مجلة جامعة بابل/ العلوم الإنسانية /المجلد ٢٥/ العدد٥ :٢٠١٧

# التفاعلية في العرض المسرحي مسرحية (وصمة) أنموذجاً

محمد عباس حنتوش تمار ميثم جهاد
جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة
Muhmed2424@yahoo.com

**الخلاصة**

عني البحث بدراسة (التفاعلية في العرض المسرحي العراقي)،وقد احتوى البحث أربعة فصول ، تناول الفصل الأول (الإطار المنهجي) فيها مشكلة البحث والتي حددت بالسؤال الآتي : ما هي التفاعلية ، وكيف يتجلى تطبيقها في العرض المسرحي العراقي ؟ . بينما تحددت أهمية البحث في إبانة الخصائص والمقومات المسرحية التي تتحقق عبرها التفاعلية . فضلاً عن أسلوب طرح الموضوعات ومعالجتها عبر تلك التفاعلية.وهدف البحث إلى تعرّف التفاعلية في العرض المسرحي العراقي ، ومن ثم حدود البحث الزمنية في عام ٢٠١٧م، والمكانية في جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون المسرحية – قاعة ( المسرح الدائري) ،ثم اختتم الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها .

وتضمن الفصل الثاني (الإطار النظري) ثلاثة مباحث . عني المبحث الأول (( المحور الأول : بدراسة مفهوم التفاعلية (فلسفياً ، اجتماعياً ، إعلامياً) ، أما المحور الثاني : فعني بدراسة مفهوم التفاعلية وتقنياتها الأدائية (مسرحياً) ). وعني المبحث الثاني بدراسة التفاعلية في العرض المسرحي العالمي . واختُتِمَ الفصل بالدراسات السابقة والمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري .

وكرس الفصل الثالث (الإطار الإجرائي) إلى تحديد مجتمع البحث وعينة البحث ، كذلك ضم الفصل منهج البحث وأداة البحث، واخْتَتَم الفصل بتحليل عرض مسرحية (وصمة) .

وتناول الفصل الرابع النتائج ، ومنها :

١) حقق الجوكر في الأنموذج المسرحي ضبطاً إيقاعياً وتحكماً استراتيجياً لفضاء العرض التفاعلي .

٢) مَنَحَ الارتجال لـ(المؤدين/المتلقين) حيزاً وافراً للمناقشة والتعبير عن رؤاهم حول معالجة الأفكار المطروحة في عرض (وصمة).كما منحت التلقائية تآلفاً وتفاعلاً بين (المؤدين/المتلقين) ، (المتلقين/المتلقين) .

كذلك ضم الفصل الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات . واختُتِم البحث بقائمة المصادر .

**الكلمات المفتاحية:** التفاعلية ، وصمة ، المسرحي .

**Abstract**

About me Research study (interactive in the Iraqi play),The study covered four chapters. The first chapter dealt with the problem of research, which was determined by the following question: What is the interaction, and how is its application reflected in the Iraqi play? . While determining the importance of research in the characterization of the characteristics and elements of the play through which the interactive. As well as the method of subtracting and addressing topics through interactive ones. The objective of the research was to identify the interactive in the Iraqi theater play, then the limits of the time research in 2017, and the spatial in the University of Babylon - Faculty of Fine Arts - Department of Theater Arts - Hall (ring theater), and then concluded the chapter by defining terms and definition.

Chapter Two (theoretical framework) included three questions. The second topic is to study the concept of interactivity and its performance techniques (theatrical), and the second topic is to study the interactive in the world theater. Resulting from the theoretical framework.

The third chapter (procedural framework) was devoted to defining the research society and the research sample. The chapter also included the research method and the research tool. The chapter concluded by analyzing the play (stigma).

Chapter IV dealt with the results, including:

1) Joker in the theater model achieved a rhythmic control and strategic control of the interactive display space.

2) Giving improvisation to the performers and recipients to discuss and express their views on the treatment of the ideas presented in the presentation. It also gave automatic harmony and interaction between (performers / recipients), (recipients / recipients).

The chapter also included conclusions, recommendations and proposals. The research concludes with a list of sources.

**Keywords:** interactive, stigma, theatrical.

**الفصل الأول/الإطار المنهجي**

**مشكلة البحث:**

شَكلَت التفاعلية كشكل ما قبل درامي حضوراً لافتاً منذ أقدم العصور ، إذ كانت الحضارات القديمة تعهد إلى التفاعل بين المؤدي والمتلقي في أعيادها وممارساتها الدينية لتأكيد المشاركة الطقسية الجمعية ، فكان البابليون يتفاعلون في أعياد رأس السنة ويكون (الجمهور) جزءاً من الأداء احتفاءً بـ(ديموزي) . كذلك كان الإغريق يتفاعلون في أدائهم بأعياد (ديونيسيوس)،إذ كانت تقدم الحركات الإيقاعية وتنشد الأشعار بشكل جمعي يسودهُ الارتجال أحياناً تعبيراً عن تبجيلهم وفرحهم بإله النماء . ولم يقتصر هذا التفاعل على تلك الحضارتين بل كانت لحضارات الشرق القديمة مراسيمها وتفاعلاتها الأدائية لطقوسها الخاصة ، بل كان لها الدور البارز في إعادة تشكيل الأداء الغربي عبر رؤى بعض المخرجين إيماناً منهم بإحداث التغيير وفسح المجال أمام (الذات) لإستنطاق مكامنها .

وفي المسرح كان للتفاعلية دوراً في أحداث التغيير حول ما تعانيه المجتمعات من مشاكل الهيمنة السلطوية والممارسات القسرية ، فبعد أعقاب الحرب العالمية الثانية ، برزت مجموعة من المخرجين والفرق المسرحية في أوربا وأمريكا دعت إلى ضرب الطرز الكلاسيكية ، فقامت بزحزحة مفهوم البنية الدرامية التقليدية واعتمادها على الآنية في الأداء والسعي إلى خلق جماليات جديدة في كتابة فضاء العرض ، وإزاحتها للتلقي بشكل فني مغاير ، فقد ساهمت تلك الاتجاهات الجديدة ولاسيما التي ظهرت في ستينات القرن الماضي في تشكيل وعي جديد لدى المتلقي قائم على (التشاركية) في العرض وإبداء الرأي من اجل تغيير قضية ما ؛ أو من أجل تحفيزهِ على إدراك الواقع وزجه ضمن اللعبة المسرحية بعدّ المتلقي يمثل جانباً خلاقاً في العملية الدرامية . وعَبَرَت تلك الفرق والمخرجين عن رؤيتهم التي وجدوا فيها بـأنَّ " ليس فن العرض (Perfomance) هو ما يدفع بالجمهور من دائرة المشاهد إلى دائرة الفاعل . بل أن عملية إشراك الجمهور في العرض عاملاً جوهرياً في أي مسرح يسعى إلى التوعية والتحفيز "[١] .

ولان المسرح العراقي في سعي دائم لتقديم ما هو جديد لاسيما عبر الإفادة من التجارب العالمية بغية توظيفها في حل المشاكل الحياتية المعاشة بطرق فنية فاعلة في تأثيرها الفكري والجمالي لتستهدف عملية التحفيز والتوعية للمتلقي من دون الركون الكامل إلى تقانات الأداء التقمصي/الاندماجي القائمة على مبدأ تطهير المتلقي ، بل التوجه إلى الجمهور واستفتائهِ ومشاركتهِ الفاعلة وليكون ذلك سبباً في تحويل مسارات الإخراج وإزاحة الجماليات من تقليديتها ، وكذلك السعي إلى تغيير المجتمعات عبر الطرح التفاعلي للحلول الايجابية المقترحة . ومن خلال ما تقدم تتركز مشكلة البحث بالتساؤل الآتي ؟

**ما هي التفاعلية ؟ وكيف يتجلى تطبيقها في أداء العرض المسرحي العراقي ؟**

**أهمية البحث والحاجة إليه:**تكمن أهمية البحث الحالي والحاجة إليه فيما يأتي :-

١- إبانة الخصائص والمقومات المسرحية التي تتحقق عبرها التفاعلية .

٢- أسلوب طرح الموضوعات ومعالجتها عبر تلك التفاعلية بين المؤدي والمتلقي .

أما **الحاجة إليه** فتكمن في أنه يفيد المختصين في مجال الأداء والمختبرات والورش المسرحية ، وآلية كتابة العرض على وفق رؤية تفاعلية في معاهد الفنون الجميلة وكلياتها .

**هدف البحث :-** يهدف البحث الحالي إلى : تعرف التفاعلية بين المؤدي والمتلقي في العرض المسرحي العراقي عبر أنموذج مسرحية (وصمة).

**حدود البحث :-**

**زماناً :** ٢٠١٧م .

**مكاناً :** العراق/جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون المسرحية – المسرح الدائري .

**موضوعاً** : دراسة التفاعلية في العرض المسرحي العراقي عبر إبانة المقومات التشاركية وأساليبها الفنية بين المؤدي والمتلقي .

**تحديد المصطلحات :**

**التفاعلية : لغةً**

- " تفاعل يتفاعل تفاعلاً : ١- : اثر كل منهما في الآخر (( تفاعلت المادتان الكيماويتان فنتج من ذلك مادة جديدة ))،٢- مع الحدث:تأثر به،أثار الحدث مشاعره فدفعه إلى سلوك ما (( تفاعل مع الأحداث الأخيرة)).""[٢]

**التفاعلية : اصطلاحاً**

-تُعرف التفاعلية على أنها " إمكانية أن يكون للمشاركين في عملية الاتصال تأثيراً على أدوار الآخرين ، ويكون بوسعهم التفاعل معها "[٣] .

-كما تُعرف التفاعلية بأنها "مفهوم ابتكر للدلالة على شكل خاص من العلاقة بين السمعي البصري والمشاهد،ويهدف إلى تحويل المشاهد الساكن والسلبي إلى عنصر فعال ونشيط "[٤] .

-و التفاعلية هي " درجة تحكم المشاركين بعملية الاتصال في الحوار المتبادل ، وقدرة كل منهم على تبادل الأدوار في العملية الاتصالية "[٥] .

**التعريف الإجرائي:** التفاعلية (المسرحية) : تحفيز المتلقي وزجه باللعبة المسرحية من قبل (المؤدي) ليكون المتلقي عنصراً فاعلاً في تحديد مسار العرض وتطوره وفي حل المشكلات التي يطرحها العرض المسرحي .

**المبحث الأول**

***** المحور الأول : مفهوم التفاعلية (فلسفياً ، اجتماعياً ، إعلامياً)**

لم تكن التفاعلية كوسيلة تواصلية منتجة لِكَمٍ من المعاني مقتصرة في مجال فن المسرح ، فقد نشأت وأسّس لها من قبل منظري علم الاجتماع والأعلام والفلاسفة في القرن العشرين، هادفين من خلال تنظيراتهم إيجاد بدائل عن العقل المتحفي المتسم بالانعزال ومحدودية الإدراك والفهم . فالتفاعلية تستهدف إيجاد علاقات جديدة من خلال تداخل الأفراد مع مجتمعهم وكذلك مع المجتمعات الأُخر هادفة إلى نبذ الصراعات والتطرف العرقي والاثني وشجب التجزؤ المجتمعي من خلال تفاعل هؤلاء الأفراد بشكل ايجابي. فالأفراد المشاركين

في عملية التواصل يرتبطون بواقعهم المعيش ومن التراث المعرفي والثقافي يستمدون بعض العناصر ، كون نشاط التواصل قائم على تشكيل وجودهم .

ففي **الفلسفة** ، فيعد الفيلسوف الألماني (هابرماس) أحد أهم فلاسفة القرن العشرين ، وهو صاحب نظرية (الفعل التواصلي) . ويرى (هابرماس) إن التفاعلية تتحقق من خلال (العقل التواصلي)* والذي يرى فيه بأن " العقل التواصلي هو الذي يمكن أن يكون القاسم المشترك بين كل الثقافات ، وهو الضامن الأول لإمكانية توحيد التنوع والاختلاف .. فلابد أن يؤدي الاعتراف بالكثرة والاختلاف إلى إقرار أرضية للحوار الكوني الذي يحترم الهويات الشخصية للأفراد والمجتمعات والشعوب ويبني بينها نقاط التقاء ليصبح العيش سويا بينها ممكنا "[٦] .

وفي **علم الاجتماع** وضعت مرتكزات النظرية التفاعلية وكان أهمهم من نشط بها(جورج هربرت ميد ، هربرت بلومر ، جوفمان آرفنج) ، وتركز النظرية على أنّ " التفاعل بين الأفراد يمنحهم القدرة على اعتبار كل واحد منهم رمزا ذا قيمة محددة .. كما أنَّ التفاعل لا يكون بين الأفراد فقط، بل بين الأفراد والمؤسسات والمنظمات والمجتمعات المحلية والطبقات و الظواهر الجمعية الأُخر "[٧]. وترى هذه النظرية بأن المسرح " حالة اجتماعية تشمل الممثلين والجمهور .. وأن يكون الجمهور هو الذي يساعد أولاً على إعطاء الحياة للمشهد الدرامي" [٨] . فـــ(جورج هربرت) يرى أن التفاعلية تكمن في" ضرورة استعمال (اللغة) كونها تحدد أنماط الاتصال الذاتي بين الأفراد و الجماعات و تفسر العلاقات الاجتماعية بصورة عامة . وأن (الفعل) هو المصدر لعمليات التفاعل والاتصال وانتقال الأفعال الاجتماعية وردود الأفعال والسلوك والاتجاهات والقيم من الحالة الفردية إلى الجمعية "[٩] . أما (جوفمان) الذي كثيراً ما تصنف نظريته من منظور (مسرحي) فهو يرى بأن " الأدوار(أي التوقعات التي تكون لدى الآخرين عن سلوكنا في ظروف معينة) هي بمنزلة نصوص نقوم بتمثيلها "[١٠] .

أما في مجال **الإعلام** ، فتلعب التفاعلية دوراً بارزاً فيه من خلال ما تحققه وسائل الاتصال الجماهيرية من مغزى وأثر لدى المشاهدين عبر الصورة ، إذ يتشّكل في ذهن الأفراد معاني ودوال مشتركة يستطيعون من خلالها أدراك واقعهم أو الواقع المنقول لهم عبر وسيلة اتصال معينة ، إذ يتم التفاعل من خلال الصورة المرئية الناقلة للحدث أو من خلال برنامج ترفيهي أو اجتماعي بحسب الرغبة والحاجة ، فتتجسد التفاعلية عبر اللغة أو الصورة أو الاتصال ببرنامج فضائي معين من قبل المتلقي ومشاركته في (حدث ، أسئلة ، رأي) . ففي البرامج الفضائية " يتجلى التفاعل من جانب الذين يقدمون محتويات ترفيهية من التكيُّف المسبق مع الاستجابة المفترضة لأفراد الجمهور ، ومن جانب هؤلاء يحدث التفاعل من خلال القيام بالاستجابة المفترضة "[١١] .

***** المحور الثاني : مفهوم التفاعلية وتقنياتها الأدائية (مسرحياً)**

كان السعي إلى التفاعل والتشارك عبر الفن المسرحي هو شكل من أشكال الدراما الجديدة أو ما تسمى بـــ(الدراما التفاعلية أو الدراما التحفيزية) ، والتي تسعى إلى ردم الهوة بين (المؤدي/المتلقي) ، معتبرة المتلقي جزءاً من العملية المسرحية وأحد المفردات التي تتشكل منها المنظومة الجمالية للعرض .

فالمسرح التفاعلي تعرفهُ (ماري إلياس) بأنه مسرح"ملتزم داخل المجتمعات يخلق علاقة تفاعلية مع جمهوره ، وهو يختلف عن المسرح التقليدي الذي يتعامل مع متلقيه كمستقبل غير مشارك . وإنما يقوم على المشاركة الواعية ، وسمّي في بعض الأحيان بـــالـــ(تحفيزي) أيضاً، كونه يعتمد على المبدأ التفاعل ، التفاعل

هنا انطلاقاً من مفهوم اللعب في المسرح والحوار والمسرحة ، إذ تتمّ مسرحة الواقع ، ومن ثم مناقشة أو محاكمة هذا الواقع بمشاركة الجمهور "[١٢] .

ومن أجل أن تكون المشاركة واعية وتصل الصورة الايجابية إلى الجمهور من خلال اللعب والتحفيز فبالإمكان الاستعانة بالوسائط السينمية والرقمية كجزء فاعل في تحقيق التفاعل داخل مشهدية العرض ، لذا تؤكد (فاطمة البريكي) في كتابها (مدخل إلى الأدب التفاعلي) بأن " المسرح التفاعلي يستطيع استثمار المعطيات التكنولوجية الحديثة لدعم النص المكتوب .. كون التفاعلية أصبحت تعني سيادة المتلقي على النص المكتوب وتخلق روح المنافسة بين المتلقين لإبداع الأفضل "[١٣] . إن ما تختلف بهِ الدراما التفاعلية عن الدراما النفسية التي تبغي التطهير هو الهدف ، فـ " الاهتمام الأول لكاتب الدراما التفاعلية هو تحقيق (المتعة) في ضوء المسرحية اللعبة . ولا يعني كاتب الدراما التفاعلية قد لا يضمن التطهير والتحرر "[١٤].

ويذكر (براين ديفيد فيلبس) بأن الدراما التفاعلية تشترك مع نوعين من الدراما وهي : [١٥]

١- المسرح البيئي:فالدراما التفاعلية هي شكل من الدراما المفككة التي تأخذ نموذج المسرح البيئي المتمثل في دمج الفضاءات للجمهور والممثل واستبعاد الاختلاف بين الاثنين تماماً، فهي ترفض طريقة العرض التقليدية .

٢- الدراما التشعبية:والتي تكون فيها النهاية من صُنع الجمهور ذاتهِ وقتما يشارك ويتفاعل مع الحدث المسرحي بعكس العروض التقليدية .

يحدد (محمد سامي) أسس التفاعلية في المسرح بفكرتين أساسيتين وهما : [١٦]

١) اختلاف هذا المسرح عن المسرح التقليدي من حيث توجهه – فهو مسرح موجه في الأساس (سياسياً أو اجتماعياً) .

٢) علاقتهِ بالجمهور ، فهو يتعامل مع المتفرج بطريقة مختلفة عندما يحدد سلفاً نوعية هذا المتفرج ، ويتوجه إليه مباشرةً مدركاً ما يرديه منهُ .

أما المقومات التقنية التي تستعمل في التفاعلية المسرحية ، فيمكن إيجازها بالآتي : [١٧]

١- **السكيتش:**بناء أنموذج نصي بوساطة الكتابة الجماعية لأعضاء الفرقة المسرحية عن طريق التوليف أو الإعداد أو التأليف،أو من خلال آلية ارتجال الممثلين ، وتكون موضوعاتهِ مستمدة من حياة الجمهور اليومية وبأسلوب حواري بسيط ولغة مفهومة قابلة للتفاعل ومركزة على الموضوع المقترح .

