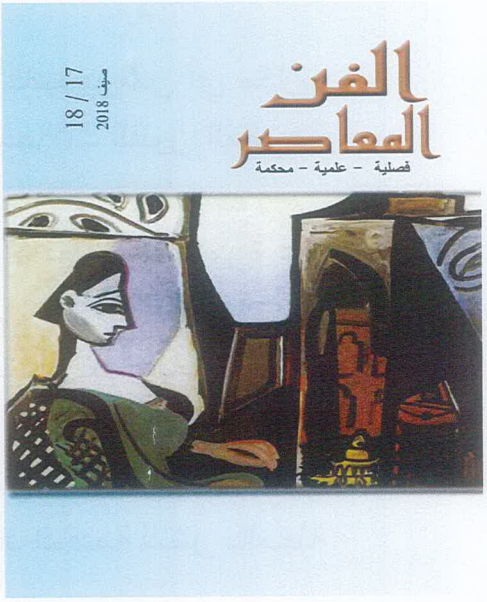
# الفن المعاصر

فصلية - علمية - محكمة

18 / 17
صيف 2018

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

# الفن المعاصر




غلاف العدد 18/17
صيف 2018

لوحة الغلاف
**Jacqueline in studio**
للفنان العالمي بابلو بيكاسو 1956

مجلة الفن المعاصر
إصدار وحدة الإصدارات
أكاديمية الفنون - مصر

المسؤول الإداري
**صفاء عباس**

المراجع اللغوي
**إيناس أحمد**

متابعة النشر
**محمد درويش**
**محمد عرابي**

كتابة إلكترونية
**مرفت عباس**
**وفاء محمد**

المخرج الفني
**الشريف منجود**

## هيئة التحرير

رئيس مجلس الإدارة
رئيس التحرير
**أ.د. أشرف زكي**

مدير التحرير
**أ.د. حسن عطية**

**مستشارو التحرير**
**حسب الترتيب الأبجدي**

**أ.د. جابر عصفور**
**أ.د. عصمت يحيى**
**أ.د. عليه عبد الرازق**
**أ.د. سمير سيف**
**أ.د. فوزي فهمي**
**أ.د. حسن شرارة**
**أ.د. رضا رجب**

# شروط وأحكام النشر في المجلة

ترحب مجلة الفن المعاصر بمشاركة الباحثين والأكاديميين من أي مكان، وتقبل الدراسات وامقالات العلمية المعمقة في شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقا للشروط التالية:

المادة المنشورة في المجلة تعبر عن رأي كاتبها، ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.

ترحب مجلة الفن المعاصر بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد.

تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدراسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصًا لها.

تراعى القواعد العلمية المعمول بها في كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية.

ترسل المواد إلى افن المعاصر مطبوعة الكترونيا مرفقا معها CD وتسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات.

المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

ترتي المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.

للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية.

الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدًا لتقديمها للجان الترقيات تراجع في شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها في الأكاديمية.

## محتويات العدد

فنون الأكاديمية الراقية
أ.د. أشرف زكي 4

تأثير المهرجان التجريبي على المسرح المصرى
أ.د .حسن عطية ٦

المسرح

عناصر مبتكرة لتدريب الممثل وفق رؤى "كريج" للممثل الدمية [السوبر ماريونيت] دراسة تحليلية تطبيقية
أ.م.د. مدحت محمدي الكاشف 10

التقنيات الحديثة لإسقاط الصورة على خشبة المسرح
د. رامي بنيامين بشرى 30

تجليات التراث بين الحلم والأسطورة في مسرح بهيج إسماعيل.
د. لبلة فتحي خليفة السيد ٥٦

جمالية البنية المسرحية في المسرح الكويتي المعاصر (الكاتبات نموذجا)
أ.م.د سكينة مراد 86

استخدام (الوسائط المتعددة) في العرض المسرحي
د. سعداء الدعاس 104

سينما

تصميم القصور الملكية الفرعونية في أفلام هوليود أفلام قصة النبي موسى مع فرعون مصر
أ.م.د دعاء فتحي الديب 134

شروط عمل فيلم الواقع الافتراضي VIRTUAL REALITY وتغير أسلوب و دور المونتير به
أ.م.د صفاء زهير 166

الإضاءة من عصر ما قبل الصمامات إلى أشباه الموصلات
أ.م.د. عمرو صلاح أمين 184

بحث أهمية تدخل الدولة لمواجهة التحديات التي تعانى منها صناعة السينما في مصر
أ.م.د محمد خضر 216

باليه

ثقافة الهيب هوب وتأثيرها على تطور وطريقة عرض أساليب الرقص على المسرح
أ.د. عاطف عوض 236

موسيقى

تنمية التوافق العضلي العصبي لعازف الكمان في الموسيقى العربي
أ.م.د. مصطفى السيد عبدالله 252

الأغنية الجهادية عند التنظيمات الإرهابية دارسة نقدية
أ.م.د ياسمين سمير فراج 280

تدريبات تكنيكية لتذليل صعوبات أداء الخانة الرابعة لقالب السماعى عند كل من توفيق الصباغ وعبده صالح والاستفادة منها فى العزف على آلة العود
أ.م.د. منيرة سمير محمد علي 298

الاستفادة من مهارات الفنية للونجا
د. عصام جمعة 330

الفنون الشعبية

الأشكال الشعبية بين الفرجة ومسرح الأسواق (حفلات الذكر عند الطريقة الرفاعية)
د. علي الرفاعي 352

# فنون الأكاديمية الراقية

أ.د أشرف زكي

عندما تقلب صفحات هذا العدد، والأعداد السابقة، من هذه المجلة، سوف تدرك بسهولة أن ثمة وعيا بقيمة البحث العلمى كامن فى عقول كتاب هذه الأعداد، من أعضاء هيئات التدريس وغيرهم، وسوف تتلمس هذا الحوار الخلاق بين الشقاء العرب على صفحات مجلتهم / مجلتنا العريقة، التى تفتح نوافذها على كل البلدان والتيارات والنظريات، لا تصد نفسها عن تيار دون آخر، ولا تنحاز لنظرية على حساب نظرية أخرى، بل تتيح لكل البحوث أن تثمر أفكارها الجادة على صفحاتها .

هى بالفعل مجلة (الفن المعاصر) التى تساير فنون المسرح والسينما والباليه والموسيقى العربية والأجنبية والفنون الشعبية وفنون النقد الأدبي ، وتطل بعيونها على كل منجز عالمى كى تحاوره وتتعرف على الجديد فيه ، وتفتش فى العلاقات البنائية بين الفنون المختلفة، التى تضمها الأكاديمية، بحثا عن المشترك فيما بينها، فقد انفتحت اليوم حقول الإبداع بعضها على بعض، وتحطمت الأسوار بين الفنون المختلفة من جهة، وبينها وبين الجمهور المتلقي من جهة أخرى، واندمجت منصة العرض بصالة المشاهدة، وتعددت أساليب الإبداع والإنجاز الفنى .

هذه مجلة الجميع .. رصينة ومحكمة .. يكتبها صناع الإبداع ويقرأها عشاق الفنون، وتفتح مع كل عدد نوافذها على هواء متجدد، وأشعة شموس تتعلق بالفهم والمعرفة وحب الوطن.

# الفن المعاصر

## المسرح

131: 10

عناصر مبتكرة لتدريب الممثل وفق رؤى "كريج" للممثل الدمية [السوبر ماريونيت] دراسة تحليلية تطبيقية

أ.م.د. مدحت محمدي الكاشف

التقنيات الحديثة لإسقاط الصورة على خشبة المسرح

د. رامي بنيامين بشرى

تجليات التراث بين الحلم والأسطورة في مسرح بهيج إسماعيل

د. لبلة فتحي خليفة السيد

جمالية البنية المسرحية في المسرح الكويتي المعاصر (الكاتبات نموذجا)

أ.م.د سكينة مراد

استخدام (الوسائط المتعددة) في العرض المسرحي

د. سعداء الدعاس

# استخدام (الوسائط المتعددة) في العرض المسرحي

د. سعداء الدعاس

بعد سنوات طويلة قضاها العرض المسرحي تحت سلطة النص وهيمنته الأدبية ، انتقل مع بدايات القرن العشرين إلى سيطرة المخرج بدرجة موازية لأهمية ومكانة النص المسرحي .

وما إن تطورت الإمكانيات المسرحية في النصف الثاني من القرن العشرين، شهد العالم أشكالا مسرحية جديدة ، يشكل فيها النص عنصرًا من عناصره الفنية فقط ، ومع أواخر القرن العشرين تعرفنا على عروض مسرحية مغايرة تقدم قراءة مختلفة للنصوص المسرحية ، برؤية تخضع لفكر المخرج ، وتعنى بتفاصيل الفضاء المسرحي الأخرى ، متخذة من كل جزء صغير على الخشبة عنصرًا مشاركًا في تكوين ملامح العرض وموظفا لخدمته.

لم تكتف تلك التجارب الحديثة بالتطوير على مستوى التعامل مع النص عبر الخروج من عباءته الأدبية – لدرجة إلغائه أحيانا والاستعاضة عنه بالعناصر الأخرى من أبرزها: جسد الممثل وإيماءاته – بل راحت تبحث عن صيغ فنية أخرى تساهم في دعم الرؤى المسرحية الجديدة ، فوجدت ضالتها في استخدام الوسائط المتعددة ((Multimedia التي تتكون من المواد المسموعة ،المقروءة ، والمرئية ، وذلك عبر توظيفها دراميًا كوسيلة حقيقية في تنفيذ أفكار فريدة يصعب تقديمها على خشبة المسرح نظرًا لطبيعته المحدودة بالمكان ، وخصوصيته الحية ، المباشرة ، والمتغيرة ، التي تميزه عن بقية الفنون

والمتابع للحركة المسرحية الآنية ، يدرك تمامًا أن فكرة استخدام الوسائط المتعددة لم تقفز إلى أذهان القائمين على المسرح بالصدفة ، فقد جاءت نتاجًا للعديد من المؤثرات ، والبوادر الأولى ، بدءًا بالمتغيرات التي طالت العرض المسرحي عبر الزمن ، مرورا بالتطور التكنولوجي الذي غزا الشارع الأوروبي والأميركي منذ اختراع الكهرباء في القرن التاسع عشر ، وصولا للمدارس الإخراجية الحديثة التي تأسست مع بدايات القرن العشرين . بالتالي ، و قبل أن نتناول عملية توظيف عناصر الوسائط المتعددة في المسرح ، من المهم أن نتعرف على ماهية هذا المصطلح ، ومن ثم نتوقف عند المتغيرات التي طرأت على طبيعة العرض المسرحي منذ الريادة الإغريقية إلى الآن ، حتى نتلمس الفروقات بين تلك المرحلة وما تلاها من مراحل حديثة على صعيد الإخراج المسرحي من جانب ، وتقنيات الفضاء المعتمدة على التكنولوجيا من جانب آخر.

## الوسائط المتعددة إصطلاحيًا

يتكون مصطلح (multimedia) من مفردتين ، كلمة ( Multi) بمعنى متعدد ، وكلمة ( Media ) وهي جمع لكلمة (Medium)[1] ، وأما معناها ، فنجده في (قاموس الوسائط والإتصالات ) لدَنيزي مارسيل عبر تعريفين أساسيين هما : «١- جميع وسائل نقل المعلومات ٢- مختلف الأشكال ، الأجهزة ، والأنظمة التي تكون التواصل الجماهيري باعتباره كل متكامل ، بما في ذلك الصحف ، المجلات ، محطات الإذاعة ، محطات التلفاز ، ومواقع شبكة الانترنت»[2].

وفي إطار آخر، يحدد القاموس ذاته المعنى الشامل لمصطلح (multimedia) بأنه : نظام الحاسب الآلي الذي يسمح للمستخدم بالتعامل واستخدام مختلف أنواع الوسائط مثل : النص ، الصوت ، الفيديو (التسجيل المرئي) ، الجرافيك ، الرسوم المتحركة."[3]

على الجانب الآخر ، حين نطلع على كتاب (الوسائط المتعددة التفاعلية) نجد أن تعريفه لمصطلح (multimedia) جاء بناء على السياق الذي يستخدم فيه ، حيث يقول د. يوانيس ديلييانيس : "بناء على قاموس أكسفورد الأميركي الجديد[4] ، فإن مصطلح (الوسائط المتعددة) حين يشير إلى تطبيقات الحاسب الآلي (الكمبيوتر) فإنه يعني دمج الصوت والصورة ، تفاعليًا – على وجه التحديد – وحين يشير مصطلح (الوسائط المتعددة) إلى الفن أو النظم التعليمية ، فهو يعني ضمنًا استخدامات عدة ، أكثر من مجرد وسيط للتعبير أو الاتصال»[5] . ثم يوضح ديلييانيس

الجملة الأخيرة من تعريف قاموس أكسفورد قائلا :» تفسير كلمتي التعبير والاتصال المستخدمة في التعريف ، تعني ضمنا وجود عمليات تفاعلية»[٦]

و وإذا ما توقفنا عند مصطلح التفاعل ( In– teractive ) فنجد أنه في علوم الحاسب الآلي، تم تصميم العديد من التطبيقات التي تحقق الصفة التفاعلية ، بحيث يتدخل الطرف الآخر / المستخدم في تشكيل البرنامج الإلكتروني ، والمشاركة فيه ، وإعادة تصميمه أحيانا ، أو كما يعرفه القاموس : "أنظمة وسائط متعددة تسمح للمستخدم أن يتحكم في البرنامج أو يتحكم في طريقة عمله"[٧] .

