# توظيف الميتافورم في فضاء المنظر المسرحي العراقي المعاصر

**قبس احمد إبراهيم**
**جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية**
qabas.ahmed987@gmail. com

**أ. د. أسيل ليث احمد**
**جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية**

**الملخص**

الميتافورم لم يعد خياراً تجميلياً في تصميم فضاء المنظر المسرحي، بل أصبح لغة مستقلة بذاتها، تسهم في بناء خطاب العرض المسرحي وإعادة تشكيل العلاقة بين النص والمتلقي ، ففي المسرح العراقي المعاصر، يمثل هذا التوجه تحديًا وضرورة تتجاوز الواقع نحو التعبير الرمزي العميق. قسم الباحث بحثة الى اربعة فصول، حيث تناول الباحث في الفصل الاول، الاطار المنهجي المتمثل بمشكلة البحث من خلال التساؤل الاتي؟ ما مدى تأثير توظيف الميتافورم في تصميم المنظر المسرحي العراقي المعاصر؟ واهمية البحث الذي قدم إطاراً نظرياً لفهم وظيفة الفضاء المسرحي بوصفه عنصرا دلاليا وجماليا، اما هدف البحث فهو الكشف عن الخصائص الجمالية والفكرية للميتافورم ومن ثم تحديد اهم المصطلحات اما الفصل الثاني فقد تضمن مبحثين، ثم ختم الفصل الثاني بمؤشرات ومن ثم تمت مناقشة الدراسات السابقة لينتقل الباحث الى الفصل الثالث (اجراءات البحث) التي تضمنت عينة البحث، اماالفصل الرابع فقد تضمن عرض النتائج ومن ثم ختم البحث بأهم المصادر والملحقات.

**الكلمات المفتاحية: الميتافورم، فضاء المسرح.**

**Abstract:**

Metaform is no longer a cosmetic option in theatrical design. Rather, it has become an independent language, contributing to the construction of the performance's discourse and reshaping the relationship between text and viewer. In contemporary Iraqi theater, this approach represents a challenge and a necessity that transcends reality toward profound symbolic expression. The researcher divided

his research into four chapters. In the first chapter, he addressed the methodological framework represented by the research problem through the following question: What is the extent of the impact of the use of metaform in the design of contemporary Iraqi theatrical scenery? The importance of the research, which provided a theoretical framework for understanding the function of the theatrical space as a semantic and aesthetic element. The aim of the research was to uncover the aesthetic and intellectual characteristics of metaform and then define the most important terms. The second chapter included two sections, concluding with indicators and discussing previous studies. The researcher then moved on to the third chapter (research procedures), which included the research sample. The fourth chapter presented the results, and then concluded the research with the most important sources and appendices.

**Keywords: Metaform, theater space,contemporary theater.**

## الفصل الاول (الاطار المنهجي)

**مشكلة البحث:** شهد المسرح العراقي المعاصر تحولات فكرية وجمالية عميقة، نتيجة التغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية التي عصفت بالمجتمع العراقي في العقود الأخيرة. وقد انعكست هذه التحولات على بنية العرض المسرحي، ولا سيما في تصميم المنظر المسرحي، الذي تجاوز دوره الوظيفي التقليدي ليصبح جزءًا فعالا وفي هذا الإطار، برزت أنماط جديدة في التشكيل البصري، من بينها الميتافورم، بوصفه أحد الاتجاهات ما بعد الحداثية، التي تعتمد على التجريد، والتأويل الرمزي، والتحول المستمر في الشكل والدلالة، حيث اصبح للميتافورم وسيلة بصرية وشعرية تعيد إنتاج الفضاء المسرحي بطريقة لا تحاكي الواقع بل تُعيد تأويله، متجاوزا البعد الواقعي إلى فضاء تأويلي مفتوح يثير الأسئلة ويعمّق التجربة البصرية لدى المتلقي. لذى يرى الباحث تحديد التساؤل التالي من خلال التساؤل وهو (ما مدى تأثير توظيف الميتافورم في تصميم فضاءالمنظر المسرحي العراقي المعاصر في إثراء الجماليات البصرية وتحقيق فضاءات تأويلية تتجاوز الشكل التقليدي للديكور المسرحي؟)

**أهمية البحث:** تبرز أهمية هذا البحث في كونه يُسلط الضوء على توجه فني جديد في تصميم المنظر المسرحي العراقي، قلما تم التطرق إليه بالدراسة والتحليل، كما يسهم

في فهم التحولات الجمالية التي طرأت على عروض المسرح العراقي ويقدم إطارا نظريا لفهم وظيفة الفضاء المسرحي بوصفه عنصرا دلاليا وجماليا.

**هدف البحث:**

١. الكشف عن الخصائص الجمالية والفكرية للميتافورم في تصميم المنظر المسرحي.

٢. تحليل نماذج مسرحية عراقية معاصرة وظّفت الميتافورم بصريا.

**رابعا حدود البحث:** الحدود الموضوعية: توظيف الميتافورم في فضاء المنظر المسرحي العراقي الحدود المكانية: العراق – بغداد، الحدود الزمانية: سنة ٢٠٢١

**خامسا تحديد المصطلحات:**

**شكل الميتافورم (Metaphorm Form)** هو مصطلح مركب يُشير إلى شكل بصري أو أدائي في العمل الفني (وخاصة في المسرح) يحمل دلالة رمزية أو مجازية تتجاوز معناه الظاهري، ليعبّر عن أفكار أو مفاهيم أعمق. يتكون المصطلح من كلمتين: Meta: وتعني (ما وراء) أو (التحول). Form: وتعني (الشكل).

وبالتالي، فـ(الميتافورم) هو شكل متحول، دلالي، غير ثابت، يعكس ما هو أبعد من ظاهره"(عبد الحسن، ٢٠١٨: ٢).

**التعريف الاجرائي:** الميتافورم او الشكل هو تحول أو تشكيل بصري أو بنائي يحمل دلالة رمزية عميقة تتجاوز الشكل الظاهري، ليعبر عن مفاهيم أو قيم أو رؤى فكرية متعددة التأويلات، هو شكل لا يكتفي بالتمثيل الواقعي أو الزخرفي، بل يحمل معنى استعاري، يشير إلى شيء آخر أو يعكس تحوّلاً فكريا أو اجتماعيا أو تقنيا.

## الفصل الثاني (الاطار النظري)

### المبحث الاول : مفهوم الميتافورم فلسفيا

الميتافورم يعني (تشكيل الشكل) وهو تصور جمالي يقوم على تجاوز الشكل التقليدي إلى شكل جديد متحول يتضمن معاني إضافية، ويجمع بين التشخيص والتأويل في المسرح، يتحول الديكور، حركة الجسد، الإضاءة، والأزياء إلى مكونات تتخذ بنية رمزية أو شعرية لا تعكس الواقع مباشرة، بل توحي به أو تناقضه، وبذلك يشير المصطلح إلى الشكل المتحول أو الفضاء الذي يتجاوز التشكيل الثابت، ليصبح مفهوما ديناميكياً يبتعد عن الواقع المجسد، ويتجه نحو الرمز، التجريد، التلميح، التاويل، والتحول الدائم، فهو

توجه فني ينتمي إلى المدارس ما بعد الحداثية، يستخدم في المسرح لتحرير الفضاء من المرجع الواقعي أو الزماني والمكاني المحدد. إن جوهر الميتافورم يقوم على توليد دلالات بصرية جديدة من خلال شكل متحول لا يُفسر تفسيرا مباشرا، بل يستدعي مشاركة فكرية وتأويلية من المتلقي.

حيث عد الميتافورم بانه اللغه المبتكرة التي يستطيع بها المصمم ان يخاطب الأخرين، كونه يجسد الصورة الجمالية الاولى لدى المتلقي، لانه يمثل المحور الاساس في استقطاب المتلقي للعرض المسرحي والذي يحتوي الاجزاء التي يستقبلها المتلقي كمفردة بصرية توصف بالجذابة تارة او المثيرة تارة اخرى "ويحتوي على المضامين والافكار ودلالاتها ورموزها، وقد تحددت قيمة الشكل في التصميم، عندما اصبح لغة بصرية لها ابجديتها الخاصة والتي تشكلت فيما بعد كمفاتيح لادراك العمل الفني وتفسيره، والشكل في التصميم غالباً ما كان دعوة صريحة للفنان الى عقل المشاهد وقلبه"(الحسيني، ٢٠٠٩: ١٠٩)، يكون الشكل (form) او بمعنى الهيئة وهو النظام الكامل او المنجز النهائي لكل عمل فني، ولكل شكل مضمون (content) ولوحظ ان الفيثاغوريين ربطو بين الشكل والعدد فمنحو الاعداد عيئات واشكال مماثلة فعبرو عن الواحد بنقطة والاثنان على شكل خط والعدد ثلاثة على شكل مثلث اما العدد اربعة فقد كان على شكل مربع واشارو الى ان الاعداد الفردية الى الوجود وهذه الوحدة هي مصدر الخير والفضيلة والانسجام والتوافق وان الثنائية هي مصدر الشر ومجمع الرذيلة لهذا يرون ان الصراع قائم وابدي بين الثنائيات، اما الرقم سبعة فقد اشارو الية بمقياس يقاس به جمال الشي، بمعنى ان الجسم كلما كان مبنيا على التماثل والانسجام والتالف في انساقة العددية اُلمُشكلة اصبح اكثر جمالاً، لكن هذا لايكون اعتباطا بل وضعوا مقياسا سيمتريا يحسبون من خلاله جمال الاشياء في الطبيعة وجماليات الفنون ولاجل ذلك اختاروا العدد سبعه رمزا يقاس به جمال الشيء وهكذا فان الاشكال سواء في الطبيعه ام الفن عندما تكون قرية من الشكل سبعة او تقترب منها تعتبر اكثر انسجاما وجمالاً(غالب، ب.ت: ٣٨).

**اهم المدارس التي اقتربت من الميتافورم هي :**

**المدرسة التكعيبية:**

تعتبر المدرسة التكعيبية من اكثر المدارس التي اهتمت بالشكل واعتمدت اساسا على "الاشكال الهندسية لبناء وصياغة اعمالها الفنية، كالخط المستقيم والخط المنحني وغيرها من الخطوط والاشكال بغية بروز التعبير الدال على العمل الفني"(الديحاني،٢٠٢٠: ٢٥).

فالمدرسة التكعيبية لا تحاكي الطبيعة كما هي، بل تجردها وتحولها إلى أنظمة هندسية (مكعبات، أسطوانات، مثلثات). هذا الفعل التحويلي يُعد ميتافورمياً، لأنه يُعيد إنتاج الشكل الطبيعي ضمن نظام دلالي جديد، حيث لم يعد التفاحة تفاحة، بل وجها هندسيا يرمز إلى فكرة أو بنية، حيث استخدام الخط المستقيم والمنحني والأوجه الأحادية اللون ليس عشوائيا، بل هو رمز لهيمنة العقل والتحليل البنائي، فالهندسة في التكعيبية ليست غاية شكلية، بل وسيلة لتحليل العالم وتحطيمه إلى عناصره الأولية ثم إعادة بنائه بشكل يعبر عن رؤية الفنان. هذه الرؤية تؤسس لميتافورم جديد، إذ يصبح الشكل الهندسي واجهة رمزية للفكر.

التكعيبيون كسروا مفهوم المنظور الواحد، وقدموا الشكل من زوايا متعددة في آنٍ واحد، ما يشير إلى ميتافورم الإدراك، أي إعادة تشكيل الواقع البصري ليعكس اللايقين والتعدد والتداخل في الرؤية. الشكل هنا لم يعد نقطة ثابتة، بل عملية إدراك معقدة. تخلى التكعيبيون عن كل المفاهيم التقليديه ولجات الى استخدام الاشكال الطبيعية (الطبيعة الصامته) ذات الاشكال الهندسية من خلال اختزالها الى اشكال وخطوط مستقيمة واعادة صياغها بطريقة فنية جديدة بعيدة عن عناصرها الاصلية، ويرجع هذا الاسلوب من الفن الى الفنان سيزار حيث قدم بعض الحلول التشكيلية محاولا اعادة بناء الاشكال بصورة محورة معتمدا على الطبيعة(امهز، ١٩٨١: ٩٧). حيث قام التكعيبيون باختزال الطبيعة الصامتة وإعادة صياغتها وإعادة تشكيلها تعني وهذا يعني أن الفنان لا ينقل الطبيعة بل يؤسس لها من جديد عبر بنية شكلية مغايرة، هذا الأسلوب ينتج ميتافورم تعبيري، فالشكل لا يشير إلى الشيء بذاته، بل إلى فكرته أو شعوره أو طاقته الداخلية، وبالتالي تصبح اللوحة خطابا بصريا محملًا بمستويات متعددة من المعنى، من خلال ذلك يرى الباحث إن المدرسة التكعيبية أعادت تعريف الشكل الفني، وحولته من محاكاة للطبيعة إلى أداة تحليل وتفكيك وإعادة بناء العالم البصري بطريقة رمزية وهندسية، الشكل هنا ليس هدفا بصريا بل

بناءا فكريا ودلاليا، يتموضع بين الواقعي والمتخيل، او بين المادة والفكرة، وهذا ما يجعل التكعيبية ثورة ميتافورمية في تاريخ الفن البصري.

