الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبوبكر بلقايد

كلية الآداب واللغات

قسم الفنون

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في الفنون

التخصص : مسرح مغاربي

الموضوع :

تقنيات المسرح التفاعلي

مسرحية اعزيزة نموذجا

من إعداد الطالب:

علي خيرالدين محمد

تحت إشراف الأستاذ:

د. دحو محمد أمين

لجنة المناقشة

د.بولنوار مصطفى	رئيسا
د.دحو محمد أمين	مشرفا
د.بدير محمد	مناقشا

الموسم الجامعي :2025/2024م

ملخص

بالعربية

تقنيات المسرح التفاعلي التحفيزي والرقمي، بوصفها أحد أبرز ملامح التجديد في الفن المسرحي المعاصر. وتهدف إلى تحليل الكيفية التي أسهمت بها تقنيات المسرح التفاعلي التحفيزي والوسائط الرقمية في تطوير لغة العرض المسرحي، من خلال دمج التكنولوجيا بالفعل الأدائي لإثراء التجربة الفنية وتحفيز المتلقي على المشاركة والتفاعل تركز الدراسة على الأبعاد الجمالية والتربوية لهذه التقنيات، ودورها في تحويل المتفرج من متلق سلبي إلى عنصر فاعل في بناء المعنى، مع إبراز التحديات التي يوجهها المسرح في ضل التحول الرقمي.

إلى أن المسرح التفاعلي التحفيزي والرقمي يمثل امتدادا خلافا لتاريخ المسرح، يعبر عن روح العصر ويؤكد قدرة هذا الفن على التكيف والتجدد المستمر.

الكلمات المفتاحية : المسرح التفاعلي ، المسرح الرقمي ، المتفرج-الممثل- الجوكر، النص التفاعلي ، الإرتجال، مسرح الجريدة، المسرح الخفي، مسرح الصورة الرمزية ، حلقة النقاش .

بالإنجليزية

The technique of interactive, motivational, and digital theatre as a modern artistic approach that seeks to integrate technology with theatrical performance in order to develop new forms of expression and creativity.

The study aims to highlight how digital and interactive media have made theatrical performance more dynamic and engaging, transforming the spectator from a passive viewer into an active participant in the unfolding of the performance.

It also examines the aesthetic and education dimensions of these techniques, and their role in stimulating the audience both intellectually and emotionally, while addressing the main challenge that contemporary theatre face in the digital theatre.

The research concludes that interactive, motivational, and digital theatre represents an innovative artistic experience that restores the theatre's role as a living art from-one capable of interacting with both humanity and technology, and of keeping pace with the transformations of the modern era through creative renewal.

Keywords

Interactive Theatre, Digital Theatre, Spect-Actor (Spectator-Actor), Joker, Interactive Text, Improvisation, Newspaper Theatre, Invisible Theatre, Image Theatre, Forum Discussion.

مقدمة

مقدمة

شهد الفن المسرحي خلال العقود الأخيرة تحوّلات جوهرية في بنيته الجمالية والتقنية والفكرية، انعكست بوضوح على طبيعة العلاقة بين النص والعرض، وبين الممثل والمتلقي .فقد لم يعد المسرح مجرد فضاء للفرجة أو وسيلة للتعبير الفني، بل أصبح أداة تربوية واجتماعية تسعى إلى تحفيز المتلقي على التفكير النقدي والمشاركة الفاعلة في بناء المعنى .ومن أبرز الاتجاهات التي كرّست هذا التحوّل نجد المسرح التفاعلي، الذي يُعد من التجارب المسرحية الحديثة التي أحدثت قطيعة نسبية مع النمط الكلاسيكي القائم على الفصل بين المؤدي والمتلقي .

يرى أوغستو بوال (2009) أن المسرح التفاعلي يشكل وسيلة تحررية تُمكّن الفرد من إدراك ذاته ضمن الجماعة، وتساعده على تجاوز الاضطهاد من خلال الممارسة المسرحية ذاتها، حيث يصبح المتفرج فاعلاً لا متلقياً سلبياً .وقد أسّس بوال لهذا المفهوم عبر مشروعه» مسرح المقهورين «الذي فتح المجال أمام الجمهور للمشاركة في صناعة العرض وتغيير مجريات الأحداث بما يتوافق مع رؤيته ووعيه .هذا التحول من المتلقي السلبي إلى المتفرج – الممثل يمثل جوهر التجربة التفاعلية التي تقوم على إشراك الجمهور في إعادة إنتاج الخطاب المسرحي و توجيه دلالاته .

أما فاطمة البريكي (2006) فتؤكد أن التفاعلية في الفنون الرقمية، ومنها المسرح، ليست مجرد مشاركة شكلية، بل هي عملية إنتاجية تشاركية تنبثق من فعل التواصل ذاته، إذ يصبح المتلقي مبدعاً ثانياً يشارك في صياغة العمل الفني وإعادة تشكيله وفق رؤيته الخاصة .ومن هنا تتجلّى أهمية البحث في تقنيات المسرح التفاعلي، باعتباره مجالاً خصباً لتفاعل الجماليات التقليدية مع الوسائط الرقمية الحديثة، في إطار ما يسمى بالمسرح الرقمي أو المسرح التفاعلي الرقمي .

مقدمة

تنبع أهمية هذا البحث من التحولات المتسارعة التي يشهدها المسرح المعاصر في ظل التطور التكنولوجي الهائل، الذي أفرز أشكالاً جديدة من التلقي والتفاعل، وأسهم في إعادة تعريف مفاهيم النص والعرض والفضاء المسرحي .فالمسرح لم يعد محصوراً في الخشبة التقليدية، بل اتسع ليشمل فضاءات رقمية افتراضية، تُدمج فيها تقنيات الوسائط المتعددة بالصورة والصوت والبرمجيات التفاعلية .ومن هنا تبرز الحاجة إلى دراسة التقنيات التي يقوم عليها المسرح التفاعلي، سواء في بعده التحفيزي أو الرقمي، لفهم كيفية توظيفها في تطوير العملية المسرحية و إغناء تجربة المتفرج .

تتمثل إشكالية البحث في التساؤل المحوري التالي :كيف تساهم تقنيات المسرح التفاعلي في تطوير التجربة المسرحية على مستوى التلقي والبناء الجمالي؟ وينبثق عن هذه الإشكالية مجموعة من الأسئلة الفرعية :ما هي أهم التقنيات التي يعتمدها المسرح التفاعلي؟ وكيف تتجلى هذه التقنيات في العروض المسرحية الحديثة؟ وما حدود التفاعل بين الممثل والجمهور في المسرح التفاعلي التحفيزي مقارنة بالمسرح الرقمي؟ ينطلق هذا البحث من فرضية أساسية مفادها أن تقنيات المسرح التفاعلي تمثل مدخلاً جمالياً ومعرفياً لتجديد الخطاب المسرحي المعاصر، من خلال كسر الحواجز بين المؤدي والمتلقي، وتفعيل الطاقات الإبداعية الكامنة في الجمهور .كما يفترض أن التفاعل بين البعدين التحفيزي والرقمي في المسرح يفتح آفاقاً جديدة أمام التجريب المسرحي ويؤسس لفضاء أدائي مشترك تتداخل فيه الأجساد والوسائط. اعتمدت هذه الدراسة المنهج التحليلي الوصفي، بوصفه الأنسب لرصد الظواهر الفنية وتحليل عناصرها التقنية والجمالية، مع الاستعانة بالمقاربة المقارنة في دراسة الفروق والالتقاءات بين المسرح التحفيزي والمسرح الرقمي .كما تم توظيف المنهج السيميائي في تحليل بعض المشاهد التفاعلية للكشف عن الدلالات الرمزية والبصرية التي تتولد من علاقة المتفرج بالنص والعرض .

مقدمة

واجه البحث بعض الصعوبات المرتبطة بندرة المراجع العربية المتخصصة في المسرح التفاعلي، وخاصة في الجانب الرقمي منه، إضافة إلى قلة التجارب العربية الموثقة في هذا المجال .ومع ذلك تم الاعتماد على عدد من الدراسات الأكاديمية والمراجع النقدية الحديثة التي تناولت المسرح التفاعلي من زواياه الجمالية والتقنية، مثل أعمال سعيد يقطين (2008) حول الإبداع التفاعلي، وأوغستو بوال (2009) حول المسرح التحفيزي و فاطمة البريكي (2006) حلول الأدب التفاعلي .

جاءت هذه المذكرة لتتوزع على أربعة فصول رئيسية، حيث تناول الفصل الأول المصطلح والمفهوم العام للمسرح التفاعلي، بينما خُصص الفصل الثاني لتقنيات هذا المسرح في أبعاده الجمالية والتطبيقية، أما الفصل الثالث فوقف عند المسرح التفاعلي الرقمي كامتداد حداثي لتجربة المسرح التحفيزي، في حين خُصص الفصل الرابع للدراسة التطبيقية من خلال تحليل مسرحية" اعزيزة "كنموذج تطبيقي يعكس آليات التفاعل وتقنياته داخل العرض العرض المسرحي .

بهذا تشكل هذه الدراسة محاولة للإسهام في إثراء البحث الأكاديمي في ميدان الفنون الدرامية، من خلال رصد التحولات التي يشهدها المسرح التفاعلي في الجزائر والعالم العربي، وإبراز دوره في تجديد لغة المسرح المعاصر وجعلها أكثر قرباً من المتلقي وأكثر انسجاماً مع روح العصر الرقمي.

الفصل الأول

1. المسرح التفاعلي – المصطلح و المفهوم :

يكمن معنى التفاعلية " Interactivity " في " التبادل والتشارك بين طرفين، ذلك أن الكلمة مركبة من كلمتين في أصلها اللاتيني، أي من كلمة (Inter) وتعني بين أو فيما بين ومن الكلمة (actives) وتفيد الممارسة في مقابل النظرية .."[1]ومما سبق نستنتج أن " التفاعلية " هي ممارسة بين اثنين، أي تبادل وتفاعل فيما بينهما.

تقوم " التفاعلية " في الإبداع الرقمي على خاصية التشارك حيث يكتب المؤلف عملا أدبيا فيشاركه المتلقي عبر الوسيط الإلكتروني في إضافة تفاصيل أخرى لهذا النص والتعليق عليه والتفاعل معه. وقد اهتم " سعيد يقطين " بمفهوم " التفاعل " وعرفه بقوله : " هو مايتمثل في العمليات التي يقوم بها المستعمل وهو ينتقل بين الروابط لتشكيل النص بالطريقة التي تفيده وهو بذلك يتجاوز القراءة الخطية التي يقوم بها قارئ الكتاب المطبوع"[2] ، مبينا أنه يكون

---

[1] فطيمة ميحي،2013/2012، البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرقمي – تاريخ رقمية لسيرة بعضها أزرق أنموذجا– مقاربة سوسيو دلالية ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم اللسان العربي جامعة الحاج لخضر، باتنة ، الجزائر، ص24.

[2] سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، 2008 ، ط1 الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي، ص 259.

سواء بين علامات النص الداخلية والخارجية أو بين منتج النص والقارئ فثمة تفاعل إبداعي ليتفاعل معه القارئ الرقمي تفاعلا نقديا جديدا لأن الأدب في ارتباطه بالوسيط الإلكتروني يعد منتوجا وأداة إنتاج وفضاء للإنتاج من خلال استعانة هذا الجنس الجديد بالإمكانات التقنية التي تتيحها التكنولوجيا لتقديم نص مختلف الوسيط يقوم على أساس تفاعل المتلقي ومشاركته ليكون شاعرا مع القصيدة الرقمية، وروائيا مع االرواية الرقمية، وقاصا مع القصة الرقمية وهكذا مع بقية مجالات الإبداع الفنية الرقمية الأخرى، إذ يتمثل في إضافات وتعديلات من شأنها أن تسهم في توليد نص جديد وتفاعل نقدي مع النص الأدبي الذي يتم إنتاجه[1]، فالمتفاعل الرقمي يعد شريكا أساسيا للكاتب في الممارسة الإبداعية التفاعلية وبذلك يظهر مبدعا ثانيا للنص الأدبي التفاعلي، يكتب نصا تفاعليا جديدا من خلال الإبحار في نص الكاتب الأصلي، والتغيير فيه كالحذف منه والإضافة إليه، وتصميم صور ومشاهد له ..الخ.

تتجلى الوظيفة الأساسية للمسرحية التفاعلية في " التركيز على أدلجةالمسرحية وفق توجهات المجتمع واستهداف مواضيع الساعة التي تشغل فضاءه، حيث تعمل المسرحية التفاعلية على المروق من النمطية سواء تعلق الأمر بالشكل أوالموضوع. أين تلتقي العلاقة

---

[1] حافظ محمد عباس الشمري، إياد إبراهيم فليح الباوي، الأدب التفاعلي الرقمي،2012، ط1، عمان ،الأردن مركز الكتاب الأكاديمي، ص 28.

بين الممثلين والمتفرجين وبين صالة العرض وخشبة المسرح بإشراك المتلقي في ساحة المسرح بغض النظر عن توجهه في عالم تسوده العولمة أن يتحرر من ذاتيته وينصهر في ذاتية الجماعة ، فيكون اللسان الناطق بأفكارها وآرائها و الرؤيوية لأن النص التفاعلي يحمل قيما وأفكارا على غرار النص الورقي.

- عرفته (ماري الياس) على أنه : " مسرح يخلق علاقة تفاعلية مع جمهوره، و هو مسرح يختلف عن المسرح التقليدي، الذي يتعامل مع متلقيه كمستقبل غير مشارك. فالمسرح التفاعلي يقوم على المشاركة الواعية ، وهو بذلك يختلف عن الفنون السلبية ، مهما كانت طبيعتها" [1].

- كما عرفته (فاطمة البريكي) أنه : يقدم أداء غير محدد النهاية ، و الجمهور له مطلق الحرية في اختيار المسار الذي يريد أن يكمل به المسرح بناء على الموقف الشخصي أو الحدث الذي يشده أكثر من غيره، وبهذا تختلف المسرحية نصا وأداء من مشاهدة إلى أخرى.

---

[1] ماري الياس : نحو تفعيل المسرح التفاعلي عربيا، موقع أصدقاء عربية، شبكة المعلومات العالمية(الأنترنت) : http://www.alrumi.com/2014/05/1_3144.html

[2] فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ط1، الدار البيضاء : (المركز الثقافي- دار قرطبة للطباعة والنشر)،2006، ص99.

- كما عرفه الأستاذ عبد العظيم الجوذري : على أنه : (مسرح حي للتنشيط الإجتماعي ، يتيح للجمهور إمكانية التواصل والتفاعل والتفكير والتعبير و المناقشة مع الممثلين وفيما بينهم بكامل الحرية وفي جميع الحالات والمواقف فهو يشجع الجمهور على مراجعة معارفهم ومواقفهم وسلوكياتهم ، ويعرض المشاكل أمامه ويدفعه إلى مناقشتها والبحث عن حلول لها الأمر الذي يسهم في زيادة الوعي وتطوير المهارة لدى الجمهور[1].

2. التقنية :

عن (جان ماري اوزباس) " إنها كلمة إنجليزية مشتقة أصلا من الكلمة اليونانية والتي تعني الشيء المصنوع أو الفن[2].

أما ألكسندر دين فيقول "أن غرض التقنية وفي جميع الفنون متشابهة ألا و هو جعل المضمون أو الموضوع أوضح وأكثر تأثير وأكثر جذبا وأكثر تحريكا[3].

---

[1] وسام عبد العظيم الجوذري، المسرح التفاعلي من الصفر إلى العرض، 2019، ط1 ، دمشق ، سوريا ، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ص12.

[2] جان ماري أو زياس : الفلسفة والتقنيات، تر : عادل العوا، بيروت : عويدات للطباعة والنشر ، 198، ص 113 .

[3] ألكسندر دين : أسس الإخراج المسرحي، تر : سعدية غنيم، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب،1975، ص35.

وعند (إبراهيم حمادة) فهو يعرف التقنيات " هو تطبيق محدد لمنهج عام أو أسلوب اصطلاحي على أي وجه من وجوه العملية المسرحية ويمكن استخدام كلمة "التقنية " المعربة حديثا بدلا من الحرفة أوالصنعة [1].حسب التعريفات السابقة فإن التقنية هي اتقان الشيء واحتراف الصنعة لتكون أكثر تأثيرا في المتلقي والكشف عن الموضوع من خلال الاستمرار بالإبداع والتدريب المتواصل في تطوير أدوات الممثل التقنية، لذا فإن يمكن تعريفه أنه :

التقنية : هي مهارة في تطوير و استخدام القدرات الذاتية للممثل وفق الأسس الفنية ، وغرض التقنية هو اكتمال أدوات الممثل وتوحيد الاتصال بالجمهور والتأثير.

[1]إبراهيمحمادة:معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، القاهرة، مطبعة الشعب، ص 100.

3- مفهومالمسرحيةالتفاعلية:

التفاعلية في النص الأدبي على خاصية محورية، حيث يطرح المؤلف فكرة أساسية أو يكتب جزءًا من عمل إبداعي، ومن هنا، يتدخل القارئ/المتلقي ليضيف تفاصيل جديدة ومبتكرة ، وعلاوة على ذلك، تجعل هذه الإضافات النص أكثر ثراءً وامتدادًا، وتمنحه حياة متجددة تتجاوز حدود المؤلف الواحد

لقد أدى تداخل التكنولوجيا الحديثة مع الفن إلى إضافة أبعاد جمالية جديدة للعمل الأدبي والفني، ومن جهة أخرى، تقوم العملية الفنية هنا بتحويل المخفي إلى ظاهر، والسعي لإبراز الجمال الكامن في النصوص والأعمال. وفي السياق نفسه، يتحقق هذا عبر مرحلتي التصميم الإبداعي والتنفيذ العملي في آن واحد، مما يمنح العمل قيمة مضاعفةفي ذلك. يجمع علماء الفيزياء في القرن العشريين على أن "الجمال هو المقياس الأساسي للحقيقة العلمية".

في سياق ما قلنا سابقا Drama interactive فهي تمثل نمطًا حديثًا ومتطورًا من الكتابة الأدبية، يتجاوز حدود الفهم التقليدي للإبداع يمثل هذا النمط من الإبداع تجاوزًا لمفهوم العمل الفردي القائم على المبدع الواحد، إذ يتشارك في بنائه عدد من الكُتّاب، وقد يُستدعى المتلقي/المستخدم أيضًا للمساهمة في إنتاجهوبهذا يغدو نموذجًا للإبداع الجماعي الذي يتخطى حدود الفردية، وينفتح على آفاق أوسع من التفاعل والمشاركة ،حيث تغدو التشاركية والتفاعلية السمة المهيمنة[2].

---

[1]أغروس، روبرت. م و جورج ن، ستانسيو: العلم في منظوره الجديد، ترجمة كمال خلايلي، سلسلة عالم المعرفة 134 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب،الكويت،1989،ص46 .

[2] فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص99.

