حركية الرؤية الإخراجية على وفق المنهج الظاهراتي
(صلاح القصب أنموذجا)

المدرس الدكتور

جاسم كاظم عبد

كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد

مشكلة البحث

العرض المسرحي مشروع دلالي وجمالي، عالم خيالي يولد من رحم العالم المعيش، ويتحدد من خلال الفحص المستمر لعملية التفاعل المتداخلة بينه وبين الوعي داخل منظومة تاسيسية انتاجية ثقافية تظهر فيها الممارسة الجمالية بكونها فاعلية اتصالية مشتركة تنتج تقابلاتها رصداً لافاق متداخلة من الحقائق التاريخية حيث تمتاز كفاءة العرض الموضوعية ببناء نظام جديد من الخيارات النظرية والعلمية لتؤسس مفاهيمها خطابات معرفية متعددة ذات قيم فنية جوهرية.

وفي العرض المسرحي يتم اعادة بناء هيكلية بنائية من التصورات والنزعات الانسانية التي تدفع بالموضوعات الجمالية والعقلية الى تاثيراتها في مسار التطور التاريخي، لذلك دخل العرض في تحليل موجوداته بفعل علاقاته المتجاورة مع نظرية العلم والمعرفة والتي وجدت تعميقاً لمهامه المعرفية من خلال الانعكاس المفهومي للاشياء- المقولات- وهي منتجات تاريخية ساهمت حركيتها من خلال تحديداتها الذاتية والموضوعية في مسار حركة الواقع، لهذا عمدت على رؤية جديدة لفهم-الذات والوعي معاً- اعتمادا على المقومات الما قبلية بصورة تؤدي الى عرض نظامها الشامل بكليته العضوية، بوصفها تمثلات عقلية للعيني، وهي مرحلة الاكتشاف بين المصادر المادية وبين الحواس، او بين الحس والمحسوس لكي يتم استخلاص رؤية شاملة للعالم عن طريق التعرف على شكل الوعي المهيمن على حقبة تاريخية بأكملها ومعرفة الخصائص الاساسية للوعي البشري عامة، فالذات نموذج داخلي تتحقق عبر مسار من الوقائع والحالات والعلاقات على شكل صورة- مفهوم- نظرية – كي تحقق- الذات- تفاعلها مع العالم، في دراسة الظواهر كما هي في ذاتها، لهذا وكما يقول "هوسرل" لا يوجد موضوع بدون ذات وتتم معرفة اشكال الظاهرات وجوهرها والثانوي الذي يحتويها من خلال معرفة مسارات وصور وبنى الوعي الانساني، وبذلك تكون مشكلة البحث .

حركية الرؤية الإخراجية وفق المنهج الظاهراتي

هدف البحث

يكشف البحث عن مستويات الممارسة الفعلية للرؤية الاخراجية في المنهج الظاهراتي.

تحديد صطلحات البحث

الظاهرة : هي الموضوع غير المحدد لعيان تجريبي وهي وحدة الظاهر والباطن.

شكل الظاهرة : وهي اختلاف الظاهرة المرئية في العيان وفقاً لروابط معينة.

الظاهر: يدل على صلات الشيء المعني بالاشياء الاخرى ويصف الوسط المحيط ومكان الشيء فيه.

الباطن : هو تركيب الشيء نفسه، بنيته، مواصفات عناصره والروابط فيما بينها.

الوعي : وهو المجمل الكلي للعمليات العقلية التي تشترك ايجابياً في فهم الانسان للعالم.

الرؤية : مجموعة من التصورات والمفاهيم، قائمة على انشاء صور حسّية عيانية ملموسة لمختلف الظواهر عن طريق اشكال التأمل الحسي كالاحساس والادراك، وينعكس فيها صفات الموضوع الجوهرية عن طريق المفهوم، ويتجلى الخيال فيها ثم عملية الخلق والابداع.

المنهج الظاهراتي: دراسة ووصف الماهية- الجوهر- القائم في الشعور، واستبعاد التأريخي والايديولوجي عن الظاهرة، للوصول الى المعرفة المباشرة.

العرض المسرحي ومقتضيات المنهج الظاهراتي

ان العرض المسرحي يبدأ من نقطة معرفة الواقع الذي يتجسد فيها النظر إلى الشروط البنائية والعوامل الطبيعية على انها جزءا من الوعي، والذي يجد تطبيقاته العملية في خضوع الرؤيا الابداعية لمجموعة هائلة من المعطيات العقلية التي تساهم في ظهور جوانب المعرفة لتشكل الاساس الواقعي لعملية البناء والظهور.

فالعرض المسرحي الذي يعتمد عنصري التاليف والاخراج يتحدد مساره العقلاني في بناء الاشكال والمضامين على انها تمثلات متطابقة مع المباديء الاساسية للمعرفة العقلية، اذ تتمظهر تحققاتها التجريبية في ابعادها البنائية والإنشائية بعدها شروطاً لامتحان العقل على معرفة قدرته على التحليل والتركيب وإنشاء افكار فوق المعرفة الحسية والتحقق التجريبي لتصبح معانيها قوة يحددها العقل كفكرة.

وفي الفكرة يتم بلوغ معرفة الموضوع معرفة عميقة وشاملة، فهي الصيغة الأرفع لمعرفة العالم الخارجي، وعلى الصعيد العملي تساهم الفكرة على خلق صور ذهنية للأشياء بعملية انتقال من تفسير الظاهرة الى تحليلها وهي في منطقة الوعي، إذ يمكن اختبار صحتها عبر تحقق عالمها الموضوعي، حيث يتم ذلك بصيغ اولية سابقة على التجربة وملازمة اصلاً للحس والفهم، فالفكرة بهذه الشروط تمتلك طابعها

المتناقض، لذا فان المعرفة ليست مجرد تاثير الموضوع على الذات وانما تاثير الذات ايضا وبما ان الشكل الظاهراتي ليس مجرد تعينياً للفكرة، فهو بحاجة الى القانون الذي يخترق الظاهرة عن طريق تقريبه اليها والوقوف عند حدود الثنائيات المتضادة التي تسمح بالتمييز والفهم، ويغدو القانون قادراً على التفريق ما بين الظاهراتي والعرضي بواسطة تعميق اسس المنهج الظاهراتي الذي يدرس "ويصف الماهيات المدركة والتي تقوم في الشعور، بعيداً عن الشروط التي تؤدي الى تكوين المعطيات العقلية على الرغم من انها هي السبب في ظهور هذه الصور وهذه الماهيات في الشعور"[١] لتصبح الافكار الخالصة او الماهيات هي التي تنظم فكرنا وتعطي الموضوع معنى، اذ ان الفكر قادر على استخلاص فكرة خالصة على شكل صور تتعالى على جميع الصور العرضية.

وفي ميدان الظواهر وبواسطة الادراك الحسي تنشأ انطباعات يتولى الذهن ترتيبها وتوحيدها وتجميعها حيث "يتوقف الادراك الحسي الصادق للعالم الموضوعي على تطابق بناء صورة الموضوع الخارجي وبناء الموضوع نفسه"[٢] وهذا ما يسميه "كانت" بالاسكيم وهو الفكرة التي ندرك بها الشيء العيني، وبالاسكيم ترتبط الفكرة العامة بالتجربة، كما ان تطابقاً ملموساً ينتقل من النومين وهو الفكرة بشكلها العام الى الاسكيم وهو ادراك الشيء الملموس بشكله التجريدي العام، وهذا الانتقال يؤدي الى تحديد المعاني المتضمنة في العرض لذا فان "انتقال ذلك التجريد من النص الى العرض الى المتفرج، انما يكون طابعاً ملموساً للعرض، ولا يتم نتيجة للممثل او لعناصر المنظر، بل يكون رهناً لعقلية ووجدان ومخيلة، وكل ما هو تجريدي وله قدرة على تعميم او اعادة التركيب التي يمتلكها المتفرج لكي ينتقل الى التحديد، ويتحول المفترض في العرض الى مفترض جديد من قبل المتفرج"[٣]، ولايتم ذلك الا من خلال طريقين من طرق المعرفة الاول تركيبي والثاني تحليلي، فكل حكم اما ان يكون تحليلياً او تركيبيا، اما ان يكون قبلياً او بعدياً، والاحكام التركيبية هي "الاحكام التي تطلق على واقع التجربة، والحكم يكون قبلياً اذا كان مستقلا عن كل خبرة، بل مستقلاً عن انطباعات الحواس جميعاً، وجميع الاحكام التحليلية قبلية ويمكن اظهار صورتها وضرورتها المنطقية دون الالتجاء الى التجربة او الملاحظة"[٤] وبما ان "الفكر حاصل بذاته على شرائط المعرفة وان الاشياء تدور حوله لكي تصير موضوع وادراك وعلم"[٥]، لهذا فان احكام العقل العملي التي مظهرها التجربة والخبرة الناتجة عن تكرار المعاينة الحسية هي اوامر

---

(١) ينظر: سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٠، ص ٤٩.

(٢) يودين روزنتال، الموسوعة الفلسفية، تر، سمير علي، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٠، ص١٦.

(٣) عقيل مهدي يوسف، القرين الجمالي في فلسفة الشكل الفني، الشارقة، دائرة الثقافة والاعلام، ٢٠٠٥، ص ٣١.

(٤) يودين روزنتال، مصدر سابق، ص ٢٤٦.

(٥) يوسف كرم، تاريخ الفلسفة الحديثة، القاهرة، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦، ص ٦٣.

عقلية تقتصر وظيفتها على ارشادنا في اتخاذ القرارات وتوازن ما بين الرغبات والميول، وان تسلسل نمو المعرفة يبدا بالعينات الحسية ثم يتحول الى تصورات حيث تكون من واجب الذهن، اما المعرفة بالافكار فهي من واجب العقل، ومن حيث "الترتيب الزمني فانه لا معرفة تسبق فينا التجربة اذ يمكن ان تكون معرفتنا بواسطة التجربة هي الاخرى مؤلفة على ما نتلقاه من الانطباعات الحسية وما تنتجه قدرتنا الخاصة على المعرفة"[١]، فالظاهرة تعطي انطباعاتها الحسية على شكل انتاج شفرات دلالية لكل ما هو حسي ومرئي من خلال مرجعياتها القبلية، وهذا التحديد يتم عن طريق تجزأة الظاهرة الى عناصرها وتوحيد اجزائها وجوانبها فالظاهرة –الصورة– "لا تعمل من اجل ان يسهل– علينا معناها بل تعمل على خلق وادراك متميز للشيء"[٢]، فالظاهرة التي تتكدس وتتكشف لا يتم الوعي فيها بالموضوع وانما بالطريقة التي تعرف بها الموضوعات فهي لا تعزل نفسها عن الوعي من حيث جوهرها، وان الشكل القائم الذي يحدد وجودها هو الفكرة لهذا فالصورة التي تخلقها الظاهرة "يجب ان لا تفهم على نسخة مادية او شيء مادي ولكن على انها محتوى فكرة يكون الانتباه فيها مركزا على نوعية حسية بشكل ما"[٣]، وتبقى سلسلة الاستقطابات المتخيلة والواقعية تسير بشكلها الحي حين تنتظم الطريقة التي يتصرف بها الذهن على تاثير الموضوع تاركاً معرفته بالموضوع جانباً، تقع تحت تاثير ايقاع الموضوع الذي تتعرف عليه ثم تنطلق الى تاثيراته للحصول على وضعية جديدة ومختلفة عن سابقتها في تنشيط القوة المهيمنة على الفكرة باستحصال ارضية واقعية جديدة للموضوع لتتبين صفاتها الاخرى تبعا لادراكها موضوعاً اخر، فالظاهرة تلازم، مبدأها المتعالي "المبدا الذي بواسطته يتمثل قبلياً كل الشروط العامة التي بها وحدها يمكن للاشياء ان تصير موضوعات"[٤]، لهذا فالظاهرة اذ تحاول ان تكشف عن التنظيم فان وجودها مستقل عن ذهن العالم الذي يتوصل اليها فهي لا تنطوي على الموضوع، فلا وجود للظاهرة الا حين تنتظم معرفة "الوجود السابق للبنى والذي يمثل معرفة قبلية يمكن الانطلاق منها في التطور اللاحق"[٥]، وحين تفرق الظاهراتية بين الذهن والعقل فانها تصل الى توحيد مختلف المعارف التي تتم على شكل تصورات، فالعقل لديها ملكة استنباط الخاص من العام فهو لا يتناول الموضوع مباشرة، ولا يخلق التصورات ويهبها كل ادراكاته الحسية، لهذا فان امتثال الظاهرة عن طريق الادراك الحسي الماثل امام التجربة هو الذي يعطي ذلك الانعكاس الذي تدركه عناصر الادراك الذي يكون

---

(١) عبد الرحمن بدوي، امانويل كنت، الكويت، وكالة المطبوعات، ١٩٧٧، ص ١٥١.

(٢) طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، عمان، دار الشروق، ٢٠٠٠، ص ١٠١.

(٣) طاهر عبد مسلم، المصدر نفسه، ص ١٠١.

(٤) عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق، ص ١٦٤.

(٥) روجيه غارودي، البنيوية فلسفة موت الانسان، موسكو، ص٢٣.

بصرياً او لمسياً او سمعياً لذا "فالادراكات الحسية البصرية تتشكل من الاحساسات البصرية التي يجسدها شخص ما في علاقته بالبيئة واثر شكل الشيء الذي يحدد حركات اليد التي تلمسه وحركات اليد بدورها تحدد بناء الصورة البصرية ويتوقف الادراك الحسي على تطابق بناء صورة الموضوع الخارجي وبناء الموضوع نفسه"[١] ليهتدي بعد ذلك العقل وهو يواجه الذهن وقد امتثل الشيء في تطوراته الكاملة فاصبحت الظاهرة ذلك العيان الذي يدرك كوجود حقيقي وليس مفتعل فالذهن "ملكة انتاج امتثالات او ملكة تلقائية للمعرفة، وهو ملكة التفكير في موضوعات العيان الحسي، انه ملكة معرفة بواسطة تصورات"[٢] حيث يحقق الانسان ماهية الاشياء بفعل ادراكه لها وعملية ادراك الشكل والمادة هي بداية المعرفة وتتطور بفعل الاحكام التحليلية والتركيبية للعقل البشري، فالتوافق الذي يجري بين الخيال والفهم هو الذي يحدد الاحاسيس الخالصة، اذ تعتمد الصورة على الموضوع وما يثيره من تماثل "ان الموضوع الجمالي بينه وبين المتذوق علاقة تماثل في الشكل وهذا معناه انما يذهب الى عقل المتامل هو التماثل لهذه الصورة مع الطابع البنائي للشكل"[٣]، والمنهج الظاهراتي يفترض شرطين اساسيين هما المادة والشكل معتبرا ان المادة هو ما يرد من موضوعات حين تبدو لحواسنا، وهذه الموضوعات خارجية وهي اشياء في ذاتها، كما انها لا تحمل ترتيباً وليست لها وحدة كاملة، اما الشكل فهو الذي يرتبها ولا يستمد من التجربة فهو سابق عليها، فالشكل هو الذي يحول الانطباعات الحسية الى نظام من التصورات المعقولة كما ويؤدي هذا التقسيم لفهم الظاهرة تقسيم اخر وهو الحساسية وهي قدرة العقل فينا على قبول الظاهرة وهي الذهن، وفي هذه التقسيمات يكون الديالكتيك المتعالي هو تجاوز العقل لحدود التجربة لغرض تحديد الموضوعات بوصفها اشياء في ذاتها، ثم يظهر بجلاء وحدة المادة والشكل، على ان "المادة في حد ذاتها ليست استاطيقية في ذاتها، ولذا فلابد من ان تتخذ المادة صورة حتى يتسنى ادراك العمل الفني والشكل وحده هو الذي يجعل الانتاج عملاً فنياً، كما ان الشكل ليس عملاً عارضاً او طارئاً او ثانوياً"[٤]، فالظاهر والباطن أي الشيء الخارجي والداخلي اللذين يعبران عن جانبين مختلفين من الظواهر، وهما يُدخلان الظاهرة في وحدة امتزاجهما معاً، والذي يؤدي فيما بعد الى التفريق ما بين الماهية (الجوهر) أي موضوع المعرفة وبين الظاهر الذي يمكن رصده من خلال الحواس المختلفة، وجمعهما يؤدي الى وحدة المتضادات في الديالكتيك الظاهراتي وتتجلى "في صفات

---

[١] ينظر: يودين روزنتال، مصدر سابق، ص ٥٨٦.

[٢] عبد الرحمن بدوي، مصدر سابق، ص٦٦.

[٣] حكيم راضي، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦، ص ٥٢.

[٤] رمضان الصباغ، عناصر العمل الفني، الاسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ص ٢٣.

الشيء الظاهرية خصوصياته الباطنية، فان الباطن يتكشف من خلال الظاهر اثناء عملية المعرفة"[١]. وفي المنهج الظاهراتي لا يمكن تمثل الكل على انه محدد تحديداً دقيقاً وانما ينتقل هذا الكل-الواقع- الى كيانات مجردة دقيقة وصولا الى تحديدات اكثر عمقا وتجريدا فالكل لديها وحدة للتنوع، لذلك فان الفكر هو المسار الذي يتجمع كنقطة البدء للحدس والتصور، ثم يمكن بعد ذلك معرفة الواقع عن طريق الفكر الذي يستوعب ذاته ويتعمق في فهمه وادراكه ثم يتحول الحدس والتصور الى نماذج مفاهيمية للفكر، وعنئذ لا يبقى للواقع أي استقلالية خارجية أي ان الافكار الخالصة او الماهيات هي التي تنظم فكرنا وتعطي للموضوع المعنى القادر على تجسيد ذاته في وعينا، فالوعي "هو المجمل الكلي للعمليات العقلية التي تشترك ايجابياً في فهم الانسان للعالم الموضوعي، وان أي صورة حسية لشيء ما، أي احساس او مفهوم، جزء من الوعي بقدر ما يكون له من معنى محدد في نظام المعرفة"[٢] لهذا اذ يهتم المنهج الظاهراتي "بدراسة الماهيات المدركة والتي تقوم بالفعل في الشعور وطريقة وصفها دون النظر الى عواملها الطبيعية او شروط تواجدها والتي تؤدي الى تكوين معطياتها العقلية، على الرغم من انها سبب في ظهور ماهياتها وصورها في الشعور"[٣]، فانه يهدف للوصول الى بناء المعرفة المباشرة، لتكون منطلقنا اليقيني لكل معرفة يتم بناؤها عليه.

ان للمنهج الظاهراتي مقتضيات ومباديء، ففي الرد الظاهراتي نجد عملية الاختزال الذي يهدف الى استخلاص مضمون خالص للتجربة، عن طريق رد الشيء الى حقيقته الاولى بعد ان اختلطت فيه عبر التاريخ اثار مختلفة ايدجيولوجية وثقافية ليست من ماهيته، فالرد يستبعد هذه الاثار والغاءها ولوجوب الاهتمام بالماهيات لابد من وضع العالم خارج التداول بهدف تركيز الذهن على الافكار الخالصة، ونجد في تجارب وافكار المخرج الفرنسي "ارتو" عملية الاستبعاد لهذه الاثار التي تجعل من مسرحه عودة الى البدائية اذ يؤكد بان "حالتنا الاجتماعية والسياسية والاقتصادية يعتريها الخراب ولهذا السبب يجب تقويضها"[٤]، ان الرجوع الى الحقيقة الاولى وازاحة التراكمات التي نشات فوق بنيتها الحقيقية والابقاء على البداهات التي يحملها الفكر، ولانها من الوعي يقبلها كل من يطلع عليها دون حاجة الى برهان وهي عملية تآلف وعيه الخاص، لهذا فالجسم لديه "مصدراً لتجلي الروح باعتبارها مشابهة مجازية، فالميتافيزيقيا تتسرب عن طريق الجلد والهارمونات المبرزة خلال الصورة وتؤثر بالعقل بشكل مباشر"[٥]

---

[١] مجموعة مؤلفين، المعجم الفلسفي المختصر، تر، توفيق سلوم، موسكو، دار التقدم، ١٩٨٦، ص ٢٩٧.

[٢] ينظر، بودين روزنتال، مصدر سابق، ص٥٨٦.

[٣] ينظر، سماح رافع محمد، مصدر سابق، ص ٤٩.

[٤] حسين التكمجي، نظريات الاخراج، بغداد، دار المصادر، ٢٠٠١، ص ٧٤.

