المعالجة الاخراجية للمكان الغرائبي في العرض المسرحي

أ.د سهى طه سالم
كلية الفنون الجميلة
suha.t@cofarts.uobaghdad.edu.iq

م.م أرشد حسين علي التكمه چي
معهد الفنون الجميلة
arshadtukmachi@yahoo.com

الملخص:

أن المكان يستدعي سماته الواقعية والافتراضية وبصراعهِ الإيجابي والسلبي على حدٍ سواء، ونتاجاً لتلك المزاوجة الأبدية للعرض المسرحي حتمت على المخرج بمعالجة ذلك الزواج عبر الرؤية الاخراجية، مما عمد بعض المخرجين على تصوير المكان ببعدهِ الخيالي الذي يلامس حدودهِ الغرائبية، عبر تأرجح ابعاده واحداثه بين كفتي (الممكن – المستحيل) (الواقع – المثالي)، واما البعض الاخر فقد وظف المكان ببعد جمالي غرائبي للعرض بمقصدٍ ثابت، أي الابتعاد عن القواعد والاطر ذات المنحى التقليدي وكسرها عبر إبانة المكان بأشكال فانتازيا عجائبية، الذي يفتح افاق وقراءات متعددة على مستوى المظهر والمضمون، لذا نتطرق بهذه الدراسة من خلال السؤال (كيف تعامل المخرج مع المكان وتصويره بالغرائبي اما التأسيس النظري فتكون من مبحثين: المبحث الأول: الغرائبية – المكان. (اولاً: مفهوم الغرائبية والمعالجات الفنية، ثانياً: مفهوم المكان والمعالجة الفنية. اما المبحث الثاني: المعالجات الاخراجية للمكان الغرائبي في المسرح العالمي، اما (إجراءات البحث) فقد أختص بتحليل العرض المسرحي (اهريمان) (اخراج علي دعيم) التي عرضت في بغداد (المسرح الوطني) لسنة (٢٠١٤م)، وبعد تحليل نماذج العينة خرجت مجموعة نتائج واستنتاجات ومن أهمها: ١- النص الأسطوري ساهم بقوة لمعالجات المخرج لتشكيل المكان الغرائبي.

٢- المعالجة الاخراجية لديالكتيك الشكل والمضمون يساهم في تشكيل المكان الغرائبي في العرض المسرحي. وختم البحث بالمصادر والمراجع وأخيراً ملخص البحث باللغة الإنكليزية.

الكلمات المفتاحية: المعالجة الاخراجية، المكان الغرائبي.

ABSTRACT:

The place calls for both factual and virtual attributes and positive and negative conflicts, as a result of that eternal mating of the theatrical show, The director had to address that marriage through the directorial vision,

some directors have portrayed the place with its fictional dimension that touches its exoticism boundaries, swinging its dimensions and events between possible-impossible the perfect-reality, others have employed the place with an exoticism aesthetic dimension to display with a steady intent, that is moving away from traditional – oriented rules and frameworks and breaking them by presenting the place in miraculous fantasy forms, which opens up multiple horizons and readings at the level of appearance and content, we are investigating this study by asking how the director handle with the place and filmed it as exoticism, the theoretical foundation consists of two themes : The first theme: Exoticism – the place.(First: the concept of exoticism and artistic treatments, second: The concept of place and artistic processors. The second research: directorial treatments of the exotic place in the world theatre,As for (research procedures),It specialized in analyzing the theatrical performance (Ahrimah) directed by (Ali Daiem) Which was shown in Baghdad (National Theatre) in (2014), After analyzing the sample samples, Aset of results and conclusions emerged, The most important of which are:

1. The legendary text contributed strongly to the directors' manipulations in shaping the exotic place.
2. The directorial treatment of the dialectics of form and content contributes to the formation of exoticism in the theatrical Performance.

The research conclude with sources and references, and finally a summary of the research in English.

Keywords; External processing, the exotic place.

الفصل الأول _ الإطار المنهجي:

مشكلة البحث والحاجة إليه:

لقد أكتسب المكان الحضور الوجودي والحقيقي للإنسان والمادة منذ الازل، ومما لاشك فيه ظفر المكان بخصوصية على جميع الكائنات الحية وغيرها، وقد لامست تلك الخصائص والابعاد والحيثيات للمكان الفكر البشري على جميع الأصعدة،

بوصفه القرين للحضور والغياب ولأغلب المعارف والعلوم والآداب، رغم اختلاف ادراكه الحسي أو العقلي أو الحدسي وحتى المثالي، لذا بات يشغل حيزه كخليله بل أصبح ينظر لهُ بِجلِ مفاصلهِ وخباياه ؛ التي تحاكي ابعاد مفهومهِ المتشظية والمتجانسة في آن واحد، ومن بين تلك القرائن هو العرض المسرحي كونه يتأسس وفق معطيات المكان على ثنائية الواقعي والافتراضي، فالمكان عنصر رئيسي واساس لتجسيد العرض المسرحي ؛ فلا يمكن استئصالهِ برمة مراحل العملية الإبداعية بشقيها المتباين ما بين افتراضات الخيال لدى الكاتب وفرضيات الرؤية الاخراجية الابداعية، وتحقيقها من خلال مشاهدتها على أرض الواقع، لاسيما ان المكان في العرض المسرحي يعمد على احتضان باقي العناصر بارتباط وجوبي من جهة، ويتشكل ويظهر كمالهِ من تلك العناصر من جهةٍ أخرى، وبما أن المكان يستدعي سماته الواقعية والافتراضية وبصراعهِ الإيجابي والسلبي على حدٍ سواء، ونتاجاً لتلك المزاوجة الأبدية للعرض المسرحي حتمت على المخرج بمعالجة ذلك الزواج عبر الرؤية الاخراجية، مما عمد بعض المخرجين على تصوير المكان ببعدهِ الخيالي الذي يلامس حدودهِ الغرائبية، عبر تأرجح ابعاده واحداثه بين كفتي (الممكن – المستحيل) (الواقع – المثالي)، واما البعض الاخر فقد وظف المكان ببعد جمالي غرائبي للعرض بمقصدٍ ثابت، أي الابتعاد عن القواعد والاطر ذات المنحى التقليدي وكسرها عبر إبانة المكان بأشكال فانتازيا غرائبية، الذي يفتح افاق وقراءات متعددة على مستوى المظهر والمضمون، لذا نتطرق بهذه الدراسة عن طريق السؤال (كيف تعامل المخرج مع المكان وتصويره بالغرائبي) لذا صاغ عنوان البحث عبر منطوقه التي **(المعالجة الاخراجية للمكان الغرائبي في العرض المسرحي).**

أهمية البحث والحاجة اليه:

١. يسلط الضوء على المعالجات الاخراجية للمكان الغرائبي، وما يكتنزه من مفاهيم ومواضيع تتعاضد مع الرؤية الإخراجية وعناصره الجمالية في العرض المسرحي.
٢. يرفد المكتبات العلمية بدراسة فلسفية تهتم في موضوع الغرائبية والبيئة المكانية داخل منظومة العرض.

٣. يفيد طلبة الدراسات العليا والاولية من كليات الفنون الجميلة اختصاص الاخراج والتمثيل.

هدف البحث: يهدف البحث الحالي التعرف على (المعالجة الفكرية والفنية والجمالية لدى المخرج للمكان الواقعي، واظهاره بشكلٍ مغاير لما يكسبه خاصية غرائبية في العرض المسرحي العراقي المعاصر).

حدود البحث:

١. الحد الزماني / ٢٠١٤.

٢. الحد المكاني / العراق – بغداد – المسرح الوطني.

٣. الحد الموضوعي / المعالجة الاخراجية للمكان الغرائبي في العرض المسرحي العراقي.

مصطلحات البحث:

١. **المعالجة: لغوياً:** وردت في معجم الصحاح عند باب (ع ل ج)"عالج الشيء معالجةً وعلاجاً: زاوله" (al-Razi, 1967, p. 450)، فالمعالجة في اللغة هي الممارسة أو المزاولة التطبيقية للأفعال الإرادية.

اصطلاحياً: جاء تعريفها بأنها "ممارسة العمل وتقويمه، اي كيفية بناء المادة، من ناحية الشكل والمضمون وتقديم الاشياء لإيصال الموضوع" (Abd AL_Hamid, 1995, p. 6).

٢- **الإخراج: اصطلاحياً:** عرف الإخراج المسرحي: "هو خلق الانسجام الهارموني في العرض المسرحي" (Popov, 1976, p. 29). كما جاء تعريف آخر "هو مجموعة العمليات الفنية والتقنية التي تتيح لنص المؤلف المسرحي ان ينتقل من الحالة المجردة، حالة النص المكتوب على الورق إلى حالة الحياة الفعلية الحية على خشبة المسرح" (Ardash, 1998, p. 140).

٣- **المكان: لغوياً:** جاء تعريف المكان: "المكان جمع أَمكنة وأَمَكُنْ وأماكن: الموضع" (Maalouf, 1973, p. 771).

اصطلاحياً: وردت التعريف المكان مسرحياً بأنه "الموضع الذي يفترض أن أحداث المسرحية تقع فيه" (Hamada, 1971, p. 280). كما جاء تعريف آخر "هو الموضع او الحيز كوجود مادي يمكن ادراكه بالحواس. ...وهو أيضاً أحد العناصر الاساسية في المسرح لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي....وهو ايضاً الموضع الذي تقدم فيه العروض المسرحية سواء أكان بناءً شيد خصيصاً لهذا الغرض كصالات مسرح ام مدرجات في الهواء الطلق أو أي حيز مكاني يستخدم لعرض مسرحي (الشارع، المآرب، الحديقة) (Elias, 2006, p. 473 & Hassan).

٤. **الغرائبي: لغوياً:** ان جذر المصطلح اللغوي يقترب من مصطلح الغربة و"الغُرْبَةُ الاغتِرابُ من الوَطَن، وغَرَبَ فلانٌ عَنّا يَغْرُبُ غَرْباً، أيْ تَنَحَّى، وأَغْرَبْتُه وغَرَّبْتُه، أي نَحَّيْتُه. والغُرْبَةُ: النَّوَى البعيد...والغَريبُ: الغامضُ من الكلام" (Al-Farahidi, 2003, pp. 271-272).

اصطلاحياً: ورد "أن الشيء الموسوم بالغرابة هو الذي يبتعد عن التصورات المألوفة لدى المجتمع" (Kilito, 2006, p. 66). في حين جاءت "الغرائبية هي التحويل الخيالي الى الواقعي والعكس صحيح"(Abd AL_ Hamid, 2010, p. 108).اما في حقل المسرح تم تعريفها بانها تتطلب "فهماً جديداً للخارق والمدهش والغريب والغامض والمتنافر والعجيب – وهي مسميات للغرائبية – هذا الفهم يكون قائم على حقيقة خروج الاشياء من سياقها المتتالي في الواقع ودخولها في نسق الصورة الغرائبية المصنوعة، التي تجهد في جعل هذه الاشياء ضمن سياق آخر وضمن منطق آخر هو منطق العرض المسرحي الغرائبي" (Kashi, 2006, p. 38).

إجرائياً: يعرف الباحث تعريف إجرائي لل**(المكان الغرائبي)**:"هو المكان الذي يتأسس عن طريق رؤية إبداعية مغايرة لما هو مألوف وسائد والذي يجسد عوالم الخيال والحلم واللاواقع، رغم انه قد يحتوي على احداث وعناصر واقعية".

الفصل الثاني-المبحث الأول: (الغرائبية-المكان)

اولاً: مفهوم الغرائبية والمعالجات الفنية

ان مصطلح الغرائبية يجوب الى مصطلح يقترب منه وهو (العجائبية) ولا يقف الى هذا الحد بل يتقارب مع مصطلحات أخرى، مثل (الخارق، الفانتازي، الخرافي، اللامعقول، اللاواقع، الخيالي، السحري، وغيرها) ، إذ تختلط تلك المصطلحات فيما بينها وبالتحديد بتفسير احدها بربط مصطلح آخر بها بما ذكر آنفاً، ومن الصعب الوقوف على تحديد معناه في الاصطلاح تحديداً دقيقاً، نظراً لاختلاف استعماله في البحوث الدينية والاجتماعية والدراسات الفلسفية أيضاً وتوظيفه واشتغاله في مجالات النشاطات الثقافية والأدبية وغيرها، إذ شغل مصطلح الغرائبية حيز في مخيلة وفكر الكثير من المفكرين والنقاد والباحثين في الشرق والغرب، كما تضاربت آرائهم حول تفسير او تعريف أو ترجمة المصطلح كلٌ حسب اشتغالهِ في منظومة عملهِ، إذ باح هذا التقاطع بين الترجمات العربية المتعددة لجملة من المصطلحات الغربية، والتي تتقاطع في بعض دلالاتها مع الحقل المتصور للغرابة والعجب الذي يحمل قيم الخروج عن المألوف والمتصور لدى العامة، كما ان القواميس العربية تفتقر الى مصطلح الغرائبية وتعود به الى جذر الغرابة، لهذا "وجد أن هناك نوعاً من الالتباسات في مفاهيم الغرابة والتغريب والاستغراب، الذي بدا الخلط بينهما، وانطلاقا من هذه التسميات، وجدا أن الغرابة هي ضد الألفة، إنها نوع من

القلق المقيم حالة بين الحياة والموت" (Abd Al_Hamid, 2012, p. 7) فالغرابة تعد نوع من ضروب الخيال التي تنسجم مع المشاعر التي تصاحب الانسان من الخوف الوحشة وغيرها، كما انها تظهر في بعض الأفعال والسلوك لدى الفرد، والتي تعبر عن أمور غير سوية للإنسان ويمكن ان تبتعد عن المألوف إلى حد بعيد، كما نجد (فرويد) يعرف الغرابة بأنه "مفهوم ملتبس أو مزدوج يجمع بين المألوف وغير المألوف" (Abd Al_Hamid, 2012). أي ان الغرابة هي المزاوجة بين ماهو واقعي ملموس او محسوس وما يفوق التصورات الذهنية، وهنا يلتمس الفرد حالة من الانفصام بين ماهو شعوري واللاشعوري الذي ينتاب الشخص من صراع داخلي وخارجي، لكل المكبوتات والمكتسبات التي لا تتحد ولا تنسجم بوصفها لا تشبع رغباته النفسية، كما عند (هيدغر) الغرابة "بأنها ذلك المكان الفارغ أو الخاوي الناتج من فقدان الإيمان بالصور المقدسة. فالإنسان العاجز عن الإيمان يترك غريباً في الفراغ والعدم" (Jervis, 2010, & Jo p. 495). بوصفها عوالم ميتافيزيقية او غيبية تسود فيها الحيرة بين الذات والموضوع، أي يقف المرء بين كفتي التصورات العقلية والموضوعات الخارجية التي تزحزح من مبادئه ومرجعياته الفكرية المكتسبة، اما التعاريف التي وردت في الفنون الجميلة للغرائبية وبالخصوص في الادب، كما تطرق له(تودوروف) الذي اِهْتَضَبَ صوتهِ من خلال كتابه (مدخل الى الادب العجائبي"او الغرائبي حسب الترجمة")، من خلال محاولته التمييز والتفريق بين مصطلحي الغريب والعجيب والمقترن كلاهما بالمتلقي أي لاكتمال دائرة الإنتاج والتلقي بصورة عامة وخاصة، إذ العجائبي عرفه بأنه "التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي حسب الظاهر، فالمفهوم يتحدد إذن بالنسبة الى مفهومين آخرين هما الواقعي والمتخيل" (Todorov, 1993, p. 18). أي ان هناك قوانين جديدة يجابهها الفرد رغم انها تبدو غير مألوفة، مما يستدعي عدم التصور مؤقتاً غير انه يقبلها في نهاية الامر كموضوع ماثل امامه بغية تفسيره من الطبيعة او من تصوراته الذهنية، اما تعريفه للغرائبية هو"الذي تبدو أحداثه فوق طبيعية على مدار الحكاية، وفي النهاية تلقى تفسيراً عقلانياً" (Todorov, 1993, p. 68). علاوةً على ذلك وضع (تودوروف) ثلاث شروط لتحقيق الادب العجائبي وطبيعته وحقيقته وهي كالآتي: الأول: "لابد أن حمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كما لو انهم اشخاص احياء، وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق الطبيعي للأحداث المروية" (Todorov, 1993, p. 18). اذ لابد للنص العجائبي ان يوهم المتلقي بان مجتمع الشخصيات التي يوجهها هي نماذج من الواقع وليس من وحي الكاتب، وهنا يتم ايهام المتلقي بفعل التوحد بين ما هو واقعي ومتخيل في ذهنه، بغية زرع وحصاد تأثير التردد والدخول في المشاعر الحيرة والقلق في

نفسية المتلقي، اما الشرط الثاني: "قد يكون هذا التردّد محسوساً، بالمثل، من طرف شخصية، فيكون دور القارئ مفوضاً اليها. ويمكن، بذلك، ان يكون التردد واحدة من موضوعات الأثر، مما يجعل القارئ – في حالة قراءة ساذجة – يتماهى مع الشخصية" (Todorov, 1993, p. 18). بمعنى ان تكون الشخصية في النص هي التي تلتمس الإحساس بالتردد وان تكون واضحة عليه قبل المتلقي بغية ملامسة الأخير، وعلى وفق هذا يكون المتلقي في قراءة بليدة من امره، الثالث: "ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصة في القراءة، من بين عدة اشكال ومستويات، تعبر –أي الطريقة– عن موقف نوعي يقصي التأويلين الأليغوري (المجازي) والشعري (الحرفي أي غير التمثيلي أو الرجعي)" (Todorov, 1993, pp. 18–19). إذ أن المتلقي له الحرية التي يتبناها في قراءة النص، وفي ذات الوقت له الاحقية في ان إزاحة القراءة التي تقوده الى تأويلية (المجازي–الشعري)، كما ان هذه الشروط الثلاث ليست ذات قيم متعادلة او متساوية، "فالأول والثالث يُشكلان الأثر حقاً، اما الثاني فيكن ان يكون غير مُلبَّى" (Todorov, 1993, p. 54). وعليه ان الشرطين الأول والأخير ضروري وحتمي كونه هما ما يكونان ويبنيان الأثر، اما الشرط الثاني فهو عند (تودوروف) يتأرجح بين لزومه والاعتكاف عنه، أي هو من الضرورات الاحتمالية، اذ اننا نلاحظ ان هناك ترابط بين العجيب والغريب عند (تودوروف) من خلال قوله: "يتحدّد "الغريب" بوصفه جنساً مجذوراً بالعجائبي بكونه لا يحقق إلاَّ شرطاً واحداً من شروط العجائبي، ألا وهو وصف ردود فعل معينة، وبصفة خاصة: الخوف. إنه مرتبط فقط بأحاسيس الشخصيات وليس بواقعةٍ مادية تتحدى العقل....أنه ما يفسر بقوانين العقل، ولكنه خارق ومقلق" (Todorov, 1993, p. 226). اذ اعتبر (تودوروف) الغرائبي جزء من العجائبي وعنصراً من عناصره لكونه لا يحقق سوى شرط واحد من شروط العجائبي وهذا الشرط يتمثل في الأثر الذي يتركه الحدث العجائبي في الشخصية إذ أشار إلى ذلك بالخوف، كما نستخلص إلى تركيز (تودوروف) على عنصر التردد والاثر او رد الفعل، الذي يدخل في علم السايكولوجية التي تثير حالة من شعور خاص لذلك الحدث عند المتلقي، وبما ان العجائبي يثير لدى المتلقي الحيرة النفسية

