مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.30 (NO. 125) 2024, pp. 16-37

الاداء التمثيلي ومرتكزاته في المسرح التفاعلي

الباحث بشار فاضل عباس اشراف/ أ.د. مظفر كاظم الطيب
جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم المسرح
basharalshakarji@gmail.com

مستخلص البحث:
إن بحث الاداء التمثيلي ومرتكزاته في المسرح التفاعلي يركز ويبحث في تطوير تقنيات ومرتكزات الاداء التمثيلي لتحسين جودة أداء الممثل وتفاعله مع الجمهور.ويتضمن البحث الآتي أربعة فصول، ويتكون الفصل الأول على الإطار المنهجي المتكون من مشكلة البحث والحاجة إليه وأهمية البحث في تسليط الضوء على أداء الممثل ومرتكزاته في العرض التفاعلي، ثم هدف البحث الى التعرف على الاداء التمثيلي والكشف عن مرتكزات الاداء التمثيلي، وحدود البحث التي تضمنت للفترة الزمنية من عام (٢٠١٤-٢٠٢٠) والتي شملت العروض في المسرح العراقي في العاصمة بغداد، وبعد ذلك تحديد المصطلحات. أما الفصل الثاني: فقد شمل الإطار النظري والمتكون من مبحثين هما: المبحث الاول / الأداء التمثيلي بداياته واساليبه، والمبحث الثاني: المسرح التفاعلي ومرتكزاته، وما أسفرعنها الإطار النظري من مؤشرات. وقد شمل الفصل الثالث: إجراءات البحث المكونة من مجتمع البحث ومنهج البحث والذي استخدم الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينة، ثم أدوات البحث والذي استخدم أداة الملاحظة في تحليل العينة والتي شملت عرض مسرحية (حدث مؤقت) إخراج وسام عبد العظيم. أما الفصل الرابع: فقد تضمن النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات. ثم خلص البحث في تثبيت المراجع والمصادر والملاحق وملخص البحث باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية: الاداء، التمثيل، المرتكزات، المسرح التفاعلي.

الفصل الأول / الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

إن مشكلة البحث في الأداء التمثيلي ومرتكزاته في المسرح التفاعلي هي ضرورة تحقيق التوازن بين جودة الأداء التمثيلي وتفاعل الجمهور مع العرض المسرحي، وذلك لإعلاء دور المتلقي ليصبح عنصر مشارك في العرض، بدل من ان يكون متفرج ساكن، لإحداث التغير في مجريات العرض، ليكون هذا المسرح وسيلة فعالة للتوعية والتعبير عن الرأي وتعزيز الديمقراطية الثقافية، وهذا يشكل تحدياً للممثلين والمخرجين والفرق المسرحية، ومن الواجب ان يكون لديهم القدرة على تحليل تفاعل الجمهور مع العرض، وتطوير استراتيجياتهم في توظيف مرتكزات الاداء التمثيلي لتحسين جودة الاداء، وبحث الأداء التمثيلي ومرتكزاته في عروض المسرح التفاعلي يعمل على تحديد العوامل التي تؤثر على تفاعل الجمهور مع العرض، وتحليل أداء الممثلين والتحكم في المرتكزات العوامل الفنية المختلفة مثل الحوار والارتجال ودور الممثل الجوكر الذي يسير العملية المسرحية والصوت والإضاءة والألوان وغيرها لتحقيق التفاعل المثالي مع الجمهور، وتوفير بيئة ملائمة لتطوير وتطبيق هذه المرتكزات، وهل الممثل العراقي يعرف هذه المرتكزات وكيفية التعامل معها في المسرح التفاعلي، وهل يدرك الممثل العراقي علاقة المسرح التفاعلي بالجمهور، وهل المسرح التفاعلي أخذ حيزاً كبيراً في الساحة المسرحية العراقية؟
للاجابة عن هذه الاسئلة وغيرها، صاغ الباحث عنواناً لبحثه كالاتي: (الأداء التمثيلي ومرتكزاته في المسرح التفاعلي).

أهمية البحث: تكمن اهمية هذا البحث بكونه يسلط الضوء على الأداء التمثيلي ومرتكزاته في المسرح التفاعلي وقواعده وشروطه، فضلاً عن كونه يفيد الدارسين والمشتغلين والعاملين في مجال المسرح من طلبة ومهتمين وأكاديميين.

هدف البحث: يهدف البحث في الكشف عن الاداء التمثيلي ومرتكزاته في المسرح التفاعلي.

حدود البحث: الحد الزمـاني: العروض المسرحية من سنة (٢٠١٤ -٢٠٢٠) ميلادية، وذلك لتوفر العروض التي تختص بالمسرح التفاعلي.

الحد المـكـاني: العراق، العروض المسرحية التي قدمت في محافظة بغداد.

الحد الموضوعي: الأداء التمثيلي في عروض المسرح التفاعلي.

مصطلحات البحث:

الأداء:

لغة: جاء في لسان العرب (ابن منظور) انه: " قيل أخذ للدهر أداءه (من العدة)، وقد تأدي القوم تأديا، اذا اخذو العدة التي تقويهم على الدهر وغيره، ولكل ذي حرفة أداة، وهي الته التي تقيم حرفته، وأداة الحرب، سلاحها، ورجل مود: ذو أداة، ومؤد، نساك في السلاح، وقيل كامل أداة السلاح، وادى الشيء: أوصله والاسم الأداء"[1]

الاداء اصطلاحاً: يعرفه (جلين ويلسون) في القاموس الفلسفي بأنه: " يعادل الإنجاز بمعنى أن أي أداء لابد من أن يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الأدوات والأساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها هذا الأداء"[2]

وجاء في تعريف آخر بأنه: " اللحظة الآنية التي تعطي الفرصة لظهور النوع والجنس والحضور المادي للجسم "[3]

التمثيل لغة: "مثل. كلمة تسوية يقال. هذا مثله ومثله كما يقال شَبهه وشُبهه بمعنى، قال ابن بري: الفرق بين المُماثلة والمساواة أن المساواة تكون بين المختلفين في الجنس والمتفقين"[4]

التمثيل اصطلاح: "فعل معرفة وتعرف واتصال وادراك، وفهم، وتذكر، وتخيل، وانفعال، واستشراف، وتغير، وامتزاج، وافكار، ومشاعر، وصور"[5]

المسرح التفاعلي:

المسرح لغة: "اسم مكان من سرح مرعى: القرية مسرح طفولتي: مسرح الجريمة/ مسرح الحادث/ مسرح الحادثة المكان الذي ارتكبت فيه"[6]

المسرح اصطلاح: "خطاب إبداعي يقول ما لاتقوله الخطابات الأخرى كالقصيدة والقصة والرواية والموسيقى...الخ، وقناة هذا الخطاب هو اللفظ ودعامة هذا الخطاب في العرض المسرحي هو الجسد"[1]

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، (د. ب: دار لسان العرب، د، ت)، ص٤٦.
[2] ولسن، جيلين، سيكولوجية فنون الأداء، تر: عبد الحميد شاكر، (الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٠) ص٨.
[3] جودمان، إليزابيث، وجين دي مان، المرشد في السياسة والأداء، تر: محمد لطفي نوفل، (القاهرة، مركز اللغات والترجمة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠١)، ص ١٥١.
[4] ابن منظور، لسان العرب، (د. ب: دار لسان العرب، د، ت)،ص٦١٤.
[5] سعد، صالح، الأنا-الآخر ازدواجية الفن التمثيلي، (الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد٢٠٠١، ٢٤٧)، ص٩.
[6] عمر، أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، القاهرة، عالم الكتب للنشر، ٢٠٠٨)، ص٣٠٦.

تعريف المسرح التفاعلي اصطلاحياً:

عرفه (اوغستو بوال): " المسرح التفاعلي يهدف إلى تمكين الفرد والجماعة، وتعزيز الوعي والتحرير، وتفاعل الجمهور ومشاركته في إعادة صياغة الأحداث وتجربة التحول الاجتماعي، يمكن للجمهور أن يكون جزءًا من العمل الفني وأن يتحول إلى أداة للتغيير والمقاومة"[2]

التعريف الاجرائي للمسرح التفاعلي: المسرح الذي يركز على التفاعل المباشر والتشارك بين الممثلين والجمهور، حيث يتيح للجمهور التجربة المباشرة للأحداث المسرحية والتأثير في تطور القصة وتكوين المعاني، والتعبير عن آرائهم وتجاربهم الشخصية، لإحداث تأثير وتغيير في الفرد والمجتمع وتعزيز الوعي والتحرير الشخصي والاجتماعي.

الفصل الثاني / الإطار النظري

المبحث الاول: الأداء التمثيلي بداياته واساليبه

الأداء التمثيلي:

هو سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال فن التمثيل الذي يتطلب قدراً مناسباً من التدريب والاستعداد حتى يصل الممثل إلى مرحلة التنفيذ والإنجاز في تجسيد الشخصية المسرحية المناط بها.

إذن الأداء المسرحي هو فعل فني يشمل تقديم نصوص أدبية أو درامية أمام الجمهور على خشبة المسرح، ويستند هذا الأداء إلى تفسير الممثلين للشخصيات والأحداث والعلاقات البشرية عن طريق الحوار و الحركات والتعابير الجسدية والتقنيات اللازمة، وكيفية التعامل مع الضوء والملابس والديكور والعناصر البصرية الأخرى لإيصال رسالة العمل الفني بشكل متكامل للجمهور، فالأداء المسرحي يهدف إلى تفعيل الروح الفنية للنص المسرحي من تفسيره وتجسيده بطريقة تثير التفاعل والتأمل لدى الجمهور، مما يؤدي إلى تجربة فريدة وغنية تترك انطباعًا فنيًا وعاطفيًا[3].

