

خصائص المسرح التفاعلي

عرض مسرحية (اعزيزة) انموذجا

أ.م.د. حبيب ظاهر حبيب

كلية الفنون الجميلة - جامعة واسط

الفصل الأول: الإطار المنهجي:

مشكلة البحث والحاجة إليه :

برزت الحاجة إلى إعلاء دور المتلقي بعد أن تعددت وسائل الاتصال وأساليب التواصل، إذ إن وسائل الاتصال السمعية والمرئية والمقروءة تبحث عن أساليب جديدة ومستحدثة لإيصال رسالتها، فظهرت في الإذاعات والقنوات التلفزيونية الأرضية والفضائية برامج تفاعلية أولت اهتماماً لصوت جمهورها، بل إن بعض هذه البرامج منحت فرصة لأن يكون المتلقي هو الباث الرئيس. وامتد الأمر إلى برامج تعليم الطلبة والدورات التدريبية للموظفين، فابتكرت طرائق التعليم والتعلم التفاعلية التي أنهت الطريقة التقليدية، وأقصت دور الطالب كمتلق سلبي، وأعطته دوراً محورياً يكون فيه متلقياً إيجابياً، ودفعته للحوار والاستنتاج بغية إعطاء المعلومة قوة فعلية، ورسوخاً في الذاكرة. وكذا الحال في مجالات أخرى كثيرة أخذت اعتماد (التفاعلية) أساساً في عملها، بعد أن تبلور هذا المفهوم وبانت أهميته، وتم تفعيل دوره. ومن هذه المجالات الحيوية التي اعتمدت (التفاعلية): الفنون المسرحية، فقد بحث المخرجون المسرحيون عن ابتكار أسلوب يستطيعون من خلاله:

١- مجارة ما يحدث من تطورات في مختلف أنواع الفنون والآداب والعلوم في ضمن إطار الحداثة و(ما بعد الحداثة).

٢- مساندة الاختراعات المضطربة في مجال الألكترونيات والمعلوماتية.

٣- خلق دور محوري (جاذب للمتلقي) في العرض المسرحي، وليكون دوره - المتلقي - موازياً للباث الأول: المخرج ومجموعة الممثلين والفنيين (التقنيين).

اتخذت التفاعلية في العرض المسرحي اتجاهين:

الاتجاه الأول: ويسمى المسرح التحريضي أو المسرح التحفيزي، وهو الأسلوب المسرحي الذي نشأ خلال عشرينيات القرن الماضي وكان محور مواضيعه الدعاية الأيديولوجية، ومناقشة الوضع المعاش في المجتمع، من خلال الذهاب إلى الجمهور في الأماكن العامة، والتركيز على خلق علاقة تفاعلية حية، أي أنها تجري وجهاً (الآن وهنا) حالما يتقابل المؤدي مع المتلقي وجهاً لوجه.

الاتجاه الثاني : وهو حديث نسبياً ، ويسمى بالمسرح التفاعلي الرقمي الذي بانت أولى بوارده وتجلت أهميته من ستينيات الى ثمانينيات القرن الماضي، وهو مسرح يقوم على استخدام معطيات تكنولوجيا المعلومات وتقنيات الحاسوب الحديثة ولاسيما شبكات الأنترنت (الشبكة العنكبوتية) ، وعليه يكون المسرح التفاعلي (الرقمي) مسرحاً عابراً للحدود الجغرافية، ومفتوحاً للجمهور الافتراضي، ولا ينطوي على نهاية محددة ، بل يمكن القول أنه لا نهاية له، والخاصية الأهم في هذا الاتجاه هي: إن التفاعل يكون عن بعد.

إن محور البحث الحالي هو المسرح التفاعلي في ضمن الاتجاه الأول-كما في أعلاه- الذي يقترب من الجمهور الحي عبر عرض ثيمات هي من يؤر اهتمام هذا الجمهور. وبناء على ما تقدم يتمحور البحث الحالي حول التعرف على خصائص المسرح التفاعلي(التحريضي، التحفيزي) استناداً إلى فرضية : إن المسرح التفاعلي يُعد أسلوباً ذا خصائص قادرة على مسايرة حركة التطور المعاصرة في جميع نواحي حياة المجتمع الثقافية :الفنون والآداب وتكنولوجيا المعلومات ووسائل الاتصال والتواصل.

أهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث الحالي في استقصائه خصائص المسرح التفاعلي، ليفيد المخرجين والممثلين وجميع الفنانين المسرحيين، عسى أن يشكل هذا البحث إضافة معرفية وعملية للفنانين والمؤسسات التي تعنى بالمسرح بمختلف تخصصاتها واهتماماتها.

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على خصائص المسرح التفاعلي بَعْدَه من الأساليب المسرحية القادرة على مسايرة حركة التطور المعاصرة.

حدود البحث

يحدد البحث جغرافياً بالعاصمة (بغداد) ؛ لأنها المركز الثقافي الأول في العراق. أما زمنياً وموضوعياً فيحدد البحث بعينة قصدية من العروض المسرحية الحديثة التي قدمت مؤخراً (عام ٢٠١٥) وهي جزء من فعاليات منتدى المسرح في بغداد.

تحديد المصطلحات:

المسرح التفاعلي:Interactive theatre

هو: " مسرح التغيير والمشاركة، حيث يتحول المتفرج فيه إلى متلق ومحاور ومشارك في إنتاج رسالة العرض" (1)

ويسمى المعجم المسرحي المسرح التفاعلي بـ: " المسرح التحريضي (Agit-Prop): مصطلح مأخوذ من التسمية الروسية Agitatsiya - Propaganda وتعني التحريض والدعاية، ومنها اشتق المصطلح الاختصاري Agit-Prop. والمسرح التحريضي هو مسرح سياسي الطابع يهدف العرض فيه إلى الدعاية لفكرة ما وإلى إثارة تساؤلات حول الواقع وتغييره انطلاقاً من الأحداث المباشرة والساخنة " (2)

التعريف الإجرائي: المسرح التفاعلي: هو العرض المسرحي الذي يحرص على بناء علاقة تفاعلية مع المتلقي وجدانياً وفعلياً، عبر تقديم ما يشكل مراكز اهتمامه من المواضيع والأفكار، وتحفيزه نحو العمل على تغيير الواقع اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً، ويتم ذلك من خلال مجموعة من الوسائل الفنية والتقنية التي تشكل خصائصه المميزة.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: مرجعيات/ ومقاربات التفاعلية في المسرح

يقوم التفاعل في أي مجال حيوي من مجالات الحياة على أساس وجود عناصر مشتركة بين طرفين أو أكثر، فالقيم والأفكار والعقائد والقضايا والاهتمامات والتطلعات المشتركة تفضي - بلا شك - إلى تفاعل من نوع ودرجة ما ، فأساس التفاعل إذن هو وجود المشاركة القبلية بمجموعة من الروابط المتوفرة أصلاً. أما التفاعلية فهي الفكرة المنسوبة إلى التفاعل والكامنة فيه وهي موجودة في معظم مجالات الحياة. ومن أكثر أنواع التفاعل وجوداً وواقعية والذي من الطبيعي ان يعيشه كل الناس هو التفاعل الاجتماعي الذي يعرف بأنه " الاسم الذي يطلق على أية علاقة بين الأفراد والجماعات تغير من سلوك الطرفين " (3) وتتحرك وتوظف هذه الفكرة -أي التفاعلية- بسبب أهميتها وحيوتها لتشتغل في مجالات الثقافة كافة، ومنها الفنون والآداب، ومن الفنون التي وظفت التفاعلية هو (فن العرض المسرحي).

منذ نشأة العرض المسرحي قبل ما يزيد على الثلاثين قرناً وإلى يومنا هذا، وأساليب العرض وطرائق تقديمه تشهد تنوعاً وتحديثاً مستمراً، بحسب تقاليد وأعراف تحركت وتغيرت مع توالي الحقب والتحويلات التاريخية . ويرجع سبب التحرك والتغير إلى نزوع الفنان الدائم إلى إبداع الجديد ، وابتكار ما يوازي التقدم الحضاري والعلمي، ويرتقي بذائقة المجتمع، فضلاً عن أن التقليدية تصبح رتيبة بسبب التكرار، ومملة بفعل التقادم الزمني . وقد حدثت تغييرات كثيرة وجوهريّة على مدى التاريخ في شكل وبنية العرض المسرحي على مستوى النص والتمثيل والإخراج والتقنيات الصوتية والضوئية والمناظر والأزياء والماكياج . وقد بلغ أوج هذه التغييرات التطورية في منتصف القرن العشرين إذ " كان للولايات المتحدة الأميركية نصيبها الأكبر في هذا المجال. وكان للثورة على التقاليد القديمة أسبابها. ومنها ما يأتي:١- الاهتمام المتزايد بالقضايا السياسية

والتغيرات الاجتماعية. ٢- رفض الرأي القائل بأن لكل مشكلة حل واحد. ٣- التخلي عن فكرة المسرح السائد بأن على الممثل أن يقوم بكل شيء حيث هناك عناصر إنتاجية أخرى تأخذ دورها في العملية المسرحية " (٤) . ويبدو أن الأسباب الثلاث للثورة على التقاليد القديمة قد حازت على تأييد في كثير من المجتمعات، واستشعر بها كثير من المخرجين المسرحيين والباحثين في الشأن المسرحي، وعملوا في ضوء ذلك على إحداث التغييرات كُلُّ بحسب توجهاته. وهذا كله يدل على أن مفهوم التفاعلية في المسرح عاصرَ وتناغمَ مع تيار (الحدث)، واستمرت توجهاته كذلك بالتناغم -ربما لدرجة التماهي- مع تيار (ما بعد الحدث)، لذا فهو ينطوي على بعدين:

الأول: البعد (الحدثي Modernity): بمعنى التجديد والتحديث المستمر والدؤوب، بقصد التواصل مع المستحدثات في مناحي الحياة كافة، ثقافياً واجتماعياً وتقنياً... مع الأخذ بالحسبان أن الحدث لا تعني الرفض المطلق للقديم، بل يبقى النهل من القديم والارتكاز عليه نوع من التأصيل الحدثي. علماً أن هناك رأياً يطالب بقطع التعامل مع أية جذور تاريخية قديمة ماضية، وهو مطلب يصعب تحقيقه، إذ لا وجود فعلياً ولا حتى فكرياً مقطوع الجذور، لا من حيث الزمن، ولا من المحايثة مع الامتدادات الفكرية والتقنية. فالمسرح التفاعلي أسلوب مسرحي متواصل مع مفهوم الحدث الذي يشير " إلى عدد من الحقب التاريخية بدءاً من عصر التنوير (منتصف القرن الثامن عشر) وبسبب ظهور العقلانية والتجريبية. في حين أن هناك أفراداً آخرين يستخدمون الحدث للإشارة إلى المتغيرات التي أحدثتها التصنيع " (٥) أي خلال مجريات الثورة الصناعية وما رافقها إبان الربع الأخير من القرن التاسع عشر، ولأن التفاعلية فكرة وأسلوب حيوي وفعالية حضارية متحركة مع الزمن، فقد تحركت إلى البعد الثاني (ما بعد الحدثي)

الثاني: البعد (ما بعد الحدثي Post-Modernity): فقد أصبحت " ما بعد الحدث تعبيراً عن مزاج خاص يقوم على الشك وفقدان المعرفة اليقينية الحاسمة، وكان هذا في عصر الاتصال الجماهيري بالتطور التقني الهائل في مجالات الثقافة ونشرها، ولتنقل مراكز إنتاج الثقافة في أوروبا بعيداً عن المركز " (٦) ؛ وعليه فإن أسلوب المسرح التفاعلي يبتعد عن الثوابت والتقاليد، ويعنى بتوظيف كل شيء عصري Modern مبتكر Creation، وهذا الأسلوب ينسجم مع " تعريف (ما بعد الحدث)) تعريفاً عاماً فضاءً يشمل العروض المسرحية التي هي غير مستقيمة أساساً، وغير أدبية وغير واقعية وغير استطرادية وغير مكيفة للانغلاق " (٧). وجميع هذه التوصيفات لها منحى واضح إلى الانفتاح والحركة المستمرة مع الزمن، فالبناء التقليدي (الهرمي) لنص العرض بات لا يلبي تطلعات التفاعلية في العرض المسرحي، لا لمجرد أنه تقليدي وحسب، بل لأنه لا يتحرك بإيقاع سريع متدفق.

الفن تجربة ثقافية اجتماعية، ولا مناص من تقديم الفن للناس بقصد إثراء خبراتهم جمالياً، والتأثير فيهم فكرياً. وهذا الأمر نفسه ما سعى إليه فن العرض المسرحي منذ بداياته الأولى وحتى العصر

الحالي، فقد تجلى هدف أساس ومحوري للعرض المسرحي هو (التأثير **affection**) في متلقيه. وإن من أسباب تنوع وتجدد أساليب العرض البحث عن الطريق الأمثل لـ (التأثير)، وقد اتخذ هذا التأثير أشكال عدة، كان أبرزها ثلاثة مصطلحات هي:

١- حدد (أرسطو) تأثير العرض المسرحي بـ (التطهير) وهذا ما ورد في نهاية تعريفه للتراجيديا بقوله: " وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات " (٨)

٢- بعد قرون كثيرة برز شكل آخر للتأثير وهو (التغيير)، ابتدعه (برتولد بريخت) الذي " يعتقد أن وظيفة المسرح هي توعية الجماهير فكرياً في إطار أيديولوجية معينة حتى يفهم من خلال هذا الفعل السياسي خارج المسرح - أي أن وظيفة الأداء المسرحي هي تحويل المشاهدين إلى مؤدين على مسرح الحياة ينشدون فعل التغيير ويسعون إلى تحقيقه " (٩). ويستعرض (بريخت) الفكرة الكامنة وراء جعله من (التغيير) هدفاً ووظيفة للعرض المسرحي بقوله: " تركز الطبيعة التغييرية للعالم على طبيعته التناقضية. يوجد شيء ما في الناس والأحداث يجعل منهم كما هم عليه، كذلك يوجد فيهم شيء ما يجعل منهم كائنات أو أشياء من نوع آخر. ذلك لأنهم يتطورون ولا يبقون ثابتين على درجة واحدة، إنهم يتغيرون تغيراً كلياً " (١٠). تأتي أهمية (بريخت) في تاريخ المسرح من كونه أول من وضع نظرية متكاملة في العرض المسرحي بعد أرسطو.

٣- توالى البيانات النظرية والأساليب الإخراجية والطرق المستحدثة في التعامل مع المتلقي منذ ما بعد الحرب العالمية الأولى، وكان من أبرزها وأكثرها تأثيراً ورواجاً ما جاء به (أنتونان آرتو) تحت مسمى (التحرير)، فقد " أدمج آرتو المتفرجين بشكل كامل في الفعل الدرامي بهدف تحرير الإنسان الطبيعي بغرائزه، وعقله الباطن، وقسوته من مظاهر القهر الاجتماعي " (١١) وأخذ بالفكرة نفسها (بيتر بروك) عندما أقر بـ " أن فعل المسرح هو التحرير " (١٢) وعمل عدد من المخرجين في ضوء آراء (آرتو) من الذين عايشوا تجربته أو تأثروا بكتابه المعنون (المسرح وقرينه) ومنهم (جيرزي كروتوفسكي).

وأياً كانت تسميات التأثير المتوخى من العرض المسرحي فهو ناتج عن (التفاعل **Interaction**) بين العرض المسرحي (بعموم مكوناته الفكرية والدراماتيكية/الجمالية) وبين المتلقي. والفارق بين التأثير والتفاعل هو: إنّ التأثير يأتي من طرف واحد وهو العرض المسرحي، في حين أن التفاعل يعني نشوء علاقة بناءً على اهتمامات مشتركة، أي أنه تأثير متبادل بين العرض متمثلاً بالطرف الحي الذي يضفي الحياة على عموم الموجودات وهو المؤدي/الممثل، وبين الطرف الثاني وهو المتلقي. وتجدر الإشارة هنا إلى أن التفاعل المتوخى بين المؤدي والمتلقي هو أقرب شياً بالتفاعل الكيميائي بين عنصرين أو أكثر لإنتاج مركب جديد تختلف خواصه عن العناصر التي كونته، بمعنى أن الحالة الوجدانية التي تطغى على المؤدي (المتلقي) ستكون موجدة للطرفين وهي تختلف

عما كان عليه الطرفان قبل العرض " وخلص القول أن الحدث المسرحي الحقيقي يشترط أن يفقد المتفرج وعيه بأنه مجرد متفرج وأن يشعر بأنه فاعل مشارك في العرض رغم سلبيته الجسدية ومكانه في الصالة. فعلمية التحول التي يمر بها الممثل حتى يتمكن من الدخول في الشخصية المسرحية ينبغي أن تتكرر في عملية مماثلة في حالة المتفرج وإلا فشل العرض تماماً " (١٣) فالمطلوب من العرض ليس إثارة انفعالات أنية بل إثارة وتحفيز الإدراك الحسي والعقلي؛ وإذا ما تم البحث في دافعية الجمهور لحضور العرض المسرحي وأخذنا الجمهور اليوناني -بعده الجمهور المسرحي الأقدم- وبحثنا في الأسباب التي تشكل دافعيته لحضور العرض عصر ذلك نجد سببين رئيسيين هما:

- ١- سبب جمعي: لأن حضور العرض المسرحي يمثل جزءاً حيوياً من احتفالات وأعياد وطقوس الشعب اليوناني.
- ٢- سبب فردي/ شخصي: لأن الهدف المتوخى تحقيقه من العرض المسرحي هو تطهير نفوس متلقيه من أدران انفعالاتها.

أما العروض التي قُدمت برعاية الكنيسة سواء كانت خارج أم داخل الكنيسة، فإن السبب الرئيس لإقبال الجمهور على حضورها والتفاعل معها هو: لأنها كانت أقوى وسيلة للتعرف على حكايات الإنجيل وتلقي المواعظ والإرشادات الدينية، كل هذا يقدم بأسلوب درامي ملؤه الإثارة والتشويق، " ولا زال الدافع الذي أدى إلى خروج مسرحيات الأسرار في القرون الوسطى من الكنيسة إلى الشارع مثار جدل. فبعض المسؤولين عن الكنيسة كانوا يرمون إلى أهداف دينية من وراء تقديمها، بينما أراد آخرون تحريم وتجريم ومنع هذه المسرحيات وكأنها أعمال شريرة. في حين أنها كانت بمثابة فرصة يغتتمها العامة للاحتفال والابتهاج بقدرة العناية الإلهية، وهي تتجلى في الزمن والتاريخ بطريقة يفهمونها" (١٤) وكان المسرح قبل أن يتم استقطابه من الكنيسة وبعد خروجه منها مسرحاً جوالاً (مسرح شارع) . والغاية الرئيسية من ذلك هي الاقتراب من الجمهور وتعزيز أهمية وتأثير العرض المسرحي في المجتمع.

توالى الحقب التاريخية ، وتعددت أساليب العرض المسرحي المبتكرة، ومنها أسلوب المسرح التفاعلي الذي جاء " نتيجة مباشرة للحركات المعارضة في أوروبا وأمريكا بعد عام ١٩٦٨، وقد تطورت مع تطور شكل العالم الحالي والصراعات التي تحكمه [...] ولكن أهم تأثير مباشر أدى إلى ظهور المسرح التفاعلي كان ظهور المجتمعات المدنية والبحث عن أفق أو سبل موازية لمكافحة المشكلات في العالم والتعامل مع القضايا التي خلفتها العولمة. كان المسرح التفاعلي من الناحية المسرحية وليد صيغ مسرحية سبقته مثل المسرح التحفيزي agit-prop والمسرح السياسي والمسرح الشعبي والمسرح الوثائقي ومسرح الشارع ومسرح العصابات " (١٥)

وتأتي أهمية العرض المسرحي وسعي القائمين عليه نحو الأسلوب التفاعلي لأنه - أي العرض المسرحي - يعدّ من أقوى وسائل الاتصال المباشرة بالجمهور لما يتمتع به من حيوية مباشرة (أنية) مع متلقيه، حتى أنه يمكن مقارنة مدى تأثيره وتفاعل الجمهور معه بالفنون التلفزيونية الفضائية ذات المتابعة الجماهيرية الواسعة وبرامجها التفاعلية التي تتناول قضايا اجتماعية أو سياسية حائزة على اهتمام شرائح واسعة من المجتمع في العصر الحالي ، على الرغم من أنّ تفاعلها يكون عبر وسائط آلية (مثل: أجهزة التلفزيون والهاتف وأجهزة استديوهات البث عبر الأقمار الصناعية) فإنها تحوز على اهتمام الجمهور ومن ثم تفاعل واسع، وذلك لأن " التفاعل من أهم نتائج الرسوخ المتزايد للأجهزة التكنولوجية سواء في ميدان العلوم أو الفنون. فبواسطة الحاسب الآلي يستطيع المستخدم أن يقيم علاقة ديناميكية. وقد أدى ذلك إلى ظهور أسلوب جديد لفكر متفاعل معقد. وقد امتصّ المسرح تلك القيم التي تدعو إلى التحضر والتي قامت بدورها بإنتاج صور جديدة " (١٦) وفي ظل التطور التكنولوجي أخذت تتكوّن صور جديدة لتصاميم الفضاء المسرحي التشكيلية ؛ لتتناغم مع تطلعات مصممي السينوغرافيا، وتسهم في و/أو تؤدي إلى تكوين الصورة الفكرية العامة للعرض المسرحي.

كانت للمسرح تقاليد راسخة من الصعب اختراقها والانقلاب عليها، ولكن قضية التجديد والتحديث مسألة تقترب من حيوية الإنسان - ولا سيما الفنان - وتطلعه الدؤوب نحو التغيير في نواحي الحياة كافة. ومن هنا جاءت الطليعية في الفنون والآداب بمعنى رفض التقليدي والسائد المستهلك الذي فقد قيمته العصرية، والنزوع نحو ابتكار أساليب جديدة، إنّ المخرجين أمثال: (أنتونان آرتو) ومعاصره (برتولد بريخت) و(جان لوي بارو) و(ارفين بسكاتور) و(ادوارد جورن كريج) و(فيسفولد ميرخولد) و(أدولف أيبا) وآخرين غيرهم ، يشكّلون جيلاً من المخرجين والمنظرين المجددين في أوروبا خلال الفترة الواقعة ما بين الحربين العالميتين وما بعدها ، وهم من بين أوائل الطليعيين الذين أحدثوا ثورة كبيرة في الفن المسرحي في جميع مفاصله الأسلوبية الفنية والتقنية بقصد الارتقاء بصورة العرض المسرحي فكراً وجمالاً، ومن ثم الوصول إلى التأثير الأمثل بالجمهور ، لأنّ " الأسلوب ليس عنصراً قائماً بذاته، فهو ينطوي على اختيار نمط من أنماط التواصل، أو نسق بلاغي يحدد المادة التي يتم اختيارها للتعبير عنها وذلك بالارتباط مع تأثيرها المتوقع على الجمهور " (١٧) ؛ وعليه فلا بدّ من أن يرتبط أي من الأساليب الجديدة برؤية جديدة وابتكار تقنيات حديثة، أو على الأقل استخدام التقنيات ذاتها (السائدة ، القديمة) بطرائق جديدة، وتوظيفها لصالح الأسلوب الجديد. وهذا فعله (آرتو) والآخرين عندما شرعوا في البحث عن موضوعات وأماكن جديدة وتقنيات أكثر ثراءً وفعالية.

فضلاً عمّا تقدم يمكن حصر مرجعين رئيسيين للتفاعلية التي أخذت مساحة واسعة في العروض المسرحية المعاصرة:

الأول: المسرح الشامل All-around Theatre : وهو " تسمية تعبر عن مسرح يجمع بين فنون متنوعة سمعية وبصرية كالرقص والغناء والموسيقى والديكور والحركة والإضاءة والألوان ، وهو بذلك يتوجه الى كل الحواس معا " (١٨) . وتوجد تسمية أخرى للمسرح الشامل هي: المسرح الكلي Theatre Total ويقصد به " مفهوم المسرح بوصفه قبل كل شيء وسيلة المخرج باستعمال النص وحده جزءاً صغيراً نسبياً من تجربة مسرحية شاملة تتضمن الأضواء والموسيقى والحركة من الأنواع كلها والمناظر والأزياء. كان نصير هذا المفهوم في المسرح العملي جان لوي بارو " (١٩) . فالمسرح الشامل أو الكلي هو ائتلاف بين عدد من الفنون في إنتاج العرض المسرحي على أن تأخذ كل من هذه الفنون مساحة أكبر مما هي عليه في عروض المسرح غير الشامل، فالموسيقى والديكور والإضاءة والحركة – والى حد ما الرقص والغناء - موجودة في أغلب العروض المسرحية ولكنها لا تضاهي النص في مساحته الكبيرة ، بمعنى أن السيادة تكون للكلمة (الحوار) ، ثم تأتي الحركة والغناء والموسيقى وجميع عناصر السينوغرافيا وغيرها بالدرجة الثانية من حيث الأهمية والسيادة في العرض، مما حدا بمريدي التغيير نحو المسرح الشامل أن يجعلوا المساواة بين عناصر العرض هدفا لهم بالتقليل من مركزية النص (الكلمة - الحوار) في التعبير، أي إنهم عملوا على الحد من سيطرة الجانب السمعي المنسوب إلى نص المؤلف باللجوء إلى إغناء الجانب البصري والحركي. ويفرق (بسكاتور) بين نوعين للمسرح الجديد " فهناك المسرح الشامل بمعناه البسيط والذي يفترض تجمع عدد من الفنون في كل موحد، بالإضافة إلى مرونة الممثل المتعددة القدرات، والآخر مسرح الشمول الذي يرتبط أساساً بحلبة التمثيل وتشكيلاتها المبتكرة ، والتي يمكن أن تستوعب عروضاً ذات أحداث تاريخية وسياسية واجتماعية بحيث نجد لها صدًى مباشراً مع الجماهير طوال لحظات العرض" (٢٠) . وقد نشأ المسرح الشامل تحت قيادة التوجهات الجديدة للمخرجين " إثر التلاحم المثالي لحس المخرج المفسر (مؤلف العرض المسرحي وليس مؤلف النص الدرامي) والسينوغراف، والمؤلف الموسيقي، والممثلين، مما أبعدها عن النمطية والتقليدية، وأدخله في عالم من الاستكشاف الفني التجريبي، ودَع هذا المسرح المحدودية وصغر المكان، لم يقتصر دوره على أن ينشد استثارة العقل فقط، بل في أن يدمر كل الثوابت، ويستنزف حالة من الشعور المتقد " (٢١) . إذن ثمة مشتركات ما بين المسرح التفاعلي وبين المسرح الشامل ولاسيما في التوجه إلى المواجهة الثورية المضادة للتقليدية المستهلكة، والبحث عن المزيد من الوسائل والآليات لاستقطاب العدد الأكبر من الجمهور.

وعليه تتلخص أسباب المقاربة بين المسرح التفاعلي والمسرح الشامل بأمرين اثنين:

الأول: التنوع لأبعاد الرتابة والنمطية.

الثاني: لإرضاء الميول والرغبات المتباينة للجمهور.

الثاني: المسرح الملحمي: الذي يعدّ أول أسلوب فارق نظرية المسرح الأرسطي بشكل كلي في تاريخ المسرح، وقد ابتكره برتولد بريخت مؤلفاً ومخرجاً ومُنظراً، وهو مسرح – وإن اعتنق مؤسسه أيديولوجية معينة – ذو تأثير عالمي ليس بفعل أيديولوجيته بل بفضل تحديثاته وكسره القواعد التي جعلت من المسرح مؤسسة ترفيهية، هذا برأي أتباعه ومريديه. ولهذا توجب التغيير من مسرح يتوجه إلى طبقة اجتماعية محدودة، إلى مسرح لعموم الشعب ولاسيما الطبقة الواسعة المتمثلة بالبروليتارية. وقد أرادته (بريخت) مسرحاً شعبياً يسمو بالواقع ويسعى لتغييره، ويقدم المتعة الفنية إلى جنب رفع مستوى الوعي على حد سواء. تأسس المسرح الملحمي على حزمة من الأفكار الداعية إلى زيادة وعي الجماهير بقضايا الواقع وسبل معالجتها، ومن أهم ما جاء به من أفكار هو الإبقاء على المتفرج يقضاً (مفكراً) خلال العرض من مبدئين رئيسيين هما: (التغريب) و (كسر الإيهام). ومن أهم مرتكزات العرض الملحمي الأسلوبية: (العرض يعتمد تكتيك المونتاج والقطع ويتطور في شكل منحنيات، الأحداث تتوالى فيما يشبه القفزات، يفترض أن الوجود الاجتماعي يتحكم في الفكر ويحدد طبيعته وتوجهاته، مسرح يتوجه للعقل، الممثل يؤدي دوره من الخارج – أي دون تقمص ويخاطب عقل المتفرج، فهو أقرب إلى الراوي الماهر الذي يجسد حدثاً شاهده، الديكور فيه يشير إلى الأماكن بصورة رمزية تعارض الإيهام، الموسيقى تعارض الحالة الشعورية وتكسرها، وقد تعلق عليها تعليقاً ساخراً وبذلك تمنع الاندماج) (٢٢). ويقدم (بريخت) وجهة نظره بالمتلقي قائلاً " إن الجمهور الذي يعتبر القاص المرادف، يجب أن يقف إلى جانب وجهة نظر ذلك الجزء من المجتمع، الجزء المبدع والمثقف والمندفع لأجل التغييرات النبيلة " (٢٣). لقد تبلورت فكرة المسرح الملحمي في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى (١٩١٨) وبلغ ذروة نتاجاته ومنجزاته في العقود الثلاثة التالية للحرب، وقد استمرت زوجة (بريخت) بإدارة مسرح (برلينر انسابل) وتقديم العروض حتى بعد وفاته.

وثمة مقاربات أخرى للمسرح التفاعلي مع توجهات أسلوبية لعدد من المخرجين منها:

أشارت (ماري الياس) إلى أرجحية أن يكون (مسرح المُضطَّهَد Theatre of the oppressed) الذي ابتكره (أغستو بوال) هو إحدى المؤثرات الرئيسة في صيرورة المسرح التفاعلي (٢٤) انطلاقاً من الفكرة المحورية لمسرح المُضطَّهَد التي تتضمن: " أن كل النشاطات الإنسانية سياسية بشكل ما، وأن كل مسرح هو مسرح سياسي بالضرورة. كما اعتبر أنّ البعد السياسي في المسرح يرتبط بنوعية العلاقة التي يخلقها مع المتفرج. فقد أعاد بوال النظر بالعلاقة بين الواقع والخيال، ودمج بينهما على المستويين النظري والعملي. كما اعتبر أن مشاركة المتفرج الفعالة في العرض من الأهداف الأساسية لمسرحه" (٢٥) لا يوجد مجال في الحياة العامة لا يتأثر بالمجالات الأخرى فالأوضاع السياسية بلا شك- تنعكس على/ وتؤثر في الوضع الاقتصادي والاجتماعي، وأسلوب المسرح التفاعلي يعمل على تجسيد صورة للحياة العامة بصيغة فنية دون عزل ما هو سياسي عن الاجتماعي أو الاقتصادي أو غيرها.

أما فكرة التحفيز وشكل التحريض في المسرح التفاعلي فتوجد لدى (أرمان غاتي) الذي أراد أن يكون العرض المسرحي " تظاهرة أكثر من كونها مسرحية محددة رسمياً فيشكلها من خلال نصّ مكتوب: لهذا يهدف عمله المسرحي إلى إقحام الجمهور في الحدث بشكل مباشر. ولكي يدرك غاتي Gatti هذا الأمر يبدأ بالتخلي عن الموضوع؛ الأمر الذي يولد بشكل غير محسوس غموض الحبكة بغية أن لا يكون فيها عرض وشرح يظهر العناصر المكونة للمعنى. بالمقابل، فإن الغياب المتعمد في الرجوع إلى تسلسل الأحداث وإلى المنطق الدرامي يعطي بعض الحرية في إعادة تنظيم التسلسل المعروف بالأسطورة الارسطوطاليسية" (٢٦)، فهو يسعى لجعل المتلقي جزءاً من مجريات العرض ليكون طرفاً مشاركاً بالفعل الدرامي. ومن المقاربات الأخرى الممكنة التحديد هو ما يسمى بمسرح الشمس الذي جاءت بفكرته (آريان منوشكين) التي اكتشفت " طرقاتاً لمسرح مشترك حيث الفوارق بين الصالة والمشهد، والمؤلف والمخرج والجمهور ملغاة لكي يكون هناك احتفال يشترك فيه الجميع" (٢٧)، كما توجد مقاربات بين المسرح التفاعلي وعروض ما يطلق عليه المسرح المفتوح (Open Theatre)، والذي أسس هذا النوع هو (جو تشايكين). وأهم هذه المقاربات هي إعطاء الأولوية لمشاركة الجمهور الحاضر إذ " تشتمل معظم عروض المسرح المفتوح على نوع من المشاركة الجماهيرية وذلك إما بدخول أحد المتطوعين إلى منطقة العرض أو بإشراك الجمهور من خلال الاستجابة الشفهية بشكل أو بآخر" (٢٨). ويوجد نوع من الأساليب المسرحية يطلق عليه مسرح الشارع وهو من أنواع العروض المفتوحة التي تعتمد التفاعل مع الجمهور في عروضها، ويعدّ التفاعل معياراً لمدى نجاح العرض أو فشله، و " إن التفاعل مع المشاهدين يمكن أن يتطور بشكل تدريجي من خلال عدد من العروض، ذلك أن الحركات والأحداث الطبيعية التلقائية التي تلاقي نجاحاً لدى جماهير العامة يمكن أن تكون شكلاً من أشكال الريبورتوار كما يتم في ذات الوقت الابتعاد عن الأمور والأدوات التي لا تلاقي نجاحاً" (٢٩). هذه أهم مرجعيات ومقاربات التفاعلية في العرض المسرحي، ونخلص منها إلى: أنّ كثيراً من المجددين على مرّ التاريخ المسرحي قد حرصوا على أن يجعلوا عروضهم تفاعلية بدرجة ما، وقد اعتمد كل منهم أسلوبه الخاص.

المبحث الثاني: خصائص المسرح التفاعلي:

ثمة حراك متزايد لدراسة المسرح التفاعلي، وإقامة الورش التدريبية حوله، هذا الحراك يدفع بالعمل في ضوء ازدياد الحاجة إلى تفعيل دور المتلقي وجعله مشاركاً فعلياً ومنتجاً للعرض المسرحي، وليس أدلّ على أهمية ودور المسرح التفاعلي من التزام بعض المنظمات الدولية وثقتها بهذا الأسلوب المسرحي، فالمسرح التفاعلي "انتقل إلى العالم أجمع وقد وجدت الأمم المتحدة به نوعاً من أنواع التواصل الفاعلة للوصول إلى فئات اجتماعية مستهدفة بطريقة غير مباشرة للوقوف على مشاكلهم ومعالجتها وكذلك العالم العربي تبنى هذا النوع من المسرح واستثمره في نشاطاته الإنسانية والتعليمية وقد جرى تفعيل هذا المسرح في سوريا والأردن وبعض من المظاهر البسيطة

في بعض من دول الخليج العربي وأخيراً دخل العراق " (٣٠) . ومن الممكن أن يقدم العرض المسرحي لجميع الفئات العمرية – أطفال، وشباب، وشيوخ- وللشرائح الاجتماعية كافة : طلبة، وعمال، وموظفين، وفلاحين، ومهندسين، وأطباء - وتحدد ماري الياس أهم أسس المسرح التفاعلي بالمقارنة بالمسرح التقليدي بالآتي: "المكان: فهذا المسرح لا يقدم في صالات المسرح التقليدية. الجمهور: يكسر العلاقة المتفق عليها والتي تفصل بين الممثل والمتفرج وبين الخشبة والصالة وبين المرسل والمتلقي. بحيث يبدو أن على المتفرج أن يتورط في اللعبة المسرحية في كل مراحلها وأن يناقش ما يراه. وظيفة المسرح: إنه مسرح يعتمد على مبدأ الارتجال واللعب، ويحافظ على مبدأ المتعة " (٣١). إنَّ الاهتمام المتزايد بالمسرح التفاعلي، وإقامة الورش التدريبية بناءً على أسس محددة، تفتح أفقاً لدراسة المسرح التفاعلي وتحديد خصائصه. بالنظر إلى أنَّ بؤرة اهتمام المسرح التفاعلي هو المتلقي، لذا تصعب دراسته وفهمه -أي المسرح التفاعلي- وتحديد خصائصه بمعزل عن نظرية التلقي (Reception Theory) لكون العرض المسرحي – وقبل كل شيء- نسق تواصل مع الجمهور، وإنَّ العرض المسرحي ذا المنحى التفاعلي يركز ويراهن على استجابة المتلقي (Reader Response) ذلك " أن نظرية الاتصال، كانت قد بدأت تستأثر بالاهتمام، مستفيدة من البحث الفلسفي الذي اهتم بقضية الاتصال، التي تعتبر وسيلة التفاعل الأساسية بين الأفراد والجماعات للتحكم بالأنظمة المادية والرمزية التي تتعامل فيما بينها من خلالها " (٣٢) . فالمسرح التفاعلي شأنه شأن نظرية التلقي ينظر إلى المتلقي (القارئ) : " كطرف حاضر مع المؤلف وكعنصر فاعل في إنتاج العمل الإبداعي، ويمكن تقسيم القراء إلى صنفين كبيرين: القارئ المقترض والقارئ الحقيقي " (٣٣) .

ويعدّ المتلقي في المسرح بجميع أنواعه وأساليبه وتوجهاته قارئاً حقيقياً حياً حاضراً ، الآن وهنا، وهذه ميزة ينفرد بها العرض المسرحي دون كثير من الآداب والفنون الأخرى ، ومن جهة أخرى فإن الحضور الحي للمتلقي والمؤدي شرط لا خلاص منه لكي يكون هناك عرض مسرحي حقيقي، " ففي المسرح تتجلى استجابة الجمهور فوراً بصورة مباشرة مما يجعله أفضل مجال لدراسة عملية التلقي . إنَّ المؤلف الروائي نادراً ما يواجه جمهوره ، أما الممثل فلا يبدع إلا في مواجهته ، وكيف أداءه دائماً على وفق استجابات المتفرجين له، ومن ثم فإنَّ العرض المسرحي تطبيق إبداعي لنظرية الاستقبال يلعب فيه المؤدي دور الوسيط بين نوايا المؤلف وبين توقعات المتلقين " (٣٤) ، ولا يحدث أي شيء من التفاعل ولن تتحقق فكرة (التفاعلية) في العرض المسرحي ما لم يعرف المخرج والمؤدي وجميع فريق العرض أو يتعرفوا على جمهورهم الذي يستهدفونه في العرض . ويُفصّد بالتعرف على الجمهور التعرف على مراكز اهتماماته بالقضايا الاجتماعية، وتوجهاته الثقافية (الفكرية) ، وهذا أمر منحه (فسيفولود مايرخولد) اهتماماً ووضّحه بقوله : " إنَّ العرض المسرحي الواحد الذي أعد بكل أجزائه ودقائقه على وفق خطة معينة سوف يكون استقباله مختلفاً في قاعات جمهور مختلفة ، لذلك فقد تعودنا من خلال التجربة العملية أن

نخطر الممثل قبل العرض (كما يُخطر الخطيب قبل الخطبة) بطبيعة المتفرج اليوم، على الممثل قبل كل شيء أن يعرف جمهور الصالة الذي سوف يؤدي دوره من أجله " (٣٥) فالفاعل لا يكون من طرف واحد (المؤدي) فقط ، لذا فهو لن يبلغ أهدافه ما لم يتم التعرف على المشتركات مع الطرف الثاني، ومن خلالها يتم التوصل إلى كيفية تحفيزه ودفعه لأن يكون فاعلاً حقيقياً.

