

لمحة عن الشعر المسرحي في الأدب العربي

An Introduction to Dramatic Poetry in Arabic literature

Dr. Hifzur Rehman

Assistant Professor, Department of Arabic

Govt. Gordon College Rawalpindi

Hifzurrehman66@gmail.com

Ms. Nazia Gohar

Research Associate, Department of Arabic

Allama Iqbal Open University, Islamabad

nazia.gohar@aiou.edu.pk

ABSTRACT

The Dramatic Poetry is an ancient literary art, and it is one of the oldest and most ancient arts in history, as its beginning dates back to twenty-five centuries ago, and its construction was completed by the Greeks, but it lacked the elements of theatrical art according to what critics and researchers have recognized in this regard, and in defining the dramatic poetry. This article presents a complete picture and introduction of the dramatic poetry in Arabic literature. The descriptive and analytical method is used in this research.

Keywords: Dramatic Poetry, Arabic Literature, critics.

ما بين الشعر والمسرح:

المسرحية فن ادبي قديم ، وهي من اعرق الفنون وابعدها عمراً في التاريخ، اذ ترجع بداية ظهورها الى خمسة وعشرين قرناً خلت ، واكتمل بناؤها على يد الاغريق ، وتعد (الضارعات) لاسخيلوس من اقدم المسرحيات على الرغم من وجود اعمال مسرحية لقدماء المصريين كانت قد سبقتها في الظهور ، ولكنها كانت تفتقر الى مقومات الفن المسرحي على وفق ما تعارف عليه النقاد والباحثون بهذا الشأن ، وفي تعريف المسرحية يقول ارسطو في كتابه فن الشعر : هي حكاية ممسرحة لها هدف ، أي ان هذه الحكاية ترجمت احداثها افعالاً تؤدي عرضاً على خشبة المسرح بواسطة الشخصيات المسرحية ، ويراد لها ان تثير انتباه المتلقي وجعله يتفاعل معها من خلال اشارة مشاعره وعواطفه لغرض الارتقاء بها ⁽¹⁾ ، ولإيضاح العلاقة ما بين الشعر والمسرح بوصفهما فنين متميزين حدّ استحالتهما فناً واحداً او بوصفهما فناً واحداً ارتأى من ارتأى قسمته، اثرنا ان نقدم بمقولة (أريك بينتلي) : "إن كل شاعر درامي عظيم هو ممثل دائماً منذ عهد اسخيلوس الى مولير مروراً بلوب دي فيغا وشكسبير" ⁽²⁾ ، هذه المقولة التي يرى فيها احد الباحثين انها لا تعني ان على الشاعر الدرامي "أن يعتلي خشبة المسرح ليمثل فعلاً ، ولكن ان تكون له قدرة التقمص والتمثيل الى جانب كونه مبدع مسرحية" ⁽³⁾ ، ويرى الباحث ان (بينتلي) سواء عني ان يكون الشاعر ممثلاً على المستوى الادائي او على مستوى التقمص ، انما هو قد اكد حقيقة اساسية في فن الدراما نراها اقرب الى المستوى الادائي منها الى المقدرة التقمصية اذا ما عرفنا ان "الممثل قد بدأ شاعراً والشاعر قد بدأ ممثلاً" ⁽⁴⁾ .

ونرى ان القدرة على التقمص والتمثيل ليست عملاً اضافياً او ثانوياً يضاف الى القدرة الشعرية الدرامية ، ذلك ان التمثيل واحد من فنيين متعاضدين يشكلان المسرحية الشعرية ولا بد من معاضدته للفن الاخر المتمثل بالنص الشعري الدرامي ،

وهكذا تتكون المسرحية من النص مضافاً إليه اداء الممثل الذائب في بوتقة ذلك النص الشعري وفي هذا تكمن عظمة الشاعر الدرامي التي عناها (بينتلي) ، ذلك ان الشاعر المسرحي وهو يقوم بكتابة نصه الدرامي لا بد له ان يأخذ بحسابه ان نصه هذا سوف يؤدي تمثيلاً على خشبة المسرح ، وان لهذا الاداء دوراً في نجاح نصه الشعري او اخفاقه ، وعليه فان دوره يجب ان لا يكون مقتصرأ على كتابه النص بعيداً عن رؤيته ممثلاً على خشبة المسرح ومن الاجدى هنا ان يقوم هو بهذا الدور بطريقة التقمص وعلى هذا وجب على الشاعر المسرحي الجيد ان يكون ممثلاً جيداً وفي هذا يقول "رونالد بيكوك في كتابه فن المسرحية : ليست المسألة هي مجرد نص لغوي ، ذلك ان الحساسية المعبرة في الدراما مؤثرة بشكل فعال فان الصور الحاضرة هي التي تصعقنا وان الاصوات واللغة تؤثر في مشاعرنا وفق هدف منشود بالاستمرار ، فالدراما والشعر لا يكمنان في واحد او اخر من هذه المظاهر ولكن فيهما مجتمعة" (5).

فالعامل الدرامي الناجح على رأي (بيكوك) هو ما مزج بين الاثنين مزجاً جيداً ذلك "ان الممثل هنا يساعد الكلمات بعواطفه وحركاته الجسدية التي تملها عليه هذه الكلمات ... ان قلب الدراما هو هذا التعاون الجوهرى بين الكاتب المسرحي والممثل ذلك ان : المؤلف الدرامي يعتمد على طبيعة الوسيلة التعبيرية التي يمتلكها الممثل فاذا لم يكن خيال الممثل يهيء لخيال المؤلف لن تكون هناك تجربة مسرحية ، اذ لم يعد ثمة شيء مشترك بين الممثل وبين جمهوره ... فالمسرحية على وجه العموم نبدأ من النص وتنتهي بالممثل الذي يوجد العاطفة التي تكمن في ذلك النص" (6).

ولو امعنا النظر في نشأة الدراما في مراحلها الاولى وجدناها فناً ادبياً وليس لغوياً ذلك ان التعبير عنها آنذاك لم يكن لغوياً بل كان ادائياً "فالدراما اصطلاح اطلق على شكل من العمن الادبي معد ليؤديه الممثل امام المشاهدين ... واصل الدراما

مختلفة عن الفنون الأخرى قائم على تناول الأفكار في الحوار ، والتمثيل ، وتطور الحدث " (7) ، وإذا ما نظرنا في كتب الدراما القديمة التي تمثل نشأتها الأولى وجدنا أنها كتبت شعراً وإن الفنيين قد اجتمعوا بشخص واحد ، وهكذا كان كبار الكتاب كـ(سوفوكليس) و(فكتوريان ساردو) و(ادمون رويستان) و(شكسبير) و(مولير) ممثلين كذلك ، لقد كان الشعر مرتبطاً بالمسرح و(هوميروس) هو من مهد الطريق للشعر المسرحي بأدبه الملحمي "كان كتاب المسرحية في عهد الإغريق شعراء وظل الأمر كذلك إلى العصور الحديثة وما تزال بعض الآداب الأوروبية تسمي المؤلف المسرحي شاعراً حتى أن كان في كل مسرحياته ناثراً" (8).