[٥] كريستوفر اينز، المسرح الطليعي، تر، سامح فكري، القاهرة، مهرجان القاهرة التجريبي، ١٩٩٦، ص ١١٣.

والرد الظاهراتي على نوعين، ففي الرد الظاهراتي المتعالي الذي "يضع العالم المادي بين شولتين وتعليق الحكم عليه بصورة مؤقتة، بغرض الانفلات منه وعدم الانغماس فيه، وبعد ذلك يتم توجيه انتباهنا الى الشعور الداخلي والى فعل الادراك ذاته"[١] والمقصود بفعل الادراك هو قراءة الواقع عبر ثلاث مراحل، حسية وادراكية ومعرفية ولا يختصر الادراك الحسي بمجرد تلقي المعطيات الاتية من الواقع اذ "تساعد المرحلة الحسية على اكتشاف مزايا الوسط الخارجي، وفي المرحلة الادراكية يتم تجاوز المعطيات الحسية الصرفة ليتم اعطائها شكلا معيناً، وفي المرحلة المعرفية يتم تاويل المعطيات"[٢] اما المتعالي فهو "كل ما يتعلق بشروط امكان التجربة وبما يسبق التجربة منطقياً من مقتضيات سابقة، والمتعالية، هي المعرفة الخاصة بامكان تطبيق ما هو قبلي ويبقى المتعالي في حدود العقل"[٣]، ويجري ذلك في العرض المسرحي على مستوى الشكل والمضمون معاً، فلا يكون الشكل في متناول الحواس بصورة مباشرة بل يتم اخفاء حقيقته مما يسمح بخلخلة الحواس لكي لا تظهر بصورة شاملة وانما تظل الحواس تبحث عن رسيمات ينظمها الدماغ تبعاً لقوانين الادراك مما يؤدي الى اعادة تكوين الاشكال المدركة بصورة مستمرة، وفي المضمون ايضا حين يتم تغييبه، فان معطيات الحس والعالم الطبيعي ترغم ادراكنا على تاويله وتفسيره ثانية ليتحول الى اسئلة مختلفة تنطلق من تمثلات العصر المتنوعة ومن النموذج الثقافي المتعدد، وفي النوع الثاني، الرد الصوري–الماهوي، الذي يتم فيه "التحقق الكامل للمعرفة اليقينية لكل حقيقة ممكنة، عن طريق ادراك الصور العقلية وماهياتها الحقيقة كما تظهر حية في الشعور، وهو عملية انتقال من العالم ومحسوساته المادية الخارجية الى عالم الشعور الداخلي"[٤]، والماهية كما يتصورها العقل المثالي مجموع الخاصيات الضرورية واللامتغيرة لواقع ما، وهي ايضا اداة مفهومية لا تمتلك واقعاً معزولاً عن الكلمات التي تعبر عنها، وتاسيسها يتم بالطريق الذي يعطي فعل الادراك، وفي العرض المسرحي وكما يقول بيتر بروك "اني ادرك الاشياء باحاسيسي لا بعقلي واحاول ان استقبل الاشياء من خلال حواسي، اما التفكير فياتي في مرحلة ثانية فهو هدف عملي"[٥]. وكذلك ما يقوله آبيا عن العمل الفني الكامل "ليس معنى استنباط عرض مسرحي من الموسيقى، ان الاصوات الموسيقية نفسها تصبح مصدراً للفكرة الدرامية، ان الموسيقى وسيلة لاستبطان الصورة الداخلية للاحساس الموسيقي"[٦].

---

[١] ينظر، محمد سماح انور، مصدر سابق، ص ١١٤.

[٢] ينظر: معجم العلوم الانسانية، تر، جورج كتورة، ابو ظبي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩، ص ٣١-٣٢.

[٣] ينظر: عبد الرحمن بدوي، امانويل كنت، مصدر سابق، ص ١٦٣.

[٤] ينظر، محمد سماح انور، مصدر سابق، ص ١٤١-١٤٢.

[٥] ينظر: سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ١٩٧٩، ص ١٠٥.

[٦] سعد اردش، نفس المصدر، ص ١٠٧.

والمبدأ الثالث في المنهج الظاهراتي تعليق الحكم وهو "طرد واستبعاد الاوامر التي لا يمكن التحقق منها برهانيا"[١]، وهي كل الاعتقادات التي لا يتسرب اليها الشك في وجودها فهي تمثل البداهة للعقل، ولا توجد خارج اطار حدود التجربة فهي فطرية في الوعي وتجعل التجربة والمعرفة امراً ممكناً، وهذا ما نراه عند باشلر والتي يسميها "ما فوق العقلانية" وهي "عبارة عن اثراء واعادة الحيوية الى العقلانية من خلال الرجوع الى العالم المادي مثلما تهدف السريالية الى اعادة الحيوية الى الواقعية من خلال الاحلام"[٢].

وفي العرض المسرحي حيث يتم القفز من صورة الى صورة يصبح الامساك بالمعاني والافكار المجردة امرا صعباً، فعملية استرجاع الصورة يؤدي الى نوع من التداخل، واخفاءاً مؤقتاً يسمح بمحو صور اخرى وينتج عن هذا الاخفاء تمثلاً مادياً للصورة حين تراها، وتمثلاً ادراكياً حين تسمعها وفي تجارب "كروتوفسكي" الاخراجية نرى ان فعل المشاركة لديه يتم عن طريق كسر الحواجز بين المرئي واللامرئي، وهذه التشاركية جعلته يعود الى البدائية والطقسية والاسطورة عن طريق "عروض شبه استفزازية تقوم على اثارة الدهشة والاعجاب والايماءة واستنفار الطاقة العضوية للممثل من خلال الجسد والكلمات والاشارات السحرية والحركات البهلوانية، حيث وفر مناخاً خارج الطبيعة البشرية..الى ما وراء الحدود البيولوجية"[٣]، وفي صلب الظاهراتية تقوم القصدية بنوع من التداخل ما بين الواقع والامكان، فهي تشير الى العمل بموجب مشروع ذهني لاستخلاص الرؤية الكلية للعالم ومركزاً حاشداً للذات المنتجة وكما يقول باشلر "في بعض الحالات غير العادية تكون الذات مركز احتشاد باكملها لانتاج الصورة"[٤]، كما تتضمن القصدية تمثلها الديالكتيكي التفاعلي ما بين الذات والموضوع فالصورة المطلقة التي يرصدها الوعي تشمل في نفس الوقت التنوع الواقعي للصور، ان هذا التمثل لا يجعلها فوق التجربة فلا توجد قصدية مجردة بل هناك فعل قادر على اكمال الافعال الاخرى، فالوعي هنا يتعلق بموضوع محدد ومقصود، ولكنه يتخذ شكلين للتناقض الاول ان الوعي حين يرتبط بموضوع معين فانه لا يكون حُراً، وان حصد الوعي على فعل القصدية الذي يعطيه المعنى، والثاني ان الوعي متشكل دوماً، أي انه منخرط في علاقات توجب عليه انتاجاً معيناً، لهذا فان القصدية لها عدة مظاهر، المظهر الاول بوصفها فعلا غائياً ويظهر ذلك في العرض المسرحي حين يكون مضمون ذو اهداف محددة نسميها فعل القصد، والمظهر الثاني بوصفها تمثلاً عقلياً أي انها تستطيع انتاج تمثلاتها نحو غرض

---

[١] ينظر: ادموند هوسرل، تاملات ديكارتية، تر تيسير شيخ الارض، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٨، ص ٤٦.

