جدلية الواقعي والافتراضي في أداء الممثل المسرحي: مقاربة ديالكتيكية لمسرحية (يا رب) للمخرج مصطفى ستار الركابي

راسل كاظم عودة، قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

همام عبد الجبار تركي، قسم الفنون المسرحية، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد.

Received: 29/10/2023

Acceptance: 10/1/2024

Corresponding Author: homam.abduljabar1101a@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Cited by: Jordan J. Arts, 17(3) (2024) 325-340

Doi: https://doi.org/10.47016/17.3.3

الملخص

ظهور الرقميات في النصف الثاني من القرن العشرين، رافقه ظهور مقولات فلسفية عديدة ناقشت الوجود الاجتماعي والإنساني بوصفه مرحلة جديدة أحدثت قطيعة معرفية، وأنتجت مفاهيم جديدة خصت الإنسان وممارساته كافة، ولعل بروز مصطلح الافتراضي ومقاربته بالواقع هو من أهم تلك المفاهيم، وبناءً على أن الفن المسرحي بشكل عام والأداء التمثيلي على وجه الخصوص هو أحد الممارسات العملية للإنسان، وهو التجربة التي تتأسس على التجربة الإنسانية، اكتسبت أهميتها البحثية وأصبح من الضرورة دراسة أبعاد جدلية الواقعي والافتراضي في أداء الممثل المسرحي، وعليه انطلق الباحثان في دراسة هذه الجدلية من خلال هذا البحث الذي تضمن مقدمة البحث التي احتوت مشكلة البحث والحاجة إليه، فضلا عن هدف البحث وأهميته.

وتناول التأسيس النظري في مبحثه الأول مفهوم (جدلية الواقعي والافتراضي) في ضوء المقولات الفلسفية، وبيّن المبحث الثاني (التمثيل إبدال وتحول بين الواقع والافتراض) في ضوء التطبيقات المسرحية، فيما بيّن المبحث الثالث (جدلية تشكل المعنى بين الممثل والفضاء المسرحي)، وتناول البحث في (إجراءات البحث) تحليلا لعينة البحث التي تمثلت بالعرض المسرحي العراقي (يا رب) معتمدا في ذلك على المنهج الوصفي التحليلي.

ومن أهم الاستنتاجات: إن استخدام وسائطيات في العرض المسرحي وفق المقاربة المفاهيمية لجدلية التبادل بين الواقعي والافتراضي أسهم بشكل فاعل في تجسيد طبيعة الصراع الداخلي، وعبر عن انفصال الذات الإنسانية كوجود مادي عن الجوهري. كما أسهمت جدلية التبادل بين الواقعي والافتراضي في أداء الممثل بخلق صورة مسرحية متعددة المستويات في آن واحد. وإن جدلية الواقعي والافتراضي عملت على التعبير عن الصورة المضمرة في باطن الشخصية مما خلق نسقاً أدائياً متحولا ومركبا.

كلمات مفتاحية: جدلية، الواقعي والافتراضي، الممثل المسرحي

The dialectic of the real and the virtual in the theatrical actor's performance: A dialectical approach to the play *Ya Rab* (*Oh Lord*), directed by Mustafa Sattar Al-Rikabi

Russil Kadim Oda, Department of theatrical Arts, College of Fine Arts, University of Baghdad. russil.kadim@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Homam Abduljabar Turki, Department of theatrical Arts, College of Fine Arts, University of Baghdad

Abstract

The emergence of digital technologies in the second half of the 20th century was accompanied by the rise of numerous philosophical propositions that examined social and human existence as a new stage that introduced a cognitive rupture and generated new concepts concerning humanity and its various practices. Among the most significant of these concepts is the notion of the virtual and its comparison with reality. Given that theater art in general, and acting performance in particular, are practical human activities grounded in human experience, the study of the dialectic between the real and the virtual in theatrical performance has gained research significance. Consequently, the researchers embarked on this study, which includes an introduction outlining the research problem and its necessity, as well as the research's objectives and significance.

The first section of the study addresses the theoretical foundation, exploring the concept of the "Dialectic of the Real and the Virtual" in

© 2024- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

light of philosophical propositions. The second section discusses "Acting as a Substitution and Transformation between Reality and the Virtual" through the lens of theatrical applications. The third section examines the "Dialectic of Meaning Formation between the Actor and the Theatrical Space." In the "Research Procedures" section, the study analyzes the selected research sample, which is the Iraqi theatrical performance *Ya Rab* (*Oh Lord*), using the descriptive-analytical method.

Among the most significant conclusions are the following: the use of multimedia in theatrical performances, according to the conceptual approach to the dialectic exchange between the real and the virtual, has effectively contributed to embodying the nature of the internal conflict and expressing the separation of the human self as a material existence from its essence. Additionally, the dialectic exchange between the real and the virtual in the actor's performance helped create a multi-layered theatrical image simultaneously. Furthermore, the dialectic of the real and the virtual has worked to express the latent image within the character, leading to a transformative and complex performance pattern.

Keywords: dialectics, the real and the virtual, theatrical actor

المقدمة:

انطلاقاً من حقيقة الوجود الحاضرة في الوقت الراهن، وما حققته من فضاءات جديدة للاتصال والتواصل، حيث الحضور الإعلامي بتقنياته الرقمية المتطورة التي سبغت المجتمع وجعلته يعيش بين واقعين؛ الواقع الحياتي المادي اليومي، وهو ما أسماه البحث بـ(الواقعي)، وواقع الفضاء الرقمي الجديد بمدياته كافة، والذي يمثل (الافتراضي). برزت جدلية ملحة تناولتها الدراسات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية على حد سواء، محاولةً أن تفك الاشتباك الحاصل في فهم العلاقة المنجزة بين الواقعي والافتراضي، وقدمت تعريفات مفاهيمية لطبيعة كل من المصطلحين بناءً على فرضيات عدة.

وعلى المستوى الآخر، حضرت هذه الجدلية في العرض المسرحي، وفتحت الباب على معالجات فنية متنوعة خصت العرض عامة وأداء الممثل خاصة، لكنها لم تقدم منهجاً واضحاً يعمل وفقاً للاستعارات البلاغية للواقعي من خلال الافتراضي، والعكس صحيح، مما فرض وجود تداخل في استعمال المصطلح على المستويين النظري والتطبيقي، لذا إن الحاجة التي دفعت الباحث إلى إجراء هذا البحث هي السعي إلى معرفة الافتراضي والواقعي، بوصفهما ركيزتين أساسيتين تبنى عليهما الفرضية الفنية منذ وجودها حتى هذه اللحظة، وإن الخلط المفاهيمي ولّد قصورا في الاستعمال الفني، وإن المسرح العراقي لم يكن بعيدا عن هذا الاستعمال، خاصة في العروض التي اعتمدت على التقنيات الرقمية في تشكيل فضاء العرض.

في ضوء ذلك، إن المقاربة الاصطلاحية لمفهومي الواقعي والافتراضي، حققت جدلية متبادلة مع أداء الممثل المسرحي، ويتبيّن من خلالها المشكلة التي يتمحور حولها هذا البحث، وعليه؛ يسأل الباحثان ابتداءً: هل يمثل الافتراضي امتدادا طبيعياً للواقعي؟ بمعنى هل إن وجود الافتراضي يحتم وجود الواقعي؟ أم أن الافتراضي بنية فوقية توجد دون الحاجة لأن ترتبط بالواقعي؟ وهل يعني ذلك أن الافتراضي هو الخيالي نفسه أو الوهم، وأن الواقعي هو الحقيقة؟ أم إنهما طريقتا وجود مختلفتان؟ وإذا كانتا طريقتين للوجود، فهل يؤثر وجود إحداهما على وجود الأخرى؟

تأسيساً على ما تقدم يمكن أن تتلخص مشكلة البحث بالاستفهام الآتي: كيف أثرت طبيعة العلاقة الجدلية المنجزة بين الواقعي والافتراضي في أداء ممثل مسرحية (يا رب) لمصطفى ستار الركابي؟ وكيف تشكل المعنى من خلال جدلية التشكيل الفني للفضاء المسرحي وأداء الممثل؟

وتكمن أهمية هذا البحث بتسليط الضوء على دراسة تشكل الأداء المسرحي في ضوء جدلية الواقعي والافتراضي، فضلا عن إفادة الباحثين والمختصين في الشأن المسرحي بالمعلومات التي تعينهم على فهم

اشتراطات وجود الواقعي والافتراضي، وتوظيف جدليتهما المتبادلة في العرض المسرحي بشكل عام، وأثرها في أداء الممثل على وجه الخصوص.

ويهدف البحث إلى التعرف على طبيعة العلاقة المنجزة بين الواقعي والافتراضي وجدليتها الفاعلة في أداء ممثل مسرحية (يا رب). أما حدود البحث فانحصرت في أداء الممثل في العروض المسرحية التي قدمت في العراق عام 2016.

تحديد المصطلحات

الجدلية، (Dialectic): و(الجدل) "لفظه الإفرنجي مشتق من الفعل اليوناني (dialegesthai) ومعناه يجادل. واللفظ العربي يعني الخصام أو اللجاجة. واصطلاحا: الديالكتيك هو فن البرهان، ومبدعه (زينون الايلي). وعند سقراط هو فن الحوار بمرحلتيه التهكم والتوليد بحثا عن تعريفات للمعاني الأخلاقية" ويعرفه (هيجل) على أنه "المنهج الذي شأنه أن يتأدى من قضية تفرز نقيضها ثم تأتلف مع هذا النقيضين. ويتكرر هذا التطور الثلاثي ابتداء من أول وأبسط المعاني وهو الوجود. عند ماركس الجدل هو قانون الفكر وقانون الواقع في آن واحد. فالعلاقة بين الإنسان والطبيعة وبينه وبين الآخرين في إطار التاريخ إنما تخضع لعمليات جدلية (Murad, 1998).