**المدرسة السريالية (Sarrealisme):**

المذهب السريالي أو السريالزم هو ذلك المذهب الذي يعبر عن خواطر النفس في مجراها الحقيقي بعيداً عن كل رقابة يفرضها العقل، ودون أي حساب للاعتبارات الخلقية أو الجمالية، ثم الإيمان بسلطان الأحلام المطلق والعمل على إحلال هذا المذهب مكان كل مذهب آخر في حل الجوهري من مشكلات الحياة و الذي يحلق بنا وراء الحدود المألوفة لما اتفقنا أن نسميه الواقع، والذي يحاول أن يمد الآداب والفنون لهذا السبب بما لم تألفه من المواد الغريبة عليها أو المواد التي لم يسبق للكتاب والفنانين أن استعملوها إما رهبة منها أو جهلاً بها أو لعدم قدرتهم على تكييف طريقة تناولها، ومن ذلك المزج في المسرحية الواحدة أو الصورة أو التمثال الواحد بين تجارب العقل الواعي والعقل الباطن(قوجة، ٢٠٠٩: ٢٢). ومن ضرورات هذا المزج ألا يخضع الكاتب أو الشاعر أو الفنان لأصول المنطق والتفكير المعقد السليم، "ذهبت السريالية في غلوها الشكلاني واتجهت في معالجاتها الفنية لتؤكد على انحلال الاشياء الواقعية لصالح الاشكال الغريبة المبتكرة وكاننا نندفع في عالم حاشد من الاحلام والجنون والمتاهات حيث يضمحل دور العقل ويتصدر اللاشعور واللامنطق والفوضة على عالم اللوحة"(يوسف، ٢٠٠٦: ٢١).

تأثر بهذه المدرسة الكثير من كتاب المسرح الذين يثيرون في القارئ أو المتفرج الكثير من مشاعر الرحمة وأحاسيس الحنان بجمال ما يصوره خيالهم المنطلق من صورة الروح الإنساني المستكن في أغوار النفس ولا يحسن إظهار هذه الصور إلا هؤلاء السرياليون، "قدمت السريالية جنون العالم عن طريق نفس الانسان وكانها تنظر الى العالم من داخل تلك النفس فهي تبدا بصور واشكال تفقد المنطق ويسيطر عليها عنصر الغرابة والبعد التشكيلي الهندسي في الخطوط والالوان وانسيابية المنظر، فهي تقدم عالما غير واقعي يحاول تحطيم حدود المنطق والقيود ليتجاوز قلق وتوتر العالم"(حسن، ٢٠١٥: ٥٦).

حلم الفنان السريالي بنوع من الفن يعكس حياة النفس في الاحلام والغيبوبة والنفس حيث ابتدع تكنيكي اسماه الحركة الذاتية هدف هذا التكنيك الى محاولة فهم المعاني والصور التي تتداعى الى الذهن بصورة عفوية مشتتة وكانت وسيلته هي ملئ الكلمات

والصور والافكار التي ترد الى الذهن دون اي تدخل من العقل الواعي وكان يرى بيرتون ان هذا التكنيك وسيلة لاخصاب وتغير هذا الخيال، واراد بذلك ان يجد أشكالا ووسائل فنية جديدة للتعبير عن اللاوعي، وتوصل بصورة واعية الى الوصول الى نظرية جديدة فى الجمال الا وهي السيريالية التي جمعت بين رومانسية القرن التاسع عشر و بين الطبيعة العلمية التي سادت القرن العشرين. وامتد هذا التيار فشمل التصوير والنحت ثم الشعر والنثر ثم المسرح والسينما، وجاء بريتون ليقول ان السيريالية.

تأثر كثير من كتاب المسرح بالفن السريالي الذين يثيرون في المتفرج مشاعر الرحمة وأحاسيس الحنان بجمال ما يصوره خيالهم المنطلق من صورة الروح الإنساني المستكن في أغوار النفس ولا يستطيع إظهاره إلا اصحاب الفن السريالي، واهمهم هو الفنان المعروف (وليم ساروين)* الذي كتب عدداً من القصص والمسرحيات السريالية التي انتقدت وهوجمت بنقد لاذع، غير ان هذا الهجوم من النقاد ادى الى اقبال المشاهدين والقراء بالاعجاب الكبير لانها امتازت بعروض الصور المتنوعة الغامضة التي ارتبطت فقط عن طريق الفكرة(قوجة، ٢٠٠٩: ١٨٥)، كما ظهر المؤلف السويدي (اوجست ستريندبرج) الذي تميزت كتاباته بالذاتية العميقة التي تتجلى في فنه، فقد كان يبدو كما لو أن كل شيء وجد من أجل التأثير في شخصيته، ولطغيان هذه الفكرة على نفسه كان دائماً يفسر الحوادث لا بالنسبة إلى علاقتها بحوادث أخرى، بل لعلاقتها بأشياء حدثت له شخصياً، ففي مسرحيته إلى دمشق الجزء الأول والثاني ١٨٩٨ والثالث ١٩٠٤ فإننا نرى شيئا مختلفا عن كل اعماله المسرحية السابقة.. إنه مسرح السريالية الحق، وفي كتابة هذه المسرحيات كان (ستريندبرج) يسير نحو هدف وضعه نصب عينيه، فلقد صرح بأنه حاول محاكاة أسلوب الأحلام بما فيه من تفكك وبما فيه من منطقية. كل شيء محتمل ويمكن حدوثه.. إن الزمان والمكان لا وجود لهما... فمن أساس واقعي تافه يمكن للخيال أن يبتكر نماذج جديدة يبتكر عديداً من الذكريات والخبرات والخيالات السابحة والسخافات والأعمال المرتجلة.إن الشخوص في المسرحيات السريالية تنقسم وتتكاثر وتختفي وتتجمد

* وليم ساروين(١٩٠٨-١٩٨١):William Saroyan روائي وكاتب مسرحي أمريكي حائز على عدة جوائز عالمية، اشتهر بنتاجه الأدبي الغزير وبأسلوبه النثري المفعم بالحياة، وبسعيه من خلال كتاباته للحث على التفاؤل وحب الوطن.