ويعزى المؤرخون اليونانيون والرومانيون اختراع التراجيديات وتمثيلها في مقاطعة (اتيكا) إلى الشاعر (تسيبياس) (Tsypias) المولود سنة (580 ق.م) ، وفي ذلك يقول (هوراس) : "إن تسيبياس كان يجوب المقاطعة ويتنقل من قرية إلى قرية في عربة فيها ملابس التمثيل والاقنعة ، وأنه كان يمثل في الأسواق والمجمعات ، فشغف الناس به ، وبهذا الفن الجديد ، واقبلوا عليه" (9) .

لقد كان الشاعر هو من يقوم بجميع الأدوار حتى مجيء (اسخيلوس) الذي أدخل الممثل الثاني ثم تبعه (صوفوكيس) فدخل الممثل الثالث ، وهكذا حدث التطور في الدراما ، ففي الاحتفالات الدينية التي كانت تقام على المسرح اليوناني في الأعياد الدينية ، كانت تعرض المسرحية اليونانية ، وكانت الاحتفالات تستمر لعدة أيام في تكون أواخرها مخصصة للمسابقات التمثيلية إذ "يقدم الشاعر الممثل ثلاث تمثيليات من التراجيدي وهي ذات موضوع واحد ، ثم قطعة هزلية وهي التي تعرف بـ(الساتير) (Satyrie) وكان هناك نظام خاص لهذه المسابقات وقواعد خاصة للحكم" (10) ، فالشعراء أنفسهم كانوا من يقومون بتمثيل المسرحيات التي يؤلفونها قبل أن يظهر الممثلون الذين احترفوا التمثيل بمرور الزمن "فكانوا يتقاضون أجراً على ذلك من

الدولة ، ومازال الممثلون المحترفون يتقدمون بفنهم ، ويعملون على الاجادة في هذا الفن حتى اصبح لهم مكانة خاصة بين الناس ، وهنا اضطر الشعراء على ان يجعلوا للممثلين قيمة خاصة وهم يؤلفون المسرحيات ، بل ان بعض المؤلفين من كتب المسرحيات ليمثلها ممثل يعينه" ⁽¹¹⁾ ، ومن النقاد وهو يتحدث عن علاقة الشعر بالمسرح يرى ان العلاقة بينهما علاقة جدلية في اطار تحديده لدرجة الصلة بينهما "الدراما خارج المسرح كالسمكة خارج المياه" ⁽¹²⁾ وهناك من يرى ان الفنانين ينبغي ان يمتزجا فيستحيلا فناً واحداً "الدراما والمسرح شيئان ينبغي ان يكونا شيئاً واحداً ، ووحدتهما هي واجب كل مسرح يدرك رسالته حقاً ، ومع وجوب اعتبارهما (كذا) شيئاً واحداً ، فلا مناص من بقائهما اثنين" ⁽¹³⁾ ، فالوحدة ما بين الدراما والمسرح تشير الى تكاملهما بطريقة الامتزاج ، اما بقاؤهما منفصلين ففيه اشارة الى وجوب ذلك التكامل الذي بغيره لا يكون لفن المسرح وجود "فن المسرح ليس هو التمثيل ولا المسرحية ليس هو المشهد ولا الرقص ، انه يتألف من كل هذه الامور مجتمعة ، الفعل هو روح التمثيل ، والكلمات هي جسم المسرحية" ⁽¹⁴⁾ .

ان هذه الخصائص الدرامية يؤكدھا (براندر ماتثيوس) الذي لا يرى وجوداً صالحاً للدراما من غير تمثيلها على خشبة المسرح "ان من المستحيل ان نعتبر الدراما شيئاً صالحاً وهي بمعزل عن المسرح الذي ولدت فيه ، والذي فيه تكشف عن نفسها في تمام كمالها ... والمسرحيات العظيمة التي كتبها اساتذة عظام كانت تهدف بلا استثناء واحد الى ان تمثل اكثر من ان تقرأ" ⁽¹⁵⁾ ، وهناك من النقاد من يرى ان الفعل في المسرحية بتجسيده الدرامي انما هو حركة عفوية ، وما الكلمات سوى متمم له لكي يؤدي دوره في المسرحية بنجاح ، وبتأثير اكبر "ترى هل سيأتي اليوم الذي يكتب فيه ضمن سفر المسرحية الخالد العبارة الآتية : الكلمة في المسرح هي وشي على أخاديد الحركة ، لقد قرأت في مكان ما ان دراما القراءة هي قبل كل شيء مناقشة وبناء حوار متوتر ، اما الدراما على خشبة المسرح فهي فعل وصراع متوتر قبل كل

شيء ويمكن القول ان الكلمات فيها مجرد متمم للفعل ، تنطلق تلقائياً لدى الممثل المأخوذ بحركة الصراع العفوية" (16) .

ويرجع (مارتن اسلن) وهو يتحدث عن علاقة النص الدرامي بالاداء المسرحي الى ما تعنيه كلمة (دراما) في نشأتها الاولى في اللغة اليونانية ، فيؤكد ان كلمة دراما تعني الفعل ، وهي فعل محاكي للسلوك الانساني ، وان ما هو مهم في هذا الامر مرده الى الفعل "وعلى ذلك ليست الدراما مجرد شكل من الادب ، مع ان الكلمات المستعملة في مسرحية ما ، حين تكون مكتوبة يمكن ان نعتبرها ادباً ، ان ما يجعل الدراما دراما على وجه الدقة هو العنصر الذي يمثل خارج الكلمات ويتخطاها ، ذلك العنصر الذي ينبغي ان يرى ويشاهد بصفته فعلاً في حيز التمثيل ، او انه قد مُثِّلَ ابتغاء اضافة معنى على مفهوم الكاتب يغنيه" (17) ، وقبل ذلك اكد (جوته) ان على الكاتب الدرامي ان يضع في حسابه وهو يكتب المسرحية انها سوف تُمثل وعليه اذن ان يتبع الاسلوب والطريقة المناسبة لكتابة المسرحية وبخلاف ذلك فان "المسرحية التي لم يكتبها الشاعر منذ البداية بنية تمثيلها ، متبعاً التكنيك المناسب ، لم تجعل للمسرح ، ومهما فعلنا سوف تشتمل دائماً على شيء ناقص يبعث نغمة نوازاً" (18) ، وليس بعيداً عن هذا ما تراه (مارجوري بولتن) فهي فضلاً عن ذلك تجعل من العرض المسرحي هو ما يميز بين المسرحية وبين انواع الاداب الاخرى اذ ترى ان العرض المسرحي يحول المسرحية الى كائن حي يتحرك فيكون اقرب الى نفوس المشاهدين "المسرحية ليست في الواقع قطعة من الأدب الذي يقصد به وجه القراءة ، والمسرحية الحقيقية بناء له ابعاده ، انها ذلك الادب الذي يمشي ويتكلم امام انظارنا ... والذي يرمي اليه مؤلف المسرحية هو ترجمة نصها الى المشاهد والاصوات والافعال التي تجري حرفياً وجسمانياً فوق خشبة المسرح وعلى الرغم من ان المسرحيات تقرأ ... في كثير من الاحيان قراءة صامتة ، الا ان واجبنا اذا اردنا ان ندرس المسرحية