ولا بدّ من وجود دافعية للمتلقى لحضور العرض المسرحي في عصرنا الحالي – منتصف العقد الثاني من الألفية الثالثة – في ظل التزايد المضطرد لوسائل الاتصال التي تستخدم أحدث وأسرع الوسائط والأدوات التكنولوجية، والبرامج /التطبيقات الإلكترونية، مثل القنوات التلفزيونية الفضائية، والأفلام السينمائية والمواقع الإلكترونية وأجهزة الهاتف النقال الذي بات كل منها يحمل عالماً كاملاً من المعلومات والأخبار والأخبار الفورية والوثائق والموسيقى الأغاني والأفلام والكتب الإلكترونية وغيرها مما هو مخزون في ذاكرة الهاتف أو ممكن الوصول إليها عبر شبكة الإنترنت أو يعرض في القنوات التلفزيونية المتنوعة وغالباً ما يكون التلقي عبر هذه الوسائل فردياً وربما يحتمل درجة من الخصوصية. بينما يكون التلقي في المسرح جماعياً دائماً وهذه الخاصية تعزز دافعية الحضور للعرض وقد يذهب الجمهور إلى المسرح " للإثارة والتشويق وللتحقق ، تنشأ الإثارة من تحريك الحواس لتتجاوز الاعتيادي ومن توظيف جميع القوى الاستقبالية للنظام الحسي من أجل قراءة العرض. وينمو التنوير عن اكتشاف شيء عن أنفسنا وعن العالم الذي نعيش فيه والذي لا نراه أو نفهمه عبر الحياة اليومية فالمسرح يكشف جوهر حياتنا. ويأتي التحقق عبر تطهير روحي وعاطفي أو ذهني" (٣٦) . وعليه تتلخص دافعية المتلقي المعاصر لحضور العرض المسرحي بتوقع وجود ما يشكل الوجدان الجمعي جمالياً، وبخيارات لحلول عدة لما قد يمثل مشكلة (أزمة) اجتماعية أو سياسية أو غيرها مجسدة في العرض الوجيه الحيّ بين المؤدي والمتلقي.

فما أن يتخذ المتلقي قراراً بحضور العرض :

- ١- يكون لديه استعداد للتأثر بمجريات العرض.
- ٢- لديه القابلية للمشاركة، بصفته الطرف الثاني بالعرض.
- ٣- يتفاعل مع مثيرات العرض كمتلقٍ إيجابي.

إذن ثمة مراحل ثلاث يتدرج بها المتلقي بفعل الدافعية والتحفيز التي يفترض أن يتضمنها العرض التفاعلي، هذه المراحل الثلاث هي: تقبل مجريات العرض والاستعداد للتأثر، ومن ثمّ يُقبَلُ على المشاركة ضمناً، وبعدها يأتي التفاعل مع الشخصيات والأحداث والجو النفسي العام والفكرة، فالفاعل هو العملية الأخيرة، هو العملية السرية (الوجدانية) التي تجري في أثناء العرض الفعلي، وتؤدي إلى (تطهير) المتلقي، أو تدفعه لك (تغيير) أو تعمل على (تحريره) ممّا يمكن أن يقيدته ويأسره، ومن ثمّ يكون هناك مثير أو حافز يعمل على فتح أفق جمالي من حيث الفكر والفعل

للمتلقي . وقد حدّد (فولفانغ آيزر) أهمية أمر التفاعل بين النصّ والقارئ بالمقولة التالية : " ما هو أساسي بالنسبة لقراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومنتقيه " (٣٧) ، وما ينطبق على قراءة العمل الأدبي – بحسب مقولة (فولفانغ آيزر) السابقة في أعلاه- ينطبق على حال التلقي في العرض المسرحي تماماً ، مع فارق مهم ، هو: إنّ العرض المسرحي يتضمن اللقاء الوجيه المباشر بين طرفي العملية الاتصالية (المؤدي والمتلقي) مع الأخذ بالحسبان أنّ تواصل المتلقي مع العرض المسرحي وتأثره به ومشاركته فيه وتفاعله معه لا ينتهي بانتهاء العرض، ومغادرة قاعة المسرح، بل ثمة عملية يُفترض أن تجري ما بعد العرض ، يقول (عوني كرومي) بهذا الخصوص: " رغم وجود روح حميمية واتصال روحي بين الممثلين والجمهور فإن هذا التأثير لا يظهر تَوّاً وفي اللحظة بقدر ما يظهر لاحقاً-أي بعد العرض- يؤسس دلالاته ورموزه في الواقع المتطور لذهن المشاهد دونما إغفال لخلفيته الاجتماعية وتفاعلها مع ما يجري على خشبة المسرح، فالمشاهد، هنا، موزع بين واقعين متفاعلين أحدهما يمثل الواقع الذي يحمله المشاهد معه إلى صالة العرض والتفاعل مع واقع يجري أثناء العرض، وهذا ما سيولد واقعا آخر بعد المشاهدة " (٣٨) فالتفاعلية بصورتها العامة عملية بينية/ دائرية تبدأ من:

١- **التفاعل القبلي:** وهو تفاعل ما قبل إنشاء العرض المسرحي، ويكون بين المخرج ومجموعة المؤدين من جهة وبين مختلف البيئات المحيطة بهم، ويفترض أن تكون هي نفسها البيئة المحيطة بالجمهور المستهدف (البيئة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والتكنولوجية الإعلامية والتعليمية والحقوق والحريات...) وتكون مخرجات هذا التفاعل هي العرض المسرحي.

٢- **التفاعل الآني:** وهو تفاعل يجري في أثناء العرض المسرحي، بين المتلقي من جهة وبين المؤدي ويستند هذا التفاعل إلى الاتفاق الضمني بين المتلقي والمؤدي، وهو الاتفاق الذي يفضي الى عملية مؤداها: أن يرسل المؤدي ويستقبل المتلقي داخل الاطار المسرحي " فالاطار المسرحي يكون بالفعل نتيجة مجموعة من اتفاقات تعاملية تحكم توقعات المشاركين وفهمهم لطبيعة الوقائع التي يشملها العرض [...] وعلى أساس هذا التفاهم يستطيع المؤدون أن يتفاعلوا في المسرح على نحو جلي في الظاهر تجاه الحضور وتجاه ما يفعلون، بحيث لا يجد الحاضرون أنفسهم صعوبة في تعيين أي من العناصر ينتمي إلى التمثيل، أي من منها ينتمي إلى السياق المسرحي الذي جرى إلغاؤه كي لا يتوقع بالتالي أن يتورط في التفاعل مباشرة " (٣٩) والتفاعل الآني تفاعل مباشر (وجاهي) بين طرفي المعادلة المسرحية، وهو ذروة أشكال التفاعل.

٣- **التفاعل البعدي:** يحدث هذا التفاعل ما بعد العرض المسرحي، ويكون بين المتلقي وبين مختلف البيئات المحيطة به، ويكون ناتجاً عمّا أخذه المتلقي من العرض، وشرع في بثّه في

البيئة الاجتماعية أو السياسية أو الثقافية ... وأن " كل العناصر المرتبطة بمرحلة ما بعد العرض لها أهميتها في تشكيل تجربة الجمهور في المسرح كما تسهم هذه العناصر في التشجيع على استمرار عملية صناعة الثقافة، وجذب جماهير أكثر للحدث المسرحي. إن التفاعل المتبادل بين الإنتاج والتلقي هو ما يميز عمليتي تشكيل وإعادة تشكيل السمات والمحددات الثقافية الخاصة بالمسرح " (٤٠) . ويفترض أن ينجم عن التفاعل البعدي تغييراً بدرجة ما في ثقافة وسلوك المتلقي (الإنسان) ، وهذا معناه إحداث التغيير في عموم المجتمع على نحو غير مباشر، إذ " يحصل الإنسان على متعة وهو يتغير تحت تأثير الفن. كما أنه يتغير تحت تأثير الحياة. وهكذا يتعين عليه أن يرى ويحس نفسه والمجتمع على حد سواء على اعتبارهما ظاهرتين قابلتين للتغير" (٤١) ؛ فالتغيير هو المبدأ الذي اعتمده (بريخت) كموجه رئيس في إنشاء نظريته عن المسرح الملحمي، وهو ما يتوخى إحداثه العديد من المخرجين كنتيجة بعديّة لعروضهم المسرحية.

ثم تأخذ الحركة الدائرية البيئية فعاليتها مرة أخرى، لتكون العودة إلى التفاعل القبلي مرة أخرى لنتج عرضاً مسرحياً جديداً، وقد يعدل العرض ذاته، والذي ما زالت فكرة تقديمه قائمة ، بواسطة الإضافة والحذف وإجراء التغييرات، بناء على التغذية المرتدة الناتجة عن التفاعل البعدي وهكذا دواليك.

وهنا ينبغي تساؤل مهم ينبغي أن يتحدد في ضوءه نوع نصّ العرض المعتمد في المسرح التفاعلي ، هل هو (النصّ المفتوح Open text أم النصّ المغلق Closed text) وكان " أومبرتكو إيكو هو صاحب الفضل في إشاعة استخدام هذين المصطلحين اللذين يقصد بهما عكس ما يرمي إليه النقاد الذين استخدموهما . فهو يعني بالنصّ المفتوح النص الذي يوجهه الكاتب إلى قارئ معين وله معنى أي محدد. لكنه لهذا السبب في رأيه يقبل تفسيرات جديدة متتابعة، ومن ثم فهو (مفتوح) ، وأما المغلق فهو الذي ليس له معنى محدد مثل روايات الجاسوسية ورسوم قصص الكارتون، وهو في رأيه لا يقبل إلا تفسيراً واحداً، ومن ثم فهو (مغلق)" (٤٢) ، وعليه لا بدّ للعرض المسرحي من أن يأخذ بالنصّ المفتوح، وذلك من منطلق الحرص على تقديم رؤية منفتحة على المتلقي المعاصر، ومتحركة مع الزمن ، وينأى بنفسه عن كل ما يمكن أن يقيد أو يحجم نظرة المتلقي.

من التقاليد السائدة أن يتم اختيار النصّ المكتوب سلفاً ليكون أساس العرض المسرحي، أما في المسرح التفاعلي، فتوجد خيارات عدة أمام المخرج والممثلين في كيفية اختيار النصّ وأسلوب التعامل معه، ومن هذه الخيارات:

١- اختيار النصّ واعتماده كما هو دون أي تغيير، بلا إضافة ولا حذف، انسجاماً مع مبدأ الأمانة الأدبية. وهذا أمر يندر الركون إليه في المسرح التفاعلي.

٢- إجراء بعض الففبفرات بذف بعض مشاهد معينة، وإضافة ما يراه المخرج فتناسب مع رؤفئه، وهذا نوع من إعداد وتكففف النصّ مع الإمكانيات الفنية والتقنية المتاحة.

٣- اعتماد النص كمسودة للعرض، وتألفف نصّ فسمى بنصّ العرض بإجراء ففبفرات واسعة بالذف والإضافة والتقديم والتأففر.

٤- اعتماد طرفة الارتجال: وهي من أكثر الطرق المعتمدة في عروض مسرح الففاعل، ففكون الارتجال في أثناء التمارفن بناءً على فكرة محورية متفق عليها بفن المخرج والممثلفن، وفم تثبفب النص المرتجل ففن اكفمال التمارفن ، وإعلان جاهزية العرض . ولا فخلو أيام العرض من مواقف وإضافات جديدة، ذلك " إن العرض المسرحف الفف فنهض على الففاعل بفن الممثلفن والجمهور فلا ففكرر فمما من فوم إلى آفر، بل فمفثل فف كل مرة حدثاً مففرداً. أما العرض التلفزيونف أو السفنفمافف ففمكن تكراره فمماً كما هو بصورة لا نهائفة . ففوظف العرض المسرحف أيضاً التلقائفة والعفوفة والارتجال كمصادر للإبداع اللحظف والتجدد الدائم " (٤٣) . ففجب بناء الارتجال سواء كان خلال التمارفن أم فف أثناء العرض على أساس دراسة متطلبات المجتمع وفهم الجمهور ، ف " ففن ففكون هناك فهم لءور الجمهور، سفحدث انطلاق وحرفة كاملفن للمفثل. وسوف تتلأشف المفول الاستعراضفة عندما ففبدأ الطالب(المفثل) فف رؤفئه أفراد الجمهور لا كفضاة أو رقباء، أو فف كأصدقاء مبهفجفن، بل كجماعة ففشاركهم فف التجربة " (٤٤) . والمفل إلى اعتماد الارتجال هو أنجع وسفلة لبناء تصور جماعف من المخرج ومجموعة الممثلفن وفف التففنفنن لفضافا الواقع المعاش، والتوصل إلى رؤفة أقرب إلى الكلية والشمولفة من تلك الفف تعتمد على نصّ كفبه مؤلف بصورة مففردة. وأفا كان نوع النصّ فلا شك فف أنه ففتمد بلفة ففر تقليدفة للعرض، وهي الابتعاد عن الشكل الهرمف أو البناء الدرامف الأرسطف.

العرض المسرحف الففاعل - عادة - لا فركان إلى بلفة المسرح الفقلدفة لتقدم عروضه ، لأنه فمكن أن تُقدم العروض فف بنافبات(فضاءات) بحسب ما ففقتضف أحداث العرض ، فضلا عن أنه ففترض بالقائمفن على العروض أن تكون لءبهم القدرة على التكففف مع فضاءات آفرى ففر البنافبات الفقلدفة، لأن المهم هو تقديم العرض بالصورة الفف تجعل الجمهور ففواصلًا بصورة أكثر ففسراً من ناحية الفضور ومن ناحية الفواصل الفوجدانف الففاعل، وفف هذا الفصوص قال (ففبفر بروف):

(ففن ففترك المساحات الفقلدفة، وننطلق نحو الشارع أو الرفف أو الصحراء، أو أفا مكان فف الهواء الطلق، ففن هذه فمكن أن تكون مفزة وعقبة فف ذات الوقت. المفزة ففمفثل فف أن علاقة ففقوم على الفور بفن الممثلفن والعالم، وهذا ففعطف للمسرح أنفاس ففة جديدة. وأهم أمر ففمفز مكان عن مكان هو مسألة التركيز، لأنه إذا كان فمة اختلاف بفن المسرح والففة الفقلدفة، فهو اختلاف فف

التركيز، فالحدث على المسرح قد يشابه أو يطابق حدثاً في الحياة، ولكن بفضل شروط معينة وتقنيات معينة يصبح التركيز عندنا أعظم، هكذا نجد أن المساحة والتركيز هما عنصران لا ينفصلان(٤٥)

لذا يتوجب على المؤدي من جهته أن يتكيف مع أي مساحة (فضاء)، وفي الوقت نفسه يتوجب على المخرج والسينوغراف تكييف المساحة (الفضاء) المتاح للعرض، وبما لا يؤثر على رؤية الإخراج وجمالياته. إن خروج العرض التفاعلي عن بناية مسرح العلبة الإيطالي هو خروج عن التقليدية التي يستشعرها المتلقي عندما يؤم مكان العرض المزمع تقديمه، وإن تعدد الأمكنة والفضاءات المسرحية المحتملة لتقديم العرض لا يُعدّ أمراً جديداً ، فقد لجأ كثير من المخرجين إلى تقديم عروضهم في الساحات العامة والمقاهي والشوارع ومواقف السيارات والكنائس والأسواق وهلم جرا. وهي سواء أكانت فضاءات مفتوحة أم مغلقة يجب أن تفي بالغرض منها وهو تقديم عرض مسرحي يشاهده الجمهور - وقوفاً أو جلوساً بشكل حلقة تحيط بالعرض أو صفوف متتالية - بسهولة وراحة.

وإنّ تقديم العرض في أي فضاء لا بدّ من أن تكون له متطلبات تصميم وتنفيذ تقنيات(سينوغرافيا)، مراقبة ومكلمة لأجواء العرض ، فالإضاءة والمنظر والأزياء والمكياج بحاجة إلى أن يأخذ تصميمها فعاليتها في ضوء أسلوب الإخراج ، وللمثال: يتطلب إنشاء فضاء بعض العروض سواء كان فضاءً مفتوحاً أم مغلقاً ، يتطلب أجهزة صوت بسبب أعداد الجمهور الكبيرة وبعُد الممثل عن عنهم- أي الجمهور- كما تتطلب مكياجاً يوضّح تعبيرات وجه الممثل، وربما بحاجة إلى أجهزة وتقنيات حديثة مثل الشاشات الكبيرة لعرض الأفلام أو مقاطع فيديو أو الصور المسجلة وربما للبتّ الحيّ أيضاً، لأنّه " مع تطور التقنيات الحديثة عادت فكرة التعاون أو مفهوم التفاعل للظهور من جديد في عملية إبداع أي عرض مسرحي " (٤٦) . وغالباً ما يودّ المشاهد النظر إلى العرض المسرحي من زوايا مختلفة وأوسع من تلك الزاوية الأفقية التي ينظر من خلالها المشاهدين عادة في المسرح التقليدي ، وهذا ما توفره الشاشات الكبيرة الموزعة يميناً ويساراً ، والتي تعدّ نظاماً تكنولوجياً حديثاً نسبياً كعامل مساعد للمشاهدة ومُشبع للجانب البصريّ من العرض، علماً أن شاشة السينما قد تم إدخالها حيّز الاستخدام في العرض المسرحيّ في عشرينيّات القرن العشرين، أي منذ زمن السينما الصامتة، وقد كتب (كرستوفر اينز) عن بدايات هذا الاستخدام قائلاً: " قام آرتو بزيارة برلين عدة مرات ما بين عامي ١٩٢٣ و ١٩٣٥ . لقد تأثر آرتو غاية التأثير بأعمال واحد من أولئك الذين عملوا مع بريشت وهو ارفين بسكاتور. والذي يحتمل أن يكون أخذ عنه فكرة المزج بين الوسيط السينمائي والوسيط المسرحي " (٤٧) . وكان معظم ذلك الاستخدام محصوراً بعرض الأفلام الوثائقية. لقد تم إدخال الشاشات السينمائية وشاشات وأجهزة الـ (داتا شو) للاستخدام في العرض المسرحيّ لتمكين المتلقيّ " من مشاهدة كلّ شيء على خشبة المسرح، وأكثر من ذلك بحيث يمكن له من خلال تلك الشاشة أن يرى صوراً مجسمة لما يحدث بعيداً عنه على خشبة

المسرح. وهنا فقط يمكن للعلاقة التفاعلية أن تعود بين الممثل والمشاهد فيما عدا أن الممثل سيروي لمجموعة المشاهدين كوحدة واحدة وليس كأفراد يوجه كلامه إلى كلٍّ منهما كلاماً بذاته مثلما يحدث في العروض المسرحية الصغيرة، ولا يستطيع المشاهد في هذه الحالة أن يختار ما ينظر إليه على الرغم من عرض كثير من الأشكال من زوايا مختلفة وأبعاد متباينة تعرض معظمها في وقت واحد " (٤٨) . وعليه يكون من الضرورة بمكان استثمار أي مستحدثات تكنولوجية في علم المعلوماتية الشامل وتوظيفها في العروض المسرحية لأن ذلك يسهم - بصورة واضحة- في جعل العرض متواصلاً، وليس معزولاً عمّا يجري حوله من تقدم مضطرد، لاسيما إذا ما حرص القائمون على المسرح التفاعلي على أن يقدموا لمتلقيهم كل ما هو جديد ومثير وعصري " فالمسرح والتقنيات الحديثة يمكن اعتبارهم مجالات تتفتح على رؤى جديدة: الصورة المتخيلة، الصورة الكامنة، وهذه لا تأتي إلا إذا عرضت (أنتجت) صارت نموذجاً وتم تفعيلها بواسطة المشاهد. يساهم المسرح في الثورة التكنولوجية أو النموذجية الحالية كما يساهم في تجديد عملية الكتابة المسرحية ليس لأنه كثيراً ما يلجأ بلا سبب لخدمة التكنولوجيا، ولكن لأنه يعطي الفضاء بُعداً جديداً. وينفتح فضاء التفاعلي عندئذ على رؤى جديدة " (٤٩) ثمة علاقة جدلية بين جميع مكونات العرض المسرحي ولاسيما في العرض التفاعلي، ففي الوقت الذي يتوجب فيه بناء علاقة نموذجية مع متلقيه، فإنه في الوقت نفسه يفترض أن يقدم فضاء العرض بأسلوب حديث ومعاصر عبر جلب وتوظيف التصاميم والبرمجيات والأشياء والمعدات والأجهزة الجديدة المعاصرة، وهذه كلها تندرج في عالم التقنيات الحديثة التي تؤثر في بناء صورة العرض عندما تمنح زخماً فعلاً يدفع بالمؤلف والمخرج والمؤدي وجميع الفنيين إلى الأمام في توظيفاتهم المبتكرة لخلق عوالم العرض المسرحي وفضائه الجمالي.

من الضرورة بمكان كسب ثقة المتلقي منذ بداية العرض - أي منذ المشهد الاستهلاكي التقديمي، وذلك متأثراً من أهمية الاستحواذ على انتباه حواس المتلقي وتفكيره وإدخاله في الجو العام للعرض منذ البداية. ومن المهم استخدام الحوار المباشر مع الجمهور لجذب الانتباه، أو التعليق على حدث ما، أو فعل لأحدى الشخصيات أو رواية لحدث بقصد اختزال الأحداث والزمن، وقد " يتخذ الحديث المباشر إلى الجمهور أحياناً صيغة التعليق الجانبي الذي يدفع الجمهور إلى اعتناق منظور الشخصية المتحدثة وتفسيرها للأحداث " (٥٠). ويكون هذا أحد منطلقات الحرص على أن يكون الموضوع حيويًا يثير اهتمام ويستثير فضول الجمهور، ويسرب إحساساً إلى المتلقي بمدى قرب الممثل منه عبر الأداء التقديمي وليس الإيهامي، فيكون التمثيل قريباً ممّا جاء به (برتولد بريخت) في نظرية المسرح الملحمي.

وتوجد ضرورة - بدرجة ما - لحضور الفكاهة والسخرية في العرض؛ لغرض إضفاء مسحة من الاسترخاء وتنويع الانفعالات المبتوثة في العرض لما للكوميديا من دور حيوي في تقبل العرض، وزيادة الإقبال الجماهيري عليه، فضلاً عن أهمية الضحك للمتلقي، فقد بيّن " سيغموند فرويد كيف أن الضحك يولد عند المراقب شعوراً بتفوقه على الشخص الذي يتم الضحك منه، ولا سيما أنه

يقارنه بنفسه فيشعر بالرضى الذهني والمتعة. من جهة أخرى فإن الضحك من الآخر هو الضحك من أنفسنا ، وهو وسيلة لتعميق معرفتنا بذاتنا " (٥١) ، فالكوميديا تشكل إطاراً جمالياً لبعض المشاهد لما توفره للمتلقى من شعور بالتفوق على بعض الشخصيات الكوميديّة، أو أنه يستطيع التصرف في هذا الموقف أو ذلك تصرفاً أفضل، ومن جهة أخرى يشعر المتلقي بالتوحد مع شخصيات أخرى في حال وجد المتلقي شيئاً من ذاته مشخّصاً في أداء الممثل لشخصية واحدة أو أكثر، أو وجد شيئاً من واقعه الفعليّ مجسّداً في مجريات أحداث العرض، مما يدعو للتفاعل، والتوحد مع الشخصية أو بعض مواقفها (انفعالاتها) وحركة الفعل الدراميّ يقلص المسافة الجمالية بين طرفي العرض المسرحي، مع الأخذ بالحسبان حرص المخرج والمؤدي على ضرورة بقاء المتلقي واعياً، ودعوته إلى إعادة النظر بصورة واقعه الاجتماعي والسياسي، وفي هذا الأمر مقارنة واضحة مع المسرح الملحمي.

للمسرح التفاعلي خاصية جمالية تنطلق من ثلاثة محاور هي :

المحور الأول: التنوع الفني ذو الطابع الشموليّ في أداء الممثل (تمثيل، وحركات إيقاعية ، وغناء، وتمثيل صامت...) ، وكذلك التنوع في الجو العام للعرض، فلا وجود لطابع تراجمي أو كوميدي له السيادة طوال العرض، فالعرض خليط بين هذا وذاك ، إنه أقرب إلى الطابع الشموليّ في المزاج إلى الحياة في الواقع بما تتضمنه من مفارقات وسخرية وضحك وبكاء.

المحور الثاني: ينطلق من جعل المتلقي طرفاً فاعلاً (حيويًا) يوازي في حيويته دور المؤدي استناداً إلى أن بعض مخرجي المسرح وعلى امتداد عمره الطويل تمكنوا من استبعاد بعض العناصر من العرض مثل المنظر والموسيقى والماكياج، إلا أن أحداً لم يتمكن من إزاحة طرفي المعادلة المسرحية (الممثل والمتلقي) وأن ما يتوخاه الأسلوب التفاعليّ هو إعلاء إيجابية المتلقي ومنحه مزيداً من الأهمية، وذلك عبر:

أ- التأثير الحيّ المتبادل بين العرض والمتلقي.

ب- عرض النهايات المتعددة للعرض أو النهاية المفتوحة أو النهاية التي تستثير عدداً من الأسئلة التحريضية (التحفيزية).

المحور الثالث: وينطوي على درجة من الأهمية- لأنه يؤطر العرض بصورته العامة، ويفترض أن يحظى باهتمام القائمين على المسرح التفاعلي وهو: الحرص على توفير إطار من المتعة يغلف مجريات العرض وقيمته وصورته، فالمتعة ضرورية لأنّ " المهمة العامة للمؤسسة التي أطلق عليها اسم (المسرح)- توفير المتعة. أنها أنبل مهمة للمسرح من بين جميع المهمات " (٥٢) . ومن أهم مصادر المتعة في العرض التفاعلي هو بناء العلاقة بين المؤدي والمتلقي ، وقبول كل منهما والتجاوب معه شعورياً وفكرياً ، لأنّ أساس التفاعل هو الحوار الداخلي للمتلقى مع ذاته والآخرين

بناءً على استثارة وتحفيز وتحريض من قبل المؤدي (العرض) عبر تقديم الواقع الحي بصورة أكثر سما، بأسلوب يرتقي بالذائقة العامة.

تأتي أهمية المسرح التفاعلي الجمالية من كونه أسلوباً له جذور ممتدة في كثير من الأساليب المسرحية، فهو أسلوب لم ينبثق لوحده بلا امتدادات تاريخية (فنية)، ويلتقي مع تلك الأساليب في كثير من توجهاته، ومن تلك الامتدادات التي عمل في ضوئها مريدو المسرح التفاعلي الخروج عن الفضاءات التقليدية في تقديم العرض وطريقة جلوس المشاهدين وحتى بنية النص (العرض) وتدرجات الممثلين، فأهمية العرض المسرحي التفاعلي تأتي من أهمية تحديثاته التي تساير التطورات بجميع أشكالها، ومن أهم هذه التطورات هو التطور التكنولوجي (الإلكتروني) وعلى وفق مبدأ ما اصطلح على تسميته بالتحتمية التكنولوجية technological determinism التي تعني: "الاعتقاد بأن التغيرات والتجديدات التكنولوجية تؤدي حتماً (وبصورة آلية غالباً) إلى إحداث تغييرات في المجتمع والثقافة والفن" (٥٣) فالتنوع الحاصل في مصادر الاتصال مثل القنوات الفضائية وشبكة الإنترنت، وسرعة الوصول إلى البيانات والمعلومات والفيلم والكتاب والمقالة والصورة... وغيرها دفع باتجاه أسلوب المسرح التفاعلي، والعمل على تعزيز دافعية حضور الجمهور إلى المسرح ومنح المتلقي دوراً إيجابياً، وجعله شريكاً فاعلاً في تكوين صورة العرض المسرحي.

