

الظاهراتية في خطاب العرض المسرحي العراقي

زينة كفاح علي الشيببي

جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

Dr.zina20@yahoo.com

الملخص

يقوم البحث على أربعة فصول تضمن الفصل الأول: مشكلة البحث وأهميته والحاجة اليه وهدف البحث وحدوده التي حددت زمنياً من عام ٢٠١٤ - ٢٠١٥ وتحديد المصطلحات وجاء الفصل الثاني على مبحثين:

المبحث الأول: وعنون بـ (الفينومينولوجية المفهوم وتحولاته) أما المبحث الثاني: (الفينومينولوجية وأثرها في استقبال خطاب العرض المسرحي).

وعني الفصل الثالث بتحليل عينة البحث التي شملت عرض (مطر صيف) للمخرج كاظم النصار وعرض (العباءة) للمخرج (سعد اهدابي) وانتهى البحث الى بعض النتائج في الفصل الرابع منها: تقدم علامة المكان في خطاب العرض المسرحي في العينتين عنصراً ظاهراتياً بما يحمله من علامات متنوعة، و للجسد سمته الظاهراتية وحضوره نظيراً للمكان في الإرسال ومحل العلامات من كلا الطرفين.

الكلمات المفتاحية: الفينومينولوجية، الظاهراتية، الخطاب، التلقي، العرض المسرحي.

Abstract

The research tackles the reflection of the philosophical, phenomenologist concepts and their trends in the space of the Iraqi theatrical performance. The research falls into three chapters: The first deals with the problem, the importance, the aims, and the limits (2014-2015). The second chapter is composed of two sections: the first which is titled (Phenomenologism of the Concept and its Transformations) passes through a group of philosophers beginning with Husserl to Gadamer. The second section is titled (The Phenomenologism and its Effect on the Reception of the theatrical Performance). The third chapter is concerned with the analysis of two samples: (Summer Rain) directed by Kadhim Al-Nassar and (The Cloak) by Sa'ad Huabi. The chapter ends with the results, the conclusions and the bibliography.

Key words: Alvinominologih, phenomenology, discourse, receiving, theatrical presentation.

الفصل الأول/الاطار المنهجي للبحث

أولاً: مشكلة البحث

شهدت سنوات التسعينيات للقرن التاسع عشر ظهور جملة أفكار أدبية وفلسفية وعلمية بأثر الثورات التقنية والمعرفية التي ظهرت إلى السطح الحياتي في هذا العقد. واتسمت تلك الأفكار بسمّة التجريب أو ما سمي بالطليعة، حيث تجاوزت هذه الأفكار سابقتها التي التزمت بمناهج ومقاييس وأذواق لها خصائصها الزمنية الخاصة بها تحديداً.

وتعد الاتجاهات الذاتية أو الذهاب إلى دواخل الذات الإنسانية واحدة من أهم ما طرحته تلك المدة سواء في الفلسفة أو الأدب أو الفن.

فكانت نظريات الفنون والآداب في مواجهة حركات التجريب والتجاوز في نصوص المسرح والشعر والتشكيل وكذلك شأن الاتجاهات الفلسفية التي تتقدمها الفلسفة الظاهرانية في أجلي صورها لدى الفيلسوف الألماني (أدموند هوسرل ١٨٥٩-١٩٣٨) الذي أجاز للذات أن تصبح بديلاً لمفهوم الموضوع/ الخارج في تماسها للأشياء والمظاهر والأفكار، وكان لذلك التزامن أثره في استجابة فنون المسرح لكل معطيات الواقع المعرفي والذوقي السائد في سنوات التسعينات. ذلك ولأن المسرح في تحول وجدل مع الذات ومع الواقع، فإن استجابة العرض لما يعاصره من أفكار فلسفية ليس بالمستجد المعرفي. بل أن مسار جماليات العرض المسرحي هي في تتاقف والمشهد المعرفي والذوقي المعاصر له.

وخطاب العرض المسرحي كونه خطاباً مجسداً في وحدة زمكانية عمادها التأثيث المادي/ السينوغراف. فأن تلاقح العرض المسرحي في كل مرحلة أو مدة معرفية له أثره في إنتاج صور وعلامات واستجابات خطاب العرض، ومن هنا أتت مشكلة البحث القائمة على التساؤل التالي:

ما أثر الفلسفة الظاهرانية في تجسيد بنى ومرسلات علامات خطاب العرض المسرحي العراقي؟
ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

١. كشف العلاقة بين خطاب العرض المسرحي والمنظومة المفاهيمية المعاصرة له، ولاسيما (الظاهرانية).
٢. يمثل البحث إشارة إلى تجاوز المعارف والمفاهيم مع الصياغة التجسيدية لخطاب العرض المسرحي في ظرفه الزمكاني .
٣. يفيد الدارسين في معاهد وكليات الفنون الجميلة .

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى تعرف صياغة خطاب العرض المسرحي العراقي ومحمولاته للرؤية الظاهرانية.
رابعاً: حدود البحث:

١. حدود الزمان: ٢٠١٤-٢٠١٥.
 ٢. حدود المكان: العراق/ بغداد.
 ٣. حدود الموضوع: ترسم جماليات الظاهرانية في إيصال خطاب العرض المسرحي.
- تحديد المصطلحات:

١. الظاهرانية:

أ. "ان يتجه الإنسان إلى (المعطيات) أي ما يراه قائماً في الشعور وتسمى (المعطيات) بالظاهرة لأنها تظهر أمام الوعي".^(١)

ب. إضفاء الطابع النسبي على النظرة الذاتية الحالية لشيء ما.^(٢)

التعريف الإجرائي للظاهرانية: الوعي الذاتي للأشياء والأفكار في لحظتها القائمة وفق استقبال الذات لها.

٢. الخطاب:

أ. "شيء ينتج شيئاً آخر (نفوهاً، مفهوماً، أثراً) أكثر شيئاً فيه يوجد بنفسه أو يمكن تحليله بمعزل عن الأشياء الأخرى".^(٣)

(١) نبيل رشاد سعد، دراسات انسانية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط ١، ٢٠٠٩، ص ١٤٧-١٤٨.

(٢) روجر بونير: الفلسفة الألمانية الحديثة، ت: فواد كامل، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧، ص ٣٥.

(٣) سارة ميلز: الخطاب : ت: غريب أسكندر، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٥، ص ٢٨.

ب. "ما يتكون من مجموعة من النصوص والأقوال المترابطة فيما بينها دلاليًا وتداوليًا، وهي ذات ترابطات تخص موضوعاً ما".^(١)

التعريف الإجرائي للخطاب:

- مرسله سمعية أو بصرية أو كلاهما أساسها الأداء/ الفعل تبثها ذات، من ظرف زمكاني اتجاه ذات مستقبله.

الفصل الثاني/المبحث الأول : الفينومينولوجية* المفهوم وتحولاته

شهد القرن التاسع عشر جملة تحولات فكرية وثقافية وعلمية انعكست على المفاهيم الأدبية من الفلسفة والعلوم الإنسانية فكان للثالوث (ماركس، فرويد، نيتشه) دور أساسي في تلك التحولات التي ذهبت إلى طرح مفاهيم تخص الإنسان في حياته اليومية وتخص تاريخه الاجتماعي والنفسي.

وفتحت تلك المفاهيم فرصاً لقراءة الذات الإنسانية ومنحتها متناً واسعاً في الحياة عموماً، حيث ذهبت الأفكار الفلسفية التي كشفت دواخل الذات ونوازعها الخاصة بها، وكانت هذه الاستجابة رداً على ما سلمت به بعض الأفكار السابقة بأن ما هو خارجي/موضوعي يمتلك الحقيقة والعقلانية، وكان للاتجاهات النفسية الداخلية أثر في إشاعة كشف مكونات الذات بظهور مذاهب واتجاهات جمالية وفنية مثل (الانطباعية، التعبيرية)، ويحاور ذلك اتجاهات نفسية تحليلية/ نفسية مثل آراء (فرويد ١٨٥٦-١٩٣٩) في طرح تحليلات صارمة للذات، وفي الجانب الآخر من الأفكار عرضت الفينومينولوجية آراءها فيما يخص الذات لإيقاف الوقائع والحقائق الخارجية وأخذت مساحاتها في نهايات القرن التاسع عشر من قبل (ادموند هوسرل) وفينومينولوجية (هوسرل) تقوم على مبدأ أساسي يكون بمثابة موجة لمنظومته الفكرية، وهو جعل الذات هي الحد الأوحده في تصور الأشياء والظواهر.

وبذلك فإن الفينومينولوجية ترفض كل مظهر سابق أو مثالي، كما أنها لا تهتم بما هو حياتي- واقعي بقدر اهتمامها بوقائع تمثل الزمان الحاضر (الآن) "ومعنى هذا إن (فلسفة الظواهر) لا تتخذ من أية نظرية من نظريات المعرفة نقطة انطلاق لها، بل هي ترفض كلاً من الواقعية، والمثالية، لكي تبحث من جديد عن (فلسفة أولى) تكون بمثابة (علم البدايات)".^(٢)

والتطلع إلى الأشياء هو وليد اللحظة التي نشاهد بها تلك الأشياء، وبذلك يكون "من الضروري تجديد الوعي من أي تصورات قبلية سواء أكانت حسية أو فلسفية"^(٣).

والظواهر في تماسها مع الذات تتحو منحى حدسياً خارج مكونات العقل ومحدداته والحاصل الناشئ للاستقبال أو التبادل مع الذات والأشياء هو اهتزاز حقيقة الأشياء بعدة الكشف والحدس، وذلك ما يرفع إلى التأمل من طبيعة العلاقة بين نمطي الحقيقة بين الفكر التعقلي والرؤية المباشرة لاسيما في وضع النمط الثاني ووجه أهميته.^(٤)

والفعل الفينومينولوجيا القائم بين الذات والأشياء لدى (هوسرل) هو فعل يهدف إلى إنتاج معنى أو مضمون جديد خارج ما تحمله الأشياء من ملامح تاريخية سابقة أو متعالية، أي أن الأشياء والظواهر لا تتوقف عند المستقبل الفينومينولوجي عند حد الوصف، فالفعل يتعدى إلى ممارسة تأويلية، ففعل التوجه إلى

(١) مارغر هاينمان وفولفغنج هاينمان: أسس لسانيات النص، ت: موفق محمد جواد، المصطلح بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ط١، ٢٠٠٦، ص١٧٧.

* ستعتمد الباحثة مصطلح (فينومينولوجية) في الفصل الثاني وعلى وفق ورودها في المصادر والتنصيصات.

(٢) زكريا ابراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، القاهرة: دار مصر للطباعة، د.ت، ص٣١٩.

(٣) ميجان الرويلي وسعيد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط٢، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠، ص٢١٤.

(٤) فتحي انقز، هوسرل ومعاصرة. من فينومينولوجية اللغة الى تأويل الفهم، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦، ص١٩٧.

