رمزية الاداء التمثيلي في المسرح التفاعلي مسرحية (ليلة ماطرة) انموذجا

The symbolism of theatrical performance in interactive theatre, the play (Rainy Night) as a model

م . د مرتضى علي حسن جاسم murtatha1976@gmail.com

المديرية العامة لتربية بابل

ملخص البحث :

يحاول الممثل من خلال اداءه التمثيلي التعبير عن صورة الحياة والواقع المعاش بالنقد تارة والاشارة الى مواقع القوة والضعف والمشكلات التي يواجهها المجتمع تارة اخرى بقصد تشجيع المتلقي على تبني رؤية التغيير والاصلاح بواقعه عن طريق التفاعل مع ما يتم طرحه في العرض المسرحي ، يتم ذلك بأساليب مختلفة ومنها الرمزية بالاداء ، فقد احتوى البحث على اربع فصول تناول الفصل الاول مشكلة البحث التي تمركزت حول الاستفهام الاتي (كيف تجسدت رمزية الأداء التمثيلي في عروض المسرح التفاعلي ؟) ومن ثم هدف اهمية البحث والحاجة اليه وهدف البحث وتحديد لاهم المصطلحات التي جاءت في العنوان ، اما الفصل الثاني فقد احتوى مبحثين تناول المبحث الاول الرمزية من التنظير الى التطبيق ، وتناول المبحث الثاني تجليات الرمزية في عروض المسرح التفاعلي ، ومن ثم اهم المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري ، اما الفصل الثالث (اجراءات البحث) فقد احتوى مجتمع البحث على عرض مسرحي واحد وكما جاء في العنوان مسرحية (ليلة ماطرة) انموذجا اعداد واخراج عامر محمد حسين التي عرضت في (مهرجان العنقاء – جامعة الكوفة – مكان العرض قسم التربية الفنية) ، عينة البحث واداة البحث ومن ثم منهج البحث فتحليل العينة ، وفي الفصل الرابع توصل الباحث الى مجموعة من النتائج والاستنتاجات وختم البحث بقائمة لمصادر البحث ومراجعه .

Research Summary

Through his theatrical performance, the actor attempts to express an image of life and lived reality, sometimes through criticism, and at other times by pointing out the strengths, weaknesses, and problems facing society. This is done with the aim of encouraging the recipient to adopt a vision of change and reform in their reality by interacting with what is presented in the theatrical performance. This is done using various methods, including symbolism in performance. The research contains four chapters. The first chapter addresses the research problem, which revolves around the following question: "How is the symbolism of the theatrical performance embodied in interactive theater performances?" It

then explains the importance of the research, the need for it, the research objective, and a definition of the most important terms included in the title. The second chapter contains two sections. The first section addresses symbolism from theory to practice, while the second section addresses the manifestations of symbolism in interactive theater performances, and then the most important indicators resulting from the theoretical framework. The third chapter (Research Procedures) contains the research community, which includes one theatrical performance, as stated in the title: the play "Rainy Night," as a model, adapted and directed by Amer Mohammed Hussein, which was shown at the Phoenix Festival. – University of Kufa – Place of presen), research sample and research tool, then research methodology, then sample analysis. In the fourth chapter, the researcher reached a set of results and conclusions and concluded the research .with a list of research sources and references

الفصل الاول

اولا : مشكلة البحث .

منذ البدايات الأولى للإنسان ارتبط التعبير الرمزي بالحركة ، إذ لم يكن الرقص الطقسي البدائي مجرد حركات عشوائية او نزعة غريزية بل كان يحمل دلالات رمزية مرتبطة بالقوة والسيطرة من خلال استحضار الأشياء بالفعل الجسدي ؛ ومع تطور الإنسان وانتقاله من مرحلة الصيد إلى مرحلة الزراعة وإنتاج القوت ، نشأت الطقوس الجماعية وكانت الحركة وسيلته الرئيسة في تجسيد القوى الغيبية والتعبير عن مخاوفه عبر طقوس إيمائية ذات أبعاد فكرية وروحية، ومع مرور الوقت تبلورت الطقوس الأولى للحركات الجسدية لتتحول إلى أنماط أدائية منظمة يحتل الجسد فيها مكانة محورية في التعبير عن صراعاته الكونية ؛ وبعد ظهور كتابات مجموعة من المسرحيين مثل (اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس) ، سعى أرسطو في كتابه (فن الشعر) الى ترسيخ اسس وقواعد الأداء الدرامي بوصفه فناً قائماً على محاكاة الفعل الإنساني حاملا في عمقه طاقة رمزية نابعة من الحركات والإشارات التي تتجاوز الكلمة ، ثم انتقل المسرح إلى مرحلة العصر الكنسي مجسدا آلام المسيح من خلال الطقوس الشعائرية والحركات الجماعية التي أبرزت الألم والفداء ، لتواصل بعض الفنون الحديثة ابتعادها عن المحاكاة المباشرة متجهةً إلى استكشاف الطاقات

الداخلية للفنان من خلال الحركات الجسدية المرمزة بتحويلها الى ايماءات واشارات دالة ومعبرة في الوقت نفسه عن أعماق النفس البشرية ، وهكذا صار الرمز في الأداء التمثيلي منطلقا لتعدد الرؤى والدلالات، ووسيطا ادائيا يربط بين الذات الإنسانية والعالم الخارجي عبر لغة الجسد وما تحمله من طاقة إيحائية ، الامر الذي دفع العاملين بالفن المسرحي الى ابتكار وتجريب انواع واشكال مسرحية تعبر عن تطلعات المجتمعات ومن هذه الانواع المسرح التفاعلي الذي يُعد شكلا من اشكال المسرح الحديث فهو يسعى الى اشراك الجمهور بشكل مباشر في العرض المسرحي ، حيث لا يبقى المتلقي مجرد مشاهد سلبي بل يصبح طرفاً فاعلاً في صياغة الاحداث وتوجيهها والمشاركة فيها ، حيث الفضاء الرقمي والتفاعل المباشر متعدد الاستخدامات وانطلاقاً مما تقدم ، تمركزت مشكلة البحث حول التساؤل الآتي: **(هل استطاع الأداء التمثيلي المرمز الكشف عن جماليات المسرح التفاعلي ؟).**

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه .

١- تتجلى أهمية البحث في كونه يسعى إلى الكشف عن البنية الرمزية للأداء التمثيلي في عروض المسرح التفاعلي ، بوصفها شكلاً فنياً يمتلك خصوصية جمالية ودلالية ، كما تكمن أهميته في إسهامه بتطوير الأداء التمثيلي للمشاركين في هذه النوع من المسارح ، من خلال توضيح رمزية الحركات والإشارات المؤدات في فضاء العالم الافتراضي التفاعلي ، بما يفتح أفقاً أوسع لفهمها وتفسيرها.

٢- يُعد البحث إضافة نوعية للمكتبة الأكاديمية في كليات الفنون الجميلة، من خلال إغنائها بموضوعات متصلة بالمسرح التفاعلي ذات البعد الفني والرمزي.

ثالثـــا :هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى : (التعرف على رمزية الاداء التمثيلي في المسرح التفاعلي)

رابعا :حدود البـــحث :

١- زمانيا :٢٠٢٣

٢- مكانيا : العراق – الكوفة

٣- موضوعيا : دراسة رمزية الاداء التمثيلي في عروض المسرح التفاعلي مسرحية (ليلة ماطرة) انموذجا .

خامسا: تحديد المصطلحات .

اولا : الرمز لغوياً : يعرفه (ابن منظور) بأنه : "تصويت خفي باللسان كالهمس ، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ ، وهو إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين"[١] . ويعرفه (ابن وهب) بأنه : "ما خفي من الكلام وإنما يستعمل المتكلم الرمز في كلامه فيما يريد طيه عن كافة الناس والإفضاء إلى بعضهم فيجعل الكلمة أو الحرف اسماً"[٢] .

ثانيا: الرمز اصطلاحاً :

ورد تعريفه في المعجم الفلسفي بأنه : "علامة يتفق عليها للدلالة على شيء أو فكرة ما ، ومنه الرموز العددية والرموز الجبرية ويقابل الحقيقة الواقعية ، والرمزي نسبة إلى الرمز ومن الكتابة الرمزية أو التصوير الرمزي ، والرمزية نسق من الرموز للدلالة على معاني خاصة أو التعبير عن حقائق ومعتقدات ومنه الرمزية الفنية والرمزية الأدبية"[٣] .

ثالثا: الرمزية اجرائيا : هي مجموعة الدلالات والمعاني غير المباشرة التي يوظفها الممثل أو المخرج في الأداء التمثيلي داخل مسرح التعازي الحسينية، من خلال الحركات الجسدية، الإيماءات، النبرات الصوتية، الملابس، والإكسسوارات المسرحية، بحيث تُحمِّل الأفعال والأشياء البسيطة أبعاداً روحية وتاريخية ترتبط بالواقعة الحسينية، وتفتح أفق التأويل لدى المتلقي.

ثانيا : الاداء التمثيلي : عرفه شناوة بأنه " نتاج الممثل على خشبة المسرح من حركات واشارات وايماءات وفعل سواء كان خارجياً ام داخلياً ، متفاعلا مع عناصر العرض المسرحي الاخرى ، مستعيناً باداواتهِ الذاتية الجسدية والصوتية ، طبقاً لخصائص ادائية معينة او وفقاً لأسلوب الاخراج المسرحي للوصول الى تجسيد او تقديم الشخصية التي نسجها الكاتب وتصورها المخرج " [٤]

الاداء التمثيلي اجرائيا : الأداء التمثيلي هو عملية تجسيد يقوم بها الممثل عبر توظيف طاقاته الصوتية والجسدية والحركية، في تفاعل منسجم مع عناصر العرض المسرحي الأخرى، بهدف تقديم صورة حية للشخصية الدرامية بما يحقق التواصل مع المتلقي ويعزز البعد الرمزي والجمالي للعمل المسرحي .

---

[١] - ابن منظور : لسان العرب ، المحيط مادة (رمز) ، إعداد يوسف خياط ، دار لسان العرب ، بيروت ، ب ت ، ص١٢٢٣ .

[٢] - ابن وهب ، أبو الحسن إسحاق بن إبراهيم بن سليمان : البرهان في وجوه البيان ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ، بغداد ، ١٩٦٧ ، ص٢٧ .

[٣] - مدكور ، إبراهيم : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٧٩ ، ص٩٢ .

[٤] – شناوة ، محمد فضيل ، اداء الممثل في الاساليب الاخراجية الحديثة وتطبيقاتها في العروض المسرحية العراقية ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠٢ م ، ص ٧ .

ثالثا : المسرح التفاعلي : هو مسرح ملتزم بقضايا المجتمع وقد ظهر للبحث عن افق او سبل موازية لمكافحة المشكلات في العالم والتعامل مع القضايا التي خلقتها فوضى العولمة ، فهذا النوع من المسارح يجعل من المتلقي معبرا عن واقعه رافضا وجامحا في تغييره [٥] .

التعريف الاجرائي للمسرح التفاعلي : وهو المسرح الذي يشجع مبدأ الشراكة بين العرض المسرحي بجميع عناصره وبين المتلقي بقصد ايجاد الحلول للمشكلات التي تواجه المجتمع فالمتلقي جزا فاعل واساسي في عملية التغيير من خلال التفاعل الفاعل والمؤثر مع عناصر العرض المسرحي .

الفصل الثاني

المبحث الاول : الرمزية من التنظير الى التطبيق .

نشأت الرمزية في أواخر القرن التاسع عشر بوصفها اتجاهاً فنياً وأدبياً جاء كردّ فعل على التيارين الواقعية والطبيعية ، واستمرت تأثيراتها حتى بدايات القرن العشرين. وقد تبلورت ملامحها الأولى في فرنسا على أيدي رواد المدرسة الشعرية الفرنسية، ومن أبرزهم (ستيفان مالارميه، وبول فرلين، وآرثر رامبو، وجان مور) اتخذت الرمزية من البحث عن الحقيقة الباطنية للإنسان مرتكزاً أساسياً في رؤيتها الفنية، حيث سعت إلى استنطاق أعماق الذات الإنسانية وإثارة المشاركة الوجدانية، بديلاً عن الاكتفاء بتصوير مظاهر الوجود الخارجية وحقائقه الموضوعية [٦] .

أثرت تيار الرمزية على المسرح فظهرت لغة مسرحية جديدة متحررة من قواعد وتراكيب الجمل المعتادة في المسرحيات التقليدية ، فالرمزية بما تنطوي عليه من دلالات عميقة ، مكنت العرض المسرحي من تجاوز البنية الشكلية الى تحقيق نوع من البناء الدلالي الذي أتاح للتمثلات الذهنية أن تتجسد بشكل جمالي داخل فضاء الخشبة " ففي اللحظة ذاتها التي يتقبل فيها الجمهور الاداء التمثيلي ، يصبح كل عنصر من ذلك العالم الذي تمت صياغته فوق الخشبة له دلالته ، الا انه في اطار الصياغة الاخراجية يكون تعامل الجمهور مع منظومة متعددة من الانظمة العلاماتية " [7] . فعلاقة المخرج المسرحي والحياة قائمة على حالة من تفاعله الانساني وانصهاره وحلوله فيها ، ومحاولة اكتشاف أسرار وخفايا الموجودات وعلاقته بالعمل الابداعي بغية استحضارها وتمثلها في صور وإشارات رمزية تعبر عن رؤيته المسرحية و تتجاوز في كثير من الأحيان ظاهر الواقع لتؤسس عرضاً مسرحياً بوصفه كياناً حيّاً نابضاً بالوجدان، ويبلوره في نسق فني يستمد قوته من طاقته الرمزية، التي تمنحه القدرة على الإيحاء وفتح أفق التأويل ، لتجسيد ما هو مخفي وتحوله الى صور ومشاهد تكثف تلك المكنونات المحتجبة وراء الهدف ، وبما ان النص المسرحي يتحرك

---

[٥]- عبد الزهرة سامي ، المسرح التفاعلي (العراق: دار الفنون والاداب للطباعة والنشر والتوزيع ،٢٠٢٠) ص٩ .

[٦]– ينظر : سلمان الشطي : الرمز والرمزية في ادب نجيب محفوظ ، ط ١ (الكويت : المطبعة المصرية ١٩٧٦) ص ٢٧.

[7]– سوزان بينيت : جمهور المسرح ، تر: سامح فكري (القاهرة : مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي السادس ، ١٩٩٤) ص٩٥ .

في احشاء عصره ويتمرد عليه ، لذا اصبح "على المخرج ان يربط ذلك التمرد بإطاره التاريخي بالعصر ، بحيث يمس ما هو جوهري في واقعنا الحديث" [8] .

وتعد الرمزية في هذا السياق وسيلة لإعادة تشكيل التجربة المسرحية في صورتها السردية العميقة ، عبر استبطان الزمن والذاكرة وتفكيكهما، ومن ثم إعادة تركيبهما في بنية فنية قادرة على إنتاج دلالات تتجاوز الحدث المباشر. وبهذا المعنى، فإن العرض المسرحي لا ينحصر في محاكاة الواقع، بل يرتقي به إلى مستوى استعاري مركب، يجعل من الخشبة فضاءً رمزياً مفتوحاً على تعدد التأويلات، بوصفها أداة مركزية في تشكيل الرؤية الجمالية والفكرية للعرض، ووسيلة فعّالة تمنح المسرح طاقته على التأثير في المتلقي وإثارة وعيه النقدي والجمالي في آن واحد[٩].

يجد (كوردن كريج) في الرمزية طاقة جمالية واسعة قادرة على استيعاب رؤى المسرح وإثراء معالجاته الفنية من خلال مقاربات إخراجية لنصوص كلاسيكية تعاد صياغتها وفق هذا المنهج ويؤكد كريج أن مفهوم " العرض المسرحي عند (كريك) لا يقوم على معاني الكلمات بل على (الرمزية) . من هنا يدعو كريك إلى تعرية المسرح من الستائر والزخارف ، ويدعوا إلى ثورة على الاتجاه الواقعي لاكتشاف مواد جديدة لخلق عوالم سحرية موحية "[١٠] تفتح أمام المتلقي آفاق التأويل ويرى كريج أن الكلمة دخيلة على فن المسرح وأن المسرح هو فن بصري وان قيمة العرض المسرحي تتحدد عبر التجسيد المرئي من قبل جسد الممثل التي تكون قادرة على بث رموز صورية بديلة عن الكلمات المنطوقة ، ويذهب كريج إلى أن الرمزية " ليست في اصول الفنون كلها فحسب بل انها في جذور الحياة جميعاً بل نحن لا نستطيع جعل هذه الحياة شيئاً نحتمله إلا عن طريق الرموز التي نستخدمها على الدوام " [١١] ومن هنا تتضح رؤيته بأن التمثيل الرمزي الجسدي والصوري هو فن رمزي قادر على التعبير عن أعماق الوجود بما يتجاوز حدود اللغة المنطوقة وهذا يقود إلى أن كريج كان يرى أن رمزية الحركة استمدت جذورها من الأصول الدينية للمسرح في" الرقص والحركة الصامتة وقدم تعريفا للدرامي الجيد بأنه ذلك الذي يعرف أن العين هي أقوى الحواس وأكثرها قابلية للتأثير ومعنى هذا إن كريج ، إيماءة وحركة ورقصة وعلاقتها بالفراغ المسرحي وبعناصره

---

[8]– عقيل مهدي يوسف : جماليات المسرح الجديد (الاردن : دار الكندي للنشر والتوزيع ،١٩٩٩) ص١١٧ .

[٩] – ينظر : تشارلز تشادويك : الرمزية ، تر: نسيم ابراهيم يوسف (القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، د .ت) ص ١٣١

[١٠] - زيدان ، عبد الرحمن : قضايا التأسيس النظري لـــ (سينوغرافيا) العرض المسرحي من الشعرية الكلاسيكية إلى تنسيق الفضـــاء الجديد ، في مجلة دراســـات مســـرحية ، عدد (٦–٧) ، تونس:" وزارة الثقافة ، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية ، طبع المطبعة الأساسية ، دار سحر للنشر " ، مارس ١٩٩٦ ، ص ٤٨ .

