جدلية الصورة في العرض المسرحي العراقي : مسرحية بيت أبو عبدالله أنموذجاً

The Dialectics of the Image in Iraqi Theatrical Performance: A Case Study of the Play Bayt Abu Abdullah

م.م حسنين محمد علي سند اليساري

Yasari-M.M. Hassanien Mohamed Ali Sand Al

جامعة بابل – راسة الجامعة

University of Babylon – Presidency of the University

hasanainalyasare@gmail.com

ملخص البحث:

يعنى هذا البحث بدراسة **(جدلية الصورة في العرض المسرحي العراقي: بيت أبو عبدالله أنموذجاً)** حيث رسم الباحث البحث في أربعة فصول حيث تضمن الفصل الأول: الإطار المنهجي مشكلة البحث والحاجة اليه ، وتضمن الإطار المنهجي الأهمية والأهداف والحدود وتعريف المصطلحات :

(جدلية) (الصورة) كما شمل الفصل الثاني: الإطار النظري المتكون من مبحثين و الدراسات السابقة وكما يأتي المبحث الأول جدلية الصورة وفق المدارس الفلسفية وعلاقتها بالفضاء والمبحث الثاني جدلية الصورة في العرض المعاصر، وضم الفصل الدراسات السابقة وعدد من مؤشرات الإطار النظري ، اما الفصل الثالث هو الفصل الإجرائي ، تكون من عينة البحث ، ومنهج البحث ، وأداة البحث، وتحليل العينة ، وجاء الفصل الرابع بالنتائج ومناقشتها و توصل البحث الى بعض الاستنتاجات ، وأخيرا التوصيات ، والمقترحات، وقائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية (جدلية ، الصورة) .

Abstract

This research is concerned with studying The Dialectics of the Image in Iraqi Theatrical Performance: A Case Study of the Play Bayt Abu Abdullah. The study is organized into four chapters. Chapter One, the methodological framework, includes the research problem and its necessity, as well as the importance, objectives,

boundaries, and definitions of terms (such as "image"). Chapter Two, the theoretical framework, consists of two sections in addition to the review of previous studies: the first section discusses the dialectics of the image according to philosophical schools and its relationship to space, while the second section addresses the dialectics of the image in contemporary performance. This chapter also includes previous studies and a number of theoretical indicators. Chapter Three is the procedural framework, which comprises the research sample, methodology, research tool, and sample analysis. Chapter Four presents the results and their discussion, through which the research arrived at certain conclusions, followed by recommendations, suggestions, and the list of references.

مشكلة البحث:

تعتبر العلاقة بين الصورة البصرية (كالإضاءة، التصميم، والديكور) والحركة (مثل الأداء الجسدي، التعبير، الحركات) من القضايا الجوهرية في الفن المسرحي ،من حيث تأثير كل عنصر على الآخر، ومدى تداخلهم في فهم الجمهور للعرض تتجلى الإشكالية في تحديد أيهما يسهم بشكل أكبر في إيصال الرسالة الفنية على الصورة البصرية لخلق انطباعات قوية في عالم المسرح، يتجلى الجدل بين العناصر البصرية والحركية كجانب معقد يوثر على تجربة المشاهد، يعتبر هذا التفاعل أحد العناصر الأساسية التي تُشكل هوية العمل المسرحي، بينما تسهم الصورة البصرية مثل الإضاءة، الديكور، والملابس في تشكيل الانطباع البصري لدى الجمهور، تظل الحركة التي تشمل الأداء الجسدي والتعبيرات مفتاحًا في إيصال المشاعر والأفكار الأساسية للعرض ، لتصبح عنصرًا ديناميًا تندمج مع الصورة المسرحية في تشكيل بنية دلالية متغيرة تؤثر على المتلقي على المستويات الجمالية والنفسية والمعرفية وفي هذا السياق، لعبت الصورة البصرية دورا محوريا في إعادة تشكيل الفضاء المسرحي ، من خلال تحويله إلى نص بصري نابض بالحركة والمعنى، بما يسهم في تجاوز الأشكال التعبيرية التقليدية، وينتج خطابا مسرحيا جديدًا أكثر تفاعلية وتاثيرا ،وقد أظهر المسرح العراقي– في نماذج عدة – وعيًا إخراجيًا يسعى إلى تجاوز الصيغ الثابتة للعرض، وذلك عبر استثمار تقنيات بصرية وفضائية متنوعة

لإنتاج عروض تتسم بالحيوية والتجدد ومن هنا تنبع مشكلة البحث في تساؤل محوري: كيف أسهمت الصورة البصرية إحداث تحولات على مستوى البناء الجمالي والدلالي للعرض المسرحي العراقي ؟ **وما مدى امكانية هذا التفاعل في تجربة مسرحية مثل عرض بيت أبو عبد الله؟**

ثانيا: **أهمية البحث والحاجة إليه :**

تكمن أهمية البحث في إمكانية استلهام معرفة (جدلية الصورة فكريا و نفسيا وفنيا في العرض المسرحي العراقي)، وتفيد هذه الدراسة :

١. الباحثين المتخصصون في المسرح والباحثين والعاملين في مجال التطبيق العملي المسرحي.

٢. يمكن أن تكون هذه الدراسة إغناءه الى المكتبات المسرحية .

ثالثا: هدف البحث :

يهدف البحث الى : (تعرف جدلية الصورة في العرض المعاصر: مسرحية بيت أبو عبدالله أنموذجا).

رابعا: حدود البحث :

أ_ الحد الزماني : (٢٠٢٤)

ب_ الحد المكاني : العراق(بغداد) .

ج_ الحد الموضوعي : دراسة جدلية الصورة في العرض المسرحي العراقي: بيت أبو عبدالله أنموذجاً.

خامسا: تحديد المصطلحات:

جدلية : عرفه الاصفهاني ،المفاوضة على سبيل المغالبه والمنازعة، وقيل: الاصل في الجدل والصراع واسقاط الانسان صاحبة على الجدالة وهي الارض الصلبه، وقيل ايضا (الجدل) هو: في الاصل فن الحوار والمناقشه.(١)

الصورة في العرض المسرحي:

_ هي التمثل البصري أو المشهدي الناتج عن تفاعل عناصر العرض (مثل الإضاءة، الحركة، التشكيل الجسدي، الأزياء، والسينوغرافيا)، وتُستخدم لنقل المعاني والمشاعر إلى المتلقي بطريقة حسية وجمالية، تتجاوز أحيانًا اللغة المنطوقة ، والصورة في العرض ليست مجرد شكل مرئي، بلأداة دلالية وتعبيرية تساهم في الفضاء وتحفيز التلقي.

الفصل الثاني

الإطـــار النظري

المبحث الأول: جدلية الصورة وفق المدارس الفلسفية .

