

فَنَيَاتِ الْحَوَارِ الْمَسْرَحِيِّ

الطالبة الباحثة: زاوي أساء

إشراف الأستاذ الدكتور: برونه محمد

جامعة أحمد بن بلّة 1 وهران - الجزائر

جامعة أحمد بن بلّة 1 وهران - الجزائر

يعتبر الحوار المسرحي من الركائز الأساسية التي تقوم عليها المسرحية، فهو الأداة الأساسية والخصيصة التي تميّزها عن سائر الفنون النثرية، إذ يساهم في عرض أحداثها، ورسم بنائها الدرامي وتصوير شخصياتها وتبليغ المغزى العام لهذا العمل الأدبي، كما يعتمد عليه الكاتب المسرحي لإبراز مختلف القيم الفكرية والفنية الرفيعة، ويشكّل من خلاله مؤسسة ثقافية وحضارية لبناء الإنسان، وعليه له كلّ الشأن في المسرحية، ونظرا لأهمية الحوار هنا حاولت من خلال هذه الدراسة الوقوف على الحوار المسرحي وطرح بعض القضايا المتعلقة به منها: ما هو الحوار المسرحي؟ فيم تكمن وظائفه؟ وما هي أبرز خصائصه وسماته؟

الكلمات المفتاحية: الحوار، المسرح، الفن، الأدب، الحكمة، الأجناس الأدبية، الدراما،

توفيق الحكيم.

Abstract

Theatrical dialogue is one of the main pillars which the play rests on. It is the primordial and characteristic tool which distinguishes it from other prose arts. It contributes to the display of its events, to draw the drama construction, to portray its characters, and to report the significant relationship of this literary work. As the playwright relies on it to highlight the various intellectual and artistic values through which it forms a cultural and modern institution to build the human, and it has the whole importance in the play. In view of the importance of the dialogue here, I tried through this study to stand on the theatrical dialogue and put forward some of the issues related to it of which: What is a theatrical dialogue? What is its function? What are its main characteristics and attributes/traits?

Keywords: Theatrical dialogue, drama construction, artistic values

إنّ الأدب عموما لا يمكن أن ينفصل أو يبتعد عن الحياة، لأنّه ليس مجرد فعالية فردية تنطلق من الذات فحسب؛ بل لا بدّ أن يتفاعل مع الحياة لينتج مادته الإنسانية من العمق الإنساني الذي نحيا فيه، لأنّ الأدب عامة هو كائن اجتماعي يبقى أمله الأكبر في تعميق

تاريخ تسليم البحث: 14 ديسمبر 2015.

تاريخ قبول البحث: 11 جانفي 2016.

مَهْلَة فصل الخطاب

وتعزيز الثوابت الإنسانية النبيلة بين البشر، وعليه فهو يعمل على إبراز مفاتن الحياة، كما يعدّ أحد وسائل الخلاص من الواقع.

وهكذا كان حال المسرح، إذ يعتبر من أشد الفنون التصاقاً بحياة الشعوب، والأقدر على التعبير عن مشاكلها وهمومها ومآسها، لأنّه يرتبط بالمجتمع الذي يولد فيه ويُعبّر عنه. فجاءت النصوص المسرحية موافقة لذلك، واستطاعت التعبير عن هذه القضايا وإيصالها للناس على مرّ الأزمنة، ويعود هذا إلى تضافر العناصر المشكلة لهذا النصّ ومساهمة كلّ عنصر بقدر معين في هذا البناء والتشكيل، وأذكر في معرض حديثي هذا: المضمون، والشكل والحبكة، والتشخيص، والحوار، واللغة، والمناظر.

ولمّا كانت المسرحية أحد الأجناس الأدبية التي تعتمد على الحوار الذي ساهم بدوره في الكشف عن الشخصيات، ورفع وتيرة الأحداث، ورسم مختلف المواقف الإنسانية، واستطاع تصوير المشاهد وقصّة العرض؛ حاولت من خلال هذه الدراسة التّعرض: للحوار المسرحي وإبراز أهميته، ومحاولة الإجابة عن الأسئلة الآتية: ما هو الحوار المسرحي؟ ما مميّزاته وفتيّاته؟ وكيف يكون هذا الحوار ناجحاً؟.

وقبل أن أبدأ حديثي عن الحوار المسرحي، سأشير إلى مفهوم المسرحية التي يعتبر الحوار عمودها الفقري، وأساس تميّزها عن باقي الفنون النثرية الأخرى.

1/- تعريف المسرحية: المسرحية عبارة عن فنّ أدبي تقدّم مجموعة من الأحداث، كانت محطّ اهتمام الدّارسين وشغلت أفكارهم، وفي حديثي عنها أجد سالم المعوش صاحب كتاب (الأدب العربي الحديث) يقدّمها لنا تحت مفهوم الدّراما فيقول في ذلك « سوف نستعمل مصطلح الدّراما بالدلالة نفسها لكلمة مسرحية »⁽¹⁾، وهو يقدمها لنا بعد هذا على أنّها « شكل من أشكال الفنّ قائم على تصوير الفنّان لقصّة تدور حول شخصيات تتورّط في أحداث هذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات »⁽²⁾.

والتأمّل لهذا القول يجد أنّ المسرحية تقوم أساساً على الحوار، فأينما حضرت كلمة المسرحية حضر معها الحوار، وفي هذا الشأن يقول توفيق الحكيم « إذا ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة حوار.. ذلك أنّ الحوار هو أداة المسرحية...فهو الذي يعرض الحوادث ويخلق الأشخاص ويقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها »⁽³⁾.

من هنا تظهر أهمية الحوار في المسرحية، فبفضله تتكشف الأحداث، ويبلغ البناء الدّرامي نفسية القارئ أو المشاهد، فهو أداة من أدوات التعبير، فبفضله تتنامى الأحداث لتبلغ مقصدها كما يعتبر من أكثر الأساليب الرّاقية المحقّقة للتّواصل.

وعلى الرغم من هذه الأهمية التي وصل إليها الحوار في تقديم فن المسرحية، إلا أن هذا يحتاج إلى التكامل والتواصل مع بقية العناصر الأخرى لتشكيل العمل الأدبي. وما الحديث عن الحوار هنا إلا لإبراز مميّزاته وفنّياته، والقول التالي يقدّم لنا المسرحية بمكوّناتها « المسرحية نصّ أدبي يصبّ في حوار ويقسّم على مشاهد تحكي به الكتب قصّة جادّة أو هازلة ويلقيه ممثلون فصحاء أمام جمهور في وقت معلوم وضمن إطار فنيّ معيّن ولا بدّ لكلّ مسرحية من بناء يجتمع فيه النّظارة ومسرح تجري عليه وزمن يحدّد لساعتين أو ثلاث ينصرف فيه جهد الكاتب لتصوير الشخصية المحورية (البطل) الذي يصطّرع مع ندّ له أقلّ شأن منه، أو يصطّرع مع تقاليد المجتمع وعقائده أو مع عالمه الدّاتي »⁽⁴⁾.

