Al-Academy Journal
Issue 122
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1784

The Dialectics of Spectator Performance in the Strategy of the Contemporary Iraqi Multimedia Theater

Bahaa Abdul-Mohsin Hassan [a]

[a] *College of Fine Arts, University of Basrah, Basrah, Iraq*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 2 June 2025
Received in revised form 21 July 2025
Accepted 23 July 2025
Published 1 June 2026

Keywords:
Performance, Spectator, Strategy, Theater, Multimedia

ABSTRACT

This research is based on the hypothesis that the effectiveness of theatrical performance increases when its strategies are deliberately directed toward the spectator, not only drawing them into the space of reception but also implicating them in the very process of the dramatic event. Such an approach relies on directorial pre-calculations aimed at generating shocks and stimuli that enable what may be termed the "performance of the spectator." Within this framework, the study examines multimedia theatrical productions that seek to enrich their artistic and aesthetic discourse by activating the creativity of the audience and integrating them as an organic part of the performative system.

The research is structured across four chapters:

Chapter One outlines the methodological framework, presenting the research problem, which assumes that the theatrical spectator can become both performer and co-creator of meaning within the performance system as a whole, according to a predetermined strategy of the production. It also defines the significance, objectives, limitations, and the operational use of the term performance.

Chapter Two provides the theoretical framework, addressing: (1) The Human and the Dialectics of Reception, and (2) The Performance of the Spectator in Multimedia Theatrical Production.These discussions yield scientific indicators that serve as analytical units for examining spectator performance in Iraqi theater.

Chapter Three details the research procedures, including methodology, sampling, and analysis, with the case study of the play Red Carpet (dir. Jabbar Joudi, 2015).

Chapter Four discusses the findings, presents the conclusions, and lists the sources and references

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1784
Bahaa Abdul-Mohsin Hassan: The Dialectics of Spectator Performance in the Strategy of the Contemporary Iraqi Multimedia Theater
Al-Academy Journal - Issue 122 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

جدلية أداء المتلقي في استراتيجية العرض المسرحي العراقي متعدد الوسائط

بهاء عبد المحسن حسن[1]

الملخص:

تنطلق تصورات هذا البحث من فرضية جوهرها أن فاعلية العرض المسرحي متعدد الوسائط تتعاظم كلما صاغ استراتيجياته تجاه المتلقي بوعي مقصود، بحيث لا يكتفي باستدراجه إلى فضاء التلقي، بل يمضي إلى حد إقحامه وتوريطه في صيرورة الحدث الدرامي ذاته. وهو مسعى يرتكز أساساً على الحسابات الإخراجية المسبقة، التي تهدف إلى إحداث ارتجاجات صادمة وتحفيزية تفتح المجال لما يمكن تسميته افتراضاً "أداء المتلقي". وفي هذا الإطار، يرصد البحث العروض المسرحية التي تسعى إلى إثراء خطابها الفني والجمالي عبر تفعيل إبداع المتلقي، وجعله جزءاً عضوياً في منظومتها الأدائية. وبناءً على هذه المنطلقات، حُددت مسارات البحث عبر أربعة فصول متكاملة صيغت على النحو الآتي:

الفصل الأول: يمثل الإطار المنهجي للدراسة، ويتضمن سؤال مشكلة البحث، الذي ينطلق من فرضية (أن المتلقي المسرحي يمكن أن يكون مؤدياً وخالقاً للمعنى ضمن منظومة الأداء ككل، وفقاً لاستراتيجية مسبقة يتبعها العرض الوسائطي، في إطار فكري جدلي قائم على التحفيز والمشاركة). كما يتضّمن هذا الفصل أهمية وهدف وحدود البحث، بالإضافة إلى تعريف مصطلح (الأداء) إجرائياً وذلك لغرض مساعدته في تحقيق هدف البحث.

الفصل الثاني: يمثل الإطار النظري للبحث، ويشتمل على المبحث الأول: الإنسان وجدلية التلقي. والمبحث الثاني: أداء المتلقي في العرض المسرحي الوسائطي. وما أفضت اليه هذه المباحث من مؤشرات علمية؛ صاغها الباحث كوحدات تحليل إجرائية، يتقصى من خلالها أداء المتلقي في العرض المسرحي العراقي متعدد الوسائط.

الفصل الثالث: يختص بإجراءات البحث، ويتضمن المنهجية المعتمدة، وآلية اختيار العينة وتحليلها. وقد تحددت عينة البحث بمسرحية "سجادة حمراء" (إخراج جبار جودي، 2015).

الفصل الرابع: يقدم مناقشة النتائج المستخلصة من تحليل العينة، ويعرض الاستنتاجات التي توصل إليها الباحث، مع تثبيت قائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية :الأداء، المتلقي، المشاركة، المسرح، الوسائط.

الفصل الأول: الإطار المنهجي:

أولاً: مشكلة البحث والحاجة إليه:

يقوم الفن المسرحي على مقومات اجتماعية راسخة تتمثل في طبيعة علاقته بالمتلقي، الذي يُعد مرتكزاً للظاهرة المسرحية منذ نشأتها الأولى. إذ تستمد هذه الظاهرة قوتها وطاقتها التواصلية من فاعلية المتلقي، الذي يمثل بشرائحه المختلفة مجتمعاً مصغراً للأطياف والثقافات والرؤى.

وبغية تعزيز هذه العلاقة وإمكانية تطويرها باستمرار، دأب المخرج المسرحي، في ضوء معطيات المرحلة التاريخية التي ينتمي إليها، إلى افتراض نوع من التفاوض الفكري مع المتلقي، هو بمثابة رهان يعقده مع نفسه إزاء المتلقي، من خلال اتباع استراتيجية معينة، يصوغ خططها وأفكارها الأولية بنزعة فكرية صادمة قائمة على الجدل والتثوير وتحريك ما هو ساكن، بهدف تحقيق استجابة فاعلة لدى المتلقي. أي أن المخرج يفترض، من خلال هذه الجدلية، وضعاً أو شكلاً للاستجابة المطلوبة بما ينسجم مع رؤيته في تحقيق أداء المتلقي.

تجد هذه الفرضية امتدادها في الدراسات المسرحية الحديثة التي انشغلت بتحولات الأداء داخل العرض المسرحي الوسائطي، سواء على مستوى الممثل أو المتلقي، إذ انشغلت بتحليل طبيعة ما يمكن تسميته "أداء المتلقي"، حتى وإن لم يُصرَّح بالمصطلح صراحة. ولا سيما في الدراسات التي تتعامل مع العرض بوصفه عملاً فنياً مستقلاً، وإبداعاً يفرز خبرة جمالية مغايرة لما يتيحه النص أو العرض التقليدي؛ خبرة يتقاسمها الممثل والمتلقي معاً دون فاصل نوعي بينهما، حيث يُنظر إلى المتلقي بوصفه شريكاً

[1] جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية

موازياً للممثل في صناعة الحدث، لا مجرد متلقٍ سلبي كما تفترضه المقاربات الكلاسيكية. وعلى هذا الأساس، فإن الاستراتيجية المقترحة للعرض المسرحي الوسائطي تروم تحقيق صيغة من التفاعل الحي والمشاركة الفاعلة مع المتلقي، بما يخلق حلقة تواصل دائرية تبدأ من المبدعين وتمتد إلى المتلقين ثم تعود إليهم، لتتسع تدريجياً بفعل التغذية الراجعة التي يحققها هذا التبادل الجمالي المتجدد.

لقد أدركت الاتجاهات المسرحية الجديدة الإمكانات الهائلة التي يضطلع بها الجمهور، في إطار سعيها إلى اكتشاف أنماط جديدة لمستويات التلقي، تؤكد الفعل الإنتاجي للمتلقي المتحرر والإيجابي، الذي يمتلك دوافع التفكير والتفاعل والمشاركة، ومن ثم إنتاج ردود أفعال قادرة على تغيير مسارات العرض أو زحزحتها، وفقاً لما تقتضيه رؤية العرض واستراتيجيته التي تتسم –بالضرورة- بمرونتها وتعدد بؤرها، بما يتيح استيعاب المتغيرات والارتجالات المفاجئة.

وبناءً على ما تقدم، يرصد البحث التطورات التي مرّ بها أداء المتلقي في المسرح المعاصر، في حدود تقصّي المفاهيم والخطط والاستراتيجيات الإخراجية التي تهدف إلى إقحام المتلقي في خصوصية العرض المسرحي الوسائطي، وتحقيق استجابته التفاعلية ومشاركته الفعلية، وصولاً إلى عروض مسرح ما بعد الحداثة، التي عززت نظم الاتصال الأساسية (الكلامية والبصرية والسمعية) بنظم ثانوية أكثر جرأة واستفزازاً، كالنظم اللمسيّة والشميّة، سعياً إلى تحقيق مزيد من التفاعل.

ينبثق سؤال البحث من فرضية مفادها **(أن المتلقي المسرحي يمكن أن يتحول إلى مؤدٍ وخالق للمعنى ضمن منظومة الأداء، عبر استراتيجية مقصودة يتبناها العرض الوسائطي، تقوم على التحفيز والمشاركة).** ومن هنا يضع الباحث هذه الفرضية موضع اختبار في ضوء نظريات الأداء، من خلال دراسة الاستراتيجيات التي اعتمدتها العروض المسرحية في مراحل تطور المسرح المعاصر، للكشف عن مدى قدرتها على تحقيق أداء المتلقي، وتبيان انعكاساتها في التجربة المسرحية العراقية.

ثانياً: أهمية البحث:

تنبع أهمية هذا البحث من معالجته موضوعاً حيوياً يتصل بمستويات التلقي في العرض المسرحي الوسائطي، عبر طرح آفاق جديدة تعيد النظر في طبيعة العلاقة بين العرض والمتلقي، وتفتح أمام الدارسين والباحثين إمكانية استكشاف مقاربات ونظريات مغايرة في هذا المجال. كما أن النتائج المتوقعة -ضمن حدود استراتيجية العرض- يمكن أن تشكل منطلقاً لإجراء بحوث ميدانية وتجريبية لاحقة، تسعى إلى قياس أثر مشاركة المتلقي وأدائه بوصفه جزءاً فاعلاً في المنظومة المسرحية.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف البحث إلى التعرّف على استراتيجية العرض المسرحي العراقي متعدد الوسائط التي تعتمد الجدل وسيلةً لاستدراج المتلقي وتحويله إلى مؤدٍ.

رابعاً: حدود البحث:

تنحصر حدود هذا البحث في دراسة الاستراتيجية الإخراجية المعتمدة لتحقيق أداء المتلقي في العرض المسرحي العراقي الوسائطي "سجادة حمراء" (إخراج جبار جودي، 2015) بوصفه أنموذجاً تطبيقياً.

خامساً: تحديد المصطلحات:

عرّف الباحث مصطلح (أداء Performance) وتطرق إلى مفاهيمه المتعددة، تمهيداً لصياغة تعريفاته الإجرائية المتسقة مع مشكلة وهدف البحث.

يُعرف الأداء بأنه "إنجاز يتم باستخدام الفرد لإمكاناته الجسمية أو العقلية أو النفسية" (Abu Hatab & Saif Al-Din, 1984, p. 78). وهو أمر يتطلب بطبيعة الحال، جاهزية، ودافعية، وحسماً للأمور العالقة، في لحظة راهنة تتطلب قراراً، وفعلاً، وحضوراً واعياً، يمتلك جدليته الخاصة، ومبرراته التي تحيل السلوك على الفعل القصدي، وهو بالضرورة يفوق ردود الأفعال التي تصدر بشكل عفوي، على اعتبار أن الأداء "هو اللحظة الآتية التي تعطي الفرصة لظهور النوع والجنس والحضور المادي للجسم"

(Goodman & de Man, 2001, p. 151) وهذا الأمر ينطبق بوجه عام على مفهوم الأداء، سواء كان فنياً أو ثقافياً أو اجتماعي أو حتى أداءً مسرحياً.

