# عولمة الفضاء المسرحي في اداء الممثل المعاصر مسرحية انترفيو انموذجا

# The globalization of the theatrical space in the performance of the contemporary actor Interview play as a model

**أ. م. د. وعد عبد الامير خلف**

**Prof. Dr. Waad Abdul Amir Khalaf**

**جامعة ديالى / كلية الفنون الجميلة**

dr.waead9@uodiyala.edu.iq

**رقم الهاتف ٠٧٧٠٩٠٧١٦٢٠**

**الملخص**

ان لكل اداء تمثيلي شكلاً فكرياً معين منعكساً بدوره لثقافات وتوجهات مرحلة او مكان بحيث يشكل أختلافاً في كل انعكاس عن اخر ، تلعب العولمة هنا دوراً مركزياً في ازاحة الانماط الثقافية لكل عرض مسرحي ومحاولة نقل مفهوم التدويل الى جوهر العرض المسرحي بحيث يتم العمل على الاستعارة بوصفها صيغة توصيفية لظاهرة ثقافة عن اخرى وعبرها يتم العمل على تقليص الفجوة بين العنصرين المتصلين ، أي تتشكل صوره العرض هنا وفق شبكة من الاتصالات القائمة على الاستعارة مما يشكل رؤية الممثل التي تتباين بين ممثل واخر الا ان العولمة تأخذ عبر وسائلها دوراً مغايراً في تحديد هذه القيمة الاستعارية والعمل على مقاربة الاشكال والفضاءات المعنوية والمادية للعرض المسرحي، ومن هذا المنطلق أختار الباحث موضوع بحثه على النحو التالي: (عولمة الفضاء المسرحي في اداء الممثل المعاصر ) ، اذ تضمن البحث اربعة فصول تمثل الفصل الاول الاطار المنهجي مشكلة البحث حول التساؤل الآتي: كيف تشكل الفضاء المعولم في اداء الممثل المعاصر ، ثم اهمية البحث وهدفه عبر التعرف على عولمة الفضاء المسرحي في اداء الممثل المعاصر ثم حدود البحث وتحديد المصطلحات اما الفصل الثاني الاطار النظري فتضمن مبحثين الاول العولمة والفضاء المسرحي اما المبحث الثاني اليات اشتغال الفضاء في الاساليب التمثيل المعاصرة ثم الدراسات السابقة وما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات ، اما الفصل الثالث اجراءات تضمن مجتمع البحث وعينته وادة البحث وتحليل العينة ثم الفصل الرابع نتائج واستنتاجات وتوصيات ومقترحات وختم البحث بالمصادر

**الكلمات المفتاحية :- عولمة الفضاء ، اداء الممثل**

**summary**

Every theatrical performance has a specific intellectual form, which in turn reflects the cultures and trends of a stage or place, so that it constitutes a difference in every reflection from another. Globalization here plays a central role in displacing the cultural patterns of every theatrical performance and trying to transfer the concept of

internationalization to the essence of the theatrical performance so that the metaphor is worked on as a formula. A description of the phenomenon of one culture from another, and through it, work is done to reduce the gap between the two related elements, that is, the image of presentation here is formed according to a network of communications based on metaphor, which constitutes the actor's vision that varies from one actor to another. However, globalization, through its means, takes a different role in determining this metaphorical value and work. To approach the moral and material forms and spaces of theatrical performance, and from this standpoint, the researcher chose the topic of his research as follows: (The globalization of the theatrical space in the performance of the contemporary actor), as the research included four chapters. The first chapter represents the methodological framework of the research problem around the following question: How is it formed? The globalized space in the performance of the contemporary actor, then the importance of the research and its goal through identifying the globalization of the theatrical space in the performance of the contemporary actor, then the limits of the research and defining the terminology. The second chapter, the theoretical framework, includes two sections: the first is globalization and theatrical space. The second section is the mechanisms for the operation of space in contemporary acting methods, then previous studies. And the indicators that resulted from the theoretical framework. The third chapter includes procedures that include the research community, its sample, the research instrument, and sample analysis. Then the fourth chapter includes results, conclusions, recommendations, and proposals, and the research concludes with sources.
**Keywords: - Globalization of space, actor's performance**

## الفصل الأول: الاطار المنهجي

### مشكلة البحث:

يتشكل وجود الانسان عبر مفاصل معنوية يكونها بمرور الزمن فالطابع الذي يجمع هذه المفاصل هي الثقافة بحيث تتحول بدورها الى محدد هوياتي مما يؤدي الى تكوين مفهوم الهوية الثقافية التي تفصل بيئة عن اخرى وسلوك انسان عن اخر وفور ولوج الطابع الصناعي في حياة الانسان تحولت هذه الهوية بدورها الى شكل ديكوريا يتحول بدوره حسب هذه العوامل الصناعية التي تبلورت الكترونيا فجاءت العولمة هنا كنقطة اتصال بين اشكال الهويات المتعددة وبواسطة الثورات العلمية التي تحمل تفرعات اخرى كالسوق والاقتصاد وبشكل مركزي يتحول الانسان من ذات مفرده الى ذات جمعية .

يتشكل العرض المسرحي عبر وسائل تتبدل وتختلف بحسب الهوية والمكان فالصورة الكلية لعرض مسرحي يشكلها الطابع الثقافي للبيئة مما كون اساليب واشكال تختلف من مكان الى اخر ومن زمان الى اخر فالطابع الزمني هنا يأخذ دوراً محورياً في تحديد قيمة وشكل أي عرض مسرحي بحيث تتبدل النظرية من الاغريق عنها الى العصر الحاضر بحيث اخذت اطواراً تعمل على تقريب الماهيات البيئية الاخرى لذا فقد يعتمد الممثل الغربي

على اساليب شرقية وكذلك يعتمد ممثل المسرح الشرقي على وسائل غربية يؤدي بدوره تكوين شكل من تلاقي الهويات ، هنا وبحكم عصر الثورات العلمية تأخذ هذه التلاقيات شكلاً مختلفاً اذ كانت قبل هذا بطيئة ومرتبكة وفردية وبعيداً عن هذا أي عقب العولمة نلاحظ ازالة هذه الحساسيات والانتقال الى مرحلة يكون فيها العرض قائم على علاقات اتصالية واسعة من شتى الثقفات والبيئات وكذلك تحويل العرض الى عنصر من عناصر الاستثمار والتأويل بحيث تكون المنفعة اهم من الوسيلة ، مما يأخذ العرض ادوات وعناصر يكيفها في مابينها خصائص وعلاقات قائمة على مبدأ فض الحدود .

للفضاء المسرحي دور ايصالي واتصالي ، ايصالي من ناحية نقل المعاني والافكار وهذا له علاقة مباشرة بالعولمة اذ ادوات الايصال في العرض المسرحي تأخذ ابعاداً مختلفة فظهور الالكترونيات يعمل على نقل الفكرة والمعنى بخصوصية مغايرة عن الوسائل التقليدية ، ووضع اتصالي أي تحقيق شكل من اشكال وجود المعنى والفكر كتركيب مكون يجب نقله الى المتلقي ومن هنا ظهرت اساليب وحاجات نقل مختلفة بحيث تبدلت عبر الزمن والفن بدوره يتجه نحو السرعة والاستهلاك وعليه فأن الاتصال هنا أخذ بعداً توصيفياً لحالة العولمة

لكل اداء تمثيلي شكلاً فكرياً معين منعكساً بدوره لثقافات وتوجهات مرحلة او مكان بحيث يشكل أختلافاً في كل انعكاس عن اخر ، تلعب العولمة هنا دوراً مركزياً في ازاحة الانماط الثقافية لكل عرض مسرحي ومحاولة نقل مفهوم التدويل الى جوهر العرض المسرحي بحيث يتم العمل على الاستعارة بوصفها صيغة توصيفية لظاهرة ثقافة عن اخرى وعبرها يتم العمل على تقليص الفجوة بين العنصرين المتصلين ، أي تتشكل صوره العرض هنا وفق شبكة من الاتصالات القائمة على الاستعارة مما يشكل رؤية الممثل تتباين بين ممثل واخر الا ان العولمة تأخذ عبر وسائلها دوراً مغايراً في تحديد هذه القيمة الاستعارية والعمل على مقاربة الاشكال والفضاءات المعنوية والمادية للعرض المسرحي، وتأسيسا على ما تقدم فأن مشكلة البحث الحالي تتمركز حول التساؤل الآتي: كيف تشكل الفضاء المعولم في اداء الممثل المعاصر ، ومن هذا المنطلق أختار الباحث موضوع بحثه على النحو التالي: (عولمة الفضاء المسرحي في اداء الممثل المعاصر ).

**أهمية البحث والحاجة إليه :** تكمن أهمية البحث الحالي في تسليط الضوء على عولمة الفضاء المسرحي في اداء الممثل المعاصر ، اما الحاجة إليه تكمن في دراسة ثقافية مسرحية تضاف الى الدراسات في الحقل المسرحي والتي تساهم في رفد العاملين والدارسين من المسرحيين بمعلومات عن عولمة الفضاء المسرحي في اداء الممثل المعاصر

**هدف البحث:** :- يهدف البحث إلى الكشف عن عولمة الفضاء المسرحي في اداء الممثل المعاصر

**حدود البحث:** يتحدد البحث فيما يأتي:-

١- مكانياً: العراق- بغداد .

٢- زمانياً: ٢٠١٠- ٢٠١٤ .

٣- موضوعياً: دراسة عولمة الفضاء المسرحي في اداء الممثل المعاصر .

**تحديد المصطلحات:**

أولا– العولمة "Globalization"

يعرفها (محمد عابد الجابري) أنها "جعل الشيء على مستوى عالمي، أي نقله من المستوى المحدود المراقب إلى اللامحدود الذي ينأى عن كل مراقب، والمحدود هنا هو أساس الدولة القومية التي تميز بحدود جغرافية وديمغرافية صارمة تحفظ كل ما يتصل بخصوصية الدولة وتفردها، أما اللامحدود فيعني العالم بكامله". (١)

كما يعرفها (نسيم الخوري) بأنها" ظاهرة عالمية تشغل الفكر في تحولاته بين ألفيتين تأتي مصحوبة بسلسلة فائقة من التداعيات الكونية الجديدة والصاخبة وكأنها تنهي الكثير من المعارف والافكار والتصورات التي افرزها التاريخ المنصرم وهذا يعني اعادة النظر الشاملة للمقولات والمعتقدات السياسية والاقتصادية والثقافية التي لازمت البشرية منذ انبثاق الدولة الحديثة في تطور مفاهيمها " (٢) كما يعرف اسماعيل عبد الفتاح العولمة على انها" مفهوم فكرته ازدياد العلاقات المتبادلة بين الامم سواء المتمثلة في تبادل السلع والخدمات .. او في انتشار المعلومات والافكار وسرعة تدفقها أو تأثر امة بقيم وعادات وتقاليد وقواعد غيرها من الامم ". (٣)

ويعرف (اولريش بك العوملة) على انها " البعد الاتصالي التقني والبيئي والاقتصادي والبعد التنظيمي والثقافي والاجتماعي المدني". (٤)

**ثانياً – الفضاء المسرحي "space theater"**

يعرف (سعد عبدالكريم) الفضاء المسرحي على انه " المكان الذي يشمل جميع الفراغات افقيا وعمودياً في شكل المسرح ، ليس في فتحة المسرح بل في عمقه ايضاً " (٥)

ويعرف (عبد الرحمن دسوقي) الفضاء المسرحي هو "مكان الفعل المعروض سواء كان صامتاً ام لفظيا ام راقصاً ، فهو مكان تجمع لوسائط العرض المسرحي كلها بمن في ذلك المشاهدون .انه تنظيم مادي يفترض علاقة معنوية بين المشاهد وما يشاهده ". (٦)

ويعرفه (اكرم اليوسف) " مكان مادي محسوس وهو مكان وجود الممثلين وعلاقتهم مع الجمهور ،وهو مجموع العلامات الواقعية او الافتراضية للعرض وعنى ذلك ان الفضاء المسرحي حي مملوء بعناصر متنوعة جسد الممثل ، عناصر الديكور ، الاكسسوارات " (٧)

كما تعرف (امل احمد ) الفضاء المسرحي على انه " الحيز الرحكي وهو حيز فارغ بثلاث ابعاد وهي الطول والعرض والعمق .. الذي يقع فيه الحدث المرصود". (٨)

التعريف الاجرائي : عولمة الفضاء : هو عملية ازاحة الظاهرة المحلية من وجودها ضمن حيز ثقافي محدد الى مستوى كوني غير محدد عبر استخدامات عناصر التكنلوجيا محولا بذلك كافة المحسوسات في العرض من دوالها التأويلية الاحادية الى متعددة عبر اداء الممثل .

## الفصل الثاني الاطار النظري

**المبحث الأول: العولمة والفضاء المسرحي :-**

**العولمة الثقافية :** أن العولمة مصطلح جديد النشأة حديث العهد وبالرغم من ذلك دخل بقوة الى مجال حياتنا المعاصرة وعلى كافة المستويات وفي مختلف الميادين وسرعان ما تواصل مع جميع الخطابات رغم تعددها وتنوعها ، اذ اصبح هناك انكماش للمكان والزمان واختفاء الحدود. (٩)

يمكن القول بأن العولمة بوصفها أزالة الحدود قد عبرت عن العلاقة بين المسرح والجمهور على نحو درامي، وهذا الطابع التجريبي لإزالة الحدود الى ثقافة جماهيرية والى رحلات لبلاد اخرى وسائل اعلام واتصال ( فضائيات) .

ان التجريب الذي يعزل الظاهرة عن سياقها الحي وحولاً الى كشف العلاقة مابين متغير مستغل ( الثقافة المحلية) وآخر تابع (الثقافة الداخلة ) فهو نعترض أن يكون هناك علاقة خطية صافية يمكن استخدامها وبحثها من خلال التصميم التدريبي.(١٠) سعى الفن المعاصر الى تجريب اشكال بصرية جديدة او آتية الى الفن البدائي محاولاً النهل من طقوسه وروحانيته بحثاً عن الغرابة ولم يكتفي الفن المعاصر في الانتاج بل ذهب الى ابعد من ذلك من خلال ضياع هالة القداسة أثر ظهور التقنيات (الانتاج ) واعادة الانتاج وأستئناف العمل في مقولات الابداع والالهام و الإستعاضة بمقولات جديد كولاج (مونتاج ، نسخ متكرر) نتيجة ظهور تقنيات جديدة . ( ١١)

ان الثقافة (المعولمة) هي خليط شامل لجمع من الهويات ، ساهمت الوسائل البصرية والسمعية في فتح الأمكنة ( انفتاح افتراضي ) للمسافات التي قد يصعب الوصول اليها ، اي ان نتائج التجريب شبه حتمية بالنسبة للعلاقة مابين اليقين والموضوعية حيث أن ماتستعيدة لهجة التعميم تفتقده لهجة الموضوعية ( مادام لكل تعميم فرضية) ، يفرض التجريب التعقيد المميز للطبيعة الفيزيائية لأنه ضد البساطة التي تسمح بالتعميم ذلك ان هدف التجريب بأعتباره عملاً علميا هو استخلاص قوانين وصياغة نظريات من اللازم ان تكون قوانين الطبيعة بسيطة وذلك فأن التجريب يختزل الواقع من خلال تبسيطة طالما البسيط ضروري للتعميم .(١٢ )

تدخل العولمة ضمن سياق التجريب من خلال عملية تجاذب الثقافات وتلاقيها مع بعض أي يكون هناك أمتزاج وتصادم (للمحليات ) فيصبح مفهوم العولمة ( المحلية المعولمة) ، فلم تعد الثقافات المحلية (المعولمة) الناشئة مرتبطة بأي مكان ولا أي زمان فهي عديمة السياق خليط حقيقي من العناصر المتناقضة احضرت من كل مكان ومن لا مكان . نشأت في نظام من الاتصالات الشاملة. (١٣)

للعولمة دور اتصالي شمولي اجتماعي وثقافي تتم فيه مقابلة البعض بالبعض الآخر وان الشمولية امراً لا رجعة فيه وذلك من خلال .

١- الاتساع الجغرافي وكثافة الحركة التجارية الدولية المتفاعلة .

٢- الثورة المستمرة في تقنيات الاعلام والاتصال

٣- تيارات صور الصناعات الثقافية الشاملة .

٤- سياسة مابعد الوطنية الدولية المتعددة المراكز الى جانب الحكومات هناك ممثلون عبر الحدود

٥- الصراعات الثقافية المتخبطة للحدود عبر المكان تعد العولمة الثقافية وعياً غير محدود بثقافة الآخرين عبر الحدود في حياتهم الخاصة بكل تقنياتها المختلفة.

أن الرقص شكل من اشكال الاتصال شأنه شأن الفنون الاخرى ، كما ان هناك وجود رابطة مهمة بين اسلوب الرقص والهيكل الاجتماعي اذ يعد الرقص وسيلة فعالة التاثير في مواقف واتجاهات الناس لانه يحفز العديد من الحواس ويكون هذا التحفيز موازي للحركة والموسيقى والنص الغنائي وزينة الجسد ، ويكون الجسد منسجماً مع العقل من خلال المشاركة النشطة فأنه يتلقى الرسالة لا محالة ، اذ ان الرقص له وظيفة في تنظيم المنظومة الاجتماعية. (١٤)

يزخر فن الرقص بالرموز ووجدت محاولات كثيرة لتأويل هذه الرموز وطبيعي ان التجمع في حلقة حول موضوع يعني أمتلاك هذا الشيء أو حيازته والاستحواذ عليه واستيعابه داخل الطائفة آو المجتمع. وان العولمة خليط شامل نسيج من الهويات المختلفة تصبح علامة شاملة ساهمت الوسائل السمعية والبصرية في عملية تخطي الحدود اذ يكون المكان مفتوحاً الى الخارج ، وأن كل عملية تعبير تمثل تحول المحتوى الى منظومة من الرموز اللفظية أو الغير لفظية كما هو الأمر في السينما والتلفزيون والمسرح ، يفصح لكل تشكيل بصري تشكيل سمعي يعززه ويسانده ويقويه ويدعمه من الناحية الدرامية ، وحتى الصمت يمكن أن يعد عنصر توتر فاعل في بعض المواقف التي تتطلب ذلك، وأن مجمل الرموز في وسائل الاتصال (المسرح، السينما، التلفزيون) تمثل بالرموز الصوتية والبصرية والحركية .(١٥)

تعد الموسيقى شكل من اشكال الاتصال الموجودة في جميع الثقافات ، انها توصل قيمة ثقافية وجمالية شأنها تحقيق وظيفة المشاركة الاجتماعية والموسيقى عامل نشيط توحي بالرقص والغناء والإيقاع ، فالموسيقى أعمال شائعة يعرفها كل انسان اذ تتحدث الينا بلغة الا شعور وبالإضافة الى نقلها المشاعر والانفعالات من الحب والأسى والحزن والرهبة ، ولها وظيفة توصيل ضروب متباينة من المعلومات عن الهيكل الاجتماعي ومعايير القيم لذا تهم الموسيقى في دوراً اجتماعي يقوم في خلق التضامن الاجتماعي(١٦)

أن الذوق الموسيقي لشخص ما هو تعبير الغير شعوري عن تنشئه وعن موقفه الاجتماعي أن التقارب الذي يحدث بين الأمم والتطلع الى فرص ثقافية واحدة ونموذجاً واحداً لتحقيق التواصل المطلق بمساعدة التقنية والتكنولوجيا المتطورة بقصد توحيد العالم وإخضاعه لقوانين مشتركة ولذا فأن مهمة وسائل الاتصال المرئية والسمعية لا تتحدد بنقل الرسالة فحسب بل تتواصل لنقل ثقافة كاملة . (١٧)

ان العولمة لا تفرض توحيداً ثقافياً والإنتاج الغزير للمرموز الثقافية بل يجب أن تفهم المشاهد المحلية (المعولمة) المتأتية من التوافقات وجمعها بقوة في كل مرة من التشكيلات المتغيرة المتعددة الألوان من أجل هويات الحياة الذاتية والجماعية.( ١٨)

ان التفاعل هو أساس الدورة الإتصالية ، بل أحد أهم خصائصها المحفزة لبعضها البعض بفعل تناوب التأثير لتحقيق ظاهرة الأتصال التي تهيئ المشاركة الاجتماعية فالعنصر الأول في المحلية الاتصالية هي فكرة أو باعث في عقل

المرسل فقد تكون الفكرة واضحة بصورة كافية أو عديدة تحيل الرسالة من تخصص الى آخر وأيدا متغيرات كثيرة تمتزج في الوسيلة السينما – المسرح – التلفزيون بالشكل الذي لها أن تكون عليه خطاباً بصرياً سمعياً ([١٩] )

أن عمليتي الإرسال والتلقي هما عمليتان عقليتان يجتهد فيهما المرسل والمتلقي للحصول على أفضل تشكيل لغوي للتعبير عن المعاني والمضامين في الرسائل الاتصالية المتبادلة بينهما فالمرسل أو المصدر يشكل رسالة تحملها مضامين معينة ثم تقوم ببعثها الى المتلقي لتحقيق أهداف يرويها وهو بلا شك يتوقع من الأخير استجابة معينة تشكل هي الأخرى بصيغة تعبيرية ما ، ( [٢٠])

ان الفنون والآداب تحدد إطارنا الذهني ونسيجنا الوجداني ومجاملنا الصوتي والبصري وفهمنا للماضي والحاضر ومشاعرنا تجاه الآخرين وقدرتنا على الإحساس وأن هذا الإطار المفاهيمي يتشكل بطرق اتصال مختلفة تتكامل في شبكة متداخلة وتنتج ما يسمى (بالنص الفائق) وهو تكامل الشفاهي والسمعي والبصري. ([٢١])

أن للصورة موضوع كيفما كان هذا الموضوع مشهد او منظر ، وهي تكون بمثابة رموز تخاطب الروح والمشاعر ، كما أنها لا تستدعي الحرف ولا تتوقف على الكتابة بفهمها الأمي والمتعلم ، كما ان الفضاء أصبح يمتلك قوة ايحائية صورية تجعله يغزو العالم ويتركب وينفك كما تشاء بفضل تقنيات العالم الافتراضي([٢٢])

أن إضفاء الطابع الافتراضي على المكان ومزامنة الحدث الزمني الذي يعايشه الفنان تضفي له طائفة كاملة من الصفات التشريحية المكانية إذ يمكن أضفاء الطابع البيئي في الفضاء (المتعولم) المرتبط بإزالة الحدود والذي هو عملية تهجينية تسعى الى الاختلاط والتزاوج والتداخل التي تسود الصعيد الثقافي وتشكل الأسس لعملية الإبداع.

( [٢٣])

**الفضاء المسرحي :-**

لم يعد الفضاء المسرحي هو مجرد مكان للتمثيل سواء خشبة مسرح او فضاء مفتوح بل هو عنصر مهم يستطيع ان يجيب على الاسئلة الموجودة في ذهن المتفرج بواسطة اللون والشكل والاضاءة والتوازن والكتلة والخطوط فكل تلك العناصر والاسس مجتمعة تساعد في خلق عامل حسي في ذهن المتفرج ، وتساعد الممثل على التخيل والمعايشة وتقمص الشخصية حيث تعد العناصر المسرحية والية توظيفها في العرض المسرحي لاسيما المعاصر منه في غاية الأهمية في تشكيل الفضاء المسرحي ، انطلاقا من وصفها لغة تحاكي العمل المسرحي وتخاطب الجمهور فضلا عن كونها مرتكزا أساسيا من أساسيات العرض ، فهي أدوات تعبيرية يستطيع الممل من خلالها التعبير عن كل ما يجول في دواخله من أفكار، وكل ما يصبو المؤلف إلى إيصاله في هيأة صور أدائية معبرة على خشبة المسرح ، إذ لم تعد التقنيات المسرحية مجرد أدوات شكلية زخرفيه ومكملات، بل أضحت في العرض المسرحي وسائل تحمل قيما جمالية وفلسفية وفكرية تساند الممثل في اكتمال فكرة العرض ، فأصبح من الضروري التوقف عند هذه التقنيات البصرية والسمعية وكيفية استخدامها كأدوات إبداعية في خلق الفضاء المسرحي ، اضافة الى العنصر الفعال في العمل المسرحي الا وهو الجمهور وهي كما ياتي :-

١- الموسيقى : يجد أفلاطون أن للموسيقى تأثيراً نفسياً من حيث قدرتها على تقوية عزيمة الإنسان ورفع معنوياته أو العكس، بل يذهب إلى أبعد من ذلك في التأثير الأخلاقي وكأن الموسيقى معلم للسلوك إذا أحسنا اختيارها في دعم العنصر الفاضل للإنسان، وإذا أسأنا استخدامها فهي دعوة للرذيلة (٢٤)

٢- أن المكون الموسيقي كجزء من مكونات العرض المسرحي يشكل تقنية ذات تأثيرات مهمة تساهم بشكل فعال وحيوي في خلق الأجواء المناسبة والتي تؤطر المسار الدرامي للأحداث بحضورها الموازي للاداء التمثيلي والعناصر الاخرى ، فالدور الذي تؤديه الموسيقى يكون عاملاً مكملاً للنسيج الدرامي، من جهة أخرى تؤدي الموسيقى دورها في تحريض الأنظمة الحسية للمتلقي من خلال حضورها وإيحاءاتها ، فترتبط ارتباطاً وثيقاً بالجانب النفسي والوجداني، فتشكل عاملاً وظيفياً للإنسان لا تقل أهميته عن وظائف الحواس في تذوق القيم الجمالية وتوازن النفس الإنسانية. فالصورة الجدلية المنبعثة عن تتحول بانبعاثاتها إلى موسيقى بصرية مرئية في فضاء المسرح.

٣- الإضاءة المسرحية : لها حضور وتأثير لا مرئي لا يقل أهمية عن الموسيقى إن لم يكن مساوياً لها، فالإضاءة كعنصر تقني مرئي يُعد من أهم العناصر المكونة للعرض المسرحي بتفاعلها مع التقنيات المسرحية الأخرى، فمن خلالها يستطيع المتلقي رؤية العناصر المرئية على خشبة المسرح، ابتداءً من الممثل في توضيح تعبيراته الجسدية وانفعالاته النفسية وصولاً إلى المكونات المادية المرئية (الديكور)، المساهمة في تكوين الحدث المسرحي يكشف عنها عبر استخدام الإضاءة. ومن خلال الإضاءة يمكن استثمار الفضاء المسرحي لصياغة بعض الأحداث التي تعطي زخماً درامياً لميكانيكية حركة الممثل ويعد مايرخولد "أول مخرج استخدم البقع الضوئية المتقابلة في الفضاء بوصفها وسيلة لتقديم سلسلة من الأحداث القصيرة المتلاحقة" (٢٥)

استخدمت الإضاءة كمترجم لحالات تهيئ مناخاً رمزياً ووحشياً ومخيفاً، إذ تتبع الأحداث، لا لتصفها وتوضحها، بل لتأخذ دور المفسر في مراحلها المختلفة ( ٢٦). لقد حققت الإضاءة في يومنا هذا تطوراً هائلاً مع استخدام تطور التجهيزات التقنية، فاستخدمت منقيات الضوء وأشعة الليزر للتوصل إلى مؤثرات بصرية مرئية عالية الجودة، للإيحاء اللامرئي من خلال مؤثرات الإضاءة بالإيحاء ضمن موج البحر، والإيحاء اللامرئي بالتحليق داخل الغيوم، ومع هذا التطور في التقنيات صارت الإضاءة تستخدم بشكل أساسي لتشكيل الفضاء المسرحي ، كذلك تساهم الإضاءة في إضفاء الطابع الجمالي.(٢٧)

٤- الازياء : تساعد الأزياء الجمهور على الفهم والتعبير عن خصائص المسرحية. وبالتعرف على الفترة الزمنية والمكانية التي حدثت فيها المسرحية ، ويمكنها تحديد الوقت من اليوم صباحا أو مساءا وتحديد فصول السنة وتوضيح العلاقة بين الشخصيات والتعبير عن جو المسرحية وأسلوبها . وقد تبدو العلاقة وطيدة ومتبادلة بين الجسد الإنساني واللباس ، فمن خلال الأزياء بالإمكان أن تصبح الأشياء تحمل علامات خاصة ينقلها الجسد كوعاء معرفي إلى المتلقي.

على الممثل عندما يرتدي أزياء شخصية يقوم بأدائها لن يصبح فجأة تلك الشخصية ، بل عليه أن يتفاعل بسلوكه ومشاعره مع الشخصية لكي يجعلها تعبر عن الشخصية التي يؤديها وان يحرص على تعامله مع عناصر العرض المسرحي الأخرى ، وعلى الممثل أن يتعمق في الشخصية لكي يحقق وظيفة جمالية ، وللزي" دور تأثيري في أداء الممثل ، إذ في لحظة ارتدائه للزي يشعر الممثل بأنه دخل في عمق الشخصية الدرامية ، ويلاحظ التغيرات السلوكية والشعورية التي يشعر فيها الممثل عند التصاق الزى بأجزاء جسده ويصبح وكأنه الشخصية فعلا وليس تمثيلا"([٢٨]) فلا بد من مصمم الأزياء وبالاتفاق مع المخرج على تحديد العصر الذي تنتمي إليه المسرحية والى أشخاصها وإحداثها لكي يوظف الأزياء بما يتناسب مع الشخصيات ومع باقي عناصر العرض المسرحي فأن دور الملابس يكمن في عكس الحالة النفسية للشخصية وماطرا عليها من تحولات تنشئها الملابس " ففي العرض المسرحي يتلقى المتفرج دلالة الملابس ، كاشفة عن الشخصية ومحدده لها فالذي يظهر في ملابس الكاهن بالنسبة إلى المتلقي كاهن . وهذا ما يقصد به الانضباط أو التنظيم ففي المسرح كما هو معروف كل شئ إشارة إلى شئ أخر وتفصح الملابس عن المهنة والانتماء الاجتماعي والقومي. ويمكن التعرف إلى الحقبة الزمنية أو المرحلة التاريخية من خلال الملابس" ([٢٩])

الديكور: ان الديكور المسرحي لم تعد مهمته تجميع عدد من الماديات ، وإنما حمل معالم ودلالات درامية تساهم في الغوص في أعماق العمل المسرحي من خلال دوره الشارح والمفسر وهو يمتزج مع عناصر العرض الت ومع مجيء القرن التاسع عشر والعشرين اصبح الاهتمام بالمسرح اكبر من قبل وادخلت التقنيات الحديثة بما فيها المناظر المتحركة وتعددت وتنوعت استخدامات المناظر فاصبح لكل مدرسة ومنهج معين استخدامات مختلفة فالبعض استخدم الآلات المتحركة والعربات، والبعض الاخر لم يلجأ الى المناظر واكتفى بالممثل في تقديم العروض المسرحية ، فتنوعت النظرة الى الديكور المسرحي وتغيرت من عصر الى اخر فعروض شكسبير " تضع خيال المتفرج ومن ثم المكان المسرحي المتخيل في الصدار، بينما يتطلب الموقف الطبيعي ان يكون الديكور صورة ناطقة فصيحة تقنع المتفرج بصدقها من خلال دقة التفاصيل البصرية والصدق في تصوير البيئة " ([٣٠])

ان التطورات التكنولوجية في فن التصميم والمناظر لا يعني الابتعاد عن الاسس والاصول البدائية ، فالقيم الجمالية والتشكيلية هي نفسها فالأهداف واحدة بالرغم من الاختلافات في طريقة التقديم فأصبحت تتحرك وتتغير حسب المكان والزمان .

