Al-Academy Journal
Issue 119
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1693

The Directorial Practices of Participation in Contemporary Theatrical Performance

Saif Qusay Yass[a] , *Farhan Omran Musa* [b]

[a], [b] *College of Fine Arts / University of Baghdad*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 10 November 2024
Received in revised form 24 November 2024
Accepted 26 November 2024
Published 1 December 2025

Keywords:
Participation in Theatrical Performance, Theatrical Directing, Postmodernism

ABSTRACT

The twentieth century has produced most of the concepts in constructive criticism of scientific, philosophical and artistic experiences that came under the name of post-modernism, and the term (participation in the theatrical presentation) is one of the modern terms that came from the experiences of directors who rebelled against the realistic trend in art, including (Brecht, Artaud and many others), and through the research, the researcher concluded that participation, although it is a modern term, has deep roots in theatrical experiences throughout the historical ages since the time of the Greeks until now, and that post-modern directors tried to reach through making approaches with some historical experiences and theatrical philosophy for their directing style for the participatory theatrical presentation, and as a result, the researcher took in the theoretical framework the first topic (the space of the participatory presentation of the theater throughout the ages) and the second topic (the directorial works of the participation of the most prominent theatrical directors), and in the third procedural chapter he took the work of a multinational group (Belgian - Turkish) With a presentation entitled (Gilgamesh) in which the director employed the participatory method and communicative interaction in terms of the spatial environment and the role of the recipient in the theatrical performance, and after that I reached the most prominent results and conclusions that had a positive effect in the participatory work of the theatrical performance .

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1693
Saif Qusay Yass, Farhan Omran Musa: The Directorial Practices of Participation in Contemporary Theatrical Performance
Al-Academy Journal - Issue 119 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الاشتغالات الاخراجية للتشاركية في العرض المسرحي المعاصر

سيف قصي ياس [1]
أ . د . فرحان عمران موسى[2]
[1,2]كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد

ملخص البحث :
يعد القرن العشرين قد انتج معظم المفاهيم في نقد بناء للتجارب العلمية و الفلسفية و الفنية و التي جاءت تحت تسمية ما بعد الحداثة , و يعد مصطلح (التشارك في العرض المسرحي) من المصطلحات الحيدثة التي اتت بها تجارب مخرجين تمردوا على الاتجاه الواقعي في الفن منهم (برخت و ارتو و غيرها الكثير) , و من خلال البحث توصل الباحث بان التشاركية بالرغم من انها مصطلح حديث غي ن ان لها جذور عميقة في التجارب المسرحية عبر العصور التاريخية منذ عهد الاغريق الى الان , و ان المخرجين ما بعد الحداثة حالواو التوصل عن طريق جعل مقاربات مع بعض التجارب التاريخية و الفلسفة المسرحية للاسلوبهم الاخراجي للعرض المسرحي التشاركي , و كانت نتيجة لذلك اخذ الباحث في الايطار النظري المبحث الاول (فضاء العرض التشاركي للمسرح عبر العصور) و المبحث الثاني (الاشتغالات الاخراجية للتشاركية عنج ابرز المخرجين المسرحيين) , و اخذ في الفصل الثالث الاجرائي عمل لفرقة متعددة الجنسيات (بلجيكية – تركية) بعرض عنوانه (كلكامش) التي وظف فيها المخرج الاسلوب التشاركية و التفاعل التواصلي من حيث البيئة المكانية و دور المتلقي في الاداء المسرحي , و بعدها توصلت ابرز النتائج و الاستنتاجات التي كانت لها فاعلية ايجابية في الاشتغال التشاركي للعرض المسرحي .

الكلمات المفتاحية: التشاركية في العرض المسرحي، الإخراج المسرحي، ما بعد الحداثة

الفصل الاول : الايطار المنهجي

مشكلة البحث و الحاجة اليه :

تتلخص المشاركة وآثارها في الاشتغالات المسرحية المعاصر من حيث كمية المتغيرات غير الإخراجية التي تطورت، والتي من خلالها يتم طرح بعض الأسئلة التي تحدد العلاقة الإخراجية مع الجمهور، المتلقي الجمالي الأول , نطرح هنا بعض الأسئلة المتعلقة بموضوع ماهية التشاركية في المكان و التمثيل و التقنيات المسرحية . هل هي عملية تواصلية ليست فقط ذات عناصر سمعية وبصرية وحركية على خشبة المسرح بل ايضا تحقق الاندماج المباشر للمتقي في العرض وفق الرؤية الاخراجية ، وهنا نتساءل هل تحقق خشبة المسرح التقليدي (العلبة الإيطالي) العلاقات التشاركية في فضائها الدرامي، أم أن التشاركية شيء مختلف تماما عنها، وهي تعد بيئة مغايرة عنها ، وهنا لدينا سؤال آخر: ما مدى فاعلية التشاركية في علاقتها بالممثلين والأحداث الدرامية، وهل هذه الطريقة في المسرح الثابت أم تختلف باختلاف المخرجين؟ فهي تخلق بيئة مكانية مختلفة تماماً عن البيئة المكانية، وهنا سؤال آخر عن مدى فاعليتها بالنسبة للممثلين والأحداث الدرامية، وهل هذه الطريقة في مسرح ثابت أم تختلف من مخرج لآخر؟ والسؤال الأهم هو ما إذا كانت المشاركة في المسرح مفهوم حداثي جديد أم أن له جذوراً تاريخية تعود إلى النشأة الأولى للمسرح اليوناني في اليونان , فيتناول البحث (الاشتغالات الاخراجية للمسرح التشاركي المعاصر) الذي يحاول الاجابة عن هذه الاسئلة وفق التجارب المتعددة للتشاركية في المسرح العالمي .

اهمية البحث :

التعرف على انواع الاشكال الاخراجية للعروض ذات الطابع التشاركي في خلق فضاءات مغايرة و مدى فاعليتها في تحقيق تواصلها عن طريق درجة القرب و الاداء مع المتلقي الذي يعد الاساس في هذا الاسلوب .

هدف البحث :

التعرف و الكشف على اهمية المعالجة الاخراجية في عد من الاشتغلات الاخراجية التشكارية في المسرح المعاصر .

حدود البحث :

الحدود المكانية : الجمهورية العراقية / مهرجان بغداد الدولي بدورته الرابعة / مسرح الرشيد – قاعة مسرح اور / مسرحية كلكامش – بلجيكا تركيا .

الحدود الزمانية : 2023 م , وفق عينة البحث .

الحدود الموضوعية : المعالجة للرؤية الاخراجية في العرض الذي و ظف اعلاقة التشاركي في المسرح المعاصر.

تحديد المصطلحات :

التشاركية لغويا :

" كلمة أصلها الاسم (تَشَارُكٌ) في صورة مفرد مذكر وجذرها (شرك) وجذعها (تشارك) وتحليلها (تشارك + ية) " (Dictionary of meanings، 2010)

التشاركية اصطلاحا :

يعرفها كارل يونج بانها : هو الاوعي الجمعي الذي يمثل المستودع الذي يحتوي على مجموع الانفعالات الاوعية منذو الازمان السحيقة و الى الان و تكون مشتركة عن الانسانية كلها دون تميز ثقافة او عرق , و تظهر الى السطح الواعي على شكب الانماط الاولية للرموز من خلال الاحلام و الاساطير و الديانات و الابداع الفني و الحركات الشعبية . (Shamawy, 2016, p. 23)

عرفها (بروتولد برخت) في المسرح " ان يستفز المتفرجين الى المشاركة الايجابية في اصلاح العالم بالثورة , و ذلك بطرح الحقائق التاريخية و المعاصرة و تحليلها " (Ardash, 1979, p. 207)

و يعرفها المخرج جيزي كروتوفسكي " هو ان اعبر الحدود بيني و بينك ... ان اجد مكانا يصبح فيه التشارك امرا ممكنا " (Innes, 1994, p. 284)

اما عند المخرج (بيتر بروك) : فقد حدد على النظم المكانية المختلفة عن مسرح العلبة و ايجاد فضاءات بديلة لتوطيد العلاقة و تهديم المسافة الفاصلة بين العرض و الجمهور و بان نكون على علاقة وطيئة بابناء جلدتنا , و يسمح بتعدد القراءات في المخيلة الجمعية . (Rashid, 2013, p. 103)

و يعرفها المخرج (جان لوي بارو) بانها " في فعل الحب هذا يبقى الاحساس بثنائية المؤدين و المتفرجين , الا انه من خلال هذا التوحد العاطفي بين الطرفين , يعيد كل فرد اكتشاف روح جمعية يشترك فيها مع الاخرين " (Innes, 1994, p. 181)

التعريف الاجرائي للتشاركية : هي خلق فضاءات للاماكن البديلة عن المسرح التقليدي تحقق التواصل عن قرب بين العرض و المتفرج لطرح المشاكل السياسية و الاجتماعية بعلاقة تسودها الالفة للهدف الاخراجي و هو ان يكون المتلقي مشاركا فعالا في العرض المسرحي .

