بحث رقم (8)

البحث مدعوم من عمادة البحث العلمي والدراسات العليا جامعة اليرموك (الأردن)

الجماليات المسرحية بين النص والعرض ـ مسرحية العودة الى حيفا نموذجا

د . نايف محمود الشبول

استاذ الدراما المشارك

قسم الدراما / كلية الفنون الجميلة

جامعة اليرموك

الملخص

انطلاقا من أهمية البحث بقصد التأكيدعلى التلقي في البناء الدرامي في المسرحية الاردنية

وانعكاسها على تكوين عنصرالارتياح والتقدير والرضا الجمالي لدى المتلقي الاردني لخطاب العرض المسرحي، وتفسير الاشارات والعلامات المرسلة اليه وتكميلهاانطلاقاًمن خبرته وثقافته وتذوقه الفني،فتحيله الى مشارك فعال في تجربةالعرض المسرحي ولاسيما ان معيارنجاح العروض المسرحية هو قدرتها على تحويل الجمهورالى مؤدين مشاركين حيث يصبح

الجمهور مسعى يهدف الى تأكيده المخرج المسرحي منذ انطلاقته الاولى الى الوقت الحالي ، ودور كل المعنيين بالتجربة المسرحية وهي مجتمعة تسهم في تعميق الوعي لدى المتلقي وتنمية قدراتها لفنية والتعبيرية وتطوير التفكيرالابداعي واتخاذ القرار لدى الناقد. لكل هذا جاءت نتائج هذا البحث لتأكيد فعالية التلقي الذي اغفلت عنه الدراسات والبحوث العلمية ،وان وجدت فهي قليلة جدا واشبه بمقالات صحفية لاترقى الى مستوى البحث العلمي الممنهج. وقد خلص البحث الى مجمل من النتائج اهمها ضرورة تضافر الجهود بالدراسة والبحث, لترسيخ رؤية عامة عن جماليات المسرح الاردني من منطلق الاهتمام العام بالمسرح,.. كما توصلت نتائج البحث الى تقديم محاولة متواضعة للوقوف على بنيته الجمالية بميزة وركيزة الاستقصاء الحقيقي للبحث العلمي , مماأعطى الدراسة أبعاد حقيقية, قابلة للنقاش، ويوصي البحث بضرورة زيادة ودعوة الباحثين المتخصصين الى مزيد من الدراسات الجادة لأهمية الدراما الاردنية في الكيان الثقافي الاردني.

Abstract

Reception of the Dramatic Structure in the Jordanian Drama: An Aesthetic Analytical Study

This study came into being to emphasize the importance of the research which concerns the Reception of the Dramatic structure in the Jordanian Drama and its reflection of the Jordanian recipient's satisfaction, aesthetic appreciation towards the dramatic performance and its interpretation of signs and messages that pertain to the viewers' cultural and aesthetic experience, which entails his/her interaction with the theatrical work. Especially, when we realize that the success of the dramatic work lies in transforming the viewers into active participants who support the work and director from its early beginning. This experience, in fact, contributes to widening the awareness of the recipients, and, therefore, enhance their verbal and aesthetic views and develop their creative thinking, and help with making a critical view out of it. Therefore, this study came to emphasize the reception concept which seems to be ignored in

the research field, where there are few studies on it in forms of newspaper articles that do not make up a scientific research. The study concludes that there should be collaboration in researching and studying this issue in order to emphasize and show the aesthetics of the Jordanian theatre by means of real scientific research that is based on investigation and discussion through inviting specialists in the field who realize the importance of the Jordanian Drama.

أهمية البحث:

تنطلق أهمية هذا البحث من خلال التأكيد على التلقي في البناء الدرامي في المسرحية الاردنية وانعكاسها على تكوين عنصر الارتياح والتقدير والرضا لدى المتلقي الاردني ، وتفسير الاشارات والعلامات المرسلة اليه انطلاقاً من خبرته وثقافته وتذوقه، فتحيله الى مشارك فعال لتجربة العرض المسرحي ،حيث يصبح الجمهور هو العرض. لكل هذا تبرز أهمية هذا البحث والحاجة اليه لتأكيد فعالية التلقي في هذا الشكل المسرحي الذي اغفلت عنه الدراسات والبحوث العلمية التي لا ترقى الى مستوى البحث العلمي الممنهج.

مشكلة البحث:

وجد الباحث أن هناك حاجة ضرورية لهذه الدراسة، تكمن في كون موضوعها لم يتم التطرق إليه سابقاً وبشكل تفصيلي ومستقل ، حيث اتضح للباحث ان اغلب الدراسات لم تهتم بدراسة هذا الجانب بل ركزت على وجهات نظر شخصية في المسرحية الاردنية وان تناولت بعضها تلك المسألة فأنها لم تشتمل على معالجة علمية بحثية لبنية المسرحية الاردنية بكافة أشكالها . فجاءت هذه الدراسة بهدف كشف الأبعاد التقنية والدلالية الجمالية للمسرحية الاردنية ، ومن ثم التأسيس لقراءة جمالية دلالية .

الكلمات المفتاحية:

الجمال والجمالية : وردت في(المعجم العربي الميّسر) بأنها: ما يختص بالنواحي الجمالية. يرى ، البدوي الجمالية بأنها دراسة جمالية تعنى بالقيم والعناصر التي تكسب العمل جمالاً (بدوي ، 1991، 286). كما عرفها هربت ريد : " وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا "(ريد ، 1986،37).ويراها مجدي وهبه بأنها:"صفة تُلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً أو رضاً. تلك الصفة أو مجموعة الصفات في الشيء التي تبعث مسرة واضحة في الحواس، أو خاصة حاسة الرؤية أو تسحر ملكة العقل أو الخلق. وقد اختلفت الآراء في ماهية هذه الصفات بطرق مختلفة "(وهبه ، 1974 ،ص42-43). وفي حين نجد ان (جميل صليبا): يعرفها بقولة " هو الكائن على وجه يميل إليه الطبع وتقبله النفس،غير أن ما يميل إليه المرء طبعاً يكون جميلاً، وما يميل إليه عقلاً يكون جميل عقلاً"(صليبا ، 1982، ج2، 37). ومن وجه نظر الدراسة نرى الجمال هو البحث في الظاهرة الجمالية في الاعمال المسرحية .

البنية المسرحية" البناء الدرامي" :

عند النظر إلى مصطلح "البناء الدرامى" نجد أنه مصطلح مركب يتكون من كلمتين هما: بناء، ودرامى ،فالبناء الدرامي هو بنية أو هيكل الأعمال الدرامية مثل المسرحيات و الأفلام.فهو الجسم النصى المتكامل فى حد ذاته والذي يتألف من عناصر بانية مرتبة ترتيباً خاصاً وطبقاً لقواعد خاصة ومزاج معين كي يحدث تأثيراً معيناً فى الجمهور".(شكري ،2007،ص15)

البنية الجمالية او ما تسمى بالجمالية المسرحية:يعرف لويس بيك دوفوكييغ أيضا الجمالية المسرحية قائلا: "تعني الجمالية المسرحية دراسة المبادئ والقوانين العامة أو الخاصة التي تحكم عرض الأعمال الدرامية وترمي إلى إنتاج المثير للعواطف والجميل"(دوفوكييغ ، www.moqatel.com).

هدف الدراسة : تهدف هذه الدراسة الى :

1. التعرف على فعالية دور البنية المسرحية في الدراما الاردنية.
2. الكشف عن تكوين عنصر الارتياح والتقدير والرضاو انعكاساتها لدى المتلقي الاردني
3. محاولة التأكيد على تحقيق البنية الجمالية في المسرحية الدرامية الاردنية.

حدود البحث :

يتحدد البحث بدراسة إشكالية البنية المسرحية في الدراما الاردنية وانعكاسها على تكوين عنصر الارتياح والتقدير والرضا الجمالي لدى المتلقي الاردني .

منهج البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي .

المقدمة :

تتسم عناصر البناء في الأجناس الأدبية المختلفة بخصوصيات يمنحها الجنس الأدبي لكل عنصر من تلك العناصر ، ولعل المسرحية بوصفها جنساً أدبيا فان بناءها يتسم بعناصر تكتسب خصوصياتها من طبيعة الإطار الذي وضعت فيه (الدراما) . لقد عرف الإنسان القديم فن المحاكاة بشتى ألوانها (الحركية، والظلية، والصوتية) فالتمثيل البدائي: هو عملية محاكاة شكلية لحالات الصيد والقنص وتجسيد بعض الظواهر الطبيعية عن طريق الرقص والحركة والإيماءة (كرومي ، 2002، 162). والمسرحية الاردنية منذ بداياتها المتواضعة تقع في اطار هذا المفهوم التعبيري تعكس خيال ونشاط الفني للانسان الاردني ، وهو فن مسرحي حقيقي متكامل قد وجد في التراث. يقوم على إخراج قصة ذات حبكة وشخصيات فيقدمها بوساطة الشخوص والحوار والفعل، بدلاً من سردها سرداً (محبك، 1985،75).ويرى (جرستاف فيرتاج) انه هناك مجموعة من المظاهر الفنية لبناء المسرحية ، حيث وضع نموذجاً لبنية مسرحية بخمسة فصول وقد قسم المسرحية استناداً لهذا إلى (التقديمة ، ولحظة الدفع ، والحدث الصاعد ، وذروة التأزم ، والحدث المنهبط ، والفجيعة) . إن هذا التقسيم سمي فيما بعد بـ(مثلث فيرتاج) ومنهم من سماه بـ(هرم فيرتاج) ولعل (فيرتاج) يصف البناء الدرامي للفعل على انه : تدفق لقوة الإرادة ... تحقيق عمل ورد فعل ذلك على النفس ... حركة وحركة مضادة ... كفاح وكفاح مضاد ... ارتفاع وانخفاض ... ربط وفك(محبك ، 1985،79) .ويتفق الدكتور عبد المرسل الزيدي مع هذا الطرح رغم وجود بعض الاختلافات إلا أنهما من حيث المبدأ متشابهان ويهدفان لنفس الهدف ،لكن هذا لا يعني إن نقطة الانطلاق الحدثي قد حسمت عندها الأمور ، وإنما هي توحي لنا بان هناك شيئاً ما ، من المواقف والأفعال سيئول إلى التحول . إلا إن هذا الاحتمال أيضاً يحمل إلى جانبه احتمال مضاد وهو ما اسماه الدكتور الزيدي بـ (الازمة) فهي أي الأزمة تسبق عملية الحسم النهائية. وخلاصة القول إن عملية بناء الفعل في العرض المسرحي تخضع إلى العلاقة ما بين المخرج متمثلاً بالعرض المسرحي والمشاهد.

ففي مسرحية (عائد الى حيفا) التي قدمها المخرج (يحي البشتاوي) التي تطرح عالماً خيالياً ، إلا إنها تجرد الإنسان من هذه الاندماج مثل استخدام الجوقة والراوي فضلاً عن إن بناءها ليس بناءاً تقليدياً وفعلها متصل ، وهذه الحالة لم تتم إلا بتأثر الأسلوب التمثيلي أولاً والتأثير بالإضاءة والمؤثرات ثانياً ، فبناء الفعل في المسرحية يخضع إلى مظهر العلاقة بين العرض والمشاهد ، وهي أما أن تكون ايهامية ، رغم أن قصتها غير واقعية وأما أن تكون لا ايهامية رغم إن قصتها واقعية وهذا يتبع الموقف الفكري للمخرج والمؤلف من قبله أيضاً .ان بناء المسرحية يتسم بعناصر اخرى تكتسب