والقلق والتردد العقلي امام الحدث الغير مألوف، ولاسيما ان المتلقي يقع في فخ زمكانية وتسلسل الاحداث للشخصيات والتي تعاكس تصوراته العقلية والنفسية وهنا يفرق بين العجائبي والغرائبي، إذ "لا يدوم العجائبي....إلا زمن تردد مشترك بين القارئ والشخصية، اللذين لا بد أن يقررا ما إذا كان الذي يدركانه راجعاً إلى "الواقع" كما هو موجود في نظر الرأي العام أم لا. في نهاية القصة، مع ذلك يتخذ القارئ، إن لم تكن الشخصية قرارا فيختار هذا الحل أو الآخر، وهنا بالذات يخرج من العجائبي" (Todorov, 1993, p. 65)". بمعنى آخر ان (تودوروف) يحدد العجائبي بزمن التلقي وما يصاحبه من تردد، فضلاً ان المتلقي هو من يقرر بين ماهو عجائبي او غرائبي، وهنا يتبين لنا ان مصطلح الغرائبية (الغرابة) يأخذ مفاهيم التشتت في موسوعة من المدلولات والتعريفات والتوصيفات وعلى رأسها الآثار التي تتركها لدى المتلقي، بيد ان الباحث يرى هناك عامل جوهري مشترك يجمعها وهو الخيال لدى الفنان، والمقرون بالتجسد مهما اختلف نوعه ونتاجهِ الفني إذ لا يمكن استئصال الخيال من المنتج الإبداعي.

ثانياً: مفهوم المكان والمعالجة الفنية

إن اقتران الإنسان بالمكان اقتران ذي أبعاد متجذرة وغائرة ؛ وعلاقته به علاقة ديالكتيكية مصيرية وأزلية، إذ ما من سيرورة وصيرورة في هذا العالم إلا وهي مقترنة بمكان ما، فمن الاستحالة ان توجد لحظة من لحظات الوجود الإنساني خارج سياق المكان، فهو جزء لا يتجزأ من كل الموجودات وماثل بقوة مع حركتها وسكونها، لذلك شغل المكان أهمية بالغة الحفاوة في ميادين المعرفة الفلسفية والعلمية والأدبية والفنية على حدٍ سواء، بوصفه ظاهرة طبيعية وافتراضية يكتنف حيثيات الظاهرة على مختلف تنوع صورها، لما له من علائق متشعبة بين عناصره المادية والحسية والحدسية ما بان منها للعيان وما برز منه بالخفى، كما تباينت واختلفت الآراء حول موضوعة المكان، بدءاً من الترسيمات الأولى للمكان في ضوء الفلسفة وحتى يومنا هذا، اذ ان المكان برأي (افلاطون)"هو ما يحوي الأشياء ويقبلها ويتشكل بها" (Fougali, 2008, p. 170). فقد نظر (أفلاطون) إلى المكان على انه الحاضن

للموجودات، ولابد أن يكون حضوره حقيقاً وغير منفصل عن الأشياء بل يتشكل من خلالها، وهذا يعني أن المكان لدى (أفلاطون) محدد ولا يتعدى حدود حضور الشيء فوقه، في حين عند تلميذه (أرسطو) فهو نوعان "مكان مشترك يوجد فيه جسمان أو أكثر، ومكان خاص يوجد فيه كل جسم أولا. ... وهذا المكان الخاص هو سطح الجسم المادي، أي السطح الباطن المماس للمحوي" (Karam, 1946, p. 142). اذ نجد ان المكان اخذ بعداً مفاهيمياً أكثر عند (أرسطو) من خلال المكان كبيئة أرضية والثاني هو مكان سطح أي موجود مادي، أما رأي (ديكارت) يربط بين المادة والمكان وجعلهما مترابطان احدهما بحضور الآخر، أي لفظتا المكان والمادة مترادفتين برأيه فـ"العالم المادي ملاء كامل لا خلاء فيه، قد يكون فيه كل جسم على قدر الحيز الذي يشغله حيث لا يجعل في الاماكن ان يطرد من مكانه بواسطة جسم اكبر منه او اصغر فيما ان المادة عبارة عن الامتداد، فلا امتداد بغير مادة واذن فلا خلاء" (Abd AL_ Moaty, 1983, p. 221). أي ان العالم المادي عنده يتركب من الاتساع والحركة، وعليه فالامتداد على حد تعبيره يتسع الى كل ما هو موجود في العالم وهو بذلك يكون قد تآصر بالمادة لبيان كلاهما موضوعياً ومفهوماً.

كما فرق به (برجسون) بين المكان العيني الذي يمتد عليه الواقع وبين المكان اللانهائي القابل للانقسام إلى ما لا نهاية، أي بين المكان المتصور وبين المكان الذي يشعر به، فضلاً عن توحد بينه وبين المادة والزمن إذ "أن الواقع الذي ندركه ادراكاً مباشراً هو امتلاء ما ينفك ولا يعرف الفراغ. أن له مكاناً يمتد عليه، كما أن له زماناً يدوم فيه"(Bergson, 1990, p. 106). فالواقع عنده يتركب ويزدهر وينمو بشكلٍ كلي لا ينفصل عن باقي العلاقات المترابطة معه (المكان–المادة–الزمان)، فالمكان هو "الذي يكون هو والزمان والحركة والحياة، ماهية الوجود (العالم الموضوعي)" (Al–Nassir, 1986, p. 16)، لا خلاف على المكان ووجوده مع وجود الانسان والمادة الذي يقترن معهما وكذلك الزمان، إذ الزمان ملاصق مع المكان كما طرحه (باختين) بمصطلح الزمكانية كمركب حتمي، إذ ان "الزمكانية في صورها المختلفة تجسد الزمن في المكان، وتجسد المكان في الزمان، دون محاولة

تفضيل أحدهما على الآخر" (Al-Bazghi, 2002, p. 170 & Al-Ruwaili). اما من جهة ارتباط المكان وعلاقاته بالإنسان والمعالجات الفنية التي يحاكيها عليه إذ يَصفهُ (باشلار) بقوله: "إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مبالياً ذا أبعاد هندسية فحسب فهو قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل كل ما في الخيال من تمييز، إننا ننجذب لأنه لا يكثف الوجود في حدود تتسنى بالجمالية في كامل الصور، لا تكون العلاقات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية" (Bachelard, 1984, p. 84). ان هذه التوصيفات التي يشغلها المكان على مستوى الواقع والخيال والفكر، تفضي الا ان المكان القاعدة الأساسية للوجود الإنساني ؛ واستغلاله من إذ المعاش والمحاكاة الإبداعية لنتاجاته الفنية، كما له حيثيات وخفايا سيكولوجية وذهنية لدى الانسان والفنان، لا سيما ان الخيال الذي يعد احد أدوات الفنان التي ينطلق منها لتشيد المكان الواقعي والفني على حدٍ سواء، إذ ان الخيال له مطلق العنان ليصوغ أي مكاناً في الصورة الذهنية على شقيه الإيجابي والسلبي، بدءاً من مرجعيته وفطنته الفردية التي سرعان ما تضع حدود وهمية متناظر لأفكاره الخيالية والتي يحبكها مستعيناً بآفاق تصوراته العقلية، و"التي يتم تقديمها من خلال فكرة...وينطلق هذا كله من فكرة ديناميكية الخيال" (Bachelard, 1984, p. 8). اذ ان هذا التزاوج بين مديات الواقع المكاني برمت ابعادهِ الهندسية والبصرية والحسية والخيال، هو ما يرتسم فرضية المكان المعالج واقعياً ويجسدهُ من خلال العمل الفني، ليحول المكان الى مديات بعيدة تصل به الى حدود ملامسة الواقع والحلم، كما ان المكان الفني هو المكان المدرك بواسطة الخيال، إذ لا يبقى مكاناً محايداً خاضعاً لقياسات هندسية ورياضية، وعليه فإن اقتران المكان مع الفنان لا يمكن ازاحته من نتاجه الفني، فمنذ القدم و إلى يومنا هذا تم توظيف المكان في مختلف النتاجات الفنية.

الفصل الثاني-المبحث الثاني:

(المعالجات الاخراجية للمكان الغرائبي في المسرح العالمي)

يعد المكان من أهم العناصر الأساسية وخاصة للمخرج، بوصفه نقطة جوهرية تتأرجح بين الأدب والفن والممارسة الاجتماعية وجمالية، أي يقوم على الاظهار بين المظهر والمضمر في العرض المسرحي، وهنا يكون مفهومه مركب ومزدوج ومتشابك وذلك لتزاوجه مع تلك الحيثيات في الخطاب المسرحي، فهناك مكان يقترحه الكاتب في النص الادبي ومهما اختلف نوعه وشكله وخصوصيته وابعاده فهو يخص النص، والمكان الثاني هو مكان العرض أي المكان الذي يقترحه المخرج المسرحي، وينقسم الى قسمين الأول المكان الواقعي والثاني المكان المفترض على الأول، فمن خلاله يتم معالجة تلك الأمكنة من قبل المخرج من خلال عناصر العرض، السينوغرافيا البصرية والسمعية والحركية وحتى الحسية (أي الزمان) كما تطرقنا له آنفاً، فضلاً عن الممثلين وما ينطوي عليهم من أدوات حتى لغة الكلام وتعبيراتها عبر مفهوم الإحالة او الاستعارة او المباشرة، "المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياغاً لأغراض التخيل" (Al Faisal, 1995, p. 251).علاوة على المعالجة اللونية لجميع العناصر المرئية، فضلاً على ان المكان المسرحي بصورة خاصة يعرف بطبيعة علاقته بأجزائه ومكوناته وابعاده التي يحتضنها وفق ابعاده الصورية والمضمرة، إذ لا يمكن النظر إلى الفعل الجمالي في العرض المسرحي بمعزل عن عملية تشكيل الفضاء المسرحي من خلال المكان، لإن المعالجة الاخراجية تخضع لمعايير تشكيلية وفنية وفكرية وفلسفية تتأسس منذ الهالة الأولى للرؤية الاخراجية وحتى التجسيد الحي، فالمكان المسرحي "هو الشكل العام لحركة المادة ووجودها، ذات امتدادات مختلفة، لا يُعْرف بطبيعته البنائية، وانما بمجموعة العلاقات المرتبطة موضوعياً مع اجزائه المختلفة، ليس له شكل يحدده، فهو لا يؤَسَس الا بوجود فرضية فلسفية ووجود رؤية تشكيلية محاطة بإيقاعات تفرضها منظومة العلاقات البشرية" (Abd, 2005, p. 10). إذ يكون المكان المسرحي الهاجس الأول في معالجة الإخراج والتي لابد ان تخضع الى النظام التشكيلي للعرض، بعبارة اخرى ان المكان الواقعي ومساحته الأفقية والعمودية وحتى العمق المكاني التي منحها له الفضاء او المكان عبر واقعه الملموس ؛ ينبغي

تشكيله ليكون متناغماً مع الموجودات الأخرى، فجمالية المكان تمتاز بالتناغم ما بين جميع عناصر العرض، التي سيعالجها المخرج ويوظفها لتشكل مجموعة من نظم وأدوات المكان القائم على إحالة الأفكار والاستعارات، ليرتسم المكان المسرحي بتكاملية جمالية مغايرة لما هو واقعي، إذ أنها عملية تتنامى وتتبلور وتزدهر إنطلاقاً منذ قراءة النص او لفكرة ما، وصولاً الى المرحلة التكامل في العرض المسرحي، فالمكان أنه فعل ملازم للظاهرة المسرحية إذ "أهمية الفضاء لا تكمن في انه عنصر متحول فحسب (يتحول إلى مشهد) وإنما لإنه عنصر بنيوي ثابت يحدد أنشطة العناصر الأخرى" (Group of authors, 1997, p. 21). فلا يمكن تجسيد العرض دون اخضاع كل مكونات وعناصر العرض لفرضية المكان المسرحي، مهما كان المكان الافتراضي ذا تصورات منطقية او خيالية، ليتسنى للمتلقي أن "يأخذ على عاتقه السياحة. ... في عالم مختلف عن العالم الذي يتواجد فيه" (Alkady, 2009, p. 138). وهذا يتجلى من خلال الشخوص المسرحية إذ "تتشكل الرؤية المكانية شبكة من العلاقات التي تتضافر لتشييد المكان الذي تجري فيه الأحداث بفعل الشخصيات" (AL_Nabulsi, 1994, p. 22). من لغة الكلام والاحداث وباقي العناصر التقنية المكملة التي تسبح وتتحرك بذلك المكان المفترض بالفعل والقوة، فالمكان "يفرض على المسرح العناية بفهم كيفية اشتغال هذا البعد والكشف عن الطرق التي يتم بها توظيف الشفرات المكانية لإنتاج المعنى" (Al-Amari, 2006, p. 74). إذ ان المخرج يعتمد على تأسيس أفعال الشخصيات والاحداث المسرحية لتصوير المكان، وعلى وفق ما تقدم تكون المعالجة الاخراجية وفق استراتيجية شاملة لحيثيات المكان الواقعي لتجسيد المكان الافتراضي في العرض المسرحي، لذا يعد انشاء المكان الافتراضي عنصر من عناصر البناء للعرض المسرحي الذي تدور داخله الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات والعناصر السمعية والبصرية والحركية التي ترافقها، اذ "يعرف العرض المسرحي اولاً كمجموعة من الدلالات بانه تفاعل بين هذين العنصرين: الجمهور والممثلين واقصد بكلمة الممثلين هنا كل العناصر المشتركة فنياً في العرض" (Asaad, 1980, p. 97). كما انه

يحاكي دوراً مهماً واساسياً في إظهار المضمون الاجتماعي والسياسي لحكاية الاحداث الواردة فيه، أي يعمد المخرج المسرحي على اظهارهِ من خلال جميع الوسائل التي يعلجها في سياق بناءه وتجسيده غير ان الشخصية العامل المهم في انشاءه، اذ لابد ان "تنسجم الشخصية مع المكان فتحبه وتعيش في ألفه معه وقد تكون مناقضاً لها في خلق هذا التناقض نوعاً من الصراع الذي حدد ابعاد الشخصية وعلاقتها" (Bachelard, 1984, p. 45). وباقي الوسائل ماهي الا تعزيز على اظهار المكان وتلبية احتياجاته، ولقد اكتسب المخرج العالمي خبرات وتطلعات ودراسة عميقة بالتعرف على مكونات المكان الافتراضي ومفرداته، كما هو الحال للمكان الواقعي ومكوناته الهندسية ووظيفته التأطيرية، والاطلاع على الإيقاع المكاني وفهم مفرداته التي تشغله وما تبثه من الفيزيائية الحسية والنفسية واستثمرها ومعالجتها في عروضه المسرحية، بعبارة أخرى ان المكان سواء كان واقعياً ام خيالياً، فان المعالجة الاخراجية تروض المكان وتجعله منه مكان غرائبي قابل للقراءة والتأويل، فـ"المكان المسرحي هو الموضع أو الحيز كوجود مادي يمكن ادراكه بالحواس وهو احد العناصر الأساسية في المسرح لأنه شرط تحقيق العرض المسرحي، وهو ذو طبيعة مركبة لأنه يرتبط بالواقع من جهة، وبالمتخيل من جهة أخرى"(Hassan & Elias, 2006, p. 473). اذ يستطيع المخرج ان يعير اي جزء من الواقع الطبيعي ويعالجه الى واقع فني يجري توظيفه في سياق الحدث، فالمكان المسرحي لا يوجد الا بفعل الاستعارة، علاوةً انه يبقى مهيأ للتمثيل وقابلاً للحضور، وكما يكون في حالة جاهزة للتحول أي التغيير من سكونه الثابت الى المتغير في الأمكنة.

لقد عمد المخرجين أمثال (أنطوان آرتو) و (بيتر بروك) و (جوزيف شاينا) و (ريتشارد شيشنر) و (روبرت ويسلون) وغيرهم على معالجة المكان الافتراضي للعرض المسرحي، من خلال السعي على إيجاد مكان غرائبي مبتعدين على ما هو مألوف وواقعي أي كسر النمط الذهني عند المتلقي، إذ بحثوا عن أماكن مغايرة يستطيعون من خلالها تحقيق رؤيتهم الاخراجية والجمالية، إذ وظفوا عناصر العرض بدلالات رمزية وتعبيرية وانطباعية وحسية يسودها الغرابة لتجسيد المكان، اذ

تم معالجة النصوص والأفكار من خلال الخيال والرؤية الفنية، ولا سيما ارتحلوا مع المتلقي من عالم الإيهام إلى عالم المتخيل والتأمل الذوقي مافوق الواقعي، ومن بينهم المخرج (ارتو) الذي عمد ان "يلغي دور خشبة المسرح وقاعته، ويستبدلهما بموقع واحد فقط، وبذلك يصبح المشاهدون في وسط الأحداث ينغمسون فيها ويتأثرون بها" (Duvigneau, 1998, p. 66). ان معالجة (ارتو) تسعى دائماً الى الحاق المكان المسرحي بعداً ميتافيزيقياً من خلال العروض المسرحية، إذ يعالج المكان من خلال الابتعاد عن اللغة الواقعية واستخدام اللغة الهيروغليفية والصرخات والحركات الايمائية السحرية، بل وكذلك من خلال استخدام الموسيقى الطقسية والمؤثرات الصوتية التي وظفها بحالة تتسم بسمات تتمثل في تقويض الواقع أي اعادة تشكيله، لاسيما وضع المؤثرات في كل ارجاء المكان المسرحي ليلاقي المتلقي نفسه داخل شبكة من الاهتزازات الصوتية الرنانة، وفي اطار علاقة غير مألوفة مع ما هو مألوف ونمطي، كما استخدمت هذه المؤثرات الصوتية ايضاً لغرض نقل الشخصيات بشكل مباشر الى اذهان الجمهور، فعلى سبيل المثال استخدم أجراس الكنيسة بشكلها التقليدي الا انه عمد على تكبيرها الى اقصى درجة، وبثها من خلال المكبرات المثبتة في زوايا مكان العرض والمحيط بالجمهور. (Innes, 1996, pp. 144-145) فمكان العرض المسرحي الذي عالجه (ارتو) انصهرت فيه الحركات والايماءات والاشارات والمؤثرات والموسيقى مع البعد التعبيري، فهذا التلاقح ازاح توظيف الديكور التقليدي لان المكان المسرحي عنده خالٍ من القطع الديكورية، معوضاً عنها بالممثل وما يمتلكه من قدرات جسدية وما له من تكنيك حركي وتعبيري، ولاسيما إضافة الزي واللون الرمزي، انه "ذلك المسرح الذي لن يكون للمناظر المسرحية وجود، لان فخامة الازياء كفيلة بإضفاء الحيوية واللون على الحدث وبخاصة عندما يعبر كل زي من تلك الازياء عن معنى" (Eslin, 1988, p. 125). يحيل المتلقي الى ابعاد ميتافيزيقية تكسر كل ما هو مألوف عنده (المتلقي)، كذلك عمد (بروك) على الابتعاد عن الخشبة المسرحية في اغلب عروضه، إذ "هجر الأماكن التقليدية لتقديم عروضه، واكد على أن يحول مساحة ما

الى مكان العرض المسرحي. ... بروك يكسر الجمود في العروض المسرحية فقد عروضه في المستشفيات والسجون والمدارس" (AL_Rimoni, 2012, pp. 23-24). كما ابتعد (بروك) عن الخشبة المسرحية في اغلب عروضه، واتجه نحو مغايرة في معالجة المكان الخارجي، من خلال ما يبثه من تناغيم حسية وتصورات رجعية عند الممثل والمتلقي، إذ "يخرج بيتر بروك في اغلب تجاربه من فضاء العلبة، ليقدم عروضاً في الهواء الطلق، ويعيد تشغيل الفضاء فيه بما يتوافق مع رؤيته، ومستفيداً من القوة الكامنة في المكان كما في تجربة (اورجاست)، فقد قدمها في مقبرة لملوك الفرس القدماء، موظفاً معماريتها في تشكيل فضاء العرض...والاستفادة من رمزية المكان ودلالته الميتافيزيقية" (Abd AL_ Karim, 2017, p. 76). فالمكان عند (بروك) "يتسم بحيادية تخيلية تسمح للممثل بأن يتحرك بحرية خلال العالم المادي إجمالاً، كما تسمح له هذه الحيادية أيضاَ بأن يقارب التجربة الذاتية بشكلٍ حر" (Innes, 1996, p. 238). فان رؤيته تذهب الى عوالم الميتافيزيقة فهو يؤطر تلك الرؤية بالاشتراك مع الممثلين، لخلق بيئة مسرحية غرائبية تمكنه من وصول الى المتلقي بغية الدخول الى تلك العوالم وربطها مع تصوراته الرجعية للحدث والموضوع الظاهر امامه، فشمولية الرؤية المكانية عند (بروك) تتجسد بعروضه الطقسية، "فالعرض هو فضاء موحد تتعابر فيه الذات المشتركة في العرض الطقسي، ما بين العالم اليومي المألوف ومحدداته العقلية، وبين عالم الخالي اللامألوف والممكن واللامتناهي، إذ بواسطة المرئي الواقعي المادي يمكن جلب اللامرئي المقدس الى حيز الادراك، كما في عروض البساط" (Counsell, 1998, p. 251). ان هذه العروض تسعى للقضاء على الانقسام او الانفصال بين عالم المتلقي اليومي، وعالم العرض الخيالي بطريقة مباشرة، إذ دائما "يسعى بروك ان يجعل المتلقي مساهماً في العرض وكان من بينهما اولاه مهام ان يتواصل مع الإشارات المكانية التي يمنحها العرض لإنتاج التداعي الحر للمكان" (Innes, 1996, p. 255). وبالتالي وضعت الجمهور والممثلين في مكان ادراكي يتسم بالغرائبية.

كما تعد الرؤية المكانية عند المخرج (ريتشارد شيشنر) مغايرة يعاكس كل ممن سبقوه، فالعرض المسرحي يبنى بواسطة حزمة من التركيبات المكانية الغرائبية، إذ يتلاعب بالفضاءات الساكنة والفضاءات المتناقضة بين ما يجوب بذاكرة المتلقين ورؤيته، فالمكان لديه يرتبط بالأعضاء الجنسية، ويعد ذلك تطوراً يحمل جانب الايجابي لا السلبي، ومن جانب اخر فهو يعمل في عروضه الى الاعتماد على البناءات الخرافية والتصورات الدينية، لا سيما انه يسعى الى صياغة مكان ملائم لرؤيته عبر توظيفه للتقنيات بشكلٍ يوضح معالم عالمه المكاني والموضوعي وهو الطقسية البدائية. ان الاسس التي ارتكز عليها (شيشنر) بشكلٍ كبير في عروضه المسرحية، هو المعالجة لجمود المكان الفيزيقي واضفاء طابع الحركية عليه، ان خصوصية هذه الأمكنة تمكنه من توليف مكان غرائبي، هذا من نتاج عملية التحول اللعبي لقلب حدسية المكان بواسطة التقنيات والممثلين فضلاً على تشاركية الجمهور، ومن بين هذه الأمكنة (ملعب كرة سلة، بارك مخصص للسيارات، حلبة مصارعة)، وبالتالي يقع اختيار المكان على أساس الرؤية ومعالجتها للمكان الواقعي، كما في مسرحية (ديونيسوس٦٩) تلك المسرحية التي تم صياغتها من مسرحية (يوربيدس) برؤية معاصرة وجديدة، إذ جسدها في كراج للسيارات، ويدخل الجمهور وكأنهم يدخلون الى طقس او مكان غرائبي له غموضه الخاص، تكشف عبر الممرات الى مكان واسع يحتوي منصات خشبة غير مطلية بدهان لوني، كما يبقى الجمهور واقفاً لعدم وجود مقاعد للجلوس، ومع تعدد تشكلات المكان البصرية المتحولة والمتنقلة بين الحين والأخر، ينتقل المتفرج في ارجاء الامكنة الغرائبية وسط مكان موحد (بارك للسيارات). (Innes, 1996, pp. 331–335). يُستخدم مفهوم الغرائبية في الفنون المسرحية لتحقيق طريقة فنية جديدة تشكل حريةً في التعبير وتخلق عالماً مفتوحاً للإبداع، وتعد الغرائبية عنصراً مهماً في التيارات المسرحية المعاصرة، إذ تمكن المخرج من إظهار العوالم الفريدة والغير مألوفة تقدمها برؤية جديدة تعاكس الواقع لما له من طروحات وظواهر.

أما المخرج (ويلسون) الذي يقدم مسرحه بصور مليئة بالمتناقضات المتعددة، إذ تميزت اعماله بالرؤى الصورية والحركات والايماءات البطيئة، اذ يعمد على التناقض بين جميع عناصر العرض، إذ يرتبط بفكرة الديالكيتك التناقضي وهو الاساس في جوهر اعماله، كما في عرض (جبل كا وشرفة جاردينيا) الذي قدمه في مهرجان شيزار عام ١٩٧٢م، اذ ان بداية العرض "قد بدأ فوق خشبة صغيرة مفتوحة من الخلف حيث يظهر منظر الجبل خلال البرواز المسرحي، ثم انتقل الفعل الدرامي ليغطي كل جزء من أجزاء الجبل. وقد تم أداء الأفعال بحركة بطيئة للغاية وذلك بغرض اسباغ طابع حلمي على العرض" (Innes, 1996, p. 388). كما يعمد على بطء الايماءة والاشارة والحركة لدى الممثلين بغية اظهار الطابع الحلمي الذي يقترن بالمذهب السريالي، مما يعطي مكان غير مألوف مشبع بالغرائبية، إذ في هذا العرض المذكور آنفاً انتقل المكان من خشبة المسرح الى الجبل، كما ان"ان الجبل في الخلفية أمتلأ بصور مرئية غير مرتبطة ببعضها، وذلك في هيئة نماذج ثنائية الابعاد من الورق المقوى، ومن بين هذه الصور: فلك نوح، وديناصور، وطائر البشروش وقلعة الأكروبول تحيط بها صواريخ من طراز ICBM، وحوت يونان، وجبانة، وخط الأفق في حي مانهاتن" (Innes, 1996, p. 389). إذ تتشكل صور وتضمحل فضلاً على انها تتداخل مع مواضيع واشياء اخرى وتتشظى في ارجاء المكان المسرحي وتعاد تشكيلها، مما يطغى عليها طابع الغرائبية بكل تمفصلات وحيثيات عناصر العرض وعلى قمتها المكان، كما تطرح هذه العروض لدى (ويلسون)"أطر زمنية تشوه طرائق الادراك التقليدية، ومن ثم تقوض التفكير العقلانية، ان الواقع باعتباره اسطورة يتم تفكيكه هنا، وذلك بغرض نزع الألفة، هذا فضلاً عن إحداث نوعاً من المجاورة السريالية بين الصور المتصلة بالوجدان" (Innes, 1996, p. 398). ان خاصية المعالجة الاخراجية لدى (ويلسون) تتميز بالتفكيك الذي يعزز من غرائبية جميع عناصر العرض، والتي تعاكس وتعارض كل التصورات العقلية لدى المتلقي، مما تحيله الى عالم وجداني تأملي وتأويلي،"لقد اصبح هذا اللا ترابط السريالي الطابع. وهذا الصراع بين الاضداد علامة من

علامات الدراما التي يقدمها ويلسون، والتي تبدت في أكثر صورها اكتمالاً في عرضه" (Innes, 1996, p. 393). أن أسلوب إخراجه لعروضه المسرحية التي يعمل عليها هي إطفاء وغياب وسلخ المعنى من شفرات العرض، رغم ان إظهار الصورة التشكيلية في ديمومة لها طقسها السحري والشاعري بمبدأ التناقض والتجاور في شفراتها الدلالية، إذ يعمد على تشفير عناصر العرض وفق كسر المألوف والتقليدي وكسر آفاق التوقع لدى المتلقي من خلال بث شفرات متعددة ومختلفة فيما بينها ولا يوجد أي رابط مشترك فيها، ففي احد عروضه المسرحية"يمتلأ بالشخصيات الفانتازية من قبيل النساخ السود طوال القامة الذين يحملون ريش كتابة ضخم واسود ويشبه السيوف، وشخصية الناسخ الأبيض المسربل في ثياب من ورق المطوى المزين والمطعون بقلم رصاص هائل، وشخصية كان نصفها انسان ونصفه كلب: هذه الشخصيات الفانتازيا تمتزج بالشخصيات التاريخية" (Innes, 1996, p. 396). إذ بات المعنى في ازدراء عوالم الخيال والوجدان عند المتلقي، ما أن يتأمل بالصورة ما أن أنبثق خياله لرسم المعنى وقد يكون ليس بمعنى حقيقي فلكل متلقي له معنى خاص به، لأن الحقيقية تكمن بالصورة المادية التي يشاهدها المتلقي هذا ما يقدمه (ويلسون)، لذا باتت جماليات جميع دلالاته تنسب لقدرتها على خلق عالم فنتازي متشظي مكتنز بالاحالات المتنوعة والمراوغة في مبتغاها، وفي الغالب لا يحدد مكان محدد او معين بل إلى أمكنة مختلفة ومتعددة لأن ديكوراته ومناظره المسرحية حبلى برموز كثيرة تشير إلى كل الأماكن، وليس على مكان واحد، أن المبتغى من تشظي أو تعدد البؤر في البيئة المكانية هي كسر المألوف للأمكنة التقليدية في العروض المسرحي، وهنا يكون المكان متعدد البؤر وصفه بمكان حلمي غرائبي، كما هو الحال في الديكور وملحقاته فتنقسم بين الأيقوني والرمزي والإشاري فضلاً على تزامنها في الوقت ذاته، فـ"البعض من هذه الملحقات بالحجم الطبيعي والبعض منها أصغر والبعض منها واقعي والآخر تجريدي أغلبها أسود أو أبيض والقليل بألوان براقة ولكن جميعها عند جمعها بالعناصر البصرية الأخرى في إنتاجات ويلسون تقدم شبكة موحدة عن الدينامية البصرية تقطع الأنفاس ومن الصعب

تشفيرها منهجياً" (Whitmore, 2015, pp. 213-214). إذ يعزز بمعالجته الاخراجية من مفهوم الغرائبية، أي بعالم حلمي وجداني مركب من الغرابة ويوصف بالتقريب إلى الأسلوب سوريالي.

مؤشرات الإطار النظري (ما اسفر عنه الاطار النظري)

١. المعالجة الاخراجية يمكنها ان تخضع جميع الوسائل والعناصر السمعية والبصرية والحركية لبناء المكان الغرائبي في العرض المسرحي وفق نسق علاقاتها.
٢. المكان الغرائبي في العرض المسرحي يتجسد من خلال المعالجة بين ماهو واقعي مألوف وماهو خيالي غير مألوف.
٣. المكان الغرائبي في العرض المسرحي يتزامن مع الزمان ويحيل ايضاً الى الغرائبي بفعل المعالجة من قبل المخرج.
٤. يستدعي المكان الغرائبي في العرض المسرحي العلامات والدلالات السيميوطيقية والتعبيرية الحسية بفعل المعالجة الاخراجية بين ماهو ظاهراً ومضمراً.

الفصل الثالث _ إجراءات البحث

منهج البحث: اختار الباحث المنهج الوصفي دراسة تحليل المحتوى لملائمته مع مسار البحث وهدفه.

عينة البحث: اختار الباحث مسرحية اهريمان* بطريقة قصدية وفقاً للمسوغات الاتية:

١. مشاهدة الباحث العيانية للعرض.
٢. توافر العرض اقراص CD
٣. ملائمة مع مسار البحث وهدفه.

* أسطورة من أساطير الديانة الزرادشتية، أخراج: (علي دعيم)، تمثيل: (علي دعيم، امين جبار، عقيل سعدون، ضرغام عبد الهادي، محمود عاشور، سهيل نجم، أحمد سعد، أنسام كريم، علي جبار، محمود رجب، أسل فلاح، اثير نجم، هنري كونوي، هشام جواد، أيمن صباح، مسلم عقيل، عمار حسون) تصميم الأضاءة (ناظم حسن) موسيقى (ضرغام عبد الهادي)، مكان العرض: المسرح الوطني في العاصمة بغداد سنة ٢٠١٤م.

أداة البحث: اعتمد الباحث على ثلاث نقاط ما خرج منه الاطار النظري بوصفها وسيلة قياس قابلة للتطبيق على عينة البحث، كما ان النقطة الرابعة تشترك مع جميع المؤشرات لما تملكه من دلالات تحيل الى معنى المكان الغرائبي في العرض وهي:

١. المكان الغرائبي في العرض المسرحي يتزامن مع الزمان ويحيل ايضاً الى الغرائبي بفعل المعالجة من قبل المخرج.
٢. المكان الغرائبي في العرض المسرحي يتجسد من خلال المعالجة بين ماهو واقعي مألوف وما هو خيالي غير مألوف.
٣. ان المعالجة الاخراجية يمكنها ان تخضع جميع الوسائل والعناصر السمعية والبصرية والحركية لبناء المكان الغرائبي في العرض المسرحي وفق نسق علاقاتها.

فكرة المسرحية: تدور فكرة العرض المسرحي (اهريمان) على الصراع القائم في حياة البشرية بين ثنائية (الخير – الشر) و (الحياة – الموت)، وما يكتنفها من صراع بين ما هو مهيمن ومستبد وضحية ومستضعف، لاسيما ان هذه الصراعات تدخل في بودقة الإنسانية التي قد تلاشت واضمحلت في فترات من التاريخ البشري، والقائمة على فقدان روح الإنسانية السامية بمواجهة نفسها، أي ما يقابلها من روح أخرى تبغى ان تعيش في حياة يملئها السلام، كما ان العرض المسرحي (اهيرمان) مبنى على مرجعيات اسطورة الديانة الزرادشتية، إذ تقوم على الصراع المتمثل بالوجود الإنساني والقوى الفانتازية المتمثلة بالآلهة وأنصاف الآلهة، وكما هو معتقد لدى الديانة الزرادشتية ان (اهريمان) هو العدو المشيطن الذي يحتضن روح الشر في داخله وافعاله، ولاسيما هو في صراع دؤوب مع إله الخير (أهورا مازدا) وهو يمثل الحياة أو واهب الحياة وربُّ الحكمة العظيم، والذي يسعى دائماً الى خلق العديد من الأرواح السامية التي تسانده وتساعده على نشر الخير والسعادة في الأرض، فضلاً عن الوقوف معه ضد إله الشر (اهريمان)، والنقطة الجوهرية في تلك الأسطورة هي أن الشر والمتمثل بـ(اهريمان) يقف بشكل واضح وعلني أمام الخير، إذ تلك الأسطورة معبرةً عن ثنائية الحق والشر لدى البشرية، غير ان هذا الاحتدام والصراع

بينهما ينتهي بانتصار وغلبة الخير على صناع الظلام، هذا ما اعتمده المخرج من مرجعيات على مستوى النص الأسطوري بيد انه قام بمعالجة تلك الأسطورة بما ينطبق على الواقع الحياتي المعاش في العراق، وتحديدا للصراع القائم بين الجماعات التكفيرية والسلطات الظالمة والمستبدة وما خلفته من دمار على حساب أرواح الشعب العراقي، علاوةً على ان المخرج اعتمد على تجسيد فكرة العرض بالابتعاد عن اللغة المنطوقة (الكلامية) والاعتماد على لغة الجسد (الكريوغراف) وما تبثه من دلالات سميوطيقية وما يلتحق ويعزز من تقنيات بصرية وسمعية.

تحليل العينة وفق وسيلة القياس:

١. المكان الغرائبي في العرض المسرحي يتزامن مع الزمان ويحيل ايضاً الى الغرائبي بفعل المعالجة من قبل المخرج.

لقد عمد المخرج على معالجة الزمكانية بين التجانس والمفارقة بين امكنة العرض وزمانها وعلى مدار زمن العرض، اذ نلاحظ ان المشهد الاستهلالي بدأ من إذ صالة الجمهور بدخول المكان الواقعي، أي المزاوجة بين الزمكانية الواقعية والافتراضية للعرض من خلال اقحام شخصيتين (الصياد) و(صباغ الأحذية)، وقد امتازت التعبيرات الأدائية التجريدية للممثلين لرسم إذ يات الأمكنة، إذ عالج المخرج الأمكنة (الواقعي–الافتراضي) بأنه مكان واحد والجمهور هم ايضاً ممثلين في العرض وليس متلقين وحسب، فأن ما يدور في المكان والزمان الافتراضي هو جزء من زمكانيتهم الواقعية، كما ان شخصية (الصياد) تقوم بأداء جسدي يوحي بان هناك عملية صيد للسمك ومكررة بين مساحات الجمهور، وهذا ما اعطى مفهوم الغرائبية للمكان من خلال تحويل صالة الجمهور الى بحيرة او محيط مليء بمختلف الاسماك (الجهور) الذين هم مسلوبي الإرادة والتفكير، وفي الوقت ذاته ارتسمت حدود أخرى لذات المكان (صالة الجمهور) من خلال شخصية (صباغ الأحذية) وهو يؤدي حركات تعبيرية تجريدية مؤسلبة لتلك المهنة، مما افضى الى ان الجمهور هم زبائن يبحثون عن من يصبغ ويجمل احذيتهم فقط دون الاكتراث لما هو ابعد من ذلك، لذا باتت الزمكانية في هذا المشهد بمفارقة غرائبية بين ما هو مألوف وغير

مألوف بفعل الاظهار المجسد والذي ينتج برد فعل التصورات الذهنية التخيل والخيال.

اما في المشهد التالي الذي ظهر على خشبة المسرح، الذي ظهر المكان المفترض في صالة عمليات مع وجود سرير للمرضى وأطباء وممرضين، غير ان المريض تحول الى تاريخ ورقي عبر كتاب يمزقه الأطباء لأستأصل الصراع بين الخير والشر واظهاره في العرض، لاسيما ان الإحالة الصورية للمريض (الكتاب) هي استعارة لصورة الوطن وتاريخه عبر العصور مما يفضي عليه طابع الغرائبية الصورية، بيد ان زمكانية المكان انقسمت الى مكانين الأول في وسط المسرح وهي صالة عمليات كما ذكرنا آنفاً، ومكان آخر وهو في العمق عبر سايك ابيض، يظهر فيه سلالم وشخصيات تستخدم السلالم في الصعود والنزول بتقنية الظل (سلوت)، وهذه الزمكانية رغم أنها مألوفة صورياً غير انها مضمرة من خلال مضمونها، وهذا الأخير هو ما أحال الى الغرائبية للزمكانية كونه تأرجح بين ماهو واقعي وماهو خيالي بفعل الشخصيات الظاهرة (الأطباء) وعنصر الموسيقى والمؤثرات والاضاءة والديكور وملحقاته والشخصيات الخفية في الظل بعمق الصورة المسرحية.

كما في المشهد الثالث ظهرت الزمكانية الغرائبية بين التنافر والانسجام من إذ التعدد البؤري وتشظي الحدث والذي لازم الفعل وكل العناصر الأخرى، إذ ان عمق الصورة (السايك الأبيض) تحول بفعل الإضاءة ولونها الأحمر الى مكان غسيل لآثار الشر وما خلفه من قتل ودمار وزهق للأرواح، مع وجود قطعة ديكورية مكعبة الشكل يتم فيها غسل ملابس واعداد طعام من قبل شخصيات نسائية، كما في الجهة المقابلة هناك حوض خشبي فيه تراب يعمد ممثلان الى السباحة والرقص واللعب فيه ويظهرون بزي بدائي، مع اظهار حبل غسيل للملابس يمتد من الحوض الى الفرن او الغسالة معلق عليه ملابس وكأنها زمكانية الحياة منذ المهد الى اللحد، اما المكان المقابل أي في باقي مساحة الخشبة ارتسم باللون الأزرق وانتشر فيه ست شخصيات بزي معاصر يتصارعون من إذ القوة والرغبات وفي الأخير يتوحدون لتحقيق المآرب، فضلاً عن ان أرضية المكان فرشت بقطع مربعات كبيرة مع وجود مدخل من جهة

اليمين (باب) وفي اسفل يسار الخشبة وجود مغارة وظهور شخصيتين مطليان بالطين كلياً، وهما شخصية (اهريمان) متشظية الى شخصيتين والتي تتصارع مع باقي الشخصيات وتحثهم على الشر، بل تعمد على السيطرة عليهم وممارسة جميع إذ بات الظلم والاستبداد والعنف عليهم، وتحويل الزمكانية الى صبغة دموية في سيرورة وصيرورة مستمرة، وهذا ما تجسد وتأكد في الزمكانية للمشهد الأخير الذي ظهر شخصية ترتدي بدلة رسمية من امام المغارة، تحمل جهاز تكنولوجي (لابتوب) وبعلامة واضحة وواقعية وتشير الى شركة (Apple)، وهي ما تحيل الى (اهريمان) الدولة المحتلة، ان هذه المزاوجة بين المألوف والغير مألوف للشخصيات والحدث الأسطوري ومعالجته لمرجعيات معاصرة لأيدولوجيات مختلفة على جميع الأصعدة، وعبر التنوع الزمكاني المفعم بالغرائبية التي ارتحلت الى تصورات المتلقي.

٢.المكان الغرائبي في العرض المسرحي يتجسد من خلال المعالجة بين ماهو واقعي مألوف وما هو خيالي غير مألوف.

ان المنطلقات المرجعية للمعالجة الاخراجية تبدأ من خلال النص وهو النص الاسطوري للديانة الزرادشتية، والمعالجة الثانية تعود بإسقاطها على الواقع العراقي المعاصر وما حل به من دمار على طوال السنين الماضوية، ومن خلال ما تقدم تجسد المكان الافتراضي لدى المخرج بالمزاوجة بين ماهو خيالي وواقعي، اذ نجد منذ المشهد الاستهلالي وقع المكان المفترض بصالة الجمهور بالترحال في غياهب الذاكرة والتخيل الى البحار والمحيطات وماشابه ؛ بفعل شخصية الصياد وهو يعمد على الصيد وعليه يكون المكان خيالي، وبالجهة المقابلة هناك مكان لا يبتعد عن الواقع كثيراً إذ تجسد بشارع واقعي يوجد فيه الكثير من البشر (الجمهور) وهم زبائن لصاحب المهنة (صباغ الأحذية)، ومن خلال هذا الانقسام والتداخل في مكان الجمهور قد عالج المخرج بين ما هو واقعي وخيالي بفعل الشخصيتين وادائهم الراقص والاكسسوارات المصاحبة لهم، كما نلاحظ في المشهد الثاني ان المخرج عمد على اظهار شخصيات (أطباء–ممرضين) وسرير للمرضى مع ملحقاته على خشبة المسرح، وقد تجسد الحدث بواقعية على مستوى الشكل بيد ان مضمونه اقترن

بالخيال من خلال ان المريض هو التاريخ البشري، كما ظهر عمق الصورة هنا شخصيات خفية ظلامية تتسلق على سلالم صعوداً ونزولاً وبصورة تقترب من الواقع من خلال المظهر الشكلي للشخصيات والسلالم، الا ان المعالجة الاخراجية بفعل السايك وتسليط اضاءة من خلفهم (سلوت)، واظهارهم من خلال ظلالهم هنا تكمن المفارقة، من إذ ان المخرج يعزز من التقارب بين ما هو واقعي وما هو تخيلي بغية إيصال معنى يرتبط بالأمكنة الواقعية وما يصاحبها من احداث، وما يمتثل بالعرض من امكنة تترنح بين ماهو غرائبي وماهوا واقعي، ونجد في بداية المشهد الثالث وجود شخصيتين يرتدون بنطال فقط ويقومون بأداء حركي راقص، غير ان المكان لم تظهر معالمه الافتراضية مما احيل الى مكان غرائبي، وفي العمق واما السايك الخلفي، ظهر الشخصيتين مع ثلاث شخصيات نسائية يقومنَ بالغسيل واعداد الطعام في الشكل المكعب نفسه، بيد ان على الامتداد المكاني بالجهة اليسار هناك حوض خشبي يمتلئ بالتراب، مع وجود حبل غسيل وكأن المكان في احدى أروقة بيت ما، وتكشف الإضاءة غالبية المكان على خشبة المسرح ونشاهد على اليمين هناك باب خشبي وفي اسفل يسار الخشبة هناك مغارة، وخروج شخصيتان (اهيرمان) منها وكأنهم من العصر الحجري، وفي المشهد الأخير خروج من هذه المغارة شخصية معاصرة ببدلة رسمية وهو يحمل جهاز تكنولوجي (Appleلابتوب)، وعلى وفق ما تقدم نجد ان المخرج استعار من الحياة الواقعية معالمها المكانية مع بعض من الأدوات، غير ان التنافر بين الشخصيات الواقعية والشخصيات التاريخية مثل شخصيتين الانسان القديم الملطخان بالطين (اهيريمان) والشخصيات المعاصرة، هي ما زرعت التلاعب بالتصورات الذهنية للمتلقي وزعزعتها بالتذبذب بالأمكنة المألوفة وغير المألوفة.

٣. ان المعالجة الاخراجية يمكنها ان تخضع جميع الوسائل والعناصر السمعية والبصرية والحركية لبناء المكان الغرائبي في العرض المسرحي وفق نسق علاقاتها.

استدعى المخرج العناصر السمعية من همهمات صاحبت الشخصيات من العصر الحجري القديمة (الأسطورية)، وقد كانت الموسيقى والمؤثرات التي صاحب مدار العرض تتسم بموسيقى غرائبية تجوب عوالم الخيال الاحلام، مما ساندت فلسفة الأمكنة الغرائبية وتشكيل فرضياتها عبر النسق العلائقي مع الحركات الادائية وما تنطلق منها من احداث وافعال داخل الصورة البصرية وعلى مستوى الشكل والمضمون، كما تنوعت الدلالات الموسيقية والمؤثرات الصوتية بين ايقونية مثل قرع الطبول وتمزيق الأوراق وصوت أجهزة العمليات وصرخات وهمهمات بعض الممثلين، ان جميع تلك الدلالات الموسيقية تمت معالجها لتشكيل وخلق فلسفة الأمكنة الغرائبية والواقعية في العرض، ولاسيما ان الإضاءة والازياء والماكياج والاكسسوارات والقطع الديكورية وتنوع شخصيات العمل، تم توظيفها بفعل المعالجة الاخراجية بالتلاعب بما هو مألوف وغير مألوف، كما في مشهد الاستهلالي والمشهد الثاني صالة العمليات والسايك الخلفي، وكذلك المشهد الثالث والرابع إذ امتاز بالتناغم والانسجام والتنافر بين العلائق الغرضية لعناصر العرض مما فرضت الغرابة والتأرجح في هو ماثل في العرض وما يحيل من مضمون قابع بالواقع وبخيال وتخيل المتلقي.

الفصل الرابع _ النتائج والاستنتاجات

اولاً – نتائج البحث:

١. معالجة المخرج للمكان الغرائبي تتأرجح بين المزاوجة بين مرجعيات الواقع والاساطير والخرافات.
٢. تعدد الزمان والمكان الافتراضي في العرض بين ماهو مألوف وغير مألوف.
٣. ان بناء المكان الغرائبي استدعى معالجة اخراجية وفق نسق غير مألوف لمرجعيات المتلقي بغية اظهار المكان غرائبي.
٤. خضعت الشخصية والموسيقى والمؤثرات الصوتية واصوات الممثلين وعناصر البصرية والحركية في العرض المسرحي لمعالجة غرائبية ، مما أدى الى تشكيل مكان غرائبي.

ثانياً – الاستنتاجات:

١. النص الأسطوري ساهم بقوة لمعالجات المخرج لتشكيل المكان الغرائبي.
٢. المكان الغرائبي للعرض المسرحي يحيل الى ابعاد غير محددة هندسياً، بل الى ابعاد تخيلية.
٣. المعالجة الاخراجية لديالكتيك الشكل والمضمون يساهم في تشكيل المكان الغرائبي في العرض المسرحي.
٤. ان الشخصية المسرحية مرتكز اساسي لتوظيف مفاهيم ومبادئ الغرائبية لمكانها المفترض في العرض المسرحي.
٥. المعالجة الاخراجية لعناصر العرض المسرحي تقع ضمن نسق علاقات موحد على مستوى الشكل والمضمون لتشكيل فلسفة المكان الغرائبي.
٦. الزمكانية الغرابية في العروض المسرحية تتذبذب بين ما هو متجسد ومتخيل.

ثالثاً – التوصيات:

١. يوصي الباحث عمل ندوة فكرية لمفهوم الغرائبية الفنية وعلى المستوى النظري والعملي، لما لها من دور جمالي وتقني وعلى مستوى النظرية والتطبيق الابداعي.
٢. يوصي الباحث المخرجين والمصممين والعاملين في مجال العملي للإنتاج العروض المسرحية، على وضع إستراتيجية لتوظيف الغرائبية في العروض المسرحي العراقي.

رابعاً – المقترحات: يقترح الباحث اجراء ما يلي:

١. جماليات الغرائبية بين الثابت والمتغير في العرض المسرحي العراقي.
٢. آليات بناء السينوغرافيا الغرائبية في العرض المسرحي العراقي المعاصر.

References:

1. Abd AL_ Hamid, S .(٢٠١٠) .*Art and strangeness* .Cairo: The Egyptian General Book Authority.
2. Abd AL_ Karim, S .(٢٠١٧) .*Contemporary Directors in World Theatre* .Baghdad: Al-Fateh Library.
3. Abd AL_ Moaty, A .(١٩٨٣) .*Issues of general philosophy and its topics* .Alexandria: Dar Al-Maarifa University.
4. Abd AL_Hamid, S ،١٩٩٥) .july 31 .(Plot treatment in radio drama .*Al-Academy Journal* ،p.٦ .
5. Abd Al_Hamid, S .(٢٠١٢) .*Strangeness concept and its manifestations in literature* .Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters.
6. Abd, J. K .(٢٠٠٥) .The structure of the artistic image and the construction of distance in contemporary Iraqi theatrical performance

(PhD thesis) .١٠ .Baghdad, Iraq: University of Baghdad_College of Fine Arts_Department of Theater Arts.

7. Al Faisal, S. R .(١٩٩٥) .*Building the Syrian Arab Novel* .Damascus: Arab Writers Union.
8. AL_Nabulsi, S .(١٩٩٤) .*Aesthetics of place in the Arabic novel* . Amman: Dar Al-Farabi.
9. AL_Rimoni, F .(٢٠١٢) .*Experimental episodes in theatre* .Amman: Dar Al-Hamed for Publishing and Distribution.
10. Al-Amari, M. A.-T .(٢٠٠٦) .*Introduction to Reading Theatrical AL_furja* .Rabat: Dar Al-Aman.
11. Al-Farahidi, K. b .(٢٠٠٣) .*The Book of the Eye, Part 3* .Beirut: Dar Books Scientific.
12. Alkady, A. Z .(٢٠٠٩) .*The narrative structure in the novel* .Cairo: Dar Ain for Humanitarian and Social Studies and Research.
13. Al-Nassir, Y .(١٩٨٦) .*The problem of place in the literary text* . Baghdad: Dar Affairs Cultural General.
14. al-Razi, M. b .(١٩٦٧) .*Mukhtar Al-Sahah*) Vol. 1 .(Beirut: Dar Al-Katib Al-Arabi.
15. Al-Ruwaili, M & ،.Al-Bazghi, S .(٢٠٠٢) .*The Literary Critic's Guide*)Vol. 3 .(Beirut: Arab Cultural Center.
16. Ardash, S .(١٩٩٨) .*The Director in Contemporary Theatre* .Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters.
17. Asaad, S. A ،(١٩٨٠) .January .(Theatrical significance .*Aalam AL_feker- Volume 10 - Issue 4* ،pp.١٠٢-٦٣ .
18. Bachelard, G .(١٩٨٤) .*Aesthetics of Space*) Vol. 2) .(G. Halsa, Trans (. Beirut: University Foundation for Studies and Publishing.
19. Bergson, H .(١٩٩٠) .*Thought and Moving Reality*) .S. Al-Daroubi, Trans (.Damascus: Dar Al-Awabd - Syrian Insha Press.
20. Counsell, C .(١٩٩٨) .*Signs of theatrical performance*) .A. H. AL_Rabat, Trans (.Cairo: Cairo International Festival for Experimental Theatre.
21. Duvigneau, J .(١٩٩٨) .*Theatrical performance spaces*) .I. Hamada, Trans (.Cairo: Cairo International Festival for Experimental Theatre.
22. Eslin, M .(١٩٨٨) .Antonin Artaud: From Theory to Practice) .S. Al-Hakim, Ed & ،.S. Al-Hakim, Trans (.*Al-Aqlam Magazine - Issue Two* ،p.١٢٥ .
23. Fougali, B .(٢٠٠٨) .*Time and place in Pre-Islamic hair*) Vol. 1 .(Amman: The Modern World of Books, Jadara for International Book Publishing and Distribution.
24. Group of authors .(١٩٩٧) .*Prague Semiotics for Theatre*) .A. Koriya, Trans (.Damascus: Publications of the Ministry of Culture.

25. Hamada, I .(١٩٧١) .*Dictionary of dramatic and theatrical terminology* .Cairo: Dar AL_Shaab.
26. Hassan, H. K & ،.Elias, M .(٢٠٠٦) .*Dictionary of Theatrical*) Vol. 2 .(Beirut: Librairie du Liban Publishere.
27. Innes, C .(١٩٩٦) .*avant-garde theatre*) .S. Fikry, Trans (.Cairo: Cairo International Festival for Experimental Theatre.
28. Jo, C & ،.Jervis, J .(٢٠١٠) .Uncanny Modernity:Cultural Theories,Modern Anxieties .*Journal of the Fantastic in the Arts* ،pp . .٤٩٨-٤٩٥
29. Karam, Y .(١٩٤٦) .*History of Greek Philosophy* .Beirut: Printing Press of the Committee for Authorship, Translation and Publication.
30. Kashi, N .(٢٠٠٦) .*Exoticism in theatrical performance* .Beirut: Dar Al Khayal for Printing, Publishing and Distribution.
31. Kilito, A .(٢٠٠٦) .*Literature and strangeness* .Morocco: Dar Toubkal Publishing.
32. Maalouf, L .(١٩٧٣) .*Al-Munjid in Language and Media*) Vol. 23 .(Beirut: Dar Al Sharq.
33. Popov, A .(١٩٧٦) .*Artistic integration in theatrical performance*) .S. Shaker, Trans (.Damascus: Ministry of Culture Publications.
34. Todorov, T .(١٩٩٣) .*INTRODUCCIÓN A LA LITERATURA FANTÁSTICA*) .A.-S. Boualem, Trans (.Rabat: Dar Al Kalam.
35. Whitmore, J .(٢٠١٥) .*Directing in Postmodern Theatre*) .S. Abd AL_Hamid, Trans (.Baghdad: Dar Al-Masader.