OPEN ACCESS
Crossref DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts108/333-348

External treatments for the space between the institute and the contrast in contemporary theater

Yasir Qasim Abdul Allah [1]
Suha Taha Salim[2]

Al-Academy Journal-Issue 108 ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
Date of receipt: 5/9/2022 Date of acceptance: 19/9/2022 Date of publication: 15/6/2023

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

Abstract:

Theater is a renewed art until this moment, and it does not stray from its components from life and its spaces in general, but rather is derived from them according to characteristics and directions intended to differ based on finding other, more effective solutions, Therefore, the research entitled (Extractive treatments of the space between tradition and contrast in contemporary theater) consists of four chapters. The first chapter came under the title (the methodological framework). Where he dealt with the research problem and then the importance of the research and the goal of the research as well as the objective, temporal and spatial limits of the research, In addition to defining the terminology and then finding the procedural term that the researcher deduced through his reading of the sources, references and opinions he reached. As for the second chapter, entitled (Theoretical Framework), the researcher divided this chapter into the following sections:

The first topic: the concept of space in theatrical performance.

The second topic: Tradition and contrast in contemporary theatrical performance.

Then the previous studies and the results of the theoretical framework of indicators to conclude that chapter. As for the third chapter, entitled (Research Procedures), the researcher dealt with: the research community - the research sample - the research method - the research tools - the sample analysis entitled (women's playing). With regard to the fourth chapter, which is entitled (Conclusions and Conclusions), the researcher reached the results and then identified the conclusions he reached, and then put forward the proposals and recommendations, then a list of sources and references.

Keywords: space, imitation, contrast.

[1] University of Baghdad / College of Fine Arts. Yaser.tra87@gmail.com

[2] University of Baghdad / College of Fine Arts Suha.t@cofarts.uobaghdad.edu.iq

المعالجات الإخراجية للفضاء بين التقليد والمغايرة في المسرح المعاصر

ياسر قاسم عبد الله[1]
سهى طه سالم [2]

المقدمة

المسرح فن متجدد حتى هذه اللحظة وهو لا يبتعد بمكوناته عن الحياة وفضاءاتها بشكل عام بل أنه مشتق منها وفق سمات وتوجهات يراد بها المغايرة بناءًا على ايجاد حلول اخرى أكثر تأثيراً .

لذا يتكون البحث المعنون (المعالجات الاخراجية للفضاء بين التقليد والمغايرة في المسرح المعاصر) من المشكلة التي أسس على غرارها البحث ثم أهمية البحث وهدف البحث كذلك حدود البحث الموضوعية والزمانية والمكانية بالإضافة الى تحديد المصطلحات ثم ايجاد المصطلح الاجرائي الذي استنبطه الباحث من خلال قراءته للمصادر والمراجع والآراء التي توصل اليها . وتحديد المباحث التي حملت العنوانات التالية :-

- المبحث الاول : مفهوم الفضاء في العرض المسرحي .
- المبحث الثاني : التقليد والمغايرة في العرض المسرحي المعاصر .

وجاء بعد ذلك تحديد المؤشرات واجراءات البحث التي احتوت على : مجتمع البحث – عينة البحث – منهج البحث – أدوات البحث – تحليل العينة بعنوان (عزف نسائي) .

وصولا الى النتائج و الاستنتاجات وتثبيت قائمة للمصادر والمراجع .

الكلمات المفتاحية: الفضاء، التقليد، المغايرة.

اولاً : مشكلة البحث

تعددت فضاءات العرض المسرحي منذ الشكل الاول للعربة وتنقلاتها في عدة أمكنة والتعامل مع المحسوسات الآنية في اشغال الفضاء الذي مر بتغيرات كثيرة وفقاً للنظريات والاكتشافات التي ساهمت في تعاطيه مع الموجودات بدءاً بالشعائر والطقوس أذ حمل في مضامينه شكلاً دينياً وفي أطره العامة اشتغال فني فطري متقن يقترب شيئاً الى المسرح من خلال خصوصية المكان الذي ينتمي الى فضاء روحي يتأثث بصدق وأيمان يلزم التطهير لينتقل الحدث الى فضاء اخر ذو وصاية ادخلته في اطار بث القيم من خلال اماكن للعبادة ثم الخروج الى فضاءات تعددت وفق النضوج الفكري حيث اسفر عن ذلك ابتكارات تعنى

[1] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد ,Yaser.tra87@gmail.com
[2] كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد ,Suha.t@cofarts.uobaghdad.edu.iq

بالمسرح لما يحمل من اهمية بالتالي مغادرة التقليدية السائدة التي قد لا تتوافق مع طبيعة المكان وعدم احتوائه بما يعزز القصدية من التأثيث والتنسيق العام فالعروض التي تقدم في فضاءات مفتوحة مغايرة عن ما يقدم داخل مسرح العلبة الى مسرح اللسان وغيرها بالتالي انصهار مفردات العرض وفق المساحة المفترضة مما يتطلب تأثيث معرفي في كيفية تناسق الموجودات وطبيعة المكان الذي قد لا يتفق مع كمية الأوكسجين المتدفقة بين مساحاته لذا فأن البحث يهدف الى التعرف على المعالجات الإخراجية للفضاء بين التقليد والمغايرة ومدى قدرة هذه المعالجات على تناسق فضاءات العرض بما يحمل من موجودات .

ثانياً : أهمية البحث

تأتي أهمية البحث بوصفها محاولة للكشف عن الاشتغالات غير التقليدية لفضاء العرض المسرحي المعاصر وفق المتغيرات الاخراجية التي حدثت بفعل المتغير المكاني الذي يؤثر بشكل مباشر على نشأة الفضاء واحتوائه بوصف العرض المسرحي منظومة تكاملية تتوافق لإنتاج المنجز.

ثالثاً : هدف البحث

يهدف البحث الى كشف المغايرة للفضاءات وفق المعالجات الاخراجية للفضاء بين التقليد والمغايرة في العرض المسرحي المعاصر .

رابعاً : حدود البحث

الحد الموضعي / يتمثل بدراسة المعالجات الاخراجية للفضاء وارتباطه بكافة موجودات العرض.

الحد الزماني / يتضمن النتاج المسرحي للفترة من (2009- 2019) .

الحد المكاني / العروض المسرحية المقدمة على مسارح بغداد .

خامسا : تحديد المصطلحات

1. المعالجة /

عُرفت بأنها ممارسة العمل وتقويمهُ أي كيف يتمكن المخرج من بناء مادته الفنية من ناحية الشكل والمضمون وتقديم افضل الاشياء لإيصال الموضوع بصورته الجمالية للمتلقي (Abdul Hamid , 1995, p. 6) .

2. الاخراج /

يعرف الاخراج كما يقول سيلفيو داميكو , نقلاً عن تنظيم أكاديمية فنون المسرح بروما هو : فهم النص المسرحي ، واستنابط المحتوى المسرحي منه ، وتحويله من الحياة المثالية للكتاب الى حياة مادية على خشبة المسرح . ولتحقيق مثل هذا الهدف يجب أن تكون للمخرج القدرة على توجيه وتحريك مجموعات العاملين ، وفي مقدمتهم الممثلون ، ثم الفنيون الموكلون بالمناظر والازياء والاضواء، وفي النهاية اذا لزم ذلك ميكانيكاً العرض ، والموسيقى والرقص. هذا هو الاخراج. (Ardash, 1979, p. 15)

التعريف الاجرائي :

هي ايجاد الحلول من خلال توافق طاقم العرض بما فيه من ماديات على المستويات السمعية والبصرية ضمن قيادة لها قراءتها المغايرة معززة بالجانب النفسي لإنتاج منجزاً أخر أكثر أتقان.

3. الفضاء /

هو الحيز الزمكاني ، الذي تتمظهر فيه الاشكال الفنية ضمن العلاقات البنائية التكوينية والدلالية ، وهو الحيز الحاوي ناتج العلاقات فهو بنية وليس عنصراً، الفضاء محيط الامتدادات الواسعة للحدود المكانية ، وعلامة انفتاحها نحو العمق المتوهم (كمسافة) وباطنياً (كدلالة) اي يكون محسوساً، فهو قابل للملاء دوما بالوحدات الفنية (الكتل ، الاجسام) وهو ذلك يكون ملموساً اذا ادخلت على اللوحة اشكالاً واشياء ثلاثية الابعاد (Janzi , p. 17)

ويعرف ايضاً بأنه المسافة والامتداد اللا محدود ، وكذلك بمعنى الفسحة الفاصلة بالمفهوم المكاني والزماني للكلمة ، وعاء يضم عناصر ترتبط ببعض بعضاً بعلاقة مكانية وزمانية (Mary, 1997, pp. 337-338).

كذلك هو المكان أو الأمكنة التي يقع فيها المواقف والاحداث المعروضة (الاطار ، فضاء، السرد) (Ger, 2003, p. 182).

التعريف الاجرائي

هو الفراغ الممتلئ فكرياً وجمالياً بما يتناسب مع طبيعة المكان وما يحمل داخله من عناصر سمعية ومرئية تتوافق مع افتراض المخرج واحداث المغايرة .

4. التقليد /

بمعنى (الاستعارة . التكرار الايجاز . التجريد . التشبيه . الإفراط في الصفة) (Husseini, 2015, p. 395) .

التعريف الاجرائي

عملية نسخ غير متطابق في بعض الاحيان .

5. المغايرة او المتغير /

هو ما يمكن تغيره او ما يمكن تغيرها وما ينزع الى التغيير والمتغير في المنطق حد غير معين يجوز ابداله بعدة حدود معينة من جهة ما هي قيم مختلفة (Bassam , 1985, pp. 211-212)

اما التغير هو الانتقال من حالة الى اخرى وجمعة تغيرات تقول تغير الجو . تغيرات السياسة (Beautiful, Beirut, p. 330) .

وعرفت المتغيرات بأنها : " تحول صفة او اكثر من صفت الشيء او حلول صفة محل صفة اخرى (Ahmed, 1990, p. 91) .

التعريف الاجرائي

هي البدائل الواردة في كافة مفاصل العرض المسرحي وفقاً للأمور الطارئة عبر اجتهاد في الاخراج

المبحث الاول مفهوم الفضاء في العرض المسرحي

الكون بصورة عامة يتشكل جمالياً وفق ابداع الخالق في رسم صورة قد تكون مصاحبة لظهور متغيرات مادية في تعاطيها مع المكان ومفرداته وقد تكون غير ملموسة تعني بما يترتب على أشغال الحيز من ضرورة منطقية لإكمال التشكيل الذي لا يلبث حتى الانصهار الذي ينجم عنه مؤشرات جديدة تعتمد لأشغال المساحة بتشكيل صوري أخر معلناً ببدأ العد التنازلي وهكذا ليتم اقتباس تلك المتغيرات وادراجاها في متن العملية الابداعية للدخول في مخاض ينتهي بولادة متعددة تملي ما يقتضي ان يتشكل بدراية تامة بناءً على المنطلقات الزمانية التي من شأنها التوافق مع المكان الذي مر بتغيرات عدة منذ اللحظات الاولى التي شهدت ظهور ملامح لشكل المسرح بمكوناته الدلالية الممنهجة لإنتاج المغايرة في اشتقاق جوانب الحياة ومعالجتها فكرياً لذلك يعد" المكان المسرحي هو الموضوع أو الحيز كوجود مادي يمكن أدراكه بالحواس" (Mary E. , 1997, p. 473) . ولا يتعارض المكان مع تنسيق المساحة الخالية لتكامل التشكيل الصوري الا في حالات تعتمد في توجهاتها على ماهية الاشتغال بذلك يتبين بأن المكان يشكل جزءاً من الفراغ الذي يحيط بالعناصر المادية لذا يتوجب تعريف الفراغ علمياً وفيزيائياً هو " الحيز الذي تتحرك فيه الأجسام الصلبة من دون أن تتلف أو تدمر وتحافظ على شكلها من خلاله ، وأما السؤال فتأخذ شكله وحجمه ، والهواء هو الحزام المحيط بالكرة الأرضية ضمن الفراغ فضلاً عن دوره في الفرز والتمييز بين العناصر التي يشكل منها التكوين ويمنحها قيمتها وهي بدورها تمنحه شكلاً متميزاً بحسب تنوع المسافات التي تتخلل تلك العناصر وتشكل مساحته (Faraj , 1989, p. 294) . بذلك يتعزز (مفهوم الفضاء) الذي لا يتحدد بمساحة التلقي بل يتشظى ليشغل جسيمات العناصر المادية المرتبطة بالتكوين النفسي المصاحب للعرض بدءاً من الفضاءات الخارجية التي تصاحب الجمهور دخولاً الى الصالة وفضاء أخر يمتد الى الخشبة حتى الوصول الى فضاء العرض الذي يتحدد ببنية المكان شكلاً ومضموناً بما تقتضيه محددات الاتجاه المراد تقديمه " فإن المناخ العام لبناء المسرح ذو علاقة وثيقة بمزاج الجمهور عند تناول العرض ، ليس فقط من أجل خلق توقعات حول العرض لكن في تطويع التجربة بمجرد حدوثها" (Edwin , p. 581). لذلك تباينت الرؤى في رسم التشكيلات المعززة لدعم الفعل مما جعل الفضاء ساكن في الكنيسة ومتغير قبل أن يدخل اليها وما يتحرك فيه من عناصر مادية فطرية تسهم في احياء طقوس وشعائر يراد بها الوصول الى التطهير الذي لا يخلو من ارتباطه بفضاء الحالة الحسية ومردوداتها اتجاه الفضاء العام ذلك لأن شكل الطقوس لا يتحدد ببناء هيكلي يحد من قصديتها في الوصول الى مسافات بعيدة بالتالي عدم وجود مقياس يحد من انتشار الظاهرة والزامها اذاً نحنُ امام شكل يلزم فرض سلطة غيبية تشغل مفردات المكان بما فيه اثر التلقي كونه جزءاً من المادة التي تخضع لسلطة تأثيث وأشغال الفراغ الذي ينتمي الى مكونات أخرى تملي عليه أن يكون جزءاً منها وهكذا بذلك لا توجد نهاية قصدية تحد من انتشار الاثر فترددات الاصوات تبقى عائمة في الهواء حتى تستهدف الاذن البشرية التي بدورها توعز بانتشارها في جميع انحاء الجسم بالتالي هناك استجابة او عدم

يصدر من خلالهما فعل يبنى على اثر وطبيعة التلقي وهذا لا ينطبق على الاخر فقط بل يتأسس وفق الية اشغال المنظومة الفكرية التي تتعامل مع الحدث الدرامي بكونه يشترك في تكوين مجموعه من العناصر الفنية التي تعبر عنه بدلالات جمالية تقسم الى " مجموعتين رئيسيتين الاولى منها تشمل على العناصر البصرية او المرئية وهي اللون والضوء والديكور والازياء والملحقات المسرحية (الإكسسوار) ، اما الثانية فهي سمعية وتشمل المؤثرات الموسيقية والصوتية ، وتشمل كذلك اصوات الممثلين وهي تعمل ضمن محددات الزمان والمكان المفتوحان نحو الجو المسرحي" (Al-Jubouri, 2009, pp. 11-12) .لذا يتعزز الجانب الحسي تحت ظل فضاء مغاير يرتبط بمحددات بإمكانها احالته الى منطقة اداء لا يتعارض مع بيئة المكان المغلقة بتأثيرات من شأنها استقرار العرض ذهنياً للفترة المفترضة التي قد لا تستمر بإعلانها عن حالة و جو اخر ينتقل بمفردات المكان الى منطقة لعب مغايرة عبر الصلة الوثيقة ما بين مفهوم الفضاء في العرض وما بين السينوغرافيا باعتبارها" اعادة تشكيل الفضاء المسرحي ، واخفاء الحدود بين (المسرح) والجمهور ، ثم السعي الى تأسيس علاقة مكانية وبصرية بين الدراما والمتلقي والعمل على توسيع الصورة والمكان المسرحي التقليدي بالاتجاه نحو التركيب والاشكال والاحجام المستقلة المتحركة التي تسهم في التعبير الدرامي" (Hantoush, 2008, p. 99) . لذلك فان البناء المعماري للمكان يرتبط بعلاقة طردية مع الرؤى التي تحدد شكل العرض وهنا نتحول بالبحث من النظرة الشمولية الى تفصيلات الفضاء المتعددة والتي لابد الوقوف عند الاهم منها لما نرى من آثر في تكوين تلك الشمولية للمفهوم.

__ فضاء النـص

تتضح الصورة بدقة متنامية عندما يتقدم النص ليبسق الفضاء لانطلاق الاخير من بين الاحرف وليس السطور ذلك لان الحرف في النص محاط بشفرات تعنى بمخاطبة ذهن الاخر مما يولد تساؤلات حول بنية النص التي ترتكز على عناصر تتصدرها (الحبكة) والشخوص الذين بدورهم يتوصلوا الى الهدف او المغزى من خلال مجموعه من الاحداث آمن بكتابتها المؤلف . " فالكاتب المسرحي يكتب لكي يتكلم الآخر بدلا منه ، ليس فقط الآخر ولكن مجموعة من الاخرين يتبادلون الكلام، فليس من الممكن ان نفك شفرة المسرح بوصفه عملية اسرار او تعبير عن شخصية واحاسيس ومشكلات المؤلف" (Ann, 1997, p. 25) .عليه يتوجب ان يكون الخطاب بلغة عالية تتصدى لإظهار تلك الاحاسيس بما يتلاءم مع محددات المعنى الذي قد يأخذ اشكالاً عدة من شأنها تشكيل مساحات افتراضية تتناسب مع مضمون الجملة التي يعززها الفعل الذي لا يشترط ان يكون حركي فبعض الافعال تكون محسوسة ضمن المساحة الافتراضية سابقة الذكر اذ يمر النص المسرحي بعدد من المراحل بدءاً من المخيلة والتعبير عنها مادياً عبر النص المكتوب ليأخذ شكله التطبيقي من خلال الاختبارات التي تأخذ صداها خلال فترات التمرين الذي يولد حلول اخرى قد تحيل بيئة المكان الى ان تأخذ شكلاً آخر عند العرض بما يتلاءم مع العلاقات المكانية والزمانية من خلال التأثيث العام لتصور المسؤول عن اظهاره وفق ما يتناسب مع ما تم ذكره في متن النص .

__ فضاء جسد الممثل

المحصلة الكلية للفضاءات ترتكز في آطرها الصورية والتشكيلية الى فضاء الممثل الذي يعتمد الاداء الجسدي والذي من خلاله تترجم صور العرض بتوافق مع بيئة المكان التي تعزز بتلك الافعال وبناء علاقة ما بينه والآخر " فيمكن ان يختلط الممثلون والمتفرجون في المجال الفضائي الواحد ، ومع ذلك فهذا لا ينفي انهم يشكلون فضائين غير قابلين للامتزاج . فعلى النقيض مما يحدث في الحفلات ، حيث الناظر والمنظور يمكن ان يتبادلا الوظيفة ، حيث كل ناظر هو منظور او يمكن ان يكون كذلك ، في المسرح الفصل قائم بشكل حاسم ، فلا يمكن تبادل الوظيفة بين من يشغل هذا الجزء من الفضاء ومن يشغل الجزء الاخر" (Ann O. , 1994, pp. 58-59) .اذ لا يقتصر مفهوم الفضاء بالنسبة للجسد على الاداء الحركي فقط وانما يتعدى ليرتبط بالجانب النفسي بإيعازه نوع الفعل وتأسيس مساحة أخرى تنصهر في فضاء الحالة الشمولية للحظة ما فالجسد يوحي الى دلالات توهم الاخر وتشاركه حسياً بما لها من تأثير قد لا يستمر بناءاً على نوع التوجه الذي يحيط بفضاء المكان كذلك يعد جسد الممثل فضاء مصغر ينتمي الى الفضاء العام للمنظومة التي تثني على ذلك الجسد لحريته في التنقل ما بين الفراغات شاغلاً المكان بمكان .

__ فضاء العرض

العرض المسرحي منظومة متكاملة تتداخل فيها تشكيلات تكونت عبر الخطوط المادية والحسية لتنتج صورة حية تستظل تحت خيمة فضاء المكان الذي يمثل جزءاً من الكل والكل الذي يتحدد بشكل ذلك المكان فالبناء المعماري يتحكم برسم تلك التشكيلات بما فيها حركة الممثل ولعل التصور الاول الذي يبنيه الاخر يتعلق بما يتضمنه الفضاء من معطيات تكون جزءاً من الحلول التي تساهم في تفكيك التشفير المعلن في البعض من العروض " ان الاجساد والاصوات والاضواء تفهم وكأن لها معاني خالصة قادرة على ازاحة الستار عن القواعد التي تدير المكان"(Prunella , 2001) .فلا يوجد ثبات لان الفن المسرحي يعتمد التجريب الذي يساهم في تكوين فضاء لإيقاع اللحظة بما يتناسب مع الايقاع العام لشكل العرض الذي تتعدد اتجاهاته وفق سلسلة الاكتشافات التي من شأنها تقديم طرح آخر يتطلب بيئة محددة لاحتواء التجربة وإظهارها بما تقتظيه اليات الاشتغال الجديدة بتوافق فضاءات العرض المسرحي .

المبحث الثاني

التقليد والمغايرة في العرض المسرحي المعاصر

منظومة العرض المسرحي في تطور دائم وفقاً للمعطيات الانية التي تحدد الاتجاه وفق الرؤى الاخراجية المقترحة بما يتناسب مع طبيعة المكان الذي يحدد املاء الحيز فكرياءوجمالياً انطلاقاً الى تنسيق الفضاء بما يحتوي على عناصر مادية مستقرة كانت ام متحركة بالتالي اشغال المكان وضمه تحت عباءة الفضاء الذي يحدد الانطباع الاول لدى الاخر بما يمتلك من قدرة على التفسير والتحليل ظاهرياً قبل ان تعزز الصورة بمكونات داعمة ربما تتفق مع المضمون مما يسهل عملية القراءة وقد تختلف بقصدية مصاغة حسب المعالجات الاخراجية المفترضة لذا فالاتجاه له تأثير مباشر على صياغة الشكل بتوافق مع خيال المخرج

كونه قائداً ومنظماً ومفسراً ومبدعاً لذا فان صفته الاخيرة هي نقطة شروع لانطلاقه عالياً وإمكانية المشاهدة لعدد أكبر بتجلي عالي وبالتالي التمعن ودراسة الاختلاف لما بقى ساكناً واعتمد على اعادة صياغة الاشياء كما هي دون اضفاء ضوء يوعز بتميز التجربة عن ما سبق لذا فالتطور حالة صحية اثبتت نجاحها بكم من الاكتشافات شاع ذكرها وتعدى ليرتبط مع الوقت في التقدم وايجاد حلول بديلة تتوافق مع المزاج العام للوصول الى الثبات الذي يحدد نوعية التوجه القائم على اشتراطات امتزجت بالضوء الاخضر لإعلان فتح الستار مادياً كان ام وهمياً ثم الغور في عمق الافكار عبر الصور الحية المباشرة بتوافق ما بين الزمان والمكان بالتالي نثر ثنايا الابداع في مكونات الصورة باعتماد تام على بلورة الابتكار ضمن حرفية اشتغال المخرج وفق ما يراد تقديمه " أن قيمة العرض المسرحي أصبحت لا تعتمد على حجم المدرسة أو موقعها أو نوعها، بقدر ما تعتمد على مهارة المخرج واتساع آفاق مخيلته" (Huating, 1970, p. 307) .لذا هناك تباين ما بين النتاجات بالتالي الخلود ضمن زاوية معينة لأركان الابداع فالعرض المسرحي لون منفصل من مجموعة لونية تعامل مبتكروها كل مع مجسات العرض باعتباره وحدة اخراجية متكاملة ضرورة انطلاقها من فضاء النص او الفكرة الى فضاء العرض تحت توقيع لاعب اخر بذلك نجد بأن الواقعية التي ذاع صيتها في الادب بشكل عام منتقلة الى عوالم الفن لاسيما المسرح الذي تعامل معها كصورة من الواقع زينت واعتلت المسرح لإظهار واقعية الحياة بما فيها من اشكالات تختص بالأفراد ومعيشتهم وما يربط بعضهم ببعض وما يربطهم بأرباب العمل الفئة المسيطرة بعدما كانت القوى العليا غير الملموسة لها الجانب الأهم في ذلك وصولاً الى اواصر العلاقات مع المجتمع برمته فكان لابد ان تتخذ الصورة الحية عبر فضاء الابداع شكلاً اخر يعتمد المغايرة لأحدى مكونات العرض كتقدير ادنى لما تقتضيه الضرورة الفنية حيث تعاقبت الاشتغالات وفق ميول متباينة تعود بمرجعيتها الى النشأة والخزين المتراكم وامكانية التطبيق والاثبات حيث اعتمد قسطنطين ستانسلافسكي الصدق في الاداء لبحثه الدائم في مضامين الشخصية كما لو كانت متواجدة في الحياة بشكل طبيعي اسفر عن ذلك تنظيرات عدة وثقت منها (اعداد الممثل) لذا فأن نقطة الضوء لديه هي (الممثل) اولاً ثم جزئيات المنظومة على رأسها (المخرج) الذي لا يصل بأولويته الى (الممثل) من وجهة نظر (ستان) " على اعتبار أن الممثل عنده هو قلب العرض كما انه ينقل أفكار الكاتب المسرحي" (Al-Tikmaji, 2011, p. 28)

لذا نحن امام جسد اعد له بان يكون على اتصال دائم بكافة العناصر بما فيها الخط العام الذي تسير من خلاله الشخصية مكونتا مجموعة من الأفعال تنتقل بها الى مرحلة الافتراض لشغل الفضاء عبر مجسات الجسد بالاعتماد على المبادئ التي اعتمدها (ستان) في تدريب الممثل وابعاده عن دوامة التقليد في التعبير لاسيما وانه ابتكر وسائل تساعد الممثل على اتقان تشخيص الموقف باستخدامه عدة فرضيات من بينها " (الذكرى الانفعالية) اذا ما وجد الممثل صعوبة في تطوير استجابة عاطفية مناسبة للموقف الدرامي وباستخدام تلك الوسيلة يبحث الممثل لاستعادة موقف مشابه من حياته الخاصة بحيث يمكن اعادة خلقه بالتفاصيل الى ان يظهر التجربة العاطفية في تعبيره" (Abdel Hamid, 2007, p. 82) .وفي ذلك غور في عمق الشخصية مما يؤدي الى مشاهدة ممثل يذرف الدموع بصدق او يبتسم ويضحك بصدق ايضاً وانعكاس ذلك على افعال الجسد بأكمله بالتالي اشغال فضاء الجسد بمغايرة تامة لا تدرج ضمن قائمة نشوء الفعل

بشكل تقليدي بالرغم من صدور الافعال بواقعية تامة ترتبط مع البيئة والمجتمع بالتالي هي عملية مطابقة خارجية وتماثل بين الوهم المقدم على الخشبة والحياة بحرفية عالية ارتكزت على التعامل مع الجسد باعتباره ايقونة مكملة للفعل الحواري وصولا به الى صدق العاطفة المحركة له لينشأ اداء يوهم المتلقي بان ما يراه هو الواقع بعينه" ان منهج (ستانسلافسكي) يعلم كيفية وصول الممثل بنفسه الى حالة طبيعية و حية فوق خشبة المسرح" (Bentley, 1993, p. 16) اذ يمر الممثل بسلسلة من مراحل الفهم حتى الوصول الى شخصية واقعية طبيعية حية يصاحب ذلك تراكم وخزين معرفي يؤسس الى ارساء الركيزة الأساسية الاولى للمسرح الجديد الذي نادى به بشراكة المخرج والاديب زميله (دانشينكو) بالإضافة الى الركيزة الأخرى التي تتمثل بالنص المسرحي الممتلئ بالرسائل والوظائف الاجتماعية وخروجها من فضاء النص الى فضاء الجسد بالتالي تحقيق الغاية في تقديم المنجز الذي هو بحاجة الى قيادة في تنظيم الجمع عبر المخرج " ويبدو واضحاً من أن (ستان) كان يبذل جهداً واضح واستثنائياً مع اداء الممثل اكثر من موضوعة الإخراج وهو يرى بان المخرجين الذين سبقوه كانوا يؤسسون خطة اخراجهم على مجموعة من الخدع دون اللجوء الى (الفكرة الحاكمة والفعل المتغلغل)" (Al-Tikmaji, 2011, p. 29) لذا تحدد فعل الاخراج لديه بتفسير النص بأمانة والاشتغال على مغايرة تكوين اداء الممثل لا ظهاره بصورة مثالية على عكس ما جاء به فيزفولد ميرهولد الذي تعد الواقعية للبحث عن اشتغالات ترتبط بتنامي الخيال اخراجياً من خلال تجارب اراد بها الوصول الى الاخر عبر منظومة اشترطت الحرية الاخراجية في تظمين تصوراتها بذلك نشوب صياغة جديدة في التعامل مع الموجودات انطلاقاً من النص الذي ينصهر وفق ارادة المخرج ويعاد انتاجه من خلال فضاء يستوعب المغايرة احياناً وفق مفهوم اسماه " (التمسرح) الذي قلده فيه الكثيرون فيما بعد . فقد رفع الستارة الامامية ورفع الاضاءة السفلى ومد الخشبة داخل الصالة واستخدم الشمعدانات وترك اضاءة الصالة مفتوحة طيلة العرض" (Al-Tikmaji, 2011, p. 89) بذلك يتبين عدم وجود ثوابت فالمغايرة قد تستهدف مكون اخر يرى (مايرهولد) ضرورة في عدم ركوزه بتقليدية لا تتماهى مع سحر العرض لذا اتجه بتصوراته وفق (أسلبة) الاشياء اي بمعنى " بأن تؤسلب عصر ما أو ظاهرة ما يعني أن تبرز جميع الوسائل التعبيرية والتركيب الداخلي لذلك العصر أو تلك الظاهرة وتصوير سماتها الداخلية المميزة " (Wesvold, 1979, p. 36) باعتبار المنتج الفني ظاهرة اثبتت ركوزها في الحياة كون المسرح مشتق منها لذا ما يسري في ارض الواقع يصاغ بجمالية في فضاءات المسرح بقصدية " المسرح ليس مجرد محاكاة شاحبة للحياة وانما هو شيء أكثر عظمة وأعمق تعبيراً عن الحياة نفسها" (whiting, 1961, p. 20) لذا يتوجب ظهور منطلقات جديدة تواكب عصرنة الواقع وتتعداه ولاضير باستعارة علمية تحيل العرض الى توفير في الجهد يصاحبه جمالية في التعبير فكان لابد التركيز على الابتكارات التي من شأنها معالجة الاداء فالعامل وسيلة تتحقق من خلالها الغاية في زيادة الانتاج عليه اوجد (فريدريك وينسلوتايلور) نظرية اسهمت في الزيادة المبتغاة عن طريق معالجات سميت بـ (التايلرية) والتي قلدت بسحر الفن بوساطة (مايرهولد) واسهمت في غياب الزوائد الحركية مما يؤدي الاستقرار بالتالي ضبط في الايقاع كذلك دأب على ايجاد اسلوب لتدريب ممثليه " فدرسوا الرقص والاكروبات والمبارزة وانظمة جسدية اخرى الى أن اصبحت اجسادهم مرنة مستجيبة كما هي الماكنة في انجاز مهمتها وفي الجوهر هذه هي (البايوميكانيكا) - السيطرة الكاملة على الجسد " (Abdel Hamid, 2007,

(pp. 93-94) بذلك يتعزز مفهوم (البايوميكاينكا) ليلتحق ب(الاسلبة) و(المسرحة) مكوناً ما يسمى بـ (المسرح الشرطي) الذي انسب الى (مايرهولد) لما يحمل من مغايرة تعززت بالفضاء وما يشغله من مفردات حسية ومادية بما فيها الممثل الذي يتوجب عليه التناغم مع قطع الديكور وإنتاج بعد أخر خلال الفراغ اما بروتولد بريخت فقد سعى الى تأسيس نظرية جديدة وفق قواعد تمثلت بكافة مكونات العرض المسرحي بما فيها المتلقي أثمر عن ذلك يسمى بـ(المسرح الملحمي) الذي ارتبطت تسميته به رغم انه "عمل مع (بسكاتور) واستقى الكثير من تجربته ليوظفها في خدمة المسرح الملحمي" (Al-Tikmaji, 2011, p. 63) اذ حاول ان يقترب الى المتلقي بطريقة تثير مكنوناته لتجعله دائم التفكير مما يتوجب اتخاذ موقف مما يرى او يسمع لان الخطاب عند (بريخت) ابتعد عن التقليدية في بناء الحدث وتوافقه مع التسلسل المنطقي للأحداث لذا اعتمد اسلوب اخراجي مغاير في التعامل مع الفضاء اولاً من خلال معالجات اخراجية اراد بها هدم الافتراض بواسطة الانتقال من فضاء العرض الى فضاء الاخر عبر كسره (للجدار الرابع) وفي ذلك ابتعاد عن المعايشة الوجدانية ما بين المتلقي والعرض لذا تحرر الفضاء من حدود الخشبة الى شمولية المكان ليضم الجمع بين مجساته بقصدية متقنة من قبل (بريخت) " حيث يضع المتلقي في بؤرة اهتماماته بوصفه صانعاً للتغيير بعد استشارته فنياً وفكرياً عن طريق اهتمامه بالعمليات التفاعلية في المسرح وهي ترتبط بالمتلقي ارتباطاً وثيقاً بمستويات التفاعل المتبادل بين المتلقي والخشبة ، والتفاعل المتبادل بين المتلقي والممثل والتفاعل بين المتلقين وبعضهم البعض" (Hussein, 2019, p. 54) .لذا فأن السياق العام للأحداث له صلة بما اجريت عليه من معالجة اخراجية مغايرة توجب بمعالجات اخرى من شأنها تنظيم سير الاحداث سابقة الذكر بما يتلاءم مع تنامي الحدث والصراع وبلوغ الذروة نزولاً بهبوط الاحداث وايجاد الحل لذا تمت المعالجة الاخراجية من خلال تقسيم " مسرحياته الى مجموعات من الاحداث القصيرة المنفصلة بعناية" (Abdel Hamid, 2007, p. 185) .وفي ذلك منحى اخر غير مماثل للتقليدية التي لم تقترن بالصفات العامة (للملحمية) لا سيما امتزاج الاحداث سابقة الذكر اذ برزت شخصية (الراوي) كذلك الية اشتغال الممثل الذي يعي بوجود طرف ثالث تنقل بواسطة التفاصيل التي من خلالها يحلق المتلقي الى فضاء العرض بالتالي النطق والمطالبة بالتغير ويتوقف ذلك على التراكم المعرفي لدى الطرف المعني لمعادلة الكفة واحداث التغير المنشود ولا يبنى مسرح (بريخت) الا بإكمال متركزات الاساسية والمتمثلة بـ(التغريب – الجست - التأرخه) بذلك تعزيز للمغايرة التي ارتكز عليها (المسرح الملحمي) وابتعاده عن الانماط السابقة في اعتمادها لتنامي الاحداث في حين اهتم جوزيف سفابودا بتزيين الفضاء فكرياً عبر صور حية تتوافق مع جماليات الاداء بالإضافة الى المغايرة في التعامل مع تقنية الضوء ودعم التشكيل الجسدي من خلال الحزم الضوئية التي اجاد التعامل معها كونه " صمم واخرج اكثر من 700 عمل مسرحي، هو مهندس معماري اصلاً ، مخترع المصباح السحري على المسرح ، مؤسس الستائر المتعددة او المضاعفة الى جانب عدد من التقنيات البصرية والسمعية" (Jaff, 2020, pp. 38-39) .اذ تتقارب صفاته المذكورة اعلاه لتتحد وتعلن عن صورة ذات ابعاد غير تقليدية من خلال التخطيط الذي يسبق التنفيذ حيث نجح في مواءمة التشكيل الصوري المنبعث من الالة العاكسة مع اجساد الممثلين واشغال المكان بصورة متعددة الابعاد تنسجم مع طبيعة الحدث الذي ابتعد عن الشكل التقليدي في كيفية تأثيث الفضاء وإمكانية تغيره بطريقة تشابه مغايرة

(الحرباء) وفق دلالات فكرية وجمالية من شأنها تفعيل خصائص التحليل والتفسير لدى الاخر ولم تقتصر معالجاته الاخراجية على ما تم ذكره لتتعدى وتعلن عن ابتكار يحمل اهمية في تمكين العرض من الثبات والتواصل من خلال " ربط الفضاء الدرامي والزمن الدرامي والايقاع الدرامي والضوء الدرامي" (Jaff, 2020, p. 40) .فمن خلال عملية الربط ينتج صفاء في تكوين الصورة بما فيها من افعال تعزز الانجاز الذي يحسب الى (سفابودا) الذي ابتغى الغوص في المغايرة الكلية لفضاء العرض .

ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات .

1. الاخراج المسرحي لا يقتصر على الصورة المعلنة بل يرتبط بالجذور التي تمتد لتعلن عن فضاء تلك الصورة بما فيها من موجودات .
2. شكل الفضاء يرتبط بمعمارية المكان رغم ان الاخير يؤسس طبيعة الفضاء وينطوي تحت مظلته .
3. العرض المسرحي يبتدأ بنقطة ولا ينتهي كون الخيال مطلق لذا هناك تفاوت في الاستقبال يؤدي الى سكون الاشياء عند البعض على عكس الاخر دائم التفكير بما يلامس مجاسته .
4. نضوج منظومة العرض المسرحي ارتباطاً بمغايرة مفرداتها وفق دلالات علمية تحيل فضاء العرض الى شكل اخر .
5. فضاء النص لا يقلد باعتباره تحرر من سلطة الكاتب لينتقل الى خيال المخرج المبدع وبدوره يوعز بتشظيه بين فضاءات المكان وصولاً الى جسد الممثل وتبنيه حسياً لإنتاج مغايرة على مستوى سلوك الشخصية .

إجراءات البحث

اولاً : مجتمع البحث

احتوى مجتمع البحث على عروض مسرحية معاصرة تعنى بتعدد الرؤى الاخراجية وعدم الثبات وفق الاشتراطات الاساسية للشكل المسرحي .

ثانياً : عينة البحث

مسرحية (عزف نسائي) بعد الاطلاع على مجتمع البحث ودراسة تم اختيار نموذج العينة بشكل قصدي يوافق الضوابط الاتية :

1. ان يكون العرض المسرحي ضمن الحدود الزمنية للبحث .
2. ان يكون العرض قد أخرج من قبل فنان له تجارب عدة ذات اصداء ايجابية .
3. يظهر في النموذج العينة فضاء غير تقليدي وفق معالجات اخراجية .

ثالثاً : منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي .

رابعاً : ادوات البحث

1. ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات .
2. الملاحظة المباشرة والمشاهدة العيانية
3. المشاهدة عن طريق الاقراص الليزرية .

خامساً : تحليل العينة

مسرحية : (عزف نسائي)

تأليف : مثال غازي .

اخراج : سنان محسن العزاوي .

تمثيل : هناء محمد – اسماء صفاء

تصميم وتنفيذ الاضاءة : عباس قاسم

الديكور : حسين علاوي

الموسيقى : معتز عبد الكريم

الادارة المسرحية : سلام السكيني

قدم العرض على خشبة المسرح الوطني / العراق / بغداد / بتاريخ 9-7-2013 .

احتوى النص في متنه عالمين اختلافا في توجهاتهما واتفقا في المضمون العام لانعكاسات الحروب وويلاتها لينتج ظلام تحتى مسمى (نور) احدى الشخصيات التي حملت الاسم الذي يتناقض مع سلوك الشخصية الناجم من فترات مظلمة تمثلت بالحذر والخوف المستمر من الرقيب الذي فرض سلطته من خلال اساليب ادة الى وحدة (نور) داخل مكان شبه مظلم رث يحتوي على بعض من الاواني بالإضافة الى باب وضعت عليه اقفال مغلقة وسط الفراغات الكثيرة كذلك وجود اسلاك تحيط بجانب من المكان وبعض من الاكسسوارت التي ترتبط ب (نور) معززة توجهها الديني من خلال المسبحة الكبيرة بالإضافة الى ترتيلها آيات من القران الكريم بطريقة مباشرة تبرر هيئتها الوقورة تحت زي محتشم حتى اعلان النص عن شخصية اخرى تناقض ذاتها من خلال قصدية التسمية تحت عنوان (حياة) التي لا تنتمي الى الحياة من خلال عزلها عن الانسانية وامتهانها البغاء جبراً من خلال الوحدة القاسية بعد ان فقدت زوجها وولدها لأسباب طائفية ادة بها الى التحول من سيدة تمتلك قيمة الشرف والعفة الى بائعة هوى في ممرات الا حياة وبهذه الثنائية تنطلق اشتغالات الشخصيات التي لا تمثل مجتمع بكامله بقدر ماهية جزء من نصف اخر نسوي عانى كثيراً من مخرجات الفضاء العام لإعلانه عن فضاءات عينية تمثلت بثنائية الشخصيتين بحسب التوجه المعلن الذي اتقن من خلال السلوك العام وقصدية التناقض بالإضافة الى المرونة في التعاطي مع المفردات

سوءاً مع (نور) التي تعاطت المسبحة وحجمها الفنطازي كذلك الحركة المستمرة مع التغير في أمكنة المفردات كالأسلاك التي تغير مكانها مع الباب وكافة الموجودات ولا يقف الحال عند (حياة) التي تعاطت هي الاخرى مع الموجودات برشاقة تامة واتقان في تجسيد الرقصات المختزلة وفق رؤى اخراجية الان على رسم التوجهات الفرعية للشخوص وفي ما يخص المكان لوحظ بأن المخرج وظف ما يحوي بممثليه وسط فضاء مختلف عن التقليدية في ما يخص التلقي ليشارك الجمهور حميمية المكان ويمتزج بفضاءاته وحميمية القرب من الثنائية المتمثلة بوجع دائم تبناه المخرج ليزنه فنياً وطرحه وسط منظومة عرض ابتغت عدم التقليد في خطابها الصوري الذي لم يبقى ساكناً طول مدة العرض حيث ابتغى المخرج المغايرة من خلال توظيف التقنيات لاسيما الاضاءة التي لم تستقر في مستهل العرض لتنطفئ وتشتغل بقصدية لاعلان الانتقال من حالة لاخرى وفق امتداد زمني موازي للخطاب بالاضافة الى تنامي مفاهيم الخوف والقلق ثم الانتشار والتأقلم مع طبيعة اللحظة ولم تقتصر الرؤية الاخراجية بالاعتماد على تقنية الضوء المدعومة بحرفة الاخراج في التوظيف حيث تم توزيع الكتل على الخشبة بدراية تعزز من التفاف الجمهور المتواجد وسط الحلبة وقربه من الاحداث إضافة الى مراعاة الميزان سين حتى في انتقالات الشخوص وفق الاحداث التي رسمها المخرج كانتقالات محكمة واستخدامات لتلك المفردات التي جاء البعض منها بدلالة مباشرة كالأسلاك المتمثلة بفترة ما بعد التغير الذي مر به العراق الا انها وظفت لصالح العمل بالإضافة الى توظيف السلاسل المتدلية من الاعلى الى الاسفل شاغله فضاء المكان جمالياً وفكرياً من خلال مغايرة المكان واحالته الى بيئة اخرى كحلبة المصارعة بفضائها المعهود ثم العودة ال اصل المكان وفضاءاته التي اسس لها المخرج طقسية تعتمد التناقض المستمر ابتدائاً من الخطاب المتداول ما بين الشخوص مروراً بالسلوك العام واشغال الفضاء بموجودات العرض المسندة بإيقاع ينخفض احياناً ليرتفع احياناً اخرى ممثلاً الخط البياني للفضاء العام خارج اطار العرض وفضاءاته بذلك صلة بالتوجه الى الاخر الذي يتشارك في الحدث معلناً عن تفاعله من خلال الصمت والانتفاظ مع لحظات الوجع الحقيقة التي برهنت عن وجود وجع حقيقي بات واضحاً من خلال الاداء الذي استثمره مخرج العرض واطاح به امام الامر الواقع لنرى الصرخة الحقيقية التي اجادت فيها (حياة) وصف حادثة مقتل زوجها وولدها بالإضافة الى ذكاء المخرج في تضمين المشهد وسط احداث متعاقبة تشكل من خلالها فضاء يعني بالإحساس يتوافق مع طبيعة الحدث الذي يرتبط فكرياً بما يحدث خارج أطار فضاء المكان الى فضاء اوسع شمولي يتسرب ليشغل المكان عبر باب صنع من حديد مثقوب تتدلا منه اقفال مغلقة حيث يمثل هذا الباب منعطف مهم من خلال الانعكاسات الخارجة عنه وارتباطها بالداخل عبر توظيف المخرج لمحتوى ورود الاشكالات من خلال هذا الباب الذي لابد وان يكون محكم فباب التأويل مفتوح لذا اراد المخرج خروج (حياة) الى فضاء اخر بعد شروق الشمس وصفاءها مع (نور) التي وجدت من يشاركها الحياة فاذا بعودة حياة الى الفضاء الحميمي الذي ارتكزت عليه اشتغالات المخرج من خلال القيادة المعلنة والتنظيم والبناء في مغايرة فضاء المكان بما فيه موجودات لاسيما الشخوص وتنامي الاداء الذي لا نختلف عليه باستثناء محطات ادائية معينة كمشهد كرة القدم الذي لا نرى بضرورة وجوده اخراجياً بما له أثر على خلخلة الايقاع لفترة ثم العودة بحرفنة لها مرجعيات راسخة تمثلت باداء الفنانة هناء محمد وتجسيدها شخصية (نور) التي هيمنت على فرض سلطتها وجذب الحياة الى

النور بقراءة الاخراجية متقنة جعلت من الحياة لا حياة خارج حدود المكان فاذا باستخدام المؤثرات التي احالت الاخر وبقصدية الى فترات الظلام والا حياة فاذا بحياة آلات الا تسقط الا وسط المكان الذي وجدت ذاتها فيه لتحلق روحها هائمة وسط فضاءاته ثم دخول مجاميع توشحت بالسواد الذي عاكسه في ذلك ما ارتدي من قبل (نور) التي ما زالت تتمنى ان تعود الحياة التي سارت مع الجمع الى فضاء اخر رسم اخراجياً عبر امتداد الخشبة وسط صالة العرض معلناً عن فرضيات تتمثل بموت الحياة وشروق الشمس وحياة (نور).

النتائج

1. اشغال كافة فضاءات العرض بما فيها فضاء التلقي من خلال المغايرة واعتلاء الجمهور الخشبة واعلان المشاركة الروحية من خلال مشاهدة العرض ضمن مسافة احاطة بمكان الاحداث من عدة جوانب والانتماء ضمن فضاءات احداث العرض .
2. وظف المخرج موضوعة الحرب لما لها من انعكاسات ذاتية تحيل الشخصية الى التجلي في الاداء من خلال الغور في مضامين المسكوت عنه عبر مجسات الذاكرة الانفعالية .
3. لجأ العرض الى المطاولة في بعض المشاهد مما ادى الى فتور الايقاع ثم وصله مجدداً من خلال الصحوة الاخراجية .
4. التضاد اللوني كان حاضراً بوصفه ايقونة دلالية تساهم في تعزيز مضامين النص عبر تسلسل منطقي ساهم في رسم الهيئة الخارجية للشخوص .
5. توظيف المجاميع بحرفية متقنة وعدم استخدامها للربط ما بين المشاهد وتعزيز تناسق الفضاء ضمن خصوصية العرض .

في ضوء النتائج التي تم عرضها استنتج الباحث الاستنتاجات التالية :-

1. امكانية تطويع شكل المسرح ومغايرة الاستخدام وفق معالجات اخراجية جعلت من مسرح العلبة يقترب من اشكال مسرحية اخرى كمسرح اللسان والمسرح الدائري وغيرها ولا يقتصر ذلك فقط على مسرح العلبة .
2. اعتماد الشكل الظاهري للعرض على تناسق الفضاءات بما فيها فضاء جسد الممثل واغناءه المستمر عبر تبنيه الرؤى الاخراجية .
3. يعتمد تنسيق وتأثيث الفضاء عل كمية وعي المخرج واتاحة الفرصة الكافية للسينوغراف في اشغال مساحته او الاشتغال على ذلك بضمه الى منطقة الاخراج وتفعيل كافة فضاءات العرض المادية والحسية وفق الية اشتغال المخرج واسلوبه دون التخلي عن مبدأ العمل الطاقمي .
4. لا تقتصر نشأة الفضاء على مساحة العرض بل هناك ثمة مساحات ترتبط بالمتلقي ابتدءاً من الفضاء الخارجي دخولاً الى فضاء الصالة ثم تحقيق الاتصال والتواصل من خلال فضاءات العرض ومدى تأثيرها في جذب الاخر واقحامه دوامة المعرفة والخروج منها بأثر على اقل تقدير .
5. لا يوجد تقليد بمعنى مطابقة بقدر ما يوجد اجتهاد في مغايرة الاحداث وتضمينها في السياق العام للعرض .

References:

1. Muhammad Abd al-Rahman and Riyadh Shahid Al-Jubouri. .(2009 ,8) Scenographic space and the dialectic of aesthetic distance. *Babylon: College of Education. University of Babylon.1* ،
2. Abdel Hamid, S. (2007). *Theatrical innovations in the twentieth century.* Baghdad: Al-Fath Library.
3. Abdul Hamid , S. (1995). *Treating the plot in radio dram.* Baghdad: Al-Akamey Magazine.
4. Ahmed, K. A.-N. (1990). *Concepts in Philosophy and Sociology.* Baghdad: House of Cultural Affairs.
5. Al-Tikmaji, H. (2011). *directing theories.* Baghdad: House of Books and Documents.
6. Ann, O. (1994). *School of the Spectator Reading Theater* (Vol. 2). (H. Ibrahim, Trans.) Cairo: Publications of the Ministry of Culture, Cairo International Festival for Experimental Theatre.
7. Ann, U. (1997). *Reading of the theater* (Vol. 1). (M. Al-Telmisani, Trans.) cairo: Cairo Festival, Experimental Theater.
8. Ardash, S. (1979). *director in contemporary theatre.* Kuwait: the world of knowledge series.
9. Arik Bentley. .(1993) *Modern Theatre.*) Muhammad Aziz Refaat (المترجمون، cairo: Egyptian Culture House for Publishing and Books.
10. Bassam , B. (1985). *Dictionary of Linguistics* . Beirut: Gross Peres Publications.
11. Beautiful, c. (Beirut). *Philosophical Dictionary.* 1982: The Lebanese Book House.
12. Edwin , W. (n.d.). *Theatrical experience.* Cairo : Ministry of Culture, International Festival of Experimental Theater.
13. Faraj , A. (1989). *The Elements of Art book.* Baghdad: Academy of Fine Arts.
14. Ger, A. (2003). *Narrative Dictionary.* (S. Imam, Trans.) Cairo: Mernet for Publishing and Information.
15. Hantoush, M. (2008). The Islamic Philosophy of Beauty and its Approach to the Scenography of the Iraqi Theatrical Show. *Babylon: Issued by the College of Fine Arts. University of Babylon*.
16. Huating, F. M. (1970). *Introduction to theatrical arts.* Cairo: House of Knowledge, Al-Ahram Commercial Printing Press.
17. Hussein, R. H. (2019). *Incitement in theater discourse.* Baghdad: Al-Habib Library .
18. Husseini, H. K. (2015). Imitation and Simulation in Calligraphic Achievements - Decorative. *Journal of the College of Basic Education, 21*.
19. Jaff, F. e. (2020). Directing and scenography in contemporary theater. *the limits of the relationship and its challenges. Proceedings of the intellectual forum accompanying the 29th session of the Sharjah Theater Days.* Sharjah: Department of Culture, Government of Sharjah .
20. Janzi , H. T. (n.d.). *Aesthetics of Space Systems-Applications in Iraqi Painting.* amascus: Nineveh House for Printing Publishing and Distribution.
21. Mary, E. (1997). *Theatrical Dictionary* (Vol. 1). Beirut: Publishers Library.
22. Mary, E. (1997). *Theatrical Dictionary.* Beirut: Library of Lebanon.
23. Prunella , A. (2001). *Theater and the Visual Image.* (S. El-Gamal, Trans.) Cairo: Cairo Experimental Theater Festival.
24. Wesvold, M. (1979). *in theatrical art.* (S. Shaker, Trans.) Beirut: Dar Al-Farabi.
25. whiting, F. M. (1961). *Introduction to theatrical arts.* (K. Youssef, Trans.) Cairo.