٢- **الجوكر:**وهو شخصية متفردة موهوبة تاقنة لفن التفاعل والتواصل مع الجمهور، شخصية متعددة الوظائف تجمع بين (التمثيل والتنشيط والاخراج) داخل منظومة العرض، والذي يتيح المجال للمتلقي بالرد والحديث والمشاركة الفعالة ويمنحها الثقة ، ويسند له فعل الانتقاء من الجمهور لغرض التفاعل مع الموضوعة المطروحة،وأن يكون موضوعياً في قراراتهِ ،وأن يكون مستقبلاً للجمهور في بداية العرض ليفسر لهم مضمار اللعبة .

٣- **لعب الأدوار:**ويقصد به التمثيل التلقائي والعفوي لمواقف يضطلع بها الجمهور بعد عرض النموذج ، وتعتبر هذه التقانة جزءاً رئيساً من مكونات المسرح التفاعلي وتهدف إلى إضفاء المزيد من التوضيحات الخاصة بالموضوعة المطروحة ، وتنطلق هذه التقانة في اغلب العروض من الرغبة .

٤- **الارتجال:**تقانة في التمثيل تقوم على ابتكار شيء ما وأدائه من دون تحضير مسبق له ، ولهذه التقانة مساحة مهمة في المسرح التفاعلي ، وتتطلب من الممثل أنْ يكون ممتلكاً للخفة وحس الدعابة في مجاله الحركي والصوتي ليتمكن من الرد على أي فعل طارئ يَرِدُ في المشهد الدرامي المقدم . فأحد آليات تشكيل العرض التفاعلي هو الارتجال المتحقق من خلال لعب الأدوار .

٥- **فضاء العرض:**يشترط في المسرح التفاعلي أن يحس الجمهور ولأول وهلة بأنهُ جزءاً من فضاء العرض، كون هذا الفضاء يكسر النسق التقليدي من حيث آلية التلقي ، والوظيفة الخاصة لتقنيات العرض ، فهو فضاء خلق ليحقق آلية التفاعل بين (الممثل/الجمهور) .

٦- **المخرج:**المخرج هو المسؤول الأول عن العمل المسرحي ، فهو الذي يتحمل مسؤولية كل القرارات والاختيارات الفنية ، كما يحدد بتنسيق مع الكاتب والمنتج الخطوط الرئيسية للتصور العام الذي سينتهجه وفريق عمله للاشتغال على النص المسرحي المكتوب أو المرتجل ، انطلاقا من اختيار الممثلين وتوزيع الأدوار وتسيير البروفات .. وإدارة الممثلين . كما يناقش السينوغراف ومصمم الملابس في الجوانب التي تهم السينوغرافيا والموسيقى والمؤثرات الصوتية المصاحبة .

٧- **الممثلون :** يتطلب العرض التفاعلي ممثلين محترفين وذو موهبة وثقافة ليتمكنوا من التعامل مع مجريات الأحداث ومواقف الرد والارتجال .

٨-**الديكور والأزياء والموسيقى :** يجب أن يعي مصمموها بأن تكون مؤثرة ومعبرة عن وقائع المشاهد وتتسم بالبساطة والوضوح والقدرة على تحريك العواطف .

**المبحث الثاني/ تفاعلية الأداء في العرض المسرحي العالمي**

شكلت حركة المخرجين المسرحيين التي ظهرت بعد أعقاب الحرب العالمية الثانية ثورةً على التقاليد التي سادت في المسرح والتي اتسمت بجاهزيتها ونمطيتها ، مستفيدين من النظريات الفلسفية والاجتماعية في ذلك العصر. فبدؤوا بتهشيم بنية الدراما التقليدية وما فيها من عمل الممثل ومنظومة العناصر التي يتشكل منها فضاء العرض ، إذ قاموا بزحزحة البنية التقليدية والذهاب بها لمدارات مفتوحة رافضة للشعرية والأدبية والأيقنة المغلقة ، مدركة لمكامن الإنسان ومعاناتهِ في عصر فقدان القيم لمعانيها ومحتوياتها ، وتوجهوا إلى رسم فضاء العرض عبر التقنيات المعصرنة لإعطاء طابع جمالي يتسم بالجدة والابتكار والدهشة ، كذلك السخط على قسرية التعامل مع المتلقي وحجرهِ بالارتكاز على الإيهامية ، وتحويل مسار التلقي صوب كفة (المتلقي) وعدّه جزءاً فعالاً في بناء مشهدية العرض من خلال تفاعليتهِ وكتابتهِ صورة العرض الآنية .

وكان لسعي المخرج (أروين بسكاتور) ومسرحه المسمى بـ(المسرح السياسي) دوراً في بلورة التوجهات نحو زج المتلقي في اللعبة المسرحية وجعله جزءًا من منظومة العرض ، فمسرحه قائم على طرح مواضيع سياسية تهدف إلى تحريض المتلقي وتحقيق تفاعلهِ البناء . حيث يرى ( بسكاتور) بأن " يجب ألا نكتفي بالحديث عن الواقع ، بل علينا أن نغيرهُ ، وبالتالي فأن الأمر يتطلب خلق علاقة مباشرة مع الجمهور ، وذلك بالخروج من مفهوم الجدار الرابع .. من أجل تعزيز مبدأ المشاركة (ومسرح المشاركة يسعى إلى إقحام جمهور النظارة والممثلين في تجربة مشتركة ، ويعطي المتفرجين ما يركزون عليه أكثر من مجرد قصة وبعض الشخصيات .. ) "[١٨] .

كما يعد (برتولد برشت) أحد أبرز المخرجين في القرن العشرين ، والذي سعى من خلال نظريتهِ (المسرح الملحمي) إلى إعادة صياغة مقتضيات الدراما وتحويل مساراتها صوب خلق منظومة جديدة للعرض تعتمد الدهشة والصدمة والمشاركة ، من خلال الأداء التقديمي للممثل والسعي لتفاعلية المتلقي مع العرض المسرحي وجعلهِ متلقي ايجابي ، فيرى (برشت) " إن الممارسة المسرحية المعاصرة قد أجهضت العلاقة المباشرة بين خشبة المسرح والجمهور .. كما أنها عاجزة تماماً عن التأثر بالمجتمع (الممثل/قاعدة المشاهدة) .. يجب أنْ ندفع بمسرحنا وهو مسرح عصر العلم إلى الضواحي والشوارع حيث يفتح ذراعيه للجميع ويصبح في متناول أولئك الذين يعيشون على القليل وينتجون الكثير .. نريدُ أن نهدم الجدار الرابع "[١٩] .

وفي تجارب (المسرح الفقير) للمخرج البولندي (جروتوفسكي) هنالك دعوة صريحة لجعل الجمهور ضمن منظومة العمل المسرحي وأن يكون شريكاً في اللعبة ويتفاعل معها ، مؤكّداً في نظرتهِ بأن المسرح " لا يمكن أن يوجد من دون العلاقة الوجدانية والإدراكية المباشرة – علاقة التواصل (( الحي )) بين الممثل والمتفرج .. ففي مسرحية (فاوست) ، يستضيف فاوست المتفرجين فيتحولون بدورهم إلى ضيوف في مأدبتهِ .. وبمجرد أن يجد المتفرج نفسهِ في منطقة مضاءة يبدأ هو أيضاً في أن يلعب دوراً في العرض .. فالمسرح كما يبدو لي هو مكان للاستفزاز .. لذا فالهدف الجوهري هو البحث عن العلاقة الصحيحة بين المتفرج والممثل لكل عرض مسرحي ، وترجمة ذلك إلى صورة مادية "[٢٠].

وفي تجربة المخرج والممثل والمؤلف الإيطالي (داريوفو) تظهر آلية التفاعل الأدائي في أكثر عروضه ، كونها من مرتكزات عرضهِ القائم على السخرية والتهكم والتندر والهجاء ضد السلطات الحاكمة ، ومشاكسة الجمهور من خلال خلق حالة (تشاركية) طقسية بين (الممثل/المتلقي) ، فالنص عند (داريوفو) يتكون من خلال العرض،لأنه " يشرك استجابات جمهورهِ في تعزيز البنية الإيقاعية لعرضهِ ، حيث يقوم بشكلٍ دائم بتعديل النصوص الأصلية لمسرحياتهِ بحسب استجابات الجمهور المختلفة في كل عرض . فيقول ( فو) : جمهوري شريك في المؤامرة ، وتتشكل نصوص أعمالي بحسب استجابات الجمهور ، إنهم يساعدوني في خلق إيقاع المسرحية "[٢١] ، إذ إنّ تشكيل النص لدى (داريوفو) قائم على تفاعلية الأداء بين(الممثل/المتلقي) ، من خلال لحظات الارتجال الآنية التي يطلقها الجمهور صوب العرض وفق الحدث المقدم . وإن ما يسمح لـ(المتلقي) بهذه التشاركية هو أن (داريوفو) يؤمن بحميمية العلاقة بين (موجودات الخشبة/موجودات الصالة) من خلال تقنيات المسرح الملحمي الذي يتشاطر دخولها في عروضه والقائمة على الإرتجال في الحوادث العرضية بين (الممثل/ المتلقي) واستعماله للسينما وبعض مقاطع الأفلام والمؤثرات الصوتية الضخمة وتضادات الإضاءة التي تخلق مجموعة من المفارقات تخدم العرض وتزيد من وقع اللعبة المسرحية القائمة على تفاعلية (الممثل/المتلقي) ، فضلا عن توظيفه لشخصية الراوي والمهرج لتحقيق أغراضه السياسية التي يشاكس من خلالها الجمهور والسلطة وكما حدث في مسرحية (موت فوضوي صدفة) [٢٢] .