مؤشرات الإطار النظري :

- ١- التفاعل يعني نشوء علاقة بناءً على اهتمامات مشتركة، أي أنه تأثير متبادل بين الطرفين الأول وهو العرض المسرحي بكل مكوناته، وأهمها المؤدي الذي يضفي الحياة على عموم الموجودات، وبين الطرفين الثاني وهو المتلقي.
- ٢- أسلوب المسرح التفاعلي يبتعد عن الثوابت والتقاليد، ويعنى بتوظيف المستحدثات الموجودة مجالات الحياة كافة.
- ٣- ثمة مرجعيات ومقاربات عدة للتفاعلية مع عدد من الأساليب والاتجاهات المسرحية التي حرصت على جعل العرض المسرحي تفاعلياً بدرجة ما:
 - أ- المسرح الشامل: هو انتلاف من عدد من الفنون في إنتاج العرض المسرحي ، انطلق من المساواة بين عناصر العرض بالتقليل من مركزية النص، وإغناء الجانب البصري والحركي.
 - ب- المسرح الملحمي: وهو مسرح يسمو بالواقع ويسعى لتغييره، ويقدم المتعة الفنية إلى جانب رفع مستوى الوعي على حد سواء.

ت- أما فكرة التحفيز والتحريض في المسرح التفاعلي فتوجد لدى (أرمان غاتي) الذي أراد أن يكون العرض المسرحي تظاهرة أكثر من كونها مسرحية لهذا يهدف عمله المسرحي إلى إقحام الجمهور في الحدث بشكل مباشر.

ث- مسرح الشمس الذي حرص على إلغاء الفوارق بين صالة المشاهدين وخبثبة المسرح لكي يكون هناك احتفال يشترك فيه الجميع.

ج- المسرح المفتوح الذي أعطى الأولوية لمشاركة الجمهور الحاضر.

ح- مسرح الشارع الذي اعتمد التفاعل مع الجمهور في عروضه، بعده معياراً لمدى نجاح العرض أو فشله.

٤- لغرض خلق تفاعل أمثل مع مجريات العرض لا بدّ من:

أ- جعل محور العرض منصباً على اهتمامات الجمهور، عبر تقديم ما يشكل الوجدان الجمعي جمالياً، وبخيارات لحلول عدة لما قد يمثل مشكلة (أزمة) اجتماعية أو سياسية أو غيرها مجسدة في العرض الوجيه الحي بين المؤدي والمتلقي.

ب- قد توضع نهايات عدة للعرض، أو يتم وضع نهاية مفتوحة، أو نهاية تستثير عدداً من الأسئلة التحريضية (التحفيزية)، على أن يترك استنباط الحلول إلى قناعة المتلقي نفسه.

ت- اللجوء إلى تشكيل منظومة الفضاء وإلى لغة الأداء ولغة الحوار بروح محلية قريبة للمتلقي.

ث- استثمار أي مستحدثات تكنولوجية وتوظيفها في العروض المسرحية لأن ذلك يسهم - بصورة واضحة- بجعل العرض نفسه متفاعلاً (متواصلاً) مع ما يجري حوله من تقدم مضطرد.

ج- الميل إلى اعتماد الارتجال هو أنجع وسيلة لبناء تصور جماعي من المخرج والمؤدين لقضايا الواقع المعاش، والتوصل إلى رؤية أقرب إلى الكلية والشمولية من تلك التي تعتمد على نص كتبه مؤلف بصورة منفردة. وأياً كان نوع نص العرض في المسرح التفاعلي فإنه يعتمد بلا شك بنية غير تقليدية.

ح- التنوع الفني ذو الطابع الشمولي في أداء الممثل (تمثيل، حركات إيقاعية، غناء، تمثيل صامت...) وكذلك التنوع في الجو العام للعرض، فلا وجود لطابع تراجميدي أو كوميدي له السيادة.

خ- تقديم العرض في فضاءات بحسب ما تقتضي أحداث العرض وبما يجعل الجمهور متواصلًا بصورة أكثر يسراً من ناحية الحضور ومن ناحية التواصل الوجداني.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

عينة البحث: عرض مسرحية (اعزیزه)

إخراج : باسم الطيب

تقديم: نقطة للفنون المعاصرة.

مكان العرض: منتدى المسرح /شارع الرشيد- بغداد.

تحليل العرض:

عنوان العرض:(اعزیزه)

العنوان هو المنطلق الأساس المثير في هذا العرض ، معنى كلمة (اعزیزه) في الميثولوجيا الشعبية العراقية هو دلالة النزاع والمشاكل والشقاق، (اعزیزه) هي أداة سحرية موجودة في الموروث الشعبي العراقي، هذه الأداة عبارة عن قطعة عظيمة محددة النوعية، تلف بقطعة قماش، ويُرسم عليها شكل إنساني بطريقة بدائية، ترمى من قبل شخص أو توضع في مكان يراد زرع الفتنة والشقاق بين أطرافه، وعادة ما تكون في البيوت بين أفراد العائلة الواحدة، وقد استعار المخرج (باسم الطيب) مفهوم (اعزیزه) بجعلها عنواناً مثيراً للعرض ووسع من مفعول الـ (اعزیزه) ليعم البلد بأكملها لزرع الفتنة والنزاع والقتال بين فئاته وطوائفه. (اعزیزه) هي خرافة وجزء من الموروث الشعبي، ومن هنا كان عنوان العرض المسرحي عامل استقزاز وتحفيز للمدركات المتلقي، وينطوي على امكانية تحريك وجدان المجتمع والذاكرة الجمعية.

حكاية وفكرة العرض:

لا توجد لهذا العرض حكاية بالمعنى التقليديّ، ولما كانت الحكاية ترتبط بالبنية، فإنّ هذه أولى مؤشرات الخروج عن البنية التقليدية للنصّ ذات البناء الهرمي وعلى وفق ما جاء به (فيرتاج) الذي يتضمن هيكلية مسرحية وهي: المشهد الاستهلالي أو ما يسمى بالتقديم، ثم تأتي خمسة مراحل: ١- نقطة الانطلاق -٢- الحركة الصاعدة -٣- الذروة -٤- الحركة الهابطة -٥- حل العقدة. فلم يكن لبناء عرض (اعزیزه) علاقة بالبنية الهرمية/ التقليدية مطلقاً حتى من حيث الصراع الواضح الأطراف، فقد كان الصراع في العرض مع مجهول يحرك المؤدين ويدفعهم للفعل، كان في كل مشهد ثمة طرف آخر غير حاضر. وهو ما يحرض المتلقي على التواصل مع العرض. وبحسب مخرج العرض (باسم الطيب): (فقد تم بناء نص عرض (اعزیزه) بطريقة الجلسات لفريق العمل وطرح معاناتهم واهتماماتهم الشخصية وموضوعاتهم العامة وتم الأخذ بالقاسم المشترك)(٥٤).

تجلت فكرة (إعززة) من خلال عرضها لمجموعة مشاهد توزعت جغرافياً بين حدائق – بناية منتدى المسرح – وباحة البيت وتسع غرف والطابق العلوي، وفي كل مكان من هذه الأماكن (الفضاءات) تم تقديم قيمة تكاد تكون مستقلة عما قُدم في المكان الآخر، إلا أن مجموع هذه الثيمات يُجمع على تقديم موضوعات تعنى بما يعاني منه المجتمع عموماً ويشكل هاجساً مقلقاً وهماً مشتركاً بين العرض والمتلقي، الموضوعات تتصدى لطريقة عيش المواطن من شرائح مختلفة، وما قد يرهقه، وما يطمح إليه حتى في مخيلته. فالفكرة المحورية هي المعاش الواقعي الحقيقي للمتلقي، وهذا هو العنصر الأساس الفاعل في هذا العرض، وبعبارة أخرى: أخرج العرض ما في داخل المتلقي، وعرضه له، وعرفه به، وقدم معالجة مثيرة تحفيزية تدفع المتلقي للفعل باتجاه الإصلاح وبرؤية ممتعة.

المشهد الاستهالي:

في أثناء تواجد الجمهور في الحديقة الخلفية لبناية المنتدى، بانتظار بدء العرض، كانت ثمة شخصية في شرفة الطابق الثاني من البناية، رجل يرتدي الأسود، بمكياج : الكحل واضح على العينين، والأحمر على الخدود والشففتين، يسير كما في السيرك على عمود خشبي ويحاول التوازن عليه بصعوبة. لا يلقي بالاً للعيون الناظرة إليه... إنه مثير للأسئلة، هل يمثل شخصية تاريخية أتية من عمق تاريخ سومر وبابل؟ أم أنه إعززة ذاتها تتأرجح؟ أم ماذا؟ إنها بداية الشروع بإثارة التساؤلات لدى الجمهور.

تم مناداة الجمهور للتجمع قرب شجرة في الحديقة الأمامية، وزعت إحدى المشاركات الجمهور إلى مجموعات – يتراوح عدد المجموعة بين ١٠-١٢ فرداً – وحددت لكل مجموعة مرشد (Guide) وبطاقات بلون موحد يميزهم عن المجموعات الأخرى، كي يسهل تنقل المجموعة بين غرف العرض، ويحدد لهم طريقة جلوسهم أو وقوفهم في فضاءات العرض المتعددة، هذه الطريقة للمشاهدة جديدة ومبتكرة تماماً في تقديم العرض المسرحي العراقي، وإن حدث تنقل المتلقي في أماكن عدة تجري فيها الأحداث في عرض ما، فإنه ليس بهذه الطريقة ولا بهذه الكثرة من التنقلات.

الجزء الأول

قدم الجزء الأول من العرض في الباحة الداخلية لبناية المنتدى، الجمهور يحيط بمساحة العرض من ثلاث جهات، المؤدي والمتلقي بمستوى واحد إذ لا وجود لخشبة مسرح ولا حدود فاصلة بينهما. ولغرض التمهيد لدخول المتلقي في أجواء العرض وكسر الحاجز النفسي بين المتلقي والمؤدي، تحدث المخرج (المؤدي) حديثاً مباشراً للجمهور، تضمن الحديث ترحيباً وتوجيهات وإشارة للبدء، وخلال ذلك تم توزيع ضيافة – مشروبات ساخنة وباردة - وبابتسامة عريضة من فريق العرض على الجمهور، حالما استقروا في مواقعهم، بعضهم جالسون وبعض آخر واقفون. يبدأ الجزء الأول

من العرض بمشهد جماعي استهلاكي يهيئ ذهن المتلقي الفرد ويعمل على توحيد مع عموم المتلقين. في هذا الجزء كثير من الأصوات والحركات التي من الصعب متابعتها جميعاً لأن بعضها جرى في الطابق الثاني وسمعت أصوات المؤدين الذين نزلوا بعدها إلى الباحة: نساء يتصايحن، مشادات كلامية، وشباب يتمنون وآخرون يرقصون، يفصحون عن معاناتهم، يوجد خطب ما يعم المكان والأشخاص.

الجزء الثاني

توجهت مجموعات المتلقين بمعينة مرشديهم إلى الغرفة (*) كل مجموعة تتوجه إلى غرفة معينة، ولا وجود لتسلسل في الفعل الدرامي يحكم دخول مجموعات الجمهور إلى الغرفة، لأن كل مشهد من المشاهد له قيمة مستقلة عن الآخر إلا أنه يرتبط بالاطار العام للعرض وفكرته الرئيسية، وأغلب مشاهد العرض - تلك التي جرت في الغرفة - يقدمها مؤدٍ واحد/ منفرد، إنها (مونودراما) في الغرفة وكأن المخرج أراد التأكيد على العزلة والانقطاع عن الآخر، بعد وقوع الخطب الذي حدث في المشهد الجماعي - في الجزء الأول - داخل باحة البيت التراثي/ مسرح المنتدى. تكون المنظر في الغرفة من قطع أثاث توشي مباشرة بالمكان وبدعم من هيئة الشخصية وحوارها/ مونولوجها يتم التعرف على المكان بلا أي تأويل ولا اختلاف:

الغرفة الأولى: مشاهدة التلفزيون: تدخل مجموعة المتلقين والغرفة مظلمة، فيها جهاز تلفزيون يعرض فلماً عن الحرب أو القتل وفجأة تندلع النيران خارجة من الجهاز، بصورة مفزعة، هذا المشهد يقدم وسائل الإعلام (Media) والتأثير الخارج منها إلى المتلقي.

الغرفة الثانية: قاعة الفنان: مغلقة الجدران بالأبيض بما يعنيه من نقاء وصفاء، يوجد عدد من اللوحات/الرسوم الملونة، الفنان/المؤدي - يأخذ مجموعة المتلقين في جولة في الغرفة ذات الممرات، ليطلعهم على اللوحات/الرسوم المعلقة على جدرانها، المؤدي يروي حكاية وضعه الاجتماعي المفكك، وتحلل أسرته، امه تزوجت بعد طلاقها من أبيه، وهذا الأخير تزوج أيضاً من امرأة غير امه، وكان الرسوم المعلقة على الجدران تمثل قصة حياته.

الغرفة الثالثة: المطبخ: كل شيء في المكان يوحي بأنه مطبخ، امرأة وحيدة تخبر مجموعة المتلقين المتواجدين قبالتها، عن مناكذاتها كامرأة ناضجة ولها آراؤها، هذه المناكذات مع بنات تبوح بأسمائهن وهي تقشر البطاطا والباذنجان، إنها تجسد عقلية امرأة تناصر العنف ضد المرأة، لأن النساء اللاتي تعرفهن وتبغضهن لهن متطلبات غير مهمة وكماالية فقط، ومن هذه المتطلبات الذهاب إلى الدراسة. إنه مشهد يعرض الصورة المغربية لحقوق المرأة في العصر الحالي، من خلال تقديم الصورة المقلوبة ومن صوت أحادي بلا أي صوت يعارضه.