تمنح المسرحية التفاعلية المتلقي قدرًا واسعًا من الحرية للتعبير عن توجهاته، بل وحتى لتغيير مسار الأحداث وفقًا لرغباته الخاصة، فالمتلقي وهو حاضر في فضاء العرض التفاعلي وعلى خلاف المسرح التقليدي، لا يكون المتلقي ملزمًا بتتبع تسلسل الأحداث كما وضعه المؤلف،هذا النسق من الإبداع لا يلتزم بتتبع ترتيب الأحداث، ولا يقيِّد نفسه بتوجهات الجمهور أوبالممثلين، ولا حتى بفضاء العرض المسرحي. فهو قائم على استقلالية المبدع الذي يظل ملتزمًا بخياراته وتوجهاته الخاصة فقط،مما يمنحه حرية كاملة في تجاوز النص والعرض المسرحي، وفق ما يراه مناسبًا، لا وفق ما يُفرض عليه [1].

لقد أسهمت المسرحية التفاعلية في خلخلة العديد من المفاهيم المسرحية التقليدية التي ترسّخت ضمن نمط ثابت لا يقبل التغيير. فقد أتاح توظيف الوسائط الإلكترونية انتقال المسرحية التفاعلية من شعرية النص إلى شعرية الصورة، وهو ما شكّل قطيعة مع البنية الدرامية الكلاسيكية القائمة على مبدأ سيادة النص. وقد ولّد هذا التحوّل نقاشاً واسعاً في الأوساط المسرحية، انقسم فيه الدارسون والممارسون بين مناصر لتجربة الفرجة الرقمية القائمة على الوسائط التكنولوجية، وبين مدافع عن خصوصية العرض الحي المرتبط بخشبة المسرح.

[1] فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص161 .

4- بدايات المسرح التفاعلي:

يُعَدّ المسرح التفاعلي، أو ما يُعرف أيضاً بالمسرح التحفيزي، مسرحاً ملتزماً بقضايا المجتمع، يسعى إلى التعبير عن صوت الفئات المهمشة والمقهورة. وقد تبلورت هذه الصيغة المسرحية وتطورت كنتيجة مباشرة للحركات المعارضة التي شهدتها أوروبا وأمريكا بعد سنة 1968، ثم واصلت نموّها مع التحولات الكبرى التي عرفها العالم، من صراعات سياسية واقتصادية، إلى قضايا الهجرة والمهاجرين، والحروب وغيرها. غير أن العامل الأبرز الذي أسهم في نشأة المسرح التفاعلي كان صعود المجتمع المدني والبحث عن آليات موازية لمواجهة الأزمات التي أفرزتها العولمة والتعامل مع تداعياتها

كان المسرح التفاعلي من الناحية المسرحية وليد صيغ مسرحية سبقته مثل المسرح التحفيزيagit–propوالمسرح السياسي والمسرح الشعبي والمسرح الوثائقي ومسرح الشارع ومسرح العصابات، وكلها صيغ مسرحية ظهرت في بدايات القرن الماضي وتطورت مع كتاب ومخرجين ومنظرين ورجالات مسرح أثروا في الحركة المسرحية في العالم (ونذكر هنا على سبيل المثال أعمال بريشتوبينيدتو ، بيتر فايس وغيرهم.

من بدايات المسرح التفاعلي أعمال مسرحي برازيلي هو أوغستو بوال الذي ابتدع صيغة مسرح المضطهد وأطلقها على تجربة المسرحية التي قام بها بداية في البيرو وفي بقية دول أمريكا اللاتينية في السبعينات من القرن الماضي، وقد قدم معالجة نظرية لتجربته في عدة كتب منها " مسرح المضطهد"،" قف إنه ساحر" ،"قوس قزح الرغبة " "وألعاب للممثلين وغير الممثلين".. في هذه النصوص، التي استوحى منها أغلب العاملين في مجال المسرح

التفاعلي فيما بعد، يضع بوال أسسا لجمالية مغايرة ولوظيفة جديدة للمسرح كما اقترح أشكالا مسرحية جديدة منها المسرح الخفي، ومسرح الجريدة وغيرها.

كان " تشارلز ديمر"Charlsdeemer" من رواد المسرح التفاعلي في الأدب الغربي وهو أول من كتب في هذا الجنس الأدبي بل ابتدع هذا الأسلوب في الكتابة الأدبية، فكانت مسرحية (قصر الموت)[1]أول مسرحية تفاعلية ترى النور سنة 1985 فجاءت حبلى بروح التجديد المغامرة والخروج عن المألوف يجعله مشاهد المسرحية متزامنة، تحدث في الوقت نفسه ، بعيدا عن الخطية والتراتبية .

أسس المسرح التفاعلي وتمظهراته :

يقوم المسرح التفاعلي على مرتكزين أساسيين ، يتمثل أولهما اختلافه الجوهري عن المسرح التقليدي، إذ يتسم بكونه مسرحا موجها ومؤدلجا يستند إلى خط إيديولوجي محدد، سواء اتخذ بعد سياسا أم اجتماعيا. أما المرتكز الثاني فيرتبط بعلاقته المباشر بالجمهور، حيث يتحدد مسبقا نوع الفئة المستهدفة وخصائصها، بما يتيح للمسرح التوجه إليها بوعي كامل لطبيعة توقعاتها ونظريتها.

[1] فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 102.

وعليه فإن علاقته بالمؤسسة والمكان، وشتى مكونات العرض المسرحي،تختلفجدريا عن المسرح التقليدي.

ويتمظهر المسرح التفاعلي في نوعين هما : أولا المسرح التفاعلي التكنولوجي(الرقمي) الذي يعتمد على تقنيات رقمية في العرض ووسائل حديثة .

وثانيهما مسرح المتفرج وهو المسرح الذي يشارك فيه المتفرج، حيث يتحول المتفرجون إلى شخصيات دخل العرض، وقد يتحول أحدهم إلى شخصية رئيسية، أي أن تكون للجمهور مشاركة قد تغير مسار الحبكة، من خلال التصويت على النهايات، وكأنها أشبه بالمحاكمة، حيث يظهر التداخل بين الجمهور والممثلين على خشبة بشكل واضح.

وأكدت مي قوطوش أن هناك ظواهر مسرحية توزعت عن المسرح التفاعلي، ومنها مسرح المضطهدين، أو مسرح الندوة والمسرح الخفي، وثالثا مسرح الجريدة وعرضت فيديو كنموذج لمسرح الندوة، الذي يقوم من أجل هدف بناء وتطوير التنمية الثقافية، ويعني أنه قد يعرض مشهدا قصيرا لحادثة أو واقعة ما، ثم يتم إيقاف العرض في لحظة معينة في سبيل إيجاد حلول اجتماعية ونفسية لما قدم، كي يتخلص الممثل من المشكلة التي عرضها خلال المشهد القصير هذا.

ومن أنواع المسرحية التفاعلية، المسرح الخفي ومسرح الجريدة فالمسرح الخفي أكثرا تطورا من المسرح المضطهد، باعتباره قائما على صدمة المتفرج وتطوير ردة فعل الجمهور، أما مسرح الجريدة فيتخلص في قراءة الأخبار والتعليق عليها من خلال العرض المسرحي[1] .

وهي أنواع وجدت في الفضاء الرقمي فضاء خصبا تتفاعل فيه، مستغلة كل ما أتاحته التكنولوجيا والبيئة والرقمية من وسائط ,آليات الكترونية.

5- مرتكزات المسرحالتفاعلي :

هنالك مجموعة من المرتكزات خاصة بالمسرح التفاعلي تميزه عن بقية المسارح ومن هذه المرتكزات:

1. الجوكر (الميسر) :

يفهم من اسم (الجوكر أن شخصية متعددة الأنشطة والوظائف داخل العرض المسرحي ، حيث يستمر عمله منذ دخول الجمهور فضاء العرض حتى مغادرته إياه ، فعلى مستوى الموصفات فهو يميز كونه بشخصية تواصلية بامتياز[2] . إذ أن الجوكر أو الميسر يوصف بأنه مطواع مرن على الصعيد الجسدي والنفسي، قادر على استيعاب الحالة التي تتنامى أمامه، فليس عليه أن يظهر بأية حالة من الضعف أو التعب أو الإرهاق، فهو بمثابة المثل الأعلى ، وعليه أيظا أن يحسب بدقة متناهية كل حركة أو إشارة تصدر عنه، إذ أن الوضعية الجسدية للجوكر شديدة الأهمية. بعض الجواكر يميلون إلى الاخت

---

[1] مي قوطوش تقرأ ، عالم وأهداف المسرح التفاعلي

[2] ألكسندر بوديروزا،ص52 .

يتمثل التغيير في إدماج الجمهور داخل فضاء المسرحي، حيث يجلس الممثلون بين المتفرجين، الأمر الذي قد يؤدي أحيانا إلى حالة من التشتت الكامل [1] . غير أن شخصية " الجوكر " تمنح اللعبة المسرحية أفقا أوسع لبناء علاقة مباشرة مع الجمهور، وتحويلها إلى فضاء حواري حي، وذلك من خلال تبادل الأدوار واختيار اللحظات القادرة على تغيير مجرى الأحداث. لقد أضفى الجوكر بعدا فكريا جديدا على الحراك المسرحي، إذا جعل الهدف أعمق والفكرة أكثر وضوحا. فهو بمثابة ممثل احتفالي يسعى دوما إلى شد الجمهور نحو صيغة المشاركة الجماعية، سواء عبر استدعاء بعضهم إلى خشبة المسرح للمشاركة في الأداء، أو من خلال تعديل طريقة التمثيل، أو حتى بمجرد التعليق [2].وتكمن أهمية الجوكر في أنه يفتح قنوات تواصل بين الممثلين والمتفرجين، فيلعب دورا تعليميا تحريضيا، مهمته ربط العلاقات داخل العرض والحفاظ على توازن التفاعل، بحيث يشجع الجمهور على المشاركة في تبادل الرؤى والآراء. وأحيانا يمنح الجوكر الحق في تغيير النص نفسه، أو في استبدال ممثل بأحد المتفرجين، ليجسد الأخير الدور ويعبر من خلاله عن همومه وقضاياه. وقد تنوعت التسميات التي أطلقت على هذا الممثل الشعبي في الوطن العربي، فقد أطلق عليه "يوسف إدريس" اسم الفرفور في مسرحه، وتختلف التسمية باختلاف البيئات المسرحية، لكنها تتفق جميعا في منحه حرية التنقل بين الأدوار وتكثيف التفاعل مع الجمهور .وكذلك الميسر أو الجوكر يشكل النواة العملية أو المركز الذي تقع عليه كل الأنظار، ويحظى بمتابعة مكثفة من قبل الجمهور، وأن مايقدمه الجوكر يساند (المتفرج – الممثل) في الوقوف على طريق الصحيح لإنشاء الأسلوب المطلوب للآداء.

---

[1] اوجستوبوال : المسرح التشريعي ، تر : وليد ، أبوبكر ، رام الله : مسرح عشتار) ، 2009 ، ص 261.

[2] سعد صالح: الأنا – الأخر، ازدواجية الفن التمثيلي، عالم المعرفة، العدد(274)، الكويت (المجلس الوطني لثقافة والفنون والأداب)،2001،ص219.

[3] أحمد ابراهيم : الدراما والفرجة المسرحية، الإسكندرية: دار الوفاء للنشر والطباعة، 2005،ص98.

2. المتفرج –الممثل :

أفرزت التجارب الحداثوية عدة تطورات على صعيد العرض المسرحي ، وقد كان لجوانب المسرح التفاعلي المساهمة الفاعلة في دفع المتفرج نحو تفعيل المشاركة المنتجة ويمكن أن يعتبر (المتفرج – الممثل) خطوة واضحة نحو ذاته ومدرك فكرية أخرى[1] . إذ أن المنتاقضات قادرة على تقرير المصير، فهو يحمل الصفتين الرافضة والراضحة فهو قادر على اختيار الصفة التي تؤمن له السلوك القويم . إن المتفرج الممثل تعبيره طوره(بوال) لإحصاء سرعة التلقي السلبية بالقسم التقليدي من المسرح الذي كان فيه ممثلون خبراء يتضرعون على المسرح بديناميكية اجتماعية مزعجة، بينما يبقى أعضاء الجمهور بمقاعدهم ثابتي النظرات[2]. وهذا الجزء من السيطرة التي يمارسها القائمون على المسرح التقليدي أصبح واضحا بنقل المتفرج من الواقع إلى الخيال حيث الفنتازيا والقدرات اللامحدودة التي لا يجدها المتفرج بعد انتهاء العرض و لا يرى منها شيئا على أرض الواقع.

إذ أن المسرح التفاعلي ابتكر ضمن أنماط العروض التي اعتمدها في اسلوبه عدة مقومات كان أحدها جعل المتفرج يلعب دور الممثل ويعتلي الخشبة مندفعا للإدلاء برأيه ورؤيته . وهو ماأسماه (بالمتفرج – الممثل) حيث أن المسرح التفاعلي هو المسرح الأصلي بكل معنى الكلمة .

---

[1] فيليب أوسلاند: من التمثيل إلى العرض – مقالات حول الحداثة، تر : سحر فراج، إصدارات- مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (14) القاهرة :(أكاديمية الفنون، المجلس الأعلى للآثار)،2002 ، ص 80.

[2] David Read Johnson & Renee Emunal : Current approaches in drama therapy,2nd Edj,New york,2009,MM-R-3.P.466 Amazon.com.

و في مثل هذا الاستخدام يكون الناس جميعا ممثلين (يؤدون) ومتفرجين (يشاهدون) ، إنهم متفرجون – ممثلون[1] .ويكون التعامل مع هذا اللجزء في المسرح التفاعلي ضمن خطوات تجيء تباعا، ولكي تتحقق آلية اشتغال تفاعلية تبدأ ب (المتفرج – الممثل) مع ذاته إذا أنه يبدأ بمصارحة الذات أي يبدأ بحالة حوار مع النفس ولكي يتمكن من إقناع نفسه (المتفرج – الممثل) عليه أن يؤمن بقضيته التي تضطهد وتقهر ذاته أي عملية تشخيص العلة ثم محاولة إيجاد معالجات تناسبها ويبدأ المسرح التفاعلي مع (المتفرج – الممثل) بعملية إحماء جسدي ، وتفريغ لشحنة الجمهور- الممثلين بالألعاب والتمارين، ثم عرض فكرة العمل المسرحي وفي النهاية تقديم مشهد[2]. إن الأمر الهام هو بدء كل بروفة بنشاط للمجموعة يعمل 'على إعداد الجسم والصوت معا وتهيئتهما، ويبعث الحيوية في فريق التمثيل، ويزيد من تركيز أفراده على العمل بحيث يشكل ذلك واحد ا من الطقوس التي تساهم في تحديد المساحة على أنها مساحة المجموعة ، كما أنه سيعلم الآخرين بأن البروفة قد ابتدأت ويجعل بوال من جسد الممثل – المشاهد وسيلة التعبير الأساسية ويصبح الجسد أساس النقوش الفكرية وأنواع القهر التي يهدف لمناقشتها من خلال المسرح، فله واجب يترتب عليه أو مناط به للقيام بتجسيد مجموعة من المنطلقات الجديدة نحو مسرح تفاعلي تشاركي له قيمة ومنفعة مجتمعية، تقوده إلى العدالة الشاملة والحرية في التعبير عن الرأي، ومن ثم يجب أن يخرج المشاهد المشارك من هذه التجربة وقد أثرى تجربته الخاصة بمعرفة هذه القوانين الاجتماعية ، والتي اكتسبها عن طريق تحليل الظاهرة، ووفق ذلك فالمشاهد المشارك يمارس فعلا واقعيا من خلال أسلوب خيالي أو مفترض وهو العرض المسرحي[3].

---

[1] اوجستو بوال : المسرح التشريعي ، تر : وليد أبوبكر،رام الله: (مسرح عشتار) ، 2009 ، ص15.

[2] فيوليتا راينوفا–المسرح والمتفرج ، تر محمد عبد الرحمن الجبوري ، بغداد : (وزارة الثقافة والإعلام – دار الشؤون الثقافية العامة) ، 1991 ص 17 .

[3] مدحت الكاشف: المسرح والإنسان تقنيات العرض المعاصر، القاهرة: (الهيئة المصرية العامة للكاتب)، 2008 ، ص59.

قال (المتفرج – الممثل) في المسرح التفاعلي يدخل مع العرض في علاقة تبادلية يمكن أن تؤثر في مسار العرض ونجاحه، ومن ثم فلا يوجد أي عرضين مسرحيين يمكن أن يتماثلا وذلك بسبب دور (المتفرج – الممثل) في االظاهرة المسرحية وفي الكثير من أعمال المسرح المعاصر يصبح المتفرج شريكا واعيا في عملية إيداع العرض[1] . ولذلك فإن العرض المسرحي التفاعلي الواحد إذا ما قدم أكثر من مرة يقدم بشكل مختلف عن سابقه إذ يطرأ عليه تطوير وتغيرات وأحيانا وفق تفاعل الجمهور من حيث استيائه أو سروره، وقد عمد المسرح التفاعلي على إشراك الجمهور في عملية المسرحية وبشكل مباشر أي تحويل المتفرج إلى ممثل مساهم في الفعل الدرامي ، وليس مراقبا له فحسب، وقد تمثلت مثل هذه المشاركة في فرق المسرح التفاعلي إذ تتظاهر هذه الفرق بالسماح للجمهور بمشاهدة مجموعة من المدمنين على الأفيون وافقوا على أن يكونوا مادة لفلم وثائقي كما في المسرحية التفاعلية (الموحد) لفرقة المسرح الحي ، كي يستقروا ويتبادلوا الأحاديث القصيرة[2] .

---

[1] سوزان بينيت : جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين ، تر : سامح فكري ، ط 2 مهرجان القاهرة التجريبي (14)، القاهرة (مطابع المجلس الأعلى للآثار) ، 1995 ، ص 44 .

[2] سامي عبد الحميد : ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين، ،ص 281 .

3. الارتجال :

يعد الارتجال من الركائز الأساسية التي يعتمد المسرح التفاعلي " وهو بمعنى بسيط التمثيل دون الاستعانة بنص معد، يمكن للممثلين أن يتعلموا وسائل لتحسين مهاراتهم الارتجالية وغالبا ما تتبع الجماعات تصميما معدا عن ارتجال مشهد ما، لكن حتى يتحقق الارتجال يجب أن يكون هناك نص محفوظ عن ظهر قلب[1].

ويعرف الارتجال بأنه محاولة الممثل لتوظيف خياله في الأداء ارتكازا على الخبرة التي اكتسبها في مجال الأداء المسرحي، والتي تدعم بتخصصات أخرى متصلة بالمسرح كالمهارة اللغوية بحيث ينشئ الممثل سردا عفويا دون إعداد مسبق أو ارتكاز على نص مكتوب، فيبدع تبعا لذلك عملا يوجه به خيال الجمهور ويثيره إلى تتبعه فيما يقترحه عليه من صور فنية ، إلا أن يكون منسجما مع ما يطرحه المشهد من أفكار وقضايا ، كما لو كان إعداده من قبل ، بحيث يوظف مهاراته الإبداعية بدقة ليكشف عن بصمته الفنية وسرعة بديهيته، والممثل حين يرتجل عليه أن لا يكثر من التفاصيل غير الضرورية والتعابير الدخيلة والتكرارات والجمل المتقطعة الناقصة ، بل عليه أن يختار ما يعبر عن الفكرة بدقة وبساطة، وييسر وصولها إلى الجمهور[2].

[1] ألكسندر بوديروزا: دليل التدريب في التقنيات المسرحية ، صندوق الأمم المتحدة للسكان مصدر ، د ، ت ، ص 121 .