خصوصياتها وتفردها أحياناً من طبيعة الإطار الذي وضعت فيه (الدراما) كحال الأجناس الأدبية المختلفة التي تتسم عناصر البناء فيها بخصوصيات يمنحها الجنس الأدبي لكل عنصر من تلك العناصر . وإذا كان ثمة رأي في المسرح يقول بان المسرحية هي (الممثل) (الفاعل) وبدونه ليست هناك مسرحية كعرض ، فان هذا صحيح في حدود ، إن الممثل هو الذي ينقل الأحداث وهو الذي يرتقي بالفعل المسرحي ولكن هل يمكن إن يكون هناك فاعل يكتسب فاعليته من دون إن يكون هنالك (فعل)، فالفعل هو صيرورة الانفعال وكينونته المتجسدة. وهو روح الدراما التي صارت آخذةً بالتطور على جميع مستويات الفن المسرحي وعناصره منذ الإغريق وحتى آخر محاولات التجريب في المسرح الحديث(السعدي ، 2016، ص1) واذا كان الجمال في الفن هو كسر المدرك والبحث عن صيغ مماثلة برؤية إبداعية ، واعتبار الاخير عملية ابتكار على ماهو كائن ، فان الدراما قد تكون أقوى أشكال الفنون تعبيراً عن العلاقات الإنسانية ، ذاك لان بنية الدراما من شانها أن تترك للمشاهد حرية التأويل فيما ومرائيات النص الذي يشاهده وما يحدث أمامه على مستويات لا حصر لها عما تتسم به الدراما من احتواء لمقومات العالم الواقعي وكل ما يمكن إن تواجه من المواقف الحقيقية في الحياة من أوضاع وعلاقات . لقد كان لموضوع الجمال في المسرح أهمية في العديد من النظريات الفلسفية منذ العصر اليوناني حتى وقتنا الحاضر،إذ أسهم الكثير من الفلاسفة في توضيح الجمال من خلال صياغته تماشيا مع المرحلة التي اعتمد المنهج العلمي والتجريبي والتحليلي.والعمل المسرحي بشكل خاص ما هو إلاّ عالم تصوري متفاعل جمالي ، تدخل عناصره المختلفة في شبكة علاقات دلالية، تنتظم تبعاً لسياق الخطاب الموظف فيه..فالعرض في المسرحية الاردنية لابد أن ينتظم في منهج جمالي ومعرفي يشكل خطاباً محددا ويقود المشاهد نحو موضوع العمل الجمالي دون أن يتركه يضيع في مجالات القراءة البصرية وتضادها اللونية والشكلية. كما تستفيد المسرحية الاردنية على وجه الخصوص كظاهرة فنية ثقافية في التجربة الاردنية ومخرج العمل من فلسفته الاخراجية بجوانبها المختلفة التي تضع الحاسة البصرية،والقراءة البصرية في مقدمة المشاهدة والتأويل، بأسلوب تندمج به الكلمة بالحركة محققة وحدة عضوية ضرورية للعمل الفني الابداعي... وهذه الغاية مشروطة بهدف يتمثل بتحقيق الخير المطلق (عبد الحميد ، 2005، 51). ويرى احد الفلاسفة أن الفن هو نوع من المعرفة يقوم أساسا على الحدس، والحدس (الخيال) هو تفهم وإدراك مباشر للواقع ، وهو حدس فردي بماهية الأشياء، ويخلق حالة التوحد مع الموضوع ، وممارسة الجمال الفني يوحدنا مع الموضوع (يوسف، 1988، 72). وان أجمل ما في الفنون، هي في الجوانب الروحانية فيها والتي تمنح نفسها للحواس مباشرة وتنتج الخيال من خلال العنصر الحسية للعمل الجمالي،ومن ثم تنتج الخيال في ذهن المتلقي، وان الإبداع الفني هو انفعال على حين غفلة مع ظهور الفكرة، ليتدفق من الحدس أبداع أصيل يتحول إلى صورة ذهنية ومن ثم إلى شكل فني جمالي، في حين يمارس المتلقي ذات الآلية وبالعكس(بيسك ،96 19، 2). اذ أن مجمل علاقات العناصر الفنية يصنعها الفنان هي عناصر مطلقة الدلالة وحرة التشكل، كذلك أن الإبداع الجمالي يبدأ من المجرد إلى المجسم ومن الكل إلى الأجزاء ومن المخطط إلى

الصورة الواضحة، وان الإبداع مرهون بالمعاناة وبزمانه الخاص . وعليه ان العرض المسرحي شكلاً، معبراً، عن صورلها مقومات خاصة من خلال عملية التصميم التي تشكل عناصر متعددة ومختلفة في أبعادها، حجماً، ومساحةً، ولوناً، وشكلاً، وملمساً، وقد تختلف أو تتفق المساحات الفراغية الفاصلة بينها، لتجعل من هذه الأبعاد تكويناً فيه من التنوع مالا يبعث على الملل عند المشاهد، بل يشعرنا باللذة الجمالية الذي تعد واحدة من العلاقات الشكلية التي تدركها حواسنا وترتقي بعدها بوحدة الأشكال حتى تعكس الصور الجمالية المنبعثة منها، والمستقبلة من حواسنا.

الجانب التحليلي :

المسرحية : عائد الى حيفا: تستشرف حلم العودة وتعاين الراهن الفلسطيني .

الإخراج : د. يحيى البشتاوى

التمثيل و الاعداد : الفنان غنام غنام مأخوذه عن رواية عائد إلى حيفا التي كتبها الشهيد غسان كنفاني العام 1968 بعد أن كانت الرواية تحولت إلى فيلم ومسلسل تلفزيوني لما تحمله من مشاعر إنسانية عن المأساة الفلسطينية التي حدثت في العام 1948.

عدد مرات العرض :استمرت على خشبات المسرح لأكثر من 65 عرضا غي \اول الجزائر والإمارات والأردن بالإضافة إلى فلسطين.

مكان العرض : فندق اللاند مارك (عمّان) تاريخ العرض: يوم 16 نيسان 2015

ولكي يكون للمسرح موعدا حقيقيا مع الاحساس بالجمال وتوليد الدهشة والمتعة الصادقة ذهنيا ونفسيا ، لابد ان يكون له دورا حقيقيا في ان يرى الناس فيه أحلامهم ويكون منبرا يعبر عن هؤلاء الناس ويصل اليهم .والعمل المسرحي الذي نحن بصدد تحليله جماليا وهو بعنوان "عائد الى حيفا" عملا فنيا ابداعيا يقدم أفكاراً وأسئلة حاضرة بقوة فى القضية الفلسطينية ومأخوذ عن رواية عائد الى حيفا التي كتبها الروائي الفلسطيني غسان كنفاني عام 1968 تتقاسم الكثير من الوضع السياسي الحالي وتحترم فكر المشاهد. وتطرح أفكاراً وأسئلة حاضرة بقوة في القضية الفلسطينية. تسرد المسرحية مأساة عائلة فلسطينية نسيت ابنها في منزلها في حيفا بعد هجرة العام 1948 ومغادرتها فلسطين مرغمة، إلا أنه بعد عشرين عاماً، وعندما سمح للعائلة بزيارة بيتها، تكتشف أنه ما يزال كما ترك، لكن تسكنه عائلة إسرائيلية من أصل بولوني، ومعها ابنها الذي اصبح جنديا في الجيش الإسرائيلي، وهو ليس إلا ابن العائلة الفلسطينية التي لم تتمكن من اصطحابه. ويتواصل الصراع في هذا النص بين الأب "سعيد" الذي يريد أن يتخلص من الاحتلال، والابن الذي أصبح عدوا، وبين مشاعر الأم "صفية" التي تفقد البيت والأرض والابن "خلدون" الذي يصبح "دوف"، لهذا استطاع المخرج بقوة الاخراج واداء الممثلين ان يحقق أثراً طيباً لدى الجمهور لكونه يرتقي بالذائقة الفنية والوطنية لدى المتلقي ولكونها لم تبتعد عن بوصلة الدفاع ومن خلال هذه الصورة حاول المخرج أن يصيغ دلالات مسرحية ترسم فيها تلك المأساة الإنسانية بخيوط درامية تصل إلى ذروة الحدث المسرحي، عندما ينتصر

الزوجان للوطن ويصبح الهم الأول لهما العودة إلى الأرض.استطاع المخرج بذلك ان يكسب العرض أهمية كبيرة من ناحية البنية الجمالية في مشاركة مجموعة من الشباب الممثلين الذين ابدعوا بتحويل الكلمات إلى سينوغرافيا مسرحية يمكن للجمهور أن يستعيد فيه تاريخ الماساة التي تشكلت وما زالت في الذاكرة الجمعية العربية.

هذا العمل اختاره المخرج للاشتغال عليه وتحويله إلى نص مسرحي ولكن بروح تناسب الأحداث الحالية والتطورات التي طرأت على القضية الفلسطينية والمنطقة العربية بصفة عامة وتم ذلك عبر ورشة عمل ساعده فيها غنام غنام الذي علق قائلا:"ليس هناك ما يعبر عن حال الفلسطينين والعرب أكثر من نص لغسان كنفاني رمز المقاومة، لكننا قررنا مراعاة الأبعاد الزمنية في الأحداث وكذلك التطورات التي استجدت على الحالة الفلسطينية منذ صدور الرواية إلى وقتنا الحالي" وفيما يخص الدلالة الزمنية للأحداث أكد غنام أنه "وقت صدور الرواية كانت المقاومة الفلسطينية في ذروتها، وكانت قضية تحرير الأرض هي الهم الشاغل لكل عربي بل "إن القضية الفلسطينية كانت تشكل هوية المثقف العربي على وجه الخصوص في ظل المشروع القومي" مشيرا إلى تغير الأوضاع العالمية وقد "أصبح التشرذم هو واقع الإنسان العربي". وعلى الصعيد الدرامي ،يقدم العرض المسرحي "عائد إلى حيفا" اسكتشات حوارية عبر توليفة من الحكايات لشخصيات تسعة نراها ونسمع صوتها على المسرح من خلال أداء الفنان غنام غنام الذي نجح في تقديم نماذج درامية مختلفة للأب والأم والجدة العجوز والابن الشاب والمستوطن البولندي وزوجته وابنه المجند في الجيش الإسرائيلي ، كل ذلك بخفة ملحوظة وأداء صوتي به كثير من الجهد، إضافة إلى قليل جدا من أدوات الديكور المسرحي والسينوغرافيا. ويلاحظ من ذلك أن البطل الأول هو النص الذي اهتم به القائمون على العمل، المخرج والممثل، لدرجة أنه جاء مفعما بالمشاعر الوطنية وأجواء الخطابة السياسية التي كثيرا ما تقع في فخها الأعمال الأدبية و الفنية التي تدور في فلك قضايا الوطن والاحتلال.

استطاعت المسرحية ان تعيد القضية والصراع، وتترك اسئلة كبرى في ذهن المتلقي تتكون الإجابات الكبرى التي لا بد منها، المقاومة وعدم التفريط بأي حق، مهما صغر. ومن ناحية الانفعال والعاطفة كركن جمالي استطاعت المسرحية ان تعلو من صوت صرختنا ضد الهراء الاستسلامي الذي يحدث. والقارئ والناقد والمتلقي يمكنه بوعيه ان يلاحظ مدى مواءمة المسرحية مع نص رواية الشهيد غسان كنفاني الأصلية "عائد الى حيفا"؟فالمسرحية مبنية على الرواية المنشورة في العام 1969. على ان الإعداد راعى الفرق بين تقنية الرواية والمسرح. فـ(غنام) عارفا علميا بالأمر، لكن الشيء الذي أضافه الى الرواية هو التوقيت الجديد، ، بان يقدم العمل الدرامي كفعل مسرحي ، وهذا مؤشر يحمل بعدين الاول قوة النص الاصلي من ناحية والثاني نجاح الاخراج كعمل مسرحي الذي قام به (البشتاوي) اللذين ساهما بشكل واع بامتياز الى تحويل الرواية الى عمل مسرحي ابداعي يتسم بالبنية الجمالية زاد من قوته الدور السينوغرافي في اكساب العمل اضافة جمالية اخرى . لذا فالزمن الحاضر الذي نعيشه يمتد الى اربعين عاماً تقريباً بعد الرواية، لذا ظهر صوت جريء في أن نحمّل الحكاية

المسرحية بقناعة أنه أسئلة الرواية الجديدة في زمن الانقسام الفلسطيني الذي اصبح مضراً للنضال الفلسطيني اكثر من أي شيء آخر،. ولذا فإن المسرحية مدت خط خالد الذي كان مجرد بصيص أمل في الرواية بأن يكون قد التحق بالمقاومة (الحل الذي رآه كنفاني). استمر في المسرحية ليحقق التحاقه نموذجاً وطنياً مطلوب الرأس من الاحتلال، وفي معتقله الانفرادي تصله أخبار الاقتتال الفلسطيني والانقسام، فيموت قهراً في سجن العدو نتيجة ما يحدث في البيت الفلسطيني. حاولت المسرحية ان تقدم المواطن الوطني الفلسطيني على انه أول ضحايا هذا الانقسام على غرار الصدمة التي حققها غسان في الرواية ،حين جعل خلدون الإبن البكر الذي تركه سعيد وصفية في حيفا في العام 1948 وهو في شهره الخامس، جعله يتحول شاباً إلى جندي احتياط في جيش الاحتلال، ولا يأبه لكون والديه فلسطينيين. هذه الصدمة في الرواية توازيها صدمة موت خالد التي أضافها المعد والمخرج على المسرحية وهذا ايضا ركن هام في تحقيق البنية الجمالية. بأسلوب يتسم بالأمانة الفكرية والاحترافية التقنية لدى غسان كنفاني.بحيث كل هذه البنائية عكست للمشاهد ،والقارىء ،والمتلقي والمعد المسرحي والمخرج وكشفت عن مدى الانسجام بينهما من الناحية الثقافية والمعرفة والعلم، اضافة الى الاحساس الوطني و القومي في ابداع المنتج الثقافي الجميل ، وعلى الرغم من صعوبة تحويل النص الروائي الى نص مسرحي مونودرامي؟حيث ان الرواية قامة إبداعية لها تقنياتها، والمسرحية قامة إبداعية لها تقنياتها أيضا، والمونودراما فن من فنون المسرح يمتلك تقنيات خاصة في المسرح. لذا فإن تحويل الرواية الى مسرحية مونودراما ليس أمراً سهلاً وليس وليد فترة واحدة ، بل انه يمر في أكثر من مرحلة. فكيفية الأحداث لتأتي على لسان شخص واحد من زاوية رؤية واحدة لمواقف مختلفة، اي الأحداث تكثف؟ أي الأحداث تختزل، أي التقنيات التمثيلية ستعتمد ؟ أي الرؤى الإخراجية؟ كلها أسئلة كبيرة تواجه المُعد، لكن عندما يكون المعد قادرا على تحقيق الاجابة بأسلوب جمالي تدل على تمكنه ومعرفته وامتلاكه أدواته العلمية والفنية. يحقق اطارها الجمالي الكلي في البناء ما يطلق عليه اليوم مصطلح الرؤى الإخراجية التي هي في الاصل ملك للمخرج وهو الاجدر بالتحدث عنها، وهو الأقدر على تفصيلها، لكن الدراسة هذه كشفت أن مخرج العمل تنقل تنقل العارف بين مدارس عدة في إخراج العمل، وكان انتقائياً بحيث وفر للعمل مرونة الأداء والتواصل.فنجح في دفع الأداءعند الممثلين نحو الاندماج وكسر الايهام والدخول من شخصية الى اخرى في بعض المشاهد مما حقق اساس الانسجام بين رؤى المخرج,والممثلين لذا فالانتقال بين الرواية والحكي، والتمثيل الملحمي والانتقال إلى الاندماج والمعايشة والتقمص، كانت تأتي متتابعة ومتتالية، وهذا يشبه الخروج من وحالة مناخية الى حالة مناخية مغايرة اخرى وبشكل مفاجىء، إنه انتقال صعب لكنه عند الامتلاك يصبح ممتعاً للممثل، لكل حالة تفاصيلها، ولكل شخصية إيقاعها المختلف وبعض تفاصيل الجسد المختلفة، هذا يحتاج إلى تركيز عالٍ وتمكن من الانتقالات وعدم الخلط، وقد وفقت في رسم هذه الخريطة المشتبكة من الشخصيات والحالات والأمكنة إلى حد جعل الإشارة إلى ذلك يبرز في مقدمة

معظم ما قيل وكتب حول العمل وهذا ايضا اساس جمالية بامتياز تتملكه المسرحية الاردنية .من ناحية اضافةالى المتعة والردود الإيجابية التي تجعل كل هذه الشخصيات أعماراً جديدة تعيشها.

لقد اظهر هذا المسرحي والاخراج حاله جمالية سمتها الوفاء للنصّ الروائي كما لأطروحته السياسية والإنسانية من خلالها استطاعا ايجاد صيغة درامية وبصرية تلائم العمق التراجيدي للنص، وبلورته أكثر من تفسّيره. ولعلّ الشخصيات التي تخيلها القارئ خلال قراءته النص لم تكن غريبة عن مخيلته، ما خلا شخصية ميريام، المرأة اليهودية، البولونية الأصل التي تمكنت الممثلة من منحها ملامح مفاجئة، معيدة بناءها على طريقتها، ومعتمدة فيها ناحيتين مهمتين في شخصيتها هما: المرأة اليهودية التي عانت الاضطهاد النازي والمرأة اليهودية النازحة الى أرض ليست أرضها والتي سعت الى أن تكون أماً بالتبني. من العنصر الجمالية البنائية ايضا ظهور الشخص الشاب ـ الابن، الفلسطيني الأصل الإسرائيلي بالهوية والتبني واللغة. وهذان، الابن والسيدة التي ليست أمه الحقيقية، قد يمثلان احدى الركائز البنائية الجمالية للمسرحية، مثلهما مثل شخصيتي الأب الفلسطيني سعيد (غنام غنام) والأم الفلسطينية (رائدة طه) اللتين حلّتا في الجهة الأخرى من المأساة. وإن كان الأب والأم الفلسطينيان يعانيان مأساة شخصية (فقدان الابن) وجماعية (فقدان الأرض) فإن المرأة اليهودية و «الابن» يعانيان «أزمة» شخصية سببها فقدان الهوية وما نجم عنها من تناقض ذاتي.ومن جوانب النجاح الاخرى بمسحة جمالية هو القدرة على دمج الحيز المكاني ببعديه، الماضي والحاضر، فإشكالية الإبداع المسرحي عامة والإبداع المسرحي الحديث خاصة هي زمنية في لجوهر، فالزمن في كثير من اتجاهات المسرح الحديث هو الذي يعطي المسرحية صفة لدرامية بفضل العلاقة الجوهرية القائمة بين بنيتها وبين معطيات الزمن وهذه العلاقة مبنية أساسا على نظام دقيق يومئ بالتتابع الزمني للوحدات الحكاية ،وهو يتمتع بأهميةكبيرة في تحضير الجو النفسي العام لاستيعاب ظروف المسرحية وأبعاد شخصيا. وقد لا يكتسب عنصرا الزمن قيمته الجمالية إلا حين يدخل حيز التطبيق بوساطة ممارسة الفنان العملية المقصود هنا المؤلف والمخرج "فكلاهما يواجه الزمن حين يريد التعبير عنه وحين يريد التعبير عن الأشياء التي هي جزء منه(اسماعيل ، د.ت ،207)إذ تبدو حركة التطور الزمني من خلال الخصائص الإنسانية التي تمتزج سماتهاالذاتية بفعاليات التطور الاجتماعي والفكري لان هناك أحوالا وعادات تتغير يوما بعد يوم بصفة دائمة مع مسار الزمن فإذا هو الحيّز الذي يلتقي فيه الأعداء، المهجّرون الذي سمح لهم بعيد هزيمة 1967 أن يزوروا أراضيهم التي هجروا منها، والمحتلون الذين حلوا مكانهم، في بيوتهم وأحيائهم. هكذا بدا المكان مقسوماً: باب لا يزال هو نفسه وبيت طرأ عليه بعض التغيير. انه البيت الفلسطيني ولكن في صورته الإسرائيلية. ونجح المخرج في قدرته على فتح الجدار (الثالث) ليمنح المكان عمقاً جماليا حقيقيا في الذاكرة، جاعلا من هذا الشق مكاناً آخر متخيلاً يطل منه ماضي سعيد وصفية، ماضيهما السعيد تحديداً، ماضي زواجهما. هكذا أطلّت صفية العروس (أدت دورها سميرة الأسير) وسعيد العريس (أدّى دوره هاروتيونأزميرليان) ليظلا في قلب

العرض وعلى هامشه في آن. ومثلهما أيضاً أطلّ من الماضي الطفل الذي تركه سعيد وزوجته وراءهما عندما شنت حرب 1948 على مدينة حيفا فهجّرت أهلها وقتلت مَن قتلت. وفي لحظات النزوح والتدافع أضاعت العائلة صغيرها الوليد. هذا الولد الذي أتيا الى حيفا بعد عشرين عاماً للبحث عنه أولاً ثم لتفقد البيت والحي والبلدة أو ما تبقى منها سيمثل لقاؤه ذروة الحدث التراجيدي. فالولد الذي تبنّته عائلة اسرائيلية نازحة من بولونيا اصبح جندياً في الجيش الإسرائيلي واسمه دوف، لا يتكلم العربية بل العبرية والإنكليزية، ولعل اللقاء بينه وبين والديه كان اللحظة الأشد عمقاً ومأسوية.كان الشاب يتكلم مع والديه الأصليين بالعبرية حيناً والإنكليزية حيناً، أما هما فبالعربية، لغتهما الأم. كان الحوار قائماً على التنافر والتصادم، مع أن الأم استسلمت للبكاء والصراخ (كان مزعجاً أحياناً) وكأنهما وسيلتها الوحيدة للتواصل مع ابنها الذي صار غريباً. بدا نوع من سوء الفهم يحكم نظرة الابن الى والديه الأصليين، فهو لم يتوان عن تأنيبهما لتركهما اياه طفلاً رضيعاً وهربهما من دونه. لكن الابن كان يعلم بالسر ربما، ان مأساة التهجير كانت أشد مما يمكن تصوره. هكذا كان يشعر في قلبه بلحظات ضعف لم يظهرها تماماً، وهو ضعف الابن أمام والديه بالدم. أما الخيبة التي تمثل جوهر هذه المأساة فكانت في عجز الفتى عن كسر قناعه الإسرائيلي وعن خلع ردائه العسكري والعودة الى ماضي أهله الذي ليس هو ماضيه البتة، ماضيه اسرائيلي مثل حاضره ولكن ليس مثل الصراع الداخلي الذي يعيشه والذي يشعل فيه الحنين الى ماضي الوالدين. هكذا عاد الوالدان مثلما جاءا ولكن أشد ألماً وربما بأساً وربما ضياعاً وحيرة. ابنهما الذي هناك سيصبح فدائياً وابنهما الذي هنا في الملابس الإسرائيلية سيصبح عدواً لشقيقه ولهما.لم يلجأ المخرج والسينوغرافي الى السينوغرافيا الفضفاضة وإلى الديكور الباذخ، بل كان المسرح شبه مكشوف وكسرت أفقيته عبر الشرخ الذي أحدثاه في الجدار الثالث جامع بين الماضي والحاضر. حتى السيارة التي أتي بها الى الخشبة نجحا في توظيفها حركياً وبصرياً وكان في امكانهما أن يكتفيا بواجهة سيارة محطمة جاعلا لعبة قيادة السيارة التي استقلها سعيد وزوجته في عودتهما الى حيفا، متوهّمة أو افتراضية. وكانا قد مضيا هكذا في المزيد من الفانتازيا التي يحتاجها هذا النص المأسوي. ولو ادرك المخرج والسينوغرافي اهمية التضاد اللوني في العرض لزاد ذلك من البنية الجمالية فعلى سبيل المثال لو اضيفت للعرض شرائط وثائقية بالأسود والأبيض عن النزوح الفلسطيني التاريخي، وكما كان يضفي بعداً بصرياً إضافياً على العمل المسرحي الجميل الذي يتصالح فيه النص مع العرض والممثلون مع الشخصيات الكنفانية، وزاد الاخراج اكثر قوة في نسج علاقات الشخصيات بعضها ببعض من خلال عملها على الممثلين .يمكن أن ندرج هذا العرض في إطار «المقاومة الثقافية» التي تتخذ من العمل المسرحي أداةً لها. غالباً ما يكون تناول مسألة حساسة كالقضية الفلسطينية على نحو عاطفي أو خطابي، وما يفلل من قوة جمالية المسرحية من ناحية اخرى ان العرض اهتم أيضاً بتقديم مشاهد متتابعة، محاولاً إعادة تركيب قصة نعرفها سلفاً. لكنّ النقلات بين المشاهد اتسمت في أكثر الأحيان بالاعتباطية، مع غياب خط متصل للفعل المسرحي. هذا ما أدى إلى إحساس عام بضعف الوحدة العضوية في البنية الجمالية للمسرحية. من خلال إقحام

شخصيات لم تُوظَّف بالنحو الأمثل كشخصية العروس والعريس، والطفل على الخشبة. ومشهد المواجهة بين سعيد ودوف مثّل عاملاً آخر لتشتت بنية العرض المسرحي. حيث جاءت المواجهة بلغات متعددة: العربية، الإنكليزية، والعبرية، من دون وجود ترجمة لما يحدث على الخشبة. ويمكن القول ان هذا الخيار ربما كان، محاولة اخراجية في عكس حالة الهوة الفاصلة بين الأب والابن ، حيث جاءت هذه المتمايزات اللغوية لتنزع الحرارة المتوقعة عن اللقاء بين الأب وابنهعلى المستوى المسرحي. وعلى اية حال ان يقوم المخرج بتحويل نص روائي إلى مسرحي رغم انه فن قديم بتحويل أعمال روائية إلى مسرحية لكنه غير مستغل. لكن العرض المنفرد الذي يتسم بجمالية درامية خاصة وأسلوب السرد التقليدي مع المؤثرات التي اقتصرت على الموسيقى ، مع استبعاد الإضاءة التي لم يكن بحاجة لها والاعتماد الكلي على مهارة وحرفية الممثل الرئيس والوحيد في تقمص الشخصيات جعله عرضا سلسا ضمن بنية جمالية خاصة بامتياز وثمة عنصر بنائي جميل لقد أجاده المخرج" من خلال تطويع رواية عائد إلى حيفا بزخمها وشخوصها لتظهر كلوحة بانوراما لحكاية شعب بحيث يمكن اعتبار هذه المسرحية بأنها من النصوص المسرحية الجادة والمميزة في الأردن ،وإن تجريد رواية مثل عائد إلى حيفا وتحويلها إلى عمل مسرحي يعد انجازا على صعيد المسرح الأردني, دل على ذلك على وجه الخصوص المشهد الأخير من المسرحية حيث كان أكثر المشاهد غرابة قليل ان تجده في أي مسرحية حضرتها تكون النهاية بمشهد يتشكل من نهوض الجمهور والتفافهم حول الممثل في مشهد احتفالي شكل فيه الاختلاط والاقتراب والحديث الذي دار بين الجمهور والممثل وطاقم العمل في المسرحية التي أسدلت.وحينما نتناول الفن المسرحي على صعيدي النص والإخراج، فإننا نتناول فنا يعد من أكثر الفنون حاجة إلى نضج الملكة الفكرية وسعة التجربة، ويمكن ان تكون هذه الدراسة اضافة الى جهد المخلصين في أن نضع معا أرضية ينطلق منها المخرج المسرحي المبتدئ في فهم النص وتفسيره وتجسيده إبداعيا من خلال اعتماد منهجية واعية للإخراج.ايمانا من إن الفن المسرحي يتأسس على أبعاد رؤيويه تمتد من النص الذي أبدعه المؤلف وصولا إلى نص العرض الذي سيبدعه المخرج، واعتماد منهجية واعية للإخراج يمكن أن تؤدي إلى خلق حالة من التوازن الجمالي والمعرفي بأدوات وأسلوب تمكن من الوصول إلى جوهر العملية الإبداعية، التي يمكن لها الإحاطة بمشاكل الإنسان وبحقائق الوجود الإنساني ضمن سياقات متعددة سواء على مستوى النص أو العرض المسرحي.ومما سبق علينا ان ندرك ان المهمة الأولى للجمالية المسرحية هي إعادة تعريف المسرح باعتباره فنا. فبعد أن اقتصر البعد الفني للمسرح على الأدب الدرامي، أصبح الأمر يتعلق بإعادة تأسيس المعايير الجمالية للفن المسرحي ، ومنذ أن اعترف للمسرح بهذا الموضوع المعقد الذي لا يختزل في النص بل يتضمن أيضا مختلف عناصر تحقيقه المشهدي، فإن الخطاب الذي يضبطه لا يمكن إلا أن يعكس هو نفسه هذا التعقيد، أي أن يكون هو نفسه معقدا ومتعددا. وفي نطاق كون الكل مسرحا: النص، الديكور، الإضاءة، لعب الممثل، جسده وصوته، يجب الكلام عن الكل في نفس الوقت أو بانفصال. في نفس اليوم الذي يمكن فيه "صنع مسرحة من الكل اذ يمكن أن نصنع جمالية مسرحية

انطلاقا من كل مظاهر المسرح؛ أي أننا نصنع جمالية من الكل. تتجسد الجمالية المسرحية الآن في نصوص متنوعة جدا. ذلك أن التعدد هو القاعدة بالنسبة إلى هذه النقطة كذلك. يكتب المنظرون المحدثون للمسرح مناهج، وبيانات، ومذكرات، وخواطر، وكتابات، وأفكارا، على شكل كل (في بداية القرن) أو مقاطع (فيما بعد). هناك دائما شعريات هي إما نظريات للنصوص أو تحليلات لإنتاج الأعمال الدرامية. وهناك أيضا جماليات، بعضها معياري والآخر وصفي، لكن أغلبها بلا قيد. وقد ظهرت كذلك، كما هي الحال في المجال الحديث للجمالية العامة، أنماط أخرى للمقاربة: اجتماعية، ونفسية، ولسانية مبنية على تنوع العلوم الإنسانية كما يمكن كذلك أن تكون دعامة الجمالية المسرحية هي نص المسرح نفسه. وهو ماطلق علية تعريف تركيبي للجمالية المسرحية يستعيد المعطيات المنبثقة من تاريخها مع إدماج خصوصيتها الحالية: "تصوغ الجمالية (أو الشعرية) المسرحية تركيب النص والعرض واشتغالهما. إنها تدمج النسق المسرحي في مجموع أكثر اتساعا: الجنس، ونظرية الأدب، ونظام الفنون الجميلة، والنوع المسرحي أو الدرامي، ونظرية الجميل وفلسفة المعرفة اساسها :الـجمالية المعيارية التي تسمع العرض (أو فقط النص الدرامي) في وظيفة معايير الذوق الخاصة بعصر (حتى و إن كانت معممة في نظرية عامة للفنون من قبل الجمالي).ثم الـجمالية الوصفية (أو البنيوية) التي "تقتصر على وصف الأشكال المسرحية حسب معايير مختلفة". ثم جمالية الإنتاج والتلقي التي "تمكن من إعادة صياغة التفرع الثنائي: معيارية/وصف. حيث تحصي جمالية الإنتاج العوامل التي تحدد اشتغال النص (تحديدات تاريخية، وإيديولوجية وعامة) واشتغال العرض (الظروف المادية للعمل وللعرض ولتقنيات الممثلين)"، في حين أن "جمالية التلقي تتحدد على العكس في الاتجاه الآخر من السلسلة وتستقرئ وجهة نظر المتفرج.مما يجعل هذه الدراسة نتفق مع معنى الجمالية المسرحية الحديثة التي ولدت في نهاية القرن التاسع عشر عن ظهور الإخراج. وفي وهلة أولى مثلت جمالية للإخراج ثم حددت مجموع التصورات النظرية المتعلقة بالظاهرة المسرحية، سواء تعلق الأمر بالنص أو العرض. إن مجال ممارستها إذن، واسع جدا فهو يتضمن كل العناصر الجوهرية للمسرح حيث أعيد تعريفه باعتباره ممارسة فنية: المكان، والمعمار، والإخراج، والديكور، والممثل، والإضاءة والملابس...إنه يغطي أيضا سيرورة إبداع وتلقي العمل المسرحي وكذا المحافل التي ينطوي عليها: الكاتب، والمخرج والمشاهد (المتلقي).

وامام واقع الحالة المسرحية يمكن القول انه تحقق الى مدى واسع بنية درامية تتحقق فيها عناصر تأليف المسرحي التي تشكل مجموعة من العناصر التى تتضافر معاً منتجة النص المسرحي بأسلوب يرقى الى مستوى التأليف المسرحي كعنصر من عناصر العرض المسرحي المتَّمثل فى إنتاج النص المسرحي وخروجه إلى حيز الوجود. على اعتبار ان عنصر التأليف المسرحي هو أكثر العناصر استقراراً وثباتاً ذلك لأن أساليب الإخراج والتمثيل والتصميم تختلف باختلاف العصور والبلاد بل وتوجهات القائمين عليها. وتتأثر أساليب التأليف المسرحى وأنواعه طبقا لهدف الكاتب ومفهومه

لمضمون ومعالجة مادته. إلى جانب ذلك هناك حتميات درامية لا يمكن تجاهلها فى توصيل الخطاب الذى تحمله المسرحية لكى تثير الإنتباه وتسيطر على مشاعر المشاهد كما تخاطب العقل. وإذا كانت وحدة الهدف مطلوبة فى كل نص مسرحى فإنها ليست الهدف الوحيد لأنها لابد أن تتبلور من خلال الأدوات الفنية والأساليب الدرامية والتى بدونها لا يصبح هناك نص مسرحى على الإطلاق ، وثمة معايير عامة ثابتة فى التأليف المسرحى واختيار موضوعاته تتصل بقدرة المؤلف على امتلاك أدوات الحرفة الكتابية المختلفة; والقدرة على كيفية توظيف الثوابت السابقة فى التعبير عن الفكرة التى يريد إثارتها لأن الفنان لا يوجد فى المطلق ولكن هناك مؤثرات ثقافية وبيئية وأيديولوجية إلى جانب روح العصر الذى يعيش فيه. إذ تؤثر كل تلك العوامل فى كيفية تمثيل عناصر التكثيف والبلورة وتدفق السياق فى عفوية وحيوية تساعد كل القائمين على العرض المسرحىفىالإنطلاق والإبداع بقدر طاقاتهم. ووعيهم وادراكهم لكل الأساليب والحيل الدرامية التى تمنحه القدرة فى السيطرة على مشاعر المشاهد وأفكاره بقدر الإمكان فلابد أن يكون قادراً على شحن اللغة المستخدمة بالحيوية وطاقات تعبيرية لا تتأتى لها فى الحياة اليومية رغم أنها نفس اللغة ".(راغب ، 1996، 11) بالاستناد الى توافر عناصر النص المسرحي من:- الفكرة الى الشخصية التي يعرفها ابراهيم حمادة ب : (أنها" الواحد من الذين يؤدون الأحداث الدرامية فى المسرحية المكتوبة أو على المسرح فى صورة ممثلين . وكما قد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة التمثيل فقد يكون هناك أيضاً رمز مجسد يلعب دوراً فى المسرحية كمنزل أو بستان أو بلدة أو نحو ذلك. فالشخصية إذن هى مصدر الحبكة التى يمكن أن تتطور من خلال الأفعال والأقوال التى تصدرها الشخصية ".بأنواعها الثلاثة الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية والشخصية النمطية ".(حمادة مرجع سابق ، 155) ثم الحبكة التي تُعد " بمثابة الجزء الرئيسي في المسرحية وقد وصفها "أرسطو" بأنها نواة التراجيديا والتي تتنزل منها منزلة الروح".(حمادة، القاهرة، ،1983 , 54) وصولا الى الحوار الذي يفضي الى الصراع بايقاع جميل يضمن سير العمل الفنىفى سياق متناغم متسلسل بشكل منطقى يعطى طابع عام للإيقاع داخل العمل (راغب ، مرجع سابق،-68:65).

النتائج

- ان المسرح الأردني قد تضافرت عليه عدد من الجهود, بالدراسة , لترسيخ رؤية عامة وشاملة
- تشير الدراسات الأولى عن المسرح الأردني إلى بداية الثمانينيات من القرن العشرين. وهي تعاقبية وتراكمية.
- استطاع الباحث ان ينحى المنحى الموضوعي , في محاولة ان يؤسس رؤية جديدة أو يضيف شيئا جديدا تجاه المسرحية الاردنية.

- هذا البحث محاولة متواضعة للوقوف على بنياته الجمالية اتخذت ميزة البحث العلمي والاستقصاء الحقيقي الغائي البحثي ذات أبعاد حقيقية, وقابلة للنقاش, بعيداعن الشخصنة,
- وكشفت الدراسة عن ان الدراسات البحثية عن المسرحية الاردنية تبدو قليلة وشحيحة, ربما السبب يعود إلى جملة من الأسباب, ومن هذه الأسباب ربما ندرة الوثائق حول المسرح الأردني, وندرة المواد "النصوص" المسرحية التي كانت تمَّثل على وجه العموم.

التوصيات

وقد خلص البحث الى مجمل من التوصيات اهمها

1- ضرورة تضافرالجهود بالدراسة والبحث, لترسيخ رؤيةعامةعن جماليات المسرح الاردني من منطلق الاهتمام العام بالمسرح,..
2- تقديم محاولة متواضعة للوقوف على بنيته الجمالية، بميزة وركيزة البحث العلمي والاستقصاءالحقيقي الغائي (من الغاية).
3- يوصي البحث ضرورة زيادة ودعوةالباحثين المتخصصين الى مزيد من الدراسات الجادة لأهمية الدراما الاردنية في الكيان الثقافي الاردني.

المصادر والمراجع

1. (جلال ، زياد (1994)، مدخل الى السيمياء في المسرح ، منشورات وزارة الثقافة ،الاردن .
2. الطائي ،محمد اسماعيل (2009) ، التلقي في المسرح التربوي مجلة الاكاديمي / العدد 52لسنة 85
3. بدوي ، أحمد زكي وآخر: المعجم العربي الميسّر، ط1، القاهرة : دار الكتاب المصري، 1991.
4. ريد، هربرت (1986) معنى الفن، ت: سامي خشبة، ط1، بغداد: وزارة الثقافة والإعلام .
5. وهبة ،مجدي معجم مصطلحات الأدب(1974)، بيروت: مكتبة لبنان .
6. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي(1982)، ج 2، بيروت: دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة .
7. شكري عبد الوهاب(2007):النص المسرحي (دراسة تحليلية للأصول)، القاهرة، مؤسسة حورس الدولية .
8. كرومي، عوني(2002)، وآخرون: تقنية تكوين الممثل المسرحي،بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

9. محبك، أحمد زياد، 0(1984)خيال الظل، مجلة الكويت، العدد (25)، حزيران.
10.حمادة ،إبراهيم (1985): معجم المصطلحات الدرامية،القاهرة،دار المعارف
11.حمادة ، ابراهيم (1985)، أرسطو: فن الشعر القاهرة، مكتبة الانجلو المصرية،
12.بدوى، احمد (د.ت):محاضرات فى علوم المسرح ، الزقازيق, جامعة الزقازيق، كلية التربية النوعية.
13.محمد رضا ، حسين رامز(1972) : الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،
14.حمودة ، عبد العزيز (1998):البناء الدرامي ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب
15.السعدي ،يوسف رشيد جبر(2012) الاطار المنهجي الفعل الأرسطي . مصيره ومظاهره في المسرح الحديث
16.عبد الحميد، شاكر(2005): عصر الصورة، السلبيات والايجابيات، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون.
17.وسف، عقيل مهدي(1988) الجمالية بين الذوق والفكر، مطبعة سلمى الفنية ،بغداد
18.بيسك، ليتز(1996)، الممثل وجسده، ت: الحسين علي يحيى، القاهرة: أكاديمية الفنون مركز اللغات.
19.البشتاوي، يحي (2014) منهجية الاخراج المسرحي ، عمتن ، دار الأكاديميون للنشر والتوزيع
20.إسماعيل، عز الدين (د.ت) ،الفن و الإنسان، بيروت ، دار القلم
21.راغب ، نبيل (1996): فن العرض المسرحي، القاهرة، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان،ط1 .
22.النادي ،عادل (1993): مدخل إلي فن كتابة الدراما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.