بنية الخطاب النقدي لمسرح اللامعقول
وفق المنهج الظاهراتي

م.د. منتهى طارق حُسين

الجامعة المستنصرية/ كلية التربية الأساسية

ملخص البحث :

وظفت الظاهراتية في ميادين انسانية كثيرة ، كان الفن المسرحي ابرزها في تمظهر دراما اللامعقول، حيث اعتمد كتاب اللامعقول ببث افكار وتلاعب على الثوابت الارسطية، فان ثمة روابط وثيقة بين الرمز اللفظي المتداول اجتماعيا وبين الشفرة المعطى الاشاري المرافق له، والتي ظهرت ضمن تمظهر فضاءات العروض المسرحية بمظاهر قصدية تدخل ضمن مضمونها الفكري والجمالي من خلال ادخال الفلسفة في القراءات التاويلية الظاهراتية بمفاهيم متعددة واكثر ادراكا واتساعا. من هنا كان للباحثة النظرة المتفحصة في رصد وتتبع (بنية الخطاب النقدي لمسرح اللامعقول وفق المنهج الظاهراتي) في تضمين اربعة فصول للبحث هي:

ضم الفصل الاول عنوان رئيسا (الاطار المنهجي) والذ احتوى بين طياته مشكلة البحث ثم تبعه اهمية البحث فأدافه وحدوده، ليتم نهايته في تعريف المصطلحات.

ثم جاء الفصل الثاني وعنوانه (الاطار النظري) ليكشف لنا عن مبحثين تحدث الاول عن عوامل البنية الدرامية وخصائصها في مسرح اللامعقول, ثم يليه المحور الثاني ليكون مكملا ومتمما للمحور الاول في عنوان، الخصوصية الاتجاهية للفلسفة الظاهراتية .

ثم خرجت الباحثة بمؤشرات لتؤسس عليها اجرائتها وذلك ضمن الفصل الثالث الذي نسب تحت عنوان الاطار الاجراثي والذي تم فيه تحليل عينة تحت عنوان(في انتظار كودو) لـ(صموئيل بيكيت) ،واخيرا جاء الفصل الرابع الذي كشف عن اهم ماتوصلت اليه الباحثة من نتائج واستنتاجات.

لتكمل سلسلة بحثها بقائمة المصادر التي تم التاسيس عليها في الاطار النظري، لتكون الخاتمة عليها في الاطار النظري، لتكون الخاتمة ملخص باللغة الانكليزية نهاية رحلة البحث.

Abstract :

In the wake of World War II, the Theatre of the Absurd, as a social and psychological conduct, outlined a setback for humanity, due to losing its balance which signalled the deficiency of intellectual reasoning. The drama of the Absurd was a departure from the Aristotelian constants in dramatic structure of the theatrical text, as playwrights of The Theatre of the Absurd tended to rotate the dramatic structure of the text so that to let it move in a non-fortitudinous whirlpool. Hence, traditional endings disappeared and dramatic events kept spinning around itself. This led to the creation of a theatrical space based on differentiation or abstraction and condensation. Thus, the introduction of multiple philosophical concepts to the spaces of theatrical performance changed the movement of theatrical phenomenon through multiple interpretive Phenomenological readings in order to achieve aesthetical recognition, and to engage in a more spacious space in the study and analysis of text and performance as an Apocalyptic philosophy, along with the participation of the recipients and the events they had sought. Hence, Phenomenological approach constituted a methodology and direction for things which assigned them a meaning and established their indications within direct experience.

Existentialism philosophy had a clear and concrete dominance on Phenomenology and the futility philosophies which it formed their essence.

Therefore, Theatre of the Absurd and the Phenomenology philosophy adopted the visual side in clear visibility to offer the recipient the greatest part in the explanation and interpretation.

As a need had arisen for a study which specialises in the structure of the critical discourse of the Theatre of the Absurd in light of the Phenomenological approach, within a specific objective aiming at detecting Phenomenological characteristics in the Futile Critical Discourse Structure.

It was also essential to analyse an applied sample based on the Phenomenological approach in the analysis of information.

الفصل الاول : الاطار المنهجي

مشكلة البحث :

شكّل مسرح اللامعقول بعد الحرب العالمية الثانية بصفته سلوكاً اجتماعياً ونفسياً انتكاسة إنسانية، بفقدانه للتوازن الفكري علامة على غياب المنطق، كانت دراما اللامعقول خروجاً على الثوابت الأرسطية في البناء الدرامي للنص المسرحي، فقد عمد كتّاب مسرح اللامعقول الى تدوير البنية الدرامية للنص وجعلها متحركة في دوامة لا تعرف الثبات، فقد غابت النهايات التقليدية، وظل الحدث الدرامي يدور حول نفسه. وهذا ادى الى خلق فضاء مسرحي قائم على الاختلاف او التجريد او التكثيف، وبذلك كان إدخال المفاهيم الفلسفية المتعددة الفضاءات في العروض المسرحية قد غير حركة الظاهرة المسرحية من خلال القراءات التأويلية الظاهراتية المتعددة لكي تحقق إدراكاً جمالياً، والدخول في مساحات اكثر اتساعاً في دراسة وتحليل النصوص والعروض بوصفه فلسفة رؤيوية. بمشاركة المتلقي وفعاليته التي سعى إليها. بذلك يشكّل المنهج الظاهراتي الاسلوب والإتجاه إلى الأشياء التي تعطيها المعنى وتؤسس معناها في الخبرة المباشرة. فقد كان للفلسفة الوجودية هيمنة واضحة وملموسة على الفلسفة الظاهراتية والعبثية التي شكلت جوهرهما. من هنا اعتمد مسرح اللامعقول والفلسفة الظاهراتية الجانب البصري في إبراز واضح لإعطاء المتلقي الدور الاكبر في التفسير والتأويل. لذ كان هناك تساؤل يحيل الى هل هناك حاجة الى دراسة تختص في بنية الخطاب النقدي لمسرح اللامعقول في ضوء المنهج الظاهراتي؟.

اهمية البحث:
يفيد الدارسين في مجال المسرح والنقد.

هدف البحث :
هو الكشف عن الخصائص الظاهراتية في بنية الخطاب النقدي العبثي.

حدود البحث:
تحليل عينة تطبيقية تستند الى المنهج الظاهراتي في تحليل المعلومات.

تحديد المصطلحات
البنية: هي مجموعة تحويلات تحتوي على قوانين كمجموعة(تقابل نفس العناصر) تبقى أو تفتني بلعبة التحولات نفسها من دون أن تتعدى حدودها وان تستعين بعناصرها الخارجية١.
والبنية لغوياً كما جاء في مختار الصحاح:» (البنية) على فعيلة الكعبة يقال لا ورب هذه البنية ما كان كذا وكذا. (وبِنية) و(بنى) بكسر الباء مقصور مثل جزية جزى وفلان صحيح(البنية) أي الفطرة « ٢ .
والبنية: في الكلمة: صيغتها المادة التي تبنى منها كبناء الأمر، مثلاً من المضارع. حروف المباني الحروف الهجائية٣.

الخطاب النقدي:

يعرف الخطاب لغويا بوصفه « الكلام او الرسالة ، وفصل الخطاب، هو مال ال به الامر» ٤، وهو « كلام بين اثنين، يقال خاطبه يخاطبه خطابا» ٥، ويفترض الخطاب « الافهام اي افهام من هو اهل للفهم» ٦ فهو فعل الانتاج اللفظي، ونتيجته الملموسة، المسموعة، والمرئية، اي الموضوع المجسد امامنا كفعل٧. وقد جاء في لسان العرب (لابن منظور) في مادة (خ ط ب): الخطاب هو مراجعة الكلام وقد خاطبه مخاطبا وخطابا . وهما يتخاطبان. والمخاطبة صيغة مبالغة تفيد الاشتراك والمشاركة في فعل ذي شأن٨. من هنا يطلق (مستوى الخطاب) و(نمطية الخطاب) و (الخطاب النقدي) ٩. ليكون الخطاب النقدي هو القدرة على تذوق الاساليب المختلفة والحكم عليها ١٠.

اللامعقول :

هو مذهب يؤكد الحدس او الغريزة او الشعور او الإيمان اكثر من تأكيده العقل، او يقول ان الكون تسيره قوى غير عاقلة، اما اللاعقلانية اللامعقولية واقعة ثقافية تشتمل على المذاهب او المدارس الشعرية الأدبية والفلسفية التي تشهد للإرتقاء الواسع من اللامعقول الى التأمل او البحث. وتقوم اللاعقلانية على إعلاء سلطة الخيال في الفن والحياة والقوة واللاوعي فوق سلطان العقل، انها ترفض مايفضي إليه من عدمية وتشاؤمية تاريخية. إن اللاعقلانية نقيض العملية وضدها، فهي جمالية (سلطوية او عدمية) وهي تتقلب احيانا على حقل الاكتشافات العلمية التي تمس اللامعقول١١.

اللامعقول :

ترجمة اصطلاح Absurd)) بالحروف الكبيرة بالحالة الإسمية وهو المفهوم الدرامي المسرحي الروائي الذي يستند الى فلسفة العبث او العبثية Absurdity)) وعندما يكون الحرف الاول صغيرabsurd)) فإن الكلمة تشير الى صفة (تافه غير معقول)، ويكون الاسم تافهاً منافاة للعقل، ولأن الكلمة الأولى الإنكليزية والفرنسية تشير الى الفلسفة كما تشير الى الادب الذي يستند إليها فيصبح من المفيد ترجمتها بشكلين (لامعقول) عند الإشارة الى الادب و(عبث) عند الإشارة الى الفلسفة ١٢.

مذهب الظواهر / الظواهرية Phenomenalisim :

هم المنسوبون الى القول بالظواهر، وهؤلاء فريقان، احدهما ينكر الشيء في ذاته ويزعم ان ليس ثمة إلا ظواهر، وان الظاهرة لا تفهم إلا باعتبارها مركباً من ظواهر اخرى، او داخلة في تركيب ظاهرة اخرى، وهم الفلاسفة (رينوفييه ، وشادو ، ويرث ، وهودجسون) والآخر يسلم بوجود الشيء في ذاته، ولكنه يزعم ان العقل لا يدرك مع ذلك سوى الظواهر وهم الفلاسفة (كانط) و (كونت) و (سبنسر). و(الفينومينولوجيا) هل الفلسفة التي تُعنى بوصف الظواهر بكل إحكام وخصوصاً المعاني الأساسية في العلوم بغية توضيحها وتعريفها ١٣.

ويقول (اندريه فيرجز) عن في المعجم الفلسفات الكبرى :» ان الفينومينولوجيا منهج واسلوب في البحث اكثر من كونها مجموعة من النظريات التي يمكن مقاربتها كنسق مغلق ومكتمل ١٤.

والظاهراتية منهج من مناهج التفكير، وتُعنى بدراسة الظواهر دراسة وصفية بدون إضافة او تأويل عقلي إليها للوصول الى الحقائق الأساسية. فهي التوجه نحو الأشياء ذاتها لتكون هي ذاتها المرجع الأخير لما نتعلمه منه دون التأثير بحكم مسبق ١٥.

الفصل الثاني :
الاطار النظري

م١/ عوامل البنية الدرامية وخصائصها في مسرح اللامعقول

«يبدو لي العالم أحياناً وكأنه خالٍ من المعنى، كما ان الواقع غير واقعي، شعور بزيف الواقع، والبحث عن واقع ضروري – الذي لا اشعر بوجودي خارجه- هو ما اردت التعبير عن عبر شخصياتي التائهة في عدم الانسجام، والتي لا يمكن ان تكون سوى سُخرية تراجيدية، هكذا بدأ العالم غير مفهوم، وانتظر ان يفهموني إياه ١٦ ، هذا ما عبر به (يونسكو) عن عبثية الواقع وضياع الإنسان.

من المسلّم به ان مسرح اللامعقول هو وليد تفاعل مجموعة من الشروط الذاتية والموضوعية التي تكاملت فيما بينها، لتعطي هذا النوع من المسرح المتمرد والرافض، هذا المسرح الطليعي الذي ركب موجة التجريب ليقدم لنا نمطاً مسرحياً يعكس واقع الإنسان الغربي الذي صار يعيض داخلياً في واقع مأساوي برغم المظاهر المادية الباذخة التي تؤثث الوسط الذي نبت فيه، فمسرح اللامعقول ليس بدعة جديدة بل هو ضمن إطار جدلية الهدم والبناء، استفاد من عدد المسارح والمذاهب والفلسفات التي على انقاضها أسس فلسفته في الحياة ونظرته للكون والإنسان.

كان للفلسفة الوجودية الدور الاكبر بروزاً في تشكيل معالم وسمات مسرح اللامعقول وخاصة مع سارتر والبير كامي. فقد اتفق هؤلاء على عبث الحياة وقدموا الوجود على المادة وان مصير البشرية محكوم بالفناء وهو جوهر العبث، والموت هو الدليل القاطع على عبث ولا معقولية الحياة ولا جدواها.

تصب الفلسفة الوجودية اهتمامها على الكينونة التي هي الأساس في الفكر الجمالي الوجودي وعمليات انتاج الفعل الإبداعي فان تحليل لماهية الإنسان والوجود كان متوازناً مع فعالية تأكيد فكرة الوجود أولاً او الوجود قبل الماهية»يجد الوجودي نفسه أمام الوجود مباشرة قبل أي تحديد ولا يتحول الوجود إلى كينونته إلابالإنسان»١٧.

برغم ان كتّاب مسرح اللامعقول لم يعكسوا الفلسفة الوجودية إلا انهم يتقاطعون بشكل كبير مع هذه الفلسفة، التي تؤمن بالعقل ولا عقل، فكان للفلسفة الوجودية مستوياتها ومحاور انشطتها لب وجوهر اعمالهم الدرامية وكانت مضامين دراما اللامعقول تحمل بين طياتها ملامح الفلسفة الوجودية، إذ تلتقي فلسفة اللامعقول مع فلسفة كل مِنْ، هايدغر وكامي وسارتر، « ولعل جذور اللامعقول عند سارت تكمن في اعماله الدرامية والملحمية خصوصاً السؤال المتكرر الذي يلف سارتر وهو: الى أي مدى يقبل الناس المثال الوجودي للحرية ١٨، فإن حرية الفرد المطلقة عند سارتر تقود لا محالة الى الرفض والتمرد، في حين انها عند العبثيين تسهم في مزيد من ضياع الإنسان وسط هذا العالم الذي لا معنى له.

طرح فلاسفة الوجود انتاجاً ادبياً تضمن رؤاهم وافكارهم وفلسفتهم للوجود الإنساني ولكن بأسلوب أدبي فقد عدّوا العمل الفني أحد مظاهر العبث، مثلاً يرى (كامي) في العمل الفني عبارة عن «ظاهرة عبثية ولكنها ظاهرة تكتشف عن وعي شخص يراه الآخرون على انه حملهم على الوعي كذلك إشارة الى المصير المشترك

وبهذا المعنى يمكن ان يكون بل ويجب أن يكون ثمة أدب عبثي ١٩. لقد تفرّد مسرح اللامعقول بمجموعة من الاساليب في الكتابة الدرامية تختلف تماماً مع كل ماكان سائداً في ادبيات المسرح الفردي، إذ لم يعد هناك حديث عن بداية ووسط ونهاية وعقدة، بل اختلط كل شيء وتشابك وتعقّد. فقد ثار رواد مسرح اللامعقول على المسرح الأرسطي وأدبياته المعروفة، فلم يعد هناك وجود لحكاية ذات بداية ووسط ونهاية وعقدة وحل وإنما بداية لمسرحية لكنك لا تجد لها نهاية. فهي نماذج من الوضعية تكرر نفسها إلى ما لا نهاية، كما يمكن للمسرحية أن تتضمن عقدة أساسية وعقداً فرعية ولكن كلها بلا حل، كما هو الحال في مسرحية (الكراسي واللعبة والمغنية الصلعاء)، وبذلك نبذت مسرحية اللامعقول النموذج التقليدي وتخلت عن الاجزاء المألوفة في تطوير الحدث الدرامي. ويُشير(مارتن اسلن) إلى ان مسرح اللامعقول لا تتطور ف الخط التصاعدي بل ينزع الفعل الى ان يكون دائرياً ليركز على بنية ذات أجزاء مفصّلة.

كما لم يعد هناك حديث عن اللغة فقد تم إفراغ اللغة الكلامية من كل محتوياتها الدلالية، فقد اهتمت المسارح التجريبية والطليعية باغتيالها للمؤلف واحياناً المخرج الذي اعطى إمكانية واسعة لتوظيف اللغات السيمولوجية الأخرى السمعية والمرئية، لقد حوّل مسرح اللامعقول اللغة الى أصوات مجردة لا معنى لها. وبما ان الكلمات لا تحمل أي معنى نلاحظ ان الموت والتآكل والصمت قد أحاطها من كل جانب، وبإجهاز كتّاب مسرح اللامعقول على اللغة الكلامية المبتَذَلَة يكونون قد منحوا آفاقاً جديدة تتصل بحقيقة الإنسان ووعيه وشعوره الباطن. فمسرح اللامعقول قد دمر الوظائف التقليدية للغة وفتح آفاقاً جديدة لاقتحام لغات مرئية وسمعية اخرى قد تكون ابلغ بكثير من اللغة الكلامية.

اما الشخصيات في مسرح اللامعقول فلا تمتلك اي وجود مستقل ولا اي ابعاد سيكولوجية او اجتماعية او ثقافية واضحة. « فالشخصية عنصر اساس في اي مسرحية، اما مسرح اللامعقول فلا يمتلك شخصيات مدركة وقد تحولت الشخصيات الى دمى ميكانيكية تقريباً ٢٠. يقول نبيل ابو مراده : « الشخصيات المرسومة لاتضع الشاهد في غيبوبة التقمص، ولا تؤدي دوراً تعليمياً مباشراً كما يريد برشيت. في مسرح اللامعقول يكون للشخصيات كيان خاص يبقيها غير مفهومة الى حدٍ ما، وبقدر ما تكون ذات طبيعة غامضة تفقد ناحيتها الإنسانية وبالتالي لا يعود من السهل فهم العالم من وجهة نظرها ٢١. هي تؤكد عالم الذات والخيال والاحلام بغض النظر عن تأثيرات العالم الخارجي، فالشخصيات تتجلى كما يتجلى عالمها الخارجي، وهي شاذة عصابية في معظم نماذجها لذلك فإن عالمها داخلي ذاتي مغلق، وهي شخصيات جامدة محكومة بأمراضها العصابية، وهي ايضاً نمطية لا فردية إذ انها تجسد لمواقف انسانية اساسية ولذلك فهي لا تمتلك هويات ثابته وغالباً ما تتبادل الادوار او تتحول الى شخصيات اخرى.

وعلاوة على ذلك فقد لجأ كتّاب مسرح اللامعقول الى اقتحام اساليب اخرى كالرمز كما هي الحال في مسرحية (في إنتظار كودو) لصومائيل بيكيت، التي ترمز الى العلامة اللامتكافئة بين السيد والعبد وانتظار الخلاص من كودو الذي قد يأتي او لا يأتي. نجد الرمز كذلك عند (ادموف) الذي هو رمز لتمسرح الحياة وتقنعها في شكل لعبة بسيطة يعد فيها الإنسان بمثابة الكرة التي لا تتوقف جيئاً وذهاباً بين اللاعبين، وعيم عطية يرى ان لجوء كتّاب مسرح اللامعقول الى الرمز كان الهدف من ورائه هو : «تجسيم عوالم جديدة لم تطرق من قبل، وهكذا تبدو الحياة من خلال الاسلوب الرمزي حلماً والواقع مسرحاً كبيراً ٢٢ ، فعروض مسرح

اللامعقول هي نسق من الانساق الصورية يبتدئ واقعياً وينتهي رمزياً، إذ يتم توظيف مفردات (علامات) مثل : شجرة ، كرسي ، طاولة ، حذاء ...إلخ. وفقاً لنظام واقعي ولكن بتطور الأحداث الدرامية ونموها نتيجة لتحولات الفعل الدرامي تتحول هوية هذه العلامات من الواقعي باتجاه الرمزي.

