التداخل بين الرؤية الإخراجية والقراءة النقدية في تشكيل العرض المسرحي

د.عبد الرضا جاسم
الجامعة المستنصرية– كلية التربية الأساسية

مشكلة البحث:

المسرح فعل جمعي يشترك فيه المؤلف والمخرج والممثل والموسيقي ومصمم المشاهد ومهندس الاضاءة وغيرهم في صنع ضفيره متناغمة الابعاد من الابداع الجمعي وحتى عندما ينفرد الكاتب بنفسه ويقوم بالمغامرة الاولى للتجريب وحيدا مع اوراقه فانه يضع في اعتباره ان الفعل التجريبي الذي ينتج خيوطه الاولى انما هو فعل يتجسد بمجموعة طليعية . كحدث درامي نقيض للسكون الخانع والصمت الذليل.

هذا البعد الجمعي من التجريب المسرحي يؤسس حضوره في علاقة سببية بشروط اكثر تعقيدا مما هي عليه في الرواية والشعر حيث فردية الابداع والتلقي تختلف عن الصيغة الجماعية الملازمة للنشاط المسرحي.

من خلال رؤية جمالية كاحد افعال التجريب التي تستبدل منطق الايقاع وتحل محله الابداع وتصع الافق المفتوح للفعل المسرحي محل عقلانية الصارمه،وباوديب الغارق في عقدته محل اوديب الرمز الحيوي لاندفاعه اللاشعوري الابداعي والمتمرد على كل سجن وعقدة.

هذا التأسيس المعرفي للرؤية الاخراجية في المسرح يبني بالنسبي لاالمطلق والسؤال الاجابة والمتغير لاالثابت ولا الشك لا التصديق والمخالفة لاالاجماع ، واذا كان هذا المعنى العرفي يؤكد حيوية الرؤية بالدلالة التي تقترن بوجود الطليعة حيث لا رؤية دون طليعة فان هذه النحبوية تظل نسبية وتتراوح في الاستجابة العفوية الى الاحكام المستقبلية للجماعة ، الكامنة او المعلنة، المقموعة او المتفجرة في اكتشاف الممكن والوالحد والاتي.

وهكذا اصبح الخطاب المعرفي للرؤية الاخراجية اكثر حسما في تحديد المنافذ الجمالية بوصفه بعض وجودنا الواقعي ومرتكزات هذه الرؤية ومصادرها التي يلح عليها الخطاب الجديد ولكن بكلفة جمالية جديدة ضمن ترابطات تخيلية ويتطلع الخطاب المسرحي الى افاق جديدة فهو يسعى بمنهجية واضحة الى تكريس وعي جمالي ويتامل

بروح نقدية اشكاليات ازدواجية الخطاب (الادبي الفني) ونظم تكييف المناهج النقدية الحديثة برؤى فاعلة.

فكل نص مسرحي هو خطاب ادبي وكل عرض مسرحي هو تفرد جمالي وقراءة رؤوية خاصة ومجسم دال انعكس عبر رؤية اخراجية اقادتها قواعد متطورة من النظم السابقة الى تقنيات محايثة تتفاعل مع تشكيلات المسرح المعاصر في حركته، وخطابه ، ووعي محركاته ، وتنوع مصادره.

هذه الؤشرات ترسم مسارا استناجيا يؤكد ضرورة حضور الفعل النقدي المحدث، ليبصر الجمهور بالحداثة المسرحية ويحلل طروحاته الجمالية ويكتشف عن مدى مثابرة المخرج المسرحي وتواصله من اجل يبدع فنونا لاتنعزل عن التفاعل مع طروحات المسرح العالمي والثقافة المسرحية في تربية الوجدان الجمالي عبر حداثة متجددة متوالده.

بارزة بوصفها الاطر المرجعية المثلى لقيم المعرفة والاخلاق والعقل الاجتماعي والسياسي والاقتصادي.

هذه المنطلقات اثارت لدى الباحث تساؤلا محددا وهي الى اي مدى تتفاعل مهيمنات القراءة النقدية مع اتساق تشكل الرؤية الاخراجية؟

وعليه اختار الباحث موضوع بحثة وحدده بعنوان: ((**التداخل بين الرؤية الاخراجية والقراءة النقدية في تشكيل العرض المسرحي**)).

هدف البحث:

يهدف البحث الى تعرف التداخل بين التنظير النقدي والرؤية الاخراجية.

أهمية البحث:

يفيد البحث المعنيين بفن العرض المسرحي والدارسين من مخرجين وممثلين وفنيين وباحثين.

المبحث الاول: الرؤية الاخراجية ومهيمنات الحس النقدي

العرض المسرحي هو واحد من حيث صورته والهيئة اي من حيث كونه كلمات مسموعه وفضاءا مرئيا اما من حيث المعنى فانه يختلف بحسب وعي المتلقين وكل قراءة للعرض هي مستوى من المستويات الدلالية المتعددة ولايعني ذلك ان لاهوية للعرض، بل المقصود ان هويته ليست مجرد تكرار او تطابق ، فذات الشيء ووحدته لامعنى لهما الا بترتيبهما من خلال التعدد والاختلاف والعرض والاثر وهكذا فان العرض المسرحي نتاجا

محددا لوعي المخرج يضع فيه المعاني ويثتيه بل ان مجموع الدلالات تقع في مستويات عدة ينتجها المتلقي ويمنحها واقعا حيا ، فلحظة التلقي الاولى هي(وضع انفسنا في عملية الانتاج ، لافي الشيء المنتج(....) وهي ليست المرور من كلمة الى اخرى فحسب ، بل من مستوى دلالي لاخر))[١] وذلك لا يعني ان المخرج (باعتباره المتلقي الاول) يجد في العرض ما يريد ان يراه ولايمكن قول كل شيء في اي شيء بل انه يستنطق العرض بما فيه ويحاوره على ما اشتمل عليه فالقراءة النقدية للمخرج هي انتاج من القراءات المتنوعة والمستقلة ولا يعطي الذات المتلقية الحق في استعمال النصوص في جميع الاتجاهات تحقيقا لاغراض تخرج عن طبيعة الرؤية ذاتها وقواعدها)[٢]، فضلا عن ان غياب الحس النقدي ليعكس بلا شك اسلوب الضبط المنهجي في الرؤية الاخراجية فيغدو العرض عائما في فضاءات النص ولا تعد الشخصيات اكثر من كونها اقنعة شكلية رابظة على السطح الخارجي وبالنتيجة فان المخرج يصب قالبا ميتا يتوسله النمط اليومي العابر وهو يقتنص الايحاءات والرموز والاحالات الايقونية المباشرة ليقع العرض في رسم وهم الاخراج فالذي يفرز طبقة القشرة الخارجية للنص هو اختراق المخرج لذلك السطح والعمق معا وفق خطة مبنية على اصول واسس متماسكة وممنهجة تخطف سنوات وقرون من الابداع والجهد والتجارب بلحظة واحدة تضبطها فاعلية النقد ضمن حركتها اللولبية فمناهج النقد تبدو ((في حركتها وكانها تستدرك بعضها بعضا في حركة لولبية مكوكية لاتتوقف))[٣] ومعنى هذا ان ممكنات الخطة التي يؤسس عليها المخرج معمار العرض'ليست متناهية وانما لاتستنفذ نفسها بقراءة اخراجية واحدة بل تظل متوالدة وحاضرة لان عناصرها تتفاعل وتتعاون لتحقيق انجازها الدرامي فالشخوص ستكون واضحة وهي تؤدي دورا جماليا مشوقا وتظهر لنا اوضاعا متباينة ذات سمات خاصة تنطوي على مفاتيح كثيرة للقراءة التاويلية في مرحلة التلقي لتثيرالكثير من الاحتمالات لكنها في الاحوال كلها ترشدنا الى طريقنا من خلال خياراتها هي .

---

[١] ستيفن لاند، مغامرة الدال–قراءة لرولاث بارت ،ت احمد الحخديثي، الفكر العربي المعاصر، عدد ١٨–ص٨٧.

[٢] امبرتوابكو، التاؤيل بين السيمياء والتفكيكية، المقدمة ،ت سعد بنكراد، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠،ص١٦.

[٣] بشرى موسى صالح، نظرية المتلقي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد، ص ٢٢.

فعند محاولة المخرج البحث عن المعنى في العرض المسرحي ضرورة الحفر في الطبقات الباطنية وصولا الى الاساس الذي قضى بان يكون دال العرض دالا ومدلولا، فالرؤية الاخراجية ((هي سلوك نقدي يحفر عمقا في بنية النص ليقدم نفسه وكانه يخفي كثيرا ينبغي ان يكتشفه حسه النقدي))[١] في تلك العملية الانهائية يكمن مصدرا رئيسيا من مصادر حيوية العرض المسرحي ومصدرا مستمرا لقيمته بالنسبة للمتلقي اذ يمكنه ان يستغل رسالة العرض بالمستوى نفسه الذي يدعوه الى الافتراض ان هذا الخطاب المقدم بشكل عرض مسرحي قد قصد منه يؤول بهذه الطريقة او تلك وجرى تركيبه وفقا لذلك وكما يقول (فاليري) ليست هناك معاني حقيقية للنص وان العمل الفني معين لاينضب من المعاني))[٢] وهكذا نجد اعمال شكسبير وبرخت واعمال كوبو ، ارتو، بيتر شومان ،ميتوشكين، تظل اعمالا مفتوحة لاتنضب ولاتنتهي لانها تثير انتعاش باستمرار وتطرح الاسئلة على الدوام.

وعليه فان مقدرة المخرج تكمن في صياغة عرض يرسخ في الذاكرة ، وذلك عندما يدفع المتلقي الى تطوير معاني وخصويات عالم يتخيلها هو نفسه واطلاق معاني جديدة لها وهنا ستقف ازاء حقيقة عدم ضمان صحة بعض التاملات لذا فالمخرج يسعى لان يجنب المتلقي خطا التقدير او سوء الفهم قدر استطاعته وذلك باختيار تلك الوسائل والاسالبيب النقدية الحديثة التي تميز العرض وتساعد على التقدم في بدء بث الروح في معناه.

فالخطة الاخراجية المبدعة حقا هي التي تملا الفضاء المسرحي بتكوينات تستكمل الشوط الذي انبثقت منه شرارة التوهج الاول وهي لحظة انطلاق الموقف النقدي غير المنفصل منة جوهر عالم الرؤية الاخراجية وانساق تشكلاتها وتفصيلاتها الجمالية والفكرية والاسلوبية المنفردة والمتباينة من مخرج الى اخر.

فحين تعيد ذهنية المخرج اعادة خلق عالم النص فذلك يعني ان للوظيفة الجمالية مدى اكثر اتساعا من مفردات النص الحوارية فالنص يتخلق من جديد بواسطة الاخراج

---

[١] مولفاتغ، ايزر، فن جزئي وتاؤيل مطلق ، تد. مهند يونس ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية ، مجلة الثقافة الاجنبية ، عدد ٣،١٩٩٢.ص٤٣.

[٢] ابرهيم، حماره، عشرة كتب في كتاب ، فصل المؤلفات ، القنوحة الابرتوابكو، القاهرة، دار الفكر العربي، د.ت،ص٤١.

وبطرح فكري يتسامى على دائرته الكتابية فالاخراج عمليا هو استخدام النص بطريقة فردية ونقلها الى حدود جديدة ستفجر عالم الصور المفلسفة ويصبح التكوين ليس مجرد قالب يلتصق بالحوار الادبي من الخارج انما هو فلسفة تموضعت بلمسات تشكيلية ليتحول تفاعلها الى عالم روحي ملموس وتتحول الابعاد الشعورية الى محور جديدوخلق جديد لامجرد ترجمة معروفة الاصل لحركات نمطية.[١]

ان هدف الوظيفية الاخراجية الجمالية ينصب على نحت دال مركزي وقد يعبر هذا الدال عن مدلولات مختلفة تبعا لاختلاف القراءات التي ينتجها المتلقون ومن بينها قراءة المخرج نفسه، حيث يشاهد ما يجري من تمرينات من الصالة وهو يتمثل شخصية المتلقي النموذجي او الناقد ليرى ذلك التلازم بين الدال الذي خلقه والمدلول الذي يثيره في نفسه كمتلقي ليقدم عندئذ قراءته النقدية لما انجزه لكنه في كل الاحوال قد انجز الامر الجوهري في الاخراج الاوهو صياغة المصدر الجمالي وخلقه مكتفية بذاتها.[٢]

ان مهمات الحس النقدي لدى المخرج وما يتعلق بها من مؤثرات تتجانس في الصور المسرحية وفي بناء المشهد وفي مجمل مكونات وعناصر العرض المسرحي تمتزج امتزاجا جدليا بحيث يصعب ردها الى مصدر ما او منهج محدد لذا ينبغي ان ننظر اليها طبقا لتجانسها وتناغمها في العرض وتاثيراتها غير المباشرة فيه وهذه المهيمنات تتجلى في طرائق صياغته واسلوبيته المتفردة.

فالعرض المسرحي يكشف عن مميزات رؤية المخرج او عيوبها وقد لا يؤدي الى ذلك فقد لاتعد المشاهد والصور تعبيرا عن اهتمامات المخرج كلها ولاغياب بعضها يعد معادلا لفقدان الاهتمام ولايتسنى الوصول الى نتائج محددة في محاولة دراسة مثل هذا الموضوع مالم يتم الكشف عن اشكال العلائق الخاصة التي ادت اليها طبيعة المخرج الذاتية وهل ان ثمة مواقف معينة تطلبت التعبير بهذه الطريقة او تلك ؟ او ان الميل الى التعبير بهذا الشكل او ذاك هو سمة تعبيرية؟

المبحث الثاني: استراتيجيات الرؤية الاخراجية

[١] محمد عزام، التلقي والتاويل، دار الينابيع،دمشق، ٢٠٠٧،ص١٣٧.

[٢] ينظر، فردريك اوين، برتولد برخت، حياته، فنه، عصره، ص١٨، ترجمة ابراهيم الويس.

التفاعل المستمر بين النص والقارىء بضمن فاعلية القراءة المنتجه و فضلا عن انه بضمن التواصل المطلوب بين الطرفين وبما ان عملية التواصل هي نشاط مشترك بين القارىء والنص اي ان احدهما يؤثر في الاخر ، فان هذه العملية ((تنتظم من تلقاء ذاتها ومن ثم فان الفاعلية المستمرة للعمل الادبي تكمن في ركيزة بعملية القراءة التي يمتلكها المخرج وتشتق منها))[١] فعلاقة المخرج بالنص تتحدد من خلال فعل القراءة كشرط حاسم وضروري لانتاج العرض المسرحي ودخول المخرج في حوار مع النص باعتباره طرفا معتمدا في انتاج المعنى وهذا لايعني اقصاء النص والتبشير بمركزية المخرج (القارىء) وانما من خلال التفاعل الذي سيحصل بينهما اي بين طرفي العمل وهما ((القطب الفني والقطب الجمالي الاول هو نص، المؤلف، والثاني هو نص المخرج وفي ضوء هذا التقاطب يتضح ان العمل ذاته لايمكن ان يكون مطابقا لاللنص ولا للعرض بل لابد ان يكون دائما في مكان بينهما واذا كان الوقع الفعلي للعمل يقع بين النص والقارىء فمن الواضح ان تحقيقه هو نتيجة التفاعل بين الاثنين)).[٢]

هذا يعني ان المخرج في علاقته بالنص يكون موجها بطريقة ما من قبل النص من خلال مجموعة الصيغ والاشارات مما يتضمنه النص المقروء من معطيات ولكن هذا لايمكن ان يعني ان النص يقمع نشاط القارىء او يوقفه بل هناك مجال يتحرك فيه القارىء ومن هنا يكون التواصل اوسع انه مسالة تقنية من حيث موقع المتلقي وانما هي مسالة تتجاوز هذا الوصف الى اعتبار المتلقي والمخرج شبكة من الذوات ، ذات منصتة وذات سامعه، وذات مشاهدة، وذات قارئة، وذات مسؤولة.....وهي كلها محكومة بشروطها الثقافية والساسية والتاريخية والاجتماعية فهي بهذا المعنى ذات متعددة الاحوال والوظائف واشكال الحضور نقرا بقدر ما نشاهد ونشاهد بقدر ما نقرا لان العرض المسرحي فضاء واسع ومساحات مفتوحة تتيح للمتلقي الولوج الى عالمه اذن فلكل منطلق نفاذ داخل العرض ، ولكل متلق استراتيجية الخاصة التي تعد بمثابة مقود الحركة التي جاءت نتيجة شفرات وانساق الرؤية الاخراجية التي اقترحها المخرج من خلال ستراتيجية الخاصة التي

---

[١] روبرت. هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية ، فاغر الدين اسماعيل ، كتاب لاالنادي الثقافي ، بجده، ط١،١٩٩٤، ص٢٠٢.

[٢] فولفانج، ايزر. فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الادب ،ت حميد الحمداني، الدار البيضاء ، ١٩٩٥،ص١١.

انتجها في بناء العرض وتتضمنه ما يود تحميله ما يريد عبر مشاهد العرض واشاراته وهذه العملية اشبه بتلك التي يسميها ايزر ((البيئة النصية المحايثة))[١] والتي يقصد بها مجموع التوجهات ((الداخلية التي يهيئها النص لمجموع قرائه فالتنظيم الاستراتيجي الذي يحكم تفصيلات العرض ووحدته بعد كينونه ديناميكية توجه المتلقي ، فالرؤية لاتطرح نفسها بسهولة يسهل اخترقها ، انما تشكل عبر خط يرسل اشاراته ومشاهده.

ان بناء الرؤية الاخراجية تبدا مع بداية اختيار المخرج للنص وان هذا النص المنتقى يمثل قدرا من حضور العناصر المرجعية المالوفة في اصلها وان محاولة ترسيمها وتمويهها اثناء عملية الادماج في بنية العرض هو نوع من المناقلة التي يسعى المخرج لان يطرحها بشكل مباشر للمتلقي وانما يقدمها من خلال تنظيم ستراتيجي يحفز المتلقي لاكتشاف الاطار الهيبي المشترك بينه وبين ما يشاهد في العرض الداعي الى قلق دينامية للتلقي تجعل من العملية –اي عملية التلقي– عملا ابداعيا ومساهمة انتاجية ولكن ضمن ستراتيجيات الرؤية الموجهة بشكل مسبق ومن هنا تثبت للعرض المسرحي قيمته المرجعية فضلا عن قيمة الخطابية ويتاكد دور المتلقي في تحقيق تلك القيم ويكون عندئذ فعل التاويل قد نجح في ادلفة زخم الارسالية التي تتمتع بها الرؤية الاخراجية.

فالرؤية الاخراجية تشترط الاندماج بين ستراتيجيات النص وستراتيجيات المخرج فهي تقوم على استجابة المتلقي لمقصدية النص والاستفادة من المؤشرات التي يهيئها المتلقي فالرؤية تنتج عوالم مقنعة من الخيال الملموس والتحرك امام حشد المتلقين من خلال الاحالة الى العالم الغريب الا انه عند منغلق شكلى نفسه اي له شيء ما يقوله عن شيء ما لاحد له[٢] وهو بذلك لايتاتى عن حدود القصدية والهدف من خلال الاستجابة لاهداف المتلقين لادق خصوصياتهم.

فالرؤية الاخراجية ليست متروكة لافتراضات المتلقين واجتهاداتهم فقط ونما هي مشروطة بمعرفة ستراتيجات العرض وكيفية الحفر داخل بنيته والكشف عن انساقه وفك شفراته وتاشير تشكلاته الاسلوبية وتمفصلات الرؤية الاخراجية ، وبالتالي استقراء وانساق تلك الرؤية التعبيرية والجمالية بعد ان يحدد المخرج (النص) من علاقاته الاسلوبية الحاملة للمظاهر الانزياح وعدم الاكتفاء بظاهر النص لان تداعيات ذلك تجعل الرؤية مجرد وثيقة

---

[١] ينظر فولفانج ايزر، فعل القراءة، م،ص،ص٦٥ وما بعدها.

[2] Mario.valdes.interpretation-intheryIitterairep.u,f.1986.p282

تاريخية تصف اشياء الواقع ولاتوحي بعبرة عن الايحاءات الفنية الجمالية ((لان الخرق او الانزياح يجب ان يكون معقولا))[١] لان هذه الانزياحات وصور الخرق هي طاقات دلالية لامحدودة وتتمثل ستراتيجيات الرؤية هنا في ان المتلقي لايمكن ان يعطي قراءة كافية عند مستوى التصريح وان كل متلق مدعو الى سد الفراغات وقراءة العلامات بعناصر مستمدة من مخيلته ومن تجربته الخاصة ومن ثقافته.بناءا على ما تقدم تستطيع ان نشخص نوعين من القراءة:[٢]

١-قراءة تهتم بامتداد النص فتمضي سريعا وتضع اطرافا عديدة من الخطاب .

٢-قراءة متاتية تزن النص وتلتصق به لانتاج المعنى الجديد هذه القراءة الثانية تناسب النص لانها تقنية وتمتع الرؤية حقها في اللذة فهدم النص لتشكيل نص جديد اي استرجاعه بشكل جديد هو في حد ذاته لذة لاتتقيد بقواعد معينة بلا لايمكن تحديدها الا من خلال ماتنتجه فهي يمكن ان تقلب النص راسا على عقب وتفككه تفجر مكوناته العميقة وبما تتعارض معه هذه الرؤية يمنع المتلقي دورا اذ لم يعد مستهلكا بل منتجا يشعر بلذة القراءة والتلقي وهو يدخل عملية بناء وتشكيل المعنى مع كل قراءة فاللذة الحقيقية التي يستشعرها المتلقي متاتية من ملاحقة انزياحات النص وعدوله عن كل ما هو سائد ونمطي ومكرور وهنا يميز بارت طريقين من القراءة قراءة المتعة هي تساير النظم الجمالية السائدة والمحمول الايدلوجي الذي تنطوي عليه وقراءة اللذة هي التي تخالف القناعات الجمالية والايدلوجية المستقرة[٣] وفي لحظة التلقي يعيش المتلقي الحالتين بشكل جدلي فالمتعة تتاتى بحكم دفاعه عن نظم المؤسسة السائدة فيما تهيىء له اللذة مناخا سائحا للانعتاق والتجاوز والاختراق وبناء كيانه الجمالي فالمتعة عادة ما يقتصر اشتغالها على السطح الظاهري بينما تتحقق اللذة عندما يغور المتلقي الى عمق البنية الدلالية للنص ((اذ ليس هناك شك في انه لايمكننا فهم نص العرض وعمله الاخراج الدرامي التي تعتبر نقاشا شارخا – الا في ضوء الاليات المختلفة للمتلقي))[٤] فعبور السطح الظاهر

---

[١] جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ت محمد المولي، الدار البيضاء، دار توبقال سابقا للنشر ، ط١،د.ت،ص٦.

[٢] رولان بارت، مغامرة في مواجهة النص، ترجمة وائل بركات، دار الينابيع ، دمشق،٢٠٠٠،ص٤٤.

[٣] ينظر، رولان بارت، لذة النص،ت، منذر عياشي، سورية حلب، مركز الانماء الحضاري، ط،١٩٩٢.

[٤] باتريس بافيس. قاموس المسرح، ادوارتومصطلحات ومفاهيم التحاليل المسرحي ، ت احمد المامون ، المغرب، الشركة المغربية ظو للناشرين، ١٩٨٠،ص٤١٨.

واختراقه الى العمق الباطن هو بداية تفعيل مهيمنات الرؤية الاخراجية الغير المتعلقه المفتوحة على شيء اخر. ان تقرا يعني ان تنتج خطابا جديدا يرتبط بالمقروء هذا الارتباط بين خطاب القارىء وخطاب المقروء بكشف قدرته على استعادة الخطاب لذاته بشكل متجدد وهي التي تعطي خاصيته المفتوحة على الدوام والرؤية هي البداية الفعلية لهذا الارتباط وهذه الاستعادة المتجددة.[١]

ففاعلية الرؤية الاخراجية تعتمد على وجود الجمهور الكفء والمتعلم ممن يستطيع اختيار الاثار التي صمم كل فنان عمله من اجل ايجاها .[٢] ومهما اوغل المتلقي في قراءة العرض فانه لن يستطيع ان يوقف القراءة لان ثمة معان خفية يحملها العرض في رحمه لازالت تتوالد وتنمو لتسهم في تاسيس ستراتيجية جديدة لفهم الرؤية لاتعبر وجودها في القشرة الظاهرة بل انها اساس عمق حيث تولد جميع الاشياء ليشمل التذوق كل وحدات العرض في ظهورها وتحقيقها والمتلقي يتمثلها بل يعانقها بجسده ووجدانه دون الانحباس في دقائقها المظهرية فهي لذة تصوفية ودخول في حضرة العرض وهذه العلاقة بين العرض والمتلقي هي علاقة انجذاب واستكشاف وتحاور وجدل وتحريك وتفاعل تولدي حثيث وتلك اهم لازمة في منطق النظريات الجمالية قديما وحديثا .

المبحث الثالث: الرؤية الاخراجية ومناهج النقد الحديثة

عدت الرؤية الاخراجية محاولة جديدة تماما ،ونوعا مختلفا من الكشف والقصور حيث تنبثق من احساس عميق وشعور مكثف يسعى الى ان يتجسد في تركيبه عرض مسرحي ذي نسق جمالي خاص يؤطرها وعي نقدي محدث ينظم عملية سير الفعل الفني والجمالي في حركة العرض المسرحي[٣]،فمثلا الانفعال التاثري قد لايفضي الى موقف فني متميز لحظة اشتداده ويميل المخرج في لحظات انفعاله الى رسم مشاهد العرض بحركات وصور يوحيها التداعي الشعوري وبعد ان يتخطى الانفعال مرحلة الاضطراب او التاثر الاني السريع الى مرحلة ما يسمى –تامل الانفعال الجمالي او ما اصطلح عليه بـ(نقد

---

[١] ينظر، بول ريكور. النص والتويل، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد٣،١٩٨٨،ص٥.

[٢] ينظر باربارا هرتشايز، سميث، اخلاق التاويل ف هادي، الطائيودار البشؤون الثقافية، مجلة الثقافة الاجنبية،ص٣١.

[٣] ينظر، جميل قاسم ، نقد الحكم الجمالي ، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، عدد،١٠٨، ١٩٩٩ .

الحكم الجمالي)[١] فتمتزج العاطفة بالفكرة لتظهر امكانية المخرج في التعبير عن احساساته بصيغ فنية متميزة، واثارة هذه الانفعالات عند المتلقي والسيطرة عليها وتنظيمها ومهما كانت الفروق في درجات الانفعال بسيطة فانها تنعكس في تشكيل رؤيته واسلوبيته على نحو دقيق وظاهر مما يقتضي تصنيفات للرؤية في اسلوبياتها ووسائلها وممكناتها النقدية.

وتتشكل رؤية المخرج ايضا ، نتيجة خبرات ذاتية سابقة له مع مرجعيات مختلفة المصادر حيث يكون في وقت العمل على اخراج المسرحية موزعا بين ميل الى مادة او مواد هناوميل عن مادة او مواد هناك وعندما يلح عليه احساس جديد بالنزوع يمرره على المواد المختلفة المخزونة في موطن التجربة من عقله وهو (الذاكرة) ليختار منها ما تمثله من حالات ومواقف ((فالذاكرة في المفهوم المعاصر، تقوم باعمال فاعلة يشبهها البعض ببئر عميقة ، تغوص فيها كل جزيئات التجربة))[٢] اي ان كل ما قراه المخرج او سمعه او شاهده او شعر به .. الخ فتتقارب وتبتعد وتتغير عن طريق التداعي والاختيار فقدرتنا على التخيل ليست الالقدرة على تذكر ما قد مررنا به من قبل وتطبيقه على مواقف مختلف،[٣] فالعاطفة والخيال تتضافران في امداد المخرج بالصور الفنية اذ ان العاطفة بعد زوال الانفعال الاني تقف عند حد معين فتحتاج الى قوة الخيال كي تحيا وتتوهج وتصاغ صياغة فنية متميزة وتتميز في مشاهد وصور المخرج علاقة حية من نوع متفرد بين الانسان والواقع باشكاله وتغيراته المختلفة حتى انها تشكل اسلوب في التفكير والتعبير وطرازه الفني والذهني.[٤]

ولم تبتعد مناهج النقد التطبيقية الحديثة في دراسة مصادر الرؤية وتصنيفها عن منهجين، هما: المنهج الفني والمنهج الرمزي وقد انقسمت الدراسات في المنهج الفني الى قسمين: الاول يولي مادة الموضوع للصورة عناية خاصة اي الدراسة الفنية للمضمون والثاني يهتم بشكل الصورة فيتجه الى الاهتمام بالطرائق التي تنقل بها والقيمة الفنية من ذلك كذلك انقسم الدارسون في المنهج الرمزي تبعا لفهمهم الى فريقين: الاول يرى في

---

[١] جلال الخياط، المثال والتحول. بغداد، ١٩٧٧،ص٣٥.

[٢] جابر عصفور. الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة، ١٩٧٤،ص١٠٧.

[٣] بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد الحديث، بيروت،١٩٦٤،ص٦٢.

[٤] بشرى موسى، الصورة الشعرية في النقد الحديث، بيروت،١٩٦٤،ص٦٢.

العمل الفني الواحد رمزا كليا وحسيا والرمز هنا رؤية ليست له اي علاقة بدلالاته الفنية او الجمالية والاخر يرى فيه تيارا من الرموز العضوية الملتحمه ويؤمن هذا الفريق بالتكوين الشعائري للفن وينجرف واء فكرة الانموذجات العليا او الصور الفطرية التي تظهر في بعض الاعمال بصورة رموز عضوية.[١]

فالنظرة النقدية التي تباطن الرؤية الاخراجية ترتبط بمفهوم التخيل الفني لوحدات العرض المسرحي وتخضع لكنه وما يقدم من قيمه في الكشف عن ماهية الرؤية الاخراجية وطبيعتها النقدية التي تمنحها اياها دراسة الوسائل او العناصر المستخدمة في صياغة الشكل المسرحي وفي كيفية ضبط عملية الاتصال مع المتلقي او التاثير فيه، فثمة اسس وضوابط لايمكن للرؤية الاخراجية ان تستقيم بدونها فالرؤية كينونة ذاتية غير مستقلة عن عناصرها ويعني هذا ان قيمة القراءة النقدية كواحدة من انساق تشكل الرؤية تتجانس وتتقاطع وتمتزج داخل نسيج القراءة النقدية على نحو يلغي او يعطل فاعلية تجريد اي عنصر من عناصر الرؤية ومنحه قيمة ذاتية مستقلة في امكانية الوصول بالعرض المسرحي الى تخوم الصياغة المبدعة.

ولايعني وجود هذا الوعي النقدي في بناء الرؤية الاخراجية التوصل الى خصائص بنائية ثابتة ومحددة للرؤية ، فهي –اي الرؤية الاخراجية –تقضي من المخرج ان يمدها بطبيعة متجددة يوصلات مبتكرة بين عناصرها تسعى الى فك النسيج التركيبي المالوف والمكرر وقلق الطبيعة الحسية المتميزة والمتفردة غير ان الرؤية الاخراجية في كل الاحوال لايمكن ان تستغني عن حضور الوعي النقدي في بنائها وتشكلها فالوعي النقدي الذي يباطن عملية بناء وتشكل الرؤية هو الذي يوفر للمتلقي الوسائل ((التي تفهم بها الصلات بين العمل الفني والسياق الثقافي فالفن بناء من القيم مبني على نحو تجعل كل شيء يقع قبله مفهوما من خلال طريقة تركيبه بينما تقضي طريقة تركيبه هذه الى فهم مايترتب))[٢]

.

فالرؤية الاخراجية اذن تقع في صلب البعد التنظيري وهي بقدر اشتباكها مع الممارسة النقدية فانها قادرة على تامل نفسها دون تفريط بالاصول المنهجية اللازمة

---

[١] ينظر، اوستن مارين، ورينيه ويليك، نظرية الادب، ترجمة محي الدين صبحي، ط٣،القاهرة، ١٩٦٢، ص٢٦٨.

[٢] امبرتو ابكو، تحليل البناء الادبي . ترجمة، محمود الريسي، القاهرة، ١٩٧٥،ص١٤٦.

ويذهب البعض الى اعتبار حضور الممارسة النقدية فانها قادرة على تامل نفسها دون تفريط بالاصول المنهجية اللازمة، ويذهب البعض الى اعتبار حضور الممارسة النقدية في الخطة الاخراجية ضرورة لاغنى عنها لاستعاضتها عن الاحكام والتفسيرات الجانية بقراءات متبصرة منهجية وهذا البعد الحاسم في المنظور النقدي يغني انسان الرؤية الاخراجية ويمنحها ماهيتها وشروط تفردها وبصمتها الواضحة ، فالرؤية عندئذ لاتنطلق من فراغ بل انها تامل متبصر في منهج تم تبنيه بوعي فني منضبط وان كان المتلقي يرى ويسمع خطى الاخراج وهي تتقدم في مشروع العرض فان المنهج النقدي كامن في مسلك واسلوب الرؤية الاخراجية ولايتضح وضوحا تاما الا في النهاية.

عينة البحث:

يعتبر نص الشقيقات الثلاثة مثله مثل بقية نصوص تشيخوف عملا مركبا من الصعب الولوج في تفصيلاته الدرامية لما تحمله بنية النص من اتساق مروية والتي تتحقق بعوامل جذب متعددة وفضاءات تتماه فيها الا حالات المحركة للانساق الدرامية للنص ، لذا فقد جاءت القراءة الاخراجية للشقيقات الثلاثة من قبل المخرج صلاح القصب على وفق ما جاءت به بيانات مسرح الصورة والتي يعتمد فيها على فضاء الصورة على دلالات الحركة المتنامية والتي تتماهى مع مفردات العرض والتي تلاحقت كلاقدمت اصلا من مواقف متداخلة بثت للمخرج من النص والبتي داعيت مخيلته وفعلت فعلها في تحفيز الذاكرة لدلالات داخلية تم الكشف عنها في التطبيق الاجرائي لمقترح الرؤية وبرمجتها الى واقع ملموس بعد ان كانت مجرد همهمات وصور زئبقية لايمكن الامساك بها.

ان القراءة الاخراجية للشقيقات الثلاثة ادت الى تنامي الحركة الدائرية في فضاء العرض الذي اعتمد على بناية المسرح الدائري بتداخلاتها البصرية مع فضاء الرؤية وطبيعتها المتنقلة من تضاريس الخطاب الدرامي الذي رسمه تيشخوف وحدوده التاريخية بهدف التوحد معه والدخول الى افق الخيال الحر وطاقاته المتناهية وصولا الى اشراقات الزمن الاتي.

ان معمارية العرض انطلقت من رسم التناقض والصراع بين الشخصيات لم تخضع الى تراتبيه المشاهد ولاحداث مثلما رسمها تيشخوف بل خضعت الى منطق الرؤية الجديدة وتداعيات الحالة النفسية لكل شخصية بهدف التحرر من قيود الفعل الذي رسمه

الكاتب والتداخل مع الازمنة المحيطة بها محاولة الهروب بهذه الازمنة من الخط الافقي المرتقب باعتبار ان هذل العالم هو عالم موبوء مفعم بالعنف وذلك باعتماد اللوحات السنمائية للعرض.

جعل المخرج مساحة العرض على شكل لعبة شطرنج باعتماده اللونين الابيض والاسود في كل مفردات العرض بما في ذلك ازياء الممثلين والكل فيها دفى ساكنه سويه سلوكية الارادة لاتمتلك الحرية لافي القول ولافي الحركة والتاكد على وجود قوى غيبيه قدرية وراء هذا الكون وهذه المقدرات فالانسان في الشقيقات الثلاثة مسير لامخير يحاول التغير والانعتاق من سطوة الاخر لكن دون جدوى على عكس ماجاء به تشيخوف الذي اسكن شخصياته في عالم سايكلوجي خاص بالشخصية نفسها بعيدة عن علاقتها بالعالم الخارجي الا ان القصب اعتبر الجحيم الخارجي وسطوة القدرعلى الانسان هي المسؤولة عن ضياع مستقبل الشخصيات واصابتها بالعمى.

بدا العرض بجملة (البيت موحش كالصحراء) من قبل (اولفا) لتتكرر الجملة عدة مرات ومن عدة شخصيات مرئية وغير مرئية تتخللها لحظات صمت لتتواجج فعل الخوف والترقب لدى المتلقي بالاضافة الى الممثلين باعتبارهم حالة واحدة ثم تتبعها حركة هستيرية متداخلة من قبل المجاميع التي ترتدي اللباس الاسود كدليل على العدمية لتشكل كينونة الفعل في مسرح الصور عن القصد والذي يؤكد في معظم عروضه على وجود قوة غيبة تسير عقول وابدان هذه الشخصيات التي تنقسم الى قسمين فمنها الابيض ومنها الاسود وما لهذه الثنائية من تداعيات للمتلقي.

لقد حول القصب منزل الشقيقات الى مقبرة كبيرة ادخل فيها حتى الجمهور فالكل جاني والكل ضحية حتى تمتليء المقبرة بجثث الموتى لما يحمله هذا العالم من كوارث واخطار تحيط بنا من كل جهة وابقى كل حفرة كبيرة غير مكتملة وعلى جانبيها قطع الحجر تنتظر القادم كجثة يدفن فيها بالاضافة الى ان القصب غطى ارضية المقبرة بالرمال سعيا منه لتقريب صورة المراوحة في نفس المكان وعدم القدرة على السير بشكل طبيعي مثل باقي البشر في العالم الذي حجم الحركة والتعبير وابداء الراي.

امطر القصب فضاء الرؤية باضاءة متشابكة واصوات موسيقية ومقاطع كلمات غير مفهومة ولحضات من الصمت المفاجيء لتقريب جو المقبرة وحقيقته ذلك المكان ومحاولة البحث عن الفجيعة القادمة الجاهزة للدفن باعتبار ان الكل سائر لامحالة الى هذا

المكان ولكن بالتتابع فهناك القبور الكاملة وهناك القبور غير كاملة من قطع البناء المتناثرة في (المكان، المقبرة) كدليل على قرب رصها وتزيين القبر الجديد وذلك القبر الذي شغل مساحة واسعة من المساحة المكانية في وسط المسرح بالاضافة الى مستلزمات الدفن من التوابيت وقطع الكفن الابيض والاحزمة الرابطة للجثث هذا بالاضافة الى مفردات مسرح الصورة التي اعتدنا على رؤيتها في العروض السابقة من اشرطة سينمائية واحذية عسكرية ومرايا متعددة والالات موسيقية وساعات متوقفة عن العمل.

عالم العرض كان عالما مسكونا وهرم اصاب شخصياته العدم حتى اصبحت تعيش في محيط عالم موبوء لاحول له ولاقوة زمن مندثر جاء من ماضي مظلل لاتتحقق له عقارب الساعة اي تقدم فتتوقف عن العمل حيث نجد ثلاث نساء محيطات قتل عندهن اي امل لولوج مستقبل قريب وعلاقة متقطعة مع شقيقهن (اندريه) لولا وجود الامل في شخصية وزي الجنرال شين الذي وصفه تيشخوف كرمز للخلاص والحرية الا انه عند القصب اصبح غاصبا في وحل العدمية والظلام في الروح بعد ان فشل في علاقاته الانسانية مع الاخرين.وهذا ما نجده واضحا في المشهد الاخير عندما يهوي الجنرال في الحفرة (القبر) باعتباره الضحية القادمة التي كانت مؤجلة الى هذه اللحظة التي يدفن نفسه بنفسه فيها وطريقة تثير الرعب والشفقة على مصيرنا داخل هذا الفضاء المشحون الذي رسمه القصب في سيناريو العرض.

أراد المخرج ان يسحب المتلقي الى مساحة جديدة ومن خلال مفردات عرض صوري غائب عنه الكثير من الانساق الدرامية للنص الاصلي وادخاله في زمان ومكان تشير كل تفصيلاته الى تراجيديا عنيفة ستقضي على كل من وجد في هذا المكان من خلال تصاعد شبكة الصراعات التي كانت تعاني منها شخصيات العرض والتشكيلات الجمالية لمجاميع العرض كانت تحاول وباستمرار تعميم العرض وعدم وضعه في حدود معروفة لاستلاب مخيلة المتلقي وزجها في غياهب الخيال بغية تكوين معمار المعنى الجديد لاجمالي العرض، وفك اسر العمى الذي وقع به الشخصيات الثلاثة محاولا ربط هذه القضية بكل من يحيطون بهم باعتبارهم حالة واحد فالكل مكفوفون بامل الرؤية ولكل يرى ولكنه يامل بالعمى هروبا من ظلامية العالم وعدم الوضوح في كل مفردات الحياة.

اعتمد القصب في هذا العرض على ثنائية (الدبل كاسيت) وتبادل الادواراعتبار ان الكل لهم ادوار في هذه اللعبة انطلاقا من فلسفة المدرسين النفسية الداخلية (ستان

سلافسكي) والمدرسة الشكلانية والتي وضع من منطلقات الاساسية مجموعة من المخرجين امثال ارتو كروتوفسكي والشكلانيون الروس والذين اكدوا على دور الشكل في استشراق المعنى.

نتائج البحث

المخرج صلاح القصب وضع محددات ومعايير نقدية يحتكم اليها في اجراءاته وطرائقه وهو يسعى لغايات تاملها مليا هذا من جانب ومن جانب اخر فانه يضبط القواعد العامة التي يتوسل بعا العمل الفني الا اننا منهجا نقديا محددا نهتدي به بشكل قبلي و كيفية اختيار هذه الوسائل انه يقنن ويضبط ويعقد بدقة ويمنح نفسه الحرية في التحكم بالمقادير تبعا لانفتاح الرؤية وموسوعية ثقافية التخصصية العامة لانتاج التداخل الجمالي بين الرؤية الاخراجية وحسه النقدي الذي يجلو في المحتوى الفكري وفنية المضمون وخيوط الحس الجمالي الذي يتوافر عليه المخرج والتي تتكاثف في العمل الادبي (نص الشقيقات الثلاثة) وتتماهى مع نسق المهيمنات المعرفية والجمالية لدى المخرج صلاح القصب بمقدار ما تتضائل انوار النص وتحبو وتبتعد المتفرج عنه الاثر الادبي ومناخه بمقدار ما تتجلى بنية متنجة لدلالات اخرى غير ما يحملها الادب من بنات الفكر العقلاني وتوجهات الذهن الانساني الخلاق وتغطية الواقع في صيرورته التاريخية وتناقضاته والايهام بذلك في مختلف العناصر التي تكون العرض المسرحي في شتى نظاهر واتجاهاته باعتبار ان الوعي النقدي الذي يتوافر عليه المخرج هو الذي يروض مكابدة معاناة عملية الاخراج بامتزاج اساليب جمالية جديدة مجابهة المتلقي في حلوله وفس تلقيه للعرض وفي قراءته له.

ان التطبيق الحرفي لنظريات النقد ومفاهيمه يعد امرا فيه مثالية عالية وغير مقبولة بين المجمتعات فالذوق الجمالي يخضع لالية معقدة بحكم اتساقها او ما يقتضيه هذا الامر من احساس بالنسبة في صلاحية مثل تلك النصوص للتطبيق.

فالعرض المسرحي الحديث يعد عرضا حواريا قائما على التعددية في المعنى والرؤية تشكيلا وتلقيا وان تحليل العرض نشاط نقدي يستند الى مفاهيم نظرية نقدية متنوعة ايراثية تهدف نوع القاعدة المنهجية التي يعتمدها الناقد والدارس الذي ينبغي ان يكون مؤمنا بالتعددية والانفتاح على مايجد ويستجد في مناهج النقد من جانب وتحولا في الرؤية الاخراجية واتساقها من جهة اخرى.

المصادر

١. ابراهيم المازني، حصاد الهشيم، القاهرة،١٩٧١.

٢. ابراهيم حمادة، عشر كتب في كتاب، فعل المؤلفاتو القاهرةو دار الفكر العربي، د.ت.

٣. احمد كمال ، زكي، النقد الادبي الحديث، اصوله واتجاهاته، القاهرة،١٩٧٢.

٤. ارنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة اسعد حليم، القاهرة،١٩٧١.

٥. امبرتو اليكو، حاضر النقد الادبي، ترجمة محمود الربيعي، القاهرة، ١٩٧٥.

٦. امبرتوايكو، التاويل بين السيمياء التفكيكية، ترجمة، سعد ينكر ادلر، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠.

٧. امبرتوايكو، تحليل البناء الادبي، ترجمة محمود الربيعي، القاهرة، ١٩٧٩.

٨. اوستن دارينو ورينيه ويليك، نظرية الادب، ترجمة محي الدين صبحي، القاهرة،١٩٦٢.

٩. باتريس باقيس، قاموس المسرح، ادوات ومصطلحات ومفاهيم التحليل المسرحي، ت: احمد المامون، المغرب، النشر العربية للناشرين، ١٩٨٠.

١٠. باتريس باقيس، قاموس المسرح، ادوات ومصطلحات ومفاهيم التحليل المسرحي، ت: احمد المامون،المغرب، النشر العربية للناشرين، ١٩٨٠.

١١. باربرا هرتشتاين سميث، اخلاف التاويل، ت هادي الطائي، بغداد، دار الشؤون الثقافية ، مجلة الثقافة الاجنبية ،ص٣١.

١٢. الباقي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية،دشق،١٩٨١.

١٣. بشرى موسى صالح ،نظرية المتلقي ، دار الشؤون الثقافية، بغداد،١٩٩٩.

١٤. بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد الحديث، بيروت، ١٩٦٤.

١٥. بول ديكور، النص والتلويل، مجلة العرب للفكرالعالمي ،عدد٣،١٩٨٨.

١٦. بول ريكور، النص والتويل،مجلة العرب للفكر العالمي عدد٣ ،١٩٨٨ .

١٧. جابر عصفور، الصورة الالفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة، ١٩٧٤.

١٨. جان بول سارتر، الادب الملتزم، ترجمة جورج طرابيش، بيروتو١٩٦٥.

١٩. جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ت محمد الولي، الدار البيضاء، دار توبيقال، للنشر، ط١ ،د.ت.

٢٠. جلال الخياط ، المثال والتحول، بغداد،١٩٧٧.

٢١. جميل قاسم، نقد الحكم الجمالي، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروتو ١٩٩٨.
٢٢. جورج لوكاش، دراسات في الواقعية.
٢٣. روبرت هولب، نظلرية التلقي، مقدمة نقدية، ت: عز الدين اسماعيل، كتاب النادي الثقافي، بجدة، ط١٩٩٤.
٢٤. رولان بارت،لذة النص، ت: منذر عياشي، سوريا،حلب، مركز الانماء الحضاري، ط١ ،١٩٩٢ .
٢٥. رولا نيارين، لذة النص، ت: منذر عياشي، سوريا، حلب، مركز الانماء الحضاري، ط١،١٩٩٢.
٢٦. ريتشاردز، مبادىء النقد الادبي، ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتاليف القاهرة، ١٩٦٣.
٢٧. زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، مكتبة مصر، دار الطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
٢٨. زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد، القاهرة، ١٩٧٩.
٢٩. عبد السلام الاسدي، النقد والحداثة، بيروت، ١٩٨٣.
٣٠. علي احمد سعيد ادونيس، زمن الشعر ، ط٣، بيروت، ١٩٨٣.
٣١. فاضل ثامر، معالم جديدة في ادبنا المعاصر، بغداد، ١٩٧٥.
٣٢. فردريك اوين، برتولد برخت، حياته وفنه وعصره، ترجمة ابراهيم العربي، دار ابن خلدون، بيروت، ١٩٨١. فولفانج، انور،فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الادب، ت: حميد الحمداني، الدار البيضاء، ١٩٩٥.
٣٣. فولتاغ، انور، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الادب، ت: حميد الحمداني، الدار البيضاء، ١٩٩٥.
٣٤. فولتانج ايزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الادب، ت: حميد الحمداني، الدار البيضاء، ١٩٩٥.
٣٥. كمال ابو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، بيروت،١٩٨٣.
٣٦. محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، بيروت،١٩٨١.
٣٧. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الادبي المعاصر، الاسكندرية، ١٩٧٥,٢-محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، القاهرة، ١٩٧١.
٣٨. مصطفى ناصيف، دراسة الادب العربي، بيروت، ١٩٨٣.

٣٩. ميخائيل نعيمة، الغربال، المحموعة الكاملة، مج٣، دار العلم للملايين، بيروت،١٩٧١.

٤٠. وليام هازلن، مهمة الناقد، ترجمة: نظمي خليل، القاهرة، د.ت.

المصادر الاجنبية

41-Mario.vailed.Interpretation-intheoryIitterairep.u.f 1986.p282.