المسرحية المقروءة بين النص و العرض المسرحي

م. د. أديب علوان كاظم
جامعة القادسية – كلية الفنون الجميلة

البريد الإلكتروني Email : alwanaadeeb007@gmail.com:

الكلمات المفتاحية: المسرحية المقروءة ، النص ، العرض.

كيفية اقتباس البحث

كاظم ، أديب علوان ، المسرحية المقروءة بين النص والعرض المسرحي ،مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية،٢٠٢٠، المجلد:١٠ ،العدد:١ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نَسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

مفهرسة في Indexed
IASJ

مسجلة في Registered
ROAD

Closet Play between the text and the Theatrical performance

Dr. Adeeb Alwan Kadhum
University Of Al-Qadisiya – College of fine arts

Keywords : closet play, the text, the performance.

How To Cite This Article

Kadhum, Adeeb Alwan,Closet Play between the text and the Theatrical performance, Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, Year :2020,Volume:10,Issue1.

This is an open access article under the CC BY-NC-ND license (http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Abstract

The closet play has gained a considerable significance by the literary writers in general and the playwrights in particular. It has become appealing to them so they have tried this sort of writing because it possesses a stylistic structure that needs depth, contemplation and review. It also enables the playwrights to move with their events, imagination, and ideas without the restriction or precaution of the performing system and its Aristotelian conditions which are considered by some specialists a completing, inseparable part of the dramatic structure. It is no wonder then that we come across such a sort of writing in its dialogic style and artistic features which are away from the domination of the dramatic text writing pre-made for the dramatic performance. This phenomenon has its specific attributes in the

developing way of the dramatic text in both the universal and Arabic dimensions. Thus, it requires studying and searching for its roots, rise, naming, and problems and then shedding light upon the possibility of performing it due to the development of the dramatic direction; in addition to the development of the dramatic, poetic writing styles resulting from modernism and postmodernism. This is what attracts the researcher's great attention to this sort of plays; their popularity and importance in the history of dramatic text and structure

الخلاصة :

احتلت المسرحية المقروءة مكانة مهمة لدى كتَّاب النص الأدبي عموماً و كتَّاب النص المسرحي خصوصاً، حتى باتت مصدر جذب لهم إذ حرص بعضهم على تدشين هذا النوع من الكتابة بسبب ما تمتلكه من خصيصة أسلوبية ذات بنيه قرائيه عميقة تدعو الى التأمل والمراجعة وتتيح لكتابها التنقل بأحداثهم وخيالهم وأفكارهم دون حذر أو قيد من منظومة العرض واشتراطاتها الأرسطية التي عدها البعض مكملا أساسيا لبنية النص المسرحي بل حتى لا تنفصل عنها، فلا ريب من ان نلمح هذا النوع من الكتابة بصوغه الحواري و خصائصه الفنية المنزاحة عن هيمنة كتابة النص المسرحي المعد سلفاً للعرض المسرحي ، كظاهرة امتلكت خصوصيتها في سلم تطور مدونة النص المسرحي عبر مسرد ها العالمي والعربي على حدٍ سواء فهي بذلك تستدعي التوقف والدراسة للبحث في جذورها ونشأتها وتسميتها واشكاليتها ومن ثم تسليط الضوء على إمكانية عرضها في ظل التطور الحاصل لعملية الإخراج المسرحي فضلا عن تطور الأساليب الكتابية للنص المسرحي وشعريته التي أفرزتها توجهات الحداثة وما بعد الحداثة . هذا مما شكل توجيه عناية الباحث الى مثل هذا النوع من المسرحيات بما يتناسب ودرجة شيوع أهميتها في تأريخ مدونة النص المسرحي وبنيته الدرامية.

المقدمة :

غايرت دراسة النص المسرحي مسار دراسة النصوص الأدبية الأخرى لما يتمتع به الأول من خصوصية تتمثل في اشتراطات عرضه ألمشهدي مما جعله يمتلك سمات تفرده عن تلك النصوص الإبداعية، فالنص المسرحي يتميز بصفة الازدواجية في الكتابة والعرض وفي التلقي (القراءة – المشاهدة) اذ يمكن وصفة بأنه خطاب نصي يتمتع بمزيتين اولاهما هي إمكانية قراءته كنص أدبي كسائر النصوص الأدبية وآخراهما هي إمكانية مشاهدته كعرض تمثيلي بالحركات كباقي العروض المسرحية هذا مما أثار بعض الإشكالات المنهجية المرتبطة بماهية النص المسرحي ومدى صلاحيته لهذه المهمة ولعل من اهم هذه السمات هي ثنائيته أي فضاؤه الكتابي والتمثيلي لذلك حظي النص المسرحي في دراسته بقرينة اكتماله وهي اطارة المكاني (العرض) حتى ظل محكوماً به عبر مسرده التاريخي هذا مما دعا اغلب الباحثين في مجال

المسرح الى القول بتبعية النص المسرحي الى العرض لتحقيق الوظيفة التواصلية المنشودة بين المؤلف والجمهور ذلك ان الانتقال من المدون الى المعروض او الانتقال من المقروء الى الملفوظ يمثل مركز الصدارة في العمل المسرحي بالرغم من ان كلاً منهما يمنح المتلقي بعداً جمالياً في محاكاته للحقيقة والواقع .

ومما لا ريب فيه ان تعدد الأجناس الأدبية وتداخلها أفضى الى انزياح النص الأدبي شكلا ومضمونا حتى افرز أنواعا متجاورة ومنزاحة من حيث بنياتها الفنية في آن واحد لا مناص من انها تنتمي الى الجنس الأدبي الأصل في ابسط صورها .

والحال ان فن المسرح كبقية الفنون الأخرى ركن الى المراوغة في الابتعاد عن مسلماته المعيارية بسبب من تعددية الممارسة المسرحية، وتنوعها تأليفا وإخراجا بشكلها التدريجي منذ انبثاقها بحيث أصبح البحث عن المعايير المشتركة لهذه الممارسة او النشاط موضع تساؤل وبحث لصعوبة تحديد خصوصياتها ومركزياتها المنزاحة.وهنا يجب الإشارة الى أهمية الجهود والتنظيرات النقدية في كتب فن الشعر التي رافقت تلك الممارسات المسرحية او المغامرات المسرحية ان جاز وصفها منذ بداياتها مثل مقولات وأرسطو ،وهوراس ،وسكالينجر وكاستلفتر ،وبوالو ،ودرايدن ، وغوته ،وشيللر ،وديدرو ،وغيرهم .

ولعل اللافت للنظر هو انتقال العدة النقدية المسرحية فيما بعد من حقل النص الى حقل العرض وذلك من خلال التعرض الواسع لمفاهيم مجردة مثل العلامة ، والانزياح ، والتصدر ، وأفق التوقع .

وعلى وفق هذه الرؤيا مَثلت المسرحية المقروءة مجالا رحباً في مجال صناعة النص الدرامي ، إذ رافق هذا النوع تطور الأدب المسرحي تبعاً لمتغيرات فلسفية و فكريه واجتماعية وجمالية فضلا عن دور التيارات المسرحية المعاصرة كالرمزية مثلاً المناهج النقدية ألحديثه في قراءة النص وتأويله مثل : (الظاهراتيه والتأويل و نظرية القراءة والتلقي والسيمولوجيا والبنيوية والتفكيكيه ....) وما يجب ان يرافقها من استدعاء لشكلٍ حواري ملازم يمثل بديلا ذهنياً تعويضياً عن عنصر مهم هو الحركة (الأداء) لطرح تلك الآراء ومناقشتها، حتى شغل هذا النوع حيزاً مهماً في الأساليب الكتابية لدى بعض كتاب النص المسرحي الذين لم يضعوا نصب أعينهم ثنائية (النص/ العرض) ومن دون الاكتراث بمقومات النص الفنية المخصص للعرض .

وحيال هذا النمط من المسرحيات تباينت آراء الدارسين والباحثين والنقاد حول أهمية هذه المسرحيات من حيث تحديد القيمة الدرامية لها او من حيث قبولها او رفضها كنوع مسرحي يعتد به إذ يرى محمد مندور " بأنها لا تجذب إليها غير صفوة المثقفين الذين تغريهم المتعة العقلية حتى ولو لم تثر فيهم تلك المسرحيات الذهنية أي انفعال عاطفي " .[1]ويرى الباحث في هذا الخصوص بأنها تجارب مسرحية تستحق التوقف عندها والنظر فيها .

وبشيوع هذا النمط من المسرحيات انقسم كتابها الى قسمين متناقضين حيال مسألة إمكانية عرضها فالقسم الأول منهم أشار إلى أن لا يمكن عرضها لأنها نصوص مسرحية عدت للقراءة وليست للعرض كما هو الحال في إشارة الكاتب المسرحي المصري توفيق الحكيم أما القسم الآخر فأشار الى أن هذه النصوص يمكن عرضها في حال توفر رؤية أخراجيه مناسبة تتواشج مع مدونة النص ومن هنا فان جوهر الإشكالية في المسرحية المقروءة ينهض من السؤال حول إمكانية عرضها والذي ولد إجابات متناقضة تستدعي البحث والتقصي لطبيعة الجدل الحاصل فيها .

وقد حدد (أرسطو) في كتابه فن الشعر الأجزاء الستة البنائية التي خص بها العمل المسرحي دون غيرة من الأجناس الأدبية الأخرى بوصفها الأجزاء التي تحدد القيمة النوعية للمسرحية كوحدة كلية وان هذه العناصر هي : (الحبكة ، الشخصية ، اللغة ، ، الفكرة ، المرئيات المسرحية ، الغناء) ولعل الفحص الدقيق لهذه العناصر يحيلنا الى منظومتين جوهريتين هما : منظومة النص المتمثلة بالعناصر الأربعة الأولى ومنظومة العرض المتمثلة بالعنصرين الباقيين والحال ان المرئيات كانت اقل الأجزاء الكيفية الستة من حيث الناحية الفنية في نظر(أرسطو) اذ نسبها الى أصحاب الفنون المتعلقة بالإخراج المسرحي بالرغم من انها تمتلك جاذبية انفعالية خاصة بها في العرض المسرحي .[٢] وعلى ما يبدو ان (ارسطو) أراد بهذا التصنيف ان يجعل من العناصر الأربعة الأولى ان تكون حكرا او تنسب للمسرحية المقروءة اما العنصرين الأخيرين فهما يقعان في حيز المتخيل أثناء فعل القراءة في المسرحية المقروءة بالاعتماد على الإرشادات المسرحية على الرغم من انتسابهما الى المسرحية المعروضة .

ولعل في هذا التوجه ما يتفق ووجهة نظره الخاصة بفعل التلقي والتأثير الخاص بقراءة النص المسرحي وما يترتب عليه من عملية تطهير كغاية نسبها إلى المسرح في تنظيرا ته النقدية والتي ترى بأن " من الممكن الشعور بتأثير التراجيديا حتى ولو لم يقم بتقديمها ممثلون في عرض عام " .[٣]

ونحن لا نستطيع ان نزعم بان المسرحيات الإغريقية القديمة لاسخيلوس و سوفوكلس ويوربيدس او المسرحيات الحديثة لتشيكوف وسترنبرغ وابسن و المسرحيات المعاصرة لسارتر أو كامو أو بنتر كانت تخلو من العنصر الفكري أو الجدلي أو الفلسفي القادر على شحذ خيال المتلقي وتصوراتهِ الحسيه عند قراءتها والتمتع بها بمعزل عن مشاهدتها على خشبة المسرح .

وعلى وفق هذه الرؤية تنهض فرضية البحث عبر تقصي جذور المسرحية المقروءة ونشأتها والبحث في إمكانية عرضها بالرغم من ان الدراسات النقدية قد أهملت هذا الجانب من الموضوع بعد أن باتت عرضة للتشكيك في نوعها ومدى انتمائها الى جنس المسرح فضلا عن فاعليتها وجدواها أمام المسرحية الممثلة على خشبة المسرح وذلك تبعاً لأحكامٍ نقديةٍ ذات نظرةٍ أحاديه متطرفة في تصنفها كجنس أدبي أحيانا وسردي اوشعري في أحايين أخرى وليس دراميا قائماً

على عناصر البناء الدرامي او الفعل الدرامي كما ذهب البعض الى ابعد من ذلك حين عدّها " الاستثناء وليس القاعدة " [٤] بسبب ما تحمله من مضامين فكريه وفلسفية تدعو الى شحذ ذهن المتلقي وخياله دون شحذ مشاهداته (البصرية ،و السمعية ،و الحركية) العيانية على خشبة المسرح.

فإذا تأملنا الخطوط العريضة للأحكام النقدية والدراسات البحثية في حقل المسرح والتي ترى بصعوبة عرض المسرحية المقروءة على خشبة المسرح ، فأننا ، نميل إلى الإخلاف معها استناداً إلى فرضيه مغايرة سيحاول الباحث التوقف عندها في متن هذا البحث . لاسيما وان تحديد طبيعة هذه النصوص المسرحية يشترك فيه كل من الناقد و الكاتب والمخرج والمتلقي .

ومن هنا فان الحديث عن إشكالية المسرحية المقروءة من حيث علاقتها بالعرض المسرحي يدعونا الى تأجيل حكمنا النقدي لتصنيف صلاحيته هذا النوع للعرض المسرحي بعد ان نتعرف على توصيفاتها و مرجعيتها فضلا عن الآثار الدرامية التي حققتها عبر مسردها التاريخي .

المبحث الأول : المسرحية المقروءة (Closet drama) :

- **التعريف بالمسرحية المقروءة**

عرفها (إبراهيم حمادة) بأنها : " المسرحية التي لا تتطور شخصياتها أو مواقفها وتعتمد على الحوار دون عناية بالحركة المسرحية" .[٥]

وعرفها(عبد الستار جواد) بأنها المسرحية التي " لاتحدها الحدود الفعلية للمسرح ،ولا حدود الطبيعة الإنسانية التي يقتضيها العمل المسرحي ". [٦]

كما عرفها(مجدي وهبة) بأنها : " مسرحية ألفت لكي تقرأ لا لتمثل على خشبة المسرح " .[٧]

وعرفها(جون رسل تيلر) بأنها : " المسرحية التي تكتب للقراءة وليس للتمثيل ...".[٨]

كما عرفها(الجلبي) بأنها : " هي مسرحية تكتب لتقرا لا لتمثل " .[٩]

وعرفها(إبراهيم فتحي) بأنها : " مسرحية تلاءم القراءة أكثر مما تلاءم التمثيل ".[١٠]

في حين عرفها(ماري الياس) بأنها : " مسرحيات كتبت في الأساس لكي تقرأ وليس بهدف العرض ... للتحرر من الأعراف المسرحية " [١١].

وعلى ما يبدو ان اغلب الباحثين والدارسين للمسرح قد أجمعوا في تعريفاتهم المعجمية للمسرحية المقروءة على أنها مسرحية عدّت للقراءة وليست للتمثيل ولعل في ذلك إشارة لغلبة الفعل الحواري والشعري بدلالاته الفكرية والفلسفية على عنصر الحركة وبالتالي شكل البناء الفكري الجانب الأهم في هذا النوع من المسرحيات على حساب بنائها الدرامي (الفعل الدرامي).

- **النشأة**

ان البحث عن الجذور التاريخية للمسرحية المقروءة في المسرح العالمي يدلنا على مسرحيات الكاتب الروماني لوكيوس أنايوس سنيكا (٤ ـ ٦٥ م) النثرية منها والشعرية التي كان لها تأثير واضح على كتاب الدراما في العصر الاليزابيثي شكلا ومضموناً، وخاصة الدراما

الإنكليزية والحال ان تأثير (سنيكا) " لم يصل الى المسرح الإليزابيثي في انكلترا الا عن طريق المسرح الايطالي والفرنسي اللذين التصقا بالمولف اللاتيني التصاقاً وثيقاً "[١٢] حتى تلقفها و نهل منها أدباء وشعراء ذلك المسرح على الرغم من النظرة النقدية السائدة لها من الباحثين والدارسين في مجال المسرح التي وصفتها بأنها مسرحيات " نظمت لتقرأ لا لتمثل ". [١٣] ولعل سبب ذلك يعود الى كونها اهتمت بإبراز مشاهد الفزع والرعب والانتقام وإراقة الدماء على خشبة المسرح ،(فسنيكا) هو المسؤول الأول عن تلك المناظر المروعة التي " لم يراعي بدقة المألوف الإغريقي ... كقاعدة تقتضي بعدم إراقة الدماء وارتكاب سائر أعمال العنف أمام المشاهدين " [١٤]

ولا شك ان الدراسة التحليلية لكثير من مسرحيات (سنيكا) وأسلوبها تضع يدنا على مرحلة مهمةٍ من مراحل صياغة المسرحية المقروءة وبوجه خاص فيما يتعلق ببنائها الفكري كما هو الحال في مسرحية (هرقل فوق جبل اوتيا) . ذلك لان (سنيكا) كان فيلسوفاً رواقياً أراد بهذا البناء الحواري لنصوصه المسرحية ان يمرر الكثير من آراءه و أفكاره الفلسفية الخاصة بالإنسان والكون .