وقبل أن نبحر في التعرف على الأداء التمثيلي، يجب علينا أن نذكر بدايات الأداء. فمنذ أن بدأ الإنسان الأول رسوماته على جدران الكهوف والمعابد، كانت رؤيته نابعة من طقوسه ومخاوفه، إذ ارتبطت صيغ هذا الفن بمعرفة الأساطير وطقوس العبادة، فقد تعود بدايات الأداء المسرحي إلى العصور القديمة، ويعود أقدم مسرح معروف إلى اليونان القديمة في القرن الخامس قبل الميلاد، حيث تم تطوير فن الأداء المسرحي في المهرجانات الديونيسية المخصصة للإله ديونيسوس، حيث كانت تلك المسرحيات تعتمد على القصص الأسطورية والتراجيديا والكوميديا[4]. ثم انتقلت الثقافة المسرحية إلى الرومان، إذ قاموا باضافات للمسرح اليوناني، و"قدموا تطوراتهم الخاصة للمسرح اليوناني، ومع مرور الزمن انتشرت الفنون المسرحية في جميع أنحاء العالم وتطورت بتأثيرات وتقنيات مختلفة، ففي العصور الوسطى، تطورت المسرحيات المتعلقة بالمواضيع الدينية، وكانت تعرض داخل الكنائس، ثم عادت المسرحية إلى المسرح خارج الكنيسة في عصر النهضة بأعمال مشهورة مثل مسرحيات وليم

---

[1] عودة، راسل كاظم، مرجعيات الترميز لجسد الممثل في خطاب العرض المسرحي، العدد ٦٠، (بغداد، مجلة الاكاديمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠١١)، ص١٣١.

[2] ينظر: بوال،اوغستو،منهج اوغستو بوال في مسرح المقهورين،تر:نورامين(القاهرة مركز اللغات والترجمة،اكاديمية الفنون، ١٩٩٧)، ص٤٥.

[3] ينظر: جوردون، هايو، التمثيل والأداء المسرحي، تر:. محمد سيد، ط٢، (القاهرة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ١٩٩٤)، ص٥٢.

[4] ينظر: ريد، هربرت، الفن اليوم، تر: محمد فتحي وآخرون، (مصر، دار المعارف، ١٩٨١)، ص٢٢.

شكسبير"[1]، فمنذ ذلك الحين استمر التطور في الأداء المسرحي بتقنيات مسرحية متقدمة وتجارب جديدة. على الرغم من البدايات البسيطة وبساطة الأداء، لكنه جاء معبرا عن واقع ذلك الإنسان وبساطة البيئة المتقشفة التي أنتجت فيها تلك الفنون، التي لم تخلُ من التلقائية والارتجال في الاداء وللفن البدائي دلالة على أهميته العملية القصوى، مما حصر استخدامه لدى الجماعة بالكان ومهبط الوحي الوسيط الذي يجلب للقبيلة الخصب والبركة، ويعبر بالفن عن الأحاسيس الأولية البديهية، وسر التشابه في الفنون البدائية في المناطق المختلفة، ويجب معرفة فهم الفن البدائي ومقوماته، والسعي للكشف عن تركيبة العقلية البشرية البدائية، التي جعلت الشعوب هذه تعيش اسلوباً خاصاً لحياتها، وينعكس تأثيرها على الفنون وبنيتها، ويمكن إخضاعها لقوانين الفن الأساسية في المفهوم المعاصر[2].

فقد ظهرت الأشكال المعاصرة للمسرح والأداء مثل المسرح الواقعي والتجريبي والمسرحية الموسيقية، واشكال اخرى، وبهذه الطريقة يمكننا القول أن بدايات الأداء المسرحي تعود للعصور القديمة عند الإغريق كما ذكرنا سلفاً، واستمر التطور والتنوع على مر العصور، فقد كانت بدايات الأداء تلقائية ارتجالية، ففي اليونان القديم "في أيام الحصاد، يجتهد المزارعون بالعمل، منذ بدايات الصباح، اسابيع واشهر متتالية، فيأتي موسم قطف العنب، لتليه صناعة النبيذ، فبعد الانتهاء من هذه المهمة، يبدأ المزارعون بالسكر والرقص اجلالاً لديونيسيوس إله المرح والصخب، والكحول كانت اساسية وليست عرضية، فقد يقومون بالاحتفال والغناء والرقص من الاعماق، وتسود الفوضى تكاد تكون باعثة للدمار"[3]، فهذه الحرية بالحركة والرقص تحتاج الى تقييد لانها تصل بهم الى الدمار والخراب وعدم السيطرة. فقد قرروا رسم حدود لتلك الحرية، وقررت السلطة مثلما كان العمل منظماً فالحرية تصبح منظمة "فبعدما كان الجسد حراً، تمكن من ابتداع الرقص الذي كان ينبع من الداخل، ولكنه حراً، استطاع الجسد أن يرقص في الزمان يرقص في المساحة والمكان، ثم ظهر مصمم لخطوات الرقص، فخطط الحركة، وشرح الإيماءة، وحدد الإيقاع وحدد المساحة، وجاء الشاعر المسرحي وكتب ابياته، لم تعد هناك وجود للفكرة الحرة أو للفوضى الخلاقة"[4]، فبهذا قد وضع حداً للفوضى والحركة غير المنظمة، لتكون حركة ادائية محسوبة لها دلالات، ضمن مساحة متفق عليها مع نص يحكم هذا الأداء. وعلى الرغم من ان الشعر المسرحي وتخطيط الرقصات تَقدم تقدم مرموق، غير انهما وضعها حداً نهائياً للحرية، فأدخل الى ساحات الصخب العفوي ماهو اكثر شعائرية، هي (الملحمة الملهبة Dithyramb)فكانت هذه الجوقةالصيحة المحبوسة، والعجيج المقفى والموزون، والتعبير الداخلي الماذون، والوحشية المتحضرة، والمرح المقنن بدقة الساعة، فأخذ الجميع يرنم الانشودة الدينية الموحدة ، ويرقص الرقصة نفسها، فهي تقسيم وتوظيف القدرات الادائية التي انحصرت بين صوتية وجسدية، وحاكت شكلاً صريحاً للطبيعة الشخصية التي تمثلها الذات الانسانية[5].وألاداء التمثيلي تطور، نتيجة التطور الذي حدث على هذه الاحتفالات والطقوس الدينية والموروث الاسطوري (الميثولوجيا) الذي كان هو مصدرها الاول الذي اشتقت منه مادتها، واذا أردنا ان نرصد المعايير الفكرية والفنية لاداء الممثل لابد ان نقف عند انحسار دور الجوقة ،فان"تأريخ المسرح الاغريقي يكشف انتقاص تدريجي لاشتراك الجوقة في التمثيل الفعلي، فقد اخذت تتخلى بالتدريج عن

[1] ريد، هربرت، الفن اليوم، مصدر سابق، ص٣٤.
[2] ينظر: فيشر، أرنست، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨)، ص٤١.
[3] معلم، ادوارد، وآخرون، مسرح المضطهدين، نافذة نحو التغيير (فلسطين، رام الله، عشتار للإنتاج وتدريب المسرح، ٢٠٠٦)، ص٨.
[4] المصدر نفسه، ص٨.
[5] ينظر: سخسوخ، احمد ،اتجاهات في المسرح الاوربي المعاصر،(القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥)،ص ٣٧.

الدور الديني الذي كانت تقدم به في اقدم العصور"[1]،لترتبط مابين متغيرات جديدة تتسابق بين النص والمكان واستحداث مجيب للجوقة وظهور النظارة، وقد اعطت هذه الخطوة المجال لـ (ثيسبس)الممثل الاول في التأريخ الاغريقي بالعمل بنظام الممثل الواحد الذي كان يجمع مابين التمثيل وكتابة المسرحية.إذ كان (ثيسبس) انسان ذو اوجه متعددة، كان شاعراً ومصمماً لخطوات الرقص وممثلاً، فكتب الشعر وانشده بنفسه، وكان يندمج مع الجوقة ويصمم الحركات ويقوم بادائها في مسيرة الملحمة الملهبة، تناغماً مع الجوقة، واخذ يعرض اعماله في الشوارع والاسواق موظفاً الاقنعة المختلفة في اداء عدة ادوار، وقد اشار(هوراس) الى ان (ثيسبس) هو مبتكر الشعر التراجيدي، وقد انشأ مسرحية في عربة يمثلها رجال ملونة وجوههم بحثالة النبيذ[2].فبعد ما كان (ثيسبس) الممثل الاوحد، بعدها جاء،"اسخيلوس، احد النبلاء وابتدع البطل الثاني، واصبح هناك بطلان يستطيع احدهما ان يوافق او يعارض الاخر، (وسوفوكلس) نبيل اخر ابتدع البطل الثالث اذن اصبح الشعراء الدراميون ثلاثة ممثلين تحت تصرفهم وثلاث منافقين يرتدون الاقنعة، وكل ممثل يؤدي اكثر من دور، فيزداد عدد الشخصيات الدرامية "[3]، وبهذا يتغير الاداء من قناع الى اخرن لان الممثل يقوم بتغير صوته وحركته حسب شخصية القناع الذي يختبئ خلفه.والحوار هو من يحمل ذلك الخطاب، فعندما ابتدع الحوار، تضاربت الاراء ولم يعد هناك ما يضمن سيطرة الاراء التي تدعمها السلطة، الذي ارعب (افلاطون) فقد قام بتوجيه خطاباً،"انتبهوا جميعاً، انا لا اقبل بأي من حماقاتكم المسرحية داخل جمهوريتي، هذا غير منطقي وغير قائم، انه لألم لعين، خذوا مسرحياتكم الي حيث لاتشرق الشمس"[4]، فهذا دليل على ان الاداء كان مقيداً في بداياته، والحوار هو من اهم ادوات الممثل، وافلاطون كان يرى ان العالم الذي يعيشوا به فاسد، والمسرح هو انعكاس لهذا العالم. لكن(ارسطوا) عارض (افلاطون) وقال ان الامور ليست مطابقة لما يراه (افلاطون)، وانه لم يتفهم المسالة جيداً، في رأيي انه يمكن للبطل ان يقع في اي خطأ يريد، حتى وان تمتع المشاهدون بخطئه وشاركوه متعته، كما قال (ثيسبس) انها مجرد لعبة، انها تمثيل، اي ان ارسطو اراد الحرية في التعبير، واعطاء الممثل الحرية في الاداء، واستخدم كلمة تعاطف بمعنى ان المشاهدين رأوا انفسهم في البطل ،وتخلوا لمدة عن ارائهم واخذوا التفكير بعقلية البطل، الذي زرع رغبات مفتعلة في ذهن المشاهد، ومن ثم تعاطفوا معه وتغافلوا عن عواطفهم واستشعروا أحاسيسه، ومن ثم خرجوا من العرض بتطهير عواطفهم، لان الخطأ يتيقض اولاً في مشاعر المشاهدين[5]. فهذا دليل على ان المسرح الاغريقي كان يعمل على بناء علاقة تواصلية تفاعلية بين الممثل والجمهور، وذلك عن طريق التطهير"فان فاعلية العرض نتائجها هي تغير سلوك المشاهد، من خلال ما شاهده من اداء جعل منه يفكر بالتغير والتطهير"[6]، ومن مفهوم (ارسطو) للمحاكاة، فهو يحدد ردود افعال الجمهور في العرض المسرحي، من الخوف والشفقة والتطهير، ويخرج المتفرج طهر العواطف.