مما سبق ، فإن مصطلح الوسائط المتعددة ، يعني جميع الوسائل المقروءة ، المسموعة[٨] ، والمرئية ، التي تقدم عبر تقنيات وأجهزة وأنظمة ، وتعمل على تحقيق التواصل مع الطرف الآخر (المستخدم). وفي الفنون فإن التفاعل المقصود هو ذلك الذي ينشأ بين عناصر العرض المسرحي من جهة ، والوسائط المتعددة (المرئية ، المقروءة ، المسموعة ) من جهة أخرى ، وهذا ما سنتعرف عليه في دراستنا هذه ، عبر التطرق إلى آلية استخدام تلك الوسائط المتعددة في صناعة العرض المسرحي باعتبارها عنصرا من عناصره الفنية ، ومن ثم تصنيف تلك الاستخدامات من خلال العديد من النماذج المسرحية التي قدمت خلال الألفية الجديدة.

بعد أن تعرفنا – على المستوى الاصطلاحي – على (الوسائط المتعددة) ، و(تفاعلها) مع الأطراف الأخرى ، نتوقف – بإيجاز – عند آلية عمل العرض المسرحي منذ البدايات الأولى ، لنتعرف على مراحل التطور التي طالت خشبة المسرح ، قبل أن تصبح قابلة لجميع الصيغ الفنية الجديدة ، والمتغيرة.

## البدايات ...

بما أن (ثيسبيس) هو صاحب اللحظة المسرحية الأولى في التاريخ الإنساني ، كما تشير معظم الدراسات ، فإن الفن المسرحي اكتسب أولى خواصه من ذلك الفعل بأدواته البدائية ، وبه تحققت المباشرة ، الحيوية ، والآنية التي ميزت فن المسرح عن سائر الفنون ، والتي لم تشترط نصًا مكتوبًا حينها ، حيث اعتمد (ثيسبيس) على لحظات ارتجالية خالصة صنعها الممثل ذاته دون أن يسبق اسمه لقب المؤلف/المخرج !

بعد تلك المرحلة البدائية، توالت النصوص المسرحية التي كتبها أعظم شعراء ذلك العصر من أمثال أيسخيلوس، سوفوكليس، أريستوفان وآخرين. ونتيجه لعدم وجود وظيفة للمخرج المسرحي في البدايات الأولى، كان كاتب/مؤلف النص هو الذي يقوم بإعداده للعرض، الأمر الذي لم يكن يتطلب أكثر من مجرد توجيه عام لحركة الممثلين التي لم يحكمها (ميزانسين) معين، بل حسب ما تتطلبه ظروف النص، من تواجد لـ (الجوقة)، وحركة محدودة للممثل – بجميع تطوراته (العددية) التي بدأت مع ايسخيلوس ومن ثم سوفوكليس– مع ارتداء لأقنعة مجهزة بأبواق تسمح لأصواتهم بالوصول إلى المتلقي الذي يشغل المدرجات الضخمة.

هكذا الأمر بالنسبة لعروض العصور الوسطى التي لم تختلف عن سابقتها عدا بعض التفاصيل الصغيرة ومحدودية المكان ضمن

إطار الكنيسة. إلى أن جاء القرنين السادس عشر والسابع عشر لنجد أن إعداد العرض لم يعد قصرًا على الكاتب/المؤلف ( فقط ) ، بل من الممكن أن يقوم مدير الفرقة بهذا الدور أحيانا ، أو الممثل أحيانا أخرى ، الأمر الذي تبلور بصورة جيدة ومحددة في القرن التاسع عشر.

في ظل تلك الإمكانات المحدودة ، ظلت الخشبة عاجزة عن تقديم (صورة)[9] مسرحية تتجاوز تقليدية العروض المكبلة بحوارات يؤرجحها الممثلون فيما بينهم مغلفة بأداء محنط لأجساد ، لم تتعرف بعد على لغتها الكامنة في تفاصيل الجسد وإيماءاته ، كما في العروض الإغريقية القديمة ، حيث تظل الجوقة ملازمة لخشبة المسرح في المكان ذاته طوال فترة العرض ، دون أن تقدم تنوعا حقيقيًا عدا تلك المشاركة الحوارية (ديالوج) في البدايات الإغريقية الأولى ، أو عبر مشاركات صوتية تقتصر على الهمهمات ، التأوهات والإنفعالات في مرحلة لاحقة من العروض اليونانية والرومانية التي امتازت بالجمود المسيطر حتى على وجوه الممثلين المكبلة بال (الأقنعة) لعقود طويلة من الزمن[10].

بالتالي فإن تلك الحركة المحدودة جدًا لم تكن لتخلق عرضًا مسرحيًا بقدر ما كانت تقدم مادة مسموعة شبيهة بالبث الإذاعي ، بحيث ينتقل النص المسرحي من المادة المقروءة إلى المادة المسموعة ، على اعتبار أن الجانب المرئي لم يحمل عدا الأبعاد الثابتة لكتل غير متحركة من خلال ديكور ثابت وحركة الممثل/الممثلين شبه الجامدة أيضا.

مع مرور السنوات ، تغير ذلك الثبات عبر إضافة بعض الحركات البدائية على أداء الممثلين ، لكن المنظر المسرحي بقي يعاني الجمود ، إلى أن تم اكتشاف الكهرباء التي أحدثت ثورة تكنولوجية كبرى أثرت على تقنيات المسرح خاصة فيما يتعلق بالتغيير الذي أحدثه عنصر الإضاءة الذي كان له أكبر الأثر كما يؤكد كتاب (المسرح والعلامات) لإلين أستون وجورج سافونا ، عند تعرضهما لدور الإضاءة في تحديد الفضاء المسرحي : «يعني استخدام الإضاءة أننا يمكن أن نخلق فضاء داخل فضاء . إن تحديد دخول الإضاءة أدى إلى وضع تقليد إظلام صالة المتفرجين ( وهي وسيلة أخرى لتحديد مساحتي الأداء والمشاهدة ) وحددت الوعي المكاني للمتفرج بمساحة خشبة المسرح ، وهو وعي مختلف اختلافا حادًا عن وعيه في المسارح النهارية المقامة في الهواء الطلق في عصور سابقة . إن استخدام المبدع للإضاءة يعني أن فضاء حميمًا يمكن خلقه داخل حدود مساحة كبيرة «[11] .

رغم جميع المميزات التي حققتها التكنولوجيا للمسرح ممثلة بتوظيف تقنيات الإضاءة ، وتوظيف العديد من الوسائط بعد ذلك ، إلا أن هناك من يرى أنها لا تتناسب وفنية المسرح : « الثورة الهندسية الإلكترونية ميكنة لعملية الإبداع وتتعارض مع العملية الفنية»[21] ، ورأي آخر يقول : «إن إدخال التقنيات الحديثة قد جعل الأمور أكثر برودة وجمودًا بسبب التباعد الذي يحدث»[31]. وربما هناك أسباب أخرى غير معلنة ترفض الصيغ الجديدة كما يرى الباحث هادي المهدي في كتابه (الطقس المسرحي المعاصر ) ، من أن السبب الحقيقي لأولئك المعارضون لما أسماه بابتكارات الخيال:» يعيشون في الماضي ويواصلون

المحافظة على لغة الخطاب القديمة «[٤١].

إلا أن تلك المعارضة لم تحد من الخطوات التقدمية التي أضفتها التكنولوجيا على الفضاء المسرحي ، بل أنها باتت جزءًا لا يتجزأ منه كما يؤكد كتاب ( إتجاهات جديدة في المسرح) لجوليان هيلتون : « هناك جانب آخر للمسرح يستحوذ على اهتمامنا : وهو أن المسرح يعتمد على التكنولوجيا بنفس القدر الذي يعتمد به على الفن إذ أن التكنولوجيا تدعم الفن «[٥١] ، ولعل ذلك القبول جاء من منطلق أن التكنولوجيا أصبحت فرض واقع ، كما يؤكد د. عثمان عبدالمعطي في كتابه (علاقة التقنيات المسرحيـــة بتغيرات المجتمع المصري) حيث يقول : « العلاقة بين الفن والتقنية الجديدة في العصر الحديث علاقة أكيدة ، ولا مناص من استعمالها (...) وبصرف النظر عن الدعوات المناهضة لهذا الرأي ، والتي تقول بقضاء التقنية على الفن المسرحي «[٦١]

بل أن أستاذ علوم الاتصال بيير موريلي ، وبعد طرحه لتلك الهواجس ، يشير للفائدة الفنية التي تعود بها تلك التقنيات على سينوغرافيا العرض ، حيث يقول : « هل نرى في التقاء المسرح بالتقنيات مولد مسرح «تقني» «technologique» ، أو تحولا عميقا للمسرح "المصنع يدويا" "theatre fait main" يجعل منه مسرحًا غير مألوف ؟ إن تقبل التقنيات كعالم مفتوح لكل ما هو ممكن في مجال الإبداع المسرحي ليس تقبلا آليًا ، يزخر تاريخ العروض المسرحية بأمثلة تظهر كيف ساهم اللجوء إلى التقنيات في إعداد قواعد السينوغرافيا الحديثة ، وإن كان ذلك قد تم بعد الكثير من التردد . إن التقنيات الحديثة عندما تستخدم لخدمة المسرح فإنها تأتي برؤى جديدة وآليات جديدة."[٧١]

من خلال ذلك البعد الدرامي ، التقني ، والجمالي ، تطور العرض المسرحي على جميع الأصعدة خاصة بالنسبة للإخراج المسرحي ، منتجًا مدارس واتجاهات عديدة ومختلفة عما سبق .

## تطور الإخراج المسرحي

تبلورت وظيفة المخرج – المدير الفني في التسميات الأولى– في القرن التاسع عشر ، وفي تلك الفترة تميزت وظيفته بـ:» تنظيم التشكيل الحركي للممثلين»[٨١] فقط ، وهي بلاشك حركات محدودة لا تتجاوز أماكن معينة على الخشبة تداركا لأي طارئ قد يخل بالعروض

بعد عدة سنوات ، تحديدًا في أواخر القرن التاسع عشر ، برزت على السطح العديد من المحاولات الجادة لبعض المسرحيين الذين حاولوا البحث عن وسائل أخرى جديدة تضفي روحا خاصة على العرض المسرحي ، وتنتقل بالمخرج من الدور الثانوي الذي كان يقوم به ، إلى دور أعمق وأشمل يسبغ على العرض رؤية إخراجية جديدة تتحكم بالنص عبر تأويله تارة ، وإعادة كتابته تارة أخرى ضمن منظومة شاملة تضم جميع عناصر العرض المسرحي ، مما أطر مفهومًا جديدا لفن الإخراج، والذي أثر بالضرورة على شكل العرض من جانب ومضمونه وغاياته من جانب آخر

بعد ذلك بمراحل عديدة ، بدأ يتحدد دور المخرج بصورة أكثر شمولية ، تتمثل في تشكيل

جميع عناصر العرض المسرحي كما تؤكد التعريفات الإصطلاحية لهذا المسمى : « مصطلح الإخراج بالمعنى الواسع للكلمة يدل على تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور ، وموسيقى ، وإضاءة ، وأسلوب الأداء ، والحركة.. إلخ وصياغتها بشكل مشهدي . وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج وتحمل توقيعه .»[٩١] وربما نجد في تعريف (إلكسي بوبوف) إختزالا أعمق لكل ما سبق حيث يقول : « هو خلق الانسجام الهارموني في العرض المسرحي «[٠٢]. من خلال تلك المفاهيم الحديثة[١٢] لمصطلح الإخراج ، يصبح النص المسرحي ليس أكثر من (جزء) ضمن (الكل) . ويتحدد دور المخرج بناء على إدارته لذلك (الكل) المتمثل في الفضاء المسرحي برمته وما يحمل من معطيات بصرية وسمعية ثابتة ومتحركة ، تتحدد قيمتها بمدى فاعليتها في خدمة العرض المسرحي كنظرة شاملة تنطلق من المضمون الذي بني عليه العمل من جانب ، وجمالية المشهد من جانب آخر ، وفقًا لفكر معين ومنهج مدروس ينتمي لإحدى المدارس الإخراجية المعروفة عالميًا، والتي عبرت عن المفهوم الحديث لمصطلح الإخراج المسرحي منذ ظهوره في السنوات الأولى للقرن العشرين واستمرار تطوره عمليا على يد كبار المخرجين بدء بأندريه أنطوان وستانسلافسكي ، وانتهاء بجروتوفسكي وبروك ، مرورا بمايرخولد ، آرتو ، بيسكاتور ، وبريخت ، باختلاف تعاطي كل من تلك الأسماء وغيرها مع أدوات وعناصر العرض المسرحي ، فهناك من وجد في الإضاءة نافذته الأولى ، وهناك من وجد في جسد الممثل نافذته الوحيدة . وآخرون وجدوا في الصورة المتحركة عبر شاشات العرض التي تشغل خلفية المسرح ، وسيلة جديدة ليتفاعل معها جمهور حديث ، اعتاد على النمط الحياتي السريع ، المطعم بالأجهزة التكنولوجية المتطورة التي بدأت تجتاح حياة الإنسان وتفاصيله اليومية .

بناء على ذلك ، تباينت المدارس الإخراجية فيما بينها ، تبعا لمتطلبات العصر الذي برزت فيه ، فمن الطبيعية المفرطة لدى أنطوان ، إلى الواقعية المقننة لدى ستانسلافسكي ، حيث تميزت تلك المدرستان بنقلهما للحياة ، بتفاصيلها الدقيقة والمباشرة ( كما في الطبيعية) ، والمكثفة بصياغة محسنة (كما في الواقعية) ، ولا نستطيع تجاهل فضل كل من كريغ، آبيا وراينهارت ومن قبلهم ميننجن وفاغنر ، بعد أن أعلنوا رفضهم للسائد حينها .

بعد سنوات تخلى المسرح عن مخاطبة العقول المغيبة ، المتماهية مع المشهد المسرحي إلى حد التعايش الكامل . صار يخاطب عقولا واعية ، ويحرك الساكن فيها ، جاء ذلك على يد العديد من المخرجين ، حيث برز مايرخولد بأسلبة المسرح ، وبجرأته فتح الباب لكل ما هو مغاير، فعرفنا آرتو بمسرح القسوة، بسكاتور بالمسرح الوثائقي / التسجيلي ، بريخت بالمسرح الملحمي ، وجروتوفسكي بمسرحه الفقير.

بفضل جهود هؤلاء تعرفت الخشبة على أدوات لم تكن معروفة سابقا مثل التعبير بعنصر الإضاءة عن حالة الشخصيات والمواقف الدرامية ، واستخدام ديكورات مجسمة على المسرح بدلا

من اللوحات الخلفية المرسومة على (بانوهات) ثابتة ، إلى أن تطور الأمر ، فبدأ المسرح الوثائقي يعرض مشاهد تسجيلية عبر شاشات تحتل خلفية المسرح ، متأثرًا ومستفيدا من تقنيات فن السينما الذي بدأ يجتاح الوسط الفني ، ويستحوذ على اهتمام الجمهور.

بذلك الاختلاف (الشكلي والضمني) عن جميع التجارب المسرحية السابقة ، مهد المسرح الوثائقي للعديد من التجارب التي سميت مجازا ، بالتجريبية[٣٢] في زمننا المعاصر ، والتي شكلت فيها الوسائط المتعددة عنصرًا رئيسًا وفاعلا كما سنتعرف على ذلك لاحقا وباعتباره المصدر الرئيسي للمزج بين المسرح والوسائط المتعددة ، فلابد من التعرف على ملامح المسرح التسجيلي / الوثائقي ، ورواده.

## لمسرح الوثائقي .. البداية الأولى مع الوسائط

حين يشعر المبدع أن الصيغ المعروفة والمتداولة لا تعبر عن طروحاته ، يلجأ للبحث عن صيغ جديدة تتناسب وطموحاته الفنية ، ومعطياته الفكرية التي تشكلت ضمن بيئة مغايرة لما سبقها ، كما حدث مع عدد من مسرحيي النصف الأول من القرن العشرين ، حيث التأثر الكبير بظروف تلك المرحلة المليئة بالحروب ، والتي تطلبت في وقت من الأوقات ، فنا يتجاوز السائد ، ويقدم الحقيقة بصورتها المؤلمة ، الأمر الذي أدى إلى ظهور مجموعة من التجارب المميزة والمغايرة ، باستخدام وسائط جديدة : «أول من استخدم تعبير مسرح وثائقي أو تسجيلي هو الناقد جون جيرسون (...) الذي وصف هذا الشكل بأنه معالجة ابداعية لحقائق الواقع» [٣٣] . ويعد بيتر فايس من أبرز كتابه ومنظريه ، أما أبرز مخرجي هذا المسرح فهو إروين بيسكاتور ، الذي استخدم العديد من المواد التسجيلية /الوثائقية في عروضه .

«يقوم المسرح الوثائقي على إعادة تمثيل المادة الوثائقية (..) بجانب عرضها على شكل أفلام أو شرائط مسجلة أو مؤثرات سمعية تدعم الفكرة وتعطيها نوعا من المصداقية»[٤٢] .

ولقد تأثر المسرح الوثائقي بالعديد من الأشكال والصيغ المسرحية السابقة ، مثل مسرح الجريدة الحية ، والمسرح التاريخي . ومعظم ما يتناوله يتعلق بالهم المسيطر على الإنسان تلك الفترة نظرًا للتعرض للحروب والأزمات السياسية على وجه الخصوص . وكما أشرنا سابقا ، فإن المسرح الوثائقي تأثر بشكل أو بآخر بفن السينما ، الذي سبق معظم المدارس الاخراجية الحديثة، حيث ظهر مع بداية القرن العشرين مقدما أولى ثماره[٥٢] ، الأمر الذي ألهم العديد من مخرجي المسرح على مستوى العطاء الإخراجي على غرار زملائهم ، بالإضافة إلى تأثرهم بالخصائص التي يمتاز بها العمل السينمائي ، فشكلت الشاشة هاجسًا ظل كامنا في عقول المسرحيين إلى أن جاء المسرح الوثائقي الذي اشتغل على تلك الخصائص ووظفها في خدمة خشبته.

ظل المسرح الوثائقي مؤثرًا جيدًا لما بعده من المدارس الإخراجية ، خاصة الملحمية التي باتت المؤثر الأكبر لمعظم ما قدم في حقبة السبعينيات والثمانينيات ، في حين ظهرت في مرحلة التسعينيات تجارب متأثرة بتقنيات المسرح التسجيلي / الوثائقي وأهمها استخدام الوسائط

المتعددة . ومن أبرز تلك التجارب الحديثة على المستوى الفكري ، الفني ، والتقني، والمتأثرة بالتجارب الرائدة للمسرح التسجيلي/ الوثائقي ، ما أنتجه المسرح الألماني المعاصر ، مثل تجربة المخرج الألماني هانز- فيرنر كرويسنجر[٦٢] (١٩٦٢) ، وهكذا بالنسبة لتجربة الفرقة الألمانية بروتوكول ريميني للإخراج الجماعي ، وقد تم عرض كلا التجربتين بصورة مقتضبة[٧٢] من خلال ورقة علمية قدمت في إحدى الندوات الفكرية المقامة على هامش مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي في دورته التاسعة عشرة في عام ٢٠٠٧، حيث كانت الندوة بعنوان الاتجاهات التجريبية في الإخراج المسرحي باستخدام التكنولوجيا – المسرح والتقنية .

مما سبق نلاحظ أن المسرح الوثائقي الذي استخدم إحدى عناصر الوسائط المتعددة (العرض السينمائي) في العرض المسرحي ، ظل تأثيره كامنا في الفن المسرحي باستثناء بعض التجارب الطليعية ، إلى أن تفجر مرة أخرى مع بداية عروض التسعينيات والسنوات الأولى من الألفية الثالثة في ظل تطور المدارس الإخراجية ، بالإضافة لتغير مفهوم الفضاء المسرحي وطبيعته التي تحولت من مجرد (منظر مسرحي) تحكمه وحدة زمانية ومكانية ، وآلية كتابة تقليدية ، وتقنيات إخراجية محدودة ، إلى فضاء شاسع رحب يحتمل كل الرؤى والأفكار الجديدة التي لا يحقق (البانوه) المرسوم مرادها ، وكما غيرت الكهرباء من النمط المعهود للحياة اليومية ، تدخلت في تغيير العديد من الملامح المسرحية بدءًا بالإضاءة، وانتهاء باستخدام وسائل الميديا المتعددة .

## مراحل تطور استخدام الوسائط المتعددة في المسرح

بناء على تلك المؤثرات سابقة الذكر ، بدأ الفنان المسرحي المعاصر ينشغل بالتطور المدني الهائل للحياة عموما ، فتكونت لديه رغبة حقيقية في مجاراة ذلك التجديد على خشبة المسرح ، التي ما عادت بشكل من الأشكال تعبر عنه وعن أفكاره المتطورة في ظل الثورة الإعلامية التي حولت العالم إلى ما يعرف بـ (القرية الصغيرة) كناية عن وصول منجز الآخر (المقروء،المرئي،والمسموع) في ذات اللحظة التي ينتج بها ، لا تؤطره حدود مكانية أو زمانية قد تعزله عن الآخر لفترة محددة .

تلك الثورة انتقلت إلى خشبة المسرح عبر تجارب لمسرحيين بات الإعلام يشكل جزءا كبيرًا من تفاصيلهم اليومية ، فشاهدنا عروضا تستعين بأجهزة صوتية متطورة تتيح للمخرج اللعب على وتر الحاسة السمعية للمتلقي ، وهي تقنية ظهرت في منتصف القرن الماضي ، وكان من أبرزها ما تم توظيفه في إحدى عروض بيكيت : « أحدثت للكهرباء ثورة في إمكانية تكبير الصوت –ampli fication وكذلك في إمكانية تسجيله . ولقد استكتشف " بيكيت" الإمكانيات الدرامية لشريط التسجيل في مسرحية "شريط كراب الأخير" (١٩٥٨) "[٨٢] ، وفي إشارة أخرى : « استخدم بيكيت أيضا الصوت المسجل في مسرحية (الهدهدة)»[٩٢]

على الجانب الآخر جاءت عروض أخرى تستعين بشاشات عرض ضخمة تقدم( لقطة قريبة

، لقطة بعيدة ، لقطة مزدوجة ، لقطة عامة ) تتداخل مع جسد الممثل على الخشبة ، لتعرض ذلك الجسد في حالات متعددة لا يقوى المسرح على عرضها «إن إدخال الشاشات في العرض المسرحي ياتي بشكل عام في إطار النقل: إما أنها تستخدم حقا في نقل الأشخاص من مكان إلى مكان آخر ، وإما انها تأتي إلى المسرح بصورة تلك الأماكن .»[٣] وتلك إحدى أهم مبررات اللجوء إلى وسائط عرض أخرى تحقق معادلا سمعيًا ، مرئيا ، مقروءا بديلا عن المعادل التقليدي على خشبة المسرح ، والذي كان يقوم به الممثل ، أو بعض العناصر السينوغرافية مثل الإضاءة ، الموسيقى ، الديكور ، إلى أن جاءت فكرة الإستعانة بالصور الثابتة التي تحولت مع الوقت إلى أخرى متحركة عبر مشاهد لأفلام صامتة ، وأخرى ناطقة . إلى أن جاء ذلك اليوم الذي شهدت فيه العروض المسرحية ثورة بصرية هائلة عبر عروض قدمت أفلاما آنية ( أي يتم تصويرها في اللحظة ذاتها) وأخرى مسجلة مسبقا ، تعرض حالة أو جانبًا من حالة تخدم العرض المسرحي وتوظف ضمن علاماته . وهذا ما سيتم استعراضه عبر النماذج التطبيقية للدراسة

وكما تطرقنا سابقا ، فإن وسائل الميديا – المرئية منها على وجه التحديد – تحقق للمسرحي ما لا يستطيع تحقيقه على خشبة المسرح ، بالخصائص المسرحية المحدودة ، خاصة في تلك العروض التي تناقش أدق التفاصيل المادية التي لا يمكن للجمهور – الجالس في المقاعد الخلفية في الصالة – إلتقاطها ، وتلك التفاصيل الإنسانية الحسية التي يصعب على الجمهور التجاوب معها ، مثل تعابير الوجه التي يعتمد عليها الممثل في بعض العروض التي تولي لغة الجسد إهتماما كبيرًا .

