نـقـد رَجَاء الـنـقَّـاش للوَاقـعيَّـة الجَدِيـدَة فـي مسرحيَّـة "عيلة الدوغري" لـ "نُـعمان عاشُور"

عبد الله عبد الرحمن محمود عبد الله (*)

نشطت الحركة المسرحيَّة في مرحلة "الستينيات" نشاطاً ملحوظاً، حيث تميَّزت بتحوَّل جيـل من كُتَّاب القصَّة، إلى كتابة المسرحيَّة، ورأوا أنْ يقوموا بمُحاكاة الواقع السِّياسـي والاجتماعـي، بهدفِ الوقـوف على العيوب التي أصابت المُجتمع المصري، ومحاولة توعية "الجمهور" ومُخاطبته مباشرة، من خلال العَرْض المسرحي.

ومن خلال تلك المُحاكاة التي قام بها المسرحيَّون من جيل الستينيَّات، والذي يُمثل الأديب "نُعمان عاشُـور"(١) دور الرِّيادة فيهم؛ نُلاحظ أنَّهم قد خالفوا الجيل السَّابق لهم، والذي كان "توفيق الحكيم" رائداً فيه بلا منازع، مُعتمداً على صِياغة "الفكرة" في قالبٍ ذهني، كتبها للقراءة من أجل التأكيد على بعض المبادئ التي يؤمن بها، إضافة إلى المُتعة الأدبيَّة. فالفرق بين جيل "توفيق الحكيم" وجيل "نعمان عاشور" كما هو واضح، هو الانتقال من "التقليديَّة" إلى "التجديـديَّة".

سعى "نُعمان عاشور" من خلال مسرحيِّاته، إلى خلق مسرح جادٍّ يقوم على تصوير الحياة الاجتماعـيَّة للنَّاس، ويُصوِّر آلامهم وآمالهم، حيث أشارَ إلى هذا حينما أكَّد على ضرورة ((أنْ تُوضَع لبنات جديدة لمسرح يكسب مفهومه وغاياته كافة إيجابيَّات مراحل النهوض المُتقطعة في حياتنا المسرحيَّة، ويُضيف إليها.. مسرح يُمثل بؤرة الإشعاع الثقافي في البلاد ويلتزم بواقع الحياة

(*) باحث دكتوراه – قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة سوهاج.
هذا البحث من رسالة الدكتوراه الخاصة بالباحث، وهي بعنوان: المنهج النقدي في النثر الفني لرجاء النقاش في ضوء الحركة النقدية الحديثة. وتحت إشراف: أ.د. سهام راشد عثمان - كلية الآداب – جامعة سوهاج & د. طلعت عبد العزيز أبو العزم (رحمه الله) - كلية الآداب – جامعة سوهاج – د. هناء عابدين عبد الله – كلية الآداب – جامعة سوهاج.

١) هو نعمان بن سعد الدين عاشور، ولد سنة ١٩١٨ في ميت غمر، وتعلم في جامعة القاهرة، وعمل في وزارة الثقافـة ومارسَ الصحافـة ، وعضو رابطة الأدب الحديث وجمعية كتاب الدراما، كتبَ القصة والمسرحية ، وكان غزير الإنتاج فيهما. توفي سنة ١٩٨٧.(انظر : كامل سلمان الجبوري : معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢ ، بيروت ، دار الكتب العلمية ، ط١ ،٢٠٠٣ ، ج٦ ، ص ٣٧٥

الاجتماعيَّة التي يعيشها النَّاس ويرتبط سياسيَّاً واجتماعيَّاً وثقافيَّاً بكل التطورات التي تطرأ على النَّشاط الحي للجماهير.))([1])

ومن ثَمّ، فإنَّ مسرحيات "نعمان عاشور"، كما رآها أحد النقاد، حطّمت ((تقليديَّة مسرح الحكيم،....فلم يعُد المسرح مُجرد قضايا فكريَّة تلبس أثواب الشخصيَّة، وتحلّق في أجواءِ الزَّمان والمكان، من خلال عُقدة المسرحيَّة ووقفاتها وتركيزاتها. لقد تبدَّل الإيقاع، وتغيَّرت مواقع الصِّراع، واكتسبَ الحوار حيويَّة جديدة مُتميِّزة، وصارت "السَّرعة" تتعلق بـ "الوضع الاجتماعي المعين" بعد الثورة، فانقادت لغة المسرح إلى التلقائيَّة والبساطة لتحقيق التقاليد الدراسيَّة التي وضعت القضيَّة الاجتماعيَّة نصب أعينها كحلٍّ جُزئي لمشكلات ثورة ٢٣ تموز))([2])

وهذا التحوُّل من الاتّجاه التَّقليدي في المسرح، إلى الاتّجاه الواقعي الجديد في إبداع "نعمان عاشور" المسرحي، يُؤكّد رفض "الأخير" للنَّمط الهزلي أو الفكاهي الذي يهدف إلى التَّسلية فقط، ومع الرَّغم من استخدامه للكُوميديا في أغلبِ مسرحيَّاته، إلَّا أنَّه لم يصل بها إلى درجةِ الإغراق، بل مزجها بـ "التراجيديَا، لكونهما يُمثلان طَرَفيّ الحَدَث الدرامي.

بلغ الانتاج المسرحي لـ"نُعمان عاشُور" ما يُقارب العشرين مسرحيَّة، والمُلاحظ على عناوينها أنَّها تخُاطب فئات المُجتمع وطبقاته المُختلفة، حيث غلب عليها الطَّابع المصري الشَّعبي. ومن هذه المسرحيَّات، مسرحيَّة "عيلة الدوغري"، التي تناولها النُّقاد بالبحثِ والدِّراسة، والرَّبط بينها وبين المرحلة التي صدرت فيها، لأنَّ كاتبها جسَّد من خلالها مُشكلة "الصِّراع بين طبقات المُجتمع"، إذ إنَّه صِراع ظَهَرَت بذوره عقب ثورة ١٩٥٢.

جسَّد "نعمان عاشور" في هذه المسرحيَّة المقسَّمة إلى ثلاثة فصول، حياة أسرة تنتمي إلى الطَّبقة الوسطى، مُكوَّنة من أخوةٍ ثلاثة وأختين، أكبرهم "سيِّد" الذي يُمثل العطف والطِّيبة، وسنداً لإخوته بعد وفاة والدهم، وأوسطهم

---

١) نعمان عاشور : عالم المسرح ، القاهرة ، دار الموقف العربي ، ١٩٨٥ ، ص ٤١

٢) د.عبد الله أبو هيف : المسرح العربي المعاصر"قضايا ورؤى وتجارب" ، دمشق ، منشورات اتحاد الكُتاب العرب ، ٢٠٠٢ ، ص ٣٥١

"مصطفى" الذي يتخلَّى عن القِيم والمبادئ، ويجنح إلى الانتهازيَّة وحُبِّ المال، وأصغرهم "حسن" الذي يُمثل البساطة والطِّيبة مثل أخيه الأكبر.

أما الأختان، فهما "زينب" الأخت الكبرى، التي تُحب المظاهر والتَّرف، و"عِيْشَة" الأخت الصَّغرى، التي تسعى إلى الزواج بمن تحبه (١).

و"الحدث" الذي تدور حوله المسرحيَّة، هو قيام الأخ الأوسط "مصطفـــى" ببيع نصيبه في بيت العائلة (٢)، بالاشتراك مع أختيه "زينب" و "عِيْشَة"، بينما يرفض الأخوَان "سيِّد" و "حَسَن"، بيع نصيبيهما.

ثم يتصَاعَد هذا الحَدَث ويَتنامَى، ويكتشف "المُشترِي" أنَّ هذا البيت مرهون، ويحتدم الصِّراع بين الجميع إلـى أنْ يُظهر الأخ الأكبر "ســيِّد"، بعض الوثائق التي تثبت أنَّ ذلك الرَّهن قد تمّ فكه منذ مـدَّةٍ طويلة (٣). وتنتهي المسرحيَّة بانقسام أفراد هذه العائلة، وصار كل واحد منهم في جانبٍ مُنعزل عن الآخر.

وهذا العرض المسرحي المُمَثل على خشبةِ المسرح، تناوله النَّاقد "رجاء النقاش"، من خلال منظورين، الأول: "منظور اجتماعـي"، سلَّط فيه الضَّوء على بعض الأمراض الاجتماعيَّة التي تُصيب الأسرة وتُهدِّد كيانها وتهدم كُل الرَّوابط الإنسانيَّة، مثل "الأنانيَّة" و"الابتذال والتَّرف" و "التَّظاهُر".

والثاني: "منظور فنِّي"، التفتَ فيه إلى أحدِ العيوب الذي يُضعف البناء الفنِّي للمسرحيَّة، وهو ضعف "الصِّراع"، سواء بين الشخصيَّات مع بعضهم البعض، أو صراعهم النَّفسي الدَّاخلي.

وَضعَ "رجاء النقاش" رؤية لنفسه في نقد العرض المسرحـي عامة، وحدَّدَ معالمها بقوله:((هناك ثلاثة أشياء لا يستطيع أي كاتب ناجح أنْ يستغني عنها أبداً.. هناك أوَّلاً وحدة الموضوع. وهناك ثانياً رسم الشخصيات بدقة وعمق وأخيراً هناك الصِّراع القوي الواضح. إنَّ أيّ تجاهل لهذه العناصر الثلاثة مُجتمعة أو لواحد من هذه العناصر يؤثر تأثيراً واضحاً على العمل المسرحي

١) انظر : نعمان عاشور : عائلة الدوغري (مسرحية) ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨ ، ص ١٢

٢) انظر : نعمان عاشور : المصدر نفسه ، ص ٤٥ وما بعدها

٣) انظر: نعمان عاشور : المصدر نفسه ، ص ١٧٨ - ١٨٣

ويترك فيه ضعفاً يُمكن مُلاحظته بسهولة.على أنَّ هذا المفهوم الفنّي يكمله بالطّبع أنْ يكون للكاتب المسرحي تجربة إنسانيَّة صادقة عميقة يريد أنْ يُعبِّر عنها، فبدون هذه التجربة تصبح كُل القواعد الفنيَّة ترفاً وزخرفاً وبلاغة خارجيَّة لا قيمة لها.))([1])

ومن ثَمَّ، فإنَّ الخطوط الرئيسيَّة التي وضعها "رجاء النقاش" للسَّير عليها في نقده للعرض المسرحي، هي: وحدة الموضوع، ورسم الشخصيَّات بدقة وعُمق، والصِّراع القوي الواضح، والوقوف على التجربة الإنسانيَّة التي مرَّ بها كاتب "المسرحيَّة".

وعند النَّظر إلى "وحدة الموضوع" بوصفه واحداً من تلك الخطوط التي سارَ عليها "رجاء النقاش" في نقده لمسرحيَّة "عيلة الدوغري"، نجده قد سلط الضَّوء عليها، ورأى أنَّ مؤلفها جسَّد فيها بعض الأمراض التي تُهدِّد كيان الأسرة وتُحدث شرخاً في المجتمع، فأشارَ إلى أنَّ "نعمان عاشور"((مشغول بمُشكلة هذه الأسرة في طبقاتِها المُختلفة، ومشغول بكشفِ الصِّراع القائم في هذه الأسرة بين القديم والجديد، بين الإيجابي والسلبي، بين عوامل التدمير وعوامل البناء...، ونُعمان عاشور يريد أنْ يكشف في هذه المسرحيَّة عن عوامل التفكك والسقوط في أسرة من أسر الطبقة الوسطى، فـ "عيلة الدوغري" مريضة بعدَّة أمراضٍ خطيرةٍ، كلّ منها كفيل بتبديد وحدة هذه الأسرة، وطرد السَّعادة عنها طرداً تاماً، وقطع الرَّوابط الإنسانيَّة القائمة بين الأفراد.)) ([2])

فهذا التلميح، كشَفَ "المضمون" الذي فصَّلت فيه المسرحيَّة القول، عن عوامل التفكُّك الأسري، من خلال أسرة تنتمي إلى الطبقة الوسطى.

ولعلَّ "المُتلقي" يُلاحظ هنا، أنَّ هذه "المقدمة" التي وضَّحها "رجاء النقاش" لفكرة المسرحيَّة؛ قد أعطت الدلالة ذاتها لمُصطلح "وحدة الموضوع" الذي وضعه ضمن معالم نقده للفن المسرحي.

---

١) رجاء النقاش : في أضواء المسرح ، مصر ، دار المعارف ، ١٩٦٥ ، ص ٥ - ٦

٢) رجاء النقاش : المرجع نفسه ، ص ٦٥

ثم رأى بعدها أنْ يُفصِّل القول في الأمراض التي تجسَّدت في أركان المسرحية، مُتمثلة في شخصيَّاتها، حيث قام بتشريح تلك الأمراض من خلال ما يقوم به أفراد هذه العائلة من أفعال، كـ "الأنانيَّة" و"الابتذال" و "حب التظاهر".