[2] الإرتجال وفن التمثيل المسرحي : جير هارد ايبر ، حامد أحمد غاتم ، القاهرة : (مطابع المجلس الأعلى للآثار) ص 90-91 .

ويقسم الارتجال في المسرح التفاعلي إلى قسمين الأول : ماهو متعلق (بالمتفرج – الممثل) ، والثاني : مايتعلق بالممثلين الذين : ما يتعلق بالممثلين الذين يقدمون العرض بشكله الأول ، فيشارك (المتفرج – الممثل) بالقسم الثاني من العرض ليغير اتجاهات العرض عن طريق الارتجال على النحو الذي يراه صائبا بعد فتح باب الحوارمن قبل الجوكر أو الميسر ، ثم تتحاور كل مجموعة حول أدق التفاصيل في القصة وتقوم بتكوين مكان حدوث الفعل المسرحي وتقسيم الأدوار بين أفرادها ، ثم تبدأ بالارتجال والتبديل والإضافة كل ذلك دون أن يتدخل الجوكر إلا في حال طلبت منه المساعدة في حل طلبت منه المساعدة في حل بعض الإشكالات أو لتوضيح بعض المفاهيم في العمل الجماعي على مسرحة القصة[2]. ويستطيع المشارك بالارتجال أن تكون شخصيته المرتجلة عبر التميز بنوع أو أسلوب حواري معين ، ممكن تطويره إلى عدة اتجاهات[2] .إن الارتجال في المسرح التفاعلي يأخذ شكله المحدد عبر مشاركة المتلقي، فهو يشاهد النسخة الأولى من العرض ثانية بمشاركة (المتفرج – الممثل) فهو لا يملك أدنى فكرة عن مفهوم العرض قبل مشاهدته ثم أن ما يشاهده يتشكل في ذهنه ، وبالاستناد إلى المشاهدة يكون خطوطا عريضة ويتأثر بالتفاصيل عبر ثقافته الخاصة وهو ما يسمى بالارتجال هنا حسب التعريف، وطبقا للمعنى الاشتقاقي يعني التركيب والانجاز أو القيام اللحظي والآني بشيء لا متوقع ، وغير جاهز على اعتبار أن هذا الغياب للآعداد يستطيع، بطبيعة الحال أن يكون نفسه جاهزا ومتعمدا[3].

---

[1]فيولا سيولين : الارتجال للمسرح: سامي صلاح، مهرجان القاهرة التجريبي (18) القاهرة : (أكاديمية الفنون الجميلة- وحدة الإصدارات)،1983،ص72.

[2] هايز جوردون: التمثيل والأداء المسرحي،تر:محمد سيد، ط2 ، مهرجان القاهرة التجريبي (19) (القاهرة : المجلس الأعلى للآثار، 1999) ص 294.

[3]حسن المنيعي، المسرح والارتجال، الدار البيضاء:(دار قرطبة للطباعة والنشر) 1992، ص 24.

وكذلك يعتبر الارتجال هو عملية ابتكار أو تطوير للمشهد (الاسكيتش) في المسرح التفاعلي في لحظته دون اللجوء إلى نص مسرحي، وهو طبيعته إبداعي ومباشر ، وبالإمكان تحويل المشهد المرتجل إلى نص، وذلك لأنه يصدر مباشرة عن المتلقي دون تكلف أو مبالغة أو التفكير بمرجعيات سلبية اجتماعية واقتصادية قد تعيقه من البوح بالحقيقة التي يضمرها، فتكون صادقة وعفوية ويمكن الاعتماد عليها.

4. المكان في المسرح التفاعلي :

إن المسرح التفاعلي يمكن أن يقدم في أي مكان ، لذلك لا يلزم ديكورا فخما أو كبيرا، وإنما بعض الأشياء البسيطة والتي يسهل حملها ، إذ تم تقديم العديد من العروض في الشوارع وأمام المستشفيات أو بعض أماكن اتحادات العمالية، والذهاب إلى المتفرج في مكان تواجده حيث الحياة الطبيعية والناس كما هم، على خلاف مايحدث في العروض التقليدية " العلبة" عند مجيء المتفرج إليها قد يغير ملبسة أو يتحلى بما يختلف عن واقعه الأصلي [1]. وتعد طبيعة المكان من الركائز المهمة لتشكيل البعد الجمالي في المسرح التفاعلي.

[1]اوجستو بوال ، المسرح التشريعي ، مصدر سابق ، ص 97 .

فالمكان إذا كان زقاقا أو فناء يتصف بالتشكيل والإبداع تكوينه عناصر عدة تتداخل بين التأويلات الدينية والروحية أو الرمزية، فتظهر بهذه التكوينات إمكانية التحسس بالفضاء المشكل التي تنعكس على أماكن حركة وجلوس و عمل الإنسان واسقاطاتها ، وعادة ما يحاط الفضاء المفتوح بسور و جدران تحددها إضافة الأروقة التي تعد حلقة الوصل بين الفضاء المغلق والفضاء المفتوح، كما أن الفضاءات المفتوحة تتميز بمقاييس مختلفة حيث تنطلق مقاييس الأبنية التي تحيط به و ارتفاعها وهي بذلك تعطي أحاسيس مختلفة عند الحركةوالتنقل بين أجزاءها[1].

قد ينظر إلى المسرح التفاعلي أنه تجاوز على التقاليد والسياقات المتبعة وخرق للأعراف المسرحية السائدة ، ولما كانت هذه الخروقات مدروسة وممنهجة وذات طابع معرفي ونابع عن وعي مسرحي و اجتماعي ، فإنها تصنف على وفق المنتج المسرحي ومدى استيعابه للمتطلبات المسرحية، فقد تمكن المسرح التفاعلي من كسر مكانية المسرح التقليدي والخروج إلى الشارع والساحات والأماكن العامة ، فضلا عن استخدام صالة المسرح التقليدي في بعض التجارب بمعنى لم يعد المكان لزاما أو مقوما أساسيا بقدر ما يمكن للفعل أن يمنح صفة المكانية عبر الأداء ، ففي البداية كان يعرض في أماكن صغيرة قد تكون خفية، أما الآن ففي الشوارع والمدارس والكنائس والنقابات العمالية والمسارح االاعتيادية والسجون وغيرها[2].

---

[1] أكرم اليوسف : الفضاء المسرحي – دراسة سيمائية، دمشق :(دار مشرق مغرب) ، 2000، ص 54 .

[2] براين ديفيد فيلبس : الدراما التفاعلية – تفكيك المسرح، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع (3-4)، السنة (32)، بغداد : (دار الشؤون الثقافية العامة) 2011 م،ص 21 .

ومن الممكن أن تقدم عروض المسرح التفاعلي في الصالات التقليدية فهو إلى جانب إيجاده أماكن خارجية، بقي يتعامل مع الصالة التقليدية ليصف بها ما أطلق عليه اسم الفضاء الجمالي الذي يفصل بين فضاء الممثل الذي يفعل، وفضاء المتفرج الذي يراقب ويرى ، وكيف تتحقق المسرحية بوصفها فضاء صغيرا داخل فضاء أكبر[1] .

لذا فإن المكان المفتوح في المسرح التفاعلي استطاع أن يستوعب عددا كبيرا من المتلقين بشتى الأذواق، وأن يصبح المسرح التفاعلي فنا شعبيا، لكونه يعتمد أسلوبا أو مدرسة بذاتها، وهو يسعى إلى مغادرة مسرح التفاعلي فنا شعبيا، لكونه لم يعتمد أسلوبا أو مدرسة بذاتها ، وهو يسعى إلى مغادرة مسرح العلبة والعثور على أماكن بديلة خالية من العوائق بين فكر المتلقي ومرسلات العرض باعثا الطقوس الروحية في جسد ممثله بكل قوة معبرين لجمهورهم بأنهم امتداد لبيئتهم وأفكارهم وإرهاصاتهم ومعاناتهم الكونية،

وبهذا صار يبحث عن أماكن تمتلك طقوسا روحية ليضع الألفة بين عرضه وناظريه [2].ويمكن القول أن المكان في المسرح التفاعلي هو تفاعل تصاعدي للإحساس بالألفة الجماعية والذي يجعل المتلقي عضوا فعالا في العرض.

---

[1] جيمز رووزافنز : المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتر بروك ، تر : انعام نجم جابر، بغداد :(دار المأمون للترجمة والنشر) ، 2007 ، ص 67.

[2] انطوان ارتو : المسرح وقرينه ، تر : سامية أسعد ، القاهرة : (دار النهضة) ، 1973 ، ص 85.

5. النص في المسرح التفاعلي :

إن النص في المسرح التفاعلي مختلف تماما عن النص في المسرح التقليدي ، إذا أنه يأخذ الشكل النهائي بعد نهاية المسرحية، فقد اتسمت العروض المسرحية غير التقليدية باعتمادها على نصوص تستدعي فعالية الجمهور في اتخاذ قرارات معينة وتجربة حلول مختلفة[1] . فالنص في العرض التفاعلي يجب أن يكون ذا لغة بسيطة ،منطوقة أكثر منها مقروءة فاستعمال اللغة المتداولة يسهل عملية التواصل ،كون الجمهور عادة مايكون متعدد المستويات اجتماعيا و فكريا[2] .

ويلاحظ أن الممثلين أخذوا بلاجتهاد مستعملين الارتجال في تأليف النص المسرحي ، إذ بالإمكان أن يكون النص المعد في المسرح التفاعلي، منتميا إلى أي أسلوب مسرحي تقليدي فيما يخص الجزء الأول من العرض فهو ينقسم على قسمين ، يتمحور الأول حول طرح القصة وشكل الاضطهاد وتشخيص القاهر والمقهور بأسلوب واقعي أ ورمزي أو تعبيري، و لا يحبد استخدام الأساليب التي تغيب فيها القدرة على الفعل والتأثير . كالسريالي واللامعقول إذ يأخذ الميتافيزيقي دوره في ذلك، إذ أن التغيير يحصل بما هو ممكن على ماهو كائن [3].

---

[1] سوزان بينيت : مصدر سابق ، ص 151 .

[2] دليل التدريب في التقنيات المسرحية : مصدر سابق ، ص 126 .

[3] سعيد يقطين : من النص إلى النص المترابط – مدخل جماليات الابداع التفاعلي ، الدار البيضاء:(المركز الثقافي العربي)،2005،ص 115.

والقسم الثاني من اللنص فهو الذي يخص التغيير الذي يقترحه المتفرج في أثناء العرض والقيام بالفعل المقترح بنفسه والإمساك بزمام الأمور وقيادة الدفة على وفق مايراه ، وماعلى النص أيضا أن يظهره حول سمات الشخصيات وأبعادها ، هو أن يرسم لكل شخصية طبيعتها، أي أن تكون الشخصيات واضحة المعالم لكي يتسنى للمتفرج – الممثل القيام بالتمثيل نيابة عن الممثل الأصلي ، وعلى النص أن يحتوي على أزمة سياسية أو اجتماعية تحدث خللا يراد من المتفرج إصلاحه وقت مشاركته[1].

والنص في المسرح التفاعلي يجب أن يثير مشكلة توجب تدخل المتفرجين الممثلين مما يدعو إلى إعادة عرض النص نفسه بالصيغة التي يقترحها المتفرجين ، وعليه لا يحمل النص معاني تعليمية فقط وإنما تعليمية بالصيغة التبادلية والتلاقح الفكري الذي ينشأ عنه الإبداع والتفرد وتحريك الجانب التربوي لتعليم الجميع بما فيهم عمل المسرحية الأصلي، لاكتشاف السبل المثلى للكشف عن الاضطهاد والتعليم على مقاومته بل وقهره[2].

كما أن النص في المسرح التفاعلي اتخذ من التأليف الجماعي صيغا عده ، إذ قام بالتقاط جمل متشابهة في المضمون من مشاهد مختلفة وجمعها مع بعضها ، وبإعادة التنظيم والتداخل في العناصر من مشاهد منفصلة بمعالجة أجزاء قصيرة ، ومن الأمور التي ساعدت على التأليف الجماعي للنص في المسرح التفاعلي هو التصدي والاعتماد على الموضوعات الاجتماعية السياسية التي تهم الجمهور.

[1] سعد يقطين : مصدر سابق ، ص 117 .

[2] نيك راو : تشخيص الأخر ، مصدر سابق ، 295 .

6. الممثل في المسرح التفاعلي :

يحتل الممثل عبر تاريخ المسرح مكانة أساسية في هذا الفن كانت بدايات المسرح الأولى مع الممثل ليظهر فيما بعد المؤلف و المخرج، حيث نلاحظ أن المخرج لم يظهر له دور مستقل إلا في العصر الحديث ، وهناك الكثيرون ممن يرون أن المسرح هو فن الممثل بامتياز، ويجب على الممثل أن يمتلك الموهبة والخبرة وأن يطورهما ويصقلهما بالدراسة والبحث .

والممثل في المسرح التفاعلي يكون مدربا تدريبا عاليا خلافا لما يوحى به الطابع الارتجالي للأداء، ذلك أن القدرة على الارتجال والتجاوب مع المسار الذي يأخذه العرض وهو مسار غير متوقع يجب أن يقابل بمهارة عالية في الآداء[1].

إذ يعبر بوال عبر جسد الممثل عن السلوك الإنساني العفوي، فإن اللاإرادية التلقائية في الجسد الإنساني تسوقها دوافع تبحث عن الاندماج بعد التفكيك ، وإعادة الصيغ الى ماكانتعليه قبل العودة إلى الأصل ، وهذا يتطلب جهدا كبيرا و تمارين جسدية ونفسية وجمالية، وبالتالي فإن الممثل لا يعمل مع مانيكانات أو كرات أو عصا ، إنه يعمل مع كائنات بشرية فهو إذن يعمل مع نفسه في إطار الاكتشاف الإنساني اللانهائي[2].

[1]كاي ، نك : ما بعد الحداثة والفنون الأدبية ، تر : نهاد صليحة ، ط2 ، القاهرة : (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ، 1999 ، ص 84 .

[2]اوجستو بوال : منهج اوجستو بوال في المسرح ، مصدر سابق ، ص 40 .

فعندما يؤدي الممثل دوره في المسرح التقليدي فهو يعرف تمام المعرفة بما سيؤول إليه نهاية المطاف المتفق عليه مع المخرج وباقي الممثلين، أما سير المسرحية في المسرح التفاعلي فإن الممثلين، أما سير المسرحية في المسرح التفاعلي فإن الممثل لا يعرف ماسيبدر من المتفرج – الممثل في أثناء المداخلة ، لذا فإن على الممثل أن يتحلى بصفات أدائية عالية . إذ أن على الممثل أن يعرف بأن المتفرج –الممثل يمثل لأول مرة وقد لايحسن اختيار أماكن وقوفه وجلوسه أو حركته، لذا يتوجب على الممثل أن يعي ذلك ف " الحركة يجب أن لا تكون اعتباطية بل يجب أن تكون ذات محتوى . و المسافة بين شخصين مهمة بمعيار الفكرة التي ينقلها. " والذي يؤدي إلى معرفة متبادلة بالخبايا لدى الممثل ولدى المتفرج الممثل، والاعتراف بالمتفرج بأنه قادر على المشاركة فعليا و لا يجب على الممثل، والاعتراف بالمتفرج بأنه قادرعلى المشاركة فعليا و لا يجب على الممثل أن يظهر أي أثر للنرجسية التي تنشر عموما في العروض المسرحية[1].

---

[1]اوجستو بوال : ألعاب للممثلين وغير الممثلين ، مصدر سابق ، ص 264 .

7. السينوغرافيا في المسرح التفاعلي :

يُطلق المسرحيون الذين تلقّوا تعليمهم المسرحي في إنكلترا وأمريكا مصطلح "تصميم المناظر"، إذ إن الكتب والدوريات الصادرة باللغة الإنكليزية نادراً ما تستخدم مصطلح "السينوغرافيا"، بل تستعيض عنه غالباً بمفهوم "فن المنظر "ورغم وضوح هذا المصطلح ودلالته، يرى بعض المسرحيين أن السينوغرافيا تتجاوز مجرد تصميم المنظر المسرحي، لتشمل معالجة الفضاء المسرحي بكامله، بما يحتويه من عناصر مرئية، كجسد الممثل، والزي الذي يرتديه، إضافة إلى الإضاءة الموجّهة نحو منطقة التمثيل.ومن الملاحظ أن الصورة المسرحية لا تكتمل إلا من خلال توظيف جميع هذه العناصر وتشكيلها في بناء جمالي متكامل. ومع ذلك، تبقى هذه المهمة منوطة بالمخرج في المقام الأول، مستعيناً بجهود الفنانين المتخصصين العاملين معه. وفي كثير من الأحيان، يتولى المخرج بنفسه مهمة تصميم مناظر العرض، فتتداخل مهمته كمخرج مع مهمته كسينوغرافي[1].ويندرج تحت هذا المصطلح كل من الإضاءة والأزياء والديكور والماكياج إذ أن عروض المسرح التفاعلي التي كانت تقدم خارج الصالة لم تكن بحاجة إلى لم تكن تحت ضوء الشمس أو باستخدام إضاءة المكان المستخدم نفسه. وكانت تقدم في صالات العرض التقليدية بوصفها أحد العناصر الجمالية في العرض، ولم يكن هناك اهتمام لهدف معين عبر الإضاءة وإنما بشكل عام ، ومع ازدياد الاهتمام بجماليات العرض ستزداد قدرته على التحفيز. ولم يكن للديكور مكان مهم في المسرح التفاعلي، فالديكور الذي استخدم في المسرح التقليدي من فخامة وحجم وقدرة على التعبير لم يعد يؤدي ذات الأهمية إذ لم يعد يتجاوز عدد بسيط من " طاولات وكراسي " و لا شيء غير ذلك .

---

[1] سامي عبد الحميد : من المسرح الشعبي إلى المسرح الشامل ، مصدر سابق ، ص 154 .

وغاب الماكياج عن مكملات العرض المسرحي التفاعلي لأنه قد يكون ستار أو غطاء يخفي معالم الظالم الحقيقة من ناحية ، وعدم الاهتمام بالماكياج جاء معتمدا لأنه يعتبر من المكملات التي بحاجة إلى مقومات مالية، حيث أن الجانب المادي كان مرهقا إلى حد إلغاء فكرة مسرح وتجربة بوال التفاعلية بأكملها لعدم توافر الأموال اللازمة ، لأن الحكومة المحلية في وقتها لم تكن تشاطر المضطهدين آمالهم وتطلعاتهم[1]. كما غلب استخدام بعض العناصر الجمالية في المسرح التفاعلي على عناصر أخرى ، فالموسيقى كانت تساعد على إضفاء الجو النفسي اللازم للتحفيز والتشجيع الموجهين للمتفرج – الممثل والعرض ليس تبشيريا ، فهو لا يحمل أية رسالة ، ولا أقوالا حكيمة وإنما مجرد شكوك وقلق سوف تحفز على التوصل إلى حكم و فعل وسط الجمهور المحتشد، لهذا السبب يمكن استخدام الموسيقى. لأنها تساعد في شحذ النفس وتحريضها للقيام بأفعال قد يعتذر على الفرد القيام بها ما غابت الموسيقى[2].