المبحث الاول : فضاء العرض التشاركي للمسرح عبر العصور

يتميز المسرح التشاركي بانه مسرح يتمرد على النظم المسرحية التقليدية و منها (مسرح العلبة الايطالي) و ذلك من خلال نظم اخراجية لخلق علاقة بين العرض من جهة و التواصل التشاركي مع المتلقي من جهة ثانية و ان نظرية الفضاءات التشاركية المفتوحة كان لها جذورها التاريخية في المسرح عبر العصور , و نلاحظ ذلك من البدايات الاولى للمسرح الاغريقي " فكانوا يطوفون بشوارع المدينة و احراش الريف و هم يتخطون و يقصفون في مواطب حافلة , او يرقصون و يرتجلون الاناشيد و يمشون في (حلقات راقصة) و كانوا يشربون النبيذ لمناسبة المضاعفة في موسم القطاف الجديد , و كانوا يتغنون للاله ديونسيوس و باسمه بوصفه رب الخمر , لقد كانوا يبداون بتقديم القرابين اليه و التعهد له بالحب و الولاء " (Cheney, 1998, p. 45) ان هذه الطقوس الجمالية في فضاءها التشاركي قد تولد منها اولى الاشكال المسرحية و التي اخذت طابها التشاركي .

و بعد فترة نشاة الماساة عن طريق قادة (الديثرامب) نوع من الشعر يغنونه في احتفالات الاله (ديونيسيوس) و ينظمه المنشدين و قادة الانشاد و يلقون الانشاد فوق منصة في ساحات وسط الجمهور و كانوا القادة يقودون الكورس بانشادها و التي تكون مستمدة من الملاحب التي تحولت فيما بعد الى مسرحيات و يتخللها وضع الاقنعة و اكاليل الاوراق , و هؤلاء القادة فيما بعد اصبحوا اول الممثلين حينما تحول الرقص الجماعي الى عرض موكبي , و ظهر منها شخصية المنشد التي يقوم بتمثيلها , و عن طريقها ظهر (ثسبيس) الذي يعد اول ممثل في المسرح العالمي . (Cheney, 1998, pp. 49 - 50) " فقد خطا الخطوة الاخيرة نحو المسرح , وذلك بفضل ادخال الممثل و استعمال القناع ممكنا بذلك الممثل الواحد من ان يقوم بادوار متعددة , و هكذا لدينا الان الكورس و قائد الكورس الذي يعلق على الحدث الرئيسي اثناء وقوعه , و الذي يلعب احيانا دورا مسرحيا و لدينا البطل او الممثل الذي هو الشخصية المركزية للحدث الرئيسي " (Vargas, 1986, p. 27) ان التشاركية تميزت في تقديم الاساطير و الملاحم في الوعي الجمعي للجماهير بشكل اسلوب

درامي مميز و كذلك العملية التشاركية بين الاوكسترا و الممثل الذي وظف القناع لتكون عدة شخصيات متعددة مشتركة في شخص واحد يمثل جميع الادوار .

في البداية كان ممثل واحد يسمى (بروتاغونيست) يحاور الجوقة و منها برز العنصر الدرامي على حساب العنصر الغنائي و ثم ادخل كتاب المسرح و الذين كانوا بنفس الوقت يشرفون على العملية الاخراجية في المسرح (اسخلوس) الممثل الثاني اطلق عليه (دوتيراغونيست) فاصبح الحوار اهمية كبيرة و دفعة جديدة في التراجيديا و قم جاء (سفوكلس) و اضاف ممثل ثالث اطلق عليه (تريتاغونيست) الذي بدوره خلق نزعات درامية بين مختلف الشخصوص و بين الشخوص و الجوقة ايضا . (Pandolfi, 1979, p. 83) عد هذا التطور عاملا مهما في الاسلوب التشاركي الذي كان يتميز به المسرح اللاغريقي في ذلك الوقت حيث تشاركت شخصيات مختلفة في هذا الطقس بجعله دراميا يعبر عن اوضاعهم الاجتماعية و الدينية فهم يادون فكرة دينية معروفة بطرة درامية تمثيلية و كان للفضاء المكاني عصرا بارزا فيه ايضا .

أجمع الباحثون على تصميم المعابد اليونانية في القرن الرابع قبل الميلاد. والمسرح المفتوح شبه الدائري هو عبارة عن مدرج به سلسلة من المقاعد الحجرية تبدأ من ارتفاع الأوركسترا وتنتهي عند سفح التل؛ والأوركسترا دائرية الشكل، يرقص عليها الجوقة ويغنون؛ وخلف الأوركسترا منصة ترتفع عنها بدرجتين، وتوفر مكاناً لتحرك الممثلين, (المبنى المسمى ألاسكينا، أي خشبة المسرح، له ثلاثة أبواب. الباب الأوسط مخصص للأبطال، بينما البابان الموجودان على الجانبين مخصصان للجوقة ورسل. كما توجد أيضاً فتحتان لدخول الجمهور من جانب الأوركسترا؛ الباب الأيمن يدل على القادمين من المدينة والباب الأيسر يدل على المغادرين من المدينة. (Nassif, 1985, p. 341) , و كان فضاءا مكشوفا تقدم العروض فيه في انهار مستغلة المساحة المضاءة في الهواء الطلق و ربطه بفضاء المدينة من خلال وجود البحيرات و الهضبات الجسور بالقرب من حافة المنطة المبنية (Imran, 2018, p. 51) بالاضافة الى الفضاء المكاني فقد كان المنظر ايضا يعزز من التخيل التشاركي للعرض " عمد الاغريق الى استخدام المناظر المرسومة على كواليس دوارة اشبه بموشور ذي ثلاث واجهات يدور حول محور في مركز قاعدته , و بذلك يمكنهم الاشارة الى اكثر من مكان واحد, اضافة الى استخدامهم الى لالة رافعة (الميكانا) لظهور و خروج الالهة " (Rashid, 2013, p. 59) ان هذا الفضاء المفتوح التشاركي و المنظر الذي يعزز القدرة المخيلة الجمعية قد ادت الى فرض علاقة اخراجية للتمثيل و جعله تقديمي لا ايهامي سلبي , يقوم على التحفيز الخيال التشاركي للعرض .

لقد اقتضت ظروف الفضاء المكانية و كبر الحلبة و المدرجات الى استعمال الاقنعة التكبير الوجوه و بداخلها ابواق لتكبير الصوت و استعمال الاحذية العاية لتكبير الاجسام , و كان الشاعر المسرحي هو من يقوم بوظيفة الاخراج و كان المسؤول عن الرقصات الجماعية و الانفرادية و و اماكن وقوف الحركة و ايقاعها و اعطاء الجو الملائم للمعارك, فالممثلون الذين يمثلون دور الملوك و الالهة يدخلون من الباب الوسطي و تدخل الشخصيات الاخرى من الفتحات و الابواب الجانبية . (Farid, 1980, p. 9) , و نتيجة لوجود الاقنعة التي تحجب ملامح الممثل فقد استطاع الاغريق ان يطوروا من الايماءة و الاشارة بشكل كبير و كذلك اختيار ممثلين ذو اصوات جيدة ليقوموا بالتمثيل والغناء الاوبرالي بشكل مشترك , و كذلك التمتع باللياقة البدنية و بعض القدرات الاصطناعية لتعطي له الهيبة و الوقار . (Nassif, 1985, p. 344) و اضافة الى ذلك اكتسبت العملية التشاركية في المسرح الاغريقي بوجود الجماهير الذين يهبون الى العرض كواجب احتفالي مقدس و هم متزينون باكاليل الزهور و يحملون بعض الاوار معهم لجلوس براحة اكبر على المقاعد الحجرية و خصوصا ان ساعات التمثيل قد امتدت لفترات طويلة , و يحملون الحلوى معهم و يقابل التمثيل السيئ بالتصفير و قد يحذفون عليه بعض النفايات و هذا دليل على عدم الاندماج السلبي و دورهم التشاركي في العرض المسرحي .

و بالاضافة الى المكان المعماري كان يوجد ايضا مسارح متنقلة بما يسمى عربة (ثيسبس) كانت " تتجول اثناء الاحتفالات الدينية على عجلات يقف المشاهدون حولها لمشاهدة العروض في الهواء الطق و التي يشترك فيها مجموعة من الممثلين يرتدون ثيابا غريبة الشكل من جلود الماعز و يضعون على رؤسهم اكاليل من اغصان الشجر " (Imran, 2018, p. 50)

اما في العصور الوسطى، لم يكن هناك فن أو جمال من خارج الكنيسة، كان نوعاً من المسرحيات الاحتجاجية لمقاومة كل ما هو يوناني، وكان يقوم بالتمثيل القساوسة، وكانت المسرحيات تظهر تحت اسم (الحلقات السرية) وكلها مستمدة من الكتاب المقدس، و (مسرحيات الكرامة) التي تعرض حياة القديسين وعذاباتهم، و (مسرحية مسرحية الأخلاق) كانت تصور الإنسان، وتمثل البشرية جمعاء، وكيف انتصر على الشيطان، والجنة والنار. (Huiting, 1970, p. 41) و تعد اول اشكال التشاركية فيها اللغة الطقسية " ان

الحركات المبكرة لدراما الطقوس الدينية كانت تمثل حركة ذات سمة دولية ان كون اللغة الاتينية لغة الصلوات في الكنيسة و كذلك شيوع استعمالها بين المتعلمين و امر استمرار تمثيل هذه المسرحيات في الكنائس في كل اوربا في ان واحد " (Vargas, 1986, p. 75) حيث نشاء مسرح العصور الوسطى من بيئة دينية ايضا و تتخذ الفضاء الديني الكنسي التشاركي طابعا دراميا يشترك فيه كل الموجودين هناك .

كانت الكنيسة مزينة بالصور القصصية الدينية و كان القداس هو محاولة للتشخيص و الحوار , و تجري الطقوس في مناسبيتين هما (عيد الميلاد) و (عيد الفصح) تتخللها الموسيقى و الكلام الذي يرتله المرتلون هو نفسه الذي عزاه الانجيل الى الملاك و المريميات , و عندما اخذ هؤلاء المرتلون ينشدون بطريقة المجاوبة تنشد جماعة السوال و ترد عليهم جماعة اخرى ظهر بداية الحوار الكنسي , و كانوا المرتلون الذين يمثلون الملائكة و المريمات يلبسون ملابس خاصة تدل على ادوارهم . (Millet, 1966, pp. 84 - 85) ان هذه التراتيل الجماعية ما حققته من عنصر جماعي تشاركي و لضرورات العرض ذي طابع المقدس اخذ القساوسة مهمة التمثيل " فقد فكروا في تصوير احدى الحوادث لجماهيرهم بتلك الوسيلة البراقة و و سيلة تشخيصها بواسطة شخصين من الاحياء , و ذلك بدلا من ان يدعوا منشدا واحدا , واقفا في مكان واحد لا يرم يقص للجمهور الحادثة بكلام لاتيني " (Cheney, 1998, p. 206) فقد كانوا يمثلون لجمهورهم فكرة تكون معروفة و مشتركة في العقل الجمعي و كانت الدراما المسرحية هي ما تجعلها مرسخة في عقولهم .

و من تلك العروض مسرحية (ادم) يغري الشيطان حواء بكلمات كاذبة فتتردد الى الفاكهة المحرمة حتى تصل لحية و تظهر على مجر الاحداث , انها تزين الفاكهة الذي يرفض في البداية و لكنه بعد الاغراء يوافق على اكلها و هناك يدرك الاثنان خطيئتهما ثم يظهر الاله و يعنفهما على خطيئتهما و عصيانه ثم يظهر ابليس ليشدوا ادم الى الجحيم و كان جمهور النظاهرة يستمتع بمنظر ادم و شيطان في الصورة المسرحية . (Vargas, 1986, p. 76) لقد كان طقسا دينيا و مسرحيا تشاركيا في الان نفسه يحمل العرض الهدف في تغير الانسان من داخل العرض الديني و جعله صلبا لعقيدته و لا ننسى تاثير المناظر داخل الكنيسة .

كان لدور الضوء تاثيرا هاما من خلال الشموع و المصابيح الزيتية و الضوء الطبيعي الناتج من الزجاج الملون خلق جو مغاير يدفع الجمهور الى الخشوع و التامل , و كذلك من سمات الفضاء التحام مكان العرض مع مكان المتفرج الذي حظى بامكانية التنقل بين وحدات الفضاء المكانية و و كذلك كان لمخيلة المتفرج دورا في اتمام التصوير العياني لمكان الحدث . (Rashid, 2013, p. 64)

اما العروض بعصر النهضة , فتتميز المسرحيات في عصر إليزابيث بأنها لم تُكتب فقط لإرضاء الطبقة الأرستقراطية، بل كانت تعبر أيضًا عن صوت الجمهور. على الرغم من أن المشاهدين كانوا يدركون الفارق بين المسرح وصالة العرض، إلا أنهم استمتعوا بتجربة كسر هذا الفارق، حيث انتقلوا من لحظات واقعية إلى لحظات خيالية. استخدمت المسرحيات أوضاعًا متنوعة، مثل وجود شخص في غرفة محاط بأعدائه الذين يطاردونه، أو تقديم شخصين من مكانين مختلفين يدخلان من باب ويخرجان من آخر، مما يخلق تجربة سفر مثيرة. كما تم استخدام مؤثرات خاصة، مثل ظهور الأشباح من أرضية المسرح وخروج الشخصيات من خلفية المسرح. (Saber, 2017, p. 53) و من ضمن المسارح المسرح (الاليصاباتي) الانكليزي الذي تميز انه مكشوف في الهواء الطلق على شكل مربع او مثمن و لم يكن هنالك سقف للجزء الاوسط و كان يرتفع حلو مربع ثلاثة من بهوان تمثل حجرة الجلوس, و مكان العرض مقسم الى ثلاثة اقسام القسم الاكبر الذي يدور حوله العرض على شكل مستطيل ممتد الى جمهور على شكل مثلث مقطوع فيسمى خشبة المسرح الخارجية يظهر بشكل كامل للجمهور و خلفة الخشبة الداخلية و خشبة عليا تمثل حجرة او سور مدينة او غيرها . (Millet, 1966, pp. 201 - 205) ان هذا الفضاء التشاركي الذي يكون اشبة بالمكان الاحتفالي حقق مغاير في الاسلوب فقد كان المكان يشتغل بعلاماته الاخراجية في جميع الاماكن من ضمها القرب بين الممثل و المتفرج " توفرت هذه العلاقة بفعل وجود خشبة خارجية التي يحيط بها الجمهور من ثلاث جهات فيكون قريبا جدا من المثل و يشعر بتعبيره و يرى ادق اشاراته و ايماءاته و يسمع همساته بل و يخاطبه او يرد عليه احيانا " (Rashid, 2013, p. 70) نرى هنا بشكل واضح أن هذا المسرح المكشوف هو الجذر التاريخي لمحاولات العديد من المخرجين الحداثيين لتغيير النمط المعماري للمسرح والتطوير التشاركي للتواصل المكاني بين الأداء والجمهور.

اما في ايطاليا فقد ظهر نوع من الملهاة المرتجلة تسمى (كوميديا ديلارتا) هو شكل مسرحي عدو وجود فيه نص مكتوب لكن عبارة عن تقديم المسؤول عن العرض خط عريض للفكرة يشترك فيها الممثلين بادائها ارتجاليا من خلال تزويد العمل بالكلمات و الاحداث الملائمة حتى تصل الى التاثير المسرحي و وجود شخصيات ثابتة و كل ممثل يتدرب على خصائص هذه الشخصية , و كانت تقدم في الساحات و الاسواق لعامة الناس من اجل التسلية و التريفه . (Vargas, 1986, p. 84) , و كذلك برزت (المسرحية الرعوية) في الريف

الايطالي عبارة عن مجموعة من الاساطير و الخرفات تتخللها قصائد يتجاذبها الرعاة فيما بينهم من الاناشيد و تصوير الحوريات و الشياطين بجوها الريفي و تمجيد كل ما هو دنيوي . (Abdel Wahab, 2002, p. 258)

المبحث الثاني : الاشتغالات اللاخراجية للتشاركية عند ابرز المخرجين المسرحيين العالميين :

لقد شكلت بعض العروض المسرحية في العصر الحديث و خصوصا فترة من منتصف القرن التاسع عشر الى بدايات القرن العشرين تحولا مهما في الشكل المسرحي من خلال تطور العلوم و التطور التكنلوجي لكنه بالرغم من اهميته في تنمية الرؤية الاخراجية المسرحية لكن كان له دورا سلبيا في سلب العرض المسرحي من اهم عنصر الا و هو العنصر التشاركي فبات المنظومة الاخراجية اشبه بالجسد بلا روح تبث علامات سلبية و تعمل على اثارت العواطف الوقتية .

في العروض اليونانية القديمة وجود الكورس ضمن الاوكيسترا و كذلك وجود تمثال (ديونسيسوس) يلعب دور بعدم وجود جاجز مادي و روحي بين العرض و المتلقي و كذلك العرصور الوسطى و النهضة كان هنالك اشكال مختلفة من المرونة بالمشاركة بالعرض , غير ان ظهور المسارح الخاصة ادى لفصل بين ما هو متخيل على الخشبة و الجمهور و تبديل حفرة الاوكيسترا بمقاعد امامية و استخدام الكشافات الارضية , جعل المكان اكثر هدوءا و كان بمثابة حاجز فعلي لبن الجمهور و خشبة المسرح . (Bennett, 1990, p. 22)

و من ابرز هذا التجارب التي افقدت المسرح روح التشاركية في العرض هي تجربة الدوق الاماني (سايكس مينغين) الذي عمد على الدقة التاريخية في عرضه .

فقد نادى على الاسهام الكامل بالشكل من خلال استخدام خامات اصلية حقيقية من الازياء و الديكورات و الملحقات , و كانت الاشارة اكثر شدة في خلفية المسرح و توحيد المنظر العامودي مع الافقي و المسرح كان كامل التجهيز من الازياء و الديكورات و الاضاءة و الملحقات حتى في فتراة التمرين لكي يتعود الممثل على البيئة الايهامية و التعايش معها و تحقيق الاداء الاندماجي فسمي اسلوبه الاخراجي (بالدقة التاريخية) (Abdel Hamid, 2009, p. 32) ان استخدام التفاصيل الحقيقة في المسرح و خلق بيئة مشابهة للواقع مع فرق هوة المسافة بين العرض و الصالة قد انتج الابتعاد عن التشارك مع العرض و من ابرز الطرق لفقدان التواصل الكامل مع الجمهور هي تجربة المسرح الحر للمخرج الفرنسي (اندرية انطوان) " المسرح اذن يجب ان يكون شريحة من الحياة , من . الواقع , دون صناعة او زيف , او اعادة خلق , و الممثل يجب ان يحس و يتصرف كما يتصرف في الواقع , بمعنى اخر : الجدار الرابع يجب ان يبقى " (Ardash, 1979, p. 55) ان مبدا الجدار الرابع الذي نادى به قفد فصل الروح العرض عن الجمهور و افقدهم اللذة التشاركية و ما زاد الطين بلة هو قيامه لفصل كامل الخشبة عن الصالة .

اعتقد بان المشاهد يجب ان لا يحس بانه جالس في صالة بل يشاهد صورة مسرحية فقام باطفاء اضاءة الصالة لتعزيز (الجدار الرابع) في العرض , و استخدام صوت المحادثة الاعتيادية بين الممثلن لكي يكون مشابه للواقع , و تصميم المناظر تختلف من عرض الى عرض حسب بيئة المسرحية فقام بالزرع الحر لمناظر ذات الابعاد الثلاثة , ففي مسرحية (القصابون) استخدم قطع لحم حقيقية تتساقط منها الدماء على المسرح . (Abdel Hamid, 2009, pp. 21 - 22) ان هذا الاسلوب قد ادى الى فقدان التواصل التام مع المتلقي و ايضا الى ان يكون العرض عبارة عن ايهام سلبي يوفر المتعة الوقتية و , و من البيروقواطية المتزمته اكثر في تقليل من روح التشاركية ما قام به المخرج الروسي (قستنطين ستانسلافسكي) .

فقد عمد الى زيادة التاثير الواقعي بان اشتغل على الممثل لملاحظته الحياة اليومية , و يستخدم (لو سحرية) لو كنت مكان الشخص المتخيل ماذا كمن سافعل ؟ , و انه لا يمثل نفسه بل يمثل و يتقمص الشخصية بابعادعا (النفسي – الجسدي – الاجتماعي) و في مسرحية (القيصر فيدور) طلب من ممثليه زيارة الامكان التاريخية التي وقعت فيها احداث المسرحية , و كان اهتمامه يضا بان المخرج امين على افكار المؤلف . (Farid, 1980, p. 16) ان تمريناه كان من اجل خلق بيئة واقعية ايهامية و كانوا الذين سبق قد اهتموا بفكرة المؤلف اكثر من الفكرية الروحية و العقلية للتواصل مع المتلقي الذ هو له يوجه العرض المسرحي .

غير ان المعادلة قد تغير مع ظهور مجموعة من مخرجين و خصوصا بعد الحربين العالميتين الذين ارادوا من السرح ليس المتعة او فهم العالم فقط بل تغيره ايضا و اعتمدوا على التشاركي و ارجاع التواصل مع المتلقي هذا الجزء المهم الضي من غيره لا تتم أي اخراج عرض مسرحي .

و من ابرز المخرجين الاماني (بروتولد برخت) الذي وقف بالضد من المسرح الواقعي التقليدي الارسطي و استندت رؤيته الاخراجية على فكرتين اساسيتين هما (التغريب) جعل المؤلوف غير مالوف عكس الاسلوب الذي سار به المسرح سنوات طويلة و (الجست) الي هي الاشارة التي تؤكد على عامل التغريب , عن طريقع هذا الاسلبوب الاخراجية يكون المتفرج ناقدا و محللا للعرض و يكون مشاركا و جدانيا و عقليا من خلال كسر الايهام المسرحي , فاستعمل الرقص و الغناء و الرواية لخلق جو تشاركي في العرض . (Farid, 1980, p. 21) و قد طلب من الممثل ان يتجنب المدرسة الاندماجية القاقعية في التمثيل لكي لا يعطي ايهام سلبي للعرض فبتكر طريقة اخراجية جديدة للتمثيل التي رفض فيها التقمص و التشخيصي للشخصية و بدلا عنها " كان يطلب من الممثين الا يؤدوا كلال شخصياتهم بلسان الشخص الثالث و ان يرتلوا المقاطع الكلامية قبل جملة (قال) او بعد انتهائها (هكذا قال) , و بالتالي بدلا من معايشة الدور على الممثل ان يقف خارج الشخصية و يعلق عليها " (Abdel Hamid, 2009, p. 187) ان طريقة جعل الممثل اشبه بالرواي تحقق نوعان من التشارك الاول عدم الاندماج السلبي و الثاني تنبيه لتناقضات المجتمع و نقدها في العرض .

ايضا سار على نفس الطريق اسلوب المخرج الالماني (اورين بسكاتور) الذي انتقد الفرجة الاستهلاكية في العرض و نادى بالمسرح (البروليتاري) من اجل تثوير الطبقة العاملة على السلطة و كان اسلوبه التشاركي في الاخراجي التوثيق من (الشاشات السينمائية و السلايدات و اليفطات و البيانات و المعلقات) و في مسرحية (راسبوتين) لعبت السينما دور كبير في التعليم بتوسيع دائرة الاحداث على المسرح لتبدو منطقية بمزامنتها مع الماضي, و التفسير لتحقيق الاستفزاز الجماهيري للنقد و التثوير , و المناخ العام بان ما يقدمه افلم هو الواقع البديل الذي يجب تغيره . (Ardash, 1979, pp. 196 - 198)

اما مخرجون اخرون عملوا على التشاركية من خلال اظهار الصور و الدلالت المخزونة في اعماق الاوعي الجمعي التي من خلال هذه العلامات تحقق التواصل التشاركي و و الاوعي هو نظرية اتى بها (كارل يونج) مؤسسة مدرية التحليل النفسي .

الاوعي الجمعي حسب (يونج) تنشا عنه الحياة الاوعية و الواعية للفرد و نادرا ما يظهر الاوعي في الاحلام و و الامراض العصابية و تبدو شبيه بافكار التفكير البدائي , لان الاوعي هو تركيب عضوي موروث في المخ عن طريق سلالة الاجيال التي تمتد الا الانسان البدائي فهو يحتوي على نماذج للفكر و الغرائز البدائية و يظهر بشكل احلال و هلوسات و اوهام و عمليات الفكير عن السحر و الارواح , لتظهر الى سطح الفكر على شكل رموز و علامات . (Shamawy, 2016, p. 74) و يعد (روبرت ولسون) من ابرز من عملوا في الاتجاه الاخراجي من التشارك في الوعي الجمعي فهو يحدد ان البشر يسجلون احاسيسهم على مستويين شاشة خارجية تسجل الاشياء و تدرك ادراكا واعيا و شاشة داخلية تسجل الاحلام والذكريات , فان عمله الاخراجي يرتكز في دمج ليستطيع المشاهدون ان يتصورا بانهم شاهدوا او سمعوا مال م يكن موجودا , من خلال المقاطع الصوتية المتقطعة و الصور المنفردة التي لا تحمل اشارة الى العالم الواقع . (Ivens, 2007, p. 176) ان العمل التشاركي لديه هو محاولة ارباك المشاهد بفعل التجارب المشوشة بشكل واعي لكنها مفهومة عن الطريق العلامات التي ترسلها في الاوعي الجمعي فتكسبها تشارك في التواصل مع العرض , فما في متصف القرن العشرين فقد ظهر مجرجون اردوا نقد الحضارة الغربية اقائمة على تسليع الفرد و ارادوا من المسرح ان يكون طقسا تشاركا فغيرا من الفضاءات المسرحية التقليدية .

قام المخرج الفرنسي (انطونين ارتو) الابتعاد عن خشبة مسرح العلبة التقليدية و استعاض عنها بمكان دون حوازجز او فواصل ليصبح مسرح الاحداث , كان تكون قاعة او او مخزن او كراج وغيرها حسب الضرورة الدرامية و تنشا علاقة بين المتفرج و العرض و جعله المتفرج و سط الاحداث من جميع الجهات و جلةسه على كراسي متحركة , و يصنع اماه اعنف الاوضاع الدرامية كالاصوات المفاجاة و الطلقات و تتوسع من مستوى الى اخر بانفجار النوبات الانفعالية . (Bentley, 1975, p. 54) و جاء ذلك من خلال نقده للحضارة و انها عبارة علاج مخدر ليس الا , و يجب ان تتلاشى و تحل محلها ثقافة لا زمانية و لا مكانية , و ان العرض المسرحي لا بد ان ينخر جهازنا العصبي و يكون كالطاعون الذي يستولي على الارواح و الماخذوة من اساطير الازمان الغابرة , فمهخة العرض كمهمة المحلل النفسي لكن للعلاج الجماعي و ليس الفردي , و ان يكون اداء للعلاج عن طريق الصدمة و مجابهة انفسهم , و القسوة التي نادى بها ليست جسدية بل عقلية تصل الى اعماق الغريوة الجمعية حيث من يغادر المسرح لا يكون سليما بل متعبا و متحولا للتغير . (Abdel Hamid, 2009, pp. 156 - 157) فضلا عن ذلك فان اللغة النص ليسد موجودة بل يستعيض عنها الممثل بالاشاراة و الايماءة الحادة كالقنعة و الاصواتو تكون شبيه بالاحلام بالتالي يظهر الثرء بالتعابير و تشاركها في فك شفراتها , و الموسيقى و المؤثرات ايضا تكون من خلال ابتكار ذبضبات صوتية ليس من الات المعتادة لهذا يمكن التوجة نحو الالات المنسية او اختراع الات موسيقية

جديدة . (Bentley, 1975, p. 52) اما في مجال الاضاءة اعتمد على الذبذبات الضوئية و الوسائل الجديدة لنشر الامواج الضوئية بشكل سهام نارية لو سلم من الالوان بغية الاحساس بالخفة و الكثافة و السمل من دلالة الضوء للبرودة و الغضب و الخوف , اما الازياء تجنب الازياء الحديثة و اتجه نحو الازياء الغرائبية الشعائرية , اما المنظر الديكوري فقد الغاه لاعتقاده انه لا حاجة له من كل تلك العناصر الاخراجية للمسرح الجديد . (Bentley, 1975, p. 53) قد اعادة (ارتو) العلاقة التشاركية في مسرحه و نقد السلبية في الاخراج المسرح التقليدي و جعله قبل كل شيئ موجها الى الجمهور و كل العناصر الاخراجية هي من اجل استفزازه و مشاركته .

اما المخرج الروسي (نيكولا احلبكوف) اعاد ايضا صياغة الفضاء المكاني فقد الغا نظام المواجة في المسرح العلبية ليحقق مكان تشاركي بين العرض و الجمهور , و الفضاء عبارة عن صالة خالية من الثوابت المعارية و يتغير شكلها وفقا و ترتيب المكان و الجمهور وفقا لمقتظيات كل مسرحية , فقد اتخذت اشكال متعددة (دائرية – مستطيلة – سداسية الاضلاع) و بعض قطع الاثاث الديكوية مع وجود خشبات مستقلة ليقدم عليها مونتاج الاحداث السينمائية , و بدل من متابعة الاحداث حسب وقوعها يتابع تنقلاتها من مشهد الى اخر . (Rashid, 2013, p. 90) و قد لجا (اخبلوف) في مسرحه الى تحقيق الالفه و الاخاء العاطفي و بتشاركها مع المتلقي فهو يقول " المسرح الذي اتطلع اليه : انه مقابلة بالصدفة بين صديقين حميميين , تؤكد وحدة عواطفهما , وحدة تنسيهما العالم باسره " (Ardash, 1979, p. 247) , و قد قدم المخرج (لوكا نوركي) في مسرحية (اورلاندو – فوريوزو) قصائد ملحلمية للقرت السادس عشر, لم يكن هنالك صورة كاملة لتتبع الاحداث و على الجمهور تتبع الممثلين , كان مصمصا ليخلق سلسة من الاحداث المتفرقة , لكن من غير تتابع للبناء الخطي وعلى المتلقي ان يختار أي جزء يرغب في متابعته , و الممثلين مثلوا مشاهد على عواميد بالقرب من المشاهد و جثث بقربه مما جعلهم مشاركين في عناعة العرض . (Ivens, 2007, p. 125)

اما الخمخرجة الفنرسية (اريان منوشكن) قد اسنخدمت في عرض الثورة الفرنية (1789) صالة رياضية احاطتها بعدد من المنصات الخشبية لتمثلين و كان الممثلون قبل العرض يشاهدون بمصابيح تعطي انارة واضحة للمكان و هم يرتدون الاملابس و يضعون الماكياج على الوجه و كان المشاهدون يجلسون على لاسلم حلو المنصات و منهم من يجلس على المنصة نفسها مما حقق مشاركة داخل الفضاء المسرحي . (Williams, 1999, p. 13) ثم في عرض (العصر الذهبي) كان فضاء العرض يؤلفه الممثلون من خلال نصوص تكتب من المواقف الارتجالية الناتجة عن احاسيسهم تجاه الموقف من القصص و مشاهد الشخصيات , و كان المتلقي هم انفسهم العمال في المصانع و المناجم من خلال حوار اجراه الممثلون انفسهم مهم قبل العرض ليشاركوا معاناتهم في العرض المقدم . (Mitter, 1997, p. 280) و اخذ الفضاء طابعا يخلو من الايهام تمام من خلال اضافة مفردة للاداء التمثيلي الاو وهو (القناع) " ان القناع يخلق قوة سحرية في نطاق المسرح من خلال اتساعة و حيويته و تلك القوة التي تجتذبت الجمهور حتى النهاية للمشاركة في المحادثة و الحوار فالجمل و الدقة في ايمائتها انتجت توازنا كشف وميز الاعمال الداخلية في المجتمع " (Williams, 1999, p. 133) وقد اعطت الاقنعة ميزة مزدوجة الاولى اظهار الزيف في الوعي الجمعي المشترك من خلال تقنيع المجتمع باقنعتة شخصياته الزائفه و الثانية الاقتصاد في الاداء لمنع التشخيص الاندماجي وعرف الفكرة مراد مشاركتها , وكان لها ايضا مضامينها في العلاقة المشتركة بين اسيا والغرب و اخذت نماذج الاقنعة من المسرح الاسيوي " لقد اكتشفت النطاق الواسع لصيغ الاداء الاسيوي , و كانت تركز على صيفة واحدة في العملقبل تركيزها الاخرى , و كانت تعرض الصيغ من خلال نصوص و مضامين و سياقات غير اسيوية , و كانت تنقلها من اجل اهداف مسرحية و اجتماعية " (Mitter, 1997, p. 186) اضفت الى الرؤية الاخراجية للفضاء التشاركي عناصر و مفردات من حيث الجوهر الذي يمثل الافكار الغربية الاجتماعية و الشكل الجماعي الذي يمثل الاشكال الشرقية من الاقنعة المتنوعة في العرض .

اما المخرج (ريتشارد ششنر) قد استخدم في اسلوبه التشاركي مصطلح (المسرح البيئي) و كانت فلسفته الاخراجية بان تجري الاحداث في مكان نقي و في المقابل مكان غير نقي و انتهاءا باحداث جماهيرية , و استخجم امكنة مغايرة للمسرح التقليدي لتاسيس الفضاء الاخراجي عليه (كملعب كرة قدم او ساحة او غيرها) و اتخذ التشاركية بان الجمهور هم صانوا المشهد حتى وهم مراقبون كما هو الحال في مسرح الشارع . (Abdel Hamid, 2009, p. 316) و اخذت رؤية (ششنر) الاخراجية من العروض الطقسية الطليعية فكان يقدم نوعان من التشارك الاول البدائي الذي يستفز الاوعي الجمعي و الثاني التوريك الجسدي في العرض " ان صلة بين المسرح الطليعي و المراسيم البدائية يبدو انها تكمن في مفهوم الجماعة و هو مفهوم ادى بششنر الى وصف الثقافة القبلية البدائية باعتبارها ثقافة تشاركية اكثر منها ثقافة قبلية , و لعل هذا يفسر لنا تاكيده على فكرة توريط الجمهور و اشراكه " (Innes, 1994, p. 332) ,

ان العرض لديه هي وسلية للتحريض لسياسي لكن من خلال الا عنف هن طريق خلف رؤى و فضاءات طقسية و نجد ذلك في مسرحية(يوربيدس) قدم العرض في غرفة خالية لا تحتوي الا على منصات و ابراج و يجلس المتفرجون بمختلف الامنكة و يتحرك الممثلون من بينهم , فكان النص يشكل عنصرا ثانويا معظمها يتمحور حول الجسد و القهر للتحريض السياسي و كان اغلبها مرتجلا , اما في مسرحية (ضحايا الواجب) فقد قدم الممثلون المحتفلون للبطل الخبز الذي كان عبارة عن فرد من افراد الجمهور استخدمه مادة بدلا الخبز لتحقيق تشارك فعال في العرض . (Abdel Hamid, 2009, pp. 317 - 318) حقق اسلوبه الاخراجي بجعل المتلقي مشاركا في صناعة الحدث الدرامي , اما المخرج الرازيلي (اوغستو بوال) فقد طرح الفرق بين التطهير السلبي في المسرح الاسطي و التطهير التشاركي في مسرح (المقهورين) و هي تسمية اطلقها على اسلوبه الاخراجي .

في المسرح التقليدي يتم مراقبة الممثلين من قبل الجمهور اما في مسرح المقهورين فلا يوجد متفرجين فكلمة (متفرج) تعني مشاركا و متدخلا و استعداده للفعل , و يتم اسدعاء المتفرجين للعرض لكي يخلقوا افعال جديدة و بدائل فيكون فعل نقدي للواقع المعاش حاليا , في مسرح المقهورين الجميع يتدخل و حتى عدم التدخل هذا يعني تدخلا بان يقرر المرء الاستسلان للحالة السلبية الراهنة , و المتدخلون يكونون بشخصياتهم الحقيقية التي فرضها الواقع و ليست شخصيات متخيلة . (Boal, 2019, p. 97) حقق التشارك عند (بوال) منعطفا اكثر فاعلية حيث المتفرج يكون تحت ثنائية (الممثل – و المتفرج) و يمكن ان يكون الممثل في العرض متفرجا عندما يكون الاخير في اداء تمثيلي للمسار الدرامي للفعل , و كان مسرح المقهورين رد فعل للوضع السياسي الراهن في البرازيل و معالجة القضايا الاجتماعية فيقول " اذ يخضع المسرح لمسالة الاختبار اختيار الموضوع الذي يريد الفنان التعبير عنه, يجب ان نفهم ان المسرح بشكل اساسي هو فعل سياسي " (Sakhsukh, 2007, p. 80) , و كان لدى (بوال) العديد من المسارح التشاركية .

منها (مسرح الخفي او الصدمة) كان عبار عن مجموعة من الممثلين يؤدون المثلين في مكان عام سوق او ساحة بينما يتظاهرون بانهم افراد من جمهور , و يثيرون موقف معن ثم يتم لغط في ارجاء المكان حول القضية التي طرحوها و كان الجمهور المتواجيدين في المكان غير مدركين انها حقيقة درامية تسعى الى تحفيز و امدادهم بالمعلومات سياسية , فياتي احد الجمهور المتواجدين يجيب على الاسئلة الممثلين و يطرح الحلول فيكونوا مشاركين في الحدث الدرامي حول قضايا سياسية او اجتماعية . (Mitter, 1997, p. 189) و نوع اخر عرف (بمسرح الصورة الرمزية) عن طريق يؤدي مجموعة من ممثلين عن طريق الصورة الجسدية نوع من انواع القهر الاجتماعي (كسلطة العامل و رب العمل – الزوج و الزوجة و غيرها) ثم يطلب من المتفرجين ان يشاركوا في تعديل تلك الصورة لكسر سلطة القهر و لكون كما يجب ان تكون اكثر انسانية في تعبيرها . (Sarhan, 2006, p. 204) .

و على خلفية ما تقدم فان الاساليب الاخراجية في المسرح التشاركي تقوم على نبذ الفضاءات السلبية في العناصر الاخراجية التقليدي و كسر جدار بين العرض و المتلقي و جعله مشاركا في الحدث المسرح او حتى خلق بيئة تشاركية من ضمن الفضاء المكاني للعرض .

الدراسات السابقة :

قام الباحث بالبحث و المراجعة لمجموعة من رسائل الماجستير و اطاريح الدكتورا حول موضوع البحث (الاشتغالات الاخراجية للفضاء التشاركي في المسرح المعاصر) فلم يجب الباحث أي بحث عن موضوع التشاركية لكنه وجد عنوان مقاربه لبحثه تناول التشاركية بشكل ضمني داخل متن بحثه , و هي رسالة ماجستير في جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية / اخراج للباحث (علاء كريم صاحب) تحت عنوان (التشكيل الجمالي للصورة الطقسية في المسرح العراقي المعاصر) اشراف (أ. د . جاسم كاظم عبد) لسنة 2020 , الذي تناول المخرجين في المسرح الطقسي منهم (ارتو – بروك – كروتوفسكي) الذين خلقوا صورة اخراجية مغارية من حيث الفضاءات المكانية التي يتحد فيها المشاركون مع العرض فيكونوا كلاهما صورة جمالية و مشهدية واحدة .

مؤشرات الاطار النظري :

1. يتم مشاركة الفكرة الجماعية وتحفيز الوعي الجمعي للمتلقي من خلال المشاركة في الأعمال المقدمة
2. المتغيرات المكانية تخلق فضاءا ذة بعداً تشاركياً فعالاً من خلال خلق بيئة حميمية
3. - استبدال مقياس المسرح التقليدي ببيئة مفتوحة وتكوين مكاني من التراكيب والحركات والإيقاعات المختلفة
4. استخدام الزخارف والأزياء والإكسسوارات بطريقة مبتكرة ومؤسلبة تكسر الايهام التقليدي
5. كسر أرضية التوقعات، وتقديم جماليات للجمهور واقتراح افتعال درامي للأحداث

6. الإيماءات والإشارات والصيحات تعطي امتداد لفضاء العرض بعدًا تواصليًا وتشاركيًا من خلال نقل الإشارات الحسية إلى مخيلة الجمهور

7. يتم تحريض البعد السياسي والاجتماعي للواقع من خلال نموذج تعليمي للجمهور للتمرد على أوضاعهم.

الفصل الثالث : اجراءات البحث

مجتمع البحث :

يتمثل مجتمع البحث العروض المسرحية التي قدمتها الفرق الاجنبية على المسارح العراقية في مهرجان بغداد الدولي – لدورته الرابعة لسنة 2023 .

عينة البحث :

و فقا للحدود الزمانية و المكانية اختار الباحث عينة البحث لانها تحقق هدف دراستة عن الفضاء التشاركي و حقق الاسلوب الاخراجي تشاركية فعالة في مشاركة فضاء العرض الذي دخل فيه الجمهور ايضا و حقق فعلا ادائيا دراميا في العرض المسرحي .

اسم المسرحية : كلكامش - اسم المخرج : مسعود ارسلان (بلجيكا- تركيا) - اسم الممثلين : دوريا الابورا بدور كلكامش (بلجيكا – تركيا) ليلى اونلين بدور انكيدو(بلجيكا – تركيا) - مكان العرض : مسرح الرافدين / قاعة مسرح اور – سنة العرض : 2023

فكرة المسرحية :

العرض عبارة عن الملحمة السومرية القديمة في بابل (كلكامش) ينقلون العرض بشكل متحفي و كانه داخل متحف و قدم العرض ليس على خشبة مسرح بل في قاعة خالية الا من قطع دركورية قليلة جدا و اكسسوارات بسيطة , و تنقلب قواعد المسرح المعروفة رأساً على عقب. حيث يتجول الجمهور في الفضاء متتبعاً الممثلين والقصة وأحياناً يقف على خشبة المسرح مع الممثلين. في المسرحية، تُنقل ملحمة جلجامش إلى الجمهور من خلال ممثلتين في صناديق شفافة في المسرحية، تخبران الجمهور من أين يشاهدون القصة نفسها , شكل العرض طقسا حيث ينضم الممثلون إلى الجمهور في حفلة تنكرية. شخصيات أسطورية مثل جلجامش ووالدة جلجامش وأوتنابيشتيم يتم إحضارهم إلى الحياة على خشبة المسرح. بالنسبة للسومريين الأكثر سخرية وغرورًا وغرابة وتمحورًا حول الجنس و الخلود ، فإن حقيقة الصداقة بين جلجامش وإنكيدو، الفلاح ذو الصدر المشعر، حولت جلجامش إلى كائن مختلف. وحقيقة أنهما قتلا هومبابا، الوحش الذي كان يحرس شجرة الأرز، تحكي قصة إنسانية تحتوي على الكثير من التناقضات. الأرز لا بد من الاعتراف بشاعرية كل هذه الأساطير والخطابات التي ترمز إلى القوة والملكية والقدرة على ادراك التاريخ و ليس تحقيق تاريخيتها .

تحليل العينة :

في البداية اعتمد العرض ليس على تقديم موضوع عادي بل وظف اسطورة و ملاحم معروفة في الوعي الجمعي على مستوى العالم و المستوى العربي و المحلي الا وهي ملحمة (كلكامش) التي الكثيرون يعرفون ماضيها و تفاصيلها و هنا لم يقدمها كعرض سلبي بل جعلوا الجمهور مشاركا في اعادة رؤية الحياة و الخلود في هذه الملحمة التي تكون للجميع مغروسة في لا وعيهم الجمعي تلك الميزة التي حققها المخرج في عرضه , و لم ياخذ المخرج النص و يطبقه بحذافيره كما هو في دراما الواقعية بل اعد النص اعداد يلائم البيئة المكانية للفضاء التشاركي الذي عمل عليه , و قد تميز الفضاء المكاني منذو دخول المتفرجين عبر ممر ضيق يؤدي بهم الى قاعة مربعة خالية تحدها من جميع الاتجاهات غطاء نايلون شفاف من أي مفردات مسرحية ما عدا شخصية لامراة اشبه بالجثة و صناديق زجاجيان الاول بداخله رجل و الثاني امراة و كانهما يتحدثون عن طريق البث المباشر للهاتف النقال , و كانت خالية من المقاعد وقد وقف الجمهور بشكل مربع يمكن لكل فرد مشاهدة الاخر و جلس البعض على ارضية القاعة , و كان هنالك مقطع صوتي يلقي من فوق عن الحياة و الموت و الطبيعة باللغة التركية و مترجم الحوار على شاشة السكرين و نزلت من فوق الفتاة التي تلقي المقطع بحل يحملها من الاعلى الى الاسفل و اكملت القاء الحوار امام الجمهور ثم بدات ترحب بهم و تعرف للمتلقي عن نفسها بانها تمثل شخصية انكيدو في الملحمة و نظهر بكل لحظة صمت صوت لسعة حية لتدل علاماتيا على جانب الحيواني في شخصيته, و تعرف الجمهور بان جثة المراة هي كلكامش و تختار سبعة اشخاص من الجمهور و تعد للثلاثة ثم يرفعوها على قدمها و لتعود الحياة لديها , و تلبس الممثلاتات شخصيات انكيدو و كلكامش ملابس بيضاء و شفافة قليلا و بروز الاعضاء الصناعية لدى كلكماش التي تحمل رمز اللانوثة و الذكورة و مثلن نساء شخصيات ذكرية في الملحمة هذا ليدل المخرج الى علامات التقارب بين الثقافة الشرقية الانثوية و الثقافة الذكرية الغربية , و كذلك بين اختلاط الذكورة و الانثوثة في العرض باتخاذه من امراة ازدواجية الاله الام في الماضي و عظمة

المصارع المحارب , و بشكل طقسي حيث حقق الفضاء من خلاله هدفه التشاكي في بيئة حميمة و كسر المؤلوف , بعدها قامت شخصية كلكامش بعد وقوفها باداء فعل تشاركي طقسي بان اخذت اثنان من الجمهور و جعلتهم يدفعون احدى العربات الزجاجية و من ثلم وقفت تتحرك اما العربات و دعت مجموهى اخرى من الجمهور بالسير بشكل طواف حول المكان و من ثمة صعدت على العربة و بدا الجمهور يدفهوها و يهتفون ورائها كلمات (كلكامش – كلكامش – كلكامش) و من ثم استقرت عربتها في منتصف القاعة مقابل العربة التي يجلس عليه انكيدو , رغم من ان هذا المشهد حقق درجة عالية من المشاركة في العرض الى ان الجمعوع المشتت داخل فضاء العرض قد بدت الصورة المسرحية للعرض فيه فير منتظمة , و كانت العربتان المتقابلات اشبه بمنصة مسرح و التي صغرة الفضاء العرض بان احاطها الجمهور من كل جانب و بدات قريب جدا ليكون اكثر حميمية و تشاركية للعرض و استخدمت ممثلة دور انكيدو قطعة قماش بطريقة مؤسلبة بان احاطتها و غطت بها راسها و جسدها لتعطي علامة دور الالة (عشتار) في الملحمة و بحوارها مع ممثلة كلكامش و بعدها ترمي ممثلة انكيدو قطعة القماش و تقول للجمهور (ها انا انكيدو ثانيا) فيكون ادائها بلسان ضمير الشخص الثالث فتحقق فضاء الراوي التشاركي مع الجمهور داخل العرض , ان قطعتين الديكورية للعربات الزجاجية و قطعة القماش (النايلون) الشفاف عملت بشكل مؤسلب بان اعطت علامات عديدة في كل مشهد , بالانتقال الى المشهد التالي الذي تقوم شخصية كالكامش باختيار اثنين اخرين ليمسكا النايلون الشفاف على شكل مستطيل ثم تدخل شخصية انكيدوا داخل وسط المستطيل و يقومون الاثنان بالالتفاف حوله الى ان يلف النايلون شفاف حلولها و تثقب فتحه الانف للتنفس و تكون على شكل صاحبة الحانة في الملحمة و الغطاء الشفاف من راسها يتدلى الى الاسف ليعطي علامة بشعرها و تشرب سيجارة الكترونية لدلالة على الربط بين الماضي و الحاضر و بعدها تصعد على احدى العربات الزجاجية و تطلب من الجمهور ان يجلس و تاخذ بالقاء حوار اشبه بالحوار اللارشادي للموعضة فيكون ذو هدف توعي حول التاريخ العميق بلاد سومر على لسان شخصية انكيدو فكان تحقيق للنقد السياسي حول اهمية هذه الاثار و جعلها حية بدلا من اهمالها , و بعدها نزلت من العربة و اخذت هيو وكلكامش اربعة اخرين من الجمهور ليشكوا بالقماش الشفاف شكل مربع يحيط به المتلقي من جميع الجهات و ممثلون داخل المربع و تطفئ الانوار و تستعمل المملتان اضاءة موضعية بواسطة لمبات تحمل باليد و تظاء على المربع بالداتا شو شكل غابة ليشكل الفضاء صورة عن صراع كلكامش و انكيدو مع الوحوش و يتشارك الجمهور هذا الفضاء بانه جزء منه , و يتجول الممثلتان كل وحدة على عربة مع جمهور و تذهب عربة انكيدو الى خارج منطقة العرض لتعدود من خلال اختراج احدى جدران النايلون الشفافة و تضع منتصف اسفل النايلون لتركبه على راسها فيعطي الفضاء المسرحي شكل كبير الالة (مردوخ) تفكون علامة المكان الاله جوهر الاله بالكامر و هو يحاور كلكامش عن الحبو و الواجب و الموت و الحياة و الجمهور كان يشارك بانهم هم العنصر الاخر من الرعية , بعدها تعود الممثلة الى شخصية انكيدو و تذهب الى داخل احدى العربات الزجاجية و تقول بحوار مع كلكامش و قد عانقت فتاة داخل العربة بانها سوف يتم نسيها هي و صديقها كلكامش و تجيبها ممثلة كالكامش انا كلكامش لا احد يمكن نسياني انا التاريخ و تذهب الى داخل العربة و تشكل من ممثلة انكيدو لوحة على شكل الثور المجنح لتعطي علامة في الوعي الا جمعي المشترك بانه التاريخ لا يمكن نسيانه , لتعزز هذا الموقف قام الاخراج بتوظيف نوع من الرمزية لازالة الغبار عن التاريخ من خلال وجود الشخصيتان على العربة الزجاجية و وزع المخرج رشاش منظف الزجاج و قطع قماش صغيرة للمسح الزجاج على اغلب الموجودين مع و تخللها رقص على اغنية امريكية (اريد ان اتنفس) و حقق الفضاء توظيف تشاركي ذو طابع من الالفة ومن خلال الاغاني و الرقص الجماعي , ليكون المشهد الاخير عبارة عن عربتان زجاجيتان متقابلتان تجلس ممثلة كلكامش على واحدة و تسرد الحوار بشكل سريع و ممثلة انكيدوا على الاخرى بينما و قد غطت وجهها و كامل جسمها من لامام بالنايلون الشفاق و فتحت شق امام الفم و تدلى القسم الاخر من النايلون بشكل مستطيل الى العربة في الجهة المقابلة و بدات تاكل ممثلة انكيدو بشكل شهواني الفواكع تقضم منها و ترميها و تشرب جزء من الماء بجنون ثم تسكب الباقي الى نايلون و في نهاية قام المخرج بجمع الجمهور من جانبين متقابلين و حمل النايلون الشفاف و الذي اصبح اشبه بالبحر و قامو معا بشكل مشترك بتموجات , الذي حمل رمزية عالية من علامات قابلة لعدد من التاويلات حسب فهم كل متفرج و الاكثر تمثل هذه التموجات هيجان شاطء دجلة ايام الطوفان السومري في الملحة و تمثل دور انكيدو بالمشهد الاخير اله البحر الثائر على البشرية , و بعدها يستلقي كلكامش و انكيدو تحت الشاطئ لتنتهي المسرحية و تعطي دلالة على انهم خالدون كما هو شاطئ دجلة خالد الى امد التاريخ , في الاخير حمل العرض عناصر النقد التحريضي الدرامي بان التاريخ يجب ان يبقا حيا في نفوس الشعوب و يجب الفخر بما صنعوه الاقدمين , و ان ادماج العناصر الذكورية و الانثوية في الفضاء التمثيلي يمثل ان لكل

شخص يطمح الى الخلود من خلال اعماله و منجزه فهو غريزة انسانية في الحياة و حقق العرض الالفة و الحميمية و تشاركية فعالة في العرض حيث اشترك الجمهور من خلال جميع الفضاءات المكانية كونوا بيئة للمكان من حيث هم شعب سومر و الاداء شاركوا في تكميل الفعل الدرامي للعرض عن طريح الحوار بهتافكم بين كل فترة (كلكامش – كلكامش) و بعصر كونوا من خلالها صور جدسدية , على الرغم من هذا بان بعض التكوينات لمشاهد كانت غير منتظمة و ادت الى فوضى في التشكيل فضاء العرض و كذلك تخلل لحظات صمت تويلة كادت ان تسقط العرض بسبب عدم ملئ الفراغ الدرامي خلالها . لكن في نهاية حقق العرض الهدف التشاركي المطلوب .

الفصل الثالث : النتائج و الاستنتاجات

النتائج :

1- حقق العرض صورة تشاركية تمتد الى اعماق الاوعي الجمعي من خلال اسطورة تنمني الى اللى الذاكرة الجمعية لدى كل الاشخاص و معروفة بالنسبة لديهم .
2- الاستغناء عن المسرح و اتوظيف بديلا عنه و هو قاعة قد حقق فضاءا تشاركيا حيث يمكن للجميع مشاهدة العرض و مشاهدة بعضهم ايضا .
3- خلق العرض بيئة تشاركية تسودها الالفه من التوظيف المتعدد للمتلقي فهو يكون جزء من الفضاء التشاركي بوصفه شعبا لسومر و يخلق افعال درمية مع العرض جسدا و حواريا .
4- ابتعاد التمثيل عن الايهام حقق تشاركا و خلق فضاءات متعددة للتعامل مع الجمهور و تحفيزهم بالحديث معهم عن طريق الروادية التقدديمية و عن طريق ارشادهم لمهام تمثيلية معينة بشكل جعلهم مشاركين في العرض لا متلقين سلبيين .
5- حقق العرض باستعمالات متعددة في العربات الزجاجية و القطعة النايلون الشفاف الكبيرة التي كانت تعمل على انتاج دلا ت متعددة المعنى .
6- حدثت بعض الفوضى التي لا بد من مراعاتها اخراجيا و جعلها اكثر تنضيما لكي لا تفقد روح المشاركة بريقها في العرض .
7- كان يجب تعزيز لحظات الصمت بافعال و ان لا تكون بشكل طويل مما اثر بشكل ملحوظ على فقدان بعض المشاهد التوازن في الايقاع .

الاستنتاجات :

1- يجب في فضاء العرض التشاركي كسر الجدار الرابع في مسرح العلبة كالمسرح الملحمي (البرختي) او استعمال اماكن بديلة صالة او مكان مفتوح كحديقة او ميدان و غيرها لتحقيق التواصل التشاركي .
2- الابتعاد قدر الامكان عن أي تواصل سلبي من خلال الايهام الواقعي فيكون فضاءا مغلقا في العرض , اما الفضاء التشاركي يكون مفتوحا لكونه يهدف الى تحقيق تواصلا مع المتلقي في العرض .
3- يحقق الاسلوب الاخراجي في العرض التشاركي عدة فضاءات في تعامله التواصلي مع المتلقي كان يكون مجرد مكلا للبيئة المكانية في العرض او يشارك بشكل ادائي يشكل حركة و صورة في العرض .
4- يجب ان يكون يحقق الفضاء التشاركي جو تسوده الالفة و الحميمية لكي يحس المتلقي المشارك في الفعل الدرامي بانه داخل فضاء تشاركي امن .
5- يهدف العرض التشاركي الى النقد السياسي و الاجتماعي و تفعيل دور الفرد في المجتمع و مشاركته داخل العرض لكي يحدد اهمية مشاركته في الحياة الثقافية .
6- يكون الفضاء التشاركي كتغيرا و ينتد عدد من المدلاولات العلاماتيتة سواء على مستوى المكان و التمثيل و التقنيات فالمفرجة الواحدة تاخذ عدة اشكال في العرض .

التوصيات :

1- تخصيص وحدة دراسية في المعاهد و كليات الفنون الجميلة قسم المسرح لدراسة التشاركية و تطبيقاتها في مسرح ما بعد الحداثة .

2- الدعم الانتاجي للمهرجانات و للفرق التي تريد ان تعمل على الاخراج التشاركي و تحقيق تواصل مع الجمهور من قبل المؤسسات سواء كانت حكومية اهلية .

المقترحات :

1- دعم العمل على بحوث تتناول التشاركية ليس في الاخراج فقط بل في مختلف مجالات العرض المسرحي كالتمثيل التشاركي و التقنية التشاركية ة النقد التشاركي .

2- تطوير الاساليب الاخرجية في مجال التشاركية في المسرح من خلال عمل عدد من الورش المتنوعة و اكتشاف مفاهيم و طرق جديدة في هذا المجال .

Conclusions:

1. In the participatory performance space, the fourth wall in the traditional “box theatre” must be broken—as in epic (Brechtian) theatre—or replaced with alternative venues such as halls, open areas, gardens, or public squares to achieve participatory communication.
2. It is necessary to avoid any negative interaction through realistic illusion that confines the performance to a closed space; by contrast, the participatory space should remain open, aiming to establish direct communication with the audience.
3. The directorial approach in participatory theatre creates multiple spaces of interaction with the audience—either as an extension of the environmental setting of the performance or through active participation that contributes to movement and imagery within the show.
4. The participatory space should foster an atmosphere of intimacy and familiarity so that the participating audience feels they are inside a safe and engaging participatory environment.
5. Participatory theatre seeks to address political and social critique, activating the individual’s role in society and involving them in the performance to emphasize the significance of their participation in cultural life.
6. The participatory space represents transformation and carries multiple semiotic meanings—at the levels of space, representation, and technique—where a single scene can take on multiple expressive forms within the performance.

References

1. Abdel Hamid, S. (2009). *Innovations of playwrights in the twentieth century*. Iraq: Dar Al Hana for Printing and Publishing.
2. Abdel Wahab, S. (2002). *Theatrical setting*. Egypt: Dar Flow for Publishing and Distribution.
3. Ardash, S. (1979). *Director in contemporary theatre.* Kuwait: Age of knowledge.
4. Bennett, S. (1990). *Theater audiences: Towards a theory of theatrical production and reception*. (Trans.) Egypt: Printing presses of the Supreme Council of Antiquities.
5. Bentley, E. (1975). *Modern theater theory.* (Trans.) Republic of Iraq: Publications of the Ministry of Information.
6. Boal, A. (2019). *Rainbow of Desire* (Trans.) Sharjah.
7. Cheney, S. (1998). *The history of theater in three thousand years* (Trans.) The Egyptian General Corporation for Writing, Translation, Printing and Publishing.
8. Dictionary of meanings. (2010). *https://2u.pw/c9Ag3kdd*.
9. Farid, B. H. (1980). *Principles of theater directing.* Baghdad: Ministry of Education and Scientific Research.
10. Huiting, F. (1970). *Introduction to the performing arts.* Egypt: Franklin Printing and Publishing Corporation.
11. Imran, F. (2018). *Open theatrical performance space.* Baghdad: Al-Fath Press.
12. Innes, C. (1994). *Avant-garde theatre*. (Trans.) Egypt: Academy of Arts.
13. Ivens, J. R. (2007). *Experimental theater from Stanislavsky to Peter Brook* (Vol. الاولى). Baghdad: Dar Al-Mamoun for Publishing and Translation.
14. Millet, i. (1966). *The art of theatrical.* (Trans.) Lebanon: House of Culture.
15. Mitter, S. C. (1997). *Fifty most famous directors*. (Trans.) Egypt: Cairo International Theater Festival.

16. Nassif, A.-T. (1985). *Reading and reflections on Greek theatre.* Republic of Iraq: Publications of the Ministry of Information.
17. Pandolfi, V. (1979). *History of theater, part one*)Trans.) Syria: Ministry of Culture, Syrian General Book Authority.
18. Rashid, K. (2013). *Aesthetics of place in contemporary theatrical performance* Baghdad: Adnan Library.
19. Saber, H. (2017). *The public between confrontation and confrontation, Part One* Basra: House of Arts and Literature for Printing and Publishing.
20. Sakhsukh, A. (2007). *Trends in contemporary European theatre.* Egypt: Egyptian General Book Authority, Family Library.
21. Sarhan, S. (2006). *New experiences in theatrical art.* Baghdad: House of General Cultural Affairs.
22. Shamawy, S. (2016). *Subconscious* Casablanca: Toubkal Publishing House.
23. Vargas, L. (1986). *A guide to the art of theater* (Trans) Egypt: Egyptian General Book Authority.
24. Williams, D. (1999). *Sun Theater.* (Trans) Egypt: Cairo International Festival for Experimental Theater.