الزمن المدرك والمحسوس في العرض المسرحي العراقي

The perceived and perceived time in the Iraqi theatrical performance

(عروض علي رضا انموذجاً)

م.د. علاء جبار مشكور

M.D. Alaa Jabbar thanks

المستخلص

يتعرض البحث الحالي بالدراسة والتحليل لمفهوم الزمن المدرك والمحسوس في العرض المسرحي العراقي ويقع البحث في أربعة فصول، تضمن الأول منها الإطار المنهجي حيث تم فيه تلخيص مشكلة البحث بالتساؤل التالي: ما هو الزمن المدرك والمحسوس في العرض المسرحي العراقي؟ بالإضافة الى أهمية البحث والحاجة اليه واهداف البحث التي تخلصت بالهدف الرئيس وهو: الكشف عن الزمن المدرك والمحسوس في العرض المسرحي العراقي، وكذلك تناول حدود البحث وتحديد المصطلحات. بينما كان الفصل الثاني (الإطار النظري) يتكون من مبحثين الأول كان تحت عنوان المدرك والمحسوس في الخطاب الفلسفي، بينما الثاني كان بعنوان المدرك والمحسوس في الزمن المسرحي بالإضافة للمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، اما الفصل الثالث فتناول تحليل عينة البحث والتي تم اختيارها قصدياً، اما الفصل الرابع والأخير فقد تضمن نتائج البحث.

الكلمات المفتاحية: الزمن، المدرك، المحسوس.

Perceive and tangible time in of the Iraqi theatrical show

(Ali Reda's theatrical shows as a sample)

Alaa Jabbar Mashkoor

Abstract:

The current research deals with the study and analysis of the concept of perceived and tangible theatrical time in the Iraqi theater show. The research is divided into four chapters, The first chapter included the methodological framework .Where the research problem was summarized by the question: What is the perceived and tangible time in the Iraqi theater show? In addition to the importance of the research and the need for it and the research objectives that were concluded with the main objective: Revealing the perceived and perceived theatrical time in the Iraqi theatrical show. It addressed the limits of the search and the definition of terms. While the second chapter was entitled the perceived and tangible theatrical time, in addition to the indicators that resulted from the theoretical framework, as for the third chapter, it dealt with the analysis of the research sample, which was chosen intentionally, while the fourth and final chapter included the results of the research.

Keywords: time, perceptive, tangible.

1- الفصل الأول: الإطار المنهجي

(1-1) مشكلة البحث:

يعتبر الزمن من العناصر المهمة في المسرح، فله أشكال عدّة وقوالب متعدّدة، وبطبيعة الحال هناك: زمن العرض وزمن التلقّي وزمن الشخصية وزمن الحدث، فضلاً عن تشظّي الزمن في الحدث، فقد تستقطب أحداثاً تجري الآن أزمنة متباعدة جداً أو قريبة أو زمن مستقبلي، ولابد للعرض متمثلاً بالمخرج ان يشكّل الزمن بما يجعله مشتغلاً ومعمّقاً للمفاهيم التي يطرحها، أو يجعلها حاملة المعنى المضموني الفكري فضلاً عن الجمالي، كما وعلى المخرج خلق الزمن المسرحي وإعادة خلقه، وخلق الآن وما يجري في اللحظة الراهنة باعتباره القوة المهيمنة القادرة في تشكيل عوالم جديدة مستقاة من رحم الأحداث، وان لا تكون مقطوعة الصلة بالحدث الماضي وحتى المستقبل ومن ذات الزمن. إلا ان التعامل مع الزمن جرى

بطريقة صاغ منها المسرحي لحظة التألق الشبيهة بالفانتازيا، ذلك لأن تجمع أكثر من مرجعية وتدافع أكثر من تصوّر، لتركيب عالم اللحظة وجعلها خارقة للسياق التقليدي، هو نوع من تبئير أزمنة مكتظة وزجها بأتون لحظة إشراق نورانية يلخصها العرض، ان العرض يطرح زمنين الأول محسوس آني يشكله العرض مباشرة خالقاً اللحظة الجمالية المتفلسفة والتي هي لحظة مصممة لا عفوية. إنها أشبه بعملية المخاض الطويل قبل الولادة، هذا الزمن المحسوس يقودنا بصورة واعية الى الزمن المدرك الذي تركه المتلقي خارج الصالة، ومع ذلك ها هو ذا يتفاعل ويتطور في ذهن المتلقي لينتج الصورة الجمالية الكلية للعرض، ومن هنا لخص الباحث مشكلة بحثه بالسؤال التالي: ما هو الزمن المدرك والمحسوس واشتغالاته في العرض المسرحي العراقي؟

(1-2) أهمية البحث والحاجة اليه:

1- يتطرق البحث الزمن المدرك والمحسوس في الزمن المسرحي العراقي من خلال عرض علمي وفني.

2- يقدم البحث قراءة نقدية وتحليلية في عروض المسرح العراقي على مستوى المدرك والمحسوس في الزمن المسرحي.

3- يفيد الباحثين والدارسين والمهتمين بمجال المسرح في تعرف الزمن المدرك والمحسوس في العرض العراقي.

(1-3) هدف البحث:

يهدف البحث تعرف الزمن المدرك والمحسوس في العرض المسرحي العراقي.

(1-4) حدود البحث:

الحد المكاني: جمهورية العراق.

الحد الزماني/1999-2019

الحد الموضوعي: الزمن المدرك والمحسوس في العرض المسرحي العراقي.

(1-5) تحديد المصطلحات:

المحسوس: يعرف الإحساس بانه العملية العقلية المعرفية الأولى والاستجابة الأولية لعضو الحس، تقوم على استقبال المعلومات من خلال أعضاء الحس، وفيها يتعرف الفرد على الخصائص الفردية للأشياء او الاحداث التي تقع في العالم المحيط به او نتيجة للتغيرات الحشوية الداخلية. (1)

فالمحسوس هو المثير المناسب لحاسة ما من الحواس، فعملية الإحساس تحدث عندما يتوافر مثير مناسب لأية حاسة وبشدة كافية ليتاح للمِستقبل وهو عبارة عن عصب خاص لهذهِ العملية اذ يتلقى الاشارى وينقلها عبر الجهاز العصبي الطرفي الى المخ فتنشط الإشارة جزءاً معيناً من المخ الذي يسجل الإشارة كإحساس. (2)

وعليه يصوغ الباحث تعريفاً اجرائياً للزمن المحسوس (هو الاستجابة الحسية المباشرة لبنى الزمن الآنية من قبل المتلقي للرسالة التي يبثها العرض).