دراسة تنطوي على أي قدر من الفهم والادراك ان نجعل هذا نصب اعيننا دائماً" (19)

فلكي تكون دراسة اية مسرحية دراسة مجدية يجب ان لا تدرس بمعزل عن المسرح الذي هو بيئتها الطبيعية بممثلها وجمهورها ، فقد كان لتقنية المسرح منذ القدم دور كبير في كتابة المسرحية ودراستها إذ كان "لحجم المسرح من ضيق واتساع ، ولشكل بنائه ، ونوع مناظره ، اثر ملموس في تكييف البناء الفني للمسرحية ، فضيق المسرح مثلاً كان يفرض على الكاتب ان يختار حبكة مبسطة ، وثقل المناظر وصعوبة نقلها وتبديلها بسرعة كانت تحمل الكاتب على ان يقصر مسرحيته على مناظر قليلة ، او على منظر واحد لا يتغير ، وكانت قلة المناظر وارتفاع تكاليف تجهيزها يبيحان لكاتب مثل (شكسبير) ان يُسهب في وصف المنظر وان يستعين بمقدرته على الحوار المصور المعبر ليسد النقص الآلي في المسرح" (20) .

ولم يقتصر ما يأخذه الكاتب المسرحي بعين الاعتبار على تقنية المسرح فقط وانما تعداه الى الممثلين والجمهور ، فكان مما يجب ان يحسب حسابه فيما يخص الممثل مقدرته الفنية ، وورقي موهبته "وينبئنا تاريخ المسرح ان كثيراً من الكتاب كانوا يفصلون ادوارهم تفصيلاً على ممثلين بأعيانهم فقد كان (مولير) الكاتب المسرحي الخالد يكتب ادوار مسرحياته لاعضاء فرقته ، ويحتفظ لنفسه ، وهو الممثل البارع بالادوار الاولى" (21) .

من كل ما تقدم نصل الى نتيجة مفادها ان الشعر المسرحي انما كتب لكي يؤدى تمثيلاً ولم يكتب ليقرأ ، وعلى هذا الاساس وفي مجال المقارنة بين الشاعر وبين الكاتب الدرامي فان "الشاعر ليس من المسرح في شيء ، وهو لم ينحدر من المسرح قط ، ولا يمكن ان يكون من المسرح ، ان الكاتب الدرامي بين الكاتب هو الوحيد الذي له حق البنوة للمسرح" (22) ، وقد قصد (بينتلي) بالشاعر هنا الشاعر الغنائي الذي

لم يكتب شعراً مسرحياً معداً للمسرح ، اذ ان الناس عندما يأتون الى المسرح لم يكن غرضهم ان يستمعوا لما يقال ، وانما ليشاهدوا ما يعرض امامهم ولذلك فان "الكلمة المكتوبة للكلام هي غير الكلمة المكتوبة للقراءة ، فالامران مختلفان كل الاختلاف" (23) ، وعلى الرغم من ان قراءة المسرحيات قد تُرضي بعضاً من الناس ممن توافروا على مستوى عالٍ من قدرة التخيل ، فانها لا يمكن ان تحل محل مشاهدتها ، فالغرض هو الغرض الاساسي من وراء كتابة المسرحيات الشعرية ، واذا ما غاب او استعيض عنه بالقراءة فمعنى ذلك ان المسرحية الشعرية لم تنجح في تجسيدها تمثيلاً ، وهذا ما تمثل في المآسي الشعرية التي كتبها كبار كتاب الفترة الرومانتيكية مثل (شيلي) و(بايرون) و(كيتس) اذ انها بقيت تقرأ من غير ان تمثل مسرحياً لذا "يمكن ان نطلق عليها مصطلح الدراما المقروءة (Closet drama) لان هؤلاء الشعراء حين لجأوا إلى الكتابة المسرحية لم يستطيعوا ان يتخلصوا من غنائيتهم ولم يدركوا متطلبات المسرح فكانوا شعراء اكثر مما هم كُتاب مسرح" (24) .

وقد يكون لشكل الاداء التمثيلي دور في اخفاق المسرحيات الشعرية على مستوى العرض مما يجعل القراءة لمثل هذه المسرحيات افضل من مشاهدتها لدى القراء كما حصل "للكتاب الذين الفوا مسرحيات (المخدع) من مثل (بروتنغ) و(شيلي) اذ افترضوا في المشاهدين تفهماً فوق طاقاتهم ، فكانت تمثيلياتهم ادباً عالياً في نظر قرائها ، ولكنها لا تنبض بالحياة على المسرح ، تصلح للقراءة اكثر مما تصلح للتمثيل والسبب ان كتابها لم يعرفوا الا القليل عن المسرح فهم شعراء اولاً وكُتاب مسرحية ثانياً" (25) ، ولو كان الامر على العكس من ذلك لكان اجدى هنا ، وعلى الرغم من ان المسرحية الشعرية لا يمكن ان تظهر لنا حية من خلال القراءة مهما كان نوع تلك القراءة وشكلها فاننا نرى ان كثيراً من المسرحيات المتميزة التي كتبت لتمثل لم تنل حظها في الاداء على خشبة المسرح ، فكانت اوفر حظاً في القراءة ، ومن هنا فان قراءة الكثير من المسرحيات المطبوعة ازدادت شيوعاً ، وفي هذا دلالة على

ان المراد منها يمكن ان يتحقق بالقراءة اذا ما كان القارئ ذا خبرة في هذا المجال ، فضلاً عن الخشية من العروض المتدنية للمسرحيات "فقارئ التمثيليات الخبير يمثلها في ذهنه وهو يقرؤها فتدب فيها الحياة في مخيلته ، وقد يحدث كثيراً ان يؤثر قارئ كهذا قراءة المسرحيات على مشاهدتها ولاسيما اذا كان يخشى ان يكون تمثيلها رديئاً وقد ذهب (تشارلز لامب) الى ابعد من ذلك حين قال ان عرض تمثيليات (شكسبير) على المسرح لا يوفيهما حقها ، وان قراءتها توفر متعة اكثر من مشاهدتها" (26).

