جماليات الفضاء في عروض مسرح الشمس " عرض (١٧٨٩) إنموذجا "

The aesthetics of space in the performances of Du Soleil "The (1789) performance as a model"

م.م.سُليك سَالم حُسين الخَبَّاز
معهد الفنون الجميلة للبنين الدراسة المسائية نينوى
Assistant teacher
Suleik Salem Hussein Al-Khabbaz.
Solik77_husain@yahoo.com

أ.د.علي محمد هادي الربيعي
كلية الفنون الجميلة جامعة بابل
Prof. Dr
Ali Mohammed Hadi Al-Rubaie.
Ali_alrubye@yahoo.com

ملخص البحث:

ولدت التجارب الحديثة مسرحا يسعى للتغيير متخذا من برامج الخطاب وسيلة للتواصل وكان منها تجارب مسرح الشمس فقد جاءت بتشكيلات معرفية وجمالية متجددة وما يحويه من تطوير على الصعيدين التنظيري والتطبيقي، وتأسيسا على ما سبق يطرح البحث تساؤلا يتجلى: ما هي جماليات الفضاء في عروض مسرح الشمس " عرض مسرحية (١٧٨٩)؟

ومن ثم أهمية البحث، حيث يعد مسرح الشمس من التجارب التي سعت الى تغيير الخطاب المحلي نحو المسرح العالمي أما الحاجة إلى البحث فيتركز في انتفاع طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة والدارسين والباحثين المسرحيين، واحتوى **الفصل الأول** على حدود البحث، فكان حد الزمان عام ١٩٧١م وهي السنة التي قدم فيها عرض مسرحية بعنوان(١٧٨٩) تتحدث عن الثورة الفرنسية وهي ضمن مخرجات مسرح الشمس وجاء حد المكان والذي خصص لتقديم العرض في احدى ضواحي باريس بمنطقة كانت مصنعا للأسلحة اصبح مكانا لمسرح الشمس، أما الحد الموضوعي فقد تناول البحث التشكيل الجمالي للفضاء في المسرح وتأثيراته على المجتمعات حيث تزول ثقافة وتولد أخرى عبر تصادم فكرتين او تلاقحهما وجاء **الفصل الثاني** بمبحثين تضمن الأول ابرز المفكرين الذين تناولوا ابرز محطات تشكيل الفضاء الجمالي، ثم المبحث الثاني الذي تناول ابرز التجارب الاخراجية المعاصرة في المسرح العالمي، واعتماد المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري كأداة للتحليل، يعقب ذلك **الفصل الثالث** الذي تناول إجراءات البحث متمثلةً بمجتمع البحث المكون من عرض مسرحية (١٧٨٩) والتي قدمت على شاكلة مختلفة عن كل ما هو مألوف في المسرح اذ تطوف الجماهير حول عدة منصات للعرض ثم يجري التمثيل وتبديل الأزياء والمكياج والديكور، امام الجمهور بهدف دمج الكواليس بالعرض والجمهور، ثم تحليل العينة التي جاء اختيارها بصورة قصدية لتمكن الباحث من مشاهدتها عبر الأقراص الليزرية، ثم جاء منهج البحث وهو الوصفي(التحليلي) للوصول الى نتائج علمية دقيقة، واداة البحث البحث التي تمثلت بالمؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري و جاء في **الفصل الرابع** ابرز النتائج ومناقشتها فكان منها

١- جاء التجريب بالأسلوب عبر الخلق الجماعي للأحداث بحيث تعتمد على الارتجال والتأليف الجماعي للممثلين والتاثر بالجمهور.

٢ – ظهرت الاستخدامات للأمكنة المغايرة لمسرح العلبة فقد تم العرض في أماكن غير تقليدية وتكسر الحاجز بين الممثلين والجمهور

الكلمات المفتاحية: جماليات- فضاء – مسرح الشمس.

Abstract

Modern experiments have given birth to a theatre that seeks change, adopting discourse programmes as a means of communication. Among these experiments were the Sun Theatre, which came with renewed cognitive and aesthetic formations and what it contains in terms of development on the theoretical and practical levels. Based on the above, the research poses a question that is evident: What are the aesthetics of space in the Sun Theatre performances and its application in the performance of the play (1789)? The importance of the research, as the Sun Theatre is one of the experiments that sought to change the local goal towards global theatre. The need for research is focused on the benefit of students of colleges and institutes of fine arts, theatre students and researchers. The first chapter contained the limits of the research. The time limit was 1971 AD, the year in which a play entitled (1789) was presented, which talks about the French Revolution and is among the outputs of the Sun Theatre. The place limit was allocated to present the show in one of the suburbs of Paris in an area that was a weapons factory that became a place for the Sun Theatre. As for the objective limit, the research dealt with the aesthetic formation of space in the theatre and its effects on societies, as one culture disappears and another is born through the collision or cross-pollination of two ideas. The second chapter came with two topics. The first included the most prominent thinkers who dealt with the most prominent stations in the formation of aesthetic space, then the second topic dealt with the most prominent contemporary directorial experiences in global theatre. This was followed by the third chapter, which dealt with the research procedures represented by the research community consisting of the play (1789), which was presented in a way different from everything familiar in theatre, as the audiences roam around Several stages are used for the performance, followed by the acting, costume changes, makeup, and set design. This takes place in front of an audience, in a sense, integrating the backstage with the performance. The audience then analyzes the sample, which was intentionally selected to enable the researcher to view it on CDs. In the fourth chapter, the research methodology, a descriptive (analytical) approach, is used to arrive at accurate scientific

results, adopting the indicators generated by the theoretical framework as a tool for analysis.

Keywords: Aesthetics - Space - Du Soleil.

مشكلة البحث:

تباينت أحيان عدة في أهدافها مستلهمة من التجارب السابقة طريقا لها، في معترك الساحة المسرحية، وفقا لاشتغالات المناهج النابغة في علوم المسرح الحديث، مستفيدة بما من شانه التأثر والتأثير في الاحتدام السوسيولوجي في التجمعات البشرية كافة، ولأن التجارب المسرحية أضحت مألوفة بمغايراتها كيفا اتجهت فقد التجأ منظرو المسرح نحو القديم من المنتج الإنساني بمعزل عن انتمائه الايدولوجي او الجغرافي معا بل وحتى الانتماء الاثني او العرقي، فقد استعان المجربون المسرحيون في الميدان تنظيرا وتطبيقا بالممارسات البدائية والدينية والشعائر المقدسة –بنظر منتيجها– لإزاحة اكبر قدر ممكن من التكرار المهيمن على المسرح للغور في سياقات متضادة تارة ومنسجمة تارة أخرى مع تطلعات المشتغلين في فضاء التكوين الفلسفي والعلمي والدراماتيكي والتي تزحزح انشطارات التلقي لدي الأمم لرجرجة المفاهيم الراسخة الخاصة بالقناعات الإنسانية، للخروج بالمتجدد وتسعى هذه المكابدات الإبداعية الى الكشف عن مدى تقبلها إزاء ما هو ماض نحو تطورات لهذه الفعاليات التي أسست لقواعد لا تخضع لقاعدة فالثابت الأكثر رواجا هي ان المنجز الفني لا يستند الى قاعدة، وذلك عبر تنظير مناهج مسرحية متنوعة المكونات متعددة الاتجاهات ساعية نحو تكامل معرفي وجمالي، وقد تمكنت بعض هذه التجارب من التثبت في ميدان الفن المسرحي للنهوض بالمنتج المعرفي الإنساني، وكان لفلسفة الخطاب المسرحي العالمي فرصة التماهي بتلك الاشتغالات العلمية لما لها من قدرة توصيلية وفقا للمعطيات الآنية والمستقبلية، وقد جاءت الحروب الطاحنة كأرحام طرحت كل ما هو مختلف وسائد حيث لم يعد المركز أساسا للانطلاق انما جاءت على العكس حيث اتجهت الاشتغالات الحديثة نحو الهامش المقموع واتخاذ الحكمة منه ومن الدوائر الخارجية المحيطة بالمركز والتي تكون في مواجهة العالم الخارجي وهي التي تحتك بالأفلاك الفنية والعلمية المجاورة واتخاذها منطلقا لتأسيس اسطح معرفية اكثر متانة من الجوهر بالاعتماد على إزاحة فكرة الأوحدية والبطولة والمركزية والمرجعية والفردية، وكل ما من شانه ان يكون رجعيا سلبيا والالتحام مع الواقع عبر تقديم دور الهامش وارجاء دور المركز، وقد تحقق ذلك مسرحيا في العروض التي اتكأت على مفهوم التباين الجمالي عبر تأسيس فضاء مكتنز بالتنوع الدلالي للإخراج المسرحي لتقويض الفكر التسلطي والانتقاص من مهازله، معنىً ومادةً، كل ذلك يستهدف جميع المتفرجين بعيدا عن الاختلافات في مستوياتهم المجتمعية، كما شغلت حيزا كبيرا في القرن العشرين وما تلاه بتجارب مسرحية عديدة في العالم معاكسة للمألوف، ومن هنا يتجلى الكشف عن مشكلة البحث مكفولة بالتساؤل التالي، ما هي جماليات الفضاء في عروض مسرح الشمس.؟

أهمية البحث والحاجة إليه:

تعد جمالية الفضاء من المفاهيم التي شغلت المسرح منذ نشأته وتحت تسميات عديد ومختلفة رافقت المسرح منذ ان بدأت فكرته اذ ولجت الحاجة الى إحلال الجديد والمتغير مناهضةً للقيم المسرحية السائدة والقديمة، عبر تسخير المكملات كافة في فضاء العرض منصة وصالة في بودقة واحدة والقيام بتهجين المستويات التي تعتبر ذات شان عالٍ او متعالٍ ورفده بمستوى متفوق على المحيط، والقيام بتفكيكه وإعادة تركيب عدة مستويات من تلك التخمة المنحصرة في طراز واحد، ومن هنا تجيء أهمية هذا البحث أما الحاجة إليه فتتركز في انه يفيد طلبة وأساتذة كليات ومعاهد الفنون الجميلة والدارسين والباحثين للتعريف بجماليات الفضاء في عروض مسرح الشمس.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى تشخيص جماليات الفضاء في عروض مسرح الشمس.