عبر وسائل الميديا فقط ، بات بامكان المسرحي عرض ما يشاء من تفاصيل مادية ، وأخرى حسية ، دون الحاجة للبحث عن بديل يفقدها رونقها ، كأن يستعين بقطع الديكور الضخمة لتبيان التفاصيل ، أو الاستعاضة عنها بالحوارات التي تدل على المشاعر الحسية .

وفي هذا الإطار تناول كل من جون لينارد وماري لوكهارست في كتابهما (المرجع في فن الدراما) بعض الخصائص التي يفتقدها المسرح في حين تمتاز بها الإذاعة والتلفزيون مما يجعل من تلك الوسائط معينا لبعض العروض المسرحية التي تجد فيها حلا إخراجيا يحقق لها أهدافها : « المواقع المحددة في المسرحية المخرجة على خشبة المسرح تفرض حدودًا مرئية على مستوى المكان والزمان والعوالم الداخلية للشخصيات ، بينما في إمكان الإذاعة استثمار هذه الأشياء إلى حدها الأقصى (...) فالموتى يمكن أن يمتزجوا بالأحياء والعقول يمكن السكن فيها والتفاصيل الدقيقة لآلاف الأفراد والأماكن يمكن وصفها «[١٣]

جميع الخصائص السابقة لا يمكنها أن تتحقق في فن المسرح الذي يمتاز بحيويته ومتغيراته اليومية كما تصفه الناقدة آن أوبر سفيلد في كتابها ( قراءة المسرح ) :»هو فن أبدي ( قابل لإعادة إنتاجه وتجديده إلى ما لا نهاية) ، وفن وقتي ( لا يمكن إعادة إنتاجه مطابقا لذاته ) ..إنه فن العرض اليومي ، الذي لا يظل نفسه في اليوم التالي ، فن العرض الواحد «[٢٣]

لذا فإن أفضل الحلول التي إرتآها المخرج المسرحي المعاصر ، يتمثل في عمل تمازج بين كلا الوسيطين ، الوسيط المسرحي (الوقتي) باعتباره البنية الأساسية للعمل ، والوسيط الإعلامي (الخالد) باعتباره بنية مساعدة وفاعلة في تشكيل جزءا من العمل ، أو كما يقول سامي عبدالحميد : «إن مثل هذا التوظيف للوسائط المتعددة في المسرح يخلق فضاءً أدائياً غير محدد بمصطلح (هنا والآن) واستبداله بفضاء أدائي لمصطلح (لا هنا ولا الآن)»[٣٣] ، وهذا ما سوف نستعرضه عبر نماذجنا التطبيقية .

## آلية استخدام الوسائط المتعددة في المسرح

بالإضافة إلى تعريف آن أوبر سفيلد السابق ، يقدم آلن جيرو تعريفا مغايرًا لفن المسرح ، حيث يراه : «١- من وجهة نظر استاتيكية : هو مساحة لعب (منصة) ومساحة رؤية ( صالة ) ، فالممثل ( بما يحمله من لغة وإشارات وصوت...) على المنصة ، والجمهور في الصالة . ٢- ومن وجهة نظر ديناميكية : فالمسرح هو عملية إبداع عالم « صوري » على المنصة ، يكون نقيضًا للعالم (الواقعي ) في الصالة، مع وجود جسر اتصال مستمر بين الممثل والجمهور (المنصة والصالة)»[٤٣]

كما نلاحظ ، من التعريف السابق ، أن (جيرو) توقف عند جوهر الفعل المسرحي ، الذي يقوم به ممثل في مكان ما ، أمام جمهور معين ، هذا الجوهر الذي لا يتغير بتغير الرؤى المسرحية ، ولا تحدده المدرسة التي ينتمي إليها العرض ، أو القضية التي يطرحها ، حيث أن جميعها عوامل قابلة للاتفاق والاختلاف.

لذا وبناء على تلك القراءة (الاستاتيكية ، الديناميكية) ، فإن الحالة المسرحية لا تتعارض مع فكرة الوسائط المتعددة ، باعتبارها تقنية من تقنيات العرض المسرحي ، طالما أنها لا تسلب المسرح كينونته المباشرة والحية ، بل أنها تؤكد أن خشبة المسرح متاحة لاحتضان لغات جديدة لتكوين العالم (الصوري) الذي أشار إليه (جيرو) . من هنا قدمت الكثير من العروض لغتها الجديدة ، وعالمها الصوري المغاير عبر ووظيف عناصر الوسائط المتعددة (multime-dia) وما تتطلبه من عناصر مساندة تبرز دورها في الفضاء المسرحي مثل عنصر الإضاءة .

ولعل من أبرز تلك الوسائط نجد العنصر المرئي (الشاشة) باعتبارها وسيطًا سينمائيًا ، وأحيانا أخرى تلفزيونيًا ، ومن خلاله يتحقق العنصر المقروء عبر الصور/الوثائق والمتكونة من : النصوص/الكلمات/الشعارات/الترجمة ، هذا بالإضافة إلى العنصر المسموع (التسجيل الصوتي) باعتباره وسيطا إذاعيًا ، وأحيانا أخرى إلكترونيًا .

جميع تلك الوسائط تم استخدامها – بشكل أو بآخر- في العديد من العروض التي قدمت في السنوات الأخيرة ، والذي قمنا بتصنيفها من خلال آلية استخدام الوسائط كالآتي :

سنقوم بتحديد التصنيف بناء على تراتبيته في العرض المسرحي ، فهناك وسائط يتم استخدامها قبل بدء العرض المسرحي ، وأخرى مع بداية العرض المسرحي ، وبعضها يساهم في بناء الحدث الدرامي ، أو تكوين تفاصيل الشخصيات المسرحية ، ويعكس حالاتها النفسية – مع الأخذ بعين الاعتبار أننا هنا لا نعني

الانعكاس الذي قد ينتج عن طريق بعض قطع الديكور ، حيث أن هناك مخرجين استخدموا (المرايا) للغرض ذاته ، كما حدث في العديد من المسرحيات التي استخدمت المرايا العاكسة لخلق صورة مقابلة ، ومتحركة ، للمشهد المسرحي ، كما في عرض (الخادمتان)[٥٣] لجواد الأسدي ، بحيث غطت المرايا معظم خلفية خشبة المسرح ، وبات بالإمكان مشاهدة الشخصيات بل والجمهور أيضا من خلالها ، وفي عرض آخر لمنى أبو سديرة بعنوان[٦٣] (الزيارة)[٧٣] قامت بتثبيت مرايا بصورة مائلة تفصل بين مستويات العرض ، بحيث تعكس صورة الممثلين فيتسنى للجمهور مشاهدتهم ، ورصد ردود أفعالهم في جميع الإتجاهات– المقصود هنا الانعكاس التقني الناتج عن استخدام الوسائط المرئية. بجانب جميع ما سبق ، سنتناول في تصنيفنا أيضا الجانب التفاعلي ((interactive الذي برز في بعض العروض .

جميع تلك الاشتغالات ، سيتم التوقف عندها عبر استخدام بعض النماذج المسرحية الحية ، لتحديد آلية اشتغالها :

النموذج الأول : استخدام الوسائط على المستوى اللغوي

لعل استخدام المسرح الوثائقي للوسائط المتعددة عبر العروض المسرحية – كما أشرنا سلفا – أوحى للعديد من المخرجين ، بفكرة استخدام الشاشة لعرض بعض الجمل والكلمات التي لا تكون ضمن الحوار الدرامي ، الأمر الذي مهد بصورة أو بأخرى لاستخدام الشاشة لأغراض لغوية – تقنية ، بالإضافة للغرض الفني ، حيث لجأ إليها العديد من المخرجين لتكون الحل الأمثل لإزالة الحواجز اللغوية بين العروض المسرحية والجمهور ، في ظل تعدد الثقافات واللغات المنطوقة ، ورغم أن لغة خشبة المسرح لغة عالمية بذاتها كونها تعتمد على عدة عناصر مرئية ، إلا أن ذلك لم يلغ حاجة العديد من المخرجين لإيصال لغة العرض المنطوقة للجمهور عبر ما يسمى بـ (نص العرض) ، خاصة في العروض التي تشكل فيها لغة النص/المنطوق المسرحي ركيزة أساسية للعرض وليس مجرد عنصر من عناصره الفنية فحسب ، من هنا تبادر إلى ذهن الكثير من المخرجين المسرحيين ، إيجاد حلول لذلك ، خاصة في ظل التوجه الكبير للخصوصية المحلية ولجوء العديد من المخرجين المسرحيين لنصوص مكتوبة باللهجة المحلية عوضًا عن اللغة الفصحى !

مما سبق نستخلص آلية استخدام الوسيط المرئي (الشاشة السينمائية) للأغراض اللغوية التالية :

١- ترجمة منطوق العرض : من خلال ررض ترجمة النص على الشاشة (sub–title) كما في عرض (ودار الفلك)[٨٣] للمخرج الكويتي سليمان البسام والذي قدم باللغة العربية الفصحى واللهجة الكويتية ، ومسرحية (عنف)[٩٣] للمخرج التونسي فاضل الجعايبي ، والذي قدم باللهجة التونسية ، وكلاهما قدما ترجمة مكتوبة على الشاشة باللغة الانجليزية ، مع الأخذ بعين الاعتبار أن عرض البسام قدم لجمهور عربي – كويتي – أجنبي[٠٤] ، في حين أن عرض الجعايبي قدم لجمهور عربي – كويتي!

٢- كتابة منطوق العرض : من خلال إعادة عرض النص مكتوبا على الشاشة (subtitle)

مطابقا لـ (لغة العرض) ذاتها دون تغيير ، كما في العرض المسرحي (التلفة)[١٤] للمخرجة المغربية نعيمة زيطان ، والذي قدم باللهجة المغاربية ، وهي ذات اللهجة التي كتبت على الشاشة ، الأمر الذي قد تسبب في إشكالية أخرى ، كون المتلقي (عربي – كويتي) ، وبالتالي فإن عرض (النص) على الشاشة بذات اللغة / اللهجة لم يساعد على فهم محتواه بقدر ما ساهم في تشتيت المتلقي ، وإضافة عنصر جديد للسينوغرافيا لا وظيفة له! إلا إذا كان السبب رغبة المخرجة في معالجة خلل تقني (صوتي) لدى الممثلات اللاتي ربما لم يكن بمقدورهن إيصال المنطوق بشكل جيد[٢٤] !

٣- للتفسير والتوضيح : وذلك عبر عرض بعض الفقرات التي تشرح للجمهور الموروث الذي اعتمدت عليه الرؤية الفنية للعرض ، كما في مسرحية (سم هاملت) المكسيكية. مع ملاحظة أن تلك الشروحات والتفاسير تؤثر على (أفق التوقع) لدى المتلقي ، وتقتل عامل المفاجأة والاكتشاف لديه ، كما أنها تشغل المتلقي بقراءة فقرات طويلة أثناء العرض المسرحي ، خاصة وأن المخرج استعان بعدة فقرات وكأنه نقل (الكتيب/البروشور) على الشاشة.

من خلال الاستخدامات السابقة ، تعرفنا على وظائف أخرى للوسائط (لغوية / تقنية / معرفية) تتعلق بترجمة النص ، أو إتاحته للجمهور بصورة أكثر وضوحًا، أو شرحه ، مع اختلاف الأهداف ، ومدى أثر ذلك على المتلقي.

النموذج الثاني : الوسائط خارج إطار العرض

في هذا النموذج تم تقديم أفلام (سينمائية / تلفزيونية ) أو مجرد مشاهد ولقطات سريعة ، قبل بدء العرض ، أو في لحظاته الأولى ، وهذا ما وجدناه في معظم عروض المخرج الكويتي محمد الحملي ، منها عرض (مسرح بلا جمهور ٤) [٣٤] ، الذي يتطرق لفكرة السلطة التي تفرض قواها على الآخر ، وتعمل على تغييب وعيه لاستغلاله في تحقيق مآربها . قد يبدو أن السلطة التي تعرضت لها المسرحية مغلوبة على أمرها كونها جزء من مجموعة مساجين ، إلا أنها في واقع الأمر تمارس عنجهيتها ونفوذها رغم وضعها المزري . قدم ذلك الطرح المؤلف والمخرج محمد الحملي مستعينا بالشاشة السينمائية كوسيط مغاير يدشن به العرض المسرحي . وقد قدم الفيلم السينمائي القصير محورين ، الأول تم فيه استعراض تجربة مسرحية سابقة للمخرج (الحملي) حملت العنوان ذاته (مسرح بلا جمهور ٣) ، والمحور الثاني قدم عدة مشاهد سريعة لحالة الجمهور في المسرح ، وتعامله مع فكرة التلقي ، ومن ينقلنا إلى حالة من الفوضى التي تعم المكان على إثر إنفجار في أروقة المسرح ، والمشاهد التي تلت ذلك كانت عبارة عن تغطية إعلامية لإحدى القنوات لتلك الحادثة .

