

## الفضاء التشاركي والمتغيرات الإخراجية في عروض المسرح العراقي

بهاء عامر عاشور سبتي

جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة

bahaa.aamer2201p@cofarts.uobaghdad.edu.iq

أ.م.د. مضاف عجيل حسن

بغداد / كلية الفنون الجميلة

Mdhad.ajel@cofarts.uobaghdad.edu.iq

### الملخص:

شكل المسرح انتقاله نوعية على مستوى تقديم العروض وذلك من خلال الانطلاق من فضاءات مسرحية جديدة وتفعيل دور القيم التشكيلية من خلال التوزيع الكتلي لعناصر أنشاء المشهد ومنح التقنيات البصرية مزيداً من الوظائف لتعزيز الفضاء المسرحي وخلق تشاركية بين العرض والمتلقي من خلال اداء الممثل وسعى المخرج المسرحي الى تفعيل الفضاء التشاركي من خلال المتغيرات الإخراجية ونص العرض واستخدام تقنيات جديدة ونتاج فضاءات تشاركية والخروج نحو فضاءات جديدة واكتشافها وترك الفضاءات التقليدية وعلى وفق ما تقدم تسأل الباحثان (كيف يمكن إنتاج فضاء تشاركي من خلال المتغيرات الإخراجية في العرض المسرحي العراقي؟). وقد قسم البحث الى:

الفصل الأول: الإطار المنهجي الذي تضمن المشكلة والحاجة إليه ثم منهجية البحث وأهمية البحث وهدف البحث وحدوده وتعريف المصطلحات.

الفصل الثاني: الإطار النظري وقد شمل هذا الفصل مبحثين تركزت باتجاه تحقيق أهداف البحث وهما: المبحث الأول: الاتجاهات الإخراجية ومتغيراتها في الفضاء التشاركي، أما المبحث الثاني: تجارب المخرجين في الفضاء التشاركي.

والفصل الثالث: إجراءات البحث وجاءت كما يأتي: مجتمع البحث وأدوات البحث ومنهج البحث ثم تحليل مسرحية مكبث ثم النتائج ومناقشتها والاستنتاجات ثم قائمة المصادر والمراجع.

## الكلمات المفتاحية: الفضاء، التشاركي، المتغيرات، الإخراج.

### **Abstract:**

The theater has made a qualitative transition at the level of presenting shows by starting from new theatrical spaces and activating the role of formative values through the mass distribution of the elements of creating the scene and granting visual techniques more functions to enhance the theatrical space and create a partnership between the show and the recipient through the actor's performance. The theater director sought to activate the participatory space through the directorial variables and the text of the show and the use of new techniques and the production of participatory spaces and moving towards new spaces and discovering them and leaving traditional spaces. According to the above, the researchers asked (Does the participatory space and directorial variables have an impact on Iraqi theater shows?)

The research was divided into: Chapter One: The methodological framework that included the problem and the need for it, then the research methodology, the importance of the research, the research objective and its limits, and the definition of terms. Chapter Two: The theoretical framework. This chapter included two topics that focused on achieving the research objectives, which are: Section One: Directorial trends and their variables in the participatory space, while Section Two: Directors' experiences in the participatory space. Chapter Three: Research Procedures, which are as follows: Research community, research tools, research methodology, analysis of the play Macbeth, results, discussion and conclusions, then a list of sources and references.

**Keywords:** Space, participatory, variables, directing, Iraqi theatre performances.

الفصل الاول (الاطار المنهجي)

**مشكلة البحث والحاجة اليه:** تعتمد فاعلية العرض المسرحي على التحولات الاجتماعية والسياسية والازمات المستمرة، إذ يعمل المسرح كاداة لمعالجة قضايا التفكك والعنف الاجتماعي في فضاء تشاركي مع المتلقي.

فضلاً عن أن التطور الحاصل في مجال التكنولوجيا وأستعمال التقنيات الحديثة والفيديو والصوت والصورة بطريقة تفاعلية تشاركية مع الاداء الحي اسهم في خروج ذلك التفاعل التقليدي بين العرض والمتلقي من الحالة الاعتيادية الى التواصل التشاركي الفعال، إذ عمل المخرجين على خلق تجربة جديدة مليئة بالتحديات لتجاوز الحواجز التقليدية كالمسافة بين خشبة المسرح والمتلقي، وخروج العرض الى أماكن مفتوحة أو الى داخل المصانع أو الجبال، وبالتالي يتطلب ذلك متغيرات إخراجية وأستراتيجيات مبتكرة ومهارات قوية. وعلى وفق ما تقدم تسأل الباحثان (كيف يمكن للمخرجين من تغيير الفضاء التشاركي في عروض المسرح العراقي؟).

**أهمية البحث:** تتجلى أهمية البحث في كونه يختص بدراسة الفضاء التشاركي والمتغيرات الإخراجية وتأثيرها في عروض المسرح. ويفيد هذا البحث العاملين في المسرح من المخرجين، الاكاديميين، التقنيين، النقاد، الدارسين، الباحثين، المؤسسات الفنية، المؤسسات التربوية، المهتمين بشؤون المسرح.

**هدف البحث:** يهدف البحث الى الكشف عن (الفضاء التشاركي والمتغيرات الإخراجية في عروض المسرح العراقي).

**حدود البحث:** الحد الموضوعي: العروض المسرحية للفضاء التشاركي والمتغيرات الإخراجية في عروض المسرح العراقي، الحد المكاني: كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون المسرحية، الحد الزمني: العروض التي قدمت عام (١٩٩٩).

**تحديد المصطلحات:**

**الفضاء:** لغوياً: "يعني المكان الواسع" (الفرايدي، ١٩٨١، ٦٣). كذلك يعني "الاتساع والانتهاه ويفضي كل شيء اي يصير فضاء وكذا في النهاية" (الزبيدي، ب.ت، ٣).

**اصطلاحاً:** "هو مجموعة مركبة لا يمكن اختزالها في السينوغرافيا او في فن العمارة المسرحية يمكننا ان نشير الى شكل صالة المسرح والمبنى الخاص بالوظائف التمثيلية، وهو الفراغ الذي يحيط بالعناصر المادية" (القصاب، ٢٠٠٦، ٤٧٣).

**التعريف الاجرائي:** هو الحيز المكاني الذي يختاره المخرج ليشكل الفضاء التشاركي في العرض المسرحي.

#### • التشاركية:

**لغويًا:** كلمة اصلها شارك في صورة مفرد مذكر وجذرها (شرك) وجذعها (تشارك) وتحليلها (تشاركية) (الرازي، ١٩٨٢، ١٧٧).

**اصطلاحاً:** يعرفها كريستوفر أينز "طقس المناولة وتستدعي هذه المشاركة توريط المتفرجين بشكل كامل في العرض المسرحي" (اينز، ١٩٩٦، ٢٨٥).

