مجلة ميسان
للدراسات الاكاديمية

مجلة علمية محكمة - نصف سنوية

كلية التربية الاساسية - جامعة ميسان - العراق

البحوث الانسانية

مجلد (١٨) العدد (٣٥) حزيران (٢٠١٩)

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق بغداد 1326 في 2009

ISSN:1994-697X

رئيس التحرير

أ. د. مجيد جاسب حسين

مدير التحرير

ا.م.د. محمد عرب الموسوي

هيئة التحرير

أ. د	عباس عودة شنيور	عضواً	جامعة ميسان – كلية التربية الاساسية
أ. د	عبد الباسط محسن عيال	عضواً	جامعة ميسان – كلية التربية الاساسية
أ. د	قاسم مهاوي خلاوي	عضواً	جامعة ميسان – كلية التربية الاساسية
أ. د	مصطفى جلال مصطفى	عضوا	جامعة ميسان – كلية التربية الاساسية
ا. د	عبد الكريم لازم بهير	عضواً	جامعة ميسان – كلية التربية الاساسية
أ. د	احمد عبد المحسن الموسوي	عضواً	جامعة ميسان – كلية التربية الاساسية
أ. د	حيدر غازي لازم	عضواً	جامعة ميسان – كلية التربية الاساسية
أ. د	علي جبار كبيان	عضواً	استاذ زائر جامعة لندن - بريطانيا
أ. د	ايمان احمد محمد هريدي	عضواً	جامعة القاهرة – كلية الدراسات العليا للتربية - مصر
أ. م. د	عصام نجم الشاوي	عضواً	جامعة ميسان – كلية التربية الاساسية
أ. م. د	فؤاد فوزي جمعة	عضواً	جامعة شيجيجين – كلية العلوم السياسية - بولندا
أ. م. د	حنان صبحي عبيد	عضواً	مركز ابحاث لندن - بريطانيا

الإشراف الفني والاداري: صباح جاسب محيسن

عنوان المراسلات : جامعة ميسان – كلية التربية الأساسية - العمارة - طريق الكحلاء

www.misan-jas.com	Journal.m.academy@uomisan.edu.iq

رقم الإيداع في دار الكتب والوثائق ببغداد ١٣٢٦ لسنة ٢٠٠٩

كلمة رئيس التحرير

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على اشرف الخلق محمد وعلى اله الطيبين الطاهرين. بمناسبة صدور العدد الخامس والثلاثين لعام ٢٠١٩ من مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية ببحوثها الإنسانية والعلمية والتي تميزت بمواكبتها لحركة العصر الذي نعيش فيه .وهي تمد العلم والفكر بآراء جديدة تعتمد المنهج العلمي الحديث في كتابة البحث العلمي والذي جاء من خلال الجهود القيمة من قبل هيئة التحرير وما تقدمه عمادة الكلية في توفير الإمكانات المادية والتقنية في إنجاح هذه المهمة لتفتح هذه المجلة أفكارهم للقراء والباحثين من الأكاديميين والجمهور ونسعى هذه المجلة دائماً لخدمة العلم والعلماء ومن الله التوفيق .

ا.د. مجيد جاسب حسين

رئيس التحرير

ضوابط النشر

تصدر مجلة ميسان للدراسات الاكاديمية في اعداد متخصصة تشمل حقول العلوم الانسانية والاجتماعية والتربوية والعلوم التطبيقية والعلمية البحته.
وتنشر المجلة البحوث العلمية الأصيلة للباحثين في كافة التخصصات، من داخل العراق وخارجه، مكتوبة باللغة العربية أو الإنكليزية. ويشترط في البحث ألا يكون قد نشر أو قدم للنشر في اي مكان آخر، وعلى الباحث أن يتعهد بذلك خطياً عند تقديم البحث للنشر، وتخضع جميع البحوث للتقويم حسب الأصول العلمية المتبعة.

تعليمات للباحثين

١- تسلم نسخة الكترونية من البحث عبر الموقع

http://www.misan-jas.com

بصيغة Microsoft Word

٢- يُطبع البحث بواسطة الحاسوب بمسافات واحدة بين الأسطر على ان لايزيد عدد صفحاته على ٢٥ صفحة (وبواقع ٧٢٠٠ كلمة، حجم الحرف ١٣ وبخط Times New Roman) بما في ذلك الجداول والصور والرسومات ويستثنى من هذا العدد الملاحق والاستبانات، وتكتب أسماء الباحثين ثلاثية باللغتين العربية والإنجليزية، كما تذكر عناوين وظائفهم الحالية ورتبهم العلمية.
٣- العناوين الرئيسية والفرعية: تستخدم داخل البحث لتقسيم اجزاء البحث حسب اهميتها، وبتسلسل منطقي، وتشمل العناوين الرئيسية:

عنوان البحث
اسم الباحث ومكان العمل(القسم العلمي، الكلية،الجامعة)
الملخص : Abstract
الكلمات الدالة: keywords
المقدمة: Introduction
المواد وطريقة العمل: Material and Method
النتائج والمناقشة: Results and Discussion
الإستنتاج: Conclusions
المراجع: References

٤- يرفق مع البحث ملخص باللغة العربية وآخر باللغة الإنجليزية، على ألا تزيد كلمات الملخص عن (١٠٠) كلمة.
٤- تكتب بعد الملخص الكلمات الدالة للبحث (Keywords).
٦- تطبع الجداول والأشكال داخل المتن و ترقم حسب ورودها في المخطوط، وتزود بعناوين، ويشار إلى كل منها بالتسلسل، وتستخدم الأرقام العربية (1,2,3...) في كل أجزاء البحث.
٧- كل بحث يجب ان يشمل على مانسبته ٢٠% من المراجع الاجنبية ويستثنى من ذلك أبحاث اللغة العربية وعلوم القران.
٨- يعطى الباحث مدة أقصاها ٤ شهور لإجراء التعديلات على بحثه ان وجدت، وللمجلة بعد ذلك الغاء الملف البحثي تلقائيا في حال تجاوز المدة المذكورة اعلاه.
٩- يلتزم الباحث بدفع النفقات المالية المترتبة على اجراءات التقويم في حال طلبه سحب البحث ورغبته في عدم متابعة اجراءات النشر.
١٠- لا تجيز المجلة بأي حال من الأحوال سحب الأبحاث بعد قبولها للنشر ومهما كانت الأسباب.
١١- التوثيق (قائمة المراجع):

يُشار إلى المراجع في المتن بالاسم الاخير للمؤلف وسنة النشر بين قوسين. مثـال: سمير محمد الموسوي يوثق(الموسوي،٢٠١٦)، (Petersen, 1991,p44). أما الباحثون في تخصصات اللغة العربية فيمكنهم تهميش المراجع باستخدام الأرقام المتسلسلة بين قوسين هكـــذا: [١]، [٢]، [٣]، وتبين بإيجاز في قائمة بآخر البحث بحسب تسلسلها في المتن؛ على أن توضع قبل قائمة المصادر والمراجع

-توثق المصادر والمراجع في قائمة واحدة في نهاية البحث، وترتب هجائياً حسب الاسم الاخير للمؤلف، هكذا: (اسم العائلة، أول حرف من الاسم الأول للمؤلف (سنة النشر) عنوان الكتاب، رقم الطبعة مدينة النشر: دار النشر. ص من- الى).

مثال: ناصر الدين الاسد، مصادر الشعر الجاهلي يوثق:

الأسد، ن. (١٩٥٥) مصادر الشعر الجاهلي، ط١ مصر: دار المعارف. ص١٦٠-١٨٠.

Schunk,D.H(2002).Learning the Stories:An Education Perspective(2nd)NEW Jersy.

- ويفضل استخدام برنامج mendeley او End note عند توثيق المصادر

عند قبول البحث للنشر يوقع الباحث على انتقال حقوق ملكية البحث الى مجلة ميسان للدراسات الاكاديمية

-توثيق ثلاثة مراجع من دراسات منشورة لها علاقة بموضوع البحث من مجلة ميسان للدراسات الاكاديمية من موقع الرسمي للمجلة http://www.misan-jas.com/index.php/jas

لهيئة التحرير الحق بإجراء اية تعديلات من حيث نوع الحرف ونمط الكتابة، وبناء الجملة لغوياً بما يتناسب مع نموذج المجلة المعتمد لدينا.

-قرار هيئة التحرير بالقبول أو الرفض قرار نهائي مع الإحتفاظ بحقها بعدم ابداء الأسباب.

-يزود الباحث بنسخة مستلة من البحث ويمكن الحصول علي المزيد من النسخ إلكترونياً من موقع المجلة.

جميع المراسلات المتعلقة بالمجلة إلى:

journal.m.academy@uomisan.edu.iq

ت	فهرس البحوث الانسانية	ص
١	**مـــــــادة (هـ ل ك) في القرآن الكريـــــم** **دراســـــة في صورها البنائية** أ. م. د. ليث داود سلمان جامعة البصرة - كلية الآداب – قسم اللغة العربية	١
٢	**بناء قائمة بمعـايير الجودة لتقويم برنامج إعــداد معلمي الصفوف الاولى.** أ . م. د آلاء علي حسين محمد عبد العزيز جامعة ميسان/كلية التربية الأساسية	١٣
٣	**منهج مادة التربية الفنية في مرحلة التعليم الابتدائي (الأساسي) بين الواقع والطموح** ا.م. غسان كاظم جبر ا.م.د .امجد عبد الرزاق حبيب جامعة ميسان/ كلية التربية الاساسية جامعة البصرة / كلية التربية للعلوم الانسانية	٣٦
٤	**الكنيست ومواقفة من قضايا التعليم في (إسرائيل)** **في ضوء محـاضر الكنيست الإسرائيلي ١٩٦٦ _ ١٩٦٧** م .د. جاسم محمد شغيت الكعبي المديرية العامة لتربية ميسان	٦٥
٥	**دور المعالجة الاعلامية للازمات المحلية في الفضائيات العراقية ببناء أجندة الجمهور** **"دراسة مسحية على جمهور مركز مدينة بغداد"** م.د مثنى محمد فيحان الغانمي وزارة التعليم العالي / دائرة العلاقات والاعلام	٧٨
٦	**آغا محمد خان ودوره في تأسيس الدولة القاجارية (١٧٧٩-١٧٩٧)** م.د يوسف طه حسين كلية التربية - جامعة ميسان	١٠٢
٧	**دراسة في تطور المجتمع والتفكير لدى الأنسان منذُ بدء التاريخ** م.د. حسين جبـار طعمـة وزارة التربية /المديرية العامة للتربية في ميسان	١١٥
٨	**طبيعة الحكم الإسلامي في عصر الغيبة** مقاربة فكرية بين نظريتي الشيخ حسين علي النائيني والشهيد محمد باقر الصدر م.د. رحـيم حسين مـوسـى كلية القانون – جامعة ميسان	١٢٥
٩	**الغنيمة بين المدلول اللغوي والمفهوم الشرعي** (دراسة مقارنة) م.د. سلمان كاظم سدخان البهادلي جامعة الامام جعفر الصادق(عليه السلام)	١٣٤
١٠	**المرجعيات الاسطورية والسحرية في الخطاب المسرحي** م.د. سهى طه سالم جامعة بغداد / كلية الفنون الجميلة	١٥٢

١١	**جملة النهي في ديوان بن هانئ الاندلسي أدوات الطلب في ديوان بن هانئ الأندلسي / دراسة تفسيرية** أ . م . د سلام حسين علوان كامل كاظم الدراجي الجامعة المستنصرية / كلية التربية الاساسية	١٦٢
١٢	**تـرجمـة القـرآن الكريــم (بين المؤيدين و المعارضين)** م.د. محمود عبد الحسين الثعالبي جـامعــة ميســـان / كلية التربية	١٧٩
١٣	**الأثر النفسي والاجتماعي لصور الشهداء على المجتمع الميساني من وجهة نظر طلبة كلية التربية ـ جامعة ميسان** م.د. ليلـى قاســم لازم جامعة ميسان / كلية التربية	٢٠٠
١٤	**جَدَلية التَلَقيّ في الرسم العراقي المعاصر** م . آلاء علي أحمد جامعة البصرة / كليـــة الفنــون الجميلــة	٢٣٠
١٥	**مواجهة دعوات الانبياء عليهم السلام** م . جاسب غازي رشك جامعة ميسان / كلية التربية الاساسية	٢٤٣
١٦	**النزعة التصميمية في اعمال الخزافين العراقيين الشباب"خالد جبار العبيدي أنموذجاً ((دراسة تحليلية))** م. عادل صبري نصار جامعة ميسان / كلية التربية الاساسية	٢٦١
١٧	**اثر استراتيجية التقرير الختامي في التحصيل لدى طلبة قسم اللغة الانكليزية في كليات التربية في مادة الاستيعاب** م. نجم عبد الله برهان ا.م.د. نضال عيسى عبد المظفر كلية التربية / جامعة ميسان كلية التربية للعلوم الانسانية / جامعة البصرة	٢٩١
١٨	**دور الإرث في التنمية الاقتصادية للأسرة دراسة قرآنية** م. خليل إبراهيم حسب كلية القانون / جامعة ميسان	٣٠٤
١٩	**أثر استخدام استراتيجية المكعب في تحصيل تلاميذ المرحلة الابتدائية في مادة الرياضيات واتجاهاتهم نحو تعلمها** م. عدي هاشم علوان جامعة ميسان / كلية التربية الاساسية	٣٢٣

٢٠	**التقاضي الالكتروني** م. م. قصي مجبل شنون الساعدي جامعة ميسان / كلية القانون	٣٨١
٢١	**نسبة توازن القوة العضلية بين العضلات العاملة والمضادة للفخذ وعلاقتها بإصابات الطرف السفلي لدى لاعبي كرة القدم** م.م عدنان راضي فرج جامعة ميسان / كلية التربية البدنية وعلوم الرياضة	٤٠٢
٢٢	**دراسة العلاقة بين العمر و الجنس وسرعة الاستجابة الحركية للأطفال بعمر ٧-١٢ سنة** ا.د. حاجم شاني عودة — جامعة البصرة / كلية التربية الرياضية م.م. وفاء عبد الصمد — جامعة البصرة / كلية الإدارة والاقتصاد	٤١٣
٢٣	**القصة القصيرة العبرية للفترة من ١٩٨٨-٢٠٠٧** **סיפור קצר עברי לתקופה של 1988-2007** **Hebrew short story for the period of 1988-2007** م.م عمار محمد حطاب جامعة ميسان/ كلية التربية الأساسية	٤٢٦
٢٤	**موضوعة الحرب في الرسم العراقي المعاصر دراسة في اساليب الاظهار** م.م. رجاء كريم جبوري العبيدي جامعة ميسان / كلية التربية البدنية وعلوم الرياضة	٤٥١
٢٥	**مدى امكانية تطبيق التأمين الصحي في جامعة ميسان** م.م. زينب خليل هاشم الزبيدي جامعة ميسان / كلية الإدارة والاقتصاد	٤٧٤
٢٦	**امكانيات المسرح المدرسي في تطوير المواد الدراسية** **التربية الاسلامية للصف السادس الابتدائي أنموذجا** م.م. مجيد عبد الواحد جبر / المديرية العامة لتربية البصرة	٤٩١
٢٧	**الواقعية في مسرحيات عمار نعمة جابر مسرحية ـ قاع ـ أنموذجاَ** م.م. مجيد عبد الواحد جبر — التربية العامة لمحافظة البصرة / قسم النشاط المدرسي م.م. وضاء قحطان حميد الحمداني — التربية العامة لمحافظة البصرة / قسم الاعداد والتدريب	٥٠٢
٢٨	**الريادة الجمالية من بيكاسو إلى ماليفتش** م٠م هديل هادي عبد الأمير جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة	٥٢١
٢٩	**التبئير في سورة البقرة دراسة في النحو الوظيفي** م. باسم كريم مجيد جامعة ذي قار / كلية التربية للعلوم الإنسانية	٥٦٣