وتبهت وتنضج معالمها ولكن شعورا واحدا يسيطر عليها جميعا شعور الحالم.. وفي هذه لا وجود لأسرار أو متناقضات أو قوانين أو نوازع الضمير، كما لا يوجد هنا إدانة أو إعفاء، بل مجرد سرد لقصة. وبما أن الحلم غالباً ما يكون مؤلماً وقلما كان ساراً فإن القصة تسري فيها رنة الأسى والعطف على المخلوقات.

تتصف مسرحيات سترمبرج به من بالخيال الواسع والافكار والصور الغريبة، والتركيز الفائق الذي تتسم به المسرحيات التي كتبها في المرحلة الوسطى من حياته الأدبية، حتى وصول سترند برج إلى ما بلغه غيره في محاولة كتابة مأساة اجتماعية حديثة، وبلوغه في أعماله الأخيرة ما كان يظن استحالة بلوغه وتحقيقه في كتابة مسرحيات ذاتية صرفة نجد فيها في كتاباته انه قد ينتقل من تقفي أثر الرومانتيكية الأولى إلى الواقعية وإلى الطبيعية، إلى التعبيرية وإلى السريالية وإلى الوجودية، ولا يعادله مؤلف آخر في اتساع مجال نشاطه هذا أو فيما تثيره كتابته من استفزاز. ففي مسرحية مسرحية (سوناتا الشبح)، فيبدو الشبح بائع لبن وشبح قنصل ومومياء زوجة القائد. إننا هنا في عالم الأشباح، لا يجد من هوله وواقعيته أنه من فعل الأوهام والخيال، إنه عالم الأوهام والذنوب والآلام والموت، ولا يضفي عليه سوى الإيمان بصيصاً من النور ويحيط الشباب والكهول على السواء جو من الشر. وعلى الرغم من أن الحركة المسرحية تنتهي بمنظر غريب تختفي فيه شكل الغرفة وتحل محلها شكل اخر وهي جزيرة الموت، اجواء وصور غريبة سادت على أعماله السريالية فقد غاصت العمالة بعيدا في أعماق النفس البشرية واللاوعي، والجري خلف اللاشعور، من أجل الوصول إلى غير ألمألوف حيث يتحرر الأنسان فيها من مختلف انظمة المجتمع وقيوده العقلانية وقيوده. وقد جسدت عوالم اللاوعي للأحلام والتخيلات، إضافة إلى العوالم الخفية النفسية. والانتقال من صورة الواقع الى صورة الخيال والاعتماد على أشياء غريبة غير مألوفة، وغير تقليدية.

**مدرسة الباوهاوس Bauhaus**

مدرسة الباوهاوس قامت على فكرة دمج الفنون (العمارة، التصميم، المسرح، الحرف، الفلسفة...)، وهذا التكامل يُمثّل شكلًا ميتافورميًا بحد ذاته، فالمبنى لم يعد مجرد كيان وظيفي، بل شكل استعاري للحياة الجديدة، يعكس القيم الحداثية والتقنية والانفتاح على المستقبل"(الحسيني، ٢٠٠٩: ١٤٠)، تركزت فكرة الباوهاوس العامة في ابراز شريحة

اجتماعية تشبه جمهورية افلاطون او القديس اوغسطين وقد اعتبرت هذه الفكرة في ما بعد أحد العوامل الخلل والضعف، كونها تمثل أنموذجاً للنخبة وهي حقيقة كانت تشكل أنموذجاً في بداية القرن العشرين في واقع موضوعي خرج توا من حرب كونية من ناحية ومن ناحية أخرى رفض الباوهاوس الزخرفة الكلاسيكية، وركّز على الأشكال الهندسية النقية والبسيطة. هذا التحوّل في الشكل (من المعقد إلى البسيط) يحمل بُعداً ميتافورمياً، فبساطة الشكل كانت تعبيراً عن فلسفة جديدة ترى أن الجمال يكمن في الوظيفة، وهذه نقلة رمزية في فهم الفن.

إن رؤيا مدرسة الباوهاوس تطرح مفاهيم جديدة تشكل في أفقها ثورة كبيرة على تاريخ الفن وفلسفاته الجمالية وأهدافه، وبالتالي فقد كانت الباوهاوس تحمل الخصوصية في الثقافة والتاريخ والفنون البصرية في القرن العشرين، بل كانت تمثل أفضل المؤسسات التقدمية والفنية في ذلك القرن من هنا نستطيع أن نؤكد أنها ابتدأت من أفكار مثالية بالتوفيق والتوحيد بين الفن والحياة.

كانت مدرسة الباوهاوس توافق وتواؤم الارتقاء الحضاري العام، ليس في براعاتها وإنجازاتها الفنية والتشكيلية بل وفي جهودها الأيديولوجية الثقافية والفكرية أيضاً.كانت أحد الأساليب والاتجاهات الفنية الخاضعة لفلسفة المجتمع ومتغيراته الفكرية في بداية القرن العشرين، ثم انتهى دورها ككل الأدوار الجمالية التي أدتها المدارس والاتجاهات الفنية، حملت في بذور افكارها رؤية ومنهجا اتسعت افاقه لتشمل المستقبل ليس على حساب السنين بل على حساب القرون التالية لهذه الرؤية الجمالية الجديدة، اذ اكتسبت نكهة اظافها الفنيون على عصرهم اذ اعتبرت وللمرة الاولى كاستعراض لامكانيات العمارة الجديدة في مقياس كبير جدا(بانهام، ١٩٨٩: ٢٣٢).