أما الأزياء والملابس في هذا المسرح فتعتبر عن جزء ليس بالقليل مما تنطوي عليه الشخصيات ، فكانت مقتصرة على الممثلين فقط في العروض التقليدية ، ألا أن تطورا قد حصل في المسرح التفاعلي على صعيد المتفرج المشارك ، الذي أصبح يرتدي أزياء الممثلين الذين يقوم المتفرج بلعب أوارهم فإن الملابس يجب أن تكون مما يسهل على المتفرجين الممثلين ارتداؤها وخلعها . فالمشارك يرتدي الملابس أمام الجميع لذا لابد أن تكون مناسبة لذلك، كما أن المسرح يسعى إلى دمج الجمهور بكل عناصر العرض والتي بالإمكان توافرها ، حيث يتميز الناس بأشكالهم ، وقد يعبر الزي أو الملبس عن شخصية الإنسان أو عن مهنته .

---

[1] اوجستو بوال : المسرح التشريعي ، تر : وليد أبويكر ، رام الله :(مسرح عشتار) ، 2009 ، ص 29 .

[2] براين ديفيد فيلبس : مصدر سابق ، ص 22.

إذا يظهر ذلك واضحا حيث أنها تساعد في توضيح معالم الشخصية كما يجب أن تعرف اللشخصية من خلال ملابسها والأدوات التي تستخدمها[1]. فالملابس والاكسسوارات يجب أن تكون واقعية مشحونة واضحة محفزة ، ومع ازدياد الاهتمام بجماليات العرض ستزداد قدرته على التفاعل وتزداد مشاركة الجمهور فيه، فيكون مثيرا وملفتا للنظر أن ترى متفرجة ممثلة تصعد وترتدي ملابس دورها قبل أن تبدأ التمثيل يشعر المتفرج الممثل بأمان أكبر ،و بأنه واحد من شخصيات اللعرض[2]. ذلك أنه يتمكن من الانسجام في الأداء الارتجالي بعد ارتدائه أزياء الشخصية التي اختارها وتقديم حل أفضل على وفق مايرى لمنع حصول الاضطهاد، فضلا عن تحقيق الانتباه و التفاعل مع باقي جمهور المتفرجين في متابعتهم أحداث الفعل المعروض أمامهم .

---

[1]يورجين هابر ماس : الأخلاق واللتواصل ، تر : حمدي أبو النور حسن ، بيروت :(دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع) ، 2009 ، ص 85 .

[2]اوجستو بوال ، ألعاب للممثلين و غير الممثلين ، مصدر سابق ، ص 262 .

الفصل الثاني

1- تقنيات المسرح التفاعلي :

شكّل ظهور المسرح التفاعلي نقطة انطلاق نحو عصر جديد في فهم الفن عموماً، والمسرح على وجه الخصوص. فقد تجلّى ذلك في ما راكمه من عروض ونصوص وتنظيرات وتجارب، مكّنت هذا النوع من المسرح من بلورة رؤية مركزية شاملة، رسم من خلالها ملامح استراتيجيته الفنية.

ارتكز المسرح التفاعلي على جملة من المفاهيم التي جسّدها عملياً عبر تقنيات خاصة به، لم تُعرف في غيره من المسارح. ولم تقتصر هذه التقنيات على حدود الكتابة المسرحية أو الرؤية الإخراجية وما تحمله من معالجات فكرية وجمالية، بل امتدّت لتشكّل توظيفاً جمالياً جديداً، شمل العملية المسرحية برمتها. وبهذا أحدث المسرح التفاعلي نمطاً مغايراً من العلاقة بين الممثل والمتفرج.

اتسعت اشتغالات المسرح في توجهاته الحديثة لتشمل منعطفات وأساليب متنوعة، استُحدثت لتلبية الاحتياجات المتجددة للفن المسرحي، واستعراض الإمكانات التي يمكن أن يحققها المسرح التفاعلي عبر مخاطبة مختلف فئات المجتمع. فجاءت العروض محمّلة بصيغ ومرتكزات جديدة قادرة على الدمج بين التعليم والتوجيه والمتعة والتسلية، من خلال إشراك الجمهور إشراكاً فعلياً وإدماجه في فضاء التمثيل.

إن الكاتب بتسليطه للضوء على تقنيات المسرح التفاعلي وبإدخالها حيز الإشتغال الميداني ، فإنها تتحول من مرحلة التنظير الفلسفي إلى مرحلة التجربة الجمالية ، وعليه يمكن حينها تتبع العمل المسرحي باقتفائنا لتقنياته ، ألا أن ذلك لا يعني بالضرورة وجود جميع التقنيات وتبرز غيرها ، بحسب المعالجة للعرض المسرحي . وجاءت هذه التقنيات كالآتي :

2-تقنية مسرحالجريدة:

يصنف (مسرح الجريدة) بأنه من التقنيات الفنية البسيطة التي يمكن من خلالها تحويل أخبار الصحف اليومية أو أي مادة أخرى غير درامية إلى عرض مسرحي بسيط ومشوق. ويأتي مسرح الجريدة ضمن أشكال وتقنيات المسرح التفاعلي، وتعد منبرا للتواصل والوصول إلى المتفرج وإرساء قواعد التفاعل الفكري والنفسي والمعرفي في الذات المقهورة على اختلاف أشكالها بغية التغيير الجوهري للآيديولوجيا المتسلطة. وتعد هذه الصيغة الأولى التي بدأ بها بوال تجاربه المسرحية[1]. تأييدا للجانب الإعلامي الذي يحتويه هذا المسرح ، هناك نمط آخر من أنماط القراءة الصحافية، وهو مايقوم على مبدأ الحواري في الصراع لترسيخ مبدأ الإنفعالية المتبادلة مع الجمهور، لشدة واستظهار آلية اشتغال حالة التبادل الحاصلة عبرقراءة أكثر من خبر حيث يطرح جانب فلسفته ورأيه ومن ثم ينشأ جدل مكثف لصناعة العرض مما يؤدي إلى تسليط الضوء على الأخبار الملقاة أو تجري عملية تحليل وشرح للخبر من قبل الخبر المقابل، ويلعب الجانب الرمزي دورا بارزا في هذه التقنية[2] .

---

[1] عبد الواحد بن ياسر : حدود وأشكال الفرجة التقليدية ، ط 1 ، تطوان : (منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية) ، 2002 ، ص 39.

[2] عبد المجيد شكري : فنون المسرح والإتصال الإعلامي – المسرح النثري –المسرح الشعري – الإعلام والمسرح ، ط1 ، القاهرة : (دار الفكر العربي)، 2011 ، ص 75.

وهو الكشف بين السطور في رموز وشفرات يتم حلها وتحليلها عبرإزالة الغموض المعتمد في الخبر الذي قد تستر به الممثل بغية التخلص من المسؤولية المباشر تجاه السلطة أو من له القدرة على المحاسبة .ويأخد مسرح الجريدة أساليب مختلفة منها[1] :

2-1-القراءة المباشرة :يقوم الممثل بقراءة الخبر الصحفي بعد فصله عن السياق الذي ورد فيه، ومن زاوية نظر القارئ فقط، مما قد يكشف حقيقة الخبر ويميز بين صدقه وزيفه.

2-2- القراءة بالتبادل :يتم خلالها قراءة خبرين بالتناوب، بحيث يضيء كل منهما على الآخر، فيشرحه أو يمنحه معنى جديداً.

2-3-القراءة التكميلية :هي قراءة ما بين سطور الخبر بصوت عالٍ، انطلاقاً من وجهة نظر الممثلين ورؤيتهم لما حدث في الواقع.

2-4- الحدث الموازي :يعرض الممثلون أحداثاً موازية للخبر بأسلوب التمثيل الصامت، بينما يُقرأ الخبر بصوت عالٍ. وتكشف هذه الأحداث الخلفيات المخفية للخبر، وفق رؤية الممثلين وموقفهم مما جرى حقيقة.

2-5- لقراءة التاريخية:مشاهد مسرحية تُظهر نفس الحادثة التي يتناولها الخبر، ولكن في سياق تاريخي مختلف يضفي عليها أبعاداً جديدة.

2-6- لقراءة خارج السياق :يُقدَّم الخبر الصحفي في وضع غير منسجم مع مضمونه. مثال: يلقي أحد الممثلين خطاب وزير الاقتصاد حول ضرورة التقشف، بينما يتناول عشاءً فاخراً بكميات كبيرة. وهنا يتجلى المعنى الحقيقي للمشهد: الوزير يدعو الشعب للتقشف فيما يعيش هو حياة البذخ.

عبد المجيد شكري : فنون المسرح والاتصال الإعلامي – المسرح الشعري – الإعلام والمسرح ، ط1 ، القاهرة:(دار الفكر العربي) ، 2011 ، ص 111 .

علاوة على قيام الممثلين بأداء أدوار بالتمثيل الصامت (البانتومايم) تعليقا على الخبر مفسرة مايحمل الخبر من معلومات وهي تسمى بالحدث الموازي الذي يترافق معه جنبا إلى جنب قراءة للخبر ذاته بصوت عال والقيام باستباتة آرائهم فيما حدث بمنته الحرية ، وللقيام بعملية التورية أو الإسقاط المعتمد للحدث على فترات زمنية سابقة ، تقوم على توضيح ذات الحادثة التي يحملها الخبر، ولكن بطريقة الإخفاء المعتمد. وفي الوقت نفسه هو عملية انفلات من أيدي القانون الذي قد لا ينسجم وطبيعة المعروض، والصيغة الأخيرة من مسرح الجريدة هو القيام بعرض مغاير معاكس للحدث ، ويحصد من خلاله جانب التهكم والسخرية في نفس الوقت من النظام يخرجون عليه ، وبعبارة أخرى سن القوانين وخرقها من قبل مشرعيها[1].

3. تقنية مسرح الصورة الرمزية:

تعد الصورة الرمزية ، أو صورة الأجساد الحية المسرحية في المسرح التفاعلي والرؤيا الجديدة التي تحاول رسم المشهد بحلة جديدة، هي تجاوز التقليد إلى رؤى أخرى من خلال تجسيد الواقع صوريا، كما هو المسرح الأوربي في ابراز البعد الميتافيزيقي واللامرئي في حلم الإنسان الأبدي فنيا[2].

---

[1] عبد الواحد بن ياسر ، مصدر سابق ، ص 41 .

[2] فاضل سوداني : الزمن في مسرح الصورة ، جريدة الهيئة العربية للمسرح ، شبكة المعلومات العالمية (الأنترنت). http://www.almustaqbal.com/v4/Article.aspx?Type=np&Articlied=506432/.

وقد تطور العمل في المسرح التفاعلي عبر التجارب التي أثرت هذا المسرح وأنتجت صيغا إضافية نشأت الواحدة تلو الأخرى على حسب المناخ الذي أحاط بسابقتها، إلى أن ولدت تقنية جديدة للمسرح التفاعلي وهي (مسرح الصورة) إذ يقول بوال " بدأت أطلب من تلاميذي أن يشكلوا صورا، مثل (صورة عن العائلة ، صورة عن رئيسك،عن ذكرياتك، عن رغباتك، عن بلادك) اخلقوا صورا، هذه الصور بالطبع لا تقوم مقام الكلمات،ولكنها لايمكن أن تترجم إلى كلمات أيضا. إنها لغة بذاتها إذ أن الصور تتضمن الكلماتالصورأيضا.ويمكنأن تكون متممة لها [1]. وبالارتكاز على ما متوافر من معطيات في الذهن عن الصورة المتشكلة لأي مقصد معين من الصور، التي ترسخت في الذاكرة عبر أفعال أخذت مكانا في داخل الذات الإنسانية واستيرادها من عمق الذات وبثها على المسرح فهي مثول الخيالي في الواقعي، أو بالأحرى هي الجسد الذي يربط الواقعي بالخيالي، طالما أنها تعتبر عن الواقعي بمعنى لا واقعي أو بصور متخيلة . استخدم الصور التي تمت بصلة إلى معاناة حياتية يمر بها المجتمع يمكن الإفادة منها في المسرح التفاعلي. فمثلا الجسد قادر على خلق صور مرئية تؤدي إلى تشكيل صور أخرى . إذا أوضح (بوال) أن الجسد هو العنصر الأساسي للحياة داخل وخارج المسرح، نحن نمتلك جسد، الجسد هو الكلمةالأولى في مفردات المسرح [2] .

---

[1] اوجستوبوال، ألعاب للممثلين و غير الممثلين ، مصدر سابق ، ص 175 .

[2] استون الين ، وجورج سافونا : المسرح والعلامات ، تر سباهي السيد ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (13) االقاهرة : (أكاديمية الفنون، المجلس الأعلى للأثار) ، 1996 ، ص 96 .

ويكون تشكيل الصورة في المسرح التفاعلي عبر الرسم بالممثلين المشتركين من قبل المتفرج المشترك ذلك للقول أو البوح بما يجول بداخله عبر حوار الأجساد دون أن يتكلم ، وإنما باستخدام أجساد المشتركين الآخرين ، وذلك بأن ينحت بها مجموعة من التماثيل تفصح في تكوينها عن آرائه ومشاعره تجاه المشكلة ، ولايسمح للمتفرج المشارك إلا بالتعبير بوجهه عما يريد المشترك الآخر(التمثال) أن يفعله[1]. بمعنى أن لا يتدخل الحوار الملفوظ في أثناء التشكيل والأداء والغاية تنشيط القدرة على الإستيعاب والتخيل وبهذه الصيغة يقوم الممثلون الحوار الجسدي فقط ، دون استخدام الحوار الكلامي[2].

لأن الصم هم شريحة مضطهدة بسبب العوق الذي يعاني منه أفراد هذه الشريحة، مما يجعل المسرح التفاعلي من محطات الإصلاح الإجتماعي. فضلا عن أن الصور تأخد حيزا تاريخيا في الذاكرة، لن تبقى خبيئة إذا ماتوفرت لها فرصة الظهور، والمسرح التفاعلي بكامله وسلسلة مسرح الصورة على وجه الخصوص يقوم على المرآة المركبة لنظرة الأخرين، ومجموعة من الناس تنظر الصورة نفسها، وتقدم مشاعرها، وما تثيره فيها ، وماتسقطه خيالاتها حول تلك الصورة ، إذا أن الإعداد لصورة مسرحية مكوناتها تشتمل على المتفرج بالدرجة الأولى هو كسر للقواعد السالفة.

---

[1] يحي سليم البشتاوي : مدارات الرؤية – وقفات في الفن المسرحي ، عمان :(دار الحامد) ، 2012 ، ص 87.

[2] اوفستيانيكوف ميخائيل خر ابشنكو : جماليات الصورة الفنية ، تر : رضا طاهر ، عدن (دار الهمداني للطباعة والنشر) ، 1984 ، ص 76.

وهناك مجموعة من التجليات والممارسات العديدة المنوعة هي أنسب مدخل لتناول تلك الأنواع من العروض والأنشطة الفنية المنوعة التي تفسد وتقوض التقسيمات والتصنيفات التقليدية، مما يدعو إلى إرساء قواعد جديدة وتأسيس لمنهج جديد يضرب السابق وهناك مرحلة أخرى بعد التشكيل الأول للصورة عبر أجساد المشاركين، وهي الصورة التي يجب أن تكون أو الصورة المثلى التي توضح كيفية الانتقال من الوضع الراهن إلى الوضع المثالي وبمعنى آخر ، كيفية تنفيد التغيير أو التحول إلى الثورة [1].

إن الذي يشاهده المتلقي و يقوم بدوره بالتفاعل مع الأحداث ومجرياتها عن طريق تفعيل الجانب البصري ليشارك الحدث ويكون جزءا من العملية المسرحية، وفي هذه المرحلة يطلب منه أن يدلي برأيه في موضوع معين يهم جميع الحاضرين ويرغبون بمناقشته، والصورة في المسرح التفاعلي تطلب من كل مشترك (متفرج) أن يدلي برأيه في المشكلة ولكن دون أن يتكلم[2]. وبعد أن يشكل هذه المجموعة من التماثيل يسمح له بالدخول في مناقشة مع المشتركين الآخرين، ماينبغي أن تكون عليه في المشكلة فتصبح للتجربة مرحلتان، المرحلة الأولى تشكيل صورة رمزية لما هو واقع بالفعل والثانية تصوير الوضع المثالي [3]، وفي النهاية يطلب منه تشكيل صورة انتقالية توضح كيفية الإنتقال من الوضع الراهن إلى الوضع المثالي أو بمعنى آخر كيفية تنفيذ التغيير أو التحول ، وهكذا تنتهي التجربة بجمع التماثيل التي يعتبرها الجميع ممثلة للوضع الراهن في الواقع، ثم يطلب من كل متفرج أو مشترك أن يقترح وسائل تغيير هذا الوضع .

---

[1] نك كاي : مابعد الحداثية والفنون الأدائية ، تر : نهاد صليحة ،ط2 القاهرة : (الهيئة المصرية العامة للكاتب)، 1999 ، ص 223.

[2] أحمد إبراهيم : الدراما والفرجة المسرحية ، الإسكندرية ، (دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر) ، 2005 ، ص 175 .

[3] المصدر نفسه ، ص 178.

ويرى الكاتب أن توظيف هذه التقنية في المسرح التفاعلي تجعل المتلقي يشترك ويتفاعل مع العرض من خلال تفسير ماشاهده من عروض الصورة التي تقوم على تفعيل الجانب البصري لغرض تحقيق أنساق تواصلية مع المتلقي عبر استثارة حاسة البصر لديه ، وهذا لم يحدث إلا إذا كانت هنالك لغة جديدة عصرية تعتمد على المشهد الصوري.

4. تقنية المسرح الخفي :

يُقدَّم مشهد المسرح المخفي في بيئة غير مسرحية وأمام أشخاص لا ينتمون إلى جمهور المسرح التقليدي. قد يُقام العرض في مطعم، أو على رصيف، أو في سوق، حيث يكون الحضور مجرد أشخاص وجدوا بالمكان مصادفة. الشرط الأساسي هو ألّا يدرك هؤلاء الأشخاص أنهم أمام عرض مسرحي، إذ إن اكتشافهم لذلك سيحوّلهم مباشرة إلى "متفرجين" بدلاً من "مشاركين."يجب أن يكون موضوع العرض المختار على قدر كبير من الأهمية والجدية، وأن يلامس اهتمامات الناس بشكل مباشر. وعادةً ما تُقام عروض المسرح المخفي في أماكن عامة غير مخصصة للمسرح، مثل مراكز التسوق، الشوارع، أو حتى بعض المواقع تحت الأرض.

يبدع المؤدون مشهداً مثيراً يستفز النقاش، حيث يقوم أحدهم بلعب دور "العميل المحرِّض" الذي يتبنى موقفاً معيناً، بينما يظهر مؤدٍ آخر ليجادله بوجهة نظر معاكسة. ومع مرور الوقت، ينخرط أعضاء من الجمهور شيئاً فشيئاً في النقاش، دون وعي منهم بأنهم جزء من تجربة مسرحية.

في النهاية، ينسحب الممثلون الأصليون بهدوء، تاركين خلفهم الجمهور وقد اندمجوا تماماً في الحوار، ليصبح النقاش هو العرض الحقيقي.

من نقطة الإنطلاق تلك ، يتم بناء مسرحية صغيرة[1]. إذا ليس من الممكن أن يكون موضوع العرض عابرا أو سطحيا مما يجعل الحاجة إلى استخدام موضوع حيوي حياتي اجتماعي يعتمد آليات اشتغال حقيقة.