كما أرتبط ظهور هذا النوع من المسرحيات بالمسرح الرومانسي * بشكل عام في ألمانيا وانجلترا ثم في فرنسا ، والذي تمثل برغبة في خرق أعراف المسرح وقواعد كتابة النص المسرحي والثورة على أصول الصفة الأدبية المتوارثة عن أرسطو في كتاب ارتبط ظهور هذا النوع من المسرحيات بالمسرح الرومانسي بشكل عام في (فن الشعر) . لذلك يمكن ان نصف هذا النوع من المسرحيات بالكثير من الأعمال المسرحية التي تنتمي الى تيار الرومانسية . [١٥] التي يمكن وصفها بأنها وليده لتحولات اجتماعية وسياسيه وفكرية جديدة فلا ريب من انها مهدت للدعوات الجديدة التي تجعل من الذات الفردية محوراً للإبداع في ظل شيوع أجواء الحرية التي وفرتها الرومانسية. لذا اتجه كتابها الى الميل نحو " المسرحيات التي لا يلتمسون منها غير الاثاره او ألمتعه الجمالية ".[١٦]

وبهذا الوصف اختط الرومانسيون لانفسهم طريق الترفع عن القواعد الدرامية الشائعة والقفز على اطرها الكلاسيكية الجديدة المتداولة في كتابة النص المسرحي لان هذه القواعد في نظرهم لا تفضي الى الطرق السليمة للوصول الى إدراك الحقيقة الكونية والذاتية وتأملها فضلاً عن كونها لا تعين الكاتب في عملية الخلق الفني ، وذهبوا للبحث عن أشكال فنية ملائمة للمزاج الرومانسي ولعل هذا الاتجاه في الكتابة حال دون أن تصل نصوصهم المسرحية الى خشبة المسرح بشكلها الدرامي . ومما يؤكد أيضا عزلة المسرحية المقروءة في مرحلة الرومانسية، وابتعادها عن خشبة المسرح ،هو نزعة كتابها الذاتية في الإحساس، والتصور، والتفكير، والانفعال وطبيعة ذائقتهم الجمالية التي أملتها خطابات الرومانسية الحالمة ،علاوة على ان الابتعاد عن هموم الفرد ومشاكله الاجتماعية والاقتصادية والتطلع نحو الحب والشعر وجمال

الطبيعة أسهم بشكل فعال في جعل هذا النوع من المسرحيات رائجاً في حيز النخبة او الخاصة فقط وليس العامة .

ومن هنا فان الرومانسية قدمت معطيات جديدة لتلقي النص المسرحي غايرت الأساليب الكلاسيكية السائدة آنذاك بما ينسجم مع رؤاها المتحررة إزاء الفرد والمجتمع والعالم .وعلى ما يبدو ان الرغبة في التجديد من قبل الكاتب المسرحي تبدو واضحة حتى وان كلفت هذه الرغبة او التوجه بما يكفي للمس بقواعد كتابة النص المسرحي المعد للعرض المسرحي .

وعلى الرغم من أنها شهدت تغيراً إلى حدٍ ما في طريقة التعامل معها إخراجيا من عصر إلى آخر تبعاً لتطور مهنة الإخراج وتباين اتجاهاته .ألا ان النظرة ألعامه لها بقية على انها مسرحيه عدت للقراءة وليس للتمثيل .

لذلك اقترنت هذه المسرحيات في تلك الحقبة بعدد من كتاب المآسي الشعرية الذين ذهبوا الى كتابة النص المسرحي دون ان يتخلصوا من غنائيتهم الواضحة ولم يدركوا مقومات الكتابة للمسرح ، اذ يمكن عدهم شعراء أكثر من كونهم كتاب مسرح أمثال: (بايرون) ١٧٨٨-١٨٢٤ ، و(شيللي) ١٧٩٢- ١٨٢٢و (كيتس) .[١٧] كما تشكل " (الموشحات الغنائية) ١٧٩٨ .... لكل من وردز ورث وكوليريدج العمل الحقيقي لولادة الرومانسية الانكليزية ".[١٨]

وعلى نحو مماثل فان نشأة هذا النوع من المسرحيات أشار أيضا فيما بعد الى عدد من الكتاب المسرحيين الهادفين إلى تحقيق فكره أو بث رسالة أو ترويج لمذهب فلسفي أو أسلوب خاص من أساليب الحياة الاجتماعية ، كما هو الحال في أعمال (برناردشو) المسرحية.[١٩]

ـ التسمية :

يُعد الكاتب المسرحي الفرنسي الفريد دو موسيه[٢٠] (١٨١٠ . ١٨٥٧) أول من أطلق تسمية المسرحية المقروءة على هذا النوع من المسرحيات وكان ذلك في العام ١٨٣٢حين وصف ما يجري في مسرحياته بأنها عرض يراه الجالس في أريكته ولعل ما حدى به للكتابة في مثل هذا الشكل من المسرحيات هو الرغبة في التحرر من الأعراف والقواعد المسرحية المتوارثة . [٢١] والحال إن جمهور المسرح الفرنسي تعرف على روح التحليل الرومانسي في المسرحية المقروءة من خلال نصوص هذا الكاتب كما هو الحال في مسرحية (لا تعبث بالحب) ١٨٣٤ ،ومسرحية (يجب عدم القسم بشيء)١٨٣٦ ، ومسرحية (نزوات ماريان) ١٨٥١، ومسرحية (فانتازلو) ١٨٦٦ ،ومسرحية (الباب يجب ان يغلق او يفتح) .

ولعل تتبع الدلالة الاصطلاحية لترجمة (المسرحية المقروءة) في اللغة الإنكليزية (closet drama) يدلنا على ان تسمية المفردة الأول (closet) تشير الى معاني متقاربة مثل : (مُختلى) ، (سري) ، (يخلو إلى) ، (يقود إلى مُختلى) ، (نظري) . وهي ترتبط بما ذهبت إليه (ماري الياس) في المعجم المسرحي حين ترجمتها (بمسرحية المكان المغلق) [٢٢].وتشير الدلالة الاصطلاحية لترجمة المصطلح في اللغة الفرنسية إلى المسرح في الأريكة .[٢٣]

وقد تعرضت المسرحية المقروءة الى توصيفات متعددة تبعاً لأحكام نقادها و كتابها ومصنفيها ، إذ وصفها الناقد المسرحي (إبراهيم حمادة) بالمسرحية الراكدة [٢٤] كما وصفها أيضا بـ دراما المقعد [٢٥] أما (مجدي وهبة وكامل المهندس) فعدها بالمسرحية الساكنة (fabula stataria)[٢٦] ،أما الكاتب المسرحي (توفيق الحكيم) فاسماها بالمسرحية الذهنية [٢٧]، في حين وصفها الناقد (فرانك م . هوايتنج) بـ دراما الصالونات [٢٨] كما وصفها الناقد (اريك بنتلي) بأنها درا مات أدبيه للقراءة [٢٩] .وأطلق عليها الناقد الانكليزي (وولتر كيد) بمسرحية الصياغة العقلية[٣٠].اما الناقد المسرحي(احمد زكي)فميز هذا النوع من المسرحيات بالكتابة اللادرامية [٣١] .

المبحث الثاني: العوامل التي مهدت لظهور وانتشار المسرحية المقروءة

ـ تأثير المناخ السياسي

أسهمت الأحداث السياسية في أوربا وما رافقها من تيارات فكرية داعية الى التغيير والإصلاح في تنوع الأساليب الكتابية للنص الأدبي عموماً فضلاً الى بلورة الرغبة في تدشين تلك الأساليب بما يتفق مع روح العصر ولعل نمط المسرحية المقروءة كان احد تلك الموجهات .

فقد كان سقوط الباستيل في فرنسا (تموز ١٧٨٩) يمثل ثورة عظمى و نصرا حقيقيا للحريات (الانكلو – سكسونية) فهي أفرزت بعض المفاهيم الجديدة مثل : الديمقراطية ، والحرية ،والمساواة ،روح التعاون ،والتي كشفت عن زيف الحياة الأرستقراطية التي ألهمت كتاب الرومانسية المتعاطفين مع الثورة وأثارت ردود أفعال شعرائهم بان يكتبوا في ظل تلك المفاهيم لتأكيدها في نصوصهم ، حتى بات البحث عن وسائل أدبية جديدة تتواءم مع بيانات الثورة ومناخها هو الشغل الشاغل في تلك الفترة اعتقادا منهم بان " الحرية السياسية تكمن في الحرية الفنية ، وأن الابتكار في السياسة ضروري للابتكار في الأدب ".[٣٢]

ومن هذا المنظور السياسي بدا الصراع الحاد بين القديم والجديد في الأدب فضلا عن الصراع بين مختلف التطلعات الفكرية والجمالية ونشوء اتجاهات أدبيه جديدة في فرنسا فالثورة غيرت من معايير الذوق الجمالي كما هو الحال في أعمال فكتور هيغو التي ابتعدت عن القواعد الصارمة التي فرضتها الشعرية الكلاسيكية في مسرحية (كروموبل) ١٨٢٧ ومسرحية (هرناني) ١٨٢٩ التي تضمنت في مقدمتها هجوما حادا على الكلاسيكية .

وفي ظل انتشار هذا التحول الثقافي قرن شعراء الرومانسية،مصطلح الرومانسية بمفاهيم مثل التمرد والحرية والإخاء والمساواة مما حفز ممارستهم الشعرية وكان رد الفعل المناهض للرومانسية قد انتقل من فرنسا الى انكلترا وهو ما يعرف بالتمرد الرومانسي .

وعلى نحو مماثل بدا تأثير المناخ السياسي في انكلترا على منجز كتابها الأدبي ، اذ تتبع خصوصية النظرية الرومانسية (بوصفها الحاضنة الأولى للمسرحية المقروءة) من كون انكلترا إحدى البلدان الأوربية التي سبقت بزمن طويل باقي بلدان القارة في السير على التطور البرجوازي الذي حدث في أواسط القرن السابع عشر ولعل هذه الصفة عززت من دورها كدولة عظمى

اقتصاديا واستعماريا هذا مما غير ملامح المجتمع الانكليزي واثر على الكثير من قيمه الاجتماعية والإنسانية والروحية وبالتالي منح هذا الدور الشخصية القومية الانكليزية توجها عمليا للغاية حتى انعكس بشكل واضح على التوجهات الأدبية والفكرية والجمالية لتأمل ما يحث من خلال ردود أفعال كتاب الشعر والرواية والمسرح وقد لقيت هذه الأفكار ترحيباً ودعماً من قبل الجيل الأول من شعراء الرومانسية أمثال :(وليم بليك و ورد زورث و كولردج و ساوذي) والجيل الثاني أمثال : (بايرون و شيلي و كيتس) كما هو الحال في (جماعة شعراء البحيرة) أمثال : ووردزوورث و كولردج الذين أكدوا عبر قصائدهم رفض التطور البرجوازي والرأسمالي وإشهار مناهضتهم للطبقة العاملة أي عمال الزراعة الذين راحت مرحلة الانقلاب و الصناعة تعمل على سحقهم بلا رحمه وفي هذا الخصوص نجد كتابات بايرون وتحديدا في مؤلفة (الشعراء المغنون الانكليز) و (المعلقون الاسكتلنديون) التي تميزت بالتوجه السياسي التقدمي .[٣٣]

ـ الحداثة والرغبة في التجديد و المغايرة

مارست القواعد والأعراف المسرحية سلطتها على النص المسرحي لارتباطها بالأعراف الاجتماعية والجمالية السائدة آنذاك بوصفها نموذجا معياريا يحتذى به ولا يمكن تجاوزه لتصنيف جودة الأعمال المسرحية وصلاحيتها من حيث الشكل والمضمون ومن حيث الإنتاج الفني والتسويق على حد سواء وترجع هذه القواعد الى ما جاءت به النصوص النقدية لكتب فن الشعر التي كتبها أرسطو وهوراس كالفصل بين الأجناس والأنواع وقواعد الوحدات الثلاث (وحدة الفعل ووحدة الزمان ووحدة المكان) وقاعدة مشابهة الحقيقة وقاعدة حسن اللياقة التي ارتبطت بالمسرح الكلاسيكي والتى كرست في القرن السادس عشر مع تطور المذهب الإنساني من خلال الدعوة لمحاكاتها حتى باتت ملزمة اعتبارا من ١٦٤٠ على يد بعض المنظرين في المسرح أمثال سكالينجر وبوالو والاب دوبينياك وغيرهم واستمرت هذه النظرة في التعامل مع تلك الإعمال حتى القرن التاسع عشر إذ عدها بعض النقاد إطارا عاما ينظم الإبداع دون ان يقيد حرية الكاتب المسرحي في حين عدها البعض طوقا يحجم الخيال ويحول الفن المسرحي الى روتين وهذا يبدو واضحا في كتابات الفرنسي دونيز ديدرو (١٧١٣ –١٧٨٤) ،إلا ان الدراسات الحديثة في مجال الحقل المسرحي أشارت الى أهمية التواشج بين التطور الحاصل في المجتمع وتطور القواعد والأعراف ، ذلك ان كسر القواعد المسرحية يعطي مؤشرا حقيقيا للرغبة في تطوير المسرح في الوقت الذي يعبر فيه هذا التطور عن مؤشر للتغيير الحاصل في تركيبة المجتمع وذائقته الجمالية .[٣٤]

وفي ظل المتطلبات الجديدة المتمثلة بعدم التزام الكتابة المسرحية بشروط تحقيق العرض المسرحي وبمدى الالتزام بالقواعد المسرحية السائدة تباينت أساليب التغيير في كتابة النص المسرحي بين رومانسية و تجريبية وطليعية .

ولما كان الحوار ودلالاته احد العناصر المهمة في تنامي الفعل الدرامي ودفع أحداث المسرحية نحو الذروة ومن ثم الحل، وهو جوهر العرض المسرحي كتحقق مشهدي للنص ،ما هو السبب في التخلي عن هذا العنصر ودوره المهم في التمثيل الصامت وإبداله بحركة الجسد وإيماءاته كعناصر معوضة بالرغم من أن الأول يساهم أيضا في تشكيل بنية العرض المسرحي ؟ ولعل الرغبة في المغايرة والتجديد وتحديداً في تقاليد الفرجة المسرحية وذلك من خلال العودة الى أشكال التعبير الأولى في الحضارات القديمة (الشرق الأوسط) قبل ان تشكل عرضاً مستقلاً في المسرح، كرقصات الحروب وطقوس تقديم القرابين وتقليد الحيوانات هي الإجابة الحقيقية لمثل هذه التساؤلات .

وفي ضوء هذه الرؤية ارتبطت المسرحية المقروءة ببعض الكتاب المسرحيين المجددين من حيث المادة او من حيث الأسلوب الذين شعروا بأن المسرح الغربي كان شديد الاهتمام بمنظومة العرض المسرحي وما تتضمنه من اهتمام مبالغ في تقديم الأحداث ورسم الشخصية على خشبة المسرح من حيث مظهرها الخارجي مثل صوتها وماكياجها وزيها دون الانتباه الى التجسيد الخيالي للمشاعر والانفعالات الداخلية والدوافع المبررة بل حتى ذهبت الى ابعد من ذلك حين فَعَّلت حاسة الشم لدى المتفرج باستخدام الروائح في بعض العروض المسرحية من اجل تحقيق الدقة الحياتية أو اليومية على الخشبة .

ولعل شواهد العروض في هذا المنحى تذكرنا بعروض المسرح الروماني الماجنة التي كانت تثير في نفس المتفرج غريزة الجنس والشهوانية وكذلك نجد في عروض المسرح الانكليزي مسرحية (المأساة الاسبانية) للكاتب الانكليزي توماس كيد (١٥٥٨ – ١٥٩٤) مشاهد الانتقام والقتل والانتحار والدم فضلا على الحرب والمعارك التي تمارس على خشبة المسرح بطرق وبواعث مختلفة . في الوقت الذي كانت فيه هذه المشاهد تلبي رغبة جمهور المسرح الاليزابثي الذي كان يتطلع نحو التجديد والمغايرة الى شيء يثير عواطفه ويخيفه ويستدر دموعه بعد ان اشبع الى حد الملل بما كان يعرض له من مسرحيات العصور الوسطى مثل مسرحيات الكتاب المقدس التي تسمى ب (mysteries) ثم مسرحيات المعجزات (miracles) وأخيراً المسرحيات الأخلاقية (moralities) فكلمة الرحمة و العفو لم يعد لها مكان في هذه المسرحية لذلك وصفة المأساة الاسبانية بأنها مسرحية لا دينية . [٣٥]

ـ ارتفاع تكاليف العرض المسرحي

أسهم ارتفاع تكاليف العرض المسرحي المادية وصعوبة توفر أماكن العرض وشحتها في ابتعاد مخرجي المسرح عن عرض النصوص المسرحية وإبقاءها في حيز مدوناتها المقروءة الخاصة بالنخبة لا سيما وان البعض منهم ذهب الى البحث عن أماكن بديلة عن تلك المخصصة للعرض المسرحي ، مما حدا بكتابها الى الاهتمام بتدوين ملاحظاتهم الإخراجية التي رافقت حواراتهم والتي على ما يبدو كانت تعني القارئ وليس المتفرج على وجه التحديد هذا مما

أدى بطبيعة الحال الى تنامي النشاط المسرحي المقروء وتداوله بين الناس عبر المنشور أو المطبوع .