**التعريف الاجرائي (الفضاء التشاركي):** هو طقس المشاركة بين العرض والمتلقي من خلال الادراك الحسي والعقلي.

#### المتغيرات الاخراجية:

**المتغير: لغويًا:** ورد في مختار الصحاح "الاسم من قولك (غيرت) الشيء (فتغير) وقلت منه غير، وتغايرات الاشياء اختلفت" (الرازي، ١٩٨٢، ٤٨٦). و"تغير عن حالة تحول وغيره جعله غير ما كان وحوله وبدله وغير الدهر" (بادي، ١٩٩٣، ٥٨٣). والمتغير هو "القابل للتغير والتغير تبدل" (بركة، ١٩٨٥، ٢١١).

**اصطلاحياً:** المتغير هو "ما يمكن تغييره او ما ينزع الى التغيير، والمتغير في المنطق حد غير معين يجوز ابداله بعدة حدود معينة من جهة ماهي قيم مختلفة له، هو الانتقال من حاله الى اخرى وجمعه تغيرات" (صليبا، ١٩٨٢، ٣٣٠).

#### الاجراية:

**الأخراج: لغويًا:** خرج "الخروج نقيض الدخول، خرج يخرج خروجاً ومخرجاً فهو خارج وقد اخرجته وخرج منه" (ابن منظور، ١٩٨٥، ١٠٣). و"اخرج الشيء، ابرزه واخرج الشيء" (معلوف، ١٩٧٣، ١٧٢).

**اصطلاحياً:** "هو خلق وتقديم مسرحية على خشبة المسرح لجمهوره وتفسره عن طريق الحركة الدرامية والصوت الدرامي" (دين، ١٩٧٥، ٤٥). ويعرف أردش "مجموعة من العمليات الفنية والتقنية التي تتيح لنص المؤلف المسرحي ان ينتقل من حالة المجردة الى حالة الحياة الفعلية الحية على خشبة المسرح" (أردش، ١٩٩٨، ١٤٠).

ويعرف الباحثان **أجرائياً المتغيرات الإخراجية:** هي القدرة على تقديم عرض مسرحي بعدة حدود من خلال التحول في صياغة الصورة التشكيلية من الشكل التقليدي الى أنساق جديدة تحمل كثافة دلالية عالية.

**التعريف الاجرائي (الفضاء التشاركي والمتغيرات الإخراجية):** أن فاعلية الفضاء التشاركي تنتج عن أبداع وحس وخيال الفنان من خلال العلاقات المبنية بين الشكل والمضمون لصياغة الصورة التشكيلية للعرض المسرحي والناجئة من ارتباط عناصر العرض في قراءة فلسفية جمالية ذات بؤر متعددة لتحقيق المعنى.

### **الفصل الثاني (الإطار النظري)**

#### **المبحث الاول: الاتجاهات الأخرائية ومتغيراتها في الفضاء التشاركي**

نشأت في المسرح اتجاهات أخرائية جديدة ضمن منطلق فضاءات تشاركية وتحت تأثير مباشر مع الفلسفة في حقل الفن لتكوين أنساقها الشكلية والمضمونية الجمالية والفكرية والتي تجعل من المتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية الحاضن الأساسي ومنطلقة الفكري والمركزي في فلسفة التغيير الفنية وبالتالي تنعكس على المنجز الإبداعي من خلال أن المتغيرات الإخراجية وبناء الفضاء التشاركي في الإخراج والتقنيات والتمثيل وهكذا يكون التغيير في العلاقات الفنية إخراجاً وفضاءً تشاركياً ومن هذه المتغيرات ظهور أنواع مختلفة من الاتجاهات المسرحية إخراجاً وتأليفاً كالمسرح السياسي. والمسرح التسجيلي والوثائقي ومسرح الخبز والدمى ومسرح الغضب ومسرح الشمس وتجارب مسرحية أخرى تبحث عن الجماهير في الفضاء المفتوح ومسرح الشارع والتي غيرت بنية العرض المسرحي (دوفينيوي، ١٩٧٦، ٢٧٩).

أن الفضاء التشاركي له أهمية في العرض المسرحي من خلال "تشكيل فضاء العرض المسرحي في اشتغال شبكة حركة العناصر البصرية بكامل أبعادها التشكيلية لتخلق الاتصال الإدراكي بين مكان العرض والمتلقي" (مؤنس، ٢٠٢٢، ٧٦).

أي أنه يأتي من خلال التنوع والتناغم والانسجام في عناصر العرض المسرحي وقابلية المخرج الإبداعية في خلق ذلك التوافق بين عناصر العرض وقابلية التأثير في المتلقي وخلق تلك العلاقة معه وذلك يتم عندما تنتظم عناصر العرض مع بعضها البعض. أن الفضاء التشاركي شهد تطور وتحول عبر فضاءات المسرح الإغريقي بانتقاله من معمارية المعابد والأماكن الدينية إلى فضاءات معمارية في المدن والشوارع في تجربة فضائية جديدة عند ذاك أقتحم الفن المسرحي الميادين والساحات وكانت تقدم العروض على عربة ذات طابقين العلوي منها للتمثيل والسفلي منها لتغيير الملابس وعرفت بإسم عربة (تيسبس (tespis) تلك العربة التي كانت تنتقل في المدن (حجاج، ٢٠٠٩، ٣٠١).

أن التطور الذي حصل ولاسيما بظهور المخرج جعلت تلك الفضاءات التشاركية تسهم في تطور العرض المسرحي ورؤية المخرج الإبداعية من خلال استعمال المفردات الجديدة والتقنيات وأصبح ذلك واضح من خلال كسر الجدار الرابع والخروج من إطار العلبة وإن المخرج (برشت)، كسر القواعد الارسطية ومبدأ الإيهام ويعد المسرح الملحمي ثورة ضد أصول المسرح التقليدي فهو يعتمد في فضاءها التشاركي على الفكر فهو يخاطب العقل من خلال إحداثه ثورة إذ "إن الدراما عملية جدلية اكتشاف المشاكل أو الموقف وبالتالي تتوحد مسرحياته بالفكرة وليس الفعل" (عبد الحميد، ٢٠٠٦، ١٨٦).

إذ طلب من الممثل عدم الاندماج بالدور وإن يعرف أنه يمثل بمعزل عن تقمص الشخصية وإن لا يتقمص الشخصية وإن مسرحه يجب أن يكون مسلياً لأن المسرح التعليمي يجب أن يكون كذلك والابتعاد عن الاضاعة المؤثرة لكي لا يندمج المتلقي بالحدث فهو يخاطب العقل من خلال أيقاظ الذهن فهو يعتمد في بناء المشهد بناء

فكري يقترب نحو السرد وإيضاح مفهوم عن طريق التعليمية بغية محاكاة الفكر والعقل بعيداً عن الاحساس والأيهام (عبد الكريم، ٢٠١٦، ١٤٢).

أن مسرح بريخت هو مسرح "تتوالى فيه الاحداث من سلسلة السرد دون تعقيد أو تعرج بالغ التركيب مستخدم الاليات والعناوين واللافتات" (بريخت، ١٩٧٣، ٢٧٦).

بينما المخرج (أرتو) قام بتأسيس وأنشاء بيئة مسرحية جديدة وفضاء تشاركي يتوحد فيه العرض المسرحي والمتلقي من خلال العودة الى الطقس والخروج من إطار اللعبة "سنلغي المسرح والصاله ونستبدلها بمكان واحد بلا حواجز من اي نوع يصبح مسرح الاحداث ذاته ويعيد الاتصال المباشر بين المتلقي والعرض" (أرتو، ١٩٧٣، ١٨٥).

اي خلق علاقة تشاركية من خلال الغاء الحواجز وجعل الصالة ممتدة بين الممثلين والجمهور رافضاً خشبة المسرح الايطالي (مسرح اللعبة) ان هذا الاسلوب الانشائي للبيئة المسرحية الى السماح " انتقال الفعل الدرامي الصوري من المركز الى الأركان أو وسط المتلقي الذين يجلسون على مقاعد دوائر أو متحركة" (اينز، ١٩٩٦، ١٧٤).

يصف (أرتو) عن توظيف التقنيات في العرض المسرحي وأشارك المتلقي بشكل فاعل في مسرحه أذ ان "يجلس المتلقي في مسرح القسوة في الوسط في حين يحيط العرض به ويتم البحث عن الاصوات والصرخات من أجل نذبذباتها أولاً ثم من أجل ما تصوره لن يجعل النور للتلوين فقط والاضاءة فقط بل يحمل معه قوته وتأثيره وإيحاءاته وبعد الصوت والضوء تأتي الاحداث وهنا يقدم المسرح صورة طبق الاصل من الحياة ويتصل ببعض القوى الخالصة" (أرتو، ١٩٧٣، ٧٢). ان عمل أرتو ضمن فضاء وبيئة مسرح القسوة لأحداث عملية التطهير بواسطة الصدمة القاسية والدهشة أذ يضع المتلقي أمام هواجسه الداخلية ويجسدها في العرض بصورة مدركة ليصل الى التطهير في أنجازه المسرحي "استثارة واستجابة انفعالية مكثفة يمكن أن تؤدي من خلال الوعي الحاد بالإمكانات الداخلية الى رفض المجتمع العقلاني والمادي" (اينز، ١٩٩٦، ١٦٤). أن مسرح أرتو أتجه الى الطقس والانماط الاصلية

والبداية لتوكيد مفهوم الصورة بعيدا عن المسرح التقليدي قريبا من الاحساس وليس العقل. أن توظيف الطقوس والاساطير في الدراما المسرحية منح أرتو صفة الريادة في مجال التجريب المسرحي من خلال "توظيف عقاير الهلوسة في عملية الابداع، يستعصي مسرحه على التمثيل والمقاربة، وينعزل عن السياق الاجتماعي، وشمول مسرحه بالغموض واستخدامه الاساطير واللغات الميتة" (التكمه جي، ٢٠١١، ٧٤).

بحيث أنها تشكل ضربات على أحساس المتلقي وإسهام المتلقي بما يشاهد لتثوير الفعل الداخلي العميق في لا شعور المتلقي. وأن الخروج من مسرح العلبة بداية جديدة للبحث عن فضاءات أخرى للعرض في الكراجات أو المقابر أو الاماكن غير المفتوحة، اذ يجلس الجمهور على شكل دائري يحيط بالممثلين والعرض وهنا تغير مفهوم الفضاء من المكان المحصور الى المكان المفتوح من الاماكن القديمة مثل المعامل والحظائر أو كراج السيارات، أن الفضاء التشاركي عند أرتو يتكون من خلال مشاركة المتلقي للحدث في العرض فنظريته تتكون من "الفضاء المسرحي، العرض، الحدث الذي يعتبر نقطة الانطلاق" (أيسلين، ٢٠٠١، ١٥٤).

**يرى الباحثان:** أن الفضاء عند أرتو يشكل عنصر فعلاً واسلوب جديد في وضع المتلقي في وسط المسرح والاحداث تدور حوله وذلك لغرض جعل المتلقي مشاركاً فعلياً بالطقس وبالفعل المسرحي بغية التأثير على أحاسيس المتلقي وليس ذهنه وفكرة. وخلق طقسية للعرض من خلال السحر والشعوذة والهديان والحالات الحلمية والرجوع الى الانماط البدائية والاسطورة مستعملاً التماثيل والدمى المتحركة.

### **المبحث الثاني: تجارب المخرجين في الفضاء التشاركي:**

أن خلق ذلك الفضاء التشاركي تأتي من خلال البحث المستمر والاجتهاد من أشراك المتلقي في العرض وذلك ما فعله (بيتر بروك) في الارتجال من خلال تجربته المسرحية التي أخرجها والذي يرى ان المتفرج شريك أصلي ويسعى على دمجها في العرض من خلال تعريضه الى سلسلة من الصدمات اذ "أن الصدمات والدهاسات تؤثر في استجابات المتفرج فيستنار فجأة ويصبح أكثر تيقظاً وأكثر تحفيزاً وأكثر قدرة على تحمل المسؤولية التي يشترك فيها الممثل والمشاهد" (بروك، ١٩٨٣، ٥٦).

- و بواسطة المرئي الواقعي المادي يمكن جلب اللامرئي المقدس الى حيز الادراك كما في عروض البساط في جولات بروك البحثية في اسيا وافريقيا " هذه العروض سعت للقضاء عن الانقسام أو الانفصام بين عالم المشاهد اليومي وعالم العرض الخيالي بطريقة مباشرة وبالتالي وضعت المشاهد والممثل في حيز أدراكي واحد" (كونسل، ١٩٨٨، ٢٥١).

