المكان الدّراميّ في مسرح العبث
دراسة تطبيقيَّة على مسرحيَّة (ميدوزا تحدّق في الحياة) لسعد الله ونّوس

حسن صالح الحسن المصريّ*

أ.د. فخري بوش**

ملخّص:

يشارك المكان الدّراميّ بحضوره الفنّيّ في العمل المسرحيّ، بما يحمله من أبعاد اجتماعيَّة ونفسيَّة وتاريخيَّة وفكريَّة، يسهمُ في إنتاج دلالة الأحداث الدّراميَّة، ورسم الشّخصيَّات الدّراميَّة، وتحديد أبعادها، وتشكيل صورة مثلى للموقف الدّرامي، وإبراز الرّؤية المعبّرة عن موقف المؤلّف المسرحيّ.

أولى **سعدالله ونّوس** المكان الدّراميّ عناية فائقة، فلم يبق المكان عنده بعداً جغرافيّاً يتمثّل في سينوغرافيا المسرح فحسب، بل أصبح بعداً نفسيّاً واجتماعيّاً وتاريخيّاً وفكريّاً، واستطاع من خلال المكان الدّراميّ أن يؤطّرَ الشَّخصيَّة الدّراميَّة؛ إذ جعل المكان الدّراميّ ينبضُ بالحياة.

الكلمات المفتاحيَّة:

– المكان، الدّراميّ، مسرح العبث، سعدالله ونّوس.

* طالب دكتوراه، قسم اللُّغة العربيَّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، جامعة دمشق، دمشق.

** أستاذ دكتور، قسم اللُّغة العربيَّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، جامعة دمشق، دمشق.

The drama place in Theatre of Absurd

An applied study on the play (Medusa stared at life) by Saadallah Wannos

Hassan Saleh Al-Hassan Al-Masri*

Prof. Fakhry Bush**

Abstract:

The dramatic place participates with its artistic presence in the theatrical work, with its social, psychological, historical and intellectual dimensions. It contributes to producing the significance of the dramatic events, drawing the dramatic characters, defining their dimensions, forming an ideal picture of the dramatic situation, and highlighting the vision expressing the position of the playwright.

Saadallah Wannos gave the dramatic place great care. The place did not have a geographical dimension, represented in the scenography of the theater only, but it became a psychological, social, historical and intellectual dimension, and through the dramatic place he was able to frame the dramatic character. As he made the dramatic place come to life.

Keywords: Location- drama- Theatre of Absurd - Medusa staredat life - Saadallah Wannos.

* PhD student, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, University of Damascus, Damascus.

** Professor, Department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities, Damascus University , Damascus, Syria.

المقدّمة:

يشكّلُ المكان الحاضن الرّئيس للإنسان، وهو شرط من شروط وجوده، والعلاقة بينَ المكان والإنسان علاقة أزليَّة؛ إذ يشهد المكان انبثاق كينونة الإنسان؛ لتبدأ حينئذٍ علاقة الإنسان بمحيطه مكانيّاً وزمانيّاً.

إنَّ النّصّ المسرحيّ المكتوب لغرض العرض المسرحيّ يفترضُ وجود تصوّر مسرحيّ سابق عليه، ويتكاملُ هذا التّصوّر خلال عمليَّة الكتابة المسرحيَّة، ويعدُّ المكان الدّراميّ عنصراً رئيساً من عناصر البناء الفنّيّ للعمل المسرحيّ، ويختاره المؤلّف المسرحيّ بدقّة وعناية؛ إذ من خلاله يُتصوّر المشهد الدّراميّ، ويكتسبُ عمقاً وشمولاً.

يدركُ المؤلّف المسرحيّ أنَّ وظيفة المكان الدّراميّ لا تقتصر على تأطير الأحداث الدّراميَّة، وإضفاء بعداً فيزيولوجيّاً أو نفسيّاً أو اجتماعيّاً على الشّخصيَّات الدّراميَّة، بل يتعدَّى ذلك من خلال إدراك قيمته الفنّيّة، وأبعاده الدّراميَّة الَّتي يضيفها على النّصّ الدّراميّ، فالعلاقة بينَ النّصّ المسرحيّ والمكان الدّراميّ علاقة جدليَّة.