وبالانتقال إلى التفاعلية بين (المؤدي/المتلقي) ومن طراز آخر من العروض ، وهي العروض التي هجرت الصالات المسرحية وتوجهت بالمتلقي إلى الأماكن العامة والتاريخية وأماكن خاصة بأحداث معينة ، والتي كان سعيها هو جعل (المؤدي/المتلقي) في حالة أكثر ألفةً وحميمية لتحقيق تشارك تفاعلي يتمخض عنه الكثير من الحلول الفكرية زيادة على ذلك عناصر (الصدمة ، الدهشة ، المتعة) التي يحققها العرض .

يعد المخرج الإنكليزي (بيتر بروك) أحد أبرز التجريبيين والطليعيين في القرن العشرين ، والذي سعى من خلال تجاربه إلى العودة إلى الطقوسية والبدائية والاحتفاء بالأسطورة عبر أعمال شغلت حيزاً جمالياً في الفضاءات المفتوحة . فـ(بروك) لن يدع متلقيه في حالة حجر ونمطية بل خلق مسافة حميمية بين المتلقي والعرض ، فهو يرى بأنه " علينا يتوقف جر انتباه الجمهور والاستحواذ على إيمانهِ .. يجب أن يكون لدى المتفرج منذ البداية حساً باطنياً لا شكل له "[٢٣] . وهذا ما فعله (بروك) في عروضهِ أمثال (اورجاست ، المهابهارتا ، حلم ليلة صيف ، منطق الطير) ، إذ كان الجمهور جزءاً فاعلاً في منظومتهِ البصرية ، وفي بعض الأحيان تبعه المتلقي لأكثر من مكان لأجل المشاهدة والتفاعل ، وكان القصد من الرحلة الأدائية هذه . لأن (بروك) كان يرغب في تحرير المتلقي من هواجسه ومخاوفه وتناقضات الحياة ويتعايش سلمياً مع كل ذلك عن طريق إدخالهم في تجربة مسرحية لمساعدتهم على العودة إلى حياتهم بشكل أفضل وهذا ما يحتاجه المجتمع [٢٤].

وفي (المسرح البيئي) عمد (ريتشارد ششنر) إلى ضرب تقليدية التلقي وإزالته للفاصل الإيهامي وبناء علاقة تقوم على التفاعل بين (الممثل/المتلقي/البيئة) ، إذ يتم اللعب والارتجال وآلية التفاعل الأدائي بين (المؤدي/المتلقي) على وفق طاقة المكان وما يحمله من أثر ودلالات ، فالمكان لدى (شيشنر) هو من يخلق له نص العرض مثل (مرآب سيارات ، مجمعات تجارية ، أماكن أكوام الحجارة والأشجار ، أزقة مسدودة ، أماكن الخراب) ، فتلك الأمكنة هي من تجعل عملية التفاعل الأدائي تتقدم فيصبح المتلقي أحد دعامات إنتاج العرض [٢٥] ، ففي مسرحية (ديونيسوس 69) قام (شيشنر) بـ " حشر الجمهور في منطقة التمثيل ، ليقوموا بتمثيل قرويين من مدينة (ماي لاي) وشارك الجميع في رقصة طقسية ، وفي مشهد الموت ... شاركوا مع الممثلين .. في عملية القتل الطقسية للبانثيوس واللهو المعربد " [٢٦] .

أما فرقة (المسرح الحي) لمؤسسيها (جوليان بيك ، جوديت مالينا) فتعد من الفرق المسرحية التي تميزت بعروضها في الفضاءات المفتوحة في أمريكا بعد منتصف القرن العشرين ، إذ سعت إلى جعل المسرح طريقة لعلاج الناس بالعودة إلى السحرية والبدائية والاعتماد على صدم المتلقي ، وتذهب (مالينا) إلى ضرورة التلامس مع الجمهور وجعله أحد مفردات العرض كونه جزءاً من هذا العالم ، فقد " سعى المسرح الحي إلى افعال تلقائية من جانب الجماهير وسلبهم سيطرتهم ، فبعض الجماهير قاموا بأداء ما تراءى لهم وهو ما كان جميلاً ولافتاً ، وبعض الآخر كانوا مبالغين في أدائهم وكانوا أكثر حماقةً وبشاعة لأن المتفرج العادي في أفضل الأحوال سيلجأ إلى الكليشيهات المكررة إذا ما طلب منه التعبير عن وعيهِ "[٢٧]. في عرض (بروميثيوس) قامت (مالينا) بـ " جعل المتلقي – الممثل عاملين في حقل العرض ، إذ يبدأ العرض وقتما يفك الجمهور أسر الممثلين ، فالتمثيل عندهم ليس ايهاماً بالصدق ، وإنما هو عيش اللحظة بعمق واحترام "[٢٨].

أما تجربة المخرج (أوجستو بوال) ، فتعد من التجارب البارزة في المسرح العالمي وعلى مستوى (الأداء التفاعلي) في مسرحه المسمى بـ(مسرح المقهورين أو المضطهدين) ، فـ(بوال) يعدّ بمثابة الرمز لـ(المسرح التفاعلي) ، وكان الهدف من تجربته ومسرحهِ هو لتغيير جماهير الشعب وتحويل المتلقي إلى عنصر منتج إيجابي متفاعل ومحول لمسار الحدث الدرامي ، لأن (بوال) يُعد أن " مشاركة المتفرج الفعالة في العرض من الأهداف الأساسية لمسرحه ، فقد طرح غائية جديدة للمسرحية هي التوعية بدلاً من التطهير في المسرح .. فيعتمد مسرح المضطهد على المشهد القصير الذي يعرض حادثة أو واقعة ما تشكل نقطة انطلاق للعرض الذي يتطور بحسب ردود أفعال الحاضرين ، مما يجعل مكان العرض منبراً للنقاش والحوار ، فيمكن للمتفرج أن يتدخّل في مرحلة ما من صيرورة الواقعة فيناقشها ويقترح حلولها وكذلك يحدد نهايتها ، وهذه المناقشة هي التي تخلق الوعي عنده "[٢٩] . أما فيما يسميه (بوال) بـ(المسرح المتخفي) فهو مسرح يُعد لهُ نص مكتوب قصير مرهون بمستقبل الممثلين والمتلقين ، وفيه يتحول (المستَقبِل/المتلقي) إلى بطل من دون أن يدرك ذلك ، إذ قدم هكذا نمط من العروض في (مترو باريس ، قوارب ، مطاعم ، شوارع ستوكهولم) . كذلك مسرحهِ المسمى بـ(مسرح المنتدى) الذي قدمه في امريكا اللاتينية وكان جمهوره من العاملين في المصانع ومُصلين الكنيسة وطلاب جامعة ، ويستعمل فيه (بوال) تقنية يمكن تسميتها (البديل الشخصي/الممثل البديل) والتي تستسلم فيه الشخصية المؤدية لحدثٍ ما وتطلب من المشاهد تصحيح المسار ومعالجة الخطأ [٣٠] . من خلال ما تقدم يتبين أن وسائل (بوال) كانت محاولة لاستنطاق مكامن القهر والمعاناة عبر تفاعل متلقيه ، ومحاولةً منه لتغيير وعي المتلقي وثورته على سماجة واقعه عبر التدخل في الحدث وتشاركهِ في وضع الحلول .

لم يقف التفاعل الأدائي عند (بوال) فقد ظهرت فرق مسرحية جديدة تعهد إلى التشاركية في الأداء ، ومن تلك الفرق الحديثة هي فرقة (بلاست ثيوري Blast Theory) ، فقد عمدت تلك الفرقة إلى اللعب والتفاعل مع المتلقي في مستويات جديدة ومبتكرة ومستفزة ، ومواقف يذوب فيها الحاجز الفاصل بين الفن والحياة . معتبرةً أن المدينة هي الخشبة التي يؤدي فيها (المؤدي/المتلقي) ، وكانت تسعى لمد جسور التواصل بين المتلقي والمؤدين في لقاء متأخر وغير متوقع ومن أعمالهم ذات السمعة السيئة عرض (الاختطاف Kidnap) عام ١٩٩٨ إذ قدّم العرض في " مكان غير معلوم ، تم الإعلان عنه في دور السينما على فيلم فيديو مدة (٤٥) ثانية ، والذي اشتمل على رقم مجاني يتصل به المتطوعون، وقد تم اختيار المشاركين عن طريق القرعة التي منحت للفائزين فرصة تجربة التعرض للأختطاف ، وتم وضع الفائزين العشرة تحت المراقبة قبل أن يختطف اثنان ، ويتم احتجازهما في مكان سري لـ(٤٨) ساعة ، وجعل البث الحي للأحداث من الفيديو وأن يكون متاحاً للجمهور عبر الانترنت "[٣١] .

أما فرقة (بنش– درنك Punchdrunk) وهي من الفرق الشبابية الحديثة في انكلترا والتي تؤكد في عملها على مشاركة الجمهور وتفاعله عبر الأداء مختبرةً أعصابه من خلال عنصر (الرحلة) المتبع في عروضها . كما في عرض (الحفل التنكري للموت الأحمر) عام ٢٠٠٧ إذ " تتطلب عروضهم في كثير من الأحيان نقل الجماهير خلال الفضاء المسرحي بدلاً من البقاء جالسين طوال الوقت ، وبدلاً من أن يتم اصطحابهم أو توجيههم من موقع إلى آخر ، ويهيم أفراد الجمهور على وجوههم على وفق إرادتهم في مكان العرض ، ويلتقطون لمحات من الأداء والمشاهد حال عبورهم خلالها . ويتطلب من .. أفراد الجمهور (جميعهم) ارتداء أقنعة شفافة بيضاء (والتي تعمل على تمييزهم عن المؤدين وإخفاء ردود أفعالهم ومنحهم هلامية وشبحية"[٣٢].

وهنالك تجربة فرقة (الانترتينمينت) التي حققت حضوراً راكزاً في أوربا من خلال استعمالها للتقنية التفاعلية المعصرنة ، فعمل تلك الفرقة كان محايثاً التكنولوجيا الحديثة ، محاولةً دمجها من خلال منظومة العرض البصرية ، فمن خلال مادة الفيديو استطاعت أن ترتحل بين " التمثيل واللا تمثيل ، لأن الممثلين ينتقلون بين أدوار متبناة وبين نسخة ما من أنفسهم ، فالفرقة تؤمن بأنها قائمة على إحساس بأن كل العرض عمل من أعمال التوسط ، وعلى الشكوك حول تصور أن أي عرض هو آني وفوري : سواء (أكان) الممثلون يظهرون على شاشة الفيديو أم يمثلون بالميكروفونات ، ويمثلون ظاهراً كشخصيات أو كأنفسهم .. كما في عمل (جسيكا في غرفة الأضواء) عام ١٩٨٤ والذي تعامل مع موظفة ترشد المتفرجين إلى أماكنهم في السينما فتصبح حياتها مختلطة بالأفلام التي تراها "[٣٣] .

كما سعى مسرح الحد الأدنى (المينيمالي) إلى إيجاد علاقة فاعلة مع متلقيه عبر أسلوب العرض والتقشف المفرط في مقوماته،إذ " يهدف هذا المسرح احياناً ومن خلال كتاباته وإخراجه إلى إيصال مؤثراتهِ إلى حدها الأقصى، ... "[٣٤] ، فمثلاً في **عرض مسرحية GTG** يستفز المؤدي بانتظاره الرتيب ردود فعل المتلقي إزاء حالة الانتظار المطولة والممثل يجلس على الكرسي وهو في حالة اقرب للسكون" .. بحيث اقتصر أداء الممثل على الجلوس في حالة انتظار طيلة (مدة) العرض التي اقتصرت على(عشرة دقائق) ولم يقم الممثل إلا ببعض الإيماءات والحركات الموقعية والتي أشارت إلى حالة الملل التي تنتابه وهو في انتظار غير معلن عن الشخصية التي ينتظرها وبقيت حركات الممثل مقتصرة على حركة تكرارية للرجل للتعبير عن الانزعاج من طول الانتظار فضلا عن التلفت جهة يمين المسرح للإشارة إلى الموقع المفترض للمراد انتظار قدومه ..." [٣٥]

وهنالك تجارب مسرحية عربية في مجال التفاعلية تنوعت على وفق طبيعة الموضوعات التي تناولتها ، إذ إنّ " الخطوة الأولى للمبادرة كانت مع العرض المسرحي التفاعلي وندرفل وورد الذي قدم على مسرح نقابة الفنانين في حلب لثلاثة أيام متتالية خلال الأسبوع الأخير من عام ٢٠١٥ وهو عمل يحاكي واقع الشباب في المجتمع الحلبي ويسلط الضوء على موضوع تقبل الآخر ضمن العادات والتقاليد السائدة من خلال تناول قصة حب بين شاب وفتاة من بيئتين مختلفتين يحاولان إيجاد حلول للعوائق التي تقف في طريق ارتباطهما كما يعرض النص شخصيات ذات طباع مختلفة تشترك بالكثير من الأفكار بالرغم من ذلك الاختلاف." (٣٦)

كما قدم في عدن عرض"... مسرحية(صُنع في الحافة)،...تنتمي المسرحية للمسرح التفاعلي، ولا يتعدى زمنها النصف ساعة،...المسرحية من تأليف وإخراج/عمرو جمال، ويتشارك في بطولتها جيلين مسرحيين،...تتناول المسرحية ظاهرة الإرهاب، واستقطاب الجماعات المتطرفة للشباب، والتي تشرت مؤخراً في المجتمع بعدن، وتناقش دور المجتمع المباشر أو غير المباشر، سواءً (أكان ذلك) في إطار الأسرة (أم) المدرسة (أم) الشارع تجاه الشباب المستضعف والمهمش، وكذا التأثير السلبي والهدام عليهم، ما يُسهل تدخل تلك الجماعات في المشهد، والبناء على عامل النقص فيهم؛ لتصنع منهم أشخاص ذوي ميول انتقامية تجاه المجتمع، كما أنّ العرض تشاركي، بطرح الممثلين/ات للمشكلة، بينما يُنتظر من الجمهور التدخل والتغيير؛ بابتداع نص جديد أو تعديل الحوار، وإضافة مشاهد أو شخصيات؛ بما يساهم بوضع حلول وحد لها." (٣٧)ويشير المخرج جمال في هذا الصدد : " يعتمد المسرح التفاعلي على عرض مشكلة ما، مؤثرة ومواكبة، وترك أحداثها مفتوحة؛ لتحفز الجمهور على التفكير والنقاش حول تلك المشكلة، واقتراح حلولاً لها؛..."(٣٨)

كذلك نظمت مؤسسة ".. كير الدولية في مصر وهيئة الأمم ... سلسلة من العروض المسرحية التفاعلية، التي يقدمها شباب جمعية الجزويت والفرير للتنمية في محافظة المنيا، من أجل رفع مستوى الوعي العام حول مخاطر العنف الأسرى ... في مصر وذلك في إطار فعاليات الـ١٦ يوما لمناهضة العنف القائم على النوع الاجتماعي، ... ." (٣٩)

وهنالك ملامح في المسرح العراقي لجعل المتلقي مشارك في العرض قد تقتصر على التداخل المكاني عبر دمج الصالة بالخشبة أو جعل المتلقي جزء من مساحة العرض ، وهذا ما تجسد في عرض (ترنيمة الكرسي الهزاز) للمخرج عوني كرومي " إذ قام بتفعيل دور المتلقي ضمن طقسية العرض بمقوماتها الدينية عبر رش ماء الورد على رؤوس المتلقين لحظة دخولهم إلى مكان العرض ، مما هيّأ المتلقي للدخول ضمن منظومة العرض وتعزيز جوانبه النفسية للتهيؤ بغية المشاركة ضمن خصوصية البيت البغدادي بوصفه جزءاً من العرض ، كما لجأ كرومي إلى عنصر التأثير بـ(الرائحة المعطرة للبخور) مع ما يرافقها من (ضوء الشموع وأواني نحاسية ونبات أليلس والحنة والخبز)وذلك عند مرافقة المخرج لجموع المتلقين في مدخل باحة المسرح (البيت البغدادي) فضلاً عن (الترانيم وأصوات الصلات) ليخوض المتلقي تجربة المشاركة الطقسية بما يوحي بمكان مقدس يستثير البواعث المرجعية والتطهير لذات المتلقي عبر محفزات مرئية وسمعية وشمية، جعلت المتلقي جزءاً متفاعلاً بصورة مادية وروحية في العرض ضمن خطاب جمعي يشمل الممثل ومتلقيه ،..."(٤٠)

وفي عرض مسرحية ( عطيل) للمخرج سامي عبد الحميد "... سعى الممثلون لحظة بدأ العرض إلى محاولة إدخال المتلقي في منظومة العرض عبر توزيع مناديل بيضاء على المتلقين لإيجاد ترابط وثيق بين العرض ومتلقيه وليتحسس المتلقي بشكل مادي ذلك المنديل الذي تتبني عليه مسرحية عطيل"(٤١)

من خلال ما تقدم وعلى المستويين (الفكري) و (المسرحي) فأن تفاعلية الأداء وتوجهها صوب خلق مستويات تلقي جديدة ؛ كونها تقوم في مضامينها بثورةٍ على كل مجريات المسرح التقليدي ، فحضورها ارتكز على ضرب منظومة الإيهام محاولةً منها إذابة الحاجز الذي يفصل الإنسان عن المسرح ، ذلك الحاجز الذي يضع الإنسان في دائرة الوهم المفرطة ، إذ جاءت الرغبة بالخروج عن الطرز الكلاسيكية بناءً على أسس اجتماعية وجمالية ومحظورات سياسية ؛ فضلاً عما فرضه التجريب في المسرح بهدف تحقيق وظيفة جديدة للفرجة ، إذ سعت التجارب المعاصرة وناضلت من أجل طرح بديلاً جمالياً جديداً للفرجة والرؤية الجمالية وإشراك الجمهور في العرض المسرحي .

**ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات :-**

١-تعالج التفاعلية في المسرح موضوعات جدلية يكون المتلقي ( قادراً على مناقشتها وطرح الآراء فيها بصورة واضحة ومباشرة من اجل التغيير الايجابي) ويفضل أنْ تكون هذه الموضوعات معاشة يعاصرها المتلقي وتمس حياته في الحاضر والمستقبل ، مثل:(التطرف،التجزؤ ، النكوص...الخ). (جورج هربرت)(ماري الياس)( بسكاتور) (بروك) ( بوال) (وندرفل وورد).

٢- يُشكل (الجوكر) الركيزة الأساس لضبط التفاعلية بين المؤدي والمتلقي كما ويلعب دوراً في إثارة العنصر الدرامي المشوق خلال العرض .(محمد سامي)

٣- السماح للتلقائية والارتجال في ردود الأفعال أثناء حالة التفاعلية الأمر الذي يمنح المؤدي والمتلقي مساحة اكبر للتعبير عن الرأي الذي يتطور على وفق طبيعة النقاش وضمن ضبط الجوكر .(الدراما التشعبية) ( داريوفو)(محمد سامي) .

٤-اللعب الأدائي تقانة مفصلية تقوم عليها تفاعلية الأداء من خلال حالة التشاركية مع المتلقي وجعلهِ جزءاً فاعلاً في مشهدية العرض .( فيلبس) (بوال)(فرقة بنش – درنك) (المسرح الحي).

٥-اللغة البسيطة المعاشة للمتلقي عامل تواصلي مهم بين المؤدي والمتلقي ويحقق التحفيز والتواشج والاستقرار النفسي بغية الوصول إلى المعالجة الموضوعية للفكرة التي يناقشها العرض التفاعلي.(جورج هربرت) (المسرح الملحمي).

٦-تلعب التقانات التكنولوجية السمعبصرية دوراً في إثارة التفاعلية لاسيّما في نقل آراء شخصيات يتعذر حضورها المباشر على مساحة العرض أو في نقل أحداث فعلية ماضية ، يعد وجودها ضرورياً لطرح موضوع العرض والنقاش فيه . ( فاطمة البريكي)(داريوفو) ( فرقة الانترتينمينت).

٧- الأزياء والإكسسوارات والإضاءة والمؤثرات الصوتية تأتي لتعزيز التداخل الحدثي والنقاش بين المتلقي والمؤدي . (محمد سامي) (فرقة بنش – درنك) (سامي عبد الحميد) .

٨-تتطلب التفاعلية مساحة عرض تشجع وتحفز التشاركية وتلغي الفواصل بين المؤدي والمتلقي بل وتسمح بالعلاقة التفاعلية الحوارية بين المتلقين أنفسهم وتوحيد تنوعهم للتأكيد على الحالة التواصلية بينهم حتى النهاية.(هابرماس) (ماري الياس) ( جروتوفسكي) (شيشنر) (عوني كرومي).

**إجراءات البحث**

١) **مجتمع البحث :-** ضمن حدود البحث الزمكانية ومن خلال التقصي عن وجود عروض مسرحية وضعت لتطبيق التفاعلية وفق مفهوم البحث الحالي لم يتوفر سوى عرض مسرحية (وصمة ) ، على الرغم من وجود (مشاهد جزئية)** لعروض مسرحية عراقية تضمنت نوعاً من الفعل التفاعلي ولكن على مستوى مشهد واحد من العرض وليس كل العرض ، كما إنها خارج حدود البحث الحالي الزمكانية .

٢) **عينة البحث :-** تم اتخاذ مسرحية (وصمة ) أنموذجاً بوصفها الأقرب إلى هدف البحث.

٣) **أداة البحث :-** الاستناد إلى مؤشرات الإطار النظري بوصفها أداة البحث .

٤) **منهج البحث:-** تم اعتماد المنهج الوصفي .

٥) **تحليل عرض مسرحية (وصمة):**

**سيناريو : مشترك**

**إخراج وأداء : تــمار ميثم .**

**السنة : ٢٠١٧م .**

وفق مستويات القراءة وآليات التأويل ومن خلال العنوان الذي أناطهُ المخرج/المؤدي للعــرض ، فهــو يحمل نوع من الاستفزاز كإشارة مباشرة ، يقوم العرض على (٤) سكيتشــات تطــرح كلهــا موضــوعات اجتماعية أزلية وعقيمة الحل في المجتمع العراقي ، ذلك المجتمع الذي تكشف بنيتهِ عن الفعــل الازدواجــي للشخصية والمتعدي في الكثير من الأحيان للازدواجية في تفاعلات وتعاملات الفرد داخل بيئته ، تلك البيئــة التي ما فتئت أن تنتج وعي إنساني متقدم بسبب تحولاتها وتأثيرات الكولونيالية عليها وعلى تشــكيل وعيهــا الذي دائماً ما يتراجع في تقديم سمة الإنسانية على كل شيء مادي .

يعرض السكيتش رقم (١) و بجزئيه المنظومة الأبوية الحاملة لأزدواجية في تعاملها مع الأبن ، ويأتي هذا السكيتش كمرحلة تمهيدية لوضع المتلقي في جو العرض التفاعلي إذ يعرض المخرج/ المــؤدي وعبــر شاشة (الداتاشو) فيديو تسجيلي لــ(أبيه) الفعلي كجزء من حالة اللعب التي يقوم عليها العــرض التفــاعلي ، ويرد فيه الأب عند سؤاله عن الابن ومستواه الاجتماعي والفني كونه أكاديمياً مجيباً بعبــارات مــدح وثنــاء وسلوك اجتماعي سوَّي ومتقدم لذلك الابن وفاعلية علاقاته الاجتماعية التي تشير إلى أنّ الابــن شــخص ذو مكان مرموق بين أصدقائهِ ومجتمعه الذي يسكن ويعيش ويؤدي داخلهُ .

وبعد انتهاء مشهد الفيديو تفتح أنوار قاعة العرض لينوه (المؤدي/الجوكر) الذي يقوم بهِ (تمار) إلى أن هــذا رأي الأب أمام الكاميرا ومن المألوف أن يمتدح الآباء أبنائهم في مثل هذه المقابلات ، ولكن ما هو رأي الأب الفعلي من دون تصوير مباشر ؟

عندها يقوم (الجوكر) بتوجيه منفذ التقنيات لعرض الجزء الثاني من السكيتش رقم (١) وهي الحالــة التي يضمرها الآباء عند السؤال عن أبنائهم من دون تصوير مباشر(كاميرا خفية) وبصراحة ، فتتكشف حالة (المسكوت عنه) التي مثلتها كواليس تسجيل مقطع الفيديو الثاني والذي يظهر فيها الأب مستأنساً في الحــديث عن سلبيات أبنه والتي حددها (بالنرجسية والسيطرة والمشاكسة والمشاجرة والاعتماد على الغير في الحيــاة ) وقد شكّل الرأي المتناقض للأب مفارقة كوميدية انعكست على ردود أفعال المتلقي ، ليبدأ بعــدها (الجــوكر) بفتح أنوار القاعة مجدداً والبدء بتحقيق تفاعلية الأداء عبر استدراج الجمهور للمشاركة من خــلال مطالبتــه (الإجابة بصراحة) عمّا إذا كانت حالة التناقض هذه تتوفر في آبائهم من عدمها و مــدى تــأثرهم بالمشــهد وموقفهم إزاء مثل هذا التناقض وما هو الحل المقترح لمعالجة هذا التناقض ؟ وقد جاءت إجابات المتلقــين المشاركين متباينة ، إذ أفرز هذا التفاعل عن تعرض بعض المتلقين لهذه الحالة وعلى مستوى الذكور والإناث مع ذكر بعضهم الآخر أنّ علاقتهم بإبائهم لا تتضمن مثل هذا التناقض ، وكانت الحلول المقترحة من المتلقين تتركز بشكل أساس على ضرورة مكاشفة ومصارحة الآباء حول أسباب هذا التناقض والركون إلــى جلســة حوارية لطيفة تلغي التناقض وتعزز التوعية الصريحة اللطيفة من قبل الآباء اتجاه أبنائهم ومطالبة الأبنــاء أن يكونوا أكثر طواعية إزاء توجيهات الآباء .

وقد أتاح استعمال اللهجة العامية من قبل المؤدي والمتلقي حرية اكبر لتعزيز المشاركة التفاعلية في أداء العرض ، إذ قرّب ذلك من العلاقة بين المؤدي والمتلقي والشعور بأنّ النقاش لا يتضمن شروط لغوية محددة قد تعوق البعض عن المشاركة .

كما ساد الارتجال في الأسئلة والحالات التشاركية بين (المؤدي/الجوكر/المتلقي) ، محققاً حالة وجدانية بينه وبين المتلقي الذي أصبح جزءًا فاعلاً في منظومة العرض .

يبدأ بعدها الجوكر بالتنويه عن الإرتحال إلى السكيتش رقم (٢) الذي يطرح حالة مجتمعية مشاعة ويعاني منها الكثير من الأشخاص ، وهي حالة (الوصمة – التنابز بالألقاب) الذي يطلق على الأشخاص بسبب وجود شيء ملفت في تكوينهم الجسدي ، فينبه إلى دخول مؤدي جديد ، يقوم بأداء فعلي عن ذاته وشخصيته ومعاناته الحقيقية في الحياة المعاشة بسبب وصمة (الصلع) ، يبدأ المؤدي(محمد/الأصلع) بالحديث عن معاناتهِ وسط المجتمع وما يرمى عليه من ألقاب وعبارات ساخرة مستفزه لشخصهِ وفي أماكن متعددة ، مثل ــ(مكان الوظيفة ، منطقة سكنهِ) ومن أشخاص أصدقاء وأقرباء .

ولكي يوجد الجوكر حالة من الفعل الدرامي يبدأ الجوكر باستفزاز (الأصلع الذي يرتدي قبعة تغطي راسه) وتمثل الاستفزاز هنا من خلال استعارة الجوكر للمقولات الساخرة التي يتعرض لها ( الأصلع ) في واقع الحياة المعاش ، ومن هذه العبارات (عندك مشط ، اجيبلك شسوار ، محتاج دهن شعر) ، ليرد (الأصلع) على الجوكر بنزعهِ للقبعة التي تعلن جوابهِ .

وهنا يوجه (الأصلع) كلامه المباشر للمتلقين ويسأل لماذا وما هو ذنبه لكي يعامل بوصفه مختلف او يباح جرح مشاعره لشيء خارج إرادته (الصلع) ؟ وقد تفاعل الجمهور مع القضية المطروحة وبالخصوص عند وصول المؤدي (الأصلع) إلى إخبار المتلقين بأنّ أحد خاطبي شقيقته رفض الارتباط بها بعد علمه أن أخيها (أصلع) خشية انتقال الوراثة لأبنائه في المستقبل ، وتمكن المؤدي (الأصلع) من تحقيق تفاعلية مباشرة مع جميع من في العرض بإثارته الأسئلة وسماع آراء المتلقين تباعاً ومواقفهم وتم ذلك بقيادة متوازية من قبل الجوكر مع المؤدي للأسئلة الموجهة للمتلقين ومناقشة أجوبتهم التي بدت أكثر تفهم لفكرة (الصلع) ومحاولة طرح حلول مثل زراعة الشعر أو تقبل فكرة الصلع كعنصر جمالي مميز للرجل ، بل وأكثر من ذلك مبادرة احد المتلقين المفاجئة بتعهده بعدم الاستهزاء بالأصلع بعد اليوم.

