Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

The Ninth International Scientific Academic Conference
Under the Title "Contemporary trends in social, human, and natural sciences"
المؤتمر العلمي الاكاديمي الدولي التاسع
تحت عنوان "الاتجاهات المعاصرة في العلوم الاجتماعية، الانسانية، والطبيعية"
17 - 18 يوليو – تموز 2018 - اسطنبول – تركيا
http://kmshare.net/isac2018/

The Intellectual Dimensions of Phenomenology and Their Representations in Silent Representation (Photos from My Model(

Dr. Ahmed Mohamed Abdel Amir
Iraq / Babylon University / Faculty of Fine Arts / Department of Performing Arts
Ahmeed_pantomime@yahoo.com

Abstract : The thought and consciousness of the human self in each historical era tomorrow is a way to understand the mechanism of dealing with it starting from it, which takes the direct character often depending on the capabilities of the self and the subject data, and from this premise philosophers developed theories and laws, and explained and explained and authoritative, which in turn created a gap or delineated knowledge Between self and subject, such as rigid scientific and mental theories.

The meaning is built through the act of self-understanding and the sentimental sense of the presentation and in a way that precludes the preconceived assumptions of understanding and the construction of a cognitive system of self-perception, in which the meaning is a product of the understanding of the work (the silent representation), the silent play is an aesthetic phenomenon, the viewer must release his mind From the presuppositions to begin with what is given to his experience directly. It will find the essential essence of what the act of intent has turned to. To do a constitutive act that ends in a series of actions that are the fabric of consciousness itself.

The first item contains the problem of research, which is centered on the following question: The problem of the current research is centered on the attempt to establish an aesthetic aesthetic criticism of the silent representation of the dynamics through the propositions Phenomenology that tries to establish a reading about the knowledge of the existential basis of the work of art, Through the aesthetic experience, and the processes of understanding and awareness of the recipient to produce a meaningful activity. What are the intellectual dimensions of phenomenology in silent representation. According to the current research working silent theater, and academics in the field of performing arts in colleges and institutes of aesthetic interest. The purpose of this research is to identify the intellectual dimensions of Phenomenology and its representations in the art of silent representation. The chapter also includes the limits of research and the definition of its terms .

The second item of the research (theoretical framework) and its indicators included two topics. The first topic dealt with the study of the principles and concepts of the phenomenology, taking into account the most important references and references affecting them and the reasons that give rise to them. The second

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

study deals with the study of the expression of silent theater in terms of the meaning and significance of the gesture in the silent scene .The third item of the research (procedural framework) included the analysis of the research sample (pictures from my country). The fourth item (the results of the research) on the findings of the researcher after analyzing the sample of his research, and conclusions, and included a number of recommendations and proposals. The researcher mentions the most important results of the following research ;

1. Phenomenology was based on the act of intent, which appeared to be active in the silent research sample. This was shown through the suggestion of presentations towards the goal and purpose of the specific goal of each offer to reach it in line with its basic idea, manifested by the performance of expressive movement, Religious and so on, since this semantic dimension is not lacking in silent motor performance, so it resulted in a performance intent that was formed according to a method based on describing the events and turning them into phenomena that establish their meanings as they appear to the recipient's awareness and direct experience. The subject of this approach is the meaning of the phenomenon as given to our awareness and human experience The Marginalized .

2.Phenomenology has been based on a dialectic within a cognitive space encompassing (supply + receiver) only, in which the presuppositions of the silent representation are excluded .

3.Phenomenology's theories allowed the activation of the subjective and subjective aspect in the reading of the silent drama. representation, which made two mechanisms in the interpretation and the production of .meaning

The item also contained conclusions, proposals and recommendations .

Keywords: phenomenology, silent animation

الابعاد الفكرية للفينومينولوجيا وتمثلاتها في التمثيل الصامت (صور من بلادي انموذجا)

أ. م. د. أحمد محمد عبد الأمير
العراق / جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة / قسم الفنون المسرحية
Ahmeed_pantomime@yahoo.com

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

الملخص :

أن فكر ووعي الذات الإنسانية في كل حقبة تاريخية غدا منهجاً لفهم آلية تعاملها معه ابتداءً منه والذي يتخذ الطابع المباشر في الغالب بالاعتماد على قدرات الذات ومعطيات الموضوع ، ومن هذا المنطلق أخذ الفلاسفة بوضع النظريات والقوانين المعللة والمفسرة والمؤولة والتي عملت بدورها على خلق فجوة أو فاصلاً معرفياً بين الذات والموضوع كالنظريات العلمية والعقلية الصارمة .

ان المعنى يبنى عبر فعل الفهم الذاتي والشعور القصدي إزاء (العرض) وعلى نحو يتم معه استبعاد الفروض المسبقة للفهم وتشييد منظومة معرفية للإدراك قوامها الذات يكون فيها المعنى نتاجاً للفهم للعمل (التمثيل الصامت) ، أن العرض المسرحي الصامت هو ظاهرة جمالية ، على المشاهد أن يطلق ذهنه من الفروض المسبقة ليبتدئ مما هو معطى لخبرته مباشرة . ذلك أنه سيجد فيه الماهية الجوهرية لما كان فعل القصد قد اتجه إليها . ليقوم هو بفعل تأسيسي ينتهي إلى سلسلة أفعال هي من نسيج الوعي ذاته .

احتوى البند الأول على مشكلة البحث والتي تتمحور في التساؤل التالي : مشكلة البحث الحالي تتمحور في محاولة التأسيس لقراءة جمالية نقدية للتمثيل الايمائي الصامت من خلال الطروحات الفينومينولوجيا التي تحاول أن تؤسس علماً قرآءتيا حول معرفة الأساس الوجودي للعمل الفني ، أي بنيته وأسلوب وجوده وكذلك معرفة الأساس الجمالي له من خلال الخبرة الجمالية ، وعمليات الفهم والإدراك التي يقوم بها المتلقي لينتج عنها نشاطاً ذو دلالة . وما هي الابعاد الفكرية للفينومينولوجيا في التمثيل الصامت ؟. ويفيد البحث الحالي المشتغلين بمجال المسرح الصامت ، والأكاديميين المختصين بمجال الفنون المسرحية في الكليات والمعاهد ذات الشأن الجمالي . وهدف البحث عني بالتعرّف على الابعاد الفكرية للفينومينولوجيا وتمثلاتها في فن التمثيل الصامت ، كما تضمن الفصل حدود البحث والتعريف بمصطلحاته .

تضمن البند الثاني للبحث (الإطار النظري له) ، ومؤشراته ، احتوى على مبحثين ، اهتم المبحث الأول بدراسة المبادئ والمفاهيم للفينومينولوجيا ، مراعياً ومتقصياً أهم الإرهاصات والمرجعيات المؤثرة فيها والمسببات المنشئة لها مردوداً بطروحات أهم منظريها وروادها . والمبحث الثاني فقد عني بدراسة تعبيرية المسرح الصامت من حيث تشكل المعنى ودلالة الايماءة في المشهد الصامت .

تضمن البند الثالث للبحث (الإطار الاجرائي له) على تحليل عينة البحث (صور من بلادي) .

والبند الرابع (نتائج البحث) على النتائج التي توصل إليها الباحث بعد تحليل عينة بحثه ، واستنتاجاته ، كما تضمن جملة من التوصيات والمقترحات . ويذكر الباحث اهم نتائج البحث الآتية :

1. استندت الفينومينولوجيا على فعل القصد الذي بدا اشتغاله فَعّالاً في عينة البحث الصامتة ، وقد اتضح ذلك عبر إيحاء العروض بالتوجه نحو غاية وغرض معين هدف كل عرض للوصول إليه تماشياً وفكرته الأساس ، إذ تجلى بأداء حركي تعبيري منها ما كان ذو مرجعية تاريخية وأخرى سياسية وغيرها دينية وهكذا ، إذ لم تخلو هذه البعد الدلالي في الأداء الحركي الصامت ، لذلك

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

أسفر عن قصدية أدائية تشكلت وفقاً لمنهج يقوم على وصف الأحداث وتحويلها إلى ظواهر تؤسس معانيها كما تظهر لوعي المتلقي وخبرته المباشر ، وأن موضوع هذا المنهج هو معنى الظاهرة كما تعطى لوعينا وخبرتنا الإنسانية المعاشة .

2. قامت الفينومينولوجيا على أساس جدلي ضمن فضاء معرفي يشمل (العرض + المتلقي) فحسب ، إذ يتم فيه إقصاء الافتراضات المسبقة للعرض التمثيلي الصامت .
3. سمحت طروحات الفينومينولوجيا بتفعيل الشق الذاتي والموضوعي في قراءة العرض الدرامي التمثيلي الصامت الأمر الذي جعل هناك آليتين اثنين في التأويل وإنتاج المعنى .

كما احتوى البند على الاستنتاجات والمقترحات والتوصيات .

الكلمات المفتاحية : الفينومينولوجيا ، الظاهراتية ، التمثيل الايمائي الصامت .

المقدمة

أن أولى لحظات تشكل الوعي كانت في الوقت ذاته أولى تجاربه المباشرة في التعامل مع بيئته ، فبدأ بتأويلها تأويلاً ذاتياً غيبياً في الغالب ، " إذا تشهد مظاهر عمل الإنسان ووعيه منذ بداياته الأولى أنها كانت ذات علاقة مباشرة بالمشكلات " (غاتشف ، غيورغي ، ب. ت ، ص 2). وأخذ الإنسان بالاهتمام بالجانب النفعي الذي يضمن له البقاء ، كما وأخذ من التأويل الغيبي ذريعة في تفسير ما يعجز الوعي عن إدراكه ونظراً لتنامي السببين بدأ الإنسان بالانصراف عن محاولات الوعي في تفسير الظواهر والوجود والبحث في جواهرها الأصلية .

بقى ميدان الفن مستقلاً ومتفرداً بذاته ، بل كاد أن يكون متعالياً عن هذا الصراع بين الحسي والعقلي ، والذاتي والموضوعي .. الخ . ذلك أنه العنصر المخاطب للوجدان والمشاعر دون نفع ما خطاباً مباشراً ، موجهاً جمالياته صوب القوى المعرفية والذائقية لمتلقيه . وانبعاث الفكر الظاهراتي على يد (هوسرل) التي نادت بالعودة إلى الأشياء ذاتها في التعامل معها وفهمها . إلى مضمونها الداخلي دون الارتكاز على الفروض العلمية أو التداولية المسبقة عنها .

لم يكن للفينومينولوجيا أن تتخذ لها مساراً ضمن خارطة الجهود النقدية والجمالية إلاّ بعد مرور فترة طويلة انزياح أساليب وقراءات تقليدية للواقع باعدت بين الذات وعالمها المعاش . فضلاً عن ذلك ، ظهور تغيرات فكرية نبهت الوعي إلى وجود هوة يتوجب ردمها للوصول إلى الأشياء في ذاتها بغية التأسيس لفهمها موضوعياً لذا وجدت الفينومينولوجيا حيزاً لها بوصفها محاولة تهدف إلى إعادة لحم هذه الهوة وبالتالي العودة إلى إدراك ما انتهت الذات إلى فقدانه .

إنّ ما يميز ويبرز جمالية الفن عموماً والمسرح خصوصاً هو تلك التحولات الحاصلة في بنيته الأسلوبية والمعرفية والموضوعية في آن ، حتى انتهى به المطاف الحديث إلى محاولة جمعه لأكثر من لون فني واحد في عرض مسرحي واحد . يحتمل بالمقابل أكثر من قراءة جمالية واحدة كما هو الحال في فن التمثيل الصامت الذي يجمع بين جمالية الحركة التعبيرية وبساطة الديكور والأزياء ،

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

وتفرد التقنية السينوغرافية والاستعاضة عن اللغة اللفظية بمؤثر إيقاعي يتراقص مع جماليته التعبير الحركي والذي يعمل في الوقت ذاته على مخاطبة شعور ووعي المتلقي مباشراً موجهاً آلياته صوبه باثاً في الوقت ذاته كل مضمونه إليه ، ذلك أنه من أكثر الفنون شيوعاً في اتحاد شكله الجمالي بمضمونه الدلالي ، وهو أيضاً الفن الذي يحاول أن يمازج في وحدة واحدة الذات مع موضوعها في فضاء حركي درامي تعبيري جميل " أن الجسد باعتباره حقيقة معاشة يعبر لنا عن كيفية الوجود في العالم وفقاً لتجربته هو " (علي، 1992، ص 112). والواقع أن ليس بمقدور الذات أن تجزم بقدرة جسدها دون أن تتلمس وحدتها مع الأشياء من خلاله ابتداءً منها وفي ذاتها وبالتالي إمكانية التعبير عن هذا التوحد . ولما كان التعبير هو لغة الفن نفسه ، لذا فقد جهد فن التمثيل الصامت في محاولة مستمرة لبلوغ ماهية الأشياء والتعبير عن جوهرها حركياً عن طريق الإحياء المتكامل لمضمونها والإيحاء به لبعث المعنى كاملاً في وعي متلقيه عبر حركات تعبيرية جمالية تكشف عن نواة الواقع وماهياته . لذا فإنه إذا ما نقل لنا الشعور بشيء وأبلغنا به فأنه يفعل ذلك عبر تنظيم حركاته في تسلسل جمالي لا تتقطع أو تنفصل فيه إحداهما عن الأخرى في فضاء درامي مفتوح الدلالات يوجه الدعوة من خلاله للوعي بماهية الواقع ، إذ يتبدى ذلك في تمظهراته الحسية التي لا تنفصل عن مضمونه ، فالتمثيل الصامت يشير إلى معنى ، ويقول شيء ما عن حقيقة ما ، وهي حقيقة يستوجبها البحث الفينومينولوجي في الفنون كافة وفيه بشكل خاص . إذ فيه أصبح تمثيل العالم الخارجي في صيغة حركية تعبيرية أكثر أهمية من مجرد نقل هذا الواقع ذاته (الربدي، 1985 ، ص 16 – 20). فأصبحت القراءة الفينومينولوجية به أمراً حتمياً كما أنها أكثر أهمية من مجرد تلقيه والوقوف عند حدود الاستماع الحسي له ، فالفينومينولوجيا – كما التمثيل الصامت – تعمل على تكثيف فهمنا للأشياء في الوجود من حولنا ومنها الفنون انطلاقاً من وجودها في العالم كما هي بذاتها .

مشكلة البحث الحالي تتمحور في محاولة التأسيس لقراءة جمالية نقدية للتمثيل الايمائي الصامت من خلال الطروحات الفينومينولوجيا التي تحاول أن تؤسس علماً قرآءتيا حول معرفة الأساس الوجودي للعمل الفني ، أي بنيته وأسلوب وجوده وكذلك معرفة الأساس الجمالي له من خلال الخبرة الجمالية ، وعمليات الفهم والإدراك التي يقوم بها المتلقي لينتج عنها نشاطاً ذو دلالة . وما هي الابعاد الفكرية للفينومينولوجيا في التمثيل الصامت ؟.

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

البند الأول / الفصل الاول

أهمية البحث والحاجة إليه

تتجلى أهمية المبحث الحالي بالآتي :

1. تسليطه الضوء على الطروحات الفينومينولوجيا ورصده لاشتغالاتها على المسرح التمثيلي الصامت ، ابتداءً من العرض ذاته مروراً بطبقاته ووحداته الجمالية وانتهاءً بالفاعلية التأويلية القصدية لمتلقيه .

2. يثير الاهتمام بفاعلية التعبير الحركي (بصرياً / ذهنياً) وإنماءه ، إذ دون إنماء هذا التعبير جمالياً وتقنياً ، لا يمكن لأي عرض جمالي فني أو حتى ثقافي أن يقوم على أسس إبداعية ، خصوصاً بعد اتساع خارطة الجهود النقدية والعلمية (التقنية) والتي من شأنها أن تفعل من إمكانية التعبير الايمائي ، ليغدو ظاهرة إنسانية تعبر عن قضايا وجودية .

3. يسعى لكشف الابعاد الفكرية للفينومينولوجيا وتمثلاتها في التمثيل الصامت .

4. يكشف الأبعاد التقنية والدلالية الجمالية والفكرة الفلسفية للتمثيل الصامت ، وبالتالي التأسيس لأفق قراءاتي يستند إلى الطروحات الفينومينولوجيا يتناسب معه – أي العرض – إذ لا يكتفي بالاتكاء على المعايير والمرتكزات الشائعة المألوفة ، بل يزج أفعال الوعي في الفهم والحدس ورد الإحالات والتعليق عليها في كل مستوى من مستويات الظاهرة (العرض) ، على اعتبار أن لهذا الفن معطيات مادية ولا مادية تتطلب ذائقة خاصة في تذوقه والحكم عليه

5. يفيد البحث الحالي المشتغلين بمجال التمثيل الصامت ، والأكاديميين المختصين بمجال الفنون المسرحية في الكليات والمعاهد ذات الشأن الجمالي .

هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى تعرف :

الابعاد الفكرية للفينومينولوجيا وتمثلاتها في التمثيل الصامت (صور من بلادي انموذجا)

حدود البحث

يتحدد البحث الحالي :

1. **موضوعياً** : دراسة الابعاد الفكرية للعرض الايمائي الصامت وفقاً للطروحات الجمالية للفينومينولوجيا.

2. **مكانياً** : مسرحية (صور من بلادي) العراق .

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

3. **زمانياً** : قدم العرض في عام (2012 م).

مصطلحات البحث

الفينومينولوجيا (Phenomenology)

فلسفة تتخذ من صورة العالم في وعي الإنسان نقطة انطلاق لها ، ومن ثم فهي تنفي إمكانية النظر إلى العالم بوصفه كياناً منفصلاً عن الوعي البشري ، وتسعى للوصول إلى الواقع المجسد من خلال خبرتنا ويعد (هوسرل) – وهو المؤسس الأول لها – أن الوعي هو وعي بشيء ما في كل حالة أي إنه يتجه إلى الخارج لا إلى الداخل حتى وإن كان موجهاً إلى شيء متخيل (عناني، 1996، ص 70). يعرفها (هيدجر) بأنها " كشف وجود أو أسلوب وجود الوجود ذلك المنهج الذي يجعلنا نرى ما يكون محجوباً ويعمل على كشفه واستخراجه من خفائه ، أي جعله لا محتجباً " (توفيق، 1992، ص 78). كما تُعَرَّف – وفقاً لـ(لالاند)- بأنها " العلم الذي يعنى بدراسة الظواهر دراسة وصفية كما تتراءى لنا في الزمان والمكان خلافاً لدراسة القوانين المجردة والثابتة والتي تنظم الظواهر ، وخلافاً لدراسة الحقائق العلمية التي تكون الظواهر تبديات لها . وخلافاً للنقد المعياري الذي يتطرق لشرعية هذه الظواهر " (الزيدي، 2005، ص 7).

وقد اتخذ الباحث تعريف (هيدجر) تعريفاً إجرائياً للظاهرة .

البند الثاني / الفصل الثاني
الاطار النظري

المبحث الأول : الفينومينولوجيا ، مفاهيمها ومرجعياتها

الفينومينولوجيا اتجاه معرفي جمالي يُعنى بالدراسة الوصفية لمجموعة من الظواهر كما تتضح وتتبدى في الزمان والمكان ، بعيداً عن النظريات والقوانين الثابتة والمجردة التي تتحكم في هذه الظاهرات . ويتمثل منهجها في الاستحواذ على الماهيات أو الدلالات الجوهرية للشيء من خلال الوقائع التجريبية ويتم إدراكها عن طريق الحدس ، فضلاً عن ذلك تعد الفينومينولوجيا الشيء ودلالته الجوهرية متحدين معاً ، فالحدس هو العيان أو البصيرة التي يدرك بها الإنسان الخصائص الفردية للشيء ، وبدونه لا يمكن لأي استبعاد أن يتم (الكومي، 2004، ص 118) ، وهي أيضاً الاتجاه الفلسفي الحديث الذي يؤكد على الدور المركزي للمدرك في تحديد المعنى (سلون، 2001 ، ص107) ، عبر تحليله للأحداث التي تقع على هيأة تمثل وحكم ومعرفة (الكومي، 2004، ص 201) .

توصف الفينومينولوجيا بأنها فلسفة ذات نزعة مثالية ، فعلى الرغم من أنها تقبل بإمكانية اكتساب المعرفة بالعالم دون التأثير بإدراكنا الحسي له ، فإنها توحي بالمقابل إلى إمكانية – وعن طريق

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

التصور الذهني الدقيق – الوصول إلى فهم تضطرد مصداقيته للأشياء الكائنة في الوعي من خلال نبذ العناصر العرضية والشخصية في كل منها (عناني، 1996، ص 71).

ترنو الفينومينولوجيا لأن تكون العلم الكلي الدقيق للمعرفة الإنسانية ، لذلك فإنها تحدد مقدماً نقطة البداية لهذا العالم الكلي الذي يدور في مجال محايد ، ألا وهو (الشعور) ، وتكتفي بدراسته من الناحية الوصفية فقط دون أي محاولة لتفسيره بغية إدراك الماهيات الكامنة في الشعور بالاعتماد على قوة الحدس ، إذ يمكن التوصل إلى المعرفة اليقينية الشاملة ، وتأسيس العلم الكلي الدقيق الذي يمثل غرضها الأساس . انطلاقاً من أن حقيقة العالم لا تتأتى وتبنى عبر محاولة تحليل الأشياء كما هي في الخارج أي خارج الذات ، وجهت الفينومينولوجيا آلياتها صوب تحليل الذات لمضامين شعورها وهي تقوم بالتعرف على العالم ، أي بتحليل الوعي عند استبطانه للعالم محولاً إياه إلى ظواهر ، ذلك أن الوعي لا يكون أبداً مستقلاً بذاته ، أنما هو بوعي بشيء ما . من الضروري تجريده وفقاً لـ(هوسرل) مؤسس الفينومينولوجيا الأولى من أية تصورات قبلية حسية كانت أم فلسفية (الرويلي، 2000، ص 214) .

على وفق ذلك ، عولت الفينومينولوجيا على القوى الشعورية القصدية المنشأة للعرض المسرحي والمتلقية له ، بعد تطهيرها من الأحكام القبلية والسابقة ، وزج الوعي في حوار جدلي مع معطيات العرض كما يتلقاها . في حين يتم بناء المعنى عبر مراحل تعرف الوعي على العرض بإرساليته المتعددة الدلالة ، الثابتة الماهية والجوهر، وبالاعتماد على قوى الحدس المؤدية إلى معرفة يقينية شاملة بالفكرة الفلسفية للعرض . وعليه ، يتحتم على المتلقي وكذلك الناقد أن يقوم بوصف تحليل أسلوب ظهور العرض المسرحي في الوعي وعبر عمليات الوصف الدقيق لمعطيات الخبرة من خلال وصف وملاحظة بنية العرض المسرحي ، لذا فإنه – أي المتلقي – يتعامل مع العرض وفقاً لآليات ثلاث .

المرحلة الاولى الوصف والتحليل ، وهي إحدى العمليات الحاسمة في المنهج الفينومينولوجي ، ذلك أنه يعتمد على عمليات أخرى تغاير بطبيعتها الملاحظة التجريبية تدخل في تكوينه وتمهد له ، من مثل الحدس والتأمل الانعكاسي والتحليل هو تتابع بنية الظاهرة والأفعال المعرفية المناظرة لها وتأويلها وتمهد له . والثانية التفسير ، وهي مرحلة أو شكلاً من أشكال الدراسة العلمية تعنى بالكشف عن ماهية موضوع الدراسة ، وفينومينولوجياً تعني الكشف لمعاني الظواهر ، ويقصد به ربط الظاهرة بمجال أكبر منها ، والثالثة التأويل (الكومي، 2004، ص 117).

الأولى يحاول وصف عوالم العرض المسرحي (الصامت) قوانينه أو مواضيعه الفيزيقية عبر السعي للمتواصل إلى التحرر من المزاعم والقوالب الإدراكية الجاهزة والمسبقة عن هذا العرض ، ثم في المرحلة الثانية يرحل في قراءته إلى العرض وأجزائه الموضوعاتية ، كما هي بذاتها وبالتالي تقيمها وفهم علاقاتها بوعيه ، وعلى النحو الذي يتم معه تغير فهمه للمعطيات الموضوعاتية المعنوية للعرض انطلاقاً من العرض ذاته . وذلك بالاستعانة بالدخول الفطري المباشر للوعي إلى العرض

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

جلياً وتفصيلاً ، إذ لا انفصال بين الوعي وموضوعه . ليتم تأويله تأويلاً يتماشى والصورة الذهنية المؤسسة آنياً في الوعي أخيراً . فـ(هوسرل) يرى بأن المتلقي يبدأ بتأمل تلك الظاهرة الأولية التي يبدأ عندها الفكر الحقيقي (العرض المسرحي) ويحاول النظر إليها بوصفها أول خطوة نحو التفكير السليم ، ومن خلال هذه التجربة تبدأ المشاهد بالدخول إلى الوعي دون تحديد هذا المشهد أو ذاك أو غلقه تماماً ، حتى يصل التفكير إلى مرحلة (الكوجيتو) خلال عملية الاستيضاح المتصل للمطالب المتعلقة بالتفكير والملاصقة له .

يرتبط جوهر المدركات لدى الفينومينولوجيا وعلى نحو مستمر بتجربته العالم بالنسبة للشخص المدرك . وما يترتب على هذه التجربة من معنى خاص به . فالمبادئ والقيم ليست مفاهيم أو جواهر إدراكية مجردة ، بل هي تجارب ملموسة لدى المدرك . رسمت عبر فعل الوعي والفهم المزروع بالتجربة الفعلية (للعالم المعاش) (علي، 1992، ص 106 – 109)، لذا فالتجربة تقتضي بحسب (هوسرل) الانتباه إلى حقيقتها وفقاً للإحالة المتبادلة بين الشعور وموضوع الشعور أمّا استشفاف الماهية فلا يتم إلاّ عن طريق عملية استخلاص مباشر من الموضوعات ذاتها . لذا نادت الفينومينولوجيا بضرورة ترجمة العالم الخارجي ترجمة تحيله إلى عالم ظواهري ، وهو بالتأكيد ليس الحقيقة ، بل الحقيقة التي تبدو كذلك أو الحقيقة التي تنتهي إلى موضوعه ، فالعالم الظاهري هو عالم الشعور وعالم كل شيء من الأشياء التي تمر كموضوع شعوري في ذاتها (الكومي، 2004، ص 24) .

أكد (هوسرل) على أن الوعي دائماً مقصود غير أنه لا يعني بهذه العبارة أنه متعمد الإرادة بل إنه موجه دائماً نحو (شيء ما) أي يقصد أن يكون المرء واعياً بشيء ما ، ويتمثل رأي (هوسرل) هذا في عدّ هذا الوعي متكاملاً لأنه يعد الشخص المفكّر وموضوع تفكيره متداخلين ، ولكي نتحرر من كل المفاهيم السابقة يبدأ تحليل الوعي بوقف كل الافتراضات المسبقة الخاصة بطبيعة التجربة ، ويتضمن هذا التوقف عملية تكثيف (تعطيل مؤقت) أي الحكم على ما إذا كان موضوع الوعي حقيقياً أم لا (الكومي، 2004، ص 185) ، وهو ما يسمى بـ(تعليق الحكم) ، وهو مبدأ فينومينولوجي يقوم على أساس إيقاف كل أمر لا يمكن أو لم يمكن التحقق منه بصورة نهائية ، دون تمييز لهذا الأمر أو ذاك ، أي أنه يشمل كل ما في العالم .

على وفق هذا الطرح ، يرى الباحث بأن الوعي سرعان ما يبدأ في قراءة وتلقي العرض المسرحي ويتحرر من قيود الواقع وافتراضاته ، حتى ينتابه العجب لأنه يكتشف أشياء لم يكتشفها بوعيه كظاهرة جمالية من قبل ، ذلك أنها نتجت عن فعل القصد لمبدعها وهي في الوقت ذاته مقصودة القراءة لذاتها على الرغم من أنها تعود لشخص أو أشخاص آخرين ، وهو ما يحقق انسجاماً فريداً بين الوعي والمواضيع الخاصة به . وهذا يعني بالضرورة حصول انفصال وقتي عن الهوية ، للدخول في قراءة جمالية لا تخلوا من طابع شعوري مقصود .

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

إنّ المسائل التي تدور حولها الفينومينولوجيا تندرج تحت مقولات ثلاث هي (القصدية ، العيان المقولي ، القبلية) .
تعني القصدية التوجه إلى الشيء ، فالإدراك هو إدراك الشيء ، والتمثيل هو تمثيل الشيء وهكذا . وهذا الشيء ليس بالضرورة أن يكون موجوداً يمكن مشاهدته أو لمسه إذ قد يكون موضوعاً معنوياً ذا كينونة يختلف عن كينونة الأشياء المادية .
فضلاً عن ذلك ، تفترض القصدية :
1. أن يكون الوعي وعي بشيء ما .

2. أفضل طريقة نتصور بها الوعي أنه يعيد الفعل الذي به يقصد أو يعني أو يتخيل أو يتصور الفاعل موضوعاً أو يعيه . وبذلك يدخل الموضوع في الحيز المعروف في شكل تصور أو بديهة أو صورة ذهنية (راي، 1987، ص 17) .

يعني (العيان القولي) بأن ما ندعوه من عيانات حسية ومقولية ما هو إلاّ فعلاً من أفعال الإدراك الحسي الذي لا يوجد في معزل عن الحكم الذاتي . ذلك إنه إدراك للآنيات الحكمية كما تبدأ للوعي ، أما (القبلية) فتعني كل ما يتسم بطابع أولي بحيث لا يتقدم عليه أي شيء آخر ، والقبلي يتجسد في آنية الحكم بصفتها موضوع الإدراك أو هو المعاني العامة التي تنطوي عليها أنيات الأحكام بصفته ما يعرف الخاص من خلالها من جهة أو بصفتها ماهيات عامة هي أول ما يدرك حتى في الإدراكات المنظورية الطابع للأشياء من جهة أخرى .
فضلاً عن ذلك ، فقد أتت الفينومينولوجيا بمفاهيم معرفية عدت متطلبات وثوابت رئيسة هي :

1. الرد الظاهراتي :

وهو عملية إحالة الشيء إلى حقيقته الأولى بعد إن أضاف لها التاريخ طبقات وأوجه معنوية مختلفة (لغوية – ثقافية – أيدلوجية) ليست من صلب ماهية الشيء (الحسيناوي، 2002، ص 4) . وقد حدد (هوسرل) نمطين في الرد الظاهراتي هما :

أ. **الرد الظاهراتي المتعالي** : هو وضع العالم الطبيعي المادي بين قوسين وتعليق الحكم عليه مؤقتاً ، بغية الإفلات من الانبهار به والانغماس فيه ، ومن ثم توجيه الانتباه إلى الشعور الداخلي وإلى فعل الإدراك نفسه (محمد، 1990، ص 141) .

ب. **الرد الصوري الماهوي** : وهو معني بإدراك الصور العقلية والماهيات الحقيقية كما تظهر في الشعور وحيث تتحقق المعرفة اليقينية الثابتة لكل الحقائق الممكنة ، فهو ارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص (الحسيناوي، 2002، ص 142) .

2. الماهية :

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

هو معنى شيء ما ، الذي هو في ذاته ، في تميزه من كل الأشياء الأخرى وتعارضه مع الحالات المتغيرة للشيء تحت تأثير ظروف مختلفة فالجوهر لا يوجد في خارج الأشياء وإنما فيها ومن خلالها بوصفه صفتها الرئيسة المشتركة وقانونها (يودين، 1980، ص 174) .

3. البين ذاتية :

تعني الذاتية بعد اتصالها بالذاتيات الأخرى وتفاعلها معها بحيث لم تعد الذاتية التي كانت عليها قبل هذا الاتصال ، وإن هذه الفكرة تدور حول تحليل فكرة القصدية لتصل إلى إثبات ذاتية الآخر (الزيدي، 2005 ، ص 9) .

منهج الفينومينولوجيا

أراد (هوسرل) في منهجيته الفينومينولوجيا أن يبعد الفلسفة عن كل أنواع سوء الظن فيما يتعلق بالحقيقة التي تنطوي عليها المشاهد المحسوسة نفسها ، لذا فقد حدد للفينومينولوجية أسس وسمات منهجية نوجزها بالآتي :

اولا : رفض التجريد الفلسفي التقليدي . ثانيا : النزوع نحو الوصف الفينومينولوجي للموضوعات وحقائقها كما يشهدها الوعي الشخصي لذا فإن نقطة البدء دائماً لدى الفينومينولوجيا هي الظاهرة نفسها ، والظاهرة أذن هي المقدم إلى الوعي بصفة مطلقة ، والموضوعية ذاتها لا تصبح مادة للفكر أو للبحث إلاّ إذا تمثلت على نحو ما في الظاهرة . ثالثا : التوصل إلى أسلوب خاص بالشعور الذاتي تختفي فيه كل أثر للشك في قوى الوعي . أنه يود الارتكاز على حقائق الوجود الذاتي وأن يخلص الفكر من عادة الشك (الكومي، 2004 ، ص 22) . رابعا : النزوع نحو التفكير الحيادي الهادف إلى إيجاد إمكانيات توضيح الوقائع والموجودات توضيح فينومينولوجياً يركن إلى أفعال القصد والتعالي ومن ثم التوسع في هذه الشروحات (علي،1992، ص 109) .

وعلى الرغم من أن آليات الفينومينولوجيا قد اشتغلت على دراسة وكشف مضامين الشعور الخالص ، أفعاله القصدية ومبادئه ذلك أنه يمثل مبدأ كل معرفة لديها كما أنه يتصف بالآنية ، بمعنى أنه يقصي الفهم المسبق أو يتماهى في الظاهرة ويدون فعل الخبرة لغوياً ، إلاّ أن طروحات منظريها بما فيهم مؤسسها (هوسرل) قد تباينت في تناولها لماهيات الظواهر ، فـ(هوسرل) يرى بأن معرفة معطيات البيئة لا ينحسر على تعرف الماهيات الموضوعية الملاصقة فيها ، أو حتى التي ترسبت في الشعور نتيجة لتجارب عدة ، بل أن لهذه المعرفة فعلاً وهدفاً آخر هو درج فعل الإدراك (الشعور) مع موضوعه وجعله في تضايف مستمر معه ، ويتم ذلك عبر حسر الاهتمام بالظاهرة المعطاة والتي علّقت الشعور كبنية دالة وتمثل هذه الدلالة لدى (هوسرل) معنى موضوعياً . فهو معنى خالص نشأ عن علاقة شعورية خالصة مع الأشياء (الظاهرة) ، لذا نادى (هوسرل) بالعودة إلى الأشياء ذاتها ، إذ هي منبع المعنى الأساس (خضير، 1997 ، ص 78).

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

هناك مفهومان أساسيان من المفاهيم التي شكلت ركائز لطروحات (هوسرل) الفينومينولوجيا هما (التعالي) و (القصدية) . يشير الأول إلى أن المعنى الموضوعي لن ينشأ إلاّ بعد أن تكون الظاهرة معنىً محضاً في الشعور ، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات إلى عالم الشعور الداخلي الخالص ، وهذا يعني أن إدراك معنى الظاهرة قائم على الفهم ونابع من الطاقة الذاتية الخالصة الحاوية له ، وهذا ما يصطلح عليه بـ(التعالي) فالمعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص (موسى، 1999، ص 24).

أما (القصدية) فيعني بأن المعنى لا يتكون في التجربة والحساب والمعطيات السابقة ، بل يتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآتي إزائه . كما أنه يتصف بالقدرة على التجسيد والتوحيد والربط والملء فهو (يجسد) لأنه يشكل المواد الخام أو المعطيات الحسية ويحيلها إلى موضوع قصدي ، و (يوحد) لأنه يجمع المعطيات المشتتة المتنوعة المتتابعة على الوعي ويركزها في بؤرة واحدة ويرجئها إلى نفس الموضوع القصدي ، و (يربط) لأنه يقوم بدمج وربط الهيئات المتنوعة التي يبدوا عليها الموضوع ، إذ أن أي مظهر لأي موضوع يشير ضمناً إلى مظاهره الجانبية الأخرى التي تشكل أفقه (توفيق، 1992، ص 34) .

على وفق ذلك ، أراد (هوسرل) من المتلقي أو مشاهد العرض المسرحي أن يبدأ من الخبرة المباشرة بهذا العرض ، أي من معناه وماهيته كما تبدو في خبرته وليس من اعتباره وقائع مستقلة عنه ، ذلك أنه فيه وحسب تكمن الماهية ومعها المعنى ، ويمكن للمتلقي اكتشافها عبر فعل التأمل الانعكاسي لخبرته إزاء العرض المعطى .

أما (هيدجر) (1891–1967) فقد أقصى كل الفروض الميتافيزيقية المسبقة من فلسفة وعالج بالمقابل كافة الموضوعات بصيغة تتناسب مع طبيعتها في ذاتها (توفيق، 1992، ص 81) ، وقد كان هذا التوجه سبباً دفعه للقول بأن ملكه الشعور هي الوحيدة التي يمكن لها أن تمد الذات بمعلومات عدة ، فضلاً عن جملة أحاسيس تفصح عن مختلف حالاتنا الوجدانية ، وهي بذلك أكفأ بكثير من قوى العقل في هذا المجال ، فالشعور يمكن له الاستمرار حينما تنقطع سلسلة الاستدلال العقلي (الديري، 1985، ص 163) . وبذلك يمكن للذات أن تقترب وتنفذ مباشرة إلى موضوعاتها عبر ملكة الشعور لتحيط بمعناها الذي يكمن ويتموضع فيها ، والذي يرتبط أساساً بأسلوب وجودها أو (الكيفية) التي يكون بها .

لما كان (هيدجر) قد ميّز (العرض المسرحي) عما سواه ، فهو بالضرورة يلزم المتلقي بأن يعزل هذا العرض ويركز جل انتباهه على أسلوب وجوده ، فهو عرض منزه عن الغائية ذو طابع وجودي يعمق الإحساس بالواقع الإنساني ، تنبثق قيمته منه فحسب ، أما المعنى فهو معنى جمالياً ، وأسلوباً من أساليب تكشف الحقيقة بعد أن ينتزعها العرض من أحجابها وأستارها ، وبهذا الوصف يقر (هيدجر) بأهمية الاتصال والتواصل مع العرض لفهم الوجود ذاته ، بأشكاله وماهياتها وجواهره المتجاوزة لحدود الحواس وبالاعتماد على ملكة الشعور ذاتها، التي تحول ما هو مفقود إلى موجود

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

محرراً بذلك ذاتها من عبودية العالم المادي ، عبر أنسنة هذا الواقع وعبور الهوة التي تفصل المظهر عن الجوهر (مجاهد، 1997، ص 180) . لذا يمكن للباحث القول بأن جمال العرض لدى (هيدجر) يتجلى بربطه الفريد بين موضوعاته المطروحة وموضوعات العالم الإنساني وعلى نحو يقدم من خلاله العرض دلالة جوهرية وجودية خالصة ، تصور الحقيقة بكل معانيها عبر صراع الذات مع عالمها .

أما (أنغاردن) فقام بإحداث تغيرات إجرائية على المفاهيم الفينومينولوجيا المحضة لدى (هوسرل) وذلك بتطبيقاتها على العروض المسرحية ، جاعلاً من آلية التأويل قائمة على قوى الإدراك والفهم من جهة وطبقات العمل من جهة ثانية ، أي عبر تفاعل بنيتين هما ثابتة ومتغيرة ، وسيجري لاحقاً التطرق إلى طروحاته بالتفضيل ضمن مبحث التأويل الظاهراتي لديه . ويكتفي الباحث هنا بالتطرق إلى طروحات تلامذته بشيء من الإيجاز .

أكد (سارتر 1905–1980) على عدم وجود أي شيء في الوجود سوى ما هو ماثل أمام وعي الذات ، لذا نجده قد عمّق إيمانه ورسخه بالظاهرة والمواقف كما هي عليه ، بل أنه ذهب إلى أبعد من ذلك ، إلى حد عدها معه مصدراً أساسياً للمعرفة لا يمكن للذات أن تضيف شيئاً إليه . وعليه لا يملك الشيء حقيقة وإنما ظاهر عام يقدمه للوعي وبذلك يصبح علم الوجود لديه وصفاً لظواهر الموجودات مثلما تبدوا عليه وتتشكل فيه (الديري، 1985، ص 170) .

يعد ارتباط الوعي بالمتخيل حجر الزاوية في فلسفة (سارتر) الجمالية، فللخيال قدرة على نفي الواقع وهي القدرة الأساسية التي تميز الوعي عند الإنسان (محمد، 1991، ص 116 – 117) . كما أن الصورة المتخيلة التي يكون مصدرها المشاعر الإنسانية لابد لها من أن تستخدم (المتماثلات)، وهي تلك الأشياء المادية المحسوسة التي تنبه خيالنا وتثيره للعمل (محمد،1991 ، ص 232) .

على وفق ذلك ، لا تبدو حقيقته الموجودات ومعناها كامنة في الواقع الظاهري المادي لها وماثلة لإدراك الذات ووعيها ، كيما تقتنصها وتعيد بنائها مجدداً ، لذا فالوصف الظاهري رافد أساسي في بناء المعرفة الحقة والتي يكون مصدرها الوجود الظاهري . والفن (العرض المسرحي) أحد مظاهر هذا الوجود الذي يتسامى به (سارتر) على أن يكون نقلاً للواقع ، فهو شيء لا واقعي نظراً لارتباطه بالإدراك الذي يحدث في الوعي الخيالي . وبهذا المعنى يصبح العرض واقعياً وغير واقعي في آن ، إذ يتمثل العنصر الواقعي بعناصره المادية ، أما اللاواقعي فهو المعنى الوجودي الذي يحيطه الوعي بالفهم التحليلي ليعرض الوقت ذاته جوهرية الذات الموضوع كلاً حسب دوره . فتبرز أساسية (العرض) في كونه بنيته مكتملة متعالية بقوة . بوصفها شيئاً متخيلاً وتبرز أساسية الذات بقدرتها على إظهار معنى النص إلى حيز الوجود وخلقه من جديد ، مع ضرورة بقائها فعالة كي يحيط بكل بنيات العرض وعلاقاتها المتداخلة مع بعضها البعض ، وكيما يفضي على شكلياته معنى تركيب وعلى نحو لا يعد معه المعنى كامناً في النص بل في كليته العضوية (سارتر، 1969 ، ص 93) .

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

سعى (باشلار 1884–1962) إلى تحديد العلاقة التي تربط الفينومينولوجيا بالعلم المعاصر ، وبالتالي معرفة عمق الأثر الذي يتركه في الخبرة الذاتية الكلية للذات ، والكيفية التي يتمحور على وفقها هذا الأثر ظاهرياً . فضلاً عن ذلك فقد رأى في دراسة الخيال إلغاءً ضمنياً لتلك المسافة الفاصلة بين الذات والموضوع ، كما تلغي أحلام اليقظة حدود الزمان والمكان بوصفها ظاهرة حية (الكردي، 1980 ، 203) . كما ويفرّق بين الخيال المادي وخيال الحركة ، إذ يقوم الغياب بتجريد خيال الحركة من عالم المادة وإبعاده عن المحسوسات ، إذ لا يستطيع الخيال أن يستمد وجوده من الأسس الحسية للصورة ليصبح إدراكاً مباشراً لحركة مجردة ، كما أن المخيلة ليست بالضرورة ملكة خلق الصور فحسب ، بل لها القدرة على إدراك علاقات جديدة (الزيدي، 2005 ، ص 49) . وعلى وفق ذلك ، فالعرض المسرحي يلغي حدود الزمان والمكان ليحرر الخيال الحركي كي يخلق صوراً جمالية ليدركها إدراكاً مباشراً عبر علاقات ومعانٍ جديدة .

اشتهر (ميرلوبونتي 1908–1961) بربطه الفريد للخبرة البشرية بعلاقة الذات مع محيطها الذي يعده رافدها المعرفي الأول ، ويعرف الخبرة بأنها عالم الوعي الذي يقوم بعملية كشف تأسيسي للماهيات في جزئياتها ووقائعها الحسية . واقتناص معناها . فالمعنى والمحسوس يدركان في وحدة واحدة هي الخبرة . لذا يعد الإدراك الحسي خبرة أولية بصورة كلية يرتبط فيها المعنى بالمحسوس. وهكذا جعل (ميرلوبونتي) كل معارف الذات وخبرتها مرده الواقع الحسي الذي يرتبط فيه الذهن بالبدن (توفيق، 1992، ص 205 – 206). ومما تجدر ملاحظته هو عدم عدّ الإدراك الحسي إدراكاً حسياً محضاً ، بل عده وفقاً لـ(ميرلوبونتي) إدراكاً متجاوزاً لحدود الإحساس بالمؤثرات الخارجية ، أنه فعلاً من أفعال البدن لديه القدرة على الإمساك بالمعنى عبر توافر جملة من المعطيات ذات المعنى الذاتي ، فضلاً عن أنه فعلاً منفتحاً على عوالم الأشياء ليستهدف معناها ويوجه آلياته صوب حقائقها في ذاتها . فضلاً عن ذلك فأنه لا يلغي دور التجربة السابقة بل أنه يستفيد منها (الديري، 1985، ص 51 – 53) .

على وفق هذا الفهم ، رتّب (ميرلوبونتي) الخبرات ترتيباً هرمياً ، إذ نظر إلى الواقع المدرك حسياً بوصفه حقيقة أولى يتأسس عليها بناء كل الخبرات ذات الرتب الأعلى (توفيق، 1992، ص 207)، وعليه جعل (ميرلوبونتي) من الإدراك الحسي قناة تمرر بها الذات إدراكها للموضوع ، كما جعل منه فعلاً من أفعال البدن الذي يكاد يتجافى مع قوى العقل بقوانينها الصارمة . فالمشاهد أو المتلقي يدرك معنى العرض إدراكاً مباشراً دون الحاجة إلى التحليل أو الاستدلال العقلي وبالاستعانة بالتأويل الذاتي الذي يركن إلى خبرة البدن ، بوصفها خبرة منفتحة على الوجود تستقري شيئاً (العرض) يمثل حقيقة موضوعية مكتوبة أو معروضة بلغة فنية فريدة ، لذا فالمعنى هو نتاج تفاعل الخبرة الجسدية مع إرسالية العرض الكلية ، فيقوم المتلقي بإنشاء صوره حسية ، كيما يبني منها صورة عيانية أو ماهوية استبصارية للعرض .

لقد أتت الفينومينولوجيا بمقولات عدة يوجزها الباحث بالآتي :

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

1. تجاوز ثنائية الذات – الموضوع : والمراد بها تجاوز القسمة الثنائية إلى ذات وموضوع والإحالة دون استحواذ أحدهما على الآخر ، ويتم ذلك عبر فكرة القصدية ومفهوما (العالم المعيش) و (الوجود في العالم) .

2. ممارسة الأبوخية : وهو خطوة منهجية تمارس لتعليق الاعتقادات والأحكام التي تقال عن الموضوعات الواقعية . يقول (ميرلوبونتي) " أن الفيلسوف لا يسلم بأي شيء قد تعلمه أو عرفه الآخرون ، وإنما عليه أن يبدأ بنفسه ، فالفلسفة هي دائماً بداية خبرة متجددة ، وهي تكمن كلية في وصف هذه البداية " (الكومي، 2004 ، ص 121 – 123).

3. وصف ما هو معطى: أي وصف الخبرة الحسية لما هو معطى في ذاته . وبالاعتماد على الحدس والتأمل الانعكاسي والتحليل ، أي تحليل بنية الظاهرة وبنية الأفعال المعرفية المناظرة لها حتى يمكن بعد ذلك وصف ما هو معطى داخل هذه البنية .

4. إدراك ماهيات وعلاقات ماهية: أما داخل مفردة أو ظاهرة أو بين ظواهر عدة ، ففي الحالة الأولى يتطلب اللجوء إلى نوع من المعرفة التحليلية في حين في الثانية تتطلب معرفة تأليفية تأويلية .

5. مشاهدة أساليب ظهور الظواهر: أي كشف الأساليب أو الكيفية التي بها تظهر الأشياء والظواهر (الكومي، 2004 ، ص 123 – 125).

6. ملاحظة تأسيس الظواهر: أي ملاحظة أسلوب التأسيس الذاتي للظاهرة كما تتأسس في وعينا طبقة فوق طبقة دون أدنى ممارسة إيجابية من جانبنا (الكومي ، 2004 ، ص 126) .

تبعاً لذلك أرادت الفينومينولوجيا من المتلقي العودة إلى العرض ذاته وأن يتحرر افتراضات الفهم المسبقة ويشهد بنفسه انتفاء ثنائية الذات والموضوع وليمارس هو الابوخية ، ويشاهد أساليب تكشف الظواهر وما إلى ذلك .

المبحث الثاني :
تعبيرية الحركة في المسرح الصامت
1. مفهوم التعبير المسرحي :

لا يخلو التمثيل الصامت من تركيز على الخصائص الجمالية الأساس للتشكل الأدائي والتقنيات الفنية المصاحبة له ، والتي من شأنها أن تبرز جمالية العرض ، ذلك أن الأبعاد الدلالية للممثل تأخذ مداها عندما تتأطر بإطار جمالي يحتكم إلى قوانين تتشكل وتعالج فنياً بغية بلورة فكرة العرض الأساسية . لذا يجب الأخذ بنظر الاعتبار التنوع في الأداء في استخدام التقنية وفي طرح فكرة العرض بين مشهد وآخر، أي تكرارها تكراراً منوعاً ، يسمح للمتلقي بالإضافة لها ومعايشتها شعورياً ، عبر ملاحقته للعنصر الدينامي الحركي المعبر .

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

التعبير الايمائي هو " التتابع الحركي من خلال ميل الأجساد نحو إيجاد حالة حركية تعبيرية ، أو ميل الأجسام نحو جذب أجسام أخرى ، أو جذب الفراغ للأجسام " (عبد الحميد و شامل، 1980 ، ص 42). كما تعرّف بأنها " جمع الإيماءات والوضعيات والأفعال الحركية ذات الجانبين النفسي (الدافع الداخلي) والجسماني، أي توظيف شكل الحركة لحمل جمال المضمون " (أوكسنفورد، 1981، ص 8). وعلى وفق ذلك يرى الباحث على انها : مجموع إيماءات الجسد ، جمعاً كلياً أو نسبياً في وضع حركي يتلاحم فيه الشقين التعبيري والأدائي في آنٍ واحد ، بغية الإفصاح عن موضوع إنساني وجودي ذو أبعاد (زمانية / مكانية)، (جمالية / دلالية) و (قصدية / شعورية) ، ذات إيقاع منوع تماشياً والمؤثر الصوتي للعرض وبالارتكاز إلى فكرته وفلسفته الكلية .

كان لنشوء الحركة المعبرة لدى الإنسان عندما ازدادت حاجته الملحة للتعبير عن تجربته ومعاناته لأقرانه الآخرين ، بمعنى آخر ، عندما بدأت بوادر وعيه الأول بذاته وتقلباتها بالتشكل ، فأراد تبعاً لذلك نقل شعوره إلى إنسان آخر معلماً إياه تجربة مرت به أو لغيره أو لغز محير له ، من هنا أصبح جسم الإنسان وعاءً يحوي لغته وإيماءاته . ولأجل أن يثر العرض الايمائي الصامت انتباه المشاهد وان يؤدي دوره التعبيري وجب أن تنتظم عناصره فيؤدي دورها الجمالي والدلالي . والاستخدام الصحيح لهذه العناصر يجعلها ذات أثر من الناحية الجمالية والدلالية .

أن الحركة الصامتة نتاجاً مادياً ، إلاّ أنها في جوهرها شيئاً لا مادياً ، ذلك أنها لا تنتج شيئاً مادياً ، بل تسعى الى خلق حالات شعورية تبدو خاضعة للمعنى في لحظاتها القراءة ، أما الجانب المادي فيها ، فهو ما يشترك في قراءته المتلقي وأدائه من قبل الممثل ، وما أن تتجاوز الحركة الصامتة هذه اللحظة تنتقل إلى قيمة فنية تعبيرية تتطلب قراءة جمالية جديدة يحدد إطارها سياق العرض الصامت ذاته (كرومي، 2002 ، ص 164) .

2. صورة العرض الصامت :

يرتبط مفهوم الصورة في العرف العام بالإدراك البصري لهياكل الأشياء ، فالذي يتبادر إلى الذهن إنما هو الهيكل الخارجي المادي الظاهر ، كالشكل واللون والحجم . الصورة هي التي توضح بنية العرض واهدافه واغراضه الدلالية كما ترسم شكل الشخصية وتصف ملابسها وأدواتها وتكشف تركيبها النفسية .

ارتبط مصطلح الصورة بمصطلح الإدراك الحسي البصري أي علاقته بمحتوى الشيء وكينونته الجوهرية ، كما ارتبط بعلم الدلالة ، أي علاقة الدال والمدلول والمرجع ايضا .

لكل جنس أشكال تعبيره المحددة التي لا تقتصر على تكوينه فحسب، بل تشمل أيضا مفرداته ونحوه وأشكاله البلاغية وأدواته الفنية التصويرية (فضل، ١٩٩٨، ص 335) . وتكمن اهمية الصورة في العرض الصامت هو ارتكازه على صورة الايماءة وتشكيلاتها في تشكيل

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

فضاء العرض وبيئته الدلالية وبالخصوص ان الاعمال الايمائية عادة ما تستكن الى وحدانية الجسد في العرض . الصورة الايمائية هي العنصر الرئيس في تنظيم كينونة العرض ، إذ يشترك فيها عناصر عدة مُكَونة له ، ومحددة لزمان ومكان والبيئة . وقد يتركز عنصر واحد في العرض دون عنصر آخر وذلك لهدف يبتغيه مخرج العرض وكذلك لما يتسم به هذا النمط من الفنون من اختزال واضح في مكونا الفضاء على اعتباره نمطا تجريدا ذو دلالات تأويلية ترتكن على قدرة الجسد وإيماءاته في تشكيل المعنى وبيئة الحدث , يتكون المسرح الصامت من العناصر بصرية عدة وهي : الإيماءة ، الديكور المجرد ، الإكسسوارات ، المؤثر الموسيقي ، الأزياء ...

3. التعبير الحركي الصامت :

يعرف علم الإيماءات بمعناه الواسع بأنه : علم يخص جميع القنوات غير اللفظية التي تصدر عن الجسم ، فالإيماءة هي حركة العين والنظرة ووضعية الجسد وحركاته المختلفة والمسافة بين المتحدثين (المسافة المحيطة بالجسد وكيفية التصرف بها) ، نغمة الصوت وسرعته ، وحتى مدة الصمت .. الإيماءة جزء أساسي من التواصل البشري القديم ومهما يفعل الإنسان سواء تحرك أم لم يتحرك صمت أم لا ، فإن هناك دوماً إشارات تصدر عنه والتي تهدف لإيصال رسالة ما وليس هناك حركة عشوائية ، إذ أنّ كل حركة تدل على شيء ما (غريب، 2001، ص 3) . لذا تُعَرَّف على أنها "حركة وضعية لها دلالتها ومعناها ، إذ إنّ حركة إصبع صغير تؤدي إلى معنى معين " (البزاز، 1996، ص 37) . وتعدُّ الصورة المتشكلة لما نفكر فيه ، فهي لا توضح مقاصدنا ونوايانا فحسب ، وإنما تصف مواقعنا كما تظهر للآخرين ، وانعكاساً لجذورنا ، ولثقافتنا ولموقعنا الوظيفي ، ولمشاعرنا أيضاً . ومن هنا يبدو مصطلح تداولية الايماءة واستخدامها الاجتماعي امر هام في عملية التواصل والافهام .

التمثيل الصامت ، قائما على لغة الإيماءة الدالة ، وعبر عناصر بصرية مكملة . وظيفة الإيماءة التعبير عن العواطف والانفعالات . كما إنها تحوي دلالتها في باطنها (توفيق، 1997 ، ص 217 – 218). الحركة الجسدية لا يفهم معناها إلا عبر موقف كلي ، إذ لا يدرك المحسوس إلا باعتباره صورة كلية ، ويظل غير منعزل عن بيئة الحدث الذي تظهر فيه ، وان معنى حركة ما لا يفهم إلا عبر خبر البدن وسياق الموقف الخارجي الذي يوضح دلالتها لدى المتلقي ، فوجودها بمفردها لا يوضح معناها وقيمتها التعبيرية (توفيق، 1997، ص 214). ينفى فيها العشوائية ، فهي قصدية واعية ذات غاية ، أي أن الحركة هي ضمن فضاء القصد ، فيتطلب عند توظيفها في العرض الوضوح والتأكيد ، ووقوعها ضمن السياق التداولي والخبرة البصرية والإيحائية عند المتلقي. ويجب أن يكون شكل تصميم الحركة الإيمائية مناسبا لهدف العرض، ويكون محتوى العرض ملائما للأفكار التي يحاول المخرج تقديمها (حمدي، 2007 ، ص 27) . الإيماءة لها قواعدها مثل اللغة المنطوقة وتكملها ، ويجب أن يخطط لتنفيذها .

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

الحركة الإيمائية على المسرح ينفى فيها العشوائية، ويشترط فيها القصدية والوعي، وهي ليست فقط نقل الجسم بواسطة الحركة من مكان إلى آخر ، بل جميع الإيماءات التي تشمل كل الوضعيات والأفعال الحركية حتى فتح وغلق الأبواب والشبابيك إيمائيا، ينظر إليها من جانبين: الأولى نفسية، تشير إلى الدافع الداخلية التي يستند إليه الممثل في حركته والمصمم الإيمائي. والثانية جسمانية، وتشير إلى الشكل الخارجي للإيماءة المسرحية (أي توظيف شكل الحركة ونوعها) (اوكسنفورد،1981، ص8). يرى (مارسيل مارسو) أن لغة الحركة الإيمائية الصامتة تقسم الثلاثة عناصر: الفاعل ، والمفعول ، والفعل . ويشتمل الجسد على هذه العناصر عبر : الوقفة ، والحركة / الإيماءة (اصلان : اوديت ، 1970، ص 556). وان ما يجعل الحركة الإيمائية ذات دلالة، هو الجمع ما بين هدف الحركة القصدية، وطبيعتها التقليدية في المجتمع (ابراهيم، 1990 ، ص 97) . يقول (بول ريكو) : إن الحركة الإيمائية الدالة تدل من خلال الجملة الحركية (ريكو ، 2003 ، ص11) ، أي عبر السلسلة العضوية للرأس والأطراف والجذع .
يرى(ديكرو) أن المايم الجسدي يحتاج إلى خشبة مسرح خالية ، وممثلين عراة مجردين من الملابس ، وعدم تغيير الإضاءة ، كما يجد أن الفن يزداد غنى كلما كان فقيرا في وسائله ، ويعطي فكرة عن شيء ما عن طريق شيء آخر (ليبهارد، 2005 ، ص 60 ، 65) ، كما لدى (مارسيل) . بينما المايم الموضوعي فيمتلك القدرة على توافر قدر كاف من أدوات واكسسوارت ملموسة ، كما لدى (شارلي شابلن) (دافيز، بلا تاريخ، ص 550 – 551) .

الممثل الإيمائي ، العنصر الرئيس في العملية المسرحية ، ويقف في مقدمة عناصر العرض ، وتنبع من قدرة الجسد على الأداء في خلق سينوغرافيا العرض وسط الفراغ المكاني والدلالي ، فجسده " يخلق المكان ويشكل جزءاً من الفضاء والفعل عنده هو روح التمثيل. فدخول الممثل في الفضاء التمثيل يحول الفراغ إلى دلالة معرفية وجمالية ، وهذا يعني أن جميع العناصر يجب أن تكون منسجمة مع إيماءاته (ميرهولد ، فسيفولد ، 1979 ، ص 219).

(البانتومايم) يعتمد الإيهام في الحركة ، كالمشي والركض وصعود ونزول السلم الإيهامي وتصوير البيئة المتخيلة ، معتمدا على إيماءة الوجه واليدين والجذع كله . ومن أعراف البانتومايم ، أن الأصوات الصادرة عن أفعال الشخصية يجب على الممثل فيها القيام بتأديتها ، على سبيل المثال ، تمزيق الممثل قطعة متخيلة من الورق فلا بد له من إن يعطي صوت التمزيق ، وفي حالة طرق الباب وجب أن يصدر الصوت عبر طرق حذاء الممثل بالأرض بطريقة غير مرئية أو من مصدر خارجي ، إذ لا يرغب بالصوت الفعلي ، كما يجب أن لا يمس الممثل زميله المقابل على المسرح بشكل فعلي ، بل يجب وضع مسافة هوائية تفصله عن جسده وجسد زميله ومقداره نصف انج ، كما لو كان الهواء المحيط به جزء من ذلك الجسد (شيبرد، 1999 ، ص 7) .

4. العناصر البصرية (المادية) لصورة العرض الصامت :

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

العناصر الفنية هي مجموعة من الوسائل التي تكون الأداء المسرحي، وتتكون من منظر مسرحي وازياء وايقاع حركي .. يشكل الديكور في العرض الصامت مجموعة من المناظر التي تجري فيها أحداث المسرحية ولا ينفصل عن عناصر العرض الأخر ، بل يتكامل معها لتكوين بنية الصورة المسرحية

يعد الديكور واحداً من أهم العناصر المرئية إذ يقوم بتشكيل الموجودات على المسرح من أثاث أو مناظر أو ما إلى ذلك من عناصر التشكيل البصرى ، فالديكور هو كيفية التشكيل والتوزيع للكتل على الخشبة ويتحكم فيها القيمة الجمالية والدلالية للعرض الايمائي الصامت والذي يميل الى التجريد في اغلب اشكاله البانتومايم الذي ينماز بالتجريد التام والمايم بأنواعه ايضا يميل اغلبها الى الاتكال على قدرة الجسد في تشكيل فضاء العرض ومنها مايم خيال الظل الذي يعتمد على ظل الاشكال على الستارة البيضاء . يرى (مارسيل) في العرض الصامت على انه : فن الفعل ذاته والإحساس ، فن مرتبط بالحياة ، يصور فيه الممثل عبر إيماءاته : المصنع ، والشجرة ، والماء ، والريح ، ورموز الحياة . هو فن يتحد ذاتيا مع الشيء ، ويصبح الممثل الشيء ولا يتخذ الشكل فحسب بل ووزنه أيضا (أصلان، 1970 ، ص 558). لذا لا بد ان يكون تصميم الديكور في المسرح الصامت قائم على أسس علمية ودراسة منهجية إذ يمثل علم مستقل بذاته نابع من تعدد مجالات الفنون المشتركة في إنتاج العرض كما يرتبط عنصر الديكور بشكل مباشر مع عنصر الإضاءة .

اما الزي في المشهد الايمائي الصامت فله خصوصية جنس العمل الفني من حيث نمطية الاداء واعراف وتقاليد الجنس . الأزياء المسرحية من العناصر الفنية الأساسية المكلمة للعرض المسرحي حيث تعيش كل عناصر العرض البصرية في ارتباط فني وداخلي متشابك فالممثل الايمائي المرن يتفاعل مع الزي الذي يظهر حركة الجسد وأبعاده ويتيح فرصة لكشف صورة الجسد ومهاراته الادائية . كما انه يمتلك دلالات ترافق وضعيات الجسد ويؤثر في حركة الجسد وتصميم الزي الخاصة بالعرض الايمائي الصامت لا بد ان تسمح للممثل القدر الكافي من الحركة والمرونة الجسدية عندما يطلب ان يتحرك حركة عنيفة او رياضية اضافة الى ذلك اي ان تكون الأزياء مناسبة من كافة النواحي المتعلقة بأبعاد الشخصية الايمائية .

ولابد من مراعاة ما يلي : يجب أن لا تجذب البصر بشكل كبير دون الحركة ، ولا تسبب إعاقة الإيماءة ولا تخفيها ، اختيار اللون المناسب ، والانسجام في التصميم مع مكونات ودلالات العمل (لوكوك، 1997، ص 142 - 143) . بينما يريد (اتيان ديكرو) إلى مسرح خالي وممثلين مجردين من الملابس ، كونه فن يعتمد الإيهام .

الماكياج هو أحد العناصر البارزة والمكملة للعرض الصامت ، ويستخدم للتأكيد على ملامح ووجوه الممثلين ، وللتدليل على : العمر ، الجنس ، البيئة ، الدلالات المعرفية والجمالية للعرض ، ويؤدي

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

دور القناع التنكري . وان التصميم التقليدي لماكياج الشخصيات الإيمائية ، الذي استخدمه (مارسيل) في أعماله عبارة عن : خطوط سوداء تحت العين ، الوجه الأبيض ، والفم الأسود ، رسم حاجبين فوق الحاجبين الأصليين (على الجبهة) (ليبهارد ، توماس ، ص 145). يشكل ثنائي الزي والماكياج جسراً يصل ما بين عناصر العرض الحية والجامدة ، فهي تساهم في بلورة معنى الحركة وأبعاد الشخصية ودلالاتها المعرفية ، فظلا عن الوظيفة الجمالية ، إذ تساهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعمل (هلتون، 2002 ، ص 167) .

5. ادراك صورة العرض الصامت :

يعمل التمثيل الصامت على تفعيل الوعي وتعميق قراءته للواقع من خلال تقديمه بصورة جمالية دلالية ، ذلك أن الأنشطة الاعتيادية تبدو ذات طابع غرائبي حينما تقدم في إطار فني يدفعنا بالنتيجة إلى إعادة اكتشاف ماهيتها من خلال تشكلها الفينومينولوجي . كما أن للتمثيل الايمائي الصامت وظيفة الإضاءة الرمزية للحقائق الإنسانية التي لا يمكن التعبير عنها لغوياً ، وذلك من خلال المزاوجة بين الوظيفة التعبيرية والحركة الدالة (كاي، 1999، ص 122 و 131) . لذا يمكن القول بأن فن التمثيل الصامت ومن خلال الايماءات المعبرة كدلالات وعلامات يساعد على طرح قضايا بالغة العمق ، من خلال إدراكه وإعادة إنتاجه شعورياً كما يظهر لتجليات الوعي والوجدان ، إذ يرتبط فيه التجسيد الخارجي بالتعبير الجسدي عن المشهد الطبيعي والواقعي ، أي أن خصائص الحركة الأدائية المعبرة تصبح بهذا المعنى متخطية لنمطية الأسلوب أو المنهج ، أو حتى مجرد التعبير عن شيء معين ، بل تصبح طاقة معبرة عن فلسفة كاملة يتلازم فيها التمظهر الخارجي مع المضمون .

التمثيل الصامت وعبر ايماءاته ما هو إلاّ فعل تبدلات في علاقات القوى المؤثرة على المشاهد من خلال الإدراك الحسي داخل الفضاء الصوري الدرامي الذي يخلقه العرض الصامت اذ يتيح العرض لجسد المتلقي أن يبحث ويدافع عن كماله وسط تلك التحولات (الإدراكية الوجدانية) الحاملة له والتي تعد في ذات الوقت طاقة خاصة به . ومن هذا المنطلق يعد الدهش والعجب والانبهار ردة فعل طبيعية كخطوة أولى لفعل القصد الذاتي للبحث عن توازنه وسط التوترات التي تلقاها الوعي في إرساليته الخطاب ومن ثم تحقيق تكييف أو تعادل معرفي بين الذات والموضوع ، ويمتد الأمر ليشمل الذوات الأخرى التي تتمتع بإطار جمالي متشابه نوعاً ما والذي يبدأ عادة بـ(منبه ← إحساس ← انتباه ← إدراك ← فهم ← تفسير ← تأويل) .
يحدث الإدراك الجمالي عبر عناصر ثلاث للعرض الايمائي الصامت وهي :
أ. المحسوس (الحركة التعبيرية).
ب. الموضوع المتمثل .

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

ج. العالم المعبر عنه ايمائيا .

ما أسفر عنه البند الثاني (الإطار النظري) من مؤشرات :

1. أرادت الفينومينولوجيا أن توطد العلاقة بين الذات والموضوع عبر فعل القصد الموجه بالإدراك ، إذ قرنت معرفة الأشياء بظواهرها ، لذا أصبح فعل الإدراك مجالاً منمياً للخبرة الإنسانية ومنها الخبرة الجمالية والتي تتشكل عبر المعرفة الحسية كخطوة أولى ، إذ يعد إدراك المظهر واستيعابه فرصة للإحاطة بالماهية وتذوق للجمال بوصفه تجلياً محسوساً للفكرة أو الجوهر .

2. الاشتغال على الجوهر في محاولة لتحديد الكيفية التي تتشكل بها في الوعي الذاتي ، مع الأخذ بنظر الاعتبار القوى المعرفية (كالإدراك ، والحدس) . إذ لم يستثنى بحثها في الحقيقة أو الماهية الثابتة ، دون تحديد هويته بالذات لذا عاملت الموضوعات كبنى ظاهرة . بما فيها الخطاب الجمالي .

3. إن الحقيقة الموضوعية أو الماهية موجودة في الشيء ذاته وليس خارجاً عنه ، يكتشفها الوعي آنياً ومن خلال المظهر ، بمعنى أن حقيقة الشيء تلتمس في الموجود وتكشف عبر أفعال الشعور القصدي التي يقودها الحدس المباشر .

4. توجهات (هوسرل) نادت بالعودة إلى الأشياء ذاتها عبر تعليق الحكم عليها وتوجيه الوعي إليها مباشرة لتتأسس فيه على شكل معنى ما، أي أن معنى الظاهرة يتأسس عبر فعل جدلي بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي ليتم بناء ما يسميه بـ(العالم المعاش)، أي معايشة الأشياء شعورياً عبر عوالم تتبادل طرح الأسئلة فيما يخصها فحسب ، دون الخوض فيما لا يعنيهما ، كقوانين التشكل الطبيعية أو الروابط المنطقية أو حتى غير المنطقية التي تجمعهما . أما (هيدجر) فيحتفي كثيراً بالبعد الوجودي للإنسان والذي يشكل ماهيته وكينونته في الآن ذاته ، لذا فإن تأويل الذات لموضوعاتها يتم وفقاً للحظة آنية تبرز حوارية جوهرها ، يتم فيها تحييد الفروض الميتافيزيقية والتوجه صوب الموضوع مباشرة ، فضلاً عن ذلك ركز (أنغاردن) على فعل القصد الخالص ، والذي عدّه أسلوبا خاصاً بالخطاب الجمالي تحديداً ، إذ لا تنفصل فيه الحالة الوجودية له عن العملية القصدية لإنتاجه ، لذا أصبحت أفعال الوعي جهداً موجهاً ومؤسساً في الوقت ذاته لخبرة تتنامى آنياً إزاء هذا الخطاب ، وبهذا يصبح الفعل الشعوري القصدي وسيلة من وسائل المعرفة ، ولبنى أولى في تنامي الوعي واضطراد عملياته . بالمقابل ركز (باشلار) في طروحاته على فاعلية الموضوع الخيالي

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

في إلغاءه للمساحة الفاصلة بين الذات والموضوع ليبرز فعل التأويل الفينومينولوجي الغير مقرون بمحدودات واقعية أو مادية ، والذي يستند إلى أصل الموضوع دون الأخذ بافتراضاته المسبقة . وعلى خلاف توجهاتهم أعلاه أسس (سارتر) فلسفته الفينومينولوجيا على مبدأ الحرية الذي يوجه الوعي والشعور صوب الموضوع إذ يكون هذا المبدأ في الآن ذاته سبباً ووسيلة في إضفاء المعنى النابع من الصورة الكلية المتشيدة في العالم المعاش . فيما ركز (ميرلوبونتي) على الجسد وأفعاله معتبراً أن الإدراك الحسي هو إدراك جسدي بالأساس يفتقر إلى الأحكام القبلية .

5. يستطيع التمثيل الصامت أن ينقل مختلف المشاعر والأحاسيس عن طريق مفهوم التشاكل أي التوحيد بين العمليات الطبيعية والعمليات النفسية .

6. تسامى التمثيل الصامت ليصبح فناً معرفياً يعمّق الشعور بالقضايا الوجودية ، وهو لا يصف خاصية مفردة بل قضية تتجسد في حدث يتولد المعنى فيه من خلال عملية طرح تساؤلات هامة عبر دوال حركية متناسقة متناغمة تقدم نفسها بوصفها ظاهراً دالاً .

البند الثالث / الفصل الثالث

إجراءات البحث :

1. مجتمع البحث : تكون مجتمع البحث الحالي من عرض مسرحية (صور من بلادي) (مايم خيال الظل)، قدّمت على المسرح الوطني ، بغداد / العراق .

2. عينة البحث : أختار الباحث عينة البحث عرض (صور من بلادي)، وذلك وفقاً للسباب الآتية :

العرض يجمع ما بين فن المايم مع فن خيال الظل يصبح للتجربة ضرورة وخصوصية فينومينولوجية من حيث الاداء الايمائي الصامت (لغة الايماءة والصمت) والشكل المعتمد على تجريد الشكل . ومن تأليف واخراج الباحث ذاته ، وبالتالي اقرب الى قراءة العرض وفق اشتراطات الفينومينولوجية . كما تحقق هدف الدراسة الحالية .

3. **منهج البحث :** اعتمد المنهج التأويلي الوصفي الذي أسسته الفينومينولوجيا .
4. **تحليل العينة** : عرض مسرحية (صور من بلادي) اخراج وتأليف : أحمد محمد عبد الامير

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

قدم غلى خشبة المسرح الوطني في _ مهرجان بغداد لمسرح الشباب العربي الاول 2012 من انتاج ورشة دُمى للتمثيل الصامت وخيال الظل وعدت التجربة العراقية الاولى بفن خيال الظل ويمكن متابعة العرض على شبكة اليوتيوب .المخرج هو باحث وفنان ايمائي ، استاذ مساعد دكتور في جامعة بابل كلية الفنون الجميلة / بابل مدرس مادة التمثيل الصامت والتعبير الحركي ، مؤسس (ورشة دمى للتمثيل الصامت وخيال الظل) قدم عدة اعمال ايمائي في الرقص الدرامي ، المايم ، والبانتومايم ، وخيال الظل .

مسرحية (صور من بلادي) نمطا ادائيا يجمع ما بين فن التمثيل الايمائي الصامت (المايم) مع فن خيال الظل ليشكل نمطا ادائيا يسمى بفن (مايم خيال الظل) ، مسرحية ظلية ايمائية تعبيرية تحمل صور معبرة عن الم الوطن وماساته بعد سقوط بغداد بين المحتل الامريكي ، عرض لا ناقد ولا ساخر ، بل ينقل صورة ادائية معبرة عن محنة وطن يعاني مرارة الاحتلال والفتن والتناقضات .. عبر عن تلك الصور عبر الاداء الايمائي الظلي للمؤدين عن تناقضات الواقع والتي ترنو الى تناقض الابيض مع الاسود بصريا ودلاليا . كما ان تقويض العرض للبنية المكانية والزمانية ورد المعنى الى مرجعيته الجغرافية الى اطلاقة انسانية ، بمعنى ان الارض كلها بلادي، وهذه الصورة الانسانية كلها في بلادي .

يتألف العرض من عشرة مشاهد يشارك فيها ستة ممثلين. فكرة العرض تطرح نماذج إيمائية صامتة متعدد لأحداث العراق بعد سقوط بغداد ابتداء من نصب الحرية باعتباره رمزا وطنيا، تعبث به الخفافيش لتغير من تركيبته الشكلية ولتأذن بحركة بعض نماذجه البارزة لتتصارع مع بعضها البعض وتغرق في موجة الاقتتال، ليتحول نصب الحرية نصبا للصراع .

عمل العرض على اثراء مخيلة المتلقي بإطلاقه لمعرفيته الذاتية من محددات المرئي والمعاش (المكان ، والزمان) الى التعالي بها الى معرفة حقيقية بالحقيقة ذاتها ، كما سعى العرض الى تحويل الصورة الواقعية وسحبها من سياقها المألوف والمعهود الى صورة مسرحية سينمائية ظلية ايمائية عبر التلاعب التقني والمؤثر النغمي المؤثر في حواس وعواطف المتلقي .

تناوب المؤدون الستة على تقديم المشاهد المتعددة ففي المشهد الافتتاحي الاول ادى الادوار فيها أربعة مؤدين ايمائيين (اربعة ظلال) تشكل نماذج مختارة من نصب الحرية في مدينة بغداد للنحات العراقي (جواد سليم) والاقتراح الظلي المجسد واضح الملامح لتماثيل ثابتة الحركة (جامدة)، يقتحم صورة الظلال النحتية الظل خفاش عبر استخدام كفي اليد ، نتيقن من ذلك عبر مرافقة الحركة التشاركية لكفي اليد لتصور حركة جناحا الطائر مرافقها مؤثر موسيقي مناسب (صوت الوطاويط)، تهيمن على فضاء النصب وتغزو الظلال بحجمها وحركتها الكبيرة. يتغير نشاط الطائر ويتوقف عن الطيران ويفكك تركيبته الدالة الى تركيبة جديدة تدل على يد متحكمة جبارة فتطرد كف يد الكف

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

الاخرى لتتفرد في حوارها الظلي مع الظلال الاخرى لتعبث بتشكيلة نصب الحرية بين اخفاء اجزاء الظل للنصب او تقريب نموذج اخر في دلالة على التحريف والعبث والتشويه بصيغة جديدة لتدل التشكيلة للنصب للدلالة على العنف وفق تكوين جديد وتعمل على ان تتحرك النماذج وفق الصورة الجديدة وتغادر الكف العابثة فضاء النصب الابيض مع ايقاع ذا وتيرة متصاعدة وتتحول الى اشكال بشرية مرنة الحركة والفعل ، نماذج بشرية متصارعة فيما بينها مستخدمين الايماءات الدالة على القسوة والعنف ، يتطور الصراع لتغرق الظلال في امواج ظلية .

عمد المخرج الى استخدام اللونين المتناقضين (الاسود والابيض) وهو من سمات فنون الظل ليجعل منها ثغرة أو فجوة جمالية ينطلق منها فعل التحاور الجمالي بين تلقي المتلقي لنمطية العروض المسرحية وبين سلسلة المعاني التي تبثها الدلالة الايمائية الظلية الصامتة لهذه الثغرة التي كانت ضربا لنقطة حساسة في مفهوم مسرحة الواقع لا واقع المسرحية ، فضلا عن ذلك فقد كانت للتقنية التي حرف بها المخرج من تصميم نصب الحرية وهي استخدام اليد البشرية لا الجسد البشري بالكامل ، كانت بحد ذاتها خرقا دلاليا حول مفهوم القدرة . اذ استطاعت اليد والاصابع عن كامل الجسد اذ فيها يتركز الفعل الانجازي وينتهي اليها فعل التطبيق والقدرة . بمعنى آخر ان في نسف الفنان لوجود الجسد جاء تأكيدا على الفاعل وتشخيصا واضحا له ، فالجزء يعوض عن الكل ، والكل يدفع الجزء الى الفعل ، كما ان في مشاهد قطع الراس في المشهد الرابع شكلت فجوات جمالية مؤلمة نظرا لما يثيره من وقع اليم في المتلقي ، اذ كشفت له عذاباته وتقدمه له بأسلوب يتراوح بين بساطة التلقي وحداثة الاداء المتمكن ، بين السهل والممتنع ،فعلى الرغم من استعانة المخرج لمفردات واشكال العرض من الواقع المادي الا انه انطلاقا رؤية جمالية قد تجمع في اكتسابها قدرة غلى التغريب والترميز والتعبير وعلى نحو تفصح من خلالها عن ذلك التعبير الجمالي بين الحسي والحلمي المؤلم معا ، اذ يصور الكابوس ماديا ، صوريا ، على انه يجعله متناغما مع فضاءات الخشبة الظلية والامكانات الجسدية للمؤدين الايمائيين المؤمنين بقضية الوطن والمسرح والحداثة . اذ كانت بصمات المؤدين واضحة في جذب بصر المتلقي من منطقة صورية الى منطقة اخرى ، والتنقل ذهنيا من دلالة معنوية الى اخرى تسمح بدخول اضافات واضاءات دلالية من قبل المتلقي .

شكلت امكانيات الاداء الايمائي الصامت خرقا لتوقعات المتلقي اذ كان المؤدين على حرفية ادائية مناسبة لهذا الفن ومتطلباته واشتراطاته الادائية بينت صور واقعية . حملته بالتالي على تجاوز جانبه الحسي بعد ان يتأمله ويستغرق في قراءة حرة ، جمالية ، تتأثر فيها قوى الحسي والوجدان في استشعار التجربة والهدف المرجو من خلقه . وفضلا عن ذلك فان هذا الخرق ذاته قد عمل على تفعيل حرية القراءة الدلالية ليتم فيها اللعب بالبنى المعنوية والتي عملت بدورها على سحب المتلقي من عالم الصور الايمائية الظلية والمعروضة امامه الى عالم يجد فيه ذاته متلاحمة مع ذكرياته والتي عمل المخرج من تحويل الواقع الى نداء مكثف قد يضفي معنى جديدا للذات .

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

تعددت دلالات وتشكل الظلال بين المشاهد المتعددة فالمشهد الثاني صور حادثة دخول اليات الجيش الغازي الى مدن العراق عبر استعارة ظل دمية صغيرة لسيارة الجيش الامريكي (الهمر)، والمشهد الثاني دل على فعل السحر الذي ينشر بذور الشر والموت في كل مكان ، والمشهد الرابع صور شوراع لاناس بلا رؤوس ، والخامس مشهد سرقة ابار النفط من قبل السراق وترك الجياع بلا مؤوى ولا مال ، والمشهد الاخر عن استلاب الطفولة والبراءة ، والذي يليه مشهد المنقذ المنتظر او المخلص من مشاهد العنف والصراع الذي يحل ازمة التقاتل والفتن ، ظل مؤدي يحقق الصلح ويعيد تركيبة نصب الحرية من جديد . اما تايتل العرض الذي كتب فبه اسماء مجموعة العمل فكان فاعلا عبر جعل المؤدين يعبرون عن حالة مشهدية مستقلة لكل فرد مشارك وتدل على الفة انسانية ونظرة انسانية حالمة بيوم غد جديد .

لقد فعل عرض (صور من بلادي) من فعل التأويل لدى المتلقي ، بمعنى آخر ان توالى مشاهد العرض والمتغيرات الدلالية والادائية والابقاء بالفكرة الاساس عبر اضفاء اضاءات تأويلية مغرية بالنسبة الى القارئ ولدت لديه رغبة على متوالية في استمرارية الحوار التفاعلي (البصري / الوجداني) و (البصري / الدلالي) . وهنا سمح ببناء سقفا معنويا وكما في الافاق التوقعية المتباينة مهما تعددت الا انها لم تبتعد كثيرا عن المعنى لأنها استندت بالأساس الى اضاءات العرض الدلالية في بناء المعنى الذي تسعى الوحدات التوليدية التي يبنى عليها في العادة ، والذي اقل ما يمكن قوله بانه كسر لايهام المتلقي بحقيقة الواقع . وجعل منه متلقيا (واعيا / منفصلا) بوجوديته المادية من جهة ومشاركا فعالا بعواطفه من جهة اخرى في انتاج الفكرة وتقييم العرض وبالتالي الحكم عليه ، وهنا تحديدا استطاع المخرج في جعل المشاركة القراءاتية حالة من (الاقتراب / الابتعاد) عن الواقع عبر اللعب بجمالية الصورة الادائية المرنة والصور الخيالية المعنوية المتوالدة لدى المتلقي . والتي حملت الكثير من المتلقين على البكاء في اثناء وبعد انتهاء العرض ، فالصور المؤداة مؤلمة ومكثفة الدلالة والصور الخيالية مفرطة في التعاطف الوجداني عن سرقة النفط من قبل السراق ونثر خيرات البلد بين اماكن اللهو والمجون ليبقى الوطن يعاني المرض والجوع ، كذلك في مشهد سقوط ابو غريب ومصور التعذيب للمعتقل الذي بدى في صورة الظل كبيرا اكبر واطول من معذبيه ، ومشاهد قطع الرؤوس لبشر يتحركون ويمشون ويتعاملون وهم بلا رؤوس .. لتنتهي بصورة تفاؤلية لإعادة لحمة الذات بإعادة تركيب نصب الحرية الذي فكك اول مرة في المشهد الاول بإيقاع موسيقي يشد الهمة والتفاؤل بيوم غد يجمع ابناءه في لوحة واحدة .

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

البند الرابع / الفصل الرابع

النتائج :

1. تسعى الفينومينولوجيا إلى تأسيس علاقة (جمالية / تواصلية) بين العروض الايمائي الصامت والمتلقي ، عبر أفعال القصد الذاتية لدى الطرفين وعلى نحو يعمل معه هذا الفعل على نزع تقليدية الرؤية الحوارية المنتجة للمعنى الدلالي .

2. اشتغال فعل القصد الفينومينولوجي عبر إيحاء العرض نحو غاية وغرض محدد ، بأداء ايمائي ذو مرجعية تاريخية وسياسية ودينية وهكذا ، تشكلت وفقاً لمنهج يقوم على وصف الأحداث .

3. سعت الفينومينولوجيا لتفعيل (الذاتي ، والموضوعي) في قراءة العرض مما جعل هناك آليتين اثنين في التأويل وإنتاج المعنى . الأولى تعتمد على ضغط إرسالية الحركة الايمائية على مدركات المتلقي كما تتبدى لوعيه وخبرته والتي منها يفرز المعنى . والثانية تعمل على إسقاط ذات المتلقي على العرض لينتج المعنى وعبر سلسلة تأويلات ممكنة ينشط العرض في تفعيلها .

4. إنتاج المعنى في العرض الايمائي من انطلاق الوعي صوب موضوعه ، بعد إقصاء الافتراضات المسبقة للعرض ، وايقاف القوانين المنطقية ، وان القراءات الفينومينولوجية تتفاعل بين (العرض ↔ المتلقي) حتى يتم إنتاج المعنى .

5. لا يمكن الجزم بفعل تأويلي ينتج معنى واحد متطابق على الدوام مع العرض الايمائي الصامت ، لان فعل التأويل وإنتاج المعنى نشاطاً ذاتياً متفرداً .

6. قراءة وإعادة إنتاج المعنى الصامت ، عبر التفاعل الجدلي بين البنية الثابتة (بنية الفهم) والبنية المتغيرة (بنية العرض الايمائي الصامت) ، إذ تفعل البنية المتغيرة القوى المعرفية عبر التشكلات الأدائية للحركة الايمائية ، وقد تكون الحركة الايمائية قريبة من الواقع فتفعل وتعمق الإحساس والشعور بها. وهكذا نلاحظ ذلك الارتداد والتبادل الحواري بين الحركة الايمائية والقوى المعرفية الذي يؤدي في النهاية إلى إعادة إنتاج العرض ومعناه في كل قراءة أو مشاهدة .

7. الكشف عن طبيعة الوجود المحمول في العرض الايمائي الصامت ، عبر السماح بنقل الصورة المرئية المأساوية بأبعادها كافة من إطارها الفردي إلى إطارها الكوني الجمالي.

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

الاستنتاجات

1. العرض الايمائي الصامت ظاهره معفاة عن الروابط والقوانين البديهيه ويرتكز على فاعلية القوى الإدراكية لينشئ عبر فعل التأويل الذاتي عالماً معاش يضم العلاقة الفينومينولوجيا بين التشكل الخارجي للمشهد الايمائية الصامتة والمضمون الوجودي .

2. إنّ لفكرة التقابل الموضوعي بين التشكلات الأدائية للحركة الايمائية والواقع المشار إليه دوراً هاماً في توليد أفعال تطابقية في وعي وذهن المتلقي أي بين أشكال الحركة المعبرة وتنظيم الصياغات الأدائية والعناصر المادية في العرض ،

3. لم تعد للغة الايمائية ضعيفة تداوليا في العرض الايمائي الصامت ، بل عملت على تعميق الوعي الفكري والثقافي والنفسي لدى المتلقي عبر استشارة قواه في إدراك تزامنية الحركة الايمائية وحضورها المادي كبنى محركة للعقل والمخيلة والوجدان .

التوصيات

1. التأكيد على تدريس مادة التمثيل الصامت لطلبة الدراسات الأولية كمحور رئيس ، نظراً لما هذا الفن من قدرة على تنمية جمالية الجسد وتحرير الأفكار وتنشيط قوى الذهن والمخيلة .

2. استضافة المصممين والمهنيين في فن التمثيل الصامت ضمن أمسيات أو محاضرات تقيمها الكليات والمؤسسات الفنية والفرق الحكومية والجماهيرية لتثقيف الطلبة والفنانين الهواة والمحترفين بهذا الفن الادائي الرفيع ، وبالتالي التأسيس له معرفيا وادائيا للأشكال الادائية المتعددة (البانتومايم ، والمايم بأنواعه : المايم الموضوعي ، والمايم الجسدي ، والمايم الذاتي ، وخيال الظل الصامت ..) ، ومساعدته على الانتشار .

المقترحات

يقترح الباحث إجراء الدراسة الآتية :

1. فينومينولوجيا العرض الايمائي الصوفية .
2. فينومينولوجيا الأداء في الفنون الشعبية .

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

المراجع

ابراهيم ، عبد الله ، واخرون (1990). **"معرفة الآخر : مدخل إلى المفاهيم النقدية الحديثة "**. عمان : المركز الثقافي العربي .
إبراهيم ، زكريا (بلا تاريخ). **"فلسفة الفن في الفكر المعاصر"** . القاهرة : دار مصر للطباعة .
اصلان ، اوديت (1970). **"فن المسرح "**. ج2 . ترجمة : سامية احمد اسعد . القاهرة : مكتبة الانجلو .
أوكسنفورد ، لين (1981). **"تصميم الحركة"** . ترجمة : سامي عبد الحميد . بغداد : دار الكتب للطباعة والنشر ، .
البزاز ، عزام ، وآخر (1996). **"أسس التصميم الفني"** . بغداد : كلية الفنون الجميلة ، قسم التصميم الفني .
توفيق ، سعيد (1997). **"الخبرة الجمالية"** . بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر .
توفيق ، محمد سعيد (1992). **"الخبرة الجمالية** : دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية" . بيروت : المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.
الحسيناوي ، فيصل عبد عودة (2002). **"إنشائية العرض المسرحي العراقي في ضوء المنهج الظاهراتي"** . أطروحة دكتوراه غير منشورة . بغداد : جامعة بغداد كلية الفنون الجميلة .
حمدي ، صفية أحمد محي الدين (2007). **"التصميم ألابتكاري لعروض التعبير الحركي"** . القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية .
خضير ، ناظم (1997). **"الأصول المعرفية لنظرية التلقي"** . عمان : دار الشروق للنشر والتوزيع .
راي ، وليم (1987). **"المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية"** . ترجمة : يوئيل يوسف عزيز . بغداد : دار الحرية للطباعة والنشر .
الربدي ، عبد الفتاح (1985). **"الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة"** . القاهرة : الهيأة المصرية العامة للكتاب.
الربدي ، عبد الفتاح (1985). **"الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة"** . القاهرة : الهيأة المصرية العامة للكتاب .
الرويلي ، ميجان ، وآخر (2000). **"دليل الناقد الأدبي"** . بيروت : المركز الثقافي العربي .
ريكو ، بول (2003). **"نظرية التأويل"** . ت : سعيد الغانمي . بيروت : المركز الثقافي العربي .
الزيدي ، جواد عبد الكاظم فرحان (2005). **"الظاهراتية في الرسم الحديث"** . اطروحة دكتوراه غير منشورة . كلية الفنون الجميلة جامعة بابل .

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

سارتر ، جان بول (1969). **"ما هو الأدب"** . ترجمة : جورج طرابيشي . لبنان : المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر .
سلون ، رامان (2001). **"النظريات الموجهة نحو القارئ"** . ترجمة : محمد نور النعيمي . دمشق : مجلة الآداب الأجنبية ، اتحاد الكتاب العرب ، ع106 ، .
شيبرد ، ريجموند (1999) **"التمثيل الصامت : ثلاثون درساً في التعبير الصامت".** ترجمة : سامي عبد الحميد ، وآخر . الموصل : دار الكتب للطباعة والنشر .
عبد الحميد ، سامي (1980). **"مبادئ الإخراج المسرحي"** . بغداد : كلية الفنون الجميلة جامعة بغداد .
علي ، صلاح سليم (1992). **"الظاهراتية والمعالجة النفسية"** . مجلة آفاق عربية . (بغداد) العدد (6). دار الشؤون الثقافية العامة.
عناني ، محمد (1996). **"المصطلحات الأدبية الحديثة"** . لبنان : مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر .
غاتشف ، غيورغي (ب. ت). **"الوعي والفن"** . الكويت : سلسلة كتب عالم المعرفة . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .
غريب ، منى (2001). **"الإيحاء والإيماءة"** . مجلة عرب. (الكويت) العدد (124).
فضل ، صلاح (١٩٩٨). **"علم الأسلوب مبادئه واجراءاته"** . مصر: دار الشروق .
كاي ، نك (1999). **"ما بعد الحداثة والفنون الأدائية"** . ترجمة : نهاد صليحة . القاهرة : الهيأة المصرية العامة للكتاب .
الكردي ، محمد علي (1980). **"نظرية الجمال عند ماستون باشلار"** . مجلة عالم الفكر . (الكويت). العدد (2) . المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .
كرومي ، عوني وآخر (2002). **"تقنيات تكوين الممثل المسرحي"** . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
الكومي ، محمد شبل (2004). **"المذاهب النقدية الحديثة : مدخل فلسفي"** . القاهرة : الهيأة المصرية العامة للكتاب .
لوكوك ، جاك (1997). **"المنظومة الشاعرية لجسد الممثل"** . ترجمة : منى صفوت . القاهرة : وزارة الثقافة .
ليبهارد ، توماس (2005). **"فن المايم والبانتومايم"** . ترجمة : بيومي قنديل . القاهرة : مكتبة الأسرة .
ماجد ، علي مهدي (2003). **"الحدس وتطبيقاته في الرسم الحديث"** . أطروحة دكتوراه غير منشورة . كلية الفنون الجميلة جامعة بابل .

Global Proceedings Repository
American Research Foundation
ISSN 2476-017X
Available online at http://proceedings.sriweb.org
شبكة المؤتمرات العربية
http://arab.kmshare.net/

مجاهد ، مجاهد عبد المنعم (1997). **"الاغتراب في فلسفة الفن الجميل"** . القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع .
محمد ، سماح رافع (1991). **"الظاهراتية عند هوسرل : دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر"** . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة .
مطر ، أميرة حلمي (ب . ت). **"فلسفة الجمال نشأتها وتطورها"** . بغداد : دار الثقافة للنشر والتوزيع .
موسى ، بشرى صالح (1999). **"نظرية التلقي : أصول وتطبيقات"** . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة . آفاق عربية :
ميرهولد ، فسيفولد (1979). **"في الفن المسرحي"**. ج1. ترجمة : شريف شاكر . بيروت : دار الفارابي .
هلتون ، جوليان (2002). **"نظرية العرض المسرحي"** . ترجمة : نهاد صليحة . الشارقة : مركز الشارقة .
يودين ، روزنتال (1980). **"الموسوعة الفلسفية"** . ترجمة : سمير كرم . بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر .