب ت، ص٤٦١.

(٢) حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان عند ابن سينا، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٧، ص٤٨.

(٣) المصدر نفسه، ص١٩.

(٤) المصدر نفسه، ص٤٨.

(٥) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(٦) ابن منظور، لسان العرب، ج١، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر، ١٩٥٥، ص٢٣٥.

أما التعريف الإجرائي للنشأة: فان الباحثة تتفق مع ما جاء في التعريف السابق.
الثالث: العرض المسرحي: هو فعل مجسد درامياً امام مجموعة من البشر يعتمد على عنصري التأليف والاخراج بأسس معينة ووسائل مختلفة فالتأليف: هو صياغة عناصر المسرحية المكتوبة بأسلوب محدد واتجاه معين فضلاً عن تأليف المشهد من قبل مؤلف العرض (المخرج)، من خلال رؤيته الابداعية[٢]، اما الاخراج فهو "التجسيد والتطبيق العملي لعناصر ذلك الفعل المكتوبة والمتصورة من خلال النص، المخرج، الممثل، مصمم الديكور... ومكملات العرض الأخرى وصولاً الى التأثير في الملتقي"[٣].

الفصل الثاني
الإطار النظري/ المبحث الأول
المكان الفلسفي :-

ظهرت تنويعات مختلفة لاشتغال المكان في العرض المسرحي، وذلك لارتباط المكان الدرامي بالفكر الفلسفي، حيث ان التأسيس الفلسفي والجمالي للمكان يستلهم ايديولوجيته من فكر العصر المعاش، وان طغيان المفاهيم الفلسفية في النصوص الأغريقية دفعت المؤلفين الأغريق الى استعمال مكان عرض واحد على الرغم من اختلاف نصوصهم وذلك بالثبات وعدم التغير والانسجام والوحدة، ان حركة المكان لدى (اسخيلوس) جاءت مجسدة للنقلات المكانية المعبرة عن المفهوم السياسي والعقائدي المنسجم مع روح الفلسفة الأغريقية وجاء المكان عند (سوفوكليس) مغايراً لإرادة الآلهة، اما (يوربيدس) المؤمن بالسفسطائية التي "تؤمن بان الإنسان مقياس كل شيء وان التشكك اصبح بدعة المجموعة المتحضرة"[٤]. جعله يعكس تعامله مع المكان من خلال النص، لذا فانه غير أمكنة ابطاله بما ينسجم مع معطيات العصر.

وفي المسرح الروماني امتدت التأثيرات الرواقية الفلسفية على ما كتبه (سينيكا) معتمدة المسببات بين العلة والمعلول، لذا فإنهم يحتكمون الى الطبيعة التي تهندس العالم وخالقه للكون، ومن هنا "فان سعادة الإنسان تكمن في ان يعيش على وفاق مع الطبيعة"[٥]. اعتمد (سينيكا) نصوصاً اسطورية ونصوصاً أغريقية وظفها لخدمة فلسفته، انه لم يعتمد المكان الواحد، بل نوع ووسع من أمكنته، مع اعطائه أهمية لحركة الدخول والخروج لابطاله.

ويبقى المكان في العصر الوسيطي متأثراً بالنظرة الكنسية وفلسفتها وذلك من خلال مسرح يتكون من "ثلاثة مناظر، السماء والارض والجحيم"[٦]. عبرَ اختيار الكنيسة مكاناً لتجسيد الدراما وذلك لتجسيد الرهبة والحس الروحي.

وجاء التأسيس المكاني في عصر النهضة مرتبطاً بالحياة ورؤيتها الجديدة للاكتشافات الجغرافية وتطور الاستعمار السياسي والتجاري، فكان سبباً في بلورة نوع من العلاقة بين الإنسان والكنيسة افقدته ايمانه بالماضي في نظرته للعالم من خلال ازدواجية ثنائية في "العلوم والفلسفة والعقيدة والسياسة"[٧].

ان التحولات الفلسفية في رؤية الكون، اثرت على نصوص العصر، كما ان تعدد الأمكنة وتغيرها، عبرت عن عمق المكان في نفس البطل، فكان المكان الداخل والخارج والملموس والمتخيل والذاتي والموضوعي.

اما الكلاسيكية الحديثة فقد استندت في منطلقاتها وتأسيساتها للمكان الى (ديكارت) وفلسفته التي اكدها في (انا افكر اذاً انا موجود) حيث القواعد الصارمة في التشديد على المكان والزمان والحدث.

بلور دراميو عصر التنوير صوراً لتمزق وانحلال الاقطاع من خلال نصوصهم، ومنهم (بومارشيه) الذي كان الجديد عنده هو البطل الدرامي الشعبي "والذي يقارع السادة وجهاً لوجه"[٨]. لقد شدد (ارسطو) على الزمان من خلال حركة المكان، بينما جعل السفسطائيين الزمان موازياً للمكان عندما أكدوا بأن الانسان مقياس كل شيء، الا ان الزمان بحسب (هيغل) روح مطلقة، انه عدّ الزمان استيعاباً لحركة الوجود، فالزمان لصيقّ بالمكان وكلاهما يشكلان محوراً جدلياً لفهم الوجود، غير ان (برجسون) رجح الزمان على المكان بوصفه منبثقاً عن الزمان، و"المكان يعد منتشراً اسوة بالزمان المنتشر"[٩]. بينما يرجع (سانتيانا) الزمان والمكان الى الطبيعة،

---

(١) ابراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الإدارة العلمية للمجتمعات واحياء التراث، تركيا، ١٩٨٩، ص٥٧.
(٢) ينظر: انطوان خوري، مدخل الى الفلسفة الظاهراتية، ط١، لبنان، دار التنوير للطباعة والنشر،١٩٨٤، ص٧١-٧٢.
(٣) المصدر نفسه، ص٧٢.
(٤) لويس، فارجاس، المرشدالى فن المسرح، ترجمة: احمد سلامة، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ب ت، ص ٣٩.
(٥) ... الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة: فؤاد كامل وآخرون، بيروت، دار القلم، ١٩٨٣، ص٢١٨.
(٦) جان، فرابيه، جوسار، المسرح الديني في العصور الوسطى، ترجمة: محمد القصاص، القاهرة، المؤسسة العامة المصرية، ب ت، ص٨.
(٧) كوركتيان، م، س، وآخرون، نظرية الأدب، بغداد، دار الرشيد، ١٩٨٠، ص٦١٨.
(٨) كمال عيد، المسرح بين الفكرة والتجريب، طرابلس، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، ١٩٨٤، ص٣٥٤.
(٩) هنري، برجسون، الفكر والواقع المتحرك، ترجمة: سامي الدروبي، دمشق. ب ت، ص٢٩.