تجسَّد مرض "الأنانيَّة" في شخصيَّة "مصطفى" الأخ الأوسط في هذه الأسرة، حيث تسيطر عليه نزعة "الأنا"، ولا يعبأ بإخوته، ويستخدم معهم أسلو ب الامتهان والتقليل من شأنهم، فطموحه جعله ينظر إليهم نظرة تعال، وقد أوجز"رجاء النقاش" هذه الصورة عنه عندما وصفه بأنَّه ((مُدرس تخرَّج في الجامعة، وهو يستعد لنيل الدكتوراه في التاريخ، وهو لا يعبأ بأيِّ إنسانٍ، بل يكتسح كُل مَنْ يقف أمامه أو يعترض طريق مصالحه، وهو الآن يريد أنْ يتخلص من زوجته التي تزوَّجها عندما كان طالباً لأنَّ هذه الزَّوجة –التي هي ابنة خاله في نفس الوقت- لم تعد تصلح له.. فهي أميَّة لا تقرأ ولا تكتب....، وهو يعبد الثراء ويتحرَّك بغريزةٍ كامنةٍ عميقةٍ في شخصيَّته هي حب الامتلاك.))([1])

ويستطيع "المُتلقي" مُلاحظة وجه التَّرابط بين شخصيَّة "مصطفى" ودراسته للتاريخ، فـ "التاريخ" يرصد الأحداث عبر حقبٍ مُتتالية دونَ أدنى عاطفة، و"مصطفى" طلَّق ابنة خاله دون أدنى عاطفة أيضاً، واتَّجه إلى امرأةٍ أخرى تُناسب طموحه، فكلٌّ من "مصطفى" و"التاريخ" لا يملك سوى "الجمود".

أما الأخت الكبرى "زينب"، فقد جسَّدت مرض "الابتذال"، ووصلَ بها الانحدار إلى الجهل والتعثُّت، فهي على حسبِ تعبير "رجاء النقاش"، تُمثل ((صورة صارخة "فاقعة" للابتذال إنَّها امرأة ثرثارة مُستبدة جاهلة مُتحكّمة في بيتها وزوجها، لا تصدر عن نفسٍ بسيطةٍ طيِّبة تهتم بالسّلوك الطّبيعي الصادق.. هذه الشخصيَّة هي تمثال حي، وتجسيد نادر لـ"الابتذال" الذي تنحدر إليه الشخصيَّة الإنسانيَّة عندما يتحكَّم فيها الجَهْل والتَّفاهة.))([2])

---

١) رجاء النقاش : المرجع نفسه ، ص ٦٥

٢) رجاء النقاش : المرجع نفسه ، ص ٦٦

وربما كان سعي "رجاء النقاش" بهذا الضَّوء الذي ألقاه على شخصيّة "زينب" داخل مضمُون "المسرحيَّة"، هو تصوير العاطفة المفقودة في سلوكها، والنَّاتجة عن ترسباتٍ نفسيةٍ، ترجع – في أغلب الظن – إلى ربِّ الأسرة "الدُّوغري"، وهو الشخصيَّة التي لم يظهر لها أثر واضح الملامح في ثنايا النَّص المسرحي، إذ إنَّ تصرفات "زينب" من منظورٍ نفسيٍّ؛ لابد وأنْ تكون مُكتسبة من بيئتِها،لا في طبيعتها الإنسانيّة.

وشكَّل "الابتذال" من وجهة نظر "رجاء النقاش"، منظوراً آخرَ يسير وفق خطٍّ واحدٍ في "المعنى"، ولكنَّه مُغايرٌ في "الشَّكل"، إذ رآه مُتجسِّداً في شخصيَّةٍ أخرى من شخصيَّات "المسرحيَّة"، وهي شخصيَّة "كريمة" ابنة خال أولاد "الدوغري"، فلاحظ أنَّها ((جعلت من الدموع شيئاً أرخص من التُّراب.. إنها تبكي بمناسبةٍ وبغيرِ مناسبة. تبكي على نفسها وعلى غيرها، لقد انحدرت في الفصل الأوَّل من المسرحيَّة حتى أصبحت أحزانها لا تثير غير الابتسام والاشمئزاز. إنَّها سريعة التأثر بالعوامل الخارجيَّة سريعة التَّعبير عن نفسها بالدموع.. شأنها في ذلك شأن الشخصيَّة التَّافهة التي لا عُمق فيها ولا إرادة.))([1])

فالمرض الذي شخَّصه "رجاء النقاش" هنا، وجده يضفي بظلاله على شخصيَّتين نسائيتين، تختلفان في السَّلوك، الأولى "زينب" ذات الطَّبع الحاد والعاطفة المفقودة، والثانية "كريمة" ذات العاطفة السَّاذجة المُبتذلة.

ومن ثمَّ، فإنَّ "المُتلقي" يجد أنَّ أسلوب "رجاء النقاش" في الكشفِ عن مرض "الابتذال"، تضمَّن منحىً جمالياً، وهو النَّظر إلى الفعل وضدّه، بمعنى أنَّه عمد إلى الأسلوب المُتناقض لدى كلٍّ منهما، أي أسلوب "التقابل والتضاد"، بهدف التأكيد على دلالة هذا المرض ومدى خطورته ضمن كيان الأسرة.

ومثلت شخصيَّة "زينب" أيضاً من خلال تصرُّفاتها – على حسبِ ما رأى رجاء النقاش- مرضاً آخرَ وثيق الصِّلة بمرض "الابتذال"، وهو "حُب التظاهر" فهي ((تفضِّل أنْ تجوع على أنْ تكون حجرة الصَّالون في بيتها مُتواضعة بسيطة...المرأة التي تحب أثاثها أكثر من زوجها وأولادها.. وهي تعض أثاثها

١) رجاء النقاش : المرجع نفسه ، ص ٦٦

بأسنانها – في لمسة ذكية من لمسات المسرحيَّة – عندما تحس أنَّها مُهددة بفقد هذا الأثاث.. فالمظهر عندها هو كُلّ شيء.. هو الحياة.))([1]

وربما يُلاحظ "المُتلقي" أنَّ "الاشتراكيَّة" ألقت بظلالها على النَّص، أو إنْ صحَّ التعبير فإنَّ هذا النَّص هو ردّ فعل لما فعلته تلك الفلسفة في المُجتمع المصري، فهذه المسرحيَّة من المُمكن أنْ تُعدّ نقداً لسوء العدالة الاجتماعيَّة التي جاءت من أجلها ثورة ١٩٥٢، وعلى ما يبدو فإنَّ "نعمان عاشور" المعروف بفكره الاشتراكي منذ عهد المَلكِيَّة، لم يرضَ عمَّا انتهجته الثورة في تطبيق العدالة المنشودة، إذ إنَّ موهبته في إبداعه المسرحي لم تكن بسبب الممارسة العمليَّة للخلق الدرامي، من معايشة للشخصيَّات وكتابتها على الورق فقط، بل كانت بسبب إيمانه بالفلسفة الاشتراكيَّة، وتأثره بـ "برناردشو"، ودراسته لمسرح الأخير، إذ وضَّح ذلك بنفسه عندما قال:

((إنَّ ذلك لم يأتِ عن مجرد المُمارسة وحدها.. بل كان لتكويني الثقافي نفسه وما انصرمَ من أعوام سابقة من مُمارسة النَّشاط السِّياسِي.. وما أنا مُتشبِّعٌ به من آراءٍ وأفكارٍ ومُثُل وقيم اجتماعيَّة.. تلتف كُلها حولَ دعامة الدَّعوة الاشتراكيَّة.. هذا فضلاً عن تأثري بكتاباتِ برناردشو.. ونظرته إلى المسرح كخيرِ وأقوى منبر يستطيع منه الكاتب أنْ يُعبِّر عن نظرته وأنْ يُحقق رُؤياه السِّياسيَّة والاجتماعيَّة والحضَاريَّة والإنسانيَّة جميعاً))([2]

فقد رأى "نُعمان عاشُور" أنْ يُوظِّف نقده السِّياسي بأسلوبٍ فنِّي مسرحي، إيماناً منه بأنَّ هذا التوجَّه أقوى تأثيراً في "الجمهور"، بدلاً من الكِفاح السياسي العلني الذي يُصيب صاحبه بالضَّررِ النَّفسي والمادِّي.

ولم يكن "برناردشو" هو الأديب الوحيد الذي تأثر به "نعمان عاشور"، إذ أشارَ قبل هذا إلى تأثره بأعلام الأدب الرَّوسي من خلال الدراسة الأكاديمية:

((وهكذا جاء تذوُّقِي لإبسن وفهْمِي لتشيخوف وهَيَامِي ببرناردشو على مدارِ العامين التاليين في كلية الآداب مؤسساً على معرفة مبدئيَّة لا بأسَ بها في فن الدراما.))([3])

---

١) رجاء النقاش : المرجع نفسه ، ص ٦٧

٢) نعمان عاشور : المسرح حياتي ، القاهرة ، القاهرة للثقافة العربية ، ١٩٧٥ ، ص ١٥٣

٣) نعمان عاشور : المرجع نفسه ، ص ٥٣

وقد وجد أحد الباحثين، ارتباطاً وثيق الصِّلة بين مسرحيّة "عيلة الدوغري"، ومسرحيَّة "بُستان الكرَز" لـ"تشيخوف"، من حيث "المضمون" و"الشكل":

((من حيث المضمـون، تتناول المسرحيَّتان لحظة التحوَّل الحاسمة في حياة الشعبين الرَّوسي والعربي في فترةٍ تاريخيَّة محدَّدة بالنّسبةِ لكلٍّ منهما: لحظة انهيار المُجتمع الإقطاعي الرَّوسي في نهاية القرن التاسع عشر في "بُستان الكرَز"، ولحظة تداعي الطبقة الوسطى المصرية في منتصف القرن العشرين في "عيلة الدوغري"،... من حيث الشكل، فإنَّ محور الصِّراع في "بُستان الكرَز" هو البُستان الذي تتمسَّك به الإقطاعيَّة رانيفسكايا تمَسُكها بحياتِهَا، ومحور الصَّراع في "عيلة الدوغري" هو بيت العائلة الذي يتمسَّك به الأخ الأكبر سيِّد الدوغري بقوة وإصرار.))([1])

ولعلّ المحور الذي استندَ إليه كُل من الأديبين "عاشور" و"تشيكوف"، هو "الجانب الإنساني"، وهذا يؤكّد أيضاً تأثر الأدب العربي بالأدب الرَّوسي، من خلال الاتّصال الذّهني والرُّوحي.

ومن ثَمَّ، فإنَّ ما قامَ به "نعمان عاشور"، هو عمليَّة مُحاكاة للنَّص الرَّوسي "بُستان الكرَز"، من حيث الأسلوب والشخصيَّات والحَدَث الرَّئيسي، ويُعدُّ هذا كله من وجهة نظر المُتخصِّصِين في علم المسرح؛ نوعاً من الاقتباس، لشدَّة قربه من النَّص الأصلي والتِصَاقه بـه ([2]).

وإذا وضعنا في الاعتبار، أنَّ الشخصيَّات المسرحيَّة هي ((مجرد أنماط سلوكها مرسوم ومُسبق عليها أو مجرَّد دُمى تدعو إلى فكرة معيَّنة أو تتحدَّث بلسان المؤلف))([3])؛ فإنَّ "نعمان عاشور" من هذا المُنطلق، حاول أنْ يضفي جانباً تاريخيَّاً مُتعلقاً بالواقع الاجتماعي، حيث أوجدَ شخصيَّة أخرى مُلازمة لتلك

---

١) د.محمد يونس : الكلاسيكيون الرُّوس والأدب العربي ، بغداد ، دار آفاق عربية ، ١٩٨٥ ، ص ١٢٠

٢) انظر: د.أبو الحسن سلام : حيرة النَّص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، ط٢، ١٩٩٣، ص ٤٤

٣) د.رشاد رشدي : فن كتابة المسرحية ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨ ، ص ٢٥

الشخصيَّات، وهي شخصيَّة "علي الطوَّاف" الذي يظهر في النَّص المسرحي منذ بدايته وحتى النِّهاية.

ظلّ"علي الطوَّاف" طوال المسرحيَّة، حافياً ويتمنَّى أنْ يعثر على حذاءٍ يُناسب قدمه، وفي النِّهاية يكتشف أنَّ مشيه حافِياً لمدَّة طويلة، جعل قدمه كبيرة لا يُناسبها أيّ حِذاء.