-ان ذلك الدمج بين المتلقي والعرض وخلق ذلك الفضاء التشاركي سعى بروك الى تداخل أماكن التمثيل والمشاهدة كما في مسرحية العاصفة التي أخرجها عام ١٩٦٨ حيث وضع على خشبة المسرح سقالات خشبية يتحرك بها وسط الجمهور ويصبح الدمج حيث الجمهور جزء من المعمار المسرحي وعلى صلة بالممثل والحدث أكثر من مجرد المشاهدة والاستماع وهي المشاركة في استدعاء اللامرئي وتحقيق حضوره (كونسل، ١٩٨٨، ٢٥٤).

-أن بروك ينطلق مسرحه من خلال أنشاء وتأسيس بيئة مسرحية من خلال فاعلية الانسان في الفضاء، فالبيئة تؤسس مساحات وخصائص صورية جراء احساس الممثل والمتلقي بالفضاء المسرحي ويرى (بروك) " أن المسرح عبارة عن فضاء خالٍ أستطيع من خلاله أن أخذ اي مساحة فارغة جرداء واطلق عليها خشبة المسرح ما ان يخطو واحد عبر هذه المساحة الفارغة واحدهم ينظر الية هذا ما احتاجة لتكوين حركة مسرحية متجسدة" (بروك، ١٩٨٣، ١٠).

-أن مشروع (بروك) المسرحي يتمحور حول الفضاء الخالي أذ هوة فضاء مفترض غير معين وغير محدد الاتساع ويشترك فيه الممثل والمتلقي في تجربة مسرحية معاشة ومن خلالها يمكن تجديد وتطوير طقسية العرض المسرحي من خلال الفضاء الخالي. أن مسرح بروك راح يبحث عن الفضاءات المفتوحة والخروج من العلبة المسرحية وانشاء مساحة فارغة للتحكم في العرض المسرحي وهو مسرح مفتوح وفضاء مفتوح يستلزم كسر كل الحواجز السابقة وانشاء مكان جديد مثل الصحاري، سفوح الجبال، سواحل، فهو يرى ان البيئة والعرض المسرحي هي فضاء خالي يمثلء بالقصدية من خلال حضور المتلقي.

- أن المسرح التشاركي هو هجوم على الانقسامات التقليدية وعلى تصنيفات وتنظيمات مساحة المسرح وهي أدانة لهيمنتهم ومحاولة لمحوهم أو حتى تدميرهم وفي محاولة شيشنر لتحدي ما عده واحداً من أكثر الافتراضات الخاصة بالمسرح ثباتاً الا وهو ان العرض يجري في مكان محدد كما يحدث في جميع أنواع المسارح من خلال وجود تقليد مسرحي أطلق عليه تقسيم (الحيز المكاني) وكذلك يعني هذا تقسيم المشاركين الى مؤدين ومشاهدين ويرفع المسرح شعار التشاركية هزيمة الروح الانقسامية وهذه أول قاعدة تصويرية للمسرح البيئي (شودهوري، ٢٠٠١، ٢٨).

يعلن (شيشنر) إن مساحة المسرح كلها يجب أن تستعمل للأداء المسرحي كما يجب أن يستخدم الجمهور المساحة كلها كفاعل تشاركي ضمن فضاء وبيئة العرض وهناك نوعين من التفاعل التشاركي لفضاء العرض.

**المكان:** الفاعل متواجد في الطقوس اليومية وتبادل الأدوار بين المشاهدين والممثلين أذ يجد (شيشنر) التأثير الحقيقي لهذا النوع من الاداء المسرحي ويعبر عن ذلك قائلاً (من هنا يتولد الأحساس بالتجربة التشاركية) مثل:

١. المسرح المفتوح.

٢. المسرح الحي.

الغاء خشبة المسرح ودورها ويستبدلها بموقع واحد ويصبح المشاهدون في وسط الاحداث بحيث يصبح الجمهور مشاركاً فاعلاً في أحداث المسرحية وليس مجرد متفرج وطريقة العرض تتداخل من أجل أهداف درامية ويكون خطوة نحو خلق (الحيز الحولي) التام في المسرح التشاركي والذي يقوم على حيز مشترك تام بين كل من المتفرج والعرض (شودهوري، ٢٠٠١، ٣٠).

- أن الخطاب التشاركي للفضاء المسرحي يجعل المتلقي في حالة مع العرض باعتبار المتلقي جزءاً من بيئة العرض كما فعل (شيشنر) بوجود مشاهد تعرض في كل مكان من صالة العرض بمساعدة المتلقي على تغير أوضاعهم في الجلوس بشكل يتمكنون فيه من رؤية المشاهد وفي ضوء هذه التجربة يتشكل المسرح التشاركي الذاتي إذ يقوم مجموع المتلقين كل على حدة بأدوار مسرحية مختلفة أن

هذا النسق من المنظرية المشهية جعل الجمهور هم (البيئة الفعلية) للعرض والانتقال من مكان الى آخر وتغيير مكان جلوسهم وهو ماكان في عرض مسرحية (الام شجاعة) لـ(بريخت) اذن ان وجود البكرات المثبتة والمشدودة من السقف يخيل الى الناظر بان القاعة عبارة عن عربة تجرها الخيول. ومثلاً في عرض آخر مسرحية (مكبث) جعل (شيشنر) المتلقين هم العرض المسرحي واصبح الجنود والضيوف هم أيضاً يشاهدون صراعاً وحشياً على السلطة وقد جمعهم وفرقهم بتوزيع منسق بحيث أصبحوا العرض وبيئته (اينز، ١٩٩٦، ٣٠).

بينما المخرج الامريكي (بيتر شومان) صاحب مسرح الخبز والدمى فقد أحدث تأثيراً مهماً في الفضاء التشاركي من خلال العودة الى الطقوس والاحتفال وان الطقس جزء مهم من العرض والمشاركة الفعلية للمتلقى الذي يعتبر جزء من الفعل والحدث المسرحي وتبدأ الطقوس من خلال الموسيقى التي تكون حافز مهم في الفضاء التشاركي ويقوم بصنع الخبز وتوزيعه بين اعضاء الفرقة والمتلقى وان أهمية المسرح ترتبط بأهمية الخبز حيث هو ضرورة أساسية في الحياة اليومية وكذلك الدمى التي تشارك في العرض والتي يتراوح طولها من بضع سنتمترات الى خمسة أمتار تلك الدمى التي تتحرك بواسطة القضبان أو الاسلاك وراح شومان يرفض المسرح التقليدي والخروج في الفضاء المفتوح (الفضاء التشاركي) من أجل خلق حرية وتشاركية أكبر من خلال الحركة والارتجال وكذلك الاقنعة التي تزين وجه الدمى (أفنز، ٢٠٠٧، ١٨٠).

