التطور التكنولوجى والرقمنة بين النص والعرض فى المسرح الحديث

مسرحية(آى ميديا) لسليمان البسام نموذجا .

د/ أميرة الشوادفى بسيوني

مقدمة :

المسرح ظاهرة اتصالية تُعنى بنقل الأفكار والآراء والتوقعات فى قالب فنى ،لذلك هو فن من فنون الاتصال الجماهيرية ، ومن أهم وسائل الاتصال الإنسانى والاجتماعى منذ الإغريق وحتى الآن ، ويسعى المسرح للتحفيز والتحريض مما يساعد على إتخاذ المواقف والقرارات لدى الجمهور ، وينمى الفكر ويجلى الرؤى ويُثرى الوجدان ، فالمسرح الوسيط الإيجابى بين المُرسِل أو الكاتب والمُرسَل إليه أو الجمهور من خلال رسالة تستهدف الثابت والمتغير والراسخ والمتحرك والأصيل والمُبتكَر ، ينتج عن تلك العملية الاتصالية – بين المسرح و الجمهور – العلاقة الجدلية بين الأنا والآخر فى المسرح عامة ومسرح الشارع خاصة ، فالاتصال فى مسرح الشارع أعمق تأثيراً فى جمهوره للتفاعل المباشر والتغذية الرجعيه والتأثير والتأثر بين الجمهور والمؤدِين .

قَدَّمَتْ النصوص المسرحية منذ القرن الخامس الميلادي ق.م. عند الإغريق محاولات لاستقصاء الاتجاهات الأبرز للتجريب في الأشكال المغايرة في تركيبة النص المسرحي، أي تشكيل صورة العرض المسرحي الإغريقي منذ البدايات الأولى للكتابة المسرحية .

ومع أن تلك العناصر الأدائية مثّلت للاغريق خبرة دينية إلا أنها في الوقت نفسه شكّلت خبرة جمالية ، كفرجة مسرحية شارك فيها الفرد عن طواعية بجسمه وروحه واعيا أنه يشاهد واقعا ممثلا ، ينعكس عبر الصور والرموز .

يقدم المسرح الصورة الحقيقية للمجتمعات ، وما تضمنه من أفكار ومعتقدات وقضايا تؤرقه ، فهو المنارة المحفزة للشعوب ومنصة القضاء الجماهيرية العادلة ، لذا نجد النصوص المسرحية فى حاله حركة دياليكتكيه كامله ومستمرة مع الجمهور وقضايا مجتمعه والتعامل مع الآخر والتعرف عليه .

كانت رحلة الأفكار وسطر الأذواق وتفاعلاتها ، تدفعنا إلى تتبع كنه رحلة الأفكار ...، هل كانت محض محاكاة واستنساخ، أم كانت وعيا بالراهن ومحاولة فك أسر الخيال من خلال فكر مُساءل غير مقلَّدٍ أو مكابر، أم أنها مجرد " عواطف مشبوبة " تتنازع المبدعين، باعتبارها تلعب دور المنشِّط والدافع لنمو القدرات والمشاعر البشرية، جملة تساؤلات تتراوح أجوبتها بين الشقين النظري والتطبيقي ، وقد حاولت الباحثة دراسة الظاهرة المسرحية للوقوف عند حدود الفهم ؛ لنرى، كيف أدت المحاولات التجريبية إلى تحرير الواقع المسرحي من الجمود وحثّه على التجدد، ومحاولة تقييم تلك المحاولات التجريبية التى تأثرت بالتطور التكنولوجى والرقمنة فى التأليف والاخراج المسرحى، ومدى قدرة النظرية النقدية الفرانكفونية على معالجة وتناول الفكر النقدى للواقع السياسى والاجتماعى فى القضايا الحداثية فى العمل المسرحى ؟.

كل هذا بدافع التنبؤ بالمستقبل؛ الذي نرى أنه يتمفصل على محاولات التقدم التي أنجزها الإبداع المسرحي ، متمثلا في مسارات اتجاهات التجريب في القرن العشرين، وذلك من أجل تحديد الأحكام التي تحاول أن تستمر بما تضخه في وعي ولا وعي المبدعين كنماذج مطروحة للتقليد والاحتزاء ، والتي تبدو أشد خطراً و أكثر

استعصاءً على المقاومة حين تدعمها سلطة ما، تسعى إلى القولبة،وتحرِّض على اتباع نماذج مقننة، وتقوى بالاستغناء عن متغيرات الزمن .وهو ما يؤسس لانهيار الإبداع ، وضياع حق الحرية الذي لا يتأكد إلا بحماية حق الاختلاف ، وهو ما يعني أن المبدع يكمن في حسه ولا يكمن في أي إطار يحده ، بل يتصدى لكل صناعة صمّاء جاهزة تقيده ، حيث إنَّ المغامرة الإبداعية ترفض أية هيمنة تتلبسها، تحاول أن تمسخها لتخنق جوهرها، إنها تسعى دائما إلى التحرر من القواعد الخارجية وكسر الطوق المألوف المتكرر، فالمغامرة الإبداعية إذا فقدت حريتها فإنها تعدم وجودها وتتقلص منها الدهشة، فشرط الإبداع الحقيقي أن يبهر ويصدم ويحرك المشاعر،ويحلِّق ليستحوذ على العالم ، وتلك هي قوّته السحرية التي تجعل وعينا ذاته يتغير ، بل تؤججه وتفجِّر طاقته حتى لا نمارس وظيفة تكرار الواقع ، وأيضا لنعزز لدينا الحلم لعالم مغاير ومتجدد يقاوم دائما جرثومة التجمد .

التجريب هو البحث الدائم عن الجديد – عن وعي قصدي – في محاولة للتمرد والتطوير للنظام المسرحي السائد للاقتراب من جوهر التجربة الإنسانية المتغيرة عبر العصور ، التي تنأى بطبيعتها الفاعلة عن الجمود والتحجر والقولبة والنمطية . وكما يقول (جاري) عن المسرح التجريبي : " (إنه من الجنون أن نعبَّر عن مشاعر جديدة بقوالب محنطة ، إذ إن الفكرة في المسرح التجريبي ليست في أن تكون بل في أن تصبح) والتجريب إنما يخلص المسرح كما يقول جروتوفسكي: (من أثقاله الدخيلة عليه؛ وهي الموروثات التي أصبحت عقيمة في مواجهة التطور)، وكما يقول برت بريخت: (بدون التجريب المسرحي تتراخى التجربة الفنية) "([1])

والعرض المسرحى شكل من أشكال التعبير يظهر فيه وجود المجتمع ، وتنعكس عليه أحواله، وتتشكل حداثة النص المسرحي باختيار موضوعات جديدة ذو أبعاد ايديولجية مسايرة للسيرورة التفاعلية والتبادلية بين العلم والتقنية الحديثة ، وعرض علاقات جديدة في شكل درامي ومسرحي جديد متأثرا بالتطور السياسي والاجتماعي

[1] – أحمد سخسوخ : التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون ، مطبعة هيئة الآثار المصرية ،سنة 1989م،ص10.

