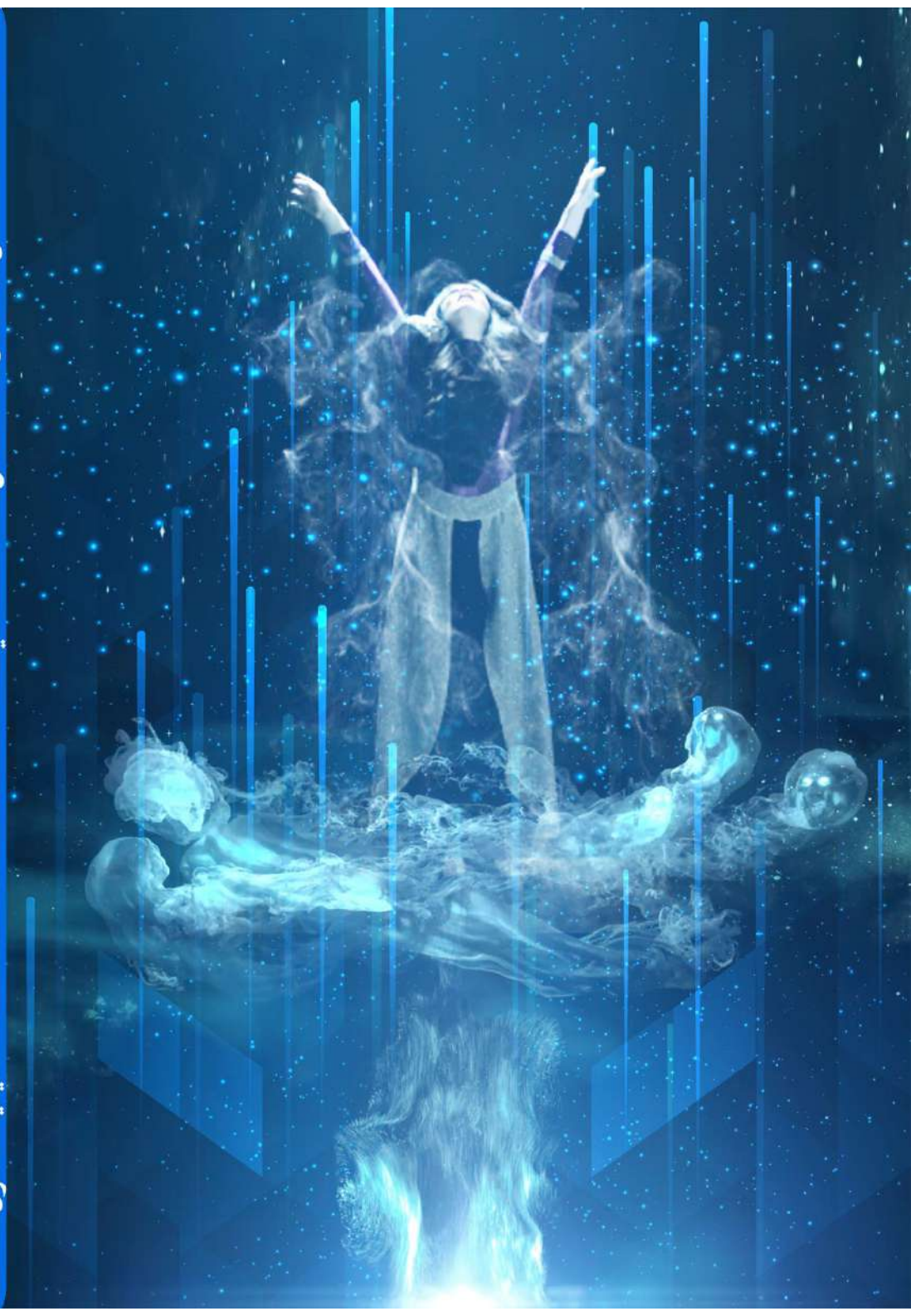
الفن المعاصر

العددان 27-28 فصلية علمية محكمة صيف 2022

مشكلات الإبداع الموسيقى من منظور البحث العلمى

ملف العدد :
الفنون والتكنولوجيا الرقمية

مجلة الفن المعاصر العددان 27 - 28 صيف 2022
أكاديمية الفنون



الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

العددان (27 - 28)

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير
أ.د. غادة جبارة
رئيس أكاديمية الفنون

مدير التحرير
أ.د. مدحت الكاشف

سكرتير التحرير
شيماء توفيق

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدي
أ.د. سمية رمضان
أ.د. فوزية حسن
أ.د. مجدي عبد الرحمن
أ.د. هدى وصفي

المدير الإداري
صفاء عباس

المراجعة اللغوية
إيناس أحمد

الإخراج الفني
الشريف منجود

لوحة الغلاف

تقنية الهولوجرام وهي إحدى التقنيات الرقمية والتي تفتح للمصمم آفاق إبداعية غير محدودة. صورة الغلاف من عرض مسرحية "في نص الليل" "لمشهد صعود الروح" باستخدام تقنية الهولوجرام. من تصميم د. محمود صبري

هناك مجموعة من القواعد والشروط التي ينبغي على الباحث في المجالات العلمية اتباعها والالتزام بها في حالة رغبتهم في كتابة الأبحاث العلمية ونشرها في أحد المجلات العلمية المختصة، ومن أهم شروط النشر في المجلات العلمية المحكمة ما يلي:-

- يجب على كل باحث يريد تقديم بحثة العلمي لأحد المجلات العلمية بهدف النشر، أن يكون البحث كاملًا، وجميع أركانه متناسقة مع بعضها البعض.
- ينبغي أن يكون البحث المقدم للمجلة متناسبًا مع عمل المجلة ومع قواعدها، لتتم الموافقة من قبل المجلة على نشر البحث العلمي.
- على الباحث تحمل المسؤولية الكاملة تجاه كل الأمور الواردة في بحثه المقدم، وأن يكون مسؤولًا عن البيانات والمعلومات المرفقة خلاله، وجميع الحقائق العلمية المرفقة داخل البحث.
-التأكد من عدم نشر البحث من قبل في أي مجلة من المجلات الأخرى، فضلًا عن عدم تقديمه لأي مجلة أخرى أثناء الفترة المُقدم فيها البحث بهدف النشر.
- أن تكون جميع المعلومات الواردة في البحث موثقة ومعتمدة من قبل، وتابعه للمصادر والمراجع الموثقة، وأن تكون جاءت وفقًا للمعايير العلمية الصحيحة.
- يسلم البحث لوحدة الإصدارات التابعة لأكاديمية الفنون على هيئة CD عليه البحث كامل. منسق

مشكلات الإبداع الموسيقى من منظور البحث العلمى

- دراسة مقارنة للمقامات عند كلٍ من "عمّار الشريعى" و"رافى شنكار"كونشرتو العود- كونشرتو السيتار (الحركة الثالثة) نموذجاً

د / سارة موسى 11

- دراسة تحليلية عزفية لـ موسيقى (لحن الخلود) لـ فريد الأطرش وإمكانية الإستفادة منها في العزف على آلة القانون

أ.م.د/ حسام محمد شفيق السيد 37

- " المشاكل و الصعوبات التي تواجه دارسي آلة التشيللو في الانتقال بين الأوضاع في المقامات ذات الثلاث أرباع النغم "

د / وليد محمدعبد الباسط 53

- تذليل صعوبة أداء مقام البياتي عند تصويره على الدرجات الموسيقية المختلفة على آلة الكمان طقطوقة (يا ليلة العيد) نموذجاً

أ.م.د / مدحت عبد السميع عبد الحميد حشاد 63

- التقنيات الصوتية والتعبيرية في القصائد الغنائية لكاظم الساهر قصيدة (الحياة) نموذجاً

د / إيمان حسنى عبد الرسول 87

- جماليات توظيف الموسيقى التصويرية في الدراما التليفزيونية

أ.م.د/ أسامة خالد المسباح 131

ملف العدد الفنون والتكنولوجيا الرقمية

- توظيف تقنية XFVفى صناعة tcarahC D3 للشخصيات الواقعية فى أفلام الخيال العلمي بالتطبيق على فيلم nam inimeG

أ م د / إبراهيم إسماعيل دشتى 149

- التطور التقنى للصورة الرقمية فى الإعلام المرئى وعلاقته بالحراك الثقافى والسياسى أ د / هشام جمال 169
- دور الفنون الأدائية الرقمية في معالجة قضية التحصيل العلمي والتربية المهارية الإعلامية فى ظل جائحة الكورونا (مسرحة المناهج بكلية الإعلام جامعة 6 أكتوبر نموذجًا) صفاء علم الدين 175
- التكنولوجيا الرقمية وفضاء العرض المسرحى د / محمود صبرى 221
- الأنفوميديا والمسرح أ د / عماد هادى الخفاجى 239
- توظيف الإبداع الرقمي في العرض المسرحي المعاصر أ.د. مدحت الكاشف 249

موضوعات منوعة

- أحلام السعادة الضائعة في الدراما(نماذج مختارة) د / على حيدر 269
- دور التليفزيون التربوي في تنمية القيم لدى الأطفال في المراحل المختلفة أ م د / نجم عبد الله راشد 289
- دور المخرجة المصرية فى التعبير عن واقع وطموحات المرأة المصرية المخرجة كاملة ابو ذكرى نموذجا ً بالتطبيق على مسلسلى "بنت اسمها ذات" وسجن النسا أ.م.د .صفاء سعد محمد عماره 307

كلمة رئيس الأكاديمية
رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير

أ.د. غادة جبارة

تشكل جودة التعليم في مؤسستنا العريقة والرائدة [أكاديمية الفنون] أحد أكبر وأهم التحديات التي نسعى لتجاوزها من أجل الوصول بها إلى دور أكبر فاعلية في عالم الإبداع على اختلاف أشكاله وألوانه، وذلك باتخاذ كافة السبل لاستثمار المبدعين من أبنائنا الطلاب والدارسين في جميع مراحل التعليم، والوصول بهم إلى أعلى المستويات الإبداعية، الأمر الذي يفرض الحصول على جودة متفردة للموارد البشرية المبدعة من أبنائنا الطلاب، وتمكينهم من الاندماج في المحيط الخارجي، مواكبين كافة التطورات والتحولات التي يشهدها العصر مع تنامي وسائل المعرفة والإبداع، والتحديات التي يمكن مواجهتها بالقوى الناعمة التي تشكل مرتكزا مهما في إطار التنمية المجتمعية المستدامة لوطننا الغالي، ولن يقف الأمر عند تحديث المناهج التعليمية لكافة معاهد الأكاديمية فحسب، بل إننا نسعى ونتحرك في جميع الاتجاهات في آن واحد للوصول إلى الجودة في مختلف مكونات المنظومة التعليمية، مرتكزين على مجموعة من القيم والأهداف المحددة والنابعة من تحديد لرسالة الأكاديمية بعد إعادة صياغتها من جديد لتتوافق مع أهدافنا وتتواءم مع ما نسعى إليه، الأمر الذي يتطلب توظيف وتوثيق وتحديث البيانات والمعلومات الخاصة بالمجتمع المحيط بالطالب من أعضاء هيئة تدريس وموظفين وعاملين محاولين استثمار مؤهلاتهم وقدراتهم الفكرية والإبداعية على النحو الأمثل بغرض الارتقاء بأداء كل منهم بصورة تحقق الأهداف العليا التي نتوق إليها، والاهتمام من جانب آخر بالبنية التحتية والتجهيزات الفنية التي تحقق لنا ذلك.

نحن في سباق مع الزمن، بل أزعم أنه ليس لدينا رفاهية الوقت، ولن يثبط من همتنا أية معوقات من أي نوع، وتزداد ثقتي بتكاتف زملائي وزميلاتي وتفاعلهم الإيجابي الفريد والمبهر خلال الشهور القليلة التي مضت وتركت نتائج مبشرة في وضع متطلبات الجودة ومعاييرها وإجراءاتها نصب الأعين، مما يجعلنا متفائلين بالتقدم نحو المبتغى.

وتأتي مجلة الفن المعاصر لتتبوأ مكانتها كحلقة مهمة من حلقات الجودة المستهدفة، وقد سعى زملائي المسئولين عن تحريرها بقيادة الزميل العزيز الأستاذ الدكتور/ مدحت الكاشف مدير التحرير، إلى اعتماد المجلة وتقييمها

من قبل المجلس الأعلى للجامعات، حيث استطاعت المجلة لأول مرة في تاريخها منذ إصدارها أن تدخل ضمن تقييم المجلات العلمية المحكمة باعتماد المجلس الأعلى للجامعات، وهو ما يبشر بمستقبل أكثر رقيا للبحث العلمي الذي تتولى المجلة نشره في جميع مجالات الإبداع، بل وأتطلع مع أسرة المجلة إلى الوصول إلى ترتيب متقدم في التصنيفات المحلية والدولية في أقرب فرصة ممكنة.

جدلية الفنون والتكنولوجيا

أ.د. مدحت الكاشف
مدير التحرير

الفن والتكنولوجيا.. التكنولوجيا والفن.. هل هي علاقة صراع؟ أم تضافر جهود وتحالف إبداعي؟

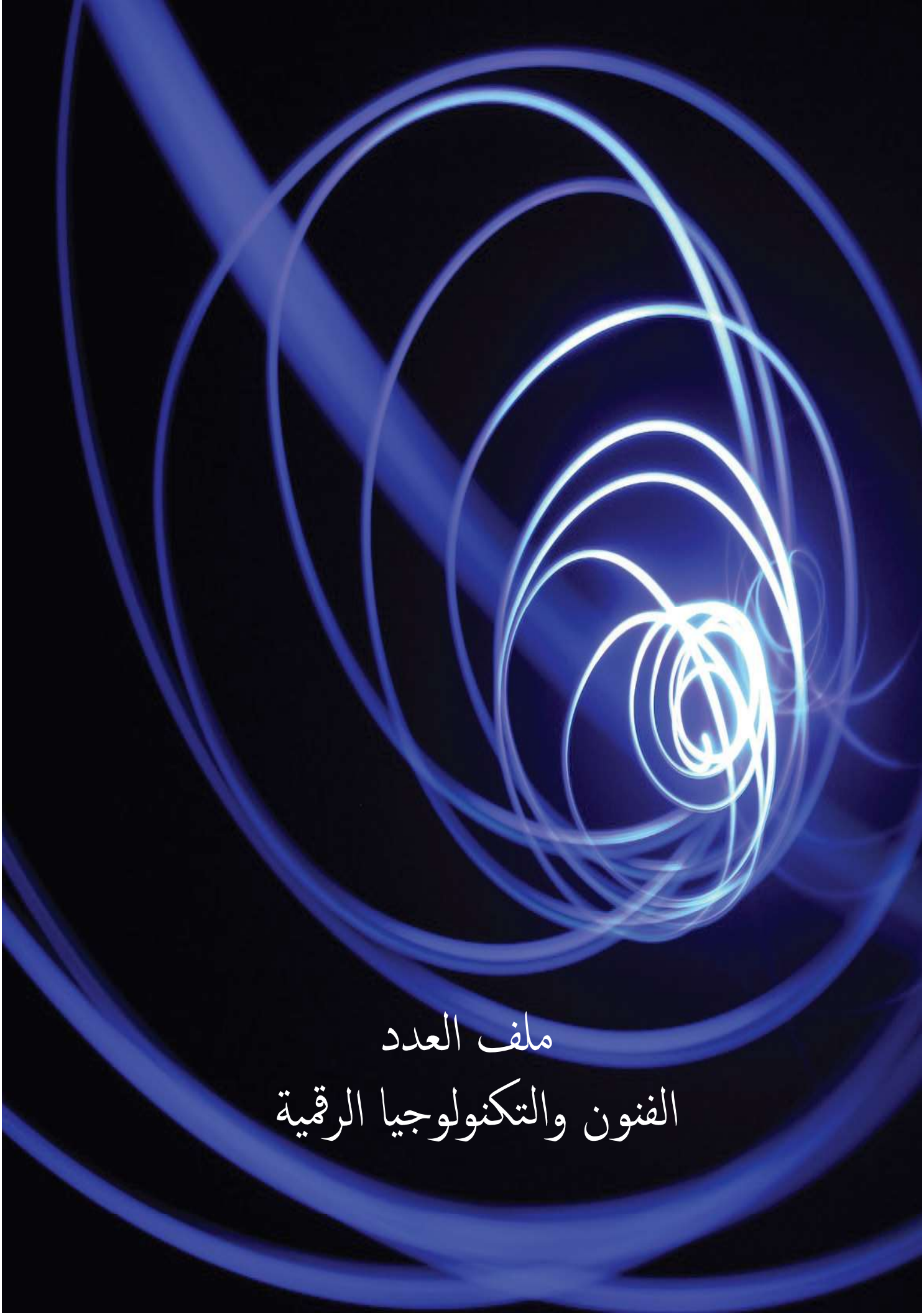
هل التكنولوجيا هي التي اقتحمت فنون الإبداع البشري؟ أم أن الفنون هي التي سعت للاستعانة والاستفادة من إمكانات التكنولوجيا لتحقيق ما يعتمل في خيال الفنان ولم يكن قد تحقق بالصورة المثلى قبل ظهور التكنولوجيا؟ إن الأمر مثير بقدر يجعلنا نطرح قضية الفن والتكنولوجيا من خلال ملف هذا العدد الذي ضم عددا من الدراسات المختارة، والتي استطاعت أن تطرح العديد من الأسئلة والإجابات التي حتما ستفتح آفاقا لا نهائية لإجراء دراسات علمية حول تلك العلاقة الشائقة والشائكة بين قطبي الفن والإبداع .

تتلاحق الأسئلة من جديد وتتقافز الإجابات حولها بشكل لا ينقطع، هل أثرت التكنولوجيا على الإبداع؟ وإذا كانت قد أثرت، فهل كان هذا التأثير سلبيا أم إيجابيا؟ أو بمعنى آخر هل كانت التكنولوجيا الجديدة بمثابة التحدي الذي واجهه المبدعون؟ هل هي علاقة شائكة تحاول طمس عمل الفنان وتلغي وجوده بما تملكه من إمكانات باهرة وسريعة تسبق إدراك الفنان نفسه وهو في سبيله لابتكار جديد؟ أم أنها علاقة شيقة للفنان وجد فيها ضالته وأحلامه وأفكاره وخيالاته واستطاع أن يبحر فيها وينهل منها ويتوسل بها ليخلق فنا أكثر إبهارا وتأثيرا للمتلقين؟

وغير ذلك من الأسئلة التي طرحها في توقعاته المفكر والفيلسوف الألماني المعاصر "والتر بنيامين" **W.Benjamin** (1892 –1940)) صاحب الرؤى الانتقائية والمساهمات المؤثرة في النظرية الجمالية، والذي يعد من أوائل من طرحوا قضية أثر التكنولوجيا على الفن، وعلى رؤى الفنانين والمبدعين، مناشدا الفنانين لإعادة النظر في إبداعاتهم لتتواكب مع التطور التكنولوجي المرتقب، والذي لا يمكن كبح جماحه في لحظة ما مستقبلا، مؤكدا أن التكنولوجيا هي مجال اخترعه البشر وصنعه من أجل الارتقاء بالحياة اليومية لأقرانهم من البشر في جميع المجتمعات الإنسانية. لذا فمن الحتمي –في رأيه– أن يفيد منها المبدعون بما تقدمه من إمكانات أكثر رحابة وطواعية في يد الفنان يحقق بها ما يعتمل في خياله الإبداعي.

وعليه، فقد اعتبر العلاقة بين الفن والتكنولوجيا علاقة ترابط وتعاون بوصفهما إبداعين متضامنين وليسا متنافرين رغم رحيله عنا قبل أن يشهد ذلك التطور المضطرد الذي يلاحقنا بين الدقيقة والأخرى بشكل ربما لا نستطيع إدراكه مع سرعته وتفوقه في عالم باتت فيه التكنولوجيا هي المحرك الأساسي لكل مناحي الحياة، بما فيها تفكيرنا وطريقة تفكيرنا سواء كنا مبدعين أم متلقين للإبداع. وكما توقع بنيامين أصبحت الفنون اليوم في حاجة ماسة، بل وملحة لتوظيف التكنولوجيا، فقد أصبح الفنان (المبدع) يعتمد في تشكيل مادته الإبداعية تقنيات الوسائط المتعددة **Multi media** وتقنية المعلومات **Info media** والتقنيات الرقمية – **dig tal**، وتقنية الإسقاط الضوئي **Projection Mapping**، وتقنية الهولوجرام **Hologram**، وتقنية الشاشات **LED Screens**، وغيرها من التقنيات المتلاحقة، والتي تهتم بعرض الصور والحركات والألوان في الفضاءات الإبداعية المختلفة، مما يساعد على المزج البصري للصور الحية مع الصور المصنوعة أو ربما المستنسخة، محطمة الحواجز بين الفنون المختلفة، وبناء الوشائج بين الفن والحياة عموما.

ومع ذلك، يظل الجدل محتدما بين المبدعين حول علاقة الإبداع بالتكنولوجيا، فلا يزال نفر منهم يعتقد أن الإبداع بخصائصه الجمالية قد تهاوى وتراجع أمام طغيان التكنولوجيا، بينما يرى البعض الآخر أن التكنولوجيا ساهمت في خلق قيم جمالية جديدة للإبداع، وهو ما دفعنا في هذا العدد لتخصيص ملف حول التكنولوجيا والإبداع شارك فيه مجموعة مختارة من الباحثين بعدد من الدراسات في هذا المجال، يفتحون المجال لطرح قضايا متعددة لأبحاث علمية مستقبلية تتعرض لقضية الفنون والتكنولوجيا.



ملف العدد
الفنون والتكنولوجيا الرقمية

توظيف الإبداع الرقمي في العرض المسرحي المعاصر

أ.د. مدحت الكاشف*

تمهيد :

استطاع الفن المسرحي عبر تاريخه الموغل في القدم ونظامه التفاعلي والتواصلي مع جمهوره وطبيعته التركيبية، أن يؤلف بين عدد من العناصر منها ما هو أصيل فيه، ومنها ما هو دخيل عليه، فلم يكف المسرح منذ نشأته عن توظيف كل مستجدات التكنولوجيا عبر العصور منذ آليات المنظر في المسرح الإغريقي مرورا بتطور المنظر المسرحي وآلياته في عصر النهضة وصولا إلى تدخل الإبداع الرقمي في تشكيل صورة الفضاء المسرحي، حيث «زودت التكنولوجيا المبدع بالمواد الجديدة كوسائط جمالية، وقد أصبح الفنان يعتمد على التكنولوجيا فى تحقيق منتجه»[١]. عندئذٍ، تتحول تلك العناصر الدخيلة عليه إلى عناصر أصيلة وأساسية تلازمه وتساعده على إعادة تعريف نفسه في كل عصر، حتى بات المسرح مع الوقت مكان للتصور والتحليل بغية بناء جسور من التفاعل والتواصل مع متفرجيه، وذلك من خلال تطويره لعناصره البصرية والسمعية بشكل مستمر. ولا شك أن توظيفه المعاصر للتكنولوجيا الرقمية **Digital Technology** والوسائط المتعددة **multimedia** لم يكن من قبيل الاستفادة من التطور التكنولوجي فحسب، ولكن من أجل الاستعانة بالتقنيات فائقة القدرة لبناء وتشكيل الصور في الفضاء المسرحي، بما يحقق رؤى وتصورات وأحلام وطموحات رجال المسرح منذ نهايات القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين، والتي امتدت إلى منتصف القرن العشرين حتى بدأت تأخذ صداها في بعض تجارب مسرح الستينيات، وتتبلور منذ السبعينيات كتيار مسرحي مستقل يعرف بمسرح الصورة.

ومن رواد المسرح الذين بشروا بأفكارهم لهذا التيار الجديد، نجد المخرج والمنظر المسرحي الإنجليزي "إدوارد جوردون كريج" **Edward Gordon– Craig** بمسرح الرؤى الذي بشر بأن المسرح سوف يستغني في المستقبل عن الواقعية ومن ثم المنظر الواقعي، وبالتالي، عن الممثل الواقعي عندما قال "فلنتخلص من الشجرة الحقيقية، فلنتخلص من الواقعية في

* أستاذ بقسم التمثيل عميد المعهد العالى للفنون المسرحية

الإلقاء، ولنتخلص من الواقعية في الحركة، إذا أردنا أن يئين الأوان للتخلص من الممثل... ونحن إذا تخلصنا من الممثل فلن يكون ثمة مخلوق حي يوقعنا في مشكلة الربط بين الواقع والفن، لن نرى فوق المسرح هذا المخلوق الحي الذي تتراءى فيه اختلاجات اللحم وأمارات ضعفه" [2].

وهو ما اتفق أيضا مع تصورات الفنان التشكيلي والمسرحي الفرنسي "أنتونين أرتو" Antonin Artaud الذي بشر بممثل المستقبل الذي نشاهده اليوم فيما يعرف بمسرح الصور Image theatre، وذلك عندما نادى بتحويل الممثلين إلى كائنات احتفالية كرنفالية، يعتمدون على التداعيات التعبيرية بأجسادهم وأرواحهم، حيث رأى أن المسرح هو فضاء مادي ملموس يتطلب أن يملأه الممثل بلغة مادية تخاطب حواس المتفرج، وأن تكون تلك اللغة المادية بمعزل عن الكلام المنطوق. وانطلاقا من إيمانه بأن فن المسرح هو تمثيل مرئي لكل مفردات الواقع رأى "أن الأشياء أو الماديات أو الجمادات تلعب دوراً رئيسيا في هذا المجال"[3]. والممثل عنده مطالب باستخدام جسمه في التعبير عن الصور والانفعالات أكثر من الكلمة المنطوقة، التي فضل استبدالها بصوتيات تقترب من الصرخات والتأوهات، الأمر الذي ربما يستطيع معه الممثل أن يحول العرض المسرحي إلى فرجة كرنفالية، في محاولة للتأثير في ذهن ووجدان وحواس المتفرج، وتحريره من غرائزه الانفعالية السلبية، وتطهيره بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، لا سيما عندما يقوم الممثل بأداء مواقف درامية تتسم بالعنف والقسوة.

يذكر أيضا في هذا الصدد، أن المخرج الروسي"ألكسندر تايروف" Alexander Tairov الذي طالب بممثل مختلف لا يتوقف عند كونه مجرد كتلة ثلاثية الأبعاد، حيث كان يرى أن الحركة الجسدية للممثل أكثر أهمية مما ينطق به، فمن خلال تشكيله لحركته يتولد تكوين مبتكر من داخل نفسه، وتخرج منه إضاءات شعرية ومعان رمزية تأخذ المتلقي إلى المتعة البصرية بقدر ما تأخذه إلى تفصيلات العمل الفني والفوضي في ذاتية التكوين، وهو الأمر الذي عالجته الإبداعات الرقمية والبيئة التكنولوجية الجديدة خاصة تكنولوجيا الصور في عصرنا بشكل أكثر إبهارا فالممثل بهيئته وجسده يعد عنصرا مهما في البنية التشكيلية، في رأى تايروف. وعندما تدخلت التكنولوجيا تجاوزت رؤى تايروف للوصول إلى ممثل مصنوع ببراعة وإبداع فائق، اقترابا من أفكار المخرج الروسى "مايرهولد" Vesvold Meyerhold في البيوميكانيك Bio-mechanice عندما نظر إلى الممثل بوصفه آلة يمكن تطويعها ميكانيكيا وشكليا ليكون مستعدا لأداء الدور المكلف به بغرض "إبداع أشكال بلاستيكية في المكان"[4]. وعلى هذا، فعلى الممثل أن يهتم بالأبعاد الخارجية للدور، الأمر الذي يتطلب تدريبا فيزيقيا وعضويا لجسمه لدرجة تحويله إلى حالة من المرونة البلاستيكية، فقد كان "مايرهولد" يؤمن بأن كل حركة خارجية تنبع من حالة دافعية نفسية داخلية، وهذه الحالة النفسية مرهونة –بالتالي– بعمليات جسدية

محددة. وبناء عليه، فالممثل عنده مطالب باكتشاف الوضع الصحيح لحالته الجسدية الملائمة للدافع وراءها، ليحقق الأثر المطلوب، كما يحقق له الحضور والجاذبية أثناء الأداء أمام المتفرج. ومن هنا، جاء الممثل عند "مايرهولد" مبدعا لأشكال بلاستيكية في الفضاء المسرحي على المستويين الزماني والمكاني أكثر من كونه مجرد تجسيد لأدوار، من خلال عدد من التدريبات التي تقوم على العلاقة بين جسد الممثل والفضاء المسرحي. فقد استهدف "مايرهولد" من ذلك تنظيم الاستجابات الانفعالية العضلية للممثل، ومن ثم طلب من ممثليه "أن يستبعدوا تماما كل المشاعر الإنسانية وأن يخلقوا نظاما يقوم على قوانين ميكانيكية. فعلى الممثل أن يكون مثل الآلة، فحركة شقلبة أو وثبة أو هزة للرأس كافية كي تنقل حالة انفعالية معينة"[5]. لذا، جاءت تدريبات [البيوميكانيك] هادفة إلى تهيئة جسد الممثل لأداء الحركات والأوضاع الجسمانية المطلوبة، بشكل تحول الممثل معه إلى آلة حية في حالة استعداد دائم لأداء أي حركات أو إيماءات أو أفعال أو ردود موازية لهذه الأفعال، مما يمكن معه القول بأن البيوميكانيك الذي وضع إرهاصاته "مايرهولد" أصبح علما وتقنية فيما بعد على يد التكنولوجيا التي قدمت لنا بالفعل ذلك الممثل البلاستيكي (المرن)، والذي استطاع أن يشكل الفراغ من خلال حركاته وإشاراته وإيماءاته وتصرفاته وسلوكياته وما تخلفه من تكوينات وخطوط، وربما بألوان واضحة وصريحة تحمل المغزى المطلوب.