تميزت عروض بيتر شومان بالبساطة والاعتماد على الاضاءة الطبيعية لان العروض تجري في النهار وكانت موجهة الى المتلقى الامريكي البسيط لرفع مستوى وعيه السياسي وما يدور من أحداث في العالم وكانت أغلب العروض تقدم للفلاحين والمزارعين ولا تكلفهم اي مصاريف ومشاركتها أيضاً في المظاهرات السياسية واللقاءات الجماهيرية المفتوحة وانا الموسيقى تدخل من ضمن المشاهد والتي تعطي تشاركية اكبر بين العرض والمتلقى في الفضاء التشاركي المسرحي (بشونياك،

١٩٩٩، ١٢٧). أن العروض عند بيتر شومان تكون على شكل ثلاث أنماط هي المسيرات، والمسابقات، والسيرك (شامل، ٢٠١٣، ٣).

أن المتغير الذي أحدثته الحروب الأولى والثانية على الفضاء المسرحي بوصفه شكلاً متغيراً نتيجة المتغيرات الاقتصادية والتي حلت بعد الحربين الأولى والثانية يغير من توجهاتها المعمارية ويشغل ضمن الأطر الاقتصادية المقننة " أنعكس هذا التقنين على استخدام أقل الكلف في البناء على سينوغرافيا العرض والفضاء التشاركي في العروض المسرحية ومنها أنواع الإطارات والأقمشة والألوان التي يستخدمها الفنانون التشكيليون" (عبد الحميد،، ٢٠٠٨، ١٠٣).

تغيرت الاتجاهات المسرحية من أجل أنجاز صياغات تتجاوز الصيغ الكلاسيكية التقليدية للعمل الدرامي إذ ظهرت الملحمة، واستغلال وسائل وطرق تشاركية حديثة من فلم ووثيقة وسلايد " تشتت الحدث والابتعاد عن السببية والبحث في الجزء عن الكل محاولين تقديم نوع من المسرح الذي يعتمد على الفضاء التشاركي اجتماعياً وثقافياً واقتصادياً وإضاءة لظواهر ما بعد الحربين" (نيكول، ١٩٨٦، ٢٨٦).

وبهذا تفاعلت تجربة المسرح العراقي مع المتغيرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية وأنتجت عدة عروض كان الفضاء التشاركي والمتغير الإخراجي جزء لا يتجزأ من رسم دلالات عديدة من الانفعالات والقسوة والغضب وتوظيفها في العرض المسرحي التشاركي، ويرى (الباحثان) أصبح الاتجاه في الفضاء التشاركي على تهشيم المنطوق الأزلي للنص الدرامي وتحويله خارج الأنساق الأرسطية في بناء مشترك في اجتذاب مضامين تفتتح على نواحي جمالية.

### مؤشرات الإطار النظري:

١. استخدام المخرجون أساليب إخراجية متنوعة للتأثير على شكل ومضمون العمل المسرحي.

٢. تتشكل بنية العرض المسرحي من الفضاء التشاركي القائم على محتويات العرض المسرحي والمتلقي.

٣. عمد المخرجون على إنشاء فضاءات تشاركية جديدة من خلال اقتراح طرق متنوعة خاضعة لتوظيف تقنيات معاصرة.
٤. ساعدت المتغيرات الاخراجية على تعميق الفعل الدرامي التي جعلت أستجابة المتلقي للعرض بشكل يختلف عن العرض التقليدي.
٥. ساعدت الرؤيا الاخراجية المعاصرة على خلق فضاء تشاركي يحمل معنى جديد من خلال بث رسائل ذات كثافة دلالية عالية.
٦. عمد المخرجون على تنشيط الكثافة العلامية وبث بؤر بصرية متنوعة لأنشاء فضاء تشاركي مغاير.
٧. أستخدم المخرجون المتغير المكاني لأسناد الصورة الفنية والجمالية وبالتالي خلق فضاء تشاركي خاضع لتفاعل المتلقي.

### الفصل الثالث (إجراءات البحث)

**مجتمع البحث:** يشمل مجتمع البحث العروض المسرحية التي قدمت وعالج فيها المخرج (الفضاء التشاركي والمتغيرات الاخراجية في عروض المسرح العراقي). والعرض الذي قدم في العاصمة العراقية / بغداد.

**أدوات البحث:** أعتد الباحثان على ما (ما أسفر عليه الإطار النظري من مؤشرات. الصور الفوتوغرافية. المشاهدة. وما كتب من نقود في الصحف والمجلات والاطلاع عليها).

**منهج البحث:** أعتد الباحثان المنهج الوصفي التحليلي في الكشف عن (الفضاء التشاركي والمتغيرات الاخراجية في عروض المسرح العراقي). والتي من خلال التحليل يصل الباحثان الى النتائج المطلوبة التي تتوافق مع هدف البحث.

**العينة (مسرحية مكبث):**

**تأليف:** وليم شكسبير

**أخراج:** صلاح القصب

**المكان:** كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون المسرحية في الكسرة (الباحة) - عام

**فكرة النص:** كان مكبث وبانكو وهما من قادة (دنكان) ملك أسكتلندا عائدين منتصرين حينما اعترضتهما ثلاث ساحرات حيين مكبث ووصفنه بأنه سيد مقاطعة (غلاميس) وبشرنه بترقية جديدة وهي أنه سيكون السيد على ولاية (كودور) ثم أضفن بأنه سيكون ملك على اسكتلندا.

تبدأ اللحظة لدى مكبث في التفكير بالمستقبل بعد أخباره بنبوءة تولية الحكم وأخذ على عاتقه مهمة قتل مكبث بصدق نبوءات الساحرات وأخذ يطمع بالعرش ذاته. وكانت زوجته الليدي مكبث امرأة ذات مطامع ونوايا سلطوية وبغية تحقيق رغباتها بدأت تعرض زوجها على قتل الملك وصولاً الى التاج الملكي فتطورت هذه الرغبة المشتركة الى المؤامرة البشعة لقتل (دنكان) وتحقيق النبوءة الثانية في قتل (دنكان) ثم تنصيبه ملكاً على العرش، وترتب على ذلك مسح كل معلم من معالم الجريمة والتخلص من بقايا الدم الذي علق بهما لكنه ليس بالدم الحقيقي الواضح للعيان، أنها لحظات الهروب من الجريمة والعقاب الذي يصل لهما ولو بعد حين، بسبب خوفهم من كشف الجريمة التي أقدم عليها مكبث وبتخطيط مباشر من قبل الليدي مكبث على مقتل (بانكو) وهو في طريقه الى القصر، للمحافظة على سرية الجريمة والبقاء على العرش لكن (ليست العبرة في ان يكون ملكاً، لكن العبرة في أن تكون أمناً) هذه الأرواح الطاهرة البريئة بقيت تقض مضاجعهم وتستفز استقرارهم وصارت (الليدي مكبث) تسير وهي نائمة محاولة غسل يديها (الملوثتين بالدم) فأصبحت الأوهام والأخيلة تحوم داخل البيت وفي كل مكان لتقض في النهاية على الليدي مكبث وقد خنقتها الذنوب والاهام وماتت وانتهت من الهم وكثره التفكير، ثم تنتهي المسرحية بمقتل مكبث على يد مجموعة من المقاتلين بقيادة النبيل (مكدف) الذي راحت عائلته ضحية لأجرام (مكبث والليدي) فاذا كان الطموحات غير المشروعة هي الدافع الاول وراء جرائم مكبث فأن دم الابرياء والاحساس بالمصير المحتوم هو السبب الحتمي للمصير التراجيدي.

**تحليل العينة: (مكبث)**

أُتجه المخرج (صلاح القصب) في أزاحه الأشكال الواقعية والطبيعية في المسرح في ضوء ضبط إيقاع (الصورة) المسرحية من خلال استعمال العناصر المسرحية التشكيلية مثل (اللون. الخط. التكوين. التشكيل) ويهيئ مساحات فضائية تشاركية لإيصال رسالة فكرية لذلك يؤسس (القصب) رؤياه الإخراجية الجمالية والفلسفية بعرض مأساوي للعالم الداخلي والخارجي ويطلب من المتلقي أن يعي هذه المأساوية ويسلط وسائل إيحائية وفضائية تشاركية وترميزية وصولاً الى الترميز الفكري باستخدام مفردات صورية متلاحقة لا تعتمد الترابط بل تتقاطع لينتج أسلوباً مؤسس أصلاً من فكرة (الهدم والبناء)، لهذا تكون الصورة عند (القصب) منظومة إنشائية تشكيلية على مستويات من التنافر وعدم التطابق بين المعنى والتعبير ضد (التمركز المنطقي) فأن هوس القتل والخيانة وسلطة الكرسي المحكوم بالصراع بين ما هو داخلي وخارجي تضاد وتنافر. خداع وشيطانية. تحكم الشخصيات علاقات هشة وملتبسة من هذه الثيمات أنطلق (القصب) في وضع سيناريو مقرباً فكرة صراعات العصر الحديث في بناء فضاء تشاركي مفتوح يعتمد قطعاً على المفردات الديكورية التي تفتش مساحة وحدائق قسم الفنون المسرحية للفادة من بعض الثوابت الموجودة في الساحة وذلك من خلال المكان المفتوح بدوافع من العنف ممزوجة بفيض من الدماء المعمولة بالإضاءة الحمراء دافعاً لهيبتها بالمرحة التي اتخذت جانباً من فضاء العرض وبيئته التشاركية. يضاف الى اعتماده على بيئة طبيعية مثل الأشجار والآلات صناعية كالسيارة والدراجة النارية وقاطعة الورق التي تؤدي دور المفصلة وحاوية النفايات وعلامات المرور كل هذه الأدوات لعبت دوراً مؤثراً في فضاء العرض وأعطت قيمة تشاركية مع المتلقي في تأجيج الصراع داخل النفس البشرية وهو عكس ما هو داخلي الى ما هو خارجي وان هذه المفردات جميعها لها دلالاتها وإشاراتنا ورموزها في صياغة وتركيب العرض بما يعزز فاعلية وتأثير ونقل الإحساس بالعرض من خلال الفضاء التشاركي وتحول تلك المفردات وأشكالها بحكم الوظيفة الإخراجية كالسيارة والدراجة. فكان عرض (القصب) هو اللجوء الى الشكل الدائري وذلك لكي يقترب المشاهد الى العرض ويشركه فيه مما يمنح المتلقي

حساسية جمالية تجاه خصوصية العرض وتحقيق طقساً تشاركياً أستوعب عاطفة الممثلين والمتلقي ومزاجهم النفسي كان لحركة الكتل من ممثلين ومفردات عرض مساحة مفتوحة للحركة وعلى الرغم من تركيز (القصب) على تقليل سعة الأبعاد بين الممثلين وتصغير مساحة الحركة لكي يحصر مكان الصراع أمام المشاهدين وذلك لتقريبهم من ملمس الشخصيات ولزيادة الحس وتصعيد الجو الدرامي المعزز بالصور التشكيلية. فالعرض يبدأ من خلال دراجة نارية مسرعة ويمنح المتلقي درجة عالية بالإحساس الجمالي عبر فضاء العرض وقد قسم (القصب) الفضاء الى ثلاث أقسام هي:

١. القسم الاول: يشترك مع المتلقي والذي تدور فيه الافكار (الثيرمات).

٢. القسم الثاني: وسط الباحة التي تتمركز فيها المفردات الطبيعية (الأشجار).

٣. القسم الثالث: الذي يشكل خلفية العرض المبني من الصقالات الحديدية.

- أعطى القصب الحساسية الجمالية لفضائية العرض وهو يمثل أرضية متغيرة للأشكال الصورية باستعراض بهلواني أمام المشاهدين وهي مفتاح لدخول (مكبث) وحاشيته عبر سيارات تمثل موكباً رئاسياً يتبعهم مطفئوا الحرائق وحاملي قناني الاطفاء وخراطيم المياه وهم يلتفون حول السيارات أراد بهم القصب غسل ما يخلفه القتل؟.

-في مقتل (دنكن) أستعمل (القصب) السيارة البيضاء في بعد دلالي وجمالي تناقضاً يستفز فيه ذهن المتلقي بما تحمله من جثث وقد توشحت بملابس بيضاء لتعبر عن ضحايا القتل فيغسلها بواسطة مجموعة من الأطفاليين برغوة بيضاء وفي الجهة الأخرى (الليدي مكبث) تحاول تطهير يدها من دنس الدم..... وتطهير السيارة من رائحة الموتى عندها يضاف الى ذلك بوضع (القصب) صوراً لإشارات المرور المقلوبة وهي دالة صورية على اختلال القوانين الحياتية فيقدم فكرة الفوضى من خلال تناقض الصور عبر فضاء مفتوح تشاركي يمنح الممثل حرية في إظهار أدواته التعبيرية مستغلاً سعة الفضاء التشاركي الذي يكون أكثر تأثيراً في إحساس المتلقي وتارة أخرى ينتقل (القصب) وجود قاطعة الورق (علامة صناعية) بجانب

شجرة النخيل (العلامة الطبيعية) وعدد من قطع الأحذية العسكرية هب تعبير عن قوة الدمار وما تخلفه الحروب في تمزيق المجتمع. أن هذا الفضاء المفتوح وسعته يعطي إحساساً تشاركياً وقوة نبض بالإحساس بالمفردات التي أستخدمها (القصبة) بهدم الوظيفة السائدة للمفردة (الأيقونة) ويحولها الى مفردة ترتبط بمرجعيات تحتوي على مدلولات عدة.

أن القصب يستخدم مفردات لها القابلية على الحركة والتحول بأداء وظيفي جديد ليتركب منها صياغات جديدة بأنساق جديدة. أن الصورة المنظرية المتكونة عنده تتقاطع مع منطق الواقع السائد فيلجأ الى التكتيف الحركي، فالمنظر هو الممثل والممثل هو المنظر ويكون الممثل عنده جزءاً من تأسيس المكان، يبعد القصب الدقة التاريخية ويجرد الشخصيات منها مستغلاً فعلها الخارجي لتثبيت وجودها عبر التركيبات التشكيلية وخصوصاً في استغلال سعة المكان وفضاءه بالحركات الواسعة محولاً عملية (القتل) الى فعل يومي اعتيادي بدلالة استغلال شخصية (مكبث) لسعة المكان وفضاءه التشاركي الذي تدور فيه الأحداث ليعبر بها عن فكرة التسلط الذي يفرضه على جغرافية واسعة من العالم فكان الاختيار لسعة الفضاء المفتوح وتأثيره يعطي صلة تشاركية بين العرض والمتلقي كما ان الاضاءة ادت دوراً في العرض وأعطت زخماً مضافاً للبناء الحركي والتشكيل وظهر ذلك واضحاً في خطوط الإضاءة التي تجسدت في حركة الدراجة النارية وتقطيعها للفضاء المسرحي عندما تدور حول الرجل الذي يحمل علب الكارتون الفارغة واستخدام رجال الإطفاء أجهزة الاضاءة اليدوية، وكانت البقعة الضوئية الليزرية في حوار (الليدي مكبث) متمثلة لبقعة (الدم) معبرة عن فعل تدميري فالإضاءة أعطت صورة علامية متحولة وظهر ذلك التناغم في اللون الاحمر الليزري مع اللون البراميل الحمراء ولون النار المشتعلة وهذا أعطى انطباع لدى المتلقي فعل تشاركي عن جو الفضاء الملتهب والمدمر والقاتل.

على الرغم من تعدد الأمكنة في النص الشكسبييري مثل القصر. الغرف. العراء. لا ان (القصبة) أبتعد عن تلك الإحالات مستعيناً بمواد صناعية معاصرة مثل السقالات

الحديدية والارتفاعات العالية للدلالة على وجود القلعة فقد زرع القصب مفرداتة بطريقة تدل على الفوضى وعدم التجانس إذ من غير الممكن ان تجمع المفردات في صورة منظرية واحدة إلا أن القصب وظفها بأسلوبه السريالي في سياقات موحية وكأنها منسجمة ومتوافقة وتنتمي الى الموضوع ذاته. فمثلاً جذع النخلة الذي تمارس عليه القطع بالفأس دلالة القوة قدم فية طبيعة الإنسان التدميرية. حاوية القمامة التي أحرق فيها تاريخ الإنسان ليكتب تاريخاً جديداً لا ينتمي الى المرجعيات التدميرية وإنما تاريخ ينتمي الى الوعي والاعتدال، فضلاً عن الاكسوارات (السيكارة. النظارات)، فالقصب في مسرح الصورة يستيقظ المكان أولاً لأنه الجوهر المقدس لديه والاعتماد على المكان (البكر). أن قراءة (القصب) لعرض مسرحية (مكبث) في فضاء تشاركي مع متغيراته الاخراجية والفلسفية رسمت بشكل تأويلي جمالي موتى معبين في سيارة. الفأس تنغرز في الشجرة. المطاردة تزداد توتراً على شكل عربات تتحرك اداة القتل بعمد (السيدة مكبث) في حياة القتل. فالجريمة لها القدرة على تحويل الروائح الزكية والبريئة الى نتنة كما أن باحة العرض المكشوفة اداة للانتهاك والقتل والدم والجريمة كلها تطرح امام المتلقي ويستقر وعيه لينجز المعنى وتارة اخرى يقدم القصب أسلوبه الاخراجي أسطورة المجرم بشموليته العالمية فيقدم أكاداساً من الموتى المكفينين بالأبيض وهم يحشرون في عربة وتبرز وجوههم المغدورة من خلال نوافذ السيارات وهو يلقي مقطوعته الشهيرة (وغداً وغداً وكل غد) يربط القصب المتلقي وذهنه وذائقته الجمالية بين هذا النسق عند المستوى الحسي الادراكي الجمالي ضمن مفهوم فلسفي وهي نوع من أنواع الفضاء التشاركي والمتغيرات الاخراجية فضاءاً وزماناً التي تدعم الاشتغالات الفكرية والجمالية.

### النتائج ومناقشتها:

١. تنوع وتعدد البؤر الفضائية في البيئة التشاركية داخل محتوى الفضاء الكلي أغنت التجربة الأخراجية عن صهرها في الامتداد الفضائي لكافة البؤر والخلفيات التي ساندت التشكيل البصري كما في النيران. البراميل، الدراجة النارية، السيارات،

مطافي الحريق وطبيعتها الفيزيائية والتي أسهمت في إنتاج القيم الجمالية بشكل يحاكي واقعية الطرح الجمالي.

٢. تمكن المخرج (صلاح القصب) من مغادرة مسرح العلبة وتقديم عروضه في بيئة وفضاء مفتوح وقد تم استغلال وتوظيف كل زوايا البيئة المفتوحة من أجل توصيل رسالته الفكرية باستخدام مفردات صورية متلاحقة لا تعتمد على الترابط وخلق نوع من التشاركية ضمن الفضاء المفتوح في العرض المسرحي.

٣. اعتمد (صلاح القصب) على الفضاء المسرحي المفتوح والمساحة المكانية للعرض وفكرة البناء والهدم المتكرر (ضد التمرکز المنطقي) بقراءة فلسفية في فضاءات مكانية جديدة مثل الباحة، قاطع الورق، الحاويات، النفايات وهذه تدعم اشتغالاته الفكرية والجمالية.

٤. تعامل المخرج العراقي مع الفضاء التشاركي وتأسيس علاقة أكثر إيجابية بين المرسل والمرسل الية (العرض والمتلقي) والتداخل بين تلك المنطقتي (التلقي والعرض).

**الاستنتاجات:** توصل الباحثان الى الاستنتاجات التالية:

١. شكلت البيئة إضافة نوعية لرؤية المخرج العراقي لتشكل إحدى المتغيرات الجمالية في أنشائية التشاركية في الفضاء المسرحي العراقي.

٢. لم تتحسر التجارب الأخرافية للمخرج عند حدود الأنموذج التقليدي المألوف الفضائي المغلق لكان العرض بل إشتغالاته في تشاركية تشكيل الفضاء متلازمة مع التطور الحاصل في مغايرة مكان العرض المسرحي بحثاً عن رؤى جمالية جديدة.

٣. عمد المخرج العراقي في الفضاء التشاركي في العرض من اسقاط فرضيته الأخرافية لاستثمار السمات الجمالية للبيئة كونها تفتح كل الاحتمالات وتحقيق فضاءات متداخلة ذات قدرات جمالية تستوعب حركة الشكل المرئي والمدرك.

٤. أسهم الفضاء التشاركي بأثراء الطاقة الكامنة عند الممثل واغناء التشكيل الحركي وفقاً للرؤية الأخرافية والتي تدفع بألية الممثل والتمثيل الى الابداع.

٥. شملت البيئة في تشكيل الرؤية الاخراجية في العرض المسرحي على فضاءات متعددة تحتوي فعالية الطقس المسرحي وفقاً لفعل الاداء التمثيلي التشاركي وكذلك فعل التلقي الجمالي للعرض المسرحي.

#### التوصيات:

١. يوصي الباحثان بتطوير قدرات الممثلين والمخرجين على التعامل مع التقنيات الحديثة لإنشاء فضاءات تشاركية مغايرة عن الفضاءات التقليدية.
٢. السعي إلى تبادل الخبرات في مجال الاخراج المسرحي للوصول الى أفق التجريب المسرحي.

#### المصادر والمراجع:

- ١.
٢. ابي عبد الرحمن الفراهيدي. (١٩٨١). كتاب العين. بغداد: دار الرشيد.
٣. اربيس نيكول. (١٩٨٦). المسرحية العالمية. (نور الشريف، المترجمون) بغداد: وزارة التعليم، منشورات الجامعة المستنصرية، المطبعة العصرية.
٤. الاب لويس معلوف. (١٩٧٣). المنجد في اللغة والاعلام. بيروت: المطبعة الكاثوليكية.
٥. الفيروز بادي. (١٩٩٣). القاموس المحيط (المجلد ٣). بيروت: مؤسسة الرسالة للنشر.
٦. الكسندر دين. (١٩٧٥). اسس الاخراج المسرحي. القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.
٧. انتوان أرتو. (١٩٧٣). المسرح وقرينه. (سامية احمد اسعد، المترجمون) القاهرة: دار النهضة العربية.
٨. أونا الرباط شودهوري. (٢٠٠١). المكان المسرحي، جغرافية الدراما الحديثة. (أمين حسين، المترجمون) القاهرة: وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي.

٩. باربرا لاسوتسكا بشونياك. (١٩٩٩). المسرح والتجريب، مابين النظرية والتطبيق. (هناك عبد الفتاح، المترجمون) القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة.
١٠. برتولد بريخت. (١٩٧٣). نظرية المسرح الملحمي. (جميل نصيف، المترجمون) بيروت: عالم المعرفة.
١١. بسام بركة. (١٩٨٥). معجم اللسانية. بيروت: منشورات جروس بيرس.
١٢. بيتر بروك. (١٩٨٣). المكان الخالي. (سامي عبد الحميد، المترجمون) بغداد: مطبعة جامعة بغداد.
١٣. جان دوفينيويو. (١٩٧٦). سوسولوجيا المسرح. (حافظ الجمالي، المترجمون) دمشق: منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي.
١٤. جميل صليبا. (١٩٨٢). المعجم الفلسفي. بيروت: دار الكتاب اللبناني.
١٥. جيمز روز أفنر. (٢٠٠٧). المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك. (انعام نجم جابر، المترجمون) بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.
١٦. حسين التكمه جي. (٢٠١١). نظريات الاخراج، دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج. بغداد: دار المصادر.
١٧. سامي عبد الحميد. (٢٠٠٦). أبتكارات المسرحيين في القرن العشرين. بغداد: دار المصادر.
١٨. سعد اردش. (١٩٩٨). المخرج في المسرح المعاصر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
١٩. سعد عبد الكريم. (٢٠١٦). تصورات في الاتجاهات المسرحية الحديثة. مكتب الفتح، للطباعة والنشر: بغداد.
٢٠. شاكرا عبد الحميد،. (٢٠٠٨). الفنون البصرية وعبقورية الأدراك. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٢١. قاسم مؤنس. (٢٠٢٢). التجانس والاختلاف في العرض المسرحي، المصدر - المجال - الحد. عمان: دار الفينيق للنشر والتوزيع.

٢٢. كريستوفر اينز. (١٩٩٦). المسرح الطبيعي. (سامح فكري، المترجمون) القاهرة: إصدارات اكاديمية الفنون.
٢٣. كولين كونسل. (١٩٨٨). علامات الاداء المسرحي. (امين حسين، المترجمون) المسرح التجريبي: القاهرة.
٢٤. مارتين آيسلين. (٢٠٠١). انتوان ارتو، الرجل واعماله. (سعيد أحمد الحكيم، المترجمون) بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
٢٥. ماري الياس وحنان القصاب. (٢٠٠٦). المعجم المسرحي (المجلد ٢). بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
٢٦. محمد بن ابي بكر الرازي. (١٩٨٢). مختار الصحاح. الكويت: دار الرسالة للنشر.
٢٧. محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور. (١٩٨٥). لسان العرب، ج ٢، ط ٢. بيروت: دار الطليعة للنشر والتوزيع.
٢٨. محمد مرتضى الزبيدي. (ب.ت). تاج العروس في جواهر القاموس. بيروت: دار مكتبة الحياة.
٢٩. منى حجاج. (٢٠٠٩). الفن الأثيني. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون. وليد شامل. (٢٠١٣). مسرح الخبز والدمى معايشة ميدانية. بغداد: كلية الفنون الجميلة، المؤتمر العلمي الثالث.