مما سبق تتحدد علاقة العرض بالوسائط من خلال عدة نقاط :

١- استعرض الفيلم السينمائي لقطات من عرضه السابق ، مع العديد من لقطات منوعة للبروفات ، الأمر الذي لا يتماس مع العرض الحالي إلا من خلال عنوانه فقط ، وهي ثيمة (شكلية) اتخذها محمد الحملي خطا له منذ عروضه الأولى.

٢- تكرار المخرج للعناوين المتسلسلة أدى إلى تكراره للجزء الثاني من الفيلم السينمائي ، والمتعلق بمشهد إنفجار المسرح ، تصويرا حرفيا للعنوان (مسرح بلا جمهور) ، وصولا لمشهد القبض على المجرمين الذين قاموا بفعل التفجير ، انتهاءً بالتغطية الإعلامية التي بدا واضحا أن الغاية منها كوميدية ليس إلا . جميع ما سبق من مشاهد تم تجييرها عنوة للربط بينها وبين مضمون المسرحية ، الذي يقدم حالة أخرى داخل مبنى السجن ، تستعرض عدة نماذج من المجتمع ، وتطرح قضاياهم الخاصة ، ومعاناتهم المشتركة من السلطة المفروضه عليهم من قبل أحد ا لسجا نين .

٣-توقفت علاقة العرض بعنصر السينما بعد انتهاء الإفتتاحية ، بمجرد انتقال الحدث لخشبة المسرح ، حيث لم يتم الاستعانة بأي عنصر من عناصر الوسائط بعد ذلك ، على الإطلاق ، مما جعل الوسيط السينمائي منفصل عن العرض، وغير موظف لخدمته على مستوى الشكل والمضمون .

جميع الملاحظات السابقة ، تؤكد على أن عرض (مسرح بلا جمهور٤) لا يمثل نموذجا لتوظيف عنصر الوسائط المتعددة ، بقدر ما كان مجرد رغبة في تقديم شكل جديد لا علاقة له بالمضمون .

الأمر بدا أكثر ارتباطًا – إلى حد ما – في عرض (رسالة إلى ) الذي كتبه وأخرجه نصار النصار حيث استخدام شاشة العرض في اللحظات الأولى من المسرحية ، وذلك عبر ظهور إحدى الشخصيات على الشاشة ، تمارس دور الراوي/الشخصية الرئيسية (عبر الوسيط) لتقدم ذاتها عبر جملة توضح معاناتها مع المجتمع . ومن ثم تبدأ الشاشة باستعراض سريع لمشاهد من أشهر المسرحيات الكوميدية (الكويتية والمصرية) وبين تلك اللقطات يتم عرض سريع لمجموعة من الصور لمسرحيين كويتيين من الرعيل الأول.

يتناول العرض معاناة الفنان في وطننا العربي ، والبيئة الكويتية تحديدًا ، الارتباط بين العرض وبين المشاهد المسرحية التي عرضت عبر الوسيط التقني (الشاشة) كانت من خلال علاقة الشخصية (شخصية الممثل) بفن المسرح ، وعشقه له . لكن تلك العلاقة بين الوسيط والعرض لم تتجاوز ذلك ، بحيث ظلت الشاشة طوال مدة المسرحية غير مستخدمة إلى آخر دقائق في العرض ، حيث عادت الشاشة من جديد لتعرض لقطات من أفلام مصرية قديمة ، لتتوقف اللقطات عند صور لممثلين من أمثال يوسف وهبي ، حيث تدور حوارية من طرف واحد (الشخصية الرئيسية) لمحاسبة الممثلين الذين تستعرضهم الشاشة.

واختتم العرض بكلمة منطوقة ومكتوبة على الشاشة للمخرج الكويتي صقر الرشود مرفقة بصورة له .

كما نلاحظ ظلت الشاشة في العرضين السابقين (مسرح بلا جمهور ، ورسالة إلى) جزءًا ميتا غير مستخدم من خشبة المسرح لم يستخدم طوال العرض ، كما أنها أفقدت السينوغرافيا فرصة استغلال الخلفية التي بقيت مساحة سوداء طوال فترة العرض . وإن بدت المادة التي

عرضت على الشاشة في عرض (رسالة إلى) مرتبطة إلى حد ما بموضوع المسرحية .

النموذج الثالث : الوسائط الكاشفة للشخصيات :

تشكل الوسائط في هذا النموذج ، العنصر الكاشف لدواخل الشخصية ، وذلك من خلال تصوير تعابيرها وإيماءاتها ، ورصدها لحظة بلحظة ، عبر تصوير دقيق يرافقها أثناء العرض ، بحيث يتاح لكل متفرج – بغض النظر عن مكان جلوسه في قاعة الجمهور – مشاهدة تفاصيل الشخصية وتعابيرها ، وبالتالي انفعالاتها.من العروض التي جعلت من الصورة المسرحية عمادا للعرض المسرحي ومحركًا دراميا مركزيا لجميع معطياته ، عرض (اللعب في الدماغ) [٤٤] الذي يناقش – بصورة ساخرة – الأنظمة العربية وعلاقتها بالنظام الأميركي الذي يخطط لاحتلال العالم العربي بدءا باحتلاله للعراق . احتوى العرض على عدة مشاهد يربطها خيط رفيع يتمثل في استضافة الجنرال الأميركي (فوكس) في أحد البرامج العربية. وعلى الجانب الآخر يقدم لنا العرض مشاهد أخرى ليس لها علاقة بالخط الأساسي للعمل ، تستعرض معاناة الشباب العربي !

رغم أن تلك المشاهد بدت مقحمة ، في ظل حوارات مشحونة بالكوميديا اللفظية التي لا تفضي إلا للضحك ، إلا أن استخدام الوسائط هنا أنقذ العرض – في بعض الأحيان – من الوقوع في هوة الملل ، هذا بالإضافة للوظيفة الدرامية ، حيث شكلت الوسائط المتعددة (ممثلة بشاشة العرض السينمائي ) محركا حقيقيا للأحداث ، فقد اعتمد المخرج على شاشة الكاميرا الديجيتال للتركيز على عنصر الممثل باعتباره جسدًا ، لكل عضو فيه دور في خلق الحالة المسرحية ( منطقة الوجه تحديدًا . حيث تتنقل الكاميرا بين الممثلين على الخشبة لتلتقط بعض اللحظات المؤثرة لملامح شخصية منهكة بسبب الألم ، أو مهووسة بتعذيب الآخر ، وشخصية أخرى مصابة بالتوتر والقلق..إلخ من الحالات الإنسانية التي لم يشأ المخرج إغفالها ، فأراد أن يؤطرها عبر لقطة سينمائية تصور ملامح الإنسان الدقيقة كأداة للتعبير . وبينما الممثل المسرحي العربي اعتاد الاشتغال على أدائه الحركي من جانب ، وصوته ولغته من جانب آخر . أضافت تلك المسرحية ، وجميع المسرحيات التي استخدمت الميديا في عروضها ، بعدا ثالثا لأدوات الممثل المسرحي ، عبر ملامح وتقاطيع وجهه ، وجعلت من شاشة العرض ، والتصوير السينمائي (الآني/ اللحظي) وسيلة المتلقي لمتابعة تلك الحالة الموازية للحركة والصوت . دون الاكتراث بحجم قاعة المسرح ، أو المسافة بين مقعد آخر متفرج والخشبة ، وهذا ما جعل الممثل في مسرحية (اللعب في الدماغ) يؤدي بتركيز كبير على تقاطيع الوجه الدقيقة دونا عن كل تفاصيل الجسد الأخرى ، ليقينه بأن تلك التقاطيع هي التي ستصل للمتلقي عبر التصوير السينمائي الآني .

لم يقتصر توظيف الوسائط المتعددة في هذا العرض على المشاركة السينمائية فقط ، حيث استخدم العرض التسجيل الصوتي / الإذاعي أيضا .

في عرض (اللعب في الدماغ) ساهم عنصر الميديا في تحقيق توازن جمالي على مستوى الصورة أنقذ العرض من أفكاره المباشرة التي انطلق في رحابها الممثلون ، مرتجلون بعفوية مرة ، وملتزمون بحدود مسبقة مرات أخرى . صاحب ذلك الارتجال اللفظي ثبات حركي ، فلم يسعَ الممثل إلى ارتجال حركة تمنح ما يقول بعدا آخر . كما أن الحوارات (مرتجلة كانت أم معدة سلفا ) جاءت في مجملها خطابية ، مما أخل ذلك بالإيقاع المسرحي في كثير من اللحظات التي جاءت مترهلة ، ومملة ، لم ينقذها إلا التدخل الموظف لعناصر الميديا .

امتدادا للوظيفة الدرامية الكاشفة لدواخل الشخصية ، اشتغل المخرج[٥٤] هاني عفيفي عرض (أنا هاملت)[٦٤] وذلك عبر رؤية شعبوية للنص الشكسبيري الشهير ، حيث أراد المخرج أن يستل (هاملت) من بين جموع الشعب المصري – على وجه التحديد – وتقديمه ضمن رؤية معاصرة خارج إطار الطبقة الارستقراطية وقصورها كما في أجواء النص الأصلي .

بدأ العرض من خلال استخدام الوسيط المرئي السينمائي لتعريفنا بالشخصية الأساسية (هاملت) ضمن أبعادها الجديدة على المستوى المادي والاجتماعي تحديدًا ، فتم في بداية المسرحية عرض فيلم سينمائي على الشاشة الخلفية للخشبة ، يصور لنا شخصية شاب ، يرتدي ملابس متواضعة ، ويتجول في شوارع مصر ومناطقها (الشعبية والعشوائية) ، يأكل من الباعة الجائلين الذين يجوبون الشوارع بعرباتهم ، ويتنقل بين المحال التجارية دون أن يشتري شيئا ، ويلتقي خلال تلك الرحلة السريعة بعدد من الشخصيات في الشارع ، حيث تحصل بينه وبينهم مجموعة من المواقف العابرة ، ثم ينهي رحلته تلك بوقفة تأملية أمام الصحف والمجلات التي يفترشها أحد الباعة على الأرصفة ، ثم تقوم الكاميرا بلقطات (زوم) للتركيز على عناوين تلك الصحف خاصة الجرائم منها . أخيرًا يمسك الشاب بنسخة قديمة من نص (هاملت) المترجم للعربية لينتهي التسجيل المصور والذي جاء مرافقا لموسيقى الرحابنة عبر أغنية ( لا إنت حبيبي) للمطربة فيروز .

لا يقتصر استخدام (هاني عفيفي ) للشاشة ، حيث يستخدم جميع وسائل الميديا عبر استخدام الراديو في بداية العرض ، كاسرًا من خلاله الإيهام المسرحي ومؤكدا على شعبوية العرض ، حيث تردد اسم قناة فضائية (أوربت) ، اسم مذيع رياضي مصري شهير (أحمد شلبي). والعديد من الأخبار السياسية الخاصة بالمظاهرات ، والقمع الذي يعاني منه المتظاهرون ، يتم تقطيعه بالعديد من الأغاني الاستهلاكية من جانب ، والتعليق الرياضي من جانب آخر.

أما في مشهد (المسرحية داخل المسرحية) يقوم المخرج بتقديم المشهد عبر أغنية مكونة من جزئين ينتميان لفن الـ (slow, rap )، لنفاجأ بأن إحدى الشخصيات ( هوراشيو) يقوم بتصوير (live) جمهور العرض وهم الملكة والملك ويتم عرض ذلك على الشاشة. وبعيدًا عن كون أن الأغاني لم تقدم القدر من التأثير الذي أبدته الشخصيات ، إلا أن الشاشة هنا صورت دواخل الشخصية وهي الآلية ذاتها التي استخدمها

الصاوي في (اللعب في الدماغ) أيضا.

وفي المشهد الذي يصور السفر تقوم الشاشة بعرض مشاهد للصحراء تم التقاطها من شباك سيارة ، وبذلك تكون الشاشة هي الوسيط الذي ينقل للمتلقي الأحداث التي تمت في مكان آخر غير المكان الذي تدور فيه أحداث المسرحية ، ويصعب تنفيذها على الخشبة .

