# الإخراج والتكنولوجيا في المسرح العراقي : تمظهرات العلاقة الجمالية والتقنية ( نماذج مختارة )

# Directing and Technology in Iraqi Theatre: Manifestations of the Aesthetic and Technical Relationship (Selected Models)

**م . د . ياسر عبد الصاحب براك**

**Asst. Lecturer Yasser Abdul Sahib Barak**

**كلية الفنون الجميلة – جامعة الشطرة**

**College of Fine Arts – University of Shatra**

Yaser.A.albarrrak@shu.edu.iq

**ملخص البحث :**

إحتوت دراسة الباحث على أربعة فصول ضم الفصل الأول مشكلة البحث وأهميته وهدف بحثه الذي كان ( الكشف عن كيفية تعامل الإخراج المسرحي العراقي مع التكنولوجيا من الناحيتين التقنية والجمالية ) ، ثم حدد الباحث ووضع حدوداً لدراسته ، مكانية وزمانية وموضوعية ، بعدها حدد مصطلحات دراسته . أما الفصل الثاني فضمَّ الإطار النظري الذي قسَّمه الباحث إلى مبحثين على وفق التأسيس النظري فكان المبحث الأول : التطور التاريخي للإخراج المسرحي ، وكان المبحث الثاني : علاقة المسرح بالتكنولوجيا في المسرحين العالمي والعراقي . وإحتوى الفصل الثالث على منهج البحث ومجتمع البحث وعينة البحث التي كانت نماذج مختارة من المسرحيات العراقية التي تعاملت مع التكنولوجيا حيث تم تحليلها على وفق مؤشرات الإطار النظري ليتوصل البحث في الفصل الرابع إلى مجموعة من النتائج والإستنتاجات ، ثم خرج الباحث بمجموعة من التوصيات ، ثم أدرج قائمة المصادر وأخيراً عنوان وملخص البحث باللغة الإنجليزية .

**الكلمات المفتاحية :** الإخراج المسرحي ، التكنولوجيا ، التمظهر ، العلاقة ، التقنية ، الجمالية .

**Abstract :**

The researcher’s study consists of four chapters . The first chapter includes the research problem , its significance, and the main objective , which is to explore how Iraqi theatrical directing engages with technology from both technical and aesthetic perspectives . The researcher also identified the spatial , temporal , and thematic boundaries of the study , and defined its key terms .

The second chapter presents the theoretical framework , which is divided into two sections . The first section discusses the historical development of theatrical directing , while the second focuses on the relationship between theater and technology in both global and Arab contexts .

The third chapter covers the research methodology , the research community , and the sample , which consists of selected Iraqi theatrical performances that have incorporated technological elements . These samples were analyzed according to the indicators derived from the theoretical framework .

In the fourth chapter, the research presents a set of findings and conclusions , followed by recommendations and suggestions. Finally , the researcher includes a list of references , and concludes with the title and abstract in English .
**Keywords :** Theatre Directing, Technology, Manifestation, Relationship, Technique, Aesthetics.

## الفصل الأول : الإطار المنهجي

*** مشكلة البحث :**

شهدت الفنون المسرحية في العقود الأخيرة تحوّلاً جذرياً في بنيتها الإبداعية وأساليب إنتاجها ، بفعل التطور المتسارع في التقنيات الرقمية والتكنولوجية التي غيّرت طبيعة الفعل الفني ، وفتحت أمام المخرجين آفاقاً جديدة للتجريب والتعبير . إذ لم يعد الإخراج المسرحي قائماً على العناصر التقليدية للعرض فقط ، بل أصبح يتكئ على توظيف منظومات تكنولوجية متعددة – مثل الإضاءة الرقمية ، والإسقاطات البصرية ، والصوتيات المعالجة حاسوبياً ، والتقنيات التفاعلية – التي أعادت تعريف العلاقة بين الممثل ، والفضاء ، والمتلقي ، وجعلت من العرض المسرحي تجربة مركّبة يتداخل فيها الواقعي بالإفتراضي ، والمادي بالرقمي .

إن هذا التحول أفرز تساؤلات جمالية ومعرفية عميقة حول أثر التكنولوجيا في العملية الإخراجية : هل أسهمت في تطوير لغة العرض المسرحي وإغنائه جمالياً ؟ أم أنها حدّت من جوهره الحي القائم على التفاعل المباشر بين الممثل والجمهور ؟ وكيف إستطاع المخرج أن يوظف الوسائط التقنية من دون أن تفقد المسرحية طابعها الإنساني والتواصلي ؟ . وإنطلاقاً من هذا الإطار العام ، يبرز المسرح العراقي بوصفه حالة خاصة تستحق الدراسة ، إذ واجه تحديات فنية وثقافية متباينة خلال مراحل تطوره ، وكان عليه أن يتفاعل مع الثورة التكنولوجية ضمن سياقات إجتماعية وإقتصادية وسياسية معقدة . وقد سعى عدد من المخرجين العراقيين في السنوات الأخيرة إلى إدماج التقنيات الرقمية ووسائل العرض الحديثة ضمن رؤاهم الإخراجية ، في محاولة لتجديد الخطاب المسرحي ومواكبة التحولات العالمية في الفنون الأدائية . غير أن هذا التوظيف لم يكن دائماً متكاملاً أو منسجماً ، مما يطرح إشكالية جوهرية تتعلق بمدى تحقق العلاقة الجمالية والتقنية بين الإخراج والتكنولوجيا في المسرح العراقي ، وما إذا كانت هذه العلاقة قد أفضت إلى تجارب إبداعية أصيلة أم ظلّت محاولات تجريبية غير مكتملة . ومما تقدم يمكن صياغة مشكلة البحث في الإستفهام التالي : كيف تعامل الإخراج المسرحي العراقي مع التكنولوجيا من الناحيتين التقنية والجمالية ؟

*** أهمية البحث والحاجة إليه :** تكمن أهمية البحث بكونه يسلط الضوء على الكيفية التي تعامل بها الإخراج المسرحي العراقي مع التكنولوجيا من الناحيتين التقنية والجمالية . أما الحاجة إليه فأنه يُفيد الدارسين في مجالات الفنون المسرحية عامة وفن الإخراج على وجه الخصوص .

*** هدف البحث :** يهدف البحث إلى الكشف عن كيفية تعامل الإخراج المسرحي العراقي مع التكنولوجيا من الناحيتين التقنية والجمالية .

*** حدود البحث :** الحد المكاني : العراق – بغداد ، الحد الزماني : يتحدد هذا البحث بالحدود الزمنية خلال السنوات ( ١٩٨٧ ، ١٩٩٣ ، ٢٠٠٥ ) التي تغطي مدّة تقديم النماذج المختارة ، الحد الموضوعي : العلاقة بن الإخراج والتكنولوجيا في المسرح العراقي وتمظهراتها التقنية والجمالية .

*** تحديد المصطلحات :**

**أولاً : الاخراج المسرحي** : يعرفه **باتريس بافي** بأنه "نقل الكتابة الدرامية للنص ( نص كتابي و / أو تعليمات مسرحية ) إلى كتابة مشهدية . فالإخراج يحتفظ بالفضاء والمكان ... إنه بالنتيجة تحويل أو تحقيق ، عبر الممثل والحيز المسرحي ، في مدة محددة ، يعيشها المشاهدون"[١] ، وتعرفه **ماري إلياس وحنان قصاب حسن** بأنه : "تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور وموسيقى وإضاءة وأسلوب الأداء والحركة إلخ وصياغتها بشكل مشهدي"[٢] ، ويعرفه **التيجاني الصلعاوي ورمضان العُوري** بأنه "كتابة ركحية متكاملة أي صياغة فنية لمجمل عناصر الفرجة . وهو إلى ذلك ، ممارسة دالّة مكمّلة للنص تنطلق منه لتُثريه وتعمل على إكسابه إمكانات تأويلية جديدة"[٣] .

– **التعريف الإجرائي** : يُقصد بالإخراج المسرحي : العملية الإبداعية التي يقوم فيها المخرج بتحويل النص أو الفكرة إلى عرض حيّ متكامل ، عبر تنظيم وتوظيف العناصر الأدائية والجمالية والتقنية ضمن رؤية موحّدة . ويمثل الإخراج هنا فعلاً بصرياً وجمالياً يعبّر عن رؤية المخرج الفكرية ، ويُعنى بتنظيم العلاقة بين الممثل ، والفضاء ، والتقنيات التكنولوجية لإنتاج تجربة مسرحية معاصرة تجمع بين الحس الإنساني والإبداع التقني .

**ثانياً : التكنولوجيا** : يعرّفها **جلبرت** Galbraith بأنها "التطبيق النظامي للمعرفة العلمية ، أو معرفة منظمة من أجل أغراض عملية"[٤] ، ويعرّفها **دونالد بيل** Donald Bell بأنها "التنظيم الفعّال لخبرة الإنسان من خلال وسائل منطقية ذات كفاءة عالية وتوجيه القوى الكامنة في البيئة المحيطة بنا للإستفادة منها في الربح المادي"[٥] ، وتعرّفها **كوثر كوجك** بأنها "جهد وفكر إنساني ، وتطبيق المعلومات والمهارات لحل مشكلات الإنسان ، وتوفير إحتياجاته وزيادة قدراته"[٦] .

– **التعريف الإجرائي** : يُقصد بالتكنولوجيا مجمل المعارف والوسائل والأدوات والأنظمة التي يوظفها المخرج المسرحي لتحسين الأداء في رؤيته الإخراجية وتنظيم العمل وتطوير أساليب الإنتاج الفني والجمالي . وهي تُفهم إجرائياً بوصفها عملية تفاعلية تجمع بين الفكر والتقنية ، تهدف إلى تسخير الموارد المادية والتكنولوجية لتحقيق رؤى إنسانية وجمالية ومعرفية جديدة في العرض المسرحي .

**ثالثاً : التمظهر** : لغوياً : أسم فعل للمظهرية وهي "كل ما يبدو للعيان أو يقع تحت الحواس كالصوت واللون ، وهي كذلك واقعة أو حادثة جديرة بالدرس أو الإهتمام مثل الظواهر الإجتماعية أو النفسية أو الفنية ، وهي أيضاً ما يمكن إدراكه أو الشعور به وما يُعرف عن طريق التجربة والملاحظة".[٧] ، ويعرفه **جاسم خزعل بهيل** بأنه "فعل الشيء المعروض للبصر أو المعروض أمام جمهور ، وهي الكل الظاهر إلى شيء ، بذلك تتمثل بكونها الشيء المستلم بصرياً وذهنياً والذي يحدد عمليات الإنعكاس للظواهر بصفاتها الشكلية"[٨] ، ويعرفه **أياد كاظم طه السلامي** بأنه "كل ما يُدرك ويشعر به من أحداث ووقائع ثقافية عامة مُنجزة بصرياً وشعورياً عن طريق التجربة والملاحظة وعبر التطبيق العملي المعبر عنه بتشكيلات النص المسرحي"[٩] .

– **التعريف الإجرائي** : يُقصد بالتمظهر ، الهيئة أو الصورة التي تتجسد من خلالها العلاقة بين الإخراج والتكنولوجيا داخل العرض المسرحي العراقي ، أي الأساليب والأنماط الفنية التي تُعبّر عن حضور التكنولوجيا في الممارسة الإخراجية على المستويين الجمالي والتقني . ويُفهم التمظهر أيضاً بوصفه المؤشر التطبيقي أو الملموس الذي يُظهر أثر التفاعل بين الإخراج والتكنولوجيا في تكوين الشكل البصري والأدائي للعرض المسرحي .

**رابعاً : العلاقة** : تعرفها **الموسوعة الإعلامية** بأنها "رابطة ، ... كعلاقة الخصومة والمحبة ، أما العلاقات فهي الروابط والآثار المتبادلة التي تنشأ إستجابة لنشاط أو سلوك مقابل ، والإستجابة شرط أساسي لتكوين علاقة ، وقد تكون هناك علاقة متبادلة

بين الظواهر والنظم وقد تكون العلاقات خارجية بين جماعات وجماعات أخرى ، ومعظم العلاقات ، التي تقوم في الحقل الإجتماعي سببية أو وظيفية"[١٠] ، ويعرفها **عبد السلام الدويبي** بأنها "نوع من الإنتظام والتنوع وعلى دينامية وحيوية مجالات الحياة لأنها تتضمن في طياتها خصائص الفعل أو العمل الذي يعتبر من لوازم إستمرار الحياة وتواصل الحياة الإجتماعية"[١١] ، أما **محمد برغوثي** فيعرفها بأنها "الروابط والآثار المتبادلة بين الأفراد في المجتمع التي تنشأ من طبيعة إجتماعهم ، وتبادل مشاعرهم وأحاسيسهم وإحتكاك بعضهم بالبعض الآخر ، ومن تفاعلهم داخل المجتمع"[١٢] .

– **التعريف الإجرائي** : يُقصد بالعلاقة : نمط التفاعل والتأثير المتبادل بين الإخراج المسرحي والتكنولوجيا ، بوصفهما مجالين يتكاملان في صياغة التجربة المسرحية المعاصرة . وتتمثل العلاقة إجرائياً في كيفية توظيف المخرج للوسائط التقنية ضمن رؤيته الجمالية ، وما ينتج عن ذلك من تحولات في بنية العرض المسرحي على المستويين الجمالي والتقني . فهي علاقة تفاعلية تكاملية تسعى إلى تحقيق إنسجام بين الفكر الإخراجي والإمكانات التكنولوجية في تشكيل الصورة المسرحية .

**ثالثاً : التقنية** : تعرفها **موسوعة المفاهيم الأساسية في العلوم الإنسانية والفلسفة** بأنها "مجموع الوسائل والأدوات التي يخترعها الإنسان إعتماداً على النظريات العلمية"[١٣] ، ويعرفها **مارتن هيدجر** بأنها "وسيلة من أجل تحقيق بعض الغايات ... وفعالية خاصة بالإنسان"[١٤] ، ويعرفها **فاجي عبد السميع** بأنها : "كل ما يقوم بها الإنسان من تغييرات أو تعديلات للأشياء المتواجدة في الطبيعة وتشمل مناحي كثيرة من بينها الإتصالات والعلم"[١٥] .

– **التعريف الإجرائي** : يُقصد بالتقنية : الأساليب والإجراءات والأدوات التطبيقية التي تُستخدم لتنفيذ الأفكار وتحويلها إلى ممارسات عملية ضمن العملية الإخراجية أو الإنتاج الفني . وتمثل التقنية هنا البُعد التطبيقي للتكنولوجيا ، إذ تُعنى بكيفية توظيف الوسائل الحديثة وتطويعها لخدمة الرؤية الجمالية والإبداعية في العمل المسرحي .

**رابعاً : الجمالية** : يعرفها **المعجم الفلسفي** بأنها المنسوبة إلى الجمال فنقول "الشعور الجمالي ، والحكم الجمالي ، والنشاط الجمالي ، وهذا الأخير عند بعضهم لعب ، أو أُلهية خالية من الغرض ، تقوم على طلب الجمال لذاته ، لا لنفعته أو خيريته . والجمالية الفلسفية هي الإتجاه الضمني أو الصريح إلى تفضيل المذاهب الفلسفية الجميلة على المذاهب الفلسفية الصحيحة"[١٦] ، ويعرفها **مراد وهبة** بأنها "إحدى القيم الثلاث التي ترد إليها الأحكام التقويمية وهذه القيم هي الحق والخير والجمال ... وهي الإدراك الحسي الخاص بشعور الجمال كما نراه في الطبيعة وآيات الفنون"[١٧] ، وعند **إبراهيم مدكور** هي "صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضا"[١٨] .

– **التعريف الإجرائي** : يُقصد بالجمالية : الخصائص الشكلية والتعبيرية التي تمنح العرض المسرحي قيمته الفنية ، عبر تناغم عناصره البصرية والسمعية والأدائية ضمن رؤية إخراجية موحدة . وتمثل الجمالية هنا البُعد الإدراكي والحسّي الذي ينشأ من تفاعل الممثل والتقنية والجمهور ، بما يخلق تجربة فنية تجمع بين الإبداع الإنساني والتأثير التقني .

**<u>التعريف الإجرائي لـــ ( الإخراج والتكنولوجيا في المسرح العراقي: تمظهرات العلاقة الجمالية والتقنية ) :</u>** يُقصد به العملية الإبداعية التي يوظّف فيها المخرج المسرحي التكنولوجيا لتشكيل عرض حي متكامل ، حيث تتفاعل الرؤية الإخراجية مع الوسائل التقنية لإنتاج أشكال وأداءات مسرحية مبتكرة تجمع بين البُعد الجمالي والبُعد التقني .