2- الشعر في المسرح :

للحديث عن افضلية الشعر في المسرح على النثر قبل الخوض في هذا الموضوع ان نؤكد أهمية الشعر في كينونة الدراما وتطورها إذ كان "للشعر دور تاريخي مهم في نشوء الدرامات بشقيها التراجيدي والكوميدي ، وفي تطورها وتطورها ، وفي وضع الاصول التقنية لها ايضاً فالشاعر (اريوث الكورنثي) 625 ق.م هو المسئول عن الصياغة الاولى لآغاني الاحتفالات واناشيدها" (27) ، واذا ما بحثنا في كتب الاداب القديمة عن الدراما فاننا لانجد مسرحيات نثرية ، لقد كانت المسرحيات تكتب بلغة الشعر و"ان الممثلين حين يرتقون خشبة المسرح كانوا يتحدثون شعراً وكان كتاب المسرح الاوائل من الاغريق يعبرون عن انفسهم وشخصيتهم باستعمال الشعر ، وهكذا هذا حذوهم كُتاب الدراما في اوربا الذين كانت لهم اسهاماتهم الكبيرة في تطور الفن الدرامي بعد الف عام من ذلك تقريباً" (28)

ان موضوع الشعر والمسرح يعد من الموضوعات المهمة التي شغلت المهتمين بهذين الفنين بعد ان توسعت آفاق الدراسات النقدية ، والابحاث الادبية في عصرنا الحالي ولعل مرد ذلك الى "ان تاريخ الادب المسرحي لم يكن في جملته ، اكثر من تاريخ للمسرحية الشعرية بنوعها التراجيدي والكوميدي ، واية هذا ان الشعر ظل سيد

المسرح والادب المسرحي بلا منازع او منافس اكثر من اربعة وعشرين قرناً ، ولم تززع مركزه بعض المحاولات التي قام بها نفر من شعراء ايطاليا وفرنسا في عصر النهضة وبعدها بقليل" (29) كما لم يزحزحه نجاح شكسبير في السيطرة على المسرح الاليزابيثي بالشعر التمثيلي المرسل المتمرد على القافية في القرن السادس عشر ، اذ "ان الوثبة الشكسبيرية لم تضعف سلطان الشعر بل زادت قوة ، ومن النماذج الشكسبيرية اوضحت مصادر طاقة ومراكز ادارت رؤوس الشعراء نحوها ، فاستهلك مواهبهم ، حتى قرر غير واحد من الباحثين والنقاد ، ان النتاج المسرحي الشكسبيري كان من اسباب تأخر حركات التجديد في المسرح الانكليزي والاوربي بوجه عام" (30) ، وفي عصرنا فان (اليوت) اراد ان يعيد الى المسرحية الشعرية حياتها ، بعد ان رآها تحتضر ، فهو كان يرى فيها ، انها اكثر واقعية من الدراما الطبيعية لانها بوساطة الشعر تستطيع ان تكون اكثر فاعلية في اظهار ما هو كامن في اعماق الانسان فهي "بدلاً من ان تلف الطبيعة في رداء من الشعر ، عليها ان تزيل السطح الظاهري للاشياء ، وان تعرض ما تحته ، او قل انها تعرض الصفحة الداخلية من المظهر الخارجي الطبيعي ، وقد تسمح للأشخاص بالتقلب في مسلكهم ولكن ذلك لا يكون الا على اساس من ثبات داخلي مكين فيهم ، وقد تستخدم اية حيلة لتجلوا مشاعرهم وارادتهم الواعية بدلاً من عرضها لما قد يحترفونه في الواقع ، او يكونون واعين به في الاحوال العادية" (31) ، ان اليوت يؤكد ما ذهب اليه علم النفس الادبي في فاعلية الشعر وتأثيره في النفس الانسانية ، ليكون الشعر قد ادى ما عليه تجاه الانانية ولذلك فان على المسرحية الشعرية "ان تكشف تحت الطبع المتأرجح المتقلب ارادة لا تقهر كامنة في اللاوعي ، وتحت الغاية الحازمة لدى الحيوان المريد التهم عليها ان تكشف عن ضحية الاحداث ، او عن الكائن الذي رسم مصيره ، او وشح بوشاح القداسة" (32) ، ويؤكد (اليوت) تفضيله المسرحية الشعرية على المسرحية النثرية ، ويعد الدراما النثرية عمل صغير وسهل بالمقارنة مع الدراما الشعرية التي تجعل بمقدور الشاعر المسرحي ، ان

يتناول ما هو عام ودائم من الأشياء ، على العكس من الدراما النثرية التي تتناول من الأشياء ما هو سطحي وقابل للزوال ، مؤكداً على الصلة القوية بين الإيقاع وبين المشاعر الانسانية "اني اقول ان الدراما النثرية ما هي الا منتج بسيط للدراما الشعرية ، كما انني ارى ان النفس البشرية في عنفوان انفعالاتها انما تحاول ان تعبر عن نفسها شعراً ، والمسألة ليست بين يدي ، بل انه على علماء الاعصاب ان يكشفوا لنا السبب في ذلك ، ويبينوا لنا الصلة بين المشاعر والإيقاع ، وعلى اية حال فان النثر المسرحي يتجه غالباً نحو تأكيد ما هو سطحي زائل ، أما إذا أردنا أن نتجه الى ما هو كوني دائم فعلينا ان نعبر عنه شعراً" (33) ، وعن علاقة الشعر بالمسرح يرى الشاعر (صلاح عبد الصبور) الذي يعد اهم شعراء المسرح الشعري العربي ، انه لو لم ير ان للشعر ما يبرره في وجوده على المسرح ، لما كان اقدم على كتابة مسرحياته الشعرية "لو كنت رأيت القضية كما يراها بعض النقاد الذين يزعمون ان الشعر لا مبرر له على المسرح ، وان المسرح الشعري بقية متحجرة من عصر قديم ، لما فكرت في كتابة المسرح الشعري ، ولكني لم اكن ارى الموضوع من هذه الزاوية ، بل لعلي لم اكن اتوسط فيه او اهادن ، فقد كنت ارى ان الشعر هو صاحب الحق الوحيد على المسرح ، وكنت ارى المسرح النثري ، وخاصة حين تهبط افكاره ولغته ، انحرافاً في المسرح" (34) .

لو تأملنا ما تحدث به ارسطو عن ميزات الشعر وجدنا ان من بين ما اكد على وجوب توافره فيه هما عنصرا الخيال والعاطفة اللذان الزم ارسطو الشاعر ان يحل محل المشاهد من اجل معرفة مدى نجاحه في تحقيقهما في الشعر من خلال درجة التأثير الذي يتركه كلاهما في نفس المشاهد ، مثلما الزمه في تمثيل المسرحية اثناء التأليف "ينبغي على الشاعر وهو يؤلف الحكاية ويتمم القول فيها ان يضع نصب عينيه قدر المستطاع المواقف التي يرتبها ، فهذه الطريقة يراها بكل وضوح وكأنه يشهد الاحداث نفسها ويميز ما يناسب ولا يندّ شيء عنه مما عساه ان يكون مدعاة

نفور واضطراب ، وعلى الشاعر ايضاً أن يسعى ليتمثل في نفسه قدر المستطاع مواقف اشخاصه وحركاتهم ، فاقدر الشعراء هم اولئك الذين يشاركون اشخاصهم مشاعرهم ، لما بينهم وبين الناس من مشابه ، والحق ان اقدر الناس تعبيراً عن الشقاء ، من كان الشقاء في نفسه ، واقدرهم تعبيراً عن الغضب من استطاع ان يملأ بالغضب قلبه" (35) ، وحديثاً هناك من يرد تفضيل الشعر على النثر الى اساس من معطيات علم النفس الادبي في هذا الشأن مؤكداً قدرته التأثيرية في النفوس ، وفي العواطف والمشاعر "الشعر الجيد يبقى اكثر طواعية من النثر في التعبير عن الاحاسيس البشرية باحتواء دقيق ، وسعة شمول ، ولهذا السبب بالذات كانت المآسي الكلاسيكية وحتى الحديثة منها تعتمد نسيج الشعر في تأثيرها العميق الاغوار في النفس الانسانية وقدرتها على تحريك المشاعر والاحاسيس ، وتطويع اغراضها الدرامية والمسرحية في توسيع آفاقها ومعطياتها ، وتذليلها للمواصفات التقنية وشدة انتباه الجمهور اليها" (36) ، وفي المجال نفسه من يعزو تفصيل الشعر الى علاقته بالفعل المسرحي ، ونفوذه المؤثر ودوره في تعميق الادراك الجمالي اذ انه "ضرب من البعد الاضافي ، والدراما الشعرية لا تهدف الى اثارتنا فقط لفهم العمل المسرحي ، بل لجلاء اهمية الفعل ذاته ، مستخدمة لذلك حالة من الادراك العميق لا يوفرها غير الشعر ، هذا الادراك المتصاعد ينبثق جزئياً من قوة الشعر ... على حين ان الصور التي تنبعث من اعماق اللاشعور تقدم لنا شكلاً من الادراك الحسي للتجربة يستعصي على النثر" (37) ، وقد يكون لتوافر الشعر على خاصية الكشف والاضاءة والاستبصار ، والولوج الى اغوار النفس لاثارة العواطف والمشاعر سبباً في ذلك ، وهذا ما يؤدي الى ايجاد تأثير متبادل ما بين الشعر والمسرح ، فالشعر يقول كما (بيكوك) يوسع نطاق التعبير المتيسر في النثر بجلاء الكثير من غموض الشخصوس ونوازعهم واطواعهم ، الا ان كل شيء في الفن مسألة استيعاب متقابل فتوسيع المقاصد والمعاني من طريق زيادة القوة الشاعرية يؤثر في النوعية الدرامية ، فاذا كان

الشعر يجعل التعبير الدرامي أكثر كمالاً ، فهو يجعله أكثر درامية" (38) ، وقد يكون شخوص المسرحية ولغتها عند بعض الكتاب هما السبب في تفضيل الشعر على النثر في المسرحية لما يوفره لهما من قدرات فنية يقصر عنها النثر فكتاب المسرح "يراودهم الشعور بان مسرحياتهم تزداد جودة اذا كانت شعراً ، والفكرة هي ان الشخصيات الدرامية يجب ان تكون اكبر من الحياة ، كما ان اللغة الدرامية يجب ان تكون اكبر من النثر ، ولقد ذهبوا في اخذهم بهذا المذهب الى حد التمسك بان الدراما ما لم تكن شعرية فهي ليست من الدراما الحققة في شيء" (39) ، وقد يأتي تفضيل الشعر على النثر بسبب تأثيره المتميز في عملية البناء الدرامي بمختلف عناصره ذلك ان الشعر اجدى على مستوى التأثير الفني في عملية بناء المسرحية درامياً اذا ما قورن بينه وبين النثر في كتابة المسرحيات "فدور الشعر في هذه العملية دور رئيس لانه بلغته الموحية ، وخياله الواسع وايماضاته المشعة ، والوانه المتباينة ، ولمساته الوجدانية يستطيع ان يؤزم الفعل الدرامي المسرحي ، ويشحنه بطاقات نفسية واخلاقية وجمالية يعجز النثر الدرامي ان يطالها ، وهذا امر واضح عند المقارنة بين الآثار الدرامية الشعرية وبين الآثار النثرية في مجمل المسيرة المسرحية عبر العصور" (40) .

ولذلك فان المهمات الدرامية التي من بينها تصوير الشخوص والافعال والارتقاء بالحدث واستمرارية الصراع وتأثير الحوار ، تحتاج الى اللغة الشعرية لتنهض بها لان "الشعر أكثر مرونة وطواعية من النثر ، وفي هذا الشكل المحكم من اشكال الفن ، وهو المسرح ، يقتضي توافر اقصى حد من المرونة والطواعية" (41) ، وفضلاً عن ذلك فان لغة الشعر "لغة نابضة بالحياة ، لغة تتميز بالسرعة والاندفاع ، لغة لا تبالي بما تثيره من غبار نحوي وصرفي مادامت حرة في ان تتشقلب لكي تصل الى مبتغاها" (42) ، وهذا ما يجعلها أكثر ملائمة للدراما المسرحية من النثر ، وهناك من يرى ان الشعر هو الاداة المثلى للتعبير عن معاناة انسان القرن العشرين فيجعل تفضيله للشعر ليس لتوافره على القيم الجمالية حسب ، وانما لنجاح تأثيره على

المستوى الاجتماعي للإنسان أيضاً ، رابطاً بين المسألتين اعلاءً لقوة التأثير المنشود فقد استخدم (برتولت بريشت) "الاداة الشعرية التي طوعها لفنه المسرحي ، ومارسها حياة ووجوداً ووجداناً لا من أجل الاهداف الجمالية حسب بل من أجل التعبير الدقيق والصائب والمكثف عن مشكلات القرن العشرين الاساسية في المجتمع المنقسم على نفسه بحدة وضراوة وتكالب ... ومع ان الشاعر لدى (بريشت) لم يفقد ميزته الجمالية ، فان قوته الكفاحية كانت المضمار الملائم لهذه الميزة ولذلك نراه يُصر وبالبحاح على قيمة الشعر التنويرية ، اصراره على قيمته الجمالية" (43) .