ونلمح جزءاً من هذه الصُّورة من خلال حديثه مع الأخ الأصغر "حسن" في الفصل الأول:

((علي الطوّاف : هو أنا يا حسن خلاص !!

حسن : مش انتَ بتقول على روحك أطرَش وما تسْمعش.

علي الطوّاف : "يقترب من المائدة" ما بسمعش إلا الكلام الكويس اللي وراه فايدة.

حسن : يا بختك بودانك..تعالى يا راجل هنا..

علي الطوّاف : خلاص يا حسن ..ما عَدْليش عندكم فايده..

حسن : وانتَ مستني أي فايدة بعد كدة؟ يا راجل دا انتَ فوق السبعين..

علي الطواف : "وقد أصبح يواجهه تماماً" عاوز مني إيه ؟ !

حسن : انتَ مش معايا النهاردة يا عم علي !

علي الطوّاف : أنا معاكم كلكم طول العمر يا حسن..انتو اللي سايبني وناسييني .

حسن : "يشرب آخر الشاي" بكره ربنا يفتكرك .

علي الطوّاف : باقول لك إنتو عاوزنّي أموت على الآخر

حسن : (يقوم إليه) حتخلّد يعني؟ أنا لو مطرَحَك لازم أدوَّر على الموت فاهم إنك عايش.

علي الطوّاف : "يضحك ببلاهة" والنبي لطيف قوي يا حسن..

حسن : يا راجل أنا مش بهزَّر.. أنا بتكلم جد.. واحد عنده سبعين سنة ولسَّه ماشي حافي "ويشير إلى قدميه" تبقى عايش.))([1])

١) نعمان عاشور : عائلة الدوغري (مسرحية) ، مصدر سابق ، ص ١٧ - ١٨

عَدَّ "رجاء النقاش" هذه الشخصيَّة رمزاً للشعب وآلامه، فـ "الطـوَّاف" من وجهة نظره، ((رمز أبدي للصَّبر والرِّضا بآلام الحياة ومتاعبها، لقد حمل الجميع على أكتافه. وأطعَمَ الجميع، وربَّى الجميع، وكان نصيبه في النهاية لا شيء سوى "الحفاء الدائم" حتى أصبحَ أمله الوحيد بعد سبعين عاماً عاشها على هذه الأرض هو أنْ يحصل على "حذاء".. مجرد حذاء. وعندما يحصل على أمنيته أخيراً يكون هذا الحذاء ضيقاً فيعود راضياً إلى الحفاء من جديد.))([1])

وربما أعطتْ شخصيَّة "الطوَّاف" دلالة واضحة على الطبقة السَّحيقة في المُجتمع المصري منذ الاحتلال الإنجليزي وحتى قيام ثورة ١٩٥٢، ولعلّ عدم لبسه لحذاءٍ طيلة المسرحيَّة، يدل على الإهمال الذي عانت منه تلك الطبقة؛ فهي منسيَّة ومُهمَّشة منذ عهودٍ طويلة، حتى إنَّ الثورة بمجيئها ووعودها للمُجتمع بتوزيع الثروات على الشعب، لم تستطع أنْ تُوَفِّي جميع الطَّبقات حقوقها، فكان لابد في خِضَمَ هذا أنْ تسقط طبقة المسحوقين من اعتباراتها، بسبب سيطرة الانتهازيين وأصحاب النفوذ.

والمُلاحظ على هذه الشخصيَّة أنَّها "أحاديَّة الوجه"، بسبب ثباتها على ما كانت عليه في أوَّل المسرحيَّة وحتَّى نهايتها، فهي شخصيَّة لم تتغيَّر، ومع الرَّغم من هذا، يُمكن عدَّها نموذجاً مُؤثراً في سياق المسرحيَّة.

وإذا كانت هذه الشخصيَّة تُمثل لدى "رجاء النقاش"، شخصيَّة "ثانويَّة" مُساعدة للشخصيَّات الرَّئيسيَّة؛ فإننا نُلاحظ وجود رُؤية مُغايرة له، وهو رأي النَّاقد "لويس عوض"، حيث عدَّ "الطوَّاف" هو البطل الحقيقي للمسرحيَّة، والشخصيَّة المحوريَّة فيها :((الطوَّاف هو بطل المسرحيَّة الحقيقي: تبدأ به وتنتهي به وينشر ظله الجسيم على كُلِّ فصل من فصولها، وهو الشيء الوحيد الحقيقي فيها وسط كُلّ هذا الزَّيف والأنانيَّات المتصارعة. الطوَّاف هو رمز الشعب ولو أنَّ نُعمان عاشور سمَّى مسرحيَّته "مأساة الطـوَّاف" بدلاً من أنْ يُسمِّيها كوميديا "عيلة الدوغري" لوجدَ عمله ما يُبرِّر ذلك.))([2])

---

١) رجاء النقاش : في أضواء المسرح ، (مرجع سابق) ، ص ٧٠

٢) د. لويس عوض : دراسات في النقد والأدب ، القاهرة ، مكتبة الأنجلو ، د.ت ، ص ٢٦٩

ولم يكتفِ "لويس عوض" بهذا، بل أضاف أيضاً: ((وإذا كانت سائر الشخصيَّات مرسُومَة بفُرشاة الرَّسَّام فإنَّ الطوَّاف وحده منحوت بأزمِيل المثَّال هو يقف كالماردِ الجسيم الهائل الذي يُسقِط ظله على كل شيء فيلونه.))([1])

ومع الرَّغم ممَّا تميَّز به النَّاقد "لويس عوض" من العِلمِيَّة والموضوعيَّة الفنيَّة بسبب انخراطِهِ في السِّلك الأكاديمي؛ إلَّا أنَّ أسلوبه هنا ظهر عليه التكلُّف، والاهتمام بـ "الشَّكل" على حسابِ "المضمُون"، حيث نظرَ إلى شخصيَّة "الطوَّاف" بعَيْنيّ "الرَّسَّام" و"المَثَّال"، لا بعَينيّ النَّاقد الذي يبحث وَرَاء هذه الشخصيَّة من معانٍ اشتمَلتْ عليها، في حين كان خِطاب "رجاء النقاش" مُتجانِسَاً مع خِطاب الحياة العامَّة وقريباً منها؛ إذ ابتدَعَ نصَّاً مُوازياً لِما رسمه "نعمان عاشور" لهذه الشخصيَّة، وجعله يُمثل حلقة الوصْل بينه وبين "المُتلقي".

ومع الرَّغم من التباين الواضح بين شخصيَّات المسرحيَّة من حيث أفعالهم وطباعهم؛ إلا أنَّ "الصِّراع" بينهم لا يكاد يظهر، إذ إنَّه يقتضي في الفنِّ المسرحي وجود ((شخصيَّات مُتكافئة في قوَّة الإرادة وفي التصميم حتَّى يقابل الهجوم بمثله.))([2])

ووفقَ هذا المدلول للصِّراع بوصفه أصل من أصول "فن المسرحيَّة"؛ فإنَّ "رجاء النقاش" لاحظ انعدام التكافؤ بين الأخوة أنفسهم:

((إنَّ كُل أخوة "مصطفى" يُطبْطِبُونَ عليه..يُحاولون إرضاءه، يخافون منه، ولا أحد أبداً يقف في وجهه، لا أحد يتحدَّاه. إنَّ صفة الأنانيَّة لا تدخل في صراع واضح مع صفةٍ مقابلة لشخصيَّة أخرى في المسرحيَّة. والشخصيَّة المُقابلة كانت شخصيَّة "سيِّد" كانت كفيلة بأنْ يقف وجهاً لوجه مع شخصيَّة "مصطفى"..ولكنها لا تفعل ذلك بل تكتفي بالعبادة والبكاء والابتعاد عن كُلِّ مُشكلة.))([3])

---

١) د. لويس عوض : المرجع نفسه ، ص ٢٧٢

٢) عمر الدسوقي : المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، القاهرة ، دار الفكر العربي ، د.ت ، ص ٣٣٧

٣) رجاء النقاش : في أضواء المسرح ، (مرجع سابق) ، ص ٦٨

وَجَدَ "رجاء النقاش" أنَّ "الصِّراع" يدور في حَلقةٍ مُفرغةٍ، فشخصيَّة "مصطفى" الأنانيَّة، لم يكن لهَا في المُقابل شخصيَّة تُواجهها أو تُغيِّر منها، فالجميع وقفَ منه موقفاً سلبيَّاً، وكُل واحدٍ منهم كأنَّه ينظر في المِرآة ليرى نفسه فقط.

ومن صُور انعدام "الصِّراع" أيضاً، رأى "رجاء النقاش" انعدام الصِّراع النَّفسي لأغلبِ الشخصيَّات :

((إنَّها شخصيَّات لا تُعاني القلق والتردُّد.. ومعظمهم يلتزم موقفاً واحداً من أوَّل المسرحيَّة حتى آخرها. الأخ "سيِّد" الذي بدأ درويشاً انتهى درويشاً. الأخ "مصطفى" يبدأ أنانيَّاً شرِّيراً، ويظل طول المسرحيَّة أنانيَّاً شرِّيراً "في الصَّغيرة والكبيرة"، وتنتهي المسرحيَّة وهو أنانـيٌّ شرِّير. الأخت زينب مُتظاهرة مُستبدَّة مُبتذلة.. وتظل كذلك طيلة المسرحيَّة وتنتهي نفس النّهاية.))([1])

وقفَ "رجاء النقاش" هنا على "الصِّراع" بوصفِهِ رُكناً أساسيَّاً من أركان الفن المسرحي؛ فهو رُكنٌ لا يُمكن لأيِّ كاتبٍ مسرحيٍّ الاستغناء عنه، وبدونه يتحوَّل النَّص إلى لوحةٍ تحتوي على مجموعةٍ من الصُّور لشخصيَّاتٍ لا روحَ فيها. ولعلّ رُؤية "رجاء النقاش"، تكون قد جَمَعَتْ بين "الشكل" و"المضمُون"، من حيث أنَّ "الصِّراع" جزءٌ من الوحدة العضويَّة للنَّص، وبوصفِهِ أيضاً عَصَبُ النَّص ورُوحه.

ومن النَّاحية الأسلوبيَّة، نُلاحظ ارتباط الخِطاب النَّقدي لدى "رجاء النقاش" بالجانب الجَمَالي؛ فهو يشرح الموقف، ويُبيِّن ما فيهِ من دلالةٍ دون أنْ يفرض رأيه على "المُتلقي"، إذ لجأ إلى استخدام الصُّورة البلاغيَّة المُعبرة عن الحَدَثِ؛ فرأى في طلاق "كريمة" من "مصطفى"، وزواجها من "سيِّد" أنَّها ((لمْ تحمل من مصطفى وحَمَلتْ من سيِّد. فكأنَّ الفرديَّة التي يُمثلها مصطفى عاقر، وكأنَّ طِيبَة القلب التي يُمثلها سيِّد خصبة ولود.))([2])

فقوله "لم تحْمِل" و "حَمَلتْ"، و "عَاقِر" و "ولود"؛ تضاد يُشخِّص المعنى ويؤكّده.

---

١) رجاء النقاش : المرجع نفسه ، ص ٦٨

٢) رجاء النقاش : المرجع نفسه ، ص ٦٦

ثـمَّ استعملَ أسلوباً بلاغيَّاً آخرَ ينتمي إلى "علم البيـان"، وهو "الاستِعَارة" في قولـه:

((تقوم المسرحيَّـة بتشريح هذه الأمراض تشريحاً رائعاً، وهي أمراض تنشب أظافرها في "عيلة الدوغري".))([1])

ففي هذه العبارة جُملتان، احتوت كلتاهما على "استعارة مكنيَّة".

وقوله أيضاً: ((كأنَّها سفينة مثقوبة ذات شراع مُمزَّق في بحرٍ هائج عنيف.))([2])، فيه تشبيه للفشل والخرَاب الذي أصَابَ هذه العائلة بالسَّفينة المثقوبة، وفي قوله "بحر هائج عنيف"، استعارة مكنيَّة، ووجـه التقارب بين الصَّورتين البلاغيَّتين "التشبيه" و"الاستعارة"؛ هو "الاضطراب والتَّوتُّر".

يتكوّن العرض المسرحي من أربعةِ أركانٍ أساسيَّةٍ، يُمثل كُل رُكنٍ منها، حجر الزاوية الذي لا يُمكن الاستغناء عنه، وهي : "المُمَثل"، و"المُخرِج"، و"الجُمهور"، و"الدِّيكُور".

وقفَ "رجاء النقاش" في هذه المسرحيَّة على رُكنين فقط، هما "المُمَثل" و"المُخرِج"؛ إذ أشَادَ بفريقِ التَّمثِيل، وجَعَلَ من تلكَ الإشادَة، نُقطة انطلاق لِبعضِ المواهِب:

((اجتمع لهذه المسرحيَّة من المُمَثِلين الموهُوبين عدد كبير، ولا أكاد أذكر أنَّ واحداً منهم كان ضعيفاً أو مَهْزُوزاً فـوقَ خشبةِ المسرح سواء منهم هؤلاء الذين رسخت أقدامهم في الفن مثل توفيق الدقن أو عبد المنعم إبراهيم أو علي رشدي.. أو هؤلاء الشبَّان الذين ما زالوا في أوَّل الطَّريق. فعبد الرحمن أبو زَهْرَة كان رغم ضعف دوره، قويَّاً مُتمكّناً من أدائِهِ الفُكاهِي.. ويبدو أنَّ عبد الرحمن أبو زَهْرَة أصبحَ سَيِّء الحظ لأنَّ مُعظم الأدوار التي يُؤدِّيها هي – في النَّص – أدوار كاريكاتيريَّة، وهو في الحقيقة غير مسئول عن رَسْم هذه الأدوار.. إنَّـه يُؤدِّيها بدقةٍ وبراعةٍ كما رُسِمَت له....، أمَّا رجاء حسين فما زالت تخطو إلى الأمام في تمثيلِها خطوات واضحة.))([3])

---

١) رجاء النقاش : المرجع نفسه ، ص ٦٧

٢) رجاء النقاش : المرجع نفسه ، ص ٦٧

٣) رجاء النقاش : المرجع نفسه ، ص ٧٠ - ٧١

ونلمح من هذه الرَّؤية، أنَّ "رجاء النقاش" أشادَ بالإتقان الذي أجاده كُل واحدٍ منهم، وأنَّ أداءَهُم طوَّعَ من أجل إحداثِ أثرٍ فعَّال لدى "المُتلقي"، بسببِ امتزاج طبيعتهم الإنسانيَّـة مع الشخصيَّة المُمَثلة.

ولم تقتصر رؤية "رجاء النقاش" على "المُمَثل" في أدائه لهذا الدَّور فقط، بل أطلقهَا على جميع أدوارِه التي سَبَقتْ هذا "العَرْض المسرحي"، واختارَ منهم "عبد الرَّحمَن أبوَ زَهْرَة"؛ إذ خرج بهذا "الأخير" من "الخُصُوص" إلى "العُمُوم"، عندما صنَّف أدواره عامة بأنَّها "كاريكاتيريَّة".

ولعَلَّ هذا يُظهر ثقافة "رجاء النقاش"، وحرصه على مُتابعة "المُمَثل" في مختلف الأدوار التي أدَّاها ويُؤدِّيها، بهدف تكوين رؤية شموليَّة له، وربما بغرض توجيه "المُمَثل" إلى التنوّع في الأنماطِ المسرحيَّة وعدم الاقتصار على نمَطٍ واحدٍ، يقتل موهبة الإبداع لديه.

ولم يكتفِ "رجاء النقاش" بهؤلاء المُمثلين فقط، بل أشاد أيضاً بالأداء المتميز لـ"أحمد الجزيري" : ((أمَّا أحمد الجزيري فقد أثبت أنَّه مُمَثل كوميدي من الدَّرجةِ الأولى، وأنَّه يُؤدِّي أدواره الكُوميديَّة بطريقةٍ مُتميزةٍ عن غيرِهِ من مُمَثِلي الكُوميديا، ولكن الجزيري يبدو ضعيفاً في الأدوارِ الجدِّية.))(١)

استخدَمَ "رجاء النقاش"، "التَّضَادَ" بوصفِهِ أحد الفنون البديعيَّة في إظهارِ الجمال الحركي والنَّفسي؛ إذ أشادَ بقوَّةِ أداء "الجزيري" في الكُوميديا وضعفه في التراجيديا، وهذا الاختلاف يُؤكّد التمَيُّز في أحدِ الجانبين. ومن المُمكن مُلاحظة أنَّ هناك تشابهاً بين رأيٍّ "رجاء النقاش" في المُمَثل، وبين رأيَّ واحدٍ من كِبَار الفنَّانين الرُّوس في مطلع القرن العشرين، وهو "ستانيسلافسكي"؛ إذ قال "الأخير":

((من المُمَثِلين مَنْ يتمَتَّع بتكيُّفاتٍ رائعة في مجال المُعاناة الدَّراميَّة، ويفتقر إليها افتقاراً تامَّاً في الكُوميديا، أو بالعكس، إذ يَتمَتَّعُون بتكيَّفاتٍ جيِّدةٍ في الكُوميديا بينما تكون تكيَّفاتهم في الدَّراما سيِّئة.))(٢)

---

١) رجاء النقاش : المرجع نفسه ، ص ٧١

٢) كونستانتين ستانيسلافسكي : إعداد المُمَثِل في المُعاناة الإبداعيَّة، ترجمة : د. شريف شاكر ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٧، ص ٤٠٧

فهذا التَّوافق والتَّشابه بين الرَّأيين، يؤكد أنَّ كُلاً منهما، يميل إلى فكرتي "المُعَايَشَة" و"الاندماج"، الأمر الذي يجعل "المُتلقي" يُدرك بأنَّ المُمَثل والشخصيَّة المرسومة، هُما شخصٌ واحد، وهنا يظهر مقدار درجةِ الإتقان.

ووضعَ "رجاء النقاش" في الاعتبار، نقده لعملية "الإخراج" المسرحي، ليكشف مدى فهم "المُخرج" للنَّص المُنفذ على خشبةِ المسرح، وقدرته على تجسيدِ الواقع:

((أمَّا إخراج عبد الرحيم الزرقاني فقد التزمَ فيه أسلوباً واقعيَّاً عميقاً.. ففي الفصل الأول يُعطينا صُورة للبيت القديم الرَّحب الواسع الذي يحتمل الجميع، وفي الفصل الثاني يُعطينا صُورة للبيتِ الحديث الضَّيِّق المُكتظ الذي لا يَكاد يَسَع مَنْ فيه، لقد استطاعَ المُخرج أنْ يُقدِّم إطاراً مُلائماً تماماً للمسرحيَّة زاخراً بمثل هذه اللمَسَات الذكيَّة التي تملأ المسرحيَّة.))([1])

أعطى "رجاء النقاش" كُلَّ ذي حقٍّ حقه، سواء "النَّص المسرحي" أو "المُمَثلين" أو "الإخراج"، ولم يُعطِ الأفضليَّة لـ"المُمَثلين" على "المُخرِج"، فكُل من أولئك مُكمِّل للآخر، فلا تمثيل من غيرِ إخراج وكذلك العكس.

ولكي يُظهر "رجاء النقاش" مَهَارة الإخراج، وقفَ على مَظهَرٍ فنّي يُبرز عناصر الجمال في الصَّورة المسرحيَّة ومدى واقعيَّتها؛ إذ وقعَ بصره على الاختلافِ الجُزئِي والكُلّي في فصُول المسرحيَّة، مُستخدماً أسلوبه المُعتاد في إبرازِ دقّة الصُّورة، وهو "التَّضاد"، مُوضِّحاً هذا بكلمات: "البيت القديم" و"البيت الحديث"، و"الرَّحب الواسع" و"الضَّيِّق المُكتظ"، و"يحتمل الجميع" و"لا يكاد يَسَع مَنْ فِيه".

ملخص البحث: إنَّ "الواقعيَّة" كانت هي السَّقف أو الغطاء الفنّي الذي توارى تحته "رجاء النقاش" في نقده للعرْض المسرحي "عِيلة الدُّوغري"؛ إذ حَاول أنْ يُصوّر تبلور العلاقة بين "النَّص المسرحي" و"الواقع الاجتماعي"، من خلال تسليط الضَّوء على "المضمون"، فانشغلَ بالجَانب الاجتماعي، وخاصة ما سمَّاه بـ "الأمراض" التي وجَدَهَا مُتجسِّدة في بعض شخصيَّات

١) رجاء النقاش : في أضواء المسرح ، (مرجع سابق) ، ص ٧١

المسرحيَّة، في حين نجده قد صرف اهتمام "المُتلقي" عن جوهرها الفنّي والأدبي.

تميَّز نقد "رجاء النقاش" بـ "الموضُوعيَّة"؛ إذ ابتعدَ عن المعاني الفضفاضة، والتزمَ الدِّقة في التَّعبير، والحيدة في تناول الأفكار ومُناقشتها، مع منطقيَّة العَرْض. واتَّبعَ أيضاً أساليبَ لُغويَّة وبلاغيَّة منها، "غلبَة الأساليب الخبريَّة على الأساليب الإنشائيَّة"، وأسلوب "التقابل و التضاد"، وإنْ دلّ هذا فإنَّما يدل على سيطرة العقل والمنطق على العاطفة؛ إذ إنَّه لم يجنح إلى الانفعال ولا إلى الخطابيَّة، وهو ما تبيَّن لنا في تناوله لمضمون كُلّ شخصيَّة وملامحها، وخاصَّة حديثه عن مظهر "الابتذال" بين شخصيتي "زينب" و"كريمة"، وطلاق "كريمة" من "مصطفى" وزواجها من "سيِّد"، وأيضاً في سِيَاق إشادتِهِ بالمُمَثلين والمُخرج، ومَلامِح الإبداع لديهم.

ولمْ يغفلْ "رجاء النقاش" عُنصُر "الصِّراع" بوصفِهِ مُحرِّكاً للحدَث الدَّرامي؛ إذ إنَّ مُلاحظته لخُلوِّ "المسرحيَّة" منه، تُؤكّد درايته بالأصُول المسرحيَّة، ووعيه بفنِّ الدَّراما.

اعتمدَ "رجاء النقاش" على خاصيتيّ "التفسير" و"المُلاحظة النفسيَّة"، وهما أداتان من أدواته النقديَّة؛ وظّفهما في الكشفِ عن الجوانب المُظلمة لبعض الشخصيَّات، بغرض فكِّ اللبس المُحيط بها، وسواءٌ نجَحَ في هذا أم أخفق؛ فإنَّ مُحاولته تُمثل قراءة من القراءاتِ النقديَّة المُهمَّة، يُمكن إدراجها ضمن "القراءات النَّفسيَّة".

ومِمَّا سبق، نجد أنَّ "رجاء النقاش" توفر في سِياق خِطابه النَّقدي، عُنصرا "الإقناع" و"الإمتاع"؛ فهُما يُمثلان أحد جُسُور المُشاركة بينهُ وبينَ "المُتلقي".

ومن ثمّ؛ فإنَّ المنهج النَّقدي الذي سَارَ عليه "رجاء النقاش" في نقدِهِ لهذه المسرحيَّة، لم يخرج عن تيَّار "الواقعيَّة النَّقديَّة" الذي يُصور تأثير البيئة في الأفراد، ولكنَّه أضَاف إلى رؤيته الاجتماعية، رؤية "نفسيَّة"، وأخرى "موضُوعيَّة"، وجُملة من الإضَاءات "الفنيَّة" و"الجماليَّة"، بهدف الكشف عن مُضمرات كُلّ من النَّص والعَرْض المسْرَحِي، الأمر الذي يدفع بالقول، إنَّ مَنهجه هو منهجٌ شَامل لمجموعةٍ من المَناهِج النَّقديَّة، ربما أكونُ على صَوَابٍ إنْ أسميتُه بـ "المنهج التكامُلي".

مصادر ومراجع البحث:

١- د. أبو الحسن سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف، الاسكندرية، جامعة الاسكندرية، كلية الآداب، ط٢، ١٩٩٣

٢- رجاء النقاش: في أضواء المسرح، مصر، دار المعارف، ١٩٦٥

٣- د. رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨

٤- د. عبدالله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر "قضايا ورؤى وتجارب"، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢

٥- عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، القاهرة، دار الفكر العربي، د.ت

٦- كامل سلمان الجبوري: معجم الأدباء من العصر الجاهلي حتى سنة ٢٠٠٢، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٣

٧- كونستانتين ستانيسلافسكي: إعداد الممثل في المعاناة الابداعية، ترجمة: د. شريف شاكر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧

٨- د. لويس عوض: دراسات قي النقد والأدب، القاهرة، مكتبة الأنجلو، د.ت

٩- د. محمد يونس: الكلاسيكيون الروس والأدب العربي، بغداد، دار آفاق عربية، ١٩٨٥

١٠- نعمان عاشور: المسرح حياتي، القاهرة، القاهرة للثقافة العربية، ١٩٧٥

١١- نعمان عاشور: عائلة الدوغري "مسرحية"، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨

١٢- نعمان عاشور: عالم المسرح، القاهرة، دار الموقف العربي، ١٩٨٥