٣٠	**دراسة مالية لتطورات عرض النقد الواسع في البنك المركزي العراقي للفترة (٢٠١٤- ٢٠١٧)** م.م. ضرغام محمد عبد الوهاب جامعة ميسان / كلية الادارة والاقتصاد	٥٧٨
٣١	**Ethics of Media Interpreting in the Arab World: The Simultaneous Interpreting of Al-Jazeera News Outlet as Example** Assistant Professor Jasim Khalifah Sultan Al-Maryani (PhD) Dept. of Translation, University of Basrah	٥٩٣
٣٢	**The Postmodern Simulation in Jean Baudrillard's Writings** Assist Lect. Abbas Murad Dohan Al-Imam Al-Kadhim University College for Islamic Science	٦١٤
٣٣	Optimal Relevance in English Dialogues by EFL Iraqi Students **Assist Inst. Emad Jasem Mohamed** imad.jasim@uomisan.edu.iq	٦٣٥
٣٤	**(خصائص الوسائط المتعددة في العرض المسرحي العراقي)** **ماهر عبد الجبار إبراهيم بهاء عبد المحسن حسن** **كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة**	٦٥٤

(خصائص الوسائط المتعددة في العرض المسرحي العراقي)

ماهر عبد الجبار إبراهيم بهاء عبد المحسن حسن

كلية الفنون الجميلة / جامعة البصرة

ملخص البحث :

تشغُل الوسائط المتعددة في عصرنا الحاضر حيزاً مهماً في بعض الاتجاهات الإخراجية الجديدة، التي تتطلع الى تقديم رؤية مسرحية مغايرة، تعتمد على خصائص هذه الوسائط في تعزيز منظومة العرض، من خلال معالجات فنية متطورة تنتمي الى لغة العصر وثقافته . إذ استند الباحث في تحديد مسارات بحثه الى أربعة فصول . أشتمل الفصل الأول على الإطار المنهجي للدراسة، وقد تضمن مشكلة البحث المتعلقة بالكيفية التي تمثلت بها خصائص الوسائط المتعددة في العرض المسرحي . في حين يمثل الفصل الثاني الإطار النظري للبحث، ويتضمن الآتي :

أما الفصل الثالث فيمثل (إجراءات البحث) ويتضمن (منهجية البحث، وأداة البحث، وتحليل العينة) متمثلة بعرض مسرحية (انترفيو) للمخرج أكرم عصام لعام (٢٠١٤) .

في حين تضمن الفصل الرابع مناقشة النتائج التي تمخضت عن تحليل عينة البحث، وكذلك الاستنتاجات التي توصل اليها الباحث، وأخيراً ثبت الباحث قائمة المصادر والمراجع والملاحق .

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

أولاً : مشكلة البحث والحاجة اليه :

افادت العروض المسرحية مذ نشأتها الأولى من الظواهر الرئيسة التي تهيمن على ثقافة المجتمعات بشكل عام، من خلال صياغة مقاربات جمالية تُعبّر بالضرورة

عن المرحلة التاريخية التي ينتمي اليها العرض، ولاسيما ما يتعلق بالمعمار المسرحي وتأثيراته المباشرة على الجمهور . ما يعني أن العروض المسرحية لم يُقّدر لها أن تنسلخ عن ثقافة العصر الذي تنتمي اليه، وهو ما ينطبق بالضرورة على المسرح المعاصر، وبالتحديد، على نقطة التحوّل التي شكلّتها تكنولوجيا وسائل الاتصال

الحديثة، بوصفها الظاهرة الرئيسية التي مهدت الطريق أمام دخول هذه القوى الفاعلة الى عتبات المسرح .

يُعد استخدام الوسائط المتعددة في المسرح، من الاتجاهات الإخراجية الحديثة، التي تسعى الى استثمار الإمكانات التكنولوجية، على المستوي (السمعي والبصري والحركي)، في صياغة رؤية جمالية تقنية متطورة، تنتمي بطبيعة الحال الى التقدم التكنولوجي الذي يشهده قطاع الوسائط المتعددة، والذي أنعكس بشكل مباشر على ثقافة الجمهور منذ بداية القرن الماضي .

وعلى غرار ذلك، تسعى هذه الاتجاهات الإخراجية للإفادة من خصائص الوسائط المتعددة بشكلٍ أساسٍ، في تشكيل فضاء العرض المسرحي، والافادة على فاعليتها داخل منظومة العرض ككل، بالنظر إلى أن هذه الخصائص قادرة على مناغمة التوجه العام للجمهور، الذي بات يرزح تحت هيمنة الوسائط، ولاسيما بعد أن توغلت الى خصوصياته وتفاصيل حياته اليومية . بالإضافة الى قدرتها على اقتراح أشكال مختلفة، ومضامين متنوعة، ضمن بيئة تفاعلية واحدة تتسم بالتشعب والتعقيد، "استخدم المفكرون شتى الادوات غير المباشرة لتوصيف افكارهم ومن هذه الادوات الرموز بحيث اختلفت هذه الرموز من مجتمع الى اخر"[١]

[" Thinkers have used various indirect devices to describe their ideas; one of these devices are symbols which are differed from one community to another" Wasin Kareem Hamidi & Kareem Hamidi Hassan: The Impact of Symbolic Idea in Plastic Arts on Spectator's Mentality, A Mental Image as a Model in Misan . Journal of Academic Studies Issued by University of Misan / College of Basic Education. Vol.14. No. 26. 2015. P. 3

وهو أمر يُسهم بالضرورة في خلق متلقٍ واعٍ، قادر على أن يجمع ما بين تأثيراتها المختلفة .

وللوقوف على عتبات هذا التوجه الجديد؛ يجد الباحث ضرورة دراسة الخصائص الأساسية لهذه الوسائط، والتي أصبحت بموجبها صالحة للتداول المسرحي، من خلال توظيفها بطرائق ابداعية مبتكرة، الى الحد الذي تمنح أبعاداً في تجسيد الرؤية الاخراجية وتفتح مدياتها بشكل أكبر، وعلى وفق ذلك سيعمد الباحث الى دراسة هذه الخصائص، تمهيداً للتعرف على تطبيقاتها في العرض المسرحي .

ومن هنا يبرز السؤال الآتي : كيف تمثلت خصائص الوسائط المتعددة بوصفها المكون الرئيس في معالجة العرض المسرحي .

ثانياً : أهمية البحث :

تتجلى أهمية هذا البحث بما يأتي :

١- يؤسس لمادة بحثية من المفترض أن تكون تمهيداً نظرياً للتجارب المسرحية الجديدة التي تستثمر خصائص الوسائط المتعددة على نحو متواصل .

٢- يتعرض البحث الى موضوع حيوي ذي صلة بالحياة المعاصرة بشكلها العام، وعلوم المسرح بشكلها الخاص .

٣- يتطلع الى آفاق جديدة في استثمار التطور التقني لصالح منظومة العرض المسرحي بهدف التحاقه بركب التقدم التكنولوجي .

---

١) . وسن كريم حميدي و كريم حميدي حسن : تأثير الفكرة المرمزة في العمل التشكيلي على ذهنية المتلقي ، الصورة الذهنية انموذجا في مجلة ميسان للدراسات الاكاديمية التي تصدرها : جامعة ميسان/كلية التربية الاساسية العدد(٢٦)المجلد(١٤).٢٠١٥. ص٣

ثالثاً : هدف البحث :

يهدف البحث الى التعرف على خصائص الوسائط المتعددة وتطبيقاتها في العرض المسرحي .

رابعاً : حدود البحث :

يندرج هذا البحث على وفق الحدود الآتية :

١- الحدود المكانية : المسرح الوطني في بغداد .

٢- الحدود الزمانية :. 2014

٣- حدود الموضوع : تحدد موضوع البحث الحالي بدراسة خصائص الوسائط المتعددة في خطاب العرض المسرحي العراقي على وفق المعايير الفنية – الجمالية .

خامساً : تحديد المصطلحات :

عرّف الباحث المصطلح الأبرز في عنوان هذا البحث (الوسائط المتعددة) على المستوى اللغوي والفلسفي والاصطلاحي، ومن ثم عمد الى تعريفه في ضوء اشتغالاته ضمن اختصاص المسرح، تمهيداً للتعريف الاجرائي الذي تم استنباطه بناءً على ما ورد من تعريفات، وبالشكل الآتي :

الوسائط المتعددة **Multimedia** :

لغوياً تُعّرف الوسائط من (الوسيط) . (وسط) الشيء – بسطه وسطاً ، وسِطةٌ : صار في وسطه . يقال : وسط القوم، ووسط المكان، فهو واسط . وسطّه : جعله في الوسط . والواسطة : ما يتوصل به الى شيء [٢]. في حين تُعرف المتعددة من (العدد) وهو مقدار ما يُعد . يقال : عدة كتب وعدة رجال . والعدد الكثير. يقال : ما أكثر عددهم . وهم عديد الحصى والثرى : لا يُحصون كثرة. [٣]

أما على المستوى الفلسفي فتُعّرف الواسطة بأنها : ((ما بها تتحقق غاية معينة)) [٤]. وبهذا الصدد يقال عن الوسيط ((هو الذي يقوم بالوساطة، أو يصلح لتحقيقها، أو هو المتوسط بين الشيئين لتقريبهما أحدهما من الآخر)) . [٥]

أما على المستوى الاصطلاحي فيُعّرف قاموس اكسفورد الحديث، الوسائط المتعددة (Multimedia) بأنها ((تسمية تطلق على أساليب مختلفة من التواصل، أو أشكال التعبير، وتشمل الموسيقى والرقص والفيديو والعرض الليزري)) [٦]. وبشكل عام، ارتبط هذا المصطلح مع تطبيقات وبرامج الحاسبة الإلكترونية وعلى النحو الآتي : ((متعدد الوسائط يعني استعمال حاسب آلي يضم نصاً، وصورة، ورسماً، وقناة صوتية، وفيديو، وأدوات أخرى . هو وسيلة للمستخدم يريد بها خلق عالم متصل مع الاشياء)) [٧] . وفي الصدد نفسه يتم التركيز

---

[٢] () مجمع اللغة العربية ، المعجم الفلسفي ، تصدير : ابراهيم مدكور ، (القاهرة : الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، ١٩٨٣) ، ص ١٠٣١ .

[٣] () ينظر : مجمع اللغة العربية ، معجم الوسيط ، ط٤ ، (القاهرة : مكتبة الشروق الدولية ، ٢٠٠٤) ، ص ٥٨٧ .

[٤] () اندريه لالاند ، موسوعة لالاند الفلسفية ، ترجمة : خليل أحمد خليل ، المجلد١ ، ط٢ ، (بيروت : منشورات عويدات ، ٢٠٠١) ، ص ٨٤٤ .

[٥] () جميل صليبا ، المعجم الفلسفي : بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية واللاتينية ، ج٢ ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٢) ، ص ٥٧٣ .

[٦] (Oxford Word Power , Great Clarendon (New York : University Press , 1999) , p 518 .

[٧] () عبد الرحمن دسوقي ، الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح ، (القاهرة : أكاديمية الفنون ، ٢٠٠٥) ، ص ص ١٨ ، ١٩ .

على إمكاناتها التفاعلية، عبر العريف الآتي : ((انها عبارة عن دمج بين الحاسوب والوسائط لإنتاج بيئة تشعبية تفاعلية، وهذه البيئة التفاعلية تحتوي على النص المكتوب والصورة والرسومات والصوت والفيديو والتي ترتبط فيما بينها بشكل تشعبي)) .[٨]

أما على مستوى الاختصاص المسرحي فيمكن تعريف الوسائط المتعددة كمصطلح تخصصي ضمن اهتمامات المسرح ((بعيداً عن استخدامه في مناقشة الممارسات بالكمبيوتر، حيث ينطبق مصطلح الملتيميديا غالباً دون تمييز على أي نوع من العروض التي توظف السينما أو الفيديو او الصور المتولدة بالكمبيوتر الى جانب العرض الحي)) [٩]. ومن ضمن التعريفات التي تحاول أن تُقرّب المصطلح الى دائرة المسرح، يبرز تعريفاً آخراً للوسائط المتعددة، بوصفها ((نمط من أنماط تنفيذ السينوغرافيا، يناقض ما هو تقليدي من حيث الشكل)) .[١٠]

وفي ضوء ما تقدم ؛ يحدد الباحث تعريفاً إجرائياً للوسائط المتعددة على أنها : (تطبيق عملي لعناصر سمعية وبصرية وحركية يتم توظيفها على خشبة المسرح، في سبيل تزويد فضاء العرض بسينوغرافيا متحركة متغيرة فاعلة، تتشكل بموجب توليفة متجانسة تجمع ما بين النص والصورة والصوت والفيديو، وتعمل بمساعدة الكمبيوتر على انتاج بيئة تفاعلية تسمح بالاتصال والتفاعل والاكتشاف والابتكار) .

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول

الخصائص الأساسية :

قبل الخوض في دراسة الاتجاهات الإخراجية، التي اعتمدت على الوسائط المتعددة بشكلٍ أساسٍ، في تشكيل فضاء العرض المسرحي، والتعرف على امكاناتها داخل منظومة العرض ككل، لابد من دراسة الخصائص الأساسية لهذه الوسائط، والتي أصبحت بموجبها صالحة للتداول المسرحي، الى الحد الذي تم توظيفها بطرائق ابداعية مبتكرة، في سبيل إيجاد أساليب مسرحية جديدة ومعاصرة، لها ملامحها وسماتها الخاصة، وبطبيعة الحال، فان هذه الشراكة تعني الافادة من الخصائص كافة التي تمتاز بها الوسائط، بغية استثمارها لصالح العرض المسرحي، وهي على النحو الآتي :

١- خاصية التفاعل :

تُبين هذه الخاصية إمكانية الوسائط المتعددة، على إنتاج بيئة تفاعلية تتصدر فضاء العرض المسرحي، ضمن رؤية إخراجية قادرة على إيجاد وشائج مشتركة بين عناصر العرض المسرحي والوسائط المختلفة، عن طريق اعدادها وتوليفها بشكل محكم ومتناغم، يضمن انصهارها في منظومة الدراما . وتشمل هذه البيئة التفاعلية التقنية الطرفين (المرسل – المتلقي) في مناخ تفاعلي يحقق تأثيرات متبادلة؛ بين الوسائط المتعددة المتشعبة في فضاء العرض من جانب، وبين فضاء العرض ككل والمتلقي من جانب آخر .

---

[٨] () أحمد يوسف عيادات ، الحاسوب التعليمي وتطبيقاته التعليمية (عمان : دار المسيرة ، ٢٠٠٤) ، ص ٢٠٨ .

[٩] () جريج جاسيكام ، الفيديو والسينما على خشبة المسرح ، ترجمة : محمد كامل (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٠) ، ص ٢٦.

[١٠] () عبد الرحمن دسوقي ، مصدر سابق ، ص ١٨ .

