

المفهوم الجمالي للفلسفة الظاهرية

في العرض الصوري

د. رياض خمات العتابي
جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة

١ - مشكلة البحث والحاجة إليه

منذ بداية النقد الجمالي التحليلي الفلسفي للمديات الأولى للدراما، والذي حركته وشغلته الفلسفة الأخرقية وفكرها المتحرك، وعبر الزمن تحركت البنى الفكرية الاجتماعية من خلال حركات متطورة وأحداث وصراعات متداخلة. ومع تطور الدراسات النقدية التي انطلقت من الفلسفة كونها أثارت أسئلة كونية للبحث عن معنى الوجود داخل تلك الحركة التي شكلت تساؤلاً إنسانياً من الناحيتين العقلية والتأملية إذ أنه (بعد التحليلات الأفلاطونية للوجود التي نتج عنها.... عالم المثل وعالم الحس ظهر تصور آخر له أهميته في تحديد مسار الفكر الإنساني، وتصفيته من الشوائب والخرافات، هذا التصور يقوم على دمج العالمين الأفلاطونيين، عالم المثل أو الماهيات وعالم الحس في عالم واحد قوامه الماهيات الثابتة المغلفة بالمحسوس، الباعثة فيه الحركة والحياة. فكان هذا التصور الثالث للوجود جوهر الفكر الأرسطي^(١).

ونتيجة لتأثيرات الفكر التأملي الاغريقي عبر التاريخ، ومن خلال الاصطدام ما بين الظواهر التي شغلت المجتمع وطورته ضمن مستوياته المتعددة ابتداءً من القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ظهرت حركات وتيارات أدبية وفلسفية سادت على دخول الفكر النقدي إلى طبقات عميقة ف دراسة مشهدة الثقافة العالمية، وقد كان القرن العشرين قرناً مضطرباً لاسيما بفعل الحربين العالميتين الأولى والثانية، لكنه مع ذلك كان قرناً مضيئاً أيضاً بفعل فضاءه العلمي الذي ظهرت فيه حركة الاكتشاف والاختراعات العلمية وعلى رأسها هبوط الإنسان على القمر واكتشافه الفضاء. وكان طبيعياً أن تنعكس مجالات التطور في خلق حالة من التقدم ضمن حركة الظاهرة المسرحية زمانياً ومكانياً. وكان للفكر النقدي الحدوثي دوره في تغيير خارطة القراءة المسرحية، وذلك بإدخاله علم اللغة إلى فضاءات المسرح والإمعان في القراءات التنظيرية المتعددة منطلقاً بذلك من بنية النص التي تشكل الفضاء الأكبر في بناء خطاب العرض، كون النص ظاهرة أدبية تكونها طبقات متعددة يستدعي الأمر من أجل الدخول إليها وتحليل شبكة علاقاتها المكثفة

(١) الشين، يوسف حامد، الفلسفة المثالية قراءة جديدة لنشأتها وتطورها وغاياته، بنغازي: منشورات جامعة قار يونس، ط ١،

وبالتالي تأسيس قراءة اخراجية واعية تحققها استجابات المخرج وفهمه للبنية النصية ضمن تكوينها العلاماتي المتداخل، فكان لعلم العلامات مثلاً دوره في مجال التلقي في المسرح، لاسيما في فضاءات العرض، حيث أصبح النص مجرد مفردة من مفرداته وهذه المفردة تتبع للعلامة الكبرى (العرض).

ومع تزايد الاهتمام بإدخال المفاهيم الفلسفية لفضاء العرض دخلت القراءة الاخراجية فضاءً أعمق من الفضاء الذي دخلته من خلال القراءات النقدية في علم اللغة، حيث أخذت الرؤية وبنية الشكل بالاتسع في بنائها المعماري للعمل الفني، كون المسرح أساساً هو اشعاعات وانطلاقات سمعية بصرية، حيث أخذ الجانب السمعي فيها حركة أكثر اتساعاً من الانشائية البصرية، إذا ما توازنت مستويات قراءة النص جمالياً الذي يرفع من مستوى المنجر الفني.

إن للفن المسرحي تأثير يبدأ بالتبلور من خلال هندسة النص بحساسيته العالية، والتي يجسدها العرض بمسافة متلاصقة ما بين المنتج والمتلقي، ليشكل تكوين جمالي يثير فينا الفكر من خلال تكريس شكلانية الرؤية لا مضمونها على نحو يجعل من الشكل ذا سيادة في العمل الفني، وهذه المعادلة شكلتها في المسرح تجارب مخرجين أهمهم: بيتر بروك، كانتور، ليفلي جولي، فاليري .. وغيرهم، حيث ظهرت في تجاربهم تأثيرات الفكر الفلسفي الجمالي وتحديداً تأثيرات فلسفة شوبنهاور وكرونتشه ونييتشه، وبقي هذا الحضور الفلسفي ممتداً إلى ثمانينات القرن العشرين، حيث دخلت التجربة المسرحية إلى منطقة أكثر اتساعاً في دراسة وتحليل المسرح كونه فلسفة رؤيوية تصدح بالجمال وتتشدد له، حيث توسع النظام الرمزي من خلال استعمالات غير مقيدة رياضياً داخل بناء الشكل.

وأعظم ما حصل في فهم الشكل وتجذيره جمالياً كان من خلال التيار الفينومينولوجي (الظاهراتي) الذي يشكل محور بحثنا، إذ (أن استخدام نظام من الرموز غير المقيدة رياضياً داخل الصورة هو تطوير كبير يدفع بالفن أو الشعر إلى احترام أعلى، وأن أعظم التطبيقات في فهم الصورة وتجذيرها العقلي كانت مع التيار الفينومولوجي (الظاهراتي)، فقد اقترب التصور الفلسفي الفينومينولوجي، كثيراً من الفن والشعر وأصبحت الصورة رهينة الداخل البشري برغم مصدرها الخارجي)^(١).

إن فن الإخراج المسرحي يمنح المعنى لمعطيات النص من خلال لغة صورية فنية تكشف عن الأشياء وتعزز قدرتها على التواصل وتأسيس معناها في الخبرة المباشرة، وكذلك المنهج

(١) القصب، صلاح، التشكيل الظاهراتي للصورة في الفضاء الشعري، بغداد: جريدة الثورة، العدد ١٠١٤٨، الجمعة ١٠ تشرين الثاني ٢٠٠٠م.

(الفينومينولوجي) الذي يهتم أساساً وفي الدرجة الأولى بدراسة ووصف الماهيات المدركة والقائمة بالفعل في الشعور دون النظر إلى الشروط الخارجية والعوامل الطبيعية التي تؤدي إلى تكوين هذه المعطيات العقلية، برغم أنها هي السبب في ظهور هذه الصور وتلك الماهيات في الشعور^(١).

وتأسيساً على ما تقدم تبرز مشكلة البحث في السؤال التالي:

إلى أي المديات تستطيع الفلسفة الظاهرية أن تؤسس عرضاً مسرحياً بتحويل تأثيرها إلى مفهوم جمالي في بنية العرض، وإلى رؤية أكثر عمقاً في تشكيل فضاء نقدي وتنظيري ضمن قراءة جديدة تحلل مشهدية العرض المسرحي وماهيته الصورية؟.

٢- أهمية البحث:

تحديد المعنى الانشائي للعرض المسرحي شكلاً ومضموناً من خلال المفهوم الجمالي في الفلسفة الظاهرية ومعرفة مديات التوافق ما بين النظرية والتطبيق.

٣- هدف البحث:

يهدف البحث إلى دراسة ظاهراتية التجربة الاخراجية في عروض مسرح الصورة.

٤- تحديد المصطلحات:

- الظاهر أو الظاهرة:

(الظاهر) أو (الظاهرة) هو الموضوع الأساسي الذي يدرسه اصحاب كل من (المذهب الظاهري) و (علم الظواهر)، وذلك في مقال الباطن الذين رفضوا دراسته ويطلق على هذا اللفظ في الأصل اللاتيني (phenomenon) أي (الظاهرة)، وذلك في مقابل (Nomenon) أي (الباطن). ولا يختلف معنى كلمة (الظاهر) في اللغة العربية عنه في اللغات اللاتينية الحديثة، إذ يقصد بها: ما ظهر من الشيء مقابل ما خفي منه^(٢).

وقد اعتبر فلاسفة الغرب أم كلمة الظاهر تعني فلسفياً تلك (الحوادث) الملاحظة بواسطة الحواس والتي تدور حولها المعرفة عامة، وكانت كلمة الظاهر تعني في الفلسفة اليونانية الموضوعات الجزئية الحسية المتغيرة التي تقف في مواجهة الكليات العقلية الثابتة أي الماهيات، ومن ثم كانت المعرفة الظاهرية بهذا المعنى في العصر اليوناني تعتبر معرفة غير صحيحة

(١) القصب، صلاح، التشكيل الظاهراتي للصورة في الفضاء الشعري

(٢) ينظر: محمد، سماح رافع، الفينومينولوجيا عند هوسرل، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ط ١،

وليست يقينية لاعتمادها في عملية الإدراك على الحواس، عكس المعرفة القائمة على الماهيات الكلية الثابتة والمعتمدة على العقل وبديهياته اليقينية^(١).

ومع تقدم العلم التجريبي في العصر الحديث أخذ هذا المعنى مجالاً أوسع إذ شكلت الظواهر الموضوع الحقيقي للإدراك والمعرفة، وقد اعتبرها (داجوبرت) أنها (تعني من الناحية العامة حضور الأشياء أمام الشخص الملاحظ، ومن الناحية المعرفية قد تعني الملاحظة الحسية للحوادث، وقد يقصد بها الموضوع الموجود في زمان محدد ومكان معين والمرتبط بالمقولات العقلية - حسب الرأي كانط - والذي يمكن أن يكون موضوعاً للتجربة والمعرفة الانسانية، وذلك في مقابل باطن الشيء أو الموجود في ذاته. وأخيراً قد يقصد بهذه الكلمة من الناحية الميتافيزيقية درجة بسيطة جداً من درجات الحقيقة، أو أنها حكم ذاتي متناقض عن الحقيقة التي يجب أن تعلق على الجزئيات الحسية بشتى ظواهرها المختلفة وتقتصر على الماهيات العقلية)^(٢).