ومن تطورات العرض المفاجئة طرح احد المتلقين (أستاذ بالكلية) سؤال ( لماذا نسخر ، وهل السخرية ضرورة حياتية لاسيما وان الله تعالى أمرنا بالابتعاد عن السخرية ؟ ) ويبني الجوكر سؤالاً وفقاً لذلك يوجه للمتلقين (هل يمكن العيش والتواصل وصنع الابتسامة دون سخرية وتقليل من شأن الآخر ؟) . يبدأ الجوكر هنا بالتوجه صوب المتلقي وأخذ جوابهِ ، وكانت الأجوبة وبنسبة عالية تؤكد بأنه يمكن العيش وصنع البسمة من دون سخرية وتقليل شأن الآخر ، في حين كان رأي أحد المتلقين مع السخرية وليس ضدها . وبعد النقاش والحوارية بين المؤدي والمتلقي بإدارة الجوكر ، تم إنهاء المشهد من قبل الجوكر .

بعد ذلك ينوه الجوكر إلى طرح حالة أخرى وهي السكيتش (٣) بعدها تطفأ أنوار الصالة ، فتدخل المؤدية (حنين) إلى مكان العرض تصاحب دخولها موسيقى رومانسية مقتبسة من فيلم (تايتنك) . تسير المؤدية بطريقة حالمة ولكنها تنتبه فجأة كفعل درامي إلى أنّ هذا ليس عالمها لذا توجه كلامها منفذ المؤثرات الصوتية (علي) بضرورة تغيير تلك الموسيقى فيطلب الجوكر حينها استبدال المقطوعة بأخرى مناسبة للحدث، تبدأ المؤدية بطرح نكوصها من حالة (البدانة/السمنة) وسط صمت وسكون من المتلقين ، حيث تطرح المؤدية معاناتها المعاشة بسبب سخرية الآخرين منها بسبب السمنة ووصمها بألفاظ جارحة لمشاعرها مثل (الدبة ،

الفيل) ورغم تعاطف المتلقين بالصمت نجد إحدى المتلقيات وبشكل عفوي (تضحك بوضوح ) مما أثار ردود فعل عفوية متوترة من قبل المؤدية قاربت المشادة الكلامية مع المتلقية ، وكان هدف المؤدية معرفة لماذا عدّت المتلقية ذلك مضحكاً ؟ عندها تَدخل الجوكر لضبط فضاء التفاعل ، وبدأ بإستشارة الجمهور حول إذا ما مر أحدهم بالحالة التي تمر بها المؤدية وكان الرد بإيجابية ، ثم يلعب الجوكر لعبته بتحويل الكفة صوب أحد المتلقين من الرجال الذي يعاني من الموضوع ذاته – السمنة– ليعجز عن الرد في أصعب المواقف التي يمر بها .

تسترسل المؤدية في سرد معاناتها الذاتية الحقيقة ، لاسيّما إزاء فكرة (الزواج) إذ تبين الرأي المحبط لها من قبل النساء المقربات وذلك بأنها لا يمكن أن تكون زوجة في يوم الأيام بسبب السمنة ؟ مما أثار ردود فعل المتلقين وأكد بعضهم من خلال المشاركة المباشرة بوجود حلول مختلفة لهذا الموضوع فمنهم من طرح فكرة (العملية أو الإحماء من اجل الرشاقة) ومنهم من أكّد أنّ هنالك من الأذواق عند الرجال والنساء قد لا تتعارض مع فكرة السمنة فيما يتعلق بالزواج ، كذلك طرح رأي متعلق بمسألة (النصيب) الذي يتحكم به الرب والذي يتخطى حدود الجوانب الشكلية للبشر ، وساد جو من التفاعل الانساني مع المؤدية في محاولة لطرح الحلول التفاعلية والمشاركة المباشرة في العرض من قبل المتلقين الذين ابدوا استجابات ايجابية وصلت حد رد فعل مفاجئ من احد المتلقين عندما قدم اعتذاره للمؤدية لانه كان سابقاً قبل العرض طالما يسخر منها وانه يعتذر منها امام الجميع وانه لن يسخر منها بعد الان وعندما شكك احد المتلقين بجديته وان هذا رأي مؤقت أجاب بأنه قرار قطعي سيستمر ما بعد العرض وبطواعية وقناعة دائمة .

في السكيتش (٤) والأخير ، يطرح المؤدي/الجوكر معاناة الأم العراقية وسط زحام المصائب والويلات والقهر والفقر المدقع الذي تمر بهِ اغلب الأمهات ، فيستثمر مخرج العرض شاشة (الداتاشو) في عرض مادته السينمية التي تطرح مقابلة مع أم حرق أحد أبنائها وسط سيل جارف لدموعها وبالرغم من ذلك تقول: إنّ ولدها (فداء للأرض والوطن) ، لكن الأقسى هي تطلب من الدولة والمسؤولين أن يعيدوا جثمان ابنها الآخر الذي فقدته في (مجزرة سبايكر) التي راح ضحيتها آلاف الشباب من العراق ، أبنها الذي نشأ في (كرفان حديد) منذ النظام البائد وعاش وسط حر شديد وبرد قارس داخل ذلك (الكرفان) ، وينتهي مشهد الأم وهي (تضرب) على وجهها متوسلة كل ذي شأن بإعادة ابنها لكي تدفنه بيدها . تفتح أنوار الصالة فتكشف مستوى تأثر المتلقين على تلك المرأة ، حينها يوجه الجوكر الحديث صوب المتلقي ويحملهم مسؤولية الاختيار في القادم القريب كي لا تفجع الأمهات مرتين ، ويحثهم على زيارة المرأة ويبدي المتلقون استعدادهم لذلك . ويختتم العرض بشكر المتلقين وأخذ آرائهم حول التجربة التفاعلية .

**الفصل الرابع**

**النتائج:-**

١) عالج عرض (وصمة) موضوعات حياتية معاشة استطاع المتلقي أنْ يناقشها بسلاسة بل ويطور الأداء فيها ايجابياً من خلال ردود فعله وطرح الآراء البناءة بل وإقدام بعضهم على الاعتذار للمؤدي والتعهد بترك الممارسات الخاطئة السابقة (السخرية) إزاء حالات (التناقض–الصلع –السمنة – الفقر) وبصورة نهائية تستمر إلى ما بعد العرض.

٢) حقق الجوكر في الأنموذج المسرحي ضبطاً إيقاعياً وتحكماً استراتيجياً لفضاء العرض التفاعلي.

٣) مَنَحَ الارتجال لـ(المؤدين/المتلقين) حيزاً وافراً للمناقشة والتعبير عن رؤاهم حول معالجة الأفكار المطروحة في عرض (وصمة).كما منحت التلقائية تآلفاً وتفاعلاً بين (المؤدين/المتلقين)،(المتلقين/المتلقين).

٤) اتخذ اللعب الادائي في العينة الأنموذج طابع الحوارية التشاركية ووضع المتلقي في الصورة الشعورية للمؤدي من خلال استقصاء حال ورأي المتلقي إذا ما كان بدل المؤدي وما يعانيه من مشكلة واقعية ومدى تطابق أو تقارب وربما ابتعاد عن الحالة المعروضة للحل .كما أنتجت تقانة اللعب حراكاً فكرياً أدت إلى إنشطار المتلقين أنفسهم إلى (متلقين/مؤدين) فيما بينهم.

٥) كان لاستعمال اللهجة العامية (العراقية) دوراً في تسهيل التفاعل والتداخل بين المتلقي والمؤدي في مسرحية (وصمة).

٦) أثمر استعمال التقانة التكنولوجية (المادة الفيلمية) حالة وجدانية من خلال مسرحتها لليوميات ونقلها للقاء الأب المتناقض بالصورة المباشرة ثم بالكاميرا الخفية، فضلاً عن إظهار الجوانب الإنسانية العميقة عبر مقطع فيديو المرأة المفجوعة بولديها .

٧) ركّز توظيف عناصر العرض في مسرحية (وصمة) على دور كل منها في تعزيز النقاش لاسيما في توظيف المؤثر الصوتي في الاسكيتش (٣) وكذلك دور الإضاءة الفيضية (العامة) بعد تقديم كل اسكيتش والتي تسمح برؤية المؤدين والمتلقين بعضهم بعضا وإثارة الحوار بعد تقديم المشهد الدرامي بإضاءة تناسبه في حين كانت الأزياء والإكسسوارات قريبة من واقع المتلقي مما عزز من قبولها ضمن النسق التفاعلي واتخذ الديكور طابع الاقتصاد بالإشارة لطبيعة المكان كما في المرآة بالسكيتش (٢) .

٨) أسهم المسرح الدائري بوصفه مساحة للعرض من تعزيز الرؤية الكلية للحضور من مؤدين ومتلقين ومن مشاهدة ردود الأفعال بسهولة مع تحقيق تالف وانسجام اكبر في التعاطي مع ما يعرض من موضوع النقاش ضمن حلقة التلقي التي توفرت في عرض مسرحية (وصمة).

**الاستنتاجات:-**

١- المتلقي جوكر رديف تحققه الانتقائية .

٢- الأداء التفاعلي يمنحُ ألفةً وتداولاً فكرياً للمتلقي أقرب مما هو في الأداء غير التفاعلي.

٣- النسبية توصِل إلى الحلول المُعالِجة بسهولة من خلال الأداء التفاعلي .

٤- الارتجال حالة صحية لاستنطاق مكامن المتلقين .

٥- اللهجة عامل مؤثر حي ومحفز على التشاركية .

