تداولية الخطاب النصي في رؤية المخرج المسرحي

هبه هاني محمد عيد الحمداني

أ.م.د. علي عبد الحسين رحمه الحمداني

(بحث مستل من اطروحة دكتوراه)

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN (print) 2305-6002

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license

ملخص البحث

تسعى النظرية التداولية , بوصفها نظرية تهتم ببنية اللغة , وفواعلها الادائية , الى دراسة العلاقات التفاعلية بين اللغة , كونها تمثل مرموزات لفظية , وبين الفاعلين في استخدامها الانجازي . اذ اهتمت التداولية , بالفعل الانجازي الناجم عن ذلك التواصل اللفظي , او حتى غير اللفظي , المتكون من الاشارة والحركة الدالة . ولعل ذلك الاهتمام , هو ما يميز التداولية , والية اشتغالها في الفن المسرحي , بوصفه يشتغل على صيرورة الفعل اللغوي, المتأسس على بنية الخطاب النصي .

وقد وجد الباحثان ان الحاجة لهذا المبحث , في كونه يمثل استعانة المخرج المسرحي , باليات النظرية التداولية , لتحليل الخطاب النصي , وفحص وبيان حمولاته الدلالية , لتحويلها الى فعل انجازي في العرض المسرحي .

وقد انطوى المبحث على فصلين , تمثل الاول بالاطار المنهجي , وفيه هدف المبحث المتمثل : تعرف المنطلقات الفكرية والفلسفية للتداولية واليات اشتغالها , في خطاب النص المسرحي وتحولاته الى بنية العرض المسرحي .

تناول الفصل الثاني , الاطار النظري , اذ تناول الباحثان , مجموعة من المخرجين المسرحيين العالميين , والمخرجين المسرحيين العرب , واستعرضا الية عمل هؤلاء المخرجون على الخطاب النصي , وتحليله على وفق النظرية التداولية , ومن ثم تحوله الى افعال انجازية , في بنية العرض المسرحي , بالاشتراك مع العناصر الفنية المساعدة .

ثم توصل الباحثان الى مجموعة من النتائج والاستنتاجات , و من اهمها :

١- اهتم كانتور في النص واستخدم نوع من الكولاج في الخطاب النصي للعرض المسرحي .

٢- تميز مسرح شاينا في الخصائص الفكرية والفلسفية واعتبر ان العلم لا مكان له في مسرحه لهذا امتاز مسرحه في ايقاظ حساسية المتلقي اقرب الى ما يكون بالصدمة ان يكون اكثر وعيا بالمواقف .

الكلمات المفتاحية : التداولية ، مسرح ، الخطاب النصي ، الرؤية الاخراجية

مجلة فنون البصرة – ملحق العدد (٢٣) السنة ٢٠٢٢ ISSN (print) 2305-6002

الفصل الأول الاطـار المنهـجي

مشكلة البحث :

تسعى التداولية الى دراسة الخطاب النصي ، بحثا عن سياقاته العلاماتية وتأشيرها ، ثم الكشف عن انفتاح ذلك النص على المتلقي ، وتحليل الشيفرات الدلالية التفاعلية ، بين طرفين هما المرسل والمتلقي لذلك الخطاب النصي .

لقد اهتمت النظرية التداولية ، بدراسة العلاقات القائمة بين اللغة ، بوصفها مرموز لفظي ، وبين متداوليها من الناطقين بها ، او القارئين لها . وتحليل تلك العمليات التواصلية في ما بينهم . كما سعت الى الاهتمام في المنجز الادائي لتلك اللغة ، في الاستعمال اليومي او الحياتي ، وما يترتب عليه من افعال حركية او اشارية ، ذات معان مدركة . وهذا ما يشتغل في صيرورة الفعل اللغوي لخطاب النص المسرحي ، وتحوله الى فعل انجازي في العرض المسرحي .

تشتغل تداولية الخطاب النصي ، بوصفها تداولية لفظية ، يُعبَّر عنها بمرموزات لغوية ، اذ " يؤكد شارلز وليام موريس- وهو عالم لغة امريكي - على ان التداولية ، تعنى بالعلاقات بين العلامات ومستخدميها ، اذ تقتصر على دراسة ضمائر التكلم والتخاطب ، وظرفي الزمان والمكان – الان – هنا – والتعابير التي تستقي دلالتها من معطيات تكون جزئيا ، خارج اللغة نفسها ، اي في المقام الذي يجري فيه التواصل "(١ , ١٨٨) . فضلا عن حمولاتها الدلالية ، التي تتحول في الفنون الادائية ، الذي يعد الفن المسرحي من أبرزها ، الى ملفوظات حوارية وحركية ، واشارية ، تتمظهر في صورتها المرئية ، من خلال العرض المسرحي .

يقوم المخرج المسرحي , بمهمة تفسير وتأويل النص المسرحي ، ومن ثم يضفي عليه حمولاته الدلالية التي يريد ان يبثها من خلال العرض المسرحي. وهنا يبدو جليا الاهمية القصوى التي تمثلها النظرية التداولية ، في دراسة خطاب النص المسرحي ، واليّة تحوّله الى مقتضيات العرض المسرحي بما في ذلك من تشاركية للعناصر الاخرى . ومن هنا برزت الحاجة لهذا البحث .

ثانيا : أهمية البحث :

- يفيد المشتغلين في ميدان الفن المسرحي بوجه عام ، وفن الاخراج بوجه خاص ، للتعرف على اليات تحول خطاب البنية النصية في العرض المسرحي ، وفق سياقات النظرية التداولية

ثالثا : هدف البحث :

يهدف البحث الى ، تعرف المنطلقات الفكرية والفلسفية للتداولية واليات اشتغالها , في خطاب النص المسرحي وتحولاته الى بنية العرض المسرحي .

رابعا : تعريف وتحديد المصطلحات :

- يعرفها العزاوي بانها : " تعنى بدراسة كيفية تفاعل العوامل النصية اللغوية ، والعوامل السياقية غير النصية (المادية ، والاجتماعية ، والنفسية ، والثقافية) في الرسالة اللسانية على حد سواء واسهام هذين النوعين من العوامل ، في انتاج الدلالة " (٢ , ١٤) .

- يعرف الخطاب : انه كل منطوق موجه به الى الغير، للتعبير عن قصد المرسل ، ولتحقيق هدفه. اذ يتركب هذا التعريف من محاور ثلاثة هي: ان الخطاب يجري بين ذاتين ، وانه يعبر به المرسل عن قصده ، وانه يحقق هدفا " (٣, ٨٦) .
- التعريف الاجرائي : الخطاب النصي: هو المرموز اللفظي المكون لبنائية التركيب الكلي للنص المسرحي. والحاوي في مضمونه افعالا كلامية تتحول الى منجز استعمالي في الحركة والاشارة والايماءة ، يتوجه بها الى ذات أخرى ، في نسق دلالي ، ضمن بنية العرض المسرحي العامة .
- التعريف الاجرائي : التداولية : هي النظرية العلمية التي تدرس الظاهرة اللغوية في ميدان الاستعمال وتأكيد فعل السياق في التواصل والتأثير بالمتلقي ، وكشف المضمرات في بنية الخطاب النصي ، التي يعتمدها المخرج المسرحي ، من اجل تحليل بنية الخطاب النصي اللغوية ، وتركيبه النحوي ، وطرق تحولاته الى افعال مسرحية انجازية . فضلا عن دراسة طريقة الاستعمال التفاعلي لذلك الخطاب في الحياة الاجتماعية ، من اجل تحقيق غايات تأثيرية .

الفصل الثاني : الاطار النظري

يشتغل البحث اللساني الحديث , على اللغة بوصفها وسيلة تواصلية , وتعبيرية , وتبليغية , تدخل في ميادين الحياة كافة , اذ تعددت الدراسات , وتنوعت المناهج في الدرس اللغوي . ومن تلك المدارس والاتجاهات , ما أهتم بالجانب اللساني , ومنها ما اهتم بالجانب النفسي , ومنها ما اهتم بالجانب الاجتماعي . فضلا عن ذلك ما عرف بالنظرية التداولية .

لقد جاءت التداولية , وهي تحمل سمات الانفتاح على الدراسات والعلوم الاخرى , وتنهل من مصادرها المشتركة , ومثاباتها الفكرية والفلسفية , تاثرا وتأثيرا , والتي اغنت النظريبة التداولية , وانتشلتها من وصفها بانها (سلة المهملات) الى كونها نظرية انمازت , من بين العديد من النظريات اللسانية المعاصرة .

اهتمت التداولية بمقاربات فكرية مجاورة , غير توجهها الدقيق في دراسة اللغة , وميادين استخدامها الانجازي , وانما ذهبت الى مقاربات نصية للخطاب , ودراسة الانساق التواصلية , وتحليل البنى الاتصالية التي تعمل عليها الفنون بوجه عام , وفن العرض المسرحي بوجه خاص . وسوف تتناول الباحثة , نماذج مختارة من المخرجين العالميين والعرب و لتعرض تحول الخطاب النصي في عروضهم المسرحية , على وفق معطيات النظرية التداولية .

اولا : تادووش كانتور (١٩١٥ – ١٩٩٠)

كان رد فعل كانتور ضد الجانب التقليدي لتعليمه في الأكاديمية , الذي كان يهيمن عليه في ذلك الوقت الانشغال المحافظ بما بعد الانطباعية الفرنسية , وانتهى بأخذ دورات مع أستاذ السينوغرافيا (كارول فريكز) اذ تدرب على أنه مصمم مسرحي في (استوديوهات فريتش) على الجانب الآخر من الشارع من مبنى الأكاديمية الكلاسيكية الجديدة . على الرغم من أنه وفقًا لكانتور، كان فريتش صديقًا لستانسلافسكي وممثل (المدرسة كريغ) كان أحد رعايا الفنان البنائي ومصمم المسرح (أندريه

بروناسكو) و تم تعليمه من قبل فنانين مرتبطين بالحركة البنائية في بولندا والذين عمل معهم كانتور لفترة وجيزة في عام ١٩٤٦ .

كان فريتش على دراية بعمل الطليعة الروسية و الباوهاوس. يؤكد (ميشال كوبيالكا) في كتابه لعام ١٩٩٣عن كانتور (رحلة عبر مساحات أخرى) أن كانتور كان على دراية جيدة بالفنانين المرئيين من الطليعة البولندية بين الحروب ، مثل (ليون تشويستك ، وتيتوس تشيزيفسكي وفوادسواف سترمنسكي و كترنزا كوبرو و ماريا جاريما) جميعهم رفضوا المبادئ الجمالية المقبولة رسميًا لما بعد الانطباعية (٤ , ٢٧٠) .

بدأ عمل كانتور في أواخر الثلاثينيات من القرن الماضي يستلهم أفكار البنائية والباوهاوس ، والتأثيرات التي ظهرت لأول مرة في الإنتاج اثناء الدراسة لمسرحية موريس ميترلينك الرمزية (موت تينتاجيليز) . تلك المسرحية التي اختارها (فسيفولود ميرهولد) لإنتاجه الأول ، والتي تم عرضها مرة واحدة في (منزل الفنانين) في عام ١٩٣٨. أعاد كانتور إنتاج دراسته في عام ١٩٨٧ كجزء من عمله قصير الأداء (آلة الحب و الموت) . بعد ذلك طور استخدامه للجمالية البنائية والباوهاوس في عمله لمسرح تحت الأرض بين عامي ١٩٤٢ و ١٩٤٥. في ١٢ ديسمبر ١٩٣٩ أكمل كانتور امتحانه النهائي مع البروفيسور فريتش وتخرج من الأكاديمية. في هذا الوقت . وأثناء الحرب رسم كانتور بشكل أساسي بأسلوب يذكرنا بالتكعيبية التحليلية والمستقبلية التكعيبية الروسية(٥ , ٢٧٠) .

واصل كانتور تجربة أنماط الرسم التصويرية التي تذكرنا بالتكعيبة التحليلية لبيكاسو ، وبشكل خاص ، من حيث الشكل والموضوع ، مع التكعيبية المستقبلية الروسية كما يتضح من العمل المبكر لكازيمير ماليفيتش وفلاديمير تاتلين. في عام ١٩٤٥ وجد كانتور عملاً في تصميم الأزياء والمناظر الطبيعية للإنتاج من قبل (المسرح القديم) اذ عمل كمساعد مصمم مسرح . إلى جانب هذا قام كانتور بإخراج وتصميم أعماله الخاصة وهي إنتاج مسرحية لجوزيف تشيكوفيتش (غير الجدير والمستحق) ، تلاه إحياء إنتاجه عام ١٩٤٤ (لعودة أوديسيوس) . لم يخرج كانتور إنتاجًا آخر حتى عام ١٩٥٥ (٦ , ١٢) .

سرعان ما أصبح كانتور القائد الوحيد لكريكو ٢ واستمر في العمل فيه في السعي وراء بيانه الأصلي كمسرح مستقل حتى وفاته . تنص الفقرة الأولى من نتيجة كانتور للإنتاج الأول لكريكو ٢ على ما يلي : هذا النص هو نوع من الكولاج. يتكون من نصوص وملاحظات وكتابات أصلية من الوقت الذي ولدت فيه كريكو٢ وأنا.

كانت مسرحية الحبار لفيتكيفيتش قيد التحضير للمسرح في عام ١٩٥٥ ، ولكنها تحتوي أيضًا على بعض الإضافات التي تم إجراؤها لاحقًا أو حتى مؤخرًا ، عندما حاولت بعد حوالي ١٠ إلى ٢٠ عامًا إدراك معنى تلك الأنشطة(٧ , ١٣٦) .

تركزت تلك الأنشطة التي حاول كانتور إدراكها على فكرة المسرح المستقل ، وهي فكرة لها عدة أسماء على مدار مسيرته المهنية الطويلة هي: (المسرح غير الرسمي ومسرح الصفر ومسرح الحدث ومسرح المستحيل ومسرح الموت). بالنظر إلى إنتاجه للحبار في عام ١٩٦٣ ، كتب كانتور المسرح الذي أسميه

المستقل هو المسرح الذي ليس آلية تكاثر ، أي آلية تهدف إلى تقديم تفسير لمقطع من الأدب على خشبة المسرح ، ولكن آلية لها وجودها المستقل.

يقول كانتور: أنا لا أطبق مفهوم المسرح المستقل لتوضيح النص الدرامي ، لترجمته إلى لغة المسرح ، لتفسيره ، أو للعثور على معانيه الجديدة . إن مفهوم المسرح المستقل ليس أداة للتنقيب عن ما يسمى بالمكافئ المسرحي ، والذي يمكن اعتباره عملًا موازيًا ثانيًا والذي يسمى خطأً مستقل(٨ ,٤٢ ,٤٣) .

أكد كانتور أن أيا من هذه المكونات ليس له أي وظيفة لشرح التعليق أو توضيح نص المسرحية بما أنهم ليس لديهم مثل هذه الوظيفة ... فهم فقط يشكلون مجموعة من العلاقات تحول الأداء بالنسبة لكانتور كمطحنة تطحن النص ، ويسأل هل تسطيع المطحنة تفسير الناتج الذي طحنته ؟

في سلسلة الإنتاج من ١٩٥٦ إلى ١٩٧٥ ، أنشأ كانتور سلسلة من (المطاحن) التي يمكن من خلالها طحن نصوص فيتكيفيتش . جرى عمل هذه الإنتاجات لغاية (الطبقة الميتة) على مسارين متوازيين ومتساويين مع النص المنطوق , وتحولاته على وفق تداولية الخطاب النصي في العمل المسرحي المستقل اللذان يعملان بشكل منفصل . وفقًا لبلينياروفيتش كانتور، كانت فكرة إزالة كل توضيح لنص المسرحية على خشبة المسرح ، بدلاً من ذلك لاستحضار الواقع والفعل الحقيقي والموضوع الحقيقي دون أي إشارة إلى الخيال والوهم الدرامي .

أصيب كانتور بخيبة أمل من أعمال تصميم المسرح ورفض مثل هذه التعيينات في المسارح الرسمية بعد عام ١٩٦٣. على الرغم من أن (مجموعة فناني كراكوف) تمكنت من الحصول على وضع رسمي كمجموعة فنانين في عام ١٩٥٧ .

على الرغم أنه من الشائع حتى اليوم الاعتقاد بأن عمل كانتور في المسرح يلقي بظلاله على ما أنجزه كرسام ، وبالتالي اعتباره فنانًا تأخر نجاحه الدولي لفترة طويلة ، إلا أن الحقيقة هي أنه صنع لنفسه اسمًا في أوروبا كرسام ناجح - وأصلي - بمجرد ظهور الشقوق الأولى في الستار الحديدي ، في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات . عروض كانتور على نطاق واسع في أوروبا القارية خلال الستينيات وأصبحت معروفة جيدًا في عالم الفن في فرنسا وألمانيا وإيطاليا وكذلك في السويد والنرويج وسويسرا ويوغوسلافيا السابقة .

أكد كانتور ان الفن كان بالنسبة له إجابة للواقع ، وليس تمثيلًا للواقع. مثل عمل أدورنو المستقل للفن ، تحدت تجارب كانتور التمثيل الكلاسيكي من خلال إنشاء المسرح الذي أنتج مساحة خاصة به ، أن اختيار كانتور من هذا الموقع المعين يستحق مزيدًا من التوضيح. كانتور ينظر إلى الحرب العالمية الثانية على أنها عتبة تقطع التراكم المستمر للمعرفة الشرعية عن الإنسان و أفعالها. لقد جعلت مذابح الحرب تصور ما قبل عام ١٩٣٩ للواقع غير ممكن في أوقات الجنون التي خلقها الإنسان ، اقتحم الموت وفرقه المخيفة ، التي رفضت أن يقيّدها العقل والحواس الإنسانية ، اقتحم واندمج مع مجال الحياة. هذا التصور الجديد ، عندما يتم التعبير عنه في الفن ، كان عليه أن يشكك ويكشف الفجوات في التقليد الذي حدد العمل الفني من حيث التمثيل والإخراج وتداولية الخطاب النصي الذي يؤكد حياة النظام الخارجي للأشياء(٩ ,٢٢) .

لم يكن استبدال الشيء الحقيقي بالشيء الفني تجسيدًا للتجارب التي أجريت في الفنون الجميلة في عشرينيات القرن الماضي . على عكس منتجات (دوشامب) الجاهزة ، كانت المنتجات المصنعة الشائعة ، على سبيل المثال ، والتي كانت وظيفتها تحدي تصورات الجمهور عن الفن ، كان كانتور أظهرت الأشياء غضب الإنسان المحاصر من قبل الوحوش البشرية الأخرى. لم يكن لدينا سوى القوة للاستيلاء على أقرب شيء ، الكائن الحقيقي ، وتسميته عملًا فنيًا .

كنتيجة طبيعية ، فقدت العجلة الملطخة بالطين , واللوح فاسد , والكرسي وفوهة المسدس ومكبر الصوت , والطرود المغبرة , الوظائف التقليدية الموكلة إليهم في الحياة أو الحرب وظهرت بدلاً من ذلك ضمن شبكة العلاقات التي تم إنشاؤها في مساحة الأداء. ان الكائن الذي انتزع من واقع الحرب والاتفاقيات المسرحية يجسد رغبة كانتور في الاحتفاظ بما تم إسكاته في عملية النقل من الفضاء الحقيقي إلى مساحة المسرح ، وكذلك في عملية الاستيلاء على موقع المسرح من خلال واقع الحرب ووقوعها(٩ , ٢٢) .

قدم كانتور تجاربه مع المسارح المستقلة (١٩٥٦/١٩٦١) ، غير الرسمي (١٩٦١) والصفر (١٩٦٣) والحدث (١٩٦٧) والمستحيل (١٩٦٧/١٩٧٣) . كل منها تساءل عن حدود التمثيل التقليدي من خلال الإشارة إلى أن المسرح يجب أن يعامل كمساحة مستقلة ، وليس مكانًا للانتقال ، حيث يتم تنفيذ رؤية الفنان الدائم. التمثيل من حيث العلاقة بين الواقع المادي والوهم، الصف الميت (١٩٧٥) ، فيلوبول، فيلوبول (١٩٨٠) ، دع الفنانين يموتون(١٩٨٥) ، لن اعود ابدا (١٩٨٨) ، اليوم هو عيد ميلادي (١٩٩٠) التي اكتسبت شكل التعليقات الشخصية، تهدف التعليقات إلى تجاوز جميع الحدود الجسدية والعقلية والتعبير عن أكثر عمليات التفكير حميمية التي تحدث في الفضاء الخاص للفنان وخياله أو في المسرح لاستكشاف الأبعاد المكانية للذاكرة أو التاريخ.

تم تصوير تلك الاعمال , على خشبة المسرح على أنها(مكان بلا وقت) و (موقع مضاد للفضاء الحقيقي) ومساحة افتراضية (مكان يتشكل من تداخل الفضاء الحقيقي مع التباين) ، و مساحة متسقة ذاتيًا (مساحة ليس لها موقع مقابل ، ولكنها موجودة لنفسها (٩ , ٢٣) .

لإعادة صياغة كانتور في العروض المسرحية وعمله على تداولية الخطاب النصي ، أدى وجوده في الممر إلى تحويل الفضاء المسرحي إلى سلسلة من المساحات الموجودة داخل وخارج بعضها البعض . على سبيل المثال ، وجود ثلاثة إطارات . لم يعد من الممكن تحليلها من حيث الفتح غير المشروط للنقل ، أي إطار المسرح . بدلاً من ذلك ، كانت أسطحًا متعددة الأبعاد تشارك في عملية تمثيل غير القابل للتمثيل في فضاء غير متجانس. يمكننا استخدام (البورتريه الذاتي) على المسرح لتقديم بيان متناقض لا فرق بين الوهم والواقع . ربما يكون الوهم صورة للواقع في عالم مختلف موجود ويمكن الشعور به من خلال الفن . وجد هذا الفكر العميق شكله المادي ليس فقط في استخدام (البورتريه الذاتي) ، ولكن أيضًا في تمثيل مساحة المسرح كموقع للغرفة او حانة الذاكرة او الخيال .

اهتم كانتور في تأسيس صورة العرض المسرحي عبر تقديم فضاء تشكيلي يرسمه بأجساد ممثليه وادواتهم ، اذ لم يهتم بحرفية الاداء التمثيلي لممثلين محترفين بقدر اهتمامه بالصورة المسرحية ولذلك

نجد اغلب ممثليه فنانين تشكيلين ، اذ انه " لم يكن الذين مثلوا في عروضه المسرحية بمحترفين ... يشاركه فنانون تشكيليون من الرسامين والسينوغرافين في عمله ، فيمثلون معه في عروضه ، وبعد سنوات يتخذ فريقه المسرحي سمات ثابتة ... ويشاركه ممثلوه في صنع المادة المسرحية التي تتسم بطبيعتها السريالية والدادية...لكن ممثليه مثلهم في ذلك مثل أي مفردة من مفردات العرض ، يصبحون خاضعين لما يطلق عليه بالمهمات المسرحية " (١٠ , ٨٥) .

اعتمد كانتور على تلقائية الحركة من دون التكلف والمبالغة وطالب ممثله بإلتزامها مبتعداً عن الآلية والملل ، اذ " تتوالد حركة الممثل في حركات متتالية ، فيخرج من شخصيته ليدخل في نسيج وداخل حركة شخصية اخرى ، ثم ثالثة . وينتج عن هذا الاسلوب نظام حركي محدد ، يبعد الممثل عن الحركة الآلية والمملة ، ويقربه من التلقائية ومن ثم التعبيرية التي تحمل الدلالات والمعاني المتدفقة ولذلك فإن كانتور يطالب ممثليه بالابتعاد عن الصيغ التعبيرية المتوازنة سواء في الحركة – الصوت – الكلام – الشكل " (٨١ , ١١٢) .

تعامل كانتور مع المادة معاملة خاصة ، رافضاً معاملة المسرح التقليدي لها، كونها لا تخدم عناصر الصورة التشكيلية داخل العرض ، إذ نظر للمادة بوصفها أداة للأداء، فإنه " يرى في المادة عاملاً نشطاً ، وبدرجة ما عاملاً مستقلاً ، ولذلك ففي كل عرض مسرحي تنشأ مادة رئيسية واحدة. او آلة مركبة حيث يقوم كانتور بتوظيفها فتمثل خلاصة المعنى داخل كل عرض من عروضه المسرحية (آلة العذاب في مسرحية الراهبة والمجنون- ومصيدة الفئران في مسرحية الوسيم وزري الملابس-وسرير المهد في مسرحية مات الفصل الدرامي- وسرير الموت في مسرحية فيبلوبولي _ فيبلوبولي) " (١٢ , ٦٥) . أي ان المادة او المفردة ذات مكانة رئيسة في عروض كانتور، وهي تشارك جسد الممثل في اكمال الصورة المشهدية، وتكاد تكون ملازمة له على مدار العرض.