كما شكل السينوغراف والمخرج الفرنسي "أدولف آبيا" Adolphe Appia حلقة مهمة في هذا الصدد عندما حلم بممثل يتفاعل مع المناظر والكتل والمساحات ليشكل معهم كتلة واحدة ثلاثية الأبعاد، تتكون هذه الكتلة وفق أصول معمارية تشكيلية ذات مستويات متدرجة مع حركة الممثل الحي بغرض إبراز قدراته التعبيرية، بوصفه الذي يلعب دورا حاسما في المعنى العام للعرض. "فالممثل يحمل-على سبيل المجاز- في إحدى يديه النص المسرحي، وفي الأخرى فنون الزمان، تلك حزمة واحدة، وعندما يضم يديه (النص المسرحي+ الفنون المرتبطة بالزمان) وبواسطة الحركة يخلق العمل الفني الكامل، وهكذا فإن حركة جسد الممثل هي المبدع الحقيقي للفن السامي، وهي التي تحمل في داخلها سر العلاقات المتدرجة التي تجمع بين العناصر المتصارعة، إنها تحتل مكان الرأس من الجسد. لذا، فإذا أردنا أن نبحث عن مكانة الفنون الأخرى في الفن الدرامي [المسرحي]، فعلينا أن نبدأ بجسد الفنان المسرحي، ذلك الجسد الحي اللين المرن المطواع كنقطة انطلاق وكبداية للبحث"[6]. لذا فقد تحولت وحدات المنظر عند "آبيا" إلى عدد من الخطوط الأفقية والعامودية والمائلة، يتألف من تنسيقها على صورة ما (سواء بالتناغم أو التضاد أو التقاطع أو التلاقي أو التوازي) مع بعضها البعض ومع حركة الممثل حيث فطن "آبيا" في وقت مبكر إلى أن هذه الوحدات المنظرية ومكوناتها من الخطوط سالفة الذكر عندما تتضافر مع حركة الممثل الحي، فإنها

تكشف عن التناسب بين الفضاء المسرحي وما تشغله كتلة الممثل في حيز ما أثناء الأداء، قياسا على هذا الفضاء المسرحي.

ومن وجهة نظر علم الجمال، فقد رأى آبيا "أن فكرة المشاعر الجسدية الجمالية سوف تصبح قادرة على توجيه وإرشاد أولئك الذين لا يزالون يفتقرون إلى التجربة الفعلية للحركة التشكيلية، فإذا ما تواصل هؤلاء وتأثروا بالأشخاص الذين استمتعوا بحق بمعرفة حياة الجسد، فإن ذلك سوف يغدو شيئا نفيسا غاليا في حقيقة الأمر"[7]، كما قامت الإضاءة والمؤثرات المرئية، وكذلك الصوتية والأكسسوارات عند "آبيا" بأدوار مهمة في طبيعة عمل الممثل وأدائه أمام المشاهدين وهو ما نجد انعكاسه المثالي في أعمال المحدثين ممن وظفوا التكنولوجيا لتحقيق غايات "آبيا" بصورة أكثر دقة ومثالية، حيث كانت المشكلة الجمالية التي واجهت "آبيا" في تصميم المناظر تكمن في بحثه عن الحلول الموضوعية المتعلقة بإقامة علاقة سببية بين الأشكال في الفضاء تلك الأشكال التي يتميز بعضها بالسكون والبعض الآخر بالحركة، وبناء على ذلك حدد "آبيا" العناصر التشكيلية في التصميم المشهدي في أربعة عناصر أساسية، وهي (المشهد المرسوم المتعامد الخطوط– الأرضية الأفقية– الممثل المتحرك– الفضاء المضاء الذي يشمل الجميع) ومن ثم، يجب أن تمتزج هذه العناصر الأربعة للوصول إلى الوحدة التعبيرية المؤثرة تأثيرا حسيا في المتفرج، مع الوضع في الاعتبار أن الممثل كعنصر مهم من هذه

وظفوا التكنولوجيا في عمل الممثل كانوا ينطلقون من رؤية واحدة حول طبيعة فن الممثل اشترك فيها كثيرون، وهي أن الممثل يقوم بأداء شخصية وهمية غير واقعية، شخصية مختلقة غامضة تكشف عن ماهيتها بالتدريج

العناصر هو وحدة القياس أو محور الارتكاز الذي تلتقي عنده عناصر التشكيل الأخرى. كما فكر "آبيا" النحت في الصلصال، وهو يصمم نموذجا لأرضية خشبة المسرح، وهو ما وجد صداه فيما بعد في تقنيات التصوير أو الرسم Graphics والرقمية Digital، وغيرها من التقنيات التي حققت أفكار "آبيا" بشكل أمثل، مما يمكن معه القول بأن التكنولوجيا أضافت إلى العرض المسرحي، "إعادة تعريف لدور المسرح في المجتمع الحديث، مما أسفر عنه آثار تدعو إلى التأمل، وعليه فإن الماكينة تراوحت بين وظائف مختلفة على طول التاريخ، إلا أن وجودها مرتبط بالإخراج [المسرحي] وهو أمر لا جدال فيه"[8].

أو بمعنى آخر فإن توظيف التكنولوجيا قد عمق القيم الجمالية في الفضاء المسرحي، حيث لم يعد المسرح يتوخى التناغم والانسجام بين عناصره فحسب، بل بات مكانا تمتزج فيه عدد من القوى الفنية، ومنها التكنولوجيا

إن هذه المؤثرات الفعلية أو الحقيقية هي استثمار أقصى الطاقات غير النهائية لجهاز الحاسب الآلي في ابتكار أدوات العمل الفني ورموزه واستنساخها صوتا وصورة بحيث يتعدى تأثيره على المشاهدين

الرقمية بالطبع، التي تدعمه بكل إمكاناتها المتفوقة في التصميم المشهدي. ومن ثم، فالمسرح المعاصر قد أصبح بمثابة "آلة جمالية معقدة نسخرها لتمثيل ما نتخيله من خلال العرض. مكونات هذه الآلة هي الجهاز المسرحي المتمثل في الإضاءة والزي والمؤثرات الصوتية، فضلا عن الممثل. يحرك كل هذه المكونات الخيال الجماعي، وهكذا فإن المسرح نادرا ما واجه طبيعته رغم أن جاذبيته الجماهيرية ترتكز على العبقرية التكنولوجية قدر ارتكازه على العبقرية الفنية، والسبب وراء ذلك هو رغبته في أن يقف إلى جانب القيم الحضارية في صراعها مع عالم المشروعات التجارية والآلة"[9]، إن هذه المستجدات التكنولوجية التي بات يتوسل بها الفن المسرحي المعاصر ساهمت في تحقيق التفاعل والتواصل مع المتلقي، وهما الهدفان اللذان طالما سعى إليهما المسرح عبر تاريخه.

المسرح والتكنولوجيا:

يعتقد الباحث أن من وظفوا التكنولوجيا في عمل الممثل كانوا ينطلقون من رؤية واحدة حول طبيعة فن الممثل اشترك فيها كثيرون، وهي أن الممثل يقوم بأداء شخصية وهمية غير واقعية، شخصية مختلقة غامضة تكشف عن ماهيتها بالتدريج، لتصبح تلك الشخصيات التي يؤديها الممثلون جزءا من حيوية وحياة العرض المسرحي، وذلك من خلال الانفعالات التي تنتاب كل ممثل وجسده أمام المتفرجين، أليس هذا باختصار مكثف عمل الممثل الأولي؟ فهو يخوض في سبيل إنجاز عمله رحلة طويلة من الحركات الدالة عندما يتحرك أفقيا دلالة على الانطلاق بسرعة، ويتحرك رأسيا لأعلى للتعبير عن التصاعد والتحرر، ويتحرك في مسارات مائلة أو منكسرة بطريقة أو بأخرى للدلالة على الاضطراب وعدم التوازن في دخيلة الشخصية كما في مشاهد التعبير عن العقبات التي تواجهها الشخصية في سياق ما، كما تدل حركة تراجع الممثل إلى الخلف، والتي تقلل من تركيز الانتباه إليه بعدم الأهمية أو بقصد إخفاء شيء ما، أما التقدم نحو الأمام فقد يدل على تركيز المخرج على الشخصية وإبراز تفاصيلها بوضوح. وفي المقابل استطاعت التكنولوجيا في وقت لاحق تحقيق كل هذه الدلالات المطلوبة على شكل صور متتابعة ومصاحبة لأداء الممثل الحي، الذي يكون أقل حركة، بل وأقل جهدا عن ذي قبل؛ فلقد فرضت عليه التكنولوجيا أن يقتصد في حركاته وسكناته. لم تتوقف التكنولوجيا عند حد القيام بأعمال نيابة عن

الممثل فحسب، ولكنها أيضا استخدمت جسده الحي كجزء من البنية التشكيلية، بل أحيانا تصنع من جسده شاشة عرض، يرى المتفرج من خلالها صورا دلالية متحركة، وقد يتحول الممثل إلى قطعة أكسسوار يتم استخدامها استخداما دلاليا، أو أن يتحول جسده امتدادا لشكل ما في الصورة المسرحية، ولا شك أن الممثل سواء بوعي منه أو بغير وعي بطبيعة عمل تلك التكنولوجيا، فهو يساهم بدرجة ما في جذب المتفرج لسينوغرافيا العرض، فهو لا يزال مركز التكوين والموقف الدرامي. فأحيانا هو الذي يحدد مكمن القوة والضعف فيها، وهو الذي يحدد صدارة الصورة المطلوبة.