تعد الصورة المسرحية تجسيدًا قويًا للفن، تعكس تعقيدات الحياة البشرية من خلال تفاعل العناصر المختلفة، وفي هذا السياق، يمكن أن تتداخل الفلسفات المتنوعة لتشكل قاعدة ثرية لفهم كيف تبرز هذه الصورة في المسرح حيث يؤمن العديد من الفلاسفة بأن المسرح ليس مجرد أداء بسيط بل هو منصة للتعبير عن الوجود الإنساني وللتأمل في معاني الحياة المختلفة من خلال المنظور الأرسطي، يُفهم المسرح كوسيلة لتجسيد المآسي والكوميديات، حيث تؤكد الصورة المسرحية على الأحداث التي تؤثر في النفس البشرية، ويعتبر أرسطو أن نجاح العرض يعتمد على إحداث التطهير العاطفي، أو (الكاثارس) الذي يجذب الجمهور للحوار مع انفعالاته الداخلية، لذا فان الصورة المسرحية وفقًا لهذا المنظور تتطلب تناغما بين العناصر البصرية والحركية على النقيض، تطرح المدرسة الرومانسية تصورات مختلفة للصورة المسرحية حيث يركز الرومانسيون على العاطفة والطبيعة مشددين على أهمية التجربة الفردية والإلهام وفي هذا الإطار تمثل الصورة المسرحية للعديد من المبدعين انعكاسًا لما هو

داخلي مما يعزز الفهم الشـخصـي للعالم، من هنا تُهمل العواطف التقليدية لتحل محلها تجارب فردية معبرة عن صراعات ذات طابع نفسي عميق عند الانتقال إلى المدرسة الوجودية،(٢) تتخذ الصورة المسرحية مسارًا مختلفًا تمامًا، يُنظر إليها كأداة للتعبير عن الاغتراب والعبث، حيث تعكس عبثية الحياة وصراع الإنسان من أجل البحث عن المعنى، في هذا السياق تصبح الصورة المسرحية رمزًا للتشتت والرفض الدائم للحقائق المنطقية، مما يمنح الجمهور شـعورًا بالتسـاؤل عن طبيعة الوجود ومعناه أما المدرسـة الماركسـية، فتقدم لنا تحليلًا ماديًا للصـورة المسرحية، ترى في المسرح وسيلة لنقد البنى الاجتماعية والسياسية وتُعتبر الصورة المسرحية هنا تُجسّد الطبقات الاجتماعية والصـراعات الاقتصـادية وتعبر عن الاضـطهاد الذي يتعرض له الأفراد يتجلى ذلك في اسـتخدام الرموز البصـرية التي تعكس قضـايا مثل الفقر وعدم المسـاواة، مما يحفز الجمهور على التفكير في العوامل التفاعلية التي تشكل واقعهم في النهاية، يمكن القول إن جدلية الصـورة المسرحية وفق المدارس الفلسـفية تعكس تنوعًا وغنى في الأفكار والمفاهيم، كل مدرسة تُضيف بعدًا مميزًا لفهم كيفية تجسد المعاني والرموز داخل إطار المسـرح من خلال هذا التفاعل يتمكن الفنان من دعوة الجمهور إلى التأمل والتفكير في وجودهم وعلاقاتهم بالعالم من حولهم، مما يجعل الصـورة المسـرحية حيوية ودائمة التغير هذا الفهم المتعدد الأبعاد يعزز من قيمة المسرح كوسيلة للتعبير الفني والتأمل الفلسفي في آن واحد.(٣)

تُعد (السمات الجمالية) عنصراً رئيسيا في فهم الصوره ، إذ تساهم في بناء الإدراك البصري والدلالي عبر معطيات فكرية وفنية متداخلة، ومن أبرز تلك السمات ما يُعرف بالأيقونة، التي تُعد نمطاً من أنماط الصورة، فهي ليست مجرد تمثيل بصري بل نسق دلالي يحمل في طياته شيفرات تتطلب تحليلاً فكرياً وبنيوياً للكشف عن الرؤية الجمالية التي تنبثق منها ، إن العرض، بما يحمله من تكوين بصري ، يشكل أداة فعالة في تحوّل الفضاء من حيز مادي إلى مجال تأويلي يتغير مع كل لحظة درامية أو تقنية عرضية ، لفهم هذه التحولات على مستوى فلسفي، يمكن الرجوع إلى بعض المرجعيات الفلسفية القديمة، مثل الفلسفة اليونانية، . (٤) .

يرى فيثاغورس أن جوهر الجمال يكمن في البنية العددية التي تنظم الوجود، حيث ينطلق من فكرة أن "العدد في أصله نقطة"، ومن هذه النقطة يمكن توليد مختلف الأشكال الهندسية التي تُمثل أساساً لتكوين الفضاء. ووفقاً لهذا المنظور، فإن تنظيم الفضاء، سواء في الفن أو المسرح، محكوم بتناسق عددي يضفي عليه طابعاً جمالياً متكاملاً. فالفضاء لا يُدرك بوصفه فراغاً عشوائياً، بل كمنظومة تحكمها نسب دقيقة وتكوينات متجانسة تعكس انسجاماً داخلياً ، وبهذا المعنى، تصبح الصورة المسرحية ضمن الفضاء البصري خاضعة لهذا المبدأ العددي، حيث تتحقق الجمالية من خلال توازن العلاقات بين العناصر المكونة للعرض. [٥] أما سقراط فقد تجاوز النظرة الشكلية للجمال ليربطه بمضمون أخلاقي وغاية نفعية سامية، إذ رأى أن (الفضاء) الجمالي الحقيقي لا يتحقق إلا عندما يكون معبّراً عن قيم الخير والفضيلة. فالجمال، من هذا المنطلق، ليس في مظهر الصورة أو زخرفتها السطحية، بل في قدرتها على توليد أثر أخلاقي وإنساني داخل المتلقي. وهكذا يتحول الفضاء المسرحي . من مجرد إطار عرض بصري . إلى بيئة قيمية تحمل رسائل إنسانية تتجاوز الحس الظاهري نحو إدراك عميق يتفاعل مع الروح والعقل ، وبهذا، فإن الفضاء المسرحي المثالي في نظره هو ذلك الذي تتحقق فيه جدوى فكرية وغاية أخلاقية عبر التفاعل الجمالي للصورة ومكوناتها داخل سياق العرض. [٦] .