## الفصل الثاني : الإطار النظري

### المبحث الأول : التطور التاريخي للإخراج المسرحي

يُعدّ الإخراج المسرحي أحد أهم التحولات المفصلية في تاريخ المسرح ، فهو يمثل الإنتقال من العروض الجماعية ذات الطابع الطقسي أو الإرتجالي إلى العمل الفني المُنظَّم ذي الرؤية الموحدة . إذ لم يكن وجود ( المخرج ) بوصفه قائداً فنّياً للعرض المسرحي أمراً معروفاً في المراحل الأولى من تطور المسرح ، فكان العرض يتم بجهد جماعي تقوده أحياناً شخصية دينية أو أدبية أو فنية ، إلى أن تطور المسرح تدريجياً ليصبح الإخراج قلب العملية المسرحية ومحورها الجمالي والتقني .

إن تتبع المسار التاريخي للإخراج المسرحي منذ بداياته في الحضارات القديمة ، مروراً بمحطاته في المسرح الأوروبي الحديث ، ووصولاً إلى نشأته وتطوره في المسرح العربي والعراقي ، مهم جداً لجهة الكشف عن طبيعة هذا التطور وكيف مهَّد الطريق للعلاقة اللاحقة بين الإخراج والتكنولوجيا في المسرح المعاصر . إذ ترجع جذور الإخراج المسرحي إلى الطقوس الدينية والإحتفالات الجماعية التي مارسها الإنسان منذ فجر الحضارة . ففي المسرح الإغريقي ، على سبيل المثال ، لم يكن هناك مخرج بالمعنى الحديث ، بل كان كاتب النص نفسه هو الذي يتولى مهمة تدريب الممثلين وتنظيم الجوقة والإشراف على العرض ، كما في حالة ( إسخيلوس ) و( سوفوكليس ) . وقد أدَّت هذه الممارسات إلى نشوء وعي أولي بوحدة العرض المسرحي ، حتى وإن كان التركيز مُنصبّاً على النص أكثر من الأداء . وفي العصور الوسطى ، حين إرتبط المسرح بالكنيسة وبالعروض الدينية ، برزت الحاجة إلى تنظيم المواكب والمشاهد المتتابعة التي كانت تُعرض في الساحات العامة ، وكان يقوم بهذه المهمة ( رئيس النقابة ) أو ( المُنظّم العام ) ، وهو ما يمكن عدَّه نواة لفكرة الإخراج بوصفه تنسيقاً وتنظيماً للحدث المسرحي [١٩].

ومع دخول عصر النهضة ، بدأ المسرح يبتعد عن طابعه الديني ، فظهرت المسارح الثابتة والمصممة هندسياً للعروض ، مثل ( تياترو أولمبيكو ) في إيطاليا ( ١٥٨٥ ) ، وبدأ المخرج يتجلّى في صورة مُنسّق المشاهد ومدير العرض ، الذي يجمع بين عناصر الزمان والمكان والأداء في إطار جمالي واحد [٢٠].

وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر ومع إزدهار المسرح الكلاسيكي في أوروبا ، خصوصاً في فرنسا وإنجلترا ، بدأ يتبلور إتجاه نحو التنظيم الفني للعروض عبر وجود شخص مسؤول عن ( ترتيب المشاهد ) و( ضبط الحركة ) . فقد كان موليير ، على سبيل المثال ، في القرن السابع عشر ، لا يكتفي بكتابة نصوصه بل يتولى أيضاً إدارة الممثلين وتنظيم العروض ، مما جعله يمارس فعل الإخراج قبل أن يُسمّى كذلك .

ومع نشوء المسارح الملكية الكبرى بأوروبا في هذين القرنين مثل ( الكوميدي فرانسيز ) في فرنسا و( دروي لين ) في إنجلترا ، إتخذت عملية الإشراف على العرض بُعداً مؤسساتياً ، فظهر ما يُعرف بـ ( مدير المسرح =Theatre Director ) الذي يتولى مسؤولية تنظيم العرض برمته . ومع ظهور الإضاءة المسرحية البدائية وتطور المناظر والديكورات ، بدأت الحاجة إلى رؤية موحَّدة تُنسّق بين العناصر المختلفة ، وهي البذرة الحقيقية التي نبت منها مفهوم الإخراج الحديث [٢١].

يُعتبر القرن التاسع عشر هو القرن الذي شهد ولادة المخرج المسرحي بمعناه الإحترافي والفني . ففي عام ١٨٧٤ برزت تجربة دوق ساكس مينينغن (Duke of Saxe-Meiningen) الذي أسس فرقة مسرحية أحدثت ثورة في مفاهيم العرض المسرحي . كان الدوق يولي إهتماماً كبيراً لتوحيد الرؤية البصرية للعرض ، ودقة التفاصيل التاريخية ، وتناسق حركة الممثلين داخل الفضاء المسرحي . وتعد فرقة ( مينينغن ) أول من جسّد فكرة ( المخرج بوصفه قائداً للعمل الفني الجماعي ) [٢٢].

كما ساهم المخرج الفرنسي أندريه أنطوان (André Antoine) في تطوير مفهوم الواقعية المسرحية عبر تأسيس ( المسرح الحر = Théâtre Libre) عام ١٨٨٧ ، حيث عمل على إزالة الحواجز بين الجمهور والممثلين ، وجعل الإضاءة طبيعية والمشاهد حقيقية ، مع إعتماد إخراج يعبّر عن صدق الحياة اليومية [٢٣].

وفي روسيا ، جاء كونستانتين ستانسلافسكي ليؤسس منهجاً متكاملاً في الإخراج يقوم على التحليل النفسي للشخصية ، والبناء المنطقي للأداء ، ما جعل المخرج يتحول من مجرد منسق إلى مفكّر ومُنظّر يمتلك رؤية فلسفية وجمالية للعرض [٢٤].

مع مطلع القرن العشرين ، إتسع نطاق التجريب الإخراجي ، وظهرت مدارس وإتجاهات متنوعة شكّلت ثراءً فكرياً وجمالياً غير مسبوق . فقد ظهر المسرح التعبيري مع المخرج الروسي مايرهولد ، الذي أدخل مفاهيم ( البيوميكانيك ) وإستخدام الجسد بوصفه أداة هندسية في التعبير المسرحي . وظهر أيضاً المسرح الملحمي مع برتولد بريخت الذي جعل من المخرج صانع وعي نقدي ، يوظف الإضاءة والإسقاطات البصرية والأغاني لكسر الإيهام المسرحي . أما المسرح الطقسي فقد دعا إليه أنتونين أرتو ، الذي روَّج لإخراج مسرحي يُحرّك الحواس ويستخدم الصوت والإضاءة والتقنيات بوصفها أدوات لتفجير اللاوعي الجماعي . وقد أعاد كل من بيتر بروك وغروتوفسكي وأوجستو بوال وغيرهم تعريف العلاقة بين المخرج والممثل والجمهور ، وطرحوا أسئلة جوهرية حول ماهية الفعل المسرحي ذاته . وفي هذه المرحلة ، لم يعد المخرج منفذاً لنص الكاتب ، بل أصبح المؤلف الثاني للعرض المسرحي ، وصار العرض ذاته يُعد نصاً بصرياً يُقرأ من خلال رؤيته الفنية .

مع منتصف القرن العشرين وبخاصة في العقود الأخيرة ، دخل المسرح مرحلة جديدة من تاريخه مع تطور التكنولوجيا الرقمية ، فظهرت الإضاءة الذكية ، والعروض متعددة الوسائط (Multimedia Theatre) ، والمسرح الإفتراضي ، وتقنيات الهولوغرام والإسقاط الضوئي ثلاثي الأبعاد . وقد أدى هذا التطور إلى إعادة صياغة وظيفة المخرج ، الذي أصبح مطالباً بفهم البُعد التقني للعرض مثلما يفهم البُعد الجمالي . وأصبحت التكنولوجيا شريكاً في الإبداع وليست مجرد وسيلة دعم ، وأصبح الإخراج ساحة للتفاعل بين الحس الجمالي والإبتكار التقني .

وإذا ما حاولنا تسليط الضوء على الإخراج المسرحي في الوطن العربي سنجد أن المسرح العربي الحديث قد عرف الإخراج بوصفه حقلاً إبداعياً منذ أواخر القرن التاسع عشر مع رواد مثل يعقوب صنوع في مصر ، وأبي خليل القباني في سوريا ، اللذين قدّما عروضاً إعتمدت على تنظيم المشهد المسرحي بشكل فني منسق . وفي منتصف القرن العشرين ، تطورت حركة الإخراج العربي مع أسماء مثل زكي طليمات وسعد أردش وحقي الشبلي وجاسم العبودي وإبراهيم جلال ، الذين سعوا إلى بناء رؤية إخراجية عربية تُفيد من التجارب العالمية من دون أن تفقد خصوصيتها الثقافية . ومع دخول التقنيات الحديثة إلى المسارح العربية ، بدأ المخرج العربي يوظّف الإضاءة الرقمية والموسيقى الإلكترونية والإسقاطات البصرية بوصفها جزءً من لغته التعبيرية ، محاولاً إيجاد توازن بين التراث المسرحي المحلي والحداثة التقنية العالمية .

ويشغل المسرح العراقي مكانة متميزة في المشهد المسرحي العربي ، وقد بدأ ظهوره الإحترافي منذ بدايات القرن العشرين ، متأثراً بالحركة المسرحية في مصر وبلاد الشام . ومع تأسيس معهد الفنون الجميلة في بغداد (١٩٣٦) ، بدأت ملامح الإخراج العلمي تتشكل على أيدي أساتذة ومخرجين مثل جعفر السعدي ، إبراهيم جلال ، قاسم محمد ، وسامي عبد الحميد ، الذين جمعوا بين المعرفة الأكاديمية والتجريب الفني . وفي السبعينيات والثمانينيات ، شهد المسرح العراقي نهضة إخراجية واضحة ، حيث ظهرت

تجارب جريئة في توظيف الفضاء المسرحي ، وتعدد المستويات التعبيرية ، والإفادة من العناصر التقنية البسيطة لتحقيق رؤية رمزية وجمالية عالية .

ومع دخول الألفية الجديدة ، وعلى الرغم من التحديات السياسية والاقتصادية ، بدأ بعض المخرجين العراقيين الشباب باستخدام التكنولوجيا الرقمية ووسائط العرض الحديثة ضمن أعمالهم ، سواء عبر الإسقاطات المرئية أو المؤثرات الصوتية أو إستخدام الفيديو المسرحي (Video Theatre) ، في محاولة لتحديث لغة العرض المسرحي ومواكبة الإتجاهات العالمية .

يتضح من هذا المسار التاريخي أن الإخراج المسرحي لم يكن مفهوماً ثابتاً بل عملية تطور مستمرة ، إنتقلت من التنظيم الطقسي البدائي إلى الفن المركّب المتعدد الوسائط . ومع كل تحول تقني أو فكري في التاريخ المسرحي ، كان الإخراج يُعيد تعريف نفسه من جديد . ومن هنا تأتي أهمية التركيز على العلاقة بين الإخراج المسرحي والتكنولوجيا ، إذ أن هذا التفاعل ليس مجرد نتاج الحداثة الرقمية ، بل إمتداد تاريخي طبيعي لمسار طويل من التحولات الجمالية والتقنية التي شكّلت جوهر الإبداع المسرحي ، وصولاً إلى التجربة العراقية التي تسعى إلى صياغة هويتها الفنية بين الأصالة المحلية والمعاصرة التقنية .

**المبحث الثاني : علاقة المسرح بالتكنولوجيا تاريخياً**

قد تبدو هذه الثنائية ملتبسة ظاهرياً ، فالقول بـ ( المسرح ) و ( التكنولوجيا ) يعني إفتراض وجود علاقة ما بين الإثنين ربما لا يكشف عنها ظاهر القول ، فالمسرح فن قديم قدم الإنسان نفسه ، والتكنولوجيا نتاج للثورة الصناعية الكبرى في أوروبا ، والمسرح ينشغل بالروحانيات أكثر من إنشغاله بالماديات ، بعكس التكنولوجيا التي تُقيم أسسها على المادة بوصفها الوسيلة الأساس لها ، والتكنولوجيا تتعامل مع الطبيعة لتنتهي بالإنسان ، بينما يبدأ المسرح بالإنسان وينتهي به .

إن تفكيك مصطلحي هذه الثنائية ( المسرح ) و ( التكنولوجيا ) كلٌّ على حده ، والوصول إلى تعريف محدد لكل مصطلح مع محاولة إيجاد قواسم مشتركة بين المصطلحين هو الكفيل بفك الإلتباس الظاهري بينهما وهو الذي سيكشف إذا كان ثمة علاقة ما بين هذين الحقلين ومديات تحقق هذه الثنائية في البحث العلمي ومن ثمَّة محاولة إيجاد تمظهرات هذه العلاقة المُفترضة في المسرح العراقي .

لا يُمكن بأي حال من الأحوال الإتفاق على تعريف محدد للمسرح بوصفه فناً يقوم على التلقائية والعرض الحي ، وهو بذلك فن متغير بحسب تغير الظروف السوسيولوجية ، فالمسرح يبدأ مع مصطلح الدراما الذي قننه أرسطو في كتابه ( فن الشعر ) ، وهذا المصطلح نفسه كان عرضة للعديد من المتغيرات بين المفاهيم الأرسطية والملحمية والرومانسية والطليعية والرمزية ، فالدراما بوصفها "تجربة معرفية أساسية لحياة الإنسان ، تقوم على الجدل بين لحظة ماضية ولحظة آنية ، أو بين عالم الواقع وعالم الإحتمال"[٢٥] ، لذا ينبغي النظر إليها لا بوصفها تجربة تاريخية نشأت ونمت لدى الإغريق ، بل ينبغي النظر إليها بوصفها تجربة أبستمولوجية للمجتمعات البشرية ، ولذلك فإن مفهوم الدراما بوصفها تجربة معرفية يظل "مفهوماً عاماً ودائماً يرتبط بطبيعة واقع ومنطق العرض المسرحي ، كما يرتبط بطبيعة نشأة الدراما من الحاجة الإنسانية التي تلبيها ، وهي الحاجة إلى المعرفة – أي إلى إنتظام التجربة ، أو الإفتراض الوهمي لتجربة ممكنة ، في نسق تشكيلي مفهوم ، يمكن الإحتفاظ به في الوعي ، بحيث يصبح جزءاً من المعرفة الإنسانية ، وبحيث يصبح جزءاً من تصوّر الإنسان لما هو محتمل في الواقع"[٢٦] ، وعلى الرغم من أن المسرح يتشكّل على عالم من الوهم والإفتراض إلا أنه يمنحنا القدرة "على شحذ رؤيتنا للواقع وإدراكنا له رغم أنه وسيلة تعبير تتميز بالإصطناع الواضح والإفتعال والزيف"[٢٧] ، وعلى أساس هذه المزاوجة بين الحقيقة والإفتراض تتشكل رؤيتنا للمسرح ،

وهي رؤية تنبع من طبيعة موروثاتنا الثقافية التي قد تكون رافضة للمسرح بوصفه فعلاً مُزيفاً يُعمّق حالة الوهم في حياتنا لأنه "من عمل الشيطان ولوناً من عبادة الآلهة الزائفة"[٢٨] ، كما يرى القديس أوغسطين الذي إنطلق في موقفه هذا من مرجعية ثقافية قائمة على الرؤية المسيحية المتشددة للعالم ، وهذه الرؤية نفسها تستمد حضورها في النظر إلى المسرح من رؤية أفلاطون القائمة على التشكيك بجدوى الشعر المؤدى ( الدرامي ) وأهميته "إذ لم يكن يرى في الفن محاكاة للواقع وحسب ، بل كان يراه محاكاة لواقع يحاكي بدوره عالماً مثالياً – أي محاكاة لمحاكاة أخرى ، فأصبح في نظره مصدر شك مضاعف ، إذ قد يُفسد الشباب بزيف العواطف التي يصوّرها والتي كان يراها أفلاطون مصطنعة مفتعلة وغير مرغوب فيها"[٢٩] ، لذلك كان من المنطقي أن يقوم أفلاطون بطرد الشعراء من جمهوريته ، أو أن تكون هناك رؤية ثانية مغايرة عن الأولى تتسم بالقبول والتصدر المعرفي بوصف المسرح آلة معرفية يمكن أن تعيننا في فهم الكون والأشياء والعالم ، ما يعني أن المسرح هنا يكتسي رؤية تعليمية عبر التركيز على وظيفته التداولية في المجتمع وما يحققه من أثر فيه ، وهي رؤية تقوم على خلق الدفاعات القوية بوجه تلك الرؤية التسفيهية للمسرح والقائمة على مرجعيات أيديولوجية متشددة ، لذلك وجدنا أن أرسطو يشدد على الوظيفة التطهيرية للمسرح بوصفه يُطهّر نفس متلقيه عبر إثارة عاطفتي الشفقة والخوف لديه ، وهي الغاية نفسها التي إعتمدها رجال الكنيسة الذين قدَّموا مسرحيات الأسرار والمعجزات بوصفها "وسيلة لإدماج رسالة الكتاب المقدس في الممارسات والمتع المسرحية التي كانت في ذلك الحين لا تزال في جوهرها وثنية الأصل والطابع . ولهذا السبب أيضاً إحتل النشاط المدرسي مكاناً رئيسياً في مناهج التعليم في عصر النهضة ، كما تبنّى الجزويت صيغة دراما التضحية والإستشهاد كوسيلة رئيسية في الترويج والدعاية لمذهبهم ، فكانت عظيمة التأثير"[٣٠] ، وهذا يعني أن الدراما قد إرتبطت منذ نشأتها الأولى بالحاجة إلى التعبير عن الذات عند مختلف الشعوب التي مارستها ، وظلَّت محكومة بالمتغيرات الزمكانية التي كانت تتحكم بمفاهيم المسرح المختلفة ، ما يجعلنا نبحث عن قواسم مشتركة في هذا الشكل التعبيري بغض النظر عن المحددات الزمكانية التي حكمت تاريخ تكوّنه ، وهي قواسم تصلح لأن تكون منطلقاً في تحديد مفهوم عام له يتخطّى المحددات التي حكمته طوال ثلاثة آلاف سنة من عمر التجربة المسرحية ، لذا فإن الدراما نشأت من نزعتين أساسيتين تصلحان في تحديدهما لأن تكونا عاملاً مشتركاً في كل العصور الدرامية التي أنتجت لنا هذا الشكل التعبيري بغض النظر عن إختلاف وظيفته وتغيرها من عصر إلى آخر ، وقد تمثلت النزعة الأولى بـ "الحاجة إلى السيطرة على تجربة حياتية حيوية عن طريق إكتشاف معناها أو إستنباط قوانينها وتحويلها إلى نمط من التوقعات يتم إنتظامه في تيار الوعي ، وتوصيله إلى آخرين بصورة مقنعة فعالة ، بحيث يتصل الوعي الفردي المعرفي بالوعي المعرفي الجماعي ، وتصبح تجربة الفرد هي تجربة الجماعة ، وذلك عن طريق الإسترجاع المصطنع ، الواعي ، الحركي ، المباشر للتجربة"[٣١] ، أما النزعة الثانية التي كانت وراء الدراما بوصفها فعالية معرفية لدى المجتمعات المختلفة فهي "النزعة ( الأنثروبومورفيه ) في الفكر الإنساني – أي نزعة الإنسان والجماعة إلى تفسير الظواهر والقوى الطبيعية الغامضة التي تناصبهم العداء أحياناً تفسيراً إنسانياً ، في ضوء التجربة الإنسانية ومنطقها ، بحيث يسهل فهمها ، والتغلب على الإحساس بالرهبة من المجهول"[٣٢] ، وعلى ذلك يكون تعريف الدراما إنطلاقاً من الرؤية الأبستمولوجية لنشوئها يتحدد في كونها "نشاط معرفي واعٍ ، حركي ، جماعي ، تمثيلي – بمعنى أنه قد يستحضر تجربة ماضية إستحضاراً واعياً مصطنعاً أو قد يجسّد رؤية إفتراضية في شكل محسوس ، وهو نشاط يطرح صراعاً يحدد من خلاله طبيعة القوى المتصارعة ، ويتتبع مسار الصراع في مراحل إحتدامه وتأزمه ثم إنفراجه سواء عن طريق المصالحة

أو الفصل بين قوى الصراع"[٣٣] ، ما يعني أن المسرح يمزج بين التجربة اليومية ( الحياتية ) والتجربة الميتافيزيقية محاولة منه في تقديمهما في إطار حركي واحد أو في تقديم كل تجربة على حده بحسب طبيعة الفرد والجماعة الذين يقدمون تلك التجربة . ما دامت التكنولوجيا جهداً إنسانياً وطريقة للتفكير ، فهذا يعني أنها لابد وأن ترتبط بالمسرح بوصفه جهداً إنسانياً وطريقة للتفكير والتعبير هو الآخر ، إذ نجد أن البحث في أصول المسرح يعود بنا إلى عدَّة إفتراضات تدخل التكنولوجيا بمفهومها الإغريقي الأولي جزءاً فيها ، ولعلَّ في القصة الخرافية التالية حول نشأة المسرح ما يعزز تاريخية العلاقة ، ففي "إحدى الليالي ، في الساعات الأولى من الصباح ، تجمَّع مجموعة من الرجال عند مقلع حجارة ليستدفئوا حول نار أوقدوها ، وهم يتبادلون القصص والحكايات . وفجأة ، وقف أحدهم أثر فكرة خطرت على باله . بأن ينهض ويستخدم ظله لتوضيح قصته . مستخدماً في ذلك ضوء لهب النار ، حيث جعل شخصياته تظهر أكبر مما هي عليه في الواقع ، على جدران المقلع . ذُهِل الآخرون حيث تمكنوا تبعاً لذلك من التمييز بين القوة والضعف ، والقاهر والمقهور ، والإله والإنسان"[٣٤] ، إن تفكيك هذه الحكاية الإفتراضية مع أنه يكشف لنا إفتراضاً تاريخياً أقرب إلى ما نعرفه عن أصل المسرح ، ولكنه في واقع الحال يمكن له أن يكشف أيضاً عن ملامح تلك العلاقة الإفتراضية أيضاً بين ( المسرح ) في شكله الإخراجي و ( التكنولوجيا ) ، فالفعل الذي قام به الرجل في الحكاية لا يخرج عن كونه ( دراما ) بدائية لأنه إستطاع أن يُعبّر بوساطة جسده عن عدد من الشخصيات التي تم أسلبتها عبر إستخدام تقنية ( خيال الظل ) المتحققة على جدران المقلع بوصفه ( شاشة العرض ) مستفيداً بذلك من آثار ضوء لهب النار لتحقيق شخصيات ( أكبر مما هي عليه في الواقع ) ، وهذا يعني أن الإنسان البدائي الذي إختار التعبير عن نفسه وهواجسه وهمومه قد أسس ( تكنولوجيا بدائية ) لهذا الشكل التعبيري الأولي لإيصال رسالته إلى متلقينه الذين كانوا مجموعة من الرجال المستدفئين حول النار التي أوقدوها ، والذين عبروا عن ذهولهم بهذه التقنية التي أوصلت لهم معاني من قبيل : ( التمييز بين القوة والضعف ، والقاهر والمقهور ، والإله والإنسان ) ، وهكذا نجد أن "هذه القصة تذكرنا بأن التكنولوجيا صاحبت المسرح منذ بداياته الأولى ويجب ألا يُفهم بأنها تهديد ، بل هي عنصر وحدة وتوحّد"[٣٥] ، لأن "بقاء المسرح ، يعتمد على مقدرته في إعادة إكتشاف نفسه من خلال إستيعابه لكل ما هو جديد من معدّات ولغات ، إذ كيف للمسرح أن يستمر في أن يحمل للجمهور قضاياه الكبرى ، ويُسهم في حلّها ونشر التفاهم بين الناس ، دون أن ينال في نفسه ، روح الإنفتاح ؟"[٣٦] . وهذا الإنفتاح الذي ميَّز المسرح على الدوام يتم البرهنة عليه عبر القراءة التاريخية السريعة لتطور المسرح .

*** أولاً : التكنولوجيا في المسرح العالمي :**

إنطلاقاً من المسرح الإغريقي نجد أن عربة الممثل الأول ( ثيسبيس Thespis ) كانت الآلة الأولى التي تم إتخاذها مسرحاً لتوصيل أفكاره إلى الجمهور المتحلق حوله ، لكنه لم يكتفِ بهذه الآلة فقط عندما شاهد إنشداد اليونانيين القدماء في مدينته ( إيكاريا ) التي ولد فيها وعرض لجمهورها كتاباته الكورالية قبل عام ٥٦٠ ق . م ، ففي "العصور القديمة كان الكورس يجسد أحداث التراجيديا بمفرده ، ولكن ( ثيسبيس ) إبتدع فيما بعد ممثلاً كي يتيح للكورس فاصلاً للراحة"[٣٧] ، وقد أسهم هذا الممثل بشكل كبير في خلق حوار بين الكورس والممثل الأول حيث يُعد عبر خطوته هذه "واحداً من الكتاب الذين ساعدوا على الإنتقال من الديثرامب إلى ما يُشبه الدراما ، ومن سرد أحداث في حياة إله إلى سرد أحداث في حياة بطل"[٣٨] ، إن هذا الإنتقال أدّى إلى الإعتماد على ( القناع ) بوصفه تقنية جديدة في التعبير إذ كان ثيسبيس قبلها "يتخذ لوجهه ( مكياجاً ) من الأصباغ والأدهنة التي تُخفي معالمه بأكملها ، ثم إخترع القناع بعد ذلك فأغناه عن المكياج"[٣٩] ، وقد تطور هذا القناع إلى قناعين أساسيين أحدهما

تراجيدي والآخر كوميدي وهما تقنيتان تعبران عن "مرحلة متقدمة في ( أسلبة ) الحزن المأساوي ، بوسيط مادي كالقناع المُصاغ بطريقة تتهدج فيه الملامح ، والخطوط للتعبير عن ( المأساة ) ونموذجها إنسان أكثر عظمة وجلال . أما القناع الثاني ، فأنه مؤسلب بطريقة تنفرج فيه الأسارير دلالة على الضحك ، ونموذجه أقل مرتبة من الإنسان العادي"[٤٠] . وإذا تجاوزنا الإضافات النوعية التي حصلت في عصر كتّاب التراجيديا الثلاثة ( أسخيلوس ، سوفوكليس ، يوربيدس ) الذين عملوا على إضافة الممثل الثاني والثالث لتوسيع مساحة الحوار الدرامي وإبتكروا طرقاً تقنية لتحقيق المؤثرات السمعية مثل الرعد عبر إلقاء حجر في قعر إناء ماء من علو أو تحقيق المؤثرات البصرية مثل البرق عبر حمل مشعل من النار وتحريكه بسرعة في المسرح ، فضلاً عن إستخدام الكعوب العالية أو العكازات وحشو البطن لإعطاء حجوم كبيرة للممثلين مع المبالغة بحجوم الأقنعة المستخدمة إلى جانب الشعر المُستعار واللحى والأزياء التي تعمل على تعزيز مطابقة صورة الممثل مع الشخصية التي يؤديها ، وكذلك إهتمامهم بتطوير تقنية المناظر عبر إستخدام حجابات متحركة مرسوم عليها مناظر طبيعية تتغير بتغيّر المشهد ، لنصل إلى ( الآلة الإلهية Drus ex machine ) التي تعني "إله من ماكنة يحسم أحداث مسرحية ما في النهاية . والماكنة هي الرافعة المُستعملة ... لجعل الممثلين يبدون محلّقين"[٤١] ، حيث أستخدمت بشكل كبير في المسرح الإغريقي خاصة لدى يوربيدس ، وكذلك الحال في المسرح الروماني ، وعلى الرغم من "تحوّل إستخدام الآلة الإلهية من مجال تقنيات العرض إلى المجال الدرامي فصار هذا التعبير يعني النهاية المفتعلة والحل الإعتباطي الذي يأتي في الخاتمة ولا ينجم عن منطق الأحداث وعن تسلسل الحبكة ، ويأخذ شكل تدخل غير متوقع وخارجي لشخصية ( تهبط من السماء ) أو لقوة قادرة على حل الموقف المستعصي"[٤٢] ، إلا أن أهمية إستخدام هذه الآلة تبرز في تطوير تكنيك المسرح وإنشغاله المبكر بالتكنولوجيا .

لم يشذ الأمر لدى الرومان الذين إنشغلوا بتطوير المعمار المسرحي وما يُلحق به من وسائل تقنية تحقق لهم مساحات واسعة من الفرجة التي وصل فيها التمثيل حد الموت عبر مشاهد العنف التي كانت سبباً رئيسياً في إعادة صياغة تقنيات المسرح بما يتناسب وهذه الحاجة التي كانت نتاجاً طبيعياً لحضارة قائمة على العنف والنزعة العسكرية ، إذ "لم تتبع خشبة المسرح في روما – من ناحية معمارها – نموذج خشبة المسرح الهيللينستي . وإنما ربطت عدة سلالم خشبة بصالة الجمهور . وعلى الخشبة ظهرت المناظر المسرحية للدرامات . القصر الملكي ببابين كالجناحين يُمنة ويُسرة ، وبقية المنظر على الجانبين ، إلى جانب ماكينة تدوير خشبة المسرح ( سمحت هذه الماكينة بإدارة ٣ خشبات مسارح حسب الحاجة المنظرية إليها ) .."[٤٣] ، وقد كان من فوائد هذه الماكينة إختزال الوقت فيما يتعلق بتبديل المناظر المسرحية ، حيث "تلونت المناظر إلى ٣ أنواع : مناظر للدرامات التراجيدية ، وثانية للكوميديات ، وثالثة للساتيريات ( نوع من مسرحيات الملهاة ) : النوع الأول – التراجيدي تتكون مناظره من أعمدة وقصور وتماثيل ملكية . النوع الثاني – المخصص للكوميديات عبارة عن منازل وشرفات ونوافذ كبيرة كالمعمار في المنازل آنذاك . والنوع الثالث – للساتيريات ، ومناظره تُمثل أشجاراً ، حدائق ، كهوفاً ومساحات ريفية"[٤٤] ، ويبدو أن هذه الماكينة خلقت نوعاً من التكنولوجيا الأولية التي سمحت مع ماكينة ( الآلة الإلهية ) بتطوير الحيل المسرحية في المسرحين الإغريقي والروماني ، حيث "تُدار خشبة المسرح بالماكينات الرافعة ، وكذلك ستار المقدمة ( بُدئ في إستعمال هذا الستار لإخفاء المنظر وخشبة المسرح قبل العرض المسرحي في القرن الثاني قبل الميلاد"[٤٥] ، ولم يكتفِ الرومان بهذه الإضافات التكنولوجية التي عملت على تطوير خشبة المسرح بل تعدّى ذلك إلى إبتكار "مخترعات لإظهار الأشباح وأبواب أرضية للإختفاء من المنصة ، وآلات تطير الأجسام بواسطتها ، وآلات لإحداث البرق والرعد"[٤٦] ، وكان من النتائج التي ترتبت أيضاً على المشاهد الإستعراضية التي حفل

بها المسرح الروماني أن راحت هذه المشاهد تُجسّد حتى المعارك الحربية البحرية . ولتحقيق ذلك قاموا بإنشاء مسارح مائية أطلقوا عليها أسم ( النوماخيات ) وهي "أشبه بجفنات ذات مدرجات حقيقية ، وسطها بحيرة تتسع لإسطولين من الأناجر ( أو الزوارق الحربية ) التي يشتمل كل أنجر منها على ثلاثة صفوف من المجاذيف ، والتي تتساوى في ( حمولتها ) . وكانت هذه الأناجر تزود بالمحاربين ثم تطلق ضد بعضها في معركة بحرية يسبقها إستعراض حي . وكانت الأناجر في الواقع ( زينة ! ) وبالأحرى مُعدَّة للإحتفالات وليس لخوض المعارك البحرية ، ومما هو ثابت ومُسجَّل أن المشتركين في تلك المعارك كانوا يدربون على الطريقة التي يكسبون بها المعركة بإصابات قليلة بقدر المستطاع تحل بالأناجر أو بالمشتركين في المباراة"[٤٧] ، ومهما يكن موقف مؤرخي المسرح من هذه المشاهد التي كانت عادة تنتهي بالموت إلا أن الحاجة إلى تمثيلها دفعت بالمهندسين المعماريين إلى إبتكار تكنولوجيا خاصة بها ، ما أعطى العقل التصميمي للمسارح دفعة قوية باتجاه الوصول إلى أفضل السبل في التعبير المسرحي .

سجَّلت العصور الوسطى إبتعاداً غريباً عن المسرح تمثَّل في موقف الكنيسة المتشدد مما كان يُعرض من مشاهد قائمة على الإحتفاء بالآلهة الوثنية والعنف والجنس والبذاءات السوقية ، وهو ما لا يتوافق مع الأفكار والمبادئ المسيحية التي هيمنت على مدى عشرة قرون على الرؤية التفسيرية للعالم بما فيها حركة العلم والتكنولوجيا ، التي لم تجد لها متنفساً إلا مع عصر النهضة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، وقد خلَّفت هذه الحقبة المظلمة أنواعاً عديدة من "خشبات المسارح المختلفة شكلاً وحجماً ( خشبة المسرح المتزامن الجاري في وقت واحد Simultaneous ) . الأمر الذي ولَّد إحساساً جمالياً للمسرح ، ليس فقط من الناحية الدينية أو الأدبية أو الأخلاقية أو التعليمية التربوية . لكن أيضاً – وهو الأهم – من الناحية الفنية التياترالية ، والجمالية ، بفضل تأثيرهما على الجماهير"[٤٨] ، وهذه الأنواع هي في واقع الحال نتاج لتغير قناعة الكنيسة بجدوى المسرح وممارسته ، ولكن على وفق رؤية تبشيرية قائمة على المبادئ المسيحية ما أعاد الحياة إلى المسرح من جديد .

شكَّل عصر النهضة مقدمة للثورة العلمية التي حصلت في أوروبا خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ما أدّى إلى تطور واضح في تكنولوجيا المسرح سواء في ميدان المعمار المسرحي ( الخشبة ) وتقنياتها ، أو في ميدان الديكور المسرحي وملحقاته ، أو في ميدان الإضاءة المسرحية ، حيث تحولت المسارح من طابعها المفتوح إلى المغلق ، وأصبحت المناظر المسرحية يتم تغييرها بوسائل ميكانيكية تختزل الزمن وتحقق إنسيابية في العمل ، وتخلصت المسارح من المواد الضّارة في تحقيق الإضاءة المسرحية بعد أن كانت تعتمد على الإضاءة الطبيعية في المسارح الإغريقية والرومانية ، والإضاءة الصناعية في عصر الإليزابيت حيث كانت تستخدم "الفتيل المغمور في الزيت ومصابيح تُضاء بالشحم ... بالإضافة إلى الشموع العادية وقد ظلَّت هذه الوسائل سائدة إلى أواخر القرن الثامن عشر"[٤٩] ، بما فيها الإعتماد على غاز الإستصباح "ففي خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر وضعت صفوف مصابيح الغاز معلقة في البراقع وعلى مقدمة أرضية المسرح فغمرتها بالضوء . إلا أنها ملأت المسرح والصالة بالحرارة والدخان"[٥٠] ، وكان لابد من البحث عن بديل يحقق هدف الإضاءة بوصفها وسيلة تكنولوجية للكشف والتعبير فقام همفري ديفي سنة ١٨٠٨ باختراع المصباح الكربوني وهو مصدر ضوئي يتمتع بالقوة ، إلا أنه لم يُستخدم في المسرح "إلا بعد نصف قرن تقريباً من إكتشافه . وبالرغم من عيوبه الكثيرة ، حينذاك ، والتي تتلخص في أنه يُعطي ضوءاً غير ثابت ويُحدث صوتاً مسموعاً عند تشغيله كما لا يمكن التحكم في قوته ويحتاج إلى عناية كبيرة إلا أنه ساهم مساهمة جدية

ككشاف"[٥١] ، وإستمرَّ الحال على ما هو عليه حتى سنة ١٨٧٩ التي إخترع فيها توماس أديسون المصباح المتوهج الذي أعلن بداية التطور الهائل للإضاءة المسرحية حتى وصلت إلى ما نشهده اليوم في المسارح الحديثة .

توطدت العلاقة بين المسرح والتكنولوجيا في القرن العشرين بعد التطورات الهائلة للعلم وخاصة تلك المتعلقة بالمهنة المسرحية ، فقد حاول أندريه أنطوان ( ١٨٥٨ – ١٩٤٣ ) في فرنسا ربط المسرح بالإنسان عبر الدعوة "إلى واقعية حقيقية لا متحفية ، واقعية مستمدة من الحياة ، لا من التاريخ"[٥٢] ، لذلك دعا أنطوان إلى ضرورة الإهتمام بالمكان بوصفه يحقق رؤيته الطبيعية لبيئة الحدث فنراه يقول : "لقد وجدت من الضروري ، ومن المفيد ، أن أبدأ عملي بإبداع المنظر والبيئة ، بصرف النظر عن الأحداث والحركات التي ستجري على خشبة المسرح ، ذلك أن المكان هو الذي سيقرر حركة الشخصيات ، وليست حركة الشخصيات هي التي ستقرر المكان"[٥٣] ، ووجد أدولف أبيا ( ١٨٦٢ – ١٩٢٨ ) في الموسيقى والإضاءة خير وسيلتين تكنولوجيتين للوصول إلى الشاعرية في المسرح "فالضوء والموسيقى – بحسب أبيا – وحدهما يستطيعان التعبير عن ( الطبيعة الباطنية لكل المظاهر ) حتى إذا كانت أهميتهما النسبية ، ليست دائماً بالأهمية نفسها ، فأن تأثيرهما متماثل ، كلاهما يقتضي موضوعاً يستطيع أن يُضفي عليهما شكلاً إبداعياً ، وإن يكن مظهره سطحياً تماماً . الشاعر يُقدّم الموضوع للموسيقى ، بينما يُقدّم الممثل الإعداد المسرحي للضوء"[٥٤] ، بينما في ألمانيا سعى أوتوبراهم ( ١٨٥٦ – ١٩١٢ ) إلى تحرير المسرح من البحث عن الحقيقة في جانب واحد عبر التركيز على الكلمة ، في حين أنه إهتمَّ "بالإطار التشكيلي على أنه البيئة الطبيعية التي تتحرك فيها الشخصيات .... فالمخرج – بحسب أوتوبراهم – ذلك الفنان الذي يُحسن الإحساس بالروح الداخلية للعمل ، ويعكس في العرض المسرحي الحالة النفسية التي تولد من نفس النص الذي يجري عرضه ، وليس خارج هذه الحدود"[٥٥] ، ما يعني إهتماماً واضحاً بتكنولوجيا المنظر المسرحي بوصفه يحقق البعد التشكيلي في العرض المسرحي ، فيما ركَّز كل من قسطنطين ستانسلافسكي ( ١٨٦٣ – ١٩٣٨ ) ، ونيمروفيتش دانشنكو ( ١٨٥٨ – ١٩٤٣ ) في روسيا على العمل مع الممثل وتطوير قدراته التكنيكية فيما يُسمى بـ ( تكنولوجيا التمثيل ) حيث رافقته أمانة فنية في الأثاث والأزياء وإكسسوارات المسرح والإضاءة والمؤثرات الصوتية لتحقيق الصدق الفني في العرض المسرحي ، وعلى النقيض من إهتمامات هؤلاء بالممثل وقدراته التكنيكية ، فقد أبدى إدوارد جوردون كريج ( ١٨٧٢ – ١٩٦٦ ) يأسه من ممثلي عصره لأنهم لا يملكون القدرة على الإستجابة لتوجيهاته الفنية فقام بحذف الممثل – نظرياً على الأقل – وإستعاض عنه بدمية أسماها ( السوبر ماريونيت Supermarionette ) عادَّاً إياها الأقدر على تحقيق رؤاه الفنية "وهي نوع من العرائس التي تتمتع بالقدرة على الإستجابة لجميع التوجيهات ، وتحقق جميع الأوضاع"[٥٦] ، وهي محاولة للتعويض عن وجود الممثل بأحد الوسائل التكنولوجية التي إعتقد كريج أنها يمكن أن تحقق المسرح الذي ينشده ، وقد إهتمَّ كذلك بالخامات التي تستخدم في تكوين الديكور المسرحي ، فمع تطور الصناعة ودخول مواد جديدة في عمل الديكورات المسرحية أصبح من اللازم البحث عن خامات طبيعية ، ولم يكن بحثه عن الخامات الطبيعية يهدف إلى التطابق مع الطبيعة ، بل كان يسعى إلى إكتشاف "خامات جديدة ، تستطيع بتشكيلاتها تحت الأضواء الساحرة أن تخلق عالماً موحياً وشاعرياً"[٥٧] . ودعا رتشارد فاجنر ( ١٨١٣ – ١٨٨٣ ) بعد أن كان وجَّه نقده للمسرح القائم إلى ما أسماه بـ ( فن المستقبل ) حيث يصبح المسرح "صورة تركيبة للفن ، تنصهر فيها كل العناصر المسرحية ، ولقد طرح لهذا التصوّر شكلاً مثالياً هو الدراما الموسيقية ، أو دراما الكلمة والنغم ، فتلك في تصوره هي الصورة السحرية الوحيدة للمسرح ، حيث تتوحد كل الفنون في قالب مكثف ، يؤدي في الصورة التطبيقية إلى تضييق الفجوة بين الفن والجماهير"[٥٨] ، ومثلما دعا فاجنر إلى العودة إلى أصول

المسرح الأولى فقد دعا فيسفولد مايرخولد ( ١٨٧٤ – ١٩٤٠ ) هو الآخر إلى ذلك معتمداً على أسلبة المسرح عبر فتح الخشبة على الصالة والإكتفاء بالإضاءة البيضاء والإهتمام بحركة الممثل عبر تقنية البايوميكانيك والأشكال البلاستيكية التي يولدها الممثل بوساطة تلك التقنية للوصول إلى التعبير الجسدي المؤثر في المتلقي ، إذ أن المسرح بالنسبة لمايرخولد يجب أن "يُهيئ للمتفرج المناخ المناسب لإطلاق قدراته التخيلية وهو أيضاً مسرح الأسلوب ( الصياغة ) لا مسرح المحاكاة وإعادة إكتشاف الواقع داخلياً كان أو خارجياً"[٥٩] ، ما دفعه إلى إعتماد وسائل عديدة لتحقيق ذلك كان من بينها الإهتمام بتكنولوجيا خشبة المسرح عبر المستويات المتعددة والمدرجات التي كانت تخدم الحدث في عروضه المسرحية ، وكان ماكس راينهارت ( ١٨٧٣ – ١٩٤٣ ) في طليعة المسرحيين الذين إعتمدوا على قدرات المسرح التقنية في مجاوزة الواقعية "فقد لجأ إلى إستغلال كل الإكتشافات الميكانيكية في خشبة المسرح : لَعَبَ بالإضاءة وبالألوان ، وإستعمل أغلى الأقمشة وأفخر الإكسسوارات ، كما لعب بالأعداد الضخمة التي يدفع بها إلى خشبة المسرح"[٦٠] ، محققاً بذلك عنصر الإبهار للمتلقين الذي وصل حد تقديم أعماله في المدرج الخارجي لكاتدرائية سالزبورج "مستعملاً جميع الشوارع المحيطة بالكنيسة ، وموصلاً الحركة المسرحية إلى المذبح في قلب الكاتدرائية ، ومستعملاً جميع الأدوات الخاصة بالطقوس الكنسية"[٦١] .

وتطور إستخدام التكنولوجيا في المسرح الأوروبي على يد المخرج الألماني أروين بيسكاتور ( ١٨٩٣ – ١٩٦٦ ) الذي دعا إلى ( المسرح السياسي ) وهو المسرح الذي ينبني "على أساس من التقدم التقني والعلمي الذي أدخلته الإكتشافات الجديدة على خشبة المسرح : الإضاءة الكهربائية ، المناظر الدوّارة ، والمسارح المنزلقة ، ومسارح المصاعد ، والسجاجيد المتحركة على خشبة المسرح طولاً وعرضاً وعمقاً ، بل أنه يتخطّى تلك الحدود إلى توظيف السينما بكل إمكانياتها ، وإلى صياغة العرض المسرحي في شكل أقرب إلى ( الصحافة ) غير أنها صحافة مجسدة ، حيّة متحركة"[٦٢] ، فقد إستطاع بيسكاتور أن يحقق منهجاً تركيبياً في صياغة العرض المسرحي عبر الإستثمار الأمثل لمبتكرات التكنولوجيا في المسرح ، فوظَّف السينما والشرائح المصوَّرة وضيَّق المسافة الجمالية بين المسرح والسينما ، كما أنه "لجأ في الكثير من الأحيان إلى إستعمال التركيبات المعقدة بالحديد ، بل كثيراً ما لجأ إلى المنظر ذي الطوابق المتعددة ... وبذلك إستطاع أن يوظف كل أبعاد الفراغ المسرحي أفقياً ورأسياً"[٦٣] ، ومثلما أفاد بيسكاتور من مبتكرات العلم الحديث في تدعيم نظريته في المسرح السياسي الذي كان يستهدف طبقة البروليتاريا بشكل أساس وتنويرها ثم تحريضها عبر المسرح ، فقد إهتم برتولت بريخت ( ١٨٩٨ – ١٩٥٦ ) هو الآخر بتلك المبتكرات لتحقيق هدفه في المسرح الملحمي القائم على التعارض مع المسرح الأرسطي الذي يقوم على الإيهام ، حيث إتبع بريخت مختلف الوسائل التقنية من أجل ( كسر الإيهام ) في العرض المسرحي ، وكان في مقدمة تلك الوسائل تحقيق مبدأ ( التغريب ) ، فالديكور في مسرحياته لا يُعطي تصوراً خادعاً لمكان محدد ولكنه كان يأخذ موقفاً في الأحداث : يُشير ، ويحكي ، ويُعلن ، ويذكر ، مكتفياً بالإشارة التلخيصية إلى الأثاث ، والأبواب ... إلخ ، ففي عرض مسرحية ( الأم ) التي قدمها في نيويورك "خصصت شاشة كبيرة في المؤخرة تعكس عليها نصوص ومستندات مصوَّرة ، طيلة عرض المشهد الواحد ، وحتى تحين لحظة إستعمال الكواليس . وعلى ذلك فإن المنظر لم يكن يكتفي بالإشارة فقط ، عن طريق الخداع ، إلى مساحات أو أماكن حقيقية ، وإنما كان يُشير أيضاً إلى الحركة الديناميكية للأفكار التي تدور خلالها الأحداث الجارية ، وذلك عن طريق الصور والنصوص المعكوسة على الشاشة"[٦٤] ، وفي ردَّة فعل واضحة على دخول التكنولوجيا في المسرح بشكل كبير راح عدد من المخرجين يدعون إلى رفض الإستعانة بالإبتكارات الحديثة ، وكان في مقدمة هؤلاء جيرزي غروتوفسكي ( ١٩٣٣ – ١٩٩٩ ) الذي يعتقد أن هذه الإبتكارات قد أفسدت

المسرح الحديث ، إذ لا ينبغي – من وجهة نظره – أن يكون المسرح عصرياً ، لذلك نراه يركز على البُعد الطقسي فيه وإنتاج "طقوس مسرحية حديثة ، تستوحي الطقوس القديمة من ناحية الصياغة ، ولكنها لا تنبع من الدين ، ولا تكتفي بمجرد كسر السحر وآثاره ، ولذلك فهو يسلم بهذه العناصر المستمدة من الطقوس القديمة للنوعية الجديدة من عروضه المسرحية : إثارة الدهشة والإعجاب ، الإيماء ، إستفزاز الطاقات العضوية ، الكلمات ، والإشارات السحرية ، حركات الأكروبات التي تدعو الجسم الإنساني إلى الإتجاه إلى ما وراء طبيعته ، أي إلى ما وراء الحدود البيولوجية"[٦٥] ، وقد تبع غروتوفسكي في هذا المنحى المخرج الإنجليزي بيتر بروك ( ١٩٢٥ – ٢٠٢٢ ) الذي إكتفى بالممثل أيضاً وسجادة بسيطة شكَّلت مسرحه الخاص في مختلف تجاربه المسرحية ، خاصة تلك التي أسست رؤاه في المسرح الطقسي .

مع دخول ( الرقمية ) حياتنا المعاصرة وتأسيسها للعوالم الإفتراضية راح المسرح يستفيد أيضاً من هذه المعطيات التكنولوجية الجديدة عبر وسائل الإتصالات والأنترنيت وبرامج الحاسوب التي جعلت من الكومبيوتر يتقاسم دور البطولة مع الممثل والكلمة ، وقد بدأ هذا المنحى عام ١٩٨٥ على يد تشارلز ديمر الذي كتب أوّل مسرحية رقمية ، أو بحسب ما يُسميها هو بـ ( المسرحية التفاعلية Interactiv Drama )[٦٦] ، وتُعرّف الدكتورة فاطمة البريكي المسرحية التفاعلية بأنها "نمط جديد من الكتابة الأدبية ، يتجاوز الفهم التقليدي لفعل الإبداع الأدبي الذي يتمحور حول المبدع الواحد ، إذ يشترك في تقديمه عدة كتّاب ، كما قد يُدعى القارئ / المتلقي أيضاً للمشاركة فيه ، وهو مثال العمل الجماعي المُنتج ، الذي يتخطّى حدود الفردية وينفتح على آفاق الجماعية الرحبة"[٦٧] ، وبالنظر لحداثة هذا النوع من التجارب المسرحية التي تُفيد من التكنولوجيا في تأسيس رؤى مغايرة للعرض المسرحي ينبغي تحديد أهم المداخل التي يمكن أن تُسهم في تحقيق هذا الغرض وفي مقدمتها تقاسم الكومبيوتر دور البطولة مع الممثل وعناصر المسرح الأخرى وفي مقدمتها الكلمة ، ففي مسرحية الكاتب البريطاني توم ستوبارد ( ساحل المدينة الفاضلة The Coast of Utopia ) التي عُرضت على خشبة المسرح الوطني البريطاني في شتاء ٢٠٠٣ وأخرجها المخرج ( تريفور نان ) مستخدمة أسلوب دمج الصور الإفتراضية ، والمشاهد الفنية التي ولّدها الكومبيوتر "والتي أطلّت على جمهور أصابه الذهول ، في إطار الرسوم المتحركة ، وكخلفية أساسية . وبقدر ما فوجئ الجمهور بهذه المسرحية الثلاثية ، التي إستمرَّت تسع ساعات ، ذُهل باستعمال مسلاط الفيديو ( بروجكتر ) للوصف المشهدي للقارات الثلاث التي تدور حوادث الملحمة فيها"[٦٨] ، ولأجل تحقيق أكبر قدر ممكن للإفادة من التقنية الرقمية في العرض ، أفاد مصمم الديكور ( بيل دادلي ) من تقنية التقطيع المشهدي التي تستخدمها السينما خاصة في سرعة إمتزاج اللقطات مع بعضها البعض والإنتقال المذهل من مشهد إلى آخر ، بحيث رفض تماماً الخلفية الخالية من المشهدية المتحركة ، فقد إستطاع دادلي أن يحقق حلم توم ستوبارد في الإنتقال عبر ١٥ موقعاً مختلفاً لكل جزء من المسرحية الثلاثية ، التي ضمَّت ٣٠ ممثلاً وممثلة يلعبون ٧٠ شخصية مختلفة ، ولكي يحقق هذا التناغم بين هذا العدد الهائل من العناصر الفنية فقد لجأ دادلي إلى "توسّل سبعة مسلاطات فيديو ، ورسوم متحركة يبتكرها البُعد الثالث . والأبرز : إستعمال شاشات متقوّسة ، ذات زوايا متعددة ، تقف إلى جانب شاشات أخرى لتوحي بعمق المشهد"[٦٩] ، لقد لعب دادلي على منطق الحقيقة الإفتراضية في هذا العرض الذي يمتد زمن أحداثه من عام ١٨٣٣ إلى عام ١٨٦٥ بحسب ما جاء في نص ستوبارد ، عبر الشاشات المنحنية ونصف الدائرية التي "تُعطي المشهد الخلفي بُعداً وعمقاً قريبين من الواقع . الصور المشهدية صُنعت إفتراضياً ، لتُشوّش العين ... وأُستعين لهذه الغاية بالشاشات المتقوّسة التي أُضيفت إليها إفتراضياً المباني والمنازل والتفاصيل الأخرى . العين المجرَّدة تعجز عن التركيز على بداية الشاشات وآخرها ، بل تعمل الشاشات الكبرى على إرباكها . حجمها يمنع العين من التركيز على التفاصيل التقنية . ولا تعود ترى سوى الخلفية ، بعظمتها ونتيجتها الأخيرة . لا يتنبه المشاهد للبروجكتر ، أو الشاشات ، بإنحناءاتها . ولا تعرف كيف ظهرت الصورة وبعدها بثوان ، الأخرى"[٧٠] ، إن دادلي يستخدم في صنع الخلفية المشهدية الكومبيوتر والبُعد الثالث والفوتوشوب وبرنامج Cinema ٤D ، وقد دفع هذا النجاح المدوّي لهذا العرض المسرح الوطني في بريطانيا إلى إنشاء قسم يركز على هذا الشق التكنولوجي المرتكز على مسلاط الفيديو ، ما جعل دادلي يكرر التجربة في مسرحية ( هيتشكوك بلوند ) عام ٢٠٠٤ على الرغم من تذمر النقاد وسخطهم على دادلي الذين رفضوا أن يتقاسم الكومبيوتر دور البطولة مع الممثل والكلمة .

أفرز إستخدام التكنولوجيا الرقمية في المسرح نمطين من أنماط الإشتغال في المسرح الرقمي ، الأول : يتمثَّل في تأكيد الوجود الحي للممثل عبر تعزيزه بالصور المتحركة وخلق أجواء تمثل جزءً من الفضاء الذي يسبح الممثل بداخله ، كما هو الحال في مسرحية ( ساحل المدينة الفاضلة ) ، والثاني يتمثل بمحو الممثل عبر توزيع ذاته على عدد كبير من المساهمين في إنجاز العرض المسرحي عبر الكومبيوتر الذين يمارسون دور المؤلف والمخرج والممثل والمتلقي في الوقت ذاته .

*** ثانياً : التكنولوجيا في المسرح العراقي :**

ليس من اليسير حصر المدة التأريخية التي دخلت فيها التكنولوجيا إلى المسرح العراقي ذلك أن المدوّنات التاريخية لا تذكر شيئاً وافياً عن ذلك ، فقد كانت الكنائس والمدارس الدينية المسيحية في الموصل ومن ثم بغداد فالبصرة ميداناً لأولى النشاطات المسرحية التي إتخذت من تلك الكنائس والمدارس فضاءً معمارياً لها حيث كانت الوظيفة التعليمية والتبشيرية هي الأساس في تلك الأعمال ، وبما أنها – أي تلك الأعمال – كانت متأثرة بعروض الكنائس والمدارس الدينية في أوروبا حيث كان الطلبة العراقيون من المسيحيين يذهبون لدراسة اللاهوت هناك ، فلا شك – وهذا محض إفتراض – أن أولئك الطلبة عندما نقلوا تلك الأعمال من كنائس أوروبا ومدارسها الدينية ، فإنهم نقلوا معهم التكنولوجيا المتعلقة بتقديم تلك الأعمال ، على الأقل على صعيد التعامل مع المعمار المسرحي ( الخشبة ) التي كانت فيها الكنيسة أو فضاءات المدارس الدينية تلعب دوراً في تحديد طبيعة التوظيف الفني لمفردات التكنولوجيا المسرحية ، فضلاً عن المفردات الفنية الأخرى مثل الديكور والأزياء والملحقات الأخرى ، وما يؤكد هذه الفرضية أن المسرحيات الثلاث اللواتي كتبهن الأب حنا حبش ( كوميدية آدم وحواء ، وكوميدية يوسف الحَسِن ، وكوميدية طوبيا ) ويُعدَّنَّ – من الناحية التاريخية – أو المسرحيات العراقية التي تم إكتشافها وبتأريخهن يتم تحديد بداية المسرح في العراق ، حيث كُنَّ قد طُبعن في لبنان عام ١٨٨٠ من قبل الكنيسة الكلدانية[٧١] ، لم يتم طباعتهن في العراق بسبب عدم توافر هذه التكنولوجيا فيه ، الأمر الذي إنعكس على العديد من الجهود المسرحية التي فُقدت بسبب عدم طباعتها ، وهذا يعني أن العراق كان يستعير التكنولوجيا المتعلقة بفن المسرح حتى ولو بشكل بسيط من الدول المجاورة له فقد "كانت العلاقات الثقافية والدينية قوية بين الكنائس والمدارس المسيحية في الموصل وبغداد وبين الأوساط الدينية المسيحية في لبنان وروما وباريس ... يُضاف إلى ذلك أن العراق كان تحت السيطرة العثمانية ، وكان العثمانيون قد عرفوا المسرح ومارسوا التمثيل منذ أواخر القرن الثامن عشر ، كما شهدت إستانبول في القرن التاسع عشر نشاطاً مسرحياً ملحوظاً . وكان العراقيون يذهبون للدراسة هناك ثم يعودون إلى العراق وقد تأثروا بمشاهداتهم"[٧٢] ، ما يُدعّم فرضيتنا في إنتقال الوسائل التكنولوجية إلى العراق مع إنتقال المسرح إليه .

وربما تكون تلك العروض تُقدَّم في باحات الكنائس وساحاتها وبذلك تكون معتمدة على الضوء الطبيعي في إضاءة الأعمال المسرحية ، أو أنها كانت تُقدَّم في صالات مغلقة وتكون بذلك مستخدمة للضوء الصناعي الذي قد يكون مكوناً من لمبات الزيت والفوانيس أو بعض مصادر الضوء التي كانت سائدة آنذاك ، ومهما يكن فإن أغلب النتائج التي يمكن أن نتوصل إليها في بحث هذا الأمر ، تبقى مجرّد تخمينات لا تدعمها أدلّة قوية ، على الأقل في المدة التأسيسية الأولى للنشاط المسرحي في العراق .

وبتحول النشاط المسرحي من المدارس الدينية إلى المدارس المدنية التي بدأت بالظهور مع مطلع القرن العشرين وخاصة بعد الإحتلال البريطاني للعراق ، الذي جلب معه العديد من مظاهر التكنولوجيا المستخدمة في الحياة اليومية والتي إنعكست بدورها على المسرح ، فعلى سبيل المثال : أن "فرقة الجيش البريطاني التمثيلية قدَّمت على مسرح مدرسة الصنايع

عام ١٩١٩ ثلاثاً وعشرين مسرحية باللغة الإنكليزية ، وقد حضر الأهالي هذه المسرحيات وبلغ عدد المشاهدين أربعة عشر ألف مشاهد وكان الإقبال عظيماً فغصَّت ساحة المسرح وشرفته بالمتفرجين نساء ورجالاً صغاراً وكباراً ، ولم يبقَ مكان فارغ وكانت الموسيقى تترنم بألحان عطرية"[٧٣] ، ومن دون شك أن هذه الفرقة نقلت معها من التقنيات المسرحية ما لم يكن متوافراً في المدارس الدينية والمدنية العراقية سابقاً ما يؤشر إقبال الجمهور العراقي على تلك المسرحيات على الرغم من حاجز اللغة حيث كانت تُقدَّم باللغة الإنكليزية "ولقد كان هذا الإستحسان من جملة البواعث التي حملت القائم بالمسرح على التمثيل المتوالي في أيام الإسبوع ثلاثة للأهالي وثلاثة للجيش"[٧٤] ، كما تُسهب في ذلك جريدة العرب العراقية التي أوردت خبر هذه الفرقة وتصف "المسرح والمناظر والإضاءة والملابس وبراعة الممثلين في أداء أدوارهم"[٧٥] ، وقد شجَّعت محاولات التثاقف هذه على الإفادة مما يرد إلى العراق من تقنيات إنعكست بشكل إيجابي على الحياة المسرحية خاصة بعد بناء دور السينما التي إتخذتها بعض الفرق العراقية التي تأسست خلال عقد العشرينيات من القرن العشرين ميداناً لتقديم عروضها المسرحية فيها ، جنباً إلى جنب مع بناء المدارس الحكومية بعد تأسيس الحكم الوطني في العراق التي كانت تُلحق بها قاعات كبيرة يتم إشغالها بالعروض المسرحية ، وفي الوقت ذاته فقد إهتم العهد الملكي ببناء القاعات التي يمكن توظيفها لصالح العروض المسرحية بحيث تكون مجهَّزة بالتقنيات المتوافرة آنذاك مثل أجهزة الصوت والإضاءة والستائر وما إلى ذلك من مكملات خشبة المسرح ، وكان في مقدمة تلك القاعات قاعة الملك فيصل الثاني ( الشعب حالياً ) التي وفرت للعروض المسرحية دفعة قوية عبر توفيرها لتكنولوجيا المسرح التي لم تكن متوافرة قبل ذلك الوقت ، حيث شهدت هذه القاعة العديد من الأنشطة المسرحية التي أسهمت بشكل أو بآخر في تطوير الوعي المسرحي لدى الجمهور أولاً ، ولدى المسرحيين أنفسهم ثانياً .

مع دخول التلفزيون للعراق منتصف الخمسينيات من القرن الماضي ساهم هو الآخر بنقل المسرحيات نقلاً مباشراً حيث كانت مسرحية ( أنا والحمار ) تأليف وإخراج عبد القادر رحيم أول مسرحية يتم نقلها للجمهور عبر التلفزيون ، إذ يقول رحيم : "وكان من حسن حظي أيضاً أن أحد أعمالي نُقل إلى التلفزيون مباشرة وبوساطة سيارة النقل الخارجي ... حيث إستحسن المستر ( هاكس ) المسؤول عن النقل الخارجي في تلك المدة العرض المسرحي ، فصمم على نقله إلى الجمهور ، حيث حضر المستر ( هاكس ) مع ( كارلو هارتيون ) وقاما بنقل العمل فكانت مسرحيتي هذه هي أول مسرحية تُنقل إلى الجمهور نقلاً مباشراً"[٧٦] ، هذا التطور التكنولوجي المهم في الحياة العراقية منح المسرح العراقي قاعدة واسعة من التواصل مع الجمهور عبر نقل المسرحيات تلفزيونياً بصورة مباشرة قبل أن تتوافر للقائمين على التلفزيون تقنية التسجيل للأعمال المسرحية وبثّها في وقت آخر ، فقد قُدّمت العديد من المسرحيات التي أفادت من التلفزيون بوصفه وسيطاً ناقلاً لشكلها ومضمونها ، ما سينعكس – فيما بعد – في تجارب المسرح العراقي الحديثة خلال عقدي الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي حينما عملت تلك التجارب على توظيف الفنون البصرية ضمن البنية المشهدية للأعمال المسرحية ، مثل إستخدام السينما في بعض المشاهد أو ( الفانوس السحري ) لعرض بعض الصور ، أو جهاز ( الأوفر هيد ) لتكبير بعض الكتابات على شاشات بيضاء يتم تركيبها في عمق المسرح ، أو إستخدام السلايدات لإيضاح مواقف معينة في الحدث المسرحي وهو ما تحقق في العديد من تجارب فرقة المسرح الفني الحديث والفرقة القومية للتمثيل ، والعديد من الفرق المسرحية الأخرى سواءً في العاصمة أو المحافظات .

وكان لإنشاء المسارح الحديثة خلال عقدي السبعينيات والثمانينيات الأثر الأكبر في بلورة هذه الرؤى التي إنعكست على المستوى التقني للعرض المسرحي العراقي ، خاصة بعد إنشاء مسارح : ( الرشيد ، الوطني ، المنصور ) التي وفرت

إمكانيات تقنية غير متاحة سابقاً للمسرحيين العراقيين ، الأمر الذي إنعكس على تطور الرؤى الإخراجية لديهم عبر الإفادة من الإمكانيات التقنية لتلك المسارح وقدراتها التكنيكية . وقد بدأت التمظهرات التكنولوجية في المسرح العراقي تبرز في نمط خاص من العروض المسرحية ، تلك العروض التي إتسمت بالتجريب والبحث عن الرؤى المغايرة في المسرح السائد ، فكانت التجارب الإخراجية – بحسب ما يرى الباحث – تتجه إلى الإفادة من المعمار المسرحي بوصفه الملمح الأساس في تكنولوجيا المسرح وكما موضح في النماذج الآتية :

١- **النموذج الأول** : إتجهت بعض التجارب الى الإفادة من المعمار التقليدي ( مسرح العلبة ) بما متوفر فيه من تقنيات معروفة مثل مقدمة المسرح ( الأوركسترا ) ، والخشبة المتحركة ( القرص الدوّار ) ، والجسور المتحركة ميكانيكياً ( الهيرسات ) سواءً تلك التي تُستخدم لتثبيت أجهزة الإضاءة ، أو تلك التي تُستخدم لتحريك الديكور المسرحي هبوطاً وصعوداً بحسب تغيّر المشاهد المسرحية ، أو الستائر الحديدية .

٢- **النموذج الثاني** : ثمَّة تجارب حاولت البحث عن معمار مسرحي جديد يخرج عن نطاق مسرح العلبة الإيطالية على الرغم من بقائها في المحددات التكنولوجية لهذا المعمار ، أو السعي لإختراق قاعة الجمهور عبر دمج خشبة التمثيل بصالة العرض .

٣- **النموذج الثالث** : ثمَّة تجارب حاولت الخروج من المعمار المسرحي التقليدي ( مسرح العلبة ) على الرغم من إمكانياته التكنولوجية الهائلة مثل مسرحي الرشيد والوطني ، والبحث عن معمار جديد يتقاطع في هندسيته مع معمار العلبة ، وقد توزعت هذه التجارب على تمظهرين مهمّين هما :

أ – معمار مسرحي مغلق لكنه لا يتشابه في هندسيته مع معمار مسرح العلبة ، كما هو الحال في التجارب المسرحية التي قُدّمت في المسرح الدائري في كلية الفنون الجميلة – بغداد أو ( البيت البغدادي ) في منتدى المسرح في بغداد .

ب – معمار مسرحي مفتوح ( مسارح الهواء الطلق ) كما هو الحال في توظيف تكنولوجيا المساحة في ( المسرح البابلي ) القديم ، أو بعض التجارب التي أفادت من الفضاءات المفتوحة في كلية الفنون الجميلة في بغداد لتحقيق معادلة جمالية قائمة على منطق الاحتفال الكوني بداخل العرض المسرحي .

٤- **النموذج الرابع** : ثمَّة تجارب حاولت الإفادة من تكنولوجيا المؤثرات البصرية كما في السينما والتلفزيون والسلايدات وغيرها من الأجهزة التي تحقق تأثيرات بصرية آخرها إستخداماً جهاز السكرين ( الداتا شو ) ، وذلك بقصد مزج الصورة الحيّة المُجسَّدة على خشبة المسرح ، بالصورة المُسجَّلة عبر المؤثر البصري . أو إستخدام جهاز التقطيع الضوئي ( الفلاشر ) لتحقيق مؤثرات بصرية معينة تتعلق بطبيعة البنية المشهدية ودلالاتها الجمالية للعرض المسرحي .

٥- **النموذج الخامس** : الإفادة من التطور التكنولوجي في ميدان الإضاءة خاصة تلك الأنماط الضوئية غير التقليدية مثل إستخدام الإضاءة فوق البنفسجية . كما فعل مصممو الإضاءة في المسرح العراقي أمثال : كامل هاشم وجلال جميل ومهدي الحسيني وجبار جودي ومحمد فوزي في الإفادة من تقنيات الإضاءة في مسارح الرشيد والوطني والمنتدى لصياغة مشاهد بصرية جمالية عبر تلك التقنيات لمنح العرض المسرحي العراقي حيوية قلَّ نظيرها بين المسارح العربية .

٦- **النموذج السادس** : إهتمَّ هذا النموذج بتكنولوجيا المنظر المسرحي وخاصة الخامات المستخدمة فيه مطوّعة العديد من تلك الخامات في إنجاز جماليات البنى السينوغرافية للمشهد كما فعل ( كاظم حيدر ) و ( نجم حيدر ) و ( صلاح حافظ ) و ( فاضل القزاز ) حيث إعتمدوا على تعدد القيم في تصميماتهم إذ تتعدى تلك التصميمات القيمة الوظيفية للديكور إلى القيمة الجمالية والدلالية ومراعاتهم للمكملات الفنية الأخرى ومدى إنسجام الألوان مع بعضها البعض .

**مؤشرات الإطار النظري :**

١- تطور المعمار المسرحي التقليدي ( مسرح العلبة ) من الناحية التكنيكية إنعكس على رؤى المخرج المسرحي وتصميمه للمشاهد .

٢- أفاد الإخراج المسرحي من دمج الصالة بالخشبة عبر خشبات متحركة أو جسور أو ممرات لتحقيق رؤى جمالية معينة .

٣- غادر الاخراج المسرحي المعمار المسرحي التقليدي ( مسرح العلبة ) وبحث عن معمار يتقاطع هندسياً مع معمار العلبة الايطالية .

٤- إعتمد الإخراج المسرحي تكنولوجيا المؤثرات البصرية لتحقيق تأثيرات بصرية وجمالية محددة .

٥- وظف الاخراج المسرحي الإضاءة وتقنياتها البصرية واللونية لتحقيق جماليات مشهدية .

٦- تبدّل الخامات وتنوعها في المنظر المسرحي ساهم بتعدد القيم فيه من الوظيفة المكانية إلى القيمة الجمالية والدلالية .

٧- يوظف الإخراج التقنيات السمعية الحديثة في الموسيقى والمؤثرات الصوتية لبناء المستوى السمعي للمشهد المسرحي .

٨- يُفيد الإخراج من تقنيات الضوء المتطورة لرسم صورة بصرية مؤثرة في المتلقي عبر حاسة البصر .

٩- يتمحور الإخراج على الإفادة من تأثيرات التكنولوجيا على الأداء المسرحي من دون التفريط بالحضور المادي للممثل .

١٠- ترتبط العناصر التكنولوجية وحداثتها بتطور رؤية الإخراج لرسم الفضاء الجمالي العام للعرض المسرحي .

**الفصل الثالث : إجراءات البحث**

**منهج البحث :** إعتمد الباحث على منهج التحليل الوصفي في تحليل عينة البحث .

**مجتمع البحث :** تكوَّن مجتمع البحث من نماذج مختارة للعروض المسرحية العراقية التي وظَّفت التكنولوجيا في رؤاها الإخراجية المقدمة على مسارح بغداد للسنوات ١٩٨٧ و ١٩٩٣ و ٢٠٠٥ كما موضح في الجدول أدناه :

| ت | أسم المسرحية | المؤلف | المخرج | مكان العرض | الفرقة | السنة |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ١ | ترنيمة الكرسي الهزاز | فاروق محمد | عوني كرومي | منتدى المسرح – بغداد | المسرح الشعبي | ١٩٨٧ |
| ٢ | الخال فانيا | أنطوان تشيخوف | صلاح القصب | مسرح الرشيد – بغداد | كلية الفنون الجميلة | ١٩٩٣ |
| ٣ | أحدب نيو– نوتردام | فيكتور هيجو | كريم جثير | المسرح الوطني – بغداد | الوطنية للتمثيل | ٢٠٠٥ |

**عينة البحث :** إعتمد الباحث العينة القصدية .

**أداة البحث :** إعتمد الباحث أداة ( الملاحظة ) في تحليل العينة ، وما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات بوصفها معياراً ووحدة قياس .

**تحليل نماذج العينة :**

**أولاً : مسرحية ( ترنيمة الكرسي الهزاز ) :**

تقدم المسرحية شخصيتين نسائيتين هما : ( مريم = إنعام البطاط ) و ( راجحة = إقبال نعيم ) ، الأولى مغنية غاب بريق صوتها مع تقدّم السن ، لكنها متمسكة بمجدها الماضي ، وتردد ترانيمها على آلة ( كاروك ) فارغة ، والثانية تنتظر عودة رجل غائب في خيالها لكنه لا يجيء ، ويتوزع فعل الإنتظار بين الشخصيتين بدءً من الغرف الجانبية حيث تقبع كل واحدة منهما في غرفتها الخاصة الى باحة ( الحوش ) البغدادي الذي يجري فيه حدث المسرحية وهو بيت قديم تبدو عليه آثار الزمن ، وهذا البيت نفسه يتحول إلى شخصية رمزية في المسرحية .

المسرحية تناقش الحنين إلى الماضي ، عبر قصة هاتين المرأتين اللتين تعيشان مرارة الفقد وتعانيان وحدة العيش ، وتعكس وضعاً نفسياً وإجتماعياً مريراً ، وهي تعرض معاناة المرأة في المجتمع العراقي في فترة صعبة ، لا سيما في ظل ظروف الحرب بين العراق وإيران في الثمانينيات ، مما يعكس الأبعاد الاجتماعية والنفسية للمرأة في تلك الحقبة . وتُعتبر معالجة النص لهذه الإشكالية عميقة في تصوراتها الرؤيوية ، إذ قدّمها الإخراج بسمات فنية لم يكن جمهور المسرح العراقي معتاداً عليها في وقته تعبيراً عن الإنفعال الإجتماعي والسياسي للمسرح العراقي في تلك الفترة ، خاصةً فيما يتعلق بموقع المرأة ومعاناتها ضمن بنية مجتمعية متأثرة بالحرب والتغيّرات ، وبالتالي فإنها تعكس القيم الإجتماعية والأزمات عبر شكل فني مكثف ورمزي .

لقد عمل المخرج عوني كرومي على ما يُمكن أن نسمّيه بـ ( تكنولوجيا المساحة ) سواءً في تشكيل الفضاء المسرحي أو في تأسيس البنية المشهدية للعرض عبر إستخدام العناصر السياقية بوصفها مفردات سينوغرافية تُثري العرض بالدلالة والتأويل ، إذ نجد أنه سعى إلى الخروج من المعمار المسرحي التقليدي ( مسرح العلبة ) على الرغم من إمكانياته التكنولوجية الهائلة مثل مسرحي الرشيد والوطني ، وبحث عن معمار جديد يتقاطع في هندسيته مع معمار العلبة ، فهو معمار مسرحي مغلق لكنه لا يتشابه في هندسيته مع معمار مسرح العلبة ، لذا فقد عمل على الإفادة من البنية المعمارية للمكان بما يتوافق مع رؤية المسرحية خاصة إستثمار الغرف الجانبية لإطلاع الجمهور على العالم الذاتي لشخصيتي العرض ، وقيادة الجمهور سيراً على الأقدام والتنقل به من غرفة إلى أخرى ليستقر في القسم الأخير من العرض في باحة البيت ( الحوش ) ، الأمر الذي خلق لنا ( الفضاء التجميعي ) وهو الإشتغال على مساحات محددة من معمارية بيت المنتدى لإبراز فكرة معينة ، والتنويع في تلك المساحات بما يتوافق مع الحدث المسرحي ، ومن ثم تجميع تلك الإشتغالات في مساحة أوسع أو كليّة ، بمعنى أن العمل في هذا الفضاء يبدأ من بؤر معمارية صغيرة يتم تجميعها مع صيرورة الحدث في بؤرة معمارية كبيرة لخلق نوع من الديالكتيك الجمالي الذي يُخرج المتلقي من إستجابته السلبية المقتصرة على فعل الجلوس والمشاهدة إلى فعل التجوّل في ممرات المنتدى وغرفه الداخلية وباحته الكبيرة الأساس ، لذلك نجد أن كرومي لم يعتمد كتلاً ديكورية ضخمة إنما إعتمد على بعض المفردات التي من شأنها خلق دلالة تأويلية تعزز من إستثماراته في تكنولوجيا المساحة والمعمار مثل الساعة القديمة المعلّقة على الحائط بلا عقارب دلالة على توقف الزمن ، وصينية الحنّاء والآس والشموع التي مثّلت إضاءة طبيعية بديلة للإضاءة المسرحية الصناعية في أكثر من مشهد لتأكيد طقسية فعل الإنتظار اللامجدي للشخصيتين في تناص واضح مع شخصيتي بيكيت ( فلاديمير واستراجون ) اللذان ينتظران غودو الغائب ، ولرسم أجواء نفسية دالة على الحزن والوحدة ، وهذا الإستخدام الدلالي لتلك العناصر السياقية تم تعزيزه بصوت الممثلة أنعام البطاط التي كانت تغني أشعار ( عريان السيد خلف ) وكأنها مناحات طقسية موغلة في الماضي ، فامتزج الايقاع الشعري بالإيقاع الموسيقي ، فضلاً عن إيقاع الحوار بين الشخصيتين الذي غادر مفاهيم أو تعابير

اللسان اليومي باتجاه إستبطان دواخل الشخصيتين ، الأمر الذي أضفى على الصورة المسرحية جماليات تشكلت عبر الاضاءة ، والموسيقى ، والحركة ، والأشكال الديكورية البسيطة مثل ( الكرسي الهزاز ) الذي يقبع في وسط الحوش .

إن تكنولوجيا المساحة التي عمل عليها كرومي في هذه المسرحية جعلت منه يُعيد خلق العلاقة بين العرض المسرحي وجمهوره عبر التلاعب بالمسافة البونية بينهما ، فالجمهور لا يدخل الحوش البغدادي ليجلس على المقاعد التراثية المخصصة للمشاهدة كما في العروض التي لم تعمل على خصوصية معمار المنتدى ، بل يقوده المخرج بنفسه بدءً من الباب الرئيس للحوش ، مروراً بالغرف التي تطل على باحة الحوش ، وإنتهاءً بمساحة الحوش نفسه الذي تكون فيه المسافة قريبة جداً بين الممثلتين والمشاهدين ما يؤكد العلاقة الحميمة بينهما ، تلك العلاقة التي تمنح المسافة الجمالية خصوصيتها ونقاط الجذب فيها .

**ثانياً : مسرحية ( الخال فانيا ) :**

تشكّل هذه المسرحية واحدة من أهم أعمال أنطوان تشيخوف المسرحية ، وتُعد عملاً مركزياً في إنتقال الأدب المسرحي من الدراما التقليدية ذات الحبكة التصاعدية إلى ما يمكن تسميته بالمسرح ( الداخلي ) أو ( الواقعي النفسي ) . وتتسم النصوص التشيخوفية بتركيزها على النفوس ، والأوضاع الإجتماعية الصغيرة ، واللامبالاة التي تُفضي إلى شعور بالملل واليأس لدى الشخصيات ، وهي ميّزات واضحة في هذا العمل .

تقع المسرحية في إطار ريفي متأخر من العصر القيصري ( نهاية القرن التاسع عشر ، مطلع القرن العشرين ) ، في زمن شهد تغيّرات إجتماعية وإقتصادية كبيرة ، إذ توسعت السكك الحديدية ، ونمت البيروقراطية ، وحصلت تحولات زراعية ، وظهرت مهنٍ علمية مثل طبُّ البيئة والغابات . وهذه الخلفية التاريخية مهمة لأن أي بحث عن ( التكنولوجيا ) في العمل لا يجب أن يُنظر إليها بمعزل عن هذا السياق التحويلي .

تقوم البنية الدرامية على مشهدية مقفلة تقريباً ، وتتركز الأحداث على بيت ريفي ومحيطه ، ولا تعتمد على تقلّبات حبكة خارجية كبيرة . ويكون التركيز على الحوارات الروتينية والحوارات الإنكسارية التي تكشف تراكمات الإستياء والإحباط . وتتمثَّل الموضوعات الجوهرية في المسرحية بالملل واللاجدوى حيث شعور الشخصيات بتلاشي المعنى على الرغم من الأعمال اليومية المتكررة . والحب غير المتبادل والحنين عبر علاقات شبكية من الحب والغيرة والندم . فضلاً عن التباين بين العلم والواقع الإنساني مُمثلاً بالأستاذ سِريبرياكوف وزوجته يبلينا ، والطبيب آستروف بوصفه مثالاً لوعي علمي بالبيئة لكنه عاجز من الناحية العملية . وكذلك التحول الإجتماعي والاقتصادي الذي يتمظهر على هيئة صراعات على الأملاك ( البستان ) ، وإدارة الأغنياء للموارد الريفية ، وضياع الفائدة من العمل اليدوي .

إن هذه المسرحية سواءً في نصها الأدبي أو عرضها المسرحي تفرض على الباحث توسيع مفهومه للتكنولوجيا التي تكون ليست فقط آلات ميكانيكية متقدمة بل تشمل التقنيات الزراعية والصناعية والإجتماعية ( سكك حديدية ، طرق نقل ، ممارسات قطع الأخشاب ، أنظمة سوقية / مصرفية ، مهنة الطب بوصفها تكنولوجيا معرفية ) ، وبهذا المعنى ، يمكن للباحث أن يتتبع تأثيرات ( التقدم ) داخل المسرحية بطرق ضمنية أكثر من أن تكون صريحة . إذ لا يركز النص على وصف آلات مبتكرة أو إختراعات تقنية مُلفتة لِلمشهد الدرامي ( لا توجد مثلاً مشاهد تبرز إستخدام آلات صناعية معقدة بوصفها عنصراً فعالاً في الحدث الدرامي ) . ولا يتحول عنصر ميكانيكي إلى حافز للحبكة كما في بعض الدراما الصناعية الحديثة . إذ تبرز التكنولوجيا في المسرحية بوصفها قوة إجتماعية / إقتصادية حيث تبرز علاقة المال ، وإدارة الأملاك ، وإعتمادية السكان على قرارات ( العلماء / الأساتذة ) أو النُّخب التي تمثلها شخصيات مثل سِريبرياكوف .

وعلى ذلك تكون التقنية هنا ليست آلة بل آلية إستغلال تتمثل في قطع الأخشاب لبيعها ، والإفادة من الطبيعة بوصفها سلعة . والمسرحية على ذلك غنية بإشارات ضمنية عن مظاهر الحداثة الإقتصادية والعلمية التي تؤثر في الحياة الريفية . وبذلك تكون التكنولوجيا بُعداً رمزياً عبر التقنية بوصفها قوة تغيّر البيئة والإقتصاد ، حيث يتحدث الطبيب آستروف عن تدهور الغابات وتأثير قطع الأشجار ( قضية الإستغلال البيئي ) . وهذا يعكس وعياً علمياً مبكّراً بقضايا إدارة الموارد ، فضلاً عن أنه يمكن أن يركن الباحث الى قراءة تجعل من التطور التقني ( أدوات القطع ، سوق الأخشاب ، آليات النقل ) سبباً في التحولات البيئية والإجتماعية . ويمكن أن تكون التقنية في المسرحية رمزاً للحداثة المفرطة والإغتراب ، إذ نجد أن الشخصيات تشعر بأن حياتها الهادئة مهددة بقيم وأفكار ( المدنية ) التي تجلبها الطبقة المتعلمة / المتحضرة . فتهيمن روح التغيير ( حتى لو لم تظهر كأجهزة أو آلات ) ، وتُنتج إحساساً بالإغتراب والبطء المعرفي أمام تسارع المجتمع . أو أن تكون ( التقنية / العلم ) مقابلاً للحس الإنساني عبر النزاع بين العقل النظري ( سِريبرياكوف ) والفعالية العملية ( أعمال فانيا وإختة المتوفاة وإبنتها سونيا ) ، حيث يجعل التقنية – بما في ذلك نمط التفكير المنهجي – تبدو عاجزة عن فهم أو علاج الإحتياج النفسي والوجودي للشخصيات ، وبالتالي يصبح ( العلم / التقنية ) هنا ليس مخلّصاً بل ناقصاً أمام المشاعر البشرية . إن الأهمية الدرامية لهذا النص تُركّز على الإنهيار الأخلاقي والنفسي والإجتماعي ، ولا تعتمد على ( مخاطر الآلات ) بل على مخاطر التحولات الإقتصادية والمعرفية التي تُعجّل بها التكنولوجيا .