الأشياء "ليس مجرد توجه من (أنا) إلى شيء تجريبي معين حسب، ولكنه، في الوقت نفسه أيضاً ، يتضمن سمات الشيء المائل أمام الذات المكونة. ومما له حضور مميز في الموقف الظاهراتي هو ان الفعل القصدي ينتج مضموناً".^(١)

إن إنتاج المضمون لدى المتلقي يأتي بأثر وعي هو الآخر في حالة إنكار وأنية، ما يترتب عليه فعل ما لدى الذات، فالوعي لديها هو وعي بالأشياء المحددة بفكر الذات. والوعي لدى (هوسرل) يشكل واحداً من عناصر فلسفة الفينومينولوجيا فهو يمثل "دائماً فعلاً لشيء: إدراكاً لشيء، حكماً بشيء، توقعاً لشيء، تذكراً لشيء، حباً لشيء آخر وإلخ".^(٢)

والتطلع في الأشياء والظواهر الحياتية يأخذ لدى (هوسرل) مرحلتين على مستوى الشعور ومن ثم الوعي والإدراك، فالشعور له خطواته في الإطاحة بالأشياء وفق ما يرتدّ ينعكس على واجهة الذات، يتم من بعد ذلك أداء فعل الإدراك بالشيء، ومن المنطلق هذا تعد (الفينومينولوجيا هي (علم الشعور) لأنها تهتم في الدرجة الأولى بدراسة الشعور ورفض مضمونه وكشف مبادئه، وكذلك تسعى لمعرفة خصائصه وتحديد دوره في عملية الإدراك، كونها نقطة الإنطلاق لكل جهة معرفية، وذلك حسب تعريف (هوسرل) نفسه الذي قرر أن "الفينومينولوجيا تهتم بدراسة الشعور الخالص وأفعاله القصديّة، باعتباره مبدأ كل معرفة".^(٣)

ويقرن الفعل الفينومينولوجي في رؤية للأشياء بعد الشعور والحدس يقرن بفعل التأويل للأشياء أو المظاهر الحياتية، لذا فإن النص أي نص له جملة أشكال ومفاهيم لدى الذات المتلقية التي تسعى إلى "إضفاءه الطابع النسبي على النظرة الذاتية الحالية لشيء ما أن يخترع بدائل (بحسب وسعه من عطاء ذاتي للظاهرة أو الشيء إتجاه وفي هذه الإضاءة أو في تلك لكي تدرّكها تماماً".^(٤) دون أثر للواقع الخارجي فالذات لا تستقبل أشياء العالم بأنماطها القائمة والمألوفة بكل أبعادها وأشكالها ووظائفها، وذلك ما يلزمها الذات بأن تقلب الظواهر والأشياء ووضعها تحت مجهر الوعي القائم لتمر من بعد مراحل عدة لتقر عند حالات أو ظاهرة هي من إنتاج الذات وليس العالم أو الواقع الخارجي. وتبدأ تلك الحالات أو المراحل بما سمي بـ(بنقويس العالم) أو (الايوكي) وهي "تعني الامتناع عن الحكم، التوقف عن أبداء الرأي، وهي تشكل المطلب الأول في كل فينومينولوجيا، أن الامتناع هنا هو عن إصدار أحكام تتعلق بالعالم الموضوعي، بعالم الأشياء كما تتبدى لي، أني أمتنع عن إصدار حكم عليها وعلى معناها الموضوعي. كان ما أريده ليس العالم الخارجي. بل هذا العالم الخارجي بما أعيشه أنا، المعنى النفسي لكل ظاهرة".^(٥)

والمد الفينومينولوجي لم يكن ماساً في أقصاء البعيد النسبي أو الانفعالي لدى (هوسرل)، فالذات لم تزل في تأثر وتأثير من محيطها بواسطة فعالية الوعي القائم على منظومة من الأفعال النفسية والحركية، فالجسد البشري حاصل الأفكار وأفعال ذلك "أن كل الأشكال الأنفعالية للوعي تتضمن فعالية، حتى تأثرنا الحسي بالموضوعات الخارجية لا يمكن أن يتم إلا بفضل مشاركة وعينا الحركي - الحسي، لكي أدرك ما يجب أن افتح عيني، أن أحرك رأسي، أن أؤمن النظر، أن أصيغ السمع..."^(٦)

(١) ج. هيو سلفرمان، نصيات بين الهرمونيوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢، ص٢٩.

(٢) انطوان خوري، معنى العني في قصيدة هوسرل، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت: مركز الأتماء القومي (١٩/١٨)، شباط/اذار/١٩٨٢، ص٥٩.

(٣) سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١، ص١٣٤.

(٤) روديجر بونتر، الفلسفة الألمانية الحديثة، تر: فؤاد كامل، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧، ص٣٥.

(٥) جورج زيناتي، الفلسفة في مسارها، ط٢، بيروت: دار الكتاب الجديد، المتحدة، ٢٠١٣، ص٢٧٤.

(٦) إسماعيل المصدق، أزمة العلوم الأوروبية والفينومينولوجية الترانسندنتالية، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد ٢٥ و٢٦، بيروت، ٢٠٠٩، ص٣٢.

إن تلك الأفعال نتاج الوعي الذاتي التي لها اختلافها عما يحيطها من مظاهر اجتماعية، فالذات هنا ولدى الفينومينولوجي ليست نتاج المجتمع وكما أقرت بذلك الاتجاهات الفلسفية الاجتماعية. فالأشياء والظواهر تتجسد وفق معطيات الذات وشعورها في أدراك ما هو خارجي موضوعي، إن التأكيد على الذات وأفعالها و(تقويمها) للأشياء وتجاوزها لكل ما هو سابق - أو متعالٍ تمنح الذات إن تتجاوز معطيات الفلسفات المثالية والواقعية القائمة، أو ثنائية مثل الذاتي والموضوعي الناشد، من النهاية إلى إصدار أحكام اتجاه الظواهر أو الأشياء والتي أسماها (هوسرل) بـ"تعليق الحكم" التي تعني التوقف عن الاعتقاد في الوجود مؤقتاً، والتوقف عن عملية إصدار الأحكام وتعليقها إلى حين تتم عملية الوصف الفينومينولوجي للظاهرة"^(١)

ويجد (جان بول سارتر ١٩٠٥ - ١٩٨٠) إن (هوسرل) غير واقعي من منطلق إن ما هو خارجي لا يكون معطى نهائي مستقر وراكم في وعي الذات، بل هو في تقلب من قبل الذات الفينومينولوجية "فالأشياء هي التي تكشف لنا فجأة عن نفسها على إنها قابلة للكرهية والعطف والفرع والمحبة ... كل شيء موجود في الخارج كل شيء، حتى نحن أنفسنا، من الخارج، في العالم، بين الآخرين، إننا لا نكشف أنفسنا في عزلة ما."^(٢)

ويقترح (هوسرل) بدائل لمجمل الثنائيات المقالية ومنها ثنائية الذات/الموضوع، في سعي إلى تجاوز كل ما هو سابق على فعل الوعي القائم اللحظة المعطاة، فهناك "قطبين رئيسيين: الجانب الذاتي للفعل القصدي ويسميه (النوئيزيس noesis)، أي الفعل المتجه نحو موضوع قصدي، والجانب الموضوعي للفعل القصدي ويسميه (النوئما noema)، أي الموضوع المشار إليه من خلال فعل قصدي. فالنوئيزيس والنوئما يناظران الجانب الذاتي والموضوعي المترابطين معاً داخل وحدة الخبرة القصدية"^(٣).

ويتأتى من الخبرة هذه فعل قصدي ولبيد الحالة الشاخصة دون ما قبل الحالة وظروف وجودها المادي، ويتأسس على ذلك لدى (هوسرل) أن يتعالى الفعل على ما تراكم في فضاء الذاكرة وما تحوزه من وقائع تاريخية عامة تقرر في الفلسفات السابقة للفينومينولوجيا بالهوية والكيان الشخصي ذلك "أن الذاكرة والهوية الشخصية مرتبطان بعري لا تنقسم، إذ لا يعد أي من المفهومين سابقاً على الآخر أو قابلاً للفصل عنه. إن الإحساس بالهوية الشخصية الذي يمتلكه كل واحد منا هو إحساس بالاستمرارية عبر الزمن. وهو ما لا يمكن امتلاكه دون الذاكرة"^(٤) والزمن خارج أوصاف التعاقب الثلاثي (ماضي-حاضر-مستقبل) حين تقصد الذات إلى إيقاف جريان الزمن بتوالي أفقي، ليتم عزل (تقويس) السابق عن اللاحق ما ينتج عن (أنا) لها + خصائصها داخل مكونات الذات عبر "مستويين الأول - خارجي (فعل) والثاني - داخلي (انفعال) والمستويان الأول والثاني كائنان ضمن زمن محدودة تكمن في الآن المستوعبة لزمن الإحساس بالمتأثرة"^(٥).

ويمكن ان يتواصل ذلك مع موضوعة البحث وفي استقبال خطاب العرض المسرحي، فالمتلقي الفينومينولوجي لا ينظر إلى الجذور والأصول الجمالية لخطاب العرض والإتيان بالنصوص والتناصات والمقاطع التاريخية وإسقاطها على منظومة العرض، فالمتلقي في فينومينولوجية (هوسرل) عليه "أن يصرف

(١) مجدي عز الدين حسن، من نظرية المعرفة إلى الهرمينوطيقا، ط١، الديوانية: دار نيور للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٤، ص١٣٧.

(٢) مجموعة كتاب، الفلسفة الحديثة نصوص مختارة، تراختيار: محمد سبيلا وعبد السلام بلعيد العالي، ط١، الرباط: دار الامان للنشر والتوزيع، ١٩٩١، ص٦١.

(٣) سعيد توفيق، الخبرة الجمالية دراسة فلسفة الجمال الظاهرية، ط١، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٢، ص٣٢.

(٤) ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، تر: فلاح رحيم، ط١، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٧، ص١١٧.

(٥) دريد شريف محمود، الكيفيات الحركية نظم بنية الزمن في فن الفيلم، ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٢، ص٤٥.

همه إلى النظر في الأشياء والأمور والمسائل وأن يرتاض على العودة إليها لا إلى أقاويل مأثورة أو تأويلات لا طائل من ورائها".^(١)

وعلى مستوى المكان فإن دراسة حالات الإدراك الحسي المكاني مثلاً تقتضي القيام بالعمليات الآتية:

١. استبعاد كل ما هو ليس جوهر الشيء ذاته والأقتصار على الموضوعات المرئية...
٢. دراسة تغيرات كل أحوال • هذا الحضور الزمني للشيء المعطى...
٣. دراسة أحوال الانتباه الشعوري والإدراك القصدي من جانب الانا. وذلك يتمثل الإدراكات الممكنة التي تجعل للامرئي مرئياً...^(٢)

إن المكان له (قصديته) لدى المتلقي الفينومينولوجي مكان يخص كيانه الإدراكي في إنتاج مكان يحمل سماته الحسية باعتبارها خبرة معاشة من قبله، فالصورة المسرحية كوسيلة جمالية تدخل في جدلية بين اللغة البصرية المألوفة وإبداع صورة محدثة في ذات المتلقي لينتهي المكان ورسائله الصورية الجمالية إلى ملك المتلقي دون الأخذ بمعطيات صور وأفكار المؤلف ذاته بما يحمله من قدرة على كشف معاني الصور وأفكاره في فضاءه لذاته وبذاته.

وتتخذ الفينومينولوجيا لدى (هيدجر ١٨٨٩ - ١٩٧٦) خطوات اتجاه استجابة المتلقي كما اسماء بـ(العمل الفني)، القائمة على قطع الخبرة الجمالية والذهاب إلى الظرف القائم (الدازين)، حين تتولد الصور المنبعثة من قبل الذات اتجاه (العمل الفني) وهو فعل يطيح بكل حقائق وأفكار ما يضمه (العمل الفني) في تاريخ تذوقه والخبرة الإنسانية التي كرسه مضامينه وأفكاره وشكله الجمالي.