وفي سياق تتبّع الأُسس الفلسفية والنفسية التي ساهمت في تشكيل الرؤية الجمالية للفضاء وتحولاته، لا يمكن إغفال مساهمة المدارس النفسية الحديثة التي أعادت النظر في مفاهيم الإدراك والتكوين البصري، والتي أسهمت بشكل كبير في فهم طبيعة العلاقة بين الشكل والمعنى ضمن الحيّز المكاني. ومن أبرز هذه المدارس، برزت مدرسة الجشطالت بوصفها مقاربة نوعية تتعامل مع الصورة والفضاء باعتبارهما كيانات إدراكية كلية لا تُفهم إلا ضمن منظومتها المتكاملة، مما يفتح المجال أمام تأويلات جديدة لتحولات الفضاء المسرحي بوصفه حيزاً ديناميكياً تُعاد صياغته جمالياً من خلال إدراك العلاقات الداخلية بين مكوناته ، فمدرسة الجشطالت تعتمد هذا الأسلوب كونها تعد من المدارس النفسية والفلسفية

التي أسهمت بشكل فعّال في إعادة النظر إلى مفاهيم الإدراك، وهو ما انعكس بعمق على فهم بنية (الفضاء المسرحي وتحولاته)، وتنطلق هذه المدرسة من فرضية جوهرية مفادها أن الإنسان يدرك الكل قبل الجزء، وأن الإدراك البصري للعناصر لا يتم من خلال تجميعها ميكانيكياً، بل من خلال العلاقات البنيوية التي تربطها ضمن منظومة واحدة ذات معنى ، وبتطبيق هذا التصور على الفضاء المسرحي، نجد أن الفضاء لا يُفهم كحيّز مجزأ إلى مواقع إضاءة أو ديكور أو حركة فقط، بل يُدرَك بوصفه "كلّاً دلالياً" يتكامل فيه الشكل والموقع واللون والحركة في وحدة إدراكية تُنتج صورة مشهدية تؤثر في المتلقي. فالتحول في الفضاء هنا لا يكون بتغيير موضع العناصر فقط، بل بإعادة تشكيل العلاقات بينها لتوليد إدراك جديد أو شعور مختلف ، فمثلاً، عند تحريك عنصر بصري بسيط ككرسي في فضاء شبه فارغ، فإن الجشطالت ترى أن هذا التغيير لا يُفهم إلا من خلال إدراك العلاقة الجديدة التي أصبح يشكلها الكرسي ضمن الفضاء الكلي. وهذا ما يمنح الفضاء المسرحي طبيعته الديناميكية المتغيرة، حيث تؤثر أبسط التحولات في المعنى الكلي للمشهد، وتؤسس لجماليات جديدة تنبع من الشكل والعلاقة أكثر من المادة والعنصر ذاته ، وهكذا، تسهم مدرسة الجشطالت في منح الفضاء المسرحي أبعاداً إدراكية متطورة، تجعل من فهم التحولات فيه فعلاً ذهنياً وجمالياً متكاملاً، يتجاوز الظاهر إلى عمق التكوين وعلاقاته البنيوية. (٧)

وعلاوة على ما تقدّم، يُعدّ الفضاء في مجال الفنون مرتكزاً أساسياً لتشكيل اللغة البصرية، حيث يتأسس هذا الفضاء على منظومة من العناصر والرموز المتنوعة التي تتداخل لتشكّل شبكة من الارتباطات التعبيرية. فعندما تجتمع هذه العناصر ضمن عمل فني، فإنها تنتج لغة بصرية متكاملة تختلف في بنائها وطريقة عرضها تبعاً لموضوع العمل ومعالجة الفنان له، ومدى تفاعله مع المتلقي ، يتفاعل هذا الفضاء مع التجربة الإنسانية بدءاً من الفكرة، مروراً بمرحلة التكوين الفني، وانتهاءً بعملية التلقي،(٨)

محوِّلاً الانفعالات والأفكار غير المرئية إلى أشكال ورموز نابضة تعكس بنية المجتمع الحضارية، وتؤثر بشكل مباشر في الأفراد، ومن هنا، تنشأ شبكة علاقات تواصلية بين الفنان والمتلقي، تتسم بعمق ذاتي وجمالي، نابعة من ارتباطها بالواقع، ومن قدرتها على تشكيل دلالات بصرية معقدة تتطلب قراءة واعية ومُتخصصة. وهنا تبرز أهمية الفنون بوصفها المجال الذي يمنح الصورة حيويتها، إذ تعمل على تجسيد رؤى فكرية وفنية تعبّر عن تجارب إنسانية حاضرة وتطلعات مستقبلية، وتوفّر للفنان فضاءً غنياً لبناء تصورات متطورة تعكس التفاعل المستمر بين الذات والواقع. (٩) .

شهد الإخراج المسرحي المعاصر تحولات جوهرية في رؤيته للفضاء المسرحي، لم تعد تعتمد على القوالب الجاهزة أو التقاليد الكلاسيكية الثابتة، بل أصبح الفضاء المسرحي مجالاً مفتوحاً للتجريب والتأويل وإعادة تشكيل العلاقة بين الممثل والجمهور، وبين العرض والواقع. وقد أثّر هذا التحول بشكل مباشر في طبيعة السينوغرافيا، والبناء البصري، واستخدام التقنيات الحديثة، مما أتاح للمخرج توسيع إمكاناته الجمالية والتعبيرية، وربط الفضاء المسرحي بالقضايا الاجتماعية والوجودية التي تشغل الواقع العربي أبرز نقاط تحولات الفضاء في الإخراج المسرحي العربي الحديث:

أ. كسر الفضاء التقليدي (العلبة الإيطالية): تمثل هذه النقلة أحد أبرز التحولات في الإخراج المسرحي العربي، إذ تم التخلي عن الفضاء المغلق ذا الطابع الكلاسيكي لصالح فضاءات بديلة مثل الساحات العامة، الشوارع، أو البيئات الطبيعية، مما أتاح للمخرج التحرر من القيود البنيوية للعلبة الإيطالية وتوسيع أفق التلقي لدى الجمهور.

ب. توظيف الفضاء كمكوّن درامي: لم يعد الفضاء المسرحي مجرد إطار ثابت تدور فيه الأحداث، بل أصبح عنصراً فاعلاً في بناء الدراما يُستثمر الفضاء لتوليد الدلالات وتقديم التأويلات، بحيث يساهم شكله وتكوينه في رسم المعنى، بل ويتحول أحياناً إلى بطل خفي يتفاعل مع الشخصيات والحدث. (١٠) .

ج. التحول نحو الفضاء التفاعلي: اتجه المخرجون إلى كسر الجدار الرابع وإشراك الجمهور في الفضاء المسرحي، مما أسس لعلاقة تواصلية مباشرة تلاشت الحدود بين الممثل والمتلقي، فتحوّل العرض إلى تجربة تفاعلية تسهم في توليد المعنى بشكل تشاركي، ما يعزز الوعي النقدي لدى الجمهور.

د. الاعتماد على السينوغرافيا الرمزية والتجريدية: أصبح الفضاء المسرحي حقلاً للتجريب البصري، حيث جرى توظيف عناصر غير واقعية تستند إلى الرمز والتجريد، لتعبّر عن مفاهيم نفسية أو فلسفية ،ساعد هذا التوجه في تحرير الفضاء من التمثيل المباشر وفتحه نحو فضاءات تأويلية أكثر عمقاً.

هـ. دمج الوسائط المتعددة في تشكيل الفضاء: شهد الفضاء المسرحي المعاصر توظيفاً لوسائط رقمية مثل الفيديو، الإضاءة الذكية، الصوت المركب، والخرائط الإسقاطية، ما أوجد بعداً بصرياً وصوتياً غنياً. لم يعد الفضاء يتشكل من الخشب والقماش فقط، بل من الضوء والبيكسل والزمن، ما يواكب روح العصر ويوسّع من إمكانيات التعبير الإخراجي. [١١]

المبحث الثاني : جدلية الصورة عند المخرج (ادولف ابيا)) و(كروتوفسكي)

يُعد أدولف آبيا أحد أبرز المصلحين في تاريخ السينوغرافيا والمسرح الحديث، إذ أحدث تحوّلاً عميقاً في فهم الفضاء المسرحي والصورة البصرية التي تنتج عنه. لم يتعامل آبيا مع الفضاء كخلفية صامتة أو مجرد ديكور ثابت كما كان سائداً في المسرح التقليدي، بل نظر إليه بوصفه عنصراً ديناميكياً يساهم بفعالية في توليد المعنى، وفي بناء العلاقة الجمالية والدرامية بين الممثل والجمهور. وقد مثّل مفهوم "ديناميكية الصورة" لدى آبيا حجر الزاوية في إعادة تصور الفضاء المسرحي ليصبح مجالاً تفاعلياً حياً يعبر عن توتر النص وحركته الداخلية [١٢].

انطلق آبيا من رفضه للديكور الطبيعي الذي كان يعيد تشكيل الواقع بحرفية مفرطة، معتبراً أن هذا الاتجاه يؤدي إلى تدمير روح المسرح، لأنه يفرض على العرض طابعاً تصويرياً ساكناً لا يمتّ للفن المسرحي بصلة. ولهذا دعا إلى الابتعاد عن محاكاة الواقع السطحية، واقترح بدلاً من ذلك تكوين فضاء تجريدي متحرّك يتفاعل فيه

الضوء والظل والمستويات الهندسية مع حركة الممثل في رؤيته، تصبح الصورة المسرحية ديناميكية لأنها لا تتكوّن من عناصر ثابتة، بل من توازن دقيق بين الحركة، والضوء، والزمن، والفضاء. وقد شدد آبيا على أن الضوء هو الأداة الوحيدة القادرة على تشكيل الفضاء بفعالية، لأنه عنصر متحول يمكن تطويعه لخلق أجواء نفسية وشعورية تنسجم مع مجريات العرض. فالضوء عنده ليس مجرد إضاءة للمشهد، بل هو عنصر تعبيري، درامي، له لغة خاصة يتحدث بها على الخشبة كما اقترح آبيا استخدام الفضاء متعدد المستويات، بحيث يتحرك الممثل داخل مساحات متدرجة تتيح له التفاعل مع العمق والارتفاع، مما يخلق ديناميكية في التكوين العام للصورة البصرية.[١٣] . فالصورة هنا لم تعد تُنتج من السطح، بل من العمق والفراغ والكتل والضوء، أي من تآلف العناصر الثلاثية: الممثل – الضوء – الفضاء. إضافة إلى ذلك، منح آبيا أهمية كبيرة لعلاقة الممثل بالفضاء، فالممثل ليس عنصراً معزولاً يتحرك على خلفية، بل هو مركز جمالي وجسدي يجب أن يندمج بصرياً في التكوين العام. ولذا، يجب أن يُصمم الفضاء بما يتناسب مع إمكانات الحركة الجسدية، ومع النَفَس التعبيري للنص، بحيث تتكوّن الصورة المسرحية من اندماج عضوي بين الجسد والكتلة الضوئية والمعماريةديناميكية الصورة عند آبيا لا تعني فقط تعدد التكوينات أو التغيير المستمر في مشاهد العرض، بل تشير إلى فلسفة جمالية تتعامل مع المسرح كفن تعبيري متكامل، لا تكتمل صورته إلا من خلال الوحدة بين الشكل والمحتوى، بين الرؤية البصرية والدرامية. ولذلك يمكن القول إن آبيا وضع الأساس النظري لما يسمى اليوم بـ"السينوغرافيا الحديثة"، وهي فن تصميم الفضاء المسرحي بوصفه لغة بصرية مستقلة تتحدث إلى المتلقي وتخاطب حواسه ومشاعره.باختصار [١٤] ، فإن أدولف آبيا أعاد تشكيل مفاهيم المسرح التقليدية، ونقل الصورة من كونها مجرد خلفية إلى أن تكون كياناً ديناميكياً نابضاً بالحياة متحولاً، ومتفاعلاً. وهذه الفلسفة لا تزال تلهم المخرجين المعاصرين، لاسيما في ظل التحولات الحديثة للفضاء المسرحي في العالم العربي، حيث تسعى التجارب الجديدة إلى تجاوز الشكل التقليدي لصالح رؤى بصرية درامية تنبع من روح النص وتتفاعل مع المتلقي بوصفه شريكاً في إنتاج المعنى

اما المخرج ومصمم المناظر البولندي (كروتوفسكي) فتحولات الفضاء عند جيرزي كروتوفسكي بشكل منهجي يمكن ايجازها بالاتي :

أ. الفضاء المسرحي غير التقليدي:

رفض كروتوفسكي الفضاء المسرحي الكلاسيكي القائم على "العلبة الإيطالية"، وسعى لتجريب أماكن بديلة كالقاعات المهجورة، المستودعات، والأماكن المفتوحة. لم يكن يرى الفضاء كحيز جاهز، بل كعنصر حيّ يمكن أن يُعاد تشكيله بما يخدم الفعل المسرحي، مما أعطى للعرض المسرحي بعداً حراً، ومتجدداً، ومتحولاً في كل مرة.

ب. الفضاء كوسيط تفاعلي بين الممثل والجمهور:

أعاد كروتوفسكي هيكلة العلاقة بين المتفرج والممثل، إذ لم يعد الجمهور يجلس في الظل مقابل خشبة مسرح مرتفعة، بل أصبح جزءاً من الحدث المسرحي. وزّع الجمهور داخل فضاء العرض، أحياناً في دوائر أو زوايا مختلفة، وأحياناً وسط الممثلين أنفسهم، مما جعل الفضاء تجربة تشاركية لا تقتصر على المشاهدة.

ج. الاعتماد على بساطة الأدوات وتكثيف الدلالة:

استغنى كروتوفسكي عن الزينة المسرحية، الأزياء الفخمة، والديكورات الثقيلة، معتمداً على عناصر بسيطة كالحبال، الكراسي، أو الأدوات اليومية، والتي تُستثمر رمزياً لإنتاج معانٍ مركبة. هذه الأدوات تتحول ضمن الأداء إلى رموز ديناميكية، مما يمنح الفضاء المسرحي أبعاداً فكرية عميقة.

د. الفضاء المسرحي بوصفه امتداداً للجسد:

من أهم مفاهيم كروتوفسكي أن الفضاء المسرحي ينبع من جسد الممثل، فالجسد هو الأداة التي تصوغ الزمان والمكان داخلياً. اعتبر أن التكوينات الجسدية، الحركات الدقيقة، والنَفَس المسرحي تُشكّل وحدها فضاءً متغيراً نابضاً بالحياة، ما جعل الممثل مركز الفضاء لا الإضاءة أو البناء الثابت.