ويرى الباحث: ان المسرح لدى الاغريق قد اسهم بشكل كبير في تطوير اداء الممثل، إذ كانوا يسعون جاهدين لتطوير مهاراتهم الجسدية والصوتية،كما قاموا علاقة تفاعلية مميزة مع الجمهور.

[1] لاراديس،نيكول،المسرحيةالعالمية،تر:عثمان نوية،(بغداد،المطبعة العصرية،وزارة التعليم العالي والبحث العلمي،١٩٨٦)،ص٢٥.
[2] ينظر:هوراس، فن الشعر،تر:لويس عوض(القاهرة،الهيئة المصرية للطباعة والنشر، ١٩٧٠)،ص١٤.
[3] معلم ، ادوار، واخرون، مسرح المظططهدين، مصدر سابق،ص١٤.
[4] معلم ، ادوار، واخرون، مسرح المظططهدين، مصدر سابق،ص١٤.
[5] ينظر: طاليس، ارسطو، فن الشعر، تر:عبد الرحمن بدوي، (بيروت، دار الثقافة العربية، ١٩٧٣)، ص٨-.٩.
[6] الكاشف،مدحت،اللغة الجسدية للمثل،دراسات ومراجع المسرح،(القاهرة ،مطابع ألاهرام التجارية،٢٠٠٦)،ص١٢.

ولم يختلف الامر كثيراً لدى الرومان في العروض المسرحية، إذ كانت تحتوي على الغناء والحركات الراقصة، وعلاقته مع الجمهور لم تتغير كذلك، فقد انصب الاهتمام بالتمثيل واداء الممثل لحركات ماجنة، كون المسرح الروماني اقتبس مسرحياته من اليونان"فقد كانت هذه العروض تفتقر الى الحوار الا ماندر، لكن السخرية تسود اكثر الاعمال حيث كانت مواضيع المسرحيات تدور حول أحد الطبقات وتتناولها بسخرية لاذعة، اي ان توجه الذوق العام عند الرومان كان للتسلية اكثر من اهتمامه بالامور الجادة "[1]،وهو امر طبيعي بسبب الغزو، ونظرتهم الفوقية للمسرح حيث تركوا امره للعبيد.والتمثيل تغير في العصور الوسطى لارتباطه بالمسيحية، وهكذا ارتبط المسرح بالكنيسة، فقد قدمت العروض داخل الكنيسة، ونتج عن ذلك احتياج الكنيسة ورجال الدين الى المسرح والتمثيل.

فقد مهدت تلك المرحلة لتطور فضاءات عدة، منها الداخلية والخارجية، التي ادت الى تغير الاداء التمثيلي، وجعل الممثل اكثر فاعلية وحضور، اذ عمل رجال الكنيسة على الافادة من البيئة المكانية والهندسة المعمارية للكنيسة، وتوظيفها للعرض المسرحي محققين بذلك التقاء قوة الموضوع الديني، مع هيبة المكان الكنسي واثره في الناس كبيئة للعرض الطقسي[2].

وعلى الرغم من بدايات عصر النهضة في اطاليا، ولكن نشط المسرح خارجها، ولم يكن وحده الذي برز الى الناس، بل برزت مجالات ابداعية كثيرة، وكذلك الافكار الجديدة في الفن والدين والسياسة، وذلك لان اوربا كلها كانت تجتاز مرحلة تاريخية بتأثير تلك الثورة التي اطلق عليها اسم النهضة، في نهاية القرن الخامس عشر، وكانت هذه النهضة في جوهرها تطوراً يتطلع الى الامام، فقد ظهر نوع جديد من العروض سمية (كوميديا دي لارتي) التي خرجت من مسرح العلبة التقليدي، الى فضاءات مختلفة لتقديم عروضها، واقامة علاقة تواصلية تفاعلية مع الجمهور، مثل الاسواق والحدائق والارصفة [3].ومن اهم المراحل التي تطور فيها الاداء التمثيلي، وتغيرت المفاهيم المسرحية هو القرن العشرين، فقد ظهرت اتجاهات واساليب ونظريات عديدة ومختلفة، التي ساهمت في تطوير العرض المسرحي والاداء على وجه الخصوص، والعلاقة التفاعلية بين الممثل والجمهور، وابتكار انماط جديدة وفضاءات مغايرة للمسرح التقليدي.ومن اهم المخرجين الذين عملوا على كسر الشكل التقليدي للمسرح هو المخرج الالماني والنمساوي الاصل(ماكس راينهارات) الذي عمل على خلق تواصل وتفاعل بين الممثل والمتفرج، الذي قام ببناء مسرح الفرقة الصغير الى جانب المسرح الالماني، وقدم عرض مسرحية الاشباح (لابسن) ومن الجو العالم الذي سادته الالفة والمحبة لهذا المسرح، شعر المتفرجون هم جزء من الفرقة، وهذا الأداء تفاعلي تشاركي بين الممثل والجمهور، اذ لم يعد الجمهور مفصول عن اجواء التمثيل، بل هو جزء من العرض في فضاء تواصلي[4]. ويعد (ماكس راينهارات) من اهم المرجعيات الفكرية والتقنية التي مهدت للمسرح التفاعلي، واستفاد منها هذا المسرح في تغير شكل الاداء والحوار والعملية التواصلية التي أثَرت على تغير الاداء التمثيلي، واثرت العملية المسرحية، كون المسرح التفاعلي وليد صيغ مسرحية عديدة سبقته، التي قدمت لنا اسماء كثيرة، منهم (مايرهولد) و(ارفين بسكاتور) صاحب المسرح السياسي والمخرج الالماني المهم (بروتولد برخت) الذي اسس المسرح الملحمي، اذ يعتبر مسرح جديد يختلف عن المسرح الارسطي، ورفض الشكل

[1] الياس،ماري، وحنان قصاب، المعجم المسرحي ، ط٢، (بيروت، مكتبة لبنان ناشرون ، ٢٠٠٦)،ص١٢٥.
[2] رشيد، يوسف، الإنشاء المسرحي وعنصره، ط١، (بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٢)، ص١٩.
[3] كول،توبي واخرون،الممثلون والتمثيل تاريخ التمثيل،تر:ممدوح عدوان،(دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٧)،ص٩٨.
[4] ينظر: صدقي، عبد الرحمن، المسرح في العصور الوسطى الديني والهزلي، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٩٧)، ص١٤١.

التقليدي في العرض، فقد ركز على ان يأخذ التمثيل طابع الرواية، وأراد من الممثل ان ينظر للشخصية بعين الناقد، واعتماد مبدأ التغريب، وكسر الجدار الرابع ذلك الجدار الوهمي بين الخشبة والجمهور، وليسمح للمتفرج بأن يكون جزء من المسرحية بعد كسر هذا الجدار الذي مد الجسور بين المتلقي والممثلين[1].

يرى الباحث:ان مسرح (برخت) هو من اهم المرجعيات المهمة للمسرح التفاعلي بعد كسر الجدار الرابع، وجعل المتفرج جزء من العرض بعلاقة تفاعلية، ويشتركان في الكثير من الخصائص ،فهو تعليمي ترفيهي وكذلك المسرح التفاعلي تعليمي ترفيهي، وشخصية الراوي في المسرح الملحمي قريبة من شخصية الجوكر في المسرح التفاعلي، وكلاهما يهدفان لمد الجسور بين الممثل والمتفرج، ورفض الدراما الارسطية ،والهدف جعل المتفرج حاضر ويقض لما يشاهده، والشخصيات في المسرح الملحمي لا تحتفظ بأي ايهام يشير الى عدم وعيها بوجود المتفرج، والمتفرج في المسرح التفاعلي يأخذ دور الممثل ويقتحم الشخصية وكذلك خشبة المسرح، اي يحتل الفراغ ويقترح الحلول[2].

المسرح التفاعلي ومرتكزاته:

هو نوع من الفن المسرحي الذي يدعو الجمهور إلى المشاركة النشطة في الأداء، ويهدف المسرح التفاعلي إلى إحداث تفاعل بين الممثلين والجمهور، حيث يتم دمج عناصر المشاركة والتفاعل في هيكل العرض المسرحي، يتضمن ذلك استخدام التفاعل المباشر، مثل الحوار مع الجمهور وتشجيعهم على الانضمام إلى العروض على المسرح عن طريق الجوكر، الذي يطلب من الجمهور تفسير التشكيلات الصورية التي يرونها على المسرح. وقبل ان نتحدث عن المسرح التفاعلي بشكل مفصل، لابد من معرفة اسباب ظهوره، فهناك اسباب سياسية، وقد يتعلق ذلك في رغبة المجتمع في تعزيز التواصل والمشاركة الجماهيرية في المجال الثقافي والفني، وتعزيز الديمقراطية الثقافية، ويستخدم كأداة للتغير والتعبير عن الرأي السياسي، وتسليط الضوء على القضايا الاجتماعية.

مرتكزات الاداء التمثيلي في المسرح التفاعليي هي: النص والممثل والجوكر والممثل المتفرج والارتجال والخشبة والسينوغرافيا والحوار فكل هذه المرتكزات يعمل عليها الممثل في تحسين ادائه وتأديته بصورة جيدة، وليتمكن من ادواته الحركية والصوتية لنجاح هذا الاداء.

النص في المسرح التفاعلي: النص الذي يستخدم في المسرح التفاعلي يختلف عن النص في المسرح التقليدي، إذ ان لا وجود لنص ثابت، وانما فكرة تعد من قبل مجموعة الممثلين مع المخرج، ويجب أن يكون النص مفتوحاً لاستيعاب المشاركة والتفاعل المباشر من الجمهور، ويمكن أن يشمل النص عناصر تفاعلية مثل أسئلة موجهة للجمهور أو دعوة للمشاركة في المشاهد ويأخذ شكله النهائي بعد نهاية المسرحية، "لا وجود اصلاً لنص التقليدي، والموضوعات المطروحة التي تقدم ترتبط اساساً بالأمور الحياتية التي يعيشها المتلقي"[3]، فتحتاج العروض المسرحية التفاعلية إلى قصة مثيرة وموضوع حياتي مهم وسيناريو ملهم يلتقط انتباه الجمهور ويحفز تفاعله.

ويعتبر اختيار القصة وتناول مواضيع مثيرة للاهتمام أمراً حيوياً لجذب الجمهور وجعله متحمسًا للمشاركة في تطوير الأحداث، "فقد اتسمت العروض المسرحية غير التقليدية باعتمادها على نصوص

[1] ينظر: موريل ريتشارد، اساليب التمثيل،تر: سامي عبد الحميد، (بغداد، الهيئة المصريةالعامة للكتاب، ٢٠٠٦)، ص٥٩.
[2] ينظر: العبيدي، فانزطه سالم، تحولات أداء الممثل في المسرح الملحمي وتطبيقاتها في المسرح العراقي،(بغداد، مكتبة عدنان للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٤)، ص٦١.
[3] سامي، محمد، تعريف المسرح التفاعلي، (الشارقة، الهيئة العربية للمسرح، مجلة الخشبة، ٣٠-١٠-٢٠١٦.

تستدعي فعالية الجمهور في اتخاذ قرارات معينة وتجربة حلول مختلفة "[1]، ومن خلال القصة يكون التفاعل واضحًا وشاملًا، حيث يشتمل على تفاعلات متعددة ومتنوعة، وتستخدم اللغة البسيطة في النص التفاعلي، حيث تكون منطوقة اكثر من ماهي مقروءة "استعمال اللغة المتداولة يسهل عملية التواصل، كون الجمهور عادة ما يكون متعدد المستويات اجتماعياً وفكرياً"[2]، اذن باستخدام اللغة البسيطة، يمكن للممثلين والجوكر التواصل مع الجمهور بشكل فعال وسلس، يُمكن تجنب التعبيرات المعقدة والمصطلحات الصعبة، مما يجعل الرسالة أكثر وضوحًا ويسهل استيعابها من قبل المشاهدين، النص في المسرح التفاعلي يمكن أن ينقسم إلى عدة أنماط تتيح للممثلين والجمهور التفاعل بطرق مختلفة. النص المكتوب المفتوح، يكون النص مفتوحًا للتغيير والتعديل، قد يكون هناك أجزاء مكتوبة مسبقاً تشكل إطاراً للعرض، لكن التفاصيل والتفاعلات يتم تحديدها أثناء العرض نفسه باعتماد مشاركة الجمهور، "اذ بالامكان ان يكون ان يكون النص المعد في المسرح التفاعلي، منتمياً إلى أي أسلوب مسرحي تقليدي فيما يخص الجزء الأول من العرض، يتمحور حول طرح القصة وشكل الاضطهاد وتشخيص القاهر والمقهور وبأسلوب واقعي أو رمزي او تعبيري، ولا يحبذ استخدام الأساليب التي تغيب فيها القدرة على الفعل والتأثير"[3]، فالنص هو أداة قوية للتواصل والتفاعل في المسرح التفاعلي، يساعد في جعل العرض متاحاً لجمهور متنوع ويعزز الاتصال.

والنص المستند إلى الجمهور، يمكن أن يستند النص في المسرح التفاعلي إلى مشاركة الجمهور، حيث يمكن للجمهور المساهمة في توجيه العرض، وتحديد مسار الأحداث وتطور الشخصيات من خلال استفتاءات أو اختيارات، وهذا يعتبر الجزء الثاني من النص، إذن المتفرج في العرض يقوم بالفعل المقترح بنفسه، والإمساك بزمام الأمور وقيادة الدفة على وفق ما يراه، وما على النص ايضاً أن يظهره حول سمات الشخصيات وأبعاده[4].

الممثل في المسرح التفاعلي:

الممثل يلعب دوراً حيوياً وأساسياً في المسرح، ويعتبر العنصر الأساسي والروح الحية للمسرح التفاعلي، ويجب أن يكون الممثل قادراً على التفاعل بشكل طبيعي ومتناغم مع التفاعلات المختلفة للجمهور، حيث يكون الممثل جسراً بين العرض المسرحي والمشاهدين، ويساعد على تحقيق الاتصال العاطفي والفني بينهما، وهناك الكثيرون ممن يرون أن المسرح هو فن الممثل بامتياز، ويجب على الممثل أن يمتلك الموهبة والخبرة، وأن يطورها بالدراسة والبحث[5]. بدوره يتطلب مجموعة من المهارات والمواهب التي تساهم في إحياء العرض المسرحي بأكمله، " الممثل في المسرح التفاعلي يكون مدرباً تدريباً عالياً خلافاً لما يوحي به الطابع الارتجالي للأداء، ذلك ان القدرة على الارتجال والتجاوب مع المسار الذي يأخذه العرض وهو مسار غير متوقع يجب أن يقابل بمهارة عالية في الأداء"[6]، إذن المهارة والتدريب هما جزء أساسي لنجاح الممثل في مجال المسرح، ويحتاج إلى تدريب وممارسة دائمة لتحسين أدائه. والتحسين المستمر والاستعداد للتطور والتجديد هما أساس

[1] بينيت، سوزان، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحين، مصدر سابق، ص١٥١.
[2] بوديروزا، الكسندر، دليل التدريب في التقنيات المسرحية، صندوق الأمم المتحدة للسكان، د. ت، ص٤
[3] الجوذري، وسام، مصدر سابق، ص٥١-٥٢.
[4] ينظر: يقطين، سعد، من النصالى النصالمترابط-مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥)، ص١١٤.
[5] الجوذري، وسام، مصدر سابق، ص٥٣،
[6] كاي، نك، مابعد الحداثة والفنون الادائية، تر: نهاد صليحة، ط٢، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩)، ص٨٢.

النجاح المستمر للممثل، وجسد الممثل يعتبر أداة أساسية لتحقيق أداء فني ناجح، فإن بوال عبر عن جسد الممثل بأنه هو السلوك الإنساني العفوي، "في البداية اهتممنا بالممثلين، وأنشأنا مختبراً مسرحياً درسنا فيه أعمال ستانسلافسكي دراسة منهجية، وكانت قاعدتنا الوحيدة في البداية أن العاطفة تحتل الاسبقية على كل شيء، وان تمنح سلطة حرة لتكوين الشكل النهائي لتفسير الممثل للدور"[1]، يقوم الممثل بتجسيد الشخصيات التي تتواجد في النص، يُظهر الشخصيات بمختلف ملامحها النفسية والجسدية، ويعبر عن مشاعرها وأفكارها لإيصال القصة بشكل مؤثر للجمهور.

يُعتبر التفاعل مع الجمهور، أحد أهم مهارات الممثل في المسرح التفاعلي، يجب عليه استقبال التعليقات والاستجابة لتدخلات الجمهور بشكل طبيعي وملائم، " كون الممثل لايعمل مع مليكانات أو كرات او عصا، بل انه يعمل مع كائنات حية بشرية فهو إذن يعمل مع نفسه في إطار الاكتشاف الإنساني اللانهائي فإن الممثل في المسرح التفاعلي يعد أكثر من مجرد مؤدٍ، فدوره بالمسرح التقليدي واضح المعالم، ويعرف الممثل بما سيؤول إليه نهاية المطاف المتفق عليه مع المخرج وباقي الممثلين[2]. أما في المسرح التفاعلي لا يعرف ما سيبدر من الممثل - المتفرج، فعلية " الممثل يجب أن يتحلى بصفات أدائية عالية، إذ أن على الممثل ان يعي بان المتفرج-الممثل يمثل لأول مرة ولا يعرف حركاته وأماكن جلوسه أو اماكن وقوفه ويتطلب دور الممثل في المسرح التفاعلي القدرة على الاستجابة الفورية للمواقف والمشاركات الجماهيرية، وقدرة على استخدام الارتجال والإبداع في جعل التجربة الفنية أكثر إثارة وتشويقًا[3]. وفي أي شكل من أشكال المسرح يقيم الممثل علاقة ثنائية مع الشخصية التي يجسدها، ويجب عليه أن يكون قادرًا على إعطاء الشخصيات أصواتاً وحركات جسدية تعكس شخصياتها ومشاعرها، "فالعلاقة قائمة على التجاذب والتنافر على الانصهار والانقسام، وتنمو المسافة بين الممثل وشخصيته أو تتضاءل وفقاً لطبيعة الشخصية ومعطياتها"[4]، وذلك قد يطلب من الممثل أن يتجاوب مع تحديات غير متوقعة أثناء العرض، ويحتاج الممثل إلى القدرة على التكيف والتفاعل السريع. فقد عمل بوال على تدريب ممثليه، وفق تمارين محددة، ويشمل التدريب على التنفس السليم والتحكم في الصوت والاستفادة من حركات الجسم لإيصال الشخصية بصورة واقعية، وتفكيك وتفسير الشخصيات، " عندما بدأنا بتمارينا، لم نكن بعد قد انتبهنا الى الاقنعة الاجتماعية، في ذلك الوقت كنا نهتم بالميكانيزم في شكله الفيزيقي البحت، بمعنى انه يقوم باستمرار بالحركات ذاتها، "[5]، أي انه عبارة عن الة او امتداد للالة، فإنه يرفض لنفسه أي احتمال للنشاط الأصلي.

ولهذا فقد عمل بوال على تفكيك الية عمل الممثل "علينا ان نقوم باعادة برمجة الممثل (او الغاء برمجته) حتي يستطيع ان يتقبل ميكانيزم الشخصية التي سيؤديها، ويكون عليه أن يتعلم من جديد، كيف يدرك الحركات والأحاسيس التي فقد عادة التعرف عليها"[6]، ولكي يعبر الممثل عن الشخصية المراد تجسيدها من خلال تحركات جسده، لغة الجسد، التعابير الوجهية، وطريقة تحدثه وتأدية المشاعر والحوارات.

[1] بوال، اوغستو، العاب للمثليين وغير الممثلين، مصدر سابق ص٢٩.
[2] ينظر: بوال، اوغستو، قوس قزح الرغبة، مصدر سابق، ص٤٣.
[3] ينظر: البريكي، فاطمة، مدخل إلى الأدب التفاعلي، مصدر سابق، ص٩١.
[4] بوال، اوغستو، العاب للمثليين وغير الممثلين، مصدر سابق ص٣٩.
[5] الياس، ماري، نحو تفعيل مسرح التفاعلي عربياً، مجلة الرومي الثقافية، تأريخ النشر، ٢٢مايوم٢٠١٤، تاريخ الولوج ٧/٩/٢٠٢٢.
[6] بوال، اوغستو، العاب للمثليين وغير الممثلين، مصدر سابق ص٣٢.

الجوكر: يعتبر الجوكر او الميسر شخصية مهمة تتدخل في العرض بطريقة غير متوقعة ومبتكرة، وله عديد من الأنشطة والوظائف داخل العرض المسرحي، مسؤوليته كبيرة في التنسيق بين عناصر العرض جميعها، فان"شخصية الجوكر متعددة الوظائف والانشطة، داخل العرض المسرحي، حيث يستمر عمله منذ دخول الجمهور فضاء العرض حتى مغادرته إياه، فعلى مستوى المواصفات فهو يميز كونه شخصية تواصلية بامتياز"[1]، يمكن لشخصية الجوكر التفاعل المباشرة مع الجمهور عن طريق الحوار، يمكنه طرح أسئلة، وإشعال المناقشات، وتحفيز المشاركة الجماهيرية بطرق مثيرة. والجوكر يكون ذكيا جدا ومطاوعا ويتجنب الأفعال التي تناور الجمهور ويستوعب كل الحالات التي تتنامى أمامه، إذن"على الجواكر ان يتجنبوا جميع الأفعال التي يمكن ان تناور الجمهور، أو أن تؤثر فيه، يجب أن لايطرحوا للمناظرة استنتاجات غير شاهدة بذاتها، ويجب عليهم أن يجعلوا الاستنتاجات الممكنة مفتوحة دائما "[2]، يعتمد نجاح الميسر الجوكر على قدرته على فهم المواقف والأحداث في العرض والاستجابة لها بشكل فوري ومناسب، مما يجعله شخصية لافتة وقوية تضيف الكثير من القيمة لتجربة المشاهدين، " فليس عليه أن يظهر باي حاله من الضعف أو التعب أو الارهاق، فهو بمثابة المثل الأعلى لهم"[3]، قد تكون شخصية الجوكر جزءًا من القصة وتؤثر في تطور الأحداث بطرق غير متوقعة، يعتمد نجاحه على قدرته على فهم مزاج الجمهور وتفضيلاتهم، ومن ثم استخدام الطرائف والنكات الملائمة لإضفاء جو من المتعة والضحك. ويمكن لشخصية الجوكر التفاعل المباشر مع الجمهور عن طريق الحوار وطرح أسئلة، وإشعال المناقشات، وتحفيز المشاركة الجماهيرية بطرق مثيرة، ملتزماً بقواعد اللعبة أو الموضوع المراد طرحه، فـ"الجواكر لا يقررون شيئا بصفة شخصية، بل إنهم يطرحون قواعد اللعبة مع تقبل كامل من البداية، لإمكانية قيام الجمهور بتغييرها إذا بدا ذلك ضروريا لدراسة الموضوع المقترح"[4]، فهو يلتزم بكل مايملي عليه المخرج للوصول للهدف المطلوب. فإن علاقة الممثل مع الآخر الغير بأشكاله المختلفة وبتعددها ذات الممثل او المتفرج أو مكونات العرض وتعامله مع مختلف العناصر لخلق مزيج مشترك يحاول جعل التفاعل وتبادل العلاقة ممكنة، وهذا يعطي روح التفاعل والحضور العياني، الذي يمتلك شروطه الزمانية والمكانية، والمعطيات الجمالية تفرض نفسها وتؤدي وظيفتها الارسالية التفاعلية[5].

حيث يعود تاريخ (المسرح التفاعلي) إلى فترة الستينيات في القرن العشرين، وقد ظهر في مختلف أنحاء العالم، فهو وليد لصيغ مسرحية عديدة سبقته، ويعتبر المسرحي البرازيلي (أوغستو بوال) (Augusto Boal) واحدًا من أهم الشخصيات التي ساهمت في نشر وظهور فكرة (المسرح التفاعلي)، واتاحة الفرصة للجمهور بالمشاركة والتفاعل مع العرض، فان" أوغستو بوال، المخرج المسرحي البرازيلي، يعد رائداً في تطوير المسرح التفاعلي، حيث قام بتقديم نظرية مبتكرة لمسرح

[1] الجبيلي، نجاح، بوال: الجوكر الحقيقي شخص يساعد الناس كي يكتبوا، العراق، جريدة المدى، العدد٤٠٤١ ١١ايلول، ٢٠١٧.
[2] بوال، اوغستو، العاب للمثليين وغير الممثلين، مصدر سابق ص٢٦٠.
[3] الجوذري، وسام، مصدر سابق، ص٤٣.
[4] بوال، اوغستو، العاب للمثليين وغير الممثلين، مصدر سابق ص٢٦٠.
[5] ينظر: عشير، د. عبد السلام، عندما نتواصل نغير: مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحِجاج، (المغرب، دار أفريقيا الشرق للنشر، ٢٠٠٦)، ص١٨.

المستضعفين، التي تُعزِّز التفاعل بين الممثلين والجمهور كوسيلة للتغيير الاجتماعي"[1]، اي تحول المشاهد الى ممثل، ولهذا فإنه يعتبر من أهم المرجعيات في هذا المجال.

فقد تأثر بوال بمفاهيم الفلسفة الماركسية والتحررية، وعمل على تطوير نظرياته الخاصة في مجال المسرح، والتي تركز على السعي لتحقيق التحرر من الاضطهاد والقهر الذي يعاني منه الشعب من الحكومات والرأسمالية والتغيير الاجتماعي من خلال المسرح، حيث يقول بوال "يجب على المشاهدين أن يتحولوا ليصبحوا الشخصية المسرحية: ان يتقمصوها، ويستبدلوها-لا ان يطيعوها، ولكن ان يواجهوها، ويرشدوها إلى الطريق التي يعتقدون أنها صحيحة. فإن المشاهد الذي يصبح مشاهدا / ممثلا يجابه بقية المشاهدين وبشكل ديمقراطي، ويصبح حرا في اقتحام المشهد وانتزاع دور الممثل. المشاهدون بدورهم بقلوبهم يتدربون على خوض خطط هجومية - اي على طرق يحررون أنفسهم من الاضطهاد "[2]، هذا من أجل إشراك الجمهور في صنع القرارات المسرحية، يمكن للجمهور أن يشارك في اتخاذ القرارات الفنية، مثل اختيار القصة أو تطوير الشخصيات، مما يمنحهم شعورًا بالانتماء والمساهمة الفعالة. وقد وضع بوال نظرية (المسرح المستعمل) في كتابه (Theatre of the Oppressed)، (مسرح المضطهدين)، الذي تم نشره في عام 1979، اذ تركز هذه النظرية تركز على المشاركة الفعالة للجمهور في صناعة العرض المسرحي، وتسمح لهم بالتفاعل والمشاركة في تحليل وحل المشكلات الاجتماعية التي يعاني منها المجتمع. فان المسرح التفاعلي يختلف كلياً عن المسرح التقليدي ويعتبر شكلاً جديداً من أشكال المسرح، الذي يؤسس علاقة مباشرة مع الجمهور ويقوم على تطوير مهاراته وتحفيز ذاكرته إذن المسرح التفاعلي يعتبر بيئة تشجع الإبداع والابتكار، يمكن للممثلين والجمهور المشاركة في تجارب جديدة وتقنيات مسرحية مبتكرة لإنتاج أعمال فنية فريدة ومثيرة. وقد ارتبط المسرح التفاعلي كما ذكرت بالبرازيلي (اوغستو بوال) (Augusto Boal) الذي ولد في ١٦ مارس ١٩٣١ في مدينة ريو دي جانيرو في البرازيل وتوفي في ٢ مايو ٢٢٩، ويعتبر بوال ناشطا اجتماعيا و أحد أبرز المخرجين المسرحيين في البرازيل وعلى مستوى العالم، وهو مؤسس حركة مسرح المضطهدين العالمية، ومؤلف لعدة كتب منها (قوس قزح الرغبة، مسرح المضطهدين، المسرح التشريعي، العاب الممثلين وغير الممثلين"[3]. ويعتبر رائداً في مجال المسرح السياسي التفاعلي، وتأثر بوال بعمل المنظر و المربي (باولو فيريري)، الذي كانت تربطهم صداقة قديمة فيقول بوال، "صداقتنا يجب ان تعود الى عام ١٩٦٠، عندما ذهبت انا ومسرحي دي ارينا دي ساو باولو للمرة الاولى، الى ريسيفي في ولاية بيرنامبوكو، حيث كان يحاول عرض منهجه، هناك التقينا، كان باولو اكبر مني بعشر سنوات، حيث سألته إن كان يقبل ميدالية مدينة ريو دي جانيرو، التي كنت مكلفاً بتقديمها عندما كنت عضوا في المجلس التشريعي لريو، ومن هنا بدأت صداقتنا "[4]، حيث تأثر بوال بكتاب باولو (بيداغوجيا المضطهدين)، فقد قال بوال مع باولو فيريري تعلمنا أن نتعلم، فتعلم منه الكثير وعندما توفى باولو فيريري قال بوال " فقدت والدي الأخير. لدي الان اخوة واخوات

[1] مقالة، المسرح والتغير الاجتماعي، ممارسة المسرح من أجل التنمية، بقلم: (كيماني نجوغو)، ww. jstor. org/stable/10. w 7722/j. ctt6wpbr7. 5، سنة ٢٠١٤.
[2] معلم، ادوارد، وآخرون، مسرح المضطهدين، نافذة نحو التغيير (فلسطين، رام الله، عشتار للإنتاج وتدريب المسرح، ٢٠٠٦)، ص١٩.
[3] ينظر: الازرقي، عامر، وآخرون، بروفة على الثورة: مقاربة لمسرح المقهورين، ط١، (العراق، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر، ٢٠٢١)، ص٥-٦.
[4] بوال، اوغستو،المسرح التشريعي،تر:وليد ابو بكر،(فلسطين،اصدار دارعشتار،مركز مسرح المظطهدين٢٠١٠)،ص١٤٧.

فقط"[1]، فقد تأثر بعد وفاته وبقى باولو ملهما له. فلم تقف وسائله التقنية والجمالية على كتابة النص او الرؤية الاخراجية في العرض المسرحي، وما تحمله من معالجات، بل قام بتوظيف جمالي شامل للعملية المسرحية برمتها، حيث تأثر بوال أيضاً بالمفاهيم الفنية والثقافية للثقافة الأفريقية واللاتينية، وقد اعتمد في عروضه المسرحية على تقنيات تفاعلية مختلفة منها التمثيل الجسدي والحركة والرقص والموسيقى والفيديو والإضاءة المتحكمة، والعروض المرئية لخلق تجربة مفعمة بالحيوية والتفاعل بايقاعات متنوعة، فإنه "يتم تجسيد ذلك كله من خلال آليات وتقنيات مختلفة، كالحوار بين الممثلين أو بين الممثلين والجمهور، وحركة تجسيد الجسد بأيقاعاته المتنوعة والصوت بكافة نغماته ودلالاته، والغناء والموسيقى وكذلك الوسائل السمعية والبصرية "[2]، حيث يوفر للجمهور تجربة فريدة وشخصية، حيث يتم تشجيعهم على المشاركة والتعاون مع الفرقة المسرحية لخلق تجربة مسرحية فريدة لكل فرد.

ما اسفر عنه الإطار النظري:

لقد أسفر الإطار النظري عن العديد من المؤشرات منها:

1. الادائية التمثيلية هي الحجر الاساس الذي يستعمله الممثل كي يقود العملية الادائية مع الجمهور.
2. الأداء التمثيلي في المسرح التفاعلي يتطلب التداخل في الأداء بين الجمهور والممثل، وتبادل الادوار.
3. الأداء التمثيلي في المسرح التفاعلي غير محدد النهاية.
4. وجود مايسمى بالجوكر او القائد او الميسر كمرتكز ادائي تمثيلي مهم في المسرح التفاعلي، وهو من يقود العملية المسرحية من البداية الى النهاية.

الفصل الثالث / إجراءات البحث

مجتمع البحث:

قام الباحث بإحصاء مجتمع البحث والذي يتكون من مجموعة الممثلين الذين شاركوا في العروض المسرحية التفاعلية في العاصمة العراقية بغداد، لعام (٢٠١٤) وحتى عام (٢٠٢٠).

عينة البحث:

اختار الباحث عينة بحثه مسرحية (حدث مقت) اخراج، وسام عبد العظيم وتمثيل/ حميد انهاب، احمد ابراهيم، سند مزهر، وسام عبد العظيم.

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في اجراءات البحث للوصول الى النتائج والاستنتاجات التي تتوافق مع أهداف بحثه.

اداوات البحث:

اعتمد الباحث الملاحظة كأداة لبحثه، فضلاً عن مؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري لتكون وحدة للقياس، كما ان الباحث استعان باقراص (CD) لعرض المسرحية فضلاً عن الصور كابيانات.

[1] المصدر نفسه، ص١٤٨.
[2] ينظر: سيديل برلين وآخرون، دليل التدريب في التقنيات المسرحية، اصدار صندوق الأمم المتحدة للسكان بالتعاون مع الهيئة الدولية للأسرة، (نيويورك، صندوق الأمم المتحدة للسكان UNFPA، ٢٠١٠)، ص٢٩.

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.30 (NO. 125) 2024, pp. 16-37

تحليل العينة:
مسرحية (حدث مؤقت):
تأليف: فريق العمل
اخراج: وسام عبد العظيم.
مكان العرض: بغداد/ الدورة/ مخيم السلام للنازحين.
سنة العرض: ٢٠١٧
انتاج: منظمة الاغاثة الدولية
تمثيل: حميد انهاب، احمد ابراهيم، سند مزهر، وسام عبد العظيم
ملخص المسرحية:
عرض مسرحي تفاعلي يعالج القضايا العالقة بين المجتمع المُضيف والمجتمع النازح أي بين عوائل النازحين والعوائل التي تسكن المناطق التي بنيت فيها المخيمات المخصصة للنازحين، وبحضور عدد من المسؤولين في الحكومة المحلية والشخصيات ذات العلاقة، والممثلين في هذا العرض هم ليسوا ممثلين محترفين ولم يدرسوا التمثيل ولم يتسنى لهم التمثيل سابقاً، وتم اختيار الممثلين من المجتمعين النازح والمجتمع المُضيف، ليكونوا هم أقرب إلى طرح قضاياهم وكل ما يعانون منه من مشاكل اجتماعية وظروف اقتصادية وغيرها من مشاكل واحتياجات المجتمع لها.
يبدأ العرض بالترحيب من شخصية (الجوكر) الذي يلعب دوره الممثل وسام عبد العظيم، إذ يقوم الممثل وسام عبد العظيم بالترحيب بالحضور جميعاً، ويبدأ حديثه عن العرض والطريقة المسرحية التي سوف يتم استخدامها في عرض المسرحية، ألا وهي طريقة أو تقنية المسرح التفاعلي، وتعريف الجمهور بهذا النوع من المسرح، وطرق اشتغاله، وكيفية اتمام العرض واعتماده على القضايا الاجتماعية وبمشاركة الجمهور، إذ إن العرض تم في فصلين كل فصل يحمل ثلاث مشاهد وهذه المشاهد تتحدث عن موضوع انقطاع المياه واحتياجهم لها وعدم توفرها وكذلك المشاكل التي تحدث بينهم بسب رمي القمامة خارج مكانها المخصص والفصل الثاني تحدث عن موضوع شاب من محافظة صلاح الدين نازح في بغداد ويعمل باجر يومي في احد المحلات وسوء معاملة صاحب العمل له.
تحليل الاداء التمثيلي للعرض:
يبدأ العرض المسرحي بدخول الممثل وسام عبد العظيم الذي يؤدي دور الجوكر.
الجوكر: اهلاً وسهلاً بيكم جميعاً راح نعرض مسرحية تتحدث عن واقعكم الي انتو تعيشوا وراح يشاركنا بالتمثيل مجموعة من الشباب والشابات، وراح نعرض العرض بطريقة تسمى المسرح التفاعلي، الي هو راح بعد العرض نسالكم شنو الاسباب الي ادت للمشكلة، كذلك باستطاعتكم تمثلون المشهد مرة ثانية بطريقتكم، وهسه اتركم بمشاهدة العرض"[1].
يبدأ المشهد بظهور شخص يجلس على كرسي ويبدأ بالنداء على زوجته.
الزوج: ام سعيد شمسوية غده اليوم
الزوجة: اهووو هم اجة ماسويت شي"[2].

[1] حدث مؤقت، تأليف: كادر العمل، إخراج: وسام عبد العظيم، تمثيل: حميد انهاب، احمد ابراهيم، سند مزهر، وسام عبد العظيم، مكان العرض: بغداد، بغداد، الدورة، مخيم السلام للنازحين، ٢٠١٧.
[2] المصدر نفسه.

نلاحظ من اللحظة الاولى للعرض توتر العلاقة بين الزوج والزوجة.
وينتقل الحدث للحديث عن عدم تحضيرها للغداء وذلك بسبب عدم توفر المياه، وتذمر الزوج من المشاكل التي يعيشها ويعانون منها ويأخذ الدلو ويتوجه الى الجيران، بعدها في نفس المكان وعلى الخشبة لن يتغير الديكور، واستمرارية الحدث كأنه انتقال الي مشهد ثاني، إذ توجد بابين واحد يمين المسرح والآخر يسار المسرح فيذهب ابو السعيد ويطرق باب الجار الذي على يسار المسرح، ويبتعد عن الباب وهذه دلالة للاحترام.

الزوج: يطرق الباب
الجار: منو؟
ابو السعيد: اني جيرانكم ابو السعيد شلونك عمي شلون صحتك
الجار: هلا بيك
ابو السعيد: اني جارك ابو السعيد هنا نازل بهذا المكان
الجار: شرايد
ابو السعيد: ولا امر عليك رايد بهاي السطلة مي"[1].

يستمر الحدث بين ابو السعيد والجار فيقوم الجار بطرد ابو السعيد وهي حالة تفصح عن سوء المعاملة التي يتعرض لها النازحين من البعض.
بعدها ينتقل الى الجهة الاخرى ويطرق الباب الاخر محاولاً الحصول على الماء من الجار الاخر، نلاحظ ان استراتيجية الاداء التمثيلي في هذا المشهد هو اداء تقليدي بعيداً عن المبالغة في الاداء ومقدم بشكل بسيط وسهل يحاول الحصول على الماء بشكل مباشر في محاولته مد انبوب ماء من الجيران.
يخرج الجار الثاني مستنفر من رمي النفايات في الاماكن الغير مخصصه لها
الجار الثاني: شنو هاي الناس لاتخجل شنو هل الزبالة الي بالكاع"[2].

يستمر تذمر الجار ليبدء بسحب حاوية حمراء ويبدا بجمع النفايات ووضعها في الحاوية ليبدأ بمخاطبة الجمهور بشكل مباشر
الجار الثاني: لو كل واحد ينظف بيته وينظف الشارع تره هذا الشارع مو بس لواحد للكل، ترى مدينتنا تصير حلوة ليش متخلوها بالكم هايه لو كل واحد ينظف مكانه والله جان صرنه بخير"[3].

وهنا اراد الممثل مد الجسور بينه وبين الجمهور، وثم ينسحب الممثل لتدخل ممثلة وهي تحمل سلة مهملات وتقوم برمي الاوساخ والنفايات على الارض ليقوم الممثل بالدخول وهو بحالة غضب وهو يبوخ الممثلة ثم يدخل ممثل اخر محاولاً الاستفسار حول الذي يجري بينهم.
الممثل: خير خوماكو شي
الجار الثاني: جتي مناك وذبت الزبالة بصف الحاوية
الممثل: منو
الجار الثاني: هايه
الممثل: اهو ذولة النازحين عمو هاي مو اول مرة اشوفها اذب الزبالة بصف الحاوية"[4].

---
[1] سرحية حدث مؤقت، مصدر سابق.
[2] المصدر نفسه.
[3] المصدر نفسه.
[4] مسرحية حدث مؤقت،مصدر سابق.

نلاحظ تصاعد الحدث وصولاً الى لحظة الذروة ودخول الجوكر او الميسر

الجوكر: شكراً يا شباب احنه شفنه هاي المشكلة والشباب يريدون حل لو ردنا انشوف المشكلة من وين بدت وممكن شلون نعالجها نسمع منك الي بالاخير"[1].

نلاحظ في هذا المشهد اعتماد استراتيجية الاداء التمثيلي التفاعلي على تفعيل دور الجمهور واشراكهم في ايجاد حل من ضمن العرض في عملية السؤال والجواب عن اشراك ذلك الجمهور وتفعيلهم من الجوكر.

احد الجمهور: الصوج بالبنية ماعرفت مكان الزبالة الي هي للنازحة"[2].

فهذه العملية التي تعتمد على ما يطرحه الجمهور من أراء تحاول ايجاد مواطن الخلل وايجاد الحلول لها هي من صلب الاستراتيجية التي يعتمدها الممثل في العرض التفاعلي محاولاً بذلك جعل الجمهور هو جزء من العرض وليس متفرج ساكن فقط.

تعتمد ردود الافعال من الجمهور والتركيز على حالتين سلبيتين بين الرفض والاجابة وتباين الاجوبة من شخص الى اخر مع تفاعل الممثلين الاخرين مع الجمهور وليس الجوكر فقط، يستمر الحديث وتداخل الجمهور بالاجوبة المختلفة من شخص الى اخر وصولاً الى عدة اجوبة الى سؤال الجوكر للمثلين(النازحين) للوصول للحلول المشتركة التي من شأنها القضاء على هذه الظواهر السلبية.

ينتهي المشهد بتصفيق الجمهور والتفاعل مع الحدث المسرحي.

يبدأ مشهد اخر بظهور شخصية لممثل متوسط الصالة وهو يعرف عن نفسه بشكل مباشر الى الجمهور.

الممثل: اني اسمي محمد من صلاح عمري 16 سنة تركت المدرسة حالياً اشتغل عامل"[3].

نلاحظ في هذا المشهد ان استراتيجية الأداء التفاعلي التي اعتمدها الممثل هي من صلب المسرح التفاعلي الى كسر الحواجز بين الممثل والجمهور، ويستمر الحدث وصولاً الى خروج الممثل ودخول ممثل اخر وجلوسه على كرسي وسط المسرح وهو يتحدث عبر الجهاز النقال ليبدأ بالنداء على الممثل واعطاءه الاوامر بشكل تعسفي والممثل يتحرك بشكل سريع وصولاً الى طرد العامل من المحل.

نلاحظ في هذا المشهد ان الحدث المسرحي هو حدث تقليدي وبشكل بسيط يفصح عن معاناة النازحين وما يتعرضون له من من استغلال من الاخرين ومن ثم دخول الممثلة.

صاحب المحل: شتريدين

الممثلة: جاي وشكر وحليب

صاحب المحل: اوكفي اوكفي اوكفي انتِ موبت ابو اسيل

الممثلة: اي عمو"[4].

يستفسر صاحب المحل عن وضع العائلة لتاخذ بعدها الاغراض المطلوبة محاولة اعطاءه نصف المبلغ لكن صاحب المحل يتذمر من هذه الحالة وعدم اعطاءها المواد المطلوبة وصولاً الى لحظة دخول الجوكر او الميسر.

---

(1) المصدر نفسه.
(2) المصدر نفسه.
(3) مسرحية حدث مؤقت،مصدر سابق.
(4) المصدر نفسه.

الجوكر: شكراً جزيلاً ياشباب اكو مشكلة بالعمالة واجور العمل واكو مشكلة النازحة خلت نفسها بيها شلون ممكن نعالج هاي المشكلة نسمع
احد الحضور: هو تعامل ابو المحل ويه محمد كلش قاسي
الجوكر: ممكن نوجهلك هذا السؤال ليش تعاملك ويه محمد قاسي
صاحب المحل: اجتني فترة عصبية وتعاملت ويا بهذا الشكل"[1].
نلاحظ ان استراتيجية الأداء التمثيلي التفاعلي التي يعتمدها الجوكر هي عملية السؤال والجواب المتبادل بين الممثلين والجمهور.
ويستمر الحديث بالسؤال والجواب بين الجوكر والجمهور من جهة والممثلين من جهة اخرى للوقوف على حالة التجاوزات والانتهاكات التي يتعرض لها الناحون.
ونلاحظ من هذا المشهد دخول احد الجمهور لاخذ دور(محمد) النازح العامل يمثل المشهد واعادته مره اخرى يبدأ الممثل (صاحب المحل) يتجاوز على الممثل الاخر وصولاً الى ذروة المشهد
صاحب المحل: محمد ولك انت هجمت بيتي"[2].
محاولاً ضرب الممثل الا ان الممثل يقوم بمسك يد صاحب المحل وهو خلاف المشهد الذي قدم سابقاً فهو هنا يقدم لنا حلاً في شكل جديد للاداء فالاداء التمثيلي في المسرح التفاعلي يعتمد استراتيجية جديدة من شأنها ان تقدم لنا الحلول الممكنة للوقوف ضد الانتهاكات التي يتعرض لها النازحون عبر ذلك الاداء
ثم ينتقل الحدث بعدها الى دخول احدى الفتيات لاخذ دور الفتاة
صاحب المحل: الحساب عشرين الف
الممثلة: عمو ماعندي بس هاي العشرة"[3].
تنسحب الممثلة مع دخول الجوكر الميسر وياخذ اجوبة من الجمهور والممثلين وصولاً الى اخذ أراء عدة مختلفة تحاول معالجة هكذا حالات يتعرض لها النازحون حتى نهاية المسرحية.

الفصل الرابع / النتائج والاستنتاجات

النتائج ومناقشتها:
من خلال ما تقدم من تحليل عينة البحث توصل الباحث الى العديد من النتائج هي كالاتي:
1. لم يستخدم الممثل العراقي تقنيات المسرح التفاعلي في العرض المسرحي لأنه بقي على الأداء التقليدي للمسرح.
2. استطاع الجوكر ان يؤدي الدور التمثيلي بشكل جيد وبسيط.
3. لم يشارك الجمهور في العملية المسرحية التمثيلية في المشهد الاول ولم يبادر الممثل الجوكر ف لى اشراك الجمهور، فقط في المشهد الثاني.
4. ظل الأداء التمثيلي في المسرح التفاعلي العراقي اسير تعليمات المخرج.
5. بادرالجوكر الى قطع وتوقف العرض، وطرح الأسئلة وافساح المجال للجمهور في المشاركة.
6. ساعد الأداء التمثيلي في المسرح التفاعلي الأجواء التي وضعها مخرج العرض من حيث المكان والبيئة.

---
[1] مسرحية حدث مؤقت، مصدر سابق.
[2] المصدر نفسه.
[3] المصدر نفسه.

الاستنتاجات:

١. غياب مرتكزات الأداء التمثيلي في عروض المسرح التفاعلي في العراق.
٢. توجد دراية ومعرفة علمية واضحة في دور (الجوكر) والذي هو من أهم مرتكزات الأداء التمثيلي في عروض المسرح التفاعلي.
٣. لازال معظم الأداءات التمثيلية لعروض المسرح التفاعلي تقدم بتقنيات المسرح التقليدي.
٤. جميع العروض المسرحية للمسرح التفاعلي قدمت في مسارح غير تقليدية.
٥. الأداء التمثيلي في المسرح التفاعلي اعتمدت على المكان كوسيلة من وسائل التمثيل.

التوصيات:

١. فتح دورات توعية بالمسرح التفاعلي وتقنيات الأداء التمثيلي لتدريب العاملين فيه.
٢. نشر ثقافة دور المسرح التفاعلي في حل المشاكل الحياتية والاجتماعية وربما السياسية.
٣. الاهتمام بتقنيات الأداء التمثيلي للمسرح التفاعلي والالتزام بقواعده ونظمه.

المقترحات:

يقترح الباحث دراسة:

١. الأداء التمثيلي في المسرح التفاعلي في المؤسسات الحكومية.
٢. الأداء التمثيلي في المسرح التفاعلي في مخيمات والعوائل المغرر بهم من التنظيمات الإرهابية.

المصادر والمراجع

1. ابن منظور، لسان العرب، (د. ب: دار لسان العرب، د، ت).
2. الازرقي، عامر، وآخرون، بروفة على الثورة: مقاربة لمسرح المقهورين، ط١، (العراق، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر، ٢٠٢١).
3. البريكي، فاطمة، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ط١، (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، دار قرطبة للطباعة والنشر، ٢٠٠٦).
4. بوال، اوغستو، قوس قزح الرغبة، منهج أوجستو بوال في المسرح والعلاج. تر: نور امين، ط١، (الإمارات، الشارقة، الهيئة العربية للمسرح، ٢٠١٩).
5. بوال، اوغستو، مسرح المستضعفين، (برازيل، دار النشر البرازيلية ١٩٧٩ Civilicao Brasileira).
6. بوال، اوغوستو، المسرح التشريعي، تر: وليد ابو بكر، (فلسطين، اصدار مسرح عشتار، مركزمسرح المضطهدين، ٢٠١٠).
7. بوديروزا، الكسندر، دليل التدريب في التقنيات المسرحية، صندوق الأمم المتحدة للسكان، د. ت.
8. بينيت، سوزان، جمهور المسرح نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحين، تر: سامح فكري، ط٢، مهرجان القاهرة التجريبي، (القاهرة مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٥).
9. الجبيلي، نجاح، بوال: الجوكر الحقيقي شخصيساعد الناس كي يكتبوا، العراق، جريدة المدى، العدد٤٠٤١ ١١ايلول، ٢٠١٧.
10. جودمان، إليزابيث، وجين دي مان، المرشد في السياسة والأداء، تر: محمد لطفي نوفل، (القاهرة، مركز اللغات والترجمة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠١)، ص. ١٥١

11. الجوذري، وسام عبد العظيم، المسرح التفاعلي من الصفر الى العرض، (سوريا، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٩).
12. جوردون، هايو، التمثيل والأداء المسرحي، تر:. محمد سيد، ط٢، (القاهرة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ١٩٩٤).
13. حافظ، صبري، إرادة التفرد وإحياء دور المسرح المغير، (مجلة الكلمة العدد٢٠١٨، ١٣٧) .http: //www. alkalimah. net
14. راو، نيك، تشخيصالآخر، مسرحية السرديات الشخصية في مسرح البلاي باك، تر: محمد رفعت يونس وآخرون، ط١، (القاهرة، المركز القومي للترجمة، ٢٠١٠).
15. سخسوخ، احمد، اتجاهات في المسرح الاوربي المعاصر،(القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٥).
16. ريد، هربرت، الفن اليوم، تر: محمد فتحي وآخرون، (مصر، دار المعارف، ١٩٨١).
17. سامي، محمد، تعريف المسرح التفاعلي، (الشارقة، الهيئة العربية للمسرح، مجلة الخشبة، ٣٠-١٠-٢٠١٦.
18. سعد، صالح، الأنا-الآخر ازدواجية الفن التمثيلي، (الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد٢٠٠١، ٢٤٧).
19. سيديل برلين وآخرون، دليل التدريب في التقنيات المسرحية، اصدار صندوق الأمم المتحدة للسكان بالتعاون مع الهيئة الدولية للأسرة، (نيويورك، صندوق الأمم المتحدة للسكان UNFPA، ٢٠١٠).
20. الشتوي، ابراهيم بن محمد، النص التفاعلي-مقاربة تأسيسية، https: //www. academia. edu، تأاريخ الولوج، ١٢/١/٢٠٢٣، العاشرة والنصف ليلاً.
21. عروس، بسمة، التفاعل في الأجناس الأدبية مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة، (بيروت، مؤسسة الانتشار العربي، ٢٠١٠) ص٧٤.
22. عشير، د. عبد السلام، عندما نتواصل نغير: مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحِجاج، (المغرب، دار أفريقيا الشرق للنشر، ٢٠٠٦).
23. علي، عواد، المسرح المضطهد، (بغداد، مجلة أقلام العدد ٢).
24. عمر، أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، القاهرة، عالم الكتب للنشر، ٢٠٠٨).
25. عودة، راسل كاظم، مرجعيات الترميز لجسد الممثل في خطاب العرض المسرحي، العدد٦٠، (بغداد، مجلة الاكاديمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠١١).
26. فيشر، أرنست، ضرورة الفن، تر: أسعد حليم، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨).
27. كاي، نك، مابعد الحداثة والفنون الادائية، تر: نهاد صليحة، ط٢، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩).
28. معلم، ادوارد، وآخرون، مسرح المضطهدين، نافذة نحو التغيير (فلسطين، رام الله، عشتار للإنتاج وتدريب المسرح، ٢٠٠٦).
29. مقالة، المسرح والتغير الاجتماعي، ممارسة المسرح من أجل التنمية، بقلم: (كيماني نجوغو)، ww. jstor. org/stable/10. 7722/j. ctt6wpbr7. 5w، سنة٢٠١٤.

30. هوب، روبرت، نظرية التلقي، تر: عز الدين اسماعيل، ط١ (الدار البيضاء، دار الثقافة، المكتبة الأكاديمية، ٢٠٠٠).
31. ولسن، جيلين، سيكولوجية فنون الأداء، تر: عبد الحميد شاكر، (الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٠).
32. الياس، ماري، نحو تفعيل مسرح التفاعلي عربياً، مجلة الرومي الثقافية، تأريخ النشر، ٢٢مايوم٢٠١٤، تاريخ الولوج ٧/٩/٢٠٢٢.
33. ياسين، مروان، مسرح المضطهدين: انزياح مفهوم العلاقة الأرسطية بين الممثل والمتلقي (صحيفة القدس العربي، تأريخ النشر، ٢٠٢١/٥/٢١، تاريخ الولوج، ١١/٩/٢٠٢٢.
34. يقطين، سعد، من النصإلى النصالمترابط-مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، (الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥).

Sources and references:

1. Ibn Manzur, Lisan al-Arab, (BD: Dar Lisan al-Arab, d.d.).
2. Al-Azraqi, Amer, and others, Rehearsal for the Revolution: An Approach to the Theater of the Oppressed, 1st edition, (Iraq, Dar al-Funun wa al-Adab for Printing and Publishing, 2021).
3. Al-Buraiki, Fatima, Introduction to Interactive Literature, 1st edition, (Casablanca, Arab Cultural Center, Cordoba Printing and Publishing House, 2006).
4. Boal, Augusto, The Rainbow of Desire, Augusto Boal's approach to theater and therapy. Trans: Nour Amin, 1st edition, (Emirates, Sharjah, Arab Theater Authority, 2019).
5. Boal, Augusto, Theater of the Oppressed, (Brazil, Civilicao Brasileira, 1979).
6. Boal, Augusto, Legislative Theater, Trans.: Walid Abu Bakr, (Palestine, published by Ishtar Theater, Center for Theater of the Oppressed, 2010).
7. Poderosa, Alexander, Training Manual in Theatrical Techniques, United Nations Population Fund, Dr. T.
8. Bennett, Susan, Theater Audiences: Toward a Theory of Theater Production and Reception, Trans.: Sameh Fikry, 2nd ed., Cairo Experimental Festival, (Cairo Supreme Council of Antiquities Press, 1995).
9. Al-Jubaili, Najah, Bawal: The real joker is someone who helps people write, Iraq, Al-Mada newspaper, issue 4041, September 11, 2017.
10. Goodman, Elizabeth, and Jean de Man, The Guide to Politics and Performance, Trans.: Muhammad Lotfy Nofal, (Cairo, Language and

Translation Center, Cairo International Festival for Experimental Theater, 2001), p. 151
11. Al-Jawthari, Wissam Abdel Azim, Interactive Theater from Zero to Show, (Syria, Raslan Foundation House for Printing, Publishing and Distribution, 2019).
12. Gordon, Hugh, Acting and Theatrical Performance, tr.:. Muhammad Sayed, 2nd ed., (Cairo, Center for Languages and Translation, Academy of Arts, 1994).
13. Hafez, Sabry, The Will to Uniqueness and Reviving the Changing Role of Theater, (Al-Kalima Magazine, Issue 2018, 137) http: //www. alkalimah. net.
14. Rao, Nick, Diagnosing the Other, The Play of Personal Narratives in Playback Theater, Trans.: Muhammad Refaat Younis et al., 1st edition, (Cairo, National Center for Translation, 2010).
15. Reid, Herbert, Art Today, Trans.: Muhammad Fathi et al., (Egypt, Dar Al-Maaref, 1981).
16. Sami, Muhammad, Definition of Interactive Theater, (Sharjah, Arab Theater Authority, Al Khashaba Magazine, 10-30-2016.
17. Saad, Saleh, The Ego-The Other Duality of Representational Art, (Kuwait, World of Knowledge Series, Issue 2001, 247).
18. Seidel Berlin et al., Training Manual in Theatrical Techniques, published by the United Nations Population Fund in cooperation with the International Family Foundation, (New York, United Nations Population Fund UNFPA, 2010).
19. Al-Shatwi, Ibrahim bin Muhammad, Interactive Text - A Foundational Approach, https: //www. academia. edu, access date, 1/12/2023, 10:30 p.m.
20. Arous, Basma, Interaction in Literary Genres, a Reading Project for Examples of Ancient Prose Genres, (Beirut, Arab Diffusion Foundation, 2010), p. 74.
21. Ashir, Dr. Abdel Salam, When We Communicate, We Change: A Cognitive Deliberative Approach to Communication Mechanisms and Arguments, (Morocco, East Africa Publishing House, 2006).
22. Ali, Awad, The Persecuted Theater, (Baghdad, Aqlam Magazine, Issue 2).
23. Omar, Ahmed Mukhtar, Dictionary of the Contemporary Arabic Language, Cairo, World of Books Publishing, 2008.(

24. Odeh, Russell Kazem, References for Coding the Actor's Body in the Discourse of theatrical Performance, Issue 60, (Baghdad, Al-Academi Magazine, University of Baghdad, College of Fine Arts, 2011).
25. Fisher, Ernst, The Necessity of Art, Trans.: Asaad Halim, (Cairo, Egyptian General Book Authority, 1998).
26. Kaye, Nick, Postmodernism and the Performing Arts, Trans.: Nihad Saliha, 2nd ed., (Cairo, Egyptian General Book Authority, 1999).
27. Moallem, Edward, et al., Theater of the Oppressed, A Window toward Change (Palestine, Ramallah, Ishtar Production and Theater Training, 2006).
28. Article, Theater and Social Change, Theater Practice for Development, written by: (Kimani Njogu), www. jstor. org/stable/10. 7722/j. ctt6wpbr7. 5, year 2014.
29. Hope, Robert, Reception Theory, ed. Izz al-Din Ismail, 1st edition (Casablanca, House of Culture, Academic Library, 2000).
30. Wilson, Jilin, The Psychology of Performing Arts, Trans.: Abdul Hamid Shaker, (Kuwait, World of Knowledge Series, National Council for Culture, Arts and Letters, 2000).
31. Elias, Mary, Towards activating interactive theater in the Arab world, Al-Roumi Cultural Magazine, publication date, May 22, 2014, access date 9/7/2022.
32. Yassin, Marwan, Theater of the Oppressed: The Shift of the Concept of the Aristotelian Relationship between Actor and Recipient (Al-Quds Al-Arabi Newspaper, publication date, 5/21/2021, access date, 9/11/2022.
33. Yaqtin, Saad, From Text to Interconnected Text - An Introduction to the Aesthetics of Interactive Creativity, (Casablanca, Arab Cultural Center, 2005).

مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.30 (NO. 125) 2024, pp. 16-37

الملاحق
العروض المسرحية التي قدمت على مسارح بغداد (2014-2022)

ت	المسرحية	المؤلف اوالمعد	المخرج	السنة	مكان العرض
1	احلام كارتون	كريم شغيدل	كاظم النصار	2014	المسرح الوطني
2	اعزيزة	تأليف جماعي	باسم الطيب	2014	منتدى المسرح
3	الحسين في غربته	عقيل مهدي	عقيل مهدي	2014	مسرح الرواد
4	سجادة حمراء	جبار جودي	جبار جودي	٢٠١٥	قاعة كولبنكيان
5	سيلفي	طلال هادي	طلال هادي	2015	المسرح الوطني
6	انفرادي	حيدر جمعة	بديع نادر	2015	المسرح الوطني
7	ضياع	عبد الرزاق الربيعي	حسين علي صالح	2016	المسرح الوطني
8	خيانة	صلاح منسي	جبار جودي	2016	المسرح الوطني
9	خريف	حيدر جمعة	صميم حسب الله	2016	منتدى المسرح
10	حدث مؤقت	وسام عبد العظيم	اعداد فريق العمل	٢٠١٧	بغداد/ الدورة/ مخيم السلام للنازحين.
11	رائحة حرب	مثال غازي	عماد محمد	2017	المسرح الوطني
12	سيلا في شكسبير	راسل كاظم	راسل كاظم	2017	كلية الفنون الجميلة
13	Gat7	عواطف نعيم	سنان العزاوي	2018	مسرح الرافدين
14	فلانه	هوشنك وزيري	حاتم عودة	2018	منتدى المسرح
15	تقاسيم على الحياة	جواد الاسدي	جواد الاسدي	2018	منتدى المسرح
16	كونترول	حسين امير	كرار جثير	2019	مسرح الرافدين
17	ساعة السودة	مثال غازي	سنان العزاوي	2019	مسرح الرافدين
18	امكنة اسماعيل	هوشنك وزيري	ابراهيم حنون	2019	المسرح الوطني
19	شباك أوفيليا	جواد الاسدي	مناضل داود	2020	المسرح الوطني
20	حنين حار	جواد الاسدي	جواد الاسدي	2020	مسرح الرافدين
21	فلك اسود	مثال غازي	رياض شهيد	2020	المسرح الوطني