وذلك فالمكان له اسبقية على الزمان من خلال الادراك في آن، اذ كل الاشياء المدركة هي نتيجة لكيفية التلقي من الطبيعة. بينما عدّت (سوزان لانجر) المكان بوصفه صورة يمكن تأمله وادراكه أي يمكن احتواء المكان للزمان في ان الزمان جزءاً من المكان ويشكل بعداً رابعاً له وذلك من خلال نمو الشخصية وتطورها وانتقالها الفعلي داخل المكان او الأمكنة، بوصف المكان محتوياً للزمان، ومن خلال القراءات المختلفة للاشخاص يتم تحريك المكان، بذا يتم الانتقال المكاني على ألسنة الشخوص سواء من خلال أمكنة سابقة ام أخرى مفترضة، في صياغة جديدة لأمكنة مستقبلية، فالمكان "كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى"[١]. ان مكان العرض يشكل رؤية المخرج الجديدة المتأتية على لسان الابطال والمحددة من المؤلف في تشكيل جديد على وفق أمكنة جمالية فكرية يخلقها المخرج ويبعث بها الحياة. ان المخرج يستخدم العديد من التقنيات المسرحية لأعطاء الدلالة اللازمة للمكان الملموس او ما يقع خارجه.

غير ان الممثل ايضاً يقوم بتجسيد المكان حركياً وجسدياً وصوتياً، بذا نجد ان المؤلف يحدد مكان، والمخرج يحدد مكاناً آخراً، والممثل يحدد مكاناً، فلكل منهم وظائفه الخاصة وقيمه الفلسفية والجمالية، وقد "برزت تقنيات المكان في المسرح الياباني من خلال الحركة التي يؤديها الممثل مع الموسيقى"[٢]. حيث تتم المعالجة المكانية باستخدام الستائر المتعددة التي رسم عليها العديد من الأمكنة المختلفة.

اما المسرح الحديث، فقد برزت فيه تقنية المكان في ما احدثته الحلول العلمية والتطورات الصناعية في النظرة الى البيئة التي انعكست على مفهوم وفلسفة المكان وتقنيته، هذا وان التطور التقني للعرض المسرحي من مناظر وازياء واضاءة يسهم في خلق حيوية عالية لتقنية المكان، والعمل على سرعة انشاء تكوينات مكانية وهدمها بسرعة، وما تعددية التأويلات الا تعبيراً عن عدد القراءات، وبحسب (جون ديوي) "ان كل من يقرأ القصيدة بطريقة شعرية، فانه يبدع قصيدة جديدة"[٣]. لذا فالمكان المسرحي يعدّ مكاناً لاستقطاب كل القراءات المختلفة، وان كان النص واحداً فالأمكنة تكون مختلفة، من هنا فان أي تحوير او تداخل بين الحوارات يعمل تأثيراته على هيكلية المبنى المكاني، فضلاً عن الاختلاف الذي سيحصل لدى المتلقي في ضوء مرجعياته وتصوراته وقدرته على تلقي مكان العرض جمالياً، لقد حول (كريك) في المسرحيات التي صمم مناظرها مؤولاً مكان النص، الى مكان آخر، "معتمداً لونين، فالصخرة تعني الانسان، بينما اللون الآخر للضباب يعني الروح"[٤]. وان آبيا الذي اعتمد الضوء في تجسيد المكان، جاءت تصميماته غالباً من المنصات والأعمدة والسلالم الصاعدة، اذ كانت تصنع بمعونة الاضاءة بيئة تستخدم المكان بابعاده الثلاثة، اما (غروتوفسكي) الذي اهمل المنظر، لم يلغي المكان حيث ان الممثل بوصفه جوهراً للعرض والقوة المحركة لعروضه، يعمل على تجسيد الأمكنة من خلال صوته اذ ان صوت الممثل "ينفذ .... وكأنه صوت مجسم"[٥]. فالصوت يعطي ايحاءاً بالأمكنة التي تردد على لسان الشخصيات.

المبحث الثاني

علاقة الحركة بالمكان جمالياً:

يعد المكان عنصراً مهماً يربط عناصر العرض بعضها ببعض عبر عملية معقدة، فانه يوحد تلك العناصر بطريقة سلبية وكأنه مكان محايد تتوحد فيه عناصر العرض على وفق مكان مغلق ومكان مفتوح، مكان واحد ومكان مقسم الى وحدات، عديدة، وان في بعض الاشكال المسرحية الحديثة لا يعمل المكان على توحيد العناصر وذلك لكي يجر المتلقي على التساؤل عن تصوره الخاص للعالم، وبذا أصبح المسرح المعاصر اقتراحاً يقدم للمتلقي، اقتراحاً بالمفهوم الجمالي للمكان، والعمل على نقد فكرة العرض، بذا "فالمكان المعاصر جُعِلَ لحمل المتلقي على التخلص من نظرته الى العالم من خلال النظم الموروثة التي تلقاها"[٦].

يتجسد المكان من خلال الصوت والضوء وتحديد الديكورات، وغالباً ما يكون الممثل قطعة ديكور أو قطعة أثاث أو اكسسوار، وهذه الاساليب تشبه الى حد كبير عادات وتقاليد المسرح الصيني التقليدية والمسرح الياباني الذي يستخدم تقنيات البصر للدلالة على المكان، ان حدود الحركة مرتبط بمحدودية المكان، تتشكل الحركة في مساحة المكان من خلال الكتلة والضوء والفضاء واللون والممثل التي تتأسس عبر المداخلة بين وحدة المكان وانشائية الحركة في تفسير وحدة النص ، وان المسرح فضاء و"الفضاء يمكن ان يترجم ترجمة

---

(١) جاستون، باشلار، جماليات المكان، ترجمة: هلسا، بغداد، دار الجاحظ للنشر، ١٩٨٠، ص٤٢.
(٢) فوبيون، باوز، المسرح الياباني، ترجمة: سعد زغلول نصار، القاهرة، وزارة الثقافة والارشاد القومي، ١٩٦٤، ص٢١٣.
(٣) جون، ديوي، الفن خبرة، ترجمة: زكريا ابراهيم، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٣، ص١٨٣.
(٤) كوردن، كريك/ في الفن المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، القاهرة، مطبعة الاداب، ١٩٦٠،ص٤٤.
(٥) جيرزي، غروتوفسكي، المسرح الفقير،ترجمة:كمال قاسم نادر، بغداد، دار الرشيد للنشر،١٩٨٢،ص١٠٥.
(٦) سامية اسعد، مفهوم المكان في المسرح المعاصر، مصدر سابق، ص٨٤.

مادية"[١]. ويكون للفضاء فيه معطيات أخرى قبل ان يكون ما يملء الاشياء في المسرح كما هي في الوعي، والتوازن بين المكان والحركة يستند الى سينوغرافية متقنة ترتبط بالمعنى الدلالي لمضمون النص.

ان مفهوم المكان يختلف من وسط فني الى آخر على وفق تنوع الفنون والاساليب المختلفة، كما ان المكان تأثر بالمنظور والعلوم الطبيعية ومنها النظرية النسبية التي تسهم في تفسير المكان، وعناصره في فن الايهام البصري، فالمكان المسرحي هو العمارة المسرحية، بما في ذلك شكل الخشبة والديكور، فكلاهما يشتركان في تكوين مكان العرض في وحدة مرئية واحدة، فالمكان اذاً "عنصر اساس ثالث بعد النص والتمثيل كوسيلة لتعميق وسائل الاتصال مع الجمهور"[٢]. من هنا جاءت المفارقة بين مكان العرض ومكان الحدث وهو المكان المفتوح.

اصبح الزمان والمكان يشكلان متصلاً واحداً رباعي الابعاد لا انفصال لهما، الا هو الطول، العرض، الارتفاع، الزمن، وان ذلك جعل الفلاسفة والفنانين يقرنون دراستهم لاحدها بدراسة الآخر، لذا يشير (ابن سينا) الى طبيعة هذه العلاقة قائلاً "ان النظر في أمر الزمان مناسب للنظر في أمر المكان، لأنه من الأمور التي تستلزم كل حركة"[٣]. وان الزمان والمكان يرتبطان عن طريق الحركة، فهما الوساطة في ربط اجزاء العالم معاً، وان الحركة تبدو من نقطة في المكان او الفضاء، وان هذه النقطة هي نقطة البداية، ثم تنتهي في نقطة أخرى في نفس المكان او في فضاء آخر وهي نقطة النهاية، اذ ان "بنية النص تصبح انموذجا لبنية مكان العالم"[٤]. وهكذا تبدو العلاقة بين الزمان والمكان، وان المكان في العرض غيره في النص عَبْر اتخاذه صيغاً متنوعة ومتعددة في الوقت نفسه، وان حركة المكان تخلق من خلال ما يثيره المتلقي من أمكنة قصدية فضلاً عن أمكنة يفترضها هو من خلال تأويلات خاصة به.

ان التشكيلات الثابتة على المسرح ليست بدون حركة، حتى في حالة ثباتها اثناء العرض، لذا فان مشكلة المصمم "تتضمن اقامة علاقة سببية بين الاشكال في الفضاء تلك الاشكال التي يمتاز بعضها بالحركة وبعضها بالسكون"[٥].

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري / والدراسات السابقة

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١- اعادة تأسيس المكان على وفق النظريات المعاصرة.
٢- ان القيمة الجمالية للمكان تنتج مجموعة صور مركبة بطرق خلاقة ضمن فضاء العرض.
٣- ان المكان لم يخضع الى الأسس التقليدية في انشائه، بل اعتمد فعل الوعي.
٤- اصبح التصور الفلسفي للمكان جمالياً نوع من الخلق والتكوين.
٥- ان المكان الفني كموضوع جمالي هو تلك الحقيقة التي تمثل دلالته الجمالية

الدراسات السابقة

١-دراسة: ماهر عبد الجبار الكتيباني "المعالجات الاخراجية لمسرحية مكبث في العرض المسرحي العراقي". رسالة ماجستير، ٢٠٠٢، تتكون الرسالة من اربع فصول، جاء في الفصل الأول منها، الاطار المنهجي الذي احتوى مشكلة البحث، أهمية البحث، أهداف البحث،، حدود البحث، تحديد المصطلحات، اما الفصل الثاني فشمل الاطار النظري والدراسات السابقة، كما اشتمل الفصل الثالث اجراءات البحث: الذي احتوى، مجتمع البحث، عينة البحث، أداة البحث، منهج البحث، فرضية البحث، تحليل العينات، كما احتوى الفصل الرابع على الاستنتاجات، قائمة المصادر، الملاحق، ثم ملخص البحث في اللغة الأنكليزية.

٢-أما الدراسة الثانية: فهي دراسة فيصل عبد عودة الحسيناوي "انشائية العرض المسرحي العراقي في ضوء المنهج الظاهراتي". اطروحة دكتوراه فلسفة، ٢٠٠٢، شملت اربع فصول، احتوى الفصل الأول على الاطار المنهجي، أما الفصل الثاني فاحتوى الاطار النظري المكون من اربع مباحث، وشمل الفصل الثالث اجراءات البحث، ثم تحليل عينات البحث، ضمن الرؤية الاخراجية، في انشاء العرض المسرحي عند المخرج صلاح القصب.

٣-الدراسة الثالثة: دراسة جبار خماط حسن السليم، "جماليات العرض المسرحي العراقي المعاصر"، أطروحة دكتوراه فلسفة، ٢٠٠٠، احتوت الدراسة ثلاث فصول، الأول: الاطار المنهجي، أما الفصل الثاني فكان

---

(١) آن، اوبرسفيلد، مدرسة المتفرج، ترجمة: د. ابراهيم حمادة، القاهرة، مطابع المجلس الاعلى للآثار، ١٩٨١، ص ٧٣.
(٢) عوني كرومي، وماذا عن الطفولة والمسرح، مقابلة اجراها عبد القادر العزاوي، جريدة العراق، عدد ١٠٤٠ في ١٩٧٩/٧/٢٩.
(٣) حسن مجيد العبيدي، مصدر سابق، ص٧٥.
(٤) يوري، لوتمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، دار قرطبة للطبع والنشر، ١٩٨٨، ص٦٩.
(٥) عقيل مهدي، نظرات في فن التمثيل، وزارة التعليم العالي، دار الكتب للطباعة، بغداد، ١٩٨٨، ص٦١.

عن الاطار النظري، وجاء الفصل الثالث، عن اجراءات البحث، أداة البحث، منهج البحث، مجتمع البحث.

الفصل الثالث/ اجراءات البحث

يتضمن الفصل الثالث استعراضاً للإجراءات التي اتخذت لتحقيق اهداف البحث الرئيسة من خلال:

آ-مجتمع البحث
ب-عينة البحث
جـ-منهج البحث
د- طريقة البحث

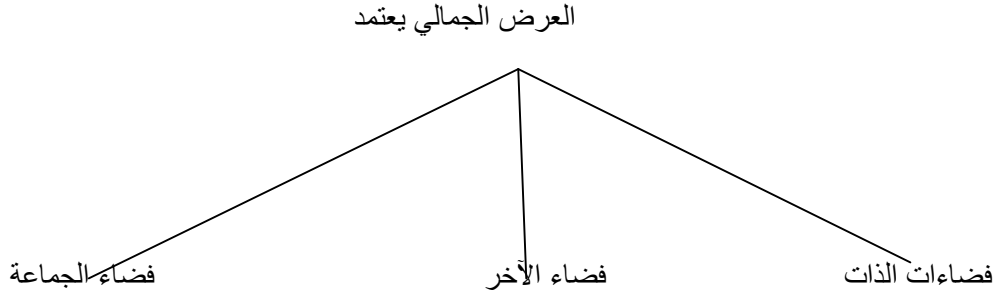
مجتمع البحث: يتكون من مجموع العروض التي تناولت مسرحيات (مكبث) للمدة من – ٢٠٠٠/ ٢٠٠٢ –
عينة البحث: تم اختيار عينة تتكون من اربع مسرحيات من مجتمع البحث، وهي عينة قصدية، وذلك لتوافر الانشاء المكاني والصور الفوتوغرافية وماكتب عن المكان فيها، والمنظر المسرحي.
منهج البحث: اتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي لغرض تحليل عينة البحث والتوصل الى النتائج.
طريقة البحث: ١-دراسة النص المسرحي ٢-توظيف المكان ضمن فضاء العرض معمارياً ومنظرياً بحسب فلسفة كل عصر ونظرته الى المكان.

تحليل عينة البحث/ مسرحية مكبث.

تـأليف: وليم شكسبير
اخـراج: د. صلاح القصب
سنة العـرض: ١٩٩٩/٥/١٣
مكان العرض: باحة قسم كلية الفنون الجميلة

ان الطموح الذي دفع (مكبث) حطم اخلاقه وما اتصف به من مثل كونه قائداً أميناً للملك (دنكن) ساعده في ذلك الطموح البشع، زوجته والساحرات على قتل الملك، حين كان نائماً في بيت مضيفه، واغتصب المُلك عنوة، وعلى الرغم من قسوة (مكبث) وجرأته في الحروب، الا انه قام بمحاباة النبلاء عن طريق القضاء على قطاع الطرق واللصوص في مملكته غير الشرعية، والعمل على مساعدة الناس، الا انه بعد مقتل (دنكن) اخذ ضميره يؤنبه على فعلته المفجعة المشينة السبب الذي جعله يخاف على حياته من اللذين يحيطون به، اذ تحولت حياته الى انعدام للراحة والسعادة، فأخذ يغري النبلاء بالمال لقتل بعضهم البعض، أو يقوم باعدامهم على نحو مكشوف، انه عدّ (بانكو) خطيراً جداً حيث قضى عليه من أول فرصة سنحت له وذلك لأنه شريك له في النبوءة، اذ انه ابن لسلالة من الملوك فسوف يأتي الى الحكم، كما ادار ايضاً فخاً لـ (مكدف). وخلاصة القول بما انه طاغية فقد أصبح يخاف الناس، كما اصبحوا يخافونه فأرسلوا (مكدف) الى انكلترا حيث كان (مالكولم) في المنفى الذي كان يسعى جاهداً لاستعادة عرش أبيه، وعندما سمع الملك (ادور) هذا الخبر عمل على تزويد (مالكولم) بعشرة الاف جندي بقيادة (سيبارد مالكولم) لأمه.

عاد (مالكولم) الى اسكتلندة لمحاربة (مكبث) غير ان ساحرة كان (مكبث) يثق بها أخبرته بأنه لن يقتل ابداً على يد رجل ولدته امه، وأنه لن يقهر حتى تأتي غابة (برنان) الى قلعة (بريسينان)، ان ذلك جعل مكبث ينزع الخوف من قلبه، بأنه لن يقهر ابداً، وعندما تحركت الغابة نحو (بريسينان) بسبب حيلة الجنود الذين يرتدون الاغصان الخضراء على خوذهم وايضاً عندما واجه (ماكدوف) الذي اقبل قائلاً، صحيح يا مكبث أنا حقاً ذلك الذي لم تلده أمه بل اخرج عنوة من بطنها، وعندها خطا نحوه وقتله في مكانة علماً ان (مكبث) أمر قبل ذلك باعدام زوجة (مكدف) واطفاله.



فبالنسبة لفضاءات الذات يكون التفكير في مستواه الارادي، اتفاقياً مرة وأخرى افتراضياً، اذ ان التفكير الاتفاقي تفكيراً مالوفاً ازاء الاهداف، في حين ان التفكير الافتراضي يمثل سلوك التفكير غير المألوف في حل مشكلة معينة، قد يتم الاتفاق عليها أو لا يتم من قبل الناس، وهذا ما يدور في فضاء مساحة التفكير لدى (مكبث) فإنه يفكر باتفاق الناس على انه قائداً، أما من خلال تفكيره الافتراضي فأنه يطمح على ان يكون ملكاً، لذا كانت افعاله اللاحقة المنبثقة من دوافعه النفسية الحقيقية التي تسوغ سلوكه الآتي، بوصفه ملكاً وقاتلاً مغتصباً المملكة اكثر مما يكون مختاراً ومنتخباً من قبل الناس.

ان في تفكيره نوعان من البواعث

أ- بواعث رمزية، نجدها في الساحرات اللواتي يفسرن بشكل جديد رغبة مكبوتة في اللاشعور يعبر عنها بصورة رمزية تتأتى من الكبت، وثم تعمل على ابداله باللذة.

ساحرة ١: سلاماً يا مكبث.... سلاماً يا أمير غلاس

ساحرة ٢: سلاماً يا مكبث.... يا ملكاً فيما بعد

ب- بواعث واقعية، متمثلة في الليدي (مكبث) في انها محركة للرغبات الباطنية وأداة موجهة للوصول به الى غاياته.../ الملك- السلطة/.

ليدي مكبث: كلامس العظيم... وكودور الكريم، واعظم من كليهما...بما ستحيا به عما قريب.