فمسرحيات اللامعقول لا تقدم لنا اي حلول وانما هي تحاول ان تنقل للمتفرج شعوراً مريراً ناجماً عن موقف الى الواقع. فالمسرحية عبارة عن صور شعرية تثير المتفرج وتدفعه هو نفسه الى تحديد المسالة التي ينبغي عليه ان يطرحها على نفسه إذا كان حقاً راغباً في استخلاص معنى المسرحية والغوص الى مغزاها. لذلك فإن درما ومسرح اللامعقول تؤكد الإحساس بالقلق والحيرة فهي محاولة الإجابة عن اسئلة تؤرق الإنسان في بحثه عن الوجود في هذا السبيل ينكر منطقيتها مبدئياً ويظهر كل شيء في غير مكانه الطبيعي مما يثير دهشة بأثر مزدوج، « تمضي على عدم المضي في حياة رتيبة تقوم على مسلمات متفق عليه دون مناقشتها والتوصل الى قيم جديدة تتأتى من تحطيم الروابط المستتبة بين الاشياء٢٣.

م٢/ الخصوصية الاتجاهية للفلسفة الظاهراتية

الفينومينولوجيا تعني في اصلها اللغوي اللاتيني (علم الظواهر) ويترجمها بعضهم في اللغة العربية (الظاهراتية) أو (الظواهرية) لكن الترجمة الحرفية العربية للكلمة اللاتينية هي (الفينومينولوجيا) أكثر شيوعاً وأدق استعمالاً من غيرها ويقصد بها العلم الذي يكتفي بدراسة الظواهر المبتدية في الشعور دراسة وصفية مع تحليل الشعور وكشف حقيقة الإدراك ومكوناتها.

وهذا المصطلح حديث نسبياً فقد استخدمه (كانت) من قبل القرن الثامن عشر حين فرق بين ظاهر الشيء وباطنه ثم استخدمه بعد ذلك (هيكل) في اواخر القرن التاسع عشر واطلقه على انه علم فلسفي خاص به هو (علم ظواهر الروح)، كان مثالياً الى اقصى الدرجات ثم شاع بعد ذلك استخدم تلك الكلمة بمعان جديدة مختلفة حتى جاء (ادموند هوسرل) وجعلها اسماً لفلسفته متكاملة اقام هو بناءها في القرن العشرين حتى اصبحت بعد ذلك كلمة (فينومينولوجيا) مقترنه باسمه اكبرمؤسس وممثل في الفلسفة المعاصرة وبعد ذلك ذاع صيتها وامتد تاثيراها الى الكثير من الفلسفات الاخرى المعاصرة وتاثرت بها مناهج بعض العلوم الإنسانية.

«فالظاهراتية تريد تجديد مفاهيمنا بإعطائنا ادراكات وانفعالات من شأنها ان تجعلنا نولد في العالم : ليس كالاطفال او ككائنات شبه إنسانية Hominines)) ، ولكن ككائنات مشروعة في ذاتها بحيث تكون آراؤها النموذجية اساساً لهذا العالم٢٤.

فإذا الظاهراتية شكل من اشكال المثالية المنهجية التي تسعى الى سبر اغوار فكرة تسمى (وعي الإنسان) وعالم الممكنات الخاصة، بل إذا كان هوسرل يرفض النزعة التجريبية والنفسية والوضعية في العلوم الطبيعية فإنه يعد نفسه ايضاً قطع صلاته مع المثالية الكلاسيكية لمفكر مثل (كانت). لقد كان (كانت) عاجزاً تماماً عن الإجابة عن السؤال : كيف يتأتى للعقل ان يعرف حق المعرفة الاشياء التي توجد خارجه وقد كانت الظاهراتية تأمل ان تتجاوز هذا الشك بادعائها ان ما هو معطى في الادراك الخالص هو الجوهر الحقيقي للاشياء. فقد اعتمد هوسرل بعد الفصل بين نظرية المعرفة وفلسفة العقل، فالظاهراتية تستهل بدراسة الوعي البشري من خلال التعرف على البنية الضرورية اللازمة لأي تجربة ممكنة، ويصور هوسرل بهذا التوجه منهجه الظاهراتي بانه ينحصر في العودة الى الاشياء ذاتها، إذ ان الاشياء محل تساؤل ماي هي إلا ظواهر او حدوس تجاه عالم الاشياء. إن فكرة القصدية قد اتخذت على أساتذة (برنتانو) الذي تمحور حول انقيادية الوعي تجاه عالم الاشياء. ان فكرة القصدية قد اتخذت على هوسرل ابعاداً جديدة ودلالات جديدة تجاوزت الى حدٍ بعيد الضيق لنظرية أستاذة ٢٥.

كان النقد الظاهراتي يهدف الى قراءة مجانية شاملة للنص بعيداً عن المؤثرات الخارجية. وبناء عليه اختزل النص نفسه في احتواء خالص لوعي المؤلف. يدرك مظهراه الاسلوبي والدلالي باعتبارهما جزأين عضويين من كل معقد جوهره الموحد هو فكر المؤلف.

«اما الزمان عند هوسِرل يظهر نفسهن بل انه يعبّر عن نفسه بوصفه صورة مضمون حي اما من يظهر نفسه فهو الحي ذاته، الصورة والمضمون، الحكاية (التاريخ) العينة. إن الزمان من حيث انه صورة يعبر عنه، وما يقال وما يسمع وما يعاش وما يحكى٢٦، وكذلك وجد هوسرل في إدراك الحاضر (الآن) في الموسيقى مثالا واضحاً على الوعي بالزمان المتمثل في العمل الفني ويعني به (الزمان الباطن). يرى النقد الظاهراتي ان لغة العمل الادبي تفوق شيئاً ما التعبير عن معانيه الداخلية، إذ لم تحتل اللغة عند هوسرل إلا حيزاً ضيقاً ويرى ان المعنى يسب اللغة وهذا يعني اللغة ليست إلا نشاطاً ثانوياً يسمي المعاني التي املكها مسبقاً. وقد كتب هوسرل عن اللغة قائلاً : «انها تطابق تمام التطبيق ما هو مدرك في وضوحه التام٢٧.

اما (رومان انجاردن – ١٩٧٠) مؤسس الجماليات الظاهراتية فيرى ان الموضوع القصدي هو اسلوب من الوجود ينطبق على العمل الفني دون المضوع الواقعي كون الحالة الوجودية للعمل الفني تكون غير منفصلة عن العملية القصدية المماثلة ومحدودة تماماً بها. يقول انجاردن : « ان العمل الادبي لا يقوم على افعال قصدية من قبل مؤلف تجعل من الممكن للقارئ ان يعيشه بوعيه كقاري٢٨. فالمشروع الفينومينولوجي عنده على مستويين متلازمين هما الجانب الانطلوجي (الموضوعي) لبنى الاشياء والموجودات، والجانب القصدي (الذاتي) للأنشطة الواعية للإنسان «هذه المعرفة التلازمية بين البنية الانطلوجية والعملية القصدية هي نفس العلاقة التلازمية بين الموضوع القصدي وفعل القصد ٢٩. إن هذا الترابط التلازمي متبين المبحث الانطلوجي للعمل الفني ومبحث الخبرة به يعد إسهاماً في تطوير المنهج الظاهراتي الذي من خلاله نستطيع فه الاسلوب المميز لوجود العمل الفني.

والفيلسوف (مارتن هايدغر) الذي هو اشهر تلامذة هوسرل والذي اعلن القطيعة مع نسقه الفلسفي، إذ ينطلق هوسرل من ان الذات متسامية بينما يرفض هايدغر نقطة الانطلاق هذه ليبدأ بدل ذلك من التفكير في الوجود الإنساني غير القابل للاختزال باعتباره معطى سابقاً، وهكذا يعني الانتقال من هوسرل الى هايدغر الانتقال من ميدان العقل الخالص الى فلسفة التأمل ما يحتمل انه حي.

إذا اتجه عمل هايدغر نحو مسألة الكينونة لا الذات الفردية، لذلك فان الكينونة الانسانية عند هايدغر تصبح تحديداً للوجدود ذاته. فالكائن البشري لا يمكن تعريفه الا إبتداءً من وجوده، اي بدءاً من امكانية في ان يكون او لا يكون ما هو عليه. إذ انه لا يوجد غلا ما موجود واحد هو الموجود البشري يستطيع ان يسال نفسه عن الوجود، لهذا فعن طريق التفكير بالذات يستطيع ان يسال نفسه عن الوجود، لهذا فعن طريق التفكير بالذات يستطيع الإنسان ان يتوصل غلى معنى الوجود بصورة عامة ٣٠.

ويرتبط القلق ارتباطاً وثيقاً بفلسفة هايدغر ففي رأيه ان الموجود البشري يهرب من ذاته حيث نفسه في وجود غير اصيل، اما بالانشغال بشؤون عالم الاشياء هو ما يعرف عنده بالاهتمام او الانغماس بالحياة اليومية مع الاخرين وهو مايعرف عنه بالهم: «فالقلق هو اسلوب خاص في الوجود يتضح للموجود البشري من خلال عدم جدوى الموضوعات الدنيوية وتفاهة شتى الاشياء الكائنة في هذا العالم واتسام كل مافي الوجود الموضوعي بصيغة العدم او اللاجدوى ٣١، إن هايدغر يمضي الى فكرة العدم هذه عن طريق الفكرة الجوهرية لديه باننا كائنات متناهية، إذ ان هذه الفكرة نفسها تدخل في تحديد نوع من وجودنا وعدمه من بعد فنحن

متناهون ومنتهون بآخر لحظة من لحظات وجودنا وهي لحظة الموت.

وبذلك يكون الوجود المتحقق المتصف بشرعية الزمان والحركة الى حالة الوجود المطلق الذي لا يتحدد بتناهي الزمان ومحدودية المكان، إذا الزمان ظاهرة بل صورة، وبذلك ينتج لنا الشعور الزماني كما يسميه هوسرل، اي هو يحاول ان يرد الافعال الباطنة تجاه تلك العالية الاتجاه وبذلك الزمان الواقعي لا يمكنه استرجاع الماضي في حين ان الزمان المتمثل يمكن ان يجعل اللحظة الماضية من خلال تغيير الاسلوب تبدو حية لو كانت حاضرة.

اما هايدغر فقد اتخذ حتمية الموت امكانية مطلقاًن فقد حرر المستقبل من اللامتناهي الذي يثقله به الوعي العام، بذلك يبرز نطاق الحرية الذي يعرضه المستقبل تماماً بفضل المحدودية الذي يجنيه بها هذا الإمكان المطلق. وكلنا نعرف لكننا نميل الى النسيان. ان لا احد يستطيع حقاً ان يعرف الموت او ان يريح سواه من موته. ام خارج الموت المستقل الذي هو الحرية.

بذلك الظاهراتية تعنى بدراسة الظواهر وخاصة علاقتها وارتباطها بالوعي الإنساني في التفسير الظاهراتي في اكتشاف القيمة القصدية التي توحد تجربة الوعي لذلك «فإن التفسير الظاهراتي لا يعدو ان يكون إلا ادراكاً حسياً للبنية الوجودية للظواهر ومعانيها المهيمنة مسبقا على تجربة الوعي بالعالم ٣٢، والتي تصل الى انتاج المعنى الانساني من خلال المنطوقة وغير المنطوقة كإيماءات الجسد وحركات الاطراف والإرشادات فهي تعبيرات رمزية متمثلة العلامة بموضوعها وذلك في امكان اي شيء يمكن الدلالة عليه او تسميته، فالتواصل الانساني يحدث لا من التبادل الرمزي بين البشر يهدف الوصول الى المعنى المشترك للوجود الانساني وذلك بإكسابها دلالات جديدة غير الدلالات الموجودة فيها اصلاً. وتوصف فلسفة هايدغر بانها (هيرمينوطيقا الكينونة). وتعني (هرمينوطيقا) علم التأويل او فئة، ويشار عادة الى فلسفة هايدغر بانها (ظاهراتية هرمينوطيقية) لتمزيها عن الظاهراتية الترنستندالية لهوسرل واتباعه، وهي تسمو كذلك لانها تتاسس على قضايا بالتأويل التاريخي بدل الوعي المتسمامي. التأويل هو سؤال لا جواب. فهو تساؤل النص بالوقت الذي يسمح للنص ان يرد عليه بسؤال ايضاً، فالظاهراتية تعترف بأُفق المفسّر وتساؤله ، وان هذا الافق جزء من دائرة الحوار التاويلي فالتأويل يظهر الاعتبارات التي بمقتضاها يقوم الحدث او الفكرة او التجربة او القصدية بتمخيض معنى وقول كلام وكشف حدود، فإنجاز التأويل هو ملائمة فضاء لا يخص المؤول والمؤول ، وإنما هو فضاء يعري ما يجب ان يقال عما يؤول٣٣. إذ ان الشيء عندما يؤول يكشف عالماً، وهذا العالم الذي يفصل نفسه عن الشيء ويهب الشيء استقلالته وهو ليس الذات ولكن يختلف عن هذا الشيء ولكنه يكونه بطرق مختلفة.

مما تقدم يمكننا القول ان دراما اللامعقول قد اقتربت وابتعدت بذات الوقت من الفلسفة الظاهراتية في انها ارتبطت بالفلسفة الوجودية اساساً ومرجعاً في منطلقاتها وفي جل نصوصها الدرامية وهذا ما وجدناه في الفلسفة الظاهراتية ايضاً، إذ اعتمدت في مرجعيتها على اساس الفسلفة الوجودية. وان الشخصية في الفلسفة الظاهراتية تمتلك عنصرا اساساً فلها وجودها ودروها في تصاعد الحدث الدرامي. في حين إنتقت في اللامعقول فهي غير مدركة وقد تحولت الى دمى ميكانيكية ذات طبيعة غامضة تفقد ناحيتها الإنسانية. الفلسفة الظاهراتية اوجدت الموضوع القدصي القصدي الخالص وهي علاقة تلازمية بين الانطلوجية والعلمية القصدية التي كانت في مسرح اللامعقول تتصف ببنائها الواعي القصدي الذي يتوازن مع وعي الاكتشاف لدى المبدع. اتضح ان الفن عبارة عن ظاهرة عبثية لكنها ظاهرة تكتشف عن وعي شخي يراه الآخرون وهي تؤسس على

قضايا التأويل الذي يكشف عالما يفصل الشيء عن نفسه ويهبه استقلاله. ان الذات في الفلسفة الظاهراتية هي اساس الوجود وقد اتجه عمل هايدغر نحو مسألة الكينونة وجعل الكينونة شيئاً يضم الذات والموضوع معاً فهي عنده الوجود لذاته ارتبطت ايضاً بفلسفة العبث إذ اهتمت بالكينونة واكدت ان الوجود لا يتحول الى كينونته إلا بالإنسان. إن مسرح اللامعقول هو نسق صوري يبتدئ واقعياً وينتهي رمزياً وقد تم توظيف علامات مثل، كرسي، شجرة، طاولة... إلخ وفقاً لنظام واقعي ولكن نتيجة لتحولات الفعل الدرامي تتحول هذه المفردات من الواقعي باتجاه الرمزي، وهي في الظاهراتية تعبيرات رمزية، علاقة العلامة بموضوعها يجعل المعنى مستقلاً عن علامته وفقا لافعال الشعور المعطى لهذا المعنى. إن مسرح اللامعقول يضخم الإحساس بالقلق والحيرة فهي محاولة الإجابة عن اسئلة تؤرق الانسان في بحثه عن الوجود. فالظاهراتيه ارتبطت ارتباطاً وثيقا بالقلق حتى اصبح القلق اسلوباً خاصاً للوجود البشري من خلال عدم جدوى الموضوعات الدنيوية وان كل ما في الوجود الموضوعي هو بصيغة العدم واللاجدوى وانتظار الموت.

الفصل الثالث :
اجراءات البحث

أولا: مجتمع البحث

عملت الباحثة على تحديد مجتمع بحثها ولاسيما ضمن الحقبه المعاصرة لظهور مسرح العبث .

ثانياً: طرق تحليل البحث

استعملت الباحثة الأسلوب الوصفي التحليلي.

ثالثاً: اختيار عينات البحث

لقد اعتمدت الباحثة طريقة التحليل الظاهراتي، استنادا الى المنهج الظاهراتي في تحليل المعلومات، اما منهج طريقة الدراسة فاستخدمت الطريقة الوصفية في تحليل الظاهرات. وقد تم اختيار عينة قصدية إذ اتضح ان هذه العينة ستسهم في إغناء الدراسة، بعد فرز وتحديد ظهرات مسرحية (في انتظار كودو) لـ(صموئيل بيكيت) عينة وقع عليها الاختيار.

رابعا: تحليل العينة

يتناول البحث المسرحي وفق اسلوب (بيكيت) أربع شخصيات ذات وجود مشوش لا يمكن ادراكه من سياق التعامل الدرامي الذي يصاغ لنا بشكل حوار مسرحي يتناول فيه المؤلف علاقات بنائية متراكمة ومتعددة الوجوه وتحمل في كل لحظة الى عالم (كودو – Codut) وعلى هذا المضمار نلاحظ من جراء القراءة لهذا النص (بكيت) يرسم لنا نصاً بصيراً يبحث من خلاله في الوجدان المطلق للاشياء. ووضع الانسان المتورط بوجوده في دائرة العدم ومن هنا ينشأ حجم العلاقة بينه وبين الآخر، وعدم فهم العالم والاشياء المحيطة، ومن خلال (التعيين الظاهراتي) الذي منه يكتمل النص ويدرك جمالياً، بإنشائه تكويناته الجمالية من خلال التشكيل الخارجي الذي يعبر عن المعنى المتحجب، فكانت العدمية العامل الاساس في مقارنة اتساق الخطاب في خلق لغة النص البصرية واكتشاف اسراره من قبل القارئ(المتلقي) وطبيعة الاسئلة التي ترفض الاجوبة

الجاهزة وتحفز على المعالجة الانسانية الحقيقية لمشكة الانسان في لحظة فنائه ووسط عدمته، بالرغم من انه يطمح للديمومة وينظر الى المستقبل، ويبدأ خلق هذه الاسئلة، التي لا تستقيم الا من خلا اللغة البصرية منذ البذرة الاولى لكتابة النص، والمقترح المتفاعل هو الذي يبحث عن لذة فكرية لبصريات النص ليس الاجل الحصول على اجوبة وانما من خلال البحث عن الاسئلة المصيرية التي يمنحها النص.

فموضوع الانتظار الذي يتناوله(بيكيت) هو الوتر الذي عزف عليه، ويعد ضربا ذكيا من ذروب الكتابة اليو فقد وضع بيكيت شخصياته تنتظر الامل بلا جدوى، ان الماضي بالنسبة لهم هو الكابوس الحقيقي ومع هذا فهم ينتظرونه، وهم دائماً قلقون لهذا نراهم ينقلون من كابوس الماضي الى آخر الحاضر. وهذا الإحساس في الغراغ او العدم يدفعهم الى الانتقال من كابوس الانتظار الى كابوس الثرثرة او الوجود الغير مجدي هذا الوصف هو (الوصف الى الظاهراتية) الذي اعتمده (هايدغر) في فلسفته فالقلق اسلوب خاص للوجود البشري من خلال عدم جدوى للموضوعات وان كل مافي الوجود هي بصيغة العدم واللاجدوى. لقد خلق (بيكيت) الشخصيات نماذج اصلية تمثل مظاهر معينة من حياة الإنسان، ففلاديمير واستراغون يمثلان في الحقيقة واقعاً اجتماعياً يسود فيه فقدان الامان والضمان وتبرز فيه حالة اليأس المضحكة التي تذكر الانسان بشخصية المهرج الساذج، فهما مشردان ليس لهما اي جذر على الإطلاق في اي مجتمع مستقر، فالمتشرد يمثل من خلال خشونته ومظهره الرث وفقره حالة إنسانية بصورة عامة كما يرها (بيكيت) حالة العزلة والانفراد والاهمال التي تكون اصلا معنى الانسان، وبالطريقة ذاتها كما يمكن ان يمثل (بوزو ولكي) نوعاً آخر من النماذج الأصلية في حياة الإنسان ولو ونهما يمثلان العلاقة بين المستغل وضحيته، وعليه فإن شخصيات المسرحية والرئيسية الأربع تمثل زوجين لكل منهما (فلاديمير واستراغون) من جهة و(بوزو ولاكي) من جهة اخرن عكس ما امتلكه (الظاهراتيه) للشخصية اذ اعتبرت الشخصية عنصراً اساسا له حضوره وكيانه، إذ ان الشخصية في (الظاهراتية) تلعب الدور الرئيس الأساس في النص والعرض المسرحي على السواء هذا ان (غودو) هو صورة وهمية او خيال نريده أن يكون، طالما ان باستطاعته ان يسوغ حياتنا كحالة من الانتظار، ربما هو الانتظار نفسه ومن الممكن ايضاً انه يمثل الامل في زمن اللا أمل فيه، فالامل يتشيد هنا شكلاً من اشكال الخلاص مجسداً شخصية (غودو) وربما مقترحاً مستحيلاً عندئذ تصبح ثيمة المسرحية نموذجاً لكيفية ترجمة الوقت (الحياة).

وقد استخدم (بيكيت) ديكورات خفيفة جداًن نلاحظ ذلك في جميع مسرحياته، فقد استخدم شجرة في مسرحية انتظار كودونخرة يستظل بفيئها البطلان (فلاديمير واستراغون). واستخدم بيكيت ايضا الرمز الذي جسده في العلاقة اللامتكافئة بين السيد والعبد، وكذلك استخدامه (الرمز) وكيفية توظيفه يجعل المعطى لهذا المعنى.

إذا نستطيع القول ان النص البصري يمكن ان يؤول شفرة تؤسس بصريةالعرض المسرحي المستقبلي ضمن المفهوم السيميائي الظاهراتي. وهذا التأويل الشفري للعرض تكونه انساق بصرية تجوهر ذاتها وتتحول وتتغير وتتطور باستمرار، وتستقل عما يربطها ببعضها في الكيان الكلي البصري للعرض، لكنها في الوقت ذاته تشكّل مجتمعه صور العرض البصري ولا يمكن ان تكون مثل هذا النص و(بعد ذلك العرض) بصرياً مالم يتلخص من قصديات مبدعة(المؤلف – المخرج)، وتتكامل استقلالية النص نتيجة للقراءات التأويلية الغنية المختلفة الت يسمح بها مما يؤدي الى تحقيق زمنه في فضاء العرض البصري (الزمن الإبداعي) وليس في الفضاء النثري (الأدبي على الورق) وبمعنى آخر يخضع النص للبصريات الت يفرضها مفهومنا للزمن والفضاء في العرض المسرحي. إن قصديات المؤلف للنص الادبي وقصديات المخرج في المسرح التقليدي تختلف بشكل جذري عن قصديات النص والعرض البصري.

الفصل الرابع :
النتائج

من خلال هذا يمكننا القول اننا قد توصلنا الى نتائج بدراستنا هذه تتلخص بـــ :

١- حاولت كل من الظاهراتية واللامعقول الإجابة عن اسئلة تؤرق الإنسان في بحثه للوجود والقلق الإنساني ولكن اصطبغ بصيغة العدم واللاجدوى.

٢- اختلفت الشخصية في الظاهراتية عن الشخصية في اللامعقول إذ اخذت في الأولى دوراً اساساً في رسم وتوضيح الأحداث عكس ما نجده في اللامعقول، فكانت الشخصية مجرد دمى متحركة ووجودها ملء للفضاءات المسرحية.

٣- اختلفت واتفق الرمز او العلامة في كل من الظاهراتية والعبث، إذ ان استخدامها في العبث جاء من حقيقة واقعية تتغير من خلال مجرى أحداث المسرحية. بينما الرمز او العلامة في الظاهراتية تأخذ شكلها وفق المعنى المعطى لها إذ تتغير عن شكلها الطبيعي بمجرد دخولها النص او العرض المسرحي.

٤- اتسمت كل من الظاهراتية والعبثية بالصورة الجمالية والفنية.

٥- اعتمدت الظاهراتية والعبثية على القصدية التي تحقق معنى آخر من قبل المتلقي نتيجة القراءة التأويلية مما يؤدي إلى تحقيق (الزمن الإبداعي) الآن وهنا.

٦- استندت كل من الظاهراتية والعبثية على مبدأ الانتظار والموت.

٧- اعتمدت كل من الظاهراتية والعبثية على العدم عند سارتر.

الهوامش :

١-(بياجيه) جان: البنيوية، ط ٣، بيروت:» منشورات عويدان «، ١٩٨٢، ص٨.

٢- (الرازي) محمد بن ابي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، الكويت:» دار الرسالة «،١٩٨٣، ص٦٤.

٣ -(معلوف) الأب لويس: المنجد في اللغة والأعلام، ط٣٠، بيروت:» دار المشرق «، ١٩٨٠،ص٥٠.

٤ -(مدكور) اراهيم: المعجم الموجز، القاهرة: (الهيئة العامة لشؤون المطابع)، ١٩٨٩، ص٣.

٥ -(بن فارس) الحسن احمد: معجم مقاييس اللغة،، المجلد الثاني، طهران: (دار الكتب العلمية)، ب،ت، ص١٩٨.

٦- (نبيل) علي: تحديات الخطاب الثقافي العربي، مجلة الثقافة العربية، العدد ٢٠٠١،٢٦٥، ص٢٤.

٧ -ينظر: (يقطين) سعيد: انفتاح النص الروائي، بيروت: (المركز الثقافي العربي)، ١٩٨٩، ص١٦.

٨ -(ابن منظور): لسان العرب: ط ٣، مصر: (دار المعارف) ، د.ت.

٩ - ينظر: (علوش) سعيد: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، الدار البيضاء: (المكتبة الجامعية)،١٩٨٤، ص٤٨.

١٠ -(العشماوي) محمد زكي: قضايا النقد الادبي بين القديم والحديث، بيروت: (دار النهضة العربية)، ١٩٧٩، ص٤١٩.

١١- مراد (عبد الفتاح) : موسوعة البحث العلمي وإعداد الرسائل والابحاث والمؤلفات، مصر : «تلاسكندرية»

د.ت ، ص٨٥١٤.
١٢- هيخلف(ارنولد) : موسوعة المصطلح النقدي، مصد سابق، ص٩.
١٣ -المصدر نفسه .
١٤ -, Verges – (Andre) : art (phenomenology) in sous la (Dictiomnairedes Philoosophis) .privar , lucir , ler phanon.1973,p.28
١٥- هوسرل (ادموند) : تأملات ديكارتية او المدخل الى الفينومينولوجيا ن تر : بشر شيخ الارضي ن دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٥٨، ص٤٥.
١٦- Ga amard.Eugen Ionesco Noteset conttr.Notes.Pparis 1966.p.261
١٧-شفيق شما (محمد) : في الادب الوجودي، مؤسسة نوفل للنشر،بيروت، ١٩٨٠،ص٢,٨.
١٨- عيد (كمال) : المسرح بين الفكرة والتجريد، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس،١٩٨٤ ،ص٥٨١.
١٩ -هيخليف (ارنولد) :موسوعة المصطلح النقدي، تر : عبد الواحد لؤلؤة، دارالرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والاعلام،١٩٧٩ ، ص٧٧.
٢٠ -بدوي (عبد الرحمن) : دفاعاً عن اللامعقول ،مجلة الآداب،١٩٩٣ ،ص٤١.
٢١ -ابو مرادة (نبيل) : مسرح العبث فلسفته وتقنيته، مجلة الفكر المعاصر،١٩٨٥ ، ص ١٣٢.
٢٢- عطية (نعيم) : مسرح العبث، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢، ص٢٥.
٢٣- حماصمي (عثمان) : الواقع وواقعية العبث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤،ص٢٢.
٢٤- دولوز (جيل) وفيلكس غيتاري :ماهي الفلسفة، تر : مطاوع الصفدي، المركز الثقافي العربي، بيوت، ١٩٩٧،ص١٥٩.
٢٥ -يُنظر : توفيق (سعيد) : الخبرة الجمالية، المؤسسة العامة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، ١٩٢، ص٣٠.
٢٦- براند (جيرد) : العالم والتاريخ والاسطورة ، ترك عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرة العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٨٣، ص١١٣.
٢٧ - Idea ohenomenologe,the Hague,1964,p.31
٢٨ -ميجان (الرويلي) وسعيد اليازعي : دليل الناقد الادبين المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط٢، ٢٠٠٠،ص٢١٤.
٢٩ -توفيق(سعيد) : مصدر سابق ،ص٣٢٦.
٣٠ -جوليفيه (ريجييس) :المذاهب الوجودية (من كيركجورد الى جان بول سارتر)، تر: فؤاد كامل، الدائرة المصرية للتاليف والترجمة، دار مصر للطاعة، ١٩٦٦،ص١٩.
٣١- فادي احمد (قيس) : دراسات في الفلسفة العلمية والإنسانية . د.ت،ص٣٠١.
٣٢- Richad L. Lanigain – phenomenology of com munication,p.145
٣٣ -ج. هيو (لفرمان) : تقنيات بين الهرمينوطيقيا والتفككية، تر : حسن ناظم وعلي حاكم. صالح، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيض

المصـــــادر :

٢- (ابن منظور): لسان العرب: ط ٣، مصر: (دار المعارف) ، د.ت.
٣- (بياجيه) جان: البنيوية، ط ٣، بيروت:» منشورات عويدان «، ١٩٨٢.
٤- (الرازي) محمد بن ابي بكر بن عبد القادر: مختار الصحاح، الكويت:» دار الرسالة «،١٩٨٣.
٥- (معلوف) الأب لويس: المنجد في اللغة والأعلام، ط٣٠، بيروت:» دار المشرق «، ١٩٨٠.
٦- (مدكور) ابراهيم: المعجم الموجز، القاهرة: (الهيئة العامة لشؤون المطابع)، ١٩٨٩.
٧- (بن فارس) الحسن احمد: معجم مقاييس اللغة،، المجلد الثاني، طهران:
(دار الكتب العلمية)، ب،ت.
٨- (نبيل) علي: تحديات الخطاب الثقافي العربي، مجلة الثقافة العربية، العدد ٢٠٠١،٢٦٥.
٩- ينظر: (يقطين) سعيد: انفتاح النص الروائي، بيروت: (المركز الثقافي العربي)، ١٩٨٩.
١٠- مراد (عبد الفتاح) : موسوعة البحث العلمي وإعداد الرسائل والابحاث والمؤلفات، مصر : «تلاسكندرية» د.ت.
١١- ينظر: (علوش) سعيد: معجم المصطلحات الادبية المعاصرة، الدار البيضاء: (المكتبة الجامعية)،١٩٨٤.
١٢- (العشماوي) محمد زكي: قضايا النقد الادبي بين القديم والحديث، بيروت: (دار النهضة العربية)، ١٩٧٩.
١٣- Verges – (Andre) : art (phenomenology) in sous la (Dictiomnairedes Philoosophis) , .privar , lucir , ler phanon.1973
١٤- هوسرل (ادموند) : تأملات ديكارتية او المدخل الى الفينومينولوجيا ن تر : بشر شيخ الارضي ن دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٥٨.
١٥- Ga amard.Eugen Ionesco Noteset conttr. Notes Pparis,1966.
١٦- شفيق شما (محمد) : في الادب الوجودي، مؤسسة نوفل للنشر،بيروت، ١٩٨٠.
١٧- عيد (كمال) : المسرح بين الفكرة والتجريد، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والاعلان، طرابلس،١٩٨٤.
١٨- هيخليف (ارنولد) :موسوعة المصطلح النقدي، تر : عبد الواحد لؤلؤة، دارالرشيد للنشر ، وزارة الثقافة والاعلام،١٩٧٩.
١٩- بدوي (عبد الرحمن) : دفاعاً عن اللامعقول ،مجلة الآداب،١٩٩٣.
٢٠- ابو مرادة (نبيل) : مسرح العبث فلسفته وتقنيته، مجلة الفكر المعاصر،١٩٨٥.
٢١- عطية (نعيم) : مسرح العبث، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٢.
٢٢- حماصمي (عثمان) : الواقع وواقعية العبث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤.
٢٣- دولوز (جيل) وفيلكس غيتاري :ماهي الفلسفة، تر : مطاوع الصفدي، المركز الثقافي العربي، بيوت، ١٩٩٧.
٢٤- يُنظر : توفيق (سعيد) : الخبرة الجمالية، المؤسسة العامة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، ١٩٢.
٢٥- براند (جيرد) : العالم والتاريخ والاسطورة ، ترك عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرة العامة للكتاب ، القاهرة، ١٩٨٣.
٢٦- Idea ohenomenologe,the Hague,1964.
٢٧- ميجان (الرويلي) وسعيد اليازعي : دليل الناقد الادبين المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، ط٢، ٢٠٠٠.
٢٨- جوليفيه (ريجييس) :المذاهب الوجودية (من كيركجورد الى جان بول سارتر)، تر : فؤاد كامل، الدائرة

المصرية للتاليف والترجمة، دار مصر للطاعة، ١٩٦٦.
٢٩- فادي احمد (قيس) : دراسات في الفلسفة العلمية والإنسانية . د.ت.
٣٠- Richad L. Lanigain – phenomenology of com munication,p.145.
٣١- ج. هيو (لفرمان) : تقنيات بين الهرمينوطيقيا والتفككية، تر : حسن ناظم وعلي حاكم. صالح، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٢.