**المبحث الثاني :العناصر والاسس الرئيسية في تصميم شكل المنظر المسرحي**

تعد العناصر التصميمية (النقطة، الخط، الشكل، الملمس، اللون، الكتلة، الفراغ...) المكونات الأساسية التي تشكل البنية المرئية في تصميم المنظر المسرحي، وهي لا تقتصر على الجانب الجمالي فحسب، بل تتحول عبر توظيفها الواعي إلى ميتافورمات شكلية تتجاوز حضورها الفيزيقي لتصبح دوالاً رمزية تعبر عن مفاهيم نفسية مرتبطة بالنص المسرحي وفضائه الدلالي.حيث يمثل المنظر المسرحي منظومة بصرية قائمة على

لغة شكلية تحمل في طياتها شحنات انفعالية وجمالية، من خلالل ذلك يرى الباحث أن العناصر التصميمية لا تُعد مجرد أدوات تشكيلية، بل هي محركات للمعنى، تتحول عبر الممارسة التصميمية إلى أنساق مرئية ذات طابع استعاري ميتافورمي

**النقطة**

تُعدّ النقطة الشكل الأولي والأبسط ضمن البنية التصميمية للمشهد المسرحي، " فهي ليس لها طول او عرض او عمق انها تحدد نهاية كل خط كما وتحدد الموقع المنفرد الذي تتقاطع فيه الخطوط وملتقى الخطوط عند زاوية احد المسطحات"(عزام، واخرون، ٢٠٠١: ٤٥).

وبالرغم من هذا التجريد، تشكل النقطة نقطة انطلاق ميتافورمية، إذ يتولد عنها الخط، ويتقاطع عندها الاتجاه، وتتمركز حولها العلاقات البصرية داخل التكوين العام لفضاء المنظر المسرحي، حيث تنتظم ضمن نسق حركي ذي طابع استعاري بصري يعزز من طاقة الصورة المسرحية، ويجعلها أكثر تعبيراً وقدرة على التأويل(حمودة، ١٩٨٣: ٣٢).

**الخط:**

يُعدّ الخط أحد العناصر الجوهرية في البنية التشكيلية لتصميم المنظر المسرحي، إذ يمتلك خصائص دلالية وجمالية تتجاوز وجوده كعنصر بصري مباشر، ليغدو في كثير من الأحيان ميتافورماً – أي شكلًا مجازيًا تتجسد فيه معانٍ رمزية وفضائية تتفاعل مع البنية الكلية للعمل المسرحي. فالخط، من حيث كونه ناتجًا لحركة نقطة، يمثل أثراً بصرياً متحركاً، ومولداً لبقية العناصر التشكيلية، وقد عرف بأنه مجموعة من النقاط أو المسارات الرابطة بين نقطتين لكنه في البعد الميتافورمي يتجاوز هذا التعريف الهندسي ليصبح وسيلة تمثيلية تستبطن فكرة وتحمل مضموناً عميقاً يُفكك عبر الفضاء المسرحي.

**السيادة (Dominance):**

هي جذب واثارة نظر المتلقي لشكل أو عنصر تصميمي فريد أو مُميز، وسيطرته على باقي عناصر البنية التصميمية. غالبًا ما تتحقق السيادة من خلال "لفت الانتباه إلى فكرة مُهيمنة تُسيطر على وحدات التصميم من خلال أحد العناصر أو تنظيمها الشكلي"(العاني، واخرون،١٩٩٠: ١١٥). ومركز السياده هو النقطة او النواة المحورية

التي يُبنى حولها هيكل التصميم، أو ما يُعرف بمركز الاهتمام. لا يُفضل وجود أكثر من مركز مُسيطر في العمل التصميمي، إذ يؤدي ذلك إلى تشتيت الانتباه البصري وتحويل النظر إلى مراكز بصرية أخرى، حيث تتجلى السيادة من خلال اختلاف خصائص العنصر المُهيمن عن خصائص باقي العناصر في عملية التصميم.

**التوازن (Balance):**

يتم تعريف التوازن على أنه التوزيع المتساوي والمتسق لعناصر التصميم، سواء كان بصريًا أو ذهنياً، من نقاط وخطوط وشكل وفضاء وغيرها في التصميم وخاصة تصميم المنظر.وظيفة التوازن هي ميزة مهمة جدًا في تشكيل المنظر، لأن المنظر المتوازن هو منظر ناجح ومؤثر في قوته وثباته في عناصره المتميزة الموزعة بشكل مستقر ومريح للعين. ويتمثل في العديد من تصاميم المناظر اذ يعتمد على توازن اللون والشكل وحركة الخطوط والنقاط والحجم والقيمه(غزوان، ٢٠١٢: ٥٣).

**التضاد او التباين (Contrast):**

التباين مبدأ أساسي في التصميم، يتضمن وضع عناصر ذات اختلافات ملحوظة جنبًا إلى جنب لخلق جاذبية بصرية، ووضوح لدى المشاهد من خلال وضع عناصر متقابلة مثل الألوان، والأحجام، والأشكال، اذ يمكن لمصمم المنظر ان يبرز أجزاء محددة من الاشكال، وجعل التصميم أكثر ديناميكية وجاذبية، فهو يجمع بين المتناقضات في انتقاله المفاجئ والسريع من حالة ما الى الضد، من الهدوء الى الفزع، من الرتابة الى الاثارة لجذب انتباه المتلقي

**الايقاع(Rhythm):**

الايقاع حركة ديناميكية وفق نسق معين وهو تكرار عنصر تصميمي مرتبط بتعبيرات متسلسلة ومتساوية، كالنغمة الموسيقية مثلا، وذلك بتكرار وحدات أو أشكال أو درجات أو عناصر أو رموز لتكوين إيقاع متناغم ومتناسب، والايقاع في المنظر يعني "التكرار المنتظم لعنصر معماري او تزييني، بما يوحي ايقاعاً للأشكال والسطوح والكتل والعناصر الهيكلية"(ثويني،٢٠١٠: ٩٣). وللإيقاع أنواع عديدة منها: الايقاع الرتيب، الإيقاع غير الرتيب، الايقاع التصاعدي، والايقاع الحر، والايقاع التنازلي.

**الانسجام او التوافق(Harmony):**

يقصد به التناسب الناتج عن علاقة عناصر التصميم ببعضها البعض في وحدة تصميم الشكل العام للمنظر. يُعد التوافق في التصميم مهمًا وجوهريًا لما يقدمه من معنى ونقله إلى المشاهد أو المتذوق، ومن ثم تحقيق عملية التصميم الجمالية والوظيفية، فالانسجام عنصر اساسي في العمل الفني يُنسّق جميع محتوياته في وحدة ونظام وتوازن يشعر به المتلقي في أي عمل فني يشتمل على التناغم في تكوين منسجم ووحدة مترابطة(الشال، ١٩٨٤: ١٤١).

فالانسجام هو الوسط بين التناقضات المبنية على أشكال مختلفة، وله دور واضح في التناسب والتجاوب انطلاقًا من الاعتماد على بنية التصميم المتعلقة بالأسلوب والوظيفة، "ومدى انسجامها مع العناصر المصورة، وما يحدد طبيعة العمل الفني وفقًا لقيود الإطار التصميمي"(محمود، ١٩٩٢: ٣٤).

**القيمة الضوئية:**

القيمة الضوئية تعد من اساسيات المنظر المسرحي، إذ لا يمكن اظهار أي شكل بدون وجود الضوء. فالتدرج والتباين يمنحان الشكل تعبيرًا بنائيًا قويًا. لهذا "يكشف الضوء عن الشكل، ويفصل الكتلة عن الكتلة، ويجسد وهم الواقع، ويشكل عالمًا واسعًا من الأشكال الخيالية والعلاقة بين الضوء وعناصر المشاهد الأخرى"(الباهلي، ٢٠١٠: ١٧٠)، اذ تعبر قيمة الضوء عن الشعور بالعمق المكاني من خلال إظهار الأشياء البعيدة، لأن للضوء واللون قيمة بصرية وإيقاعات ذات تدرجات تختلف للعين تبعًا لشدة وخفوت الضوء.

**ما اسفر عنه الاطار النظري:**

١. تمتاز حركيه الميتافورم بانها تمثلات بنائيه للفكر السائد لكل عصر وعد التناسق والتناظر والتباد محددات لبناء الاشكال والانماط الفنية كال كلاسيكيه والرومانتيكية والرمزية وهي انماط تقوم على انتاج اشكال تحمل روح الفكر.

٢. تسعى الاشكال التصميمية للميتافور بامتلاكها وحده عضويه تمثل حركه عناصرها بإيقاعاتها الخاصة من لون وحركه وضوء والتي تمثل عناصر جذب مركزيه للمتلقي.
٣. يستمد الميتافورم انتاجيته العالية عن طريق الربط ما بين الوظيفة والصورة من اجل تحقيق القيم الجمالية واستخلاص صفات جديده قائمه على خلق مجموعه متعددة من الدلالة والمعنى.

**اجراءات البحث:**

**مجتمع البحث:** تضمن مجتمع البحث عينة لعرض مسرحي عراقي قدمت من قبل اساتذة وطلبة كلية الفنون الجميلة اضافة الى كادر من قبل السينما والمسرح، وهو عرض واحد اقيم على مسرح الرواد في قسم المسرح التابع لكلية الفنون الجميلة في سنة ٢٠٢٢ والذي وجد فية الباحث تحولات فكرية وايديولوجية والتي تتوافق مع اهداف البحث.

**عينة البحث:** تم اختيار عينة قصدية واحدة وهي مسرحية (السد) من اخراج واعداد الدكتور (قاسم مؤنس) وللكاتب التونسي المعروف (محمود المسعدي).

**منهج البحث:** اعتمد الباحث في تحليل العينة على ألمنهج الوصفي ألتحليلي من حيث وصف حكاية النص وتحليل المسرحية للوصول الى النتائج المطلوبة التي تتوافق مع اهداف البحث.

**اداة البحث:** ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات، المشاهدة الحية للعرض، اللقاءات، المقالات المنشورة.

**تحليل العينة: اعداد واخراج : قاسم مؤنس، تمثيل : رياض شهيد، ايمان عبد الحسن، اركان محمد كاظم، نوار علي، ايام احسان**

**مكان العرض: كلية الفنون الجميلة**

**مسرحية: السد**

اعتمد قاسم مؤنس في بناء فضاء (السد) على التجريد الهندسي والمساحات الفارغة والكتل المتضادة، ليخلق مسرحا مجردا يخضع لآلية التشكيل الرمزي. فالسد لم يُقدم ككتلة إسمنتية حرفية، بل كفكرة بصرية تتجلى من خلال تراكب الكتل، وتقاطع الخطوط، والضوء المحاصر لحركة الممثلين. هنا يصبح الشكل نفسه (السد) رمزا نفسيا وسياسيا، جمع

(مؤنس ) في مسرحية السد بين فهم البنية البصرية (التشكيلية) للعرض، والآليات الإخراجية التي اعتمدها في العرض حيث حول المعنى إلى صورة محسوسة تجاوزت الواقع والمألوف، لتلامس أبعاداً رمزية وفكرية أعمق.

استطاع المخرج ان يحقق الوحدة بين شكل (ميتافورم) العرض وبين حركة الممثلين لتفصح عن صورة مسرحية عكست قدرة التماسك والانسجام بين فكرة النص والاداء التمثيلي،كذلك استطاع مخرج العرض من استحضار الافكار والمخزون الذهني وتحويلها الى عمل خرج الى ارض الواقع بعمل فني تمكن الاخرين من الاستفادة منه واثراء المتلقين معرفيا حيث لاحظنا ان صفة (الميتافورم) هي صفة لازمت العمل الفني نظرا لما تمتع به العمل المسرحي من تغييرات منتظمة ظهرت في شكل واسلوب العمل الفني تشكل فيها العرض من عدة فضاءات اختلفت بطقسياتها بحسب اختلاف الشكل، اذ حاول المخرج اظهار جماليات الفضاء المسرحي من خلال ظهور الممثل وايمائاته مكونا صور تشكيلية على خشبة المسرح.

**الإضـــاءة:**

استُخدمت الإضاءة بتقنيات متقطعة وعنيفة أحيانًا، لتبرز الحصار، القمع، أو لحظات الانكشاف، الضوء هنا لا يضيء فقط، بل يجسد، يعزل ويكثف الدلالة، ويشارك في تشكيل الميتافورم البصري للعرض، محققا التفاعل بين الشكل والفضاء معززا تفعيل قوى الجذب في المجال البصري، اتسمت الاضاءة بالتداخلات اللونية والبصرية مع اشتغالات البؤر الضوئيه التي ركزت على مساحه الممثل والمفردات المنظرية مع الاهتمام بزوايا وروية المتلقي ضمن ايقاع منسجم، استطاع المخرج وبمساعدة مصمم الاضاءة ان يظهر اهمية كبيرة في تقسيم المساحات المعتمه والمضيئه وكيفية موازنة الاضاءة وانسجامها مع الحدث صورة(٢)، حيث استخدم مصمم الاضاءة الضوء والظل مع تجانس بقية الالوان التي تقاربت مع الوان الزي لشخصية (غيلان) التي اعتمدت على ايقاعات متفاوته على العين معتمدة على شدة وخفوت الضوء حيث أستطاع ان يخلق أيقاعات ضوئيه ذات معنى

صورة (٢)

متناغم فضلا عن ألايقاعات ألمرتدة والمتضادة ذات الحركة الانتقائية التي اعتمدت على التفاوت اللوني (الابيض والاسود) معتمدا على ظاهرة الانتشار البصري لان اللون الابيض يبدواكثر نصوعا اذا ما تجاور مع اللون الاسود كذلك اللون الاسود الذي ظهر اشد سوادا عما ظهر في السابق.

