فاعلية أنظمة الفوضى للأداء التمثيل في العرض المسرحي المعاصر (بوابة رقم ٧ انموذجاً)

ليلى فؤاد فاضل
معهد الفنون الجميلة للبنات
Walnrj7782@gmail.com

الملخص:

تعمل الفوضى على خلق حالات جديدة من الانظمة عبر الهدم والبناء للأسس العامة وإعادة بنائها، وفي الفن المسرحي تحديداً على مستوى التمثيل وجدت الباحثة ان الفوضى الادائية للممثل تخلق نوعا من الانظمة ولذا عمدت الباحثة الى دراسة تلك الانظمة وقسمها الى اربعة فصول اذ تناولت في الفصل الاول مشكلة البحث التي تتلخص في التساؤل التالي (ما فاعلية أنظمة الفوضى للأداء التمثيل في العرض المسرحي المعاصر) فضلا عن اهمية البحث وحدوده الزمنية والمكانية والموضوعية وهدف البحث المتمثل في (التعرف على فاعلية أنظمة الفوضى للأداء التمثيل في العرض المسرحي المعاصر) فضلا عن تحديد المصطلحات، اما الفصل الثاني الاطار النظري قسمته الباحثة الى ثلاثة مباحث في المبحث الاول تناولت الباحثة مفهوم الفوضى فلسفيا ومفاهيميا والمبحث الثاني تناول علاقة الفوضى وبناء النظام بالأداء التمثيلي والمبحث الثالث تناول تمثلات الفوضى في العرض و انتهى الفصل بما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات، وفي الفصل الثالث شمل اجراءات البحث مجتمع البحث وعيناته ومنهجيه البحث وادواته وتحليل العينات وصولاً الى الفصل الرابع الذي تضمن النتائج والاستنتاجات ومنها:

١. تمظهرت الفوضى في المشاهد الخيالية التي ابتعدت عن المألوف والتي تغيب الواقع عبر تحول الانسان الى مسخ حيوان، وموتى يعادون الى الحياة.
٢. تنتج تعددية العلامات والصور المتنافرة عدة معان تتسبب بفوضى وكسر نظام مألوف واحالته الى غير المالون اي من واقعي الى خيالي.

واختتم البحث بالتوصيات والمقترحات وثبت المصادر والمراجع والملاحق فضلا عن ملخص البحث باللغتين العربية والانكليزية.

الكلمات المفتاحية: الفاعلية، الأنظمة، الفوضى، الأداء التمثيلي.

Abstract:

Chaos creates new forms of order through the demolition and construction of general foundations. In theatrical art, at the level of acting, the researcher found that the actor's performance chaos creates a type of order. Therefore, she studied these order systems, dividing them into four chapters. In the first chapter, she addressed the research problem, which is summarized in the following question: "What is the effectiveness of chaos systems for acting performance in contemporary theatrical performance?" She also discussed the importance of the research, its temporal, spatial, and thematic boundaries, and the research objective (to identify the effectiveness of chaos systems for acting performance in contemporary theatrical performance). She also defined terminology. In the second chapter, the theoretical framework was divided into three sections. In the first, the researcher addressed the concept of chaos philosophically and conceptually. The second section addressed the relationship between chaos and the construction of order in theatrical performance. The third section addressed the representations of chaos in the performance. Thus, the chapter concluded with the results of the theoretical framework. The third chapter addressed the research procedures, including the research community, its samples, research methodology, tools, and sample analysis. In the fourth chapter, the researcher reached the results and conclusions, including:

1. Chaos manifested itself in imaginary scenes that deviated from the norm and obscured reality, with humans transforming into monsters and the dead being brought back to life.
2. The multiplicity of discordant signs and images produces multiple meanings, causing chaos and the disruption of a familiar system, transforming it into the unnatural—that is, from reality to fantasy.

Recommendations, suggestions, a list of sources, references, and appendices, as well as a summary of the research in both Arabic and English,

Keywords: effectiveness, systems, chaos, representational performance.

الفصل الاول / الاطار المنهجي

مشكلة البحث:

لا شك من ان الفوضى يفهمها الاخر على انها تعمل على الضد من الانتظام فتؤسس الضوضاء التي تصنع التشتت والتعددية، الا انها تحمل انظمة تغير الانظمة المنتظمة فتعكس انطباعاتها على المادة سواء كانت المادة لوحة او منحوت او مشهد مسرحي او سينمائي، لكنها لا تعبث بالقيم الانسانية من منطلق التخريب فأحيانا تقودنا انظمة الفوضى الى الرغبة بتحقيق الاشياء اذ تكون صورها اعتراكات جمالية منتظمة كالعرض المسرحي وما يحمل من اداء تمثيلي وسينوغرافي. ان انظمة الفوضى تدعوا لعدم الالتزام بالقواعد والمقاسات التي من شانها ان تؤسس الى معايير متفق عليها يقيم عبرها الجمال والفن ومنه التمثيل المسرحي فقد بانت الأساليب المسرحية التي أسس لها المنظرون وقرروا بانها قانون لا بد من الالتزام به و بدأت الأساليب بالتشكل تباعا بدءا من الكلاسيكية القديمة وانظمة وقوانين التمثيل المسرحي فيها لدى الاغريق والرومان ومن ثم الانتفاض عليها ورفضها لتظهر لنا أساليب ادائية اعتبرها المنظرون احدث من سابقتها وهكذا توالت الأساليب تبعا للتطور الذي اشتمل على كافة مفاصل الحياة الاقتصادية والتكنولوجية والتي كان لها الأثر الواضح في تشكيل اغلب مفاصل الحياة، وحيث كانت الأشياء كلها عشوائية وغير منظمة ولما تمتلك هذه الفوضى من جمالية تحاكي الطبيعة بأثار سيكولوجية كانت هناك المفاهيم، فإنما كان يتحول من حال إلى حال وكان يؤدي مهمة تفرضها عليه ذلك التحول إنما يتحولون قصديا من الفوضى الى النظام ومن النظام الى الفوضى لتحقيق هدف دون غيره من هذه الطبيعة، ولقد اشتمل الاداء التمثيلي على الانتظام من خلال الاختزال والفوضى من خلال التكثيف والفائض في الاداء وهو يؤسس أساليب مختلفة، فضلا عن تداخل الرغبة الإنسانية في السعي نحو التغيير المستمر فهي دعوة الى الانتقال من المنتظم الى الفوضوي التي تشترك بحضورها على خشبة المسرح من خلال العرض المسرحي عبر جسده او المكملات التي ترافق العرض لتأسيس مبدا الفوضى، فكان استخدام الاداء عبارة عن الرغبة والطموح والشغف الانساني على التعبير عن دواخله وجوارحه الانفعالية، لذلك حددت الباحثة مشكلة بحثه بالسؤال التالي: ما فاعلية أنظمة الفوضى للأداء التمثيل في العرض المسرحي المعاصر (بوابة رقم ٧ انموذجا)؟

أهمية البحث والحاجة اليه:

تكمن أهمية البحث الحالي في دراسة (فاعلية أنظمة الفوضى للأداء التمثيل في العرض المسرحي المعاصر بوابة رقم ٧ انموذجا) وما ينتج عنه من أثر لعناصر العرض وما يحمله هذا الموضوع من قيم إبداعية وجمالية عند المشاهدة والقراءة المفتوحة لمنظومة خطاب العرض المسرحي لاسيما العراقي منه.

