ملامح الظاهراتية للحضور السينمائي في العرض المسرحي العالمي المعاصر

The phenomenology features of cinema attendance at the contemporary world theatre show.

م. م. بهاء عبد المحسن حسن

أ. م. د. ماهر عبد الجبار إبراهيم

أ. د. ماهر مجيد إبراهيم

ملخص البحث:

تشغُل ظاهرة الحضور السينمائي في العرض المسرحي، مكانة متصدرة في بعض الاتجاهات الإخراجية المعاصرة، التي تتطلع إلى تقديم رؤية مسرحية متطورة، تعتمد على الإمكانات الفنية والتقنية التي تمتلكها السينما. إذ يتقصى هذا البحث دراسة ملامح الحضور السينمائي على خشبة المسرح، في ضوء آليات التحليل التي تعتمدها الفلسفة الظاهراتية، والتي يمكن من خلالها التوصل إلى المغزى الحقيقي لطبيعة هذا الحضور، وإمكانية الاقتران معه بتجربة مباشرة بموجب الخواطر التي تتبدى في الشعور. وفي ضوء هذه المنطلقات، أستند البحث على أربعة فصول صيغت بالشكل الآتي:

يُحدد الفصل الأول مشكلة البحث (منهجياً) بالسؤال الآتي: ما هي الملامح الظاهراتية التي ينطوي عليها الحضور السينمائي في العرض المسرحي المعاصر. في حين يتحدد الفصل الثاني (نظرياً) بالآتي: المبحث الأول (الظاهراتية بوصفها منهجاً إجرائياً)، والمبحث الثاني (ملامح الحضور السينمائي في العرض المسرحي). أما الفصل الثالث فيتحدد (إجرائياً) بالعرض المسرحي الأمريكي (ذروة)، تأليف وإخراج (ناتاشا تساكوس)، لعام (٢٠١٤). بالإضافة إلى الفصل الرابع الذي يتضمن نتائج واستنتاجات البحث. وأخيراً قائمة المصادر والمراجع وخلاصة البحث باللغة الانكليزية.

وأخيراً قائمة المصادر والمراجع والملاحق وخلاصة البحث باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية: ملامح، الظاهراتية، الحضور، السينما، المسرح.

Abstract:

The phenomenon of cinematic presence in theatrical performance occupies a leading position in some contemporary directorial trends, which are looking to present a sophisticated theatrical vision, based on the artistic and technical potential possessed by cinema. This research investigates the study of the features of the cinematic presence on stage, in the light of the analysis mechanisms adopted by phenomenological philosophy, through which it is possible to reach the true meaning of the nature of this presence, and the possibility of pairing it with direct experience according to the thoughts manifested in the feeling. In light of these premises, the research was based on four chapters formulated as follows:

The first chapter sets out the problem of research (methodically) with the following question: What are the features of the cinematic presence in the contemporary theatrical performance. While the second chapter is determined (theoretically) by the following: the first research (The phenomenology as a procedural approache), the second research (features of cinema attendance at the contemporary theatre show).
The third chapter is set (procedurally) by the American stage show (climax), written and directed by (Natasha Tsakos), (2014). In addition to the fourth chapter, which includes the results and conclusions of the research. Finally, a list of sources, references and a summary of the research in English.
Finally, the researcher will prove the list of sources, references, appendices and abstract of the research in English.
Keywords: features, phenomenology, presence, cinema, theater.

الفصل الأول: الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

تعقد بعض الاتجاهات الإخراجية المعاصرة رهانها على ابتكارات العلم والتكنولوجيا، في تعزيز وإثراء سينوغرافيا العرض بفضاءات وسائطية، مرنة ومتحركة ومشعة، تضاهي الفنون التكنولوجية الأخرى في إبهارها، وامكاناتها في إنتاج بيئة تفاعلية ذات تأثيرات متبادلة. ولأن السينما؛ تُعد من أكثر الفنون الدرامية اقتراباً وتأثراً بالفن المسرحي، لم يتوانى الأخير عن استثمار إمكاناتها التكنولوجية لصالح منظومته الجمالية، بغية تقديم خطاب مسرحي معاصر، في إطار ما يسعى الجمال المسرحي إلى تفعيله بتقنية جديدة. الحضور القصدي للسينما على خشبة المسرح، من المفترض أن يُحيل وعي المتلقي على تصورات تتجاوز تلك الحقيقية الماثلة في الواقع السينمائي، لأنها سترتبط بالضرورة بواقع جديد، هو المسرح. هذا الواقع الفعلي الذي يمتلك حضوره الخاص وفاعليته المهيمنة وحقيقته الخالصة. هنا تحديداً؛ يمكن تضطلع الفلسفة (الظاهراتية) بمبرراتها الجمالية، التي تنتزع القيود عن الخطاب الفني، لتطلقه بلا شروط، أو بلا أحكام مسبقة، وفقاً لهذا التلاقح الجمالي الذي يحدث بين (المسرح/والسينما). وذلك بغية تقصي حقيقة الحضور السينمائي، وما يتركه من أثر فاعل في بنية العرض المسرحي، كما يتشكل في الوعي (هنا/والآن) في سياق التجربة المباشرة. إن الصورة السينمائية –بحسب الظاهراتية– تقود المتلقي إلى عالم الصيرورة، هناك، إذ تتشكل على شاشة العرض؛ الأمكنة والأزمنة والشخصيات والأحداث. هذه الصيرورة القصدية؛ هي ذات العالم الذي يتشكل الآن. ومن خلالها، يمكن دراسته وتحليليه والتعرف على ماهيته بطريقة جديدة تلغي ما قبلها من تصورات. بالنظر إلى أن الظاهراتية تنطلق من أساس معرفي للوجود، في حدود توجهها القصدي نحو الأشياء والموجودات، عن طريق البحث الأبستمولوجي الذي يُدرك ويصف ويُعلل حضور الأشياء –المرئية وغير المرئية– في العالم الخارجي، عبر مستويات التأويل التي تخلقها العلاقات الجدلية القائمة بين الذات والموضوع. وفي ضوء ذلك، يمكن دراسة ملامح الحضور السينمائي في العرض المسرحي، في سياق هذه الفلسفة –الظاهراتية– التي

يمكنها أن ترى المسرح والسينما كلاً واحداً –حضوراً قصدياً– يمنح الأشياء شكلها ومعناها وحقيقتها الجمالية، والشعور والإدراك والخبرة المباشرة بالنسبة للمتلقي. ومن هنا تبرز مشكلة البحث وتجلياتها المعرفية بالسؤال الآتي: **ما هي الملامح الظاهراتية التي ينطوي عليها الحضور السينمائي في العرض المسرحي المعاصر.**

ثانياً: أهمية البحث:

يمكن تحديد أهمية البحث بما يلي:

١- دراسة التجارب الإخراجية التي استعانت بالحضور السينمائي، دراسة ظاهراتية، بحسب ما تقتضيه هذه الفلسفة التي تحرص على تحقيق نتائج علمية جديدة.

٢- يساعد المخرجين الذين يرومون إثراء تجاربهم المسرحية بالحضور السينمائي؛ بتشكيل وعي ظاهراتي بقصدية هذا الحضور وفاعليته على خشبة المسرح.

٣- يسهم في تأسيس مادة بحثية جديدة تمتلك قواميسها الخاصة في إدراك الظاهرة التكنولوجية التي باتت تشّكل حضوراً رئيساً وفاعلاً في مسرحنا المعاصر.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث إلى الكشف عن الملامح الظاهراتية للحضور السينمائي في العرض المسرحي العالمي المعاصر.

رابعاً: حدود البحث

يندرج البحث على وفق الحدود التالية:

١- **الحدود المكانية:** الولايات المتحدة الأمريكية.

٢- **الحدود الزمانية:** (٢٠١٤).

٣- **حدود الموضوع:** دراسة ملامح الظاهراتية للحضور السينمائي ودورها في تشكيل معان العرض بموجب عينة قصدية تمثل العروض ذات الصلة في المسرح العالمي المعاصر.

خامساً: تحديد المصطلحات

يُعّرف الباحثون المصطلح الرئيس الوارد في العنوان، تمهيداً لصياغته إجرائياً، وبالشكل الآتي:

١- الظاهراتية:

تعرف الظاهراتية بأنها "المذهب الذي يُقرّ أن المواضيع المادية قابلة للرد للخبرات الحسية، أو أن إقرارات الموضوعات المادية يمكن تحليلها عبر إقرارات ظاهراتية تصف الخبرة الحسية"[١]، وهي على وفق ذلك، "العلم الذي يكتفي بدراسة الظواهر المتبدية في الشعور، دراسة وصفية، مع تحليل الشعور وكشف حقيقة أفعال الإدراك ومكوناتها"[٢].

ويعرفها (لالاند) على أنها "دراسة وصفية لمجموعة ظواهر، كما تتجلى في الزمان أو المكان، بالتعارض إما مع القوانين المجردة والثابتة لهذه الظاهر؛ وإما مع الحقائق المتعالية التي يمكنها أن تكون من تجلياتها؛ وإما مع النقد المعياري لمشروعيتها"[٣]. وهي بذلك ترفض الفلسفة بشقيها المثالي والمادي لتخطو باتجاه ماهية الحقائق، كما تظهر أو كما تتشكل في الوعي. وعلى وفق (هوسرل) فهي "منهج من مناهج التفكير، تتوخى الوصول إلى الحقائق الأساسية، وجعل أمر اكتسابها وتبريرها بصورة برهانية ممكناً .. وهي التوجه نحو الأشياء ذاتها، لتكون هي ذاتها المرجع الأخير لما نتعلمه منها، دون التأثر بحكم سابق ولا بنظرية سبق تصورها عن الواقع"[٤]. أي العودة إلى حقيقة الأشياء ذاتها، بمعزل عن الحقائق السابقة، والتي قد لا تخلو من الترسبات الفكرية بحكم ارتباطها بثقافات ومعتقدات معينة.

وبناءً على ما تقدم، يضطلع التعريف الإجرائي لمصطلح (الظاهراتية) على النحو الآتي: هي العودة إلى حقيقة الأشياء ذاتها، عن طريق الدراسة الوصيفة للظواهر التي تدركها الحواس بالملاحظة والتجربة الممكنة، بغية تحليل ماهيتها كما تتشكل الوعي في ضوء مجموعة العلاقات القصدية المكونة لحقيقة الإدراك، وذلك بهدف بلوغ الحقائق الرئيسة ومحاولة تبريرها بمعزل عن المعطيات والفروض السابقة.

٢ – الحضور:

يعرف (صليبا) الحضور بأنه "مصدر حضر، تقول حضر الغائب: قدم، وحضر المجلس شهده، وحضور الأمر خطوره بالبال، وحضور البديهة سرعتها. والحضور مرادف للحضرة، تقول: كلمته بحضرة فلان، وكنت بحضرة الدار أي قربها. والحضور عند الفلاسفة كون الشيء حاضراً. وهو نوعان: حضور مادي، وحضور معنوي. أما الحضور المادي فهو وجود الشيء بالفعل في مكان معين. وأما الحضور المعنوي بهو الحضور الذهني"[٥].

والحضور عند (لالاند) هو "كون الشيء ماثلاً، حاضراً في الذهن .. ويمكن أن تقارن كلمة حضور بكلمة غياب. إننا نتحدث عن حضور الشيء (المتكشف بالإدراك) من خلال معارضته مع غيابه، على الرغم من أن هذا الغياب عينه لا تمكن معرفته إلا بحضور آخر، هو حضور صورته (خيْلته)"[٦]، وكما أن للحضور صفة مادية فإن للغياب صفة حسية، وكلاهما يرتبطان بهذه الثنائية التي تقوم على التضاد، أي وجود الأول مرهون بغياب الثاني، والعكس صحيح.

وللتعرف على دلالة الحضور "من المنظور السيميائي فهو الـ(كائن هنا) حيث تتحدد الوحدة وتحول إلى موضوع معرفة"[٧]، عن طريق تفاعلها بالرموز والدلالات المتجذرة أساساً في الوعي.

وبالضرورة يتجلى هذا الحضور، غير المرئي، المعنوي المحسوس، بشكل غير مادي، ليفرض وجوده الفاعل ضمن الذات الواعية المدركة. وللحضور صلة وثيقة بما هو حاضر، والحاضر "هو الموجود في الزمان، الحاضر هو الموجود في المكان، الحاضر هو الزمان الواقع بين الماضي والمستقبل، ويسمى حالاً، وهو نهاية الماضي، وبداية المستقبل، والحاضر أحد أزمنة الفعل، كالمضارع، فهو يدل على الحاضر والمستقبل"[٨].

وعلى وفق ما تقدم، يمكن تعريف (الحضور) اجرائياً بالآتي: هو ما يتجلى ويتمثل في الوعي، على مستوى الزمان والمكان، أما بشكل مادي تبصره العين، أو بشكل معنوي يدركه الشعور، ليفرض وجوده الفاعل في حدود الذات الواعية التي أدركته. إذ يقترن هذا الحضور بنقيضه الذي يتكشف بالإدراك؛ وهو الغياب، وكلاهما –مادياً أو حسياً– يرتبطان بهذه الثنائية المتباينة التي تتحول إلى موضوع للمعرفة.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: الظاهراتية بوصفها منهجاً إجرائياً

مع (ادموند هوسرل) وجدت الظاهراتية أساساتها المعرفية وفق خطوات علمية منهجية قادرة على مواكبة التطورات التي شهدها التاريخ المعاصر في مجال العلوم والرياضيات. أراد لفلسفته أن تخطو خطوات التحليل الرياضي، ومنطق الوصف العلمي الذي يقترن ((بهيمنة ظاهراتية من النوع التفكيكي. وهذا التجذر الأبستيمولوجي للفلسفة لدى هوسرل مرتبط مباشرة بالانخراط الشخصي في السياق العلمي للعصر))[٩]، في حدود ارتباط الذات بالعالم بموجب المعرفة العلمية من جانب، وارتباط الذات بمجتمع المعرفة بموجب تقانة وأنظمة المعلومات من جانب آخر، تلك الأنظمة التكنولوجية التي راحت تُشّكل فيما بعد عوالمها الخاصة وتشكيلاتها المتشعبة، القائمة على التركيب والتفكيك، والانبثاق والتلاشي، وهو ما تحقق صداه في العوالم السينمائية الرقمية المعاصرة التي عادة ما تبني أساساتها الفكرية وفضاءاتها التخيلية على حقائق علمية راسخة.

أراد هوسرل أن يُحوّل الفلسفة إلى "علم دقيق" يتوخى الحقائق اليقينية، ويكون مصدراً للعلوم الأخرى في تقصيها لقضايا الفكر والوجود. الأمر الذي فتح الأفاق أمام دراسة العلوم الإنسانية كاللغة والتاريخ والجمال، بطريقة علمية تنشد الدقة واليقين. وهو ما يتوخاه البحث في تقصي جوهر الحضور السينمائي في بنية العرض المسرحي. إذ ينطلق هوسرل من فكرة مؤداها أن الشيء الذي يندرج ضمن إطار الوعي الخاص يتحول إلى ظاهرة، أي بالنسبة للوعي الذي أدركها من جهة، وكم العلاقات التي تعي هذه الظاهرة وترتبط معها من جهة أخرى. يقترح هوسرل آليات عمل محددة، لتطبيق ظاهريته على العلوم الأخرى، لتكون أساساً أنطولوجياً لدراسة ماهية المعرفة، لاسيما وأنه يضع كل معرفة موضع تساؤل –في سياق الشك الديكارتي– إذ يواجه الظواهر بتأمل معرفي مبدئي، يعضده باشتراطات موضوعية عن مفهومي الحضور والغياب، وبذلك يضع مبادئ عملية لتحقيق هذه الثنائية.

المفهوم الأول (المحايثة)، أي المعرفة الحضورية للفكر، والثاني (عائق المفارقة) أي المعرفة التي تقع خارج نطاق الوعي كعلوم الطبيعة وعلوم الروح. حيث تتم المحايثة الواقعية في سياق (المعيش) المعرفي أو في وعي الأنا الذي ينتمي إليه هذا المعيش، الذي يتقوّم بالبداهة، أي لا يقصد خارج نفسه مطلقاً، ما هو (معطى) بنفسه بنحو مطابق أستطيع استخدامه. أما (المفارق) –غير المحايث– الذي هو خارج عني ولا أستطيع استخدامه، حيث يتوجب

هنا تفعيل (الرد الظاهراتي) الذي يقتضي رفع وتعليق كل الأوضاع المفارقة[١٠]، التي تتطلب حضوراً وبرهاناً على صدقيتها كظاهرة محضة، بينما هي لا تمتلك معطى على نحو محايث، حتى وإن كانت تؤسس إلى أنظمة أو منطلقات فكرية لحقائق مستنبطة في سياق الفرضيات والوقائع والمقدمات، كما في العلوم النفسية والمادية وغيرها. وبالتالي تبقى بالنسبة للرد الظاهراتي في حالة تعطيل قائمة. بحكم أن هذا الرد يشترط إعادة الشيء إلى جوهره الحقيقي، أو بداياته الأولى، أي قبل أن تُغّلفه التراكمات بحمولاتها الثقافية والايديلوجية. ولإزاحة هذه الطبقات المتراكمة من الإضافات والشوائب؛ يتوغل هوسرل في حيثيات الرد الظاهراتي، إذ يكمل عملية (الرد) بما يسميه (الإيبوخية)، والتي تستوجب تعليق الحكم على معتقدات العالم، بموجوداته وأحداثه بزمانها ومكانها، ذلك العالم الذي يتجاوز فطرتنا وخبرتنا الأولى عن الأشياء. وبذلك لم يرفض هوسرل المفاهيم المثالية والأسئلة المشفرة بقدر ما ذهب إلى وضعها بين قوسين. فكل ما يصدر عن الفيلم –موضع البحث– يمكن تعليقه بهذه الإيبوخية ومن ثم تمثله بالوعي بموجب علاقته بالعرض المسرحي؛ في ضوء التضايفات والمعطيات المتعالقة مع العالم. عن ذلك يقول، ((إن (التعليق) هو الطريقة العامة والجذرية، التي أُدرك بها ذاتي، بما هي أنا خالص، مع ما يرافقها من حياة شعور خالص خاص بي، تلك الحياة التي يوجد العالم الموضوعي بأكمله من أجلي .. إن كل ما هو (عالم)، وكل كائن مكاني وزماني هو موجود من أجلي، أي له قيمة في نظري، بمجرد أنني أقوم بتجربة بصدده، فأدركه أو اتذكره، أو أفكر فيه على نحو من الأنحاء، أو أطلق عليه أحكام وجود أو أحكام قيّم))[١١]. ذلك أن الذات المفكرة قادرة على إدراك وجودها ضمن هذا العالم، تُدركه الآن بما هو حاضر، كما تُدركه كتجربة معاشة بما هو ماض. فالذات هي حصيلة التجربة الحياتية التي تحيلها على أفكار وروئ، في حدود شعورها الخالص المتعالي، وتمثلاته الصورية التي يشكلها الحدس –عبر الرد– تبعاً للتمثلات والمقاربات.

الشك أو الايبوخية تعني (تقويس) معتقداتنا إزاء الوجود وليس إنكارها، ولذلك أوجد هوسرل خطوتين أساسيتين لعملية (الرد) هما (الرد الترنسندنتالي) أو المتعالي الذي يُعد رداً فينومينولوجياً كاملاً، و(الرد الماهوي) أو الصوري ، بوصفه إجراء الانتقال من واقعة الوجود إلى الماهية بهدف الوصول إلى الطابع المميّز في الظاهرة بعد تنقيتها. وتحقق هذه الردود مرهون بتقصي الحالات الجزئية أو ما يسميه هوسرل (بعيان الماهيات) وهو ليس مجرد (حدس ماهوي) بالمعنى الضيق للحدس وإنما هو (رؤية ماهوية) قائمة على فاعلية التخيل[١٢]. ما يعني أن هوسرل يُقسّم الرد الظاهراتي إلى مرحلتين؛ الأولى هي (الرد الماهوي) المعني بحقائق الشعور باعتبارها صوراً عقليةً، إما الثانية فهي (الرد الترانسدنتالي) المتعالي المعني (بالحدس الظاهراتي) بوصفه رؤية حدسية تستند على فاعلية التخيل والتأويل، في الحدود الأنطولوجية القصوى لعلاقة الذات بالعالم، بسياقاتها الصورية المادية الموضوعية. وهو الأمر الذي قاد الظاهراتيين، فيما بعد إلى الاهتمام بعملية التخّيل، وبالأخص ما يتعلق بواقع الخبرة الجمالية إزاء وجود العمل الفني، بوصفه عملاً قائماً على وجود مُتخيّل، وليس على الواقع. تريد الظاهراتية للعمل الفني أن يتحرر أكثر، وأن يأخذ مداه في الوعي وليس العكس.

وبذلك يعتبر الرد الماهوي بوصفه سياق متماسك من الخبرات الخطوة الرئيسة التي تؤسس إلى الرد المتعالي بمعناه الأنطولوجي، إذ يُحيل هذا الرد؛ العالم الخارجي على عالم الإنسان الداخلي الحسي. أو بعبارة أخرى، يرّد العالم المادي المحسوس؛ إلى عالم الشعور الخالص. وهكذا هو الحال بالنسبة لسائر عمليات الإدراك كالمشاهدة والمتعة والتذوق الجمالي، وكل ما يتعلق بأفعال الذات المُدركة. بينما في عملية الرد الترنسندنتالي يلجأ هوسرل إلى تأجيل الحكم، وفقاً لهذا النوع من التعطيل المؤقت، المعني ببحث الظواهر المجردة، عبر تحليلها كما تتبدى في الشعور، بغية إدراك وتحليل الماهيات التي تحيا فيه، بتوجه تام وقصدية تامة أو كما يصفها هوسرل (الإحالة المتبادلة) بغية ممارسة الحدس بتوجيه الشعور إزاء الماهيات بمدياتها الكلية، ومن ثم أضفاء المعاني الحقيقة على الماهيات كما هي في حقيقتها، بعيداً عن شوائب العقل وهيمنة الذات المفكرة. وذلك بموجب المعطيات والتضايفات التي يستخدمها الحدس، في سياقاته الظاهراتية، التي تتجاوز معناه الميتافيزيقي السائد.

يشدد هوسرل بالقول إن ((الميتافيزيقيا التي فسدت خلال تاريخها، لم تعد على الاطلاق منسجمة مع الروح التي أُسست عليها في بادئ الأمر، من حيث أنها (فلسفة أولى). إن منهج الفينومينولوجيا القائم على الحدس المشّخص، والذي هو برهاني لا يُنكر مع ذلك، هو منهج ينفي كل (مغامرة ميتافيزيقية)، وكل مبالغة تأملية))[١٣]. وبذلك يحيل هوسرل الحدس على مثابات رؤيوية تأملية، تعمل على تقصي الردود الظاهراتية، مجتمعة، وفحص أجزاءها المادية الملموسة الحاضرة في الذهن –على مستوى الحضور– أو ما يرتبط معها على نحو جوهري –على مستوى الغياب– في سياق العلاقات والتضايفات مع الحد الأقصى للفكر، أي الكلي المنطقي، بمحتواه الأنطولوجي (القبلي)، وليس بمعناه (الصوري)، والذي يمكن أن يتكشف تدريجياً عبر مستويات التأويل.

إن فلسفة هوسرل قائمة على المعارف الصورية بوجه عام، إذ تُضيف إلى المنطق الصوري الموضوعي (الأكسيومي)، بعداً صورياً آخراً يمثله المنطق المتعالي، فهي لا تتعامل ((مع نظرية أكسيومية بسيطة وملازمها الأنطولوجي باعتباره مُكوّناً من قبل، بل مع نظرية للوعي تعمل بطريقة أكسيومية. ويجب أن يعاد تنشيط البعد الذاتي لتأسيس الموضوع الصوري عبر كشف ما وراء قوانين العمليات الخاصة بالمجال الصوري، قوانين الأداء التي تتخذ من خلالها هذه العمليات معنى بالنسبة للذات .. عبر هذا الدفع الذاتي الذي يتمظهر فيه ويتخذ معناه الأنطولوجي، طبقاً لمقاصد الوعي التي يتشكل بواسطتها شيء ما، يمثل العلاقة مع الموجود))[١٤]. هذه القصدية النشطة لأفعال الوعي قادرة أن تدشن انطولوجية الظواهر بحقائق علمية قائمة على النسق الموضوعي والذاتي في آن واحد. وبذلك استطاعت الظاهراتية أن تجمع ما بين الموضوعي (البنية الرياضية) والذاتي (بنية الوعي). أي بين ما ندركه حسياً من (حضور) مادي صوري للسينما يتجلى في العرض المسرحي، وما ندركه شعورياً من (الغياب) بموجب تمثلاتها القصوى في الوعي.

المبحث الثاني: وظائف الحضور السينمائي وعلاماته المهيمنة

إن الصورة السينمائية بوصفها تمثلاً مرئياً وسمعياً تمتلك خصائصها المميزة التي تمنح الفيلم –بشكل أو بآخر– ضرباً من الواقع على مستوى الشكل والمضمون. وبهذا الصدد يحدد المُنّظر الفرنسي (مارسيل مارتن)، ست خصائص رئيسة للصورة المتحركة، بأنها (واقعية)، وتتواجد (في الحاضر)، وتمثل (واقعاً فنياً)، وتمتاز (بالدلالة) وتمتلك خاصية (التعبير الأوحد) وتتصف بطبيعتها (التشكيلية)[١٥]. وعلى وفق هذه الخصائص، يتحقق الأثر السيكولوجي على المتفرج. إذ أن الفاعلية التي تمتلكها الصورة السينمائية قادرة على توجيه الذات المُدركة باتجاه جوهر الفيلم، لأنها شاخصة، حيوية، تنبض بالحياة. وللحديث صلة بالديمومة التي تخلقها اللقطات السينمائية في بناءها الفني، وتسلسلها الزمني الذي يتمم المعنى في سياق وحدة الفيلم. وهو الأمر الذي تفتقر إليه الصورة الواحدة في حال إزالتها من هذا التدفق الزمني، لأنها ستفقد بالضرورة علاقاتها البنيوية النسقية بالنسبة للصور الأخرى، وبذلك تفقد حركتها وايقاعها. وفي ضوء خصائص الصورة السينمائية، يحدد الباحثون جملة من (الملامح) التي اثبتت فاعليتها بالنسبة للعرض المسرحي، وعلى وفق الآتي:

١– الإحساس بالواقع: يمنح خشبة العرض شكلاً من أشكال الحقيقة وضرباً من الإحساس بالواقع.

٢– الطواعية والتشّكل: جميع الأشياء بلا استثناء قابلة للطواعية والتشّكل أمام مرونة السينما.

٣– الاقتراب والتركيز: إظهار مشاعر النفس البشرية من دون الحاجة إلى المبالغة بالانفعالات.

٤– الحركة والديمومة: تعبّر الحركة عن التغيّر في الديمومة أو في الكليّة. والديمومة هي التغيير.

٥– السرد السينمائي: الامعان بالتفاصيل المرئية بدلاً عن لغة المسرح المتخمة بالحوارات.

وعلى وفق ذلك، لم تكتف العروض المسرحية المعاصرة بتوظيف السينما بوصفها وسيلة تعبير تمتلك عوالمها المُتّجسدة على المستوى المادي والذهني فحسب؛ بل راحت تستخدم أساليب صناعة السينما في تشكيل بنية العرض بموجب مرونة تقنياتها وفاعلية حضورها. وبذلك استطاعت أن تستثمر (تقنيات) و(مفاهيم) هذه الصناعة على حد سواء، إلى الحد الذي صار للحضور السينمائي علاماته المهيمنة على خشبة المسرح المعاصر بمختلف توجهاته واتجاهاته. إن إمكانية تقصي ماهية هذا الحضور، وتحديد ملامحه، واستبيان طبيعته، وتحديد وظيفته المسرحية، يتطلب رصد تلك التجارب التي وضّفت الفيلم بشكل متواصل في مجمل عروضها المسرحية، بوصفة سمة جوهرية أو علامة مهيمنة.

على مستوى التأسيس؛ أراد (فيزفولد مايرهولد)، بداية، أن يكون للعرض المسرحي (ديناميكية الحضور السينمائي) بغية تدشين حركة الحياة واستمراريتها على خشبة المسرح. تلك التي تنتقيها السينما بعناية، باختيارها للحظات المثيرة، والمشاهد المؤثرة، أي باعتمادها على الشذرات وإهمالها للزوائد. وذلك بفعل أساليب المونتاج التي أفضى استخدامها عند مايرهولد "إلى الإسراع بالحركة والتقطيع المنجز داخل المشاهد الموصولة فيما بينها بواسطة المونتاج بغية خلق تأثيرات معينة؛ إذ من خلال الإعلانات أو الملصقات، أو الأفلام يتم الإعلان عن المشهد القادم. واعتباراً لوعي مايرهولد بإمكانات الفيلم، فقد دعا إلى إضفاء الطابع السينمائي على المسرح، ليس بواسطة تدعيم

المسرح بكل وسائل السينما وتقنياتها، وإنما بواسطة تثوير شكل المسرح ومحتواه، بهدف خلق تأثيرات معينة من شانها أن تجعل وجهة نظر المتفرج أكثر حركية وديناميةً"[١٦]. فعلى الرغم من ذلك الحضور المتواضع للسينما كتجسيد مادي؛ إلا أنه أراد أن يُكّرس الشكل الظاهراتي للسينما بحيوته وديناميكيته على خشبة المسرح. وبذلك استطاع أن يبتكر فضاءات شكلية جديدة معززة بوسائل بصرية متطورة، تفضي إلى تكوينات رمزية دالة، وعوالم ديناميكية فاعلة ترتكز على مبدأ تتابع اللقطات، وكأنه يريد "أن يحقق على الخشبة نوعاً من الاستمرارية مثل تلك التي في السينما، كذلك فقد سبق بيسكاتور وجان لوي بارو إلى استخدام الأفلام في عروضه"[١٧]. وكما يبدو أن مايرهولد المشّبع بتقنيات المسرح، أو كما يعبر هو عن نفسه، "ما أنا إلا تقني عتيق لخشبة المسرح"[١٨]، لم يود أن يفّوت فرصة اختبار فاعلية حضور السينما –بوصفها تكنولوجيا جديدة آنذاك– في معمله المسرحي التجريبي، الذي لا يحفل بالمشاعر النفسية الفردية، بقدر ما يتوخى تكنيك الحركة الايقاعية التي يفرزها الجسد بتوتره الدرامي حسياً. وهكذا يتفاعل مع عناصر العرض الأخرى بموجب آليته الحيوية التي تتشّكل في ضوئها الصورة الأدائية.