ولما كان المسرح نتاجا لتكامل النص مع التعبير الصوتي والحركي للممثلين وتفاعلهما مع الديكور والإضاءة والأزياء، فيظهر من هنا إمكان استخدام الحاسب الآلي computer لا سيما في التقنيات الرقمية، في جزء من الديكور والمؤثرات الصوتية والضوئية، وعلى سبيل المثال: يمكن استخدام شاشات للعرض متصلة بأجهزة حواسب لتعطي مؤثرات مكملة للديكور، ويمكن استخدامها على هيئة مجموعة كبيرة يتحكم فيها أكثر من جهاز حاسب، بحيث تُكون مُؤثرا قد يكون على شكل أجزاء من صورة أو صور مختلفة وتتغير من شكل إلى آخر لتعطي المؤثر المطلوب، وباستخدام تكنولوجيا العرض هذه مع بعض برامج الحاسب الآلي مثل3D Graphics أو Virtual Reality يمكن تكوين شعور بالعمق وبمناظر مختلفة تتناسب مع العرض المطلوب وتتميز بإمكانات ديناميكية لا تتوافر في الديكور المبني بالأساليب التقليدية، وعلى سبيل المثال يمكن لهذه الديناميكية أن تسمح بتغيير عناصر العرض مع الاستفادة من عروض فيديو أخرى لتكون جزءا مكملا للخلفية. إن هذه المؤثرات الفعلية أو الحقيقية هي استثمار أقصى الطاقات غير النهائية لجهاز الحاسب الآلي في ابتكار أدوات العمل الفني ورموزه واستنساخها صوتا وصورة بحيث يتعدى تأثيره على المشاهدين أحيانا حاجز الواقع إلى عالم ما وراء الواقع الإفتراضي أو الخيالي أو المتخيل virtual reality أحيانا أخرى، والمؤثرات الفعلية تقدم لمستخدم الحاسب الآلي أدواتها التي تجعله يغوص في تجربة وهمية أو إيهامية، بحيث تبدو كأنها واقع ملموس، وعندما يرى المشاهدون تلك المؤثرات الفعلية تشعر نسبة منهم أنهم يشاهدون العمل وكأنهم داخل جهاز الحاسب نفسه، وذلك حيث تكون المؤثرات الواقعية قد جرى تكوينها، ومن المجالات التي شهدت توظيف أشعة الليزر بدرجة عالية من الكفاءة هو مجال التصوير ثلاثي الأبعاد أو الهولوجرام Holograms أو الصور المجسمة، والذي يمنح المتفرج صورة تتشابه تماما مع الصورة الحقيقية، مما يُؤثر تأثيرا مباشرا وغير مباشر في عملية الإبداع الفني عند كل من المخرج ومصمم السينوغرافيا وبالطبع الممثل.

لقد استفاد المسرح المعاصر من تقنيات الصورة الرقمية Digital image، وهي تمثيل لصورة ثنائية باستخدام العد التنازلي على شكل أصفار ووحدات ومعالجتها عن طريق جهاز الحاسب الآلي، حيث يتم فيها

اللجوء إلى وضع مخططات وتصاميم رقمية للتصور التشكيلي العام للصورة المسرحية، وذلك باستخدام الحواسب الآلية، فضلا عن إعادة توظيف الشريط السينمائي وما عليه من مواد فيلمية لتدخل ضمن النسيج العام الذي يشكل صورة العرض المسرحي، وذلك باستخدام الشاشات السينمائية على المسرح، من أجل بناء المشاهد الدرامية على مستوى التصوير والتأطير والتمثيل عن طريق تحويل هذه المشاهد إلى لقطات وإطارات إلى جوار التمثيل الحي في بوتقة واحدة تشكل الصورة العامة للعرض المسرحي، وليس مجرد استخدامها كعناصر تأكيدية.

الصور المسرحية فى العروض متعددة الوسائط:

إن الصورة في مفهومها العام هي تمثيل عقلي لخبرة حسية سابقة للواقع، حيث تقوم الصورة بنقل العالم الموضوعي في عدد من الوحدات البصرية بأشكال مختلفة يتم إدراكها بصريا أو ذهنيا تخيليا Fantasy، أو خياليا Imaginary Images، وذلك على اعتبار أن «الخيال هو القدرة النشيطة على تكوين الصور والتصورات الجديدة»[10]، وهذه الأشكال إما أن تكون اختزالا أو تكثيفا أو اختصارا للواقع، أو تكون تصغيرا أو تكبيرا له، أو تخييلا عن طريق التحويل والإيحاء بالواقع بأشياء أخرى. ويأتي تمثيل الواقع بالصور إما بالمحاكاة المباشرة لهذا الواقع أو عن طريق التماثل مع هذا الواقع، أو عن طريق الانعكاس الجدلي الذي يثيره الواقع، أو عن طريق المفارقة. ولما كانت الصورة من خلال المنظور «تشبه رؤية الانسان للواقع فقد فقدت تلك الصورة صفتها كصورة قادرة على التعبير، وصار من الممكن ألا نميزها عن الواقع، وقد ننسى أحيانا أن المنظور ليس سوى طريقة للتصوير بين طرق مختلفة مما يدفعنا على سبيل المثال إلى التحدث عن واقع وهمي، وهي فكرة غير معقولة وإن كانت سائدة الآن فى اللغة والمفهوم، كل شيء يحدث كما لو أننا في نهاية القرن العشرين قد مررنا إلى الناحية الأخرى من الصورة، أو كما لو أن مرتكز العرض قد فقد دوره كحد فاصل، في تطورات غير مجدية، حيث فقد المنظور دوره كطريقة تصوير وأصبح «المحتمل» يسعى لأن يكون الحقيقي، الواقع الافتراضي، والافتراضي الواقع»[11]، الأمر الذي أفرز ظهور مصطلحات جديدة على الإبداعات الرقمية من جانب وعلى الفن المسرحي من جانبٍ آخر، ومنها مصطلح «الواقع الافتراضي Virtual Reality" السابق الإشارة إليه، ذلك المصطلح الذي "يستخدم للتعبير عن استخدام التكنولوجيا الرقمية في محاكاة الواقع من أجل تحقيق أهداف بعينها... والواقع الافتراضي يبسط المسافة بين مصطلحات هذه العلاقة بين المادي والخيالي، بواسطة ذلك الذي سيطلق عليه خاصية انغمار الأداة، إن هذا الانغمار هو جزء مرتبط واعتقاد المستخدم بأنه موجود بالفعل في تلك اللحظة المحددة داخل بيئة ولدها الكمبيوتر، ولكنها تنتج إلى حد كبير من الطريقة التي يتم بها إدراك هذا الواقع""[12]. ومن ثم، فإن الصورة المسرحية هي تلك الصورة المشهدية/

البصرية، التي يتخيلها المتلقي ذهنا وشعورا وحركة، حيث تتكون الصورة المسرحية في الغالب من مجموعة من الوحدات البصرية التخيلية المجسدة، أو غير المجسدة على خشبة المسرح، وهي ليست مجرد شكل مرئي يدركه المتلقي بحواسه فقط، وإنما هي بمثابة الإطار الذي ينظم العلاقات البصرية واللفظية، الساكنة منها والمتحركة، الجماد منها والحي، وتعد –أيضا– تجسيدا تعبيريا أو رمزيا مصغرا للواقع وللحياة عموما. وعليه فإن العرض المسرحي يتضمن صورا متعددة تتحد في علاقة واحدة بسياق فكري وفني عام محدد، ولذا فإن المخرج المسرحي المعاصر باستخدامه للتكنولوجيا الرقمية في تشكيل صور الفضاء المسرحي، إنما يحاول تقديم تمثيل وهمي للواقع "هذا المسرح يحتضن فيه الفضاء الافتراضي كل من الممثلين والجمهور دون خداع"[13]. ويشكل الممثل وجسده محورا أساسيا تلتقي عنده دلالات جميع الصور في العرض المسرحي، وهذه الصور المتعددة تأتي من خلال أشكال مختلفة وهي:

أولً: الصور اللغوية اللفظية: وتكون إما تقريرية أيقونية أو رمزية. فالصور اللفظية هي تلك الصور التي ترصد العوالم المرجعية والممكنة المبنية على الافتراض والتخيل. وتعتمد على ذلك التمفصل المزدوج، ويعني تجزئة اللغة إلى مقاطع أو وحدات دالة، الذي يقوم على ثنائية الفونيم Phoneme (وهو أصغر وحدة صوتية تستعمل في بناء الكلام) والمونيم Moneme (وهو أصغر وحدة صوتية لها معنى)، والفونيم والمونيم

أن الأشكال داخل الصور التشكيلية تحمل هي الأخرى دلالات محددة داخل السياق العام، فعلى سبيل المثال تعبر الأشكال التجريدية عن الحقيقة الداخلية والعميقة في نفس الإنسان

هما وسيلتا التواصل بين الناس، وقد تأتيان على شكل حوار أو سرد. وبشكل عام، فهما تحملان بين طياتيهما تجليات الصورة البصرية وذلك على اعتبار أن لغة الممثل تنهض على الاستعارة الأيقونية التي تحيل إلى شيء ما محدد ومرتبط بسياق ما. بشكل عام، فالصورة اللغوية في المسرح تتجاوز نطاقها الحسي الحرفي وسمتها التقريرية الأيقونية إلى نطاقات أخرى بلاغية ومجازية موحية ودالة على أشياء أخرى ترتبط وسياق العرض العام.

ثانيا: الصور الحركية: وتكون إما أيقونية أو رمزية أو تعبيرية. ويقصد بها الصور التي تقوم بتأطير عالم المشاهدة لكل ما يتحرك في الفضاء المسرحي، وهي تدخل ضمن عمل المخرج الذي يقوم بتصميمها للممثل مع الوضع في الاعتبار علاقتها بالعناصر السينوغرافية الأخرى حيث يتم تصميمها بشكل مركب، استنادا إلى تداخل مجموعة الفنون والصور التي تساهم في خلق صورة مشهدية

الممثل بوصفه الرمز المادي الرئيسي في الصورة المسرحية، حيث يقدم دلالاته من خلال أفعاله على المسرح،عندما يتفاعل مع لغات خشبة المسرح الأخرى، يصبح هو نفسه بمثابة "السطح الذي تنقش عليه الأحداث نفسها

مرئية وبصرية ذهنيا ووجدانيا.

ثالثا: الصور التشكيلية: وهي تلك الصور التي ترتكز على تأثيث الفضاء أيقونيا ودلاليا وتحويله إلى إبداع تشكيلي، ويكون كالآتي:

1- تشكيلي: وهو كل ما هو مرئي على المسرح.

2- جسدي: ويشمل كل الأجساد المتحركة على المسرح.

