ثنائية النص/ العرض في الخطاب المسرحي

Dual text / presentation in theatrical discourse

الأستاذ/الدكتور: إسماعيل بن صفية

جامعة عنابة

bensefia@live.com

الملخص

هل النص المسرحي خطاب أعد للقراءة والتحليل ، أم عرض فرجوي تمثيلي لايحوز صفة العمل الفني الدرامي إلا بعد تجسيده على خشبة المسرح ، ما سر نجاح بعض النصوص أدبيا وإخفاقها تمثيليا والعكس ، إذا كانت الثروة المسرحية تتشكل في معظمها من نصوص كتبت أصلا للقراءة والمطالعة ، ووصلتنا بواسطة المطبعة و الكتاب لا الخشبة والتمثيل ، فهل المسرحية الخالدة يجب أن تكون نصا أدبيا مقروءا قبل أن تكون عرضا تمثيليا ، ما سر شهرة العديد من المسرحيات العربية والعالمية مع أنها لم تعرف طريقها إلى الخشبة

هل هناك فروق جوهرية بين النص المسرحي الأدبي والعرض التمثيلي ؟ وما هي خصائص كل نوع

الكلمات المفتاحية: النص، العرض، المسرح، التمثيل، الخشبة، الكتاب، القراءة، المخرج، الكاتب

Résumé

Le texte dramaturge est-il un discours littéraire destiné à la lecture et l'analyse, ou bien est-il écrit dans le but d'être mis en scène un théâtre ? quel est le secret de la réussite littéraire de textes qui n'ont pu avoir lel même écho sur scène et vice versa ?

Si le théâtre est compose a l'échelle mondiale de textes écrits pour lalecture et non pour être mis en scène , est-ce que cela veut dire que la pièce théâtraleimmortelle doit être un texte destiné à la lecture avant la mise en scène ? Ce qui explique la renommée de plusieurs textes dramaturges, malgré qu'ils n'ontpas été mis en scène.

Est- ce qu'il y a beaucoup de divergences entre le texte théâtral littéraire e etsa représentation sur scène ?

Tel sont les différentes questions auxquelles nous allons essayer derépondre dans cet article.

Mots clés: texte, présentation, théâtre, jeu d'acteur, scène, livre, lecture, metteur en scène, écrivain

كان القرن الخامس قبل الميلاد إيذانا ببداية تشكل فن جديد لدى قدماء الإغريق ، عرف باسم المسرح ،ويبدو أن القدرة على الخلق والإبداع لم تقتصر في هذا البلد وتحديدا في مدينتي أثينا وطيبة على المسرح ، بل امتدت لتشمل علوما وفنونا أخرى ، فاليونانيون هم معلمو الشعوب في الفلسفة والمنطق وأساتذته في المسرح والملاحم وقدوته في الديمقراطية والحرية ، كانوا أول من عرف المسرح وعنهم أخذت البشرية قواعد هذا الفن وأصوله ، كما أخذت عنهم قواعد تلك العلوم، وأول من وضع نماذج لدور المسارح وقاعات العرض ، وأول من مارس التمثيل والإخراج المسرحي،وارتبط هذا الفن في نشأته بمعتقداتهم

ولم يكن العرض المسرحي كما هو عليه اليوم عملا مشتركا بين عدد من الأشخاص؛ من كتاب وممثلين ومخرجين وتقنيين ، بل يسند في التجربة اليونانية إلى المؤلف (الشاعر) الذي يبدع النص ويمثله ويساهم في إخراجه على نحو ما شاع لدى رواد المسرح الإغريقي الكبار أسخيلوس (525–456 ق.م) وصوفوكليس (497–405 ق.م)ويوريبدس (485 – 406 ق.م) وأرستوفان(448 – 385 ق.م)، الذين ساهموا في ترسيخ تقاليد هذا المسرح ووضع كل منهم لبنة في هذا البناء الشامخ ، الذي أبدعته العبقرية اليونانية

وعلى الرغم من التطور الذي شهادته المسرحية عبر مختلف عصورها (يوناني ، روماني، إيزابلثي..) ومذاهبها (كلاسيكية ، رومانسية ، واقعية ، رمزية ...) إلا أن تلك القواعد الأرسطية لم يمسها التغيير إلا مسا خفيفا ، ولم يثر النقاد والمسرحيون القضايا الأساسية المكونة للعرض المسرحي إلا مع نهاية القرن التاسع عشر ، حيث تبلورت فكرة الإخراج ، وبدأت ترتسم مع بداية القرن العشرين ملامح ثقافة مسرحية جديدة، كان من سماتها أن بدأ النقد ينصب على القالب الأرسطي من حيث لغة النص ومكانه والمتلقي والبنية العامة له ،وأصبح الجمهور والمخرج والممثل الإضاءة والديكور الموسيقى مفردات أساسية في العمل المسرحي وفي الثقافة المسرحية الجديدة.

وبما أن الإغريق أول من عرف هذا الفن وكتب له ومارس التمثيل والإخراج فإن الجذور الأولى لإشكالية النص/العرض في المسرح تعود إلى ذلك العصر ، حيث كان الشاعر الإغريقي يبدع النص ويمثله ويخرجه ، وتبعا لذلك كان التتويج والثناء من نصيبه ، وليس من نصيب الممثلين.

ومن اليونان انتقل هذا الفن – كما انتقلت الفلسفة والمنطق – إلى مختلف شعوب العالم، وعرفه العرب في منتصف القرن التاسع عشر من خلال تلك التجربة الرائدة التي أقدم عليها مارون النقاش (1817– 1855) في لبنان عام 1848 والتي نؤرخ من خلالها لبداية هذا الفن في الأدب العربي، ومما تقدمه تلك التجارب الأولى لكل من النقاش وأحمد أبو خليل القباني (1832 – 1902) أن هذا الفن دخيل على تراثنا الأدبي، نشأ تحت تأثير الثقافة الأجنبية، ومظهر من مظاهر الاحتكاك الثقافي بين الأدبين الغربي والعربي ، ومما ميز تلك النشأة أنها ربطت النص بالخشبة وبالتمثيل والاتصال المباشر بالجمهور (المتلقي) فقد أقبل على تجسيد بواكيره الأولى على خشبة المسرح [1]" قبل أن يقدمها في كتاب لقناعته أن المسرح فن تمثيلي قبل أن يكون نصا أدبيا مقروءا، وقبل العرض الأول له وللمسرح العربي ، قدم خطبة طويلة أتى فيها على تاريخ المسرح وأنواعه ورسالته وأسباب تأخره لدى العرب ، ودوافع تفضيله للملهاة على المأساة ، وقدم وجهة نظره في التمثيل والإخراج ... وهي مقدمة كشفت عن وعي مارون بقواعد هذا الفن وأصوله . ولا شك أن الحديث عن الإخراج والتمثيل والمكان والجمهور

دعائم أساسية لأي عرض مسرح ، وقرن نجاح أي نص مسرحي بتوافر ثلاثة عناصر أساسية حددها بقوله: (إن طلاوة الرواية (المسرحية) ورونقها وبديع جمالها يتعلق ثلثه بحسن التأليف وثلثه ببراعة المشخصين (الممثلين) والثلث الأخير بالمحل اللائق (مكان العرض) [2]

واعتبر الجمهور عاملا أساسيا في أي عرض مسرحي لأنه هو المتلقي بل هو المقياس الذي نحتكم إليه في نجاح النص أو إخفاقه ، فراعى تلك الطبيعة وسعى إلى استمالتها ، فآثر الملهاة على المأساة ، واعتمد الشعر وأدخل مواقف الرقص والغناء لأنها أقرب إلى طبيعة الجمهور العربي ،وحين عالج موضوع الزواج احترم التقاليد فجعل هندا أرملة مما يسهل الزواج بها ، وجعل اشتراك الأب والابن في حب فتاة واحدة أمرا غير مقبول، لأن طبيعة البيئة العربية تأبى ذلك

بعد وفاته أنشأ آل النقاش فرقة تولى سليم النقاش إدارتها ، وشرعت في مزاولة نشاطها المسرحي في بيروت ثم في القاهرة ، فأعادت عرض مسرحيات مارون وقدمت أخرى أعدها كل من أديب إسحاق مترجم الفرقة وسليم النقاش رئيسها ، وتبعا لذلك، ومن خلال تتبع إسهام أسرة آل النقاش في المسرح ، لوحظ أنها لم تحرص على طبع مسرحيات ابنها ، بل على تمثيلها[3]

ولم يهتم أحمد أبو خليل القباني بالنص المسرحي إلا من حيث دراميته وقابليته للعرض والتمثيل، ولا شيء غير ذلك ، وقد اضطلع في هذه التجربة الرائدة – باعتباره مؤسس المسرح السوري وباعث الحركة المسرحية في مصر– بدور المؤلف والممثل والمخرج. ويزداد التركيز على الجانب التمثيلي في النص مع بقية الفرق الفنية التي كانت تزاول نشاطها المسرحي في سورية ولبنان ومصر وكان من نتائج ذلك الاعتقاد الذي قصر المسرح على التمثيل أن افتقدت المكتبة العربية إلى معظم النصوص التي قدمتها تلك الفرق ، لأن أولئك الذين كانوا يعدون النصوص للفرق المسرحية لم يدفعوا بمؤلفاتهم وترجماتهم إلى المطبعة ، فضاع الكثير منها وما حفظته يد الزمان من الضياع بقي في أدراج بعض الفرق المسرحية في شكل مسودة أو مخطوط يصعب أحيانا أن تعرف طبيعة النص هل هو تأليف أم ترجمة ؟ من الذي أعده للفرقة ؟ وما هو الأصل الذي أخذ عنه؟مما يجعل التعرف على النص أو على معدّه أمرا في غاية الصعوبة ، فكان التمثيل لا القراءة ، محورا أساسيا في تلك التجارب الأولى التي قدمها نخبة من رواد المسرح العربي كالنقاش والقباني وصنوع ، ويوسف خياط ، وجورج أبيض وغيرهم

وبانتقال النص من الأدبية إلى الفنية (التمثيلية) يصبح العرض المسرحي عملا جماعيا يشترك فيه الجميع من مؤلف ومخرج وممثلين ومصمم أزياء وموسيقي..... ، يسهم كل واحد –حسب وظيفته– في نقل النص من حالة الجمود (الكتاب) إلى الحيوية والحركة (خشبة المسرح).

على الرغم من هذه الحقيقة التاريخية إلا أن عددا من نقاد المسرح وكتابه نظروا إلى هذا الفن الوافد على أدبنا وحضارتنا نظرة مغايرة فاعتبروه نصا أدبيا في المقام الأول وليس عرضا فنيا أو تمثيليا فرجويا فربطوه بالأدب وألحقوه بأجناسه ، وصنفوه في العديد من الجامعات والكليات ضمن بقية الفنون الأدبية ، فيدرس ويحلل كأي نص أدبي آخر يتجه فيه الكاتب إلى القارئ قبل المتفرج أداته فيه الكتاب لا الخشبة ، ولا يشكل العرض سوى عنصر مهمته ترجمة ما هو مكتوب وتحوير طبيعة

المتلقي من قارئ إلى مشاهد ، وتتدخل العين إلى جانب الأذن كعنصر مؤثر في تلقي العمل الأدبي والتأثر به، وتبعا لذلك لم تعد الخشبة وقاعات التمثيل الجسر الذي يعبر من خلاله النص إلى الجمهور، حيث انتقلت الأداة إلى المطبعة والكتاب

وفي تاريخ مسرحنا العربي الكثير من الشواهد التي تقوم دليلا على اعتبار المسرحية نصا دبيا سواء حول إلى فرجة مسرحية أو ظل محافظا على طبيعته الأدبية، كان توفيق الحكيم (1898-1988) مؤسس المسرحية النثرية في الأدب العربي ، وإمام المسرحيين العرب أبرز الأسماء التي حاولت – في مرحلة مبكرة – الفصل بين المسرح والتمثيل، ونظرت إلى المسرح على أنه نص أدبي أعد للقراءة والمطالعة ، قبل أن يكون عرضا تتمثيليا، على الرغم من أن علاقته بالأدب التمثيلي أسبق من علاقته بالأدب المسرحي وبالمطبعة والكتاب ، فقد مارس التأليف وإعداد النصوص للفرق المسرحية، وهو لا يزال طالبا في الجامعة، ولم تتوقف العلاقة عند حد التأليف بل كان يحضر العروض التجريبية ، ويبدي رأيه في التمثيل والإخراج وذلك بحكم العلاقة الوطيدة التي كانت تربطه ببعض الفرق التمثيلية ، لا سيما فرقة زكي عكاشة التي قدمت له سنة1924 مسرحية "الخطيب" ، وهي أول مسرحية لتوفيق الحكيم تعرض على الخشبة، ومثلت له هذه الفرقة مسرحيتين عام1926هما "علي بابا" و"المرأة الحديثة" [4]، وانغمس في الحياة المسرحية إلى درجة أخافت الوالد الذي كان ينظر – كغيره من المصريين – إلى المسرح والتمثيل نظرة سخرية وازدراء ، ولذا سعى إلى إبعاده عن هذا الجو الفاسد في نظره ، فأرسله إلى باريس لتكملة دراسته القانونية. وعن هذا السبق في حياته للفن التمثيلي وللخشبة والجمهور على الأدب والمطبعة ، يقول في مقدمة مسرحية "بيجماليون" التي نشرها عام 1942 وقدم فيها مفهومه للمسرح الذهني وخصائصه الفنية ، يقول : (منذ نحو عشرين عاما كنت أكتب للمسرح بالمعنى الحقيقي ، والمعنى الحقيقي للكتابة هو الجهل بوجود المطبعة)([5])

وإذا كان الحكيم حاول أن يعدل عن هذا الرأي عقب عودته من باريس ، ويقترب من الخشبة ويربط المسرحية بالتمثيل ، لا سيما بعد أن وقف على أصول هذا الفن هناك ، وشرب من منابعه ومدارسه ، إلا أن صدور مسرحياته الذهنية قد أكد مرة أخرى سيطرة فكرة أن المسرح أدب قبل أن يكون تمثيلا ، وأقر في مقدمة إحدى مسرحياته الأسطورية أن فكرة التمثيل لم تكن تشغله ، حيث شرع في تقديم تلك المسرحيات الذهنية : أهل الكهف 1933 وشهرزاد 1934 براكسا 1939 ، بيجماليون 1942 سليمان الحكيم 1943 ، الملك أوديب 1949 إزيس 1955 . ولم يجد أمامه غير المطبعة ، فهي الوسيلة التي تمكن من خلالها تقديم هذه الأعمال إلى الجمهور ، فقال : (اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح ، ولم أجد " قنطرة " تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة ، لقد تساءل البعض ألا يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقي . أما أنا فأعترف بأني لم أفكر في ذلك عند كتابات روايات (مسرحيات) مثل أهل الكهف وشهرزاد وبيجماليون ، ولقد نشرتها جميعا ولم أرض حتى أن أسميها مسرحيات ، حتى تظل بعيدا عن فكرة التمثيل) [6]

وازدادت الهوة بينه وبين الخشبة اتساعا بعد التجربة الفاشلة في إخراج أهل الكهف التي قدمت على خشبة المسرح ثلاث مرات ([7]) ، وفي كل مرة كان مصيرها الفشل ، وذكر أن هذا العمل لا يصلح للتمثيل ، أو على الأقل لا يصلح للتمثيل على الوجه الذي ألفه أغلب الناس، وازداد قناعة بصواب رأيه حين رأى انصراف الناس وإعراضهم عن متابعة ومشاهدة "أهل الكهف"

، ويذكر نماذج وعينات من تعليق هؤلاء المنصرفين ، مما حدا به إلى التدخل لدى القائمين على شؤون المسرح حتى يوقفوا عرض هذه المسرحية)[8]

وتداخل في هذه القطيعة مع الخشبة عوامل أخرى ، يقف في مقدمتها ازدراء المجتمع واستخفافه وسخريته من فن التمثيل وكل من يمتهنه . فولده إسماعيل رغم ثقافته، إلا أنه رأى في شغوف ابنه بالمسرح مظهرا من مظاهر الفساد والانحراف ، فلم يكن التمثيل فنا محترما أو مقبولا اجتماعيا . وقد اعترف بتأثير هذه النظرة الاجتماعية السلبية للمسرح وللتمثيل على حياته الإبداعية ، وأقر بذلك في إحدى رسائله إلى صديقه أندريه التي ضمنها كتابه " زهرة العمر " ، حيث قال:(إن كلمة التشخيص (التمثيل) التي عرضتني للإهانة في بداية حياتي الأدبية ما زالت ترن في أدبي ... إن هدفي اليوم أن أجعل للحوار قيمة أدبية بحتة ليقرأ على أنه أدب وفكر[9].)

واشتكى إليه استخفاف أهل الشرق بفن التمثيل وازدرائهم لمن يمتهنه . ومن ملامحه أن والده سيفجع حين يعلم أن ابنه لم يقلع عن حب المسرح ولم يغير ذلك الاتجاه ، الذي كان قد بدأه في مصر ولم يلتفت إلى القانون : (إن اسمي كما تعلم مقيد منذ زمن بجدول المحامين في بلادي ، إني في عرف القانون محامٍ ، ولكن أي محام ؟ لقد كانت فجيعة لأبي المسكين أيام أن يسمع ويرى أني أنسى صفتي كمحام وأنحشر في زمرة الممثلين ، أولئك الذين يسمونهم عندنا " المشخصاتية " ، الحق أنهم في مصر ليسوا بعد من الطوائف المحترمة . ولقد كان ملحن رواياتي " كامل الخلعي " [10] معي على قارعة الطريق يدندن ويلحن وهو عاري القدمين ، إلا من قبقاب خشبي ، تلك كانت بدايتي الفنية والأدبية) [11] ولما كان التمثيل فنا لا يحظى بالاحترام والقبول على المستوى الاجتماعي ومدعاة للتندر والسخرية، وفي سبيل تجنب سيرته ألسنة الناس ، وضمانا لأدبه المسرحي الإقبال، آثر توفيق المطبعة والكتاب على الخشبة والجمهور . وعلل هذا الإيثار بقوله:لأن الأدب في بلادنا أكثر استقرارا واستمرارا وارتفاعا، فدفعت بمسرحياتي إلى المطبعة متجاهلا المسرح الذي كان وقتئذ في حالة احتضار حقيقي)[12]

ويبدو أن نظرة الاستخفاف هذه لم تقتصر على التمثيل والمسرح ، بل امتدت لتشمل فن الرواية. فحين صدر كتاب "عن حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي (1858 - 1930) ذكر علي الراعي (1920 - 1999) أنه سمع من بعض المشفقين على سمعة آل المويلحي أنهم ذهبوا إلى والده واشتكوا إليه من أن ابنه يسير في طريقة لا يحمد مغبة السير فيه ، بإنشائه كتابا يجري فيه مجرى أدب العوام) .([13])

وللمازني (1886 -1958) قصة تؤكد هذه النظرة وتدعمها ، حيث ذكر أن أحد أصدقائه من الأدباء جاءه ناصحا حين علم أنه بصدد كتابة رواية ، فقال له: (إن الرواية فن لا يليق بك ولا يناسب مركزك الأدبي ، قال: فصدمني هذا الرأي ولكني كنت أعلم من صديقي الإخلاص وحسن السريرة ، وكان كلما لقيني وعرضت المناسبة يسألني أما زلت مصرا على كتابتها ، فأقول نعم ، فيهز رأسه آسفا ومشفقا عليّ)[14]

وبسبب هذه النظرة السلبية ، كان توفيق الحكيم لا يضع اسمه أو لقبه على عدد من النصوص التي قدمها لبعض الفرق المسرحية ، وإذا كانت " أهل الكهف " قد أخفقت على مستوى التمثيل ، إلا أنها حققت نجاحا كبيرا على مستوى القراءة ، فقد طبعت مرتين في عامها الأول، ونقلت إلى عدد من لغات العالم، فترجمت إلى الفرنسية عام 1940 ، والإنجليزية

والإيطالية عام 1945 ، ونشرت بالأسبانية عام 1946، وأعيدت ترجماتها بعد ذلك ، ودخلت المناهج الدراسية ، ولا شك في أن نجاحها على مستوى المطالعة وإخفاقها على الخشبة يؤكد حقيقة أن هناك العديد من النصوص المسرحية بحكم طبيعتها تصلح للقراءة أكثر مما تصلح للتمثيل. وإلى هذه الحقيقة نوعز إطلاق مصطلح "الأدب التمثيلي" ، و" الشعر التمثيلي " (المسرحي) على النصوص التي أعدت أصلا للتمثيل ، ومصطلح الأدب المسرحي على النص الذي تكون غايته الأولى القراءة والمطالعة ، سواء مثل أو بقي محافظا على صبغته الأدبية

ساهم توفيق الحكيم – بفضل مسرحياته الأسطورية – في إغناء مصادر الكتابة الإبداعية حين يمم وجهه نحو هذا المصدر الذي لم يكن المبدعون العرب يعرفون عنه شيئا عنه، إلا أنه في المقابل مثل مرحلة من تاريخ المسرح العربي تباعد فيها الأدب المسرحي عن التمثيل، وحدث القطيعة بين النص والخشبة، فلم يعد الاهتمام يرتكز على الجانب التمثيلي ، بل انصرف إلى الناحية الأدبية في النص ، وتلك نتيجة شبه حتمية لضعف فن التمثيل في الوطن العربي وجدته على المجتمع الذي أنكر على التمثيل أن يكون فنا ، وعلى الممثل أن يكون فنانا، ومن ملامح ذلك أن المرأة لم تحترف التمثيل في بعض الأقطار العربية إلا في السنوات الأخيرة ، وبسبب نظرة الاستخفاف والمهانة تجاه كل من يمتهن هذا الفن

وعلى النقيض من الحكيم ، فإن نعمان عاشور ظل –طوال مسيرته المسرحية– يعلي من شأن الجانب التمثيلي في المسرح ، يؤثره وينتصر له ، باعتباره المقوم الأساسي للدراما ، وهذا الإيثار يتجلى منذ المراحل الأولى للكتابة ، حيث يقول :(وهذه النصوص الأربعة التي قدمتها للمسرح ، لم تكن مطبوعة في كتاب ، وإنما منسوخة على الآلة الكاتبة ، ذلك أنها نصوص كتبت لكي تمثل ، لا لتطبع للقراء في كتاب) [15] وتجلى ذلك الانتصار في حرصه على حضور التدريبات والعروض الأولى لمسرحياته ، وسعيه لإخراج بعضها ، بغية الحفاظ على غاية النص ورسالته

نتيجة لقصور الثقافة المسرحية ، نظر إلى النص بمنظار واحد ، ووضع في خانة واحدة ، وأجبر على اختيار إحدى الخانتين إما القراءة والمطالعة ، وإما العرض والتمثيل ، وكأن الجمع بين الهدفين أو لنقل بين الحسنيين – في نظر هؤلاء – أمر غير مقبول ، مع أن النص الجيد في عرف النقاد والمخرجين هو الذي استطاع أن يجمع بين الغايتين؛ إقبال ورواج على مستوى القراءة والتمثيل معا . وإن كان هذا لا ينفي أن ثمة مسرحيات ضعيفة أدبيا ، قوية تمثيليا ، وحين نقلت إلى المسرح اعتبرت إحدى روائع هذا الفن وآياته . وبالمقابل ، هناك مسرحيات أخرى افتقرت إلى مقومات العرض افتقارا شديدا ، ولكنها من الناحية الأدبية ، وعلى مستوى القراءة لقيت رواجا كبيرا على نحو ما أشرنا إلى مسرحية " أهل الكهف " لتوفيق الحكيم

وبفعل شيوع الثقافة المسرحية بين الكتاب لا سيما فيما تعلق بالجوانب التقنية ، تهاوت فكرة أن النص إما أن يكون أدبيا أو تمثيليا ، إلا أن النجاح الذي عرفته العديد من النصوص التي قدمتها نخبة من كتاب المسرح في الوطن العربي ، أمثال نعمان عاشور (1924)، معين بسيسو (1924-1984) ، يوسف إدريس (1927-1991) ، ، وألفريد فرج (1929-)، وسعد الله ونوس (1941-2000) وعلي عقلة عرسان (1941-) وغيرهم . حيث أعيد طباعة بعضها لمرات عديدة ، ودخلت المناهج الدراسية في الكليات والمعاهد المتخصصة ، وقدمت على خشبة المسارح العربية . كل هذا يقف دليلا على سقوط ذلك الحاجز الوهمي الذي فصل بين المسرح والأدب المسرحي ، لفترة غير قصيرة . ولا شك في أن

جودة تلك النصوص أدبيا ودراميا ، كانت رخصتها للدخول إلى المقررات والمناهج الدراسية ، وجواز سفرها إلى الخشبة ومنصة العرض.

ولم يكن هذا التوجه لدى الحكيم في إيثاره الجوانب الأدبية في النص ، على حساب الناحية التمثيلية ظاهرة شاذة أو معزولة عن مسار المسرح العالمي، الذي يؤكد تاريخه أن معظم نفائس هذا المسرح ونصوصه الخالدة تشكلت – عبر الزمن – من مسرحيات قرئت قبل أن تمثل، وعرفت المطبعة والكتاب قبل أن تعرف الخشبة والإضاءة والموسيقى أعمال كان كفة الأدب (الصبغة الأدبية) فيها أعلى شأنا من كفة التمثيل ، (إن المسرحيات العظيمة في العصرين اليوناني والروماني، وفي عصر إيلزابيث ، وفي أمثال تلك العصور السحيقة المتناهية في القدم .. كان السبب في خلودها ووصولها إلى الجيل الحاضر نسختها المكتوبة التي يعاد إخراجها واستنساخها)[16]

ومما يقوي هذه الرؤية ويدعمها أن أرسطو شيخ النقاد نظر إلى التراجيديا من حيث كونها نصا أدبيا ، أعد للقراءة لا للعرض والتمثيل ، ففي معرض حديثه عن وظيفة المأساة ، لاحظ (إن التراجيديا قادرة على أن تصل إلى هدفها دون حاجة إلى التمثيل ، وتؤثر فينا عندما نقرأها)[17]

وعلى مستوى الكتابة الإبداعية ، كان المسرح في التجربة الإغريقية نصا أدبيا أيضا ، وليس عرضا تمثيليا ، فلم يكن التمثيل من أولويات المسرح ، حيث اعتبروا العرض أشبه ما يكون بالترجمة أو النقل للنص من حال إلى آخر ، فكبار مؤلفي المسرح اليوناني كانوا يقدمون نصوصهم مكتوبة إلى الممثلين الذين تسند إليهم أداء الأدوار بل كانوا يقدمونها إلى الجمهور أيضا ، وعليه فإن الكتاب وليس الخشبة كان الأداة التي خلدت تلك النفائس التي أبدعتها العقلية البشرية عبر العصور والأزمنة ، وحفظتها من الضياع والاندثار حتى وصلت إلى الأجيال المعاصرة ، التي اتخذتها أنموذجا للاحتذاء والمتابعة ، ولا يزال الكثير من الكتاب المبتدئين في الغرب ، يعكفون على دراسة تلك النماذج قبل الإبداع

وإذا كانت الثروة المسرحية العالمية تتشكل في معظمها من تلك النصوص التي وصلتنا بواسطة المطبعة وقرئت بوصفها أدبا، فهل المسرحية الخالدة يجب أن تكون نصا أدبيا قبل أن تكون عرضا تمثيليا ، نصا صالحا للقراءة قبل أن يكون صالحا للعرض ؟

الثابت في هذا أن النص الجيد يبقى كذلك سواء اطلع عليه بواسطة الخشبة أو الكتاب فاللذة أو المتعة ، التي نشعر بها حين نقرأ تلك النصوص لا نظن أنها تسقط، بل تبقى – وقد تزداد– حين ينقل النص إلى الخشبة بدخول العين كوسيلة إمتاع أخرى . يقول روجرم بيسفيلد (إن المكتبات – وبالأحرى دور الكتب – قد خلدت الأدب المسرحي التي أنتجته جميع العصور والتمثيليات التي غالبت الزمن حتى وصلت إلينا هي تمثيليات نعزها ونقدرها، بوصفها أدبا ومسرحا معا)[18]

فكان سعد الله ونوس أحد كتاب المسرح العربي المعاصر الذين شغلتهم ثنائية النص/العرض ، وشكلت إحدى هواجسه ، فعرض لها في كتاباته الإبداعية والنقدية ، على أساس أنها تشكل جزء لا يتجزأ من الإبداع المسرحي على نحو ما كشفت عنه بعض نصوصه، مثل : "سهرة مع أبي خليل القباني" و "حفلة سمر من أجل خمسة حزيران" ، هذه الأخيرة التي ارتكز فيها على نزاع فني بين الكاتب الشاعر عبد الغني وبين المخرج الذي تصدى لعرض هذا النص أو تحويله لعرض فني ، فأكثر ما يؤرق

الكاتب من المسرح هو النص ، ومضمونه الفكري ، ولا يرى في العرض إلا ترجمة له [19] .وساهمت الكتابات النقدية بحكم طبيعتها في ازدياد الهوة بين النص والخشبة، فأفاضت في دراسة العناصر الأدبية للنص المسرحي من حوار وشخصيات وصراع وبيئة زمانية ومكانية ، وربطت بين هذه العناصر الفنية والرسالة الاجتماعية للمسرح، وأسقطت الجوانب الأخرى للنص من ممثلين وجمهور وملابس وإضاءة وموسيقى ، وتم الربط بين القيمتين الجمالية والنفعية (الرسالة) للنص ، وأهملت قيمته التمثيلية ، ولذلك عدت مثل هذه الدراسات – في نظر بعض المختصين ، من نقاد ومخرجين – قاصرة وغير مكتملة لأنها تجاهلت طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية أيضا، ورسخت في ثقافتنا أن المسرح نص أدبي أعدّ للقراءة والتحليل، وليس للعرض والتمثيل وبالتالي أبعد المسرح عن صفة التمثيل الذي لازمته منذ المراحل الأولى من نشأته

ولاشك في أن العودة إلى بعض كتابات أعلام النقد المسرحي في الوطن العربي ، أمثال محمد مندور وعلي الراعي وزكي العشماوي ، وإبراهيم حمادة وعلي اسماعيل في مصر، وعدنان بن ذريل وعلي عقلة عرسان وزياد محبك وعبد الله أبو هيف في سورية ... وغيرهم من النقاد الذين عرضوا إلى الظاهرة المسرحية تؤكد هذه الحقيقة ، فلا أثر في هذه الدراسات لإشكالية العرض والتمثيل ومكونات الظاهرة المسرحية من جمهور وممثلين وإخراج وموسيقى وديكور وإضاءة، وماهي مقومات النص التمثيلي،وهل المسرح نص أدبي أم عرض تمثيلي ؟ هل يتوجه الكاتب المسرحي إلى قارئ أم إلى متفرج ؟ هل النصوص المسرحية قادرة على خلق مسرح ؟ وغيرها من الأسئلة التي يمكن طرحها.

ومما زاد في اتساع الهوة بين الأدب المسرحي والمسرح (المكان)، إعلاء نخبة من كتاب المسرح ونقاده للجوانب الأدبية في النص على حساب النواحي التمثيلية ، حيث افتقرت الكثير من النصوص المقدمة إلى مقومات العرض المسرحي(إن عدد الكتاب المسرحيين الذين يكتبون تمثيليات لها قيمتها كأدب مسرحي يفوق بكثير عدد الأدباء الذين يكتبون تمثيليات صالحة للمسرح)[20]

كل هذا وغيره جعل الكتاب والمطبعة يتحولان إلى أداة أساسية لنشر النص وإذاعته بين المثقفين ، فرجحت كفة القراءة على حساب التمثيل.

أما الشق الثاني من ثنائية القراءة/التمثيل أو النص/العرض في المسرح ، فيتمثل في اعتبار المسرحية نصا تمثيليا ، وهي رؤية يتبناها عدد من الكتاب والمخرجين والمثقفين الذين يرون أن العرض هو الركيزة الأساسية لأي نشاط مسرحي ، ولا يأخذ النص صفة المسرحية إلا عندما تتوافر فيه شروط الحضور المسرحي ، ويحقق فعل الفرجة ، فربطوا النص بالخشبة والتمثيل منطلقاتهم في ذلك أن المسرحية عمل قصد به التمثيل لا القراءة ، وتبعا لذلك أطلقوا عليه الأدب التمثيلي ، وفي تاريخ المسرح العالمي الكثير من الأدلة على أسبقية التمثيل وأولوية العرض في النص المسرحي ،فالمسرحيات الأولى التي قدمها رواد المسرح الإغريقي ثم الروماني، لم تكتسب صفة المسرحيات ،وتحوز تأشيرة السفر إلا عندما قدمت على خشبة المسرح (كانت النصوص الأولى في روما ، تكتب من أجل أن تقدم على خشبة المسرح ، وفي الأغلب الأعم مرة واحدة ، فالهدف الأسمى الذي كان يبغيه صاحب العرض هو تسجيل الحدث في ذاكرة الجماهير)[21]

والكثير من مشاهير كتاب المسرح العالمي الحديث آثروا التمثيل أيضا ، بل إن بعضهم أسقط صفة مسرحية على كل نص لم يعد أساسا للعرض ، ويرى أنها غير جديرة بأن نطلق عليها صفة مسرحية ، فقد ذهب بريخت (1889-1956) ، إلى أن(المسرحية غير جديرة بهذا الاسم وغير قابلة للفهم إلا عندما تقدم على الخشبة)[22]

وقبله كان موليير (1622-1673) الكاتب الفرنسي الشهير بملاهيه ، وأحد شهداء المسرح العالمي (حيث مات وهو يقدم أحد العروض) يقول : (إن الكوميديا لم تكن تبدع إلا من أجل التمثيل ، ولا أنصح بقراءة مسرحياتي إلا إلى الأشخاص الذين يمتلكون عيونا قادرة على كشف اللعبة المسرحية أثناء القراءة)[23]

وهكذا أدت غزارة الإنتاج إلى تضاؤل الجانب التمثيلي للمسرح ، وفسحت المجال واسعا للقراءة والمطالعة ، فلو فرضنا أن جميع ما كتب خلال سنة واحدة صالح للعرض ، فمن أين لنا بالإمكانات المادية والبشرية التي تحول هذه النصوص أو معظمها إلى الخشبة، في ظل وجود بعض العروض المسرحية التي يستمر عرضها لشهور ، بل لسنوات متتالية

كل هذا وغيره جعل الكتاب والمطبعة يتحول إلى أداة أساسية لنشر النص وإذاعته بين الناس ، فرجحت كفة القراءة على حساب التمثيل.

وإذا كان الكثير من النصوص المسرحية في الأدبين الغربي والعربي قد دخلت مناهج الدراسة وقرئت بوصفها أدبا جيدا، وطبعت في كتب وأعيد نشرها مرات عديدة ،كما هو الحال في مسرحنا العربي مع مسرحيات شوقي ، وتوفيق الحكيم، ونعمان عاشور ، وألفرد فرج ، وسعد الله ونوس ، ويوسف إدريس ، وعلي عقلة عرسان، وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور، ويوسف العاني، ووليد إخلاصي، ومحمد الماغوط...الخ. إلا أن الأصل في المسرح يظل ثابتا، وهو أنه أدب تمثيلي ألف لا ليحتفظ به بين دفتي كتاب ، وفي رفوف المكتبات ، بل ليمثل في المسارح ودور العرض أمام جمهور من الناس ، إنه نوع من الكتابة المسرحية ، لا يتوجه فيه المؤلف إلى القارئ دائما ، بل إلى المتفرج عن طريق المخرج ، يرتكز على فضاءين للكتابة أحدهما فضاء النص وثانيهما فضاء العرض ، وعلى الرغم من أن الأول يشكل القاعدة والأساس للثاني إلا أنه يختلف عنه ، وتلك إحدى سمات التمايز والاختلاف بين ماهو نصي وبين ماهو تمثيلي . وفي سبيل تجسديه على الخشبة لا بد من توافر عناصر أساسية أهمها : مخرج يمتلك رؤية درامية ويتحكم في عدد من التقنيات ، من إضاءة ، وملابس ، وموسيقى ، وديكور .. وجمهور يقدم له هذا العرض ، لأننا لا نتصور عرضا مسرحيا دون جمهور. فقد نتخلى عن بعض التقنيات كالديكور أو الموسيقى مثلا ولكن من الصعب أن نتخلى عن الجمهور فهو عنصر أساسي في العرض المسرحي ، لأن إقباله على هذا الفن يساعده على ازدهارها، والانصراف عنه يكون سببا في بواره وكساده . إنه بمثابة الناقد الكبير الذي يحكم على النصوص بالإخفاق أو النجاح.

وما دام النص بين دفتي كتاب ، فسيظل – في نظرهم – ميتا أو أشبه بالميت ، ولا تدب فيه الحياة ولا يعود إلى فطرته إلا عندما يتحول إلى المسرح ، ويتولى أمره مخرج يشرف على بث روح الحياة فيه ، مستغلا في ذلك عددا من الإمكانات الفنية والتقنية. وحين يتوافر مثل هذه الإمكانات التي تقدمها الخشبة ويستغلها المخرج، ينتقل النص من حالة إلى أخرى : (من الحياة المثالية للكتاب إلى حياة مادية على خشبة المسرح)[24]

وإذا كانت حجة المدافعين عن أدبية النص المسرحي ، ترى أن العديد من المسرحيات جيدة ومشهورة مع أنها لم تعرف طريقها إلى المسرح، ولكن انتقالها من مستوى القراءة إلى مستوى التمثيل، ومن الكتاب إلى الخشبة سيسهم في تألقها وتوهجها بفضل تلك التقنيات التي يستخدمها المخرج ، وبفعل التحول الذي يصيب بعض عناصرها الفنية ، فاللغة التي كانت جامدة صامتة مكتوبة تتحول إلى (لغة مرئية منطوقة ومؤداة، بحيث يعطيها معناها الصحيح في الزمان والمكان ، اللذين يصبح الممثل والمشاهد شركة فيها) [25]

وتتحول الشخصيات- هي الأخرى- بفعل هذا الانتقال من حالة الجمود إلى الحركة والانفعال ، من شخصيات ورقية إلى أخرى ترى رأي العين ، وهي تحاور وتصارع ، تحب وتكره، جادة في هذا الموقف، وهازلة في الآخر ، وتتحول تلك الملامح الفزيولوجية (الجسدية) إلى لغة غير منطوقة ، ودون إجهاد ، نفهم من خلال تلك التعبيرات الجسدية امتعاضها من هذه الشخصية ، ومن حديثها وسلوكها ، واستحسانها للأخرى.

فالخشبة تمنح الشخصية في أن تعبر (بالوجه والعينين ، وبالذراعين وبالكفين ، وبالوقفة وبالجلسة ، وبالسكتة وبالكلام ، وبالصمت ... أن الممثل جهاز كامل للتعبير وللتصوير)[26]

وهكذا تتظافر هذه الأدوات الفنية من إضاءة وموسيقى وديكور في توهج النص وإضاءة الجوانب المظلمة فيه ، وهو ما لا يتحقق له إن هو ظل محافظا على أديبته وقابعا بين دفتي كتاب ، وبانتقاله من الكتاب إلى الخشبة تتعدد قراءاته وتتنوع ، قراءة المخرج وقراءة الممثل ، ثم قراءة الجمهور باعتباره المتلقي الأخير وصاحب سلطة على النص الذي لم يعد في المفهوم البارتي تعبيرا عما يجري في ذهن الكاتب ، بل أصبح النص قابلا لتأويلات القارئ وتفسيراته

وتتجسد ملامح ثراء النص وتوهجه في ظواهر أخرى ، أبرزها أن الإخراج يسهم في إبراز الرؤية الفكرية للنص وترسيخها، وربما قدم المخرج رؤية مغايرة كأن يحول النص من السلبية والانهزامية إلى الإيجابية، لأن التجارب المسرحية الحديثة في الإخراج لم تعد تقصر وظيفة المخرج على نقل كلمات النص وشخوصه من حالتها المثالية على الورق إلى أخرى مادية وإنما (تجاوزت ذلك إلى تفسير النص تفسيرا يقوم على رفض الجوانب السلبية في الواقع الاجتماعي، والدعوة إلى مؤازرة المجتمع بكل مؤسساته) [27] .

لأن اختلاف الرؤية بين المخرجين ،وتباين سبل تناول المسرحية ، وتعدد الثقافات عوامل أساسية تقف وراء الإخراج المتعدد للنص الواحد.

وانطلاقا من هذا المنظور تبدو الدراسة الأدبية للنص المسرحي قاصرة وتبدو القراءة أكثر قصورا ، لأنها لا تستطيع إثراءه بالشكل الذي يتاح له حين ينقل إلى الخشبة ، ولا تملك من الإمكانات ما يجعلها تحقق ذلك . ولأنها من جانب آخر تتجاهل طبيعته كظاهرة اجتماعية أيضا، تلك الطبيعة التي جعلت منه أدبا تمثيليا في المقام الأول، وإن حالت الظروف دون تمثيله، فالنص لا تتجلى(أهميته الفنية والأدبية والوظيفية إلا بتجسيده فعلا مرئيا ومحسوسا أن يصل إلى الآخرين عبر العين والأذن والإحساس العام الذي يرتبط بالحياة السائدة ، وبالذاكرة الثقافية والاجتماعية الشاملة)[28]

ولما كان الجمهور في المسرح التمثيلي يمثل الضلع الثالث بعد المؤلف والمخرج ، فإن أصحاب هذه الفرق منحوه عناية خاصة لأن العرض يقدم إليه وهو الحكم ولذا أوجب إمتاعه بغية نيل رضاه . وفي سبيل تحقيق ذلك ، فإن معدّ النص أو المخرج في

التجارب الأولى كان لا يتوانى في التصرف فيه، فيضيف أحداثا إلى النص الأصلي أو يحذف أخرى ، يغير نهاية المسرحية أو يدخل عليها مواقف الغناء والإنشاد انطلاقا من أن العلاقة بين المخرج والمؤلف علاقة ائتلاف وتكامل وليس تضاد أو تصادم .

وتلك بعض مواصفات العديد من النصوص التي كان يقدمها أديب إسحاق وطانيوس عبده ونجيب الحداد وعثمان جلال فقد عزّ على نجيب الحداد أن تكون نهاية حمدان بطل مسرحية هرناني الموت والانتحار بالسم ، بعد أن قاوم الملك وتنكر للتقاليد في سبيل الاحتفاظ بحبيبته ، واستجابة لرغبة الجمهور وسعيا إلى رضاه، خالف طانيوس عبده في ترجمته لمسرحية "هملت" النص الأصلي، فلم يجعل البطل يموت مسموما، وهو الذي دافع عن الشرف وانتقم لأبيه

وكان موليير من أبرز مسرحيي عصر النهضة دفاعا عن الجانب التمثيلي في النص المسرحي ، وكان يرى أنه من الصعب تقويم النص قبل مشاهدته على خشبة المسرح، ولخص هذا الموقف في كلمة مأثورة :(لا يمكن أن نحكم على المسرحية قبل تمثيلها) وهي فكرة نجد صداها يتردد لدى عدد من نقاد المسرح وكتابه ، حيث ذهب توماس ستيرنإليوت (1898 – 1956) إلى أن تحديد الوضع الفني الحقيقي للمسرحية قبل عرضها يظل غير مكتمل إلا حين تجسد على الخشبة :(إن المسرحية لا يصح بحال من الأحوال أن يكون لها كيانها كمجرد عمل من الأعمال الأدبية أو المطبوعة، وإذا كان لنا أن نقدرها كعمل درامي ، وبالأحرى بوصفها مسرحية فيجب أولا أن يفترض أن المؤلف كان يضع نصب عينه كلا من الممثلين والجمهور حين كان يكتب سطوره) ويجعل الأردس نيكول – الناقد المسرحي الكبير ، وصاحب المصنفات الكثيرة حول المسرح [29] من التمثيل مقياسا أساسا للنجاح (تمثيل أي رواية على خشبة المسرح هو الوسيلة الوحيدة لبلوغ بها إلى ذروتها) [30]

وعلى الرغم من أن تناول يوسف نجم للمسرحية في الأدب العربي لم يخرج عن نطاق التأريخ لهذا الفن وتتبع مسارات التأليف فيه إلا أن أهم ما ميز ذلك التقويم أنه لم يغفل الجانب التمثيلي ، حيث اهتم بظاهرة العرض من خلال تركيزه على الجمهور والممثل والمسرح (المكان) كإحدى المكونات الأساسية لأي عرض مسرحي فكان من أسبق نقاد المسرح اهتماما بالجمهور الذي يعد الضلع الثالث في المسرح التمثيلي ؛ فهو المتلقي والمقياس الذي نحتكم إليه في نجاح النص أو إخفاقه ، وأقرّ بأن دراسة المسرح تفترض أن تربط بينه وبين (بيئته الطبيعية وهي المسرح ، فالمسرحية تتميز عن سائر فنون الأدب الأخرى بأنها تكتب لتمثّل على المسرح وللمسرح وممثليه وجمهوره أثر في توجيه الكتاب الذين يسهمون في الحركة المسرحية ، مؤلفين ومترجمين أو معربين) ([31]) ، وشكلت هذه الالتفاتة إلى بعض المقومات الأساسية للعرض المسرحي (المؤلف ، الجمهور، المكان ، الممثل) إحدى الومضات المشرقة في الكتاب ، سعى من خلالها إلى إخراج النص من تلك النظرة الأحادية التي ظلت ترى أنه خطابا أدبيا وليؤكد للمثقف العربي سواء أكان مبدعا أم متلقيا أن النص لم يؤكد حضوره ، ويساهم في نجاعته إذا ظل بعيدا عن الخشبة (المنصة) ، ذلك أن بقاءه بين دفتي كتاب في الدرج أو على الرف قد يكون سببا في طمسه ونسيانه ، لأن المسرحية في منظور البعض (ليست قطعة من الأدب للقراءة وإنما المسرحية الحقيقية ذات خصائص ثلاث ، فهي أدب يمشي ويتكلم أمام أبصارنا)[32]

وللدلالة على الأهمية التي يقدمها العرض للنص المسرحي ، نشير إلى ضعف بعض المسرحيات من الناحية الأدبية أو الدرامية ، وربما افتقد بعضها إلى ما لا بد منه في المسرح ، إلا أنها تتحول بفعل الإخراج الجيد إلى إحدى روائع المسرح ودرره، وقد يكون النص جيدا أدبيا وتمثيليا ، إلا أن سوء إخراجه يؤدي به إلى السقوط . من ذلك مثلا أن مسرحية "ترويض النمرة" لشكسبير (1564 - 1616) على الرغم من قوتها الدرامية ، فإن إخراجها على يد فرقة عادية جعل منها (عملا كئيبا لا روح فيه ولا إلهام) ([33]) وحين أعيد إخراجها على يد مخرج آخر لقيت رواجا كبيرا ([34]) فأين الحقيقة هل نصف المسرحية بالكآبة كما في التجربة الأولى ؟ أم بالحيوية والحياة كما في التجربة الثانية ؟ وفي هذا دليل على أن اعتبار تمثيل النص مقياسا للجودة حكم ليس من السهولة التسليم به.

كان من نتائج التطور الذي شهده المسرح أن أعيد التفكير في بعض ما كان يعتبر مسلمات وأولها اعتبار التمثيل المعيار الأساسي الذي نحتكم إليه في تقويم النصوص، بحيث استقل العمل الدرامي عن الإخراج والتمثيل دون أن يفقد جوهره الدرامي، وأدرك الجمهور أن المسرحيات التي ظلت تمثل يمكن (أن تقرأ ، كما أدرك مديرو المسارح بعد وقت طويل أن المسرحيات التي نظروا إليها على أنها مسرحيات أدبية من الممكن تقديمها على المسرح)[35]

وبدأت العلاقة بين المسرح والأدب المسرحي تطرح إشكالات أخرى فرضها التطور الذي شمل النص والإخراج ، منها علاقة المخرج بالمؤلف ، وطبيعة تلك العلاقة ونوعها ، فكلما اتسمت بالتعاون ساهمت في نجاح النص ، فليس كل ما يقدمه الكاتب صحيحا ، كما أن رؤية المخرج ليست بالضرورة صائبة . ومن هذه الإشكالات حرية تصرف في النص وحدود تلك الحرية ، وعلاقة المؤلف والمخرج بالتمثيل باعتبار أحد الأطراف لنجاح أي عرض مسرحي ، إلى جانب دور العرض، ودورها في تطور فن المسرح ، وضرورة توفير الجوانب المادية التي تسهم في نجاح إخراج النصوص ، تلك بعض إشكالات المسرح المعاصر.

الهوامش والإحالات

(1) لم تكن في بيروت قاعة للتمثيل، فهيأ إحدى غرف البيت الذي كانت الأسرة تسكنه واتخذه قاعة للعرض ، وذكر الرحالة الإنجليزي دافيد أركيو هارت الذي كان أحد ضيوف هذا العرض أن مارون استطاع أن يجعله قريبا جدا من قاعات التمثيل الأوروبية

انظر محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي ، ص 36

(2) حورية محمد حمو ، تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق اتحاد الكتاب العرب دمشق ، ص 89.

(3) –جمعت أعماله ونشرت في كتاب بعنوان أرزة لبنان ، طبع عام 1869

(4) توفيق الحكيم ، السلطان الحائر ، مكتبة الآداب القاهرة ، ص 234. .

) توفيق الحكيم ، بيجماليون مكتبة الآداب القاهرة ،المقدمة 5 (

(6) محمد مندور ، مسرح توفيق الحكيم ، دار النهضة العربية القاهرة ص 36.

(7) أول إخراج لها كان سنة 1935 على يد زكي طليمات سنة 1935 ، وأعاد نبيل الألفي إخراجها سنة 1960.

) محمد مندور ، مسرح توفيق الحكيم ، ص9 8(

(9) توفيق الحكيم ، زهرة العمر ، مكتبة الآداب القاهرة ، ص 174

(10) كامل الخلعي ، من تلاميذة أبي خليل القباني ، وأحسن من مثل المسرح بعده

11) توفيق الحكيم ، زهرة العمر ص 14

(12) حورية حمو ، تأصيل المسرح العربي ، ص 275

(13) علي الراعي ، دراسات في الرواية المصرية ، دار المعارف القاهرة ص 10

(14)أحمد إبراهيم الهوا ري ، مصادر نقد الرواية ، مكتبة الأنجلو مصرية ص 93.

) توفيق الحكيم ، السلطان الحائر ص 242 15(

(16) روجرم بسفيلد ، فن الكاتب المسرحي ، ترجمة دريني خشبة ، الآداب القاهرة ص 67.

(17) المرجع نفسه ،ص68

(18) روجرم بسفيلد ، فن الكاتب المسرحي ، ص68

(19)محمد أسماعيل، الحياة المسرحية ، العدد 43 ، السنة 1996 ، ص 21

(20) المرجع السابق ص 21

) المرجع نفسه ، ص 19 2(1

) المرجع نفسه ، ص 2220(

) نفسه المرجع 23(

(24) عثمان عبد المعطي ، عناصر الرؤيا عند المخرج المسرحي ، الهيئة المصرية العامة ، ص 25.

(25) وليد منير ، جدلية اللغة والحدث في الدراما ،، الهيئة المصرية العامة ، ص 16 .

(26) عناصر الرؤيا عند المخرج المسرحي

(27) حورية حمو ، تأصيل المسرح العربي ، ص 169

28) الارايس نيكول علم المسرحية ، ص27

(29) نقل دريني خشبة معظم هذه المصنفات إلى العربية بتكليف من وزارة الثقافة المصرية

(30) علم المسرحية ، ص 90

(31) محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي ، ص 6.

(32) وليد منير جددلية اللغة والحدث في الدراما ، ص 15.

(33) الارايس نيكول علم المسرحية ، ص 91.

(34) المرجع نفسه ، ص 91

(35)–عز الدين إسماعيل ، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي : دار الفكر العربي القاهرة ، ص35