فالنظر إلى عرض مسرحي من نتاج القرون المسرحية السابقة وما يحمله من سمات تعني بالاتجاه أو المذهب الأدبي والفني، لم يعد في عرف (هيدجر) يعني المتلقي في ملاحظته وانفتاحه إلى ثوابت العرض التاريخي. ويعني (هيدجر) بـ(خبرة المشاهد) ويقصد بها أن "تأمل العمل الفني ينبغي استبعاد كل العوامل الذاتية، أي ينبغي إلا ننظر إلى العمل الفني من خلال موقف أو اتجاه جمالي أو باعتباره وسيلة لإثارة خبرة أو متعة"^(٣).

والعالم وأشياؤه فيما درج عليه (هيدجر) بـ(فينومان) هو تقبل العالم في لحظة الاستقبال وكأننا أمام الكشف الأول لها وهو ما قصده بـ(فينومان) والذي يعني "انكشاف - امر - ما - في - ذات - نفسه - إنما يعني نمطاً من اللقاء المخصوص مع شيء ما"^(٤).

وينبعث عنصر الزمان في تأكيد فينومينولوجية (هيدجر) وفق مرجعيته التي حملتها إشارات إستاذه (هوسرل) فالزمان ليس هو التعاقب للأحداث وتراكمها داخل خبرة الذات، ففيها ترجع مجمل الفلسفات البعد التعاقبي يقطع الزمان لدى (هيدجر) بالآن في حركيته هو "الآن هنا، الآن هنا، الخ" إن المعدودات هي الأناث وهذه تتكشف (في كل آن) من حيث هو (توأم - لم يعد - كائناً...) و"الآن - الذي - ليس - بعد - منذ - قليل" نحن نسمي زمان العالم (المرئي) ضمن طريقة كهذه في استعمال الساعة، زمان - الآن"^(٥)

(١) جاك دريدا، الصوت والظاهرة. مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل، تر وتقدم: فتحي إنقزو، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥، ص١٦.

(٢) سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل، دراسة نقدية في التجريد الفلسفي المعاصر، مصدر سابق، ص١٩٨.

(٣) سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهرية، ط١، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٢، ص١١٥.

(٤) مارتين هيدجر، الكينونة والزمان، تر وتقدم وتعليق: د. فتحي المسكيني، ط١، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠١٢، ص٩٢.

(٥) المصدر السابق نفسه، ص٧١٧.

وما ينطبق من مظاهر فينومينولوجية في مفهوم الزمان، هو ذاته ما يعتمد (هيدجر) اتجاه المكان، فالثنائية التقليدية زمان-مكان أخذت ضمناً ومفهوماً لدى (هيدجر) تخص وحدة قائمة بذاتها، إذ "لا يمكن للكلام عن التعيين "المكاني - الزماني"، للدازين أن يعني إن هذا الكائن هو قائم أماناً (في المكان وكذلك في الزمان) ... ومن ثم فإنه ينبغي أيضاً للمكانية المخصوصة للدازين أن تجد أساسها في الزمكانية".^(١)

وينزع العمل الفني لدى (هيدجر) إلى إيقاف الجماليات والقراءات السابقة والوقوف عند معطيات مكونات (العمل الفني) وإنعكاسها على الذات "ومن أجل ذلك لا بد أن تسقط قبل ذلك حواجز البديهيات وإن يتم إبعاد المفاهيم الظاهرة السائدة".^(٢)

وثمة عدة فلسفات توزع عليها، حيث تتجاوز الفلسفتان الوجودية والفينومينولوجية في اعتماد الذات وأفعالها في الوجود الإنساني، كما تشترك كلا الفلسفتين في أخذهما بـ(الحرية) فعلاً حياتياً، فالذات وعبر فعل الحرية تؤدي نوعاً من الحراك بمغادرة وضع تاريخي أو اجتماعي ما كاللزام حالة أخرى، وهي سمة الفينومينولوجية عامة في ملازمتها للحرية لدى (سارتر) حيث "يفقد كل شيء مضمونه المنظم ومصاديقته الواقعية والتاريخية ... فلا تعد هناك أنماط ولا معايير".^(٣)

أن اهتمام (سارتر) في مرحلة الفينومينولوجية بالذات ينتج إلى إعلاء شأن المتلقي في استقباله للنص الفني، هو ما أشار إليه في كتابه (ما هو الأدب ؟...) حرية تلقي النص الفني قائمة كخاصية للذات، فـ"الكاتب في الواقع يعرض أنه يتحدث إلى حريات غائصة، مقنعة، لا يمكن التصرف، بها وحرية نفسها ليست صافية"^(٤)، وتقترب تلك الحرية لدى المتلقي بمفهوم الخيال واقتترانه بالفينومينولوجية من حيث إيقاف تاريخ الحدث أو الفكرة وضحها بعداً حاضراً وأنيباً وذلك يجعل من النص الإبداع خارج مقاييس الواقع أو الشروط القائمة، وهي واحدة من سمات الفينومينولوجية في تجاوزها لما هو حاضر والاندفاع إلى الذات لأداء وإنتاج صورها وأفكارها، فالشكل الجمالي أو "الموضوع الجمالي لا يكون له وجود فعلي في أي مكان كان، أنه يكون حاضراً فقط أمام الوعي المتخيل، غائباً عن العالم، أنه يكون حاضراً فقط في الخيال والحضور في الخيال وهو حضور الغياب ... أي وجود لا واقعي".^(٥)

وتحمل فينومينولوجيا (موريس مير لوبونتي ١٩٠٨-١٩٦١) الوجودية أبعاداً ومضامين تلاحق بها حضور الحقيقة بسماتها الموضوعية، ويأتي ذلك في سعي (ميرلوبونتي) في تكريسها الكيان الجسدي للذات يؤديه الجسد في تفاعل مع ذاته أو مع الآخرين لإنتاج حقيقة هو عبر تفاعل مع الواقع الخارجي لينتهي إلى حقيقة تحمله الذات دون مؤشر أو سلطة خارجية، فالحقيقة هي من إنتاج الذات "ففي كل مرحلة تاريخية، ينطلق الإنسان من (يقين) ذاتي، فيعمل على ضوء هذا اليقين، ثم يجني النتائج المفاجئة لقصده الأول، فيكشف عن (حقيقتها) وحينئذ يعدل من مشروع وينطلق من جديد، فيتعرض على ما كان مجرداً في مشروعه الجديد إلى أن يصبح الذاتي معادلاً للحقيقة الموضوعية وإلى أن يتخذ ما كان غامضاً شكلاً واعياً".^(٦)

(١) المصدر نفسه، ص ٦٣٢.

(٢) مارتن هيدغر، أصل العمل الفني، تر: أبو العيد دودو، ط ١، كولونيا، منشورات الجمل، ٢٠٠٣، ص ٩٣.

(٣) منير الحافظ، المعيار الجمالي في فن الالامعقول، ط ١، دمشق: دار الفرق للكتاب والنشر والتوزيع، ٢٠٠٣، ص ١١٣.

(٤) جان بول سارتر، ما هو الأدب؟، تر: جورج طرايشي، ط ١، بيروت: منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، ١٩٦١، ص ١٢٠.

(٥) سعيد توفيق، الخبرة الجمالية، مصدر سابق، ص ١٧٢.

(٦) مجموعة من الكتاب، الفلسفة الحديثة، نصوص مختارة، مصدر سابق، ص ٥٣.

وتتجسد مسارات الجسد الفينومينولوجي لدى (ميرلوبونتي) بوسائل عدة لفهم العالم ليكون مع الوعي أداة تؤكد الوجود الإنساني ذاته، فالجسد حاضر في الكشف والاستقبال والتعاطي مع الواقع بوعيه وتجربته الخاصة المعاشة لفهم العالم ومجمل أشياءه.

أن تجربة المتلقي الفينومينولوجية تفتح أفقاً لتقبل (العمل الفني) وفق التجربة الذاتية ما يعني تعدد وجهات النظر التي يستقبل بها (العمل الفني) وذلك من شأنه أن يصبح العمل الفني شأنًا خارج معطياته التي أنتجتها ذات (المؤلف/ الشاعر/ المخرج) (ذلك لأن وحدة العمل الفني، انما تناظر وحدة في تجربة المشاهد^(١)).

والتجربة التي يوليها (ميرلوبونتي) أقصى اهتمامه تتوقف في تجربة الجسد وإشارته وإيماءاته التي تتحو منحاً يكشف به الجسد ذاته في فضاءه الحياتي. والإشارة هذه تسجل في منح اللغة الإنسانية مرتبة نقل في منظومة التعبير عن منظومة الجسد الذي يتقدمها بكل وجوده المادي " فالجسد هو تعبير وكلام" لاعتقاده - أي ميرلوبونتي - أن كل تعبير إنما هو تعبير متجسد فاللوحة والسيمفونية والقصيدة الخ بل وكل جسد إنما هو جسد معبر، يمكنه الحديث من دون أن يتحدث، فالتعبيرية مكتفية بذاتها، ومن ثم ليست في حاجة أي خطاب عقلي أو منطقي، ولا يمكن حصرها في أي علاقة دلالية ولا حاجة إلى أي وساطة دلالية^(٢).

ولأن المسرح، فناً مكانياً فإن فينومينولوجية (ميرلوبونتي) تؤكد تلك الخاصية التي تنتج جمالياتها داخل المكان بوساطة الجسد "أن جسمنا ليس في المكان بالمقام الأول: بل هو من المكان^(٣).

وتواصل الاتجاهات الفينومينولوجية تحولاتها لدى الفيلسوف (هانز جورج جادامير ١٩٠٠ - ٢٠٠٢) التي امتازت بمعالجات فلسفية للفن عموماً ومنها المسرح والرسم والنحت.

وتتأسس مقولات (جادامير) الفلسفية على اخذ النص الفني دون تاريخ ما يخص الشكل أو المعطى الجمالي أو المحاكاة، فالمتلقي هو ما يمنح النص الفني ماهيته، ليتم تذوقه وفهمه من داخل مكوناته، وليس كما لفته الفنون في انعكاسها على الواقع الخارجي، وهو ما اسماه (جادامير) بـ"التمايز الجمالي aesthetic differentiation... (وهذا بالطبع هو ما يكون موضوع بحث جادامير في وصفه للتحوّل الذي يحدث لنا عند لقائنا بالفن)"^(٤).

إذ يرى أن العمل الفني ولید التقاء بالمتلقي في لحظة الاستقبال، ما يعني أن الحاضر هو ما يقضي بإنتاج بعداً تأويلًا للعمل الفني، ولذلك "يذهب غادامير إلى انه ليس هناك فهم خاص أو رؤية للتاريخ بدون الإشارة أو الإحالة، بل أن فهم التاريخ ورؤيته لايمان أبداً إلا من خلال وعي يقف في الحاضر^(٥)". وبتبوء المتلقي في استقباله للعمل الفني اهتماماً من تلك الفعالية. حين يفوضه (جادامير) مسؤولية إملاء فراغات العمل الفني بما يحمله من خبرة أنية.

