مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد ٢٦، العدد ٨: ٢٠١٨.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(26), No.(8): 2018.

Philosophy of Modernity and its Reflections Over Theatrical Scripts of Lu igiPirndello

Hameed Ali Ali Kreem
College of Fine Arts/University of Babylon
Hameedali702702@qmail.com Ali.kreem1966@gmail.com

Submission date:9 /9/2018 **Acceptance date**: 17 /9 /2018 **Publication date**: 17/ 12/2018

Abstract:

There is no doubt that any doctrine or party comes as a reaction for the previous ones, that is what the new variable's nature produces up to it's new philosophy, so objection comes in first time unintentionally and unplanned but later it sheds all innovators at that time with their all directions and trends no matter what if they are plastic, musician, story writers, novel or a play, all get affected anyway , that is what happened in the appearance of modernity latest of 19th century and beginning of 20th century and how it came as a reaction for all deliberated doctrines at that period and collapsed all huge narrative arts and shed lights on all that period's writers notably the Italian theatrical write LuigiBirandello, who wrote some his plays according to this new change, the research came with **four chapters**, first one dealt was methodical frame and dealt with research's problem that emanated from the current question:

(What are the philosophical concepts that could be relied on in exploring effects of modernity philosophy in the play scripts of Luigi Birandello**)?**.Then importance of research and the need for it, also the target of research and its limits that were specified in spatial as in (Italy) and by time was the period (1910-1930), while subjective limit was determined by the following (The modernity and its reflections upon scripts of Luigi Birandello, then the end of this chapter by determining terms and defining them, second chapter was in two sections, first one was entitled with (modernity – by concept – philosophically), second section was entitled with (Cognitive and philosophical references for Luigi Birandello), to end the chapter with previous studies and group of indications that resulted from theoretical frame, while the third chapter (procedures of research) specified population of research to include (17) play the translated plays of Luigi Birandello, sample of research was chosen intentionally from the research population using depictive analytical method because it matches with nature of analyzing the sample, about the tool of research, the researcher relied on the indications that resulted from theoretical frame to finalize the chapter with analyzing the sample, results and conclusions were determined in the fourth chapterthe researcher was ended with list of references.

Keywords: Philosophy, Modernity, Reflections, references

فلسفة الحداثة وانعكاساتها على نصوص لويجيبيراندللو المسرحية

حميد علي حسون الزبيدي علي كريم حسون الركابي
كلية الفنون الجميلة /جامعة بابل

الخلاصة

لاشك أن كل مذهب أو تيار جديد يأتي كردة فعل على ما سبقه من التيارات والمذاهب، وهذا ما ينتجه طبيعة المتغير الجديد على وفق فلسفته الجديدة، لذا يأتي الاعتراض بطريقة أشبه ما تكون عفوية غير ممنهجة بادئ أمرها إلا أنها تلقي بضلالها على مبدعو تلك المرحلة بكافة باتجاهاتهم كافة سواء أكانوا تشكيليون أم موسيقيون أم كتاب قصة، رواية، مسرحية، فالجميع يتأثرون بطبيعة الحال، وهذا ما حصل مع ظهور الحداثة اواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وكيف جاءت كردة فعل على كل المذاهب المتداولة في تلك المدة إذ اطاحت بكل السرديات الكبرى وارخت بضلالها على كتاب تلك المرحلة لاسيما الكاتب المسرحي الايطالي لويجيبيراندللو، الذي كتب بعض من مسرحياته على وفق هذا التغير الجديد، لذا جاء البحث بأربعة فصول تحدث الفصل الاول الاطار المنهجي فيه عن مشكلة البحث التي جاءت على وفق التساؤل الآتي:(ما هي المفاهيم

by University of Babylon is licensed under a Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH)
Creative Commons Attribution 4.0 International License

الفلسفية التي يمكن الاستناد عليها في تبيان تأثيرات فلسفة الحداثة في نصوص بيراندللو المسرحية) ؟. ثم أهمية البحث والحاجة إليه، وكذلك هدف البحث وحدوده التي تحددت زمانيا للمدة من (١٩١٠-١٩٣٠ م) ومكانيا (ايطاليا)، اما الحد الموضوعي فتحدد على وفق الآتي(الحداثة وانعكاساتها على نصوص بيراندللو المسرحية) لينتهي الفصل بتحديد مجموعة من المصطلحات وتعريفها، اما الفصل الثاني : فجاء بمبحثين الأول كان بعنوان(الحداثة – مفاهيميا – فلسفيا)، أما المبحث الثاني فجاء تحت عنوان (المرجعيات المعرفية والفلسفية لـــ بيراندللو) لينتهي الفصل بالدراسات السابقة ومجموعة من المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري، اما الفصل الثالث (اجراءات البحث) فحدد مجتمع البحث الذي احتوى على (١٧) مسرحية من مسرحيات بيراندللو المترجمة، وجاءت عينة البحث التي اختيرت قصديا من مجتمع البحث مستعملا الباحث المنهج التحليلي الوصفي، لأنه يتناسب وطبيعة تحليل العينة، أما الاداة فاعتمد الباحث فيها المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري ليختتم الفصل بتحليل العينة، اما الفصل الرابع فتحددت فيه النتائج والاستنتاجات لينتهي البحث بقائمة المصادر.

الكلمات الدالة: الفلسفة، الحداثة، الانعكاسات، المرجعيات

١. الفصل الاول (الاطار المنهجي)

١. ١. مشكلة البحث:-

لم يكن القرن العشرين الا امتداداً للظروف الاجتماعية والثقافية والفلسفية التي سادت أوربا وأمريكا آواخر القرن التاسع عشر. على أن ما يميز هذا القرن عن سابقه هو تطور الدراسات الفلسفية والنفسية لا سيما بظهور مدرسة التحليل النفسي لدى فرويد وظهور مفاهيم العدمية لدى نيتشة والبرغماتية عند ديوي والظاهراتية عند هوسرل، فضلاً عن العديد من الأفكار والمفاهيم الفلسفية التي أثبتت تأثيرها على الواقع وكذلك فرضت وجودها في الأدب والفن فتأثر بها كتاب الأدب بكل اختصاصاتهم ومذاهبهم ولا سيما كتاب الادب المسرحي (النص)، وكان الادب حقا مرآة صادقة عكست روح العصر وتعقيداته وتأزماته وشكوكه، وكان فتحاً جديداً أيضا لنهضة فكرية عاش فيها كتاب كبار أمثال ابولينيروبريخت وجويس وكافكاو سترانبير غوبيتس. الأمر الذي جعل من مصطلح الحداثة أنْ يمر بمراحل عدة من التغيرات من الناحية التاريخية، وهو ما جعل من مصطلح الحداثة يطلق لتحديد مدة انتهت منذ امد طويل او فترة انتهت توا، إذ إنها حالة طازجة من حالات الفكر الانساني، وكان للتقلبات الفكرية اسهامات في دعم العديد من الادباء والكتاب اللذين عاصروها. ولاسيما الكاتب الايطالي بيراندللو وما ظهرت من افكار فلسفية في اعماله المسرحية. أدت إلى انعكاسها في اعماله، فكان بيراندللو يحاول توكيد مأساة الانسان من خلال تفكك الحوادث واضطرابها، ومن خلال تمزق الشخصية الإنسانية وازدواجيتها، وهي اشارة الى واقع يحيل الحياة الى مهزلة كبرى تثير الضحك امامنا وتستوجب الاسى في احيان اخرى ما حدا به الى الاتجاه نحو الشك، الشك في الأشياء من اجل الوصول إلى يقينه فلسفية. ناتجة من فلسفته التي عاصرت الكثير من الفلسفات الحداثوية، فأن فهمه لحداثة الفكر والفلسفة، ولحداثة العصر وتعقد مشكلاته، ولتنوع الواقع والفكر الإنساني وظهور وتطور المذاهب الادبية وانتقالها الى الفن ولاسيما المسرح، فسيكون امراً حتمياً على كل كاتب طالما يعيش الواقع ويتفهم مشكلات المجتمع ويدركها، أنْ يتأثر، وأن يؤثر في عصره عبر النصوص التي يقوم بكتابتها والتي من خلالها يطرح افكاره وفلسفته في الحياة بشكل عام وفي الحياة الاجتماعية بشكل خاص.

وحتما لا يمكن للفنان أنْ ينسلخ من روح المجتمع أو أنْ يتعداها، فكل كاتب منذ الأغريق إلى اليوم لم يستطع التخلي عن روح المجتمع الذي يعيش فيه،لأنه بذلك يثبت انتماءه الانساني ويؤكد دوره الاجتماعي، وبغير ذلك فهو يتحول إلى كائن عادي وبسيط وغير مؤثر، وربما يصبح مستهلكاً أكثر منه منتجاً، وبذلك فأنّ الحداثة التي نشأت على اسس العقل وتمركزه وسلطته من خلال فلسفات عديدة كانت مهيمنة في كل

العصور التي انتقلت إليها ولا سيما عصر الكاتب الايطالي (لويجيبيراندللو)، لذلك يضع الباحث مشكلة بحثه في التساؤل الآتي

– ما هي المفاهيم الفلسفية التي يمكن الاستناد عليها في تبيان تأثيرات فلسفة الحداثة في نصوص بيراندللو المسرحية ؟

١. ٢. اهمية البحث والحاجة إليه:-

١- تتجلى أهمية البحث الحالي من خلال الغور في فلسفة بيراندللو التي استقاها من الفلسفات المعاصرة له .

٢- تبيان مدى تأثره بفلسفة الحداثة التي عاصرها والتقلبات الفكرية التي صاحبته عبر دراسة منجزه ودراسة تلك التقلبات.

١. ٣. هدف البحث:-

يهدف البحث الحالي إلى دراسة نصوص بيراندللو المسرحية وتحليلاها على وفق فلسفة الحداثة .

١. ٤. حدود البحث:-

- الحد الزماني:- ١٩١٠– ١٩٣٠.
- الحد المكاني:- ايطاليا .
- حد الموضوع:- الحداثة وانعكاساتها في نصوص بيراندللو المسرحية .

١. ٥. تحديد المصطلحات:-

الحداثة:- عرفها (بود لير) **بانها " ما هو عابر، وفرار وعارض، إلا أن هذا الفراغ الناتج عن غياب المعاني الكبرى غالبا ما يتم ملؤه باستكشاف تاريخي وسيكولوجي للأساطير"[١، ٢٨] وعرفها نيتشة بأنها " تهدف إلى ضرب القيم والعادات واللاهوت والدين [٢، ٨٤] .**

وعرفها سبيلا بأنها " **تحول جذري على كافة المستويات في المعرفة في فهم الانسان في تصور الطبيعة، وفي معنى التاريخ تهدف إلى ممارسة وضربا من التفكيك ورفع المقدس" [١، ٢٨]** وعرفها آلان تورين بأنها " **تاريخ هدم المعتقدات والانتماءات والثقافات التقليدية" [٣، ١٢٧].**

التعريف الاجرائي:- الحداثة: (ثورة فكرية لتفجير الطاقات الكامنة داخل الذات الإنسانية وتحرير شهوات الابداع لقيام ثورة معرفية جديدة تلتزم الاطاحة بكل السرديات الكبرى).

٢. الفصل الثاني (الاطار النظري)

٢. ١. المبحث الاول: الحداثة – مفاهيمياً – فلسفياً

بالرغم من أهمية مفهوم الحداثة وشيوعه في الفكر المعاصر، إلا أنه يحمل بين طياته التباساً وتعقيداً في مفهومه لما ينطوي عليه من غموض، وارتباطه بحقول معرفية عديدة، كذلك استعماله في مجالات مختلفة توازي معناه في مسيرة الحضارة الغربية الحديثة التي أفرزت اشكالياتها في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وهذا ما رافق الحداثة وما بعدها، لتعدد أبعادها ومدلولاتها وشموليتها لمستويات من الوجود الإنساني شملت مختلف الميادين،علاوة على حقول العلم والتكنولوجيا لتمنح الذات الإنسانية مشروعيتها في فرض نفوذها من خلال حرية الإنسان وقدرته على الخلق الإبداعي، وفق أنظمة متعددة الرؤى لخرق ثوابت النظم الخارجية على مستوى العادات والأساليب، وإعادة صياغتها وفقاً لمنظومة جديدة تعنى بحركة وتحرير الإنسان والطاقات الفردية من خلال قطع الصلة بالماضي والتحرر من الأوهام والخيالات والثوابت التي هيمنت على الروح والعقل الإنساني سنوات طوال، لتجعل من الحياة دائمة التجدد لا تشوبها الرتابة، فأن جدة

الحداثة تنهض من خلال جعل الحياة في إيقاع متسارع ومتبدل، وهذا ما سعى بالحداثوية إلى الانفتاح على الفضاءات الفردية والاجتماعية وعلى كل ما هو جديد وعلى كل ما متحقق من خلال التقدم السريع للعلم والتقنية.

فالحداثة هي نقيض القديم والتقليدي، فهي ليست مذهباً سياسياً أو تربوياً أو نظاماً ثقافياً واجتماعياً فحسب، بل هي حركة نهوض وتطوير وإبداع هدفها تغير أنماط التفكير والعمل والسلوك، بمعنى تبديل النظرة الجامدة إلى الأشياء والكون والحياة إلى نظرة أكثر تفاؤلاً وحيوية. وهذا يعني أن مفهوم الحداثة، هو أقرب ما يكون إلى مفهوم مجرد أو مثال فكري يلم شتات كل هذه المستويات ويحدد القاسم المشترك الأكبر بينهما جميعاً [١، ٧].

فعلى مستوى الأدب تعني تقليد الأنماط الجديدة المكسرة للأنماط القديمة وللبنيات السردية القديمة وللقافية والوزن، فالحداثة الأدبية تعني على وجه العموم أنماط وأشكال التعبير والإبداع الجديدة. أما الحداثة على المستوى الفلسفي والفكري، فهي ذات دلالتين كبيرتين:**أولاهما:** تاريخية، إذ تشير إلى حقبة تاريخية مرجعها في أوربا إلى بداية القرن الخامس عشر وصولاً إلى القرن التاسع عشر، بكل ما صاحبه هذه الحقبة من أحداث وانعطافات كبرى، كاكتشاف العالم الجديد والكشوفات الجغرافية والإصلاح الديني في أوربا والنهضة، وفكر الأنوار. **وثانيهما:**فكرية فلسفية، أذ يشير مصطلح الحداثة إلى بنية فلسفية وفكرية تمثلت في القرن العشرين من خلال بروز النزعة الإنسانية بمدلولها الفلسفي والتي أعطت الإنسان قيمة مركزية ومرجعية أساسية في الكون، وبروز النزعة العقلانية الأداتية في مجال المعرفة والعمل معاً، ومنها نشأت العلوم الدقيقة الحديثة، والعلوم الإنسانية الحديثة ... إلخ، فضلاً عن بعض السمات الفلسفية الملازمة المتمثلة في غياب المعاني والقيم الكبرى [٤، ٢٦، ٢٧].

فمنذ عصر النهضة الذي يعد عصر انبثاق الحداثة، انبثقت البذرة الأولى للخروج من التقاليد الناشئة من هيمنة الكنيسة، إذ ساعد العصر على إنتاج مذاهب فكرية وفلسفية جديدة تمثلت بالذاتية عند.

رينيه ديكارت (١٥٩٦-١٦٥٠)

الذي يعد الممهد الأول لأحداث ثورة في الفلسفة الحديثة من خلال تطويره المنهج العلمي الجديد وتصديه الكوني بوصفه آلة محكومة بقوانين الطبيعة الميكانيكية والتي أبعدته تماماً عن الأسطورية والرمزية والغائية، لقد عد ديكارت بأن الطبيعة هي نظام منسق من القوانين القابلة لسيطرة الإنسان، وقد نتج عن آرائه الفلسفية تياران مهمان هما: **التيار العقلي** والذي تمثل عند سبينوزاولابينتز، **والتيار التجريبي** الذي ظهر عند جون لوك وباركلي وهيوم.

وقد شكل **التيار العقلي** اتجاهاً تفاؤلياً، عد نقطة البداية لتأسيس الاتجاه النقدي، من خلال مقولة ديكارت التي تؤمن مبدأ الذاتية (الكوجيتو) إذ يقول: " **أنا أفكر إذا أنا موجود** " وبهذا جعل ديكارت الإنسان مركز الكون وأساس الحقيقة واليقين، إذ جعل العقل الإنساني أساساً لكل كائن ولكل معرفة ومن هنا هيأ ديكارت لنقل العقل نحو الذاتية [٥، ١٢٣].

من هذا المنظور تجاوز العالم الغربي القرون الوسطى وسطوتها فتحولت الرؤية عن كونها رؤية جماعية إيمانية وثابتة إلى فردية على نحو متزايد وعلمانية وتقدمية.

إن انبعاث الروح التقدمية التحررية التي تخطت تشاؤمية العصور الوسطى وأنتجت إبداعات أدبية وفنية وعلمية وثقافية اتسمت بالشجاعة الكافية لاستعمال العقل لمناهضة التفكير الغيبي والأسطوري وتحريره من الأوهام والخرافات ومنحه آفاق جديدة في البحث والدراسة والمعرفة واكتشاف المجهول [٦، ٧٦].

لقد عمد ديكارت إلى نسف المنظومة الفكرية السائدة والتي كان يسودها الجهل وإقحام الدين في المسائل العلمية بطريقة سلبية فعمل على إعلاء العقل وتحكيمه، بعدما كان معيار الحقيقة في الفلسفة الأفلاطونية والأرسطية على حد سواء هو معيار التطابق والتماثل بين الفكرة والموضوع، وما قام به ديكارت هو تغير هذا التصور للمعرفة، من خلال قلب المعادلة فأفرغ العقل والعالم من الصور والقوالب النمطية الجاهزة، وأرسى مبدأ التماثل جانباً، وعوضه بعملية التمثل الذهني وبذلك نجده قد سعى بدفع العملية المعرفية إلى مستوى **الميتا** وهو التفكير في التفكير [٧، ٦١].

لقد شكل مبدأ الذاتية، القاعدة الأساسية للحداثة في المجال الفلسفي من خلال إعلاء الذات وانتصارها، فقد أصبح الإنسان الحديث يرى العالم من خلال صورته المتمثلة بالذات الإنسانية وأخذ يدرك نفسه كذات مستقلة ومتميزة عن الطبيعة هذا الأمر قد حدا به للسيطرة على الطبيعة وإخضاعها لمشيئته كما أنه أصبح يستمد يقينه من ذاته، وليس من عقيدة أو سلطة غير سلطته الذاتية، مبتعداً عن ما كان يجري في العصور الوسطى وهيمنة الكهنة على كل جوانب حياته الشخصية، لقد عمل ديكارت للسعي وراء هدفين أساسين [٨، ٩٧]:

١- النهوض بالعلم وعده الوسيلة الفعالة لمعرفة حقيقة العالم والأشياء.

٢- وضع أصول فلسفة جديدة محل فلسفة العصور الوسطى التي كانت في خدمة الدين.

إن فلسفة العصور الوسطى حاولت بشتى الطرق أنْ توفق بين أرسطو والدين، أما ديكارت فسعى في فلسفته أن يفصل بين الفلسفة واللاهوت فاستقلال الفلسفة عن اللاهوت من وجهة نظره، هو استقلال الفلسفة الحديثة عن سلطة أرسطو.

باروخسبينوزا (١٦٣٢-١٦٧٧)

يشير سبينوزا إلى أن الطقوس والقوى الكهنوتية لا تزيد عقولنا كمالاً، فالتقوى انفعال نافع للجمهور، وضروري لهم، لكنه عديم الجدوى للذي يستطيع أن يعمل بالعقل. وهذا يعني أنَ سبينوزا يدرك تماماً أن الذي يرويه الكتاب المقدس والذي كان هو العماد المتبع في مدة العصور الوسطى من خلال سطوة الكهنة على الحياة الاجتماعية، من أخبار ضروري جداً ولكن للجمهور العاجز فقط، وهذه نقطة المفارقة التي يبحث عنها سبينوزا وهي عجز الفرد في القرون الوسطى من إدراك الأمور والمحيط الذي هو فيه بالعقل، لأنها تؤيد عنده التعاليم الواردة في الكتاب المقدس، وهو ما ينضوي تحته بأن هنالك إلهاً صانعاً للأشياء ومدبرها وحافظها، ومعني بالناس يثيب الأخيار ويعاقب الأشرار[٩، ٣١٢].

إن الإنسان الذي يعتقد بهذه الأمور من وجهة نظر سبينوزا هو إنسان سلبي لا يعي عن محيطه المعاش شيئاً، لأن حقيقة الطبيعة يحكمها نظام سرمدي ثابت، فلا تحتاج إلى معجزات للإثبات، إذ إنها لا تفيد الإنسان في الفرض المرجو منها. فتأويل الكتاب المقدس لا يضيف إليه من التعاليم إلا ما يدل عن البحث التاريخي، وهذا البحث التاريخي لابد له من تناول طبيعة اللغة العبرية وخصائصها لكي يفهم المعنى المقصود تمام الفهم، ومثال على ذلك قول النبي موسى(ﷺ) إن الله نار، أو أن الله غيور، فهذه العبارات تندرج ضمن العبارات الواضحة المعنى طالما اعتبرنا معاني الألفاظ فحسب، وإذا ما أردنا معرفة المعنى الباطن أو الغموض الذي يكتنفها، فنجد المداخلة ما بين العقل والحقيقة، فلا بد من استيفاء المعنى الحرفي، ولو كان معارضاً للعقل ما دام لا يتعارض مع مبادئ الكتاب. والحقيقة التي يبحث فيها سبينوزا هي تفعيل العقل، وعليه يجب تأويل العبارات التي يعارض معناها الحرفي مبادئ الكتاب تأويلاً مجازياً، ارتقاءً إلى فكرة الله التي هي مبدأ العلم الصحيح وقاعدته [١٠، ١٢٣، ١٢٤].

وانطلاقاً من هذه العبارات يبدأ سبينوزا بإثبات أنه لا معنى للشرع ولا للأخلاق في طور الطبيعة، وأنً كل ما نكتسبه من معنى إنما هو بفضل الإنسان.

إيمانوئيل كانت (١٧٢٤-١٨٠٤)

تشكل مرحلة الأنوار مفصلاً تاريخياً في حياة أوربا لاسيما بظهور (كانت) وإبداعاته النظرية حول الفلسفة النقدية ومنها إصداره (نقد العقل الخالص) و(كتاب العقل العملي) والتي من خلالهما أرسى رسالته حول النفس التي يمتلكها ثلاث ملكات هي: (ملكة المعرفة، وملكة الشعور باللذة والألم، وملكة النزوع).

ولعل قراءته **لمندلسون** هي التي أيقظت **كانت** من سباته الايقاني، إذ جعلته يخرج من ثنائية (العقل والإرادة) التي تبناها من قبل لايبنتزوفولف، ليقر بوجود ملكة بشرية هي ملكة الوجدان التي نشعر عن طريقها باللذة والألم وهكذا اتسع نطاق البحث الجمالي لديه فأصبح يشمل فكرتي الجمال والغائية [١١، ١٧٧].

لذا شدد **كانت** على الأداء الحر للعقل، بمعنى عليه أنْ يمارس مكانته التي وجد من أجلها، متجاوزاً المقولات الجاهزة التي تحدد مداركه وتركنه جانباً، فالمواقف ليست مجرد أفكار يتخذها الفرد عن ذاته أو إرادة يشكلها حول واقعه ومحيطه وإنما تمكن إمكانية العقل في عملية نسج علاقة تثويرية وتأسيسية مع فضائه الإنساني والرمزي على النحو الذي يبسط فيه سلطته ويصبح النموذج والمعيار والآلة [١٢، ٣٢].

فالمعرفة التي ينشدها **كانت** للعقل تبدأ بالتجربة، بمعنى أنً إحساساً ما لابد أنْ يسبق وينبه عمليات الفكر ولكن في اللحظة التي تبدأ فيها التجربة فأنً تركيب العقل يشكلها بما تأصل فيه من أشكال الحدس (الإدراك الحسي) أو (الإدراك العقلي) وأشكال الحدس الأصلية في الصور المشتركة بين الجميع، والتي تعمقها التجربة في إحساسنا الظاهر كمكان وفي إحساسنا الباطني كزمان، فالإدراك الحسي هو إحساس ترجمة الأفكار الفطرية للزمان والمكان، وأما المعرفة فهي إدراك حسي تحوله المقولات إلى حكم أو فكرة، والتجربة ليست قبولاً سلبياً لانطباعات موضوعية على حواسنا، إنما هي حصيلة العقل المؤثر إيجابياً على مكانة الإحساس [١٣، ١٦٨، ١٦٩]. إنً العقل البشري لا الطبيعة من وجهة نظر **كانت** هو الذي ينشأ (قوانين الطبيعة) الشاملة، لأنه هو من يضفي تعميماتنا كصفات الشمول والوجوب والتي لا تدرك موضوعها إدراكاً حسياً بل نحن البشر الذين ندخل ذلك الترتيب والانتظام عن المظهر الذي نسميه الطبيعة، وما كنا لنجدها شاخصة في المظاهر لولا أننا نحن أنفسنا بحكم طبيعة عقلنا، وضعناها في الأصل٠ وقوانين الطبيعة ليست كيانات موضوعية بل مركبات عقلية نافعة في معالجة التجربة وكل معرفة تتخذ شكل الصور أو المثل، والمثالي بهذا المعنى على صواب فالعالم بالنسبة لنا ليس إلا أفكارنا، وما دمنا لا نعرف المادة إلا كأفكار، فالمادة إذن مستحيلة منطقياً،لأنها تحاول أنْ ترد المعلوم مباشرة (الأفكار) إلى المجهول، أو المعلوم لطريق غير مباشر. إن تكوين الفهم البشري لا يمكن أنْ يُمثل- بالنسبة إلى إمكانية كائنات عضوية- بعله غير العلة الفاعلة بقصد، وأن مجرد آلية الطبيعية لا يمكن أن تكون كافية بالفعل لتفسير نتاجاتها هذه، إلا حينما يراد أنْ يقرر بمثل هذا المبدأ ما يعود إلى الإمكانية نفسها لهذه المادة[١٤، ٣٦٨، ٣٦٩].

ويرى الباحثان أنً عصر النهضة والتنوير هو الفاتحة لتأسيس الحداثة، وهذا ما اتضح من خلال انجازات العصر الفكرية والعلمية والفلسفية، وهذه الفلسفة فتحت الباب لأفكار وفلسفات جديدة نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مصحوبتاً بالانقلابات الفكرية والثورية والصناعية فكانت تأثيراتها مباشرة،على فلسفة القرن العشرين لتوليد فلسفات جديدة ومما لا شك فيه أنً التاريخ لا يتوقف عند حد أو معلم بعينه بل يخلق على الدوام حقائق ومعطيات جديدة، لاسيما أنً المجتمع الأوربي قد مر بثورات عدة منها العلمية والصناعية والاقتصادية والسياسي وهذه الثورات خلخلة البنية الانوارية التنظيرية وعليه لابد من

تحويلها إلى أرضية لبناء واقع اجتماعي مختلف تماماً، فالذهنية الحداثوية الجديدة ازاحت النمط الاقطاعي نهائياً وفسحت الطريق أمام النمط الإنتاجي بسبب التطور المتصاعد لتقنية الآلات وازدهار وسائل العمل فصار الإنسان الحديث يجتهد لتشيد صرح المجتمع التقني الذي تحكمه حضارة الآلة، ومن هذا المنطلق انبثقت فلسفات جديدة غايتها النهوض بالفرد الأوربي وتوظيف أفكاره وفق منظومة حداثوية بالعقلية الاجتماعية بكل جوانبها بغية تحررها من كل القيود الإقطاعية التي كبلتها.

٢. ٢. المبحث الثاني: المرجعيات المعرفية والفلسفية لـــ (بيراندييللو)

لاشك أنَ لكل كاتب تأثيرات مصاحبه لحياته سواء أكانت بيئية أم نفسية أم اجتماعية أم معرفية أم فلسفية ولعل الكاتب الإيطالي لويجيبيراندييللو، قد أثرت به مواقف ومحطات عدة في حياته الحافلة بالمآثر المأساوية التي عدت بالنظرة التشاؤمية. وهذا ما انعكس على كتاباته سواء أكانت الرواية أم القصة أم المسرح، فمنجزه الأدبي نابعٌ من تصويره للحياة وللمجتمع، فكان هذا المنجز حافلاً بالانعكاسات التي ترجمت مرارة الحياة والنزعة إلى التهكم اللاذع والسخرية من المظاهر الخداعة.

ولم يكن بيراندييللو من الأدباء العاديين الذين يكتفون بتمثيل الواقع فقط وإنما كان يسعى إلى نقد ذلك الواقع، فهو لا ينبغي الفن للفن، والحادث للحادثة، وإنما هو يعبر عن الإنسان في أزمات الانحدار والسقوط الذي يعتريه، ويتوق عبره إلى نوع من التكامل والصيرورة الإنسانية، ويتميز بيراندييللو بميزة ظاهرة هي فضيلة الزهد، وهذه تدل بوجه عام عن نظرته للحياة واتجاهه في الكتابة، وهي التي أوحت إليه بمثل هذه الكتابات التي تعد ثمرة تجاربه المرة، وأنَ طبيعته الحزينة المتشائمة التي تولدت من مواقف عدة منذ صباه ومروراً ببزوغ نجمه في الأدب وحتى أخريات حياته، كل تلك المواقف اوجبت عليه أنْ لا يخضع لنفاق المجتمع. على الرغم من أن ظهوره على الساحة الأدبية في أواخر القرن التاسع عشر اي في الحقبة التي امتاز بها الأدب والعلم بعدم الصراحة، وكذلك الظروف التي عاشها ومن خلالها تكونت لديه فكرة مفادها أن الدين شيء خيالي لكنه نافع إذا أمكنه أن يكبح جماح الحيوان المستكن في أعماقنا وإلا يستعمل كأداة للتمزيق والتعذيب، أي أنه لا ينبغي من وجهة نظره أنْ نقتل بعضنا بعضاً في سبيل الله٠

كل تلك الارهاصات الموجزة التي تعرض إليها في مسيرة حياته والتي سوف نتطرق إليها لاحقا، هي من بلورت فكره واتجاهه المعرفي، اتجاه المجتمع الذي يعيش فيه فنظر لهذا المجتمع وأفراده بأنه زيف خالي من الحقيقة، فالجميع متنكرين بأقنعة لإخفاء مآثم أفعالهم الحقيقية.

التأثيرات البيئية:

ولد الكاتب المسرحي والشاعر الروائي بيراندييللو في ٢٨ نيسان من عام ١٨٦٧ في بلدة (جرجتي) التي تعرف اليوم باسم(باغويجنتي) والده ستيفانو بيراندييللو ووالدته ريتشيغراميتو، وقد تزوجا عام ١٨٦٣، ويعد بيراندييللو الولد الثاني من بين ستة أطفال، أرسل إلى الريف بعهدة أحدى الممرضات كي تصح نشأته وينجو من وباء الكوليرا الذي كان يضرب صقلية [١٥،٧]٠ عرفت صقلية باسم(جزيرة الجحيم) وكان أول من أطلق عليها هذا الاسم الشاعر(دانتي اليجيري)،إذ شهدت تلك الجزيرة التي يلتقي فيها الشرق بالغرب، أعظم المعارك البحرية التي عرفت بالتاريخ القديم، وقد تعاقب عليها الإغريق ولعبوا على مسارحها أسمى أدوار البطولة والمخاطرة، وكانت جبالها وصخورها وبراكينها مثار خيال خصب ومنبع أساطير عبء منه رهط من كتابهم وشعرائهم، وفي هذه الأرض وبين تلك الطبيعة والتاريخ العريق شب بيرندللو بين جبالها وتشبع بعادات سكانها وتقاليدهم إذ يقول عنها بيرندللو" **أهلها هم أهلي وأرضها شطر من كياني، فلماذا أفتش**

عن موضوعات خلف الأفق، ما دام في وسعي أن افتح عيني على مآسي وفواجع تقع في كل ساعة بين أيدينا "[١٦، ٧]٠

التأثيرات الاجتماعية: انحدر لويجيبيراندللو من أسرة عريقة ذات تقاليد راسخة وتعد من الطبقات الميسورة واشتهر عنها إنها جمعت إلى وفرة الجاه البطولة السامية والتضحية في سبيل الوطن فأبوه كان صاحب منجم للكبريت بمعنى أنً الكاتب كان يعيش في أحضان أسرة ميسورة الحال يعلوها جانب من الثراء المادي والاجتماعي، إلا أن الأب كان مكافحاً في عمله لكنه يتمتع بطابع العصبية والمزاج المتقلب، سريع الغضب، يتعجل بالصياح الرهيب وتعتريه نوبات من الغيظ التي تسقط بأيدي من حوله، كان الابن يشاهد ذلك وتنقبض أضلاعه، فيستكين إلى الخوف والصمت ويحس بنوع من الضآلة والعجز عن الفعل إزاءه، لذا استسلم لقرارات والده التي تعلقت بمسيرة حياته. بمعنى أنً والده كان له تأثير مصيري حاسم على ابنه [١٦، ٦].

وانعكست في ذاته بعض الهفوات التي تلمسها على أبيه ومنها مشاهدته لأبيه في إحدى غرف الدير في مدينته صقلية وهو يزني بإحدى النساء، والمثير بالأمر أنً شقيقة والده(عمته) الراهبة هي من يسرت لوالده هذا اللقاء، وبعد اقتحام الصبي الذي يبلغ من العمر الخامسة عشر سنة لهذه الغرفة والمشاهدة المروعة قفز الأب هارباً، ولم يتبقَّ سوى تلك المرأة والعمة فبصق بوجهيهما وخرج، فبدأ ينظر إلى والده نظرة اشمئزاز وريب. علماً إنهً كان لا يطيق والده قبل هذه الحادثة من دون أنْ يعلم السبب فتوضحت الصورة لديه بعد مشاهدته لهذه الفاجعة [١٥، ٢٨]. أما الموقف الآخر الذي شغل باله هو في إحدى الأيام توفى شخص بالمدينة وترك جثمانه في الكنيسة بمكان مخصص للموتى لحين دفنه في الصباح فدفعه الفضول للتسلل إلى هذا المكان ومشاهدة الجثمان، ولكنه تفاجئه بما رأى، إذ كان هنالك إحدى النساء من الطبقة الارستقراطية تمارس الجنس مع أحدهم، بهذا المكان المخصص للموتى. فتولدت في داخله نزعة مريبة اتجاه الكنيسة والدين، وما يمارسه الإنسان في الخفاء لتنتج لديه فكرة القناع والوجه، فالقناع من وجهة نظره هي الحقيقة والوجه هو الوهم لذا كانت أكثر مسرحياته تتناول هذه الثنائية بين الحقيقة والوهم الرجل والمرأة –الزوج والزوجة [١٥، ٣٢].

فكتب مسرحيات عدةعلى هذه المواقف منها: (ليولا، ولكل حقيقته، وقبعة ذات الاجراس، ولذة الأمانة، ومثل زمان أفضل من زمان، وكل شيخ له طريقه) تلك المآسي العائلية التي صورها في مسرحياته كانت تعكس ظلاً قديماً ترسب في قاع نفسه من المشاحنات العائلية ومن طبيعة الاستبداد البشري وهنالك مواقف أخرى منها موقفه مع أحد الكهنة الذي كان يبتاع منه أوراق اليانصيب ويوزعها على أبناء القرية بغية مساعدتهم ولكن الكاهن وحبه الشغف لشخصية بيراندييللو يحاول أن يزور النتيجة لصالحه فاعتقد أن النتائج الأُخر التي سبقتها كانت كلها مبنية على الغش والخداع فيتهافت الدين في نفسه من خلال ذلك الكاهن [١٥، ٢٨]. لقد كانت تلك الحوادث حاسمة في مسيرته الفنية، إذ تشعب تأثيرها وامتد في جانب من جوانبه النفسية، فمن جهة سقط الدين في نفسه إلى الهاوية، بعد أن كان فتى مثالياً مؤمناً بالخير، إلا أنً الحياة وابتذالها قد أحالت إليه وجهاً آخر، فهي مبطنة بالمنكر والدنس، والوجه ذو البراءة والتقوى ليس سوى قناع، لذا كان الصراع الدامي في مسرحياته بين الذات الداخلية المنكرة الموبقة، والذات الخارجية المترصنة المتظاهرة للناس بحلة الفضيلة، فتلك الحوادث زعزعت براءته وجعلته يسيء الظن بالعمل الجنسي، الذي اعتقد بأنه سبب كل شر وتفكك وثنائية أو ازدواجية في السلوك الإنساني، فخرج عن الدائرة العتيدة للمجتمع المنظم، ليرى أن كل ما حوله فوضى فالإنسان قد هدم المعتقدات الثابتة وصار عقله ممزقاً بين أفكار عاطفية ممزقة [١٨،١٦]. إنً دراما بيراندييللو النموذجية هي دراما إحباط يكمن في أعماقها صراع غير قابل للحسم، صراع

بين الزمان واللازمان، أو بين الحياة والقالب فمسرحياته تخضع فيها العقدة والشخصية للموضوع خضوعاً كبيراً فهو يميل بمسرحياته إلى المناقشة التي تنعطف إلى رأيه عندما يعرب عن أفكاره لذا كتب في هذا الجانب الذي استوضح فيه الجانب الجنسي والمظاهر الكاذبة التي يسلكها الإنسان ومنها (ستر العرايا، كل حسب هواه، حسب تقديرك، هنري الرابع، الموطن الجديد، كما تريدين، عمالقة الجيل، ست شخصيات تبحث عن مؤلف،الليلة نرتجل).

٢. ٣. التأثيرات النفسية:

من المذاهب الفلسفية التي سلكت طريقها إلى فن بيراندييللو نظرية (سيجموند فرويد ١٨٥٦-١٩٣٩) في تحليل النفس البشرية، إذ كانت تعاليم فرويد قد انتشرت في مدة مواكبة لمرحلة التكوين الثقافي للويجيبيراندييللو وبروز معالم فنه، والتي رأى من خلالها فرويد أن الأحوال الإنسانية يحكمها عادة منطق محسوب ولكننا مع ذلك نصادف من بينها ما يشذ عن هذا المنطق، ويخرج عن إرادة الإنسان وسيطرته، ويؤثر تأثيراً كبيراً في سير الحوادث بل قد يتحكم فيها تحكماً تاماً على غير إرادة الإنسان أو وعيه التام، وكان بيراندييللو على إحاطة تامة بكل القضايا العلمية والأدبية والفنية والاجتماعية المطروحة في عصره كما انه كان على علم تام بقضايا التحليل النفسي التي أثيرت في فترة تكوينه الذهني والفني وانعكست تلك التعاليم على بعض أعماله ولاسيما الأخيرة منها مثل مسرحية (لا ندري كيف) التي يرتكب فيها (روميو)* الخطيئة من دون إرادة منه وبلا وعي أي تحت تأثير العقل الباطن[١، ٢٦] .

إنّ تمزق الشخصية الإنسانية وازدواجها في نظر بيراندييللو أمر واقع يحيل الحياة إلى مهزلة كبرى تثير الضحك، أحياناً وأحياناً تثير المأساة، مأساة الإنسان الحقيقية، فالإنسان في تلك الحياة هو أسير انفعالاته والمتحسس بآلامه، إذ انه يستجيب للحياة من بواطن نفسه ويعكسها على نحو ما، ثم يواجه المجتمع على نحو مغاير لهذه الانفعالات والإحساسات والاستجابات الباطنية الذاتية، وهذا ما يحيلنا إلا أنّ الذات الإنسانية لها جانبان :جانب باطني ذاتي، وجانب ظاهري اجتماعي، بمعنى أنّ هنالك ثمة ازدواجية في الشخصية، وهذا الازدواجية تحمل بين طياتها كل مقومات التناقض والغرابة والشذوذ، وهذا ما تعكسه الحياة نفسها،لأنها مليئة بمثل تلك المتناقضات [١٩، ٢٨].

وهذا ما دعا بيراندييللو وفي مجمل أعماله إلى الغوص في الجوهر الداخلي للحياة ليعري ما في باطنها، ويغوص في أغوار النفس البشرية ليصل أعماق الفكر والتدبر والتأمل ليكشف أبعاداً جديدة لتلك الحياة الإنسانية . إن المأساة الحقيقية في مسرحيات بيراندييللو ليست في الحوادث ذاتها بقدر ما هي في تفككها واضطرابها، الأمر الذي يظهر الشخصيات بمظهر العرائس الآلية، فالشخصية لدى بيراندييللو ليست شخصية واحدة متعددة الجوانب، بل شخصيات متعددة بالنسبة للشخص نفسه وبالنسبة للآخرين [٢٠، ١٦].

وفي مسرحية (كل شيء له طريقة) يستعرض بيراندييللو مأساة الذات البشرية وهي تعاني من جدل لا ينتهي في سبيل الوصول في خضم الصيرورة المتصلة إلى نقطة ثابتة يمكن الارتكاز عليها ولو لحظة عابرة، تبين الذات من خلالها حقيقة كيانها ومقومات شخصيتها، ويبلغ من تهافت الشخصية البشرية لدى

*روميو: الشخصية الرئيسة في مسرحية (لا ندري كيف، الذي يقوم بالزنا مع زوجة أعز أصدقائه في لحظة من الغشاوة واضطراب المشاعر، ولم تحدث أي عواقب، وكان يمكن أن لايشعر بالذنب لولا ما تولد عنده من ذكرى خطأ آخر غير مرغوب فيه.

بيراندياللوأنْ تغدو قائمة على الوهم أكثر من الشخصيات الحقيقية فالشخصية التي تولد من الخيال تكون أكثر صدقاً واشد قوة وأمتن ثباتاً من بني البشر أنفسهم.

٢. ٤. المرجعيات الفكرية:

لقد واكب الكاتب الإيطالي بيراندياللو التيارات الأدبية التي انبثقت في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ومالها من انعكاسات نلتمسها في مسرحياته فقد ظهر اتجاه مسرحي جديد سمي باسم (مسرح المسخرة) أو (تياتروجروتسكو) أو مسرح الأقنعة، والجديد في هذا الاتجاه هو سعيه إلى ترك الموضوعات المسرحية التقليدية التي سادت قبل الحرب العالمية الأولى والتي كانت تهتم بالقضايا البرجوازية، وماعزز هذا الموقف هو ظهور كتاب في تلك الفترة اهتموا بتلك القضايا أمثال (ابسن، وتيشخوف) الذين ركزوا في مجمل كتاباتهم على الدراما الإنسانية، مأساة الإنسان نفسه، وهذا التيار الجديد (مسرح المسخرة)، كان قد توضحت صورته عند الكاتب (لويجيكيارللي) من خلال مسرحية التي كتبها عام ١٩١٦م بعنوان (القناع والوجه) وفيها تهكم لاذع وسخرية مريرة اتجاه التناقض الموجود في الحياة عند مظهرها الخارجي [١٨، ٢٨]. وسعىبيراندياللو للأخذ بهذا الاتجاه الجديد ليخلق من المسرح نظرية جديدة تسعى إلى تحويل الفكر إلى عاطفة وهذا ما يتمثل حقيقتا بنظرية الأقنعة المختلفة للشخصيات فتتكشف حقيقة النفس في عيون الآخرين وتظهر حقيقة كل انسان، وهذا يعني أنْ الصراع أزلي بين الوهم والواقع، والوهم هو ذلك السراب الذي لا نستطيع تلمسه، فمسرح بيراندياللو هو أشبه ما يكون بمرآة للنفس ولعل مسرحياته (أمتاكد، ولكل حقيقته، وقواعد المبارزة، وهنري الرابع، الليلة ترتجل، وست شخصيات يبحث عن مؤلف) هي ثورة على الاخلاق التقليدية الجاهزة من خلال نظرته الجريئة المتحررة إلى العلاقات الإنسانية وخصوصا الحب. هذه النظرة تتكرر من زوايا شتى، فالخير والشر ليس نقيضان، وإنما هما مزيج واحد متقارب يلون ملامح الإنسان اي انهما وجهان لعملة واحدة [٢١، ٢٥٨، ٢٥٩].

ومن التيارات المسرحية التي تأثر بها بيراندياللو الرومانسية ؛لأنه تيار يغلب عليه الخيالات المستمدة من العاطفة، كما أن أدب يغلب عليه روح التفاؤل، إذامتازت المسرحيات الرومانسية بالسخرية لاسيما المسرحية الرومانسية الإيطالية التي كانت تستمد ملامحها من (البلشينلا) و(الأرلوتشينو) المتمثلين في (ملهاة الفن) [٢٢، ٣٠٠].

أما الاتجاه التعبيري فتوافق مع نظريتة المسرحية إذ إنه يرى في التعبيرية هو ذلك الشكل الذي يتناسب مع مبادئه الذي يتناول فيها الظاهر والباطن وكذلك الحقيقة والخيال وأيهما أقرب إلى الواقع، فالاتجاه التعبيري يظهر في أحلك أوقات الأزمات الاجتماعية أو القلق الروحي وهذا ما يحدث عنه بيراندياللو في معظم مسرحياته [٢٣، ٣٩].

أما الحركة المستقبلية فنجدها ذات اثر واضح في مسرحياته ؛لأنها تركز على تصوير الحالات النفسية أو حالات الجنون لغرض أحداث نوع من الصدمة لدى المشاهد فهي تبحث عن الحالات الوجدانية المضطربة من أجل تجسيد المعاني الفلسفية والميتافيزيقا تجسيداً شاعرياً باستخدام الرمز والاستعارة كما أنهم يعدو من المنقلبين على التقاليد المسرحية القديمة [٢٤، ٣٢]. وإلى جانب تلك التيارات المسرحية المعاصرة كان للكاتب عمق في التاريخ والماضي فقد كان مفتوناً بالكوميديا المرتجلة (كوميديا ديلارتي) وضمن فن مسرح الشارع الذي عرفته إيطاليا في عصر النهضة وكذلك كوميديا الجولدوني أو ما تسمى مسرح الأقنعة أو (مسرح المسخرة– جروتسلو) أو المسرح التلقائي، وفي هذا المسرح نوعان الأول يرتجل فيه الممثل ارتجالاً من دون إعداد سابق ومن دون نص مكتوب ويعتمد على ثقافة الممثل وذاكرته يتبادل من خلاله النكات

والقفشات مع جمهور المشاهدين، والثاني يعتمد على قصص الأساطير التاريخية أو بعض وقائع الفلكلور الشعبي وبدون نص مكتوب أيضاً [٢٥، ١٧]. فتأثر بيراندييللو بهذا اللون من الفن نابع عن تصوره الخاص لمفهوم الحياة، فالحياة تبدو له متغيرة وغير ثابتة على حال، إذ تجري على غير تخطيط ومن دون قواعد محددة وتسير بغير حساب.

٢. ٥. المرجعيات الفلسفية:

أكثر الفلسفات تأثيراً على الثقافة المعاصرة بوجه عام وعلى المسرح المعاصر بوجه خاص هي الفلسفة الوجودية، ولعل أفكار الفيلسوف الوجودي الدانماركي الأصل سورن كبر كجورد(١٨١٣-١٨٥٥) أنْ تكون أكثرها نفوذاً وتأثيراً على أعمال الكتّاب المعاصرين للمسرح عامة وعلى الكاتب الإيطالي لويجبيبراندييللو بصفة خاصة، إلى جانب تأثره بنظرية التحليل النفسي لسيجموند فرويد، فصراع الشخصية عند بيراندييللو يتمثل في الحرب بين الظاهر والباطن، بين العقل الواعي والرغبات اللاشعورية، هذا الصراع يولد تمزقاً ويضرم نيران البحث الدائب الذي لا يكف من لهاث الشخصية في سبيل العثور على نفسها بين مختلف الأقنعة كي تصبح هي ذاته [١٨، ٢٩]. كما أنّ أفكار بيراندييللو اقتربت من الفلسفة الظاهراتية التي جاء بها هوسرل، من خلال محاولته لإظهار الإنسان وهو يتجول بين الوجه والقناع وبين الحقيقة والوهم، فهي محاولة لإبراز صفة يتمنى أنْ تراه الناس عليها وإخفاء صفات عديدة لاسيما أنّ لكل إنسان حقيقة خاصة به، وتعد مشكلة الحقيقة أحد المحاور الأساسية التي ارتكز عليها مسرح بيراندييللو فقد تناولها في محاورعدة وعالجها من زوايا مختلفة وربطها بالحياة وبالناس على كونها مسألة فلسفية بحتة ففي مسرحية. (حسب تقديرك) و(لذة الأمانة) و(ليولا) عالج فيها موضوعة الوجه والقناع، والحقيقة والخيال، والإخلاص والتصنع، وكما فعل سقراط إذ أنزل الفلسفة من السماء إلى الأرض، فعل بيراندييللو بأن سحب الفلسفة إلى خشبة المسرح وزاوج بينها وبين الإبداع الفني لاسيما في ثلاثية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) و(لكل امرئ حقيقة) و(الليلة ترتجل) التي اسماها ثلاثية المسرح داخل مسرح، ليشير من خلالها تساؤلات عدة وأيهما اقرب إلى الحقيقة، عالم الواقع أم عالم الفن، العالم المادي الزائل أم الإبداع الفني، الشخصية الاجتماعية الفانية أم الشخصية المسرحية الخالدة، فهو إذ يثبت من خلال مسرحياته الثلاثة تلك بأنّ عالم الفن أثبت من عالم الواقع وأنّ الوهم اصدق من الحقيقة [١٦، ٦٢].

فالإنسان في المسرح المعاصر ليس كياناً موحد الذات، مترابط الشخصية، متماسك الأعصاب، أو أنه منسجم الكينونة بين العقل والضمير، أو بين الروح والوجدان، اذ انه يبدو كياناً ممزق الذات، مفتقداً لأي شكل من أشكال الانسجام بين مكونات وجوده الداخلي، فهو يعيش ازدواجية قاسية تخلق من خلالها عدم التوازن وكذلك يعيش بين ثنائيات متعددة (الفكر والعمل، الخيال والواقع، الظاهر والباطن)، وهذا يحيلنا إلى أنه لا يوجد حقيقة ملموسة، فالحقيقة؛ إذن نسبية لأنهم يؤمنون بحقيقة هي في الواقع من نسج الخيال، فكل ما يدور حوله في فلك عالمه الخارجي هو ذات أفكار وأخلاق لها مسائل نسبية [١٩، ٢٢، ٢٣].

ويرى الباحثان أنّ الانقلاب الفكري الذي انبثق مع الحداثة في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين قد حمل الإنسان عبء التمرد على العادات والأخلاق والأوضاع الاجتماعية، لذا تضاربت العواطف والأفكار والأحاسيس التي تنتقل من العقل الواعي إلى الباطن٠ كل تلك التغيرات الطارئة تناولها بيراندييللو في مسرحياته بغية معالجتها من خلال كتاباته المتعددة ليوضح من خلالها الزيف الذي يعيش فيه إنسان القرن العشرين، وتصوير الحقيقة الزائفة التي تمسك بها الإنسان في تلك المدة.

٢. ٦. الدراسات السابقة:

بعد استطلاع الباحثيين للرسائل والأطاريح الخاصة بموضوعة بحثه، لم يجد سوى دراسة واحدة مشابهة أو قريبة، وهي رسالة الباحث عدي علي كاظم عبد علي الجبوري، والموسومة (البناء الدرامي والفكري في نصوص بيراندييللو المسرحية) واحتوت الرسالة على أربعة فصول تضمن الفصل الأول الإطار المنهجي للبحث من خلال مشكلة البحث والحاجة إليه، وأهمية البحث، وهدف البحث، ومن ثم تحديد المصطلحات. وجاء الفصل الثاني بعنوان الإطار النظري والدراسات السابقة، وتضمن ثلاثة مباحث، كان الأول بعنوان قراءة تاريخية لمفهوم البناء الدرامي في النص المسرحي العالمي، وجاء المبحث الثاني بعنوان البناء الفكري في النص المسرحي العالمي، أما المبحث الثالث فجاء بعنوان المرجعيات الدرامية والفكرية لنصوص بيراندييللو المسرحية، ثم الدراسات السابقة والمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري وأما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث المتمثلة بمجتمع البحث وعينة البحث ومنهج البحث وأداة البحث ومن ثم تحليل العينات. واحتوى الفصل الرابع على النتائج والاستنتاجات والتوصيات والمقترحات. ثم قائمة المصادر والملاحق وأخيراً ملخص البحث باللغة الإنكليزية.

ويرى الباحثان أنّ هذه الدراسة تقترب من موضوعة البحث لاسيما المحور الثالث المرجعيات الفكرية لنصوص بيراندييللو، التي تناولها الباحث في رسالته.

٢. ٧. ما أسفر عنه الإطار النظري:

١- التعليمات الفكرية الحداثوية كشفت تمزق الذات الإنسانية واضطرابها.
٢- خلقت الطروحات الفكرية الحداثوية ازدواجية الشخصية تجاه الآخر.
٣- ساهمت الأفكار الحداثوية بمنح الذات الإنسانية مشروعيتها ونفوذيتها من خلال حرية الخلق الإبداعي.
٤- الصراع بين الذات الداخلية (القلقة) والذات الخارجية المترصنة (الثابتة) باستخدام القناع لتزييف الحقيقة.
٥- الانحلال الجنسي ساهم بصورة كبيرة أو مباشرة بتفكك القيم والأفكار الإنسانية.
٦- عملت التيارات الحداثوية على خرق الثوابت والنظم الإنسانية.
٧- انمازت الأفكار المسرحية الحداثوية بجنونيتها للوصول إلى يقينة فلسفية.
٨- اعتماد الرمز والايحاء والتلميح في كشف وتصوير الحقائق الصادقة والكامنة في أعماق الذات الإنسانية.

٣. الفصل الثالث (اجراءات البحث)

٣. ١. مجتمع البحث:-

ضم مجتمع البحث النصوص المسرحية المترجمة التي كتبها بيراندللو ضمن الحقبة المبينة في الحدود الزمنية والمكانية للبحث والبالغة (١٧) مسرحية.

ت	اسم المسرحية	سنة الكتابة	مكان النشر والترجمة
١	ليمون صقلية	١٩١٠	تر / محمد اسماعيل محمد
٢	حسب تقديرك	١٩١٥	مسرحيات عالمية
٣	لكل حقيقته	١٩١٧	تر / جورج طرابيشي
٤	قبعة ذات الاجراس	١٩١٧	تر / اماني فوزي حبشي

٥	الجرة	١٩١٧	مسرحيات عالمية /ع/٥
٦	لذة الامانة	١٩١٧	من المسرح العالمي /ع/ ٤٢
٧	اداء الادوار	١٩١٨	من المسرح العالمي /ع/ ٦٨
٨	المعصرة	١٩١٨	من المسرح العالمي /ع/ ٦٨
٩	ست شخصيات تبحث عن مؤلف	١٩٢١	من المسرح العالمي /ع/ ٩٩
١٠	هنري الرابع	١٩٢٢	مسرحيات عالمية /ع/١٨
١١	ستر العرايا	١٩٢٢	مسرحيات عالمية /ع/
١٢	ابو زهرة بفمه	١٩٢٣	من المسرح العالمي /ع/ ٦٨
١٣	الحياة عطاء	١٩٢٣	من المسرح العالمي /ع/ ٤٢
١٤	كل شيخ له طريقته	١٩٢٤	من المسرح العالمي /ع/ ٩٩
١٥	دينا والمثال	١٩٢٦	من المسرح العالمي /ع/ ٤٢
١٦	شخص احمق	١٩٢٦	تر / محمد اسماعيل محمد
١٧	الليلة نرتجل	١٩٣٠	مسرحيات عالمية /ع/٥

٣. **٢. عينة البحث :**- اختار الباحثان عينة بحثه من احدى مسرحيات بيرندللو تم اختيارها قصديا من مجتمع البحث وذلك لانسجامها مع موضوعة البحث .

٣. **٣. منهج البحث:**- اعتمد الباحثان المنهج الوصفي (التحليلي) في تحليل عينة بحثه والتوصل إلى النتائج من خلال التحليل .

٣. ٤. اداة البحث :- اعتمد الباحثان في اداة التحليل، المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

٣. **٥. تحليل العينة:**

- **مسرحية : كل شيخ له طريقه: سنة التأليف : ١٩٢٤**

تعد مسرحية (كل شيخ له طريقه) بالمسرحية (ذات المفتاح) ومعنى هذا أنّ أحداث المسرحية تنقل لنا قصة حادثة معاصرة وقعت بزمن قريب من عرض المسرحية. وانّأكثرمن حضر لمشاهدتها كان على علم بوقوع الحادثة وهي (انتحار الفنان المثال الشهير لافيلا) اثر مفاجأته لزوجته الممثلة المعروفة (مورينو) في حالة تلبس مع نسيبه وصديقه البارون. هذه الحادثة تناقلتها الصحف والمجلات (المعاصرة للحدث) . لذا تناولها الكاتب بيراندللو ليزيح الستار عن وجه الحقيقة، من خلال إظهار الأسباب الحقيقية التي أدت إلى حدوثها ومن خلال تمزيق الأقنعة لإظهار الوجوه المختفية خلفها.

- تبدأ المسرحية في قصر هو ملك للسيدة النبيلة لفيا باليجاري والدة (دورو) وهذا ما يدلل عن أنّ الأحداث تقام في طيات الطبقة الارستقراطية وما تحتويه من تناقضات في المواقف، يحكمها الضمير الإنساني، ففي حضرة السيدة باليجاري تنقل أحداث جرت في مكان آخر عن ابنها (دورو) الذي اتخذَ موقع المدافع عن السيدة (دليا موريلو) المعادل المسرحي (لمورينو) صاحبة الحدث، والتي يكيل إليها الجميع الاتهامات، وبأنها هي المسؤولة عن الحادث المروع الذي راح ضحيته الفنان (لافيلا)، فالجميع يوجهون أصابع الاتهامات لها، إلا أنّ (دورو) كان على الضد من هذا الموقف، مما أدى إلى خصومة

بينه وبين صديقه (فرانتشكو) الذي اتخذ موقفاً مغايراً من ذلك، ومن ثم تنقلب المعادلة لتتبدل الأدوار في المواقف فيكون (فرانتشكو) هو المدافع و(دورو) هو الذي يشير اليها با صابع الاتهام.

- وكل من هذا وذاك لديه البراهين على ذلك، ونفاجئ بموقف (فرانتشكو) الذي يقدم اعتذاره لـ(دورو) عما بدر منه اتجاهه٠إلا أن (فرانتشكو) يتفاجئبأنّ موقف (دورو) قد تغير وأصبح بالضد، فينشب الخلاف مجدداً وفي خضم تلك الأحداث وتناقضات المواقف تدور أحداث الفصل الأول من المسرحية لتكشف لنا ستار الأحداث عن تلك القصة التي اتخذها بيراندللو محور يناقش من خلالها انقلابات الذات الإنسانية بين الحرية والانحسار فكل شخصية لها موقفاً ورأيا اتجاه الآخر من خلال الآراء المطروحة.
- **العجوز:** يا إلهي، أنا مقتنع برأي، إلى أنْ يثبت العكس.
- **الشاب النحيف:** اسمح لي، مع موافقتي على أنّ الإنسان لا يعلم أبدا كل شيء، فأنت تفترض مقدماً أنّ الحجج المضادة قائمة
- **العجوز:** وبهذا تريد أن تستنتج أنهَ ليس لي رأي ؟
- **الشاب النحيف:** لأنه بناءً على ما تقول، لا يمكن لأي إنسان أنْ يكون له رأي على الإطلاق!
- **العجوز:** ألا يبدو لك أنَ هذا في حد ذاته رأياً ؟
- **الشاب النحيف:** نعم، ولكنه رأي سلبي [٢٦، ١٥٨]٠
- من خلال هذا الحوار يكشف لنا بيراندللو أسرار الشخصية المتذبذبة بين الحين والآخر فهي لا تعرف أنْ تتأخذ قراراً حاسماً بشأن أي موقف وقضية، ولعل السبب في ذلك يعود إلى أنّ الحقيقة نسبية تختلف من شخص إلى آخر لذا لا يكون هنالك موقف محدد وعليه نجد أنّ الصراع بين الحقيقية والوهم قائم على مدار المسرحية من دون الوصول إلى حقيقة ثابتة.
- ويشير بيراندللو في هذه المسرحية للضمير الإنساني الذي يحاول أن يسير الإنسان نحو الصواب ومن خلاله تتكشف شخصيتك للآخرين سواء كانت في السلب أو الإيجاب، بمعنى أن يكون الضمير هو الواعز للتصرفات.
- **ديبجو:** ما الداعي إذن لمحاسبة الآخرين على الدوام، أيها السادة ؟
- **الثاني:** أبداً مادام لي ضمير.
- **ديبجو:** ألا تريد أن تفهم أن ضميرك لا يعني إلا " **الآخرين داخل نفسك** " ؟
- **الأولى:** كلامك الغريب المعتاد
- **ديبجو:** أين الغرابة ؟ (للثاني)
- اسمح لي، ما معنى " **لك ضميرك، وهذا يكفيك**" ؟

يعني أن في استطاعة الآخرين أنْ يروا فيك رأياً ويحكموا عليك بالطريقة التي ترضيهم، ولو ظلماً، وأنت مع ذلك متأكد ومطمئن من انك لم تفعل شراً، أليس كذلك؟ [١٦٢،١٦٣،٢٦].

ويستعرض لنا كذلك بيراندللو على لسان (دليا) الغريزة الجنسية التي تعد سبب كل انكسار وتقلب للذات الإنسانية فتحيل الإنسان إلى حيوان مفترس يفتك بكل شيء دون الحساب للآخر.

- **دليا:** فعلاً إلا إنني اشعر دائماً بالاحتقار والاشمئزاز حين أرى إعراض الآخرين عن مساعدتي نفسياً، أشعر بالاشمئزاز إزاء الإنسان يريد الجسد هو أيضاً، ولا شيء غير الجسد، ولكنه يسعى إلى ذلك لتحقيق المتعة وحدها.
- **دورو:** شيء مثالي.

- **دليا:** بالنسبة له فقط.
- **دورو:** كان ينبغي أنْ يكون الإحساس أشمل وأسمى حتى يخلو من كل ما يسبب التقزز.
- **دليا:** وبذلك يحول دون عملية الأخذ بالثأر التي استطعت تنفيذها في الآخرين دون سابق إنذار ! الملاك بالنسبة للمرأة اشد أغاضة دائماً من الحيوان [٢٦، ١٩٥].

من خلال هذه الأحداث نجد أن دليا تعيش في حالة من الصراع الداخلي الذي يكمن في ذاتيتها وبين الذات الخارجية التي تتصرف من خلالها لذا تستعمل وجهاً آخر للإطاحة بعشيقها الذي يتفاخر بتحفظ شقيقته الصغيرة لذا تعمل على عملية إغرائه مرة وامتناعها مرة أخرى لتزيد لهيب الحب في ذاته . فهي تمتنع لا لكونها تريد الامتناع بل كان الهدف اكبر من هذا فهي تسعى لتعله عبداً مهزوماً أمامها ولكي تتذوق حلاوة الأخذ بالثأر حرمت عليه أن يتخذ من جسدها لذة غير تلك التي اكتفى بها من قبل.

- **دورو:** بالتأكيد كلما زاد يأسه زاد تمنعك فتحصلين على أشياء وأشياء كثيرة، لم يكن ليسلم لك بها بغير هذه الوسيلة.
- **دليا:** آه، لم يكن ذلك لأني. يئست من العثور على حجة لفسخ الخطوبة.
- **دورو:** لا،لا بل لغرض خبيث آخر ترمين إليه!
- دليا: وما هو؟
- **دورو:** لإشباع رغبتك في الظهور منتصرة في نظر المجتمع كله
- – أمام طهارة أخته.
- – أنت– الإنسانة المحتقرة – الجريحة[٢٦، ١٩٨].

لقد قام بيراندللو وعلى لسان (دليا) بنسف الواقع الاجتماعي لما يحمله من مواصفات أخلاقية وعقائد. من خلال خرق الثوابت والنظم الإنسانية فأحال الواقعة إلى مأساة يشهر بها على لسان شخصياته المتمثلة بشخصية (دليا)، لينتهي الفصل الأول بكل ما جرى من أحداث أمام أنظار الجمهور وبحضور شخصيات الحادثة الحقيقية (مورينو، والبارون توني)، لينتقل إلى استراحة بين الفصول وما تدار به من مواقف متعددة الآراء حول القضية وأنّ وجود تلك الشخصيات أي (مورنو وتوني) في المسرح وبين جمهور المشاهدين للمسرحية يهيئ البعد الأول من أبعاد الحقيقة فهم إذ يمثلون شريحة حية من الحياة الواقعية، أما البعد الثاني للحقيقة فهو وقوف المعادل لهذه الشريحة على خشبة المسرح (الممثلين) فتبدو مجرد تمثيل ووهم من صنع العمل الفني، أما البعد الثالث للحقيقة فهي الحالة التي تتباين بين آراء المتفرجين الذين يناقشون وينفعلون حول عمل فني من صنع الوهم والخيال.

وأنّ تلك الأبعاد ليس لها أسبقية الواحدة على الأخرى، لذا تختلط تلك فيما بينها لتوضيح الحقيقة من خلال تخطي أبطال المأساة الحقيقيون مجالهم ليدخلوا في مجال آخر عندما يهاجمون الشخصيات الوهمية (الممثلين) اللذين يقومون بتمثيل الحادثة على خشبة المسرح، فظهور شخصيات مثل السيد (نوتي، مورينو، روكا) في الفصل الثاني تعطي للجدال سمة جديدة. فحضور الشخصيات الحقيقية التي لها يد في جريمة انتحار السيد (فيلا) تجعلها تعيش في دوامة الانسلاخ من الواقع لذا تسعى بكل ما أوتيه من قوة ونفوذ لتمزيق الحقائق والابتعاد عن دائرة الشك محاولا كلٌ منهم ان يبين موقعه من تلك الجريمة ويعلن براءته منها فالشك قد حاصر الجميع بما يمتلكونه من سطوة ومركزية اجتماعية، لذا يحاول يراندللو أنْ يكشف عن الحقيقة بشتى الوسائل من خلال الاستفزاز التام وجنونية الأحداث لإحالتها إلى تقنية فلسفية يستطيع من خلالها المتلقي

الوصول إلى الاستنتاج الصحيح، ومن خلال توضيح الخيانة المتعلقة بتلك الشخصيات وصدمها بالواقع والحقيقة لتبوح بكل ما في جعبتها وأمام الجميع.

- **روكا:** (يكاد يئن) دليا .. دليا..
- (يذهب نحوها ليحضنها)
- **دليا:** (مستسلمة، تتركه يحضنها). لا .. لا .. هكذا أصبحت حالتك
- **روكا :** دليا، حبيبتي
- **ديبجو:** هذه هي الكراهية التي تجمع بينهما ! آه هذا هو السبب
- **فرنتشسكو:** شيء غير معقول. بشع بينهما جثة رجل!
- **روكا:** (دون أن يتركها، يلتفت مثل الحيوان المفترس الذي يلتهم طعامه). شيء بشع صحيح ولكن يجب أنْ تبقى معي تتألمي معي. معي.
- **دليا:** لا. لا. ابتعد عني ابتعد عني أتركني!
- **روكا:** لا. هنا معي، مع شقائق هنا !
- **دليا:** اتركني قلت لك .. اتركني يا قاتل! [٢٦، ٢٥٢، ٢٥٣].

إن بإعلان دليا عن القاتل تتكشف الحقيقة ويزاح القناع الذي تقنعت به قبل وصول (روكا) لتثبت براءتها من دمي (فيلا)، وقبل أن يعلن الجميع عن اقتناعهم ببراءتها يظهر (روكا) ليغير مجرى الفعل ويكشف عن الحقيقة وليسقط القناع عن وجه دليا فهي جزء من مؤامرة كبرى ساقتها الشخصية الحقيقية (مورينو).

- **دليا:** أتركاه، لا أخافه . تركته يعانقني دون عاطفة.
- (ببرود) ! لا خوفا منه . ولا إشفاقا عليه.
- **روكا:** آه يا مجرمة ! عارف، عارف أنك لا تساوين شيئاً ! ولكني أريدك ! أريدك.
- **دليا:**إنّ أي شيء يصيبني – حتى لو قتلتني أيضاً– فهو شر لا يذكر بالنسبة لي جريمة أخرى، السجن أو الموت نفسه! أريد أن أبقى في العذاب هكذا [٢٦، ٢٥٤] .

بين الغريزة الجنسية وعذاب الضمير يصرخ الجناة ليعلنوا عن فعلتهم التي سعوا إلى تنفيذها أمام عين (فيلا) مما سعى بالأخير إلى الانتحار، وهذا دليل على الانهزام الذاتي، والخوف من الولوج في متاهات الزيف، إنّ تمثيل الجريمة أمام الجمهور زعزعه النفس الداخلية للطرفين كليهما العاشق والمعشوقة، مما حدى بهم إلى إعلانها (الجريمة) أمام الملأ، لينتهي الفصل الثاني ويعود الجمهور إلى تلك الفوضى التي سادت من قبل في نهاية الفصل الأول لتتعالى أصوات الرفض لمثل تلك الجريمة فتعج خشبة المسرح بالتأنيب والجميع يصرخ أطرودها وقحة – دنيئة– قليلة الحياء– ستدفع الثمن اخرجي اخرجي، ولكن هنالك من له رأياً آخر بين الجمهور مدعيا بأنّ ما يحدث هو تشهير بالشخصيات المعروفة فبين هذه الفئة وتلك تستمر الأحداث والصدام بين رافض ومعترض من دون الوصول إلى حل يرضي الأطراف جميعهم ويصرخ نفر من المتفرجين سائلاً الممثل اللامع عن بقية الأحداث وما سوف يجري.

- **المتفرجون:** آه حقاً، الفصل الثالث ماذا حدث في الفصل الثالث– قل لنا– قل لنا– احكيه، احكيه !
- **الممثل اللامع:** هه، أشياء – وأشياء– أشياء كثيرة[٢٦، ٢٧٠].

وهذه إشارة إلى أنّ الأحداث لن تنتهي بمعنى أنّ تلك الحكايات تتجدد يومياً وقصصها متداولة بين الجميع فالذات الإنسانية لا تعلن عن جوهرها صراحةً، بل لابد من وجود شيئاً تخفيه والمسرح هو من يكشف

عن دواخل تلك الذات الإنسانية ويزيح عنها الوجه الآخر المتخفي برداء الفضيلة، وأخيراً يعلن رئيس الفرقة بأنه لا يوجد هنالك فصل ثالث، فالحقائق قائمة لا تنتهي.

- **رئيس الفرقة:** يؤلمني أنّ أعلن للجمهور الحبيب انه نظراً للحوادث المؤسفة التي وقعت في نهاية الفصل الثاني لن نتمكن من تقديم الفصل الثالث[٢٦، ٢٧١].

٤. الفصل الرابع: (النتائج والاستنتاجات)

٤. ١. النتائج

١- إنّ ما تناوله بيراندللو في مسرحياته كانت مرآة تعكس الواقع المأزوم الذي يعيش فيه المجتمع الأوربي عامة والمجتمع الايطالي خاصة.

٢- نقد المجتمع بطريقة تهكمية ونبذ الواقع بكل ما يحتويه من سلبيات.

٣- الانحلال الأخلاقي كان أحد السمات البارزة في المسرحية.

٤- الجنس هو العامل الرئيس الذي يثير كل التحفظات ويخرج الإنسان عن دائرة العقل والحقيقة.

٥- تهافت الشخصية البشرية في مسرح بيراندللو، إذ تغدو الشخصيات القائمة على الوهم أقوى وأبقى من الشخصيات الحقيقية.

٦- خرق الثوابت والعادات والقيم والدين التي تبيح للإنسان فعل أي شيء ينسجم وتطلعاته تحت مسمى الحرية.

٤. ٢. الاستنتاجات:

١- الشخصية الإنسانية المنحلة هي المحور الرئيس الذي تدور عليه مسرحيات بيراندللو.

٢- الشخصية التي تولد من الخيال أكثر صدقاً وأشد قوة وأمناً وثباتاً، لأنها ثابتة لا تتغير.

٣- لا توجد شخصية رئيسة محورية فكل شخصية لها دور وفعل معادل للشخصيات الأخر.

٤- البحث عن الحقيقة الكامنة داخل الذات البشرية وتعريتها بكل تناقضاتها وسلبياتها.

٥- استفزاز الجمهور لجعله معادل موضوعي في العمل المسرحي.

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

٥. قائمة المصادر:

١- محمد سبيلا، "الحداثة وما بعد الحداثة "، بغداد: مركز دراسات فلسفة الدين، ٢٠٠٥.

٢- جمال مفرج، "الإرادة والتأويل– تغلغل النيتشويه في الفكر العربي"، الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٩.

٣- جمال شحيد ووليد قصاب، "خطاب الحداثة في الأدب– الأصول والمرجعية"، دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٥.

٤- محمد سبيلا، "دفاعاً عن العقل والحداثة "، بغداد: مركز دراسات فلسفة الدين، ٢٠٠٤.

٥- ريتشارد شاخت، "رواد الفلسفة الحديثة"، تر: أحمد حمدي محمود، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ .

٦- اندريه ناثاف، "الفكر الحر"، تر: رندة بعث، منشورات المدى: المؤسسة العربية للتحديث الفكري، ٢٠٠٥.

٧- مهدي فضل الله، "فلسفة ديكارت ومنهجه– دراسة تحليلية وتقدمية"، ط٣، بيروت: دار الطليعة، ١٩٩٦.

٨- كامل محمد عويضة، "ديكارت رائد الفلسفة في العصر الحديث"، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٣.
٩- باروخسبينوزا، "علم الأخلاق"، تر: جلال الدين سعيد، بيروت: المنظمة العربية للترجمة٢٠٠٩.
١٠-يوسف كرم، "تاريخ الفلسفة الحديثة"، مصر: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ٢٠١٢.
١١-زكريا ابراهيم، "كانت أو الفلسفة النقدية"، مصر: دار مصر للطباعة، د.س.
١٢-محمد شوقي الزين، "إزاحات فكرية- مقاربات في الحداثة والمنطق"، الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٥.
١٣-عما نوئيلكانط، "نقد العقل المحض"، تر: موسى وهبة، بيروت: مركز الأنماء القومي، ١٩٨٨.
١٤-إما نؤيل كانت، "نقد ملكة العقل"، تر: غانم هنا، بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٥.
١٥-ايليا الحاوي، "بيراندللو في سيرته ومسرحياته"، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٠.
١٦-محمد أمين حسونة، "بيراندللو"، بغداد، دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠١٢.
١٧-لويجيبيراندللو، " بيراندللو على خشبة المسرح "تر: أماني فوزي حبشي، القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للآثار،٢٠٠٣.
١٨-لويجيبيراندللو، "مسرحية دينا والمثال"، تر: محمد إسماعيل محمد، سلسلة من المسرح العالمي، ع٤٢، الكويت: وزارة الأعلام، ١٩٧٣.
١٩-عماد الدين خليل، "فوضى العالم في المسرح الغربي المعاصر"، العراق: نينوى، منشورات مطبعة تموز، ١٩٨٥.
٢٠-لويجيبيراندللو، "مسرحية الليلة نرتجل"، تر: محمد إسماعيل محمد، سلسلة مسرحيات عالمية، القاهرة: الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٥.
٢١-رياض عصمت، " رؤى في المسرح العالمي والعربي"، دمشق: دار الفكر، ٢٠٠٧.
٢٢-ريموند وليجز، "المسرحية من أبسن إلى اليوت "، تر: سعد محمد حطاب، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، د.س.
٢٣-محمد إسماعيل محمد، فكرة الحقيقة عن لويجيبيراندللو، في مجلة المسرح، ع٣٣، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٦.
٢٤-نهاد صليحه، "التيارات المسرحية المعاصرة"، مصر: هلا للنشر والتوزيع، ١٩٩٩.
٢٥-لويجيبيراندللو،" مسرحية ليمون صقلية"، تر: محمد إسماعيل محمد، القاهرة: مؤسسة سجل العرب، ١٩٧٣.
٢٦-لويجيبيراندللو، مسرحية كل شيخ له طريقه، تر: محمد إسماعيل محمد، سلسلة من المسرح العالمي، ع٩٩، الكويت: وزارة الاعلام، ١٩٧٧.