الواقعي (Reality): يعرف الواقع على أنه "ما حدث ووجد بالفعل... والواقعي هو المنسوب إلى الواقع، ويرادفه الوجودي، والحقيقي، والفعلي" (Murad, 1998). ويمكن تعريف **الواقعي** إجرائيا بأنه: كل ما يحدث بالفعل، فهو الحقيقي الذي يوصف بصورة مؤكدة ويمكن إدراكه عن طريق المحسوسات.

الافتراضي (Virtuality): "كلمة افتراضي (virtuel) بالفرنسية مشتقة من كلمة (vietualis) من اللغة اللاتينية للعصور الوسطى، وهي بدورها مشتقة من (virtus) أي القوة أو القدرة. ويطلق تعبير الافتراضي في الفلسفة المدرسية على الشيء الموجود بشكل كامن، لا على الشيء الموجود بالفعل، ويميل الافتراضي إلى أن يصبح فعليا من دون المرور، مع ذلك، بالتجسيد الفعلي أو الشكلي. فالشجرة موجودة افتراضيا في البذرة. ولا يتعارض الافتراضي من الناحية الفلسفية الدقيقة مع الحقيقي، لكنه يتعارض مع الفعلي: ما الافتراضية والفعلية إلا مجرد طريقتي وجود مختلفتين" (Pierre, 2018)

التأسيس النظري:

المبحث الأول: جدلية الواقعي والافتراضي

بعد صعود الرقميات وتغير البنى الإدراكية للمجتمع، تغيرت بالضرورة معطيات فهمنا للواقع، بمستوياته كافة، وبعد أن أصبحت العلاقة بين الإنسان والتقانة الرقمية الجديدة علاقة تماهٍ وانصهار -إن صح توصيفها- بمعنى أنها علاقة تأثير وتأثر، "يمكن القول: إننا غيرنا العالم؛ لا بالمعنى السوسيولوجي لتغيير البنى الاجتماعية (وهو مع ذلك صحيح)، ولكن بالمعنى الفلسفي من حيث تغييرنا البنى الإدراكية (بمعنى البنى التقنية المتعالية)... لم نعد حاضرين أمام الأشياء والكائنات من الآن فصاعدا، إلا كما تظهر لنا من خلال الأجهزة الرقمية وما حولها" (Stefan, 2018)، وهذا بطبيعة الحال، ما أسهم بابتكار طريقة جديدة لوجود الإنسان، في فضاء افتراضي يتمثل بعوالم التقانات الرقمية، ولعل ذلك ما فتح الباب على دراسة أبعاد هذا الفضاء (الوجودي) الجديد، وخاصة بعد أن ارتبط مفهومه بما هو ليس حقيقياً أو وهمياً أو خيالياً، رافق ذلك ظهور مخاوف كثيرة، عبرت في مجملها عن إزاحة الواقع، وإحلال واقع جديد هو الواقع الافتراضي (virtual reality)، فعندما "يتحول إنسان أو مجتمع أو عمل ما أو معلومة إلى كيان افتراضي فإنهم يتموضعون (خارج الهُنا) ويصبحون بلا مكان محدد، ويصيبهم نوع من الانفصال عن الحيز الفيزيائي أو الجغرافي العادي ومن زمانية الساعة والتقويم. هم ليسوا مستقلين تماما عن الزمكان المرجعي هنا أيضا، ذلك أن عليهم أن يرتبطوا دوما بركائز فيزيائية ويتفعلوا (الوجود بالفعل) هنا أو هناك، الآن أو لاحقا" (Pierre, 2018)، وهذا لا يعني أن التحول إلى الافتراضي بالضرورة هو فقدان لصلة الارتباط بالواقع، ولا

يلغي وجود الواقع نفسه، على اعتبار أن الإنسان والمجتمع على حد سواء، يسعون دائما إلى بناء علاقات بين الافتراضي والواقعي، وهذا ما أكده (هيدغر) الذي يرى "أن التكنولوجيا الحديثة هي تحقيق الميتافيزيقا الغربية، التي يصفها بأنها ميتافيزيقا الوجود، وأن تجربة العالم الحديث إنما هي تجربة انسحاب العالم في مواجهته وهيمنته على الكائنات، ومع ذلك، فإن البشر يتأثرون بهذا الانسحاب في لحظات القلق والملل، وهنا يكمن الطريق في إمكانية العودة إلى الوجود. ولذلك فإن الواقعية في ما بعد الحداثة هي نتيجة للتوسط التكنولوجي، حيث إن ما يمر في الواقع هو عبارة عن شبكة من الصور والعلامات دون مرجع خارجي" (duaa, 2018).

رافق ظهور العالم الرقمي وبروز مفهوم الافتراضي مخاوف كبيرة، تتعلق بإزاحة الواقع وإحلال الافتراض بوصفه بنية جديدة لا علاقة لها بالواقع، ولا تمتلك أية مرجعية أو أصل أو جذر، وهذا ما ولد فرضية تحيل الإنسان والمجتمع إلى وجود وهمي؛ وجود يصبحون فيه بلا مكان وزمان محددين (خارج الهنا والآن)، على اعتبار أن المكان والزمان هما ركيزتا الارتباط بالواقع، وهما بذلك عنصران أساسيان للوجود الواقعي. فضلا عن أن علاقة الإنسان بالواقع من جانب، والافتراض من جانب آخر، فرضت بنية إدراكية جديدة، غيرت أبعاد المجتمع وعملت على بناء وعي جديد تشتبك فيه الرقميات والوقائع، لتنتج واقعا جديدا يمثل في جوهره وجودا متداخلا بين الواقعي والافتراضي، بناءً على ذلك، إن جدلية التبادل بين الواقعي والافتراضي، هي أن الافتراضي يحيل للواقعي كما يحيل الواقعي للافتراضي، وهذا ما سيعمل على تتبعه الباحث في المبحث الثاني من خلال مقاربات (فكرية-فنية) لجدلية الواقعي والافتراضي في أداء الممثل المسرحي.

المبحث الثاني: التمثيل إبدال وتحول بين الواقعي والافتراضي

جدلية التبادل بين الواقعي والافتراضي في تشكل خطاب الأداء التمثيلي للممثل المسرحي، هل يمكن عدّها ضرورة؟ خاصة أن المجتمعات تعيش في زمن عظمت فيه التكنولوجيا وأصبحت الرقميات جزءا من بنية المجتمع الإدراكية، وصارت الماكنة الإعلامية (بوصفها عملية رقمية) واحدة من المهيمنات التي لا يمكن الاستغناء عنها، لأسباب عدة، أهمها ما يتعلق بوجودي أمام الآخر والاحتماء منه من جانب، وكسب الاعتراف من خلال التأكيد على أدق تفاصيل هويتي وإظهارها بصورة أقوى من جانب آخر. أم أن هيمنة الافتراضي على الواقعي يمثل في حقيقته تهميشا لوجود الإنسان في العرض المسرحي؟ نتيجة لغواية التقانات الرقمية، ودورها الفاعل في توسعة آفاق الخيال، والانفتاح على خيارات جديدة لا يمكن تحقيقها واقعيا.

يحقق التبادل بين الواقعي والافتراضي بالضرورة اشتراك زمنين ومكانين مختلفين في زمن ومكان فني واحد، هو زمن العرض المسرحي، وإن الفرضية في التبادل تحيل إلى نتيجة؛ فمثلا، الفرضية: هي أن الإنسان في هذا العرض هو إنسان القرن الثالث عشر، فأن مكانه هو بالضرورة ينسجم مع القرن الثالث عشر، ولنفترض أنه في إحدى مدن المملكة المتحدة آنذاك. لكن واقع العرض هو الآن والهنا. إن هذه الفرضية وبشكل بدهي، وفقاً لفرضية العرض الفنية تحقق نتيجة أن إنسان اليوم هو نفسه إنسان القرن الثالث عشر في تلك المدينة، والمجتمع هو نفسه أيضا، لكن؛ لا يمكن عدّ المجتمع بالافتراض هو نفسه في الواقع، بمعنى أن أصل كل زمان ومكان يحتفظ بنفسه. ومن جانب آخر، في علم الرياضيات نقول؛ إن كل مستقيمين متقابلين في متساوي الأضلاع متساويان ومتوازيان، لكن لكل واحد منهما سماته الخاصة، وكذا هو الحال بالنسبة للفرضية الفنية، فهي تلجأ للافتراض لخلق مقاربة تستدعي زمانا ومكانا آخر، قد يكون ماضيا أو مستقبلا، أو زمنا خياليا، وجميعها تحيل إلى اللقاء بالواقعي. فالوظيفة الحتمية التي يمكن التسليم لها، هي أن جدلية التبادل بين الواقعي والافتراضي تعمل على خلق تصوير فني يحمل سمات التكثيف والاختزال، ويحقق البلاغة كما هو الحال في الصورة الشعرية.

وعليه؛ من الذي يسأل.. ومن ذلك الذي يجيبه؟ أيمكن أن يكون التحول إلى الافتراضي هو سؤال أم هو إجابة؟ وهل يشكل ذلك خللاً بنيويا ودلاليا في خطاب الأداء التمثيلي (Allawi & R, 2022)؟ تأسيساً على هذه الأسئلة، يسعى الباحث لخلق مقاربة لعملية التحول من الافتراضي إلى الواقعي، ومن الواقعي إلى

الافتراضي، مع فلسفة الأداء التمثيلي، لتبيّان أثر عملية التحول في تشكل المعنى ضمن الفضاء الفني للعرض، والمعنى الإنساني للخطاب المسرحي.