"إن هناك عملية تقمص وأداء تقترب من أداء المسرح المعروف بالإيمان المطلق بالشخصية مما تدعو إليه هذه التقنية أو هذه الصيغة من المسرح التفاعلي الذي يؤسس لصناعة عرض مصغر إذا يكون الأداء ملتزما بالمسؤولية الإجتماعية والسياسية ، فنشاط المؤدي والجمهور[2].

ويجب الحرص على تنفيذها دون علم الجمهور المشترك إذ يبدأ التفاعل تلقائيا عفويا إلى أبعد حد من قبل المتفرج الممثل وفي الوقت نفسه يأخذ العرض تلقائيا غفويا إلى أبعد حد من قبل المتفرج الممثل وفي الوقت نفسه يأخذ العريض مسارا غير معروف مسبقا.

والمسرح المتخفي يتطلب إعداد نص بسيط يحفظه الممثلون جيدا ويتدربون عليه مسبقا ويكونون في نفس الوقت على استعداد لتدخل الجمهور في مجرى ألأحداث. وتصطبغ صيغ المسرح الخفي بالإطار المسرحي التقليدي على ما تحتاجه الحالة والموقف ، مما يجعل الممثل مشدودا في أدائه حد الإقناع إذ أن على الممثلين أن يؤدوا أدوارهم يمثلون في مسرح تقليدي، لجمهور تقليدي ، وفيه أيضا يجب على الممثلين أن يعريضوا كممثلين حقيقيين وهذا يعني أن عليهم أن يعيشوا الشخصية[3] .

---

[1] فيوليتا راينوفا : المسرح و المتفرج ، تر : محمد عبد الرحمن الجبوري، بغداد : (وزارة الثقافة والإعلام – دار الشؤون الثقافية العامة)، 1991 ، ص 123 .

[2] مارفنكارلسون : فن الأداء، تر : منى سلام ، القاهرة : (مهرجان القاهرة المسرحي التجريبي (16)) ، ص 334.

[3] اوجستوبوال : ألعاب للممثلين وغير الممثلين ، مصدر سابق ، ص 276.

وفي هذه التقنية يقترب المسرح التفاعلي من حالة الإيهام الواجب توافرها في المسرح الأرسطي إذا يتطلب أداء واقعيا حقيقيا يقنع المتفرج بضرورة التدخل لخلق حالة من التوازن ، وفي المسرح الخفي يتم تحويل المتفرج إلى بطل خلال الفعل من (متفرج –ممثل) دون أن يعني ذلك على الإطلاق أنه بطل الواقع الذي يراه، لأنه غير عارف بأصله[1]. وذلك عبر الأداء المقنع الذي يتبعه الممثلون في هذه التقنية، والوصول فيه إلى حد الإندماج التام والتقميص الحقيقي ، للوصول إلى حالة الإيهام بأن مايجري هو واقع فعلا، وأن يساعد على الوصول إلى نقطة الأداء الحقيقي أمور عدة منها : أن المسرح الخفي يمارس في أي مكان ، إذا أنه ليس بحاجة إلى ستارة وإضاءة وماكياج أو أي حتى ديكور أو أي مكملات ، وفي أي زمان ممكن صباحا أو مساءا، وقد يواجه الكثير من التغيرات المدهشة بسبب ظروف العرض المسرحي الذي كان يتم في الهواء الطلق وفي ضوء النهار، هذا إلى جانب الضوضاء والفوضى التي يسببها المشاهدون[2]. يستثنى من ذلك وعلى وجه الخصوص النص الذي يعتبر نقطة الإنطلاق، و الذي يعد قبل العرض ولكن ليس بصيغته النهائية كما يحصل مع النص التقليدي المعروف ببداية ووسط ونهاية لابد منها. ألا أنه في هذا النمط تتم كتابة النص العرض، حيث تضاف إليه مداخلات المتفرجين – الممثلين الذين اشتركوا بالعرض وإيماءاتهم وحركاتهم بل وحتى صمتهم ، حيث أن المشاهدين بقوا و لم يبشتركوغ مطلقا وهم حاضرون هم أيضا مشتركون ويثبتون بوصفهم جزءا من العرض.

---

[1] اوجستوبوال : ألعاب للممثلين وغير الممثلين ، مصدر سابق ، ص 241.

[2] جيمس ميردوند : الفضاء المسرحي ، تر : محمد سيد وآخرون ، القاهرة :(أكاديمية الفنون ، المجلس الأعلى للآثار) ص 147 .

5. تقنية مسرح حلقة النقاش

إن تقنيات المسرح التفاعلي في تطور مستمر من خلال إثراء التجارب بإسهامات المتفرج عبر مداخلاته الفعلية من ناحية ، والمناقشات التفاعلية من ناحية أخرى، فقد تطورت لتشتمل على صيغ أخرى جاءت تلبية لاحتياجات الأوساط التي كانت تعالج مشكلات أرهقت الشعوب المستغلة إذ أن مسرح حلقة النقاش ، مثل كل أنواع اللعب والعراك، هناك قواعد ، يمكن لهذه القواعد أن تعدل ولكنها تظل موجودة ، لتؤكد أن جميع اللاعبين مشتركون في التفسير نفسه، ولتسهيل توليد الحوارات المثيرة و المثمرة[1] . ومسرح (حلقة النقاش) هو أحد النماذج التي يكون عنصر الإثارة فيها ، من خلال الفعل التحفيزي الذي يصدر من المرسل في طرحه قضية تحتوي على مشكلة معينة وفي وسط من الأوساط الحياتية، ويدعو المتلقي إلى المشاركة في ايجاد البدائل لهذه المشكلة عبر الحوار والمناقشة والجدل وإيداء الرأي أو أخذ دور المرسل وتبني الحالة ، بمساعدة شخصية ممثله (الجوكر) أو (الميسر) ، المسيطر على أحداث العرض وسير الأمور من خلال حريته في تعديل النص واستبدال المرسل بالمتلقي والعكس، لخلق روح المشاركة[2].

---

[1] عبد المجيد شكري : فنون المسرح والإتصال الإعلامي ، مصدر سابق ، ص 98.

[2] عبد الفتاح الحموز : سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم ، ط 1، الأردن (دار جرير عمان) ، 2011 ، ص 67.

ويشكل مسرح (حلقة النقاش) تقنية مهمة في (المسرح التفاعلي) إذا يظهر من تسميته الإشارة الواضحة نحو أهمية إشراك المتلقي في العملية المسرحية، والإبتعاد عن الشكل التقليدي الذي بفصل بين المتلقي والممثل، والذي كان يعامل المتلقي على أنه مستلم سلبي يخضع لإرسال الممثلين ، فتكشف أهمية مشاركة المتلقي الفعلية في إعطاء العرض صورته الكلية، عبر تدخل المتلقي في الأداء وتنفيد تصورات المتلقين التي يقترحونها بخصوص أداء الممثلين، والكل يشترك في موضوعات حياتيه تمت إلى القهر بصلة ضمن قضية سيسيولوجية، تستدعي طرح حلول مقترحة مرتجلة تستند الخبرات الشخصية، تمكن هذه التقنية من إيقاف العرض في كل مرة استجابة لمقترح آخر يعاد صياغة شكل أداء العرض على ضوء المقترح المطروح، وهذا التغير لصياغة (الميسر) الذي يمثل شخصية متعددة الوظائف ألا أن دورها الرئيسي في صياغة المقترحات والنهوض بها فنيا بغية التعبير عن الأفكار المقترحة واختيار المناسب وحل المعرقلات[1]. ويمكن القول ، أن (المسرح التفاعلي) بكل تقنياته المسرحية ومنها (مسرح حلقة النقاش) شكل عموما دفعا أسلوبيا نحو توظيف جسدي يخدم المسيرة التعليمية على المستوى السيسيولوجي بغية بلوغ هدف التغير الحياتي عبر إشراك الوجود الإنساني لكافة الخاضعين لسلطة العرض، سواء من كانوا على مساحة العرض أو من هم خارجها من المتلقين، ألا أن هذه المساحة وفق هدف جعل المتلقي ممثلا تكون أكثر مرونة في التوسع التي تجعل من أسلوب التوظيف الجسدي لايقتصر على المسميات التقليدية للممثل وإنما تنزاح نحو سحب جسد المتلقي إلى خصوصية هذا النوع من المسارح.

---

[1] See- theatre of the oppressed.
http://www.glastonburynetradio.co.uk/ramfiles/prog5.ram

والذي يشتمل بالضرورة الإسهام الذهني ضمن عملية الأداء الجسدي في صيرورة العرض الكلية، فآلية الاعتراض والاقتراح والمشاركة تجعل من الوجود الجسدي وجودا مشتركا لا يفصل تأثيراته فواصل الممثل والمتلقي بل تقحم الكل في نسق جسدي تكاملي، يشكل بالضرورة نسقا جماليا لما يشتمله من تغريب لحالة العلاقات الجسدية فضلا عن طابع التواصل النفعي الأكثر وضوحا والمتكشف في تسمية (النقاش) و الذي يحيل إلى سمة جمالية تفعل الحوارية بين كافة المشتركين في العملية المسرحية، ليس على مستوى اللفظ وإنما تشمل ضمن تكوانيهاالنقاشي الإسهام الجسدي السيميائي في تحديد طبيعة العلاقات الجسدية سيسيولوجيا لطابع التبادل التأثيري بين الأجساد والواقع تحت خاصية إثبات الوجود التي سبق أن أكدها (سارتر) في اطروحاته الفلسفية [1] . والبناء في مسرح (حلقة النقاش) يرتكز على الحوار الجدلي لذلك فإن تحقيق حوار جيد أفضل من حل جيد لأن الأمر الذي يدخل الجمهور في اللعبة النقاش وليس الحل الذي يمكن التواصل إليه أو عدم التواصل إليه [2] ، وهذا ما يجعل المسرح التفاعلي ل تفعيل الجمهور السلبي عبر تقنيات أدائيه تجتهد لجعلهم من المتفرجين – الممثلين في ذات الوقت، الممثلين في ذات الوقت ، يشاركون في تحويل واقعهم الشخصي والإجتماعي إلى وعي وفعل سياسي ، لا يكتفي بها بطبيعة العلاقة التحريضية التي صاغها برخت في مسرحه الملحمي، بل يمضي إلى شراكة حقيقية بين الجمهور والممثلين في تأسيس الفعل المسرحي وتوعية أحداث العرض[3].

---

[1] See , theatre of the oppressed,
http://www.glastonburynetradio.co.uk/ramfiles/prog6

[2] محمد التهامي العماري : مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ، ط 1 ، المغرب : (دار الأمان ، الرباط) 2006 ، ص 105 .

[3] أن أوبر سفيلد : مدرسة المتفرج ، ترجمة : حمادة إبراهيم ، القاهرة : (مطابع المجلس الأعلى للآثار)، 1981 ، ص 112.

بوصف المتلقي هو جزء من العملية المسرحية فيعمل لتحرير ذهنه ليقوم بالتفكير، بدلا من السماح للمرسل بالتفكير نيابة عنه، وهي فرصة لطرح رأي جديد يكون بمثابة فكر جديد وصياغة جديدة لتغيير الواقع حسب مشاركة الأخرين في صياغة نموذج يختلف في علاقاته عن المسرح ونموذجها القديم في المشاركة والفرجة السالبة في عملية الإصغاء وعدم إتاحة الفرصة للجميع بالمشاركة في تغيير الهدف وايصال منجز فكري معرفي في ضوء تجربة (الحلقة النقاشية) في المسرح الجدلي التفاعلي الجديد لنشوء علاقات ذات تجربة أخرى تتناسب مع مقتضيات العصر وفي مسرح (حلقة النقاش) قد لا يمكن حل أغلب المشاكل التي تصادف المجتمع في الحياة ، حلولا جذرية أو حتى حلولا مؤقتة بالواقع المعاش ، إذا على الممثل المتفرج الدخول في جدلية البحث عن الحوار الذي هو بالتالي سيؤدي إلى الحل الذي يشكل الغاية النهائية ، ولكي لا يبقى المتلقي مشلولا ينتظر الحلول ، كان لزاما عليه إتقان الحوار والنقاش، بعد ذلك يتم فتح باب النقاش والتداخل للمتفرجين بإرشادات الجوكر لكي يتدخل أحد المتفرجين والممثلين ويغير رؤية العالم كما هو إلى عالم يمكن أن يكون[1].

ليقوم بعملية التغيير الواجبة كما يشهد المتلقي حيال ما يعرض أمامه وحثه على المشاركة الفعالة التي تأخذ مجرى العرض إلى سياقات غير متوقعة وغير محسوب لها مستقبلا إذ يتم الإعداد لها آنيا . وهذه التقنية تشبه في صياغاتها (مسرح الحلقة) في أمريكا اللاتينية ، وكذلك مسرح (البساط) المغربي[2]. وكان في كل تقنياته وأسلوب الحوار والمناقشة يشابه مسر ح (الحكواتي [3] .

---

[1] عبد الفتاح الحموز ، سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم ، ط1 ، عمان : (دار جرير)، 2011، ص 88.
[2] حفناوي بعلي : ربعون عاما على خشبة الهواة في الجزائر، ط 1 ، الجزائر : (منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين- دار هومة) ، 2002 ، ص 44.
[3] عبد الكريم برشيد : الحكواتي الأخير ، تطوان (منشورات ايدسوفت للنشر واللتوزيع)، 2005، ص 56.

إذ لا يختلف في صياغاته للموضوعات وإشراك الجماعة في النقاش و مسرح (الديوان)[1].

في المشرق العربي ، وهذه المسارح في الوطن العربي التي أفاضت بصياغاته تعني بطبيعة المناقشة وإدخال عنصر الاثارة ، وهي أقدم أشكال التمثيل الشعبي ، حيث أن لهذه النماذج أنصار في دول أروبا لا تعد في طور الإتفاق مثل (بيتر بروك ، جروتوفسكي و أجستو بوال) ، والسعي وراء لغة جديدة يفهمها الجميع على اختلاف ميولهم ومستويات أذهانهم تجعل منهم شخوصا تدافع عن حقوقها وإعلاء أصواتهم لسماع رأيهم في المشاركة [2].

6. تقنية المسرح التشريعي :

تاسس المسرح التشريعي عام 1997 ، حين أصبح المخرج البارزيليأوغستو بوال عضوا في مجلس مدينة ريو دي جانيرو. فقد اصطحب معه فرقته المسرحية كاملة إلى مقر المجلس، وهناك طورا معا هذه التجربة الفريدة.

يمثل المسرح التشريعي تقنية جديدة ابتكرها بوال، تقوم على إشراك الناس في العملية المسرحية لإنتاج حلول واقعية للمشكلات التي تواجههم. إذا تطرح القضايا على الخشبة، ويمنح الجمهور فرصة للتفاعل وافتراحالقاونين أو الحلول الممكنة.

وبعد تحرير هذه المقترحات ومراجعتها، كان بوال يأخذها للدراسة داخل المجلس، محولا الفعل المسرحي إلى وسيلة عملية لإنتاج تشريعات مستمدة من هموم الناس وتجاربهم المباشرة.

---

[1] حفناوي بعلي ، مصدر سابق ، ص 46 .

[2] عبد الفتاح الحموز ، سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم ، مصدر سابق ، ص 99 .

بهذه الطريقة ، ثم صياغة مايقارب ثلاثة عشر قانونا . وجربت المجموعات حول العالم نسخهم المحلية الخاصة ب (المسرح التشريعي)، وفي عام 1998، ومع (أدريان جاكسن)، حقق (بوال) جلسة رمزية عن (المسرح التشريعي) في مجلس (لندن الكبرى) القديم . وفي (عام 2000) بدأ فعليا مشروع (المسرح التشريعي)، وفيه يكون الهدف هو إعادة ثانية إلى قلب المدنية لالإنتاج التطهير ، وإنما الديناميكية ، وهدفه ليس إشباع جمهوره ، أو تهدئتهم أو إعادتهم إلى حالة التوازن وقبول المجتمع كماهو ، بل تطوير رغبتهم في التغيير[1].

إذ أن (المسرح التشريعي) ينظر إلى السير قدما في تحويل الرغبة إلى قانون . و يؤكد (بوال) أن علينا أن نكون على وعي من أن القانون هو دائما رغبة شخص ما. وهو أشبه بعمل برلماني على الملآ وشخوصه الشعب بذاته وليس نوابا عنه لا يمثلون إلا جزاءا بسيطا جدا. وبعد أن طغى القلة على الكثرة باحتكار الأموال و السيطرة على مقاليد الحكم والتشريع ، مما أدى إلى تردي الديمقراطية وبما أن المسرح فن ديمقراطي إذ يعتمد على العمل الجماعي في مرحلة إعداد العرض المسرحي ، كما يعتمد على التواجد الجماعي في مرحلة استهلاك المنتج ، ولذا دائما ما نجد المؤسسات السلطوية تخشى المسرح التفاعلي وتحاول تكبيله بشتى أنواع القيود[2] . ذلك أنه يمتلك قدرة على التأثير ، والقيادة إذ تمثل لغة جماهيرية ذات قاعدة واسعة تستمد قوتها من المظلومين. وأصبح المسرح التفاعلي يطلب من المتفرجين الممثلين أن يحطموا التقاليد ، وأن يدخلوا مرآة التخييل المسرحي ، وأن يكرروا أشكال الصراع ، ثم يعودوا إلى الواقع مع صور عن رغباتهم .

---

[1]اوجستو ، المسرح التشريعي ، ترجمة : وليد أبو بكر ، رام الله : (إصدار مسرح عشتار) ، 2009 ، ص 34 .
[2]اوجستو ، المسرح التشريعي ، المصدر نفسه ، ص 97 .

فعدم الرضا هذا كان أصل (المسرح التشريعي)، الذي يصوغ المواطن القانون فيه من خلال المشرع ، ولا يجوز أن يكون المشرع هو الشخص الذي يصنع القانون ، ويسعى (المسرح التشريعي) إلى القيام بطرح القوانين أمام المجتمع وعلانية ومناقشة مدى ملائمتها للضوابط الإجتماعية ، ودراسة إمكانية تعديل هذه القوانين أو حتى إلغائها ماتطلبت الحالة ، يتخلل ذلك نقد بناء للنهوض بالواقع التشريعي وإحاطة القوانين باحتياج المجتمع ، وهو شكل من السياسة القابلة للتحول يفترض الحوار ، الفعل ، التبادل ، التغيير – مثل التربية عند باولو فرايري ومسرح المضطهدين. فنحن جميعا مواضيع معلمين وطلابا، مواطنين ومتفرجين وحتى يكون المسرح التشريعي قابلا للتطبيق والنجاح يحتاج إلى مشاركة الناس[1].

7. تقنية مسرح طيف الرغبة :

أثناء مكوث (اوجستوبوال) في أروبا تعرف على جوانب الاختلاف بين المجتمعات المنوعة ومجتمعه، ومن اختلاف الاحتياجات والمتطلبات علاوة على اختلاف حالات القهر وأشكاله والاضطهاد وأنواعه، والذي لفت انتباه (بوال) هو أنماط من القهر الأخرى، وتكاد تكون أغلبها تعاني من العزلة والانزواء وغالبا ما يكون من عدم القدرة على التوافق مع المجتمع فضلا عن عدم القدرة على التواصل والانسجام على الرغم من الفسحة التي يعيشها الفرد[2].

---

[1] نيك راو : تشخيص الأخر ، مصدر سابق ، ص 24 .

[2] أثير السادة : الخطاب المسرحي وثقافة مابعدالكولونيالية– مسرح المقهورين نموذجا ، (إصدار خاص بمناسبة اليوم العالمي للمسرح) ، مارس ، 2009 ، ص16 .

https://www.scribd.com/doc/13860721

ومسرح (طيف الرغبة) هو أحد التقنيات التي اعتمدها المسرح التفاعلي، غير أن هذا الشكل تطور وأخذ بالاستقرار الأدائي مع المتفرجين ، في حالة معينة دون أخرى إذ أن تقنيات المسرح التفاعلي تختلف باختلاف المجتمعات الحاضنة لها فهو اهتم على وجه الخصوص بعلاج الناس من مشاكلهم النفسية وطبق هذا النمط، باستخدام التقنيات العلاجية ، ولهذا التجربة جوانب معينة للكشف عن التقنية الأصلية المسماة طيف الرغبة، كان على البطل أن يقدم عدة مشاهد لرغباته المتنوعة ، أو ألوانا مختلفة لرغبة واحدة سيتم تجسيدها من قبل ممثلين آخرين [1] . إن تقنيات المسرح التفاعلي وآليات اشتغال كل منها يؤكد بأن العلاج النفسي ، طريقة جديدة إلى جانب تقنيات قديمة من ترسالة المسارح التي لها صلة بإشراك الجمهور يمكنأن توظف لصالح الطبقات المقهورة والمهمشة في المجتمع.

7. تقنيات مسرح صندوق الدنيا :

ومن بين الأشكال المسرحية التي تستخدم ضمن تقنيات المسرح التفاعلي هو (صندوق الدنيا) في خلق مشاهد موازية للأحداث والقصص الرومانسية التي يقدمها (صندوق الدنيا) للناس ، وذلك بهدف خدمة أغراض مسرح المقهورين، ومن المعروف أن صندوق الدنيا ينتشر انتشارا واسعا في العديد من بلدان أمريكا اللاتينية. ويتلخص تكنيك استتخدام (صندوق الدنيا) في المسرح التفاعلي في أن يقرأ الميسر (الجوكر) للمشتركين في البرنامج الخطوط العريضة للقصة المعروضة من خلال صندوق الدنيا دون أن يخبرهم بأصل هذه القصة .

---

[1] مايكل فانين هونيل : المسرح التجريبي ومفهوم اللاتحدد، تر سامح فكري ، مجلة فصول ، عدد 4 ، القاهرة : (الهيئة المصرية العامة للكتاب) ، شتاء 1995 ، ص 68 .

ويطلب منهم أن يعيدوا تمثيل القصة من وجهة نظرهم ، ثم في النهاية تعقد مقارنة بين ما قدمه المشتركون وبين القصة الرومانسية الأصيلة الموجدة في (صندوق الدنيا)، وتتم مناقشة الفروق بين القصتين ، ويحكي الميسر ملخص القصتين دون أن يحيط المشتركين علما بالمكان أو الزمان أو نوع الشخصية أو ملابسات الأحداث ، ويمثل المشتركون هذا المشهد من وجهة نظرهم ومن واقع بيئتهم وعاداتهم[2].

[1] سمير سرحان : تجارب جديدة في الفن المسرحي ، بيروت : (المركز العربي للثقافة و الفنون) ، 1998 ، ص 215 .

الفصل الثالث

1- المسرح التفاعلي الرقمي :

المسرحية الرقمية هي العمل الذي يعتمد على التكنولوجيا العصرية الجديدة المتمثلة في استخدامه الوسائط الرقمية المتعدد التي يقابلها في الفرنسيMulti–Media. وهي توظيف إمكانيات الحاسوب الرقمي من صوت، وصور، ونص، وصور ثابتة ومتحركة بشكل تفاعلي ومتكامل، والوسائط المتعددة أو الوسائط الجديدة أو الوسائط المتكاملة تشمل : النص المكتوب، الرسوم والصور الثابتة، الصوت ، الرسوم المتحركة، هذه الوسائط تعمل بواسطة برامج خاصة، تتيح للمستخدم كتابة النص، وتنقيحه، واستعمال الرسوم والصور و الصوت.

مميزات المسرحية التفاعلية الرقمية :

أهم مايميز المسرحية الرقمية هو:

1) - أنها عرض مسرحي ذات صورة رقمية خالصة، تتحطم فيه قواعد الوحدات الثلاث والبناء الدرامي، مثلما تتحطم فيه الأزمنة، والأمكنة، ولا نشم خلاله رائحة الممثل بلحمه ودمه، أي إدخال نوع من الذات الأخرى الإلكترونية (الممثل الرقمي) كبديل عنه، فتظهر كائنات وشخصيات افتراضية رقمية، ذات ذاكرة محسوبة ومبرمجة ومراقبة، وسط عوالم افتراضية هي الأخرى، كأن تكون دمية آلية، أو روبورت بديل يلغي وجود الممثل الإنسان، هذا يستوجب غياب العرض المسرحي بصورته التقليدية.

2) -أما المتلقي فإضافة إلى اعتباره جزء من الكل، فهو يتدخل ويشارك في الحدث المسرحي، وهو في مكانه مخترقا الزمان والمكان عبر شاشة الحاسوب الزرقاء، فهناك ممثل ومصمم وتقني، يقومون بتلبية اقتراحات المتفرجين، الذين قد طلب منهم استخدام

الحاسب الآلي وكاميرا وبعض الأدوات، وكل هذه الأشياء ترتبط بالشاشة التي وضعت تحت تصرفهم، وهم في هذه الحالة مخيرون بين مجرد المشاهدة أو المشاركة العملية، وبذلك يكون المتفرج هو الفاعل الأبرز في العملية المسرحية.

3) - يقدم المسرح التقني مسرحا يعتمد على المواد التي تتوافر في الأقراص المدمجة والمصنعة الموجودة في الحاسوب ، وتكون طريقة المشاهدة عالمية، بمعنى إن وجود صالة العرض المسرحي لم يعد لها حاجة، مادمنا نستطيع مشاهدة العروض المسرحية و نحن في غرفة نومنا.

4) - إن جميع عناصر ومكونات العرض المسرحي هي عناصر ومكونات لا واقع لها، وهي افتراضات خيالية ضاربة في التجسيم بالوقت الذي لا ملمس لها، أي أنها لاتخضع لحاسة اللمس، بقدر ما تخضع لحاسة البصر، وهذا يعني أن الدال البصري كعلامة مفترضة سيكون له الحضور الأوفر في تجربة العرض المسرحي الرقمي.

5) - في العرض المسرحي داخل (حياة المسرح) هناك الكثير من العناصر تنفصل عن مجسمات العرض في لحظة العرض، وتبدو التقائه وسيلة مساعدة وحسب، بينما في العرض المسرحي داخل (حياة مسرح الحاسوب) لاينفصل أي عنصر من الحضور عن ذلك، فالعناصر كلها تتفاعل فيما بينها.

6) - الاستغناء تماما عن الكواليس (مداخل ومخارج الممثل) ، والاستعاضة عنها بنقاط دخول وخروج الشخصية في نقاط داخل الفراغ الزمني وداخل عقل النص وعقل المشاهد فقط، بحيث تدخل وتخرج الشخصية بشكل تخيلي ويبقى الممثل مائلا أمامنا طيلة العرض بواقعية لكون الممثل في العرض الرقمي يمثل (1) بينما الشخصية التي يؤديها تتأرجح مابين (0،1) أو مابين الظهور والإختفاء. وكذلك الاستغناء عن المشاهد والمناظر

والفصول في كتابة النص الرقمي ، والاكتفاء بوصف طبيعة الزمن لبداية الحدث الدرامي لكونه ركيزة هامة في المسرح الرقمي.

7) - المصمم السينوغرافي في المسرح الرقمي أو الافتراضي لم تعد له ضرورة ملحة، ولم تعد هناك حاجة إلى المخرج، فوظيفة المخرج تلاشت، وحتى وظيفة المؤلف التي تحولت إلى وظيفة (مبرمج الحاسوب) الذي تقع عليه مسؤولية وضع برامج ، وإثارة دهشة المتفرج، ويبقى مرافقا لجميع أفراد الفريق، ويتطلب منه خبرة كاملة في التصوير والبرمجة [1] .

2- أسس المسرح التفاعلي الرقمي :

المجال	التوضيح
علاقته بالجمهور	يتعامل مع المتفرج بطريقة مختلفة؛ إذ يحدد مسبقًا نوعية الجمهور، ويتوجه إليه مباشرة وهو مدرك لما يريده منه.
علاقته بالمؤسسة والمكان ومكونات العرض المسرحي	تختلف هذه العلاقة جذريًا عن المسرح التقليدي، فهو لا يُقدَّم في صالات المسرح المعتادة، بل يكسر الحدود المتفق عليها التي تفصل بين المرسل والمتلقي. وعلى المتفرج أن يتورط في اللعبة المسرحية في كل مراحلها، وأن يناقش ما يراه مناسبًا للمناقشة.
الوظيفة	يعتمد على مبدأ الارتجال واللعب، ويسعى للحفاظ على عنصر المتعة (متعة المتلقي). كما يقلب أسس المسرح التقليدي بهدف فتح حوار مع الجمهور حول موضوع محدد، وهو ما يؤدي إلى إدخال تعديلات جوهرية على النص المسرحي، وعلى العرض ذاته، وعلى مهمة الممثل وأسلوب أدائه.

[1] أيوبكر محمود الهوش ، تقنية المعلومات ومكتبة المستقبل، مكتبة ومطبعة الإشعاع ، الإسكندرية، ص 32.

3- تقنيات المسرح التفاعلي الرقمي :

3-1- تكنولوجيا الاضاءة :

لقد أحدث التقدم في مجال الإضاءة تطورا كبيرا للمسرح بشكل عام وللعروض بشكل خاص، " تكنولوجيا الإضاءة تطورت بشكل كبير بيحث صارت تسمح بالتحكم في أجهزة الدخان والمؤثرات البصرية والموسيقى، وتوحيد الزمن المبرمج للضوء وتغيراته تعني إبعاد (المايسترو) المتحكم باعتام الإضاءة وشدتها تبعا للحالة النفسية للعرض ، التي تتغير من عرض إلى أخر " فبوسع الاضاءة أن تفعل كل مايحقق تجلي الصورة وإبرازها جماليا، وترسم مايريد أن يقوله النص حول الشخصيات وأفعالها فهي تختزل الكثير من الكلام محاولة إياه إلى صور وألوان وبقع وظلام وفصول شتاء صيف ، خريف ' ربيع – وتبث في الشخصيات المرح والحيوية والإشراق ، أو تغير من الشخصيات داخليا (سايكولوجيا) ولا تقف عند هذا وحسب وإنما صارت لها لغتها التعبيرية التي تتجلى من خلال الصورة" . وهناك دور مهم للإضاءة في المسحة البلاستيكية(المرونة) على محتويات الفضاء المسرحي الجامدة. (الأشياء الجامدة تصبح مرنة أمام أعيننا فقط بفعل الضوء الذي يسلط عليها ، هذه المرونة لا يمكن أن تنتج بشكل فني إلا بفعل الاستخدام الفني للضوء).. أصبحت الإضاءة بفضل التطور الحاصل لها من أهم التقنيات في المسرح اليوم، لما لها القدرة على التعبير وتحقيق الجو النفسي العام ، كذلك قدرتها على التعبير الشعوري والنفسي، للممثل من خلال أدائه، واستجابة ذلك بالنسبة للمتفرج، فتحديد الأماكن وإضاءة المساحات وسحب المتفرج إلى حين الحدث ومجرى الفعل ، كل ذلك أصبح بديهيا [1].

[1] شيماء إبراهيم عبد الوهاب، نظرية المسرح الرقمي وثقافة مابعد الحداثة، ط1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2022 ، ص 99-100.

وإنما الدور الأكبر الذي تمارسه الإضاءة هو تدخلها في سير الأحداث ومساعدة الممثل في أدائه بالفعل التعبيري وإثارة الانفعال ترى (جوليان هلتون) إن الإضاءة تمثل الجوقة في التراجيديات الإغرايقية حينما تلعب دورا مهما في التعليق على الأحداث، وتتدخل في سيرها وتحريكها عن طريق الممثل والمهيد لها.

".. إن الحركة مع الضوء هما أساس لغة المسرح ، فمن خلالهما تخلق صورا متدفقة عبر المشهد، فكل ما في الفضاء من تشكيلات صورية ما هي إلا صور ناطقة لها دلالتها ، فالضوء واللون والكتلة تجتمع من خلال تشكيلها فتنتج دلالات وتأويلات لاحصر لها. فالإضاءة تعلن عن المكان وتحدده، فمتى ما سلطت على أي مساحة من الخشبة فذلك يعني أن هناك حدثا في هذه المساحة المضاءة سوف يبدأ بالحركة، وأن الإضاءة هي تبدأه وهي التي سوف تنهيه. إن عملية الكشف والعزل التي تقوم بها الإضاءة لتكشف عن مجريات الأحداث، سواء أكان ممثلا أم أي قطعة ديكور أخرى وهنا ندرك أن الإضاءة لا ينحصر عملها في تحديد المكان، وإنما أيضا في إبراز الممثل أو أي شيء أخر على الخشبة، وهي بهذه الحالة تصبح علامة للأهمية المؤقتة للشيء المضاء" . وحديثا ظهر أسلوب الإضاءة بأشعة الليزر التي توقع لها الجميع أن تحدث ثورة في مجال الإضاءة المسرحية بسبب حدتها ودقتها ، لكنها رغم ذلك نادرا ما تستخدم في الواقع . وأخيرا ظهرأسلوب الإضاءة المعروف بالهولوغرام ف أو أسلوب الصور الوهمية ثلاثية الأبعاد ف عن طريق استخدام الضوء وحده [1] .

---

[1] جواد الحسب ، الممثل والعناصر السينوغرافية.
http://www.ahewar.org/

3-2- تقنيات الليزر و الهولوجرام :

اشتقت كلمة " ليزر Light amplification stimulatedemission of » « radiationمن وتعني تضخيم أو تكبير شدة الضوء بواسطة الانبعاث المستحث أو المنشط.يستعمل الليزر لرسم صورة ثلاثية الأبعاد تسقط على الأسطح المختلفة مثل شاشات عرض المباني أو حتى على الجبال أو الكتابة في الفراغ. وهي تقنية تناسب بعض العروض و لا تناسب عروض أخرى، ويستخدم الليزر في عدة من التطبيقات في مجال الفن والمسرح فهو يستخدم في الصور ثلاثية الأبعاد ومن الشائع في عالم الفنون الاستعراضية استخدام الليزر وفي الإعلانات التجارية والمنتزهات الترفيهية. وفي إنتاج الأفلام وفي عروض التمثيل الصامت والعروض التجارية والعروض المتعددة الوسائط وخصوصا العروض الاستعراضية والمسرحية وعروض الأوبرا والباليه " الهولوجرام" من الناحية النظرية هو الطريقة المثلى لإنتاج صورة ثلاثية الأبعاد على المسرح وفي الحقيقة كلما استخدم على خشبة المسرح، فالأفلام المستخدمة محدودة القياس والصور الثلاثية الأبعاد قد استخدمت على المسرح في تركيبة مع تقنيات الإسقاط، ولكن على نطاق ضيق، استغلت تلك التقنيات على نطاق ضيق في العروض الدرامية .. أما تقنية الهولوجرام فيبدوا أن مشاكلها التقنية كثيرة ومعقدة، وتحتاج إلى ضبط دقيق حيث لا يمكن أن تبدو الصورة المنتجة لا تتجانس مع باقي العناصر المكونة للمنظر المسرحي لما لها من بريق [1] .

---

[1] سعاد حامد، السينوغرافيا وتقنيات الوسائط المتعددة، تم نشر ضمن فعاليات المؤتمر العلمي الثاني لقسم المسرح، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، 2005، ص 16.

هي كلمة ذات أصل إغريقي تنقسم إلى شقين وتعني كامل و تعني الشكل ولذا فالهولوغرام يعطي شكلا ثلاثي الأبعاد في حقل ضوئي و الهلوجرام هو صورة مجسمة نحصل عليها باستخدام أشعة الليزر، وفيه يسقط شعاع الليزر على مجزئ فينقسم إلى جزءين، الجزء الأول يسمى شعاع الجسم، لأنه يسقط على الجسم. وينعكس على حائل، والجزء الثاني يسمى شعاع المرجع يسقط على مرآة. ثم على عدسة، ثم على الحائل مباشرة، ويحدث تداخل للشعاعين على اللوح الفوتوغرافي باستخدام التحليل الكهربائي، فيغطى بطبقة من الألمنيوم شفافة تعمل كمرآة شبه عاكسة. وتتكون عليها الصورة الثلاثية وتخزن على السطح المستوي للوح الفوتوغرافي بشعاع ليزر أو ضوء عادي وعند إضاءتها بشعاع الليزر من الخلف تظهر الصورة مجسمة أمام اللوح، وعند إضاءتها بضوء عادي من أمام اللوح تنعكس هذه الأشعة من جميع نقاط سطح الجسم حاملة للمعلومات عنه لتصل اللوح الفوتوغرافي فتظهر الصورة بأبعادها الثلاثة تقديرية[1].

من المجالات التي شهدت توظيف أشعة الليزر بدرجة عالية من الكفاءة هو مجال التصوير الثلاثي الأبعاد أو الهولوجرام، وذلك في تصميم الفراغ المسرحي. يتم تسجيل الهولوجرام على فيلم أو على لوح من الزجاج الخاص يسمى " لوح الهولوجرام" فإذانظرنا إلى صورة فوتوغرافية اعتيادية التقطت لطفل واقف خلف السيارة، فستظهر فقط صورة السيارة دون الطفل حتى لو نظرنا إلى الصورة من جميع الجهات : لأن الصورة نفسها ذات بعدين فقط.

---

[1] http:/forum.amrkhaled.net

أما إذا أخدت اللقطة نفسها للطفل والسيارة بواسطة الليزر، وعلى لوح الهولوجرام فإن الأمر سيختلف وتبدو الصورة مجسمة، ويمكن مشاهدة الطفل بسهولة بمجرد النظر إلى الصورة من زاوية معينة يسارا أو يمينا، وهذا يدل على أن الهولوجرام يشابه تماما الصورة الحقيقية. إن الليزر ذلك الوافد الجديد إلى عالم الضوء، هو في الواقع عدة المستقبل لإنجاح العمل الفني إذا إنه عن طريق الهولوجرام يمكن أن يعطي بأشعته تجسيما، واستدارة للمنظر المسرحي من خلال انعكاسات صورته المسطحة على مرايا، فتصل الصورة لعين المشاهد بأبعدها الثلاثة في الفراغ المسرحي. و لا ريب أن هذه الطريقة ستثري العمل الدرامي والاستعراض وتمده بطاقة جديدة وإمكانية هائلة على الايهام في مستوى الصور المسرحية بشكل عام في أي لحظة من لحظات العرض. مما يؤثر تأثير مباشر و غير مباشر في عملية الإبداع الفني.

فكلما استفاد الفنان من عمليات إنتاج المنظر والصورة الهولوجرامية. ,أدرك تفصيلاتها ومراحلها وخصائصها العلمية والجمالية وطبيعة العلاقة الممكنة بينها وبين غيرها من مواد إنتاج صور مسرحية أخرى. زادت بالتبعية خبراته وقدراته على تصميم المناظر وتركيبها وتغييرها وتنويعها في سهولة ويسر. إن إمكانيات الهولوجرام الفنية تجعل رجال المسرح يستخدمونه في عمل خلفيات ذات تأثيرات إيجابية على من يراها ، خاصة إذا اقتضت بعض المشاهد رؤية المجسمات بشكلها الطبيعي [1] .