وتهدف خاصية التفاعل، الى ازالة الفواصل، بين ما يدور على خشبة المسرح وصالة المشاهدين، في سبيل تحقيق حالة من الاندماج والتفاعل بين العرض والجمهور، وقد أسهمت التكنولوجيا الرقمية في تحقيق هذا الأمر، وتطويره أيضاً[١١]، بالنظر الى أن هذه التكنولوجيا المتطورة معنية بالأساس بالتواصل التفاعلي مع جمهورها الواسع . وبطبيعة الحال، لا يقلص هذا الاندماج فضاء العرض، بقدر ما يجعله مُشرعاً على عوالم افتراضية غير محدودة، عن طريق الوسائط والشاشات التي تسمح بظهور أحداث وأمكنة وأزمنة مختلفة، قادرة على مساندة وتعزيز الحدث الدرامي الحي، بشكل عام، وشخصيات افتراضية تتشارك وتتفاعل مع الممثل الحي، بشكل خاص، ويتم كل ذلك في فضاء تتقاسمه الحقيقة والافتراض .

يبدو أن هذه الخاصية هي التي مهدّت الطريق لظهور عروض (الأنترميديا)[١٢*]، تلبية لرؤية مسرحية معاصرة تسعى الى خلق علاقة تفاعلية (حقيقة) بين الممثل الحي والوسائط المستخدمة في العرض، حيث تتطلب هذه العروض من الممثل المسرحي، أن يتعامل في ذات العرض مع بيئتين مختلفتين، إحداهما واقعية (حية) والأخرى افتراضية (مُسجلة)، لكنهما بطبيعة الحال، ينتميان الى الفضاء المسرحي نفسه . إن عروض (الأنترميديا) الخاضعة لهذا الاتجاه التفاعلي، ((تتطلب توقيتا يقسم الثانية الى نصفين، أما تتزامن فيها الشفاه مع الصور المعروضة على شاشة فوق المسرح للمثلين أنفسهم، أو الانخراط في حوار مع الممثلين المسجلين، أو التحرك ذهاباً وجيئةً بين الخشبة والشاشة بطريقة الرسم الخادع للبصر))[١٣]. وفي هذه الحالة يكون ارتباط الوسائط المتعددة -الفيلم ، والصور ، والرسوم ، والاصوات- بخشبة المسرح ارتباطاً عضوياً قائماً على التفاعل والتشارك وتقاسم الأدوار، ضمن بنية درامية واحدة . بمعنى أنه لو تم الاستغناء عن المادة المسجلة (الافتراضية) فإن خللاً كبيراً قد يواجه الممثل (الحي) وحينها يبدو الفعل الدرامي مشوهاً أو غير تام.

٢- خاصية السرد الصوري :

دفعت خاصية (السرد الصوري) التي توفرها أغلب الوسائط المتعددة، بعض التوجهات المسرحية المعاصرة، إلى ايجاد ذرائع ومسوغات لاستخدامها ضمن سرديات العرض المسرحي، مبررين ذلك بأهمية تعزيز الخطاب المسرحي، بإمكانيات بصرية تقنية، تنسجم مع التطور التكنولوجي الذي أجتاح جميع مفاصل الحياة من جانب، وتتجاوز لغة المسرح المحكية المتخمة بالحوارات والمعلومات من جانب أخر .

ويتم ذلك بإمكانية السرد التي توفرها الصور الثابتة، والمتحركة، وبالتحديد ((الفيديو الذي أصبح كما يقول (جورج بانو)[١٤*] "شريكاً درامياً حيث عمل على توسيع فضاء الخشبة، من خلال انفتاحه على الخارج الذي أدمج السرد وذلك بترسيخه في العمل المسرحي، ومده بعناصر مساعدة؛ ما جعل الفيديو يقوم بدور سلطة روائية"))[١٥]، تضمن للعرض المسرحي الاقتراب من لغة العصر –الصورة- والابتعاد نسبياً عن لغة المسرح

---

[١١]) ينظر : عبد الرحمن دسوقي ، مصدر سابق ، ص ٨٢ .

[١٢]) الانترميديا : وهو نوع من العروض المسرحية التي يحدث فيها تفاعل كبير بين الممثلين والوسائط المختلفة، بطريقة تعيد تشكيل التصورات عن الشخصيات والتمثيل، ولا يمكن من خلالها الاستغناء عن المادة الحية أو المادة المسجلة . ينظر : جريج جاسيكام ، مصدر سابق ، ص ٢٦.

[١٣]) جريج جاسيكام ، المصدر نفسه ، ص ٣٧ .

[١٤]) جورج بانو (١٩٤٣-) : أكاديمي ومسرحي روماني نشأ في باريس، عضوٍ فخريٍ في الأكاديمية الرومانية، وأستاذ في جامعة السوربون . ينظر : موسوعة ويكيبيديا الانكليزية (موقع الكتروني) .

[١٥]) حسن المنيعي ، المسرح والوسائط ، مصنف جماعي (المغرب : المركز الدولي لدراسات الفرجة ، ٢٠١٢) ، ص ٢١.

–الحوارات- وهو الأمر الذي رصده (رينيه كلير)[١٦**] بقوله ((أن الأعمى يمكنه أن يُدرك الأمور الجوهرية لأغلب المسرحيات بينما يستطيع الأطرش أن يفهم أغلب جوهريات الفيلم))[١٧] وفي ذلك إشارة واضحة الى إمكانات السرد التي يحظى بها المستوى البصري (فيلم – وفيديو – وصور - ورسوم متحركة) بما تكتنزه هذه الوسائط من لغة صورية تفصيلية مكثفة، قادرة على التوضيح، والإيجاز، وتحديد المعنى، ((فضلاً عن أن علماء الفيزياء قد تطرقوا –بعلمية- الى طبيعة العلاقة بين الكاميرا والعين فقد أثبتوا أن آلة التصوير (تعمل الى حد كبير كالعين البشرية فهي تستخدم عدسة تكوّن صورة لجسم ما على فيلم فوتوغرافي يقوم مقام الشبكية في العين – بمعنى أن عدسة آلة التصوير تكون صورة حقيقة على الفيلم بنفس الطريقة التي تكون بها العين صورة حقيقة على الشبكية) ومن هذا نتفهم كيف أن (للصورة المرئية وظيفة قرائية، فيما وراء وظيفتها البصرية))[١٨]

.

وهو الأمر الذي استثمره (اروين بسكاتور) في وقت مبكر، قياساً بأولى مراحل انتشار الفن السينمائي بداية القرن العشرين، ((فمنذ البداية استخدم السينما كأداة سردية مستقلة مكنته من الاستغناء عن المناظر الجامدة للخشبة الواقعية وكان أحياناً يعرض أكثر من صورة في آنٍ واحد كخلفية للمسرحية التي يجري تمثيلها، وبهذه الطريقة يصبح شريط الإخبار السينمائي والصور الفتوغرافية الصامتة تعليقاً بصرياً، وامتداداً للدراما، فضلاً عن ذلك يساعد الممثل على خلق الموضوعية المطلوبة))[١٩]، وعلى وفق ذلك، استطاعت هذه الأداة السردية أن تُقرّب العرض المسرحي من الواقع، وأن تجنبه الكثير من الحشو والزوائد، لما تمتلكه من قدرة على إثراء الحدث الدرامي، على اعتبار .. أن الكاميرا، تستهدف ما يريد النص الأدبي سرده بشكل مرئي، لرفع إحساس المتلقي بواقعية المسرود[٢٠]. بهذه اللغة البصرية، أصبحت أمام المخرج المسرحي فضاءات أرحب للتخّيل، وجرأة مضاعفة لتحقيق ما يصعب تنفيذه على خشبة المسرح . إن هذه الخاصية، لا تكتفي بسرد الأحداث أو إثرائها دراماً فحسب، بل تتعدى ذلك الى إمكانية التركيز على أدق تفاصيل الأحداث، بالنظر الى أن ((الشاشات تفرز تحت أعيننا أكثر الاشياء خصوصية (....) وتخلق باستمرار حيزاً يتخطى الحدود، حيزاً أكثر باطنية، حيث يتم تضخيم كل الأشياء، حيث تتكاثر الأبعاد والأشخاص))[٢١]، وبذلك أصبح المسرح قادراً على سرد أحداثه بطرق أكثر جدة وسلاسة، ما يضمن له تحقيق التأثيرات اللازمة، التي تلبي رغبات المتلقي المعاصر، والذي صار يستسيغ هذا النوع ويثق به .

٣- خاصية المونتاج :

---

[١٦]) رينيه كلير : (١٨٩٨-١٩٨١) مؤلف ومخرج سينمائي فرنسي، يعد من أشهر مخرجي فرنسا والعالم ، بدأ الاخراج منذ عام ١٩٢٣ . ينظر : رينيه كلير ، أراء في الفن السينمائي ، مجلة الهلال (القاهرة)، العدد (١١)، نوفمبر ١٩٦٦ ، ص ٧٩ .

[١٧]) لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، ترجمة : جعفر علي ، ط ٢ (العراق : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١) ، ص ٣٦٤.

[١٨]) حمد محمود الدوخي ، جماليات الشعر المسرح السينما في نماذج من القصة العراقية ، (دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب ، ٢٠١٠) ، ص٣٣ .

[١٩]) ج. ل. ستيان ، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، ترجمة : محمد جمول ، (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٥) ، ص ٥٦٤ .

[٢٠]) ينظر : حمد محمود الدوخي ، المصدر السابق ، ص ٣٤ .

[٢١]) بياتريس بيكون فالين ، الشاشات على خشبة المسرح ، ترجمة : نادية كامل ، ج ٢ (الشارقة : مطابع المجلس الاعلى للآثار ، ٢٠١٠) ، ص ٣٧ .

بعيداً عن استخدام مفهوم (المونتاج في المسرح) [٢٢*] كطريقة بناء، وتشكيل، تستلهم أبعادها من مبدأ عمل المونتاج، سيجري الحديث هنا؛ عن الاستخدام التقني الصرف للمونتاج، والذي يشكل حجر الأساس بالنسبة لعمل الوسائط المتعددة، بهدف تحقيق التأثيرات المطلوبة .

أفادت العروض المسرحية، ومنذ بداية انتشار الفن السينمائي مطلع القرن العشرين، من تقنية (المونتاج)[٢٣**] التي تعتمدها بطبيعة الحال، أغلب الوسائط المتعددة، لما تمتلكه هذه التقنية من إمكانات قادرة على إحكام السيطرة على ملفي الصورة والصوت، من خلال التحكم بعمليات التقديم، والتأخير، والقص، واللصق، وإضافة المؤثرات . وبالضرورة يمكن أن يكون لهذه الامكانات دور مهم وفعّال في بناء منظومة العرض المسرحي، ولاسيما أن هذه العملية تتحكم بشكل مباشر بطبيعة البناء الدرامي، ((فلا يعتمد المونتاج على المشاهد الافتتاحية التي تعرض الموقف أو على التتابع المنطقي في الحبكة أو التوالي الزمني في صياغة نسق الاحداث، بل يعتمد على سلسلة سريعة من اللقطات التأثيرية المنفصلة التي يتم انتظامها فيما بعد في نسق يغدو التجسيد الأيقوني الديناميكي لرسالة الفيلم))[٢٤] . وفي هذا الإطار، لجأ المخرج المسرحي، الى استخدام هذه التقنية، للتحكم في عمل الوسائط المتعددة بما ينسجم ورؤيته الفنية، وذلك في سبيل تحقيق شكل جديد وإيقاع مغاير للعرض المسرحي . بمعنى إخضاع الواسطة بتقنية المونتاج، لتكون وسيلة فاعلة في ضبط ايقاع العرض المسرحي، علاوة على ذلك فإن هذه التقنية يمكن أن تجنب العرض الكثير من الحشو والزوائد، بامكانية القطع واللصق التي يتمتع بها فن المونتاج، عن طريق اقتناص اللقطات المناسبة، ومن ثم ترتيبها في سياقها (السمعي – والبصري – والحركي) .

ومن ضمن الخواص التي يتمتع بها فن المونتاج، هي إمكانيته على جذب انتباه المشاهد الى تفاصيل معينة ومحددة .. فالكاميرا امتداد لفعاليات المخرج، تعينه على اختيار وجهة النظر، لتحريك المتفرجين عن طريق اللقطات البعيدة أو القريبة، فاذا كانت إحدى الشخصيات تنظر الى يد شخصية أخرى، يستطيع المخرج أن يوجه أنظار المتفرجين الى تلك اليد، بمعنى أن يهيمن على وجهة نظر الجمهور، وهو أمر لا يمكن تحقيقه في المسرح، فكل متفرج حر في تحديد زاوية نظره[٢٥] . وبذلك استطاع المونتاج، بوصفه المسؤول عن تحرير المادة المعروضة، أن يكون هو العنصر المهيمن على خشبة المسرح، من خلال الاستحواذ على تركيز المتلقي واستدراجه الى قصدية المخرج .

وعلى غرار ذلك، أفادت عروض (ما بعد الحداثة) من هذه الخاصية، في إضفاء الجديد على معالجاتها الإخراجية، في ضوء تقاطعها مع الثوابت والقوانين السائدة، في بناء منظومة العرض المسرحية، وذلك في سبيل تهديمها، وجعلها ((منقلبة على ترتيب العناصر الفنية، وتبني التشظي، في تكوين المشهد المسرحي، وتقطيعه مونتاجيا، بلا تسلسل سببي، أو تكامل مزعوم، انما برؤية حلمية، وانتظار عدم قادم، والقيام بتفكيكه

---

[٢٢]) المونتاج في المسرح : تعبير يستعمل في المسرح، مستعار من فن السينما، حيث تلجا بعض المسرحيات الى استعمال مشاهد قصيرة تتبع بعضها بعضاً، وفي غير ارتباط في الموضوع أو الزمان أو المكان . كمال الدين عيد ، اعلام ومصطلحات المسرح الاوربي ، (الاسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ٢٠٠٦) ، ص٦٩٩ .

[٢٣]) المونتاج : يعرف المونتاج بأنه (تحديد الكل) من خلال عمليات مطابقة عناصر الصوت والصورة، من قص وتشذيب وربط وتركيب لقطات . حمد محمود الدوخي ، مصدر سابق ، ص ٣٥ .

[٢٤]) جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، ترجمة : نهاد صليحة (الشارقة : منشورات الشارقة ، ب ت) ، ص ٢٩٠ .

[٢٥]) ينظر ، مارتن أسلن ، تشريح الدراما ، ترجمة: يوسف عبد المسيح (بغداد: منشورات مكتبة النهضة ، ١٩٨٤) ، ص ٨١

من جديد)) [٢٦]. إن اتجاه (ما بعد الحداثة) وجد في فن المونتاج ضالته وحريته، للتعبير بطريقة متحررة عن الواقع وتناقضاته، بتناقضات مماثلة، لا تهدف مطلقاً الى تقديم الاكتمال أو الاكتفاء .

٤- خاصية الزمان :

تتمتع الوسائط المتعددة، ولاسيما البصرية منها، بقدرة فائقة على التعامل مع حركة الزمن، فيما يخص ضغطه أو تمديده أو تحويله . فالزمان في لغة الوسائط له حسابات مختلفة، تتعلق بمدى قابليته على التعدد والتمدد كما في تحولات العصور، والفصول، وتناوب الليل والنهار، والانتقال من الماضي الى الحاضر، وبالعكس، على خلاف الزمن المسرحي الذي يخضع لمحددات وقيود صارمة .

إن قياسات الزمن في السينما والتلفاز والفيديو والصور المتحركة، تختلف جذرياً عن قياسات الزمن في المسرح، ذلك لأن ((وحدة البناء الرئيسة في المسرح هي المشهد وكمية الزمن الدرامي الذي ينصرم خلال المشهد يوازي تقريباً طول الزمن الذي يستغرقه الأداء . حقاً أن زمن بعض المسرحيات يمتد عدة سنين إلا إنها تمضي "بين ستارتين" . ويتم اخبارنا عن ذلك إما إخراجياً أو عن طريق الحوار . في حين وحدة البناء الرئيسة في السينما هي اللقطة التي تستطيع إطالة الزمن أو تقصيره بدقة أكبر مادام متوسط اللقطة يستغرق عشر ثوان أو خمس عشرة ثانية فقط، يستطيع الفيلم أن يمدد أو يقلص الزمن بين اللقطات))[٢٧]، في حين لا يمكن فعل ذلك في المسرح مطلقاً، فمن الاستحالة أن نوقف الزمن في مشهد مسرحي ما، ونسترجع حدثاً من المشهد السابق، أو أن نستدعي حدثاً من المشهد اللاحق، لكن فنون الشاشة تفعل ذلك ((عن طريق الصور التي تجسد التعاقب الزمني للأحداث، وتقوم على أسلوب الاسترجاع Flash Back . فعن طريق التعاقب الزمني لعرض الأحداث عبر الصور يسمح بوجود الربط بين الأحداث وبالاستمرارية أو بقطع الحدث أو تجسيد حالات التعارض بين صورة وأخرى في مجتمع واحد أو في عصر واحد أو بين ثقافة مجتمعين أو ثقافة عصرين مختلفين (....) كذلك يمكن التلاعب بعنصر الإيقاع وموازين ضبطه إسراعاً أو إبطاءً وتركيزاً أو إيقاف الصورة وتثبيت الكادر أو بالإطالة أو التكرار . وهو أمر غير متحقق بالنسبة للصورة على خشبة المسرح))[٢٨]، ولكن؛ في حال استدعى الأخير، هذه الإمكانات، فإنه سيجد المبرر المنطقي، لتحقيق جميع هذه المزايا داخل فضاء العرض المسرحي، والأهم من ذلك، أنه سيكون قادراً على قطع الحدث وعكس اتجاهه الى أي نقطة صالحة لإجراء التحول الدرامي، بما في ذلك الانتقال الى الماضي أو الحاضر، في زمن واحد، أو زمنين مختلفين . واستثماراً لخاصية التحكم بالزمن في عمل الوسائط، صورت فرقة المسرح القومي الملكي البريطاني، في معالجتها الاخراجية لمسرحية هنري الرابع لشكسبير، مشاهد فيدوية تجسد أيام صعلكة هنري عندما كان صغيراً[٢٩]، حيث استطاع الفيديو أن يُقدّم للفعل الدرامي خلفيات تاريخية (زمانية ومكانية) تعمق من الحدث المسرحي الذي يتم تقديمه بشكل آني على خشبة المسرح .

---

[٢٦]) عقيل مهدي ، سيمياء العولمة في الفن والاعلام ، (بغداد : دار الدكتور للعلوم الادارية والاقتصادية ، ٢٠١٦) ، ص ٣٨

[٢٧]) لوي دي جانيتي ، مصدر سابق ، ص ٣٥٩ .

[٢٨]) هاني ابو الحسن سلام ، "لغة الصورة في الإعداد الدرامي بين المسرح وفنون الشاشة" ، جريدة الحوار المتمدن (الكترونية) ، العدد (٣٤٨٦) ، ١٤ سبتمبر ٢٠١١ .

[٢٩]) ينظر : جريج جاسيكام ، مصدر سابق ، ص ١٦.

وتجدر الإشارة الى أن العروض المسرحية التي تستخدم الوسائط المتعددة، أفادت كثيراً من خاصية التلاعب والتحكم بالزمان، في تجاوز الزمن المقيد، الذي تفرضه طبيعة المسرح واشتراطاته الآنية .

٥- خاصية المكان :

يعد المكان في الوسائط البصرية المتعددة، عنصراً فاعلاً ومؤثراً، لما يتمتع به من مصداقية وواقعية، بالإضافة الى قدرته على المرونة والاتساع، حيث يمكن أن تتغير الأمكنة بالوسائط بسرعة وانسيابية كبيرتين، وهو الأمر الذي حرص المخرج المسرحي، على تطويعه خدمة لمقتضيات العرض .

أسهمت الوسائط بتحرير الأماكن الجامدة على خشبة المسرح، فالصور واللقطات تتنقل الآن بلمح البصر الى بيت آخر، أو مدينة أخرى، أو قارة أخرى، أو كوكب آخر اذا لزم الأمر، في حين أن هذه الخاصية لم تكن متاحة للمسرحين قبل القرن التاسع عشر، وكثيراً ما ضاقوا بقاعدة المكان الواحد التي تحتم على فصول المسرحية أن تدور فيها[٣٠] . إذ أسهم دخول الوسائط الى خشبة المسرح، في تسخير ما يمكن تسميته بالمكان الوسائطي، الذي يتجاوز المسافة الثابتة المقيدة التي يفرضها الفضاء المسرحي، ما بين المتفرج ومنصة العرض، وذلك عن طريق الاماكن الواقعية أو الافتراضية التي توفرها الوسائط، والتي يمكن أن تكُبر وتتسع، أو أن تُظهر أدق التفاصيل باللقطات القريبة أو باللقطات العامة التي تُظهر العمق الخاص بالمكان الوسائطي المستخدم، والذي يمثل بالضرورة عمق خشبة المسرح .

استطاعت الوسائط المتعددة أن تُقدّم للمسرح المعاصر، أماكن مرنة تستجيب لتنوع الأحداث، وكذلك أماكن واقعية من أزمان مختلفة، تدعم الدقة التاريخية للأحداث الجارية على خشبة المسرح، على خلاف ما كان يحدث في السابق، فعلى سبيل المثال .. كان المسرح الإليزابيثي العاري يمثل الديكور والمكان الخيالي العام في آنٍ واحد، حيث وظف طابعه المحايد توظيفاً ايحائياً، فاستطاع أن يكون كل الأمكنة معاً على مستوى التجسيد والخيال، مثلاً في مسرحية هنري الخامس عشر، يقدم شكسبير الى جمهوره بعض النصائح التي تيسر لهم توليد المناظر والأمكنة على المسرح، أما الآن فيستطيع الفيلم السينمائي أن يصور كل هذه التوصيفات في لقطة واحدة[٣١] . إن توظيف المكان الواقعي ضمن بيئة العرض المسرحي، يعزز بالضرورة من فاعلية الحدث على خشبة المسرح، وهو أمر يتجلى على سبيل المثال .. في عرض مسرحية شكسبير "دقة بدقة" (٢٠٠٤) للمخرج (سيمون ماك بيرني) الذي وظف الفيلم السينمائي باستخدام شاشة (سيكلورامية)[٣٢*] ليصور مكان الأحداث وزمانها، وكذلك صمم وليام دادلي مسرحية "ذات الرداء الابيض" الموسيقية لاندرو لويد وبير عام (٢٠٠٤)، مستخدماً شاشة سيكلورامية وثمانية أجهزة عرض فيديو، لخلق أحساس سينمائي في المكان، حيث تراوحت المشاهد بين أماكن داخلية وخارجية في الريف، ومع اقتراب النهاية، يندفع قطار بخاري ناحية الجمهور، فيخفض بعضهم رأسه تحت هذا التأثير الواقعي[٣٣]، وهو أمر يؤكد أن المسرح، مهما اجتهد في تقديم ايهامات واقعية، فإنه لا يصل الى المصداقية التي يحققها الفيلم او الفيديو المستخدم على خشبته .

---

[٣٠]) ينظر : توماس مور ، "بين السينما والمسرح"، ترجمة : سامية احمد ، جريدة المسرح والسينما (القاهرة) ، العدد (٥١) ، مارس ١٩٦٨، ص٤٩ .

[٣١]) ينظر : جوليان هلتون ، مصدر سابق ، ص ١٢٩ .

[٣٢]*) الستارة السيكلورامية : ستارة منحنية (او جدار منحن)، تُتخذ خلفية لمسرح معد لكي يوحي للنظارة بامتداد مكاني لاحد له. ينظر: منير البعلبكي ، المورد : قاموس انكليزي-عربي ، (بيروت : دار العلم للملايين ، ١٩٨٥) ، ص ص ٢٤٣ ، ٢٤٤.

[٣٣]) ينظر : جريج جاسيكام ، مصدر سابق ، ص ١٦.

٦- خاصية الإضاءة :

أسهم التقدم التكنولوجي في تطوير عنصر الإضاءة بوصفه واحداً من عناصر العرض المسرحي، وهو الأمر الذي تجلت بوادره منذ مطلع القرن العشرين، في عدد من تجارب المخرجين المجددين أمثال (إدوارد جوردون كريك، وأدولف آبيا)، الذين سيتم تناولهم بالتفاصيل، أذ يعود اليهم الفضل في استثمار وتطوير الإضاءة كواسطة متطورة . حيث تُسهم خاصية التحكم بالضوء في خلق نماذج درامية مؤثرة ومناظر مسرحية مجسمة تتجاوز بأبعادها الثلاثة؛ المناظر الواقعية التي تثقل كاهل الخشبة .

ولم تتوقف هذه الخاصية عند إضاءة المنظر المرسوم، أو الملون، أو ذي الأبعاد الثلاثة، لخلق الأبعاد المادية للحدث وتأكيدها، بل أصبح الضوء في ذاته يقوم بهذه المهمة، وبذلك تحولت الإضاءة الى وسيط قادر على خلق المناخ التشكيلي، وكذلك تكوين ما يعرف بـ (الإسقاط الضوئي) الذي يهدف الى إخراج صورة محكمة في العرض المسرحي .[٣٤]

وعلى هذا النحو، أخذت التطورات التقنية طريقها الى هذه الواسطة، وصولاً الى ابتكار الإضاءة الرقمية التي تعمل بموجب برمجيات الحاسوب، والتي استطاعت أن تقدم الى المسرح امكانيات بصرية هائلة تحقق ما كان يسعى اليه الأوائل، بتأثيرات متعددة الأبعاد، قادرة على خلق أشكال مجسمة تناظر بتحركاتها الجسد البشري، حتى ((باتت خشبة المسرح تعج بتغييرات أساسية، لترسم لنا عبر (الداتا-شو) وأجهزة الإضاءة المتطورة عوالم احتمالية مفتوحة على آفاق المخيلة مترامية الأطراف للمخرجين، والكتاب، والتقنيين، وكذلك أصبحت هذه التكنولوجيا محفزة للمغامرة الإبداعية في مثل هذه العوالم الافتراضية، المتفردة على الكتلة المادية (الثقيلة) بالطيف الأثيري الضوئي واللوني (بخفته) اللامادية، والقادرة على الايحاء بالحجوم، والكتل، والتركيبات، والتكوينات سريعة التفكيك والتركيب، والتلاشي والانبثاق مجددا من عوالم ساحرة لا تعرف الحدود، أو النهايات))[٣٥]، وفي ظل هذا التنوع والتطور الكبير الذي يشهده قطاع الإضاءة، تم استثمارها واشراكها في عروض الوسائط المتعددة، ولاسيما بعد أن أصبحت تتعامل وفق أنظمة الحاسوب أسوة بالوسائط الأخرى .

وفي ضوء ما تقدم؛ تتجلى خصائص الوسائط المتعددة، وهو أمر حرصت بعض الاتجاهات الإخراجية الافادة منه، بغية تقديم عروض مسرحية مغايرة، تتشارك والوسائط بأهم خصائصها، وهنا عمد الباحث الى تناول تلك الاتجاهات، وعلى وفق محددات تنسجم مع جوهرها وطبيعة عملها .

المبحث الثاني

الاتجاهات الإخراجية :

لم يكن استخدام الوسائط المتعددة في المسرح، مرتبطاً بالعصر التكنولوجي الحديث فحسب، بل سبق وأن مرَّ بحقب تاريخية متعاقبة، تمتد الى زمن اشتغالاتها البدائية منذ أقدم العصور، وما تلا ذلك من تطورات؛ بيد أن الباحث هنا، يتناول الاتجاهات الإخراجية الحديثة، التي استثمرت خصائص الوسائط المتعددة في ضوء التطورات التكنولوجية التي يشهدها العرض المسرحي منذ مطلع القرن الماضي، حيث عمد الى دراستها، لا

[٣٤]() ينظر : عبد الرحمن دسوقي ، مصدر سابق ، ص ٥٤ .

[٣٥]() عقيل مهدي يوسف ، مصدر سابق ، ص ٩ .

على أساس تسلسلها التاريخي، بل على وفق مهيمنات محددة، تتعلق بطبيعة استخدامها للوسائط المتعددة، ودورها في تشكيل فضاء العرض، بما يضمن تفاعلها مع عناصر العرض المسرحي الأخرى، والإفادة من خصائصها، وهي على النحو الآتي :

١- الفضاء الملحمي :

يشكل (المسرح الملحمي) الانعطافة الأهم في تاريخ المسرح العالمي، في ضوء اختلافه مع الدراما الأرسطية الراسخة، وتفرده بوعي (اجتماعي – سياسي) جديد، يؤمن باستخدام المسرح كوسيلة للإصلاح والتغيير، في ظل المتغيرات الصناعية والتكنولوجية التي بدأت بالازدهار مطلع القرن العشرين، والتي ألقت بظلالها على تجارب رواد هذا الاتجاه، وأبرزهم (ايروين بيسكاتور وبروتولد بريخت) .

منذ عشرينيات القرن الماضي؛ ارتبط استخدام الوسائط المتعددة داخل منظومة العرض المسرحي بالمخرج المسرحي الألماني (بيسكاتور)، ولاسيما ما يخص استخدامه للفيلم السينمائي في سياق تقديم عرضه المسرحي الشامل الذي يعتمد على الوثيقة التاريخية من جانب، والتقنية التكنولوجية من جانب آخر، بالنظر الى ((أن المسرح الوثائقي يقوم على التعليمية المعززة بالوثيقة التاريخية والمسندة بالتقنية المعاصرة لتحقيق الاحتجاج عند المتفرج))[٣٦]، بحيث تقوم الوسائط المتعددة في هذا المسرح بعرض الوثائق والبيانات والمعلومات كخلفية للأحداث التي تجري بشكل آني على خشبة المسرح .

يعتمد بيسكاتور في تبنيه خصائص الوسائط المتعددة على فكرة مفادها ((أن المسرح بفضائه الضيق لا يمكن أن يحقق متطلبات المسرح الملحمي الكثيرة، وقد وجد في التكنولوجيا ضالته، ففي مسرحية (الرايات) لمؤلفها (الفونز باكيت) التي تناولت محاكمة أحد الثوّار في شيكاغو عام (١٨٨٨) أستخدم الشاشات المتعددة وعكس عليها صوراً للخلفية الاجتماعية والاقتصادية للفعل الدرامي))[٣٧]، في سبيل تحفيز المتلقي على فهم طبيعة واقعه، بالتفكير والتحليل والنقد، ومن ثم مواجهته، وهو ما يتطلب التفكير في ايجاد إجابات مناسبة، للأسئلة التي يتبناها العرض . ما يعني أن بيسكاتور كان يستعين بالوسائط المتعددة، على تغيير ثقافة الجمهور باتجاه الأيديولوجية التي يتطلع اليها . إن اكتشافات (بيسكاتور) على مستوى تطوير العرض المسرحي تكنولوجياً، ضمن توجهاته السياسية، ألهمت العديد من معاصريه وعلى رأسهم (بروتولد بريخت) الذي لم يتوانَ هو الآخر في استخدام التقنيات التكنولوجية في إطار نظريته حول المسرح الملحمي، وذلك عبر سلسلة من الوسائط كالموسيقى، والاغاني، واللافتات، والصور، والشرائح الزجاجية، والأفلام .