وتشير الدراسات التاريخية للنشاط المسرحي الى ان عروض المسرح اليزابثي كانت تقام في أماكن بديلة مثل الجامعات او في بيوت النبلاء (البلاط الملكي) او في إقامة طلبة الحقوق في (لندن) وهي عبارة عن أربع مجموعات من الأبنية التي كانت تابعة لجمعيات طلبة الحقوق حيث كان لها حق منح القبول في ممارس مهنة الحقوق وهي : لنكلون إن ،و ايتم تمبل ،و ميدل تمبل ،و غري إن ، كما هو الحال في عرض التراجيديا الاسبانية للكاتب الانكليزي توماس كيد (١٥٥٨ – ١٥٩٤) .[٣٦] وعلاوة على ذلك فان العاصمة (لندن) كانت تخلو من المسارح اذ لم يشيد فيها مسرح الا بعد العقد الثاني من القرن السادس عشر لذلك وجد جماعة (فطناء الجامعة) امثال (توماس كيد ،وشيلي ،وبن جونسون ،وكرستوفر مارلو) الذين هم كانوا منتسبين لها ان الجامعة هي المكان الأفضل للعرض المسرحي ومن هنا " فان ظروف التمويل قد تؤثر بطريقة أو بأخرى على الأسلوب الذي يخرج به العمل المسرحي الى الوجود " .[٣٧]

ومن جانب آخر فان المسرحية المقروءة وفرت للقارئ ما لم توفرها المسرحية المعروضة حيال تكاليف تذكرة العرض، اذ تشير الدراسات والأبحاث الإحصائية الخاصة بالمؤسسات المسرحية العالمية عبر تاريخيها إلى طبيعة النظام الهرمي (الطبقي) في تحديد أسعار تذاكر أماكن جلوس الجمهور في الصالات المسرحية فهي تصنف الأسعار المرتفعة للأماكن ذات الرؤية الواضحة او القريبة من الخشبة عن غيرها من الأماكن غير المرغوب فيها ، بالتالي فهي صنفت أهمية تلك الأماكن في صالات العرض المسرحي تبعاً للسياقات المادية او الاجتماعية التي ميزت بين المشاهد العادي وبين الآخر . [٣٨]

اذ يرى الباحث في هذا الخصوص ان تباين العروض المسرحية و كثرتها عبر تاريخها أسهم في تنامي عملية الاحتكار من قبل تلك المؤسسات المعنية بإدارة تلك العروض لاسيما ان نهج القائمين على رعايتها الإدارية و المالية قد اقترن بعملية الترويج لبضاعة او سلعة ما . ولعل هذا النهج يتنافى مع قيمة المسرح المعرفية وما يقدمه من وظيفة أخلاقية وتربوية وتعليمية وترفيهية في آن واحد ،ولعل الغريب في هذه المؤسسات أنها تقدم مسرحيات سياسيه تهاجم الظلم الواقع من قبل النظام الهرمي الرأسمالي والاستغلال في الديمقراطيات الجديدة .التي " حولت وعي المتفرجين إلى مؤامرة اختياريه في فقدانهم " .[٣٩] فضلا عن ان " المسرح قد اخذ شكل المشروع الاقتصادي منذ انتقل من مرحلة الهواية والتجوال الى مرحلة الاحتراف " .[٤٠]

ومن البديهي ان " تلعب نظرية العرض والطلب دوراً رئيسياً في نجاح عروض مسرحية وفشل عروض اخرى ولقد يكون النجاح والفشل هنا قائماً أحيانا على علاقة عكسية بين المردود الثقافي والمردود الاقتصادي للعرض المسرحي " .[٤١]

ومن هنا فان ذائقة الجمهور ومزاجه في تلقي المسرحية المخصصة للعرض هو المشكلة الجوهرية التي تواجه المنتج المسرحي او المخرج والتي باتت مصدر قلق متواصل يرافق المراحل المتقدمة والمتأخرة من عمله لاسيما وهو مطالب بتغطية تكاليف أجور الكادر المسرحي بكليته، وعليه يجب ان يضع نصب عينه شباك التذاكر وإيرادات العرض أولا، علاوة على ان ردود فعل الجمهور تكون فوريه لا تحتمل المجاملة او الإرجاء للحكم على ما هو مشاهد فمزاج الجمهور وفئويته العمرية والثقافية في أماكن كثيرة غاية لا تدرك ،في حين لا يأبه ناشر المسرحية المخصصة للقراءة على النحو الذي عليه المنتج في المسرحية المخصصة للعرض .

ـ ظاهرة منع العروض المسرحية

تباينت أسباب منع العروض المسرحية أو مزاولة النشاط المسرحي عبر التاريخ في اوربا فمنها ما هو منع سياسي او تحريم ديني و أخلاقي او توقف رقابي اقتصادي أو إجراء احترازي بسبب من تفشي الأمراض المعدية في صالات العرض.

وإذا ما انتقلنا الى البحث في تاريخ المسرح عن مظاهر تحريم العرض المسرحي سنجد اعتراض كل من أفلاطون والقديس اوغسطس على كل مظاهر النشاط المسرحي اللذين أعربا عن رفضهما المباشر للعرض اذ عدا العرض عملاً من أعمال الشيطان .[٤٢]

ولعل البحث عن عملية غلق المسارح في حقبة سيطرة (كروموبل) على مقاليد الحكم في انكلترا يدلنا على حرصه لغلق المسارح بعد انتصاره على الملكية ضد الملك تشارلز الثاني حين نفاه الى فرنسا مع رجال حاشيته وقد تم الغلق طيلة فترة حكمه الى سنة ١٦٦٠ لا ن حكومته تتسم بالطابع الديني المتعصب.[٤٣]

و في عام ١٦٦٥ انتشر الطاعون في لندن مما تسبب بهجرة سكانها فغادرها كل من يستطيع ذلك فتوقفت العروض المسرحية وأغلقت المسارح لمدة عام واحد .[٤٤] هذا مما حدا بالنص المسرحي المقروء الى الانتشار في ظل تلك الظروف الطارئة .

وهنا يجب الإشارة الى دور الرقابه** في انكلترا التي تمارس بشكل رسمي على المسرحيات في ظل الظروف البرلمانية السائدة في مسارح لندن وتحديداً (مسرح المستقبل) وفق خطوط مسرح باريس الحر، اذ سعت الى فرض سلطتها الرقابية على الإجازات الخاصة بالعروض وذلك عن طريق استحصال الأجور من كل قراءه للمسرحيات المعروضة على الرقيب وبالتالي فان الدخل الشخصي للرقيب يعتمد على عدم السماح لإنتاج أية مسرحيةٍ كما هو الحال في منع مسرحية (سيني) لشلي ومسرحية (الأشباح) لـ أبسن النرويجي اللتين تم عرضهما مره واحده سراً أمام جمهور مدعوين من الضيوف .[٤٥]

وفي عصر عودة الملكية تقلص حجم الجمهور المسرحي بشكل خطير بعد أن حكم الملك تشارلز الثاني على المسرح بالتحديد والتقلص حين وضعه تحت رعايته الشخصية وكانت العروض قد جيره لصالح البلاط هذا مما دعا الطبقة ألمتوسطة والعامة من الناس الى الابتعاد

عن المسرح تماماً بسبب انصياع الطبقة ألمتوسطة المناصرة لآراء (البيوريتارية) أي مذهب المتطهرين المتزمتين الذين رفعوا شعاراً ينص على ان الفنون تدخل من باب المحرمات وان المسرح هو من باب الشيطان والغريب ان أصحاب عودة الملكية تمادوا في العروض الإباحية والسخرية وما الى ذلك مما زاد من نفور تلك الطبقة المتوسطة أي الطبقة العاملة التي ظلت بمنأى عن المسرح بدرجة كبيرة وهكذا تحول المسرح من مؤسسة شعبية الى مؤسسة طبقية .[٤٦]

كما سعت الكنيسة في بداية القرن السابع عشر الى تحريم التمثيل من خلال منع العروض المسرحية لأي دافع او سبب ولو برعاية الملك فهي لم تكتفي بهذا العمل بل سعت الى ابعد من ذلك في منعها دفن الممثلين في المقابر المكرسة لهم كما حرم الجنسانيون كل مظاهر النشاط المسرحي [٤٧].

وفي فرنسا أعاد (نابوليون) الرقابة على المسرح في عام ١٨٠٤ في الوقت الذي ذبلت فيه ملامح الرومانسية في انكلترا وألمانيا حيث كانت العروض مقتصرة على المسرحيات الكلاسيكية في الوقت الذي كانت فيه الأفكار الرومانسية هي السائدة ، وعلى الرغم من إنشاء نابوليون ثلاثة مسارح جديدة في فرنسا إلا انه سمح بعودة المسارح الشعبية الخاصة والتي يطلق عليها بمسرح البوليفار .[٤٨]

وعلى وفق ما تقدم بات الجمهور يلجئون الى قراءة المسرحية في منشور او مطبوع لتحقيق متعة الاطلاع أو الفائدة أو التسلية بعد بناء توقعاتهم وتصوراتهم الشخصية لأحداث النص وهم في أماكنهم بوصفها البديل الأهم من حرمان مشاهدتها على خشبة المسرح .

ـ ظهور الطباعة وانتشار الكتب والمطبوعات

كان لظهور الطباعة في أوربا وتحديداً في ألمانيا على يد الألماني (يوحنا غوتنبرغ) في سنة ١٤٤٠م الأهمية الواسعة في تدوين المنجز الثقافي والأدبي والعلمي والعالمي وانتشاره عبر وسائل الاتصال المتنوعة كالمطبوع او المنشور بالرغم من تأخره في بعض الأماكن من العالم " ففي عام ١٦٣٨ بدأت أول آلة طابعة عملها في أمريكا "[٤٩] إبان الاستيطان الانكليزي لأمريكا أو ما يعرف (بانكلترا الجديدة) في فترة المستوطنين التطهيريين . اذ يعد اختراع الآلة الطابعة انعطافة تاريخية مهمة في حياة الأمم والشعوب من اجل التعريف بمنجزها .

على وفق هذه الرؤية سمح ظهور الطباعة بتوفير مختلف الإصدارات الأدبية و التي أصبحت في متناول الجميع لا سيما وان بعض دور النشر حافظت على إتباع استراتيجيات معينة في طريقة بيع وتسويق كتبها من اجل ذيوعها بين اكبر عدد ممكن من القراء فضلاً عن الرغبة في تحقيق اكبر قيمة من الإرباح هذا مما أدى الى البحث عن طرق مختلفة للتنافس فيما بينها وذلك عن طريق تخفيض أسعارها فضلاً عن التحبيب بمطبوعاتها عن طريق الإعلان عنها.وهذا ما نجدة في المطبوعات الموجهة للصغار والكبار على حد سواء .

لذلك حرّض ظهور المطبعة وانتشارها فيما بعد الرغبة في القراءة لدى المتلقي ومتابعة المطبوع بشغف متواصل فضلاً عن إقامة علاقة حميميه متبادلة بين النص الأدبي المطبوع بشكل عام والنص المسرحي بشكل خاص وبين القارئ في الوقت الذي لم توفره فرصة التواصل للمتلقي مشاهدة العروض المسرحية على خشبة المسرح للأسباب التي تم ذكرها سلفا.

ومن هنا فان ظهور المطبعة وفر للقارئ،فرصة انتشار النص المسرحي وتداوله بين جميع أفراد الجمهور وفي أماكن واسعة ومتباينة بعد حرمانه من مشاهدة العروض على خشبة المسرح فالمسرحية التي كانت تكتب لكي تمثل او تجسد على خشبة المسرح بدأت تكتب اليوم بتقنيات أخرى معدة للقراءة ،إذا ما علمنا بان عملية توزيع النص المسرحي المنشور في كتاب او دوريه أسهل بكثير من عرضة في قاعة او مكان محدد وفقاً لمتطلبات عملية الإخراج المعقدة .على الرغم من تباين ردود فعل المتلقي في كلتا الحالتين .

المبحث الثالث : الأبعاد المعرفية في المسرحية المقروءة

ـ البعد الفلسفي (الجدلي) في المسرحية المقروءة

سعت المسرحية المقروءة إلى تقصي الأفكار والآراء ذات المدلول الفلسفي العميق الذي يناقش مشاكل الإنسان بأسلوب معاصر يبعث على التفكير العميق والتأمل إزاء الذات والآخر والكون .

وهنا يجب الإشارة إلى تأثير الفلسفة الهيجلية (الديالكتية Dialectic) أو الجدلية دور بارز في تغذية جدلية الأفكار التي تقوم عليها المسرحية المقروءة خاصة وان صفة الجدل أو النقاش هو التقنية المحورية التي لازمت حوارية هذا النوع من النصوص لا سيما وان مفهوم الجدل يشير إلى " فن الحوار والمناقشة ... وهو التطور المنطقي الذي يوجب ائتلاف القضيتين المتناقضتين واجتماعهما في قضية ثالثة ." [٥٠] ولعل ما يؤخذ بصعوبة فهم هذا النوع من المسرحيات هو ان " أي جدل يصدر عن المسرحية يجب ان يكون صوره تجريديه عنها ، وعملية التجريد تكون محفوفة باحتمالات سوء الفهم " . [٥١]

وعلى نحو مماثل كان للفلسفة (الوجودية Existentialism) تأثيراً على موضوعات المسرحية المقروءة ، الفلسفة التي تستعير مقوداتها من الإنسان لا من الطبيعة والتي امتثلت لشعار العودة الى الإنسان أي العودة إلى التجربة الإنسانية الحية التي تتمتع باستقلال ذاتي وبخصوصية لا نظير لها في الكائنات الأخرى . إذ يمكن وصفها بأنها ثورة على ما سبقها من فلسفات تقليدية فضلا عن كونها بلورة أبعاد المسرحية المقروءة فيما بعد .

لذلك تبنى هذا النوع من المسرحيات مفاهيم الفلسفة الوجودية المبثوثة في جسد مدونة النص مثل الحرية واتخاذ القرار والمسؤولية فضلا عن مفاهيم التناهي والإثم والاغتراب واليأس والموت بوصفها أبعاداً فلسفية تحاكي وجود الإنسان وصراعه مع ذاته ومع الآخر . [٥٢] كما هو الحال

في مسرحية (الذباب) للكاتب الفرنسي (جان بول سارتر) .ومسرحية (حالة حصار) للكاتب الفرنسي (البير كامو).

والحال أن المسرحية المقروءة تبنت الطابع الفلسفي على حساب جوانب أخرى اذ" يمكن ان تكون النقاشات الفلسفية التي اتسمت بفقدانها عنصر التشويق والمفاجئة والحركة والتجسيد وبأحادية مستوى نبرات الشخصيات المتحاورة ،تعبيراً عن حركة غير منظوره تشخيصياً ، وهي حركه وعي وصراع أفكار أكثر منها نقل توترات مواقف يوميه " .[٥٣] ومن هنا فان " هناك نوعاً من ألكتابه المسرحية ينزع نزعة فلسفية تأمليه . وعندئذ يكون من الصعب فهم المسرحية وهي ممثلة ويكون من الأجدى قراءتها " . [٥٤]

على وفق هذه الرؤية تأثرت المسرحية المقروءة بالإبعاد الفلسفية ذاتها لأنها شكلت مجالاً خصباً لمعالجة الواقع من خلال الخيال ومعالجة الثاني من خلال العقل وإيجاد تفسيراً واضحاً للظواهر الميتافيزيقية التي أعيت الإنسان ، وهي بهذا الوصف أثرت " الأسلوب الأدبي الذي يحمل في طياته الصراع الدرامي والموازي للصراع الإنساني من اجل الوجود ".[٥٥]

ـ البعد النفسي في المسرحية المقروءة

أفاد كتاب المسرحية المقروءة كغيرهم من كتاب المسرح من نظريات علم النفس وطروحات روادها، اذ لا ينفك النشاط المسرحي من وصفه مظهراً من مظاهر السلوك الإنساني النفسي والاجتماعي بدوافعه وغرائزه وميوله واتجاهاته بل وحتى في أشكاله السوية منها او الشاذة لذلك اتجه كتاب المسرحية المقروءة الى محاكاة تلك النظريات عبر الاهتمام برصد انفعالات الشخصية ورسم هواجسها النفسية كحالة تعويضية عن رصد حركتها الخارجية او الدرامية وذلك من خلال تأمل الشخصية لذاتها بوسائل وتقنيات حوارية متعددة مثل : المنولوج الداخلي والمناجاة النفسية وعملية الاسترجاع الفني لذكريات وخيالات تعقد صلتها المباشرة مع القارئ اذ يمكن عدها وسائل درامية كاشفه لطبيعة علاقات النص وبواعثه . وعلى نحو آخر أكد (فرويد) بأنة لم يكتشف العقل الباطن فقد سبقه في ذلك الشعراء والفنانون ومثله في هذا القول ان " المنطق الترابطي الموجود في الشعر هو شيء جوهري للعقل الإنساني " .[٥٦]

وفي ظل هذه العلاقة المتبادلة سعى علماء التحليل النفسي الى عقد الصلات بين الأدب واللاشعور بوصف الأخير بأنه في حالة صراعاً دائم مع الذات او الآخر والصراع النفسي بكل أشكاله هو الدافع الأول لكل الهام او خلق أدبي .

ويعود اهتمام كتاب المسرحية المقروءة بالبعد النفسي الى الموقع المتميز الذي احتلته نظريه التحليل النفسي في الأدب والفن ويمكن للباحث في نصوص المسرحية المقروءة ان يتلمس تأثير النظريات النفسية التي شاعت في الفكر والفن والأدب عموماً وتحديدا نظريات فرويد ويونغ ولاكان التي غذت هذه المسرحيات وما آلت اليه من تحليل نفسي مقروء للشخصية لتحديد وعيها وأبعادها النفسية وفي ضوء هذه التأثير تنهض اللغة في حدود هذه العلاقة الجوهرية بوصفها

وسيلة مكتنزة بالحركة والحيوية الفكرية الخاصة بهذا النوع من المسرحيات لتحدد الوضع الذهني والنفسي للشخصية عبر مفاهيم نفسية متعددة مثل : (الأحلام ،و اللاوعي ،واللاشعور ،الذكريات ،و الكبت ،و الدافع الجنسي ،...). وفي ظل هذه العلاقة المتبادلة بين البعد النفسي والنص المسرحي المقروء اراد الكاتب ان يحفز الحدوس والتوقعات الدرامية الخاصة بالقارئ " فلم تعد وظيفة العبارة المسرحية في الحركة والتفاعل بين الشخصيات فحسب ، بل أصبح للعبارات امتداد نفسي فسيح ، صارت به اللغة سلطان سحري ، يصل ما بين الشعور والمألوف ومتاهات اللاشعور المستعصية ... " .[٥٧]

فكاتب المسرحية المقروءة يمتلك تجارب ورغبات ومخاوف عالقة في أعماق نفسه وهي بمثابة آمال ورؤى لم تتحقق بسبب كوابح متعددة كالمجتمع والعرف والدين والسياسة وهي حاضرة في مساحة اللاشعور وقد استطاعت دراسات وبحوث التحليل النفسي ان تحددها بوسائل مثل الحلم ، الهلوسة ، حالات الجنون ،التنويم المغناطيسي ،و الصدمات او الاضطرابات العصبية ،و توارد الخواطر اذ يمكن عد هذه الوسائل معبراً لنقل الرغبات المكبوتة أو المقموعة في اللاشعور الى مساحة الشعور بوصفها تمثل حقيقة التجارب العقلية المخزونة في العقل الباطن للنفس العليا لذلك تزايد الاهتمام من قبل هؤلاء الكتاب بتضمين نصوصهم هذه التجارب بدقة بالغة وحساسية شديدة لتأسيس أفكار وخيالات تثري أبعاد شخوصهم النفسية كما هو الحال في مسرحيات الكاتب

فالمسرحية المقروءة تعتمد غالباً على المواقف النفسية للشخصية فهي تفصح عن الحياة الباطنية للشخصية أكثر ما تصور نشاطها وعلاقاتها الخارجية .

ـ البعد الحواري في المسرحية المقروءة

يتمثل البعد الحواري في الكشف عن لغة الشخصية وهويتها وانتماؤها الاجتماعي والجغرافي فثمة دفق حواري منتج للعلامات يمثل خبرات حسية مضمرة ومعلنة خاصة بمسرد الشخصية الذاتي اذ يتضافر هذا الدفق ليبسط حضوره زمانيا ومكانياً في المسرحية المقروءة .

والحال ان الحوار في النص الأدبي يتسم بكونه صياغة (لغوية . فنية) من حيث طبيعته الأدبية والتي تتمثل في الظاهر حواراً بين شخصين ، ألا ان حقيقة الأمر غير محصورة في هذا المنظور الضيق ، فالحوار يمر عابراً الى المتلقي الذي يمثل الشخص الثالث غير المرئي والذي يكون موقعه بين الشخصين المتحاورين داخل النص وهذا ما يجعل الحوار في دائرة مفتوحة غير مغلقة ويمنحه خصيصة دقيقة وهي الارتحال من كونه حديث بين شخصيتين الى الحديث من خلال شخصيتين .[٥٨] لذلك فأننا حين نقرأ "مسرحية فإن خبرتنا تميل الى ان تكون ذهنية واقل عاطفية مما هي عليه لو شاهدنا المسرحية في المسرح وتكون اشد ميلاً الى التفكير وأكثر شوقاً الى البحث عن علاقات قابلة للشرح بين الأجزاء المكونة للنص " .[٥٩]

فالحيوية في لغة الحوار في المسرحية المقروءة تتصف بالحركة الذهنية حين ترتبط بالشخصيات فيدل الحوار على وضعها الاجتماعي ومستواها الفكري والخلقي فهو قبل كل شيء

لغة الأشخاص أنفسهم أو هو لغة المؤلف التي تتحدث بها الشخصيات ومن حديث الشخصية نستطيع أن نعرف عنها كل شيء فالحوار هو الذي يمثل الأشخاص في أزماتهم وصراعهم لذلك فأن فعل القراءة يجعل من السهل على القارئ ان يترجم بنفسه لغة الأبطال ،إذ أن العرض المسرحي لا يتيح للمشاهد فرصة التأمل بل يتلقى الكلام فورياً من أفواه الشخصيات .[٦٠]

والحال ان المسرحية المقروءة قد تطرفت في استخدامها للحوار و الانقياد وراء بلورة مضمونها الفكري بحيث تحول الحوار الى أداة لتوصيل مباشر لدلالات المضمون وجوانبه المتعددة لان الحوار يبعث الروح والحياة في تلك الأفكار لذلك فان كتاب هذا النمط عولوا في تنضيد نصوصهم على حوار الأفكار والآراء دون الحدث او الواقعة حتى بدا البعد الحواري واضحا بين المتحاورين من خلال التأمل والتحليل والجدل والنقاش فضلا عن المحاورات المتضمنة للسؤال والاستفسار .

وفي هذا الخصوص يحدد (غنيمي) الخطر الذي تتعرض له لغة الحوار المسرحي عندما تكون خطابية او غنائية وذلك حين تتوجه الشخصية بالحديث الى القارئ بالنيابة عن المؤلف للتعبير عن رأيه او تخبره عما يجري من أحداث تاركة الشخصيات الأخرى لوصف مشاعرها الذاتية فهو يرى بأن هذه الجمل تفقد وظيفتها الدرامية او التفاعلية وبمعنى آخر ان العبارات والجمل تؤمم لصالح الحدث وليس الشخصية .[٦١]

وبهذا الوصف فان الحدث المسرحي يتجسد في حركة الحوار وحرية التفكير ، فالمسرحية المقروءة لا يتحرك فيها الأشخاص حركة بدنية ولا يحدث فيها حوادث ذات طابع عنيف وقد تكون عبارة عن شخصية واحدة او اثنين او اكثر تتحاور فيما بينها والحال ان هذه الشخصيات لا تقوم بفعل غير الجلوس والكلام بتركيز على مشكلة مثيرة للمشاهدة و تجعل المتلقي يشعر بأنه داخل حركه متطورة . [٦٢] لذلك فان " أهمية الاعتناء بالحوار في هذه الحالة تتضاعف لأنه الوسيلة التي ستأخذ على عاتقها أداء مسؤولية غيرها من الوسائل وهي الحركة المشخصة " .[٦٣]

وتتبع الخصوصية المتفردة للحوار في المسرحية المقروءة بكونه يتمتع بإمكانية التضمين المضاعف لفضاء الصورة المتخيلة بكثافة دلالية عالية لشحن النص والتي من شانها ان تجهز القارئ بقوة تخيلية متشضية ولعل ما يدعم خياله هو المراجعة المستمرة لحوار المتخاطبين والإحاطة المتواصلة بحيثيات كلامهم وما تقدمة من وبأبعاد الشخصيات وتوجهاتهم فضلا عما تقدمة الشروط الزمكانية المتخيلة التي يجب ان تتوفر للشخصيات في الخيال عبر أعادت قراءته لمرات عدة فالغلبة تكون هنا لتكرار الصورة ألمشهديه المقروءة التي يوفرها الحوار ولعل هذه الميزية لا تتوافر في المسرحية المعروضة بسبب الفعل الضاغط لأهمية الالتزام بزمن العرض ومن هنا تنهض جماليات البعد الحواري في هذا النوع من المسرحيات .

وخلاصة القول ان الكاتب المسرحي في هذا النوع من المسرحيات بات مطالباً بتحميل الحوار المكتوب عدة وظائف كالتركيز والدقة المشخصة والكثافة ، فضلاً عن توليد المعاني

المختلفة في كل استعمال خاص للغة للتعويض عن فقدان حيوية الحركة العضوية التي يجب أن تتعامل معها الشخصيات طبقاً للتأثير النفسي أو الانفعالي الذي يريده الكاتب ، ولعل هذه المزية دعت الكاتب المسرحي إلى الأستعانة بتقنيات الحوار في الأنواع الأدبية الأخرى كعنصر السرد والوصف في جنس القصة والرواية فضلاً عن سمة الشعرية والغنائية في جنس الشعر .

ـ البعد الشعري في المسرحية المقروءة

ارتبط المسرح منذ بدايته الأولى بالشعر فهو لم يفقد صلته الوثيقة به لكونه الأداة الفنية الطيعة التي تعبر عن مجمل مضامين النص المسرحي . ولعل (ارسطو) أول من بين طبيعة العلاقة العضوية بين الشعر والمسرح حين وصف الشعر بأنه فن "و شكل من أشكال المحاكاة "[٦٤]، كالرقص و الموسيقى.

ولعل ما يدل على أهمية الشعر لدى اليونان في المسرح وفي شكله الأول ، هو الارتباط بالديانة الرسمية للدولة الأثينية من خلال الطقوس والشعائر الدينية وحينها لم يعرف بعد المسرح بهذا الاسم بل كان يسمى ب(الدثرامب) ويقصد به وزن من أوزان الشعر اليوناني القديم بحيث يمكن ترجمته الى العربية بلفظة (الترنيمة) فالظاهرة الشعرية رافقت رحلة المسرح في طقوسه الأولى من كونها ذات وظيفة دينيه الى وظيفة نفسية واجتماعيه . [٦٥]

فالبعد الشعري في المسرحية المقروءة " وسيلة لخلق صورة إنسانيه عامه ولإعطاء النص المسرحي بعداً إنسانياً شمولياً من خلال الكثافة الشعرية ". [٦٦]لذلك فان " الذي يمنح المسرحية قوتها الدرامية ، هو الذي يمنحها قوتها الشعرية " .[٦٧]

لقد مارست المسرحية المقروءة سطوتها على ذائقة بعض كتاب النص الشعري اذ تمثل بعدها الشعري بنصوص بعض الكتاب الانكليز أمثال : كوليردج ، وبيرون ، وشيلي ، وتنيسيون الذين أحسوا بجاذبيه تجاه المسرح فهم لا يستطيعون مقاومة إغراء التأليف الدرامي حيث كانت قصائدهم الغنائية موجهة لجمهور القراء دون ان تستهدف جمهور العرض المسرحي ، لذا وصفت أعمالهم بأنها " قصائد درامية أكثر منها للعرض المسرحي " .[٦٨] لذلك رفض كتاب المسرحية المقروءة ذات الطابع الشعري مقولة: " الممثل شريك مؤلف المسرحية " .[٦٩]

لذلك ميزها (إبراهيم حمادة) بكونها " قطعه أدبيه حوارية (عادة ما تكون شعرية) مصاغه صياغة تمثيلية ،غير ان صلاحيتها للقراءة أكثر من صلاحيتها للتمثيل ومعظم المسرحيات الشعرية التي نظمت بانكلترا في القرن الماضي تندرج تحت فصيلة الدراما المقعدية". [٧٠]

ويرى كوليرج " ان قوة الشعر تكمن في انه ربما بكلمه واحدة يغرس في العقل الطاقة اللازمة التي تدفع الخيال الى خلق ألصورة " .[٧١]

وسعى (اليوت) الى الإعلاء من شان المسرحية الشعرية وإحيائها من خلال عقد مقارنه بينها وبين المسرحية النثرية فهو يقول في هذا الخصوص :" ان الدراما النثرية ما هي الا منتج بسيط للدراما الشعرية . كما إنني أرى ان النفس البشرية في عنفوان انفعالاتها انما تحاول ان

تعبر عن نفسها شعراً ... فان النثر المسرحي يتجه غالباً نحو توكيد كل ما هو سطحي زائل .اما اذا أردنا ان نتجه الى ما هو كوني داثم فعلينا ان نعبر عنه شعراً " [٧٢]لذلك ذهب (اليوت) في تعريفه للشعر الغنائي بأنه " صوت الشاعر الذي يحاور نفسه ، أو لا يحاور احد أبدا انة تأمل داخلي ، او صوت قادم من اللاشيء بصرف النظر عن احتمال وجود متحدث او مستمع ".[٧٣]

حاول اغلب الشعراء الرومانسيين ان يجربوا حظهم في التأليف المسرحي اعتقاداً منهم بان الصفة الشعرية للنص الأدبي يمكن ان تتغلب على الصفة الدرامية فقد كتب وليم وردزوورث بين ١٧٩٥ . ١٧٩٦ مسرحية (رجال الحدود) ، واشترك روبرت سادثي وكولوردج في كتابة مسرحية (سقوط روبسبير) ١٧٩٤، كما كتب كولوردج مسرحية (تأنيب الضمير) ، وكتب ا لورد بيرون مسرحية (سوزي ومانفرد)١٨١٧ وكتب كيتس مسرحية (اوتو الأكبر) ١٨١٩ ، كما كتب شللير مسرحية (شنسي) ١٨١٨ ، الا انهم لم يحققوا الهدف المطلوب في تحقيق نص مسرحي متكامل يخضع لمنظومة العرض على خشبة المسرح ولعل سبب ذلك يعود الى غلبة الاتجاه الذاتي المكثف للمواضيع التي تتناولها هذه النصوص فضلاً عن انفصال هؤلاء الكتاب عن المسرح وجمهوره الذي تميز بكونه خشن الطباع لا يميل الى المسرحيات الشعرية الرومانسية هذا مما جعلها ملائمة لأذواق الخاصة دون أذواق العامة .[٧٤]

وفي ظل المذهب الرومانسي ازدهر الشعر الغنائي الوجداني لدى الكتاب الرومانسيين وبلغ شأواً لم يستطع ان يصل إليه أي فن شعري آخر اذ يشير محمد مندور في هذا الخصوص الى ان " هناك إجماع عالمي على ان شعرهم الدرامي ، ومحاولاتهم الملحمية لا ترتفع في سلم الفن الى مستوى شعرهم الغنائي، بل ان إنتاجهم في الشعر الغنائي هو الذي لا يزال حياً دائم التأثير في البشر حتى اليوم ".[٧٥]

اما درايدن فهو " لم يكتب للجمهور عامة لان الشكل الذي كتب فيه لم ينبثق عن التقليد الشعبي او المتطلبات الشعبية بل هو شكل استمد من اختلاطه بطبيعة صغيره في المجتمع " .[٧٦]

لذلك ظل الطابع الشعري للمسرحية المقروءة مرتبط بالقيم اللغوية والفنية للشعر المتوارثة فالكاتب المسرحي بات متأرجحاً بين ضرورة الحفاظ على تلك القيم الفنية السائدة في الجملة الشعرية كالإيقاع والموسيقى والتفعيلة والصورة والخيال التي وصفها النقاد بالرصانة و الجزالة او متانة الأسلوب وضرورة تطويع هذه الجملة في متن النص وفقاً لمقتضيات القالب الدرامي .وبمعنى آخر فان المسرحية المقروءة ألزمت الشاعر البحث في إمكانية تحويل الجملة الشعرية الغنائية الى جملة حوارية درامية تخدم الفعل الدرامي وتدفع به نحو ذروه المسرحية . فالشاعر يهذا الوصف " يواجه مشكلة نقل إحساسه بأهمية الفعل على خشبة المسرح ". [٧٧]

ـ بعد الإرشادات المسرحية في المسرحية المقروءة

تشير الدراسات التاريخية للمسرح الى " ان الشاعر المسرحي الإغريقي لم يكن فقط يكتب للممثل ، ولكنه ... يملي علية تفاصيل الأداء الصوتي والحركي ، ويحدد له الأزياء والإكسسوارات أيضا ... ". [٧٨]

ومن اجل تحقيق الأثر الدرامي والجمالي في المسرحية المقروءة سعى كتابها الى توظيف الإرشادات المسرحية واستثمارها لجعل استجابة القارئ ايجابيه نحو تحريك خياله لمتابعة الحدث الدرامي فالإرشادات المسرحية هي " التوجيهات التي يدونها المؤلف في مسرحيتهِ الى جانب الحوار لكي يوجه القارئ ،أو المخرج ، أو الممثل ، إلى حركه أو انفعال ، أو صمت ، أو نحو ذلك ". [٧٩] إذ يمكن وصف هذه الملاحظات بأنها حالة تعويضية تقرب القارئ من تصور علامات النص المرئية والسمعية .

ويمكن لمتتبع مسار المسرحية المقروءة ان يلاحظ الاهتمام من قبل الكاتب بالبعد الإرشادي في مثل هذا النوع من المسرحيات ليوفر فرصة تصور الحالة الإخراجية للنص بالنسبة للقارئ وذلك عند وصفه للزمان والمكان في افتتاحية المسرحية او في معرض حواريته ، فضلاً عن رسم فضائه الدرامي وهي في كل الأحوال تقدم للقارئ فرصة لتخيل ما يحدث من أفعال ومناخات مدونه في أوراق الكاتب والتي لم يكتب لها ان تتحقق في المشاهدة العينية هذا مما أفضى الى التوقف أمام هذه الظاهرة بالبحث والتقصي من قبل المهتمين بالحقل المسرحي .

والإرشادات المسرحية هنا تمثل المادة الأولية التي عول عليها الكاتب المسرحي في بناء مادته الدرامية لبسط أحداثه بوصفها لغة سمعية بصرية لا غنى عنها في تحريض ذهن القارئ وحساسيته الأدبية اولاً ومن ثم حساسيته الدرامية ثانياً لكشف فضاء النص المقروء وفحص علاقات نسيجه الداخلية لاسيما في المادة المقروءة ،ومن هنا سارت الإرشادات الإخراجية في ثلاث اتجاهات متلازمة توزعت في مقدمة النص وفي ثنايا الحوار احدهما خارجي تمثل بالتعليقات الخاصة بوصف (المنظر ، الإضاءة ، الزي ، الماكياج) والثاني داخلي تمثل بالتعليقات الخاصة بوصف (مزاج الشخصية ،أبعادها) . والثالث تمثل بالتوقفات الخاصة بإيقاع الحوار وطبيعة تدفقه (الوقفة ، والسكون ، والصمت) .

كما يتضح دور البعد الإرشادات في استهلالية المسرحية المقروءة في تحديد معالم المكان بإشكاله الواقعي والافتراضي او المتخيل مثل : (عربة قطار ، حديقة منزل ، شرفة قصر ، ...) ، وتحديد معالم الزمان بنوعيه النفسي والكوني مثل :(ضوء القمر ، وغروب الشمس ،و زمن الحلم ، وزمن الانتظار ...) وتحديد أجواء الموسيقى والمؤثرات الصوتية مثل : (كمان حزين ،و صوت ناي ، وأنغام راقصه ، ودوي انفجار ،و صوت رعد ، ...)

على وفق هذه الرؤية فان الإرشادات المسرحية تتوسل الى توضيح ما يجري من أحداث وصور مسرحية او وصف حاله ما او وضع معين خاص بالشخصية اذ يمكن عدها ملاحظات ذات وظيفة دلالية في مضمارها الدرامي .

وهذا يؤكد ويفسر ما ذهب اليه انغاردن في الاشاده بأهمية الإرشادات المسرحية بوصفها ترجمه فورية لفضاء حوارات النص الدرامية التي اسماها ب (النص الفرعي) الذي لا يقل أهمية بنظره عن (النص الرئيسي) الذي يقصد به الحوار .

وبالرغم من ان الإرشادات المسرحية تتعلق بعملية تحويل النص الى عرض مسرحي وبمعنى آخر مهمة تختص بمجموعة القائمين على العمل المسرحي كالمخرج والممثل وسينغراف إلا أنها تمتلك وظيفتها الفنية في المسرحية المقروءة لأنها تساعد القارئ على تخيل شكل العرض المسرحي من حيث طبيعة الديكور والإضاءة والإكسسوار والموسيقى والمؤثرات السمعية ، فضلا عن كونها تحدد الظرف او السياق الذي يبنى فيه الخطاب المسرحي كما أنها تحدد مكان الحدث وزمانه والمعلومات الخاصة بكل شخصيه كالسن والشكل الخارجي والمهنة . [٨٠]ومن هنا فان " قارئ المسرحية الذي يفيد من كل هذه المعلومات إنما يقوم في الحقيقة بتمثيل المسرحية في خيالة ". [٨١]

المبحث الرابع : مجاورة المقروء والمجسد في المسرحية المقروءة

- بين مدونة النص ومنظومة العرض

ان عملية " تحويل نص مطبوع الى عرض مسرحي يشكل فعل تحويل تام من طريقة الى أخرى (transmutation) اذ يبدل نظام نقل المعلومات وهو الطباعة بنظام آخر هو العرض المسرحي ... ويصبح الأداء المسرحي او العرض نقطة الوصل بين اللغة والفعل ".[٨٢] الا ان عملية الكتابة وعملية لفظ الكتابة هما عمليتان لا تختلف إحداهما عن الأخرى بدليل ان مضمونهما واحد ولكن الاختلاف يكمن في مناخ استعمالهما .وبمعنى آخر الاختلاف يكون في الاستعمال الدرامي للفظ او الكلمة.

ومن الطبيعي ان ألكلمة في مدونة النص هي في الأساس نسق قرائي من الرموز والدلالات وان المثير القرائي الصامت فيها يستدعي النظر والذهن لمتابعتها من على السطور لتحيلها الى منطقة التخيل القرائي ، أما ألكلمة في منظومة العرض فهي نسق من الرموز والدلالات والأفعال والمثير الفرجوي الصائت فيها يستدعي السمع والبصر لمشاهدتها بشكلها الفوري لتحيلها الى منطقة عيانيه ولو تأملنا الكلمة في كلا العمليتين (النص / العرض) لوجدنا ان الحد الفاصل او المكافئ فيها هو النسق الحركي ففي العملية الأولى يكون حاضراً في الإحساس والشعور المتخيل للكلمة اما في الأخرى فيكون حاضراً في التجسيد الدرامي للفظ الكلمة او النطق بها .

لاريب في ان كتاب المسرحية المقروءة سعوا عبر قناعاتهم الخاصة بمنجزهم الإبداعي في الحفاظ على مدونة نصهم وكينونتها وجوهرها دونما تدخل وملامسه من حيث تحويلها الى مادة إخراجية اعتقاداً منهم بان " النص حقيقة واقعة كونه مخطوطاً مادياً ولكنه يفقد كثافته ويتبخر الى ظلال وأصوات وألوان عوالم أثيرية في العرض ... ". [٨٣]

وتشير رجاء النقاش حيال إشكالية ثنائية (النص / العرض) الى إن المسرح الحديث عرف ألوانا من المسرحيات التي يمكن وصفها بأنها أكثر تعقيداً وغرابة من حيث بنيتها الدرامية والفكرية من المسرحية المقروءة إلا ان ذلك لم يمنع من عرضها ونجاحها اذ لم تكن لا معقوليتها عائقاً او عقبه في طريقها كما هو الحال في مسرحيات اللا معقول التي حظيت بالإقبال والإثارة من قبل الجمهور لما تقدمة من مغايرة وجرأه في الطرح على مستوى النص والعرض .[٨٤]

ولعل البحث عن ما يماثل الاستمتاع بفردية قراءة النص بمعزل عن العرض في ثناثيه (النص / العرض) في الممارسة المسرحية عبر مسردها التاريخي يدلنا على استقلال ظاهرة التمثيل الارتجالي في ايطاليا بما يسمى بـ (كوميديا ديلارتي) التي تعتمد احتراف فن التمثيل في تقديم المشاهد دون الاستناد الى نص مكتوب فالأداء فيها يمثل الهوية الحقيقية لها .

وتدلنا التجارب المسرحية العالمية الى الاهتمام بمدونة النص ومنحها الأولوية في تحديد هوية العرض والتي سعت الى تحويل مدونة العرض الى نص مكتوب نجد تجربة المخرج الانكليزي الطليعي (بيتر بروك) في سبعينيات القرن العشرين ضمن إطار المسرح الشامل تلك التجربة التي أطلق عليها مصطلح (اورجاست)[٨٥] اذ لم يكن هناك نص مكتوب لتلك التجربة وقد اختير لها الشاعر الانكليزي (روبرت هيوز) لصياغة تتضمن لغة جديدة تكون أدق تعبير عن مكنونات النفس البشرية .[٨٦]ومن هنا نفهم السر في إعادة كتابة كثير من المسرحيات بعد عرضها على خشبة المسرح .

وحيال أهمية القصائد الغنائية في المسرحية المقروءة يرى (محمد مندور) بأنها في الغالب " رائعة وجميله في ذاتها ، ولكنها تفسد النسق الدرامي للمسرحية ، وتصيب حركتها بالركود ، عندما يقف الممثل على خشبة المسرحية ليلقيها لذاتها لا كوسيلة لتوكيد الحركة الدرامية وتطويرها ". [٨٧]

لذلك فان تداعيات الموقف الإخراجي المعادي للمسرحية المقروءة في المسرح ينطوي على جهل بحقيقة مدونة النص وقدراتها على منح العرض خصوصيته الدرامية وبث الحياة فيه فالنص هو المادة الأولى التي تحدد طبيعة العرض ومشاهده " وكم من مسرحيات تبدو لنا عند القراءة طرفة فنية أصيلة ، كانت فاشلة او إنها لم تعرف سوى القليل من النجاح ، رغم إجادة الممثلين وحميتهم ، ذلك لأنها مصابه بالفقر المسرحي " .[٨٨]

ـ بين متعة القراءة وإمكانية المشاهدة

لقد تباينت آراء الباحثين والنقاد في المسرح حول تكامل البناء الفني للمسرحية المقروءة اذ يشير البعض منهم بلزوم خشبة المسرح والممثلين والمتفرجين حتى تمتلك المسرحية خصوصيتها في إحداث متعة المشاهدة لدى التلقي وتكشف عن قوتها الكاملة من خلال التمثيل و الحركة ،و يرى عبد العزيز حمودة في هذا الخصوص ان " النص المسرحي الذي نستمتع بقراءته أكثر مما

نستمتع بمشاهدته على خشبة المسرح يخرج في الواقع من دائرة الدراما الى دائرة الرواية الطويلة او القصيرة ". [٨٩]

أما البعض الآخر فيرى ان العلاقة بين المسرحية وبين المسرح والممثلين والمتفرجين علاقة عرضية وان المسرحية يمكن ان تنهض او تحقق أثرها الفني والجمالي المنشود من دون الاعتماد على شيء سوى القراءة . [٩٠]

و مما لا شك فيه أن المسرحية تكتب لكي تمثل على خشبة المسرح لتتحول الى مشاهدة عيا نية عبر منظومة العرض المتمثلة بمكوناتها كالديكور، والزى ، و المنظر المسرحي ،والإضاءة إلا ان تنوع وسائل نقل العمل الفني الى المتلقي في القرن العشرين أوجدت ظروفا مغايرة لتلقي ذلك العمل ،ولعل جنس المسرحية واشتراطاته فرض على نفسه الأخذ بعين الاعتبار منظومتي (النص / العرض) .

وفي ظل هذه الرؤية فان القيمة الفنية للعمل تكمن في ذاته والدليل على ذلك تكون هذه القيمة حاضرة لدى القراء الذين يقومون بقراءته وان لم تتوفر لهم فرصة مشاهدته . [٩١]

فالقراءة لا تزال "هي الوسيلة المثلى لتنشيط ذاكرة الإنسان وتشغيل مخيلته مهما كانت اللذة الجمالية الناجمة عن المعاينة البصرية للإشكال الفنية المرئية او المتابعة السمعية للأصوات غير اللغوية . إذ ان الصورة الناجزة أمام العين مباشرة لا تترك مجالا حيوياً للإنسان يمارس فيه حرية في الخلق والتكوين ". [٩٢]

ويشير (حمادة إبراهيم) في هذا الخصوص الى أهمية الجانب التخيلي في المسرحية المقروءة فهي لا تقرا مثلما تقرا القصة او الرواية بل ان هناك عرضا او تمثيلا داخليا مع الذات يصاحب قراءة المسرحية . [٩٣]

ومن هنا يشير الناقد المسرحي (رونالد هبمن) الى أهمية الإحساس الذاتي بقراءة المسرحية ويرى في هذا الخصوص ان المسرحية عندما تتجسد في الذهن تكون أكثر دفقاً بالحياة شريطة ان يزداد وعينا بحجم المشاكل الفنية التي تواجه المخرج والممثلين أي بمنظومة العرض المسرحي عندما تتحول كلمات النص الى فعل مسرحي او مشهدي وكلما زاد فهمنا للعملية النفسية المصاحبة لترجمة الحوار المطبوع والإرشادات المسرحية ادى الى فعل ذهني متخيل عند القراءة [٩٤].

فعملية القراءة في المسرحية المقروءة تكون فرديه او سرية مع الذات تخلو من الإطار الجمعي ألجهري مع الآخر في الفرجة وما يصاحبها من ردود أفعال جمعية متباينة فالقارئ هنا يتخلص من عدوى التأثير السلبي المتداول والذي أشار إليه الفيلسوف الفرنسي (هنري برجسن) بشكل لا إرادي في صالة العرض كما هو الحال في ظاهرة البكاء في التراجيديا و الضحك في الكوميديا وبمعنى آخر فان المتلقي فيها تتجاذبه قوتان ، قوة التلقي الفردي الخالص في قراءة النص وقوة إعادة تشكيل الصورة ذات الأبعاد الثلاثية واستحضارها في الذهن عبر الحوار وبمساعدة الخيال

او التخيل والتي يفترض ان تكون مطابقة لما يحصل على خشبة المسرح من أحداث وهذا ما نعنيه بالدلالة الحسية والحدسية التصويرية للكلمات اذ يمكن عدها جوهر المسرح .

والحال ان مساحة التلقي في المسرحية المقروءة للقارئ تكون أوسع مما هي عليه في المسرحية الممثلة وعلى نحو أكثر حرية ، فالقارئ في المسرحية المقروءة يمكن ان يعود الى أية نقطه مهمة في الحوار من اجل مراجعتها وتقصي مضامينها المبطنة ودلالاتها المخفية عبر المسكوت عنه فضلا عن ممارسة العودة الى الذات للمناقشة والاستفهام والفهم ، فالقارئ هنا يكون أكثر ايجابيه في تلقي شفرات النص المقروءة وتأويلها بالرغم من القيمة الجمالية التي توفرها منظومة العرض المسرحي . ومن هنا نفهم حرج الأخطاء التي يرتكبها الممثل على خشبة المسرح التي لا تغفر والتي لا يمكن تفاديها بسبب من فورية المشاهدة وآنيتها .

وليس مما يدعو الى الدهشة ان ما يحدث في مشاهدة العرض المسرحي هو ان الجمهور يبحث عن التسلية والمتعة الفكرية والسمعية والبصرية عبر ما يقدم له على الخشبة فهو يتأثر بالقبول أو الرفض بالشكل الحيادي ولا يستطيع ان يغادر العرض عندما يكون بعيدا عما يقدم له من مواضيع وأفكار او عندما تكون المعالجة الإخراجية لتلك الأفكار ليست بالقدر الكافي الذي يتناسب مع ذائقته الجمالية او مستواه الثقافي ، في حين ما يجري في قراءة المسرحية ان القارئ يبحث عن المتعة الفكرية وهو يتأثر بالقبول او الرفض أيضا الا انه يستطيع في أية لحضه ان يتوقف عن قراءة النص بوازع ذاتي من عدم الرغبة في الاستمرار .

وتتلخص المفارقة المهمة في المسرح عموماً بقدرته على " شحذ رؤيتنا للواقع وإدراكنا له رغم انه وسيلة تعبير تتميز بالاصطناع الواضح والافتعال والزيف ".[٩٥]

ان تعدد وجهات النظر حول تكامل البناء الدرامي للمسرحية المقروءة يعود الى طبيعة بنية النص الفكرية إذ إن توجيه اللغة بشكلها المكثف (الفكري والفلسفي) يجعل من بقية عناصر البناء الدرامي سنداً للحوار الذي يحقق أثرة في المتعة لدى المتلقي كتفاعل ذهني أكثر من كونه تفاعلاً (مشهدياً ـ بصرياً) مباشراً عبر منظومة العرض .

ولعل الحديث عن نسبة مشاهدة العروض المسرحية من قبل الجمهور يدعونا الى القول بأهمية الإشارة الى منافسة وسائل الاتصال الأخرى في وقتها والتي اتسمت بسرعة الانتشار وحيوية التلقي كالذي تحدثه العروض المسرحية وهي الشريط السينمائي بنوعيه الصامت والناطق فضلا عن جهاز التلفاز قبل منتصف القرن العشرين وصل العمل الدرامي بكل أشكاله (التراجيدي والكوميدي) السينمائي والتلفازي الى السواد الأعظم من سكان العالم حتى بدا جزءاً لا يتجزأ من وعيهم ومن ثقافتهم اليومية وممارساتهم المسلية لذلك فان ما يحصل اليوم هو ان الناس تقرأ " المسرحية ليس لأنهم قد لا يرونها مؤداة على مسرح قط ، فحسب ، وإنما لان قراءتهم لها قبل او بعد مشاهدتها في مسرح او في شريط سيمي او تلفازي يعمق من وعيهم

بالعمل الدرامي وبالتالي يزيد من معرفتهم ومتعتهم "[٩٦] وهذا ما يؤكد الميل الحقيقي نحو فعل القراءة لأهميته من قبل المتلقي للمسرحية المقروءة والممثلة على حد سواء .

ومن هنا يمكن القول، ليس بالضرورة ان تتفق او تتطابق رؤية المخرج للنص مع رؤية الكاتب كما انه ليس بالضرورة ان يكون المخرج أمينا في تفسير النص وكشف دلالاته ورموزه .

المبحث الخامس: المسرحية المقروءة بين التأليف والإخراج

ـ اثر تطور الأساليب الكتابية في المسرحية المقروءة

ظلت العلاقة بين الأسلوب الكتابي و المضمون الفكري محل جدل النقاد والكتاب على حدٍ سواء ومثاراً لخلاف في وجهات نظرهم وتحليلاتهم عبر العصور ف" الأسلوب هو مجموعة الألفاظ والصيغ اللغوية وخصائص الأساليب الكلامية التي يتميز بها مؤلف ما او طائفة اجتماعية معينه "[٩٧] ولما كانت المسرحية المقروءة كغيرها من المسرحيات حاملة لرسالة إنسانيه رغب الكاتب في إيصالها الى المتلقي من اجل إيقاع التأثير المنشود على تباين مضامينها او مطابقتها للواقع. بات الاهتمام بعملية بناء المضمون الفكري هي إحدى المهام المتعلقة بالكاتب المسرحي ولا ريب من ان البناء الفكري هو الوجه الآخر للبناء الدرامي ان لم يكن مكملاً له، لذا لا يمكن تجاهل احد الوجهين على حساب الآخر فالمسرحية الناضجة هي المسرحية التي تعتمد بأي شكل من الأشكال ،فكراً تجريدياً او ايدولوجياً او عقائدياً ودعائيا يتجسد في صور تتفاعل فيها افكار الكاتب مع عناصر البناء الدرامي ولعل في ذلك مطلباً نحو تحقيق حاله من الاكتمال والتوحد عبر موجهات العمل الدرامي بأفكار كتابها ومناخاتهم على اختلاف مشاربهم وانتماءاتهم

ولعل المتتبع للنتاج الأدبي الغربي والعربي يجد تجاوراً واضحاً في الكتابة بالنسبة للأجناس الأدبية الذي نشا من حرية الكاتب المطلقة في اختيار التعبير الأدبي ورغبته في تدشين قدراته الادبيه والفنية التي غذتها تيارات التجريب والتي انتجت فيما بعد نصوص الحداثة وما بعد الحداثة عبر مجموعه من الأساليب والتقنيات الفنية المشتركة في كتابة النص الأدبي حتى أزالت الحدود التقليدية بين تلك الأجناس وابعدتهاعن مراكز بنياتها وخصائصها المعهودة اذ لم تعد اللغة الشعرية مقتصرة على جنس القصيدة ولم تعد اللغة النثرية مقتصرة على جنس المسرحية او القصة او الرواية ، بالرغم من ان بعض النقاد ذهب الى ان الأجناس الادبيه " قد تعتبر أوامر دستورية تلزم الكاتب وهي بدورها تلتزم به في وقت واحد ".[٩٨]

ولعل ما هو جدير بالإشارة الى ان هناك بعض الكتاب قد سعوا الى ألكتابه في حقول أدبيه متباينة ومتجاورة في آن واحد على الرغم من ان لكلٍ منها خصيصة نادرة تختلف باختلاف الجنس الأدبي وذلك من اجل تحقيق الرغبة في تدشين قدراتهم الأدبية او الإبداعية وصبها في قوالب متباينة فضلا عن تحقيق الاستجابة الحقيقية للأدب في نفس المتلقي عبر ذائقته الجمالية حتى شكلت هذه التجارب في المحصلة النهائية مضافاً إبداعيا آخر يحسب للكاتب ولعل نمط المسرحية المقروءة هي إحدى ثمار تلك التجارب، بالرغم من انها تنتمي من حيث تجنيسها الى

الادب المسرحي فهي بذلك تأثرت كباقي الأجناس الأخرى (الشعر ، والقصة ، والرواية) بظاهرة التجاور فيما بينها على صعيد الشكل والمضمون كنتيجة حتمية لتداخل بعض المهيمنات الفكرية والبنائية .وان صفة التلاقح هذه انتجت نصاً ادبياً يسوده الاشتباك بين بنياته الفنية و الاسلوبيه لتحيله نصاً هجيناً ضمن حاضنته الشعرية في أشكاله المتعددة والمتنوعة .

وحيال عملية انتقال الأساليب الكتابية في جنس القصة أو الرواية يجب ألا ننسى الحرية التامة التي يوفرها عنصري السرد والوصف في نقل أفكار الكاتب ورؤاه فضلاً عن الضرورات الفنية التي يوفرها كلا العنصرين في الميدان الفكري الذي تتسم بة المسرحية المقروءة وما يترتب عليها من استحالة تقديم مشاهد العنف والقسوة على خشبة المسرح أمام أعين المشاهدين كمشاهد الطعن والدماء وبالتالي بات من الصعب تقديم كل ما هو مفزع من كوارث أمام الجمهور، لذلك فأن عنصري السرد والوصف في المسرحية المقروءة يقومان بما يفعله المخرج إذا ما سلمنا بحقيقة هي ان خشبة المسرح محدودة فهي مكان واحد لأفعال متعدده ولعل من المبالغ فيه أن نعدها أماكن كثيرة أو على الأقل يجب ان تتغير الأمكنة على المسرح في حدود الوحدة المكانية الواحدة .[٩٩]

ويشير (فايز اسكندر) في هذا الخصوص الى أدبية الأدب وشعريته عبر تجاور اجناسة الأدبية بقولة : " ليس معنى تأكيد حدود الشكل الأدبي ان تؤكد بالضرورة الحواجز بين الأشكال ، فالفصل في الواقع بين الدراما والشعر والرواية فصلاً حاداً أمر مفتعل ". [١٠٠]

وهذا ما يفسر أهمية عملية الارتحال من كتابة النص القصصي او الروائي الى النص المسرحي لا سيما وان الكتابة المسرحية " تحتاج الى نضوج فني يتحقق عادة في مزاولة الكتابة القصصية ... لان الإطار المسرحي إطار ضيق وهو بذلك إطار محكم ولذلك تصعب ألكتابه فيه ".[١٠١]

ونتيجة لهذا التداخل ذهب كتاب المسرحية المقروءة الى اسلوب مصاحبة الحوار للسرد في متابعة الأفكار والمواقف والأحداث الدرامية التي تضمنتها موجهات الرومانسية على وجه التحديد بوصفها تياراً ادبياً ، اذ تميز هذا التداخل بالتراسل والتناغم في وصف الذات وانعكاساتها النفسية والحلميه والمتخيلة .

وفي إطار العلاقة المتبادلة بين لغة الحوار ولغة السرد يكتسب النص سمته الدرامية المقروءة من حيث البناء والدلالة بالاستعانة بما يوفره هذين العنصرين للكاتب من إيجاز وإفاضة ومن ثم توسيع دائرة ما هو متخيل والتعويض عما هو غير مرئي او مسموع .

ومن اجل تقصي حالة التباين بين الكاتب الرومانسي والكاتب الدرامي يذهب الناقد المسرحي (ارثر سايمونز) الى التمييز بقوله " إن كاتب الرومانس يعمل من الخارج إلى الداخل ، بينما ينطلق الكاتب الدرامي من الداخل إلى الخارج " [١٠٢]

ـ اثر تطور الاتجاهات الإخراجية المعاصرة في عرض المسرحية المقروءة

مما لاشك فيه ان فن الدراما هو فن أدائي في نشأته الطقسية الأولى ،شأنه شأن أي فن مارسه الإنسان لمحاكاة الظواهر الطبيعية والاجتماعية في المراحل الأولى من تأريخ تطوره لمجاراة ما يدور حوله من مشاهدات يومية (يقينية وغير يقينية) ،عبر قدرته على الحركة والتقليد بالأصوات بفعل سعة خيالة التي تميز بها عن باقي الحيوانات، قبل تشكيل اللغة التي تعتبر الوسيلة الأساسية للتخاطب مع الآخر .

لقد حثت النزعات التجريبية المعاصرة في الإخراج المؤلفون والمخرجون على تغيير النمط السائد في التعامل مع النصوص المسرحية لاسيما المقروءة منها وقد تجلى هذا في تاكيد الاتجاهات المضادة لترجمة النص ترجمة حرفية على خشبة العرض بما ينسجم مع المبادئ الجمالية والفنية للتلقي .

اذ يرى الباحث في هذا الخصوص ان المسرحية المقروءة لم تعد عصيه على العرض والتجسيد على خشبة المسرح وذلك بفعل ظهور مفهوم (الدراماتورجيه) في القرن الثامن عشر الذي مهد لمفهوم الإخراج اذ يعد تحولاً مهماً في النظرة إلى المسرح واتساع افق منهجية البحث المسرحي وانفتاحها على العلوم الانسانيه الأخرى مثل : السيمولوجيا والسوسيولوجي وهذا يرتبط بما اسماها الناقد المسرحي الفرنسي (برنارد دورت) ب (الذهنية الدرامارتورجيه) اذ يرى في هذا الخصوص بان العملية الدرامارتورجيه تمتلك أهميتها من كونها تبني علاقة جديدة مابين النص والعرض بمعزل عن القواعد والأعراف التي كانت تتحكم بكلتيهما حتى مهد في الوقت ذاته لمفهوم الإخراج في نهاية القرن التاسع عشر وتطور اتجاهاته المعاصرة التي قدمت فروض تأويليه بصرية وحركية لطبيعة تركيب صورة العرض المسرحي والتي كان من شانها ان تختزل الحوار المكتوب في هذا النوع من المسرحيات وتحوله إلى شكل مشهدي عبر رؤية إخراجية لما هو مدون في النص".[١٠٣] وليس مما يدعو الى الدهشة ان مسرحية فاوست التي تمثل روح الرومانسية لم يكتبها غوته للتمثيل لما تتميز به من مضمون فكري .....ولكن سرعان ما أعدت لخشبة المسرح وعرضت علية مراراً ...[١٠٤]

بالرغم مما هو شائع عن مسرحيات الكاتب الفرنسي (الفريد دي موسيه) بوصفها مسرحيات كتبت للقراءة وليست للتمثيل قدمت له الكوميدي فرانسيز مسرحية (نزوة) ١٨٤٧ التي حققت نجاحا كبيرا هذا مما شجعه على تكرار التجربة والرغبة لتقديم مسرحيات أخرى كما هو الحال في عرض مسرحية (لا يجب ان تقسم بشيء) ومسرحية (الباب إما مفتوح وإما مغلق) اما مسرحية (لورنز اسيو) فقد تعرضت الى هجوم نقدي الأمر الذي دعا المخرجين الى ان يحجموا عن إخراجها في حينه الا ان المسرحية تم إخراجها وتمثيلها من قبل الفرنسي جيرار فيليب (١٩٢٢ – ١٩٥٩) وتم عرضها على مسارح لندن تحت اسم (شموع الليل) ١٩٣٣ في مهرجان افينيون . ولعل هذا المنحى في عرض المسرحيات المقروءة يعطي مؤشراً واضحاً

على إمكانية الاتجاهات الإخراجية من احتواء رؤى وأفكار النص المسرحي المقروء وإمكانية تجسيده على الرغم من خصوصيته المشار لها سلفاً .

وهنا يجب الإشارة إلى مسعى الاتجاهات الإخراجية المعاصرة في توجهات ما بعد الحداثة التي لا تقر بأية قيمه معيارية (مقدسة) للنص المسرحي فضلا عن كونها ركنت الى ضرب المركز البنائي لعناصره الدرامية فهي تدعو بذلك الى تفكيكه من أجل إعادة بنائها على وفق القراءات المتعددة للنص لتحقيق أعلى إنتاجية للمعنى تبعاً لمقولات موت المؤلف ونظريات القراءة والتلقي .اذ تمتلك هذه التوجهات أبعاد حيوية مغايره لما ألفناه من معالجات درامية لنصوص كلاسيكيه ذات طابع شعري والتي تعمل على تفعيل الدلالات الحية الكامنة للحوار والشخصية وما ينبثق عنها من تعزيز ودعم للفعل المسرحي الذي يدفع أحداث المسرحية الى الأمام عبر منظومات العرض السمعية والبصرية .

وحيال صعوبة إخراج مثل هذه النصوص يرى المخرج الفرنسي جاك كوبو (١٨٧٩- ١٩٤٩) ان النص المسرحي كلما " كان غنياً في محتواه الأدبي ، والشعري ،والنفسي ، والأخلاقي ... كلما تعددت المشكلات القضايا الحساسة التي ستواجه المخرج " . [١٠٥]

والحال ان هناك بعض المسرحيات كما هو الحال في مسرحيات بعض الكتاب أمثال : ميتر لنك و ابسن " غير قابله للعرض ولم يقدر لها ان تعرض على الجمهور الا بعد ان أتيح لها مخرج قدير ... لتتناسب مع شاعريتها وما تتضمن من إيحاء ورموز " .[١٠٦] ذلك ان " الفكرة على خشبة المسرح تموت اذا لم تستطع ان تستقطب المشاهد طول مدة العرض " . [١٠٧] وتدلنا الدراسات البحثية في هذا الصدد الى ان " ان مسرحية (بلياس وميليسان) لميترلنك لم تنجح على خشبة المسرح إلا بعد عرضها .... موسيقياً ". [١٠٨]

ومن هنا توالى الاهتمام بإمكانية عرض المسرحية المقروءة اذ عدها بعض المخرجين تجارب فريدة تدعو الى تدشين رؤيتهم الإخراجية من حيث بنيتها الأدبية والنصية من اجل إيجاد إشكال جديدة في التعامل مع الكلمة بوصفها تمتلك أبعادها الدرامية الخاصة بالمعاينة والحضور .

المبحث السادس : الحدود الزمكانية في المسرحية المقروءة

- **الحد ألزماني لعرض المسرحية المقروءة**

يعد عنصر الزمن من ابرز العناصر البنائية في المسرحية المقروءة ومما لا شك فيه ان كتابها عولوا على الحوار في نقل الإحساس بالظاهرة الزمانيه فالحوار هو العنصر الآخر الطيع لبث الإشارات الزمانية في جسد النص بشكليه الفيزيائي (الكوني) والنفسي (المتخيل) مما جعل من الزمن بوحداته المتباينة يمتلك بعدا جماليا وفنيا يحرض خيال القارئ على بناء صورته الدرامية في كل مشهد مقروء .

لذلك تجاوز الحوار في المسرحية المقروءة وظيفته الابلاغية بل تعدى الى ابعد من ذلك في التعبير عن زمن اللحظة التي تحياها الشخصية او النص وذلك من خلال الإشارة الزمنية او

الإيحاء بها بألفاظ وتراكيب ودلالات كان من شانها نقل الإحساس بتلك اللحظة بامتداداتها الذاتية والموضوعية للتعايش معها وتحقيق الأثر الدرامي من قبل القارئ كمقولات (اليوم – البارحة – الليل – النهار – الخريف – الربيع) .

ومن هنا يسعى الزمن في المسرحية المقروءة الى التشكل عبر الأفعال والأحداث بأشكالها الثلاثة الماضي والحاضر والمستقبل لتجسيد حركة الفعل الدرامي .

وفي ظل المنطلقات الفكرية للمسرحية المقروءة ركن كتابها الى الإحساس المضاعف بالصيغ الفعلية المستخدمة في صياغة لغة الحوار المسرحي لتوجيه المعنى والدلالة في زمن الفعل ومن ثم تركيب البناء الزمني المبرر ذهنياً للنص في ظل غياب التجسيد الدرامي . وعلى ما يبدو ان هذه الطريقة في تحديد الزمان عبر الحوار توفر تغير المنظر الخاص بكل مشهد بالنسبة للعرض .

تباين كتاب النص المسرحي في تعاملهم وتوظيفهم لعنصر الزمن وذلك بحسب انتماءاتهم الى التيارات المسرحية العالمية ولعل البحث في جوهر إشكالية معوقات عرض المسرحية المقروءة يدلنا إلى ضيق الحدود ألزمانية للعرض فالكاتب المسرحي بات " مقيداً بسويعات محدودة في المسرح لعرض مسرحيته لا يستطيع ان يتجاوزها وهذا الزمن المحدود كان له أثره في بناء المسرحية ولا شك ، لأنه يريد ان يعرض أشياء كثيرة ". [١٠٩]

والكاتب في المسرحية المقروءة لا يمكن ان يطيل في زمن عرض الموضوع كما هو موجود في كتابة أحداث الرواية لان في ذلك تجاوز على وقت المتفرج المحدد .

ـ الحد المكاني في عرض المسرحية المقروءة

وعلى نحو مماثل تنهض إشكالية الحد المكاني لعرض المسرحية المقروءة الذي يمتلك الأثر الواضح في تقييد الكاتب المسرحي بجغرافيا المكان والمقصود هنا بالحد المكاني هو الإمكانيات المكانية المتمثلة في اختيار المواقف والأحداث .

ولعل طبيعة هذه الإشكالية تتلخص بحسب ما يراها البعض في كون خشبة المسرح بعمقها المحدود وإمكانياتها المتاحة باتت عاجزة عن تصوير المحتوى الفكري لهذا النوع من المسرحيات بالرغم من تطور المناظر المسرحية والاضاءة والافادة من تقنيات السينما لسعة ما تقدمه هذه المسرحيات من خيال شعري او تجريد ذهني او جدل فلسفي عالي الفرض لذلك هي باتت مقيده بإمكانات ترجمتها بفعلٍ درامي على خشبة المسرح هذا مما دعا النقاد الى القول بان المسرحية المقروءة" ليست مجرد نص أدبي مكتوب ووجودها لا يكمل حقاً الا بإدائها على خشبة المسرح ، وهي لذلك مقيده بإمكانات الزمان والمكان ". [١١٠]

إذ يتمتع الحوار السردي بقدرة واضحة تحدد الحيز المكاني في المسرحية المقروءة و بخاصية وصفية لغوية للتعبير عن سياق تطور الحدث وما يصاحبه من رؤية مكانية لمشاهد النص المقروء .

ويفرض هذا النوع المسرحي على الكاتب ضرورة تعويض الرؤية او المشاهدة التامة للمكان با بعاده الحقيقية (الواقعية) او المتخيلة (الغرائبية) ، للإيحاء به وحث المتلقي على بناء صورته الذهنية وذلك ان يقوم بالتعريف بالمكان الذي يقع فيه الحدث من خلال الوصف المقدم في افتتاحية النص لما يقدمه الوصف من قدرات واسعة في تحقيق المؤثرات القرائية للإحساس بالمكان فضلا عن ما يقدمه الحوار من محمولات دلالية متخيلة خاصة بالمكان في ظل غياب المشاهدة العينية في العرض البصري فالكاتب المسرحي في هذا النمط بات مطالبا بفرد مساحات وصفيه في جسد النص لرسم معالم المكان بمكوناته المادية والنفسية ومن ثم خلق فضاء متخيل في ذهن القارئ .

والحق ان البعد الشعري في هذا النوع قد أسدى خدمة واضحة للكاتب المسرحي تتلخص في استدعائه لشعرية المكان من اجل بسط أحداثه الدرامية أولا ومن ثم تحديد طبيعة العلاقة المتبادلة بين الشخصية والمكان ، المكان بشكليه (المعادي) الذي يمنحنا الإحساس بالخوف والألم ، والآخر (الآمن) الذي يمنحنا الإحساس بالاطمئنان والسرور) الأول الذي تنفعل به وترفضه والثاني الذي تتفاعل به وتأتلف معه وبمعنى آخر إبراز سلطة ذلك المكان وتأثيره على التجربة الإنسانية بشموليتها .

وعلى وفق هذه الرؤية لم تعد وظيفة المخرج للمسرحية المقروءة قاصرة على نقل كلمات النص من حالتها المثالية على الورق الى حالة مادية تجسد البيئة الجغرافية والتاريخية والنفسية للشخصية .

المبحث السابع : آليات القراءة والتلقي في المسرحية المقروءة

يصنف النص المسرحي كسائر النصوص الأدبية بأن كتابته تخضع لقواعد وآليات شكليه محدده تجعل منه نوعا أدبيا متميزا من حيث بنياته الفنية والأسلوبية لا ريب في أنها تنتمي الى الجنس الأدبي الأصل وعلى هذا الأساس فان عملية تلقي النص تعتمد على مدى وعي المتلقي بتلك القواعد التابعة للجنس الأدبي، الا ان الحال في النص المسرحي يظل محكوم بخصوصية جمالية تستدعي نوعين من آليات التلقي : الأولى تعتمد على القارىء الذي يخضع للمطبوع او المنشور والثانية تعتمد على المتفرج الذي يخضع للعرض ولعل ما يهمنا في هذا المجال هو النوع الأول من التلقي والذي يرتبط باليات فعل قراءة المسرحية المقروءة، تلك القراءة التي يمكن ان نصفها بأنها تفاعل دينامي بين النص والقارئ .

وبما أن النص الدرامي هو كيان لغوي لا يخلو من علامات كتابية ترتبط بنمط من الأنساق الدلالية الخاصة بالتجربة الإنسانية فالقارئ هنا يكون ازاء بعض الأفعال والمواقف والمواضيع المشابهة لتجربته الخالصة.ومن هنا فأن هناك جمله من العوامل التي ترتبط بعملية القراءة منها مثلاً الاستعداد النفسي للقارئ ،فضلاً عن طبيعة المكان الذي يلتقي فيه النص بالقارئ .كالبيت او الأماكن العامة .

ولا عجب من ان تفرض العلاقة بين النص المسرحي المقروء والقارئ أولى اشتراطاتها التي يجب توفرها في عملية التلقي وهي علاقة الجذب المتبادل بين المكتوب ووعي القاريء لتحقيق الاتصال المعرفي والجمالي المطلوب في ظل مناخ الفضول والغواية والإمتاع فكلاهما يجهز عدته للحضور والتفاعل عن طريق الإرسال والاستقبال الدرامي لبناء تلك ألعلاقة ومن ثم تحقيق التأثير الدرامي لإنتاج المعنى ومن حق القارئ ان يتنقل في جسد النص المقروء بين سطور متنه وهامشه وفضاءه للبحث عن مكمن المتعة او التطهير .

والحال ان عملية القراءة في النص المسرحية تختلف عن غيرها من القراءات في النصوص الأدبية الأخرى كالشعر والقصة والرواية بسبب طبيعة خلق النص المسرحي وما عرف عنه من مرجعيه نقدية بوصفه نصاً ادبياً لا يكتمل معناه إلا بعرضه على الخشبة وبوجود ركن أساسي مهم في العملية الإبداعية وهو المتفرج أي وجود عنصر الفرجة الغائبة في بقية الأجناس الأدبية الأخرى فضلا عن تركيبته المعقدة المتمثلة بخصوصية عناصره البنائية المتحولة كالحوار مثلا الذي تتحول فيه اللغة من نص مكتوب / مقروء الى ملفوظ / مقول وبمعنى آخر يخضع لعملية التحول من نمط السكون الى نمط الحركة عبر نمط آخر بصري /سمعي هو العرض الغائب في المسرحية المقروءة لذلك فان عملية البحث عن المعنى لدى قارئ النص تتطلب جهداً مضاعف من العمليات الذهنية والإدراكية كالخيال والتصور والتحليل والتفسير لفهم علاقات النص وتداخلات عناصره البنائية وهنا يجب الإفادة مما تقدمه الإرشادات الإخراجية المشار لها سلفاً المرافقة للحوار المكتوب وما تقدمة للقارئ من وصف دقيق لمنظومة العرض المسرحي كالمنظر والديكور والأزياء والمؤثرات الصوتية فضلا عن شكل المكان والزمان وحال الشخصيات وأزماتها النفسية ودلالات الوقفة والسكون والصمت الموزعة في مدونة النص فالمهمة باتت صعبه لتحقيق ما يعادل البعد العياني الغائب أثناء القراءة .

وفي هذا السياق المعرفي لم يكن الوعي الفكري والجمالي لدى الكاتب المسرحي بمنأى عن التحولات الجذرية السياسية والأجتماعية التي تركت آثارها الواضحة في طبيعة تلقي النص المسرحي وتحديداٍ بعد ظهور بعض التيارات المسرحية كالرومانسية والتعبيرية والرمزية والطليعية والعبثية التي أسست لثقافة مغايرة عما ألفناه في تلقي النص المسرحي وقراءته .

ومن هنا ينشا الفهم الخاطئ لطبيعة القراءة في المسرحية المقروءة الذي يرى بأن كتابة النص المسرحي يجب أن يخضع لنوع من الاقتصادية في العلامات لان "النص المسرحي مهما اكتمل يبقى مادة أولية تستكمل في العرض من خلال تجسيد العناصر الموجودة فيه "[١١١] فالنص هنا ليس بهذا التصور فهو يبقى عرضة لقراءات متعددة منتجه قبل عرضة ومهمة هذه القراءات هي إثراء النص معرفياً وجمالياً مما يجعله نصا جديدا يختلف عن النص الأصلي مع كل قراءة بفعل ذائقة القارئ وعصره وخلفيته المعرفية والثقافية وليس من قبيل الصدفة أن تحصل بعض

النصوص المسرحية على استحسان القراء أكثر من استحسان المتفرجين وهي معروضة على خشبة المسرح .

وبما ان المسرحية المقروءة اتسمت بالطابع الشعري (كما أسلفنا) من حيث تركيب عناصر بنائها الدرامي فالقارئ هنا يجب ان يكون " عند مستوى حضارة العصر بأن يصبح قادراً على تفهم العلاقات المعقدة والغامضة التي تتشابك في بنياتها وهي علاقات لا يمكن ان يعبر عنها الشعر بأسلوب بسيط لان تعقيد البناء الشعري ضرورة تحتمها طبيعة التعقيد الموجود في بنية العصر " . [١١٢] ولا ريب في عملية التلقي من ان يكون هناك قارئ يقض يمتلك الوعي الكامل لقراءة ما بين السطور وتحليله أثناء قراءة النص وعلى العكس من ذلك هناك مشاهد خاملة لا يتفاعل مع ما يجري على خشبة المسرح . وتتحقق الصلة بين المسرحية المقروءة والقارئ عن طريق تراكم المدركات الذاتية والموضوعية التي تصدر عن حوار الشخصية ولغتها فضلاً عن عنصري السرد والوصف في الأحداث والمواقف المتعددة ومن ثم يكّون المتلقي صورته الذهنية لطبيعة العرض ومشهديته على اثر تلك المدركات الحسية المبثوثة في النص .

وعلية يجب ان يشعر القارئ با لممثلين ودورهم الذي يلعبونه ويتخيل ما يجب ان يكون علية هذا الدور في المواقف الدرامية المتعددة وتشير عملية القراءة في المسرحية المقروءة الى أهمية الخيال في تشخيص حوار الشخصية ذلك " ان عقلنا يتخيل وبطريقه آلية الحوار الذي يقوم الممثلون والممثلات بالقاءة على خشبة المسرح وحين اذ يحملنا الخيال الى المسرح حيث تنتمي الدراما بصوره حتمية ". [١١٣]

وتعد سمة وجود (القارئ / المتفرج)المفترض من أهم سمات تلقي المسرحية المقروءة التي تميزها عن المسرحية المعروضة التي تعتمد اساساً على وجود المشاهد المفترض ، فالشخصية فيها تنفرد على المسرح وتتحدث الى نفسها بوجود جمهور افتراضي يسمع ويشاهد ما يحدث كما هو الحال في مناجاة النفس في عروض شكسبير المسرحية اما الشخصية في المسرحية المقروءة فإنها تعتمد على تقنية البوح الذاتي كالأسئلة الذاتية فضلا عن تقنية الاسترجاع الزمني (الفلاش باك) كاستدعاء أحداث ومواقف وصور من الزمن الماضي وتتم بواسطة خزين الذاكرة الواعية للشخصية بشكلها التصويري فكليهما يعدان وسائل حوارية تخفف من عبء غياب الجانب التشخيصي (الدرامي) الحاضر أصلا في العرض المسرحي .

ومن هنا لا يغيب عن بال احد الحضور الفعلي والجوهري للقارئ في التجربة المسرحية فان مثوله في النص المقروء أمام المؤلف كمثوله في العرض أمام المخرج ففي كلا الحالتين هو حاضراً في منظومة النص والعرض ولعل سبب ذلك يعود الى الحضور كشاهد أو مترقب لهذا النشاط أولاً بشكله المحض عند التدوين الفعلي القار للفكرة والحدث والصراع وثانياً عند ترجمته الى عرض مرئي .

الخاتمة :

على وفق ما تقدم يخلص الباحث الى النتائج الآتية :

١. ان من الصعوبة بمكان أن يقف الدارس او المتذوق المسرحي لتحديد الهوية أو القيمة الفنية والأدبية الخالصة للمسرحية المقروءة وإصدار أحكامه القطعية بقبول أو رفض مثل هذا النمط من المسرحيات او تحديد صلاحيتها للقراءة او العرض ، بسب ان المسرد التاريخي لتطور المسرحية قد خلص الى أشكال وأنواع متعددة ومتباينة من الظواهر المسرحية التي ارتبطت بالتغير الحاصل في تركيبة الجمهور وتنوع ذائقته الثقافية و التي شكلت فيما بعد تيارا أو مدرسة أو طابعا أو أسلوبا تجريبياً في مجال الكتابة (النص) او الإخراج (العرض) فضلا عن الأنماط المسرحية التي يصعب التمييز بين مكوناتها والتي لا تتحدد بقوالب جامدة كالتي خرجت عن تصنيف المادة المسرحية على ضوء المعايير المعروفة تاريخيا للتمييز بين أجناسها وأنواعها منذ (ارسطو) الى الآن مرورا بالكلاسيكية في القرنين السابع عشر والثامن عشر وحتى نهاية القرن التاسع عشر في ظل هشاشة الحدود بين الأنواع والأشكال والأنماط المسرحية مثل (كوميديا ديلارتي) التي لم تحدد أبعادها جماليا إلا في فترة لاحقة وكذلك نجد (التمثيل الصامت) الذي أبعُد عنصرا مهما من عناصر العرض المسرحي وهو الحوار واستغنى عنه بحركة الجسد وإيماءاته من دون اكتراث ، في حين نجد العكس من ذلك في المسرحية المقروءة حين عوّل على الحوار المقروء (الفكري والفلسفي) على حساب الأداء المسرحي وكذلك هو الحال في (المسرحيات الإذاعية) التي اعتمدت الحوار المبثوث دون المشاهدة الحية للأحداث و الأداء المسرحي مع الاحتفاظ بمتعة التلقي .

٢. ان من الممكن تطويع النص المسرحي المقروء لمقتضيات الأداء الدرامي وذلك عن طريق أولاً: استثمار التطورات الحاصلة في نظريات الإخراج المعاصرة والثورات التي أحدثها أصحابها و المتمثلة في الدعوة الى التصوير الفكري والفلسفي للواقع وتحديداً الواقع الداخلي للإنسان وأزماته النفسية دون التصوير الايقوني المباشر لذلك الواقع والذي كان يعد هدفاً رئيسا لعملية الإخراج المسرحي ، وثانياً : استثمار تطور آليات كتابة النص المسرحي وقراءته على وفق ما تؤديه الوظيفة الشعرية للغة الحوار في الدراما وبمعنى آخر البحث عن أدبية الأدب في عرض النص المسرحي المقروء .

هوامش البحث ومصادره ومراجعه :

١ . محمد مندور ، الأدب وفنونه ،(القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر ،١٩٧٤) ، ص٧٩.
٢ . للمزيد ينظر : أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق : إبراهيم حمادة (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ،١٩٨٢) ص ٩٦-٩٩.
٣ . أرسطو ، المصدر السابق ، ص٩٩.
٤ . ينظر : نبيل راغب ، فنون الأدب العالمي ،ط١ (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٩٦) ص٩٢.
٥ . إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة : دار الشعب ،١٩٧١) ص٢٦٦.
٦ . عبد الستار جواد ، في المسرح الشعري ، الموسوعة الصغيرة (٤٩) ،(بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٩) ص٣٢.
٧ . مجدي وهبة و كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ،ط٢(بيروت : مكتبة لبنان ،١٩٨٤) ص٣٦٢.

[٨] . جون رسل تيلر ، الموسوعة المسرحية ،ج٢ ، ط١،ت: سمير عبد الرحيم الجلبي (بغداد : دار الحرية للطباعة والنشر،١٩٩٠) ص١٢٥.
[٩] . سمير عبد الرحيم الجلبي ، معجم المصطلحات المسرحية (بغداد : دار المأمون ، ١٩٩٣) ص٤٦.
[١٠] . ابراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية (تونس : التعاضدية العمالية للطباعة والنشر ،ب ت) ص٣٢٥.
[١١] . ماري الياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ط١(بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ،١٩٩٧) ص٤٥٣.
[١٢] سينيكا ،هرقل فوق جبل أوتيا ، ترجمة : احمد عتمان ، سلسلة من المسرح العالمي (١٣٨) ،(الكويت : وزارة الأعلام ، ١٩٨١) ص١٠٣.
[١٣] . عبد المعطي شعراوي ، سينكا (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ،٢٠٠٢) ص٢٧.
[١٤] . سينكا ، هرقل فوق جبل أوتيا ، المصدر السابق ، ص١٠٣.
* هي مصطلح يشير الى نمط من التأليف الشعري أو النثري ، يعني بقصص البطولة والمغامرة والعجائب . ينظر : جلن بير ، الرومانسية ، موسوعة المصطلح النقدي (١٠) ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤه (بغداد : دار الحرية للطباعة ،١٩٨٠) ص١٠٥.
[١٥] . ماري الياس وحنان قصاب ،المصدر السابق ، ص٤٥٣.٤٥٤.
[١٦] . محمد مندور ، في المسرح العالمي ،(القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، ب ت) ص٧.
[١٧] . عبد الستار جواد ، المصدر السابق ، ص٤.
[١٨] . فريديريك ريغار ، الأدب الانكليزي ت : محمد محمود (بيروت : مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٨) ص٥٢.
[١٩] . محمد مندور ، الأدب وفنونه ،المصدر السابق، ص١٢٤.
[٢٠] . كاتب وشاعر فرنسي من أتباع المدرسة الرومانسية وهو سليل أسرة اشتهرت بالآداب ، ارتاد في شبابه (ندوة الارسينال) وهناك أعطى بواكير أشعاره وكتب عدد من القصائد والقصص والمسرحيات التي حاول الجمع فيها بين المسرح الحديث والتقاليد المسرحية للدراما الكلاسيكية في فرنسا لكنه فشل ، كما جمع بين تأثيرات مختلفة من فرنسا في القرن الثامن عشر والنهضة الايطالية وشكسبير وماريفو اذ عدها النقاد مصدراً للرمزية أيضا . للمزيد ينظر : فاطمة موسى محمود : قاموس المسرح ، ط١ ،ج٥ (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ٢٠٠٨) ص١٦٤٩.وينظر : عبد الرزاق الأصفر ، المذاهب الأدبية لدى الغرب ، (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩) ص٧٧.
[٢١] . ماري الياس وحنان قصاب ، المصدر السابق ، ص٤٥٣.
[٢٢] . ينظر : ماري الياس وحنان قصاب ، المصدر السابق ، ص٤٥٣.
[٢٣] . ينظر : ماري الياس وحنان قصاب ، المصدر السابق ، ص٤٥٣.
[٢٤] .إبراهيم حمادة ، المصدر السابق ،ص٢٦٦.
[٢٥] . .إبراهيم حمادة ، المصدر السابق ،ص١٥٥.
[٢٦] مجدي وهبة وآخر ، المصدر السابق ، ص٣٦٢.
[٢٧] . ماري الياس وحنان قصاب ، المصدر السابق،ص٤٥٤.
[٢٨] . فرانك م . هوايتنج ، المدخل إلى الفنون المسرحية ،ترجمة :كامل يوسف وآخرون (القاهرة : دار المعرفة ،١٩٧٠) ص٩٤.
[٢٩] .اريك بنتلي ، نظرية المسرح الحديث ت : يوسف عبد المسيح ثروت (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٨٦) ،ص٢٩٦.
[٣٠] . وولتر كيد ، عيوب التأليف المسرحي ، ت : عبد الحميد البشلاوي (الفاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٦٠) ص٨٢.
[٣١] . احمد زكي ، اتجاهات المسرح المعاصر ألصوره الأبداعيه (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ،٢٠٠٥) ص١٧٢.
[٣٢] . كارل وودرينغ ، الشعر الرومانسي الانكليزي والمناخ السياسي ، ت: محمد درويش ، مجلة الثقافة الأجنبية ،ع ٤ – ١٩٩٢ ، ص٤٨.
[٣٣] . نوفل نيوف ، نظرية الرومانسية في الغرب (دمشق : للتأليف والترجمة والنشر ،٢٠٠٧) ص٥٨
[٣٤] . ماري الياس وحنان قصاب ، المصدر السابق ، ص٣٥٧–٣٥٨.
[٣٥] . للمزيد ينظر : توماس كيد ، المأساة الاسبانية ، ت: محمود علي مراد (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٧) ص٢٢ ، ص٢٦ ،ص٢٨ .
[٣٦] . للمزيد ينظر : انطوني بريجيس ، تاريخ الأدب الانكليزي، ت : خالد حداد (دمشق : دار طلاس ١٩٩٠) ص٩٠ ، ص٩٢.
[٣٧] . نبيل راغب ، المصدر السابق ، ص٩١.
[٣٨] . للمزيد ينظر : باز كيرشو ، الراديكالية في الأداء المسرحي بين برخت وبودريلارد ، ترجمة :محمد السيد (القاهرة : مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون ،١٩٩٩) ص٧٨. ٨٠.
[٣٩] . باز كيرشو ، المصدر السابق ، ص٨٣.

[٤٠] . سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة (١٩) (الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنن والآداب ، ١٩٧٩) ص١٣.
[٤١] . سعد اردش ، المصدر السابق ، ص١٣.
[٤٢] . جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليحة (القاهرة : هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠) ص١٥.
[٤٣] . مجدي وهبة وآخر ، درايدن والشعر المسرحي،(القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ،١٩٨٢) ص٢٩.
[٤٤] . مجدي وهبة وآخر، المصدر السابق، ص٣٠.
** ان التأييد الحقيقي للرقابة في الواقع يتأتى من الطهريين (البيوريتانيين) اللذين يعتبرون الفن مقاطعه من مقاطعات الخطيئة الأصلية فالمسرح في عرفهم شراً صرفاً وكل تجاوز عليه يمثل ربحاً لقضية الخير والإصلاح في انكلترا .للمزيد ينظر : اريك بنيتلي ، المصدر السابق ، ص٢٠٥.
[٤٥] . اريك بنيتلي ، المصدر السابق ، ص٢٠٣.٢٠٤.
[٤٦] . نهاد صليحة ، أضواء على المسرح الانكليزي ،(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥) ص١٣٧.
[٤٧] . انطونيوس بطرس ، الأدب الانكليزي ، المصدر السابق ، ص٢١١. ٢١٢.
[٤٨] . رشاد رشدي ، نظرية الدراما من ارسطو الى الآن (القاهرة : هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠) ص١٠٤.
[٤٩] بيتر هاي ،موجز تاريخ الأدب الأمريكي . ت : هيثم علي حجازي (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٠) ص٨.
[٥٠] . جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ،ج١ (بيروت : : دار الكتاب اللبناني ،١٩٨٢) ص٣٩٣.
[٥١] . س . دبليو . دوسن ، الدرامه والدرامي ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤه ، سلسلة موسوعة المصطلح النقدي (١١)، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٨١، ص١١٠.
[٥٢] . للمزيد ينظر : جون ماكوري ،الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح إمام (الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، ١٩٨٢) ص ١٥ . ١٦.
[٥٣] . فاتح عبد السلام ، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية ، ط١ (الأردن : دار الفارس للنشر والتوزيع ، ١٩٩٩) ص١٦.
[٥٤] .عز الدين اسماعيل ، الأدب وفنونه ، ط٦(القاهرة : دار الفكر العربي ،١٩٧٦) ص٢٤٧.
[٥٥] .جلال العشري ، الدراما الحديثة ... كيف تطورت ؟! في مجلة المسرح ، ع (٧ ، ٨) ، القاهرة : ١٩٨٨، ص١٤ .
[٥٦] .مالكم برادبري وآخر ، الحداثة ، ترجمة : مؤيد حسن فوزي ، ج٢(بغداد : دار المأمون ، ١٩٩٠) ص١٨ .
[٥٧] . محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث (بيروت : دار العودة ،١٩٩٧) ص٦٦٣.
[٥٨] . فاتح عبد السلام ،المصدر السابق ، ص١٤.
[٥٩] . رونالد هيمن ، قراءة المسرحية ، ت: مدحي الدوري (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٩٥) ص٦.
[٦٠] . عز الدين إسماعيل ، المصدر السابق، ص٢٤٨.٢٤٩.
[٦١] . محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، المصدر السابق ، ص٦٥٩-٦٦٠ .
[٦٢] . تسعديت آيت حمودي ، اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ط١ (بيروت : دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٨٦) ص٩٤ .
[٦٣] . فاتح عبد السلام ، المصدر السابق ، ص١٥.
[٦٤] . أرسطو ، المصدر السابق ، ص٥٥.
[٦٥] . ينظر : محمد مندور ، المصدر السابق ، ص١٠١ -١٠٢.
[٦٦] . ماري الياس وحنان قصاب ، المصدر السابق ، ص٢٨٢.
[٦٧] . محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ،المصدر السابق ، ص٦٦٤.
[٦٨] . فرانك م . هوايتنج ، المصدر السابق ، ص٩٤.
[٦٩] . ستوارت كريفش ، صناعة المسرحية ، ترجمة : عبد الله معتصم الدباغ (بغداد : دار المامون للترجوه والنشر ،١٩٨٦) ص١٨٠.
[٧٠] . إبراهيم حمادة ، المصدر السابق ، ص١٥٥.
[٧١] . ستوارت كريفش ، المصدر السابق ، ص١٧٥.
[٧٢] . فايق متي ، اليوت ، سلسلة نوابغ الفكر الغربي ،ع (١٧) (مصر : دار النهضة للترجمة والنشر، ١٩٦٦) ص٢٦٧.
[٧٣] . مالكم برادبري وآخر ، المصدر السابق ،ص٢.
[٧٤] . الارادايس نيكول ، المسرحية العالمية ، ج٢،ت: عبد الله عبد الحافظ متولي (القاهرة : الموسسه المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ب. ت) ص٢٧٥ . ٢٧٦.
[٧٥] . محمد مندور ، الأدب وفنونه ، المصدر السابق، ص٦١.
[٧٦] .ت . س . اليوت ، فائدة الشعر و فائدة النثر ، ط١، ترجمة :يوسف نور عوض (بيروت : دار القلم ، ١٩٨٢) ص٣١.
[٧٧] . عبد الستار جواد ، المصدر السابق ، ص١٢.

٧٨ . سعد ارشد ، المصدر السابق ، ص٣١.
٧٩ . إبراهيم حمادة ، المصدر السابق ، ص٧١.
٨٠ . ماري الياس حنان قصاب ، المصدر السابق ، ص٢٢ .٢٣.
٨١ . رونالد هيمن ، المصدر السابق ، ص٩.
٨٢ .جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي ، ص١٨.
٨٣ . عقيل مهدي ، متعة المسرح ،(بغداد : وزارة الثقافة والإعلام قسم التوثيق والإعلام ، ٢٠٠٠) ص ١٠٢.
٨٤ . رجاء النقاش، في أضواء المسرح (القاهرة : دار المعارف ،١٩٦٥) ص٧٣ . ٧٤.
٨٥ . احمد زكي ، المسرح الشامل (بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ، د. ت) ص٢٥.
٨٦ .ينظر : احمد زكي ، المصدر السابق ، ص٢٥ –٢٦ .
٨٧ . محمد مندور ،المصدر السابق ، ص١٢٣.
٨٨ . فيليب فان تيغيم ، تقنية المسرح ،ط٣، ترجمة : بهيج شعبان (بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٥) ص٧–٨ .
٨٩ . عبد العزيز حمودة ، المصدر السابق ، ص٤ .
٩٠ . عز الدين إسماعيل ، المصدر السابق ، ص٢٤٧ . ٢٤٨.
٩١ . محمد غنيمي هلال ، في النقد المسرحي (بيروت : دار العودة ، ١٩٧٥) ، ص٧٩.
٩٢ . صلاح فضل . أشكال التخيل (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٩٦) ص٧٣.
٩٣ . حمادة إبراهيم ، اللغة الدرامية العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة ، (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٥) ص٩.
٩٤ . رونالد هيمن ، قراءة المسرحية ، المصدر السابق ، ص١١.
٩٥ . جوليان هليتون ، المصدر السابق ، ص١٤.
٩٦ . رونالد هيمن ، المصدر السابق ، ص٦.
٩٧ . مجدي وهبة وكامل المهندس ، المصدر السابق ، ص٣١٨.
٩٨ . اوستن وارين ورينيه ويليك ، نظريه الأدب ، ت : محي الدين صبحي ، (القاهرة : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية ، ١٩٧٢) ص٢٩٥.
٩٩ . ينظر :عبد العزيز حمودة ، البناء الدرامي (عمان : دار البشير ، ١٩٨٨) ص١٨٣.١٨٤.
١٠٠ . فايز اسكندر ، تفاعل الشعر والقصة مع الدراما ،مجلة المسرح ، ع ٤٣ ،١٩٦٧ ، ص١٠٠ .
١٠١ . فتحي محمد عثمان ، المسرح والمسرحية (الإسكندرية : مطابع السبع ، ب ت) ص٢٠ .
١٠٢ . اريك بنيتلي ، نظرية المسرح الحديث ، المصدر السابق ، ص٢٩٧.
١٠٣ . ينظر : ماري الياس وحنان قصاب ،المصدر السابق ،ص٢٠٦–٢٠٧.
١٠٤ . ينظر : رشاد رشدي ، المصدر السابق، ص١٠٣.
١٠٥ . سعد اردش ، المصدر السابق ، ص١٧.
١٠٦ . تسعديت آيات حمودي، المصدر السابق ، ص١٠٠.
١٠٧ . عبد العزيز حمودة ، المصدر السابق ، ص١٢٢.
١٠٨ . اريك بنيتلي ، المصدر السابق ، ص٣١١.
١٠٩ . عز الدين إسماعيل ، المصدر السابق ، ص٣٤٤.
١١٠ . عبد القادر القط ، فن المسرحية (بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٩٨) ، ص٨ .
١١١ . ماري الياس وحنان قصاب ، المصدر السابق ، ص٣٥٤.
١١٢ . ت . س . اليوت ، المصدر السابق ، ص١٦.
١١٣ . لويس فاجراس ،المرشد الى فن المسرح ، ت : احمد سلامة محمد (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ب ت) ص٥.

المصادر باللغة العربية :

١.أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق : إبراهيم حمادة ، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ،١٩٨٢ .
٢.إبراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، القاهرة : دار الشعب ،١٩٧١
٣.ابراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ،تونس : التعاضدية العمالية للطباعة والنشر ،ب. ت.
٤. اريك بنتلي ، نظرية المسرح الحديث ت : يوسف عبد المسيح ثروت ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٨٦ .
٥.انطوني بريجيس ، تاريخ الأدب الانكليزي، ت : خالد حداد ، دمشق : دار طلاس ١٩٩٠
٦. احمد زكي ، المسرح الشامل ، بيروت : المركز العربي للثقافة والعلوم ، د. ت.
٧.اوستن وارين ورينيه ويليك ، نظريه الأدب ، ت : محي الدين صبحي ، القاهرة : المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية ، ١٩٧٢ باز كيرشو ، الراديكالية في الأداء المسرحي بين برخت وبودريلارد ، ترجمة :محمد السيد ،القاهرة : مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون ،١٩٩٩
٨.باز كيرشو ، الراديكالية في الأداء المسرحي بين برخت وبودريلارد ، ترجمة :محمد السيد ،القاهرة : مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون ،١٩٩٩

٩. بيتر هاي ،موجز تاريخ الأدب الأمريكي . ت : هيثم علي حجازي ، دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩٠
١٠..ت . س . اليوت ، فائدة الشعر و فائدة النثر ، ط١، ترجمة :يوسف نور عوض ، بيروت : دار القلم ،١٩٨٢
١١. تسعديت آيت حمودي ، اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ط١ ، بيروت : دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٨٦
١٢. توماس كيد ، المأساة الاسبانية ، ت: محمود علي مراد (القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر،١٩٦٧
١٣.جلن بير ، الرومانسية ، موسوعة المصطلح النقدي (١٠) ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤه ، بغداد : دار الحرية للطباعة ،١٩٨٠
١٤.جلال العشري ، الدراما الحديثة ... كيف تطورت ؟! في مجلة المسرح ، ع (٧ ، ٨) ، القاهرة : ١٩٨٨
١٥. جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ،ج١ ، بيروت : : دار الكتاب اللبناني ،١٩٨٢
١٦. جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي، ت: نهاد صليحة ، القاهرة : هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠
١٧.جون رسل تيلر ، الموسوعة المسرحية ،ج٢ ، ط١،ت: سمير عبد الرحيم الجلبي ، بغداد : دار الحرية للطباعة والنشر،١٩٩٠.
١٨.جون ماكوري ،الوجودية ، ت : إمام عبد الفتاح إمام ، الكويت : سلسلة عالم المعرفة ، ١٩٨٢
١٩. حمادة إبراهيم ، اللغة الدرامية العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة ، القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٥ .
٢٠. رشاد رشدي ، نظرية الدراما من ارسطو الى الآن ، القاهرة : هلا للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠.
٢١.رجاء النقاش، في أضواء المسرح ، القاهرة : دار المعارف ،١٩٦٥
٢٢.رونالد هيمن ، قراءة المسرحية ، ت: مدحي الدوري ، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة،١٩٩٥
٢٣. ستوارت كريفش ، صناعة المسرحية ، ترجمة : عبد الله معتصم الدباغ ، بغداد : دار المامون للترجوه والنشر ،١٩٨٦.
٢٤. سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، سلسلة عالم المعرفة (١٩) ،الكويت :المجلس الوطني للثقافة والفنن والآداب ، ١٩٧٩
٢٥.س . دبليو . دوسن ، الدرامه والدرامي ، ترجمة : عبد الواحد لؤلؤه ، سلسلة موسوعة المصطلح النقدي (١١)، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٨١
٢٦.سينيكا ،هرقل فوق جبل أوتيا ، ترجمة : احمد عتمان ، سلسلة من المسرح العالمي (١٣٨) ،الكويت : وزارة الأعلام ، ١٩٨١
٢٧. صلاح فضل . أشكال التخيل ، بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٩٦
٢٨. عبد الستار جواد ، في المسرح الشعري ، الموسوعة الصغيرة (٤٩) ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٩
٢٩.عبد القادر القط ، فن المسرحية ، بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٩٨
٣٠.عبد العزيز حمودة ، البناء الدرامي ، عمان : دار البشير ، ١٩٨٨
٣١. عبد الرزاق الأصفر ، المذاهب الأدبية لدى الغرب ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٩
٣٢.عز الدين اسماعيل ، الأدب وفنونه ، ط٦، القاهرة : دار الفكر العربي ،١٩٧٦
٣٣.عقيل مهدي ، متعة المسرح ، بغداد : وزارة الثقافة والإعلام قسم التوثيق والإعلام ، ٢٠٠٠
٣٤. فاتح عبد السلام ، الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية ، ط١ ، الأردن : دار الفارس للنشر والتوزيع ، ١٩٩٩
٣٥. فاطمة موسى محمود : قاموس المسرح ، ط١ ،ج٥ ، القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ٢٠٠٨
٣٦. فايق متي ، اليوت ، سلسلة نوابغ الفكر الغربي ،ع (١٧) ، مصر : دار النهضة للترجمة والنشر، ١٩٦٦
٣٧. فيليب فان تيغيم ، تقنية المسرح ،ط٣، ترجمة : بهيج شعبان ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٥
٣٨. فتحي محمد عثمان ، المسرح والمسرحية ، الإسكندرية : مطابع السبع ، ب ت
٣٩. فرانك م . هوايتنج ، المدخل إلى الفنون المسرحية ،ترجمة :كامل يوسف وآخرون ،القاهرة : دار المعرفة ،١٩٧٠
٤٠. فريديريك ريغار ، الأدب الانكليزي ت : محمد محمود ، بيروت : مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٨
٤١.كارل وودرينغ ، الشعر الرومانسي الانكليزي والمناخ السياسي ، ت: محمد درويش ، مجلة الثقافة الأجنبية ،ع ٤ – ١٩٩٢
٤٢.الارايس نيكول ، المسرحية العالمية ، ج٢،ت: عبد الله عبد الحافظ متولي القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ب. ت
٤٣.ماري الياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ، ط١،بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ،١٩٩٧
٤٤.مالكم برادبري وآخر ، الحداثة ، ترجمة : مؤيد حسن فوزي ، ج٢، بغداد : دار المأمون ، ١٩٩٠

٤٥.مجدي وهبة و كامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ،ط٢، بيروت : مكتبة لبنان ،١٩٨٤.
٤٦.مجدي وهبة وآخر ، درايدن والشعر المسرحي، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ،١٩٨٢
٤٧.محمد غنيمي هلال ، في النقد المسرحي ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧٥
٤٨. محمد مندور ، الأدب وفنونه ، القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر ،١٩٧٤.
٤٩.محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، بيروت : دار العودة ،١٩٩٧
٥٠. محمد مندور ، في المسرح العالمي ، القاهرة : دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، ب ت
٥١.نبيل راغب ، فنون الأدب العالمي ،ط١ ، بيروت : مكتبة لبنان ناشرون ، ١٩٩٦.
٥٢.نهاد صليحة ، أضواء على المسرح الانكليزي ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٥
٥٣.نوفل نيوف ، نظرية الرومانسية في الغرب ، دمشق : للتأليف والترجمة والنشر ،٢٠٠٧
٥٤.وولتر كيد ، عيوب التأليف المسرحي ، ت : عبد الحميد البشلاوي ، الفاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٦٠

References in English

1.Mohammed Mandur ,The literture and it arts, cairo, 1974.
2- Aristolil , Theory of Poetry and fine arts, Trans : Ibrahim Hamada , Cairo,1982
3-Nebeel Raghib, Arts of World literture , Beirut , 1996.
4- Ibrahim Hamda , Dictionary of Dramatic and theatrical texms, Cairo 1971.
5- Abdul Alsattar Jawad,In the poetic Drama, Baghdad, 1977.
6-Majdi wehba , Dictionary of Arabic terms in language and literture , Beirut, 1984
7-John Russell Taylor , The Penguin Dictionary of theatre, Trans : Samer Abdulraheem Baghdad 1990
8.Samer Abdullraheem Dictionary of theatrical terms , 1993.
9-Ibrahim Fathy , Dictionary of literary terms , Beirut , 1997.
10- Marie Elias, Dictionary of theatre, Beirut, 1997.
11. Seneca , Hercal on Otay mountain , Trans: Ahmed Othman , kwaite 1981.
12-, Abdul Moatty shaarawi, Seneca, cairo, 2000.
13- Momammad Mandur,in the World Theatrs, cairo.
14. Fredric Regard ,The English Literture , Trans : Mohammed Mahmmod ,Beirut, 2000 .
15- Frank . M.Whiting, Introduction to the theatre , trans : Kamil youssif, 1970.
16- Eric Bentley ,Theory of modren Stage ,Trans : yousif Abdull messeh, Baghdad, 1986.
17.Walter Kid, ,Outcomes of playwrighting, Trans: Abdul Hameed Al-Bshlawi , , Cairo,1960.
18. Ahmed Zaki, total theatre , Beirut .
19.Carl woodring English Romantic Potry and the aspet policy ,Trans : mohammad Darwish , 1992.
20 - Nawfl Newf, The Romantic theory in the west, Trans: Mohammed Darwish, Demascus ,2007.
21-Thomas Kid , The spanish Tragdy, Cairo, 1967 .
24 -Antonis Bitrus, The history f English Literture, Trans: Khalid Hadad ,Demasne, 1990
23-Baz Kershaw , Rout Iedge, The Radical in Performance between Brecht and Baudrillard, trans : Mhammed AlSayed , cairo, 1999.
24. Saad Ardesh ,The director in the Modren Theatre, Kwait 1979 .
25-Jolian Hilton, The theory of Dramatic performance, ,Trans: Nuhad Suliaha càiro, 2000
26- Majdy Wahba, Draden and Dramatic poetry,Gairo, 1982.
27- Nuhad suliha , Spots on the English Theatre, cairo 2005. 28-Rashad Rushdi ,The Theory of drama from Aristotil tell now, Cairo,2000.
29. Peter high , The abstract history of American literture, Trans: Haithm Ali , Dermascus , 1990
30- Jameel Slaiba, philosiphical Dictionary, Beirut,1982.

31- S.W. Dosen, Drama and Dramatical, Trans: Abdul AL- Wahid Lu'aluaa , Baghdad, 1981.
32-John Macory, Existentlism, Trans : Imam Abdulftah Imam, kwait, 1982.
33-falihAbdulsalam,Techniques of storical Dialeogne and its narratine relatiove , Jordan ,1999.
34.Ezz Aldeen Ismal , Literture and it's fine arts , Cairo,1976.
35- Jalal AlAshrée , How developed the modren Drama, Cairo 1988. 36.Malcolm Bradbury ,the Modernism,Trans: Nuayed Hassan fawzi Baghdad, 1990.
37- Mahommed Ghunami Hillal , The Modren Litrary criticism, , Beirut, 1997 .
38. Ronald Highman , How to Read a drama, Trans: Mahdi AlDurri,Baghdad , 1995.
39 - Tesaadet Ayat Hamody, The affect of western Symbolism in Tawfeeq Al-Hakeem theatre, Beirut,1986 .
40 - Steward Crifch , Making of play, Trans: Abdulla AlMuaatasm Al-Dabagh, Baghdad , 1986.
41- Fayq Mety, Eliot , Eyget,1966
42. World drama, Alerdiss Nicole, Trans: abdulah Abdulhafidh, Cairo.
43.T. S. Eliot ,The advantage of poetry and prose,Trans: youssif Noor Auadh, Beitut,1982.
44 -Aqeel Mehdi , the Rasistance of the Drama Baghdad 2000.
45-Rajaa Alnaqash, In the spot of theatre, Cairo ,1965.
46-Philip VanTegneem, Techniques of theatre , Trans: Baheeg Shaaban ,Beiurt .
47.Salah fadhil, The kinds of imagenation ,Beirut 1996.
48- Hamada Ibrahim, The Dramatic language the pronounced and non-pronounced Factors Cairo 2005.
49- Austen, warn ,The Theory of litrutuer ,Trans : Muhyee ALDeen Subhi, cairo 1972.
50.Abdul Azeez Hamoda, The Dramatic Structure, Amman ,1988.
51.Faiz Escander , The Interaction of Poetry and story with Drama, 1967
52.Fathi Mohammed Othman, The theater and the play ,Alxenderia1965.
53 Abdulqadder AlQit , The art of play, Beiurt , 1998 .
54 - Lewis fagrass, The guid to the art theatre, Trans: Ahmed Salama Mohammed , Baghdad ,1980.