وقديماً ارتبطت القصيدة العربية ايضاً بالمفهوم الاجتماعي للشعر فضلاً عن ارتباطها بالمفهوم الفني ، ولم تفارق هذه المسألة الشعر في ادبنا العربي الحديث ، فكانت جليةً عند شعراء الكلاسيكية الجديدة في مصر والعراق وتونس وليبيا والسودان ولبنان والشام فعند هؤلاء الشعراء "من حيث الوظيفة الشعرية ظلت للشعر وظيفته الاجتماعية الاخلاقية ... فالدكتور (محمد مصطفى هدار) مثلاً يقرر ان الشعراء التقليديين والمحافظين كان لهم دور واضح في التوجيه والارشاد والنصح سواء في امور السياسة ام الاجتماع" (44) ، ولقد احتلت الوظيفة الاجتماعية للشعر مساحة كبيرة من مساحة المفهوم الكلاسيكي الجديد للشعر ، فقد ادرك اولئك الشعراء هذه الوظيفة الشعرية ادراكاً جيداً فكانت صورهم الشعرية وسائل للتوضيح والاقناع تحقيقاً لتلك الوظيفة الشعرية ومما اسهم في توكيد هذه الوظيفة الاجتماعية للشعر آنذاك هو الظروف التي كان يعيشها المجتمع العربي في تلك المرحلة " فقد كان الكفاح هو السمة السائدة في الحياة العربية آنذاك" (45) ، وفي هذا يقول (عبد الجبار داود البصري) في وصفه لذلك الكفاح "كفاح ضد الساسة الهدامين ، الذين يسعون الى مصالحهم الذاتية وكفاح ضد الاجانب المستعمرين الذين امتصوا اقوات الشعب ، وخيرات البلاد ومنافعه ، وكفاح ضد الامراض الاجتماعية المتعددة" (46) ، ففي مسرحية (الملك هو الملك) لـ(سعد الله ونوس) يقيم

الشاعر مسرحيته على اساس من التزاوج بين التراث العربي والمعاصرة بهومها السياسية والاجتماعية ، لانه انطلق من مفهومه للمسرح من خلال واقع الحياة العربية ، وهو يريد ان يقيم حواراً مع الجمهور عبر ذاكرته التاريخية عن طريق العودة الى التراث واستخدامه للابانة عن اتجاهاته الفكرية ، وهذا هو غرضه من عملية التواصل "لقد حاول ونوس البحث عن شكل مسرحي عربي يحقق عملية التواصل مع المشاهد العربي ، بحيث ينقل له المضامين السياسية الجديدة من خلال صيغة فنية ، تحمل في طياتها عنصري التعليم والتحريض ، او التسييس وتكون بنفس الوقت قريبة من ذوقه ونفسيته عن طريق الاخذ بيده بكل رفق واصرار بمخاطبة عقله عبر مشاعره وعواطفه" (47) ، وتغيير الواقع الانساني يعد من اهم القضايا التي تميز بها مسرح (بريخت) فوظيفة المسرح لديه ليس التطهير وانما التحريض والتغيير ، ان مما ادى الى تقبل الشعب العربي لافكار (بريخت) في ثورته على القواعد الكلاسيكية للمسرح هو تلك التغيرات التي حصلت في الواقع العربي لذلك "فقد حظيت آراء بريخت بالقسم الاوفر في الانتشار ، ففي اكثر المحاولات الفنية والنقدية التطبيقية والتنظيرية ، كان بريخت ماثلاً اما في كونه مفكراً او مسرحياً ، وتجدر الاشارة الى ان تعريب بريخت لم يكن مهمة فنية مسرحية فحسب ، بل هو ايضاً تعبير عن طموح كبير للمجتمعات النامية لتحقيق ذاتها ، وتجسيد مشاكلها من خلال الفن المسرحي" (48) ، لقد كان الانطلاق من الواقع الانساني والاهتمام به يمثل جزءاً مهماً مما كان يدعو وينظر له بريخت ، فهو يريد في مسرحه ان يشحن المتلقي بما يجعله قادراً على تغيير واقعة وهذا ما عده اكثر المسرحيين الوظيفة الاساس للمسرح وفي ذلك يقول (فرحان بلبل) "امتنا العربية في كل قطر من اقطارها تواجه خطراً كبيراً واحداً ، هو التخلف والاحتلال والتجزئة ، وكل الاسلحة يجب ان تنصب لمحاربة هذا الخطر الثلاثي ، والجماهيري في الاداة الفعالة لدرء الخطر ، والمسرح هو السبيل الامثل لتوعيتها وتحريضها" (49) .

الصورة الشعرية – الايقاع

وقد يكون لتوافر الشعر على عنصري الصورة الشعرية والايقاع سبباً في تفضيله على النثر ، لما يضيفانه من ثراء على الشعر سواء على المستوى الجمالي او على المستوى الادائي كونهما يعدان من اهم عناصر التشكيل في الشعر ولاهمية الصورة في اثراء الموقف ونقل المعنى وتصوير الحال والهيئة ، وتتجلى اهمية الصورة الشعرية من خلال وظيفتها بوصفها ابرز ادوات الشاعر المشكلة لعمله الشعري "فهي تتجسد وتشخص الاحاسيس وتشخص الخواطر والافكار وتكثف رؤيته الخاصة على استجلاء العلاقات الخفية والحقيقية في عالمه ، وهي ايضاً وسيلة معرفة النفس واقاليمها الغامضة وارتباطها باشيء العالم" ⁽⁵⁰⁾ ، فالصورة الشعرية اذن هي وسيلة الشاعر الاثيرة في التعبير عن افكاره وعواطفه ونقلها الى المتلقين "والشاعر في صوره الشعرية انما ينقل لنا ما احس به ولكي يعبر عن ذلك الاحساس فانه يلجأ الى التصوير الشعري ليتمكن من ذلك لان الصور الشعرية افضل وسيلة لنقل ذلك الاحساس ، وبما ان احساس الشاعر يكون مشوباً بالغموض فان صوره الشعرية بنهجها غير المباشر سوف تكون قادرة على نقل ذلك الاحساس" ⁽⁵¹⁾ ، وهي بذلك تكون اداة لجلاء الواقع وهي اذن كما يقول عنها (هولم) "الصورة في الشعر ليست مجرد زينة ولكنها جوهر اللغة الحدسية ، بمعنى اخر انها طريقة لادراك الواقع ، فوق ذلك فان الصور تمكن الشاعر من ان يعبر عن اكثر من شيء واحد في الوقت ذاته ، وتعزز افكاره النابعة من احساسه بالتجربة" ⁽⁵²⁾ ، ولكي تؤدي الصورة الشعرية هذه الوظائف المهمة فعلى اللغة بوصفها مادة الصورة الشعرية ان تتحول من مستواها التصريحي الى المستوى الايحائي ، وهذه من مهمات الشاعر التي يؤكد فيها قدرته الابداعية "اللغة وسيلة الشعر وبالتالي مادة الصورة الشعرية ، وفي هذه اللغة تتجاوز المستوى الاول للدلالة ؛ المستوى التصريحي (Ladenotation) حيث اللغة وسيلة

للافهام يبتعد فيها المتكلم عن انفعالاته الشخصية آخذاً بالمعاني الاصطلاحية للالفاظ التي هي (في جوهرها اتفاق عملي بين الناس) وذلك من اجل بلوغ الهدف المذكور ، اننا نتجاوز هذا المستوى الى المستوى الثاني ؛ المستوى التلمحي او الياحي (Laconnotation) حيث التعبير يكون بالصورة ، ويكون نتيجة لعملية خلق ذاتية متكاملة" (53) .

ومن النقد من يرى في حديثه عن الصورة الشعرية ، ان الشاعر عندما يعتمد اللغة التصويرية ، انما هو يعود باللغة الى دلالتها الهيروغليفية القائمة على التصوير "فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور اياحية ، وفي هذه الصور يعيد الشاعر الى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة ، اذ الاصل في الكلمات في نشأتها الاولى انها كانت تدل على صور حسية ، ثم صارت مجردة من المحسّات ، وهذا معنى ما يقال من ان الكلمات في الاصل كانت هيروغليفية الدلالة او تصويرية ، والشاعر يحاول ان يتحدث بلغة تصويرية في مفرداته وجمله ، أي انه يعيد الى اللغة دلالتها الهيروغليفية التصويرية الاولى بما يبث في لغته من صور وخيالات" (54) .

وفي المسرحية الشعرية تؤدي الصور الشعرية وظيفتها المهمة في سياق العمل الدرامي فهي عن طريق نقل الانفعالات ، والمشاعر وتجسيدها في شخوص المسرحية ترفع من قدرة النص التأثيرية "علاقة الصورة الشعرية بالدراما علاقة وطيدة ، فالصورة تجسد المشاعر والانفعالات ، وتجسم المواقف الدرامية في هيئة الشخوص وكلماتهم التي عن طريق تتابعها يحدث النص تأثيره المضاعف على المتلقي" (55) ، اذ ان من مهمات الصورة الشعرية في البناء الدرامي تنمية المواقف الدرامية ، ودفع عجلة الاحداث ، والارتقاء بالصراعات "ولا يخفى على احد ان هذه الصور داخل المسرحية ما هي الا تجسيد للموقف الدرامي او للمعنى الجوهرية الذي تدور حوله المسرحية كلها" (56) ، فالصورة الشعرية الناجحة في العمل الدرامي هي وسيلة وغاية

في الوقت نفسه ، فهي اذ تعتمد الى الاختصار في المعاني وتكثيف المواقف بطريقة الایحاء المصور ، انما تكشف عن حالات الصراع ، وتجعل المتلقي قادراً على الاكتشاف والتعرف "وقد تلعب الصورة الشعرية دوراً يتعدى حدودها حين تمسك وحدها بخيوط الحدث الدرامي لمسرحية قد لا تعتمد على حكاية ، فتكون الصورة بمثابة البؤرة الدرامية التي تتدافع منها المواقف والمعاني ، ومن مجموعة هذه الصورة المتتابعة ، يبرز الصراع ، وتضيء توتراته ، وهذا هو جوهر الدراما" (57) .

الإيقاع :

اما فيما يخص الإيقاع فانه يعد من اهم العناصر المشكلة للشعر وهو يمثل الحد الفاصل ما بين الشعر والنثر فهذا افلاطون يقول "لو نزعنا من المسرحية الموسيقى والغناء والإيقاع فلن يبقى منها سوى قطعة خطابية" (58) ، وقديماً أدرك ارسطو اهمية الازان الشعورية وارتباطها بالحالات الشعرية "ان الوزن الايامي ، والوزن الرباعي ، فمليتان بالحركة ، فاحدهما انسب للرقص ، والاخر أنسب للفعل" (59) ، وبما ان الحالات الشعورية والنفسية متباينة ما بين الفرح والحزن والغضب والامل واليأس ... الخ فان ما يلائمها من الازان متباين ايضاً وعليه فلا بد ان يعبر المسرح من خلال الازان الشعرية عن الحالات النفسية والمشاعر الوجدانية للشخصيات المسرحية ، وذلك لخلق حالة من الانسجام بينها ، وبين إيقاع النص الشعري من اجل توكيد هذه الحالة وابعازها والموسيقى الشعرية لا يقتصر دورها على اظهار الحالات الشعورية والنفسية بل هي ترفع من شأن الصورة الشعرية

وتجعل الايحاء بمرتبة اعلى "الموسيقى في الشعر ليست حلية خارجية تضاف اليه ، وانما هي وسيلة من اقوى وسائل الايحاء ، واقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في النفس مما لا يستطيع الكلام ان يعبر عنه ولهذا فهي من اقوى وسائل الايحاء سلطاناً على النفس ، واعمقها تأثيراً فيها" (60) ، بقي ان نعرف ان الحالة الشعورية للشاعر هي ما يدفعه لاختيار البحر الذي يريد ان ينظم قصيدته على وزنه ذلك ان "التعبير عن حالة انفعالية معينة هو اول ما ينشأ عن اتحاد الموسيقى مع الكلمة" (61) ، فالحالة الانفعالية اذن تمثل الوليد الناشئ من اقتران الموسيقى باللغة ، ولكي يكون الانفعال الفني مجدداً على المستوى الادائي فلا بد من ان يكون منظماً وهنا يأتي دور الايقاع ، الذي يعد الأداة الاساسية في عملية التنظيم الانفعالي ، وفي مسألة التنظيم هذه نجد من يساوي بين دورا الايقاع في المسرحية وبين دوره في تنظيم الحياة في جسم الانسان على اساس من ان حياة كل كائن مرتبطة بانتظام ايقاع كافة اعضاء الجسم فيه ، وان فقد الجسم لهذا الانتظام يؤدي بالانسان الى ان يفقد حياته "الايقاع امر جوهري لحياة المسرحية بقدر ما هو امر جوهري لحياة الجسم البشري والمسرحية بدون الايقاع والاتزان قيمته بأن تموت شأنها شأن الانسان" (62) ، وتؤكد لنا أيضاً أهمية الايقاع في العمل الشعري المسرحي منذ نشأة الدراما في مراحلها الاولى اذا ما عرفنا ان اللغة لم تكن هي الاداة الاولى للتعبير عن فن الدراما لأن "فن المسرح موجه في المرتبة الاولى الى البصر ، والمسرحي الأول تكلم من خلال الفعل الشعري الذي هو الرقص ، أو الفعل النثري الذي هو الحركة اليمائية" (63) ، معنى هذا ان الفعل الشعري المتمثل بالرقص كان قد سبق الشعر في وجوده على المسرح ، وهذا ما يؤكد لنا مقولة (هانزفون بولو) "في البداية كان الايقاع" ذلك ان الانسان الاول كان قد استخدم الحركة قبل الكلمة اداة للتعبير "كان الراقص ابا الكاتب الدرامي ، ان الدرامي الاول كان ابن الراقص ، أي انه كان ابن المسرح وليس ابن الشاعر" (64) .