٦- بروز ذات المؤدي والمتلقي الحقيقية عبر التفاعل الأدائي المسرحي .

٧- عزز التفاعل الأدائي الحضور النسوي الذي خفف من النظر للمرأة كآخر .

٨- إذابة الحاجز بين الفن والحياة يعطي متلقي منتج وفاعل .

**التوصيات:-**

إقامة ورش تختص في العرض التفاعلي ووسائله وتقنياته داخل الأكاديميات والمؤسسات الفنية ، ومحاولة تقديم ذلك النوع من العروض داخل بيئات المجتمع العراقي المختلفة لمعالجة المواضيع الحياتية التي يعاني منها أفراد ذلك المجتمع وتحقيق عضوية تذيب الحاجز بين النخبة والعامة لتحقيق حالة نهوض وارتقاء مجتمعي .

**المقترحات :-**

١-استاطيقيا الفضاء في العرض المسرحي التفاعلي العراقي .

٢-مفهوم الجوكر ووظائفه في العرض المسرحي التفاعلي العالمي .

**المصادر**


سوزان بينيت ، جمهور المسرح : نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين ، تر:سامح فكري،(القاهرة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار : ١٩٩٥) ، ص٣٠ .

جماعة من كبار اللغويين العرب ، المعجم العربي الأساس ، ( جامعة الدول العربية – المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم – توزيع لاروس ، ١٩٨٨م)، ص ٩٤٢– ٩٤٣.

انتصار إبراهيم عبد الرزاق وصفد حسام الساموك ، الإعلام الجديد : تطور الأداء والوسيلة والوظيفة ، ط١ ، (جامعة بغداد ، الدار الجامعية للطباعة والنشر والترجمة : ٢٠١١) ، ص٤٢ .

مفهوم التفاعلية : Digital Media – Timeline ، https://web.facebook.com

حسني محمد نصر ، اتجاهات البحث والتنظير في وسائل الإعلام الجديدة ، السعودية ، جامعة الرياض ، ٢٠١٥ ، ص١٣ .

*– (العقل التواصلي) أو ما تسمى بـــ(نظرية الفاعلية التواصلية) والتي يقصد (هابرماس) بها بأنها : علاقة حوارية حرة بين فئات المجتمع المتعددة والمتباينة أيديولوجياً وطبقياً ، علاقة تتوخى بناء وعي بمنأى عن ضغط المؤسسات والأجهزة . للمزيد ينظر : باسم علي خريسان ، ما بعد الحداثة : دراسة في المشروع الثقافي الغربي ، ط١، (دمشق ، دار الفكر : ٢٠٠٦) ، ص٢٦٤ .

عبد الوهاب المسير وآخرون ، الحداثة وما بعد الحداثة ، (بيروت ، دار الفكر المعاصر : ٢٠٠٣) ، ص ١٩٢ – ١٩٣ .

مريم زعتر ، الإعلان في التلفزيون الجزائري (تحليل مضمون إعلانات القناة الوطنية) ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، الجزائر ، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية (قسم علوم الإعلام والاتصال) ، ٢٠٠٨ ، ص٣٨ .

كريستوفر بالما ، مقدمة في علم المسرح ، تر : علي عبد الغفار فطوم ، (القاهرة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار : ) ، ص١٠٢ ، ١٠٤ .

مريم زعتر ، الإعلان في التلفزيون الجزائري ، مصدر سابق ، ص٤٣ .

إيان كريب ، النظرية الاجتماعية ، تر : محمد حسين غلوم ، (الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب : ١٩٩٩) ، ص١٢٢ .

السعيد بو معيزة ، أثر وسائل الإعلام على القيم والسلوكيات لدى الشباب ، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) ، جامعة الجزائر ، كلية العلوم السياسية والإعلام ، ٢٠٠٦ ، ص٥٩ .

ماري إلياس، نحو تفعيل المسرح التفاعلي عربياً ، عبر موقع : http://www.alrumi.com

فاطمة البريكي ، مدخل إلى الأدب التفاعلي، ط١،(الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي: ٢٠٠٦)،ص٥ ،٩٩.

براين ديفيد فيلبس، الدراما التفاعلية : تفكيك المسرح ، مجلة (الثقافة الأجنبية) ، ع (٣–٤) ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، ٢٠١١ ، ص٢٤ .

براين ديفيد فيلبس ، الدراما التفاعلية : تفكيك المسرح ، المصدر السابق ، ص٢٢ ، ٢٥ .

محمد سامي ، تعريف المسرح التفاعلي ، الهيئة العربية للمسرح ، ٢٠١٦ . **http://atitheatre.ae** .

سيديل بيرلين ، دليل التدريب في التقنيات المسرحية ، تر : مجموعة خبراء ، (اليونسكو ، منظمة الامم المتحدة : د . ت) ، ص١١٧–١٢٧ .

يحيى البشتاوي،المضامين الفكرية والجمالية في المسرح السياسي ، ط١،(اربد ، دار الكندي للنشر والتوزيع : ٢٠٠٤) ، ص١٤ ، ١٥ .

سوزان بينيت ، جمهور المسرح : نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحيين ، مصدر سابق ، ص٤٦-٤٨ .

سمير سرحان،تجارب جديدة في الفن المسرحي،(بغداد ، دار الشؤون الثقافية:د . ت)،ص١٥٨، ١٦١،١٦٠ .

حاتم عقيل ، مسرح الهجاء الملحمي عند داريوفو ، مجلة (الحياة المسرحية) ، ع (٢٨-٢٩) ، دمشق ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٨٧ ، ص٩٧ .

ينظر:مي هاشم،لقاء صحفي مع داريوفو،مجلة (الحياة المسرحية)،ع (٢٨-٢٩)،دمشق،وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٨٧ ، ص٧٠-٧٢ .

حسين التكمه جي ، نظريات الإخراج : دراسة في الملامح الأساسية لنظرية الإخراج ، ط١ ، (بغداد ، دار المصادر للطباعة : ٢٠١١) ، ص٩٤ .

ينظر: بيرند زوخر ، مسرح الثمانينات والتسعينات ، ج٢،تر:حامد غانم وحنان معوض ، (القاهرة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار : ٢٠٠٠) ، ص١٢٨ .

ينظر:ابتسام يحيى احمد الأسعد ، المنطلقات الفكرية والجمالية للمسرح البيئي (نماذج عراقية)،رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ٢٠٠٢ ، ص١٦-١٨ .

سامي عبد الحميد ، فن التمثيل : نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد ، ط١ ، (بيروت ، دار ومكتبة البصائر للطباعة والنشر والتوزيع : ٢٠١١) ، ص١٠٢ .

كرستوفر آينز ، المسرح الطليعي ، تر:سامح فكري،(القاهرة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار : ١٩٩٦) ، ص٣٦١ ، ٣٦٢ .

ثيودور شانك،المسرح ما وراء الحدود:المسرح الأمريكي البديل،ج١،(القاهرة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار: ٢٠٠٨) ، ص٧٣ ، ٧٥ .

ماري إلياس،حنان قصاب،المعجم المسرحي:مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط٢، (بيروت ، مكتبة لبنان ناشرون : ٢٠٠٦) ، ص٤٥١ .

ينظر:اوجستو بوال ، ألعاب الممثلين وغير الممثلين،تر:الحسين علي يحيى، (القاهرة ، مطابع المجلس الأعلى للآثار: ١٩٩٧) ، ص١٦ ، ٣٠ ، ٤٠ .

هيلين فريشواتر،المسرح والجمهور،تر:أريج إبراهيم،(القاهرة ، المشروع القومي للترجمة:٢٠١٥) ، ص٩٣ . المصدر السابق نفسه ، ص٩٠ ، ٩١ .

جريج جايسكام ، الفيديو والسينما على خشبة المسرح ، تر:محمود كامل ، (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب: ٢٠١٠) ، ص٢١٥ ، ٢١٩ ، ٢٢٠ .

باتريس بافيز،معجم المسرح،تر:ميشال ف.خطار، ط١،(بيروت،المنظمة العربية للترجمة:٢٠١٥)، ص٥٦٣ .

محمد عباس حنتوش،الميتيمالية في أداء الممثل المسرحي الماليزي ، مجلة (العلوم الإنسانية) ، مج(٢٢) ، ع(٦) ، جامعة بابل ، مجلة جامعة بابل ، ٢٠١٤ ، ص١٤٥٥ .

ونـــدرفل وورد.. أولـــى عـــروض مبـــادرة المســـرح التفـــاعلي فـــي مدينـــة حلـــب http://www.sana.sy/?p=321010

معـاودة عـروض المسـرحية التفاعلية(صُـنع فـي الحافـة) فـي معهـد جميـل غـانم بعـدن-https://www.al-omana.com/news52455.html

عاد نعمان ، عروض مسرحية تفاعلية لفرقة(خليج عدن) في مدارس الثانوية
http://www.hunaaden.net/news31918.html
سلسلة عروض مسرحية تفاعلية للوعي حول العنف الأسري والزواج المبكر
http://www.youm7.com/story/2013/12/5
محمد عباس حنتوش ، دور المتلقي في العرض المسرحي العراقي المعاصر ،مجلة العلوم الإنسانية عدد نيسان ٢٠١٣م ، ص ٢٦٧.

محمد عباس حنتوش ، المصدر نفسه،ص ٢٦٩.

**- هنالك عرض لمسرحية (تشظي) قدم عام ٢٠٠٩ تضمن مشهد قبل نهاية العرض يتم فيه استدعاء المتلقين طواعية وتباعاً إلى خشبة العرض وسؤالهم عن رأيهم حول قضية احد المتهمين ضمن الحدث المسرحي . ولقد قدم العرض على قاعة المسرح الكبير (حقي الشبلي) في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل .