ملامح الاخراج في مسرح خيال الظل
(ابن دانيال نموذجاً)

الدكتور احمد قتيبه يونس *

ملخص البحث:

يشتغل هذا البحث على بيان ملامح الإخراج (المسرحي) في عروض خيال الظل التي قدمها ابن دانيال الموصلي، وقد حاول أن يستفيد البحث من تقنيات الإخراج الحديثة في تحديده للملامح الإخراجية التي عمل عليها ابن دانيال ؛ ضمن المستويين (البصري) و (السمعي)، المنتظمان في النهائية لمنهج جمالي ومعرفي يشكلان خطاباً معيناً ويقود المتلقي نحو جوهر المنجز **(الإبداعي)** دون أن يتركه يتخبط في مساحات التأويل؛ لأن خطاب الذي يبتغيه ابن دانيال هو كل ما يمت للأفكار والحركة الذهنية بصلة، حيث يتم انتزاعه عقلياً عن طريق استقبال الصور المسرحية التي تصطدم بحواس المتفرج وتشتبك بمكوناته الذهنية (خبرات /معلومات /تطلعات /إرث عقلي وروحي...الخ) لتخلق عالماً معادلاً لعالمه الداخلي من جهة، وتعويضاً لعالمه الخارجي المأزوم من جهة ثانية.

countenance of Productions at theater of the shadow play "a son of Daniel" exemplar

Dr. Ahmed Q. Yunes

Abstract:

Employing this research to indicate features Productions (Theatre) offers imagination shadow of the son of Daniel Moussalli, We have tried to take advantage of the research, production techniques of modern features Alajarajeh determined that the work of the son of Daniel; Within levels (optical) and (audio), fit in the final method Jamali and knowledge are addressed with the audience about the essence of driving done (creative) without leave was in the midst of spaces interpretation; speech because the

* مدرس /مركز دراسات الموصل.

automatic son Daniel is all died ideas and mental movement relation, they are extracted by receiving mental images theatrical running Bhuas spectator engage mental components (experiences /information /expectations /mental and spiritual legacy... etc.), creating a world equivalent Lamah procedure on the one hand, The external compensation Lamah critical on the other hand.

المـــــقـدمـــــــة:

مشكلة البحث :

تكمن مشكلة البحث في تحديد العناصر الأساسية للإخراج المسرحي في عروض خيال الظل.

حدود البحث :

يتحدد البحث بدراسة عرض (عجيب وغريب) بوصفها أوسع بابات ابن دانيـــال مـــن حيـــث المساحة وعدد الشخصيات

أهمية البحث :

تتحدد أهمية البحث في الكشف عن اشتغال عناصر الإخراج المسرحي في عروض خيال الظل

هدف البحث :

يهدف البحث الوصول إلى آليات اشتغال عناصر الإخراج المسرحي في عروض خيال الظل

الخطة:

التمـــــهيد: البوادر الإخراجية عند ابن دانيال.

المبحث الأول: المستوى البصري.

المبحث الثاني: المستوى السمعي.

التمهيد: البوادر الإخراجية عند ابن دانيال

تظهر بوادر الإخراج في مسرح ابن دانيال الموصلي عند مدخل يشير إلى عالم لا يقف عند حدود التقـــنع، وإنما يتعداها إلى العناصر التي أسهمت في خلق الأفاق المحفزة لهذه العملية، ففي تلك البيئة تتشكل الصورة المعرفية شفاهياً، ثم تخلق من عمقها الاجتماعي عالماً متجانساً في ألفتها حين يتحول الواقع إلى هيئة تكتسب في الذهن **(هويةً)**، تساعد على مواجهة العالم اللامسمى، ومن ثم السيطرة على ما يحدث وراء الجدار.

إن عرض الأشياء ومنحها نمط من**(التسمية)** يعني بالضرورة اغتيال الخوف في الداخل، وبداية عالم جديد يتعامل مع الآخر، يدجنه لأغراضه الشخصية بعد أن كان يهرب منـــه ويـــسعى إلـــى

الانفصام عنه بطرق مختلفة؛ لأن أدرك الإنسان في تلك اللحظة كان يشكل وعياً بطاقة سحرية، يحاول أن يحقق من خلالها ترويض العالم ليجعل منه كائناً موجوداً.[1]

وليس من الغريب أن يتخذ ابن دانيال الموصلي من وعيه بالأشياء دريئة تـقيه مـن إخفـاء المجهول، وتحول قدراته لتتجه إلى إشباع حاجاته النفعية : البيولوجية، والسيكولوجية،

فبارقة الوعي التي سطعت في ذهنه، قدمت له **(أداة)** حاول بوساطتها أن يشكل نسقاً فكرياً يعبر عن حاجاته الاجتماعية والطبيعية. فلجأ إلى الوسائل التي تخلق له التناغم بين حاجاته المادية والروحية، ليُكون من هذه **(الثنائية)** علاقةً متبادلةً تصل إلى حد الموازنة بينهما لكي يحدث التأثير في [.....] إلا انه وصل إلى مرحلة الافتراق عن الطبيعة؛ لقصوره ونقص أدواته التقنية. ولكنه لم يستسلم، بل عمل على خلق عالم جديد. هذا العالم لم يكن **(وهما)** بل كان **(هدفاً)** عجزت أدواته وخبرته العلمية عن خلقه. فكان مجال **الخيال والصورة** ومجال **الفن والمحاكاة المجردة** في نظره ميداناً خاصاً قائماً بذاته مختلفاً عن الواقع التجريبي ومنفصلاً عنه. ولم يكن قد واجه المجالين المختلفين بعد، وإنما رأى في أحدهما استمراراً مباشراً متجانساً مع الأخر.[2] وهذا التصور هو سمة أساسية لعقلية ابن دانيال آنذاك وملمح ينعكس في نمط تفكيره. ولا يقتصر الأمر هنا عليه أو على مجتمعه وخصوصاً فيما يتعلق بالفهم العام لحقيقة الأشياء. فحاول أن يشق طريقه في مواجهة **(الفعل)** مشكلا كينونته تشكيلاً ينسجم مع ما يحدث في خواطره وتأملاته من رؤى وأفكار لكي تتحقق الذات عن طريق أولي للخلق والإبداع والتشكيل، غير أن هذا كان شعوراً مبكراً بفرصة **(الصنع)** والقدرة على التحويل، لكن هذا الشعور الخلاق لم يتجسد في أعمال فنية مستقلة. وبعبارة أخرى لم يستطع **(الصنع)** أن يتحول إلى شكل ثقافي يحقق متعة جمالية وروحية تنفذ من مفهوم التأمل الخالص للعمل. فحاول أن يعبر عن فلسفة (الموت /الحياة) بأن يعادلها موضوعياً باتحاد (الظل /الجسد) ثم تبنى هذا المبدأ بالتحديد التالي: **كيف بدأت الحياة وكيف تعمل** أي أن ذلك الاتحاد هو في الحقيقة بداية الحياة، ونشأتها ومبدأ عملها ووظيفتها، وهذا

---

(1) الكلمات والأشياء /ميشيل فوكو /٣١.

(2) الفن والإنسان /عز الدين إسماعيل /١٨.

المبدأ يقرر إن اتحاد الظل بالجسد هو أصل حياة صاحب هذا الجسد بينما انفصال الظل عن الجسد هو الموت[١].

ولا يمكن أن يوجد أحدهما بدون الآخر؛ لأن حياة الإنسان ليست حياةً بيولوجيةً خالصة، كما انه لايمكن أن يوجد **(كائن)** حي بغير ظل، وهذا حضه إن (الظل) هو الذي يعطي الكائن مقوماته ككائن.

وهنا تظهر لعبة الإخراج عند ابن دانيال حينما استخدم (الظل) بدلاً من الجسد ليلبسه قناعاً يتشخصن في ذهن المتلقي؛ لان الأقنعة التي ترتديها الظلال تعني مصدراً من مصادر القوة التي تحقق للإنسان استقراره وبهجته لاسيما حين يتخلص من مصادر رعبه، وكذلك وتساعده على إنجاز مشروعه ألإيصالي:

مرسل ـــــــــــــــــ رسالة ـــــــــــــــــــــــ متلقي

ويبدو أن هذه الأقنعة تستخدم لإقامة شكل من أشكال التوازن في المجتمع. فعند الأخذ بعين الاعتبار إلى الجذور الميثولوجية (للقناع)، يمكن بيان ما تحققه تقنية استخدامها، على اعتبارها وسيلة اتصال عالية التأثير بين النظامين المادي والروحي، على الرغم من الإحساس بوحدة هذين العالمين. فالقناع استعادة للروح وبثها في العالم من جديد وبشخص جديد. وهي تعكس علاقة أسطورة سحرية لها القدرة على السيطرة في عالم الطبيعة[٢].

فكيف يكون تأثير تلك (الأقنعة) التي ألبسها ابن دانيال لـ (خيال شخوصه) ؟

إن العرض المسرحي بما فيه من قدرة على الإبهار والإدهاش يعمل على إلغاء الزمن بأن يضع المتلقي في تماس مع الأحداث والمفاهيم المراد طرحها، ومن ثم يحدث **(التسامي)** ممزوجاً بالحس الجمعي عنده ليعمل على تفريغ الشحنات الثقيلة الذي ينوء بحملها ذهنه، وهذا ما يدعى بالتطهير[٣].

إن لهذا النوع من (التفكير) أثره المباشر في الوصول إلى العلاقة بين الكلمة والفعل، تلك العلاقة المتمثلة في الحركات المعبرة عن شفرات الجسد، والتي توشك أن تكون أول خطوة في

---

[١] تحقيق الوجود الإنساني /ملك احمد أبو النصر /٦٤.

[٢] خصائص الفن المصري القديم /عبد الحميد زايد/١٥ /عالم الفكر/ع٤ /١٩٧٨.

[٣] تشريح الدراما /مارتن أسلن /١٢-١٣.

طريق الإنسان نحو العمل المسرحي. ويمكن أن نعتبر هذا الأمر شكلاً من أشكال التعبير الإنساني الذي يسعى إلى المصالحة مع الكون وأحداثه المتشابكة؛ لان الخطاب في العرض المسرحي يتم انتزاعه ذهنياً عن طريق تلقي الصور والإيحاءات التي يبثها العرض المتشكل من مجموعة العناصر التي تعمل وفق النظام المنتج للدوال، فالإضاءة في عروض الظل ليست إنارة، إنما هي قيمة لونية تحمل المعنى وتساهم بدفعه إلى ذهن المتلقي، كذلك الحال لطبيعة فضاء العرض فهو الوسط الذي يتم فيه الاتصال بين العرض والمتلقي، كما يؤثر وبشكل مباشر على طبيعة عمل عناصر الإخراج، وبالشكل الذي يؤثر فيه على طبيعة المتلقي أيضاً، هذا بالإضافة إلى هيمنته على النحت الحركي لظل الجسد. كما أن طبيعة الحركة والنحت الحركي التي يؤديها ظل الجسد تساهم في صنع تلك الموجات البصرية التي تتجه إلى ذهن المتلقي.

فعروض خيال الظل لابد وأن تنتظم في النهائية لمنهج جمالي ومعرفي يشكلان خطاباً معيناً ويقود المتلقي نحو جوهر المنجز الإبداعي دون أن يتركه يتخبط في مساحات التأويل. والخطاب الذي يبتغيه ابن دانيال هو كل ما يمت للأفكار والحركة الذهنية بصلة، حيث يتم انتزاعه عقلياً عن طريق استقبال الصور المسرحية التي تصطدم بحواس المتفرج وتشتبك بمكوناته الذهنية (خبرات /معلومات /تطلعات /إرث عقلي وروحي...الخ) لتخلق عالماً معادلاً لعالمه الداخلي من جهة، وتعويضاً لعالمه الخارجي المأزوم من جهة ثانية.

فخطاب ابن دانيال الجمالي محكوم بخطابه المعرفي ؛ لأن الجمالي لا يستنتج إلا وفق نظام الدلالات المعرفية الدقيقة، وتلك هي ميزة الفنون المرئية بشكل عام وميزة الفن المسرحي بشكل خاص، فالخطاب المعرفي هو الذي يحدد العمل التقني للإخراج الذي ينبع أصلاً من رؤية المخرج الذي يشكل بدوره المتلقي الأول قبل متلقي الصالة، ومن ثم فإن الخطاب المعرفي هو سابق ومتأخر في آن واحد داخل الصنعة المسرحية، ومنها صنعة المخايلة.

المبحث الأول: المستوى البصري

يظهر المستوى البصري في أي نص مسرحي من خلال الصورة المسرحية المنتجة في كل لحظة من لحظات العمل، إذ يتعاون كل من الممثل ومصمم الأزياء والديكور والإنارة بمعية

المخرج على تشكيل هذه الصورة بعناصرها من الخطوط والكتل والأشكال والألوان وغيرهـا.[1] فـ (البصري) يستلزم (الضوء) الذي بدوره سيكشف عن الصورة المسرحية المشغولة وحيزهـا بحيث أن كل عنصر من عناصر الإخراج يضيف إلى العنصر الآخر شيئاً جديداً كـي يتـتم بـه تصميم الفضاء، لذا فإن البصري يتفاعل مع الحيز الحركي بوصفه مدركاً حـسياً طبقـاً لرؤيـة المخرج البصرية.

تبدو فاعلية الإدراك الحركي للعين في أن الجهاز البصري يستخلص الحركـة مـن خـلال المقارنة بين الإشارات الواردة عن الحركة المسجلة على شبكية العين (حركة الـصورة) وبـين الإشارات الواردة عن تحريك عضلات العين (حركة العين) من أجل الوصول إلـى التفـسير أو الفهم البصري بوصفهة مخرجاً نهائياً يقوم به الدماغ.[1]

تظهر أهمية المدرك الحركي بصرياً، في أن العين تـدرك الأشـياء الخاضـعة لـصيرورة الحركة بفاعلية أعلى من الأشياء الخاضعة لكينونة ساكنة، ومنشأ هذه الخاصية ينبع من أن إدراك (الحركي) يقوم بوظيفة تواصلية مع الإنسان[2]. فالمثيرات المتحركة بصرياً تمضي أمـام (عـين المتلقي) في اتجاهات متعددة وبسرعات متنوعة لذا يتم إدراكها بكفاءة والاسـتجابة لهـا تظهـر بسرعة، في تحقق مستوى من التوافق أو التكيف السلوكي بالنسبة للكـائن. فالمعاينـة البـصرية تتوقف بالدرجة الأولى على التركيب التشكيلي للعرض والذي يتخذ وسائل عـدة منهـا " الخـط، الشكل، الكتلة، اللون، الفراغ، الملمس"[3] بحيث أن كل وسيلة منها تعمل بشكل مـستقل لتعطـي معناً معيناً يساهم في التركيب العام للعرض، هذه الوسائل للتركيب التشكيلي يستخدمها المـسرح البصري بتقنياته الحديثة بحيث أنه يوظفها جميعاً لإنتاج نص العرض، أما عرض المخايلة فنجده يختزل قسماً منها ليلقي بالثقل الأكبر على القسم الآخر. فهو يختزل وسيلة الخط والكتلة والملمس

---

[1] مبادئ الإخراج المسرحي /بدري حسون فريد ، سامي عبد الحميد /٣٣-٣٤.

[1] أسس الإدراك البصري للحركة /فؤاد أبو المكارم /٩١.

[2] م.ن /٢١-٢٢.

[3] مبادئ الإخراج المسرحي /٣٥.

لأنه لا يعتمد على جسد بشري أو مادي في التجسيد بل يستند على ظل الجسد، والظل فاقد للكتلة والملمس والخط المستقيم أو المنحرف، لذا فإن وسائل (الشكل /اللون /الفراغ) هي وحدها التي تشكل حضوراً في هذا الفن. فالشكل في خيال الظل محدود جداً ينحصر في دائرة الظل فقط، والظل لا يسمح بإظهار الأشكال الدقيقة وتعبيرات الوجه الموحية، إذ يعمل على تعمية وتضبيب أبعاد الجسم المنعكس منه بحيث يكاد التفريق بين الأشكال المجسدة لا يصل إلا إلى تحديد جنس الظل وانتمائه إلى طبقة أو مهنة معينة. أما الفراغ فيتحدد بأبعاد الشاشة التي تظهر من خلالها أشكال ظلال الأجساد؛ لأن فضاء العرض في مسرح خيال الظل يكون محصور بحيز هذا الفراغ فقط[1].

فإذا كانت وظيفة البصر هي النظر، فإن التعامل مع ظل الجسد وتحولات الأشياء في عروض خيال الظل، كمفردة بصرية ديناميكية تخلق الصورة المعبرة في فضاء الطقس، لتجعل من **(ظل الجسد)** الذي وظفه ابن دانيال في (باباته) عرضاً مسرحياً، يستند على النص البصري، وديناميكية الأشياء والجسد المتوهج في فضاء ذاكرته التي وضعت المرادفات التطبيقية للعملية الإخراجية والرؤيوية، تلك المرادفات التي امتلكت تفرداً فرضته خصوصية المخايلة، فإذا كان المسرح (الحداثي /أو ما بعد الحداثي) بوصفه تعبيراً بصرياً يقوم على منظومة بصرية لونية ذات أبعاد مختلفة وتدرجات إضاءة وطقوس تمثيل تخضع الجسد تحت ضغط الإيماءة والتعبير الحر، فإن مسرح خيال الظل بوصفه هو الآخر تعبيراً بصرياً يقف في حدود أضيق من المحددات السابقة ذلك أنه مقنن بضدية لونية واحدة تخرج عن إطار التدرج اللوني، تتحدد بتقابل **(الأبيض /الأسود)** أو **(الشاشة /الظل)**، كما أنه يخرج بالتعبير من إطار (الجسد) إلى إطار (ظل الجسد) فالتجسيد ينوء به الظل أمام المتلقي، لذا فإن خيال الظل هو عرض وليس نص ومن ثم فإن النظرة الحداثوية لفن المسرح التي تراه مفارقاً (للكتابة)، تنطبق مع خصوصية فن الخيال، وهذا ما أشار إليه الأقدمون بشكل لا واعي وبقصديه ناقصة حاولت أن تكتشف هذه الخصوصية لكنها لم تصل إليها، وهذا ما يوحي به كلام جكوب في مقدمة كتابه (تاريخ مسر خيال الظل في

---

[1] ينظر الشعر والرسم /فرانكلين روجرز /١٦٧

الشرق والغرب) حينما قال :- " إن تمثيليات ابن دانيال أصعب شيء قـــي الأدب العربـــي وأن تأليفه هذا يحتاج إلى شرح"[٢] فلم يكن جكوب يعي آنذاك أن خيال الظل هو في الأصـــل خـــارج دائرة الكتابة الأدبية، وليس أصعب شيء فيها. يبنى المستوى البصري في النص المخايـــل علـــى وفق العلاقات الضدية التي توضح وظيفة الفعل والقاعدة الإيديولوجية (من قبل المخايل المخرج) حيث تقوم علاقتها على أساس حركتها اللونية مع نفيضها لتظهر أهميتها التعبيرية التـــي تتوقـــف على وظيفتها المنتجة للمعنى المجسد في العرض دون النص المكتوب.

ويعمل تضاد اللون الظاهر لعين القارئ على إيجاد معادلة إيقاعية متناغمة للعلاقة اللونية الضدية الواحدة، بين (شاشة العرض) المتماهية مع اللون (الأبيض) وبين الظل المسقط على الشاشة الذي يماهي اللون (الأسود) أو القاتم لأنه انعكاس (للجسد) الذي يمثل كينونة غير نافذة فاقدة للـــشفافية. ومن ثم يصبح الظل بديلاً للتقمص من خلال إلباس المخايل للأقنعة المتحولة على الظل الثابت.

إن التضاد اللوني المقدم من خلال ثنائية (الشاشة /الظل) يشكل دالاً؛ لأنه منظور يتمظهر في مستوى (المرئي) والذي يحيل على مدلول مفتوح أو عائم لا يخرج عن إطـــار أفـــق التوقـــع الأول الذي هو مؤسس أصلاً في ذهن القارئ، إذ يحيل اللون الأبيض /الخلفية البيضاء إلى مدلول يتمثل في موضوعة (الحياة)، فالشاشة تقدم لنا أنماطاً من الشخصيات وكذلك الحياة تقدم سلوكيات أما البياض فهو رؤية المخايل والتي تكون بالتأكيد رؤية ايجابية تعديليه تعويضية تقويمية لما هو موجود على الواقع الحياتي القاتم والسلوكيات السوداء، ومن ثم ينتقل التضاد من التقني الفني إلى الواقي المعيشي.

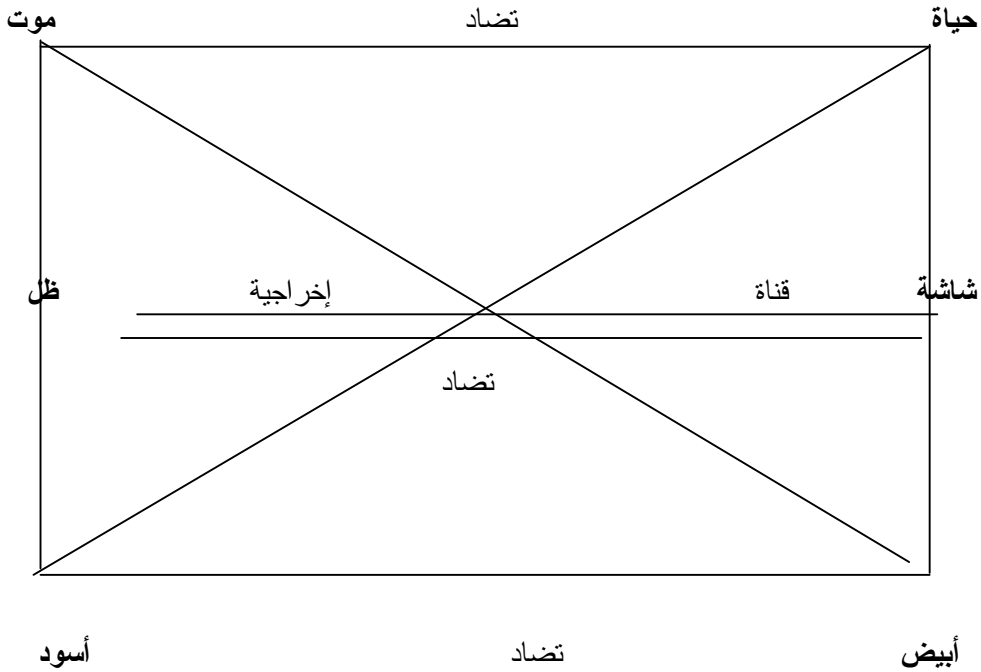
أما اللون الأسود /ظل الجسد فهو بدوره يحيل إلى مدلول حاضر ذهنياً يتمثل في موضوعة (الموت) فالموت قاتم وأسود والجسد قاتم وثقيل فضلاً عن ارتباطهما بالمـــستوى الفـــسيولوجي ؛ لأن الأول محسوس والثاني هو فقدان للحس. إن مدلولي (الحياة /الموت) المتشكلان من التقنيـــة الضدية اللونية الإخراجية قد ينفتحان في ذهن مستوى آخر من التلقـــي علـــى مـــدلولين آخـــرين

---

[٢] نقلاً عن ثلاث مسرحيات عربية مثلت في القرون الوسطى وضعها ابن دانيال الموصلي /باول كالي/٧.

يفرضهما الخطاب المعرفي للمخرج والمستند أصلاً على الخطاب الجمالي (الأبيض /الأسود) أو (الشاشة /ظل الجسد) يتمثلان ضمن الميثلوجيا الأولى للوجود وهما (الخير والشر)، أي تحول المدلول إلى دال فأنتج مدلول ثاني وهكذا. فالعملية منتجة للدوال والمدلولات في آن واحد، اعتماداً على نوعية القراءة وهذا ما أشار إليه كيري إيلام[1]، وأسماه بـ (العلامات المتحولة).

إن فرضية التضاد اللوني ينتج عنها فرضية تماثل مقابلة، فإذا كان اللون الأبيض يتضاد مع اللون الأسود، والشاشة تتضاد مع ظل الجسد، والحياة تتضاد مع الموت، فإن ثلاثية (الأبيض /الشاشة /الحياة) متوازية متماثلة قائمة في مقابل تماثل وتوازي ثلاثية (الأسود /ظل الجسد /الموت) ويوضح المخطط الآتي هذه التقابلات التماثلية والتضادية على المستوى البصري بوصفه قناة إخراجية لمسرح خيال الظل :



(١) سيمياء المسرح والدراما /كيري إيلام /٤٣

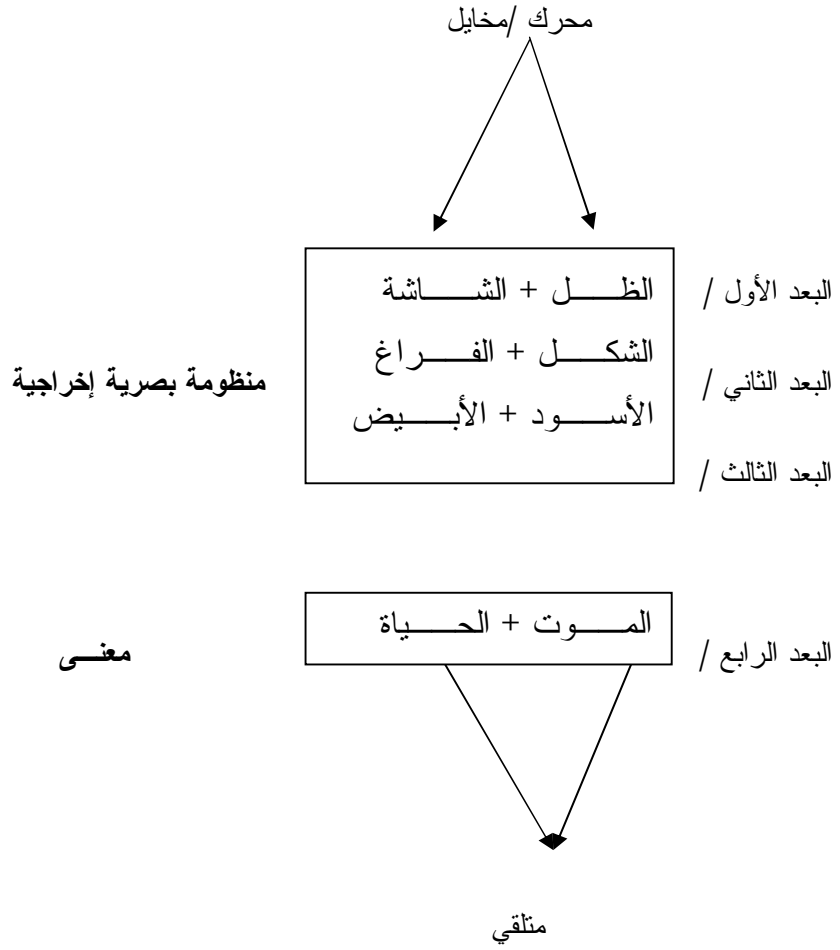
يحاول الباحث في هذا المبحث أن يشتغل على هذه العناصر الأساسية التي تقف وراء المعاينة البصرية لبابة (عجيب وغريب) بوصفها منظومة إخراجية عرضية، وليس بوصفها وحدة أدبية نصية، أي أن إستراتيجية الاشتغال تفرض حضور ابن دانيال المخرج وليس ابن دانيال الكاتب، معتمدة على تحديد آلية التلقي من قبل المخرج أولاً والجمهور ثانيا والباحث ثالثاً. اعتماداً على التصور الذهني الذي يقيمه الباحث للعرض، لعدم مشاهدته على أرض الواقع.

يعتمد خطاب ابن دانيال على حوار العين والشاشة ، إذ يركز فكرة المرئي على حساب الأدبي، وهو لذلك يستفيد من فلسفة الضوء والظلام والمفردات البصرية العديدة غير الثابتة التي تضع العين في المرتبة الأولى لتلقيها، فالخطاب ذاتي التركيز بشكل قوي (نص الفرجة)، ذلك انه ليس مجرد إعلام في شأن ما أو معلومات معطاة، بل انه حدث جمالي تجري إبانته بوصفه بنية صورية محسوسة. فعرض ابن دانيال يحتفي بالصورة/المرئي، على وفق إيديولوجيا جمالية مسبقة، خالقاً به فضاء شعبياً عارياً يندب العالم المحيط في لحظة تراجيدية أخاذة تشكلها انساق مركزية في جسد العرض (الخيال)، مؤسسةً لنوعين من التشفير، الأول التشفير الجوهري، والثاني هو التشفير الثانوي الذي يصفه اومبرتو ايكو[1]، بالعمليات التي تجري بواسطتها (إنتاج الكودات الفرعية) وهو ما يعول عليه الإخراج هنا كثيراً لاسيما عندما نلاحظ امتلاء الخشبة (الشاشة) دائماً بحركية الأنساق وتداخلها لإنتاج صور (ظلال) متلاحقة صادمة تثير في ذهن المتلقي ردود أفعال متباينة.

للظل لغته الحركية، والأدائية، التي تتوه في متاهات الشاشة، وتنغرس في فضاءات الشكل /الفراغ ، وتفجر حركية اللون الأسود /الأبيض لتخرج معنى الموت /الحياة، مشكلةً في أبعادها الثلاثة الأولى المنظومة البصرية الإخراجية التي (يحركها) المخايل، وبانيةً للمعنى في بعدها الرابع الخاص بالمتلقي. ويمكن وضع الفرضية الآتية لاستكشاف البنية البصرية الإخراجية وإجراؤها على نموذج **(عجيب وغريب)** :

---

[1] نقلا عن نظرية التلقي /روبرت هولب /٥٢.


محرك /مخايل
البعد الأول / الظـــل + الشـــاشة
البعد الثاني / الشكـــل + الفـــراغ
البعد الثالث / الأســـود + الأبـــيض
منظومة بصرية إخراجية
البعد الرابع / المـــوت + الحـــياة
معنـــى
متلقي

وبمقاربة إجرائية للأبعاد الأربعة على عرض عجيب وغريب، نجد أن ابن دانيال يقدم لنا سبعاً وعشرين شخصيةً متلاحقةً ومتباينةً في أصولها المهنية والإنمائية، " **إذ يقدم لنا أشخاصاً يمثل كل شخص منهم جالية من الجاليات التي استوطنت مصر وحرفة من الحرف أو مهنة من المهن فيعرض لنا سبعة وعشرين شخصاً، منهم غريب الساساني، وعجيب الواعظ وحويش الحاوي وعسيل المعاجيني ونبات العشاب ومقدام الأسى صاحب الموضع والمواسي وحسون الموزون وشمعون المشعبد وهلال المنجم وعوادة الشرباط ووشبل السباع ومبارك الفيال وأبو العجب والصانعة وأبو القطط وزغبر الكلبي وناتو السوداني**" [1] أي انه يقدم سبعاً وعشرين ظلاً في شاشة واحدة، وسبعاً وعشرين شكلاً في فراغ واحد، وسبعاً وعشرين، انعكاسا قاتماً لوناً اسوداً في بياض واحد على مستوى المنظومة البصرية الإخراجية العاملة على وفق مبدأ التماثل والتعادل،كما أنه يخرج لمتلقيه سبعة وعشرين نمطاً حياتياً سكونياً (موت) في مقابل نمط حياتي متحرك (حياة) على مستوى إنتاج المعنى القابل للتوليد الدلالي.

وإذا أردنا تركيب رؤية لهذه المعاينة الإحصائية البصرية فإننا نجد ابن دانيال، يعكس في فرجته تصوراً تشاؤمياً مستلباً مغترباً لمعنى الوجود، من خلال قصدية التكثيف والضغط على الانعكاس الممتلئ والمعبئ بصرياً (ظل /شكل /أسود = موت) في مقابل تغييب وتضييق للانعكاس الشفاف النافذ بصرياً (الشاشة /الفراغ /الأبيض = الحياة). أي أن ابن دانيال يجعل من خياله ألظلي (مرآة) تنعكس فيها ظلال الصور البشرية من خلال مواجهة المتلقين (الجمهور) لذواتهم كي يروا أنفسهم على حقيقتها من خلال التعرية الذي يمارسه (عرض الخيال)، ولو أجرينا تصورنا الذهني للعرض، لوجدنا أن ابن دانيال يظهر تفوقه الوجودي(الأنوي)؛ لأنه خارج دائرة الانعكاس (المواجهة مع المرآة)، إذ أن جمهور الصالة وحده يواجه (الشاشة) أما هو

---

[1] ثلاث مسرحيات عربية مثلت في القرون الوسطى وضعها محمد بن دانيال الموصلي /٣٥.

فيقف ورائها فلا ينعكس ظله فيها، فضلاً عن كونه مخرج الظل. " **هيئ الشخوص ورتبها واطلِ ستارة المسرح بالشمع ثم اعرض عملك على الجمهور** ".[٢]

المبحث الثاني: المستوى السمعي

إن قراءة نتاج ابن دانيال ملفوظاً على لسان ظلاله يضعنا في بؤرة الالتباس ؛ لأن هذه القراءة تشكل نمطاً ثقافياً يجسد نظاماً حياتياً في فعله اليومي، ليلغيً المسافة بين المجرد والتطبيقي، معززاً القدرة على تشخيص النبر الصوتي الخاص بالمخايل لتمييز أصوات الشخصيات المقدمة في إنارة الخيال.

ويتجلى المستوى السمعي داخل الملفوظ المسرحي على وفق أربعة متغيرات تشكل في تركيبها (السمعي)، وهي الكلمات التي تنطق بها الشخصية (صوت الشخصية المنطوق) والمؤثرات الصوتية المصاحبة للفعل المسرحي بما تحتويه من منظومة الموسيقى أو رد الفعل الحركي للشخصية المعبر عنه صوتياً، وإيقاع الملفوظات نفسها بما تحويه من توازيات الجمل الحوارية وتجاورات الصفات المحلية لنحو النطق، وآخرها تقنية الصمت التي تستدعي نقيض الكلام (الصوت) لذا فهي توضع تحت المنظومة نفسها.[١] أما بالنسبة لمسرح خيال الظل فالمستوى الصوتي فيه يوظف هذه المتغيرات ذاتها مع (مخالفة) تفرضها طبيعة العرض المخايل، فالمتغير الأول (أصوات الشخصيات) ينفرد بكونه يتشكل من صوت واحد هو صوت المخايل نفسه لأن الذي يؤدي جميع الأدوار هو المخايل ولكن بتمييز نبري يحاول به رسم وطبع كل شخصية على حدة، فأصوات الشخصيات تخضع جميعها – إذا صح التعبير – لإرادة صوتية واحدة والتي تستدعي بدورها غياب الصراع بين أصوات الشخصيات لأن المحرك الصوتي (المخايل) واحد.

أما المتغير الثاني فيبدو حاضراً في مسرح الخيال في بعده الأول(الموسيقى) وبقوة؛ لأن الخيال يحوي دائماً (الأغنية) والتي غالباً ما تتسم بالشعبية، وبالتأكيد فإن الأغنية تستدعي متغير

---

[٢] م.ن /٢٧.

[١] مبادئ الإخراج المسرحي /٣٧.

الموسيقى، أما البعد الثاني لهذا المتغير فلا يشكل أي حضور، كون فن الخيال يستند على الظلية ويغيب رد الفعل الحركي الصوتي للشخصية لكونه فعلاً مادياً يتعامل مع الملموس دون الخيال.

أما المتغير الثالث فحضوره بديهي إذ أن عروض المخايلة تستند على الملفوظات الشعرية (الفصحى حيناً والعامية حيناً آخر) ولا يخفى دور الإيقاع في هكذا ملفوظ إذ يشخص من خلال الإيقاع الخارجي بنظاميه الوزن والقافية. أما المتغير الرابع (الصمت) فهو يغيب عن بنية عرض المخايلة. وهذا المتغير يستدعي أن نعرف أولاً المسافات التي يشتغل فيها (الصمت)، إذ يتمظر في مسافة التوجيهات والإرشادات المسرحية (المؤلف المخرج) فضلاً عن مسافة الصمت التي توجد بجانب الكلام عند قراءة المسرحية بتخيل شخوصها، فلا يمكن أن تتكلم كل تلك الشخصيات في آن واحد، إذ لا بد من وجود شخصية متكلمة وأخرى صامتة لإعطاء دلالة، لهذا التوقف الزمني ألقصدي الذي يفيد توجيه مسار الكلام[٢] . فغياب الصمت في خيال الظل نابع من غياب التوجيهات المسرحية أولاً، وأن المتكلم هنا واحد، مما لا يتيح مجالاً لتكلم شخصية وصمت الأخرى ثانياً.

وبناء على ما عرض فإن المستوى السمعي في إخراج فن الخيال يتجسد في المتغير الأول والمتغير الثالث والجزء الأول من المتغير الثاني.

إن تحقيق المستوى السمعي يتطلب وحدة صوتية جامعة لكل مفاصل (المتغيرات السمعية) أي إن كل الأصوات المسموعة أو القابلة للسماع في كل لحظة في التركيب الصوتي تتناغم لتأسيس انطباع واحد بسيطاً كان أم معقداً، يفضي إلى تحقيق التوافق (الهارموني) للأنساق المشكلة لهذا المستوى[١] ، إذ لا بد أن ينسجم صوت الشخصية وإيقاع الملفوظ الذي تنطق به إلى جانب المؤثر الموسيقي الموازي للصوت والإيقاع معاً بحيث يبدو التركيب الصوتي تركيباً كلياً مؤسساً منذ بداية العرض وحتى نهايته.

إن فرضية الإخراج السمعي لخيال الظل تقوم على منظومة صوتية تتشكل في تعددية الأصوات، فهي تنهض على ثلاث مسموعات، الأول هو صوت المنطوق المتولد عن الشخصية

---

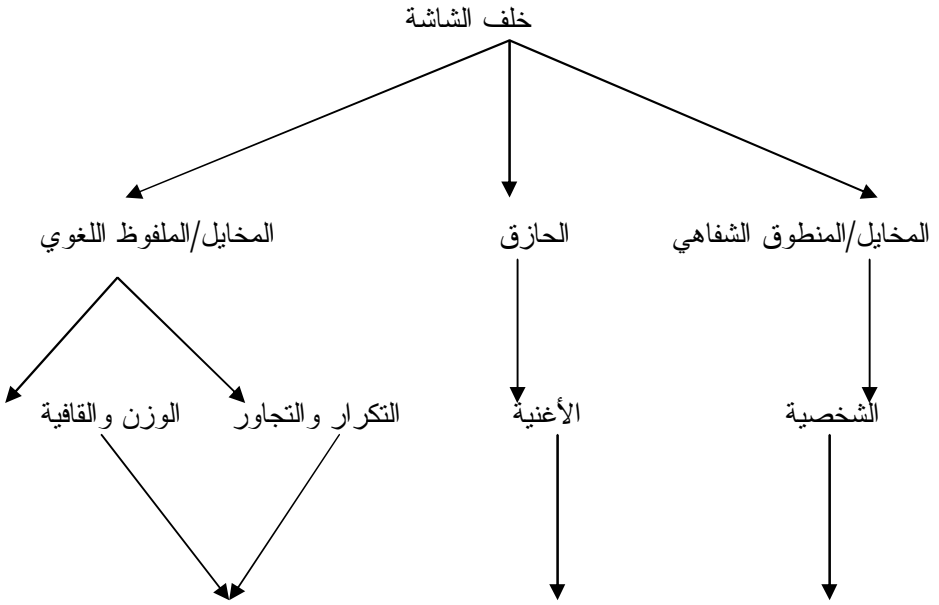
[٢] قراءة المسرحية /رونالد هيمن /١٠٥-١٠٦

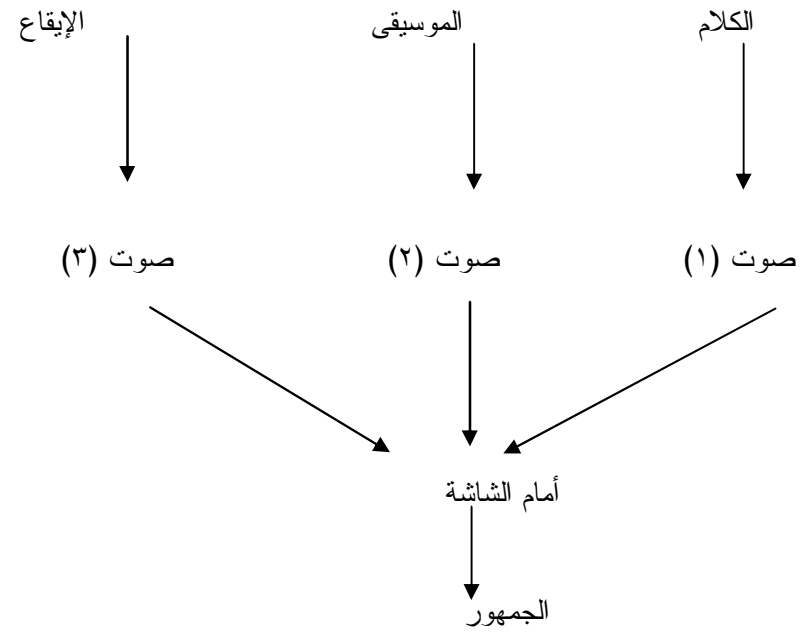
[١] مبادئ الخراج المسرحي /٣٧.

الظلية، والثاني هو صوت الموسيقى المتولد عن الأغنية الظلية، والثالث هو صوت التعبير الإيقاعي المتولد من بنية التجاور والتكرار للملفوظ اللغوي، فضلاً عن تقنيتي الوزن والقافية.

تشكل هذه البنيات الصوتية الثلاثة، مسار الإخراج السمعي بوصفه وحدة (بوليفونية) أي وحدة تمتزج وتتفاعل فيها جميع التولدات الصوتية المتعددة مع التولدات الإيقاعية المتعددة أيضاً، فيظهر كلام الشخصيات داخل إيقاع الملفوظ مع فضاء الأغنية، كما يلاحظ أن المشغل والمحرك لمسار الإخراج السمعي يتمثل في فاعليتين، الأولى فاعلية (المخايل) وهو مشغل كلام الشخصيات، ومن ثم فهو محقق الإيقاع اللفظي، والثانية فاعلية (الحازق) وهو مشغل الموسيقى (الأغاني). كما يلاحظ أن المستوى السمعي هنا يتضمن إخراجاُ (حركيا) كما وجدناه متضمناً في المستوى البصري، إذ يبدو تداخل (السمعي /الحركي) في بعدين، الأول يظهر تأثيره في مخرج حركي على (الظل) من خلال تفعيل الحركة السريعة أو الراقصة أحياناً لهذا الظل أو من خلال الإيماءة المتوافقة مع إيقاع المسموع أو من خلال تحرك الظل السريع من نقطة معينة إلى أخرى داخل حيز الشاشة. أما الثاني فيظهر تأثيره في صورة حركية يقوم بها المتلقي (جمهور الخيال)، من خلال المواءمة مع ما يجري في العرض في صورة (التصفيق)، أو من خلال الإيماءات المعبر عنها بالوجه والموحية بالاستحسان أو الاستقباح أو الرفض لما يقدم، ومن خلال تماهيات المسموع التي تظهر في مخرج حركي يتمثل في حركات الأطراف العليا أو السفلى أو عموم الجسم التي يقوم بها الجمهور انسجاما وتناغماً مع المسموع.

ويمكن توصيف المسموعات الإخراجية في خيال الظل على وفق الترسيمة الآتية :





ويمكن تطبيق الفعل الإجرائي على بابة (عجيب وغريب) في هذا المبحث على وفق المخطط السابق الذي يظهر تعددية الأصوات المعدة في إخراج المستوى السمعي.

١-الصوت الأول /كلام الشخصية :

ذكرنا في المهاد النظري أن هذا المتغير يتميز بخصوصية تتبع من كون، المتكلم واحد في جميع الشخصيات وهو ابن دانيال القائم بكل أدوار (عجيب وغريب)، وهو يتكلم بالنيابة عن سبع وعشرين شخصية، يحاول في كل منها أن يعطي لكلامه (نبرةً صوتية) تتلاءم وطبيعة الشخصية المجسدة ظلياً، فالعرض يقدم بسبع وعشرين نبرةً، ولكن بصوت واحد وهو صوت المخايل.

إن كل نبر يحاول أن يعطي للشخصية الظلية أبعادها المكونة لها، كما يحاول أن يعكسها للمتلقي بأعلى درجة مكنة من الإيهام من أجل إقناع المتفرج بأنه يشاهد ذات الشخصية وليس ظلها فحسب، فمثلاً شخصية غريب الساساني يقدمها ابن دانيال بنبرات تتوافق مع انتماءها

القومي، محاولاً إعطاءها بعداً (بيئياً) ينسجم مع توصيفها المسنودة إليه، إذ يقول على لسان غريب الساساني ما يصور " أخلاق الساسانيين وعاداتهم، وفسقهم وفجورهم ومجالسهم وحاناتهم:

أين زماني الذي تقضي وأين جاهي وأين مالي
أين خفي وطيلساني وأين قيلي وأين قالي
نحن في مجلس بديع جل عن الوصف والمثال
فالراح في الراح والملاهي في اللهو والنقل في النقال
وللملاهي بنا ضجيج وللرواويق والمقالي
فالدف دفدف ددف ددفدف والزمر تلتل تلل تلالي
والجنك تنتن تتن نتنتن تصلحه ربة الجمالي "[1]

وبمعاينة صوتية لهذا النص وبتفعيل مخيلة العرض، نجد تقنية إخراجه تغلب جانب المنطوق على حساب المكتوب، إذ أن البيتين الأخيرين لا يتم توصيلهما إلى المتلقي إلا بمراعاة التنبير الخاص بهما، إذ يقدمهما ابن دانيال بتنبير أعجمي مستخدماً حروفاً عربية، كي يخلق فضاء الشخصية الظلية قدر الإمكان.

أما شخصية عجيب الدين الواعظ، فهي الأخرى تقدم بنبرات ونغمات صوتية تنسجم وطبيعة الخطاب الذي تؤديه داخل الخيال، إذ يحول ابن دانيال إيقاع حنجرته نحو نبر جديد يماهي نمط الشخصية الجديدة وأبعادها الفكرية ليحصل (الهارموني) لدى المتلقي عند تقديمها له، إذ يقول ابن دانيال على لسان عجيب الدين الواعظ " **سيروا في البلاد ونصبوا الشباك على العباد فالغريب مرحوم، والمرء يسعى والرزق مقسوم، وأعلموا أنكم وفقكم الله أن المفلس يجمع الدينار، والصدقة بالحبة هينة على ذوي الأقدار، وكسرة الثقيف بنت الرغيف، والمرقع شعار الصالحين، والتغرب من عادات السايحين، وركبوا غوارب الإلحاح، والبسوا دروع الوجوه**

---

[1] ثلاث مسرحيات عربية مثلت في القرون الوسطى وضعها محمد بن دانيال الموصلي /٣٥-٣٦.

الوقاح، وتعاموا مبصرين، وتطارشوا سامعين، وتعارجوا فالسبق لذي العرج، وتخارسوا فإن الخرس لسان الفرج، وركبوا على جلودكم الجلود المساوخة، وأشربوا نقيع التبن لتصبح وجوهكم مصفرة وبطونكم منفوخة، واخترقوا الصفوف في الجوامع، ولجوا على الأخشان بالطلب في الشوارع، والتكن أفخر ملابسكم الأسمال، وأكبر همكم جمع المال، وسيروا بهاتين تأمنوا الإفلاس والدين، فصحة العين بإنسانها وصحة الإنسان العين "[1]

وبتفعيل التصور الذهني للمسار السمعي، نقرأ تقنية إخراج ابن دانيال لهذا النص بتنبير يحمل توصيفاً أمرياً جاداً رزيناً يحيل على مدلول (الوعظ) الديني، في مقابل سخرية وهزلية الملفوظ لكي يتحقق عنصر (المفارقة) التي ستتولد مباشرة عند المتلقي.

ونجد تقنية إخراج النبر تشتغل مع شخصية عسيلة المعاجيني أيضاً، وهي شخصية لا تختلف عن سابقتيها في بعدها (الأخلاقي)، فعسيلة هذا، طبيب شعبي يداوي الناس بأنواع المعاجين التي يصنعها بنفسه والتي يدعي أن فيها شفاء للأوجاع، إذ يقول ابن دانيال على لسان المعاجيني " **يا من يذوق لتجريب معاجيني، ومن بسلواه في سر يناجيني، أين هو صاحب الحمضة في معدته، والحصى في كليته، أين المحبس عن حلاله و..... فاغتنموا رحمكم الله هذه المنافع بثمن تمرة أو خيارة مرة، واقبلوها مني بهنا قبل أن تقولوا كان هنا**"[1]

الذي سيمنحه ابن دانيال لظل عسيلة المعاجيني، إذ سيميل إلى الإيحاء بالاحتيال والمكر واللصوصية، في مقابل البعد (الإنساني) الذي تفرضه قراءة المكتوب في بنيته السطحية، ليتشكل عنصر (المفارقة) أو التعرية مرة أخرى في ذهن الجمهور.

وهكذا يستمر ابن دانيال في تشخيص ظلاله بنبرات مميزة موحية بأبعاد الشخصيات الحقيقية، كي يكتشفها المتلقي ويعريها بنفسه. لكن مجال المبحث لايتسع لسرد جميع النبرات التشخيصية.

---

[1] ثلاث مسرحيات عربية مثلت في القرون الوسطى وضعها محمد بن دانيال الموصلي/٣٦٣٧.

[1] م. ن /٣٧.

٢-الصوت الثاني /الموسيقى :

تشكل الموسيقى البنية الصوتية الثانية في تكوين مسار المسموع لعرض خيال الظل، إذ تتخلل عروض الخيال مقطوعات مغناة غالباً ما تكون بمثابة (فترات استراحة) بين المشاهد الظلية، يستريح فيها صوت المخايل ليعاود عمله ؛ لأن هذه المقطوعات الغنائية هي من مهمة (الحازق) وهو الفاعل الثني في عرض الخيال كما بينا سابقاً، فضلاً عن أن هذه المقطوعات تسهم في إضفاء جوٍ حركيٍ على الجمهور نظراً للتأثير المعروف الذي تخلقه الموسيقى في نفس متلقيها.

وفي بابة عجيب وغريب نجد أن ابن دانيال قد ضمنها ست مقطوعات غنائية متباينة نوعاً ما في طولها وموضوعها، لأن المقطوعة الأولى تضمنت ما يشبه بنشيد عام مرحب بالحضور على لسان الحازق مباشرةً دون تمرير النغمات تحت أية شخصية ظلية، " **أين تلك الأيام وطيبها؛ وحن تلك الأوقات وأعاجيبها..**"[٢]أما المقطوعات الخمس الأخرى فكل منها مرتبط بظل شخصية أختاره لها ابن دانيال وأداه غنائياً الحازق.

ويبدو من استعراض (عجيب وغريب) أن المقطوعة المررة تحت ظل شخصية ناتو السوداني، تحتل مساحةً واسعة أكثر من باقي المقطوعات، وربما يكون سبب ذلك طبيعة ناتو نفسه، إذ تصوره البابة شخصاً عابثاً لاهياً راقصاً لا يجيد سوى الثرثرة وترديد الأصوات. إذ يردد الحازق على لسان ناتو :

ناتو ناتو ناتو يا ناتو ناتو غزلان السودان لولا الصبيان غيره ما ماتوا
ناتو يا ناتو يا ناتو ناتو دعني نتمزر نكرع ونسكر يا مهتار عنبر في كبدي هاتو
ناتو يا ناتو يا ناتو ناتو لولا ذي الامزار مع سمان الفار ما أصبح مختار يعوى استاتو

---

[٢] ثلاث مسرحيات عربية مثلت في القرون الوسطى وضعها محمد بن دانيال الموصلي /٣٥.

ناتو يا ناتو يا ناتو ناتو سمرا محبوبة حمرا الطوبا من خلا **النوبة** ياماذا فاتو"[1]

عند ترديد هذه المقطوعة الفلكلورية ينساب الطقس الحركي مع الإيقاع الراقص الذي يتولد من خلال تكرار بنية (ناتو) وتوافقها مع القفلة (ماتو /هاتو /إستاتو /فاتو)، فالحازق قد وظف الأغنية توظيفاً فنياً يخدم العرض حركياً وإيقاعياً وتعبيرياً، فضلاً عن إنفتاح الأغنية للإيحاء بموطن الشخصية وبعدها الجغرافي، فالمقطوعة اجتزئها ابن دانيال من الموروث (**النوبي**)* الشعبي ومن ثم فإن تصور الموسيقى المتولدة مع هذا المجتزأ، سيكون سريعاً في إيقاعه، ومولداً للحركات والإيماءات لدى الجمهور، فهي موسيقى راقصة خفيفة موحية تحمل خصوصية البيئة وطقوسية اللغة المستخدمة فيها.

٣-الصوت الثالث /الإيقاع: (الداخلي /الخارجي)

يتشكل هذا الصوت في بنية المكتوب (الملفوظ في النص) بوصفه بنية قابلة للتحول إلى المنطوق في العرض، فالأساس هنا استكشاف البنيات التوافقية والتجاورية اللغوية التي تخلق إيقاعاً ممكن أن يتجسد على لسان الشخصية من قبل الفاعل (المخايل)، أي توظيف (النصي /اللغوي) لخدمة (العرضي /الكلام)؛ لأن خيال الظل وإن كان عرضاً فلابد له من نص مكتوب يستند إليه حاله كحال أشكال المسرح الأخرى.

يمكن الكشف عن البنية الصوتية الثالثة من خلال نوعي الإيقاع (الداخلي /الخارجي)، فالداخلي يتضمن التنظيم الصوتي الناشئ عن التوافقات والانتظامات للحروف والكلمات المشكلة لنص الخيال الذي غالباً ما يكتب على شكل (قصيدة)، أما الخارجي فيقع في دائرته الوزن العام للقصيدة وما يحيه من تفعيلات وبحور شعرية وكذلك القافية الموحدة أو المتنوعة داخل النص الواحد. تشكل بنية الإيقاع اللغوي في بعديه الداخلي والخارجي تقنية إخراجية تساعد المخايل في

---

[1] ثلاث مسرحيات عربية مثلت في القرون الوسطى وضعها محمد بن دانيال الموصلي/٤٠-٤١.

* ينظر مفاهيم فلسفية في الثقافات الأفريقية التعليمية /احمد أبو زيد /٥٧-٦١ /عالم الفكر /ع ١ /١٩٨٨.

استنطاق النص قبل عرضه في الخيال، أي محاولة تحديد مناطق النطق البارزة في النص، والتي يمكن التركيز عليها صوتياً عند العرض من أجل إعلاء دلالة معينة يروم المخايل إيصالها إلى المتلقي. ففي بابة عجيب وغريب نجد أن ابن دانيال يتلك مساحة نصية لتفعيل عرضه في ضوء هذه التقنية، فلو اجتزئنا أي جزء من نص البابة لوجدناه يقدم مفاتيح صوتية وأدائية تساعد المخايل أثناء تقمصه، كأن يركز على بنية لفظية تكرارية معينة أو قافية معينة أو وزن خاص ليعطيه بعداً يجد صداه في نفس المتلقي. فمثلاً يقول صبي عواد الشرماط :

جمال وجهي يسبي بحسنه كل جنس

بحسن خلق وخلق ولطف ودي وانسي

قد صرت ادعى حبيباً لكل جنن وأنس[1]

بمعاينة أسلوبية لهذا النص نجد إن هناك إمكانيات تعبيرية أدائية يمكن أن يستثمرها المخايل في عرضه، ناشئة من تكرارات لبعض الحروف كما هو الحال مع حرف (الجيم) و (الحاء) و (الخاء) وكذلك حرف (السين) و (الياء)، كذلك نجد توافقا صوتياً بين بعض الكلمات تمكن المخايل من الضغط عليها وتبريزها لغرض يراه مهماً، كما في (وجهي /خلقي /ودي /إنسي /جني) فضلاً عن حرف الروي وقافية الياء.

الخاتمة:

-إن فن خيال الظل هو نص فرجة، يصلح للعرض، ويمكن تصوره ذهنياً استنادا على النص المكتوب فقط.

---

[1] ثلاث مسرحيات عربية مثلت في القرون الوسطى وضعها محمد بن دانيال الموصلي/٣٩.

-تعاملت الدراسات القديمة مع ابن دانيال بوصفه كاتب فقط، وكان الأجدر بها أن تتعامل معه بوصفه مخرجاً قبل أن يكون كاتباً.

-إن المستوى الحركي في إخراج خيال الظل ينصهر ويمتزج في المستويين الرئيسين (البصري والسمعي)، وهذا على عكس ما نجده في الإخراج المسرحي الحديث، إذ تأخذ الحركة بعداً رئيساً يتفوق على البصري والسمعي.

المصادر والمراجع

الكتب:

* أسس الإدراك البصري للحركة /فؤاد أبو المكارم /مكتبة الدار العربية للكتاب /القاهرة /٢٠٠٤

* تحقيق الوجود الإنساني /ملك احمد أبو النصر /دار الإسكندرية /١٩٨٣.

* تشريح الدراما /مارتن أسلن / ترجمة /يوسف عبد المسيح ثروت /دار الحرية للطباعة /بغداد /١٩٧٨.

* ثلاث مسرحيات عربية مثلت في القرون الوسطى وضعها ابن دانيال الموصلي /باول كالي /مطبعة الاعتماد /بغداد /١٩٤٨

* سيمياء المسرح والدراما /كيري إيلام /ت : رئيف كرم /المركز الثقافي العربي /بيروت -لبنان /١٩٩٢م.

* الشعر والرسم /فرانكلين روجرزد /ترجمة مي مظفر /دار المأمون للترجمة والنشر /بغداد /١٩٩٠

* الفن والإنسان /عز الدين إسماعيل /الهيئة المصرية العامة للطباعة والنشر /القاهرة /١٩٧١

* قراءة المسرحية /رونالد هيمن /ترجمة : مدحي الدوري / دار الشؤون الثقافية العامة /بغداد /١٩٩٥.

* الكلمات والأشياء /ميشيل فوكو /مركز الإنماء القومي /بيروت /١٩٩٠

*مبادئ الإخراج المسرحي /بدري حسون فريد ، سامي عبد الحميد /دار الشؤون الثقافية /بغداد /١٩٨١.

الدوريات:

* خصائص الفن المصري القديم /عبد الحميد زايد /عالم الفكر/ع٤ /١٩٧٨

* مستويات التلقي في النص المسرحي /سعيد الناجي /مجلة علامات /ع٣٨ /٢٠٠٠م.