٥- المكياج والقناع : يفيد الماكياج المسرحي في ابراز ملامح الشخصية ، ومن خلالهِ تدل ملامح الوجه على عمر الشخصية وصحتها وجنسها ، وقد يعكس مهنة الشخصية احياناً . فضلاً عن انه يساعد على اعطاء الوجه اللون والشكل المطلوب اداءهِ بحيث يغير ماكياج الشخصية ملامحها بصورة جذرية. إذ بامكانهِ ان يزيد من عمر وجه الممثل او ان يجعله سمينا او نحيفاً او مجعداً ايضاً ، فللماكياج المسرحي اهمية بالنسبة للشخصية فقد استعمل منذ اقدم العصور ولتمثيل مختلف الشخصيات على المسرح. يتعامل الماكياج مع الاضاءة تعاملاً متوافقاً ومنسجماً إذ يتحكم الضوء في الماكياج الى درجة تصبح باستطاعة الاضاءة تغيير من متطلبات الماكياج

، فقد تلقي بآثارها السلبية وتقلل من اهميتهِ على المسرح فبوسع الماكياج المسرحي أن" يخفي واحدة من اهم وسائل صلة الممثل بشخصيتهِ المسرحية او يشوهها ، كما بوسعهِ ان يظلل المتفرجين ومن ناحية اخرى يستطيع بصفتهِ جزءاً متكاملاً من تمثيل الشخصية ان ينير الشخصية امام الممثل وامام النظارة ويضع بين يدي الممثل وسيلة فعالة بطريقة خارقة لإخراج صورة باهرة ومدهشة للشخصية "([٣١])، إذن يتحكم الضوء في الماكياج بشكل واضح ، فالإضاءة غير الصحيحة قد تؤدي الى افساد الماكياج المتقن وتؤدي الى اللاتوافق ، لذلك على مصمم الاضاءة ان يتعاون مع الماكير كما ذكر سابقاً من اجل الحصول على النتائج الايجابية . التوافق . ونجاح العمل المسرحي يتطلب التعاون المستمر بين الجميع . وبما ان جميع العناصر مرتبطة بعضها مع بعض وتكمل بعضها البعض فلا بد من وجود التعاون ، فالماكياج الذي يلاءم شخصاً ما قد لا يلاءم شخصاً اخر. فيجب عند عمل الماكياج مراعاة ظروف الاضاءة ووضعها في الحسبان.

٦- الإكسسوارات باعتبارها من مكملات الشخصية المسرحية فكان لها دلالات متعددة لها تأثيراتها، ففي مسرحية (عطيل) لشكسبير، كان (منديل ديدمونة) وسيلة حددت مصير الشخصيات وشكلت دليلاً لعطيل على خيانة زوجته، "فالمنديل المطرز الذي تفقده ديدمونة بمحض الصدفة يتحول في المسرحية إلى قوة مدمرة تقود عطيل إلى الجنون وديدمونة إلى الهلاك، فالمنديل البريء يتحول في عيني عطيل إلى شخصية شيطانية وإلى أحد أطراف لعبة الخيانة التي يتصور أن زوجته تلعبها سراً" ([٣٢])

وتُعد الشمعة التي تحملها الليدي ماكبث في مسرحية (ماكبث) لشكسبير، وهي تسير نائمة ابلغ تمثيل رمزي، فهذا النوع من الضوء المتذبذب الراقص الذي يرتبط لخلق جو من الترقب المتوتر والخوف الغامض تمهيد لا مرئي لانتحار الليدي ماكبث، فالشمعة هنا ترمز وبصورة لا مرئية إلى حياة الليدي ماكبث التي توشك أن تخبو، ويستدعي ضوء الشمعة إلى ذهن ماكبث بالرغم منه شبح الممثل اللامرئي الذي يخطو في الظلام إلى دائرة الضوء ثم لا يلبث الظلام أن يبتلعه مرة أخرى ([٣٣])،هذا يدل على إن للفضاء المتكون من التقنيات المسرحية وبحضور الاداء التمثيلي المُتابع من قبل الجمهور له خاصية " تكمن في بنيته القابلة للتحول والحركة في حيوية بحيث تكشف عن تنوع لا ينتهي" ([٣٤])، وبسبب هذه القيمة الوظيفية التي يمتلكها يمكن التأكيد بعد ذلك على انه يشكل وحدة متكاملة مع بقية العناصر الأساسية الأخرى المكونة للعرض.

فيما يتعلق بإمكانية تعددية، التراكيب الصورية، تكمن، فكرة العرض، ان الافاق الجديدة التي فتحت امام (السينوغرافيا) بالثقافة والصورة ثرية بثراء تعدد الدلالات والتراكيب الصورية وهي بعيدة عن المفاهيم التقليدية للنص والعرض.

ومن هذا المنطلق تتسع حلقة التطور وتصبح اكثر فعالية وتأثيراً في العرض، بالتغير الشامل الذي حدث في الفضاء المسرحي، من اجل ترويج ثقافة بصرية لا كلامية وبأثراء الفضاء بتعدد التراكيب والتكوينات بعيدة عن مادية النص، وذلك بجعل العرض المسرحي مليئاً بالإيحاءات والدلالات التي تخترق الفضاء باستحداث فضاءات اخرى داخل هذا الفضاء الهندسي وفضاءات تتصل بالفنون التشكيلية والفوتوغرافية وهندسة الاضاءة، والصوت والديكور والازياء، وذلك لإنجاز عوالمه المرئية المستقلة التي تجتمع فيها الجهود والتخصصات من اجل رسم صورة في الفضاء عبر

رؤى متشابكة بين الفنون التشكيلية والمسرحية لتنتج عرض، وذلك بإضافة الاستعارات الجديدة التي تخترق كل القوالب التقليدية في فضاء العرض، واستثمار اماكن جديدة، بعيدة عن الرتابة والجمود فهي صياغة صورية لهندسة الصورة في الفضاء برؤية جمالية. (٣٥)

ان الاساليب الاخراجية الحديثة والمعاصرة تحاول ان تؤسس نصاً مسرحياً مجاوراً يتحرك باتجاهات وتراكيب صورية تؤسس معنى دلالياً وفنياً وفكرياً وجمالياً على خشبة المسرح وهذا لا يتحقق الا اذا كان التركيب الصوري ( السمعي والبصري ) قد اخذ الحيز الحقيقي في تجسيده المعاني في العرض، ومن هذا المنطلق اكتسب الفضاء المسرحي دوراً متنامياً طوال القرن العشرين حتى الان الى جانب دوره الذي لا يقتصر فقط على العلامات الشفاهية بل يمتد التعبير عن العلامات غير الشفاهية وهو الهدف الفكري الجمالي الذي يحمل فعالية انتاجية عبر العلاقة الاتصالية ما بين العرض والمتلقي.

فالمسرح بكل اتجاهاته واساليبه ونظرياته وتجاربه التمثيلية يؤكد تحرير خشبة المسرح من قوانينها المعمارية التقليدية بالانفتاح في تحرير العرض من الاطارات الخشبية واللوحات الزيتية على القماش.. "هذا التحرر بطبيعة الحال يحتاج الى تغيرات جذرية في الواقع المادي لفضاء العرض المسرحي في اشكاله الفنية والتشكيلية باتصال الفكر المعاصر مع كافة الاشكال الفنية. لينطلق المسرح بشمولية بالبحث في ممارسة التكوين في مكان الفضاء وفي مواجهة التناسق الوجود بين عناصر العرض" (٣٦)

ان الفضاء المسرحي في التجارب المسرحية الجديدة لا يحاول ان يوحد العناصر على نحو واضح ومعتمد بل يجبر المتلقي على التساؤل عن تصوره الخاص للمكان، في رؤية حديثة تهدف الى تزويد المكان في العرض المسرحي بثقافة الصورة التي هي عبارة عن نسيج من الشفرات والدلالات التي تحول الزمان والمكان الى ادراك حسي، ولهذا استخدمت في هذه العروض السينما والملصق والصورة، التي تعطي للمتلقي رؤيا جديدة للمكان. من الممكن تبرير لجوء المنظرين المسرحيين الى تبني التقنيات السينمائية في بعض العروض هو بحثهم الحثيث عن التفاصيل الدقيقة التي تخلق صورة حية مقنعة اكثر من بقاء المشهد امام منظر خلفي ، إذ "يُدخل (بيتر بروك) في المسرح بعضا من الاعراف السينمائية فيفرق بين فترات الزمن بلحظات من التعتيم وتتلاشى المشاهد الواحد في الاخر كما في السينما ". (٣٧)، أي ان عملية توظيف تقنية السينما في العرض المسرحي تعمل على تشكيل النص راسما صوراً مسرحية وسينمائية ليكثف الأحداث بعد ان كان قد ألغى الحوارات الطويلة والأحداث المتكررة .

لاشك ان هذا التكوين وهذه الخطة نابعة من خيال المخرج والممثل مع الاخذ بعين الاعتبار ترتيب ادواته بما ينسجم مع المتلقي وكلما يعمد المخرج والممثل للتنوع في العرض المسرحي مابين المحلي والمعولم يكون قد حقق وحدة جدلية للعرض المسرحي ذات صورة ابداعية ، كاستخدامه للتقنيات الحديثة من اجهزة صوت او اضاءة اضافة الى اداء جسدي يمثل فئة او مجتمع ما ازياء وبالتالي ان كل العروض المسرحية باختلاف افكارها تتعولم في رسالة واحدة وهي رسالة الانسانية

ان التطور الذي شهده العالم في كل مجالات الحياة كان له انعكاسه الواضح على ابداعات السينوغرافيا التي تشكل فضاء العرض المسرحي حتى اصبحت " فناً وعلماً معقدين ، فهي فن لانها تعتمد على التصوير والنحت والزخرفة والعمارة، وهي علم لأنها تستخدم التكنلوجيا والصوتيات والمرئيات في احداث الاثر الفني المطلوب فهي تجمع بين الفنون والتقنية".([٣٨])

يقسم الفضاء المسرحي الى ثلاث مواقع حسب تقسيم (هلتون) : اولاً " مواقع محايدة وهي اماكن مفتوحة وخالية لا تميزها ملامح محددة ثابتة ولا ترتبط بأنماط استعمال محددة ، وفي هذا الموقع قد يوجه العرض المسرحي جنباً الى جنب مع انشطة اخرى ، وثانياً مواقع عارضة وهي مواقع تقدم فيها العروض المسرحية بصورة متكررة لكنها غير منتظمة وعادة ما تكون ابنية عامة مثل الكنائس .. وثالثاً مواقع دائمة فهي امكنة خصصت تماماً او بصورة شبه تامة لهدف واحد ، فاذا كان الهدف هو تقديم العروض المسرحية تحول الموقع الى مسرح او دار اوبرا او ما شابه ذلك " ([٣٩])

خرج الفضاء المسرحي من دلالة ثنائية للزمان والمكان الى دلالات ذات بعد جمالي وفلسفي للحدث خاصة مع التشابك العلمي المعرفي والتقني بين الدول حيث اصبح الفضاء المسرحي علامة مركزية –ذات صبغة عالمية من علامات العرض المسرحي . يخلق جسد الممثل في اداء حركاته تناغماً هارمونياً مع التكوين العام للفضاء المسرحي أي ان الاداء التمثيلي يمثل عنصراً " مرئيا ومسموعاً ومتفاعلاً مع باقي العناصر، ونتيجة لهذا التفاعل يشتغل الفضاء السينوغرافي في العرض المسرحي."( [٤٠]) ، للتحولات السريعة التي طرأت على مناحي الحياة كافة وخاصة مجال العلوم الفيزيائية قد دفعت الفنانين الى استخدام منجزات العلم ومن بينها اشعة الليزر في انتاج صور ضوئية متعددة بتقنية عالية واقد افاد سينوغرافيوا المسرح من امكانات الليزر في تشكيل فضاء مسرحي ثلاثي الابعاد.( [٤١]) تمكنت الابحاث العلمية من اعداد مهمات الكترونية تستخدم في العروض المسرحية الحديثة وقد اسهمت بشكل مباشر في خلق فضاء مسرحي من خلال الاضاءة الحديثة التي لم تعد تستخدم للكشف عن الشخصية او اعطاء دلالة لونية بل تتدى ذلك الى يتداخل الضوء مع المنظر المسرحي ليوحي في مكان معين وبيئة ما([٤٢])، استعان مصمم السينوغرافيا بتقنية الجرافيك المستوحاة من استعمالات الليزر لأنشاء تصوير ثلاثي الابعاد لخلق فضاء مسرحي قد لا نراه الا في افلام الخيال العلمي" وقد تم اسقاط ليزر جرافيك من خلال مجموعة من الشاشات نصف شفافة تعطي تأثير مجسم للأشعة ، ويرتدي المتفرجون نظارات خاصة مع استعمال الة عرض ليزر مما ينتج ان كل عين ترى منظرا مختلفا للصورة نفسها مما يجعلها تظهر مجسمة، كانت هذه المحاولات هي خطوة نحو التجريب في تشكيل فضاءات مسرحية تؤكد الاحداث ولا تخلو من المساحة الجمالية ، لقد كان لاستخدام الحاسب الالي والتكنلوجيا الرقمية دوراً مهماً في العروض المسرحية اذ اصبح من السهل حفظ تغيير المناظر المسرحية من خلال نظام مبرمج على الحاسبة ، اضافة الى تتغير لحظات الاضاءة ، وقطع الديكور، واستخدام المؤثرات الصوتية المجسمة . ([٤٣])

**المبحث الثاني : اليات اشتغال الفضاء في الاساليب التمثيلية المعاصرة**

ان مابعد الحداثة تشير عموما الى نوع من الثقافة المعاصرة ، فهي اتجاه يميل نحو التقدم والتحرر والتشكيك للمفاهيم التقليدية للحقيقة والهوية والموضوعية ، اي ان اتجاه مابعد الحداثة يرى الناس بلا اساس ثابت ومتنوع وغير مستقر وغير حتمي ، فهو عبارة عن مجموعة ثقافات غير موحدة ، ان اسلوب مابعد الحداثة اسلوب لعوب مشتق متعدد انتقائي ، اي ان بعض اراء مابعد الحداثة تكون مرفوضة فأحيانا تتصف بالفاضحة او الضحالة او الرتابة وفي الوقت نفسه تتصف بتعددية الانماط او ربما النقيض من ذلك الانكفاء على الذات واليأس والمغالطة ، لذا اي تغيير معرفي صناعي اقتصادي بمثابة عملية ازاحة من قبل ذلك النمط الجديد للنمط السابق عليه ، فما بعد الحداثة تشير الى كل ما هو ضد التصنيف او كل ما يقاوم ان يوضع في فئات تصنيفية محددة ، فقد استوعبت كافة الأنساق العلمية والفكرية حيث لم يعد هناك نسق ومجال يمكن ان يستبعد من الانطواء داخل منظومتها او يحد من توغلها ، فالواقع لم يعد ذلك الواقع ، فهي سعت الى اخراج المخزون والمكبوت من المشاعر والرغبات القابعة في النفس البشرية.([٤٤])

