The Cinematic Presupposition and Its Ontological Transformations in Theatrical Performance

Bahaa Abdul-Mohsen Hassan
College of Fine Arts, University of Basrah, Basrah, Iraq
E- Mail addresses: bahaa.hasan@uobasrah.edu.iq
https://orcid.org/0000-0002-3855-7635

Abstract:

This study explores the ontological transformations of the cinematic film when integrated into theatrical performance, where it shifts from a self-contained visual entity to a living and active component within the theatrical system of performance. The research highlights the issue of the "cinematic presupposition" as a cognitive and aesthetic structure that reshapes reality on the stage, influencing presence, temporality, narrative, and the relationship between the live body and the audience. The study further demonstrates how the meanings of cinematic images transition from deferred presence in film to immediate, embodied representation on stage, rendering the theatrical image an active element in constructing the scene and its meaning, transcending its traditional role as a mere technical medium. This provides a novel perspective for understanding multimedia performances within a profound ontological-philosophical framework. Building on these premises, the study is structured across four comprehensive chapters:

Chapter One presents the methodological framework, including the main research question: How is the cinematic presupposition realized through its ontological transformations within theatrical performance, transitioning from an independent medium to an interactive element contributing to the discourse and semantic dimensions of the performance? It also outlines the research significance, objectives, scope, and operational definitions of the key terms (presupposition and ontology) to support the study s aims.

Chapter Two constitutes the theoretical framework, encompassing two main sections: the first addresses cinematic presupposition and ontology as conceptual foundations of cinematic existence, and the second focuses on the ontological transformations of the cinematic presupposition within theatrical performance, deriving procedural analytic units to trace these transformations. **Chapter Three** details the research procedures, including the adopted methodology, research sample, and analysis units. The study sample is identified as the theatrical performance (Ya Rabb) (directed by Mustafa Star Al-Rukabi, 2016).

Chapter Four discusses the results derived from the sample analysis, presents the study s conclusions, and documents the list of sources and references.

Keywords: Presupposition, Cinema, Ontology, Performance, Theatre.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الافتراض السينمائي وتحولاته الانطولوجية في العرض المسرحي

بهاء عبد المحسن حسن
كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة

ملخص البحث:

يستكشف هذا البحث التحولات الأنطولوجية للفيلم السينمائي عند اندماجه في العرض المسرحي، حيث يتحوّل من كيان بصري مكتفٍ بذاته إلى عنصر حي وفاعل ضمن منظومة الأداء المسرحي. ويُسلط الضوء على إشكالية (الافتراض السينمائي) كبنية إدراكية وجمالية تعيد تشكيل الواقع على خشبة المسرح، مؤثرة في الحضور والزمن والسرد وعلاقة الجسد بالمتلقي. كما يوضح البحث كيف تنتقل دلالات الصورة السينمائية من الحضور المؤجل في الفيلم إلى التمثّل اللحظي المباشر، لتصبح الصورة المسرحية عنصراً فاعلاً في بناء المشهد والمعنى، متجاوزة دورها التقليدي كوسيط تقني داعم، ومقدمة رؤية جديدة لقراءة العروض متعددة الوسائط ضمن إطار أنطولوجي فلسفي معمق. انطلاقاً من هذه المنطلقات، تم تحديد مسارات البحث عبر أربعة فصول متكاملة:

الفصل الأول: يمثل الإطار المنهجي للدراسة، ويشتمل على سؤال البحث الرئيس: (كيف يتحقق الافتراض السينمائي عبر تحولاته الأنطولوجية داخل العرض المسرحي، بحيث ينتقل من كونه وسيطاً مستقلاً إلى عنصر متفاعل يسهم في تشكيل خطاب العرض وأبعاده الدلالية). إضافة إلى بيان أهمية وهدف البحث، وحدوده، وتعريف المصطلحات الأساسية (الافتراض والأنطولوجية) إجرائياً لدعم تحقيق أهداف الدراسة.

الفصل الثاني: الإطار النظري للبحث، ويضم مبحثين رئيسين: الأول يتناول (الافتراض السينمائي والأنطولوجيا كأسس مفاهيمية للوجود السينمائي)، والثاني يركز على (التحولات الأنطولوجية للافتراض السينمائي داخل العرض المسرحي)، مستخلصاً وحدات تحليل إجرائية لرصد هذه التحولات.

الفصل الثالث: يتناول إجراءات البحث، بما يشمل المنهجية المعتمدة، وعينة البحث، ووحدات تحليلها. وقد حُددت العينة بعرض "يا رب" (إخراج مصطفى ستار الركابي، ٢٠١٦).

الفصل الرابع: يقدم مناقشة النتائج المستخلصة من تحليل العينة، ويعرض الاستنتاجات، مع توثيق قائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: الافتراض، السينما، الأنطولوجيا، العرض، المسرح.

الفصل الأول
الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة البحث والحاجة إليه:

شهد المسرح المعاصر، خلال العقود الأخيرة، تحولات جذرية في بنيته الجمالية والدلالية، بفعل تداخل حقوله التعبيرية مع الفنون البصرية والسمعية، ولا سيما فن السينما، بوصفه أحد أكثر الفنون الدرامية اقتراباً من المسرح من حيث الاشتغال على الشخصية والصورة، والزمن، والسرد. وقد تجاوز هذا التداخل حدود الاستعانة بوسيط بصري داعم، ليغدو آلية جمالية وبنائية فاعلة تُعيد صياغة مفهوم العرض المسرحي وطبيعته، بعد أن أندمج الفيلم السينمائي داخل العرض بوصفه عنصراً محورياً في تشكيل بنائه الدرامي. غير أن هذا التوظيف المتنامي أفرز إشكالية نقدية عميقة تتصل بطبيعة ما يمكن تسميته بـ"الافتراض السينمائي" داخل بيئة مسرحية لها شروطها المغايرة، من حيث الوجود الأنطولوجي، والزمان الأدائي، وعلاقة الجسد الحي بالفضاء الديناميكي للعرض. فالسينما، بوصفها فناً يقوم على التسجيل، والتقطيع، والمونتاج، وبناء الواقع عبر اللقطة والإطار، تفقد بعض خصائصها الجوهرية عند انتقالها إلى خشبة المسرح، حيث تنخرط في منظومة أدائية تقوم على اللحظة الحية، والتفاعل المباشر، والاشتغال التجسيدي للحركة. ويؤدي هذا الانتقال إلى إعادة بناء الفيلم أنطولوجياً، بحيث لا يعود محتفظاً بصيغته الأصلية ككيان بصري مغلق مكتمل في ذاته، ليتحول بذلك إلى عنصر درامي مندمج داخل نسيج عرض متغير دينامياً، بعد أن يتعرض للتأويل، والتفكيك، وإعادة التشكيل وفق منطق العرض المسرحي لا وفق منطق السينما.

تتحدد المشكلة الجوهرية لهذا البحث في الكشف عن طبيعة هذا التحول الأنطولوجي الذي يصيب الفيلم السينمائي عندما يندمج داخل العرض المسرحي، وذلك في ضوء جملة من التساؤلات الضمنية التي ينطوي عليها البحث، يمكن إجمالها في الآتي: هل يظل الفيلم محتفظاً بمرجعيته السينمائية أم يتحول إلى عنصر مسرحي ذي كينونة جديدة؟ وما حدود هذا التحول على مستويات الشكل والدلالة والوظيفة الدرامية؟ وكيف تتشكل العلاقة الجديدة بين الحضور الحي والحضور المصوّر داخل فضاء المسرح؟ وما أثر ذلك على بنية السرد المسرحي وخطاب العرض وطبيعة التلقي؟ إن غياب الوضوح النظري بشأن هذه التحولات، إلى جانب محدودية المعالجات الأكاديمية العربية التي تناولها من منظور أنطولوجي، يجعل توظيف الفيلم داخل العرض المسرحي ممارسة تفتقر، في كثير من الأحيان، إلى وعي بنيوي عميق؛ إذ يُنظر إلى الفيلم بوصفه عنصراً تقنياً مضافاً لا مكوّناً درامياً فاعلاً، الأمر الذي يفضي إلى إضعاف التكامل الجمالي وخلق فجوة دلالية بين الوسيطين. ومن هنا تنشأ الحاجة إلى معالجة علمية منهجية تتقصى التحولات الأنطولوجية التي يخضع لها "الافتراض السينمائي" عند انتقاله إلى المسرح، وتبحث في كيفية إعادة بنائه داخل المعنى الدرامي الجديد، بوصفه بنية متحولة تؤثر في الإيقاع، والصورة المسرحية، وبناء الشخصية، وخطاب العرض بوجه عام. وبناءً على ما تقدم، يمكن بلورة السؤال المركزي للبحث، بمدياته المنهجية والمعرفية، بالصيغة الآتية: ما الكيفية التي يتحقق بها الافتراض السينمائي عبر تحولاته الأنطولوجية داخل العرض المسرحي، بحيث ينتقل من كونه وسيطاً مستقلاً بخصائصه الجمالية إلى عنصر متفاعل ومساهم في تشكيل خطاب العرض وأبعاده الدلالية.

ثانياً: أهمية البحث:

تنبع أهمية هذا البحث من إسهامه في تعميق الفهم النظري لجدلية العلاقة بين المسرح والسينما، عبر مقاربة التحولات الأنطولوجية التي تطرأ على الفيلم السينمائي عند انتقاله من وسيطه الأصلي إلى فضاء العرض المسرحي الحي. إذ يسعى البحث إلى تقديم إطار مفاهيمي يوضح آليات إعادة بناء الخطاب السينمائي داخل البنية الدرامية للمسرح، ويكشف الأثر الجمالي والدلالي الذي يخلّفه هذا التحول في صياغة المشهد المسرحي المعاصر. كما يتيح للباحثين والمخرجين أدوات نقدية أكثر دقة لقراءة العروض متعددة الوسائط، وفهم حضور الصورة السينمائية لا بوصفها عنصراً تقنياً مضافاً، وإنما باعتبارها مكوناً فاعلاً في تشكيل المعنى والأداء. وبهذا يفتح البحث أفقاً معرفياً لدراسة كيفية تحوّل الافتراض السينمائي، من فكرته وصورته وبنيته الأصلية، إلى نسق حي ينتمي إلى الحضور المسرحي، ويعيد إنتاج ذاته ضمن شكل ومضمون مغايرين تفرضهما شروط العرض الحي وخصوصيته التعبيرية.

ثالثاً: هدف البحث:

يهدف هذا البحث إلى الكشف عن طبيعة التحولات الأنطولوجية التي يخضع لها الفيلم السينمائي عند إعادة توظيفه داخل بنية العرض، والكشف عن الكيفية التي يُعاد من خلالها تشكيل وجوده الجمالي والدلالي ليغدو جزءاً من المنظومة الدرامية للعرض المسرحي الحي.

رابعاً: حدود البحث:

يقتصر هذا البحث مكانياً وزمانياً وموضوعاً على دراسة الافتراض السينمائي وتحولاته الأنطولوجية في العرض المسرحي العراقي (يا رب)، إخراج مصطفى ستار الركابي، ٢٠١٦، بوصفه أنموذجاً تطبيقياً يمثل حالة دالة يمكن الإفادة من نتائج تحليلها في مقاربة العروض المسرحية التي تستثمر الوسيط السينمائي ضمن بنياتها الدرامية والبصرية.