السينما كوثيقة تاريخية في العرض المسرحي، أو على الأقل هكذا كانت بداية المصاهرة الواضحة بين المسرح والسينما، والتي ارتبطت بتجربة المخرج الألماني (ايروين بيسكاتور)، الذي وظّف الحضور السينمائي – بوصفه وثيقة– في مواجهة الزيف الذي يُكّبل الوعي، في سبيل إزاحة الطبقات الثقافية والسياسية المتراكمة. أراد من خلال السينما أن تتجلى الحقائق الغائبة بفعل تراكمات الثقافة البرجوازية. وبفعل قوة وفاعلية حضور الوثيقة السينمائية، صار للجدل مكاناً على خشبة بيسكاتور. وذلك في ضوء توجهاته الأيديلوجية –الماركسية– التي أسهمت –بوصفها حاجة دعائية– باكتشافاته المتطورة لتقنيات السينما، التي وظفها بطرائق معقدة ضمن مسرحه الوثائقي الشامل، المنفتح على العالم وصراعته الطبقية. إذ يرى بيسكاتور "بأن الدراما الأدبية السائدة، بتركيزها على الفرد، لم تستطع تصوير القوى الاجتماعية والاقتصادية والأيديولوجية التي تُشّكل السلوك الإنساني، ولكن السينما استطاعت تجاوز الفرد وعرض الكيفية التي يُجّسد بها الحدث المسرحي لحظة تاريخية أكبر"[١٩]، تمثل تلك العلاقة الموضوعية بين الأحداث الداخلية ومسبباتها الخارجية، أي بين النزعة الشخصية للفرد والقوى المهيمنة على المجتمع. استطاع بيسكاتور أن يُفّعل دور الوثائقية التاريخية بفاعلية الحضور السينمائي الراهن على الخشبة، في سبيل تحفيز الوعي على فهم طبيعة واقعه، بالتفكير والتحليل والنقد، ومن ثم مواجهته بالحقيقة القاسية المتمثلة. وهو ما يتطلب التفكير في ايجاد إجابات مناسبة للإشكاليات العالقة التي يتبناها العرض، لاسيما وأن الأفلام التسجيلية (الواقعية) المستخدمة تدعم ظاهراتية الحدث المسرحي بصورة فنية تعّبر بالضرورة عن فكره السياسي وتطلعاته الأيديلوجية. وتأسيساً على نهج بيسكاتور استطاع (بروتولد بريخت) أن يُرّسخ مفاهيم هذا الاتجاه الملحمي، السياسي، الجدلي، التعليمي؛ ولكن بموجب انعطافه الشديد الذي كرّس مبدأ (التغريب) بغية تقديم صورة صادمة أكثر تأثيراً وتحفيزاً.

بالحضور السينمائي التغريبي، استطاع (بريخت) أن يزعزع أساسات الوعي، إزاء الظواهر –الواقعية/والفنية– السائدة، بتدمير طقسية المسرح، وتثوير الحياة الداخلية للممثل والمتلقي على حد سواء، بدلاً عن تسليمها أو اندماجها،

ومن ثم توجيهها إلى تلك الحياة الخارجية. وذلك من أجل إحداث تغيرات جذرية، أساسها الجدل والتناقض الذي يؤدي إلى الصدمة، وبالنتيجة إلى الفهم. وعلى هذا النحو صار مفهوم التغريب حاضراً على الشاشة السينمائية، وهكذا صار بإمكان العرض الملحمي كما يقول بريخت، "أن يحصل على (تأثير التغريب) بشتى الوسائل، فخلال عرض مسرحية (حياة أدورد الثاني الإنجليزي) في ميونخ، سبق عرض مشاهد معينة منها عناوين تخبر المشاهدين لأول مرة حول المضمون. وخلال عرض (أوبرا القروش الثلاثة) الذي جرى في برلين أسقطت على الشاشة أسماء الأغاني بينما كانت تُنشد. وخلال عرض مسرحية (لا فرق بين هذا الجندي وذاك) الذي جرى في برلين، أسقطت على شاشات كبيرة صور الممثلين بالأحجام الطبيعية"[٢٠]، وكأن الحضور السينمائي التغريبي يقترح نوعاً من التداخل التحليلي النقدي تجاه الحدث الحي. بالنظر إلى أن عملية التفسير الظاهراتية هذه؛ تتطلب من الوعي أن يُعيد النظر، بمدركاته السابقة، في ضوء هذه المواقف النقدية الصريحة، ومن ثمة إمكانية تبنيها أو اتخاذها طريقاً للتغيير.

استخدم بريخت مبدأ المونتاج في بناء النص والعرض على حد سواء، متأثراً بطروحات ايزنشتاين السينمائية، ضمن سياق فكرهما الماركسي الجدلي، ونقدهما لمنظومة التطور التاريخي بسياقاته السياسية والثقافية والاجتماعية المختلف. ومن هنا كان بريخت يلح على توظيف السينما بطريقة مسرحية، ويحذر من تداخلها مع موضوعية الفعل الدرامي، أراد من الحضور السينمائي أن يكون طريقاً للجدل العقلاني وليس مادة للدعاية كما لدى بيسكاتور[٢١]. وهكذا صار للمونتاج عند بريخت هدفاً استراتيجياً في تكريس الجدل، وتقطيع أواصر العرض، وإبراز العقد والفواصل التي من المفترض ذوبانها في الحبكة الدرامية، ما يجعله سبباً في تثوير العناصر بالتغريب والصدمة ومن ثمة المواجهة والنقد. وذلك في سبيل تقديم خطاب جدلي جديد يؤمن بالمشاركة الإيجابية للمتفرج.

وهو ما يدعوه بريخت (التفكير الاقتحامي) الذي يضطلع بإظهار مواقف كل من (الذات والموضوع) في سياق العرض، إذ يؤسس إلى هذا التفكير بالاعتماد على عنصر التغريب الذي يعد نموذجاً للمُشاهدة الناقدة، لأنه يؤسس إلى سلسلة من الإقحامات الاجتماعية والسياسية والأيديولوجية، لتذكرنا بأن ما يُقّدم على الشاشة مجرد نتاج غير مكتمل. وهكذا فإن المتفرج في نظرية بريخت تتم مسرحته، أو إشراكه. وعلى عكس الفهم السائد فإن التغريب لا يستبعد التوحد بل يختبره نقدياً، ولذلك يستخدم بريخت تقنية المونتاج لكي يظهر أن ما يُقّدم ليس شيئاً ثابتاً ولا نهائياً[٢٢]، وهو ما يحتم على الذات الواعية الاضطلاع بمهمة المشاركة باستشراف أو تصّور (العرض/أو الواقع) الحقيقي، وتصحيح مساراته، هنا –على الخشبة– وهناك –في الشارع– وذلك من خلال إمكانية (تحليل) التأثير الوجداني بوصفه سبباً رئيساً للامتثال والخضوع والتسليم، ومن ثم (اختباره)، نقدياً، في ضوء مثيرات العرض التي تنشد فعل التغيير.

ومنذ خمسينيات القرن الماضي، وتحديداً مع تجربة المصمم والمخرج التشيكي (جوزيف سفوبودا)، صار للحضور السينمائي في العرض المسرحي، حضوراً للذات الافتراضية، إذ يجسده ضمن سينوغرافيا متحركة تستوعب التحولات السريعة للمشاهد المتعددة؛ التي تنبثق في الوقت نفسه، من عوالم السينما المختلفة، والتي أصبحت جزءاً

لا يتجزأ من عالم الخشبة الأكبر. وهكذا فإن الأخير لم يعد يكتفي بدعم الحضور السينمائي كما في التجارب السابقة، التي اعتمدته كوسيلة لتحقيق مواضيعها أو أهدافها أو أيديولوجياتها، بل صار يلتحم بوصفه (ذات) تحمل (موضوعها) أسوة بنظيرتها الفعلية على الخشبة، ليشكل معاً، حالة من التكامل الفني للعرض المسرحي. وهكذا فقد أستطاع أن "يوّسع تفاصيل الحدث والشخصيات فوق خشبة المسرح، وبخاصة مع فرقة لاتيرنا ماجيكا؛ إذ وظف الفيلم للسرد الدرامي، واستخدمه لكشف التجربة الذاتية للشخصيات، إما من خلال حشوات تفسيرية مثل الفلاش باك أو الأحلام أو تقريب المشاهد .. وطوّر كذلك تفاعلاً أكبر بين ممثلي خشبة المسرح والشخصيات في عالم الفيلم"[٢٣]. وعلى هذا النحو، أنتج (سفوبودا)، تشكيلات بصرية متحركة، قائمة على أساس ابتكاره للمشاهد المتُعّددة، التي جسّدت الحضور السينمائي ضمن مناخ درامي تفاعلي، تتشارك من خلاله الذات المسرحية ونظيرتها السينمائية بالفاعلية نفسها. وعلى وفق ذلك، قدّم الحدث المسرحي بوجهات نظر متُعّددة، وزوايا بصرية مختلفة، بالاعتماد على تجزئة الحدث الدرامي إلى بنيات درامية منفصلة.

كما يمكن رصد تلك النزعة التفكيكية بالحضور السينمائي الذي يتعرض للهدم والتشظي في عروض فرقة (ووستر جروب) بقيادة المخرجة الأمريكية (اليزابيث لوكومبت) التي تُشبه "في عملها مخرج الفيلم أكثر من كونها مخرجة مسرح تقليدي، وذلك لأنها تُعّدل وتُشّكل العمل المُطّور بدلاً من فرض رؤية مسبقة على البروفات"[٢٤]، وذلك من خلال المراحل التكوينية التي يعيشها المشروع، بفعل التغذية المستمرة من قبل المؤلفين والمصممين والفنيين والممثلين، وعمليات التصوير والمونتاج، وسائر العمليات الإدارية والفنية والتقنية، إلى الحد الذي تكتمل به ملامح العرض أو شكله النهائي.

تتميز عروض (لوكومبت) على مستوى (الإخراج)، باقتباسها مواد مختلفة من الفنون والوسائط، واخضاعها للعرض ضمن كولاج متُعّدد يشمل النصوص الأدبية، والسيّر الذاتية، والأفلام، والكارتون، والمسلسلات، والأعمال الغنائية، والرقص. أما على مستوى (الأداء) فتتميز بتطوير أسلوب التمثيل بشكليه الحي والمُصّور بالمواجهة التي تحصل بينهما[٢٥]. وهكذا استطاعت أن تجعل الحضور الفعلي والحضور الافتراضي في تقابل وتنافر دائمين، وذلك في سبيل أن يبقى فضاء العرض في حالة تشتت وتشظي دائم. تعمل الفرقة على تفكيك النصوص الكلاسيكية ومحاولة إعادة انتاجها بأشكال تعبيرية (مسرحية/سينمائية) مختلفة، إذ تهيمن الشاشات السينمائية على فضاء العرض بغية تفتيت المكان والزمان والأحداث، والعمل على تفجير شفرات جديدة. إن تجسيد الحضور السينما هنا، يسهم بتشتيت مدركات الوعي، وعرقلة عملية اقتناص المعنى، بغية تحفيزه باتجاه الخوض في عمليات بحث مستمرة، قد تتطلب سلسلة من الممارسات الإدراكية. ما يعني اللجوء إلى تعليق الحكم وإرجاء المعنى إزاء هذا العالم المليء بالفوضى والتناقضات.

وثمة حضور سينمائي غرائبي تكتنفه أجواء سحرية، شعرية، يمكن رصده في تجربة المخرج الكندي (روبرت ليباج)، إذ يتجسد هذا الحضور السحري (الشعري) الذي يتسم بالغموض والأسرار والأجواء الخرافية العجيبة، وكأنه

عوالم متداخلة من الذاكرة المبعثرة والأحلام المتراكمة. وهو أمر يتجاوز قدرة اللغة السائدة، أو يُعيد مفهوم الكتابة المسرحية التقليدية باتجاه تأليفات وتركيبات سحرية، وشعرية –ليست لغوية– تتجسد بالفضاء المسرحي؛ بفعل انبثاق الرؤية المسرحية المقترنة باللحظة الدرامية الراهنة على الخشبة، وليس بموجب نص درامي مسبق. ما يعني أن الوعي مع ليباج بات يقف "أمام طريقة جديدة للكتابة تتيح لنا (الرؤية) على مرتكز فضائي (سطح ثلاثي الأبعاد) وليس متركز ورقي (سطح مستو) للقواعد والآليات التي تحكم طرقنا في الإحساس والإدراك، ولكن (الكتابة المسرحية) تحاول مهاجمة فضاء العرض والمعرفة لأنها تخلط عناصر مختلفة وغير متوقعة، بقدرتها الفائقة على تغيير المألوف والتلاعب بالأشياء المختزنة والمتعلقة بالذاكرة، وكذلك الأشياء الملموسة المتاحة"[٢٦]، وذلك في سبيل تغيير زاوية النظر للعناصر المرئية بما يوضح شفراتها وإعادة قراءتها بطريقة متحررة من قيود السرد التقليدي. وهكذا يفرض ليباج مدركات ظاهراتية جديدة على أسلوب الرؤية، إذ يسمح للذات أن تجد طريقها الوعر للفهم.

يجادل ليباج بأن الجماهير التي ترزح تحت هيمنة السينما والتلفزيون تأتي للمسرح بأساليب فهم جديدة لم يستغلها المسرح بشكل كاف، فهم الآن يعرفون ما هو الفلاش باك، ويفهمون إشارات السرد التي تتعامل مع المستقبل، ويدركون معنى القطع الواثب، وبذلك لم تُعّد الوسائل القديمة لسرد القصص تنسجم مع المديات البصرية التي بلغها الوعي الإنساني[٢٧]. إذ يراهن على مقدرة وإمكانات المسرح بابتكار وسائل جديدة، ولغات جديدة، قادرة على التواصل مع العوالم الداخلية للنفس البشرية، وما تنطوي عليه من أفكار ونزعات وهلوسات وحالات نفسية وأحلام. وعلى وفق ذلك، جسّد ليباج الحضور السينمائي بمشاهد متُعّددة، متشابكة، لا تفضي إلى معان محددة. وعلى هذا النحو "يبتدع ليباج صوراً ليلية، يُولّد رؤى لعوالم مختفية ويمحوها، يعدلها دون أن يُتيح لها وقتاً لكي تكشف عن أسرارها .. إن هذا المسرح الذي تم ترتيبه وفق فوضى الأحلام أو الذاكرة، يمكن أن يبدو حاملاً للسحر"[٢٨]. وكما تعامل مع عناصر العرض بطريقة جديدة؛ فإنه بالضرورة يدفع بالوعي باتجاه تمثلات جديدة، نابعة من تلك اللغة الشعرية أو الرؤية السحرية التي يتجسد من خلالها العرض، ويتمثل من خلالها الوعي كشوفاته أو تجلياته.

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

١– يضطلع الوعي الظاهراتي بتجربة مباشرة مع الحس والحدس، كمعطيات أولية للوصف والتحليل، بغية إدراك الحضور السينمائي كما هو، في سياق العرض المسرحي، بالممارسة الذهنية والجسدية، ومن دون الحاجة إلى مراجعة السياقات المسبقة.

٢– تشترط الظاهراتية أن يكون العرض المسرحي حاضراً في الوعي، بحسب نمط ولوجه، وشروطه الإدراكية الخاصة، وأن لا يغيب بفعل الذاتية المُعبأة بالمعطيات الجاهزة.

٣– تتبع الظاهراتية آليات محددة في تحليل العرض المسرحي من شأنها تحديد ملامح الحضور السينمائي على مستوى (البنية القصدية، ومعايشة المعنى، وتعليق الحكم، والتجسيد والتّمثل).

٤- ممارسة الحدس برؤية تأملية، تفحص الأجزاء المادية الملموسة في العرض المسرحي الحاضرة في الذهن على مستوى (الحضور) وما يرتبط معها على مستوى (الغياب) في سياق التضايفات مع الحد الأقصى للفكر الذي يشتمل على الكلي المنطقي بمحتواه الأنطولوجي.

٥- يضطلع الحضور السينمائي على خشبة المسرح بمجموعة من الملامح البنائية التي أثبتت فاعليتها بالنسبة للعرض المسرحي؛ (الإحساس بالواقع، الطواعية والتشّكل، الاقتراب والتركيز، الحركة والديمومة، السرد السينمائي).

٦- يمكن الكشف عن ماهية (الحضور السينمائي/المسرحي) بحسب وظيفته المسرحية؛ (الديناميكية والاستمرارية، الوثيقة، التغريب، الذات الافتراضية، التفكيك، السحرية والشعرية).

الفصل الثالث: إجراءات البحث

أولاً: منهج البحث

تم اعتماد (المنهج الوصفي التحليلي)، استناداً على مقارباته المنهجية التي تلائم طبيعة البحث الظاهراتي، الذي يتوخى معايشة التجربة (إدراكياً)، ومن ثم وصفها (شعورياً)، في سبيل أن تظهر المعاني من تلقاء نفسها بالتجربة والملاحظة الدقيقة، مما يتيح دراسة بنية الظاهرة أو معرفة شروط ظهورها.

ثانياً: عينّة البحث

تحددت عينة البحث بالعرض المسرحي الأمريكي (ذروة)، كعينة (قصدية)، تتضمن خصائص المجتمع بوجه عام، وبذلك يمكن تعميم نتائجها على المجتمع الأصلي بأكمله. العرض من إعداد وإخراج وتمثيل (ناتاشا تساكوس)، وتصميم (ليا جانوف)، يتناول بطريقة صادمة ومستفزة مشكلة تغيير المناخ وتأثيراته المستقبلية على الكوكب، تم عرضه لأكثر من مرة في بلدان عديدة وبمناسبات مختلفة. يعتمد الباحثون نسخة عام (٢٠١٤) المسجلة فديوياً في مركز (فرانك جيري للعالم الجديد) الخاصة بالاحتفال السنوي لنادي (مديري الفنون).

ثالثاً: تحليل عينة البحث

مسرحية ذروة (CLIMAX):

لم تكتفي المخرجة والممثلة (تساكوس) بتوظيف الحضور السينمائي لابتكار فضاء مسرحي ديناميكي فعّال، يكسر الأشكال والتقاليد الثابتة فحسب؛ بل لجأت أيضاً إلى إعادة إنتاج سيناريو سينمائي كلاسيكي مشهور، لتقدمه بطريقة عصرية مغايرة، تعتمد على رحابة الأفق الرقمي وما يضطلع به من رخاء وسعة وإمكانات، لتنفيذ

رؤيتها الجمالية الجديدة، القائمة على تداخل وتشابك العوالم الافتراضية اللامتناهية. ولذلك خلا المسرح من عناصر الديكور المادية ليكتفي بتلة صغيرة في عمق المسرح تتسع للممثلة فقط، وخلفها مباشرة شاشة كبيرة يحدها الظلام من جميع الاتجاهات.

ينطوي العرض على صدى صرخات احتجاجية، هي بالأساس امتداد لصرخة فيلم (شبكة) الذي تنبأ بوقت مبكر بهيمنة الاعلام السياسي وتأثيراته السيكولوجية على الجماهير. هذه التحولات الكبيرة التي نشهدها اليوم على مستوى السياسة والإعلام، مارسها العرض بطريقة صادمة وساخرة، وكأنه يحاول أن يلفت النظر إلى ما صار مألوفاً وروتينياً على الرغم من قساوته وبشاعته. وذلك بتقديم صور الواقع اليومي بطريقة (تغريبية) مشوهة، اعتماداً على مبدأ تداخل الفعل الحي بالحضور السينمائي، وهو الأمر الذي ستتبعه (تساكوس) طيلة زمن العرض.

يعكس جسدها الحي ظله على الشاشة الكبيرة لتبدو بأزيائها الغريبة السوداء مثل نملة بأربعة أطراف، تحرك شفاهها بطريقة (الدوبلاج) مع صوت المذيع، وكأنها هي التي تتحدث. في غضون ذلك، تخرج من ظلها القابع على الشاشة، بتقنية (الفيديو آرت)، نملة كبيرة (افتراضية) تتسلق باتجاه صورة سينمائية بالأبيض والأسود لأحد السياسيين البارزين، لتغطي فمه الذي يتحدث بثقة وصرامة. إذ يتداخل صوت الممثلة الذي هو نفسه صوت المذيع أو صوت السياسي، مع صوت إطلاق الرصاص الذي بدأ يخترق الشاشة، ويُحدث أثارً بارزة، كتلك التي تصيب الزجاج المقاوم لتتركه مشوهاً. فالجميع يتحدث بحماسة كبيرة، بينما مصدر الصوت واحد، ومصدر الرصاص واحد، ومصدر التأثير واحد. عززت المخرجة ذلك التأثير بمشاهد النيران والألوان الحمراء التي بدأت تغطي الشاشة بأكملها.

يستدعي العرض تلك الصراعات السياسية والإعلامية التي يتناولها الفيلم، ويحيلها بطريقة صادمة على الواقع الراهن، نظراً لتطابقها مع ما يحدث في الزمن الحالي، وهو بذلك يعمد إلى زعزعة مدركات الوعي الجمعي الذي بات يألف الخراب والدمار والتلوث. النشاط الإدراكي هنا، يعيش هذه الكينونة التي يمارسها الوعي للتو، يحاول أن يستجلي المعاني الذاتية الخاصة بكل هذه المعطيات الكثيرة المتداخلة. وذلك عبر تفعيل النشاط الظاهراتي، لتفسير ما يظهر أو يتكشف أو يبدو للشعور من بين أنساق العرض المضمرة، بالنظر إلى أن (تساكوس) قد أسرفت كثيراً بطمس معان الوسائط المتداخلة صوتياً وبصرياً وحركياً. وعلى هذا النحو يتوجب على الوعي أن يتوخى هذه التجربة المباشرة التي تجمع بين ما هو (حسي) و(حدسي) كمعطيات أساسية أو كنقطة انطلاق لعمليتي الوصف والتحليل، وصولاً إلى إدراك الحقائق التي يحاول العرض تحريرها، بأن يجلها تكشف عن نفسها بنفسها.

وبحكم القصدية التي يضطلع بها الوعي الظاهراتي، بحكم التجربة المباشرة، يمكنه أن يتخلى عن مدركاته السابقة، بشأن ما يعرفه أو يفترضه عن طبيعة فيلم (شبكة). يريد للحضور السينمائي أن يتحرر أكثر، بأن يأخذ مداه في الشعور وليس العكس. بمعنى أن هذا الحضور الذي يتشكل أو يتكون (هنا/والآن) على خشبة المسرح، هو الذي من المفترض أن يكشف عن نفسه وليس كما يفترضه الوعي مسبقاً، أي كما يتشكل –الآن– في تمثلات الوعي، بطريقة تسمح بالتفاعل مع الحضور السينمائي، بوصفه جزءً لا يتجزأ من الموضوع المسرحي. ذلك لأن

الفيلم المستخدم –الشبكة– سيصبح بالضرورة خارج حدود القصدية، فما يشغل الوعي –الآن– هو ما يترتب على الحضور الجديد، القائم على لقاء الصور السينمائية بفكرة العرض أو موضوعه. فبعيداً عن حبكة الفيلم الأساسية – قصة المذيع هوارد بيل– عمدت (تساكوس) إلى توظيف ذلك الصوت المجلل ليعضد المشاهد السينمائية المستخدمة، وبالضرورة يعضد حبكتها المسرحية، التي تحاول أن تلفت الانتباه إلى المشاكل البيئية التي تعصف بالعالم.

ومع ارتفاع نبرة المذيع الهيستيرية، وتصاعدها مع الموسيقى الحماسية المستخدمة؛ ثمة عملية تداخل جديدة تمارسها المخرجة بين مشاهد سينمائية تسجيلية توثق الواقع البيئي الخطير، و(فيديو آرت) مصمم على شكل صحيفة تتضمن (جمل قصيرة، وأرقام، وبيانات)، تشير إلى انحدار وتلكأ الأنظمة السياسية والإدارية، وما تبعها من حروب ومخلفات وكوارث بيئية. إذ يتداخل (الحضور الفعلي) للممثلة بحركاتها والتواءاته ورقصاتها، مع (الحضور السينمائي) بصوره التسجيلية المؤلمة، مع (الفيديو آرت) بدلالاته وتلميحاته الصريحة. مع هيمنة واضحة للحضور السينمائي الذي راح يكرس مشاهد الحرب والأنقاض والنفايات ومشاعل النفط والمجاعات والأمراض والجثث البشرية والحيوانات النافقة. في هذه الأثناء، يتصاعد النمل مرة أخرى، ولكن بأعداد كبيرة جداً تكاد أن تهيمن على الشاشة. الاستراتيجية الإخراجية تدفع الوعي باتجاه خوض هذه التجربة القاسية، في سياقها الفعلي الصادم، بحضور الكوارث البيئية (سينمائياً)، وكأنما تحثه على قبول مقترح العرض بمسايرة قوة هذه الكائنات الضعيفة القادرة على تغيير مصيرها.

وعلى وفق ذلك، تعزل الظاهراتية تصوراتنا الأولى عن الصور السينمائية، المنتقاة بعناية من أفلام وثائقية وروائية مختلفة، لتتعامل مع حضورها المسرحي الراهن، وما يترتب على ذلك من تأثيرات وقيم جمالية جديدة، تفرض موضوعها الخاص، واستقلاليتها على مستوى الشكل والمحتوى. بمعنى أن المشاهد المنتقاة تفرض حضورها في الوعي بطريقة ظاهراتية جديدة. والحديث هنا عن إمكانية أن يكون الحضور السينمائي مُعاشاً في الوعي، في سياق وجوده أو تمظهره الجديد على خشبة المسرح، وكأنه يولد لأول مرة، في الذات التي تُدركه ضمن اختزالاتها الواعية. الأمر الذي يتيح –للوعي– ممارسة سلسلة من التخيلات إزاء المواضيع المضمرة، وتفسير المغزى المُعاش لهذا الحضور السينمائي، وجعله منفتحاً على المزيد من الإمكانات والاحتمالات.

يستمر صوت المذيع بمضامينه التي يُسّخرها العرض لصالح منظومته المسرحية، إلى أن يصل ذروة خطابه الهيستيري "**لا أريدك أن تحتج، أو تمارس أعمال شغب، أنا مثلك، لا أعرف ماذا أفعل حيال الكساد والتضخم والجرائم التي تغزو الشوارع، كل ما أعرفه هو أنه عليكم في الأول أن تجنوا، عليك أن تقول: أنا إنسان، اللعنة عليكم، حياتي لها قيمة. لذا أريدك أن تنهض الآن، أريدكم جميعاً أن تنهضوا من مقاعدكم، أريدك أن تذهب إلى النافذة، افتحها، وأخرج رأسك وأصرخ: أنا غاضب جداً، ولن أقبل بهذا الأمر بعد الآن**". يتزامن ذلك التصعيد مع مشاهد سينمائية لاستعراضات عسكرية مهيبة لدول مختلفة، تظهر بكامل عدتها وعتادها، تتداخل تلك المشاهد مع مشاهد لقطعان من الأغنام تركض باتجاه واحد. المشاهد تتشابك فيما بينها، تزيل بعضها البعض الآخر بالهدم

والازاحة، إلى أن تختفي جميعها بفعل أعمدة الدخان التي تتصاعد لتملئ الشاشة. الممثلة تحاول جاهدة أن تقود هذا الحضور المهيمن في الشاشة الكبيرة، تضاعف حركاتها وإيماءتها وانفعالاتها، تستدعي الجمهور الذي أمامها، كما يرد في خطاب المذيع "أريدك أن تذهب إلى النافذة". ولتحقيق المزيد من التأثير والتحفيز، يظهر على الشاشة وبشكل مباغت، مشهداً لظل رجل يمكسك النافذة بكلتا يديه، تم تصويره بتقنية (السلويت)، لتبدو ملامحه عامة وكأنها تمثل الجميع بلا استثناء.

يعيد الحضور السينمائي إلى الأذهان مشهد القنبلة الذرية الذي بات مكرراً ومألوفاً، وكأنه أمر طبيعي كان من المفترض أن يحدث، ولكن (تساكوس) تعيده هذه المرة لتكسر المقبولية التي شكلتها التوجهات الأيديلوجية، التي عملت وتعمل على تغطية أبشع جريمة شهدها التاريخ المعاصر بإبادة هيروشيما وناجازاكي بالقصف الذرّي. إذ يتغير شكل الهالات النارية الكبيرة المألوفة إلى شكل جنين مقلوب، مرتبط بحبله السري في بطن أمه. يرافق ذلك تغيراً متزامناً للموسيقى الحماسية التي كانت تضفي على العرض أجواء مخيفة وخطرة، إلى موسيقى مسلية وراقصة، وتحديداً إلى أغنية الدم المزيف (FAKE BLOOD) وهي بالأساس فيديو كليب مشهور جداً يصور بطريقة كوميدية عملية تزيف الحقائق بالإعلانات بغية تسويق المنتجات الرديئة. وهو معادل موضوعي لعمليات تجميل الحقائق المشوهة، التي تجد مقبوليتها عند عامة الناس، بخاصة وأن (تساكوس) تزعزع عملية الإدراك التقليدية بمضاعفة التناقضات، فأزياؤها السوداء تتحول إلى بيضاء مبهجة، أداؤها الهيستيري يتحول إلى أداء راقص مفعم بالفرح، تعززه أنغام وحيوية الأغنية المستخدمة، صور الحرب والدمار تتحول إلى مشاهد مسلية من فيلم التحريك (السنافر). يحاول العرض ان ينتشل الذات الواعية من سباتها القابع في العوالم الافتراضية، من انجذابها الدائم للنظم الإعلانية والدعائية، من خلال توريط الوعي بهذه الممارسة أو الرؤية التأملية، التي يتصدر بها الظاهر الجميل كوصفة علاجية مهدئة أو منومة (اللون الأبيض، الرقص، الأغنية، مشهد السنافر) بينما يختفي خلف هذه المظاهر الجميلة الباطن القبيح (اللون الأسود، الأداء الهستيري، الموسيقى المضطربة، مشهد القنبلة)، وهكذا يمكن للوعي تفحص الأجزاء المادية الملموسة في العرض المسرحي الحاضرة في الذهن على مستوى (الحضور) وما يرتبط معها على مستوى (الغياب) عن طريق تجاوز ثنائية الذات والموضوع عبر مستويات الرؤية والحركة والتجسيد. ومن ثمة توجيه الوعي إلى الشعور الداخلي، أي إلى فعل الإدراك نفسه الذي تعالق مع هذه التجربة المباشرة. وهكذا تتحول المُشاهدة المسرحية إلى عملية تحقيق لتلك الحقائق أو النظريات التي يجسدها العرض. وذلك في سبيل أن تتجلى المعرفة اليقينية الثابتة لكل الحقائق الممكنة.

ثمة تعليق صوتي يصدر عن المشاهد البيئية المروعة يؤكد أننا "**تستبدل تهديد الحرب بتهديد ببيئي، وأن مصطلح مستدام يعني أن كل الأشياء يمكن أن تحافظ على نفسها وتستمر في المستقبل إلى الأبد**"، إذ يتزامن هذا التعليق مع مشهد الرجل الذي يرتدي القناع الكيميائي، وهو يُلّوح بذهول إلى كاميرة مراقبة ثابتة، وكأنه تحذير من أخر الناجين على الكوكب. هنا تحديداً تحاول (تساكوس) تحقيق نوع من الصدمة الإدراكية بربط هذا المصير

المخيف (ظاهراتياً) بصور عصرنا الاستهلاكي القائم على البهرجة الإعلامية والدعاية والنشر، إذ تستعرض مشاهد ملابس الإغراء وماركات الموضة والمكياج والسيارات الفارهة. ومع كل هذا الترفيه تبدو على ملامح الممثلة علامات الهلع والترقب وكأنها تدرك حقيقة النهاية المأساوية التي سرعان ما يبررها الحضور السينمائي (ويفترضها) كوجود حقيقي من خلال مشاهد نهايات العالم، التي تم اقتباسها بدقة وعناية لتلائم الحقيقة القاسية التي يتوخاها العرض.

تدعم (تساكوس) ذلك بمشاهد طقوسية مخيفة، فيلمية أيضاً، تكون شاهدة على حاجتنا الروحانية بعد أن دمرت المادة حياة الكائنات وأماتت كل شيء في الطبيعية، بما في ذلك الممثلة (الحية) على التل التي تنعم ببقعتها الجغرافية الصغيرة. بعد موت الممثلة أو الشاهدة الأخيرة، وسقوطها على التل كجثة هامدة، تنسحب اسراب النمل التي صعدت في بداية العرض إلى أعلى الشاشة، تنسحب بهدوء بطريقة معاكسة إلى الأسفل، ولكن بلون شاحب وكأنها جيوش مخذولة قد خسرت المعركة. في غضون ذلك، يصدر من الشاشة تعليق صوتي، يخاطب الوعي الفردي بوجه عام: "**من هنا وصاعداً، أنت بمفردك، استمتع، وحظاً سعيداً**". وهنا تحديداً يتنازل العرض المسرحي عن حضور الممثل الحي مكتفياً بالحضور السينمائي ليقترح شكل النهاية الجميلة التي يستطيع البشر بلوغها وتحقيقها، إذا ما غيروا الواقع بأنفسهم. الإدراك هنا سيتعامل مع الحضور السينمائي بوصفه نظريات مجسّدة أو فلسفات مُشيّئة للواقع، أي إدراك الحضور الذي تنطوي عليه الشاشة بوعي ظاهراتي، قادر على استقبال العالم الذي تفترضه بوصفه ظاهرة جديدة تقّدم نفسها.

الشاشة تنبأ بوجود عالم جميل ذو طبيعة أخاذة، تملئه زقزقة العصافير والطيور، وأصوات الطبيعة الخالصة، الحيوانات الأليفة تركض بمرح، والزهور البيضاء تتفتح ببطء على أنغام موسيقى تصويرية مصاحبة. كاميرا طائرة (Drone) تلقط مساحات خضراء بلقطة عامة من الأعلى بأفق مفتوح لتبدو وكأنها جنات على الأرض. ولقطة أخرى متوسطة بزاوية منخفضة تُظهر طفلة على أرجوحة بتقنية السلويت، تصعد باتجاه أشعة الشمس التي تخترق العدسة ليبدو المنظر شاعرياً وساحراً. ومشهد آخر للدلافين وهي ترقص على سطح الماء بسلام ورخاء. الغابات، الوديان، التلال، الطبيعة حاضرة بقوة على الشاشة، تنسحب الكاميرا إلى الأعلى لتظهر الكرة الأرضية بمياهها الزرقاء ومساحاتها الخضراء والوانها الزاهية، معلنة نهاية العرض، أو نهاية الرؤية التي تنشدها المخرجة.

وعلى وفق ذلك، يمكن تحديد عدد من الملامح البنائية للحضور السينمائي على خشبة المسرح، وبالشكل الآتي:

١- الإحساس بالواقع: تراهن (تساكوس) على مضاعفة إحساس المتفرج بظاهراتية ما يجري على الخشبة، ذلك أن الأحداث تتّصير على الخشبة ولكن ضمن حيّز المكان والزمان الواقعيين، إلى الحد الذي يقترب الحضور السينمائي من الحياة اليومية نفسها، كما في المشاهد التسجيلية التي تبين حجم الكوارث البيئية مثل (الحروب، والنفيات، والحرائق، والفيضانات، والأمراض ..الخ).

٢- الطواعية والتشّكل: استطاعت المخرجة تحقيق ما يصعب تنفيذه على خشبة المسرح، لاسيما ما يتعلق بتوظيف مشاهد أفلام التحريك، التي جسدت من خلالها مشاهد القتال وإطلاق النار واسراب النمل، كما

يمكن ملاحظة ذلك بشكل لافت بمشهد الحوت الكبير الذي يسبح بمياه المحيط الزرقاء وسط الشاشة بهيكل عظمي، مع تعليق صوتي يصدر من الفيلم نفسه يشير إلى "أن المحيط أصبح يرتدي بدلة بلاستيكية" في إشارة إلى حجم النفايات الطافية التي تغلف سطح المياه.

٣- الحركة والديمومة: استطاع العرض أن يكون امتدادً لتدفقات الشاشة التي لم تهدأ مطلقاً، وكأنها الحياة في حيويتها ونبضها الدائم، ببساطتها وتعقيداتها، بنعومتها وخشونتها.

٤- السرد السينمائي: افاد العرض من هذا البوح الزاخر بالدلالات والمعاني إلى الحد الذي تخلت المخرجة عن الحوارات تماماً باستثناء الأصوات الصادرة عن الأفلام والأغاني، بالنظر إلى أن الصورة قادرة على التعبير والافصاح عن كل شيء تقريباً.

وبناءً على ما تقدم، يمكن الكشف عن ماهية الحضور السينمائي بموجب المستويات الآتية:

أ- ديناميكية الحضور السينمائي: تجسيد حركة الحياة واستمراريتها على خشبة المسرح بالإفادة من تقنيات وتقاليد السينما، وتفعيل مبادئ المونتاج بانتقاء الشذرات وإهمال للزوائد.

ب-وثائقية الحضور السينمائي: تدشين جماليات الوثيقة في العرض المسرحي، في استجلاء الحقائق الغائبة بفعل التراكمات التي تُكّبل الوعي بالتفكير والتحليل والنقد.

ت-الحضور التغريبي: يختبر العرض مبدأ التوحد والتأثير الوجداني نقدياً، باستخدام المونتاج بوصفه ليس شيئاً ثابتاً أو نهائياً.

ث-ذاتية الحضور السينمائي: تأكيد الذات الافتراضية في العرض المسرحي التي تحمل موضوعها أسوة بنظيرتها الفعلية على الخشبة، ليشكل معاً، حالة من التكامل الفني للعرض.

ج- الحضور التفكيكي: جعل الحضور الفعلي والحضور الافتراضي في تقابل وتنافر دائمين، وذلك في سبيل أن يبقى فضاء العرض في حالة من التشظي.

الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها

١- عززت عينة البحث مفهومي الحس والحدس في سياق التجربة المسرحية المباشرة القائمة على قصدية (الوعي/والجسد) بالوصف والتحليل على مستوى التضايفات والردود والتمثلات.

إذ تعزز النماذج المسرحية مفهوم الاحالات بهدف اتاحة الفرصة الكاملة لتأمل حضور الظواهر على خشبة المسرح بحدودها الكلية القصوى، بحسب ما تظهر أو تتبدى للشعور من خلال التأمل، ومن ثمة حدس الموضوعات التي تقع خارج حدود الوعي بطريقة تشخيصية تعزز (فكرة القصدية).

٢- يستحوذ الوعي الظاهراتي على السياق المسرحي، بمنحه صورة شعورية خاصة نابعة من الظاهرة نفسها، بفعل التمثلات التي تُوصل المسرح الى ذاتها، وليس العكس.

استثمرت عينة البحث أقصى مديات (الاستقصاء والتصور) بغية تحقيق استراتيجية تستهدف وعي المتلقي وملكة تفكيره، وخصوصيتها، وحدودها القصوى في التفسير والتأويل، في سبيل التوصل إلى ما لم يتكون بعد.

٣- تكشف العينة عن حضورها السينمائي في ضوء الملامح الظاهراتية التي ينطوي عليها العرض على مستوى (البنية القصدية، ومعايشة المعنى، وتعليق الحكم، والتجسيد والتّمثل).

الملامح الظاهراتية بمجلها؛ تمنح الوعي أفاق رحبة يتجلى من خلالها (الحضور السينمائي) بشكل محض ليعبر عن ذاته بطريقة مسرحية بموجب الموضوعات التي تتكشف للوعي قصدياً بحضورها الراهن بموجب التعالقات الصورية والاختزالات الجمالية الواعية التي تجعل الوعي الظاهراتي المسؤول الرئيس عن إنتاج المعنى وقيمه الجمالية عن طريق ما يظهر للإحساس وما يتشكل بالتصور وما يقود الى الفهم.

٤- تمكن العرض المسرحي من تفعيل خاصية (الاستجلاء) من خلال ربط الحضور بالغياب، والظاهر بالباطن، في سبيل الكشف عن كل ما هو محجوب، أو متواري.

وذلك من خلال التأمل المعرفي المبدئي لمفهومي الحضور والغياب عبر (المحايثة) وما تتضمنه من معرفة حضورية للفكر من جانب، و(المفارقة) وما تتضمنه من معرفة تقع خارج نطاق الوعي، ما يتطلب ممارسة (الرد الظاهراتي) المعني بالحدس (التأويلي) المشتق من التخوم القصوى للذات والعالم، في سياق الموجودات الممكنة، الصورية والمادية بوصفها أسس قصوى للموضوعية.

٥- أفادت العينة من ملامح الحضور السينمائي على وفق اشتغالات قصدية تحددت بـ(الإحساس بالواقع، الطواعية والتشّكل، الاقتراب والتركيز، الحركة والديمومة، السرد السينمائي).

إذ استطاعت تلك الاشتغالات البنائية أن تثبتت فاعليتها على خشبة المسرح على نحو ملحوظ لاسيما ما يتعلق بـ(الإحساس بالواقع، والطواعية والتشّكل، والحركة والديمومة).

٦- تكشفت ماهية الحضور السينمائي بحسب استخداماته في العرض المسرحي وظيفياً، وبحسب تمثلاته للوعي ظاهراتياً، وعلى وفق الوظائف المسرحية الآتية: (الديناميكية، الوثائقية، التغريب، الذات الافتراضية، التفكيك).