[1] شيماء عبد الوهاب ، مصدر سابق ، ص 89.

ومن أمثلة استخدام التكنولوجيا في المسرح الحديث نذكر :

مسرحية : مس سايجونMiss Saigon

عرضت عام 1991 ، استخدم غاز يضخ داخل مواسير أسفل خشبة المسرح: لتساعد في تحريك أثقال كبيرة يصعب نقلها أو تحريكها إلا بهذه الوسيلة وهي (فكرة الوسائد الهوائية) كما استخدمت أجهزة ضوئية تتحرك في اتجاه وأي زاوية من على بعد باستخدام الكمبيوتر الذي يتحكم في كل شيء حتى كمية الضوء المنبعث منها و المنطقة المراد إضاءتها ويتم تشغيل هذه الكشافات وتحريكها من خلال التحكم عن بعد يصدر أشعة تحت الحمراء إلى خلية ضوئية فتتم عملية التحريك المطلوبة . يضاف إلى ذلك دور الليزر والهولوجرام في تجسيد بعض الأشكال في فراغ خشبة المسرح في أثناء أحد المشاهد، الذي بدا واضحا من خلال إسقاط مجموعة من الدوائر المتداخلة، التي أوحت بشكل منقسم في الوسط. هذا إلى جانب حركة هبوط الطائرة وصعودها على المسرح [1].

[1] شيماء إبراهيم عبد الوهاب، مصدر سابق ، ص 90

3-3- الواقع الافتراضي :

جيرون لانيرJaron Lanierهو مبتكر مصطلح " الواقع الافتراضي " في أوائل الثمانينات. وتقوم تطبيقات الواقع الافتراضي على خلق بيئات ثلاثيةالأبعاد باستخدام الرسومات الكمبيوترية ,أجهزة المحاكاة simulation، بحيث تهيئ للفرد القدرة على استشعارها بحواسه المختلفة والتفاعل معها وتغيير معطياتها، فيتعزز الإحساس بالاندماج في تلك البيئة، وهناك برامج خاصة تسمح للمستخدم بالدخول في هذا العالم الخيالي والتفاعل مع العوالم الموجودة فيه ، وفيه ينغمر المشاهد كلية من المشاهد التي يحيا بينها، ويتفاعل معاها في عالم خيالي ثلاثي الأبعاد. ويتم ذلك عن طريق ارتداء منظار (نظارة استقطاب polarized glasses) كبير الحجم، وقفازات خاصة موصلة بأسلاك إلى الكمبيوتر. وعند تحريك الرأس واليدين ، يحدد الكمبيوتر الاتجاه ويقود المستخدم خلال هذا العالم الخيالي. مايمكن أن يحصل باستخدام الواقع الافتراضي لا يحده إلا خيالنا . وفيما يلي رسم توضيحي للعروض التي تستخدم التقنيات التكنولوجية الحديثة والواقع الافتراضي، فهو يوسط العرض Performanceبين الصورةImage (كعنصر مرئي) والصوت Sound(كالموسيقى المسرحية) Music theatre والكلمة Word(الأدب المسرحي) Literarytheatreويحيطهما بالفراغ ف والحظور الجسدي للمتفرج Body، والزمن Timeمحاطين بسلسلة من النظراء الرقميين digital analogue(وسائط متعددة حيةLive mediatized) شاشات عرض سينمائية وتلفزيونية /The cinematic Televisualكل هذه العناصر تتكامل سويا خالقة وسائل تعبيرية تكنولوجية جديدة .

---

[1] شيماء إبراهيم عبد الوهاب، مصدر سابق ، ص 94 .

رسم توضيحي من كتاب ف يوضح العلاقة بين العرض المسرحي والتكنولوجيا الجديدة وشكل العرض المسرحي باستخدام التقنيات الرقمية، ويقول جيرون لانير : " آمل أن يكون للواقع الافتراضي دور، ليس في التعليم وتسهيل سبل الحياة، بل كذلك في إبداع أنماط جديدة من الفنون، وخلق وسائل جديدة للتعبير الثقافي، واكتشاف أنساق جديدة للجمال، و إيجاد طرائق جديدة للتقارب بين الناس" .

3-4- نظارات الاستقطاب :

إن أكثر وسائل عرض الواقع الافتراضي شيوعا، وهو المشاهدة عبر نظارة الاستقطاب، يعتمد غالبا على تقديم بيئة وهمية لعين المتفرج. وفي وسائل أخرى للعرض، وهي الأكثر شبها بالعرض المسرحي ، يتم تقديم فضاء هو مزيج من الواقع والإيهام للمتفرج.

إن القاعات التي يتم فيها تقديم العروض الافتراضية، والتي تسمى بيئة الكهف Caveenvironmentsهي عبارة عن حجرات جدرانها مكونة من شاشات عرض خلفي rear-projection panels. إن هذه العروض البيئية تهدف إلى خلق الإحساس بالانغمارتماما، كما يحدث في كابنيه المحاكاة للطيران أو قيادة السيارات، حيث يتم خلق وهم بالبيئة الخارجية، ويتم مشاهدته من خلال نوافد الكابينه.

الجمهورلا يدخل صالة العرض إلا بعد أن يضع النظارة الرقمية على عينيه، وهذا شرط من شروط مشاهدة العرض المسرحي، كي يكون المشاهد وسط الحدث شعوريا ومشاهدة من العرض المسرحي ، كي يكون المشاهد وسط الحدث شعوريا ومشاهدة من شأنها أن تفعل، وتعزز الجانب التفاعلي لكل ماهو مرئي ومسموع ، والمعروف عن هذه النظارة المستخدمة تلفازيا وسينمائيا أيضا لشاشة ثلاثية الأبعاد.

3-5- الشاشات :

إن فكرة الشاشات على المسرح ليست جديدة ، ولكنها لا قت اهتماما كبيرا على يد " جوزيف زيف زفوبدا"Josef Svoboda " في العروض التي قدمها في المسرح القومي في براغ .. حيث سعى إلى توظيف السينما وإقامة علاقة بين مايتم على الشاشة والحدث الحي على المسرح كما سعى إلى توظيف الشاشة في الديكور المسرحي وداخل سينوغرافيا العرض بل المعمار المسرحي ككل. وفي السنوات الأخيرة نتيجة الطفرة التي احدثتها تكنولوجيا الديجتال وما قدمته من إمكانيات في مجالات : التصوير، المونتاج والخدع والمؤثرات ، الكمبيوتر جرافيك ، البث والنقل على الهواء مباشر ، العرض المجسم ، تكنولوجيا الهولوجرام والتقاط الحركة وإمكانية تجسيد شخصيات حية في الهواء باستخدام وسيط (ماء،دخان، شاشة) فإن كم الإمكانيات التي يمكن توظيفها لا نهائي وبتكلفة مختلفة.

إن فكرة وجود شاشات تلفزيونية أو عاكسة على خشبة المسرح قد يقلل من تركيز المشاهد أو يفصله عن الموضوع المقدم. كما أن حجم هذه الشاشات ولونها قد يكون عاملا خارجا عن سينوغرافيا العرض، ومن يشوش المشاهد. وإذا كانت هذه الشاشات ستستخدم أسلوب العرض المجسم 3D وسيكون هناك الحاجة لتنبيه المشاهد متى يرتدي النظارة ومتى يخلها ومن خلال تكرار العروض التي ستسخدم الشاشات سيعتاد الجمهور التعامل معها. حتى تصل الى اعتبارها من عناصر المسرحة. كما أن السيونوغراف أو مصمم الديكور والمخرج سيكون عليهما دور مهم وهو كيفية دمج الشاشات سينوغرافيا العرض وتحقيق قدر من التوافق بينها وبين باقي عناصر عناصر التشكيل في الفراغ.

إن استخدام الشاشات في العرض المسرحي سيقدم لنا فضاء مسرحيا جديدا يضاف إلى الفضاء المسرحي الحقيقي الذي يتحرك فيه الممثلون وعلى المخرج من البداية أن يضع الحدود الفاصلة بين الفراغين " الفضائين" بحيث يتم إقامة حوار أو حالة تكامل وانتقال طبيعي بينهما[1].

إن التكنولوجيا كوسيلة توضع في خدمة العرض المسرحي تفتح آفاقا جديدة للإبداع، وتجعل المسرح قادرا على الصمود أمام الوسائل الفنية الأخرى كالتلفزيون والسينما بشرط الوعي بخصوصية المسرح.و أنه يحتفظ بحالة منفردة وهي اللقاء المباشر مابين الممثل والمتفرج. وبأنه يمكن أن يستوعب كافة الفنون " السينما، الفيديو،الموسيقى، الرقص، الغناء، الجرافيك" ويجعلها عناصر مساعدة تخدم رؤية المخرج دون أن تسيطر عليه وعلى المخرج أن يطرح على نفسه دائما .

[1] أيمن الشيوي– مسرح الرؤى من خلال المخرجين والمصممين في التجارب العالمية – ماذا قدمت التكنولوجيا الى المسرح .

http://www.almustaqbal.com

الفصل الرابع

الفصل الرابع :عرض مسرحية (اعزيزة) نموذجا

إخراج : باسم الطيب

مكان العرض : منتدى المسرح / شارع الرشيد- بغداد

1 - عنوان العرض : (اعزيزة)

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

2- حكاية وفكرة العرض:

لا توجد لهذا العرض حكاية بالمعنى التقليدي' ولما كانت الحكاية ترتبط بالبنية، فإن هذه أولى مؤشرات الخروج عن البنية التقليدية للنص ذات البناء الهرمي وعلى وفق ماجاء به (فيرتاج) الذي يتضمن هيكلية المسرحية وهي : المشهد الاستهلالي أو مايسمى بالتقديم، ثم تأتي خمسة مراحل :

1- نقطة الانطلاق

2- الحركة الصاعدة

3- الذروة

4- الحركة الهابطة

5- حل العقدة

فلم يكن لبناء عرض (اعزيزة) علاقة بالبنية الهرمية/ التقليدية مطلقا 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 مايحرض (اعزيزة) بطريقة الجلسات لفريق العمل وطرح معاناتهم واهتماماتهم الشخصية وموضوعاتهم العامة وتم الأخذ بالقاسم المشترك).

تجلت فكرة (إعزيزة) من خلال عرضها لمجموعة مشاهد توزعت جغرافيا بين حدائق – بناية منتدى المسرح - وباحة البيت وتسع غرف والطابق العلوي، وفي كل مكان من هذه الأماكن (الفضاءات) تم تقديم ثيمة تكاد تكون مستقلة عما قدم في المكان الآخر ، إلا أن

مجموع هذه الثيمات 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 مافي داخل المتلقي، وعرضه له، وعرفه به، وقدم معالجة مثيرة تحفيزية تدفع المتلقي للفعل باتجاه الإصلاح وبرؤية ممتعة.

3- المشهد الاستهلالي :

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 والشفتين، يسير كما في السيرك على عمود خشبي ويحاول التوازن عليه بصعوبة. لا يلقي بالا للعيون الناظرة إليه ....إنه مثير للأسئلة، هل يمثل شخصية تاريخية آتية من عمق تاريخ سومر وبابل؟ أم أنه إعزيزة ذاتها تتأرجح؟ أم ماذا؟ إنها بداية الشروع بإثارة التساؤلات لدى الجمهور.

تم مناداة الجمهور للتجمع قرب شجرة في الحديقة الأمامية، وزرعت احدى المشاركات الجمهور إلى مجموعات – يتراوح عدد المجموعة بين 10-12 وحددت لكل مجموعة مرشد ف 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 تماما 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 .

4- الجزء الأول :

قدم الجزء الأول من العرض في الباحة الداخلية للبناية المنتدى ، الجمهور يحيط بمساحة العرض من ثلاث جهات ، المؤدي والمتلقي بمستوى واحد إذ لا وجود لخشبة مسرح و لا حدود فاصلة بينهما. ولغرض التمهيد لدخول المتلقي في أجواء العرض وكسر الحاجز النفسي بين المتلقي والمؤدي، تحدث المخرج (المؤدي) حديثا مباشرا للجمهور، تضمن الحديث ترحيبا 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 استهلالي يهيئ ذهن المتلقي الفرد ويعمل على توحيده مع عموم المتلقين في هذا الجزء كثير من الأصوات والحركات التي من الصعب متابعتها جميعا لأن بعضها جري في الطابق الثاني وسمعت أصوات المؤدين الذين نزلوا بعدها إلى الباحة : نساء يتصايحن، مشادات كلامية، وشباب يتمنون وآخرون يرقصون ، يفصحون عن معاناتهم، يوجد خطب مايعم المكان والأشخاص.

5 - الجزء الثاني :

توجهت مجموعات المتلقين بمعية مرشديهم إلى الغرف كل مجموعة تتوجه إلى غرفة معينة و لا وجود لتسلسل في الفعل الدرامي يحكم دخول مجموعات الجمهور إلى الغرف ، لآن كل مشهد من المشاهد له قيمة مستقلة عن الآخر إلا أنه يرتبط بالاطار العام للعرض وفكرته الرئيسة وأغلب مشاهد العرض – تلك التي جرت في الغرف – يقدمها مؤد واحد / منفرد،

إنها (مونودراما) في الغرفة وكأن المخرج أراد التأكيد على العزلة والانقطاع عن الآخر ، بعد وقوع الخطب الذي جدث في المشهد الجماعي – في الجزء الأول- داخل باحة البيت التراثي / مسرح المنتدى . تكون المنظر في الغرف من قطع أثاث توحى مباشرة بالمكان وبدعم من هيئة الشخصية وحوارها/مونولوجها يتم اللتعرف على المكان بلا أي تأويل ولا اختلاف :

الغرفة الأولى : مشاهدة التلفزيون : تدخل مجموعة المتلقين والغرفة مظلمة، فيها جهاز تلفزيون يعرض فلما عن الحرب أو القتل وفجأة تندلع النيران خارجة من الجهاز ، بصورة مفزعة، هذا المشهد يقدم وسائل الإعلام (ف) 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 –يأخد 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 أيضا من امرأة غير امه ، وكأن 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 مناكداتها كامراة ناضجة ولها آراؤها، هذه المناكدات 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 وكمالية فقط ، ومن هذه المتطلبات الذهاب إلى الدراسة. إنه مشهد يعرض الصورة المغربة لحقوق المرأة في العصر الحالي ، من خلال تقديم الصورة المقلوبة ومن صوت أحادي بلا أي صوت يعارضه.

الغرفة الرابعة: قاعة درس / صف مدرسي: حالما تدخل مجموعة المتلقين يجلسون على الرحلات المدرسية وقبالتهم المدرس والسبورة ، وكتاب موضوع في قفص صغير ، وأعلى القفص خودة 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 الجتمع.

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

الغرفة السادسة : الكاتب : منضدة يجلس خلقها المؤدي يطبع على آلة طابعة ميكانيكية قديمة، يتحدث عن معاناته من سوء فهم الأخرين لكتاباته وخصوصا المخرجون، صورة هذا الكاتب تثير تساؤل من شقين : هو مختلف عن الأخرين لآنه يعمل بأدوات قديمة؟ أم إنه على رغم حال الفقر حوله ينتج فكرا متقدما يعجز الأخرون عن استيعابه؟

الغرفة السابعة : المريض نفسيا : المؤدي شاب يستلقى على سرير للمرضى، مأن يرى مجموعة المتلقين واقفين قربه 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.

الغرفة الثامنة : ليست غرفة بل زاوية يقع فيها سلم يؤدي إلى الطابق الثاني : وهو مكان للتنبؤات حيث تجلس بنت شابة على السلم، وبعد نهاية كل فقرة من حديثها تصعد إلى السلم

الأخر، أزياؤها عادية ولكن ثمة أسلاك مضاءة تلتف على جسدها وكأنها فتاة إلكترونية، إنها تطلق توقعات أو نبوءات سنة ....، الفتاة تقدم صورة ساخرة ومثيرة عن مايصل إليه حال البلد، إنها صورة تحريضية باتجاه الفعل نحو الأفضل.

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

السمة الغالبة لأداء الشخصيات هي عدم إشعار المتلقى بأن ما يجري تمثيلا لشخصيات غريبة عنه بل إن المؤدي يقدم الشخصية وكأنها هي نفسه لأن الشخصية بنيت لهذا المؤدي أو إن المؤدي يقدم الشخصية بعد تكييف أبعادها النفسية والاجتماعية والطبيعية (المادية) على وفق ماهو عليه ، لذا لم تكن الشخصيات عموما منفصلة أو غريبة عن المتلقي ، وهذا الأمر لايشمل الشخصية التي ترتدي السواد وتضع الماكياج (ربما هي الشخصية المأخودة من عمق التاريخ السومري أو البابلي)، بالرقصة الجماعية (اللطم) على أنغام الموسيقى الشعبية.

6- الجزء الثالث :

وهو مشهد جماعي ختامى سبقه عزف لفرقة موسيقية، وكأن المخرج أراد بهذا التوقيت تقديم الفاصل الموسيقى ، لغرض توفير استراحة لمتلقيه لغرض تأمل ماشاهدوه في الغرف والتهيؤ للمشهد اللاحق . وهو مثل الجزأين السابقين من مشاهد العرض ، اشتغل على إلغاء التقليدي وهشم 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 والإحتكاكالمباشر، مما أوجد تلاحما جماليا(وجدانيا) 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 حر على أنغام موسيقى شعبية، وفي نهاية المشهد يصدم العرض متلقيه بتحقيق انتصار للموت الطبيعي عندما صرخ أحد المؤدين بفرح غامر وباللهجة العراقية المحلية، ما معناه : (أنا سأموت ميتة طبيعية) واحتفل جميع المؤدين ومعهم انفعل وتفاعل المتلقين بهذا الخبر السار المفرح، ليرقص الجميع بهسترية واضحة لآن أحدهم أعلن أنه سيموت باختياره وليس بفعل الإرهاب (اغتيال، عبوة، سيارة مفخخة) وهذا الموضوع يهز وجدان المتلقي، لأنه يشكل هاجسا وهما مشتركا بين عموم الحاضرين، لقد أمسكت (اعزيزة) بنبض الشارع (الرأي العام) واستغلت على ما يشغله، وهذا ما جعل الاصرة بين المتلقي والعرض قوية، وتدفع للمتابعة والاهتمام، فضلا عن تنوع المواضيع والفضاءات (الغرف) وطريقة الأداء الساخرة، وهذه في أوضح سمة لجماليات عرض اعزيزة التفاعلية.

7- عرض النتائج ومناقشتها :

1- تكون عرض مسرحية (اعزيزة) من ثلاثة أجزاء، مع التأكيد على التنوع في الطروحات والأشكال ، فأرضية العرض مستوية بين المتلقي والممثل ، إذ لاوجود لخشبة المسرح ، وتكون نص العرض أسلوبيا من الواقعية المحضة، ومن انتشار للرموز بصورة واضحة، لغة العرض معظمها شعبية محلية قريبة إلى اللغة الفصحى.

