مقدمة

يُعد المسرح الجامعي النواة الحقيقية لتطور الحركة المسرحية بوجه عام. فهو أحد أشكال مسرح الهواة الذي أسهم في تقديم العديد من المواهب المختلفة، والمتنوعة في مجالات الأدب، والفن، والعلم التي أثرت الحياة المسرحية فقد ضمن أنشطته عروضاً مسرحية أفرزت كوكبة من الكتاب المسرحيين، والممثلين، والمخرجين الذين لمعت أسمائهم في هذا المجال ومازال لهم تواجدهم ليس في مجال التمثيل المسرحي فحسب بل في السينما والتلفزيون.(١)

هذا وتتولى الجامعة رعاية هذا النشاط المسرحي مادياً وفنياً إيماناً منها بالدور الذي يمكن أن يقوم به في ربط الجامعة بالمجتمع الخارجي، ونشر الوعي بقضاياه المختلفة سياسياً واجتماعياً.(٢) كذلك التعبير عن قضايا ومشكلات الشباب الجامعي، والتعرف على أرائه وأفكاره نظراً لأهمية هذه الفئة العمرية التي تشكل العمود الفقري للمجتمع فالشباب يمثلون نصف الحاضر وكل المستقبل.(٣)

ويعتمد الأداء التمثيلي والفني لهذا النشاط المسرحي على مجموعة من الطلاب الموهوبين الذين يمتلكون طاقات فنية وإبداعية خلاقة، فالمسرح الجامعي هو مسرح نوعي، وجمهوره خليط يكاد يكون متجانساً حيث يتسمون بخصائص ديموغرافية تكاد تتشابه، في المرحلة العمرية، والثقافية، والدراسية، وبالتالي يسهل عملية التلقي المسرحي الباعثة على الاستجابة الجمالية، والفكرية، والوجدانية، والفكرية ومن ثم يمكن تشكيل وعي،

ووجدان هؤلاء الشباب والتأثير فيهم وخاصة إذا ما توافرت النصوص والعروض المسرحية التي تعالج قضاياهم وتعبر عن آمالهم وطموحاتهم.(٤)

لكن المشكلة الحقيقية التي يعاني منها المسرح الجامعي تتمثل في عدم توافر نصوص درامية مؤلفة لهذه الفئة العمرية، وقد أكدت على ذلك مجموعة من الدراسات منها دراسة عمرو فؤاد دوارة ١٩٩٣م بعنوان مسرح الهواة بين الشكل والمضمون على ضرورة توفير النصوص المسرحية التي تتناول مشكلات المجتمع بشكل عام ومشكلات الشباب وطلاب الجامعة بوجه خاص.(٥)

أما دراسة محمد مبارك الصوري ٢٠٠٢م بعنوان مسرح الشباب واقعه، وأهدافه ،وطموحاته، فقد دعت إلى ضرورة احتواء مسرح الشباب على مشكلتهم الحاضرة كما أن فن المسرح له تأثير أشمل وأعمق من الثقافة الجماهيرية.(٦)

بينما قامت دراسة زيد ثامر عبد الكاظم ٢٠٠٣م بتوظيف بعض الاتجاهات الإخراجية الحديثة في عروض كلية التربية الفنية جامعة بابل بالعراق حيث اعتمد المسرح الجامعي العراقي على رؤى إخراجية من المسرح العالمي ساعدت في الارتقاء بجودة العروض المسرحية العراقية.(٧)

كذلك أظهرت دراسة أحمد نبيل أحمد ٢٠٠٨م بعنوان القضايا الاجتماعية في دراما المسرح الجامعي أن النصوص المسرحية التي قُدمت على خشبة المسرح الجامعي كانت معدة بنسبة ٨٤,٢% وأن المخرج لم يُعط مجالاً للنقاش بين فرق التمثيل لاختيار النص المناسب وتدخل بالحذف والإضافة ليتلاءم النص المُعد مع رؤيته الفكرية والإخراجية.(٨)

كما بينت دراسة راندا مجدي عبد الله ٢٠١٠م بعنوان "تعرض الشباب الجامعي للمسرحيات" أن المسرح الجامعي يحقق العديد من الإشباعات للشباب الجامعي معرفياً ووجدانياً.(٩)

وأخيراً فقد كشفت دراسة محمد شكري عبد الحليم ٢٠١١م بعنوان تأثير المسرح الجامعي في الوعي السياسي لدى طلاب الجامعة عن عدم وجود نصوص مسرحية خاصة بالمسرح الجامعي بنسبة ١٠٠% وأن المخرجين قاموا بمعالجة هذه النصوص دراماياً وفنياً لتقديم الرؤية الإخراجية الخاصة بهم.(١٠)

وتستعين الجامعات بخبرات وتجارب مخرجين من المحترفين والهواة الذين يعملون في مسارح القطاع العام والخاص، والثقافة الجماهيرية وغيرها لإخراج عروض المسرح الجامعي، وأحياناً قد ينهض طالب موهوب بهذه المهمة. والواقع أن استقدام هؤلاء المخرجين يتوقف على الميزانية المخصصة لكل عرض مسرحي. بمعنى أن الفرق المسرحية التي تعاني من نقص، أو ضعف في الميزانية المخصصة لها لا تستطيع تقديم عرض مسرحي ذي مستوى فني عالي، وفي المقابل فإن الفرق التي تتمتع بميزانية مادية كبيرة تستطيع أن توفر جميع متطلبات العرض المسرحي من ديكور، وإضاءة، وأزياء، وموسيقى، واكسسوارت، وأغان، واستعراضات، وانتقالات، وغيرها.(١١) كذلك تستطيع التعاقد مع مخرجين ذوي كفاءة عالية لديهم من الخبرات الفنية ما يؤهلهم لتقديم عروض مسرحية ذات مستوى فني راق وبرؤية إخراجية تنتصر لروح العصر وفق معطيات إبداعية بسيطة، وعميقة في آن واحد.

