ثنائية النص /العرض
من النظرية الدرامية الكلاسيكية إلى نظرية العرض المسرحي

Text/display binary: Fromclassicaldramatheory to theatrical performance theory
The power oftragedyremainsevenwithoutspectators or actors." Aristotle

حاتم كعب[1,*] ،

1جامعة أم البواقي ، (الجزائر)، Kab .hatem@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2022/03/01 **تاريخ المراجعة**:2022/04/22 **تاريخ النشر**: 2022/06/15

ملخص:

بعد أن صرح، برتولت بريخت(bertolt brecht)، -1898-1956م، في بدايات القرن الماضي، بأطروحاته النظرية في المسرح، سواء في كتابه" الأرغانون الصغير"، أو في غيره من مؤلفاته، والتي حاول من خلالها الخروج عن أصول الدراما الأرسطية، بدأت ثنائية العرض / النص، تشغل القائمين على المشهد المسرحي العالمي، وتطرح على نحو من الصراع والتضاد، وبدأ كل طرف من أطراف هذه الثنائية يحشد الأنصار، ويرصد الحجج والمبررات للسيطرة على المشهد المسرحي العالمي، كما بدأ التساؤل المفصلي يتكرر: هل حان الوقت لسقوط النظرية الدرامية الأرسطية، والتي هيمنت على تاريخ المسرح العالمي منذ نشأته الأولى عند الإغريق؟ وهل أذن المسرح بالخروج عليها؟ أم أن هذه النظرية لها من التقاليد الفنية، ومن الأعراف النقدية، ومن الأنصار، ما يحول دون ذلك؟ وهل يمكن لنظرية العرض المسرحي-حديثة النشأة-، والتي ولدت مع مقولات بريخت، أن تنسف هذا الإرث النظري الدرامي الرصين، الذي أسس له أرسطو قبل قرون طويلة، في كتابه "فن الشعر"؟ وبعد كل هذا، هل من فسحة لتعايش النظرتين، والسير معا دون صدام؟

وعليه، تتكشف إشكالية هذا البحث، من خلال معالجة إشكالية تلقي الظاهرة المسرحية: كيف تلقى النقد المسرحي الظاهرة المسرحية منذ نشأته مع كتاب "فن الشعر" لأرسطو في القرن الرابع قبل الميلاد؟ هل تلقى النقد المسرح نصا أدبيا مكتوبا؟ أم أنه تلقاه فعلا تمثيليا/ عرضا، فقط؟ هل يمكن ضم المسرح ضمن الحقل الأدبي، أم هو أوسع من أن يدخل تحت هذا التصنيف؟ هل يمكن حصر الظاهرة المسرحية، في كونها نصوصا مسرحية كتبت لكي تمثل فقط؟هل المسرح عروض ماتعة في المقام الأول؟ هل الظاهرة المسرحية نص فقط، أم عرض فقط؟ هل النص هو مركز الظاهرة المسرحية، أم أنة هناك أشياء أخرى تقاسمه هذه المركزية؟

الكلمات المفتاحية:.المسرح، المسرحية،العرض،النظرية الدرامية الكلاسيكية،نظرية العرض المسرحي.

* المؤلف المراسل.

Abstract

After Bertolt Brecht (1898-1956), in the early part of the last century, stated his theoretical propositions in the theatre, whether in his book "The Little Argon" or in other of his works, through which he tried to depart from the origins of Aristotelian drama. The duality of the show/text started to occupy the people in charge of the world theatrical scene. It was displayed in a conflictual and contradictory manner within which each party of this duality started to mobilize supporters and build-up arguments and justifications to control the world theatrical scene. So has the specific enquiry started to become more frequent: Is it time for the fall of the Aristotelian dramatic theory which has dominated the world's theater history since its inception by the Greeks? Has the theatre allowed us to go out of it? Or does this theory have the artistic traditions, critical customs, and enough advocates that prevent its fall? And could the newborn stage-show theory that emerged with Brecht's quotes eradicate this solid theoretical legacy that Aristotle established centuries ago in his book The Art of Poetry? After all, is there room for the two theories to coexist toghether without conflict?

According to the aforementioned questions, wemaysay: This studyattempts to discuss a criticaltheatricalproblem, whichisdistributedthroughanumber of questions, the most important of which are: Can theaterbeincludedwithin the literaryfield, or isittoobroad to fallunderthis classification? Can the theatricalphenomenonbelimited to theatricaltextswritten to representonly? Are theatresprimarily fun shows? Is theatricalphenomenon a text-only, or only a presentation? Is the text the centre of the theatricalphenomenon, or are thereotherthingsshared by thiscentrality?

***Key words**:*
theatre, theatrical performance, classicaldramatheory, theatrical performance theory.

أولا:تقديم:

مازالت الدراما الغربية منذ عهد الرومان، خاضعة لتأثير أمها الأولى(وهي التراجيديا الإغريقية)، ومازالت واقعة تحت تأثير النظرية الفنية الفريدة التي ورثناها عنها، وهي النظرية الواردة في كتاب فن الشعر لأرسطو، ويبدو أن اسم المعلم الأول، لا بد أن يظهر في كل نقاش يدور حول الدراما قديمها وحديثها، وأن التشبث بقواعده، أو الثورة عليها هما في الحالتين اعتراف بفضله وسلطانه، فقد دخلت الأجيال على مر العصور في حوار مع نظريته المشهورة، وتمسكت بض الأجيال بالنظرية، وخرج عليها البعض الآخر، وأخذ يفسرها، ويعدل فيها أو يخالفها، ويثور عليها[1].

وكانت ثنائية النص/ العرض، نتاج هذه الحركات التجديدية ضمن النظرية الدرامية، وللوقوف على حجم الارتباك الذي تلبس هذه القضية-نص/عرض أو تأليف إخراج- وسعة الجدل الحاصل حولها، خطر لي أن أصدر الحديث عنها بكلام الناقد المسرحي"نجيبسرور"في كتابه حوار في المسرح، حين قال:"عندما تبدأ التدريبات على أي نص مسرحي يبدأ معها حتما النزاع بين المؤلف والمخرج، وبما أن النص قد خرج من يد الأول إلى يد الأخير، وبما أن المركب لا يحتمل ريسين، فلا مفر عادة من التنازل من جانب أحد الطرفين أو كليهما، لتنعقد بينهما هدنة، تضمن استمرار سير التدريبات، وبذلك يظل النزاع كامنا في الصدور أو محصورا داخل جدران المسرح،

منتظرا أقرب فرصة للإعلان عن نفسه، ثم تجيء الفرصة بخروج العرض بدوره من يد المخرج إلى الجمهور، وهنا تنتهي الهدنة لتبدأ معركة غريبة بين الصديقين اللدودين"[2].

لقد تباينت نظرة النقاد المسرحيين، إلى ثنائية (النص/العرض)، وتوزعت عبر ثلاثة آراء، هي:

1-النظرية الدرامية الكلاسيكية: وهي نظرية تعلي من سلطة النص على حساب العرض، ودستورها الأول هو كتاب "فن الشعر" لأرسطو.

2-نظرية العرض المسرحي: وهي نظرية درامية حديثة مناهضة لأفكار النظرية الدرامية الكلاسيكية، خاصة فيما تعلق بثنائية النص/العرض، فهي حولت بوصلة الاهتمام من النص صوب العرض، الذي مثل بؤرة الاهتمام عند أصحابها.

3-النظرة التوفيقية: حاولت التوفيق في رؤيتها، بالجمع بين الاهتمام بالنص، وبقية المكونات التي تعمل على تحقيقه مشهديا/العرض.

مباحثة ثنائية النص/العرض:

إن النص المسرحي، هو البذرة الأساسية لإقامة زراعة مسرحية حقيقية، وهو الخلية الأولية لوجود الحياة المسرحية على أية أرض، وفي أية تربة، فهو وحده الثابت في النهر المسرحي، لأنه المجرى، وهو وحده الذي يملك قوة التحدي، تحدي الزمن والمكان، وهو وحده الذي يملك لغة إنسانية شاملة، تخاطب العقليات المختلفة والبنيات المتباينة، ولقد اعتمد المسرح دائما على تصوير جوهر الإنسان، فقد تتغير الظلال بتغير الأضواء ولكن الأصل باق، هذا الأصل الذي يبقى، بعد أن تنطفئ أضواء العروض المسرحية، وبعد أن تتفرق بالجمهور السبل، أين هو اليوم؟[3].

ضرورة أن نؤمن –جميعا-بأن المسرح يبدأ بالنص، وبأن الحضارات قد تأسست بالكتابة وفي الكتابة، وبأن الوحي كتابة، وأنه قد بدأ من كلمة(اقرأ)، وبأن الدستور في الدول الديمقراطية كتابة أيضا، وبأنه لا يمكن إقامة دولة المسرح الحرة والديمقراطية، بدون دستور مكتوب، وبدون قانون ينظم العلاقة بين الشخصيات المواطنة في هذه الدولة، وبدون هذا النص/الديوان، والذي نخبئ فيه الحياة والحيوية، ونخبئ فيه المعرفة والحكمة، ونخبئ فيه الشعرية والجمالية، فإن هذا المسرح سيظل في درجة الصفر دائما، ولا يمكن أن يكون له ماض مضى، ولا يمكن أن يكون له مستقبل سوف يأتي، وبهذا يكون من الضروري أن نعيد الاعتبار للكلمة، وأن نبدأ الفعل المسرحي من أساسه المؤسس، والذي هو الكتابة[4].

هكذا يصر أتباع النظرية الدرامية الكلاسيكية، على مقولاتهم النقدية، التي تعلي من شأن النصوص المسرحية، وتهوي بما سواها من عناصر المسرح الأخرى، وعلى رأسها العرض، الذي تعتبره فضلة آنية، سرعان ما تندثر ويزول أثرها، بانتهاء ساعة العرض، ومغادرة الجمهور.

من الشائع أن يلتمس الفنان في فكره خلود أعماله، عزاء حقيقة الفناء، فنجد هوراس يؤكد أن قصائده أطول عمرا من "البرونز"، بينما يعزي شكسبير حبيبته بأمل التجدد دوما رغم ما يبدده الزمن، لكن العرض المسرحي-الذي يعد أعمق أشكال التعبير الفني تأثيرا وحدة وكثافة، وأيضا أقصرها عمرا-لا ينتمي إلى هذا الطراز من الفن الذي يعده مبدعوه أثرا خالدا، فهو فن تبدعه الجماعة لا الفرد، وهو فن يظل جوهره العرض الحي والتلقائية وعدم الخلود، حتى وإن حفظناه على أشرطة الفيديو-كما نفعل الآن-إلى ما شاء الله[5]

إن دراسة فن العرض، تتضمن البحث في أمرين ثقافيين مهمين: فهي تقودنا أولا إلى استكشاف كيفية تحول الخيال، أو ما يفوق الخيال إلى الواقع، وهي تدفعنا ثانيا إلى استكشاف العلاقة بين الواقع، وبين الصور المختلفة، التي تعرض من خلالها هذا الواقع، إن تحويل فكرة ما أو شخصية خيالية، إلى كيان حي ملموس، يعني تجسيدها" incarnation"، فهو فعل تجسيد يحول الفكرة، أو السطور المطبوعة إلى أصوات وحركات[6].

نعم، إن العرض هو عملية تحويل فني، تحويل النص بوصفه منظومة من العلامات اللغوية، إلى فعل ملموس، وشاهد يلتقفه المتلقي/الجمهور، وتشترك في عملية التحويل هذه جملة من الوسائط، يشرف عليها ربان واحد هو المخرج.

إن المسرح العالمي، لم يعرف في بداياته ذلك الصراع الذي احتدم في القرن العشرين-وخاصة في نصفه الثاني- بين مؤلف النص المسرحي ومخرج العرض، وكأن شرط وجود أحدهما هو نفي الآخر، أو ذلك الفصل التعسفي الساذج بين النص الدرامي، الذي يكتب للمسرح، وبين الأداء التمثيلي لهذا النص، الذي يحوله إلى عرض مسرحي حي أمام الجمهور[7].

لقد كان المسرح دائما، ومنذ البداية، نشاطا جماعيا تكامليا، يتحقق من خلال اتحاد وتناغم مجموعة من العناصر، يمثل النص اللغوي الحواري المنطوق إحداها فقط، وتتضافر جميعها لإنتاج التجربة المسرحية، كان هذا هو حال المسرح سواء في بداياته الشعبية في كل أنحاء العالم، أو بدياته الرسمية في المسابقات المسرحية، التي كانت تعقد في الاحتفالات الدينية الموسمية في اليونان، في القرن الخامس قبل الميلاد، فكان المؤلف المسرحي في اليونان القديمة-مثل اسخيلوس أو سوفوكليس أو يوربيديس-كثيرا ما يتولى مهمة صياغة العرض المسرحي لنصه، ويتولى مهمة تنظيم العمل وتوزيعه، بل وأيضا تدريب جوق الممثلين والمنشدين والراقصين-أي أنه كان مخرجا مسرحيا بالمعنى الحديث الذي لم يكن معروفا آن ذاك[8]

إن تاريخ المسرح في الشرق والغرب، يشهد بأن أعظم نصوص كتبت للمسرح، لم يبدعها أدباء يعيشون في أبراج عاجية، بل كتبها رجال مسرح انخرطوا في العملية المسرحية، وعايشوا أدق تفاصيلها، منذ كتابة النص حتى عرضه أمام الجمهور، فكان وليام شكسبير الإنجليزي يؤلف لفرقته، ويشارك في إدارة شؤون الفرقة، وإعداد النص للعرض، ويساهم بالتمثيل أحيانا، وكان موليير الفرنسي يكتب، ويخرج ويمثل مسرحياته، وكان بريشت الألماني يؤلف نصوصه، ويخرجها، ويدرب ممثليه، وكان براندللو الإيطالي صاحب فرقة مسرحية، وكان يخرج مسرحياته، ويمثل فيها[9]

إن المسؤول الأول والحقيقي وراء هذا الصراع هو النقد، وخاصة تلك النظرية الدرامية، التي أسسها الفيلسوف اليوناني أرسطو، في كتابه "فن الشعر" في القرن الرابع قبل الميلاد، والتي فرضت هيمنتها فيما بعد، منذ عصر النهضة على جميع النقاد، وكل المؤسسات الأكاديمية في أوروبا أول الأمر، ثم في باقي أنحاء العالم، لقد فصل أرسطو النص الدرامي المكتوب عن العرض المسرحي المرئي والمسموع، ووضعه في مرتبة أعلى باعتباره أدبا يقرأه المثقفون في أبراجهم العاجية، ويتأملونه في عزلة هادئة بعيدا عن صخب الحياة، وفي مأمن من مخالطة العامة والدهماء، واعتبر العرض المسرحي لهذه النصوص الدرامية الأدبية عنصرا هامشيا، يشغل أدنى مرتبة في عناصر الدراما، ويمكن، بل من الأفضل الاستغناء عنه تماما[10]

ويمكن أن نتلمس حقيقة هذا الموقف، عند حديثه عن أجزاء التراجيديا، وبخاصة عند تعليقه عن عنصر المرئيات المسرحية، قائلا:"ومع أن لعنصر المرئيات المسرحية في الحقيقة-جاذبية الفاعلية الخاصة به-إلا أنه أقل الأجزاء-أجزاء التراجيديا-كلها من الناحية الفنية، وأوهاها اتصالا بفن الشعر، فمن الممكن الشعور بتأثير التراجيديا حتى ولم يقم بتقديمها ممثلون في عرض عام، بالإضافة إلى هذا فإن خلق التأثيرات المسرحية المرئية، يعتمد على أصحاب الفنون المتعلقة بالإخراج المسرحي، أكثر مما يعتمد على الشاعر التراجيدي"[11].

نعم، لقد كان الكاتب المسرحي، وما يكتبه/المسرحية، هو بؤرة اهتمام النظرية الدرامية الكلاسيكية، التي سعى "فن الشعر" لتكريسها، أو بمعنى آخر: كان همه هو التنظير للفعل الشعري الدرامي تراجيديا كان أم كوميديا، قبل أن يلتفت إلى ما دونه من مرئيات مسرحية، والتي تمثل بالأساس أهم عناصر العرض المسرحي، والتي تعتمد -بحسب قوله-على أصحاب الفنون المتعلقة بالإخراج المسرحي.

إن النص الدرامي عند أرسطو، ليس مشروعا لعرض مسرحي، يحتاج لجهد فناني المسرح حتى يتحقق ويكتمل، بل هو مؤلف أدبي لغوي مكتمل في ذاته، لا يحتاج شيئا خارجه، وينتمي إلى تقاليد الكتابة الأدبية، التي تتوجه إلى القارئ، لا إلى تقاليد الكتابة المسرحية التي تتأسس على تضمين تقاليد وأعراف العروض المسرحية في صميم بنائها، وعلى فرضية وجود الممثل والجمهور، ومشاركتهم في إنشاء عرض مسرحي حي ومتجدد، كشرط لوجودها وتحقيقها[12].

وربما كان تعريف أرسطو للتراجيديا كمحاكاة لحدث وقع في الماضي، هو السبب الرئيسي الذي يفسر تجاهله لعنصر العرض في ذاته، فالعرض المسرحي ظاهرة تتفوق على غيرها في سرعة زوالها، وخضوعها للعماليات التاريخية، كما أنه يستحيل أن نوحد حرفيا في آن واحد، بين الحقيقة الشعرية الخالدة العالمية(النص)، وبين ساعة زمن عابرة على المسرح هي كل عمر العرض[13].

وإذا كانت التراجيديا هي فن الحنين إلى الماضي، الذي ينهض على مشاعر الذنب، والندم لضياع قيم مقدسة، تنتمي إلى عصر ذهبي ولى واندثر، فإن العرض المسرحي الذي ينتمي صراحة ودون حياء إلى الحاضر، لا يمكن أن يشكل جزءا منها، رغم ذلك، فإن التراجيديا هي المجال الحيوي، الذي تتجلى فيه قدرة العرض المسرحي على ربط الماضي بالحاضر، إذ يقوم بتحويل وحدة من وحدات الزمن التاريخي الماضي، إلى وحدة زمنية حاضرة في العرض[14].

ما من شك أن الفصل بين النص والعرض المسرحي، يطفئ قدرا كبيرا من بهجة الإبداع، ويبقي الناقد حيال جسد النص ذي النبض الخافت، إن لم نقل-من منظور التمثيل الخالص- حيال جثة هامدة، ولنا أن نتذكر في هذا السياق، تلك الآراء العتيدة لكل من بريخت وبيتر بروك وأنطوني نآرتو، التي تكاد ترفض النص المكتوب رفضا قاطعا، غير أن هذه الحقيقة المرة التي لا يكاد طعمها يفارق الناقد المسرحي، لا تلغي حقيقة أخرى، ترى النص في انفصاله عن العرض يشكل واقعية إبداعية، لها كيانها اللفظي المستقل الذي يحتاج إلى دراسة نقدية شأن باقي الوقائع الأدبية المكتوبة أو المسجلة[15].

إن العرض المسرحي، يتيح لنا أن نعايش في آن واحد مسرحية"أوديب"، كتجربة جديدة للمرة الأولى، وأن نعايشها أيضا كحادثة تاريخية في الماضي، وأيضا كاسترجاع شعري لأسطورة لها دلالات محورية في ثقافتنا، وليس ثمة ما يمنع من تواجد هذه المستويات الثلاثة للمعايشة الفنية في وقت واحد وفي خطوط متوازية، فليس هناك قانون معرفي أو سيكولوجي يحول بيننا وبين التواجد على مستوى الوعي في نظامين زمنيين مختلفين أو أكثر في الوقت نفسه، والعرض المسرحي يتوسط بين الشعر/النص والتاريخ، ليتيح لنا داخل مجرى الزمن لحظات معينة، نتأمل فيها كل ما هو خالد أبدي[16]

من هنا، نجد جوليان هلتون رائد نظرية العرض المسرحي، يعيب على أصحاب النظرية الدرامية الكلاسيكية، إصرارهم على القول: إن الشعر/النص/التراجيديا، لا يتحقق إلا عند قراءته، ويقرر الباحث بعد ذلك وبكل وضوح وجرأة، أن النصوص المسرحية لا تتحقق إلا في العرض المسرحي[17]

كما يأخذ على أصحاب هذا التوجه وتحديدا، من خلال إنكار أرسطو لوجود فن العرض المسرحي،بوصفه فنا مستقلا عن فن الشعر الدرامي/النص، وفي إطار رده هذا يسرد لنا اعتراف الدكتور "جونسون"، الذي على الرغم من احتقاره العميق للممثلين، يعترف لصديقه بوزويل في حزن وأسف، أن النصوص المسرحية الضعيفة نفسها، قد تتحول على أيدي الممثلين إلى عروض مسرحية جيدة، وفي هذا الاعتراف وضع جونسون يده على حقيقة مهمة، وهي عدم وجود علاقة حتمية بين القيمة الأدبية لنص درامي، وقوته كعرض مسرحي[18]

هذا ما يفسر جواب المرحوم محمد تيمد عندما سئل عن قلة نصوصه المسرحية المنشورة، حين أجاب بما معناه، إنه لا ينشر النص إلا بعد أن يكون قد مثل على الخشبة، وأثبت وجوده الحقيقي بالتشخيص المسرحي، وبذلك تتراجع لديه قيمة الكتابة النصية إلى الرتبة الثانية، فتفسح المجال للعرض المسرحي ليتبوأ منزلة الصدارة، وتتيح للمشاهدين والنقاد إمكانية-قراءة رئيسة- من خلال المشاهدة، ومن البين أن هذا التصور الحقيقي للدراما، إنما يكتسب مشروعيته في تقييم هذه الفصيلة من الإبداع الإنساني بالاحتكام إلى مكوناته وسماته النوعية المتعالية، دون أن يستطيع ذلك التصور أن يقف بالضرورة سدا منيعا في وجه القراءة النصية، التي تحتكم بدورها إلى المكونات والسمات ذاتها، ولكن بأسلوبها الجمالي الخاص[19]

لقد عانى العرض المسرحي الحي، من التجاهل النقدي المؤلم منذ هيمنة النظرية الدرامية الكلاسيكية، التي أعلت من شأن النص، ورفعته إلى مصاف الأدب الرفيع المكتوب للقراءة فقط، فأصبح الطفل المدلل لدى النقاد، وظل النقد المسرحي حتى عهد قريب نقدا للنصوص الأدبية بالدرجة الأولى، يتجاهل تماما –أو يكاد- العرض المسرحي، ومن ثم ظلت إبداعات أجيال متعاقبة من المخرجين، و الممثلين، ومصممي المناظر، والموسيقيين، والإضاءة،والحركة، والرقصات مهملة، منسية، تقبع في الظل، ولا تحظى بشرف الوصف أو التحليل، ناهيك عن التقييم [20]

من هنا، حاول الكاتب المسرحي المعاصر برتولت بريخت(1956-1956) : أن يتحدى أصول كتاب"فن الشعر" لأرسطو، والتي اعتقد بأنها تحكمت في أبنية الدراما الأوربية ومضامينها خلال القرون الماضية، وأن يتحرر منها ويناقضها بتقديم تعاليم جديدة أسماها أصول المسرح الملحمي، غير أنه عجز أن يفلت كلية في تطبيقاته من

تأثير بعض الخطوات ، التي رسمها المعلم الأول عن الدراما منذ ما يقرب عن ثلاثة وعشرين قرنا، بل وأصبح بريخت رغم أنفه-أرسطيا، في جوانب كثيرة، مما كتبه من مسرحيات، ومع أن هذه الأصول البريختية تتعمد الاختلاف مع مثيلاتها الأرسطية، أصلا بأصل، إلا أن هذا الاقتران في ذاته، يدل على قيامها في دائرة -فن الشعر-[21]

تفترض نظرية بريخت وجودا مسبقا، لنظرية عامة لرؤية العالم، في في حالت بريخت تكون الماركسية قوام النظرية، وهو يمزجها بمختلف العناصر المكونة لمسرحه: الجمهور، الممثلين، وشكل المسرحية ومحتواها، الإخراج والموسيقى، وكل واحد من هذه العناصر، لا يتطلب الإكتفاء بإحداث تجديد فيه، بل تغييره تغييرا كليا[22].

كان بريخت يعتبر المسرح ماهية متكاملة، لا يمكن أن يكون الجمهور أقل عناصره، وكان يرى أن من الضروري عدم الاكتفاء بتطوير فن المؤلف أو الممثل، بل الوصول إلى تطوير فن المتفرج، فالجمهور بالنسبة إليه"منتج"، يلعب دورا أساسيا في المسرح، وفي سبيل تغيير المسرح، ينبغي تغيير الجمهور بجعله "منتجا"[23].

وحينما، كان الشكل الدرامي يجسد في المسرحي، حادثة ويدفع المتفرج إلى الانخراط في الحدث، بدأ الشكل الملحمي يجعل المتفرج كمراقب ويسرد له حكاية، ولا يتركه يندمج في الحدث، إنما يقابله مع الحدث، فلا يتم العمل في الدراما بإيحاءات، إنما بحجج، وبهذا يوقظ المسرح الملحمي/الجدلي، نشاط المتفرج، ويدفعه إلى اتخاذ قرارات، ويزوده بمعارف[24].

ومن هنا، جاء بحثه في نظرية الدراما وتأثيرها الجمالي، ووجه نقده المبدئي، إلى حجر الأساس في نظرية أرسطو "التماهي" أو "الإيهام"، واقترح درامية جديدة، مكوناتها المركزية تتلخص في مفاهيم: التغريب/الإغراب، التأرخة، الإيماءة، البارابل (الأمثولة)، ومؤسسة على تأثير سياسي[25].

ولم يكن، بحث بريخت عن شكل مسرحي جديد مطلبا جماليا خالصا، وإنما كان ضرورة تحتمها الأوضاع الاجتماعية الجديدة في عصر العلم، ففي سنة 1931م، كتب يقول: والآن في الوقت الذي ينبغي فيه أن نفهم الشخصية الإنسانية، بوصفها محصلة لكل الأوضاع الاجتماعية، يبدو المسرح الملحمي، هو المسرح الوحيد الذي يفهم كل العملية التي يمكنها أن تخدم الدراما، باعتبارها موضوعات تعرض صورة العالم[26].

وقد وضع بريخت نظرية المسرح الملحمي، متضمنة عدة مبادئ، تفرق بين هذا الشكل وشكل المسرح الدرامي، الذي يسميه هو بالمسرح الأرسطي، وبكل ما يتمتع به من إمكانيات فنية، يقول: "لقد أصبح المسرح من شأن الفلاسفة الذين لا يحاولون تقسيم العالم فحسب، بل يعملون على تفسيره، وأصبح المسرح يقوم بدور المعلم"، إن المسرح يجب أن يكون أداة ثورية، يسهم في عملية التحول الاجتماعي، لصالح الطبقات المقهورة، وعلى هذا النحو تختلف وظيفة المسرح الملحمي عن المسرح الدرامي، ومن ثم لابد أن يتغير الشكل[27].

فالدراما الأرسطية، تحاول أن تخلق الخوف والشفقة في نفس المتفرج، لكي تطهره من الانفعالات الضارة، فيخرج من المسرح مستريحا متجدد المشاعر، بحيث يمكنه أن ينسجم مع مجتمعه، ويتحقق هذا في المسرح بخلق إيهام بالواقع، يشد المتفرج نحو الاندماج مع البطل فينسى نفسه تماما، ويرى بريخت أن جمهور هذا المسرح يخرج مستريحا حقا، لكن دون أن يتعلم أو يتهذب، والمسرح يجب أن يكون وسيلة للإنعاش العقلي، ويجب أن يحطم أي إيهام بالواقع، حتى يحتفظ المتفرج بوجوده المنفصل عن الأحداث، وكذلك بقدرته على

النقد المحايد، ولكي يتحقق هذا فإن المسرح الملحمي يستخدم عددا من الحيل والوسائل كالراوي، الكورس، الأشرطة السينمائية، والإضاءة، حتى يظل المتفرج بعيدا عن الحدث المسرحي، وهذا ما يسمى بالتغريب [28].

إن نوع المسرح الذي سوف تنتجه هذه الحيل-وعلى رأسها الإغراب- كان يسميه بريخت المسرح الملحمي كنقيض للمسرح البرجوازي في السابق، الذي كان مسرحا "دراميا"، وفي الحديث عن المسرح الملحمي يعتمد بريخت، الإشارة إلى مسرح لا يكون مثيرا دراميا، مليئا بالتوتر والصراعات، بل مسرح فكري يعطي وقتا للتفكير، والتأمل والمقارنة[29].

ولقد وضع خواص هذا الشكل في توليفة أنتجها سنة 1931م، بمنهجية مبالغ فيها، كما اعترف هو بذلك، رغم هذا فهي مفيدة، ويمكن عرضها من خلال الجدول الآتي:

المسرح الدرامي	المسرح الملحمي
1-يجري الأحداث.	1-يروي الأحداث.
2-يشرك المتفرج في الحدث المسرحي.	2-يجعل المتفرج مجرد مشاهد.
3-يستهلك فاعليته.	3-يوقظ فاعليته.
4-يثير في نفسه مشاعر.	4-يحمله على اتخاذ مواقف.
5-تجربة حية.	5-صورة للعالم.
6-المتفرج ينجذب إلى شيء ما.	6-المتفرج يوضع في مواجهة شيء ما
7-إحاء.	7-حجة عقلية.
8-يحافظ على المشاعر.	8-يحول المشاعر إلى إدراكات.
9-المتفرج يعيش في قلب الأحداث، ويعاني مع الشخصيات.	9-المتفرج يواجه الأحداث ويدرسها.
10-الإنسان غير قابل للتغيير.	10-الإنسان قابل للتغيير وبيده أن يفسر الأشياء.
11-التوتر مرتبط بالنتيجة.	11-التوتر مرتبط بمجرى الأحداث.
12-يفترض أن الإنسان كائن معروف.	12-الإنسان موضوع بحث.
13-كل مشهد مرتبط بالآخر.	13-كل مشهد قائم بذاته.
14-نمو.	14-تركيب (مونتاج)
15-الأحداث تتقدم في نمط مستقيم.	15-تجري في خطوط منحنية.
16-حتمية التطور.	16-قفزات مفاجئة.
17-الإنسان شيئ ثابت.	17-الإنسان عملية تحول.
18-التفكير يحدد الوجود.	18-الوجود الاجتماعي يحدد الفكر.
19-شعور.	19-عقل.

وكما لاحظ بريخت، فإن هذه الاختلافات ليست مطلقة بقدر ما هي مسألة تأكيد، ومع ذلك فقد أعطى في ذلك الوقت انطباعا، وهو انطباع مبرر بالنسبة لمسرحياته الدعائية، من أنه لم يكن يعبأ بالعواطف مطلقا، واضطر في مرحلة متأخرة إلى أن يصحح هذا بوضوح[30].

هكذا، كان رفض تعاليم الكتاب-أو معارضته- يكاد يتساوى في قيمته مع التسليم بما جاء فيه، لأن الموقفين وإن تعاكسا- يخصبان حقل التنظير الدرامي،بالجد والمحاورة والتعليل والتأويل، ومحاولة الوصول إلى نتائج مثمرة، حتى ولو كانت ثانوية، ومن ثم، لا مغالاة في القول:بأنه كلما ازدادت معارضة سلطة الكتاب ازدادت مكانته النقدية، بل إن هذه السطور العبقرية-التي أدلى بها أرسطو- كلما زدناها تأملا وتمحيصا، زادتنا علما بأسرار الدراما، حتى لكأنها قد استوعبت وحدها، أغلب ما كان يمكن أن يقال في أصول الدراما، خلال قرون طويلة لو لم توجد أصلا، وبهذا لا يكاد أرسطو يترك لغيره من بعده إلا القليل، كي يسوقه في هذا الموضوع[31]

وقد سرع هذا الجدل حديثا بظهور نظرية العرض المسرحي، التي طرحت نفسها كبديل للنظرية الدرامية الكلاسيكية، و جعلت من العرض المسرحي موضوعها وبؤرة اهتمامها، إلى جانب ظهور تيار من التجارب المسرحية، التي فرضت ضرورة إيجاد مدخل جديد إلى النقد المسرحي، وأدوات نقدية جديدة تتعامل مع العروض التي لا تعتمد على نصوص درامية أدبية، مما يضع الناقد الدرامي الأرسطي في مأزق حقيقي[32].

وهناك، من يرى أن المسرح الملحمي-ممثلا لنظرية العرض المسرحي-، قديم قدم المسرح الغربي كله، وجذوره ممتدة في تاريخ هذا المسرح، وبعض عناصرها نجدها في المسرح الشرقي والصيني بوجه خاص، وفي كثير من ظواهر المسرحة في الحياة الشعبية، والأدب الشعبي، عندنا وعند غيرنا من الشعوب، كما أن مسرح بريخت ليس هو المسرح الملحمي الوحيد، فهناك مسرح "**بول كلوديل**" المعاصر له، وهناك جوانب ملحمية كثيرة، نلمسها لدى كبار الكتاب المحدثين، من أصحاب المسرح الشعري، المسرح الحي، مسرح اللامعقول، المسرح التسجيلي، مسرح التجارب اللغوية عند بيتر هاندكه...وغيرها، وإذا كان بريخت هو الذي حدد هذا المصطلح وأثراه بأعماله الفنية، والنقدية في إطار النظرية الاشتراكية، فهو في الحقيقة يصف به بناء دراميا لم يخترعه من العدم، وإنما وجدت الدراما الملحمية أو غير الأرسطية، خلال الدراما الغربية وعلى مر العصور، كما أن محاولة الفكام من النظرية الأرسطية المشهورة، لم تتوقف منذ عهد التراجيديا اليونانية نفسها، حتى يومنا الحاضر[33].

لقد بدأ النقد المسرحي يصلح من مساره، ويجتهد في تحليل العرض المسرحي بقدر اجتهاده في تحليل النص، ويهتم بإبداع المخرج وفناني العرض، مثل اهتمامه بإبداع المؤلف، بل ويرصد الجدل والتراسل والحوار بين النص والعرض، وما يثمره من تنوع وثراء في دلالات التجربة المسرحية، وجوانبها الجمالية[34].

وقد كان للتوجه نحو سيميولوجيا المسرح في الساحة النقدية الغربية، ابتداء من سنة 1968م-حيث ازدهرت سيميولجيا المسرح أو سيميولوجيا الظواهر المسرحية-الدور الأهم والأبرز في التوفيق بين النظرتين المتعارضتين.

إذ نجد الباحث " تايدوركاوزان" في كتابه "سميولوجيا المسرح" يعبر عن هذا الارتباك والصراع الحاصل في الساحة النقدية المسرحية بقوله:"أما موضوع علمنا هذا، وكما يدل على ذلك اسمه فهو المسرح، ولكن ما هو

المسرح؟ إنه مصطلح متعدد الدلالات، مما قسم الباحثين إلى فريقين، بخصوص قضية التركيز على النص الدرامي، أو على العرض في تحليل الظاهرة المسرحية؟،بل إن بعضهم مال إلى المقابلة بين النص الدرامي والنص المسرحي أو نص الفرجة، ولكن هذا لم يحل المشكلة، لأن القضية تظل مطروحة دائما، والتعارض بين أنصار النص، وأنصار العرض قائم باستمرار"[35]

ويبدو أن الجواب المعقول الوحيد لهذا التعارض، هو أن سيميولوجيا المسرح بمعناها الواسع تتسع للمقاربتين، وتستوعب الاتجاهين، وتشمل الموضوعين معا، وبطبيعة الحال، فإن الدراسة السيميولوجية للفرجة المسرحية أصعب وأعقد من دراسة النص الدرامي، وذلك بالنظر إلى تعدد المواد التي تدخل في تشكيل العرض، وتعدد حواس إدراكه، وكذا طابعه العابر، مقارنة بثبات النص الدرامي، على أن النتائج تكون أهم، حين تندمج المقاربتان وتمتزجان، وحين يستثمر تحليل العرض الطبقة النصية ذات المادة اللفظية، وحين يأخذ تحليل النص في اعتباره التحقق الركحي الفعلي والمحتمل[36]

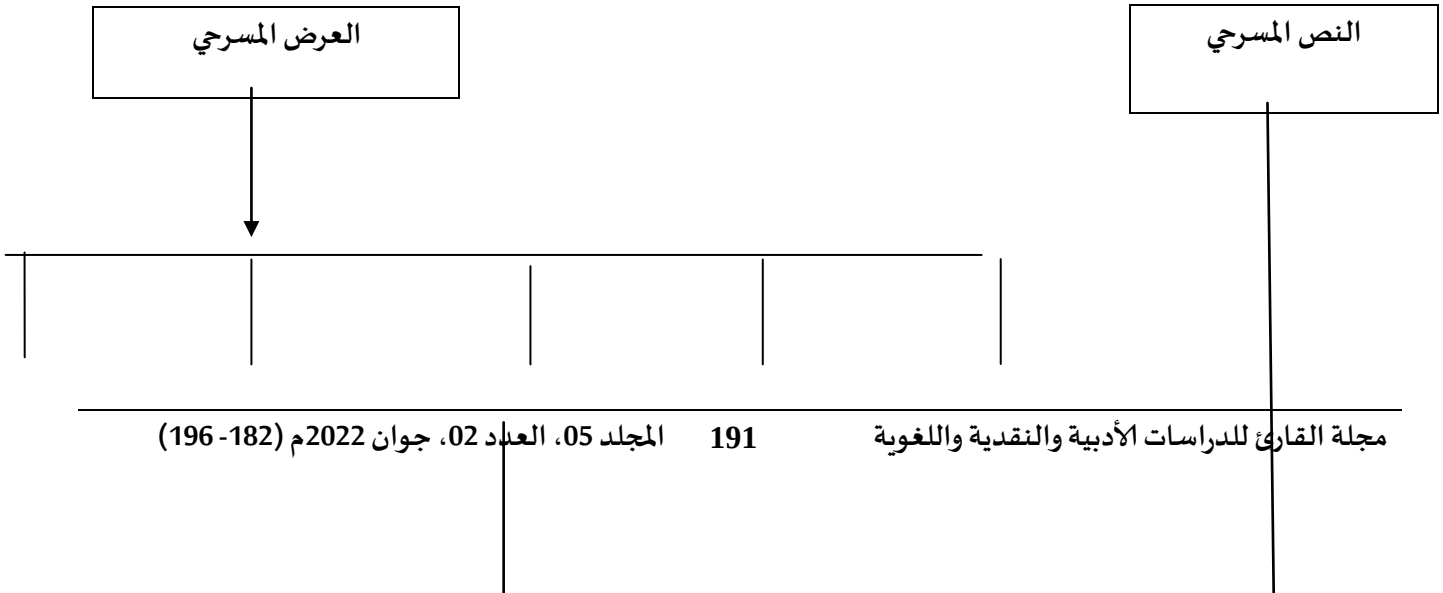
نعم، إن المسرحية المكتوبة فقط عمل ناقص، لأن المسرح زواج الأدب بالفن، وليس إحياء لأحدهما على حساب الآخر، إن نقص النص المسرحي لا يأتي نتيجة غياب المؤثرات الشكلية الإضافية، كالديكور والأزياء والإكسسوار، وإنما لعدم حضوره على المسرح، العمل المسرحي إذن كالهلال الناقص، يحتاج إلى زمن كي يكتمل في صورة قمر ساحر تام[37]

مع هذا نقول إن: النص المسرحي في انفصاله عن العرض يشكل واقعة إبداعية لها كيانها اللفظي المستقل الذي يحتاج إلى دراسة نقدية، شأن باقي الوقائع الأدبية المكتوبة أو المسجلة [38]

لقد كان المسرح دائما، ومنذ البداية، نشاطا جماعيا تكامليا، يتحقق من خلال اتحاد وتناغم مجموعة من العناصر، يمثل النص اللغوي الحواري المنطوق إحداها فقط، وتتضافر جميعها لإنتاج التجربة المسرحية[39]

إذا، فالظاهرة المسرحية ينظر إليها من زاويتين، تكمل إحداها الأخرى، الأولى: المسرح بوصفه نصا مقروءا، والثانية: المسرح بوصفه عرضا تدخل فيه فنون وتقنيات متعددة، يشكل النص حلقة جوهرية ضمنها، ويمكن أن نبسط ذلك من خلال الخطاطة الآتية:

الظاهرة المسرحية



الإخراج المسرحي	الديكور المسرحي	الملابس المسرحية	الموسيقى المسرحية والمؤثرات الصوتية	الإضاءة المسرحية

المتلقي القارئ

المتلقي (الجمهور)

خطاب لغوي

ظاهرة فنية متنوعة

فعلا، المسرح ليس نصا فحسب، كما إنه ليس ارتجالا، وهو أيضا لا يقوم في طقوس مغلقة تؤدى في الفراغ، المسرح كلمة وممثل وجمهور، المسرح علاقة واتصال حيوي، تشترط فيه الإنسانية، لأنه يقوم داخل نطاق المجتمعات البشرية ومن أجلها، وهو السبب الذي أدى إلى انطلاقه من قاعات المعابد إلى جماهير الشعب، كما أنه السبب في تحوله من الميتافيزيقا والخوارق، ليؤكد صلته بالإنسان وأزماته وحريته، عندما تحدثنا عن حضور النص على المسرح، لم يكن المقصود أن يكون هناك إلقاء فقط، بل لابد أن يكون هناك تجسيد، لأنه إذا كانت الرؤية الأدبية متوفرة في النص المسرحي كأساس وجوهر، فلابد من وجودها، بل وخلقها فنيا، من خلال عمل المخرج[40]

وقد يحدث في كثير من النماذج أن يكتب نص مسرحي جيد، يحترم فيه صاحبه أصول الكتابة الدرامية، فيجد الثناء الواسع من جماعة النقاد المسرحيين، ولكنه يصدم بفشل فرجوي ذريع حين ينتهي النص عرضا، وليس أدل على ذلك من: ما لاقته بعض كتابات توفيق الحكيم المسرحية-وهو الأوثق في الالتزام بقواعد الكتابة الدرامية- وعلى النقيض من ذلك فقد يحدث أن تكتب مسرحية مخالفة لأصول الكتابة الدرامية، وللأعراف الفنية السائدة، غير أنها تحقق نجاحا فرجويا صارخا حين عرضها، كما كان الأمر مع كثير من نماذج المسرح التجربي الغربي، على غرار تجربة الكاتب المسرحي الكبير صمويل بيكت. samuelbecket

وبالعودة إلى التمثيل نقول: إن القارئ لنص مسرحية "**أهل الكهف**" **لتوفيق الحكيم**، وهي باكورة أعماله، إذ افتتح بها **الحكيم** مساره المسرحي، وكانت أول مسرحية تعرض على المسرح القومي في مصر سنة **1935م**، وهذه صورة توضيحية لإعلان العرض وقتها:

الفرقة القومية المصرية - تقدم
أهـل الـــــكهف
على مسرح الاوبر
تأليف – توفيق الحكيم اخراج – زكى طليمات
تمثيل – زكى طليمات – حسين رياض – منسى فهمى – زكى رستم – عزيزة أمير
ان مسرحية أهل الكهف لايصل اليها الفكر السطحى الذى لايريد أن يكد أو يجد فى تفهم الاشياء وحقائق الامور ... والذى يريد أن ينال بنظرة عابرة كل مايبغى أو يشتهى
الاستاذ زكى طليمات
وهذه النظرة العابرة ليس من شأنها إلا أن تقلل من قيمة الادب وترخصه عند أهل الفكر والثقافة ؛ فاذا كانت أهل الكهف قد وقف عندها البعض يريد أن يستجلى

مسرحية "أهل الكهف" التي ترجمت لعدة لغات منذ صدورها سنة **1933م**، والتي سحرت القارئ العربي ببراعة الأسلوب وروعة التصوير وعذوبة اللفظ وأصالة الموضوع الذي يمتح من النص القرآني، ومنذ أول إخراج لها مع **زكي طليمات** –كما بينا سلفا- والذي لاقى فشلا ذريعا، عزاه صاحبها (**الحكيم**)، إلى موضوعها الفكري الذي يخاطب العقل والفكر ويعالج صراع الإنسان مع الزمن، مسرحية كتبت لمخاطبة الفكر ولا يصح أن تعرض عمليا.

يستهل الحكيم مسرحيته بقوله: " الفصل الأول:

(الكهف بالرقيم...ظلام لا يتبين فيه
غير الأطياف، طيف رجلين قاعدين
القرفصاء، وعلى مقربة منهما كلب
باسط ذراعيه بالوصيد)

مشلينيا: (وهو أحد الرجلين) يا مرنوش ؟

مرنوش: استيقظت؟ ماذا تريد مني؟

مشلينيا: أين أنت؟ أسمع صوتك المتبرم ولا أراك.آه؟
ظهري يؤلمني؟

مرنوش: دعني.أنا أيضا ضلوعي توجعني.كأنما نمت عليها عاما.

مشلينيا: أين الراعي؟ أين ثالثنا الراعي؟

مرنوش: أتبين شبح كلبه هنا باسطا ذراعيه.

مشلينيا: ألا ترى هذا الراعي يتجنب قربنا، أين هو؟

مرنوش: لعله بباب الكهف يرقب طلوع النهار، شأن الرعاة.

مشلينيا: (يتمطى) آه؟ ظهري يؤلمني؟ كم لبثنا يا مرنوش؟

مرنوش: أف؟ إنك تحرج صدري بأسئلتك؟

مشلينيا: أنا كذلك لو تعلم ضيق الصدر مثلك؟ مرنوش، كم لبثنا ها هنا؟

مرنوش يوما أو بعض يوم....."[41] .

هكذا يبدأ الحكيم مسرحيته بصورة بهيجة ومتفردة، برصانتها وإحكام بنائها وروعة سبكها، غير أن السؤال الملح، هو: هل أخذت مسرحية "**أهل الكهف**" بإخراجها المختلف عند زكي طليمات وعمرو قبيل ومحمد أبو السعود...وغيرهم، القدر نفسه من القبول والرواج، مع ما كتبه عنها النقاد الكبار منذ تأليفها في ثلاثينيات القرن الماضي، مثل ما كتبه: زكي مبارك وعباس محمود العقاد والمازني، وما يكتب عنها إلى اليوم من تمجيد **لأدبيتها**؟، والإجابة بكل بساطة تختصرها لفظة: **لا**.

ثانيا: خاتمة:

ولعلنا نخلص في نهاية هذه المباحثة إلى أن: الظاهرة المسرحية لا يمكن اختصارها في النص المسرحي المكتوب/المسرحية، تبعا لما تقره النظرية الدرامية الكلاسيكية.

نعم، إن المسرح –في جوهره- كل متكامل، يضم إليه النص المكتوب/المسرحية، والممثل وعناصر السينغرافيا، وتسهر الرؤية الإخراجية على التنسيق بين كل تلك العناصر المختلفة وإخراجها في أبهى صورة ممكنة، نطلق عليها عادة اسم العرض المسرحي.

كما أن هذا الحديث لا ينبغي له أن يسقط ريادة النص المكتوب / المسرحية، تهافتا مع مقولات نظرية العرض المسرحي، إذ لا يمكن التحدث عن مسرح ناجح دون نص متميز وناجح، ولا يمكن التحدث عن ظاهرة مسرحية ناضجة، دون نظرة نقدية توفيقية، تعطي لكل طرف حقه من الحفاوة والاهتمام.

ثالثا: الهوامش

[1] ينظر: عبد الغفار مكاوي: المسرح الملحمي، دار المعارف، القاهرة، د/ت، ص6/5.

[2] نجيب سرور، حوار في المسرح، مكتبة الأنجلو المصرية للطباعة والنشر، القاهرة/مصر، 1969م،ط01، ص01.

ينظر: عبد الكريم برشيد، صورة المسرح العربي، مقال ضمن كتاب ندوة واقع المسرح العربي، مكان الإخفاق ومواقع التعثر، نشر الهيئة العربية [3] للمسرح، الشارقة/ الإمارات العربية، 2011، ط1، ص55.

[4] ينظر: عبد الكريم برشيد، صورة المسرح العربي، ص72.

ينظر: جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة/مصر، 2000م، ط01، ص13.

[5] ينظر: جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة/ مصر، 2000، ط1، ص13.

[6] ينظر: جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ص18.

[7] ينظر: نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، نشر مكتبة الأسرة مهرجان القراءة للجميع، القاهرة/ مصر، ط1، 1999، ص11.

[8] ينظر: نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، ص11.

[9] ينظر: نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، ص12.

[10] ينظر: نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، ص14/13.

[11] أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د/ت، ص99.

[12] ينظر: نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، ص14.

[13] ينظر: جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ص25/24.

[14] ينظر: محمد أنقار، بلاغة النص المسرحي، منشورات مطبعة الحداد يوسف إخاون، تطوان/ المغرب،ط1، د/ت، ص19.

[15] يتظر: المرجع نفسه، ص25.

[16] ينظر: جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ص25.

[17] ينظر: المرجع نفسه، ص31.

[18] ينظر: المرجع نفسه، ص31.

[19] ينظر: محمد أنقار، بلاغة النص المسرحي، ص134.

[20] ينظر: نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، ص15.

[21] ينظر: أرسطو، فن الشعر، ص4.

[22] ينظر: فريديك أوين ، برتولت بريخت: حياته أعماله، عصره، تلر: إبراهيم العريس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011،ص166.

[23] ينظر: المرجع نفسه، ص167.

[24] ينظر: مقدمة المترجم علي الزبيدي برتولت بريخت، درامية التغيير، ترجمة علي الزبيدي، دار كنعان للدراسات والنشر، 2004، ص7/6.

[25] المرجع نفسه: ص7/6.

[26] ينظر: تقديم المترجم رونالد جراي، بريخت رجل المسرح، تر: نسيم مجلى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014، ص7.

[27] ينظر: المرجع نفسه، ص10.

[28] ينظر: المرجع نفسه: ص8.

[29] ينظر: المرجع نفسه، ص100.

[30] ينظر: المرجع نفسه، ص100.

[31] أرسطو: فن الشعر: ص4.

[32] ينظر: نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، ص17/16.

[33] ينظر: عبد الغفار مكاوي، المسرح الملحمي، ص5.

[34] ينظر: نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، ص17.

[35] محمد التهامي العماري: حقول سيميائية، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والأدب، مطبعة أنفو برانس، فاس، ط1، 2007، ص65.

[36] المرجع نفسه، ص 66/65.

[37] ينظر: رياض عصمت، بقعة ضوء، دراسات تطبيقية في المسرح، منشورات الهيئة العربية العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011، ص13.

[38] ينظر: عزيز الذهبي: ثنائية النص العرض في النقد المسرحي المغربي، مجلة طنجة الأدبية، طنجة، العدد35، ص26.

[39] ينظر: نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، ص11.

[40] ينظر: رياض عصمت، بقعة ضوء دراسات تطبيقية في المسرح العربي، ص13.

[41] توفيق الحكيم: أهل الكهف، دار مصر للطباعة والنشر، ، القاهرة، د/ت، ص14/13.

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: قائمة المراجع بالعربية:

1-رياض عصمت، بقعة ضوء-دراسات تطبيقية في المسرح العربي-منشورات الهيئة العربية العامة السورية للكتاب، دمشق/سوريا،2011م، ط01.

2 توفيق الحكيم: أهل الكهف، دار مصر للطباعة والنشر، ، القاهرة، د/ت

3-عبد الغفار مكاوي: المسرح الملحمي، دار المعارف، القاهرة، د/ت.

4- عبد الكريم برشيد، صورة المسرح العربي، مقال ضمن كتاب –ندوة واقع المسرح العربي، مكامن الإخفاق ومواقع التعثر-، نشر الهيئة العربية للمسرح، الشارقة/ الإمارات العربية، 2011م، ط01.

5- محمد أنقار ، بلاغة النص المسرحي،منشورات مطبعة الحداد يوسف إخوان، تطوان/المغرب، دت، ط1.
6- محمد التهامي العماري، حقول سيميائية، منشورات مجموعة الباحثين الشباب في اللغة والأدب مطبعة آنفو برانس، فاس/المغرب2007، ط01.
7- نجيب سرور، حوار في المسرح، مكتبة الأنجلو المصرية للطباعة والنشر، القاهرة/مصر، 1969م،ط1.
8- نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، نشر مكتبة الأسرة-مهرجان القراءة للجميع-، القاهرة/مصر، 1999م، ط01.

ثانيا: قائمة المراجع المترجمة:

1-أرسطو،فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة/مصر،دت،ط1.
2- برتولت بريخت، درامية التغيير، ترجمة علي الزبيدي، دار كنعان للدراسات والنشر، 2004
3-جوليان هلتون ، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، الجيزة/مصر، 2000م.
4- رونالد جراي، بريخت رجل المسرح، تر: نسيم مجلى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014.
5- فريديك أوين ، برتولت بريخت: حياته أعماله، عصره، تلر: إبراهيم العريس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2011.

ثانيا المجلات والجرائد:

1-عزيز الذهبي، ثنائية النص العرض في النقد المسرحي المغربي، مجلة طنجة الأدبية، طنجة/المغرب، العدد:35.
2-عبد الحميد منصور، قراءة لعرض مسرحية"إبليس عين في الجنة وعين في النار"، جريدة مسرحنا،21 سبتمبر 2009م، العدد:115.