وفي قراءته لتاريخ المسرح يوقف (جادامير) عند نظرية (ارسطو) في التطهر ليكون للمتلقي أبعاداً ذاتية حيال العرض المسرحي، فليس ما يفرضه العرض هو المعطى النهائي في دواخل المتلقي، بعدها مؤثرات خارجية، بل أن المتلقي يذهب إلى تعزيزات ذاتية اتجاه مرسلات العرض. ليرى ذاته في أفكار

(١) جيروم ستولنتيز، النقد الفني، تر: فؤاد زكريا، القاهرة: مطبعة عين شمس، ١٩٧٤، ص ٣٥٣.

(٢) مجدي عبد الحافظ، الوجود الإنساني متجسداً، مصدر سابق، ص ٢٢-٢٣.

(٣) جون ليشته، خمسون مفكراً أساسياً معاصراً من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، تر: فانت البستاني، ط ١، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٨، ص ٧٦.

(٤) هانز جيورج جادامير، تجليات الجميل، تحرير: روبرت برناسكوني، تر ودراصة وشرح: سعيد توفيق، القاهرة: الهيئة العامة لشؤون الأميرية، ١٩٩٧، ص ٤٩.

(٥) عبد العزيز بو الشعير، غادامير من فهم الوجود إلى فهم الفهم، ط ١، الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠١١، ص ٩٣-٩٤.

ومضامين العرض. فمشاهدة المسرحيات التراجيدية وفق (جادامير) هي "الانفعال السامي أو الشديد الذي بتلايبيه بعمق في الحقيقة من استمراريته مع نفسه. فالتفكير التراجيدي الكثيب يتدفق من معرفة المتفرج لذاته. فيجد نفسه مرة أخرى من الفعل التراجيدي لأنه يكون في مواجهة قصته هو".^(١)

والعرض المسرحي أو ما اسماء (جادامير) بـ(الفنون الأدائية) وليد المناسبة التي تتوج طبيعته في الأداء بدءاً من المخرج في تكفيه مع الحاضر الفني والجمالي الذي يعاصره واستغلال المناسبة الجمالية السائدة فـ"ما هو أساسي للأعمال المسرحية والموسيقية، إذن، هو أن أدائها في أزمان مختلفة ومناسبات مختلفة هو أداء مختلف ويجب أن يكون مختلفاً".^(٢)

المبحث الثاني: الفينومينولوجية وأثرها في استقبال خطاب العرض المسرحي

حظي مفهوم المكان ووظائفه بأهمية كبيرة في منتصف القرن الماضي بأثر ظهور الكثير من الدراسات والأبحاث التي اعتمدت مقولات فلسفية وفكرية وجمالية تكون لها معين في أبعادها النظرية والتطبيقية.

وتعد الفلسفة المينوفينولوجية وما عرضته من أفكار في القرن الماضي المساهمة في انعاش مفهوم المكان وعده عنصراً في آليات الاستقبال لدى المتلقي، بطروحات الفيلسوف الظاهراتي (غاستون باشلار ١٨٨٤ - ١٩٦٢) وكتابه (جماليات المكان) والذي ذهب فيه إلى دراسة المكان وفق أبعاد خارج النص الفني أو الجمالي ليستقر عند فعل الاستقبال أو التلقي، وهو ما أخذت به الكثير من النصوص النقدية في قراءاتها للخطابات الفنية والأدبية (مسرح، تشكيل، سرد، شعر).

والمكان لدى (باشلار) وإتجاه الظاهراتي ليس واقعاً مادياً أو فيزيائياً يتكون من الكتل والأشكال والأبعاد، فالمكان رغم صيغته الموضوعية هو موقع إحساس المتلقي وما يحمله من ذكريات تخص لحظة الاستقبال والتقبل لتنتفتح أثر ذلك أبعاد التجربة الحسية بين الخطاب والمستقبل في فعالية تتجاوز الأبعاد الهندسية للأشياء أو المكان ذاته. وبذلك يتيح لنا فعل استقبال على وفق معطيات الظاهراتية التميز بين الذاكرة والمخيلة، إذ يذهب المتلقي إلى التساؤل "على وجه التحديد عن علاقة التجربة التي يمر بها الآن مع تلك التي مر بها من قبل"^(٣).

ولأن الخطاب المسرحي خطاباً له أبعاده التجسيدية في مكان ما فإن دراسة مكونات المكان يمنح المتلقي فرصاً أوسع في استقبال الخطاب وفق لحظات آنية تخص لحظة الاستقبال وهي لحظة فنية تحمل أبعاداً تخص الخطاب نفسه من مكونات وأفكار وسينوغرافيا، ولحظة أخرى تعتمد أبعاداً تاريخية لها رصيدها في تجربة المتلقي نفسه، ما يوقف آليات الاستقبال الكامل للخطاب ومن ثم تبني أفكاره وجمالياته.

فكان المتلقي في استقباله لخطاب العرض المسرحي في اللحظة الفينومينولوجية يوقف كل مغريات جماليات الخطاب لخلق مسافة بينه أثر ظهور تجربة ذاتية حياته تخص ذات المتلقي، ما يخلق فرصاً لتبادل الخبرات بين خطاب العرض المسرحي الصوري وما تحمله الذات المستقبلية من تجارب "لن يكون المكان، بذلك، شرطاً من شروط الخبرة الإنسانية، أنه الخبرة مجسدة ومرئية، والتجربة حاضرة ومضاعة، بمقدار ما

(١) هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج. الخطوط الأساسية لتأويله فلسفية، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ط١، طرابلس: دار اوبا، ٢٠٠٧، ص٢١٠.

(٢) هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج. الخطوط الأساسية لتأويله فلسفية، ت: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، طرابلس، دار اوبا، ٢٠٠٧، ص٢٢٨.

(٣) ميري ورنوك، الذاكرة في الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص٣٠.

ترتبط فيه كل منهما - الخبرة والتجربة في إنتاج ورعاية مفهوم الهوية، وفي تحقيق سماته الاجتماعية وخصائصه المجتمعية.^(١)

وفي تقسيمات نظريات الجمال يوسم خطاب فن المسرح بامتياز ثنائي بعده فناً زمكانياً يميزه عن بعض الأجناس الفنية الأخرى كالرسم مثلاً. فأن تكوين الصورة في خطاب العرض المسرحي تأخذ بأبعاد المكان وما تؤنثته الرؤية الإخراجية، وزمان له أبعاده المتحركة في إنتاج الصورة المسرحية. وعند الاتجاه الفلسفي الفينومينولوجي يتشاطر المكان لإنتاج صوته في متن خطاب العرض المسرحي ولدى المتلقي أيضاً، لذا تذهب بعض الآراء إلى عدّه نصاً لكشف وجود الشخصيات داخل المكان ذاته وخارجه لدى المتلقي بما يجعله "يتغلغل في أنحاء الجسد ويستقر في صميم الذات لذلك فهو يساهم في تشكيل وصياغة جانب من جوانب منظومة القيم لدى الإنسان"^(٢).

ووفق ذلك وبحضور المكان وهيمنته في منظومة خطاب العرض المسرحي فإن إنتاج الصورة المسرحية لدى المتلقي تتشكل بواسطة مكانية أثر ما يحمله من علامات، وأشكال تخص وشخص وألوان وأصوات، وبذلك فأن الصورة المكانية هي الأقرب من إنتاج استجابة لدى المتلقي وبإثارة جملة من أفكاره وأحاسيسه، فخبرة البعد المكاني لدى المتلقي أقرب إلى مكوناته الذاتية والشخصية وأبعاده ذات سعة التحديدية. فالصورة المرسل من خطاب العرض المسرحي وليده لحظتها القائمة المجسدة في الفضاء. ما يعني إيقاف الأحداث والأفعال القائمة في التاريخ الذاتي للأشياء/ العلامات المكونة للصورة وأبعادها الجمالية الممثلة في مجمل مكونات السونوغرافيا فالمكان هو بعد من أبعاد الذات التي تعنيها هي دون سواها من الذوات رغم إشارات العامة والمألوفة التي يبثها خطاب العرض فالمكان يتخذ صيغة أيونية لأول وهلة في استقبال المتلقي له. إلا إن مجريات الأحداث ترفع إلى تحول دلالي داخل العرض ذاته ولدى المتلقي أيضاً ذلك ما أسمته مقولات الفلسفة الظاهرانية بـ (القصدية) والمراد بها لدى (هوسرل) "توازناً بين بنية الفعل النونتيكي Noetic act (أي الفعل القصدي في جانبه الذاتي) وبين المضمون النونيماتيكي noematic content (أي النظر الموضوعي للفعل الذاتي)".^(٣)

وذلك يعني أن الصورة المرسل من فضاء خطاب العرض لها أن تتخلّى عن بعدها الموضوعي آن إستلامها من ذات المتلقي ليصبح مشروعاً حدسياً يهدف إلى الإملاء والتراكم والتجديد. وتتخذ الفينومينولوجية بعدها فعلاً للقراءة - الاستقبال ذات المتلقي فرصاً للمشاركة في إنتاج أو الإسهام في إنتاج صورة الخطاب العرض المسرحي حين تجيز لها مشاركتها في بث صورتها الذاتية ليكون خطاب العرض مساهمة ثنائية بين الذات المرسل - المخرج والمستقبل - المتلقي في مقولات الفلسفة الفينومينولوجية.

فالصورة في فضاء العرض المقترحة من قبل المخرج وطاقمه الفني (مؤلف، ممثل، سينوغراف) سينوغراف تعد منطلقاً لصورٍ آخر تالية بحكم (القصدية) منتجة من المتلقي وخبرته. وللفعل الاستقبال في عُرف الفلسفة الفينومينولوجية لخطاب العرض المسرحي يتيح فرصاً للمتلقي مغادرة سمات خطاب العرض المسرحي بكل اتجاهاته وتياراته ومذاهبه الفنية.

(١) عدد من المؤلفين، المكان العراقي جدل الكتابة والتجربة، تحرير وتقديم: لوي حمزة، بغداد - أربيل، بيروت: دراسات عراقية، ط١، ٢٠٠٩، ص١٢.

(٢) خالد حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة. الخطاب الروائي الأدوار الخرائط أنموذجاً، كتاب الرياض. الرياض: مؤسسة اليمامة، ١٩٨٣، ص١٠٧.

(٣) سعيد توفيق، دراسة فلسفة الجمال الظاهرانية، ط١، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٢، ص٣٢.

فالفيونولوجية غير معينة بسلطة الخطاب الشكلية الخاصة بمدرسة ما (الكلاسيكية، تعبيرية، واقعية، الخ). بقدر منح المتلقي فرصاً لاستقبال الخطاب وفق إنعكاسه على شاشته الذاتية خارج مرحلتها التاريخية وواقعيتها المحصنة إذ يدحض (هوسرل) في جملة إشارات إلى تلك الفعالية في استقبال الخطاب الجمالي مثل^(١):

١. ظواهر الفيونولوجية المتعالية ستكون مميزة بأنها لا واقعية.

٢. ان الفيونولوجية تقوم بدقة على كشف هذا اللا واقع.

٣. التخيل التوهمي يكون العنصر الحيوي لعلم الظواهر.

وصورة أو صور خطاب العرض المسرحي في مجمل منظومته الفنية مشروع ليس للتذكر والاسترجاع بقدر بناء منظومة الصور المعبرة عن الذات في استجابتها لرسائل الخطاب المسرحي وفضاءه من العلامات وعند الظاهراتيين تصبح الصور المسرحية إعادة لتشكيل الصور وفق قوانين الذات المستقبلية للخطاب المسرحي تلك الذات التي تمنحها المقولات الفلسفية والجمالية للفيونولوجية سمة الشروع بالوعي اتجاه العلامات المسرحية، فالمتلقي هنا وفق فعالية الاستقبال الفيونولوجي يكون هدفاً قصدياً بعده "نوع من الذات المؤسسة ... ذات تهب المعنى بوساطة أفعال الوعي".^(٢)

وفعل الاستقبال الفيونولوجي لا يقر بالمقولات الارسطية التي تهدف إلى التطهير التي اعتمدته العروض المسرحية طويلاً. فالذات هنا خارج العاطفة والخوف لتكون ذاتاً لها وعي يتأتى من تزامنية خطاب العرض المسرحي مع متلقيه.

وإذا ما أخذت الرؤية الإخراجية في المسرح الملحمي بعداً موضوعياً في قراءة الخطاب الجمالي وارتكازها على فلسفته المادية فإن خطاب العرض المسرحي في مقولات الفيونولوجي يقوم على إزالة الموانع الموضوعية، حيث ينتهي المتلقي أن يكون "مركز رؤيته يصبح الأشياء ذاتها حيث يتلاشى كل انقسام بين الرائي والمرئي أو بين الحاس والمحسوس، وحيث تزدوج قابلية الأشياء للرؤية قابلية أخرى في الجسم"^(٣).

فزمن التلقي يرتبط في خطاب العرض المسرحي هنا بعيداً عما أخذت به نظريات الدراما وفنون الإخراج التقليدية في اعتمادها الزمن داخل فضاء العرض ذاته لكونه زمناً إيهامياً يحمل سمة حقيقية "والواقع أن الدخول في لعبة الإيهام في المسرح هو قبول من المتفرج بالتخلي المؤقت عن الزمن الفعلي أو الزمن الواقعي ونسيان الحاضر، والاستغراق في زمن الحدث المعروض".^(٤) ويذهب زمن العرض لدى المتلقي في المسرح الملحمي إلى ثنائية زمنية مثل الحاضر/ الماضي فالزمن الحاضر هو "زمن المتفرج وزمن العرض) والماضي (زمن الحدث المتخيل" ويترك للمتفرج أن يقوم بالربط بينهما بشكل واع"^(٥).

وتلك إشارة تؤكد على تفاعل مع خطاب العرض دون توزيعه إلى نصوص مثل نص الكاتب نص الإخراج لتنتهي عملية التلقي عند الذات بكل مستوياتها كونها حاملة للتصور المحيط بحياتها من دون وسيط خارجي يلزمها الأخذ بمعطياته.

(١) للمزيد ينظر: مجموعة من المؤلفين، قرن من الفلسفة، ت: مورييس جلال، ط١، دمشق، دار قدس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢، ص٢٠٦.

(٢) جوديث بتلر، الذات تصف نفسها، ت: فلاح رحيم، ط١، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٤، ص٢٠٣.

(٣) ج. هيو سلفرمان، نصّيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ت: حسن ناظم وعلي حاكم، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢، ص٢٤٢.

(٤) ماري الياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط٢، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦، ص٢٣٩.

(٥) المصادر السابق نفسه، ص٢٣٩.

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات:

١. اعتمدت الفلسفة الظاهرانية في مجمل تحولاتها صيغة الذات مشتركاً للحكم على الأشياء ومقوماتها الحياتية.
٢. تعد الفلسفة الظاهرانية رد فعل ونزوع اتجاه الذات متجاوزة للاتجاهات الفلسفية التي جعلت من الواقع عاملاً موضوعياً.
٣. ثمة مواكبة للفلسفة الظاهرانية مع جملة اتجاهات أدبية وفنية اعتمدت الذات في فحصها للواقع والأشياء مثل التعبيرية والسيرالية والإنطباعية.
٤. تجاوز الظاهرانية ومفاهيمها اتجاه الأشياء واستقبالها وخطاب العرض المسرحي فيما يخص الجسد عنصراً رئيساً في إرسال العلامات.
٥. للظاهرانية انشغالها بالمكان محدداً الرؤية الذاتية، وما يعكسه في الذات من صور آنية. وذلك ما أخذت العروض المسرحية بعدها نتائج زمكانية.
٦. إن الأشياء في العرض المسرحي وليدة لحظتها الآنية وفق مبادئ وأسس الفلسفة الظاهرانية التي أخذت بها في تقويم الأشياء.
٧. إن الفلسفة الظاهرانية في مجمل تحولاتها غير معينة بالماضي أو الذاكرة الجماليات في قرارات الأشياء والفضاءات يجعلها في تجاوز خطاب العرض المسرحي الذي يرحل الأشياء والأفكار إلى لحظتها الفنية الآنية.
٨. إن استقبال مظاهر الأشياء هو فعل ذو حرية تخص الذات دون مرجعيات مجتمعة رسمتها وقائع التاريخ، فالذات منتجة للأشياء.
٩. لكل ذات رؤيتها لمظاهر الأشياء رغم اشتراكها مع الآخرين في لحظة الاستقبال لتلك الأشياء، وفي ظرفية زمكانية.
١٠. يأتي فعل الاستقبال خطاب العرض المسرحي وفق الفلسفة الظاهرانية بما يمنح المتلقي فرصاً لقراءة العرض وإشغال فراغاته أو بياضه.
١١. إن الأشياء في خطاب العرض المسرحي تبدو على وفق الرؤية الظاهرانية مستجدة في خصوصها داخل الظرف الزمكاني.
١٢. يحتفي خطاب العرض المسرحي بكل منظومته من العلامات البشرية والمادية والثقافية والسمعية من دون ميزة لعلامة دون أخرى، فكل العلامات ذات حضور قائم في الحاضر / الآن.
١٣. أن الذات المستقبلة لخطاب العرض وفق منظومتها الجمالية تتجاوز مقولات المنطق الأرسطي، وما يترتب عليها فعل (التطهير). فالذات وليدة مشاعر لحظتها القائمة في الآن.
١٤. يأتي خطاب العرض المسرحي من دون مرجعيات فنية أو أدبية أو مدارس إخراجه (واقعي - رمزي) ليكون للذات وقعها بمنح العلامات سمتها الذاتية.
١٥. أن اعتماد خطاب العرض زمنية (الآن) ومكانية (هنا) (الدازين) يوقف مسار الأحداث وفق آلية التتابع والتراتب، لذا فثمة تداعيات وإسترجاعات خاصة بالذات وتجاربها الشخصية .
١٦. يصاغ المظهر الزمني بسمات الدائرية، فما شرعت به الأشياء يتكرر في دائرة صورية، وهي سمة تنتجها الذات في تصور لمظاهر الأشياء والأفكار.

مجلة جامعة بابل / العلوم الإنسانية / المجلد ٢٤ / العدد ٣: ٢٠١٦

١٧. أن الوحدة الزمكانية في خطاب العرض على وفق الرؤية الظاهرانية لم تكن معطىً نهائياً، فهي نتاج الذات، أن استقباليها للأحداث أو الأشياء داخل تلك الوحدة.

١٨. تقدم سمة الأداء الذاتي في فعل التمثيل في خطاب العرض على الأداء الخارجي الموضوعي، لما للذات من إمكانيات في إنتاج صور ومظاهر للأشياء.

الفصل الثالث

أولاً: مجتمع البحث

شمل مجتمع البحث (٦) عروض للمدة من ٢٠١٤ - ٢٠١٥ باختلاف الأساليب الإخراجية. وكما في الجدول الآتي:

جدول (١) مجتمع البحث

ت	اسم العرض	المؤلف	المخرج	السنة	مكان العرض
١.	مطر صيف	علي عبد النبي الزبيدي	كاظم النصار	٢٠١٤	المسرح الوطني
٢.	استيلاء	هوشنك الوزيري	إبراهيم حنون	٢٠١٤	المسرح الوطني
٣.	انا والعذاب وهواك	عواطف نعيم	عواطف نعيم	٢٠١٤	المسرح الوطني
٤.	انفرادي	حيدر جمعة	بديع نادر	٢٠١٥	المسرح الوطني
٥.	العباءة	سعد هدايي	سعد هدايي	٢٠١٥	معهد الفنون الجميلة
٦.	إعزيزه	جماعي	باسم نصيف	٢٠١٥	منتدى المسرح

ثانياً: عينة البحث: تم اختيار عرضين مسرحيين، إذ إختارت الباحثة عرضين أحدهما (مطر صيف) للمخرج (كاظم النصار) وعرض (العباءة) للمخرج (سعد هدايي) قصدياً وفقاً للمسوّغات الآتية:

١. مشاهدة العرضين.
 ٢. مشاركتها في مهرجانات محلية وعربية.
 ٣. توفر المصادر ذات العلاقة، ومنها مشاهدة العروض المسرحية.
- ثالثاً: أداة البحث

١. تم الاستناد الى المسوغات التي أسفر عنها الاطار النظري بوصفها أداة بحث.
٢. من خلال مشاهدة العروض

رابعاً: منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي / تحليل المحتوى في تحليل عينات البحث.

خامساً: تحليل العينات

أولاً: عرض مسرحية مطر صيف

تأليف: علي عبد النبي الزبيدي

أخراج: كاظم النصار

تاريخ العرض: ٢٠١٤

مكان العرض: بغداد/ المسرح الوطني

تذهب الحكاية المسرحية إلى عدوة الزوج/ فلان إلى بيته بعد غياب عن زوجته/ فلانة لمدة عشرين عاماً، ليتم عرض الأحداث من قبل الزوجة وفق ذكرياتها التي توقفت عند حدود تلك المدة، فالزوجة / فلانة تظل في

محمل ذكرياتها مشدودة اتجاه الماضي بوقائع الحاضر القائم، في وقت لا يملك الزوج/ فلان إلا الرجوع إلى تلك الذكريات وإعادة تنشيطها في ذات زوجته.

وتتوالى الأحداث، حيث تتطلع الزوجة عبر كل رجل يطرق بابها بأن يكون هو الزوج الغائب، لتنتهي إلى حالة من الأعياء، حيث لا وجود لأي رجل في حياتها ولتعيش حالة من الترقب والانتظار.

فكان توالي دخول الأزواج الثلاثة، مثلاً على بعد الذات في رؤية الوقائع في حالة وقوعها وتوقعها إلى عزل كل ذكريات وأحداث الماضي، وهو ما تختلف عنه زوجها / فلان(١) الذي لايجيد سوى العودة إلى الماضي بكل معطياته من الأشياء والأفكار والدلالات الجسدية.

فلان(١) : لا أصدق أنني عدت إليك.

فلانة: المهم أنا أصدق أنا لك.

فلان ١: أأزال حبك لي كما تركته آخر ليلة.

فلانة: حب؟ ماذا المهم أنك عدت

فلان ١: احتاج إلى أن تقولي أحبك.

فلانة: دعني اعتد على وجودك في روعي(١) / ص ٢٠١.

فالزوجة/ فلانة وأثر الانقطاع والتواصل مع زوجها ليس لها إلا أن تعيد تجميع ذاتها في اللحظة القائمة للتعرف جلياً إلى زوجها.