[١١]- محمود ابو دومة : تحولات المشـــهد المســـرحي الممثل والمخرج (القاهرة : دار الشـــرقيات للطباعة والنشـــر،٢٠٠٩) ص١٣٣.

التشكيلية."[١٢] بوصفها إشارات رمزية تفاعلت مع الفضاء المسرحي ومع عناصره التشكيلية لتكون صورة بصرية ذات بعد جمالي ودلالي وفي هذا السياق يقول كريج: " أنا أومن بالزمن الذي سوف يكون في مقدورنا فيه أن نخلق أعمالا فنية في المسرح بدون استعمال المسرحية المكتوبة."[١٣] ومن هنا تتجلى رؤيته الرمزية للعرض المسرحي، حيث تصبح الصورة بما تتضمنه من ألوان وخطوط وحركة وإيقاع نظاماً دلالياً بديلاً عن النص المكتوب، ينهض بوظيفة رمزية تفتح المجال أمام خيال المتلقي للتأويل.

يجد كريج أن مخيلة المخرج هي من أهم القدرات الإبداعية التي ينبغي أن يتميز بها، ولا سيما في إلباس الشخصيات التاريخية أزياءها المسرحية، بوصفها عنصراً مركزياً في تكوين العرض المسرحي. فالمخرج – بحسب رؤيته – هو المسؤول عن تصميم هذه الأزياء " فالأزياء الملونة ، وهي تحتاج الى الدقة والتأني في تصميمها "[١٤]. ومن هنا يؤكد كريج أن أصعب الأزياء هي تلك الخاصة بالشخصيات التاريخية، إذ تفرض على المخرج تحدياً مزدوجاً يتمثل في منحها بعدا رمزيا قادراً على الانسجام مع رؤية العرض المسرحي. وتسهم في بناء الرمزية الكلية للعرض المسرحي حيث تصبح جزءاً من منظومة العلامات البصرية التي يقرأها المتلقي ضمن فضاء العرض .

اهتم جوردن كريج بتصميم المنظر عبر توظيف رؤى فنية عالية جعلت من أعماله مثيرة للدهشة والإعجاب ، وقد عبر عن ذلك بقوله : " إنني لا أرضى لمناظري أن تكون الرواية مصدرها الوحيد، بل ينبغي أن يكون هذا المصدر هو مناحي الفكر الواسع التي تثيرها الرواية في خيالي، أو ما تثيره الرواية في وجدان الشاعر نفسه من قبل"[١٥] إن ما صاغته مخيلته من تصورات رمزية طبقها بمهارة على خشبة المسرح، ومنحها خصوصية جمالية اتسمت " بسمات خاصة نابعة من طبيعة هذا الابداع ، فهو الابداع المركب الذي يعتمد على ابداعات سلسلة من المبدعين " [16] .

اما (انطوان آرتو) فيرى أن العمل الفني ينبغي أن يقوم على العناصر الدرامية الخالصة مثل: التشكيل الحركي والرقص والموسيقى والإضاءة والتمثيل الصامت والمناظر مع تقليص الدور التقليدي للغة في عملية التواصل. وهو في هذا الطرح يلتقي مع كريج في الدعوة إلى الاستعاضة "عن شاعرية اللغة والأداء الصوتي البليغ بالشاعرية الصادرة من الرقص والحركة والتشكيل والغناء، والضوء، وبالتالي يصبح العرض المسرحي عملا إبداعيا يعتمد على فنونه الذاتية ويبتعد في نفس الوقت عن مضاهاة الواقع ومحاكاة مشاكله الحياتية

---

١٢ – محمود ابو دومة، مصدر سابق ، ص٤٥.

١٣ – ادورد جوردن كريج ، في الفن المسرحي ، ص ٨٤ .

١٤– سعد اردش ، مصدر سابق ، ص١٠١ .

١٥– جوردن كريج ، مصدر سابق ، ص٥٢

16– سعد اردش ، الاخراج في المسرح المعاصر ، مقدمة سعد اردش ، مصدر سابق، ص٥.

"[١٧] ؛ ومقترباً في الوقت نفسه من جوهر التعبير الرمزي القادر على إثارة المخيلة وإغناء التلقي آرتو الى توظيف وجميعها تساهم في تحقيق رؤياه الإخراجية.

ينظر آرتو إلى المسرح بوصفه " المكان الوحيد في العالم، وآخر وسيلة إجمالية بقيت لنا للوصول إلى الجسم مباشرةً "[١٨] ؛ كاشفا فضائه التمثيلي لجوهر الإنسان عبر الجسد وحضوره المادي.

عمل آرتو على تدريب ممثليه تدريباً دقيقاً على تقنيات الوجه وإبراز قسماته ، بحيث يتحول الوجه إلى ما يشبه القناع القادر على حمل دلالات رمزية متعددة "يمكن أن تصنف وتعنون تعبيرات الوجه الألف الشبيهة بالأقنعة للمشاركة في هذه اللغة المسرحية المحسوسة مشاركة مباشرة رمزية "[١٩] ؛ وعليه فإن العرض المسرحي عند آرتو يتجسد في شبكة من التشكيلات الحركية المرئية، " والوسائل التعبيرية الكلامية وان كان قد ركز على تلك غير الكلامية بشكل قوي ومثير، فهناك الموسيقى والرقص والتشكيل والإيماءة... والحركات "[٢٠] ؛ التي يوظّف فيها الممثل طاقاته الجسدية والوجهية، مدعومة بأصوات مبهمة، لتنتج لغة حسية–رمزية قادرة على مخاطبة المتلقي بصورة مباشرة وفاعلة.

أما الإضاءة فقد أولى لها مكانة مركزية في العرض المسرحي، معتبراً إياها عنصراً فعالاً في إضفاء الدلالات الرمزية والتأثيرات السحرية ، ولهذا دعا إلى ابتكار معدات ضوئية متطورة مثل أجهزة الإنارة الدوارة، والمصابيح المهتزة، والأمواج الضوئية، بل وحتى استخدام المؤثرات النارية، كي ينتج الضوء رموزاً بصرية تستحضر أجواء الاحتفالات والطقوس، على أن تتنوع تشكيلاته اللونية بما يعزز أبعاده الإيحائية والرمزية لذلك " سعى الى ايجاد طرق جديدة في استخداماتها وتطويرها وبابتكار اساليب فنية تساهم في تفسير اعماله الفنية ، من خلال الايماء واعطاء الجو المناسب دون اللجوء الى الواقعية او الطبيعية . واكد على المخرجين ان يقوموا بابتكار طرق جديدة ايضا لإضاءة المشاهد الخاصة بأعمالهم المسرحية ، وبشكل ينسجم مع العناصر المسرحية الاخرى "[٢١] ؛ يمثل آرتو مرحلة مفصلية في تاريخ المسرح، إذ سعى إلى تقليص سلطة النص الأدبي ومنح الأدوات المسرحية الأخرى مكانة محورية في تشكيل العرض، بحيث يصبح التعبير البصري والحركي هو الوسيلة الأساسية للتواصل بدلاً من الاكتفاء بالكلمة المنطوقة. وقد شدد على ضرورة إعادة النظر في وظيفة الأدب داخل " التجربة المسرحية, لصالح تقنيات العرض المسرحي, مؤمنا بما لديها

١٧ – محمود ابو دومة ، مصدر سابق ، ص ٥١.

١٨ – انتونان آرتو، المسرح وقرينه، ص٧١ .

١٩– المصدر نفسه ، ص٨٣ .

٢٠ - محمد زيطان، الاخراج وجماليات المسرح المعاصر، مجلة الحياة المسرحية ،(دمشق)العدد٦٥ (صيف،٢٠٠٨) ص ٦٣.

٢١– محمد زيطان ، مصدر سابق ، ص ١٨٧.

من قدرة على خلق حالة طقسية تفوق في شاعريتها الكلمة المنطوقة، وهو لا يريد إلغاء الكلمة نهائيا ولكنه يريد أن يمنحها الأهمية التي تضطلع بها في الأحلام، وذلك بإقامة علاقة تأثير متبادل بينها وبين الحركة والإيماءة والرمز."[٢٢] ولم يكن آرتو يدعو إلى إلغاء الكلمة بشكل كامل، بل كان يؤمن بوجوب إعادة توظيفها لتؤدي وظيفة مشابهة لدورها في الأحلام، أي في علاقتها التفاعلية مع الحركة والإيماءة والرمز، وعلى هذا الأساس بلور آرتو تصوراً جديداً للمسرح، يقوم فيه الجسد على إنتاج لغة خاصة به تتسم بالطابع الرمزي وتعمل على استثارة الحواس والمخيلة في آن واحد. وبذلك يصبح العرض المسرحي تجربة مركبة تتخطى حدود اللغة التقليدية، وتفتح المجال أمام المتلقي ليشارك في ابتكار المعنى عبر التلقي والتأويل، مما يجعل المسرح عنده فضاءً طقسيا– رمزيا يعكس أبعاد الوجود الإنساني .

