Al-Academy Journal
Issue 123
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1826

Directorial treatment of form in contemporary theatrical performance (Red Carpet as a model)

Shahd Haider Nemah Muhammad [a]
Farhan Imran Musa [a]

[a] *College of Fine Arts/University of Baghdad*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 22 May 2025
Received in revised form 31 May 2025
Accepted 1 June 2025
Published 1 August 2026

Keywords:
Engagement, Directing, Form, Iraqi Theater

ABSTRACT

This research, entitled "Directory's Work on Form in Iraqi Theatrical Performances," examines directorial work, directorial treatments, and different artistic methods that have established radical changes in the form and structure of the performance. The research comprises four chapters. The first chapter presents the problem, sets objectives, the importance of the research, its limits, and defines terminology. The second chapter contains the theoretical framework, which includes two sections: the first deals with directorial transformations in theatrical performances. The second section is titled "Directory Experiences of Form among Theater Directors," followed by indicators of the theoretical framework. The third chapter addresses the research community, the research sample, the research methodology, and the sample analysis to arrive at results that achieve our research objectives, including:

1.The directorial image was formed through the form that exists between the actor's movement and the musical elements. This is in addition to the contradiction between the rhythm and music, the actors' movements, and their spontaneous actions. This is in addition to the artistic formation between the actors' movements and their performance tools in Iraqi theatrical performances.

2.The variance of the directorial form at the level of engagement, expression, and directorial visions in the use of different formative areas.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1826
Shahd Haider Nemah, Farhan Imran Musa: Directorial treatment of form in contemporary theatrical performance (Red Carpet as a model)
Al-Academy Journal - Issue 123 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المعالجة الإخراجية للشكل في العرض المسرحي المعاصر (سجادة حمراء أنموذجاً)

شهد حيدر نعمه محمد [1]

فرحان عمران موسى[1]

الملخص: يعنى هذا البحث الموسوم (المعالجةالإخراجية للشكل في العرض المسرح المعاصر (سجادة حمراء أنموذجاً) بدراسة الاشتغال الإخراجي معالجات إخراجية وأساليب فنية مغايرة أسست إلى متغيرات جذرية في شكل وتركيب بنية العرض، اشتمل البحث على أربعة فصول تضمن الفصل ألاول طرح المشكلة ووضع أهدافاً وأهمية البحث وحدوده وتحديد المصطلحات. أما الفصل الثاني فقد أحتوى الإطار النظري على مبحثين الأول **التحولات الإخراجية في العرض المسرحي** وجاء المبحث الثاني تحت عنوان **التجارب الاخراجية للشكل عند المخرجين المسرحين**،ثم مؤشرات الاطار النظري. أما الفصل الثالث فكانت الإشارة إلى مجتمع البحث وعينه البحث ومنهج البحث و وتحليل العينة من أجل الوصول إلى النتائج التي تحقق أهداف بحثنا ومن بينها:

1. تكونت الصورة الأخراجية عن طريق الشكل الواقع بين حركة الممثل وعناصر الموسيقى أضف إلى وجود التناقض بين الأيقاع والموسيقى وحركة الممثلين وأفعالهم التلقائية أضف إلى وجود التشكيل الفني بين حركة الممثلين وأدواتهم الأدائية في عروض المسرح العراقي .
2. تباين الشكل الأخراجي على مستوى الاشتغال والتعبير والرؤى الأخراجية في استخدام مناطق مختلفة التشكيل.

الكلمات المفتاحية: الاشتغال، الإخراج، الشكل، المسرح العراقي.

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

مشكلة البحث: أنتجت المعالجات الإخراجية وألاساليب الفنية مغايرة أسست إلى متغيرات جذرية في شكل وتركيب بنية العرض مما أدى إلى إنهيار النص والشعرية الأدبية متجهة نحو كتابه سيناريو العرض الذي حاول أن يذيب الحاجز ما بين الفن والحياة عن طريق توظيف الحادثة أو الموقف وهذا بدوره أدى إلى توليد أشكال إخراجية مختلفة اعتمدت علي الشكل الإخراجي والتحرر من النص الأدبي. فظهرت آليات جديدة تتميز بمغادرة المألوف والبحث عن أشكال جديدة فضلاً عن التحرر من زمن العرض والزمن المخصص له والذهاب نحو فضاءات جديدة إذ سعت هكذا عروض إلى زحزحت الأنساق والإعراف التقليدية المتعارف عليها لتعيد صياغة العرض بما يناسب أشكالها بانفلاتها من الواقع الحقيقي والعمل على اختراقه والعمل على أنساق جديدة غير متعارف عليها ممارشحت أشكال جديدة في صياغة العرض وقد سعت فنيا إلى كسر القوالب المتعارف عليها وأتسمت هذه الأعمال بصفة فكرية وتجريبية على حساب المتعة والجمالية. ما هي المعالجة الإخراجية للشكل في عروض المسرح العراقي متمثلة بمسرحية سجادة حمراء؟.

أهمية البحث: أثارت فنون الشكل في عروض المسرح العراقي في زحزحتها للمفاهيم التقليدية جدلا واسعا بأشكال صدمت المتلقي وجعلته جزءاً من منظومته الأدائية على مستوى كتابة النص والعرض مما أدى إلى انفلاتها ومغادرة الأنماط السائدة في عملية تأسيس شكلها الفني والجمالي.

هدف البحث: يهدف البحث للاطلاع على رؤى أشكال مسرحية ودراستها والاشكال التي أستخدمها المخرجين في عروض المسرح العراقي.

حدود البحث: الحد الموضوعي: دراسة المعالجةالإخراجية للشكل في العرض المسرح المعاصر.

الحد المكاني: بغداد، **الحد الزماني:** 2015.

تحديد المصطلحات:

الاشتغال: لغة: عرفه (ابن منظور): "شغل والجمع إشغال وشغول قال أبن قتادة: وما هجر ليلى إن تكون تباعدت عليك، ولا أن أحضرتك شغول وقد شغله: يشغله، واشغله، واشتغل به، ورجل مشتغل(Ibn Manzur, 2003, p. 355) .

اصطلاحا:" اصطلاح مسرحي يعنى بالحركة التي ترتبط باستعمال أداة مسرحية أو عمل صامت معين، وقد تتم تلك الأشغال المسرحية من دون جر الانتباه إليها، ولكن قد تنجز مع تركيز واضح عليها فيكون المتفرج قد علم بها تماما" (Dean, 1972, p. 22).

[1] جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم المسرح

الإخراج : اصطلاحا:عرفه (بوبوف) بانه "هو خلق الإنسجام الهرموني في العرض المسرحي"(Popov, 1976, p. 29)

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: التحولات الإخراجية في العرض المسرحي:

مرّ الفن المسرحي عبر التاريخ بتحولات كبرى أثرت في ملامحه الإبداعية وشكّلت بنيته الجمالية. ففي الكلاسيكية القديمة، شكّل الأدب اليوناني والروماني والفلسفة والتاريخ حجر الأساس في بناء الفكر الثقافي الأوروبي. لكن هذه النظرة الكلاسيكية خضعت لتحولات حادة مع تغيّر السياقات الثقافية والاجتماعية في العصور الوسطى، ثم تبلورت تيارات فنية جديدة في القرن العشرين قلبت موازين العرض المسرحي وأساليبه الإخراجية. كما شهد المسرح تطورات جذرية في نصوصه وأساليبه الإخراجية من التراجيكوميديا في القرن السابع عشر إلى الدراما الرومانسية في القرن التاسع عشر، ومن الواقعية إلى اللامعقول في القرن العشرين... التوظيف الإبداعي للشكل المسرحي يعبر عن توجهات جديدة ترفض التقليد الكلاسيكي وتعتمد على الابتكار والتجريب

الشكل الإخراجي:

يتأسس فن المسرح على ثلاثة عناصر محورية" :الممثلون، النص المسرحي، والجمهور"، إلا أن اكتمال الرؤية المسرحية يتطلب طرفًا رابعًا ينسّق بين هذه العناصر ويوجهها على وفق منظور فني موحد، وهو المخرج (Youssef, 1988, p. 22).

وإذا كان فن الإخراج قد برز خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر، إلا أن المخرج قد وجد بشكل أو بآخر منذ عصر الإغريق".فقد عرف **المسرح** الإغريقي القديم وظيفة المخرج و كان يسمى "المعلم"، وكان مسؤولاً عن توجيه الممثلين على خشبة المسرح. فأسخيليوس على سبيل المثال، كان يكتب المسرحيات ويخرجها و يمثل فيها أحيانا كما كان يدرب الكورس و يؤلف الموسيقى و يشرف على كل جوانب الإنتاج" (Brooke, 2009).

لذا فإن الممارسات والأساليب الإخراجية التي اتبعها الدوق جورج الثاني لا تزال محل التطبيق حتى الان. فالمخرج يتولى مسئوليتين أساسيتين:

1. تنفيذ رؤيته الشاملة
2. قيادة الآخرين نحو تحويل النص المكتوب آلي عمل حي على خشبة المسرح.

وكي يتمكن المخرج من الاضطلاع بهاتين المسؤوليتين ، فعليه أن يستقر على التأويل الذي يتبناه للنص المكتوب، و أن يتعاون مع المؤلف "إن أمكن "، و مصممي الملابس والإضاءة و الديكور، وكذا الفنيين في تخطيط العمل المسرحي، و أن يختار فريق الممثلين المشاركين في العمل و يقود البروفات فضلا عن تنسيق كل هذه العناصر حتى يصل بالعمل إلي شكله النهائي (Wahba, 1996, p. 15).

وكي يتمكن المخرج من الاستقرار على التأويل المناسب للنص، فإن المخرج عليه أن يحلل السكريبت كي يضع يده على بناء المسرحية و المغزى من ورائها ".ومن دون ذلك، لن يتسنى للمخرج أن يختار التأويل المناسب عليه أيضا أن يستخلص الثيمة الأساسية التي تدور حولها المسرحية، وأن يفهم جوانب كل شخصية من شخصيات المسرحية. كما يجب أن يكون المخرج قادرا على وضع تصور للجو العام للمسرحية، وأن يكون قادرا على ترجمة هذا التصور على مستوى الديكور واستغلال الفضاء المسرحي" (Matar, 1984, p. 35).وأخيرا، يجب أن يكون المخرج قادرا على رؤية المسرحية على المستويين المادي واللفظي.

"قبل مرحلة البروفات، يجتمع المخرج مع المصممين "الإضاءة، الملابس، الديكور "....وفي هذه المرحلة، لا يقتصر دور المخرج على شرح رؤيته الخاصة و توضيحها و لكنه يمتد للاستماع إلى أفكار باقي الفنانين.وعادة ما ينتهي هذا الحوار الإبداعي بالتوصل إلي حل وسط أفضل بكثير من الرؤية الفردية الأصلية. وذلك لأن الأفكار الإبداعية للمخرج في تفاعلها مع الأفكار الإبداعية لباقي الفنانين تنتج رؤية أشمل" (Brooke, 2009).

وفي هذه المرحلة، قد يكون لدى المخرج متطلبات خاصة، ومن ثم تكون هذه الاجتماعات فرصة مناسبة لطرح هذه المتطلبات على المصممين ".وفي هذه المرحلة أيضا، يجب أن يكون المخرج على وعي بنوعية الإضاءة التي تتناسب مع طبيعة العمل (Khadra, 2001, p. 15).

وفي مرحلة اختيار الممثلين، "يجب أن يكون المخرج على وعي بالسمات البدنية لكل شخصية. فلا بد أن يتواءم الشكل الخارجي مع طبيعة الشخصية. فعلى سبيل المثال، شخصية فولستاف في مسرحية "زوجتان مرحتان من وندسور "لا يمكن أن يقوم بها ممثل نحيل" (Matar, 1984, p. 35).

وبشكل عام، لابد أن يكون هناك نوع من التناغم بين الشخصيات المختلفة في المسرحية. ففي كتابه: المسرح، يصف روبرت كوهين بعض السمات التي يبحث عنها المخرج في الممثل في أغلب الأحوال: مع الأخذ في الاعتبار المتطلبات الخاصة للمسرحية، فإن المخرج عادة ما يوجه اهتماما خاصا لأحد أو كل المواصفات التالية" :خبرة الممثل وتدريباته، السمات الشكلية، ملاءمته لنوع المسرحية، قدرته على تجسيد أحد شخصيات المسرحية، سماته الشخصية ومدى تلائمها مع النص المكتوب، قدرته على فهم المسرحية وسياقها، الحضور المسرحي، إنجازاته السابقة، سلوكياته و اتجاهاته بشكل عام،مدى تعاونه مع الاخرين، درجة جاذبيته كشخص سيتعامل معه عن قرب على مدار الأربعة – العشرة أسابيع القادمة" (Ismail, 1974, p. 21).

ويذكر أن مرحلة اختبار الممثلين هي أكثر المراحل استغراقا للوقت" .ويجب أن يكون المخرج فيها منظما إلى أقصى درجة. في هذه المرحلة، يختبر المخرج قدرة الممثل على الأداء في الفضاء المسرحي والوقت. ويعرف الفضاء المسرحي "بأنه المساحة المخصصة للتمثيل و الديكورات"، أما الوقت فيعرف بأنه "مدة العمل وديناميكياته ."ويجب على المخرج أن يفهم الممثل الذي أمامه بدقة وأن يتعامل مع احتياجاته" (Brooke, 2009).