المدرك: وهو عبارة عن استجابة عقلية لمثيرات حسية معينة، من حيث ان هذهِ المثيرات لها اشكال حسية من حيث معناها او من حيث هي رموزاً ذات دلالات علمية عملية عقلية تتضمن التأثير على الأعضاء الحسية بمؤثرات معينة ويقوم الفرد بإعطاء تفسير وتحديد لهذه المؤثرات بشكل رموز او معاني بما يسهل عليه تفاعله مع البيئة التي يعيش فيها، اما التفكير الصحيح معناه الادراك أي ادراك المواقف الصحيحة والتفسير الدقيق لها، فعملية الادراك تأتي عن طريق الحواس فلهذا اقترن الادراك بموضوع يثيره الإحساس الذي هو بالأساس ظاهرة أولية بسيطة لظاهرة الادراك أي ان الإحساس يسبق الادراك، فهو يستمد فاعليته ومقاومته من الحواس التي تنقل المؤثرات من الاعصاب الى الحواس وهناك تتم عملية الادراك، بمعنى انه لا مدرك بدون محسوس فلا يمكن ان يطينا المحسوس معلومات كافية لفهم او تفسير او تأويل ما يجري في العالم من حولنا دون المدرك(الادراك) والذي هو عملية عقلية عليا تشمل على عمليات عدة وتعتمد على الانتباه والتركيز لتعزيز تفسير المعلومات وتوضيحها. (3)

وعليه يصوغ الباحث تعريفاً اجرائياً للزمن المدرك (هو الفهم او التفسير او التأويل لما يقدمه العرض المسرحي وما صاغه من مؤثرات حسية يثيرها الزمن المسرحي قابلة للتأويل بما يمتلكه المتلقي من مرجعيات سياسية واجتماعية وثقافية).

2- الفصل الثاني: الإطار النظري

(2-1) المبحث الأول: المدرك والمحسوس في الخطاب الفلسفي

ينطلق افلاطون من كون الوجود وجودان ثابت ومتغير، والعالم عالمان: عالم محسوس وعالم مُثل ثابتة ذات الطبيعة العقلية(المدرك)، فالمدرك هو عالم أبدي، وهذهِ المُثل هي المعنى الجوهري والحقيقي للأشياء. (4)

فالمثال الأفلاطوني هو الكلي الثابت غير المحسوس الذي لا يمكن أن يدرك بالحواس وبمحاكاة الأشياء الجزئية الفاسدة، فهي متغيرة وبعيدة عن المثال أو الصورة، فالمحاكاة عنده تقليد للطبيعة بشكل آلي، فهو يرى أن هذا الكلي لمغايرته للمحسوس يجب أن يكون متحققاً في موجودات مغايرة للمحسوسات، وأسمى هذه الموجودات مثلاً، أما المشاركة فهي اسم آخر لمسمّى وجده عند الفيثاغوريين، فإنهم كانوا يقولون إن الأشياء تحاكي الأعداد أو تشابهها، فأبدل هو اللفظ، وقال إن الأشياء تشارك في المثل. (5)

اما ارسطو فأنه لم يفصل بين إدراك الحقائق والأفكار وبين المدركات والمظاهر الحسية، فالمدرك يدرك بصورة تجريدية من خلال استقراء الماهيّة من المحسوس، فالمحسوسات موجودات حقيقية في الذهن والحقيقة، أما إدراك الماهيّات فيتم بتجريدها من المادة وتعقلها ولا بُدَّ من قوة تستخلصها لتجعلها صالحة للتعقل، هذه القوة هي العقل. (6)

بينما يتجلى المدرك عند ديكارت من خلال (الشك) الذي انتهجه، فيتحوّل الشك إلى تفكير يمارسه ذاتياً، أي طبيعياً وتلقائياً، وحالة التفكير تثبت حقيقة وجوده بما لا يدع مجالاً للشك فهو يثبت وجود هويته أو ماهيّته أو كونه يفكّر، وفي هذه الحالة لا يحاول إثبات مجرد شخصه المحسوس، بل يحاول إثبات ذاته المفكّرة لينطلق بمبدأ (الكوجيتو) التي عبّر من خلالها عن مثاليته من الناحية الميتافيزيقية والتي تمثلت بعبارة (أنا أفكرّ فأنا إذن موجود). (7)

يرى كانت أننا نصدر أحكامنا عن العالم الخارجي من خلال مدركاتنا الحسية للواقع فنحن لا ندرك إلاّ ظواهر الأشياء أو الواقع لا عالم الشيء في ذاته، فإن العقل لا يمكن أن يدركه بناءً على أحكام الواقع،

ولأنه لا يمتلك أي تجربة عنه، لأن بنية العقل الإنساني لا تسمح له إلاّ بفهم معطيات التجربة الحسية المندرجة في الزمان والمكان. بينما يعجز العقل حتماً عن إدراك ما يختفي وراء الظاهرة. (8)

ويرى هيغل ان الفن يسعى إلى ما هو روحي، من خلال توحده مع الحسي، الذي تنهل منه الفلسفة غايتها لإدراك الأزلي اللامتناهي، وبذلك نجد "أن الفن يعادل الدين والفلسفة مقاماً ويساويهما منزلة. فالنقطة المشتركة بين الفن والدين والفلسفة هي أن الروح المتناهي تمارس فعلها على موضوع مطلق، هو الحقيقة المطلقة. (9)

اما شوبنهاور فهو يرجح كفّة الإرادة على كفّة العقل، أن العالم شيء آخر أكثر من كونه مجرّد تمثيل محسوس، وهذا الشيء يمثّل الحقيقة الباطنة للعالم، وهي مختلفة تماماً عن صور وقوانين التمثلات المحسوسة، لا يمكن أن نصل إليها من الخارج، ولكن إذا تحوّل الإنسان إلى ذات عارفة خالصة وتأمل نفسه من الباطن المدرك، فسوف يجد حقيقة جسمه وأفعاله ووجوده، ويمكن تلخيصها بكلمة واحدة هي (الإرادة)، فهي الطبيعة الأعمق، وهي بمثابة اللّب لكل شيء جزئي محسوس، وهي لا تشمل فقط الأعمال القصدية، بل العادات والغرائز والاندفاعات والميول من أي نوع ومن كل نوع، أما العقل من وجهة نظر (شوبنهاور) فهو ليس إلاّ وزير خارجية جعلته الطبيعة في الإرادة الفردية المدركة، فالصفات اللامعة للعقل تكسب الإعجاب، ولكنها لا تكسب العاطفة، وكل الأديان تَعد بالثواب لمن يتفوقون في الإرادة والقلب. (10). اما برجسون فيفترض علاقة جدلية بين المحسوس والمدرك لأن أصل الوجود المحسوس، ينحل إلى نوع من الدفع الحيوي المدرك المثبّت في جميع مظاهر هذا الوجود، وأن الاخير في صراع دائم مع المادة الخام المرئية، وقد يُصدم بها، أو يسيطر على جزء منها، فيفقده كثافته، ويدبّ فيه ليونة تساعد الدفعة الحيوية على ابتكار مخلوقات متفاوتة في القدرة، ولكن أعلى مراحل هذا التطور الخالق لا بدّ أن يصل إلى ذكاء الإنسان، وعندئذٍ يتغير الإنسان من مجرد الآلية إلى الإبداع، ومن المحافظة إلى التجدد، وهكذا يفوز الإنسان بنوع من الوجود الخاص يدعوه برجسون بالديمومة. (11)

ان الفن حركة وتوالداً زمنياً، واستمرارية هذه الحركة تولد تأويلاً مستمراً ولا نهائياً، ومهمة الفنان هي منح العناصر لهذه الطاقة التأويلية والتي من شأنها أن تخلق فناً جمالياً لا محسوساً ومتجدداً، فالتأويل هو إعادة تأليف لرؤية لا محسوسة، فالاتصال الأول بالصورة يفرض على الفكرة المجردة اتجاهها، ثم تنشر

هذه الفكرة المجردة صوراً متصورة تتصل بدورها بالصور المدركة وتتبع أثرها وتحاول أن تنطبق عليها. (12). اما (كاسيرر) فأنه يخلق علاقة بين الحسي من ناحية، والمدرك من ناحية أخرى. لهذا فان طبيعة المدرك تتمثل في خلق عالم يعلو على الإشارات الحسية ويغلفها به، فالمحسوس هو الذي يخلق المدرك، والحقيقة لا يتم إدراكها من جهة الوجود المطلق وحده، ولا من جهة الشعور وحده، وإنما يتم إدراكها باتحادهما. لقد فرق بين المدرك والمحسوس عن طريق الإشارة والرمز فيرى إن الإشارة جزء من عالم الوجود المادي، أما الرمز فجزء من عالم المعنى الإنساني المدرك، كما إن الإشارة مرتبطة بالشيء الذي تشير إليه على نحو ثابت، أي أن لكل إشارة واحدة محسوسة بالضرورة تشير إلى شيء واحد معين، أما الرمز فيكون عاماً أي يوحي بأكثر من شيء واحد، وهو متحرك ومتنقل ومتنوع. (13)

والمحسوس عند هربرت ريد هو العلامة والرمز مع انه فرق بينهما، بينما المدرك هو ما تقودنا اليه العلامة والرمز، غير انه يشير الى الرمز بصورة كبيرة لان لغة الفن قائمة على الرموز فحيث أن العلامة تجعلنا نتعامل مع ما تشير إليه أو تدل عليه ، نجد ان الرمز يجعلنا نتصور موضوعه ، وبذلك فهو يرى ان الفن لديه لغة قائمة على الرموز وبهذا المعنى يمكننا أن نقول : إن لغة الفن لغة نوعية خاصة ، تقوم على الرموز ومن شأن هذه اللغة أن تجعلنا نتصور بعض الموضوعات عن طريق وسائط غير لغوية ، أي أن للأعمال الفنية وظيفة خاصة في مضمارها الاجتماعي ، لان في وسعها التعبير عن معارف أو قيم هي فيما وراء العالم اللغوي. (14)

تنطلق سوزان لانجر من إن الإنسان لا يتعامل مع الأشياء مباشرةً، بل مع شبكة من الرموز، وان لغته بصورها المتنوعة لا توظف للاتصال والتواصل فحسب، بل هي أكثر من ذلك إذ أنها تشكل عالم المحسوسات وتقدمه للإنسان في صورة يمكنه فهمها، أي أن إدراك الرمز الفني عندها كان يتطلب نوعاً من الحدس، غير أن الحدس منهج أو نوع من المعرفة لا ينفصل عن قوى الحس والعقل، وانه إدراك مباشر لا يتعارض مع التفكير الاستدلالي، بل إن التفكير الاستدلالي يستدعي وجوده عند إدراك الحقائق الشكلية والعلاقات والمعاني المجردة. (15)

ان المحسوس يبرز من خلال الشكل الذي يتكون من مجموعة العناصر التي يمكن من خلالها إدراكه، والأشكال في الفن تجرد لكي تكون حرة من استخداماتها العادية، ولكي توضع في استخدامات جديدة

يجب ان تعمل كرموز معبرة، فالمحسوس قادر على إيضاح الأشكال الخاصة بالوحدات وذلك بإسقاطه في العمل الفني. (16)

(2-2) المبحث الثاني: المدرك والمحسوس في الزمن المسرحي

لو نظرنا الى الزمن في العرض المسرحي سنجده زمن مركب، زمن ذا بعدين متوازيين يحمل في طياته جانبين متلازمين منفصلين ، فحين نعيشه في خضم العملية التفاعلية داخل بوتقة العرض، نجدهما متداخلين منفصلين يمكن تمييز كلا منهما على حدة، الأول الزمن المحسوس والثاني الزمن المدرك مجتمعين في نفس الوقت بصورة لا يمكن اعتبارها متوازية بالمعنى الحرفي، كما لا يمكن اعتبارهما غير ذلك، الأول يكون حاضرا والأكثر اثارة وتفاعلاً وايحاءً بما قد يأتي وحالة الزمن الماضوية ، أي الاحداث التي حدثت في الماضي ، فهنا نحن في منطقة الفلاش باك الانية ، لأن الاحداث في زمن آني مرتبطاً بأحداث مضت نراها بصورة مرمزة، وفي نفس الوقت لو قارنا الزمن المدرك مع الزمن المحسوس في اثارة العرض، فسوف نلاحظ أن الزمن المحسوس الأكثر قوة وانشداداً وحضوراً من الزمن المدرك ، يحضر الاخير من خلاله وتحت أجنحته ، لأن المحسوس آنيا وليس ماضويا بل هو مستقبلياً مقارنة بالماضي والحاضر وما سينتج عنهما. (17)

الا إذا كان قد سَخر كل علاماته البصرية والسمعية كمنتج ماضوي، وبذلك فان عدم ربط وانسجامية الزمن مع ما يمتلكه المتلقي من مرجعياته ككل، ينتج عملية تواصلية ضعيفة، لأنه انفصل عن العرض ولم يمسك برسالته المبثوثة، وتخلى عن حالاته المتجددة والتطورات التي نالها في زمنه المحسوس. لذا يذهب الكثير نحو الزمن المحسوس بوصفه مقصد العرض الأساسي، بينما لا يمكن تصور ان ما يطرحه العرض مقتصراً على زمنه المحسوس والا انتهى الزمن بانتهاء العرض ، فلنا ان نتصور ان العرض يعتمد الاثنين معاً ، وكأننا أمام علامات سمعبصرية محسوسة ومدركة في الوقت نفسه ، مبنية على تعدد الدلالات والبحث عن الدال والمدلول ؛ فلا يمكن تصور الزمن المسرحي في أي عرض مقتصرا على زمنه المحسوس بحيث لا ينتج أي اثر أطول من مدة العرض، كما ولابد من ان يترك العرض الثغرات المقصودة التي تمكن المتلقي من ايجاد البراهين في توحيد جزئيات العرض المتروكة لما يتملكه من خزين ثقافي ومعرفي، حتى وعندما ننشغل بالزمن المحسوس للعرض مرة أخرى، في محاولة عدم الابتعاد عن

هذا الزمن لما له من عنصر جذب مستمر ومقصود، لكننا نجد انفسنا مرة أخرى في بوتقة الزمن المدرك الذي يهيمن من اول علامة دالة عليه، وهذا يعني ترابط الاثنين بشكل متوازي، (إنّ نظام المدلول ليس متزامنا أبدا مع نظام الدال ، بل الأمر بالأحرى عكس ذلك، أو إنه الموازي الذي يحيد بخفة – ما يعادل زمن زفرة – عن نظام الدال . والعلامة ينبغي لها أن تكون وحدة المتغايرات. (18)

وحينما نحاول نفي وجود الزمن المدرك تحت أي مسبب كان، فإننا ننسف العلاقة الديناميكية فيما بين الاثنين حتى وان لم يحضر الزمن المدرك منذ البداية او ربما تأخر حتى بعد انتهاء العرض ، ففي هذهِ الحالة اننا امام تأجيل غير قصدي للزمن المدرك على الرغم من تمظهراته الواضحة في فكر المتلقي المشغول بعنصر الدهشة الذي يرسخه العرض المسرحي، غير ان حضور الزمن المدرك هو الذي يحرر المتلقي من الزمن المحسوس الاني، ولكن هذا التأجيل يشغل مساحات أخرى من تلقي (المتلقي للعلامات) التي تبث الزمن المدرك بصورة مقصودة وقد يتبادر للذهن ان ثمة اختلاف بين الزمن المسرحي المحسوس والزمن المسرحي المدرك على ان لا ننسى انهما يسيران متوازيين في العرض المسرحي على الأقل من جهته، فهذا الاختلاف يكون طبيعياً من حيث البنى السطحية والبنى التحتية (العميقة) فهي في الحقيقة تقود المتلقي من حيث لا يقصد الى العودة للمعاني اليومية الحاضرة بصورة فعلية خارج الزمن المسرحي المحسوس ، كذلك لا يمكننا ان نتصور غياب الزمن المسرحي المحسوس فهو زمن آني لا يمكن ان يتأجل لأنه يستمد حضوره من ديمومة العرض المسرحي طوال مدة عرضه وهذا يعني ان تأجيل الزمن المدرك يكون حاضراً حتى وان توازى مع الزمن المحسوس فهو يبقى متأخراً عنه بضع لحظات على الأقل، ولكن هل يمكن ان يستقل الزمن المسرحي المحسوس عن الزمن المسرحي المدرك وحين نعلم ان الزمن المسرحي المحسوس لا يعني شيئاً الا من خلال وجود العرض فهو خارج نطاق العرض عاري من المغزى كالمرآة فارغ بدون الانعكاسات التي تعطيها الحياة فنحن حين نقف امامها (المرآة) تقوم بعرض كل شيء امامنا كجدران الغرفة والمواد الموجودة امامها كأدوات الزينة وغيرها وحتى نحن بكل ما فينا من تجاعيد وحالات شعورية حينها، وبذلك سيكون الزمن المسرحي المحسوس فارغاً من امتداداته ان لم يقترن او يتوازى مع الزمن المسرحي المدرك الذي يمتد خارج نطاق مدة العرض المسرحي وبذلك فان الأول جامد بدون الثاني كأنها علاقة ترجمة او دلالة طبيعية. (19)

ان عملية انتقال المتلقي من الزمن المحسوس الى الزمن المدرك من خلال الانتقال من عمومية الأول الى تأطير الأخير (عملية تخصيصة ذاتية تتم في داخل المتلقي) وذلك يتم من خلال تقريب العرض للزمنين عن طريق تحفيز الخزين المعرفي والثقافي لدى المتلقي حيث تتم فلسفة الزمن المحسوس مع تزامنه مع المتخيل، لا شك أن عملية فهم هذه العلاقة لا يمكن أن تتم خارج سيرورة التأويل ، حيث ان الزمن المحسوس في العرض المسرحي هو الدال بينما يمثل الزمن المدرك مجموع الدوال التي تعين موضوع العرض ، حيث انتقلت به من حالة الغموض، إلى حالة الكشف والتعرف ، متخذا شكل صورة ذهنية مخزنة داخل المدرك، تبدي استجابتها في حال وجود مثير .فإذا انطلقنا من فكرة أن العرض الكلي هو نص كبير أودع بعضا من رموزه وتمثلاته في النصوص الفرعية ومنها الزمن المسرحي المحسوس بوعي أو بغير وعي من الفنان الذي ألفها، فلا يمكن للعرض أن ينتج المعنى بمعزل عن الإحالات الرمزية والاستعارية التي تتشكل وتتشاكل داخله لتترك المجال رحبا أمام إمكانات التأويل، " فكل شيء يوجد داخل زمن العرض، فالزمن بؤرة الاحداث، و سند لمنطق الإحالة وانسجام العناصر وتناظرها، من هذا المنطلق صاغ (ساندرس بيرس) تصوره عن سيرورة إنتاج الدلالة بالمعنى البيرسي للكلمة، إذ بها يتحقق وجود العلامة التي لا ثابت داخلها إلا المتحول، ضمن عملية انبعاث لا تعرف التوقف ، يشكل المؤول داخلها الوسيط الذي يولد العلاقة بين الماثول والموضوع، من قلب التراكمات التي تخلق تمثلاتنا عن العالم و الوجود .إذ يمكن تحديد المؤول بأنه مجموع الدلالات المسننة من خلال سيرورة سيمائية سابقة ومثبتة داخل هذا النسق أو ذاك، وبعبارة أخرى أنه تكثيف للممارسات الإنسانية في أشكال سيمائية يتم تحيينها من خلال فعل العلامة . (20)

ان الزمن المحسوس هو المنطلق الأول للمتلقي في تعرفه الاولي على موضوع العرض وانزياحاته من التقاط المؤشرات المباشرة التي تميزه عن باقي الموضوعات وتحديد صفاته التي تميزه ثم ينتقل بعد ذلك الى المرحلة الثانية من زمن العرض وهو الزمن المدرك مؤثثاً فضاءً مليئا بالتأويلات المنتجة لسيرورات مختلفة من الدلالات تبعاً لمرجعياته الفكرية والثقافية محرراً العلامة من حالتها الساكنة في طيات العرض الى فضاء التأويل وإنتاج المعنى ثم الى تمركزها واطمئناناها مولدة الواقع في الذهن وبذلك نجد ان عملية انتقال المتلقي من الزمن المسرحي المحسوس الى الزمن المدرك ليست عملية تأملية بل هي علاقة استحواذ وعنف . (21)

اما في الجهة الأخرى فأننا نجد الزمن المحسوس في حقيقة الامر ما هو الا رمز لهذا فانه قابل للتأويل وتختلف تفسيراته ومعانيه وتتنوع بشكل كبير تبعا لعوامل عديدة داخل وخارج العرض بذاته، كما يمكن ان يعد الزمن المحسوس الرمز بداية الزمن المدرك المدلول لان العرض رسالة مبثوثة بقصد بكل رموزها ودلالاتها. على ان لا يفوتنا اعتبار الرمز كياناً متكاملاً له القدرة على الإقناع والتأثير فهو يحضر الحالات والمواقف التي ينبغي إيصالها بصيغ جديدة الطرح، فضلاً عن انه شيء غير معلن عنه مباشرةً، للتعبير عن فكرة تقف خلفه وتعبر عن شيء غير محدد لتمثل مفهوماً من المفاهيم المجردة " أي ان الرمز يرمي إلى تجسيم أفكار مجردة وتحريكها في أحداث. (22)

فالزمن المحسوس ما هو سوى رمز ودلالة قبل كل شيء، إذ أنه في العرض المسرحي لا يمثل ذاته فهو ومن خلال رؤية وفلسفة العرض يحاول أن يوقظ فينا مضموناً معيناً (الزمن المدرك) وقد يكون مختلفاً عنه أو قريباً منه، وعلى الزمن المحسوس إن يتجاوز ذاته أو وجوده الحسي المباشر والمستقل ويستحضر فينا صفة مشتركة عامة، خصوصاً إن عقلنا الواعي له مجال غير محدود، وذلك لان خلف هذا العقل الواعي مجال واسع يعمل فيه اللاشعور، وهو الذي يحدد سلوكنا وتصرفاتنا في أكثر الأحيان والى اللاشعور يرجع الفضل في الخلق والإبداع الفني. لهذا فان الرمز جاء ليعبر عن عالم مثالي، وعن الحقيقة الجوهرية التي تختفي وراء العوارض المحسوسة، على أن التعرف البشري هو في جوهره تعرف رمزي، لان كل شيء عنده يعد رمزاً، حتى الزمن في نظره يمثل شكلاً رمزياً لأحداث كثيرة، فهو ليس مجرد أداة نستخدمها لنعطي الأزمنة للواقع القائم، لهذا فنحن في العرض المسرحي نستعيض عن الواقع بالمفاهيم، أي إننا نلجأ إلى الرمز واللجوء بحد ذاته يميز الإنسان. (23)

وحين نقول ان الزمن رمز فهذا يدل على ان الزمن المحسوس بحد ذاته مقصود من قبل العرض ومن ورائه المخرج، اما بالنسبة للمتلقي فهو علامة حيث أن العلامة تجعلنا نتعامل مع ما تشير إليه أو تدل عليه، أما الرمز فانه يجعلنا نتصور موضوعه ونحن في العرض لا نتصور بل ننقاد خلف ما يشير اليه الزمن المحسوس كعلامة دالة على الزمن المدرك، وهو ما يدور في ذهن المتلقي الذي يرى في الزمن المحسوس ما يشير او يدل على الزمن المدرك، ويمكن عد الزمن المحسوس مرئياً بينما الزمن المدرك لا محسوس يولد الشك والسؤال، أي ان الزمن المحسوس هو زمن يمتد داخل حدود العرض، بينما الزمن المدرك هو امتداده الخارجي، فالأجسام الممتدة والقابلة للتغيير هي (المحسوس) التي لا يمكن أن تدرك

ماهيّتها بالخيال، وأن جوهر (المدرك) هو الامتداد، ان الزمن المحسوس ما هو في حقيقة الامر الا وسيلة العرض في الوصول الى الغاية (الزمن المدرك). (24)

(2-3) ما أسفر عنه الإطار النظري

1- يشتغل الزمن المسرحي بانسيابية بين المدرك والمحسوس في علاقاته بمرجعيات المتلقي، فالمدرك مرتبط بتلك المرجعيات، والمحسوس نسبي تبعاً لقوة حضوره.
2- الزمن المحسوس: ويقصد به الزمن الذي يقضيه المتلقي في مشاهدة العرض المسرحي، ويتأثر بحجم العرض ومدته، والمؤثرات الخارجية التي تحيط بالمتلقي، والحالة الذهنية له.
3- الزمن المحسوس: هو وسيلة المتلقي في معرفة وتمييز ما يعرض امامه في العرض المسرحي عبر التركيز على احداث مهمة منظمة بشكل مقصود كمدركات حسية ترتبط بالزمان والمكان الذي يتواجد فيه.
4- الزمن المدرك: ويقصد به الزمن الذي يقضيه المتلقي ما بعد مشاهدة العرض المسرحي وخلاله، ويتأثر بكمية ونوعية دلالات العرض واحالاتها، والمؤثرات الداخلية للمتلقي وكيفية تلقيه للعلامات التي يبثها العرض ومرجعياته الفكرية والثقافية.
5- الزمن المدرك: هو نتيجة إدراك التي يُرجع بها المتلقي الاحداث المعروضة امامه في العرض المسرحي الى الاحداث التي مر بها او يمر بها في مكان ادراكها زمنياً ومكانياً وهو مستقل عنها.
6- يتسم الزمن المدرك بحالة من الحضور الدائم الضمنية وانعكاس لزمن محسوس لا يمكن تجاهله يتحرك بصورة تلقائية في ذهنية المتلقي.
7- تشتغل منظومة الزمن المدرك والمحسوس حينما توجد ذات تدركه وتحس بحركته وانتقالاته.
8- تخلق التواصلية فيما بين الزمن المدرك والمحسوس أبعاداً متشابكة فيما بين الاثنين، تجعلها تتجاذب وتعرض دفعة واحدة وفي آن واحد، فالماضي ضمن الحاضر والمستقبل، فهناك حضور دائم للزمن المدرك في أحضان الزمن المحسوس.
9- يتكون الزمن المسرحي من عدة ازمان، الزمن الماضي والحاضر الممتد (المدرك) والزمن الآني الحاضر فقط (المحسوس).

10- يفرض الزمن المدرك والزمن المحسوس من خلال ما تشكله علاقة المتقدم والمتأخر، والقبل والبعد والتوازي، حركة زمن العرض الجمالية الكلية.

11- يحمل زمن العرض المسرحي جدلاً مستمراً بين تجاذبية الحضور والغياب خالقاً حالة من التصاعدية والانطلاق بالزمن من المدرك الذي يتشاكل مع افكار مبثوثة ومقصودة الى ما هو مدرك محمل بقيم جمالية.

12- كل زمن محسوس لها زمنه المدرك الخاص بهِ من خلال المتلقي ومرجعياته التي تكثفه، وبذا فان انتهاء الزمن المحسوس بانتهاء العرض المسرحي يجعل الزمن المدرك يشرع بالترسخ في ذهنية المتلقي وهو ما يخلق جمالية الزمن المسرحي بشكل خاص وجمالية العرض المسرحي بشكل عام.

3- الفصل الثالث: إجراءات البحث

(3-1) مجتمع البحث:

اشتمل مجتمع البحث على العروض المسرحية من اخراج علي رضا المقدمة في مهرجانات مختلفة على مسارح محافظة بابل والمحافظات الأخرى ومنها محافظة البصرة وبغداد والتي نالت جوائز تقديرية، والمحصورة بين الأعوام 1999- 2019، اعتمدها الباحث مجتمعاً لبحثه، وقد اختصت دراسة الباحث في تناولها الزمن المسرحي المدرك والمحسوس في تلك العروض.

ت	اسم المسرحية	الكاتب	الإخراج	سنة العرض
1	الشاهد والمشهود	عبد علي حسن	علي رضا	1999
2	أيام ذاهبة	رعد عبد الكريم	علي رضا	2000
3	رسالة معلم الجغرافية	حسن الغبيني	علي رضا	2003
4	معقول	ما كسر رينيه	علي رضا	2005
5	الصمت الأبيض	علي رضا	علي رضا	2007
6	عسر هضم	علي رضا	علي رضا	2009
7	صولفيج	علي رضا	علي رضا	2011
8	سري للغاية	موفق محمد	علي رضا	2013

9	للعيش صلاحية	عامر حامد	علي رضا	2014
10	تخيل الكلمة المفقودة	عامر حامد	علي رضا	2018
11	هدف أمني	مثال الالوسي	علي رضا	2019

(3-2) عينة البحث:

لقد وجد الباحث انه من المفيد ان تكون عينة البحث لمسرحيات حاضرة في الذهن وتوفر المادة المصورة لها عند التحليل ونيلها جوائز متقدمة عن الإخراج علاوة على ذلك وضوح الزمن المدرك والمحسوس واشتغالهما بصورة أكبر، لذا ارتأى الباحث ان تكون العينة قصدية، لتخدم مسار البحث وتحقق أهدافه، وعليه حددها وفقاً لما يأتي:

1- مشاهدتها من قبل الباحث.

2- مقابلة شخصية مع كلاً من المؤلف والمخرج.

3- توازي الزمن المدرك والمحسوس وتمثيلهما بصورة كبيرة من خلال سينوغرافيا العرض.

ت	اسم المسرحية	الكاتب	الإخراج	سنة العرض
1	الشاهد والمشهود	عبد علي حسن	علي رضا	1999
2	للعيش صلاحية	عامر حامد	علي رضا	2014

(3-3) أداة البحث: ما أسفر عنه الإطار النظري.

(3-4) منهجية البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي.

(3-5) تحليل (الشاهد والمشهود)

ينطلق العرض من تنظيم سينوغرافي جيد للزمن من خلال خلق بيئة زمنية مشيدة على اساسات زمن محسوس يلامس الزمن المدرك ولا ينفصل عنه من خلال تبادل الحركات والأماكن بين الشخصيتين ناهيك عن استثمار الإضاءة والموسيقى للتعبير عن الأجواء النفسية وطبيعة النقاش الحاد الذي وصل إلى حد العراك بين الاثنين، فالاقتصاد بالقطع الديكورية وتبادل الاشتغال عليها جاء منسجماً مع طبيعة

العرض وعدم تخلله أي توقف، خلق مساحة جمالية لدى كل متلقي، حيث يقوم سرد الزمن على مفردة لغوية تتكرر (يواقيتي، دورة اليواقيت) حيث تحيلنا هذهِ المفردات الى الزمن المدرك الذي صرح عنه العرض بصورة غير مباشرة ومرمزة، والذي يقوم على نظرة عامة (غداً افضل) أي ان الزمن المدرك يقوم على الانتظار متشكلاً من الزمن الحركي الآني للعرض، حيث تتلاشى الحدود الفاصلة بين الزمن المدرك والزمن المحسوس.

سخر العرض كل علاماته البصرية والسمعية كمنتج ماضوي حاضر، حدث ويحدث ويمكن ان يحدث من خلال ربط الزمن المحسوس مع ما يمتلكه المتلقي من مرجعياته السياسية والاجتماعية والدينية، حيث يتجلى بوضوح انه لا يمكن للمتلقي تصور الزمن المدرك بمعزل عن زمنه المحسوس، فالتكرارية المقصودة في استخدام العبارات اللفظية والاشكال السيمائية تضفي نزعة جمالية في التماهي مع الزمن المدرك ومن هذهِ العبارات اللفظية والاشكال (اليواقيت، الانتصارات المزعومة، الهزائم، الجرس، المصباح المثبت اعلى العرش).

ان العرض يقوم على أداة الاستفهام (متى) في دلالة واضحة لحضور الزمن بوصفه شخصية فاعلة داخل العرض، فلكل لحظة زمنية حركتها ذات المحمولات الدلالية التي تجعل الزمن المحسوس تأسيساً لزمن مدرك فاعل حتى بعد انتهاء العرض، انه يعرض الزمن ككل كلحظة واحدة محسوسة لا محدودة اذ لا تنسحب الى واقع معين لترسخ الزمن المدرك من زوايا عدة تفرض واقعيتها. كذلك الحال بالنسبة للتصميم السينوغرافي الذي حقق استيعابا فضائيا حرا لا حدود له نتج عنه ايحاء بالزمن معتمداً على اللحظات الزمنية المحسوسة المتمثلة بالأشكال المتكررة وما تحققه من ترابط وانتقال بصري يوحي بالحركة والتغير والكتلة، مؤسسا بناءً زمانياً غير مشخص، فهو لا يضم سوى الاشكال (اللا معروفة الشكل) والتي يمكنها ان توحي بالكثير من الأشياء كالعرش والسجن والمنارة وغيرها من المفردات التي اوحت بها تماشياً مع السينوغرافيا الزمنية، ضمن فضاء واحد تجاوز المكان والزمان، ان العرض تبعاً لذلك يسرد الزمن بشكل حر، معتمدا فضاء دلالي متشظي، عبر زمنين لزمن واحد وهو الحاضر في حينها، وبذا فان تشكيل الزمن يتم بعرض زمنين مختلفين لذات الموضوع أو الحدث في آن واحد ، مفترضاً وجود رؤية كلية للزمن تحيط باللحظات المختلفة، ما حدث وما سيحدث لاحقا، مؤسساً ايقاعاً زمنياً خاصاً بنسيج العرض. فضلاً عن التعامل مع زمن رمزي ارتبط برموز لغوية تحيل للزمن المدرك

يضمن استمرار الزمن المحسوس بإنتاج دلالاته فهو يعرض زمنا مجرداً، قائمة على حالة من التواصلية في عرض الزمن، فما هو حاصل ومدرك وما لم يأت بعد غير محسوس وما مضى بشكل محسوس ومدرك عبر حالة التقسيم التي يعرضها صراع الملك مع مهرجه حول السلطة.

(3-6) تحليل (للعيش صلاحية)

ينطلق العرض معتمدا على جمالية الأداء الصوري حيث ان الصوت يأتي من زمن اخر، زمن حاول المخرج الإيحاء انه قادم من أعماق الصالة، انه الزمن المدرك يتمظهر من خلال تكوينات جمالية نقلت المعاناة الحياتية المعاشة متمثلة (بشربة ماء)، فالتسجيل الصوتي حلقة وصل بين الأداء التمثيلي والصالة في عملية تفاعلية من اجل التعبير عن الحياة، والحياة بتفصيلاتها وجزئياتها كما تمر في الزمن ممثلة في الحوادث الخارجية والمشاعر الداخلية، فالزمن المحسوس زمن تصاعدي خطي ينطلق من حاضر يبدأ مع بدء العرض، بيد أن هذا الزمن ينحرف تارة إلى الماضي لاسترجاعه في ذهنية المتلقي. فالقصة تبدأ وتنتهي في حدود زمنية معينة وتتناول حادثة بكل ملابساتها أو طائفة من الحوادث بين دفتي هذه الحدود. ان الزمن المحسوس كان حاضنة لجملة من الجوانب النفسية (الكبت، غريزة الحياة، الاستسلام للسلطة، القبول بالشروط المجحفة، الرقص كما يطال منه) وغيرها من العوامل الكثيرة التي تتفاوت بين شخص وآخر. فنلاحظ الشخصية المهزومة المتعطشة للحياة، في دفاعها المستميت ينقل المتلقي بصورة مباشرة الى الزمن المدرك، حيث يستجدي الحياة في ابسط اشكالها فيقول (انا عطشان) ويعززها بقول آخر: (اريد شربة ماء) في إشارة للصراع الوجودي الذي يعيشه المتلقي الواعي لكل إشارة يبثها العرض، ان الزمن المحسوس المتمثل بزمن الماء رمز الحياة وكيف تحول لأداة قمع وترهيب وإخضاع، وكل العقد والكراهية التي تتنامى بشكل مضطرد كلما اوغلت السلطة في اساليبها القمعية، انه زمن مفتوح محدد بمفتاح عاية في التعقيد(الماء/الوجود)، ومع ذلك نلاحظ ان العرض بدء بتغييب الصوت وتمييعه ليؤكد على توازي الزمن المحسوس مع الزمن المدرك من خلال علامات ركزت المأساة التي يعيشها طالب الصلاحية (الدلو، الاسفنجة ، صوت قطرات الماء، التسجيل الصوتي للممثلين ليبدو في بعض الأحيان ان الصوت يتقدم او يتأخر عن الأداء التمثيلي)، بالإضافة للمتناقضات التي بثها العرض ومن امثلتها

الرقص الذي يطلق المشاعر ويأتي بالحرية والانعتاق والاحساس الإيجابي يتحول الى وسيلة استسلام وإخضاع، فنجد ان الزمن المحسوس كان خالياً من العمق لولا الزمن المدرك، فالجميع يبحث عن الحياة، حتى لو لم يصرح بذلك ففي العقل الباطن ولد الزمن المدرك النقطة المركزية التي تدور حولها الاحداث الا وهي (الحياة)، على ان لا يفوتنا الحذف المقصود في الزمن المحسوس فنحن نجد انفسنا مباشرةً ام المشكلة الا وهي عطش طالب الصلاحية دون المرور بما عانه وما اوصله الى هذهِ النقطة بل نحن لا نعلم كم الوقت الذي استغرقه ليصل به المطاف على حافة الموت عطشاً وما تلك الممارسات التي مارستها السلطة واودت به شبه صريع فالأحداث تنساب بسرعة لتخلط الزمن المحسوس بالمدرك فينتج زمناً فاعلاً متناوباً، وببطء تارة أخرى لتفسح المجال للمتلقي لجر أنفاسه وفرز الزمنين ومع ذلك فالزمن المحسوس حاضر بقوة من خلال تتابعية المفردات السينوغرافية لينتقل إلى ذهن المتلقي بعض المشاهد الدرامية كمشهد المحاكمة وكذا المشاهد الروحانية التي كان يستسلم فيها طالب الرخصة للمصير الإلهي وما يتبع ذلك من سلطة دينية حرفت كل معالم الحياة بما يخدمها.

4- الفصل الرابع

(4-1) النتائج

1-جاءت بنية الزمن في العرض المسرحي العراقي وفق معالجة تعتمد التنظيم الزمني المحسوس وما يحققه من خلال تفاعله مع المرجعية التي يمتلكها المتلقي لتخلق زمناً مدركاً، اذ يظهر الزمن في المنجز المسرحي من خلال العلاقات بين جدلية المدرك والمحسوس.

2- تعامل المنجز المسرحي العراقي مع زمن محسوس متشاكل مع بنية زمنية مدركة.

3- إن آلية اشتغال الزمن في العرض المسرحي العراقي وفق اعتماد الترميز والتورية نجحت في بث رسالتها، فالزمن يبدو ماضياً رغم آنيته، وهذه الطريقة سمحت بحرية التعبير وبلورة إيقاعية الزمن من خلال المدرك والمحسوس، ومغادرة محاكاة الواقع والرؤية الطبيعية للأحداث.

4- إن المعالجة المميزة للزمن في العرض المسرحي العراقي من خلال تفعيل الزمن المدرك، تسحبه من مستوى الواقع المحسوس إلى ما وراءه، وإحالة الزمن للارتقاء للمستوى الدلالي.

5-اعتمد العرض المسرحي العراقي في معالجته للزمن المحسوس خلفية المتلقي وما تحيله اليه حيث ارتبط بالزمن المدرك بصورة مباشرة تشتغل انياً وبصورة مباشرة ليتوازى الاثنان من اجل رؤية جمالية.

الهوامش:

1- طلعت منصور واخرون. (1989). اساس علم النفس العام. القاهرة: المكتبة الانجلومصرية، ص 484.

2- اسامة كامل راتب. (1995). علم نفس الرياضة. القاهرة: دار الفكر العربي، ص103.

3- عبد الستار جبار الضمد. (ط1، 2000). فسيولوجيا العمليات العقلية في الرياضة. عمان: دار الفكر للطباعة والنشر، ص23.

4- عزت قرني. (2009). اثنيا والفلسفة. مجلة عالم الفكر/ مج38، ع2.

5- يوسف كرم. (بلا). تاريخ الفلسفة اليونانية. بيروت: دار القلم، ص75.

6- انعام الجندي. (بلا). دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية. بيروت: مؤسسة الشرق الأوسط، ص 64، 65.

7- راوية عبد المنعم عباس. (1996). ديكارت والفلسفة العقلية. بيروت: دار النهضة العربية، ص 135، 136.

8- محمد المزوغي. (2007). عمانوئيل كانت. بيروت: دار الساقي، ص 40-44.

9- فردريك هيغل. (1964). فكرة الجمال. بيروت: دار الطليعة، ص 8-11.

10- وفيق غريزي. (2008). شوبنهاور وفلسفة التشاؤم. بيروت: دار الفارابي، 108-112.

11- هنري برجسون. (1967). المادة والذاكرة. دمشق: دار الثقافة، ص 68، 69، 143، 144.

12- هنري برجسون. (1971). الطاقة الروحية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص 156.

13- آمية حمدان. (1981). الرمزية والرومانتيكية في الشعر اللبناني. بغداد: دار الرشيد، ص 25، 26.

14- هربرت ريد. (1986). *معنى الفن*. بغداد: دار الشؤون الثقافية، 247.

15- اميرة حلمي مطر. (بلا). *فلسفة الجمال*. بغداد: دار الثقافة، ص 205.

16- راضي حكيم. (1986). *فلسفة الفن عند سوزان لانجر*. بغداد: دار الشؤون الثقافية، ص101.

17- نبيل رشاد سعيد. (2006). *الفلسفة الوجودية عند نيقولا بردياثيف*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ص 160.

18- جاك دريدا. (2008). *في علم الكتابة*. القاهرة: تر: أنور مغيث، ط2، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ص 83.

19- جاك دريدا، مصدر سابق، ص 71، 72.

20- سعيد بنكراد. (2012). السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها. دمشق. ط3. دار حور للطباعة والنشر، ص 102.

21- المصدر نفسه، ص 106.

22- محمد مندور. (بلا تاريخ). *الادب ومذاهبه*. القاهرة: دار النهضة، ص 33.

23- معن زيادة. (1986). الموسوعة الفلسفية العربية. معهد الانماء العربي، ص 626.

24- مطاع صفدي. (1991). *الحرية والوجود*. بيروت: دار مكتبة الحياة، ص 150، 151.

مراجع

1. احمد دعدوش. (2011). *مشكلة الزمن من الفلسفة الى العلم*. ناشري للنشر الالكتروني.
2. اسامة كامل راتب. (1995). *علم نفس الرياضة*. القاهرة: دار الفكر العربي.
3. آمية حمدان. (1981). *الرمزيو والرومانتيكية في الشعر اللبناني*. بغداد: دار الرشيد.
4. اميرة حلمي مطر. (بلا). *فلسفة الجمال*. بغداد: دار الثقافة .
5. انعام الجندي. (بلا). *دراسات في الفلسفة اليونانية والعربية*. بيروت: مؤسسة الشرق الاوسط.
6. جاك دريدا. (2008). *في علم الكتابة*. القاهرة: تر: أنور مغيث ، ط2، القاهرة: المركز القومي للترجمة .
7. حسن الكحلاني. (ط2 - 2004). *الفردانية في الفكر الفلسفي المعاصر*. القاهرة: مكتبة مدبولي.
8. راضي حكيم. (1986). *فلسفة الفن عند سوزان لانجر*. بغداد: دار الشؤون الثقافية.

9. راوية عبد المنعم عباس. (1996). *ديكارت والفلسفة العقلية*. بيروت: دار النهضة العربية.
10. طلعت منصور واخرون. (1989). *اساس علم النفس العام*. القاهرة : المكتبة الانجلومصرية.
11. عبد الستار جبار الضمد. (ط1، 2000). *فسيولوجيا العمليات العقلية في الرياضة*. عمان: دار الفكر للطباعة والنشر.
12. عزت قرني. (2009). اثنيا والفلسفة. *مجلة عالم الفكر/ مج38 ، ع2*.
13. عمانوئيل كانت. (بلا تاريخ). *نقد العقل المحض*. بيروت: ،ترجمة:موسى وهبة، مركز الانماء القومي.
14. فردريك هيغل. (1964). *فكرة الجمال* . بيروت: دار الطليعة.
15. محمد المزوغي. (2007). *عمانوئيل كانت*. بيروت: دار الساقي.
16. محمد مندور. (بلا تاريخ). *الادب ومذاهبه*. القاهرة: دار النهضة.
17. مصطفى غالب. (2000). *في سبيل موسوعة فلسفية-هنري برجسون*. بيروت: دار هلال.
18. مطاع صفدي. (1991). *الحرية والوجود*. بيروت: دار مكتبة الحياة.
19. معن زيادة. (1986). *الموسوعة الفلسفية العربية*. معهد الانماء العربي.
20. نبيل رشاد سعيد. (2006). *الفلسفة الوجودية عند نيقولا بردياثيف*. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة .
21. هربرت ريد. (1986). *معنى الفن*. بغداد: دار الشؤون الثقافية.
22. هنري برجسون. (1967). *المادة والذاكرة* . دمشق: دار الثقافة.
23. هنري برجسون. (1971). *الطاقة الروحية*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.
24. وفيق غريزي. (2008). *شوبنهاور وفلسفة التشاؤم*. بيروت: دار الفارابي.
25. يوسف كرم. (بلا). *تاريخ الفلسفة اليونانية*. بيروت: دار القلم.