يرى (مارفن كارلسون) أن مفهوم الأداء يتطلب المزيد من المناقشة والجدل، لأنه قد يمنح الظاهرة المسرحية أبعاداً لم يلتفت إليها أحد من قبل، وإدراكنا أن حياتنا مبنية على وفق أنماط من السلوك التي يقرها المجتمع تثير احتمال أن كل الأنشطة الإنسانية من الممكن اعتبارها أداءً، أو على الأقل تلك التي تتم بوعي، هذا الوعي يعطيها صفة الأداء (Carlson, 2010, pp. 5-10). ولعل تقدير (كارلسون) يبرر استخدام المصطلح في أنشطة الحياة المختلفة، كما نقول على سبيل المثال أداء الطالب، أو أداء اللاعب، إذ يمكن ملاحظة تمثلات هذه الصبغة الادائية في العديد من المحافل والأنشطة اليومية، على نحو ما يحدث في الاحتفالات والطقوس الدينية، وكذلك الأحداث الاجتماعية والرياضية والفنية، التي تتطلب نوعاً من المشاركة الجسدية والحسية على حد سواء.

وبعيداً عن عقد أي مقارنة في هذا الصدد، "يشير مفهوم "الأداء" في معناه العام إلى السلوك الإنساني، خاصة عندما يكون الإنسان القائم بهذا السلوك منهمكاً في فعل معين. ويشير مفهوم "الأداء الفني" إلى هذا الانهماك النسبي في الأداء الخاص الذي يقوم به المؤدون لفن معين من الفنون" (Wilson, 2000, p. 8). وبين عمومية الأداء وخصوصيته في الفنون، قد تضطلع مستويات أعمق يتضمنها جوهر هذا المصطلح –الاشكالي- غير أن نطاق هذا البحث يركز على "أن كل نشاطات الإنسان تشتمل على جانب معين من الأداء، سواء في الفن أو في غير الفن، في الحياة الجادة أو الحياة اللاهية، في العلم والفن والأدب واللعب والحياة. ومن المهم أن يتمكن الانسان، أيا كان، وأيا كان مجاله، من النشاط الذي يؤديه" (Wilson, 2000, p. 9). ويكمن الاختلاف بين أداء وآخر في مستوى الوعي المصاحب للأداء، وكذلك في المهارات المطلوبة لكل أداء على حدة، وهي غالباً مرتبطة بأنماط حياتية متعارف عليها.

وعلى وفق ذلك يتسع مفهوم (الأداء) على أنشطة متنوعة، وميادين مختلفة، "ولو أننا اعتبرنا الأداء كمفهوم قابل بالضرورة للجدل فإن هذا سيساعدنا على أن نفهم عدم جدوى البحث عن مجال من المعاني يغطي كل هذه الاستعمالات المتفرقة: مثل أداء الممثل، وأداء الطفل في المدرسة، وأداء العربة" (Carlson, 2010, p. 12).

ولان الأداء يرتبط بالأخر –المتلقي- وهو أمر بديهي؛ لكنه ضروري في موضع هذه الدراسة، التي تتوخى أداءً من المتلقي نفسه. على اعتبار ان المتلقي هنا، يتحول إلى موضوع ذات معنى، بالنسبة للممثل من جهة، والمتلقين الآخرين من جهة أخرى.

وللوصول إلى تعريف اجرائي ينسجم مع خصوصية هذا البحث، يمعن الباحث النظر في التعاريف التي تعد الأداء عرضاً أو حدثاً. بالنظر إلى أن أصل مصطلح الأداء متأتي "من الفعل الإنكليزي to Perform، ويعني أنجز أو فعل أو أدى أو مثل أو عرض... أي شخص يقدم فعلاً أو حدثاً من خلال سلوكه أو تصرفاته" (Lichte, 2012, p. 41). وتشير الدراسات المسرحية الحديثة إلى عمق العلاقة بين مصطلحي (الأداء) و(العرض) باعتبار "أن هناك علاقة وطيدة بين "الأداء" وبين العرض، وهي علاقة واضحة، وذلك لأن كلمتي العرض performance والأداء performative تعودان إلى أصل واحد من الفعل أنجز أو عرض أو قدم أو أدى to Perform، وبذلك فالأداء يقود إلى العرض؛ أي: يتحقق وينجز في هيئة "عرض" عن طريق الأفعال الأدائية" (Lichte, 2012, p. 52).

وفي ضوء ما تقدم، يمكن تعريف الأداء إجرائياً على النحو التالي:

الأداء: نمط من السلوك الإنساني يتسم بالوعي، ويتم باستخدام الفرد لإمكاناته الجسمية أو العقلية أو النفسية لتحقيق فعل أو حدث معين في هيئة عرض، يتحول الجسد من خلاله إلى موضوع قابل للجدل في سياق تفاعلي محدد ضمن منظومة العرض الوسائطي.

وبناءً على هذا التعريف، يعرف الباحث (أداء المتلقي) بوصفه مصطلحاً جديداً ومركباً، تعريفاً إجرائياً ينسجم مع خصوصية هذه الدراسة، على النحو التالي:

أداء المتلقي: هو الفعل العياني الذي يضطلع به المتلقي داخل سياق العرض المسرحي الوسائطي استجابة لاستراتيجياته، ويعكس تفاعله الجمالي والاجتماعي والنفسي مع الحدث، مساهماً في إنتاج المعنى والقيم الفنية للعرض، وليس مجرد متلقٍ سلبي.

الفصل الثاني: الإطار النظري:

المبحث الأول: الإنسان وجدلية التلقي:

تحرص العروض المسرحية (بوجه عام) على تحقيق قدر عال من التفاعل مع المتلقي، بوصفه الطرف المستهدف من العملية الابداعية برمتها، والمعني بتحديد قيمة العمل الفني، إلى حد رفضه أو قبوله أو تبنّيه. وهو بطبيعة الحال أمر نسبي يصعب قياسه على وجه الدقة، الأمر الذي يفرض على صانعي العرض الكثير من الاجتهاد والجدل للوصول إلى حدود الاقناع، بلحاظ أن بعض المتلقين يتمتعون بمزاج خاص يستند إلى دائرة ثقافاتهم العامة وخبراتهم المتراكمة.

أما بالنسبة للعروض الوسائطية التي تعتمد (بوجه خاص) على مبدأ مشاركة المتلقي في عملية إنتاج الفعل المسرحي، فهي تسعى إلى بلوغ مستويات خاصة من التفاعل، قادرة على إفراز أشكال مغايرة واستثنائية، لتحقيق نوع من التواصل الفائق مع المتلقي الإيجابي. ما يعني أن استراتيجياتها قائمة على هذا الأساس، وبالتالي فهي تحتاج إلى جدليات مغايرة، صادمة، محفّزة، قادرة على إرغام المتلقي على مغادرة تموضعه التقليدي، والانتقال إلى موضع الاختبار -المشغل الفني- حيث التجربة والاكتشاف والابتكار. ويأتي ذلك بغرض تحقيق أداء خاص يحسب بالنتيجة للعرض بوجه عام.

وبهذا الصدد يعقد الباحث مقارباته الادائية الجدلية، بدايةً، على (المستوى الجمالي) الذي يسعى إلى مجاوزة المعايير الفلسفية السائدة في عمليتَي الإنتاج والتلقي المسرحيتين. ومن ثم على (المستوى السوسيولوجي) بوصف الأداء نشاطاً إنسانياً يتجسد في نُظم من السلوكيات والتصرفات التي تعكس ثقافة وهوية المجتمع الذي ينتمي إليه. ومن ثم على (المستوى السيكولوجي) في ضوء دراسة دوافع النفس البشرية ونزوعها نحو الأداء.

ولدراسة أداء المتلقي على **(المستوى الجمالي)**، لابد من إلقاء نظرة فلسفية على الجدل الذي يترتب عليه تشكّل الأداء موضع البحث، بحكم أن الجدل في الفلسفات الحديثة أنتقل من دراسة الفكر والطبيعة إلى دراسة الإنسان، وفقاً لضرورات مُلحّة ترتبط بديناميكية هذ العصر، ما يعني تحوّل الجدل من ميتافيزيقية الروح المطلق إلى فيزيقيّة الجسد البشري وما يحتويه من عوامل خارجية وداخلية.

أفرزت هذه التحوّلات فلسفتين أساسيتين تتقاسمان جدلية الأنسان؛ الأولى هي الفلسفة (الوجودية) التي يمثّلها (كيركجور)، وتتحدد بدراسة الإنسان (من الداخل) -جدل العواطف- في إطار ذاتي يرتكز أساساً على الفرد، والثانية هي الفلسفة (الماركسية) التي تتسع لدراسة الإنسان (من الخارج) -صراع النظم والطبقات- في ظل الظروف الموضوعية الخارجية، حيث ركّزت الماركسية اهتمامها على الحياة الاقتصادية والاجتماعية للفرد، إلى أن قدّم (سارتر) فهماً شاملاً للإنسان في محاولة لإنشاء مركّب يضمن الجدليتين (جدل الفرد وجدل الجماعة) في وقت واحد (Imam, 1997, pp. 366-367)، يدرس من خلاله الإنسان داخلياً وخارجياً بطريقة شاملة، أي ذاتاً وموضوعاً، يكملان بعضهما البعض الآخر على الرغم من تناقضهما.

إن صراع العواطف الذي يتبناه (كيركجور) يمثل العلاقة الجدلية بين الضدين المتناقضين (الروح والجسد). هذا اللقاء الحي بين الأضداد يمثّل صراعاً عنيفاً يعصف بالإنسان من الداخل ليظهر جانبين من شخصيته. فالروح سجينة بهذا الجسد، أو العكس، إذ يتفوق أحدهما على الأخر، فتضطرب المشاعر وتتناقض العواطف، وصولاً إلى حالات من التوتر والانفعال، تنفرط أحياناً لتتشكل بطريقة أدائية يمكن من خلالها تجسيد ذلك الجانب الداخلي الغامض من الإنسان.

في حين أن الجدل الخارجي يتعلق بالمجتمع وما يحتويه من فئات متصارعة، فإن الصراع هنا يتجاوز الفرد، ليرتبط بقوانين موضوعية صارمة تمثلها طبقات سياسية واقتصادية، لا يمكن إزاحتها أو تجاوزها بشكل فردي. يقول ماركس: "ما يهمنا في المحل الأول هو الإنتاج المادي، وهو يتعلق أولاً وقبل كل شيء بأفراد ينتجون بصورة مشتركة، بمعنى أن الإنتاج الفردي يحدده المجتمع" (Marx, 1969, p. 92)، وليس ثمة سبيل للإنتاج الفردي أو المنعزل بحال من الأحوال. هذا الفهم أصبح ضرورة اجتماعية تلزم الفرد أن يكون عنصراً فاعلاً منتجاً ضمن بيئته الاجتماعية، والأمر هنا يرتبط بأهمية المشاركة الجماهيرية، التي بخلافها يفقد الفرد فاعليته وقيمته الحقيقية.

انعكس هذا الفهم المعاصر على الآداب والفنون كافة، وراح الفن المسرحي -هو الآخر- يتحرر من قيوده الصارمة التي فرضتها الفلسفات القديمة. وبذلك تغيرت استراتيجيات المخرجين وفقاً لمتغيرات الفلسفة السائدة، وبالضرورة تغيرت على إثرها

استراتيجيات التلقي، في ضوء نظريات وتطبيقات مسرحية جديدة تشترك في مبدأ رفضها لفكرة استسلام المتلقي لتهويدات العرض والاندماج مع أحداثه.

