Virtual Biography Theater: Techniques and intellectual references

Assistant Professor Dr. Abdul Sattar Abdul Thabet Albaidani
Assistant Lecturer. Haytham Hamza Salman Al – Hamdani
College of Fine Arts
The University of Basrah

Abstract:

The texts of the dramatic biography were based on the hint and the reference in some cases, and the projection of the current reality on the literary output, which makes it different from the historical text of the biography, and theatrical text is a fictional experience, the texts biography of facts, and memoirs of a personal period of time as the process of pairing them through Different approaches to help the recipient to recognize the aliases, and to allow the reflection and imagination of many possible interpretations. Using several techniques including citation, embedding and analogy as well as fiction. Virtual biography is not a drama restricted to history; it is a drama that finds in history a presumption that can be dramatized to create a creative, creative, creative product that imagines in its composition without being bound by history.

مسرح السيرة الافتراضية
التقنيات والمرجعيات الفكرية

أ.م.د.عبدالستار عبدثابت البيضاني(*) م.م.هيثم حمزة سلمان الحمداني(**)
كلية الفنون الجميلة/جامعة البصرة

المستخلص:

اعتمدت نصوص السيرة الدرامية على التلميح والإشارة في بعض الأحيان، وإسقاط الواقع الراهن على النتاج الادبي مما يجعله يختلف عن النص التاريخي للسيرة، والنص المسرحي هو تجربة تخيلية ، فإن نصوص السيرة تدوين لحقائق، ومذكرات شخصية تعبر عن حقبة زمنية اذ تعد عملية المزاوجة بينهما من خلال المقاربات المختلفة لكي تساعد المتلقي على التعرف على الرموز المستعارة ،وفسح المجال للتأمل والتخيل لما يحتمل كثير اً من التأويل. باستخدام تقنيات عدة منها الاقتباس والتضمين والتناص فضلاً عن الخيال . والسيرة الافتراضية ليست هي مسرحاً دراميـاً مقيداً بالتاريخ ، بل هي دراما تجد التاريخ افتراضاً قابلاً للتشكيل دراماً لخلق نتاج ابداعي درامي خالص يعتمد الخيال في تشكيله دون التقيد بالتاريخ.

* Email:- dr.abdulsattarthabet@gmail.com

** Email:- haithim76@basrahee.iq

يعد مسرح السيرة الافتراضية من التجارب المسرحية الجديدة التي عرفها المسرح العراقي المعاصر وقد تأثرت بالتيارات الحديثة والمعاصرة التي حاولت وجود طرائق طرح جديدة كانت بصورة إنزياحات تعبر عن فهم جديد للواقع، وهو ما قام به عقيل مهدي يوسف أثناء طروحاته في مسرح السيرة الدرامية بعد أن وجد أن الحياة نفسها تضخ يومياً مئات الصور والمواضيع وإن ليس بمقدور النصوص القديمة أن تستوعب هذا المد التجريبي الحديث. إذ يقول عقيل مهدي (لقد استفدت من البناء التعبيري ولا أقول الملحمي في الكتابة هو الأسلوب الذي استوعب كل الممكنات والمحتملات)[١] يبدو واضحاً للجميع إن المسرح مفهوم إنساني يرتبط ارتباطاً بمعاصرته للمجتمعات في جانبيه النخبوي والجماهيري ،وهو يتطور وينمو في أي مناخ سواء أكان هذا المناخ متوتراً بفعل السياسات أم الوضع الاقتصادي والاجتماعي أم في الرخاء حتى ، فهو يسير في أفق متطور على الدوام وهذا ما جعله أو جعل طروحات رجالاته في أحيان كثيرة تتباعد فكرياً وفي أحيان أخرى تقترب ويذوب بعضها في بعض .

أما مسرح السيرة فأنه يؤمن بـ(الفضاء الحر للتجربة) وهو أمر ينم عن أن معظم العاملين في الحقل المسرحي التجريبي شككوا بقدرة النص، مما دفع بهم الى اللجوء الى ((قراءة خاصة عبر انزياح المعنى والدلالة من جهة الى جهة. فما بعد النص نص آخر. وكل نص له ما بعده))[٢].

كما إننا نلاحظ الحضور البرشتي في مسرح السيرة الافتراضية أثناء التعامل مع الجمهور ومحاولة كسر الجدار الرابع لفسح المجال أمام الممثل والمتلقي على حد سواء في إقامة علاقة فاعلة بينهما ، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل تعداه في فلسفة التغيير التي تبناها برشت نفسه وهو يتجه بذات الاتجاه الذي يبتغيه (بريخت) ، وقد يكون الوضع السياسي والاجتماعي للاثنين هو الذي حدد آفاق اتجاهاتهما إلا أن عملية التغيير والتعامل مع الجمهور ارسى دعائمها برشت وعمل على إقامة تلك العلاقة أغلب المخرجين مع اختلاف أساليب الطرح وشكل العرض وهو أمرٌ الذي دعاهم الى البحث عن أماكن بكر تخدم هذه العلاقة التي يجب أن تراعى بين الممثل والمخرج . ولكن هذا لا يدعو الى نكران الأهمية التي يحظى بها مسرح

السيرة الافتراضية فقد حاول من خلال طروحاته أن يكون عالمياً لأنه نظر الى أهداف المسرح على أساس عالميتها بوصفها رسالةً إنسانيةً لا تتوقف عند بلد معين أو مكان معين. إن من أهم الوسائل والتقنيات والأساليب الفنية التي استخدمها كُتّاب الدراما في توظيف أعمالهم الفنية في مسرح السيرة الدرامية الافتراضية هي التناص والدراماتوجية والاقتباس والتضمين فضلاً عن الخيال. وهذا ماأكده الشاعر بودلير بقوله : (إن الصفة الأساسية التي يتصف بها الفنان هي الخيال. فالخيال في الفنون الجميلة هو سيد الملكات)[٣].

والخيال مفهوم متغير حسب الزمن، يختلف في كل عصر انطلاقاً من البنية المعرفيّة التي تتحكم في آليات بنائه استناداً إلى مرتكزات عدة، منها الفلسفية والدينية والعلمية. من هذا المنطلق يوضح شاكر عبد الحميد في كتابه (الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي) ذلك التسلسل في قراءة الخيال ابتداءً من الرسومات البدائية في حياة الكهف منذ الأسطورة التي اشتغل عليها الفكر البدائي في تفسير الظواهر،وصولاً إلى الفكر الفلسفي لدى كل من أوغسطين وأفلاطون وأرسطو، ومن ثم ابن سينا والفارابي وابن رشد وغيرهم من الفلاسفة[٤]. وتشير نبيلة إبراهيم في كتابها (أشكال التعبير في الأدب الشعبي) إلى إن السارد يجد نفسه مضطراً لاستعمال وسائل التغريب وطرائق التحريف وهذا الاستحواذ على خيال لأن ((الرجل الموهوب في الخيال القصصي إذا ما جلس يروي للناس حكاية في الأزمان الغابرة توهم أنه لو ساق في حكايته الحوادث العادية المألوفة لم يستوقف أسماع المنصتين ،ولم يستثر إعجابهم ،كما لو ساق في حكايته الحوادث الشاذة العجيبة الشاطحة في خيالها؛ فلا بد إذن لكي يظفر الحكاؤون بالتقدير أن يرووا المدهشات التي تثير السامعين بغرابتها، لهذا جاءت حكايات العصر القديم والعصر الوسيط حول الأرباب وأبطال الأساطير، فتروى الأعاجيب عن (...) ملوك الجن والشياطين وما إلى ذلك)) [٥]. يضع الدكتور شاكر عبد الحميد حداً للغريب بقوله: ((الغريب ضد الألفة)) [٦]، ويستمر في توضيح هذا الحد من خلال قراءته لتعريفات فرويد للغرابة، بقوله ((ومن معاني الغريب لدى فرويد أيضاً: ظهور غير المألوف في سياق المألوف))[٧]. إلا أن عبد الحميد؛ على الرغم من الجهد الكبير الذي قدَّمه في كتابه، لم يعرِّف

الخيال ولم يعطه حدوداً واضحة يمكن من خلالها دراسته ومعرفة آليات اشتغاله. يلاحظ الأمر نفسه لدى الباحثة رشيدة كلاع، التي حاولت أن تجد تعريفاً جامعاً للخيال في المعاجم العربية، أعطت معنى للخيال بقولها "معنى مفردة (خيال) هو الشخص، والطيف وما تشبه للمرء من صور في يقظته ومنامه، كما تعني التوهم والظن. والملاحظ أن هذه الدلالات تشير إلى ما يطلق عليه في النقد المعاصر (الصورة الذهنية) التي تتطرق إلى المادة التي يعتمد عليها الخيال، لا على الخيال قدرةً ذهنية"[٨]. أما في المعاجم الأجنبية، فتخرج كلاع بتعريف يقترب من تعريفها الذي جمعته من المعاجم العربية، "أنها تعني تلك الملكة الذهنية التي تقوم باستعادة بعض الصور، أو إبداع صور جديدة"[٩]. من جانبه يعرّف الدكتور محمد مفتاح الخيال على أنه "ما يتشبه للإنسان في اليقظة أو في المنام مثل الطيف، وهو في صورة شيء ما في المرآة، وهو ما يوهم بوجود شيء واقعي؛ وعليه، فإن الخيال ظن ووهم ومحاكاة، كما إنه كِبْرٌ"[١٠]. هذه التعريفات تشترك فيها أغلب كتب البلاغة العربية، وتطلق أيضاً على مفهوم التخييل، وهو ما يسبب إرباكاً لعدم وضع أي حدود بين مفهومي الخيال والتخييل. فالتوصيفات التي وضعها شاكر عبد الحميد عن الخيال من خلال الكتب الفلسفية والأدبية، ومحمد مفتاح أيضاً، لا تخرج قط عن التوصيفات التي ذكرها الدكتور سعيد جبار في بحثه عن التخييل[١١]. وفي مقارنة بين ما كتبه جبار ومفتاح، يلاحظ أن الكلام الذي يصف فيه مفتاح الخيال من خلال شروحات أرسطو وابن سينا وبقية الفلاسفة والبلاغيين، يطلقه جبار أيضاً على التخييل. ويرى سعيد جبار أن الجانب التخييلي قيل أيضاً أن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع، بل ما يجوز وقوعه، وما هو ممكن على مقتضى الحال أو بالضرورة، فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منثور،... بل هما يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع، على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه"[١٢]، في حين يتحدث محمد مفتاح عن رأي أرسطو هذا على أنه خيال[١٣]، ويضيف مفتاح أن الخيال عند أرسطو يقع وسطاً بين الإحساس والعقل، وهو– أي الخيال– "قوة من بين القوى الإنسانية وأنه شرط قبلي لحصول المعرفة المنظمة"[١٤].

التناص:Intertextuality

فضاء فكري وذهني تتحرك فيه تداعيات النفس الحسية والعقلية. وتتفاعل وتتمظهر في فضاء الكتابة المسرحية من خلال مجموعة آليات وإجراءات تناصية مما يتيح للنص المسرحي إظهار الخاصية التجريبية. وإعطاءه قيمةً دلاليةً وجماليةً وتأويليةً تعضد النص، بوسائل وتقنيات الكتابة التي تتحكم في مدى فاعلية المتلقي من خلال ايجاد مسافة جمالية تسهم في رصد افق توقعات النص المسرحي. أخذ مفهوم التناص (Intertexualite) بالظهور في أواخر الستينيات في طروحات الباحثة **(جوليا كرستيفا)**(*) حيث وجدت في دراساتها وقراءاتها لنصوص قصصية وروائية تاريخية معاصرة لها إن كل نص "ينبني مثل فسيفساء من الاستشهادات وكل نص إنما هو امتصاص وتحويل لنصٍ آخر"(١٥).

ويعرفه (لوران جيني LaurentJenny) بأنه "عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"(١٦). وهذا ما يضفي خاصية على النص المنجز من خلال توسع المعنى.

ويعرفه (ميشال ريفاتير) بالقول أنه (مجموعة النصوص التي نجد بينها وبين النص الذي نحن بصدد قراءته قرابة. وهو مجموع النصوص التي نستحضرها من ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين)(١٧)، وهنا يربط (ريفاتير) التناص بالذاكرة ونشاط القراءة. الذي يحدث بتلقائية غير مقصودة سلفاً من قبل القارئ. ويعرفه (فينست ليتش) قائلاً : (إن كل نص هو حتماً نص متداخل (تناص) ولا وجود للنص البريء الذي يخلو من هذه المداخلات)(١٨) وهنا يجعل (ليتش) من التناص مسلمة.

وتعرفه (جوليا كرستيفا) بأنه "لوحة فسيفسائية من الاقتباسات كل نص هو تشرب وتحويل للنصوص أخرى"(١٩)، وهو ما يعكس وجهة نظر مفكري ما بعد البنيوية في بلورة دائرة الوجود النصي وتوسيعها. والإنتاجية النصية. أو ما أطلقت عليه (تخلق النص وليس خلقته).ويعرفه (رولان بارت) من خلال مفهومه للنص بقوله : (كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءئ فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو أخرى. إذ نتعرف

نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة)[٢٠]. وهنا يؤكد (بارت) على مسألة التناص. اعتماداً على (كرستيفا) فضلاً عن ربطه بنشاط القراءة. وإعلان موت المؤلف.

ويعرفه (إنطوان كمومبيون) "التناص كولاج ، الحضور الفعلي والحرفي لنص في آخر"[٢١]، وهنا يقتصر تحديد (كمومبيون)، على الاستشهاد الذي يدمج –عن طريق الكولاج– في النص قيد الإنجاز، مستعبداً في الوقت نفسه فعل التحويل مقابل فعل الاستدعاء. هذه بعض التعريفات لمفهوم التناص لدى طائفة من النقاد الغربيين، وهي في مجملها –على تباينها–تكاد تصب في مسألة مشروعية التناص، خصوصاً من منظور النص المفتوح في تيار ما بعد البنيوية. وبعيداً عن التقليل من أهميتها فأن الباحث يجدها في مجملها لم تطل خصوصية النص المسرحي. مع الإشارة الى إمكانية الاستناد اليها في التحديد الاجرائي.

اما في النقد العربي فقد وجدت بعض التعريفات للتناص يمكن الأستفادة منها ومقاربتها.. إذ يرى (جابر عصفور) التناص بأنه الفاعلية المتبادلة بين النصوص فيؤكد مفهومه عدم انغلاق النص على نفسه وانفتاحه على غيره من النصوص. وذلك على أساس مبدأ موائمة كل نص يتضمن وفرة من نصوص مغايرة. يتمثلها ويحولها بقدر ما يتحول ويتحدد بها على مستويات متعددة"[٢٢].ويرى (محمد مفتاح) "ان التناص تعالق الدخول في علاقة نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"[٢٣].ويشير (صبحي الطعان) الى إن التناص لا يكون بالمضمون فقط، وإنما يكون بالمفردات، بالتراكيب، بالبناء، بالإيقاع، بالمحاكاة، بالمعارضة.. ولأن النصوص السابقة متعالقة مع النص اللاحق بالغياب النصي فهي وحدات متعالية في بنية النص، والمعرفة الموسوعية للناقد هي كفيلة بالقبض على الغياب واستحضاره"[٢٤].ويرى (محمد عناني) أن معناه في اسهل صورة هو التفاعل داخل النص بين الطرائق المختلفة للتعبير أو اللغات المستقاة من نصوص أدبية أخرى، أو من كتابات أخرى غير أدبية"[٢٥].أما (رولان بارت) يعرفه من خلال مفهومه للنص كل نص هو (تناص والنصوص الأخرى تتراءئ فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى. إذ نتعرف

نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة)[٢٦]. ومفهوم التناص كغيره من المفاهيم التي عرفها النقد العربي. لم يكن أفضل حالاً منها فخلال مرحلة تداوله شابته ، إشكالية في الفهم والتفسير والتطبيق خصوصاً عند محاولة بعض النقاد على ربطه بمدونات النقد العربي القديم. مثل السرقات الأدبية. وبعض آلياتها من اقتباس وتضمين ومعارضه... وقد وردَ ذلك محاولة منهم لتأصيل النقد العربي ايضاً. وهذا بدوره يزيد من إشكالية المفهوم. لذلك علينا الأخذ بعين الاعتبار إن المفهوم يشير الى ضرورة إزالة الحدود الوهمية بين الأنواع الأدبية واعتبار النص الأدبي مجموعة من النصوص المتداخلة، غير أن (الخطاب النقدي العربي. لم يعرف هذا المصطلح إلا مؤخراً، ومعرفته تمت من أسف، بكثير من الابتسار او الخلط، عدا أن استعماله أحياناً لا يخضع لأي ضابط، استطيقي أو فكري)[٢٧]. ويرى (سعيد يقطين) أن التناص هو (العلاقة التي تقوم بين نصين متكاملين. أولهما سابق والثاني لاحق. وإن النص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة)[٢٨]. أما(عبد الملك مرتاض) فيعرفه على أنه(تفاعل نص مع نص آخر على سبيل التأثر أو التأثير إما بصورة مباشرة، استشهاد بنص. تضمين نص... وبصورة الاختلاف)[٢٩]. ويذهب (صلاح فضل) الى أن (التناص يتصل بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لعديد من النصوص الممتدة، بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبي المحدد. وبهذا فأن النص الأدبي مندرج في فضاء نصي يتسرب خلاله)[٣٠]

وبالانتقال الى الحقل المسرحي. نجد الأدب المسرحي، ينهض هو الأخر اعتماداً على بعض الأجناس الأدبية الأخرى، ولا سيما في الآونة الاخيرة، مثل الرواية والقصة، والقصيدة والأسطورة ...الخ. لينسج لنفسه كياناً خاصاً، ولا يقلل من أهميته وقيمته إنه يعتمد على بعض المرجعيات الثقافية بصورة مباشرة أو غير مباشرة بل يجعله حقلاً خصباً للدراسة النقدية وفق مفهوم التناص. إذ يرى (مصطفى عبد الغني) في التناص (عبوراً فوق مدارس نقدية كثيرة، فقد أصبح من المؤكد الآن إن التناص ليس غير إدراج التراث في النص وإدراج النص في التراث)[٣١]. ويعرفه (شجاع العاني) بوصفه (قراءة لنصوص سابقة وتأويل لهذه النصوص

وإعادة كتابتها ومحاورتها بطرائق متعددة على أن يتضمن النص الجديد. زيادةً في المعنى على النصوص السابقة التي يتكون منها)[٣٢].. وقد وجد الباحث، أثناء البحث والاستقصاء أن الدراسات الأكاديمية في هذا الباب بقيت بعيدةً عن مفهوم التناص، وقريبه من مصطلحات النقد العربي القديم ومفاهيمه، وهو أمر أساء الى الإبداع والمبدع، في اتهامهما مرةً بالسرقة وأخرى بالتأثر والتأثير... الخ. إن التناص بوصفه طموح لإنضاج تجربة الكتابة المسرحية. وإذا كان مفهوم التناص في الثقافة الغربية والعربية ما زال يعاني من اشكاليات التشعب والمشاكلة في الرؤى والأفكار والتلقي. فأن الباحث يرى أن المفهوم يطرح جملة تساؤلات في خريطة النقد المسرحي. تتراوح أجوبتها بين الشقين النظري والتطبيقي، ولعل مكمن المشكلة في مفهوم التناص. –إضافةً الى ما سبق– لا يبدو فيما طرحه من قضايا فقط بقدر ما فرّ منه من قضايا ،اهمالاً أو تعمداً. ضمن صراعات إيديولوجية ومحاولات التقوقع، وبقي النص المسرحي هو النص المسكوت عنه تناصياً ضمن ذلك كله. ومن ثم فأن جدل الأسئلة لابد أن يناله. وأهمها مفهوم التناص في النص المسرح. وهو ما ينبغي على الباحث مقاربته وتفصيله والأمل منعقد في الوصول به الى ما يقع تحته من أسئلة متوقدة تتراءى في ذهنية المتلقي قراءً ونقاداً. لذلك نجد أن توظيف مفهوم التناص بوصفه أداةً إجرائية وأسلوبيه للتناص.. وأداةً تفكيكية للناقد في تحليل النص المسرحي. لنصل من وراء ذلك الى تحديد مفهوم التناص في النص المسرحي. فقد نظر(سعيد علوش) الى التناص بوصفه "طبقات جيولوجية كتابية، تتم عبر إعادة استيعاب غير محدد لمواد النص بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأدبي. عبارة عن تحويلات لمقاطع مأخوذة من خطابات أخرى داخل مكون ايدلوجي شامل"[٣٣]. ويعرفه (عبد الملك مرتاض) " أنه تفاعل نص مع نص آخر على سبيل التأثر أو التأثير أما بصورة مباشرة، استشهاد بنص. تضمين نص... وبصورة غير مباشرة تضمين جملة ما أو تركيبية لفظية مشابهة للجملة بالإتفاق أو الاختلاف"[٣٤]. وهو عند(ابراهيم خليل) " تداخل النص – موضوع الدراسة– مع نصوص أخرى قديمة أو معاصرة بطريقة تبين فيها قصد المبدع من الإفادة من النص السابق. وهو مختلف اختلافاً كبيراً عن السرق الذي هو اعتداء على

نصوص الآخرين"[٣٥]. ومما سبق من تعريفات نلاحظ أنها تكاد تعتمد بصورة اساسية على تجميع لتعريفات بعض الباحثين والمنظرين الغربيين وإعادة صياغتها. ومثال ذلك تعريف (مفتاح) الذي جمع بين تعريفي (كرستيفا ، ريفاتير)، وإعادة صياغتهما، بوصفهما –حسب وجهة نظره– تعريفات غير جامعة. وبالمقابل نجد أن بعضهم حاول إعطاء المفهوم خصوصية من خلال ربطه بالتراث وهذا ما نلحظه عند (يقطين) و (مصطفى عبد الغني). أما الفريق الثالث، فقد عمل على ربطه بمسألة التأثر والتأثير مثل (عبد الملك مرتاض). على حين حصره (الهاشمي) بالنص الشعري، فقط.

ونجد بالمقابل إن (الطعان) ربطه بتحديد (جيرارجينت)، وبالوحدات المتعالية في بنية النص، ومؤكداً على الموسوعية المعرفية للناقد في رصد علاقات التناص، متأثراً بكل من (ريفاتير) و(بارت)، وبالانتقال الى (عناني) نلاحظ انه يقدم لنا تعرفين مختلفين اجرائياً أثناء ما أطلق عليه اسم (عبر النصية) في حال عدم القدرة على فرز التناص.

ويربط كل من (صلاح فضل) و (جابر عصفور) بدورهما التناص بالخاصية الدينامية للنص حسب وجهة النظر التفكيكية واعتماداً على مفهوم الإنتاجية عند (كرستيفا).و يقترب (العاني) في تعريفه من (لوران جيني) أما (علوش) يقترب أكثر من تحديد (بارت) فيما يخص (جيولوجيا الكتابات) أثناء تأكيده على زيادة المعنى للنص الجديد. ويظهر من بين التعريفات الواردة تعريف (ابراهيم خليل) المتسم بالشمولية والأكثر تفصيلاً أثناء تحديد علاقة التناص بالنص السابق أو المزامن وربط ذلك بالقصدية. وتفريقه عن السرقة.

ويجد **(بارت)** أن مجمل النصوص الإنسانية قابلة لأن توظف وفقاً لأحداث الحياة وانعكاساتها على الأديب أو الفنان ، كما يمكن تغيير أو تفسير معانيها وإشكالها من عصور لاحقة "فتخضع بعض النصوص المقدسة التي تحتجزها عادةً الأحادية الشريعية التاريخية أو التأويلية لانحراف المعاني"[٣٦]. ويحيل **(بارت)** مجمل التناصات التي تقوم بين النص عبر التاريخ القديم والنصوص "ما سمّاه بالكتاب الأكبر الذي يضم كل ما كُتب بالفعل"[٣٧].ويؤشر **(تودوروف)** جملة من صعوبات في قابلية القارئ في إرجاع النص (المتناص) إلى جذوره

التاريخية ومرجعياته ، فعنده "لا يستدعي النص الحاضر نصاً آخر بل مجموعة لا اسم لها من الخصائص الخطابية فإننا نجد أنفسنا بإزاء وجه من وجوه تعدد القيم"(٣٨).

الدراماتورج : Dramaturg

في القرن الثامن عشر ، وتحديداً في ألمانيا ،ظهرت مجموعة مقالات ورسائل موجهة الى المسرح الألماني تقضي بالتخلص من تأثيرات رواد الكلاسيكية الحديثة مثل (راسين) و(كورنيه) وضرورة التوجه والتأثر بالإتجاه الرومانسي الممتمثل بالنموذج الشكسبيري ، وهذه المقالات ظهرت تحت مسمّى (دراما تورجيا هامبورغ) لـ(جوتهولد إيفرام لسنج) وهي خلاصة جهد نقدي تنظيري وكلمة(دراما تورج) تستعمل بلفظها الأجنبي في كل اللغات بما فيها اللغة العربية,وهي مأخوذة من اليونانية Dramaturgos التي تتألف من Dramatoالعمل المسرحي , ergos = الصانع أو العامل أي إن للكلمة معنى التأليف كصنعة)(٣٩). عرف معنى الكلمة تطوراً نوعياً يوازي تماماً تطور معنى كلمة دراماتورجية . ففي البداية كانت تسمية دراماتورج تُطلق على من يؤلف الدراما . وهي بالأصل (فن إنشاء المسرحيات وتقوم بدراسة كل ما يشكل نوع العمل المسرحي في الكتابة والانتقال الى المنصة أو العلاقة بالجمهور . ومع انتشار المدلول الألماني لكلمة دراماتورجية , تطور المعنى ودخل عليه مدلول جديد إذ شمل , إضافة إلى المعنى الأول , الشخص الذي يهتم بالعرض المسرحي , وغالباً ما يكون مرتبطاً بمخرج أو بفرقة أو بمؤسسة) . ترى نهاد صليحة أن (الداما تورجية خاصية تتميز بها الأعمال الدرامية وبين مجموعة الوظائف التي تندرج تحت مسمى "دراماتورج")(٤٠) وهي تتعلق بدراسة حيثيات العمل المسرحي وهي قراءة لحرفة التأليف والنتاجات المسرحية ويعد الكاتب الألماني (غوتولد لسنغ) G.Lessing (١٧٢٩-١٧٨١) أول دراماتورج بالمعنى الحديث لأنه فتح الباب أمام تصور جديد للعملية المسرحية على الصعيد العملي من خلال ربطها بخصوصية الجمهور الذي تتوجه إليه . كذلك فإن المسرحي الألماني برتولت بريشت B.Brecht (١٨٩٨-١٩٥٦) كان أول من طبّق مفهوم الدراماتورجية فعلياً في تحليله للنص مع الممثل وفي إعداد الكلاسيكيات للمسرح . وقد أوصل بريشت

الدراماتورج إلى أهميته القصوى لأنه جعله أهم من الكاتب ومن المخرج . وفي نصه ((شرائية النحاس)) تتوضح ماهية الدراماتورج لأن بريشت عدّه مسؤولا عن الجانب التقني والعملي مقابل الفيلسوف الذي يهتم بالجانب الفكري في العمل .

تثبت وجود الدراماتورج في المؤسسة المسرحية في ألمانيا وفي أوروبا الشرقية في النصف الأول من هذا القرن حيث خلقت وظيفة الدراماتورج في المسارح الرسمية , وفي بعض الأحيان كان يتم تعيين أكثر من دراماتورج في المسرح الواحد. أما على الصعيد العملي فقد كان هناك تنوع في مهمات الدراماتورج , ويمكن أن تدرج هذه المهمات تحت عنوانين رئيسين : دراماتورج الإنتاج, ولا يرتبط عمله مباشرة بالعملية الإخراجية وينتهي دوره مع بداية التدريبات. فهو المسؤول عن تحديد الربرتوار ورسم سياسة المسرح واختيار النص وتوثيقه , وإجراء بحوث تاريخية ومسرحية حوله , وتحضير الدعاية له وكتابة النشرة التوضيحية التي توزع على المتفرجين(البروشور) , وتوثيق العمل بعد العرض (إعداد ملف وصور عن العرض وماكتب عنه) . وهذه العملية يمكن أن يقوم بها شخص واحد أو فريق عمل , كما يمكن أن يتولاها مساعد المخرج في غياب الدراماتورج و دراماتورج المنصة ويدخل عمله في صلب العملية الإخراجية ويتراوح بين ترجمة النص أو إعادة ترجمته لعرض معين أو نقله من اللغة الأدبية إلى اللغة المحكية , وإعداد النص أو توليفه , وتقديم قراءة محددة له . وهذا العمل يقوم به الدراماتورج بالتعاون مع المخرج والممثل والسينوغراف .وقد يقوم به أثناء التحضير للعمل فقط , أو يستمر به خلال التدريبات أيضا . هناك حالات يقوم فيها الدراماتورج بكتابة النص انطلاقاً من تدريبات الممثلين الارتجالية في صيغة الإبداع الجماعي, وهذا ما تم لدى صياغة نص مسرحيتي ((١٧٨٩)) و ((العصر الذهبي)) اللتين قدمهما مسرح الشمس مع المخرجة الفرنسية أريان منوشكين A.Mnouchkine (١٩٣٩-) . كذلك فإن الكاتب دافيد إدغار D.Edgard قام بالعمل نفسه مع فرقة شكسبير الملكية التي قدمت إعداداً لرواية ((نيكولاس نيكلبي)) لتشارلز ديكنز C.Dickens حيث قام بصياغة نص العرض أثناء متابعة ثمانية شهور للعمل الارتجالي للممثلين . وفي كثير من الأحيان يرفض المخرج الاستعانة بدراماتورج

بحجة أنه يشكل تدخلاً معرفياً ونظرياً في عملية يعدها المخرج عمليةً إبداعية , ولأنه يشكل في بعض الأحيان نوعاً من أسباب انحسار دور الدراماتورج في السنوات الأخيرة. مع ذلك يبقى عمل الدراماتورج موجوداً بشكلٍ أو بآخر وفي العملية المسرحية. في المسرح المعاصر , تبرز أسماء متميزة لدراماتورج منهم الباحث الفرنسي برنار دورت B.Dort (١٩٢٩-١٩٩٤) الذي عمل بتدريس المسرح وقام بإعداد نصوص أثناء ترجمتها لعرض معين , والألماني هاينر موللر(١٩٢٩-١٩٩٥) وهو كاتب مسرحي ودراماتورج في الوقت نفسه , قام بإعداد الكثير من النصوص الكلاسيكية للمسرح والألماني ، ولفغانغ فاينس W.Weins الذي شغل على التوالي وظيفة مخرج ومدير مسرح ودراماتورج في مسارح هامبورغ وفرانكفورت وبرلين . كذلك جرت العادة أن يتعاون مخرجُ ما مع دراماتورج معين في أكثر من عمل كالدراماتورج جان جوردوي J.Jourdheuil الذي عمل مرارا مع المخرج بيير فانسان J.P.Vincent (١٩٤٢-) في فرنسا .

الدراماتورجية Darmaturgy

كلمة لها مجال دلالي واسع لأنها تدل على وظائف متعددة ظهرت تباعاً مع تطور المسرح.أصل كلمة دراماتورجية يرتبط بالدراما , وهي مأخوذة من الفعل اليوناني دراما بمعنى يؤلف أو يشكل الدراما , كما أن كلمة dramaturgتحتوي على شقين : dramato = مسرحية , و ergos = صانع أو عامل , ولذلك فإن الكلمة تحمل في أصلها معنى الصنعة. تستعمل الكلمة بلفظها اللاتيني في أغلب لغات العالم , وكذلك في الغة العربية حيث لم يعرف المفهوم ولا يوجد له مرادف , وإنما تستخدم كلمات أخرى تغطي بعض الجوانب الدلالية لكلمة دراماتورجية (إعداد أو قراءة أو كتابة) . في الخطاب النقدي الحديث صارت تضاف في بعض الأحيان صفة الدراماتورجية على هذه الكلمات فيقال إعداد دراماتورجي وقراءة دراماتورجية .

برتولد بريخت :

قامت نظرية بريخت في المسرح على مبدأ ضرورة مشاركة المتلقي الايجابية في العرض المسرحي ، وكذلك ضرورة ايقاظ وعيه النقدي عن طريق تصوير الواقع تصويراً غريباً بحيث ينسبه الى ضرورة تغييره وإيقاظ الأفعال الثورية .بهدف التغيير. فقد وجد الكُتّاب في البريختية والعبثية والسريالية وغيرها من الاتجاهات مساعداً لهم في إعلان تمردهم على تقليدية البناء المسرحي ، فمنهم من استخدم الراوي والجوقة والغناء في قطع التسلسل في الحدث المسرحي . ونتج عن هذه المحاولات ما سمي بالمسرح الاحتفالي والطليعي والتجريبي والملحمي . وكلها متفرعة عن نهج واحد هو (ترتيب أركان الدراما)

- **التغريب:**

يُقصد بهذا المصطلح الذي استعمله (برتولد بريخت) الخروج عن المألوف في ابتعاد الممثل تماماً عن أي إيهام ويسعى هذا المصطلح الى فهم الواقع على غير عادته التي نراها كل يوم وهذا يتطلب رؤية جديدة ننظر إليه بها ، وهذه الدعوة كانت موجهةً من (بريخت) ضد الاندماج العاطفي ومحاولة جديدة لكسر الإيهام وهي خطوة للابتعاد عن المفهوم (الأرسطي) ، والبحث عن ((تقنية جديدة تحول الممثل من شخص يعايش الأحداث والشخصيات الى مراقب أو مشاهد يدلي بشهادته حول وضع الشخصية ، ومواقفها ، لكي يستثير المتفرج نحو التفكير بمصيره هو شخصياً))[٤١] وهذا المراقب يقوم بدوره الى شخص يفكر لنفسه ليغير من مجرى الأحداث التي يراها من خلال عناصر الاثارة والتحفيز ، فالتغريب جعل المتلقي ((جزءاً من عملية التحول مما هو أيديولوجي الى ما هو حقيقي ، من الإيهام الى الحقيقية الموضوعية))[٤٢]. وهذه الحقيقية التي يسعى من أجلها التغريب هي زعزعة وتغيير المنظور الاعتيادي لدى المتلقي للأحداث الدائرة على خشبة المسرح سعياً وراء علاقة بين الخشبة والمتلقي قوامها (التفاعل) المتبادل بين شريكي العرض وما يحدث على خشبة المسرح وبين المتلقي ، وهي عملية تبادل فكري وجداني لبلوغ غايةٍ ما من خلال العلاقة المتبادلة في الفهم بين الطرفين ووجود الرغبة من كلاهما باتجاه الآخر حيث يتم ربط المدركات الحسية والفكرية

بإحساس مشترك ، حيث يصف (بريخت) أن العرض المسرحي ((ليس باعتباره حدثاً اجتماعياً طقسياً ، كما جرت العادة ، باعتباره محفزاً على التغيير ، حتى أطلق عليه ((مسرح التغيير))[٤٣] وهي دعوة ليكون المتلقي مشاركاً ايجابياً وفاعلاً ويكون يقظاً واعياً في العرض المسرحي ، ولدى (بريخت) مداخلات فكرية قيمة وظّفها بطرائق جديدة أعطاها مدلولات جديدة ومصطلحات عديدة منها (الملحمية) ، التي أعاد تشكيلها بصيغ ذات مدلولات مرتبطة بأفكار عصره . وفي عام (١٩٢٨) هجر (بريخت) البناء الدرامي الرومانتيكي محاولاً تغيير اتجاهه والبحث عن بناء تعليمي قائم على فلسفة أخلاقية جديدة وهي مستوحاة من الفكر السياسي الماركيسي .حاول إجبار المتلقي على تلقي هذه الدعوة للمشاركة في الفعل دون التخلي عن ملكه التفكير والابتعاد عن العلاقة السلبية بين المرسل والمستقبل ليشارك ايجابياً في عملية تفاعل بعيداً عن التقمص والعواطف التي تُظهره من الأحداث التي يشاهدها وتحويل ذاته الى علامات . وهو مسرح يؤكد على تحقيق المتعة الفنية ، وإثارة الفكر ليجعله يرى المألوف غريباً يدفعه الى التعامل والتفكير وهذه الرؤية الجديدة هي دعوة يهدف بها (بريخت) الى إثارة التأثير الذهني بمتلقيه وأبعادهم عن أي إيهام في المسرح وإقناعهم بأن كل ما يقدم لهم على المسرح هو الواقع الذي يطمح الى تجسيده من خلال أشراك المتلقي في صنعة ، واستخدام هذه التقنية في (المسرح الملحمي) ، الهدف منها هو أن يجرد الحادثة والشخصية . وأن يكون التعامل مع أشكال السلوك وكل تصرف اجتماعي وجعل الدهشة تتخلل هذا المفهوم وإثارة التفكير وهذا يجعل المتلقي يكون أكثر فهماً للأشياء ومعرفة لقيمتها الإنسانية ومن ثم اتخاذ موقف اتجاهها[٤٤]. في حين يرى د.(عوني كرومي) ((إن الفنان لا يقرأ الواقع لذاته بل يعيد خلق الواقع بهدف التأثير فيه))[٤٥]، أي يحاول إعادة النظر في تشكيل صياغات جديدة للواقع بديلة عن المتعارف عليها وإحلال بدائل مكانها تعيد المعنى بل تنتجه والغاية من ذلك هو تغيير السائد واكتشاف المعنى الحقيقي للواقع ، وبما إن الفنان ، شاهد عصره ومتواصل مع كل مقتضياته الحياتية ، فنجد أن هناك تأسيس على المدى الطويل من أجل بناء متلقٍ ذكي واعٍ قادر على بناء لغة عرض مسرحي جديدة ومتطورة

تتماشى مع العصر الحالي من خلال الاستقبال الإيجابي للرسالة المسرحية الموجهة إليه وهذا يؤسس السماح بالمشاركة في بناء المسرح الجديد . إن ((إتاحة الفرصة للمتفرج بحل ألغاز النص ، لا يعني أن تجعله يكشف المغزى الحقيقي ، بل يعني أن تخلق له الظروف المناسبة التي تستطيع من خلالها أن يقوم باستجواب نفسه باحثاً عن المغزى))[٤٦]. محاولاً زج نفسه داخل هذا الكم الهائل من الصور والتعابير التي تحرك مخيلته وهي محاولة لأثارة هذا المتلقي لتغيير القناعات لديه على وفق المعطيات الجديد للنص،فيحاور الصورة التي يشاهدها ويظهر المعنى الملائم لها ويتفاعل معها لإظهار فعل الشراكة بوضوح تام،أي ((يعيد المتلقي المسرحي متلقياً نهائياً إنتاج المعنى للعرض المسرحي وهو لا يعيد إنتاجه فقط بل ينتجه))[٤٧]. والمؤلف في مسرح السيرة يحاول جعل المتلقي واعياً يرى ويسمع ويفكر ويفهم ويدرك ، ويحاور نفسه ويناقش الأفكار الذهنية المطروحة التي وردت مغايرةَ للمؤلف لديه عن الشخصية الدرامية ويكون مرتبطاً مع الحدث المسرحي. وعليه فإن فعل الإتصال في مسرح السيرة الافتراضية متنوع ينطلق من بناء علاقة تفاعلية بين الممثل والمتلقي على وفق فلسفة العرض المسرحي ومنطلقاته الفكرية التي تجعل مدركات المتلقي تتغير من أجل بناء علاقات جديدة عبر عميلة الاتصال والتواصل فان ((أساس كل قصة أو عمل فني هو وجود عملية اتصال تفترض حتماً وجود مرسل الى مستقبل الى قنوات الاتصال ضمن أعراف وتقاليد جمالية أي الرسالة ، تشكل الصورة رسالة تحمل معلومات مشفرة يقوم المتفرج بفكها))[٤٨].

إن عمل المؤلف والمتلقي في مسرح السيرة الافتراضية هو عملية تفويضية أي إعادة بناء وهدم جديد بشكل إيجابي فاعل في مسيرة الحاضر . أما الاختلاف في الإدراك والتلقي فهو نسبي نجده يختلف من متلقٍ الى آخر إذ يستقبل المتلقي الرسالة ويبدأ بفكها على مراحل كلاً حسب ثقافته ووعيه ، مما تقدم نلحظ أن مسرح السيرة الافتراضية كما يبدو أنه استفاد من معظم الاتجاهات والتيارات والمدارس الحديثة في بناء النص كما استفاد من الفلسفات المعاصرة أيضاً .

- **التعبيرية:**

المدرسة التعبيرية حركة فنية ازدهرت في أوائل القرن العشرين. حاولت هذه المدرسة أن تصور الحياة كما هي معدَّلة ومشوَّهة حسب تفسير روادها فالحقيقة أو الجمال عند التعبيريين كانا في العقل وليس في العين ، أثّرت المدرسة التعبيرية على الأدب وخاصة على الدراما، وكان الكتاب التعبيريون متأثرين بشدة بالأشكال الدرامية وطرائق المسرح الفنية التي أشاعها السويدي (أوجست ستريندبيرج) . ثم تطورت الدراما التعبيرية أولاً بوصفها حركةً في ألمانيا. وانتشر تأثيرها، ووصل قمته بعد الحرب العالمية الأولى في مسرحيات الكُتّاب المسرحيين مثل (إرنست تولر) و(فرانك)، و(ديكند) و(جورج كايسر).

أما في الولايات المتحدة، فإن مسرحيات (إلْمر رايس)، و(يوجين أونيل) وآخرين قد تأثرت بالتعبيرية. أما عقيل مهدي فيقول:لقد (استفدت من البناء التعبيري ولا أقول الملحمي في الكتابة هو الأسلوب الذي استوعب كل الممكنات والمحتملات)[٤٩] ذلك لأن ما يلحظ على البناء الفني والفكري لنصوصه تأثير واضح للملحمية والتعبيرية خصوصاً في مسرحية بدر شاكر السياب عندما يصف غربته ومرضه والأحداث والصور والذكريات انبعث منها الأحداث.

- **مرجعيات مسرح السيرة الافتراضية:**

ان مما يميز التجريب في المسرح هو محاولة التوصل الى علاقة تلقي جديدة ساعدت على ظهور تيارات تجريبية لاستيعاب مقضيات العصر بشكل معاصر يتوافق مع الواقع الجديد حيث ظهرت تيارات مسرحية منها تجربة الفرنسية (آريان مونشكين) مع فرقة مسرح الشمس ، وتجربة مسرح البيئة الذي أسسه الأمريكي (ريتشارد شيشنر) ،وتجارب (بريخت) في المسرح الملحمي و(مايرخولد) و (أروين بسكاتور) وما سمي بالمسرح التحريضي وهو (يقوم على رفض الإيهام والأعراف المسرحية التقليدية)[٥٠] و من أهم المرجعيات الفكرية التي تأثر بها مسرح السيرة الافتراضية هو :

- **المسرح السياسي ، (ارفين بيسكاتور) (١٨٩٣- ١٩٦٦)**

ما يميز تجربته استلهامه واستيعابه لأبرز التيارات والتجارب الفنية المعاصرة إذ نجد أن المسرح أصبح لديه عاملاً محفزاً على الفعل السياسي والثورة ، والمسرح السياسي لديه ((اختيار محدد يأتي طبقاً لوجهة نظر الفنان السياسية التي تحدد اختياره للموضوع))[٥١] وعلى غرار ذلك ظهر المسرح التحريضي في روسيا في فترة الحرب الأهلية الذي وُلد بمبادرة من المنظمات السياسية والعسكرية والثقافية في الجيش الأحمر. فقد أخذ المسرح التحريضي ضمن إطار شكلاً خاصاً به يستثمر كل وسائل التعبير الشعبية وبعد ذلك تبلور مفهوم المسرح التحريضي مع المسرحيين المختصين وعلى الأخص بيسكاتور الذي يعد أول من طرح بشكل نظري مبدأ التحريض السياسي في كتابه " المسرح السياسي " وقد طبّق هذا عملياً في عروضه الجماهيرية ضمن المسرح البروليتاري الذي أسسه وأهم اعماله التحريضية مسرحية الرايات ومسرحية رغم كل شيء)[٥٢]

- **مسرح المقهورين The Oppressed Theatre**

ظهر مسرح المقهورين في قارة أمريكا الجنوبية منتصف ستينيات القرن الماضي نتيجةً لعوامل اجتماعية وسياسية ومن منطلق البحث عن آفاق جديدةٍ للتعبير. وللتخلص من جبروت الظلم والإضطهاد بطريقةٍ فنيةً شجّعت على الثورة والتحرر من الدكتاتورية العسكرية التي سيطرت على المجتمع آنذاك من عام (١٩٦٤ – ١٩٨٥). التي عانت فيها بلدان العالم الثالث من التشظي والبحث عن الذات والشخصية المستقلة بعد الحروب والاحتلال مما أسس قاعدةً متينةً لظهور تياراتٍ تجريبيةٍ عدة خرجت عن الأعراف السائدة في الدراما التقليدية والبحث عن شكلٍ مسرحيّ جديدٍ يستوعب الواقع الراهن. انطلقت تجربة مسرح المقهورين على يد المخرج البرازيلي «أوجوستو أبوال» وهو مسرحٌ تحريضيٌّ تبنى فكرة المسرح السياسي جاء نتيجة تأثر (أبوال) بالأفكار الثورية وآراء (باولو فرايري) . واعتقاله من قبل السلطة العسكرية في بلادهِ ثم نفيه الى أوروبا حيث درس المسرح في باريس وأسس الكثير من المراكز لمسرح المقهورين مما جعل فكرة مسرح المقهورين هاجسه إذ يرى أن المسرح لغةٌ في خدمة

الفقراء والمقهورين للتعبير عن ذاتهم واكتشاف أفكارهم وتحويلهم إلى مشاركين إيجابيين في الحدث الدرامي إلا إنه أراد من مسرحه أن يفسح المجال أمام المتلقي لكي يعبر عما يختلج في داخله من أفكار وطروحات بهدف جعل المتلقي مشاركاً فاعلاً في العملية الإبداعية إذ يقوم بنفسه بدور البطولة فيغير من مجرى الحدث الدرامي ويكون عنصراً مؤثر اً عندما يناقش ما يدور حولهُ ويكون مُسهماً في اقتراح الحلول . وهي محاولة لخلق متلقٍ ممثلٍ باعتبار التجربة مسرحاً تفاعلياً يحفز على الثورة وليس للتسلية . إذ يلحظ على مسرحه "إنه كان (سياسياً واجتماعياً) من حيث علاقته بالجمهور فقد خرج من القالب التقليدي على مستوياتٍ عدة: المكان والجمهور والوظيفة فقد كانت عروضه لا تقدم في صالات المسرح التقليدية. أما الجمهور فقد كان جزءاً من العملية الإبداعية من خلال المشاركة والمناقشة بالآراء. أما الوظيفة فقد اعتمد مبدأ الارتجال الذي كان الهدف منه فتح حوارٍ مباشرةً مع المتلقي "[٥٣] فقد كانت هذه التجربة وليدة صيغٍ مسرحيةٍ سابقة ومن أهم هذه المرجعيات: المسرح التحفيزي، والمسرح السياسي، والمسرح الملحمي والمسرح الوثائقي، والمسرح التسجيلي ومسرح الشارع. فعمل مسرح المقهورين على تحرير المتفرج إذ لا يترك المتفرج الفرصة للممثل أن يفكر نيابةً عنه بل يحرر المتفرج ذاته.

الهوامش:

١- عقيل مهدي يوسف ، نظرية العرض المسرحي العراقي الحديث ، (بغداد : دار نشر الدكتورة بلقيس الدوسكي ، ٢٠٠٧)، ص ١١٦.

٢- فهمي جدعان ، حصاد القرن العشرين :المنجزات العلمية والإنسانية في القرن العشرين ، ترجمة وتحقيق:همام غضيب ، (القاهرة : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ٢٠١١) ، ص ٤٤٥.

٣- شاكر عبدالحميد،العملية الإبداعية في فن التصوير،الكويت:مطابع الحكومة،١٩٨٤،ص ١٣٧.

٤- ينظر: الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة ٣٦٠، الكويت، ٢٠٠٩، ص١٢ -١٥.

٥- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، د. ت، القاهرة، ص٦١.

٦- د.شاكر عبدالحميد الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب ، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، يناير ٢٠١٢، ص٧.

٧- المصدر السابق نفسه ، ص١٧.

٨- الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني- بين النظرية والتطبيق، رشيدة كلاع، رسالة ماجستير مقدمة لكلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة منتوري قسنطينة، ص١٢.

٩- المصدر نفسه ، ص١٢.

١٠- مشكاة المفاهيم.. النقد المعرفي والمثاقفة، محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢، ٢٠١٠، ص١١.

١١- ينظر: من السردية إلى التخييلية.. بحث في بعض الأنساق الدلالية في السرد العربي، د. سعيد جبار، منشورات ضفاف- بيروت، ودار الأمان- المغرب، ومنشورات الاختلاف- الجزائر، ط١، ٢٠١٣، ص٣٧ -٤٠.

١٢- المصدر. نفسه، ص٤١.

١٣- مشكاة المفاهيم، م. س، ص١٣ -١٥.

١٤- المصدر نفسه، ص١٤.

* جوليا كرستيفا : وهي باحثة بلغارية المولد فرنسية النشأة ، لها عدة ابحاث كتبتها بين ١٩٦٦-١٩٦٧ ، وصدرت في مجلتي تيل-كيل Tel-Quel و كرتيكCritique ، وأعيد نشرها في كتابيها سيموتيك Semeiotike ونص الرواية Letexteduroman ، وفي مقدمة كتاب ديستوفسكي لباختين Bakhtine .

للمزيد ينظر: د. أحمد المديني ، في أصول الخطاب النقدي الجديد ، ط٢ ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩، ص١٠٢.

١٥- محمد عزّام ، النص الغائب ، دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ٢٠٠١ ، ص٣٦-٣٧.

١٦- المصدر السابق نفسه، ص١٠٨.

١٧-حماد،، حسن محمد، تداخل النصوص في الرواية العربية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة لكتاب، ١٩٩٧، ص١٧.

١٨- ثامر، فاضل، اللغة الثانية، الدار لبيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤، ص٧٦.

١٩- عبدالله الغذامي ، الخطيئة والتكفير (من البنيوية الى التشريحة) جدة: النادي الادبي الثقافي، ١٩٨٥، ص١٣.

٢٠- بارت، رولان، نظرية النص، ضمن كتاب افاق التناصية، تر. وتقديم، محمد خير البقاعي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة لكتاب، ١٩٩٨، ص٤٢.

٢١- ابو هيف، عبد الله، "الحداثة في الشعر السعودي"، في مجلة عالم الفكر، ع (٢) مج(٣٠) الكويت: ٢٠٠١ ص٢١٧.

٢٢- كيرزويل، اديث، عصر البنيوية، من ليفي شترواس الى فوكو، تر. جابر عصفور، بغداد: دار افاق عربية للصحافة والنشر، ١٩٨٥، ص٢٧٧.

٢٣- مفتاح، محمد، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، الدار البيضاء ، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٥، ص١٢١.

٢٤- الطعان، صبحي، "بنية النص الكبرى"، في مجلة عالم الفكر، مج (٢٣)، ع (١+٢)، الكويت: ١٩٩٤، ص٤٤٦.

٢٥- عناني،محمد،المصطلحات الادبية الحديثة.دراسة ومعجم،بيروت:مكتبة لبنان،١٩٩٦،ص١١٠.

٢٦- رولان بارت ، نظرية النص: افاق التناصية، ترجمة وتقديم : محمد خير البقاعي(القاهرة: الهيئة المصرية العامة لكتاب، ١٩٩٨)، ص٤٢.

٢٧- احمد المديني، في اصول الخطاب النقدي الجديد، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،١٩٨٧، ص٩٩.

٢٨- سعيد يقطين ، الرواية والتراث السردي،(الدار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢)، ص٦.

٢٩- عبد الملك مرتاض ، مقامات السيوطي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦، ص٣٣.

٣٠- صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، ع (١٦٤)، الكويت: ١٩٩٢، ص٢٤٠.

٣١- مصطفى عبد الغني ،"خصوصية التناص في الرواية العربية"، مجلة فصول، مج (١٦)ع (٤)، القاهرة : الهيئة المصرية العامة لكتاب، ١٩٩٨، ص٢٧٠.

٣٢- شجاع العاني ، "دراسة في بلاغة التناص الادبي" في مجلة الموقف الثقافي، ع (١٧)، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٨، ص٨٤.
٣٣- علوش،سعيد،معجم المصطلحات الادبية المعاصرة،بيروت:دار الكتاب اللبناني،١٩٨٥، ص٢١٥.
٣٤- مرتاض، عبد الملك، مقامات السيوطي، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٦، ص٣٣.
٣٥- خليل، ابرهيم، النص الادبي تحليله وبناؤه- مدخل اجرائي، عمان: دار الكرمل، ١٩٩٥، ص٢٢٨.
٣٦- رولان بارت ، آفاق التناصية .المفهوم والمنظور ، تر:محمد خير البقاعي ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ ، ص١٨.
٣٧- د.عبد العزيز حمودة ، المرايا المقعرة ، سلسلة عالم المعرفة (٢٧٢) ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ٢٠٠١ ، ص٤٥٧.
٣٨- تزفيتان تودوروف ، التناص ، ترجمة:فخري صالح ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع(٤) ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٨ ، ص٤٢.
٣٩- ماري الياس و حنان قصاب ، المعجم المسرحي :مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ط٢ ، (بيروت: مكتبة لبنان ،٢٠٠٦)،ص ٢٠٤.
٤٠- نهاد صليحة ، الدراما تورجية أو الترجمة للمسرح ،مجلة الحياة المسرحية ، العدد :٦٧-٦٨، دمشق :٢٠٠٩،ص٢٣٠.
٤١- ينظر: د. نهاد صليحه ، صليحة (نهاد) . المسرح بين الفن والفكر . بغداد . دار الشؤون الثقافية العامة . القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص١٧٣.
٤٢- سوزان بنيت ، جمهور المسرح : نحو نظرية في الانتاج والتلقي المسرحيين ، ترجمة : سامح فكري ، ط٢، (بغداد مطابع المجلس الاعلى للآثار ، ١٩٩٥) ، ص٥٤-٥٥.
٤٣- د. نديم معلا ، لغة العرض المسرحي ، ط١، (بغداد : مؤسسة المدى للأعلام والثقافة والفنون، ٢٠٠٤) ، ص١٣٢.
٤٤- ينظر: د. عبد الكريم عبود عودة ، مجلة فنون البصرة (جامعة البصرة) ،العدد ٣، ٢٠٠٥، ص٢٦.

٤٥- د. ابراهيم عبد الله غلوم د .عوني كرومي ، المسرح وإشكالية الجمهور، ط١، (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر،٢٠٠٢) ، ص٢١٧.

٤٦- د. قاسم بياتلي ، دوائر المسرح : تجربة الأودن وانثربولوجيا المسرح ، ط١، (بيروت : دار الكنوز الأدبية ، ١٩٩٨) ، ص٤٩.

٤٧- د. مشهور مصطفى: اعداد الممثل ام اعداد المتفرج ، ط٢، (بيروت : دار الفارابي ، ٢٠٠٦)، ص١١٤.

٤٨- عبد الناصر حسن، التواصل في العرض المسرحي . جريدة الثورة . العدد (١٢٨٧١) . الثلاثاء ٢٠٠٥/١٢/٦ ، ص ٦.

٤٩- عقيل مهدي يوسف ، نظرية العرض المسرحي العراقي ، (بغداد : دار نشر الدكتورة بلقيس الدوسكي ، ٢٠٠٧) ، ص ١١٦.

٥٠- ماري الياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، ط٢ (بيروت :مكتبة لبنان الناشرون ،٢٠٠٦)، ص ١٢١.

٥١- د. احمد سخسوخ ، اتجاهات في المسرح الاوربي المعاصر ، (القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٥) ، ص٨٠.

٥٢- ماري الياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي : مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ، ط٢ (بيروت :مكتبة لبنان الناشرون ،٢٠٠٦)، ص ١٢١.

٥٣- ماري الياس ، المسرح والتنمية : المسرح التفاعلي ، مقالة منشورة على شبكة الأنترنيت ، www.Arfordevelopment.org