DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/271-286

التنوع الاشتغالي للرؤية الاخراجية في المسرح السياسي "سينما أنموذجاً"

مثنى فاضل إسماعيل[1]
كاظم عمران موسى[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 106 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2022/7/9 , تاريخ قبول النشر 2022/8/10 , تاريخ النشر 2022/12/15

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

ملخص البحث:

من الضروري جداً ان يكون المسرح السياسي داخل فضاء كل عرض مسرحي اكون المسرح يحمل القيم والثقافات المتنوعة والمستنيرة لهذا العالم، فالمسرح السياسي وتعدد الرؤية الاخراجية فية وفق استنادات ونظريات قيمة وليست اعتباطية عابرة، فقد اختلفت الرؤى الاخراجية وتسابق المخرجين في طرح رؤى جديدة مغايرة للمألوف في صدد المسرح السياسي. فقد تناول الباحث في الفصل الأول (الإطار المنهجي) والذي يتضمن مشكلة البحث التي حددها الباحث بالسؤال التالي (التنوع الاشتغالي للرؤية الاخراجية في المسرح السياسي)

والاهمية والهدف والحدود وختم بتحديد المصطلحات.

تناول الباحث في الفصل الثاني الاطار النظري على مبحثين الأول (تحولات الرؤية الاخراجية في العرض المسرحي) والمبحث الثاني (التجارب الجمالية في المسرح السياسي)، بالإضافة الى ما اسفر عنة الاطار النظري من مؤشرات.

اما الفصل الثالث فقد احتوى على (إجراءات البحث) شملت مجتمع البحث وعينه البحث المتمثلة بمسرحية (سينما) للمخرج (كاظم النصار) التي تحللت ابتداءاً من النص الذي بنيت علية الاحداث وانتهاءاً باخر تفصيلة في العرض المسرحي وادواته ومنهج التحليل الوصفي وتحليل عينه البحث بالطريقة القصدية. في حين شمل الفصل الرابع على نتائج البحث ومناقشتها على وفق تحليل العينه .

الإطار المنهجي

مشكله البحث: المسرح هو شريحة من الحياة الملمة لمفاعل المجتمع والمستدرك الاول لطبيعة احداث المجتمع فالمسرح من الاجناس الادبية الاكثر اتصالا بحياة الشعوب في مختلف مجالاتها (السياسية،

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد ، muthanna7779@gmail.com .
[2] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد k.alomran@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

والثقافية، والاجتماعية، والاقتصادية). فالتنوع ضمن سياقات المسرح المبعث لاجمام الاشتغال الدلالي وكيفية وضع مفاهيم غنية بصورة مبطنة، وما استجد للرؤية الاخراجية من ذلك التنوع الذي يبعث اشارات دالة لكن مغلفة بغلاف الطبيعة الحتمية للمنظومة المسرحية من اجل عدم الخدش بالصورة المسرحية والاعياء بها. فالرؤية الاخراجية واشتغالها وتنوعها داخل بنيه المسرح السياسي له ميزه مستوحاة من المجتمع لكن مغايره لأحداث المجتمع وتحمل نفس المعنى الذي يحمله الحدث بطبيعة الحال ومن هنا برز التساؤل الاتي: **((التنوع الاشتغالي للرؤية الاخراجية في المسرح السياسي))**

أهمية البحث: تكمن اهمية هذ البحث في انه يحوي بين طياته على الالمام بمجمل الارهاصات الفكرية وطريقه التنوع الاشتغالي للرؤية الإخراجية في المسرح السياسي.

هدف البحث: يهدف البحث الكشف عن التنوع الاشتغالي للرؤية الاخراجية في المسرح السياسي.

حدود البحث: الحد الزماني: 2014 والحد المكاني: العراق-بغداد المسرح الوطني والحد الموضوعي: التنوع الاشتغالي للرؤية الاخراجية في المسرح السياسي.

تحديد المصطلحات:

التنوع: عن (ابن منظور) في (لسان العرب) جاء التنوع النوع أخص من الجنس وهو الضرب من الجنس والجمع انواع قل او أكثر قال الليث: النوع والانواع جماعة وهو كل الضرب من الشئ وكل صنف من الثياب والثمار وغير ذلك حتى الكلام وقد تنوع الشيء انواعاً وناع الغصن ينوع: تمايل وناع الشئ ترجح: والتنوع: التذبذب (bin Manzur, 1993, p. ٣٨٦)

الاشتغال: كان "الزجاجي" أول من استعمله من النحاة، على أنه لم يكن مشتهراً على الرغم من ستخدامه عنده، بدليل أن أبا جعفر النحاس معاصر الزجاجي لم يستعمله.

ويرجع الفضل في اختراع هذا المصطلح إلى "الزجاجي" قال عن المفعول بضميره: إذا اشتغل الفعل عن المفعول بضميره بالابتداء، وصار الفعل خبره، كقولك: "زيد ضربته"، ترفع زيداً بالابتداء وضربته خبره، وقد يجوز نصبه، وإن اشتغل عنه الفعل تنصبه بفعل مضمر يدل عليه هذا الظاهر، فتقول: "زيداً ضربته"، والتقدير: "ضربت زيداً ضربته" ولكنه فعل لا يظهر (Al-Arja, 1991, p. 124).

الرؤية: لغويًا: رؤى في الأمر (تروية) نظر فيه وفكر به ولا يهمز – وتقول انشد القصيدة ياهذا ولا تقل إروها إلا أن تأمره بروايتها أي استظهارها (Al-Razi, 1983, p. 265) .

اصطلاحياً: الرؤية (هي النظر بالعين والعقل والقلب) (Jabra, 1976, p. 7)

التعريف الاجرائي: ان التطور والتنوع الفكري والثقافي وليد الانسان ووليد عصره فهو قائم على المغايرات الفكرية وبالتالي ينعكس على متطلبات الحاجة وهذا ما حدث في جوانب الحياة عامة وفي الفن المسرحي بصورة خاصه التي تنوعت فيها الرؤية الاخراجية داخل منظومه المسرح وقوام المجتمع الذي اصبح المسرح عندهم هو متنفس للقضايا المختلفة وخاصيته القمع السياسي من قبل الحكام وهذا نتج ما يسمى بالمسرح السياسي الذي تكفل بكل القضايا المجتمعية والاضطرابات فهو مسرح قائم على التحريض والثورات من اجل تغير تلك المجتمعات نحو الأفضل.

الإطار النظري

المبحث الاول: تحولات الرؤية الاخراجية في العرض المسرحي:

المسرح بصورة عامة هو صورة كونية نابعة من ذات الانسان لأجل خلق تعاضد فكري جمالي يحرره من تعبد دواخل النفس البشرية لمدركات الكون، في بادئ الامر كانت الحياة عند الانسان البدائي هي عبارة عن طقوس اكتسبها لتصبح جزء منه فالكون كان عبارة عن مسرح والانسان هو الممثل الذي يؤدي دور معين لطقس معين في هذا المسرح وكانت المسرحيات تقدم على شكل طقوس دينية واحتفالات الالهه تمجيداً للملوك والالهه.

(كانت المسرحيات في العصور القديمة تدار من قبل منظم لم يحدد بعد للمخرج دور ولم يكن هنالك اخراج بل كان من يقوم بهذه العملية هو الشاعر او المؤلف نفسه بأدارة منظومة العرض بصورة مبسطة فكان الكاتب او الشاعر يفسر موضوع الدراما فقد كانت هنالك بعض القواعد التي وضعها المنظم لادارة المنظومة المسرحية بشكل سلس) (Farid, 1980, p. 9)

وهذا الموضوع بحد ذاته خلق إشكالية مع التطور الزمني الذي حصل بمختلف المجالات مما انعكس بصورة مؤثرة على المسرح فأنتج وعي في إيجاد عنصر أساسي يعتبر الشفرة الأساسية في تقنين المتداخلات التكوينية في العمل المسرحي وذلك أدى الى اول ترجمة لهذه التجارب هو ظهور الدوق ساكس منغن) فبدأ (تحول كبير في الإخراج المسرحي الذي جمع الاكتشافات السابقة ووحدها تحت سقف واحد وهذا خلق مكانة عالية الإخراج المسرحي، كما كان للمخرج دور بارز في تاريخ المسرح ابتداءاً من المسرح اليوناني والى يومنا هذا، فقد يعتبر الدوق ساكس منغن اول من شكل بداية التكامل في شخصية المخرج كونة قيادة فنية لتجربة العمل المسرحي ثم تبعدك بعد ذلك العديد من المخرجين الذين طوروا واضافوا ابتكروا معايير جديدة نمت إمكانيات المسرح والرؤية الاخراجية) (Abdul Karim, 2012, p. 27).

يدل هذا على المنطلق الأساسي التاريخي والتنظيمي لعمل المخرج المسرحي، وهذا يتطلب بالطرف المقابل تطور الاليات والأدوات التي من خلالها يستطيع المخرج تنظيم وادراة عمله المسرحي وتوجهيه بالشكل الذي يحقق تكامل بنيته و رؤيته وعلى أساس ذلك فأن احد الآراء يؤكد ان، (الرؤية الاخراجية بأنها نسق جمالي تسير في ضوئه كل عناصر العرض المسرحي المرتبطة بعلاقات تمثل بنية ذات دلالات تحمل معاني اجتماعية او اقتصادية او سياسية إبتداءً من مرحلة اختيار النص وتفسير مفرداتة وفلسفتة وبناءة وصولاً للصياغة التشكيلية المرئية للعرض بصورتة النهائية والناتجة أصلاً عن خيال الفنان وتقنياتة ووسائطه (sikran, 2000, p. 13).

لذلك تعد الرؤية الاخراجية هي الأساس في تشكيل هذا النسق الجمالي الذي يتبلور داخل منظومة العرض المسرحي، فاللرؤية الاخراجية لها مصادر ناتجه عنها، (وهذه المصادر تتلخص بـ (الخيال، الواقع) نبدأ من الخيال الذي يعتبر الأهم في تشكل الرؤية فيمكن للخيال ان يتصور ما هو غير موجود وإعادة تصور الماضي وافتراض احداث لم تحدث فعلاً وهذا التصور يعزلك عن العالم نحو فضاءات غير مألوفه، فمفهوم الخيال ليس القدرة على إيجاد شئ من العدم فذلك محال ولكنها القدره في تكوين صورة من اشتات الصور وخلق شيء مغاير تماماً عن ما هو مطروح، الما الواقع الذي يستمد المخرج افكارة من خلال تجاربة او

من خلال الواقع نفسه الذي يفرض ايديلوجية المجتمعات والقضايا المهمة وبالتالي يقف هذا الواقع امام المخرج الذي يجملة ويضعه في قالب مبلور نحو الخال الواسع والملكه الفكرية لدية لينتج انا صورة رائدة فالمخرج المسرحي يحاول عبر قراءتة الجمالية إعادة خلق الواقع من خلال رؤيته الاخراجية وخلق واقع جمالي جديد (Abdul Redha, 2020, p. 31).

تتقارب بصورة فكريك من الأسس الفلسفية كون الفلسفة عاملاً مهماً في خلق الجدل والإخراج قائم على خلق الجدل بين تباين الآراء وبصورة ادق فأن المرتكز الأساسي الذي تتقارب منه في الفلسفة هو الجمال لذلك فأنه (يستند إلى طروحات علم الجمال عن الرتابه والعمودية وارتياد مناطق جديدة بهدف أنزال المتلقي في البحث عن خلفية المعني ومقاصده والمشاركة في تأويل العرض واستكناه دلالاته ومراميه وما وراء الصورة من انماط فكرية واجتماعية ومظاهر حضارية مختلفة لتغدو قابله للتأويل وقابله لان يحمل محتواها ويشير الى اعادة صياغة الواقع واستكمال نواقصه، وتحميله الكثير من الرؤى المفتوحة على افاق جديده ومتعددة، لايحدها سقف واحد بما في ذلك حد النص الذي لا يراد له أن يكون مغلقة وتحميل الصور والدلالات المشتقة من النص وتشكيل كم هائل من المعلومات التي تتضامن بقوه في بنيه واحدة لتشكيل المعنى الكلي (Abdul Redha, 2020, p. 41).

الرؤية الاخراجية لها تحولات نتجت عن التطور في المنظومات الفكرية والمجتمعية والمتطلبات التي دلت على هذا التحول والتطور الفكري الثقافي للمنظومة الاخراجية، ففي العصور القديمة وقبل اقتران دور المخرج كان العروض تقدم من قبل منظم للعرض. (عندما نبدأ في دور التطور قبل ان يكون للمخرج الدور الأساسي ففي المسرح اليوناني كان دور المخرج يعمل على تنظيم وإدارة اليات العرض، وفي المسرح الروماني كان من المؤكد ان هنالك شخصية تقوم على أداء وظيفة المخرج المسرحي، وفي العصور الوسطى كانت الكنيسة هي المهيمن الأول والأخير وبقية المهمة الاخراجية مرهونه بتعاليم الدين، اما في المسرح الايزابيثي فقد كان دور شكسبير بارز في تدون ملاحظاتة داخل النصوص وهذا ما جعل مكانته عالية في المنظومة الاخراجية، اما في العصر الحديث فقد كان للمنظرين المسرحيين دور بارز في وضع الارتكازات الأساسية لمهمة المخرج) (Abdul Karim, 2012, p. 29).

كل هذا التمهيد للمخرج والرؤية الاخراجية ناتج عن تغيير وتطور في الثقافات والمجتمعات وهذا يدل على ان هنالك ظرورة في الاعتماد على شخص واحد يمسك زمام الأمور ويكون المحرك الأول والأخير للعرض المسرحي وهذا جعل تفاصيل العروض تكون وفق نسق تلك الالية المعدة والمعتمدة الا وهي المخرج.

"ابتدأ تاريخ المخرج كدور أساسي عند الدوق (ساكس منغن) حيث تحولت الرؤية الاخراجية لدية فقد عمل على تجاوز المناظر المرسومة... والغاء فكرة الممثل البطل او النجم تلك الفكرة التي افسدت مسيرة المسرح وشوهته ادبياً وعرضاً... ويقوم على وحدة فنية نابعة من التفسير الذي تنطق به كل حركة تفصيلية منه تفسير يتضح في تفاصيل الإضاءة والازياء والماكياج والديكور وفي التنظيم الدقيق الذي يبدأ قبل التدريبات ويستمر حتى اخر لحظة من العرض المسرحي سعياً الى التعبير الصادق عن روح النص كما انه تمسك في الدقة التاريخية في عروضه وفي المسرحيات التاريخية يجب ان تستعمل الأسلحة وطاسات الرأس

والسيوف والدروع بأسرع مايمكن حتى يتعود الممثل ولا يصاب اثناء العرض بأختلال في استعمالها داخل العرض" (Ardash, 1979, p. 35).

هذا التحول الذي عمل علية ساكس منغن في المنظومة الاخراجية فعمد على الدقة التاريخية التي تحمل الاصالة وفي وضع الأشياء داخل العرض وكأنها داخل واقع معاش فمثلاً في عرض مسرحية (يوليوس قيصر) قد جعل الممثلين يتعايشون احداث حقيقية قبل تجسيد العرض من اجل تحقيق الواقعية في عروضة المسرحية كما اهتم بكل التفاصيل التي تجعل العرض المسرحي واقعياً ممسرحاً، وقد حقق الدوق ساكس منغن في مسرحه أحلام من سبقوه ووضع الحجر الأساس لمن جاءوا بعده. بعد التحول الذي أحدثه الدوق ساكس منغن في المنظومة الاخراجيه فقد جاء المخرج اندرية أنطوان وعمل على تحولات كبيرة في الرؤية الاخراجية متأثر بمن سبقة "أسس مسرحه المستقل وكانت فرقتة المسماة (المسرح الحر) فقد كان أنطوان مهتماً بالواقعية في الإخراج من بداية عملة في فرقة المسرح الحر واعجب بأستخدام قطعة منظرية ذات ابعاد ثلاث بعد مشاهدته عروض فرقة ايفرنتخ في لندن كما تأثر بالعمل الطاقمي (العمل الجماعي) لفرقه الماينغن في اخراج المسرحيات ومعالجتها مشاهد المجاميع" (Abdul Karim, 2012, p. 75).

شارف اندرية أنطوان على احداث جديدة تعلو بسمة المسرح نحو سمو الفنون الأخرى فقد تأثر بألاسس التي عمل عليها منغن وكان معجب بالعمل الطاقمي وتنظيمة داخل العروض وبهذا الصدد تكون البدايات شارفت على انضاج البذرة الفكرية للاخراج والرؤية الاخراجية التي استلهمت العديد من العاملين في المسرح وافتتحت افاق جديدة نحو تجليات شاسعة المدى في افساح المجال للعديد من المخرجين في ايساع وتطوير المسرح نحو التدارك الفعلي للفن. "كما ان فرقة المسرح الحر التي فتحت الباب للمؤلفين المسرحين الذين رفضت كتاباتهم من قبل المسارح الأخرى... بالاضافة الى انه أراد ان يكون الممثل له حركات اقرب الى مايحدث في الواقع وليس نوع من المبالغه البعيدة عن الطبيعة فقد أراد من ممثلية ان يعيشوالدور ولا يمثلوة مستلهماً الطبيعية ايضاً في عروضة واعتبار الايهام من اهدافة في الإنتاج المسرحي لدية بالإضافة الى تقسيمة للمسرح على انة يحتوي على أربعة جدران والجدار الذي امام الجمهور هو جدار وهمي" (Abdul Hamid, D.T, p. 21).

وفي ضوء ما تبناه اندرية أنطوان في عروضة انتج تحول وتطور ملحوظ في منظومة العرض المسرحي، إبتداءً من قوانين الممثل لدية الى ادق تفصيلة في بنيه العرض المسرحي بأعتبارة انه سلك الواقعية في عروضة بالإضافة الى الطبيعية التي انتجت نقل حرفي ممسرح بالجوهر والشكل والمضمون فقد عمل على منطقته التي يقول فيها في عروضة ان طبقة النبلاء والارستقراطيين ليس هم من يرسمون الحياة وانما الطبقة الفقيرة هي التي ترسم مبادئ الانسان ومستنجمات حياتة، غير ان اندرية أنطوان قدم عروضه التي تحمل الايهام المعنوي ليجعل المتلقي مستدرك مايراه. كما ان هنالك من له دور في تغيير وتحسين دفة الرؤية الاخراجية والمسرح نحو الارتقاء، المنظر والمطبق للنظريات المخرج (ستانسلافسكي) الذي يعد من رواد الواقعية فعد الممثل الأساس في تجربته المسرحية وتناقلات الرؤية الاخراجية في نظريتة "عندما يحصر توجهه الاخراجي للواقعية وفق فهم جديد اذ يمكن ان نعتبر المنطوق الاتي مدخلاً لنظريتة في الإخراج حيث

يحدد ب (الفكرة الحاكمة والفعل المتغلغل هما قانوني في بناء العرض المسرحي وجهد الممثل) وهذا ما سن لنا نظرية" (Takmah Ji, 2011, p. 28).

ان استمرارية التطور والحاجه المجتمعية ليست فقط تقتصر على الأمور المادية بل النفسية القائمة على تقويم الفرد وهذا ما عمل به المخرج (مايرهولد) في استخدام ديناميكية تحويل الرؤى الاخراجية نحو الجسد الذي يعبر عن داخل النفس البشرية بصوره حركية "كان مايرهولد من جملة المبتكرين الأساسيين في المسرح الروسي... فوضع الاسلبة لدية موضع محتم فهو كان يبغي من اسلبة الحركات والالقاء والمناظر والازياء ان ينظر المتفرج الى داخل الشخصيات وليس الى مضهرها الخارجي... فقد اكد اولاً على المفاهيم الاخراجية التي يمكن تجسيدها بوسائل بصرية... فقد ابتكر البايوميكانيك أي ميكانيكية الجسم والمنظر التركيبي للتعبير" (Abdul Hamid, D.T, p. 88).

المبحث الثاني: التجارب الجمالية للمسرح السياسي:

المسرح والسياسة: المسرح والسياسة وجهان لعملة واحدة فكلاهما مقاصدة المجتمع (الجمهور) ، يختلف المصطلحان عن بعضهما من ناحية ان السياسة غايتها التحجيم بينما المسرح غايته التحرير وهذا الاختلاف يولد خلافات تتعالج من خلال المسرح، ويمكن وصف المسرح كالطبيب حسب وجهه نظري كباحث لكون الطبيب يعالج الانسان من امراضه كذلك المسرح يعالج قضايا المجتمع من الوجهات الخارجية والأنظمة السائدة التي تخلفها السياسة كون السياسة قوة وتسلط لا يمكن الوقوف امامها الا من خلال قوه أخرى توازيها وتفوقها قدرة، ولعلنا لا نتحدث على ان السياسة هي شيء سلبي بل انها قوه تسلط تفرض صرامتها صوب المجتمع وهذا يجعل لها كيانها السائد إزاء الطبقات المجتمعية. "كما ان المسرح لا يفترض بكل انواعه وبشكل عام هو عمل سياسي على الرغم من انه من الممكن تناول أي عمل مسرحي من مدخل سياسي يرتبط بموضوع العرض ذاتة" (Keehler, 2015, p. 12).

المسرح السياسي: "يرى زيجفيريد ميلشينجر في مؤلفه (تاريخ المسرح السياسي) ان وظيفة المسرح كمنصة للاحتجاج والمعارضه والتي يمنحه إياها المجتمع الحر" (Aiden, D, T, p. 23).

"ان المسرح لة وظيفة فأن خطاب التحريض يشتق مهمته الوظيفية من ذلك الكيان الجمالي والفكري والعاطفي الذي يعني بتأمل في الانسان ومشكلاته" (Gabr, 2007, p. 96)، للتحريض معطياته الدافعة نحو التغيير الحتمي من خلال انتاج العرض المسرحي وفق مبدأ المسرح الجماهيري الذي يصب في مصلحة الانسان والقيم الإنسانية للكيان الفكري والثقافي والعاطفي المرهون. "لم تكن مسرحيات ابسن سوى انطلاقة جديدة للتحريض الاجتماعي والسياسي وحتى الجمالي في العالم، فالحرب العالمية الأولى انتجت ذلك الرفض العاصف التي عبرت عنة حركات التعبيرية والدادائية والسريالية وكان لافكار ماركس وما افرزتة من رؤى وتصورات جديدة دوراً في خلق المناخ التي تشكل في ظلة ما يعرف بالمسرح السياسي منذ عشرينيات القرن العشرين بداية من تجارب المسرح العمالي مروراً بالواقعية الاشتراكية ومسرح التحريض والدعوة الى الثورة كما تبلور في عروض المخرج الألماني بيسكاتور في العشرينيات وفي عروض مسرح الجريدة الحية في أمريكا في الثلاثينات وانتهاء الى المسرح الملحمي ثم المسرح الوثائقي" (Hussein, 2016, p. 163).

أن المسرح السياسي هو المسرح الذي يتخذ من الأفكار السياسية الأهداف الإيديولوجية والقيم والادوات التعبيرية، لكسب المتلقي، ويقوم على الاحتجاج والرفض والتحريض والاثارة لمتطلبات العرض المسرحي، وان المسرح السياسي منذ نشأته الأولي مرتبط بالسياسة (عند الاغريق) ، وبعد التطورات السياسية في اوربا وقيام ثورة أكتوبر ١٩١٧ في روسيا المتمثلة بالافكار الماركسية واللينينية، ومع افكار ومضامين ما دعا اليه كتاب وفنانون (المذهب التعبيري) خلال الحرب العالمية الأولى (914- ١٩١٨م) (Abbas, D,T, p. 91).

كل عرض مسرحي يقدم على خشبة المسرح مقصده هو إيصال رساله وهذه الرسالة تقدم الى الجمهور، ففي ضل الارتكازات المجتمعية اصبح المتلقي بحاجه الى عروض تحاكي واقعه وتحرضه نحو التغير الذي يفتقده لهذا ربط المخرجين ارتكازاتهم وبلوروها على ضوء هذا الاحتياج فالمسرح السياسي قائم منذ الاغريق لكن ليس منظر له بالصورة التداولية للعرض المسرحي، ان إمكانية المسرح السياسي الذي يتيح حرية التعبير لأصوات حقيقية تعكس انشقاق المعارضة وتتحدى انتصارات الأقوياء وتوسع افاق الثقافة الشعبية وتساهم في الحكم الذاتي للكيانات المحلية (Keehler, 2015, p. 78).

وقد برزت الدراما الألمانية بوصفها المبشر الأول للتعبيرية في العالم ابتدأت عند أبرز كتابها هو (جورج كايسر) في مسرحية (الحصار) و(راينهارت) في مسرحية (الفقير) التي اعتمدت بمجملها على دراسة الصراعات الداخلية وتعد مسرحية (الغاز2) احدى المسرحيات التي تجلت فيها ملامح التعبيرية بشكل متكامل في اعتماد شخصية (عامل) في مصنع املة ان يغير المجتمع لكنة انسحق تحت وطأة الالة الصناعية ورأس المال والظروف السياسية حتى تحول الانسان الى الة خالية من المشاعر والأحاسيس وصار بخدمة ارباب الرأسمالية والساسة) (Hadi, 2015, p. 123). كل ذلك ظهر لتغير سيكولوجيه الانسان نحو مبتغاه، وان المسرح السياسي له امكانيه عالية في التعبير والتحريض والاحتجاج نحو التغير الفكري والواقعي والاجتماعي والاقتصادي والسياسي نحو إيجاد حلول توائم المجتمع وهذايحرر المتلقي من دوره كمشاهد سلبي الى مشاهد فعال في تحريك الذهن وأدراك مايراه على خشبه المسرح. لعلنا اذا اردنا ان نكون على دراية تامة عن المسرح السياسي وجمالياته والتجارب الاخراجيه لمسرح التغير الذي اسميه من وجهه نظري كباحث علينا اولاً ان نبدا بالمخرج الألماني (بسكاتور).

اروين بسكاتور: يعد بسكاتور كأول من اعتنق فكرة المسرح السياسي وقدمه ونظره من ناحيتي الشكل والفلسفة ويفصل بالدرجة الأولى بين "الفن" "والسياسة" ويرى ان الخلط بين المعنيين يؤدي الى كثير من العمومية وعدم الوضوح، انه لا يريد ان يلعب دور "الفنان" بل دور "السياسي" عن وعي وتسليم بالحاجة الى التعريف بشكل واسع بالصراع الطبقي والمشاركة في قيادته، انه يريد للطبقة العاملة ان تعرف وان تكافح عن وعي بالحقائق (Ardash, 1979, p. 139).

"ان سياسة مسرح بسكاتور تقوم على التحريض من اجل الاستيقاظ والافصاح عن الحقيقة السائدة...كما ان اهتمامات بسكاتور بالتقنيات والحدث البروليتاري جاد ببراعة في عرض الحقائق السياسية والدعاية الأيديولوجية البروليتارية، فغلبت السياسة على الفن لان العروض كانت موجهة الى الدعاية السياسية والاجتماعية" (Hussein,, 2020, p. 82)، صافح بسكاتور الطبقة التي تكاد تنسى بسبب

الرأسمالية الساحقة التي لطالما ادلت بالشعب فكان التحريض أساس مسرح بسكاتور من اجل التغيير والادامة المستمرة للنهوض وبروز إمكانيات البروليتارية في تحقيق العدالة المرهونة بالتغيير الثوري الجماهيري.

كان بسكاتور يمارس السياسة بشكل فعال ومؤثر، مقحماً في عروضة المسرحية عناصر خارجة عن حدود المسرح، ان هذا النوع من التجارب كانت متعدده تهدف جميعها الى احداث شيء ما... سواء كان سياسياً ام اقتصادياً ام ظاهرة اجتماعية لتوكيد فكرته العامة التي يريد لها بسكاتور النفاذ الى عقول المتفرجين وارواحهم (Lasotska, 1999, p. 35).

بروتولد بريخت: ولد (بريخت) في شباط (١٨٩٨)، وهو شاعر وناقد وكاتب، درس السينما والطب، وعمل في أحدى المستشفيات العسكرية إبان الحرب، قدم أعماله في ألمانيا وأمريكا بعد هجرته من ألمانيا، ليعود لها ثانية بعد زوال الحكم النازي، عمل مع (بسكاتور) واستقى الكثير من تجربته ليوظفها في خدمة المسرح الملحمي... ويمكن القول بأن (برشت) كان منظر ومخرجا، وإن مسرحه يندرج تحت خيمة المسرح السياسي (Takmah Ji, 2011, p. 63).

هنالك مرجعيات تعكس مفاهيم الانسان نحو الدافع الثوري للتغير، وان بريخت بسبب منهجيه الحرب التي مره بها أراد جعل مفهوم الحياة غير التي شاهدها في مهنته كطبيب في السلك العسكري بالاضافه الى انه عمل مع بسكاتور واستمد الكثير من تجاربه التي أصبحت غنيه بالقيم والمبادئ الإنسانية المعبره عن مكبوتات الانسان.

(لقد اكتشف بريخت ان قواعد الدراما التي وضعها ارسطو في كتابة فن الشعر ناتجه هم تصور فكري سياسي عن العالم في عصره وانه رأى ارسطوحاول ان يجعل من النظام السياسي والفكري في عصره قيمة مدركه لا تخظع لاي طريقه او قاعده في النقد الادبي ولا ترتبط بالظروف التاريخية، فقد احدث بريخت ثوره عارمه في نظريه الدراما واتى بنظرية أخرى تعارض نظريه ارسطو وعلى لسان ماركس في جملته الشهيره "لقد انحصر جهد الفلاسفة دائماً في تفسير العالم وذهبو في ذلك ابتكار مذاهب مختلفه ولكن القضية الحقيقية ليس تفسير العالم، بل تغييرة"وهذا ما تبناه برخت في تلاعب بالرؤى وتحويلها من حال الى حال اخر ناتج عن أساس وباعث للتغير) (Saliha, 1997, p. 189).

افاد (بريخت) في نظريته (نظرية المسرح الملحمي) تقديم مفهوما للمسرح غايتها بناء العلاقة بين المسرح والمجتمع، فاراد بريخت ان ينقل المتلقي، وان يجمع امامه صورتين في آن واحد الصورة المسرحية وصورة المجتمع وتكامله- أي أن المتلقي يجب ان يفكرولا يتعاطف، وان المسرح الملحمي هو مسرح سردي لا يمثل الاحداث بل يعرض صوره متسلسة حيث يترك لكل مشهد كيانة المستقل من دون ان يرتبط بما قبلة او بعدة (Desa, 2016, p. 77).

وان بريخت ونظريته في المسرح الملحمي التي برزت مفاعل تأثيرية على المسرح واحداث غرائبية بحيث تجعل للعرض المسرحي كيانه المرموق وانتجت تلك النظرية مفهوم (التغريب) "ان التوصل الى تغريب الحادثة او الشخصية، يعني قبل كل شيء وببساطة ان تفقد الحادثة او الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف وواضح بالإضافة الى اثارة الدهشه والفضول بسبب الحادثة نفسها" (Brecht, D,T, p. 124).

"ان هدف بريخت من المسرح الملحمي في استخدام (التغريب) و(التأرخة) و(الجست) للوصول لي اعلى حالة من اليقظة للمتلقي لتحقيق هدفة الأساسي الذي كان يصبو الية بريخت خلال عروضه المسرحية الا وهو (التغيير)" (Mousa, 2020, p. 10)، لعب بريخت لعبتة في جعل المتلقي لا يندمج بالعرض ولا تسحرة المشاهد الدرامية المتسلسلة الاحداث ويترك اهدافة، فعمل على فصل المشاهد وايقظة المتلقي كل هذا يصب في هدفة الثوري الا وهو التغيير. وان التغريب عند بريخت مفهوم أساسي في عروضه التي يقصد بة تغريب المألوف وليس نقلة كما هو فهو بهذا يقول للمتلقي كن متيقضاً تلك الأشياء التي تراها على خشبة المسرح أشياء حقيقية لكن بصوره مغربة باعثه للتأمل والتفكير وليس الاندماج والتأثر من هذا المنطلق يحدث التغيير وليس من منطلق التعاطف.

بيتر فايس: "يعد بيتر فايس هو مؤسس المسرح التسجيلي في العالم بأسره حيث طبق أفكاره ونظرياته على مسرحه التسجيلي الوثائقي الذي يعتمد على تقارير حقيقية والوثائق الصحفية التي تخاطب الطبقة العاملة، وان المسرح الوثائقي (التسجيلي) هو تقديم مسرحية تتناول شريحة مقتطعة من التاريخ من خلال رؤية عصرية باستعمال الحيل الدرامية، ويستفيد المسرح التسجيلي من المزج بين العناصر الدرامية والملحمية معززة بالوثائق" (Chalabi, 1993, p. 72). عندما يكون هنالك مسرح يرصد النقاط التي تهمك انت كمواطن مسلوب من الحقوق تقف اجل احترام لهذا المسرح الذي يعتبر بمثابة عكازه يستند اليها الشعب فالمسرح التسجيلي الوثائقي الذي اخذ حيثياته من بيسكاتور وبريخت فهو يقوم على حيثيات حقيقية ووثائق صحفية تخاطب الطبقة الفقيره وتنصت لمطالبها لتنقلها بصوره مسرحية.

مؤشرات الإطار النظري:

1. للمخرج دور كبير في تسيير وسائطة داخل منظومة العرض المسرحي من اجل خلق صوره فنية برؤية مغايرة وبتسخير مصادر الرؤية لتكوين تلك المنظومة الجمالية.
2. ان للعاملان (الزمان والمكان) دور هام في تثبيت مرتكزات العمل المسرحي واضفاء إمكانيات واحداث تاريخية ومستقبلية تعزز من رصانة العمل الفني.
3. روح الالفة والتعاون الفني داخل بنية العرض تمكن الجميع من خلق صوره مسرحية مرموقة وتشيد المجموعة بروح الإنتاج الجماعي.
4. الممثل في تجسيد رؤية المخرج يجب ان يظفوا الطابع الواقعي والطبيعي وليس التقمص لابراز امكانيتة في نقل رؤية المخرج.
5. ان الواقعية النفسية هي ترجمة الشعور الداخلي فهي العمود القائم في غالبية العروض المسرحية والمعمول بها الى يومنا هذا.
6. عامل التجريب في المسرح مهم جداً لكن ليس بطريقة نظرية بل بالتكوين المبلور داخل خشبة المسرح وبصوره ديناميكية عالية.
7. ان دراسة النص المسرحي من قبل المخرج وتدوين ملاحظاتة وامكانياتة يعد ضروره حتمية في إنجاح العرض.

الإطار المنهجي

مجتمع البحث: يتكون مجتمع البحث من عدد العروض المسرحية التي تناولت مفاهيم سياسية وبحثت عن توظيف أساليب سياسية في المعالجة الاخراجية في العراق.

عينة البحث: مسرحية سينما (2017)

منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة.

تحليل العينة:

مسرحية (سينما)

تأليف وإخراج: كاظم النصار

سينوغرافيا : جبار جودي

دراماتوج: سعد عزيز عبد الصاحب

جهة الإنتاج: دائرة السينما والمسرح

تاريخ العرض: 2017/4/11

الممثلين: اياد الطائي – باسل شبيب/ علاوي حسين – زيدون داخل/ ازهار العسلي.

في مسرحية سينما دلالات واشارات تحيل الجو العام الى مناطق مختلفة وفق مؤشرات ترتبط بالواقع المعاش بطريقة تركيب صوري ذات معنى جوهري في مضمونها توضع جميعها ضمن نسق عام للمسرحية.

وبدأ من النص كأبرز المرتكزات الأساسية التي كونت الأشتغال المطروح فأعتمد المؤلف في تكوين شخصياتة على معايير مجتمعية تمثل الحقبة المعاشة، و خلق احداث ضمنية متسلسلة لكل شخصية تختلف عن الشخصية الأخرى مما قاد الى مصير واحد في نقطة محددة ثمثل لقائهم وهي المقبرة حيث كان دور مهما لبيئة المكان التي كونها النص لتحديد سير عمل النص وخط اتجاهه ضمن ثيم مشفرة تحيل المتلقي فكريا الى مغزى سياسي ذات طابع يمتلك الواقعية لكن بصورة غير مباشرة، ومن ناحية الكلمة ومعناها في سياق النص، فأن اللغة المحلية العراقية الدارجة هي كانت ديدمون لغة العرض، فحاول الكاتب من خلال اللغة وأسلوب الكلام توظيف العاطفة في وضع بعض الجمل التي تسلب عاطفة المتلقي وبالتالي، وتناول المؤلف عامل الزمن في النص بدقة من خلال اختصاره عقود زمنية في احداث متتالية ترتبط بصورة مباشرة ببيئة العرض التي تمثلها المقبرة، وحوارات النص كانت تحيل الى صورة تسقيط سياسي بصورة واضحة من خلال تناول مفردات مباشرة ينتقد فيها النص الأساليب السياسية المتعبة وكانت هذة الجمل بمثابة ادانة سياسية وبذات الوقت تأكيد هوية النص بصورة سياسية، على اعتبار ان المسرح والسياسة شقان يسيران بخط متوازي وفق المعايير الفنية.

وفي الأسلوب الاخراجي المعالجة كانت مختلفة من حيث ألية الاشتغال لأن المخرج هو المؤلف وهذا بحد ذاته يجعله مدركا اليات توظيف أسلوبه الاخراجي عند كتابة النص لانه يحدد عناصره الدرامية وفق العناصر الدراماتيكية، حيث تناول الجو العام وفقا للنص على تحديد المقبرة مكانا للعرض لأنها تحمل اوزار الحروب ونهاية الأشخاص نتيجة لهيمنة الدور السياسي السلبي، وظف المخرج الممثلين على شكل اموات

حسيا لكن احياء ظاهريا على الخشبة وهذا نوع من المغايرة التي ترتبط بصورة مباشرة بعنصر الزمان للتفاوت الزمني بين الحقب التي تناولها المخرج وبين شخصية أخرى تعتبر طرف الموازنة الثاني بين الأموات وبين هذا الشخصية التي تتجسد بحارس المقبرة الذي يرى ويسمع ويدور كل شيء أمامه وظفه المخرج بطريقة يعبر من خلالها عن الشعب بصورة عامة، بينما هناك قصة ضمنية وظف المخرج مشاهدها تتمثل بقصة كل شخصية.

وتعامل مع الفضاء في خلق وتكوين كتل تقود وتحيل المتلقي لشكل المقبرة وأيضا تناول بقية العناصر من اجل تحقيق الصورة السمعية والحسية لشد ذهن المتلقي وطرح فكرته الأساسية التي يروم اليها، وكانت الصورة التي كونها المخرج بتناغمها مع الحوار تقود الى استهزاء بالعامل السياسي الذي عصف بمسار البلد فتناوله المخرج بتفاصيل دقيقة وعبر عنه بمؤشرات كل حقبة من خلال رمز يرمز له فأحد الممثلين يجسد دور الجنرال الميت في الحرب الإيرانية من ثمانيات القرن الماضي فهذا تناول حقبة زمن معينة وتأثير الدور السياسي فيها وفي معاناة الجنرال الذي اوصله هنا، فيؤكد هيمنة السياسة وتغييرها مصير الأشخاص والشعوب وتحجيمهم عند سوء استخدامها، كذلك بمعالجتة لنص مسرحيته سينما يؤكد أهمية المسرح السياسي ومحوريته كمركز مهم لتناول قضايا الانسان.

وفي أسلوب الأداء التمثيلي استطاع المخرج توظيف الممثلين بصورة تتناسب مع حجم الدور المعطاة وأكد الممثلين من خلال الأداء على حقيقة وصدق الأداء وتفعيل الانفعال العاطفي في مشاهد تلامس الإحساس الشعوري، حيث كانت شخصية الجنرال التي يجسدها الفنان (اياد الطائي)

عن حقبة الثمانينات وكيف قضي في الحرب ومعاناة يراها في المتستقبل تؤكد مصير الموت واستمرار الخراب وضيق الأفق الموجودة.

بينما شخصية الشاب خريج الكلية الذي لم يجد عملا فعمل سائق تكسي ويجسدها (زيدون داخل) وهنا يحيل من خلال الأداء الى مؤشر موت الانسان وهو حي في موت طموحة واحلامه و رغباته وضياع مستقبله بس المؤامرات السياسية التي تتجسد في رد الفعل من خلال مصير شخصيات المسرحية بصورة تتصبغ فيها الكوميديا التي تحمل مأساة.

وشخصية الشاعر التي يجسدها (علاوي حسين) التي تمثل الحالة الشعورية لمجموعة من شرائح الشباب العراقي ومايعانوه بسبب فصاحة اللسان بالتعبير عن الواقع السياسي الذي يعصف بالبلد وهذه الشخصية بتنافم مع شخصية الصحفية وماتعرض له الصحفيين من اضهطاد وقتل او تسييس او تحجيم والتي تعبر عن موتهم الذي يحتوي جانب الرغبات والطموح لكن احياء، وحارس المقبرة الذي يجسد

شخصيته (باسل شبيب) فأنه مغاير في رؤيته لما يدور ويحدث فهو بمثابة عين المجتمع وجعل المخرج هذه الشخصية الوحيدة هي الحية لمغزى فكري ودلالي، ويحيل الأسلوب الاخراجي والأداء التمثيلي في مسرحية (سينما) الى مقاربات من أسلوب (تاديوش كانتور) في احد أنواع مسارحه (مسرح الموت) وهي موت الشخصية حسيا وفكريا ومن خلال تعبير وشكل الوجه لكنها موجودة انيا على المسرح.

والفضاء السينوغرافي تكون من كتل وخطوط وتشكيلات تحمل دلالات وأشارت صورية وفكرية، فبيئة مكان العرض مقبرة وظف مصمم السينوغرافيا (جبار جودي) كون المقبرة من خلال وضع اشكال لقبور 4 بالإضافة الى ذلك استخدمت في الإحالة لمشاهد أخرى، واستخدم قطعة من القماش في فصل الموتى عن حارس المقبرة الحي وهذا يحدد إشارة الى تحجيم دور هؤلاء الأشخاص وتحديد رغباتهم وحريتهم.

بينما لعبت الموسيقى دورا مهما في خلق الفوضى وفي الإحالة الى حقب معينة ومتعددة وفي كسب استعطاف الجمهور مع الحدث، وفي هذا الصدد تنطوي الإضاءة أيضا في عزل مناطق محددة عن أخرى وفي بقع لممثلين وكانت الألوان الباردة هي التي تسيطر على صورة العرض والبقع الزرقاء التي تنم عن النرجسية والتلون وهذا يحدد وضع السياسة بصورة عامة من اجل التأكيد على رصد المسرح للتحركات السياسية من خلال المسرح.

وكان عنوان المسرحية ينم عن الأفلام الكوميدية السينمائية فأصبح المجتمع والشعب سينما السياسة والقائمين عليها وهذا ما أراد ايصاله المخرج، واستخدم في هذا العرض الدراماتوج وهو بمثابة منظم للعرض ومخرج ثاني، لان المخرج مؤلف فدور الدراما توج خلق شكل العرض وطرح أفكار و رؤى قد تتناسب او تختلف مع المخرج.

النتائج:

1. ان الفعل الدرامي وعنده تكوينه داخل منظومة العرض المسرحي يجب ان يحمل إشارات وعلامات محبوكة بطريقة مغايره للمألوف.
2. انتج تقارب المسرح من القضايا السياسية التي تنبه المتلقي وتطرح له معالجات فأصبح للمتلقي ملجأ معين لقضاياه.
3. ان للرؤية الاخراجية دور كبير وخصوصاً في العروض السياسية التي يجب ان تظهر بشكل مبهم مبطن لكن ظاهر كمعنى ورسالة واضح مغزاها.
4. ان العامل الثوري في المسرح السياسي هو عامل مفعم بكل ما انتج للتغاير الفكري والجماهيري داخل وخارج كيان المتلقي.

الاستنتاجات:

1. ان التنوع في الرؤى وتوظيف المفردات يكعس إمكانات المخرج وخزينة الثقافي والمعرفي وبالتالي الوصول الى قيمة مدركه لادوات العرض.
2. يعطي المسرح السياسي كميات كبيرة من التوعية الفكرية والتغيير الجماهيري الثوري فقد كان يوظف المخرج ويستنقي موضوعاتة من اناء المجتمع نفسه.
3. رغم بساطة المسرح في الامكانية لكنه غني في العطاء فهو يقع ضمن نطاق الإصلاح الإداري لمنظومة المجتمع.
4. اكد المخرج في عروض المسرح السياسي على ماهية الجوهر وما وراءة من علامات استفهام أراد من المتلقي ان يضع أجوبة ذاتية دالة على تغيره.

التوصيات:

يوصي الباحث

1. الاضطلاع بمكانة المسرح السياسي ومدى مكانته وامكانياتة في مد يد العون وتقديم الحلول والمساعدات الى ابعد مدى.
2. عمل مهرجانات سنوية عربية وعالمية وتبادل ثقافات ومعاناة المجتمعات وإيجاد التبادل المنفعي بين المجتمعات.

المقترحات: يقترح الباحث دراسة

1. بنية التركيب الداخلي للمسرح السياسي في عروض المسرح العراقي
2. ملامح المسرح السياسي في عروض المسرح العربي المعاصر.

References:

1. Abbas, A. (D,T). *Hello playwrights.* Baghdad: Workers Central Press.
2. Abdul Hamid, S. (D.T). *The innovations of playwrights in the twentieth century.* Baghdad: Dar Al-Masdar.
3. Abdul Karim, S. (2012). *The entrance to the art of directing.* Baghdad: Al-Fath Library for Printing.
4. Abdul Redha, J. (2020). *Manifestations of direct reading.* Baghdad: Dar Al-Fath for Printing and Publishing.
5. Aiden, P. (D, T). *Exhibition Theatre.* (H. A. Ghanem, Trans.) Cairo: Center for Languages and Translation - Academy of Arts.
6. Al-Arja, J. (1991). *The phenomenon of employment in Arabic.* Department of Graduate Studies for Humanities and Social Sciences, College of Graduate Studies, University of Jordan, Master Thesis.
7. Al-Razi. (1983). *Mukhtar Al-Sahah.* Kuwait: Dar Al-Resala.
8. Ardash, S. (1979). *director of contemporary theatre.* Kuwait: Science of Knowledge.
9. bin Manzur, M.-F. (1993). *Lisan al-Arab.* Beirut: Dar Sader.
10. Brecht, B. (D,T). *Theory of Epic Theatre.* (J. Nassif, Trans.) Beirut: The World of Knowledge.
11. Chalabi, S. (1993). *Dictionary of theatrical terms.* Baghdad.
12. Desa, N. (2016). *Theatrical direction.* Jordan: Dar Al-Assar Education for Publishing and Distribution.
13. Farid, B. (1980). *Theatrical Direction Principles.* Iraq: Ministry of Higher Education and Scientific Research.
14. Gabr, Y. (2007). *The function of incitement between the theater authority and the theater of authority.* Baghdad: Al-Academy Journal , College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 47.
15. Hadi, N. (2015). *Taboo works.* Baghdad: Al-Academy Journal , College of Fine Arts, University of Baghdad, No.71.
16. Hussein, H. (2016). *ncitement in the Iraqi theatrical discourse.* Baghdad: Al-Academy Journal , College of Fine Arts, University of Baghdad, No. 76.
17. Hussein,, M. (2020). *The transformations of directorial vision in the Iraqi political theater.* Baghdad: Al-Academy Journal , College of Fine Arts, University of Baghdad, No.97.

18. Jabra, I. (1976). *Vision Fountains Critical Studies.* Beirut: The Arab Foundation for Studies and Publishing.
19. Keehler, J. (2015). *Theater and Politics.* (L. Ismai, Trans.) Cairo: The National Center for Translation.
20. Lasotska, B. (1999). *Theater and Experimentation.* (H. A. Fattah, Trans.) Cairo: Supreme Council of Culture.
21. Mousa, F. (2020). *The directorial vision in the epic theater performances "Awni Karumi as a model".* Baghdad: Al-Academy Journal , College of Fine Arts, University of Baghdad, No.97.
22. Saliha, N. (1997). *Contemporary Theatrical Currents.* Cairo: Egyptian General Book Authority, Family Library.
23. sikran, R. (2000). *Al Shams Theatre.* Baghdad: House of Cultural Affairs.
24. Takmah Ji, H. (2011). *Directing Theories.* Baghdad: Dar Al-Masdar.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts106/271-286

The functional diversity of the directorial vision in the political theater cinema as a model

Muthanna Fadel Ismail[1]
Kadhim Imran Mousa[2]

Al-Academy Journal …….…….... Issue 106
Date of receipt: 9/7/2022…....Date of acceptance: 10/8/2022…....Date of publication: 15/12/2022

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

Abstract:

It is very necessary for the political theater to be within the space of every theatrical performance, so that the theater carries the diverse and enlightened values and cultures of this world. political theatre. In the first chapter, the researcher dealt with (the methodological framework), which includes the research problem identified by the researcher with the following question (the functional diversity of the directorial vision in the political theater)

Importance, purpose, limits and seal by defining terminology.

In the second chapter, the researcher dealt with the theoretical framework on two topics, the first (transformations of directorial vision in theatrical performance) and the second topic (aesthetic experiences in political theater), in addition to the indicators that resulted from the theoretical framework.

As for the third chapter, it contained (research procedures) that included the research community and the research sample represented by the play (Cinema) directed by (Kazim Al-Nassar), which was analyzed starting from the text on which the events were built and ending with the last detail in the theatrical presentation and its tools and the descriptive analysis method and the analysis of the research sample in the intentional way. While the fourth chapter included the results of the research and their discussion according to the analysis of the sample.

[1] College of Fine Arts ,University of Baghdad, muthanna7779@gmail.com

[2] College of Fine Arts, University of Baghdad . k.alomran@cofarts.uobaghdad.edu.iq