الغرفة الرابعة: قاعة درس/ صفّ مدرسيّ: حالما تدخل مجموعة المتلقين يجلسون على الرحلات المدرسية وقبالتهم المدرس والسبورة، وكتاب موضوع في قفص صغير، وأعلى القفص خوذة من النوع الذي يرتديه الجنود في المعارك، مؤدي دور المدرس يتحدث عن معاناته مع طلبته بانفعال شديد، وكيف أن اهتمامهم وأخلاقهم ساءت حالها، مثل بعض من الناس، وكذلك يتذمر من حال البلد غير المستقرة وانعكاساتها على المجتمع.

الغرفة الخامسة: التجميل: يدخل إليها مشاهد واحد ليلتقي بفتى وفتاة يعرضان عليه مواد تجميل ويأخذانه إلى مرآة لينظر إلى نفسه، ثم يخبرانه بأنّ كل ما يحتاجه المرء ليكون جميلاً هو الابتسامة لأنّ (الابتسامة طاقة إيجابية) وهذه الجملة سمعها المتلقين في الجزء الأول في باحة المنتدى الداخلية على لسان المخرج (المؤدي). التنوع الحاصل هنا هو: متلقٍ واحد ومؤدين اثنين.

الغرفة السادسة: الكاتب: منضدة يجلس خلفها المؤدي يطبع على آلة طباعة ميكانيكية قديمة، يتحدث عن معاناته من سوء فهم الآخرين لكتاباته وخصوصاً المخرجون، صورة هذا الكاتب تثير تساؤل من شقين: أهو متخلف عن الآخرين لأنه يعمل بأدوات قديمة؟ أم إنه على رغم حال الفقر حوله ينتج فكراً متقدماً يعجز الآخرون عن استيعابه؟

الغرفة السابعة: المريض نفسياً: المؤدي شاب يستلقي على سرير للمرضى، ما أن يرى مجموعة المتلقين واقفين قربيه حتى يباشر بعرض الأمراض المعدية التي أصابته عليهم ، ويستعرض معهم نتائج الفحوصات والتحليلات الطبية المثبتة على الحائط ، ومن هذه الأمراض النفاق والكذب والحقد على الآخر.

الثامنة: ليست غرفة بل هي زاوية يقع فيها سلم يؤدي إلى الطابق الثاني: وهو مكان للتنبؤات حيث تجلس بنت شابة على السلمة الأولى، وبعد نهاية كل فقرة من حديثها تصعد إلى السلمة الأخرى، أزيائها عادية ولكن ثمة أسلاك مضاءة تلتف على جسدها وكأنها فتاة إلكترونية، إنها تطلق توقعات أو نبوءات مثل: البلد سيصل إلى المريخ سنة... ، سيحكم رجل يحب البلاد أكثر من مصالحه الشخصية سنة... ، الفتاة تقدم صورة ساخرة ومثيرة عن ما وصل إليه حال البلد، إنها صورة تحريضية باتجاه الفعل نحو الأفضل.

ما يُلحظ بوضوح في المشاهد التي جرت في الغرف ، هو إن عرض مسرحية (عزيزة) من العروض التي تعتمد أداء الممثل عماداً لها، ومدى قدرته على استقطاب وجذب اهتمام حواس الجمهور والسيطرة على مدركاتهم بواسطة أهم عامل يستخدمه وهو التلقائية (العفوية) التي بدت بوضوح على أداء الجميع للشخصيات التي طغت عليها سمات: السخرية التشاؤمية وقلق الموت والخوف من الآتي والأفعال الكوميديّة والرقص واللطم والموسيقى بأنواعها.

السمة الغالبة لأداء الشخصيات هي عدم إشعار المتلقي بأن ما يجري تمثيلاً لشخصيات غريبة عنه، بل إن المؤدي يقدم الشخصية وكأنها هي نفسه لأنّ الشخصية بُنيت لهذا المؤدي أو إن المؤدي يقدم الشخصية بعد تكييف أبعادها النفسية والاجتماعية والطبيعية (المادية) على وفق ما هو عليه، لذا لم تكن الشخصيات عموماً منفصلة أو غريبة عن المتلقي، وهذا الأمر لا يشمل الشخصية التي ترتدي السواد وتضع الماكياج (ربما هي الشخصية المأخوذة من عمق التاريخ السومري أو البابلي)، وعلى الرغم من هذا فإنها في المشهد الأخير لم تستثن من الاندماج مع المجموع فقد شاركت بالرقصة الجماعية (الطم) على أنغام الموسيقى الشعبية.

الجزء الثالث/ الأخير:

وهو مشهد جماعي ختامي سبقه عزف لفرقة موسيقية، وكان المخرج أراد بهذا التوقيت تقديم الفاصل الموسيقي، لغرض توفير استراحة لمتلقيه لغرض تأمل ما شاهدوه في الغرف والتهيؤ للمشهد اللاحق. وهو مثل الجزأين السابقين من مشاهد العرض، اشتغل على إلغاء التقليدي وهشّم القواعد وعمل على تقليص المسافات الفاصلة بين المؤدي والمتلقي، سواء كانت هذه المسافات جمالية (نفسية) أم مادية، فقد تقلصت المسافة الجمالية إلى حد كبير بسبب من التوحد الفكري (الوجداني) مع المؤدين، وعلى صعيد المسافة المادية كان الجمهور بتماس مع الممثل حتى لدرجة الإمساك والاحتكاك المباشر، مما أوجد تلاحماً جمالياً (وجدانياً) بين طرفي المعادلة المسرحية الدرامية (المؤدي والمتلقي) من خلال منظومة عناصر الروح المحلية الطاغية في العرض التي تجلت في الملابس واللهجة والموضوعات وطريقة العرض والحركة والرقصة والموسيقى الشعبية والغناء والإيماءات، هذه العناصر مجتمعة تنشد التقرب من المتلقي والتفاعل معه. يشكل المشهد الأخير ذروة التفاعل في عموم العرض لوجود عوامل عدة تضافرت لهز الوجدان الجمعي للجمهور، وتحريكه باتجاه حالة شعورية تطغى على جميع الحضور من المؤدين والجمهور، هذا المشهد يجسد الاحتجاج ضد الموت والإصرار على حب الحياة، هو رقص تعزية حرّ على أنغام موسيقى شعبية، وفي نهاية المشهد يصدّم العرض متلقيه بتحقيق انتصار للموت الطبيعي عندما صرخ أحد المؤدين بفرح غامر وباللهجة العراقية المحلية، ما معناه: (أنا سأموت مينةً طبيعية) واحتفل جميع المؤدين ومعهم انفعال وتفاعل المتلقين بهذا الخبر السار المفرح، ليرقص الجميع بهستيرية واضحة لأنّ أحدهم أعلن أنه سيموت باختياره وليس بفعل الإرهاب (اغتيال، عبوة، سيارة مفخخة) وهذا الموضوع يهز وجدان المتلقي، لأنه يشكل هاجساً وهمماً مشتركاً بين عموم الحاضرين، لقد أمسكت (اعزيزة) بنبض الشارع (الراي العام) واشتغلت على ما يُشغله، وهذا ما جعل الأصرة بين المتلقي والعرض قوية، وتدفع للمتابعة والاهتمام، فضلاً عن تنوع المواضيع والفضاءات (الغرف) وطريقة الأداء الساخرة، وهذه هي أوضح سمة لجماليات عرض اعزيزة التفاعلية.

الفصل الرابع: عرض النتائج ومناقشتها:

أولاً: تكون عرض مسرحفة (اعزفة) من ثلاثة أجزاء، مع التأكفد على التنوع فى الطروحات والأشكال، فأرضفة العرض مسنوفة بفن المنلفى والممئل، فذ لا وجود لخشبة المسرح، وتكون نصّ العرض أسلوبفياً من الواقفة المحضفة، ومن انتشار للرموز بصورة واضحة، لغة العرض معظمها شعبفة محلية قرففة إلى اللغة الفصحى.

ثانفا: ارتكز عرض مسرحفة (اعزفة) على بثّ مجموعة من الإشارات والشفرات الثقاففة (الاجتماعفة) تمثل جزءاً من مرجفة فكرفة عامة، بقصد مّد جسور تواصل وارتباط مع المنلفى، ومن أهمّ هذه الإشارات والشفرات:

أ- الاستناد على مفهوم مفلولوفى (اعزفه) عنواناً للعرض فمفح إحساساً بوجود أمر مررب وبنفئ بحدوث خطب ما دون معرفة المسبب، وهذا بففنه العرض من خلال أحداثه و شخوصه، ثمّة صراع مع مجهول أو مع ففر المرئى، وهذا الحال هو ما فففشه (الآن) المجمع المحلي العراقي ومنذ زمن.

ب- استلال شخصففة من التاريخ الموفل فى القدم لتتحرك فى عمق الواقع المعروف، وهف الشخصففة الفف تتأرجح فى شرفة الطابق الثانى قبل العرض، وظلت تراقب وتعافش الأحداث طوال العرض.

ت- فعل العزاء(اللطم) و الرقص الشعبف العراقي بمفموف حرکاته شكلت إشارات (جست) حرکت مشاعر المنلفى.

ث- استخدام الموسفقى الشعبفة الشائعة فى الأفراح العراقية، أسهم بصورة واضحة فى جعل المنلفى منتمياً للعرض.

ثالثا: حدائة طرفة تعامل العرض مع المنلفى من ففث: التنقل بفن الساحة الخارجفة لمبنى منننن المسرح، وتوزفف المنلففن إلى مفامع، ولكل مجموعة لون هوفة فمفره، ثم الانتقال إلى الداخل وقوفاً وجلوساً بشكل جلفة حول الممئلن على أرض مسنوفة مع استئثار الطابق الثانى فى الجزء الأول، ثم الانتقال إلى مشاهد متنوفة داخل الغرف الصغفرة فى الجزء الثانى، وبعدها العوفة إلى الجلوس فى الباحة لمشاهدة الجزء الثالث (الأخفر).

رابعاً: تمكن العرض من إحاطة جمهوره بجو درامى سوداوى (تشاؤمى)، بإطار من السخرفة، فذ عمد المخرج والمؤدون إلى أسلوب الكومفدفا السوداء الفكفمفة فى كئفر من المشاهد، مثل مشهد غرفة المطبخ وشخصففة المرأة ومناكداتها للبنات الفف تتحدث عنهن فى أثناء عملها فى المطبخ،

حين تقطع فلانه وفلانه كالخيار والطماطم والباذنجان خلال حديثها. ومشهد البنت الجالسة على السلم وجسدها(أزيؤها) تومض بإضاءة إلكترونية، وتطلق نبوءاتها الساخرة، ومشهد المدرس غير المتزن نفسياً... وتتوالى المشاهد حتى الوصول إلى المشهد الأخير عندما يطلق أحد المؤدين صرخته بأنه سيموت ميتة طبيعية، مما يولّد حالة احتفالية بهذا الخبر المفرح، فيرقص الجميع وبذات الوقت يلطمون كما في التعازي على إيقاعات الموسيقى الشعبية.

خامساً: الروح المحلية تجلت في الملابس واللهجة والموضوعات وطريقة العرض والحركة والرقصة والموسيقى الشعبية والغناء والإيماءات جميعها تنشئ التقرب من المتلقي والتفاعل معه، والحرص على توجيه الحوار المباشر والتلامس الحر من المؤدي للمتلقي مع توفر إمكانية حدوث العكس .

سادساً: التنوع في شكل العرض (الحوار، الغناء الجماعي ، الفردي ، الموسيقى الشعبية ، الموسيقى الغربية ، الحركة الإيقاعية السريعة ، الرقص، تنوع أعمار المؤدين) . تعدد بيئات المشاهدة وشمل التنوع حتى مقاعد الجلوس مختلفة ما بين الرحلات المدرسية والمصاطب والكراسي وحتى الوقوف. وهذا كله يتضمن خروجاً عن المؤلف وكسراً للتقاليد والأعراف المسرحية (الدرامية) بدءاً من توزيع الجمهور إلى مجموعات إلى طريقة جلوس المتلقي في صالة العرض وإلى نهاية العرض.

الاستنتاجات:

- ١- أساس التفاعل هو وجود مشتركات قبلية متوفرة أصلاً. أما التفاعلية فهي الفكرة المنسوبة إلى التفاعل والكامنة فيه مع مختلف الشؤون الحياتية، وتحرك توظيف فكرة التفاعلية بسبب من أهميتها وحيوتها لتشتغل في مجال فن العرض المسرحي.
- ٢- تأتي حيوية التفاعلية في المسرح من كونها تشتغل على ما يُشغل الجمهور من القضايا العامة، ويهدف الارتقاء بالذائقة الجمالية، ويدفع بالنتيجة متلقيه نحو فعل التغيير بزيادة مستوى الوعي الجماهيري العام عن طريق التحفيز.
- ٣- جل ما يتوخاه الأسلوب التفاعليّ في العرض المسرحي هو ترسيخ إيجابية المتلقي ومنحه مزيداً من الأهمية المحورية.
- ٤- يرتكز العرض المسرحيّ ذو الأسلوب التفاعليّ على مجموعة من القضايا والاهتمامات الثقافية(الاجتماعية)، وسيادة الروح المحلية التي تدفع المتلقي إلى الارتباط الوجداني مع المؤدي وعموم عناصر العرض المسرحي.

٥- إزالة المسافات والحوازج النفسية والمادية أو تقليصها إلى أدنى المستويات بين المؤدي والمتلقي، بين مساحة التمثيل ومساحة التلقي.

الهوامش

- ١- أ.ت.أوتاوي: مفهوم التفاعل الاجتماعي: في كتاب : دراسات في أصول التربية، ط٢، محمود قمبر وآخرون، الكويت، دار الثقافة، ١٩٩١، ص٢٢٦.
- ٢- إيناس محيسن: المسرح التفاعلي /الجمهور -شريك في الإبداع، الإمارات اليوم، أبو ظبي، ٩/مايو/٢٠١٢، www.emaratalyom.com تاريخ الولوج : يوم الخميس ٢/٧/٢٠١٥.
- ٣- ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط٢، ٢٠٠٦، ص١٢١.
- ٤- سامي عبد الحميد: فن التمثيل الطبيعي والمصطنع بين التقمص والتشبيه، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية، الموسوعة الثقافية، ٢٠١٤، ص٦٣.
- ٥- أنابيل موني وبييتسي إيفانز: العولمة/المفاهيم الأساسية، تر: آسيا صدقي، بيروت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ٢٠٠٩، ص١٢٣.
- ٦- بشرى موسى صالح: المفكرة النقدية، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠٨، ص١١٩.
- ٧- جون وايتمور: الإخراج في مسرح ما بعد الحداثة - تشكيل الدلالات في العرض المسرحي، ط١، تر: سامي عبد الحميد، بغداد، دار المصادر للتحضير الطباعي، ٢٠١٤، ص١٧.
- ٨- ينظر: أرسطو طاليس: فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار الثقافة، ١٩٧٣، ص١٨.
- ٩- جوليان هلتون: نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، الشارقة/دائرة الثقافة والإعلام، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، مكتبة المسرح، ٢٠٠١، ص٢٥٣.
- ١٠- برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نصيف، بغداد، منشورا وزارة الإعلام، سلسلة الكتب المترجمة/١٦، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٣، ص٤٢٣.
- ١١- كريستوفر اينز: المسرح الطبيعي (من ١٨٩٢-١٩٩٢) تر: سامح فكري، القاهرة، وزارة الثقافة- مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ٢٠٠٠، ص١٧٦.
- ١٢- بيتر بروك: المكان الخالي، تر: سامي عبد الحميد، بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٣، ص١٥٢.
- ١٣- جوليان هلتون: مصدر سابق، ص ٢٥٣.
- ١٤- ألان ماكدونالد وآخرون: مسرح الشارع/ الأداء التمثيلي خارج المسرح، تر: عبد الغني داود وزميله، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، مشروع الألف كتاب الثاني، ١٩٩٩، ص١٣.
- ١٥- ماري الياس: مشروع المسرح التفاعلي www.artfordevelopment.org تاريخ الولوج: يوم السبت ٤/٧/٢٠١٥.
- ١٦- لوسيل جاريانياتي وبيير مورللي: المسرح والتقنيات الحديثة - مجموعة دراسات، تر: نادية كامل، القاهرة، وزارة الثقافة/مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ٢٠٠٧، ص٨٧-٨٨.
- ١٧- كريستوفر اينز: مصدر سابق، ص ١٦٥.
- ١٨- ماري الياس وحنان قصاب حسن: مصدر سابق، ص ٤٣٨.
- ١٩- جون رسل تيلر: الموسوعة المسرحية- ج٢، تر: سمير عبد الرحيم الجلبي، بغداد، دار المأمون، دار الحرية للطباعة، ١٩٩١، ص٥٥٣.
- ٢٠- أحمد زكي: المسرح الشامل، بيروت، المركز العربي للثقافة والعلوم، السلسلة الثقافية، دت، ص٢٣.
- ٢١- باربرا لاسوتسكا-يشونيك: المسرح والتجريب ما بين النظرية والتطبيق، تر: هناء عبد الفتاح، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، ١٩٩٩، ص١٠٦.

- ٢٢- ينظر: نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، الشارقة، دائرة الثقافة والأعلام، مركز الشارقة للإبداع الفكري، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠١، ص ١٦٩ - ١٧٠.
- ٢٣- برتولد بريخت: مصدر سابق، ص ٤٢٢.
- ٢٤- ينظر: حوار مع الباحثة المسرحية والأستاذة د.ماري الياس www.Arom Group. تاريخ الولوج السبت ٢٠١٥/٧/٤.
- ٢٥- ماري الياس وحنان قصاب حسن: مصدر سابق، ص ٤٥١.
- ٢٦- ماري آن شاربونيير: علم الجمال في المسرح الحديث، ط ١، تر: مؤمل مجيد، بغداد، دار ميزوبوتاميا، ٢٠١٣، ص ١٦٩.
- ٢٧- ماري آن شاربونيير: المصدر السابق، ص ١٧٥.
- ٢٨- بيم ميسون: مسرح الشارع والمسارح المفتوحة، تر: حسين البدري، وزارة الثقافة - مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٧، ص ٤٩.
- ٢٩- بيم ميسون: المصدر السابق، ص ٢٤٦.
- ٣٠- يوسف هاشم: المسرح التفاعلي في العراق - مجلة الخشبة/ www.al-khashaba تاريخ الولوج : يوم السبت ٢٠١٥/٧/٤.
- ٣١- ماري الياس: مصدر سابق/موقع إلكتروني.
- ٣٢- عبد الله إبراهيم: التلقي والسياقات الثقافية، ط ١، طرابلس- الجماهيرية العظمى، دار الكتاب الجديد المتحدة/ دار أويا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠، ص ٧.
- ٣٣- ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ط ٢، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠، ص ١٩١.
- ٣٤- جوليان هلتنون: مصدر سابق، ص ٢٥٠.
- ٣٥- فيسيفولود مايرخولد: في الفن المسرحي (ج ٢) ط ١، تر: شريف شاكر، بيروت، دار الفارابي، ١٩٧٩، ص ١٦٢.
- ٣٦- جون وايتمور: مصدر سابق، ص ٧١.
- ٣٧- فولغانغ أيزر: التفاعل بين النص والقارئ، في كتاب القارئ في النص-مقالات في الجمهور والتأويل، ط ١، تحرير: سوزان روبين سليمان و إنجي كروسمان، تر: حسن ناظم و علي حاكم صالح، بنغازي/ليبيا، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٧، ص ١٢٩.
- ٣٨- عوني كرومي: الجمهور والمسرح،/التجربة في العراق، في كتاب المسرح وإشكالية الجمهور، تأليف: إبراهيم عبد الله غلوم وآخرون، ط ١، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢، ص ٢٢١.
- ٣٩- كير إيلام: سيمياء المسرح والدراما، ط ١، تر: رنيف كرم، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢، ص ١٣٧-١٣٨.
- ٤٠- سوزان بينت: جمهور المسرح - نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين، تر: سوزان سامح فكري، ط ٢، القاهرة، أكاديمية الفنون/ وحدة الإصدارات-مسرح(٤) مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٥، ص ٢١٢.
- ٤١- برتولد بريخت: مصدر سابق، ص ٤١٤.
- ٤٢- محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة-دراسة ومعجم إنجليزي-عربي، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، دار نوبار للطباعة/ القاهرة، ١٩٩٦، ص ٦٥.
- ٤٣- جوليان هلتنون: مصدر سابق، ص ٢٥٨.
- ٤٤- فيولا سبولين: الارتجال للمسرح، تر: سامي صلاح، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٩، ص ٥١.
- ٤٥- ينظر: بيتر بروك: النقطة المتحولة- أربعون عاما في استكشاف المسرح، تر: فاروق عبد القادر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة-١٥٤، ١٩٩١، ص ١٥٩.
- ٤٦- لوسيل جاربانياتي و بيير مورللي: مصدر سابق، ص ٨٢.
- ٤٧- كريستوفر اينز: مصدر سابق، ص ١٧٣.

- ٤٨- بيم ميسون: مصدر سابق، ص ٢٩٦.
 ٤٩- لوسيل جارباتياتي و بيبير مورللي: مصدر سابق، ص ٨٩.
 ٥٠- جوليان هلتون: مصدر سابق، ص ٢٤٦.
 ٥١- ماري الياس وحنان قصاب حسن: ص ٤٦٩.
 ٥٢- برتولد بريخت: مصدر سابق، ص ٢٧٤.
 ٥٣- محمد عناني: مصدر سابق، ص ١١٤.
 ٥٤- باسم الطيب - لقاء تلفزيوني عرضته قناة الحرة يوم الاثنين/ ٢٥-٥-٢٠١٥.
 (*) ما تسنى للباحث مشاهدته في الغرف، هو ثمان مشاهد من أصل عشرة.

خلاصة بحث (خصائص المسرح التفاعلي):

وظفت فكرة التفاعلية في فن العرض المسرحي بسبب من أهميتها وحيوتها، وذلك بعدما برزت ضرورة لتفعيل دور المتلقي على أثر تعدد وسائل الاتصال وبرامج التواصل، وتم ابتكار فكرة المسرح التفاعلي بغيره أسلوب يستطيع المخرج من خلاله جعل المتلقي مشاركا فعلا ومنتجا، وعليه يهدف البحث الحالي إلى استقصاء خصائص المسرح التفاعلي.

تضمن الإطار النظري بحثين:

المبحث الأول: مرجعيات/ ومقاربات التفاعلية في المسرح: استعرض أهم الأساليب الإخراجية التي اشتغلت على جعل العرض المسرحي تفاعليا بدرجة ما، ومنها المسرح الشامل والمسرح الملحمي ومسرح المظهد، وغيرها من الأساليب ابتعدت عن التقاليد السائدة في العرض المسرحي واقتربت من الجمهور بقصد الإسهام بمعالجة الأوضاع غير السوية وتغيير الواقع.

المبحث الثاني: خصائص المسرح التفاعلي التي تضمنت: وجوب أن تكون لغة الأداء ولغة الحوار تقترب من الروح المحلية للمجتمع. ومن المهم اعتماد الارتجال بصفته أنجع وسيلة لبناء تصور جماعي، فضلا عن التنوع الفني في أداء الممثل، وفي الجو العام للعرض، وتقديم العرض في فضاءات بحسب ما تقتضي أحداث العرض وبما يجعل الجمهور متواصلا بصورة تكفل التواصل الوجداني التفاعلي.

في إجراءات البحث تم وصف وتحليل عرض مسرحية (عزيزة) للمخرج باسم الطيب، بحسب أجزاءها الثلاثة وما فعله المخرج والمؤدون لخلق بيئة العرض التفاعلية

ومن أهم نتائج البحث: ارتكز عرض مسرحية (عزيزة) على بث مجموعة الإشارات والشفرات الثقافية/ الاجتماعية التي تمثل جزءا من مرجعية فكرية عامة. وقد تمكن العرض من إحاطة جمهوره بجو درامي تشاومي بإطار من السخرية. وتجلت الروح المحلية في الأزياء واللهجة والموضوعات وطريقة العرض والحركة والرقصة والموسيقى الشعبية والغناء والإيماءات وجميعها تشد التقرب من المتلقي والتفاعل معه.

توصل البحث إلى عدد من الاستنتاجات، أهمها: أساس التفاعل هو وجود مشتركات قبلية. تأتي حيوية التفاعلية في المسرح من كونه يشتغل على ما يُشغل الجمهور من القضايا العامة. جل ما يتوخاه الأسلوب التفاعلي في العرض المسرحي هو ترسيخ إيجابية المتلقي استنادا إلى سيادة الروح المحلية، التي تدفع المتلقي إلى الارتباط الوجداني مع العرض المسرحي، عبر إزالة أو تقليص المسافات النفسية والمادية بين المؤدي والمتلقي، بين مساحة التمثيل ومساحة التلقي.

Characteristics of the Interactive Theatre

Abstract

The interactive art idea is employed in the theatrical show due to its relevance and vitality after the growing need to activate the role of the recipient following the invention of the multiple means and programs of communication. This idea of the interactive theatre is considered a method through which the director can

make the receiver an active participant and producer. The current research aims to investigate the characteristics of the interactive theatre.

The theoretical framework falls into two sections. The first section deals with the references to the interactive storytelling in the theater, the basic directorial methods that aim to make the theatre, to some extent, more interactive including the comprehensive theater and the epic theater and the theater of the oppressed, and the other tactics that go away from the traditional approaches of theatre in order to address the audience to contribute in changing the uneven conditions and situations.

The second section introduces the characteristics of the interactive theatre which include the following:

The language of the performance and conversation should address the spirit of the local community.

It is important to adopt improvisation as the most effective way to build a collective perception, as well as the diversity in the performance of the actor and the general atmosphere of the show.

The presentation spaces should vary in accordance with the events of the show and in a way which makes the audience interactive enough to ensure emotional interaction.

The researcher describes and analyzes the play (Izayza) by its three parts as well as what the director and performers do to create the interactive display environment.

The most important results of this research are as follows. The theatrical presentation of (Izayza) is based on the broadcast of a range of cultural and social codes that become part of a general intellectual reference. The show is to brief his audience with a pessimistic atmosphere of dramatic irony. The local spirit is reflected in the tone, themes, presentations, movement, dances, folk music, singing and gestures which all seek to get closer to the receiver and interact with him.

The researcher concludes that the basis for interaction is the existence of shared tribal traditions. The dynamic interactive theatre comes from being run on issues of public concern. The main concern of the interactive theatrical method is to consolidate the receiver's positive attitude based on the rule of the local spirit, which directs the receiver to be emotionally associated with the theatrical show by removing or reducing the psychological and physical distance between the performer and the audience; i.e., between the space of acting and the space of reception.