الهوامش

- (1) ارسطو ، فن الشعر ، ترجمه وشرحه وحقق نصوصه ، عبد الرحمن بدوي ، مكتبة الثقافة ، بيروت ، لبنان ، 1973 ، ص18 .
- (2) اريك بينيتلي : نظرية المسرح الحديث ، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، 1975 ، ص310 .
- (3) جلال الخياط : الاصول الدرامية في الشعر العربي ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، 1982 ، ص22 .
- (4) نفسه ، المصدر السابق نفسه ، ص20 .
- (5) عبد الستار جواد : في المسرح الشعري ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، 1979 ، ص18 .
- (6) عبد الستار جواد : نفسه ، ص18-19 .
- (7) جلال الخياط : نفسه ، ص11 ، والكلام مقتبس عن الانسكيلوبيديا ، ج4 ، لندن ، ص1784 .
- (8) توفيق الحكيم : فن الادب ، ط2 ، بيروت ، 1973 ، ص149 .
- (9) محمد كامل حسين : من الادب المسرحي في العصور القديمة والوسطى ، دار الثقافة ، بيروت ، د.ت ، ص44 .
- (10) نفسه : المصدر نفسه ، ص38 .
- (11) محمد كامل حسين : نفسه ، ص51 .
- (12) محمد كامل الخطيب : نظرية المسرح ، القسم الاول ، المقالات ، تحرير وتقديم ، دار الثقافة ، سوريا ، دمشق ، 1994 ، ص522 .
- (13) أشيلي ديوكس : الدراما ، ترجمة محمد خيرى ، مراجعة د. عبد الحميد يونس ، مطبعة مخيمر ، القاهرة ، د.ت ، ص2 .
- (14) اريك بينيتلي : نفسه ، ص104 .
- (15) عقيل مهدي : في بنية العرض المسرحي ، ص40 .

- (16) فسي فولد مايرخولد: في الفن المسرحي، ترجمة شريف شاكر، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 1979، ص 189.
- (17) مارتن اسلن: تشريح الدراما، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات مكتبة النهضة، ط 2، بغداد، 1984، ص 12.
- (18) اوديت اصلان: فن المسرح، ج 1، ترجمة سامية احمد سعيد، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، 1970، ص 633.
- (19) مارجوري بولتن: تشريح المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الانجلو المصرية، 1963، ص 10-11.
- (20) محمد يوسف النجم: المسرحية في الادب العربي الحديث، 1847-1914، دار الثقافة، بيروت، ط 2، 1967، المقدمة ص 6.
- (21) محمد يوسف النجم: نفسه، ص 7.
- (22) اريك بينتلي: نفسه، الدراسة نفسها، ص 106.
- (23) نفسه: الدراسة نفسها، ص 136.
- (24) عبد الستار جواد: في المسرح الشعري، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1979، ص 4.
- (25) ملتون ماركس: المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ترجمة فريد مدور، دار الكاتب العربي ومؤسسة فرانكلين، بيروت، نيويورك، 1965، ص 17.
- (26) ملتون ماركس: نفسه، ص 48.
- (27) يوسف عبد المسيح ثروت: الطريق والحدود، مقالات في الادب والمسرح والفن، منشورات وزارة الاعلام، بغداد، 1977، ص 281.
- (28) عبد الستار جواد: في المسرح الشعري، المقدمة ص 3.
- (29) الارديس نيكول: علم المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الاداب ومطبعها، د.ت، ص 52.
- (30) الارديس نيكول: المسرحية العالمية، ج 2، ص 192.
- (31) فايق متي: اليوت الشاعر الناقد، سلسلة نوايغ الفكر الغربي (17)، مصر، 1966، ص 295.
- (32) نفسه: المصدر نفسه، ص 295.
- (33) فايق متي: نفسه، ص 267.
- (34) صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، ط 1، 1969، ص 115.
- (35) ارسطو: فن الشعر، ترجمة وشرح وتحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973، ص 48.
- (36) يوسف عبد المسيح ثروت: الشعر والفنون، بحث من الابحاث المقدمة في مهرجان المربد الثالث، منشورات وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1974، ص 152.
- (37)
- (38) يوسف عبد المسيح ثروت: نفسه، ص 289.
- (39) بامبر جاسكوين: الدراما في القرن العشرين، ترجمة محمد فتحي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص 65.
- (40) يوسف عبد المسيح ثروت: نفسه، ص 296.

- (41) ماهر شفيق : مسرح صلاح عبد الصبور ، المعنى والمبنى ، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الاول ، اكتوبر 1981 ، ص 125 .
- (42) وولتر كير : عيوب التأليف المسرحي ، ترجمة عبد الحليم البشلاوي ، مكتبة الفنون الدرامية ، مكتبة مصر ، د.ت ، ص 329 .
- (43) يوسف عبد المسيح ثروت ، نفسه ، ص 305 .
- (44) السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقتها الابداعية ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ط 3 ، 1984 ، ص 100 .
- (45) نفسه : المصدر السابق نفسه ، ص 102 .
- (46) نفسه : الصفحة نفسها .
- (47) حورية محمد حمو : تأصيل المسرح العربي بين التخطيط والتطبيق في سوريا ومصر ، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1999 ، الانترنت .
- (48) حورية محمد حمو : حركة النقد المسرحي في سوريا ، 1967-1988 ، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 1998 ، ص 25 .
- (49) نفسه ، نفسه ، ص 27 .
- (50) مصطفى السعدني : التصوير الفني في شعر محمود حسن اسماعيل ، منشأة المعارف بالاسكندرية ، د.ت ، ص 85 .
- (51) خضير عباس درويش : الصورة الشعرية عند عبد الرزاق عبد الواحد ، رسالة ماجستير ، كلية التربية ، ابن رشد ، 2001 ، ص 48 .
- (52) عبد الستار جواد : نفسه ، ص 21 .
- (53) صبيح البستاني : مسألة اللاوعي في الصورة الشعرية ، مجلة الفكر العربي المعاصر ، العدد 23 ، كانون الاول ، 1982 ، كانون الثاني ، 1983 ، ص 98 .
- (54) محمد غنيمي هلال : النقد الادبي الحديث ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، د.ت ، ص 357-358 .
- (55) محمد محمود حومة : مسرح صلاح عبد الصبور ، دراسة فنية ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1990 ، ص 113-114 .
- (56) محمد زكي العشماوي : قضايا النقد الادبي بين القديم والحديث ، ط 3 ، الهيئة المصرية العامة ، القاهرة ، ص 116 .
- (57) محمد عبد الهادي محمود : نظرية الصورة الشعرية في مدرسة الديوان ، رسالة ماجستير ، اداب ، القاهرة ، 1972 ، ص 23 .
- (58) عطية عامر : النقد المسرحي عند اليونان ، بيروت ، 1964 ، ص 91 .
- (59) ارسطو : فن الشعر ، ص 68 .
- (60) علي عشري زايد : عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة دار العروبة ، الكويت ، 1981 ، ص 162 .
- (61) اوديت اصلان : فن المسرح ، ج 2 ، ترجمة د. سامية احمد سعيد ، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، القاهرة ، نيويورك ، 1970 ، مقال برونيسلاف هوروفيكز ، ص 563 .

-
- (62) روجر .م بسفيلد : فن الكاتب المسرحي للمسرح والاذاعة والتلفزيون والسينما ، ترجمة وتقديم دريني خشبة ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، ص 245 .
- (63) اريك بينتلي : نفسه ، الدراسة نفسها ، ص 144 .
- (64) نفسه: المصدر نفسه ، ص 106 .