مشكلة البحث

تكمن إشكالية المسرح الجامعي في أنه لم يستطع تحديد ملامح هويته.. بمعنى أنه لم يتحرر بعد من سيطرة المسرح الإحترافي، والمسرح العالمي بنصوصه المسرحية، فلا توجد نصوص مسرحية مؤلفة خصيصاً لمثل هذا النوع من المسارح، ولهذا فإن المسرح الجامعي سجين ديكتاتورية المخرج الذي يفرض عليه النص، والذي غالباً ما يقوم بالإعداد المسرحي له. فمن الملاحظ أن النصوص التي عرضها المسرح الجامعي لم تقدم كما كتبها مؤلفوها، ولكن يد الإعداد قد تدخلت بالحذف والإضافة دون وعي أحياناً بحرفية الكتابة الدرامية، أو الإعداد فأصاب بعضهم ، وأخطأ البعض الآخر، وذلك حتى يسهل لهم عرض رؤيتهم الفكرية والإخراجية من خلال عروض تشتبك مع الواقع الراهن عن طريق إسقاط الكثير من التفاصيل المعاصرة والمهمة وأهمها المحتوى السياسي. وهذا ما فعله مخرج الثقافة الجماهيرية الذي أخرج العرض المسرحي "الكاتب الذي فكر"(*) فقد طرح قضية الحرية الفكرية والضمير التي تعرضت لانتهاكات عديدة من قبل السلطة الحاكمة في مصر قبل قيام ثورة الخامس والعشرين من يناير عام ٢٠١١م. فما هو الجديد الذي أضافه للنص المسرحي؟ وهل اقتصر دوره عند حد ترجمة النص إلى عرض مسرحي أم تخطى ذلك، فاعتنى بتجسيد رؤية تفسيرية كشفت جوانب إبداعية وفكرية لم تتضح وتأخذ حقها من الإضاءة في هذا النص؟

* محمد عبد المنعم مخرج عرض مسرحية الكاتب الذي فكر والمعدة عن النص الأصلي لمسرحية الرجل الذي فكر لنفسه للكاتب الاسكتلندي نيل جرانت، والتي عرضت على قصر ثقافة بنها ٢٠١٣

ومما تقدم يمكن تحديد إشكالية البحث في التساؤلات الآتية:

١-ما ملامح الرؤية الإخراجية في العرض المسرحي "الكاتب الذي فكر"؟

٢-هل اعتمد المخرج رؤية إخراجية واحدة طوال العرض المسرحي؟ أم قام بتغيير رؤيته الإخراجية عدة مرات أثناء العرض المسرحي "الكاتب الذي فكر"؟

٣-ما مدى تمكن المخرج المسرحي من أدواته الفنية، وتوصيلها إلى الملتقى بطريقة ممتعة في العرض المسرحي "الكاتب الذي فكر"؟

أهمية البحث

تكمن أهمية البحث في الآتي

١-قلة البحوث والدراسات التي تناولت الإخراج في المسرح الجامعي مقارنة بالبحوث والدراسات التي أجريت في مجالات المسرح الاحترافي، ومسرح الهواة، ومسرح الطفل، والمدرسي.

٢-عدم وجود دراسات نقديه متابعه لنشاط المسرح الجامعي.

٣-كون المسرح الجامعي وسيلة اتصال فعالة، ومؤثرة تسهم في تنمية وعي وشخصية الطالب الجامعي وإمداده بالفكر والثقافة.

٤-تمثل مرحلة الشباب الجامعي إحدى أهم المراحل التي تحتاج إلى إدراك ومعرفة ما يجول بخاطرهم فهذه الفئة العمرية يجب التعامل معها بحذر شديد ذلك لأن انفعالاتهم تتسم بالشدة، فضلاً على أنهم دائمو التمرد والمعارضة، ورفض المشورة، وتحدي إرادة الكبار.

٥-تشكل الرؤية الإخراجية تنوعاً ثقافياً، وفنياً، ومعرفياً لمخرجي المسرح الجامعي.

أهداف البحث

يهدف البحث إلى الآتي

١-التعرف على الرؤية الإخراجية في عرض مسرحية "الكاتب الذي فكر".

٢-الوصول إلى عدة توصيات ومقترحات يمكن أن يستفيد منها مخرجو المسرح الجامعي.

٣-تبصير القائمين على أمور المسرح الجامعي بضرورة توافر نصوص مسرحية تعالج مشكلات وقضايا الشباب الجامعي.

٤-التعرف على الواقع الفعلي لنشاط المسرح الجامعي من خلال تحليل عينة من عروضه المسرحية.

المنهج والأداة

يعتمد البحث على المنهج الوصفي (تحليل المحتوي).

العينة

يشمل العرض المسرحي "الكاتب الذي فكر" والذي قُدم على خشبة مسرح قصر ثقافة بنها ضمن عروض المهرجان الفني السنوي لنشاط المسرح الجامعي للعام الدراسي ٢٠١٣م بجامعة بنها.

مفاهيم الدراسة

المسرح الجامعي تعريف إجرائي

هو صيغة لتقديم عروض مسرحية في إطار الجامعات، أي بتحويل من المؤسسة الجامعية وعلى مسارحها، أو لتجمع مهتمين بالمسرح في الوسط الجامعي وفي هذه الحالة يكون المسرح الجامعي أحد صيغ مسرح الهواة.

الرؤية الإخراجية تعريف إجرائي

رؤية متكاملة للمخرج للنص وكيفية استخدامه لكافة العناصر المسرحية التي سوف يستخدمها في تناغم فيما بينها ليشكل منها عرضه المسرحي وفقاً لرؤيته تلك.

الدراسة التحليلية

الرؤية الإخراجية في عرض مسرحية "الكاتب الذي فكر"

أعطني خبزاً ومسرحاً أعطيك شعباً مثقفاً (برتولت بريخت- ١٨٩٨م-١٩٥٦م)

المسرح خبز الحضارات به تقتات الشعوب وتغذي أرواحها المحرومة فالحرية والجرأة محدودة في السينما والتليفزيون بينما في المسرح هو المتعة المميزة للفرجة المسرحية كما أن الإحباط السياسي يعد حافزاً قوياً للإبداع المسرحي، ولهذا فإن مستقبل المسرح مرهون بالحرية والديمقراطية.

مصدر النص

نص العرض المسرحي "الكاتب الذي فكر" هو إعداد عن مسرحية

للكاتب العالمي الأسكتلندي "نيل جرانت" بعنوان الرجل الذي فكر لنفسه وتدور حول رجل يحاكم لأنه يفكر.