مكبث: دنكن قادم هنا الليلة؟

ليدي مكبث: ومتى يذهب من هنا؟

مكبث: غداً... حسبما تقصد

ليدي مكبث: لا ... لن يرى شمس ذلك الغد...

أما مرحلة فضاء الآخر، والذي يتم من خلال انتقال سلوك (مكبث) من الفكرة الى الفعل، والفعل بمعنى اظهار السلوك في حدود الحدث المكانية والزمانية، فالمكاني بوصفه محتوياً مادياً لها، وان ايجاد فكرة الآخر في فضاء خاص معناه الدخول في صورة الفعل الاجتماعي الذي يعتمد الاتصال بنوعيه المباشر وغير المباشر بغرض اعادة التوازن السلوكي داخل المكان أما الزماني فانه يختص بالافكار والانفعالات التي تمتاز بالتحول والتغاير، والمفهوم الآخر بالنسبة الى مكبث فان حدوده تتوالد على مستوى الزمان والمكان على السواء، اذ انه يفكر في اثناء السلوك مع الآخر ضمن حدود فعله الاجتماعي على مستويين:

آ- مستوى الفعل: وهو يمثل ارادة مكبث (اريد ان اكون ملكاً) لكن الملك موجود، اذاً لابد من ازاحته بالقتل.

مكبث: يوماً جميلاً كهذا ما رأيت قط. أمير (كمبرلاند)، تلك عتبة عليّ ان اتجاوزها أو اطفر فوقها لأنها في طريقي... ايتها النجوم اخفي نيرانكِ حتى لاترى النور رغائبي السود العميقة، ولكن فليقع ما تخشى العين ان تراه حين يقع.

/ظهور الخنجر/

مكبث: اهذا خنجر يلوح لي... ومقبضه باتجاه يدي تعال... دعني امسك... لم أنلك ولكن ما زلت اراك.

ما زلت اراك... ملموساً شكلاً تقتادني في الطريق التي كنت ذاهباً فيها

ما زلت اراك

وعلى شفرتك ومقبضك... قطرات دم ليس ثمة شيء كهذا

ايتها الارض الصلبة الثابتة

لاتسمعي خطاي... وفي أي اتجاه تسير اني ذاهب ... وأني لفاعلها... الجرس يدعوني لا تسمعه دنكن... فهو ناقوس

يستدعيك الى السماء... أو لجهنم (يتم قتله)

رجل/ مكدف: افيقوا... أفيقوا

جريمة .... وخيانة

ب- مستوى المنافسة: ان المنافسة لدى (بانكو) تمثل رمزاً وواقعاً، فالرمز يتمثل بوساطة الساحرات، النبوءة، اما في المستوى الواقعي، فانه يمثل القرين المؤجل للملك، بوصفه ملكاً في سلالته، ان هذا التماثل في المستويين يعني لدى (مكبث) تمثيلاً لهيمنة فضاء (بانكو) على فضائه الخاص، وان من مظاهر التمثيل الرمزي لوجود (بانكو) ما نجده على لسان الساحرات.

ساحرة ١: اقل منه سعادة ...ولكنه اسعد منه بكثير

ساحرة ٢: ستلد الملوك... وان يفتك انت الملك

وان مظهر التمثيل الواقعي لوجود بانكو في فضاء المنافسة يتم في الحوار الآتي:

مكبث: ابناؤك سيصبحون ملوكاً.

بانكو: وانت ستصبح ملكاً... انت الملك وأمير (غلامس) كما وعدت نسوة القدر، ولكن قيل انها لن تستمر في حلفك، بل انا الذي سأكون الاصل والولد... لملوك كثيرين.

مرحلة فضاء الجماعة: تمثل الجماعة الصغيرة وحدة من وحدات المجتمع الكبير، وهي في العرض/ النص تتألف من افراد لهم تاثير دلالي مباشر على كل الاحداث وفي النص نجد تلك الجماعة متمثلة في شبح دنكن / شبح بانكو، انها تمثل مقولة النص/المركزية التي نجدها في قول مكبث

مكبث: الدم يطلب الدم

ان هذه الاستمرارية في القتل تفترض حقيقة عادلة اخلاقية دينية، حول موضوع الثأر وضرورته، فالقاتل يقتل مهما بَعُدَ الزمن والتي نجدها في مستويات الحدث الدرامي من خلال مظهرين:

الأول: رمزي متمثل بجنون الليدي مكبث

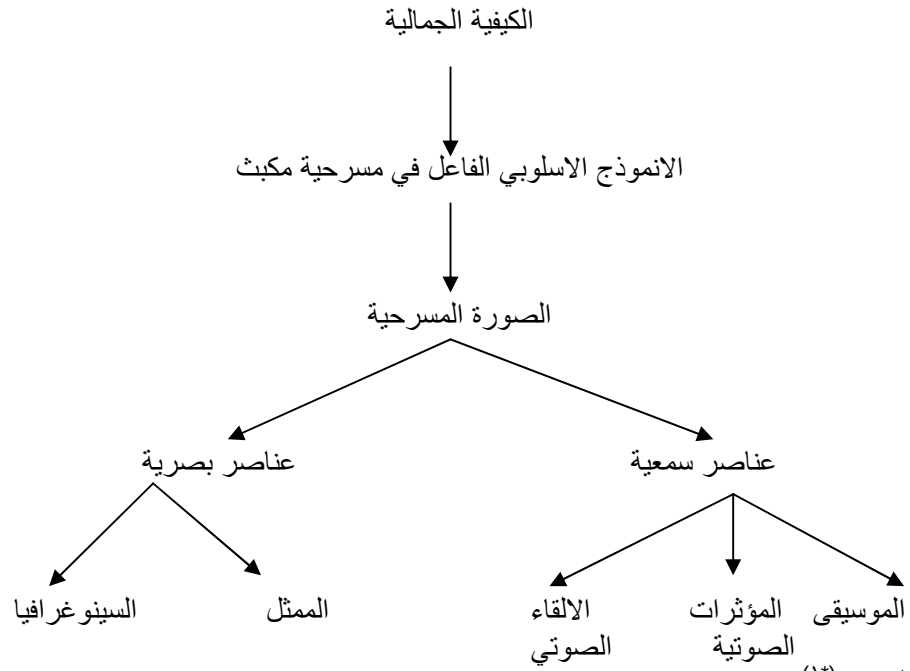
الثاني: واقعي متمثل في قتل مكبث، اذ انه انتحر بعد تمكن افكار الانتقام والثأر واشباح الضحايا منه.