تنزع المادية الجدلية نحو الحركة والتغير وتحطيم القواعد الثابتة والقيم المتوارثة، وذلك بالاعتماد على فاعلية الأضداد في تشكيل الواقع الذي هو في حالة تحول دائم "وهكذا تتعارض الجدلية في كل ناحية مع الميتافيزيقا. وليس ذلك لأن الجدلية لا تقبل أي سكون أو فصل بين مختلف جوانب الواقع بل هي ترى في السكون جانباً نسبياً من الواقع، بينما الحركة مطلقة. وهي تعتبر أيضاً أن كل فصل أو تمييز هو نسبي لأن كل شيء يحدث في الواقع بطريقة أو أخرى، وأن كل شيء يؤثر في الآخر" (Politzer & Caveing, n.d., p. 26). وعلى هذا النحو، رفضت بعض الاتجاهات الإخراجية المعاصرة الفلسفات القديمة التي رسخت مفهوم إبهام المتلقي وإغراقه شعورياً إلى حد الاندماج والتخدير، وعلى رأسها النظرية الأرسطية المثالية التي سيطرت على المشهد المسرحي لفترات تاريخية طويلة امتدت حتى يومنا هذا، والتي كانت تدعو المتلقي إلى تسليم ذاته لمسلّمات حتمية مُقدّرة، تتحكم في مسار استجاباته وتبرر أي تغيّر قد يطرأ عليه، "لقد جعل أرسطو كل شيء في الكون يتحرك نحو غاية مسبقة محسوبة لا دخل للإنسان فيها، وعليه أن يطيع قوانينها المطلقة، أي أن أرسطو -مثله في ذلك مثل افلاطون- قد سعى إلى تأكيد أهمية البعد المطلق الثابت في التجربة الإنسانية .. لقد حاول كلاهما تحويل النظر عن التجربة الإنسانية في نسبيتها، وتغيرها، وارتكازها على الفعل الإرادي، إلى بُعد مثالي تحكمه قوانين مطلقة لا سلطان للإنسان عليها، وعليه فقط أن يدركها ويطيعها" (Saliha, 1986, p. 36). وقد تجاوزت بعض التجارب والنظريات المسرحية المعاصرة هذا النهج، فوضعت المتلقي في مفترق طرق بين الإدراك والتحليل والنقد، ليكون قادراً على اختيار المسار الذي يناسبه، كما يتجلّى ذلك في نظرية (بريخت) المحلمية، وغيرها من نظريات القرن العشرين التي تخلت عن مبدأ الحقائق المطلقة واستبدلته بمبدأ النسبية، مستندة إلى العلوم الوضعية التي تحلل الإنسان وفقاً لسياقاته التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية.

استطاعت هذه التيارات الفلسفية الجديدة أن تعكس تطبيقاتها بشكل إجرائي على خشبة المسرح المعاصر، وأن تُخضع المتلقي لتجربة مسرحية مغايرة، لا مجال فيها للسكون أو الدور السلبي، فكل شيء قائم على التفاعل والجدل. الوعي والإرادة يستحيلان إلى سلوك يمتلك أدواته المعبرة ولغته الأدائية، التي تلعب دوراً واعياً في التحليل والمراجعة والنقد كما عند (بريخت)، أو دوراً رافضاً للوعي والعقل والمنطق في إطار تحفيز قوة اللاوعي الجمعي واكتشاف الذات كما عند (آرتو)، والقائمة تطول بالاتجاهات المسرحية التي عمدت إلى تحرير المتلقي من سلبيته المتوارثة، في سبيل أن يكون جزءاً إيجابياً منتجاً ضمن صيرورتها الإبداعية.

إن التحولات الفلسفية التي شهدها العصر الحالي كانت لها تأثيرات مباشرة ومتبادلة مع الواقع الاجتماعي؛ على مستوى تغيير نسق البنى السوسيولوجية في العلاقات والتواصل وسلوكيات التعامل بوجه عام، وعلى مستوى حرية الفرد وأداءه الاجتماعي الفاعل في تغيير أو تطوير مجتمعه بوجه خاص.

على (**المستوى السوسيولوجي**) كثيراً ما يتم تداول مصطلح الأداء في الدراسات الاجتماعية التي تسلط الضوء على النشاط الإنساني الذي يتجسد بسلوكيات وتصرفات لها سماتها المميزة ضمن سياقات الحياة الاجتماعية، والتي تشكل في الغالب هوية وثقافة الشعوب. إذ يتداخل الأداء الاجتماعي في مختلف مجالات الحياة بوصفه نمطاً اجتماعياً.

وفي هذا الصدد يؤكد عالم الاجتماع الأمريكي (روبرت بارك) أن الأداء الاجتماعي يحدد الأجناس والأفراد والتصورات العامة، أو كما يوضح ذلك بقوله: "أن كل شخص يلعب دوراً واعياً بدرجة أو بأخرى وفي كل مكان، فنحن آباء وأطفال، وأسياد وخدم، ومدرسون وتلاميذ .. ونحن نتعرف على بعضنا البعض من خلال هذه الأدوار، ونتعرف أيضاً على أنفسنا من خلال هذه الأدوار، فوجوهنا نفسها عبارة عن أقنعة حية، فهي تميل أكثر وأكثر إلى تأكيد النمط الذي نحاول أن نتقمصه" (Carlson, 2010, p. 76)، ويشير هذا الوصف إلى أن الأداء الناتج عن المتلقي هو أداء اجتماعي بالدرجة الأساس، ويمثل، بتحولاته، القناع الذي يأمل أن يكونه أو أن يكون جديراً به. بمعنى أن القناع الاجتماعي هو الوجه الحقيقي الذي نأمل أن نكون عليه، وهو جزء متأصل في طبيعتنا الإنسانية والاجتماعية.

يستمد الأداء مقوماته من أنماط التعبير التي يمكن تحديدها في ضوء دلالاتها السوسيولوجية، حيث يفرز المجتمع من بنيته الاجتماعية مادة خام للفنون والآداب بشكل عام، بوصفهما لا ينفصلان -في غالب الأمر- عن طبيعتهما المجتمعية. إن جدلية أداء المتلقي تلتقي مرة أخرى على المستوى الاجتماعي مع "فلسفة ماركس، الذي ألزم نفسه بإدراج الخطابات الفنية (الإبداعية) في

الصيرورة الاجتماعية والتاريخية، حيث لا تُفسر أعمال الإنسان بمعزل عن الصراع الطبقي، والبناء التحتي (المادي) وحيث الصلة بين المجتمع من جهة، والإيديولوجيا والمعرفة والفن والأدب من جهة أخرى، تقوم على النمط الجدلي، وينبغي أن تحلل على هذا النحو" (Ali, 1997, p. 136). وعلى وفق هذه الجدلية يمكن تحديد أن المخرج المسرحي الذي يضع استراتيجيته خارج هذه الصلات لن تتاح له الفرصة أو المساحة المناسبة لإثارة الجدل في سياقاته الاجتماعية المختلفة، التي تجد صداها عند المتلقي بوصفه معنياً بملابسات وإشكالات هذه الصيرورة الاجتماعية.

في مجال الفنون الأدائية يرى (مارفن كارلسون) أن الشيء الذي يكسب الفنون المؤداة صفة الأداء هو الوجود العيني لجسد مادي يكون على قدر من المهارة والتدريب (Carlson, 2010, p. 8)، وهذا ما يضفي عليه صبغة الفن بحسب كارلسون؛ بيد أن الباحث يرى أن الأداء بشكل عام، ومن بينه الأداء الاجتماعي، يستوجب على الأقل شيء من المهارة، وحتى ما يتعلق بالمران والتدريب فهو أمر نسبي يمكن أن يتحقق مع الزمن، ليكون الأداء جيداً أو متواضعاً على سبيل التشبيه. فكل فرد -مهما اختلف مجال تخصصه- يحاول بشكل من الأشكال إجادة الشخصية التي تعبر عن الدور الاجتماعي المنوط به كنوع من التصنع أو التمسرح، "فاصطناع شخصية شخص آخر يعتبر مثالاً لنوع خاص من السلوك الإنساني يعرفه (ريتشارد شيشنر) بانه السلوك المستعاد، وهو يضع تحت هذا التعريف مجموعة الأشياء المنفصلة بطريقة واعية عن الشخص التي يفعلها: مثل المسرح، وأنواع الأدوار الأخرى التي تلعب، كالغيبوبة، والطقوس، والشمانيسية. فمفهوم شيشنر عن السلوك المعاد يشير إلى صفة في الأداء لا تشتمل على استعراض المهارات، ولكنها تعتمد على مسافة تباعد بين النفس والسلوك، وهي مسافة تماثل تلك التي بين الممثل والدور الذي يلعبه على المسرح" (Carlson, 2010, p. 10). والأمر -هنا- منوط بالوعي ومديات حضوره أو غيابه، في المسرح أو الطقس أو الحياة العامة، كما في الأداء الاجتماعي، الذي يتطلب من الفرد وعياً كافياً بالدور الذي يلعبه أو الشخصية التي يتقمصها طبقاً لنموذج حاضر في سياقه الاجتماعي، أو نموذج راسخ في ذاكرته ووجدانه، وبلا شك أن للأمر صلة بأداء المتلقي الذي يتأسس وفقاً لهذه المرجعيات الاجتماعية.

ثمة مقاربات أكثر وضوحاً للأداء يمكن رصدها في الطقوس وبعض العبادات التي تتطلب جهداً نفسياً وجسدياً من جهة، وحضوراً للوعي أو اللاوعي الجمعيين من جهة أخرى، وهذا ما يمكن تمييزه في بعض العروض المسرحية المعاصرة، التي تسعى لتضمين محتواها عناصر طقسية. وتحاول قدر الإمكان أن تخلق نوعاً من الثنائيات (اجتماعي/طقسي – فعل مسرحي/حدث) وصولاً إلى حالة (البين بين) بهدف تحقيق نوع من التحول أو المرحلة الانتقالية، باعتبارها حالة متغيرة للوجود يتأرجح فيها الموضوع بين حالتين، وتتوقف عليها الشعائر والقوانين والعرف والتقاليد في المجتمع، والمهم أنها تسمح بإفراز تجارب جديدة ضمن مجال تجريبي مبتكر، حيث تمثل أهمية محورية في مجال جماليات العرض، لأنها تجسد جوهر العرض بوصفه حدثاً (Lichte, 2012, pp. 308, 309)، ما يعني أن وضع المشاركين -الممثلين والمتلقين- في حالة (البين بين) هو إسقاط التعارض بين (الفن والحياة، العرض والحدث، الطقس والواقع، الوعي واللاوعي)، بهدف تحقيق أكبر قدر من التلاقح، بما يضمن أيضاً إسقاط التعارض ما بين الممثل والمتلقي، ضمن هذا المناخ المسرحي القائم على الاثارة والعنف والصدمات وتحفيز المشاعر بلا انقطاع.

بينما على **(المستوى السيكولوجي)** يمكن دراسة أداء المتلقي -قبل كل شيء- في ضوء سيكولوجية الجماهير بوصفها أحد أهم الاستراتيجيات التي تنمّط الأفراد وتوجه مشاعرهم باتجاه نفسي واحد، وهو ما يسميه (غوستاف لوبون) الجمهور النفسي، حيث يصفه قائلاً: "أياً تكن نوعية الأفراد الذين يشكلونه، وأياً يكن نمط حياتهم متشابهاً أو مختلفاً وكذلك اهتماماتهم ومزاجهم أو ذكاؤهم، فإن مجرد تحولهم إلى جمهور يزودهم بنوع من الروح الجماعية. وهذه الروح تجعلهم يحسون ويفكرون ويتحركون بطريقة مختلفة تماماً عن الطريقة التي كان سيحس بها ويفكر ويتحرك كل فرد منهم لو كان معزولاً. وبعض الأفكار والعواطف لا تنبثق أو لا تتحول إلى فعل إلا لدى الأفراد المنطوين في صفوف الجمهور. إن الجمهور النفسي هو عبارة عن كائن مؤقت مؤلف من عناصر متنافرة ولكنهم متراصو الصفوف للحظة من الزمن" (Le Bon, 1991, p. 56). هذا يعني أن الفعل أو الأداء الذي يقوم به المتلقي أثناء تموضعه وسط أقرانه سيكون مشروطاً بوجود هذه الجمهرة، التي تتيح له إطلاق غرائزه المكبوتة عادةً، بمعنى آخر، أنه من دون هذا الجمهور قد لا يتحقق أي أداء يُذكر. والأمر أشبه بنوع من العدوى المباشرة التي تمنح الفرد زخماً وتضخماً بفعل قوة الجماعة، وكأن الذات الواحدة تتحول -بحكم سيكولوجية الجماهير- إلى ذوات متعددة، متصلة مع بعضها، والأهم أنها ذوات متمردة وفاعلة، تحيل الفرد إلى انزياحات غير معهودة في شخصيته التي تنصهر وتضمحل مع شخصيات الآخرين. وهذا يبرر طبيعة السلوك المندفع والمتحمس الذي يظهر لدى بعض المتلقين أثناء وجودهم وسط الجمهور.

يُحيل (فرويد) هذه الانزياحات النفسية إلى قوى اللاوعي التي تتحرر بفعل سيكولوجية الجمهور، التي تُصدّر الموروث اللاشعوري الجمعي على حساب مكتسبات الفرد. يقول فرويد: "أن الفرد في الجمع يجد نفسه في شروط تتيح له أن يفك أسر ميوله اللاشعورية المقموعة. والصفات الجديدة في الظاهر، التي يتبدى بها عندئذ ما هي في الواقع سوى تظاهرات لذلك اللاشعور الذي تختزن فيه بذور كل ما هو شرير في النفس البشرية؛ وأما أن صوت الضمير يخرس أو أن حس المسؤولية يتلاشى في هذه الظروف .. إن الحصر الاجتماعي هو الذي يؤلف نواة ما يسمى بالضمير الأخلاقي" (Freud, 2006, pp. 28, 29). وبعيداً عن الصبغة الشريرة التي حددها فرويد، يمكن استلهام ما يطفو على السطح من رغبات وميول مصدرها الدوافع الدنيا -الهو- المكبوتة في منطقة اللاوعي، بحكم هيمنة الدوافع الأخلاقية العليا -الأنا الأعلى- التي تحيل شخصية الفرد على ذات متعقلة ومنضبطة -الأنا- تمثل حالة وسطية معتدلة، لكنها قد تؤدي إلى ازدواجية في مواجهة دوافعه ونوازعه الشخصية التي تظهر بقوة أثناء العزلة، وتختفي جذرياً في الأوساط المجتمعية.

في حالة (الجمهور النفسي) يحدث العكس تماماً، تنفلت الذات المتعقلة من ضوابط المكتسبات الواعية باتجاه ممتلكات اللاوعي، وهي ملكية شخصية متجذرة في الفرد، حيث "تتماثل ردود أفعاله مع ردود أفعال سائر الأفراد الذين يتألف منهم الجمهور، وهبوطه إلى مستوى وحدة من وحدات الجمهور. غير أن الجمهور، منظوراً اليه في جملته، يشتمل على سمات أخرى أيضاً: انحطاط النشاط الفكري، درجة مشتطة من العاطفية، عجز عن الاعتدال وعن ضبط النفس، ميل إلى تجاوز الحدود كافة في التظاهرات العاطفية، وإعطاء متنفس لهذه التظاهرات بالمبادرة إلى الفعل" (Freud, 2006, pp. 99, 100)، هنا تتجلى عوامل التأثير المتبادل بفعل ما يسميه فرويد (غريزة القطيع)، التي تهيمن من خلالها الروح الجماعية على روح الأفراد، ما يعني أن سطوتها قد تُضعف أو تُهمش ما هو ذاتي وشخصي، وبالتالي يرتبط المتلقي مع أقرانه بطريقة نفسية تسمح له بإزالة القناع الاجتماعي -الذي رصده الباحث على المستوى السوسيولوجي- بما يتيح له الأداء بعفوية كما لو كان بلا رقيب أو قيود.

المستويات التي رصدها الباحث -الجمالية والسوسيولوجية والسيكولوجية- هي الأساس الفعلي لقرارات المتلقي أو ردود أفعاله تجاه الفعل الدرامي على الخشبة، ويعتمد المخرج كثيراً على استنتاج تلك القرارات -ضمن استراتيجيته- ليس فيما يخص الضحك أو البكاء أو التصفيق فحسب، بل أيضاً بالنسبة لقرارات تتطلب مشاركة نفسية وجسدية واعية، يمكن أن تمثل إضافة حقيقية لبنية العرض.

المبحث الثاني: أداء المتلقي في العرض المسرحي الوسائطي:

يولي المخرج المعاصر اهتماماً متزايداً بمشاركة المتلقي في إنتاج العرض المسرحي متعدد الوسائط، غير أن هذا الاهتمام لم يكن وليد المسرح المعاصر، بل نتج عن تدرج تاريخي طويل استطاع أن يمهد الطريق أمام التحول الكبير الذي أحدثه القرن العشرون في تعزيز دور المتلقي وترسيخ حضوره الفاعل. فقد لعبت الحركة الدادائية والمستقبلية دوراً بارزاً في تفعيل أداء المتلقي، قبل أن تواصل تيارات مسرحية أخرى هذا المسار، كما يتضح في تجارب المؤسسين الأوائل: (فسيفولد مايرهولد، إروين بيسكاتور، برتولد بريخت، جيرزي غروتوفسكي، وأنتونان آرتو)، الذين أرّخوا لمفهوم المتلقي الفاعل ومهدوا الطريق أمام التجارب الإخراجية المعاصرة التي يتناولها البحث.

سار المخرج الفرنسي **(جيروم سافارى)** وفرقته (السيرك السحري الكبير) على خطى آرتو، في إطار سعيه لترسيخ ما يسميه (مسرح الفزع). تقوم عروضهم على الارتجال ومشاركة الجمهور، مسرحهم يُلغي الحواجز ليشمل الجميع. في أحد عروضهم يتحول المسرح إلى شبكة متقاطعة من الملاءات والبطاطين معلقة على حبال غسيل تحيط بالخشبة والمتلقين، يزحف الممثلون تحت المقاعد، يدعون بعض المتلقين إلى الرقص، عروضهم السحرية الماجنة وشبه عارية تعكس تأثيرات واضحة على بعض المتلقين تصل إلى حد تمزيق الملابس والتأرجح بالحبال فوق الجمهور اللاهث. خلف هذه الأجواء الجارفة تُقرع الطبول وتتوقد الأضواء. إن عروضهم مزيج من الاحتفال بالعيد والمهرجان والنادي الليلي وصالة الرقص والطقس الديني. (Evans, n.d., p. 132). حتماً أن هذه الأجواء الجارفة تحيل المتلقي على مستويات مختلفة من التفاعل: الإثارة التي تتحقق بفعل المغايرة والانبهار والصدمة كمستوى أول، والتحرر الذي تحدثه الأجواء الطقسية الجماعية كمستوى ثانٍ، وقرار المشاركة الذي يتطلب استجابة واضحة ووضعاً أدائياً يسمح

بالانجراف في سيول العرض كمستوى ثالث. هذه الاستجابة تشكّل تحدياً أمام استراتيجيات هذه العروض، ومن دونها قد تبدو انتهاكاً غير مبرر لحرية المتلقي.

بهذا الصدد، تبرز تجربة المخرجة الفرنسية **(آريان منوشكين)** في مسرحها المعروف بـ(مسرح الشمس) الذي يقوم على مبدأ المشاركة الجماعية وهيمنة الثقافات المختلفة، إذ يمكن رصد ذلك في عرضها المسرحي الشهير (1789) الذي يستعرض تاريخ الثورة الفرنسية.

يضم العرض أربعين ممثلاً، ويتكون من بؤر متعددة تحتوي على حوائط وطرقات ومدارج، وخمس منصات خشبية مسطحة، يمكن الوصول إليها من ثلاث اتجاهات، سواء عن طريق المشي أو بواسطة السلالم. وبذلك يمتلك المتلقي خيار حرية الحركة أو البحث عن المكان الأفضل أو التحدث لأعضاء الفرقة. في هذا العرض يمكن تمييز نوعين من المتلقين: الأول يجلس في المدرج، يرى كل المنصات بنظرة شاملة متزامنة، وهؤلاء ثابتون ومنفصلون عن الحدث؛ بينما القسم الثاني المتواجد في الطرقات وبين المنصات فهم المشاركون في الحدث (Aldaghlawy, 2024) . إن هذه المعمارية المسرحية تستهدف الفضول الذي يعتري بعض المتلقين لاكتشاف خصوصية العرض، الذي يسمح لهم بالتجوال بين أروقته، بحكم أن المنصات الخمس مشغولة بالحدث المسرحي في الوقت نفسه. وهذا ما يتطلب من المتلقي أن يتبع حدسه الجمالي باتجاه ما يتوافق مع جدليته أو ما يتطلع إلى تأديته، لأنه مدرك -بشكل ضمني- أهمية الدور الذي ينتظره، في ضوء استراتيجيات (منوشكين) التي تمهد لذلك بنفسها، بدءاً من استقبالها للجمهور والسماح لهم بمعايشة الممثلين خلال استعداداتهم.

علاوة على ذلك، فإن الممثلين في هذا العرض ليسوا بشخصيات استثنائية، بل هم أناس من عامة الشعب، يستعيدون (تمثيلاً) أحداث الثورة مع احتفاظهم -كما تقول منوشكين- بمسافة فاصلة ناقدة. وقد تولى عملية الاستعادة هذه فنانون متجولون ممن يعملون في الأسواق الشعبية وباعة متجولون في الأرياف، ومحرضون ثوريون. وغالباً ما يتولى الممثلون مهمة عامة الناس من خلال اندماجهم معهم كعنصر من عناصر اللعب، لدرجة أنهم في لحظة من اللحظات يوشكون أن يفقدوا وضعهم كممثلين ليصبحوا مواطنين فحسب. وبالتالي نحن أمام عرض يذهب إلى حدود المسرحة أو التمسرح وإلى حد المشاركة الاجتماعية (Saif, 2021, pp. 141, 142). إن الاستراتيجية التي اتبعتها منوشكين في تناول الثورة، والتي جسدت من خلالها وجهة نظر البسطاء من عامة الناس في سياق تاريخي راهن ومؤثر، أتاح للجميع الانخراط في مسرحة هذه الواقعة ومعايشة تفاصيلها وكأنها تحدث الآن. فليس ثمة شخصيات بطولية أو خارقة تمنع المتلقي من تمثّل أدوارها (ذهنياً)، ومن ثم التعبير عن انفعالاتها (أدائياً).

مقابل ذلك، يستهدف المخرج **(بيترشومان)** الجمهور المتواجد في الشارع، من خلال عروضه التي يطلق عليها (مسرح الخبز والدمى)، وبذلك يستغني تماماً عن الجمهور المسرحي المتمرس، باحثاً عن البساطة والعفوية في التلقي. ينتزع شومان انتباه جمهوره بالدمى الضخمة والأقنعة الكبيرة، ويتودد إليهم بالخبز بوصفه طريقاً لقبول المشاركة في معناها الديني الطقسي، ولا سيما أن أغلب عروضه تستوحي قصصها من الكتاب المقدس (الإنجيل).

في مسرحية (السيرك) يتعرض شومان إلى قصة خلق العالم مستخدماً الأقنعة والدمى والارتجال والتمثيل الصامت، وقد ألبس الحواريين أقنعة بيضاء، تطير فوق رؤوسهم قاذفات القنابل، فيما يقيم الممثلون بأجسادهم صارياً ضخماً يتدلى منه شراع كبير، بينما يصنع باقي الممثلين مركباً بأجسادهم، وقد جعلوا من المتلقين بحراً متلاطم الأمواج. يغني الممثلون أغنيات للريح، ويحرضون المتلقين على صعود المركب، بحيث تقوم الأحداث وفقاً لهذا التداخل بصياغة عناصر المشهد بشكل حقيقي دون زيف أو اصطناع، وهم يتناولون الخبز كأنهم يحتفلون بنجاتهم وصعودهم إلى فلك نوح الذي عصمهم من الطوفان (Abu Doma, 2005, p. 116). وبهذا الجو الطقسي الاحتفالي الذي يستهدف عاطفة المتلقي عن طريق معتقداته، تفرض استراتيجية شومان سطوتها في إطار سياسي راديكالي يهدف إلى تحقيق نوع من المشاركة الوجدانية، تحيل العرض إلى طقوس التمسرح، هناك حيث نشأ المسرح باحتفاليته الروحية، التي ترفض فكرة انفصال المتلقي عن الحدث المسرحي.

على نحو موازٍ؛ أسست **(جوديث مالينا)** بالاشتراك مع **(جوليان بيك)** فرقة (المسرح الحي)، التي شكّل اسمها ذاته إيحاءً بالنبض والحياة لفرقة لا ترى وجودها إلا في المسرح. ومن ثم غدت حياتهما اليومية امتداداً للأداء المسرحي، بطابع طقسي غيبي، وبأبعاد سياسية واجتماعية تستثير عاطفة المتلقي وتوجهها نحو المشاركة الطقسية التفاعلية، بلحاظ أن مالينا وبيك "يصفان مسرحهما باعتباره (أداء المراسم) وأن الأثر المستهدف الذي يرمى إليه مسرحهما هو خبرة (المشاركة المطلقة) وفي هذا إشارة إلى الممثل

باعتباره (كاهناً) أو (شاماناً) .. وقد وضع بيك وماليا تطوراً للمسرح باعتباره مكاناً تقدم فيه خبرة مكثفة، نصفها حلم، ونصفها طقس، وهي خبرة يقترب فيها المتفرج من رؤية تنطوي على فهم الذات، متجاوزاً فيها الوعي إلى اللاوعي؛ ويمثل هذا التصور شكلاً من أشكال المشاركة الجماهيرية، يتسم بالمغالاة، ويصبح فيه العرض ليس محاكاة لفعل، وإنما الفعل ذاته" (Innes, Avant-Garde Theatre, 1996, pp. 346, 347). يتشكل هذا المناخ الطقسي وفقاً لتشاركية مطلقة بين الممثل والمتلقي؛ الأول بوصفه كاهناً والثاني بوصفه مشاركاً، حيث يخضع الطرفان للخبرة الجمالية نفسها، التي تحيلهما على مستوى ذاتي يتجاوز الكلمات والمنطق والوعي باتجاه العلامات والمشاعر واللاوعي.

في عرض (فرانكشتين) الذي يضم منصات عديدة مقامة داخل إطار رأس إنساني، يحتوي بشراً يُشنقون ويُصلبون، تُوسّط أجسادهم وتُنتزع قلوبهم، وما يحدث على هذه الخشبات المتعددة هو ذاته ما حدث بالأمس واليوم في إضرابات الشوارع في باريس وشيكاغو، وفي قصف فيتنام. إن الوحش الذي يطلقونه كل ليلة ليس سوى وحشيتنا نحن وقد تحررت من عقالها، والمتلقي الذي يُواجه بمثل هذه الطاقة الشيطانية يصبح أقرب ما يكون إلى الواقع تحت تأثير التنويم. إنهم يدفعونه معهم إلى حالة من الوجد والعاطفة الحارة، مزيج من الإحساس بالحصار والإثارة والاستفزاز والإهانة والضجر (Evans, n.d., p. 163). إنها تجربة مسرحية قاسية، عصية على النسيان، تواجه المتلقي بحقيقته المفزعة، تجلد الوحش القابع في أعماقه مراراً وتكراراً. فالشعور بالألم قد يكون طريقاً لعودة المتلقي إلى إنسانيته المتحجرة بفعل الأهوال التي تعصف بالعالم.

تثير الفنانة اليوغسلافية **(مارينا أبراموفيتش)** الكثير من الجدل حول عروضها التي تلغي الحدود بين ما هو مسرحي وطقسي، لتخلق حدثاً خاصاً يمتلك خصوصيته وخبرته الجمالية. في عرضها (الإيقاع) عام (1974)، وضعت أبراموفيتش نفسها تحت رحمة جمهورها لمدة ست ساعات، بعد أن قدمت لهم العشرات من الأدوات المختلفة وضعتها على طاولة، من بينها (فأس، وشوكة، وعطور، وريشة، وسلاسل، ومسامير، وقلم، ومقص). وقفت بشكل سلبي بجانب المنضدة، وكانت النتيجة أن قام المتلقون بنقلها وتحريك أطرافها، وغرس ساق وردة شائكة في يدها. وعند الساعة الثالثة كانوا قد قطعوا جميع ملابسها بشفرات الحلاقة، وقاموا بشق قطع من اللحم من رقبتها، ثم وضع أحدهم بندقية محشوة في يدها ودفع فوهتها تجاه رأسها (Freshwater, Theatre and Audience, 2015, p. 87). ولعل ما حدث يمثل تطرفاً غير مبرر، ونكوصاً بالنزعة الإنسانية، وهو ما تحاول أبراموفيتش أن تحدده وتبرّز ملامحه، ويبدو أنها نجحت في ذلك، مثلما نجحت في توريط المتلقين بتأدية أدوار قد تشبه نزعاتهم الدفينة.

وفي عرضها الآخر (شفاه توماس) عام (1975)، الذي يجسد تصرفات امرأة عارية تشرع في تعذيب نفسها بإيقاع بطيء على صليب وألواح من الثلج وآلات حادة، استمرت في ذلك دون أن تظهر عليها رغبة في إنهاء هذا المشهد القاسي، "حتى أن بعض المتفرجين لم يتحملوا تعذيبها لذاتها، فصعدوا حاملين الفنانة بعيداً عن ألواح الثلج؛ لينهوا بذلك عذابها ويضعوا نهاية للعرض الذي أستمر حوالي ساعتين من الزمن .. دون السماح للمتفرج أن يقرر بشكل واضح، هل ما يراه هو تمثيل للألم أو أن الممثلة تعذب نفسها واقعياً" (Lichte, 2012, p. 18). وبلا شك أن ثمة تخطيطاً مسبقاً لهذا الحدث الذي من المفترض أن ينتهي بقرار من المتلقي، وفقاً لاستراتيجية حاذقة تتطلب هذا الجدل القصدي، الذي يترك المتلقي في مفترق طرق لا يُحسد عليه -وهو توريط مضاعف- بين أن يغامر بتدمير منظومة العرض أو السماح بوأد إنسانيته على خشبة المسرح. وبعيداً عن نوايا فيشر التي تتأرجح في إطار ترسيخ دور الإنسان السلبي إزاء هذه الحياة القاسية، فإنها كانت تراهن على ردود أفعال بعض المتلقين الذين كان من المفترض أن يكملوا عملية إنتاج هذا العرض الاستثنائي، القائم على الجدل بلا نهاية، بدءاً من أفعال الشخصية المثيرة للجدل، وصولاً إلى جدل المتلقي مع نفسه، وجدله مع الآخرين، وانتهاءً بالجدل الذي خلّفه العرض بعد انتهائه، بين راضٍ عن التجربة بوصفها تجربة مغايرة، ومعارض لها بوصفها تجربة تتجاوز حدود الفن.

وكما يبدو فإن استراتيجية المخرجة قد تأسست على مستويات مختلفة، بمعنى أنه في حالة عدم تدخل المتلقي، لا بد للاستراتيجية أن تتطور في تحرير الجمهور من سلبيته. وهذا ما يؤكد استمرار العرض لمدة ساعتين، استعملت فيهما الممثلة مراحل متقدمة في تعذيب جسدها. أي أن الاستراتيجية تتطلب أن يبقى العرض ممسكاً بزمامه إلى حد تورط بعض المتلقين في تغيير أدوارهم من مراقبين إلى مشاركين -مؤدين- بمعنى أن يتحولوا إلى موضوع بالنسبة للمتلقين الآخرين الذين يرزحون تحت تجاذب جدلي متنام، بوصف أنهم لم يتخذوا موقفاً إيجابياً كما فعل أقرانهم.

أما في تجربة المخرج البرازيلي **(أوجستو بوال)**، فيتخذ أداء المتلقي شكلاً مغايراً وملحوظاً، ليس لأنه جزء من متطلبات العرض بل لأنه هو العرض بعينه. ففي معرض حديثه عن مسرحه الذي يدعوه بـ(مسرح المقهورين) يقول بوال: "في نظرية أرسطو يسلم المتفرج نفسه إلى الشخصية الدرامية بحيث تقوم هذه الشخصية بأداء الفعل والفكر بالنيابة عنه، أما في نظرية بريخت فان المتفرج يسلم نفسه أيضا للشخصية الدرامية لتقوم بأداء الفعل بالنيابة عنه، ولكن المتفرج يحتفظ لنفسه بحق التفكير وغالباً ما يكون هذا التفكير معارضاً مع فكر الشخصية .. بينما في مسرح المقهورين فيتم التركيز على الفعل أو الحدث ذاته فالمتفرج لا يسلم نفسه للشخصية أو الممثل ليقوم بأداء الفعل أو الفكر بالنيابة عنه، بل يقوم بنفسه بدور البطولة فيغير من مجرى الحدث ويقترح الحلول" (Aldaghlawy & Zahra, 2022) . ولهذا السبب اقترح بوال العديد من الصيغ المسرحية التي كانت بمثابة استراتيجيات يختبر فاعليتها على المتلقي نفسه. ولم يثبت على صيغة محددة لأن هدفه الأساس هو البحث عن المتلقي القادر على إنتاج الحدث؛ لذا تعددت الصيغ بينما المبدأ واحد، سواء كان العرض على الخشبة أو في الشارع أو في المقهى.

يقول أوجستو بوال: لا بد أن يخرج الجمهور عن سلبيته ويتحول إلى مشارك فعال في الحدث. فعلى سبيل المثال، عندما نعرض المشكلات في سوبر ماركت، يتدخل المتلقي ويشارك في الحوار، بل يصل به الأمر أن يحدد مجرى الحدث، وهنا نتعلم منه ويتعلم هو منا، ونضع أيدينا ليس على المشكلة فحسب، وإنما على أسبابها، أي نتطرق إلى السياسة والاقتصاد والحياة الاجتماعية. وهكذا نحن لا نجبر المتلقي على مشاهدة ما نقدمه، بل يتدخل في الحدث دون أن يطلب منه أحد ذلك .(Sakhsoukh, 2007, pp. 74, 75). وكما يبدو ضمنياً، فإن بوال لا يُرغم المتلقي على المشاركة؛ ولكن استراتيجيته المتقنة تعمل دون شك على استدراجه إلى حيثيات الحدث، وهو ما يتطلب تورطاً كاملاً يقرر مصير الفعل ويحسمه دراماً.

وعلى غرار ما تقدم، يمكن رصد الكثير من عروض المسرح المعاصر الأخرى، بما في ذلك مسرحنا العراقي، الذي يسعى في الغالب إلى مجاراة التجارب المسرحية الجديدة بحكم الانفتاح التكنولوجي الذي يشهده العالم اليوم، والذي جعل المخرج العراقي على تماس مباشر مع أحدث التجارب المسرحية ذات الصلة، تلك التي تعقد استراتيجياتها على فاعلية المتلقي وإمكاناته في تعزيز جماليات العرض، في إطار استثنائي لا يخلو من المغامرة أو المشاكسة التي تمتلك مبرراتها الإبداعية والجمالية.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1- تفعيل إبداع المتلقي وفقاً للعلاقة الجدلية بين الخطاب الفني والصيرورة الاجتماعية، عبر شفرات خاصة تدفعه إلى مواجهة إشكالات هذه الصيرورة بسلوك اجتماعي متمرس يستدعيه (هنا/والآن)، ليسقط التعارض بين الثنائيات (النفس/الجسد – الوعي/اللاوعي – الواقع/الطقس – المسرح/الحدث)، وصولاً إلى حالة من التحول والتحرر وتجاوز الوجود المادي.