تأسيساً على الافتراضات التي تنص على أن التمثيل بوصفه حاجة بدائية دفعت الإنسان إلى خلق التوازن مع الطبيعة، وفقا لممارساته العملية، وحاجاته الروحية، يمكن أن نقول إن التمثيل هو الفعل الإنساني الواجب الذي لا بد من فعله، فهو الحاجة التي تدفع الإنسان إلى البقاء في الطبيعة والتفاعل مع موجوداتها، فهو الوجود الذي يحكم بعلل سببية ومنطقية، تربط أفعال الإنسان ربطا محكما، وتدفعه إلى التحول إلى الآخر، والتمثيل هنا؛ لم يكن بفعل الاتفاق أو الصدفة، بل إنه ناتج عن حاجات الإنسان المشروطة بظواهر الطبيعة، بمعنى أن الفعل التمثيلي ينشأ عن طبيعتنا الإنسانية -الاجتماعية، بعد أن تعد له البيئة (Kadim, 2016).

استندت المحاكاة الدرامية وبشكل مباشر على الفعل الدرامي لا الشخصية "حيث نادى أرسطو بأن الفعل الدرامي -لا الشخصية- هو الأساس الجوهري للدراما، وأن الشخصية تأتي كعامل مساعد للفعل، في حين إن الشخصية عند أرسطو تعد عاملا مساعدا للفعل، ولكن تصوره للشخصية كان محدودا وجامدا، كما وأنه يقول أن الحياة هي الفعل، كذلك يصف الفعل بأنه المنطلق الأساس في خلق الصراع بين الإرادات المتعارضة" (Muhammad Reda, 1972) وإنما الفعل هو الواقع بحسب المقاربة الفلسفية، وانطلاقا من كون الدراما تتشكل عبر إرادات الأفعال المتعارضة؛ الأفعال التي تعمل المحاكاة على تجسيدها وتشكل القيمة الجوهرية في إبانتها، فهي بذلك تمثل المرحلة الوسطى ما بين الفعل الواقع والفعل الإبداعي، وهذا الأخير إنما يشير إلى الوجود بالقوة كما هو الافتراضي بالضبط، لتمثل المحاكاة التمثيلية المرحلة التي تتوسط الواقع بصورته الطبيعية (مادة - ظاهرة).

والتمثيل هنا، ليس المقصود به وهماً يحايث حقيقة الواقع، ولم يكن احتمالا في باطن الممكن، إنما هو واقعي بالفعل، ويعمل بصورة أصولية بوصفه نظاما للواقع، "الافتراضي يميل إلى تهجين ذاته بالنسبة إلى الواقع، وإلى تكوين ضرب من مركب واقعي- افتراضي، أي واقع جديد مركب. لا يوجد افتراضي خارج الواقع إنما هو مرتبط به، كي يجعل ممكنا ما هو بالقوة في الواقع، ويخرجه إلى الوجود. الافتراضي يتيح توليد الواقع" (Stefan, 2018)، وإنما هذه العملية الابداعية تخلق زمنا مركبا هو الزمن الفني -كما أشار الباحثان مسبقا- الذي يتداخل فيه ما هو واقعي بما هو افتراضي، ضمن حدود الابتكار والاكتشاف للشخصية الدرامية، نظراً لكون الفعل التمثيلي "يسعى بالضرورة إلى الخلق، أو إعادة الخلق، أي إلى إعطاء شكل ما للمادة. لكن المادة بالنسبة إلى الفعل التمثيلي هي الإنسان الممثل نفسه؛ وبالتالي فهو لا يذهب إلى حد التحويل المادي الفعلي، وإن كان يتظاهر بذلك" (Stefan, 2018).

بذلك، يتضح أن الأداء التمثيلي يعتمد على إعادة الخلق والتعبير والابتكار، وهذا يتقاطع مع ما هو تقليد أو انعكاس. بمعنى أننا حتى لو أردنا أن نجسد شخصية لها حدودها الطبيعية المعروفة على نمط واقعي، فإننا نعمل على اعتماد المحاكاة كوسيلة أو تقنية للتحول من المجرد إلى المجسد، ذلك يرجع بدهياً إلى أن الممثل بأبعاده الطبيعية يختلف تماما عن الشخصية المراد تمثيلها (Oda, 2020)، فهو يلجأ إلى محاكاة الشخصية وفق ضرورات الفرضية الفنية بمستوياتها كافة، وعليه؛ يمكن القول إن المحاكاة الفنية التمثيلية تقترن بالواقع، بوصفها صورة فائقة تحتفظ بأصلها، ولا تنفي أي مرجعيات تخص الواقع، فهي ليست اصطناعا كما في المفهوم البودرياري، بل إنها صورة فنية تبتكر طريقة جديدة لوجود الإنسان، عبر إثارة جدلية بين ما هو ممكن (كامن في الواقع) منشود، وبين ما هو واقع (ظاهر في الواقع وفعلي) منبوذ، وهي بهذه الحالة (صورة المحاكاة التمثيلية) لم تكن أبداً صورة مزيفة، أو موشوهة عن الواقع (الأصل)، بل إنها صورة تسعى لإعادة إنتاج الواقع بما يتلاءم مع الوجود الإنساني الراهن.

المبحث الثالث: جدلية تشكل المعنى بين الممثل والفضاء المسرحي

أولا: جدلية تشكل المعنى بين الممثل والإضاءة

يميز الباحثون بين وظيفتين للإضاءة المسرحية؛ وظيفة عملية للاستعمال، وأخرى جمالية. الوظيفة الأولى، إضاءة مكان العرض والممثلين، وكل ما يقع داخل المكان أو الفضاء المسرحي، بما يحقق الرؤية (المشاهدة)، أما الوظيفة الثانية، فتعبر عن الخيالي أو المجازي، لتدخل في بنية الأحداث، والشخصيات معلقة أو موضحة أو مشيرة إلى دواخل تلك الشخصيات، وما تنطوي عليه من حزن أو فرح أو خوف أو رغبة أو قلق أو تحول، فهي بذلك إنما ترسم ملامح مغايرة للشخصية، تساعد بشكل مرئي على إيضاح صراع الشخصية الداخلي ونواياها المضمرة (Alhasab, 2015). فضلا عن مساهمتها في الجو العام للمسرحية وتوجيه عاطفة التلقي إلى منطقة معينة، فهي تستطيع أن تذهب بخيال المتلقي بعيداً عن أمكنة الأحداث.

تعد رؤية (أدولف آبيا) في كون الفضاء المسرحي هو انعكاس لفعل الممثل وتعبير عن دوافع الشخصية الداخلية، وإن "الضوء والموسيقى وحدهما يستطيعان التعبير عن الطبيعة الباطنية لكل المظاهر... بينما يقدم الممثل الإعداد المسرحي للضوء" (Bentley, 1975). فهو الدافع الأول الذي دعا (آبيا) إلى التفكير بفضاء ينسجم مع تطلعاته في تحقيق ذلك، لكنه وجد أن العائق الأول هو ذلك الانفصال بين الممثل ذي الأبعاد الثلاثة والمنظر المسرحي ذي البعدين -أي المرسوم- وحيث اعتقد بأن الممثل هو الوسيط بين الدراما والمتفرج، وأن الإيهام المنظري لا يتم إلا بحضور الممثل الحي، لذلك ابتغى أن يخلق التجانس بين جميع العناصر مع الممثل. وهذا ما جعل (آبيا) يدرك أن العنصر الذي يفتقد إليه المسرح لخلق الانسجام والإحساس بجماليات الإيهام هو قابلية (التجريد). أي القدرة على صنع بيئة (افتراضية أو واقعية) لا تعتمد في أداء وظيفتها وإمكانية تحققها من خلال مقاربتها للواقع، وعلى مستويين، مستوى المنظر المسرحي المرئي، ومستوى التخيل من خلال الإيحاء الذي يتخطى حدود الواقع، باتجاه بوابة التعبير الروحي العميق للعاطفة الإنسانية ومنطلقاتها في تأسيس معنى يعيد صناعة الحياة بصورتها الأسمى (Judy, 2012).

في حين تُعد تجربة (جوردن كريج) مع الممثل، الذي كان يكره الفردية بالتمثيل وكان يطلب من الممثل أن يكون نغمة مؤلفة من جميع النغمات المسرحية الأخرى من ممثلين ومناظر مسرحية وإضاءة، وعندما عجز عن العثور على مثل هذا الممثل تمنى أن يختفي الممثلون وأن تحل محلهم الدمى والعرائس والماريونيت، كما وإن إدانة (جوردن كريج) للواقعية كنقيض للفن تحمل معها الإلغاء الكامل للممثل الواقعي حيث يقول: إن السوبر ماريونيت هو الممثل زائد النار ناقص الأنانية، نار الآلهة والشياطين بدون دخان وبخار الفناء (Youssef, 2001). وعليه؛ فإن الفن المسرحي عند (كريج) ليس التمثيل ولا المسرحية وليس المنظر ولا الرقص بل يحتوي على جميع العناصر التي يشكلها الفعل الذي هو روح التمثيل، والكلمات التي هي جسد المسرحية، والخط واللون وهما قلب المنظر، والإيقاع الذي هو روح التمثيل، فهو يرفض إعطاء كهنوتية لأي عنصر من هذه العناصر على حساب الآخر، فهو يرى أن الجمال المثالي لا يمكن التعبير عنه مباشرة بل يمكن الكشف عنه بالافتراض والرمز الذي سماه (العلامة المرئية للفكرة) وبناءً على ذلك، فهو قد رفض واقعية الحياة اليومية والدقة التاريخية. في ضوء ذلك، يتضح أن لغة (كريج) بخطوطها وألوانها المتشكلة في فضاء العرض تعمل على إبانة الفكرة عبر نظم علاقات سمع بصرية، لغة تتشكل وفق إقامة مجموعة من العلاقات المتناغمة والمنسجمة بدقة، وما الممثل إلا جزء من تلك المنظومة، وذرة من ذرات فضائه الشعري المضاء.