وقد سبق تقديم هذا النص عدة مرات وبرؤى إخراجية متعددة، فعرض على خشبة المسرح القومي عام ١٩٩٩م بقاعة عبد الرحيم الزرقاني إخراج حسن العدل بنفس الاسم "الرجل الذي فكر" كذلك عرض في مسرح جامعة الملك فيصل بالمملكة العربية السعودية تحت اسم "الناس نيام" للصحفي المسرحي السعودي "مشعل الرشيد" أيضا قدمته فرق نوادي المسرح وبعض فرق الأقاليم. والآن يعود المسرح الجامعي ليقدم رؤيته الخاصة لهذا النص من خلال عرض مسرحية "الكاتب الذي فكر" فما هي ملامح تلك الرؤية الفكرية والإخراجية؟

عنوان العرض المسرحي

من الوهلة الأولى نجد أن العنوان يحمل مفارقة تتمثل في أن وظيفة الكاتب الأساسية هي أن يفكر ولكن السلطة لا تريد منه أن يفكر في نقد سياستها، أو يعارضها ويطالب بتغييرها.

فكرة العرض المسرحي

تتناول قضية الفكر والحرية والضمير في مجتمع ما قبل ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١م. فعندما يغيب الضمير يموت القانون وينتشر الظلم والفساد، ولكن قد يموت الضمير في أناس ويبقى في آخرين مهما حكمت عليه قوانين الأرض من قوة لإلغائه، وقد حاول العرض المسرحي إبراز وتوضيح تلك القضية والدعوة إلى التغيير والإصلاح.

زمن الحدث

الأيام الأخيرة التي سبقت قيام الثورة المصرية في ٢٥ يناير عام ٢٠١١م والتي شهدت احتشاد كافة طوائف الشعب في ميدان التحرير.

ينتمي النص المسرحي "الرجل الذي فكر لنفسه" لنيل جرانت "إلى تراث المسرح العالمي ولعل إعادة تقديم التراث ليست إفلاساً ولكنها شكل من أشكال إحياء الفنون والمحافظة عليها من الوقوع في النسيان، أو الاندثار. هذا مع الأخذ في الاعتبار ضرورة اختلاف الروح التي تقدم بها المعالجة الجديدة للنص، وكذا حيويتها فالتجديد لا يعني كسر الثوابت، وإنما إجلالها واحترامها وتقديمها في رؤى جديدة تخضع لقواميس المسرح وقضاياه المعاصرة.

الرؤية الإخراجية

إن القادر على تفجير قدرات النص المسرحي هو المخرج، ورؤيته الجديدة التي تعتمد على تقديم تفسير جديد وخلق متعة للمتفرجين من خلال الاستفادة من قدرات عناصره سواء المباشرة كالممثلين وقدراتهم الجسدية والتمثيلية أو عناصره غير المباشرة مثل السينوجرافيا وذلك لقيادة عمله في هارمونية متسقة نحو متعة فكرية، وبصرية، وسمعية. وتتعدد قراءات المخرج للنص المسرحي ما بين ترجمته إلى حياة على خشبة المسرح. وترجمته وتفسيره، والتركيز على قيمه الأسلوبية، والجمالية، والشكلانية، وهناك من يتجه إلى القراءة التفكيكية للنص كاشفاً عن تناقضاته.[١٢] ويرى بعض المخرجين أن أسلوب إخراج نص مسرحي يجب الالتزام بالضرورة باتباع أسلوب ذلك النص نفسه[١٣]. بينما يرى البعض الآخر أن ذلك ليس

قاعدة ملزمة لبعض المخرجين وخاصة أولئك الذين تأسس إبداعهم في الإخراج على تفسير النص لا مجرد ترجمته إلى عرض مسرحي(١٤).

وقد تأسست الرؤية الإخراجية للعرض المسرحي "الكاتب الذي فكر" على الآتي:

أولاً: فضاء المكان الذي انطلق منه تشكيلياً، وذلك من خلال توظيف مفردات وعلامات تحركه بصرياً وفكرياً وجماليا من خلال الحركة، والتشكيل، والتكوين، والضوء، واللون. فاللحظات الأولى من العرض تحمل اشتباكاً وجدانياً ثائراً حيث يظهر في خلفية المسرح أي في عمق الفضاء المسرحي مجموعة من الراقصين يؤدون حركات إيمائية تبدو عبثية بلا دلالات لتعبر عن عشوائية الحياة، وأننا نعيش داخل حلقة مفرغة. كما يظهر في عمق الفضاء المسرحي شعاع من الضوء الأحمر الذي يرمز مبكراً إلى الأمل في التمرد والثورة.

ثانياً: بعد أن أسس المخرج فضاء المكان انتقل إلى فضاء آخر هو حركة الممثل لتجسيد الأحداث ضمن فضاء المكان. يوجد في مقدمة خشبة المسرح قفص وبداخله مكتب، وكرسي يجلس عليه "الكاتب" وأمامه مجموعة من الأوراق حيث يبدو أنه منهمك في كتابة شيء ما.

الكاتب: لا قيمة لفكر يظل حبيساً في صدر صاحبه والسلطة تريد منى أن أصمت.... إن درء الشر والتوعية يحتاج الى مزيد من الكلام لا الإرغام على الصمت

عبر الديكور الأمامي لخشبة المسرح عن الحصار أو السجن الذي يعيش فيه الكاتب الذي يرمز لحرية الرأي والتعبير والضمير العام للمجتمع.

تتبادل الإضاءة التدريجية بين عمق المسرح والمنطقة الأمامية للخشبة. حيث تظهر الأشياء في المنطقة الخلفية مظلمة وفي إضاءة باهتة. بينما تضاء المقدمة باللون الرمادي. ينهض الكاتب ليؤدي تمثيلياً الجمل التي يكتبها كوريوجرافيا الحركة البطيئة تأخذه إلى مقدمة خشبة المسرح حيث يتجه إلى الجمهور. الموسيقى الحزينة تشكل المزاج العام للمشهد. لغته الجسدية وانفعالاته المكبوتة تتوزع بين الإحساس بالترقب، والخوف، والرفض، والقبول، واليأس، والاستسلام، وكلها مشاعر إنسانية متباينة ترسم على وجه ملامح جرح لا يزال ينزف.

الكاتب: اللي مضيع دهب بسوق الدهب يلقاه.... واللي ضاع له ولد سنة سنتين ينساه..... لكن اللي مضيع وطن وين الوطن يلقاه.