وقد تفرعت من كلمة (الظاهر) عدة مذاهب واتجاهات فلسفية أهمها المذهب الظاهري (Phenomenology) وعلم الظواهر أو (الفينومينولوجيا) (Phenomenology).

- المذهب الظاهري: (Phenomenology)

هو (النظام القائل بأنه لا توجد معرفة اطلاقاً إلا بواسطة الظواهر، وأن الإدراك لا يمكن أن يتم إلا اعتماداً على ما يظهر من الأشياء فقط دون باطنها الخفي، مع ملاحظة أن هناك نوعين من الظواهر: طبيعية وعقلية)^(٣).

- علم الظواهر: أو (الفينومينولوجيا). (Phenomenology).

يجمع الباحثون على أن أول من استعمل لفظة (فينومينولوجيا) في العصر الحديث كان (ي، هـ. لامبرت) وذلك في كتابه (الأورجانون الجدد) عام ١٧٦٤ باسم (نظرية الظاهر)، ثم استعملها (كانط) في عدد من مؤلفاته أهمها (نقد العقل الخالص) ١٧٨٠، وكذلك (المبادئ الميتافيزيقية الأولى لعلم الطبيعة) ١٧٨٦، ومن بعده (هيجل) في كتابه (فينومينولوجية الروح) عام ١٨٠٧ وغيرهم، لكن أول من استعمل هذه اللفظة للدلالة على منهج فكري واضح المعالم كان (ادموند هوسرل) (١٨٥٩-١٩٣٧)، حيث حدد طريقها العام لتصبح علماً كلياً مفتوحاً وليس مذهباً جزئياً^(٤).

(١) المصدر السابق، ص ٥٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٥٣-٥٤. نقلاً عن: داجوبرت، القاموس الفلسفي، ص ١٥.

(٣) محمد، سماح رافع، الفينومينولوجيا عند هوسرل، ص ٥٥. نقلاً عن داجوبرت، القاموس الفلسفي، ص ٢٣١.

(٤) ينظر: خوري، انطون، مدخل إلى الفلسفة الظاهرية، بيروت - دار التنوير للطباعة والنشر، ط ١، ١٩٨٤، ص ٣٥.

وقبل تناول مفهوم (الفيينومينولوجيا) كاصطلاح، نجد من الضروري أن نذكر التحليل اللغوي لاشتقاق الكلمة إذ (أنها تتألف من كلمة (Phenomena) وتعني الظاهرة، وكلمة (Logie) المحرفة عن الكلمة اليونانية (Logos) وتعني الحجة أو الخطاب وهي هنا بمعنى العلم. وعلى هذا نستطيع أن نفهم أن كلنة فيينومينولوجيا تعني: علم الظواهر)^(١).

وقد ذهب (مارتن هيدجر) أبعد من ذلك في تفسيره اللغوي لكلمة (الظاهرة) في أصلها اليوناني إذا اعتبرها: (ما يتجلى أو يظهر ذاته في ذاته ذلك أن الظهور هنا يرتبط بكشف الشيء على النحو الذي يكون عليه، وليس على نحو آخر مغاير له وبأساليب عديدة يحددها أسلوب اقتربنا من ذلك الذي يظهر)^(٢).

أما اصطلاحاً فإن (أهم وأشهر تعريف ساد للفيينومينولوجيا ويرتبط في نفس الوقت بالهدف من تأسيسها - هو أنها العلم الكلي للمعرفة الانسانية ولكافة العلوم الممكنة، وأنها أسبق من شتى المعارف والعلوم الاخرى وهي المنبع الذي يجب أن تنبثق منه كل هذه المعارف وتلك العلوم، التي لا بد أن تستمد شرعية وجودها من الفيينومينولوجيا باعتبارها الفسلفة الاولى لكل المعارف الممكنة. وهي أيضاً العلم الدقيق الذي سيصبح معياراً لبقية العلوم الاخرى)^(٣).

وقد ورد هذا التعريف بصيغ متنوعة في مؤلفات (هوسرل) إذ نجده في كتابه (تأملات ديكرتية) يؤكد على (أن جميع العلوم القبلية بصفة عامة، تستمد معيها الأخير من الفيينومينولوجيا القبلية المتعالية. أنها تجد فيها بفضل تحليل التساوقات، الأسس الأخيرة التي تقوم عليها. واذن فهي تمت بذاتها إلى فيينومينولوجيا كلية قبلية، من ناحية أصلها، وهي تفرعات منظومية منها)^(٤).

ثم أن هوسرل يعود للتأكيد في موضوع آخر على (أن هذا العلم القبلي الكلي سيكون حينئذ الأساس الذي تقوم عليه العلوم الاختبارية الصحيحة والفلسفة الكلية الصحيحة بالمعنى الديكرتي للعلم الكلي ذي الأساس المطلق لكل ما يوجد في الواقع)^(٥).

وحيثما جاء (مارتن هيدجر) حاول أن يكيف الفيينومينولوجيا وفقاً لاغراضه الفلسفية الخاصة، حيث أكد أهمية النشاط الهيرمونطقي الذي يقوم على التفسير في تحليل وفهم الظواهر،

وينظر: محمد، سماح رافع، الفيينومينولوجيا عند هوسرل، ص ٥٦-٥٧.

(١) هوسرل، ادموند، تأملات ديكرتية، ترجمة وتقديم. تيسير شيخ الأرض، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر/ ١٩٥٨، ص ٩.

(٢) ينظر: توفيق سعيد، الخبرة الجمالية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٢، ص ٨١.

(٣) محمد، سماح رافع، الفيينومينولوجيا عند هوسرل، ص ٩٣.

(٤) هوسرل، ادموند، تأملات ديكرتية ص ٣٢٧-٣٢٨.

(٥) هوسرل، ادموند، تأملات ديكرتية، ص ٣٢٩.

وبذلك فقد اعتبر أن الفينومينولوجيا تعني: (كشف الوجود أو أسلوب وجود الموجود، أي أنه ذلك المنهج الذي يجعلنا نرى ما يكون محجوباً، ويعمل على كشفه واستخراجه من خفائه، أي جعله لا متحجباً)^(١).

وقد ذهب (موريس ميولوبونتي) إلى اعتبار الفينومينولوجيا بأنها (تمكن من دراسة الماهيات ووتعود إليها كل المسائل في تحديد: ماهية الإدراك، ماهية الوعي)^(٢) ويرى (اندرية لالاند) (أن الفينومينولوجيا هي دراسة الظواهر دراسة وصفية، كما تتراءى لنا في الزمان والمكان، خلافاً لدراسة القوانين المجردة والثابتة التي تنظم الظواهر وخلافاً لدراسة الحقائق العالية التي تكون الظواهر تبدييات لها، وخلافاً للنقد المعياري الذي يتطرق لشرعية هذه الظواهر)^(٣).

ومن الملاحظ أن (هوسرل) قد أراد من الفينومينولوجيا أن تكون العلم الكلي الدقيق للمعرفة الإنسانية حيث حدد الشعور كنقطة بداية لهذا العلم الكلي مكتفياً بدراسته دراسة وصفية فقد لإدراك الماهيات الكامنة فيه اعتماداً على الحدس وذلك للوصول إلى المعرفة اليقينية الشاملة التي تكمن من دراسة اشكال الخبرات الواعية وتكوين موقف نقدي اواء المسلمات الفلسفية.

- التعريف الاجرائي:

الفينومينولوجيا (الظاهراتية) هي: وجود قبلي (حدسي) متجذر تحكمه ضرورة من العلاقات الممكنة، وتكتسب الظاهرة شكلها المحسوس الذي يمكن عن طريق التشكيل تحويله إلى مفهوم - أي مقولة عقلية، يمكن تفكيكها إلى أجزاء وإعادة تشكيلها بحسب الطلب التجريبي بإعتبار العرض المسرحي تجربة جمالية ظاهراتية.

(١) توفيق، سعيد، الخبرة الجمالية، ٨٢.

(٢) الفريوي، علي الحبيب، قراءة في المنهج الفيميائي، بيروت: مجلة الفكر العربي المعاصر، ١٩٩٨م. ص ١٠٧.

(٣) هوسرل، ادmond، مقدمة تأملات ديكرتية، ص ١٠.

المبحث الأول

دوافع ومنطلقات الفينومينولوجيا

شكلت نظرة (هورسل) وموقفه السلبي من العلم والفلسفة الدعوة الأساسية في البحث عن أساس لعلم فلسفي جديد يقوم بنقد العلوم والوقوف على المبهم منها، وبذلك فقد بدأت الفينومينولوجيا مشروعها الفلسفي النقدي من (الخبرة المباشرة بالعالم والأشياء، أي من معنى أو ماهية الأشياء)^(١) في محاولة منها لمعالجة قصور العلم بتأسيسها علم للماهيات التي هي (ماهيات عيانية مستمدة من الحدس المباشر، وليس هناك في إدراك ووصف وتحليل هذه الماهيات أية عملية استدلالية، فكل تنظير استدلالي إنما يستبعد من مجال الفينومينولوجيا)^(٢)، وإذا كان المفهوم الكانطي للحدس يشكل النظير النقدي المقابل لمفهوم التصور كمفهوم اصلاحي للميتافيزيقيا العقلانية، فإنه يمكن لشيء ما أن يكون معطى لموجودات بشرية متناهية فقط من خلال المكان والزمان، أي من خلال صورتها الحدس مما يضيفي شرعية على الحدس العقلاني، أما ذلك التعارض الافلاطوني بين: الحدس المحسوس، والحدس المعقول، بين الحدس والفعل القصدي الواعي، فقد مارس تأثيره على الفكر الحديث، فالحدس بوسفه حالة من المباشرة يعطي بها الموضوع المحسوس أو العقلاني (وهي الحالة التي يسميها هوسرل التحقق الجسماني الكلي أو التحقق الحدسي لقصد ما) يعد مفهوماً حدياً خالصاً لاسيما في التوسطات التي من خلالها نتوجه نحو الأشياء في العالم^(٣).

وقد ذهب (هورسل) إلى محاولة خلق موقف جديد من الفلسفة يؤكد فيه أهمية ابتهاها عن التجريدات والتركيبيات جميعاً والعودة إلى الأشياء نفسها في محاولة منه لوضع أساس جديد للمنطلق الخاص ونظرية المعرفة كونهما يشكلان اسس العلوم نفسها واجراءاتها (أما هدف هذا الاسلوب المنهجي فهو يصف الخبرات الخالصة، ذلك أن الطالع الوصفي للفينومينولوجيا يساعد على التمييز بين خصوصية الفهم الفينومينولوجي من ناحية والاساليب التحليلية والتفسيرية التي تميز بقية الفلسفات والعلوم من ناحية أخرى. فالفينومينولوجيا اذن ما هي إلا محاولة فلسفية

(١) توفيق، سعيد، الخبرة الجمالية، ص ١٩.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠.

(٣) ينظر: جادامر، هانزجورج، تجلي الجليل، ترجمة. سعيد توفيق القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧، ص ٣٠٥،

لوصف الأشياء والظواهر والوعي، بعبارة أخرى هي جهد موجه لوصف الظاهر كما تتبدى لنا من خلال وعينا بها. وبذلك يصبح الوعي وسيلة وهدفاً للفينومينولوجيا^(١).

ولا عجب أن نجد (هوسرل) قد سجل موقفه أزاء علوم النفس والاجتماع والتاريخ، فهو قد رفض النزعة السيكلوجية رفضاً صريحاً مؤكداً أن العلوم التي تهتم بدراسة الإنسان تتأثر بمجموعة من الأسباب الخارجية والداخلية التي تؤثر في خلق التحيزات والتصورات القبلية عند محاولة تفسيرها للخبرات الانسانية، (وهذا يعني أن نقد هوسرل للنفسانية، لم يكن في الحقيقة إلاّ رفضاً للربط العمليات المعرفية والشعورية بعلم النفس في صورته التجريبية، بهدف تأسيس علم نفس جديد هو علم النفس الفينومينولوجي أو الماهو. فعلم النفس التجريبي - شأنه شأن سائر علوم الوقائع الوضعية - في حاجة إلى مراجعة وإلى أساس متين ليقوم عليه)^(٢).

إن دعوة (هوسرل) بالتوجه إلى الأشياء ذاتها لا يراد منها التأكيد على أن الفينومينولوجيا فلسفة للماهيات فقط وإنما للأشياء أو الظواهر، لأن الماهية محتواة داخل الشيء ولا وجود لها خارجه، وهذه الدعوة تهدف إلى توجيه مسار البحث الفلسفي ليبدأ من جذور الأشياء ومن المعطيات لا من التصورات والنظريات. (ان المنهجية الفينومينولوجيا هي مسيرة العقل إلى الأشياء ذاتها. هذه المسيرة البلوغ فيها عيان. والعيان في نهايتها ادراك مباشر لماهيات الأشياء عينها، رؤية ذهنية واستبصار لحقيقة الشيء ينهار معها الجدار التاريخي بين الظاهر والواقع ويعود الوعي من خلالها إلى (عالميته) بعد أن تكون شرنقة الانانة قد تفسخت، من هنا أن الأشياء في هذا العيان لا تبقى بالنسبة لهوسرل كما كانت في التاريخ تعطي للوعي بل تصبح معطيات في الوعي. كما أن الوعي لا يبقى كما كان وعياً لصفات ظاهرة، بل يصبح وعياً للأشياء ذاتها على أنها ظاهرة)^(٣).

وباكتشاف الفينومينولوجيا للماهيات التي يفترضها العلم الجزئي أصبحت علماً كلياً شاملاً يتصب بالصرامة، مع التأكيد على أهمية أن تتصف الفلسفة بهكذا مزايا بحيث يتحقق الارتباط النسقي بين قضاياها، وتبلور كعلم منهجي نسفي تكاملي تتضافر فيه جهود الجماعة.

إن دراسة الفينومينولوجيا للماهيات لا تتوقف عند مرحلة الكشف عن مكونات ظاهرة ما من خلال تحليلها وإنما تمتد إلى ادراك علاقات وارتباطات ماهوية، أما داخل ماهية أو بنية مفردة أو

(١) الحسيني، السيد، الاتجاهات الفينومينولوجية الحديثة في علم الاجتماع، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد ٢٥، العدد الثاني اكتوبر، / ديسمبر، ١٩٩٦، ص ٧٨.

(٢) توفيق، سعيد، الخبرة الجمالية، ص ٢١.

(٣) خوري، انطوان، مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، ص ٧٤.

بين عدة ماهيات، والحالة الأولى تتطلب نوعاً من المعرفة التحليلية، في حين تتطلب الثانية معرفة تأليفية فإدراك علاقات داخل بنية الصورة المتخيلة هو ادراك لعلاقات داخل بنية مفردة، في حين يدفعنا بيان علاقة الصورة المختلفة أو الخيال بالإدراك الحسي أو بالتذكر للبحث في علاقات بين عدة ماهيات^(١).

فقد انطلق (هيدجر) في تحليلاته للأعمال الفنية من كون الفن يكون حاضراً ومنتشراً في ثنايا العمل الفني، وهذه البداية على درجة عالية من الصحة كونها تأخذ شكل الاتفاق مع خطوات المنهج الفينومينولوجي، لاسيما مع عملية (التفسير الهيرمنطقي) الذي يتخذ نقطة بدايته مما هو معطى، وقد تجاوز (هيدجر) تعاليم (هوسرل) الفينومينولوجية حينما ركز على مشاهدة ماهية الفن في العمل الفني وليس ماهية الفن من خلال العمل الفني كما اراد (هوسرل) وإذا ما تعالت الذات عند (هيدجر) فإنها تذهب إلى الموضوع مكتسبة قيمتها الجمالية من خلال دخولها فيه.

المبحث الثاني

الفينومينولوجيا كمنهج لمعرفة علاقة الوعي بالعالم

مع صدور الأبحاث المنطقية عام ١٩٠١م والتي ظهرت تحت تأثير فلسفة الحساب اصبح الشغل الشاغل لرواد هذه المرحلة من الفلاسفة هو محاولة فهم علاقة الوعي بالعالم بشكل يتجاوز المثالية والواقعية بمعناهما التقليدي (بمحاولة اظهار مثالية المعنى كالوجه الآخر لا مكانية الموضوعية في المعرفة، وذلك في اطار منهجية جديدة تجعل من الوصف الفينومينولوجي طريقاً لمعاينة الحقائق المنطقية كماهيات ايدوسية أو أنواع مثالية يتقوم في سياقها المنطق الخالص وعلمية العلم، هذه الحقبة تنتهي، إذاً بوضع الأسس العامة لما يمكن تسميته بالفينومينولوجيا الوصفية)^(٢).

وفي مرحلة البحوث المنطقية تجلت الفينومينولوجيا كعلم وصفي ماهوي خالص وتجلت مفاهيم مثل القصدية والرد الماهوي وعيان الماهيات، وكان لهذه البحوث دورها في بلورة منهج جديد للتفلسف قدم لنا أفضل ملامح البحث الفينومينولوجي.

والمتتبع لكتابات (هوسرل) سيجد أنها قد تعرضت للقضايا والمرتكزات الأساسية في المنهج الفينومينولوجيا، في محاولة تحديد ملامح المنهج ضمن رؤية فلسفية علمية، وتتضمن

(١) ينظر: توفيق سعيد، الخبرة الجمالية، ص ٥٢.

(٢) خوري، انطوان، مدخل إلى الفلسفة الظاهرية، ص ٣٧.

الفينومينولوجيا ثلاثة مرتكزات تبلورت عند (هوسرل) وتناولها اتباعه ضمن وجهات نظر جديدة احياناً وذلك من خلال تطور هذا الفكر بشكله الدينامي:

أ- القصدية:

وتعتبر أهم مرتكزات الفينومينولوجيا، ويعود هذا المفهوم للفلسفة الاسكلائية وقد اخذه (هوسرل) عن استاذة برنتانو، (فهو يسمي التركيب الأولي للوعي بالقصدية، وقصدية الوعي أو توجهه إلى شيء آخر سواء، هو من أغنى استبصارات هوسرل)^(١).

وإذا كان (برنتانو) قد تعامل مع (القصدية) على أنها الخاصية الاساسية المميزة للخبرات أو الظواهر النفسية، فإن (هوسرل) قد تعامل معها تعاملاً آخر سعى من خلاله إلى حل مشكلة الادراك الحسي، وتأسيس المعرفة الكلية متجاوزاً ثنائية الذات والموضوع إذ (وجد الحل في القصدية التي بمقتضاها يكون هناك ارتباط بين الذات والموضوع، ويكون الوعي متجهاً باستمرار نحو الموضوعات. وعلى هذا رأى هوسرل أن الادراك الحسي هو فعل من افعال الوعي يتميز بأنه يقصد موضوعات حاضرة بذاتها، أو بجسميتها أمام الوعي وهي تظهر له على التتابع من خلال منظورات جانبية، أما التخيل فهو وعي يقصد موضوعه بوصفه غائباً وغاية الادراك الجمالي هي رؤية القصد أو الدلالة التي يطرحها العمل الفني ذاته)^(٢).

وإذا كان الفن يسلك طريقة واهباً الأشياء معناها من خلال تلك الصورة الفنية التي يمنحها لمعطيات الأشياء، فإنه في ذلك يكشف لنا الأشياء في بدايتها الأولى مفسحاً بعد ذلك عن وجودنا في المتخفي في الحياة، ومانحاً للأشياء صورة متخيلة، أما الفينومينولوجيا فإنها تتجه إلى الأشياء وتهبها معنى أو تؤسس معناها في الخبرة الجمالية المباشرة بملئ القصدية الفارعة بالمعنى، وهذا يحيلنا إلى أن القدية في كل من الفن والفينومينولوجيا هي قصدية الذات العارفة التي تحدد فعل الوعي وبنيته وطبيعته الخاصة وهذا بالفعل لا يقتصر على الادراك اداخلي، وانما يملأ أيضاً بمضمون يعزز مفهومه الجمالي.

ويمكن القول بايجاز أن القصدية تقترض: (١- أن يكون الوعي دائماً وعي شيء ما. ٢- وأن أفضل طريقة نتصور بها الوعي أن يعده الفعل الذي به يقصد (أو يعني أو يتخيل أو

(١) بونير، روديجر، الفلسفة الالمانية الحديثة، ترجمة: فؤاد كامل، بغداد: وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة ١٩٨٧، ص ٣٢.

(٢) عبد الحميد، شاكر، التفضيل الجمالي: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مارس ٢٠٠١، ص ١٢٠.

يتصوّر) الفاعل موضوعاً، (أو يعيه) وبذلك يدخل ذلك الموضوع في الحيز المعروف في شكل تصوّر أو بديهية أو صورة ذهنية^(١).

إن جوهر فكرة القصدية - بل والفينومينولوجيا ككل - يمكن في محاولتها تحقيق اتصالنا بالعالم الخارجي وإقامة جسر يربط بيننا وبين العالم، فعبارة (إن كل وعي هو وعي بشيء ما) إنما تعني أن أشياء أو موضوعات العالم الخارجي ليست منفصلة عن العالم ومنغلقة على نفسها بتمثلاتها الحبيسة في باطنها، فالكوجيتو أو فعل التفكير يكون مرتبطاً بموضوع التفكير، والوعي يكون من الأصل وعياً بعالم وموضوعات، فهو دائماً متجه نحو موضوعه ونحو العالم من خلال أفعاله القصدية^(٢).

إن توظيف التأمل الانعكاسي في محاولة فهم ماهية فعل الإدراك من شأنه أن يبين لنا طابعه القصدية الذي يتوجه إلى الأشياء والموضوعات بصفته طابعاً مبيتاً في بنية الفعل وبالتالي، فالإدراك بحكم ماهيته الإدراكية هو في الواقع إدراك لشيء بغض النظر عن كينونته.

وإذا كان (هوسرل) قد ميّز داخل بنية الفعل القصدية بين قطبين رئيسيين هما: النوتريس، أي الجانب الذاتي للفعل القصدية والمتجه نحو موضوع قصدي. والنوئيم، أي الجانب الموضوعي للفعل القصدية أو المشار إليه من خلال فعل قصدي فإنهما في حقيقتهما يناظران الذات المفكرة أو فعل التفكير الذي ينطوي على موضوع التفكير، والجانبين الذاتي والموضوعي المرتبطين معاً داخل وحدة الخبرة القصدية التي تقوم عند (هوسرل) على ثلاث عناصر هي:

١- الهولي (المادي القبلي): أي المادة أو المعطيات المادية المباطنة في الموضوع.

٢- فعل القصد (النوتريس): واهب المعنى.

٣- والموضوع القصدية (النوئيم): وهو أشبه ما يكون بنتاج لفعل القصد والهولي^(٣).

إلا أن دور القصد يكمن في تأسيس موضوعه القصدية (النوئيماتيك) الذي يعد أهم عناصر الخبرة الجمالية، وهو يشكل حضوراً قصدياً وليس واقعياً، يأخذ صفة الاستقلال عن الموضوع الواقعي لينعكس تأثيره في مجال علم الجمال الفينومينولوجي، وما ارتباط فعل القصد بموضوعه سوى ارتباط قصدي ضمن ماهية خالصة تدرك حدسياً باستخدام الخبرات الواعية والتأمل الانعكاسي، وطبقاً لذلك فقد رأى (هوسرل) أن (الاتجاه الجمالي يمدنا بمثال جيد على

(١) راي، وليم، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، ترجمة. يوثيل يوسف عزيز، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٧، ص ١٧.

(٢) ينظر: توفيق، سعيد، الخبرة الجمالية، ص ٣٠.

(٣) ينظر: المصدر نفسه، ص ٣٢، ٣٤.

امكانية اجراء الافعال التحديدية التي من خلالها يتم تحييد مظهر الموضوع الواقعي، ففي الادراك الجمالي يحدث نمط خاص من الأفعال التعديلية التحديدية للإدراك الحسي العادي: ففي حالة الادراك الحسي العادي يكون الوعي متجهاً نحو موضوع واقعي، وتكون الموضوعات القصدية المناظرة لأفعال الادراك الحسي بمثابة حشد من المظاهر أو الجوانب التي من خلالها يظهر هذا الموضوع الواقعي لأفعال الادراك الحسي^(١).

وإذا كان علم الظواهر يؤسس مفاهيمه على البنية المباشرة والحدس، فإن (هوسرل) يؤكد أن الوصول إلى (نقاء الظواهر أمر يمكن الحصول عليه بفضل منهج أطلق عليه... الاحالة الصورية من خلال التنوع. وهذه الاحالة الصورية، أعني عملية التقفية، والتصعيد إلى الصورة (أو المثال) لا تأتي نتيجة لأية ملكة غامضة يتمتع بها الحدس العقلي، ولكنها تقوم على أساس الادراك الجسي المباشر. وعلى أساس التجارب التي نملكها فعلاً^(٢)، فإذا كان الظاهراتيون قد انتقلوا بالفن من الحدسيات إلى الماديات العيانية محققين الجمال بفعل تجاوز الذات سلطة الارادة، التي تمثل عملية تجاوز الرغبات التي تتصادم مع حالة التأمل الجمالي على اعتبار أن (الفن يعيد أو ينتج ثانية المثل الخالدة التي سبق ادراكها خلال التأمل الخالص، فهو يعيد ما هو جوهرى وثابت في كل ظواهر العالم)^(٣) مشكلاً نقطة وصل بين الحدسيات والماديات العيانية هي نقطة التأمل.

وقد أسس (مارتن هيدجر) وجهة نظره حول هذا الموضوع في حديثه عن العلاقة بين الوجود والزمان إذ جادل (منطلقاً من وصف هوسرل للوعي بأن الفهم يتجاوز نفسه دائماً ووضعاً توقعات يظهرها التأويل فيما بعد... ويعد وصف هيدجر للتعاقد بين الفهم والتوقعات جزئياً، إعادة صياغة للفكرة الكلاسيكية القائلة أن تأويل النصوص دائري بالضرورة طالما أن فهم تفصيل نصي على وجه من الوجوه عند التأويل يستند دائماً وبالضرورة إلى افتراضات بصدد الكل الذي ينتمي إليه)^(٤).

وباينتقال (هيدجر) بالفينومينولوجيا من دائرة الابستمولوجيا الى الانطولوجيا فإنه نقل مركز ثقلها من الوعي في علاقته بالعالم إلى الوجود الانساني في العالم، وبذلك فقد تجاوز قصدية الوعي

(١) المصدر السابق، ص ٥٩.

(٢) بوينر، رودجر، الفلسفة الالمانية الحديثة، ص ٣٤-٣٥.

(٣) توفيق، سعيد محمد، ميتافيزيقا الفن عن شوبنهاور، بيروت: دار التنوير، ١٩٨٣، ص ١٠١.

(٤) ارمسترونغ بول، ما الظاهراتية؟، ترجمة. فلاح رحيم، الشارقة: دائرة الثقافة والاعلام، العدد ٤٠، ديسمبر ٢٠٠٠م،

عند (هوسرل) إلى قصدية الوجود الانساني المتجهة نحو العالم، حيث طورها إلى اقصدية في مجال الفعل والى دلالة حقيقية بفكرة العالم المعيش وهو ما لم يكن (هوسرل) قادراً عليه بعد أن توقف في دائرة الانا الواعي وجعل ماهية الوجود مستنفذة في ونه موضوعاً للوعي، وبذلك فقد كل موجود - بما في ذلك الوجود الانساني - دلالاته ومعناه^(١).

ب- الرد والتأسيس الفينومينولوجي:

كشف (هوسرل) من خلال الفينومينولوجيا عن منهج للفهم الذاتي بمعارضته كل أشكال سوء الفهم في النزعتين الطبيعية والسيكولوجية اللتان تفتشا اواخر القرن التاسع عشر، وقد سمي ذلك بـ (الرد الماهوي) الذي يتم من خلاله تقويس كل خبرة بالواقع العارض باعتبار ذلك مسألة منهجية تحدث في كل تفلسف حقيقي، لأن البنيات الماهوية الاولية لكل واقع هي التي قد شكلت مملكة التصور أو (المثل على نحو افلاطوني، والتقويس أو التعكيف الفينومينولوجي خطوة منهجية اولى في اجراء الرد الماهوي، وتعني وضع مجمل معتقداتنا عن الاشياء كما في الواقع بين قوسين، أي تعليق الحكم عليها بهدف ادراك ماهية الشيء أو الظاهرة المراد فهمها^(٢).

وإذا كان الأمر هكذا عند (هوسرل) فإنه مختلف عند غيره من الفينومينولوجيين، فقد اعتبر الوجوديون أمثال سارتر وميرلوبونتي (أن الرد في الفينومينولوجي لا يكون نتاجاً لعملية أو جهد ذهني، فالرد بهذا المعنى هو عملية مستحيلة، لأن الرد لا يمكن اجرائه وفهمه إلا من خلال خبرة اتصال مباشرة بالعالم. ولقد فهم ميرلوبونتي هذه الخبرة التي يكون الرد ممكناً من خلالها على أنها خبرة بدن أو وعي متجسد يكون متصلاً بشكل مباشر بعالمه الذي يوجد فيه، ولقد فهم سارتر هذه الخبرة على انها تلقائية الوعي ذاته والتي تكون مصدراً لتلقائية الرد^(٣).

وقد حاول (هوسرل) في ابحاثه المنطقية ان يطبق منهجه الفينومينولوجي على بعض المسائل المنطقية وذلك للوصول إلى أسس فلسفية علمية مطلقة تحكم العلوم، وقد اتضح فيما بعد انها عبارة عن (ماهيات ايدوسية تبرز أمام العقل من خلال عملية الرد الفينومينولوجي الذي يدعي بالتالي هنا (رداً ايدوسياً). هذا الرد الايدوسي يصبح (رداً ترانسندنتالياً) (متعالياً) عندنا يتحول (هوسرل) عن وضع الأسس إلى عملية البناء النسقي التي بدأها في الأفكار وسار بها نحو نظرية ترانسندنتالية في الوعي^(٤).

(١) ينظر: توفيق سعيد، الخبرة الجمالية، ص ٧٩-٨٠.

(٢) ينظر: جادامر، هانز جيورج، تجلي الجميل، ص ٢٧١.

(٣) توفيق، سعيد، الخبرة الجمالية، ص ٦٠.

(٤) خوري، انطوان، مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، ص ٧٣، ٧٤.

أما التأسيس الفينومينولوجي فقد انطلق من أن الظواهر هي التي تؤسس ذاتها في وعينا على نحو ما يتجلى في خبرتنا الإدراكية، وبالتالي فإن هناك تهميش لدور الوعي مما يترتب على ذلك اتخاذ التأسيس في البداية طابعاً سلبياً، (وفي كتابات هوسرل اللاحقة نجده يوسع من نطاق الفينومينولوجيا لتصبح فلسفة شاملة تحاول تحديد مجال الخبرة الخالصة التي نشأت من خلالها كل العلوم الاجتماعية. وبهذا المعنى فإن الفينومينولوجيا تسعى إلى دراسة اشكال الخبرات الواعية التي طالما سلم بها الفلاسفة والعلماء واعتمدوا عليها في اقامة فلسفاتهم وصياغة نظرياتهم)^(١)، وبعد أن أصبح الموضوع يتأسس في الوعي وليس له بنى مستقلة عنه، أخذ التأسيس عند (هوسرل) طابعاً ايجابياً ومثالياً بتأكيد على مسؤولية الوعي في خلقه لاسيما بعد أن أصبح الوعي وعياً للأشياء ذاتها على أنها ظاهرة، (فإذا كان القصد في الفينومينولوجيا يتميز بأنه يؤسس موضوعه من مادة معطاة ويضفي عليه المعنى أو الدلالة، فإن النشاط الفني - في جوهره - هو نوع من الخلق أو التكوين، لا بمعنى التركيب ولا بمعنى الخلق من العدم وإنما بمعنى التأسيس لظاهرة أو موضوع جمالي من خلال مادة أو وسائط مادية متاحة بل أن الإدراك الجمالي للتذوق ينطوي ايضاً - عند بعض الفينومينولوجيين وخاصة انجاردن - على فعل تأسيس أو فعل ابداعي مشارك للفنان)^(٢).

ج- فكرة العالم المعيش

انبثقت فكرة العالم المعيش من أعمال (هوسرل) الذي رأى أن العلوم كان من الضروري أن تبدأ منها لتتقاضي الزمة التي حلت بها (والعالم المعيش هو العالم الذي نجد انفسنا فيه، وهو - كم يرى هوسرل- العالم بوصفه معطى لنا بشكل مسبق، عالم الموقف الطبيعي السابق على المعرفة والتأكل والابوخية)^(٣).

وقد يتجاوز (هيدجر) مفهوم (هوسرل) حول فكرة العالم المعيش حينما اعتبر أن الوعي هو الوجود الانساني الملقى به في العالم (وبما أنه من الوارد أن تكون الظاهرة المعاشة مألوفة عندنا حتى وإن لم تكن مفهومة حق الفهم، فلقد اتخذ هيدجر من ميزة الحياة اليومية للكائنات الانسانية نقطة انطلاق فلسفته ولهذا وخلافاً لبقية اسلافه فإنه لم يعتمد القفز فوق الصلات الوثيقة التي تربط البشر بالعالم متحاشياً بذلك تبوء موقع الفيلسوف المطلع على الأمور من موقع نظري منفصل)^(٤).

(١) الحسيني، السيد، الاتجاهات الفينومينولوجية الحديثة في علم الاجتماع، ص ٧٧.

(٢) توفيق، سعيد، الخبرة الجمالية، ص ٦١.

(٣) المصدر نفسه، ص ٤٥.

(٤) اليوسف، سمير، مارتين هيدجر والعلاقة ما بين الفلسفة والسياسة، عُمان: مؤسسة عمان للصحافة والأبناء والنشر

لذلك فقد ظل منشغلاً بالبحث عن معنى الكون معتبراً أن كيان الانسان هو كيان فيالعالم يتفاعل مع الكينونات الأخرى المقيمة فيه دون انفصال ما بين الذات المدركة والعالم الموضوعي، (فهيديجر الرامي إلى تحليل صلاتنا بالعالم وبيعضنا البعض ككائنات في العالم يخشى مغبة سبيل تجريدي لاختبار (دازاين) للعالم بما يؤدي إلى نفس ظاهرة كياننا. فالعالم هو النطاق المعين الذي نلتقي بين تخومه بأنفسنا وبالكائنات الأخرى، وإنه لمن خلال هذا اللقاء يتحدد جوهر فهمنا لأنفسنا وللأشياء الأخرى، وما تحليل هيديجر للبنية (المقابلية) لحياتنا العالم إلا ذاك الذي يتشكل من خلال استعراض الطريقة التي نتعاطى بها مع العالم والكينونات المقيمة فيه على الوجه الذي نلتقي بها في وجودنا الفعلي)^(١).

ومن الملاحظ ان اتبع (هوسرل) وعلى رأسهم (هيديجر) قد تجاوزا فكرته حول اعالم المعيش التي حاول من خلالها الارتداد إلى بداية الموقف الفينومينولوجي ساعياً إلى التقدن نحو وحدات اللغات الطبيعية أو العلمية القابلة للتحليل الدلالي والنحوي بل باتجاه عمليات الذهن الواعي التي تشكل روابط المعنى الخاصة بعالمنا المعيش، في حين (انجاردن) قد أكد أن فكرة العالم المعيش هي عالم الموقف الطبيعي عند (هوسرل).

وقد تناول الوجوديون الفينومينولوجيون فكرة العالم المعيش متجاوزين (هوسرل) ومنطلقين من أنهم جعلوا من الوجود (الانساني) موضوع تأملاتهم المنهجية، وقد اعتبر الوجوديون أمثال (سارتر) أن فكرة العالم المعيش هي تطوير لفكرة القصدية في مجال الفعل. ومن هنا رأى (سارتر) أن الأنا ليس خارج العالم، بل هو موجود فيه، فهو ليس مطلقاً وليس خالقاً للعالم لأننا لا يمكن أن ننترع جزءاً من الانسان هو ذاته أو وعيه ونضعه أو نلقي به خارج العالم^(٢).

إن الوجوديين يفهمون عالم الخبرة المعيشة على أنه ذلك اللقاء المباشر السابق على التأمل بين الوعي والعالم، أنه الخبرة السابقة على التأمل الانعكاسي، فقد فموا فكرة العالم المعيش في ضوء المشروع الفينومينولوجي الأول الذي يدعو إلى الارتداد لعالم الأشياء ومن هنا فإن مفهوم العالم المعيش أصبح يترجم إلى صيغة هي (الوجود فيالعالم التي ردها أول الأمر (هيديجر) وكررها بعده الوجوديون أمثال سارتر وميرلوبونتي وهذا الفهم لمفهوم العالم المعيش بوصفه خبرة

(١) المصدر نفسه، ص ٣٤.

(٢) ينظر: سارتر، جن بول، تعالى الانا موجود، ترجمة وتقديم. حسن حنفي، بيروت: دار التنوير، ١٩٨٢، ص ١٠٢، وما بعدها.

بما هو سابق على التأمل، وخبرة يقوم فيها البدن بدور هام قد اتخذ أساساً يقوم على التحليل الفينومينولوجي للإدراك الحسي ودوره بالخبرة الجمالية عند كل من ميرلوبونتي ودوفرين^(١).

المبحث الثالث

ثوابت المنهج الفينومينولوجي

أن البحث في ثوابت المنهج الفينومينولوجي من شأنه أن يوضح لنا المسافة الفلسفية التي اشتغل عليها اتباع (هوسرل)، ومن الواضح أن ملامح هذا الاختلاف قد بدت واضحة من خلال (هوسرل) على المثالية الترنستدنتالية ومفهومه حول الأنا المطلق مما بلور اختلافاً في وجهات النظر بين الفينومينولوجيين فيما يتفق بالمنهج.

وتبرز فكرة تجاوز ثنائية الذات - الموضوع كخطوة منهجية أولى ضمن ثوابت المنهج الفينومينولوجي التي وضعها (هوسرل)، وقد شكلت هذه الفكرة عند الفلاسفة حالة من (تجاوز مبدأ القسمة الثنائية إلى ذات وموضوع يريد كل منهما أن يستحوذ على الآخر وأن يلغي وجوده. ولقد كانت فكرة القصدية ومفهومها (العالم المعيش) و(الوجود في العالم) بمثابة تنويعات أو تجسيديات متنوعة لهذه الخطوة المنهجية الأولى^(٢)، فقد حاول (هوسرل) من خلال المنهج الفينومينولوجي تجنب حالة الانقسام التقليدي بين الذات والموضوع وما يترتب عليه من انفصال الأنا التجريبية عن الأنا المتعالية وذلك للوصول إلى صيغة العلم الكلي.

لكن (مارتن هيدجر) رأى أن ثمة تداخلاً ما بين الذات المفكرة والواقع الموضوعي، مما خلص به إلى القول أن نظرنا هو الذي يعزو الدلالة إلى الموضوع، ولكن شريطة أن يكون الموضوع قابلاً لحمل هذه الدلالة، وقد جادل (هيدجر) استاذة (هوسرل) في أن الذات هي التي تمدنا بالشروط التي تشترط موضوعات التجربة والنظر، غير أنه سرعان ما افترق عن (هوسرل) افتراقه عن سبقه من الفلاسفة لعزلهم الفلسفة عن التجربة اليومية المعاشة، فالنظر إلى الذات أو الأنا كذات مفارقة على ما ذهب (هوسرل) يغفل أو يتناسى دور التجربة الفردية والشروط التاريخية التي تحكم وجود الذات^(٣).

وقد أمد المنهج الفينومينولوجي أيضاً وضمن ثوابته على حالة الممارسة لـ (الأبوخية) بالنسبة للفيلسوف الفينومينولوجي كونها تساعد على حالة بقاء الموضوع الذي تبناه أمام ذاته بلا

(١) ينظر: توفيق، سعيد، الخبرة الجمالية، ص ٤٧-٤٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٤٩.

(٣) ينظر: اليوسف، سمير، مارتن هيدجر والعلاقة ما بين الفلسفة والسياسة: ص ٣٣-٣٤.

عوائق مما يهيئ للفيلسوف ديمومة اجراء عملياته الفينومينولوجية، وعلينا هنا ألا نغفل الطابع السلبي المتمثل بالأبوخية عند أغلب انتباه (هوسرل) كونها تشكل (عندهم خطوة منهجية تمارس احياناً دون التعويل على الاسم، وغايتها تعلق الاعتقادات والأحكام التي تقال عن الموضوعات الواقعية، وهي تلك المعتقدات التي تنشأ في الموقف الطبيعي الساذج ويسلم بها الحس المشترك، دون أن يتطرق هذا إلى الشك في وجود هذه الموضوعات نفسها، ودون أن يتطور الموقف إلى رد وجود هذه الموضوعات إلى الذات)^(١).

ويرى (هانز - جيورج جادامر) حول هذا الموضوع (أن هوسرل الذي أرسى تعاليم الرد الماهوي الذي يتضمن عملية تعليق الحكم على الوضعية التي يكون عليها الواقع باعتبار ذلك يمثل جوهر منهج التفلسف - وقد أمكنه القول بأن الرد الماهوي (يتم تحقيقه بطريقة تلقائية في مجال الفن. فحيثما كان الفن هو موضوع خبرتنا، فإن هذا التقويس - المسمى بالأبوخية يكون دائماً قد حدث بالفعل)^(٢).

وكان ضمن ما ارتكزت عليه الفينومينولوجيا من ثوابت هو عملية وصفها للمعطيات، والتي لا تكون ملاحظة حسية أو تجريبية لما هو معطى، وإنما عملية وصف للخبرة الحسية ذاتها تعتمد (الحدس والتأمل الانعكاسي والتحليل. والمقصود بالتحليل هو تحليل بنية الظاهرة وبنية الافعال المعرفية المناظرة لها، حتى يمكن بعد ذلك وصف ما هو معطى داخل هذه البنية)^(٣)، والتعرف على ملامح وأركان هذه الظاهرة تعرفاً ماهوياً حقيقياً من خلال التأمل بتجارب الوعي الحقيقية والنابعة أساساً من مستوى التجربة العيانية للفرد.

ويتميز الوصف بأن موضوعه يكون دائماً ظواهر جزئية، وهذا لا يعني أن البحث الفينومينولوجي ينشغل بالجزئي والفردي، وإنما يتصف بتواضع أهدافه لحساب صرامة منهجيته، فهو لا يتناول رؤية كونية وإنما يهتم بالظواهر الجزئية محلاً بنيتها للوصول إلى تفاصيلها الدقيقة متخذاً من الجزئي طريقاً للوصول إلى المعنى والماهية الكليين، وقد اتسع أفقه ليستوعب التفسير الذي يتجاوز ما يكون معطى بشكل مباشر في الخبرة، والتفسير هنا هو كشف لمعاني طبقات مستورة من الظواهر، وهو خطوة منهجية اتضحت في (الفينومينولوجيا الهرمنطيقية) عند (هيدجر) واتباعه^(٤).

(١) توفيق، سعيد، الخبرة الجمالية، ص ٥٠.

(٢) جادامر، هانز جيورج، تجلي الجميل، ص ٢٧٢.

(٣) توفيق، سعيد، الخبرة الجمالية، ص ٥٠.

(٤) ينظر: المصدر السابق، ص ٥٠-٥١.

ثم أنه يبرز ضمن ثوابت المنهج الفينومينولوجي عملية ادراك الماهيات والعلاقات الماهوية التي تتشكل في الظواهر، وهذا الادراك يكون عن طريق العيان والتأمل والوصف، (ولما كانت نظرية هوسرل عن الماهيات يقصد بها بصراحة أن تتحرك إلى ما وراء الحدود القديمة لنظرية المعرفة التي تنعكس في التمييزات بين التجربة الحسية وبين الذهن، أو بين الحساسة وبين الحدس (العيان في المصطلح الكانتي) أو بين المباشرة والتوسط فإنه لا يستطيع أن يدعي دون مسوغ أنه يوصل الخط الفكري للفلسفة المتعالية)^(١).

إن المنهج الفينومينولوجي يكشف لنا أن معنى أو ماهية الظواهر تتخفى خلف الظواهر نفسها، وللوصول إليها ينبغي انتقاء نماذج واقعية ممثلة للظواهر المراد فحصها وتحليل تلك النماذج، فالماهيات لاوجود لها خارج الأشياء أو الوقائع. لذلك جاءت عبارة (هوسرل) (إلى الأشياء ذاتها) لتتقلنا إلى العمق الحقيقي في فهم وتحليل الظواهر بعيداً عن التصورات التي قد تخضع لعوامل خارجية تؤثر فيها، ويمكن القول أن (هيدجر في هذه النقطة بالذات لهو أكثر راديكالية من هوسرل من حيث أنه لا يكتفي بتعليق الأحكام الطبيعية المسبقة بما يتيح للأشياء تقديم نفسها ما هي عليه، وإنما يرى أيضاً إلى تحليل (دازاين) بما هو كينونة كائنة على وجه غير مجرد من واقع الكون وتبعاته. إلى ذلك فإنه إذ تظهر الأشياء نفسها إلينا، فإن موقفنا منها يكون موقفاً تأويلياً، أي موقف من يهب معاً إلى كل ما هو غاشم، ولذا فقد كان خلوص هيدجر أن فقه كون الشيء كائناً هو نشاط تأويلي بالضرورة)^(٢).

ولا يتوقف المنهج الفينومينولوجي في تحديد ثوابته عند هذا القدر، بل يؤكد اتباعه على أهمية ملاحظة تأسيس الظواهر وأساليب ظهورها، ومن المتعارف عليه أن (تحليل ووصف عملية (التأسيس السلبي) للظواهر هو خطوة ليس عليها خلاف بين الفينومينولوجيين والتأسيس هنا يعني ملاحظة اسلوب (التأسيس الذاتي) كما تتأسس في وعينا (المشاهد) طبقة فوق طبقة، دون أدنى ممارسة ايجابية من جانبنا ... ومع ذلك فإن هناك خطوة أخرى يمارسها الفينومينولوجيين وهي ملاحظة عملية " التأسيس الايجابي " الذي به يسهم الوعي في تأسيس معنى موضوعه)^(٣).

وقد انعكست ملاحظة عمليتي التأسيس (السلبي والايجابي) بدورها على الدراسات الفلسفية والجمالية عند الفينومينولوجيين، فبينما اعتبرت ملاحظة عملية التأسيس السلبي (الذاتي) للظواهر ملاحظة خاصة بالبنية التي تكون عليها الظاهرة والتي تنعكس على وعينا، لتأخذ دورها في

(١) بونير، روديجر، الفلسفة الألمانية الحديثة، ص ٣٨-٣٩.

(٢) اليوسف، سمير، مارتين هيدجر والعلاقة ما بين الفلسفة والسياسة، ص ٣٥.

(٣) توفيق، سعيد، الخبرة الجمالية، ص ٥٣.

دراسات (مارتن هيدجر) وتفسح له المجال لوضع منهجه حول (الفينومينولوجيا الهرمنطيقية)، تم التعامل وعلى النقيض من ذلك مع ملاحظة عملية التأسيس الايجابي على أنها ملاحظة للعمليات التي يؤسس الوعي بها موضوعه، وقد اخذت دورها في دراسات الأب المؤسس للجماليات الظاهراتية (رومات انجاردن) وذلك في حقل تناوله للخبرة بالموضوع الجمالي.

١ - مجتمع البحث:

تركز اختيار الباحث على نموذج تطبيقي من عروض مسرح الصورة، وقد تم اختيار النموذج اختياراً قصدياً للأسباب التالية:

١- كانت العينة مثلة لمشكلة البحث وهدفه وأهميته.

٢- مشاهدة الباحث لها وتكوينه رأياً عنها.

٣- توفر المصادر والدراسات النقدية.

٢ - عينة البحث:

اختار الباحث عينة بحثه قصدياً، وقد كانت عرض مسرحية (مكبث) من تأليف (شكسبير)، واخراج (صلاح القصب) عام ١٩٩٩.

٣ - أداة البحث:

اعتمد الباحث على ما جاء من معلومات في الاطار النظري بشكل عام من نتائج وملاحح تصب في العينة، وعلى مشاهدته للعرض.

٤ - منهج البحث:

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في بحثه

- التشكيل الظاهراتي في عرض مسرحية (مكبث)

اخراج: صلاح القصب.