بناءً على ما تقدم، يمكن القول إن رفض (آبيا وكريج) للاتجاه الواقعي ونقده، قد نبع من اتجاه الفلسفة الغربية إلى التجريد، بمعنى انفصام الصلة بين الموضوع وصورته، أو بين الموضوع والانطباع الذي يخلقه، وإن هذا الميل إلى تفتيت الصورة وتجزئتها تعكس رغبة الفنان في التمرد على واقعه، ورفض الدور الذي تقوم به المؤسسات الاجتماعية والسياسية. تأسيسا على ذلك، حاول الاستعاضة عن فكرة مضاهاة الواقع في

المسرح، بفكرة تحقيق حالة شعرية على خشبة المسرح من خلال بناء صورة تركيبية للعرض المسرحي تنهض على إعلاء الجوانب المرئية في العرض المسرحي، بصورة قادرة على إنتاج طاقة شاعرية من الحركة والتشكيل والموسيقى، إذ إن هذه الطاقة الشعرية لديهما ترتكز إلى مزج عناصر التمثيل والتشكيل والضوء والموسيقى في نسيج مترابط، وإظهار الطاقة الشعرية الكامنة فيها (Abu Douma M. , 2005).

ثانياً: جدلية تشكل المعنى بين الممثل والشاشة

لعل سبب كون التكنولوجيا بشكل عام والوسائط المتعددة بشكل خاص من الخصائص المهيمنة في العرض المسرحي المعاصر يرجع إلى "انفتاح المسرح على باقي فنون المدينة قد بدأ منذ الإغريق القدامى؛ ولكن انتشار الوسائطية كخاصية مهيمنة يعده كثيرون من سمات مسرح (ما بعد الطليعة)... وهذا ما دفع عددا من المتتبعين إلى الحديث عن (منعطف وسائطي في المسرح)، حيث تواتر الاشتغال بالتقنيات الرقمية في الفرجة المسرحية" (Amin, Theater and media, 2012). نظراً للتطور الهائل الذي أحدثته الثورة التكنولوجية على مستويات الشكل في الحياة الاجتماعية، إلا أن توظيف الشاشة ودورها في تشكل المشهد المسرحي، تعد من الاستخدامات الحديثة التي أطرت الممثل بواقع افتراضي يتشكل وفق معطيات محددة تتعلق بجوانب عدة، أهمها الممثل الذي يتحرك في فضائها المتشكل بصرياً، وأن الاهتمام المتزايد بالوسائطية، وبضمنها الشاشة في المسرح المعاصر، يرجع إلى كون المسرح -منذ وجوده- يسعى لكل مقترح فني جمالي يتعامل مع معطيات الواقع، ومن ثم فإن المسرح يعد: "وسيطا موسعا يعرض وسائط أخرى. إنه يتمتع بقابلية استيعاب الوسائط الأخرى والتفاعل معها. وتتمظهر الوسائطية داخل الفرجة المسرحية من خلال مستويين: المستوى الأول يتجلى في كيفية الأداء داخل فضاء فرجوي؛ مما يبرز، أيضا، بثاً مباشراً لحركة الأخير. أما المستوى الثاني للوسائطية، فإنه يعنى بجماع التعقيدات التي تطرحها بعض الأعمال مثل فرجات ربورت لوباج التي تعتمد شاشات متعددة تبث فيها صورة مسجلة قبلاً وأخرى مباشرة" (Amin, Theater and media, 2012).

برز العديد من المخرجين الذين تعاملوا مع الوسائطية الجديدة واستخدموا شاشة العرض، في النصف الثاني من القرن العشرين، إذ نرى أن (أرفين بيسكاتور) "قد وازن بين دور الممثل ودور التشكيل في الأهمية الدرامية، وتنوعت الوسائل الميكانيكية والحيل المسرحية وحيل الإضاءة وصور الفانوس السحري واستخدام السينما" (Taryam, 2009)، فالتقنيات الوسائطية الحديثة التي شغلها (بسكاتور) في مسرحه أسهمت فاعليتها في إبانة أفكار العرض، مع الاحتفاظ بدور الممثل وفاعليته في عملية التواصل، إذ إن السبب الذي دعا (بسكاتور) إلى استخدام شاشة العرض هو "قدرة الفيلم على وضع الحدث الحي في مواجهة السياق الاجتماعي والسياسي الذي شكله. ويشير أيضا إلى أن استخدام الفيلم يسهم في إيجاد مسرح في شكل معاصر ذي إيقاع متزايد يخلقه الفصل الديناميكي بين المشاهد الحية والسلاسل المصورة التي تعكس الإيقاع الأكبر للمجتمع التكنولوجي... وأثر الميديا في الإدراك اليومي بشكل متكرر" (Jaiskam, 2010). فهي محاولة لخلق شحنات جدلية تفرضها سياق الفكرة المطروحة في العرض المسرحي البسكاتوري، ويتفق مع خلق الوحدات المشهدية المنفصلة عبر خلق مواقع متعددة للحدث، فهو يريد من خلال استخدام الفيديو كخلفية للممثل أن يعكس إيقاع المجتمع الرتيب ورداءة الوضع، عبر مقارنتها مع الممثل الحقيقي المتحرك في فضاء العرض. ساعياً لخلق صورة جدلية بين ما هو كائن (يشير له بالوسيطة الفيديوية بواسطة الشاشة) وما يجب أن يكون ويشير له بالممثل الحقيقي بوجوده المادي العياني.

كما إن (جوزيف سوفوبودا) قد وظف الشاشات الوسائطية في عروضه المسرحية، مستخدماً "الشاشات متباينة الأشكال والأحجام على أسطح مختلفة، حتى يتمكن من عرض أنواع عديدة ومختلفة من المواد المشهدية، لذلك هو يقدم في الفيلم إحساساً مضاعفاً بسياق الدراما ووضعه جنبا إلى جنب مع مشاهد إضافية من الحدث المعروض على خشبة المسرح... وكان الغرض من استخدامه للفيلم هو كشف التجربة الذاتية للشخصيات، من خلال مشاهد تفسيرية -فلاش باك- أو الأحلام لتقريب المتفرج، وهو بذلك طور

التفاعل بين الممثلين على خشبة المسرح والشخصيات في عالم الفيلم" (Al-Shammari, 2017) محاولاً صنع لغة مشهدية بإيقاع بصري يعتمد على توزع بؤر النظر، وتشتت البؤرة المركزية للمشهد المسرحي، عبر فضاءات افتراضية تشكلها الوسيطة الفيديوية، كما إنه يعمل على تداخل ما هو افتراضي بما هو حقيقي، وكأنه يريد أن يمزج الحلم بالواقع، تمثل ذلك بتداخل حركة الممثل مع الصور الموجودة في الشاشات وعلى تعددها.

وتتلخص تجربة فرقة (لافيورا دل باوس) مع الوسائطية الحديثة من خلال عرض (.M.T.M)، إذ يقول (ميكي أسبوما) وهو أحد مؤسسي الفرقة، "أتاحت لنا .M.T.M أن نصنع من الفيديو عنصراً أساسياً، فثيمتها الأساسية تدور حول الكذب والحقيقة. ما تظهره الشاشة لا يتوافق دائماً مع ما يدور بشكل مباشر، فالشاشة دامية بعنف، ولكن تظل أرضية الفضاء المسرحي نظيفة... أردنا أن نتحدث عن الافتراضية، وعن صعوبة معرفة -في هذا العالم الذي نعيش فيه، وهذا العصر المليء بالاتصالات المجنونة- ما هو حقيقي وما هو كاذب" (Espoma, 2010). وهذا ما وضع المخرج في دائرة التساؤل الكبير، هو كيف نعبر عن الحقيقة على خشبة المسرح بشيء متخيل (الوسائط الحديثة)؟ وكيف تتشكل الصورة في عرض الوسائط من دون أدنى تهميش للممثل الإنسان ووجوده الحقيقي، إذ يجيب (اسبوما) على ذلك، بقوله: في عرض (.M.T.M) لا يخضع الممثل للصور. فالصور تعتبر ممثلاً ضمن الممثلين، وإحدى قواعد الجماعة هي أنه لا عنصر يعلو على العناصر الأخرى، كل شي يتداخل دون أدنى تدريج أو فضيلة، فالصورة الوسائطية في هذا العرض كان مثلها كمثل الممثل، كانت تشارك في السيناريو وترتبط بالحكاية.

وتجدر الإشارة إلى أن استخدام الشاشة في العرض المسرحي، ليس من أجل عرض الصور والفيديو فحسب، بل هنالك العديد من العروض المسرحية، خاصة التسجيلية، اتجهت لعرض وسائط مقروءة كالوثائق والجمل والفقرات التي تكون ضمن الحوار الدرامي أو خارجه، وكان الغرض الرئيس هو ترجمة منطوق العرض أو كتابة منطوق العرض أو للتفسير والتوضيح، وإن الغرض الأخير هو أهمها، والذي يقدم العرض فيها بعض الفقرات التي تشرح للجمهور بعض التفاصيل المتعلقة ببيئة العرض، وهذه إنما تحيل المتلقي والممثل على حد سواء إلى الافتراض.