2- ارتكز عرض مسرحية (اعزيزة) على بث مجموعة من الإشارات والشفرات الثقافية (الاجتماعية) تمثل جزءا من مرجعية فكرية عامة، يقصد مدى جسور تواصل وارتباط مع المتلقى، ومن أهم هذه الإشارات والشفرات:

- الاستناد على مفهوم ميثولوجي (اعزيزة) عنوانا للعرض يمنح احساسا بوجود أمر مريب وينبئ بحدوث خطب ما دون معرفة المسبب، وهذا بينه العرض من خلال أحداثه و شخوصه، ثمة صراع مع مجهول أو مع غيرالمرئي، وهذا الحال هو مايعيشه (الآن) المجتمع المحلي العراقي ومنذ زمن.

- استلال شخصية من التاريخ الموغل في القدم لتتحرك في عمق الواقع المعروض، وهي الشخصية التي تتأرجح في شرفة الطابق الثاني قبل العرض، وظلت تراقب وتعايش الأحداث طوال العرض.

- فعل العزاء(اللطم) والرقص الشعبي العراقي بمجموع حركاته شكلت إشارات (جست) حركت مشاعر المتلقي.

- استخدام الموسيقى الشعبية الشائعة في الأفراح العراقية ، أسهم بصورة واضحة في جعل المتلقي منتميا للعرض .

3- حداثة طريقة تعامل العرض مع التلقي من حيث : التنقل بين الساحة الخارجية لمبنى منتدى المسرح، وتوزيع المتلقين إلى مجاميع، ولكل مجموعة لون هوية يميزه، ثم الإنتقال إلى الداخل وقوفا وجلوسا بشكل حلقة حول الممثلين على أرض مستوية مع استثمار الطابق الثاني في الجزء الأول، ثم الانتقال الى مشاهد متنوعة داخل الغرف الصغيرة في الجزء الثاني ، وبعدها العودة الى الجلوس في الباحة لمشاهدة الجزء الثالث (الأخير).

4- تمكن العرض من إحاطة جمهوره بجودرامي سوداوي(تشاؤمي)، بإطار من السخرية، إذ عمد المخرج والمؤدون إلى أسلوب الكوميديا السوداء التهكمية في كثير من المشاهد ، مثل مشهد غرفة المطبخ وشخصية المرأة ومناكداتها للبنات التي تتحدث عنهن في أثناء عملها في المطبخ، حين تقطع فلاته كالخير والطماطم والباذنجان خلال حديثها. ومشهد البنت الجالسة على السلم وجسدها (أزياؤها) تومض بإضاءة إليكترونية ، و نطلق نبوءاتها الساخرة، ومشهد المدرس غير المتزن نفسيا.. وتتوالى المشاهد حتى الوصول إلى المشهد الأخير عندما يطلق أحد المؤدين صرخته بأنه سيموت ميتة طبيعية، مما يولد حالة احتفالية بهذا الخبر المفرح، فيرقص الجميع وبذات الوقت يلطمون كما في التعازي على ايقاعات الموسيقى الشعبية.

6- 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 مابين الرحلات المدرسية والمصاطب والكراسي وحتى الوقوف . وهذا كله يتضمن خروجا عن المألوف وكسرا للتقاليد والأعراف المسرحية (الدرامية) بدءا من توزيع الجمهور إلى طريقة جلوس المتلقى في صالة العرض والى نهاية العرض

خاتمة

إن المسرح التفاعلي التحفيزي والرقمي يمثل أحد أبرز التحولات في المشهد المسرحي المعاصر، إذ يسعى إلى إعادة تعريف طبيعة العلاقة بين الممثل والجمهور، وبين الفن والتكنولوجيا، في سياق يشهد تغيرا مستمرا في أنماط التواصل والتعبير الفني، فقد أتاح توظيف التقنيات الرقمية والوسائط التفاعلية إمكانات جديدة للعرض المسرحي، وجعل من المتلقي طرفا فاعلا في العملية الإبداعية، يشارك في بناء المعنى وفي توجيه مسار الحدث الفني لحظة بلحظة.

لقد مكن هذا التحول من تطوير لغة مسرحية جديدة، تتداخل فيها الصورة الرقمية بالصوت والضوء والحركة، لتنتج شكلا فنيا يقوم على التفاعل والتعدد والتكامل بين الفنون. كما أسهم البعد التحفيزي في تعزيز الدور التربوي والتواصلي للمسرح. من خلال تفعيل التفكير النقدي لدى الجمهور، وتنمية وعيه الجمالي والاجتماعي.

ورغم ما تحمله هذه التجارب من وعود إبداعية واسعة ، فإنها تطرح في المقابل تحديات فكرية وجمالية تتعلق بمكانة الإنسان داخل الفضاء الرقمي، وبمدى حفاظ المسرح على طبيعته الحية في مواجهة الوسائط الافتراضية. غير أن هذه التحديات لا تنقص من قيمة هذا الاتجاه. بل تؤكد أهميته بوصفة مجالا خصبا للبحث والتجريب. يواكب تحولات المجتمع والتكنولوجيا على حد سواء.

وفي ضوء ما سبق، يمكن اعتبار المسرح التفاعلي التحفيزي والرقمي فضاء مفتوحا لإعادة صياغة مفاهيم الأداء والمشاركة والتلقي، ومختبرا دائما لتجديد الخطاب المسرحي في زمن رقمي متسارع. فهو لا يمثل انقطاعا عن تقاليد المسرح الكلاسيكي، بل امتداد لها في شكل جديدا توافقا مع روح العصر.وأكثر قدرة على استثارة الفكر والوجدان معا .

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1 - فطيمة ميحي،2013/2012، البنية الدلالية للشعر التفاعلي الرقمي – تاريخ رقمية لسيرة بعضها أزرق أنموذجا – مقاربة سوسيو دلالية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علوم اللسان العربي جامعة الحاج لخضر، باتنة ، الجزائر.

2- سعيد يقطين، من النص إلى النص المترابط مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، 2008 ، ط1 الدار البيضاء، المغرب، المركز الثقافي العربي.

3- حافظ محمد عباس الشمري، إياد إبراهيم فليح الباوي، الأدب التفاعلي الرقمي،2012، ط1، عمان ،الأردن مركز الكتاب الأكاديمي.

4- فاطمة البريكي : مدخل إلى الأدب التفاعلي ، ط1، الدار البيضاء : (المركز الثقافي- دار قرطبة للطباعة والنشر)،2006.

5- وسام عبد العظيم الجوذري، المسرح التفاعلي من الصفر إلى العرض، 2019، ط1 ، دمشق ، سوريا ، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع.

6- جان ماري أو زياس : الفلسفة والتقنيات، تر : عادل العوا، بيروت : عويدات للطباعة والنشر.

7- ألكسندر دين : أسس الإخراج المسرحي، تر : سعدية غنيم، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب،1975.

8- إبراهيم حمادة:معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، القاهرة، مطبعة الشعب.

9- أغروس، روبرت. م و جورج ن، ستانسيو: العلم في منظوره الجديد، ترجمة كمال خلايلي، سلسلة عالم المعرفة 134 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب،الكويت.

10- اوجستو بوال : المسرح التشريعي ، تر : وليد ، أبوبكر ، رام الله : مسرح عشتار) ، 2009.

11- سعد صالح: الأنا – الأخر، ازدواجية الفن التمثيلي، عالم المعرفة، العدد(274)، الكويت (المجلس الوطني لثقافة والفنون والأداب)،2001.

12- أحمد ابراهيم : الدراما والفرجة المسرحية، الإسكندرية: دار الوفاء للنشر والطباعة، 2005 .

13- فيليب أوسلاند: من التمثيل إلى العرض – مقالات حول الحداثة، تر : سحر فراج، إصدارات- مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (14) القاهرة :(أكاديمية الفنون، المجلس الأعلى للآثار)،2002.

14 - فيوليتاراينوفا – المسرحوالمتفرج،ترمحمدعبدالرحمنالجبوري،بغداد : (وزارةالثقافةوالإعلام – دارالشؤونالثقافيةالعامة) ، 1991 .

15 - مدحتالكاشف: المسرحوالإنسانتقنياتالعرضالمعاصر،القاهرة: (الهيئةالمصريةالعامةللكاتب)، 2008.

16 - سوزانبينيت : جمهورالمسرحنحونظريةفيالإنتاجوالتلقيالمسرحيين،تر : سامحفكري،ط 2 مهرجانالقاهرةالتجريبي (14)،القاهرة (مطابعالمجلسالأعلىللآثار) .

17 - ساميعبدالحميد : ابتكاراتالمسرحييننفيالقرنالعشرين .

18 - فيولاسيولين : الارتجاللللمسرح: ساميصلاح،مهرجانالقاهرةالتجريبي (18) القاهرة : (أكاديميةالفنونالجميلة- وحدةالإصدارات).

19 - هايزجوردون: التمثيلوالأداءالمسرحي،تر:محمدسيد،ط2 ،مهرجانالقاهرةالتجريبي (19) (القاهرة : المجلسالأعلىللآثار، 1999).

20 - حسن المنيعي، المسرح والارتجال، الدار البيضاء:(دار قرطبة للطباعة والنشر) 1992.

21 - أكرماليوسف : الفضاءالمسرحي – دراسةسيمائية،دمشق :(دارمشرقمغرب) ، 2000.

22 - برايندیفيدفيلبس : الدراماالتفاعلية – تفكيكالمسرح،مجلةالثقافةالأجنبية،ع (3-4)،السنة (32)،بغداد : (دارالشؤونالثقافيةالعامة) 2011 .

23 - جيمزرووزافنز : المسرحالتجريبيمنستانسلافسكيإلىبيتربروك،تر : انعامنجمجابر،بغداد :(دارالمأمونللترجمةوالنشر) ، 2007.

24 - انطوانارتو : المسرحوقرينه،تر : ساميةأسعد،القاهرة : (دارالنهضة) ، 1973.

25- سعيديقطين : منالنصإلىالنصالمترابط – مدخلجمالياتالابداعالتفاعلي،الدارالبيضاء:(المركزالثقافيالعربي).

26 - كاي،نك : مابعدالحداثةوالفنونالأدبية،تر : نهادصليحة،ط2 ،القاهرة : (الهيئةالمصريةالعامةللكتاب) ، 1999.

27 - يورجينهابرماس : الأخلاقواللتواصل،تر : حمديأبوالنورحسن،بيروت :(دارالتنويرللطباعةوالنشروالتوزيع) ، 2009.

28 - عبدالواحدبنياسر : حدودوأشكالالفرجةالتقليدية،ط 1 ،تطوان : (منشوراتكليةالآدابوالعلومالانسانية) ، 2002.

29 - عبدالمجيدشكري : فنونالمسرحوالإتصالالإعلامي – المسرحالنثري –المسرحالشعري – الإعلاموالمسرح،ط1 ،القاهرة : (دارالفكرالعربي)، 2011.

30 - استونالين،وجورجسافونا : المسرحوالعلامات،ترسباهيالسيد،مهرجانالقاهرةالدوليللمسرحالتجريبي (13) االقاهرة : (أكاديميةالفنون،المجلسالأعلىللأثار) ، 1996.

31 -يحيسليمالبشتاوي : مداراتالرؤية – وقفاتفيالفنالمسرحي،عمان :(دارالحامد) ، 2012.

32 - نككاي : مابعدالحداثيةوالفنونالأدائية،تر : نهادصليحة،ط2 القاهرة : (الهيئةالمصريةالعامةللكاتب)، 1999.

أحمدإبراهيم : الدراماوالفرجةالمسرحية،الإسكندرية، (دارالوفاءلدنياالطباعةوالنشر) ، 2005.

33 - فيوليتاراينوفا : المسرحوالمتفرج،تر : محمدعبدالرحمنالجبوري،بغداد : (وزارةالثقافةوالإعلام – دارالشؤونالثقافيةالعامة)، 1991 .

34 - مارفنكارلسون : فنالأداء،تر : منسلام،القاهرة : (مهرجانالقاهرةالمسرحيالتجريبي.

35 - جيمسميردوند : الفضاءالمسرحي،تر : محمدسيدوآخرون،القاهرة :(أكاديميةالفنون،المجلسالأعلىللآثار).

36 - عبدالفتاحالحموز : سيميائيةالتواصلوالتفاهمفيالتراثالعربيالقديم،ط 1،الأردن (دارجريرعمان) ، 2011.

37 - محمدالتهاميالعماري : مدخللقراءةالفرجةالمسرحية،ط 1 ،المغرب : (دارالأمان،الرباط) 2006.

38- أن أوبر سفيلد : مدرسة المتفرج ، ترجمة : حمادة إبراهيم ، القاهرة : (مطابع المجلس الأعلى للآثار)، 1981.

39 - عبد الفتاح الحموز ، سيميائية التواصل والتفاهم في التراث العربي القديم ، ط1 ، عمان : (دار جرير)، 2011.

40 - حفناوي بعلي : ربعون عاما على خشبة الهواة في الجزائر، ط 1 ، الجزائر : (منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين- دار هومة) ، 2002 .

41 - عبد الكريم برشيد : الحكواتي الأخير ، تطوان (منشورات ايدسوفت للنشر واللتوزيع)، 2005.

42 - أثيرالسادة : الخطابالمسرحيوثقافةمابعدالكولونيالية – مسرحالمقهورينموذجا، (إصدارخاصبمناسبةاليومالعالميللمسرح) ،مارس، 2009.

43 - سميرسرحان : تجاربجديدةفيالفنالمسرحي،بيروت : (المركزالعربيللثقافةوالفنون) ، 1998 .

44 - جيملامرزومايكلبيرسون،تعلمبرنامج ((d studio max3) ترجمةمركزالتعريبوالترجمة،بيروتالدارالعربيةللعلوم،ط 1 ، 1996).

45 -أيوبكرمحمودالهوش،تقنيةالمعلوماتومكتبةالمستقبل،مكتبةومطبعةالإشعاع،الإسكندرية.

46 - شيماءإبراهيمعبدالوهاب،نظريةالمسرحالرقميوثقافةمابعدالحداثة،ط1 ،الهيئةالمصريةالعامةللكتاب، 2022.

سعادحامد،السينوغرافياوتقنياتالوسائطالمتعددة،تمنشرضمنفعالياتالمؤتمرالعلميالثانيلقسمالمسرح،كليةالآداب ،جامعةالإسكندرية.

قائمة المراجع والمصادر باللغة الأجنبية :

David Read Johnson & Renee Emunal : Current approaches in drama therapy,2nd Edj,New york,2009,MM-R-3.P.466 Amazon.com

تفعيلالمسرحالتفاعليعربيا،موقعأصدقاءعربية،شبكةالمعلوماتالعالمية(الأنترنت) :
http://www.alrumi.com/2014/05/1_3144.html

مي قوطوش تقرأ ، عالم وأهداف المسرح التفاعلي http://www.alittihad.ae/details.php

فاضل سوداني : الزمن في مسرح الصورة ، جريدة الهيئة العربية للمسرح ، شبكة المعلومات العالمية (الأنترنت).

/http://www.almustaqbal.com/v4/Article.aspx?Type=np&Articlied=506432.

See- theatre of the oppressed.

http://www.glastonburynetradio.co.uk/ramfiles/prog5.ramhttps://www.scribd.com/doc/13860721

جواد الحسب ، الممثل والعناصر السينوغرافية.

http://www.ahewar.org/

http:/forum.amrtkhaled.ne

الفهرس

مقدمة.....2

الفصل الأول: المسرح التفاعلي المصطلح والمفهوم

1-1- المسرح التفاعلي – المصطلح و المفهوم 6

2-1- التقنية 9

3-1- مفهوم المسرحية التفاعلية.....11

4-1- بديات المسرح التفاعلي.....13

5-1- مرتكزات المسرح التفاعلي.....16

1-5-1. الجوكر 16

2-5-1. المتفرج – الممثل 18

3-5-1. الإرتجال 21

4-5-1. المكان في المسرح التفاعلي 23

5-5-1. النص في المسرح التفاعلي 26

6-5-1. الممثل في المسرح التفاعلي 28

7-5-1. السينوغرافيا في المسرح التفاعلي 30

الفصل الثاني: تقنيات المسرح التفاعلي

1. تقنيات المسرح التفاعلي 32
2. تقنية مسرح الجريدة 35
3. تقنية ميرح الصورة الرمزية 37
4. تقنية المسرح الخفي 41
5. تقنية مسرح حلقة النقاش 44
6. تقنية مسرح التشريعي 48
7. تقنية مسرح ظيف الرغبة 50
8. تقنيات مسرح صندوق الدنيا 51

الفصل الثالث: المسرح الرقمي

1- المسرح التفاعلي الرقمي 54
2- أسس المسرح التفاعلي الرقمي 56
3- تقنيات المسرح التفاعلي الرقمي 57
3-1- تكنولوجيا الإضاءة 57
3-2- تقنيات الليزر والهولوغرام 59
3-3- تقنيات الواقع الافتراضي 63
3-4- تقنية نظارات الاستقطاب 64
3-5- تقنية الشاشات 65

الفصل الرابع: مسرحية ا عزيزة نموذجا

1- العنوان 67
2- حكابة وفكرة العرض 69
3- المشهد الإستدلالي 70
4- الجزء الأول 71
5- الجزء الثاني 71
6- الجزء الثالث 74
7- عرض النتائج ومناقشتها.....76
خاتمة 78
المصادر والمراجع.....80
قائمة المصادر والمراجع باللغة الأجنبية 84
الفهرس 85

ملخص

بالعربية

تقنيات المسرح التفاعلي التحفيزي والرقمي، بوصفها أحد أبرز ملامح التجديد في الفن المسرحي المعاصر. وتهدف إلى تحليل الكيفية التي أسهمت بها تقنيات المسرح التفاعلي التحفيزي والوسائط الرقمية في تطوير لغة العرض المسرحي، من خلال دمج التكنولوجيا بالفعل الأدائي لإثراء التجربة الفنية وتحفيز المتلقي على المشاركة والتفاعل تركز الدراسة على الأبعاد الجمالية والتربوية لهذه التقنيات، ودورها في تحويل المتفرج من متلق سلبي إلى عنصر فاعل في بناء المعنى، مع إبراز التحديات التي يوجهها المسرح في ضل التحول الرقمي.

إلى أن المسرح التفاعلي التحفيزي والرقمي يمثل امتدادا خلافا لتاريخ المسرح، يعبر عن روح العصر ويؤكد قدرة هذا الفن على التكيف والتجدد المستمر.

الكلمات المفتاحية : المسرح التفاعلي ، المسرح الرقمي ، المتفرج-الممثل- الجوكر، النص التفاعلي ، الإرتجال، مسرح الجريدة، المسرح الخفي، مسرح الصورة الرمزية ، حلقة النقاش .

بالإنجليزية

The technique of interactive, motivational, and digital theatre as a modern artistic approach that seeks to integrate technology with theatrical performance in order to develop new forms of expression and creativity.

The study aims to highlight how digital and interactive media have made theatrical performance more dynamic and engaging, transforming the spectator from a passive viewer into an active participant in the unfolding of the performance.

It also examines the aesthetic and education dimensions of these techniques, and their role in stimulating the audience both intellectually and emotionally, while addressing the main challenge that contemporary theatre face in the digital theatre.

The research concludes that interactive, motivational, and digital theatre represents an innovative artistic experience that restores the theatre's role as a living art from-one capable of interacting with both humanity and technology, and of keeping pace with the transformations of the modern era through creative renewal.

Keywords

Interactive Theatre, Digital Theatre, Spect-Actor (Spectator-Actor), Joker, Interactive Text, Improvisation, Newspaper Theatre, Invisible Theatre, Image Theatre, Forum Discussion.