خامساً: تحديد المصطلحات:

عرّف الباحث المصطلحات الرئيسة الواردة في العنوان؛ تمهيداً لصياغة التعاريف الإجرائية التي تنسجم مع مشكلة البحث وهدفه، وبالشكل الآتي:

١-الافتراض: في سياق هذا البحث، تبرز الحاجة إلى إعادة تفحّص هذا المفهوم بوصفه آلية ذهنية ومنهجية تحكم انتقال الخطاب من وسيط إلى آخر، ولا سيما عندما ينتقل الفيلم السينمائي من نظامه التعبيري الخاص إلى بنية العرض المسرحي، حيث تتعرض دلالاته وشروط وجوده لتحولات جوهرية في طبيعته الأنطولوجية. لذلك يصبح الوقوف عند مفهوم الافتراض ضرورة إبستمولوجية لبيان كيفية تشكّل البنى الدلالية الجديدة داخل المسرح، وكيف تتأسس العلاقة بين الصورة المصوّرة والحضور الحي من خلال منطق افتراضي يعيد تشكيل الواقع الأدائي. يُعرّف مجمع اللغة العربية مصطلح افتراض بأنه: "قضية مسلمة أو موضوعة للاستدلال بها على غيرها. ويستخدم "مل" هذا المصطلح كثيراً وبخاصة لكل مبدأ تستنبط منه نتائج بصرف النظر عن صدقه أو عدم صدقه" (A Group of Authors, 1983, p. 17). وانطلاقاً من ذلك، تتنوع المقاربات التعريفية للمفهوم، فقد تناولته الفلسفة بوصفه "قضية مسلمة، أو موضوعة للاستدلال بها على غيرها، والافتراضات مرادفة للأوضاع وهي، كما قال (ابن سينا): المقدمات التي ليست بينة بنفسها، ولكن المتعلم يُراود على تسليمها، وبيانها، اما في

علم آخر، واما بعد حين في ذلك العلم بعينه، فلفظ الأوضاع عنده مرادف للفظ المسلمات، وهي افتراضات غير بديهية في نفسها، إلا أن العقل يستند اليها في البرهان على قضايا أخرى" (Saliba, 1982, p. 106). وفي سياق المصطلحات الأدبية يُعرّف الافتراض بأنه: "مضمون جملة، كما هو، عبر استمراره. وينتمي (الافتراض)، الى مكون لساني سيميائي، لا يخضع للوضعية، وبعد غياب (الافتراضات) من أسباب إخفاق التواصل. ونميز الى جانب (الافتراض البسيط)، (الافتراض المزدوج) للمفتَرض / المفتَرِض" (Alloush, 1985, p. 161).أما في الاصطلاح المسرحي فيُنظر إلى الافتراض بوصفه "ملكة فطرية نشطة تمتلك قدرة هائلة على تفجير المفاهيم والتصورات والقدرات دون أن تعتمد بالضرورة على مثير خارجي، لأنها تنحدر من ذهن الانسان. ويحتاج الافتراض محلا يتقوم به سواء من حيث الماهية أو الوجود، ويتفرع هذا المحل الى نوع تصوري يدبر الصور .. الذي تنقسم طبيعته الى طبيعة سالبة تكون الأولى بالجوهرية لأنها تسبق في الوجود، ولا تتجلى في موضوع عياني، بل في موضوع ذهني؛ وطبيعة موجبة توجد في محل صوري قوامه افتراض عياني يراه المتلقي ويتابعه" (Benbrahim, 2009, p. 10) .ومن خلال هذه القراءات المتعددة يتضح أن الافتراض في سياق هذا البحث لا يقتصر على كونه مقدمة ذهنية أو مسلمة فكرية، إذ يمتد ليغدو آلية إبداعية قادرة على إعادة إنتاج الواقع داخل وسيط مختلف؛ فالمخيلة هنا هي التي تحوّل الفعل من حالة سلبية تجريدية إلى حضور إيجابي متجسد على خشبة المسرح. ومن ثمّ يمكن النظر إلى انتقال الفيلم السينمائي من عالمه الأصلي إلى المسرح بوصفه انتقالاً بين مستويين من الافتراض: الأول يتجلى في منطق السينما وحدود اشتغالها، والثاني يتمثل في إعادة صياغة هذا المنطق ضمن الفضاء المسرحي، بما يخلقه ذلك من تحولات جمالية وأنطولوجية تُعيد تشكيل العلاقة بين العرض والمتلقي.في ضوء التعاريف السابقة لمفهوم الافتراض، وانسجاماً مع عنوان البحث وهدفه المتعلق بكشف التحولات الأنطولوجية التي يتعرض لها الفيلم السينمائي عند إعادة توظيفه داخل بنية العرض المسرحي، يمكن صياغة التعريف الإجرائي لمصطلح الافتراض على النحو الآتي: **هو تلك البنية المفهومية التخيلية التي تنتقل بموجبها المادة السينمائية من كينونتها الأصلية بوصفها خطاباً بصرياً مكتفياً بذاته، إلى وجودٍ درامي جديد داخل العرض المسرحي، حيث تُعاد صياغتها وفق شروط الحضور الحي، وبنية التلقي، وآليات التشكيل الأدائي. ويمثّل هذا الافتراض عملية تحوّل أنطولوجي تُنقل من خلالها الدلالات والإحداثيات البصرية للصورة السينمائية إلى نظام مسرحي مغاير، بحيث يصبح الفيلم عنصراً مُدرجاً في المسار الدرامي للعرض، قابلاً لإعادة الإنتاج والتأويل والتفاعل.**

٢-الانطولوجية: تُعد الأنطولوجيا من المفاهيم الفلسفية المحورية التي ارتبطت بوعي الإنسان بوجوده، وبقدرته على إدراك الكينونة باعتبارها معطى سابقاً على كل تصوّر أو تمثيل. ولأن الدراسة موضع البحث تتناول التحولات الأنطولوجية التي تطرأ على الفيلم السينمائي عند انتقاله إلى فضاء العرض المسرحي، يصبح فهم هذا المصطلح ضرورة معرفية تسبق تحديد وظيفته ضمن النسق الدرامي الجديد. فلسفياً؛ تعد الانطولوجيا "أحد بحوث الفلسفة الرئيسة الثلاث، وهو يشمل النظر في الوجود بإطلاق، مجرداً من كل تعيين أو تحديد، وهو عند أرسطو علم الموجود بما هو موجود، وبهذا سمي بمبحث الميتافيزيقا العام – ويترك البحث في الوجود من نواحيه المختلفة للعلوم الطبيعية والرياضية والإنسانية" (A Group of Authors, 1983, p. 26). فالأنطولوجيا، بحسب موقعها في الفلسفة، تتجاوز مفهومها الوصفي، الى كيفية حضور الموجود وطرائق ظهوره، وهو ما يمهد لاستثماره في تحليل انتقال الفيلم من وجوده السينمائي المحدد إلى وجود مسرحي جديد ذي شروط مختلفة. وضمن هذا الإطار الفلسفي تعني الانطولوجيا "دراسة تراكيب وجود الموجود مأخوذاً ككل شامل. فهي تصف الوجود بما هو وجود، والشروط التي بها "هاهنا" عالم. فهي إذن وضعية محضة، ظاهراتية، وتعارض كل ميتافيزيقا تدعي تفسير الظواهر عن طريق مبادئ ليست ظاهرية ولا تجريبية" (Paul Sartre, 1966, p. 7). فيما يتعلق بطبيعة المصطلح من الناحية الأدبية، تعد الانطولوجيا "مبحث وجود ، دراسة الكائن في ذاته ، مستقلاً عن الظواهر، ويقتبس المصطلح من الدرس الفلسفي للإشارة الى الحالات الكونية. و(الانطولوجي) تأمل شمولي في الآداب العالمية والإنسانية" (Alloush, 1985, p. 41)

إن استعراض هذه الدلالات يكشف أن الأنطولوجيا تتعلق بكيفية حضور الشيء في العالم، وبالتحولات التي تطرأ على وجوده عندما ينتقل من سياق إلى آخر. وهذا الإطار المعرفي يتوافق مع الإشكالية المركزية للبحث، إذ يتيح النظر إلى الفيلم السينمائي ليس بوصفه مادة بصريّة فحسب، وإنما بوصفه كائناً فنياً يمتلك وجوداً خاصاً يتغيّر عندما يُعاد إنتاجه داخل المسرح. ومن هنا، يصبح البحث في الأنطولوجيا بحثاً في "وجود الفيلم" ذاته: ماهيته، حضوره، تحوّله، وانخراطه في شرط أدائي جديد. وعلى وفق هذه المقدمات يمكن تحديد التعريف الإجرائي للأنطولوجية بما يأتي: **هي الإطار المفاهيمي الذي يُستخدم للكشف عن طبيعة الوجود الجديد الذي يكتسبه الفيلم السينمائي عند انتقاله من وسيطه الأصلي إلى خشبة المسرح؛ أي التحوّل من وجود بصري-تسجيلي- مغلق إلى وجود أدائي حي- يتفاعل مع عناصر**

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

العرض، ويتشكّل وفق شروطه الجمالية والدلالية. وبذلك تُفهم الأنطولوجية بوصفها دراسة الكيفيات التي يُعاد فيها بناء الفيلم داخل بنية العرض المسرحي، وتحليل ما يطرأ على حضوره من تغيّرات جوهرية في طبيعته ووظيفته ضمن الفضاء المسرحي المعاصر.

الفصل الثاني

الإطار النظري

المبحث الأول:الافتراض السينمائي والأنطولوجيا: الأسس المفاهيمية للوجود السينمائي

يُعدّ مفهوم الوجود من أقدم الإشكاليات وأكثرها رسوخاً في تاريخ الفكر الفلسفي، إذ شكّل منذ البدايات الأولى منطلقاً تأسيسياً للتأمل النظري، وسؤالاً مركزياً تفرعت عنه معظم المذاهب الفلسفية على اختلاف توجهاتها. فالوجود يُفهم في أفقٍ فلسفيّ شامل بوصفه بنيةً كليةً تنتظم في إطارها الموجودات كافة، وتتشكل ضمنها شروط الكينونة والتمثّل والدلالة، فيتجاوز بذلك حدود المعطى الحسي ووصف الواقعة القابلة للرصد المباشر. وعلى وفق ذلك يمكن تحديد منطلقات هذا المبحث بالمحاور الآتية:

أولاً: الأسس الفلسفية للوجود والأنطولوجيا

شكّل مفهوم الوجود المحور الجوهري الذي تأسست عليه مجمل المباحث الفلسفية منذ البدايات الأولى للفكر الإنساني، بوصفه السؤال الأكثر بداهة وعمقاً في آن واحد: ماذا يعني أن يكون الشيء موجوداً. فقد ارتبط التفكير بالوجود منذ فلاسفة اليونان بمحاولة تفسير طبيعة الموجود من حيث كينونته لا من حيث مظاهره الجزئية، الأمر الذي جعل الوجود يتقدّم على سائر المفاهيم باعتباره شرطاً أولياً لإمكان المعرفة والفهم. وقد صاغ (أرسطو) هذا المنظور حين عرّف الفلسفة الأولى (الميتافيزيقا) بأنها دراسة للوجود بما هو موجود أو نظرية للخصائص المجردة للوجود بما هو كذلك وقد ظلت الانطولوجيا قسماً رئيساً من أقسام الميتافيزيقا لعصور طويلة إلا أن انعطفت في العصور الحديثة الى دراسة الابستمولوجيا أو نظرية المعرفة كما عند (ديكارت) و(كانت) وغيرهما ولاسيما أن هناك ارتباطا ضروريا بين الأنطولوجيا والابستمولوجيا ذلك أن دراسة الخصائص العامة للوجود تعني ايضاً معرفاتنا بهذه الخصائص، ومن هنا اتحدت المعرفة والوجود اتحاداً ضرورياً في مذهب (هيجل) وأصبحت كل مقولة أنطولوجية تمثل خاصية للوجود ودرجة من درجات المعرفة في الوقت نفسه (Imam, 2005, p. 32)، إذ انصرفت الفلسفة الأولى إلى البحث في الوجود من حيث هو وجود، متناولة إياه بوصفه المبدأ الشامل لأنماط الكينونة كافة، في إطار يتجه إلى الكليّ المؤسس ويستوعب مختلف أنماط الحضور الوجودي. ومع تطور الفكر الفلسفي ظل سؤال الوجود يتخذ أشكالاً متعددة، ممتداً من الميتافيزيقا الكلاسيكية إلى الفلسفة الحديثة والمعاصرة، حيث غدا الوجود إشكالاً مفتوحاً تتداخل في بنيته أنظمة الإدراك والتجربة وصولاً الى تحرير المعنى. وعلى هذا الأساس، اتجه التفكير الفلسفي الحديث إلى التعامل مع الوجود بوصفه أفقاً لفهم علاقة الإنسان بالعالم، بعيداً عن المفهوم الميتافيزيقي المجرد، كما يظهر بوضوح في الفلسفات الحديثة، ولا سيما الفلسفة الوجودية التي أعادت الاعتبار للوجود بوصفه تجربة معاشة تتحدد داخل أفق الفعل والاختيار والمعنى، خارج أطر التعريفات الذهنية المغلقة. وفي هذا السياق يؤكد مارتن هايدجر أن السؤال عن الوجود يمثل المدخل الجوهري لكل تفكير فلسفي، بوصفه سؤالاً يتصل بكيفية انكشاف المعنى الوجودي داخل خبرة الإنسان بالعالم. فالوجود يَظهر في أفق التجربة الحياتية، ويتحدد عبر انخراط الإنسان في العالم، ضمن حركة دائمة من التجلّي والفهم، "فهايدجر لا يهتم بما هي الأشياء الموجودة ولكن بما معنى أن يوجد شيء ما .. هذه المهمة تكمن في ضرورة أن يكون لدينا فهم واضح لوجود الأنا، التي من أجلها أو بسببها يثور التساؤل عن الوجود. يسمي هايدجر (الأنا) أو الوجود هناك، وربما ذلك للتأكيد على أن الأنا من المفترض أنها موجودة في العالم وليست عبارة عن مُشاهِد منفصل عن العالم" (Ayer, 2005, pp. 374–375). وهكذا حلت (الأنا هناك)، كنوع من "الانقذاف" في غمرة الموجودات، لتمثّل منطلقاً لفلسفة هايدجر الأنطولوجية، بوصفها (أنا) متغيرة، أي ما يصدق عليّ، يمكن أن يُصبح فروضاً تنطبق على الجميع بلا استثناء، على الرغم من أنه وجوداً خاصاً بي، لأنه لا يريد للظاهراتية أن تُشكّل قطيعة أنطولوجية إزاء الموجودات، لا يريد أن يعزلها عن طبيعة العصر أو أن يضعها فوق سيرورة التاريخ. وبهذا انتقل مفهوم الوجود من نطاق التجريد إلى أفق التجلي والكشف عن المعنى، حيث يتحدد الوجود ضمن ما يقوم بذاته، وفي ما يظهر للوعي ويُعاش في الزمن، في إطار تتداخل فيه مستويات الحضور والاختبار والمعنى. في هذا السياق، يُقارب الوجود بوصفه نمطاً من أنماط التحقق داخل الوعي، وشرطاً أساساً لتكوّن الدلالة وانبثاق المعنى، أي لا بوصفه حضوراً مادياً محضاً للأشياء. وتكتسب هذه المقاربة أهميتها على نحو خاص عند الانتقال إلى حقل الفنون، ولا سيما السينما والمسرح، حيث لا يُتناول الوجود باعتباره حقيقة ميتافيزيقية قائمة بذاتها، وإنما بوصفه حضوراً إدراكياً وتمثيلياً

يُنتج عبر منظومات الصورة، والزمن، والجسد، والحركة. ووفقاً لذلك، فإن الوجود الذي يتشكّل داخل العمل الفني هو وجود ذو طبيعة دلالية وافتراضية، يُعاد بناؤه داخل منطق التمثيل الجمالي، وبذلك هي غير خاضعة لقوانين الطبيعة المباشرة أو الوقائع الفيزيائية.

ثانياً: الأنطولوجيا الظاهراتية وتفسير الحضوروالمعنى

إذا كانت الأنطولوجيا الكلاسيكية قد انشغلت بدراسة الوجود في كليّته المجردة، فإن الأنطولوجيا الظاهراتية نقلت السؤال من (ما الوجود) إلى (كيف يتجلّى الوجود في الوعي)، أي من الوجود بوصفه معطى ثابتاً إلى الوجود بوصفه ظاهرة تُعاش شعورياً. فقد أسس (ادموند هوسرل) هذا المنعطف الذي يجعل الوعي مركز الفعل الفلسفي، ورأى (أن كل وعي هو وعي بشيء)، وأن الوجود لا يُدرك إلا من خلال تجلّيه في الشعور. فالظاهراتية لديه هي "العلم الذي يكتفي بدراسة الظواهر المتبدية في الشعور، دراسة وصفية، مع تحليل الشعور وكشف حقيقة أفعال الإدراك ومكوناتها" (Mohammed, 1973, p. 95). وعلى هذا النحو طوّر هوسرل الكوجيتو الخاص بفلسفته الظاهراتية، الذي يقرر أن "كل وعي هو وعي بشيء ما"، حيث يتحدد فعل التفكير في اقترانه بالتجربة المباشرة وتعلّقه بموضوعه داخل أفق القصدية. ومن خلال ذلك تتفعّل وظيفة الذات ضمن شروط إبستمولوجية تجعلها منخرطة في العالم على نحو معرفي، في علاقة تقوم على التعالق القصدي بين الوعي وموضوعه. وانطلاقاً من هذا التصور، أعاد (جان بول سارتر) بناء الأنطولوجيا على أساس ظاهراتي، معتبراً أن الوجود لا يُفهم إلا بوصفه علاقة جدلية بين الوعي (لذاته) والعالم (في ذاته)، إذ يصر على أن الوجود يسبق الماهية، لأن الإنسان يوجد أولاً، ثم يعرف ذاته بعد ذلك عبر أفعاله وتجلياته. وهذا التحول يجعل الوجود مجالاً مفتوحاً للتشكّل المستمر، لا حقيقة منغلقة نهائية. وكما يرى هوسرل "أن كل وعي هو وعي بشيء ما"، يرى سارتر "أن كل صورة إنما هي صورة لشيء ما" فالوعي يتوخى شيئاً (خارجياً) بوجود معطيات بصرية أو لمسية (داخلية) قادرة على التمثّل أمام الوعي بشيء من الذاتية (المحايثة)، وذلك في سبيل التوصل إلى الكيفيات (المفارقة) الخارجة عن الذات. والصورة هي أيضاً صورة لشيء ما، تقصد الموضوع بصورة متخيلة، وهيولي تنفث فيها القصديّة من روحها، والهيولي بطبيعتها الذاتية، تدفع موضوع الصورة إلى التحرر عن محض المحتوى، فهو يركن خارج الوعي بنحو الشيء المختلف عنها كل الاختلاف (Sartre, 2001, pp. 294–296). وبذلك تحددت ظاهراتية سارتر برؤية بنية الوعي المتعالي استناداً على حدس ماهيتها، إذ تقف الرؤية بقصديتها على عتبات الماهيات في مجالها الكلي، والمعطى الداخلي (المتمثل) وإن كان محض خيال بالمحايثة، فهو الشيء الذي يمكن تخيّله عن (المفارق)، وبذلك تصح في ذاته بطريقة أو بأخرى الماهيّة المتوخاة. وفي هذا السياق، يصبح التجلّي هو المفتاح الجوهري لفهم العلاقة بين الوجود والمعنى، إذ لا قيمة للوجود بحسب سارتر- ما لم يتجلى كظاهرة قابلة للإدراك والتأويل.يتبنى ميرلوبونتي مبدأً إبستمولوجياً في تقويم فلسفته الوجودية، وذلك عبر توحيد خبرة الإدراك الحسي وخبرة الجسد في تقصي الظواهر، في محاولة لتجاوز ثنائية الذات والموضوع، فالوعي لديه لا ينفصل عن الجسد في سياق اتصالهما مع العالم. فالاتصال هنا؛ يكون عن طريق قصديّة (الوعي/والجسد) عبر مستويات الرؤية والحركة والتجسيد التي تحيل الوعي على الموضوعات المطابقة له وليس العكس، أي أن يبقى هذا الوعي المُتجسّد ضمن حدود محيطه الخارجي. ولذلك اجتهد ميرلوبونتي في تكريس تلك الصفة الجوهرية التي تمتلكها السينما، وهي قدرتها على تجسيد ما يظهر للوعي، أي تجسيد الشعور الداخلي بصورة يمكن تمثلها بالعالم الخارجي. ويؤكد ميرلوبونتي أن انكشاف العالم يرتبط ببنية الإدراك المتجسّد، حيث يتبدى في خبرة الجسد، وفي فعل الرؤية، وفي دينامية الحركة، بما يمنح الحضور الجسدي والبصري مكانة مركزية في فهم الوجود المتجلي. بخاصة وأن فلسفة ميرلوبونتي (الوجودية) تنحو باتجاه (الأنا الفعلي) المُتجسّد في هذا العالم، وبذلك "تهتم اهتماماً خاصاً بالطبيعة المجسّدة للوعي البشري. والظاهراتية الوجودية ترفض الأوصاف الكونية أو "الجوهرية" للظاهراتية المتسامية، لتفضل الوصف المجسد للموضوع في التاريخ، فالمكان والزمان يجب وصفهما في كونهما تجربة مُعاشة" (Frampton, 2009, p. 70)؛ لأنها تشترط أن تكون الحقائق محددة، وغير مجردة، والأهم أن تكون خاضعة للتجربة الذاتية. ومن هنا، تكتسب الأنطولوجيا أهمية مضاعفة في دراسة السينما والمسرح، لأن كليهما يشتغل على صناعة الوجود بوصفه ظاهرة مرئية ومسموعة، لا بوصفه كينونة مجردة. فالسينما تنتج وجوداً مصوّراً مفترضاً يتجلّى عبر الصورة والزمن، بينما ينتج المسرح وجوداً حياً متجسّداً عبر الجسد والحضور المباشر. وعند انتقال السينما إلى المسرح، لا يحدث مجرد انتقال تقني للصورة، وإنما يحدث تحوّل في نمط الوجود ذاته؛ من وجود مصوّر مؤجّل إلى وجود حي متجل، وهو ما يشكّل الأساس الفلسفي لفكرة التحول الأنطولوجي التي يقوم عليها هذا البحث.

ثالثاً: الافتراض بوصفه بنية إدراكية: من الفلسفة إلى النظرية السينمائية

يرتبط مفهوم الافتراض في جذوره الفلسفية الأولى بطبيعة اشتغال العقل الإنساني بوصفه فاعلاً في إنتاج المعنى ومشاركاً في بنائه. فالافتراض يتحدد بوصفه فعلاً ذهنياً يتقدّم على التجربة الحسية أو يوازيها. وهو بذلك يمثل إحدى أهم آليات التفكير التي تسمح للإنسان بتكوين تصورات عن العالم قبل التحقق من صدقها تجريبياً. وقد ارتبط الافتراض تاريخياً بالمسلمات الأولى التي يقوم عليها الاستدلال المنطقي، لكنه تطور لاحقاً ليغدو بنية إدراكية فعّالة في تشكيل الوعي بالعالم. وبهذا المعنى، يتحول الافتراض من كونه أداة فكرية إلى كونه بنية إدراكية تنتج المعنى قبل أن تستقبله، وتعيد تنظيم الواقع ضمن أفق تصوري سابق على المشاهدة أو الفعل. وبهذا الصدد يسعى الفنان المسرحي أن يضع تصوراته "بالاعتماد على آلية الافتراض الذي يقود الباحث والمبدع معاً الى معرفة منعطفات جمالية الابداع التي تتكئ – بالأساس- على علاقة ثلاثية تقوم بين المفَترِض والمفترَض الجمالي ثم العمل الفني وفق عقد افتراضي يحرك مساراتهم لتصبح صيرورة متجددة تتطور باستمرار" (Benbrahim, 2009, p. 15) ، ومن هنا تتضح الصلة العميقة بين الافتراض السينمائي بوصفه نشاطاً ذهنياً وبين الظاهرة الجمالية، إذ يقوم التلقي الفني، في جوهره، على تواطؤ ضمني بين المُنتِج والمتلقي على قبول عالم مفترض، يعتمد على قدرته على الإقناع الجمالي والتأثير الإدراكي أكثر من قياسه بصدق الواقع. وهذا ما يجعل الافتراض (السينمائي/المسرحي) الجديد، شرطاً وجودياً لمبنى العرض المسرحي، وليس أداة تكميلية له.مع انتقال الافتراض من فضائه الفلسفي التجريدي إلى المجال الجمالي، أخذ يكتسب بعداً بنيوياً يتجاوز كونه نشاطاً ذهنياً معزولاً، ليغدو منظومة دلالية متكاملة تتولى إنتاج المعنى داخل العمل الفني. فالفنون البصرية، بمختلف تجلياتها، تقوم على إعادة تشكيل الواقع ضمن أنساق رمزية وصورية مُفترضة، يُعاد عبرها تنظيم الزمان والمكان والحركة والهوية وفق منطق خاص بالتمثيل. وتبرز السينما في هذا السياق بوصفها الفن الأكثر قدرة على تشييد هذا الوجود المفترض، لما تمتلكه من أدوات مادية وتقنيات تعبيرية تمكّنها من برمجة حضورها الفعلي داخل الصورة المتحركة. ومن هنا وجد ميرلوبونتي في السينما تجسيداً بصرياً حياً لمقولاته الفلسفية، بوصفها وسيطاً يُظهر كيفية تشكّل المعنى من خلال الإدراك الحسي وتفاعل الوعي مع الظاهرة. وبهذا الصدد يقول: "إذا كانت الفلسفة والسينما متوافقين وإذا كان التأمل والعمل التقني يسيران في الاتجاه نفسه، فذلك لأن الفيلسوف والسينمائي يشتركان في كيفية معينة في الوجود وفي نظرة خاصة للعالم هي نظرة جيل بأكمله. وهذه مناسبة أخرى للتحقق من أن الفكر والتقنيات يتطابقان، وحسب عبارة (غوته) "إن ما هو في الخارج هو في الداخل أيضا" (Merleau-Ponty, 1986, p. 147) وفي ذلك إشارة إلى التطابق المُبرر بين (طرق الفكر) و(طرق التقنية)، إذ الأولى تؤدي إلى الثانية، وهي بمثابة الدليل الفكري (النظري) الذي يقود إلى العمل التقني (التطبيقي). وعبر هذا التطابق استطاع ميرلوبونتي أن يُميّز قدرة السينما على التعبير عن الذات المفكّرة، في سياق علاقتها مع ذاتها بوجه خاص، ومع الآخر بوجه عام. فالسينما قادرة على إظهار ووصف هذا الكم الهائل من العلاقات بين (الروح والجسد) وبين (الفكر والعالم) من دون الحاجة إلى تفسيرها. وهو الأمر الذي مكّن العديد من التجارب المسرحية المعاصرة من تحقيق رؤيتها المعقدة والمتشعبة بثراء الشاشة وفاعلية حضورها السينمائي. وبذلك تتأسس السينما، في بنيتها العميقة، على شبكة من الافتراضات الإدراكية: افتراض الإطار، وافتراض الحركة، وافتراض الزمن، وافتراض الحضور. تُنتج هذه الشبكة الوجود السينمائي ذاته بوصفه وجوداً مفترضاً، له قوانينه المستقلة عن الوجود المادي المباشر، ويقوم بتنظيم الرؤية وبناء المعنى في آن واحد. يكتسب هذا الوجود المعنى الكامل عند انتقاله إلى الفضاء المسرحي، حيث يتحول إلى أنطولوجيا جديدة ذات نمط وجود مختلف، مما يمهّد لدراسة التحولات الأنطولوجية للسينما داخل العرض المسرحي، وفهم الكيفية التي يعاد بها تشكيله داخل البنية الدرامية الحية.

المبحث الثاني: التحولات الأنطولوجية للافتراض السينمائي داخل العرض المسرحي

ينطلق هذا المبحث من الفهم الذي استقر عليه البحث في أن الافتراض السينمائي يشكّل الأرضية المفهومية التي تسبق التحول الأنطولوجي، وتُمثّل المجال الذي تتكثف فيه خصائص السينما القابلة لإعادة التشكيل داخل العرض المسرحي. فالمسرح، حين يستثمر الوسيط السينمائي، لا ينقله بوصفه بنية مكتملة أو نظاماً جمالياً مستقلاً، وإنما يعيد بناء افتراضاته الإدراكية والجمالية والسردية ضمن منظومته الأدائية الخاصة، بما يفضي إلى تشكّل نمط وجود جديد للصورة السينمائية. ومن هنا تتركز دراسة هذا المبحث على تتبع الكيفية التي يتحوّل بها الافتراض السينمائي، بوصفه جوهراً قابلاً للتبدل، من وجوده المصوَّر إلى حضور مسرحي حي، وعلى الكشف عن التحولات الأنطولوجية التي تنتج عن هذا الانتقال داخل الفضاء المسرحي المعاصر. وعلى وفق ذلك يمكن تحديد محاور هذا المبحث بالآتي:

أولاً: مفهوم التحوّل الأنطولوجي: من الوجود السينمائي إلى الوجود المسرحي

يُشكّل مفهوم التحوّل الأنطولوجي مدخلاً أساسياً لدراسة انتقال الظواهر الفنية بين أنماط وجود مختلفة، ولا سيما عند انتقال الافتراض السينمائي من فضاء يقوم على الحضور المصوّر إلى فضاء يرتكز على الحضور الحي المباشر. فالسينما تؤسّس كينونتها من خلال الصورة المسجّلة، والزمن المؤطّر، وبناء الحضور عبر الغياب الجسدي للمؤدي، بما يجعل وجودها وجوداً افتراضياً قائماً على الاستدعاء وإعادة التشكيل والانفصال الزمني عن لحظة التلقي. وبهذا المعنى، يتحدد الوجود السينمائي بوصفه وجوداً إدراكياً يُنتج عبر آليات التقطيع، والمونتاج، والتنظيم الزمني، لا عبر الحضور الفيزيقي المباشر. إذ تتجلّى إحدى أهم خصائص هذا الافتراض في بنيته الدياجيتيكية القادرة على إعادة تنظيم الزمن وتفكيك خطيته، بما يسمح بتراكب الأزمنة وتداخل الحضور والغياب داخل الفضاء الأدائي، بحكم "أن دياجيتيكية الأحداث تحقق خاصية الفيلم في التلاعب الزمني، في الانتقال بين الماضي والحاضر، إذ تستطيع أن تعرض أحداث الماضي بتراتب غير منتظم زمنياً، ما يدفع المتفرج للعودة إلى الحدث الرئيسي لربطه، وهذا يتم بشكل غير ملحوظ، بل ويثير اضطراباً حسياً، وهكذا فإن الدياجيتيكية تستطيع أن تحقق الماضي/الحاضر، وهناك/هنا، في الوقت ذاته بفضل ديناميكية الصورة السينمائية، والتي لا يمكن للمسرح أن يجاريها، بل يستعين بالصورة السينمائية لتساهم بهذه الخاصية، في إغناء تجسيد دياجيتيكية العرض المسرحي" (Qandaji, 2022, p. 260)، يؤدي هذا التداخل إلى إعادة صياغة الوجود المسرحي ذاته، حيث يدخل العرض في منطقة أنطولوجية مركّبة تستدعي منظومة أدائية جديدة لدى الممثل، تقوم على الوعي بازدواجية الحضور بين الجسد الحي والصورة المصوّرة، كما تستدعي منظومة إدراكية جديدة لدى المتلقي، قادرة على استيعاب هذا التشابك بين الأزمنة والفضاءات ومستويات الحضور. وبذلك، لا يعود التحوّل الأنطولوجي مجرّد انتقال شكلي أو تقني، وإنما يتحقق بوصفه إعادة تعريف لكينونة العرض المسرحي، في ضوء اندماج الافتراض السينمائي داخل بنيته الدرامية والجمالية، وما يترتب على ذلك من تحولات في المعنى، والإدراك، وآليات التلقي. إن الوجود السينمائي، حين ينتقل إلى داخل العرض المسرحي، لا يبقى محافظاً على شروطه الأنطولوجية الأولى، وإنما يخضع إلى تحوّل جذري في نمط حضوره ووظيفته ودلالته. إذ يتحوّل من كيان بصري مستقل قائم بذاته، إلى عنصر داخل منظومة أدائية حيّة، يدخل في علاقة مباشرة مع جسد الممثل، وإيقاع الحركة، وزمن الأداء، واستجابة الجمهور. هنا، تتحوّل الصورة المصوّرة من كونها تمثيلاً مؤجلاً إلى فاعلٍ داخل اللحظة الأدائية الآنية، لتنتقل من حضور محدود بالتوسّط التقني إلى حضور ديناميكي يتجلّى عبر التفاعل الحي مع المتلقي.وهو ما يمكن رصده على سبيل المثال في عروض فرقة (ووستر جروب) بقيادة المخرجة الأمريكية (اليزابيث لوكومبت) اذ يعد عرض (هو شوت ذا كاميرا مان) لعام (١٩٨٨) وأحداً من أكثر عروضهما اكتمالاً وتداخلاً من ناحية دمج العرض الحي بالسينما عبر اللعب بـ(هنا والآن) على الخشبة و(هناك) في السينما. أعقبه مباشرة عرض (إكسبيريمنتس إن كونترا بروجيكشتنز) الذي يُجسّد مطاردة تدور أحداثها بين الخشبة والفيلم، دخولاً وخروجاً. وعلى الرغم من الطابع الفوضوي الظاهر لهذا التداخل فإن ثمة دقة وعناية فائقة بتزامن لقطات الكاميرا والمونتاج والموسيقى، بغية ضبط إيقاع هذا التفاعل المُعقّد الذي يتجاوز قواعد الزمان والمكان بالنسبة لكل من الخشبة والشاشة (Giesekam, 2010, pp. 320–322). وفي ضوء هذا العبور المتقن بين الخشبة والشاشة، يُعاد بناء الافتراض السينمائي بوصفه أرضية ذهنية تسمح بإعادة النظر في الوقائع الماضية، واستحضارها، وتفكيكها، وإعادة تركيبها داخل لحظة أدائية راهنة. فإمكان الرجوع إلى الماضي، وتغيير حيثياته أو إعادة صياغة حبكاته، لا يتحقق هنا على مستوى السرد فقط، وإنما يمتد إلى وعي المتلقي ذاته، الذي يُدفع إلى مراجعة الذاكرة، وإعادة تنظيم علاقته بالزمن والحدث. ويترتب على هذا الانتقال إعادة بناء شاملة لمعنى الكينونة الفنية للصورة السينمائية داخل العرض المسرحي. فبعد أن كانت كينونتها قائمة على الانفصال الزماني والمكاني عن لحظة التلقي، تصبح جزءاً من زمن العرض المتدفّق، وتدخل في شبكة علاقات آنية مع الجسد والصوت والفضاء. ومن ثم، يُعاد تعريف السينما هنا كوجود درامي متحوّل يخضع لشروط المسرح القائمة على الحضور والمواجهة والتوليد اللحظي للمعنى، متجاوزة كونها مجرد وسيط بصري مستقل.

ثانياً: إعادة بناء الافتراض السينمائي داخل الفضاء المسرحي

يُطرح انتقال الافتراض السينمائي إلى الفضاء المسرحي بوصفه عملية إعادة تنظيم عميقة لشروط الإدراك والتمثيل، حيث تُعاد صياغة ما يتعلق بالزمن والحركة والحضور ضمن نظام عرضي مغاير في قوانينه وحدوده. وفي هذا السياق، يغدو الافتراض السينمائي مادة بنيوية قابلة لإعادة التشكيل داخل المسرح، بما يسمح بظهوره في صور متعددة تتجاوز الإحالة التقنية إلى أفق وظيفي وجمالي وسردي. ومن هنا تنفتح دراسة هذا التحول على تتبع الافتراض السينمائي بوصفه بنية فاعلة في اشتغاله الوظيفي، وبنية جمالية في تشكيله الحسي، وبنية سردية في تنظيمه للدلالة، وذلك بموجب الافتراضات الآتية:

١-الافتراض بوصفه بنية وظيفية:

ينتقل الافتراض السينمائي، داخل الفضاء المسرحي، من ارتباطه الدلالي بوجود الصورة المصوّرة إلى اشتغاله بوصفه آلية تشغيلية تنظّم بنية العرض وتعيد توزيع وظائفه الدرامية. ففي هذا المستوى، يُقارب الافتراض باعتباره بنية وظيفية فاعلة تسهم في صياغة الفعل المسرحي نفسه، عبر إعادة ترتيب العلاقات بين الحدث والجسد والزمن ومجال الرؤية، بما يفضي إلى إنتاج منطق اشتغال جديد للعرض داخل شروط المسرح. يظهر هذا التحول الوظيفي بوضوح في العروض التي تتعامل مع الوسيط السينمائي بوصفه جزءاً من منطق التأليف وليس إضافة لاحقة عليه، حيث تُبنى الصورة المصوّرة بوصفها عنصراً مشاركاً في إنتاج الحدث، وليست أداة لتعزيز أو توضيح الحدث. وهو ما يمكن رصده في مجمل عروض فرقة (فوركبيرد فانتازي)، التي تنطلق من كشف التقنية السينمائية داخل الفعل المسرحي، وتحويلها إلى عنصر واع بوظيفته الدرامية. فالشاشات، في هذه التجارب، لا تركن لعرض خطاب سينمائي مستقل، وإنما تُسهم في إنتاج خطاب مسرحي يعتمد على الأدوات السينمائية. ويتجلى ذلك منذ مرحلة كتابة النص، حيث تُبنى البنية السردية والدرامية على افتراض مزدوج، يخطط للفيلم والمسرح معاً بوصفهما مصدرين للشكل الدرامي، وهو ما ينعكس على طبيعة التكوين البصري والإيقاعي للعرض، إذ "تُعبّر تقنيات الكتابة الدرامية التي تنجزها فرقة (FF)، عن تأثر الممارسة الكتابية بالتغيرات الثقافية، وهذا ما نلحظه في صيرورة صياغة النص الذي تتبعه الفرقة في تعدّد المنطلقات الافتراضية التي تبني النص والعرض معاً، فهم يخططون للفيلم بالإضافة إلى المسرح كمصادر للشكل الدرامي، مما يجعل الصورة جزءاً من صلب البناء التأسيسي للعرض" (Qandaji, 2022, p. 140). وبذلك يُفهم حضور الشاشة بوصفه عنصراً مشروطاً بتفاعله مع الجسد الحي، مما يستدعي تبنّي رؤية دراماتورجية قادرة على استيعاب هذا التداخل الوظيفي. فالافتراض هنا يعمل ضمن شبكة من العلاقات المتبادلة مع الصوت، والحركة، والسينوغرافيا، ليغدو جزءاً من المنظومة التشغيلية للعرض، منتجاً للحدث لا تابعاً أو معضداً له، ومشاركاً في توليد الإيقاع والمعنى داخل اللحظة الأدائية.

٢-الافتراض بوصفه بنية جمالية

في المستوى الجمالي، يعاد بناء الافتراض السينمائي بوصفه مولّداً لحساسية بصرية جديدة، تنشأ من تفاعل الحضور المصوَّر مع الجسد الحي داخل الفضاء المسرحي. وتقوم هذه الحساسية على توتر بصري ناتج عن اختلاف طبيعة الحضورين، وما يخلقه هذا الاختلاف من انزياحات في أنماط الرؤية والتلقي. تتجلّى هذه البنية الجمالية في العروض التي تعتمد مبدأ التداخل النصي والوسائطي، حيث تُستثمر الصورة السينمائية بوصفها مادة جمالية قابلة لإعادة التركيب، لا باعتبارها مرجعاً سردياً مغلقاً. ففي عرض إغواء القديس انطونيوس (١٩٨٧)، استخدمت (لوكومبت) مصادر ووسائط مختلفة (أفلام ومسرحيات وكتب ومقاطع فيديوية)، من بينها فيلم (الساحر) لإنجمار بيرجمان لعام (١٩٥٨)، وفيلم (هلوسة) لكين كوبلاند، وذلك بتداخل نصي عميق، بمزيد من التعقيدات والاختلافات وتُعدّد الدلالات. كما يتكرر هذا النهج في عرض تشجّع (١٩٩٠)، حيث تتقاطع النصوص المسرحية مع الأفلام الوثائقية والروائية، والبث المباشر، واللقطات المقربة، وهيمنة الصوت الميكرفوني (Giesekam, 2010, pp. 169–184). إن هذا التداخل بين الحي والمصوّر لا يعمل على تحقيق الانسجام بقدر ما ينتج حالة من عدم الألفة، تدفع المتلقي إلى اختبار العرض بوصفه طبقات متراكمة من الصور والأصوات والأزمنة. ويؤدي هذا الاشتغال إلى إعادة تعريف الصورة المسرحية ذاتها، بوصفها بنية هجينة تقوم على التراكب والتشظي والانزياح البصري، وتفتح أفقاً جديداً لفهم جماليات العرض المسرحي المعاصر.

٣-الافتراض بوصفه بنية سردية

على المستوى السردي، يتحول الافتراض السينمائي إلى آلية حكائية فاعلة، تسهم في تفكيك السرد الخطي وإعادة تركيبه ضمن بنية متعددة المستويات. فالصورة المصوَرة تتيح إمكانات سردية لا تتوفر للفعل التمثيلي وحده، من قبيل الاسترجاع، والاستباق، وكشف البنى النفسية والذاتية للشخصيات، واختزال الأزمنة أو تمديدها. إذ يقوم السرد المسرحي -هنا- على مبدأ التفاعل بين الحضور الحي والحضور المصوّر، ما ينتج بنية حكائية مركبة تتسم بتعدد المنظورات وتشابك مستويات الواقع والتمثيل. ويبرز ذلك في تجارب (جوزيف سفوبودا) الذي يوظف الفيلم بوصفه أداة سردية تكشف التجربة الذاتية للشخصيات عبر الفلاش باك، والأحلام، وتكبير المشاهد، وتطوير التفاعل بين ممثلي الخشبة والشخصيات السينمائية. وهكذا 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" (Giesekam, 2010, p. 106). وبذلك، يغدو الافتراض السينمائي حاملاً لسرد مواز، يُسهم في إنتاج المعنى وتفكيك الحدث وإعادة تركيبه، ضمن فضاء مسرحي مفتوح على التعدد والتراكب، حيث تتشارك الذات المسرحية ونظيرتها السينمائية في بناء الخطاب الدرامي للعرض.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١- يتحدد الوجود الفني في السينما والمسرح بوصفه وجوداً إدراكياً مفترضاً، يُنتَج داخل منظومة التمثيل (الصورة/الجسد/الزمن)، ولا يتحقق كمعطى مادي مباشر، وإنما كبنية دلالية تُبنى عبر آليات الإدراك والتمثل.

٢-يقوم الوجود السينمائي على الافتراض السينمائي بوصفه شرطاً أنطولوجياً سابقاً على الصورة، حيث تتشكل كينونته عبر شبكة من الافتراضات الإدراكية (الإطار، الحركة، الزمن، الحضور) التي تنظّم الرؤية وتؤسس نمط وجوده.

٣-يتأسس تشكّل الصورة والمعنى على الوعي القصدي، بوصفه مبدأً ظاهراتياً يجعل كل صورة متجهة نحو موضوع، وكل وعي منفتحاً على شيء، الأمر الذي يمنح الصورة السينمائية قابلية التحول داخل الفضاء المسرحي.

٤-يضطلع الجسد بوظيفة الوسيط الأنطولوجي للحضور في المسرح، في مقابل الصورة المؤجلة في السينما، ويؤدي تداخلهما داخل العرض إلى نشوء نمط وجود مركّب يقوم على ازدواجية الحضور (حي/مصوّر).

٥-يتحقق التحول الأنطولوجي عند انتقال السينما إلى المسرح بوصفه تحولاً في نمط الوجود، لا بوصفه انتقالاً تقنياً للوسيط، حيث تُعاد صياغة شروط الحضور والزمن والعلاقة بالمتلقي داخل الفضاء الأدائي.

٦-يمثل الافتراض السينمائي المنطقة المفهومية القابلة لإعادة التشكيل داخل العرض المسرحي، بوصفه جوهراً مرناً يخضع للتحولات الوظيفية والجمالية والسردية، دون نقل السينما بوصفها نظاماً مكتملاً.

٧-ينتج إدماج الافتراض السينمائي داخل العرض المسرحي المعاصر وجوداً أنطولوجياً مركباً، تتداخل فيه الأزمنة والفضاءات ومستويات التمثيل، بما يعيد تعريف كينونة العرض المسرحي ذاته.

٨-يعمل الافتراض السينمائي داخل العرض بوصفه آلية تنظيم للمعنى والتلقي، تسهم في إعادة توزيع الوظائف الدرامية، وتنظيم الرؤية، وتوجيه إدراك المتلقي، بوصفه عنصراً بنيوياً حاكماً لبنية العرض.

وفي ضوء ما تقدّم من مؤشرات، يعتمد الباحث على اختزالها بوحدات تحليل دقيقة، تمكنه من رصد التحولات الأنطولوجية للافتراض السينمائي داخل العرض المسرحي بالملاحظة والوصف، وعلى وفق الآتي:

أ- **نمط الوجود في العرض المسرحي**

ب- **اشتغال الافتراض السينمائي بوصفه بنية إدراكية**

ت- **الصورة والمعنى في أفق الوعي القصدي**

ث- **الجسد بوصفه وسيطاً أنطولوجياً للحضور**

ج- **التحول الأنطولوجي وكينونة العرض المسرحي**

الفصل الثالث

إجراءات البحث:

أولاً: منهجية البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لملاءمته طبيعة هذا البحث، إذ يسمح بتحليل العينة المسرحية عبر وحدات التحليل المستخلصة من الإطار النظري، ورصد التحولات الأنطولوجية للافتراض السينمائي داخل العرض المسرحي. إذ يركز البحث على تحليل كيفية إعادة إنتاج البنية الدرامية وتحديد تأثير الافتراض السينمائي على مسارات العرض، بما يحقق نتائج تتوافق مع أهداف البحث في فهم بنية الحضور السينمائي في المسرح المعاصر.

ثانياً: عينة البحث:

اعتمد الباحث الطريقة (القصدية) في اختيار العينة، فتمثلت بالعرض المسرحي (يا رب)، من تأليف (علي عبد النبي الزيدي) وإخراج (مصطفى ستار الركابي)، وتمثيل (سهى سالم وفلاح ابراهيم وزمن الربيعي)، وإنتاج (منتدى المسرح التجريبي)، مكان العرض المسرح الوطني في بغداد، عام (٢٠١٦).

ثالثاً: وحدات تحليل العينة:

استند الباحث في تحليل العينة إلى وحدات التحليل الخمس المستخلصة من الإطار النظري، والتي تمثل مؤشرات رصد التحولات الأنطولوجية للافتراض السينمائي داخل العرض المسرحي، وتساعد على الملاحظة الدقيقة والتفسير المفصل للمكونات البصرية والدرامية والحركية.

رابعاً: حكاية العرض:

تجسد المسرحية الواقع المأساوي للأم العراقية في زمن الحرب والخسارة، من خلال أم ثكلى مكلفة من الأمهات الأخريات لإيصال رسالة إلى السماء لوقف الموت والخراب، في إشارة إلى استغلال سلطة الدين لأغراض إرهابية. يبتكر العرض عالماً افتراضياً للتفاوض هو "الوادي المقدس"، يجمع بين: المادي: الأم ممثلة عن البشر. المعنوي: النبي ممثلاً عن سلطة الرب.

يسعى العرض إلى إعادة النظر في فكرة المقدس، ليس للتشكيك فيه، بل لتفكيك سلطة من يستغل الدين على الأرض، عبر طرح أسئلة غير تقليدية بين العابد والمعبود، مع الحفاظ على احترام المقدس، ومن خلال وجهة نظر الأم المنكوبة التي تمثل معيار الصبر والتصحيح الإنساني.

أدوار الشخصيات:

- الأم: سهى سالم
- النبي موسى: فلاح إبراهيم
- عصا موسى/الممرضة: زمن الربيعي

تحليل العرض:

يعمد الباحث إلى إعادة تحليل العرض المسرحي (يا رب) انطلاقاً من وحدات التحليل الخمس المستخلصة من الإطار النظري للبحث، والتي تمثل جوهر مؤشرات الدراسة، بوصفها أدوات منهجية دقيقة لرصد التحولات الأنطولوجية للعرض المسرحي، وفهم الاشتغال المعقد للافتراض السينمائي داخله. تهدف هذه الوحدات إلى تمكين الباحث من دراسة العرض على مستويات متعددة تشمل: طبيعة وجوده الأنطولوجي، آليات اشتغال الافتراض السينمائي كبنية إدراكية، دور الصورة والمعنى في أفق الوعي القصدي، وظيفة الجسد كوسيط للحضور، والتحولات الأنطولوجية التي تشكل كينونة العرض المعاصر. وبناءً على ذلك، يرصد الباحث العرض على وفق الوحدات التحليلية الآتية:

أولاً: نمط الوجود في العرض المسرحي:

يعتمد العرض المسرحي (يا رب) على توليفة متقنة من الوجود الحي والمصوّر، حيث يُوظف المخرج (مصطفى ستار الركابي) الوسائط المتعددة (الشاشة، التسجيلات الصوتية، الإضاءة، الكتابة الإلكترونية) لتشكيل فضاء إدراكي يتجاوز المادية البسيطة للخشبة المسرحية. خشبة المسرح تبدأ شبه فارغة، مع طاولة مستطيلة وكرسيين فقط، في حين تتحول خلفية المسرح إلى شاشة سينمائية كبيرة تُشارك العرض في تفاصيله كافة، وتعلن بداية- عن تدشين العرض المسرحي عبر عرض المشهد الاستهلالي للفيلم السينمائي (هلا لوين) للمخرجة (نادين لبكي)، ما يخلق حالة تداخل بين الحي والمصوّر. نمط الوجود في هذا العرض ليس مادياً أو ثابتاً، وإنما إدراكي وتكويني: وجود الأم الحيّة على

الخشبة يتفاعل مع صور النساء النائحات في الفيلم، ومع النص المكتوب على الشاشة، ومع الصوت الذي يخرج من مكبرات الصوت، ليؤسس وجوداً مركباً يمتد بين مستويات متعددة:

وجود إدراكي مفترض: حيث يساهم الوسيط الكتابي والإشارات البصرية في رسم عالم افتراضي يتوجب على المتلقي إدراكه والتفاعل معه ذهنياً.

وجود حي: يتمثل في الممثلين على خشبة المسرح، خاصة الأم (سهى سالم) التي تجسد تجربة مأساوية مباشرة وواقعية، متأثرة بالوزن النفسي للمصائب.

وجود مصوّر: يظهر عبر المشهد السينمائي المقدم على الشاشة، الذي يخلق امتداداً بصرياً للحدث المسرحي الحي، ويساهم في نقل التأثير التراجيدي على الجمهور.

وجود مركب: نتاج التفاعل بين الحي والمصوّر، حيث يشكّل هذا الوجود المزج بين الواقعي والافتراضي، الحي والمؤجل، ويتيح تجربة إدراكية متعددة المستويات للمتلقي.

أسهم هذا (الوجود المركب) في تحقيق المزاوجة بين ما هو حي -الممثل المسرحي- وما هو مُصوّر -الممثل السينمائي- حيث استثمر المخرج التحول الانطولوجي للافتراض السينمائي، في تحقيق فرضية مفادها أن النساء النائحات المتشحات بالسواد، المتوجهات الى المقبرة بالفيلم- سيعمدن بعد هذا المشهد، الى تفويض أكثرهن فاجعة لإيصال رسالتهن الى الرب بالعرض الحي- ولاسيما أن المشهد السينمائي القى بضلاله التراجيدية (الرقصة الطقسية ، ولطم الصدور ، والموسيقى ، والآهات ، والألوان المعتمة ، والهواء المُغبر) على بداية العرض المسرحي، ملوحاً بأن ثم تراجيديا قاسية بالانتظار في ثنايا هذا العرض. في هذا السياق، يتحقق الوجود الأنطولوجي للعرض المسرحي كشبكة من المعاني والتحولات، متجاوزاً كونه مجرد تتابع مشاهد أو أحداث مادية. فالخشبة الفارغة والإضاءة المسلطة والوسائط المتعددة تهدف إلى إنتاج نوع من الوعي المشترك بين المتلقي والعرض، حيث يصبح الفضاء المسرحي كياناً حيوياً متغيراً، قادراً على التفاعل مع إدراك المشاهد وتصوراته المسبقة، ما يجعل الوجود المسرحي وجوداً إدراكياً تفاعلياً. وعلى هذا النحو، يتحقق الوجود الأنطولوجي للعرض المسرحي كشبكة من المعاني والتحولات، حيث تتحول الخشبة الفارغة والإضاءة المسلطة والوسائط المتعددة إلى عناصر فاعلة تشكل وعي المتلقي وتفاعله مع العرض، ليصبح الفضاء المسرحي كياناً إدراكياً تفاعلياً حياً. وعلى وفق ذلك، يحقق العرض وجوداً أنطولوجياً مركباً يتداخل فيه الحي والمصوّر، ويستند إلى بنية إدراكية تتجاوز المادة إلى التجربة الإدراكية الكاملة. وبذلك يُمكن من خلق فضاء افتراضي ممتد، حيث يتفاعل المتلقي مع العرض على مستويات متعددة (إدراكية، حسية، وجدانية). وهنا، يُبرز المخرج قيمة الوجود المركب في إعادة تشكيل تجربة العرض المسرحي، بعيداً عن التمثيل التقليدي البسيط، بما يعكس العمق الأنطولوجي للعرض.

ثانياً: اشتغال الافتراض السينمائي بوصفه بنية إدراكية:

في العرض المسرحي (يا رب)، يتجلى الافتراض السينمائي كإطار إدراكي يحكم بنية المشهد وطريقة تلقيه. فالمخرج استخدم الوسائط المتعددة)شاشة سينمائية كبيرة، كتابة إلكترونية، تسجيل صوتي، مؤثرات ضوئية) لتوسيع فضاء العرض المسرحي وتحويله إلى بيئة تفاعلية، حيث لا يقتصر دور المشهد على تقديم الحدث أو الشخصيات، وإنما على إعادة إنتاج الفضاء الزمني والمكاني داخلياً في وعي المشاهد. ويمكن تحديد هذا الاشتغال وفقاً لمحددات بناء الرؤية بالآتي:

أ_ **الإطار:** تُستخدم الشاشة الكبيرة كإطار بصري يخلق مستوى إضافياً من الواقع المسرحي، فهو لا يعرض الحدث فحسب، بقدر ما يربط بين الحاضر المسرحي والماضي الافتراضي أو السينمائي (مشهد الفيلم الذي استُعرض في البداية)، ويتيح للمشاهد إدراك التعددية الزمنية للحدث. بذلك، يصبح الإطار أداة لإنتاج وعي متعدد الطبقات، وليس مجرد خلفية للعرض.

ب _ **الحركة:** حركة العناصر على المسرح -سواء جسد الممثل أو انتقال الضوء أو تحريك الطاولات تتزامن مع الوسائط الأخرى لتشكيل نسق إدراكي متكامل. حركة الأم على خشبة المسرح تتقاطع مع المشاهد على الشاشة السينمائية، مما يخلق إحساساً بتوازي الزمان والمكان، ويعزز قدرة المتلقي على فهم التفاعل بين الحي والمصوّر.

ج _ **الزمن:** الزمن في العرض ليس مجرد تسلسل أحداث، بقدر ما هو زمن إدراكي يتشكل عبر اختلاف سرعات المشهد، فترات الصمت، والتزامن مع الصوت والكتابة والإضاءة. فالمقدمات الثلاثية للعرض (صوت، كتابة، سينما) تمنح المشاهد إحساساً بالزمن الممتد والموزع بين الحاضر المسرحي والزمن الافتراضي، مما يجعل تجربة التلقي أكثر عمقاً وتفاعلاً.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

د _ **الحضور:** الحضور السينمائي يظهر من خلال تفاعل الممثل الحي مع الصور والمؤثرات المسجلة، ما يخلق شعوراً بوجود ازدواجية الحضور (حي/مصور). هذا التداخل يحوّل المشهد إلى تجربة إدراكية شاملة، حيث يُدرك المشاهد الحضور الجسدي للممثلين، ويتفاعل ذهنياً مع الأحداث الافتراضية في الشاشة، ويصبح الجمهور شريكاً في إنتاج المعنى.

ومن هنا، يُبرز تحليل الافتراض السينمائي داخل العرض كيفية بناء بنية إدراكية توجه تجربة التلقي، من خلال الإطار والحركة والزمن والحضور، لتشكيل بيئة مسرحية متعددة الطبقات تتحول فيها الأحداث إلى تجربة إدراكية متكاملة. إذ يمكن تلخيص كيفية اشتغال الافتراض السينمائي في العرض بوصفه بنية إدراكية عبر دراسة العناصر التي تتحكم في تنظيم المشهد وتوجيه الإدراك، من خلال الخلاصات الآتية.

_ **الإطار:** يشكل فضاءً إدراكياً متعدد الطبقات يربط الحاضر المسرحي بالماضي السينمائي.

_ **الحركة:** تخلق نسقاً إدراكياً متكاملاً بين الحي والمصوّر، يوسع مجال التلقي.

_ **الزمن:** يتشكل زمن إدراكي متعدد المستويات يعتمد على التزامن بين الوسائط المختلفة.

_ **الحضور:** يظهر ازدواج الحضور (حي/مصور) ويحوّل المشهد إلى تجربة إدراكية شاملة.

ثالثاً: الصورة والمعنى في أفق الوعي القصدي:

في هذا العرض، تتأسس الصورة على الوعي القصدي للمخرج والممثل على حد سواء، بحيث تصبح كل لقطة، وكل حركة، وكل تفاعل على خشبة المسرح قصدية ظاهراتية تتجاوز مبدأ محاكاة الواقع. فالصورة المسرحية لا تنقل الواقع بشكل مباشر، وانما تعيد إنتاجه داخل شبكة إدراكية يشارك فيها المتلقي. الوعي القصدي يظهر في كيفية توظيف المخرج للوسائط المتعددة (الإضاءة، الشاشة، الصوت، الكتابة الإلكترونية) لإبراز العلاقة بين الصورة والموضوع، وهو ما يمنح المشاهد الفرصة لمعايشة المعنى. فمثلاً، لحظة ظهور الأم في منتصف خشبة المسرح وسط الظلام، مع إسقاط الضوء على وجهها، تُبرز حضورها الجسدي وتوجّه المتلقي نحو استيعاب معاناتها ومكانتها الرمزية، في ظل شبكة من المؤثرات السمعية والبصرية التي تؤكد المعنى متعدد الطبقات لكل صورة.الصورة، بهذا المعنى، تصبح أداة إدراكية، تنقل المعنى من إطار النص المسرحي إلى تصور المتلقي، مع الحفاظ على قدرة العرض على التحول والتغير وفق ما يستدعيه السياق الدرامي والتمثيلي. هنا، تُقرأ الصورة على أنها فعل إدراكي متكامل، يرتبط مباشرة بالموضوع ويُنتج المعنى لا محاكاة الواقع، ما يتيح للعرض استكشاف أبعاد متعددة للمعاناة الإنسانية، والصراع الرمزي بين السلطة والمأساة، بين الحي والمصور، وبين الحضور والغياب. وفي ضوء ذلك، يتضح أن اشتغال الصورة داخل العرض المسرحي يتم وفق الوعي القصدي، حيث لا تكتفي الصور بنقل الواقع أو تمثيله، وإنما تعيد تشكيله داخل بنية إدراكية متكاملة. هذا الاشتغال يؤدي إلى تحوّل أنطولوجي للافتراض السينمائي، إذ يتحوّل من مجرد مجموعة من الصور المسجّلة أو المشاهد المصورة إلى شبكة من المعاني والفاعليات الدرامية التي تنتج داخل التمثيل المسرحي، وتخلق تفاعلاً مستمراً بين العرض والمتلقي.

ومن هنا يمكن أن تنبثق الخلاصة العملية بتحديد الآتي:

_ **علاقة الصورة بالموضوع:** كل صورة توجه الانتباه إلى جوهر المعنى والموضوع الدرامي، لا تعكس الواقع فقط.

_ **الصورة كفعل إدراكي:** إنتاج معاني متعددة الطبقات من خلال التفاعل بين عناصر العرض المختلفة.

_ **إنتاج المعنى داخل التمثيل:** المشهد المسرحي يصبح مساحة لتجربة إدراكية متكاملة يشارك فيها المتلقي، بحيث تتحول الصور إلى أحداث ووعي متزامن.

رابعاً: الجسد بوصفه وسيطاً أنطولوجياً للحضور:

يكتسب الجسد في العرض المسرحي أبعاداً أنطولوجية تتجاوز دوره التقليدي كوسيط لتجسيد الشخصية فقط. فهو يشكل محوراً مركزياً لارتباط المشهد الحي بالصور السينمائية المصورة، ووسيلة لإنتاج وجود مركب يجمع بين الحي والمصوّر. في عرض (يا رب)، يظهر الجسد بوصفه وسيطاً للحضور من خلال مجموعة من الوظائف يمكن تحديدها بالآتي:

١- **تجسيد الحضور المزدوج:** حركة الممثلين على الخشبة تتفاعل مع المشاهد المصورة والوسائط المتعددة، بحيث يصبح الجسد نقطة التقاء بين الواقع المباشر (الممثل الحي) والواقع المسجّل (الفيلم، الصور، الشاشة). هذا التفاعل يخلق وجوداً مركباً يتجاوز حدود الحضور المادي البحت.

٢- **إعادة تعريف العلاقة بالزمن والمكان:** الجسد المسرحي يتحرك داخل فضاء مرن، حيث تفرض الإضاءة، والمؤثرات الصوتية، والشاشة حدوداً زمنية ومكانية جديدة. في مشهد الأم وموسى، تتغير حركة الجسد بحسب التفاعل مع الضوء والوسائط، ما يعيد صياغة تجربة المشاهد الزمنية والمكانية، ويحوّل المشهد إلى فضاء إدراكي متكامل.

٣- **التعبير عن البنية الداخلية للشخصية:** الجسد هنا ليس مجرد وسيلة لأداء النص، لأنه يحمل أبعاداً رمزية تعكس التوتر النفسي والدرامي. الأم، على سبيل المثال، تتحرك بإيقاع دقيق بين الاستسلام واليأس والتمرد، فيما موسى يتحرك بوتيرة بطيئة متناقضة، ما يعكس الصراع الداخلي والتفاوض الرمزي بين الحي والمصوّر، ويجعل الجسد أداة أساسية لإنتاج المعنى الدرامي.

٤- **توسيع إمكانات التلقي:** من خلال تفاعل الجسد مع الوسائط المتعددة، يتمكن المتلقي من إدراك مستويات متعددة للعرض: مستوى الحدث المباشر، مستوى الصور المصورة، ومستوى التفاعل الرمزي. هذا يسمح للجمهور بالانخراط في تجربة إدراكية شاملة، حيث يصبح الجسد محوراً لتفعيل الانتباه، والمشاعر، والوعي.

يؤكد العرض على دور الجسد بوصفه وسيطاً أنطولوجياً للحضور، في ضوء التحول الأنطولوجي للسينما داخل العرض المسرحي. فالجسد يتجاوز أداء النص ليصبح أداة لإنتاج وجود مركب، يدمج بين الحي والمصوّر، ويعيد تشكيل الزمان والمكان، محوّلاً المشهد إلى تجربة إدراكية متكاملة تتفاعل فيها مستويات متعددة للحضور والوعي. وبذلك يمكن إيجاز دور الجسد بالآتي:

_ **وسيط للحضور:** الجسد يشكل قناة أساسية لإنتاج وجود المسرح وإدراكه من قبل المتلقي.

_ **نقطة التقاء بين الحي والمصوّر:** يتيح الجسد الدمج بين الأداء المسرحي المباشر والوسائط المصورة، ليولد وجوداً مركباً.

_ **إعادة تعريف العلاقة بالزمن والحركة والصورة:** حركة الجسد تتفاعل مع العوامل التقنية والوسائطية لإعادة صياغة التجربة الزمنية والمكانية للعرض.

خامساً: التحول الأنطولوجي وكينونة العرض المسرحي:

في هذه الوحدة، يركز التحليل على التحولات الأنطولوجية للسينما داخل العرض المسرحي (يا رب) من خلال مشهد الوادي المقدس الذي استخدم فيه المخرج الوسائط السينمائية بشكل واضح، حيث تم عرض لقطات ومشاهد سينمائية تتفاعل مباشرة مع أداء الأم الحي على خشبة المسرح، ما أتاح تحقيق ازدواجية الحضور بين الحي والمصور. يبرز هذا المشهد كيف يتحول المسرح إلى فضاء هجيني تتداخل فيه الأزمنة والفضاءات ومستويات التمثيل، لتصبح الكينونة الناتجة عن العرض تجربة مركبة ومتعددة المستويات، تعكس التحولات الأنطولوجية للسينما داخل المسرح، وتعيد تعريف العلاقة بين الحضور، الزمن، والمتلقي. يرصد البحث هنا، التحولات الأنطولوجية للسينما داخل العرض المسرحي (يا رب)، من خلال استقصاء كيفية تشكيل العرض لكينونة هجينة تتجاوز الحدود التقليدية للمسرح، وتستجيب لإشكالية البحث المتعلقة بالكيفية التي يتحقق بها الافتراض السينمائي عبر تحولاته الأنطولوجية داخل العرض المسرحي، بحيث ينتقل من كونه وسيطاً مستقلاً بخصائصه الجمالية إلى عنصر متفاعل ومساهم في تشكيل خطاب العرض وأبعاده الدلالية. يظهر التحول الأنطولوجي للعرض في دمج العناصر السينمائية مع عناصر الأداء المسرحي المباشر، بحيث يتجاوز المشهد سردية الأحداث أو تمثيله لحقائق واقعية محددة، الى فضاءً رحب يتسع لتجربة إدراكية متعددة المستويات. تتفاعل الإضاءة، والصوت، والكتابة الإلكترونية، والحركة الجسدية مع الوسائط المصورة لتشكيل شبكة معقدة من العلاقات بين الحي والمصور، الحاضر والزمن، النص والمكان، بما يخلق كينونة عرضية هجينة. كما يتحقق التحول الأنطولوجي من خلال إعادة صياغة الحضور المسرحي وعلاقته بالمتلقي، حيث يصبح المتلقي شريكاً فاعلاً في بناء المعنى وتفسير التجربة المسرحية، متفاعلًا مع مستويات مختلفة من الزمن والوعي، مما يجعل العرض مساحة للتأمل النقدي والتفاعل المستمر بين الحواس والعاطفة والفكر. ومن هنا، تُبرز التحولات الأنطولوجية للسينما داخل العرض المسرحي "يا رب"، مركزة على كيفية تأثير المزج بين الأداء الحي والوسائط المصورة في إعادة تعريف نمط الوجود، والزمن، وعلاقة المتلقي بالعرض، مما يؤدي إلى تشكّل كينونة هجينة ومركبة. ويمكن إيجاز التحولات الأنطولوجية التي تطرأ على كينونة العرض المسرحي بالآتي:

_ **تحول نمط الوجود:** العرض يتجاوز القوالب التقليدية للمسرح، ليصبح تجربة هجينة بين المسرح والسينما.

_ **إعادة صياغة الحضوروالزمن:** التفاعل بين الوسائط المختلفة يعيد تعريف التجربة الزمنية والمكانية للعرض.

_ **تغيرعلاقة المتلقي بالعرض:** المتلقي يصبح مشاركاً إيجابياً نشطاً في إنتاج المعنى، لا مجرد متفرج سلبي.

_ **تشكّل كينونة هجينة:** المزج بين الأداء الحي والوسائط المصورة يخلق وجوداً مركباً متعدد المستويات، يعكس طبيعة التحولات الأنطولوجية للسينما داخل المسرح.

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تعكس هذه الخلاصة التحولات الأنطولوجية للسينما داخل العرض المسرحي "يا رب"، حيث يتحقق تأثير السينما على بنية العرض من خلال إعادة تشكيل نمط الوجود، والحضور، والزمن، وعلاقة المتلقي بالنص المسرحي، ما يؤدي إلى تكوين كينونة هجينة تجمع بين الأداء الحي والوسائط المصورة، وتقدم تجربة إدراكية متعددة المستويات. وبناءً على ما تقدم، يظهر من خلال تحليل الوحدات الخمس لعرض "يا رب" كيف يتحقق التحول الأنطولوجي للسينما داخل المسرح، حيث يتجاوز العرض القوالب التقليدية للمسرح ليؤسس تجربة هجينة متعددة المستويات. فأنماط الوجود تتنوع بين الإدراكي والمركب، فيما يشكل الحضور والزمن فضاءات ديناميكية تتفاعل فيها الوسائط المتعددة مع الجسد والأداء الحي، فتنتج تجربة إدراكية متكاملة. كما تتفاعل الصور بوصفها أفعال إدراكية مع موضوع العرض، لتصبح المعنى الناتج نتاجاً لتفاعل الجمهور والممثل والوسائط التقنية، ما يعيد تعريف العلاقة بين العرض والمتلقي، ويحوّل الأخير من متفرج سلبي إلى مشارك نشط في إنتاج المعنى. هذه الكينونة الهجينة تؤكد أن العرض المسرحي المعاصر قادر على احتواء التحولات السينمائية، ليصبح فضاءً لإعادة التفكير في زمن المسرح، ووجوده، وعلاقته بالمشاهد، ضمن أفق درامي ينسجم مع أسئلة البحث الأساسية.

الفصل الرابع
نتائج البحث

اولاً: النتائج ومناقشتها:

في ضوء تحليل عرض "يا رب" واستناداً إلى المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، توصّل البحث إلى النتائج الآتية:

١-الوجود الفني بوصفه وجوداً إدراكياً مفترضاً:

أثبت تحليل العرض أن الوجود الفني لا يتحقق فيه كمعطى مادي مباشر، وإنما يتشكّل بوصفه وجوداً إدراكياً مفترضاً يُنتَج داخل منظومة التمثيل المسرحي عبر تفاعل الصورة والجسد والزمن. وقد ظهر العرض بوصفه شبكة من العلاقات الدلالية التي لا تُدرك مادياً بقدر ما تُبنى داخل وعي المتلقي عبر آليات التمثل والإدراك، وهو ما ينسجم مع الطرح النظري للوجود الفني باعتباره بنية دلالية إدراكية مستقلة في نظامها المفاهيمي عن المعطى المادي المباشر.

٢-الافتراض السينمائي شرط أنطولوجي لبناء الوجود:

أظهر التحليل أن الافتراض السينمائي في العرض يُمارس وظيفة تأسيسية في بناء الكينونة المسرحية، إذ يتقدّم بوصفه شرطاً أنطولوجياً سابقاً على تشكّل الصورة ذاتها. ومن خلال شبكة الافتراضات الإدراكية المتمثلة بـ(الإطار، الحركة، الزمن، الحضور) تتحدد ملامح الوجود داخل العرض، حيث تسهم هذه المحددات في تنظيم الرؤية وتكوين نمط الوجود المسرحي. وبهذا تغدو الصورة ناتجاً لبنية إدراكية شاملة تحكم اشتغال العرض وتوجّه آلياته الدلالية والدرامية.

٣-تشكّل الصورة والمعنى عبر الوعي القصدي:

بيّن تحليل العرض أن العلاقة بين الصورة والمعنى تتأسس على مبدأ الوعي القصدي، إذ تتجلى الصورة كفعل إدراكي موجّه نحو موضوع درامي محدد، وقد نتج عن ذلك تحوّل الصورة داخل الفضاء المسرحي إلى بنية مفتوحة لإنتاج المعنى، يشارك المتلقي في بنائها عبر تجربته الإدراكية، مما يؤكد قابلية الصورة السينمائية للتحول داخل المسرح وفق منطق قصدي لا تمثيلي محض.

٤-الجسد وسيط أنطولوجي للحضوروازدواجية الوجود:

كشفت النتائج أن الجسد في العرض اضطلع بوظيفة الوسيط الأنطولوجي الأساسي للحضور، في مقابل الصورة التي تعمل بوصفها شكلاً من أشكال الحضور المؤجل. وقد أدى تداخلهما داخل البنية الأدائية إلى نشوء نمط وجود مركّب قائم على ازدواجية الحضور (حي/مصوّر)، حيث يتشكل الحضور المسرحي بوصفه شبكة متداخلة من الحضور الحي والحضور الوسائطي داخل فضاء العرض.

١-التحول الأنطولوجي للسينما داخل المسرح:

مجلة فنون البصرة – العدد (٣٥) السنة ٢٠٢٦ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

أثبت التحليل أن انتقال السينما إلى المسرح في عرض (يا رب) ينطوي على تحول عميق في نمط الوجود الأدائي داخل الفضاء المسرحي، حيث أُعيدت صياغة شروط الحضور والزمن والعلاقة بالمتلقي على نحو أعاد تشكيل التجربة المسرحية ذاتها، وأنتج بنية عرض تتجاوز القوالب التقليدية لكل من المسرح والسينما، وتؤسس أفقاً وجودياً جديداً للتلقي والمعنى.

٢-مرونة الافتراض السينمائي وتحولاته الوظيفية والجمالية:

أكدت النتائج أن الافتراض السينمائي يمثل منطقة مفهومية مرنة داخل العرض، خضعت لتحولات وظيفية وجمالية وسردية متواصلة، بحيث جرى التعامل مع السينما بوصفها جوهراً إدراكياً قابلاً لإعادة التشكيل داخل الخطاب المسرحي، الأمر الذي أتاح إعادة بناء البنية التعبيرية للعرض وفق متطلباته الدرامية والجمالية.

٣-نشوء وجود أنطولوجي مركّب:

أنتج إدماج الافتراض السينمائي داخل العرض وجوداً أنطولوجياً مركباً، تداخلت فيه الأزمنة والفضاءات ومستويات التمثيل، وأعاد هذا التداخل تعريف كينونة العرض المسرحي ذاته، بوصفه فضاءً هجينياً تتقاطع فيه أنساق إدراكية وسردية متعددة.

٤-الافتراض السينمائي بوصفه آلية تنظيم للمعنى والتلقي:

خلص البحث إلى أن الافتراض السينمائي داخل العرض اشتغل بوصفه آلية بنيوية حاكمة لتنظيم المعنى والتلقي، أسهمت في إعادة توزيع الوظائف الدرامية، وتنظيم الرؤية، وتوجيه إدراك المتلقي، وتحويله من متلقٍ سلبي إلى عنصر فاعل في إنتاج المعنى.

ثانياً: الاستنتاجات:

١. يظهر البحث أن الوجود الفني في المسرح المعاصر لا يختزل في المادة أو الحدث المباشر، وإنما يتشكل كشبكة إدراكية ديناميكية، حيث تتفاعل الصورة والجسد والزمن لإنتاج تجربة إدراكية مشتركة، ما يوسع مفهوم الكينونة المسرحية ويحوّل المتلقي إلى عنصر فاعل في بناء المعنى.

٢. يثبت التحليل أن الافتراض السينمائي يمثل شرطاً أنطولوجياً جوهرياً للعرض المسرحي، إذ لا يقتصر على كونه وسيلة تقنية، وإنما يشكل بنية إدراكية متعددة المستويات (الإطار، الحركة، الزمن، الحضور)، تمكّن العرض من تجاوز حدود السرد التقليدي، وتتيح للمسرح احتضان الأبعاد الزمنية والمكانية للسينما دون تبعية تقليدية للوسيط.

٣. يؤكد البحث أن الوعي القصدي هو المحرك الأساسي لتشكّل الصورة والمعنى داخل العرض، حيث تتحول كل صورة إلى فعل إدراكي متجه نحو موضوع محدد، وتتفاعل مع البنية الزمنية والحركية للجسد والمكان، ما يتيح للمسرح أن يستوعب تجربة سينمائية هجينة قادرة على توليد مستويات متعددة من الفهم والإدراك لدى المتلقي.

٤. يتضح أن الجسد المسرحي يتحول إلى وسيط أنطولوجي مزدوج الحضور، يجمع بين الأداء الحي والحضور المؤجل للصورة السينمائية، ما يؤدي إلى إعادة تعريف الزمن والحركة والصورة، ويخلق وجوداً مركباً متداخلاً، يمكّن المتلقي من تجربة التجانس بين الحي والمصوّر في فضاء متصل ديناميكياً.

٥. يظهر البحث أن تحول السينما داخل المسرح يمثل إعادة صياغة لنمط الوجود المسرحي نفسه، حيث تندمج الوسائط المتعددة مع عناصر الأداء التقليدي لإنتاج كينونة هجينة، تعيد توزيع وظائف العرض، وتنظّم العلاقة بين المتلقي والزمن والحركة، ما يشكّل تجربة مسرحية جديدة تفتح أفقاً لممارسات مستقبلية.

٦. يكشف البحث أن الافتراض السينمائي داخل المسرح يخلق مرونة جمالية ووظيفية عالية، تتيح للعرض أن يتجاوز القوالب السردية التقليدية، وأن يضبط التلقي وفق احتياجاته، في حين يبقى جوهره الإدراكي أداة لإعادة بناء الخطاب المسرحي بطريقة تتوافق مع التعددية الدلالية، وتفتح أفقاً لتجربة إدراكية معاصرة متكاملة تجمع بين المحلي والعالمي، والتقليدي والوسائطي.

المراجع

Imam, I. A. (2005). *Introduction to Metaphysics.* Cairo: Nahdet Misr for Printing, Publishing, and Distribution.

A Group of Authors, A. (1983). *The Philosophical Dictionary.* (I. Madkour, Ed.) Cairo: General Authority for Amiri Press Affairs.

Alloush, S. (1985). *Dictionary of Contemporary Literary Terms.* Beirut: Dar al-Kitab al-Lubnani.

Ayer, A. J. (2005). *Philosophy in the Twentieth Century.* (B. Darwish, Trans.) Cairo: Dar al-Wafaa for Printing and Publishing.

Benbrahim, N. (2009). *The Aesthetics of Hypothesis: Toward a New Theory of Theatrical Creativity.* Rabat: Dar al-Aman Publications.

Frampton, D. (2009). *Filmosophy: Towards a Philosophy of Cinema.* (A. Youssef, Trans.) Cairo: National Cente.

Giesekam, G. (2010). *Video and Film on Stage.* (M. Kamel , Trans.) Cairo: Egyptian General Book Authority.

.Jean Paul Sartre (١٩٦٦). *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology.* Beirut: Dar al-Adab Publications (Badawi Abdul Rahman ، المترجمون).

Merleau-Ponty, M. (1986, April). Cinema and the New Psychology. (N. al-Tikriti, Ed.) *Asfar Magazine*, p. 147.

Mohammed, S. R. (1973). *Contemporary Philosophical Doctrines.* Cairo: Madbouli Library.

Qandaji, N. I. (2022). *Employing the Digital Image in Theatrical Performance between Dramatic Action and Intermediality.* Cairo: Cairo International Festival for Experimental Theatre.

Saliba, J. (1982). *The Philosophical Dictionary* (Vol. 1). Beirut: Dar al-Kitab al-Lubnani.

Sartre, J. P. (2001). *The Imaginary.* (L. Khairallah, Trans.) Kuwait: Dar Shaghaf.