ثالثاً: جدلية تشكل المعنى بين الممثل والوسيط السمعي

إن الصوتيات بما تشتمل عليه من موسيقى ومؤثرات صوتية، تسجيلية كانت أو حيّة، تلعب دوراً هاماً في تحديد فرضيات عدة؛ كالزمن والمكان وطابع الشخصيات المسرحية، أو يكون المؤثر الصوتي بديلاً مستعاراً يشير إلى موقع الدور من الشخصية نفسها، فالرعد والبرق وعصف الريح يصورون مدى رفض الطبيعة لضياع عقل (الملك لير) في مشهد العاصفة، على اعتبار أن (لير) هو ظل الله في الأرض، وأن أي اختلال له هو اختلال لنظام الطبيعة. في ضوء ذلك، إن المسرح منذ وجوده الأول كان يعمل على توفير الأجهزة والأدوات المناسبة التي تساعد على تحقيق ما يحتاجه العرض من موسيقى أو مؤثرات صوتية (Ghalib, 2006).

ما يهمنا هنا؛ هو كيف عملت جدلية التبادل بين الوسيط المسموع والممثل؟ ويمكن أن نتلمس ذلك بشكل واضح من خلال تجربة (روبرت ويلسون)، الذي يفترض خطاباً جديداً، يعمل وفق جدلية ما بين الداخلي والخارجي، أي إنه يعتمد على أن الإنسان يسجل أحاسيسه على مستويين: شاشة خارجية، وشاشة داخلية؛ أما الشاشة الخارجية فتسجل الأشياء التي يتم إدراكها شعورياً، في حين تسجل الشاشة الداخلية الأحلام والذكريات، وهذا إنما يعطي انطباعا للجمهور بأنه قد رأى أو سمع ما ليس موجوداً في الحقيقة، معتمداً في ذلك على استخدام التقانات الصوتية المتقطعة، وشرائط التسجيل المتعددة التي تدور معا، والتي تجعل لعروضه شكل سلاسل من الصور والأنشطة الفردية التي لا تحيل المتلقي إلى العالم الواقعي، وهو بالضرورة واقعاً إما أن يكون أكثر قسوة من الواقع، أو واقعاً منشودا، والأمر بطبيعة الحال، متروك للمتلقي،

كي يستخلص معنى مما رآه، ثم يقرر ما إذا كان هذا نظاما أو فوضى، له شكل أو بلا شكل، إن كان هذا كله شيئاً يهمه (Ross-Evans, 2002).

كما استخدم (ويلسون) الكولاج بين النصوص الدرامية بوصفها نغمات سمعية تمتزج بالتعبير البصري ولا تخلق معه علاقة تقليدية، فهو يحاول أن ينحو بتجربة العرض المسرحي إلى التجريد الموسيقي، بمعنى أنه لا يستخدم الموسيقى كخلفية مصاحبة لما يحدث على الخشبة، ولكنه ينظر إليها بوصفها ممثلاً متمكناً تنحصر مهمته في نقل رسالة عاطفية للمتفرج تستطيع أن تحرك وجدانه تجاه ما يرى، وهذا إنما يظهر أن (ويلسون) ينظر إلى العرض المسرحي بوصفه مجموعة من العناصر، وكل عنصر منها في عزلة، وعلى المشاهد أن يجد المعنى في كل ما يراه. إذ إنه يرى أن مجموع الخبرات الحسية التي تلقاها المتفرج، بوصفها معان لتراكبية الصور، هي خبرات تعد نوعاً من السيكودراما التي يمكن أن تقود المتفرج لمعرفة ذاته معرفة حقيقية، وذلك عن طريق قدرة الصور المركبة والصيغ السمعية على التأثير في وجدان المتفرج والنفاذ إلى اللاوعي عن طريق الوعي ذاته (Abu Douma M. , 2005).

الدراسات السابقة

بعد البحث والاستقصاء عن دراسات مشابهة أو قريبة في مكتبات كليات الفنون الجميلة في العراق، ومكتبات الكليات الأخرى بوصفها علوماً مجاورة، فضلا عن البحث في مواقع الإنترنت والمواقع الخاصة بالبحوث العلمية القريبة من اختصاص هذا البحث المعنون (جدلية الواقعي والافتراضي في أداء الممثل المسرحي: مقاربة (ديالكتيكية) لمسرحية (يا رب) للمخرج مصطفى ستار الركابي)، لم يعثر الباحث على أية دراسة مشابهة أو قريبة من منطوق هذا البحث.

إجراءات البحث

عينة البحث

عرض مسرحية (يا رب) تأليف علي عبد النبي الزيدي، وإخراج مصطفى ستار الركابي، وتمثيل سهى سالم، وفلاح إبراهيم، وزمن الربيعي. عرضت عام 2016 في المسرح التجريبي- دائرة السينما والمسرح الوطني (بغداد).

منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في بنائه للإطار النظري وبالتالي سيعتمد عليه في تحليل عينة البحث.

وسيلة القياس

عمل الباحث على بناء وسيلة قياس للتحليل، مستعيناً بما أسفر عنه الإطار النظري، بعد تحويلها إلى مجموعة من المؤشرات، تسهم بتحليل عينته بالطريقة التي تعطي التحليل الموضوعية، وتخلق نوعاً من مستويات التحليل، فضلاً عن الوصول إلى نتائج شاملة تضع اليد على مشكلة وهدف البحث. وهي كالآتي:

1. صورة الإنسان بوصفها جدلية للواقعي والافتراضي: (الإنسان أمام ذاته -الإنسان أمام الآخر- صراع الإنسان مع الوجود -تبتكر طريقة لوجود الإنسان مع المتغيرات الاجتماعية).
2. الفعل التمثيلي بوصفه جدلية للواقعي والافتراضي: (تحول وإبدال مستمر: من الممكن الكامن إلى المادي الظاهر - من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل - من الفكرة إلى الصورة).
3. تمثل جدلية الواقعي والافتراضي بيئة جديدة لوجود الإنسان تحيل للالتقاء بالواقع: (إزاحة وإحلال - النتيجة والسبب - المكان واللامكان - الزمان واللازمان - الأنا - الآخر).
4. تتمثل جدلية الواقعي والافتراضي بوصفها فضاءً لعمل الممثل مع الإضاءة المسرحية: (التخييل - مغادرة الواقع - بيئة جديدة أكثر استقراراً - التجريد).

5. تتمثل جدلية الواقعي والافتراضي بوصفها فضاءً لعمل الممثل مع الشاشة الوسائطية: (المواجهة بين الممكن والفعلي، بين السبب والنتيجة، وبين الماضي والحاضر والمستقبل - تعرية الواقع والمجتمع - كشف بواطن الشخصيات - التكثيف والاختزال - التفسير والتوضيح).
6. تتمثل جدلية الواقعي والافتراضي بوصفها فضاءً لعمل الممثل مع الموسيقى والمؤثرات الصوتية: (صورة لإدراك واقع الشخصية - صورة لإدراك أخيلية الشخصية - صورة لقلق الإنسان من الوجود - صورة لإدراك انشطار الشخصية لأصوات متعددة - اختزال الأنا والآخر في زمكان واحد).

خطوات التحليل

عمد الباحث إلى إيجاد تسلسل ترتيبي لتنفيذ خطوات التحليل بغية اكتساب التحليل الصفة العلمية، مع إتاحة فرصة لتداخل الخطوات عند الضرورات التحليلية، بما يتفق مع متطلبات البحث ومنهجه، وهكذا تم تحديد الخطوات بالآتي:

1. تقصي الفكرة العامة للعرض المسرحي التي تمنح فسحة للإحاطة بجدلية الواقعي والافتراضي وفاعليتها في تشكل أداء الممثل المسرحي.
2. رصد معطيات الأداء التمثيلي المساهمة في الإحاطة بدور جدلية الواقعي والافتراضي في العرض المسرحي بشكل عام، وأداء الممثل على وجه الخصوص.
3. تطبيق جميع تمثلات التقانات الرقمية في أداء الممثل ودورها في تشكل جدلية الواقعي والافتراضي في مسرحية (يا رب).
4. رصد جدلية الواقعي والافتراضي التي ترد بصورة أكثر وضوحاً في الأداء المسرحي، ضمن تشكيلات الفضاء البصرية والسمعية.

تحليل العينة

فكرة العرض

تدور أحداث المسرحية حول أم ثكلى، فقدت أبناءها، كما هنّ الأمهات الأخريات في المدينة نفسها، وتشير أحداث العرض إلى أن هؤلاء النسوة قد نظمن احتجاجاً يطالب بإيقاف نزيف الدم والقتل الذي فتك بهن وثكلهن بأبنائهن، فلجأن إلى التظاهر أمام الله، ووكلنَ أما واحدة تمثلهن أمامه، بعد أن عجزن عن مطالبة عباده، مطالبات بوقف القتل وإلا لن يقمن الصلاة ولا الصوم بعد انقضاء المهلة، التي تمثلت بـ(24 ساعة). وعندما تذهب الأم للوادي المقدس (طوى)، وبعد مناجاة طويلة للإله، يظهر النبي (موسى) ممثلاً عن الله للتفاوض مع الأم، لكنه يظهر نبيا بلا معجزات، فعصاه تحولت إلى امرأة تقوم على مأكله ومشربه ودوائه بعد أن أصبح كهلاً ضعيفاً -بناءً على توصيف العرض- وبعد حواريات مطولة مع الأم، ودعوتها إلى العزوف عن قرارها، ودعوة الأم للنبي موسى أن يقدم معجزاته ويشطر الأرض إلى نفصين، نصف للقتلة والآخر للطيبين، كما فعلت عصاه في البحر، يقول إن هذه العصا لا تعمل إلا بأمر الله، وإن الله يختبر عباده الصالحين، فاصبروا كما صبر النبي (أيوب)، وتصدوا للشدائد كما تصدى النبي (يونس) والنبي (يوسف)، لكنها لم تتراجع عن قرارها وظلت متمسكة بمطلبها حتى أظهر العرض أن النبي موسى تماهى مع خطاب الأم، وظل هو الآخر يدعو الله أن يوقف نزيف القتل، مغادراً الجنة ومتجها للسكن في بيت الأم، بعد أن غادرته عصاه.

يقدم العرض جدلية تمثل في حقيقتها صراع الإنسان مع الوجود وفق فرضية تمثل الإنسان أمام السلطة، في فضاء يخلو نسبيا من المفردات الديكورية، ولا يحتوي إلا طاولتين، وسريرا للمرضى، وكرسيين، والإضاءة اقتصرت على وظيفة الإظهار، إلا في مشهد لقاء الأم بولدها، لكن المخرج عمل على تأسيس الفضاء افتراضيا، بوساطة الشاشة التي شرحت تفاصيل كل مشهد، فضلا عن حضورها كخلفية صورية وسينمائية لأغلب مشاهد العرض المسرحي، محاولا بذلك أن يعتمد على خيال المتلقي في تأثيث الفضاء. وهذا ما أتاح المجال أمام الممثل ليكون العنصر الرئيس في فضاء العرض، وتعمل في ضوء عمله العناصر

الأخرى، بوصفها جزءا لا يتجزأ من وجوده، وإنما الفعل الوسائطي سواء كان المقروء أو المرئي أو المسموع، يعبر عن دوافع الشخصية.

الفعل التمثيلي صورة لجدلية الواقعي والافتراضي

إن فرضية العرض خلقت جدليات عدة خصت الشخصية المسرحية، وعمل الممثل على إبانتها بمساعدة فضاء العرض، وتمثلت هذه الجدليات على المستويين الداخلي والخارجي، أما الأولى عن طريق خلق صورة تبتكر طريقة جديدة لوجود الإنسان أمام ذاته، وهي بالضرورة صورة افتراضية تتقاطع مع ما هو واقعي، عبر عنها العرض من خلال عمل الشاشة بوصفها وسيطا بين الإنسان وذاته من جانب، والإنسان والآخر من جانب آخر، ليتحقق التبادل الذي يحقق تلك الصورة المنشودة، بوساطة فعل المواجهة الذي يعمل وفق فرضيات التأثر والتأثير متشكلاً بواسطة صورة الشاشة وفرضيتها المكانية وما تشتمل عليه مفردات الفضاء المسرحي وجوّه العام، الذي يمثل انعكاسا للشخصية، فجاء الأداء بارداً يخلو من الانفعالات النفسية، على اعتبار أن المعادل النفسي للشخصية هو غليان مستمر وقلق دائم أوضحته المؤثرات السمعية، فضلاً عن الفيديو الذي ظل مرافقاً لأغلب مشاهد العرض، الذي افترض مكاناً آخر غير المكان الذي تدور فيه الأحداث، وهذا إنما يمثل عملية الجدل الخارجي، بين الشخصية ومحيطها التي تتمرد عليه من خلال رفض وجودها الراهن، ففي الوقت الذي تعيش فيه الشخصية في أرض تخلو من الحياة، يابسة وقاحلة -تبيّنت من خلال السرديات المحكية وفعل الممثل الحيّ على الخشبة- هنالك أرض وافرة الخضرة، غزيرة المطر -تبيّنت من خلال الوسيط الفيديوي- هي ما جعلت الأداء التمثيلي وفعل الممثل يميل تجاه العقلانية أكثر منه للنفسية، يمثل في حقيقته صورة عن جدلية الواقعي والافتراضي، بعد فعل التأثر والتأثير المتبادل.

إن صراع الشخصية مع ذاتها والآخر في الوقت نفسه، خلق صورة للإنسان الذي يجب أن يكون، في ظل المتغيرات الاجتماعية والمعطيات الوجودية الراهنة، وهذا إنما تصوير لمقاربة بين الوضع الاجتماعي والسياسي الحاضر فعلا، الذي يحاول أن يصنع له صورة (فائقة) لا تمثل جذره أو أصله، وهي صورة طرحها العرض على أنها صورة التدين، أو أنها صورة التظاهر بالتدين، لكنها صورة مصطنعة، توهم المجتمع -وفق المفهوم البودرياري- وتعمل على استلابه في تلك الصورة بوصفها إنقاذا لعذاباته وتفريغا لهمومه. وبذلك، يجد الباحث أن العرض خلق نسقاً أدائياً مقاوماً، مؤكدا على أنه الذي يجب أن يكون، وأن خلاص الإنسان يكمن بالفصل ما بين الصورة التي يصطنعها الآخر لنفسه، وبين حقيقته الكامنة، وعليه، نتجت جدلية متبادلة بين الإنسان (الأم) بوصفها تمثل حقيقة واضحة في نسق اجتماعي هو حقيقي أيضاً، وبين الآخر الذي مثله العرض بالنبي (موسى) بوصفه بنية شكلية مصطنعة، اتخذها الآخر للتوهيم بأنه (المقدس)، لكن الأصل هو المدنس، وأقصد هنا؛ أن تمثيل الآخر بالنبي (موسى) جاء بفعل هيمنة السلطة (الآخر الفعلي)، التي أنتجت عبر ماكناتها الإعلامية ومؤسساتها الأيديولوجية وأجهزة القوة التي تمتلكها صورة متعالية مصطنعة تتخذ من المقدس غطاء لها، محاولة أن تضاعف هذه الصورة لحجب الأصل أو الجذر الذي يمثل (المدنس)، فإن توظيف النبي (موسى) هو استعارة بلاغية تحاول أن تبيّن ما أراد المخرج الإفصاح عنه عبر مقاربات ومعالجات فنية على مستويي الأداء التمثيلي وتشكيل الفضاء الذي يدعم فعل الممثل، ويسهم بخلق جدلية متبادلة بين (الافتراضي) بوصفه صورة للآخر، و(الواقعي) بوصفه صورة (الأم)، لكن الواقعي هنا؛ هو ما تقع عليه فعل الهيمنة، ليتم تفريغه وإحالته إلى صورة هي الأخرى تخلو من أية مرجعية قيمية، وبالتالي تحقيق صورة للإنسان المستلب، لكنه بالمحصلة النهائية، يقترح طريقا لوجود الإنسان (المتلقي) في ظل المتغيرات الاجتماعية والسياسية على حد سواء.

الأداء التمثيلي بيئة جديدة لوجود الإنسان

إن بيئة الافتراض التي خلقها الأداء وعمل الفضاء على تأكيدها -كما ذكر آنفاً- هي طريقة لوجود الإنسان في بيئة آمنة داخل المتغيرات الاجتماعية، ولعل عرض مسرحية (يا رب) قد ناقش المتغير الاجتماعي العراقي الراهن، وما اشتمل عليه من مفهومات متعددة، أهمها أن الأداء التمثيلي يمثل المرحلة

التي تتوسط الواقع بصورته الفعلية (مادة - ظاهر)، والواقع بصورته المنشودة (ممكن - كامن)، ليكون الأداء التمثيلي بذلك، عملية إبدال وتحول مستمر بين ما هو واقع فعلاً، تمثل (بالأم) وهي في صراعها مع الآخر (موسى) فعلياً على الخشبة، وبين ما هو منشود، تمثل بوسائطيات العرض وما كشفته من دلالات متلاحقة تشير إلى الفعل الممكن، وخاصة ما تمظهر في مشهد النافذة المطلة على أرض خضراء كثيفة الأشجار وغزيرة المطر، المشار لها مسبقاً.

إن صراع (الأم) في الواقع، هو من أجل أن يتحقق ذلك (الممكن) المؤجل في المستقبل، وهذا يؤكد أن الأداء عمل مع فرضية الفضاء على ما هو ممكن (بالقوة) كامن كخيال منشود، موجود بالفعل، وأن الفكرة التي أظهرتها الشاشة، هي تمثيل للجمال المنشود في ذات (الأم)، وبالتالي هي الصورة التي يجب أن تكون. وإن هذه الجدلية بين ما هو ممكن كامن وبين ما هو واقع فعلاً، إحالة مباشرة للالتقاء بالواقع الذي يمثل زمن التلقي، ويعمل على توليده من جديد. وإن إبدال السبب بالنتيجة هو في حقيقته تعبير عن إزاحة الواقع، وما يتضمن من صراعات دائمة مع الآخر من جانب، ومع الذات من الجانب الآخر، وإحلال الافتراض الذي يمثل الحقيقة المنشودة، وهذا أظهر الأداء التمثيلي بوصفه بنية إدراكية جديدة، عملت على تقويض الواقع وتعويضه بالافتراض عن طريق خلق صور مكثفة ومختزلة لبيئة زمكانية جديدة تكشف عن التجربة الإنسانية في صراعها مع الوجود، فضلا عن تحقيق بيئة فنية تتخطى حدود الواقع والافتراض معاً، بيئة تنحو تجاه التجريد محاولة صنع افتراضات فنية تسعى لإعادة إنتاج الإنسان فاعلاً في الواقع، ومساهما في بناء المجتمع، وليس ذلك الإنسان المستلب. وعليه؛ جاء أداء (الأم) التي تمردت على الواقع واغتربت عنه، من خلال وضع الحدث الحيّ، بمواجهة السياق الاجتماعي الذي شكله بواسطة التعبير عن صراع (الأنا-الأم-الشاشة) مع الآخر (موسى-العصا) بوصفهما صورة مزيفة يسعى العرض لتحطيمها.