**بينا باوش (١٩٤٠- )**

شغل الجسد في مسرح باوش* الراقص اهمية بالغة على انه ذات وموضوع في ان واحد ، فالجسد من حيث هو ذات عارفة يمتلك القدرة على اكتشاف العالم وفهمه فهما ناقداً استناداً الى الوحدة بين العقل والحواس وذلك من اجل تغيير العالم وانسنته ، وهذا الجسد في نفس الوقت اداة لهذه المعرفة ووسيلة لتحقيق التغيير المنشود وجوهر هذا التغيير هو تحرير الجسد الذي يعد العقل جزء منه ، ومن المحرمات الثقافية التي فرضها المجتمع عللا الانسان عبر قرون طويلة منذ تاريخ الحضارة الانسانية ، بعبارة اخرى يختزل المسرح الراقص تاريخ الحضارة في تاريخ الجسد.( [٤٥]) يعد الجسد شكلاً من الكولاج لأنماط اجتماعية متنوعة حيث تعمد باوش الى التداخل في الاداء الجسدي ( الرقص) ، أي بمعنى انه يفرض نوع جديد من التلقي على المتفرج من خلال التداخل والمقصود به اداء جسدي متعدد يشير الى عدة امكنة وأزمنة وثقافات ، أي ان الرقصات التي تقدمها باوش هي دعوة الى التعايش بسلام والى التأخي ، واذا كانت اعمالها ماهي الاصرخات مدومية فهي تؤكد على ان الناس يجب ان يصحوا من سباتهم والتخلص من الفتور والبدء في الثقة بالأخرين واحترامهم واعتبارهم شركاء ورفقاء .([٤٦])

يشكل الجسد في عروض باوش لغة عالمية من خلال الاداء المتنوع حيث كانت تسعى لصياغة وبناء جسد معولم يشمل الجسد الانساني في شتى انحاء العالم ، وهنا يكون دور العولمة الثقافية واضحاً من خلال فض الحدود بين الامم وتوحدها في لغة واحدة الا وهي اللغة الجسدية التي جاءت في عروض باوش كصرخة مدوية لعولمة انسانية غير نفعية موحدة هدفها التعايش معاً ، حيث تنطلق باوش من الخبرات الاجتماعية اليومية للجسد والتي تترجمها وتطورها الا ان تصبح سلسلة من الصور والحركات الساعية الى الموضوعية ، اذ يستمد مسرح باوش كل شي من الاشارة الايمائية ولكنها في هذه الحالة تشير الى دائرة الافعال الجسدية ولا تؤيد تعارض اية مقولة ادبية فالإشارة

الايمائية تتحدث من خلال نفسها ولا يصبح الجسد فيما بعد وسيلة تؤدي الى غاية بل يصبح الجسد في حد ذاته موضوع العرض ([٤٧] )

تستخدم باوش تتعديه في الاشكال الفنية في عروضها الراقصة فبالإضافة الى الموسيقى والحركة والتمثيل والرقص تستعين باوش في الاوبريت والفلم السينمائي كما في العرض الراقص (رينتا تهاجر) ، كما تعتمد باوش مبدأ المونتاج والكولاج في عروضها من اجل اختزال الجمود في الانماط الفنية التي يتكون منها فضاء العرض ، تحاول باوش في عروضها لشمولية العمل ودمج المتفرجين من خلال امتداد الفضاء المسرحي ليشمل مقاعد الجمهور كما استخدمت مدلولات وقطع ديكور واكسسوارات تحاكي جميع العصور، هذا يعني لم يعد هناك وجود للزمن والمكان وعلى المتفرجين ان يتخذوا قرارهم فيما يخص المنظر المسرحي الذي هو صور غير محددة فيصبح بذلك فضاء العرض خليط من اماكن وازمنة متعددة.([٤٨] )

**ريتشاد فورمان (١٩٣٧- )**

يعد من اهم اقطاب الاخراج الما بعد حداثي اذ قدم رؤية اصيلة تقوم على المفارقة سواء في بنيتها النظرية او ادائها التطبيقي كما وعمل على تأسيس مسرح منفرد ويدعى مسرح ( الهيستيرية الوجودية ) كما وقدم نماج نصية تتوائم مع هذا الاداء الاخراجي اذ كافة النصوص التي عمل على اخراجها هي عبارة عن تجاربه الكتابية وكيفية عكس ادائه اليومي ، اذ ان نصوصه تتضمن افكاره حول تفكيره هو نفسه ([٤٩])

يغلب الطابع التصويري على معظم تجربته فهو يقوم بنقل الملاحظات والوثائق والتصورات اليومية والذاتية من خلال الصور والاصوات الخاصة التي تعمل على جعل الاداء الفكري اداء معقد ، اما اللغة منتهية الصلاحية وبالتالي وجب ابدالها فعمل فورمان على تسجيلها على شرائط وبثها في العرض بدل التحاور والاصوات الحية التي يريدها الممثل بحيث تنتقل المركزية في طرح الفكرة لدى فورمان من الخطاب الشفاهي الى الخطاب الصوري . ([٥٠])

كان سعي فورمان نحو الصورة التي تحتوي عناصره المسرحية وتعمل على انجاز اداء موضوعي تقدم في اطار فني وجمالي ، اذ امتازت مواضيع عروضه ردات فعل حول الحروب والكوراث العالمية التي تكبدها الانسان ، وبعد استقراء طويل من قبل فورمان يقوم على خلق نسق هارموني بين عناصر التعبير المسرحي .([٥١] )

قدم فورمان عروض تكرس الصورة التغريبية التي تسعى الى تأكيد المدرك الانساني وليس التغريب البرختي ، وفق هذا التصور يشير فورمان الى كيفية صياغة خطاب ذاتي بداخل كل عنصر سينوغرافي في العرض وعلى وفق هذا الخطاب يشرح نظام الازاحة الذي يمكن كل عنصر من تقديم صورته ولكن فورمان في النهاية يعمل ضد تصور الازاحة من خلال رفضه للشكل والطابع النهائي .( [٥٢])

تعامل فورمان مع مؤدين هواة غير خاضعين الى تدريب مسبق ليؤكد الصورة بدل الممثل ، فجهاز التسجيل الذي يتحكم به فورمان خلال العرض ينوب عن الممثل وصوته كذلك عمل على تحركات بطيئة جدا وسريعة جدا لإزعاج الطابع الاخلاقي في التلقي لدى الجمهور ، كذلك يعمل على تغيير الاثاث والديكورات على مرأى منهم ليؤكد ذواتهم التي يدفعهم لا دراكها وليس تأكيدا على اللعبة المسرحية كما عند برخت .([٥٣])

كما دفع فرومان الممثلين لمخاطبة الجمهور او هو يقوم بذلك من خلال التسجيل الذي يبث في العرض الى جانب العرض من هنا يتضح ان العنصر الصوتي التسجيلي هو معادل درامي لدى فورمان عكس الطريقة البرختية التي تتحول فيها هكذا ادوات الى معادلات تغريبية ([٥٤])

يمكن تسمية تجربة فورمان ما يسمى مسرح الصورة حيث اعتمد على البصري فهو لا يؤمن بوجود النص الادبي وانما النص موجود داخل العرض، كما اصبحت تتحكم به السينوغرافيا بل تهيمن على تكوينه العام ، واقتصرت مهمة الممثل بمساهمته في اشغال جانب من اللوحة المسرحية او ملئ الصورة البصرية داخل الفضاء المسرحي .

**ريتشارد ششنر* (١٩٣٤- )**

اهتم ششنر بالطقوس والاحتفالية كونها تقنيات اجتماعية متوارثة، واعتمد عليها في عروضه حيث "تمتزج الاجساد بلا تمييز، وتشارك في نفس حالة الجماعة بحيث تصل الى توهجه، ان زمن الكرنفال الاحتفالية يعلن مؤقتاً العادات العرفية ويساعد على انبعاثها وتجديدها ، ويؤدي بالناس الى التحرر من الغرائز المكبوتة" ([٥٥])، كما ركز(ششنر) على تمرينات الجسد كوسيلة اتصال وهذا ما يعبر اذ يقول "ما هو اكثر اهمية عندنا هو النضال من اجل عرض مشاعرنا ، كشف انفسنا، وان نبقى منفحتين حساسين قادرين على الاخذ والعطاء بجدية وعمق، معتقدين ان الامتياز في الفن هو على التحليل الاخير–وظيفة الكائن الانساني في شموليته" ([٥٦])وباختصار الاتصال يتم بالأجساد الكاملة حينما تعجز الكلمات .كما سعى ششنر الى التغير الذي طالب به وسعى اليه بدافع البحث والتجريب وهي تجارب تحاول وضع المسرح في مركز الوجدان الجماعي.. حيث كان المسرح جزءاً لا يتجزأ من حياة المجتمع. ([٥٧])

قام ششنر بإعادة "اكتشاف كيف يمكنه ان يعطي الشكل لأكثر مشاعره الحاحاً، بحيث يصبح اكثر قدرة على فهم ذاته وفهم الاخرين، عن طريق الايماءة، عن طريق الحركة، عن طريق اللون، الايقاع، الموسيقى، ما هو طقسي واحتفالي، في حياته، في حبه، في موته، في ابداعه، كما هي في ممارسته حرفته او مهنته، يجب علينا ان ستجيب، على نحو مباشر وصادق– لأعمق دوافعنا، ونعطيها الشكل والايقاع"([٥٨])

ويستخدم (ششنر) خطوات اساسية تمثل اسلوبه الخاص بتكوين سردي او تشكيل عال فجميع الاعمال تبدأ وتنتهي بجسد الممثل. لقد ارتبط تحرير الشعور والادراك بالجسد، ولفت الانتباه اليه حيث "تعدلت علاقة وعي الشخص لجسده، فالخيال المعاصر يخضع الجسد للإرادة، ويجعل من الجسد مادة مميزة لبيئة الارادة. وكلما تمركز الشخص اكثر حول ذاته، كلما اخذ جسده مزيداً من الاهمية، ان الجسد يصبح حينذاك قريناً آخر"([٥٩])

ان المجتمعات التي لا تكون منفتحة على مجتمعات اخرى يزيدها التفتت من خلال ابعاد العناصر الثقافية ومنتصاب بالإهمال وتصبح مؤشرات بلا عمق، وتختفي تاركة فراغاً لا تملؤه الوسائل التقنية وبالعكس، فان الحلول الشخصية تنتشر وتستهدف ملئ القصور الرمزي من خلال استعارات من نسيج ثقافات اخرى، او من خلال خلق مصادر جديدة" ( [٦٠]) ومن هنا نجد الضرورة في تلاقح الثقافات العالمية " في ذات الوقت، كان ثمة انتقال سريع وتفاعل بين البلاد المختلفة والعواصم المختلفة، وكان النموذج العميق للحركة كله، الحركة عبر الحدود، الحدود التي كانت

بين اكثر عناصر النظام القديم وضدها فيما يتعلق بوجوب رفضها، حتماً حين ادمجت مصادر شعبية قومية كعناصر او الهامات الفن الجديد. كان ثمة تنافس قوي، ولكن ايضاً تعايش جذري" (٦١)

طور (ششنر) مسرحه من خلال بحثه عن فضاءات جديدة للعرض المسرحي يهدف من خلاله "توليد اشارات مسرحية بلا حدود ومعاني لا متناهية ناتجة عن امكانية تشكيل لانهائية لمساحة المسرح" ( ٦٢)

بحثه ششنر عن ارتباط المتلقي بالفضاء من خلال "امتلاء المساحة، الطرق المتعددة التي تنتقل عن طريقها المساحة، وتنتقل لفظياً وتضج بالحياة، هي اساساً تصميم المسرح البيئي، وهي ايضاً مصدر تدريب لمؤدي الادوار المرتبطة بالبيئة. واذا كان المشاهدون هم احد العناصر التي يجري عن طريقها العرض فان المساحة المليئة بالحياة هي عنصر اخر. ان هذه المساحة الحية تتضمن كل المساحة في المسرح وليس ما ندعوه خشبة مسرح فقط" ( ٦٣)

اعتبر (ششنر)ان العرض ليس فضاء فقط بل هو جميع العناصر التي تؤلف العرض المسرحي الذي يشكل الحياة من حاجات ورغبات ، هناك ضرورة لحاجة المخرج لمواد مرئية مختلفة من البيئة، هذا التنوع في المواد المرئية يبنى وفقاً لثقافته و ليست متعارضة او لا غيه بل ممتعة، ويجب ان تجمع او تضاف الى البيئة نفسها والتي تسهم في الاستجابة الفكرية والجمالية لدى المتلقي ، لذا كان الهدف الذي سعى اليه ششنر في عروضه المسرحية يتشابه واسلوب السينما المعاصرة، حيث تسعى السينما الى توسيع مجال الرؤيا الانسانية ليشمل كل الحقائق وتعرضها للتشريح الانساني، فهي تشرح الموضوعات الانسانية وتعرفها(٦٤)

جاءت جماليات مسرح ششنر من تركيب عناصر مستسقاة فعلياً من الابتكارات المسرحية المعاصرة، فقد لجأ الى اسلوب جمع المواد الادبية والفنية والتقنية في اعماله، المسرحية، اذ عمل على تلقي الصورة الفنية وتبنيها حتى تصبح صورة خاصة ومن ثم ان هذه الصورة تضاف الى عناصر الفضاء المسرحي ويتم تقديمها من خلال فكرة العرض أي تجعل المتلقي يستعيد تجربة الذكريات والخيال واحلام اليقظة. (٦٥ )

ذلك ان "الاحساس بالجمال يتأتى عن طريق ترحيب واستجابة الكائن الحي لما يدركه في بيئته الخارجية من نظام، بحيث تكون استجابته لهذا لنظام هي الشعور بالمشاركة والتوافق والانسجام. وعندما تأتي هذه المشاركة للكائن الحي مع بيئته من خلال العلاقات المنظمة التي يمارسها فيها بعد مرحلة من الصراع والمعاناة، ففي هذه الحالة تكمن بذور التحقق الجمالي" (٦٦)

ولهذا السبب فأن "بيئة العمل الفني ليست الحياة الاعتيادية بل تصور لها يمتاز بتحرير الخيال من قيود الواقع، ويمكنه من ادراك الاشياء بصورة اوضح مما هي عليه من الفوضى السائبة للحياة الواقعية. ان المدارك والمشاعر المتضمنة تضاهي العمل الفني كونها ايهامية كظلال التجارب الحقيقية، وما يعبر عنه الفن ليس الشعور الحقيقي، بل افكار الشعور كما ان اللغة لا تعبر عن الاشياء الحقيقية والاحداث بل عن افكار" (٦٧) ،هدف ششنر "نحو تحويل خشبة المسرح الى طقس هو مجرد رغبته في تفعيل العرض المسرحي، واستخدام الاحداث المسرحية لتغيير الناس. وذلك بالاعتماد اساساً على الطقس الذي يقوم على عزل المشاركين عن بيئتهم السابقة من خلال نزع الحواس وتغيير التوجه وهذا الفعل يوحي بالتغيير في طبيعتهم، وادماجهم في بيئة جديدة بشكل مادي " (٦٨)

حاول ششنر المزج بين الفعل المنظم والاجزاء الدرامية المفتوحة والتي "ليست مجرد لحظات ارتجالية –يقوم فيها المؤدون بالاداء بشكل حر انطلاقاً من مجموعة الاهداف والقواعد– ولكن لحظات مفتوحة وغير مجهز لها مسبقاً يقوم فيها كل من بالقاعة بالتمثيل سواء فردياً، او في مجموعات صغيرة، او في شكل جوقة موسيقية، وذلك للدفع بالفعل الدرامي الى الامام. وليس بالضرورة ان يكون هذا الفعل محدداً مسبقاً، وقد لا تكون له ادنى صلة بالفعل الدرامي للمسرحية" (٦٩)

وهذا يعني ان الفضاء المستخدم من قبل العارضين والمشاهدين عند ششنر هو غير محدد وغير محدود، بل هو فضاء ممتد باتساع، وهو ما يصفه مساحات داخل المساحات، مساحات يمكن ان تحتوي وتغلق او تتصل او تلامس مكان وجود الجمهور، تلك المساحات الاكبر خارج المسرح هي حياة المدينة، وهي ايضاً مساحات مؤقتة وتاريخية، مشروطة بالزمان والمكان وتعتمد على طبيعة العرض المسرحي.(٧٠) ان كل عمل فني من حيث هو وليد فكرة طارئة وحدسية عند الفنان " لا يصل مراحله الى حد الاكتمال ما لم يتحقق ولو جزئياً بصورة صناعية ملموسة وعندئذ يبدأ الفنان في التعديل والتحوير حتى تكتمل له الصورة المبدعة التي يترسمها خياله" (٧١)، وهذا هو المبدأ الذي يعمل عليه (ششنر) في انتاج عروضه.

ركز ششنر على فكرة الجماعة الانسانية ، واستخدام مشاركة الجمهور في عمله، اذ اعتمد على عملية التواصل مع المتلقي ، وقام ششنر باتساع فضاءاته ما دام الموضوع المطروح يخص المتلقي لذلك كان سعيه الى طرق موضوعات انسانية عامة عالمية .

**تاديوش كانتور*( ١٩١٥– )**

اكد في اعماله على "اهمية الحركة ودلالاتها العميقة والتي (تؤدي الدور الجديد، ومحصلة لعدد من الاحداث والمواقف المسرحية، التي تصاغ وتشييد عبر مختلف مفردات العرض المسرحي وليس مجرد مادة تشكيلية خالصة فقط". (٧٢)

اعتمد كانتور على الحركة في اسلوبه "وعدها جزءاً وعنصراً مهماً في العرض المسرحي، كما يعدها من الوسائل المهمة التي تعبر عن العمل الفني بعيداً عن الجمود والرتابة والتكرار. فهي عمل نتاج متكامل ولكنها في النتيجة تكون جزءاً مهماً من الحدث" (٧٣) فالحركة في عروضه تعبر عن صور غريبة ومزدحمة ومركبة تركيباً تشكيلياً وممسرحة، انه دائم البحث عن اللاوعي عند الانسان ، فيحذف كل المتغيرات السايكولوجية التي تعطيها الحركة حتى تغدو عنده لغة تصل الى المتلقي عبر دلالات صورية محسوسة وهو يحولها من خلال مرجعياته التي تلتقي مع الصورة والحركة المعبرة من خلال التركيب الذي يعد جزءاً مهماً من اكتشافاته بدأً من النص والمخرج ثم الى الصورة النهائية للعرض ولأجل الحصول على التركيب الصوري، هناك عوامل مهمة وهي ميل الاجسام نحو ايجاد حالة مركبة او ميل الاجسام نحو جذب اجسام اخر الياً، وميل الفراغ الى جذب الاجسام وملئه. (٧٤)

اهتم واعتمد كانتور في عروضه على "السيناريوهات التي تتسم بتراكيب صورية وبرؤى تشكيلية باستخدام فنون الرسم الحديثة، يخلق نسيجاً صورياً عبر التسلسل المتواصل للمشاهد المسرحية. في تطورها وفي وحدة فنية تتوحد فيها عناصر العرض المسرحي ومفرداته".([٧٥])

اما الشكل في مسرحه فهو في تغيير دائم ومتحول باستمرار كالحياة فهي متحركة في شكلها لذا فأن جوهر المسرح مثل جوهر الحياة في حركتها المستمرة وتغير شكلها الدائم لذلك تقدم عروض في اماكن مختلفة حسب احداث المسرحية ".([٧٦]) كانت سيناريوهات كانتور "عبارة عن اوصاف لصور وحركات، هي في حد ذاتها لا قيمة لها، وعن عمد يزال العنصر الادبي كي لا يحدث لبس بين الدراما والكتابة في هذه المرحلة لا يدافع كانتور عن فكرة ازلة النص، وانما الاقتراب من النص نفسه، ولكن عن طريق احلال الكلمة بالإيماءة، وليس هذا معناه الغاء النص والحط من قيمته الابداعية، ولكن المهم ان تعاد المصداقية الى الكلمة المرتبطة بمصداقية الحياة ".([٧٧])

دعا كانتور إلى إلغاء المسافة بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين ، وإلغاء الرمبا وأطر خشبة المسرح ومقدمة المسرح وذلك لتحقيق اشتراك المتفرج في العرض المسرحي والخروج من الوهم الذي تفرضه صرامة الواقعية من خلال المكان المسرحي لذلك جاء اهتمام كانتور بالمكان الذي يتم فيه العرض المسرحي فهو أراد مكاناً مسرحيا خارج المسرح المشيد، أي انه أراد أن يكون العرض المسرحي المقدم فوق خشبة المسرح مكانا غير تقليدي ،عالج الفضاء المسرحي بصوره فنية مرتبطة بالحياة "يجب أن ينبع من خلف مسرح مستقل ، وليس بتقديم مسرحيات درامية أدبية ، هذا الفضاء مرتبط اشد الارتباط بالحياة والحقيقة ، وليس بالأنماط الفنية أو الثقافية ، أطلق عليه كانتور المكان المحتمل الواقعي " ( [٧٨])

لم يعتمد كانتور على بناية مسرحية محددة أو مبنى مشيد معين لكل عرض مسرحي له وإنما يقوم بعرض إعماله في أماكن مختلفة " تتوافق مع رغبته أو مع تلك الأماكن التي تمكنه من تقديمها " ( [٧٩])

لذلك جاء رفضه للمكان المسرحي التقليدي الذي يحد من العملية التجريبية الإبداعية من جهة ومن جهة أخرى رفض عملية الإيهام والتي كسرها بحضوره على خشبة المسرح بين الممثلين وإمام المتفرجين.

ان المكان المسرحي عند كانتور يجب إن يكون مسخرا لأعمال مرتبطة بالحياة والحقيقة ولا يكون مكان يعرض فيه أعمالاً أدبية درامية ، وان جوهر مفهوم استقلالية هذا المسرح أو تلقائيته ليس هدفا لهذا المسرح بل سمة تطبيقية تقوم على نبذ المبادئ و الأنظمة التقليدية و الاختزال في قطع الديكور و الإكسسوارات أو نبذها من العمل الفني ، فهذه المكونات لم تجد لها مكاناً في المسرح، عبر رفض كانتور لمصطلح الديكور كونه يحدد العرض المسرحي ويعطي معنى سابقا له " فالديكور لا ينبغي استخدمها بالأسلوب النمطي ذاته ، بل لا يجب إن يفي بغرض واحد وهو إحلال مواقع المسرحية في أماكنها الفعلية أيا ما كانت صيغتها وإشكالها ... فالعمل المسرحي لديه وظيفة أكثر أهمية من ذلك وجاذبية إلا وهي إحلال المشاعر والأحاسيس والصراعات وديناميكية الحدث فوق الخشبة " ([٨٠] )

أتاح المكان المسرحي إلى كانتور أن يحول المادة التشكيلية من مادة صماء إلى مادة حية على خشبة المسرح ، فان مفهوم المكان يرتبط عند كانتور " بنفي المسرح باعتباره مبنى تقليديا وما يتبع ذلك من لفظ مسرح العلبة ."([٨١])

لقد قامت عروض كانتور المسرحية على أمكنة مختلفة ومغايرة عن المسارح التقليدية المعروفة بمعمارية مسرح العلبة فهو غادر هذه الأمكنة باحثاً عن أمكنة جديدة ، قد تكون جزءً من الواقع المعاش ، والذي يستطيع من خلالها تكوين لوحة تشكيلية متحركة تخضع لكامل سلطته

لقد اعتمد المسرح المعاصر مرحلة جديدة في التعبير عن الإنسان وفق عنصرين مهمين هما الأساس في صناعة العرض المسرحي وهما اعتماد التقنية في الفضاء كبنية لإنتاج العلامات بعيدا عن مرجعيات النص الدرامية وتأليف سيناريوهات نص العرض ، والثاني توظيف الجسد كلبنة أساسية لتكوين الفضاء . ولهذا تعتبر الصورة شكلانية التوظيف وتشكيلية الصنع مع تميز البناء السينوغرافي وما كان لكانتور إلا أن يكون نمطا مواكبا لهذه الميول من خلال شغله المسرحي الذي يعتمد الحركة والصورة ،وهذا المسرح" لا يستخدم الحكاية بوصفها قلب العرض المسرحي لنقل المعلومات بل الفكرة والشكل التي تؤلف روح العرض"([٨٢]).

أصبح مسرح الصور هو الصياغة الكيفية للأبعاد الجمالية التي تتخذ من العوامل التشكيلية والتقارب ما بين فني الرسم والنحت لصناعة الفضاء والوصول إلى الأبعاد التي تتصل بالأهداف المرجوة من العرض المسرحي. إن مسرح الصور هو" حدسي ومكاني وانفعالي وغريزي وخيالي وحركي ويهتم بالأماكن والصور الداخلية التي قد تنبعث من خلال الصور الخارجية،وفيه تحدث المشاركة الخارجية نتيجة للإحساسات الخاصة."([٨٣]) ترتبط سمات الفضاء وتعددية الاختيار في رسم المنظومة التقنية والتشكيلية للعرض مع المقومات الفكرية للأشياء جاعلا من اللاشكل نمطا في إبراز الشكل قابلاً للتفسير والتأويل ويقترب من التشكيل في صور جمالية حملها الفضاء المسرحي.

تزامنت التطورات الحديثة للتقنية المستخدمة في فضاء المسرح مع المقومات الفكرية والتنفيذية لمسرح اللاشكل عند كانتور ،والمقصود هنا تطبيق التمثيل فأن دور الممثل لا يعتمد على البناء الداخلي فقط بل على التكوين الخارجي للشكل الجسدي من خلال التعمق في ما ورائية المعنى لإنتاج المعنى المطلوب، إن ممثله يتعامل مع أي مفردة في العرض بوصفها لغة مشتركة تنتج بتركيبتها المعنى السياقي ذو التكوين التشكيلي المتكامل ويضاف هنا استخدامه للدمى الكبيرة الحجم التي تأتي مواكبة لرتبة الممثل من حيث الأهمية بوصفها أشكال مقاربة تؤدي ذات الوظيفة الادائية ، ولهذا فأنه يركز على ممثلين هواة دون المحترفين منهم ،إن الوجود الذي تخلقه هذه الدمى الشبيهة بهيئة الإنسان ، إنما هي نتيجة نشاط خاص ، وهي في ذات الوقت انعكاس لتمرد يكمن داخل الفعل الإنساني ، وإن هذا الشعور الواضح غير المفسر لهذا المانيكان الذي يعد وجودا إنسانيا هو اقرب إلى الأحياء ، ويحمل في داخله الموت والدمار ، ويصبح هذا الشعور سببا لاختراق الحدود الغير مكتشفه في العمق المظلم في الإنسان . ([٨٤])الممثل عنده ليس بالضرورة ان يكون محترفاً، ولا يبدع شخوصاً ولا يقلدها، وليس بنسخة ولا يشكل ادواره، لذا نرى ممثليه من الفنانين التشكيليين المشهورين، ومن الذين لا يعرفون شيئاً عن التمثيل، وبذلك يحقق حرية الحركة والفعل عندهم حتى انهم يعدون منفذين فقط.( [٨٥])

يعمد كانتور الى ادماج المشاهد في العرض عبر مساهمات غير جسدية على الرغم من انه خلق في احدى عروضه علاقة جسدية في مسرحية (الجميلات والقبيحات) بل" ان المشاركة هنا تتوالد في مناخ من الاضطراب،

انها ذهنية اكثر منها جسدية، وهي اذن مشاركة بارعة ودقيقة وليست فورية بالضرورة، وهي تأخذ شكل تحسسي بما سيكون (مسرحياً) والذي يمتد الى ما وراء العرض نفسه"([٨٦]) ان اجتهاد كانتور في بحثه عن فضاءات خارج علبة المسرح التقليدي قائم على رصد الفعاليات الانسانية داخل ابعاد الفضاء الاجتماعي المتأسس على الجدل العلائقي بين الفن والواقع ينبغي البحث عن ارض للواقع الفني ذاته فهذا الفضاء المسرحي المحدد يجب ان ينبع من خلق مسرح مستقل وليس بتقديم مسرحيات ادبية هذا الفضاء مرتبط اشد الارتباط بالحياة والحقيقة وليس بالأنماط الفنية والثقافية.( [٨٧])

**جوزيف زفوبودا*:**

ترك الفن المعماري طابعه على تطور المسرح بعد الحرب، وقد تفككت الصورة الفنية ذات الابعاد الثلاثة الى خشبة مسرح ذات تكوين مركب وزعت عليها اشياء تعبر عن فكرة ما، واستمر هذا الوضع الى ان طور زفوبودا مسرحه مستخدماً التكنولوجيا الى اقصى حد. يعد زفوبودا فناناً صورياً ومبدعاً في الضوء والظل والعرض، اذ كان احد اكثر مصممي خشبة المسرح البارزين للقرن العشرين – بالرغم من انه فضل تسمية (فنان صِوري) فهو مبدع في المساحة والضوء، اذ اعاد اختلاق المسرح الخالي، عبر الانعكاسات، واستخداماته الجريئة الى الفلم والصورة المتحركة بمشاهد مذهلة ،ساهمت تصاميمه في زيادة التأثير الدرامي عبر الاستخدام الشامل للإضاءة التي استطاع من خلالها خلق فضاء مسرحي ، ولعه بالضوء الى تصميم ما يسمى انطلاقات الاضاءة التي تستخدم في انحاء العالم الآن، كما قام زفوبودا تصميم المشهد المسرحي من جميع جوانبه ، بتوسيع المساحة وتضييقها كفن ذي ابعاد ثلاثة وساهم في الكثير من التجارب، فقد تفرد في استخدامات ميزته في المسرح التشيكي، اذ كانت ثورته التقنية في الاضاءة التي استخدمت مزيجاً من عارض السلايدات، والعارضات السينمائية، والاضاءة الليزرية، صاغ زفوبودا هدفه الجمالي عبر الحركة وتأثيرها بالصورة ، لذا نراه في بعض من عروضه المسرحية يقدم على استخدام تقنية الاضاءة بوسائل شتى وابتكاره لأجهزة خاصة لهذا الغرض، فنراه تارة ينجز فضاءً ملون تدعمه صفائح مختلفة الاشكال وبمستويات مختلفة، وتارة اخرى يجرب تقنية معقدة من المرايا او عرضاً يشمل العديد من شاشات العرض، فأساس عروضه كولاج وتجميع خيالي فانتازي للألوان والاشكال. ([٨٨] ) سعى إلى توظيف السينما واقامة علاقة بين ما يتم على الشاشة والحدث الحي على المسرح كما سعى الى توظيف الشاشة في الديكور المسرحي وداخل سينوغرافيا العرض بل المعمار المسرحي ككل ، سيطرت العروض السينمائية على خشبة المسرح الى درجة ان مصمم المناظر لم يعد يرضيه ان يكون مشتركاً في خلق جو النص الدرامي بل بدأ يحلل العمل الدرامي برمته، ويعلِق على تفاصيله، ويشتق الدلالات الفرعية من فكرته الاساسية، ويخلق لنفسه وجوداً خاصاً على حساب العناصر الاخرى في المسرح. ([٨٩])، كما احرز تقدماً بالمعاني وبتقنية تنوع الالوان على نحو مستمر، فضلاً عن توظيف الضوء المتراكب مع البراقع، وشاشات العرض الموضوعة في اماكن وزوايا مختلفة، لتعطي غرفة المسرح مزيجاً من شظايا الواقع، ليشاهد من زوايا مختلفة ونتيجة الطفرة التي احدثتها التكنولوجيا وما قدمته من امكانات في مجالات

التصوير، المونتاج والخدع والمؤثرات، الكمبيوتر جاءت فكرة وجود شاشات تلفزيونية أو عاكسة على خشبة المسرح . ([٩٠])

كما ان السينوغراف او مصمم الديكور والمخرج سيكون عليهما دور هام وهو كيفية دمج الشاشات في سينوغرافيا العرض وتحقيق قدر من التوافق بينها وبين باقي عناصر التشكيل في الفراغ.([٩١]) ان التكنولوجيا كوسيلة توضع في خدمة العرض المسرحي تفتح آفاقاً جديدة للابداع وتجعل المسرح قادراً على الصمود أمام الوسائل الفنية الاخرى كالتلفزيون والسينما الا ان المسرح يحتفظ بحالة منفردة وهي اللقاء المباشر ما بين الممثل والمتفرج، وبأنه يمكن أن يستوعب كافة الفنون السينما، الفيديو، الموسيقى، الرقص، الغناء، الجرافيك، ويجعلها عناصر مساعدة تخدم رؤية المخرج دون أن تسيطر عليه .

**أريان منوشكين*** :- مسرح الشمس( ١٩٤٠- ) :-

يعتبر مسرح الشمس الذي اسسته أريان منوشكين عام ١٩٦٤ نوع من المسرح السياسي الذي يعمل على تقديم الموعظة وايقاظ وعي الجمهور وجودهم وامكانيات تغييرها ، متخذه طريقة البحث والارتجال والتجريب بكل لغات المسرح لرسم صورة كاملة ومركبة لحدث من الاحداث ، حيث استخدمت منوشكين الارتجاليات والكوميديا ديللارتي وتقنيات المسرح الشرقي والسيرك في عملها مع الممثلين حتى امتازت عروضها بانها مليئة بالحركات الاكروباتية وهي مهتمة بالجماليات والموسيقى الاسيوية، وقد كانت الكلمات والصراخ المستخدم في عروضها يمتاز بأساسه الموسيقي، ولم تعتمد على النصوص والاداء التمثيلي، بل اعمالها الدرامية كانت عبارة عن تراجيديا راقصة ([٩٢]) تعد مجموعة الشمس واحدة من اهم الفرق التجريبية في فرنسا جاءت متاثرة بالمسرح الاسيوي من خلال الرحلات الى اليابان والكشف عن قدرات الممثل التعبيرية في هذا المسرح " تعمل هذه المجموعة بنظام الطاقم الجماعي وترفض فكرة النجم في المجموعة". ([٩٣])

ويتراجع في مسرح الشمس النص المكتوب امام النص المرئي ، أرادت المخرجة (منوشكين) ان يشترك الممثل في كتابة النص واعداه ، لأنه هو من يعطي العرض المسرحي شكله النهائي ، فتناولت المسرحيات الكلاسيكية بطريقة معاصرة ، واتخذت من فنون المسرح الشرقي أشكالا ونماذج لها . فتبنت أفكار المخرج (انتونين ارتو) التي استوحاها من المسرح الشرقي ، فقدمت عرضا لمسرحية (جنكيزخان) عام ١٩٦١ الذي ظهرت فيه النزعة الاستشراقية واضحة في "..المنظر المسرحي حيث الملابس ذات الطابع الغرائبي ، والمشاعل المتقدة ، والأعلام الملونة" .([٩٤]) ، في مسرحية (ريتشارد الثاني) عمدت (منوشكين) إلى تطوير شكل العرض المسرحي وبما يتناسب مع الطابع الرسمي للأحداث . فاستخدمت ملابس الساموراي اليابانية مع العباءة المستخدمة في عصر النهضة دون محاكاة لأية تقنية يابانية محددة . واقترب المنظر المسرحي من مفهوم (بيتر بروك) للفضاء الخالي ، فكان مساحة مفتوحة اتخذت شكل الخيمة التي أحاطت بها جدران من الطوب المدهون باللون الذهبي . فوقها طبقات حريرية تحمل اللونين الأحمر الذهبي والفضي وتوحي بالشمس والقمر ولكن بشكل مجرد . واستخدمت (منوشكين) الموسيقى الحية التي تنبعث من آلات الموسيقيين الجالسين فوق خشبة المسرح بإيقاعات زادت من سرعتها أحيانا قرعات الطبول . فضلا

عن الحركات الاكروباتيكية للممثلين والإلقاء الإيقاعي للكلمات الذي يلقى في معظمه بشكل مباشر للجمهور . كما استخدمت الأقنعة والمكياج ذي الشكل الأسلوبي فوق الدهان الأبيض .([٩٥])

أما جماليات المنظر المسرحي في مسرحية التاريخ الرهيب وغير المكتمل لنوردوم سيهانوك ملك كمبوديا التي أخرجتها (منوشكين) وعرضت على الجمهور الفرنسي عام ١٩٨٥ فيقول كريستوفر اينز " استدعى فضاء العرض صورة معبد بوذي وذلك من خلال دهان الملك القرمزي ، واستخدام قطع صغيرة من طوب البناء في أرضية القاعة ، وهذا مع تخلل رائحة الطعام الأسيوي (الذي كان يباع في الدهليز) لفضاء العرض ، وحول حوائط القاعة كان هناك رف عالي وضع عليه ما يزيد على ٧٠٠ تمثال صغير تعبر عن المواطنين الكمبوديين، وقد شكلت هذه الدمى جمهوراً صامتا يوجه اتهاما لكل من الجمهور الفرنسي واستجابته للعرض ، ضم فضاء العرض أيضا ستارة حريرية صفراء خلف منطقة التمثيل وكانت تهز من جانب الحاضرين للإشارة إلى دخول الشخصيات الهامة ، ولعل ذلك يذكرنا بتقنية تقليدية في مسرح الكاثاكالي". ([٩٦])

**ما اسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات**

١- تمحورت الصيغ الاتصالية للعولمة حول استخدام الأساليب التكنلوجيا مع اداء الممثل

٢- اعتمدت الثقافة العولمية على انماط علاقية ثقافي او التثاقف والوعي بالأخر او ثقافة الوافد الهوية.

٣- عالمية المنتجات المحلية عبر اندماجها بأشكال من التلاقح والاقتران الثقافي

٤- بروز الطابع التعددي في اللغة الاداء التمثيلي

٥- تمركز الحالة الموضوعية حول حقوق الانسان وفق خطاب الممثل الادائي

٦- بناء عناصر الفضاء وفق مفاهيم القوة ، التهجين ، التوليف ، المونتاج ، الكولاج ، الوثيقة ، ادوات تسجيل ، الطقوس .

٧- يتجلى الفضاء عبر الحاسوبية كأسلوب بالتحكم والتغيير عبر الاداءات التمثيلية .

٨- مركزية الجسد المتعدد في صناعة الصورة المعولمة واستثمار مظاهر ( الرقص ، الايماءة ، الحركات الأيقونية ، والعمل على تقليص الشفاهية والادبية .

٩- تجاوز الحالة النمطية في صناعة المناظر المسرحية فخلق المكان يعتمد على الصور السينمائية ، الداتاشو ، التصميمات الليزرية ، الملصقات التي يتفاعل الممثل وفقها

١٠- تحول عناصر العرض وفق اداء الممثل من وصفها وسائل ايضاح الى خطاب جمالي معرفي .

١١- عمل الاداء التمثيلي على ازاحة الذات الاجتماعية عبر اشارات ورموز تعبر عن ذات الانسان بشكل عام .

١٢- تشكل القيم الجمالية وفق مظاهر العقل التركيبي والتي يعتمدها الممثل في ادائه .

**الفصل الثالث اجراءات البحث**

**مجتمع البحث وعينته** :- اختار الباحث مسرحية انترفيو كاختيار قصدي للأسباب التالية :

١- تلاءم العينة مع هدف البحث

٢- حصول الباحث على العرض فيديوي ووضوحه صورة وصورة

**منهج البحث:-** اعتمد المنهج الوصفي التحليلي لتحليل عينة البحث

**اداة البحث** :- اعتمد الباحث على ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات كإدة لبحثه

**تحليل العينة** :- مسرحية انترفيو تأليف الاء حسين اخراج اكرم عصام عرضة في السليمانية في ٢٠١٤ .

**فكرة المسرحية :-**

قدم العرض للتعبير عن جوانب حياة المرأة العراقية و فضح الانغلاق الواضح في التعامل معها ، و تأثير ذلك على المجتمع ، و المسرحية من اخراج الفنان ( اكرم عصام ) و تمثيل الفنانة ( الاء حسين ) نفسها و الفنان ( سعد محسن ) مع الضيوف الفنانين ( كامل ابراهيم ) و ( شيماء جعفر ) و قد ظهرا في مادة مصورة ، كما اشار فولدر العرض الى الرقصات من تصميم ( موشكان هاشميان ) يحاول النص البحث في ازمة القصة العراقية الأهم ، قصة البحث في نتائج النزاع الديني و الطائفي عبر افتراض قصة حب بين رجل و امرأة يمثل كل منهما جهة ، و هذا يعني اننا سنعيد مناقشة الموضوع والنظر اليه من زاوية مختلفة غير زوايا نشرات الأخبار و السياسة و الدين بل من وجهة نظر انسانية صرف ، تغطي الحياة اليومية و العلاقات و العواطف و الأحاسيس و تبرر للحرية الشخصية المفقودة بسبب التقاليد و العادات التي تسيطر على المجتمع برمته ، الا انها رغم كل هذا جزء من فترة حدثت و لازالت مستمرة ، فترة سمحت للدين بأن يسيطر على المجتمع وربما هي نفس الفترة التي اوقدت نار الطائفية و منها ظلت متقدة كمرجل للأسف ، و هذا يشير الى مخاطرة استخدام المباشرة في العرض او التحيز الى احد الطرفين اذن يعالج العرض تأثير الأحداث و المحيط الخارجي على الأنسان و رغباته و ارادته و تعامله معها.

**تحليل العرض:-**

تفترض مسرحية (انترفيو) صراعا بين منطقي الجمال من جهة الحبيبة الفنانة ( الاء حسين ) ، و بين الحبيب الفنان ( سعد محسن ) و منطقه الذي يبيح قراءة الحياة بشكل كيفي و استصدار القوانين التي يبررها بعض رجال الدين المتطرفين و مجتمع يديم وجودهم و سيطرتهم على مفاصله ، و هذا المجتمع ينظر الى بعض المظاهر الأنسانية البسيطة على انها عاهات ، ينبغي استئصالها فكيف بالرقص ، و التبرج ، و ارتداء الملابس بحرية و شكل الشعر و التمثيل ، ان التوثيق هو المدخل و العمود الفقري الأهم في الأحداث و القصة ، فالأنترفيو كمادة مسجلة عبر الكاميرا هي مجموعة وثائق مصورة لقصة حدثت تسرد على لسان الشخصيات و الشاشة و يومياتهما و هو ما لم يحدث فعلا ، اي انها حدثت قبل المقابلة ( الأنترفيو ) فعلا ، فهي تجري لأي غاية ؟ هل المقابلة للهجرة ؟ او اللجوء ؟ او لأنها مقابلة شخصية ؟ او هي مجموعة من مقاطع الفيديو لأناس

تحب تصوير حياتها اليومية ؟ و بالتالي لا يمكن رؤية المستقبل من خلالها الا عبر كسر لنظام التأرخة ، انه هاجر الوطن متزوجا مع اولادة لأجئا من دولة مجاورة الى الخارج ، اما هي فقد قتلت كما يبدو بطريقة ما نظرا لفقدانها حبها فضاع ذكرها او انتهى بالقياس لقصة الحب . هذه هي قصة النص باختصار ، اما العرض فقد استخدم اسلوب التقطيع والإظلام لبث رسالة ما او هدف عام لكل مشهد ، كما استخدم الاداء التمثيلي عبر اسلوب السرد الفعال من خلال وسيط هو الكاميرا الذي يديره ممثلان لديهما القدرة على ادارة المشهد التلفزيوني فالفنانة (ألاء حسين ) مثلا مذيعه و ممثلة تلفزيونية محترفة والفنان (سعد محسن ) هو ممثل تلفزيوني محترف اصلا ومعتاد على العمل التلفزيوني اضافة الى امتلاكهما الحضور المهم بالنسبة للممثل على المسرح و هذا ما يدعى في الفنون التمثيلية بحسن اختيارالممثل اضف الى الفنانة ( شيماء جعفر ) والفنان ( كامل ابراهيم) . وتبدو الأداة الأهم و الشخصية الثالثة الأهم في العرض هي الكاميرا التي يمكن ان نسميها الشاهد، تلك الكاميرا التي تدون (تسجل) ما لايقولانه او ماقالاه بالفعل فهي توثق الأحداث و بالتالي تسمح بأمكانية عرضها بالتسلسل او بشكل عشوائي ، والكاميرا ايضا محدد حضاري ،لن يحيل في المسرح على وجه التحديد الا للفترة الزمنية المعاصرة وحسب تقنية التصوير المستخدم ،فالكاميرا نتيجة تكنولوجية حضارية وهي لا محددات ذهنية لها لأنها اداة لا موقف لها .. فاستخدام الكاميرا يعني مساحة لا نهائية من الاستخدام سواء بنقلها من الواقع او بتصويرها المعالجات الطرازية التاريخية او المستقبل .. الخ ، والمادة المصورة تتصف بالغرابة فلا يعلم المتلقي ما الذي سيقدمه المرسل الممثل ، وهكذا تعد الصورة القادمة من الكاميرا مادة لا مألوفة على الدوام ، شادة لاذهان المتلقين الى الحدث وقد وظفت الكاميرا بطريقتين كما ذكرت اعلاه و بطريقة اكثر تركيز كمعين تكنولوجي لا مألوف على المسرح يبث الاحداث من زوايا متعددة لا تراها العين في تلقي المسرح عادة ، كما استخدم المسرح الدوار في هذا الغرض الأحتفاظ بحق توثيق الأحداث داخل الأنترفيو نفسه ، الذي قد يبقى فيلما خاما دائما

و تعد هذه اللعبة هي الأساس في العرض كونها عناصر بسيطة بالتسلسل المونتاجي العشوائي لتحقيق قصة فيلم على المسرح هو انترفيو ، تجميع لأفلام و صور و بالتالي احاديث فيها هي قصة حبيبين ينبغي ان يحبا بعضهما لا ان تنتهي قصتهما على هذا النحو للأسف و هي قصة عراقية بأمتياز حدثت و لازالت تحدث لأن العراقيين يعانون بشكل يومي الام الفراق .

كما منحت الخطوط الهندسية على الأرض الأيحاء بوجود حدود يحذر من عبورها او يتم عبورها او ما يشير الى اثنان يعيشان في مساحة مقسمة سلفا ، في اشارة الى الواقع المقسم و هي اشارة الى مهمة الخطوط التي تقطع و تفرز و تحد . بحدود و لا يمكن الا التأكيد ان هذه الخطوط الهندسية قد اضافت بعدا جماليا من قبيل تنسيق التكوين و التوازن و خدم نقطة القوة ( الممثل ) على الدوام ، و لكنها بقيت ساكنة و لم تستخدم انطلاقا من غاية وجودها و الفكرة المقصودة منها ايا كانت و بهذا ترك امر تفسير وجودها يعتمد على اجتهاد التلقي الا في مقاطع و اشارات للفنان (سعد محسن ) الذي صار يسير على الخطوط كما لو كان بهلوانا في سيرك

و يسير على الحبال محولا هذه الخطوط الى اسس يسير عليها من يريد النجاة . و بالتالي صارت الخطوط اشارة الى الأعراف المبنية على التقسيم و الانقسام السائد في الوطن اليوم .

و قد استخدمت الإضاءة بشكل متنوع وفق اسلوب الاداء التمثيلي الذي اعتمد البقع الجانبية المقطعية التي تنير الوجه او جانب منه وسط اجواء عامة خافتة بالأضافة الى الأضاءة السلويد التي منحت السكرين خلال فترة انعكاس الفيلم تكوينا تشكيليا عكس الام الشخصية و ابرزها بالتضاد ما بين الظل و الضوء القادم من الخلف و الفيلم من الأمام او العكس فظهر لنا شكل الشخصية انسان هزيل و ضعيف حول السكرين خلال فترة استخدام هذا التكوين الى صورة تشكيلية سينمائية موفقة تحسب لتكوين مشاهد العرض .

كما وفرت ادوات العرض الكاميرا و السكرين المتحرك بالأضافة الى الخطوط الهندسية الأيحاء بكونها مفاتيح لتحقيق اسلوب تركيبي حر يعتمد تقطيع المقاطع المصورة ذات البث المباشر او المصورة سلفا و المعالجة ببرامج المؤثرات السينمائية و التي ترتكز على التغييرات في الشكل مثل : – السكرين و تنوع حركته اغنية ( فيروز) ( اهواك بلا امل ) كمقطع يمكن توظيفه في اي مكان ( و كانت الشخصية قد غنت هذه الأغنية في اماكن متفرقة من العرض ) تفضي الى حب بلا طائل يفضي الى قطيعة عاجلا او اجلا ....الخ

و بهذا نحصل على مقاطع مجزئة هي مواد في عرض تراتبي يفرز نطاق امتداده الزمني الى الأمام تماما كما خط الزمن في المونتاج الخطي ما عليك الا ان توزع المواد بلا تسلسل خصوصا اذا ما كنت تحمل دلالات الحديث العام اي ان المقطع الواحد لم يحمل زمنا يميزه او تراتبية ما ، ما يجعل اغلب المشاهد مهيئة لتسبق او تتراجع عن بعضها في العرض . و قد سمح اسلوب توظيف القصة بأسلوب المقابلة الى صنع مقاطع زمنية من السرد قطعها المخرج ليحولها الى ادوات مسرحية اساسها المقطع من جهة ، و هو في الحقيقة مشهد مسرحي ، و قد سمحت للممثل من اعادة تنظيمها على اساس الأختلاف و التباين ( فالمشهد الاول تقوده الفنانة ( الاء حسين ) من اليمين مثلا ، اما مشهد الثاني نرى الفنانة ( الاء حسين ) من اليسار و يليهما المشهد الثالث الذي يفتتحه الفنان ( سعد محسن ) و هكذا وهو امر صنع التنوع في العرض ، كما اتضح استخدام اسلوب اخر في صف المشاهد و مونتاجها استنادا الى احداث قصة علاقة الحب المتسلسلة .

ان استخدام الممثل تنسيق الحركة الساكنة ( الأستاتيكية ) بالنسبة للمسرح و التي تجعل الممثل يقتصد بالحركة ليبقى ضمن الكادر الذي تحدده الكاميرا مع حركة ميكانيكية راقصة عشوائية للتنويع ، ادى الى انتباهنا كمتلقين الى سيادة المفهوم في هذا العرض بوصفه مادة للفكرة اهم من القصة نفسها فالقصة ليست سوى قصة واحدة من قصص المرحلة الزمنية التي تحتوي بدورها على اجزاء اخرى هي مفهوم الصراع بين الحرية و الأنغلاق اي بين الأنسانية و كل ما هو عكس ذلك و هو الخلاف الذي يفضي الى الفراق و المفهوم هو تركيز و انفتاح في معنى الفكرة الصراع بين الحرية و الأنغلاق و نتائج هذا الصراع على الأرض ، انسانيا و على المرأة على وجه التحديد

اخيرا نستخلص ان العرض يعد واحد من العروض التجريبية الذي استخدم فيها الممثلون مشاهده بوصفها موادا مسرحيا موزعا اياها على المساحة الزمنية و المكانية للعرض ثم اضافوا الروابط بالأرتجال و عدل على ما تبقى ، اي انه استخدم الوسائل البسيطة و سمح للأرتجال ان يربطها ، و نظم ذلك عبر استغلال امكانيات الجهاز الإلكتروني ( الكاميرا و الفيلم ) ووسائل تشكيلية ضوئية في فضاء مصنوع من اسهم و خطوط مرسومة على الأرض و التي تكون فضاءا مرسوما للعرض ليصنع من كل هذا تركيبة متباينة فيما بينها .. و الغاية منها الأدهاش عبر تحقيق وسائل عرض غير متوقعة ، و هو الأمر الذي ادى الى نجاح التلقي في هذا العرض عبر تقديم رسالته المعقدة بشكل بسيط .

كما ارادت الممثلة ان تغادر منطقة الخشية من الجسد، وتصدت في مواقفها في العرض الى عقلية الرجل المتخلفة الذي اراد ان يطمر انوثتها، ويغيبها ويحتقرها لكنها لم ترض حتى وهي مقطوعة الرأس في مشهد مروع، لكنه انتصر للفن ورؤيته الخلاقة حين يصرخ الرأس الانثوي حتى بعد مماته وقطعه وجزه بأنه سيبقى شامخاً في انتصاره للجسد سواء في البيت او في التاريخ او في العمل. وهننا اعتمد الممثل على الجسد ليكون موطن ظهور التعبير، وكل استخدام للجسد هو تعبير اصلي عن فرادة الكائن وحسن ادارته لحياته الشخصية من خلال هذا الجسد الأعجوبة، التي حاولت الممثلة ان توصل شفراته من خلال القصيدة، الاغنية، الحوار، الرقصة، التداعي الداخلي، فضلاً عن التشكيل الجمالي لحركاتها ، ووضعياتها فوق الخشبة، وتناغمها مع صورتها كممثلة على الشاشة، تتحاور معها وهي امام الجمهور، بلقطة زمنية واحدة، وبذلك كندت افكارها عملياً. لم تكتف اذن بايصال رموز وأعراف مجتمعية تقليدية، لاسيما في قمع الغريزة، والفهم المتطرف والمتشدد للدين والاخلاق، ومحاولة محاصرتها نفسياً، بل حاولت ان تزهو بانوثتها، ولا تشعر باحباط، وتميزت من مفهوم النسق في مجادلتها مع الرجل، الخاص بتكوينها الثقافي المغاير، فهي الولود، وهذا النمط من الرجال هو العاقر، هي الشابة الأبدية، وهو الشيخ الخرف، سجين هلوساته التي تمتلك القدرة على اتخاذ موقف الزواج او الطلاق حسب الظروف الضاغطة، او المتاحة السهلة، فلا تضيف للمرأة: حرة، عبدة، عانس، راقصة، متدينة، وارثة، بخلاف تحجره، لانها تبقى في حدود هوية انسانية، قادرة لوحدها ان تمنحها الثقة بالنفس وبالحياة وبالأفكار النبيلة الملتزمة والمتقدمة تثور ضد الإكراه الذكوري، ويرتبط عقلها بجسدها، وتلتحم عواطفها ومشاعرها بإرادتها ووعيها، لكي توقف جهاز القتل الدموي، غسلاً للعار، او انحرافاً مزعوماً عن الشرائح، والوصايا بحجج التحلل الأخلاقي ومغادرة الحشمة وسواها من تلفيقات.

ان اسلوب التجميع يحيل الى ان العرض انتج وحدات جمالية مختلفة جمعها الهدف من العرض ان التقطيع و اعادة المونتاج على اساس توجيه نقاط القوة اسلوب دائما ناجح ، لأنه اسلوب عماده التباين و التضاد مستهلكا الموارد البصرية و السمعية بشكل لا مألوف و محولا اياها الى مدهشات تصدم المتلقي و تجعله يفكر باحثا بنفسه عن حلول او تفسير لما يحدث ان الممثلين سعوا الى تعميق التباين بين المشاهد مشهد ساكن يليه مشهد متحرك ، مشهد صامت ، مشهد فيه غناء ، مشهد حوار ثنائي ، مشهد تداعي ممثل لوحده ثم كسر بصورة او

فيلم منعكس، ان الفيلم المنعكس يثير الدهشة ، و تقديم صورة الوجه مقطوع عن جسده يثير الدهشة ، ان اثارة الدهشة بلصق مادة غريبة من خارج السياق هو كولاج مقصود في هذا المقطع و الكولاج هو جلب مادة حقيقية من سياق ووسط مختلف الى سياق ووسط اخر لتحقيق اسلوب عرض غير مألوف و على هذا الأساس فأن الفيلم المنعكس و الصورة المنعكسة و الأغنية و الرقصة و اتصال سكايب هي كلها كولاجات ( ملصقات ) متوالية داخل العرض تثير الدهشة كونها غير متوقعة و لا مألوفة .

## الفصل الرابع النتائج والاستنتاجات

**نتائج: -**

١- أخذ الاداء التمثيلي قسيمة كبيرة من الاسترخاء وذلك عبر الاعتماد على يوميات الممثل وتوظيفها في العرض .

٢- استخدام ادوات العولمة بشكل واضحة ك(ادوات الاتصال) والافادة منها موضوعيا في صناعة الفضاء وتكوين اجزاءه وتفاعل الممثل مع فضاء العرض

٣- اعتمد الممثل على العولمة من خلال اعتباره تقنيات وادوات اتصال عبر استخدامها كمظهر خارجي وتجاهل الطابع الفكري والثقافي إذ هناك عدم وعي بالطوابع الرأسمالية والسوقية (الاقتصادية).

٤- اعتمد الممثل في ادائه على عناصر (الرقص، الغناء ،الاضاءة ،الداتاشو) لتكوين احداث العرض

٥- الاعتماد الممثل على الكولاج في صياغة تكوين المشاهد الادائية

٦- انخفاض مستوى الاداء اللغوي أي يصل إلى جانب تهميشي شعبي في انترفيو بالرغم من الاعتماد على السرد كقيمة توجيهية للصورة إذ تختفي عبر تقنيات الاتصال كالسكايبي او الداتاشو او خيال الظل.

٧- تسطيح الهوية وتعويم فعلها سواء في شكل العرض أو موضوعه .

٨- تمركز جسد الممثل في العرض عبر تجريد خشبة المسرح من العناصر الصورية

٩- الافراط في الافتراضية سواء المادية عبر فصل المسرح إلى جزئين وجعل القسم الأعلى يقدم موضوعا والقسم الآخر يقدم موضوعا مختلفا وكذلك الافتراضية المعنوية التي قدمتها الداتاشو .

١٠- حضور الحالة الاغترابية سواء في الانعزال أو في الآلية(التكرار) التي يعيشها الإنسان العراقي .

١١- الاعتماد على مرويات شعبية او اساطير لتأكيد الفضاء العولمي مما يتيح نزع القيم الدرامية وابدالها بالتقنيات التي تتفاعل مع الاداء التمثيلي.

**الاستنتاجات :**

١- استفاد الممثل العراقي من الثقافة الداخلة في تكوين ادائه في العرض

٢- اصبحت المحلية العراقية محلية معولمة اي تضفى على الطابع المحلي صبغة عالمية وهو ما اعتمده الممثل في ادائه

٣- بفضل التقدم التقني والاعتماد على الاداء الجسدي اصبحت اللغة الشفاهية هامشية الدور

٤- تأثر الممثلين العراقين بتجارب لمسارح عالمية مثل تجربة سوفوبودا ، ششنر ، بيتر شومان .

٥- ان الفضاء المسرحي هو بيئة العرض وليس حدود وابعاد اذ يعكس الفضاء امكنة وازمنة متعددة

٦- ان العولمة في العرض المسرحي عولمة ثقافية هدفها تلاقح فكري حضاري بمساندة التقنيات وليس طمس الهوية المحلية .

**احالات البحث :-**

**[١] – محمد عابد الجابري، قضايا في الفكر المعاصر، ١٩٩٧ ص ١٣٦**

**[٢] – نسيم الخوري، سلطات العولمة ودورها في بناء الثقافات الرقمية المعاصرة ، ٢٠٠٣ ، ص ١٤٨**

**[٣] – اسماعيل عبد الفتاح ،معجم مصطلحات عصر العولمة ، ٢٠٠٤ ، ص ٣٣٥**

**[٤] – اولريش بك ، ماهي العولمة ، ص ٤٦**

**[٥] – سعد عبد الكريم ، رؤى المخرج المسرحي ، ص ١٢٦**

**[٦] – عبد الرحمن دسوقي ، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح ، ص ١٩**

**[٧] – اكرم اليوسف ، دراماتورجيا الفرجة ، ص ١٩٥**

**[٨] – امل احمد ، نظرية فن الاخراج المسرحي ،، ص ١٣**

**[٩] – ينظر : كاظم مؤنس ، خطاب الصورة الاتصالي ص١**

**[١٠] – ينظر: مصطفى حجازي، علم النفس والعولمة ٢٠٠٦، ص ٢١.**

**[١١] – ينظر : عبد العالي معزوز ، فلسفة الصورة، ص ١٦**

**[١٢] – ينظر: مصطفى حجازي ،علم النفس والعولمة، ، ص٢٢**

**[١٣] – ينظر: أورليش بك ، ماهي العولمة ، ص ٩٧**

**[١٤] – ينظر : آجنر فوج ، الانتخاب الثقافي، ص ٢٦٦**

**[١٥] – ينظر : كاظم مؤنس خطاب الصورة الاتصالي، ص ٥٧**

**[١٦] – ينظر: آنجر فوج ، الانتخاب الثقافي، ص ٢٥٣**

**[١٧] – ينظر : كاظم مؤنس ، خطاب الصورة الاتصالي، ص ٤٠**

**[١٨] – ينظر: أورليش بك، ماهي العولمة، ص ٩٨**

**[١٩] – ينظر :كاظم مؤنس ، خطاب الصورة الاتصالي ،ص ١١**

**[٢٠] – ينظر :كاظم مؤنس ، مصدر سابق ،ص ٥٦**

**[٢١] – ينظر : جووست سمايرز، الفنون والآداب تحت ضغط العولمة ص١١٠**

**[٢٢] – ينظر : جووست سمايرز، مصدر سابق ص١٥٣**

**[٢٣] – بيجفي كلاوس ،العولمة ومناهضوها ، ص ٥٠**

**[٢٤] – جوليوس بروتنوي ،الفيلسوف وفن الموسيقى ص٨.**

**[٢٥] – كاترين بليزايتون ، مسرح مايرخولد وبريخت ، ص٧٨**

**[٢٦] – سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر، ص١٨٨**

[٢٧] – ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي ، ص٤٠

[٢٨] – محمود جباري حافظ ، جماليات الأزياء في عروض المسرح العراقي ، ص ١٠٧

[٢٩] – نديم معلا ، لغة العرض المسرحي ص ٦٥

[٣٠] – جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ص ١٣٢

[٣١] – ريتشارد كورسون ، فن الماكياج ص ١١٢

[٣٢] – جوليان هلتون نظرية العرض المسرحي ، ص١٦٣

[٣٣] – جوليان هلتون ،٢٠٠١نظرية العرض المسرحي ، ص١٥٠

[٣٤] – شاؤول بول ، ١٩٧٤ الفضاء التقليدي الطبيعي في المسرح ، ص٥٣.

[٣٥] – اوجست جرودجتيسكي ، مخرجو المسرح البولنديون التجريبيون الكلاسيك ، ص٢٧٧.

[٣٦] – جيندرليك هونزل ، ديناميكية الاشارة في المسرح ، ص٣٩.

[٣٧] – يان كوت ، شكسبير معاصرنا ، ص ٣٠٩

[٣٨] – صبري عبد العزيز ، القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية ، ص ٩٢

[٣٩] – جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، ص ٣٩.

[٤٠] – محمد عبد الرحمن الجبوري ، رياض شهيد ، الفضاء السينوغرافي وجدلية المسافة الجمالية ، ص١٢.