[٢] جون ليشته، خمسون مفكراً معاصراً اساسياً، تر، فاتن البستاني، بيروت، المنظمة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٨، ص ٢٥.

[٣] غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر، كمال قاسم، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢، ص ٢٣.

[٤] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الادبي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٧، ص ٢١٥.

ما، تتميز فيها الفكرة عن الغرض المفكر فيه، وفي العرض المسرحي يكون الادراك العقلي لاغلب الموجودات والاشكال هو تمثل نستخلص منه صورة مجردة لهذه الاشكال، وهذا ما يفعله الاختزال والتكثيف في رسم صورة معبرة للعرض المسرحي، والقصدية بوصفها ارادة، وهي الجمع بين فعلها الغائي وتمثلها العقلي، أي حضور الموضوع وتوجيه افعاله بموجب حضوره، وان هذا الحضور يبحث عن مقاصد افعال الغير وهذا ما يفعله العرض المسرحي لخلق منظومة اتصالية بين الاخرين بوصف هذا الاتصال هدفاً للعمل الظاهراتي، ومن هنا تستطيع الظاهراتية ان تحل تناقضاتها، فليست الظاهراتية ادراكاً حسياً مجرداً، وانما تدخل في ممارسة مادية لانتاج الوعي المغروز فيها.

وفي العرض المسرحي نرى كيف يتم تطبيق درجات "دانيال س،. دنيت" القصدية ففي درجة الصفر حين يتم التستر على الاشكال ومضامينها ليؤثر تاثيرا مباشرا على الغير من خلال تاويله المتنوع، وفي الدرجة الاولى يدفع الاشكال الى عمل اخر مختلف عن بنيتها لكي تتلائم مع مضمون جديد، وفي الدرجة الثالثة يريد العرض المسرحي ان يكشف عن مضامينه بدفع الاخر الى تقبله بكونه محتوى موجود سلفاً لديه، وهو نوع من المشاركة والاحتفالية"[1].

ويعتمد المنهج الظاهراتي على مرحلة الوصف والتفسير، اذ يقوم الوصف بتاشير وتسجيل معطيات الظاهرة بالوسائل العلمية المختلفة كالحدس والتامل الانعكاسي والتحليل، ويمكن اعتبار المقولات الثلاث لـ"بورس" تطبيقاً مفاهيمياً حول الوصف، ففي المقولة الاولى يقوم نمط الوجود على واقع كون موضوع/ذات، والذات هنا موضوعياً كما هي/انها وجود الشيء او الذات في ذاتها دون أي اعتبار اخر، حيث وجود الشيء دون استدلال منطقي عليه، كما في الاشياء التي ليست لها محتوى بعد، وهذا موضوع الحدس، والثانية ان نمط الوجود الواقعي والوجود المتجسد يتعلق بعالم الوجود ويعني ان الوجود متعلق بما قبله، حيث تبرز قوة الايحاء في العرض المسرحي لتشكل رؤية شاعرية للعالم، والثالثة ان الحدث المتوقع الوجود محكوماً بقانون يضبطه ويعني امكانية تعميمه[2]، وهذا موضوع التحليل، والعرض المسرحي صراع متواصل ضد اليقينيات لبلوغ الحقائق المؤقتة، والعثور على الاخطاء كما يقول "باشلر" وفي التفسير يتم تحويل خبرة الفهم الى تجربة كلية، اذ يميز "هيدغر" بين الفهم والتفسير "الفهم كمرحلة اولى يكون الناقد على وفاق وتوحد مع النص، اما التفسير كمرحلة ثانية عملية تطور الفهم بمثابة وعي مسبق وهي خبرة سابقة على الموضوعية ويكون الوجود معروفا من قبل بواسطة

---

(1) ينظر: جان فرانسوا دورنيه واخرون، معجم العلوم الانسانية، مصدر سابق، ص ٨٧٤.

(2) ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١، ص ٤٣.

المفسر"[١] وحقيقة التفسير ليست مطابقة لقصدية العمل الفني، ان العمل الفني يفتح الافاق لتفسيره، وفي العرض المسرحي يجري تمثلنا لعملية الاداء من خلال شبكة من الحدس والتصور والخيال، ففي الحدس يتعلق ادراكنا المباشر للافراد، وفي التصور الذي يشمل الخصائص العامة وهو عملية ترابط ثم الخيال وهو عملية خلق الاشياء وعمليا تكون الصورة هي الظاهرة التي تعني الموضوع غير المحدد لعيان تجريبي، ثم يدخل شكلها وهو اختلافها المُرَتب في العيان وفقا لروابط معينة، ففي مسرح "الواقعة" "يتم الاصرار على استخدام مجمل الانطباعات الحسية الانية التي تحدث في الحياة اليومية مصادفة والتي تنصب على انعدام القول وتؤكد دور الحلم وتؤيد الالية والمصادفة بوصفها خلقاً انياً جديداً"[٢] ، كما نلاحظ في تجارب "بيتر بروك" كيف ان عملية الاكتشاف تجري حين يتم تفسير انماط مختلفة من الوعي اذ "ان جوانب التجربة الانسانية التي تتسم بالعمق الشديد يمكن ان تكشف عن نفسها من خلال اصوات وحركات البشر، وذلك بكيفية تتلامس فيها هذه التجربة مع تجربة مثيلة لدى المشاهد مهما كان تكوينه الثقافي"[٣]، وفي التاسيس الظاهراتي يكون الوعي هو المسؤول عن عملية التاسيس وبعد "ان كان الوعي يتجه الى موضوعة ليكتشف فيه المعنى والدلالة، اصبح هذا الموضوع نفسه يتاسس في الوعي وليست له بنى مستقلة عن الوعي"[٤]، حيث يتم التفتيش في هذه المرحلة عن علاقات تخص رؤية العالم تنطلق من الوعي الى العرض المسرحي الذي يتشكل ضمن منظومة تواصلية ونسقية وتفاعلية تنبثق من مجموعة من الافكار الخالصة المجردة حاز عليها الوعي، وتظهر على شكل نماذج تجريدية هي تمثلات عقلية تخزن بموجبها الموضوعات وتحمل بعض المميزات الواضحة والقادرة على التطبيق كموضوع العرض بالجمهور، والعرض والواقع، والممثل بالممثل.

---

[١] ينظر: ماهر عبد المحسن حسن، جادامر مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية، بغداد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩، ص ٧٥-٧٦.

[٢] ينظر: سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٠، ص ٨٠.

[٣] كريستوفر اينز، مصدر سابق، ص ٢٥٤.

[٤] ينظر: سعيد توفيق، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، بيروت، المؤسسة العامة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٢، ص ٣٧.

منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الظاهراتي في تحليل العينة

عينة البحث : العروض المسرحية للمخرج صلاح القصب

تحليل العينة :

ان الرؤية الاخراجية نسيج متفاعل لمعاودة قدرة الفكر على انتاج نفسه، وخلخلة مراكز المقاربات التاريخية بعملية اختزال تدريجي لفكر الهيمنة المتسلط على الواقع، واستبداله بممارسات عقلية تنسجم مع الطابع النظري والمعرفي المتحكم في قوانين الممارسة العملية، وتركيز فكرة الداخل العقلي الذي يمثل استرجاعاً لعلاقات الفكر وقواعده المنطقية عن طريق كشف وبروز وحدة الظواهر ليكتسب الضمني مشروعه المترابط في الحركة الشاملة لعلم الظواهر، وفي ثنايا هذه الصياغات ينطلق- القصب- من التناقض الذي يجري ما بين النص والعرض.

ان النص لديه يمثل ضرباً من التعارض التأملي بين عملية الاتصال به والانفصال عنه حيث تنطوي مساراته على حفظ اشكاله الديالكتيكية التي تتستر على جوهره اذ يمثل النص مجالاً رحباً للظاهرة بطابعها النوعي حيث يتم ازالة ما علق به مما هو طاريء وثانوي والابقاء على ماهية تحت شروط العقل في قدرته على التركيب والتحليل، ففي نصوص-الملك لير- الخليقة البابلية- احزان مهرج- السيرك، الحلم الضوئي-هاملت- عزلة الكريستال، يجري الرد الظاهراتي على فحص الظاهرة -النص- عن طريق نبذ كل اشكالها الظاهراتية العالقة بها، ووضع العيني المشخص امام الوعي، ليتم تمييز الحقيقة الخالصة وقلب الفكرة الى موضوع، ليحل محل الظاهر ثم إيقاف تدفق الايديولوجي والتاريخي والتعبيري للظاهرة، واستبداله بعملية تعليق مؤقت ووضع- النص- بمجموعهِ بين هلالين والانتظار ريثما يتم العثور على مظهره العقلاني الجديد.

وفي عروض القصب يجري ادراك ماهية الواقع بوصفها اشكاليات يتم حلها بواسطة تعميق المعرفة بالظواهر ومساراتها، ووضع المعادلات العقلية على صورة امكانية لعملية التطور اللانهائية بتوزيعها المثمر بين الصورة والمفهوم والواقع، وعلى الرغم من التداخل الصوري في عروض- القصب- الا ان التناقض يحل نفسه بين المفهوم والصورة والواقع عن طريق بناء حدوده الخيالية في عملية اداء الشعائر والطقوس، لبناء منطقة عازلة تمنع تدخل العالم المعيش، وتؤسس للعالم المشار له وكما يقول (ميرلوبونتي)، ان الدخول الى اللامرئي ينطلق في مجال الذاكرة وفي مجال المتامل، لذا فان محتويات العقل الباطن- الخيال- الرمز-الذاكرة كما عند (هوسرل) الماهيات، كلها لها واقعا في الوعي الذي ينتجها، لهذا فقد استثمر-القصب-الرمز- الذي يتكون من الموضوع والفكرة واحالهما الى الحضور والغياب، وكما تسميها الظاهراتية وحدة الباطن والظاهر، فالماهيات في عروض القصب -الجوهر-

الذي يلامس الواقع ولا يتطابق معه- ظاهرة الانتظار البشري في الحلم الضوئي- ظاهرة الخوف الانساني في احزان مهرج السيرك- ظاهرة الانعزال التاريخي في الخليقة البابلية- ظاهرة الصدام الانساني في الملك لير، وبقوة الفعل القصدي تزج الماهيات على مستوى الانشاء المكاني ونرى اتحاداً عضوياً يتخذ صفة النموذج- المرجع العقلي- لهذه الماهيات -انعزالية الموت- غرائبية العيش- انهزامية الانسان- كلها لها حضور فعل القصد الذي يعطي للاشياء قوة اظهارها عن طريق التحول الفجائي الذي يجري -تكشفه-بالرجوع الى استبدال مقاصد مختلفة- قصدية البطل- قصدية الانشاء- حيث يتم الرجوع الى الجذور الاولى بعملية الحفر الظاهراتي التي يجريها العقل على نفسه من اجل خلق صورة مطابقة لاصل الجوهر الذي ينتقل بفعل- العرض- الى ادراكاً قصدياً للذات من اجل حضورها المتعالي، ثم تشكيل طبيعة واقعية عيانية تتطابق مع موضوعها المطلق، حيث تكون الصورة حاضرة في كُليتها امام جوهرها، ليؤدي المتعالي الى انتاج انساق حركية وسمعية وبصرية. ان الانشائية المعمارية والمكانية في عروض القصب تعيد انتاج مفاهيمية طقسية ارتجالية وتختلط انماطها بعملية تحليلية شاملة لمفهوم الجوهر والظاهرة والعَرَضْ عن طريق تعميق صيرورة جديدة للقانون الذي ينظم حركية المنظومة البصرية مع حركية اجساد الممثلين بعملية اتصال ظاهراتي حيث يتم زعزعة سلسلة طويلة من الاشكال وزجها داخل نمط موضوعاتي واحد، لكي يتم التوفيق بين استخدام المفهوم وبين غرضه القصدي العام.

وفي الزمن الظاهراتي يعمد العرض الى ظهور – محسوساته – جميع التحولات التي تجري في العرض وتعطي دلالة غير دلالتها التي انبثقت منها- عن طريق حدس اللحظة الذي يستمد طاقته من انفصال الصورة القصدي بالموقف المحدد الذي يؤدي الى حضور سمات جديدة لم يحتو عليها الموضوع اصلاً، فالموضوع الخالص مؤسس في اعماق اللاوعي، اذ تستمد جذور عملية الاتصال الظاهراتي من خبرة فعل الانسان العملي للعالم الخارجي، حيث يتم كشف تحجبات الموضوع عن طريق الاحساسات التي تمثل انعكاساً للواقع الموضوعي، وعن طريق الحسية التي تؤدي الى معرفة المادة المتجذرة فيه، لهذا فان العوالم التي يصنعها الموضوع لا تتجاوز قوة جوهره لهذا يتطابق بناء صورة الموضوع الخارجي وبناء الموضوع نفسه بعملية الادراك الحسي، والتي تفضي بعد ذلك الى الغاء العرضي والثانوي والبقاء على الجوهري الحاصل على الظاهرة بتمامها، وبعد ذلك ينشيء العرض جدل الذات والموضوع، ففي عروض القصب ينشأ وعياً بين ذاتين ليتم رؤية مستوى نموهما عن طريق- البينذاتية- او – البينشخصية- فالذات الاولى-لير الملك- المهرج- المسافر- هاملت- ماكبث-حيث يتم اتصالها بالذات الثانية-كورديليا اوفيليا-الليدي ماكبث- المراة الشاحبة- لم يعد للذات الاولى ذاتية محضة وانما

بفعل تفاعل الذاتين تنشأ لدينا قصدية جديدة قادرة على اثبات نية الذات الاولى، وفي هذا الديالكتيك العقلي ينمو العرض باتجاه تحقيق استدلالات منطقية تمهيدية مصدرها- الحدسية- حين يكون بمقدور الذات الاولى ادراك الحقيقة فجأة والتي يظل الموضوع فيها ليمثل خبرة ذاتية ومعرفة لهذا يكون للموضوع قوة الانتاج المباشر.