مكبث: تسلحوا... تسلحوا... واخرجوا غابة برنام صوب (دنسيان) لا مهرب من هنا، ولا مكوث لذلك بدأت اسأم الشمس

اخرجوا ... انه جرس الانذار عليّ كالرب... ان اقاتل ... حتى نهاية الجولة مَنْ مَنْ ذاك الذي لم تلده امرأة، رجل كذاك علىّ ان اهاب.... دون سواه.

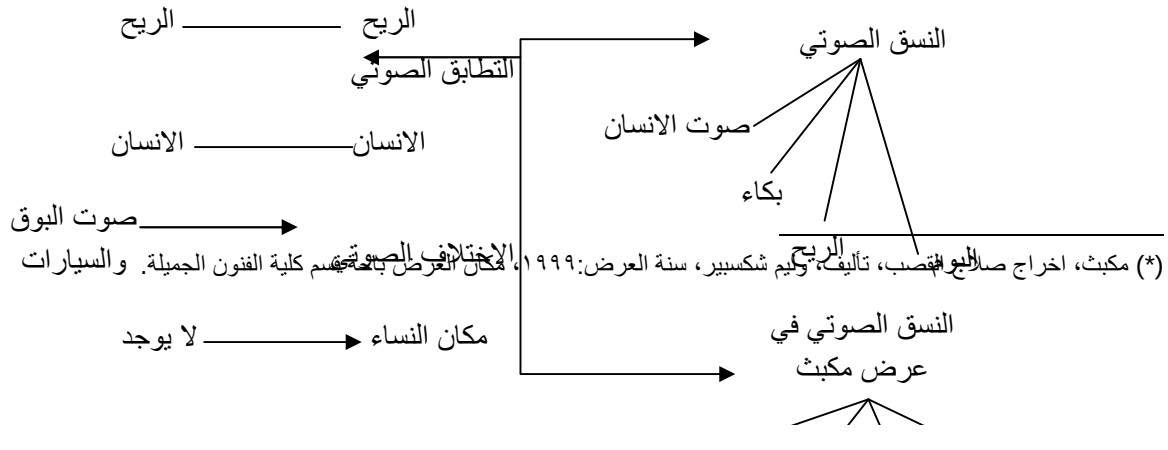
سيتون... هذه الواقعة سوف تبهجني ابداً ... او تطيح بي الآن حسبي من العمر ما رأيت... طريق حياتي يهبط بي الى الذبول، الى اصفرار الشجر تعال سيتون.... البسني درعي.... اعطني صولجاني، اصدر الأوامر.

ثانياً: اما الكيفية الجمالية فان التغيير المستعمل في مسرحية (مكبث) على المستويين السمعي والبصري في انتاج الصورة يتوزع على وفق المخطط الآتي:



مكبث في العرض(*١)

ان في الصورة المسرحية عبر الفضاء المفتوح، يكون العنصر الصوتي فيه ساندا ومصاحباً للعنصر البصري، في ان حاسة البصر تعمل على استيعاب مستويات التشكيل البصري للمشهد السينوغرافي، اذ انها اسبق زمنياً من حاسة السمع، غير ان ما يعطى المستوى السمعي قوته التعبيرية يرجع الى قدرته على تدعيم الايقاع الموجه للصورة البصرية، فالريح وصوت حركة البراميل والابواق، هي خلفية الحدث التي تجري في المكان مثل حركة الممثلين والسيارات والمجاميع، هذا من جانب، اما قضية العلاقة ما بين الانساق الصوتية للالفاظ تكون كالآتي:



(*) مكبث، اخراج صلاح القصب، تأليف: وليم شكسبير، سنة العرض:١٩٩٩، مكان العرض: قاعة قسم كلية الفنون الجميلة. والسيارات

البوم

←

تمت صياغة (مكبث) الجمالية والفنية من خلال تراكيبها البصرية لمتوالية الاحداث في صورة مغايرة لتأتي بمدرك يثير حاسة ذهنية لمعطيات العرض الجمالية في مكان العرض، انه خفف من شحنات الحوار لصالح تراكيب العرض البصرية، ركز معالجته حول فكرة الجريمة والدم بشكل يقربها من معاناة العصر الحديث، في اثارة لقلق المشاهد، قلق الزمن الذي اكل الشخصيات ونعني به قلق الحضارة وضياعها، الموت لدى "القصب يعني المجهول والاغتراب"[١] انه عمل على تعميق هذه الفكرة وجعلها "شمولية كونية بدلالة الخريطة التي تفرشها الليدي مكبث"[٢]. مؤكداً عالمية الجريمة وخلودها بشكل (مومياء) قسم المخرج تركيب نظم العرض الى مراحل متعاقبة اعتمد في تشكيلها الهدم والبناء والتكرار في لقطات اقرب الى المونتاج السينمائي، المرحلة الأولى في لقاء: مكبث بالساحرات، وعندها غاير الادوار، اذ تجسدت الساحرات في شخصية الليدي، بانكو، رجل.

الليدي: متى نلتقي ثانية في وعود وبروق وامطار

بانكو: حين يكون الهرج والمرج رعباً

كما شكلت الدراجة النارية والسيارات والآليات الأخرى المتحركة التجسيد الرمزي للساحرات، اما المرحلة الثانية: تتم في مشهد تجريد الليدي عن جنسها وكبحها للرحمة الإنسانية، حيث تقول: "ايتها الارواح التي ترعى خطط الدمار والقتل، انزعي جنسي واملئيني بأعتى القسوة من رأسي حتى القدم"[٣]. في هذه القسوة نجد تعبيراً عن تقويض النظام الاخلاقي في العالم المادي، والمرحلة الأخيرة: تتمثل في مشهد فلسفة مكبث للحياة الذي تعقب موت الليدي مكبث.