الاستنتاجات:

١- لم تكتف العروض المسرحية المعاصرة بتوظيف (تقنيات) السينما لتجسيد عوالمها على (المستوى المادي) فحسب، بل راحت تستخدم (أساليبها) في تشكيل بنيتها الداخلية على (المستوى الذهني).

٢- يتطلب العرض (المسرحي/السينمائي) منظومة أدائية مستحدثة، ومنظومة إدراكية مستحدثة أيضاً، بهدف مواكبة هذا الشكل المتجدد باستطراد نحو القراءات التفكيكية والازاحات المستمرة.

٣- إن ثنائية الحضور والغياب التي تنطوي عليها معظم العروض المسرحية تختلف بالنسبة للعروض القائمة على حضور السينما، بوصفها قادرة على تجسيد الغياب مادياً، وهذا لا يعني انعدام الغياب، بل على العكس

من ذلك قد يبدو الغياب أكثر تعالقاً بالعالم السينمائي المُتّجسد، وعلى نحو أكبر مع عالم الخشبة، وهكذا تبدو المعاني أكثر تعطيلاً.

٤- يحظى الحضور السينمائي (المُصور) بتفاعل أقل من الحضور المسرحي (الحي) بوجه عام، وهو تفاعل متغير ومتباين من عرض إلى آخر، بيد أن الأمر مختلف بالنسبة لحضوره في العرض المسرحي، فهو لا ينفصل البتة عن الصيرورة الأدائية التفاعلية التي تنبثق (هنا/والآن).

٥- لم يعد العرض المسرح المعاصر فضاءً للدلالات والمعاني بل صار بؤرة للهدم والتفكيك وتراكم الدوال التي لا تشير، إذ يتصدر الباطن على الظاهر، والمدلول على الدال، وبذلك يكون اللا شيء هو المضمون المهيمن.

احالات البحث: (الهوامش)

١() تِد هُندرتش ، دليل أكسفورد في الفلسفة ، ترجمة: نجيب الحصادي ، ج١ ، (المنامة: هيئة البحرين للثقافة والآثار، ٢٠٢١) ، ٨٦٢ .

٢() سماح رافع محمد ، المذاهب الفلسفية المعاصرة (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٧٣) ، ص ٩٥ .

٣() اندريه لالاند ، موسوعة لالاند الفلسفية ، ترجمة : خليل أحمد خليل ، ط٢ ، (بيروت : منشورات عويدات ، ٢٠٠١)، ص ٩٧٣ .

٤() إدموند هوسرل ، تأملات ديكارتية أو المدخل الى الفينومينولوجيا ، ترجمة : تيسير شيخ الأرض ، (بيروت : دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٥٨) ، ص ٤٥ .

٥() جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج ١ ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٢) ، ص ٤٧٨ .

٦() اندريه لالاند، موسوعة لالاند، ترجمة: خليل أحمد خليل، ط٢ ، (بيروت: منشورات عويدات، ٢٠٠١) ، ص ١٠٣١.

٧() سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٥) ، ص ٦٨ .

٨() جميل صليبا ، مصدر سابق ، ص ٤٣٦ .

٩() جوسلان بونوا ، "هوسرل وجاذبية الصوري" بحث منشور في كتاب الفلاسفة والعلم ، إشراف: بيير فاغنير ، ترجمة: يوسف تيبس ، (المنامة: هيئة البحرين للثقافة والآثار ، ٢٠١٩) ، ص ٤٧٥ .

١٠() ينظر: المصدر نفسه ، ادموند هوسرل ، فكرة الفينومينولوجيا ، ادموند هوسرل ، فكرة الفينومينولوجيا ، ترجمة : فتحي إنقزو ، (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠٠٧) ، ص ٣٢ - ٣٤ .

١١() ادموند هوسرل ، تأملات ديكارتية أو المدخل الى الفينومينولوجيا ، ترجمة: تيسير شيخ الأرض ، (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٥٨) ، ص ص ٧٩ ، ٨٠ .

١٢() ينظر: سعيد توفيق ، الخبرة الجمالية : دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٢) ، ص ٣٦ .

١٣() ادموند هوسرل ، تأملات ديكارتية أو المدخل الى الفينومينولوجيا ، مصدر سابق ، ص ٢٩٧ .

١٤() جوسلان بونوا ، مصدر سابق ، ص ص ٤٩٠ ، ٤٩١ .

١٥() ينظر: مارسيل مارتن، اللغة السينمائية ، ترجمة: سعد مكاوي ، (القاهرة: أقلام عربية ، ٢٠١٧) ، ص ٢٠ – ٣٣.

١٦() خالد أمين ومحمد سيف ، مسرح ما بعد الدراما وتحديات الكتابة الركحية المعاصرة ، (بغداد: دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٢٠) ، ٥٧ .

(١٧) جيمس روس إيفانز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك ، ترجمة: فاروق عبد القادر ، (الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري ، ب ت) ، ص ٥٢ .

(١٨) كمال الدين عيد ، مناهج عالمية في الاخراج المسرحي ، ج١ ، (القاهرة: سان بيتر للطباعة، ٢٠٠٢) ، ص ١٢٨.

(١٩) جريج جاسيكام ، الفيديو والسينما على خشبة المسرح ، ترجمة: محمد كامل ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٠) ، ص ص ٨٤ ، ٨٥ .

(٢٠) برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة : جميل نصيف ، (بيروت: عالم المعرفة ، ب ت) ، ص ١٤١.

(٢١) ينظر: نجوى إبراهيم قندقجي ، توظيف الصورة الرقمية في العرض المسرحي بين الفعل الدرامي والوسائطية ، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٢٢) ، ص ٤٦٧ .

(٢٢) ينظر: اليزابيث رايت ، بريخت ما بعد الحداثة ، ترجمة: محسن مصيلحي ، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٥) ، ص ص ٣٣ ، ٣٤ .

(٢٣) جريج جاسيكام ، مصدر سابق ، ص ١٠٦.

(٢٤) شوميت ميتر وماريا شيفتسوفا ، أشهر خمسين مخرجاً مسرحياً أساسياً ، ترجمة: محمد سيد علي ، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠٥) ، ص ص ٣٤٨ ، ٣٤٩ .

(٢٥) ينظر: جريج جاسيكام ، مصدر سابق ، ص ص ١٥٣ ، ١٥٤ .

٢٦() شانتال هيبير وايرين بيريللي ، "شاشة الفكر أو الشاشات في مسرح روبرت ليباج" ، بحث منشور في كتاب الشاشات على خشبة المسرح ، إشراف: بياتريس بيكون فالين ، ترجمة : نادية كامل ، ج ٢ ، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠١٠) ، ص ص ٦٨ ، ٦٩ .

(٢٧) ينظر: شوميت ميتر وماريا شيفتسوفا ، مصدر سابق ، ص ص ٤٠٤ ، ٤٠٥ .

(٢٨) بياتريس بيكون فالين ، الشاشات على خشبة المسرح ، ج ٢ ، مصدر سابق ، ص ص ٦٩ ، ٧٠ .

المصادر والمراجع:

- تِد هُندرتش ، دليل أكسفورد في الفلسفة ، ترجمة: نجيب الحصادي ، ج١ ، (المنامة: هيئة البحرين للثقافة والآثار، ٢٠٢١).
- سماح رافع محمد ، المذاهب الفلسفية المعاصرة (القاهرة : مكتبة مدبولي ، ١٩٧٣)
- اندريه لالاند ، موسوعة لالاند الفلسفية ، ترجمة : خليل أحمد خليل ، ط٢ ، (بيروت : منشورات عويدات ، ٢٠٠١).
- إدموند هوسرل ، تأملات ديكارتية أو المدخل الى الفينومينولوجيا ، ترجمة : تيسير شيخ الأرض ، (بيروت : دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٥٨).
- جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، ج ١ ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٢).

- اندريه لالاند، موسوعة لالاند، ترجمة: خليل أحمد خليل، ط٢ ، (بيروت: منشورات عويدات، ٢٠٠١).
- سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، (بيروت : دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٥)
- جوسلان بونوا ، "هوسرل وجاذبية الصوري" بحث منشور في كتاب الفلاسفة والعلم ، إشراف: بيير فاغنير ، ترجمة: يوسف تيبس ، (المنامة: هيئة البحرين للثقافة والآثار ، ٢٠١٩)
- ادموند هوسرل ، تأملات ديكارتية أو المدخل الى الفينومينولوجيا ، ترجمة: تيسير شيخ الأرض ، (بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر ، ١٩٥٨).
- سعيد توفيق ، الخبرة الجمالية : دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية ، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٩٢)
- مارسيل مارتن، اللغة السينمائية ، ترجمة: سعد مكاوي ، (القاهرة: أقلام عربية ، ٢٠١٧).
- خالد أمين ومحمد سيف ، مسرح ما بعد الدراما وتحديات الكتابة الركحية المعاصرة ، (بغداد: دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٢٠)
- جيمس روس إيفانز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي الى بيتر بروك ، ترجمة: فاروق عبد القادر ، (الشارقة: مركز الشارقة للإبداع الفكري ، ب ت)
- كمال الدين عيد ، مناهج عالمية في الاخراج المسرحي ، ج١ ، (القاهرة: سان بيتر للطباعة، ٢٠٠٢)
- جريج جاسيكام ، الفيديو والسينما على خشبة المسرح ، ترجمة: محمد كامل ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٠)
- برتولد بريخت ، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة : جميل نصيف ، (بيروت: عالم المعرفة ، ب ت)
- نجوى إبراهيم قندقجي ، توظيف الصورة الرقمية في العرض المسرحي بين الفعل الدرامي والوسائطية ، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٢٢)
- اليزابيث رايت ، بريخت ما بعد الحداثة ، ترجمة: محسن مصيلحي ، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٥).
- شوميت ميتر وماريا شيفتسوفا ، أشهر خمسين مخرجاً مسرحياً أساسياً ، ترجمة: محمد سيد علي ، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠٥).
- شانتال هيبير وايرين بيريللي ، "شاشة الفكر أو الشاشات في مسرح روبرت ليباج" ، بحث منشور في كتاب الشاشات على خشبة المسرح ، إشراف: بياتريس بيكون فالين ، ترجمة : نادية كامل ، ج ٢ ، (القاهرة: مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠١٠)