المبحث الثاني : تجليات الرمزية في عروض المسرح التفاعلي .

ان ظهور التيارات المسرحية المختلفة أدت الى انتاج اشكال مسرحية جديدة على مستوى الإخراج والتمثيل والنص والعناصر التقنية الأخرى للانطلاق نحو التجديد والاكتشاف حتى بات المسرح ميدان الخلق والابداع والتنظير على كافة المستويات ، كما تجدر الإشارة ان صيغ الابداع المختلفة ابرزت الكثير من الورش المسرحية التي عملت على الابتكار والتطوير للكشف عن اشكالا جديدة من صيغ الابداع المسرحية ، وبما ان المسرح واحدا من اهم العناصر المهمة في تحقيق التواصل مع المتلقي عبر تشكيل نسيج تفاعلي يربط المتلقي بالفعل المسرحي للحصول على فعل التغيير داخل فضاء العمل المسرحي ، ولغرض الكشف عما تحمله الرسالة المسرحية من رموز ودلالات تعبر عن حقيقة فهم المدركات التي يحتاجها المتلقي ظهرت بعض الممارسات المسرحية المهمة التي تعبر عن مدى التفاعل والاستجابة مع عناصر اللعبة المسرحية وتعزز التفاعل الوجداني والذهني والمشاركة الفاعلة عبر المسرح التفاعلي.

يعد المسرح التفاعلي نتاجا لتجارب مسرحية سبقت ظهوره مثل المسرح الشعبي والمسرح السياسي والمسرح الوثائقي ومسرح الجريدة ومسرح الشارع والمسرح الخفي وغيرها من الصيغ المسرحية المؤثرة ، وقد برزت هذه الأشكال في بدايات القرن العشرين داخل أوروبا نتيجة للظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية المتقلبة آنذاك والتي فرضت على المسرح البحث عن صيغ جديدة للتواصل مع المتلقي وإشراكه في الفعل المسرحي ، فالمسرح التفاعلي قائم على أساس التفاعل بين المتلقي والعرض المسرحي عبر الجدل وطرح الأسئلة والابتعاد عن كل الحواجز التي انشائها المسرح الارسطي " والتي تخاق علاقات قوة غير متكافئة تقوم على تلك التفاعلات الثنائية من قبيل نحن وهم والعالم الأول والعالم الثالث والأبيض والأسود "[٢٣] وهذه التفاعلات تتبنى هدفا رمزيا تفاعليا قائم على الجدل بين العرض المسرحي والمتلقي من خلال

---

٢٢ – مدحت الكاشف ، اللغة الجسدية للممثل، مصدر سابق ، ص ٧٦ .

٢٣ - هيلين جبلبرت ، جوان تومكينز :: الدراما مابعد الكولونيالية – النظرية والممارسة ، تر:سامح فكري (القاهرة : المجلس الاعلىللاثار ، ١٩٩٨) ص٤

الكشف عن القضايا التي تشغل المجتمع ودعمها بالحقائق وإعطاء المتلقي الفرصة لأبداء رائيه وموقفه منها .

يعد المسرح التفاعلي من أبرز الاتجاهات المسرحية المعاصرة إذ يقوم على مبدأ الارتجال واللعب والمشاركة الفاعلة بين الممثل والمتلقي محافظا على حقيقة المتعة ومتجاوزا بذلك الأسس التقليدية للمسرح الارسطي القائم على الفصل الصارم بين الممثل والمتلقي" وتحول سلوك الحياة اليومي الذي يحدث عن طريق الصدفة الى سلوك مسرحي معايش يتم التعبير عنه بواسطة الارتجال " [٢٤]. فالمسرح التفاعلي يعتمد على آليات الحوار واللعب والابتكار اللحظي بما يحافظ على جوهر المتعة المسرحية أي متعة المتلقي، فهنالك مجموعة من القضايا الاجتماعية والثقافية والسياسية تحتاج الى حل عن طريق تجربة مسرحية منظمة يتبناها المسرح التفاعلي تقوم على أساس مشاركة المتلقي ساعيا إلى فتح مساحات للتفكير والتساؤل حول قضايا وموضوعات محددة. ويؤكد دائما ان " العرض المسرحي المفتوح يقضي الى قراءات متعددة لاتصل الى تفسير نهائي للعرض المسرحي " [٢٥] من خلال البحث عن طريقة لايقاظ مشاركة المتلقي للأوعية بالصوت او القعل وسط الحدث دون حواجز رادعة وسط الاحداث ليتأثر داخليا الى حد بلوغ الرغبة بالمشاركة والمداخلة ليكون تفاعله اقوى ليجد فرصة المجابهة المباشرة والمشاركة في حلها ، ويجد حينها المتلقي الفرصة لأبداء رائيه بالمجابهة المباشرة عن طريق الكلام او الفعل الرافض او بالمداخلة الإيجابية وكل ذلك يفضي للمتلقي الى ردود متعددة ناتجة من قراءات متعددة .

ان المسرح التفاعلي من الأشكال المسرحية التي تتيح للممثل حرية واسعة في التعبير عن التجربة المعاشة داخل العرض المسرحي ، فهو يسمح للممثل بإثراء البناء الدرامي عبر استحضار طاقاته الداخلية وقدراته على الأداء التمثيلي ، بما يجعل العرض أكثر قربا من الواقع الاجتماعي والثقافي ويستطيع بواسطته الكشف عن أبعاد الشخصية التمثيلية باعتبارها انعكاسا للجانب النفسي والوجداني للممثل، ويعزز قدراته في الملاحظة والتركيز وتوظيف الخيال في صياغة صور أدائية مرمزة ؛ تعددت مسميات المسرح التفاعلي منها (المسرح التحفيزي) و(مسرح المقهورين) وتدرجت العملية الإبداعية في تشكيل صورته الفنية منذ البدء بأول خطوة بداء من تشكيل نظرة المتلقي في مجالات التمثيل المختلفة لتكوين منجز فكري والاستفادة من إنجازاته ورسم ملامح جديدة لشكل مسرحي جديد ضمن تقنيات متعددة ابرزها :

[٢٤] - جيرهارد ايبرت : الارتجال وفن التمثيل المسرحي : دراسة في إبداعية الممثل ، تر : حامد احمد غانم (القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للاثار ، ٢٠٠٢) ص ١١٧.
[٢٥]- حميد مجيد مال الله : التدوير الدرامي ، (بغداد : الاتحاد العام للادباء والكتاب ، ٢٠٠٩) ، ص٩ .

١- مسرح الجريدة: يعَدّ مسرح الجريدة من البدايات الأولى لأوجستو بوال في المسرح التفاعلي، وهو يقوم على تقنية (الخبر المقروء) أي الخبر الإعلامي الذي يكون وليد اللحظة، بما يتيح للمتلقي الانفتاح على ثقافة ناهضة للمجتمع، معتمداً على قوة الكلمة في مخاطبة المتلقي، وعلى أنماطه الجديدة التي تمثلت بمسرح الجريدة، بهدف إرساء التفاعل الفكري والمعرفي عبر التواصل معه والتي " بدأ بها بوال تجاربهُ المسرحية...عبر مجموعة من الأساليب الفنية البسيطة يمكن خلالها تحويل أخباراً لصحيفة اليومية، أو اي مادة أخرى غير درامية إلى عرض مسرحي بسيط ومشوق مشابهاً بذلك نهج المسرح الوثائقي في تكوينهِ لمادته الدرامية "[٢٦] بوصفها لعبت دورا كبيرا في كشف الحقائق وتسليط الضوء على الصراع الذي ينشئ بسبب الاحداث الموازية للخبر او الحدث لفلسفة الجانبين لوصول الى استبانة آرائهم بكل شفافية وبالتالي تحريك مخيلة المتلقي باتجاه توليد افكار متعددة تهدف في النهاية الى اشراك فاعل للمتلقي في منظومة العرض المسرحي واكسابه مجموعة من القيم والمفاهيم والمواقف ، وعندها يجد المخرج التقنية المناسبة لتوظيف تعابير الوجه عند " قراءة بعض الاخبار المختارة والتعليق عليها بمختلف وسائل العرض المسرحي كالإلقاء الساخر والموسيقى الصاخبة " [٢٧] . وتتناسب ردة فعل القراءة الموجودة في صفحات الاخبار من خلال الالقاء الساخر والتعابير الجسدية المعبرة عن القهر والرفض للوصول الى اثارة المتلقي وتحرير احساسه لفعل الاستجابة واثارة المحفزات التي كشفتها تقنيات العرض المختلفة وبذلك يصبح العرض المسرحي " أداة تغيير للواقع الحاضر وعرضا منذورا لصناعة مستقبل اكثر اشراقا " [٢٨]

٢- المسرح الخفي : استوحى مسرح التفاعلي بعض الاشكال المسرحية كالهابننغ التي تقوم على توريط المتفرج في حالات مفاجئة تجعله يظن ان ما يراه هو حقيقة وواقع , فتكون ردة فعله اصيلة ومباشرة ، والتي تعتبر كأحد الاشارات الواضحة على تأثير المناخ السياسي في تجربة (بوال) المسرحية ، فكان اختياره للمسرح المتخفي كالاحتجاج وتوجيه الرأي العام باتجاه المشاكل الاجتماعية والسياسية [٢٩] ان فكرة المسرح المتخفي لم تكن وليدة الصدفة ولكنها ظهرت بسبب تزايد سطوة الحكم القمعي ، بوصفها متنفس لتداول الشأن السياسي الاحتجاجي ، عبر تنفيذ مشاهدات معدة مسبقا وذلك من خلال خلق فضاءات مختلفة منها عروض الفضاءات المفتوحة (في الأسواق والمتنزهات ومحطات القطار والمصانع و المدارس او اي من

---

[٢٦]- يحيى سليم البشتاوي، مصدر سابق، ص٩٠.

[٢٧] - اوجسنو بوال : مسرح المقهورين : رؤية جديدة تهدم نظرية ارسطو من أساسها ، تلخيص فؤاد دواره (العدد٢٧٢ – شعبان ، ٥ يوليو ١٠ تموز ١٩٨١) ص ١٤٩ .و

[٢٨] - اثير السادة : اوجستو بوال ، مسرح المقهورين ماهو الا بروفة من اجل الحقيقة ، جريدة الوقت ، العدد(١١٣٠) الخميس ٢٩٠، ربيع الأول ١٤٣٠ ه ،٢٦ مارس ٢٠٠٩، ص ١٤.

[٢٩]- ماري الياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، ط١(لبنان : مكتبة لبنان ،١٩٩٧) ص ٤٥٢.

الأماكن العامة التي يرتادها الناس) ، وقد لا يدرك الناس إنها مسرحية معدة حتى مع مشاهدتها لأنها تتناول موضوعا حيويا اجتماعيا يعتمد على اليات اشتغال حقيقية تمس المجتمع .هذا النوع من المسارح يدار بممثل او اكثر ويحاولون توريط المتلقي في صلب العملية المسرحية مع مراعاة الحذر فيها لتجنب الاصطدامات والردود غير المتوقعة ولذلك يجد (اوجستو بوال) ان تعتمد طريقة المناقشة تحتاج الى تكنيك خاص جدلي يشجع " المتلقين على التدخل في بنية العرض المسرحي عن طريق الحوار والمناقشة " [٣٠] لاكتشاف القضايا التي تشغل المجتمع ومناقشة صراعاتها الدائرة وتشجيع المتلقي على حلها والابتعاد عن اعمال الفرج ذات البيئة الغير مناسبة ليكون أداة لتغيير الواقع والمستقبل .

٣- مسرح الحلقة النقاشية : نوع من المسارح الذي يعمل على طرح المواضيع (السياسية والاقتصادية) واشراك المتلقي واعطائه الحق بالمشاركة لابداء رائيه من خلال الفعل التحفيزي الذي يصدر من الممثل(الجوكر) بأثارته لقضية معينة تحتوي على مشكلة ويدعو المتلقي للمشاركة في إيجاد الحلول والبدائل من خلال تفعيل القضية المطروحة ودخول المتلقي في جو التفاعل والمشاركة عبر : تقنيات ادائية يوظفها المخرج لتعزيز تجربته المسرحية التي تتناسب مع مقتضيات القضية أكون المسرح " ساحة للتفاعل واللقاء الحميم بين تجارب وخبرات حياتية مختلفة " [٣١].

٤- مسرح الصورة :هو النوع الاخر من الرؤيا الجديدة التي تجاوزت التقليد في رسم المشهد المسرحي من خلال تجسيد المخرج لاحداث العمل المسرحي صوريا عبر تشكيل لغة خاصة بعيدة عن الكلام وإعطاء الجسد الحرية الكاملة للتعبير ، وهذه اللغة الجسدية في تكويناتها الجديدة تجعل المتلقي اكثر حداثة وسرعة في فهم المادة المقدمة بطريقة مغايرة عما تعود عليه [٣٢] .

ومن هنا جاء تأثير المنظرين المسرحيين الذين انشغلوا بالبحث عن طرائق جديدة تُعيد صياغة العلاقة بين النص والعرض والجمهور، بما يحقق غاية التغيير والتأثير الاجتماعي والفكري كما يمكن للباحث ان يستخلص اهم اشتراطات المسرح التفاعلي وهي كالاتي :

١- مكان العرض المسرحي : لا يشترط على المخرج إقامة العرض المسرحي داخل صالات المسارح المغلقة بل من الممكن ان يكون في الصالات الخاصة والمدارس والأماكن الخاصة والأماكن العامة (في الشوارع ، داخل الحافلات ، المقاهي ، والأسواق ، الساحات العامة) " ان العرض المسرحي المفتوح

[٣٠] - يحيى البشتاوي : اوجستو بوال وتجربته في مسرح المقهورين . مجلة الخشبة ، مركز روابط الفنون الادائية ٢٠١١/١٠/١١.
[٣١] - صالح سعد : الانا والأخر (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب،٢٠٠١) ، ص ٢٢٠ .
[٣٢] - ينظر : فاضل سوداني : الزمن في مسرح الصورة ، ص ٣ .

يفضي الى قراءات متعددة لاتصل الى تفسير نهائي للخطاب المسرحي ليكون الفعل في مكان واحد وتنتابه رغبة المداخلة والتأثر به وفرصة المشاركة اكبر " [٣٣] .

٢- تقنيات العرض : يعتمد مخرج العرض المسرحي على بعض من التقنيات الطبيعية (الإضاءة الطبيعية) في بعض العروض التي لا يمكن الإفصاح عنها كما لا يمكن استخدام الديكورات الضخمة لنفس السبب اما بالنسبة للاكسسوارات فتكون طبيعية غير مبالغ فيها ولا ضير في استخدام الإضاءة الصناعية وبعض الديكورات البسيطة في العروض المعلن عنها للجمهور .

٣- المتلقي : في المسرح التفاعلي المتلقي جزء مهم واساسي بالمشاركة في العرض المسرحي كونه يقوم بترجمة افكاره فعل بالمعنى المادي والحقيقي والابتعاد عن كل الحواجز في المسرح الارسطي اذ ينشغل المسرح في تكوينه " بتأسيس شراكة جديدة من اشكال الاندماج بين الاثنين لأجل دفع المسرح وكذلك الانسان الى وظيفته الارقى وهي التغيير ، تغيير الواقع وليس التماهي معه " [٣٤] .

٤- تقنيات الأداء التمثيلي :يعمل المخرج على تدريب الممثل على تقنيات ادائية مهمه ومتعددة (الارتجال ، والجوكر (القرقوز) ، والبانتومايم (التمثيل الصامت) وعدم الاقتصار على دور واحد بل يمكن ان يؤدي مجموعة أدوار مرتبطة بخياله الواسع ومخزونه الحياتي المتعدد وثقافته الكبيرة بأداء الممثل بالمسرح التفاعلي ولكل واحدة منها تقنية خاصة يعمل المخرج على تطويرها وصقلها تفصح عن جاهزية الممثل الادائية من الناحية الثقافية والاجتماعية والسياسية يستطيع تجسيدها بعيدا عن الارتباك والتردد فمبدأ الارتجال يعتمد على الخزين المعرفي للممثل فيكون الارتجال وليد اللحظة من خلال قدرته العالية على التركيز والتخيل وقوة الملاحظة . نجد في المسرح التفاعلي على تدريب الممثل لتنمية قدراته على توليد المواقف الدرامية بصورة ادائية ومهارية مرنة في التعبير عن الأفكار والقضايا بصورة مبتكرة ، الأمر الذي يساعده على مواجهة تحديات الأداء المسرحي، ويعد هذا النوع من المسرح وسيلة تعليمية وثقافية تمنح الممثل والمتلقي معا جربة ثقافية تتحول فيها الممارسات اليومية إلى أنماط جمالية ذات دلالات رمزية.

٥- النص المسرحي : النص في الغالب هو اقتباس فكرة يعيشها المتلقي منها (قضايا تشغل الراي العام ،القضايا المهملة ، القضايا المنسية ، قضايا فساد .....) ويكون المخرج هو الخالق الأوحد لها ، ثم يقوم بنقلها الى الممثلين ورسمها بشكل واضح لهم تلقي بضلالها على المتلقي ليتفاعل معها بالمشاركة والتفاعل والمداخلة واثارته لوضع الحلول لها ومناقشتها لمراجعة سلوكياتهم ومواقفهم إن خصوصية المسرح التفاعلي تكمن في قدرته على تحويل التجارب الفردية والخبرات الإنسانية إلى صور فنية نابضة بالحياة، ما

---

[٣٣] - حميد مجيد مال الله : اتدوير الدرامي (بغداد ،اصدار الاتحاد العام للكتاب،٢٠٠٩) ، ص ٩ .
[٣٤] اثير السادة : اوجستو بوال : مصدر سابق ، ص ٣١ .

يمنحه طابعا تجديديا دائما، ويجعل منه فضاء لابتكار أشكال أدائية جديدة قادرة على إعادة صياغة العلاقة بين الممثل والجمهور بصورة تتجاوز التلقي السلبي إلى المشاركة الحية والفاعلة

البيئة الملائمة :يجب ان تكون البيئة ملائمة لعرض احداث المسرحية التي تكون مشحونة بالعواطف والترقب والاثارة ، وهذا الصراع يجب ان تكون له بيئة حاضنة ومتفاعلة بشكل إيجابي تكون متوافقة مع الحساسية المحلية وتوظيف رؤيته الاخراجية بما يتناسب مع بيئة العرض المسرحي .

ان المسرح التفاعلي قادر على خلق مواقف أدائية حية تتحول عبرها الممارسات اليومية والسلوكيات الاعتيادية إلى صياغات مسرحية قائمة على التفاعل المباشر مع المتلقي، مما يمنح العرض طابعا تفاعليا نابضا بالابتكار والتجدد ، ان من اهم روابط التواصل عند المسلمين هي اقامة علاقة تفاعلية بين الانسان واخيه الانسان وبين الانسان والبيئات الاخرى سواء كانت ثقافية او طبيعية , التي بدورها تسعى الى بناء علم جمال اسلامي معاصر يكون بمثابة تفسير فلسفي لتأثير الثقافة على الواقع الحياتي التي عبر عنها المفكرون بتفسيراتهم الجمالية . كما ان عمق المشتركات التفاعلية الذي عبر عنه بن خلدون هو استبصاره عن كيفية ايجاده للروابط الاجتماعية التي نشأت بفعل التغيرات البيئية وكيفية تأثر هذه الروابط ثقافيا وفنيا , سعيا إلى ايجاد المشتركات المعرفية بين أبناء المجتمع الواحد , أو مع أبناء المجتمعات الأخرى بفعل الروابط الفكرية او العقائدية التي تتميز بها المجتمعات [٣٥] . وبذلك تكون تلك الروابط ذات نشاط منسق ثقافياً وفنياً يساهم في تكوين التفاعل بين افراد المجتمع وهنا يبرز دور المخرج المسرحي في استحضار العديد من عناصر العرض المسرحي التي من الممكن ان يكون لها صدى وتأثير على ثقافة المجتمع والنشاط البشري ويستقي معرفته بالعادات والتقاليد والمعتقدات وتراثها الزاخر بالفنون والادب ؛ اذ يعد المسرح التفاعلي من الأشكال المسرحية التي تتيح للممثل حرية واسعة في التعبير عن التجربة المعاشة داخل العرض المسرحي ، فهو يسمح للممثل بإثراء البناء الدرامي عبر استحضار طاقاته الداخلية وقدراته على الأداء التمثيلي ، بما يجعل العرض أكثر قربا من الواقع الاجتماعي والثقافي ويستطيع بواسطته الكشف عن أبعاد الشخصية التمثيلية باعتبارها انعكاسا للجانب النفسي والوجداني للممثل، ويعزز قدراته في الملاحظة والتركيز وتوظيف الخيال في صياغة صور أدائية مرمزة ، يسعى المخرج في المسرح التفاعلي على تدريب الممثل لتنمية قدراته على توليد المواقف الدرامية بصورة ادائية مرنة في التعبير عن الأفكار والقضايا بصورة مبتكرة ، الأمر الذي يساعده على مواجهة تحديات الأداء المسرحي، ويعد هذا النوع من المسرح وسيلة تعليمية وثقافية تمنح الممثل والمتلقي معا تجربة ثقافية تتحول فيها الممارسات اليومية إلى أنماط جمالية ذات دلالات رمزية.

---

[٣٥] – ينظر: علي الوردي : منطق ابن خلدون (قم : منشورات سعيد بن جبير, ٢٠٠٥) ص٢٤٤-٢٤٥.

إن خصوصية المسرح التفاعلي تكمن في قدرته على تحويل التجارب الفردية والخبرات الإنسانية إلى صور فنية نابضة بالحياة ما يمنحه طابعا تجديديا دائما ويجعل منه فضاء لابتكار أشكال أدائية جديدة قادرة على إعادة صياغة العلاقة بين الممثل والجمهور بصورة تتجاوز التلقي السلبي إلى المشاركة الحية والفاعلة فالجدال والحوار في تصوير موضوعاتهم الجدلية التي يتناولونها هو ابداع رمزي تفاعلي . هكذا نجد ان ارهاصات المخرج المسرحي تختلف من شخص الى اخر بحسب بيئته التي تستفزه ليكون مبدعا اذ ان لذلك الابداع بذور مكنونه بداخله ويعكسه المخرج المسرحي بتحويله الى عمل مسرحي مبدع ، ان من أهم التوجهات المسرحية في مواجهة وتفسير الافعال والحقائق المرتبطة بسلوك الانسان ومشكلاته هي التواصل والاتصال الاجتماعي فقد تؤدي بعض العروض المسرحية الى نوع من التغيرات في نظامها الاجتماعي , التي من خلالها يستطيع المخرج المسرحي الولوج لتغيرات في افكار افراده ونظامه المجتمعي ومعالجته , فقد تكون محورا في الانتشار الثقافي , او ايجاد توافقات منهجية بين معظم النظم الاجتماعية التي تعكس شكل بنائها الاجتماعي على مديات عدة منها ما يكون فكريا او اجتماعيا او فنيا .

المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري:

١. يمثل الحوار(اللغة ، الرموز ، الإشارات) وسيلة أساسية للتواصل مع المتلقي من خلال قدرته على تحويلها إلى دلالات بصرية وحركية في العرض المسرحي .

٢. يسعى المخرج في المسرح التفاعلي الى استثارة المتلقي بطرح الأسئلة والاستفهامات المرمزة داخل العرض المسرحي ليعبر عن وجهة نظره فيعزز من تأثير ثيمة العرض المسرحي بالمجتمع.

٤. يقوم المخرج في المسرح التفاعلي بتدريب الممثل على تقنيات متعددة مثل (الارتجال والجوكر والتمثيل الصامت).

٥. يمكن للمسرح التفاعلي الاستغناء عن مسرح العلبة الإيطالي والديكورات الضخمة والانارة ليحقق اعلى نسبة من التفاعل في الساحات العامة والجامعات والمدارس.

٦. التركيز على آليات الأداء التمثيلي المرمز في إنتاج إشارات وإيماءات حركية وصوتية تمنح العرض طبقات متعددة من المعانى قابلة للتأويل والتحقيق .

٧. ان تأثير الأداء التمثيلي الرمزي على المتلقي يكمن في إثارة الانفعال العاطفي وتعميق التجربة الروحية .

٨ . يتفاعل الممثل مع بيئته الثقافية والاجتماعية من خلال رمزية الأداء التمثيلي فيعمل على تشجيع الاتصال الفاعل مع المتلقي ودفعه على اجراء فعل التغيير .

الفصل الثالث (جراءات البحث)

اولاً:- مجتمع البحث :

قام الباحث بتحديد مجتمع بحثه والذي يتكون من مسرحية واحدة وهي مسرحية (ليلة ماطرة) للمخرج عامر محمد حسين ٢٠٢٣ .

ثانياً :- عينة البحث : اختار الباحث عينة بحثه وكما جاء في العنوان وكانت نصا واحدا وهي مسرحية (ليلة ماطرة) وفقاً للأسباب الآتية :-

١- كانت العينة ممثله لمشكلة البحث وأهدافه وأهميته .

٣- وردت هذه العينة ضمن المدة الزمنية المحددة للبحث .

٤- توفر النسخ الأصلية (الأقراص المدمجة) مما أتاح للباحث ملاحظة العرض بصورة جيدة ومن ثم تحليليها بدقة .

ثالثاً:- منهج البحث :

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي في الاطار النظري , واعتمد على طريقة تحليل الحالة في تحليل عينة بحثه وصولا للنتائج والاستنتاجات .

رابعا:- اداة البحث :

اعتمد الباحث على ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات كأداة بحث .

خامسا/ تحليل العينة :

مسرحية : (ليلة ماطرة)

اعداد و اخراج : عامر محمد حسين ٢٠٢٣

جامعة الكوفة / قسم التربية الفنية

بدء العرض المسرحي(ليلة ماطرة) بفضاء خالي وصوت اغنية تراثية لمائدة نزهت تسيطر على أجواء المكان والتي تعكس الاحاسيس والمشاعر العامة للاشتياق واللهفة والفخر والانتماء تجاه من نحب ونعشق بصورة رمزية ثم يقوم المخرج بتشكيل صورة مسرحية تعبر عن حياة مجموعة من الناس يعيشون حياة هانئة ومستقرة وفجاة يسمعون اطلاق للنار وصراخ النساء وعويل الأطفال وهم فزعين من الموقف ، ثم يتدخل (الجوكر) ويسأل المتفرجين عن طبيعة المكان والزمان واي المناطق حاولت الجماعات التكفيرية دخولها ، ثم يقوم بعرض مقدمة الموضوع عن عوائلنا العراقية الايزيدية التي هاجمتها الجماعات التكفيرية وفتح باب النقاش او ابداء الراي وهنا تتباين الطروحات والرؤى في فك رموز الصورة المتشكلة من قبل الممثلين وهم يناقشون الموضوع ويقومون بفك رموزه لغرض اثارة المتلقي واشركه في عملية فك الرموز ومعرفة الأسباب الحقيقية وراء الهجوم على العوائل الايزيدية برؤية اخراجية تتجسد فيها ملامح العرض التفاعلي، إذ اعتمد المخرج في بنيتها الإخراجية على تقنيات مسرحية مستمدة من التجارب التي أسس لها المخرج البرازيلي أوغستو بوال في إطار ما يعرف بمسرح المقهورين، فقد اتجهت هذه التجربة

المسرحية إلى استثمار البعد التحفيزي للمسرح ، بوصفه أداة لطرح القضايا الاجتماعية وإثارة النقاشات حولها ولا سيما ما يتصل بالشرائح المهمشة والمقموعة داخل المجتمع .

ثم ينطلق الحديث عن التعايش السلمي الذي جسدنه الرسالة المحمدية مع الطوائف الأخرى وكيف ان الإسلام المحمدي اعطى مكانه كبيرة للمراءة للنهوض بالمجتمع وكيف انقذها من التخلف والاستعباد والقتل في العصر الجاهلي ، ثم ينقل الدور الى الممثل الثاني ليكمل الحديث عن فضائل الإسلام في تنظيم المجتمع واحترام الاخرين ، إن البنية التفاعلية للعمل لم تقتصر على تقديم خطاب فني ذي بعد توعوي فحسب، بل امتلكت مقومات واضحة لإقامة علاقة تشاركية حية بين الممثلين والجمهور. فقد وظف المخرج الممثل الاول الذي جسد شخصية (الجوكر) تقنيات كسر الجدار الرابع منذ بداية العرض، مستعينا بوسيط رمزي (كتاب ، وقلم . عصا) بوصفها أداة للتواصل المباشر مع المتلقين. وقد أتاح هذا التوظيف خلق قناة تفاعلية سمحت للجمهور بالاندماج تدريجيًا مع فضاء العرض، عبر المشاركة الفعلية في الحوار والتجربة المسرحية.

ثم يتحول الدور الى الممثلة الأخرى للحديث عن معاناة الطائفة الايزيدية ومع تطور مجريات العرض، جرى إشراك الحضور من خلال أسلوب تعارفي تتابعي قائم على تمرير الكتاب الذي يشرح فيه مكانة المذهب الايزيدي بالنسبة للاسلام واهمية التعايش السلمي بين جميع الطوائف وضمان حقوق الجميع في العيش الامن وهو ما أسس لحالة من التدرج التفاعلي جعل الجمهور يتخلى عن موقع المتلقي السلبي ليتحول إلى طرف فاعل في إنتاج الحدث المسرحي وبذلك تحقق الهدف الجوهري للمسرح التفاعلي القائم على إشراك الأفراد في إنتاج المعنى ومساءلة الواقع .

كما لجأ المخرج إلى توظيف تقنية مسرح الصورة في بداية العرض من خلال عرض مجموعة من الصور الحركية ذات الدلالات الرمزية المتعددة للطائفة الايزيدية بعد تعرضهم للقتل والتهجير والسبي من قبل الدواعش وبيع النساء كجواري في الأسواق وهو يمثل حالة من الانتهاك الصارخ لابسط حقوق الانسان بالعيش بكرامة وعزة لتكون تلك الصور الرمزية ذات تأثير واضح على أفعال المتلقي لما حملته من دلالات اجتماعية وإنسانية متعددة. وقد أسهمت الحركات الأداء التمثيلي الرمزي الذي وظفه المخرج مع صور الطائفة الايزيدية في تحفيز المتلقي على التعليق وإبداء وجهات النظر المختلفة بما يعكس تنوع الخلفيات الفكرية والاجتماعية للجمهور، وهنا برزت القيمة التفاعلية للعمل إذ تحولت لحظة العرض إلى مساحة حوارية مفتوحة، تتقاطع فيها القراءات الفردية مع البنية الدرامية للعمل المسرحي.

تجسدت رمزية الأداء التمثيلي في نواحا مختلفة منها اعتماد المخرج على أدوات بسيطة ولكنها عميقة الدلالة ، منها (الكتاب ، الصور ، العصا ، القلم) لم تكن مجرد وسيط تواصلي، بل رمزا لدورة الحوار والتبادل بين أفراد المجتمع، ودلالة على مرونة المواقف الإنسانية القابلة للتغيير والتحول، لانها كانت

تحمل في جعبتها دلالات رمزية تاريخية وثقافية واجتماعية متعددة وبالخصوص عندما يتعامل معها الممثل بطريقة ادائية واعية تنم عن عمق الثقافية الواعية والمرجعيات التاريخية الراسخة للممثل ، فطريقة مسك الممثل للكتاب من الممكن ان تحيله الى مرجعيات دينية كان المتلقي قد تأثر بها وقد تحيلة الى مرجعيات ثقافية كان المتلقي ملم بها وقد تحيله الى مرجعيات أدبية اوسياسية كان المتلقي مطلع بها .

استثمر المخرج بعض اللمسات الكوميدية الساخرة ضمن الأداء التمثيلي الرمزي لبعض الشخوص التي نالت من الطائفة الايزيدية وكان الهدف منها تقريب المسافة وكسر الحاجز مع المتلقي وهذه السخرية لم تكن مجرد عنصر ترفيهي، بل رمزا لآلية تفكيك الواقع وكشف مفارقاته بطريقة احترافية مبسطة تنم عن قدرة المخرج في التأثير بالمتلقي وهو ما جعل الجمهور أكثر استعدادا للمشاركة والتعليق ، أما تقنية الارتجال للشخصيات المسرحية فقد جاءت كعنصر أساسي في ترسيخ هذا النهج الرمزي إذ لم تنتج الدلالة مسبقًا بل وُلدت في لحظتها عبر مداخلات المتلقين مما أضفى بعدا جماليا على عملية اخراج العرض المسرحي.

أما الأداء التمثيلي الرمزي لشخصية الجوكر فشكلت رمزًا للوسيط الاجتماعي الذي يكسر حواجز السلطة والمعرفة، ليعيد توزيع الأدوار بين الممثلين والجمهور على نحو متساوٍ ليكون توظيف الأداء التمثيلي للجوكر محملا برمزية بصرية حول المتلقي من عنصر جامد إلى محفز دلالي يثير الأسئلة حول طبيعة الواقع الاجتماعي لتصبح لحظة القراءة الجماعية لها فعلًا رمزيًا يعبّر عن تعددية الرؤى داخل المجتمع الواحد.

حرص المخرج في مسرحية ليلة ماطرة على توظيف الأداء التمثيلي للشخصيات المسرحية بطريقة احترافية ساعدت الشخصية على النهوض بدور الوسيط والمحفز لردود أفعال المتلقي اذ لم يكن حضوره محصورا في قيادة المشاهد بل حرص المخرج على ان يأخذ على عاتقه توظيف أدائه التمثيلي ليحمل رمزية الميسّر الذي يفتح أبواب الحوار ويكسر الحدود بين الخشبة والجمهور. إن انسيابيته في الانتقال من موقف إلى آخر جسدت رمزية حلقة الوصل بين الفن والحياة وبين النص المسرحي والواقع الاجتماعي المرير الذي عاشته مجموعه من الطائفة الايزيدية ، كما اتسم أداء الممثلين في مسرحية ليلة ماطرة بالبساطة والتلقائية بعيدًا عن المبالغة المسرحية التقليدية هذه السمة حملت دلالات رمزية مهمة فهي تحاكي طبيعة الجمهور نفسه إذ قدم الممثلون شخصيات قريبة من الواقع الاجتماعي والثقافي للحضور، سواء من خلال الملبس أو اللهجة أو البيئة الثقافية للمتلقي وبذلك لم يكن الأداء مجرد تقمص لشخصية درامية بل تجسيد حي لشرائح اجتماعية واقعية مما عزز حالة الاندماج الفكري والجسدي والثقافي بين الطرفين.

وعليه يمكن القول إن مسرحية ليلة ماطرة استطاعت أن تؤسس لفضاء تفاعلي حقيقي يجمع بين التقنيات الجمالية والتجارب الاجتماعية محققة بذلك أحد أهم أهداف المسرح التفاعلي، والمتمثل في جعل

الجمهور شريكا أساسيا في صياغة الرؤية المسرحية ومناقشة قضاياه الواقعية التي شغلت الراي العراقي والعالمي والمنظمات الإنسانية والمرجعيات الدينية وبالخصوص أبناء الشعب العراقي لما تربطهم أواصر الحب والاحترام والعلاقات الاجتماعية المختلفة مع إضفاء بعد رمزي على الأداء الإخراجي الذي منحه مخرج العمل الى العرض المسرحي معززا فيه التجربة الفنية ومنحها عمقا تأويليا يتجاوز حدود المشاهدة المباشرة ، ليكشف العرض المسرحي ليلة ماطرة عن طبيعة الأداء التمثيلي بوصفه أداة مزدوجة تحمل بعدين؛ الأول أدائي وظيفي يسعى إلى بناء المشهد وتحريك الفعل الدرامي، والثاني رمزي يفتح المجال أمام قراءات متعددة، تنسجم مع الفلسفة التي يقوم عليها المسرح التفاعلي فالعرض لم يقدم على أساس نص مكتمل مغلق بل بُني من خلال مشاهد قصيرة ذات طابع تجريبي، سرعان ما تحولت إلى لوحات ناضجة عبر تفاعل الجمهور معها. وهنا تكمن رمزية الأداء إذ لم يعد الممثل وحده صانع الدلالة بل تحول المتلقي إلى شريك فاعل في إنتاجها.

وعليه يمكن القول إن رمزية الأداء التمثيلي في مسرحية (ليلة ماطرة) لم تكن مجرد عرض مسرحي يعتمد على ادواته التعبيرية ، بل كانت تستند الى رؤية اخراجية وظف من خلالها المخرج تقنياته الاخراجية نحو اليه نقدية يسعى من خلالها الى إعادة تشكيل وعي المتلقي في ابداء رايه تجاه قضيه إنسانية لاتحتاج الى التكلف في الأداء التمثيلي بل تحتاج الى البساطة في استثارة المشاعر والاحاسيس باعتمادة على على التلقائية في الأداء التمثيلي والكوميديا الناقدة والارتجال الواعي والبساطة في الأداء وافهم الحقيقي لطبيعة المشكلة جميعها عناصر شكلت لغة رمزية متكاملة جعلت من العرض المسرحي التفاعلي منصة للتفكير لطبيعة الهجمة الحيوانية الظالمة وتعبير حقيقي لرفض كل أنواع الظلم واستنكار جماعي لوجود هكذا جماعات تكفيرية في بلد يدعو للسلام والحب والتعايش السلمي .

الفصل الرابع

أولاً: نتائج البحث :

١. أظهر العرض المسرحي (ليلة ماطرة) قدرة المخرج على توظيف الرموز الأدائية (الكتاب، القلم، العصا، الصور) بوصفها أدوات تفاعلية عميقة الدلالة، مكنت الممثلين من بناء فضاء رمزي مفتوح للتأويل من قبل الجمهور.
٢. ساهم حضور شخصية الجوكر والشخصيات الأخرى في كسر الجدار الرابع و خلق قناة مباشرة للتواصل مع المتلقين، مما عزز من الجانب التفاعلي وحول المتلقي إلى عنصر فاعل في إنتاج المعنى.
٣. اتسم الأداء التمثيلي بالاعتماد على مسرح الصورة في إبراز معاناة الطائفة الإيزيدية، إذ نقل الممثلون عبر الحركات الرمزية صورًا مأساوية أثارت وعي المتلقي وأطلقت نقاشات متعددة الاتجاهات.
٤. أفرزت التجربة المسرحية حالة تدرج تفاعلي من لحظة التلقي السلبي إلى مرحلة المشاركة الفاعلة حيث انخرط الجمهور في النقاش والحوار بما يتماشى مع أهداف المسرح التفاعلي.

ثانيا : الاستنتاجات:

١. إن رمزية الأداء التمثيلي في العرض "ليلة ماطرة" أسهمت في تحويل المسرح من مجرد خطاب جمالي إلى منصة حوارية تشاركية تتيح للمتلقي المساهمة في بناء المعنى.
٢. التفاعل الرمزي بين الأدوات البسيطة والأداء الواعي كشف عن أن قيمة الرمز المسرحي لا تكمن في مادته فقط بل في كيفية توظيفه داخل السياق الدرامي والاجتماعي.
٣. يمثل العرض المسرحي التفاعلي (ليلة ماطرة) انموذجا حيا في تناول القضايا الإنسانية المعاصرة إذ أعاد طرح مأساة الإيزيديين في إطار رمزي يفتح المجال للتأمل والنقاش.
٤. يتضح أن الأداء التمثيلي الرمزي، عند دمجه مع آليات المسرح التفاعلي قادر على تحقيق ابعادا معرفية وتوعوية تتجاوز حدود التسلية ليغدو وسيلة لتحفيز الوعي الجمعي تجاه قضايا المجتمع.

قائمة بمصادر البحث .

١. **إبراهيم مدكور : المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، القاهرة ، ١٩٧٩ .**
٢. **ابن منظور : لسان العرب ، المحيط مادة (رمز) ، إعداد يوسف خياط ، (دار لسان العرب ، بيروت ، ب ت) .**
٣. **ابن وهب ، أبو الحسن إسحاق بن إبراهيم بن سليمان : البرهان في وجوه البيان ، تحقيق أحمد مطلوب وخديجة الحديثي ،(بغداد ، ١٩٦٧) .**
٤. **اثير السادة : اوجستو بوال ، مسرح المقهورين ماهو الا بروفة من اجل الحقيقة ، جريدة الوقت ، العدد(١١٣٠) الخميس ٢٩٠، ربيع الأول ١٤٣٠ هـ ،٢٦ مارس ٢٠٠٩ .**
٥. **اسعد عبد الرزاق وسامي عبد الحميد ، فن التمثيل ، (بغداد : مطبعة جامعة بغداد ، ١٩٧٩ م) .**
٦. **اوجسنو بوال : مسرح المقهورين : رؤية جديدة تهدم نظرية ارسطو من أساسها ، تلخيص فؤاد دواره (العدد٢٧٢ – شعبان ، ٥ يوليو ١٠ تموز ١٩٨١) .**
٧. **تشارلز تشادويك : الرمزية ، تر: نسيم ابراهيم يوسف (القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، د .ت).**
٨. **جيرهارد ايبرت : الارتجال وفن التمثيل المسرحي : دراسة في إبداعية الممثل ، تر : حامد احمد غانم (القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للاثار ، ٢٠٠٢) .**
٩. **حميد مجيد مال الله : اتدوير الدرامي (بغداد ،اصدار الاتحاد العام للكتاب،٢٠٠٩) .**
١٠. **حميد مجيد مال الله : التدوير الدرامي ،(بغداد : الاتحاد العام للادباء والكتاب ، ٢٠٠٩).**
١١. **سلمان الشطي : الرمز والرمزية في ادب نجيب محفوظ ، ط ١ (الكويت :المطبعة المصرية، ١٩٧٦) .**
١٢. **سوزان بينيت : جمهور المسرح ، تر: سامح فكري (القاهرة : مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي السادس ، ١٩٩٤) .**
١٣. **صالح سعد : الانا والأخر (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب،٢٠٠١).**

١٤. عبد الرحمن زيدان : قضايا التأسيس النظري لـــ (سينوغرافيا) العرض المسرحي من الشعرية الكلاسيكية إلى تنسيق الفضاء الجديد ، في مجلة دراسات مسرحية ، عدد (٦-٧) ، تونس:" وزارة الثقافة ، جامعة الآداب والفنون والعلوم الإنسانية ، طبع المطبعة الأساسية ،(دار سحر للنشر ، ١٩٩٦) .

١٥. عبد الزهرة سامي ، المسرح التفاعلي (العراق: دار الفنون والاداب للطباعة والنشر والتوزيع ،٢٠٢٠) .

١٦. عقيل مهدي يوسف : جماليات المسرح الجديد (الاردن : دار الكندي للنشر والتوزيع ،١٩٩٩) .

١٧. علي الوردي : منطق ابن خلدون (قم : منشورات سعيد بن جبير, ٢٠٠٥) .

١٨. ماري الياس لسيريانيوز ، ((المسرح للتنمية ، المسرح التفاعلي)) ، مقالة منشورة على شبكة الانترنيت في موقع .www.artfordevelopment.org .

١٩. ماري الياس وحنان قصاب : المعجم المسرحي ، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، ط١(لبنان : مكتبة لبنان ،١٩٩٧) .

٢٠. مجموعة من العلماء السوفيت : المجموعة الفلسفية المختصرة ، ط٣ ، ترجمة سمير كرم ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨١ .

٢١. محمد زيطان ، الاخراج وجماليات المسرح المعاصر، مجلة الحياة المسرحية ،(دمشق) ، (العدد٦٥ ، ٢٠٠٨) .

٢٢. محمد فضيل شناوة ، اداء الممثل في الاساليب الاخراجية الحديثة وتطبيقاتها في العروض المسرحية العراقية ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠٢ م .

٢٣. محمود ابو دومة : تحولات المشـــهد المســـرحي الممثل والمخرج (القاهرة : دار الشـــرقيات للطباعة والنشر،٢٠٠٩) .

٢٤. هيلين جبلبرت ، جوان تومكينز :: الدراما مابعد الكولونيالية – النظرية والممارسة ، تر:سامح فكري (القاهرة : المجلس الاعلىللاثار ، ١٩٩٨) .

٢٥. يحيى البشتاوي : اوجستو بوال وتجربته في مسرح المقهورين . مجلة الخشبة ، مركز روابط الفنون الادائية ٢٠١١/١٠/١١.