مكبث: لقد كان حرياً بها ان تموت، فيما بعد، غداً وغداً وغداً وكل غد، كان هناك تعددية متزامنة مع مناطق الفضاء المفتوح الذي اعطى المعالجة التجدد بشكل اعطى للجريمة عمقاً وضخامة، جرت معها التعددية المكانية في العرض على وفق تكنيك حلم سريالي، فالمكان متحرك ليس له ارتباط زماني مكاني منطقي، ان مكان العرض شبه الدائري في الوسط نتعرف عليه من خلال دلالة المقصلة، الوسيلة التدميرية لمكبث، وتقطيع رموز الحرب بتقطيع الأحذية العسكرية وتقطيع الاشرطة السينمائية، وفي العمق كان البرج محتلاً اقصى العمق عبر تداخله مع الطبيعة ونباتاتها واشجارها، جرى العرض في حدود ظلمة الليل ليعبر عن النوايا المظلمة التي بدورها تعبر عن ظلمة النفس، وان المستويات السمعية تتشابك في الفضاء المفتوح كي تكون رديفاً لواقع بنية الصوت التي تطلق صيحاتها المدوية في رأس مكبث من خلال استغلال المحرك لأصوات محركات السيارات وكوابحها وصوت حركتها على الارض، وازيز الدراجة النارية وصوت حاوية النفايات وصوت دحرجة البراميل النفطية اضافة الى صراخ الشخصيات والمؤثرات الموسيقية الصاخبة، اكد العرض جماليات الشكل، بذا فضّل المخرج ان يمنح الاضاءة مسحة جمالية ذات ايحاءات بصرية وذلك بالتأثير على الناحية السايكولوجية التي تعمق الاحساس بالجريمة في تركيز لألوان واضاءة متناغمة مع الوان الملابس والمفردات الأخرى كالبراميل ولون الطبيعة الاخضر، فيما عكس اللون الاحمر خلفية جرائم (مكبث) الدموية كما مثلت الإنسانية المنتهكة بلون اخضر، هذا واعطت الاضاءة بعداً دلالياً وذلك من خلال تمازج دخان النار والتراب في فضاء العرض مع تركيز على ضبابية وجو الغموض، اما الازياء فانها تنوعت بين اللون الاسود واشتقاقات اللون الممثلة لألوان الموت والدم في ترادف مع الوان الاضاءة، يبقى اللون الابيض حاملاً دلالة النقاء ولون الاكفان التي تغلف اجساد الموتى، في هذا العرض نجد التركيبة الجمالية مثبتة على مستويات متعددة. ان العرض في مسرح الصورة يعني الكيفية الجمالية في توحيد المفردات وتحريكها الى أخرى ذات ايحاءات متعددة عن مستواها الوظيفي، كأن العرض ومنذ البداية يحيلنا الى اجواء (الغرب) حيث الدهاليز المظلمة،

---

(١) صلاح القصب، مقابلة اجراها ماهر عبد الجبار ابراهيم في كلية الفنون الجميلة، بغداد، في ٢٠٠١/٤/١٠.

(٢) عقيل مهدي، فردوس مكبث وجحيمه، في: جريدة ألوان، عدد(١٠)، بغداد، ١٩٩٩/٥/٢٩.

(٣) وليم شكسبير، مسرحية مكبث، جبرا ابراهيم جبر، بغداد، دار المأمون للطباعة والنشر، ١٩٨٦،ص٨٦.

انعدام القانون الاخلاقي، يبدأ العرض بصوت تشغيل محرك الدراجة النارية وضوء كشافاتها يرسم خطاً في الأفق، حركته على وفق حركة الدراجة النارية، ان القصب يدلل بالبراميل بوصفها حاضنة (للنفط)، تحمل علامة الاحتراق، وكذلك المستودع الحامل لأفكار (مكبث) في اشارة ضمنية للقوى الاستعمارية بجميع اشكالها الماضية والحالية استطاع القصب في عرض (مكبث) ان يثير كل ما هو غرائبي ومدهش من خلال التشكيل المكاني ليحدث الدهشة والصدمة لدى المتلقي بأسلوب يتجاوز المنطق المألوف، انه انشأ تكوينات جمالية في تشكيل جمالي يعبر عن المعنى، إن الاستعارة الفنية في العرض عبر توظيف تقنيات خاصة وانفتاح لبيئة العرض في استخدام تقنية مثل العجلات وغيرها من الالات ساعدت على اثارة اللاوعي لدى المتلقي، والتي ساعدت ايضاً على خلق رؤى متعددة اسهمت في جعل الفضاء مفتوحاً على عالم افتراضي خيالي، ان هذا العمل "يعتبر خطاً مشروعاً ونقطة انطلاق يحملُها ما تريده ذاته الواعية الى خلق عالم من الدهشة"[١]. ان انشائية النص شكلت قراءة جديدة في اعادة تأسيس معنى الكلمة، وان للتقنيات دور مهم في صياغة شكل العرض ضمن مستويات عديدة بأن المخرج اعطى المكان تحفيزاً ذهنياً للمتلقي كي يبحث عن اكثر من معنى للصورة المسرحية، كان العرض نتاجاً جمالياً فنياً دمجت فيه، عناصر العرض التعبيرية في وحدة عضوية جمالية، سينوغرافيا، اضاءة وديكور متحرك، ازياء غربية، اكسسوار ومؤثرات صوتية متعددة، ان الفعل الجمالي هنا يرتكز على ثنائية (الصوت/الحركة) بتأكيده السيناريو السينمائي الذي ركز على الحوار المنفرد وتنوع الحركة الدائبة بدون استقرار القصد منها ايجاد ايقاع يوحد الديكور مع المفردة البصرية والحركية التي تسهم بدورها في الايقاع العام، تم استخدام الاضاءة المركزة في خلق صور جمالية من خلال اللون الأحمر فضلاً عن توظيف الضوء الليزري بأسلوب جديد، اما الازياء فأنها عكست الدقة التاريخية، كما انها كشفت عن دواخل الشخصية، فازياء (مكبث) كشفت عن آنية الحدث من خلال حداثة الازياء والاكسسوار (النظارة.. السيكارة) كذلك في تغيرها من ملابس حمراء الى سوداء وكانت ازياء الساحرات السوداء الرجالية تحمل سلبية النبوءة منذ بداية العرض حتى النهاية، وعدت المؤثرات الصوتية علامات فضائية سمعية، اراد المخرج من الموسيقى والمؤثرات الصوتية ان تعمل على خلق مناخات لحدوث الأثر الجمالي، وبحسب (شوبنهاور) "ان الهدف من وراء الفن تيسير المعرفة بالاخطار الخاصة بالعالم"[٢].

الفصل الرابع
النتائج والاستنتاجات

١- ان الثوابت المكانية المعروفة منذ عصر الأغريق تغيرت على وفق التطورات الفلسفية للعصر.
٢- لم يكن الاعتماد على المكان الواحد، بل تنوعت الأمكنة وتوسعت ايذاناً بتطور المكان للحقبة اللاحقة.
٣- ظهرت أماكن مادية ملموسة وأخرى متخيلة محسوسة، وافتراضية في تأسيس مكان العرض.
٤- اصبح التأسيس المكاني مرتبطاً برؤية الحياة الجديدة ضمن رؤية مختلفة للعالم.
٥- ان الرؤية الفلسفية للكون والمليئة بالتناقضات عملت على سطوة المكان في اثناء العرض.
٦- ان العمق المكاني عمل على تعميق المكان الحسي من محاصرة المكان الخارجي للمكان الداخلي، بذا عمقت ثنائية المكان.
٧- يقوم الممثل بتجسيد المكان حركياً وجسدياً وصوتياً عبر العروض
٨- تدخل الصورة التشكيلية في تحديد المكان من خلال الرسم على الستائر لأمكنة معينة باستخدام أدوات وتقنيات غرائبية.
٩- ان التأويلات المكانية والتعددية في القراءات وكذلك نظرة القارئ الجديدة تحيلنا الى أمكنة مختلفة.
١٠- ان تقنية الصوت تعطي ايحاءاً بالأمكنة التي تتردد على لسان الشخصيات وذلك في اتخاذ صيغ مختلفة لفلسفة المكان المتحققة.
١١- ان الزمان والمكان يرتبطان عن طريق الحركة، اذ لا حركة الا في زمان وضمن مكان.

قائمة المصادر والمراجع

١- ابن منظور، لسان العرب، ج١، بيروت، دار صادر للطلاعة والنشر، ١٩٥٥.
٢- ابراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الإدارة العلمية للمجتمعات واحياء التراث، تركيا، ١٩٨٩.
٣- انطوان خوري، مدخل الى الفلسفة الظاهراتية، ط١، لبنان، دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٤.
٤- آن، اوبرسفيلد، مدرسة المتفرج، ترجمة: د. ابراهيم حماده، القاهرة، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٨١.

(١) سامي عبد الحميد وشفيق المهدي، المسرح الجريبي في العراق، مجلة آفاق عربية، عدد (٣)، بغداد،١٩٩٩، ص ٧٩.
(٢) سعيد توفيق، ميتافيزيقيا الفن عند شوينهاور، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٣، ص١٦٠.

٥- بيتر، بروك،النقطة المتحولة، اربعون عاماً في استكشاف المسرح، ترجمة: فاروق عبد الواحد، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون، ب ت.
٦- جان، فرابيه، جوسار، المسرح الديني في العصور الوسطى، ترجمة:محمد القصاص، المؤسسة العامة المصرية، ب ت.
٧- جون، ديوي، الفن خبرة، ترجمة: زكريا ابراهمي، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٣.
٨- جيرزي، غروتوفسكي، المسرح الفقير، ترجمة:كمال قاسم نادر، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢.
٩- حسن مجيد العبيدي، نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧.
١٠-سعيد توفيق، ميتافيزيقيا الفن عند شوبنهاور، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٣.
١١-عقيل مهدي، نظرات في فن التمثيل، وزارة التعليم العالي، دار الكتب للطباعة، بغداد، ١٩٨٨.
١٢-فوبيون، باوز، المسرح الياباني، ترجمة:سعد زغلول نصار، القاهرة، وزارة الثقافة والارشاد، ١٩٦٤.
١٣-كوركيتان، م. س، وآخرون، نظرية الأدب، بغداد دار الرشيد، ١٩٨٠.
١٤-كمال عيد، المسرح بين الفكر والتجريب، طرابلس، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، ١٩٨٤.
١٥-لويس، فارجاس، المرشد الى فن المسرح، ترجمة:احمد سلامة، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ب ت.
١٦-محمد محي الدين عبد الحميد، عبد اللطيف السبكي، المختار من صحاح اللغة، ط٥، القاهرة، مطبعة الاستقامة، ب ت.
١٧-هنري، برجسون، الفكر والواقع المتحرك، ترجمة:سامي، الدروبي، دمشق، ب ت.
١٨-وليم، شكسبير، مسرحية مكبث، ترجمة:جبرا ابراهيم جبرا، بغداد، دار المأمون للطباعة، ١٩٨٦.
١٩-يوري، لوثمان، مشكلة المكان الفني، ترجمة:سيزا قاسم، دار قرطبة للطبع والنشر، ١٩٨٨.
٢٠-...الموسوعة الفلسفية المختصرة، ترجمة: فؤاد كامل وآخرون، بيروت، دار القلم، ١٩٨٣.

الدوريات

٢١-سامي عبد الحميد وشفيق المهدي، المسرح التجريبي في العراق، مجلة: آفاق عربية، عدد(٣)، بغداد، ١٩٩٩.
٢٢-عوني كرومي، وماذا عن الطفولة والمسرح، جريدة العراق، عدد (١٠٤٠) في ١٩٧٩/٧/٢٩.
٢٣-عقيل مهدي، فردوس مكبث وجحيمه، جريدة الوان، عدد(١٠)، بغداد، ١٩٩٩/٥/٢٩.

Place Philosophy of Dramatic Show Construction

Muna Salman Muhammad

ABSTRACT:

Since ancient times concept of place had great importance in the researches of philosophy each one according to it's basis, to (Euclides) it has three-dimensions length, width depth.

In modem philosophy, we find it in (Decarte) running in three-dimensions, (Spinoza) and (Malbranc) asserted that it's a non infinite system, and we found it in (Lientin's) concept as a system of things, rhombus, a troubled idea, and just something visible.

(John Locke) believed that the idea of place is not a limited one, while

the place to (Barklay) is a principle that is formed of different ideas about the place-and it's to (flume) formed ofMoments and related points. It was considered by (Newton) as, a container of things, added to it the finite, timeless, eternity and the un extinction-in the concept of (Kant) The place, had not come from feelings and experience, but it's the origin of experience, because the idea of place helps us in the foundation of experience, it is not infinite, not a visionary thing, not disturbed, and its not something mentally.

Place in the nineteenth century could be imagined by many dimensions of the place, and the place to (Euclides) is only one of them.

From this point, the Place defined as (a term created by human to define his place in the space and in order to understand it mentally), therefore the concept of place was the chief concern of philosophers from Plato till this day.

The research includes four chapters, the first one the methological framework which contains, the importance of the research problem research, the goal of research, the limits of the research terms, then the identification of the terms.

The second chapter included a conceptual framework in two topics: The first one is the philosophical place, the second is the connection between the movement and place aesthetically, then the previous studies and the indicators that the framework theory has been derived from.

Chapter three consist of the research community, research sample, research curriculum, research analysis and analysis of sample. Chapter four was about the results and the list of sources.