Al-Academy Journal
Issue 111
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1369

Technology and identity formation in the performance of the Iraqi theatrical actor

Russil kadim Oda [a1], *Humam Abduljabbar turki* [a2]

[a] *College of Fine Arts/University of Baghdad*

ARTICLE INFO

Article history:
Received 31 January 2024
Received in revised form 1 February 2024
Accepted 14 February 2024
Published 15 March 2024

Keywords:
technology, identity, theatrical actor

ABSTRACT

Technology has contributed to creating a new space for the theatrical experience, and technology has become a major element of it, especially at the present time. Many directors have employed it, certainly not for the sake of keeping up with reality, but because it is an artistic and aesthetic necessity that has formed a new communicative space between the theatrical performance and the recipient. It contributed to building creative forms close to society, its problems, and its cultural borders.

Based on this, the researcher set out to choose the topic of this research, entitled (Technology and the formation of identity in the performance of the Iraqi theatrical actor - a Facebook play as an example), which included an introduction to the research, which contained the research problem that revolved around the question: (What is the role of technology in the formation of identity?) How is the effect of the dialectic of the relationship between technology and identity in the performance of the Iraqi theatrical actor?) To achieve the goal of the research, which was to identify the nature of the relationship between technology and identity and reveal its effective dialectics in crystallizing the acting performance of the Iraqi theatrical actor. As well as the importance of research, its limitations, and definition of terms.

The research dealt with (theoretical foundation), which included two sections, the first of which was performance as identity, while the second section showed the role of technology in forming identity according to the formats of theatrical performance. The research in (research procedures) dealt with an analysis of the research sample, which was represented by the Iraqi theatrical performance (Facebook). The research concluded with a set of results and conclusions.

[1]*Corresponding author.*
E-mail address: russil.kadim@cofarts.uobaghdad.edu.iq
[2] E-mail address: homam.abduljabar1101a@cofarts.uobaghdad.edu.iq

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1369
Russil kadim Oda , Humam Abduljabbar turki: Technology and identity formation in the performance of the Iraqi theatrical actor.
Al-Academy Journal - Issue 111 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

التقانة وتشكل الهوية في أداء الممثل المسرحي العراقي

أ.د. راسل كاظم عودة [1]
همام عبد الجبار تركي [2]

الملخص:

أسهمت التقانة بخلق فضاء جديد للتجربة المسرحية، وصارت (التقانة) عنصرا رئيسا من عناصره، لا سيما في الوقت الراهن وظفها العديد من المخرجين، ليس من أجل مجاراة الواقع بكل تأكيد، بل لأنها ضرورة فنية وجمالية، شكلت فضاءً تواصلياً جديدا بين العرض المسرحي والمتلقي، وأسهمت ببناء الأشكال الإبداعية بالقرب من المجتمع ومشكلاته وحدوده الثقافية.

تأسيسا على ذلك، أنطلق الباحث لاختيار موضوع هذا البحث الموسوم (التقانة وتشكل الهوية في أداء الممثل المسرحي العراقي- مسرحية فيس بوك انموذجا) الذي تضمن مقدمة البحث، التي احتوت على مشكلة البحث التي تمحورت في الاستفهام عن: (ما هو دور التقانة في تشكل الهوية؟ وكيف هو تأثير جدلية العلاقة المنجزة بين التقانة والهوية في أداء الممثل المسرحي العراقي؟) لتحقيق هدف البحث الذي تمثل في التعرف على طبيعة العلاقة بين التقانة والهوية والكشف عن جدليتها الفاعلة في بلورة الأداء التمثيلي للممثل المسرحي العراقي. فضلا عن أهمية البحث وحدوده والتعريف بالمصطلحات.

وتناول البحث في (التأسيس النظري) الذي اشتمل على مبحثين، الأول الأداء بوصفه هوية، أما المبحث الثاني فقد بيّن دور التقانة في تشكل الهوية على وفق أنساق الأداء المسرحي.. وتناول البحث في (إجراءات البحث) تحليل لعينة البحث التي تمثلت بالعرض المسرحي العراقي (فيس بوك). وخلص البحث بمجموعة من النتائج والاستنتاجات.

كلمات مفتاحية: التقانة، الهوية، الممثل المسرحي

مقدمة:

تقوم التجربة المسرحية على عناصر رئيسة من الواجب توفرها، ولا بد لهذه العناصر أن تنصهر في قالب فني إبداعي لإنتاج دلالاتها المرجوة، عن طريق التشكل السمعي بصري في فضاء العرض، ويمثل الأداء التمثيلي العنصر الرئيس، بوصفه فعلا درامية ينطلق من مرجعيات إنسانية وإجتماعية ليحقق حضوره في ذهن المتلقي، وهو بلا شك؛ الفعل الإنساني الذي يحمل هموم مجتمعه وتطلعاته على خشبة المسرح كمقترحات فنية وجمالية.

ومما لا شك فيه، إن الأداء التمثيلي يعد الركيزة الأساس التي تبنى وتتشكل في ضوئها العناصر الأخرى، وإن هذه العناصر فضلا عن الأداء، يجب أن تتضافر لتحقيق الصورة الفنية التي تحقق حضورها كفعل نقدي يسعى لتطوير المجتمع، وإن تشكل الصورة تبنى على وفق افتراضات متعددة، أهمها: الهدف الإنساني،

[1] جامعة بغداد \ كلية الفنون الجميلة
[2] جامعة بغداد \ كلية الفنون الجميلة

والوسائل والمهارات الفنية المتاحة لتحقيق ذلك الهدف، فأما أولها؛ كان الإنسان وما زال يبحث عن وجوده المحض، وظل يسأل منذ القدم حتى يومنا هذا (من أنا؟ وكيف يمكن تعريفي؟ وكيف أحقق ذاتي؟) وإنما هذه الأسئلة تؤكد توق الإنسان المستمر لتحقيق هوية خاصة به، هوية فردية وجماعية مع مجتمعه في الوقت ذاته. أما ثانيها؛ فإن الوسائل والأدوات والمهارات المسرحية في تطور مستمر -هذا ما يثبته التاريخ- وإن المسرح حاول منذ وجوده الأول الإفادة من هذه الوسائل بعصورها المختلفة، سواء القديمة منها أم الجديدة، ولعل أقرب توصيف للعصرنا الراهن هو عصر التكنولوجيا، وما أفرزته من وسائل جديدة على المستويات المعرفية والتطبيقة كافة، وإن الفنون بشكل عام والمسرح على وجه الخصوص، عمل على استخدامها بما يخدم حضور فعله الفني اجتماعيا.

بناءً على ما تقدم، أختار الباحثان عنوان هذا البحث الموسوم (التقانة وتشكل الهوية في أداء الممثل المسرحي العراقي) الذي يمكن تلخيص مشكلته بالاستفهام الآتي: (ما هو دور التقانة في تشكل الهوية؟ وكيف هو تأثير جدلية العلاقة المنجزة بين التقانة والهوية في أداء الممثل المسرحي العراقي؟)

وتقع أهمية هذا البحث بتسليط الضوء على دراسة تشكل الهوية في أداء الممثل المسرحي على وفق ضرورات التقانة، والكشف عن دور التقانة في تشكل الهوية بوصفها أداة معاصرة للاتصال والتواصل، فضلا عن إفادة الباحثين والمختصين في الشأن المسرحي بالمعلومات التي تعينهم على فهم اشتراطات وجود التقانة وتوظيفها في العرض المسرحي بشكل عام، وعلاقتها بأداء الممثل على وجه الخصوص.

ويهدف البحث الى التعرف على طبيعة العلاقة بين التقانة والهوية والكشف عن جدليتها الفاعلة في بلورة الأداء التمثيلي للممثل المسرحي العراقي.

تحديد المصطلحات

التقانة Technology: قبل الخوض في تعريف التقانة، لا بد من ملاحظة افتتاحية، هي إن التقانة؛ التكنولوجيا نفسها، لكن معاجم المصطلحات اللغوية العربية أحتفظت بالتسمية الإنكليزية (تكنولوجيا) نظرا لضرورات تخص اللغة، فضلا عن ورودها (التقانة) في معاجم عربية أخرى بهذا الشكل. فعندما يذكر الباحث (تقانة) أو (تكنولوجيا) فهي تحيل الى المعنى ذاته.

يعرفها (قاموس ستاندردstandard dictionary) التقانة على إنها "المعرفة النظرية في الصناعة وفنونها وعلى انها استخدام العلوم في الفنون." (wagnlls, 1965) وتعرف ايضا على انها "اشتقت من الكلمة اليونانية technologyوالتي تتكون من مقطعين techno وتعني مهارة او فن، والمقطع الثانيlogy والتي تعني علم.

التعريف الإجرائي للتقانة: نشاط إنساني معرفي، وطريقة نستطيع بوساطتها استخدام العلوم في صناعة الفنون، بوصفها المُنظم لعمل المهارات والخبرات البشرية المتاحة، وتطبيقها لاكتشاف وسائل ناجعة لحل مشكلات الانسان وتلبية حاجاته المعرفية والجمالية.

الهوية Identity: تعرف الهوية في اللغة على إنها "عبارة عن التشخُّص وهو المشهور بين الحكماء والمتكلِّمين. كما تعرف الهوية بوصفها "علاقة التطابق مع الذات عند شخص ما أو جماعة اجتماعية ما في جميع الأزمنة وجميع الأحوال، فهي تتعلق بكون شخص ما أو كون جماعة ما قادراً او قادرة على الاستمرار في أن تكون ذاتها، وليس شخصا أو شيئا آخر." (Bennett, 2010)

التعريف الإجرائي للهوية: الهوية هي التطابق بين الجوهر والوجود، بين الفكر والطبيعة، وهي السمة التي تحدد الإنسان في والوجود، على وفق خصائص تتعلق بالذات والمجتمع على حد سواء.

التأسيس النظري

المبحث الأول:الأداء التمثيلي هويةً

أولاً: فلسفة الفعل التمثيلي بوصفه وجودا

إن البحث في فرضية (الأداء التمثيلي بوصفه وجودا وتمثيلا جوهريا للذات الإنسانية)، لم تتولد بمحض الصدفة، او بفعل الإنشاءات اللغوية التي تجانب الحقيقة، على إعتبار ان الأداء التمثيلي ومنذ وجوده الأول يمثل حاجة بدائية دفعت الإنسان الى خلق التوازن مع الطبيعة، وفقا لممارساته العملية، وحاجاته الروحية، فهو الفعل الإنساني الواجب، الذي لا بد من فعله، وهو الحاجة التي تدفع الانسان الى البقاء في الطبيعة، والتفاعل مع موجوداتها، والوجود الذي يحكم بعلل سببية ومنطقية، تربط أفعال الانسان ربطا محكما، وتدفعه الى التحول الى الآخر، والأداء التمثيلي آنذاك؛ لم يكن بفعل الاتفاق، بل إنه ناتج عن حاجاته المشروطة بظواهر الطبيعة، بمعنى أن الفعل التمثيلي ينشأ عن طبيعتنا الإنسانية - الاجتماعية، بعد ان تعد له البيئة، فالإنسان كان وما زال ظاهرة اجتماعية محتومة، وهذا هو جوهر الوجود الإنساني، بوصفه كائن طبيعي يسعى لخلق توازنات عدة معها، فيلجأ الى التمثيل نظرا لحاجة ملحة لا يمكن انكارها او التخلي عنها.

وفي ضوء تتبع الوجود الإنساني، نجد إن الإنسان ومنذ وجوده الأول، وجد نفسه في بيئة مليئة بالأخطار، وما كان عليه سوى أن يدرئ الخطر عن نفسه وأبناء مجتمعه، بطرق عدة، لعل أبرزها هو الفن، ان اللحظة الفنية آنذاك، لم تكن من أجل الفن بكل تأكيد، ولم تكن من أجل التسلية أيضا؛ بل كانت ضرورة حياتية تسعى لتأكيد واستمرار وجود الإنسان، وتعطيه السلطة على الطبيعة، وتساعده في التغلب على المشكلات واستمرار الحياة، وهذا يؤكد إن الإنسان يسعى الى تبني مشتركات متعددة على أساس الخصائص الاجتماعية والبيولوجية والدينية، ايمانا منه أن تأكيد هذه المشتركات هو تأكيد لوجوده، وحاجة منه في الاحتماء من خطر الطبيعة، وإن الحاجة الى العيش هي الدافع الذي جعل الانسان يلجأ الى الطرق الفنية، وترتيب أولوياته على وفق افتراضات فنية بدائية، كان أولها الرسم على جدار الكهف، والنحت على الحجر أو الخشب، وكانت هذه الرسومات اشبه بلوائح تنبيهات تبيّن كيف للإنسان ان يتعامل مع الكائنات التي تهدد حياته، فضلا عن تبيان طرق تعامل الصيادين معها، لتقع في قبضتهم، فضرورة الرسومات هي المعرفة، والمعرفة بالشيء هي بداية طريق السيطرة والتملك والسيادة. والتمثيل أيضا، كان يدور حول صراع، صراع بين قوتين، الطوطم وأبناء العشيرة، الأب والذرية، الرب وزوجته، الوحش وفريسته، الصائد وطريدته، وفي هذا الصراع الظاهري رمز للصراع الداخلي بين قوتين في الروح الإنسانية، سواء كانت هي روح الفرد أو روح الجماعة، وإنما يقصد من هذه الاحتفالات التمثيلية، الى تمثيل درامي لخصائص الطوطم الذي تنتمي اليه العشيرة، حركاته ومشيته وسرعته ومقدرته على القنص وضربته التي لا تخيب، وهي في حقيقتها انتقال في المستوى السحري لعملية تدريب طويلة يكتسب فيها أبناء العشيرة زاداً من المقدرة على مواجهة ظروف حياتهم، والصراع الدرامي هنا صورة مركزة لصراع الحياة كله، رمز عن كفاح عشيرة الصيادين الذين يحملون

اسم الذئب في سعيهم الدائب والشاق لاقتناص فريستهم من الغزلان، واقرب مثال على ذلك، في داخل الحلقة في ليلة العيد، تدور قصة الصيد ويعرف أبناء العشيرة كيف يصطادون كما يصطاد أبوهم الذئب، في داخل الحلقة تجري دراما متشابكة العناصر من التدريب العملي، من التزود بقوة سحرية على الأشياء، من الاعداد النفسي العميق الذي يحدسه أبناء العشيرة بفطرة صائبة. التمثيل هنا؛ تشكيل وتشبيه خارجي، يبنى على الفائدة العملية المشتركة، وإن هذا التشبيه يبنى على المحاكاة والتقمص النفسي التام، الذي ينعكس على المظهر الجسدي، فاذاً؛ الإنسان يشارك الذئب بالفعل في خصائصه، ويمتد أيضا الى التخريج العنيف للمشاعر الكامنة، بالصيحة والحركة الموزونة الموقعة، وهذا كله إنما كان من أجل البقاء احياء في الجسد ونماء الحياة في النفس، كما ان استخدام القناع وجلود الحيوانات وشعرها، واستخدام المسوح المصنوعة من القش والنباتات، يشير الى التشخيص التام والكامل الذي يقع بين القائم بهذه الممارسات وبين القوة او الروح او الحيوان او النبات الذي يمثله ويرمز اليه. وهذا ما انسحب على الممارسات الدينية فيما بعد، بل يمكن ملاحظة تأثيره حتى هذه اللحظة. (Al-Kharrat, 2003)

أما في مرحلة الفكر الديني البدائي، افترضت الدراسات إن فن التمثيل قد بدأ مع أبناء وادي الرافدين (سومر) قبل آلاف السنين، حيث كان الرهبان يتهيؤون للتقرب من الالهة من خلال طقوسهم المختلفة، التي أصبحت فيما بعد إحدى أهم سمات المسرح، لقد سبق أبناء وادي الرافدين أبناء وادي النيل في هذه الممارسة الدينية، بيد أن أبناء وادي النيل اقتربوا في ممارساتهم أكثر من الحدث المسرحي عندما كانوا يحتفلون بذكرى إلههم (أوزوريس) ويجسدون في ذلك الاحتفال قصة مقتل البطل على يد أعدائه، وما كان من أخته وزوجته (ايزيس) إلا أن تلملم اشلاءه وتركبها لتعيده الى الحياة، وهذا يقودنا مباشرة الى صفة التشبيه، وتقودنا صفة التشبيه الى التسمية أخرى تقترب من ميدان المسرح بشكل كبير وهي (المحاكاة) أي قيام الانسان بمحاكاة نموذج ما، في حياته الطبيعية. إلا أن المحاكاة في العراق القديم تجسدت بالتماثيل والمنحوتات، التي تعبر عن الآلهة وأشكالها بالدرجة الأولى، ثم تطورت لتعتمد على استخدام النماذج الإنسانية الحية، وأقدم أنواع المحاكاة هي المحاكاة السحرية التي رافقت نشوء الأفكار الدينية الأولى عند الانسان، وفي وادي الرافدين كان الانسان يعتقد بوجود قوى غيبية وأرواح شريرة أو شياطين تحاول الحاق الأذى به باستمرار لذلك كان يلجأ الى كل السبل التي توفر له الحماية والاطمئنان، وهكذا توفرت إمكانية القيام بتصوير الاحداث التي نسجت في الاساطير حول الآلهة (تمثيليا) بمبرر ديني أساسه ضمان مسببات الخصب على الأرض، بمحاكاة الزواج المقدس، أو ضمان انتصار الخير على قوى الظلام. وهذا يدل على ان تلك النشاطات التي تتعلق بفن التمثيل، أكدت شيوع ما يعرف بالمحاكاة، أي ان الانسان يندمج مع قبيلته في محاكاة ظواهر الطبيعة لكي يؤنسنها ويسيطر عليها، وأبرز هذه الظواهر هي صلاة الاستسقاء التي يتودد الانسان فيها الى الطبيعة حتى يتنزل المطر ويعم الخير، ومن تلك الظواهر أيضا؛ تقمص الفرد في القبيلة لحيوان مقدس أو نبات او حجر، رغبة منه في أن يمنحه الصحة والصيد الوفير. (Al-Muhanna, 2014)

تأسيسا على ما سبق، إن مرحلة التمثيل البدائي القائم على التشبيه تتداخل مع مرحلة التمثيل الطقسي القائم على المحاكاة الدينية، من حيث انهما في المرحلتين يقومان على اساسات ترتبط بالممارسة العملية القائمة على المنفعة واستمرار الحياة من جانب، والمعرفة على فهم الطبيعة باستفهاماتها المتنوعة

من جانب آخر، لكن؛ لا يمكن أن نعد المرحلة الثانية هي تكميل للمرحلة الأولى، فلكل واحدة افتراضاتها ومرجعياتها الخاصة، واساس هذه الافتراضات هو كيف نفلسف الوجود، وكيف تترتب عناصره على وفق الحقائق العملية التي تستند عليها، ففي مرحلة التشبيه اعتمد الانسان على مسلمات بديهية حاولت تشبيه الانسان بأعدائه في الطبيعة، فعملية التحول من الإنسان الى الأسد مثلا، هي في حقيقتها عملية تشبيه خارجي الغاية منه فهم نقاط القوة والضعف والتغلب عليها، أي أنها عملية ديالكتيكية تحتفظ بسمات كل طرف من المعادلة (الإنسان – الأسد)، لكن في مرحلة التمثيل الطقسي القائم على المحاكاة تفترض عكس ذلك في كونها تعتمد التحول الى الآخر، دون الاحتفاظ بالصفات القبلية، بمعنى انصهار الذات في الآخر الذي يكون بالضرورة هو ذات عليا، وهذا ما يمكن أن نشاهده في حضارات عدة، وعلى وفق ممارسات متنوعة، كانت الغاية منها هي الفهم والمعرفة كمرحلة أولى، والحاجة لترويض الطبيعة كمرحلة ثانية.

إن أبرز ما يتبيّن للباحثين في ضوء مناقشة نشأة الأداء التمثيلي على وفق فرضيتي (التشبيه والمحاكاة الدينية)، إن تشكل الفعل التمثيلي الإنساني لم يكن بعيدا عن محيطه الاجتماعي، أو افتراضاته الوجودية، بمعنى إن التمثيل كان انعكاسا مشروطا وقائما على مبدأ التعاطي مع المتغيرات الطبيعية وفقا لحاجة إنسانية، وإن الفعل التمثيلي هو الرابط الجوهري لعلاقة الفرد بمجتمعه، وهذا ما تأكده سياسة الهوية، إذ إن وجود الإنسان وتعريفه لا يتم إلا من خلال المواقف والدوافع الاجتماعية التي يؤكد وجوده من خلالها (Kadim oda, russil, 2022 & Salal). وإن الأداء التمثيلي هنا؛ هو "فعل بحث عن الهوية، وهو بحث لا يجد غايته إلا بأن يفقدها، ومن ثم فإن وجود الممثل يقع في منطقة الغياب أكثر من وقوعه في دائرة الحضور، إنه غياب من أجل الحضور وحضور من أجل الغياب (Saad, 1990). فالتمثيل بهذا لم ينفصل عن وجود الممثل الاجتماعي والثقافي، ولم ينفصل عن افتراضات الهوية التي تعمل في مضمونها على (أن أكون ذاتي) أو (أجد ذاتي الحقيقية)، على وفق ذلك، نجد الممثل – الانسان، وبوساطة فعله التمثيلي يسعى الى تحديدات متعددة مع الآخرين، وفقا للخصائص الاجتماعية والثقافية والبيولوجية، وإن "القيام بالتمثيل هو عملية متجادلة، متوالدة قائمة على (الفعل)، أي أنه صيرورة للإنفعالات والمعاناة البشرية بطريقة فنية تتم بواستطها ربط الممثل بعلاقة ما بجمهوره" (Youssef, 2001) وهذا يحيلنا تجاه فرضية أن الممثل يسعى لتأكيد هويته من خلال فعله التمثيلي بوصفه وجودا لذاته الحقيقة التي تميزه عن الآخر، وهي فرضية تعمل بالضرورة على أن التمثيل فعل تأكيد الهوية، وإنه فعل تتبلور بوساطته الهوية، وتتشكل وفقا لمنطلقات اجتماعية مشتركة، وإن الوجود الفني ما هو في الحقيقة إلا وجود إنساني- اجتماعي.

هذا فيما يخص فلسفة الوجود الأول للفعل التمثيلي في المجتمعات البدائية، وبما لا شك فيه إن فلسفة الفعل التمثيلي ستختلف ونحن نحتكم الى العولمة بفضائها التقني الآن، وإشتراطات الوجود الإنساني في المجتمع تختلف إيضا، من حيث ان الضرورات الوجودية حتمت فضاءً تواصلياً جديدا، وممارسات عملية تختلف هي الأخرى، وإن بروز التقانة بوصفها لغة مشتركة للمجتمعات الإنسانية كافة، أسهمت بشكل فاعل في تبلور أنساق جديدة للأداء التمثيلي، ولعل السؤال الأبرز في هذا الصدد، هو: ما هو دور التقانة في تشكل الفعل التمثيلي؟ وما هي اسهاماتها في تشكل الهوية بوساطة الفعل التمثيلي؟ وهذا ليس إعتراف مسبق من الباحث بدور التقانة الفاعل في تشكل الفعل التمثيلي القار بالهوية، بل إنه إستفهمام وجودي، أنبثق من

معطيات الواقع، بممارساته كافة، وبضمنها الممارسة المسرحية والفعل التمثيلي على وجه الخصوص. وعليه؛ سيلجأ الباحثان الى البحث في علاقة التقانة بالفعل التمثيلي، ودورهما في تشكل الهوية في الخطاب الفني المسرحي، والمجتمعي – الإنساني، على اعتبار أن الوجودين غير منفصلين. (fuad fadhel, L. , & kadim oda 2020) ذلك في ضوء علاقة الفضاء التقاني الوسائطي، والأداء التمثيلي، كون الأخير هو وجود وهوية تنسحب من ما هو واقعي الى ما هو فني مسرحي.

ثانياً: الفضاء التقاني وتشكل الأداء

إن الفضاء المسرحي ومنذ وجوده الأول حتى اللحظة، يعتمد الأساليب والوسائل التي تسعى في مضمونها الى تأكيد الوجود الإنساني بوساطة لغة فنية تعمل على خلق التواصل بين العرض والمتلقي، بما يتماشى مع متطلبات كل حقبة زمنية، وإن هذه الوسائل والأدوات التي تجسد في حقيقتها إعادة إنتاج الإنسان لنفسه بما يحقق التوازن مع الطبيعة، وتمثل حقيقة التقانة التي لم تنفصل يوما عن الفعل الإنساني بشكل عام والإبداعي في المسرح على وجه الخصوص. فهي وجدت مع وجود الإنسان نفسه، و"يمكن ان يمتد تاريخ التكنولوجيا بامتداد تاريخ البشرية كله. ذلك لان النوع البشري هو تلك المتوالية من الانواع التي بلغت ذروتها في صورة الإنسان العاقل، الذي تميز بالقدرة على صنع الاشياء – اعني صنع الادوات والابتكارات الفنية." (Buchanan, 2000) لكن؛ بلا شك، ان التقانة (التكنولوجيا) تتطور مع تطور الإنسان من حيث إنها أدوات، لكن المبدأ هو نفسه، إذ "إن التكنولوجيا الجديدة، كالقديمة فهي ببساطة مجرد أدوات، والقدر الذي تقوم به هذه التكنولوجيا بتحسين أو إعاقة المجالات المعرفية والسلوكية والاجتماعية والجسدية يعتبر عاملا مهما في الطريقة التي تستخدم فيها." (Al-Labban, 2003)وعليه؛ يمكن تأكيد إن الفعل الإنساني لم ينفصل يوما عن التقانة، لما تشكله من نقطة تحول تعمل على إعادة إنتاج الواقع على وفق المعطيات الوجودية، كما يجب أن يكون، واقعا يكون فيه الإنسان هو المركز في الطبيعة، وهذه الفرضية بطبيعة الحال انبثقت من حاجة الإنسان في لحظة النشوء الأولى، وستبقى حاجة حتى اللحظة الأخيرة، على اعتبار أن الوعي الإنساني في تطور مستمر ومن البديهي ان تقاناته تتطور أيضا، وهذا إنما ينعكس على ممارساته كافة، وخصوصا في اللحظة الراهنة، صارت التقانة هي اللغة التي تستطيع من خلالها تأكيد ذاتك وإبراز هويتك بوصفها أفق واسع من وسائل الإعلام وضرورة وجودية قبل ان تكون فنية تعمل على رسم أبعاد حقيقية لذاتك أمام الآخر، وعليه فإن "التكنولوجيا لا مفر منها ابدا، إذ باتت منطقا للتحول والتطور كحال الطبيعة ونشأتها وتأثرها في الانسان، وعليه فان التمازج مع التكنولوجيا يجعل فضاء المخيلة اوسع وأرحب." (Al-Ruwaie, 2007)

ان تأثير التقانة على الثقافة الإنسانية لم يكن وليد الصدفة، بل إنه تأثير يمتلك امتدادته التاريخية، وحاله حال العلاقة بين الإنسان والتقانة، بوصفه إنعكاس مشروط بالحاجة الوجودية للإنسان نفسه، إذ إن "كل التكنولوجيات هي تجسيد للثقافة. وحيث أن التكنولوجيات منتجات إنسانية فإنها يجب أن تكون واضحة بداهة. ولكن طالما أن التكنولوجيات تتطلب طرقا للرؤية ... فهي مساوية للأسلوب الميتافيزيقي للرؤية (كما قال هيدجر) وهي أيضا متضمنة الخصوصيات الثقافية." (Ed, 2006)ولعل هذا ما يؤكد إن التقانة بشتى أنواعها هي تجسيد للوجود الإنساني على وفق رؤية مثالية، تنعكس على ممارسات الإنسان وبضمنها الفنية، بوساطة تأكيد خصوصياته الثقافية، وإن المسرح والفعل التمثيلي لم ينفصل عن هذا الإفتراض،

على إعتبار أن الفعل التمثيلي هو ايضاً يسعى لتأكيد هذه الخصوصية، بوصفه وجودا متصلا بين (الإنسان -المجتمع -المسرح).

المبحث الثالث: تشكل الهوية و أنساق الأداء المسرحي

إن أبرز ما يمكن تحديده في إطار هذا المبحث، هو جدلية العلاقة بين الأداء بوصفه وجودا للممثل الإنسان في العرض المسرحي، الذي لا ينفصل بالضرورة عن الوجود الاجتماعي، وبين الفضاء بوصفه انعكاسا ماديا لضرورات ذلك الوجود، بمعنى إن الفضاء بوسائله كافة، هو صورة تتمظهر على وفق اشتراطات مسبقة تخص الأداء التمثيلي من جانب، والممثل الإنسان من جانب آخر، وهذا ما يحرص الباحث على تبيّانه، منطلقا من الأنساق الأدائية التي لا تفصل الممثل عن فضاء عمله، بل تتداخل معه (Khalaf, & Kadim oda Hussain, 2021)، في سبيل تأكيد مقولة: إن الفضاء لغة للممثل وضرورة تعمل على تحقيق جدلية ما بين الفعل (الإنساني) الواقع فعلا، والفعل (المفترض) الذي يجب أن يكون. ولعل هذا ما تحقق فعلا لحظة حضور التقانة بشكلها الجديد، وإنشاءاتها المشهدية التي حققت نوعا من الانسجام بين الممثل وعمله على الخشبة، في ظل التطورات التقنية المتسارعة.

أولا: شعرية الفضاء الضوئي (ادولف آبيا انموذجا)

ينبع رفض (آبيا وكريج) للاتجاه الواقعي ونقده، من اتجاه الفلسفة الغربية، الى التجريد، بمعنى انفصام الصلة بين الموضوع وصورته، او بين الموضوع والانطباع الذي يخلقه، وإن هذا الميل الى تفتيت الصورة وتجزئتها تعكسان رغبة الفنان في التمرد على واقعه، ورفض الدور الذي تقوم به المؤسسات الاجتماعية والسياسية. تأسيسا على ذلك، حاولا الإستعاضة 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 الى مزج عناصر التمثيل والتشكيل والضوء والموسيقى في نسيج مترابط، وإظهار الطاقة الشعرية الكامنة فيها (Abu Douma, 2005).

إن رؤية (ادولف آبيا) التي تنص على إن الفضاء المسرحي هو إنعكاس لفعل الممثل وتعبير عن دوافع الشخصية الداخلية، وإن "الضوء والموسيقى وحدهما يستطيعان التعبير عن الطبيعة الباطنية لكل المظاهر ... بينما يقدم الممثل الاعداد المسرحي للضوء" (Bentley, 1975) هو الدافع الأول الذي دعاه الى التفكير بفضاء ينسجم مع تطلعاته في تحقيق ذلك، لكنه وجد "إن العائق الأول هو ذلك الإنفصال بين الممثل ذي الأبعاد الثلاثة والمنظر المسرحي ذي البعدين –اي المرسوم- وحيث أعتقد بأن الممثل هو الوسيط بين الدراما والمتفرج، وأن الإيهام المنظري لا يتم إلا بحضور الممثل الحي، لذلك أبتغى أن يخلق التجانس بين جميع العناصر مع الممثل." (Abdel Hamid).

في ضوء ذلك، أكد (آبيا) على وجود الدرج والمستويات والاعمدة والعلاقات المنسجمة للخطوط باعتبارها عناصر لا يمكن ان يستغني عنها المسرح، وكان يقول إنه مع الإضاءة الجيدة، يذوب الممثل في البيئة التي تحيط به فيخرج من هذا كله كائن عضوي متكامل، وإن الممثل تشكيل ولهذا فهو يشغل جزءا من الفضاء، وهو لا يشغل الفضاء بحجمه فقط، بل بحركته أيضا، وبحركاته وتحركاته يمتلك جزءا من الفضاء

وبدونه يصبح الفضاء لا نهائيا، ويفلت منه. وعليه؛ فإن الجو التصويري عنده جزء لا يتجزأ من الصور المسرحية التي تنتسب مباشرة الى الممثل دون ان تقلل من أهميته، وإن تشكل الصور في مسرحه كتأثيرات تفرض أن يوضع الممثل في وسطها، إلا انها تنبثق من الممثل ولأنها تعابير كاملة عن شخصيته المتخذة وعواطفه. (Youssef, Foundations of acting theories, 2001)

ثانيا: جدلية الفضاء الوسائطي (بسكاتور، ليكومبت، وويلسون انموذجا)

يبرز لدينا العديد من المخرجين الذين تعاملوا مع الوسائطية الجديدة، في النصف الثاني من القرن العشرين، حيث نرى ان (أرفين بيسكاتور 1893-1966) من خلال مسرحه السياسي "قد وازن بين دور الممثل ودور التشكيل في الأهمية الدرامية، وتنوعت الوسائل الميكانيكية والحيل المسرحية وحيل الإضاءة وصور الفانوس السحري وأستخدام السينما (...) فقد كان الهدف يتمثل في ديناميكية التشكيل المسرحي، فقد ساهمت كل إنجازات التكنولوجيا في تطوير المنصة المسرحية" (Taryam, 2009)، فالتقنيات الوسائطية الحديثة، التي شغلها بسكاتور في مسرحه، أسهمت فاعليتها في إبانة أفكار العرض، مع الإحتفاظ بدور الممثل وفاعليته في عملية التواصل، حيث أن السبب الذي دعا بسكاتور إلى أستخدام الوسائطية الحديثة "كان قدرة الفيلم على وضع الحدث الحي في مواجهة السياق الإجتماعي والسياسي الذي شكله. ويشير أيضا ان استخدام الفيلم يسهم في ايجاد مسرح في شكل معاصر ذي ايقاع متزايد يخلقه الفصل الديناميكي بين المشاهد الحية والسلاسل المصورة التي تعكس الإيقاع الاكبر للمجتمع التكنولوجي (...) وأثر الميديا في الادراك 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 ومن خلال استخدام الفيديو كخلفية للممثل، أن يعكس أيقاء المجتمع الرتيب ورداءة الوضع، عبر مقارنتها مع الممثل الحقيقي المتحرك في فضاء العرض، فهو يسعى بذلك لخلق صورة جدلية بين ما هو كائن (يشير له بالوسيطة الفيديوية) وما يجب أن يكون ويشر له بالممثل الحقيقي بوجوده المادي العياني.

بينما أستخدمت المخرجة (إلزابيث ليكومبت) التكنولوجيات الرقمية الوسائطية في عروضها، وبالأخص في عرض (أضواء البيت) حيث عملت (ليكومبت) على الخلط بين الممثلين الأحياء الواقفين على خشبة المسرح، وبين الوسائطية المعروضة، على الشاشة الرقمية الموجودة على الخشبة، حيث أرادت ليكومبت أن يجاري الحدث الحي للحدث المعروض على الشاشة، وفي أحيان أخر، تعمل ليكومبت على تمازج الصورة الوسائطية مع الصورة الحية المتمثلة بالممثل، كأن تكون حركة الممثل تكتمل بحركة الفيلم، وحركة الفيلم تكتمل برحكة الممثل، حيث أعتمدت ليكومبت على الممثل بالدرجة الأساس، كونه العنصر الحيّ الوحيد في العرض المسرحي، وبالمقابل تجعل التقنيات المتطورة تعمل لخدمة الموضوع والفكرة من غير تهميش للممثل بل تعمل كصورة تعمق الفعل الدرامي لديه (Al-Shammari, 2017).

أما (روبرت ويلسون) الذي يستخدم الكولاج بين النصوص الدرامية بوصفها نغمات سمعية تمتزج بالتعبير البصري ولا تخلق معه علاقة تقليدية، فهو يحاول أن ينحو بتجربة العرض المسرحي الى التجريد الموسيقي، بمعنى انه لا يستخدم الموسيقى كخلفية مصاحبة لما يحدث على الخشبة، ولكنه ينظر اليها

بوصفها ممثلا متمكنا تنحصر مهمته في نقل رسالة عاطفية للمتفرج تستطيع ان تحرك وجدانه تجاه ما يرى (kadim oda R. , 2016)، وهذا انما يظهر ان (ويلسون) ينظر الى 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 نوعا من السيكودراما، التي يمكن تقود المتفرج لمعرفة ذاته معرفة حقيقية، وذلك عن طريق قدرة الصور المركبة والصيغ السمعية على التأثير في وجدان المتفرج والنفاذ الى اللاوعي عن طريق الوعي ذاته.

ومن جانب آخر، يفترض (ويلسون) خطابا جديدا، يعمل على وفق جدلية ما بين الداخلي والخارجي، أي إنه يعتمد على أن الإنسان يسجل أحاسيسه على مستويين: شاشة خارجية، وشاشة داخلية، اما الشاشة الخارجية فتسجل الأشياء التي يتم إدراكها شعوريا، في حين تسجل الشاشة الداخلية الأحلام والذكريات، وهذا إنما يعطي انطباعا للجمهور بأنه قد رأى أو سمع ما ليس موجودا في الحقيقة، معتمدا في ذلك (ويلسون) على استخدام التقانات الصوتية المتقطعة، وشرائط التسجيل المتعددة التي تدور معا، التي تجعل لعروضه شكل سلاسل من الصور والأنشطة الفردية التي لا تحيل المتلقي الى العالم الواقعي، وهو بالضرورة واقعا أما يكون أكثر قسوة من الواقع، أو واقعا منشودا، والأمر بطبيعة الحال، متروك للمتلقي، كي يستخلص معنى مما رآه، ثم يقرر ما إذا كان هذا نظاما او فوضى، له شكل أو بلا شكل، إن كان هذا كله شيئا يهمه (Ross).

إجراءات البحث

عينة البحث: تتمثل عينة البحث بالعرض المسرحي (فيس بوك) اعداد واخراج عماد محمد قدم على خشبة المسرح الوطني في بغداد عام 2011 من تمثيل محمد هاشم

تحليل العينة

وصف العرض المسرحي

وسط كومة من الجماجم ينهض الرجل الباحث عن ذاته، يشير الفضاء الى شاشة كبيرة تتوسط مساحة العرض، فيما تتوزع على الخشبة مجموعة من الخوذ تتعدد وتتنوع دلالاتها بين الفينة والأخرى، لتتشكل على شكل ثنائيات تبحث في طبيعة العلاقة بين (الكائن \ غير الكائن - الإنسان \ المنسون - الحياة \ الموت)، وكل هذه الافتراضات في جو ملتهب بفعل سياسات السلطة والقيد الاجتماعي التي تقودك الى الجحيم، الجحيم بفعل انتزاع (السلطة) لوجودك، تمثل بشكل واضح بوساطة الشخصية المحتجة، التي كانت تعنى بشكل مباشر باحتجاجات (٢٠١١م) التي واكبت ما افرزتها تيارات ما يسمى بالربيع العربي، تجسد ذلك عبر جدلية صنعتها التقانة وعمل على تأكيدها فعل الممثل الانسان، وجاءت التقانة هنا؛ بوصفها المؤثرات الصوتية والاضاءة والصور والفيديو، كموجه فني عمل على خلق جدليات متعددة من خلال انقسام الفضاء الى ما هو حقيقي يتمثل بفعل الممثل الإنسان على خشبة المسرح، وما هو افتراضي يتمثل بفعل التقانة.

إن حكاية العرض التي تستند على موضوع الإنسان المحتج على واقعه بوصفه مجموعة من القيود، بفعل ممارسات السلطة التي حددت الإنسان ضمن ايديولوجيات ضيقة، وحولته الى كائن مغترب في مجتمع

لا يسمع ولا يرى ولا يتكلم، بوساطة توصيفات العرض، التي صورته بمجموعة كبيرة من الجماجم، وإن هذا الانعزال هو في حقيقته احتجاج على المجتمع الخاضع تحت قيود السلطة، وهو تواق للحرية في الوقت نفسه، لكن فعل التثوير غائب، ويبقى غائبا حتى نهاية العرض، عندما تنهض الجماجم من الأرض، وفي الوقت ذاته تجابه من قبل السلطة بالهراوات كما في كل مرة.

أما ما يخص الشخصية على وجه التحديد، فإن شعورها بالانفصال عن واقعها واهداف مجتمعها دفعها الى الإغتراب، ولعل ذلك يمثل إنتقال الى فضاء جديد للتفكير بالوجود، تجسد عيانا عبر انفعالتها الصوتية وتكويناتها الجسدية التي صورت ضياع هويته، عن طريق إنفصال الإنسان (الشخصية) كوجود مادي عن جوهره كوجود معنوي، أشار له العرض عبر حركة الشخصية الواقعية على المسرح وصراعها مع الشخصية الإفتراضية في مادة الفيديوعلى صفحة الفيس بوك، على الرغم من أن صفحة الفيس بوك هذه، تشير الى الممثل (محمد هاشم) في الواقع، لكن صورهما العرض بوصفهما شخصيتين من عالمين مختلفين، أو أن الشخصية انشطرت الى شخصيتين وما هذه الا صرعات داخلية، تشير إلى أن هذه الشخصية تعاني اغترابا، يتمثل بإنفصال الإنسان عن جوهره.

كما إن العرض المسرحي (فيس بوك) قد أنطلق من كون الإنسان هو نفسه الصانع للطواغيت وهو من يقطف ثمار دمارها، في ضوء ذلك تشكل أداء الممثل ليحقق وجود تلك الفكرة ويعبر عنها عبر نظم أدواته الصوتية والجسدية، لتُشكل وتنحت افعالها بما يتناغم مع فكرة العرض، حيث نرى ان المسرحية أظهرت شخصية (المحتج - السجين - الميت) محتجة على واقع مجتمعها بنفس درجة إحتجاجها على السلطة، تجسد ذلك عبر حواراته ومناجياته المتكررة وكأن لا أحد يسمع أبدا، أبتدأها بإستفهامه الأول: **(لماذا هذا السكون الأخرق الذي لا تمزقه الأصوات؟)** وهو إشارة واضحة للإحتجاج والتمرد لتحقيق الذات وإبطال ونفي ثقافة عصره السائدة، وإن أفكاره التي اختلفت عن افكار الاخرين، خلقت فجوة بينه وبين المجتمع، وجعلته يفقد هويته كذات فاعلة في المجتمع.

كما يلاحظ إن الشخصية تعاني صراعا داخليا، تمظهر في عدم توازنها واتساقها الروحي مع المادي، كوجود قائم وحاضر عيانيا، إذ ان تأكيد حضور الهوية وتشكلها من عدمه، قائم على الصراع الحاصل بين (الروح المجردة) و (المادة – الجسد المجسد)، وإنما هذا الإنفصال أسهم بخلق شخصية منعدمة الوجود ومسلوبة الإرادة، من حيث انها تعيش اغترابية مفروضة قسرا، فهي اشبه بان تكون ميتة، إذ إنها لم تعد من الكائنات الحية الحرة، ذلك من خلال احساسها، او وجودها العدمي الذي يجعلها منزوية في عالم غريب وغير مألوف، هو يرجع لذلك الاحساس في كونها متروكة في عالم غريب، عالم لا تنتمي اليه، ولا تشعر بوجودها فيه.

التقانة وتشكل الهوية في أداء الممثل

أنقسم أداء الممثل في العرض المسرحي (فيس بوك) إلى مستويين، مستوى واقعي تمثل بأداء الممثل ضمن حدود جغرافية العرض المادية على خشبة المسرح، ومستوى افتراضي عملت على حضوره التقانة بتنوعها ضمن الفضاء، وإنما هذين المستويين في حقيقة الأمر، يقعان ضمن دائرة جدلية مستمرة، بحثت في متناقضات عدة -كما أُشير لها مسبقا- سعت لتأكيد مبدأ الهوية الإنساني، في البحث المستمر عن الذات

الحقيقية، بوصفها جوهر الوجود، فحضر الأداء التمثيلي، بمستوياته المتعددة، ليؤكد جوهر هذه العلاقة، وأقصد علاقة الإنسان كوجود مادي مع جوهره؛ وإن هذا الوجود لن يكتمل ما لم يتأكد ضمن حدود المجتمع، في ضوء تحديدات متعددة تستند على خصائص اجتماعية وثقافية بالمقام الأول، إذ إن حضور الشخصية كقالب فني – مسرحي، هو في حقيقته حضور (الممثل -محمد هاشم) كمفهوم إنساني واجتماعي. ولعل ما يؤكد ذلك المشهد الفيديوي الأخير الذي يظهر فيه (الممثل والمخرج) يتظاهرون في ساحة الإحتجاجات.

إن أداء الممثل بوصفه انسحابا من ما هو واقعي، إلى ما هو فني، تبيّن في العرض المسرحي (فيس بوك) كضرورة حتمية، وإن فعل التحول من (أنا -الممثل) إلى (الآخر-الشخصية)، هو في حقيقته، ليس عملية (انزياح وإحلال) تلغي وجود الأنا المزاحة، بل هو فعل تطويري، يعمل على حفظ سمات الاثنين معا، وهو حضور من أجل الغياب وغياب من أجل الحضور كما يقول (صالح سعد)، بمعنى إن الأداء هنا؛ هو وجود لا يجد غايته إلا بحضور الهوية المطورة الجديدة، التي تستند بشكل مباشر على (ذات الممثل الإنسان)، وهي في الوقت ذاته، وجود يتحقق عند حضور الأداء الفني كموقف اجتماعي، الذي يمثل بالضرورة موقف الممثل نفسه.

كما إن هذا الحضور الأدائي الذي أرتبط بالموقف الاجتماعي، هو في حقيقته انعكاسا للإفتراضات الوجودية وتحققها، وحاجة إنسانية دفعت الممثل إلى البحث في فرضيات وجوده الأساسية بالواقع، وبين هذا وذاك، انبثق الأداء وتشكل كفعل (دفاعي) ومعنى يسعى لحماية الذات الفردية والجماعية من الانتهاكات التي يتعرض لها الإنسان تحت هيمنة السلطة، فضلا عن كونه نقد للصورة النمطية التي تشكلت بفعل سياسة القوة، وهدفها تغييب الإنسان وتحويله الى كائن مستلب، وبالتالي تذويب لهويته وصهرها في قالب جديد. وعليه، يرى الباحثان إن مبثوثات المعنى الأدائي التثويرية، في لحظة عرض فضيحة سجن (أبي غريب) المعروفة للجميع بأنها عمل مشين يندى له جبين الإنسانية جمعاء، يمثل في حقيقته حيلة دفاعية تسعى لفضح الآخر وتأكيد الذات، فضلا عن كونه تمثيل لعذابات الإنسان (الممثل في المجتمع) في ناضله المستمر لكسب الاعتراف.

يقدم العرض فعلين متوازيين، الأول يتمثل بالماضي تجسده شاشة الفيديو، والآخر بوصفه حاضرا يتجسد بفعل الممثل الحي على الخشبة، وبين هذا وذاك، يسعى العرض لتقديم مقترحاته الجمالية، عبر سعيه لتأكيد مقولة أن الحاضر هو امتداد تعسفي للماضي، وإن عذابات الإنسان مستمرة، لأن فعل الاحتجاج على الاستبداد غائب، هنا؛ لم تصنع التقانة بوصفها الصور المعروضة على الشاشة متضادات جدلية، بقدر ما عمل على توكيد الفعل الإنساني الحي، وتضمين الذات الفردية في الذات الجماعية، بمعنى ان التقانة هنا إعادة انتاج الذات من كونها فردا الى ذات بوصفها مجتمعا، وهو أحد الوسائل التي استخدمها العرض لتحقيق فعل الاحتجاج في الواقع، ولعل ذلك يمثل واحدة من ضرورات التقانة وأهميتها في تشكل الهوية، نسبة الى مساهمتها الفاعلة في تجزئة الفعل التمثيلي واحالته الى زمنين مختلفين يجسدان معنى واحد يصور تمرد الإنسان على واقعه، فالهدف في الماضي هو نفسه في الحاضر، والنضال من أجل الحرية هو نفسه في الأمس واليوم وغدا، وهنا؛ لم يكن الأداء إلا ذلك الفعل الإنساني الذي أنبثق من ضرورات الواقع، وتمت

معالجته الفنية ليعيد انتاج الواقع كما يجب أن يكون، إذ إن الفعل التقاني هو فعل واقعي، تتم معالجته على خشبة المسرح آنيا، بوساطة أداء الممثل الإنسان، على وفق معالجات وجودية تتعلق بالإنسان في الواقع نفسه، ليتشكل لنا كمرحلة نهائية الفعل الاحتجاجي بوصفه الضرورة التي يجب أن تكون، والمخلص من أجل كسب الهوية، وهذا إنما يؤكد واحدة من مفهومات الهوية بوصفها مشروعا منفتحا على المستقبل، بمعنى إنها مشروع متشابك مع الواقع والتاريخ.

لعل الغرض من تفتيت الصورة المسرحية ومعالجتها في الآن نفسه، هو لتحقيق نوعا من الخبرات النقدية، يأخذ فيها المتلقي دورا في المعادلة المسرحية، بناء على فرضيات العرض ومعالجاته للموضوع، وإن هذه الخبرات تضع المتلقي أمام ذاته الآن، وذاته المنشودة في المستقبل -إنما هذا يقترب من موضوع التطهير من حيث إنه شعور بالشفقة على (الممثل-الإنسان- المعدم) وصراعه الطويل من أجل تحقيق الذات وكسب الهوية، والخوف على نفسه من المصير ذاته، لا سيما إن إفتراضات التقانة في المشهد المسرحي هي مستدعاة من الواقع الذي يعيشه- وهذا يضع المتلقي أمام نفسه المعذبة، ولا بد له أن يختار أحد الطريقين اللذين حددهما العرض مسبقا، طريق الخضوع والانكفاء على الذات، كما صوره العرض بمجموعة كبيرة من الرؤوس (الجماجم) الغارقة في نوم عميق، وطريق الاحتجاج والتمرد والتغيير الذي صوره الأداء الإنساني للممثل. وعبر سؤال الكينونة الأزلي (من أكون؟) و (أي الطريقين أمثل بالنفس؟) يتحرك الراكد في النفس، ويتشكل الوعي، عندها يستطيع المتلقي معرفة ذاته معرفة حقيقة فعلا، وتتحقق العدوى بوصفها فعلَ الاحتجاج الذي يسعى جاهدا لنيل الحرية وتحقيق الهوية.

إن جدلية العلاقة بين فعل التقانة والفعل الإنساني، حتى لو كانا متفقين من حيث المعنى، ومختلفان من حيث أن الأولى واقع، والثانية معالجة فنية، إلا إنهما حققا إعادة إنتاج الواقع كما يجب أن يكون -كما ذكر آنفا- وتحقيق الهوية الجديدة التي تنسجم مع ضرورات الواقع الجديد، بناء على افتراضات الأداء بوصفه وجودا فنيا – إنسانيا، وافتراضات التقانة بوصفها صورة للواقع في الماضي والحاضر، وبما إن الفضاء المسرحي هو انعكاس للروح الباطنية للممثل الإنسان من جهة، وطبيعة الوجود من جهة أخرى، أسهمت بخلق بيئات جديدة للتلقي في الحدث المسرحي، وهذه البيئة المنشودة وضعت المتلقي أمام نفسه وكما ذكر مسبقا، ليصنع مقارنة بين ما هو حاضر وما هو منشود، وليس هنالك من طريق سوى الاحتجاج لتحقيق بيئتك المنشودة التي تنشأ فيها هويتك الجديدة، العرض مارس حيلة الدراما في الإقناع وتبني الموقف الدرامي، وعمل على تحويله الى موقف (إنساني-اجتماعي)، وهنا ليس كما في الكلاسيكيات القديمة، أن يتبنى المتفرج سلوكيات البطل، وينظر عليه بعين الشفقة بعد سقوطه التراجيدي، ليعيش وأياه مأساة ما أقترف من أخطاء، بل على العكس، إن المعادلة مقلوبة وليس هنالك سقطة تراجيدية (بالمعنى الفني)، لكن ربما تكون بالمعنى الاجتماعي، إذا تخلى المتلقي عن أهدافه المرجوة التي عمل العرض على تحقيقها، وساهمت التقانة ببلورتها.

إن تحقق التماهي والانسجام بين الممثل والفضاء التقاني (الإضاءة– الموسيقى والمؤثرات الصوتية- الفيديو- الصور) في العرض المسرحي (فيس بوك) أسهم بخلق كائن عضوي متكامل، فلم يكن دور أحد العناصر تلك، متغلبا على الآخر، بل على العكس، أصبح فضاء العرض بعناصره كافة، إنعكاسا ماديا لجوهر

الوجود الإنساني عبر حضور المعنى واستدلالاته التي أكدت الخصائص الاجتماعية وحققت تحديدات متعددة بين العرض والمتفرج، انطلاقا من الهموم المشتركة، والأهداف المرجوة، وعليه؛ يرى الباحث إن المنظومة الضوئية والموسيقى فضلا عن الوجود الحي للممثل، أنتجت نوعا من الطاقة الشعرية وعمقت الفعل الدرامي، ليذوب فيه الممثل، فيخرج من هذا كله كائن عضوي متكامل -كما يقول آبيا- عوضا عن ذلك، فإن الممثل هو من يعطي تحديدات للفضاء، وهو من يحقق معناه، بوصفه تعبيرا عن عواطفه وتطلعاته، وإن دور الوسطي هذا، تأتى من ضرورات الواقع ولغته لتحقيق لغة صورية قادرة على تحقيق هدفها الفني والإنساني. ثم إن المؤثر الصوتي المتمثل بـ(العواء والرياح الشديدة) الذي لحق عبارة: **(الساحة .. اريد أن تكون الساحة الشاهد الوحيد على النهاية .. سيضطرب كل شيء وستكون النهاية، سريعة ومشوشة!)** يعطي انطباعا للمتلقي بانه أسير لمخاوفه التي لم تكن موجودة أصلا، بناء على إن ما سمعه ليس له وجود حقيقي، وإن التسليم لوهم يقود الى الهاوية لا محالة، ويتأكد ذلك بالفعل عبر حوار الممثل: **(ان سقوط الانسان مثل سقوط الأبنية، في الظلمة يهتز.. يرتجف .. يسقط، لير افقه الموت والدماروالغباروالعنة).**

النتائج والإستنتاجات

اولاً: النتائج ومناقشتها

١- اتخذت التقانة دورها كفعل فني في الفضاء المسرحي، وعملت على خلق جدليات متعددة تمثل في حقيقتها الصراع الداخلي للإنسان في البحث عن هويته ونضاله المستمر في سبيل تحقيقها، ذلك بوساطة إنقسام الفضاء إلى ما هو حقيقي -واقع فعلا، يتمثل بفعل الإنسان على الخشبة، وبين ما هو افتراضي -ممكن الحدوث في المستقبل، تمثل بفعل عناصر التقانة وتشكلاتها في فضاء العرض.

٢- إن استخدام الفيديو بعلاقة مباشرة مع فعل الممثل المسرحي، أسهم بشكل فاعل في تجسيد طبيعة الصراع الداخلي (للشخصية- الإنسان)، وبيّن إنفصال الإنسان كوجود مادي عن الجوهري، عبر صناعة متضادات شطرت الشخصية الى ثنائيات متناقضة، تمثلت بـ (كائن-غير كائن \ ميت-حيّ \ السجين-المسجون \ الجلاد-الضحية)، لتعكس بذلك معنى مفاده إن الإنسان في صراع دائم مع نفسه، وإن أي إنفصال في الذات هو إلغاء للهوية، على اعتبار ان تشكل الهوية من عدمه، قائم على الصراع الحاصل بين (الروح المجردة-الجوهر) و (الوجود المادي)، وإن أي إنفصال بين الوجودين، يسهم بضياع الهوية وذوبانها.

٣- أوضح استخدام الفيديو في العرض المسرحي (فيس بوك) إن الأداء المسرحي هو وجود إنساني وإجتماعي في اللحظة نفسها، بمعنى إن حضور الشخصية في العرض المسرحي كقالب (درامي-فني-مسرحي) يصور في حقيقته حضور (الممثل-الإنسان) كوجود إجتماعي، على وفق خصائص متعددة تتعلق بما هو ثقافي وبايولوجي، أكد ذلك مشهد الفيديو الذي عرض في نهاية العرض المسرحي (يظهر في الفيديو الممثل والمخرج كمتظاهرين في ساحة التحرير) وأكمل فعل احتجاج الشخصية في الواقع. وإن هذا الإنزياح لا يجد غايته إلا بحضور الهوية بشكلها الجديد.

٤- أسهمت التقانة بتنوع صورها في العرض المسرحي (فيس بوك)، بتشكل الأداء كفعل دفاعي، يعمل على حماية الذات الفردية والجماعية من عوامل الذوبان المتمثلة بتحديدات السلطة وأجهزتها القمعية والأيديولوجية في العرض، فضلا عن نقد الصورة السلبية التي أتخذها المجتمع.

ثانياً: الاستنتاجات

١- إن التقانة فعل فني وموجه فكري عمل على خلق جدليات متعددة مع أداء الممثل في العرض المسرحي، كشفت عن الروح الباطنة للإنسان وجسدت صورة الهوية المنشودة التي يجب أن تكون.

٢- تتخذ التقانة دور الوسيط بين ما هو واقع وما هو منشود في العرض المسرحي، بوساطة خلق بيئات جديدة للتلقي، وتصنع خبرات نقدية تضع المتلقي أما ذاته في اللحظة الراهنة، وذاته المنشودة في المستقبل.

٣- وجود التقانة في العرض المسرحي بشكل عام وعلاقتها بفن الأداء على وجه الخصوص، أسهم بتأكيد مقولة إن الأداء- كحضور فني هو امتداد لأداء الممثل الإنسان -كوجود اجتماعي، ليصبح الأداء هو وجود إنساني وفني في اللحظة نفسها.

Conclusions

1. Technology is an artistic act and an intellectual guide that worked to create multiple dialectics with the actor's performance in the theatrical performance, revealing the inner spirit of the human being and embodying the image of the desired identity that should be.
2. Technology plays the role of a mediator between what is real and what is desired in the theatrical performance, by creating new environments for reception, and creating critical experiences that place the recipient in front of himself at the present moment, and his desired self in the future.
3. The presence of technology in the theatrical performance in general and its relationship to the art of performance in particular, contributed to confirming the saying that performance - as an artistic presence is an extension of the performance of the human actor - as a social existence, so that performance becomes a human and artistic existence at the same moment.

Reference

1. wagnlls, f.(1965) .standard dictionary .new york: funk wagnlls company.
2. Bennett, T.(2010) .New terminological keys: a dictionary of culture and society terms .Beirut :Arab Organization for Translation.
3. Al-Kharrat, E.(2003) .The Dawn of Theater: Studies in the Origins of Theater .Cairo: Dar Al Bustani for Publishing and Distribution.
4. Al-Muhanna, H. A.(2014) .Methods of acting performance through the ages .Amman: Al-Dar Al-Muhajimiyya for Publishing and Distribution.
5. kadim oda, R. (2016). Actor performance features in the types of theatrical silent. Al-Academy, (79), 225–238. https://doi.org/10.35560/jcofarts79/225-238
6. Saad, S.(1990) .The self and the other: the duality of representational art .Kuwait : National Council for Culture, Arts and Letters.
7. Youssef, A. M.(2001) .Foundations of acting theories .Beirut: New United Book House.
8. kadim oda, russil, & fuad fadhel, L. (2020). Techniques of Acting Performance in Fantasy Theatrical Show. Al-Academy, (95), 5–18. https://doi.org/10.35560/jcofarts95/5-18
9. Buchanan, R. a.(2000) .Machine Power and Authority: Technology and Man from the 17th Century to the Present .Kuwait: National Council for Culture, Arts and Literature.
10. Al-Labban, S. D .(2003) .Communication technology: contemporary issues .Cairo: Dar Al-Madina Press for Printing.
11. Al-Ruwaie, K.(2007) .The fascination of technology in theatrical presentation . Amman: Al-Safir Press.
12. Ed, D.(2006) .Introduction to the philosophy of technology .Cairo: Madbouly Library.
13. Kadim oda, russil, & Khalaf Hussain, S. (2021). The effectiveness of media communication and its problems in the contemporary theatrical presentation. Al-Academy, (99), 155–168. https://doi.org/10.35560/jcofarts99/155-168
14. Abu Douma, M.(2005) .Transformations of theatrical scene: actor and director .Cairo: Dar Sharqiyat for Printing and Distribution.
15. Bentley, E.(1975) .Modern theater theory: an introduction to theater and drama . Baghdad: Al-Hurriya Printing House.
16. Sami Abdel Hamid.Innovations of Playwrights in the Twentieth Century .Baghdad.
17. Youssef, A. M.(2001) .Foundations of acting theories .Beirut: New United Book House.
18. Taryam, N. H.(2009) .The effects of using modern technology in the Arab theater space .Sharjah :Department of Culture and Information.
19. Jaiskam, G.(2010) .Video and cinema on stage .Cairo: Egyptian General Book Authority.
20. Al-Shammari, M. K.(2017) .The aesthetics of digital technologies in shaping the global theatrical presentation .Babylon: University of Babylon, College of Fine Arts.
21. kadim oda, R. (2016). Indicative coding of the actor's performance in the Iraqi theater show. Al-Academy, (77), 63–74. https://doi.org/10.35560/jcofarts77/63-74
22. Ross, J. -E) .n.d .(.Experimental theater from Stanislavsky to Peter Brook .Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity.