

**الحدس ما بين النظرية والتطبيق
في النص المسرحي
مسرحية سوء تفاهم انموذجا**

م.م ايغان علي هادي
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية
جامعة بابل

م.م. وسام احمد شهاب
كلية التربية
قسم التربية الفنية
جامعة الكوفة

ملخص البحث

ان معرفة ما اذا كان الزمن والفضاء في داخل النص المسرحي حقيقة ما نعتقده او نراه او نحس به ، هذا يقود الى معرفة ما اذا كانت عملية القتل الرمزي للاخرين وللعالم وقطع الرؤية والمرئي ، الفكر والموجود كل ذلك يقود الى تساؤلات نضعها أمام الأحاسيس والأفكار ، وكل ذلك هو نتف في الحقيقة الشاملة التي لا يمكن الوصول اليها الا عن طريق قوى اكثر براعة من شأنها ان تنقل الفهم المجرد الصادر عن الاحاسيس الى الضفة الاخرى ضفة الفهم الواعي لبواطن الاحداث وتنتج الفلسفة بواسطتها ، فان النظرة المجردة لن تستطيع ان تنطبق الا على الاشياء التي تقع امامها ، اما الجوهر وهي تلك المعاني الداخلية وهي الوجود الوحيد الشرعي والصحيح الذي يمكن الاعتماد عليه في تحليل النص المسرحي وهذه القوة والمحركات هي بلا شك (الحدس) اذ بواسطته يستطيع ان يرفع كل شيء الى مستوى الجوهر والذي ينتج الافكار وامكانيات الجوهر تستطيع ان تنتج وتغلف وتحتوي الاحداث وتشتق تلك الامكانيات من مدى قوة الحدس بانواعه على فعل ذلك .

ان عملية الصدمة الناتجة فجاة من وقوع الحاسة على ظالنها تنتج اختلال في التوازن ويمضي الفرد نحو اتران جديد وينقطع عندئذ سير العمليات الذهنية ويدخل في الميدان شئ جديد، وتوجد عندئذ حالة وجدانية قد تكون عنيفة حتى تبلغ الحماسة وينساب في الذهن سيل فجائي من الافكار والصور .

نطلق على لحظات الابداع الفجائي هذه ، وهي لحظات تتباين مصحوبة بأزمات انفعالية وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور ، بعيدة عن حكم الارادة وسيطرتها ، عن كل ذلك نطلق عليه (الحدس) .

يمكن عد هذا التفسير في الواقع من اقدم التفسيرات وتشير الملاحظات الى ان مفهوم الحدس في اذهان النقاد والشعراء على مر التاريخ يتوفر بشكل لا شعوري تلقائي تسود لدى بعضهم وتجعلهم قادرين على الابداع، وهذا ما نجده وبشكل واضح لدى شعراء الاغريق والرومان ومن خلفهم في عصور لاحقة ، ويتوقف هذا على مدى اعتمادهم على الحدس او التصور المنطقي .

لذا عمد الباحثان الى دراسة (الحدس) بشكل اساس لتوضيح تلك العلاقة بين الرؤيا وتطبيقاته على النص المسرحي لما له من علاقة توافقية لاعتماد النص على الحالة الابداعية للفرد ان كان كاتباً او مخرجاً او ممثلاً او متلقي .

ويقع البحث في اربعة فصول ، تضمن الاول منها الاطار المنهجي للبحث ، مشكلة البحث المتركة في الاستفهام الاتي : هل للنصوص المسرحية حدوس توصل القارئ الى فهم يفوق المدرك العقلي للمشهد الجمالي ؟ في حين تجلت اهمية البحث بوصفه منجزاً معرفياً نقدياً يفيد دارسي النصوص المسرحية ونقاده من تقصي بنية النص وفق تصور نقدي حدسي ، وبذلك تأسست الحاجة للبحث الذي عمل على كشف التوظيف للمعطيات الجمالية والتخيلية والفعلية للحدوس قراءاتياً وربطها بالاسس التخصصية للنصوص المسرحية ، فضلاً عن ذلك تم اشتقاق هدف اساس للبحث هو تعرف (الكشف عن السمات الجمالية للحدس ومديات توظيفها في النص المسرحي) ، اما حدود البحث فقد اقتصرت على النصوص المسرحية العالمية ، واختم الفصل بتحديد بعض المصطلحات الواردة في عنوان البحث .

اما الفصل الثاني فشمّل الاطار النظري بالنظر الى ما يرتبط بموضوع البحث، وتألف من مبحثين كل واحد تناول اطار ذات اهمية لطبيعة المشكلة اذ تضمن الاول الحدس في الفكر الفلسفي العالمي والمبحث الثاني : الحدس في المذاهب الفلسفية العالمية وقد جهد الباحثان على شمول متعلقات ومحاور البحث النظرية مستعينين بالمراجع والمصادر العربية، كما شمل هذا الفصل ما اسفر عن الاطار النظري من مؤشرات .

اما الفصل الثالث فشمّل اجراءات البحث التي شملت مجتمع البحث وعينه البحث المتمثلة بمسرحية عالمية هي نموذج البحث وشمّل أداة البحث التي اعتمد الباحثان مؤشرات الاطار النظري في بناؤها ومعالجتها بصدق وثبات الاداة وشمّل كذلك منهج البحث وهو المنهج الوصفي .

شمل القسم الثاني من الفصل الثالث تحليل العينة وفق ما تقدم وشمل الفصل الرابع على النتائج التي توصل لها الباحثان في بحثهما وتم مناقشتها وتعرف الحدس فيها ، وشمل كذلك الاستنتاجات التي تمخض عنها البحث وقائمة الهوامش وثبت بالمصادر والمراجع العربية .

مشكلة البحث :

يتميز القرن الحادي والعشرون بسرعة التغير وغازرة الانتاج الفني والفلسفي في شتى مجالات الفكر والحياة لذا، بات من الضروري على الانسان العصري في أي مجتمع ان يلم باحداث ومنجزات الحضارات والتعرف على الطروحات الجمالية التي قادة ديمومة التطور منذ المحاوره الافلاطونية التي جعلت الجمال حجر الزاوية عند الفلاسفة والمفكرين والادباء والفنانين وعلماء النفس واصبح تفسير الجمال هو شغلهم الشاغل .

ان معرفتنا بالعالم المحيط بنا بدا بالادراك الحسي ، اما معرفتنا بانفسنا فانها تتم عن طريق الاستبطان او التفكير والتجربة الحسية ذلك ان الاحساس لا يمدنا بمعرفة مباشرة للعالم الخارجي كما هو في واقعه الخارجي بمعنى انه لا يمكن معرفة المادة الحقيقية لعالمنا الخارجي لكننا نعرف افكاراً ندركها حسيّاً وبهذا تكون المعرفة الحسية وحدها غير كافية .

ان العقل لا يستطيع ان يؤلف صورة من تلقاء نفسه وكون هذه الصور تتم بمساعدة اليات التفكير فانها تبقى ناقصة عاجزة عن تقديم حلول منطقية لماهية الاشياء اذ تشير هذه الصور الى أجسام خارجية تفرض علينا التاثر بها ، والافكار التي تاتينا عن طريق هذا الفهم تاتي بارادتنا وبحجم النفعية التي نريد لها الحصول ان الفكر الجمالي العالمي كان يتطور داخل حدود الفلسفة المثالية وهذا التطور كان يجري من خلال الادراك المتزايد لعمليات الخلق الفني والجمالي والاكتشاف الواعي للروابط بين تطور الفن والادراك وبانت المذاهب الفلسفية تجد الحلول الفلسفية الجمالية لشتى محاور الحياة الاكثر تطورا من السابق لبروز حالات وعلاقات داخلية كانت الفلسفة وعلم الجمال يشغل الحيز الاكبر فيها ، ويميل الكثيرون الى وضع ثلاث مراحل لهذا التطور :

المرحلة الاولى : هي الفترة التي تسمى فترة (العاصفة والاندفاع) .

المرحلة الثانية : هي فترة نشوء وترعرع النزعة الرومانتيكية .

المرحلة الثالثة : كانت فترة الجمال حصيلة التأمل الفني والجمالي .

لقد بات من الاهمية بمكان ظهور قوة توصل المتلقي الى الغور لحالات واشياء عن طريق الية يصبح العقل عاجزا عن الوصول الى عمليات الخلق والابتكار وتلك القوى هي (الحدس) ، ومن هنا تتبلور مشكلة البحث الحالي بالآتي : (هل للنصوص المسرحية حدوس جمالية توصل المتلقي الى فهم يفوق المدرك العقلي للمشهد الجمالي ؟)

أهمية البحث والحاجة إليه :

ان النص المسرحي مزيج بين الواقع والخيال ويقوم على اللغة والتعبير ، فالواقع يدفع النص الى نقل بعض صور الحياة لتجعل القارئ يصدق ما يقرأه وهو صورة مصغرة للعالم المحيط به ، وانها توحى له بشئ من التصديق ، واما الصور الخيالية فتقدم الصور التي تفوق تصوراته وادراكاته ومغادرة كل ما هو مألوف من سياقات درامية ، وبذلك يصبح العقل عاجزا عن فهم متناقضاتها والولوج بعوالمها ومراعات مقومات التأسيس الجمالي لتشكيلات الصور التي تطرح على لسان حال الشخصيات ، لتشكل بالتالي محفزا للاليات اكثر تطورا للقبض ومعالجة الثغرات الفكرية ، ولاجل ذلك تتجلى اهمية البحث في انارة السمات الجمالية للحدس عبر الاستعاضة بالمعطيات الفلسفية بغية جعلها شفافه ميسرة ضمن خصوصية النصوص المسرحية خاصة انها تعتبر تدشين جديد ينسجم مع الطروحات الفلسفة الجمالية المعاصرة .

اما الحاجة اليه فتكمن في محاولة ايجاد دراسة تفيد المتخصصين في مجال الادب المسرحي عموما والمهتمين بدراسة النصوص المسرحية خاصة وتوظيفها فنيا عبر تاثير المعطيات الجمالية للحدس قراءتيا وربطها بالاسس التخصصية للنصوص المسرحية فضلا عن محاولة وضع معايير جمالية تسهم في النقد الموضوعي للنصوص المسرحية .

هدف البحث :

يهدف البحث الحالي الى تعريف الاتي :

(الكشف عن السمات الجمالية للحدس ومديات توظيفها في النص المسرحي) .

حدود البحث :

يتحدد البحث في المجالات الاتية :

- ١- الحدود الزمانية : من (١٨٨٤ - ١٩٤٣)
- ٢- الحدود المكانية : النصوص المسرحية العالمية .
- ٣- الحدود الموضوعية : دراسة فلسفة الحدس وعلاقته ببناء الخطاب المسرحي .

تحديد المصطلحات :

اولا : الحدس :

لغويا :

الحدس : " بمعنى الظن والتخمين فيقال يحدس بكسر الدال - أي يقول شيئا براه".^(١)

الحدس : " التوهم في معاني الكلام والامور بلغني عن فلان امرا وانا احدث فيه أي اقول الظن والتوهم ، وتحسد اخبار الناس ، تتجز عنها ليعلمها من حيث لا يعرفون به واصل الحدس والرمي ، ومن حدس الظن انما هو رجم بالغيب".^(٢)

الحدس : " سرعة انتقال الذهن من المبادئ الى المطالب ويقابلها الفكر وهو ادنى مراتب الكشف".^(٣)

اصطلاحا :

الحدس : " هو الاطلاع العقلي المباشر على الحقائق البديهية، قال ديكرت انا لا اقصد بالحدس شهادة الحواس المتغيرة ولا الحكم الخداع ، انا اقصد به التصور الذي يقوم في ذهن خالص منته بدرجة من السهولة والتميز لا يبقى معها مجال للريب ".^(٤)

الحدس : " هو المقدرة على فهم الحقيقة مباشرة وفجاء دون تمييز منطقي استدلال ، فالبديهيات على سبيل المثال حدسية وكذلك الاستيعاب المباشر لجوهر الاشياء وقبل ان تكون التجربة العلمية والاجتماعية قد وصلت تدريجيا الى ذلك الجوهر".^(٥)

الحدس : " هو ادراك النفس للحقائق الباطنة والظاهرة ، ممثلة على نحو كلي في فكرة او صورة وصادقة يمكن تشكيلها في عمل فني تصويري يتعذر على العقل الاستدلالي بلوغها ".^(٦)

الحدس : " ومما يجري مجرى المجريات الحدسيات وهي القضايا المصدق بها بواسطة الحدس ، والحدس قوي يذعن الذهن بحكمة ويزول معه الشك ".^(٧)

التعريف الاجرائي :

في ضوء ما تقدم من تعريفات للحدس يعرف الباحثان الحدس تعريفا اجرائيا لما يتوافق مع طبيعة بحثهما الى ما يأتي :

الحدس : هو محاولة ربط المعطيات المدركة والمحتملة للحقائق والاشياء وانتاج صور وافكار جديدة يمكن توظيفها في النص المسرحي .

التعريف الاجرائي:

الرؤيا : نشاط عقلي لا واعي يهدف الى تركيب الصور البصرية والسمعية والحركية التي يتعرض لها الانسان في الوعي واخراجها بصورة مبتكرة .

الفصل الثاني

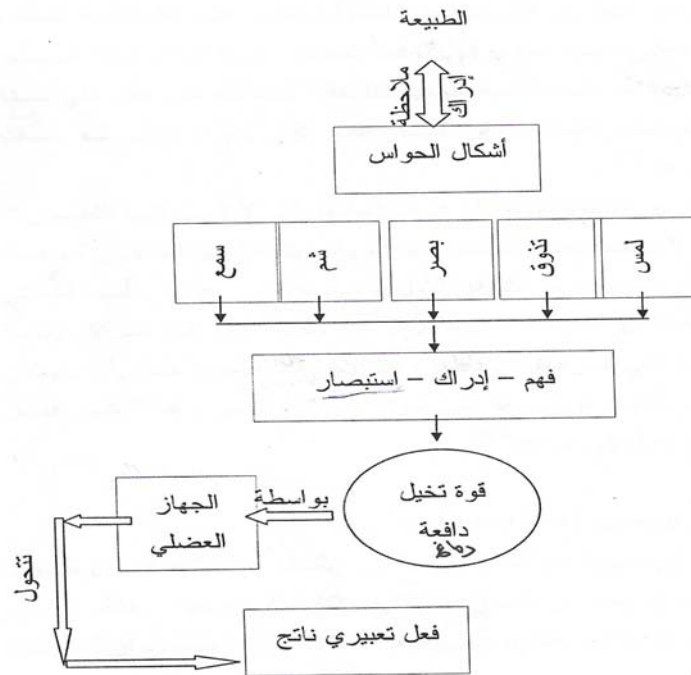
المبحث الاول

علاقة الحدس بالفكر الفلسفي العالمي

ترجع جذور التعبير اللغوي الى خبرات الجماعة وحاجتها الى المعرفة في وسط علم بدائي لا يحمل اسماء ولكنه يحمل حضورا موضوعيا ، كان على الانسان لكي يعيش ان يمتلك المحيط

بعمله وبوسائط مساعدة ، لذا عمل الانسان الاول الى تكوين معنى لكل ما يحيط به عن طريق البحث الدائم لان ذلك البحث يجعل له درجة عالية وسط المجتمع الذي يعيش فيه فلجا الى ألييه جديدة في التفكير القائم الى اساس الحس المباشر ازاء المواقف المفتعلة من الاخر ، فبدا بوضع علامة معينة على شئ معين واعلانه بان هذا الشيء ملك خاص به لاحساسه باهمية هذا الشيء لحياته المليئة بالاحداث والتفرعات ، وبدا يتعرف على تلك الاشياء عبر احساسه ليحسن استخدامها ، ثم يتدخل بحسه وتصورات ازاء المشهد الحياتي الدائم التغيير ليتغير نظام تلك الاشياء بما يريد هو ، وبذلك ترجع الخبرة الجمالية عند الانسان الى تفاعله مع البيئة ، فالحواس لديه متيقظة وكلها مترقبة على حد سواء ، ومع تطور الانسان ونمو قدرته الابداعية ، اصبح اكثر استشعارا لما يحيط به ، " لهذا فانه ليس من النادر ان يشعر الاديب او الفنان بانه يكتشف نفسه ، في حين انه بيدع عمله ، لو كان يخرج جزئيات من نفسه المجهوله شيئا فشيئا واحيانا اخرى - وخاصة عند القصصيين - تكاد تقول ان الاديب يخضع حين يكتب اعماله لارادة اخرى تختلف عن ارادته الشعورية " (١٠)

هكذا تؤدي الحواس عنده دور الحراس اللذين يضطعون بمهمة التفكير المباشر ، وتحويل النشاط الى فعل تعبيرى يستند بداية الى حركة الجهاز العضلي وعلى النحو الاتي :



شكل (١)

يبين استثمار الحواس وتحويل المدرك إلى نشاط تعبيرى

ان الحركة المنتجة هي ناتج مجمل الحاجات التي لا يمكن اشباعها الا باقامة علاقات فعالة مع البيئة ، وهذا التغير الكيفي يحول الطاقة الى فعل مستجد واع عن طريق تمثلات المعاني الكامنه في الثقافات القبلية ، ان هذا التغير هو الذي يحول أي نشاط الى فعل تعبيرى ، فالحواس تمنحنا المعرفة الشكلية فقط بينما على العكس يعطينا الحدس فهم لنوعية المعرفة ، لذا ان " مشكله الحدس ملائمة بشكل خاص لفهم الطبيعة النوعية للفلسفة ، حيث انه على مدى الفى سنة او اكثر ، لم تمتلك الفلسفة الاساس الحقيقى الضرورى لاجراء اقصى التعميمات النظرية اتساعا " .^(١١)

يمكن عن طريق الحدس ان ندرك الحقائق التي لا تصل اليها التصورات المجردة اذ لا يهدف الحدس المنفعة المجردة وانما يتجه الى المطلق ، وهذا بالاستناد على منهج معرفة الاشياء " الاول يقضى بان تدور حولها ، اما الثانى فيقضى ان ننفذ اليها ، ويعتمد المنهج الاول على وجهة النظر التي ترتكن اليها وعلى الرموز التي نعبر بها عن انفسنا ، اما الاخر فلا يعتمد على أي رموز تناولها والنوع الاول هو المعرفة التي تدرك لها ما هو نسبي ، اما الاخر فهو المعرفة التي تصل الى المطلق " .^(١٢)

اولا : هنري برجسون (١٩٥٨-١٩٤١)

ابتعد (برجسون) عن النظرة النفعية الى الاشياء ، فقد جهد أن يكون الفنان او المتذوق بعيدا عن النفعية ، بل يقترب اكثر من الروحية ، وبذلك يكون اكثر ابداعا ، اذ ان الفن عنده نوع من المعرفة لا يتعلق بالكليات او القوانين العامة بل يرتبط بالجزئيات او الفريديات ، والواقع " ان نزعة (برجسون) الحدسية قد جعلته يعد الفن بمثابة (عين ميتافيزيقية) فاحصة ، وكانما هو ادراك مباشر يتيح لصاحبه النفاذ الى باطن الحياة ، وسير اغوار الواقع وازاحة النقاب عن الحقيقة التي تكمن من وراء ضروريات الحياة العملية " .^(١٣)

ان الجمال فى الاعمال الفنية صادر من نشاط مدرك واع لما يحيط به من طبيعة الاشياء ويحاول تاويلها عن طريق خياله اذ يقول برجسون " ان العابد الفنطاسيا وعمل الخيال هي امور تعد تصرفات جريئة للذهن ازاء الطبيعة " .^(١٤)

يلتقى (برجسون) مع الفلسفة البرجماتية فى حملته على العقل ، اذ يرى الباحثان ان العقل اداة يستعملها الانسان لرؤية البيئة كما يتمنى ان يراها هو ويحاول ان يسيطر عليها بشكل او باخر ، بل يجعلها ملائمة لمشيئته التي تتساير مع منافع وودافعه لذا اكد (برجسون) اهمية التفريق بين العقل وبين الحدس " اذ ان العقل اداة سيطرة الانسان على البيئة والذي يعتمد على الوصف ويركن الى التطورات العاملة التي تساعد الانسان فى السلوك العملي وبين الحدس الذي

لا تدرك به سوى حقائق الشعور الباطني وما شابها من معرفه لا تهدف الى العمل والمنفعة" (١٥)

يمتلك القلة من الناس ملكة الحدس ، وهم في الاعم الاغلب الذين لا يابهون لمتطلبات الحياة واشكالها المادية في حاجاتهم ومنافعهم المجردة ، اذ ان المعرفة بواسطة الحدس تتجاوز الية التفكير لتتعدى العقل ، لان العقل لا يكشف سوى الظاهر من تلك المعارف دون الغور في باطن المعارف والاشياء ، وبذلك اصبح الحدس قيمة متعالية وهذا لا يعني محو دور العقل في المنتج الابداعي كونه يحمل صفة التفكير ، وبذلك لا يمكن انكار دوره ولكن اتمام عملية ادراك المعارف لا تتم الا بوجود طاقة جديده ومعرفه مغايره هي المعرفة الحدسية " فالعقل ملكة خاصة بالتكيف يمكن وصفها بانها صورة بدون مضمون ، والغريزة مضمون بغير صورة ، ولن يتيسر لنا رؤية الواقع الا عندما نحاول الجمع بينهما بواسطة ملكة الحدس " (١٦)

فسر (برجسون) الخيال بانه تصورات موجوده اصلا في الذاكرة ولكنها ليست مدركة كادراك حسي ، وبذلك تبقى تلك الصور بمستوى الحلم دون الخروج الى مستوى الواقع او العمل وبذلك يتمثل مع فهمه وتفسيره للعالم " على اساس انواع محدودة تضم وحدات منفصلة تتعرض لضروب من الترتيب واعادة الترتيب في المكان ترتيبا يعاود الحدوث عنه انا بعد ان " (١٧) وبذلك يكون الادراك والاستدلال هو مرحلة معينه لتحقيق الفهم والوعي، لكن عندما تنتهي هذه المرحلة تبدأ مرحلة جديدة هي مرحلة الخلق والابتكار وفي هذه المرحلة يصبح الادراك والعقل قاصرا ، ويصبح الحدس هو الضرورة لديمومة الحياة الباطنية وخلقها المتجدد والمغاير للمكان ، لذا فان الديمومه مفتاح معرفة الجوهر في كل الامور بل تعتبر المحور الاساسي في فلسفة (برجسون) والديمومه ليست مجرد معيار لقياس الواقع المتغير لكونها الواقع المتميز بنفسه .

قسم (برجسون) الناس حسب نظريته الحدسية الى قسمين هما :

١- الكثرة الاعتيادية الذين يتعاملون مع الحياة وتكون رؤاهم مرتبطة بالمشهد الحسي في كل شيء ويدركون الحياة بالشكل الظاهري القائم على الاسس النفعية بمختلف اشكالها .

٢- القلة القليلة من البشر وهم الذين يتم وصفهم بالحدسين الذين يتعاملون مع الحقائق بواطنها الاصلية ، أنهم حينما ينظرون الى الطبيعة يرون فيها الكامن المخفي الذي لا يدرك من قبل غيره ، وبذلك هم الوحيدون الذين يستطيعون اختراق تلك الحواجز الى جوهر الاشياء . (١٨)

تميز الحدس (البرجسوني) عن باقي المناهج الذي تشبهه فالشرط الذي يضعه (برجسون) لكي يستطيع الحدس ان يبلغ المطلق يقوم بالتخلص من كل تحليل ، ومن كل عمل

رياضي او كيميائي ، فيقول (برجسون) " ان المعرفة النسبية هي المعرفة الرمزية الحاصلة من مجردات فكرية سابقة أي المنطلقة من الجامد الى المتحرك ، بعكس المعرفة الحدسية التي تستقر في المتحرك وتتبنى حياة الاشياء ذاتها ، ان هذه المعرفة هي التي تبلغ المطلق " (١٩) ، فالحدس انجذاب ذهني يفتح لنا افاقا غير منظورة ، لذا تتمكن به ان تنفذ الى قلب الاشياء وجوهره وباطنه.

ثانياً : بنديتوكروتشيه (١٨٦٦-١٩٥٢)

يمثل الحدس عنده منتجاً لمجمل الانفعالات والصور الخيالية وبفضل تلك الانفعالات يتحول المنتج الصوري الى تعابير غائية فنحن لا نعلم شيئاً الا كما تصوره لنا حواسنا وافكارنا ، فالفكرة المجردة معناها عنده الفكرة الكلسية ومثال ذلك الكم والكيف والتطور او أي فكرة يمكن تطبيقها على الحقيقة كلها .

يؤكد (كروتشه) ان الفن (حدس) وهو يستمد هذا المسمى من دلالات وسمات ينكرها ويميزها عن الفن وان هذه الآراء التي تنكرها هذه الاجابة " ان يكون الفن واقعة مادية ان يكون مثلاً الوانا او نسبا بين الوان ، ان يكون اشكالا جسمية ، ان يكون اصواتا او نسبا بين اصوات ، ان يكون ظاهرات حرارية او كهربائية ، ان يكون على الجملة شيئاً مما يشار اليه بقولهم مادي " (٢٠) وبذلك بات الحدس تأملياً ، لذا ترفع الفن عن النفعية .

يميز (كروتشه) ما بين الحدس والادراك ، واكد ان الحدس يختلف كثيرا عن الادراك ، لان الادراك يحتاج في مرحلة من مراحل المتقدمة الى قاعدة الحدس ولكن الحدس يتعدى حدود المدركات ، بل ويتعدى الاحساس كون الاخير محدود بمحدودية المحيط المحسوس من مكان وزمان .

أخذ الحدس مديات واسعة في الفكر الفلسفي على يد (كروتشه) اذ لهذا الفيلسوف الاثر الواضح على الاتجاهات النقدية الجمالية المعاصرة ، لذا وضع (كروتشه) مجموعة من الخصائص الضرورية للعمل الفني لكونه حدساً واكد في ذلك على ان لا يكون الفن ظاهرة فيزيائية او واقعة طبيعية ولا يخضع لما يخضع له الظواهر الطبيعية ، لان ذلك يعني امكانية قياس الفن وبذلك يصبح الفن مكان سخرية عند المتذوقين ، ولان الفن حدسٌ فعليه ان لا يكون نفعياً يبغي من وراء الحصول على اللذة او اجتذاب الالم ، لان كروتشه ينزه العمل الفني ويسمو به فوق مستوى حاجة الانسان ، لذا رفض (كروتشه) مقارنة الاعمال الفنية بعضها ببعض اذ ان لكل عمل فني ذاته وموضوعه وخط شروع يمثل طريقة تناوله للاحداث ، ذلك لان الفن صادرا عن الحدس ، بمعنى ان الفن عنده يستطيع ان يعبر عن الحدوس ، ولكنه وحد بين الحدس والتعبير " ذلك لان من اهم خصائص الحدس الحقيقي عند كروتشه امكانية تجسيده في

تعبير اما ما لا يتجسد في موضوع خارجي فيظل على مستوى الاحساس لان الروح عندما (تحس) تقوم بفعل تصويري وتعبير " . (٢١)

عزل (كروتشه) الفن عن (المنطق - الاقتصاد - الاخلاق) ، لانه ميز مفعولة الجمال عن المفعولات الثلاث (الحق - المنفعة - الخير) ، لانه قد ميز بين الفن وبين أي نشاط نفعي قد يهدف الى تحقيق بعض الغايات العملية او أي فعل اخلاقي نجعله تحت قائمة (الاخلاق) ، وهذا ما نجده ايضا لانكاره الشديد لبعض العلماء والطبيعيين بجعلهم الظاهرة الجمالية في مجال التطورات العامة لانه " يجد ان الروح الرياضية والروح العلمية هما اعدى اعداء الروح الشعرية" (٢٢) ، لذا جعل الفن عنده عبارة عن (حدس) و (عيان) بمعنى انه مؤلف من العاطفة والصورة ولا يمكن باي حال ان نقول ان العمل الفني عملا يحتوي على العاطفة دون الصور الجمالية او العكس فلا بد ان يكون هناك مزيج بين الاثنين حتى نتمكن ان نقول ان هذا العمل الفني يعبر عن الشكل والمضمون بكل المقاييس لذا يستولي الحدس الجمالي على مجمل قلب الفنان ، ويستدل ذلك الى تعابير لفظية او صوتية تتألق في سماء التغيير . (٢٣)

ثالثا : ادموند هوسرل (١٨٥٩-١٩٣٨)

يجد (هوسرل) في المظاهر جميع المعرفة التي يريدها ، بل ذهب الى تسميتها (المعرفة المطلقة) ذلك لانه اكد بان (المظاهر) هي الطريق الى معرفة الماهيات (فالفيونومولوجي) ينطلق من الظواهر لتفحص الخبرات التي تعطي لنا بها الاشياء ، يلتقي (هوسرل) مع (هيوم) بهذا المعنى وينطلقان من المعنى نفسه " الا ان (هوسرل) يتخطى هذه المظاهر بعملية الرد الماهوي يضمن للمعرفة موضوعيتها " (٢٤) ، ويمكن الاشارة الى ان كلمة الظاهر تعني الحوادث الملاحظة من قبل الحواس ، والتي تفقد بشكل اساسي الى معرفتها ، بل نجعل (الفيونومولوجيا) الشعور في مقدمة المعرفة الدقيقة للمعرفة الانسانية ، وتكتفي بدراسته من الناحية الوصفية دون أي محاولة لتفسيره " والهدف الوحيد من ذلك هو ادراك الماهيات الكامنه في الشعور ، اعتمادا على الحدس " (٢٥) ، وبذلك بات الانسان اكثر تنقيبا عن الحقيقة التي ينبغي الوصول اليها عن طريق احساسه ، ويبقى الانسان يتساءل ، لانه لا يجد فيما حوله من مظاهر حلوأ كافيأ ولما يمكنه في داخله لذا " هو مضطر بالتالي الى ان ينشد (المعنى) وراء (الواقعة) وان يبحث عن (التفسير) والذي يزيح النقاب عن (السر) . (٢٦)

اكتشفت (الفيونومولوجيا) ثراء مفهوم الدلالة ، وبذلك حاولت جاهدة ان تضع فلسفة المعنى أي مجال المعاني او الدلالات ، أي ادراك المظاهر والغور في معانيها ودلالاتها ، لذا دعا الى اقامة علم جديد تكون احدى مهامه الكشف عن (الماهيات) .

قسم (هوسرل) العلوم الى نوعين :

الاولى : تهتم بكل ما يحيط بنا يمكن تجزئته وبذلك يمكن فهمه عن طريق المنهج التجريبي بمساعدة الحواس .

الثانية : علوم ماهية لا يمكن ادراكها بالاساليب التجريبية " تتميز الماهيات بخصائص اخرى عكسها تماما ، انها عقلية معنوية كلية ثابتة وجوهرية، الاولى ندركها بالتجربة الحسية ، والثانية ندركها بالحدس العقلي " . (٢٧)

وضع (ويلش) قائمة تضم في صورة مقارنة خصائص كل من الواقعة والماهية ، وهي كما يلي (٢٨)

الماهية	الواقعية
غير محدودة بزمان	محدودة بزمان
كلية	فردية
ذاتية مستمرة	خارجية متقطعة
مثالية	واقعية
ثابتة ودائمة	تحول وتبدل
قبلية	بعديّة
جوهرية مطلقة	حادثّة عرضية
ضرورية يقينية	تقديرية احتمالية
تدرك حدسيا	تدرك تجريبيا

ان الاشكال المادية او المواقف او الانفعالات ، لا بد وان تكمن في دواخلها على صور او ماهيات يمكن ادراكها بالعلم التجريبي ، ولكن ان اقتصرنا على امكانيات العلم التجريبي بالتقصي والفهم والادراك " فان علمنا لن يكون يقينيا شاملا ، وانما يجب ان يمتد الادراك بالضرورة الى هذه الماهية لكي نحدسها ايضا حيث تكتمل بذلك معرفة كل الحقيقة " . (٢٩)

ان الخطاب الابداعي هو سلسلة من الاشارات الدالة التي تحدد التفاعل الحقيقي ما بين الخطاب والسياق الذي حكم ويحكم باستمرارية المنتج الابداعي لذا نجد هناك انواع من القراء ، يختلفون حسب فهم المنجز ، هؤلاء هم ما يسمى (المروي له) وتكمن اهميته " في انه يساعدنا على تحليل بنية النص بما ان النص موجه اليه كسلسلة من الاشارات الدالة " . (٣٠)

ميز (هوسرل) نوعين من الحدس :

الاول : (حدس جزئي تجريبي) وهو خبرة حسية يمكن عن طريقها تزود بما تدركه الحواس وهو بذلك يكون غير يقيني لانه حتما يكون مغلقاً بما ليس من حقيقة الاشياء .

الثاني : " الحدس العقلي الماهوي فانه ادراك للشئ ذاته بوصفه ماهية عقلية خالصة وقائمة في الشعور المتعالي وتتحول المدركات الحدسية التجريبية الى مدركات حدسية ماهوية بواسطة عملية التمثيل " . (٣١)

توج العلم (الفينومينولوجي) الى داخل الذات الانسانية ليرتفع عن العالم الطبيعي الخارجي ، لان الذات هي طريق اليقين ، لان كل ما هو طبيعي خارجي لا يؤدي الى اليقين وعلى العكس تماما ان طريقة " الموقف المتعالي للذات الخالصة هو الذي يكشف لنا عن هذا اليقين الكامن من داخلها ، أي ان الحقيقة بعد ان كانت طبيعية اصبحت انسانية " . (٣٢)

ان الشعور الذي يتجه بشكل مباشر الى الخطاب الموجه للانسان بكل اشكاله وصوره ، هو الطريق الاكثر قصرا لمعرفة هذا الخطاب ونفحص دلالاته ومكوناته واواصره والوقوف على اهم تفصيلاته ومشكلاته ، بل الولوج بعالم ماهياته دون تدخل او توسط من قبل الاخر ، وبهذا يكون هو افضل مصدر للمعرفة ، هذا ما يطلق عليه (المذهب الحدسي) " ويرتبط هذا المذهب عادة بالنظرية القائلة ان لدى الانسان (ملكة مستقلة) ليس ذات طابع حسي ولا عقلي ، لديها القدرة على العزم (الحقيقة) او (الواقع) مباشرة " . (٣٣)

ان عالم الظواهر يسعى دائما الى تخطي كل ما هو ناتج عن حكم يستند على الاطار الطبيعي وماله علاقة مع ما يغمرون في عقولهم من حب وكراهية لهذه او تلك الاشياء ، ومن ثم يصبح الحكم غير يقيني ومبنياً على مواقف حسية " فلن نصل الى ان نخلط الظواهر التي يتيح لنا المنهج الظاهري الوصول اليها بالانطباعات الحسية التي هي اشباح اشياء " . (٣٤)

رابعا : سارتر (فرنسا ١٩٠٥-١٩٨٠) :

اكد سارتر فعل الخيال في ذاته ، اذ ان الاحساس الناتج من تحليل كاف وفهم واع لمنع المحيط داخل الوجود يقود الى تكوين صورة حدسية متخيلة ، وهذه الالية في التفكير هي ابعاد الاشياء عن العقل ، وبهذا تتحول الصورة الحدسية الى ادراك حسي يقود الى فهم الوجود الذي يفوق فهم الماهية عنده ، وهذه العملية مهمة الوعي ، فالوعي يستلهم المحيط ويدركه ويتصوره ثم يتخيله دفعة واحدة " ولو اننا القينا نظرة فاحصة على اعمال سارتر الفلسفية الاولى في مضمار علم الجمال لوجدنا انه قد حاول في كتابة (المتخيل) ان يحدد لنا نوع (الوجود) الذي يتمتع به الموضوع الجمالي " (٣٥) ، وبذلك يتقاطع مع كل ما هو واقعي ويذهب نحو التغيير ، وان نوعية المنتج الابداعي يكون تلقائياً يحاول الانسان من خلال الوعي ادراك وتخيل مواضيع هو يفهمها سابقا " ، لذا يذهب لتكوين حدس تخيلي محورا لخياله اذ ان " الخيال والادراك ليسا متمايزين تمايزا مطلقا ، اذ ان هناك انتقالا ممكنا بين احدهما والاخر على يد تطور الماهيات المتضمنة

في الصور ، فهما مثل المعرفة من النوع الاول والمعرفة من النوع الثاني ومثل العبودية والحرية الانسانيين كل منهما مقطوع عن الاخر ومرتبطة به باستمرار " (٣٦)

يمكن عد سارتر اول من اكد معنى الوجودية على العكس من الفلاسفة الاخرين الذين كانوا يتعاملون مع الانسان بوصفه (عقلا) ، فحسب فقد وجد ان الوجودية تؤكد معنى الوجود اذ ان وجود الانسان يسبق ماهيته ويكتسب صفاته المميزة من خلال افعاله أي ان الانسان يتميز عن سائر الكائنات بانه لا يملك طبيعة جوهرية ثابتة تشكل على اساسها حياته وطريقة وجوده بل انه يوجد اولاً وتتخذ حياته طابعا معيناً ويظل يكسب صفاته المميزة له من خلال افعاله والطريق الذي اختاره لحياته فهو يصنع طبيعته بنفسه . (٣٧)

المبحث الثاني

تطبيقات الحدس بالمذاهب الفلسفية

اولاً : التعبيرية

ازدهرت التعبيرية في المانيا للفترة ما بين ١٩١٠-١٩٢٥ ، ولكن المبادئ التي نادى بها التعبيريون امتدت الى سنوات عديدة يمكن ان تقارب ما بين التعبيرية وما بين نظرية (فاخناخوت) الواقع الخيالي التي تنتصر لمبدأ الانتصار على الواقع بوصفه وسيلة للخلق والابداع وبذلك يكون الهدف الشرعي لهذا المذهب هو التعبير من كوامن الفنان بدلا من فهم الواقع الظاهري او محاكاته .

ان التعبيرية كما هو واضح في اللفظ تتعد عن مبدأ المحاكاة وتؤكد عوضا عنه مبدأ التعبير على الداخلي الفني على أي ما تحمله مشاعر الفنان من رؤى وحالات نفسية وتحول الفهم الظاهري الى فهم ذاتي مثالي " بحيث تتحول أي رؤية موضوعية الى رؤية بالغة الذاتية" (٣٨) لذا لجا العديد من المخرجين المعروفين الى بلورة الفهم التعبيري الى حقائق ذاتية ومنهم المخرج البولندي (جروتوفسكي) هذا ما نجده في مسرحية (اكروبوليس) التي اخرجها وعرضها في مهرجان ادنبرة في عام ١٩٦٨ .

يمكن عد البدايات الحقيقية للمذهب التعبيري يتعدى حدود (١٩١٠) ويمكن وضع اعمال السويدي (سترندبرج) في عداد البدايات الحقيقية بالرغم من أن اعماله كانت ذات صبغة دينية يغلب عليها صفات (الخير ، الشر ، والطيب) فضلاً الى تفتيت الحدث الى عدة مشاهد منفصلة وفي الحالتين ويراد بها التعبير عن وجدان المؤلف .

جاء المذهب التعبيري ردة فعل على سيطرة المادة على الذات الانساني ، وجعلت من مبادئها ثورة ضد كل ما هو نفعي واعلان سيادة الروح على المادة نظرا لانها تمتلك المثالية والثبات ما يجعل منها موضوعا يقينا يمكن من خلالها الوصول الى الماهيات، لكن في الوقت

نفسه كان " على الممثل التعبيري ان يكون مثالا للانسان الجديد الذي يطرحه النص التعبيري على الجمهور كاشفا اغوار هذا الانسان الجديد وكيونته من خلال الحركة والايحاءات وتعبيرات الوجه" (٣٩)

اننا نرى في المسرحية التعبيرية اشتمالها على شخصية مسرحية واحدة تعاني في الاغلب أزمة روحية او ذهنية او نفسية، ونرى كل ما هو محيط من خلال نظرة الشخصية الرئيسية ، ان هذه النظرة ملؤها حدوس جمالية تعبيرية يترجمها المؤلف بمشاهد ومناظر متتابعة " فنحن اذن لا نكاد نرى في المسرحية التعبيرية الا هذه الشخصية الرئيسية اما ما عداها من الشخصيات فتبدو لنا اشبه بشخوص احلام ، غير محددة المعالم شخوصا تسبح في عالم من الظلال " . (٤٠)

ان هدف المسرحية التعبيرية هو اظهار تجارب العقل الباطن وتحويل كل ما هو داخلي نفسي الى صور واحداث وخيالات التي يمكن اثارها بكثير من الاقنعة والملابس وبذلك تكون منابع هذا الفن المسرحي بلا نهاية بل يفتح الباب امام خيال الكاتب ليراقب ويتمعن ويتبنا بما يحيط وسيحدث للشخصية المسرحية الي حتما سوف تنقاد الى المصير المحتوم ، وبذلك يكون الاصل هو في الوقت نفسه المادة التي تطورت منه الاحداث وهي القوة في الوقت ذاته التي تطورها ، ان الاصل يؤثر في ذاته وهو بذلك يكون علة نمو الاحداث يبدو ان العقل غير قادر على تصور تطورات الاحداث ، ولكن عن طريق حدس اللحظة التي هي نواة التطور الاول للاشياء والمواقف ، يمكن الالتفات الى خصائص الاشياء وفهمها من طريق العزل والتحديد .

يرى الباحثان ان الدلالة العقلية لابد ان تستند الى دلالة ذهنية يمكن ترجمتها عن طريق مخزونات الفعل الباطن من تخيلات واحلام يمكن عدّها احداث تخيلية تلبى رغبات تتحول الى ابداع مترابط ما بين الدال والمدلول وبذلك بات من الممكن ان نجمع ما بين الفن والحرفة ، اذ اشار (الآن ١٨٦٨-١٩٥١) الى ان الفنان " ليس مجرد شخص عادي يصح لنا ان نطالبه بالخضوع للبشر ، او الامتثال للعادات الجمعية بل هو انسان عبقرى لابد لنا من ان نعده قانونا لنفسه" (٤١) لذا اختلف المسرح التعبيري عن المسرح الواقعي الذي كان هدفه الاساس ملاحظة المظاهر الخارجية ومحاولة الوقوف امامها وتناولها بشكل او بأخر من دون الاخذ بنظر الاعتبار ان النفس البشرية هي المادة الاساس التي يسعى المسرح الى تناول جوانبها المختلفة ومعالجة كل ما هو محيط ، لذا اختلف التعبيريون الذين سعوا دائما الى البحث في الحقيقة داخل النفس البشرية اذ ان الانسان هو دائما محور اهتمام التعبير فهو في نظرهم يسعى الى الاكتمال وقادرا على ان يكون عظيما نبيلاً . (٤٢)

ان الجانب السياسي من اهم الجوانب التي دفعت بالتعبيريون الى مغادرة الواقعي ، لان مناقشة الجوانب السياسية بهكذا فن يعد جنحة يعاقب عليها الكاتب لذا لجأ التعبيريون الى نشأة

فن يتناول هذه الحقائق وفق اقنعة فنية يمكن استثمارها كما هو مخفي في ظلال العقل الباطن والقائها في الحاضر المعاصر " لجا الكتاب التعبيريين الى خلق قناع الجندي العائد من الحرب لينتقدوا من خلاله السياسة العسكرية لبلدهم ، وعرض هذا النموذج بحالة مزرية تستحق الرثاء والشفقة" (٤٣) . لذا اصبحت حتمية حدوث الحدث جزءاً من الصراع الحادث سواء كان هذا الصراع خارجياً ام في عقول الشخصيات وفي نطاق الزمن الحاضر ، وذلك عندما تصيح دوافعه الماضية جزءاً لا يتجزأ من هذا الحاضر .

ثانياً . الرمزية :

نشأت المدرسة الرمزية في فرنسا رد فعل للنزعة المنطقية العلمية التجريبية ولم تتشأ دفعة واحدة بل ظهرت في مراحل زمنية متتالية ، وتعود التسمية الاولى لهذه المدرسة لولائك الشبان الذي اطلق عليهم لقب (المنحطين) الذين كان يطلق على الكتاب الرافضين للنظرية الواقعية والطبيعية والمتأثرين بنظرية الفن للفن . ان الركيزة الاساسية للمدرسة الرمزية تقوم على اساس رفض مبدأ المحاكاة " فالطبيعة كما وصفها بولير هي ستار - يحجب العالم الروحي الحقيقي ، والاعتقاد بان جمال العالم المحسوس هو انعكاس للجمال العلوي النوراني ، فضلاً عن رفض العقل والايمان بان ملكة الخيال هي الملكة الوحيدة التي تمكن الانسان من ادراك الحقيقة" (٤٤) .

ان الحقيقة لا يمكن ان نجدها في سطوح الاشياء بل في اعماقها لذا لجأ الرمزيون في بحثهم المستمر لهذه الحقائق الى الرمز والابجاد والتلميح ، وهي عوامل خلاقة تولد المعاني في زمن القارئ ، لذا حفلت تلك النصوص الرمزية بالالغاز والمجازات والصور الرمزية .

لقد انتقل المشهد الجمالي من الظاهر الى الباطن الذي يتوافق بشكل اساس مع الكوامن النفسية التي لا تظهر على السطح ، بل يحتاج المراقب الى فهم واع ينشد الحقيقة الدفينة من خلال قراءة المنجز الابداعي قراءة متأنية ليفهم ما بين الاسطر ان صح التعبير وبذلك اصبحت طريقة درامية اكيدة للتفكير ويات الامر تفسيراً للافكار عن طريق الرموز ، ذلك لان الكاتب يتخفى وراء شخصياته ويظهر في بعض الاحيان ، وبذلك يتبلور تباينين أساسيين في النظرية الرمزية " الاول يعكس الاعتقاد بان العالم المحسوس ما هو الا ستار يحجب الغيب ويجب اختراقه ، والآخر يعكس الاعتقاد بان العالم الواقعي المادي هو تجسيد رمزي لعالم الغيبيات" (٤٥) ، وبذلك هو دعوى للفنان لنبد التقاليد الواقعية واستبدالها شئ من اللاشعور في التصرف المبني على دعوهم للحرية الذاتية ، لذلك اتجهوا هؤلاء الكتاب الى المجهول الى الغيب الى المغالاة لا سيما ان تلك الفترة اصابته العقائد المسيحية التشويه لذا كانوا بحاجة الى ادب جديد يحول العام الى خاص والواقعي الى دهشة اشبه بالتصوف ولكنه جمالي لا ديني .

يرى الباحثان انه بالامكان تحقيق ذلك عن طريق تقويس العالم الطبيعي الخارجي الذي يتوالى في زمانه ومكانه وتحديده بشكل يعطله عن العمل والابتعاد عن كل الاراء الصادرة عن اليوميات المحضة ، وحتى رؤية الانا وبذلك نتوصل الى التخلص من الاحكام المطلقة والرجوع الى عالم الماهيات ، وهذا التميز ما بين الواقع والماهية يؤدي بالنتيجة الى تحويل كل المواقف الواقعية الى مواقف ما هوية وهذا ما يطلق عليه (هوسرل) الرد الماهوي ويتم التميز بين الواقعي والماهوي عن طريق الحدس العقلي ، الذي يغادر حوار الاشياء الكاملة ليتوغل بقراءة الجزئيات المكونة له ، لفهم علاقة تكوين المواقف للوصول الى اكتشاف التراكيب الكلية المنتسبة الى (انا) الكاتب الرمزي ، وفق تصورات استكشافية تؤدي بالنتيجة لفهم الرمز وفق سياق نصي جمالي يترجمه المخرج الى ابداعات اذ ان " الكامن الابداعي في ذات المخرج المنفرد بتميزه هو الذي يدفع الى اعادة تحليق الحياة والحقائق الحياتية على خشبة المسرح بأخر واشكال ورموز وحساسيات فنية ابداعية عبر مجموعة كبيرة من المعالجات والبحث عن الحلول والاساليب ووسائل التعبير " (٤٦).

تلعب القصدية الدور البارز في الاعمال الرمزية ، وهي تعني تصور الماهية التي ينشدها الحدس العقلي ، ويسعى الفرد لتحقيقها عن طريق الافعال المقدره الدالة على قصد ، ويمكن عدّها خاصية كل شعور شئ ما بين القصد بالمعنى والموضوع المقصود ذاته ، وتلك النقطة هي موقع الدلالة لانطلاق الكاتب الرمزي السائر بجادة العمل المسرحي اذ يرى يونغ " ان لغة اللاوعي هي الرموز ، وان وسائل الاتصال بينهما هي الاحلام ، وان الحلم ليس مجرد رمز كما يطلق على الرمزية حركة من حركات القرن التاسع عشر الادبية في فرنسا وكانت تمردا على النزعة الواقعية ، وقد حاولوا رمزيوا ذلك العصر الايحاء بالحياة من خلال استخدام الرموز والصور كما هي الحال عند بودلير ورامبوفيرلين " (٤٧).

لقد كان كتاب هذا المذهب بعيد عن المسرح وعلى راسهم (ستيفان مالارميه ، جان ارثرامبو وشارل بودلير فيرلين) وقد احتشدت في الادب الرمزي الالغاز والرموز والصور البيانية واللوان التشابه والمجازات التمثيلية المعقدة ، وان الرمزيين يستخدمون الرمز للتعبير عن افكارهم ، وفي مقدمة هؤلاء الكاتب (ابسن) و(موريس مترلينك) لقد حصل (هنريك ابس) على مكانة رفيعة في الابداع في الاسلوب الرمزي وأعمال الكاتب المسرحي الامريكي (يوجين اونيل) وهي تعد مزيجا بين الرمزية والتعبيرية. (٤٨)

كما تدعى الرمزية باحيانا الرومانسية الجديدة والانطباعية وقد نشأت وتطورت في فرنسا في الثمانينات من القرن التاسع عشر ، وتؤمن ان الحقيقة لا يمكن استخلاصها من حقائق الحياة اليومية التي تدرك بالحواس الخمس عن طريق العقل ، والطريق الوحيد الى الحقيقة هو الحدس

الفطري وكذلك لا يمكن التعبير عنها بطريقة او لغة منطقية ويمكن الايحاء بها عن طريق افعال واشياء مرنة تثير في المتلقي احساسات وافكار تتناسب مع احساس الكاتب بالحقيقة لقد كانت هذه النظرية تعتمد على جمال اللفظ ثم التصوير الصادق لما يحدث حولنا وداخلنا نعني الطبيعة وعواطفنا ثم فكرة الكاتب عن المجهول وهي الفكرة التي تسيطر عن الاشياء التي تخلقها وتتحكم فيها ، وقد نشأ هذا المذهب على يد الكاتب الامريكي (ادجار الب بو) ، وقد اكد مترلنك على الجمال الذي لا تتركه العين المجردة واكد (بو) على العمل الفني وقد قال للعمل الفني مستويات من المعنى الخارجي والمعنى الداخلي فالخارجي يتالف من تصوير الواقع اما الداخلي فهو يفصح عن هذا التصوير والفنان لا يكون فنانا الا اذ جمع في عمله بين المستويين لان السطح الخارجي لاي عمل لا يكفي وليس في الحقيقة هدفا في نفسه انما هو وسيلة الى المعنى الداخلي ، وبما ان المسرحية تصورا لاحداث بشرية الا ان هدفها الحقيقي هو التعبير عن رؤيا الفنان الحقيقية علما لا يمكن التعبير عنها وانما يمكن فقط الايحاء بها عن طريق الرمز ، ولقد تجنب الرمزيون المشاكل الاجتماعية او الاقتراب منها .^(٤٩)

ان الحوار في هذه الدراما من وظيفته التي تكون ملازمة له وهي وسيلة للربط ولتوضيح للعلاقات المتبادلة التي تقوم بين الشخصيات لان الحوار يكشف عن علاقة كل واحد من المتحدثين لا بمن يشارك الحديث ولا بالنسبة لشخصيات الدراما عموما بل تعتمد بالدرجة الاولى على شيء ثالث وهذا الشيء هو الذي يتم ترقبه منذ بداية المسرحية وحتى النهاية وعن توضيح العلاقات بين الشخصيات في حدود معينة وان هذه العلاقات مرتبطة بالماضي يظهر هذا التوقع في الكلمات الاولى التي تنطق بها الشخصيات وتكون مرتبطة ، بشيء ما غير محدد وبعيد جدا ، ان اللغز الغامض الذي ادى البحث عنه الى صرف الجميع بصورة غير ارادية عن اللحظة الحاضرة ، ويحدث انتقال من الانفتاح الى الانغلاق ، والانتقال الذي يستثنى خلاله أي نوع من الاندفاع ايا كان نوعه الى خارج حدود الوضعية القائمة بالنسبة لاي شخصية من شخصيات الدراما ، هذا الانتقال هو الذي يجري تحقيقه في مسرحيات مترلينك وهذا المبدأ الاساسي للبناء وان الحادثة المفجعة التي تقع في كل دراما من درامات ميتزلنك مثل مسرحية (العميان ، المتطفلة هناك في الداخل) ولقد تمت المحافظة في تلك المسرحيات على القيمة التراجيدية فيه، ففيها المأساة وتختفي في الرمزية هذه الثنائية ويختفي السعي لتكوين قيمتين (درامية تراجيدية) هذا النوع من التكوين يشكل السمة الاكثر تميزا للدراما الواقعية الجديدة .^(٥٠)

تعد مسرحيات ابسن من المسرحيات الرمزية التي اكدت التوغل في اغوار النفس البشرية.^(٥١)

ان المذهب الرمزي لا يفهمه القارئ او المتفرج العادي اما القارئ المتأمل لا يقف عنده بل انه يمضي في قراءة المسرحية الرمزية او مشاهدتها حتى يسبر ما تحت سطحها ففيها خيال وجمال ومعاني واهداف ، ويعتبر الادب العربي من الآداب العالمية التي اغنت الادب الرمزي ، كما ان الكتب الدينية تزخر بهذا الادب وتعد حكاية (الف ليلة وليلة ، رسالة الغفران للمعري ، حي ابن يقظان ، المقامات ، ... الخ) كل تلك الاداب العربية تحمل الكثير من الصور الرمزية والمعاني والدلالات والرموز ، ان من اصحاب هذا المذهب هو (الفن من اجل الفن) و (الصور الجمالية) من اجل الصور الجمالية

ان اصل كلمة (الرمز) ومعناها الاول يعود الى عصور قديمة جدا لا يعرف تاريخها فهي عند اليونانيين مثلا تدل على قطعة من الفخار او الخزف تقدم الى الزائر الغريب علامة على حسن الضيافة وتكون هذه الهدية حلقة وصل بين عائلتين المضيف والمضيف ، اما في المعجم العربي فهي عبارة عن حركات تقوم بها العينان والشفتان لتؤدي معنأ خفياً لا يؤدي ولا ينبغي تأديته باللفظ الصريح، فتكتم قسما ت الوجه هذا المعنى وتؤديه غامضا، فكان الرمز للشفتين والغمز للعينين من هذا نستدل على ان للرمز نقطتين اثنتين وهما : (٥٢)

١- اشتراك فهمين او اكثر في لفظ واحد .

٢- الخفاء والموارية لمعنى دون اخر على سبيل الابداع والتأثير المعنوي والنفسي .

وقد استعمل هذا المصطلح في عنوان لكتاب اصدده العالم الالمانى (فريدريك كروزر) عنوانه (الرمزية والمثولوجية لدى الشعوب القديمة) وفيه يذكر المؤلف ان كهنة اسيا القدامى قد نقلوا معارفهم الدينية العليا الى الطبقات الشعبية بطريقة مجازية أي استخدام الطقوس والشعائر الدينية في الاساطير ، وفيما تآثر وليم شكسبير بهذا المعنى من خلال تاكيده قيم الحب والخير والنشر التي تعصف بالنفس الانسانية وتغمر كيانه البشري الغريب اما جوته فقد كانت بالتربية الدينية الطويلة التي نشا عليها فترة وامضى فترة طويلة من حياته دور كبير في تنمية مشاعره وتصورات الروحية السامية الامر الذي دعاه الى معايشة روحية اخرى هي معايشة الابداء من جهة والأبطال المتفوقين او المأساويين من جهة اخرى ولم يقف جوته عند حدود المشاركة الدينية بل يتجاوز الى ابتكار رموز دينية صاغها من جديد بأسلوب رائع ، اما (وليم بلايك) الشاعر والرسام الغريب الاطوار والطباع فقد كان يستسلم في الليل الى الاحلام الواعية والللاوعية ويعقد جلسات اختلاء مع ارواح خفية يتتاجى واياها فيرسم او يكتب ما تملي عليه فتصدر عنه رسوم وكتابات غريبة وهي شديدة التآثر بالآخرين، وقد كان للكاتب والشاعر الامريكى (يو) نصيب وافر في هذا الادب من خلال الرؤيا الخيالية الجامحة واجواء الايحاء الموسيقي البالغ متآثرا

بفلسفة كانت المثالية وقد حدد (يو) مجموعة من القواعد والمبادئ العامة لهذا المبدء ومنها
-(٥٣)-

- ١- الشعر خلق من الجمال المنغم في جو من الحلم وفي تعبير موسيقي شعري
- ٢- موضوع الشعر هو الحقيقة الذاتية التي تتحول الى الشوق الخاص .
- ٣- القصيدة الطويلة تذهب للجمال الشعوري لدى القارئ والشاعر لذلك ينبغي على الشاعر ايجاز قصائده
- ٤- الابهام والغموض عنصر الشعر الاساسي وبدونهما يصبح الشعر كلاماً عادياً مألوفاً .
- ٥- الفن هو الذي ينزع من اعماق النفس ظلالها التي لا تتمكن اللغة من بلوغها منبرز في الاحلام او في نمط مصنع من الشعر .
- ٦- الايحاء هو هدف الشعر الرمزي عن طريق تألف الحروف والالفاظ ، وهذا ما يدعى بالجرس الموسيقي .

٧- الشعر عمل دؤوب شاق وطويل وليس بديهه وارتجال

لذا فان كثيراً من الدلالات او الرموز التي يمر بها الانسان تحمل معاني عديدة سواء تلك المواقف كانت في الواقع او الخيال (الحلم) و يمكن تفسيرها بلغة واعية (لغة الرمزية) التي تتقاطع مع لغة الذهن (الحدس) ، لذلك فان الرمزيين ركزوا على لغة التأويلية لقراءة المنجز الابداعي .

ثالثاً :- السريالية

تعتمد السريالية على فكرة وجود عالم اكثر حقيقة من العالم الاعتيادي وهو عالم العقل الباطن (اللاوعي) ويمكن عدُّ (فرويد) المرجع الحقيقي للسريالية الذي سعى دائماً الى الوصول الى تعقيدات الفعل الباطن ، لذا عمدت السريالية تغيير نمط الحياة الرتيبة ناشدة الافاق الرحبة المتطلعة الى الحقائق ، إذ ان المذهب السريالي او السريالزم " هو ذلك المذهب الذي يخلق بنا وراء الحدود المألوفة لما اتفقنا ان نسميه الواقع " (٥٣)، من خلال الزج ما بين تجارب العقل المدركة (الواعي) والعقل (المستبصر) الباطن ، لذا يصبح الحدس العيناني القائم على ذلك التفاعل الحتمي هو المادة الاساس لمد البصيرة بأصول المنطق والتفكير السليم ، اذ ان الحدس يتجاوز حدود العقل المدرك للمحسوسات ، ويخلق بنا الى آفاق مثالية مطلقة وهذا يؤكد الى ما لجأ اليه " السرياليون من تنويم مغناطيسي والى تناول العقاقير التي تجلب حالات الهديان والغيبوية حتى يحققوا الهرب الكامل من سلطان العقل الواعي الذي لا يمكن للفنان في ظله الوصول الى تلك المنطقة الغامضة من النفس البشرية " . (٥٤)

تسعى (السريالية) الى الوصول الى المعنى الحقيقي لمعنى الفن والادب والمسرح وجميع الاتجاهات حتى السياسية والاقتصادية ، وقد أعلن أول بيان لها من قبل (بريتون) عام ١٩٢٤ ، اذ كانت تعني طريقة خاصة في التفكير والشعور والحياة وترفض كل فن يقوم على المفهوم المنطقي والعقلاني ، وهي تعني بالفرنسية شعور نفساني صافي يمكن التعبير من خلاله اما شفويا او كتابة امننت بان الحلم هو افضل طريق للكشف عن الحقائق الغامضة ، لاعتقادها بان الحلم اسهل طريقة لتبسيط المعقد ولقد مرت السريالية في اطوار ثلاثة " اولها في سنة (١٩٢٠ الى سنة ١٩٢٤) وهي تلك التي كان يلتمس فيها طريقة الى الفنون والاداب، والثاني (من سنة ١٩٢٥ الى سنة ١٩٣٠) طور تحقيق كيانها بقيام الشيوعية الدولية وصاحبها الانتاج الفعلي في عالم الادب والفنون وفقا للاصول اللاشعورية اما الثالث فهو التحلل التدريجي من رقبة موسكو السياسية " . (٥٥)

لقد اوغل السرياليون في اعطاء جانب الاحساس في العمل الفني مداه الواسع لما يحمله الجانب الشعوري عند الانسان من اهمية كبيرة في توصيل حقيقة الاشياء والابتعاد عن ما هو نفعي في جميع المجالات واخفاء الطابع الحدسي على المنجز الابداعي وباتت المضامين الفكرية او الفلسفية داخل العمل الفني اجزاءاً يحددها الكل لان الكل هو الذي يحدد قيمة الجزء ولان المسرحية السريالية جعلت من الخيال المادة الاساس في بنائها، ويرى الباحثان انه لا انفصال يذكر ما بين المعنيين ولكن يمكن ايثار معنى الحدس على الطابع الخيالي الممثل بالحلمية ولكن الحدس هو اوغل في دلالاته على ان الفن احساس وانه مستقل عن أي غاية نفعية او عملية وبذلك اصبح العمل المسرحي هو معرفة حدسية من خلال المواقف والاحداث التي تمر بها الشخصيات التي ترى وراء كل حدث وكل قضية سياسية او اجتماعية دلالة انسانية ما بحيث تتحول تلك القضية المرتبطة بزمن معين الى قضية انسانية تكتسب الخلود واللازمنية عن طريق تأمل الشخصية ذاتها ورؤيته الخاصة ، اذ ان " السريالية تلقائية فنية او حركة ذاتية خالصة تميل الى التعبير حرفيا ، بالكتابة او بوسيلة اخرى " (٥٦) ولهذا نصح (بريتون) الكتاب والشعراء بالكتابة السريعة الغريزية والتسجيل المستمر لردود الافعال التي يمرون بها .

ان المذهب السريالي في ظل هذا الفهم يخلق وراء الحدود الواقعية المؤلفات وأحد أصحابه (الاداء والفنون) بما لم تألفه من غريب او شاذ واستخدموا ما لم يستخدمه الادباء والفنانون من قبلهم كالمزج في المسرحية الواحدة او القصة الواحدة او الصورة او التمثال الواحد بين تجارب العقل الواعي والعقل الباطن وهو لا يخضع لأصول المنطق والتفكير السليم لأن أهم قواعد هذا المذهب ان تنقلب سمات العقل الباطن على سمات العقل الواعي في عملية المزج بين التجارب كل منهما، وبذلك اصبحت السريالية هي ثورة عنيفة في ميدان الادب والفن . (٥٧)

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

- ١- ان الحدس يقوم على وحدة الكليات والشمولية المعرفية القائمة على استيعاب رؤية الكاتب المسرحي التي تسعى دائما الى الوصول للماهية .
- ٢- تعارض الحدس للموضوعية وتمثيله الذات العارفة في مشاعرها .
- ٣- يعمل الحدس على الجمع بين ثنائيات الوحدات غير المتجانسة ما بين رؤية الكاتب الذاتية واندفاع خيالاته نحو المطلق .
- ٤- يوفر الحدس فسحة زمكانية للكاتب المسرحي في تحقيق رؤاه الخيالية .
- ٥- يقدم الحدس الحسي فهم حقيقي لماهيات الاشياء وحقيقة تكوينها ورصد حركة الاشياء وصوراتها في الواقع المفترض مما يسهم في مغادرة الاجزاء وبلوغ الكليات المطلقة .
- ٦- يسهم الحدس في ادراك الذات وبذلك يتسامى النص المسرحي الى تقديم صورة متكاملة يعجز العقل المحض الذاتي من ادراكها .
- ٧- ان الشخص الحدسي ينطلق نحو فهم المثل من خلال حدس صادر من عقل متوقد دارك للديمومة والضرورة من حيث فهم ماهية الوجود .
- ٨- تمتاز الحدوس الجمالية بسعة ادراكها لكوا من الجمال في السياق التعبيري والبنية المعرفية للنص المسرحي بازاحة المادة وتشبوتاتها المجردة والاشتغال على كلية المنجز الابداعي .

الفصل الثالث

١- مجتمع البحث

بعد اطلاع الباحثان على العديد من النصوص المسرحية التي اخذ الحدس الجانب الاكبر تطبيقا فيها ولكثرة عددها لم يتمكن الباحثان من حصر مجتمع البحث احصائيا .

٢- عينة البحث

تم اختيار عينة البحث النموذج وفق الطريقة القصدية ، للأسباب الآتية :

- ١- اقترب النص المنتخب من هدف البحث اكثر من غيره لا سيما ان هذا النص متنوع من حيث المرجعية النصية وتقنية كتابته .
- ٢- تباين عنصري الزمان والمكان وتنوع المشاهد بين التأمل والخيال.
- ٣- توفر المصادر المعرفية له بشكل مباشر ، بما يسهم في دراسته بصورة متمعنة .
- ٤- يعد هذا النص من النماذج الريادية لدى الكاتب في هذا المجال .

٣- أداة البحث

اعتمد الباحثان على ما تمت الاشارة إليه في الاطار النظري من مؤشرات والى المرجعيات الادبية العربية والكتابات النقدية وبعد عرض المؤشرات على نخبة من الخبراء * لاسبابها الصيغة النهائية اعتمد الباحثان في تحليل النص عينة البحث ، فضلا عما حفل به النص من مضامين ومناطق ارتكاز كان على الباحثان ان يضيفها وبالتالي استخراجها كوحدات للتحليل مكملة لموضوعية التحليل وصدق بناءه .

٤- صدق وثبات الأداة :

بغية كشف مستوى ثبات (الأداة) اعتمد الباحثان باستخراج ثبات التحليل عن طريق قيام محلل متخصص ** على عملية تحليل محتوى (بعد تعريفه باجراءات الباحثان في التحليل) عينة عشوائية وقد عمل المحلل بصورة مستقلة.

٥- منهج البحث

اتبع الباحثان (المنهج الوصفي) للوصول الى النتائج المتوخاة وتحقيق غاية بحثهما في الحصول على البيانات اللازمة وتحليلها وتفسيرها .

٦- خطوات التحليل

عمد الباحثان الى ايجاد تسلسل ترتيبى لورود خطوات التحليل بغية اكساب التحليل الصفة العلمية مع اتاحة فرصة تداخل الخطوات عند الضروريات التحليلية بما يتفق ومتطلبات البحث ومنهجه وعلى النحو الآتى :

١- تقصي البنية العامة للنص المسرحي التي تمنح فسحة للاحاطة بكيفية توظيف الحدس في الخطاب المسرحي بالتوافق مع محصلة المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري والتي تحقق تحليلا متكافئا لعينة البحث الأنموذج .

٢- تطبيق جميع السمات الجمالية في اداة البحث على العينات .

٣- رصد الحدوس الجمالية التي ترد بصورة اكثر وضوحا في النسق الحكائي ضمن النص المسرحي قيد الدراسة .

٤- توضيح مستوى فاعلية الحدس ووضوحه معرفيا وجماليا وفنيا .

* أ.د عارف وحيد	قسم التربية الفنية	كلية الفنون الجميلة / بابل
أ.م.د محمد أبو خضير	قسم الفنون المسرحية	كلية الفنون الجميلة / بابل
أ.م.د إياد السلامي	قسم الفنون الجميلة	كلية الفنون الجميلة / بابل
** م.م نورس محمد غازي	قسم الفنون المسرحية	كلية الفنون الجميلة / بابل

مسرحية : سوء التفاهم

تأليف : البيركامي

ترجمة : د. سامية احمد اسعد

امتلكت مسرحية (سوء تفاهم) امكانية الاحالة الى الترميز من ناحية شخصياتها وتفاعلاتها مع المحيط ومع الاخر وتعزيز العلة بالنزوع نحو التجريد في استخدام المصطلحات ، بل الهروب من القدر المحتوم بسلك سلوك الجريمة ، وهذا السلوك الذي يخفي بين طياته الرغبة الحقيقية للراحة الابدية ، واختزال علاقاتها بصورة رمزية تترفع عن التقليد وتتوغل في داخل الشكل الذي يكمن من تحقيق وجوده الحسي ليس بوجوده المجرد بل باعطاءه امكانية الحدس التخيلي ، حتى يتجه ضمن ديناميكية الاداء نحو مديات ترميزية اراد بها المؤلف كسر التقليدي وهذا ما نجده جليا بشخصية العجوز (الخادم) الذي ينادي عليه ولا يظهر وان ظهر لاذ بالصمت ، اذ أسس الايحاء الشكلي انعطافة يقوئيه باحثا في الوقت نفسه عن طريق السمو الى الحدود المتعالية الماهوية .

مارتا : نعم ، لقد ضقت ذرعا بحمل نفسي دائما ، واني لاستعجل اللحظة التي التقى فيها بهذا البلد الذي تقتل فيه الشمس الاسئلة . ان سكتاي ليست هنا .
الام : علينا مع الاسف ، ان نعمل كثيرا قبل ان يحين ذلك الوقت .
اذا تم كل شيء على ما يرام ، فمن المؤكد انني ساذهب معك .
ولكنني لن اشعر انني ذاهبة نحو مسكني . في فترة ما من العمر ، لا يوجد السكن الذي للمرء ان يرتاح فيه . لم يكن من الهين اننا تمكنا من تشييد هذا المنزل الزهيد من الطوب ، هذا المنزل الزاخر بالذكريات حيث ننام احيانا ، واذا ما وجدت النوم والنسيان في ان واحد ، كان ذلك شيئا عظيما بالطبع .

(تنهض وتتجه نحو الباب)

اعدي كل شيء يا مارتا (لحظة) اذا كان للامر قيمة حقا (يذهب الخادم العجوز الى النافذة ، يلح يان وماريا ، ثم يختبئ . ويبقى وحده على خشبة المسرح لبضع ثوانٍ . يدخل يان ، يتوقف ، ينظر الى الصالة ، ويلمح العجوز خلف النافذة) .

ان هذا الاسلوب الاقرب الى التاويل قد اتخذ مساحة مهمة في المتن الحكائي للمسرحية معتمدا على الية تفكير الشخصيات التي نشطت عبر الافادة من التدخلات الفكرية القائمة على الحدوس المتخيلة ، وتجريد المواقف من نفعيتها الحياتية البسيطة حتى وان كانت تلك عين الجريمة بحد ذاتها . فالفاعلية الجوهرية للخطاب كمننت في المحفزات التخيلية لمخيلة الشخصيات لتوظيف فكرة السعادة وتفعيلها وفق نسق درامي حسي تخيلي

والذي يؤدي الى كشف ما تبطنه بواطن الشخصيات وهنا المنفذ الى المثالي المعلن على لسان شخصية (ماريا) :

ماريا : ربما كنت على حق ، سامحني ولكني لا اثق بشيء منذ ان دخلت هذا البلد الذي ابحت فيه بلا جدوى عن وجه سعيد . اوربا هذه كثيية للغاية . منذ ان وصلنا ، لم اسمعك تضحك ابدا ، واصبحت ، انا شكاكة . اوه ! لما جعلتني اغادر بلدي ؟ لنذهب ، يا يان فلن نجد السعادة هنا .

ان مغادرة كل ما هو نفعي مجرد ، والانجرار نحو المصير الذي رسم خطة المؤلف ادى بالنهاية الى مغادرة الواقع المحظ وتوسم الشخصيات بالحدس ابتغاء الوصول الى قناعات دائمة تتموضع بخندق الفهم الواعي المستند لآلية تتعدى المدرك الملموس لتحوله الى مدرك محسوس يزيد من وقار الشخصيات وعفتها .

مارتا : لقد خسرتنا بعض الايرادات ، وكسبنا راحت بالنا . وكل شئ يهون في سبيل راحة البال . ثم ان زيونا حسنا افضل من عدة زبائن مزعجين . والزبون الحسن هو ما نبحت عنه بالذات .

اعتمد (بيركامي) لغة التشاؤم والابتعاد عن كل ما هو يبعث عن البهجة والسرور متخذة منه منحى درامي قائم على مغادرة النفعية الشيبية ومغادرة الظاهر والغور في بواطن الاشياء وفهم متغيراتها عبر طاقة حدسية مفعمة بالفضاءات المفتوحة على عوالم وهذا ما تتلمسه بفضاءات اللاوعي الناطق على لسان الشخصيات الذي يسمح بحركة الرؤيا على مستويات عدة في المشهد الواحد الذي يحقق تناغم اكد عليه الكاتب رغم التشاؤمية الواضحة في كتاباته .

مارتا : اذا كنت غنيا ، فهذا حسن . ولكن لا تتحدث من قلبك بعد الان . ما بوسعنا ان نفعل شيئاً من اجله .

لقد اضجرتني لهجتك الى حد جعلني اوشك على ان اطلب منك الرحيل . خذ مفتاحك ، تاكد من غرفتك ولكن اعلم انك في بيت لا موارد للقلب فيه .

ان ثنائية الموت و الوجود انتج صراعاً مستمراً بين الانسان والوجود ورغبة ملحة للبقاء ضمن القيم التي طالما اكد بقائها ضمن العرف السائد وبذلك اوجد لنفسه معجماً لابد من احترامه ، لذا عمل على ايجاد فهم خاص لكل قاموس ليتمكن من العيش ضمنها ، فكان احد هذه المعاجم التي لا يمكن ان يتخطاها هي الموت أي مغادرة الحياة الواقعية و اعلان ابتداء الحياة المتخيلة التي تمتلا الى حد ما ، بحدوس حركية قام بنسجها والاستعداد لها عن طريق اختياره هو، وان جاء هذا الاختيار نتيجة عنف الحقيقة :

مارتا : انت مخطئ بلا شك . حتى لو كان الامر كذلك فلن يكون

هناك داعي لان نبتهج . ان ما بي من انسانية

ليس افضل ما بي .

ان ما بي من انسانية هو ما ارغبه

وللحصول على ما ارغبه اعتقد انني قد امحق كل شيء في سبيلي .

يان : انه لعنف يمكن ان افهمه . ولا حاجة بي الى الفرع منه ، مادمت لا

اعتبر عقبة في سبيلك .

لا شيء يحملني على الاعتراض على رغباتك .

مارتا : ليس لديك اسباب تعلقك تعترض عليها ، هذا اكيد .ولكن ، ليس لديك

ايضا اسباب تجعلك ترضى عنها ، وفي بعض الحالات قد يعجل ذلك

بكل شيء .

ان التمرد على كل ما هو واقعي وحقيقي وجعل الحقائق بما هي تريد

حتى الجريمة عدتها (مارتا) حق مشروع لنيل سعادتها الموعودة .

الام : ماذا بك يا مارتا ؟ لم اعد اعرفك .

مارتا : اماء

اما زلت جميلة ؟

الام : انت كذلك هذا الصباح . ان الجريمة جميلة .

مارتا : الجريمة لا تهم الان ! اني اولد للمرة الثانية ساذهب للقاء الارض التي

سأسعد فيها .

اصبح الياس الذي هو احد الامراض النفسية يمنح الانسان فرصة الاستراحة من

العبت تكبح ارادة العقل على التحكم في مقتضيات الخطاب والاحداث معا ، اذ ادرك

(بيركامي) مدى العاقبة التي صاحبة شخصية (الام) رغم انها تشكل رؤى ذات مطلب شرعي

وهو طلب الراحة الابدية .

الام : انت محقة . لقد مضى على ذلك زمن طويل وسرعان ما نسيت ان

امد لك ذراعي . لكني لم اتوانى عن حبك .

اعرف ذلك الان ، مادام قلبي يتكلم . اني احيا من جديد في اللحظة التي

لا اقدر منها على احتمال الحياة .

ان الشعور بالاعتراب بالفردية بالعزلة بالوحدة يفضي الانسان بالتفكير بالخلاص

عبر حدس حركي يوحي له الخلاص من الواقع المعاش والانحدار من الوجود الزائف واللجوء

الى العزلة التامة عبر مفاهيم ايقونية تكشف عن توظيف الحدس لتتال ما هو مطلق ماهوي بعيد عن الشبئية النفعية المجردة .

ماريا : اوه ! لست ادري ! لكن ساعدني لانني في حاجة الى مساعدة . كن

رحيما ووافق على مساعدتي !

العجوز : لا .

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها

اولاً : نتائج البحث :

١- وجد الباحثان ان نوعية الحدوس الواردة في مسرحية سوء التفاهم قد تنوعت ما بين حدوس تخيلية ، حدوس لحضوية ، حدوس حركية .

٢- ان تشائمية البيركامي احوالت النص الى مجموعة من العلل التي يصعب فك ترابطها الا عن طريق قوة مولدة تفوق المدرك الحسي .

٣- تم كسر التقليد في النصوص المسرحية على (بيركامي) كي يتجه النص الى هيئة اخرى لها مذبات جمالية لانه يمتلك بالضرورة حدوس متنوعة زادت النص بالحضوض نحو النزوع الى التجريد .

٤- ان سمو شخصيات (البيركامي) قادتها الى الحدود المتعالية الماهوية التي ينشدها المؤلف بواسطة مجموع الحدوس .

٥- اعتمد الكاتب التخيل مصدراً اساسياً في صياغة النسق الخطابي الذي التف بتشاؤمية المواقف والحالات النفسية التي تتم عن انعزال ووحدة داخل الوعي الثقافي للشخصيات ذاتها يقدر اعتماده صياغة بيئة خالية من مفارقات الحياة الاعتيادية والتخلي بالتالي عن نفعية الاشياء ، فتخيلاته خلفت جواً من التناقضات تقوم على اساس الايحاء والاستفزاز القائم على تخبطات اللاشعور ، اذ عمد الكاتب على تحويل تلك الحدوس التخيلية الى واقع افتراضي لعبت به الشخصيات ادوار الابطال والشهود في ان واحد معتمدا على حزين العاطفة وتحولاتها التاويلية بين موقف واخر والدرس المبني على طريقة الاسترجاع والتذكر للمواقف المعاشة او محاولة العيش فيها ولو بغربة فكرية .

ثانياً : الاستنتاجات

١- يهيئ الحدس مساحات من الفروض غير التقليدية في النص المسرحي لانتاج المواقف الدرامية المختلفة .

- ٢- يعمل الحدس على انتاج صور درامية تتجاوز المنطق المدرك العقلي لتسمو بها الى المثالي المتعالي .
- ٣- يسهم الحدس في امكانية تناول موضوعات يصعب على الكاتب المسرحي تناولها من دونه ، عبر فتح افاق الخيال والتخيل .
- ٤- يرتبط نوع الحدس في السياق الدرامي بمرجعية الكاتب الحسية والمعرفية.
- ٥- تساعد الحدوس في تحفيز امكانية القارئ على تاويل النص وقراءته قراءات متعددة .
- ٦- اتاح الحدس للكاتب مغادرة الذات الى الماهية المطلقة وتمكينه من السيطرة على مختلف انشطة الواعية واللاواعية وتبعثر الزمكانية والاجتماعية لديه
- ٧- ان مساحة الحدس المعرفية اعطت الفرصة للنص المسرحي من التعبير والتميز وحملت هناك علائقية توافقية ما بين الحدس والتقيد والرمز مما يسقط فرضية القائل ان النص المسرحي يبتعد عن الحدس .
- ٨- شكلت النصوص المسرحية التي تحمل صفة الحدسية منطلقا حقيقيا لخيالات الكاتب ومغادرة الواقع المحض ومحاولة إعادة خلق الواقع المفترض وفق رؤى حدسية خالصة.

الهوامش :

- ١- محمد بن ابي بكر الرازي : مختار الصحاح ، الكويت : دار الرسالة ، ١٩٨٣ ، ص١٢٦ .
- ٢- عدنان المبارك : الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هيربرت ريد ، بغداد ، وزارة الاعلام ، ١٩٧٣ ، ص ٤٦-٤٧ .
- ٣- علي بن محمد بن علي الجرجاني : التعريفات ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، د.ت ، ص ٥١ .
- ٤- جميل صليبا : المعجم الفلسفي ، قم : منشورات ذوي القربى ، ١٣٨٥ هـ ، ص ٤٥٢ .
- ٥- ابراهيم فتحي : معجم المصطلحات الادبية ، تونس : التعاضدية العمالية للطبع والنشر ، د.ت ، ص ١٣٧ .
- ٦- زين الدين عمر بن سهلان الساوي : البصائر المصيرية في علم المنطق ، طهران : ايران ، يكتا ، ٢٠٠٤ ، ص ٣٧٦ .
- ٧- جميل صليبا : مصدر سبق ذكره ، ص ٤٩٦ .
- ٨- محمد بن ابي بكر الرازي ، مصدر سبق ذكره ، ص ٢٢٨ .
- ٩- جميل صليبا : مصدر سبق ذكره ، ص ٤٩٦ .

- ١٠- جان برتليني، تر . انور عبد العزيز : بحث في علم الجمال ، مصر : دار نهضة مصر ، ١٩٧٠ ، ص٧٣ .
- ١١- ثيودور اويزрман ، تر : سمير كرم : تطور الفكر الفلسفي ، ط٢ ، بيروت : دار الطليعة ، ١٩٧٩ ، ص٨٦ .
- ١٢- اميرة حلمي مطر : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، القاهرة : المطبعة الفنية ، ١٩٨٣ ، ص ١٧٤ ،
- ١٣- زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٨٨ ، ص ١٤ .
- ١٤- هنري برجسون ، تر : اسعد عربي درقاوي : المادة والذاكره ، دمشق : وزارة السياحة والارشاد القومي ، ١٩٦٧ ، ص١٨٨ .
- ١٥- اميره حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، ط٣ ، القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٨٩ ، ص١٣١ .
- ١٦- جانفال ، تر : احمد حمدي ، ابو العلا عفيفي : طريق الفيلسوف ، القاهرة : مؤسسة سجل العرب ، ١٩٦٧ ، ص٢٨٥ .
- ١٧- اسماعيل الشرفا : الموسوعة الفلسفية ، عمان : دار اسامة للنشر والتوزيع ، ٢٠٠١ ، ص٧٢ .
- ١٨- نجم عبد حيدر : علم الجمال افاقه وتطوره ، ط٢ ، بغداد : دار الكتب للطباعة والنشر ، ٢٠٠١ ، ص٩٢ .
- ١٩- اندريه كريسون ، تر : نبيه صقر : برجسون (حياته - فلسفته) ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٦٢ ، ص٣٤ .
- ٢٠- شكري عزيز الماضي : في نظرية الادب ، بيروت : دار الحداثة للطباعة والنشر ، ١٩٦٨ ، ص ٢٢٠-٢٢١ .
- ٢١- اميره حلمي مطر : مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، مصدر سبق ذكره ، ص ١٣٤ .
- ٢٢- زكريا ابراهيم : دراسات في الفلسفة المعاصرة ، مصر : دار مصر للطباعة ، ١٩٦٨ ، ص ١٣٠ .
- ٢٣- ينظر : المصدر السابق نفسه ، ص١٣١ .
- ٢٤- يوسف سلامة : المنطق عند ادموند هسرل ، ط١ ، سوريا : دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٢ ، ص٨٦ .

- ٢٥- سماح رافع محمد : الفنونولوجيا عند هوسرل ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩١ ، ص ٩٢ .
- ٢٦- زكريا ابراهيم : مشكلة الفلسفة ، مصر : دار مصر للطباعة ، بلا ت ، ص ٤٨ .
- ٢٧- سماح رافع محمد : الفنونولوجيا عند هوسرل ، مصدر سبق ذكره ، ص ١٢١ .
- ٢٨- المصدر السابق نفسه : ص ١٢٢ .
- ٢٩- المصدر السابق نفسه : ص ١٢٢ .
- ٣٠- ميجان الرويلي ، سعد البازعي : دليل الناقد الادبي ، ط ٢ ، الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٠ ، ص ١٩٢ .
- ٣١- سماح رافع محمد : الفنونولوجيا عند هوسرل ، مصدر سبق ذكره ، ص ١٩٩ .
- ٣٢- المصدر السابق نفسه : ص ٢٠١ .
- ٣٣- هنترنيد ، تر : فؤاد زكريا : الفلسفة انواعها ومشكلاتها ، مصر : دار مصر للطباعة ، ١٩٦٩ ، ص ٤٢٧ .
- ٣٤- مجموعة من المؤلفين ، تر : موريس جلال : قرن من الفلسفة ، ط ١ ، سوريا : قرمس للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٢ ، ص ٢٠٢ .
- ٣٥- زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سبق ذكره ، ص ١ .
- ٣٦- جان بول سارتر : التخيل ، تر : نظمي لوقا ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة لكتاب ، ١٩٨٢ ، ص ١٢ .
- ٣٧- احمد محمد عليان : جدلية العلاقة بين الفلسفة والادب ، بيروت : دار المنهل اللبناني للطباعة والنشر ، ٢٠٠٠ ، ص ١٥٤ .
- ٣٨- نهلا صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة ، الشارقة : هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠١ ، ص ٦٤ .
- ٣٩- كريستوفر : تر : سامح فكري : المسرح الطبيعي ، من ١٨٩٢ - ١٩٩٢ ، مصر : مطابع المجلي الاعلى للآثار ، ١٩٩٤ ، ص ٨٧ .
- ٤٠- دريني خشبة : اشهر المذاهب المسرحية ، الجمهورية العربية المتحدة : مكتبة الاداب ومطبعتها ، ١٩٦١ ، ص ٢١٣ .
- ٤١- زكريا ابراهيم : فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، مصدر سبق ذكره ، ص ١١٧ .
- ٤٢- رشاد رشدي : نظرية الدراما من ارسطو الى الان ، مصر : مكتبة الانجلو المصرية ، بلا ت ، ص ١٣٩ .

٤٣- طارق العذاري : المسرح التعبيري ، طرابلس : دار الكندي للنشر والتوزيع ، بلا ت ، ص ١٧٠ .

٤٤- نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة ، مصدر سبق ذكره ، ص ١٩ .

٤٥- نهاد صليحة : المصدر السابق نفسه ، ص ٢٨ .

٤٦- ابراهيم عبد الله غلوم ، قاسم محمد ، عوني كرومي : تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، ط ١ ، الاردن : دار الفارس للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٢ ، ص ١٠١ .

٤٧- ابراهيم شعبي : معجم المصطلحات الادبية ، صفاقس : التعاضدية العمالية للطبع والنشر ، د.ت ، ص ١٧٩ .

٤٨- د. شاكر الحاج مخلف : في الادب والفن دراسات وارهاء وافكار ، دمشق : دار علاء الدين ، ٢٠٠٠ ، ص ١١٦ .

٤٩- رشاد رشدي : نظرية الدراما من ارسطو الى الان ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ص ١٦٥- ١٧٦ .

٥٠- م.س . كوركينا ، ت : د. جميل نصيف التكريتي : موسوعة نظرية الادب - اضاءة تاريخية على قضايا الشكل ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ ، ص ٢٤٩- ٢٠٥ .

٥١- فرانك م. هواتينج : كامل يوسف واخرون : المدخل الى الفنون المسرحية ، القاهرة : دار المعرفة ، ١٩٧٠ ، ص ١٠٠ .

٥٢- دريني خشبه : اشهر المذاهب المسرحية ، القاهرة : المطبعة النموذجية ، ١٩٦١ ، ص ١٦٥- ١٦٧ .

٥٣- دريني خشبه : اشهر المذاهب المسرحية ، مصدر سبق ذكره ، ص ٢٢٨ .

٥٤- نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة ، مصدر سبق ذكره ، ص ٥٥ .

٥٥- نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة ، مصدر سبق ذكره ، ص ٢٣٠ .

٥٦- ناطق خلوصي : قراءات في المصطلح ، ط ١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ص ٩١ ، ٢٠٠٨ .

٥٧- سالم احمد الحمداني : مذاهب الادب الغربي ومظاهره في الادب الغربي الحديث ، جامعة الموصل : كلية الاداب ، ١٩٨٩ ، ص ٣١٩-٣٢١ .

المصادر والمراجع :

١- ابراهيم، زكريا : دراسات في الفلسفة المعاصرة ، مصر : دار مصر للطباعة ، ١٩٦٨ .

- ٢- إبراهيم، زكريا : مشكلة الفلسفة ، مصر : دار مصر للطباعة ، بلا ت .
- ٣- إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن في الفكر المعاصر ، القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٨٨ .
- ٤- الجرجاني، بو الحسن علي بن محمد بن علي : التعريفات ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، د. ت.
- ٥- الحمداني، سالم احمد: مذاهب الادب الغربي ومظاهره في الادب الغربي الحديث ، جامعة الموصل : كلية الاداب ، ١٩٨٩ .
- ٦- الرازي، حمد بن ابي بكر : مختار الصحاح ، الكويت : دار الرسالة ، (١٩٨٣).
- ٧- الرويلي، ميجان ، سعد البازعي : دليل الناقد الادبي ، ط٢ ، الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، ٢٠٠٠ .
- ٨- الساوي، بين الدين عمر بن سهلان : البصائر المصيرية في علم المنطق ، طهران : ايران ، يكتا ، ٢٠٠٤ .
- ٩- الشرفاء، إسماعيل : الموسوعة الفلسفية ، عمان : دار اسامة للنشر والتوزيع ، ٢٠٠١ .
- ١٠- العذاري، طارق: المسرح التعبيري ، طرابلس : دار الكندي للنشر والتوزيع ، بلا ت .
- ١١- الماضي، شكري عزيز: في نظرية الادب ، بيروت : دار الحداثة للطباعة والنشر ، ١٩٦٨ .
- ١٢- المبارك، عدنان: الاتجاهات الرئيسية في الفن الحديث على ضوء نظرية هيريت ريد ، بغداد ، وزارة الاعلام ، ١٩٧٣ .
- ١٣- اويزمان، ثيودور ، تر : سمير كرم : تطور الفكر الفلسفي ، ط٢ ، بيروت : دار الطليعة ، ١٩٧٩ .
- ١٤- برتليني، جان ، تر . انور عبد العزيز : بحث في علم الجمال ، مصر : دار نهضة مصر ، ١٩٧٠ .
- ١٥- برجسون، هنري، تر : اسعد عربي درقاوي : المادة والذاكرة ، دمشق : وزارة السياحة والارشاد القومي ، ١٩٦٧ .
- ١٦- جانفال ، تر : احمد حمدي ، ابو العلا عفيفي : طريق الفيلسوف ، القاهرة : مؤسسة سجل العرب ، ١٩٦٧ .
- ١٧- حيدر، نجم عبد : علم الجمال افاقه وتطوره ، ط٢ ، بغداد : دار الكتب للطباعة والنشر ، ٢٠٠١ .

- ١٨- خشبة، دريني : اشهر المذاهب المسرحية ، الجمهورية العربية المتحدة : مكتبة الاداب ومطبعتها ، ١٩٦١ .
- ١٩- خشبة، دريني : اشهر المذاهب المسرحية ، القاهرة : المطبعة النموذجية ، ١٩٦١ .
- ٢٠- خلوصي، ناطق : قراءات في المصطلح ، ط١ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٨ .
- ٢١- رشدي، رشاد : نظرية الدراما من ارسطو الى الان ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية .
- ٢٢- رشدي، رشاد : نظرية الدراما من ارسطو الى الان ، مصر : مكتبة الانجلو المصرية ، بلا ت .
- ٢٣- سارتر، جان بول : التخيل ، تر : نظمي لوقا ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة لكتاب ، ١٩٨٢ .
- ٢٤- سلامة، يوسف : المنطق عند ادموند هسرل ، ط١ ، سوريا : دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٢ .
- ٢٥- شعبي، ابراهيم : معجم المصطلحات الادبية ، صفاقس : التعااضدية العمالية للطبع والنشر ، د.ت .
- ٢٦- صليبا، جميل المعجم فلسفي ، قم : منشورات ذوي القربى ، ١٣٨٥ هـ .
- ٢٧- صليحة، نهلا : التيارات المسرحية المعاصرة ، الشارقة : هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠١ .
- ٢٨- عليان، احمد محمد : جدلية العلاقة بين الفلسفة والادب ، بيروت : دار المنهل اللبناني للطباعة والنشر ، ٢٠٠٠ .
- ٢٩- غلوم، ابراهيم عبد الله ، قاسم محمد ، عوني كرومي : تقنيات تكوين الممثل المسرحي ، ط١ ، الاردن : دار الفارس للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٢ .
- ٣٠- فتحي، ابراهيم : معجم المصطلحات الادبية ، تونس : التعااضدية العمالية للطبع والنشر ، د.ت .
- ٣١- كريستوفر : تر : سامح فكري : المسرح الطبيعي ، من ١٨٩٢ - ١٩٩٢ ، مصر : مطابع المجلي الاعلى للآثار ، ١٩٩٤ .
- ٣٢- كريسون، اندريه ، تر : نبيه صقر : برجسون (حياته - فلسفته) ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٦٢ .

- ٣٣- كوركينا، م.س ، ت : د. جميل نصيف التكريتي : موسوعة نظرية الادب -
اضاءة تاريخية على قضايا الشكل ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٦ .
- ٣٤- مجموعة من المؤلفين ، تر : موريس جلال : قرن من الفلسفة ، ط١ ، سوريا :
قرمس للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٢ .
- ٣٥- محمد، سماح رافع : الفنومينولوجيا عند هوسرل ، بغداد : دار الشؤون الثقافية
العامة ، ١٩٩١ .
- ٣٦- مخلف، شاكر الحاج : في الادب والفن دراسات واره وافكار ، دمشق : دار
علاء الدين .
- ٣٧- مطر، أميرة حلمي : فلسفة الجمال نشأتها وتطورها ، القاهرة : المطبعة الفنية ،
١٩٨٣ .
- ٣٨- مطر، أميره حلمي : مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، ط٣ ، القاهرة : دار
غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٨٩ .
- ٣٩- هنترييد ، تر : فؤاد زكريا : الفلسفة انواعها ومشكلاتها ، مصر : دار مصر
للطباعة ، ١٩٦٩ .
- ٤٠- هوتينج، فرانك م. : كامل يوسف وآخرون : المدخل الى الفنون المسرحية ،
القاهرة : دار المعرفة .