ركز المخرج (صلاح القصب) في منهجه الاخراجي على اثاره اللحظة الحاسمة ما بين المعمار الجليل في تشكيل العرض وبين الاستجابة الحسية التأملية للمتلقي، حيث شكلت هذه الاستجابة الوعي العميق لموقف الانسان أمام المحيط.

وقد جاءت الاضافة الهامة في مسيرة (القصب) الفنية، باتجاهه نحو توظيف الظاهراتية في عروضه منطلقاً بذلك من أنه (إذا كان الرد الفينومينولوجي يكشف لنا عن الظواهر الخالصة للعالم المعلق جانباً وبيبرز لنا حقيقة وأهمية الأنا المتعالي، فإن الرد السوري يكشف لنا بعد ذلك عن

الأشكال العقلية الجوهرية والماهيات الكلية الثابتة لهذا العالم، كما تظهر يقظة في شعورنا الداخلي والتي تكون موضوعاً للوصف والتحليل الفينومينولوجي^(١).

وقد فتحت الظاهرية المجال أمام الفن المسرحي وذلك من خلال بلورتها لتشكيل معماري ظاهر المنتج يحيلنا إلى عمق فلسفي.

ويرى (القصب) أن المنطلقات الاخراجية للتشكيل الظاهراتي تبدأ من دراسة وتحليل المعمار الخارجي الذي يشكل لحظة استجابة تحليلية وصولاً إلى عمق لحظة الاثارة الأولى. والظاهراتية في تركيزها على الخارج قد حددت أن المعنى مستتر في الصورة أولاً ثم المضمون، إذ (أن الصورة التشخيصية هي عبارة عن وصف يمكن قراءته على درجتين: قراءة الظاهرة ... حسب نظام تكوين وتركيب الصورة. وهذا يسمى بالقراءة الأولى، أي نقوم بوصف ما نشاهده مباشرة، وهذه القراءة الأولية تسمح لنا بالانطلاق نحو القراءة المعقدة لتحليل المعاني وقراءة ما خلف الألوان والخطوط والأشكال)^(٢) وهذا يستوجب استيعاباً لكل منطلقات الفلسفة وتحديداً لطروحاتها في المعنى الجمالي وفي الماهية والوجود.

وإذا كان التشكيل الظاهراتي في العرض المسرحي يركن إلى الصورة، فذلك لأنها تشكل بالعنى الفلسفي التشكيل النهائي لكل شيء بالفعل، فالأشياء قبل التشكيل هي مادة وعند التشكيل أصبحت صورة، والصورة في الفلسفة تبحث في كل الأشياء والموجودات بوصفها أشياء قوامها المادة وبذلك فهي أعم وأشمل من الصورة الفنية.

إن مسرح الصورة هو كم من الحركات المتداخلة الأجزاء والتي تكون في حالة صراع مستمر من أجل الوصول إلى التشكيل الظاهراتي وهذه الحركات هي تكوينات مبعثرة تعبر عن مضمون فلسفي ويمكن من خلالها تفجير الشكل الذي ينقلنا إلى حالة من التسامي في الفن.

وفي عرض مسرحية (مكبث) حاول المخرج (صلاح القصب) تقديم عرض يعتمد التشكيل الظاهراتي، ويعود اختياره لمكبث وذلك لأنه بالإمكان من خلال شرح شكسبير الدخول إلى مساحة واسعة من التأويل، كون نصوصه تمت لك روح أزمنة متقدمة من خلال أفكارها الشمولية الكونية.

(١) القصب، صلاح، التشكيل الظاهراتي للصور في الفضاء الشعري.

(٢) شموط، عز الدين، لغة الفن التشكيلي، دمشق، ب، ن، ط، ١، ١٩٩٣، ص ٣٧-٣٨.

وتعتبر مسرحية (مكبث) من أهم تراجيديات (شكسبير) كونها تحفل بجرائم تتجاوز من خلالها كل ما قدمه (شكسبير) من مآسي إذ أنها تمثل (أعمق رؤية للشعر وأنضجها) ^(١) على حد تعبير (ولسون نايت).

وقد حاول (القصب) في هذا العرض الغوص إلى أعماق النص مقدماً لنا تشكيل فلسفي اقترب إلى التشكيل الحدسي للفكر الوجودي، حيث سعى منذ البداية إلى ملامسة الفرضية الفلسفية للظاهراتية بتكوينه للمفاهيم الجمالية من خلال التشكيل الخارجي الذي يعبر عن المعنى المستتر. ومن الملاحظ أن (القصب) قد عكس بناء الفكرية حول الموت والدمار في عرض (مكبث) ليتشكل من خلال ذلك حالة انعكاس لصورة الذات في الموضوع.

وقد بدأ واضحاً إن التشكيل الظاهراتي في عرض (مكبث) هو الوجه الآخر للشعر، حيث شكل من التأمل والخيال منطلقاً له مما أسهم في تحقيق لحظات الاستجابة العالية والاندهاش من خلال الصورة التشكيل لونها (من ألوان التواصل بما تخلقه من اثارها للمثير والمدهش والعجائبي والفانتازي، إنها عالم سحري والسحري له طقوس والدخول إليه يعد لحظة اندماجية إلى العالم الحلمى) ^(٢)، الذي من شأنه أن يستحوذ على الحياة الشعرية للمتلقى، ويحرك (الوعي الفني الجديد باتجاه ترسيخ فضائية الصورة الشعرية لا في شكلها الأرسطي بل في شكلها الظاهراتي العميق، ليتحول المخرج إلى فيلسوف فني ظاهراتي، أو إلى عالم جمال ظاهراتي أكثر من كونه مهندساً حركياً) ^(٣). وبالتالي فإن الشعر العميق يتخذ جوهر الفن حتى يصبح لغة الفن كونية تعبر عن كينونة الوجود وعمق المأساة لاسيما أن (الشعر هو فضاء الفن المزدهم بالصور والمضيء بجماليته وسطوة المخيلة، والفن تأسيس وتشكيل وبناء... إن التشكيل السوري هو فضاء الشاعر وفضاء الصورة لأنها المونادا الأولى للعمل الابداعي لتحريك وتصعيد هذه المونادا ليرقى بها إلى فضاء الصورة) ^(٤).

ويلجأ التشكيل الظاهراتي في عرض (مكبث) إلى تشكيل الصورة في ذهن المتلقي بطريقة استغزائية بوسائل غير منطقية تتقاطع مع منطق الواقع السائد، وهي عملية اثاره اللاوعي عند

(١) جبرا، جبرا ابراهيم، مقدمة مسرحية مكبث، نقلاً عن ولسون نايت، الكويت: وزارة الثقافة والاعلام، سلسلة المسرح العالمي، ١٩٨٠، ص ٣٠.

(٢) القصب، صلاح، ما وراء الصورة - الاشارة الاولى لصورة الذاكرة بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، مجلة الاقلام، العدد الثاني، شباط، ١٩٩٠.

(٣) القصب، صلاح، التشكيل الظاهراتي للصورة في الفضاء الشعري.

(٤) المصدر السابق.

الانسان ليحلم بعالم يسبق منطق الحدث المتداول، أي خلق الصورة المستقبلية وما تحمله من توقعات بشقيها السلبي والايجاب بطريقة متشعبة. وبهذا يمكن أن يشعر الفرد بحالة انفرادية يصعب المسك بها لربط تلك الأحداث مع بعضها البعض فهو يشكل معرفة حدسية مستمدة من الخيال، فردية ذاتية منتجة للصورة الخيالية.

وقد شكل الموقف الجمالي الظاهراتي في بناء معمارية العرض المنطلق الفكري لمضمون (مكبث)، لا مضمونها الذي تأسس ضمن الفرضية الشكسبيرية في البناء الدرامي للنص، وإنما الذي رسمه (القصب) انطلاقاً من خارج مكبث، وصولاً إلى عمق استند في بنائه التشكيلي على قوة الحركة وجماليتها، إذ أنه (في مسرح الصورة يستيقظ المكان أولاً لأنه الجور المقدس لها، أنه النداء الأول الذي ترسله الصورة عبر عوالمها الأثيرية)⁽¹⁾ أنه الارضية التي تتشكل عليها كل عوالم التشكيل الظاهراتي للعرض.

لقد عبّر المكان في عرض (مكبث) عن الومضات التي تنتشر في أرجائه، ونتيجة لتكاثر تلك اللحظات الحدسية المشكلة بوعي جمالي، برز دوره في التشكيل الظاهراتي لعروض مسرح الصورة بفضاءاته الدلالية التي تقود المتفرج إلى الاحساس بالمكان أكثر من أن تكون خلق بيئة معينة أو انشاء معمار محدد وبذلك نجد تصرفاً لا محدود في البعد الفيزيائي للمكان وتحويله إلى أشكال متعددة ومختلفة غير متجانسة وغريبة، غير مألوفة عن طريق اعادة تشكيلية فضائية.

ومما يؤشر على التشكيل الظاهراتي للمكان في عرض (مكبث) هو حالة الانقسام المتكررة التي تفقد المكان مركزه واستقراره وحدوده وعلاماته المطمئنة، وإذا فقد المكان مركزه أمكن تصوير مشاهد مختلفة في أماكن مختلفة في وقت واحد، فقد كان لإستخدام (القصب) لفضاء قسم الفنون المسرحية دوره في إفساح المجال لخلق عرض ذي تشكيل ظاهراتي مركب، فقد أدى استخدامه للمساحة المفتوحة إلى انشاء حالة من الامتداد في خطوط العلاقات بين الشخصيات، وفي خطوط إنشاء الفضاء والبناء الحركي لجغرافيته ومما يدل على ذلك حركة الفنان (صاحب نعمة) التي اخذت مساحة واسعة ضمن مكان العرض، وحركة المجموعة بمصاحبة البراميل الحمراء، وحركة السيارات...

ثم أن القصب كان يميل إلى استخدام المساحو المغلقة احياناً والتي تتصف بالخطوط القصيرة، وبالانشائية الضيقة في البناء الحركي لجغرافية المكان، والاعتماد على الممثل فيها يكون بشكل كبير، وسواء استخدم القصب المساحة المفتوحة أو المغلقة فإن غرضه من ذلك يعتمد على

(1) القصب، صلاح، كيمياء الصورة - البيان السوري الرابع، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام - دار الشؤون الثقافية العامة،

أفكاره، فقد كان يلجأ إلى تضيق المساحة في (مكبث) بتقريب الشكل من الجمهور وباستخدام السيارة، وجعل أشعة الليزر تفعل فعلها (بالليدي مكبث) ليوصل لنا فعل القتل والتدمير الذي تمارسه المدنية الحديثة، ناقلاً بذلك المأساة من النطاق الفردي إلى الكوني.

إن التزام القصب بالتشكيل كوسيلة من وسائل التغيير، هو ما حدا به إلى جعل المكان متحرك وفقاً لحركة الصورة المسرحية الكلية، وما التشكيل إلا إعادة صياغة لحركة الأشياء، وهو منهج أو طريقة يسلكها (القصب) للوصول إلى التشكيل الجمالي الظاهراتي الذي يتخذ نقطة البدء من افتراض حدسي لينتقل بعد ذلك إلى ظاهر حسي لكن القصب يقلب المفهوم من الحسي الظاهراتي إلى الحدسي التأملي، فيقلب الارتقاء من النزول بدلاً إلى الصعود بدلاً خالقاً محاوراً بين ذاته المتعالية ظاهراتياً وذات المتلقي المتعالية حدسياً (تأملياً) مستغلاً مفهوم أقرب إلى المفهوم الجشتالتي الذي يعمل على تحريك الشكل وتثبيت الأرضية، في حين أن القصب يسلك مسلكاً مغيراً بتحريكه للأرضية والشكل على حد سواء، وبالتالي فإن التشكيل الظاهراتي للمكان في عرض (مكبث) قد عبّر عن كيان غير مستقل في ذاته إلا من خلال موضوعاته، أي أنه لا يسمو إلا بتوظيفه في موضوع يربط ما بين الحس والحدس.

إن هذا المكان المطلق الذي احتوى على كل شيء من التناقضات المرئية قد وضع المشاهد أمام حيرة من التساؤلات، حيث أصبح المشاهد جزءاً من تلك المكونات المرئية للمساحة، (الليزر، الدراجة النارية، السيارات، المقصلة). فقد أسهمت الصور المرئية في رسم حركة الفضاء وانشائيته الظاهرية لتشكل بذلك (حركة لامنتاهية، لا تتم على خط مستقيم ولا على خط منحن مفتوح لأن لكل منهما طرفين يحدان الحركة، كانت كل حركة متناهية ومهما تشكلت المتناهيات فلن تبلغ إلى اللامنتاهي، فلا بد للحركة أن تدخل في محيط الأزلي والأبدي، ولهذا لا بد لها من خط منحنٍ مقفل لا يصادف المتحرك عليه طرفاً يوقف حركته ويقسمها إلى أجزاء متناهية، وهذا الخط المنحني المقفل دائرة تامة الاستدارة لأن العلة التي ترسم بفعلها انشائية الخطوط مساوية لنفسها) (١).

(١) القصب، صلاح، كيمياء الصورة، ص ١٣١-١٣٢

أسفر البحث عن مجموعة من النتائج أهمها:

- ١- تقوم النظرية الاخراجية في التشكيل الظاهراتي على إثارة اللحظة الحاسمة ما بين المعمار الجليل في تشكيل العرض، وبين الاستجابة الحسية والتأملية للمتلقي، حيث تشكل هذه الاستجابة الوعي العميق لموقف الإنسان من الوجود.
- ٢- التشكيل الظاهراتي في عروض مسرح الصورة ينطلق في تأسيس فرضياته من التشكيل المكاني، حيث يميل المخرج المسرحي هنا إلى اختيار الفضاءات الواسعة كالمساحات والكراجات، وذلك كي يتمكن من بناء تشكيلاته الظاهرية.
- ٣- يؤسس التشكيل الظاهراتي من خلال الكشل المرئي المعنى الماهوي المستتر للعرض، مما يفسح للمتلقي مساحة من التأمل والتأويل.
- ٤- يتجه المخرج الذي يوظف التشكيل الظاهراتي في عروض مسرح الصورة إلى اختيار نصوص ذات بنية هندسية تمتلك روح أزمنة متقدمة وتتصف بشمولية الأفكار كنصوص شكسبير، كونها تسمح بنقل صورة المأساة من إطارها الفردي إلى الكوني.
- ٥- تهيمن اللغة المرئية على اللغة المنطوقة في التشكيل الظاهراتي لعروض مسرح الصورة وقد يؤسس المخرج فرضيات وقراءات جديدة مغايرة للنص، كما فعل القصب في عرض (مكبث).
- ٦- التشكيل هو وسيلة المخرج المسرحي للوصول إلى عرض مسرحي مؤسس على الاستطيقا الفينومينولوجية، وقد ينقلنا هذا التشكيل إلى حالة من التسامي في الفن، كونها تدهشنا جمالية التشكيل وتستحوذ على مدركاتنا.
- ٧- يمكن وصف التشكيل الظاهراتي بأنه تشكيل حيوي ومتجدد كونه يعتمد على قانون الهدم والبناء وهو تشكيل مركب لما له من أطوار عديدة وتطور خاص ينطوي على العديد من العناصر المعقدة اللامتجانسة التي تسهم في تكوين تشكيلات متعددة في آن واحد، وهذا البناء الجمالي للتشكيل الظاهراتي يتشابه مع رؤية (انجاردن) للخبرة الجمالية على أنها بنية مركبة.
- ٨- التشكيل الظاهراتي في عروض مسرح الصورة يجنح إلى جعل المكان متحركاً وفقاً لصورة المسرحية الكلية، وقد سلك (القصب) هذا المسلك في عرض (مكبث) حينما قام بتحريك الشكل والأرضية معاً مستنداً بذلك إلى آراء كل من هيدجر وباشلار.
- ٩- التشكيل الظاهراتي في عروض مسرح الصورة هو الوجه الآخر للشعر، وقد تنعكس الصور الشعرية في جوهر الفن حيث يتحول ما فيها من استعارات ومضامين إلى صورة مرئية.
- ١٠- يؤسس المخرج المسرحي بنية التشكيل الظاهراتي في عروض مسرح الصورة على مساحات تعتمد على أفكاره، ومع أنه قد يميل إلى المساحة المفتوحة لإنشاء حالة الامتداد في خطوط

العلاقات بين الشخصيات وفي خطوط إنشاء الفضاء والبناء الحركي لجغرافيته، إلا أنه قد يستخدم المساحة المغلقة لغرض التأكيد على فكرة من أفكاره. وقد ظهر ذلك واضحاً في عرض (مكبث).

المصادر:

- ١- ارمسترونغ بول، ما الظاهرية؟، ترجمة. فلاح رحيم، الشارقة: دائرة الثقافة والاعلام، العدد ٤٠، ديسمبر ٢٠٠٠م.
- ٢- بوبتر، روديجر، الفلسفة الالمانية الحديثة، ترجمة: فؤاد كامل، بغداد: وزارة الثقافة، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧.
- ٣- توفيق سعيد، الخبرة الجمالية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٢.
- ٤- توفيق، سعيد محمد، ميثافيزيقا الفن عن شوبنهاور، بيروت: دار التنوير، ١٩٨٣.
- ٥- جادامر، هانزجورج، تجلي الجميل، ترجمة. سعيد توفيق القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٧م.
- ٦- جبرا، جبرا ابراهيم، مقدمة مسرحية مكبث، نقلاً عن ولسون نايت، الكويت: وزارة الثقافة والاعلام، سلسلة المسرح العالمي، ١٩٨٠.
- ٧- الحسيني، السيد، الاتجاهات الفينومينولوجية الحديثة في علم الاجتماع، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد ٢٥، العدد الثاني اكتوبر، د. سمير، ١٩٩٦.
- ٨- خوري، انطوان، مدخل إلى الفلسفة الظاهرية، بيروت - دار التنوير للطباعة والنشر، ط ١، ١٩٨٤.
- ٩- راي، وليم، المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية، ترجمة. يوئيل يوسف عزيز، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٨٧.
- ١٠- سارتر، جان بول، تعالى الانا موجود، ترجمة وتقديم. حسن حنفي، بيروت: دار التنوير، ١٩٨٢.
- ١١- شموط، عز الدين، لغة الفن التشكيلي، دمشق، ب ن ط ١، ١٩٩٣م.
- ١٢- الشين، يوسف حامد، الفلسفة المثالية قراءة جديدة لنشأتها وتطورها وغاياتها، بنغازي: منشورات جامعة قار يونس، ط ١، ١٩٩٨.
- ١٣- عبد الحميد، شاکر، التفضيل الجمالي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مارس ٢٠٠١.

١٤ - محمد، سماح رافع، الفينومينولوجيا عند هوسرل، بغداد: وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، ١٩٩١م.

١٥ - هوسرل، ادموند، تأملات ديكارتيّة، ترجمة وتقديم. تيسير شيخ الأرض، بيروت: دار صادر بيروت للطباعة والنشر، ١٩٥٨.

المقالات:

١ - القصب، صلاح، التشكيل الظاهراتي للصورة في الفضاء الشعري، بغداد: جريدة الثورة، العدد ١٠١٤٧، الجمعة ١٠ تشرين الثاني ٢٠٠٠م.

٢ - الفريوي، علي الحبيب، قراءة في المنهج الفيميائي، بيروت: مجلة القمر العربي المعاصر، ١٩٩٨م.

٣ - اليوسف، سمير، مارتن هيدجر والعلاقة ما بين الفلسفة والسياسة، عُمان: مؤسسة عمان للصحافة والأبناء والنشر والاعلان، مجلة نزوى، العدد ٢١، يناير ٢٠٠٠م.