لذا فإن البنية الزمنية لدى ممثلة شخصية فلانة/ الزوجة توقف بخط الزمن الواقعي القائم على توالي الماضي - الحاضر - المستقبل، فهي في وحدتها الاجتماعية لها ما تسوغ به ذاتها عبر الحاضر القائم والناج من معاناتها النفسية، لذا فإنها لا تعود إلى وقائع الماضي لتعيش اللحظة ذاتها، وما ينعكس من بعد على دالاتها الجسدية والنفسية التي تجد طريقها في علاقاتها الآنية مع فلان(١) / الزوج.

إن محاولات فلان(١) / الزوج في أسترجاع ذكرياتها الماضية، لا يجد له استجابة لدى فلانة/ الزوجة مهما حمل من دلائل نفسية ومادية مثل الأغاني والطور ودالات الجسد، فتلك الدالات وليدة الماضي ذاته، فالواقع (هنا، الآن) لدى فلانة، الزوجة ليس في حاجة كبيرة لخلق مبررات وجود الأشياء، ذلك أن مصدر معرفتها هي معاشتها للأحداث وهو ما يوقف تدفق الزمن لها، أن ما تنتشده فلانة/ الزوجة هو إيقاف فعل الذاكرة التاريخية المشتركة مع فلان(١) / الزوج فلا قيمة لمجمل الأحداث خارج لحظتها الآنية القائمة ما فتح مساحة للصراع بين الماضي ودالاته الواقعية والتي يلوذ بها فلان(١) / الزوج وبين أحاسيس فلانة/ الزوجة الحاملة لكل حقيقتها الذاتية.

وفي الظاهرانية (الفينومينولوجيا) ما يؤشر إلى هذا الشأن، فبخصوص الزمن الفينومينولوجي، فإن الذات تعتاد على النسيان وقطع استمرار الذكريات والصور ليكون الحاضر هو الناتج لها.

وفي أعراف الظاهرانية هذا الشأن يقرب الذات/ فلانة من سمات المخيلة ويجعل من فلان/ الزوج أقرب للذاكرة أو الذكريات الواقعة في فضاء التاريخ.

((فلانة: إنك لم تغب عني . بل لم يكن لك أي وجود من إنني آتيك بالشوق واللهفة والعناق.

فلان ١: ما أقساك ، كل هذا الكيان ولم يكن لي وجود .

فلانة: كيف لي أن أوضح؟

(١) على عبد النبي الزبيدي، عرض بالعربي، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ٢٠١١.

فلان ١: يمكنني أن أحكي لك عن العشرين عاماً التي مضت.

فلانة: ستحكي ... أعرف هذا ولكنك لست الذي حدث له ما حدث؟.

فلان ١: (يصرخ بها) احدث لمن إذن؟

فلانة: لزوجي ... (ص ٢٠٧).

وبذلك فإن العرض في حوار وصراع وجدل الشخوص يؤشر إلى سمة (ظاهراتية) وهي غياب الحقيقة.

فما يرسله الزوجين لا يعتمد أية حقيقة، فلكل ذات حقيقتها الناتجة من تجربة ما تخصها هي. وقد بني مسار العرض المسرحي على تأجيل البت بكل حدث وصولاً إلى النهاية المفتوحة دون رأي بيت بالحقيقة الموزعة على الشخصيات وهو ما يتوصل إليه المتلقي للعرض أيضاً، فسرد الأحداث يتم بطرق مختلفة دون التزام بالوصول إلى اصل الحدث أو الفكرة، فمعرفة العالم لدى الزوجة/ فلانة يتم من لحظة ما. فالذات تتواصل مع ذاتها اعتماداً ما هو خارج كيانها وتجربتها الشاخصة في وحدة الزمان/ المكان، ويترب على ذلك أن تتجاوز فلانة/ الزوجة كل ما يحيطها من علاقات ذات بعد تاريخي أو حسي أو سمعي، مثل التسجيل الصوتي/ الأغنية/ الوسادة/ العطر/ الملابس لتكون تلك العلامات سليفة ماضٍ لم يعد قائماً في يومها الحاضر، فالأغنية التي أتت بصوت المغنية العراقية (سينهاكوبيان) التي ترددها أشرطة التسجيل لدى فلان(١)/ الزوج وترد بدأت مقطع (إزغيرة جنت وأنته إزغيرون) دالة جوهرية لدى فلان (١)/ الزوج يسترجع بها لحظات تاريخية للعلاقة مع فلانة/ الزوجة. غير أنها أي الأغنية تصبح في لحظة فلانة/ الزوجة صوت أجوف دون أية ذكريات حسية.

والرمز الصوتي هذا (الأغنية) يخص فلان(١)/ الزوج الذي احتفظ بكل معطيات التاريخ طوال عشرين سنة ماضية. فالرموز في ثنائية تشطر بها بين ذاتية تمثل حقيقة لدى فلان(١)/ الزوج أو مظهراً لدى الزوجة/ فلانة التي تستبعد أية تقارب بينها والأشياء والرموز المحيطة. وبقدر ما تبدو الأشياء ذات بعد نهائي مستقر في أشكالها ووظائفها لدى فلان(١)/ الزوج فإنها لدى الزوجة / فلانة في تبدل حين تمنحها وظائف جديدة أو تتجاوز حضورها المادي والتاريخي، ومن هنا فإن الأشياء في العرض (الظاهراتي) ليس لها أن تختتم بمسميات واقعية/ واستنتاجات حاسمة في فضاء العرض.

والأشياء في العرض (الظاهراتي) مسوغة لتراكم الصراعات داخل الشخوص التي تنتظر إلى الأشياء على وفق ذاتيتها وتجربتها، وهو ما أدى إلى إخفاق الشخصيات في الاتفاق ما وسع من تنوعات الصراع داخل الذات وصولاً إلى الأشياء وفضاء البيت ذاته. فالغرفة التي يلجأ إليها فلان(١) بعد طرق الباب واعتقاد فلانة بأن زوجها الحقيقي قادم، تصبح مكاناً لكشف الذات وهي تقترب بذلك من دور المرأة التي تنتظر بها الذات إلى ذاتها متعرفة على كيانها الجسدي.

فكان دخول فلان ٢ ونظرة عبر فتحة مفتاح الباب إلى فلان ١ دلالة على أن الذات وانقسامها إلى ذوات عدة/ثلاثة، هي ذات واحدة نتعرف بها على الذوات الثلاثة في فضاء واحد رغم توالي دخولهم إلى بيت الزوجة / فلانة التي لا تُقر بهم أزواجاً وتظل في انتظار رجل آخر. ((فلانة: أنظر إليه من فتحة مفتاح باب الغرفة أنظر ...

فلان ٢: إلى من؟

فلانة: إلى زوجي الحقيقي.

فلان ٢: الحقيقي ((يذهب مسرعاً إلى الباب ينظر من الفتحة ... سرعان ما يترك الغرفة فزعاً.))

ما هذا إنه أنا؟ ماذا افعل أنا في الغرفة؟

هل أنا هنا أم هناك؟ أين أنا؟

فلانة: يمكنك الآن أن تغادر بعد أن تأكدت بعينك.

فلان ٢: أنا الزوج الحقيقي. أما هذا الرجل في الغرفة

هو المستنسخ وعليه أن يغادر حالاً.

فلانة: انه زوجي. أما أنت فلا أعرفك.)) ص ٢١٩.

ويتكرر فعل دخول الزوج الثالث/ فلان (٣) إلى البيت ومن ثم إلى الغرفة ليكونوا ثلاثة في فضاء واحد وصورة واحدة تستجمعها الزوجة/ فлана إزاء الشخوص الثلاثة ليكونوا ذاتاً واحدة هي من صنيعة الذات/ الزوجة.

ويمتاز العرض بسمة الظاهرانية بدخول الرجال في فضاء واحد وتوالي الحضور بألية التكرار الكاشفة لموقف الذات/ فлана الصارم إتجاه ذلك التكرار وتقديم الأزواج براهينهم الحسية والمادية، ما يؤكد حسن الذات/ فлана وردها لكل ما هو خارج ذاتها ومقوماتها الآنية الحاضرة:

فلان ٢: الهدوء الذي ألغى فيه .. لا أحتاجه يا زوجتي.

فلانة: أرجوك لا تتحدث عن الإلغاء: فإن امرأة لا تتذكر أنها كانت امرأة، وزوجة نسيت إن لها فراشاً دافئاً، وأم تبيس صدرها بانتظار طفل يأتي مع ربيحك المؤجل دائماً.

فلان ٢: أريد أن أكون زوجك، ربيحك.

فلانة: صعب جداً أن اجد لك المكان المناسب في قلبي، ص ٢١٧.

ويقترن فعل الإلغاء الذي تمارسه الزوجة/ فлана لكل الرجال عموماً في انتظار زوجها المأمول، فيها سعى إليه المخرج (كاظم النصار) من علامات دالة، ففي أعلى اليسار يلح المتلقي (منيكان) لرجل بنصف جسد ما يؤشر سمات الإلغاء التي اعتمدها الزوجة/ فлана، فالرجال الثلاثة أو الأزواج المفترضية هم ذوات عابرة طوال سنوات الغياب العشرين، كما وسعى إلى استخدام علامة الوسادة وهي في تعدادها واشغالها لفضاء المسرح مؤشراً لعدم أطمئنان الزوجة/ فлана لكل الأفكار التي تراودها حيال الرجال حين تقوم بنشرها في فضاء المسرح.

وأتاح عرض (مطر صيف) برؤية المخرج (كاظم النصار) دلالة ظاهراتية على مستوى الأداء التمثيلي، فالجسد لدى الظاهرتين بأبعاده الاجتماعية والطبيعية خاصة لا يمكن إستنساخها وترحيلها إلى ذات أخرى، وهو ما حملته المسافات الفاصلة بين فلان (١، ٢، ٣) الزوج، وفلانة، الزوجة، فليس ثمة ما يقارب من تماس جسدي تشترطه العلاقة الزوجية. لذا جاءت المسافات متباعدة أو دون تماس بين الزوجين/ الجسدي، فكان جسد ممثل/ الأزواج في ملاحقة لجسد الزوجة/ فлана النافر من أي تماس لكونه جسداً يخص ذاتاً لها ما يميزها خارج العلاقات الاجتماعية.

أن أجساد الأزواج الثلاثة/ فلان (١، ٢، ٣) هي أجساد ذات سمة حياتية طبيعية مألوفة، أما جسد المرأة الزوجة/ فлана فهو جسد ذاتي يخص حواسها دون تداخل مع الآخر خارج مدركاتها، وعند فلاسفة الظاهرانية فأن الجسد البشري له سمتان هما:

١. جسد ذاتي

٢. جسد موضوعي

وفي فضاء الأداء الجسدي فإن أجساد الأزواج الثلاثة فلان (٣،٢،١) هي أجساد موضوعية عامة تشترك مع سمات أدوارها الحياتية والأسرية، الزوجية.

أما جسد الزوجة/ فلانة، فهو ذاتي له خصائصه النوعية الذات الزوجة/ فلانة، وإزاء ذلك فشخصية المرأة في عموم مسارات العرض وأحداثه هي خارج ما يسعى إليه الرجال الثلاثة من هدف للتقارب الجسدي الهادف إلى امتلاكها لتظل بعيدة وعصية على الاحتواء فيما تمارسه من إلغاء، وكما تذكر في حوارها السابق مؤكدة إياه ضمن حوار تواجه به زوجها فلان(١):

فلانة: حاولت أن أضع شيئاً على وجهي...قلت يجب أن أعيد حلاته القديمة من أجلك . لكنه يابس لا يستقبل الألوان، أردت أن أعيد تسريحتي التي تحبها، أن أردي فستاني الوردي ... هديتك في شهر زواجنا الذي لم يكتمل كنت أحاول أن أكون زوجة، لا فائدة يبدو أن المرأة الجميلة التي في داخلي غابت هي الأخرى. ص٢٠٥.

وبذلك فإن المرأة/ الزوجة/ فلانة لا تقر بنظرة خارجية لجسدها من قبل الآخرين بقدر اعترافها وتعرضها على ذاتها الجسدية .

ثانياً: عرض مسرحية العباءة

تأليف وإخراج: سعد هدايي

تاريخ العرض: ٢٠١٥

مكان العرض: معهد الفنون الجميلة / بغداد

ويذهب موضوع العرض المسرحي إلى معالجة أزمة، الذات البشرية وهي عائدة من الحرب والنتائج النفسية والاجتماعية التي حصدتها الحرب الطويلة. فالزوج/الجندي بذهابه إلى الحرب وأثر معاناته وظروف مواجهته للموت في جبهات القتال يعود فاقداً لأهم ملمح وجودي يمثل حياته الزوجية وأسباب استمراريتها.

فالحرب في مسارها المأساوي تتغذى على الإنسان ومجمل أمنياته الذاتية والموضوعية، تلك الأمنيات القريبة التي تطالها مخيلة الذات وتجسيدها في مظاهر حياته من أفكار ومشاعر وعلامات مادية تحمل رموز لكل أمنياتها.

والأحداث في مسارها تتشكل على طوق محيط بالشخصية/ الجندي/ الزوج لتقرر طبيعة وماهية الحياة المعاشة داخل فضاء البيت مع قرينة الزوجية. ويشير العرض إلى ذلك في واحدة من العلامات التي تهيمن في مسار الأحداث داخل وخارج أفكار ومشاعر الزوج/ الجندي ويتمثل ذلك في علامة (المجرشة) التي تقطن في يسار المسرح وهي في حركة دائمية في الدوران والسحق وتتخذ العلامات في فضاء العرض تحولاتها الظاهرية وفق طبائع ودواخل الشخصيتين الزوج/ الزوجة باتجاه المكان الأكبر الوطن.

فان مشهد ذهاب الجنود إلى جبهات القتال يقابله في مستوى ظاهراتي ذي سمة ومكانية عودتهم بعد نهاية الحرب وهم في حالة من العوق الجسدي والنفسي وأشكال العلامات في خلفية المسرح مظهر آخر يرسله العرض إلى المتلقي في مشهد إعدام الجنود الأربعة. وهي تقويسات يطرحها العرض للعلامات بغية منها سمة ذاتية من قبل المتلقي في فضاء المشاهدة.

وفي داخل الفضاء الإيجابي ممثلاً في بيت الزوجية، يتحول المظهر السلمي والرخاء الإنساني إلى ساحة حرب من نوع آخر له ظاهراتية الخاصة، فالحرب وكما ترد على لسان الزوجة إنها قد انتقلت إلى بيتي، أي إلى دواخلها وكل العلامات اليومية لبيت الزوجية، فما تراه الزوجة في واقعها المعاش داخل البيت

أو خارجه ممثلاً بالفئات الاجتماعية الأخرى مثل النسوة الجارات، يعكس تقاطعاً في تمظهرات الأشياء والأفكار فما تتركه الزوجة إزاء المشهد الاجتماعي يتباين وما يراه الزوج/ الجندي وما يحمله من جروح نفسية وجسدية لها انعكاسها في أدائه الجسدي الجنسي حيال الزوجة.

ولكل ذات أن تشكل المشهد وفقاً لمحمولاتها من الأفكار والأحاسيس الناتجة من الحرب وما يؤكد إنها - أي الحرب فعل لا يستثني أحداً داخل ميدان المعركة وخارجها في الحياة العامة الأبعد عن جبهات القتال.

وتنعكس ظاهراتية عرض العباءة في تشكلات العلامات والكتل الديكورية وإنشطاراتها أو إنقساماتها المتحركة لتشمل النوافذ والسرير والدواليب وعلامات غرفة الزوجية.

فالنوافذ تتبدل عبر علامة الزجاج التي تنتوع بتنوع الظروف النفسية للزوج والزوجة.

حيث يسود السلام والحياة الآمنة تحمل أناشيد الطفولة في بداية العرض والألعاب، ولذلك فإنها تضاء باللون الأبيض، إلا أن تلك الظاهراتية لم تستمر طويلاً لقيم طلاء زجاج النوافذ بالألوان الزرقاء أو السوداء دالة على الحرب وآثارها.

وتأخذ انشطارات الديكور سمة أخرى تنتزع على الحالة النفسية للزوجية، فكل ذات/فرد أن يتصور ويعكس ما يستقبله من تلك العلامات، وهي في حركة انفصال بعضها عن بعض، ويشمل ذلك أيضاً سمة داخل فراش الزوجة.

فظاهراتية الفضاء هنا لا تعكس مظهراً أحادياً معتاداً في الذاكرة الحياتية للفضاء الاجتماعي والنفسية ذاته. بل هي تحمل أفقاً ذاتياً لرؤية وفكرة كل شخصية داخل فضاء الغرفة ذاتها. فالزوج/الرجل بكل حضوره الاجتماعي والقيمي يتنازل عن مركزه في سطح السرير ليكون في وضع المتخفي تحت السرير، لتأخذ الزوجة/ المرأة دوراً رجولياً بديلاً لزوجها في سطح سرير الزوجية. وذلك ما يعكسه حوار الزوجة وهي تشكو حالتها واغترابها وحاجيتها الجسدية، بان (رجولتك من ورق)، وذلك ما حمل كل ذات تصوراتها للأشياء والظروف المحيطة.

ويحمل الزوج/ الجندي أفكاراً تخصه هو دون غيره نتيجة جرحه النفسي والاجتماعي إذ يستدعي تقولات الجارات اتجاه الزوجة التي تنقذ إلى ما يتمتعن به من حياة زوجية وصخب الأطفال. فكانت رؤية الزوج في سعي لخلق أفكار تخصه هو إلى المبالغة.

والعرض يؤكد إن تمظهرات الأشياء لها اختلافها وإن انعكاسها في دواخل كل ذات، وأنه يؤشر إن استجابة الزوجة/ المرأة هي غير استجابة الزوج/ الجهل حيال الأحداث الحياتية، فكلما يرد في حوار الزوجية اتجاه كل ما يحمله الزوج من معاناة انعكست على أدائه الحياتي وتجسدت في أفكاره وأحاسيسه وفعله الجسدي المعوق: هو

- الزوجة: (لا توجد إلا في رأسك).

وتتكشف أبعاد غربة الأشياء في مظاهراتها أشارت الزوج/الجندي العائد من الحرب، فالمكان/ البيت رغم أفئدة بعده مكاناً أليفاً يتحول بعد العودة إلى مكان سلبي يستنكر به ولا يستجيب له كما هو المتوقع في المظهر الحياتي للمكان نفسه (هذا ليس بيتي).

ويترتب على تلك التبدلات للمظاهر إن مكان البيت ذو سمة تخص حاضراً الزوج النفسي والاجتماعي وأزمته الذاتية، وينعكس ذلك على تبدل مظاهر الرموز والأشياء في داخل ذاته، فالرجولة مظهر مادي ورمزي وحياتياً تتجسد في بدائل وعلامات هي نتائج لحظة حسية تحملها ذات الزوج/الجندي، فالعودة إلى

الرجولة لا يتم بالاتصال الجسدي بين الزوجين ليتم ترسم الرجولة في التسجيل الصوري للحياة والحنين إلى أيام السعادة الأولى متمثلة في شريط التسجيل للأجساد بسمتها الطبيعية.

وتلك حالة من التوحد مع الظروف القائمة، وهو كذلك من خصائص مفهوم (القصدية) حين يتوحد ما هو خارجي/موضوعي مع ما هو داخلي/ذاتي، ووفق مسميات الظاهرانية بأن هناك واقعاً معاشاً من قبل الذات يخصها هي ذاتها وهو ما جسده علامة الكاميرا التي يحملها الرجل / الزوج.

إن حضور العالم المحيط نتاج الذات وليس العكس، فالذات هنا بديلاً للموضوع القائم لدى (هوسرل) وهو في الوقت نفسه تجاوز لكل الأفكار والأحداث السابقة أو الميتافيزيقيا، حيث تصبح الذات في واقعها الآن هي الفصل لما يجري أمامها.

ويأتي مشهد ما قبل الختام والخاص بفعل قتل الزوج لزوجته ومحاولة دفنها دالة ظاهراتية هي نتاج تصورات الذات للحدث نفسه.

فالزمان هنا هو زمن الذات/ الزوج وهو في معاناته الداخلية التي لا تعني أحداً غيره ولا يمكن كشفها إلا بدلالاته النفسية ذاتها. وهو شأن ظاهراتي يخص أداء الشعور للذات صوب الأحداث والمواقع والأشياء فالشعور هو سبيل أوجد للإدراك والاستجابة لكل ما يحيط بالذات/ الزوج والزوجة، أن تنتج ذاتها عبر الأشياء والأحداث، فما ينتج في أفكار تبدو في موقع المشاركة الإنسانية والزوجية محض أوهام ذاتية، ويتجسد ذلك في مجمل أداء الأفعال والشخص والامكنة والأزمنة.

فحدث حضور الجارات الأربع هو خاصية مشتركة بين الزوجين إلا إن استجابة كل ذات لها تباينها والاستجابة الأخرى، فالجارات الأربع أقل مرحاً لدى الزوجة التي تتعايش مع الحدث بإيجابية نسبية، إلا أنها ذات بعد يحمل سمات سلبية مطلقة بالنسبة للزوج كونه يرمز إلى فقدان الرجولة.

ولذلك فإن العرض اخذ في تأكيد دفع هذا المشهد إلى فضاء العرض أكثر من مرة تداعياً لظروف الزوج النفسية وتراكم سمات التأزم لديه.

ويكشف عرض العباءة عن سمة الظاهرانية في المشهد الأخير، حين يزعم الزوج قتل زوجته ويشيعها في رقصة تراجيدية ليذهب إلى يسار المسرح حيث (المجرشة) التي تديرها امرأة بعباءة سوداء. لتحضر الزوجة ثانية بصوت (حببي) ما يحبط أفكار ومشاعر الزوج تكون محض أوهام ذاتية تخصه هو في رحلة نفسية داخلية عمادها واسترجاع الزمان وظروفه المعتمدة داخل الذات حيث يظل المكان (المجرشة) قائمة، ما يعني أن الحدث أو الأحداث هي رحلة زمنية داخل الذات تنوعت على مراحل زمنية بين جبهة القتال/ بيت في شكل دائري ينتهي من حيث بدأ.

ولذلك تستمر رحلة دوران (المجرشة) داخل المكان وداخل الطرف الزماني للذات/ الزوج نفسه. فالماضي أو التاريخ هو ليس ماضياً، بل هو ماضي الذات/ الزوج رغم اشتراكها مع المجموع تحت مظلة الحرب ومأساتها فالزوج هو من يروي شخصاً عبر مجمل شعوره وقائع الماضي القائم هنا - الآن.

الفصل الرابع

أولاً: النتائج

١. تُقدم علامة المكان في خطاب العرض المسرحي في العينات عنصراً ظاهراتياً بما يحمله من علامات متنوعة.

٢. إسهام مجمل علامات العرض المسرحي في الأداء الظاهراتي ليشمل علامات التمثيل والديكور والملحقات المسرحية، ما يعني تكاملية العرض المسرحي في التواصل والإرسال.

٣. إنشطار الشخصية وتصارعها مع ذاتها حيال الحاضر/الآن والذكريات الماضية، ماسرّع من فعل إبعاد الصراع بين الطرفين زوج/زوجة، وهو مظهر ظاهراتي .
٤. إتسم العرضان بأسلوب التكرار للأحداث والأفكار لتنتهي بنية خطاب العرض بسمة الدائرية من دون نهاية حاسمة كما في دخول فلان (٣) في (مطر صيف) وفي مواضيع دوران المجرشة في عرض مسرحية العباءة مما يؤكد الحالة الظاهرانية.
٥. اعتمد العرضان في استعانة بعدة تقنيات ذات إحالات بصرية أو سمعية ظاهراتية كونها وثائق ودلائل كاشفة عن الماضي. لدى كل شخصية مثل (الكاميرا) في عرض (العباءة) و (الشريط الصوتي) في عرض (مطر صيف).
٦. إحتفاظ كل شخصية بما تعتقده وبما تراه في حياتها من أشياء وأفكار ودلالات من دون سلطة من الآخر الزوج/الزوجة.
٧. للمرأة/الزوجة أفقها في البت بالأحداث وإنتاج الأفكار من دون هيمنة الرجل/الزوج، رغم الرابط الاجتماعي الجامع لهما/الزواج.
٨. تذهب المعالجات المسرحية إلى فضاء البيت فضاء اجتماعياً تتأسس عليه قيم المجتمع وفقاً للقيم السائدة في أركانه وبين شخوصه.
٩. للجسد سمته الظاهرانية وحضوره نظيراً للمكان في الإرسال وحمل العلامات من كلا الطرفين.
١٠. تظل للذات قناعاتها النهائية في آرائها وتصوراتها للأشياء ما أقام فاصلاً مادياً ونفسياً بين الأزواج في فضاء ظاهراتي مثل البيت.
١١. للاتجاه الاخراجي/التعبيري حضوراً في أداء منظومة خطاب العرض عبر تصورات الشخوص كل شخصية وأعطى لها من مظاهر للأشياء بكثافة نفسية داخلية.
١٢. إن خطاب العرض المسرحي وفق الرؤية الظاهرانية، يسعى إلى الاختزال والرشد في حضور العلامات والثيمات، فثيمة الحرب رغم سعتها الدرامية تختزل في بعض العلامات داخل البيت أو الشخصية.
١٣. جاء توظيف المدركات الحسية مثل (اللمس، السمع، الشم، البصر) والعلامات التي حملتها (العطر، شريط التسجيل، الصوت، اللون، الصور، الجسد الإنساني)، بإحالات تهدف إلى مستويات إدراكية الذوات/الأزواج.
١٤. مغادرة الجسد لايقونيته في خطاب العرض برؤية الظاهرانية ليكون علامة الظروف من النفسية للذات أو الآخر.

ثانياً: الاستنتاجات

١. إن استقبال العرض المسرحي وفق الرؤية الظاهرانية يتسم بالديمقراطية، وإيقاف سلطة العرض الأحادية لخطاب العرض.
٢. التوزيع على مستوى الأداء الظاهراتي لايتوقف على الجسد البشري ومقدرته في التحول داخل الفضاء الحياتي، فلأشياء أدوارها التي تجسد الوجود الإنساني.
٣. يعد الفن المسرحي بسمته الأدائية/التجسيدية متبنياً للأفكار الفلسفية ومنها الفلسفة الظاهرانية.
٤. إنفتاح المكان الظاهراتي في العرض المسرحي إرادة مقصدية ذاتية خارج مظهره الاجتماعي الحقيقي المشترك بين الذوات/المجموعة.

مجلة جامعة بابل / العلوم الإنسانية / المجلد ٢٤ / العدد ٣: ٢٠١٦

٥. ان خطاب العرض المسرحي على وفق الرؤية الظاهرانية يتجاوز مفهوم الصراع اتجاه النقض، فكل ذات قناعاتها القائمة التي تحتاج بها ضد الطرف الآخر.

المصادر والمراجع

- إبراهيم، زكريا: دراسات في الفلسفة المعاصرة، القاهرة: دار مصر للطباعة، د.ت.
- انفزرو فتحي، هوسرل ومعاصرة. من فينومينولوجية اللغة إلى تأويل الفهم، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦.
- باشلار جاستون: التحليل النفسي للنار، تر: زينب محمود الخضيرى، ط١، القاهرة، دار شرقيات، ٢٠٠٣.
- _____: الماء والأحلام. دراسة عن الخيال والمادة، تر: علي نجيب إبراهيم، ط١، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٧.
- بتلر، جوديث: الذات نصف نفسها، تر: فلاح رحيم، ط١، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٤.
- بروك، بيتر مع بابلويه دنيس، جورج بانو، بنسياننا شكسبير يمكن العثور عليه ثانية، تر: محمد سيف، ط١، بغداد، دار ومكتبة عدنان، ٢٠١٣.
- بو الشعير، عبد العزيز: غدامير من فهم الوجود إلى فهم الفهم، ط١، الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠١١.
- بوبنر روديجر: الفلسفة الألمانية الحديثة، تر: فؤاد كامل، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧.
- توفيق سعيد: الخبرة الجمالية دراسة فلسفة الجمال الظاهرانية، ط١، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٢.
- _____: دراسة فلسفة الجمال الظاهرانية، ط١، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٢.
- ج. سلفرمان هيو: نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم وعلي حاكم، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢.
- جادامر، جيورج هانز: تجليات الجميل، تحرير: روبرت برناسكوني، تر ودراسة وشرح: سعيد توفيق، القاهرة: الهيئة العامة لشؤون الأميرية، ١٩٩٧.
- الجبوري، زهير، ياسين النصير: المكانية في الفكر والفلسفة والنقد، دمشق: دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.
- جرين، مارجوري: هيدجر، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٣.
- الحافظ، منير: الجمالي المعيار في فن اللامعقول، ط١، دمشق: دار الفرق للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.
- حسن، عز الدين مجدي: من نظرية المعرفة إلى الهرمينوطيقا، ط١، الديوانية: دار نيبور للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٤.
- حسين، خالد: شعرية المكان في الرواية الجديدة. الخطاب الروائي الادوار الخرائط انموذجاً، كتاب الرياض. الرياض: مؤسسة اليمامة، ١٩٨٣.

مجلة جامعة بابل / العلوم الانسانية / المجلد ٢٤ / العدد ٣: ٢٠١٦

- خوري، انطوان: معنى العني في قصيدة هوسرل، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت: مركز الانماء القومي (١٩/١٨)، شباط/اذار/١٩٨٢.
- دريدا، جاك: الصوت والظاهرة. مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل، تر: فتحي انقيزو (مقدمة المترجم)، ط١، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٥.
- الرويلي، ميجان والبازي سعيّد: دليل الناقد الأدبي، ط٢، بيروت: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠.
- الزبيدي، عبد النبي علي: عرض بالعربي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ٢٠١١.
- زيناتي، جورج: الفلسفة في مسارها، ط٢، بيروت: دار الكتاب الجديد، المتحدة، ٢٠١٣.
- سارتر، جان بول: ما هو الأدب، تر: جورج طرابيشي، ط١، بيروت: منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، ١٩٦١.
- ستولنتيز، جبروم: النقد الفني، تر: فؤاد زكريا، القاهرة: مطبعة عين شمس، ١٩٧٤.
- سعد، رشاد نبيل: دراسات انسانية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ٢٠٠٩.
- الشاروني، حبيب: فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، ط٢، بيروت: دار التنوير للطباعة والتوزيع، ٢٠٠٥.
- عبد الحافظ، مجدي: الوجود الإنساني متجسداً، مجلة (عالم الفكر)، العدد الأول، م٤٣، يوليو-سبتمبر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠١٤.
- عدد من المؤلفين، المكان العراقي جدل الكتابة والتجربة، تحرير وتقديم: لؤي حمزة، بغداد - أربيل، بيروت: دراسات عراقية، ط١، ٢٠٠٩.
- علي عواد: المسرح واستراتيجية التلقي. قراءة في نظريات التلقي المسرحي، ط١، الشارقة: دائرة الثقافة والاعلام، ٢٠٠٧.
- غادامير، جورج هانز: الحقيقة والمنهج. الخطوط الأساسية التأويلية فلسفية، تر: د.حسن ناظم وعلي حاكم صالح، ط١، طرابلس: دار اويا، ٢٠٠٧.
- ليشته جون: خمسون مفكراً أساسياً معاصراً من البنيوية إلى ما بعد الحداثة، تر: فاتن البستاني، ط١، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٨.
- الياس، ماري وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط٢، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٦.
- مجموعة كتاب: الفلسفة الحديثة نصوص مختارة، تراختيار: محمد سيلا وعبد السلام بلعيد العالي، ط١، الرباط: دار الامان للنشر والتوزيع، ١٩٩١.
- مجموعة من الباحثين: جماليات المكان، ط٢، الدار البيضاء، د.د، ١٩٨٨.
- مجموعة من الكتاب: الدائرة التأويلية. تجاوز اغتراب الوعي الانساني، اشرف وتقديم. د. عبد الله بديمي، الديوانية: دار نيبور للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١٤.
- مجموعة من المؤلفين: خطابات ال(ما بعد) في استفاد أو تعديل المشروعات الفلسفية، إشراف وتقديم: علي عبود المحمداوي، ط١، الرباط: دار، ٢٠١٣.
- _____: قرن من الفلسفة، ت: مورييس جلال، ط١، دمشق، دار قدس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٢.
- محمد رافع سماح: الفينومينولوجيا عند هوسرل، دراسة نقدية في التجديد الفلسفي، ط١، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩١.

مجلة جامعة بابل / العلوم الانسانية / المجلد ٢٤ / العدد ٣: ٢٠١٦

- محمود، بدوي عبد الرحمن: الزمن في المذهب الوجودي عند مارتن هيدجر، مجلة عالم الفكر، المجلة الثامن- العدد الثاني، يوليو، اغسطس، سبتمبر، ١٩٧٧.
- محمود شريف دريد: الكيفيات الحركية نظم بنية الزمن في فن الفيلم، ط١، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٢.
- المصدق إسماعيل: أزمة العلوم الاوربية والفينومينولوجية الترانسندنتالية، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد ٢٥ و٢٦، بيروت، ٢٠٠٩.
- مهيبيل عمر: من النسق إلى الذات، ط١، بيروت: الدار العربية للعلوم، ناشرون: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٧.
- ميلز سارة: الخطاب : ت: غريب اسكندر، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٥.
- هاينمان مارغر وهاينمان فولفغنغ: أسس لسانيات النص، ت: موفق محمد جواد، المصطلح بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ط١، ٢٠٠٦.
- هيدجر مارتن: الكينونة والزمان، تر وتقديم وتعليق: فتحي المسكيني، ط١، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠١٢.
- _____: اصل العمل الفني، تر: ابو العيد دودو ، ط١، كولوبينا، منشورات الجمل، ٢٠٠٣.
- ورنوك ميري: الذاكرة في الفلسفة والأدب، تر: فلاح رحيم، ط١، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ٢٠٠٧.