هذا الفنّ المسرحي يقوم بتوحد خصائصه الفنيّة، وعلى هذا يرى توفيق الحكيم أنّ للمسرحية عظمة تكمن « في القوّة الخفيّة السحرية التي ترغم النّظارة على أنّ ينفذوا إلى أعماق الأسرار البشرية، ويحيطوا بأسى المعاني، وأجمل المشاعر، ويستمعوا بأبهج الطرائق، وأظرف المباح من خلال كلمات تلقى»⁽⁵⁾. وعموماً، فإنّ المسرحية باتّحاد أجزائها المختلفة، وبفصولها المتعددة، تعبّر عن واقع الإنسان وتصوّر حماسه وحزنه وألمه وانفعاله، والمنطلق المحقّق لذلك هو الكلمة التي تشكّل الحوار، فتفتح « آفاقاً رحبة واسعة تختلف في استخداماتها الفنيّة »⁽⁶⁾.

2 -/ الحوار المسرحي:

انطلاقاً ممّا سبق الإشارة إليه، فإنّ الحوار هو الوسيلة الفنيّة المهيمنة في المسرحية والمبلّغة لأهدافها وغاياتها، وعليه فما هو الحوار؟ وما المقصود بالحوار المسرحي؟

أ- تعريف الحوار: لغة:

أصل كلمة حوار هو (الهاء، الواو، الراء)، وقد بيّن ابن فارس في معجمه: أنّ (الهاء والواو والراء) ثلاثة أصول أحدها لون، والآخر الرجوع، والثالث: أن يدور الشيء دوراً⁽⁷⁾.

أمّا ابن منظور فيعود بأصل كلمة الحوار إلى: "الحوّر: وهو الرجوع عن الشيء وإلى الشيء، يقال: حارّ بعد ما كاز والحوّر النقصان بعد الزيادة لأنّه رجوع من حال إلى حال.

التّحاور: التّجاوب، فتقول كلمته فما حاز إليّ جواباً، أي: الكوّر ما ردّ جواباً والمُحَاوَرَة مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة"⁽⁸⁾ وقد ورد في القاموس المحيط « تحاوروا: تراجعوا الكلام بينهم"⁽⁹⁾ من خلال هذه التعاريف يتّضح مدى ارتباط كلمة الحوار في مدلولها اللّغوي بمراجعة الكلام في التّخاطب والجواب والتّجاوب بين الأفراد.

ب- الحوار: اصطلاحاً:

يقوم الحوار على التّخاطب بين أطراف معيّنة يتوقّر فيها المناخ الحوارية والإحاطة بالموضوع، ومن خلاله تسلك الشخصيات المحاورّة السلوك الصحيح، وتعبّر عن مختلف

مَنبَياتُ الحوار المسرحي..... مجلة فصل الخطاب

القضايا تعبيراً صحيحاً. وفي إبراز مفهومه أكثر أستحضر ما ذكره بسام عجك بقوله « إنَّ الحوار هو محادثة بين شخصين أو فريقين حول موضوع محدّد، لكلّ منهما وجهة نظر خاصة به هدفها الوصول إلى الحقيقة، أو إلى أكبر قدر ممكن من تطابق وجهات النظر، بعيداً عن الخصومة والتّعصب بطريقة تعتمد على العلم والعقل، مع استعداد كلا الطرفين لقبول الحقيقة ولو ظهرت على يد الطّرف الآخر»⁽¹⁰⁾.

وما يمكن الإشارة إليه في هذا السّياق هو أنّ الحوار يحتاج إلى أطراف توضّح معاملته، وهو يعكس بدوره أفكار هذه الشخصيات المحاورّة لبلوغ الحقيقة.

ولا يكاد يختلف إبراهيم حمادة في هذا الجانب عن بسام عجك إذ يقول «الحوار هو الكلام الذي يتمّ بين شخصيتين أو أكثر، وقد تستخدم صيغة الحوار لعرض آراء فلسفية أو تعليمية أو نحوها كما هو الشأن بالنسبة لمحاورات أفلاطون أو مقالة دريدان في الشّعور الدرامي»⁽¹¹⁾.

يفضي بنا هذا إلى القول بأنّ الحوار هو الوسيلة المثلى لتبليغ الأفكار والتّواصل مع الآخرين على اختلاف انتماءاتهم وأحاسيسهم، ولكونه في الصميم من اهتمامات الإنسان عادة ومن الرّكائز الأساسية للمسرحية سأخصّص حيّزاً للحوار المسرحي بشكل خاص.

إنّ المتأمل لآراء النّقاد والكتّاب والدارسين في حديثهم عن الحوار المسرحي، يلمس تعدّد التعاريف. وعليه يصعب الوقوف على تعريف تتفق عليه مختلف الدّراسات، إلّا أنّ هذا لم يمنع اتفاقهم على مميزات خاصّة تميّز بها الحوار المسرحي عن غيره، وفي هذا يقول عادل النّادي « اختلفت صياغة تعريف الكتّاب والنّقاد للحوار، لكنهم يعتبرونه أوضح جزء في العمل الدرامي، وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماهم، ويعبّر فيه الكاتب عن فكرته، ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته، وعن الشخصيات ومراحل تطوّرها»⁽¹²⁾.

نستشف من هذا الحديث أنّ الحوار أدب تجاذب الحديث والكلام، يستطيع تصوير الحدث الدرامي، وبفضله تقدّم الشخصيات في الثوب الذي أراده المحاور.

في حين نجد عمّار الجنابي في حديثه عن الحوار لم يبتعد عمّا ذهب إليه عادل النّادي، حيث يقول: "الحوار المسرحي هو الأداة الرئيسية في المسرحية، يكشف بها الكاتب عن الشخصيات، ويمضي بها في الصّراع ليعبّر عن كاتبه، ولا تتحقق حيوية الحوار إلّا حين يرتبط بالشخصيات فيدلّ عليها، فالحوار لغة الأشخاص أنفسهم وكلّ تنافرين مظهر أبطال المسرحية على المسرح واللغة التي ينطقون بها يحدث شعوراً باختلال الصورة الفنيّة في الدّهن»⁽¹³⁾.

لقد رصد لنا هذا القول أهمّ ميزة في الحوار المسرحي، وهي الحيوية التي تبرز من خلال الانسجام بين الشخصية المحاورّة واللّغة التي تنطق بها بهدف الوصول إلى الجمهور، ولهذا

وجب على كاتب الحوار المسرحي أن يلتزم « حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها سواء أوتيت أو لم تؤت القدرة على الإفصاح عن ذاتها »⁽¹⁴⁾.

واستنادا على هذا، يرى سالم المعوش أنّ الحوار « هو الصلة المباشرة التي تحدّد الجوانب المهمّة من المسرحية والصلة بين الكاتب وشخصياته.. وبين الشخصيات والجمهور وبين داخل الشخصية وخارجها.. هو الضوء الكاشف للحدث المسرحي بجملته »⁽¹⁵⁾.

ولعلّ ما يوضّح لنا هذا المضمون، الحوار الذي أورده توفيق الحكيم في مسرحيته «بجماليون» على لسان الإلهة فينوس والإلهة أبولون والذي قدّم من خلاله ملخّص الحدث الدرامي بقوله:

فينوس: ما رأيك يا أبولون لو نفخنا الحياة في تمثالته هذا مرّة أخرى، وأعدنا إليه زوجته من جديد؟ !..

أبولون: أتدريين ما الذي يحدث لو فعلنا ذلك؟.

فينوس: ماذا؟

أبولون: عين ما حدث في المرّة الأولى.. يقبل على جالاتيا الحيّة معجبا في بادئ الأمر.. ثمّ لا يلبث أن يراها أقلّ جمالا وكمالا من جالاتيا العاجبة.. فيطالبنا بردها كما كانت، صائحا في وجوهنا بعين الألفاظ المهينة.. فإذا أعدنا إليه عمله الفني هدأ لحظة ثمّ عاد يراه أقلّ جمالا وكمالا من الصورة الحيّة.. وهكذا دواليك.. لن يقرّ له قرار، ولن يطمئنّ له بال.. فلا جمال الحياة يشبعه ولا جمال الفنّ يكفيه.. ولن يفتر عن ملاحقه الجمال والكمال في شتى الأوضاع والصور ومختلف الأشكال والأحوال ولا ينطفئ له ظمأ إلاّ بانطفاء الشّعاع الأخير من نفسه القلقة الحائرة، من أجل ذلك يا فينوس قلت لك كفى عن ذكر الهزيمة والانتصار.. إنّ الحرب بيننا وبينه سجل دائم ولن يكون الأمر غير ذلك أبدا..!⁽¹⁶⁾.

وهنا أودّ أن أفسح المجال لتوفيق الحكيم ليقول كلمته عن الحوار وذلك حين ألقى عليه الضوء في كتابه (فنّ الأدب) قائلا: « إنّ الحوار أداة المسرحية، فما من مسرحية تقوم إلاّ به!.. فإنّه – أي الحوار – يختلف لونه وطبيعته وروحه وطريقته – باختلاف طبيعة الفنّان وطبيعة العمل الفني »⁽¹⁷⁾.

وهذا الذي ذكر فإنّ الحوار وإن كان أداة لا تتغير في كلّ مسرحية، إلاّ أنّه ليس واحدا، فهو يختلف باختلاف الفنّان وطبيعة عمله الفني وعلى هذا يرى توفيق الحكيم أنّ الممتلك للحوار لا يصعب عليه بناء أيّ عمل مسرحي، فيقول: « إذا ملك أديب مسرحي ناصية الحوار، فما الذي يبقى أمامه لينشئ مسرحية؟.. لا شيء أمامه غير أن يشرع في البناء »⁽¹⁸⁾.

3/- وظائف الحوار المسرحي:

أولى الكتاب والدارسون الحوار المسرحي الكثير من الاهتمام والعناية، وذلك لا لأنّه أساس المسرحية، وإنّما للوظائف التي يقوم بها داخل هذا الفنّ الأدبي؛ حيث اتّخذ هذا الاهتمام أشكالاً عدّة، وعليه يتبين بادئ ذي بدء، أنّ الوظيفة الأساسية للحوار تكمن في «تطوير الحبكة وعلى الكاتب المسرحي بشكل عام أن ينتقل مع قصته من مشهد لآخر وإلاّ فإنّ التّشويق والتّرقب اللذين حاول أن يثيرهما سيخمدان وسيقضى على اهتمام الجمهور قضاء مبرما. وهناك طرق عدّة يطرّوّر الحوار بها الحبكة، وأهمّها طريقتان هما: مصاحبة الفعل الذي يدور فوق خشبة المسرح، ورواية الفعل الذي يدور بعيدا عن خشبة المسرح»⁽¹⁹⁾.

ولتبيان هذا الفعل - تطوير الحبكة - نستدل بالحوار الذي كشف به سوفوكليس على نتيجة التّحقيق السريع الذي أجراه بين أوديبوس والرسول:

الرسول: لأنّ بوليبيوس لم تكن بينك وبينه صلة النّسب.

أوديبوس: ماذا تقول؟ لم يكن بوليبيوس أبي؟

الرسول: لم يكن أباك، كما أنّي لست أباك إنّّه لم يلدك كما أنّي لم ألدك.

أوديبوس: ولم كان يدعوني ابنه إذن؟

الرسول: تعلم أنّه تلقاك هدية مّي.

أوديبوس: وأنت كنت قد اشتريتي أم التّقطتني حين أهديتني إليه؟

الرسول: التّقطتك من واد من تلك الوديان التي تظّلها الغابات في جبل كثيرون⁽²⁰⁾.

بعد أن بعث أوديب في طلب الخادم حيث يصل في هذا الوقت رسولا من كورنثة إلى طيبة، لتبدأ لحظة التّأزم خطوة خطوة وذلك بمفاجأة أوديب بقول الرّسول الذي كشف له عن الحقيقة وهذا الأمر قد بلغنا بفضل الحوار.

وتتوالى بعد هذا وظائف الحوار التي جمع لنا بعضها إبراهيم حمادة الذي يرى بأنّ الحوار يقوم « بتطوير الحدث الدرامي - ومن ثمّ تنتفي وظيفته كعامل زخرفي خالص - يعبر عمّا يميّز الشخصية من النّاحية الجسمية والنفسية والاجتماعية والبيولوجية، يولّد في المشاهد الإحساس بأنّه مشابه للواقع مع أنّه نسخة فوتوغرافية للواقع المعاش، يوحي بأنّه نتيجة أخذ وردّ بين الشخصيتين المتحاورتين وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطلق بالتبادل»⁽²¹⁾.

وإبرازا لكيفية تطوير الحوار للحبكة، يرى محمد غنيمي هلال أنّ الحوار هو الذي ينقل المسرحية من التّمهيد إلى العقدة ثمّ إلى الحلّ، وهو الذي يكشف جوانب الصّراع ويعمّقه ويدفعه إلى التّأزم، وهو الذي يعطي الفعل المسرحي قيمته؛ إذ يرافقه شارحا، أو يسبقه ممهدا، أو يتبعه مفسرا، وبه يزداد المدى النّفسي عمقا أو الحدث تقدّما إلى الأمام⁽²²⁾.

بعد أن شهدنا كيف تأزمت الأحداث مع أوديبوس ومعرفته للحقيقة، نلمس كيف سارت الأحداث إلى نهايتها؛ فتجد أوديبوس يطلب من كريون أن يبعث به إلى المنفى، وأن يهتم بابنتيه بعد أن فقأ عينيه، وهذا تطبيقاً للوعد الذي قطعه لسكان طيبة بقتل أو نفي قاتل الملك لايبوس، وبما أنه هو الفاعل أنزل بنفسه هذا العقاب.

أوديبوس: أن تنفني من هذه الأرض.

كريون: إنك تطلب ما يستطيع الإله وحده أن يمنحك.

أوديبوس: ولكي بغيبض إلى الآلهة.

كريون: إذن فستجاب فوراً إلى ما تريد⁽²³⁾.

ونجده يقول أيضاً:

أوديبوس: دفعني إلى ذلك أبولون، نعم أبولون أنها الصديق هو مصدر آلامي التي لا تطاق، ولكن لم يفقأ عيني إلا أنا وحدي، أنا الشقي لماذا كان ينبغي أن أبصر بعد أن قضى عليّ ألا أرى شيئاً يحلو منظره⁽²⁴⁾.

أما عن خدمة الحوار للشخصية فيبرز من خلال ما أورده رشاد رشدي الذي يرى أن الحوار يعرّفنا على أفكار الشخصيات وعواطفها، ومدى ثقافتها، وما تنويه من أفعال، وما أنجزته من مهام، وبالحوار أيضاً تصارع الشخصية خصومها، وتصل بصراعها إلى نهايتها المحتومة، ومن هنا وجب على الكاتب أن يجعل الشخصية تفصح عن نفسها بشكل طبيعي، وهنا تتجلى مهارة الكاتب وطول باعه⁽²⁵⁾.

هذه المقدرة المصوّرة للشخصيات من خلال الحوار، تمكّن المشاهد من فهم ألم أو فرح الشخصية والانسجام معها، وهذا ما استطاع سوفوكليس أن يبلغه لكلّ مشاهد مسرحية أوديبوس ملكاً وأوصله الغرض المساوي الذي أصاب بطله. وعليه يرى أرسطو أنّ ما وصل إليه سوفوكليس، هو « التطهير، وقد وصل إليه عن طريق إثارة عاطفتي: الشفقة والخوف، الشفقة من جانب المتفرّج على المصير الذي لاقاه بطل المسرحية - أوديب - وبطلتها جوكاست، والخوف من أن يفعل المتفرّج مثلما فعلاً بطلا المسرحية⁽²⁶⁾ ».

بالإضافة إلى ما سبق ترى حورية محمّد حمو صاحبة كتاب (تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق) أنّ الكتاب قد تنبّهوا لوظائف الحوار وهي الوظائف نفسها التي طرحها روجر بسفيلد في حديثه عن اللغة والحوار، إذ حدّدها في ثلاث وظائف.. أولاًها: السّير بعقد المسرحية أي تقديمها أو تدرجها أو تسلسلها، وثانيها: الكشف عن الشخصيات، وثالثها: مساعدة التمثيلية من النّاحية الفنيّة في أثناء إخراجها، وعليه فالحوار يسهم في تحريك الأحداث وامتدادها، وفي تحديد الشخصية وتنميتها. من خلال علاقتها بالحدث وعلاقتها

مَهْلَة نَصْل (الخطاب) **مَنْبَاهُ الحوار المسرحي**

بالشخصيات المسرحية الأخرى، بالإضافة إلى أنه يسهم في عرض القضايا، ومناقشة الأفكار وتحديد المواقف⁽²⁷⁾.

أما عادل النادي فقد استخلص لنا في كتابه (مدخل إلى فن كتابة الدراما) أربعة وظائف للحوار هي: « التعريف بالشخصيات، والتعبير عن الأفكار، وتطوير الأحداث، ومساعدة الحوار على إخراج المسرحية »⁽²⁸⁾.

وعليه فإن أهمية الحوار تبرز في بناء الحدث الفني وتطوير حركته والسير بشخصياته نحو الأمام.

وبانصهار هذه الوظائف مع بعضها البعض في بوتقة واحدة، يشكل لنا الهدف العام من المعالجة المسرحية، ويبلغنا روحها، فتكون بذلك قد أُنعت وأتت أكلها الشهي، لكن هذا لا يتوقف على الوظيفة فقط، وإنما يحتاج إلى تميّز الحوار بمميزات تحقق له جميع الوظائف المرجوة.

4- مميزات وخصائص الحوار المسرحي:

هذا ينبوع الذي استطاع من خلاله الكاتب المسرحي أن يسقي ظمأ المشاهد وأن يرضي من خلاله ذوقه يقوم على فنيات وأسس، ولعل ما يوضح لنا ذلك ما ذهب إليه توفيق الحكيم حيث يقول إنّ الحوار « ملكة راجع إلى صفته الضرورية له، وهي التركيز والإيجاز والإشارة التي تفصح عن الطبائع، واللمحة التي توضح المواقف... هذه الصفة لا تناسب كلّ الناس، ولا تلاصق كلّ الأدباء فمنهم من خلق للإفاضة والتحليل والإسهاب، فإذا طلبت إليه أن يوجز أحسن الضيق، وشعر كأنك قد حبسته أو حبست قلمه الفيّاض، وكتمت بيانه المسترسل، وحلّت بينه وبين سليقته الميّالة إلى العرض والسرد »⁽²⁹⁾.

المتمعّن لهذا القول يلمس خاصيّة في الحوار، تتمثّل في التركيز والإيجاز من جهة، والإشارة واللمحة من جهة أخرى، وهذا التقيد يعود لارتباطه المباشر بالجمهور، وعليه لزم على الكاتب المسرحي اختيار اللفظ القوي والموجز والموحي ليرسم الشخصية المراد الحديث عنها.

من هنا نجد توفيق الحكيم يشبّه الكاتب المسرحي بالشاعر فيقول: « الأديب المسرحي يضيق بالإفاضة والوصف والاسترسال، ويجب إصابة الهدف بكلمة، أو رسم الشخصية في إجابة، أو الإحاطة بالمعنى في عبارة – كذلك الشاعر له تلك الطبيعة التي يستطيع بها أن يضيء الكون بشطر بيت، ولو أعطيته الصفحات لينثر فيها هذا المعنى الذي وضعه في ذلك الشطر – لتعثر أسلوبه وضعف نثره، وشحب معناه وبدا عليه العيّ وغلبت عليه الزكّاة... »⁽³⁰⁾.

إذن تلعب اللّغة دورا هاما في الحوار المسرحي، وعلى أساس هذه اللبنة يكون الحوار جيّدا نفعا أو رديئا غير النفعي، فهي عماد النّص المسرحي، «واللّغة هي الأداة الأساسية

للمسرحية سواء كانت شعرية أو نثرية، فصيحة أو دارجة، فهي التي توجي بوقائع المسرحية وتحمل الشحنات العاطفية والفكرية وتعبّر عن آراء الكاتب وهدفه، وما يريد توصيله للمشاهدين⁽³¹⁾.

وكلّ ما يمكن قوله في هذا الصدد، هو أنّ المسرحية المكتوبة باللّغة الفصحى أو العامية سواء، لكنّ الأساس الصحيح المعتمد هو كيفية الوصول من خلالها للقارئ أو المشاهد لتبليغ المشاعر والأحاسيس ورسم الحوادث والوقائع.

وهذا يفضي بنا إلى القول الذي أدرجته حورية محمد حمّو والذي وضّحت من خلاله أهمية الكلمة في الحوار المسرحي: "إنّ الكلمة هي كلّ شيء إنّها رسول الفكر ذات امتداد ووقع وإصابة وصدى تخرج من فم الممثل فتكتسب في الجوّ الدرامي معنى خاصا تزيد حركات الممثل دلالة ورمزا، بل قد يمتد معناها إلى أبعد من مدلولها الأصلي، وممّا قصده المؤلف ذاته.. ذلك أنّ اللّغة المسرحية لغة مباشرة تعتمد على التكثيف والتركيز والمدّ واستنفاد الطاقة التعبيرية للكلمة إلى أبعد الحدود"⁽³²⁾.

ولعلّ من أوضح ما يعكس لنا الفكرة في هذا المضمّار ويبرز سلاسة اللّغة وتركيزها وإيحائها في الحوار المسرحي، هو مسرحية توفيق الحكيم "السلطان الحائر" وعليه اخترت مقطعا يوضح ذلك:

السلطان: انظر إلى الشيخ.. أترأه يحمل سيفاً في منطقته؟... كلاً بالطّبع إنّّه لا يحمل غير لسان في فمه يديره بكلمات وعبارات، وإنّّه ليحسن استخدام ما يملك بحذق وبراعة ولكن أنا أحمل هذا! (يشير إلى سيفه) وهو ليس من خشب، ولا هو لعبة من اللّعب! إنّّه سيف حقيقي وينبغي أن يصلح لشيء ويجب أن يكون لوجوده سبب.. أتفهّمون كلامي؟ ! أجيّبوا!.. لماذا قدّر لي أن أحمل هذا؟ أ للزينة أم للعمل؟ !

الوزير: للعمل.

السلطان: وأنت أيّها القاضي.. لماذا لا تجيب؟.. أجب!.. أهو للزينة أم للعمل؟

القاضي: لأحدهما..

السلطان: ماذا تقول؟

القاضي: أقول لهذا أو لذلك!..

السلطان: ماذا تعني؟..

القاضي: أعني أنّ لك الخيار يا مولاي السلطان.. لك أن تجعله للزينة.. إنّني معترف بما للسيف من قوّة أكيدة، ومن فعل سريع وأثر حاسم، ولكن السيف يعطي الحقّ للأقوى ومن يدري غدا من يكون الأقوى؟.. فقد يبرز من الأقوياء من ترجح كفته عليك!.. أمّا القانون فهو

مَنبَيات الحوار المسرحي..... مجلة فصل الخطاب

يحيي حقوقك من كلِّ عدوان، لأنَّه لا يعترف بالأقوى.. إنَّه يتعرف بالأحقِّ والآن فما عليك يا مولاي سوى الاختيار: بين السيف الذي يفرضك، ولكنَّه يعرضك وبين القانون الذي يتحدَّك ولكنَّه يحميك»⁽³³⁾.

حاول توفيق الحكيم إذن في هذا المقطع أن يتجاوز الأسلوب الأدبي، ليكون حواراً مرتبطاً بالبناء المسرحي فجاءت العبارة في حوار هذا مركزة، واضحة المعنى، قويَّة التأثير، وجاء الحوار سهل التركيب، قصير الجمل، متنوع التعبيرات، يميَّز بالاختزال والاختصار، مع الدلالة الوافية على المعنى المطلوب، وهو يسوق الحدث إلى التَّصعد إذ يتساءل القاضي عن فعل السيف وكيفية استخدامه، ويعدُّ التساؤل بمنزلة تساؤل العارف الذي يظنُّ أنَّ السيف للقتال فحسب، فيفاجئه القاضي بانتصار القانون على السيف، وهنا تتولى الأحداث وتتسابق ضمن جمل حوارية، رشيقة، دقيقة⁽³⁴⁾.

إلى جانب التَّركيز والإيجاز والدقَّة، يميَّز الحوار المسرحي أيضاً في نظر أحمد زلط في كتابه (مدخل إلى علوم المسرح) بما يلي⁽³⁵⁾:

-الوضوح والصَّحة لغة ونطقاً.

- الموضوعية المعبَّرة عن مكنون كلِّ شخصية في (النَّص/العرض) بأبعادها المختلفة.

- تجويد ملكة الأداء الحوارية بين الإسراع والإبطاء.

- يسهم في ترابط الأحداث والأفكار والشخصيات والمناخ الفنِّي للعرض.

-المساهمة في الإفصاح عن تسلسل الأحداث والإشارة إلى ما يستجدُّ منها،

-التنوع الفنِّي الملانم لنوع (النَّص/العرض) المسرحيين.

إنَّ أحمد زلط وهو يكتب هذه الخصائص، نجده قد وضع خلفية تدعم النَّص المسرحي، ومن خلالها يستطيع الكاتب المسرحي بناء نسيج حوار، بعيداً عن الإفاضة والاسترسال والوصف والإسهاب والتَّحليل، وعلى هذا يبدأ عندها « الإحساس بأن الحوار اللغوي التَّأليفي يتحول عند العرض إلى دراما تمثيلية»⁽³⁶⁾.

ولمَّا كانت الحالات النفسية والاجتماعية والسياسية مختلفة ومتنوعة، كان يجب أن يميَّز الحوار المسرحي بمجموعة من الخصائص، ليكون الأقدر في التعبير عنها، وأذكر - إضافة إلى ما سبق - تميَّزه بخاصية الآنية.

تبرز آنية الحوار المسرحي من خلال قدرته على التَّعبير عن الماضي بلغة الحاضر، فيصوِّر أشخاصاً يعيشون بيننا، وتصلنا حوادثهم أماناً مباشرة، دون وسيط، وفي هذا يقول توفيق الحكيم « الحوار باعتباره أداة المسرحية تقع عليه أعباء كثيرة بل عليه وحده تقع كلُّ الأعباء فمنه نعرف قصَّة المسرحية وما انطوت عليه من حوادث ومواقف وهو لا يقصُّها علينا

حكاية وقعت في الماضي، ولكنه يقيمها أمام أعيننا في الحاضر حيّة نابضة تتحرك!... فالحوار هو الحاضر... هو ما يحدث في اللحظة التي نحن فيها، حاضر أبدي لا يمكن أن يكون ماضياً أبداً»⁽³⁷⁾.

وما يوضح ذلك ما حدث مع أوديبوس عند سوفوكليس، فقد حدث أمام أعيننا في الحاضر لا الماضي، وكأنها كتبت اليوم وغداً وبعد غد، والحوار التالي يبين ذلك:

الرّسول: التقطتُك من تلك الوديان التي تظّلها الغابات في جبل كثيرون.

أوديبوس: وفيم ذهبت إلى هذه الوديان؟

الرّسول: كنت أرى القطعان في الجبل.

أوديبوس: كنت راعياً إذن تهيم لحساب غيرك؟

الرّسول: وكنت في ذلك الوقت منقذك يا بني.

أوديبوس: أيّ ألم كنت أحتمل حين وجدتني في تلك الحالة السيئة؟

الرّسول: تنبئ بهذا مفاصل قدميك.

أوديبوس: إنك لتذكّرني بآلام قديمة قاسية.

الرّسول: وكانت قدماك قد ثقتا في أطرافها.

أوديبوس: أيّ ذكرى سيئة احتفظ بها لأعوام الصّبا!

الرّسول: من هذا الشرّ اشتق اسمك⁽³⁸⁾.

بتسارع الأحداث التي عكسها الحوار الذي جمع بين الرّسول (راعي من كورنثة) وأوديبوس، نعيش معه لحظة انكشاف الحقيقة، ويتحوّل بعدها أوديب من البطل الأوّل إلى المجرم الأوّل، فيصل إلى آخر محطة، فقد علم الحقيقة المرّة (قتل والده وتزوج من أمّه)، ليسير أمامنا إلى نهايته والتي جسّدها من خلال فقأ عينيه ومغادرة طيبة.

ولنتحول بعد هذا للنظر فيما بين أيدينا من خصائص أخرى للحوار المسرحي، ولتكن البداية مع واقعية المسرح؛ فهذه الكلمة تعني الانطلاق من الواقع وما يجري فيه من أحداث وتطوّرات، لكن السؤال الواجب طرحه هو: هل ينطبق هذا مع واقعية المسرح؟ ولتوضيح هذه الفكرة أستعين بما ذهب إليه علي أحمد باكثير في كتابه (فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية) الذي يبيّن المراد بواقعية الحوار المسرحي قائلاً: «أن يلتزم الكاتب حدود الشخصية المرسومة، فلا ينطقها إلا بما يتلاءم معها، سواء أوتيت القدرة أو لم تؤت القدرة على الإيضاح عن ذاتها»⁽³⁹⁾.

إذن تكمن الواقعية في المسرح من خلال تقديم الشخصية بما يناسبها في واقعها، وليس واقع الحياة ومدى إدراكها لمواقعها الحقيقية، وعليه نخرج من المجال الضيق لمفهوم

مَنبَاطُ الحوار المسرحي..... مجلة فصل الخطاب

الواقع والواقعية التي ترتبط بنقل الواقع إلى مدى ارتباط الشخصية بواقعها، واختيار اللغة المصوّرة لها والمناسبة للامحها، فلا يجوز مثلا أن ينطق الفلاح بلغة أديب فصيح وهكذا.

وها هو محمد مندور يسير في نفس هذا الاتجاه مقدّما الواقعية في الحوار المسرحي قائلا: "وإنّما المقصود بواقعية اللغة ملاءمتها لشخصيات الرواية، فهي الواقعية والعقلية والعاطفية، فلا يتحدث أمّي بأفكار الفلاسفة، وأمّا الواقعية اللفظية فلست بمقصودة في التّأليف الأدبي الذي لا يخرج عن كونه فنّا وكلّ فنّ صناعة وليس الواقعية اللفظية بالتّي تعطي الحوار قوّة مشاكلته للحياة وإنّما تأتي هذه القوّة من الواقعية الإنسانية قبل كلّ شيء"⁽⁴⁰⁾.

من هنا نرى أنّ مندور بنى مفهومه هذا للواقعية في الحوار المسرحي على الشخصية المسرحية ومدى التزام الكاتب في رسم حدودها وما يتلاءم معها.

ويقترّب غنيمي هلال من هذا المنحى في حديثه عن الواقعية، حيث يرى أنّها «ليست في نقل الواقع بل في الإيمان بأنّ الوقائع العادية، وبخاصة في القطاعات الدّنيا في المجتمع تمثل أعمق حقائق الحياة، وبعض هذه الوقائع مثالية بما يشفّ عنه من مدلولات ولكن من ثنايا المعايير الموضوعية الصادقة التي تتكشف عنها المدلولات»⁽⁴¹⁾.

وعليه فإنّ الفنّ تعبير خالص عن الحياة وحقائقها، لكنّه يخالف الحياة العادية في طريقته الفنيّة المركّبة بوظائفها المحدّدة فيوحي بالواقع، ومن هنا أدرك كُتّاب المسرح العرب أنّ لغة المسرح ليست لغة الحياة العادية، إذ أنّ لغة المسرح تعتمد على الحوار المكثف المختصر الذي هو أخصّ ما يعتمد عليه الكاتب المسرحي في التّعبير عن أمر ما تجري أحداثه في الحياة الواقعية، ذلك أنّ الكاتب المسرحي مقيّد بزمن محدّد، لذا لا بدّ له من الاقتصاد في استخدام الكلام والابتعاد عن الحشو من الألفاظ المستخدمة في الحياة العادية، وكما أنّ الكاتب المسرحي ملزم باختيار الأحداث، فهو ملزم أيضا باختيار الحوار، لذا فإنّ الحوار يقوم على الذوق والمهارة الفنيّة⁽⁴²⁾.

كما نجده في موضع آخر يوضّح واقعية الحوار المسرحي قائلا «يختلف الحوار تبعا للمواقف فيطول ويقصر، ويختلف كذلك في الدّلالة على عقلية المتكلّم ومستوى ثقافته، ويختلف كذلك من ذهنية إلى ذهنية، فليس من المعقول أن يكون الحوار الذي يصدر على لسان هوراشيو في مسرحية (هاملت) هو نفس الحوار الذي يصدر عن حقّار القبور في المسرحية ذاتها، ولا بدّ من الإشارة إلى أنّ المسرح ليس هو حوار الحياة العادية، ومهما أوغلت المسرحية في الواقعية، فلن يكون حوارها بأيّ حال مطابقا لحوار الحياة اليومية»⁽⁴³⁾.

وبالتالي حتى يحقّق الحوار اجتذاب الجمهور لمتابعة الشخصيات وتطوّر الأحداث، كان واجبا أن يكون مرسوما جيّدا، محبوبا بمهارة، وفي هذا الشأن تعتبر اللغة الجزء المتمم لهذا

الرّسم والحبك، وعليه كان لزاما أن تتطابق مع الشخصية الناطقة بها، وأن تعكس عقليتها ومستوى ثقافتها، فتحقق بذلك المسرحية حرارتها وتؤثر في الآخرين بقوتها الدرامية، فتفتح أمامهم آفاقا جديدة أو تزرع فيهم أملا كبيرا.

وينبغي أن أشير من جانب آخر ما دمت بصدد الحديث عن الحوار المسرحي، إلى ضرورة انسجام هذا الحوار مع الموقف، فيتوقف بذلك اختيار نوع الحوار تبعا لنوع المسرحية، فيأتي خاضعا للتنوع الفني الملائم لنوع النص.

وتوفيق الحكيم في كتابه (فنّ الأدب) يؤكد على ضرورة انسجام الحوار مع نوع المسرحية فيصريح قائلا: « فنحن لا يكفيننا من الحوار في المسرحية أن يكشف لنا عن حوادث ومواقف، بل عليه - فوق ذلك - أن يلوّن لنا هذه الحوادث وهذه المواقف باللون الموافق لنوع المسرحية، فإن كانت مأساة تخيّر من الألفاظ ما يثير في نفوسنا الرهبة والجزع والجلال والخشوع، وإن كانت ملهة انتقى من العبارات ما يشيع في قلوبنا روح الفكاهة والمرح والسخرية والعبرة»⁽⁴⁴⁾.

إذن تكتمل مهمّة الحوار بارتباطه بنوع المسرحية، ويتّضح هذا الارتباط في اللّغة المصوّرة للحدث سواء كان مأساة أو ملهة وذلك ما يبرزه لنا ما قدّمه سوفوكليس في مسرحيته "أوديبوس ملكا" عن طريق الحوار الذي دار بين الرّاعي الكورنثي والملك، ومن خلاله تنجلي الحقيقة كاملة فنجدّه يقول في نهاية المطاف:

الرّسول: إشفافا عليه يا مولاي، قدرت أن سيحمله إلى بلد آخر حيث يعيش هو، وهو أنقذ حياته فكان مصدر شقاء عظيم، فلو صدق ما يقول لكنت أشقى النّاس وأنكدهم حظّا، ليردّ أوديبوس: واحسرتاه واحسرتاه، لقد استبان كلّ شيء... أيّها الضوء لعلّي أراك الآن للمرّة الأخيرة، لقد أصبح النّاس يعلمون، لقد كان محظورا عليّ أن أولد لمن ولدت لهم وأن أحيا مع من أحيا معهم، وقد قتلت من لم يكن لي أن أقتله⁽⁴⁵⁾.

وببلوغ الحدث ووصوله إلى ذروته بانكشاف الحقيقة المرّة، يتعرّف أوديب على أنّه قاتل أبيه وزوج لأمه وأخ لأولاده، فتتحقق بذلك النبوءة، وعليه جاء التحوّل في شخصيته بعد انكشاف الحقيقة، فتقوى بذلك الحبكة المسرحية ويبلغ الغرض المأساوي منها، وها هو أديب ينفق عينيه ثمّ يخاطبها قائلا: "ستظلان في الظلمة فلا تريان من كان يجب ألاّ ترياه، ولا تعرفان من لا أريد أن أعرف بعد اليوم"⁽⁴⁶⁾.

ومن خلال هذا الحوار نجد أنفسنا أمام مشهد درامي غاية في الإثارة المأساوية التي أبرزت مأساة أوديبوس، حيث امتاز هذا الحوار بالدقّة في التعبير والإلصاق بالبناء المسرحي، فبدا أوديب هنا حزينا متحسرا مشحونا بالانفعال، فجاءت الكلمات معبرة عن هذا الموقف في

مَنْبَاهُ الحوار المسرحي..... مجلة فصل الخطاب

جمل قصيرة وسريعة تحمل روح الانفعال والتأزم مما بلغ به إلى النهاية التي شهدت فقاً عينيه والرحيل عن طيبة.

وبسبب هذه البراعة في مطابقة الحوار لنوع المسرحية ومدى اهتمام الكاتب المسرحي بذلك، نجد توفيق الحكيم يشبهه - الحوار - بالريشة قائلا: "فالحوار في يد المؤلف المسرحي كالريشة في يد المصور، وهي المنوط بها الرسم والتلوين والتكوين، وكلّ ما يوضع على اللوحة من فنٍّ!!" (47).

وعليه نستنتج أنّ الحوار يوافق الموقف المسرحي، فيتلون بألوانه المختلفة، وينسج الحوار بذلك لكل مسرحية الجو الذي يلائمها، فيعطي المسرحية حيوية وروحا، ويحرك أحداثها ويرفع حرارتها، وفي هذا تقول حورية محمد حمو: « فلقد يمضي الحوار على نحو عادي حتّى يبلغ الموقف حدّ التأزم فيتوتر الحوار ويزيد إيقاعه ويصبح في المسرحية النثرية أقرب إلى الشعر، وقد تتطور الشخصية خلال نموّ الحدث المسرحي فيتلون الحوار حسب ما طرأ عليها من تغيير كما يتلون حسب اختلاف الشخصيات نفسها في المستوى العاطفي والفكري والاجتماعي " (48).

بهذه الخصائص والفنّيّات يستطيع الحوار رسم الأحداث وتلوين المواقف وتكوين الشخصيات، وتكون بذلك المسرحية قد نضجت وتقدّم ثمرتها الشهيّة للجُمهور.

واستنادا على هذا يصحّ اعتبار هذا الحوار حوارا جيّدا وناجحا ومقنعا ومبّلغا المقاصد، ويمكنني أن أشير في هذا السياق إلى نظرة توفيق الحكيم للحوار قائلا « العجيب في الحوار ليس أنّه يؤدي الأغراض المختلفة بمفرده، بل العجيب أنّه يؤديها كلّها في الوقت عينه، فقد يرسل العبارة من عباراته إرسالا على لسان شخص من أشخاص المسرحية فإذا هذه العبارة محمّلة بمختلف المهام ففيها إخبار بحادثة، وفيها تكوين لشخصية، وفيها خلق لجوّ، وفيها تلوين لروح مظلم أو مفرح...مثلا كمثل العبارة الموسيقية التي تنطلق محمّلة بالنغم، الذي يروي ويلون ويكون، ويثير كلّ هذا في لحظة، وكشأن البيت في القصيدة الشعرية ينطلق حاملا إلى النفس عذوبة ووزنا وفكرا ومعنى وصورا كلّ هذا في آن!!" (49).

إنّ أهمية الحوار تظهر في المسرحية، فيفضله تحقق النّجاح أو الفشل، فيقوم فيها مقام البيت الشعري في القصيدة، وعليه يعدّ « بمثابة التّهر الذي تتدفق فيه مياه العملية إلا بداعية، وهو المحور الرئيسي الذي تلتئم معه كافة المحاور " (50).

وأختم حديثي بما ختم به العشماوي حديثه عن الحوار المسرحي في كتابه (دراسات في التّقد المسرحي) قائلا: « الحوار لابدّ أن يقوم قبل كلّ شيء على الذّوق والمهارة الفنيّة، بمعنى أنّه الثمرة النّاضجة التي يقدّمها إلينا الكاتب الفنّان بعد طول التّروي " (51).

فلما كان المسرح مرآة للحياة ومجهرًا كاشفًا لأحداثها، جاءت المسرحية لتمثّل جوانب منها، فكان الحوار سندها في ذلك وعمودها الفقري، فبفضله استطاعت التّواصل مع الحياة، وعليه لزم أن يتميّز بخصائص تساعد في بناء العمل الدرامي بدءًا بالكلمة التي تدلّ فيه على المعنى الذي يكشف بدوره عن حقيقة فيعبر عنها، تعبيرًا دقيقًا، ينسل إلى قلب وعقل المتلقي بكلّ صفاء وسلاسة، وما هذا البحث إلّا كشف عن بعض هذه الخصائص – وإن لم يستوفها حقّها – التي دفعت بالحوار إلى بلوغ النّجاح والنفعيّة، وساعدت بدورها المؤلف المسرحي على التعبير عن مختلف القضايا وساهمت في التّهوض بفن المسرحية وتطويرها.

مراجع البحث وإحالاته:

- 1- سالم المعوّش. الأدب العربي الحديث "نماذج ونصوص". دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 2011. ص: 433
- 2- سالم المعوّش. المرجع نفسه. ص: 434
- 3- توفيق الحكيم. فنّ الأدب، دار الكتاب اللبناني، بيروت. ص: 148
- 4- عمار الجنابي. مقومات الفنّ المسرحي، محور الأدب والفنّ، الحوار المتمدّن. العدد 3711، التاريخ: 28 أبريل 2012. ص: 01
- 5- توفيق الحكيم. فنّ الأدب. ص: 146
- 6- حورية محمد حمو. تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر- منشورات اتّحاد الكتّاب العرب 1999، ص: 278
- 7- أبو الحسن أحمد بن فارس. معجم المقاييس في اللّغة، بيروت. لبنان، ص: 287
- 8- ابن منظور. جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري. لسان العرب. بيروت، الجزء 5، ص: 297
- 9- الفيروز أبادي. القاموس المحيط. دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1995 ص: 487
- 10- بسّام عجك. الحوار الإسلامي المسيحي، دار قتيبة، دمشق. سوريا 1418. ص: 20
- 11- إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. دار المعارف. القاهرة، 1985. ص: 101
- 12- عادل النّادي. مدخل إلى فن كتابة الدراما. الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص: 24
- 13- عمّار الجنابي. مقومات الفنّ المسرحي. ص: 2
- 14- علي أحمد باكثير. فنّ المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة الفجالة، مصر، ص: 81
- 15- سالم المعوّش. الأدب العربي الحديث. ص: 447
- 16- توفيق الحكيم. بجماليون، دار مصر للطباعة، الفجالة، ص: 152
- 17- توفيق الحكيم. فنّ الأدب. ص: 151
- 18- توفيق الحكيم. المرجع نفسه. ص: 152-153
- 19- فردب ميليت. جير الدايدس بنتلي. فنّ المسرحية تر. صدقي حطاب. دار الثقافة، بيروت، 1986. ص: 483
- 20- طه حسين. من الأدب التمثيلي اليوناني "سوفوكليس". دار العلم للملايين، بيروت. ، ط2، 1972. ص: 232-
- 21- إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية. ص: 101-102

- 22- ينظر: محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. دار العودة بيروت. 1973 ص: 159
- 23- طه حسين. المرجع السابق. ص: 253
- 24- طه حسين. المرجع نفسه. ص: 246
- 25- ينظر رشاد رشدي. فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998. ص: 50
- 26- أرسطو. فن الشعر. ترجمة إبراهيم حمادة، دار هلا للنشر، مصر، ط الأولى. 1999. ص: 180-181
- 27- ينظر. حورية محمد حمو. تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر. ص: 280-281
- 28- عادل النادي. مدخل إلى فن كتابة الدراما. ص: 40
- 29- توفيق الحكيم. فن الأدب. ص: 148
- 30- توفيق الحكيم. المرجع السابق. ص: 148
- 31- محمد الدالي. الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة. مصر، ط 1، 1999. ص: 322
- 32- حورية محمد حمو. المرجع السابق. ص: 278-279
- 33- توفيق الحكيم. السلطان الحائر. دار الكتاب اللبناني، بيروت ط 2، 1985. ص: 70-71
- 34- حورية محمد حمو. المرجع السابق. ص: 280-281
- 35- أحمد زلط. مدخل إلى علوم المسرح. دار الوفاء، الإسكندرية. مصر، ط 1، 2001. ص: 152
- 36- أحمد زلط. المرجع نفسه. ص: 151
- 37- توفيق الحكيم. فن الأدب. ص: 149
- 38- طه حسين. المرجع السابق. ص: 233-234
- 39- علي أحمد باكثير. فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية. ص: 81
- 40- محمد مندور. في الأدب والنقد. دار النهضة، مصر، القاهرة. 1978. ص: 174-175
- 41- محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. ص: 660-661
- 42- ينظر. محمد زكي العشماوي. دراسات في النقد المسرحي. دار النهضة العربية، 1980. ص: 29
- 43- محمد زكي العشماوي. المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية، بيروت- لبنان. ص: 30
- 44- توفيق الحكيم. فن الأدب. ص: 30
- 45- طه حسين. من الأدب التمثيلي اليوناني. ص: 241
- 46- طه حسين. المرجع نفسه. ص: 244
- 47- توفيق الحكيم. فن الأدب. ص: 149
- 48- حورية محمد. المرجع السابق. ص: 282
- 49- توفيق الحكيم. المرجع السابق. ص: 150
- 50- أحمد زلط. المرجع السابق. ص: 154-155
- 51- محمد زكي العشماوي. دراسات في النقد المسرحي. ص: 55