2- استشراف نزعات المتلقي وإطلاق غرائزه عبر فاعلية الجمهور النفسي، بوصفه كائناً مؤقتاً يزداد قوةً وتضخماً بفعل عدوى سيكولوجية الجماهير، التي تحيل الذات الواحدة إلى ذوات متعددة، متمردة وفاعلة، يتصدرها الموروث اللاشعوري الجمعي على حساب شعور الفرد، الذي يذوب في وحدة الجمهور ضمن إطار المسايرة الاجتماعية.

3- توظيف حالة الاكتئاب والنفور التي يعيشها المتلقي في تثوير قريحته وكشف مكنوناته من خلال التهكم والاستهزاء بالزيف المجتمعي والأفكار المتوارثة، وإدراج همومه ومعاناته الاجتماعية ضمن مخططات العرض الوسائطي، مدعمة بمناقشات ثورية وأسئلة استفزازية تمنحه مبرراً للمشاركة.

4- استهداف عاطفة المتلقي عبر معتقداته في إطار ديني أو سياسي راديكالي، يهدف إلى تحقيق مشاركة وجدانية تحيل العرض متعدد الوسائط على طقوس التمسرح والاحتفالات الروحية التي ترفض فكرة انفصال المتلقي عن الحدث المسرحي.

5- توريط المتلقي في مواجهة نكوص نزوعه الإنساني ضمن مفترق جدلي يضعه على المحك ويدفعه لخوض تجربة قاسية قد تتجاوز حدود الفن، بهدف اكتشاف سلبيته إزاء الحياة المتناقضة وواقعها المتردي.

6- استثمار صراع الإنسان مع ذاته أو مع محيطه الخارجي، أو كليهما، في ضوء فلسفة العروض المعاصرة التي تراهن على هذه الجدليات في إنتاج متلقٍ واعٍ ومتحرر، يرفض السكون وينزع إلى التفاوض. وهذا يعني التعويل على دور المتلقي في إنتاج الحدث على مستوى الفكرة والفعل وأداء البطولة، ليكون المسؤول المباشر عن تغيير مجرى الأحداث واقتراح الحلول.

وفي ضوء هذه المؤشرات؛ حرص الباحث على تقنينها كوحدات تحليل تمهد لتتبع أداء المتلقي في العرض المسرحي الوسائطي، عبر المستويات الآتية:

1- الجدل الإنساني: (الجدل الداخلي، الجدل الخارجي، جدل الداخل والخارج).

2- التداخل: (النفس/الجسد، الوعي/اللاوعي، الواقع/الطقس، المسرح/الحدث، المادي/الميتافيزيقي).

3- التضخم: (الفرد إلى جمهور، الذات إلى ذوات، الشعور الفردي إلى اللاشعور الجمعي).

4- التغذية الراجعة: (النزعة الإنسانية، الخلفية الاجتماعية، الأبعاد النفسية).

5- المشاركة الوجدانية: (المعتقدات، الطقوس، الدين، السياسة).

6- دور المتلقي: (إنتاج الفكرة، الفعل، تغيير الأحداث، اقتراح الحلول).

الفصل الثالث: إجراءات البحث:

أولاً: منهجية البحث:

اعتمد الباحث على (المنهج الوصفي التحليلي) لملاءمته طبيعة هذا البحث، إذ جرى تحليل العينة استناداً إلى وحدات التحليل المستخلصة من الإطار النظري، عبر الوصف المفصل للاستراتيجيات الموظفة في تحقيق أداء المتلقي، ورصد تأثيراته المباشرة في تحريك مسارات العرض الوسائطي، بغية التوصل إلى نتائج تنسجم مع أهداف البحث.

ثانياً: عينة البحث:

اعتمد الباحث الطريقة (القصدية) في اختيار العينة، فتمثلت بالعرض المسرحي سجادة حمراء، من تأليف وإخراج (جبار جودي)، وإنتاج (دائرة السينما والمسرح)، لعام (2015).

ثالثاً: وحدات تحليل العينة:

استند الباحث في تحليل العينة إلى وحدات التحليل التي توصل إليها من خلال ما أفضى إليه الإطار النظري، والتي سبق تحديدها في نهاية مؤشرات الفصل الثاني.

رابعاً: تحليل عينة البحث:

مسرحية (سجادة حمراء):

المسرحية من تأليف وإخراج (جبار جودي)، وتمثيل (غسان إسماعيل، أحمد مونيكا، ياس خضير، تحرير الأسدي، علاء قحطان، حيدر سعد، ضرغام البياتي، وآخرين). قُدم العرض في قاعة المتحف الوطني للفن الحديث (كولبنكيان) عام 2015.

حكاية العرض:

يحاكي العرض، بطريقة أو بأخرى، صور الدكتاتورية والتطرف السياسي ومظاهر الإرهاب التي تجتاح العالم، متجسدة في الحرب وخراب الأوطان وامتهان كرامة الإنسان. إلا أن العرض يقدم هذه الموضوعات عبر بناء بصري–سردي يسعى إلى تقويض الحكاية التقليدية، وتقديمها ضمن كولاج متنوع يضم الفنون الأدائية والتشكيل والنحت البشري والتكنولوجيا الحديثة. يتجلى ذلك من خلال تجوال المتلقي على السجادة الحمراء، التي تحيله رمزياً على مصاف النجوم والمشاهير، وتدعوه بأسلوب جاذب لاكتشاف مغزى اللوحات المشهدية المتشكلة (هنا/والآن) داخل فضاء (جاليري كولبنكيان)، الذي تحول إلى شبكة تواصل متكاملة، قادرة على توجيه خطابها المركب ضمن بيئة مسرحية تفاعلية، تعمل على إثراء العرض من خلال تعاضد الأجناس الفنية وتبادل تأثيراتها.

تحليل العرض:

يقدم مخرج المسرحية (جبار جودي) رؤية إخراجية مغايرة، باقتراح بيئة تفاعلية تنطوي على أكثر من عشرة مشاهد -لوحات فنية أدائية- تُعرض في أماكن متقاربة (نسبياً) وبوقت متزامن؛ لكنها تنفرط من حدودها الزمانية والمكانية، لتتشكل وفقاً لخيارات المتلقي ومدى تفاعله مع هذا المشهد أو ذاك. لاسيما وأن العرض يتولد باستمرار ضمن صيرورته الفاعلة، التي تسمح للمتلقي باختيار الوقت والظرف المناسبين لانضمامه هنا أو هناك. فبالكاد يكتمل المشهد حتى يتكرر بالطريقة نفسها، وكأن العرض الوسائطي يحاكي تقنية نظام التشغيل المتواصل (Re-Play)، ليقدم للمتلقين الآخرين فرصة إحالة المعنى الخاص بالمشهد الحالي على المعنى العام للمشاهد الأخرى، والتي تُشكل بمجملها ناتج المعاني المتحصلة من العرض ككل. وبطبيعة الحال يكون المتلقي المتفاعل أشد حرصاً على متابعة جميع مفردات هذا العرض ومحاولة إيجاد العلاقة بينها، لتكوين انطباع عام أو صورة متكاملة.

إن تغيير معمارية المسرح إلى منصات وخشبات متفرقة يُدخل المتلقي -ومنذ الوهلة الأولى- في جو من الالتحام والتقارب، يستبدل من خلاله المسافة الجمالية التقليدية بأخرى تمتلك طابعها الخاص، والأهم أنها تمتلك مساحتها الجدلية التي تسعى بانزياحاتها إلى تحريره -أثناء تجواله- من قيود التلقي السائدة والقابعة في مدركاته الواعية. هو الآن يتحرك بفعل إدراكه الجديد الذي يقضي بمجاراة هذا العرض؛ الذي يريد له أن يكون حراً، ومتميزاً، وإيجابياً.

وفي ضوء هذا الوعي الجديد، لم يعد المتلقي مُلزماً باتباع الأسهم التي تحدد طريقه إلى لوحات العرض متعدد الوسائط. صار يدرك أنه صاحب القرار، له أن يختار البداية التي تناسبه. ليس المهم من أين سيبدأ، طالما أن كل حدث يدعوه للمشاركة على حدة. وإن فاته شيء فإن الحدث السابق أو اللاحق لا يُقصر جهداً في تكرار نفسه ضمن هذه السيرورة الأدائية المتوالية.

مبدأ المشاركة الإيجابية يتصدر المشاهد كنغمة مهيمنة، وقيمة الانخراط بالحدث أبدى وأهم من قيمة تأويله. التأويل والفهم قد يتحققان لاحقاً في العموم والكليات. لاسيما وأن التراكيب والتحولات الشكلية المتغيرة تناهض أي محاولة لترميم المضامين واستنطاقها (الآن). وهنا بالتحديد تأخذ المسافة الجمالية بالتباين -اتساعاً وانقباضاً- بفعل وعي المتلقي ومدى تفاعله؛ لكنها في كل الأحوال تتضاعف، ومقابل ذلك تُضاعف مساحة الجدل، وتُعطي المتلقي الوقت الكافي للتأمل والتحليل والنقد، وصولاً إلى اتخاذ قرار حاسم إزاء ما يتم عرضه، وفي الغالب يكون هذا القرار لصالح العرض، لأنه يمثل قبولاً بالتفاوض وبالتالي قبولاً بالمشاركة.

وبلا شك أن قبول التفاوض لم يأت بطريقة اعتباطية بقدر ارتباطه باستراتيجية محكمة تضع في حساباتها الطبيعة الجدلية للإنسان المعاصر من جهة، وخلفيته الثقافية والسياسية والاجتماعية من جهة أخرى. ما يعني أن ثمة لغة مشتركة أو مصيراً مشتركاً، وهذه اللغة ليست بالضرورة واضحة أو مباشرة، يكفي أنها تشير أو تلمح إلى الواقع المتصدع عبر مرآة العرض. كما في المشهد الأول الذي تم تقديمه بالوسائط المتعددة -الداتا شو والشاشة- حيث يظهر الضدان باللونين الأبيض والأسود، يعتريهما اليأس والخوف بفعل الصراع والجدل القائم بينهما. يقتلان بعضهما البعض برصاص متبادل، فيسقطان معاً وكأنهما جسد واحد.

ليس ثمة فارق يمكن تمييزه بين الشخصيتين أو الكيانين، إذ يقف العرض على الحياد تماماً إزاء هذه المعركة غير المبررة، والتي يجد المتلقي نفسه متورطاً بحيثياتها، في ضوء تمثلاتها الواقعية التي تنعكس على النزعة العدوانية للإنسان وصراعاته وحروبه الدامية. خاصة وأن العرض يوحي بأنه لا رابح في هذه الحرب، التي تقتات على مساحة الخلافات الضيقة، بينما تهمل المساحات الإنسانية الشاسعة التي تمثل وشائج الالتقاء والتشابه، وهو ما جسده العرض الوسائطي أثناء مقتل الشخصين أو الكيانين وإحالتهما لحظة السقوط على جسد واحد، وكأنهما بذلك قد قتلا نفسيهما ليس إلا، وهو ما تم تجسيده وصياغته بطريقة مهارية عبر وسائط (التصوير والمونتاج). في الغضون يغادر المتلقي تموضعه الحالي -أمام الشاشة- باتجاه مثابات أخرى في العرض، سبق أن تلقف صداها عبر صوت حزين يتدفق باستمرار من (آلة جلو) لا يعرف مصدرها، بينما تبقى الشاشة مستمرة في إعادة بث مشهد الموت وكأنه واقع يومي متكرر.

وفي ضوء هذه الاستراتيجية -الطرق السرّية والمعقّدة- يلتقي العرض مع الواقع عبر رمزية المشاهد/اللوحات التي تدعم بعضها البعض الآخر، أو بالأحرى تفكّ شفرات بعضها.

تقود السجادة الحمراء المتلقي إلى أجواء المؤتمر الصحفي؛ حيث يستمع إلى لغط رجل متلوّن يكرر نفسه بأزياء وإكسسوارات خاصة برجال السياسة والدين. ومن هناك إلى بائع الصحف اللامبالي، الغارق في فوضى المضمون المتمثل بما تنشره الصحف، التي ترسم من خلال تشكيلاتها الرمزية صورة عن التكرار واللاجدوى. وهو أمر يمكن أن يلمسه المتلقي في هذا المشهد، وما يليه أيضاً؛

مما يجعله يترك موقعه -وربما بانزعاج- إزاء هذا التكرار الممل، الذي يحيله بعد ذلك إلى مساحات بينية لم يختبرها من قبل؛ حيث تتداخل الثنائيات ويسقط التعارض بين الحقيقي وغير الحقيقي، بين الوعي واللاوعي، بين الواقع والطقس، بين المسرح والحدث، لتغدو إمكانية التقاء المادي بالميتافيزيقي أمراً وارداً في مسار واحد: هو السجادة الحمراء ذاتها، التي تتعامل مع الإنسان والجماد على حد سواء.

هناك يتجسّد الكرسي الأسود وسط هالة ضوئية تُبرّز ساقه البيضاء بوصفها الاستثناء اللوني الوحيد في عتمة هذه السلطة المتخيَّلة، التي تستند إلى رمزية اللون الأحمر وما يحمله من لغة دموية يفقهها من تعلّم مفرداتها قسراً في زمن الحروب والويلات.

لم تتجاوز استراتيجية العرض هذا البعد الرمزي، إذ وضعت الخلفية الاجتماعية والسياسية للمتلقي ضمن مخططاتها الجدلية المستفزّة، بما قد يمنحه مبرراً كافياً للمشاركة، أو على الأقل للتعبير عن رأيه وسط زحمة الآراء المتباينة. وقد تجلّى ذلك في موقف إحدى المتلقيات المتحمسات التي وجدت نفسها مدفوعة لتعليل الصور المبهمة أمام نظرائها من المتلقين، فبادرت إلى تفسير رمزية اللون الأبيض في هذا التكوين الغامض وكأنها مُفوّضة من صاحب العرض نفسه.

ويتابع المتلقي مساره ليصل إلى مصدر العزف الحزين: عازف (الجلو) الذي يتوسّط مساحة صفراء مستطيلة ترسم حدودها شموع طويلة تصل إلى المتر. تتناثر فيها كتب مبعثرة، ويتصدّرها اثنان من قصار القامة يرتديان أزياء غرائبية أقرب إلى أزياء الأطفال الرضّع، ويعملان بحركات آلية متناقضة: أحدهما يوقد الشموع تباعاً، فيما يطفئها الآخر برذاذ فمه. يدخل أحد المتلقين حدود هذه المساحة متطفلاً، بحيث يصعب التمييز بين كونه جزءاً من تكوين المشهد أو مجرد عابر. يستهدف هذا المشهد بموسيقاه وشموعه وأجوائه الطقسية معتقدات المتلقي ويستثير عاطفته في اتجاه مشاركة وجدانية تحيل العرض الوسائطي إلى طقس مسرحي/احتفالي ذي صبغة دينية، تُخضع المتلقي -بحكم هيمنتها- ليكون جزءاً من كينونتها. وقد تحقق ذلك بالفعل عبر تجمهر المتلقين حول هذه المساحة بطريقة عشوائية بدوا معها وكأنهم جزء من الحدث، بما في ذلك لغطهم وحواراتهم الجانبية.

في غرفة مجاورة، ثمة شباك مربع صغير موسوم بعبارة: (تعرّف على ملامحك). يقف المتلقي أمام هذا الشباك ليجد نفسه في مواجهة كاميرا بعدسة مقرّبة تضخّم ملامحه على شاشة كبيرة معلّقة في عمق الغرفة. يمكن للجمهور أن يراقب الحدث من جوانب الغرفة، ويتمعّن في الشاشة التي تكشف عن أداء المتلقي وهو يتعرف على نفسه كما لم يفعل من قبل، وكأنه يراها للمرة الأولى. وبين ضحكات هستيرية لبعضهم وتعليقات لاذعة لآخرين، انخرطت إحدى المتلقيات في التجربة لتجد نفسها مدعوّة إلى الأداء والتمثيل، وربما إلى الاستحواذ على دور البطولة.

تتفحّص هذه السيدة ملامحها المرهقة عبر عدسة الكاميرا بـ(لقطة قريبة) تكشف عن أحداث وذكريات وتجارب إنسانية عميقة؛ فتغشّى وجهها مسحة حزن شفيف سرعان ما استحال دموعاً خجولة، بفعل تلك اللحظة المشحونة بأجواء طقسية غامرة لا يزال يصحبها صوت (الجلو) الحزين. وقد نجح المصور في التقاط تلك اللحظة الشعورية بلقطة مرتجلة (قريبة جداً) استحوذت على ملامح العين ورصدتها بمهارة فائقة.

وقد استطاعت هذه الملامح الحزينة أن تنفذ إلى سائر المتلقين بفعل عدوى سيكولوجية الجماهير التي تتضخم إلى حد تحويل الذات الواحدة إلى ذوات متعددة متمردة، تتجاوز حدود الوعي بفعل القوى المتولدة عن اللاشعور الجمعي. وبذلك يهبط المتلقي من مرتبة الفرد إلى وحدة من وحدات الجمهور في إطار المسايرة الاجتماعية، حيث يتلاشى الفرد في بوتقة الجماعة ويتحوّل شعوره الفردي إلى حالة من اللاشعور الجمعي.

ومع اختلاف المشاهد من الناحية الشكلية، إلا أنه لا يمكن عزل مضامينها الفكرية عن بعضها بأي حال من الأحوال. فثمة حلقات جمالية متصلة يستطيع المتلقي الحاذق أن يستخلص مشتركاتها في بناء نظرته العامة، والتي تُقنن بدورها أفكاره وأفعاله، أو بالأحرى طريقة مشاركته القصدية. فالمشاركة الفعلية هنا أضحت بديهية من بديهيات العرض. المتلقي يرى ويُرى، يتابع ويُتابَع، يعيش التجربة ويرزح تحت أدوارها المتنوعة، ليؤدي دوره الخاص شأنه شأن أقرانه من (الممثلين) و(المتلقين)، وهو ما يتبدّى بوضوح في مشهد غرفة الغازات السامة المكتظة بالألوان والأقنعة.

خمسة ممثلين بألوان مختلفة يعيشون حالة من العزلة في هذه الغرفة المربعة ذات الجدران الشفافة -اغتراب خارجي- يرتدون أقنعة واقية تمنحهم حياة قلقة -اغتراب داخلي-، في حين يكشف باطن الغرفة عن الحيوات المقهورة والمنعزلة وغير

المتناغمة، وهي في جوهرها انعكاس لحيوات المتلقين أنفسهم؛ بينما تتشكل في ظاهر الغرفة -ومن جميع الاتجاهات- حركة المتلقين المنسجمة مع الواقع، كنوع من كشف ازدواجية تجربة المتلقي في وحدته وغربته إزاء هذا العالم المزدحم. وتعتبر هذه الاستراتيجية بالغة التأثير، إذ تثور حالة الاكتئاب والوحدة التي يعيشها المتلقي أمام الزيف المجتمعي والقوالب الاجتماعية المتوارثة، التي تفرض عليه أنماط حياة قد لا يرغب بها، مانحة له مبرراً ومسوغاً للمشاركة، أو للتعبير عن عزلته واغترابه في هذه المساحة المغرية للبوح وتمزيق الأقنعة.

وبحكم شفافية الغرفة، لا يمكن عزل أداء الممثل داخلها عن أداء المتلقي خارجها؛ بمعنى أن الجميع صاروا ضمن منظور واحد وصورة واحدة، ضمن هذا التشكيل البصري الشامل، بما في ذلك المَشاهد الأخرى ومتلقيها، التي تظهر كخلفية جمالية ملازمة لتشكيلات المشهد الحالي.

ويمتزج الاغتراب في هذا المشهد مع اغتراب الإنسان بوجه عام، والذي يتجلى بوضوح في المشهد التالي، من خلال جدلية الإنسان المحاصر بين الإرادات المتعارضة، وإزاحته من منطقة النفوذ إلى الهامش، وصولاً إلى حدود إقصائه وطرده عن خارطة الثراء -التي تجسدها سينوغرافيا الألوان الزاهية- ونفيه إلى منطقة وسطى ميتة، صغيرة، محدودة وخالية من الضوء والحياة. وتمثل هذه المنطقة حلقة الوصل مع المشهد الآخر الذي يعبر عن موت البراءة، المتجسد بطريقة رمزية في مشهد (فيديوي) يصوّر اغتيال الطفولة وموت عوالمها الشاسعة، وذلك بتأطير فناءها في لوحة جدارية يعلوها شريط أسود.

تلك المشاهد/اللوحات، بمجملها، قادرة على تزويد المتلقي بشحنات عاطفية كبيرة تؤهله للوصول إلى عتبة المعرض الأخيرة. وعند وصول المتلقي إلى المشهد الأخير، يكون معبأً بالمشاعر الحيوية والاندفاع نتيجة مشاركته -هناك وهناك- بأدوار متفاوتة الحجم مع أبطال العرض الرئيسيين، ليكتشف بطريقة أو بأخرى أنه البطل (الرئيس) في عرض السجادة الحمراء. ولعل أبرز ما يميز اللوحة الأخيرة هو أن أغلب من رصدتهم الكاميرا أصبحوا بالضرورة منتجين وفاعلين ضمن اختبار المشاركة، أي أنهم عززوا أدائهم بطاقة مضاعفة لمجاراة ما يتشكل أمامهم، بالنظر إلى أن نهاية العرض مرتبطة بمشاركتهم وانطباعاتهم عنه، وهو ما يمنح المتلقي مسؤولية إضافية ليكون إيجابياً ومنتجاً على مستوى التفكير والفعل، الذي يقوده إلى أداء الدور المطلوب منه -وهو دور البطولة-. بمعنى آخر، لم يكتفِ العرض بتوريط المتلقي في بناء المشاهد وتأويلها وفق فهمه الخاص، بل أصبح يحمل الآن مسؤولية التعليق على الأحداث والتعبير عنها واقتراح نهاياتها، وهو ما يضمن له أن يكون عنصراً فاعلاً ضمن جدلية العرض.

من بين المشاركين، يبرز اسم رائد المسرح العراقي الفنان صلاح القصب، الذي وجد نفسه متفاعلاً مع المشهد الأخير، ليقدم شكلاً مغايراً لمشاركته يتناغم مع خلفيته الإبداعية وتخصصه الأكاديمي. إذ يتحدث القصب عن انطباعه بطريقة أدائية مائزة، وكأنه يلقي قصيدة مرتجلة: "مجد لتاريخ الخارطة الرؤيوية، هذا المعرض المسرحي أشبه بقصائد الشعراء في القرن التاسع عشر (بودلير، برلين، رامبو)، منجز بصري يتجاوز الفنون التشكيلية، ولغة عالمية تحاكي ما هو إنساني وما هو إبداعي. هنا يتجلى الخوف من المستقبل، من الآتي. وعلى الرغم من الانغلاق النفسي ووحشة هذه الجيلري، يوجد ثمة فرح لوني يدفع المتلقي إلى التساؤل: هل ستكون هناك ضفاف تستوعب براءة الأطفال؟ هل نستطيع أن نقرأ قصائد جديدة؟ هل نستطيع أن نرى القمر مرة أخرى؟ هل نستطيع أن نحتمي بالشمس؟"

مشاركة القصب، بوصفه متلقياً نخبوياً، أضفت على العرض لمسة جمالية وإبداعية ضمن استراتيجية تسعى إلى تثوير إبداع المتلقي، وفق العلاقة الجدلية بين الخطاب الفني والصيرورة الاجتماعية، عبر شفرات خاصة تدفع المتلقي المبدع لمواجهة إشكالات هذه الصيرورة بسلوك مستعاد -وهو بالضرورة سلوك اجتماعي متمرس- مستمد من مخزون خبرته الحياتية ويقدمه بطريقة أدائية مستساغة.

القصب يستحضر -هنا- خبرته الفنية الطويلة في المسرح ليقرأ تلك القصيدة المرتجلة بإلقاء تمثيلي مبهر، يتناغم مع صوت آلة (الجلو)، ما ينسجم تماماً مع طبيعة العرض متعدد الوسائط. وبالتالي، لو جُرد هذا اللقاء من صبغته الدرامية القصدية - اللوحة، الكاميرا، الشاشة، الموسيقى- لكان قد فقد الكثير من بريقه وأهم ميزاته الأدائية.

وفي ضوء ذلك، يمكن رصد أداء المتلقي ضمن استراتيجيات العرض الذي يناهض النظريات الجمالية الساعية لتكريس مفاهيمها وحدودها، لا سيما أن العرض عصيّ على التجنيس، إذ ينفتح على مفاهيم تعاضد الأجناس وتأثير تداخل وسائط الاتصال المتعددة في تغيير وعي الإنسان وتفكيره الإيديولوجي. إنه معرض تشكيلي بأداء مسرحي وسائطي يكسر جميع الحواجز مع الفنون

الأخرى، حيث يتداخل التمثيل والرسم والنحت والعمارة والموسيقى والأفلام والشاشات في هذا المقترح المسرحي المليء بالجدل، الذي يزعزع المتلقي من تموضعه المعتاد، متجهاً نحو فضاءات مغايرة تتطلب جهداً وفعلاً عيانياً ضمن حدود المشاركة الواعية.

استطاع المخرج أن يتناص مع فكر التيارات المعاصرة، التي تجعل المتلقي جزءاً لا يتجزأ من منظومتها الأدائية وتشكيلاتها البصرية، مستدعياً معمارية الطقوس الأولى التي تجعل المؤدي والمتلقي على مستوى واحد في إنتاج المشاعر والأفعال.

التحولات الكبيرة التي شهدها المتلقي يمكن إدراجها ضمن إطار الجدليات التي حققتها استراتيجية المخرج، على مستوى جدل المتلقي مع عاطفته -جدل داخلي- أو مع محيطه -جدل خارجي-. هذه الجدليات المركبة والمتعاقبة أنتجت متلقياً متحرراً يرفض السكون والتلقي السلبي، متلقياً واعياً لاستراتيجية المخرج التي تدعوه للتفاوض والقبول والمشاركة. تلك الاستراتيجية قادرة على استشراف نزعات المتلقي واستثمارها على المستوى الأدائي، من خلال توفير المناخ المناسب لإطلاق رغباته وغرائزه، التي تتحرر بفعل العدوى الجماعية التي تولّدها سيكولوجية الجمهور.

وفي ضوء ما تقدم، يمكن اعتبار عرض (سجادة حمراء) تجربة إخراجية متفردة واستثنائية على المستوى المحلي، لما يمتلكه من بيئات متنوعة وبؤر متعددة تتخطى سياقات المكان والزمان، وتحوّل المتلقي إلى مستويات مختلفة من الأداء.

الفصل الرابع: نتائج البحث:

اولاً: النتائج:

1- استندت عينة البحث إلى فكر التيارات المعاصرة التي تجعل من المتلقي جزءاً من تشكيلاتها البصرية، ومنظوماتها الادائية. إذ عملت العينة على تفعيل دور المتلقي في انتاج جماليات العرض الوسائطي، وفقاً لاستراتيجية محكمة، ومرنة في الوقت نفسه، بحيث تضمن تحقيق جدلية أداء المتلقي (داخلياً) على مستوى عاطفته (وخارجياً) على مستوى محيطه وعلاقاته.

2- استثمر المخرج العراقي خاصية (التداخل) في تحقيق بيئة تفاعلية طقسية تحيل المتلقي وجدانياً على مسافات بينية متداخلة تتأرجح بين ثنائيات: (النفس/الجسد، الواقع والخيال، الوعي واللاوعي، المسرح/الحدث، المادي/الميتافيزيقي).

3- سخرّت عينة البحث تأثيرات العدوى السيكولوجية للجماهير في عملية (تضخيم ذات المتلقي) وتحويلها إلى ذوات متعددة، بحيث يهبط الفرد في وحدة من وحدات الجمهور، ويتلاشى شعوره الفردي في زحمة اللاشعور الجمعي.

4- حرصت عينة البحث على استثمار مُخرجات (التغذية الراجعة)، بحكم أن مُدخلاتها لم تنفصل على واقع المتلقي، ضمن إطار استراتيجي متشعب يشتمل على نزعته الإنسانية، وخلفيته الاجتماعية، وحالته النفسية.

5- طبقت العينة مبدأ (المشاركة الوجدانية) وفق استراتيجية تستهدف عاطفة المتلقي إزاء معتقداته وطقوسه الدينية، أو حتى أفكاره السياسية والإيديولوجية، من خلال تحقيق مناخات طقسية ضمن إطار سياسي راديكالي ثوري.

6- حرصت استراتيجية العرض متعدد الوسائط على إبراز (دور المتلقي) بوصفه عنصراً رئيساً فاعلاً في إنتاج الحدث، وتطويره، وتغيير مساره، وصولاً إلى اقتراح نهايته الختامية.

ثانياً: الاستنتاجات:

من خلال نتائج البحث ومناقشتها في ضوء المؤشرات المستخلصة من الإطار النظري، توصل الباحث إلى الاستنتاجات التالية:

1- يؤكد الاهتمام المتزايد بمشاركة المتلقي في إنتاج العرض المسرحي أن المسرح يواصل تحقيق نظريات جديدة تكرس مفهوم أداء المتلقي، وهو في الوقت ذاته استجابة لثقافة الإنسان العصري الذي جعلته الوسائط المتعددة شغوفاً بالتفاعل والتواصل والمشاركة في إبداء وجهة نظره، وإعلاء شأن صوته وسط الجموع.

2- تستند الاستراتيجيات على مبدأ التفاوض، القائم على البعد الجدلي لطبيعة الإنسان المعاصر، ويحدد نجاحها أو فشلها بالدرجة الأولى نوعية الجدليات المقترحة وإمكاناتها في استدراج المتلقي.

3- تمكنت العروض المسرحية ذات الصلة من تغيير ثقافة المتلقي الذي صار مدركاً للدور الإيجابي الذي ينتظره أسوة بصانعي العرض.

4- يعتمد تحقيق شكل المشاركة على وعي المتلقي، علاوة على تركيب الأشكال، واقتراح المضامين، وتأويل الأحداث، ومجابهتها أدائياً بالتحليل والنقد.

5- أنتجت عملية المشاركة بين الممثل والمتلقي تأثيرات جديدة غير متوقعة، لم يسبق للطرفين اختبار فاعليتها من ذي قبل.

6- يرتبط أداء المتلقي المسرحي أحياناً باللاوعي الجمعي، الأمر الذي قد يبعده عن وعيه الفردي، لكنه مع ذلك يظل فاعلاً ومسهماً في إنتاج المعنى وتجربة الحدث ضمن منظومة العرض.

Conclusions:

1. Based on the research findings and their discussion in light of the indicators derived from the theoretical framework, the researcher reached the following conclusions:
2. The increasing interest in audience participation in the production of theatrical performances confirms that theater continues to develop new theories that reinforce the concept of audience participation. This is simultaneously a response to the culture of modern man, whom multimedia has made eager for interaction, communication, and participation in expressing his viewpoint and amplifying his voice within the masses.
3. The strategies are based on the principle of negotiation, which stems from the dialectical dimension of contemporary human nature. Their success or failure is primarily determined by the quality of the proposed arguments and their potential to engage the audience.
4. The relevant theatrical performances have succeeded in changing the audience's culture, making him aware of the positive role expected of him, similar to that of the performance creators.
5. Achieving this form of participation depends on the audience's awareness, in addition to the composition of forms, the proposal of content, the interpretation of events, and their performanceal engagement through analysis and critique.
6. The interaction between the actor and the audience produced new and unexpected effects, the effectiveness of which neither party had previously experienced.
7. The audience's performance in theater is sometimes linked to the collective unconscious, which may distance them from their individual awareness, but they nevertheless remain active and contribute to the production of meaning and the experience of the event within the performance framework.

References

1. Abu Doma, M. (2005). *Transformations of the Theatrical Scene: The Actor and the Director.* Cairo: Dar Sharqiyat for Publishing and Distribution.
2. Abu Hatab, F., & Saif Al-Din, M. (1984). *Arabic Language Academy, Dictionary of Psychology and Education (Vol. 1).* Cairo: General Authority for Amiri Printing Affairs.
3. Aldaghlawy, H. J. (2024). Visual rhythm in the Iraqi theatrical performance. *Journal of Arts and Cultural Studies, 3*(1), 1-9. doi:https://doi.org/10.23112/acs24021201
4. Aldaghlawy, H. J., & Zahra, S. (2022). *Flashes in Film Direction.* DAR AL FONOON FOR PRINTING & PUBLISHING. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7779885
5. Ali, A. (1997). *The Seduction of the Theatrical Imagination* . Rabat: Arab Cultural Center.
6. Carlson, M. (2010). *Performance Art: A Critical Introduction.* (M. Salam, Trans.) Cairo: The Egyptian General Book Authority.
7. Evans, J. R. (n.d.). *Experimental Theatre from Stanislavski to Peter Brook.* (F. Abdel Qader , Trans.) Sharjah: Sharjah Centre for Intellectual Creativity.
8. Freshwater, H. (2015). *Theatre and Audience.* (A. Ibrahim, Trans.) Cairo: National Center for Translation.
9. Freud, S. (2006). *Crowd Psychology.* (G. Tarabishi , Trans.) Beirut: Dar Al-Tali'a.
10. Goodman, E., & de Man, J. (2001). *The Guide to Politics and Performance.* (M. Lutfi, Trans.) Cairo: Center for Languages and Translation.
11. Imam, I. A. (1997). *The Development of Dialectics after Hegel (Vol. 3).* Cairo: Madbouly Library.
12. Innes, C. (1996). *Avant-Garde Theatre.* (S. Fikry , Trans.) Cairo: Center for Languages and Translation.
13. Le Bon, G. (1991). *The Psychology of Crowds.* (H. Saleh, Trans.) Beirut: Dar Al Saqi.
14. Lichte, E. F. (2012). *Performance Aesthetics: A Theory of the Aesthetics of Spectacle.* (M. Mahdi, Trans.) Cairo: National Center for Translation.
15. Marx, K. (1969). *A Critique of Political Economy.* (R. Al-Barawy, Trans.) Cairo: Dar Al-Nahda Al-Arabiya.
16. Politzer, G., & Caveing, J. M. (n.d.). *The Origins of Marxist Philosophy (Vol. 1).* (S. Barakat, Trans.) Beirut: Modern Library Publications.
17. Saif, M. (2021). *The Sun's Theater: Stations and Paths of Ariane Mnouchkine* . Baghdad: Dar Al-Funun wal-Adab for Printing and Publishing.
18. Sakhsoukh, A. (2007). *Trends in Contemporary European Theatre.* Cairo: Egyptian General Book Authority.
19. Saliha, N. (1986). *Drama between Art and Thought.* Cairo: The Egyptian General Book Authority.
20. Wilson, G. (2000). *Psychology of the Performing Arts.* (S. Abdel Hamid, Trans.) Kuwait: National Council for Culture.