ان – القصب – يستخدم اللغة للتقريب الظاهراتي، اذ تساهم تجربة الفكر التي تعبر عنها اللغة وتشرح مواقفها لتشكل مفهوماً تصويرياً عن حقيقة الموضوع والذي يلزم المخيلة لبناء تجربة جديدة عبر تمثلاتها للموقف لتحاكي به موقف اخر مغاير، فاللغة بين الشخصيات وضعت المعنى جانباً، ولم تعطي هدفاً بعينه وانما استخدمت عملياتها الفكرية القائمة على تحليل عناصرها وتركيبها لتعطي تقبلاً ذاتياً للادراك لموقع الجسد من الكلمة، مما أدى الى تمثيل الاشكال التصويرية- الرقصات الاسطورية- الكلام في غير سياقه- الموسيقى التي لا تهدف الى معنى محدد- قد اعطت دلالة على اللغزية والتعمية، الا ان المتحجب والمستتر فيها حولها الى –علاقة- متبادلة مع واقع اخر لا يرى لتحل محله، فهي امتداد للتمثلات الجماعية التي تتماهى مع النموذج البدائي والاولي، لهذا ظهرت اغلب النماذج الت تقدمها عروضه تنتمي لاصل واحد، فهي عملية قبلية يتمظهر فيها النموذج الجديد ويظهر من نماذج عليا واحدة.

ومعايشة الاشكال في عروض – القصب – النافذة في الحلم الضوئي- التابوت في مكبث- القماشة في الملك لير- البروجكتر والحاجز الزجاجي في العاصفة-رسوم المعابد البابلية القديمة في الخليقة البابلية- حدسياً يبرز المعنى بعملية اتصال ظاهراتي، يتم فيها الوصف الظاهراتي عن طريق التامل الانعكاسي الذي تستحوذ عليه بنية الوعي الانساني لمعرفة جوهر الظاهرة التي يمثلها العرض، اذ يتجه الوعي اليها كُلية وتتم عملية الاندماج بالتجربة التي تجد لها منابع اولى في وعي المتلقي، وبعد ذلك تتحول التجربة الى رموز واشارات ثم يبدا الادراك الظاهراتي بترتيب ذهنية التلقي التي تحقق استجابة لحظوية خاطفه امام التجربة المباشرة، للحصول على اكبر قدر من شروط الاشباع الجمالي، ويتم حفظ مسارات التجربة داخل المنظومة العقلية للمتلقي، ليستخدمها ثانية بعملية اخفاء واظهار ميول جديدة لينشيء في كل مرة معنى جديد، وتجري ايضا عملية الكشف حين يتآزر الشكل الذي يحمل مفاهيمه الخاصة مع مضمون جديد يعطيه العرض. مع بقاء الجوهر الذي يستمد طاقته من –ذات- واحدة تتقلب ما بين الواقع الخارجي والواقع الداخلي وبواسطة الافعال القصدية للعرض تم ارتباطهما معاً عند المتلقي، ليعطي العرض رسيمة جديدة، فالممثل كذات وجسد، الذات تتعالى بكونها تكشفاً للموضوع،

والجسد جوهرها الذي يعبر عن تعاليها لهذا فالموضوع الذي يتأسس بفعل الحركة وانفعالاتها يصَّعد من وجوده المتعالي عن طريق كشف عالماً جديداً موحداً.

حملت قصدية المخرج تنوعاً حركياً في عملية الاداء، وانتقالاً سريعاً في مكانية المشهد، مما جعل حركية الرؤية- تمثل انتقالا ظاهراتياً من الموضوع الى الذات عبر كل ادواته الظاهراتية الممكنة، فهو يجد في-الرقص- الحوار-الاكسسوار-الموسيقى-الملابس-الفضاء-ممكنات لعالم متخيل يمكن انتاجه، ويمكن عدَّها مخلوقات محتملة تأخذ بنظر الاعتبار المسارات الممكنة والتي يمكن للتاريخ ان ياخذها في لحظة ما/ وكما يقول "ليبنتز" في لحظة زمانية لا يمكن تخيل غيرها نهتدي فيها الى القدرة الظاهراتية في توجيه العقل الى العلاقات المحتملة الوقوع وزجها في اطارها الفني والجمالي محدداً مواقعها للفاعل المنتج في العرض -الرؤية- من خلال تجميع لحظات زمانية تاريخية وزجها في ممارسة العرض كيقين ظاهراتي وتتجلى بين علاقة فعل القصد وسيرورة الادراك والاستدلال والحكم- نشر التموجات الضوئية على شكل امواج في احزان مهرج السيرك- حفرة المسرح الدائري- استخدام الفلاش ونشر ذبذبات لونية وضوئية في الحلم الضوئي- الليزر في ماكبث.

وفي الموسيقى نجد الظاهرة الصوتية تلعب دوراً مزدوجاً في عملية -الحضور- الاول يتم عن طريق فهم المعنى الذي يحلل الموسيقى بصرياً، والثاني عن طريق مستوياتها العلاماتية، فالمعنى لا يخالط علاماتها التشفيرية ومن هنا يبدا زمنها الانفعالي كصورة للموضوع بتضافر افعالها العقلية المعقدة للوصول الى موضوع القصد في تشكيل صوري جديد.

وفي الازياء يكون-اللاتحدد- سمة بارزة في تكييف الموضوع، إذ تتكيف خبرتنا بالموضوع عن طريق احلال العامل الفيزيائي في تناسب حركي- لوني- حيث يقوم الفعل القصدي للحركة على خلخلة ثبات الادراك داخل الوعي ليؤدي غرضاً ظاهراتياً- بالخوف والرعب- ويمثل الفعل اللوني شخصية وهمية- ذات- تحل محل الموضوع عن طريق الشعور بلذة مخالطة اللون بالضوء ليتم الكشف عن اظهار الغرابة واللذة بمواصلة الفعل الذي تم تاسيسه قبل ذلك والمواد والالات التي تم استخدامها في عروض القصب- الستائر- الالات الموسيقية-الساعات- القفازات-الشراشف-الافلام الفلمية- النضارات- التوابيت- البانيو-الة كاتبة- منظار- الحقائب- كانت تقوم على عملية الوصف والتاسيس والتفسير للكشف عن معدل غياب وحضور الموضوع، لخلق النموذج -الذات- الذي تم تعميمه كخيار وحيد للعقل، حيث عملت قصديته على عزل الموضوع والمحافظة عليه، لتوجيه الفعل من خلال تحديد وظائفها الماهوية، فهي تتيح قدرا كبيرا من تحديد الافعال القصدية تجاه الاخر.

نتائج البحث

١. ان الرؤية لدى القصب عالم متحرك بذاته، كُلّي القدرة، يصلح ان يكون مقدمة كبرى لمركزة العقل وخلق مهيمناته–الماهية– المونادا–الكلية– عالم يستخدمه العقل في نقده لذاته، وخلق اصول جديدة للموضوع تتجاوز حدود التجربة، يتم فيها استبعاد كل ما– علق– بالشيء– نتيجة تأريخية الطويل، فهو يرد العالم الى حقيقته الاولى–البدائية– الطقسية– الشعائرية عن طريق كشف تحجب الاشكال ورجوعها الى الجذور الاولى والارتداد للصراع الاولي.

٢. ديالكتيك الرؤية عند القصب هي وحدة اضداد الظاهرة بجانبيها الظاهر والباطن، ويتجلى ذلك من خلال فهم الظاهرة، فعالم الظواهر الخارجي هو الواقع المجرد من التجسيم العيني–النص يكون الباطن ماهيته– الواقع المجسم تجسيماً عينياً–فالعرض هو ادراك ماهية واقع– النص– باطنه – واظهارها، ثم تحويلها الى ماهية جديدة، مماهية– هاملت – النص– شكل ظاهراتي تاريخي، وماهية هاملت – العرض– شكل ظاهراتي تعبيري، أي ان النص لدى القصب تمظهر شكل لنقيضه – العرض– فالماهية لا تبقى على حالها وانما تتطور، وهي في العرض انتقال من الموضوع الذي يحمله النص بزمانية محددة الى موضوع خارج الاطر الزمانية.

٣. ان الغرائبية الطقسية للصورة هي تاسيس ظاهراتي في اكتشاف– جوهرها–الاول، فالصورة في عروض القصب، وان اختلفت اشكالها الا ان لها– ماهية واحدة – فالقبلية في العرض ليست قبل زمانية، وانما هي تصور في صناعة المفهوم، حيث يتعين وجود الاشكال اولا كغرض مفكر فيه لموضوع مدرك سابق، فهو استباق نظري في معرفة قائمة في الوعي ومتاصلة فيه، ويظهر على شكل احتمالية يقينية، فالاشكال تقطع نفس الطريق الذي بدأت به في كل عرض، بسبب ان الموضوع مؤسس اساسا في الوعي وليست له بُنى مستقلة عنه.

٤. ان المنظومة البنائية والمعمارية في عروض القصب لا تعبر عن مغزى- الحادثة- التجربة- وانما تشير الى- هذا هو مبدأها المتعالي الظاهراتي، حيث ترشد ذات ابعد منها- التلقي- للبحث عن التمثلات القصدية التي تستبطن الوعي، وهي مباديء عقلية مظهرية يسميها- كانت-غاية يحوز عليها التلقي كتجربة بوصفها اشياء في ذاتها ومتجه نحو غرض محدد، يتم تفسيرها وفق معطياتها ومرجعياتها الحسية والذهنية ، لهذا يتقدم فيها الانحياز، فالعرض والتلقي يقعان تحت شروط امكان التجربة ومقتضياتها السابقة عليها، اذ لا يتجه الفعل في عروض القصب الى الواقع اليومي، بسبب بقاء المتعالي داخل نطاق العقل الذي يعتمد على ذاته في التفكير ومعايشة الظاهرة، لهذا تكون تجربة العرض والتلقي واحدة، وهي تجربة تشير الى افكار يقدمها الخيال كي توضع الظاهرة - العرض- في اطار التصور.

٥. ان الجسد في عروض القصب لا يمتلك ثنائية الخارج/الداخل، فهو يحتمل الظهور والجلاء بكُليته، ويكتسب موضوعة مباشرة في الادراك، فهو لا يدرك بمعرفة تاملية او برهانية بل بالعودة الى تصوراتنا التي نكونها عن الاشياء الاصلية التي تقع في ظاهراتية التجربة المعاشة الاولية، فهو العودة الى ما قبل المعرفي والعقلاني وتتم فيه اعادة ما هو حسي ووجودي، فهو يتدرج الى الكلية الحية عن طريق تحديدات الفكر وعلاقاته، اذ يستنفذ الجسد ذاته باكملها في فعل الوجود-العرض- وليس له ادنى وجود خارج العرض.

المصادر

١. اردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب، ١٩٧٩.

٢. التكمجي، حسين، نظريات الاخراج، بغداد، دار المصادر، ٢٠٠١.

٣. اينز، كريستوفر، المسرح الطليعي، تر، سامح فكري، القاهرة، مهرجان القاهرة التجريبي، ١٩٩٦.

٤. الصباغ، رمضان، عناصر العمل الفني، الاسكندرية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.

٥. الرويلي، ميجان، سعد البازعي، دليل الناقد الادبي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٧.

٦. الماكري، محمد، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١.

٧. بدوي، عبد الرحمن، امانويل كنت، الكويت، وكالة المطبوعات، ١٩٧٧.

٨. حسن، ماهر عبد المحسن، جادامر مفهوم الوعي الجمالي في الهرمنيوطيقا الفلسفية، بغداد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩.

٩. سرحان، سمير، تجارب جديدة في الفن المسرحي، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٠.

١٠. سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٠.

١١. روزنتال، يودين، الموسوعة الفلسفية، تر، سمير علي، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٠.

١٢. راضي، حكيم، فلسفة الفن عند سوزان لانجر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

١٣. غارودي، روجيه، البنيوية فلسفة موت الانسان، موسكو

١٤. غروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر، كمال قاسم، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢.

١٥. كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة الحديثة، القاهرة، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦.

١٦. توفيق، سعيد، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، بيروت، المؤسسة العامة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٩٢.

١٧. مسلم، طاهر عبد، عبقرية الصورة والمكان، عمان، دار الشروق، ٢٠٠٠.

١٨. مجموعة مؤلفين، المعجم الفلسفي المختصر، تر، توفيق سلوم، موسكو، دار التقدم، ١٩٨٦، ص ٢٩٧.

١٩. معجم العلوم الانسانية، تر، جورج كتورة، ابو ظبي، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩.

٢٠. هوسرل، ادموند، تأملات ديكارتية، تر، تيسير شيخ الارض، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٨.

٢١. ليشته، جون، خمسون مفكراً معاصراً اساسياً، تر، فاتن البستاني، بيروت، المنظمة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٨.

٢٢. يوسف، عقيل مهدي، القرين الجمالي في فلسفة الشكل الفني، الشارقة، دائرة الثقافة والإعلام، ٢٠٠٥.