فيما تكمن الحاجة اليه: من انه دراسة تهتم بفاعلية أنظمة الفوضى للأداء التمثيل في العرض المسرحي وكذلك يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها وجميع المختصين في المسرح، بتعرفهم على فاعلية أنظمة الفوضى للأداء التمثيل في العرض المسرحي المعاصر، وما تحققه من رصيد معرفي وجمالي وحرفي للمهتمين باختصاص التمثيل المسرحي.

هدف البحث:

التعرف على فاعلية أنظمة الفوضى للأداء التمثيل في العرض المسرحي المعاصر بوابة رقم ٧ انموذجا.

حدود البحث:

١. الحدود الزمانية: ٢٠١٨
٢. الحدود المكانية: العراق / بغداد / مسارح بغداد
٣. حدود الموضوع: دراسة فاعلية أنظمة الفوضى للأداء التمثيل في العرض المسرحي المعاصر بوابة رقم ٧ انموذجا.

تحديد المصطلحات:

الفاعلية: Activation:

لغة: عرفها (عمر) كونها مصدر صناعي من فاعل: مقدرة الشيء على التأثير "فاعلية وسيلة /اداء/ حل، كون الاسم فاعلا مرفوع على الفاعلية" (عمر، ٢٠٠٨: ١٧٢٦).

اصطلاحا: عرفها (كايد) هي " العمل على بلوغ اعلى درجات الانجاز وتحقيق افضل النتائج" (كايد، ٢٠٠١: ٦٣).

التعريف الاجرائي: هي القدرة على تحقيق اهداف الاداء بتنظيم وتناغم في التكثيف والاختزال بما يخدم العرض المسرحي.

فوضى: Chaos:

عرفها (سميث) بانها " اختلال في أداء الوظائف والمهام الموكلة إلى أصحابها وافتقارها إلى النظام تُعاني المؤسسة من الفوضى، أَحْدَثَ فَوْضىً فِي الْقَاعَةِ: بَلْبَلَةً أَخَلَّ بِهَا النِّظَام أَمْرُهُمْ فَوْضىً بَيْنَهُمْ: كُلٌّ مِنْهُمْ يَتَصَرَّفُ فِي مَا لِلآخَرِ دُونَ تَمْيِيز" (سميث، ٢٠١٧: ٦٣).

وعرفها (صليبا) بانها "هي الخلل الذي ينشا عن فقدان السلطة الموجهة، او تقصيرها عن القيام بوظائفها، او عن تعارض الميول والرغبات، او نقص التنظيم وهي ضد النظام والترتيب" (صليبا، ١٩٨٢: ١٦٨).

التعريف الاجرائي لأنظمة الفوضى: هي استراتيجية لخلق حالة عدم انتظام الاداء التمثيلي جراء عدم المعرفة بالدور او التكثيف والاختزال في شكل الاداء الصوتي والجسدي للممثل لينعكس مفهوم الفوضى في ذهن المتلقي.

الاداء- Performance:

لغة: عرفه (ابن منظور) "اخذ **للدهر** اداءه (من العدة) وقد تئدة القوم تئديآ أذ اخذو العدة التي تقويهم على الدهر وغيره، ولكل ذي حرفة اداة: وهي التة التي تقيم حرفته، واداة الحرب سلاحها. ورجل مؤد ذو اداة ومؤد: شاك في السلاح، وقيل: كامل اداة السلاح، وأدى الشئ: أوصله، والأسم الاداء" (ابن منظور، ١٩٦٨: ٤٦).

اصطلاحا: عرفه (شيشنر) بأنه "السلوك المستعار" (يوغاتيريف، ١٩٨٦: ٤٨).

وعرفه (ولسون) بانه "السلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين ويتطلب قدرا مناسب من التدريب والاستعداد والتهيئ حتى يصل المرئ مرحلة التمكن أو الكفاءة" (ويلسون، ٢٠٠٠: ٩).

ويعرف (الكسندر دين) الأداء المسرحي على أنه " إعادة خلق الشخصية من الحياة ونقلها على المسرح" (دين، ١٩٧٤: ٨٣).

فاعلية الاداء التعريف الاجرائي: هو القدرة لعمل سلوك منتظم يكشف فيه الممثل عن فاعليته الذهنية والجسدية والصوتية بهدف اقناع المتلقي من خلال التنظيم في عملية التكثيف والاختزال في ذلك السلوك.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول: الفوضى مفاهيميا وفلسفيا

يدعو مفهوم الفوضى الى عدم الاحتكام الى الاسس او القوانين التي تنظم سلوكيات الاشياء مما يجعل الاشياء في حالة اللانظام كالتشتت والتشظي والتعددية ولربما التكرارية و اللامركزية الداعية الى نفي الانظمة السليمة، وهذا لآياتي من عدم وانما من استراتيجية وقوة ارادة لتنفيذ تلك الفوضى يقول (ميكافيلي) "الشجاعة تُنتج السلم، والسلم يُنتج الراحة، والراحة يتبعها فوضى، والفوضى تؤدي إلى الخراب، ومن الفوضى ينشأ النظام، والنظام يقود إلى الشجاعة" (ميكافيلي، ٢٠١٠: ٢٤).

أي بمعنى من الفوضى ينشأ النظام بعد المرور في الخراب (الضجر – الملل)، كما ان الفوضى تستندت منذ نشأتها من رحم ايديولوجي على جمله من القواعد عدتها حجرا اساسيا لأطلاق أفكارها الثورية، حيث نصبت العداء المستمر للترتيب الهرمي البيئة – الدين – الدولة بوصفهما انظمة منتظمة من ايديولوجيات قمعيه خانقه للتحرر الذاتي، كما رفضت الصراع البرجوازي المتعالي مقررةٍ ضرورة تكوينها بسلطة مضادة تنتقد التفرقة والاختلافات العنصرية والمصالح السياسية التي تقمع المجتمع الحر ببؤس الطبقية واستغلالها، ويعد (باكوننين)* اول المؤسسين لنظام الفوضى في القرن الثامن عشر والداعين لرفض الانظمة المركزية وقام بأنشاء تنظيرات استنفاريه تحت لواء ما تسمى بـ(الاشتراكية التحررية) لأعلاء نشاط الحركة العمالية لإنتاج قوه شعبيه قادرة على سحق القوتين العسكرية والمدنية والدولة وأحياء التنظيم الجماعي وتعظيم قدرتهم في اتخاذ القرارات المناسبة عبر الجمعية الحرة وفدراليه العمال (وارد، ٢٠١٤: ١١).

على ضوء تلك المنطلقات وجدت الباحثة أن اراء (باكونين) تنصب في معيار تحقيق العدالة والمساواة الاجتماعية التي تتأتى عن طريق المعارضة الشعبية المنظمة لأليات الدولة لتصعيد موقف الطبقة البروليتاريا وتسويف مؤسساتها القامعة، فنظريته كانت ذات

*١٨١٤–١٨٧٦ مفكر روسي واحد المؤسسين للمذهب الفوضوي خلال القرن التاسع عشر، حاول أنتاج مجتمع جديد قائم على المساواة بين طبقات المجتمع ، وكان من اشد الناقدين والد الأعداء لماركس لتصريحه بعجز الطبقة العمالية على قياده المجتمع ، امن باكوننين بالعمل المنظم القائم على مبادئ التبادلية والتعاون وبرأيه هو الكافي لمهمة تأسيس مجتمع متحضر. للمزيد ينظر: (باكونين، ٢٠١٢، صفحة ٥)

موقف يساري ثوري ممنهج يقوم على تغير الواقع السياسي المفعم بفكرة الثورة والانتفاضة لتكن رد فعل صارم ضد النمط الروتيني الممارس من قبل التنظيم البيرقراطي.

ومن وجهة نظر الباحثة ان هذا الطرح التنظيري جعلته يتفق مع مبادئ مفكري القرن التاسع عشر أمثال (**هيغل**)لا سيما في تفسيره لجوهرية الارادة وطريقة تفعليها في العالم الموضوعي.

أذ ربط (هيغل) الإرادة بالحرية ووضعها داخل أطار ديناميكي اسماها السلطة الذاتية التي من خلالها يحدد الأنسان سبل اختيار لما يريده ويطمح اليه، وبهذا تصبح حرية الأنسان مصدراً لخلق عالم جديد عالم المثل والأهداف (بدوي، ١٩٩٦: ٢٣).

ترى الباحثة ان الفوضى أستطاع أن يغير توجهات الدولة ومنطلقتها لغرض تسخير الياتها لخدمة مشاريعة المطلقة، من خلال شرحها للمعاجات المنهجية التي يجب على المنظومة السياسية أتباعها لتخضع بشكل مباشر لأدارة المجتمع، فكان الأتجاه الفوضى ينظر الى الاشتراكية نظره ثاقبة من خلال تنظيراتها العلمية في استئصال ونقد المشروع الداعي للاضطهاد التي تمارسه كلاً من البرجوازي والرأسمالي ناهيك عن موقفهم الندي الدائم المنقطع النظير ضد النظام الأقطاعي امثال (لينين) وتطلعاته الثورية الماركسية.

اذ كان يدعو لتكوين مجتمع جديد يدعو الى النضال من أجل الحريات الديمقراطية مهم جدا بالنسبة لديهم، خاصة أذا تم التوافق أيجابياً مع بنية الطرح الفلسفي المادي الجدلي الذي يملك قوه تنويريه فعليه تقوم على دراسة القوانين التي تفسر تطور المجتمع وتحطيم كل قيود الاستغلال النافيه لوجوده، ويرى (لينين) أن الاشتراكية هي فلسفه علميه تعمل للحيلولة باتجاه تطبيقي لمناهضة طبقه العمال الشعبية التي تتبنى أهدافها في فهم الفرد إمكانيه التخلص من كل أنواع القهر الموجه اليه (بوليتزر، ٢٠٠١: ١٧).

وكذلك لأراء (توشومسكي) دوراً بارزاً في صياغة المنظومة السياسية المعاصرة عن طريق كشف اللثام عن الديمقراطية الامريكية والأوربية الزائفة التي تعي حكم السياسية لا حكم الشعب، حيث رأى بأن الدولة التي تقوم بأستنباط جميع المعايير الغير شرعيه لتفرض هيمنتها وقوتها على المجتمع وتروج للقتل والارهاب هي دولة طاغية فاشلة منحرفة في مسارها السياسي الصحيح و لابد من أزاحتها وتفتيتها لعدم قدرتها على حماية مواطنيها لأنها تخلق فجوه حادة بين الخليط المعقد المتمثل بـ(الرأي العام والسياسة العامة)، لذا عد

توشومسكي من أبرز الملازمين فكريا مع وليم غوردون لأشاعه رفض مبدأ(**المعايير المزدوجة**) الداعي لها من يسمون انفسهم اسياد البشريه، وأقامة مبدأ تشيع فيه المغادرة السلطوية التي تشرعن العدالة بعدم أقصاء الذات وضرورة تفعيلها على جميع المؤسسات المعرفية الأخرى ليست فقط على الجوانب السياسية (توشومسكي، ٢٠٠٧: ١١).

ترى الباحثة بان الفوضى لم تدخل فقط في العلوم السياسية والاجتماعية وانما تعدت ذلك الى الطبيعية والبيئية الملازمة لمحيط الانسان وحياته اليومية، هناك العديد من المشاهد في الطبيعة التي تعتبر أمثلة على حركة الفوضى، منها تساقط المياه، وتشكل السحب وحركتها، وتبخر المحيطات، والانفجارات البركانية، وتشكل السواحل والجبال، ونمو الأشجار، والتقلبات المناخية، ودوامات الأنهار. والإلكترونات الحرة في توزيع المواد الصلبة، وانبعاث الغازات، وانتشار الحرائق أو الأوبئة. الأمر كله يتعلق بالظواهر الاجتماعية والاقتصادية والعلاقات الإنسانية، إلا أن علم الفوضى الناشئ يتطلب دراسة هذه الظواهر المحددة واستنباط قوانين لهذه الفوضى المحددة للمساعدة في فهمها بشكل أفضل (نصري، ٢٠٠٣: ٢).

ترى الباحثة ان الفوضى تولد الضوضاء (Noise) واللامركزية مما يؤثر على طبيعة اداء الاشياء والسلوكيات في كل شيء فهي تدخل كطارئ بسرعة تغير مسارات الاشياء وتدمر بنيتها ونظامها المبسط ممكن أن يتحول الى نظام فوضوي اذا وقع تحت تأثير معين، مثلا عند جريان النهر بهدوء وسرعة معينة فأنه يظهر نوعاً من النظام المبسط، ولكن عندما يعترض المسار عائقاً مثل الحجر فان سلوك الماء سيظهر نوعاً من الفوضى ويجعل الماء يطفو فوق المسار النهري.

لقد كانت "فلسفة الفوضى" من أهم الاكتشافات في القرن العشرين، امتدت تطبيقاتها إلى جميع مجالات العلم كالبيولوجيا، الفيزياء، الفلك، الاقتصاد، الطب، علم النفس، علم الاجتماع، ويعتبرها البعض ثالث ثورة علمية بعد "نظرية النسبية" "ونظرية الكم"، فإذا كانت "النسبية" قد أزالت وهم الزمان والمكان المطلقين، وأزالت "ميكانيكا الكم" وهم عمليات القياس المضبوطة، والتجارب القاطعة الدلالة، فإن نظرية الفوضى أزالت وهم التنبؤ القاطع (بول، ٢٠٠٠: ٧٠).

ترى الباحثة ان الفوضى هي دراسة وصفية للسلوك غير المنتظم إن أول ما يمكن الإشارة إليه هو أن المنتظم للأنظمة الحتمية أو الديناميكية اللاخطية، أو هي الدراسة الوصفية لمظاهر اللانظام والتعقد في الأنظمة المركبة، فعلم الفوضى هو علم للعمليات يتناول تحليل ظواهر الاضطرابات أكثر منه علما للحالات يبحث في كيفية التكون، لا في طبيعة الوجود، على العكس مما يوحي اليه الاسم فإن نظرية الفوضى قد كشفت عن النظام والدقة اللذان يميزان الكثير من الظواهر التي تبدو عشوائية، فعدم قدرتنا على معرفة مستقبل الأشياء لا يعني أنها عشوائية، بل يعكس عدم قدرتنا على الإحاطة بظروفها ومعطياتها الأولية، فالفوضى الناشئة عن النظم المعقدة ليست صفة ذاتية فيها، وإنما هي بسبب عجزنا عن قياس حالتها الأولية، بدقة كافية.

المبحث الثاني: فاعليةانظمة الفوضى والاداء التمثيلي في العرض المسرحي العالمي:

قبل الخوض في انظمة القرن العشرين وجدت الباحثة الى ان الانظمة الفوضوية بالاداء التمثيلي لم تكن منظمة في القرن التاسع عشر فقط مجرد تعيمات لم توثق الا في مرحلة الواقعية على يد (ستانسلافسكي) اذ كان غياب الهدف وغياب الدافع الذي تتجه نحوه الشخصيات وغياب الحبكة بصورة قصدية تتشكل الفوضى بشكل تحرر فكرة الساذج الوهمي كما يوصفها ستيانج صدمة موجهة بقصد للانسان لينتقل بها من عالم الاوهام المثالي الى عالم اخر عبثي لكنه اكثر صدقا تملؤه الحرية ونبذ القيود "اذ تقع ضمن التراث الرمزي فهي خالية من اي عقدة منطقية او تشخيص باي معنى تقليدي، فشخصياتها تفتقر للدوافع الموجودة في الدراما الواقعية وبهذا الشكل يتعمق احساسها بالعبثية، كما يعمل غياب الحبكة على ابراز رتابة وتكرارية الزمن في في القضايا الانسانية، ولا يزيد الحوار في شكل عام كونه سلسلة من الصور المفككة التي تحول المتحدثين الى مجرد الات ناطقة بل تحاول تصويره في اسوا احواله من خلال صور ساخطة بقصد تحرير الساذج من اوهامه وتوجيه صدمة للقانع بواقعه" (ستيان، ١٩٩٥: ٣٣٨)، اذ كان الأداء التمثيلي لغة مرئية لها مدلولات تعمل وفق أنظمة ثابتة ومتغيرة تدعو إلى أنتاج المعنى في ذهن المتلقي، ومن الواجب على الممثل أن يبني أدائه وفق نظام معين ليتجنب الضوضاء والرتابة والنمطية الداعية إلى التكرار لقد مر أداء الممثل عبر العصور بمحطات اقترنت بالمخرج وبالتطور والانتقال من أنظمة أدائية لأخرى، ومن تلك الأنظمة هي:

- **نظام الواقعية النفسية:**

لقد عد مؤسسه المخرج (ساتانسلافسكي) نظاما شمولياً لعملية الأداء التمثيلي الذي جاء تنظيما لفوضى الأداء في العصور السابقة كعصر النهضة والتاسع والذي وجدت الباحثة انها كانت فوضوية وتدعو إلى النمطية في الاداء التمثيلي، ويعد نظام (ستانسلافسكي) في لأداء التمثيلي فاعلا حتى القرن الواحد والعشرين إذ كان النظام يرتكز على محورين أساسيين، بنيت على الجانب النفسي والجسدي كلاهما متعلق بالآخر ولا يمكن فصل الجانب النفسي عند الممثل عن الجانب الجسدي

" أولا: عمل داخلي وخارجي من جانب الممثل على نفسه.

ثانيا: عمل داخلي وخارجي من جانب الممثل على الدور الذي يقوم به آما العمل الداخلي: فانه يشتمل على الممارسة الصناعة الروحية التي تسمح للممثل أن يكون في حالة تناسب مع الإلهام، أما العمل الخارجي فانه يشتمل على الأداء الجسماني لتمثيل شخصية الدور الذي يقوم الممثل بتمثيله، وإظهار حياته الداخلية على وجه الدقة.

وان العمل في دور معناه بحث الجوهر الروحي للمسرحية، والبذرة، التي نشأت منها، والتي تبين معناها، كما تبين معنى كل شخصية من الشخصيات التي تكون منها المسرحية" (كياريني، ب.ت: ٦٤).

وبالتالي ترى الباحثة أن تطبيق ذلك النظام المبتكر من قبل الممثل يدفعه الى الفاعلية في الأداء ومن ثم يبتعد عن الفوضى وعدم الانتظام في تقديم الدور، حتى يسحر المتلقي بالإيمان بان ما يشاهده هو حقيقة لا خيال على المسرح.

- **النظام الأدائي الملحمي:**

لقد غير هذا النظام جميع الأنظمة الأرسطية النفسية إذ استمد خصوصيته من الشكلية ودعى الى خلق الفوضى في الفن المسرحي كونه تيار جديد له خصوصيته إن النظام "الملحمي في الأداء يفرض على الممثل أن يظهر في أكثر من دور، وهو ما يجعله قادراً على عرض أدائه في كل مرة عرضاً فنياً خالصاً بذاته" (كرومي، ٢٠٠٣: ٢٢).

ترى الباحثة أن الممثل يقدم أدائه لشخصية واحدة إما في النظام الملحمي قد دعم الممثل على تقديم أكثر من شخصية في عرض واحد وهذا ما احدث فوضى منتظمة للأداء التمثيلي إذ امتلك النظام الملحمي القدرة على جعل المتلقي يشارك في الحدث.

لهذا كان لممثله خصوصية الدور الذي سيلعبه مستجيباً إلى مهمته الجديدة على وفق الطروحات الفلسفية الجديدة التي شكلت "للممثل البرختي" تكنيكه الفني والأدائي فالممثل هنا لا يجسد انفعالات أو أحساسات، بل يطرح ويقدم موقفاً من قضايا فكرية أو اجتماعية أو تاريخية ما ليجد لها حلاً وإلى ذلك يشير الناقد "فالتر بنجامان" بالقول: " لم تعد مهمة المخرج توجيه الممثلين في الأداء المسرحي، بل أصبحت مهمته أن يطرح عليهم فرضيات وقضايا فكرية ثم يتركهم يحددون موقفهم منها وحدهم، أما الممثل فلم يعد محاكياً، همه الأول والأخير "الدخول في الدور"، بل أصبح أقرب إلى المسؤول الذي يوكل إليه وضع قائمة بسمات وملامح الدور" (هلتون، ٢٠٠٠: ٢٨٤).

وبذلك فإن الممثل "البرختي" هنا أمام علاقة تحول جديدة شاملة وغريبة "غير مألوفة" عما كان سائداً من طبيعة وجوهر مهنته "الإيهامية" ومن بنائه الفني التكنيكي، لهذا واجه ممثل "برخت" قدراً من المسؤولية والتحدي، تمثل في قدرته للسيطرة على نفسه وجملة تحولات أدائه والدور، من خلال تأكيد إحساس الإبعاد بالشكل المقصود والظاهر لكي يزيل تأثير "الإيهام المسرحي"، الذي ساد العروض التقليدية السابقة، فضلاً عن طبيعة مغالاتها في الجانب النفسي " الداخلي/السيكولوجي"، حتى شكل ذلك بحد ذاته عقبة مهمة أمام "الممثل البرختي" تمثل في أمكانية تحويل قدراته التعبيرية والتحكم بها بالشكل الذي حدده "برخت"، بعد أن أدرك " إن التركيز على الظهور النفسي فقط قد يؤدي "وبشكل كبير" إلى فقدان فن الممثل "للتحويل"، إن الممثل يستطيع أن ينظر إلى أشكال أساسية مختلفة في نفسه، لأنه هو نفسه مختلف من الداخل وإن العالم النفسي والعقلي والعاطفي للشخصية يمكن أن يؤدي إلى تغييرات نفسية مروعة، أحياناً، وإن التحويل النفسي يمكن أن يكون حرفياً "متلوناً" بالتركيزات الداخلية" (ستيان، ١٩٩٥: ٥٧٦).

وبذلك فإن التحول هنا قد جرى على الممثل نفسه، وعلى طبيعة وأسلوب أدائه، الذي شمله التحول تقنياً وجمالياً على وفق متطلبات النظام الملحمي عبر التغريب والايماءة (الجست) وتعد مرتكز اخر من مرتكزات نظرية المسرح الملحمي وهي ايضا من الوسائل المتعددة التي يلجأ اليها بريخت لتحقيق وظيفة التغريب في عروضه، الايماءة تشكل تعليقا على الشخصية نفسها وعلى استجاباتها للإحداث التي تجري بينها حيث ان وضع جسم

الممثل وطريقة النطق وتعبيرات الوجه،كلها تحدد من خلال موقف الشخصيات بعضها مع البعض.

ويشير (ايلام) ان نظام المسرح الملحمي قام بدور كبير تجاه اداء الممثل كونه حامل علامة مسرحية، تجده من ناحية علاقة رمزية تجعله شفافا، وتؤكد من ناحية ثانية على اهمية حضوره المادي والاجتماعي (ايلام، ١٩٩٢: ١٧).

وهذا ما احدث الفوضى على الأنظمة الأدائية السابقة، فضلا عن عنصران هما التفكير من جهة، ومن جهة ثانية كل ما ينتج عن جسد الممثل ليبث الاحساس عند المتفرج،ويدفعه الى الشعور باحاسيس ترتبط بالاحاسيس المقدمة في العرض، دون ان تكون هي نفسها،ويتم ذلك عن طريق العلامات (الاشارات) (سفيلد، ١٩٩٤: ٥٤).

فالإيماءة والحركة (الجيست) قادرة على تفجير المعاني الاجتماعية بمدلولاتها في رسم تناقضات الشخصية في حالاتها النفسية والعقلية والاجتماعية، وبذلك جاءت الحركة المرسلة من جسد الممثل، كلغة متكاملة تجسيدية، لتحقيق فعل الاثارة الذهنية، لما لهذه الحركة من قدرة جدلية في اصابة المعنى الاجتماعي. وان التعرف على حركات الشخصية وافعالها الجسمانية هو العنصر الاساسي في كشف تصرفات الشخصية فالممثل يستطيع ان يسرد عن طريق أفعال الحركة التي تأخذ لها اشكالا متعددة كالايماءة والانتقالة والاشارة وغيرها منظومة الحركات التي ترتبط بدلالات الشخصية الاجتماعي وتكشف عنها وتعكس دوافعها ومسسبباتها السلوكية.

- **النظام الأدائي ما بعد الدراما:**

يختلف هذا النظام الأدائي عن باقي الأنظمة الأخرى فهو يدعوا إلى الفوضى وليس بمعنى الضوضاء بل التعددية في إنتاج المعنى في الأداء التمثيلي، ان انظمة (ما بعد الحداثة) تتميز بالابتكار والتجريب في محاولة إفساد او تحدي الفكرة السائدة وعليه فمسرح ما بعد الحداثة ينهض على تحدي يحدد من المفاهيم السائدة لتعويضها، فإن مسرح ما بعد الحداثة في الفن "بأنها تقويض للسعي نحو تحقيق الإكتمال والإكتفاء الذاتي للعمل الفني" (كاي، ١٩٩٩: ٢٩).

ترى الباحثة ان الأداء في مسرح ما بعد الحداثة يستند الى مجموعة من الأساليب والخلط العجيب في مركب واحد، وبذلك فهو لا يستند إلى كل ما جاءت به الحداثة وما

قبلها من أفكار ومفاهيم، فضلا عن انه لا يعتمد أي مقاييس أو قواعد او نظم بل يحاول ان يفرضها احيانا ليدمرها في النهاية، فمسرح ما بعد الحداثة يستعمل التقنيات، الشفرة المزدوجة والتورية الساخر والغموض والتباس المعنى والتناقض.

ومن سمات الأداء الفوضوي الداعي للاختزال في أداء مابعد الحداثة هي (لغة الجسد) التي عدت لغة مرئية تمتلك "رسالات في مواقف وظروف مختلفة، تظهر... المشاعر الدفينة وتخرجها... فتصل من خلالها معلومات أو أفكار عن الشخص الآخر بحيث لا يستطيع إخفاء الأفكار التي تدور في ذهنه" (محمود، ٢٠٠٧: ٣٤٠).

ان فاعلية الأداء يكون الجسد ذاته هو الموضع الذي تبدو فيه أعمال الشفرات الأيديولوجية خادعة وصعبة التحليل فالجسد المؤدي هو إما وسيلة للعرض او ببساطة هو تصوير للجسد ذاته حتى في الصور التقليدية لمحاكاة المسرح. فجسد الممثل لا يتحول أبداً لجسد الشخصية التي يمثلها وكما يقول (هيربرت بلاو): "اذا أثرنا الدقة فإن قابلية الممثل للفناء هي الموضوع الرئيسي لأي عرض مسرحي فها هو يموت امام أعيننا مهما كانت الشخصية التي يمثلها على المسرح فهو لا يمثل سوى ذاته.. كيف أمكنه ذلك؟ أنه جسده هو ما يستنفذ الزمن" (أوسلاند، ١٩٩٧: ١٢٠).

ويمكن تأكيد ذلك من خلال مادية الجسد ولا يتعين علينا إن نقبل فكرته عن ان الموضوع الحتمي لأي عرض هو فناء الممثل فالجسد المؤدي ثنائي الرمز فهو معروض برموز أداء معينة ولكنها موضحة بماديتها. ويذكر (ميشيل فوكو) إن جزء من وظيفة علة الاجتماع هو تدريب الجسد وجعله قابلاً للمعالجة. إن تحرر الجسد من ماديته وتخضعه لمبادئ النص الدرامي تميل نحو تحرر الجسد ومن ثم تتحدى بذلك السيطرة الاجتماعية والسياسية وكما يذكر (بلاو) "لا يوجد شيء منظم مثل الجسد. فنحن نتحدث على قدر الحديث ومرتبطون بلغتنا في اثناء حديثنا وحتى عندما ترفض التحدث فإن الجسد يتولى مسألة التعبير كما يحدث في مسرح ما بعد الحداثة" (كاي، ١٩٩٩: ٣٦).

وبهذا وترى الباحثة ان الاجساد العاهرة المشتتة الناقصة تعبر عن الدافع الهدام للرمزية يفقده الغموض والخلود رغم إن هذه الفضيلة هدامة ومرتدة ومنقوصة ايضاً ولكنها ذات جانب ايجابي بتبديد للمظهر ومصدر للحقيقة التي تمثل نفسها بوصفها نظاماً كاملاً فإن الرمزية هي أساس الفن العبثي وهذه القضية تدعو للكثير من التساؤلات ولكن دون ان

يكون الجسد الذي يمثل البغاء والتشتت والنقص له مكاناً في هذا النوع من الرمزية التي يتحدث عنها والإجراء على هذه الصورة من مادية الجسد.

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات:

١. تنتج الانظمة انواعا من الفوضى تسعى الى تغيير الانظمة المسيطرة من المركز ودفعها الى الهامش.
٢. تقوم الفوضى على التمرد والرفض للأسس المبنية في بيئتها المحيطة لتبتكر انظمة اخرى تلائم بيئتها.
٣. تسعى الفوضى الخلاقة في الفن المسرحي الى صناعة انساق جمالية من خلال فاعلية انظمة الاداء التمثيلي.
٤. ان الفوضى لاتدعوا الى الضوضاء او التكرارية والنمطية بل الى تقديم ما هو جديد من افكار واستراتيجيات.

الفصل الثالث (اجراءات البحث)

عينة البحث:

قامت الباحثة باختيار عينة البحث المكونة من عرض مسرحية بوابة رقم ٧ وهي من تاليف عواطف نعيم واخراج سنان العزاوي والتي قدمت على المسرح الوطني ٢٠١٨ وبصورة قصدية كونها تنسجم مع مجريات البحث وغاياته و كما في الجدول ادناه:

منهجية البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي.

ادوات البحث:

١. ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات.
٢. الملاحظة المباشرة للعرض من قبل الباحثة
٣. الخبرة الذاتية للباحثة في التحليل كونه متخصص بالفنون المسرحية – تمثيل.

تحليل العينة: مسرحية بوابة رقم ٧

تأليف: عواطف نعيم / اخراج: سنان العزاوي

زمن ومكان العرض ٢٠١٨/ المسرح الوطني

ركز المخرج (العزاوي) على مبدأ نظرية اللعب عبر اشتغاله مع الممثل، اذ انه أسس تصور لمشاهد مشحونه بالعنف وقوية عبر تجاوز الكلمات تجاه الصور والحركات الجسدية، على وفق ذلك لعب ممثليه على المعاني اللفظيه والصورية، تمكن (العزاوي) من التلاعب باستجابات المتلقي وخلق اتصالا مباشرا كما في مشهد اعتراف الشخصيات عبر كاميرات المراقبة التي شكلت رقيب بصري ليس فقط على فضاء العرض بل على المتلقي أيضا.

ففي مثال: عمد المخرج اختدام الاسلبة كنظام ادائي عام افرغ عبره الممثلين من شحناتهم العاطفية ومارس نظان ادائي تقني وصل حد التكرار بصيغة الماريونيت ولاسيما في مشهد السورية وهي تلقي على مسامع الاخرين ماساتها.

وفي مثال اخر: في مشهد المحطة صور المخرج الممثلين وهم في عجلة مقطورة قطار يبوحوم من خلف الزجاج المغلق بأعترافات تدينهم، في زمن ماضي، وفي اللحظة الزمنية الانية الممثلين انفهسم يشاهدون ذواتهم في الشاشة وينكرون هذه الاعترافات عبر محاكاة ساخرة اعتمدها المخرج كألية ادائية في بناء نظم الأداء

وفي مثال ثالث: في المشهد الأول من العرض يصل الممثلون حد التماهي مع الحدث عبر خبر وجود إرهابي بينهم يحمل حزام ناسف وفي ذروة المشهد يتوقف الجميع لعدم قناعتهم في طريقة الاستجابة الحسية فيعيدوا الأداء بالية مغايرة، هنا عمد المخرج ان يحول النظام من الأداء الى الادائية أي الأداء في الاطار الخارجي للشخصية لتصبح انا الممثل اعلى من ذات الشخصية وتراقب حواسها ومشاعرها وحدسها العقلي.

ان الممثلين في عرض (بوابة ٧) كانوا في خدمة الحدث، لم يكن هنالك ممثل بطل او شخصية بطلة بل الحدث هو البطل، ففي بداية كل مشهد يرن الهاتف العمومي في المحطة فتجيب احد الشخصيات بعد تردد وكان هنالك أوامر تصدر بالتوجه صوب الشخصية الفلانية وما ان يتم محور الحدث مع احدى الشخصيات حتى ينتهي بصورة الشخصية على الشاشة الرقمية مع التقاط صورة ثلاثة من ثلاث زوايا وختم (مطلوب).

ان خاصية إعادة انتاج الحدث بدت ملامحها واضحة عبر اشتغال المخرج مع الممثل بتقانة الشفرة المزدوجة، اذ تم استبدال الدال الايقوني لكل شخصية بدال تعددي، فدلالة الشخصية خرجت من مرجعياتها لترسل دوال متعددة تؤسس المعنى، فالمعنى تأسس في العرض نسبة للملفوظ فالكلمة الواحدة تحمل اكثر من معنى عبر نظام الأداء وهذا مايعني ان النص الناتج عن المختبر هو نص عرض متعدد الابعاد على وفق ذلك فان تعدد الاداءات فيه أتاح لتأسيس جملة معاني عنقودية منها وجد مدلوله عبر الصورة ومنه من ظل معلق يتاسس وفق الأثر بعد العرض.

اعتمد المخرج (العزاوي) على نظام القانة الادائية في الصوت والحركة في محاولة منه لتطوير اليات عمل ممثليه، فقد قصد التعرض للاتجاه العقلي لا النفسي لذات الشخصية وأعاد انتاجها، هنا عملية إعادة الإنتاج تكمن على وفق إحالة اشكال سابقة الى جديدة والى حيز وزمان جديد، بمعنى تتم إعادة انتاج الدال المتفق عليه مجتمعيا لكل شخصية وفق نقل الرموز المجتمعية وكبت أصولها واحالتها الى الواقع المفترض لخلق نوع من المزاوجة بين عناصر تختلف في زمانها ومكانها كما في مشهد التونسي والمصري عبر سردهما لتجربتيهما في الثورات في بلديهما ونع الهتاف والسلوك، استحضرها المخرج من زمنها الأصل وأعاد انتاجها عبر زمن اني فأختلفت دلالاتها بأختلاف المكان وفي كبت الأصول.

اعتمد المخرج (العزاوي) على الإيقاع الحركي المهتاج المتوتر(الفوضوي) ، فالحركة في عرض (بوابة٧) مهدت لخلق بيئة موتورة مختدما جسد الممثل وحركته في الفضاء كايقاع عام لعرضه وبدا ذلك واضحا في الاحد عشر مشهد والتي أسس عبرها واقع الكلمة فجاء كتحصيل حاصل للفعل الحركي ولاسيما في المشهد الأول الجماعي، والمشهد الثالث بضرب الفرنسية قدميها بشكل مستمر ومتواتر وتصاعدي، والمشهد الرابع في اغتصاب السورية وترديد العراقي الثاني كلمة (ريحة) تصاعدياً، والمشهد العاشر عبر ملاحقة الشخصيات للمغربي وصعودهم خلفه على السلالم بشكل عمودي محولا المخرج عبر هذا المشهد فضاء التشكل البصري من افقي الى عمودي في الرؤية.

اما إيقاع الحوار فجاء في المرتبة الثانية لايترجم فعل الحركة، فالخطاب اللفظي مبعثر فعبر تقانة تفكيك الحدث التي عمد المخرج توظيفها نجد ان العرض قد فكك المعاني

اللفظية، اما في عملية التشكل البصري فقد أسس فضاءه المركب عبر شاشة عملاقة في العمق تظهر فيها تسع كاميرات تراقب الفضاء وخارجه وسبع كراسي وسكك باتجاهات مختلفة افقيا وعموديا أولها نتجه حنو الصالة واخرها صعودا على الجدار الخلفي مستعينا بالبنى المجاورة المتمثلة بالرقمية التفاعلية، فعبر زمن العرض ال١٠٠ دقيقة يضع المخرج علاقة المتلقي بالمادة المعروضة موضوع تساؤل وتشكيك، كما تثير التساؤلات الى مدى تورط العرض في عمليات التشيء والانتهاك التي يدينها عبر مراقبة امنية بوساطة عشر كاميرات مراقبة لانعرف مصدرها تراقب الممثلين والمتلقين سوية في حركة نستمرة طوال زمن العرض الفيزيائي.

اما عن المعنى، فالمعنى في (بوابة ٧) يتغير مع كل تفعيل جديد لملف احدى الشخصيات عبر السلطة التي تراقب المكان بالكاميرات فتغير الدلالات المكانية بالاحالة لماضي الشخصية بالسرد يغير كل مدرك ذهني للمتلقي بتغيير وتجدد ملف شخصية أخرى وبالتالي يصبح المتلقي اكثر ادراكآ في تأسيس معاني متعددة فضلا عن انغماسه في تجربة تحرك الفكر لان تلاشي المسافة الجمالية في العرض قلب الاتجاه المالوف لارسال ولاسيما في المشهد الحادي عشر والأخير الذي تتوجه فيه الكاميرات الخفية صوب الصالة لتبحث في وجوه المتلقين عن المشتبه به حامل الحزام الناسف بعد ان فشلت السلطات من ايجاده عبر السبع شخصيات، على وفق هذا الاجراء صار المتلقي مشاركا فاعلا في تأسيس المعنى.

النتائج:

١. العروض تدعو نحو اللامالوف في الاداء وذلك ساعد على انشاء الفوضى ادائية للممثل.
٢. بروز السلوك الفوضوي عن طريق اداء الفنتازيا، التهريج، السخرية المستمرة، والحركات الإيقاعية غير المبررة).
٣. تمظهرت الفوضى في المشاهد الخيالية التي ابتعدت عن المألوف والتي تغيب الواقع عبر تحول الانسان الى مسخ حيوان، وموتى يعادون الى الحياة.
٤. ان انتظام الاداء الجسدي قد عكس صورة الفوضى في العرض في ذهن المتلقي واعادة ترجمتها الى نظام اخر.

الاستنتاجات:

١. تعددية العلامات والصور المتنافرة تنتج عدة معان تتسبب بفوضى وكسر نظام مألوف واحالته الى غير المالون اي من واقعي الى خيالي.
٢. برز تشظي الافكار من خلال تكرارية ودعوة الى تعدديه مفرطة في انتاج العلامة والتي اسهمت بصناعة الفوضى.
٣. التنوع والاختلاف يخلق نظاما مركزيا يغيب الفوضى عبر ترتيب الافكار والطروحات والمحاولة بكشف العوائق والتحديات.

التوصيات: توصي الباحثة بتطبيق الاتي:

١. على المؤسسات الفنية والتعليمية (معاهد الفنون وكلياتها) تعليم الطلبة الاداء المنتظم والفوضوي تمثيلا واخراجا وسينوغرافيا.
٢. بث دروس نظرية وتطبيقية حول تطبيقات الفوضى في التمثيل والاخراج عبر المناهج العالمية الحديثة.

المقترحات: تقترح الباحثة دراسة الموضوعات التالية:

١. جماليات الفوضى في سينوغرافيا العرض المسرحي المونودرامي.
٢. دلالات الفوضى في عروض المسرح الرقمي.

المصادر والمراجع:

١. احمد مختار عمر. (٢٠٠٨). *معجم اللغة العربية المعاصرة*. القاهره: عالم الكتاب.
٢. الكسندر دين. (١٩٧٤). *العناصر الأساسية لإخراج المسرحية*. (سامي عبد الحميد، المترجمون) بغداد: دار الحرية للطباعة.
٣. آن اوبر سفيلد. (١٩٩٤). *قراءة المسرح*. (مي التلمساني، المترجمون) القاهرة: منشورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي.
٤. بيتر يوغاتيريف. (١٩٨٦). *الرموز والدلالات في المسرح*. (محمد عبازة، المترجمون) تونس : مجلة فنية جامعية ، المطبعة العربية.
٥. ج، ل ستيان. (١٩٩٥). *الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق*. (محمد جمول، المترجمون) دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
٦. جميل صليبا. (١٩٨٢). *المجم الفلسفي*. بيروت: دار الكتاب اللبناني.

٧. جورج بوليتزر. (٢٠٠١). *مبادئ أولية في الفلسفة*. (فهمية شرف الدين، المترجمون) بيروت: دار الفارابي للنشر والتوزيع.
٨. جوليان هلتون. (٢٠٠٠). *نظرية العرض المسرحين*. (نهاد صليحة، المترجمون) الشارقة: منشورات مركز الشارقة للابداع الفكري.
٩. جيلين ويلسون. (٢٠٠٠). *سيكولوجية فنون الأداء*. (شاكر عبدالحميد، المترجمون) الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
١٠. عبد الرحمن بدوي. (١٩٩٦). *فلسفة القانون والسياسة عند هيجل*. بيروت: دار الشروق للطباعة والنشر.
١١. عوني كرومي. (٢٠٠٣). *الخطاب المسرحي وفن المشاهدة٢*. تونس: وزارة الثقافة والشباب والترفيه، أيام قرطاج المسرحية، الدورة الحادية عشر.
١٢. فيراند بول. (٢٠٠٠). *العلم في مجتمع حر*. (السيد نفادي، المترجمون) القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة والفنون.
١٣. فيليب أوسلاند. (١٩٩٧). *من التمثيل الى العرض، مقالات حول الحداثة وما بعد الحداثة*. (سحر فراج، المترجمون) القاهرة: وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي، المسرح التجريبي.
١٤. كولين وارد. (٢٠١٤). *اللا سلطوية*. (مروة عبد السلام، المترجمون) القاهرة: مؤسسه هنداوي للنشر.
١٥. كير ايلام. (١٩٩٢). *سيمياء المسرح والدراما*. بيروت: المركز الثقافي العربي.
١٦. ل. وا باربارو كياريني. (ب.ت). *فن الممثل*. (طه فوزي، المترجمون) القاهرة: الدار المصرية للطباعة والنشر.
١٧. ليونارد سميث. (٢٠١٧). *نظرية الفوضى*. (محمد سعيد طنطاوي، المترجمون) القاهرة : مؤسسة هنداوي للنشر والتوزيع.
١٨. محمد بن مكرم بن على ابن منظور. (١٩٦٨). *لسان العرب*. بيروت: دار الإصدار.
١٩. محمد عثمان واخرون كايد. (٢٠٠١). *المعجم الجامع*. نابلس : جامعة النجاح الوطنية.

٢٠. ميخائيل باكونين. (٢٠١٢). *كتابات باكونين*. (حسن دبوق، المترجمون) المغرب: الارشيف الاناركي العربي.
٢١. نعوم توشومسكي. (٢٠٠٧). *الدولة الفاشلة*. (سامي الكعكي، المترجمون) لبنان: دار الكتاب العربي للنشر .
٢٢. نك كاي. (١٩٩٩). *مابعد الحداثية والفنون الأدائية*. (نهاد صليحة، المترجمون) القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب.
٢٣. نيكولا ميكافيلي. (٢٠١٠). *كتاب الامير*. (اكرم مؤمن، المترجمون) القاهرة: مطابع العبور الجديدة ، مكتبة ابن سينا.
٢٤. هاني يحيى نصري. (٢٠٠٣). *المنطق والأبستمولوجيا (معيار المعرفة)*. دمشق: منشورات وزارة الثقافة السورية.
٢٥. يونس محمد محمود. (٢٠٠٧). *سيكولوجية التحفيز والعواطف*. عمان: دار المسيرة للطباعة والنشر.