حدود البحث:

يتحدد البحث بالحدود الآتية:

حد الزمـــــان:١٩٧١

حد المكـــــان: ضواحي باريس مكان كان في السابق مشجبا للأسلحة.

حد الموضوع: دراسة جماليات الفضاء في عرض مسرحية (١٧٨٩).

تحديد المصطلحات

الجماليات لغة:

وهو " الحُسن وقد جمل الرجل بالضم (جمالاً) فهو جميل والمرأة (جميلة) و (جملاء) أيضا بالفتح والمد "().

الجماليات اصطلاحا:

الجميل (الرائع، الحسن) مفهوم من اهم مفاهيم الاستيطيقا (علم الجمال) يعبر عن ما لظواهر الطبيعة والحياة الاجتماعية والنشاط البشري من صفات ، بوسعها ان تثير في نفس الانسان مشاعر الحب النزيه والسرور والحرية ().

الفضاء لغة: وان الفضاء في اللغة العربية يعني " الاتساع والانتهاء ويفضي كل شيء أي يصير فضاء وكذا في النهاية"( ).

الفضاء اصطلاحا: لمفهوم الفضاء في المسرح دلالات وتجليات عديدة وخصوصيته تنبع من كون المسرح يُشكل نقطة التلاقي بين الأدب والفن والمُمارسة الاجتماعية. فهو كنص جُزء من الأدب يخضع لمعايير التحليل الأدبي،

وهو كعَرْض يُعتبَر مُمارسة اجتماعية (اللقاء والاحتفال)، وهو كفن يقوم على الفُرجة والتوضُّع في المكان، ويستعير الكثير من أدواته من فنون أخرى كالتصوير والعمارة" [٤]

التعريف الإجرائي:

تبنى الباحث تعريفا اجرائيا يشتمل على المصطلحين لارتباطهما معا لتحقيق غاية سير المصطلحين بالتوازي معا للحصول على الجمالية في الفضاء وذلك عبر الكشف عن جوهر التقائهما وهو المنفعة واللذة مما يقدم جماليا في المساحة التي شغلها الفضاء.

الفصل الثاني

ارتبط مسرح الشمس ومنذ تأسيسه في حدود العقد السابع من القرن العشرين باسم المخرجة المسرحية الفرنسية (اريان منوشكين) [*] رغم انها كانت ضمن مجموعة من الشباب المؤسسين الذين اشتركوا في العمل المسرحي سوية لإقامة مسرح يتساوى فيه الجميع، كالشمس دون تمييز بين عرق او قومية او انتماء او دين يكفي ان تكون انسانا كي تحيا، وهذه الحياة للجميع دون تمياز او انحياز، وهو تيار فكري اجتماعي استخدم المسرح لتمرير أفكاره الإنسانية بحسب وصف العاملين به، كفكرة لتأسيس مبدأ العدالة والمساواة وهي بمثابة شحن ثقافي معرفي ليس لتعليم الناس او تحريضهم او التحكم بهم وبمقدراتهم او استعمال قوة الجماعة في مواجهة الافراد وانما استفزاز بغية تحريك او بمثابة صدمة لإفاقة من يمكنه القيام بتغيير ذاته نحو ما هو افضل للمجتمع بشكل شمولي " للحفر في مفاهيم جديدة تنعكس ايجاباً على انتاج تصورات ورؤى تدخل في زوايا قراءة [...] للعرض المسرحي بمكوناته المادية الأصالة في تكوين المعنى الذي بدونه لا يمكن أن يتشكل المعنى ولا الصور الذهنية في وعي المتلقي[...] توجيه الاهتمام بالتكوين المسرحي وعناصره المادية، التي يعمل المخرج وفريقه المسرحي في زمن ليس بالقصير من اجل انتاج صورة مسرحية تدخل فيها الرؤية الفكرية والجمالية لرفع من ذائقة الجمهور" [ ] وتجتمع كل تفاصيل انتاج العمل المسرحي المتاحة والمتداولة والتي من الممكن ابتكارها كإدخال الحرفيات الفنية الأخرى او الممارسات الحياتية اليومية والتي تعتبر ثقافة، واصباغها بصبغة فنية لإثراء الفضاء اشتمالا على كل ما يساعد في تغذية العمل المسرحي ويرجع الهدف نحو المتلقي شكلا ومضمونا ومحاولة الارتقاء به وبما يمكن ان يستفزه لتغذيته ولا رغبة لمسرح الشمس باسترجاعها فورا وانما يتطلب إعطاء المساحة الزمكانية الكافية للكشف عن المتغيرات ولتعزيز النتائج بعد رصدها عبر شحن المتلقي برغبة المشاركة " اما بالنسبة لأسلوب العمل، فان الممثل يتدرب منذ البداية واضعا القناع على وجهه، ويبحث عن تشخيص الدور وحده، وعندما يجد له صياغة ما فانه يعرضها على الآخرين، [...] فالبروفات هي عمليات تجريب وربط ما بين الحركة، والاداء، والرقص ومع التراكم يظهر الخط الرئيسي للعرض الذي تعتمده المخرجة فالإخراج هنا اشراف وربط للعناصر والمراحل بعضها ببعض وتلخص منوشكين اسلوب العمل قائلة : (أعدت الترجمة أولا، ثم بدأنا التدريب فانا عندما ابدا البروفات

اعرف تقريبا مالا اريده ولكني لا اعرف الى اين سأصل ولا باي اتجاه سيسير العمل) " ( ) ولان العمل المسرحي يذهب في أجواء من الطقسية والقداسة والجدية في تأويل الأفكار وصياغتها ورسمها وتصويرها ليتمكن مجوعة صانعي العرض من الالتفاف بها وحولها للوصول الى اعلى مستوى من الانسجام والسيطرة وبعفوية ومصداقية وتأكيدا على القيمة الحقيقة للتدريبات المكثفة بحسب ما تراه (اريان منوشكين) لتركيب الابداع والاشتغال عليه بشكل مستمر بالشكل المقترح جماعيا اذ لابد بحسب مسرح الشمس ان يكون الجميع حاضرا في التدريبات الأولى ومن اللزوم أحيانا ان يشترك المتفرج بكل شيء ويسمح له بالتواجد في كواليس التحضير للمشهد كمن يشاهد ماذا يجب عليه ان يصدق وهو مدرك في قرارة انه كل ما يجري معد له سابقا، وهو ما يريده مسرح الشمس، وان يدركه الجمهور والعاملين معا " أن المخرجين الغربيين كانوا ينطلقون في تصوراتهم المسرحية والإخراجية، من منطلقات فلسفية واتجاهات فنية ومرجعيات إيديولوجية مختلفة أثرت أيما تأثير في أدواتهم الدرامية وتقنيات التشخيص، وآليات الإخراج، ومكونات السينوغرافيا البصرية، والتشكيل الفني الجمالي " ( ) ومن الطبيعي ان يبحث المخرج عن منافذ إمتاعيه لتمييز عرضه المسرحي من جانب ومن جانب اخر فان الهدف الفلسفي سيق وراءه معظم المشتغلين في العمل المسرحي لشعبية معينة وعامة بذات الوقت لمعرفة المشتركات التي تتمحور فيها سلوكيات مجموعة من العلاقات الندية المتبادلة لإنشاء فضاء خاص " كما يمكن تصنيف مسرح الشمس بوصفه مسرحا ملحميا شعبيا، فالعلامات المعقدة من قبيل الشخصية والموقف من أهم خصائصه إذ يقدم شخصيات نمطية داخل مواقف صعبة تتكشف من خلالها نفسياتها، وفي الوقت نفسه، تضعها في حقبة تاريخية محددة " ( ) اذ تمتلك هذه العلامات مجموعة من الرسائل المشفرة حيث ان كل شخص من الجمهور يقوم على تفسيرها وتأويلها وفقا لما يسعى ان يحقق وقد تكن هذه الملحمية قريبة من ملحمية بريخت الا انها ليست متشابهة تماما وقد يكن فيها ما يمكن من تقديم الشخصية وتجسيدها بالمستوى المطلوب عقب تلك التدريبات التي اجراها الممثل برفقة مجموعة من المتدربين كشكل " أسلوب تمثيل طبيعي في أن يصبحوا أدوارهم، لكن كل ما يحيط بهم الفراغ، الحبكة والأزياء أحياناً زائف لأنه مسرحي بشكل واضح انهم يبدون غير صادقين بينما يحاولون أن يتصرفوا مثل الهنود أنهم يتكلمون ويفكرون ويحلمون كنتاجات للإنسانية " ( ) ليبقى المتفرج هو الحلقة التي تكمل العرض المسرحي بالشكل الذي يقولبها المخرج وقد يكن غياب الجمهور هو بالضرورة غياب للمسرح الا ان التحكم بالآلية التي يتواجد بها الجمهور تبقى من خصوصية المخرج وتبقى من شؤونه التي تدور على الدوام بذهن المخرج ولا يتعلق الامر ببداية العرض او بنهايته انما يستمر التفكير بالجمهور قبل العرض وبعده وحتى بعد مرور مدد زمنية طويلة على انتهاء العرض اذ يكون ما سبق من هذا العرض هو مجموعة من التراكم الخبروي.

المبحث الأول: فضاء الصورة لدى باشلار وهايدغر

أولا: غاستون باشلار ١٨٨٤-١٩٦٢ (*)

كي يتمكن الانسان من فهم الأشياء قام بنعتها وفقا لإشتغالاتها اليومية والحاجة اليها متماشيا بذلك مع تخصيص معين لشكل ما من اشكال توصيفها القيمي، لاحتواء ما يطلق بالوجود والذي ينبغي ان يحس ويدرك ليدخل حيز التواجد اما محسوسا واما ملموسا، وقد يتجلى الإحساس عبر فهم مختلف ومتباين من شخص الى اخر قبل وقوعه او حصوله وهذه الخصلة مقترنة بالمخزون الشخصي للإنسان وقد يكون مختلفا في الملوس أيضا وهناك تباين أيضا في توصيف الملموس وكي يكون هناك تشاطر في الراي يستند ذلك الى ان " يجعل المبدع يتأمل طبيعة الأشياء كي يأتي بصوره الفنية بوجه عام والصور الشعرية بوجه خاص ليعبر عن ألفة عالم بحيث تصبح صوره في وئام مع كل موجودات العالم، التي يُحييها ويُجددها حتى تصبح وجوداً جديداً لم نلتق به خارج الصورة الفنية " ( ) وذلك لتأكيد انتماء الصور الملقاة الى منعطفين الأول، ذات القائم على صناعة المنتج الصوري والثاني، الفضاء الذي يشترك بتكوينه الجمهور مكبلا بكل محمولاته الفكرية واليومية فضلا عن المرويات التي تسمع اليها ذهنه ابان تشكيل ذاكرته التي يتسند اليها في تفكيك ونقل الأشياء الى تصنيفات متعددة يحيلها الذهن الى شفرات تخزن في الذاكرة لحين الطلب او لحين الحاجة الى الاستناد اليها في تفسير وفهم محتوى معين ولغاية وصول مرحلة الوعي والتي يعتقد هو بها، وحيث تكون المعرفة ركنا أساسا في الوعي ويتطلب ان تكون " معرفتنا بالواقع معرفة موحدة، وأن التجربة هي التي تجعلها كذلك وأكثر من هذا كله كان ذلك هو النتيجة التي تلتقي عندها أكثر الفلسفات تعارضا " ( ) وذلك لان الواقع لأي موضع معين زمانا او مكانا يتطلبُ المكوث فيه لإيقانه عبر ممارسة معينة وتتخلل تلك الممارسة نشاطا يعطي جسدا معنويا لتلك المادة في ذلك الواقع و" هكذا فالكائن التجريبي يشكل، سواء في حالة قبوله أو حالة رفضه، كتلة مطلقة، جسم لا يقبل الاختراق مثل السد وعلى كل، فلقد كان العلم السائد في القرن الماضي، والذي كان يعتقد أنه قد ابتعد عن كل اهتمام فلسفي، يقدم نفسه كمعرفة موحدة منسجمة، كعلم بالعالم الخاص بناء كمعرفة لها علاقة وطيدة بالتجربة اليومية " ( ) وهو الأساس في تبيان الحدود المطلقة لفضاء معين ومنه الى المكونات وهو التجدد المستمر دون التوقف اذ لا يمكن الاعتماد على الثوابت كركيزة مقدسة للكينونة الصورية الا عبر ديمومة معينة، فمن الممكن ان تتشكل الفروقات الفردية في رؤية صورة واحدة بعيون مختلفة واختلاف الاذهان على اختلاف الأفكار التي ساهمت بتشكيلها ولذلك حتى الصورة الواحدة التي يشاهدها شخص واحد اذا ما تغيرت الزاوية أي زاوية الرؤية فقد تختلف الصورة او تختلف محمولاتها المعرفية والايدولوجية وبالتالي تختلف قراءتها وتختلف تأثيراتها وكذلك الحال مشابه للجمهور فكيف يمكن لجمهور الا ان يشاهد صورا متعددة في صورة واحدة اذا كانت ثابتة ظاهريا وان يشاهد صورا متحركة ممتلئة بالمرموزات والشفرات والتلميحات ولذلك فإنها لن تتكرر وهكذا حسبما يتشكل الكائن بشكل عام وعليه فلا يمكن ان تطأ " في

نهر مرتين، لأن قدر الكائن البشري، في عمقه، هو الماء الجاري الماء هو حقاً العنصر الانتقالي إنه التحول الكائني " ( ) وتتمحور الغاية في ان الزمان في حالة تحرك مستمر ومّن غير الممكن الإمساك بالزمن اذ سرعان ما يمر الحدث ليصبح ماض في حكم الوجود بعد ان كان في الحاضر قيد التكوين وما يرتجى منه هو في حكم المستقبل أي في حكم العدم وتتمركز الافكار بين قوسي الوجود والعدم وما يجري بينهما في حالة من النشاط المستمر" والتي جعلتنا نتعود فصل الشيء عن نشاطه حركته هل هناك في عالم الذرة المجهول اندماج وانصهار بين العقل والكائن، بين الموجة والجسيم هل ينبغي الحديث عن مظاهر متكاملة أم عن أنواع من الواقع متكاملة ألا يتعلق الأمر بتضافر أعمق بين الشيء والحركة، بطاقة معقدة يلتقي فيها ما هو موجود وما سيكون " ( ) وماذا سيفعل الخيال اذا تم الحصول على مساحة مكتنزة من المعلومات حيث يعيش الخيال في فلك غير متاح او غير الموجود ولذلك يسعى الفكر الانساني الى الحصول على كل يرتقي به عن الواقع فقد يكن هناك رغبة في الحصول على مرتبة اجتماعية او مكانة بين الناس وقد يطور هذا الامر من سير التفكير الفردي الى جوانب من التفكير الجماعي فيسعى الى مجتمع بأكمله الى ما يتجلى على مجتمعات أخرى ولتحقيق بعض ما يسعى اليه صوريا تبدا بالتشكل شيئا فشيئا " إن الخيال إذا هو الميدان الذي ترتع فيه الصورة بمعنى المتصور، ويجب تمييزه عن ترجمة العالم الخارجي إلى مفاهيم الخيال ينتج صوراً وهو بحد ذاته تلك الصور، في حين أن الفكر ينتج المفاهيم " ( ) حيث ان الصور مخزنة في ذاكرة الجمهور عبر مجموعة من المواقف المسموعة والمرئية وكل ذلك يشترك في تشكيل الصورة المتوقعة او الصور المنتظرة من قبل المتلقي التي يسعى لرؤيتها او التي يتأمل رؤيتها وقد تكن في مخيلته مغايرة للواقع المعاش باحثا عبرها عن صورة افضل من التي هي حقيقة واقعة وقد يكون ذلك بمثابة هروب من ازمة الى ما هو افضل فقد يكن الغيب هو خير من المعلوم في بعض الحالات ولذلك يحصل فعل المغامرة على تأييد للسعي نحو ما قد يكن افضل او اعلى شأنا ولذلك فان " الصورة هي نبتة تحتاج إلى الأرض والسماء، وإلى الماهية الشكل إذ تتطوّر الصُوَر التي يعثر عليها البشر ببطء وصعوبة [...] ما تكلفه صورة للإنسانية من العمل يُعادل ما تكلفه خاصية جديدة للنبتة وثمة صور كثيرة مُجرَّبة لا يُمكن أن تعيش لأنها مجرد ألعاب شكلية، وغير متكيفة مع المادة " ( ) ولذلك فان المادة تمنح الصورة الاذن بالتجلي وهي حالةٌ من التواصل عبر الفضاء تعبر عن أنسنة او جدلية إنسانية تبحث في اصل الوجود وماهيته وما المعنى من الخلق بكليته الا لأنه مكلف بوظيفة معينة يتسق معها واجبات لابد من أدائها ولذلك تعطي المعنى الحقيقي للوجود وهو موضع نقاش مستفيض غايته الفهم والوعي والبحث " حول ما إذا كانت الصورة تبرز في العلم، وما إذا كان العلم يظهر في مجال الصور [...] بين المفهوم والصورة، فإذا بالصورة الجديدة قد تصبح أساساً لمفاهيم علمية جديدة، بينما تبرز مفاهيم جديدة على أساس من الصور الجديدة " ( ) للصورة مصدر تنتج عنه وهي تدل عليه عبر تجليها فٍي موضع معين

يستلزم التعبير بها، وقد يحتوي المصدر على نوات معينة تساهم في تجسيد وتدوين فكرة فضاء التكوين النصي والفضاء بثباته وتحوله ومستوياته الحوارية المسموعة والمرئية والصامتة والحركية والايمائية في دلالة ذاتية توحي بشمولية الطرح للوجود البشري واستمراره وتكاثره .

