جماليات الباتافيزيقا في العرض المسرحي العراقي مسرحية The Home أنموذجاً

م. د . ميثم فاضل عبد الأمير
وزارة التربية - مديرية تربية بابل

Athletics of pataphysics in the Performance of the Iraqi theatre The Home as a pattern

Dr. Teacher: Maitham Fadhel Abdul Ameer
Ministry of Education - Babylon Education Directorate
maithim.fadhil@gmail.com

Abstract

Pataphysics is a dialectic philosophy acknowledging that every truth is existable and every notion is in the process of formulation though it contradicts with the axioms on the principle of experimentation that is subjected to philosophy of fictitious solutions. Based on this hypothesis, the researcher is interested in the study, namely (the aesthetics of pataphysics in the Performance of Iraqi theatre- The Home as a pattern). The study consists of four chapters: chapter one contains the methodological framework starting with the problem of the study that centers on the following question: (What is pataphysics and what is its aesthetics in the Performance of the Iraqi theatre?). The study is significant as it sheds light on a distinct philosophical vision that stirs the idleness in the aesthetical and philosophical settings of theatre. The study also aims to acknowledge the aesthetics of pataphysics in the Performance of the Iraqi theatre. The temporal limit of the study is year 2021, the spatial limit is Iraq, and the subject is the study of the aesthetics of pataphysics in the theatrical Performance of the Iraqi theatre - The Home as a pattern) along with identifying the definitions and terminology used.

Chapter two, however, deals with the theoretical framework; section one of it studies the conception of pataphysics from a philosophical view while the second section throws light on the dramatic and aesthetical technology in Alfred Jarry. The third chapter, nevertheless, deals with the research procedures wherein the study pattern is specified by dramatizing The Home on the stage, a play which is written by Ali Abdul Nabi Alzaidi and directed by Ghanim Hameed. The play is purposefully selected and dealt with as a study pattern. The researcher depends on the descriptive method in the play analysis due to the current research requirement. The study concludes by mentioning the findings resulted from the pattern analyzed, conclusions and the list of bibliography.

Keywords: factitious solutions, regression, eternity, futility

ملخص البحث

تعد (الباتافيزيقا) فلسفة جدلية تسلِّم بأن كل حقيقة محمَّلة ، وأنَّ كل فكرة هي دائماً في حالة صيرورة وإنْ كانت تتناقض مع الأفكار المُسلَّم بها على وفق مبدأ التجريب الذي يخضع إلى فلسفة الحلول الخيالية ، استناداً الى هذه الفرضية عُنيَ الباحث بدراسة (جماليات الباتافيزيقا في العرض المسرحي العراقي- مسرحية The Home انموذجاً) ، وقد اشتمل البحث على أربعة فصول ، تضمن الفصل الاول: الإطار المنهجي ، ابتداءً من مشكلة البحث التي تمركزت حول السؤال الآتي: (ما الباتافيزيقا وجمالياتها في العرض المسرحي العراقي ؟) ، وأهمية البحث التي تنطلق من كونه يلقي الضوء على رؤية فلسفية مغايرة أسهمت بإحداث خلخلة في الأبنية الفكرية والجمالية التي توافر عليها الفن المسرحي ، وهدف البحث الذي يكمن في: تعرَّف جماليات (الباتافيزيقا) في العرض المسرحي العراقي ، وحدود البحث: الحد الزماني: 2021م ، والحد المكاني: العراق ، والحد الموضوعي: دراسة جماليات (الباتافيزيقا) في العرض المسرحي العراقي- مسرحية The Home أنموذجاً ، علاوة على تحديد المصطلحات والتعريفات الإجرائية.

وتناول الفصل الثاني (الإطار النظري) مبحثاً أول جاء فيه (مفهوم الباتافيزيقا فلسفياً) ، أما المبحث الثاني فقد ألقى الضوء على (التقنيات الفنية والدرامية للباتافيزيقا في مسرح ألفريد جاري) ، وخَصَّص الباحث الفصل الثالث لإجراءات البحث ، إذ تم فيه تحديد عينة البحث ، وقد شملت عرض مسرحية (The Home) تأليف (علي عبد النبي الزيدي) ، واخراج (غانم حميد) ، وقد تم اختيارها بالطريقة القصدية ، واتخاذها نموذجاً في التحليل ، واعتمد الباحث المنهج (الوصفي) في تحليل العينة , تبعاً لما تمليه عليه طبيعة البحث الحالي . وقد خلص الباحث في نهاية بحثه هذا إلى ذكر النتائج التي تَرَشَّحت من تحليل عينة البحث ، والاستنتاجات ، ثم قائمة المصادر.

الكلمات المفتاحية: الحلول الخيالية . النكوص . الأبدية ، العبث .

الفصل الأول: (الإطار المنهجي)

أولاً: مشكلة البحث

منذ أنْ بدأ الانسان بالتفكر حول حقيقة الوجود كانت الميتافيزيقيا المهيمن الأساس على الفكر الانساني منذ عصر الكلاسيكية مروراً بالعصور الوسطى انتهاء بعصر التنوير، فإنسان هذه العصور لا ينفك يرتهن الى ما يسمى بوهم المطابقة ، ومفاد " المطابقة أنَّ الحقيقة جوهر ثابت ، سابق على التجربة متعال على الممارسة ، يمكن القبض عليه (...) من خلال النظم والمؤسسات والتشريعات"[1]. ولا شك أنَّ التقدم العلمي الذي صارت إليه العلوم الطبيعية حديثاً كان مرتهناً لفكرة المطابقة بدعوى أنَّ هذه القوانين قارة وغير قابلة للتغيير .

إنَّ ما تُنبِّه إليه هذه الفلسفة هو أنَّ الفكر الإنساني لا يحيا بعلاقة أحادية الجانب بالتزامن مع التطور العلمي ، وهذا ما لم تلتفت إليه الفلسفة العقلانية التي استخلصت مبادئ الفكر من تاريخ العلوم فأضفت عليها صفة الاطلاق ، ولا شك أنَّ هذه الرؤية رشحت بدورها معرفة تقوم على ديالكتيك علمي تسلِّم بأن كل حقيقة محمَّلة ، وأنَّ كل فكرة هي دائماً في حالة صيرورة ، بمعنى أنَّ الفكر ينبغي أن يظل في حالة استعداد لتقبل أية أفكار جديدة حتى لو كانت تتناقض مع الأفكار المُسلَّم بها ، الأمر الذي يحث العالم على مراجعة مبادئه وأفكاره على وفق مبدأ

[1] محمود نسيم: فجوة الحداثة العربية (القاهرة: دار الحريري للطباعة ، 2005) ، ص 163.

(التجريب) بدعوى أنه ليس هناك حقيقة مطلقة أو قانون علمي مطلق[1]. ويبدو أنَّ (الباتافيزيقا) أو ما يسمى بفلسفة (الحلول الخيالية) تنحو بهذا الاتجاه ، فهي تتعارض مع ما سبقها من فلسفات ميتافيزيقية/عقلية ، وتذهب الى ضرورة اجتراح طريقة للتفكير وابتكار أدوات مفهومية تتيح إدارة الافكار على نحو يجعلها أكثر فعالية عن سابقتها ، فهذه الفلسفة تشاطر ما توافرت عليه الفلسفات المعاصرة التي" ترى العالم ، بخلاف معايير التنوير، بوصفه طارئاً عرضياً ، بلا أساس ، متبايناً ، بعيداً عن الثبات ، وبعيداً عن الحتمية والقطعية ، وبوصفه مجموعة من الثقافات أو التأويلات الخلافية التي تولّد قدراً من الارتياب حيال موضوعية الحقيقة والتاريخ ، والمعايير، والطبائع المتعينة والهويات المتماسكة"[2]. وهكذا فإنَّ (الباتافيزيقا)- فلسفة الحلول الخيالية- تدعو الى اللاثبات والتغير وغياب القاعدة ليصبح (الاستثناء) هو العنصر التفاضلي في مدار البحث عن الحقيقة ، إذ لا شيء قار في جميع القوانين طالما أنها عرضية وقابلة للصيرورة .

إنَّ ابتكار هذا اللون من الوعي الفلسفي لم يُبْقِ بطبيعة الحال على قوانين بناء المسرحية وسبل انتاجها ، وهذا ما قاد بدوره إلى ظهور اتجاه فني جديد يفترض فلسفة خاصة تسترشد بـ(الباتافيزيقا) ، تحمل أفكارها رغبة مُلحَّة لصياغة نظرية جديدة في الفن المسرحي تُصَوِّر فيها زمنها وتقوم على أنقاض ما سبقها ، مما دفع العرض المسرحي الى توجيه أدواته الفنية نحو بنية واقع متخيل وتحليله بشكل عميق ، وإدراك الفروض الاستثنائية التي تمارس فعلاً جمالياً في العرض المسرحي يبعث على الدهشة وكسر أفق التوقع ، لذا فقد تمحورت مشكلة البحث الحالي بالتساؤل الآتي: **(ما الباتافيزيقا وجمالياتها في العرض المسرحي العراقي ؟)** .

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه:

تنطلق أهمية البحث الحالي ، والحاجة إليه ، من كونه يلقي الضوء على رؤية فلسفية مغايرة أسهمت بإحداث خلخلة في الأبنية الفكرية والجمالية التي توافر عليها الفن المسرحي ، فأنتجت مسرحاً مضاداً مفارقاً لما أَلِفْناه في المسرح الأرسطي له شأن كبير في بلورة تيارات جمالية حديثة تنزع باتجاه التجريب . كما أنه يفيد الباحثين والدارسين في معاهد وكليات الفنون الجميلة والمختصين في الحقل المسرحي في التعرف على ماهية (الباتافيزيقا) وجمالياتها في العرض المسرحي العراقي .

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث إلى: تعرُّف جماليات (الباتافيزيقا) في العرض المسرحي العراقي .

رابعاً: حدود البحث

1. الحد الزماني: 2021م
2. الحد المكاني: العراق .
3. الحد الموضوعي: دراسة جماليات (الباتافيزيقا) في العرض المسرحي العراقي- مسرحية The Home أنموذجاً .

خامساً: تحديد المصطلحات

---

[1] ينظر: محمد عابد الجابري: تطور الفكر الرياضي والعقلانية المعاصرة (بيروت: دار الطليعة ، ١٩٨٢) ، ص 31.

[2] محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي: ما بعد الحداثة - سلسلة دفاتر فلسفية . نصوص مختارة (المغرب: دار توبقال للنشر والتوزيع ، 2007) ، ص 10 .

- **(الجماليات) اصطلاحاً:**

- الجمال مصطلح معرَّب " من كلمة يونانية Aistheticos ومعناها الإدراك الحسي . وأول من وضع هذا الاصطلاح هو (بومجارتن) الألماني للدلالة على علم الجمال أو علم المعرفة الحسية . وعموماً فإنَّ علم الجمال يبحث في الجمال والاحساس الجمالي والابداع الفني"[1].
- و" الجمالي هو المنسوب الى الجمال ، تقول الشعور الجمالي ، والحكم الجمالي ، والنشاط الجمالي ، وهذا الأخير عند بعضهم لعب ، أو أُلْهِيَةٌ خالية الغرض ، تقوم على طلب الجمال لذاته ، لا لنفعيته أو خيريته "[2].

- **(الباتافيزيقا) اصطلاحاً:**

- إنَّ " مفهوم pataphysics يُعنَى به (علم الحلول الخيالية التي تعزو رمزياً خصائص الأشياء التي يصفها واقعها الى سماتها المميزة) ... وتكمن في أساس مسرح اللامعقول Absurd"[3].
- وقد عرَّف " (جاري) الباتافيزيقا بأنها: (العلم الذي يشرح منطقة ما بعد الميتافيزيقية . إنها علم الحلول المتصوَّرة أو الخيالية . ومن خلالها نصل إلى مستوى آخر من مستويات الوجود ، ونحقق وعياً لا يمكن تحقيقه ، وبها نصل الى القوانين التي تحكم العوارض والاستثناءات في الكون بحيث نكتشف العالم الذي يُكمِّل عالمنا التقليدي"[4] .
- ويذهب (إينز) الى توسيع هامش المعنى لـ(الباتافيزيقا) بالقول: " تقوم الباتافيزيقا على فرضية مفادها أنَّ العالم كما ندركه ليس أكثر من بناء ذهني ، ومن ثم فهذا بدوره يعني عدم وجود أي تمايز حقيقي بين الادراك واختلال الادراك (الهلوسة) ، وهكذا فإن كل ما يفرض سطوته وتأثيره على الخيال هو فقط ما يكتسب صفة الواقع "[5] .
- وتتيح الباتافيزيقا " فهماً أعمق للحياة عن طريق فهم المعاني الحقيقية والمعاني المجازية للأشياء وإمكانية أن يحل المعنى المجازي محل المعنى الحقيقي "[6] .

التعريف الإجرائي: جماليات (الباتافيزيقا) في العرض المسرحي

تصور ذهني لعالم استثنائي خاص مفارق للمنطق يلتبس فيه الواقع بالخيال وفق رؤية فنية جمالية ترتكز على عنصر الإدهاش وكسر أفق التوقع .

---

[1] حامد سرمك: فلسفة الفن والجمال - الابداع والمعرفة الجمالية (بيروت: دار الهادي للطباعة والنشر، 2009) ، ص 272.

[2] جميل صليبا: المعجم الفلسفي ، ج1(قم: منشورات ذوي القربى ، 1385هـ) ، ص 409.

[3] جون رسل تيلر: الموسوعة المسرحية ، تر: سمير عبد الرحيم ، ج 1 (بغداد: دار الحرية للطباعة ، 1990) ، ص 283.

[4] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع ، 2001) ، ص 99 .

[5] كريستوفر إينز: المسرح الطليعي (من 1892حتى 1992) ، تر: سامح فكري (القاهرة: مركز اللغات والترجمة ، 1994) ، ص 54.

[6] جي . ف . دونسيل: علم النفس الفلسفي ، تر: سعيد أحمد الحكيم (بغداد: دار الحرية للطباعة ، 1986) ، ص 76- 77 .

الفصل الأول (الاطار النظري)

المبحث الاول: مفهوم الباتافيزيقا فلسفياً

يرتبط مصطلح (الباتافيزيقا) بالحقل المسرحي كما ارتباطه بالفلسفة ، إذ إنَّ مستوعباته الفلسفية رهينة التجربة الإبداعية الخلاَّقة التي توافر عليها الفن المسرحي الحديث ، فقد ارتبط هذا المفهوم " بأفكار المسرحي الفرنسي الفريد جاري Alfred jarry الذي ولد عام 1873 وتوفي عام 1907 الذي يعد (صاحب الثورة الأولى في المسرح والذي أسس الاتجاه الباتافيزيقي[*]ويعني به الوصول بالمسرح- كتجربة فنية- الى بعد ما وراء الطبيعة ، أي البحث عن الحقيقة الفنية فيما وراء الميتافيزيقا"[1]. لقد انطلق (جاري) في تقعيد هذا المفهوم من رؤية فلسفية أصبحت اللازمة الفكرية لفهم (الباتافيزيقا) ، إذ يرى " إنَّ منطقة الوعي الباتافيزيقية تتخطى العلوم الفيزيقية والميتافيزيقية ، وفيها تمثل كل ظاهرة وحادثة قانوناً قائماً بذاته . وهذا يعني أنه لا توجد قوانين جماعية ثابتة طبيعية أو أخلاقية أو جمالية - هناك فقط قوانين فردية تحكم الظواهر الفردية"[2]. مما يعني أنَّ جميع القوانين والنظريات التي ساهمت في تفسير الوجود على المستويين: الطبيعي وفوق الطبيعي ، هي قوانين قابلة للدحض والتفنيد طالما أنها لا تمتاز بخاصية استثنائية ، ومن ثم ، فهي وليدة اللحظة .

وفي هذا الصدد " يرى جاري أنَّ قوانين الفيزيقا - باعتبارها تستند الى معايير وليدة الملاحظة- عبارة عن علاقات بين حقائق عارضة تختزل في صورة استثناءات غير استثنائية ، ومن ثم لا تملك ميزة التفرد ، وهكذا فإنَّ هذه القوانين تعد في درجة أدنى (من الوجهة التخيلية) من القوانين التي تحكم الاستثناءات ، ولذا فإن الباتافيزيقا تتناول الخاص بدلاً من العام" [3]. إنَّ ما ذهب إليه (جاري) في فهمه للخاص متشعب المعاني ومتعدد المفاهيم - كما سيتضح ذلك في متن البحث- بيد أنَّ الصورة المثلى له تكمن فيما اصطلح عليه بـ(العلم اللَّدُني)[**]الذي لا يتأتى من المعرفة العلمية الخالصة ، قدر ما هو راشح من قصور العقل في تحقيق المعنى ،

---

[*] اجتمعت ثُلَّة من المتأثرين بألفريد جاري برئاسة (د . ي . ل . ساندو) بعد الحرب العالمية الثانية وأسسوا ما أسموه بـ(كلية الباتافيزيقا) التي أصبحت فيما بعد أكثر الحركات الفكرية في العالم الغربي إغراقاً في الغرابة وبُعداً عن المألوف ، وجعلوا لها تنظيماً مُعقَّداً ، وارسَوا لها قواعد ولوائح مُغرِقَة في العبثية ، وكان من بين الأعضاء المؤسسين: القصَّاص (ريمو كوينو) ، والشاعر (جاك بريفير) ، والرسام (جان دوبوفيه) ، والفنان (بوريس فيان ورينيه كلير) ، والكاتب المسرحي المعروف (يوجين يونسكو) . وقد اعترف هؤلاء المؤسسون بأنَّ علم (الباتافيزيقا) يصعب تعريفه ، بل إنَّ (روجر شاتوك) ، وكان من أعضائها البارزين ، قال: (من التناقض أنْ نحاول تعريف الباتافيزيقا من خلال أي شيء سوى الباتافيزيقا نفسها . الباتافيزيقا لا تُعرف إلا بنفسها) . ومضى (شاتوك) ليشبِّه إدراك كُنْه (الباتافيزيقا) بالنيرفانا في الفلسفة البوذية- أي لحظة التكشف الصوفي التي لا تُعرَف إلا عن طريق ذكر ما هي ليست عليه . ينظر: نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 100.

[1] محمود أبو دومه: تحولا المشهد المسرحي (القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب ، 2009) ، ص 49- 50

[2] المصدر نفسه ، ص 101 .

[3] كريستوفر إينز: المسرح الطليعي (من 1892حتى 1992) ، مصدر سابق ، ص 54 .

[**] يعتقد المتصوفة في العلم اللدني الذي يأتيهم من لدن الله سبحانه وتعالى ، دونما حاجة الى الوسائل المعترف بها طريقاً للمعرفة . لكن (جاري) يقصد في حديثه عن (العلم اللدني) التنويه بقصور العقل الانساني وعجزه عن إدراك الحقائق الكونية الجوهرية ، وهو من قبيل الاحتجاج على ما يعرف بعصر العقل .

ومن ثم فهو يمثل تمرداً على العقل وتعضيداً للخيال واللامعقول ، إذ نجد أنَّ (جاري) قد " أعلن تمرده في دفاعه عما يقوم فيه (الباتافيزيقي) من (علم لدُني) ، ذلك الدفاع الذي تعمد (جاري) أن يكون المراد منه غير واضح ، وألا يكون معبّراً عن شيء على الاطلاق . فالباتافيزيقا التي يُعرّفها بأنها (علم الحلول الخيالية ...) هي الاحتجاج الذي يعلنه (جاري) على سخافة الفكر وعدم جدواه "[1]. إنَّ هذه الفروض تمثل- ابتداءً- فحوى فلسفة (جاري) في (الحلول الخيالية) .

ومما تجدر الاشارة إليه أنَّ هذه الفلسفة شديدة التأثر بالفكر النيتشوي لا سيما أنَّ (جاري) كان " في المدرسة الثانوية يدرس على يد الاستاذ (بوردون) الذي كان يشرح لهم فلسفة (نيتشه) ولم تكن قد ترجمت بعد الى اللغة الفرنسية "[2]. وقد ساهمت هذه الفلسفة في بلورة رؤية خاصة للعالم في فكر (جاري) ، كالانعتاق الكوني من سلطة الميتافيزيقا واستبداله بفكرة خيالية تمثلت في (السوبرمان) ، فـ" فكرة نيتشه عن (السوبرمان) تعد فكرة خيالية تكشف عبثية الوضع الانساني كله ، فهي فكرة ينتفي معها الإحساس بالألم والعذاب ويتحول فيها الإنسان الى ترس في آلة المجتمع (...) الأمر الذي دعا جاري إلى ابتداع فلسفته الخاصة التي أسماها (الباتافيزيقا) ساخراً بها من كافة الفلسفات الميتافيزيقية من ناحية . ومعبراً من خلالها عن فوضوية الوضع الإنساني"[3]. ونجد هذا الاعتقاد لدى (جاري) بشكل واضح وصريح في مسرحيته " أوبو ملكاً فهي رمز للإنسانية المجنونة كما تؤكد ذلك (تيزون برون): (أوبو قوة - غاشمة . خالية من المشاعر، إنسان آلي حديث بمعنى الكلمة . ولعله رمز للقوة الخارقة التي تقود العالم بعد أنْ كفر الانسان بالعناية الالهية ، وأنكر الميتافيزيقيا والاخلاق ، وتنكر للحب . على هذا المفهوم اللاإنساني في الانسان واللامعقول في المجتمع ، ينغلق زمن المفاهيم الانسانية ، ويذهب الى غير رجعة عصر المعتقدات البشرية الذي كان قد حمل إلينا عبر قرون من التطور والتقدم معاني القداسة والعبقرية والبطولة والسوبرمان"[4]. ومن المفيد بالذكر أنَّ (الباتافيزيقا) تستبعد الحدس والعقل من فلسفتها وتسعى إلى تعضيد الخيال الذي يستبيح كل ما يمكن تصوره .

إذ إنَّ " جاري رأى في العقل قصوره في الوصول إلى الحقيقة وأنه يقف عند نقطة محدودة من المعرفة لا يستطيع أنْ يتجاوزها . ورأى أنَّ الحدس أداة ميتافيزيقية في يد فيلسوف من شأنها أن تصل إلى تصور ميتافيزيقي عن الحقيقة ، أي إنها تحاول هي الأخرى أن تصل الى وحدة تضم الأجزاء في ديمومتها . لذلك رأى (جاري) أن الحدس والعقل كلاهما مضلل وأن الخيال هو الأداة المعرفية التي ينبغي للفنان أن يتوسل بها عبر الباتافيزيقا التي يصفها بأنها (علم الحلول المتصورة أو الخيالية) ، فبالخيال يمكن للفنان أنْ يتخطى حدود العالمين الفيزيقي والميتافيزيقي ويصبح مجال الفنان مغايراً لمجال العالم ولمجال الفيلسوف"[5]. وإذا ما ذهبنا الى فلسفته للخيال نجد

ينظر: جوروج ولورث وآخرون: مسرح الاحتجاج والتناقض ، تر: عبد المنعم اسماعيل (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم ، 1979) ، هامش ص 25 .

[1] المصدر نفسه ، ص 25 .

[2] الفريد جاري: أوبو ملكاً ، تر: حماده ابراهيم (الكويت: وزارة الاعلام ، 1985) ، ص 21 .

[3] سيد خطاب: الباتافيزيقا فلسفة الحلول الخيالية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2021) ، ص 25- 26.

[4] الفريد جاري: أوبو ملكاً ، مصدر سابق ، ص 20 .

[5] الفريد جاري: أوبو ملكاً ، مصدر سابق ، ص 29- 30 .

أنَّ هذا الفهم مرهون بالتجاور اللامنطقي للمتناقضات ، فهذه الأخيرة تقف في موازاة مع بعضها لتشكيل صورة ذهنية موحدة لعالم جديدة يبعث على الدهشة ، فـ" تجاور المتناقضات ، وانعدام الروابط السببية المنطقية بينها من شأنه أن يفصح عن التكوين الشعري لصورة العالم من وجهة نظر الفنان الباتافيزيقي ، حيث يتم تكون عالم مفترض مفارق للعالم الواقعي تتكسر على حدوده قيود الزمان والمكان لتحل محلها قوانين الصورة الشعرية التي هي نتاج الخيال . وبذلك يصل الباتافيزيقي الى (القوانين التي تحكم العوارض والاستثناءات في الكون بحيث نكتشف العالم الذي يكمل عالمنا التقليدي) "[1]. وهو عالم غرائبي يتسم بالفرادة والتفكير الحر.

نفهم من ذلك أنَّ وظيفة الخيال عند (جاري) هي إذابة العناصر المتضادة لإعطائها مذاقاً جديداً وفكرة خلاقة ، فمهمته الحقيقية تنزع دوماً إلى التحليق اللانهائي لاكتشاف الحقيقة التي تقع وراء المألوف ، فـ"تحت لواء الباتافيزيقية - كما شرحها دعاتها بعد الحرب العالمية الثانية- تتساوى كل الاشياء ، وفي نطاق الأبدية ، أو اللا زمن ، يتساوى العلم والجهل ، والجاد والهزلي ، والمنطق والعبث ، حيث تنتفي السببية الحقيقية من كل شيء . ورغم تساوي الأشياء ، فمن الافضل للفنان أن يتجاهل المنطق " [2]. هذه هي القاعدة التي تبنَّاها الباتافيزيقيون في تحريرهم للخيال ضمن مفهوم التعارض والتضاد .

إنَّ تحديد مفهوم (الخيال) في فلسفة (جاري) يكشف بدوره عن سمة جمالية لـ(الحلول الخيالية) ، تكمن في (خلخلة العلاقة بين مسمى الشيء وطريقة توظيفه) ، فإذا كان العقل يعمل على تصنيف الأشياء ويضع عليها بعض البطاقات ، فـ " إنَّ الباتافيزيقي يقوم بانتزاع البطاقات التي تصنف الأشياء ، ليس بهدف إعادة ترتيبها في نسق جديد ، ولكن للبرهنة على أنَّ نتائج المنطق تقود الى اللامعنى (...) الأمر الذي يؤدي الى كسر التوازن لدى المتلقي الذي اعتاد على تصنيفات العقل مما يعيده الى لحظة براءته الأولى ، ودهشته أمام الوجود الذي لم يعد مصنفاً (...) إنَّ عملية نزع البطاقات هذه تحدث فوضى في المفاهيم المتعارف عليها وتحدث خلخلة بين مسمى الشيء وطريقة توظيفه ، فما المانع من أنَّ يمسك الملك صولجاناً عبارة عن فرشاة لتنظيف الحمام"[3]. إنَّ هذا الوصف نجده ماثلاً في مسرح (جاري) ولا سيما شخصية (أوبو الملك) التي يتمثل فيها كل ما هو غريب وغير منطقي ، انطلاقاً من فرضية مفادها " أنَّ تصوير الأشياء المفهومة لا يؤدي إلَّا الى زيادة إرهاق الذهن واعوجاج الذاكرة ، أما المشاهد الغريبة وغير المعقولة ، فتؤدي الى تدريب الذهن وتحفيزه وإلى إيقاظ الذاكرة وتنشيطها"[4]. ولا شك أنَّ اشتغال الكاتب على خلخلة العلاقة بين مسمى الشيء وطريقة توظيفه هو التطبيق العملي لفلسفة (الحلول الخيالية) التي تدعو الى التبسيط والعودة الى البدائية .

المبحث الثاني: التقنيات الفنية والدرامية للباتافيزيقا في مسرح ألفريد جاري

---

[1] سيد خطاب: الباتافيزيقا فلسفة الحلول الخيالية ، مصدر سابق ، ص 30- 31 .

[2] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 101 – 102 .

[3] سيد خطاب: الباتافيزيقا فلسفة الحلول الخيالية ، مصدر سابق ، ص 34- 35 .

[4] محمد حمدي ابراهيم: رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس ق .م حتى القرن العشرين (القاهرة: الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ، 2007) ، ص 292 .

إنَّ التأمل في مفهوم (الباتافيزيقا) يحيلنا الى نزعة (نكوصية) تبرز كنتوء ثقافي ناشز وسط عالم حضاري متطور، فـ" النكوص بالمعنى المحايد الذي يتضمن أي قلب في الاتجاه أو ارتداد الى أنواع سابقة "[1]. إنَّ المعنى الذي يحيل إليه (النكوص) يؤشر رصداً لتقنيات (الباتافيزيقا) بما ينطبق وفلسفة المصطلح ، وإذا ما أطلعنا على مصادر (الباتافيزيقا) نجد أنها حافلة بالأشكال الفنية الخالصة التي تنزع نحو البدائية ، إذ " يعد جاري من أوائل المرهّصين بالارتداد أو النكوص الذي هو سمة المسرح الحديث كُلِّه حيث التحول من التعاقب أو التطور نحو التعقيد الفني تمثلاً فيما انتهت إليه الواقعية والطبيعية إلى التطور نحو النكوص حيث أشكال الفن الخالص بكل بدائيتها"[2]. ويعد (جران جنيول: مسرح الترهيب) ، و (كوميديا الفن) ، و (المسرح الاليزابيثي) المصادر الرئيسة التي استقى منها (جاري) تقنياته .

فقد أراد " أنْ يعود الى ذلك المسرح الذي كان قد وصفه صراحة بأنه مسرح لا يرى أصحابه ضيراً في الاعتراف بأنَّه مسرح غير واقعي ، وهو المسرح الذي تمثل لآخر مرة في مسرحيات العصر الاليزابيثي وفي عصر (الكوميدية الفنية)" [3]. ويمكن أنْ نتلمس الأشكال الفنية الثلاثة من خلال ما ورد في " الرسالة التي يتكرر اقتباسها كثيراً ، والتي وجهها (جاري) في عام 1896 الى (لونيه بوي) [*] شارحاً وجهة نظره في الطريقة التي يريد أنْ يجري عليها إخراج مسرحية (الملك أوبو): (إذا كان في الامكان إخراج المسرحية على الوجه التالي) فسيكون هذا أمراً ممتعاً حقاً . تضع الشخصية الاولى ، شخصية (أوبو) قناعاً ، ويعلق في رقبته رأس حصان من الورق المقوى كما كانوا يفعلون في المسرح الانجليزي قديماً ، على أن يقتصر هذا على مشهدي الفروسية اللذين تظهر جميع التفصيلات الخاصة بهما في روح المسرحية التي أقصد أن تظهر على الطريقة (الجنيولية) Guignol "[4]. ولا شك أنَّ هذه المصادر كان لها دورٌ كبيرٌ في تشكيل فلسفة (الحلول الخيالية) .

فإذا ما ذهبنا الى مسرح الترهيب (الجران جنيول) نجد أنه يمثل التطبيق العملي لفلسفة (جاري) لما يحفل به من فوضى خلاَّقة تستمد فروضها من عالم الخيال ، فـ " لقد كانت الباتافيزيقا تمثل مرحلة قصوى من مراحل الفوضى الفلسفية ، ولكنها بالرغم من ذلك لم تكن فوضى تسعى إلى التدمير بل فوضى تدعو الى المرح والتسامح ، لكل فرد الحق في سلوكه الخاص ، لأنَّ كل فرد ظاهرة منفردة لا تخضع لقانون عام"[5]. هذا هو المبدأ الذي قالت به فلسفة (الحلول الخيالية) ، ولا شك أنَّ تقنية (العرائس) تمثل النموذج التصوري لهذه الرؤية ، فـ(جنيول) هو " مصطلح مشتق من اسم مسرح (جران جنيول) ، استعمل لوصف لون من المسرحيات القصيرة تدور كل واحدة منها في موقف مثير- اغتصاب أو قتل أو تكرار ظهور الأشباح - يستغل تماماً من حيث الرعب الممتع الذي قد

---

[1] توماس مونرو: التطور في الفنون وبعض نظريات أخرى في تاريخ الثقافة ، تر: محمد علي أبو درَّه وآخرون ، ج2 (القاهرة: شركة الأمل للطباعة والنشر، 2014) ، ص 299- 300 .

[2] سيد خطاب: الباتافيزيقا فلسفة الحلول الخيالية ، مصدر سابق ، ص 50 .

[3] جورج ولورث: مسرح الاحتجاج والتناقض ، مصدر سابق ، ص 27 .

[*] لونيه بو (1869- 1940): كاتب ومخرج مسرحي فرنسي أسس (مسر اللوفر) عام 1893، اتجه الى رؤية عصرية جديدة في الاخراج تصلح لمسرح القرن العشرين . ينظر: كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الاوربي (القاهرة: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2006) ، ص 556- 557.

[4] جورج ولورث : مسرح الاحتجاج والتناقض ، مصدر سابق ، ص 27- 28 .

[5] نهاد صليحة: المدارس المسرحية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1994) ، ص 122 .

يثيره في الجمهور، وكان (جنيول) أصلاً دمية في نوع فرنسي من عروض الدمى من قبيل عرض (بنتش) و (جودي)"[1]. ولا شك أنَّ استعارة (الدمية) لم تكن وقفاً عند حدود التقنية وحسب ، فهناك فلسفة خاصة يمتاز بها هذا الشكل الفني الخالص عند (جاري) .

فهو يرى " أنَّ العرائس باعتبارها كيانات غير ذاتية مصنوعة من الخشب أو الورق المقوى إنما تمتلك حياة خفية وكاملة ، والحقيقة التي تنطوي عليها تلك العرائس إنما تباغتنا في غفلة منا وتهز كياننا . إنَّ الايماءات والحركات الاولية لهذه العرائس بإمكانها أن تُعبِّر تعبيراً كاملاً عن المشاعر الانسانية (..) فلم يكن من قبيل المصادفة إذن أن يكون التصور المبدئي لمسرحية أبو ملكاً (1896) Ubu Roi هو اعتبارها مسرحية عرائس"[2]. فهذه المسرحية تستمد فلسفتها من الافعال الاستثنائية التي يمتاز بها (الانسان/الدمية) بوصفها ظاهرة منفردة لا تخضع إلى قانون عام ، فهي " مسرحة تقوم على الجمع التركيبي بين المتناقضات ، وتحرير الخيال من خلال المجاورة Juxtaposition بين عناصر الحياة اليومية بشكل غير مألوف ، ويتزامن مع ذلك طرح عالم بديل يصبح كل شيء فيه في دائرة الممكن"[3]. ومن البداهة أنَّ هذا العالم البديل يجد ملاذه في دمى (جاري) التي يغلب عليها الطابع الجروتسكي لما تحفل به من متناقضات شأنها إماطة اللثام عن الاقنعة التي يرتديها المجتمع وتعرية الواقع الاجتماعي الذي انتفض عليه الكاتب ، وهكذا تصبح الدمية الحل الخيالي لتحقيق هذه الرؤية ، فـ " الدمية إنما هي صورة متخيلة لما ينطبع في ذهن الفنان عن الشخصية وطبيعتها ، (إنها تعد قناعاً كاريكاتيرياً نمطياً يلخِّص أعمق الصفات الجروتسكية للشخصية التي تعبر عنها)"[4]. ولا يمثل الجروتسك هنا تعضيداً للسامي والرفيع إلى جانب القبيح- بحسب ما يذهب إليه الرومانسيون – قدر ما " يهدف في الاساس إلى ازالة القناع عن الكائنات والاشياء ليجعلها عارية ، لذا فإن كتابته الدراماتورجية تقوم على استراتيجية الإزعاج والخلخلة ، استراتيجية ترفض كل بناء تناغمي للحدث الدرامي لتعوضه بموقف أساسي غريب وخارق يخلق المشوَّه والمرعب والهزلي والمأساوي"[5]. وهي المقاصد التي كان يتوخاها (جاري) من الجنيول .

أما (كوميديا الفن) فقد آثر (جاري) أنَّ يستولد منها تقنيات لمسرحه دون الانزلاق في متاهات الضحك التقليدي ، إذ " (ليس للباتافيزيقية أي علاقة بالفكاهة بمعناها التقليدي أو بالجنون كما يُعرِّفه علم النفس . إنَّ الحياة لا معنى لها .. ومن المضحك أن نأخذها مأخذ الجد ، ولا يجب أن نأخذ مأخذ الجد سوى كل ما هو فكاهي ولا معقول)"[6]. بمعنى آخر أنَّ الجاد عند (جاري) هو كل ما ينضوي تحت مظلة اللامعقول ، والذي يدفع بدوره الى تحقيق الفكاهة ، ولا شك أنَّ اللامعقول هو حقيقة الإنسان المرعبة التي تتخفى وراء قناع الحياة الذي يرتديه . إنَّ هذه الرؤية التأويلية دفعت (جاري) الى أن يضع (القناع) كتقنية مسرحية في لائحة فلسفته بوصفه الحل الخيالي للكشف عن حقيقة الإنسان الزائفة ، وكان أفضل تمثيل لذلك هو (الأقنعة) التي تمتاز بتحقيق " الشعور بالفنتازيا المجانية

---

[1] جون رسل تيلر: الموسوعة المسرحية ، ج1 ، مصدر سابق ، ص 233 .

[2] كريستوفر إينز: المسرح الطليعي (من 1892حتى 1992) ، مصدر سابق ، ص 46- 47 .

[3] المصدر نفسه ، ص 54 – 55 .

[4] سيد خطاب: الباتافيزيقا فلسفة الحلول الخيالية ، مصدر سابق ، ص 59- 60 .

[5] حسن المنيعي: المسرح الحديث (اشراقات واختيارات) (المغرب: منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة ، 2009) ، ص 66 .

[6] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص 102- 103 .

للمجموع"[1]. إنَّ توظيف (جاري) للقناع يعني الارتداد (النكوص) الى الأشكال الفنية القديمة التي تكشف عن الوجه الجمعي للمجتمع المُسنَّن ، فـ " القناع في مسرح الأسرار يترجم تصوراً معيناً عن مجتمع مُسنَّن تخلق فيه أشكال التقنع كوسيلة لخرق النظام القائم والإيديولوجيا السائدة في الأقل عن طريق الاستيهام . لذا فالمسخ المجسد عبر هجانة القناع الشيطاني ما هو في الحقيقة ، إلا تمثيل استعاري للسخرية من مجتمع تراتبي ، وضرب للصورة الموحدة للجسد الاجتماعي"[2]. وفقاً لهذه الرؤية فلا يخالجنا الشك من أن يكون (الارلكان) في كوميديا الفن الصورة المثلى لهذا القناع ، وما أفاد به (جاري) من قناع (ديلارتي) هو تقصي الآخر المطمور داخل النفس البشرية ، فهو التصور الرمزي لتلاقي المتناقضات في الشخصية الانسانية ، وقد أشار إلى ذلك في نسخة الإرشادات التي تخص (القناع) ، إذ يقول: " أجمل ما في عدد كبير من المشاهد هو خلو القناع الواحد من التعبير، سواء أفضى إلينا بكلمات مضحكة أم أفضى إلينا بكلمات جادة ، ولا يمكن أن يقارن هذا إلا بمعدنية الهيكل المختفي تحت اللحوم الحيوانية"[3]. على وفق هذا الفهم أصبح (القناع) التجلي الأمثل لثنائية (إنسان/حيوان) الحالَّة في الذات الانسانية بشكل خاص ، والمجتمع بصورة عامة ، وهو حل خيالي لا يجد تموضعه إلا في عالم مغاير لا معقول يندرج في لائحة الخاص أو (الاستثنائي) .

أما (المسرح الانكليزي) فإنَّ محاولة تقصي مناطق اشتغال (جاري) على وفق تقنياته الفنية تقتضي مراجعة أحد مقولاته في (الباتافيزيقا) ، إذ يقول: " الباتافيزيقا فرع من العلوم اكتشفناه وكانت هناك حاجة مُلحَّة له . كانت الباتافيزيقا هي (علم الحلول الخيالية) الذي يعالج (القوانين التي تضبط الاستثناءات) ويكتشف (عالم ما وراء الميتافيزيق)"[4]. إنَّ هذا النص كثيراً ما ورد بطروحات مختلفة في متن البحث ، بيد أنَّ أهميته تكمن هنا في أنه يخبِّئ مرجعاً فكرياً وفنياً بين ثناياه ، ويمثل هذا المرجع البوتقة الأساس التي بلور فيها (جاري) رؤاه الفلسفية لـ(الحلول الخيالية) ، فـ " لكي ينتقد ما في هذا العالم بقسوة ، قدَّم جاري نفسه كأحد ضحايا العالم العبثي ، وقد ظل يعمل في هذا (العلم الكوني) من عام 1894 حتى 1898 محاولاً ادخاله في روايته (سيرة الدكتور فوسترول الباتافيزيقي) وهي عبارة عن وصف لرحلة رمزية ينتقل فيها من جزيرة رمزية إلى أخرى عبر المنطقة التي اختار لها اسم (ETHERNTTY) على نحو ملائم"[5]. التي يقصد بها الأبدية .

إنَّ عنوان الرواية والخلاصة التي وردت عنها في النص الآنف الذكر مستلَّة من العصر الاليزابيثي ، ولا سيما أدب الكاتب " كرستوفر مارلو الذي أبدع مسرحية (دكتور فاوست)"[6]. وما أفاد به (جاري) من هذه المسرحية

---

[1] ماري- كلود كانوفا: الكوميديا ، تر: علاء شطنان التميمي (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 2006) ، ص 68 .

[2] حسن يوسفي: المسرح والانثروبولوجيا (الدار البيضاء: دار الثقافة مؤسسة للنشر والتوزيع ، ب ت) ، ص 19

[3] أوديت أصلان: موسوعة فن المسرح ، تر: سامية أحمد أسعد ، ج2 (بيروت: ايف للطباعة والنشر، 1963) ، ص 645 .

[4] ج. ل . ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، تر: محمد جمول (دمشق: مطابع وزارة الثقافة ، 1995) ، ص 263.

[5] ج. ل . ستيان: الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، مصدر سابق ، ص 263- 264 .

[6] فايز ترحيبنى: الدراما ومذاهب الأدب (بيروت: المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع ، 1988) ، ص 108 .

فلسفتها الخيالية التي تتخطى حدود العالمين الفيزيقي والميتافيزيقي لتقدم عالماً متضاداً تتكسر على حدوده جميع القوانين العلمية ، والتصورات الميتافيزقية المحضة ، فلقد " كانت الباتافيزيقا هي أقصى رد ضد العلوم الطبيعية أو الفيزيائية ونوع الوعي بالحقيقة الذي خلقته تلك العلوم"[1]. وتعد روايته (سيرة الدكتور فوسترول الباتافيزيقي) هي بمثابة الثورة على القوانين الطبيعية الثابتة لما تحفل به من خيال جامح ، فإذا ما ذهبنا إلى مسرحية (الدكتور فاوست) نجد فيها " بنية (الأسرار) المنفلتة من التحديد الزماني والمكاني ، وتدخل الغيبيات بالواقع الطبيعي وإدراج المهزلة والتهريج بين المحطات المأساوية واللاهوتية . إنَّ فاوستس بطل عصري في زمن غابر، عقله متقدم في مجتمع متخلف ، يختبر رؤية تحريرية بأدوات بالية (السحر، الشعوذة ، استحضار الأرواح) فيرتطم بحدودها ، يخدع نفسه باعتقاده أنَّ خدعة الآخرين تجعله مقتدراً "[2]. لقد استعار (جاري) في مسرحه هذا الشكل من الفن الذي يعتمد فلسفة تداخل الاضداد بين العوالم الفيزيقية والميتافيزيقية ، وانتفاء السببية ليصبح كل شيء غير منطقي ولا معقول مؤكداً ذلك بالقول : " إنَّ الباتافيزيقا تقوم على مبدأ هوية الأضداد ، كما تنظر الى الشكل الخارجي باعتباره يمثل الجوهر وذلك بشكل رمزي فعلي ، وهكذا تصبح الباتافيزيقا طريقة لتوصيف عالم بديل يمكن - بل ويجب - تخيله كبديل للعالم التقليدي"[3]. وفي تقديمه لمسرحية (أوبو ملكاً) يضعنا الكاتب- تقنياً- أمام عالم خيالي متضاد تنتفي فيه جميع القوانين الطبيعة ليصبح اللاوعي هو منطقة الخاص التي يتحرر فيها العقل من قيود المنطق والمعقول ، إذ " يقول جاري: تماماً كما يمكن أنْ نجعل أحداث مسرحية ما تدور في اللازمان وذلك بأنْ نجعل الناس- مثلاً- يستخدمون المسدسات في سنة ألف أو نحو ذلك ، فإنك سوف ترى أبواباً تفتح على سهول تغطيها الثلوج تحت سماوات زرقاء . كما سترى أرفف مدافئ تعلوها ساعات تتأرجح لتنفتح على طرقات ، وأشجار نخيل تنمو بجانب الفراش وذلك حتى يمكن للفيلة الرابضة فوق أرفف الكتب أن تتغذى عليها"[4]. ويعد هذا التصور اللامنطقي هو النسخة المعدَّلة والأكثر جرأة للعالم المتخيل الذي قدَّمه لنا (مارلو) في مسرحيته (الدكتور فاوست) .

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

1. تُعرَّف الباتافيزيقا بأنها علم الحلول المتصورة أو الخيالية والقوانين التي تحكم العوارض والاستثناءات ، وتتجاور فيها المتناقضات لتشكل صورة ذهنية موحدة لعالم غريب يبعث على الدهشة .
2. تنطلق (الباتافيزيقا) من رؤية مفادها أنَّ لكلِّ ظاهرة قانوناً قائماً بذاته ولا توجد قوانين ثابتة طبيعية أو أخلاقية أو جمالية ، هناك فقط قوانين فردية تحكم الظواهر الفردية .
3. ترتكز الباتافيزيقا على مبدأ تساوي الأضداد وانعدام الروابط السببية بينها لتحل محلها قوانين الصورة الشعرية الراشحة من الخيال الذي تتكسر فيه قيود الزمكانية .
4. يعتمد الخيال في المسرح الباتافيزيقي على خلخلة العلاقة بين مسمى الشيء وطريقة توظيفه ، وإعادة تصنيف الأشياء في نسق جديد يكسر التوازن لدى المتلقي مما يعيده إلى لحظة براءته الأولى ودهشته أمام الوجود الذي لم يعد مصنفاً .

---

[1] نهاد صليحة: المدارس المسرحية ، مصدر سابق ، ص 120- 121 .

[2] روجيه عسَّاف: سيرة المسرح أعلام وأعمال ، ج3 ، (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع ، 2010) ، ص 271 .

[3] كريستوفر إينز: المسرح الطليعي (من 1892حتى 1992) ، مصدر سابق ، ص 54 .

[4] كريستوفر إينز: المسرح الطليعي (من 1892حتى 1992) ، مصدر سابق ، ص 54 - 55 .

5. تمثل الشخصية الباتافيزيقية الصورة المثلى اللاإنساني في الإنسان واللامعقول في المجتمع ، ورمز الفوضى واللانظام ، والتنكر للعناية الإلهية والميتافيزيقيا والاخلاق والحب .
6. يبتغي الغريب واللامنطقي في المسرح الباتافيزيقي تدريب الذهن وتحفيزه وإيقاظ الذاكرة وتنشيطها .
7. يمتح المسرح الباتافيزيقي من الأشكال الفنية الخالصة التي تخضع لفلسفة (النكوص) حيث القلب في الاتجاه أو الارتداد الى أنواع سابقة .
8. يستوحي المسرح الباتافيزيقي ثيمات من قبيل: (اغتصاب . قتل . ظهور أشباح) ويستولد تقنيات أداء رديئة تثير الرعب الممتع لدى المتلقي .
9. يلخِّص القناع أعمق الصفات الجروتسكية للشخصية التي يعبر عنها ، ويقوم على استراتيجية الإزعاج وخلخلة البناء التناغمي للحدث الدرامي واستبداله بموقف أساسي غريب وخارق يخلق المشوَّه والمرعب والهزلي والمأساوي .
10. تعتمد تقنية الضحك في المسرح الباتافيزيقي على استحضار المواقف اليومية الجادة غير المعقولة التي تثير الفكاهة لدى المتلقي .

الفصل الثالث (الإطار الإجرائي)

أولاً: عينة البحث

شملت عينة البحث عرض مسرحية (The Home)[*]وقد تم اختيارها بالطريقة القصدية واتخاذها أنموذجاً في التحليل ، كون العرض المسرحي حفل بجماليات وافرة لـ(الباتافيزيقا) أتاحت فرصة كبيرة لخوض عملية التحليل بفعالية ، فضلاً عن توفر قرص (cd) ، وقد مكَّن ذلك الباحث من مشاهدة العرض بدقة عالية .

ثانياً: أداة البحث

اعتمد الباحث على ما تمت الإشارة إليه في الإطار النظري من مؤشرات لتكون أداة في تحليل العينة .

ثالثاً: منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل العينة تبعاً لما تمليه عليه طبيعة البحث الحالي .

رابعاً: تحليل العينة: مسرحية (The Home)

تأليف: علي عبد النبي الزيدي

سيناريو وإخراج: غانم حميد

ثيمة المسرحية

ترتكز ثيمة المسرحية على حادثة الاجتياح المأساوية لقوى الظلام التي شهدها العراق عام (2014) ، وتداعياتها على المجتمع العراقي التي شملت صوراً شتى: الموت المجاني ، الاغتصاب بأعتى أشكاله السمجة ، التهجير، طمس الهوية الثقافية ، تذويت الذات ، ورغم أنَّ حبكة المسرحية قد سُبِكَت على وفق هذه الموضوعة في

---

[*] قُدِّمَت مسرحية (The Home) ضمن عروض مهرجان العراق الوطني للمسرح ، في دورته الأولى ، دورة الفنان الراحل (سامي عبد الحميد) ، مساء يوم (الجمعة) الموافق 2021/8/6 ، على قاعة مسرح النجاح ، الساعة السادسة والنصف . المسرحية من تأليف (علي عبد النبي الزيدي) ، وسيناريو العرض والإخراج (غانم حميد) ، وتمثيل: (محمد هاشم . هناء محمد . بيداء رشيد . مظفر الطيب . محمود شنيشل) .

النص الجنين (النص الأدبي) ، إلا أنَّ سيناريو العرض قد شهد انشطارات واسعة في الثيمة الأصل أحدثت خلخلة في عملية التلقي ، لكنها خلخلة مُنظَّمة تقوم على استفزاز المتلقي وشحذ مخيلته وإلزامه بإعادة تصنيف الأشياء ورصفها بما يتواشج والرسائل المشفرة التي بثتها المنظومة الصوتية والحركية على خشبة المسرح.

ينطلق الحدث الدرامي من داخل البيت وهو استعارة مجازية للوطن ، إذ يواجه سكانه ، وهم: (الزوج . الزوجة . الأم) خطر الموت المحدق بهم إذا ما استباح الدخيل حرمة البيت وعاث فساداً فيه ، وتبدأ الأزمة بالتشكل إثر اكتشاف العائلة (طاقية الخفاء السحرية) التي ورثها الزوج عن جده ، لتصبح الطاقية المحفِّز الرئيس لتطور الصراع بين الأطراف الثلاثة ، فكل واحد منهم يسعى إلى الاستئثار بها ليدفع عن نفسه خطر الموت/الاغتصاب ، لاسيما أنَّ البيت تسكنه امرأتان والحفاظ على شرفهن أمر لا مناص منه ، بيد أنَّ الزوج يجترح فلسفة لا تلتقي والمنطق بشيء تقتضي التنازل عن شرفه إذا ما اغتصبت أمه وزوجته في مقابل الحفاظ على حياته ، وتنتهي المسرحية باكتشاف العائلة أنَّ الطاقية قد فقدت قوتها السحرية ولم تعد صالحة للتخفي ، وإذ هم كذلك ، أصبح لا بد من مواجهة خطر الدخيل بقوة العقل والسلاح .

تأسس العرض المسرحي على فلسفة (الحلول الخيالية) التي تتخطى عالم الواقع والما وراء ، فابتداء يجترح النص الدرامي تصوراً لحل خيالي تدور حوله الأحداث ، حيث الطاقية السحرية التي صار على العائلة أنْ تتشبث بقواها بعد انهيار القوى العقلية وأسس التفكير التي يسترشد بها المرء إذا ما طاله الخطر، وتعد هذه إحدى زوايا العرض ، بيد أنَّ المخرج يكسر أفق التوقع بتقنيات أداء صوت/حركي تفتح مغاليق النص الدرامي وتؤسس للمفهوم بشفرات لسانية تشي بعالم مفارق تحكمه العوارض والاستثناءات وتتجاور فيه الأضداد لتشكل صورة ذهنية موحدة لعالم غريب غير معقول يبعث على الدهشة ، ويتأتى ذلك على مستوى الشخصيات ، أولاً ، والبنى الفكرية المنزاحة إليها ، ولا سيما شخصية الزوج ، فهذا الأخير لا ينفك يعاني صراعاً بين الحفاظ على حياته التي يهددها (الآخر) الدخيل ، وبين الحفاظ على شرفه بألَّا يُغتصب ، وهي إحالة لفلسفة المقدس والمدنس التي تجسدت على خشبة المسرح بأداء حركي مشفَّر يختزل التاريخ الدموي للبلد ، والخيانات التي توالت عليه من أبنائه العاقِين ، ويمثل (الزوج) المعادل الموضوعي للابن العاق للوطن المؤنسَن بشخصية (الأم) داخل منظومة العلاقات بين الشخصيات الثلاثة ، فهو يسعى إلى الاستئثار بحياته والعيش بخذلان الشرف إذا ما صار الموت أمراً محدقاً ، وهو إشارة إلى تعضيد المدنس والزهد بالمقدس الماثل بـ(الأم) الكونية ، وكون المدنس هو الغريب والخارج عن المألوف الذي لا يجد له ملاذاً في الذاكرة الجمعية ، فهو يعد أحد رهانات (الباتافيزيقا) ، فهذه الفلسفة تنطلق من فكرة أنَّ لكلِّ ظاهرة وحادثة قانوناً قائماً بذاته ولا توجد قوانين جماعية ثابتة طبيعية أو أخلاقية أو جمالية ، هناك فقط قوانين فردية تحكم الظواهر الفردية ، ولا شك أن اعتناق البطل (الزوج) هذه الفكرة الشائهة والاحتكام إليها في سَن قانون خاص لا ينتمي الى القوانين والأعراف القارَّة التي جبلت عليها الإنسانية يعد أنموذجاً حياً لهذه الفلسفة .

إنَّ احتفاء العرض المسرحي بهذه الفرضية هو ابتكار جديد لخطاب ورؤية فلسفية لواقع غريب خارج عن المألوف ، يتخطى الأنظمة الاجتماعية والفكرية والجمالية التي توافرت عليها الإنسانية ، ففي خضم هذا الواقع تتلاشى المسافة البينية بين الأضداد وتنعدم الروابط السببية المنطقية بينها لتحل محلها قوانين الصورة الشعرية الراشحة من الخيال ، بمعنى آخر هدم المعيارية المثالية للجميل والسامي ليصبح هو والقبيح على حد سواء ، فيتساوى (العلم والجهل ، الجاد والهزلي ، المنطق والعبث) وتدخل هذه الأضداد وما هي على شاكلتها في لائحة المُلتبس ، إذ يتكون عالم افتراضي تتكسر على حدوده قيود الزمان والمكان في نطاق الأبدية أو اللازمن ، ولا شك أنَّ وحدة التشكيل البصري التي تأسس عليها العرض كان لها الدور الأمثل في بث هذه الرسائل ، فقد امتازت

السينوغرافيا بالدينامية والانعتاق من أسر العلامة المحنَّطة ، فلم يعد البيت فضاءً ساكناً طالما أنه ملاذٌ للدخلاء ، وإذ هو كذلك نجد أنَّ المخرج يستثمر تقنية كسر الإيهام ، إذ تدخل شخصيات صامتة بين الحين والآخر تعمل على تغيير وجهة البيت ، فتارة تكون الباب في الجانب الشرقي ، وتارة أخرى في الجانب الغربي ، ثم الشمال ، ثم الجنوب ، وهي علامة دالة على تذويت الذات والمجتمع ليصبح الأخير قابعاً تحت وصاية الآخر الدخيل ولا يملك سوى أنْ يكون قطيعاً تابعاً للسلطة (البطريركية) المؤنسة بشخصية الضابط العسكري المتحدر من النظام البائد ، الذي يؤدي دوره الممثل (مظفر الطبيب) ، إذ يدخل في المشهد الاستهلالي الى البيت دون استئذان ويوقظ الموتى النائمين في توابيتهم ليسألهم الواحد تلو الآخر السؤال الآتي: (شلونَه الوضع هسه .. مو أحسن ؟) . وتأتي الإجابات متباينة بين التأييد وعدمه ، على الرغم من أنَّ سكان الدار هم عائلة واحدة ويتحدرون من دم واحد ، بيد أنَّ الثقافة المضادة قد لوثت المعرفة البريئة وألْبست الحق بالباطل ، فلم يعد (الشرف) مثال الجمال إذا ما صار عصا في طريق الخلاص من ربقة الموت . ولم تعد للقِبْلة وِجْهة معلومة إذا ما أصبحت غير فاعلة في تحقيق الاتصال الروحي مع (الله) سبحانه وتعالى والشعور بالعناية الالهية ، وإذن فلا ضير أنْ تكون (القِبْلة) في الشمال تارة ، وفي الجنوب تارة أخرى ، والشرق أو الغرب تارة ثالثة ، إذ يقول (الزوج): (القبلة وين .. يمعودين وين القبلة .. متخلُّون شي بمكانه) .

ولمَّا كان العالم الافتراضي الذي تعيشه الشخصيات هو صورة مصغرة للواقع اللا منطقي واللامعقول ، فقد ساهم ذلك إلى حد كبير في استعارة كل ما من شأنه أنْ يخلخل العلاقة بين مسمى الشيء وطريقة توظيفه ، وإعادة تصنيف الأشياء في نسق جديد يكسر التوازن لدى المتلقي مما يعيده الى لحظة براءته الأولى ودهشته أمام الوجود الذي لم يعد مصنفاً ، وتعد هذه التقنية حجر الزاوية في فلسفة (الحلول الخيالية) وعصا الإخراج في هذا العرض ، إذ يعمد المخرج إلى نسف العلاقة العُرفية بين العباءة والشرف الراسبة في الوعي الجمعي ، ويعيد إنتاجها ضمن معطيات فكرية أخرى ذات طابع عبثي ، ففي مشهد رقص (الزوج) على أنغام موسيقى الغجر يخطف عباءة زوجته ويشدها على وسطه لتصبح جزءاً مكملاً لبذلة الرقص المتصورة خيالياً على جسده ، فتنزل الزوجة من برجها العاجي ، وإذ هو كذلك يحدث خلاف بينهما ينتهي بعراك جسدي يتبادل فيه الاثنان الضربات بالأحذية فتتحول الأخيرة إلى أداة لطمس الذكورة وإنزالها من برجها العاجي لتصبح في منطقة الهامش ، بينما تتصدر الأنوثة سلطة المركز، وإذ هم كذلك يستدرك الزوج مكانته فيثأر لفحولته بالقصاص من الزوجة بالركل والضرب لينتهي المشهد بالإعلان عن طاقية السَّلَف .

إنَّ التصور الذهني للبعد الاجتماعي الذي توافرت عليه الشخصيتان (الزوج/الزوجة) يشي بانهيار الأسس الفكرية والقيم السامية العليا للاثنيات التي تعرضت إلى طمس الهوية الثقافية من قبل الآخر، ومن ثم ، فهي تمثل الصورة المنعكسة لأثر الدخيل الحاضر/الغائب في نص العرض ، والذي تمت الإشارة إليه بالموسيقى الغجرية الصاخبة التي تخدش الأسماع ، فكل آلة منها تفصح عن تمثُّل للانساني في الإنسان واللامعقول في المجتمع ، والفوضى واللانظام ، والتنكر للعناية الإلهية والأخلاق والحب ، إذ لا شيء يبعث على الاطمئنان طالما أنَّ الطبول تقرع على الدوام ، فهي إيذان بالشؤم وإعلان الفوضى والدمار ووأد الإنسانية على يد الإنسان ذاته.

ومن الجدير بالذكر أنَّ مقتضيات هذا اللون من المسرح العودة إلى الأشكال الفنية الخالصة التي تلتزم فلسفة (النكوص) حيث القلب في الاتجاه أو الارتداد الى أنواع سابقة ، وشأن ذلك تحفيز ذهن المتلقي وإيقاظ ذاكرته وتنشيطها من خلال ما تحدثه من صدمة لديه ، إذ لم يعد لهذه الأشكال الفنية حضور واضح في مسرحنا اليوم ، ولا سيما مسرح الترهيب الذي يسترشد بتقنيات أداء رديئة ، كـ(الفحش في الحركة وبذاءة الكلمة والإشارة) التي تثير

الرعب الممتع لدى المتلقي ، وتعد هذه من تقنيات (الباتافيزيقا) ، وقد استعار عرض (THE HOME) الكثير من الجمل البذيئة والكلمات غير الأخلاقية والأفعال المشينة التي تتعارض وثقافة المجتمع المحافظ ، لا لغرض تعضيد هذا اللون من الفن المسرحي أو التثقيف للمسرح الهابط قدر ما يحاول هذا العرض وضع المتلقي أمام مرآته وتعريته من القناع الزائف الذي يرتديه طالما أنَّ هذه الظاهرة متحققة الوجود في الواقع اليومي الذي يعيشه المجتمع المعاصر، وهي الحقيقة الجادة غير المعقولة التي تثير الفكاهة لدى المتلقي لحظة اكتشاف ذاته المختبئة وراءها ، فيحاول أنْ يعيد أسس البناء الأخلاقي الذي أصابه الصدع والتكلس في زمن العولمة والثقافة المضادة القادمة من الخارج ، وقد أشار المخرج إلى هذه الشفرة بمجسَّم عملاق لجمجمة معلَّقة وسط البيت تبدأ بغزو المكان بعد أن يغادر سكانه ، وهي علامة دالة على استشراء القبح في البيت – الوطن – المجتمع – المؤسسة مما يقتضي التطهير.

ويعد القناع أيضاً أحد تقنيات الفن الخالص التي استعارها المخرج لتشكيل منظومة العرض ، بيد أنَّه لم يقدم كما عهدناه في الأشكال الفنية القديمة ، كما هو الحال مع (كوميديا الفن) ، وإنما صورة مستخلصة من فلسفة القناع ، فهو يلخِّص أعمق الصفات الجروتسكية للشخصية التي يعبر عنها ، ويقوم على استراتيجية الإزعاج وخلخلة البناء التناغمي للحدث الدرامي واستبداله بموقف أساسي غريب وخارق يخلق المشوَّه والمرعب والهزلي والمأساوي . إنَّ تنفيذ هذه التقنية بأبعادها الفلسفية تجاوزَ مهارة التمثيل التي تقتضي التقمص والإيهام ، إلى فن اللعب بالأدوار الذي أنيطت مهَمَّة أدائه الى الممثل (مظفر الطيب) ، فهو لا ينفك يلعب عدة أدوار خلال العرض ، إذ يمثل كل دور قناعاً خاصاً به ، فتارة يظهر بقناع الدكتاتورية التي تزعم (البطريركية) في زمن النظام البائد والأب الراعي لمصالح الشعب الميت /الحي ، بارتدائه الزي العسكري السائد في تلك الحقبة المظلمة ، وتارة أخرى يؤدي قناع (الدخيل) في مرحلة ما بعد التغيير، بارتدائه البنطلون المزركش القصير، وسماعات الأذن التي تُسمَع منها الموسيقى الصاخبة مع أداء راقص يعبر عن ثقافة سمجة لا تلتقي والمزاج العراقي ، وتارة ثالثة يؤدي القناع البرلماني بارتدائه البذلة الرسمية واستخدام العرض الزائف الذي يبشر بالخلاص من ربقة العبودية ، بيد أنه يغادر البيت /الوطن عندما تقرر العائلة مواجهة الخطر بذاتها ، فيتكشف لنا المسخ المختبئ تحت بطانة البذلة البرلمانية ، فالمسخ المجسد هنا ، عبر هجانة القناع الشيطاني ، ما هو في الحقيقة إلا تمثيل استعاري للسخرية من مجتمع تراتبي ، وضرب للصورة الموحدة للجسد الاجتماعي ، على وفق هذه الرؤية يمثل القناع بأدواره المختلفة صورة حية عن مجتمع مُسنَّن تُخلَق فيه أشكال التقنع كوسيلة لخرق النظام القائم والإيديولوجيا السائدة عن طريق الاستيهام .

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

أولاً: النتائج

1. ساهمت ثيمات من قبيل: (الموت المجاني ، الاغتصاب ، التهجير، طمس الهوية الثقافية ، التذويت) ، في خلخلة عملية التلقي بأسلوب مُنظَّم يقوم على استفزاز العقل وإلزامه بإعادة تصنيف الوجود ضمن نطاق اللامنطق والعبث .
2. قدم العرض المسرحي تصوراً ذهنياً لـ(الحلول الخيالية) مفارقاً لعالم الواقع والما وراء ضمن اشتغاله على فلسفة (الطاقية) .
3. جسدت فلسفة الزهد بالشرف لدى (الزوج) انزياحاً عن المعيارية المثالية في تمثلها للقوانين العارضة والاستثناءات الفردية ، حيث الغريب واللامعقول .

4. حققت سينوغرافيا (البيت) المتحركة رؤية جمالية لفلسفة ائتلاف الأضداد وانعدام الروابط السببية ، وتمييع الزمكانية في نطاق الأبدية أو اللازمن .
5. قدَّم التوظيف الدلالي لـ(العباءة ، الحذاء) فلسفة باتافيزيقية قائمة على مبدأ خلخلة العلاقة بين مسمى الشيء وطريقة توظيفه .
6. اختزلت العلامة السمعية (موسيقى الغجر) سردية اللاإنساني في الإنسان والفوضى واللانظام .
7. وظَّف العرض المسرحي تقنيات أداء صوت/حركية صادمة تلتزم فلسفة (النكوص) حيث الارتداد الى أنواع فنية سابقة من قبيل (مسرح الترهيب) .
8. أبدع قناع (الدكتاتور، الدخيل ، البرلماني) استراتيجية إزعاج وخلخلة في البناء التناغمي للعرض المسرحي قائمة على استيلاد المشوَّه والمرعب والهزلي والمأساوي .

ثانياً: الاستنتاجات

1. إنَّ القار والثابت هو ارتهان الفن المسرحي- كما الفنون الأخرى- لثقافة العصر، وطالما أنَّ الثقافة في العموم يتخللها الشائه والرديء كما السامي والرفيع ، فالحاجة إلى هذا اللون من المسرح تظل رهينة الواقع الثقافي لمسائلته وتغيير مساره .
2. رغم أنَّ الفن المسرحي العراقي يعبر عن الهوية الثقافية لمجتمع محافظ غير مسنَّن ، ومتماثل مع النظم الفكرية والجمالية اللازبة في وعيه الجمعي ، بيد أنَّ الثقافة المضادة ساهمت في خرق جماليات المعرفة وتسنينها ، وقد انعكس ذلك بشكل كبير على عملية التلقي للخطاب المسرحي العراقي التي أصيبت بنوع من الشلل الفكري .
3. امتاز الفن المسرحي العراقي بنأيه عن المألوف في صناعة المسرحية والاحتفاء بالمغاير واللا مألوف ، وهو المسرح المضاد للدراما الأرسطية .

ثالثاً: المقترحات

يقترح الباحث دراسة (تجليات الباتافيزيقا في مسرح ما بعد الحداثة)

رابعاً: التوصيات

يوصي الباحث بترجمة رواية (سيرة الدكتور فوسترول الباتافيزيقي) لمؤلفها ألفريد جاري .

المصادر

أولاً: المعاجم

1. أصلان ، أوديت . موسوعة فن المسرح ، تر: سامية أحمد أسعد ، ج2 ، (بيروت: ايف للطباعة والنشر، 1963) .
2. تيلر ، جون رسل . الموسوعة المسرحية ، تر: سمير عبد الرحيم ، ج 1 ، (بغداد: دار الحرية للطباعة ، 1990) .
3. صليبا ، جميل . المعجم الفلسفي ، ج1، (قم: منشورات ذوي القربى ، 1385هـ) .

ثانياً: الكتب:-

4. ابراهيم ، محمد حمدي . رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس ق .م حتى القرن العشرين ، (القاهرة: الدار الدولية للاستثمارات الثقافية ، 2007) .

5. أبو دومه ، محمود . تحولا المشهد المسرحي ، (القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب ، 2009) .
6. إينز ، كريستوفر. المسرح الطليعي ، (من 1892حتى 1992) ، تر: سامح فكري (القاهرة: مركز اللغات والترجمة ، 1994) .
7. بنعبد العالي ، محمد سبيلا وعبد السلام . ما بعد الحداثة - سلسلة دفاتر فلسفية . نصوص مختارة ، (المغرب: دار توبقال للنشر والتوزيع ، 2007) .
8. ترحيينى ، فايز. الدراما ومذاهب الأدب ، (بيروت: المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع ، 1988) .
9. الجابري ، محمد عابد . تطور الفكر الرياضي والعقلانية المعاصرة ، (بيروت: دار الطليعة ، ١٩٨٢) .
10. خطاب ، سيد . الباتافيزيقا فلسفة الحلول الخيالية ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2021) .
11. دونسيل ، جي . ف . علم النفس الفلسفي ، تر: سعيد أحمد الحكيم ، (بغداد: دار الحرية للطباعة ، 1986) .
12. ستيان ، ج. ل . الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق ، تر: محمد جمول ، (دمشق: مطابع وزارة الثقافة ، 1995) .
13. سرمك ، حامد . فلسفة الفن والجمال - الابداع والمعرفة الجمالية ، (بيروت: دار الهادي للطباعة والنشر، 2009) .
14. صليحة ، نهاد . التيارات المسرحية المعاصرة ، (القاهرة: هلا للنشر والتوزيع ، 2001).
15. ـــــــــــ . المدارس المسرحية ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1994) .
16. عسَّاف ، روجيه . سيرة المسرح أعلام وأعمال ، ج3 ، (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع ، 2010) .
17. عيد ، كمال الدين . أعلام ومصطلحات المسرح الاوربي ، (القاهرة: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، 2006) .
18. كلود كانوفا ، ماري . الكوميديا ، تر: علاء شطنان التميمي ، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة ، 2006) .
19. المنيعي ، حسن . المسرح الحديث (اشراقات واختيارات) ، (المغرب: منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة ، 2009) .
20. مونرو ، توماس . التطور في الفنون وبعض نظريات أخرى في تاريخ الثقافة ، تر: محمد علي أبو درَّه وآخرون ، ج2 ، (القاهرة: شركة الأمل للطباعة والنشر، 2014) .
21. نسيم ، محمود . فجوة الحداثة العربية ، (القاهرة: دار الحريري للطباعة ، 2005) .
22. ولورث ، جوروج وآخرون . مسرح الاحتجاج والتناقض ، تر: عبد المنعم اسماعيل ، (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم ، 1979) .
23. يوسفي ، حسن . المسرح والانثروبولوجيا ، (الدار البيضاء: دار الثقافة مؤسسة للنشر والتوزيع ، ب ت) .

ثالثا: النصوص المسرحية:-

24. جاري ، الفريد . أوبو ملكاً ، تر: حماده ابراهيم (الكويت: وزارة الاعلام ، 1985) .

Sources

First: Dictionaries

1. Aslan, Odette. Encyclopedia of theater art, Translation : Samia Ahmed Asaad, part 2, (Beirut: Efe for Printing and Publishing, 1963).
2. Teller, John Russell. Theatrical Encyclopedia, Translation: Samir Abdel Rahim, part 1, (Baghdad: Dar Al-Hurriya for printing, 1990).
3. Saliba, beautiful. The Philosophical Dictionary, Part 1, (Qom: Dhul-Qirbi Publications, 1385 AH).

Second: books:

4. Ibrahim, Mohamed Hamdi. The Drama Journey through the Ages from the Fifth Century B.C. to the Twentieth Century, (Cairo: International House for Cultural Investments, 2007).
5. Abu Doma, Mahmoud. Theatrical Scene Transformations, (Cairo: Egyptian General Book Authority, 2009).
6. Ainz, Christopher. The Vanguard Theatre, (from 1892 until 1992), Translation: Sameh Fikry (Cairo: Center for Languages and Translation, 1994).
7. Benabdel Al-Aali, Mohamed Sabila and Abdel Salam. Postmodern philosophical notebooks series. Selected texts, (Morocco: Dar Toubkal for Publishing and Distribution, 2007).
8. Tarhini, Fayez. Drama and Doctrines of Literature, (Beirut: The University Foundation for Studies, Publishing and Distribution, 1988).
9. Al-Jabri, Muhammad Abed. The Development of Mathematical Thought and Contemporary Rationality, (Beirut: Dar Al-Tali`a, 1982).
10. Letter, Mr. Al-Bataphysics: The Philosophy of Imaginary Solutions, (Cairo: The Egyptian General Book Authority, 2021).
11. Donsell, J.; F. Philosophical Psychology, Translation: Saeed Ahmed Al-Hakim, (Baghdad: Dar Al-Hurriya for printing, 1986).
12. Steyan, c. for . Modern drama between theory and practice, Translation: Muhammad Jammoul, (Damascus: Ministry of Culture Press, 1995).
13. Sarmak, Hamed. Philosophy of Art and Beauty, Creativity and Aesthetic Knowledge, (Beirut: Dar Al-Hadi for Printing and Publishing, 2009).
14. Saliha, Nohad. Contemporary Theatrical Currents, (Cairo: Hala Publishing and Distribution, 2001).
15. _____ . Theatrical schools, (Cairo: The Egyptian General Book Authority, 1994) .
16. Assaf, Roger. Biography of the theater, flags and works, part 3, (Beirut: Dar Al-Adab for Publishing and Distribution, 2010).
17. Eid, Kamal El-Din. Flags and Terminology of European Theatre, (Cairo: Dar Al-Wafaa for Donia Printing and Publishing, 2006).
18. Claude Canova, Marie. Comedy, Translation: Alaa Shatnan Al-Tamimi, (Baghdad: House of General Cultural Affairs, 2006).

19. Al-Munai'i, Hassan. Modern Theatre (Shinings and Choices), (Morocco: Publications of the International Center for Watching Studies, 2009).
20. Munro, Thomas. Evolution in the arts and some other theories in the history of culture, Translation: Muhammad Ali Abu Darra and others, part 2, (Cairo: Al-Amal Company for Printing and Publishing, 2014).
21. Naseem, Mahmoud. The Arab Modernity Gap, (Cairo: Dar Al-Hariri for printing, 2005).
22. Woolworth, Gorge et al. Theater of Protest and Contradiction, Translation: Abdel Moneim Ismail, (Beirut: Arab Center for Culture and Science, 1979).
23. Yousefi, Hassan. Theater and Anthropology, (Casablanca: House of Culture, Institution for Publishing and Distribution, Bt).

Third: Theatrical Texts:

24. Gary, Alfred. Obo king, Translation: Hamada Ibrahim (Kuwait: Ministry of Information, 1985).