Basrah Arts Journal (BAJ), Issue No: 27, (2023)
DOI: https://doi.org/10.59767/2023.11/27.8

Original Article

Journal homepage: bjfa.uobasrah.edu.iq
ISSN (Online): 2958-1303, ISSN (Print): 2305-6002

OPEN ACCESS

The aesthetic approach to the cohabitation of meaning between cinematic depth of field and theatrical presentation (Phenomenological study)

Bahaa Abdul Mohsin Hasan [1], Maher Abdul Jabbar Ibrahim [2], Maher Majid Ibrahim [3]

[1] College *of Fine Arts, University of Basrah, Iraq*
[2] *College of Fine Arts, University of Basrah, Iraq*
[3] College *of Fine Arts, University of Baghdad, Iraq*
[1] *ORCID: https://orcid.org/0000-0002-3855-7635*
[2] *ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0976-5280*
[3] *ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0976-5280*
E-mail addresses: bahaa.hasan@uobasrah.edu.iq, maher.ibrahim@uobasrah.edu.iq,maher.majeed@cofarts.uobaghdad.edu.iq

Received: 13 September 2023; Accepted: 1 October 2023; Published: 30 November 2023

Abstract

This research is concerned with studying the meanings inherent in theatrical performance in the light of the analytical mechanisms adopted by phenomenological philosophy, which examines how artistic works are performed, in an attempt to reach their first facts, by directing perception to the beginning of things ،And then to associate with it a direct experience according to the thoughts manifested in the feeling. Thus, consciousness carries out the experience of meaning in theatrical performance, through a long series of cognitive practices, which can be intellectually and aesthetically compared to the (montage) practices that abound in the creative consciousness in the style of cinematic depth of field.

The first chapter defines the problem of research (systematically) with the following question: What are the aesthetic approaches to the coexistence of meaning between the depth of the cinematic field and the structure of theatrical presentation. While the second chapter is determined (theoretically) by the following: the first research (the strategy of cohabitation of meaning in the depth of the cinematic field), the second research (the strategy of cohabitation of meaning in theatrical presentation) ، The third Topic (aesthetics of depth of field in theatrical performance). The third chapter is determined (procedurally) by the theatrical show (Shajar Murr), written and directed by (Abdul Majid Al-Hawas), for the year (2015). 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.

Keywords: ***aesthetics, living, meaning, cinema, theater, phenomenology***

المقاربة الجمالية لمعايشة المعنى بين عمق الميدان السينمائي والعرض المسرحي (دراسة ظاهراتية)

بهاء عبد المحسن حسن ١، ماهر عبد الجبار إبراهيم ٢، ماهر مجيد إبراهيم ٣

١ كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق
٢ كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، العراق
٣ كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق

ملخص البحث

يُعنى هذا البحث بدراسة المعاني الكامنة في العرض المسرحي في ضوء آليات التحليل التي تعتمدها الفلسفة الظاهراتية، التي تمعن بالكيفية التي تنجز بها الأعمال الفنية في محاولة للتوصل الى حقائقها الأولى، عبر توجيه الإدراك الى بداية الأشياء، ومن ثم الاقتران معها بتجربة مباشرة بموجب الخواطر التي تتبدى في الشعور. وعلى نحو ذلك، يضطلع الوعي بمعايشة المعنى في العرض المسرحي، عبر سلسلة طويلة من الممارسات الإدراكية، التي يمكن مقاربتها فكرياً وجمالياً بالممارسات (المونتاجية) التي يزخر بها الوعي الإبداعي في أسلوب عمق الميدان السينمائي .

يُحدد الفصل الأول مشكلة البحث (منهجياً) بالسؤال الآتي: ماهي المقاربات الجمالية لمعايشة المعنى بين عمق الميدان السينمائي وبنية العرض المسرحي. في حين يتحدد الفصل الثاني (نظرياً) بالآتي: المبحث الأول (استراتيجية معايشة المعنى في عمق الميدان السينمائي)، المبحث الثاني (استراتيجية معايشة المعنى في العرض المسرحي)، المبحث الثالث (جماليات عمق الميدان في العرض المسرحي). أما الفصل الثالث فيتحدد (إجرائياً) بالعرض المسرحي (شجر مُر)، تأليف وإخراج (عبد المجيد الهواس)، لعام (٢٠١٥). بالإضافة الى الفصل الرابع الذي يتضمن نتائج واستنتاجات البحث. وأخيراً قائمة المصادر والمراجع وخلاصة البحث باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية : جماليات، المَعيش، المعنى، السينما، المسرح، الظاهراتية

This is an open-access article distributed under the creative common's attribution License 4.0, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

الفصل الاول / الاطار المنهجي

مشكلة البحث

إن التناغم الخاص بين الذات المبدعة وجمال الأشياء بوجه عام، هو تناغم يتجاوز جميع القواعد المتوارثة عن الفهم. وهو ما يُؤسس إلى مفاهيم تسّوغ استقلالية الحكم الجمالي، وبالضرورة إلى استقلالية الفن عن واقع الخبرات الإتباعية الأخرى. وللحديث صلة بالرؤية الاخراجية (المسرحية)، التي عادة ما تنعطف عن مسار الخبرة التقليدية لتشّكل بنيتها المستقلة ومدركاتها الخاصة ضمن حيز الخبرة الجمالية. يستدعي هذا البحث آليات التحليل التي تمتلكها الفلسفة (الظاهراتية) بمعايشة المعنى، بما تلح عليه من (قصدية) في الملاحظة والاستشعار والوصف. إذ تعمل بمنأى عن المسوغات التي يضيفها العقل، وذلك عبر مستويات التأويل التي تخلقها العلاقات الجدلية القائمة بين الذات والموضوع أو الفكرة والواقع، أي بعيداً عن كل ما هو ميتافيزيقي أو مثالي، قريباً من فيزيقية الوعي الإنساني باعتبارها الطريق السائد إلى فهم الحقائق.

ولأن السينما من أكثر الفنون الدرامية اقتراباً وتأثراً بالفن المسرحي، لم يتوانى الأخير عن استثمار إمكاناتها الفنية والتكنولوجية لصالح منظومته الجمالية، بغية تقديم خطاب مسرحي معاصر، عن طريق توظيف مفاهيم وتقنيات السينما في إطار ما يسعى الجمال المسرحي الى تفعيله بتقنية جديدة، لحظة تمّثل الذات المسرحية في جسد الواسطة السينمائية، حضوراً واعياً يحقق اشتراطات الانسجام والتماهي، بين ما هو فعلي وما هو افتراضي. 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.

يفترض البحث هذه المقاربة الجمالية بناءً على معايشة المعنى في أسلوب عمق الميدان السينمائي، الذي يتوخى معايشة المكان والزمان والشخصيات والأحداث، بطريقة وجدانية، من خلال تكريس مبدأ الاستمرارية والديمومة المتأصلة في الحركة. بالنظر الى إن سيادة المشهدية واستمراريتها هي إحدى الصفات الجوهرية الراسخة في العرض المسرحي. إن هذه المعايشة المشروطة بانسيابية الفعل والمكان والزمان، من شأنها أن تحقق تأثيرات حسية ونفسية بالغة، قد لا يمكن استحصالها في حالة تفعيل تقنيات القطع المستخدمة في التصوير والمونتاج.

هنا تحديداً، يمكن إحالة جماليات عمق الميدان على خشبة العرض المسرحي موضع البحث، بالنظر الى أن الأخير لم يعد فضاءً للرموز والدلالات التي تحفل بالمعاني؛ بل على العكس من ذلك، صار بؤرة للهدم والتفكيك وتراكم الدوال التي لا تشير، إذ يتصدر الباطن على الظاهر، والمدلول على الدال. وبذلك ينخرط الوعي في تجربة ظاهراتية مباشرة مع الحس والحدس، كمعطيات أولية للوصف والتحليل، ومن ثم إدراك ظواهر العرض كما هي، في سياق الفعل والممارسة الإدراكية (المونتاجية)، من دون الحاجة إلى مراجعة السياقات الخارجية التي تمتلك في العادة تفسيراتها السببية المسبقة. وعلى وفق ذلك، تتجلى مشكلة البحث بالسؤال الآتي: ماهي المقاربات الجمالية لمعايشة المعنى بين عمق الميدان السينمائي وبنية العرض المسرحي.

أهمية البحث:

يمكن تحديد أهمية البحث بما يلي:

١- دراسة التجارب الإخراجية المعاصرة، دراسة ظاهراتية، بحسب ما تقتضيه هذه الفلسفة التي تحرص على بلوغ المعاني الحقيقية وتحقيق نتائج علمية جديدة ومغايرة.

٢- يساعد المخرجين الذين يرومون إثراء تجاربهم بمفاهيم وتقاليد عمق الميدان، بتشكيل وعي ظاهراتي بقصدية هذا التوليف وفاعليته على خشبة المسرح.

٣- يسهم في تأسيس مادة بحثية، تمهد للباحثين في حقل المسرح الإفادة من هذه المقاربة الجمالية على المستويين النظري والتطبيقي.

هدف البحث:

يهدف البحث الى الكشف عن المقاربة الجمالية بين عمق الميدان السينمائي والعرض المسرحي.

حدود البحث:

يندرج هذا البحث على وفق الحدود التالية:

١- **الحدود المكانية:** المغرب (عينة قصدية).

٢- **الحدود الزمانية:** (٢٠١٥).

٣- **حدود الموضوع:** دراسة المقاربة الجمالية لمعايشة المعنى (ظاهراتياً) بين عمق الميدان السينمائي والعرض المسرحي.

تحديد المصطلحات:

يُعرّف الباحثون المصطلحات الرئيسة الواردة في العنوان، تمهيداً لصياغة التعريفات الإجرائية، وبالشكل الآتي:

١- معُايشة:

على مستوى اللغة، تعود المعُايشة على الفعل "عاشَ يَعيش، عِش، عَيشاً وعِيشة، فهو عائش. تعايش الناس: وجدوا في نفس الزمان والمكان. عايشَ يعايش، معايشةً، فهو مُعايش، والمفعول مُعايَش. عايش فلاناً: عاش معه وعاصره" (Oma, 2008, p. 1583). وعلى مستوى الاصطلاح يرتبط المصطلح بالعالم (المَعيش) "بوصفه عالماً مَعيشاً ومختبراً من قبل كائنات بشرية. في العالم المَعيش الأوصاف والتفسيرات معيارية بشكل لا يرد، تُخضّعها القيم والمشاعر والانفعالات" (Hendrich, 2021, p. 656). ويقف العالم المعيش في سياق الفلسفة الظاهراتية على الضد من العالم الروحي، وبذلك فإن المَعيش "هو التعبير الظاهراتي عن نمط حضور الأمر المتأمَّل في الوعي ونمط قيامه بغير الشروط الفعلية التي في الوجود الموضوعي المفارق" (Husserl, The Idea of Phenomenology, 2OO7, p. 123).

وفي ضوء ذلك، تم تحديد المصطلح المركب (مُعايشة المعنى) بالتعريف الإجرائي الآتي: هي التجربة الحضورية للفكر في سياق العالم المَعيش الذي يتقوّم في الوعي بالمعرفة البديهية التي تُدرك الأشياء (الآن) بما هو حاضر، كما تُدركها (كتجربة مُعاشة) بما هو ماض. فالذات المفكرة هي حصيلة التجربة الحياتية التي تحيلها على أحاسيس وأفكار وروئ، ولكن في حدود المحايثة التي تتوخى ما هو معطى، من دون أن تقصد ما هو خارج نطاق الوعي.

٢- عمق الميدان:

ويسمى أيضا بعمق المجال أو عمق الحقل وهو تحديداً "المسافة التي تستطيع أن تحتفظ فيها العدسة بوضوح الأشياء القريبة والبعيدة" (Deleuze, 1997, p. 22)، وعلى وفق ذلك، "هو ترتيب الشخصيات (أو الأشياء) على عدة أبعاد وجعلها تؤدي أدوارها بقدر الإمكان طبقاً لتقدير مسافي طويلي، على بعد الأشياء الموجودة بالمؤخرة أو الموجودة في المقدمة، بالبعد عن بعضها مع البعض، وبقدر ما يكون الشيء الموجود في المقدمة أقرب من العدسة" (Martin, 2017, p. 224) وعلى هذا النحو "هو سلسلة من المستويات ضمن الصورة تتسلسل من المقدمة الى الخلفية وكلها ضمن بؤرة التركيز" (Corgan, 2013, p. 281). وهو بذلك يقدم صور الواقع كما هي في عفويتها واستمراريتها، مع التأكيد على "إن اللقطة/المشهد على طريقة عمق الميدان، لا تتخلى عن المونتاج، إنما تدمج المونتاج في تكويناته البصرية" (Al-Zubaidi, 2010, p. 25).

وبناءً على ما تقدم، يحدد الباحثون عمق الميدان (إجرائياً) بالتعريف الآتي: هو مجموعة الأبعاد أو المستويات التي يمكن إدراكها على خشبة المسرح دفعة واحدة، من خلال نظرة تأملية شاملة تتوخى سيادة المكان واستمرارية الزمان وانسيابية الحدث، الى حد معايشة المعنى، وذلك استناداً على أسلوب عمق الميدان السينمائي ومقاربته فكرياً وجمالياً بالفضاء المسرحي.

٣- ظاهراتية:

على المستوى الاصطلاحي وهي ذلك "العلم الذي يكتفي بدراسة الظواهر المتبدية في الشعور، دراسة وصفية، مع تحليل الشعور وكشف حقيقة أفعال الإدراك ومكوناتها". (Muhammad, 1973, p. 95).

وعلى المستوى الفلسفي تعرف بأنها "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" (Lalande, 2001, p. 973). وهي بذلك ترفض الفلسفة بشقيها المثالي والمادي لتخطو باتجاه ماهية الحقائق، كما تظهر أو كما تتشكل في الوعي. وهي على هذا النحو الفلسفي، "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" (Husserl, Cartesian Meditations, 1985, p. 45). أي العودة إلى حقيقة الأشياء ذاتها، بمعزل عن الحقائق السابقة، والتي قد لا تخلو من الشوائب والترسبات الفكرية بحكم ارتباطها بثقافات ومعتقدات معينة.

وبناءً على ما تقدم، يحدد الباحثون التعريف الإجرائي لمصطلح الـ(ظاهراتية) 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.

الفصل الثاني: الإطار النظري:

المبحث الأول: استراتيجية معايشة المعنى في عمق الميدان السينمائي:

يمكن دراسة أسلوب (عمق الميدان) في إطار النظرية الواقعية عند الناقد الفرنسي (اندريه بازان)، على مستوى بنية الصورة السينمائية بوجه عام، وما يمثله إطار الصورة أو (الكادر) بوجه خاص. أي ضمن حدودها الداخلية، ومحفزاتها الإدراكية التي تحيل بدورها على تخوم خارجية، تنطوي بالضرورة على حقائق غير ظاهرة.

تؤكد نظرية (بازان) على تلك المَلَكة الإدراكية التي تشكلها موضوعية التصوير السينمائي، من خلال "حثُّ المُشاهِد على (الإحساس) بالحيّز بدلاً من (قراءة) دلالته وحسب" (Andrew, 2017, p. 106). إذ أن واقعيته لا تلتفت كثيراً إلى الدلالات بقدر سعيها لتحقيق متسع إدراكي ظاهراتي، يساعد على التجلي والكشف ومعايشة الوجود السينمائي بتجربة إدراكية مستقلة عن تلك التي نمارسها بالحياة الروتينية اليومية. وفي موضع البحث، يقودنا هذا التوسع الإدراكي الذي تنطوي عليه شاشات العرض، إلى مديات وفضاءات رحبة تقبع خارج حدود خشبة المسرح. وهو ما يؤكده بازان بقوله، "إن قوة المسرح قوة جاذبة إلى المركز، يعمل كل شيء فيها لجذب المُشاهد كالفراشة التي يجتذبها الضوء المتحرك، وبالعكس فأن قوة السينما طاردة تبعث الاهتمام إلى الخارج، إلى دنيا مظلمة لا حدود لها تحاول الكاميرا باستمرار أن تضيئها" (Abdul Jabbar, 2016, p. 46). وبطبيعة الحال فإن هذا التصور ينسجم مع توجهات المخرج المسرحي الذي يتخذ من الحضور السينمائي طريقاً خاصاً يمكن أن يسلكه الوعي باتجاه واقع أو وجود لا متناه، يكتنز بالحقائق والمعاني التي تتكشف في سياق ما هو ظاهر. فبغض النظر عن شكل البنية السينمائية التي يتم توظيفها على خشبة المسرح، فهي بكل الأحوال ستأخذ طابع النسيج المسرحي العام. أي أنها ستفقد خصوصيتها القديمة، وصلاتها الأولى، لتندرج (هنا/والآن) في بنية مسرحية جديدة. إذ تحاول الأخيرة الإفادة قدر الإمكان من عنصرها الفاعل والمهيمن بتحقيق ذلك الاستقصاء الإدراكي على ما هو خارج إطار الصورة، وخارج إطار الخشبة أيضاً، باتجاه الحقائق القابعة (هناك)، في وجود الوعي الظاهراتي.

وتأسيساً على ذلك، يدعونا (بازان) أن نُفّكر بطريقة أنطولوجية، استناداً على مقارباته الظاهراتية بهذا الصدد، إذ يحثنا "بأن لا ننخدع بالمظاهر، ما هو على الشاشة ليس الواقع، ولكنه تتّبع الواقع، وبقاياه التي قد تسمح لنا .. باستدعاء حضور شيء أكثر اكتمالاً، وهو شبح ذلك الواقع الأكثر صلابة على نحو متناقض، الذي يحوم على نحو طيفي حول الشاشة أو وراءها أو أمامها. هذا إخلاص للمظاهر بالفعل، لكنه يحدث من أجل اجتيازها إلى روح شيء أكثر وأقل أهمية في آن واحد" (Andrew, 2017, p. 66). يشير بازان هنا إلى نوع من أنواع التجلي أو الكشف عن الحقائق الروحانية المتوارية خلف ظواهر الواقع الحقيقي. الحقائق التي قد لا يُظهرها الفيلم، ولكنه –بطبيعة الحال- يستخدم ظواهره الفنية وعوالمه الجمالية كطريقة لاستجلاء معان الوجود الحقيقية من الواقع الفعلي. بمعنى أنها عملية تسخير المرئي لتعزيز الرؤية ضمن مدياتها الواسعة، والتي تعمل على تزويد الوعي بمستشعرات حسية تجعله قادراً على مواجهة ظواهر العالم وتفسيرها. إذ يمكن لما تُظهره الصورة ضمن إطارها الفيلمي من جهة، وما تُشير إليه من مظاهر غير ظاهرة من جهة أخرى؛ أن يسهم بتشكيل أو إظهار الحقائق الغائبة أو المستترة، أن ينتزعها من غيابها الكامن خلف طبقات مزيفة من الوجود، بفعل حمولات ثقافية وأيديلوجية مختلفة، ليحيلها على شكل من أشكال التكشف. بمعنى أن البعد الأنطولوجي للصورة السينمائية ينطوي على الكثير من مكنونات وأسرار الواقع، وإن للكاميرا القدرة على كشفها والبوح بها على نحو خاص ولافت. ذلك أنها غير واضحة أو غير مميزة ضمن نسيج العالم الخارجي. وبالضرورة فإن هذا الواقع البكر هو واقع جديد، تمت هيكلته بطريقة إدراكية خّلاقة على أساس الواقع الحقيقي، وبذلك أصبح يمتلك مظهراً خاصاً، وفرادة أنطولوجية مميزة.

ويمكن إيجاد صدى نظرية بازان إزاء طبيعة الصورة الواقعية ومعانيها المتعالية، في الكثير من الطروحات والتجارب السينمائية، التي تتعامل مع الأعمال الفنية بوصفها أنظمة غير مغلقة تنطوي على العديد من الإمكانات التي تنضوي تحت الظاهرة، والتي تتطلب بالضرورة ممارسة نوع من التأمل والتكشف، عبر علاقة وجودية تأملية يمكن إدراكها كمعنى معاش، بين البناء العام للمشهد، وفاعلية التجربة الفعلية الحسية، التي تبني مدركاتها ضمن هذا البناء القصدي بشكل تأملي حدسي.

وبهذا الصدد، يؤكد بازان على أهمية (عمق الميدان) باستبصار الحقائق (وجدانياً) عن طريق معايشة المكان والزمان والشخصيات والأحداث. وفي تناوله لجماليات هذا الأسلوب في فيلم (المواطن كين) كأنموذج حيوي، راح يؤكد، "إن مشاهد كاملة تُعالج في لقطة واحدة بفضل عمق المجال، حتى أن الكاميرا تبقى أحياناً بلا حركة. إن المؤثرات الدرامية، المطلوبة مقدماً من المونتاج تنشأ جميعاً هنا عن تحرك وتنقل الممثلين في (الكادر) الذي تم اختياره منذ بادئ الأمر ولم يتغير .. إن السعي نحو التكوين بتعميق الصورة، يفترض احترام استمرار المكان الدرامي وبالطبع احترام بقائه ومدته" (Bazin, 1968, pp. 158-159). إن سيادة المشهدية واستمراريتها -بلا تقطيع مونتاجي- بهذا التدفق الدرامي، الزمني، يلتقي بالضرورة مع أبرز الصفات الجوهرية للمسرح، متمثلةً باستمرارية الفعل والمكان والزمان، والتي من شأنها أن تُحقق تأثيرات حسية ونفسية بالغة، قد لا يمكن استحصالها في حالة استخدام تقنية المونتاج التي تتعامل مع اللقطات المنفصلة في تكوين المشهد الواحد، وبالضرورة مع الأحاسيس المنفصلة التي تتطلب جهود مضاعفة لاسترجاع الحالة النفسية في اللقطة السابقة، والاحتفاظ بالوتيرة نفسها بوجه عام.

المبحث الثاني: استراتيجية معايشة المعنى في العرض المسرحي:

يمكن الولوج إلى فكرة معايشة المعنى من ناحية الذات الواعية، إذ شهدت الفنون المعاصرة عمليات تحوّل كبيرة، في سياق ما كرّسته (نظرية التلقي) بتحويل العملية الإبداعية من ملكة الفنان إلى ملكة المتلقي. وهكذا بالنسبة للعرض المسرحي المعاصر الذي راح يتجاوز (الدراماتورجيات الجديدة)، تلك المرتبطة بظروف الإنتاج، باتجاه دراماتورجيا الفرجة، التي تُعنى بأفعال وعي المتفرج، وآليات إدراكها التي تنضوي تحتها عمليات التفكيك والبناء والتمثل والاكتشاف. إذ تبرز هنا أهمية الوعي الإبداعي؛ ولكن هذه المرة بالنسبة للذات المُدركة التي تضطلع بمهمة تفسير الظاهرة المسرحية، إلى الحد الذي إعادة الأخيرة ترتيب استراتيجياتها، بتجديد إنشائية العرض الفرجوية بحسب ما يلائم الأفق الجمالي المُتوقع من الجمهور. تلك المقترنة بالتأمل والتكّهن والتخمين والوصف والملاحظة، وصولاً إلى عملية التأويل وإعادة البناء. بمعنى آخر، إن دراماتوجيا الفرجة؛ أصبحت تبني أساساتها وتمارس تحليلاتها في ضوء ما يمكن أن تصنعه الخبرة الجمالية بالعرض، من خلال تفاعلها وتشكيل حقائقها الخاصة. وهكذا "بقدر ما نبتعد عن الدراماتورجيا المكتوبة من طرف المؤلف (وفقاً للقواعد الكلاسيكية)، أو الدراماتورجيا المُعّدة والمنجزة من لدن الدراماتورج (في الحقبة الحديثة من ليسين إلى بريخت) بقدر ما نُصبح مضطرين لإنجاز دراماتورجيا خاصة بنا (ما بعد حداثية أو ما بعد درامية)، وذلك بناءً على نتيجة غالباً ما تكون غير مقروءة، وبالتالي .. نصبح ملزمين بإعادة كتابتها بأنفسنا، وهكذا نضطر للتصرف كمتفرجين دراماتورجيين" (Paves, 2021, pp. 37-38). وللحديث صلة بآليات التحليل الظاهراتية التي تمعن النظر بما يمكن استخلاصه من صور متمثلة؛ بعد إزالة الطبقات والآثار المتراكمة. إذ يقع على عاتق الوعي لملمة الإشارات المتشظية، وتنظيم الإدراكات المتخلخلة، بهدف إعادة التوازن للفكرة أو الموضوع أو الموقف. وبذلك تتحول الذات المُدرِكة (المبدعة) إلى دراماتورج مواز لدراماتورج العرض؛ بفعل وضيفتها الإدراكية الفاعلة والمنتجة.

وعلى وفق ذلك، برز مفهوم (ما بعد الدراماتورجيا)، الذي اقترن بالدعوات الظاهراتية بموجب ما يمكن أن يستخلصه الوعي من حقائق كامنة في بنية العروض المسرحية التي لا تنطلق من وحدة نصية خالصة، بقدر اضطلاعها بأشكال فرجوية، مُهجّنة بالوسائط والفنون الأخرى. إذ يمكن توصيف هذا الاستخلاص الظاهراتي بالآتي (Paves, 2021, pp. 38-39):

١- إيجاد (بنية بارزة) من خلال استخراج (الافتراض المسرحي من النص).
٢- على المخرج إيجاد شكل أو جدول قبلي ناتج عن الأسئلة التي يطرحها هو أو الدراماتورج.
٣- لا يمكن اختزال عمليات الإخراج فقط من حيث هي ظواهر للظهور، إنها تبرز شيئاً ما في حالة ظهور وتحدده بكيفية يصبح فيها حساساً لمدة زمنية ما في فضاء عمومي.
٤- يضطلع مفهوم التجسيد أو الأداء بالوظيفة نفسها: نوع من التمظهر المُجّسد، وشبح يصبح إنساناً. وبذلك نشعر في المسرح أكثر منه في عالمنا الحقيقي بالجسد، والإيماءة والحركة بناءً على التعاطف الحركي.

وعلى هذا النحو، يمكن للدراماتورج أن يستشرف ردود الأفعال والتوترات التي من الممكن أن ينطوي عليها (جسد المتفرج) بحكم خبرته بالأشياء التي يستطيع تجسيدها فعلياً، و(وعي المتفرج) بحكم سطوته على التخيلات التي يستطيع تمّثلها افتراضياً. وبذلك يقودنا الوعي إلى إمكانية معايشة المعنى، عبر سلسلة طويلة من الممارسات الإدراكية، التي يمكن أن تُوصف بـ(المونتاج الإدراكي) للعرض المسرحي.

ولعل ثمة مقاربة فكرية وجمالية بين هذا البناء الإدراكي؛ وطبيعة الفكر الذي يمارس نشاطه الإبداعي عبر ما يسمى بـ(حائط دافنشي)، الذي يوصف -على الرغم من جموده- بأنه واسطة ديناميكية لتدشين التمثلات الخيالية، بنوع من الهلوسات الإبداعية، أو الجنون المرتبط بالعبقرية. إذ يُوجه دافنشي عبقرية الفنان نحو الابتكارات المغايرة، وذلك عبر التواصل الحسي مع الطبيعة، على وفق مبدأ الإسقاط والتخيل، بغية استلهام تصورات جديدة، تختزل تلك التي تتمثل للوعي لحظة حدسها من الحائط مباشرة، وبذلك يمنح "الفنان حريته لأن يرى أشكال الواقع العنيف الغامضة، حيث يبدو الإدراك الهلوسي، هنا، عنيفاً وغامضاً، أو هادئاً صامتاً، متحركاً أو ساكناً، ذلك أن سطح ذلك الحائط إنما يجعل الوعي ينسى ذاته موقتاً، ودون أن تفقد هذه الذات نفسها على نحو كلي، ويعني ذلك كله أن الملمس أو النسيج غير الواضح، أو المدرك جيداً، الخاص بالحائط إنما يدفع الوعي ويغريه لأن يخضع للاوعي دون أن يندمج معه .. هكذا تنشط حالة من الخيال الإبداعي المتميزة يمتزج فيها الوعي واللاوعي" (Abdel Hamid, 2010, pp. 147-148) وبذلك يتحول الإدراك المتحرر نسبياً من شروط الوعي الصارمة، إلى حالة من التجلي والتكشف. حالة مغايرة تقوده إلى الاختلاف، وبالضرورة إلى الإبداع والابتكار.

وعلى هذا النحو، ينتج الوعي الإخراجي رؤيته المغايرة؛ المتولدة من حوائط الحياة نفسها، والعصر نفسه. ومقابل ذلك تضطلع حوائط العرض المسرحي بالكثير من الأفكار والتمثلات والمعاني، اعتماداً على الملحقات، التي يوظفها العرض بهدف إثارة الوعي وتحفيز نشاطه الإدراكي "فالملحقات هنا هي مولدات generators للحقائق الخيالية، أشياء تقوم –من خلال طبيعتها الخاصة أو وجودها- بتكوين افتراضات خيالية، أو متخيلة .. وتُوّلد (الملحقات) حقائق متخيلة مستقلة عن ما يتخيله أحد الأفراد أو ما لا يتخيله، لكنها لا تقوم بذلك بمعزل عن متخيلين ممكنين أو فعليين، والملحقات أو المعينات المسرحية هي حوائط صغيرة شبيهة بحائط دافنشي الكبير" (Abdel Hamid, 2010, p. 149). وعلى وفق ذلك، فإن كل ما ينضوي تحت الحضور السينمائي، يمكن أن يندرج ضمن حوائط العرض المختلفة، التي تضطلع بمهمة محاكاة الإدراك، والاستحواذ على إسقاطات الوعي، وتوجيهها صوب ظواهر العرض، أو الحقائق الفنية التي تتضمنها استراتيجية المخرج.

المبحث الثالث: جماليات عمق الميدان في العرض المسرحي:

يحاول البحث أن يحدد المقاربات الجمالية والإدراكية ما بين (عمق الميدان السينمائي)، (وفضاء الخشبة المسرحي)، استناداً على طروحات بازان –آنفة الذكر- حول استمرارية الحدث، واستخدام اللقطة العامة، ذات البؤرة العميقة، والاستغراق في الزمن إلى حد التعايش مع المعنى. هذه النظرة الشاملة للخشبة تدعم ما يمكن تسميته بفرضية (عمق الميدان المسرحي). ذلك أن "المُشاهد في العرض المباشر يفعل ما تفعله الكاميرا له في الأشكال السينمائية من الدراما: فهو يخلق سلسلة من اللقطات، القريبة، والطويلة، أي مونتاج من الصور التي يتم اختيارها بحرية والتركيز عليها .. وبذلك فإن عين المشاهد في المسرح تتجول حسب إراداته من شخصية إلى شخصية، ومن جزء من خشبة المسرح إلى جزء آخر، وتجمع سلسلة من زوايا الرؤيا وقطاعات الصورة المختلفة، وتخلق حركتها الخاصة" (Esslen, 2015, pp. 100-101) وبلا أدنى شك، أن ما تُفعّله اللقطة العامة بعمق الميدان من ثراء درامي، وديناميكية داخلية، هو مبني بالأساس على مستويات النظر، وإمكانات الوعي، وقابليتهما على التقطيع وإعادة البناء. وعلى وفق ذلك، تتم عملية (المونتاج الإدراكي) في العرض المسرحي، أي بالطريقة نفسها في (عمق الميدان) السينمائي. وذلك بتأمل الخشبة كاملة، بـ(نظرة/لقطة) عامة تبلغ عمق المجال، لتستغرق عناصر العرض المختلفة كافة، ومن بينها الحضور السينمائي، لتكشف بزمنها الطويل نسبياً، الصيرورة المسرحية/السينمائية، والتي من شأنها أن تحافظ كما اللقطة الطويلة ذات البعد البؤري، "على وحدة الزمان والمكان الحقيقيين، طالما كان بالإمكان تصوير مشاهد كاملة في لقطة (ممزوجة) تضم مسافات قريبة ومتوسطة وبعيدة في آن واحد ضمن الإطار الواحد. بالإمكان تجسيد مستويات مكانية مختلفة .. وبذلك يمكن حفظ العلاقات السيكولوجية والفيزيائية المهمة بين الناس وبيئتهم" (Jannetty, 1989, p. 237). وهو أمر يضمن -في موضع البحث- انسيابية تطّور العلاقات بين الخشبة والشاشة، عبر استمرارية الزمن (المسرحي/والسينمائي) في النظرة التأملية الواحدة التي يرصدها البحث، والتي تُعّد على مستوى (المفهوم) و(التقنية) إساساً لبدايات الإخراج السينمائي القائم على مبادئ الإخراج المسرحي. وبذلك يمكن إحالة مقاربتنا الجمالية لبدايات التجارب السينمائية.

ترتبط هذه البدايات تقنياً بتجارب رائد السينما (جورج ميليه)، في تدشين تلك العلاقة الفنية بين المسرح والسينما، تلك التي تنطلق من رصد إمكانات اللقطة الثابتة والمستمرة في الفراغ المسرحي. وعلى هذا النحو تطورت العلاقة بين الفضائيين -المسرحي والسينمائي- عبر هذه الديمومة الدرامية والزمنية التي تنشدها الخشبة. إذ ركزت بواكير السينما على اللقطة الواحدة، أي المشهد

الواحد، مع الحفاظ على المكونات المشهدية للمكان. مما أنتج توافقاً منظورياً يشتمل على لقطة أفقية قوسية مسرحية ولقطة تشكيلية طويلة (Kandakji, 2022, pp. 245-246)، وذلك ضمن إطار أو فضاء الخشبة الذي يظل ثابتاً؛ في حين أن عين المشاهد، هي التي تمارس فعل المونتاج على عناصره المتحركة التي تشغل هذا الفضاء. فالوعي الإنساني بوجه عام، مرتبط حسياً وجسدياً بفكرة استمرارية المكان والزمان، وبالتالي، سيتعامل معها إدراكياً -بحكم سيادة المشهدية- وكأنها قطعة من نسيج الواقع، مع التأكيد على أن التدفق الزمني الحي يظل دائماً من بين أبرز صفات المسرح الجوهرية.

وتأسياً على ذلك، يمكن الحديث عن المونتاج الإدراكي في المسرح، قبل ميليه، وحتى قبل ابتكار السينما نفسها، فهذا (بيتر بروك) يستشهد بالتحفيزات الإدراكية التي ابتكرها (شكسبير)، بربط الأمر تاريخياً ومفاهيمياً بجذور المونتاج الداخلي الذي يضطلع به عمق الميدان. إذ استطاعت هذه التحفيزات كما يرى (بروك)، "أن تمنح المسرح الاليزابيثي تجربة مثيرة بقدر إثارة السينما .. إن السينما التي قدّم من خلالها ارسون ويلز فيلم (المواطن كين) قد منحت العالم أجمع إمكانات جديدة. إن هذا الشكل المسرحي الجديد يستريح على سطح، يشبه تقريباً هذا الذي أمسك به الآن، حيث بإمكان الصورة أن تذهب وتجيء عليه. وبما أنه لا يوجد ديكور، فيكفي أن يقول أحد الأشخاص: (نحن في غابة) لكي نجد أنفسنا في غابة، وإذا قلنا بعد لحظة أخرى: (لم نعد نحن في غابة) تختفي الغابة. إن هذا التكنيك ما زال أكثر سرعة من المونتاج السينمائي" (Brook, 2022, p. 49). وربما أسرع من أي تكنيك سينمائي آخر لم يكتشف في حينها بعد، خاصة وأن معمارية المسرح بمستوياتها المتُعّددة تُكّرس مفهوم عمق الميدان، التي يمكن للوعي أن يعيد مونتاج معطياته على وفق ما تتُشّكل أو تبدو المعاني الظاهرة. وعلى هذا الأساس، كان الإخراج السينمائي في بدايته يمثل -بطريقة أو بأخرى- شكلاً من أشكال الإخراج المسرحي.

كان للعالم الفيلمي على نحو محسوس شكل مشهد مسرحي، فكانت الشخصيات (تلعب) أمام ديكور وهي موضوعة بمستوى عمودي على المحور البصري للكاميرا، إذ يتكون الإخراج في عمق المجال، حول محور التقاطها، في مسافة طولية تتحرك فيها الشخصيات بحرية، وهكذا يمتزج المنظر الكبير -اللقطة القريبة- بجرأة باللقطة العامة، لتُشّكل برمتها كادرات مُرّكبة ذات حبكة جمالية وإنسانية نادرة، تضفي على المشهد دقة تحليلية وقوة سيكولوجية، بحكم أن هذا العمق يطابق الاستعداد الديناميكي والاستكشافي للنظر الإنساني (Martin, 2017, p. 225)، أي يطابق المدى الطبيعي الذي يتيح له رؤية ثاقبة بحدود واضحة وكيفيات مرنة ومتنوعة. وفي إطار ذلك، يمعن الإدراك تأملاته بهذا العمق المسرحي/السينمائي وكأنه يحاول الامتلاء بالأشياء الظاهرة بقوة، أي يحاول امتلاك تلك التي تثير اهتمامه، وعلى نحو أقل بالنسبة للتفاصيل الثانوية أو المُكّملة.

إن هذا العمق المزدحم بالعناصر المختلفة، والسينوغرافيا المتحركة، والشخصيات المتباينة -الفعلية والافتراضية، الحية والمسجلة- قادر بالضرورة على خلق حالة من التفاعل والتوتر عبر تفعيل العلاقات المختلفة بين الأمكنة والازمنة والشخوص، وتطوير الأحداث الدرامية في سياق هذا المونتاج الفكري المُعّقد. في هذا العمق أو المجال "لم يعد المونتاج يختار لنا الشيء، الذي علينا أن نشاهده ونفهم معناه الموجود قبلاً، إنما أصبح من يشاهد مضطراً، لان يؤلف الواقع المستمر .. والذي هو أشبه بمساحة اختيار المشهد الدرامي المعني، وبذلك يتيح عمق المجال للمتفرج أن يقيم علاقة مع الصورة، هي أقرب إلى علاقته بالواقع" (Al-Zubaidi, 2010, p. 25)، وهو بالتحديد ما يفعله الوعي الذي يجد نفسه مضطراً لتوليف هذه التركيبة الظاهراتية بين كل من عناصر المسرح والسينما، بغية إيجاد المعنى الذي يلائم قصدية ذاته المُدرِكة. وذلك في صيرورة تلك اللحظة الدرامية التي تتشّكل عبر أنساق الفيلم من ناحية، وسياق العرض المسرحي ككل من ناحية أخرى. هذه العلاقة القصدية يمكن إدراكها كمعنى معاش من خلال البناء العام وفاعلية التجربة الفعلية الحسية، التي تُشّكل حقيقة العرض المسرحي؛ من دون أن تعزل فكرة الفيلم في إطار خاص، بل تدركه بالضرورة ضمن هذا البناء القصدي الشامل. بالنظر إلى أن هذ العملية المونتاجية التي تجري في جهاز الوعي الإنساني، لا تخلو من الحس (الذاتي) إثناء تشكيل أنساق المعنى. وذلك لأنها تتعامل مع الأشياء المادية والحسية على نحو حدسي يقارب مبدأ (الرد الظاهراتي). وعلى وفق ذلك، تلعب الرؤية الذاتية دوراً فاعلاً في محاولة تحليل أو تنظيم مفردات العرض. وهو الأمر الذي يدعمه (بافيس) بقوله أن "ما يمكننا فعله على أقصى تقدير، هو تخّيل -ونحن نفكر في نظرة السينما إلى الواقع المسرحي- إن نظرة المحلل تماثل، وإن كان ذلك على نحو استعاري، الأدوات السينمائية: وجهة النظر، البعد، مقاييس المستويات، لقطات متواصلة بفضل المونتاج، توليفات حرة للمونتاج داخل الكادر الخ، وهكذا فإن التحليلات المسرحية قد يكون من صالحها أحياناً أن تستمد إلهامها من أشكال اللغة السينمائية الكبرى المنبثقة بدورها من منطقية ما للرؤية والنظر" (Pavis, 2006, p. 35). فبالإضافة إلى تقنيات الحضور السينمائي التي دشنت العرض المسرحي بتكنولوجيا جد متطورة، راح الأخير يُكّرس مفاهيم وتقاليد السينما؛ حتى من دون الحاجة إلى مضاعفة استخدام وسائطها، وهو ما يمكن رصده في العديد من التجارب المسرحية المعاصرة.

وفي ضوء ما تقدم، يمكن القول إن تحقيق هذه المقاربة الجمالية مرهون بقدرة الذات الواعية وإمكاناتها (التوليفية)، التي تحتم على الوعي أن يُسّلم تسليماً كاملاً لقصدية العرض المسرحي، بأن يستغرق في ذاته –العرض- ليكون حاضراً كما هو؛ لا أن يغيّبه بحضوره –الوعي- الذاتي. وبذلك فان هذا الحضور لا يكتمل إلا عن طريق خبرة المُدرِك التي يمنحها للعرض المسرحي على نحو يشابه خبرة المخرج الممنوحة للعمل نفسه. وعلى هذا النحو يمكن أن تتكّشف معاني العرض عبر ممارسة (مونتاجية) ذهنية بمعزل عن الحقائق المترسبة في الوعي، وبذلك يمكن النفاذ إلى وجود العرض واستجلاء حقيقته الخالصة. إن هذا الفهم الظاهراتي للرؤية المسرحية قد يمنح الفنان وعياً خالصاً يعمل على إثراء جماليات العرض ويكشف عن آفاق مغايرة للتلقي.

المؤشرات التي أسفرعنها الإطارالنظري:

١- تكريس مبدأ (المونتاج الإدراكي) في العرض بناءً على مستويات (عمق الميدان) وقابلية الوعي على التفكيك وإعادة البناء.
٢- تحقيق تأثيرات حسية ونفسية بالغة بموجب التدفق الدرامي واستمرارية الفعل والمكان والزمان.
٣- تحديد الرؤية والاختزال الجمالي في أكثر من مستوى للتعالق ما بين الصورة السينمائية والعرض المسرحي.
٤- تفعيل دراماتورجيا الفرجة التي تضع استراتيجياتها الإخراجية بناءً على استشراف أفعال وعي المتفرج.

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 المغربي (شجر مُر)، كعينة (قصدية)، تتضمن خصائص المجتمع بوجه عام، وبذلك يمكن تعميم نتائجها على المجتمع الأصلي بأكمله. العرض من تأليف وإخراج عبد المجيد الهواس، يتحدث عن حقبة الاعتقالات السياسية في المغرب إبان سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي. سينوغرافيا ومؤثرات صوتية (عبد الحي السغروشني)، المادة السينمائية (جواد الأجناد)، كوريغرافيا (عثمان السلامي)، إدارة الإنتاج (نعيمة قريشي)، تمثيل (عثمان السلامي، فاطمة الزهراء لهويتر، رباب الخشيبي، سلمى مختاري، إيمان صامت، علاء قداري، سعيد الهراسي). تم اعتماد نسخة العرض التي قُدّمت بالتنسيق مع المركز الدولي لدراسات الفرجة، في الدورة الحادية عشر لمهرجان طنجة للفنون المشهدية لعام (٢٠١٥).

ثالثاً: تحليل عينة البحث:

مسرحية (شجرمر):

يُقّدم المخرج (عبد المجيد الهواس) في هذا العرض المغاير رؤية جمالية مكتنزة بمضامين فكرية مشاكسة، تناهض السياسات السلطوية أينما وجدت. إذ يعيد الى الذاكرة حقبة تاريخية بعينها، عن طريق إعادة انتاجها، بالطريقة المأساوية نفسها، لتكون بمثابة بوحاً بصرياً، يُفصح عن أحداث مسكوت عنها برؤية تكنولوجية معاصرة مُدعّمة بوقائع وحقائق (السينما) بوصفها أكثر الفنون تجسيداً للواقع. وعلى وفق هذه الرؤية يُوّظف (الهواس) فيلماً سينمائياً قد تمت صناعته خصيصاً لهذه التجربة، ليُصّور من خلاله حيوات الضحايا القابعة في السجون. وبذلك صار جزءاً من المنظومة البصرية بموجب اشتراطات التشارك والانسجام والتكامل مع العرض المسرحي.

يستخدم (الهواس) الحضور السينمائي في خمسة مواضع درامية مختلفة، جميعها تنبثق من المعتقل أو جدار السجن. إذ ينطوي العرض على فضاء رؤيوي يحيل على عالم سري يقبع ما وراء الواقع. فضاء العرض هذا؛ منفصل بشكل أفقي الى قسمين أو مستويين، المستوى الأول؛ يتضمن مقدمة المسرح (الواجهة)، والمستوى الثاني؛ يتضمن عمق المسرح (الخلفية). وما بين هذين المستويين، يقف حاجز ثلجي (شفاف)، يفصل بين هذين العالمين المتداخلين. إذ يمثل هذا الحاجز جدار المعتقل والشاشة السينمائية في الوقت نفسه. وعلى وفق ذلك، يتخذ الفعل الدرامي في هذا العرض ثلاثة مستويات رئيسة وبحسب الآتي:

١- الفعل المسرحي (الحي) أمام الجدار في مقدمة المسرح.
٢- الفعل السينمائي (الافتراضي) على سطح الجدار في عمق المسرح.
٣- الفعل المسرحي الحي (بالأسلوب السينمائي) خلف الجدار في عمق المسرح.

إذ يتخذ الفعل الدرامي الأخير نمطاً أو أسلوباً سينمائياً أيضاً، بفعل الخلفية الشفافة، وإسقاطات الضوء، التي تُظهر المشاهد وكأنها مجزئة الى لقطات بزوايا وأحجام مختلفة. وهكذا فإن العرض لم يكتفي بتوظيف السينما بوصفها وسيلة تعبير قادرة على تجسيد الوقائع بطريقة مادية الى حد تصوير ما يعتمل في تلك النفوس التي ترزح تحت غياهب السجون، بل راح يكرس تقاليد ومفاهيم السينما لصالح بنية العرض.

على مستوى المحور الأول الذي تمثله حركة الممثل (الحي)؛ يضطلع صوت الميكرفون بترديد تلك الشهادات التي تتحدث عن روتين التعذيب اليومي، وما يخلفه من علل جسدية ونفسية. مونولوج يتدفق كقصيدة شعر تنثال من ذاكرة شبه مشروخة، تتأرجح بين جحيم الجلادين وصقيع الجدران الرطبة. لذلك تأتي الحكايات أو القصائد، متقطعة، متجزئة، وكأنها نوع من الهذيان، تدعمها موسيقى تصويرية تشبه أصوات الصراخ والآهات والعويل. يرافق هذه التراجيدية البكائية فعل حي تضطلع به مقدمة المسرح، بطريقة مركبة، ففي الوقت الذي يجسد سجانان غليظان فعل التعذيب الجسدي والنفسي على سجين نحيل عاري على يسار المسرح؛ تجسد أربعة معتقلات فعل الصراع الخارجي والداخلي على يمين المسرح. الفعلان يرتبطان بجو طقسي واحد يتغذى (بصرياً) على الرقصات والالتواءات و(سمعياً) على الصراخ وأصوات التعذيب.

أما على مستوى المحور الثاني الذي يمثله الحضور السينمائي في عمق المسرح، فإنه يجسد لوعة امرأة تذهب وتجيء عبر ممر طويل في مخفر أمني، تتعرض للذلة والمهانة والضرب من قبل رجال الأمن بعد محاولتها الدخول عنوة. إذ يحاول هذا الحضور الافتراضي أن يصور هول المعاناة التي لحقت بنساء المعتقلين، وكأنهن امتداد لصدى تلك الأصوات المكلومة الصادرة من السجون. يعمد (الهواس) لتصوير المشهد بالأبيض والأسود ليحاكي ذلك الزمن العتيق. ولأنه يضع الشاشة خلف الجدار الشفاف، فإن ثمة تموجات تُضفي على الحضور السينمائي (شعرية) طافحة.

وللحصول على أثر حسي مضاعف، يستخدم (الهواس) تقنية (عمق الميدان)، بلقطة عامة، بعدسة ذات بؤرة عميقة، تصور استمرارية الحدث، منذ دخول المرأة الى الممر ووصولها الى باب الغرفة، وجلوسها هناك، ومن ثم خروج الحراس، وضربها، وسحبها الى الممر ثانية. إذ توفر هذه التقنية خاصية الاستغراق في الحدث /والزمن، إلى حد التعايش مع المعنى. وذلك لأن هذه اللقطة العامة، الطويلة نسبياً، توفر سلسلة من اللقطات (القريبة والمتوسطة والبعيدة)، وبذلك فهي توفر مونتاج داخلي، مكتنز بثرائه الدرامي، وبديناميكيته الذاتية.

في المستوى الثالث، يتجسد ذلك الفعل المسرحي الحي على وفق الأسلوب السينمائي، إذ تَشابُه حركة السجين خلف الجدار، حركة نظيره الظاهرة في الفيلم الى حد المطابقة، فكلاهما خلف الجدار الشفاف، تحيطهما الإضاءة نفسها بالأبيض والأسود. المرأة التي تظهرها الشاشة السينمائية سجينة أيضاً خلف هذا الجدار لكنها في سجن معنوي يتيح لها البوح والغضب والصراع مع السجان. بينما يقبع زوجها المنسي خلف الجدار الهش، لا يقوى على الحركة، نلمحه بفعل اسقاط الضوء وكأنه ضمن لقطة مقربة على هذا الجدار الكبير، ينظر باتجاهنا، نراه ونسمع أنينه، لكنه لا يسمع ولا يرى أحد. يحاول أن ينفذ من المكان والزمان، فيصطدم بهواجسه وخيالاته وجنونه.

وعلى وفق ذلك تتشكل هذه البيئة الافتراضية الظاهراتية القائمة على أساس تفعيل مبدأ التداخلات وإسقاط التعارضات ما بين الظاهر والباطن، ما بين الحي والمُصّور، والفعلي والافتراضي، إذ تحيلنا المستويات الثلاثة على بعضها البعض، الفعلي على الافتراضي، وبالعكس، وهكذا الحضور على الغياب، وشيئاً فشيئاً تنساق أفعال الوعي باتجاه الإحضار والإدراك وتشكيل التمثلات. إذ تجد أفعال الوعي نفسها منخرطة بتوليف هذه التركيبة الظاهراتية (القصدية) بين المستويات الثلاثة المُتاخمة والمتداخلة، عبر معايشة المعاني التي تتمثل شعورياً، في تلك الصيرورة الدرامية المركبة، التي يجمعها قاسم مشترك؛ وهو الشريط الصوتي التي يحاكي تلك المستويات، أو تلك الحيوات المأساوية.

هذه العلاقة القصدية؛ يمكن إدراكها كمعنى معاش من خلال البناء العام وفاعلية التجربة الفعلية الحسية، بالنظر الى أن هذ العملية المونتاجية الذهنية، تتعامل مع الأشياء المادية والحسية بمبدأ (الحدس الظاهراتي) بغية إعادة تنظيم أو مونتاج مستويات العرض، باستخدام فرضية (عمق الميدان المسرحي)، بتأمل خشبة العرض كاملة، بنظرة عامة تبلغ عمق المجال، تستغرق المستويات المختلفة كافة، لتكشف بزمنها الطويل نسبياً عن هذه الصيرورة الادائية المتعالقة، التي تحافظ على انسيابية تطّور العلاقات السيكولوجية والفيزيائية، وعلى ديمومة واستمرارية الزمن (المسرحي/والسينمائي). وذلك في سياق هذه النظرة التأملية الشاملة التي تمارس عمل المونتاج (إدراكياً)، بموجب ما يتبدى الى الشعور (ظاهراتياً). إذن فالوعي هنا يحاول أن يمتلئ بالأشياء

الظاهرة، بين هذه المستويات، بأن يعيد ترتيبها بحسب ما تظهر، لتكون حاضرة فينا، بمعزل عن حضورنا الذاتي، الذي قد يغيب المعاني الحقيقية، وهو ما يتطلب الاستغراق في وجود العرض المسرحي والتسليم لقصديته تماماً.

وتأسيساً على ذلك، يمكن رصد الأسس الوجودية التي يقترحها (الهواس) كأسلوب عمل لممارسة مجاله الصوري، إذ يمهد الطريق لظاهراتية الصورة المُتّجسدة، باعتماد السينما، بوصفها تمتلك أساليب برمجة وجودها أو حضورها المادي الذي يجسد الذات المفكرة جسدياً ونفسياً. فالحضور السينمائي في هذا العرض استطاع أن يظهر ويصف المكنونات والأسرار من دون الحاجة إلى تفسيرها بالاعتماد على ثراء الحضور السينمائي وفاعليته.

في ثنايا هذا العرض، يمكن تحسس الظاهراتية (الوجودية) من خلال الأنا الفعلي (المُتّجسد) بوصفه امتداداً طبيعياً لحركة العالم، أي بموجب حقائق محددة خاضعة للتجربة الذاتية. إذ يمكن تحسسها بتوحيد خبرة الإدراك الحسي مع خبرة الجسد، في سياق اتصالهما مع العالم، عبر مستويات (الرؤية/والحركة/والتجسيد). وللحديث صلة بمقدرة السينما على تجسيد ما يظهر للوعي، خاصة وأن الفيلم استطاع أن يجسد الشعور الداخلي للذوات المنتهكة والمعذبة؛ بصورة يمكن تمثلها بالعالم الخارجي، الى الحد الذي يكون الحضور السينمائي بمثابة خارطة للإدراك المُتجّسد.

وعلى هذا النحو، يمكن للوعي أن يرتبط مع إيقاع وجود العرض، إلى الحد الذي يكون جزءاً منه، من حضوره، من حركته، وهكذا يستطيع أن يُدرك أشياءه ويتلمس موجوداته، وأن يصف على نحو من الدقة تلك الحالات العصية على التفسير. وآية ذلك، أن المشهد السينمائي الذي أظهر المرأة في مخفر الأمن، استطاع أن يصف معاناة الزوجات والأمهات اللائي ذقن الأمرين في مراجعة السجون من دون الحاجة الى معرفة القصص وتفسير حيثياتها. وذلك أن الموضوع الذي تجسده السينما ويدركه الوعي هو صورة من صور الحياة المعاشة. وبذلك تكون قيمة الأشياء المُدرَكة مرهونة بقيمة الذات المُدرِكة، وذلك أن الرؤية التي يقترحها (الهواس) هي جزء لا يتجزأ عن طبيعة العالم المرئي، والذي ينتمي اليه –بطبيعة الحال- الوعي الذي يُدرك هذه الرؤية.

وبموجب هذا البناء الدرامي المُرَكب والمعقد، يمكن رصد ظاهراتية المونتاج الإدراكي على وفق تعالق المستويات الآتية:

١- تعالق الفعل الحي والأسلوب السينمائي:

يمكن تمييز ذلك التداخل اللافت ما بين الفعل المسرحي الحي، والفعل المسرحي الذي يتخذ شكلاً أو أسلوباً سينمائياً، في مشهد السجين المُتسّمر خلف الجدار الشفاف، يظهر كما لو أننا نراه عبر شاشة سينمائية في أحد تلك المشاهد التي تستخدم مبدأ الظل والضوء. يجلس بوضعية القرفصاء منفصلاً روحياً وليس جسدياً عن هذه (الزمكانية) المنسية أو المهملة، التي تقع خارج إطار الواقع أو بالأحرى خارج الأطر المكانية والزمانية المتعارف عليها. لا شيء يبدد ظلام هذه العزلة سوى بصيص من الأمل يتأمله أحياناً على غفلة من أوقات الوجع والتعذيب. إذ يتجسد ذلك الأمل أو الحلم، بالفعل المسرحي الحي، بهيئة طفلتين ملائكيتين بثياب مهلهلة ناصعة البياض. فعلى أنغام موسيقى حالمة، تتنقل الطفلتان الوديعتان بحركات الباليه الراقصة كما الفراشات الطائرة، من المقدمة الى عمق المسرح، أي ما خلف الجدار. يخترقان عالم السجين، يحركان جسده الهش، يداعبان رأسه المنكمش بين ركبتيه، يحررانه من قيود وحشته، تتداخل الألوان (الأزرق والاخضر والزهري)، يرقصان خلف الجدار الشفاف بطريقة ساحرة، تبدوان وكأنهما أضواء ترقص، يخلفان نوعاً من السكينة الموقتة، تنتشلنا لوهلة من هول وبشاعة هذا المكان المُرّوع، ولكن سرعان ما يتبدد الحلم وتختفي الفراشات ويدلهم المكان.

٢- تعالق الفعل المسرحي والأسلوب السينمائي والفعل السينمائي.

مع تصاعد وتيرة العرض والتوغل في الخطوط الدرامية المتفرعة، يلجأ (الهواس) لهذا التعالق التركيبي المعقد. تتواشج المشاهد دراماً باتجاه أن يدفع بعضها البعض الاخر، فثمة ثلاثة أفعال مختلفة تضطلع على الخشبة في الوقت نفسه. الفعل الحي الذي تمثله زوجة السجين، تقف في مقدمة المسرح من جهة اليمين، تناجي زوجها القابع هناك، في عمق المسرح من جهة اليسار، وهو يجسد الفعل الحي (خلف الجدار) بالنمط أو الأسلوب السينمائي. تناجيه بشكل شخصي عبر الميكرفون بمنولوج طويل يحمل الكثير من التساؤلات والتكهنات حول المآل المريع الذي بلغه. وبين هذا وذاك، يبرز الحضور السينمائي في عمق المسرح بطريقة مهيمنة. إذ يظهر الفيلم مجدداً من خلف الجدار الشفاف، بمشاهد متداخلة أيضاً، (امرأة يهرسها الوقت في قاعة انتظار السجن، بالتزامن مع أصوات أجهزة دقات القلب، كتلك التي يدركها الوعي في صالة العمليات)، و(امرأتان تقاومان سطوة الحراس)، و(امرأة تتعرض للانتهاك والضرب والاغتصاب في غرفة معزولة). يقدم العرض بهذا التعالق البصري مديات تعبيرية وجمالية فائقة الاتقان، تقترب من شعرية الخيال والأحلام والذكريات. يرافق ذلك صوت مجسم –سينمائي- يفرض حضوره على الأفعال الدرامية الثلاث، لكنه صادر بالضرورة من السجين القابع خلف الجدار، بإيقاعه البطيء وحركاته المحسوبة وخطواته القليلة المتعثرة بضيق المكان.

منولوج السجين يطال مسامع زوجته التي تحولت بفعل تقنية (السلويت) الى ظل امرأة متجمدة. ثمة لون أخضر غامض يغمر يمين ويسار المسرح، أي السجين وزوجته، بينما تضطلع الشاشة بينهما بالأبيض والأسود، ليبدو المشهد برمته وكأنه مقسم الى ثلاث شاشات كبيرة، متساوية بالحجوم ومختلفة بالألوان والافعال. وهكذا يكون الوعي الظاهراتي أمام ثلاثة أفعال متعالقة، يتوجب عليه أن يذعن لقصديتها وأن يستغرق في وجودها، ليتمكن من إعادة تنظيمها بفاعلية المونتاج الإدراكي، الذي يحيلها على وجود مستقل يمتلك خصوصيته وحقيقته الراهنة.

ما يعني أن النشاط الإدراكي هو المعني باستجلاء الوجود المضمر الذي يتكشف على الخشبة. إذن الوعي هنا يمارس عملية إدراكية مركبة ومعقدة، إذ تنخرط الخبرة الجمالية، بتوليف ما يظهر على المستوى السمعي والمرئي، من معاني، وموضوعات متمثلة، ومظاهر رمزية، بغية إعادة تركيبها بحسب ما يظهر للوعي، وذلك بهدف الوصول إلى القيمة الفكرية والجمالية التي ينطوي عليها العرض. بمعنى آخر، أن الوعي الظاهراتي هو الذي يمنح العرض وجوده، ومعناه، وقيمته الجمالية، بلحاظ أن المُدركات تبتكر وجودها الخاص في الوعي.

وعلى هذا النحو، يتشكل عبر المستويات المتداخلة بين مقدمة وعمق المسرح؛ عالم ظاهراتي، يتمثل للوعي، بطريقة مونتاجية (إدراكية)، ترتب وتنسق جميع الأطراف المتباعدة -السجين، السجان، الزوجات، المنولوجات، الخيالات- إذ ينتزعها الوعي من وجودهما المادي –الفعلي والافتراضي- ليحيلها على عالمه الخاص ويمنحها معناها الخالص. صحيح أن الفيلم لا يظهر تفاصيل وحيثيات السجن بقدر ما يركز على مدخله المتخم بخطوات وخيبات النساء المنتظرات، لكنه بالضرورة يتصل بالسجن القابع فعلياً في يمين عمق المسرح، ذلك الذي يتمظهر بأسلوب السينما، على مستوى الشكل والحركة واللون والصوت. وبذلك يقترن الوعي في هذه الصياغة التخطيطية التي تجمع الزوج بزوجته على نحو ظاهراتي بموجب فاعلية الحضور السينمائي، الذي استطاع أن يُفّعل فكرة الغياب بأن يجعلها حاضرة وبقوة. وعلى هذا النحو فإن الوعي ينخرط برؤية تأملية، تفحص المستويات المادية الحاضرة في الذهن ومن ثم محاولة ربطها بما يقترن بها على مستوى الغياب، في سياق التضايفات والتمثلات التي تتكشف تدريجياً عبر مستويات التأويل.

٣- تعالق الفعل المسرحي والفعل السينمائي.

وثمة تداخل واضح ومميز بين الممثل الحي على خشبة المسرح ونظيره على الشاشة السينمائية. السجانان يمارسان –فعلياً- أعمالهما الروتينية على أكمل وجه، (التعذيب، تنظيف المكان، غسل الدماء) ومن ثم يستمر التنافس الحاد بينهما، فكل منهما يحاول أن يكون الأفضل في تنفيذ أوامر السلطة. وكل منهما يرى بأنه الأولى برضا الزعيم، الذي يظهر على هيئة (مليكان) مسجى في عربة بناء، في إشارة الى شخصية دكتاتور مقعد، يمارس غطرسته على كرسي متحرك، ويتلذذ بالتعذيب حتى وهو في أرذل العمر. الحضور السينمائي يظهر مشاعرهما الدفينة وبغضهما تجاه بعض، إذ يصور المشهد السينمائي حالة الصراع الدائرة بينهما بطريقة رمزية تجسد إمكانية وصلوهما الى مرحلة قتل بعضهما البعض، وكأنهما سجينان أيضاً ولكن بطريقة مضاعفة، في هذا المكان القصي السحيق الذي يحيط حياتهما الخارجية من جانب، وروحيهما أو حياتهما الداخلية التي تملئهما الظلمة والشرور من جانب آخر.

من بين الأساليب السينمائية المختلفة التي يستخدمها (الهواس) يمكن ملاحظة تركيزه على الأسلوب (الواقعي) في تحقيق نوع من الواقع الإدراكي، الذي يتعامل مع (داخل/وخارج) الكادر السينمائي على حد سواء، أي ضمن حدود قدرة الوعي الإدراكية التي يمكن بواسطتها أن يتحسس ما هو خارج إطار الصورة، وأن يتعامل معها بوصفها حقائق غير ظاهرة. بالنظر الى أن الوعي الذي يُدرك مدخل السجن بالحضور، قادر على إدراك صورة السجن حتى وإن كانت غائبة، وذلك لأن النمط الشكلي المُنظم هو الذي يحدد المعنى الكلي، والذي يختلف بالضرورة عن الأجزاء المنفصلة التي تكّونه. وبذلك تكون الوحدة الشعورية للفيلم هي الطريق السالك لتحقيق المعنى التام، لاسيما وأن الوعي في هذه الحالة يتعامل مع شكل زماني، يتدفق (هنا) داخل الإطار، (وهناك) خارجه، لتحقيق متسع إدراكي (ظاهراتي)، قادر على استجلاء الوجود الفيلمي وكشف معانيه، بتجربة إدراكية مستقلة عن تلك التي نمارسها في حياتنا اليومية. إذ يقودنا هذا التوسع الإدراكي إلى فضاءات رحبة خارج حدود خشبة المسرح، وتحديداً الى عتمة السجون والسراديب والأقبية، الى حقبة تاريخية بعينها، ومحاولة تحديدها وإبرازها بوصفها شاهداً على التشوهات التي تطال الإنسانية بفعل السلطات الدكتاتورية المتجبرة، لاسيما وأن هذه التشوهات يمكن أن تبقى عائقاً يحول دون تطورنا الإنساني الحضاري القيمي.

إن فاعلية السينما ولغتها البصرية (العالمية)، لم تنقل العرض المسرحي (شجر مُر) الى خارج اعتاب الخشبة فحسب، بل جعلته وجوداً لا متناهياً، يتجاوز مكان الحدث –المغرب- وحدوده الزمانية -القرن الماضي- هو الآن يشير بأصابع الاتهام الى كل ما يتعلق بالحريات المنتهكة والاعتقالات القسرية والسجون السرية، بغض النظر عن مكانها أو زمان حدوثها. وعلى هذا النحو، استطاع

العرض أن يتجاوز الهوية والحدود الجغرافية باتجاه ما يكتنز به من حقائق يمكن أن تتكشف للوعي الظاهراتي في سياق ما هو ظاهر (هنا/والآن) في تجربة حسية مباشرة. وهنا يمكن الجزم بأن (الهواس) يتعمد تقديم أهمية استثارة المشاعر والأحاسيس على أهمية الإدراك أو الفهم، وبذلك يترك الذات الواعية تخوض غمار هذه التجربة الجمالية الحسية من دون أي إملاءات أو معاني جاهزة.

الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها:

١- استطاعت عيّنة البحث أن تُفعّل أسلوب (عمق الميدان)، وأن تدفع بالوعي للاستغراق بالحضور الفاعل للأحداث، والأمكنة، والأزمنة، والشخوص، عبر هذه الصيرورة (المسرحية/السينمائية)، التي تتكشف تدريجياً، بفعل المونتاج الإدراكي التأملي وقدرته على التفكيك وإعادة البناء.

٢- أظهرت العينة تأثيرات حسية ونفسية بالغة، بموجب استمرارية وديمومة الفعل الدرامي، وتوطيد العلاقات السيكولوجية والفيزيائية بين العناصر والاجناس والشخصيات، وصولاً الى تشّكل المعاني أو تبديها في الشعور.

٣- عمدت عينة البحث الى ممارسة سلسلة من الاختزالات الواعية في أكثر من مستوى للتعالق ما بين الصورة السينمائية والعرض المسرحي، وبذلك صار الوعي الظاهراتي هو المسؤول الرئيس عن إنتاج المعنى وقيمته الجمالية، وذلك عن طريق ما يظهر للإحساس، وما يتشكل بالتصور، وما يقود الى الفهم.

٤- أفادت العينة من دراماتورجيا الفرجة في إنتاج جماليات العرض، على وفق استراتيجية محكمة تستشرف إمكانات الوعي وتطور إنشاءاتها بحسب ما يلائم الأفق الجمالي المُتوقع، عبر تجربة مباشرة تقوم على الحس والحدس كمعطيات أولية للممارسة الإدراكية بمعايشة المعنى.

الاستنتاجات:

١- يمكن تطبيق أسلوب (عمق الميدان) السينمائي في العرض المسرحي بتأمل الخشبة كاملة، بـ(نظرة/لقطة) عامة تبلغ عمق المجال، لتستغرق عناصر العرض المختلفة وتتعايش مع معانيها على وفق مبدأ (المونتاج الإدراكي).

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

٣- يتجاوز العرض المسرحي المعاصر الدراماتورجيات الجديدة، باتجاه دراماتورجيا الفرجة، ليعيد ترتيب استراتيجياته بموجب تطور الوعي الإنساني وما يطرأ عليه من تبدل أو تغيير.

لم يعد العرض المسرح الوسائطي فضاءً للدلالات والمعاني مما يمنح الوعي مكانة مميزة تتجاوز الرصد والمراقبة الى الممارسة الإدراكية والفعل البنائي المنتج.

References

Jannetty, L. d. (1989). *Understanding Cinema.* (J. Ali, Trans.) Baghdad: Dar Al-Rasheed Publishing.

Muhammad, R. S. (1973). *Contemporary Philosophical Doctrines.* Cairo: Madbouly Library.

Oma, A. M. (2008). *Lexicon of Contemporary Arabic* (Vol. Volume One). Cairo: World of Books.

Abdel Hamid, S. (2010). *Art and Strangeness.* Cairo: Dar Merritt.

Abdul Jabbar, R. (2016). *Theories and Methods of the Cinematic Film.* Amman: Jordanian Ward Publishing and Distribution House.

Aldaghlawy, H. J., & Zahra, S. (2022). *Flashes in Film Direction.* DAR AL FONOON FOR PRINTING & PUBLISHING. doi:https://doi.org/10.5281/zenodo.7779885

Al-Zubaidi, Q. (2010). *Monographs in the History and Theory of the Film Image.* Damascus: General Cinema Foundation.

Andrew, D. (2017). *What is Cinema: From the Perspective of Andre Bazin.* (Z. Ibrahim, Trans.) United Kingdom: Hindawi CIC Foundation.

Bazin, A. (1968). *What is Cinema.* (R. Francis, Trans.) Cairo: Anglo-Egyptian Library.

Brook, P. (2022). (M. Seif, Trans.) Cairo: Cairo International Festival for Experimental Theatre.

Corgan, T. (2013). *A Brief Guide to Writing About Film.* (M. M. Al-Asbahi, Trans.) Damascus: General Cinema Foundation.

Deleuze, G. (1997). *The Image - Movement or the Philosophy of the Image.* (H. Odeh, Trans.) Damascus: General Cinema Foundation.

Esslen, M. (2015). *Art of Drama: How Dramatic Signs Create Meaning on Stage and Screen.* (O. Abdel-Maaboud , Trans.) Cairo: National Center for Translation.

Hendrich, T. (2021). *The Oxford Handbook of Philosophy.* (N. Al-Hasadi, Trans.) Manama: Bahrain Authority for Culture and Antiquities.

Husserl, E. (1985). *Cartesian Meditations.* (T. S. Al-Ard, Trans.) Beirut: Beirut Printing and Publishing.

Husserl, E. (2OO7). *The Idea of Phenomenology.* (F. Engzo, Trans.) Beirut: The Arab Organization for Translation.

Kandakji, N. I. (2022). Cairo: Cairo International Festival for Experimental Theatre.

Kareem, N. S., & Aldaghlawy, H. J. (2022). Pictures of death in the Iraqi theatrical performance. *Basrah Arts Journal*(22), pp. 187-206. doi:https://doi.org/10.59767/bfj.5300.1976

Lalande, A. (2001). *Lalande Philosophical* (Vol. 2). (K. A. Khalil, Trans.) Beirut: Oweidat Publications.

Martin, M. (2017). *Cinematic Language.* (S. Makkawi, Trans.) Cairo: Arab Pens.

Paves, P. (2021). *Dramaturgy and Post-Dramaturgy.* (K. Amin, & S. Karimi, Trans.) Baghdad: Dar Al-Funoun and Letters for Printing and Publishing.

Pavis, P. (2006). *Analysis of Theatrical Performances.* (M. Safwat, Trans.) Cairo: Cairo International Festival for Experimental Theater.