ثانيا: مارتن هايدجر ١٨٨٩-١٩٧٦ (*)

تبحث غالبية المنتج البشري في مرجعية الانسان، من اين والى اين؟ وهذه العقدة شغلت المفكرين ومن الممكن ان تبقى كذلك الى حين ما، او وقت غير معلوم ولان الانسان هو محور على الدوام وكل ما حوله نتاج له او من اجله او بسببه ويكمن ان يتطور هذا التواجد الى منحنيات أخرى اذ يستقي الفكر عبر التجارب المستمرة في مساحات من التفكير في شؤون التواجد وعليه لا يخفى أيضا البحث خارج حدود التواجد الذي يستوعبه العقل البشري وقد يتحول الى طاقة حيوية تشتغل على جزئية التواصل هدفا وسبيلا، من الممكن الدخول الى عالم المادة غير الممسوكة او المادة الضوئية عبر علوم الفيزياء الكونية وما توصلت اليه من تعريفات لما تفقده الأجساد من مادة او طاقة لتكون في عداد الأموات او ما يسمى بالموت، وما مدى ادراك التواجد بين أوساط أخرى غير المادية وربما تكون اثيرية او عوالم الاحلام او علوم البارسيكولوجي ومما يدعو الى البحث حول ما الانسان واين يمكث هو ما يطلق عليه بالوجود الصوري " وكما أن الإنسان موجود دائماً في العالم، فهو موجود كذلك مع الآخرين وإذا كان الإنسان موجوداً في العالم ليفهم العالم وليخلقه، فوجوده مع الآخرين يُنسيه وجوده الخاص السابق، ويوزع طاقاته، " ( ) يسعى القائم بفعل الارسال الى الوصول الى اقصى مستويات الاقناع للمرسل اليه عبر مقومات تدعم الحالة الاقناعية بعدة مقومات كالصورة التي يشترك في تكوينها المتلقي اما بشكل مباشر او بشكل غير مباشر واما الشكل المباشر فهو انزياحه الى دائرة التشكيل الصوري التي تؤسس لتركيبتها خطابات يُطلق عليها سيمياء الصوري وحيث انه من الممكن تعرف الصور بانها ثابتة ومن الممكن ان تعرف على انها متحركة تحمل مجموعة المعاني تذهب ثم تعود ومن الاحتمالات الواردة في هذه السياقية المزدوجة او ما يسمى بالذهاب والإياب فالمعاني تذهب بشكل لتعود بغيره ومن هنا يكشف الفضاء الايدولوجي لكاريزما الصورة منحنيات معرفية تتمازج تتثاقف ببعضها وتشترك اشتراكاً كلياً، أو جزئياً بعدد من سمات المرموزة لضمانة الاستمرار في التواصل وتحقيق التغذية الراجعة بعد اتقان ارسالها ومن هنا يمكن ان " يتساءل هيدجر لماذا يكون هناك شيء ما بدلاً من العدم إننا نصادف القلق بلا موضوع وهو علم أو موتنا القريب لكن بينما تعيش، فإن وجودنا لابد أن يتحقق عن طريق أفعال الاختيار الحر وذلك وحده هو الذي يمكن أن يعطينا ضماناً للأصالة لقد قذف بنا إلى العالم، ويعنى ذلك عند معظم الناس، أن يتجدد الوجود عن طريقهم عن طريق الأدوار المتوسطة في الحياة اليومية التي يفرضونها علينا " ( ) وقد يكون العدم موتا بالمفهوم العضوي والموت كالنوم[٩] من الناحية التقريبية وقد تناولت مفهوم هذا

الانتقال –من المادي الى المعنوي– عديد من التجارب الفنية والفلسفية فضلا عن الايضاحات التي تحدثت عنها علوم اللاهوت وما يسمى بالعلامة المادية أو الإشارة الدينية، مقدسة او غير مقدسة كانت أم صورية وربما منعت من تحقيق ذلك بعض الديانات لان فيها تجني على الخالق اذا ما تم تصويره او تخيله قد يدخل ذلك في متاهة للعقل الواعي البشري والتغييب عن الحقيقة يحيل الى حالة من الرضى الذاتي وهي ما يسعى اليها الفن باخفاء حالة الوعي الحقيقة ومحاكاة حالة الاستنساخ وربما يتحقق ذلك في المجتمعات البشرية كما يعالج تقسيم العلامات بما في ذلك الرموز والإشارات والايماءات وغيرها من آلاف الوسائل التي يعبر بها الإنسان عن نفسه ويرسل رسائله عبرها " هي تعني كما يقول هايدغر، أن تعزل شيئا ما في قطاع منفصل وتحصره داخله، إذ إن جذر التأمل يعني في الأصل مسارا انحفر في السموات وعلى الأرض ومسار الشمس هو علامته في منطقة السموات " ( ) إن ترجمة أي صورة ناتجة عن نشاط بشري تصدر عن تصادم حزم ضوئية تحيلها العين الى مادة مفهومة وفقا لسياقات التلقي الذهني، العملية شبيهة بتلقي رسائل تعتمد معرفة مسبقة بعدة اشكالا يمكن لها تكثيف الفضاء الاجتماعي عبر الخطاب المعرفي والجمالي، وفقا الإيماءة والاشارة وتعتبر لغة خطابية متكاملة يمكنها ان تنقل الرسائل المشفرة حيث تشكل فضاء من التواصل بين الملقي والمتلقي " وهكذا، فان واقعة الكينونة هي وحدها التي ينبغي أن تجعلنا نفهم السؤال الخاص بالكينونة هذا الفهم يسميه هيدجر فهما وجوديا وعلى الضد من ذلك، فانه يسمى مجموع بنية الموجودات بالموجودية، ويسمى تحليل هذا النحو من الوجود بالفهم الموجودي إن ذلك الفهم الوجودي هو تفسير للخصائص الأنطولوجية للموجود هناك، وهذه الخصائص يسميها هيدجر خصائص وجودية " ( ) في مقابل ذلك يسعى التواجد البشري الى الاستئثار بالوجُود والاحتكام لكل ما في الوجود الى نسبية وجوده ودون ذلك لا يحسب للوجود حسابا وتحاول النظريات المتعلقة بالتماهي لكل الموجودات بالتحاقها بوجود الانسان ومن دونه لا جود للوجود في مقابل تلك الخصيصة، ويستدعي الاعتراف بان ما حول الانسان جزء مهم من وجوده وهو ما يسميه المجتمع بالبيئة او المحيط للمتواجدات، وقد يولد هذا الفهم في علوم اللاهوت كالكائنات النورانية كالملائكة والكائنات الشريرة كالشياطين بوصفها صورا وهي تبعا للعلم لا تجيء الا في الاحلام وهي جزء من حياته السابقة الموروثة أي ان المتواجدات على هيئة الموجود، وهي جزء منه وهو جزء منها أي الانسان مهما ترفع عن المخلوقات الأخرى فانه في النهاية سيتساوى معا بالانتقال الى الحالة غير الموجودة وهي الموت وهي بمثابة انتقال مادي للجسد هو " الأكثر اشتراكا، مع كونها فريدة إذ يشترك جميع البشر في طريقة واحدة في التواجد، تسمى سلوكا مشتركا لكينونتنا إزاء الأشياء، وبالتالي فنحن ندرك العالم بنفس الكيفية، رغم أم الكينونة حدثا منفردا يتدفق في كل لحظة من تزمنه مرة واحدة ولا يتكرر، إنها يكرر اختلافه في كل مرة " ( ) فكيفما بدى ظهور العالم من حول حالة الادراك فانه مرتبط بتلك الحالة زمانا مكانا موضوعا، وليس ثمة ادراك بلا مدرك

ويستلزم حصول تلك العملية الى جوانب الوعي الشامل ويمكن ان يكون حقيقيا صادرا من ذات الواقع او وافدا الى البيئة تلك بشيء من الاختلاف ويستدعي حصول ذلك الى تحقيق الغاية من وجود الإنسان وماهية وجوده تجعله مطالبا بالإفصاح عن قيمة منجزه وما الحكمة من ذلك على طول تاريخه وما التفسير العلمي لكل ذلك الموجود هل ثمة شيء يطلق عليه بـ هناك او هنا وهل يوجد ما يسمى بال ماضي او الحاضر وفي كل تلك الموجة الدافقة من الافهام على أنه كائن، أي أنه يمكن أن يكون نسخة عن اصل معين موجود في مكان ما غير معلوم، إزاء عينة " من الوجود هو الوجود في العالم هذا الوجود في ليس نوعا من علاقة وجود بين موجودين قائمين في المكان، ولا هو أيضا علاقة بين ذات وموضوع، إنما هو بالأحرى يتميز بذلك النحو من الوجود الذي هو الهم، وذلك حينما يكون الأمر متصلا بعلاقته بالموجودات الجامدة الخام، ويتميز أيضا بذلك النحو الآخر من الوجود الذي هو الاهتمام، حينما يدخل في علاقة مع الموجودات الأخرى " ( ) انه التحدي الانسان مع الذات لتحقيق معادل ادراكي وما الإشارات والايماءات وما سواها الا عبارة عن رسائل صورية من جهة مجهولة تصل عبر سلوك جمعي محدد ولا يمكن ان يكن عشوائي لأنه مستمر مواكب للحياة البشرية وقد يتطور ويتغير كجزء من الحياة الاجتماعية، اذ من الممكن ان يصنف التواجد عبر ما ينتج من نشاط بشري بين طرفين او عدة اطراف تعبر عن هذا النشاط سياقية معينة فهو قائم بات النشاط وقد تنخفض مستويات هذا النشاط بتغير المحرك الدافع لهذه الأنشطة او بانتفاء المسبب وسيساهم تحليل شيفرات التواصل مجموعة من المقومات منها ما هو مادي ومن ماهو معنوي لتكوين حالة فهم.

المبحث الثاني

الفضاء الصوري لدى المخرج المسرحي جان لوي بارو ١٩١٠-١٩٩٣ (*)

خلال العمل المسرحي تقدم معطيات تفرض على المخرج شكلا معينا من العمل المسرحي الكوميدي او التراجيدي وكان التأثير حاضرا لما خلفته عواقب الحروب وتحديدا الحربين العالميتين، وفي تلك الفترة قدمت عدداً من النتاجات المسرحية التي أثارت الإعجاب مثل المزج بين الأساليب والاتجاهات وقد ساهمت المتغيرات الاجتماعية في عمل المخرج ومنها الاعمال السابقة والاستقاء من الماضي والإبقاء على صورته الخارجية وتقديمه وفقا للاحتياجات الانية حيث كان الجمع بين معظم الاتجاهات التي ظهرت ما بين الحربين، كان حاضرا في محاولة لابقاء جوهرية النص ومن ناحية التمثيل العفوي وغير المتكلف فضلا عن الاستعانة بالحركات الصامتة لخلق فضاء من التعاون بين الأساليب اذ ان " المسرح ليس مكانا لعرض النص المسرحي، بل هو مجموعة مناقضات تكونها نظريات كثيرة مجتمعة يراها الجمهور كوحدة متكاملة تحت اسم العمل الفني ان المسرح لا ينقل

الحياة العامة نقلا حرفيا، و لا يقول الحقيقة، بل فهو يصنع من نسيجها فنا جديدا هو فن المسرح المليء بالحقيقة و الجمال و الألوان و التأثير و على هذا فإن فن المسرح يقف وحده متمتعا بمزايا استعانته بالحياة الواقعية ليصبها في قالب فنى يصلح للعرض، كما يهتم المسرح بالحاضر " ( ) بمعنى ان العرض كان يشتمل على القراءة الصورية [٤] للمسرحية عبر تأليف مجموعة من الصور والاشارات المرئية التي تساهم بالوصول الى المتلقي بشكل اوسع مما يمكن ان توصله الكلمة الملفوظة والاعتماد على الكلمة المرئية والتي بدورها تؤكد على تفعيل دور الخيال لدى المتلقي ومن قبل ذلك تفعيل دور الخيال لدى الممثل أيضا لأنه مساهم بنسبة كبيرة في خلق فضاء الخيال لدى جمهور الناس الحاضرين في العرض وكذلك ما بعد العرض كل ذلك بمعونة من المواد المتاحة لتكوين فضاء العرض المسرحي ومنها، الممثل فضلا عن الديكور وما الى ذلك من تفاصيل ومما يساهم في إنجاح كل ما سبق هو نوعية الجمهور الحاضر وكيف من الممكن لمخرج ان يستثمر هذا الجمهور وتوجيهه نحو ما هو يسعى اليه دون الغور في حالة تعليمية او حالة فرض معلوماتية معينة وقد ارتكز العمل لدى بارو على التمثيل الصامت " أن بارو هو الوحيد بين ممارسي المسرح الذي يهتم بمفهومه حول اللغة الجسدية الكونية التي توحد بين الفضاء المسرحي الشامل والحياة الداخلية الخفية [...] لأن ما يجعل أية مسرحية ذات دلالة من وجهة نظر بارو هو قدرتها على بلورة الحلم الكوني، وليس قدرتها على تجسيد محتوى قضية سطحية أو تيمة اجتماعية، ذلك أن فن المسرح بالنسبة له هو الفن الذي يختص بالأحلام " ( ) اصبح التمثيل الصامت او البانتومايم ركيزة اساسية في[٥] عمل بارو حيث ان المايم عنصرا أساسيا في فنه وكانت العروض المسرحية التي يقدم على تفكيكها ثم تقديمها بصيغ متجددة، دائما كانت تجمع الأعمال المسرحية الفرنسية التي تقدم على المسارح المحلية والتي تأخذ صيغتها المعرفية من المجتمع والأعمال الكلاسيكية وكذلك الأجنبية طوال عمله، واتجه أيضا وبشكل ممنهج نحو التمييز في إعادة انتاج الاعمال القديمة بروح مغايرة لما عرفتها الناس قديما كما تم الاهتمام بأعمال شكسبير وموليير احيا بارو كثيرا من المسرحيات القديمة واخرج مسرحيات حديثة أيضا، وقام بجولات في اوروبا مع فرقته، أسهمت في تحقيق مسالة التعرف على الثقافات الأخرى والتي لها الدور في تشكيل الشخصية العامة للعمل المسرحي والانتفاع من كل ما يمكن الانتفاع منه لتأثيث فضاءات جمالية متعددة ويمتاز تكنيك بارو في التمثيل بالتحكم في الحركات والايماءات فضلا عن الاكثار من التمرينات والتدريبات العنيفة والمرهقة للممثلين على تقنية المايم أي التمثيل الصامت ويظهر تأثير المايم في تشكيل وتكوين رؤية بارو المسرحية فيضفي على الحركات والاشارات بلاغة صورية تسهم في تحقيق تواصل ادراكي مع المتلقي بوصفه كينونة ذات فعالية تؤثر وتتأثر ( ) واستطاع بارو ان يخلق مكانا مختلفا من صالة العرض بما فيها الجمهور عبر أفكاره التي أراد بها تحقيق انتقائية في اختيار العروض حيث امتد عمله زمنياً من الاغريق القدماء إلى كتابات الوقت الحاضر ومن التراجيديا إلى الكوميديا،

كرس تجربته في محاولة لخلق مسرحا يحوي في طياته نوعا من الشمولية، واضعا إياه في مواجهة مضادة للمسرح الذي تتشكل عبره حالة الافقة الذاتية او النفسية لم يلغي التعامل مع الواقعية بل أوضح بأن الفن معنوي يعتمد على المادي، لأن المسرح هو في الأساس يعتمد على النص المسرحي انما بجزء معين فضلا عن الإخراج والتمثيل ان الغاية التي تصل المتلقي عبر التمثيل والممثل " وهو يؤمن بأن التمثيل موهبة قبل كل شيء ولكن على الممثل أن يفهم نفسه قبل أن يفهم دوره ، وأن يتعلم فن الإنصات والأداء الصامت والتقليد وترجمة الانفعالات الداخلية وأن يحرص على التأثير ومن أهم سماته كمخرج حرصه على تقديم الموضوعات الفنية، واهتمامه بالنفس البشرية وحركاتها وبالإيقاع العام، وكذلك اهتمامه بتقديم المسرحيات السياسية في إطار تجريبي " ( ) بحسب ما يراه بارو فان الانصات فن كما يزعم لكل ما يدور حول الانسان في المحيط البيئي وانشاء تواصل بصري فكري وكوني قبل كل شيء وقد تكون الموضوعات هي ليست الا وسيلة للتواصل مع تفاصيل الفضاء الخاص بتفاصيل الصور مهما كانت تشكلاتها اصيلة ام مستوحاة من مواضيع خارجة او وافدة من مجتمعات أخرى فان القيمة الحقيقية لها تكمن في قدرتها على زرع القيم الإنسانية الحقيقة والنبيلة " فإن الصورة المسرحية عند بارو تتركز في المشاركة، أو ما يسميه في استعارته الأثيرة فعل الحب والذي يصبح فيه العرض المسرحي تألفا بين الممثلين والجمهور لكي ينسى بارو هنا أن أحد طرفي فعل الحب يدفع للآخر يقول بارو أن تؤدى هو أن تمارس فعل الحب، وأن تمنح نفسك من خلال عملية مبادلة، وفى فعل مشاركة مقدسة في فعل الحب هذا يبقى الاحساس بثنائية المؤدين والمتفرجين " ( ) ولذلك فان الفعل في المسرح هو فعل يستند الى المشاركة الفاعلة بين الملقي والمتلقي أيا كان نوع الملقي ممثلا حيا محاكيا للأشياء او ممثلا معلقا عليها او حتى وان كانت دمية محركة من قبل قدرة لا يراها المتلقي والتي من الممكن ان تكون بمثابة خيوط وهمية يحركها متحكم من حيث لا يرى وقد ينطبق هذا التوصيف على المخرج المسرحي ذلك انه لا يظهر على خشبة المسرح اثناء العرض المسرحي وانما يتجلى عبر أفكاره التي يجسدها ممثليه او قطع الديكور التي يختارها لملائمة العرض وفكره التي هي الأخرى صنيع من صنائع المخرج .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١ –الأسلوب التجريبي والجماعي حيث تعتمد على الارتجال والتأليف الجماعي للممثلين.

٢ – للمسرح أمكنة مغايرة لمسرح العلبة وغالبًا ما تُعرض في أماكن غير تقليدية وتكسر الحاجز بين الممثلين والجمهور.

٣ –الجانب الإنساني والاجتماعي للثورة ونتائجها واستكشاف دوافع الناس ومشاعرهم وتأثير الأحداث على حياتهم اليومية.

٤ – وجهات النظر متعددة حيث لا تتبنى المسرحية وجهة نظر واحدة للثورة، بل تحاول عرض جوانب مختلفة من خلال شخصيات متنوعة.

٥ – ان أشكال مسرحية متنوعة مثل الكوميديا ديلارتي والمسرح الشرقي.

الفصل الثالث – إجراءات البحث

أولا: عينة البحث

بما أن عروض مسرح الشمس قد اتسعت فقد جاء اختيار عرض ١٧٨٩ اختيار العرض قصديا وفقا للمبرر التالي.

١– تسنى للباحث مشاهدة العرض عبر الأقراص الليزرية.

وقد تضمنت العينة عرضا مسرحيا واحدا وهو

ت	اسم العرض	اسم المؤلف	اسم المخرج	جهة الانتاج	سنة العرض
١	١٧٨٩	تأليف جماعي	اريان منوشكين	مسرح الشمس	١٩٧١

ثانياً: منهج البحث:

ومن اجل الحصول على إجابة عن استفهام مشكلة البحث ولتحقيق هدف البحث ومحاولة التوصل إلى نتيجة علمية دقيقة فقد اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) ليصف ويشخص جماليات الفضاء في عروض مسرح الشمس وقد تم تحديد منهجية البحث وفقا لما فرضته آلية البحث، مشكلته وأهدافه.

ثالثا: أداة البحث:

نظرا لطبيعة هذا البحث فقد اعتمد الباحث قصديا المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري في متن البحث، أداة للتحليل.

رابعا: تحليل العينة

نموذج مسرحية (١٧٨٩) *

تأليف جماعي

إخراج: اريان منوشكين**

ملخص المسرحية.

تدور أحداث العرض حول الثورة الفرنسية التي كان لها الأثر في تغيير المجتمع الفرنسي فضلا عن دراسة التداعيات التي خلفتها الحروب على الشعوب وما في سياقها من أحداث لمسرحية "١٧٨٩"، وتحديدًا السنوات الممتدة من عام ١٧٨٩ وحتى سقوط الباستيل والأحداث التي توالت عقب ذلك، كما تقدم المسرحية رؤية حيوية وشعبية للثورة وجماعية ايضا، متناولة دور الجمهور في هذه الأحداث التاريخية، دون الاهتمام بأدوار البطولة

سعيا لتهميش المركز واعلاء الهامش من المسحوقين من الشعب أو الأحداث السياسية التي ساهمت بالتغيير بوصفها المحرك الوحيد.

المنظر:

يقسم فضاء العرض الى عدة اقسام كل قسم يمثل مستوى مختلف عن الاخر يتمكن الممثلين من الصعود على المستوى ومن ثم النزول لغرض تبديل الأزياء او الأماكن التي خصصت لإلقاء الحوار فضلا عن وجود اقمشة يختبئ خلفها الممثلين انما كل ذلك يجري امام الجمهور فهو يتوسط هذه المستويات وهو قريب جدا من الممثل.

التحليل:

استند عرض مسرحية ١٧٨٩ إلى بيانات دقيقة ومتعددة منها معرفة الأحداث عبر دروس في التاريخ، والقراءات الفردية، وذلك عند التعامل مع الشخصيات التاريخية، كان من الضروري تجنب الوقوع في فخ التماهي او الاندماج، سواءً للممثل أو للمشاهد، اذ يجب ان يبقى الوعي حاضرا ثم أعطى المخرج لمسرح الشمس الفكرة الأولية لعرض يقدمه فنانو ١٧٨٩، الذين يجب أن يكونوا قادرين دائمًا على تقييم الشخصية التي يجسدونها تقييمًا نقديًا هذا النهج، فيما يتعلق بالعرض قيد التطوير، استدعى إبداعًا جماعيًا حقيقيًا يميل بالضرورة إلى تغيير دور المخرج. لم يعد الأمر الآن مسألة فرض بل مسألة إحساس وتنبؤ، لم يكن من الضروري فقط أن يكون المشاهد منتبهًا وغير مشروط، بل أيضًا ضمان الإخلاص للتفسير السياسي للأحداث، اختيار نصوص تاريخية مهمة، وربط الارتجالات ببعضها، وأخيراً المساهمة في إنجاز ما كان في بعض الأحيان مجرد مخطط تقريبي لبحث الممثلين مع عام ١٧٨٩، تمكن العرض، ولأول مرة، من اعتماد نهج واحد لجميع التقنيات اللازمة لتطوير العرض وهكذا، وكما هو الحال في الجانب الارتجالي، مُنح الممثلون أقصى قدر من الحرية والتواجد الكامل، فإن عمل الفريق الفني في تطوير الديكور والأزياء والإضاءة لم يكن مُصمماً مسبقاً، بل كان يتطور باستمرار خلال التدريبات لأول مرة، تمكنا من تصميم نموذج بالحجم الطبيعي سمحت التجربة المستمرة بحلحلة العديد من المشكلات الارتفا ع المثالي لمنصات المشاهدين الواقفين، وتعدد فضاءات المسرح، وطرق ربطها بالممثل، بالنسبة للأزياء، لم يكن عمل صانعي النماذج هو التصميم التقليدي للنماذج بناءً على وثائق الفترة كان لدى الممثلين تصميماتهم الخاصة من التدريب الأول. وكانت مجموعة كاملة من أزياء العروض السابقة متاحة. كانت الأزياء تُشترى من متاجر الملابس المستعملة. مجموعة من الأزياء من أفكارهم فقد استوحوا منها ما يشاؤون ليبتكروا صورهم الذهنية المستوحاة من الشخصيات. ارتجلوا، وارتدوا ملابس أطفال يلعبون دور القراصنة. كانت مهمة صانعي النماذج استخدام الأشكال والألوان والمواد التي اقترحها الممثلون لوضع الأزياء النهائية، والتي كانت تُدمج وتُعاد صياغتها، كانت هناك بالتأكيد رغبة في مقاومة العدم، وهي سمة من سمات اللحظة المسرحية فالعرض، كأي إنسان وأي شيء نفعله، أيامه معدودة، وقد يختفي قبل أن يصل إلى كل من رغب في هذا اللقاء، في اللحظة الأخيرة، خلال

هذا العرض كان من المستحيل فصل الجمهور عن الممثلين، وتبقى غاية المسرح هو نشر الرسالة السياسية والتاريخية للعرض على أوسع نطاق ممكن، وشهادةً على مسرحٍ قيد الإنشاء والممرات المؤدية إلى المسرح. كزقاق تصطف على جانبيه أكواخ أو مدرجات شبحية، كان ضوءً خافتًا على جدران باهتة، ثم ساحة ثانية، أصغر وأقل انتظامًا، ومبنى كغيره عبارة قاعة أولى واسعة، تجمع بين البساطة والدقة، والجمال أيضًا في أبعاد هذا الفضاء الشاسع الفارغ الذي تستخدمه فرقة التدريب، حيث تُقدم منصات متنوعة الإضاءة خافتة، انه فضاء مسرحي خالٍ من أي طبقية لا توجد حواجز بين المتفرجين والممثلين في المدرجات، يُكمل الممثلون الأداء الجهاز الفني للعرض مكان طبيعي، بعيدًا عن الاختلافات، في العرض، يُقسم المسرح إلى مستويين منفصلين في الأول، يوجد مستوى مستطيل شبيه بمسرح اللسان، خمسة أعمدة خشبية مثبتة مثل تلك الموجودة في بداية عصر النهضة متصلة بممرات من سلسلة من خطين وخط واحد من ثلاثة خطوط، تحدد وتحيط بمنطقة مستطيلة مفتوحة في زاويتين متقابلتين يسمح للجمهور بصعود المدرجات، ويجلس آخرون وينتظرون، بينما لو كان العرض على وشك أن يُقام في الهواء الطلق، لبقي البعض واقفين في الوسط، يأتون ويذهبون، يشاهدون، انطباعٌ غير مألوف عن نوعٍ مختلف من المسرح، منذ بداية العرض، تتضح الأمور، هذه الأغطية ليست سوى تلك التي كان الفنانون سيضعونها على الأرض ليست سوى قاعة مسرح غير عادية ذات سينوغرافيا مُجزأة، مجموعة من ساحات اللعب والمسارح، قاعة اجتماعات، ومسرح، حالة من الاحتفال الجماعي، مجموعة من المساحات المترابطة التي تسمح بجميع أشكال الترتيب: وجهاً لوجه، مُحاطين بالمجتمع، رؤية الممثل من بعيد أو الشعور به، هنا عن قرب، يمسح ريقه. للممثلين عند الحاجة ولإقناعه، لتقسيم الجمهور، وللمتفرجين للتحرك لمتابعة حركة مُحددة، في آنٍ واحد، أقدم أشكال الثيمة المرتبطة بتزامن عالمنا اليوم، لا شك في ذلك، فهذه المسارح هي بالفعل مسارح، إذ تسمح قوى الطبيعة بتركيب خلفيات بدائية لكل عرض في مسرح الشمس سينوغرافيا خاصة به مع وجود ضوء كاشف، مستحضرًا حلقة شهيرة من الثورة الفرنسية، وهي هروب الملك والملكة إلى فارين. سيُقلّد ممثلان هذا الهروب. برزت عناصر رئيسية للعرض التمثيل المضاد للطبيعية والواقعية، وخلع الشخصية التقليدية، والاستعارة، والرحلة، والتداخل الموسيقي، وغيرها. الآن حان وقت الحكاية السياسية، والسذاجة والجدية، والسخرية والغرابة، التي تعرف كيف تصور الواقع، في جو مسرحي، يتكشف العرض في سلسلة من المشاهد الديناميكية، تارة سريعة، وتارة أبطأ، مع توقفات طفيفة بين الحين والآخر. تتناوب بين الشعرية والمحاكاة الساخرة، والسذاجة والكاريكاتيرية، والعدوانية. تتناوب المشاهد الطويلة والقصيرة، التي تولد من ارتجالات تُدرج فيها نصوص مستعارة مباشرة من القصة. يُعزز التوزيع الموسيقي تأثير العرض على الجمهور، كما أشارت المخرجة أريان منوشكين: الموسيقى وسيلة للفهم؛ والإيقاع يُسهّل الحوار والتواصل مع الجمهور بشكل كبير لكن الموسيقى المختارة ليست مُصممة لتصوير الأحداث بشكل واقعي، ولا كوسيلة لإحياء الذكرى بل هي التي تحمل العرض للتوزيع الموسيقي العام للعرض في أصواته ورؤاه وإيماءاته، يُضاهيه نظام الصوت الذي يستخدمه الممثلون، والذي يعمل أحيانًا على إبراز الأصوات بشكل طبيعي فقط،

وأحيانًا أخرى يجعلها تعلو بشكل كبير وملفت وربما مثير للخوف، الأجواء مُتعددة لتجتمع، حكايات قصيرة وصدمات هذه مشاهد معزولة تتكشف على مشهد واحد، حكاية الملك المريض. تُصوّر لوحة حية إعلان الملك عن انعقاد مجلس الطبقات العامة، جامعًا بين دورٍ مُرَشَّح وفلاحين لا يُرى إلا في حظائر الأغنام. أيضًا في ساحة لعب واحدة، لم يكن الستار البسيط في خلفية الديكورات يُعيد إلى عُريهم المهجور، بل على كلٍّ منهما زوجان من الفلاحين، المرأة التي تحمل طفلاً بين ذراعيها في لحنٍ بطيء، بنفس الكلمات المُشوّهة بعض الشيء صورةٌ الخراب الذي يعمُّ جميع مقاطعات فرنسا، لبؤسٍ تُحيط شكواه بالمشاهدين من كل جانب. هنا، يكون الأسلوب في آنٍ واحدٍ مكان البؤس المُجرّد، والصورة المُتزامنة لجميع الأماكن التي يسودها. كيف لا نُدرك في هذا الصدد أن المُشاركة والمسافة النقدية لا يتعارضان؟ أمام مشهدٍ كهذا، لا يُمكن للمشاهد إلا أن يُشارك في هذه المحاولة من التماهي مع الفلاحين وتجربة معاناتهم، لكن كيف يمكن لهذا المتفرج، في العرض، يُشجَّع فورًا على التماهي مع أسباب الشر وإدانته هذا التأرجح بين الوجود والعدم والمشاركة والتباعد النقدي جزء من جوهر الحقيقة.

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها

١ – جاء التجريب بالأسلوب عبر الخلق الجماعي للأحداث بحيث تعتمد على الارتجال والتأليف الجماعي للممثلين والتاثر بالجمهور.

٢ – ظهرت الاستخدامات للأمكنة المغايرة لمسرح العلبة فقد تم العرض في أماكن غير تقليدية وتكسر الحاجز بين الممثلين والجمهور.

٣ – برز الاعتماد على جانب الحس الإنساني والاجتماعي للثورة ونتائجها واستكشاف دوافع الناس ومشاعرهم وتأثير الأحداث على حياتهم اليومية.

٤ – تم تقديم وجهات نظر متعددة حيث اذ لا يتم تبني وجهة نظر واحدة للثورة، بل تحاول عرض جوانب مختلفة من خلال شخصيات متنوعة.

٥ – تغلغلت أشكال مسرحية متنوعة عبر الفضاء بالسينوغرافيا متاثرة بالكوميديا ديلارتي والمسرح الشرقي.

الاستنتاجات

١- ان الجمهور شريك مؤثر في العرض.

٢- الجسد ايقونة ممتلئة بالعلامات بوصفه مفردة تشكل حواراً مع الجمهور.

٣- المناظر تتجسد بالفعل الحركي للممثل.

٤- الفضاء شكل من التراكيب المتنوعة.

التوصيات

يوصي الباحث بإقامة ورش مسرحية للمسرحيين الشابب والأكاديميين في معاهد وكليات الفنون الجميلة فضلا عن الهواة في مسارح اورابا للتعريف الميداني بالتجارب المسرحية العالمية.

المقترحات

يقترح الباحث تقديم دراسات تتناول التجارب المسرحية العراقية للمغتربين والتي نشطت خارج العراق.

احالات البحث

(١) الشيخ الإمام محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، القاهرة، ط/٥، وزارة المعارف، ١٩٣٩، ص ١١١-١١٢.

(٢) .....، المعجم الفلسفي المختصر، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٦، ص١٧٧

(٣) محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس في جواهر القاموس، مج١٠، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، ب.ت، ص٣.

٤) ماري الياس، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦، ص٣٣٨.

***) أريان منوشكين مواليد ١٩٣٩ لأب روسي وأم إنكليزية ولدت في فرنسا ونشأت في انكلترا بين كواليس مسرح الأولدفيك حيث كان أبوها ممثلاً، وعملت في الكومبارس في فرقة والدها، إلى تأسيس فرقتها الجامعية. وفي لندن بدأت تتكون في رأسها فكرة التأليف المسرحي الجماعي الذي كانت رائدته الإنكليزية جون ليتلوود. لكنها لن تحقق بنجاح هذه المغامرة إلا في باريس عندما شاركها في تأسيس فرقة سوف تعرف باسم فرقة مسرح الشمس، عشرة من الطلاب الجامعيين ذوي الكفاءات المسرحية الشابة. كان المبدأ اجتماع كفاءات مسرحية متنوعة ذات انسجام فكري وفني لجعل العرض المسرحي أكثر تأثيراً في جمهوره عبر مواضيع تشغل اهتماماته في إطار مفهوم جديد للمسرح الشعبي، وبدا واضحاً أن المفهوم الأنجح هو الذي يعتمد فرقة ذات تكوين مسرحي واجتماعي وسياسي متجانس. عصام محفوظ، مسرح القرن العشرين المؤلفون، ج١، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٢، ص٣٩٥.**

٥) محمد كريم الساعدي، التكوين الانطولوجي جماليات الوجود والماهية في المسرح، أفكار للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٨، ص٢٠.

٦) ماري الياس، الاتريديون في مسرح الشمس (مجلة الحياة المسرحية) (دمشق) العدد (٣٨) ١٩٩٢، ص٣٧.

٧) جميل حمداوي، اتجاهات الإخراج المسرحي، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، البصرة، ٢٠٢٢، ص٨٦-٨٧.

٨) ايريكا فيشر ليشتة، من مسرح المثاقفة الى تناسج ثقافات الفرجة، تر: خالد امين، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، البصرة، ٢٠٢٠، ص٩٠.

٩) باتريس بافيس، المسرح في مفترق طرق الثقافة، تر: سباعي السيد، مطبعة هيئة الاثار المصرية، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٢٥٧.

*) ولد غاستون باشلار في عام ١٩٨٤ م في ريف فرنسا في منطقة بار – سور –أوب وتوفي في باريس عام ١٩٦٢ بعد عمله في مكتب الخدمة البريدية (١٩٠٣) – (١٩١٣)، صار أستاذاً للفيزياء في كلية بار – سور – أوب من (١٩١٩ – ١٩٣٠). وعندما بلغ الخامسة والثلاثين تابع دراسته، وهذه المرة في مجال الفلسفة، حيث حصل على الإجازة عام ١٩٢٢، ثم ناقش أطروحة الدكتوراه في عام ١٩٢٧ ونشرها عام ١٩٢٨ تحت عنوان مقالة عن المعرفة التقريبية، ونشر معها أطروحة مكملة لها بعنوان دراسة حول تطور مشكلة فيزياوية سريان الحرارة في الأجسام الصلبة. وفي ضوء هذا العمل استدعي باشلار إلى جامعة السوربون عام ١٩٤٠ ليشغل فيها كرسي تاريخ وفلسفة العلم حتى عام ١٩٥٤. جون ليشتة، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية الى ما بعد الحداثة، تر: فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨، ص٢١. غاستون باشلار، فرنسي عظيم الشأن حقا، فأبوه كان اسكافيا، وجده كان فلاحا معدما، وولد باشلار في بارسو اوب قرية من القرى البسيطة جدا وعلم نفسه مع ذلك، فكان يعمل ويتعلم، وعانى الامرين ووصف حياته وصفا مريرا مأساويا في تلك الأيام في كتابه لهب شمعة: عبد المنعم الحفني، موسوعة الفلسفة والفلاسفة، ج١ن مكتبة مدبولي، القاهرة ،٢٠١٠، ص٢٥٨–٢٥٩.

١٠) غادة الامام، غاستون باشلار/ جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٠، ص٣٧٦.

١١) عبد السلام بنعبد العالي، المعرفة العلمية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٦، ص ٨.

١٢) المصدر نفسه، ص٨.

١٣) غاستون باشلار، الماء والاحلام دراسة عن الخيال والمادة، تر: علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٧، ص٢٠.

١٤) عبد السلام بنعبد العالي، مصدر سابق، ص٩.

١٥) جون ليشتة، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية الى ما بعد الحداثة، تر: فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨، ص٢٦.

١٦) غاستون باشلار، الماء والاحلام، مصدر سابق، ص١٥–١٦.

١٧) جون ليشتة، مصدر سابق، ص٢٧.

*) ولد مارتن هيدجر بمدينة مسكيرش الألمانية الغربية عام ١٨٨٩، والتحق بجامعة فرايبورج حيث درس الفلسفة تحت إشراف فيلسوف الظواهر الكبير إدموند هوسرل، وكانت رسالته للدكتوراه التي حصل عليها عام ١٩١٦ عن دنس سكوتوس وفي عام ١٩٢٧ أهدى كتابه الرئيسي الوجود والزمان إلى أستاذه إدموند هوسرل الذي نشره في حولياته، ومنذ ذلك الحين أصبح هيدجر الشخصية المحورية في المذاهب الوجودية، وعندما تقاعد هوسرل شغل هيدجر منصبه في جامعة فرايبورج، وفي أثناء حكم هتلر عُين عميداً لهذه الجامعة، وألقى في هذه المناسبة خطاباً تقليدياً مجد فيه هتلر وأشاد بأعماله، وكانت المشاعر التي دفعته إلى هذا العمل موضع تأويل متباين في الأوساط الفلسفية، وبخاصة في مجلة العصور الحديثة التي كان سارتر يرأس تحريرها، وفي أعوامه الأخيرة، اعتكف هيدجر فوق التلال المطلة على فرايبورج منذ عام ١٩٣٤، ولم يكن يغادر هذا المعتكف إلا لِماماً لإلقاء بعض المحاضرات في جامعته القديمة وتوفي في مسقط رأسه عام، ١٩٧٦. فؤاد كامل، اعلام الفكر الفلسفي المعاصر، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٣، ص١٩٥.

١٨) عبد المنعم الحفني، مصدر سابق، ص١٤٦٣.

١٩) ديفيد روبنسون، جودي كروفز، تر: امام عبد الفتاح امام، أقدم لك الفلسفة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، ٢٠٠١، ص١٢٥.

[٢]) ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الادبي اضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٧، ص٢٧٦.

٢١) أ.م. بوشنسكي، عزت قرني، الفلسفة المعاصرة في اوربا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٢، ص٢١٩.

[٢]) علي عبود المحمداوي، الفلسفة الغربية المعاصرة صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة الى التشفير المزدوج، دار الأمان، الرباط، ج١، ط١، ٢٠١٣، ص٧٠٨.

٢٣) أ.م. مصدر سابق، ص٢١٩. ص٢٢٠.

*) ممثل ومخرج فرنسي ١٩١٠- ١٩٩٣، درس على يد الخرج الفرنسي الشهير شارل ديللان، بدأ حياته في مسرح (الاتيليه) عام ١٩٣١، ثم عمل مساعدا لارتو، قام بالإخراج والتمثيل في العديد من الاعمال الكلاسيكية لموليير وراسين وكورناي قبل ان يؤسس فرقته الخاصة، كما يعد من أشهر المخرجين الذين يمتلكون اسوبا وتقنية في اعداد وتدريب الممثل في المسرح. محمود أبو دومة، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، مكتبة الاسرة القاهرة، ٢٠٠٥، ص٢٠٠.

٢٤) شكري عبد الوهاب، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية، ٢٠٠٧، ص١٨٥.

٢٥) كرستوفر اينز، المسرح الطليعي من ١٨٩٢حتى ١٩٩٢، تر: سامح فكري، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٦، ص١٨٠-١٨١.

٢٦) ينظر: فاطمة موسى قاموس المسرح، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨، ص٢٣٨-٢٣٩

٢٧) عمر فؤاد دوارة، دور المخرج بين مسارح والهواة والمحترفين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦، ص٥٢.

٢٨) كرستوفر اينز، مصدر سابق، ص١٨١.

*) عرض مسرحي قدم ضمن تجارب مسرح الشمس يف عام ١٩٧٢ يتحدث عن الثورة الفرنسية وتداعياتها على الشعب الفرنسي ويعد من اول العروض التي قدمتها فرقة مسرح الشمس.

**) أريان منوشكين مواليد ١٩٣٩ لأب روسي وأم إنكليزية ولدت في فرنسا ونشأت في انكلترا بين كواليس مسرح الأولدفيك حيث كان أبوها ممثلاً، وعملت في الكومبارس في فرقة والدها، إلى تأسيس فرقتها الجامعية. وفي لندن بدأت تتكون في رأسها فكرة التأليف المسرحي الجماعي الذي كانت رائدته الإنكليزية جون ليتلوود. لكنها لن تحقق بنجاح هذه المغامرة إلا في باريس عندما شاركها في تأسيس فرقة سوف تعرف باسم فرقة مسرح الشمس، عشرة من الطلاب الجامعيين ذوي الكفاءات المسرحية الشابة. كان المبدأ اجتماع كفاءات مسرحية متنوعة ذات انسجام فكري وفني لجعل العرض المسرحي أكثر تأثيراً في جمهوره عبر مواضيع تشغل اهتماماته في إطار مفهوم جديد للمسرح الشعبي، وبدا واضحاً أن المفهوم الأنجح هو الذي يعتمد فرقة ذات تكوين مسرحي واجتماعي وسياسي متجانس عصام محفوظ، مسرح القرن العشرين المؤلفون، ج١، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٢، ص٣٩٥.

المصادر والمراجع

أولا: المعاجم والقواميس

١- الحفني، عبد المنعم، موسوعة الفلسفة والفلاسفة، ج١ن مكتبة مدبولي، القاهرة ،٢٠١٠.

٢- الرازي، الشيخ الإمام محمد بن أبي بكر، مختار الصحاح، القاهرة، ط/٥، وزارة المعارف، ١٩٣٩.

٣- الزبيدي، محمد مرتضى، تاج العروس في جواهر القاموس، مج١٠، بيروت ، منشورات دار مكتبة الحياة ، ب.ت، ص٣.

٤- موسى، فاطمة، قاموس المسرح، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨.

٥- .....، المعجم الفلسفي المختصر، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٦

ثانيا: الكتب

٦- الامام، غادة، غاستون باشلار جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٠.
٧- أبو دومة، محمود، تحولات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، مكتبة الاسرة القاهرة، ٢٠٠٥.
٨- اينز، كريستوفر، المسرح الطليعي من ١٨٩٢حتى ١٩٩٢، تر: سامح فكري، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، ١٩٩٦.
٩- الساعدي، محمد كريم، التكوين الانطولوجي جماليات الوجود والماهية في المسرح، أفكار للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٨.
١٠- الرويلي، ميجان، سعد البازعي، دليل الناقد الادبي اضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٧.
١١- المحمداوي، علي عبود، الفلسفة الغربية المعاصرة صناعة العقل الغربي من مركزية الحداثة الى التشفير المزدوج، دار الأمان، الرباط، ج١، ط١، ٢٠١٣.
١٢- باشلار، غاستون، الماء والاحلام دراسة عن الخيال والمادة، تر: علي نجيب إبراهيم، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٧
١٣- بوشنسكي، أ.م، الفلسفة المعاصرة في اوربا، سلسلة عالم المعرفة، تر: عزت قرني، الكويت، ١٩٩٢.
١٤- بنعبد العالي، عبد السلام، المعرفة العلمية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩
١٥- حمداوي، جميل، اتجاهات الإخراج المسرحي، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، البصرة، ٢٠٢٢.
١٦- دوارة، عمر فؤاد، دور المخرج بين مسارح والهواة والمحترفين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٦.
١٧- عبد الوهاب، شكري، الأسس العلمية والنظرية للإخراج المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية، ٢٠٠٧.
١٨- كامل، فؤاد، اعلام الفكر الفلسفي المعاصر، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٣.
١٩- روبنسون، ديفيد، جودي كروفز، أقدم لك الفلسفة، تر: امام عبد الفتاح امام، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، القاهرة، ٢٠٠١.
٢٠- ليشتة، ايريكا فيشر، من مسرح المثاقفة الى تناسج ثقافات الفرجة، تر: خالد امين، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، البصرة، ٢٠٢٠.
٢١- ليشتة، جون، خمسون مفكرا أساسيا معاصرا من البنيوية الى ما بعد الحداثة، تر: فاتن البستاني، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨.
٢٢- محفوظ، عصام، مسرح القرن العشرين المؤلفون، ج١، دار الفارابي، بيروت، ٢٠٠٢.
الدوريات
٢٣-الياس، ماري، الاتريديون في مسرح الشمس (مجلة الحياة المسرحية) (دمشق) العدد (٣٨) ١٩٩٢.