**الازياء**

عبرت الازياء عن قيم جمالية اثرت في التكوين النهائي للعنصر المرئي للعرض المسرحي، فقد بدت الازياء التي يرتديها (غيلان) وكانها زي لرجل عملي، قميص ذا لون ابيض وسروال عمل رمادي ذي حمالات مع حذاء رياضي رمادي لسهولة الحركة والعمل، اعطى انطباع كامل للمتلقي على انه رجل كادح، كانت هناك قصدية في ارتداء هذا الزي، حيث اراد مصمم الزي ان يعطي انطباع لدى المتلقي ان القميص الابيض هو قميص يدل على الطهارة والصفاء وان يضع خط للتفاؤل في ان مايقوم به غيلان هو عمل او هو التعبير عن البهجة والأمل في مجيء المنقذ والمخلص ومن جانب اخرى ترى ان الزي الذي ارتدته ميمونه هو زي ذا لون اسود بقصدية ان روح الخوف والحزن كانت ملازمة لها اذ كونت خطاب بصري ورسالة الى المشاهد لنقل فكرة او دلاله اشارية عبرت عن قضية واضحة الا وهي الشعور بالموت.ظهرت ازياء (طيب)(رحمة) (ميارا) بملابس حمراء صورة(٣) وقد غطيت بعباءة سوداء مع غطاء للراس اللذين كانوا يظهرون بدور الراوي تارة، والمستنكرين بل احيانا المستبشرين ببناء السد والراقصين من الفرح والابتهاج ببنائه تارة اخرى، كما تشابهت ملابسهم من خلال الرداء المعروف لدى الكهنة ، استطاع مخرج العرض أن يعطي للزي قيمة شكليه عن طريق التناغم والانسجام لاحداث العرض التي اعطت دلالات وتاثيرات ذهنية كونت صورة نفسية أرتبطت بظرف وأحداث العرض مدركا تاثير ألزي على فضاء إلمسرح وعلى المتلقي.

صورة (٣)

**الموسيقى والمؤثرات الصوتية:**

برزت الموسيقى كاول ظهور للعرض في نقل صورة الحدث، حيث اسهمت الموسيقى التي الفها (مصطفى السوداني) في ألعمل، بايقاعات منتظمة تداخلت مع حركة ألجسد لتكّون لنا لوحات بصرية ودلالات تعبيرية اجمل من لغة الحوار حيث تناسقت انغام العود والكمان مع الفعل الدرامي لكل حركة على خشبة المسرح ومن جهة اخرى فقد حققت أبعادا جمالية للشكل المسرحي ،بذلك استطاعت الموسيقى وألمؤثرات الصوتية ان تعطي دورا مميزاً في أسناد ودعم الصورة المرئية للعرض المسرحي من خلال تواشجها وانسجامها مع الحدث التي بدت وكانها على ايقاع منتظم مع حركة الممثل و ومواكبتها له وألتعبير عنه حيث استخدمت بصيغة تراكمية تضغط على المتلقي، لا لتروي بل لتجعل التوتر محسوسا، وهذه إحدى وظائف الميتافورم، حيث يتحول الصوت إلى شكل تعبيري يحمل المعنى مثلما تفعل الصورة

**الديكور والملحقات المسرحية**

صورة (٤)

اعتمد المصمم على فاعلية التوازن في توزيع المفردات الديكورية داخل الشكل العام للعرض المسرحي، حيث بدت قطع الديكور والملحقات متوازنة ومنسجمة محققاً بذلك ألتناظر ألنوعي من خلال إلانجذاب إلبصري فضلاً عن إلراحة وإلاستقرار لعين المشاهد، ظهرت السيادة في المشاهد الاولى واضحة على السلم الذي اخذ شكل مميز ومتفرد وقد هيمن على باقي عناصر العرض من خلال جذب انتباه المتلقي، حيث اعطى دلاله واضحة على ان من اعتلاه صار بسلطة عليا يشرع القوانين وينظر الى الناس بعين اخرى ومرة اخرى نرى ان ميارا قد اعتلت هذا السلم عندما اقنعت غيلان ببناء السد، اعتمد المخرج على التداخلات اللونية والمرئية مع اشتغالات البؤر الضوئية التي ركزت على مساحة الممثل والمفردات الديكورية، استطاع ان يخلق لنا لوحات تشكيلية (فورم) اعتمد فيه على التراكب والتداخل بين اللوان الضوء والضلال والتقاطع والتجاور مابين حركة عربات التسوق وحركة الممثل ظهرت فيها صفة التحول وعلى فكرة تجزئة بنية الشكل(البالونات) (صورة ٤) لتؤسس نظام وشكل وكتلة

قائمة (السد) شكل جديد، يكون فيها التحول واضحا وهو احد انواع الصور والافعال الى قادت الى تجربة جديدة وهي تجربة بناء السد بالاضافة الى قطع القماش الابيض(الشراشف البيضاء) التي قام غيلان بسحبها هو وميمونه ومن معهما حيث دلت الى قماش الكفن الابيض.

ففي هذا العرض لم يبقي (مؤنس ) الشيء على حالته الفيزيائية. فمثلًا، المنصة المرتفعة دلت على السلطة أو العزلة، والدرج الحجري يوحي بالصعود المحبط نحو المجهول. هذه العناصر لا تؤدي وظيفة واقعية، بل رمزية ضمن تشكيل شعري للصورة.

**حركة الممثل والحوار**

لم تخضع حركة الممثلين لقواعد تمثيل واقعية، بل تخضع للتنغيم الجسدي والإيقاع التعبيري الذي يحوّل الجسد إلى (نص بصري)، وهنا يصبح الجسد ميتافورما بحد ذاته، يتشكل ويتغير بتغير المعنى والموقف، استطاع (مؤنس) ان يحقق الوحدة بين الميتافورم للعرض وبين حركة الممثلين لتفصح عن قيم ثابتة عكست قدرة التماسك والانسجام بين فكرة النص والاداء التمثيلي، من خلال ايحاءات وايماءات وحركات قامت بها مجموعة الكهنة توحي الى رقصات تقاطعت مع موسيقى صاخبة ولغة حوارية حماسية وكانهم ذاهبون الى الحرب حيث جاء الانسجام عن طريق تقديم ألصورة البصرية المكتملة والسمعية التي احياها المؤدون بحركاتهم التي اسهمت في شد المشاهد وتفاعلة مع الحدث المعروض إمامه .

**النتائج:**

١. قدم المخرج في مسرحية السد تجربة إخراجية اتسمت بالتكامل بين الشكل والمضمون، حيث تم توظيف أدوات مسرحية متقدمة مثل الرمزية البصرية، التكوين الصوري، الإضاءة، والموسيقى، ضمن إطار ميتافورمي متماسك.
٢. شكل الميتافورم في هذا السياق بنية إخراجية ذات طابع مرن ومتغير، حيث أوجد المخرج توازناً دقيقاً بين الشكل المتحول باستمرار وحركة الممثلين.

٣. اتسم السد بتحويل المجرد الذهني إلى مدركات حسية مشهدية، مما مكن المتلقي من استيعاب الأبعاد الفكرية للنص. وعليه، فإن الميتافورم لم يكن أداة جمالية فحسب، بل بنية معرفية تنتج المعنى عبر التحول المستمر في التكوينات المسرحية.
٤. استخدمت في مسرحية السد تقنيات رمزية لونية وصوتية، كالإضاءة المتضادة والمؤثرات الصوتية (الهمهمات، الأنين، التكات)، لتوليد دلالات نفسية تعزز من الأثر التأويلي. **الاستنتاجات**

١. الميتافورم يشكل قالبًا تخييليًا تتشابك فيه الأبعاد الزمانية والمكانية والرمزية، وتتحول عناصره من مجرد عناصر بصرية وتقنية إلى مفاهيم مجازية تعبر عن المعنى والديناميكية التعبيرية.
٢. حركة الممثل والكتل في الفضاء ليست مجرد فعل فيزيائي بل تجسيد رمزي، يُعيد تشكيل الميتافورم من الداخل. فالحركة تولد المعنى، وتعيد تشكيل التكوين المسرحي وفق دلالات متغيرة، مما يعزز من خاصية الميتافورم كشكل قابل للتغير والتأويل.١

**التوصيات:**

١. يوصى بتشجيع الكتاب على كتابة نصوص تتفاعل مع فضاء العرض بوصفه كيانا حيا، مما يفتح المجال أمام استخدام الشكل الميتافورمي بشكل أكثر عمقا وتأثيراً.

**المقترحات:** تدريب الطلبة المخرجين والممثلين على التعامل مع الفضاء بوصفه كيانًا ميتافورمياً

**المصادر والمراجع:**

١. (الاسدي) فاتن عباس لفتة: اساسيات تصميم الفضاءات الداخلية، مجموعة دار الهناء للعمارة والفنون، طبعة اولى، بغداد، ٢٠١١م.
٢. أميرة حلمي مطر: مقدمة في علم الجمال، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٢،

٣. اياد الحسيني،: فن التصميم: الفلسفة – النظرية – التطبيق،ج٢، دار الثقافة واعلام ، الشارقة ،٢٠٠٩ .
٤. الباهلي، رياض شهيد: سيمياء ألحركة ألضوئية في ألعرض المسرحي، مجله ألاكاديمي، عدد ٥، سنة ٢٠١٠..
٥. جمعة احمد قوجة: المدارس المسرحية وطرق اخراجها، منذ عصر الاغريق حتى العصر الحاضر، دار الثقافة والفنون، قسم الدراسات، الدوحة، قطر، سنة ٢٠٠٩،
٦. حبيب ظاهر حبيب وفاتن جمعة سعدون: الرمز والترميز في العرض المسرحي، مجلة نابو للبحوث والدراسات، عدد٤، سنة النشر ٢٠٠٩،
٧. حسين علي حمودة: فن الزخرفة، ط٤، مطابع مؤسسة روز اليوسف، مصر، ١٩٨٣.
٨. رينر بانهام: عصر اساطين العمارة– وجهة نظر خاصة في العمارة الحديثة، تر: سعاد عبد علي مهدي، دار المامون للترجمة والنشر، سنة ١٩٨٩.
٩. سامر علي عبد الحسن: الميتافورم وتصميم الاعلان التفاعلي وأثره على التفكير الابتكاري لطلاب كلية الفنون الجميلة، أطروحة دكتورة غير منشورة، (جامعة الإسكندرية: كلية التربية النوعية، ٢٠١٨).
١٠. الشال عبد الغني النبوي: مصطلحات في الفن والتربية الفنية – جامعة الملك سعود، (الرياض ١٩٨٤).
١١. صادق محمود: التربية الفنية أصولها وطرق تدريسها، ط١ دار الأمل، الأردن ١٩٩٢..
١٢. العاني، صنادروالعوادي، منى: المدخل في تصميم الاقمشة وطباعتها، وزارة التعليم العالي والبحث الغلمي، دار الحكمة للطباعة والنشر، الموصل، ١٩٩٠.
١٣. عقيل مهدي يوسف: اقنعة الحداثة، دراسة تحليلية في تاريخ الفن المعاصر، دار الكتب والوثائق ببغداد، سنة ٢٠٠٦.
١٤. علي ثويني: مبادئ التصميم المعماري، دار قابس ش م م للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، (لبنان –بيروت)، سنة ٢٠١٠.

١٥. عماد عبد الكريم زكي وعزت رزق موسى: تصميم الأزياء، دار المستقبل للنشر والتوزيع، (عمان- الأردن)، ١٩٩٥.
١٦. محمد عزيز حسن: الاتجاهات الاسلوبية في تصميم المنظر المسرحي العراقي، المكتبة الوطنية – دار الوثائق للنشر (بغداد – العراق)، سنة ٢٠١٥.
١٧. محمود امهز: الفن التشكيلي المعاصر،، دار المثلث للتصميم والطباعة، (بيروت – لبنان) سنة ١٩٨١.
١٨. معتز عناد غزوان: التصميم والمجتمع، طبعة اولى، اكد للنشر والطبع والتوزيع، ٢٠١٢.