3- صوتي: ويتمثل في كل الصوتيات اللفظية وغير اللفظية في المسرح.

4- لوني: والذي يتمثل في ألوان الإضاءة، الأزياء، الماكياج.

5- ضوئي: ويتمثل في استخدامات الضوء والظل.

6- إيقاعي: وهو ما يشغل حيزا في الزمن كالموسيقى، والرقص، والحركة.

وبشكل عام، تتميز الصور التشكيلية في العرض المسرحي بالتحول الوظيفي الديناميكي والانتقال من حالة إلى أخرى أثناء العرض، حيث تتأرجح الصورة التشكيلية بين الوحدة اللونية والوحدة الشكلية للخطوط والكتل والمساحات المكونة لها. وعلى الجانب الآخر، فإن الصور التشكيلية غالبا ما تنهض على الأبعاد الرمزية للخطوط والأشكال والألوان، والتي تتضافر مع حركة الممثل في دلالات مشتركة، سواء بالتماثل أو بالتباعد والتضاد. فعلى سبيل المثال، نجد أن الخط الرأسي في الصورة التشكيلية يدل على تسامي الروح والحياة والهدوء والراحة والنشاط بينما يدل الخط الأفقي على الثبات والاستقرار والصمت والتوازن، أما الخطوط المائلة فقد توحي بالسقوط والخطر، أما الخط المنحني فقد يدل على عدم الاستقرار والاضطراب والعنف.

من ناحية أخرى نجد أن الأشكال داخل الصور التشكيلية تحمل هي الأخرى دلالات محددة داخل السياق العام، فعلى سبيل المثال تعبر الأشكال التجريدية عن الحقيقة الداخلية والعميقة في نفس الإنسان، أما الأشكال المتجهة إلى الأعلى فإنها توحي بحالة من السمو والروحانية والأشكال المنحنية أو المستديرة فإنها تعبر عن حالة من التيه الذي تعيش فيه الشخصية، وفضلا عن ذلك فإن الصورة التشكيلية في العرض المسرحي لا تكتمل ولا يمكن إدراكها إلا بفعل عنصري الإضاءة واللون اللذين يقومان بدور مهم ودال في التأكيد على الحالات الانفعالية والنفسية والمشاعر، وجعلها دالة دلالة مقصودة، وليست اعتباطية، فاللون سواء في المناظر أو الأزياء أو الإضاءة هو المتحكم في المزاج اللحظي الذي ينتاب الشخوص على خشبة

المسرح في مواقف درامية معينة. فالألوان في الصور التشكيلية قد تكون بسيطة أو مركبة، ودلالالتها قد تكون حرفية تقريرية مباشرة أو إيحائية وتضمينية مجازية وفق السياق الدلالي العام، "فالضوء هو شكل ما من أشكال الطاقة المشعة، ويتكشف العالم البصري ويتجلى من خلال الضوء،...إن الضوء يكشف السطوح ثلاثية الأبعاد، ومع تغير الضوء تبدو الأشياء التي تضاء من خلاله وكأنها تتغير"[14]، وتتبوأ الإضاءة كأحد عناصر التشكيل في العرض المسرحي أحد أهم العناصر الدالة والفاعلة في تأكيد الصورة العامة للعرض المسرحي، لما تحمله الإضاءة من أهمية في عمليات الدلالة والإشارة والرمز، فهي التي تجذب انتباه عين المتفرج على الصورة التي يبغي صناع العرض بثها أمامه، وهي أيضا العنصر الذي نال حظا وفيرا من التطور بتطور التكنولوجيا، فرغم وجود الإضاءة كعنصر من عناصر العرض المسرحي عبر مراحل تطوره التاريخي منذ اليونان، حيث كان العرض يعتمد على مصادر الضوء الطبيعي من شمس وقمر ونجوم، ومصادر الضوء الصناعية مثل الشموع والمشاعل والمصابيح التي كانت تعمل بالزيت، ثم المصباح الكهربائي، حتى وصلت في المسرح الحديث إلى درجات قصوى من التطور والتقنية، حيث عرف المسرح الحديث الإضاءة الأمامية، والخلفية، والعلوية، والأرضية، والبؤرية والتموجية، والثابتة، والمتحركة، والتي ساعدت على تأطير الأحداث الدرامية وإحداث التأثيرات المطلوبة في نفوس المتفرجين الذين يشاهدون العرض المسرحي،

أن طبيعة المسرح هي التي جعلت منه مكانا لتلاقي عناصر جديدة، لا سيما تلك التي يمكن أن تساهم في تطوير الصور المسرحية التي تتجلى في الفضاء المسرحي

حتى باتت الإضاءة المكون الأساسي للصور المتحولة والمتغيرة طوال العرض، وهو ما كان قد وضع أسسها كل من "كريج" و"آبيا" اللذان أسسا لاتجاه استخدام الإضاءة بطريقة رمزية دالة، وجاءت إضاءاتهما التموجية لتصور الممثلين حركيا وانفعاليا ووجدانيا، إلى جانب تجسيد المواقف الدرامية فوق خشبة المسرح والاهتمام بوضع أجساد الممثلين تحت الإضاءة البؤرية بالتركيز الضوئي على جزء من الجسد وكشف تعبيراتهم الوجهية بشكل أكثر دقة، بحيث تصبح مرئية من لدن المتفرج بشكل واضح. وفي المسرح المعاصر نجدها قد وصلت إلى درجات فائقة بتقدم التكنولوجيا، واستخداماتها في الإضاءة المسرحية، وأشعة الليزر التي يمكن أن تغمر جسد الممثل دون أن يكون لها امتدادات أو انعكاسات خارج حدود الجسد المضاء، فعلى سبيل المثال نجد المخرج الأمريكي المعاصر "روبرت ويلسون" Robert Wilson وقد استعمل الضوء المتحرك والمتقاطع والمتراكب

لم يستطع المسرح الاستغناء عن توظيف كل المستجدات التكنولوجية، "لاسيما أن مستجدات التكنولوجيا بثورتها التي لا تنتهي قد ولدت خطوطا واضحة من الصراعات رهانا على تحولات جذرية في بنية المسرح

بشكل يتوافق مع الموسيقى، كما نجد المخرج والسينوغراف اليوناني المعاصر "يانيس كوكوس" Y.Kokkos الذي رأى أن الإضاءة هي أهم عناصر الصورة التشكيلية في العرض المسرحي أكثر من المساحات المرسومة أو حتى الأزياء، فالإضاءة هي التي تؤكدها أو تلغي وجودها وهي التي تحدد تركيبها اللوني والدلالي، وبالتالي فهي التي تحقق الرؤية المتكاملة في عناصر الإضاءة والصوت والديكور والملابس التي تتضافر من أجل خلق الصورة المسرحية العامة للعرض، وهو ما أكده بقوله "عندما أقوم برسم منظر لا أرسمه كاملا، أو قد أرسمه بصورة تقريبية، وفي بعض الأحيان أقوم برسم لوحة درامية أجمع فيها جميع الحركات التي لا يمكن أن نراها مجتمعة، ولكن هذه الحركات في مجموعها تخلق مناخ اللوحة، وبفضل هذه الرسوم البسيطة أستطيع في بعض الأحيان أن أعدل من وضع الجسم. فالاستمتاع بالرسم هو طريقي لشغل المساحة والفضاء بالأجسام"[15]. ومن هنا يمكن القول بأن الممثل بوصفه الرمز المادي الرئيسي في الصورة المسرحية، حيث يقدم دلالاته من خلال أفعاله على المسرح،عندما يتفاعل مع لغات خشبة المسرح الأخرى، يصبح هو نفسه بمثابة "السطح الذي تنقش عليه الأحداث نفسها، والذي تقتفي آثاره اللغة، وتقوضه الأفكار، ومحور الذات المفتتة التي تبني وهم الوحدة الجوهرية"[16]. فالممثل هو المسئول عن بناء مفردات لغته الجسدية والصوتية التعبيرية لتحقيق أهداف دلالية مقصودة في علاقته بمكونات العرض الأخرى "تلك العلاقة التي تربط فاعلا بشيء ما"[17]، إلا أنه من الجدير بالذكر هنا أن الممثل يتمتع بالثراء الرمزي من ناحية، وبواقعية التعبير الإنساني من ناحية أخرى، الأمر الذي يمنحه صدارة ومرونة في العرض المسرحي لا تتوفران في أى عنصر آخر بالقدر نفسه، لذا فإن كافة دلالات العرض المسرحي تتمركز حوله وتنطلق منه وتعود إليه، فهو لا يقوم بإنتاج المعنى المقصود بمفرده، ولكن عن طريق علاقات التأثير المتبادل بينه وبين باقي عناصر الصورة المسرحية، التي تتضافر جميعها على حد تعبير "رولان بارت" Rolan Barthes في "زخم من العلامات" [18]، ودائما نجد أن الممثل هو الذي يحول هذه العلامات من الواقعية إلى الإيهام، عندما يتحول من حقيقته المادية إلى بناء دلالي يرمز ويعبر عن رسائل محددة، وهو ما عبر عنه "ستانسلافسكي" Stanislavski بالتجسيد الإبداعي "الذي يعتمد على قدرة الممثل على امتلاك تقنية

جسدية خاصة ذات انتماء قومي إلى قاموس الحركة والتعبيرات الجسدية العامة في مجتمعه، وهي التقنية المنوط بها مسئولية تحويل قوى الطبيعة الأولية أو الموهبة إلى عمل مفيد"[19].

ومن خلال ما سبق، يمكن القول إن التكنولوجيا، بشكل عام والرقمية بوجه خاص، قد فتحت أمام الفن المسرحي آفاقا أرحب وإمكانات متعددة لتحقيق آمال وطموحات العاملين فيه، حيث إن «نضوج وتطور تكنولوجيا المعلومات والاتصالات تؤدي بالمسرح إلى داخل مجموعة من التجارب الجديدة التي من شأنها شحذ اهتمامات المؤلفين وإثارة فضول المتفرجين، وطرح أسئلة عن الفن والإنسان»[20]، ومن هنا تبرز إشكالية تتعلق بجسد المؤدي في المسرح المعاصر، بوصفه العنصر الأساسي الذي يتصدر العرض المسرحي. وكونه العنصر الحي الوحيد من بين عناصر العرض، الذي اقتحمته التكنولوجيا الرقمية وغيرت من مفهوم المسرح، بل ومفهوم المسرحة نفسه كما ألقت بظلالها على عناصر المسرح السمعية والبصرية، حتى وجد المسرح نفسه محصورا بين قضايا شائكة باتت تؤرقه حول الفن والفن المصنوع Artifact .

جدير بالذكر، أن طبيعة المسرح هي التي جعلت منه مكانا لتلاقي عناصر جديدة، لا سيما تلك التي يمكن أن تساهم في تطوير الصور المسرحية التي تتجلى في الفضاء المسرحي، فقد ارتبطت نشأة الفن المسرحي أيام الإغريق بمصطلح theatron اليوناني، والذي يعني مكانا للرؤية، كما يعني التأمل، وهو ما اشتق منه مصطلح theatre والذي يعني المسرح، كما يرتبط بالمصطلح اليوناني مصطلحي theory بمعنى نظرية، و thaumaturgy والذي يعنى صانع المعجزات، وهي الأمور التي يتضمنها المسرح في جوهره، حيث ينهض على الإيماءات والحركات المدهشة التي تحمل على التفكير إلى جانب الكلمات، وهو مايلفت النظر إلى الدور الأساسي للفن المسرحي في المجتمع. كما أن "غزو التقنيات داخل العرض المسرحي يولد تساؤلات أساسية تتعلق بعلاقة المسرح وارتباطه بما يحيط به، فالتلاقي بين مجموعة الإمكانات الحديثة المتوفرة للمسرح وإبداعات مؤلفيه وممثليه ومخرجيه يؤدي بالقطع إلى تعقيد طرق تناول العروض بين المسرح والتقنيات الحديثة، وتتواجد عندئذٍ أشكال مسرحية جديدة مهجنة"[21]. إن هذه الأشكال المسرحية (المهجنة) تتجلى من خلال سياقات إبداعية أكثر تعقيدا عن ذي قبل حيث تتولد علاقة تأثير وتفاعل متبادلة بين المسرح وبين التقنيات الحديثة، بما يطرح العديد من التساؤلات الفكرية والاجتماعية والإنسانية من جانب، كما يجذب انتباهنا من جانب آخر إلى قضايا جديدة تتعلق بحقوق الملكية الفكرية وحقوق الأداء العلني، إذ تتولد عنها قضايا ليس من اليسير حسمها. وكما أن المسرح يطرح أسئلة على التقنيات "فإن التقنيات تطرح بدورها الأسئلة على المسرح، بل وعلى إنسانية الإنسان نفسه، فإن الجسد يختبر من قبل التقنيات، فالجسد– الروح، المادي وغير المادي إنما يهاجمان من قبل الاستخدام الرقمي الذي يتيح مجالات واسعة للاتصال والتواجد أو

الحضور عن بعد، ذي طبيعة تتجاوز النطاق الجسدي "إن علم التقنيات يهدف إلى إلغاء الجسد الإنساني وإبداله بجسد بديل بواسطة تقنيات رقمية ذات ذاكرة محسوبة ومبرمجة ومراقبة ومحسنة"[22]. عندئذٍ يجد الجسد الحي (الممثل) على خشبة المسرح نفسه تحت وطأة التقنية الدخيلة عليه، وذلك على اعتبار "أن المشهد المسرحي هو في حد ذاته نوع من مراجعة الذاكرة بالنسبة للجسد، يرى منه ما هو قريب أو بعيد، ما هو منعزل أو مجهول، والمشهد هو نقش الجسد/ النفس (في الكلمات والإيماءات والأصوات)، وكذلك نقش مثالي ونموذجي، لأنه يوفر المثال لكل نقش فني بإتاحة رؤية الجسد في لحظة انفصاله، وفي لحظة انهياره"[23]، وأيضا في لحظات تجلياته وتداعياته اللا نهائية في التعبير.

ودون الخوض في سرد تاريخ تطور الصور التي تمتع بها الجسد الإنساني في الأداء المسرحي منذ بداياته وحتى اليوم، نجد أنه حري بنا أن نركز في هذا المقام على صورة الجسد [جسد الممثل/ المؤدي] بعد أن اقتحمته الإبداعات الرقمية محاولةً إخفائه وطمسه، أو ربما استنساخه أو على أقل تقدير تحوله إلى صيغة خاصة بها، نجد أن "علم التقنيات يهدف إلى إلغاء الجسد الإنساني (في المسرح) وإبداله بجسد بديل"[24]، ومع ذلك فإن هذا الجسد البديل، لم يغير من طبيعة المسرح الذي يحاول أن يحاول بطبيعته أن ينشط كل ما هو إنساني فى الأساس، ومهما تعقدت تلك التقنيات لم تستطع أن تحل محل الفن المسرحي كفن حي. من جانبٍ آخر، وفى الوقت ذاته لم يستطع المسرح الاستغناء عن توظيف كل المستجدات التكنولوجية، "لا سيما أن مستجدات التكنولوجيا بثورتها التي لا تنتهي قد ولدت خطوطا واضحة من الصراعات رهانا على تحولات جذرية في بنية المسرح، وانطلاقا من أنه ليس نسقا مغلقا أو ثابتا من الإدراكات، ولأنه أحد القوى الفاعلة في المجتمع التي طالتها هذه المستجدات، فلا بد أن يتحرر من أية قبضات مسبقة، وعليه أن ينجز خطوات تحولاته متخليا عن عزلته التي تحجب عنه الاستفادة من تلك المستجدات"[25]. ولما كان الفن المسرحي بطبيعته، ومنذ بداياته الأولى، مكانا للتفاعلات المختلفة، يجتهد في عرضها وتحليلها أمام جمع من المتفرجين الحاضرين اللحظة الحية أثناء العرض، فإنه عندما وظف التكنولوجيا الرقمية قد حاول البحث عن نتائج أكثر إيجابية في مضمار سعي التجارب المسرحية الحديثة عن وسائل اتصال وتواصل مع المتفرجين الذين كادوا أن يهجروا المسرح خلال العقود الأخيرة، ومن هذه النتائج:

1- أن عرض التفاعلات وتحليلها من خلال العرض المسرحي أصبح متأرجحا بين المسرح من جهة والتقنيات الحديثة من جهة أخرى، بناءً على أفق توقعات المشاهدين ووفقا لرغباتهم واتجاهاتهم في تفسير تلك التفاعلات.

2- انصهار المسافة التي كانت تفصل بين المتفرجين والفضاء المسرحي، حيث تتيح التقنيات الرقمية الحديثة مزيدا من الاتصال والتواصل والولوج إلى قلب الصورة المسرحية عن قرب.

فمنذ "عصر التقنيات الرقمية أصبح المسرح معملا حقيقيا لما هو إنساني ليس عليه إلغاء الحدود بين فنون الإنسان فحسب، بل عليه أن يغير من مكانها، حتى تولد لدى المشاهد من خلال غرابة الصورة المتخيلة، الرغبة في البحث عن شيء آخر، أي عن استعادة الذاكرة"[26]، الأمر الذي فتح آفاقا جديدة في مجال الممارسة المسرحية من جانب، وفي مجال الدراسات المسرحية التحليلية لتلك الممارسات من جانب آخر، كما فتح المجال لآفاقٍ فلسفية وكونية أرحب، أصبحت تعيد التأمل في مستقبل الإنسان وفي معنى الحياة، من خلال البحث عن العلاقة الجديدة بين الجمهور والمسرح في ظل توظيف الأخير للإبداعات الرقمية كطرح جديد لثقافة متجددة، من خلال خلق سبل جديدة ومغايرة للتفاعل المتبادل الذي لن يستغني عنه المسرح بينه وبين جمهوره "إن استغلال تلك التقنيات [في المسرح] يطرح سؤالا عن العلاقة بين الممثلين والجمهور من خلال تفاعلهما المتبادل، خشبة المسرح والممثلين، يتضاعف الإحساس بوجودهم من خلال أداء بوسعه يفضل التكرار أن يكون لا نهائي، يلغي فكرة المكان والزمان المغلق كما يلغي وحدة الشخصية، فإن سرعة المشهد والممثلين تتضاءل لصالح التواجد في كل مكان، يختلط الواقع بالمتخيل بواسطة التماثل identification أو التغريب distanciation يجد المشاهد نفسه في مواجهة حقيقته، إنسان متفرد ذو رغبات [أو رجل مميكن] مستنسخ يتناسل إلى ما لا نهاية يمكن لهذه التجربة أن تؤثر فيه حتى النهاية. إن استخدام التقنيات الجديدة في المسرح بتراكيبها اللانهائية تطرح الأسئلة عن العلاقات التي تربط بين الإنسان والآلة وبين الذهني والجسدي والروحاني والمادي، هذا الاستخدام يغوص في كنه الطبيعة البشرية، ويمكن عندئذٍ أن يصبح الحاسب الآلي هو موضوع الإبداع المسرحي، أو المجال الذي تبتدع داخل أطره علاقات أخرى ليس مع الآلة فحسب، بل مع العالم[27]. وهنا لا بد من التأكيد على أن توظيف الإبداع الرقمي في العرض المسرحي هو جزء من سعي المسرح نحو ابتكار وسائل جديدة للتعبير الذي أشرنا إليه من خلال أفكار ودعوات رجال المسرح في بداية القرن العشرين، عندئذٍ فإن جهاز الحاسب الآلي المستخدم في العرض المسرحي لا يكون مجرد أداة أو ماكينة لصنع الصور التي يستخدمها المسرح فحسب "ولكنه أداة للتحليل والتصور المسرحي، لأنه يتيح عملية تشكيل نماذج لاستراتيجية الشخصيات الدرامية[28]، حيث يساعد على تقديمها إلى المتفرجين في الصورة التي تخيلها مؤلف النص، ومن بعده كل من المخرج والممثل ودورهما في جعل كل ما هو غير مرئي مرئيا أمام المتفرجين، الذين يتسنى لهم رؤية كل ما هو غير مرئي مثل المشاعر والانفعالات وتجليات الشخصيات الدرامية المختلفة. وعليه "فإن ما أضافته التقنيات الحديثة فيما يتعلق بالزمن الفعلي للصورة والصوت إنما يعود إلى الرغبة في الانفصال عن الأشكال التقليدية للمسرح، من خلال لعبة حاذقة للتواجد وللأحداث/ التجول navigation، فإن التقنيات تتعرض

للمشاهد الكلاسيكية مما يؤدي إلى تناول جديد للعلاقة بين الممثلين/ الجمهور، في مشهد مصنع يبرز الجانب المرئي في العرض أو يجعله أكثر اتساعا بتحريره من قيود المكان[29]، ويعني ذلك أن توظيف التقنيات الرقمية في العرض المسرحي قد امتد أثره إلى عمليات التلقي نفسها حيث وجد المتلقي نفسه أمام عرض مسرحي غير مألوف، تتحقق فيه عناصر الإدهاش بشكل يدخل فى إطار الإبهار والرؤى الجديدة للفن وللحياة.

فالتقنيات الرقمية المستخدمة في الفضاءات المسرحية المعاصرة ،والتي تعتمد ضمنيا على سمات إعلامية ترويجية لترسيخ الأفكار السائدة في المجتمع الكوني، مجتمع ما بعد العولمة، حيث تتحول عناصر العرض الأصيلة من أجساد حية متحركة وألوان ونغمات وأصوات، وما إلى ذلك إلى نظام رقمي يتم تخزينه ومعالجته بالإبداع الرقمي، وإعادة عرضه كصورة متداخلة منفصلة ومتصلة. وعليه، فكما كان للإبداع الرقمي أثره في الصناعات والسلع التجارية، بات أيضا يؤثر في ثقافة المجتمع، فالتدوين الرقمي نجح فى فصل المعطيات عن أرضها الملموسة إلى واقع آخر(افتراضي)، كما انتزع من المكان والزمان الواقعيين التجربة الإبداعية الإنسانية الحية في المسرح، وقامت بتخزينها على شكل معلومات data، باتت متاحة بمعزل عن سياقاتها المكانية والزمانية الأصلية "حيث إنه بفضل الترقيم فإن أية معطيات يمكن جمعها في أي مكان وأي لحظة، والحصول على معطيات مرقمة وافتراضية للمتخيل والمقلد"[30]، وهي القضية التي يجب أن تلتفت إليها قوانين الملكية الفكرية وحماية حق المؤلف.

إن ذلك الصراع الوليد على الملكية الفكرية قد وجد لنفسه أرضا جديدة عندما ظهر ذلك التداخل والتزاوج بين الإبداع المسرحي والإبداع الرقمي، وهما كيانان مختلفان تماما، فمفهوم التكنولوجيا في المسرح يشير إلى "مجموعة من الطرق المستخدمة لإنتاج عمل أو التوصل إلى نتيجة محددة"[31]، في تشكيل الفضاء المسرحي بكل عناصره الحركية والساكنة والصوتية والصامتة والضوئية والظلالية، وهو ما يسميه المسرحيون "سينوغرافيا "العرض المسرحي، إن التكنولوجيا تتحكم بآلياتها وأجهزتها لتحقيق تلك النتائج التي يتطلبها العرض المسرحي من أجل صنع صور جديدة، فالعمل المسرحي هو نتاج علاقة بصرية بين المتفرجين والعرض في لقاء حي، يشارك في إبداعه المتفرج نفسه، الأمر الذي منح الإبداع الرقمي الفرصة في إثراء صور العرض المسرحي بما يملكه الأول من قدرات لانهائية، وبما يملكه الأخير من آفاقٍ لانهائية في التواصل مع متفرجيه، مما يمكن معه القول إن الإبداع الرقمي قفز بالعرض المسرحي إلى درجات قصوى في التعبير، ومن ثم بالأثر الجمالي الذي تحدثه هذه النوعيه من العروض في المتفرجين، فجهاز الحاسب الآلي الذي يقوم بعدة عمليات رقمية، استطاع أن يمنح الفن المسرحي قبلة الحياة، في لحظة تاريخية من الترنح والتهاوي والتأرجح بين عالم من الصورة التي باتت تشكل كل

العلاقات في المجتمعات المختلفة، وبين عالم الكلمات التي أصبحت تفقد دلالاتها ومعانيها، مما دفع المسرح المعاصر إلى السعي نحو إيجاد لغات جديدة لخشبة المسرح، وقد وجد ضالته في المستجدات التكنولوجية، ومنها بالطبع التقنيات الرقمية، التي أتاحت له اللعب في مكونات الصور التي تتجلى في الفضاء المسرحي، بما فيها من إضاءة وكتل ومساحات وألوان وظلال وفوق كل هذا أجساد يتم إعادة تشكيلها في لوحة تشكيلية واحدة مع باقي العناصر الأخرى "إن عملية التجميع [هذه] يمكن أن تشبه لعبة تتكون من قطع صغيرة تجمع لتصبح صورة يمكن تشكيلها، وإن كانت بعض قطعها ناقصة، بينما قوانين التجميع تظل أحيانا غير معروفة، وعلينا اكتشافها"[32]. إن هذه اللعبة شديدة التعقيد فهي التي تفتح أمام المتلقي رؤى جديدة من الصور المتخيلة المتجانسة أحيانا، أو المتنافرة أحيانا أخرى، بل والصور الكامنة (كل ما كان غير مرئي وأصبح مرئيا) التي تتشكل في الفضاء المسرحي، وكأنه لعبة المكعبات التي تمنح المتفرج التفاعل معها بالسعي نحو تركيبها من مفردات العرض الذي يجري أمامه الآن، بما يحمله على المشاركة الإيجابية، ونبذ السلبية التي ظل قرونا طويلة يعاني منها الفن المسرحي.

الهوامش:

1- روسادي دييغو، ليديا بانكيث، التكنولوجيا والمسرح، ترجمة: خالد سالم، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (19)، 2007م، ص13.

2- إدوارد جوردون كريج، فى الفن المسرحي، ترجمة» دريني خشبة، القاهرة، مكتبة الآداب ومطبعتها، دون تاريخ، ص109.

3- د.حمادة إبراهيم، التقنية فى المسرح- اللغات المسرحية غير الكلامية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1987، ص35.

4- فيسفولد مايرخولد، في الفن المسرحي، الكتاب الثاني، ترجمة: شريف شاكر، بيروت، دار الفارابي، 1979، ص31.

5- جيمس روس إيفانز، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة: فاروق عبد القادر، القاهرة، دار الفكر المعاصر، 1979 ص 29، 30.

6- أدولف آبيا، من مؤلفات أدولف آبيا- وظيفة الفن الحي-الإنسان هو معيار كل شيء-نظرية فى المسرح، تحرير وإعداد: بارنارد هيويت، ترجمة: د. أمين الرباط، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 2005، ص 45،46.

7- المرجع السابق، ص142.

8- روسادي دييغو، ليديا بانكيث، التكنولوجيا والمسرح، مرجع سابق، ص21.

9- جوليان هلتون، اتجاهات جديدة في المسرح، ترجمة: أمين الرباط، سامح فكري، القاهرة، أكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة، 1995م، ص209.

10- د.شاكر عبد الحميد، عصر الصورة- السلبيات والإيجابيات، الكويت، عالم المعرفة (311)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، يناير، 2005، ص30.

11- آن سورجير، سينوغرافيا المسرح الغربي، ترجمة: نادية كامل، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، (18)، 2006م، ص115.

12- أنطونيو بيتزو، المسرح والعالم الرقمي- الممثلون والمشهد والجمهور، ترجمة، أماني فوزي حبشي، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (19)، 2007م، ص43.

13- جيمس ميروند، الفضاء المسرحي، ترجمة: محمد سيد، الحسين على يحيى، حسين البدري، القاهرة، أكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة، 1996، ص6.

14- د.شاكر عبد الحميد، الفنون البصرية وعبقرية الإدراك، القاهرة، مكتبة الأسرة، (سلسلة الفنون) الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008، ص124،125.

15- يانيس كوكوس، السينوجرافيا والرفقة الجميلة، ترجمة: سهير حمودة، ونورا أمين، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات(19)،ص22.

16- ميشيل فوكو، مقتبس في: هيلين جيلبيرت، وجوان تومكيز، الدراما ما بعد الكولونيالية- النظرية والممارسة،

ترجمة: سامح فكري، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1988، ص285.

17- جيزى فيلتروسكي، الإنسان والشيء فى المسرح، ترجمة: نجدت كاظم موسى، القاهرة، مجلة فصول، المجلد (13)، العدد(4)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، شتاء 1995، ص150.

18- رولان بارت، مقتبس في: ألين آستون، جورج سافونا، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، القاهرة، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح (13)، 1996، ص21.

19- سونيا مور، تدريب الممثل، ترجمة: د. زياد الحكيم، دمشق، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، 1986، ص20.

20- لوسيل جاربانياني، بيير مورللي، المسرح والتقنيات الحديثة، مجموعة دراسات، ترجمة: د. نادية كامل، القاهرة، وزارة الثقافة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي(19)، 2007م، ص4.

21- المرجع السابق، ص5.

22- Jean-Lous Weissberg,»De l› image» , au regard» ,in Vers une culture de l› interactivité , Actes du colloque , Paris , Cité des sciences et de l› industrie , la Villette , 1988. P.53-62.

23- لوسيل جاربانياني، بيير مورللي، المسرح والتقنيات الحديثة، مجموعة دراسات، مرجع سابق، ص57، 58.

24- مقتبس في: المرجع السابق، ص7.

25- د. فوزى فهمي، [تصدير]، المرجع السابق.

26- لوسيل جاربانيانى، بيير مورللي، المسرح والتقنيات الحديثة، مجموعة دراسات، مرجع سابق، ص8.

27- المرجع السابق، ص9.

28- المرجع السابق، ص10.

29- المرجع السابق، ص13.

30- المرجع السابق ، ص64.

31- المرجع السابق، ص79.

32- المرجع السابق، ص 86 ، 87.