ويميل المخرجون إلى إتباع خطوات معينة أثناء البروفات" .في البداية، يطلب المخرج من الممثلين أن يقرأوا النص كاملا. هذه القراءة تتيح للمخرج فرصة مناقشة رؤيته، دوافع الشخصيات، التأويل الذي يساعد على رؤية شخصياتهم بوضوح وفهم" (Wahba, 1996, p. 15).

بعد ذلك، يقوم المخرج برسم حركة الممثلين، "ويوضح لهم كيفية الدخول، و الخروج و الأوضاع المختلفة على خشبة المسرح. وترتبط حركة الممثل على خشبة المسرح عادة بوضع الشخصية ودوافعها" (Youssef, 1988, p. 22).

أما الخطوة التالية، "فتتمثل في توضيح التفصيلات الدقيقة مما يساعد كل ممثل على اكتشاف الشخصية التي يؤديها.ويرتبط بهذه الخطوة تفسير الحوار الذي تقوله كل شخصية" .وفي هذه الأثناء، ينشغل المخرج أيضا بالإيقاع ويعمل على تحقيق تنوع في درجة السرعة. فإذا كان الإيقاع العام شديد البطء، يؤثر ذلك بالسلب على الحدث المسرحي ويجعله مملا وكئيبا. أما إذا كان الإيقاع سريعا جدا، فلن يتمكن الجمهور من متابعة ما يجري بسبب كم المعلومات الهائل الذي ينهمر عليهم" (Brooke, 2009).

وحين يتمكن كل ممثل من حفظ دوره، "لدرجة أنه يترك الورق جانبا ويسترسل في الحوار الذي حفظه عن ظهر قلب، تدخل البروفات في مرحلة أعلى من مراحل التطور" (Matar, 1984, p. 35)، ومع تقدم البروفات، يبدأ المخرج في الانتقال بالممثلينمن مشهد إلى آخر مما يعطي الممثلين إحساسا بالاستمرارية والتتابع" .وفي هذه المرحلة، فإن المخرج عادة ما يبتعد تماما عن مقاطعة الممثلين وإنما يلجأ إلى تسجيل ملاحظاته على أدائهم لمناقشتهم فيها بعد انتهاء هذه المشاهد.

الشكل الرمزي:

إن "في المسرحيات الرمزية يتخذ أداء الممثلين معان عدة، فبعض الشخصيات فيها تحمل دلالات موجهة إلى الجمهور والممثلين الآخرين في آن واحد وتتم هذه في بعض الأحيان بوساطة الاتصال غير اللفظي الذي يعد جزء من الاتصال بين الأشخاص (Barthélemy, 1970, p. 55)، الذي يستوي فيه نقل المعلومة بين شخصين أو أكثر بوساطة وسائل غير لفظية تحمل دلالات رمزية "سواء أكانت مصاحبة الكلام أم من دونه. ومن المخرجين الذي لجأوا مع ممثليهم إلى أسلوب الأداء الرمزي "أدولف آبيا "فقد كان شعاره "لا تجسد الواقع على المسرح ولكن أوحى به فقط "والقصد هنا باستثمار الطابع الرمزي، كذلك تذكر الباحثة عينة أُخرى للمخرجين الذين كان الرمز عندهم فعال بدرجة تفوق الآخرين، هو المخرج "إدورد جوردون كريج "الذي سخر من المسرح التقليدي ودعا إلى كسر شوكة الطبيعية والواقعية. لقد ما المتناهية، ى الأسلوب الرمزي في الأداء التمثيلي، وبما أن هذا الأسلوب يحتاج إلى الدقة المتناهية" (Ismail, 1974, p. 21).

المبحث الثاني: التجارب الاخراجية للشكل عند المخرجين المسرحين

التجارب الاخراجية للشكل تمثل جانباً مهماً في تطور المسرح العالمي، إذ تعكس هذه التجارب مدى اهتمام المخرجين بالعناصر البصرية والمظاهر الفنية للعرض المسرحي. يعد المخرج المسرحي القائد الذي يقود العروض المسرحية، وعن طريق إدراكه لقوة الصورة والشكل، يمكنه تأثيراً كبيراً على تجربة الجمهور وتفاعله مع العرض.

الإخراج هو عملية التفكير **بال**صور، ومع ذلك، يعد التحول من التعبير الإبداعي اللفظي إلى التعبير البصري تحدًا صعبًا ".تمثل سينما شارلي شابلن مثالاً بارزاً على هذا النوع من الفن البصري الذي يؤثر بشكل كبير على المشاهدين بغض النظر عن خلفيتهم اللغوية. يغادر المشاهد السينمائي الصالة بانتعاش لأن العين قادرة على استيعاب كمية أكبر من المعلومات مقارنة بالأذن وغيرها من الحواس مثل اللمس والذوق والشم، وتعرف عملية الإخراج، كما هو مذكور في معجم المسرح، بأنها تنسيق وتنظيم وتوجيه سلسلة من الأحداث المتتالية بين المشاهد" (Pavy, 2015, p. 205)، وهنا يكمن الفارق الحقيقي بين المخرجين، والذي يتأثر بغنى أو فقر الخبرة البصرية التي اكتسبوها. هذا الفارق يتجلى أيضاً في الاختلاف بين مخرجين من مناطق مختلفة، فالبيئة الثقافية والجغرافية تؤدي دوراً كبيراً في أساليبهم وأنماطهم في الإخراج.

في سياق "المنطق الصوري"، يعد الشكل والصورة جزءًا لا يتجزأ من بعضهما بعضاً (Madkour, 1983, p. 103).. عندما تتلاقى الصورة مع صور أخرى، "تختلط خصوصيتها المميزة، مما يؤدي إلى تغيير شكلها أو تداخلها أو اندماجها أو تفاعلها مع الصورة الأخرى.ومع ذلك، عندما تظل الصورة مستقلة، فإنها تسهم بشكل فريد في تشكيل الشكل . وفي سياق فلسفي" (Saliba, 1982, p. 707)، يعرف الشكل على أنه الطابع الذي يتغير فيه الأبعاد المحدودة للشيء كلما تغير شكله، يُعد الشكل جزءًا لا يتجزأ من الصورة، ولا يفقده إلا في بعض الحالات المحددة. يتم تعريف الشكل أيضًا على أنه "تنظيم عناصر الوسيط المادي وتحقيق الارتباط المتبادل بينها" (Stolintz, 1974, p. 337). يتجسد الشكل في المسرح عن طريق تداخل الصيغ المختلفة مع بعضها البعض . "لذلك، عندما نحلل عنصرًا من العرض، يجب أن ننظر إليه على أنه نص يرتبط بعناصر نصية أخرى، سواء أكانت هذه العلاقة استمرارية أم انقطاعية مثل التقنيات المثلاثية مثل الكولاج والمونتاج" (Ober, B.T, p. 32). تؤدي الرموز اللفظية دورًا في بناء الشكل، " إذ يستمد الفن قيمته من التعبير عما لا يمكن قوله بشكل مباشر" (Al-Aasem, 2010, p. 117)، بالمثل، تسهم الحركة في تشكيل لشكل وتضفي عليه بُعدًا إضافيًا.