[٤١] – ينظر: عبد ارحمن شوقي الوسائط الحديثة في المسرح ، ص ٧٠

[٤٢] – عبد الرحمن شوقي ، مصدر سابق ، ص ٥٤

[٤٣] – عبد الرحمن شوقي ، نفسه ، ص٨٥

[٤٤] – علاء عبد العزيز ، مابعد الحداثة والسينما ، ، ص ١٧٥

* بينا باوش : مواليد ١٩٤٠ في مدينة زوليتجن التحقت عام ١٩٧٥ بمدرسة الرقص (فولكفانج بايسن) ، لها عدة اعمال اخراجية كما شغلت عدة مناصب في المجال المسرحي ففي عام ١٩٧٣ تولت ادارة مسرح موبرتال للرقص ، من اعمالها شذرات ١٩٦٨ ، بعد الصفر ١٩٧٠ .

[٤٥] – يوخن شميت ، المسرح الراقص ، ص ١٤

[٤٦] – يوخن شميت ، مصدر سابق، ص ٢٠

[٤٧] – يوخن شميت ، المصدر نفسه، ص ٣٥

[٤٨] – ينظر : يوخن شميت ، نفسه ص ٩٥ –٨٤

[٤٩] – ينظر : ثيدور شانك ، ماوراء الحدود: المسرح الامريكي البديل ، ص ٢٥١ .

[٥٠] – عبد الفتاح قلعة جي ، مسرح مابعد الحداثة مابعد التجريب ، ص ٨٦ .

[٥١] – محمود ابو دومة ، تحولات المشهد المسرحي للممثل والمخرج ، ص ١٠٩

[٥٢] – ينظر : نك كاي ، مابعد الحداثة والفنون الادائية ، ص ٧٤ .

[٥٣] – ينظر : ثيدور شانك ، ماوراء الحدود: المسرح الامريكي البديل ، ص ٢٥٢ .

[٥٤] – ينظر : نك كاي ، مابعد الحداثة والفنون الادائية ، ٧٩–٨١.

* ريتشارد شنر : مخرج امريكي: حصل على الدكتوراه في علوم المسرح ١٩٦٢، مزج النشاط العلمي بالنقدي اخرج ديونيسوس ١٩٦٨، ماكبث ١٩٦٩، الام الشجاعة ١٩٧٥،للمزيد ينظر: زيجمونت هبنر، جماليات فن الاخراج ، ص٢٩٦.

[٥٥] دافيد لوبرثون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة ، ص٢٨.

[٥٦] – جيمس روس ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك ص١٦٠.

[٥٧] – سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي ، ص ١٣٨.

[٥٨] – جيمس روس ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك ، ص٢٤٧

[٥٩] – دافيد لوبرثون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة ، ص١٥٥-١٥٦

[٦٠] – دافيد لوبرثون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة ، ص ١٥٧

[٦١] – رايموند وليامز، ١٩٩٩ طرائق الحداثة ، ص٨٩.

[٦٢] – اونا شودهوري، المكان المسرحي، ص٢٩.

[٦٣] – اونا شودهوري، مصدر سابق ، ص٣٠.

[٦٤] – اونا شودهوري، نفسه ، ص٦٠

[٦٥] – ينظر: باشلار جاستون، جماليات المكان ، ص٨

[٦٦] – راوية عبد المنعم، القيم الجمالية ، ص٢٤١-٢٤٢

[٦٧]– جاكوب كورك، اللغة في الادب الحديث ، ص١٥٥

[٦٨] – كريستوفر اينز، المسرح الطليعي ، ص٢٤-٢٥.

[٦٩] – كريستوفر اينز، المسرح الطليعي ، المصدر نفسة ، ص٣٣٧.

[٧٠] – جيمس روس ايفانز،، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك ، ص١٢٦

[٧١] – راوية عبد المنعم، القيم الجمالية، دراسات في الفن والجمال ، ص٢٣٣

* تاديوش كانتور ولد ١٩١٥ بولندا فهو متعدد المواهب رسام ومصمم ومنظر مسرحي ومخرج اثر في الحياة المسرحية واسس مدرســـة فنية اعتبرت من اهم المراكز المســـرحية الفكرية الطليعية التجريبية في بولندا والعالم فهو بنيوي ولا بنيوي تعبيري ولا تعبيري عاشق للتيار المسرحي ويقف ضد العلمية في فنه يستقي فنه من المنابع الاصلية للرمزية متفرد في لم اوصال التناقضات الذاتية في عقد من التوحد والهارمونية. للمزيد ينظر: اوجست جرودجتيسكي، ، ص٢٦٥-٢٦٦

[٧٢] – مجموعة نقاد ، ليشيك مونجيك ومسرحه ، ص٢٦

[٧٣]– باربرا لاسوتسكا ، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، ، ص٥٦

[٧٤] – بدري حسون فريد ، سامي عبد الحميد، ، مبادئ الاخراج المسرحي ، ص٤٢

[٧٥]– انطونيو خوسيه ،، فن مسرحة الصورة ، ص١١٩

[٧٦] – خوسيه انطونيو،، فن مسرحة الصورة ، ص١١٩

[٧٧] – خوسيه انطونيو، فن مسرحة الصورة ، ص٢٢٠

[٧٨] – يان كووسوفيتش ، مسرح الموت عند كانتور ، ص٥٢

[٧٩] – يان كووسوفيتش ، المصدر السابق ، ص٥٤

[٨٠] – يان كووسوفيتش المصدر نفسه ، ص٥٤

[٨١] – يان كووسوفيتش ، نفسه ، ص٩٣

[٨٢] – يوخن شميت ، المسرح الراقص ص ٣٤.

[٨٣] – يان كووسوفيتش ، مسرح الموت عند كانتور ١٩٩٤، ص٩٠

[٨٤] – يان كووسوفيتش مسرح الموت عند كانتور ، ص١٣٠

[٨٥] – يان كووسوفيتش ، مصدر سابق ، ص٣

[٨٦] – دنيس بابلي ، الاداء المسرحي ورفقاؤه ،ص٢٣.

[٨٧] – يان كووسوفيتش ، مسرح الموت عند كانتور ، ص٦٦

[*] جوزيف زفوبودا: (١٩٢٠–٢٠٠٢) درس البروفسور زفوبودا فن العمارة ودرّسها فيما بعد لأكثر من عشرين سنة، عمل فناناً بارزاً ومديراً لورشة العمل للمسرح الوطني في براغ، وهو مصمم لأكثر من (٧٠٠) سينوغرافيا في مسارح متعددة في انحاء العالم. للمزيد ينظر : http://fr.wikipedia.org/wiki/Josef_Svoboda

[٨٨] – ينظر : عبد الرحمن شوقي، الوسائط الحديثة في المسرح ، ٦٩ص.

[٨٩] – ينظر: جريج جايسكام الفيديو والسينما على خشبة المسرح ، ٢٠١٠ ، ص ١٠٦

[٩٠] – جريج جايسكام ، الفيديو والسينما على خشبة المسرح ، ص ١١٣

[٩١] – جريج جايسكام ، مصدر سابق ، ص ١١٥

[*] أريان منوشكين :– ولدت في باريس من ابويين روسيين، دخلت السوربون، حيث مارست امكانياتها العظيمة في مسرحية (لوركا) (عرس الدم)، قدمت عرض (حلم ليلة صيف) قبل (بيتر بروك)، قدمت العروض: (عصر الذهب) ١٩٧٥، (ريتشارد الثالث) ١٩٨١، (الليلة الثانية عشر) ١٩٨٢، (هنري الرابع) ١٩٨٤، (المطبخ) ١٩٦٦، (حلم ليلة صيف) ١٩٦٧، (العاصفة)، (البرجوازية الصغار) ١٩٦٤. للمزيد ينظر: دايفيد وليمز، مسرح الشمس، ص ٢

[٩٢] – ينظر: بيرنر زوخر، ، ص٢٣٧–٢٣٨.

[٩٣] – دافيد لوبرثون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة ، ص ٤٤.

[٩٤] – ينظر: كريستوفر اينز ، المسرح الطليعي ، ص ٤٠٣ .

[٩٥] – كريستوفر اينز مصدر سابق ، ص ٤٠٤ .

[٩٦] – كريستوفر اينز المصدر نفسه ، ص ٤٠٧ .

المصادر :–

١–أجنر فوج ، الانتخاب الثقافي ، تر : شوقي جلال، القاهرة، الهيئة المصرية، ٢٠٠٧

٢– اكرم اليوسف ، دراماتورجيا الفرجة ، الشارقة : الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠١٢

٣– اوجست جرودجتيسكي: مخرجو المسرح البولنديون التجريبيون الكلاسيك تر: هناء عبد الفتاح، القاهرة : المجلس الاعلى للأثار ،٢٠٠٤.

٤–اولريش بك ، ماهي العولمة ، تر: ابو العيد ودودو. بيروت : منشورات الجمل ، ٢٠١٢

٥– امل احمد ، نظرية فن الاخراج المسرحي ، ج١ ، المغرب: دار النشر المغربية ، ٢٠٠٩

٦–اسماعيل عبد الفتاح ، معجم مصطلحات عصر العولمة ،القاهرة : الدار الثقافية للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٤.

٧– اونا شودهوري، المكان المسرحي، جغرافية الدراما الحديثة، تر: امين حسين، القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للاثار، ٢٠٠٠.

٨–باربرا لاسوتسكا ، المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة،١٩٩٩.

٩–بدري حسون فريد ، سامي عبد الحميد، مبادئ الاخراج المسرحي، بغداد: مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٦.

١٠– جوليوس بروتنوي، ، الفيلسوف وفن الموسيقى، تر: فؤاد زكريا، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤.

١١– بيرنر زوخر، مسرح الثمانينات والتسعينات، ج٢، تر: حامد احمد ، القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للاثار، ٢٠٠٠

١٢- ثيدور شانك ، ماوراء الحدود: المسرح الامريكي البديل ، تر: سامي خشبة ، ج١، القاهرة ، مطابع المجلس الاعلى للاثار ، ٢٠٠٨
١٣- جاستون، باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر ، ١٩٨٠.
١٤- جاكوب كورك، اللغة في الادب الحديث، تر: ليون يوسف ،عزيز عمانوئيل، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٩
١٥- جعفر نجم ، مقدمة في أنتربولوجيا العولمة، دمشق: صحافات للدراسات للنشر،٢٠١١
١٦- جووست سمايرز، الفنون والآداب تحت ضغط العولمة ، تر: طلعت الشايب، القاهرة : الدار المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٩.
١٧- جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، تر : نهاد صليحة ، الشارقة : مركز الشارقة للإبداع الفكري ، ٢٠٠١ .
١٨- جيندرليك هونزل، ديناميكية الاشارة في المسرح، تر: ادمير كورية، مجلة الحياة المسرحية ، عدد ٢٨-٢٩، سوريا: وزارة الثقافة والارشاد القومي ، ١٩٨٧.
١٩- جريج جايسكام ، الفيديو والسينما على خشبة المسرح ، تر: محمود كامل ، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، ٢٠١٠.
٢٠- جيمس روس ايفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك، تر: فاروق عبد القادر، الشارقة: هلا للنشر والتوزيع ،٢٠٠٠.
٢١- خوسيه انطونيو، فن مسرحة الصورة، تر: خالد سالم، القاهرة: ، مطابع المجلس الاعلى ، ٢٠٠٤.
٢٢- دافيد لوبرثون، أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ط٢، تر: محمد عرب . بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٧.
٢٣- دسوقي ، عبد الرحمن ، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح ، القاهرة : دار الحريري للطباعة والنشر ، ٢٠٠٥ .
٢٤- دنيس بابلي ، الاداء المسرحي ورفقاؤه، تر، عبد الحليم المسعودي، مجلة نزوى، عدد ١٥، عمان: مؤسسة عمان للصحافة والانباء والاعلان، ١٩٩٨
٢٥- ريتشارد كورسون ، فن الماكياج ، تر: امين سلامة ، بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ، ١٩٨٢.
٢٦- رايموند وليامز، طرائق الحداثة، تر: فاروق عبد القادر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والاداب، ١٩٩٩.
٢٧- راوية عبد المنعم، القيم الجمالية، دراسات في الفن والجمال، الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٧
٢٨- زيجمونت هبنر، جماليات فن الاخراج، تر: هناء عبد الفتاح، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.
٢٩- سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٧٩.
٣٠- سعد عبد الكريم ، رؤى المخرج المسرحي ، بغداد : مكتب الفتح للطباعة والنشر ، ٢٠١٢
٣١- سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي ،الشارقة: هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٦.
٣٢- شاؤول بول ، الفضاء التقليدي الطبيعي في المسرح ، مجلة المسرح، عدد٢، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٤ .
٣٣- صبري عبد العزيز، القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية ، القاهرة : مطابع الهيئة المصرية للنشر ، ٢٠٠١
٣٤- عبد الفتاح قلعة جي ، مسرح مابعد الحداثة مابعد التجريب ، مجلة الحياة المسرحية ، عدد ٧٤ ، دمشق : الهيئة العامة السورية ، ٢٠١١.
٣٥- عبد العالي معزوز ، فلسفة الصورة، المغرب : افريقيا الشرق للنشر ،٢٠١٤

٣٦- عبد الرحمن شوقي ، الوسائط الحديثة في المسرح ، القاهرة : دار الحريري للنشر ،٢٠٠٥
٣٧- علاء عبد العزيز ، مابعد الحداثة والسينما ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ٢٠١٠
٣٨- كاظم مؤنس ،خطاب الصورة الاتصالي ،أربد: عالم الكتب الحديث للنشر ،٢٠٠٨.
٣٩- كاترين بليزايتون ، مسرح مايرخولد وبريخت، تر: فايز فزق، سورية: منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالمي للفنون المسرحية، ١٩٩٧.
٤٠- كلاوس نجيفي، العولمة ومناهضوها، تر: ضياء الدين زاهر، القاهرة : المركز القومي للترجمة والنشر ،٢٠١١.
٤١- كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، تر: سامح فكري، القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للاثار، ١٩٩٤.
٤٢- مصطفى حجازي ، علم النفس والعولمة، الدار البيضاء: المركز الثقافي للنشر ، ٢٠١٠
٤٣- ماري الياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦.
٤٤- محمد عابد الجابري، ، قضايا في الفكر المعاصر، بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٧.
٤٥- محمد عبد الرحمن الجبوري ، رياض شهيد ،الفضاء السينوغرافي وجدلية المسافة الجمالية ، مجلة جامعة بابل،عدد٣ ، مج ١، بابل : كلية التربية جامعة بابل ، ٢٠٠٩.
٤٦- محمود جباري حافظ ، جماليات الأزياء في عروض المسرح العراقي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠١٠ .
٤٧- مجموعة نقاد، ليشيك مونجيك ومسرحه، تر: هناء عبد الفتاح القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للاثا، ب، ت.
٤٨- نديم معلا ، لغة العرض المسرحي ، سوريا : دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٤
٤٩- نك كاي ، مابعد الحداثة والفنون الادائية ، تر: نهاد صليحة .القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٩٩.
٥٠- نسيم الخوري ، سلطات العولمة ودورها في بناء الثقافات الرقمية المعاصرة ، مجلة ثقافات ، عدد٦ . البحرين : مؤسسة الايام للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٣
٥١- يان كوت ، شكسبير معاصرنا ، تر : جبرا ابراهيم ، بغداد : دار المأمون للنشر ،١٩٨٩
٥٢- يوخن شميت ، المسرح الراقص ، تر: فيفان فايزو واخرون ، القاهرة : المجلس الأعلى للآثار مطابع المجلس الاعلى ، ١٩٩٥
٥٣- يان كووسوفيتش ، مسرح الموت عند كانتور، تر: هناء عبد الفتاح القاهرة :المجلس الأعلى للآثار مطابع المجلس الاعلى ، ١٩٩٤