لقد سلبت السلطة الوطن وباعته بأرخص الأثمان، وحرمته من حقه في أن يفكر ويعبر عن رأيه. إن القوى التي حكمت مصر قبل قيام الثورة أدى حكمها إلى أوضاع اجتماعية، واقتصادية، وسياسية جائرة لم يكن المواطن المصري يستطيع وحده مجابهتها ومواجهتها فتحول هو نفسه نتيجة ذلك إلى الظل، وضاعت شخصيته المصرية، وهو ما قضى على حرية الفكر، والرأي، والتعبير، وأحل الخوف محلها حيث بقى الإنسان المصري يتقبل في حياته التهديد تلو التهديد وهو لا يحرك ساكناً كما فقد عنده لذة الإحساس بالعدالة والديمقراطية وأدى به إلى السقوط في أزمة الاغتراب وأزمات نفسية واجتماعية أخرى داخل وطنه.

يرفض الكاتب اليأس، والاستسلام، ويصر على ضرورة التصدي والمقاومة بالفكر والرأي الحر كاشفاً عن فساد السلطة ونقد سياستها التي أضرت بالمجتمع المصري من منطلق أنه يمثل الضمير العام للمجتمع حيث

يشتبك مع الجمهور في حوار حول إيجاد وسائل للخلاص، وخاصة بعد أن قامت السلطة بتكميم أفواه المعارضة ومنع القوى الوطنية من تنظيم نفسها بهدف التعبير، والمشاركة في القرارات المصيرية، وفي نهاية المشهد يدعو الجميع إلى السعي نحو التغيير.

حاول المخرج في هذا المشهد المزج بين عدة أساليب إخراجية مثل الأسلوب الملحمي البريختي من خلال مخاطبة الممثل للجمهور ومنهج الواقعية السيكولوجية لقسطنطين استانسلافسكي من خلال الأداء التمثيلي الذي يعتمد على الصدق والإيمان والتفاعل مع الدور ومعايشته عن قرب، والاندماج في الشخصية ونقل الحياة الواقعية على خشبة المسرح، وفهم الشخصية فهماً دلالياً ونفسياً كما أن البناء الحركي للممثل يقوم على أن الحائط الرابع موجود.[١٥] ويرى الباحث في الأداء التمثيلي أن إيقاع الانفعال كان أسرع من إيقاع نطق الكلمات وجمل الحوار مما جعل بعض المقاطع تختفي، وربما كان ذلك نتيجة قلة خبرة الممثل، وحماسته الزائدة.

كما ظهر المخرج متمكناً من أدواته الفنية الأخرى فخضع التوزيع الجغرافي لمكونات المنظر المسرحي لدلاله درامية طبقاً لبنية النسق الجمالي الذي يفرضه قانون التوازن بين النسبة والتناسب [١٦].

جاء الديكور منسجماً وموازياً لإيقاع المشهد والتدفق النفسي المضطرب للممثل مما أسهم في تجسيد الفكرة المراد توصيلها للمتلقي، كما وظف المخرج الإضاءة ذات اللون الرمادي المحايد الذي ساعد على إظهار الممثل وتجسيم حركته، كذلك برزت قدرة المخرج على تكرر مجموعة من التيمات المحورية مثل الاستبداد، والعنف، والظلم، والتسلط... وغيرها.

مع بداية المشهد الثاني يسود الظلام كل أجزاء خشبة المسرح ويتم كسر الإيهام المسرحي من خلال بعض الإشارات الملحمية التي تطالعنا بها شاشة السينما التي تشغل عمق الفضاء المسرحي بتلك اللقطات السريعة المعبرة التي تصور حالة المجتمع قبل الثورة، أسلوب المونتاج والتتابع الزمني للقطات يعزف على أوتار القلوب الحزن حيث حالات الفقر، والمرض، والسلب، والنهب، وعنف الشرطة وتعسفها من خلال الاعتقالات العشوائية، ووسائل القمع ومصادرة الحريات العامة والوقفات الاحتجاجية والحركات المعارضة للنظام الحاكم.

الموسيقى المتوترة تكثف عذابات الدموع، والصراخ، والأنفاس اللاهثة التي تبحث عن الخلاص.

أصوات (تهتف بشعارات مختلفة)

صوت (١): أنا عايز أشتغل ياكبير

صوت (٢): لا لقانون الطوارىء والمحاكم العسكرية

صوت (٣): لما الشعب يحمي الشرطة يبقى الشعب مين يحميه

صوت (٤): الفقر، والجوع، والمرض ياريس

إن هذه اللقطات المؤثرة التي بعثها المخرج بأسلوب السينما التسجيلية تبلور اعتراضه على ما آل إليه حال المجتمع المصري.

تعود الإضاءة إلى خشبة المسرح ليكشف المنظر المرئي عن وجود زنزانة يجلس بداخلها "الكاتب" على دكة بدون مسند خلفي حيث يبدو عليه

القلق والاضطراب، فقد ألقت الشرطة القبض عليه لأنه دعا إلى تغيير السلطة التي سلبت الوطن وأضاعت حقوق مواطنيه.

حركة الكاتب داخل الزنزانة تجسد ملامح العجز والانكسار فقد اعتمد أداءه التمثيلي على الحركة بدلاً من الكلمات أي إحلال لغة الحركة بديلاً عن التعبير بالكلمات، ومن هنا يظهر البعد الجمالي فالجمالية هي ملائمة العناصر البديلة للكلام لنقل الأثر الدرامي وتحقيق المصداقية عن طريق المسكوت عنه(١٧)، بذلك فقد عرف المخرج كيف ينقل الممثل من مجرد وسيط ناقل للملفوظ إلى جسد قادر بحركته وإشاراته، وإيماءاته، وصمته على بث الكثير من الدلالات، كما عبرت الموسيقى والإضاءة عن الحالات الانفعالية المختلفة "للكاتب" ما بين رغبة جامحة في أن يستمر في الدعوة إلى تغيير السلطة أو أن يخضع لها ليبقى في دائرة العبودية متواري القرار هامشي الوجود والأدوار.

اعتمدت الرؤية الإخراجية في هذا المشهد على الخيال المكثف الذي يكون على المتلقي التمتع به حتى يتمكن من الوصول إلى تفسير دلالة الشكل والتعبير وذلك عن طريق توظيف المخرج لبعض قطع الديكورلتعطي دلالات في المكان، وللزمان، والشخصية.

بالنسبة للمكان "الزنزانة"

يستطيع الإنسان أن يقهر المكان وينقلب على حدوده من خلال الحركة الفكرية والخيال الذي يميزه. فيصبح أكثر الكائنات قدرة على الهروب من القيود المكانية، أما دلالة الشكل والتعبير فقد احتوى المكان "الزنزانة" على "دكة" ليس لها مسند خلفي حيث وظُفت لأغراض متعددة داخل الزنزانة حسب تكوينات الممثل الحركية عليها وذلك على النحو التالي:

- تصبح الدكة سريراً إذا ما نام فوقها الممثل.
- توظف الدكة وكأنها قبر، أو مدفن حالة عدم استخدامها للجلوس عليها.
- يراها الناظر إذا ما جلس عليها الممثل أريكة، أو مصطبة.
- إذا رقد فوقها الممثل متخذاً تكويناً تشكيلياً جمالياً ظنه الناظر إليها قاعدة تمثال.
- إذا اختفى خلفها الممثل صارت تبة أو ساتراً قتالياً في عين المتلقي وتوهمه، فالكتلة واحدة والموضوع الذي تحتله مختلف.

بالنسبة للزمان والشخصية

نجد أن طبيعة التكوين نفسه يعبر عن الزمن في وهم المتلقي بالنظر إليه فمثلاً تكوين الممثل في نومه على هذه الدكة يحيل إلى الليل في ذهن المتلقي زمناً للفعل، والجلوس عليها جلسة الريفي مثلاً يحيل خيال الناظر إليها إلى شخصية الجالس وبيئته، وأصوله، كذلك الاكتفاء بوضع قدم الممثل على هذه الدكة يعبر عن طبيعة وشخصية وبيئة مختلفة.

وبذلك فقد سعى على إيجاد لغة مسرحية تقوم على الحركة، وكذلك تصوير المشاعر والأحاسيس الداخلية تصويراً مادياً [١٨]

داخل زنزانة "الكاتب" تظهر له فتاة تلازمه كظله وهي "تجسد الفكر الإنساني الحر والضمير اليقظ". تحاور الفتاة الكاتب عن الحرية، والعدالة، والديمقراطية، وزيف السلطة، والديكتاتورية.

الفتاة: لا تخف فأنت لم تخطئ عندما أعلنت عن رأيك في السلطة.

إن الدستور والقانون قد أكد على حرية الرأي والتعبير

الكاتب: ولكن عندنا الحرية مقننة ولا يجوز الخروج عنها وإلا سوف تقع تحت طاولة العقاب، ومزاعم الخروج عن الشرعية وتهديد الأمن القومي

وفى نهاية حوارها تخبره أنها جاءت إليه لتتولى الدفاع عنه، تتحرك الفتاة في اتجاهات مختلفة مؤكدة مساعدتها له لكشف فساد السلطة ومصادرتها لحرية الرأي والتعبير.لينتهي المشهد بهذا الموقف الذي اتخذته الفتاة التي جاءت حركتها في خطوط مستقيمة لتوحي بالثقة والثبات وإيمانها بالقضية.

حرص المخرج في إخراجه لهذا المشهد على تجسيد صورة رمزية مختزلة لعالم الكاتب حيث يصطنع له " رفيقا خياليا " يتمثل في الفتاة التي تجسد الضمير والفكر الإنساني الحر فى حالة تتماثل مع حالتهم وتصبح لسان حال الكاتب وبوقا له يتولى مساعدته والدفاع عنه اتجاه السلطة التي باعت الوطن وسلبته حريته كما حرص المخرج على تواجد هذا الرفيق الخيالي ماديا(١٩).

تكشف الإضاءة العامة الساطعة عن ديكور المشهد الثالث الذي يتكون من قاعة محكمة حيث تُعلن الموسيقى الصاخبة عن بدء محاكمة "الكاتب". "المراسل التليفزيوني" يعلن عبر الشاشة أن المتهم باع وطنه وتخابر مع دولة معادية أرادت قلب نظام الحكم لقد دأب نظام ما قبل الثورة على تزييف الوعي ،وتحريف الحقائق، وصرف الأنظار، وقلب الأولويات.

تبدأ إجراءات محاكمة "الكاتب". أعضاء المحكمة يتخذون أماكنهم. القاضي في عمق القاعة،وبجواره المدعي، بينما يجلس الضابط مع الجمهور. كوريوجرافيا الحركة المسرحية مختزلة إلى أبعد الحدود حيث اقتصرت على

حركة الضابط الذي قام بالقبض على المتهم والتي جاءت حركته في خطوط عشوائية ومتباينة لتدل على افترائه واهتزاز موقفه.

يُعلن القاضي أن المتهم أراد قلب نظام الحكم عن طريق التخابر مع دولة أجنبية معادية وهنا تحدث ضجة في قاعة المحكمة. وتقاطع "الفتاة التي تجسد الضمير الإنساني والفكر الحر" حوارات أعضاء المحكمة لتردد مقولات طويلة عن العدالة، والحرية، وحقوق الإنسان، وتحاول كشف زيف السلطة وكذبها عن طريق تلفيق التهم لكل من يعارضها في السياسة والرأي، ويدعو إلى التغيير السلمي.

الفتاه: سيدي القاضي

لقد أختزلت السلطة جميع القضايا الحيوية للوطن فى الدعوة إلى محاربة التطرف والإرهاب..... وأتخذته ذريعة يبرر إستمرار قوانين حالة الطوارئ، ومصادرة الحريات العامة، والفكرية، والأكاديمية..... فأصبح كل من يعارض سياستها هو إرهابى معادى للوطن

ولا شك في أن المواثيق الدولية قد أكدت على حماية الحرية الفكرية مثل حرية الدين والمعتقد وحرية الرأي والتعبير وحرية اعتناق الأفكار والتعبير عنها.[٢٠] أثناء تعليقات "الفتاة التي جسدت الفكر والضمير الإنساني" وجدنا تفاعلاً وتناغماً بين صوت الفتاة والموسيقى المصاحبة للأداء، كما استطاعت الفتاة التحكم في انفعالاتها وتونات صوتها وحالتها النفسية، وقد اعتمد أداؤها التمثيلي على ما يعرف "بالبعد الحيادي" حيث يعكس الممثل انتماء الشخصية للضمير الإنساني بشكل عام دون أن ينسبها لجنسية، أو

مكان، أو زمان محدد. كما يعتمد الأداء أيضاً على المقاطع السردية التي يؤديها الممثل بالصوت معلقاً بالنقد على حدث تم عرضه كما أن البعد الحيادي يعتمد على التفسير أكثر من اعتماده على التعبير.

داخل القفص الحديدي الصغير يقف المتهم وحيداً.

القاضي للمتهم: هل أنت مذنب، أم مذنب

المتهم : (يصمت وينظر للقاضي في دهشة. يأمر القاضي بإحضار الضابط الذي ألقي القبض على المتهم)

الضابط : أنا موجود يافندم

القاضي : هل اعترف المتهم تحت التهديد، أو الإكراه، أو العنف.

الضابط : لا يافندم المتهم اعترف بمحض إرادته الحرة (ينظر الضابط إلى الكاتب بابتسامة خبيثة ويبعث إشارات بيديه تحمل التهديد والوعيد).

بينما الأداء الحركي "للكاتب" المتهم يكشف عكس ما يقوله الضابط وذلك من خلال خوفه وانغلاقه على نفسه ووقوفه بميل وانزواء بين أركان القفص الحديدي لتعبر لغة الحركة أصدق تعبير عن لغة الكلام.

إن كل إيماءة، وكل حركة، وكل تصرف يجب أن تكون له داله أي أن يكون له دلاله على شيء معين وهذا الشيء يؤدي إلى ارتفاع مستوى التصاعد الدرامي للحدث [٢١].

لقد وظفت السلطة جهازاً بوليسياً قامعاً للحريات ومتربصاً بكل من يهدد هيبتها ويهز بقاؤها إن حديث الضابط أمام المحكمة يكشف ويضيء أعماق شخصيته ويفسر دوافعها، ويفتح مساراً أمام الجمهور المتلقي ليرى

بشاعة رجل الشرطة الذي يرمز للسلطة. فقيم الوجود والحياة، والموت لغة لا يعرفها قاموسه فعالمه بارد جاف مجرد من القيم والمشاعر، حيث جفت ينابيع عاطفته وأصبحت تحركه نزعة ميكافيلية صريحة.

تعترض "الفتاة التي تجسد الفكر والضمير الإنساني الحر" على ادعاءات الضابط أمام المحكمة معلنة أن المتهم مواطن كل جريمته أنه يبحث عن وطنه المسلوب وأن ضميره كان هو الدافع وراء التعبير عن رأيه واعتراضه على سياسة السلطة وفسادها ولذلك أرادت الانتقام منه واتهامه بتلك الجريمة.

يقاطع القاضي حديث الفتاة ثم يفاجئ الجميع بإصدار حكمه بالإعدام على المتهم ويغادر قاعة المحكمة مع الجمهور لتبدأ "الفتاة التي تجسد الضمير والفكر الإنساني الحر"مونولوجاً ثورياً شديد الخطابية تنادي فيه شرفاء الوطن ليفكروا ويعبروا عن آرائهم وينفضوا عذابات العجز واليأس، مؤكدة للقاضي والجمهور أنهما سوف يلتقيان قريباً دلالة على حتمية قيام الثورة.

يغادر الجميع قاعة المحكمة دون أن يلقوا لها بالاً ليعلنوا عن موت الضمير. بعد أن يغادر الجمهور القاعة يعود القاضي وهيئة المحكمة إليها مرة أخرى حيث تحتفل المحكمة بانتهاء تلك القضية ويضيئون شموع الابتهاج ويرقصون معاً على أنغام الموسيقى الصاخبة في افتعال للحركة والأداء وهذا يدل على تسييس القضاء وانحيازه للسلطة في مجتمع ما قبل الثورة.

يعود الضابط الذي ألقى القبض على المتهم ليخبر هيئة المحكمة أن المتهم لم يمت رغم المحاولات العديدة لتنفيذ حكم الإعدام فيه في إشارة إلى

استمرار التحدي والثورة ضد الظلم وعدم موت الفكرة. وفي النهاية يُعلن الضابط أمام المحكمة والجميع أن ضميره قد استيقظ وأنه يريد الاعتراف بالحقيقة وتلفيقه للتهمة "للكاتب" وأنه لم يعد يخشى عقاب السلطة.

الضابط: (لهيئة المحكمة)

أن قوة وإيمان الكاتب وعزيمته وإصراره على التحدي لم أرها في أحد من قبل..... جعلتني أخجل من نفسي فهو لا يخشى إلا الله بينما أنا أخشى السلطة..... لذلك أعلن أمامكم جميعاً أنه بريء وأن السلطة هي التي دبرت له هذه الجريمة

تظهر "الفتاة التي تجسد الضمير والفكر الإنساني الحر" لتقف خلف القاضي ومساعديه وتذكرهم بالقسم وأنهم حراس العدالة على الأرض لتبدأ ضمائرهم في الاستيقاظ. حيث يعترفون بجرائمهم على الملأ وتحريض السلطة لهم، ويطالبون بأن يبقى الضمير حياً في كل فرد من أفراد المجتمع. لينتهي العرض المسرحي "الكاتب" الذي فكر" بهذا الموقف الذي يدعو إلى إطلاق سراح الأحاسيس المصرية الحبيسة والمقيدة في ركنيها الواعي واللاواعي مصراً على حرية الفكر والتعبير والرأي.

ويري الباحث أن التحول المفاجئ في شخصية الضابط، وهيئة المحكمة واستيقاظ ضمائرهم فجأة وتحولهم من النقيض إلي النقيض لم يأت نتيجة سبب أو مبرر درامي قوي يمكن الرجوع أو الاستناد إليه وهذا يدل علي وجود خطأ فني في الإعداد الذي قام به مخرج العرض المسرحي.

بعد تغيير الديكور يتدفق إلى خشبة المسرح مجموعة من الراقصين ليعبروا عن الثورة ومطالبها من خلال التكوينات والتشكيلات الحركية التي جسدها الراقصون على خشبة المسرح، فظهر بعضهم واقفاً، والبعض الآخر

جالساً بينما كان هناك مجموعة محمولة على الأعناق والجميع يحمل أعلاماً ولافتات تطالب بإسقاط النظام وتحقيق الحرية، والعيش، والعدالة الاجتماعية.

يبدأ الراقصون في استعراض قسمه المخرج إلى نوعين.

أ- صامت وفيه استند المخرج الى علم الجمال وعلى التشكيلات الحركية وعلى فترات الصمت التي تشكل مقاطع موسيقية داخل الصمت نفسه بغاية تشكيل الإيقاع العام الذي يلف العرض المسرحي وجمالياته [٢٢]

ب- غنائي راقص وفيه راقص حيث جاءت حركتهم سريعة ومعبرة عن القوة والشجاعة والتحرر من قيود السلطة وذلك من خلال تكوينات على شكل مثلثات هرمية.

هذا مع توظيف بعض المؤثرات الضوئية مثل الفلاشر والإضاءة الخاصة التي كانت تصاحب الأغاني الوطنية والموسيقى الموحية الدالة والتي تهز الوجدان بإيقاعاتها. وقد استطاع المخرج أن يملأ خشبة المسرح بتك الحركة الدائبة والمستمرة حتى يحقق ويوصل حالة التمرد والثورة، كما اعتمد أداء الراقصين على الاحتشاد والتوحد الجسدي للتعبير عن الوحدة والتضامن مما أوجد بورتريهاً جمالياً. أما زى الراقصين فعبر عن خصوصية الثورة المصرية، حيث ارتدى الشباب من الأولاد زياً موحداً عبارة عن قميص أبيض وبنطلون أسود اللون، أما الفتيات فقد وضعت على رؤوسهن طرح حمراء وبذلك تشكل الألوان الثلاثة الأحمر والأبيض والأسود علم مصر ليؤكد أن شباب الثورة قد توحد على كلمة واحدة.

ويرى الباحث أن حركة الراقصين قد شابها في أحيان كثيرة التكرارية في الحركة مما أفقدها معناها، كما أن لحظات الإظلام الفاصلة بين كل مشهد والذي يليه والتي تتخللها تغير قطع الديكور كانت طويلة مما أثر على إيقاع العرض وعلى إحساس الجمهور المتفرج بالتواصل معه.

أوجه الاستفادة من إجراء البحث

١-التعرف على الرؤى الاحراجية المتنوعة والمختلفة في عروض المسرح الجامعي ومدى امكانية الاستفادة منها وخاصة ان من يقوم بإخراج هذه العروض مخرجين محترفين ومتخصصين.

٢-إلقاء الضوء على المشكلات والقضايا التي يعاني منها المسرح الجامعي والتي تعوقه نحو الاستمرار والانطلاق.

٣-يمكن أن يسهم البحث في توجيه النظر إلي غياب دور الإعلام الجاد في المتابعة الفنية، والتوثيق لعروض المسرح الجامعي، وكذلك تغيير النظرة القاصرة لدور المسرح وأهميته داخل الجامعة وعند بعض القيادات الجامعية.

٤-نشر الثقافة والوعي بين هواة المسرح من الطلبة الجامعيين والمساهمة الفعالة والجادة في دفع عجلة الفن المسرحي في المجتمع، ومعالجة قضايا ومشكلات المجتمع والطالب الجامعي بطريقة درامية وكوميدية هادفه مما قد يؤدي الى الحد من ظاهرة التطرف الفكري والديني في المجتمع وخاصة بعد أحداث ثورة الخامس والعشرين من يناير عام ٢٠١١م.

توصيات البحث

١-ضرورة توافر نصوص درامية محكمة البناء تكرس موضوعاتها لهذا النوع المسرحي ويتصدى لمشكلات وتطلعات الطلبة والأساتذة، ومن هم ضمن الجامعة مع أهمية الإنفتاح على الهموم والمشكلات الواقعية المعاصرة.

٢-لا يمكن للمسرح الجامعي أن تترسخ جذوره في المؤسسات الجامعية دون توافر مخرجين متخصصين يقنعون الآخر بصحة توجهاتهم ونبل رسالتهم، وروعة عروضهم المسرحية لكي تتحقق الاستجابة الفكرية والوجدانية، والجمالية مع الآخر، مسوؤلين ومتذوقين، ونقاد، ومختصين

٣-ضرورة توفير ورش عمل في الفنون المسرحية (التأليف، الإخراج، التمثيل، التقنيات الفنية وغيرها) لتدريب الطلاب المشاركين في النشاط المسرحي والهواة.

٤-ضرورة إنشاء مسرح داخل كل كلية لممارسة النشاط كذلك القضاء على الروتين وتذليل العقبات المرتبطة بعدم توافر كوادر متخصصة وعدم توافر ميزانيات للصرف على العروض المسرحية والعمل على التنسيق بين مسرح الجامعة ومسرح الدولة.

البحوث المقترحة

١-واقع المسرح الجامعي في مصر في ضوء بعض التجارب العالمية (دراسة مقارنة)

٢-قضايا المجتمع في المسرح الجامعي بعد ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١م

٣-توظيف التقنيات الفنية في عروض المسرح الجامعي

٤-اتجاهات الإخراج في عروض المسرح الجامعي

نتائج البحث

أولاً: ملامح الرؤية الإخراجية من خلال النص والعرض:

أ) **النص:** قام المخرج بإعطاء النص أبعاداً جديدة وصوراً تحمل من الإبهار ومن عمق المعاني ما يمتع ويقنع ويثري الشكل الفني ويؤثر على المتلقي من خلال التركيز على قيمه الجمالية وبما يكشف عن مناظر وأماكن لم يكن في مقدرة النص أن يحيط بها كما يمنح العمل المسرحي أبعاداً وتفسيرات جديدة.

ب) **العرض:** جاءت الرؤية الإخراجية من خلال عدة مستويات:

١-الرؤية الإخراجية على مستوى المكان الذي انطلق منه المخرج تشكيلياً.

٢-الرؤية الإخراجية على مستوى حركة الممثل لتجسيد الأحداث ضمن فضاء المكان.

٣-استعان المخرج بالخيال المكثف لاستنطاق دلالات مثل الاعتماد على التشكيلات والتكوينات وتفسير دلالة الشكل والتعبير. كذلك تغيير فلسفة الزمان والمكان من خلال تكوينات الممثل الحركية على المنظومة الأيقونية.

ثانياً: تعددت الرؤى الإخراجية في عرض مسرحية "الكاتب الذي فكر" فقد اعتمد المخرج على المزج بين عدة مناهج وأساليب إخراجية مثل المذهب الملحمي لبروتولد بريخت، والواقعية النفسية لقسطنطين استانسلافسكي والمسرح التسجيلي واستطاع صهرها جميعاً في منهج يتكامل فيه العرض المسرحي، هذا التكامل ساعده على تحقيق رؤيته الإخراجية.

ثالثاً: ظهر تمكن المخرج من أدواته الدرامية المتمثلة في الفكرة والشخصيات، والصراع الدرامي، والحبكة ولغة الحوار وكذلك أدواته الفنية المتمثلة في الأداء التمثيلي ولغة الحركة والتشكيلات من ديكور، وإضاءة وأزياء وموسيقى وغيرها مما أسهم في إبراز وتوضيح رؤيته الإخراجية وإيصالها بصورة فنية ممتعة إلى الجمهور المتلقي.

رابعاً: إن التنوع الدلالي لديكور العرض المسرحي قد أتاح للجمهور المتلقي رؤية جمالية وتشكيلية ساعدت في إضافة عنصر الجمال والإبهار للعرض المسرحي، كما أسهم في تفعيل الخطاب الدرامي.

خامساً: جاءت الموسيقى ثرية ومتنوعة تمس الأحاسيس ومعبرة عن أحداث العرض ومشاعر الممثلين أصدق تعبير فقد جمعت بين الموسيقى الغنائية، والموسيقى المصاحبة للأداء كما نجحت في التمهيد للأحداث والتشويق إليها وجسدت روح المسرح ولحظات الشجن في المواقف التي تتطلب ذلك. وقد استطاع المؤلف الموسيقي أن يستخرج من مخزونه الفني صوراً موسيقية وإبداعية جميلة أثرت العرض المسرحي.

سادساً: تميز راقصو العرض المسرحي بالمرونة البدنية العالية إلا أن لغة الحركة كانت تبدو في بعض الأحيان غائبة وتائهة ويشوبها

التكرارية، ولقد حاول الراقصون بكل طاقاتهم التوافق مع إيقاع موسيقى العرض التي بدأت هادئة ثم أصبحت سريعة الإيقاع لتناسب التصاعد الحركي التعبيري للعرض.

سابعاً: دار الصراع الدرامي في العرض المسرحي بين الكاتب الذي يرمز للفكر الحر والضمير اليقظ والسلطة التي صادرت حرية الفكر والرأي والتعبير لكل من يعارضها ويحاول كشف فسادها من خلال أدواتها المتمثلة في جهاز الشرطة الذي لا يفهم، ولا يتفاهم إلا بالعنف، والقضاء المسيس الذي يحكم بقوانينه العرجاء، أو بما تمليه عليه السلطة السياسية

ثامناً: حرص المخرج على عدم تحديد هوية عمل "الكاتب" وذلك حتى يكون رمزاً لكل صاحب رأي وفكر حر في المجتمع.

المراجع

١-عايدة علام: مهرجان القاهرة للمسرح الجامعي مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع١٣٩، ١٤٠، يونيو ويوليو، ٢٠٠٢، ص،١٠.

٢-حسن عطية: المسرح الجامعي المعطيات والآفاق نحو مسرح بديل، سلسلة مطبوعات المسرح المتجول، دراسات في المسرح المصري، وزارة الثقافة، القاهرة، قطاع المسرح، الجزء الرابع، ٢٠٠٦، ص،١١٢.

٣-محمد مبارك الصوري: مسرح الشباب، واقعه، أهدافه، طموحاته. مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد ٣١ يوليو، سبتمبر ٢٠٠٢، ص،٨٥.

٤-مصطفى منصور: المسرح في جامعة المنصورة يثير القضايا ويفجر الطاقات، مجلة المسرح، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع ١٨٧ مايو، ٢٠٠٥م، ص،٣٨.

٥-عمرو فؤاد دوارة: مسرح الهواة بين الشكل والمضمون، رسالة ماجستير، المعهد العالي للفنون المسرحية، أكاديمية الفنون، ١٩٩٣م.

٦-محمد مبارك الصوري: مسرح الشباب، واقعه، أهدافه، طموحاته. مجلة عالم الفكر، الكويت، عدد ٣١ يوليو وسبتمبر ٢٠٠٢م.

٧-زيد ثامر عبد الكاظم: توظيف بعض الاتجاهات الإخراجية الحديثة في عروض كية التربية الفنية، جامعة بابل، العراق، ٢٠٠٣.

٨-أحمد نبيل أحمد: القضايا الاجتماعية في دراما المسرح الجامعي، رسالة دكتوراه، كلية التربية النوعية، جامعة عين شمس، ٢٠٠٨.

٩-راندا مجدي عبد الله: تعرض الشباب الجامعي للمسرحيات، رسالة ماجستير، المعهد العالي لدراسات الطفولة، جامعة عين شمس ٢٠١٠م.

١٠-محمد شكري عبد الحليم: تأثير المسرح الجامعي في الوعي السياسي، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بنها٢٠١١.

١١-أحمد نبيل أحمد: مرجع سابق، ص،٨٨.

١٢-أبو الحسن سلام: ندوات مهرجان عمون المسرحي، القاهرة، مجلة المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العددان ١٦٥، ١٦٦، أغسطس وسبتمبر ٢٠٠٢، ص،٨٦.

١٣-سعد أردش: العرض المسرحي بين التأليف والإخراج، القاهرة، مجلة فصول، مجلد٣٣، العدد ٢٣، إبريل ومايو ٢٠٠٢، ص،٥.

١٤-أبو الحسن سلام: المخرج المسرحي والقراءة المتعددة للنص، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٣، ص،١٠.

١٥-كمال الدين عيد: علم الجمال المسرحي، بغداد، وزاره الثقافة والإعلام الموسوعة الصغير،٣٤٩، إدارة الشئون الثقافية العامة، ١٩٩٠م، ص،١٠.

١٦-أبو الحسن سلام: الرقص المسرحي وحداثة الرؤى الإخراجية في أعمال وليد عوني، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٧، ص،٧٦.

١٧-هاني أبو الحسن سلام: جماليات الإخراج في التناول المسرحي للفيلم السينمائي بين التجربة الأجنبية والتجربة المصرية، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، ٢٠٠٦، ص،١٥٥.

١٨-حمادة إبراهيم: اللغة الدرامية، العناصر غير المنطوقة، والعناصر المنطوقة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص، ٣٢.

١٩-أبو الحسن سلام: مسرح الطفل (النظرية، النص، العرض) دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ٢٠٠٤م، ص،٢٠.

٢٠-أحمد نبيل الهلالي وآخرون: الحرية الفكرية والأكاديمية في مصر، القاهرة، مركز البحوث العربية، دار الأمين للطباعة،٢٠٠٠، ص،١١٧.

٢١-أحمد حسن جمعه: تكاملية الفنون والمسرح الشامل، مطبعة سان بيتر، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٨م، ص،٨٨.

٢٢-كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الاسكندرية، ٢٠٠٦م، ص،٧٥٩.