هـ. تفعيل البُعد الطقسي داخل الفضاء المسرحي:

في عروضه، كان الفضاء أشبه بمحراب طقسي، حيث تؤدَّى طقوس داخلية وخارجية تمسّ المتفرج بعمق. لم يكن الفضاء مجرد مكان للعرض، بل مكاناً للتطهير، والخوض في الأسئلة الوجودية، ما يحمّله وظيفة روحية وشبه مقدسة.

و. الفضاء كأداة للتقشف الإبداعي:

أطلق كروتوفسكي على مشروعه "المسرح الفقير"، لا بمعنى العجز، بل بمعنى التخفّف من كل الزوائد لصالح جوهر المسرح: الإنسان. هذا الفقر كان في الواقع ثراءً، إذ قاد المخرج والممثل إلى ابتكار فضاءات أكثر دلالةً باستخدام أقل الإمكانيات، مما يحرّك خيال الجمهور ويشركه في بناء المعنى.

ز. تأثيرات كروتوفسكي على المسرح العربي الحديث:

تأثرت تجارب عربية عديدة بمنهج كروتوفسكي، خصوصاً في كسر الحاجز بين الممثل والجمهور، وتوظيف الفضاء المحلي (كالأسواق أو الفضاءات العامة) كجزء من العرض. كما انعكست رؤيته في الاتجاه نحو السينوغرافيا الرمزية، والاقتصاد في الوسائل لصالح التعبير الصادق. [١٥]

اما ديناميكية الصورة عند تاديوش كانتور، تُبرز رؤيته المتقدمة في تشكيل الفضاء المسرحي والصورة المسرحية بالاتي :

أ. الصورة المسرحية كاستدعاء للذاكرة الجمعية والفردية: كانتور لم يُقدِّم صورة مسرحية تمثيلية أو جمالية تقليدية، بل عمل على استدعاء صور مشوّشة، محمّلة بالذكريات، خاصة من الحرب، والموت، والانكسار. كان يرى أن الصورة المسرحية يجب أن تكون صادمة، مجروحة، ناتئة، لأنها تعكس الإنسان الممزق في عصر الخراب، وليست مجرد إطار جمالي.

ب. تفكيك البناء الواقعي للفضاء والصورة: رفض كانتور تقديم مشهدية واقعية كاملة، وقام بتفكيك الفضاء المسرحي إلى عناصر مجتزأة، غير مكتملة، أو موضوعة خارج سياقها الطبيعي. بهذا التفكيك، جعل من الصورة المسرحية مفككة، متحركة، غير منتهية، تُجبر المتلقي على إعادة تركيب المعنى بنفسه، في فعل تلقٍّ ديناميكي.

ج. استحضار "الموتى الأحياء" داخل الصورة المسرحية : أشهر أعماله مثل "صف المدرسة او الموت الصفري كانت مليئة بالشخصيات التي تمثل أشباح الماضي – شخصيات جامدة، صامتة، تتحرك مثل الدمى أو الجثث العائدة للحياة. هذا الاستحضار جعل الصورة المسرحية لدى كانتور مشبعة بحس المأساة واللازمن، حيث يتجسد الزمان الماضي ككائن بصري.

د. استخدام الكائنات والدمى كامتداد درامي للصورة: كان كانتور يدمج الدمى والكائنات الجامدة مع الممثلين، لتصبح جزءاً من الصورة المسرحية. هذه الكائنات لم تكن مجرد أدوات، بل امتدادات نفسية وشعرية للممثل، ما أضفى على الصورة المسرحية ديناميكية تتنقل بين الواقع والرمز، بين الجسد والجماد.

هـ. الفضاء المسرحي بوصفه مشهداً داخلياً/نفسياً: الفضاء في عروضه لم يكن مكاناً خارجياً تجري فيه الأحداث، بل انعكاساً داخلياً للنفس البشرية الممزقة. الصورة التي تنشأ داخل هذا الفضاء تعبّر عن رؤى داخلية مشوشة، عن لاوعي مضطرب، وعن تصدعات الذاكرة، ما يمنح الصورة طابعاً وجودياً أكثر من كونه بصرياً جمالياً.

و. ديناميكية الحركة والجمود داخل الصورة الواحدة: تميّزت عروضه بتناوب بين الحركة المسرحية المتشنجة والجمود الطويل، ما يمنح الصورة طابعاً ميتافيزيقياً. هذا التوتر ما بين الحركة والصمت، بين الحياة والموت، يشكّل بحد ذاته صورة ديناميكية تطرح أسئلة أكثر مما تقدّم أجوبة، وتشرك المتلقي في صراعها.

ز. تأثير كانتور في تجارب مسرحية عربية : رؤى كانتور عن الصورة الممزقة، واستحضار الذاكرة، أثّرت على العديد من المسرحيين العرب، خاصة في عروض ما بعد الحرب، أو في الأعمال التي تتعامل مع الصدمة والهوية والغياب. تجد في تجارب مثل مسرح محمد شكري في المغرب أو جواد الأسدي في العراق، ملامح من التأثير الكانتوري في بناء الصورة ذات الطابع التفكيكي والتأملي. (١٦).

الدراسات السابقة

دراسة حبيب [*] (أطروحة دكتوراه/ بغداد/ ٢٠٠٤) (التشفير الصوري في مسرح الطفل /المتغيرات الفكرية والجمالية) تُعد دراسة حبيب من الدراسات التي تناولت الصورة في المسرح، إلا أن الباحث بعد اطلاعه على كافة مفاصل هذه الأطروحة وجد أنها تختلف كليًا عن موضوع دراسته الحالية، التي تتركز حول تحولات الفضاء وديناميكية الصورة في العرض المسرحي المعاصر: (بيت ابو عبد الله). ويظهر هذا الاختلاف في طبيعة المشكلة، وأهداف البحث، ومحاوره، والنتائج التي توصل إليها الباحث ، كما أن الدراسة الحالية استندت إلى مصادر ومراجع حديثة لم تكن متوفرة أو موظّفة في دراسة حبيب. أضف إلى ذلك أن الحد الزماني في دراسة حبيب اقتصر على عقد الثمانينيات، بينما تمتد الدراسة الحالية لعام ٢٠٢٤، مما يمنحها حداثة وارتباطًا أوثق بالمسرح المعاصر ، أما من حيث العينة، فقد تناولت دراسة حبيب عروض مسرح الطفل، في حين تناولت الدراسة الحالية عرضًا موجهًا للكبار ضمن فضاء مسرحي معاصر، وهو ما يُشكل اختلافًا جوهريًا في طبيعة المادة البحثية.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

١- تشكل الصورة العلامة تعني التطابق الحسي والفكري بين الدال والمدلول في إنتاجه الدلالي.

(*) حبيب ظاهر حبيب ، التشفير الصوري في مسرح الطفل ، إطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم المسرح/ الإخراج المسرحي ، ٢٠٠٤ .

٢-تتفوق الصورة بفعاليتها كمترجم للأفكار والاشكال سواء كان بالتخيل او بالحركة او بالإشارة او الايماءة.

٣- تؤسس الصورة وتشكيلاته مرونة (زمنية مشهدية) داخل تحولات الفضاء.

٤- تؤديالسينوغرافيا إلى إعادة تنظيم العلاقة بين الجمهور والممثل.

٥- يتحول الفضاء إلى وسيط تعبيري متغير يعكس توتر النص البصري والزمني.

٦- تسهم التقنيات المسرحية في إعادة بناء بنية دلالية حية.

الفصل الثالث

١. عينة البحث:

ت	اسم المسرحية	اسم المخرج	مكان العرض	سنة العرض
1	بيت أبو عبدالله	انس عبد الصمد	المسرح الوطني	٢٠٢٤

اختار الباحث مسرحية (بيت ابوعبدالله) كعينة للبحث وبشكل قصدي وذلك لتمثيلها لمجتمع البحث كما وتنطبق عليها مؤشرات الإطار النظري فضلا عن توافر الأقراص المضغوطة DVD وتوافر شروط العرض بما ينسجم وهدف البحث .

٣. منهج البحث :

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل عينة البحث للوصول إلى النتائج المطلوبة.

٤. أداة البحث :

اعتمد الباحث على مؤشرات الإطار النظري كأداة تحليل في بحثه.

٥. تحليل العينة

مسرحية بيت أبو عبدالله

تشكل مسرحية (بيت ابو عبد الله)، تجربة درامية تنبض بالتكثيف الرمزي والتعبير البصري، حيث تتقاطع فيها البُنى السردية مع دلالات الفضاء المسرحي لتنتج خطابًا بصريًا وفكريًا متعدد المستويات ، وهذا العرض يستلهم من الواقع ويحاول إعادة إنتاج الأحداث ضمن، رؤية فنية معاصرة، تعتمد على (الصورة بوصفها حاملًا للمعنى)، وأداة لإعادة تشكيل الوعي الجمعي ، إذ يقوم العرض على توظيف الإمكانات الجمالية والتقنية للمسرح الحديث في بناء فضاء درامي تتجاذبه مستويات حسية و رمزية ، تؤسس لعلاقة تفاعلية بين المشاهد والنص البصري، بحيث يتحول (الفضاء المسرحي)، إلى كيان نابض يتجاوز كونه محيطًا للحدث ليكون عنصرًا فاعلًا في إنتاج المعنى، وفكرة العمل تسلط الضوء على الفرد بوصفه كيانًا هشًا في مواجهة محيطه، حيث تتم إعادة تفعيل مفهوم (الضحية)، ضمن إحداثيات درامية تتداخل فيها مفاهيم الاغتراب والهوية وسوء الفهم ، فيتبدى الصراع بين الفرد والعائلة لينتقل الى الذات والمجتمع، ويشتغل المخرج على استدعاء الذاكرة الجمعية، خصوصًا تلك المرتبطة بنماذج تأريخية التي يمكن ان تكون اداة لانتهاك البراءة باسم القيم الكبرى ،فالمعالجة الإخراجية هنا تنحو منحى تجريديًا يحرر الواقعة من مكانها وزمانها ، لتغدو إطارًا تأويليًا يعكس الحاضر بهزهزة فتتحول (الصورة)، في هذا السياق، من رموز للسلام إلى علامات دالة على الضحايا الأبرياء الذين يُسحقون تحت وطأة السلطة أو الإرهاب ، أو المصالح المتنازعة، فيتشكل البناء الفكري من خلال مرآة لانهيارات القيم واضطراب المعنى في عالم فقد بوصلته ، إلى وطنه بعد غياب طويل ، ليجد نفسه ضحية لمأساة عائلية ناتجة عن سوء فهم

يتمظهر (الفضاء المسرحي)، كجسد حي تتوزع داخله المستويات البصرية وفق تراتبية دقيقة ، فالأرضية المركزية تمثل (الشهيد)، فيما تتعالى الطبقة الخلفية لتشكل منصة السلطة، أو صوتها الغيبي، بينما تنشطر

***مسرحية بيت أبو عبدالله : تأليف وإخراج انس عبدالصمد، قُدِّم لأول مرة عام ٢٠٢٣ على خشبة مسرح الرشيد في بغداد، ضمن فعاليات مهرجان المسرح العربي في دورته الرابعة عشرة. المسرحية مستوحاة من مسرحية "سوء تفاهم" للكاتب الفرنسي ألبير كامو، وقد تم تعريقها وتقديمها برؤية عراقية معاصرة ، تمثيل : عواطف نعيم، عزيز خيون، شذى سالم، مصطفى حبيب .سينوغرافيا : علي السوداني.**

الجوانب إلى مناطق مرور وعبور زمني، تتحرك خلالها الشخصيات الفرعية، وتبني عبرها التوتر البصري ، ويأتي الديكور بصفته تعبيرًا عن التقشف الرمزي ، إذ إن الخشب الأبيض لا يشكّل بيئة مكتملة ، ما يمنح الحركة التمثيلية حرية الانبثاق والتشكل .

أما الجدار الخلفي فقد أُعيد تعريفه ليؤدي وظيفة شبه سينمائية، عبر تحويله إلى شاشة إسقاط، تعرض صورًا متتابعة ، بما يعمق من الإحساس بالمأساة ويكثف من الأثر البصري لدى المتلقي ، مولّدة للمعنى لتمارس دورها في دفع المتلقي نحو تساؤل وجودي كبير هل ما زال الناس في عصرنا قادرين على التمييز بين المجد والعبث وبين ثنائيات الخير والشر ، أم أننا دخلنا حقبة يذوب فيها المعنى وتضطرب فيها الرموز حد الجنون وهذه صورة تخلق وعي فاعل عند المتلقي .

تتجلى العناصر التقنية في عرض (بيت أبو عبدالله)، بوصفها مكونات دلالية لها فاعليتها ، تسهم في تعميق الصورة المسرحية ، لا بوصفها مجرد عناصر مكمّلة ،فالأزياء على وجه الخصوص جاءت حاملة لرسالة زمنية مزدوجة حققت فاعليتها البصرية ، حيث تراوحت بين طابع تراثي يستدعي أجواء تحمل قداسة وألم، وبين قطع حديثة تومئ إلى راهن سياسي متوتر، وهذا قد أنتج تلاشي الحدود بين الماضي والحاضر ، و فاعلية حقيقية بينهما يميزها المتلقي ، أما الألوان، فقد اختيرت بعناية شديدة لتؤسس لعلاقات شعورية داخل النسيج البصري الأبيض الذي يمتلك في فاعليته البراءة المسلوبة، والأسود إلى الحداد الجماعي، في حين يتوهج الأحمر بالزي والضوء بوصفه تعبيرًا عن نزيف مستمر لم يتوقف ، اما الإضاءة لم تكن عنصر إضاءة تقنيًا فحسب، بل لغة بصرية قائمة بذاتها ، استخدمت في الفضاء لخلق توترات شعورية دقيقة، تُبرز المسافة بين الإختفاء و الظهور ، بين الإقصاء والكشف ، اذ ان فاعلية الإنارة المسلّطة على جسد الضحية جعلت منه بؤرة مركزية لا تغيب عن عين المتفرّج، وكأنها تُلزم الجمهور بمواجهة الحقيقة، بينما غابت الإضاءة عن أطراف الفضاء في لحظات الانهيار، لتعبر عن الانطفاء الرمزي للقيم ، أوعن لحظة انسحاب الضوء من عالم فقد اتزانه، في المقابل، المؤثرات التقنية جاءت لتؤسس لحالة إدراكية مضاعفة، حيث أُدخلت تقنيات الليزر والدخان الاصطناعي والصوت المحيطي

، لتتحول الخشبة إلى (فضاء تتداخل فيه الحواس وتتشظى الإدراكات)، مما يجعل المتلقي جزءًا من الحالة لا مجرد مشاهد خارجي ، وهذا التكامل بين الفضاء والصورة والصوت قد أفضى إلى تجربة مسرحية تتجاوز التقليد

ساهمت (الشاشة الخلفية) بشكل كبير في بناء الفضاء المسرحي وفي فاعلية الصورة كعنصر ديناميكي وحيوي، حيث أصبحت كأداة بصرية حيوية تساهم في تشكيل الفضاء وتعزيز المعنى الرمزي والتأثير العاطفي للعرض ، ومن حيث البناء الفضائي، وفرت مساحة بصرية مفتوحة ومرنة، حيث تم استخدامها لعرض صور وألوان تتماشى مع سياق العرض ، وهذه الصور ساهمت في خلق علاقة قوية بين الفضاء المسرحي.

ان تكوّن الفضاء من المركز الأرضي الذي احتضن الجسد ، و الخلفية المرتفعة حيث جسدت السلطة ، اما في (منتصف المسرح)، وُضع كرسي خشبي منفرد، بدا في لحظات عدة كمركز ثقل بصري ، تارة كرسي اعتراف، وتارة عرشًا مهجورًا، أو منصة محاكمة رمزية ، إلى جانبه ، جلس ممثل يعزف على العود، كان حضوره سيميائيًا بامتياز، إذ لم يقدّم موسيقى فقط حيث كان صوته الآلة امتدادًا لانفعالات النص ، وتعبيرًا عن خفوت الأصوات وارتجاف الذاكرة الجمعية.

تشكل (بناء الفضاء) بذكاء تقني بصري عبر الإسقاطات الضوئية والدخان والصوت المحيطي، ما خلق بيئة حسّية اندمج فيها الجمهور كعين راصدة وذات منفعلة ومتوترة وعرض يستدعي الرمزوالذاكرة معًا ، إذ جاءت كل صورة مشهدية محمّلة بطاقة فلسفية ورمزية ، في حين ان الجسد الإنساني تحول إلى علامة لها فاعليتها : مرةً مصلوبًا ومرةً مكبّلًا ومرةً محمولًا كقربان ، وقد بلغت الصورة ذروتها التعبيرية في الختام، حين تدلّت من فضاء العرض جثثٌ شبه ساكنة، على خلفية غنائية تمزج بين البراءة والحزن التي تحوّلت من تهويدة إلى مرثية معلّقة في الهواء. هذه اللحظة لم تُنهِ العرض فقط، بل نكأت وعي المتفرج بما يشبه الانهيار الحسي ، لتسليط الانتباه على مراكز الألم، جعل من الصورة فعلًا تعبيريًا لا ينفصل عن بناء المعنى. كل لحظة بصرية كانت مدروسة بوصفها خطابًا لا لفظيًا، يدعو الجمهور إلى تأمل تمثلات الموت، التضحية، والخلاص ،هكذا تجاوزت الصورة حدود الجماليات التقليدية، لتغدو أداة فلسفية، ومجالًا مفتوحًا للتفاعل بين الفضاء والجمهور، حيث

لم يكن المتفرج مستهلكًا للمشهد، بل شريكًا في إعادة إنتاج رمزيته ، كما استخدمت المخرجة مستويات متعددة للحركة ومسارات غير خطية فبدت الخشبة وكأنها تعاني من التوتر والانفصال مثل شخصياتها.

الفصل الرابع

النتائج :

١. أدى تحول الفضاء في العرض المسرحي إلى تغيير جذري في بنية المشهد، حيث تم استخدام الفضاء بشكل غير تقليدي لتوليد توترات بصرية وزمانية، مما أضفى بعدًا جديدًا على تجربة المتلقي.

٢. تميز العرض بديناميكية الصورة المتغيرة، حيث تم التلاعب بالعناصر البصرية بشكل مستمر، مما أوجد تفاعلًا بين الأبعاد المكانية والزمانية بصورة مرنة وسريعة، مما جعل العرض متجدّدًا ومؤثرًا.

٣. تم استخدام الفضاء المسرحي كعنصر حي ومتحرك، حيث تداخلت التقنيات الحديثة مع الفضاء التقليدي ليخلق بيئات متغيرة تعكس التحولات النفسية والشخصية للأبطال.

٤. ساهمت ديناميكية الصورة في تقديم مفارقات بصرية، حيث كانت الصورة تتغير مع كل حركة أو موقف، مما أسهم في تجسيد صراع الشخصيات الداخلية والمجتمعية بشكل ملموس.

٥. تحولات الفضاء ساعدت في تحريك الدلالة الرمزية في العرض، حيث جعل الفضاء نفسه جزءًا من السرد القصصي، مما جعل العرض يعبّر عن التحولات الاجتماعية والسياسية، وأدى ذلك إلى تعزيز البُعد الرمزي في المسرحية.

الاستنتاجات

١. إن تحول الفضاء في العرض المسرحي المعاصر لا يقتصر على تغيير ديكور المشهد، بل يعبر عن تحول عميق في بنية العرض نفسه، مما يجعل الفضاء جزءًا أساسيًا من السرد الدرامي.

٢. جدلية الصورة في "بيت أبو عبدالله" كانت عاملاً رئيسيًا في تحفيز التفاعل البصري بين المشاهدين والعرض، حيث عززت من قدرة الفضاء على التواصل مع الجمهور بشكل مباشر وفعّال.

٣. الاعتماد على التفاعلات المكانية والزمانية في العرض يساهم في خلق حالة من التوتر والحركة المستمرة، مما يعزز من التفاعل العاطفي والفكري مع الأحداث.

٤. يمكن القول إن تطور الفضاء في المسرح العراقي المعاصر يعكس تحولات المجتمع ذاته، حيث يعبر عن التغيرات السياسية والاجتماعية من خلال التلاعب بالفضاءات المكانية والزمانية.

٥. إن دمج التقنيات الحديثة مع الفضاء المسرحي في "بيت أبو عبدالله" يفتح أفقًا جديدًا للعرض المسرحي، حيث أصبحت الصورة جزءًا من الحوار الديناميكي بين الممثلين والمكان، مما أضفى بعدًا جديدًا على التجربة المسرحية.

التوصيات:

١-العمل على استكشاف العلاقة بين الصورة المسرحية والبيئة الثقافية والاجتماعية في العراق.

٢-تطبيق أساليب متنوعة مثل النقد البصري والنقد الثقافي على العروض المسرحية.

٣-اقامةمهرجانات مسرحية في جميع كليات الفنون الجميله وتقديم عروض مسرح الصورة.

المقترحات:

١-اجراء دراسة مماثلة للتشكيل الصوري باعتباره مرتكزا اساسيا في العروض المسرحية.

٢-جمالية الفضاء في تشكيل اللغة البصرية للعرض المسرحي.

٣-دور تقنيات المسرح المعاصر في انتاج الصورة المسرحية

احالات البحث:

١ – الباهلي رياض شهيد ، مصدر سابق ،ص ٧٩_ص٨٠.

٢–عبد الحميد شاكر ، عصر الصورة ، ط١ ، (الكويت : إصدارات عالم المعرفة ، ٢٠٠٥) ، ص١٧_ص١٨ .

٣–جيروم ستولينز ، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ، تر: فؤاد زكريا ، (القاهرة : إصدارات جامعة عين الشمس ، ١٩٧٤) ، ص٣٤٦ .

٤––ينظر: زكي محمود نجيب ، فلسفة النقد ، ط١ ، (بيروت : إصدارات دار المشرق ، ١٩٧٩) ، ص٥ .

٥– أكرم يوسف ، تاريخ الفلسفة الأغريقية ، ط٢ ، (بيروت : مؤسسة دار القلم للطباعة والنشروالتوزيع ، ٢٠٠١) ، ص٢٤٨ .

٦– م.اوفيسانيكوف ، موجز عن النظريات الجمالية ، تر : باسم سقا ، (بيروت : مؤسسة دار الفارابي ، ب.ت) ، ص١٣.

٧– عبد المنعم راوية ، مصدر سابق ، ص٤٢ .

٨– عبد الحميد شاكر، مصدر سابق ، ص١٤٥_ص١٤٧ .

٩– الحلي سلام حميد ، الصورة الأيقونية (المعنى والمفهوم) ، ط١ ، (عمان : دار الرضوان للنشر والتوزيع ، ٢٠١٧) ، ص١٨٤_ص١٨٦ .

١٠– شقرون نزار ، معاداة الصورة للمنظوريين الشرقي والغربي ، (بيروت : مؤسسة ودار الانتشار العربي) ، ص١١

١١– اليوسف اكرم ، الفضاء المسرحي (بين النص الاجتماعي والإقتصاد الدرامي) ، ط١ ، (دمشق : مؤسسة دار مؤسسة رسلان ، ٢٠١٠) ، ص٩٠_ص٩٢ .

مصدر نفسه ، ص٩٢.

١٢– الباهلي رياض شهيد ، تحولات العرض المسرحي (الأيهام الى التحريض) ، ط١ ، (الشارقة : اصدارات الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠١٩) ، ص٥٠_ص٥١ .

١٣–ينظر :الوائلي عامر عبد: جدلية الحوار بين الانا والاخر الحوار الديني انموذجا،(الاردن: دار غيداء للنشر والتوزيع،١٩٩٧)،ص١٢٢

١٤– عودة عبد الكريم ، تصورات في (الثقافة المسرحية الصورية) ، ط١ ، (الإسكندرية : مؤسسة دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١٨) ، ص٦٧ .

١٥– حسن محمد عزيز ، الاتجاه الأسلوبي في تصميم المنظر المسرحي ،ط١ ، (بغداد : دار الفتح للطباعة والنشر ، ٢٠١٥) ، ص٨٠_ص٨١.

١٦–عبد الحميد سامي، ابتكارات المسرحين ،للقرن العشرين ، ط١ ، بغداد : مجموعة إصدارات دار الهنا للفنون والعمارة ، ٢٠٠٩) ، ص٥٠ .

المعاجم:

١-طوني بينت واخرون: معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٠)

المصادر:

١ -أكرم يوسف ، تاريخ الفلسفة الأغريقية ، ط٢ ، (بيروت : مؤسسة دار القلم للطباعة والنشروالتوزيع ، ٢٠٠١) .

٢- الوائلي عامر عبد: جدلية الحوار بين الانا والاخر الحوار الديني انموذجا،(الاردن: دار غيداء للنشر والتوزيع،١٩٩٧).

٣-- الحلي سلام حميد ، الصورة الأيقونية (المعنى والمفهوم) ، ط١ ، (عمان : دار الرضوان للنشر والتوزيع ، ٢٠١٧)

٤-- الحلي سلام حميد ، الصورة الأيقونية (المعنى والمفهوم) ، ط١ ، (عمان : دار الرضوان للنشر والتوزيع ، ٢٠١٧) .

٥- عبد الحميد شاكر ، عصر الصورة ، ط١ ، (الكويت : إصدارات عالم المعرفة ، ٢٠٠٥)

٦- م.اوفيسانيكوف ، موجز عن النظريات الجمالية ، تر : باسم سقا ، (بيروت : مؤسسة دار الفارابي ، ب.ت) ، .

٧- عبد المنعم راوية ، مصدر سابق ، .

٨- زكي محمود نجيب ، فلسفة النقد ، ط١ ، (بيروت : إصدارات دار المشرق ، ١٩٧٩) .

١٠- شقرون نزار ، معاداة الصورة للمنظوريين الشرقي والغربي ، (بيروت : مؤسسة ودار الانتشار العربي) .

١١ : اليوسف اكرم ، الفضاء المسرحي (بين النص الاجتماعي والإقتصاد الدرامي) ، ط١ ، (دمشق : مؤسسة دار مؤسسة رسلان ، ٢٠١٠) .

مصدر نفسه ،.

١٢- : الباهلي رياض شهيد ، تحولات العرض المسرحي (الأيهام الى التحريض) ، ط١ ، (الشارقة : اصدارات الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠١٩) .

١٣- : عبد الحميد سامي، ابتكارات المسرحين ،للقرن العشرين ، ط١ ، بغداد : مجموعة إصدارات دار الهنا للفنون والعمارة ، ٢٠٠٩) .

١٤-: عودة عبد الكريم ، تصورات في (الثقافة المسرحية الصورية) ، ط١ ، (الإسكندرية : مؤسسة دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠١٨) .

١٥- : حسن محمد عزيز ، الاتجاه الأسلوبي في تصميم المنظر المسرحي ،ط١ ، (بغداد : دار الفتح للطباعة والنشر ، ٢٠١٥) .

١٦- الباهلي رياض شهيد : تحولات العرض المسرحي (الأيهام الى التحريض) ، ط١ ، (الشارقة : اصدارات الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠١٩)