يستخدم كانتور المانيكان , الا انه لم يفرط بالممثل ، و قد يتعامل معه كأي مفردة من مفردات العرض، او يضمه الى رؤاه ومعالجاته ، الا انه لا يستغني عنه ، إذ يقول: " لا اعتقد ان المانيكان او التمثال الشمعي يمكن لكل منهما ان يستبدلا الممثل الحي ، ويحلا محله ، كما أراد كلايست وكريج لو حدث هذا لكان فعل هذا شيئاً من قبيل السذاجة والسهولة ، احاول تحديد موتيفات وجود هذا المخلوق فوق الخشبة ومعناه يتضح بالنسبة لي عندما يظهر فجأة في افكاري ويداعب احلامي، فظهوره يتوافق ويقيني بوجوده ، بدرجة اقوى شيئاً فشيئاً بالدرجة التي تؤكد على ان الحياة يمكن التعبير عنها عبر افتقاد الحياة، عبر مناشدة الموت عبر المظاهر "(١٠ , ٨٣) .

اصطبغ مسرح كانتور بالكابوسية والنظرة السوداوية للحياة وهي نظرة تخيم على فضاء العرضة " فالمتلقي في مسرحه يشاهد جسد انسان آخر يعيش كما لو انه في مأساة ويبدو لنا كأنه شاهده من قبل ربما في نفسه ، الامر الذي يصيبه بصدمة . يصف كانتور هذه الصدمة بأنها اقرب الى الميتافيزيقية ، هذه الصورة المثالية للإنسان المغمور في الظلام الدامس، تظهر كما لو كان سائراً الى الامام، انما هي دلالة صارمة تؤكد لنا تحمله الانساني... وتضعه في وسط دائرته المحتومة والاخيرة دائرة الموت " (١١ , ٧٩) .

- **جوزيف شاينا (١٩٢٢ – ٢٠٠٨)**

اعتمد شاينا في عمله المسرحي " بالمقام الأول على فن التنسيق التشكيلي وتناسق العلاقة المرئية والبصرية بين كل مفردات العرض المسرحي ، وبقيت تاثيرات اعتقاله وإصدار حكم الإعدام بحقه هي السمة العامة في عروضه"(١٣ , ٦٥) .

ان ما يذهل النقاد الذين لم يسمعوا عن شاينا أو عمله أكثر من ذلك هو الجودة الغنية لمسرحه. بالنسبة إليهم يبدو أنه قد هبط من السماء: (جئت من تحت الأرض) ، يقول شاينا : ببساطة ، مقتبسًا بشكل مباشر تقريبًا من ابطال دوستويفسكي . الحقيقة هي أن شاينا أصبح مسرحًا لنفسه. أحدث إنتاجه(دانتي) هو بلا شك أكثر الأحداث المسرحية إثارة في بولندا منذ إنتاج إروين أكسر لمسرحية (تانغو) لموريك (مسرح المختبر) لغروتوفسكي. في الوقت الذي يشهد فيه المسرح البولندي حياة جديدة ، يقود شاينا الطريق .

أصبح الاستوديو المسرحي الخاص به في السبعينيات ما كان عليه مسرح المختبر في أوائل الستينيات. يتواجد شاينا في شركة جيدة. يحتاج المرء فقط إلى الاستشهاد بأكثر الإنتاجات شعبية خلال السنوات الأربع الماضية : (بالادينا) لسواكي (طقوس الزفاف) جاروكي (الامتلاك) لواجدا (التحرير) لسوينارسكي . و إنتاجات أتينيوم (صانعو الأحذية ، أمريكا ورقصة الموت) لارمينسكي. الذي يرتفع فوق هذه الأعمال الرائعة هو شاينا من خلال يتكاسي و ريبلكا و جولجوتيرا والعمل الضخم دانتي.(١٤ , ٢٦٥) .

يتميز مسرح بعدد من الخصائص الفكرية , ومنها ان العلم لا مكان له في مسرحه . على حد تعبير شاينا الخاص ، يظهر الفن عند نقطة التقاطع بين أبدًا و لامكان و لا شيء ؟ في هذا الفراغ الجناسي ، يخلق شاينا مسرحه ، ومراجعة الأفكار التقليدية وملء الفجوة الناتجة عن نظرة مجزأة في الفن. على عكس جروتوفسكي الذي تنبثق مفاهيمه عن المسرح من وعيه الخاص ومن مجموعة انتقائية للمواد الفنية التقليدية ، يعترف شاينا علانية بدور الممثل. يظهر الفن الحقيقي في لحظة لقاء شخصيتين : (المؤلف وفنان الأداء) مختلفتين عن بعضهما من خلال آليات نشاطهم. في هذه العملية يكون الكاتب المسرحي مشاركًا نشطًا ومتساويًا(١٤ , ٢٦٨) .

لهذ نجد شاينا " لم يمنح الممثل أهمية كبرى ، بل جاء الممثل في عروضه بالدرجه الثانية ، ذلك لانه يعده مفردة من المفردات الصورة المسرحية ، فالممثل يكيف جسده مع الإطارات التشكيلية التي يكونها المخرج ، واجساد الممثلين ماهي الا سياقات في العرض والوحات مسرحية تشكيلية"(١٣ , ١١٨) .

يتجنب شاينا الإجابات السهلة على الأسئلة المتعلقة بمفهومه عن المسرح المفتوح. يفضل الاقتراح بدلاً من الاستبدال أو التوضيح : يفضل إيقاظ حساسية المتفرج . هدفه في نهاية المطاف هو مساعدة مشاهديه على تكوين خيال جديد والتعبير عن الفن من خلال الأحداث المرئية بطريقة عالمية ومفاهيمية. الوقت ليس متسلسلاً أبدًا. يتكون الإنتاج من مونتاج للحركة وسلسلة من الحقائق التي

تبدو غريبة عن بعضها البعض. ينصب التركيز على الترابط بين الناس والأشياء والاغراض والأفكار والخبرات والدوافع . الدعائم والأشياء المشاركة في الأداء (٢٦٨,١٤) .

اهتم شاينا بان "يصبح للمتلقى شيئا أقرب ما يكون إلى الصدمة ، فإن تلك الصدمة تنشأ بسبب تناولاته الجديدة المستفزة داخل صيغ العمل الفنى ، ذلك لأن معظم هذه الأعمال الإبداعية كان مقدما بهدف أن يقود شاينا , المتلقى لأن يكون أكثر وعيا بالموقف ، الذى يمكن أن يجد فيه بنفسه قيما إنسانية جوهرية ما فيما يطرح فوق الخشبة ، أو يوضح له ويبين ذلك الذى يكون متخفيا من وراء أفكاره وما يعتقده وما يؤمن به " (١٥ , ٥) .

يتخلى الممثل عن دوره التقليدي ويتحول إلى فن بصري بحد ذاته ، فنان مبدع لا يعمل جسده مثل فرشاة الرسام ولكن مثل الطلاء الذي يحول قماشًا. في سلسلة من الأنشطة المتزامنة التي تشمل الممثل والأشياء والدعائم والأضواء والموسيقى والمخرج والكاتب المسرحي تظهر في وحدة التنافر, مما يكشف عن التعقيد والتناقضات في عصرنا .

يمكن وصف ما يختبره المشاهد بعبارات أبسط : يُضفي شاينا طابعًا إنسانيًا على المقبرة التكنولوجية المشتركة للإنسان من خلال رسم كاريكاتوري للسمات البارزة للآلات والأشياء. يصبح مسرح شاينا هجاءً على الحالة الإنسانية من خلال ربط الإنسان بإبداعاته الميكانيكية. وهكذا فإن عامل الله تم وضعه في منظور العصور الوسطى على عكس مواطنه كوبرنيكوس الذي أزاح الإنسان عن التفوق الكوني، يبدو أن شاينا مصمم على وضع الإنسان في المكان الذي ينتمي إليه من خلال تحميله المسؤولية عن المخلفات الأخلاقية والنفسية الحالية (١٦ , ٢٦٥) .

يقوم مسرح شاينا بإضفاء الطابع الإنساني على الأشياء ويطلق التفاعلات بين الأشياء والبشر من خلال تداولية الخطاب النصي وتحوله الى الصورة المرئية , التي اظهرها في العروض المسرحية. يتم تذكير الإنسان إلى الأبد بخطاياه المادية. كل شيء يعيش في فن شاينا. كلما تغيرت البنية البصرية زاد شعورنا بوحدة الأشياء والبشر. إنه يهتم حصريًا بـ (الوجود) وليس (اللاوجود). يكره عدم أمان هاملت وعدم كفاءته ويجد تصريحات كامو الفلسفية طفولية وساذجة. بعد أن واجه الله أكثر من مرة أصبح مجاله الاجتماعي روحيًا بالضرورة .

امتاز مسرح شاينا من خلاله " وضع لنفسه هدفا محددا وهو تشكيل الفضاء المسرحى فوق الخشبة باعتباره مهمة نظرية ، مفهومة باعتبارها مهمة تتسم بالتجريد. إن ضرورة تشكيل الفضاء المسرحى للخشبة كان هدفه إظهار الممثل فوق خشبة المسرح وكأنه آت من الحياة نفسها – ومن تجربته اليومية البحتة " (١٥ , ٢٨) .

يستمتع شاينا بالكلام بقدر ما يستمتع بكتابته . يلعب بالكلمات ويدور بسهولة شبكات معقدة من النثر الشعري. ينكر كونه كاتبًا مسرحيًا. في النهاية ظهر فنه كأفضل متحدث باسمه. ومع ذلك فإنه يتمسك بالجماهير التي يريد بشدة الوصول إليها. إنه يعلم جيدًا أن فنه أحيانًا ينفر العمال.

غالبًا ما تبدو الحواجز اللغوية والبصرية مستعصية على التغلب عليها ولا يمكن لجميع الرجال فهم جنة شاينا نظرًا لأن ليس كل الرجال قد ذاقوا جحيمه: كل أولئك الذين تذوقوا جنة معسكر الموت هم مستحقون لهم(١٤ , ٢٦٧) .

يعد مصطلح (المسرح المفتوح) ليس مرضيا ولا يكاد ينصف ابتكارات شاينا الثورية. غالبًا ما يتم الخلط بينه وبين مسرح جوزيف شايكين . اذ يقف فن شاينا بمفرده ولا يمكن تكراره ، ببساطة لأنه لا يوجد سوى شاينا واحد. المصطلح الأنسب ولكن ربما يكون غير فعال هو (المسرح الشامل) إذا لم يكن هناك سبب آخر غير محاولة شاينا أن تشمل كل شيء حتى المقاعد التي يجلس عليها الجمهور. بعد أن تولى السيطرة على مسرح في قلب بولندا (شريان الحياة ، إن لم يكن المركز المباشر للفن المسرحي العالمي) انطلق شاينا في عام ١٩٧٠ لتأليف سيرته الذاتية وليس اعتذارًا عن الحياة الواقعية بل ترنيمة لزميله الرجل ، كوميديا إلهية أو غير مقدسة : هذا ليس وقتًا للتعريفات. لقد قمنا بصياغة أنماطنا الأخلاقية لقرون لكن المواقف القائمة على هذه الأنماط انهارت عندما بدأ الناس في بناء محارق جثث لأشخاص أحياء آخرين... العمل الإبداعي وحده ينكر العدم للإنسان(١٤ , ٢٦٦) .

ذكريات (١٩٧٠) هي مقدمة لدانتي. يتم فحص العدوان بشكل عام (الظاهرة النازية بشكل خاص) من حيث علاقة الإنسان بالإنسان. الكلمات ليست ضرورية في سيمفونية الصمت هذه. إنها مسرحية للذاكرة تشبه إلى حد كبير حديقة الحيوانات الزجاجية لتينيسي ويليامز، ولكن بدلاً من الحيوانات الزجاجية ، يملأ شاينا ماضيه بصور ظلية شبحية لزملائه السجناء. تشمل (جذعه التذكارية) بقايا الجنس البشري: نظارات وملعقة من الصفيح وقطعة من الملابس وخصلات من الشعر وأطراف صناعية وأحذية - مئات الأحذية كلها تشير في اتجاه واحد نحو نقطة اللاعودة . قد يكشف الفحص الدقيق عن أن زوجًا واحدًا ينتمي إلى شاينا نفسه وأن واحدة من مئات الصور التي تم لصقها على الصور الظلية كانت لشاب يدعى جوزيف شاينا .

بعد عام في عام ١٩٧١ ، قام شاينا بتأليف (قداسة ريبلكا) من كومة النفايات يظهر جيل جديد. مخلفات الحضارة - عارضات أزياء وعجلات وأحذية وقطع أنابيب وصحف وأكياس وحبال وجوت وبلاستيك وكلها مبعثرة بالتربة وتشكل شيئًا من كومة قمامة واسعة- ملقاة متناثرة وسط الجمهور . يخرج الرجل لكن الدمى التي يلعب بها هي رموز الحياة. يظهر سوبرمان ويصبح قائد المجموعة. يسقط شخص آخر يحمل طفاية حريق على المجموعة ويصوب رشاش الطفاية عليهم. تستمر اللعبة. عن اي شيء؟ يسأل شاينا ثم يجيب على سؤاله الخاص: حول عذاب عالمنا وعن تفاؤلنا الكبير. لأن الموت هو وقتنا والوقت هو موتنا. لهذا السبب أصبح الفن في آنٍ واحد رمزًا للتأليه(١٤ , ٢٦٨) .

قدم شاينا (طائر الفينيق) هذا الذي يشمل الموت والقيامة بشكل رائع في دانتي ، وهو بلا شك أعظم أعماله المسرحية . ومن المفارقات أن نص دانتي غير مهم تقريبًا ، غالبًا ما تكرر الكلمات الأفكار فقط ، وفي أوقات أخرى تكون مصاحبة فقط لموسيقى بينديريكي المؤرقة. هنا أكثر من أي إنتاج آخر ، حاول شاينا جعل المسرح بأكمله مسرحًا. يقود سلم من الشرفة إلى المسرح ويشكل صليبًا تجلس عليه رواسب البشرية. هؤلاء يشكلون العالم الحقيقي. على خشبة المسرح ، يعرض شاينا رؤاه عن الجحيم والسماء.

تتحرك التماثيل وتتحدث وتتغير التراكيب المرئية أمام أعيننا ويتم إحياء دانتي. اعتبارًا من أوغست غرودزيتسكي ، اعترف الناقد المسرحي في وارسو بأنه من الصعب وصف الإنتاج بعد مشاهدة واحدة فقط. يوافق شاينا تمامًا ويضيف: يجب على المرء تجربة دانتي وليس شرحه. الجمهور الأمريكي سيحكم على أنفسهم هذا العام(١٤ , ٢٦٩) .

يسخر شاينا بسرعة من الفن الثابت . لهذا السبب ربما يكون قد تخلى عن الرسم تقريبًا. اللوحة لا تتحرك. إنها تجلس هناك. الحركة هي الحياة. يجب أن يكون لفني حركة. أدى هذا التركيز على الحركة إلى قيام شاينا بإعادة تفسير الكلاسيكيات وإعادة تعريفها ، وخاصة فاوست و الكوميديا الإلهية. في إنتاج شاينا ، يصبح فاوست فردًا يتوق ليس إلى الكون بل إلى مكان صغير على الأرض. في دانتي يكمل سيزيف عمله : في واحدة من أكثر الصور إثارة في المسرح الحديث يدحرج سيزيف الحجر للمرة الأخيرة ويضعه عند قدمي شارون-الله ، ويمشي بعيدًا. في مثل هذه اللحظات يصبح شاينا أكثر من نبي ، يصبح مسيحًا. الفن يتجاوز حدود الوجود والعدم، حدود التأكيد والرفض. المسرح يتحول إلى صراع. والباقي يترك لضمير الانسان .

نجد ان مسرح شاينا " مسرح عضوي يهتم بالسرد التشكيلي لرؤية البصرية ، انه يمثل مسرح للخيال يعتمد على (الكولاج) ويتجه الى جوهر الأشياء والكشف عن صيغ جديدة تعتمد تفنيت المادة، هو مسرح يكشف المادة ويعيد صياغتها من جديد، ليشكل خلالها صورتة المسرحية "(١٣ , ١١٨) .

- **الطيب الصديقي (١٩٣٩ – ٢٠١٦)**

بدا المسرح في المغرب لتاصيل مسرح عربي , اذ يذكر الباحثون انه " في المشرق العربي في السبعنيات من القرن الماضي، فان الثابت انه في المغرب العربي الكبير لم تبداء حركة الهواة للمسرح باللغة العربية الا في أوائل العشرينيات من القرن العشرين على انه ثابت أيضا ، ان الجولات الفرق المصرية باقطاب المغرب العربي في العقد الأول والثاني من هذا القرن هي التي نشطت حركة الهواة في هذه البلاد "(١٧ , ٢٦٤) .

ظهر عدد من المخرجين العرب الذين حاولوا التاصيل لمسرح عربي متميز فيه كل المقومات الأساسية التي تتناسب مع الشرق فكان المخرج الطيب الصديقي من الأوائل الذي بحث " في التراث ، فان دافعه في ذلك هو البحث عن الذات الفنية والاجتماعية . فالاولى هي تجاوز القالب الأوربي بقالب عربي على صعيد النص ، اما الثانية فهي الوصول الى شخصيات عربية يستنطقها بلسانه ويقولها ما لا يستطيع قولع علانية في الوقت الحاضر خشية للسلطه والرقابة الحكوميه " (١٨ , ٢٣).

يعد الصديقي من الأوائل الذين ساهموا في تأسيس وتاصيل لمسرح عربي حيث يقول سلمان قطاية " التحق الصديقي منذ صغره بالفرق المسرحية من الهواة المحترفين . وتتلمذ على يد جان فيلار في باريس في المسرح القومي الشعبي tnp "(١٧ , ٢٧١) .

اهتم المخرج الصديقي في الخطاب النصي في المعد للعرض المسرحي , من خلال التراث حيث برع في تقديم " المقامات مثلا هي مسرحيات قصيرة جاهزة للعرض لاينقصها الا ممثل مبدع ومخرج جيد ، وكان

ماقدمه الصديقي مسرحية (وادي المخازن) الماخوذة من تاريخ المغرب وقد قدمها في ملعب لكرة القدم اشتركت فيها كتيبة من الجيش المغربي، وفيها يصور الصراع مابين السلطان واخيه واستعانته بملك البرتغال وموت الملوك الثلاثة "(١٩ , ١٨) .

كانت التجربة المسرحية التي قدمها الصديقي في تداولية الخطاب النصي وتحلاته في العرض المسرح العربي " لا تعتمد على النص الثابت ، بل تكسر الاشكال التقليدية للمسرح لتضفي علية طابعا احتفاليا . انها تعتمد على عملية خلف النص من خلال التدريبات ، تعتمد على تفجير قدرات الممثل ليحل الايماء والصراخ والرقص محل الكلمة ، او على الأقل ترفدها بقوة "(٢٠ , ١١٩) .

سعى الطيب الصديقي في الاهتمام في تكوين خطاب العرض المسرحي من خلال " مساهمة الممثل وجسده في تشكيل الصورة المسرحية عند الصديقي متفاوتة , اذ بين ان كل مسرحية من مسرحياته ، لها أسلوب عمل مختلف وإخراج مختلف ، في (يوميات مجنون لغوغول) كان المهم هو الممثل . وفي المقامات لابد من الانسجام وعدم التفاوت بين العناصر المختلفة ، فليس في المقامات بطل، وبهذا جاء أسلوب تشكيل الصورة مختلفا عنده في كل عرض"(٢٣ , ١٤٣).

من اهم الاعمال المسرحية التي اخرجها الصديقي التي نالت صدى واسعا على المستوى العربي التي ظهرت بشكل مميز في " مسرحية (المغرب واحد) ومسرحية (سلطان الطلبة) التي الفها بالاشتراك مع عبد الصمد الكنفاوي . ومسرحية (مولاي إسماعيل) ثم اخرج الصديقي مسرحية (سيدي ياسين في الطريق) من تاليفه وهي تحوي انتقادا لاذعا لظاهرة الدجل الديني المتمثل في الاختفاء (بالاولياء) " (٢١ , ١٤٥) .

سعى الصديقي الى تطوير العمل المسرحي برؤية اخرجية جديدة من خلال طرح جوانب من تداولية الخطاب النصي في " عناصر العرض المسرحي بتنسيق واحد وزمن محدد. كي يتسقى اخضاعها لعملية تطوير الرؤية الفلسفية والجمالية . لان العمل يتطور يوميا عبر تحديد الأفكار العاملين فيه من مصممين ومنفذين وممثلين " (١ , ٢٣) .

يعد المخرج المسرحي العربي الطيب الصديقي هو " احد اكبر انصار العودة الى التقاليد القومية. انه مع المسرح الجوال الاقتراب بحدوده القصوى من المتفرج انه يطمع لاخضاع الحدث المسرحي الى التفكير والتماس الحي بما يجي بالمعاصرة . ومن مسرحياته المعروفة (الطريق) و (الاسفلت) و (ثلاث ملوك) (٢٢ , ١٦-١٧) .

- **النتائج والاستنتاجات**

١. اهتم كانتور في النص واستخدم نوع من الكولاج في الخطاب النصي للعرض المسرحي .
٢. إعادة صياغة النص المسرحي لدى المخرج كانتور بشكل شامل ودقيق قبل العرض.
٣. تميز مسرح شاينا في الخصائص الفكرية والفلسفية واعتبر ان العلم لامكان له في مسرحه لهذا امتاز مسرحه في ايقاظ حساسية المتلقي اقرب الى مايكون بالصدمة ان يكون اكثر وعيا بالمواقف .

٤. تميزت اعمال الطيب الصديقي من التراث من خلال عرض قصص واحداث وخطابات نصية تراثية او ملحمية وكان مسرحه مسرح احتفالي حيث يتحول فيه الخطاب الى مشاركة المتلقي في العرض المسرحي.

هوامش البحث

١) عبد الرحمن بن زيدان : التجريب في النقد والدراما (الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ٢٠٠١) .

٢) كاظم جاسم منصور العزاوي : التداولية في الفكر النقدي (القاهرة : الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات، ٢٠١٧) .

٣) عبدالهادي بن ظافر الشهري : استراتيجيات الخطاب ، مقاربة لغوية تداولية – نسخة الكترونية (بنغازي – ليبيا : دار الكتاب الجديد المتحدة ، ٢٠٠٣) .

4) KOBIALKA, M. (1993) A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990: Tadeusz Kantor. Berkeley, University of California Press .

5) KOBIALKA, M. (1993) A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990: Tadeusz Kantor. Berkeley, University of California Press .

6) Leach, M. Paul. (2012) Tadeusz Kantor and the Poetics of Being. De Montfort University, .

7) KANTOR, T. (2005a) Tadeusz Kantor: Pisma. Tom Pierwszy. Metamorfozy: Teksty o latach,

8) KANTOR, T. (1993) The Milano Lessons. In: KOBIALKA, M. (Ed.) A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990: Tadeusz Kantor. Berkeley, California, University of California Press,

9) Leach, M. Paul. (2012) Tadeusz Kantor and the Poetics of Being. De Montfort University

١٠) لاسوتسكا باربرا- بشونياك: المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق، ترجمة: هناء عبد الفتاح (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٩) .

١١) مدحت الكاشف : اللغة الجسدية للممثل ، دراسات ومراجع المسرح ٤٤ (القاهرة : مطابع الاهرام التجارية ، ٢٠٠٦)

١٢) يان كووسوفيتش : مسرح الموت عند كانتور – تيار مابعد التجريب ، ترجمة هناء عبد الفتاح (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٤) .

١٣) بشار عبد الغني: الأساليب الاخراجية الحديثة والاضاءة المسرحية (جامعة بغداد : رسالة ماجستير ، قسم الفنون المسرحية - الإخراج ، ٢٠٠٥) .

14) Czerwinski, E. J. (1975). Józef Szajna: Polish Messiah-in-Residence. University of Oklahoma, pp.

15) زبيجنييف تارانييينكو: فضاءات شاينا المسرحية ، تقديم ومراجعة : هناء محمد عبد الفتاح متولي ، دوروتا متولي .

16) Czerwinski, E. J. (1975). Józef Szajna: Polish Messiah-in-Residence. University of Oklahoma pp.

١٧) سعد اردش: المخرج في المسرح المعاصر (الكويت : سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب ، ١٩٧٩) .

١٨) طارق عبد الكاظم العذاري: الطيب الصديقي والقراءة المسرحية للتراث، مجلة فنون البصرة، العدد (٢) ، (جامعة البصرة: كلية الفنون الجميلة ، تصدر عن وزارة التعليم العالي والبحث العلمي ، ٢٠٠٤) .

١٩) عبد الفتاح قلعة جي: المسرح والتراث في الوطن العربي، مجلة الحياة المسرحية، العدد ٤٨ (دمشق : مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة الثقافة والإرشاد القومي ، ٢٠٠٠) .

٢٠) رياض عصمت : مسرحنا العربي بين الابداع والاتباع ، مجلة الحياة المسرحية، العدد ٢ (دمشق : مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة الثقافة والإرشاد القومي ، خريف ١٩٧٧) .

٢١) علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي ، الطبعة الثانية (الكويت : سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب) .

٢٢) ت. ا. بوتينتيفا : الف عام وعام على المسرح العربي ، مجلة الحياة المسرحية، العدد ٣ (دمشق: مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافةالثقافة والإرشاد القومي، شتاء ١٩٩٧٧-١٩٧٨) .

٢٣) بشار عبد الغني : اليات التشكليل الصوري في العرض المسرحي (جامعة بابل : أطروحة دكتوراة ، قسم الفنون المسرحية ، ٢٠١٢) ص ١٢٩.