جدلية تشكل المعنى بين الممثل والإضاءة

هناك وظيفتان للإضاءة المسرحية، وظيفة عملية للاستعمال، وأخرى جمالية. الوظيفة الأولى، إضاءة مكان العرض والممثلين، وكل ما يقع داخل المكان أو الفضاء المسرحي بما يحقق الرؤية (المشاهدة)، أما الوظيفة الثانية، فتعبر عن الخيالي أو المجازي، لتدخل في بنية الأحداث، والشخصيات معلقة أو موضحة، أو مشيرة إلى دواخل تلك الشخصيات، وما تنطوي عليه من حزن أو فرح أو خوف أو رغبة أو قلق أو تحول، فهي بذلك إنما ترسم ملامح مغايرة للشخصية، تساعد وبشكل مرئي على إيضاح صراع الشخصية الداخلي، ونواياها المضمرة. فضلا عن مساهمتها في الجو العام للمسرحية وتوجيه عاطفة التلقي إلى منطقة معينة، فهي تستطيع أن تذهب بخيال المتلقي بعيداً عن أمكنة الأحداث. تعمل الإضاءة المسرحية على خلق فضاء مسرحي ينحو تجاه التجريد، ويمثل في حقيقته مضاهاة للواقع عبر عمليات التخييل التي يحققها، وإن عمل الممثل مع الإضاءة المسرحية إنما يحقق جدلية الواقعي والافتراضي من خلال جدلية فعل الممثل بوصفه واقعا، وفعل الضوء بوصفه فعلا افتراضيا متخيلا يسهم بخلق فضاء أكثر استقراراً من فضاء الفعل الحيّ ذاته لتحقيق بيئة مستقبلية تتخطى مثابات الواقع الخشنة، وإبدالها ببيئة مستقرة يمثلها الافتراضي.

(صورة 1)

إن عينة البحث عملت على توظيف الإضاءة لتحقيق الرؤية والكشف عن الشخصيات على خشبة المسرح، ولم تعبّر عن مضامين درامية أو تخلق جوا نفسيا يعبر عن بواطن الشخصية، ويمكن أن يرجع سبب ذلك إلى أن المخرج اعتمد بشكل مباشر على الشاشة في تأثيث الفضاء مستعيناً بفرضياتها الفنية المتعددة.

إن المشهد (التخيلي) الذي التقت فيه (الأم) مع ابنها الشهيد بيّن عمل الإضاءة، وحقق جدلية الواقعي

والافتراضي، من خلال الكشف عن عذابات الأم والأبن بين زمنين، اجتمعا ليشكلا صورة تعبر عن عدم الاستقرار وضياع الأمان في فضاء وصفه العرض على أنه (ممر ضيق وطويل) بوساطة الإضاءة، فضلا عن أنه عالم مراقب وأن الشخصيات مهددة دائماً، عبرت عن شخصية الأم بوساطة الهسهسة الكلامية، خاصة وأن دخول الابن رافقه مؤثر صوت حركة (العصا) نفسه، ليجسد بذلك، عمق مأساة الشخصيات، وصراعها مع الوجود في زمنين متداخلين، يمثلان ما هو واقعي وافتراضي في آن واحد. كما أن مسارات الإضاءة المحدد في المشهد الذي يجمع بين الأم والنبي موسى، بعد أن تخلت عصاه عنه، وضع شخصية النبي موسى ضمن دائرة مغلقة مع الأم، تمثل التحول في شخصية النبي، وهي إشارة إلى أن الأم والنبي موسى تداخل زمنهما ومكانهما وأصبحا يمثلان زمناً واحداً.

(صورة 2)

جدلية تشكل المعنى بين الممثل والشاشة

توظيف الشاشة ودورها في تشكل المشهد المسرحي، تعد من الاستخدامات الحديثة التي أطرت الممثل بواقع افتراضي يتشكل وفق معطيات محددة، تتعلق بجوانب عدة أهمها الممثل الذي يتحرك في فضائها المتشكل بصرياً. وإن الاهتمام المتزايد بالوسائطية ومن ضمنها الشاشة في المسرح المعاصر يرجع إلى كون المسرح -منذ وجوده- يسعى لكل مقترح فني جمالي يتعامل مع معطيات الواقع، ومن ثم فإن المسرح يعد وسيطا موسعا يعرض وسائط أخرى. إنه يتمتع بقابلية استيعاب الوسائط الأخرى والتفاعل معها. تشكل الشاشة في عرض مسرحية (يا رب) عنصراً أساسياً في بلورة مفاهيم العرض، وتعمل كمعادل صوري يكشف عما تضمره الشخصيات من مواقف، وما هي دوافعها من الشخصيات الأخرى، خاصة وأن العرض يمثل في جوهره صراع الذات مع الآخر، بوصفه قوة مهيمنة، وعليه؛ فإن مضمون الشاشة يعاد تشكيله وفقاً لفرضيات الشخصيات وصعود الصراع في الحدث المسرحي، وإن وجود الشاشة أسهم بصناعة عالمين متجادلين؛ عالم الوجود الحيّ على الخشبة، وعالم الوجود الافتراضي المتمثل بفعل الشاشة وبمستوياتها كافة.

(صورة 3)

إن حضور الشاشة في العرض أسهم بصنع مقاربات فنية متعددة المستويات، تمثلت بما هو فيديوي، صوري ومقروء، وتبيّنت فاعليتها ابتداءً من المشهد الاستهلالي الذي وظف فيه المخرج مشهداً سينمائياً مقتبساً عن الفيلم (هلأ لوين) للمخرجة اللبنانية (نادين لبكي)، وهي استعارة للمقاربة والاختزال، إذ يظهر المشهد السينمائي المقتبس مجموعة من النساء بثياب سود، ويمشين في مسير أشبه ما يكون للجنائزي، وحركة تشبه الطائر المذبوح الذي يترنح يميناً وشمالاً، يمتزج مع إيقاعات وآهات ورقصات تمثل في مجملها تأبيناً لموت المجتمع بفعل التصارع الطائفي -موضوع الفيلم- وما أنتجه من مآسي وقتل، وإنما يمثل ذلك، إحالة تفترض زمكاناً فنياً جديداً، يحقق الارتباط بالواقع الفعلي الذي تعيشه الأم في العرض المسرحي (يا رب)، وخاصة بعد انتهاء المشهد الاستهلالي. يوضح العرض عن طريق الوسيط المقروء على الشاشة: (لنفترض أن بطلة هذا العرض بقيت وحدها في المدينة بعد أن غادرت كل الأمهات في المشهد السابق) وهذا ما جعل الفعل السينمائي في مواجهة الفعل الحيّ، والتأكيد على أن فرضية المشهد الاستهلالي للفيلم هي نفسها فرضية العرض، ليتداخل زمنان مختلفان، يكون أحدهما امتداداً للآخر.

إن وظيفة المشهد السينمائي لم تكتمل لولا وجود الوسيط المقروء الذي تلا المشهد، محققاً نوعاً من الاختزال والتكثيف في صناعة مزاج العرض وجوه العام، فضلاً عن تأثيث الفضاء بواسطة مجموعة العبارات التي تظهر بين الحين والآخر، لتعطي توضيحات وتفسيرات تشمل الفضاء والشخصيات على حد سواء: (أثاث العرض حقيقي بكل تفاصيله مصنوع من خشب الزان، صنع خصيصاً لهذا العرض - الطاولة أكبر بكثير مما تبدو عليه من بعيد - خلال هذا المشهد سيسكت موسى لدقيقتين تقريبا، والدقيقتان ليستا ضمن زمن العرض) وهذا خلق نوعاً من استثارة خيال المتلقي، عن طريق مغادرة الواقع، والاتجاه نحو صورة مختزلة ومكثفة عن الواقع نفسه، لكنها تعوض الحاضر بالمستقبل، الواقع المجسد بالمستقبل المجرد، وهي التفاتة نابهة من المخرج على أن مستقبل هذا الواقع هو مجرد افتراض قابع في حدود الممكن ولم يتحقق بعد، وهو من باب آخر، يجعل هذا اللقاء بين (الأم) والنبي (موسى) هو الافتراض نفسه.

(صورة 4)

والجدير بالذكر، إن الشاشة عملت بوصفها إضاءة مسرحية وماكياج، من خلال افتراض لون متغير للطاولة، لا يظهر على الطاولة بكل تأكيد، بل تظهر تغييرات اللون المتسارعة على الشاشة، مع عبارة إن لون الطاولة هو لون الشاشة، فضلاً عن افتراض لون وجه النبي موسى المتحول بتحول الصراع وتطور الحدث، وهذا إنما يشير إلى صراع الشخصية وتحولاتها وعملية الإبدال بينها وبين الآخر، ويبيّن في الوقت ذاته، وجود إرادة خارجية تتحكم بمزاج الداخل وتسيطر على تشكل العناصر وفقاً لما تريد.

جدلية تشكل المعنى بين الممثل والوسيط المسموع

الصوتيات بما تشتمل عليه من موسيقى ومؤثرات صوتية تسجيلية كانت أو حيّة، تلعب دوراً هاماً في تحديد فرضيات عدة كالزمن والمكان وطابع الشخصيات المسرحية، أو يكون المؤثر الصوتي بديلاً مستعاراً يشير إلى موقع الدور من الشخصية نفسها. إن توظيف الوسيط السمعي في مسرحية (يا رب) لم يأت بما يعزز جدلية الواقعي والافتراضي في أداء الممثل، على العكس من الوسائط الأخرى، إذ إن استعمال التسجيل الصوتي في بداية العرض لآية قرآنية: (ونعلم ما توسوس به نفسك ونحن أقرب إليك من حبل الوريد) هي إشارة توضح أن الاستعارة في مجريات العرض هي ليست للإله، وإنما لمن اتخذ صورة الإله صورةً له. كما أن استخدام المؤثر الصوتي (الحيّ) حاول أن يصنع تداخلاً بين (العصا - المرأة) و (الأم - المرأة)، ولكن ظلت العلاقة غير مؤكدة، خاصة أن المرأة - العصا هي تمثيل صريح للسلطة المفروضة على موسى كما الأم.

النتائج

1. أفرزت جدلية الواقعي والافتراضي جدليات عدة، على مستوى الشخصية المسرحية، وعمل أداء الممثل على إبانتها بمساعدة فضاء العرض، وتمثلت هذه الجدليات على المستويين الداخلي والخارجي، عن طريق خلق صورة تبتكر طريقة جديدة لوجود الإنسان أمام ذاته، وهي بالضرورة صورة افتراضية تتقاطع مع ما هو واقعي، عبر عنها العرض من خلال عمل الشاشة بوصفها وسيط بين الإنسان وذاته من جانب، والإنسان والآخر من جانب آخر، ليتحقق التبادل الذي يحقق تلك الصورة المنشودة بوساطة فعل المواجهة الذي يعمل وفق فرضيات التأثر والتأثير.
2. خلقت فاعلية جدلية التبادل بين الواقعي والافتراضي نسقاً أدائياً مقاوماً مؤكداً على أنه الذي يجب أن يكون، وأن خلاص الإنسان يكمن بالفصل ما بين الصورة التي يصطنعها الآخر لنفسه، وبين حقيقته الكامنة، وعليه، نتجت جدلية متبادلة بين الإنسان (الأم) بوصفها تمثل حقيقة واضحة في نسق اجتماعي هو حقيقي أيضاً، وبين الآخر الذي مثله العرض بالنبي (موسى) بوصفه بنية شكلية مصطنعة.

3. أسهمت جدلية الواقعي والافتراضي في تبلور الأداء التمثيلي بوصفه المرحلة التي تتوسط الواقع بصورته الفعلية (مادة - ظاهر)، والواقع بصورته المنشودة (ممكن - كامن)، ليكون الأداء التمثيلي بذلك، عملية إبدال وتحول مستمر بين ما هو واقع فعلاً، تمثل (بالأم) وهي في صراعها مع الآخر (موسى) فعلياً على الخشبة، وبين ما هو منشود، تمثل بوسائطيات العرض وما كشفته من دلالات متلاحقة تشير إلى الفعل الممكن، وخاصة ما تمظهر في مشهد النافذة المطلة على أرض خضراء كثيفة الأشجار وغزيرة المطر، لتحقق بذلك طريقة لوجود الإنسان في بيئة آمنة داخل المتغيرات الاجتماعية المتسارعة.
4. إن جدلية ما هو ممكن كامن وما هو واقع فعلاً إحالة مباشرة للالتقاء بالواقع الذي يمثل زمن التلقي، ويعمل على توليده من جديد. وإن إبدال السبب بالنتيجة هو في حقيقته تعبير عن إزاحة الواقع، وما يتضمن من صراعات دائمة مع الآخر من جانب، ومع الذات من الجانب الآخر، وإحلال الافتراض الذي يمثل الحقيقة المنشودة، وهذا أظهر الأداء التمثيلي بوصفه بنية إدراكية جديدة، عملت على تقويض الواقع وتعويضه بالافتراض، عن طريق خلق صور مكثفة ومختزلة لبيئة زمكانية جديدة تكشف عن التجربة الإنسانية في صراعها مع الوجود، فضلا عن تحقيق بيئة فنية تتخطى حدود الواقع والافتراض معاً، بيئة تنحو تجاه التجريد، محاولة صنع افتراضات فنية تسعى لإعادة إنتاج الإنسان فاعلاً في الواقع، ومساهما في بناء المجتمع، وليس ذلك الإنسان المستلب.
5. أسهمت وسائطيات العرض المسرحي (يا رب) وفقا للمقاربة المفاهيمة لجدلية التبادل بين الواقعي والافتراضي بإحالة الفعل التمثيلي إلى أزمنة مختلفة تتعلق بما هو ماض وحاضر ومستقبل، وتجسد في مجملها معنى واحداً يصور تمرد الإنسان على واقعه ونظاله المستمر لتحقيق وجود آمن، فغاية الإضاءة هنا؛ غاية توكيدية تسعى لربط الذات الفردية بالجماعية، عبر إعادة إنتاج الذات من كونها فردا إلى ذات بوصفها جماعة، وهذا ما تبيّن في مشهد الأم مع ابنها، فضلا عن مشهد النبي موسى والأم بعد عملية التحول.
6. إن توظيف الوسيط السمعي في مسرحية (يا رب)، لم يأت بما يعزز جدلية الواقعي والافتراضي في أداء الممثل.

الاستنتاجات

1. أسهمت جدلية التبادل بين الواقعي والافتراضي في أداء الممثل بخلق صورة مسرحية متعددة المستويات في آن واحد.
2. عملت جدلية الواقعي والافتراضي على التعبير عن الصورة المضمرة في باطن الشخصية مما خلق نسقاً أدائياً متحولا ومركبا.
3. إن جدلية الممكن والظاهر تشكل نقطة تحول في بلورة أداء الممثل المسرحي، تعمل وفق اللقاء بالواقع لتخلق مستقبلا منشوداً.
4. إن استخدام وسائطيات في العرض المسرحي وفق المقاربة المفاهيمية لجدلية التبادل بين الواقعي والافتراضي أسهم بشكل فاعل في تجسيد طبيعة الصراع الداخلي، وعبر عن انفصال الذات الإنسانية كوجود مادي عن الجوهري.

قائمة المصادر والمراجع **Sources and references**

References

1. Murad, W. (1998). *The Philosophical Dictionary, Dictionary of Philosophical Terms.* Cairo: Qubaa House for Printing.
2. Pierre, L. (2018). *What is our virtual world? What is its relationship to reality? Translated by Riyad Al-Kahhal, 1st edition, Manama, , 2018, p. 15.* Bahrain: Authority for Culture and Antiquities.
3. Stefan, V. (2018). *Being and the Screen, How Digital Changes Perception,.* Bahrain.

4. duaa, m. (2018). *Criticism of virtual reality in the philosophy of Paul Virilio.* Cairo,: Ain Shams University.
5. Allawi, S., & R, K. o. (2022). (2022). Actor's skills in pantomime theater performances. *Al-Academy*(105), 121–132.
6. Kadim, R. (2016). Semantic encoding of the actor's performance in the Iraqi theater show. *Al-Academy*(77), 63-74.
7. Muhammad Reda, H. R. (1972). *Drama between theory and practice.* Beirut,: Arab Foundation for Studies and Publishing.
8. Oda, R. K. (2020). Techniques of Acting Performance in Fantasy Theatrical Show. *Al-Academy*(95), 5-18.
9. Alhasab, J. (2015). In *Actor and scenography* (pp. 144-145). baghdad: Al-Rossum Press, Publishing and Distribution.
10. Bentley, E. (1975). In E. Bentley, *Modern theater theory: an introduction to theater and drama* (p. 27). baghdad: Al-Hurriya Printing House.
11. Judy, J. (2012). In J. Judy, *Aesthetics of scenography in theatrical presentation* (pp. 83-84). baghdad: Al-Zawiya Design and Printing.
12. Youssef, A. M. (2001). In A. M. Youssef, *Foundations of acting theories* (p. 210). Beirut: United New Book House.
13. Abu Douma, M. (2005). In M. Abu Douma, *Transformations of theatrical scene: actor and director* (pp. 44-47). Cairo: Dar Sharqiyat for Printing and Distribution.
14. Amin, K. (2012). In K. Amin, *Theater and media* (p. 8). Tangier: Publications of the International Center for Spectral Studies.
15. Amin, K. (2012). In K. Amin, *Theater and media* (p. 10). Tangier: Publications of the International Center for Spectral Studies.
16. Taryam, N. H. (2009). In N. H. Taryam, *The effects of using modern technology in the Arab survey space* (p. 135). Sharjah: Department of Culture and Information.
17. Jaiskam, G. (2010). In G. Jaiskam, *Video and cinema on stage* (p. 97). Cairo: Egyptian General Book Authority.
18. Al-Shammari, M. K. (2017). In M. K. Al-Shammari, *The aesthetics of digital technologies in shaping the global theatrical presentation* (p. 107). Babylon: University of Babylon, College of Fine Arts.
19. Espoma, M. (2010). In M. Espoma, *Screens on stage* (p. 367). Cairo: Cairo Experimental Festival - Supreme Council of Antiquities Press.
20. Ghalib, R. (2006). In R. Ghalib, *Actor and theatrical role* (pp. 200-201). Qalub-Egypt: Al-Ahram Commercial Press.
21. Ross-Evans, J. (2002). In J. Ross-Evans, *Experimental theater from Stanislavsky to Peter Brook* (pp. 184-185). Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity.
22. Abu Douma, M. (2005). In M. Abu Douma, *Transformations of theatrical scene: actor and director* (p. 112). Cairo: Dar Sharqiyat for Printing and Distribution.