وعلى وفق ذلك، انعكست رؤية (بيسكاتور) للوسائط المتعددة بشكل مباشر على أعمال (بريخت)، باستثناء أن الأخير؛ حاول تطوير تلك الرؤية في ضوء تبنيه لمبدأ (التغريب) في العرض المسرحي، والذي ((يتحقق من خلال التقنيات التي تكسر الإيهام وتكشف آلية البناء الدرامي مما يجعل المتفرج يُركّز انتباهه على كيفية صُنع الإيهام بدلاً من الاستغراق فيه))[٣٨]، ما يعني تجاوز المتعة الدرامية التي يعتبرها (بريخت) أمراً سلبياً، باتجاه تحقيق متعة من نوع آخر، تتسم بالإيجابية، بوصفها غير خاضعة للاندماج والتخدير، ما يجعل المتلقي قادراً على تبني موقف نقدية صريحة، إزاء الأحداث المعروضة . وتعمل خصائص الوسائط المتعددة،

[٣٦] () حسين التكمه جي ، نظريات الاخراج : الملامح الاساسية لنظرية الاخراج ، (بغداد : دار المصادر ، ٢٠١١) ، ص ٦٢.

[٣٧] () سامي عبد الحميد ، "استخدام التكنولوجيا في المسرح المؤيدون والمعارضون" ، جريدة المدى (بغداد) ، العدد (٢٧٣٥) ، فبراير ٢٠١٣ ، ص ٩ .

[٣٨] () ماري الياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٩٩) ، ص ١٣٩ .

بحسب ملحمية بريخت على تمزيق الحبكة الدرامية، من خلال تضمينها بشكل غير منطقي في تسلسل هذه الحبكة، ما يجعلها تعرقل سرد الأحداث، سواء كان ذلك بالأغاني أو الأفلام أو الوثائق التعريفية أو الصور، ((وفي هذه الحالة فأن الاستعانة بالصور المعكوسة على الشاشة ليس مجرد وسيلة ميكانيكية لاستكمال الشكل أو لمزيد من المتعة، كما أنها لا تستخدم للتخدير، ولا تكتفي حتى بمساعدة المتفرج : إنها تتحرك ضده، تستفزه، وتحول بينه وبين الضياع في حبال الشخصية أو في جمال الأداء بشكل كامل، إنها لتستثمر استعداداته الغريزية للتقدم، إنها تمثل عنصر (التغريب) في هذا الحدث أو ذاك، وهي بذلك تُصبح عنصراً عضوياً في النص))[٣٩]، بمعنى أن بريخت استطاع أن يجعل الوسائط المتعددة جزءاً أساساً في العرض، يعمل على تغريب الأشياء المألوفة بهدف دفع المتفرج الى إعادة النظر بتلك الأشياء، وذلك في سبيل إعادة اكتشافها وتقييمها من جديد . ومن هنا تجاوز فكرة البطل الدرامي الواحد، باتجاه تقديم صورة مُكبّرة عن المجتمع؛ أسهمت الوسائط بإظهارها على أكمل وجه، ما يؤكده (بريخت) بقوله : ((لقد أصبح المسرح يروي. وهكذا فلم يختف القاص الآن باختفاء الجدار الرابع. والخلفية هي الأخرى تساهم الآن أيضا بفعالية في الأحداث الممثلة، داعية عن طريق الاستعانة بتفسير الصور الى أحداث مشابهة، داحضة أو مؤيدة لأقوال الشخصيات بالوثائق المعروضة على الشاشة))[٤٠] . وقد أدى المونتاج السينمائي دوراً كبيراً في صياغة شكل الفضاء الملحمي بطريقة مقننة، بحيث ((يعرض المونتاج السينمائي على المُشاهد الأحداث في جميع أنحاء العالم، أما الشاشة فتعرض المواد الاحصائية))[٤١]. ويتضح من ذلك أن وظيفة المواد الوثائقية والبيانات والإحصائيات التي تُعرض على الشاشات، لا تهدف الى اثارة الأحاسيس، بقدر ما تثير الوعي لدى المتلقي، وتدفعه باتجاه المشاركة في عملية نقد الواقع، أو محاولة تغييره .

٢- فضاء المشاهد المتعددة :

تمثل الوسائط المتعددة في هذا الاتجاه، السمة الغالبة التي تهيمن على طبيعة العرض، بالكامل، وعلى وفق ذلك، سيعمد الباحث الى دراسة المخرجين الذين اعتمدوا بشكل أساس، على توظيف الوسائط المتعددة بهدف تقديم رؤاهم الإخراجية، من خلال شاشات متنوعة قادرة على تقديم مشاهد متعددة في آنٍ واحد، ولعل أبرز رواد هذا الاتجاه هما كل من (جوزيف سفوبودا وروبرت ليباج) .

يعد (سفوبودا)[٤٢*] على مستوى التصميم؛ من أبرز المسرحين الذين اعتمدوا على الوسائط المتعددة بشكل أساسي، في تصميم عروضه منذ منتصف القرن الماضي . أما على مستوى الاخراج؛ فهو من المخرجين الذين دعموا الإضاءة بوسائل بصرية أخرى مثل الشرائح الضوئية والأفلام السينمائية، من خلال العروض التي قدمها مع فرقة مسرح (اللاتيرنا ماجيكا)، وبذلك أصبح نتاجه المسرحي مقترناً بالتكنولوجيا الحديثة ووسائطها المتعددة .[٤٣]

---

[٣٩] () سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٩٨) ، ص ١٥٤.

[٤٠] () المصدر نفسه ، ص ٨٨ .

[٤١] () برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة : جميل نصيف (بيروت : عالم المعرفة ، ب ت) ، ص ٩٠ .

[٤٢] () جوزيف سفوبودا : نال شهرة واسعة في مجال فنه ، درس العمارة ، وشغل منصب المصمم الأول ورئيس الخدمات الفنية في المسرح القومي التشكي سلوفاكي قبل انفصال البلدين، وتولى منصب رئيس المسرح السحري (لاترنا ماجيكا) . عبد الرحمن دسوقي ، مصدر سابق ، ص ١٠٠ .

[٤٣] () ينظر : ماري إلياس وحنان قصاب ، مصدر سابق ، ص ٤١ .

طوّر (سفوبودا) رؤيته حول الوسائط، من خلال تعاونه مع المخرج (الفريد رادوك) عام (١٩٥٨) في مشروعين هما .. (البوليكران[٤٤***] - الشاشات المتعددة)، والذي يعتمد على سبع شاشات تعكس صوراً فيلمية، بالأبيض وبالأسود، تُعلق على مسافات مختلفة من المتفرجين، في سبيل تقديم عدة خيارات للمشاهدة، وقد رافق العرض مؤثرات صوتية مجسمة . أما المشروع الثاني فهو (الفانوس السحري – لاتيرنا ماجيكا) وفيه يتم الجمع بين التمثيل الحي على المسرح مع الفيلم السينمائي، كتقنية جديدة، قدم العرض من خلالها قصص سريعة ومتنوعة .[٤٥]

هذه التجارب المتطورة قياساً بخمسينيات القرن الماضي، فتحت المجال أمام المخرجين المعاصرين لاستثمار هذه التقنيات المعقدة التي تجمع بين ما هو حقيقي وما هو افتراضي، في مشاهد متعددة تُقدم في الوقت نفسه .. وعلى هذا الأساس طوّر (سفوبودا) مفهوم (التعددية المشهدية)[٤٦***] بوسائط متعددة تعمل على تقسيم المشهد وهو ما نجد صداه في مسرحية (استكشفت النظرات الخارجية)، حيث ساعد الاستخدام المتعدد للمشاهد السينمائية بإنتاج مشاهد متعددة، وكذلك ظهور آراء متعددة في آن واحد .[٤٧]

وتجدر الاشارة الى أن بداية النقل المباشر داخل المسرح اقترنت مع (سفوبودا) وذلك عام (١٩٦٥) حيث تمكن وبمساعدة محطة تلفازية محلية، من استخدام العرض السينمائي حياً على خشبة المسرح، بثلاث شاشات عرض كبيرة، حيث وضع كاميرات داخل قاعة العرض وخارجها، مستعينا بأستوديو تلفزيون يقع على بعد أميال[٤٨]. وبطبيعة الحال، فإن العروض المعاصرة التي تستخدم تقنيات البث الفضائي المباشر، أو البث الحي بشبكة الانترنيت، تدين بالفضل الى تجارب (سفوبودا)، التي تعدّ سابقة مهمة في هذا الاتجاه .

أما (ليباج)[٤٩*] فأنه يؤكد تبنيه للتكنولوجيا الحديثة والوسائط المتعددة من خلال تجاربه التي تذهب باتجاه ابتكار عوالم سحرية تمتلك لغتها الجديدة، والتي يصفها المخرج الانكليزي (ريتشارد إر) بقوله ((إن (ليباج) يحوّل المكان العام إلى مكان سحري، والمكان السحري إلى مكان واقعي سهل المنال، و(ليباج) ممون أحلام))[٥٠]، استطاع أن يخلق عالمه الحُلمي الخاص، مستعيناً بامكانات الوسائط المتعددة في عرض أدق تفاصيل الأعماق البشرية، بما في ذلك الأفكار والهلوسات والحالات النفسية .

وعلى وفق ذلك، قدّم ليباج مشاهد متعددة، متشابكة لا تفضي الى ملمح واضح، وكأنها .. صور ليلية، يُولّد من خلالها رؤيا لعوالم مختفية، أساساً، يُظهرها دون أن يُتيح لها وقتاً لكي تكشف عن أسرارها، يكفيه أنها

---

[٤٤]) البوليكران : وهو الابتكار الذي سبق حوائط الفيديو ، يعرض في وقت متزامن أفلاماً كثيرة على عدد كبير من الشاشات . ينظر : جريج جاسيكام ، مصدر سابق ، ص ص ١١٣ - ١٠٨.

[٤٥]() سامي عبد الحميد ، مصدر سابق ، ص ص ٢٥٧ ، ٢٥٨ .

[٤٦]) التعددية المشهدية : وهو تعبير عن عملية حرة ومتعددة الجوانب للزمان والمكان، وفيها حدث واحد يلاحظ من زوايا بصرية وفكرية متعددة . ينظر : جريج جاسيكام ، المصدر السابق ، ص ١٠٦ .

[٤٧]() المصدر نفسه ، ص ١٠٨ .

[٤٨]()جريج جاسيكام ، مصدر سابق ، ص ١١٣ .

[٤٩]) روبرت ليباج : مخرج كندي، ولد عام ١٩٥٧، يلقب بساحر المسرح ، شارك الامريكي روبرت ولسون في ريادة ما يسمى بالمسرح البصري . ينظر : فاضل الجاف ، المسرح السويدي المعاصر ، ط٢ ، (اربيل : دار آراس للطباعة والنشر ، ٢٠٠٦) ، ص ١١٧ .

[٥٠]() فاضل الجاف ، "الاسلوب البصري للمخرج الكندي روبرت ليباج" ، جريدة الحياة (الرياض) ، العدد (١٣٠٢٥) ، نوفمبر ١٩٩٨ ، ص ٣ .

تثير الدهشة والانبهار، إن هذا المسرح الذي تم ترتيبه وفق فوضى الأحلام، أو الذاكرة، يمكن أن يبدو حاملاً للسحر)[٥١]. ويمكن إيجاد مبدأ تعدد المشاهد والشاشات والمؤثرات السحرية في أغلب أعمال (ليباج)، التي أسس لها بمعية فرقته (إكس ماشينا) منذ ثمانينيات القرن الماضي، لتندرج ضمن توجهات ما بعد الحداثة . ((إن القاعدة الفنية التي تمضي بموجبها فرقة "إكس ماشينا" في عملها هي الالتزام بالابتكار الجماعي والبناء الارتجالي نصاً وإخراجاً، عندما لا يختار ليباج نصاً لأحد الكتّاب . ولكي يتم ذلك تستدعي الفرقة عناصر فنية وتقنية من مختلف ميادين الفن والتكنولوجيا والميكانيك لبناء العرض المسرحي بناءً تتضافر فيه التكنولوجيا، خصوصاً في عالم السينما، والفيديو والكومبيوتر وفنون المعمار وأجهزة الإنارة والصوت والمؤثرات بكل تقنياتها الحديثة))[٥٢]. يبدو أن مبدأ تعدد المشاهد في فضاء ليباج المسرحي، أتاح له أدخال جمهوره في متاهات الضوء والظل، التي تتشكل من أجل أن تتلاشى، لتسمح للمتلقي، تخيّل العالم الذي يحلم به، لا ذلك الذي يعيشه فيه مرغماً .

٣- فضاء التناقضات :

يمثل هذا الاتجاه، واحداً من أشهر اتجاهات (ما بعد الحداثة)، التي تعتمد بشكل أساس على الوسائط المتعددة، في إعداد كولاج (سمعي، وبصري، وحركي)، يضم عناصر مختلفة بطريقة تدعو للتناقض والتنافر. ومن بين أبرز رواد هذا الاتجاه هما الأمريكيتان (اليزابيث لوكومبت وجون جوناس) .

تعد تجربة المخرجة الأمريكية (اليزابيث لوكومبت)[٥٣**] من بين أبرز التجارب التي حرصت على تطوير علاقة الفن المسرحي بالوسائط المتعددة، بموجب العروض التي قامت بإخراجها بمعية فرقتها (ووستر كروب) ضمن توجهاتها الما بعد حداثية . تتميز عروض فرقة (لوكومبت) على مستوى (الإخراج)، باقتباسها مواد مختلفة من الفنون والوسائط المتعددة، واخضاعها للعرض ضمن كولاج متعدد يشمل النصوص الأدبية، والسيّر الذاتية، والافلام، والكارتون، والمسلسلات، والأعمال الغنائية، والرقص . أما على مستوى (الأداء) فتتميز بتطوير أسلوب التمثيل بشكليه الحي والمسجل بالمواجهة التي تحصل بينهما[٥٤]، أي بين ما هو حي وما هو مسجل، بحيث استطاعت (لوكومبت) أن تجعل الاثنين في تقابل وتناقض دائم .

وعلى وفق ذلك، عمدت الى استخدام الوسائط في عروضها كافة، كجزء أساس وفعال في منظومة العرض؛ لكنها حرصت على عدم ائتلافها مع بعض في سبيل أن يبقى الفضاء في حالة تشتت وتشظي دائم . وفي العروض التي قدمتها فرقة (ووستر كروب)، كانت لوكومبت ((لا تكتفي باقتباس مواد وعناصر من مصادر شديدة الاختلاف والتباين، بل تتعمد في توظيفها لهذه العناصر المنتقاة أن تقاوم أي نزعة الى تنسيق هذه العناصر في وحدة فنية متكاملة . بل إن الفرقة كثيراً ما تلجأ الى تضخيم إحساس المتفرج بالتناقض

---

[٥١]() ينظر ، بياتريس بيكون فالين ، الشاشات على خشبة المسرح ، ج ٢ ، مصدر سابق ، ص ص ٦٩ ، ٧٠ .

[٥٢]() فاضل الجاف ، "الاسلوب البصري للمخرج الكندي روبرت ليباج" ، مصدر سابق ، ص ٣ .

[٥٣]() اليزابيث لوكومبت : مخرجة أمريكية تعتمد على التجريب والرقص ووسائط الأعلام . عضو مؤسس لمجموعة ووستر في مدينة نيويورك . قادت هذه المجموعة في نهاية سبعينات القرن الماضي الى العديد من الجوائز المهمة . Mitter, Shomit, and Maria Shevtsova, Fifty Key Theatre Directors, London: Routledge, 2004, p ٥٣ .

[٥٤]() ينظر : جريج جاسيكام ، مصدر سابق ، ص ص ١٥٣ ، ١٥٤ .

والصراع بين هذه العناصر))[٥٥]، ما يعني أن المتلقي يبقى عرضة لتأثير هذا التشظي الحاصل بين العناصر المختلفة، وبالضرورة الى فضاء العرض الذي حرصت على أن تجعله فضاءً مناسباً للتناقضات .

وفي ضوء ذلك، استطاعت (لوكومبت) ترسيخ توجهاتها المسرحية الجديدة، القائمة على فكرة جمع المتناقضات، في كولاج شامل، يكسر الحدود بين فن المسرح والفنون المجاورة بشكل عام، وبين العرض المسرحي والوسائط المتعددة بشكل خاص، بحيث ((نلاحظ بدايةً من عرضهم الثالث، عام (١٩٧٨)، الذي يحمل عنوان (ثلاثية جزيرة رود : مدرسة نايات)، توجهاً الى الجمع بين عناصر مختلفة، صوتية وبصرية، مستقاة من مصادر منوعة (كالأعمال الدرامية والافلام السينمائية)، في "كولاج" مسرحي مثير، يدمر أفق التوقعات المعتاد))[٥٦]. ويُعد عرض (الطريق واحد وتسعة) عام (١٩٨١) من أشهر العروض التي أخرجتها (لوكومبت)، حيث استطاعت أن تقدم من خلاله، رؤية مغايرة تماماً عن المخرجين الذين سبقوها الى هذا الاتجاه .. بحيث عكست المبدأ الذي وظّف بموجبه (بيسكاتور) و(سفوبودا) السينما والفيديو، فبالوقت الذي استخدما الوسائط لتوسيع العالم الذي تقدمه خشبة المسرح بشكل حي، وضعت (لوكومبت) عالم الفيديو في تناقض تام مع عالم المسرح[٥٧] . ويبدو إن الفيلم في عروضها لا يقدم خلفية تاريخية أو يثري مناخاً درامياً أو يعمق شخصية، بل على العكس من ذلك كله؛ يعمل على مقاومة العرض، وهزهزته، بهدف التشكيك في حيثياته ومضامينه . أما المخرجة الأمريكية (جون جوناس)[٥٨*] فتعدّ من العلامات البارزة في مسرح ما بعد الحداثة، وقد عُرفت باستخدامها للكولاج بإعداد سلسلة غير مؤتلفة من العناصر والوسائط المتعددة، مثل النصوص الأدبية والصور والرسوم والفيديو والتلفاز والتسجيلات الصوتية . وظفت (جوناس) وسائطها المتعددة بطريقة تمكنها من تقديم قصص مألوفة، بطرق غير مألوفة، قائمة على التضاد والتناقض، ((وكأنها تتعمد تدمير قدرة هذه الوسائل والأساليب على الانتظام والتآلف في وحدة فنية كلية))[٥٩]، وعلى وفق ذلك، تظهر أعمالها وكأنها غير مكتملة، بل تفتقد الى أبسط الملامح التي يتضح من خلالها السياق الدلالي . وفي هذا الإطار، تتجلى أعمالها المبكرة، كعرض (فيرتيكال رول) عام (١٩٧٢)، الذي أدت الوسائط دوراً مهماً ((في فحصه للهوية النسوية وتركيبها أو تفكيكها، يعرض الفيديو لقطات متكسرة لرأس جوناس الملثم ولجسدها في لقطات مكبّرة . يُستخدم مفتاح التحكم في الصورة، لجعل الصور تنزل على الشاشة بشكل مستمر، مفككاً أية محاولة للتأمل في صورتها . يصاحب هذا الحدث، ضوضاء عالقة ومستمرة لملعقة تظهر على الشاشة)) .[٦٠]

ويبدو أن (جوناس) استوحت كثيراً من تجارب (بريخت) في تقطيع الأحداث بتقنية المونتاج، الى جانب استخدامها المكثف للوسائط المتعددة، بالنظر إلى أنها تستلهم عروضها من قصص أدبية معروفة أو مسرحيات كلاسيكية، تتناولها ضمن اتجاهها الما بعد حداثي، ما يسمح لها بالانتقاء والاختزال والتغيير –المونتاج– ومن

---

[٥٥] () جريج جاسيكام ، مصدر سابق ، ص ١٣ .

[٥٦] () نك كاي، كتاب ما بعد الحداثية والفنون الادائية، ترجمة: نهاد صليحة (القاهرة: الهيئة المصرية العامة، ١٩٩٩)، ص ١٢

[٥٧] () ينظر : جريج جاسيكام ، مصدر سابق ، ص ١٦٦ .

[٥٨] () جون جوناس : فنانة امريكية تعمل ضمن توجهات تيار ما بعد الحداثة في المسرح الامريكي الراقص، بدأت مسيرتها الفنية بدراسة النحت في الستينات . ينظر : المصدر نفسه ، ص ١٣ .

[٥٩] () نك كاي ، مصدر سابق ، ص ١٣ .

[٦٠] () جريج جاسيكام ، مصدر سابق ، ص ١٤٩ .

ثم قراءتها من جديد بطريقة معاصرة، تتجاوز قدسية النص وسلطته، وتسعى الى تقويضه، حيث تظهر هذه الاشتغالات في أغلب أعمالها المسرحية، فعلى سبيل المثال .. في مسرحية (راساً على عقب) عام (١٩٧٩) حيث لجأت (جوناس) الى خلخلت مشاهد العرض، عن طريق كولاج من الخيوط السردية القديمة والجديدة، حيث قامت بتسجيل قصتين مختلفتين، ثم قدمت عن طريق المونتاج فقرات هذه القصص على التوالي، مقروءة بالعكس، بمصاحبة حركات وأفعال وصور تنحرف عن السياق السردي وتسعى الى قطعه وتكسيره[٦١]. وفي سبيل أن يناقض السرد نفسه، تتلاشى القصتان القديمتان، لتظهر قصة جديدة مكثفة، غير مترابطة، لا تمتلك دلالاتها الخاصة، ولا تسعى أساساً إلى إيضاح المعنى أو إتمامه، لأنها بالضرورة سوف تنزاح، عن مركزية النصوص السابقة، بفعل التشظي –الصوتي والبصري- .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١- استثمار الخصائص الأساسية للوسائط المتعددة، والتي أصبحت بموجبها صالحة للتداول المسرحي، وابرزها (خاصية التفاعل، والسرد الصوري، والمونتاج، والزمان، والمكان، والإضاءة) .
٢- تحقق خصائص الوسائط المتعددة فضاءات متحركة، مرنة، تعزز من سينوغرافيا العرض المسرحي، باستخدامها للوسائط المتعددة كافة . وتسهم في تعزيز البيئة التفاعلية وطاقتها التوصيلية والتعبيرية والجمالية، بالمزج بين المستويات التي بلغتها الوسائط المتعددة (السمعي، والبصري، والحركي) في ضوء قابليتها على التجاور والتآلف وتغذية بعضها بعضاً .
٣- السرد الصوري يمكن أن يكون امتداداً للدراما، إذ يمثل سلطة روائية قادرة على السرد والتوضيح وتكثيف المعنى . فضلاً عن كونه يُغني الحدث الدرامي ويُبرّز التفاصيل الدقيقة ويوسع فضاء الخشبة ويجنب العرض الخوض في الحوارات الطويلة .
٤- يضبط المونتاج البناء والإيقاع الدراميين، ويُجنّب العرض الكثير من الحشو والزوائد بالقطع واللصق والدمج والاختصار، فضلاً عن اسهاماته في تهديم الانساق الدرامية ضمن توجهات ما بعد الحداثة .
٥- استطاعت خاصيتا المكان والزمان تجاوز القيود التي تفرضها خشبة المسرح باتجاه عوالم ترامية الاطراف حيث تتحرك المفاهيم أكثر من الوقائع إزاء أمكنة وأزمنة مفترضة . فضلاً عن إمكانية تجسيد أمكنة وأزمنة حقيقية ليكون العرض أكثر حميمية وواقعية .
٦- الافادة من خاصية الإضاءة بوصفها وسيطاً فاعلاً في خلق نماذج درامية مؤثرة ومناظر مجسمة تتجاوز بأبعادها الثلاثة ما هو ماثل على خشبة المسرح باتجاه عوالم احتمالية مفتوحة الآفاق .
٧- تعزيز جماليات الفضاء الملحمي، التي تقضي بتحفيز وعي المتلقي، واستفزازه، وارغامه على مواجهة الحقائق التاريخية في سياق الحدث المسرحي، بهدف توجيه أفكاره الى أيديولوجية العرض.
٨- تكوين فضاء المشاهد المتعددة الذي يُفضي الى عوالم سحرية مغرقة بالرموز، ويُفصح عن وجهات نظر مختلفة، في أجواء غرائبية خرافية تُصوّر الأعماق البشرية (الكوابيس والاحلام والذاكرة) .
٩- استثمار الكولاج في تفعيل فضاء التناقضات، الذي يجمع ما بين وسائل وخامات ومواد مختلفة، بغية تقديم قصص متشابكة، قائمة على التنافر والتشظي، تقاوم أية محاولة للتأمل أو إتمام المعنى، ما يخلق حالة من الريبة والقلق والتيه، تُحفّز المتلقي لاختيار الفهم الذي يناسبه .

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

أولاً : منهجية البحث :

[٦١]() ينظر : نك كاي ، مصدر سابق ، ص ص ١٣ ، ١٤ .

اعتمد الباحث على (المنهج الوصفي التحليلي) الذي يتلاءم وطبيعة هذا البحث، وعمد الى تحليل العينة، بالاستناد الى المؤشرات التي تمخض عنها الإطار النظري، من خلال الوصف المفصل لآليات توظيف الوسائط المتعددة في العرض المسرحي العراقي، وتأثيراتها من مستوى منظومة العرض .

ثانياً : أداة البحث :

اعتمد الباحث في تحليل عينة البحث على المؤشرات التي أسفر عنه الإطار النظري، بالاستناد الى المصادر والمراجع التي تناولت استخدام الوسائط المتعددة في العرض المسرحي . فضلا عن إجراء مقابلة شخصية مع مخرج المسرحية، ومشاهدة العرض على قرص ليزري (DVD) .

ثالثاً : عينة البحث :

تمثلت عينة البحث بالعرض المسرحي (انترفيو)، تأليف آلاء حسين، إخراج أكرم عصام، تقديم مؤسسة غوته الألمانية، لعام ٢٠١٤ .

رابعاً : تحليل عينة البحث :

مسرحية (إنترفيو): [٦٢*]

حكاية العرض :

يتناول العرض المسرحي (إنترفيو) الذي يتخذ من المقابلة الشخصية عنواناً ومنطلقاً له؛ أقسى حالات الظلم التي تتعرض لها المرأة في مجتمعاتنا العربية بشكل عام، والمجتمع العراقي على وجه الخصوص، في ظل إقصائها وتهميشها من المجتمع الذكوري، متمثلاً بسلطتين رئيستين هما؛ سلطة التطرف الديني، وسلطة الأعراف والتقاليد، وما تخلفهما هاتان السلطتان من آثار جسيمة كافية لتحويل الواحة الأنثوية الخضراء الى أرض مقفرة جرداء، قد تصل أحيانا الى تحطيم وتشويه شخصية الأنثى أو هلاكها تماماً .

العرض :

يجمع العرض بين أساليب ومناهج اخراجية متعددة كالتعبيرية والملحمية وما بعد الحداثة، ليقدم من خلالها رؤية إخراجية تعتمد على (الحوار – والرقص التعبيري – والوسائط المتعددة) . هذه التوليفة الانتقائية فتحت المجال أمام المخرج للاستعانة بشاشة عرض كبيرة تسهم في إيصال مجمل مضامين المسرحية . وبشكل عام، تقوم فكرة العرض على أساس افتراض وجود مخرج سينمائي يحاول أن يصنع فيلماً تسجيلياً عن قصة عشق تجمع ما بين ممثلة ونحات -أبطال المسرحية- على وفق مفهوم المقابلة المصورة التي نشاهدها في الأفلام التسجيلية والبرامج الوثائقية، والتي تقوم في الغالب على أحداث حقيقية سابقة، يسردها عدد من المتحدثين في الوقت الحاضر .

يبتدأ العرض المسرحي (انترفيو) بتشكيل الفضاء المسرحي بمفردات مركزية يتم التعامل معها طيلة زمن العرض، بطريقة تُشبه الى حد ما، فكرة نشوء الخلق الأول؛ تنبثق الأشياء تباعاً من الظلام، فيولد الغناء – أولاً - بصوت نسائي جميل . والضوء – ثانياً - لتتضح ملامح الشخصيتين الرئيستين (المرأة والرجل) كأنهما

[٦٢*]) إنترفيو : عرض مسرحي من تأليف الاء حسين، مقتبس عن كتاب مشترك بعنوان الأنطولوجيا (عيون ايانا) لأدبيات عراقيات معاصرات، إخراج أكرم عصام، تمثيل آلاء حسين وسعد محمد ، تصميم الرقصات موشكان هاشميان ، مكان العرض المسرح الوطني في بغداد ، سنة العرض ٢٠١٤ .

يخضعان لعملية خلق جديدة، على أنقاض عالم محطم يسوده الظلام، كنوع من المخاض لولادة ضوء صغير في زمن العتمة، في اشارة إلى ولادة موهبة نسائية في مجال التمثيل .

وفي ضوء تلك الولادة التي تُفصح عن سينوغرافيا متحركة تعتمد الى حد كبير على خصائص الوسائط المتعددة في تشكيل الفضاء، يظهر مقعد خشبي صغير وكاميرا وضعت في منتصف المسرح .

الرجل يأخذ دوره في التأسيس لهذه البداية، بنثر البذور بطريقة المزارعين التقليدية، لتنبثق الأضواء تباعاً -بشكل آني– وكأنها تتبع حركته على خشبة المسرح، بخطوط متوازية ومتقاطعة تُشبه جداول الحقل، في حين تجول المرأة في هذا الحقل الافتراضي المتكون حديثاً من الضوء، وهي تترنم بأغنية حزينة؛ ولكن عندما تتضح ملامح الضوء على الخشبة يأخذ الغناء شكلاً آخر، بمصاحبة حركات تعبيرية راقصة تُشبه طيران الفراشة في الحقل، بخطوات محسوبة على وفق مسارات الضوء التي يرسمها الرجل بخاصية الإضاءة بعناية فائقة . الصوت المثير، والجسد الحر، وضحكات الغنج التي تشبه براءة الأطفال، جميعها مؤشرات تدلل على توق هذه المرأة الى الحياة ونزوعها نحو التحرر؛ ولكن سرعان ما يختفي هذا الضوء الجميل، ويختفي على أثره الغناء، يختفي كل شيء، في إشارة الى أن هذه الولادة -النور من الظلام - ستكون محفوفة بالمخاطر . إن حالة الاندماج والتماهي التي حرص المخرج على تحقيقها في بداية العرض ما بين (الظلام، والغناء، والضوء، وحركة الممثلين)، تفصح عن ابتكار بيئة تفاعلية قادرة على استقطاب المزيد من العناصر المختلفة، وهو ما يعمل (عصام) على استثماره طيلة فترة العرض .

تبادر المرأة الى تهيئة عناصر الديكور بنفسها وعلى مرأى ومسمع من الجمهور -في سياق ملحمية الفضاء- وهي عبارة عن (كرسي) دائري صغير و(كاميرا) تلفزيونية مثبتة على حامل ثلاثي القوائم "ستاند"، سيتم استخدامهما فيما بعد من قبل الشخصيتين، طيلة زمن العرض المسرحي . تضع المرأة كرسيها في يسار أسفل المسرح قبال الكاميرا، التي تحركها بيدها لتحصل على (الكادر) المناسب . في الغضون يتم إدخال (سايك) متحرك عبارة عن شاشة بيضاء كبيرة . تستمر الاجواء بعتمتها النسبية، الى حين تشغيل (وسيط الفيديو) على الشاشة، لتعلن ومنذ هذه اللحظة هيمنتها على عناصر العرض الأخرى، وهو أمر حاول العرض استثماره بتفعيل خصائص الوسائط المتعددة على مستوى الشكل، من خلال تفاعل حركة الممثلين في ظل انعكاس خاصية الضوء التي تعكسها الشاشة . تقف المرأة أمام أشعة الضوء المنبعثة من الشاشة مباشرة، تظهر ملامح جسدها على شكل ظل (سيلوت) قبال صورتها التي تظهر على الشاشة بـ(وسيط الفيديو) المُعد سلفاً . المرأة الحقيقية قِبال نظيرتها الافتراضية (المُسجلة)، وبالضرورة تكون الأخيرة أكثر جمالاً وحضوراً وهيمنةً من نظيرتها الحية بفعل خاصية السرد الصوري على التوضيح والتجميل، سواء على مستوى الحجم أو الهيئة، وهو أمر استثمره المخرج بطريقة مثالية، حيث جعلها –أي الافتراضية- صاحبة الفعل الأول، في حين تمثل –الحية- ردود الفعل فقط، فهي تخضع لتصرفات وأوامر الشخصية الافتراضية (تحركي - اسكتي ...) . ترقص الاثنتان في ضوء الحركات التعبيرية التي تؤديها الممثلة الافتراضية، على ايقاع (وسيط صوتي) تمثله موسيقى طقسية . هذا المشهد يُحيلنا بالضرورة على عالم سحري رمزي يقترب الى صور الذاكرة أو الأحلام، التي يتوخاها كل من (سفوبودا وليباج) في استخدامهما للوسائط المتعددة .

تمكن المخرج (أكرم عصام) من استثمار جماليات خاصية التفاعل، ما بين (الممثل الافتراضي)، ونظيره (الممثل الحي) على خشبة المسرح، وعلى وفق اشتراطات (الانترميديا) بمستويين :

١- التمثيل الدرامي : نجح المخرج الى حد كبير بضبط ايقاع الحوار والحركة بين الممثلة (الافتراضية) والممثلة (الحية) على الرغم من أن الاولى مُسجلة والثانية آنية .

٢- الرقص التعبيري : تمكن المخرج من خلال (الكيروكراف) أن يقدم الصورة المرئية للبوح الكامن في الجسد بتفاعل الجسدين (الافتراضي – الحقيقي) .

ما يميز هذا العرض المسرحي أن المخرج قد عمد الى تقديم المقابلة الشخصية (الانترفيو) على خشبة المسرح بتقنية العرض المباشر –وهي تجربة متأصلة عن سفوبوا- عن طريق ربط الكاميرا بالشاشة ضمن مبدأ عمل الوسائط المتعددة (الكاميرا ، والصورة ، والصوت ، وشاشة العرض) والتي ترتبط مجتمعة بجهاز الحاسوب الالكتروني . تجلس المرأة أمام الكاميرا في يسار أسفل المسرح بشكل جانبي كأنها تتحدث الى شخص ما خلف الكاميرا . الجمهور يشاهد نصف جسدها الأيسر فقط على خشبة المسرح، في حين تظهر ملامح وجهها بشكل واضح في (لقطة أمامية قريبة) على الشاشة الكبيرة .

إن عين المتلقي ستنشغل بتفاصيل وجه الممثلة -ايماءاتها، ولمعة عينيها، وابتسامتها- في حين سيقل التركيز على الجسد الحقيقي في تلك اللحظة، إذ لا يمكن مقارنته بالحضور اللافت الذي يحققه السرد الصوري، ولاسيما أنها تُظهر تفاصيل لم يألفها المتلقي العراقي على خشبة المسرح من قبل، فهو معتاد أن يرى الممثل بحجمه الطبيعي، ناهيك عن الملامح الدقيقة التي تظهرها الشاشة –الشفاه، والاسنان، والعيون، والرموش– دون الحاجة الى المبالغة في المكياج الذي يحتاجه الممثل المسرحي أحياناً لإبراز تفاصيل معينة.

بحركة قصدية تحرك الممثلة الكاميرا للحصول على كادر آخر، في إشارة الى آنية الحدث (أولاً)، ولاستثمار عنصر التغريب عند بريخت (ثانياً) ولكسر الرتابة في هذا الحوار الطويل (ثالثاً)، وهو تقليد شائع في الإخراج التلفزيوني والسينمائي على حد سواء، حيث يتم تغير حجم اللقطات خشية الوقوع في الملل والرتابة . وبهذه التقنية يُقدم لنا المخرج مجموعة من الأحداث غير المتسلسلة، بحجوم لقطات مختلفة، هي بمثابة فيلم تسجيلي حي، يتم (إعداده، وصناعته، ومونتاجه) بشكل آني على خشبة المسرح .

تسرد (المرأة/الممثلة) من خلال (الإنترفيو) أحداث مختلفة تمثل ماضي الشخصية؛ في ضوء تأثيرات درامية مضاعفة تفرض سطوتها في فضاء العرض المسرحي، بحكم تفاعل الحقيقي مع الافتراضي الماثل بالشاشة، لكننا ما أن نتشبث بحكاية ما، حتى تأخذنا المرأة -على الخشبة والشاشة- إلى حكاية أخرى، لتتركنا عالقين بين عوالم هذه الذكريات التي تنطوي بمجملها على الأحلام والطموحات التي أُجهضت بسبب قساوة المجتمع . الحكايات كانت مقنعة الى درجة كبيرة؛ بسبب تقمص الشخصية من الفنانة (الاء حسين) بوصفها المؤلفة والممثلة من جهة؛ ووضوح انفعالاتها وملامحها الدقيقة على الشاشة من جهة أخرى .

جدير بالإشارة أن العلاقة العضوية التي تربط الممثل الحي بالشاشة في مثل هذه الأعمال على وفق خاصية التفاعل، تحتم على المخرج المسرحي مضاعفة التمارين، أو الاستعانة بممثلين متمرسين، يُجيدون التعامل مع اللحظة الراهنة التي تتمثلها التقنيات المتطورة وشاشات العرض، لحظة تمثل روح المادة الفنية في جسد الآلة التقنية، وفق اشتراطات الانسجام والتماهي، بين ما هو حسي وما هو مادي، في سبيل تقديم خطاب جمالي معاصر، ما يعني تحقيق الاشتراطات الآزمة لتعامل الممثل مع الوسائط المتعددة، في بيئة تفاعلية تقوم على أساس الدقة والانسيابية، ولاسيما أن نسبة الخطأ هنا؛ يجب أن تكون معدومة أو ضئيلة.

تظهر شخصية الرجل (النحات) وهو يستعد أمام الكاميرا لإجراء المقابلة نفسها التي أجرتها حبيبته (الممثلة)، في سبيل أن يُحافظ المخرج على سياق فكرة الفيلم التسجيلي، والتي تقوم في الغالب بسرد الأحداث على لسان أكثر من متحدث . وهو ما يبرر تكرار المخرج لصناعة هذا المشهد بالطريقة نفسها، ليعطي الفرصة الى المتلقي للحكم أو تكوين وجهة نظر خاصة قد لا يبوح بها العرض، بمعنى أن يكون فكر المتلقي هو المسؤول عن نسق ونظام المشاهد المتعددة التي يفصح عنها العرض، وذلك عن طريق إرغامه على إيجاد

آليات جديدة للتلقي، تنسجم مع هذا العصف البصري المكثف، ومن ثم اختيار الفهم الذي يتلاءم وثقافته العامة، في سبيل تشكيل وجهة نظره ازاء الأحداث المطروحة .

الكاميرا تفصح عن شخصية مسالمة، وحالمة، ومنكسرة، أنهكتها الحروب، حيث استطاع المخرج أن يطلعنا على ملامح هذه الشخصية المنهكة بلقطة متوسطة أظهرت الرجل في (وسيط الشاشة) كأنه غارق في منتصف الكادر، ناهيك عن ذلك التشويه الذي طال صورته؛ بفعل خاصية الإضاءة من خلال ضوء تم وضعه خلف شاشة العرض . (النحات) يطلب من صانع الفيلم الافتراضي –الكاميرا- أن يُعيد التصوير مراراً لأنه مرتبك، ما يعني تغيير حجم اللقطة لأكثر من مرة، لتعطي مدلولات وانطباعات نفسية مختلفة .

الرقصة التعبيرية الثانية للممثلة، تمثل ذروة الصراع الذي آلت اليه مراحل حياة العاشقين، وقد تم إعِداد المشهد بطريقة معقدة تختلف من مشهد الرقصة الأولى، حيث تزامنت وتوافقت الحركات الى حد كبير ما بين الممثلة (المُسجلة) والممثلة (الحية) على الرغم من أن كلاً منهما تُعطي ظهرها الى الأخرى، وبذلك استطاعتا توصيل مغزى الحكاية بشريط الذكريات الذي اقترحت تفاصيله مصممة الرقصات (موشكان هاشميان) للتعبير عن ذكريات الشخصية، عن طريق الأداء الحركي، وبالشكل الآتي : (بداية قصة الحب - والسير عكس التيار "تجاوز الخطوط الحمراء" - والاصطدام بالواقع - وخسارة الطرفين) .

وعلى وفق ذلك؛ استطاع المخرج أن يجسد من خلال خاصية الزمان التحولات الكبيرة التي طرأت على حياة هذه الشخصية لحظة اقتناعها بفكرة التمثيل واختيارها لطريق الفن، من خلال التمييز بين ما هو آني (حاضرها) وبين ما هو مُسجل (ماضيها)، وعلى وفق المستويين الآتيين :

١- المستوى الأول - الشاشة : تُمثل الفكرة ونظارتها .

٢- المستوى الثاني - الخشبة : تُمثل الفشل الذي آلت اليه الفكرة .

كل هذا يحدث بصيغة (الانترميديا) المعقدة التي تتطلب تفاعلاً عضوياً منسجماً بين ما هو حقيقي وما هو افتراضي، فالأولى -الافتراضية– تُسلّم، والأخرى –الحقيقة- تستلم، وهكذا، لتقدم الاثنتان حالات متناقضة مثل (الأمل-واليأس ، القوة-والضعف)، ابتداءً من رغبات المرأة الجامحة التي تشرق على الشاشة وحلمها في أن تكون ممثلة مسرحية مشهورة، وانتهاءً في غيابها القسري على الخشبة، لحظة منع الجمهور من الدخول الى العرض بسبب التطرف الديني .

استخدم المخرج معالجات قادرة على الإيحاء والتأثير، من خلال خلق نوع من العلاقة التفاعلية الحسية بين الخشبة والشاشة، تهدف الى إثارة العواطف وتحريك المشاعر، بلحظات فنية ساحرة، أبرزها، تلك اللحظة التي يمتزج فيها الممثل الحي بغريمه على الشاشة، عندما يستذكر (النحات) إحدى لحظات العشق الغامرة، تمرر الممثلة (الحقيقية)، يدها على وجه الممثل (الافتراضي) في الشاشة، لتقرص خده، فيجفل من مكانه كأنه حقيقي . إن الأفعال الحميمية التي قام بها بطلا المسرحية هي بالضرورة صادرة من الممثلين الحقيقين، بيد أن المتلقي يستقبل تأثيراتها المضاعفة بواسطة الشاشة المهيمنة التي تنقل الأحداث الجارية آنياً . وعلى وفق ذلك استطاعت الوسائط في هذا المشهد أن تسهم بشكل مباشر في تحقيق الأثر المضاعف على مستوى (السينوغرافيا ، والحدث ، والشخصيات) .

يصل التشكيل السينوغرافي الحركي ذروته عندما تظهر الممثلة (الافتراضية) على الشاشة، بالتزامن مع انعكاس صورة النحات (الحقيقية) كظل (سيلوت) يقبع في طرف الشاشة وسط أعلى المسرح، يراقب أقوالها وأفعالها بصمت، في حين تجلس –واقعاً- في يسار أسفل المسرح . يمثل هذا المشهد برمته عالماً حُلمياً قادراً على عرض أدق تفاصيل الأعماق البشرية، بما في ذلك الأفكار والهلوسات والحالات النفسية، فضلاً عن أن

الأحداث الحقيقية على الخشبة وانعكاساتها على الشاشة -قولاً وفعلاً- باتت تنتج مشاهد متعددة في آنٍ واحد - تتطابق وتوجهات سفوبودا وليباج- وبالضرورة وجهات نظر متعددة، تنعكس على المتلقي؛ لتنتج قراءات وردود أفعال مختلفة .

يعتمد المخرج في جميع مشاهد المسرحية على أسلوب القطع غير المبرر -القفزة- المستخدم في تقنيات خاصية المونتاج، في سبيل الانتقال بالمتلقي من مشهد الى مشهد أخر، من دون أن يتحقق مبدأ الاكتفاء أو الاشباع، حتى في تلك اللحظات التي نحاول أن نتشبث بها لنكتشف نهاياتها، كالمشهد الذي يجلس فيه العاشقان على المقعد الخشبي، يعطي كل منهما ظهره الى الآخر، يتحدثان، يدوران أحدهما حول الآخر بالطريقة نفسها التي يدور بها الكرسي الدوار، يتضاعف تأثير الحركة على الشاشة الكبيرة، لتبدو حياتهما كأنها حلقة مفرغة، تُدخل المتلقي في دوامتها، بحديث شيق؛ لكنه لا يُفضي الى شيء .

استعان المخرج بممثلين ثانويين ظهرا مرة واحدة فقط، بمقطع فيديو -مُعد مسبقاً- تم توظيفه في سبيل إظهار نماذج من المجتمع، بوصفهم أصدقاء الممثلة المقربين، وفي ذلك استلهام واضح لمفهوم (بريخت) في تجاوز فكرة البطل الدرامي بعرض الوسط الاجتماعي عن طريق الوسائط المتعددة، لضمان تفاعل المتلقي في نقد الواقع ومحاولة تغييره، ولاسيما أن أصدقاء الممثلة كانوا ينصحونها بالعدول عن تمردها تلافياً للخطر، على الرغم من إيمانهم وقناعتهم بتصرفاتها . يتم تعديل هذا الفيديو بالمونتاج، لتبدو صورته كأنها صورة برنامج (السكايبي) الخاص بالاتصال -بالصوت والصورة- حيث جرت المحادثة بين الممثلة وأصدقائها على نحو دقيق، أحدهم يسأل والآخر يُجيب، وهكذا، ليبدو الحوار كأنه مباشر . جدير بالإشارة أن طريقة الحوار بصيغة الاستلام والتسليم بين الخشبة والشاشة، جعلت المتلقي يتناسى فكرة أن هذه الشخصية حقيقية وتلك افتراضية، ولاسيما بعد أن ألف استخدام الشاشة من الممثل الحي طيلة فترة العرض.

كذلك استعان المخرج بوسيط (الصور والرسوم المتحركة) لتحقيق مشهد مقتل الممثلة على يد حبيبها النحات الذي وقع في شراك التطرف، عن طريق كولاج، يجمع ما بين عناصر سمعية وبصرية مختلفة –بتقنية المونتاج- حيث تم تركيب صورة ثابتة للممثلة وهي في أبهى صورها، على مشهد من الفيلم الكارتوني الشهير (توم جيري) -أي أن الفيلم خلفية (باك راوند) للصورة- يُظهر المشهد مطاردة شرسة بين الفأر والقط، تنتهي بلقطة انفجار هائل لقنبلة نووية تم اقتباسها من فيلم تسجيلي، تتشكل هالة الدخان على رأس الممثلة في إشارة ضمنية الى مقتلها، حيث أسهمت هذه القصص المألوفة -توم جيري ، القنبلة النووية- القائمة على مبدأ التضاد والتناقض في تدمير قدرة هذه الوسائط على تقديم معنى مكتمل، بالنظر الى أن أفكارنا المسبقة عن الصور المعروضة، ستتلاشى أو بالأحرى سوف تنزاح عن مركزيتها باتجاه قصتنا الجديدة المكثفة، غير المترابطة، والتي تقاوم أي محاولة للتأمل أو الفهم، وهذا ما يلتقي مع توجهات كل من (لوكومبت وجوناس) .

قُبيل نهاية العرض المسرحي؛ وظف المخرج الشاشة، على وفق طريقة (بريخت) في تغريب الحدث والشخصية، بهدف استفزاز المتلقي، وكسر إيهامه، حيث نقلت الشاشة لقطة الممثلة (المقتولة) وهي تحمل رأسها في حجرها، باستخدام (مليكان) امرأة بدون رأس، جالسة على كرسي، يظهر رأس الممثلة بين يديها، وهي تحاول أن تنفي كل الحقائق الى أدت بها الى هذه النهاية المأساوية .

في ختام العرض، يجلس النحات على يمين أسفل المسرح، يعطي ظهره الى الجمهور، ليظهر في مواجهتهم بالشاشة الكبيرة، من خلال (لقطة عامة) تُظهر الجمهور المتواجد في الصالة، في محاولة لإرغام المتلقي على التفاعل مع ما يحدث، وليكون شاهداً على جريمة القتل الذي يحاول (النحات) أن ينكرها في بادئ

الأمر؛ قُبيل شعوره بالندم واعترافه، وفي ذلك استناد لصيغة (بيسكاتور) في تحفيز الجمهور الى اتخاذ قرار محدد، إزاء ما يدور على خشبة المسرح .

وفي ضوء ما تقدم، يمكن عدّ عرض (انترفيو) من التجارب التي حققت رؤية اخراجية متفردة، من خلال التجانس والتناغم الذي تحقق ما بين خشبة المسرح وخصائص الوسائط المتعددة، وذلك في ضوء تنوعها وانفتاحها على الاساليب والمناهج المختلفة، حيث اتاحت لها هذه الانتقائية اختبار فاعلية الوسائط المتعددة، في ابتكار عوالم مختلفة وفضاءات متعددة، سواء ظهر ذلك في ملحمية الفضاء كما عند (بريخت) او تعدد المشاهد كما عند (سفوبودا وليباج) أو فضاء التناقضات كما عند (لوكومبت وجوناس) . فضلاً عن ذلك، فإن علاقة الشاشة بخشبة المسرح بدت كأنها أكثر التصاقاً وحميمةً، حيث لم تكتفِ بدعم الأحداث الجارية على الخشبة فحسب، بل أصبحت تشاركها الأحداث والتفاصيل كافة .

الفصل الرابع

اولاً : النتائج ومناقشتها :

من خلال تحليل أنموذج العينة، توصل الباحث الى النتائج الآتية :

١- طبقت عينة البحث جميع الخصائص الأساسية للوسائط المتعددة؛ ولكن ضمن تراتبية محددة تبرز من خلالها بعض الخصائص على حساب الأخرى، وبالشكل الآتي : (التفاعل-والإضاءة ، والسرد البصري والمونتاج-، والمكان-والزمان) .

٢- افادت عينة البحث من خاصية السرد الصوري في إحالة المتلقي على تصورات تتجاوز الواقع الذي تتمثله الصورة، الى واقع فائق، أكثر فاعلية من الواقع الحقيقي، الى درجة إثراء الحدث الدرامي .

٣- استثمرت العينة خاصية المونتاج في ضبط ايقاع منظومة العرض، ليتجاوز الكثير من الحشو والزوائد، فضلاً عن اسهاماته في القطع غير المبرر لخلخلة الحبكة المسرحية وعرقلة بلوغ المعنى .

٤- استطاعت خاصية المكان أن تتجاوز قيود خشبة المسرح باتجاه عالم سحري رمزي يمتلك سماته الخاصة التي تقترب من صور الذاكرة والأحلام بعيداً عن منطق الوقائع . بينما تمكنت خاصية الزمان من اقتراح أزمنة مفترضة تجسد التحولات الكبيرة التي طرأت على حياة الشخصيات .

٥- الافادة من خاصية الإضاءة في صياغة نماذج درامية مؤثرة تواكب نزوع العرض على تجديد لغته وخطابه الجمالي باتجاه أشكال تحاكي عالم المخيلة والافتراض .

٦- طبقت نماذج العينة مبدأ الانتقائية والتوليف ما بين الاتجاهات الإخراجية، لتنتج (فضاءات) مختلفة تُثري العرض على المستوى الفني، وتجعله أكثر جمالاً وتنوعاً، وعلى وفق مهيمنات محددة تتعلق ودورها في تشكيل هذه الفضاءات المختلفة (الملحمي ، والمشاهد المتعددة ، والتناقضات) .

٧- استندت عينة البحث إلى أساليب واتجاهات عالمية، مكنتها من اقتراح معالجة إخراجية متطورة، تعتمد على خصائص الوسائط المتعددة في تعزيز ديناميكية العرض بسينوغرافيا متحركة نابضة بالحياة .

٨- استثمر المخرج العراقي الطاقة التوصيلية والتعبيرية والجمالية التي تنتجها البيئة التفاعلية عبر خاصية التفاعل في سبيل صياغة رؤيته الإخراجية، حيث شهدت هذه البيئة تفاعل الوسائط مع عناصر العرض من جهة، وتفاعل المتلقي مع فضاء العرض كله من جهة أخرى .

ثانياً : الاستنتاجات :

من خلال ما أسفرت عنه نتائج البحث، ومناقشتها في ضوء المؤشرات التي تمخض عنها الإطار النظري، توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية :

١- التطور الملحوظ في عروض الوسائط المتعددة، على مستوى الكم والنوع، يؤكد بأنها ماضية نحو تحقيق أشكال أكثر جدة وفاعلية .
٢- بلغت عروض الوسائط المتعددة مستويات تواصلية لم يعهدها المسرح في مراحل تطوره كافة، بحكم ارتباطها الحالي بالتقنيات الرقمية التي تشكل طفرة نوعية في تاريخ وسائل الاتصال.
٣- تقترح عروض الوسائط المتعددة أشكالاً ومضامينَ تختلف البتة عن العروض المسرحية السائدة، ما يجعلها تحظى بميزة المغايرة والاستثناء والبحث عن الجديد .
٤- قدمت رؤية مسرحية جديدة بالنسبة لجمهور المسرح، الذي بات يتعامل مع سينوغرافيا متحركة تزخر بجماليات التفاعل والسرد الصوري وتقنيات المونتاج واللعب على خاصيتي المكان والزمان .
٥- تمكنت عروض الوسائط المتعددة من مناغمة المتلقي العصري الذي طالما شغلته فكرة الوسائط، ولعلها خطوة باتجاه استعادة جمهور المسرح الذي جرفته التكنولوجيا باتجاه عوالمها اللامتناهية .
٦- يسعى المسرح من خلال هذه المزواجة الى ربط ما هو درامي بما هو واقعي، عبر وسائط متعددة، تتيح للمتلقي التعامل مع الدراما في ضوء الواقع الافتراضي .
٧- يعتمد نجاح هذه العروض الى حد كبير على نوع التقنيات المستخدمة واختيار الكوادر المتخصصة .

المصادر والمراجع

١- اردش (سعد) ٠ المخرج في المسرح المعاصر ٠ الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ١٩٩٨ .
٢- أسلن (مارتن) ٠ تشريح الدراما ٠ ترجمة : يوسف عبد المسيح ٠ بغداد : منشورات مكتبة النهضة ، ١٩٨٤ .
٣- أسلن (مارتن) ٠ مجال الدراما ٠ ترجمة : سباعي السيد ٠ القاهرة : مطابع هيئة الأثار المصرية ، ١٩٩٢.
٤- إلياس (ماري) وحنان قصاب ٠ المعجم المسرحي ٠ بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٩٩ .
٥- بريخت (برتولد) ٠ نظرية المسرح الملحمي ٠ ترجمة : جميل نصيف ٠ بيروت : عالم المعرفة ، ب ت .
٦- البعلبكي (منير) ٠ المورد : قاموس انكليزي-عربي ٠ بيروت : عربي دار العلم للملايين ، ١٩٨٥ .
٧- التكمه جي (حسين) ٠ نظريات الاخراج : دراسة في الملامح الاساسية لنظرية الاخراج ٠ بغداد: دار المصادر ، ٢٠١١ .
٨- جاسيكام (جريج) ٠ الفيديو والسينما على خشبة المسرح ٠ ترجمة: محمد كامل ٠ القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب ، ٢٠١٠ .
٩- الجاف (فاضل) ٠ الاسلوب البصري للمخرج روبرت ليباج ٠ جريدة الحياة (الرياض) ٠ العدد (١٣٠٢٥) ٠ نوفمبر ١٩٩٨ .
١٠-الجاف (فاضل) ٠ المسرح السويدي المعاصر ٠ اربيل : دار آراس للطباعة والنشر ، ٢٠٠٦ .
١١-جانيتي (لوي دي) ٠ فهم السينما ٠ ترجمة : جعفر علي ٠ ط ٢ ٠ العراق : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١.
١٢-دسوقي (عبد الرحمن) ٠ الوسائط الحديثة في سينوغرافيا المسرح ٠ القاهرة : أكاديمية الفنون ، ٢٠٠٥ .
١٣-الدوخي (حمد محمود) ٠ جماليات الشعر المسرح السينما في نماذج من القصة العراقية ٠ دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب ، ٢٠١٠ .

١٤-ستيان (ج. ل.) ٠ الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ٠ ترجمة : محمد جمول ٠ دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٥ .
١٥-سلام (هاني ابو الحسن) ٠ لغة الصورة في الإعداد الدرامي بين المسرح وفنون الشاشة ٠ جريدة الحوار المتمدن (الكترونية) ٠ العدد (٣٤٨٦) ، سبتمبر ٢٠١١ .
١٦-صليبا (جميل) ٠ المعجم الفلسفي : بالألفاظ العربية والفرنسية والانكليزية ٠ ج٢ ٠ بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٢ .
١٧-عبد الحميد (سامي) ٠ استخدام التكنولوجيا في المسرح المؤيدون والمعارضون ٠ جريدة المدى (بغداد) ٠ العدد (٢٧٣٥) ، فبراير ٢٠١٣ .
١٨-عيادات (أحمد يوسف) ٠ الحاسوب التعليمي وتطبيقاته التعليمية ٠ عمان : دار المسيرة ، ٢٠٠٤ .
١٩-عيد (كمال الدين) ٠ اعلام ومصطلحات المسرح الاوربي ٠ الاسكندرية : دار الوفاء للطباعة والنشر ، ٢٠٠٦ .
٢٠-فالين (بياتريس بيكون) ٠ الشاشات على خشبة المسرح ٠ ترجمة : نادية كامل ٠ ج ٢ ٠ الشارقة : مطابع المجلس الاعلى للآثار ، ٢٠١٠ .
٢١-كاي (نك) ٠ كتاب ما بعد الحداثية والفنون الادائية ٠ ترجمة: نهاد صليحة ٠ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.
٢٢-كلير (رينيه) ٠ أراء في الفن السينمائي ٠ مجلة الهلال (القاهرة) ٠ العدد (١١) ، نوفمبر ١٩٦٦.
٢٣-لالاند (اندريه) ٠ موسوعة لالاند الفلسفية ٠ ترجمة : خليل أحمد ٠ بيروت : منشورات عويدات ، ٢٠٠١ .
٢٤-مهدي (عقيل) ٠ سيمياء العولمة في الفن والاعلام ٠ بغداد : دار الدكتور للعلوم الادارية والاقتصادية ، ٢٠١٦
٢٥-مور(توماس) ٠ بين السينما والمسرح ٠ ترجمة: سامية احمد ٠ جريدة المسرح والسينما(القاهرة) ٠ العدد(٥١) ، مارس ١٩٦٨.
٢٦-هلتون (جوليان) ٠ نظرية العرض المسرحي ٠ ترجمة: نهاد صليحة ٠ الشارقة: مركز الشارقة للإبداع ، ب ت .
٢٧-وسن كريم حميدي و كريم حميدي حسن : تأثير الفكرة المرمزة في العمل التشكيلي على ذهنية المتلقي ، الصورة الذهنية انموذجا، في: مجلة ميسان للدراسات الاكاديمية، التي تصدرها : جامعة ميسان/كلية التربية الاساسية، العدد(٢٦)المجلد(١٤).٢٠١٥.
Wasin Kareem Hamidi & Kareem Hamidi Hassan: The Impact of Symbolic Idea in Plastic Arts on Spectator's Mentality, A Mental Image as a Model in Misan . Journal of Academic Studies Issued by University of Misan / College of Basic Education. Vol.14. No. 26. 2015. P. 3
٢٨-× × × ٠ المسرح والوسائط : كتاب جماعي ٠ المغرب : المركز الدولي لدراسات الفرجة ، ٢٠١٢ .
٢٩-× × × ٠ دراسات مختارة : السرد في السينما ٠ ترجمة : مرفت احمد ٠ القاهرة : مطابع المجلس الاعلى للأثار ، ٢٠٠١ .
٣٠- 0 × × ×مجمع اللغة العربية ٠ المعجم الفلسفي ٠ تصدير : ابراهيم مدكور ٠ القاهرة : الهيئة العامة لشؤون المطابع، ١٩٨٣ .
٣١- 0 × × ×مجمع اللغة العربية ٠ معجم الوسيط ٠ ط٤ ٠ القاهرة : مكتبة الشروق الدولية ، ٢٠٠٤ .