والاقتصادي والثقافي ، لذلك نرى أن الثورات الفكرية لعبت دورا كبيرا في تطوير النص المسرحي ، ابتداء من التعبيرية والملحمية والعبث والواقعية ، فالمسرح هو صوره مصغرة للعالم والحياة ، وخطاب الشخصيات المسرحية هو نفسه خطاب المتكلمين فى الواقع ، والنص المسرحى هو محاوله من المؤلف لخلق عالم تؤخذ مرجعيته من الواقع وفلسفته ورموزه .

ومنذ البدايات الأولى للدراما اليونانية فى القرن الخامس قبل الميلاد ، التي رأها أرسطو تمثل أمامه ، فتحدث عن التراجيديا باعتبارها أعلى مرحلة من مراحل تطور تلك الدراما ، وجعل واجب الشاعر الدرامي أن يثير الشفقة والخوف في عواطف المتفرجين ،وأن يطهرهم بذلك من الانفعالات الدنيئة،حدد أرسطو بذلك معنى الدراما والغاية منها ،وهناك من يدعم أرسطو كالفيلسوف والناقد الألماني ليسنج (1729 –1781) وهو يرى أنَّ كل خطوة تبعد بنا عن أرسطو هي خطوة تبعد بنا عن التراجيديا الصحيحة ،ويتفق أيضا مع ليسنج الكاتب والفيلسوف الألماني يوهان هردر(1744–1803) ، بأن أرسطو قد عاش في عصر اكتمل فيه بناء المسرح اليوناني، ولكن جاء الرومانتيكيون وعلى أثرهم هيجل الفيلسوف الألماني(1770–1831) ،وهم أول من ربطوا الدراما بفلسفتهم ، واعتبارها مظهراً من مظاهر الوجود المتغير ، فالوجود يتغير ويتحول ، والدراما تتغير وتتحول معه ، وهو ما يعد أساس التجريب الحديث في النص المسرحي خاصة ، لتأثره بالعوامل الخارجية سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وإسقاط ذلك داخل العرض في صور متعددة للقضايا المعاصرة التي يشهدها الفرد والمجتمع ، وقد يعد استخدام التكنولوجيا المعقدة فى العرض رمزا للسلطة والقوة أو الفوضى.

استنادا الى قول نيتشة (عل الفنان ألا يحابى الواقع) ، فالتجريب الفني يتأسس على التجسيد ، وتوظيف الرمز والاستعارة ، واللعب على كل أوتار الخيال البشري ، لذلك يُعد التجريب التكنولوجى فى العمل المسرحي ضرورة للانتقال مما هو كائن إلى ما يجب أن يكون، أي للأحدث والأكثر تطورا ، فنحن اليوم فى القرن الحادى

والعشرين ، نعيش منجزات الثورة الرقمية الرابعة، التى تتميز بالذكاء الاصطناعى ، وتأثير هذا الذكاء فى الحياة والاقتصاد والثقافة وعلومها الاجتماعية والانسانية وغيرها ، ونُشرف على استقبال الثورة الرقمية الخامسة ، التى بدأت مظاهرها مع مفهومى (الروبو) و(انترنت الأشياء) ، لذلك ترى الكاتبة والناقدة المغربية الدكتورة زهور كرام ضرورة ان يزداد الاهتمام بعلاقة الإنسانيات بالرقميات للإحداث نوعٍ من التوازن فى التفكير فى تأثير الرقميات فى الإنسان والمجتمع .

منهج الدراسة:

استعانت الباحثة بالنظرية النقدية Critical Theory لمدرسة فرانكفورت ، وهى احدى ابرز المدارس الفلسفية الغربية المعاصرة ، تأسست فى عشرينيات القرن العشرين ، ولها العديد من المرجعيات الفلسفية الكبرى والتى تعود الى كانظ وهيجل وفرويد وماركس وغيرهم ، لعبت دورا هاما فى رصد مختلف الاعراض الباثولوجية التى عرفتها المجتمعات الغربية المعاصرة كالتشيؤ والاغتراب وضياع مكانة الفرد وازمة المعنى وغيرها ، وتعد تلك المفاهيم نتيجة لحضور الفكر الهيجلى ضمن جدلية الفكر الحديث الذى كانت لديه مفاهيم الذات والوعى والتقدم حاضرة، "ووجهت تلك النظرية النقدية الانتقادات الجذرية للمفاهيم والقيم التى تاسست عليها المجتمعات كالعقلانية والحرية والتقدم العلمى والتقنى وما ارتبط بها من نزعات وضعية وعلموية وتقنوعلموية وغيرها من النزعات التى عملت على الحفاظ على الوضع القائم والمصالح المهيمنة فيه"[2] ، ولهذا قدم مفكرو مدرسة فرانكفورت تحليلا نقديا للمجتمعات المتقدمة تكنولوجيا ولأسسها الأيديولوجية ، قصد الكشف عن الآليات الفكرية والسياسية التى تتحكم وتوجه هذه المجتمعات .

[٢] – للاستزادة : كمال بومنير : النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث ، الدار العربية للعلوم ، عام 2010م، ص 9.

والتقدم يعنى تطور قوى الانتاج فى المجتمع – عند ماركس – أى قدرته على تطوير اشكال أداتية من المعرفة تكون أفضل فى السيطرة على العالم الطبيعى لمصلحة المجتمع وفائدته ، " ان ما يراه ماركس هو أننا نجد الدينامية المحركة لكل تطور اجتماعى فى تلك العلاقة الصراعية بين قوى الانتاج فى المجتمع (العلم والتكنولوجيا) وعلاقات الإنتاج فى ذلك المجتمع ، أما ما يراه هابر ماز فهو أن ثمة انحرافا تكنولوجيا مضللا فى هذا الرأى ، فحاجة البشر لأن يتوفروا على القوت والمأوى لكى يكون لهم بقاء هى التى تدفع ماركس لأن يزعم أن تطور قوى الانتاج، الذى يتيح لنا مزيدا من السيطرة على محيطنا المادى هو القوة الدافعة وراء كل تطور"[3].

مرت النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت بثلاث أجيال من الفلاسفة والمفكرين ومن الجيل الأول (الرواد) ماكس هوركهايمر وفريدريك بولوك وفرانز نيومان ثم تيودور أدرنو وهربرت ماكوز ، ومن الجيل الثانى يورغن هابرماس وكارل أوتو آبل وكلاوس أدفة ، ويمثل الجيل الثالث حت الآن أكسل هونيت .

يعد كتاب (جدلية التنوير La dialectique de la raison)[4] الذى ألفه كلا من ماكس هوركهايمر Max Horkheimer وتيودور أدرنو Theodor W Adoron عام 1944، هو الكتاب المركزى لجيل الرواد فى تلك النظرية النقدية ، حيث أنه يوضح الاساس الذى ترتكز عليه الفرانكفونية وموقفها من التنوير ومن فكرة التقدم ويسعى لتحرير الانسان من الخوف والتبعية وجعله سيدا لذاتهِ واخضاع كل شئ للنقد العقلى والتاريخى والاجتماعى ، وكتاب (الانسان ذو البعد الواحد L'HOMME UNIDIMENSIONNEL) للفيلسوف والمفكر الألمانى هربرت ماركوز (Herbert Marcuse 1898–1979) عام 1964، الذى ينتقد فيه النزعة الاستهلاكية لسيطرتها على الانسان اجتماعيا وسياسيا وسلبها حريته ، كما تطرق للعقلانية التكنولوجية التى

[3] – آلن هاو : النظرية النقدية ، ترجمة :ثائر ديب،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عام 2015م، ص197.

[4] – للاستزادة : ماكس هوركهايمر ،وتيودور أدرنوا : جدل التنوير شذرات فلسفية ، ترجمة : كتورة جورج ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، عام 2006م .

تخدم مصالح القمع والهيمنة السلطوية على الفرد بالتقدم التكنولوجى ، وهو ماتراه الباحثة يتجسد فى شكل درامى مسرحى فى عرض (**آى ميديا**) حيث التناول النقدى من قِبل المؤلف والمخرج المسرحى الكويتى والعالمى (**سليمان البسام**) لقضية انسانية الإنسان ودفاعة عن وجوده وعن حقوقه السياسية والاجتماعية ، لكنه يحارب فى ذلك ايضا تشوية التكنولوجيا والعالم الرقمى للحقيقة والواقع لغرض الهيمنة والاستلاب العقلى من الذات للاخر، مكونا بذلك علاقة أدائية جديدة يمتزج فيها الفن والعلم والجسد وصولا بالمتلقى إلى مفهوم ورؤية مغايرة لفن الأداء .

ومن هنا كان منطلق البحث محاولة سريعة للإجابة عن التساؤلات التي أثيرت في مقدمة البحث من خلال مبحثين :-

1- **المبحث الأول** : الإطار النظري، فلسفة التطور التكنولوجى وأثرها على المسرح الحديث .

2- **المبحث الثاني** : الإطار التطبيقى ،توظيف العالم الرقمى فى المسرح بين الأداتية وطموح التثوير مسرحية (آى ميديا) لسليمان البسام نموذجا.

المبحث الأول :- فلسفة التطور التكنولوجى وأثرها على المسرح الحديث .

تعددت الأفكار والرؤى التجريبية فى المسرح على مستوى العرض والنص بدعوى الثورة والتمرد وبحسب ما يطرأ من جديد فى العلوم الانسانية والاجتماعية والتجريبية والفلسفية ، ومن العلوم التى تأثر بها المسرح علم الأيقونولوجيا والتأمل النظرى والتاريخى فى فكر الصور– الذى ربما بدأ فى عصر النهضة – الموجزة عن الصور الرمزية التى كان أولها كتاب غير مزود بالصور وهو كتاب (الايقونولوجيا Iconologia)عام 1592 للفنان الإيطالى سيزار ريبا Casare Ripa، ودراسات إروين بانوفسكى Erwin Panofsky ، وظهور الصورة الذهنية فى علم النفس الحديث والصلة بين النظرية السيميائية الحديثة وقوانين الفيلسوف الاسكتلندى (ديفيد هيوم David Hume) الخاصة بالتداعى والتخاطر ، وأسبقية الانطباعات على الأفكار.

كان هناك أثر لفلسفة هيجل على الدراما " فقد أوعزت فكرة هيجل بأن التناقض هو الذي يحرك الأشياء ، إلى تصوره للصراع الدرامي على أنه القوة المحركة للحدث – ففي رأيه أن الحدث يتطور كنتيجة لمحاولة إيجاد توازن لا يستقر على حال بيد إرادة الإنسان والبيئة – أي إرادة غيره من الناس والمجتمع والطبيعة ، وقد أضاف هيجل إلى نظريات الفن إضافة جديدة عندما اعتبر الموضوع والشكل شيئا واحدا لا يمكن تجزئته.([5])

من ملامح التجريب في النص المسرحي الحديث ، تطور البنية الدرامية للنص المسرحي من بنية درامية بسيطة تحتوي خط فعل درامي واحداً طبقا للقراءة الأرسطية إلى نصوص تتعدد فيها الخطوط الدرامية وتتفاعل معا مكونة ضفيرة درامية واحدة تحمل خطاب النص ،أوشكلت هذه الخطوط حبكات فرعية داخل الحبكة الأساسية في الفترة الإليزبثية ما اصطلح عليه (بالمسرح داخل المسرح) بما تحتوي حبكاته الخارجية من تمثليات داخلية ،كما في تمثيلية المصيدة في هاملت لشكسبير (1564–1616) .

[5]– رشاد رشدي : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، مكتبة الأنجلو المصرية ،سنة 1992م ، ص132.

فالتجريب المسرحى هو نتيجة لعدة ثورات على الأصول التقليدية للدراما بمعناها التقليدي ، وهذه الثورات منها الإيجابي ومنها المريض الذي يجتمع فيه الفوضى والتمرد على الحياة ، وانعكاس ذلك على المسرح بأصوله التقليدية ، التي استقرت على أساس المحاكاة للحياة في واقعها ومثالياتها .

من الثورات التي ظهرت ضد الصور التقليدية للدراما ما ظهر نتيجة لظهور أهداف جديدة لفن المسرح ، يذكرها محمد مندور في كتابه الأدب ومذاهبه "حيث ظهر أدباء ونقاد يطلبون من المسرح أهدافا أخرى غير التطهيروتحليل النفس البشرية ، ففي الاتحاد السوفيتي ظهر فن مسرحي جديد سموه (الأوتشرك) وهي كلمة روسية معناها التحقيق أو الاستطلاع ، فالأوتشرك مسرحية تعد بمثابة ريبورتاج درامي أي استطلاع لنتائج حدث أو ظاهرة سياسية أو اجتماعية كبيرة وعرض نتائج هذه الدراسة، والاستطلاع في صورة درامية ، أي في شكل أحداث وشخصيات وحوار ،وتعد مسرحية (الناس اللي فوق) لنعمان عاشور من نوع الأوتشرك من حيث إنها دراسة وتحقيق واستطلاع للنتائج التي أحدثتها ثورة 1952 في عقلية الطبقات المختلفة في مجتمعنا "([6])

التجريب المسرحى ليس برفاهية فنية ولكنه ضرورة يفرضها قانون تطور الأشياء لكي يصبح الفن عصريا لا متحفيا ، حيث نشأ من داخل المسرح تيار الواقعية – إبَّان القرن التاسع عشر – الذي كان استجابة طبيعية لتطور العلم والعلوم الطبيعية وازدهار الفلسفات الواقعية التي هبطت بالفن المسرحي من السماء إلى الأرض ، انتشر المسرح الواقعي على أيدى تشيكوف و هنريك إبسن – من أوائل كُتَّاب الدراما الحديثة – في مسرحيته (بيت الدمية) واستحداث القضايا المعقدة داخل المسرحية الاجتماعية ، أيقظت تلك المسرحية العالم للنظر في مشكلات المجتمع في العصر الحديث ، فهي ثورة ضد المعايير السائدة في عصره ،ترى الباحثة أن مسرحية (بيت الدمية) هي نموذج تطبيقي لتأثر التجريب بالحداثة وتغيير مضمون النص ليصبح أكثر تعبيراً عن العصر والأفراد

[6]– محمد مندور: الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ،القاهرة ، د.ت ، ص164،165.

والمجتمعات، والمسرح البروليتاري (السياسي) الذي دعا إليه إيرفين بيسكاتور Irvin Piscator 1924 ، وإلقاء الضوء على المشاكل السياسية والانتفاضات الوطنية وربطها بإطار درامي يخضع الفن للسياسة ، كما في مسرحيته (الأعلام) ،كما أدخل بيسكاتور استخدام الآلية الحديثة في المسرح التجريبي ، وهناك من انتقد استخدام تلك الآلية مثل جروتوفيسكي بحجة إعاقاتها للإبداع المسرحي .

وبدون التجريب المسرحى تضمحل التجربة الفنية ، فالتجريب هو ضرورة حتمية حتى لا يتجمد ويتحجر المسرح ويظل في صورته النمطية ، وتتحدد التجريبية لدى "بريخت " من خلال مفهومه الجمالي عن العالم، وهو المفهوم المادي ،ويوضح جان بول سارتر في كتابه (المادية الماركسية والثورة) الالتباس في المادية ، ويقول: "إن المادية تريد أن تكون عقيدة طبقية ،وتارة تريد أن تكون التعبير عن الحقيقة المطلقة ، لكن الثوري يريد لفلسفته أن تكون شاملة، إنه لا يناضل من أجل الاحتفاظ بطبقة كما يفعل المنتسب للأحزاب البرجوازية ، وإنما هو يناضل من أجل إزالة الطبقات، وتوحيد الجماعات العنصرية والطبقات ، والوحدة بين كل البشر ، وهو يرفض الحقوق والواجبات التي كتبت منذ أيام اللوح المحفوظ ، ويتمرد عليها ويفترض الحرية ، وأن يتحمل الإنسان مصيره كله بحرية ، وإذن فقضيته في جوهرها هي قضية الإنسان ". ([7])

مثلت " فلسفة التكنولوجيا" – وهى فرع معاصر من فروع الفلسفة – نسق تقنى جديد فى ملامح الحياة الإنسانية ، وانتجت من خلال هذا النسق التقنى معنى انطولوجى مغاير للواقع ، له آثاره على معنى وجود الإنسان فى العالم وقيمته ، ويعد الفيلسوف الألمانى وعالم الجغرافيا (إرنست كاب Ernst Kapp) أول من تناول فلسفة التكنولوجيا فى كتابه (أسس فلسفة التقنية technik Grundlinien einer philosophie der) عام 1877م، ويتحدث عن انتزاع الآلة الإلكترونية للإنسان من مكانته الإجتماعية واستدعاء ذلك لشعوره بالإغتراب .

[٧] جان بول سارتر ، المادية الماركسية والثورة ، ترجمة عبد المنعم الحفني ، مطبعة الجبلاوي ، د.ت ، ص78.

ومن المنتقدين لفلسفة التقنية الفيلسوف الألمانى كارل ياسبرس Karl Jasper (1883-1969) حيث يرى أن التقنية هى نفى للذاتية الإنسانية لخضوع الانسان للعقلانية الحسابية وتضاءل شعوره الانسانى بذاته وبالأخر ، وتشيئة الفكر وتقننته، ومن أكثر أعمال الفيلسوف الألمانى مارتن هيدجر Martin Heidegger تأثيرا فى التكنولوجيا هى محاضرة بعنوان (السؤال المتعلق بالتكنولوجيا The Question Concerning Technology) والتى نشرت فى عام 1954 م، ويرى أن التكنولوجيا تساعد فى تقليص كل المسافات فى الزمان والمكان ، وأن التقنية هى اكتمال للميتافيزيقا الغربية على هيئة نسيان للوجود ، حيث يبلغ تشئ الموجود ذروته .

كما سمح انتشار الإنترنت وتحول أجهزة الحاسوب إلى أجهزة نقل إعلامى فى منتصف التسعينات ، بإقامة علاقة متداخلة بين العرض المسرحى والأجهزة الجديدة للتكنولوجيا الرقمية ، ننتج عن ذلك التطور التكنولوجى منهجا آخر للتمثيل وتأثيرات ضمنية وشكلية فى جميع عناصر السينوغرافيا فى العرض المسرحى ،

ساهم العديد من المخرجين المسرحيين فى تغيير مفهوم العرض المسرحى بالتجريب والمغامرة ، كمايرهولد وستانسلافسكى وغيرهم ، حيث تأثر المسرح راديكاليا – فى التأليف والإخراج – بالتكنولوجيا والعالم الرقمى والثورة العلمية فى مجال الصورة ، حيث أن هناك علاقة تراتبية بين العلم والتطور أو التقدم التكنولوجى والمسرح ، ففى القرن التاسع عشر كان المسرح مكاناً لعرض التكنولوجيا الصناعية الحديثة " وكثيرا ما كانت المنتجات والابتكارات الخاصة بالثورة الصناعية يتم التعرف عليها لأول مرة على خشبة العرض المسرحى ابتكر توماس دراموند ضوء الكلس المنشور فى المعاملات الفلسفية عام 1826 لتيسير الرؤية الدقيقة المثلثية لواضعى الخطط الحربية ولكن سرعان ما انتشرت فكرة تسليط الضوء على المسرح وساعد تركيز الضوء فى بقعةٍ واحدةٍ على خشبة المسرح على

تدعيم الشكل أثناء العرض وقد تم تقديم القوة الهيدروليكية لأول مرة للجمهور من خلال استخدامها على المسرح فى باريس عام 1860، وكثيراً من اللمبات الكهربائية لأول مرة أيضاً من خلال المسرح فى 1880 ".[8]

يهدف ظهور الآلة أوالتطور التقنى فى العرض المسرحى إلى زيادة قدرة الايحاء لدى المتلقى ، وهناك العديد من الأعمال المسرحية التى استلهمت أثر التكنولوجيا على الإنسان فى الحضارة المعاصرة ، ومن بينها " مسرحية (الإنسان الآلى) لكارل تشاييك 1920 ، ومسرحية (الآلة الحاسبة) للكاتب الأمريكى المرارسين 1923 وكلاهما تعدان بمثابة نقد للطابع الآلى للحياة المعاصرة فى بدايات القرن العشرين ، وسخرية من الآلية الحديثة بكل أبعادها ، وتقدم رؤاها عن أثر التكنولوجيا على صورة الحياة وكيف انها تقيد حياة الإنسان من جديد"[9]

وما يترتب على ذلك التداخل العلمى والتكنولوجى فى المسرح من تغيير فى البنية الدرامية ، وظهور مسرح ما بعد الدراما ، وانتقال الدراما من بنية ذهنية وعقلية إلى عرض الجسد ذو الدلالة والمعنى ، وإعادة النظر فى تلك الدلالات الجسدية وأفعال ووظائف الممثل والمتلقى ، وينتج عن ذلك جمهوراً قادر على فك شفرات العروض الفنية وتحليل وسائطها الحركية والمرئية ، واستيعاب الاحتمالات الضمنية لما يقدمه العرض المسرحى .

أشار الباحث البولندى (مارك هولينسكى) فى كتابه (الفن والكمبيوتر) إلى أن هناك تجارب للمسرح الرقمى عام 1966م، ولكن تعد أول مسرحية رقمية قدمت عبر شبكة الانترنت كانت عام 1985م ، وقام بتأليفها رائد المسرح التفاعلى (تشارلز ديمز) ، ويتجاوز من خلالها المفهوم التقليدى للمسرح ، ليصبح المتلقى فيها مؤلفا ايضاً يطرح خياراته وتخيلاته فى مسار الاحداث وتركيبها .

[8] – كريستوفربو : المسرح والعرض والتكنولوجيا (تطور السينوغرافيا فى القرن العشرين) ، ترجمة : هبة عجيبة ، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الدورة 21، المجلس الأعلى للآثار ، عام 2009م، ص14.

[9] –روسا دى ديبغو وليديا بانكيث : التكنولوجيا والمسرح ، ترجمة : خالد سالم ، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الدورة 19 ، المجلس الأعلى للآثار ، عام 2007م ،ص24.

تتطلب السينواغرافيا اعتياداً على التكنولوجيا الرقمية ، ففى المسارح الكبيرة يمكن أن نجد حركات المياه على المسرح والخلفيات ، بالإضافة إلى المؤثرات التقنية الضوئية وعروض الفيديو يتم إدارتها والتحكم فيها من خلال مراكز رقمية صغيرة ، فى جامعة كانساس بدأ السينوغرافى مارك ريانى تجريب التطبيقات الممكنة للتكنولوجيا الرقمية ، والتى يمكن استحدامها فى الإخراج المسرحى منذ عام 1987 وقامت تجاربه المهنية ، وبالرغم من أنها كانت تدور كلها فى إطار الإنتاج الذى يمكن أن نطلق عليه لفظ تقليدى باللجوء إلى استخدام الكمبيوتر أكثر من مرة، وبفضل برامج الكمبيوتر المتطورة والخاصة بالمشروعات المعمارية للمبانى والتصميم الداخلى ، كان السينوغرافى يتمكن من استخدام التكنولوجيا الرقمية والرسوم الثلاثية الأبعاد بصفة خاصة كأداة لتنفيذ اسكتشات السينوغرافيا .

وفى ربيع عام 1995" أنتج رينية بالاشتراك مع رون ويليس عرض الآلة الحاسبة : مشروع واقع افتراضى The adding machine : a virtual Reality Project، ربما كان الأمر يتعلق بالمحاولة الأولى لاستخدام الواقع الافتراضى فى عرض مبنى على نص درامى المنتمى للنزعة التعبيرية لإلمر رايس Elmer Rice، وذلك من خلال استخدام ممثلين واقعيين .وكانت هذه هى المناسبة أيضاً التى تم فيها إنشاء معهد اكتشاف الواقع الافتراضى Institute for the Exploration of Virtual Realities ، وهو المعهد الذى مازال يعمل تحت مظلة جامعة المسرح فى جامعة كانساس University Theater dell'Universita del Kansas، والتجريب التكنولوجى لا يجب أن يكون محايدًا بالنسبة للمحتوى الفنى للعرض المسرحى ، ومثلما يمكن لمشهد مسرحى

تقليدى يعتمد على حواجز الشرفات أن ينفذ جيدًا فى صالة برجوازية من طراز إبسن ، فإن النص المختار لابد أن يحتوى فى ذاته على عناصر تتفق مع خصائص الواقع الافتراضى ."[10]

وكما يذكر جارافى ، كان رينية وويليس حريصين على ألا يصبح العرض مجرد حالة عرض Showcase من الخدع والمؤثرات التكنولوجية ، كانا يبحثان عن نص يمكن من خلاله أن يصبح موضوع التكنولوجيا أيضًا حافزًا للتفكير فى الخبرة الإنسانية ، نص يكون فيه استخدام الواقع الافتراضى شيئًا ضروريًا وليس مقحمًا.

ونستنتج من ذلك أن التطور التكنولوجى والتجريب المسرحى هما جزء من رفض الواقع التقليدى فنياً وأدبياً وانهيار تصالح الفرد مع ذاته وثورتهُ على المسلمات وتكاملهُ مع طموحاته ،ومع التطور الحداثى فى العرض والنص المسرحى والتجديد فى الرؤية الفلسفية للمجتمع الحديث التى أدت لتطور العلوم الانسانية التى ينتمى اليها الفن المسرحى .

المبحث الثاني : جدلية فلسفة الوعى الذاتى بين الأداتية وطموح التثوير مسرحية (آى ميديا) لسليمان البسام نموذجاً.

تتجدد النصوص المسرحية بتجدد أدوات التفكير وبالبحث المستمر لدى الكاتب عن أكثر الامكانيات الوسائطية التى تسمح له بالتعبير عن تصوره للعالم ، ورؤيته للوجود ، وطرحه للتساؤلات التى يحصنها المبدأ الفلسفى الناتج عن تطور الفكر البشرى تاريخياً ومنطقياً وبجعله أكثر انفتاحاًعلى الابداع وخلق حالة من الوعى لدى المتلقى تتزامن مع التطور الثقافى التكنولوجى "والرقمى" [11].

---

[10] – للإستزادة : أنطونيو بيتزو: المسرح والعالم الرقمى الممثلون والمشهد والجمهور ، ترجمة: أمانى فوزى حبشى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،عام 2009م، ص53.(للإستزادة ايضا (جريج جايسكام : الفيديو والسينما على خشبة المسرح ، ترجمة: محمود كامل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عام 2010م.

[11] – فى الأصل إن كلمة "الرقمى " تأتى فى إطار المفردة التقنية : إنها مرتبطة بالحساب ، بالوضع الآلى للإشارة إلى نمط آلى (الإشارة الرقمية مقابل الإشارة التناظرية)، كما جاء على لسان الباحث فى الإعلاميات جيرار بيرى GerardBerry، بأن عالمنا أصبح رقميا عقب أربعة تحولات أساسية .يرتبط التحول الأول بالمعالجة بطريقة متجانسة لكل معلومة كيفما كانت

يعد مسرح (سليمان البسام) واحداً من المسارح التجريبية ليس فقط فى المسرح الكويتى ولكن فى عالم المسرح العربى والغربى ، ويمثل ظاهرة استثنائية تضعه فى مصاف المسارح التى تنتمى إلى ما بعد الحداثة ، فهو مسرح ذاتى مستقل وموضوعى مُتقد بالإبداع الفنى ومواكب لموجات التكنولوجيا وقفزاتها على مستوى العرض والنص ، واقتحامه لثالوث الفكر المسرحى – بصيغته المباشرة احياناً –والذى يبتعد عن تداوله بعض الكُتاب فى الوطن العربى ، قدم العديد من المعالجات الدرامية والتأويلية لنصوص كلاسيكية بصيغة الحاضر، أكد من خلالها انها تتضمن نماذج متنوعة ومواقف انسانية وتعد مداخل جوهرية للقدر الإنسانى ، وللأوضاع الإنسانية التى تتغير مع التاريخ ، وقضية التجريب كضرورة للتطوير تستهدف فى الإعتبار الأول سؤال التفسير وفلسفته مع تضافر مجموعة من التقنيات لتفسير الحدث الموجود فى المسرحية ، ويقع ذلك العبء على الفنان المسرحى بتفسيره لفلسفة القضايا المثاره داخل العرض ومدى ارتباطها بالواقع المعاش وطرحها للمتلقى بطريقة الفلسفة الرياضية المقنعة / (الأكسيوماتيك الحديثة)[12]، وهى الفلسفة التى استند عليها البسام فى طرحه للعديد من القضايا السياسية والاقتصادية والفكرية فى عرضِه (آى ميديا).

طرح عرض (آى ميديا) للمخرج العربى والعالمى سليمان البسام شكلاً جديداً من التجلى الرمزى بإعتماده تقنيات التكنولوجيا الحديثة فى جميع عناصر العرض المسرحى ، واستحداثه للوسائط الإلكترونية فى الحوار الدرامى وسينوغرافيا العرض ،ولتحقيق فعالية الاتثارة الحسية ، والإدراك ، وبناء المفهوم الذهنى ، وهو ما ربطه حتما بالمعطى المعاصر للتكنولوجيا وبالتقنية الرقمية والفضاء السيبرانى فى الحوار الدرامى ،

طبيعتها ، والتى تضع حدا للتحديد التقليدى الذى طالما تعايشنا معه ، بين نوع المعلومة والدعامة المادية (النص على الورق ، والصوت على الأشرطة المغناطيسية ، والصور على الأفلام) : ففك المعلومة عن دعامتها يشكل إذن ثورة بالغة الأهمية . والتحول الثانى له علاقة بتلك التطورات الحاسمة التى تحققت بفضل الإلكترونيات والبرمجيات وأجهزة البث التى مكنت من خلق آلات أكثر فاعلية .والتحول الثالث يهم تطوير علوم جديدة كالإعلاميات ومعالجة الإشارة . أما التحول الأخير فنجده فى غنى التطبيقات الناتجة عن المهارات التى تحققت عقب الابتكار التكنولوجى والصناعى . إن رقمنة المعلومة واستعمال الحساب ساعد على زيادة قوة الآلات ، مما أدى إلى تراكب الابتكارات التكنولوجية ، ومن ثم تغيير نمط عيشنا وعملنا (للإستزادة : ريمى ريفيل : الثورة الرقمية ثورة ثقافية؟ ، ترجمة: سعيد بلمبخوت ، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب ، عالم المعرفة ، عام2018م ، ص 27.

[12] – للإستزادة عن هذا المنهج (روبير بلانشيه : الأكسيوماتيك ، ترجمة : محمود يعقوبى ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،د.ت.

وتأثير ذلك على التركيب الإخراجى وخلق الأثر الجمالى لذلك العمل الفنى ، لما توفره التقنية الرقمية من إمكانات تصميمية وتنفيذية فى تركيب منظومة الاستثارة والإدراك الحسى ، وبناء المفهوم الذهنى لدى المتلقى ، كما استعان سليمان البسام فى العرض جهاز عرض البيانات Data Show Projector للترجمة من الإنجليزية للعربية ، وضمان لعملية الاتصال والتواصل الذهنى والحسى بين الممثل والمتلقى ، ولصناعة الصورة المشهدية الديناميكية التى تتوافق مع متطلبات اللحظة التاريخية المعاصرة ، وظرفية التداول لمحمولات الخطاب الإبداعى ، والقدرة على تحقيق الإزاحات الجمالية فى آفاق توقع المتلقى ، وإدارة الوعى الجمالى نحو حالة اندماج الآفاق .

يقدم مؤلف ومخرج العرض (سليمان البسام) رؤية جديدة فى الممارسة الإبداعية الرقمية للمسرح العربى فى ظل متغيرات شروط الحياة والتواصل بين الذات والعالم ،وهو مانراه فى قول ميديا " فى طريقى لمبنى التليفزيون مالا يقل عن 12 كاميرا عملت لى face recognition واخذت بصمة وجهى بالمناسبة ما عكس recognition ؟ أنا شخصيا ماعدت قادرة أتعرف على نفسى".

ويطرح بذلك المؤلف مفهوم آخر للفعل / العقل التقنى واعتباره إيديولوجيا موجهة وليس مجرد وسيلة واستخدام تقنى فقط ، إنما التقنية ذاتها هى للسيطرة على الطبيعة والإنسان بطريقة منهجية وعلمية ومحسوبة ، يتم اسقاطها داخل المجتمعات للتحكم فى صورة العقل التقنى ذاته ، مما يستدعى القمع والتشيؤ الإنسانى ل(ميديا) مع مجتمعها ووطنها ومع الآخر الإنسانى (جاسون / كريون / أغادير) ، وهذا التقييد للذات من الآخر يخلق لدى ميديا طموح التثوير لذاتها وللمنتمين للقضايا التى يطرحها العرض كقضايا الحروب فى الوطن العرب وما انتجته من قضايا أخرى وهى المهاجرين واللاجئين وهدم هوياتهم وانسانيتهم لصالح تلك الهيمنة السياسية والاقتصادية .

ففى المشهد الثانى بين المحاور وميديا وقيامها بالإضراب عن الطعام لصالح قضية إنسانية معاصرة حيث تقول ميديا " أنا صوتهم ، صوت من لا صوت لهم "، وهو انطلاق من عالم الوعى الفردى الذى طرحه سليمان البسام وتفعيل لهوية المرأة ك (أنا) ، كما نجد تأثر المؤلف بالفكر الهيجلى الذى يدرك الأنا من البداية على أنها هوية العام والمفرد حيث أن الأنا قد تكون شعب أو مرحلة أو مجموعة أو وطن ،متجاوزاً بذلك ذاتية الوعى الذاتى للفرد ،والرؤية الأصلية لهيجل تقوم على أن الأنا بوصفها وعياً ذاتياً لا يمكن إدراكها

إلا عندما تكون روحاً ، تنتقل من الذاتية إلى موضوعية العام ، على العكس من هيجل نجد أن النظرة الفلسفية لمصطلح فلسفة الوعىPhilosophy of Consciousness ، عند الفيلسوف هابرماس تقوم على فكرة انفصام الذات عن الموضوع ، والعرض أضفى العديد من المعانى التى تحملها الايديولوجيا السياسية فى العديد من الدول العربية التى تعيش أوضاع سياسية غير مستقرة من حروب إرهاب دينى وفكرى وإقتصادى .

ميديا : " هناك 5000 لاجئ مزتوتين بأقفاص على أطراف كورينثيا .ناس بائسة وجوعانة هربت من بلاد كورينثيا ساهمت بحرقها عشان تستولى على ثرواتها الطبيعية ، ناس هربت من حرايق الحروب الأهلية التى اشتعلتوها بمدنهم لتسرقوا المعادن وتضعوها بموبايلاتكم ، والحين لما يوصلون هين بحثاً عن الخلاص تقول لهم كورينثيا اصمتوا واهدئوا ثم تزتوهم بالبحر أو بأقفاص بدل ما تستقبلوهم . عار عليكم ، عار على كورينثيا ".

قدم يوربيديس ميديا " عام 431 ق.م ، وكانت هى المسرحية الأولى من رباعية تضم معها (فيلوكتيتيس، وديكتوس ، والنساء وقت الحصاد) وقد نالت يومها الجائزة الثالثة ، وسرعان ما اخذت ميديا مكانتها كنمط من أروع ما حققته عبقرية فنان فى التراجيديا اليونانية ".[13]

اعتمد الكاتب على الظاهراتيه فى استدعائه لأسطورة ميديا وجذب انتباه المتلقى إلى ما هو راسخ لديه فى الوعى المستتر عن تلك الاسطورة ، وانتاجه لنص جديد يحمل ماهيه ودلالة للواقع الانسانى بوعى قصدى ذو تأثير متبادل بين الذات والعالم ، وتأكيده لقصدية الظاهراتية التى تكشف عن حقيقة الوجود كما لدى (نيتشة) ، نرى ذلك فى المشهد الأول الذى يصف بعض أحداث الأسطورة ولكن بدلالات رمزية وصورية حديثة.

المحاور: قتلت طفليك بسكين آدم ذو العشر سنوات ، وإيفا ذات السبع سنوات

حززت حناجرهم

أنت، أمهم

[13] – يوربيديس : ميديا ، ترجمة :كمال ممدوح حمدى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عام 1974م،ص91.

حززت حناجرهم وهم نائمين

قتلت أطفالك بدمٍ بارد

صورت جثثهم

هذا هو الفيديو الثانى

هؤلاء أطفالك ، ميتون على الأرض

نشرت هذه اللقطات على وسائل التواصل الاجتماعى

حاولت أن تنسبى هذه الجريمة إلى الدولة

مدعيه أن هذه الجريمة ارتكبتها الدولة

انتقاماً منك لموقفك المعارض

انت ممثلة

قدمت عرضاً دموياً

هل أنت وحش؟

هل تتوقعين الرحمة ؟

قدمت النظرية النقدية الفرانكفونية نقدها للمجتمع الحديث ، ويرى يورغن هابرماس " أن القوة المحررة للتكنولوجيا ،هى تحويل الأشياء إلى أدوات ، وتنقلب إلى قيد على التحرر وتحويل الإنسان إلى أداة"[14]، ويشترك معها فى ذلك سليمان البسام فى نقده للايديولوجيا الحديثة الناتجة عن التوظيف النفعى والأداتى للعالم الرقمى والتكنولوجيا وتأثيرها على الرأى العام وسلب العقول وتغيير الحقائق فى سياق سياسى أو اجتماعى أو ثقافى ، وتبديد طاقات الإنسان الفردية ، وزعزعة إرادته الحرة ، من أجل إحلال طاقات بديلة

[١٤]- يورغن هابرماس : العلم والتقنية ك"إيديولوجيا "، ترجمة :حسن صقر ، منشورات الجمل ، عام 2003م، ص5.

وإملاء إرادات أخرى (سلطوية) ، ووعى المخرج /الكاتب بتوظيف وسائل التواصل الإجتماعى والواقع "الافتراضى[15]" فى الحوار الدرامى للشخصيات حيث أن البشرية تنتقل من العيش فى الفضاء المادى الواقعى إلى الفضاء الافتراضى ، بحكم نسبة استخدام وسائط التكنولوجيا .

JASON : you spoke your conscience ,denounced your patriarchy.

MEDEA : your bombs I remade into soft_ winged doves, your mercenaries leaped off my tongue as liberators; your contracts cut do dying American men WHO HATE BLACKS LIKE YOU I renamed progress,I mouthed words on media channels that mede your looting shine like monuments to humanity.

يكشف العرض– من خلال الحوار الدرامى بين ميديا وجاسون – عن مرتكزات الأيديولوجيا السياسية السائدة والمهيمنة فى العديد من الدول العربية ، حيث أن الإنسان فى تلك الأيديولوجيا مقضى عليه لأنه يقع دائماً فى شباك السلطة ، وتمكن المخرج عبر التهكم والتفكيك من زرع الشكوك على أرضية المسلمات والتى طرحتها (ميديا) بشكل سردى وتثويرى ، وسعيها للبحث عن معنى بتحليلها لميكانزمات السلطة وتفكيكها أمام المتلقى / الجمهور، ودعوتها للثورة على هذا النظام القمعى اللاإنسانى ، وينتج عن ذلك نهايات تراجيدية أو كارثية لميديا ، ورمزيه استخدم ميديا للسكين كنتيجة للعنف الناتج عن حالة البؤس والفقر وفكرة المهاجرين والظلم الواقع عليهم .

[15] –(استعمل "الافتراضى منذ الثمانينات من القرن العشرين ، باعتباره صفة لكل العمليات التى تحدث فى الإنترنت ، ولها علاقة بما يسمى بالعالم الإلكترونى والرقمى ، وتكون مُفارقة للعالم الواقعى . لذلك تحدد مفهوم الافتراضى فى معنى الاحتمال ، والممكن ، والشئ الموجود بالقوة ، أو بتعبير أكثر دقة الواقع قبل أن يتحول إلى فعل ، ويتشكل الافتراضى من هندسة المعلومة والتواصل والتقاسم والتفاعل . ويضع المُستخدم فى وضعية نفسية وثقافية ، من خلال مواجهة المستخدم لمساحة افتراضية ، تسمح له بممارسة فعل التعبير كتابة أو صوتًا أو صور أو حركة . إنه اكتشاف مختلف للذات وهى تتقدم نحو مكان تختلف هندسته عن هندسة الواقع.(للاستزادة : زهور كرام : الإنسانيات والرقميات وعصر ما بعد كورونا ، دار فضاءات للنشر ، عام 2020م ، ص39.

وفى المشهد الأول من الفصل الثانى تقول ميديا : أهلى فى مخيمات العار على أطراف هذى المدينة اللاإنسانية ، أخواتى ،نساء ورجالاً: أغادير ، خرطوم ، أديس أبابا ، نيجر ، تمبكتو، تونس ، أعرف وجعكم ، أعرف آلامكم ، أعرف وعود البحر الغادر وأعرف قسوته .

أنا ميديا : أقول لكم اليوم أن كورينثيا عندها ضمير ، كورينثيا يجب أن يكون لها ضمير .ميديا هى ضميرها ، إضرابى عن الطعام مستمر لين تنالون كل حقوقكم

أنتم أصحاب حق ، أنتم منى وأنا منكم .

أتقن المؤلف سليمان البسام فى قول ميديا للعديد من الأطروحات التى تناولها(سارتر) عن فى كتابه (الوجود والعدم)، فكل تقنية تؤدى إلى ما وراء الواقع – إلى الميتافيزيقا ،" وأن الوجودية لم تعد تجد غايتها فى الذاتية المنعزلة (للوعى التعس) ، بل إنها منفتحة على العالم . ويتضح أيضاً أن هذا العالم عالم مشترك بين الذوات ، عالم تسكنه حالات وعى بشرى متعددة ، وواجبها القاطع هو التضامن الجماعى (الوجود مع الآخرين) "[16]

JASON : They are Iraqis, Afghans ,Eritreans ,Somalis-

MEDEA : Who am I?

JASON: They are saturated with suffering . They will suffer more . They are not you . you are facing .asmall reversal of fortune, achange of circumstance.

تلك الأسئلة السكولائية التى تطرحها ميديا هى تأكيد على أن الذوات – فى معاناتها مع الآخر – هى دوماً نتاج حقبة معينة ، وما فكرة الذات المقررة لمصيرها سوى وهم عززه التفكير الميتافيزيقى الغربى ، ولا نجد تلك الذات فى الكينونة العربية خاصة فى تلك الفترات التاريخية وما بها من صراعات وحروب سياسية واقتصادية ، وتأكيد العرض على أن الغرب يسعى لصناعة الثقافة المجردة من الصبغة الإنسانية للوصول إلى الأيديولوجيا السياسية والاقتصادية القائمة على المصلحة .

[١٦] – ريتشارد وولين : مقولات النقد الثقافى (مدرسة فرانكفورت ، الوجودية ، ما بعد البنيوية)، ترجمة : محمد عنانى، المركز القومى للترجمة ، القاهرة ، عام 2015م، ص197.

جمعت (حلا عمران) فى أدائها التمثيلى وتجسيدها لشخصية ميديا ف العرض بين طقسية وقدسية الأعمال المسرحية الكلاسيكية وبين حداثة ومعاصرة الواقع والتطور التقنى فى الأداء المتسم بالشمولية الأدائية والفنية كالغناء والتمثيل والوعى بالفضاء المسرحى ومسرح الحركة، ودقتها فى إخراج تلك الصورة المسرحية عن الشخصية التى تؤديها .

يجمع المخرج سليمان البسام فى العرض بين سينوغرافيا (كروتوفسكى) الذى اهتم بالسينوغرافيا الشاملة بين الحركة والكلمة والجسد والحوار ، بين سينوغرافيا ويلسون الذى اهتم بسينوغرافيا الصورة والرموز المكثفة فى العرض وخلق علاقة جديدة بين هذة الصورة وبين الجمهور ، وتدعيم العرض بالسينوغرافيا الرقمية والإلكترونية والصوت والموسيقى بوجود فرقة حية على المسرح بميكروفونات مع حضور الإيقاع ، واستخدامه لجسد الممثل – كسينوغرافيا جسدية وجمالية – للدلالة الزمانية والمكانية وككتلة مجسدة للصراع بين الأنا / السلطة والآخر/ الشعوب .

النتائج : -

تستخلصُ الباحثةُ من تلك الدراسة المختصرة النتائج التالية:-

1- أنَّ الثورات الفكرية والتيارات الفلسفية الحديثة لعبت دوراً كبيرًا في تطوير النص المسرحي وفي بنيته الدرامية، وكذلك في القضايا التي عبَّر عنها النص المسرحي الحديث .

2- أنَّ الحداثة والتجريب في الظاهرة المسرحية ضرورة للانتقال مما هو كائن إلى ما يجب أن يكون للتغيير في الواقع والتجديد في الشكل المستقبلي .

3- أن التجريب المسرحى والتطور التكنولوجى هو جزء من رفض الواقع التقليدى فنياً وأدبياً وانهيار تصالح الفرد مع ذاته وثورتهُ على المسلمات وتكاملهُ مع طموحاته .

4- أن هناك علاقة تراتبية بين العلم والتقدم التكنولوجى والمسرح ، حيث تأثر المسرح راديكاليا – فى التأليف والإخراج – بالتكنولوجيا والعالم الرقمى والثورة العلمية فى مجال الصورة والسينوغرافيا والعناصر المكونة لها .

5- ، لعبت النظرية النقدية الفرانكفونية دوراً هاماً فى رصد مختلف الأعراض الباثولوجية التى عرفتها المجتمعات الغربية والعربية المعاصرة كالتشيؤ والاغتراب وضياع مكانة الفرد وازمة المعنى وغيرها من الآثار السلبية للتكنولوجيا على الفرد .

6- قدم سليمان البسام فى عرض آى ميديا نقد للايديولوجيا الحديثة الناتجة عن التوظيف النفعى والأداتى للعالم الرقمى والتكنولوجيا وتأثيرها على الرأى العام وسلب العقول وتغيير الحقائق فى سياق سياسى أو اجتماعى أو ثقافى ، وتبديد طاقات الإنسان الفردية ، وزعزعة إرادته الحرة ، من أجل إحلال طاقات بديلة وإملاء إرادات أخرى (سلطوية).

المصادر و المراجع :

أولا المصادر:-

1-- يوربيديس : ميديا ، ترجمة :كمال ممدوح حمدى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عام 1974م.

ثانيا المراجع العربية :-

1. أحمد سخسوخ : التجريب المسرحى فى إطار مهرجان فيينا الدولى للفنون، مطبعة هيئة الآثار المصرية ،القاهرة ، 1989م.

2. رشاد رشدى : نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، سنة 1992م.

3. زهور كرام : الإنسانيات والرقميات وعصر ما بعد كورونا ، دار فضاءات للنشر ، عام 2020م.

4. كمال بومنير : النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت من ماكس هوركهايمر إلى أكسل هونيث ، الدار العربية للعلوم ، عام 2010م.

5. محمد مندور: الأدب ومذاهبه ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، د.ت.

ثالثا المراجع المترجمة:-

1- انطونيو بيتزو : المسرح والعالم الرقمى الممثلون والمشهد والجمهور ، ترجمة: أمانى فوزى حبشى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عام 2009م.

2- جان بول سارتر : المادية الماركسية والثورة ،ترجمة عبد المنعم الحفنى ، د.ت.

3- جريج جايسكام : الفيديو والسينما على خشبة المسرح ، ترجمة : محمود كامل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عام 2010م.

4- روسا دى ديبغو وليديا بانكيث : التكنولوجيا والمسرح ، ترجمة : خالد سالم ، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الدورة 19 ، المجلس الأعلى للآثار ، عام 2007م.

5- روبير بلانشيه : الأكسيوماتيك ، ترجمة : محمود يعقوبى ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ،د.ت.

6- ريتشارد وولين : مقولات النقد الثقافى (مدرسة فرانكفورت ، الوجودية ، ما بعد البنيوية)، ترجمة : محمد عنانى، المركز القومى للترجمة ، القاهرة ، عام 2015م.

7- ريمى ريفيل : الثورة الرقمية ثورة ثقافية ؟، ترجمة : سعيد بلمبخوت ، المجلس الوطنى للثاقة والفنون والآداب ، عالم المعرفة ، عام 2018م.

8- ماكس هوركهايمر ،وتيودور أدرنوا : جدل التنوير شذرات فلسفية ، ترجمة : كتورة جورج ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، عام 2006م .

9- كريستوفربو : المسرح والعرض والتكنولوجيا (تطور السينوغرافيا فى القرن العشرين) ، ترجمة : هبة عجيبة ، مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الدورة 21، المجلس الأعلى للآثار ، عام 2009م.

10- يورغن هابرماس : العلم والتقنية ك"إيديولوجيا "، ترجمة :حسن صقر ، منشورات الجمل ، عام 2003م، ص5.