تقوم رؤية المخرج صلاح القصب في هذا العرض على ما أسماه بـ ( مسرح الصورة ) وهو تيار إخراجي يركّز على البُعد البصري والرمزي ( الصورة ، الحركة ، الفضاء ، الطقوس ) أكثر من اللغة أو الحوار النصّي . وعلى وفق هذا المنهج ، يرى القصب أن الممثل ليس مجرد ( ناطق ) للنص ، بل ( كائن بلاستيكي ) في فضاء بصري ، حيث تتحول الجملة المسرحية إلى تركيب من الألوان ، والحركة ، والصمت ، والإيماءة ، والضوء ، والظلال ، والرموز . وعلى ذلك تكون أهم ملامح مسرح الصورة عند القصب هي تحييد ( هيمنة النص ) التقليدي ، وإختزال الحوار ، والإنطلاق من تكثيف الصورة ثمّ إعادة تركيبها بشكل ذهني / رمزي .

لقد قام القصب بتحويل ( الخال فانيا ) إلى مسرحية من نوع مسرح الصورة ، إذ قلّل من الحوار والوصف النصي التقليدي ، وركّز على الصورة والمفردة المسرحية ( objects / signs ) لإيصال الجو العام ، والحالة النفسية والإجتماعية . وقد إستخدم عناصر بصرية ورمزية مثل بدلات رجال الإطفاء ، وخراطيم إطفاء الحرائق ، والتابوت الكبير الذي يشغل مساحة كبيرة من خشبة المسرح ، فضلاً عن إستخدامه المتقن والتعبيري للموسيقى ، والتصميم السينوغرافي غير التقليدي القائم على خلق ثلاثة مستويات في خشبة المسرح لتحقيق ( عمق المنظور ) عبر تحولات فضائية – بدلاً عن الديكور الواقعي البسيط – لجعل الفضاء المسرحي مساحة تأويل ذات طبيعة طقسية ، وليس مجرد محاكاة واقعية . وبهذه الطريقة ، تصبح ( الخال فانيا ) للقصب قراءة جديدة للنص التشيخوفي عبر لغة مسرحية حداثية ، تحاول أن تُساءل المجتمع ، والإنسان ، والزمن ، وليس فقط إعادة تمثيل للنص الأصل .

وقد إتجه القصب الى الإفادة من المعمار التقليدي ( مسرح العلبة ) بما متوافر فيه من تقنيات معروفة مثل مقدمة المسرح ( الأوركسترا ) ، والخشبة المتحركة ( القرص الدوّار ) ، والجسور المتحركة ميكانيكياً ( الهيرسات ) سواءً تلك التي تُستخدم لتثبيت أجهزة الإضاءة ، أو تلك التي تُستخدم لتحريك الديكور المسرحي هبوطاً وصعوداً بحسب تغيّر المشاهد المسرحية ، أو الستائر الحديدية ، إذ نراه يوظّف مقدمة المسرح المتحركة ( الأوركسترا ) في مسرح الرشيد لتعميق الرؤية البصرية للعرض في المشهد الأخير عندما يهوي فانيا وسونيا إبنة شقيقته تدريجياً في مقدمة المسرح للتعبير عن نزولهما

إلى العالم الآخر ، وهو تعبير واضح عن إمتهانهما من قبل شخصية سِريبِرياكوف الذي يقرر فجأة بيع البستان الذي هو محط آمال سونيا وخالها فانيا .

**ثالثاً : مسرحية ( أحدب نيو – نوتردام ) :**

عمل مخرج العرض كريم جثير على الإتكاء على نصّين روائيين للكاتب الفرنسي فيكتور هيجو لإعداد نصه المسرحي هذا ومن ثم تجسيده عرضاً مسرحياً ، الأول هو رواية ( أحدب نوتردام ) والثاني هو ( البؤساء ) وحاولت الممارسة الدراماتورجية التي قام بها جثير إيجاد نوع من المقابلة الثيمية بين ( كوازيموتو وجان فالجان ) من جهة ، و ( الكاهن والجنرال خافيير ) من جهة أخرى ، فالأخيران هما تجسيد للسلطتين الدينية والعسكرية ، بينما يكون الأولان أنموذجاً لضحية هاتين السلطتين ، فكوازيموتو ضحية قبحه الخارجي ( الخَلْقُ والهيئة ) وجان فالجان ضحية قبحه الإجتماعي لكونه من الفقراء ، ولا يكتفي المخرج / المُعد بهذا التقابل بل يجعل بينهما وسيطاً هي الفتاة الغجرية ( إزميرالدا ) التي يجري الصراع حولها ليس بوصفها مجرد إمرأة فقط وإنما بوصفها قيمة رمزية تُماثل الجمال الذي يتوق الجميع للحصول عليه كلٌ بطريقته الخاصة وعلى وفق مفهومه الشخصي .

إن المخرج يُغيّر معادلة التلقي في العرض المسرحي عبر التصرف بالمسافة الجمالية بين خشبة المسرح وقاعة الجمهور ، فيغادر القاعة نهائياً لتكون خشبة المسرح الوطني جامعة للجمهور الذي يجلس على هيئة نصف دائرة ، وكذلك للممثلين الذين يشغلون الخشبة الإفتراضية التي تتكون من مجموعة من الصقالات الحديدية التي تخلق مستويات متفاوتة في العلو ، فيستخدم المخرج قواعد تكنولوجيا هندسة المساحة والإرتفاعات لخلق أبعاد رمزية في سينوغرافيا العرض وإنتاج دلالات مكانية متعددة لعلَّ في مقدمتها برج الكنيسة وبرج المراقبة للسجن ، وكذلك تعبيراً عن مستويات الصراع من ناحية العلو والإنخفاض . ولاشك أن إستخدام خامة الحديد عبر بناء مستويات الديكور المسرحي يمنح سينوغرافيا العرض دلالات تقنية وجمالية محددة ، فعلى المستوى التقني نجد أن خامة الحديد هي الأقدر على بناء مثل هذه الصقالات التي يمكنها أن تحمل أوزان الممثلين وصعودهم وهبوطهم المتكرر عليها ، فضلاً عن تحقيقها لأكثر من مساحة للتمثيل بوصفها ( خشبات ) بديلة لخشبة المسرح الوطني الأصلية ، أما على المستوى الجمالي فهي ترسم لنا لوحة تجريدية عن روح المكان حيث تظهر الخطوط الخارجية لمبنى الكنيسة التي يقبع فيها كوازيموتو ، وكذلك الخطوط الخارجية لمبنى السجن الذي يقبع فيه جان فالجان ، ناهيك عن دلالات جمالية أخرى لعل في مقدمتها أن خامة الحديد تكون تعبيراً رمزياً عن نفوس الشخصيات الصلدة خاصة شخصيتي جان فالجان والكاهن بوصفهما تجسيداً لسلطتي العسكر والدين .

يستخدم المخرج أيضاً القدرات التكنولوجية للمسرح الوطني خاصة خشبة المسرح المتحركة ( القرص الدوّار ) التي كانت في أغلب التجارب المسرحية تُستخدم لتغيير الديكور أكثر من إستخدامها في تعميق الرؤى الإخراجية وجمالياتها لإيصال رسالة ما إلى المتلقي ، لكن العقل الإخراجي لجثير يُفيد من هذا الملمح التقني ليجعل منه جزءً من لعبة العرض التي أسس عليها رؤيته في المسرحية التي عمل فيها القرص الدوّار على تغيير البؤرة المركزية في عملية التلقي لدى المشاهدين حينما غيَّر مستويات النظر لأكثر من مرَّة في بنية العرض ، فكان الحدث يجري على خشبة المسرح ( مساحة التمثيل ) في ذات الوقت الذي تكون فيه تلك المساحة هي مساحة التلقي نفسها ، وبتغيير مساحة التمثيل إلى مقدمة المسرح تتغير مساحة التلقي عبر القرص الدوّار الذي يتلاعب بنقطة التركيز والنظر لدى الجمهور ليُحيلها إلى نقطة قلقة تصبح فيها مساحة التمثيل أمام الجمهور وخلفه ، وهي رؤية منحت المتلقي علاقة غير تقليدية مع متن العرض .

يعزز جثير رؤيته البصرية هذه في إستخدامات التكنولوجيا بالعديد من الوسائل السينوغرافية التي تُثري الجانب البصري بالجانب السمعي أو الحركي ، سواءً في إستخدامات المؤثرات الصوتية التي تُشير إلى بيئة تعاني من الحروب في إسقاط واضح على الحالة العراقية ، أو عبر الموسيقى التعبيرية التي تكشف مستويات الصراع على المستوى الشعوري ، فضلاً عن إستخدام إيقاع ( الهجع ) مع شخصية إزميرالدا لتأكيد هوية الشخصية الغجرية التي مثلتها الممثلة أميرة جواد . وفي الجانب الحركي يوظف المخرج رقصة الهجع من جهة ورقصة الفالس من جهة أخرى لإحداث نوع من المثاقفة الجسدية بين ثقافتين مختلفتين في التفاصيل لكنهما تلتقيان في قضية الخروج عن النسق الإجتماعي عبر مجتمع الغجر المتمرد على التابو الإجتماعي .

ويُكرّس المخرج إستخداماته التكنولوجية أيضاً بالتوظيف المبتكر للإضاءة حيث يعمل على رسم سينوغرافيا الضوء عبر مجموعة من الإسقاطات الضوئية التي تكون أغلبها على هيئة زوايا حادة تُنتج لنا دلالات فكرية وجمالية قائمة على حدَّة مواقف الشخصيات وراديكاليتها بوصفها شخصيات تتجه صوب تحقيق أهدافها بغض النظر عن حق الآخر في الحياة ، لذلك فان الموت التراجيدي لمعظم الشخصيات في نهاية العرض يؤكد أهمية تلك الزوايا الحادة في الخريطة الضوئية للعرض . ومن أجل التنويع البصري والسينوغرافي والدلالي فإن المخرج يلجأ إلى تقنية الإضاءة المركَّزة عبر إستخدام بقع ضوئية تعزل الشخصية الواحدة في أكثر من موضع عن الفضاء العام للعرض لتحقيق بعض الدلالات الجمالية والفكرية لعلَّ في مقدمتها المواجهة الصريحة للجمهور عبر البوح المباشر بمكنونات الشخصية وهواجسها الدفينة بشكل مُعلن ، وكذلك للتعبير عن عزلة الشخصيات وسط محيطها الإجتماعي خاصة شخصية كوازيموتو وجان فالجان وإزميرالدا ، حيث نشاهد عزلتهم في أكثر من مشهد عبر تقنية العزل الضوئي .

**الفصل الرابع : النتائج والإستنتاجات**

*** أولاً : النتائج :**

بعد تحليل نماذج العينة توصل الباحث إلى النتائج الآتية :

١- إستخدم المخرج في مسرحية ترنيمة الكرسي الهزاز ( تكنولوجيا المساحة ) سواءً في تشكيل الفضاء المسرحي أو في تأسيس البنية المشهدية للعرض عبر إستخدام العناصر السياقية بوصفها مفردات سينوغرافية تُثري العرض بالدلالة والتأويل .

٢- إعتمد المخرج في مسرحية ترنيمة الكرسي الهزاز على مفردات ديكورية بسيطة من شأنها خلق دلالة تأويلية تعزز من إستثماراته في تكنولوجيا المساحة والمعمار ، والإضاءة الطبيعية ( الشموع ) بوصفها بديلة للإضاءة المسرحية الصناعية لتحقيق المناخ الطقسي في العرض .

٣- وظَّف المخرج في مسرحية ترنيمة الكرسي الهزاز العناصر السياقية عبر صوت الممثلة التي كانت تغني الأشعار لخلق مناحات طقسية ، فامتزج الإيقاع الشعري بالإيقاع الموسيقي ، الأمر الذي أضفى على الصورة المسرحية جماليات تشكَّلت عبر الإضاءة ، والموسيقى ، والحركة ، والمفردات الديكورية .

٤- أعاد المخرج خلق العلاقة بين العرض المسرحي وجمهوره عبر التلاعب بالمسافة البونية بينهما ، مستفيداً من تكنولوجيا المساحة حيث يقود الجمهور من الباب الرئيس للحوش ، مروراً بالغرف التي تطل على باحة الحوش ، وإنتهاءً بباحة الحوش ، ما يؤكد العلاقة الحميمة بين العرض والجمهور .

٥- تفرض مسرحية الخال فانيا توسيع مفهوم التكنولوجيا في العرض المسرحي بوصفها ليست آلات ميكانيكية فقط بل تشمل التقنيات الزراعية والصناعية والإجتماعية ، وبهذا المعنى ، يمكن تتبع تأثيرات ( التقدم ) داخل المسرحية بطرق ضمنية أكثر من أن تكون صريحة .

٦- تكون التقنية في مسرحية الخال فانيا رمزاً للحداثة المفرطة والإغتراب ، فالشخصيات تشعر أن حياتها الهادئة مهددة بقيم وأفكار ( المدنية ) التي تجلبها الطبقة المتعلمة / المتحضرة . وتُنتج إحساساً بالإغتراب والبطء المعرفي أمام تسارع المجتمع

٧- في مسرحية الخال فانيا يصبح الممثل ليس مجرد ناطق للنص ، بل كائناً بلاستيكياً في فضاء بصري ، حيث تتحول الجملة المسرحية إلى تركيب من الألوان ، والحركة ، والصمت ، والإيماءة ، والضوء ، والظلال ، والرموز .

٨- أفاد مخرج مسرحية الخال فانيا من المعمار المسرحي التقليدي ( مسرح العلبة ) بما متوافر فيه من تقنيات تكنولوجية معروفة فوظّف مقدمة المسرح المتحركة ( الأوركسترا ) في مسرح الرشيد لتعميق الرؤية البصرية للعرض في المشهد الأخير .

٩- غيَّر مخرج مسرحية أحدب نيونوتردام معادلة التلقي في العرض عبر التصرف بالمسافة الجمالية بين خشبة المسرح وقاعة الجمهور ، فيغادر القاعة نهائياً لتكون خشبة المسرح الوطني جامعة للجمهور الذي يجلس على هيئة نصف دائرة ، والممثلين الذين يشغلون الخشبة الإفتراضية التي تتكون من مجموعة من الصقالات الحديدية .

١٠- إستخدام خامة الحديد من قبل مخرج مسرحية أحدب نيونوتردام منح سينوغرافيا العرض دلالات تقنية وجمالية محددة ، حيث رسم لوحة تجريدية عن روح المكان عبر إظهار الخطوط الخارجية لمبنى الكنيسة والسجن .

١١- أفاد مخرج مسرحية أحدب نيونوتردام من القدرات التكنولوجية للمسرح الوطني خاصة خشبة المسرح المتحركة ( القرص الدوّار ) وجعل منه جزءً من لعبة العرض عبر تغيير البؤرة المركزية في عملية التلقي لدى المشاهدين حينما غيَّر مستويات النظر لأكثر من مرَّة في بنية العرض .

١٢- رسم مخرج مسرحية أحدب نيونوتردام سينوغرافيا الضوء عبر مجموعة من الإسقاطات الضوئية على هيئة زوايا حادة لإنتاج دلالات فكرية وجمالية قائمة على حدَّة مواقف الشخصيات وراديكاليتها ، فضلاً عن البقع الضوئية التي تعزل الشخصية عن محيطها الإجتماعي لبيان وحدتها وإغترابها النفسي .

*** ثانياً : الاستنتاجات :**

١- إرتبطت التكنولوجيا بالمسرح بشكل وثيق منذ عربة ثيسبيس وحتى التقنيات الرقمية الحديثة .

٢- تراوح التوظيف التكنولوجي بين التطور داخل عروض العلبة الايطالية وخارجها في مسارح الفضاءات المفتوحة .

٣- ساهم تطور الأجهزة التقني الملحقة بصالات العرض المسرحي بتطور رؤى المخرج المسرحي الفنية والجمالية

٤- إنعكس التطور التكنولوجي على العناصر السمعية والبصرية لدى العديد من المخرجين العالميين والعرب والعراقيين وفرض علاقات جديدة بين تلك العناصر .

٥- ظل التطور التكنولوجي في المسارح العراقية أسيراً لظروفه السياسية والاقتصادية ولم يشهد قفزات تكنولوجية واضحة إلا بعد الاحتلال الأمريكي عبر دخول التكنولوجيا الرقمية بشكل محدود .

٦- ساهمت المسارح المتقدمة بتقنياتها التكنولوجية التي أُنشئت أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات بقلب المعادلة الجمالية في عروض المسرح العراقي بعد أن وفرت تلك المسارح إمكانيات تكنولوجية جديدة إنعكست على فهم المخرج لمعادلة التأسيس الجمالي للمشهد المسرحي .

٧- أفاد المخرج المسرحي من تكنولوجيا المساحة في تغيير العلاقة القائمة بين العرض المسرحي وجمهوره .

٨- لم تكن التكنولوجيا في العروض المسرحية مجرَّد آلات ومكائن وتقنية ، إنما أصبحت وعياً فكرياً وجمالياً وإجتماعياً يمنح العرض دلالات فنية وجمالية .

٩- عمل العديد من المخرجين على المزج بين تكنولوجيا الطبيعة ( العناصر البيئية ) والتكنولوجيا التقنية عبر توظيف الآلات والمكائن في العرض المسرحي وفي مقدمتها تقنيات الإضاءة والديكور .

١٠- ساهمت التكنولوجيا في إنضاج رؤى المخرجين المسرحيين في رسم فضاء العرض المسرحي والتركيبة البنائية للمشهد المسرحي ، الأمر الذي إنعكس على عمق الصورة المسرحية ورمزيتها .

١١- كان لتطور التقنيات الصوتية خاصة بعد دخول الحاسوب الأثر الأكبر في الإفادة من تكنولوجيا المؤثرات الصوتية والموسيقى التعبيرية لخلق أجواء سمعية تُثري مناخات العرض المسرحي البصرية في رؤى المخرجين .

١٢- ساهم الإستخدام المفرط للتكنولوجيا الرقمية في بعض العروض المسرحية بتقزيم الحضور الحي للممثل ، الأمر الذي إلتفت إليه بعض المخرجين فركزوا على حضور الممثل أكثر من تركيزهم على الوسائط الرقمية .

*** ثالثاً : التوصيات :**

يوصي الباحث بما يلي :

١- إعادة تأهيل البنى التكنولوجية في المسارح العراقية ومراعاة التطور التكنولوجي في مسارح العالم أثناء عملية التأهيل .

٢- ضرورة التوسع في إنشاء المسارح المتقدمة تكنولوجيا في المحافظات كافة وعدم إقتصارها على العاصمة بغداد .

٣- الإهتمام بمادة التقنيات في كليات ومعاهد الفنون الجميلة وتأهيل الطلبة بشكل عملي في هذا المجال .

٤- تعزيز البعثات الدراسية خارج العراق في ميدان المسرح بالتخصصات التقنية للإفادة من الخبرات العلمية العالمية في ذلك .

٥- التركيز على الثقافة الرقمية في المجتمع المسرحي ( مؤسسات أكاديمية ، فرق حكومية ، فرق مستقلة ) وترسيخ استراتيجية الإفادة من تكنولوجيا الاتصال والمعلومات في العروض المسرحية عبر الإفادة من البرامج الحديثة في ميدان التصميم المتعلق بالكومبيوتر وتقنيات الذكاء الإصطناعي .

*** الهوامش :**

**([1]) باتريس بافي : معجم المسرح ، ترجمة : ميشال ف . خطار ( بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠١٥ ) ، ص ٣٣٦**

**([2]) ماري إلياس وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ( بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٩٧ ) ، ص ٧ .**

**([3]) التيجاني الصلعاوي و رمضان الغُوري : معجم اللغة المسرحية ( الرياض : مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية ، بلا . ت ) ، ص ٢٩ .**

**([4]) الموسوعة الحرة : ويكيبيديا WWW.Wikipedia.org**

**([5]) المصدر نفسه .**

**([6]) المصدر نفسه .**

**([7]) صبحي حموي : المنجد في اللغة العربية المعاصرة ( بيروت : دار المشرق المعاصرة ، بلا . ت ) ص ٣٢ .**

**([8]) جاسم خزعل بهيل : مظهرية المنتج وتفضيلات المستخدم ، مجلة الأكاديمي ، العدد ٥٢ ، ٢٠٠٩ ) ، جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ص ١٧٠ .**

**([9]) إياد كاظم طه السلامي ونبيل عبد الخالق الطائي : تمظهرات التشيؤ في النص المسرحي العراقي ، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية ، جامعة بابل ، ٢٠١٨ ، ص ٤ .**

**([10]) محمد منير حجاب : الموسوعة الاعلامية ، مج ٥ ( القاهرة : دار الفجر ، للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٣ ) ، ١٠٥ .**

**([11]) عبد السلام الدويبي : تمهيد في علم النفس ( الأردن : جامعة الفاتح ، ط١ ، ١٩٩٨ ) ، ص ٦٤ .**

**([12]) محمد برغوثي : أنماط العلاقات الإجتماعية بين الأساتذة والتلاميذ وعلاقتها بالتوافق الإجتماعي لتلاميذ التعليم الثانوي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، ( الجزائر : جامعة قسطنطينة ، معهد علم الإجتماع ، ١٩٩٦ – ١٩٩٧ ) ، ص ٣٢ .**

**([13]) محمد سبيلا ونوح الهرموزي : موسوعة المفاهيم الأساسية في العلوم الإنسانية والفلسفة ( إيطاليا – ميلانو : منشورات المتوسط ، ٢٠١٧ ) ، ص ١٥٦ .**

**([14]) مارتن هيدجر : التقنية – الحقيقة – الوجود ، ترجمة : محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح ( بيروت – المغرب : المركز الثقافي العراقي ، بلا . ت ) ، ص ٤٤ .**

**([15]) فاجي عبد السميع : تأهيل الموارد البشرية في ظل التطور التقني ، رسالة ماجستير غير منشورة ، الجزائر : جامعة قاصدي مرباح ورقلة – كلية الحقوق والعلوم السياسية ، ٢٠١٩ – ٢٠٢٠ ، ص ٤ .**

**([16]) جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ج١ ( بيروت : دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة ، ١٩٨٢ ) ، ص ٤٠٨ .**

**([17]) مراد وهبة : المعجم الفلسفي ( القاهرة : دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧ ) ، ص ٢٤٨ .**

**([18]) إبراهيم مدكور : المعجم الفلسفي ( القاهرة : الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، ١٩٧٩ ) ، ص ٦٢ .**

**([19]) يُنظر : نادر عبد الله دسه : الإخراج المسرحي ( الأردن : دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع ، ٢٠١٦ ) ، ص ١٦ .**

**([20]) يُنظر : يمينة بشارف : الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الأداء ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، الجزائر : جامعة وهران – كلية الآداب والفنون – قسم الفنون ، ٢٠١٨ – ٢٠١٩ ، ص ٥٠ – ٥١ .**

**([21]) يُنظر : مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش : الكوميديا والتراجيديا ، ترجمة : علي أحمد محمود ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ١٨ ، ( الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، يونيو ١٩٧٩ ) ، ص ٩١ – ٩٢**

**([22]) يُنظر : حسين التكمه جي : نظريات الإخراج ( بغداد : دار المصادر ، ٢٠١١ ) ، ص ١٥ – ١٦ .**

(٢٣ ) يُنظر : سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ١٩ ، ( الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، يوليو ، ١٩٧٩ ) ، ص ٤١ – ٤٢ .

(٢٤ ) يُنظر : أريك بينتلي : نظرية المسرح الحديث ، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت ( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ط٢ ، ١٩٨٦ ) ، ص ٢١٣ .

(٢٥ ) نهاد صليحة : المسرح بين الفن والفكر ( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٥ ) ، ص ١٧ .

(٢٦ ) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(٢٧ ) جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي، ترجمة : نهاد صليحة ( الشارقة : مركز الشارقة للإبداع الفكري ، ٢٠٠١ ) ، ص ١٤

(٢٨ ) المصدر نفسه ، ص ١٥ .

(٢٩) المصدر نفسه ، ص ١٤ .

(٣٠) المصدر نفسه ، ص ص ١٦ – ١٧ .

(٣١) نهاد صليحة : المسرح بين الفن والفكر ، مصدر سابق ، ص ١٨ .

(٣٢ ) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(٣٣ ) المصدر نفسه ، ص ١٩ .

(٣٤) روبرت ليباخ : رسالة اليوم العالمي للمسرح ٢٧ مارس ٢٠٠٨ .

(٣٥) المصدر نفسه .

(٣٦) المصدر نفسه .

(٣٧ ) إدوين ديور : فن التمثيل – الآفاق والأعماق ، ج١ ، ترجمة : مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون ( القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ١٩٩٩ ) ، ص ٣٦ .

(٣٨ ) المصدر نفسه ، ص ص ٣٦ – ٣٧ .

(٣٩ ) شلدون تشيني : تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، ترجمة : دريني خشبة ( القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٣ ) ص ٥٣ .

(٤٠) عقيل مهدي يوسف : نظرات في فن التمثيل ( بغداد : مديرية دار الكتب للطباعة والنشر – جامعة الموصل ، ١٩٨٨ ) ص ص ١٥ – ١٦ .

(٤١) جون رسل تيلر : الموسوعة المسرحية ، ج١ ، ترجمة : سمير عبد الرحيم الجلبي ( بغداد " دار الحرية للطباعة ، ١٩٩٠ ) ، ص ١٦٣ .

(٤٢ ) ماري إلياس وحنان قصّاب حسن : المعجم المسرحي ، مصدر سابق ، ص ٥٨ .

(٤٣ ) كمال عيد : سينوغرافيا المسرح عبر العصور ( القاهرة : الدار الثقافية للنشر ، ١٩٩٨ ) ، ص ٣٦ .

(٤٤ ) المصدر نفسه ، ص ٣٧ .

(٤٥ ) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(٤٦ ) شلدون تشيني : تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، مصدر سابق ، ص ١٤٣ .

(٤٧ ) المصدر نفسه ، ص ١٤٨ .

(٤٨ ) كمال عيد : سينوغرافيا المسرح عبر العصور ، مصدر سابق ، ص ٤٤ .

(٤٩) فرانك م . هوايتنج : المدخل إلى الفنون المسرحية ، ترجمة : كامل يوسف وآخرون ( القاهرة : دار المعرفة ، بلا . ت ) ، ص ٣٨٢ .

(٥٠) المصدر نفسه ، ص ٣٨٣ .

(٥١) المصدر نفسه ، ص ٣٨٤ .

(٥٢) سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٥٠ .

(٥٣) المصدر نفسه ، ص ٥٩ .

(٥٤) أريك بينتلي : نظرية المسرح الحديث ، مصدر سابق ، ص ٢٧ .

(٥٥) سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٦١ .

(٥٦) المصدر نفسه ، ص ١٠٤ .

(٥٧) المصدر نفسه ، ص ١٠٢ .

(٥٨) المصدر نفسه ، ص ٨٥ .

(٥٩) المصدر نفسه ، ص ٢٢٩ .

(٦٠) المصدر نفسه ، ص ١١٩ .

(٦١) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(٦٢) المصدر نفسه ، ص ص ١٩٦ – ١٩٧ .

(٦٣) المصدر نفسه ، ص ٢٠٢ .

(٦٤) المصدر نفسه ، ص ٢١٥ .

(٦٥) المصدر نفسه ، ص ٣١٠ .

(٦٦) يُنظر : محمد حسين حبيب : نظرية المسرح الرقمي ، جريدة المدى ، العدد ٥٤٤ ، في ٢٧ / ١١ / ٢٠٠٥ .

(٦٧) المصدر نفسه

(٦٨) هادي الديري:مسرحيات المستقبل – الكومبيوتر يتقاسم دور البطولة مع الممثل والكلمة،جريدة النهار ، في ١٥ / ٨ / ٢٠٠٤ .

(٦٩) المصدر نفسه .

(٧٠) المصدر نفسه .

(٧١) يُنظر : عمر الطالب : المسرحية العربية في العراق ، ج٢ ( النجف الأشرف : مطبعة النعمان ، ١٩٧١ ) ، ص ٦ .

(٧٢) المصدر نفسه ، ص ٥ .

(٧٣) المصدر نفسه ، ص ٢٩ .

(٧٤) المصدر نفسه ، ص ٣٠ .

(٧٥) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

(٧٦) منتهى محمد رحيم : مسرح الطفل في العراق وخطة التنمية القومية ، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد ، ١٩٨٨ ، غير منشورة ، ص ص ٥٧ – ٥٨ .

**( المصادر والمراجع )**


**١- إبراهيم مدكور : المعجم الفلسفي ( القاهرة : الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، ١٩٧٩ )**

**٢- إدوين ديور : فن التمثيل – الآفاق والأعماق ، ج١ ، ترجمة : مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون ( القاهرة : مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ١٩٩٩ )**

**٣- أريك بينتلي : نظرية المسرح الحديث ، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت ( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ط٢ ، ١٩٨٦ )**

**٤- إياد كاظم طه السلامي ونبيل عبد الخالق الطائي : تمظهرات التشيؤ في النص المسرحي العراقي ، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية ، جامعة بابل ، ٢٠١٨..**

**٥- باتريس بافي : معجم المسرح ، ترجمة : ميشال ف . خطار ( بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠١٥ )**

**٦- جاسم خزعل بهيل : مظهرية المنتج وتفضيلات المستخدم ، مجلة الأكاديمي ، العدد ٥٢ ، ٢٠٠٩ ) ، جامعة بغداد : كلية الفنون الجميلة.**

**٧- جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، ج١ ( بيروت : دار الكتاب اللبناني ومكتبة المدرسة ، ١٩٨٢ ) .**

**٨- جوليان هلتون : نظرية العرض المسرحي ، ترجمة : نهاد صليحة ( الشارقة : مركز الشارقة للإبداع الفكري ، ٢٠٠١ )**

**٩- جون رسل تيلر: الموسوعة المسرحية ، ج١، ترجمة : سمير عبد الرحيم الجلبي ( بغداد " دار الحرية للطباعة ،١٩٩٠)**

**١٠- حسين التكمه جي : نظريات الإخراج ( بغداد : دار المصادر ، ٢٠١١ )**

**١١- روبرت ليباخ : رسالة اليوم العالمي للمسرح ٢٧ مارس ٢٠٠٨ .**

**١٢- سعد أردش : المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ١٩ ، ( الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، يوليو ، ١٩٧٩ )**

**١٣- شلدون تشيني : تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، ترجمة : دريني خشبة ( القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٣ )**

**١٤- صبحي حموي : المنجد في اللغة العربية المعاصرة ( بيروت : دار المشرق المعاصرة ، بلا . ت )**

**١٥- عبد السلام الدويبي : تمهيد في علم النفس ( الأردن : جامعة الفاتح ، ط١ ، ١٩٩٨ )**

**١٦- عقيل مهدي يوسف : نظرات في فن التمثيل ( بغداد : مديرية دار الكتب للطباعة والنشر – جامعة الموصل ، ١٩٨٨ )**

**١٧- عمر الطالب : المسرحية العربية في العراق ، ج٢ ( النجف الأشرف : مطبعة النعمان ، ١٩٧١ )**

**١٨- فاجي عبد السميع : تأهيل الموارد البشرية في ظل التطور التقني ، رسالة ماجستير غير منشورة ، الجزائر : جامعة قاصدي مرباح ورقلة – كلية الحقوق والعلوم السياسية ، ٢٠١٩ – ٢٠٢٠ .**

**١٩- فرانك م . هوايتنج : المدخل إلى الفنون المسرحية ، ترجمة : كامل يوسف وآخرون ( القاهرة : دار المعرفة ، بلا . ت )**

**٢٠- كمال عيد : سينوغرافيا المسرح عبر العصور ( القاهرة : الدار الثقافية للنشر ، ١٩٩٨ )**

**٢١- نادر عبد الله دسه : الإخراج المسرحي ( الأردن : دار الإعصار العلمي للنشر والتوزيع ، ٢٠١٦ )**

**٢٢- هادي الديري : مسرحيات المستقبل – الكومبيوتر يتقاسم دور البطولة مع الممثل والكلمة ، جريدة النهار ، في ١٥ / ٨ / ٢٠٠٤ .**

**٢٣- مارتن هيدجر : التقنية – الحقيقة – الوجود ، ترجمة : محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح ( بيروت – المغرب : المركز الثقافي العراقي ، بلا . ت )**

**٢٤- ماري إلياس وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ( بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٩٧ )**

**٢٥- محمد برغوثي : أنماط العلاقات الإجتماعية بين الأساتذة والتلاميذ وعلاقتها بالتوافق الإجتماعي لتلاميذ التعليم الثانوي ، رسالة ماجستير غير منشورة ، ( الجزائر : جامعة قسطنطينة ، معهد علم الإجتماع ، ١٩٩٦ – ١٩٩٧ )**

**٢٦- محمد حسين حبيب : نظرية المسرح الرقمي ، جريدة المدى ، العدد ٥٤٤ ، في ٢٧ / ١١ / ٢٠٠٥ .**

**٢٧- محمد سبيلا ونوح الهرموزي : موسوعة المفاهيم الأساسية في العلوم الإنسانية والفلسفة ( إيطاليا – ميلانو : منشورات المتوسط ، ٢٠١٧ )**

**٢٨- محمد منير حجاب : الموسوعة الاعلامية ، مج ٥ ( القاهرة : دار الفجر ، للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٣ )**

**٢٩- مراد وهبة : المعجم الفلسفي ( القاهرة : دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٧ )**

**٣٠- مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش : الكوميديا والتراجيديا ، ترجمة : علي أحمد محمود ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد ١٨ ، ( الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، يونيو ١٩٧٩ )**

**٣١- الموسوعة الحرة : ويكيبيدياWWW.Wikipedia.org**

**٣٢- نهاد صليحة : المسرح بين الفن والفكر ( بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٥ )**

**٣٣- يمينة بشارف : الإخراج المسرحي بين جمالية الوسائط المادية وفن الأداء ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، الجزائر : جامعة وهران – كلية الآداب والفنون – قسم الفنون ، ٢٠١٨ – ٢٠١٩ .**