كما نلاحظ فإن الفيلم السينمائي جاء ليقدم شخصية هاملت المصري ، في حين أنه حمل العديد من الدلالات التي لا علاقة لها بهويته التي افترضها العرض ، بدءًا باستخدام اسم هاملت لشاب عربي ، مصري ، ومن الطبقة الفقيرة ، وانتهاء بصوت فيروز الذي رافق تحركات الشخصية وتنقلاتها عبر أغنية كتبت باللهجة اللبنانية!

بالاعتماد على عنصري الرقص والغناء أيضا ، قدمت فرقة (آرت فاكتوم) المكسيكية عرضا بعنوان (سم هاملت)[٧٤] من إخراج ألبيرتو سانتياغو ، والذي قدم شخصية هاملت من خلال دمية كبيرة تنقلت على خشبة المسرح في صراعها مع الشخصيات الأخرى ، كما تمثلت رؤية المخرج للنص الشكسبيري من خلال الموروث المكسيكي بخصوصيته الغنائية التي أسبغت على العرض حالة طقسية وذلك من خلال استعراض مجموعة المؤامرات التي تحاك في ذلك المكان ، والتناقضات التي يعيشها هاملت ، وبما أن المخرج أراد للمتلقي أن يتجول في رحلة في عالم هاملت ، فقد وجد في الوسائط المتعددة الحل الأمثل لتنفيذ ذلك :

١- كشف تفاصيل الشخصيات وذلك من خلال :

أ- عرض دقيق لتفاصيل هاملت (الدمية)

ب- عرض دقيق لتفاصيل الرقصة التي يؤديها هاملت وأوفيليا ، ومشاعرهما الجياشة خلال تلك اللحظات .

ج- عرض تفاصيل الاستعراض الذي يعتمد على حركة دقيقة للأقدام ، بحيث يصعب على المتلقي مشاهدتها عن بعد ، وبما أن لتلك التفاصيل أهمية ضمن منظومة التقاليد المكسيكية[٨٤] كون العرض يعتمد على العديد من الطقوس ، فإن الشاشة هنا تقوم بوظيفة الكشف /التوضيح للمتلقي .

٢- عرض النصوص المكتوبة (توضح مجموعة الطقوس المستخدمة في العرض والمتعلقة بالموروث المكسيكي مثل ( xantolo )[٩٤] .

٣- توضيح التفاصيل السينوغرافية المرتبطة بالطقوس (مثل القرابين).

وتأكيدًا على ماهية العرض التقنية ، واعتماده على الوسائط المرئية والسمعية ، بالإضافة لخصائصه الفنية ، تم وصفه في كتيب العرض بـ (Audiovisual stage show) بمعنى العرض السمعي البصري ، كما تم الإشارة إلى المختص بالجانب التقني في العرض بـ : ششغل الوسائط المتعددة multimedia op- erator . كما تم الإشارة – ضمن فريق العمل إلى وجود مخرج تقني Technical Direc-

tor بجانب مخرج العرض ، والذي وصفه الكتيب بالمخرج الفني –Artistic Director .

النموذج الرابع : الوسائط لعرض المادة التسجيلية

هي الشاشة التي يتم استخدامها لغرض تسجيلي وثائقي ، بحيث تعرض مواد أرشيفية تعبر عن مرحلة / أو حدث ما له علاقة بموضوع العرض المسرحي ، ويتماس مع القضية التي يطرحها ، والغرض من المادة التسجيلية ، بث الحماس في نفس المتلقي ، الذي يسعى العرض إلى تذكيره بأن القضية أكبر من مجرد عرض لساعتين ، وبأنها مستمدة من واقعه المؤلم الذي لابد أن يتغير. وهذا ما حاول تقديمه عرض (اللعب في الدماغ) – قام المخرج بالاستفادة من شاشة العرض في جانب آخر ، وهو الجانب التسجيلي ، حيث أظهرت الشاشة التي احتلت جزءاً كبيرا من خلفية الخشبة ، العديد من مشاهد الدمار والخراب التي تسبب بها الاحتلال الأميركي للعراق . والجانب التسجيلي يعد من أبرز الجوانب التي يصعب تحقيقها على خشبة المسرح دون الاستعانة بوسائل التوثيق المرئي والمسموع ، كما أن الجانب التسجيلي يعزز من الموقف الذي يتخذه هذا النوع من العروض التي يمكن تسميتها بعروض (مواجهة الذات وتعريتها) عبر الاستعانة بالوقائع والحقائق لتوثيق ذلك العري الذي لن يقبل المتلقي بتجميله أو تقديمه بصورة محسنة . لأن المواجهة التي بدأ بها العرض أهلت المتلقي لمزيد من المواجهات والحقائق .

بذات البعد قدم عرض (مكاشفات)[٥] من إعداد قاسم محمد ، وإخراج غانم حميد ، الواقع العراقي عبر تصوير العلاقة بين الديكتاتور والضحية ، والتي تنقلنا إلى مستويات أخرى من السلطة المتجبرة إلى الضحية الخاضعة تارة والمواجهة بينهما كند لبعضهما تارة أخرى ، كما يتناول العرض بعض خصائص الديكتاتور المتناقضة بين صورته الظاهرة وذاته المشوهة ، باعتبار العرض حالة من الكشف على جميع الأصعدة.

على الجانب السينوغرافي حاول العرض استغلال خشبة المسرح ذات العمق الكبير ، بحيث ملأ خشبة المسرح باللون الأبيض الذي يوحي بعوالم أخرى غير حقيقية . ذلك اللون الأبيض ساعد على استخدام سينوغرافيا العرض ككل باعتبارها شاشة ، تماهت محتوياتها مع شخصيات العرض ، فالعرض يعتمد في خاتمته على عرض فيلم تسجيلي/ وثائقي يحتوي على صور ومشاهد سينمائية ، حيث استعاض عن الشاشة التي تحتل خلفية المسرح كـ (كتلة واحدة) بأخرى مقسمة ، على شكل بانوهات مكونة من أقمشة لا تفصل بين أطرافها إلا عدة سنتيمترات، وقام بتوزيعها على خشبة المسرح بجميع مستوياته الأمامية والخلفية، بحيث تتوزع الصورة على جميع البانوهات التي تشغل معظم خشبة المسرح. ومن خلالها تم استخدام المادة الفيلمية للتأكيد على قضية تأليه الحاكم التي عانى منها العراق لسنوات مضت.

بعد أن انتهى عرض الشاشة (الوسيط المرئي) ، أبقى المخرج على التسجيل (الوسيط السمعي) المتمثل في أصوات المظاهرات التي

ظلت كخلفية للمشهد المسرحي المتمثل في شخصية الديكتاتور وهو يعتلي (المنبر الديني) ويحيي الجمهور ، مع لحظة اسدال الستار ، والتي لا تتوافق مع آلية الكشف التي انتهجها العرض منذ البداية!

## النموذج الخامس: الوسائط المشاركة في العرض Interactive multimedia

تشكل الوسائط في هذا النموذج عنصرًا فاعلا في العرض المسرحي ، لا يمكن الاستغناء عنه ، باعتباره مشاركًا في الحدث ، وربما محركًا له ، باعتباره أحد عناصر interactive multi-media أي الوسائط المتعددة التفاعلية ، بحيث يتغير بتغير الفعل ، ويتجاوب معه ، وأحيانا يساهم في صنعه. والذي نجده ممثلا بصورة جلية في عرض (يقولون عني) [١٥] أو كما ترجمه البعض بـ ( نميمة) للمخرجة الهولندية ( كريس نيكلسون ).

يعد العرض – الذي ينتمي للمونودراما – نموذجا صريحًا ومباشرًا لفكرة الدمج بين المسرح والوسائط المتعددة بصورة تفاعلية ، عبر صورة حية للقاء بين الوسيط التقني / الفني والعنصر الأساسي في العرض ، ألا وهو عنصر الممثل .

صور العرض العلاقة بين الإنسان ومحيطه ، وقدرة هذا المحيط على تشكيل ملامح حياة الإنسان بكل تفاصيلها ، تمثل ذلك عبر شاشة عرض شغلت خلفية خشبة المسرح عرضت مجموعة من الوجوه المختلفة عرقيًا مما أنتج اختلافا لونيًا ، شكليًا ولغويًا أيضًا . لكن اختلاف تلك الوجوه لم يمنعها من الاشتراك في ملمح وحيد يتمثل في ممارسة (الثرثرة) ، ومع ازدياد وتيرة معاناة الشخصية (ممثلة العرض الوحيدة) ، يزداد تركيز الصورة الخلفية على الأفواه وهي مستمرة في الكلام بجميع اللغات . تمثلت ذورة العرض حين قفزت الفتاة وهي ترتدي ملابس مصنوعة من مادة تتفاعل مع المادة المصنوعة منها الخلفية ، حيث التصقت الفتاة في خلفية الخشبة دون أية أداة مساندة عدا المادة التي ترتديها . بعد إلتصاقها بالخلفية ، قامت بالتقلب على الشاشة التي امتلأت بالأفواه ، فبدت الشخصية كأنها مادة تلوكها تلك الأفواه .

لم يستعن ذلك العرض بأدوات أو عناصر مسرحية أخرى عدا جسد الممثل وشاشة العرض بالإضافة إلى استخدام بعض النغمات الموسيقية الصاخبة– بين الحين والآخر – والمرتبطة بثيمة واحدة تعبر عن السخط والضجر . أما الإضاءة فشكلت في معظم مشاهد العرض وسيلة من وسائل كسر الإيهام حيث بقيت خشبة المسرح محاطة بإنارة عامة ، باستثناء مشاهد قليلة .

مما سبق نلاحظ أن شاشة العرض حققت أكثر من بعد في هذا العرض ، حيث أستخدمت كخلفية لخشبة المسرح التقليدية ، وشكلت ملامح السينوغرافيا. بالإضافة للبعد المكاني للعرض ، قدمت الشاشة بعدا فكريا ارتبط بمضمون العرض ، وشكل البنية الرئيسية التي حملت وجهة نظر المؤلفة / المخرجة / الممثلة . حيث كانت الحوارات رد فعل للعديد من اللقطات التي عرضتها الشاشة . بالإضافة إلى أن الاشتباك الذي تحقق بين جسد

الممثلة والشاشة تم على أساس زمني محدد ليقدم تفاعلا بين العنصرين ، فلم تكن حركة الشخصية اعتباطية حين اختارت أن تقفز للشاشة في اللحظة التي فتحت فيها الأفواه ، فبدت الشخصية وكأنها مادة تلوكها الأفواه التي تعبر عنها .

بالإضافة إلى ما سبق حققت الشاشة بعدًا جماليًا طوّق الخشبة / سواء في لحظات عرض الوجوه التي تمايزت فيما بينها على المستوى العرقي ، أو تلك اللحظات التي اشتبك فيها جسد الشخصية بالشاشات وراحت تتقلب على الشاشة بجميع الإتجاهات والمستويات .

على الجانب الآخر ، هناك أيضا من قدم الوسائط كشريك في العرض المسرحي، ولكن بآلية (تفاعلية) مغايرة ، كما فعلت تمثيلا ، وإخراجا الليتوانية (بيروتي مار) في عرض (أنتيغوني)[٢٥]، والذي استوحته من نص سوفوكليس[٣٥] ، وقد تعاملت مع الوسائط بصورة أخرى ، حيث ناقش العرض سطوة السلطة الحاكمة التي طرحها للمرة الأولى ، ولكن بصياغة جديدة تتناسب ومعطيات فن المونودراما ، مركزا على ست شخصيات أساسية تؤديها جميعها الممثلة ذاتها ، والتي اشتغلت على لغة الجسد وإيماءات الوجه للانتقال من شخصية إلى أخرى ، مؤدية الشخصيات الست التالية بالترتيب : انتيغوني ، اسميني ، كريون ، الرسول ، هايمون ، تريسياس .

شكلت الوسائط في هذا العرض عمودًا فقريًا لا يمكن الاستغناء عنه ، كونها حملت لنا وجوه الشخصية السابعة في المسرحية والمتمثلة بالجوقة ، والتي تشكل أساسًا في النص السوفوكليسي ، كما أن أداء وحركة الممثلة تمازجت وأداء مجموعة الجوقة التي ملأت وجوه أعضائها خلفية خشبة المسرح . فكان التجاوب مع الشخصيات الظاهرة على الشاشة تجاوبا تفاعليا ، يعتمد على تصدير الفعل وتلقي رد الفعل.

على الجانب الآخر ، استطاعت المخرجة استخدام الشاشة كحيلة فنية تعوض من خلالها محدودية استخدام أكثر من شخصية في العرض المونودرامي ، حيث لا يمكن أن تشغل خشبته أكثر من شخصية واحدة فقط ، الأمر الذي يعالجة المخرجون ومن قبلهم المؤلفون من خلال تأدية الممثل الوحيد لعدد من الشخصيات. أما حيلة الشاشة أو الصوت الخارجي ( من خارج خشبة المسرح) فجميعها حيل فنية اختلف حولها كثيرون ، حيث يرى البعض أن وجود الشخصية الثانية ضمن وسيط تقني مثل شاشة العرض ينفي عن العرض كينونته المونودرامية ، وهي النظرية التي يرفضها الطرف الآخر الذي يرى أنه طالما كانت الشخصية الثانية لا تتوافر فيها خواص الشخصية المسرحية الحية ، المباشرة فبالإمكان استخدام الشاشة لعرض شخصيات أخرى ، وهذا ما تراه الباحثة أيضا .

## نتائج البحث :

من خلال النماذج السابقة ، نلاحظ أن هناك عدة مستويات في التعامل مع خاصية الوسائط المتعددة (multimedia) وتوظيفها على خشبة المسرح ، وهذا ما نورده في نتائج البحث التالية :

أولا : تعددت استخدامات الوسائط المتعددة ، والوسائط المتعددة التفاعلية ، حيث تضمنت

جميع العروض السابقة نماذج لوسائط مرئية:

- الشاشة السينمائية (جميع العروض)
- النصوص : سم هاملت
- الصور : مكاشفات ، يقولون عني ، رسالة إلى
- الجرافيكس : سم هاملت ، مسرح بلا جمهور .

نماذج لوسائط مسموعة :

- التسجيل : مكاشفات ، يقولون عني
- الموسيقى الإلكترونية : سم هاملت

ثانيا : حقق استخدام الوسائط المتعددة في جميع النماذج السابقة ، خاصية كسر الإيهام المسرحي ، مع التفاوت في درجة إشراك الجمهور في الحدث المسرحي سواء عبر التفاعل مع (الصالة) ، أو إيقاظ عقل المتلقي بالتقنيات البريختية المعروفة.

ثالثا : بالإضافة لكونه من أوائل العروض المسرحية – في الوطن العربي – التي استخدمت الوسائط المتعددة فإن عرض (اللعب في الدماغ) تجسدت فيه جميع النماذج السابقة لآلية استخدام الوسائط المتعددة.
رابعا : امتازت بعض العروض بسمات مشتركة بناء على آلية الاستخدام ، وجاءت كالآتي :

١- العروض المسرحية التي استخدمت الوسائط المتمثلة في أفلام سينمائية قدمت قبل العرض أو في بدايته (وليس لها علاقة وطيدة بصلب العمل) هي عروض لمخرجين شباب[٤٥] (أنا هاملت ، رسالة إلى ، مسرح بلا جمهور ٤)

٢- العروض التي تحقق من خلالها الجانب التفاعلي لمخرجات نساء ، قمن بتمثيل العرض أيضا ( يقولون عني ، أنتيغوني) .

٣- العروض التي استخدمت الوسائط التعددية التفاعلية كانت عبارة عن مونودراما ( يقولون عني ، أنتيغون)

خامسًا : استخدام الوسائط المتعددة في العروض المسرحية تساهم في المحافظة على إيقاع العرض ، حيث تمنح سينوغرافيا العرض تنوعا على المستوى المرئي والسمعي ، وبالتالي يؤدي ذلك إلى خلق حالة من التعددية في وسائل الإرسال والاستقبال . وقد توفرت في جميع العروض خاصية استخدام الوسيط (السمعي) عبر التسجيلات الصوتية ، المرافقة للوسيط المرئي.

سادسا : من خلال العروض السابقة ، نجد أن الشاشة مثلت الحل الفني/التقني لكل ما يصعب تحقيقه عبر فضاء العرض الحي والمباشر ، وذلك من خلال الآتي :

١- استحضار شخصيات يصعب ايجادها على الخشبة مثل :

- كتل بشرية هائلة (الناس في الشوارع والأسواق / عرض يقولون عني) ، المظاهرات (عرض اللعب في الدماغ ، عرض مكاشفات)
- شخصيات لا يسمح النوع الفني باستخدامها كما في عروض المونودراما (عرض أنتيغون).

٢- التنقل بين عدة أماكن في الوقت ذاته ، بما يصعب تحقيقه على خشبة المسرح مثل :

- المغامرة في عرض البحر (عروض مسرح بلا جمهور

- التنقل في الشوارع والأماكن الشعبية ، السفر عبر الصحراء ( عرض أنا هاملت).

٣- تصوير المشهد المسرحي بصورة مطابقة للواقع :

- تنقل هاملت بين الشوارع والمنازل في المناطق الشعبية في القاهرة (عرض أنا هاملت).

٤- عرض ملامح الشخصيات وربما التصرف بها واستخدامها:

- تكبير الأفواه (عرض يقولون عني ) .

- عرض الملامح بدقة كبيرة (سم هاملت ، أنا هاملت)

٥- نقل الوقائع التاريخية ، والسياسية إلى خشبة المسرح مثل :

- جزء من الاحتلال الأميركي للعراق ( عرض اللعب في الدماغ)

- المظاهرات السياسية ( مكاشفات ).

مما سبق ، ومن خلال قراءتنا للعروض المسرحية التي استخدمت الوسائط التعددية ، باشتغالاتها المختلفة ، تبين لنا كيف ساهمت التكنولوجيا ، ومن ثم التقنيات الحديثة في تحقيق الرؤى والأفكار المسرحية الجديدة ، التي لم يكن يستوعبها الفضاء المسرحي قبل ذلك . حيث طوعها المخرج المسرحي لتكون عاملا يضيء فضاءاته المسرحية ويجدد الروح فيها ، حتى وإن اختلفت آلية استخدامه لتلك العناصر ، وماهية توظيفها الدرامي ، على ألا يكون الاستخدام عبر تغليب عنصر الوسائط ، حتى لا تتحول خشبة المسرح لمكان لتقديم العروض (السينمائية) بصبغة مسرحية !

قائمة المصادر والمراجع :

أولا : المصادر :

أ- عروض مسرحية (تسجيل مرئي) :

١- أنا هاملت ، إعداد وإخراج : هاني عفيفي ، مشاريع تخرج ورشة الإبداع الفني ، مركز الإبداع الفني ، القاهرة ، ٢٠٠٩ .

٢- الخادمتان ، تأليف : جان جنيه ، إخراج : جواد الأسدي ، بيروت ، ١٩٩٥.

ب- عروض مسرحية (مشاهدة حية) :

١- أنتيغوني ، إخراج : بيروتي مار ، فرقة المسرح الوطني الليتواني ، مهرجان الكويت للمونودراما – الدورة الثالثة ، مسرح الدسمة ، الكويت ، ٢٠١٦.

٢- التلفة ، تأليف : رشيد امحجور ، إخراج : نعيمة زيطان ، فرقة اكواريوم ، مهرجان

المسرح العربي – الدورة الثامنة ، مسرح الدسمة ، الكويت ، ٢٠١٦.

٣- رسالة إلى ، تأليف وإخراج : نصار النصار ، فرقة المسرح الجامعي ، مهرجان الكويت المحلي ، مسرح الدسمة ، الكويت ، ٢٠١٤.

٤- الزيارة ، تأليف: أنا غنوستاكي ، إخراج : منى أبو سديرة ، اختبارات السنة الأولى/ مادة المشروع ، الدراسات العليا ، قسم التمثيل والإخراج المسرحي، المعهد العالي للفنون المسرحية ، مسرح المعهد ، أكاديمية الفنون ، القاهرة، ٢٠٠٣ .

٥- سم هاملت ، إخراج : ألبيرتو سانتياغو ، فرقة آرت فاكتوم ، مهرجان القاهرة للمسرح المعاصر والتجريبي ، مسرح ميامي ، القاهرة ، ٢٠١٦.

٦- عنف ، تأليف : جليلة بكار ، إخراج : فاضل الجعايبي ، فرقة المسرح الوطني ، مهرجان المسرح العربي – الدورة الثامنة ، مسرح الدسمة ، الكويت ، ٢٠١٦.

٧- اللعب في الدماغ ، تأليف وإخراج : خالد الصاوي ، فرقة الحركة ، مسرح مركز الهناجر للفنون ، القاهرة ، ٢٠٠٤ .

٨- مسرح بلا جمهور ٤ ، تأليف وإخراج : محمد الحملي ، فرقة ستيج غروب، مهرجان محمد عبدالمحسن الخرافي ، مسرح الدسمة ، الكويت ، ٢٠٠٩.

٩- مكاشفات ، إعداد : قاسم محمد ، إخراج : غانم حميد ، الفرقة الوطنية للتمثيل ، مهرجان المسرح العربي ، الهيئة العربية للمسرح ، مسرح عبدالحسين عبدالرضا ، الكويت ٢٠١٦.

١٠- ودار الفلك ، تأليف وإخراج : سليمان البسام ، فرقة مسرح سبب ، مسرح دار الآثار الاسلامية ، الكويت ، ٢٠١١.

١١- يقولون عني ، تأليف وإخراج : كريس نيكلسون ، فرقة كريس نيكلسون ، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، مسرح السلام ، القاهرة ، ٢٠٠٤ .

ثانيا : المراجع :

أ- مراجع عربية :

١- حافظ الجديدي ، في الفنون المشهديّة (العرض والنص والأداء) ، تبر الزمان ، تونس ، ٢٠٠٥٠٧ ، ١٣٤ ص.

٢- سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتابة ، القاهرة ، ١٩٩٨ .

٣- عثمان عبدالمعطي عثمان (د.)، علاقة التقنيات المسرحية بتغيرات المجتمع المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٩ ، ٢٤٥ ص.

٤- نورة حمد تريم ، تأثيرات استخدام التكنولوجيا الحديثة في فضاء المسرح

العربي ، سلسلة رسائل جامعية ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة ، ٢٠٠٩.

٥- هادي المهدي ، الطقس المسرحي المعاصر ، رام للطباعة ، دمشق ، ١٩٩٧، ١٤٤ ص.

ب- مراجع مترجمة :

١- أستون ، إلين ، سافونا ،جورج ، المسرح والعلامات ، تر: سباعي السيد ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ، ١٩٩٦ ، ٢٧١ ص .

٢- أوبرسفلد، آن ، قراءة المسرح ، تر: مي التلمساني ، وزارة الثقافة ، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، القاهرة ، ١٩٩٤ ، ٣٧٢ ص.

٣- برتش، ديفيد ، لغة الدراما (النظرية النقدية والتطبيق) ، تر: ربيع مفتاح ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٥ ، ١٧٥ ص .

٤- بوبوف، ألكسي ، التكامل الفني في العرض المسرحي ، تر: شريف شاكر ، دمشق ، ١٩٧٦ .

٥- بيكون، بياتريس ، فالين ، تر: نادية كامل (أ. د.) ، الشاشات على خشبة المسرح (ج٢) ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠١٠ ،٤٠٧ ص.

٦- جاربانياتي، لوسيل ، مورللي، بيير ، تر: نادية كامل (أ. د.) ، المسرح والتقنيات الحديثة – مجموعة دراسات ، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٧ ، ٣٨٦ ص.

٧- لينارد، جون ، لوكهارست، ماري ، المرجع في فن الدراما (مرشد لدراسة المسرحيات) ، تر: محمد رفعت يونس ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٦.

٨- هيلتون، جوليان ، اتجاهات جديدة في المسرح ، تر: د. أمين الرباط ، سامح فكري ، مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٥ ، ٢٢٩ ص.

مجلات ودوريات :

١- بافيس، باتريس ، قاموس المسرح ، مجلة المسرح ، القاهرة ، العدد ٥٧ ، أغسطس ١٩٩٣.

معاجم وموسوعات :

١- إبراهيم حمادة (د.) ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة ، دار المعارف ، د.ت، ٢٩٦ ص.

٢- ماري إلياس (د.) ، حنان قصاب (د.) ، المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، بيروت ، لبنان

ناشرون ، ١٩٩٧، ٦١٦ ص.

٣- الموسوعة العربية العالمية ، (ج ١٥) ، الرياض ، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع ، الرياض ١٩٩٦

مراجع أجنبية :

1-Danesi, Marcel , Dictionary Of Media And Communications, M. E. .Sharpe, New York, 2009

2- loans Deliyannis, Interac- tive Multimedia, , In Tech, Croatia, .2012

مواقع إلكترونية :

١- سامي عبدالحميد ، العرض المسرحي والوسائط المتعددة ، جريدة المدى ، ١٧ - ١١- ٢٠١٤ ، //:http news/ar/net.almadapaper .

٢- الموقع الرسمي لقسم المسرح والرقص ، معهد غوتة ، ألمانيا : .www//:http /hl/reg/reg/the/kue/de.goethe htm.enindex/kro

٣- الموقع الرسمي لوزارة الدولة لشئون الشباب،الكويت .https://youth.gov kw

## 1- الهوامش

1 - بمعنى متوسط.

2- Danesi, Marcel , Dictionary Of Media And Communications, M. E. Sharpe, New York, 2009, P.192.

3 المرجع السابق، ص 203- 204.

4- يقصد Dictionary Of Media And Communication لدانيال تشاندلر وورود موندای، والذي أصدرته جامعة أكسفورد في عام 2011.

5- Deliyannis, loannis , Interactive Multimedia, In Tech, Croatia, 2012, P.5

6 - المرجع السابق، ص ٥.

7- Danesi ، Marcel ، مرجع سابق، ص 60 .

8 - من الجدير بالذكر أن التقنيات المسموعة تتضمن الإلكترونيات، لاسيما الموسيقى الإلكترونية. انظر جاربانياتي، لوسيل، مورللي، بيير ، تر: نادية كامل (أ. د.) ، المسرح والتقنيات الحديثة – مجموعة دراسات، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧، ص ٢٥٠.

9- يتناول حافظ الجديدي في كتابه (في الفنون المشهدية – العرض والنص والأداء) علاقة الصورة بالمنجز الفني عبر مراحل بدائية، يقول عن إحداها: «أما الحقبة الثانية للصورة كانت في شكل منع واضطهاد لها من قبل أولى الخطابات اليهومسيحية (باعتبار القيم والعقائد المشتركة بين اليهود والمسيحية) التي اعتمدت سلطة الكلمة ومنعت الصورة خشية من تسلل التفكير الوثني الأسطوري لكن تغلغل هذا الأخير وانتشاره الواسع جعل الكنيسة تتصالح مع الصورة لمنافسته والقضاء عليه. ومن هذا يفسر هذا الكم الهائل للتراث المرئي في تاريخ الكنيسة بدءا بالرسوم والمنحوتات». حافظ الجديدي، في الفنون المشهدية –العرض والنص والأداء، تونس، دار تبر الزمان، ٢٠٠٧، ص ٩٢.

10- كما في العروض الإغريقية التي كان فيها الممثل يستعين بقناع مزود بأبواق أو طبقة من الماكياج تغير من ملامحه، واستخدم القناع المكون من طبقة الماكياج في العديد من المراحل المسرحية الأخرى، ولايزال إلى الآن أحد أبرز ملامح مسرح النو الياباني.

11 - أستون، إلين، سافونا، جورج، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ١٩٩٦، ص ١٦١.

12 - نورة حمد تريم، تأثيرات استخدام التكنولوجيا الحديثة في فضاء المسرح العربي، سلسلة رسائل جامعية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٩ ، ص ١٣٧.

13 - جاربانياتي، لوسيل، مورللي، بيير، تر: نادية كامل (أ. د.)، المسرح والتقنيات الحديثة – مجموعة دراسات، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧ ، ص ٢٥٠.

14 - هادي المهدي، الطقس المسرحي المعاصر، رام للطباعة، دمشق، ١٩٩٧، ص ٦١.

15 - هيلتون، جوليان، اتجاهات جديدة في المسرح، تر: أمين الرباط (د.)، سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٢٠٩.

16- عثمان عبدالمعطي عثمان (د.)، علاقة التقنيات المسرحية بتغيرات المجتمع المصري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص١.

17 - المسرح والتقنيات الحديثة، ص ١٨.

18- ماري إلياس (د.)، حنان قصاب (د.)، المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)، لبنان ناشرون، بيروت، ١٩٩٧، ص ٧.

19 - المرجع السابق، ص٧ .

20 - ألكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر ، دمشق، ١٩٧٦ ، ص ٢٩.

21 - لابد من الإشارة هنا إلى أن المعنى الحديث للإخراج المسرحي في الوطن العربي ظل حكرا على مجموعة صغيرة من المخرجين الذين ارتادوا المسارح الأوربية وتعرفوا على التجارب الجديدة هناك، في حين ظل عدد كبير من مخرجي الوطن العربي على علاقة تقليدية بهذا المفهوم، ولعل هذا ما جعل الدكتور إبراهيم حمادة في معجمه يضع تعريفين للإخراج المسرحي:» الإخراج : هو عملية تحويل النص الدرامي من المجال المقروء – أو الشفاهي– إلى المجال المنظور والمسموع كي يستهلكه متفرجون. ويقوم بعملية التجسيد هذه مخرج – أو مخرجون – بوسائل تنفيذية أساسية يأتي في مقدمتها الممثلون والمسرح بإمكاناته» وفي التعريف الآخر يقول حمادة: الإخراج الحديث(حركة): أسلوب في الإخراج المسرحي، يهدف إلى إيجاد معادلة إيقاعية سليمة بين العناصر المكونة للعرض المسرحي: المنظر المسرحي والإضاءة والموسيقى والكلمة والإيماءة والحركة ..إلخ . ويعتمد هذا الاتجاه على التباعد الممكن عن الواقعية». إبراهيم حمادة (د.)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥، ص ٤٤. على الرغم من بدائية التعريف السابق إلا أنه يعبر عن العديد من المراجع العربية المنتمية لفترة الثمانينيات قبل الانفتاح العربي على التجارب المسرحية الأوربية والأميركية الحديثة. لكن وبعد هذا الانفتاح الذي قاده مجموعة من المخرجين العرب، بدأت المصطلحات تأخذ عمقا أكبر في تعريفها للإخراج، كما نلاحظ في تعريف المخرج المسرحي سعد أردش الذي تأثر بالمسرح الأوروبي في منتصف القرن الماضي: «هو مجموعة العمليات الفنية والتقنية التي تتيح لنص المؤلف المسرحي أن ينتقل من الحالة المجردة، حالة النص المكتوب على الورق إلى حالة الحياة الفعلية الحية على خشبة المسرح». سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٤٠.

22 - والصفة المجازية هنا نطلقها على المسرح التجريبي لإيماننا الكامل بأن كل تلك المدارس المسرحية التي استعرضناها سابقا تتحلى بالصفة التجريبية ذاتها.

23 - المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص ٥٢٠.

24 - المرجع السابق، ص ٥٢٠.

25 - أول عرض للصور المتحركة في عام ١٨٩٣. أما أول عمل روائي في تاريخ السينما فكان على يد المخرج إدوين بورتر في عام ١٩٠٣، بعنوان (سرقة القطار الكبرى). الموسوعة العربية العالمية (ج ١٥)، ص ١٦٣.

26- أحد المهتمين بالمسرح الوثائقي، والتقنيات المسرحية، كانت بداياته في أواخر الثمانينيات حين كان أحد أعضاء فريق هاينر مولر في مسرحيته هاملت/ آلة هاملت والتي قدمها ١٩٨٩. انظر: قسم المسرح والرقص، معهد غوتة http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/hl/kro/enindex.htm .

27 - كريستين فال، المسرح والتقنية – مثالان للتحالف المثمر من المشهد المسرحي الألماني المعاصر، ورقة علمية شاركت

ضمن ندوة بعنوان (الاتجاهات التجريبية في الإخراج المسرحي باستخدام التكنولوجيا)، الندوات الفكرية، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، الدورة التاسعة عشرة، القاهرة، ٢٠٠٧.

28 - جون لينارد، ماري لوكهارست، المرجع في فن الدراما (مرشد لدراسة المسرحيات)، تر: محمد رفعت يونس، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ١٥٧.

29 - المرجع السابق، ص ١٥٨ .

30 - بياتريس بيكون، فالين، تر: نادية كامل (د.)، الشاشات على خشبة المسرح (ج٢)، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠١٠ ، ص ٥٠.

31 - المرجع في فن الدراما، المرجع السابق، ص ١٥٩ – ١٦٠.

32 - آن أوبر سفيلد، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، القاهرة، ١٩٩٤، ص ١٧.

33 - سامي عبدالحميد، العرض المسرحي والوسائط المتعددة، جريدة المدى، ١٧ – ١١- ٢٠١٤ ، http://almadapaper.net/ar/news

34 - باتريس بافيس، قاموس المسرح، مجلة المسرح، القاهرة، العدد ٥٧، أغسطس ١٩٩، ص٧.

35 - تسجيل مرئي، بيروت، ١٩٩٥.

36- العرض اعتمد على فصل من فصول مسرحية بعنوان (المدينة)، للكاتبة اليونانية المعاصرة (آنا غنوستاكي).

37- مشاهدة حية، اختبارات السنة الأولى/مادة المشروع، الدراسات العليا، قسم التمثيل والإخراج المسرحي، المعهد العالي للفنون المسرحية، مسرح المعهد، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٣.

38 - مشاهدة حية، فرقة سبب المسرحية، مسرح دار الآثار الإسلامية، الكويت، ٢٠١١.

39 - مشاهدة حية، مهرجان المسرح العربي – الدورة الثامنة، الكويت، ٢٠١٦.

40 - تم تأسيس دار الآثار الإسلامية لهدف إبراز الدور الإسلامي للكويت، لهذا فإن معظم فعالياتهم باللغة الإنجليزية، كون معظم جمهور الدار من الجاليات الأجنبية في الكويت.

41-مشاهدة حية للعرض المسرحي، مهرجان المسرح العربي– الدورة الثامنة، مسرح الدسمة،الكويت، ٢٠١٦.

42- عرض المنطوق ذاته بلغته الأصلية (اللهجة المغربية) على شاشة العرض، أدخل المتلقي في عدة إشكاليات، فتساءل العديد من المتلقين في الندوة التطبيقية التي أعقبت العرض عن سبب استخدام (subtitle) في العرض!

43- مشاهدة حية للعرض المسرحي، مهرجان محمد عبد المحسن الخرافي، مسرح الدسمة، الكويت، 2009.

44 - مشاهدة حية للعرض، فرقة (الحركة)، مسرح مركز الهناجر للفنون، دار الأوبرا، القاهرة، ٢٠٠٤.

45 - يشير كتيب العرض/البروشور أن العرض من إعداد وإخراج هاني عفيفي، على الرغم من أن المصطلح يطلق على الإعداد من أجناس فنية وأدبية مختلفة وليس الجنس الأدبي والفني ذاته، كما هو هنا (نص هاملت لشكسبير)!

46 - مشاريع تخرج ورشة الإبداع الفني، مركز الإبداع الفني، القاهرة، ٢٠٠٩.

47 - مشاهدة حية للعرض المسرحي، مهرجان القاهرة للمسرح المعاصر والتجريبي، مسرح ميامي، القاهرة، ٢٠١٦.

48 - بالعودة إلى تسجيل العرض الذي قدم في المكسيك، والموجود على موقع (يوتيوب)، نجد أن الجمهور المكسيكي كان متفاعلا مع العرض عبر ترديد الأغاني، والتصفيق المستمر مع الرقصة، كون جميع تلك المعطيات لها علاقة بالموروث المكسيكي. وهو ما لم يتوافر في العرض الذي قدم في القاهرة، حيث ظلت العديد من المعطيات مبهمة بالنسبة لجمهور المهرجان، وبالتالي قلص من فرص إمكانية التفاعل معها.

49- مهرجان احتفالي سنوي يقام في المكسيك، يُعرف بيوم الموق، يعد فرصة للأموات للتواصل مع أحبتهم من الأحياء. ومن خلال المهرجان يؤدي الرجال والنساء رقصة يحاولان من خلالها خداع الموت. من كتيب العرض باللغة الإنجليزية.

50 - مشاهدة حية للعرض، مهرجان المسرح العربي، الهيئة العربية للمسرح، مسرح عبد الحسين عبد الرضا، مشاهدة حية للعرض، الكويت ٢٠١٦.

51 - مشاهدة حية، فرقة (كريس نيكلسون)، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، مسرح السلام، القاهرة، ٢٠٠٤.

52 - مشاهدة حية، فرقة المسرح الوطني الليتواني، مهرجان المونودراما – الدورة الثالثة، مسرح الدسمة، الكويت، ٢٠١٦.

53 - يتناول نص سوفوكليس (أنتيغون) علاقة الحاكم بالمحكوم، عبر شخصية أنتيغون التي تواجه خالها الملك (كريون) حيث تصر على دفن جثة أخيها إكراما له.

54 - نعني هنا فترة تقديم تلك العروض، والصفة الشبابية بناء على التصنيف الدولي، حيث يتراوح سن الشباب ما بين ١٤ –٣٤ عاما. انظر موقع وزارة الدولة لشئون الشباب، الكويت https://youth.gov.kw/