يتجسد نشاط الشكل في تحولات مستمرة وغير متوقعة، إذ تُظهر المخيلة الأشياء والظواهر بطرق تجعلها تبدو غير تقليدية ومثيرة" ومن هنا، يمكن فهم أن للشكل منطقًا خاصًا يستمد وجوده وتطوره من التداخل البصري والسمعي والحركي. يُعد الشكل رمزًا ليس فقط في معناه التقليدي، ولكن أيضًا كمحفز يثير ردود فعل عاطفية أو جسدية، بغض النظر عن التأثيرات المعرفية والفكرية" (Ober, B.T, p. 24).

تتداخل الرموز في الشكل ولا يُفهم كل رمز على حدة، بل يرتبط معنى الرمز المسرحي بشكل وثيق بشبكة العلاقات المتبادلة بينه وبين الرموز الأخرى" .الشكل لا يقتصر على المحاكاة البسيطة، بل يُدرك عن طريق انعكاسه بشكل مزاجي وشرطي.ومن ثم ، يعيد الشكل تنظيم الرموز المختلفة ويشكلها بشكل متجدد، سواء أكانت سمعية أم بصرية أم حركية، ويُدرك جمالها بشكل شامل ضمن سياق الشكل الذي يوجهها نحو حواسنا وأفكارنا ومرجعياتنا، كما يُعد نتاجًا لدمج وتداخل وتفاعل العناصر اللفظية والتقنية والحركية في خطاب العرض، مما يؤدي إلى خلق شكل مدرك يحفز على فهم ما هو غير مفهوم" (Ober, B.T, p. 28).

يُصف الفن كظاهرة اجتماعية ترتقي إلى منظومة حيوية فعّالة في خدمة الإنسان. فتسلط الشكل يؤدي إلى إعادة إنتاج الحياة بصور جديدة تمامًا، أحيانًا تقتصر فوائدها على المتعة الجمالية الخالصة. بناءً على ذلك، "تشير أفكار الشكلانية إلى أن القيم التشكيلية واللونية للتصوير تستخدم بشكل كامل، ولاسيما عندما لا يكون العمل مقيدًا بمحاكاة الواقع. يثير هذا السؤال: هل يعني ذلك أن الفن بلا معنى؟ أم أن الشكل يُظهر شيئًا ما؟ إذا كان الشكل يحمل دلالة، فأين تكمن هذه الدلالة؟ هل هي في داخله أم خارجه (Stolintz, 1974, p. 201)..

موضوع الشكل والدلالة في الفن والعرض المسرحي أصبح موضوعًا للجدل والنقاش بين الفلاسفة والفنانين، إذ يقول كلايف بل - وهو أحد رواد الفلسفة الشكلية -: "الخاصية الجوهرية التي يجب أن يتوفر بها الشيء ليكون عملا فنيًا هي الشكل الدال، ويعني بذلك في الفنون البصرية تلك التجمعات والتضافرات من الخطوط والألوان التي تثير في المشاهد انفعالات استطيقية"

(Clive, 2013, p. 25)، وهناك أمثلة كثيرة على الدلالات الشكلية، منها الرمزية والأيقونية. فالدلالة هي علاقة بين الدال والمدلول، "

وتُعد الأشكال الأيقونية سهلة التعرف عليها وفهمها، ويعود السبب في ذلك إلى معرفة المتلقي للشكل مسبقًا. ومع ذلك، عندما يتم تحوير الشكل الايقوني إلى شكل جديد يُسلط الضوء على الأبعاد المكانية والصور المرئية ويخلق عالمًا من الخيال والفانتازيا. وهناك عدد من الدلالات التي تُصاغ وتُشكل المظهر وتبلور معانيه، وقد لا تكون الأشكال متشابهة في دلالاتها وتفسيرها" (Colin, 1998, p. 272).

إن الشكل يحمل دورًا مهمًا في مجال الإخراج والفنون بشكل عام، إذ يُعد الشكل عنصرًا أساسيًا يحدد لغة التعبير ويؤثر في تجربة المشاهد. فعلى الرغم من أن الشكل يتعدى مجرد المظهر الخارجي، إلا أنه يُعبر عن مجموعة من الأفكار والمشاعر والمعاني التي تختلف باختلاف السياق والثقافة، وعن طريق هيمنته في مختلف فنون الإخراج، يُظهر الشكل القدرة على إعادة تشكيل الحقيقة وإظهارالجوانب المختلفة منها، مما يمنح المخرجين فرصة لإيصال رسائلهم وتصوير رؤيتهم الفنية بطرق مبتكرة ومثيرة، بفضل هيمنته، يمكن للشكل أن يُثير تفاعلات عاطفية وجسدية عميقة لدى الجمهور، ويُسهم في بناء تجارب فنية لا تُنسى" .ومع ذلك، يجب أن ندرك أن الشكل لا يقتصر على الجمالية الخارجية فقط، بل يحمل معاني عميقة ودلالات متعددة تُفهم وتُستوعب بتأمل عميق وفهم دقيق، بهذا فإن الشكل ليس مجرد سمة سطحية في عمل فني، بل هو عنصر حيوي يجسد روحه وجوهره، ويسهم في بناء جسور الاتصال بين الفنان والجمهور، مما يجعله أحد أدوات التعبير الأكثر قوة وتأثيرًا في عالم الفن والإخراج" (Clive, 2013, p. 25).

الشكل عند آبيا:

ارتبطت ارتباط وثيق بالشكل إذ ذكر أن أي شكل له خطوطه الخارجية ويجسمه ولولا الضوء لما تأثرت أعيننا بهذا الشكل– وأن هذا الشكل يصبح فناً في شكله العام بفضل الضوء الواقع عليه. "(إنه إحساس شخصي ومن ثم تحس العين بهذا الشكل)، وفي هذا القرن كان الغاز والكيروسين هما مادتي الإضاءةوكان من نتاج غاز الإستصباح أن أُخترعت أمشاط النور الجانبية ومشط النور عبارة عن علبة من المعدن أو الخشب مقسمة إلي اقسام متساوية ويوجد بكل قسم مصدر للضوء وقد يوضع هذا المشط أُفقياً في مقدمة الخشبة وعلي أجناب الخشبة بشكل رأسي أو يدلي أفقياً أعلي الممثل من السوفيتا" (Abdel Wahab, 1985, p. 65).

كان لدى أدولف أبيا، "مصمم المسرح والمهندس المعماري والكاتب والمنظر السويسري، أفكار فريدة حول لشكل المسرحي وعلاقته بالعناصر المختلفة لتصميم المسرح. وأكد على الوحدة والانسجام بين الشكل وفناني الأداء وتصميم الديكور والإضاءة والموسيقى، عادّاً المسرح كيانًا متماسكًا ومعبرً." (Abdel Wahab, 1985, p. 65)..

كان أبيا يؤمن بأهمية ترجمة الموسيقى والعواطف إلى لغة بصرية، مما أثر على منهجه الرائد في تصميم المسرح. ركز على مفهوم "الفضاء الموسيقي "إذ يصبح المسرح امتدادًا للأوركسترا، مؤكدًا على الدور الأساسي للموسيقى في تشكيل صور المسرح، "تضمنت أفكاره حول المسرح والشكل المسرحي تبسيط وتفكيك تصميمات الديكور التقليدية للتركيز على الممثلين وحركاتهم. لقد تصور "توليفًا للفنون "إذ تعمل جميع العناصر، بما في ذلك تصميم الديكور والإضاءة والموسيقى، بشكل تعاوني لرفع التأثير العاطفي والتجربة المسرحية الشاملة، فمفهوم أدولف أبيا للشكل المسرحي مترابطًا بشكل عميق مع العناصر الأخرى لتصميم المسرح، ودعا إلى اتباع نهج شمولي وموحد ومعبر في التعبير المسرحي"(Abdel-Moati, 1996, p. 50) .

الشكل عند كوردن كريك وماكس راينهاردت:

"كان كريك مخرجًا بريطاني اشتهر بتأكيده على الشكل والتصميم في الإنتاج المسرحي، اعتقد أن الشكل يجب أن يكون له الأسبقية على المحتوى، وأن على المخرج أن يخلق تجربة بصرية مثيرة للجمهور، استخدم كريك عناصر مثل الإضاءة واللون والموسيقى لخلق أجواء محددةوتعزيز الحالة المزاجية للمسرحية" **Invalid source specified.**.

أما راينهاردت كان مخرجًا ألمانيًا اشتهر بإبداعه المسرحي المبتكر، تأثر بشدة بالرمزية والانطباعية، واعتقد أن الشكل يجب أن يخدم المحتوى، استخدم راينهاردت تقنيات مثل الإسقاطات والستائر الشفافة والمنصات الدوارة لخلق عوالم مسرحية غامرة.

"كان كل من كريك وراينهاردت يعتقدان أن الشكل يجب أن يكون له الأسبقية على المحتوى في الإنتاج المسرحي، جادلوا بأن الشكل ينقل المشاعر والعواطف بطريقة لا يمكن للكلمات وحدها القيام بها، كماركزوا على خلق تجارب بصرية قوية من شأنها أن تبهر الجمهور وتثير خيالهم.**Invalid source specified.** ".

خصائص الشكل:

· التركيز على التصميم المرئي، بما في ذلك الإضاءة واللون والمناظر الطبيعية.

· استخدام العناصر الرمزية والانطباعية لخلق أجواء محددة.

· استخدام تقنيات المسرحيات المتعددة، مثل الإسقاطات والستائر الشفافة والمنصات الدوارة.

· التركيز على خلق تجربة بصرية غامرة للجمهور (Abdel-Moati, 1996, p. 36).

التأثير:

· كان للشكل تأثير كبير على المسرح في القرن العشرين.

· ألهم عمل كريك وراينهاردت أجيالًا من المخرجين والمصممين.

· لا يزال مفهوم الشكل يُستخدم اليوم في الإنتاجات المسرحية التي تعطي الأولوية للتجربة البصرية. في مسرحياته.

كان كوردن كريك وماكس راينهاردت روادًا في المسرح التجريبي الذين أكدوا على الشكل على المضمون. ساعدت أفكارهم في تطوير المسرح الحديث، إذ أصبح الشكل عنصرًا أساسيًا في التجربة المسرحية .**Invalid source specified.**

مؤشرات الإطار النظري:

1. تعددية وجهات النظر حول مفهوم الفن إذ يُعد الفن مجالًا إبداعيًا وتعبيريًا عن الأحاسيس والرؤى والأفكار، وينقسم الفلاسفة حول مفهوم الفن بين كونه: أداة للتعبير الحر عن الفرد، كيانا مستقلًا يتجاوز القيود الطبيعية، ويُعدّ علم الجمال هو العلم الذي يركز على فهم شكل ومضمون الأعمال الفنية.
2. يُقصد بالشكل البشري تمثيل الإنسان، سواء أكان فرديًا أم في سياقات مختلفة، ويشير ظهور الشكل كمفهوم في مجال الجمال إلى الظاهرة الفنية التي تعبر عن التنظيم والترتيب الجمالي للعناصر والأشكال في عمل فني أو في الطبيعة، ويعدّ أحد العناصر الأساسية في فهم قيم الجمال وتقدير الجماليات، كما يعكس قيمة الجمال عن طريق التلاعب بالخطوط والأبعاد، وخلق توازن وتناغم بين مكونات العمل الفني.
3. سمات النص الرومانسي تميزت بالتعقيد والغموض إذ إن ظهور التراجيكوميديا، ثم الميلودرام وهي مزيج من العناصر المأساوية والمضحكة، والنثر الشعري وهو أسلوب نثري شاعري نبيل، تغير العقدة وهو تميز بالشفقة أو الخوف أو الحزن العظيم، استلهام من التاريخ الجديد إذ إن انتهاء الإطار اليوناني واللاتيني الكلاسيكي.
4. خصائص النص الواقعي تبرز في التخلص من الأردية القديمة أي تقريب المسرح من الواقع، واللغة الاعتيادية وهي لغة قريبة من لغة الجمهور، والواقعية النفسية وتعني تمثيل التعابير والانفعالات، والتطور المنطقي وهو الثورة ضد الحيل المسرحية التقليدية، نظرية التمثيل وهي "الفعل الداخلي للممثل ينتج فعلا سلوكيا خارجيا."

إجراءات البحث

مجتمع البحث: تضمن مجتمع البحث المسرحيات التي عرضت في المهرجانات العراقية للموضوعات التي تختص بالشكل المسرحي العراقي والتي حددت الباحثة بها سنة العرض للمدة من ٢٠١٤-٢٠٢٤ .

عينة البحث: تشكل اختيار الباحثة للعينة بشكل قصدي (مسرحية سجادة حمراء).

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل نماذج عينة البحث.

تحليل العينات: (مسرحية سجادة حمراء)

تأليف وإخراج (جبار جودي)

فكرة المسرحية: قدم عرض (سجادة حمراء) مواقع متنوعة وأداءات متفرقة تتوزع على مساحة قاعة العرض تتضمن(١٤) مشهد عرضت في وقت واحد لكل منها حدث خاص ومن هذه المشاهدرجل يعزف على آلة (الجلو) وفي موقع آخر رجل يرقد على كدس من الجرائد وفي موقع آخر رجلين قصيري القامة وكل مؤدي يكرر أداءه بعد الإنتهاء من مشهده بشكل يسمح للمتلقي بمتابعته مرة أخرى أو الانتقال إلى مشهد آخر. جمعا حقق العرض كولاجيا للسينوغرافيا عبر منظومة من العناصر المتراكبة والمتداخلة إذ يظهر العرض صور (الداتاشو) وعزف بآلة (الجلو) و(كاميرا) تعرض و جه بصورة مكبر وشخص يجمع الجرائد وتداخل للمتلقي في مشاهدة فيلم سينمائي قصير وأجراء مقابلة مع المتلقي لإبداءرأيه فضلاً عن تمازج ألوان الأرضية والجدار مع لون زي المؤدي، وهنالك كرسي محاط بسلاسل ذهبية. وتتداخل هذه العناصر السينوغرافيةضمن تكوينات بصرية وسمعية تتوزع على جدران الجانبية لقاعة العرض يتفاعل كل مؤدي التكوين الخاص به ليشكل المجموع لوحة ديناميكية (حركية) ضمن إن ساق كولاجيه مليئة بالتحولات السمعية والبصرية والتي لا تخلو من تكرار في الأداء دعما للتركيز و إظهار المعاش كروتين حياتي يتجزأ إلى أفعال صورية وسمعية متداخلة ضمن ضجيج الحياة وازدحام أحداثها، فكان العرض رصد كثيف من مصادر متنوعة ومقاطع دخيلة ومتداخلة شديدة الاختلاف لكن تجمعها الضرورة الفنية لإخراج العرض بما يفعل العنصر التوليفي في عملية التلقي الذي يختلط فيه ما هو سينمائي وكرافك في هجين كولاجي يجمع الأداء والإضاءة والأزياء والديكور في منظومة السرد التشكيلي والصوتي المتداخل.

تحليل العرض: كسر العرض أفق التوقع المعتاد بفعل كولاج السينوغرافيا المتأسس منه بسبب تشظي الصور المسرحية والأنساق الصوتية فضلاً عن كسر التسلسل المنطقي المألوف لمشاهد العرض إذ جاء العرض على شكل (١٤) لوحة أستندتْ لموضوعات حياتية معاشة حاولت بث خطاب يتناغم مع هموم المجتمع وتأثيرات الحرب فيه، والذي هو إنعكاس للنص المكتوب لكن بصورة مرئية وسمعية كولاجيةتشظي الذات الإنسانية وتحرر خطاب العرض من التسلسل المنطقي للأحداث إذ تبدو الأحداث متراكبة متشظية توحي بعدم ترابطها وبمقاطع وأجزاء صغيرة عبر مشاهد قصيرة تنتشر على مساحة العرض وتسمح للمتلقي بالتجوال داخل مكان العرض الذي تحولت مشهديته إلى مجموع لوحاتتتضمنها جدران القاعة في كولاج مميز.

تداخل المتلقي مع العرض والمؤدي إذ أصبح العرض عملية تتخللها حالات تلقي و أداءات حرة لا تستبعد زوايا النظر المختلفة، إذ يمكن للمتلقي البدء من أي نقطة للانطلاق بعملية الرصد والمشاركة في منظومة العرض.اما الانتقال المفاجئ في العرض فقط تحقق عبر آلية عمل السينوغرافيا بالطريقة الكولاجية والتي

شهدتها الانتقالات المتقطعة لِوحات الأربع عشرة فضلاً عن الأداء الضمني لكل لوحة وضمن خصوصية الأداء المتمازجما بين المؤدي ومحيطه السينوغرافي، اذ يظهر المؤدي انتقال لمشاعر مختلفة وبصورة مفاجئة وبشكل متباين بين أداء وآخر، وفي عرض الداتاشو يظهر الانتقال المفاجئ في إظهار لون الشخصيتين بالأبيض والأسود في تأكيد التنافر على أرضية السجادة الحمراء بعد إنخفاض ا لكاميرا ليتحول المشهد من الصورة إلى الوجود الحي للمؤديين وهما يحملان أسلحة القتل ويرميان بعضهما البعض، وشهد العرض وجود أسهم أشارية تدل المتلقي إلى أماكن عرض المشاهد الأخرى ضمن سلسلة من اللوحات الانتقالية التي تبث كل منها أداءً جديداً مختلف، مع إمكانية أن يتم إعادة عرض اللوحة الواحدة إذا رغب المتلقي في البقاء ومشاهدة العرض اللوحة نفسها مرة أخرى.

في حين جاء التعقيد الشكلي تطبيقاً لكولاج السينوغرافيا في منظومة عرض سجادة حمراء جاء تنظيم اللوحات بصورة معقدة غير تراتبية يمكن البدء من أي منها ولكن تحتاج لتلقي كلي من أجل إدراك مضامينها فتراكيب الصور والمسموعات تعرقل فهمها

لأول وهلة وتفتح المجال لإستنتاجات متعددة، فموضوع اللوحة الواحدة ضمن مجموع اللوحات يشكل مقاطع مشهدية غير مترابطة بالمنظور القصير أو الجزئي، كما ان لكل لوحة تعقيد شكلي يحتاج إلى تأمل من أجل إدراك خطابه الفكري والجمالي، فالتعقيد ينشأ على مستوى المشهد الواحد وأيضاً مع باقي المشاهد فاللوحة الأولى داتاشو يعرض شكل يد تقوم بالقتل بحركة بطيئة بينما المشهد في اللوحة الثانية يظهر شخص يستبدل أزياءه باختلاف نوع اللقاء الصحفي الذي ينشده في حين تعزز

اللوحة الثالثة من حالة التعقيد الشكلي بفعل العزف الذي يرافقه أداء أشخاص قصيري القامة وهم يمارسون فعلاً متناقضاً فأحدهم يشعل شمعة بينما الآخر يقوم بإطفائها ضمن دائرة عبثية غير منتهية وعزف بآلة (الجلو) يعزز العنصر التعقيد بين السمعي والبصري للوحة المعروضة أدائياً ضمن دراما تهمش الحكاية وتدعو إلى دراما بصرية فيها تكشف كولاجي للحكاية يدعم التأويل بفعل الغموض الذي ينشأ نتيجة التأسيس الكولاجي للمنظومة السينوغرافية بشكل يعقد من تشكيلها ويجعل المتلقي في ترقب ورصد مستمر لكافة التحولات الشكلية والأدائية المتراكبة،وجاء تغييب المستدلات الزمكانية ليعزز تطبيق كولاج السينوغرافيا في العرض المسرحي إذ أن اللوحات وما تتضمنه من سينوغرافيا ضمن التكوين الجزئي والمنظومة الكلية للعرض أسهمت في التغييب الزمكاني إذ أصبح من غيرالمتيسر إدراك زمان الحدث ومكانه وعلى صعيد موضوع العرض فكل لوحة تقدم مشهداً مرمزاً فمثلاًوتأويلياً، كاميرا تعرض وجه مؤدي ينظر إليه بدهشة وكأنه يراه لأول مرة، وآخر في لوحة أخرى يعيد قراءة الجرائد نفسها بصورة متكررة، لوحة أخرى يوضع كرسي إحدى أرجله بلون أحمر ويحاط بسلاسل ذهبيةوكأنه عرش تتم حمايته بالذهب، هذه اللوحات وغيرها تبث خطابها في سيناريو مرئي معزز بالمؤثر الصوتي ضمن ترتب يتخطى الهرمية والتسلسل بشكل يهمش الزمان والمكان ويمنحه مرونة إدراكية عالية لا يتم إقتناصها بسهولة بالشكل الذي يولد منظومة علاماتية تستند إلى المرئيا والأنساق الحركية والصوتية كثيمة أساسية في إنتاج اللوحة المشهديةومجموعة اللوحات ضمن خط العرض العام.

وشكل التغريب معطى أساس في تحقيق كولاج السينوغرافيا عبر إبراز لوحات العرض بصورة نسقيه كولاجية غادرتْ واقعيتها المباشرة وعززت حضورها غير المألوف عن طريق إسلوب عرضها والمواضيع لتي تناولتها ضمن تشظيات صورية وسمعية أزاحة موقعها النمطي لاسيما في استدراج المتلقي إلى منطقة العرض وهدم الحاجز الرابع الوهمي بينه وبين العرض إذ أصبح المتلقي جزء من العرض يدخل غرفه صغيرة تعرض فيلما سينمائيا قصيراً ويجري لقاء مع المتلقي لإبداء رأيه في العرض مما فتح مسافات جمالية في الاحتفاء بمغادرة التقمص والإيهام والدخول إلى التغريب عبر مشاركة المتلقي بشكل محسوس ومتجول في داخل فضاء العرض ضمن سياحة مسرحية تجعل كل لوحة جزء من عملية التلقي وإنشاء علاقة وشيجة بين المتلقي وما يعرض من لوحات مشهديه، كما إن وصف وتركيب كل لوحة جاء ليعزز من عنصر التغريب نتيجة الموضوعات التي يعرضها بطريقة تنهض بالأشكال المتعددة وتفعل مفردات كل لوحة بما يضمن مغادرة إذْن نمطيتها الواقعية إذ أصبحت الأشياء الواقعية تبدو غير مألوفة تم نزع مألوفيتها بفعل تغريب حالتها خلال العرض فالوجه طبيعي لكن عندما يقدم بصورة مكبرة بالكاميرا ويندهش صاحبه لمجرد رؤيته يحرك عنصر التغريب، وقراءة الجرائد طبيعي لكن تكرار قراءتها بصورة متكررة من دون جدوى يحرك عنصر التغريب وهذا التكرار يشير إلى غرائبية الحدث اليومي على الرغم من تقليديته إذ إن أخبار الحرب اليومية المكررة وجثث الموت التي تناقلها الجرائد والقنوات الفضائية بصورة مكررة إلى درجة أصبحت مألوفة على الرغم من بشاعتها، كل ذلك جاء ليمنح المعاش المعروض بشكل ممسرح نسقا غرائبيا يحفز المتلقي بوعي نقدي يدعو للتغيير.

إن توظيف المهمش والمهمل في هذا العرض ظهر بعضه عن طريق توليفه جمالية القبح في سينوغرافيا العرض حيث اللاإنتظام والعرقلة والتشتيت فضلاً عن إستخدام مواد حقيقية من الحياة من الأشياء التقليدية التي يمكن أن نعايشها من دون أن نعيرها اهتمامنا ولكن طريقة توظيفها بالمسرح يمنحها حضوراً مؤثراً ضمن اللوحات المسرحية وما تبثه من قطع سينوغرافية من أشكال ساكنة وأدوات أليكترونية والتي كلها تتناسق ضمن مشهديه تحول المهمش بالمستوى المادي كسينوغرافيا إلى موضوع للتأمل والإهتمام، شأن الموضوع المتعلق بالإنسان المهمش عندما يتحول إلى ذات فاعلة لها وجود إزاء سلطة الكرسي المحاط بالذهب فهو مهمش كرقم في الحرب وهو فاعل كانسان له آماله وطموحاته في الحياة.

المكان والرؤية الإخراجية: لو افترضنا جدلاً ان المخرج إختار تقديم (سجادته الحمراء) في معمار مكاني مغاير عن قاعة (كولبنكيان) ؛ هل سيختلف التوصيف بحسب المكان المقترح، وهو ما ذهب إليه المخرج على الرغم من أن جماليات (المكان / القاعة) لم يكن لها دور في الرؤية الإخراجية كما بدا واضحاً من الأفكار البصرية التي توزعت في فضاء القاعة، فضلا عن ذلك فإن

المخرج لم يعمد إلى وضع بصماته الإخراجية على قاعة المتحف الوطني، بالسعي إلى تحويلها إلى فضاء مسرحي، بل إنه إختار التعامل معها بوصفها فضاءً مجرداً من المرجعيات المعرفية، وكأنها بلا ذاكرة بصرية في تأريخ الفن العراقي التشكيلي الحديث، باستثناء (لوحة السجادة الحمراء) للفنان (محمد مسير) التي لم يكن موضعها فاعلاً في النسق العام للعرض، ويعود ذلك إلى موضعها في طريق المغادرة، لتتحول إلى خلفية تلفزيونية تنسجم مع اللقاء التي تجرى مع نجوم السجادة الحمراء الافتراضيين، الأمر الذي لم تتشكل معه خصوصية المكان بما ينسجم مع فرضيات العرض البصري الذي أخترق المكان/ القاعة عن طريق تنويعات بصرية تحتكم إلى متن معرفي منسجم.

جماليات الشكل بدأت واضحه أن المخرج عمل على توظيف مفاهيم (ما بعد الحداثة) التي ترتكز على أسس عدّة، منها ما يتعلق بتهشيم المركز البصري والعمل على إنتاج مجموعات غير متجانسة على المستوى البصري/ الفكري، والسعي إلى خلقت تنويعات بصرية ضمن منظومة متعددة البؤر، وقد بدا ذلك واضحاً عن طريق الأشكال البصرية التي بدت معزولة عن بعضها، وإن على مستوى المسافات بين شكل وآخر، أو على مستوى المفردات المستعملة في الاشكال البصرية، إلا إنها اتفقت على مغادرة الملفوظ النصي والاعتماد على الشكل البصري في إنتاج المعنى، الذي بدا مباشراً في مواضع عدة،ومنفتحاً على التأويل وتعدد المعنى في مواضع أخرى.

إن اعتماد المخرج / السينوغراف على تقطيعات مكانية داخل فضاء العرض أسهم في خلق تشكيلات بصرية مستفيدا من توافر العرض على تقنيات متنوعة أسهمت في إلغاءالحواجزبين الفنون بما يتفق مع تقنيات (ما بعد الحداثة)، وقد بدا واضحاً إن المخرج أفاد من تقنيات السينما، (والبيرفورمنس)،والاعتماد على عناصر بصرية في الكشف عن الشخصية الدرامية، التي يأتي في مقدمتها توظيف الألوان في الأزياء، والإكسسوارات التي أسهمت على نحو فاعل في التعبير عن افكار العرض.

النتائج:

1. تكونت الصورة الأخراجية عن طريق الشكل الواقع بين حركة الممثل وعناصر الموسيقى فضلا عن وجود التناقض بين الأيقاع والموسيقى وحركة الممثلين وأفعالهم التلقائية أضف إلى وجود التشكيل الفني بين حركة الممثلين وأدواتهم الأدائية في عروض المسرح العراقي .
2. تباين الشكل الأخراجي على مستوى الاشتغال والتعبير والرؤى الأخراجية في استخدام مناطق مختلفة التشكيل.
3. استخدام المخرج مستويات المسرح على وفق الشكل الفني لأداء الممثلين والذي يبدأ عن الفعل الأدائي في عمق المسرح ثم يتحول بصورة مباشرة إلى الوسط فضلاعن ذلك المشاهد المتعددة في العرض متداخلة مع الضوء والموسيقى.
4. قامت العملية الاخراجية على خصوصية الشكل في خلق الاشكال وانتقال الحدث من مكان لآخر إذ نجد لكل مشهد شكلا يختلف عن الأخر والتنوع الأدائي بين مشهد وأخر

الاستنتاجات:

1. ان عملية بناء الرؤية الاخراجية لعروض المسرح العراقي تتشكل على وفق اشكال العناصر وتوظيفها على شكل ترتيب الدلالات الخاصة بمكان وزمان العرض المسرحي.
2. ان الاشتغال الإخراجي للشكل يؤسس الى ديمومة الفعل وعمقه الادائي.
3. لا يخضع التشكيل الادائي في عروض المسرح العراقي لقيم الفعل الواحد بشكل التباين عاملا أساسيا في الأساليب إخراجيا وهو اثر يجعل صناعه العرب عباره عن شكل عدائي تختلف فيه الفكرة المعالجة الدرامية في الإخراج

التوصيات: إقامة ورش تدريبية خاصه بالخبراء الذي تميز عملهم في الاشتغال الأخراجي للشكل على مستوى العراق والوطن العربي على مستوى الأداء والخصوصية في المسرح العراقي .

المقترحات: تقترح الباحثة دراسة الشكل الفني وتنوع الرؤية الإخراجية في العروض المسرحية.

Conclusions:

1. The process of constructing the directorial vision for Iraqi theatrical performances is shaped by the forms of the elements and their employment in the form of an arrangement of connotations specific to the place and time of the theatrical performance.
2. The directorial work of the form establishes the continuity of the action and its performance depth.
3. The performance formation in Iraqi theatrical performances is not subject to the values of a single act, as contrast is a fundamental factor in the directorial styles. This effect renders its Arab creators an antagonistic form in which the idea and dramatic treatment differ in the direction.

References:

1. Abdel Wahab, S. (1985). *Theatrical Lighting.* Cairo: Egyptian General Book Authority.
2. Abdel-Moati, O. (1996). *Elements of Vision in the Theatrical Director.* Cairo: Egyptian General Book Authority.
3. Al-Aasem, B. (2010). *Approaches to Theatrical Discourse.* Damascus: Dar Al-Yanabi.
4. Barthélemy, J. (1970). *A Study in Aesthetics.* Cairo: Nahdet Misr Press.
5. Brooke, D. (2009, 10 14). *Theatrical Directing.* (R. Al-Khayat, Trans.) Retrieved from https://egyptartsacademy.kenanaonline.com/posts/92836.
6. Clive, B. (2013). *Art.* (A. Mustafa, Trans.) Cairo: Vision for Publishing and Distribution.
7. Colin, C. (1998). *Signs of Theatrical Performance: An Introduction to Twentieth-Century Theatre.* (A. Rabat, Trans.) Cairo: Center for Languages and Translation, Academy of Arts.
8. Dean, A. (1972). *The Basic Elements of Directing a Play.* (S. Abdul Hamid, Trans.) Baghdad: Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyah.
9. Ibn Manzur, M.-F. (2003). *Lisan al-Arab.* Cairo: printed, published and distributed by Dar al-Hadith.
10. Ismail, E.-D. (1974). *Aesthetic Foundations in Arab Criticism.* Cairo: Dar Al-Fikr Al-Arabi.
11. Khadra, M. (2001). *History of Aesthetic Thought.* Syria: Damascus University Publications.
12. Madkour, I. (1983). *The Philosophical Dictionary.* Cairo: General Authority for Government Printing Affairs.
13. Matar, A. (1984). *The Philosophy of Beauty, Its Origins and Development.* Cairo: Dar Al Thaqafa for Publishing and Distribution.
14. Ober, A. (B.T). *The Spectator School.* (H. Ibrahim, Trans.) Cairo: Cairo International Festival for Experimental Theatre.
15. Pavy, P. (2015). *Dictionary of Theatre.* (M. Khattar, Trans.) Beirut: Arab Organization for Translation.
16. Popov, A. (1976). *Artistic Integration in Theatrical Performance.* (S. Shaker, Trans.) Damascus: Ministry of Culture and National Guidance.
17. Saliba, J. (1982). *The Philosophical Dictionary.* Beirut: Lebanese Book House.
18. Stolintz, J. (1974). *Art Criticism.* (F. Zakaria, Trans.) Cairo, : Ain Shams University Press.
19. Wahba, M. (1996). *The Story of Aesthetics.* Cairo: Dar Al-Thaqafa Al-Jadeeda.
20. Youssef, A. (1988). *Aesthetics between Taste and Thought.* Baghdad: Salma Press.