أهداف البحث وأسئلته:

يهدفُ البحث إلى تقديم قراءة جماليَّة للمكان الدّرامي في مسرح العبث الَّذي يعتمدُ آليَّة عدم مطابقة المكان الدّراميّ مع الواقع، وعدم التّقيّد بالقواعد الأرسطيَّة، وكسر الأعراف المسرحيَّة، فضلاً عن تحديد الأبعاد الفنّيّة والدّلاليَّة للمكان الدّراميّ، أمَّا الأسئلة الَّتي سيحاول البحث الإجابة عنها فتتمثّل في الآتي:

أ- كيف يتجلّى المكان الدّراميّ في مسرح العبث؟

ب- ما مستويات المكان الدّراميّ في مسرح العبث؟

ج- ما الأبعاد الدّراميَّة للمكان في مسرح العبث؟

حدود البحث:

تتحدّدُ الحدود الزّمانيَّة للبحث في عام (1963م)، وهو زمن تأليف مسرحيَّة (ميدوزا تحدّق في الحياة).

منهج البحث وإجراءاته:

يعتمدُ البحث على المنهج الوصفي الَّذي يقومُ على ملاحظةِ الظّاهرة واستقرائها ووصفها وتحليلها واستخلاص النّتائج المرجوة، فضلاً عن الاستعانة أيضاً بأدوات التّحليل السّيميائيّ.

- **مصطلحات البحث وتعريفاته الإجرائيَّة:**

- **مفهوم المكان الدّراميّ:**

لا بُدَّ في بداية هذه الدّراسة من تحديد لمفهوم المكان الدّراميّ في الخلفيَّة اللّغويَّة والاصطلاحيَّة.

أ- المكان لغةً:

نجدُ في المعاجم اللّغة العربيّة أنَّ عدداً من العلماء مَنْ حدّد دلالة المكان، ومنهم مَنْ توسَّع في عرض مفهوم المكان، فمن الَّذينَ حدّدوا دلالة المكان الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ) الَّذي عرَّفَ المكان بأنَّهُ ((**في أصل تقدير الفعل مَفْعَل؛ لأنَّهُ موضع للكينونة**))[1]، وكذلك الأزهريّ[*] (ت 370هـ)، والجوهريّ[*] (ت 393هـ)، وابن فارس[*] (ت395هـ)، وابن منظور (ت711هـ) لم يخرجوا عن التّحديد اللُّغويّ للفظة

---

[1] الفراهيدي، الخليل بن أحمد، 1982م، **كتاب العين**، تح: مهدي المخزومي، وإبراهيم السّامرائيّ، دار الرّشيد للنشر، بغداد، مادّة (مكن).

[*] الأزهري، أبو منصور محمّد بن أحمد، د.ت، **تهذيب اللُّغة**، تحق: علي حسن هلالي، مراجعة: محمّد عليّ النّجّار، الدّار المصريَّة للتأليف والتّرجمة، القاهرة، مصر، د.ط، مادّة (مكن).

[*] الجوهري الفارابي، أبو نصر إسماعيل بن حماد، 1987م، **الصّحاح "تاج اللّغة وصحاح العربيَّة"**، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4، مادّة (مكن).

[*] ابن فارس، أحمد، 1979م، **معجم مقاييس اللُّغة**، تح: عبد السّلام هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان، د.ط، مادّة (مكن).

(المكان) الَّذي حدّده الفراهيدي، فابن منظور يعرّف المكان بقوله: ((**المكان [هو] الموضع، والجمع أمكنة [...]، وأماكن جمع الجمع**)) [1]، فركّزوا هؤلاء العلماء على معنى الموضع في تحديد معنى المكان.

ومن العلماء الَّذينَ توسّعوا في دلالة مفهوم المكان نذكرُ ابن دريد (ت321هـ) الَّذي أدرجَ معنى المكان تحت الجذر اللّغويّ (كمن): ((**كمن الشّيء في الشّيء، وكمن يكمنُ كموناً إذا توارى فيه، [...]، وكلّ شيءٍ استتر بشيءٍ، فقد كمن فيه [...] والمكان مكان الإنسان وغيره، والجمع أمكنة، ولفلان مكانة عند السّلطان؛ أي منزلة**)) [2]، فعدَّ لفظة (المكان) متضمّنة في مادّة (كمن) الَّتي تدلُّ على الإحاطة والاستتار، فحدّدَ المفهوم الواقعيّ لها، ثمّ حدَّدَ المفهوم المجازيّ الدّال على المنزلة الرّفيعة.

أمَّا الزّبيدي (ت1205هـ) فقد قرَّبَ مفهوم المكان اللُّغويّ إلى المفهوم الاصطلاحيّ؛ إذ اعتمدَ آراء الفلاسفة وأهل المنطق في تعريفه للمكان: ((**المكان الموضع الحاوي للشيء، وعندَ بعض المتكلّمين أنَّهُ [...] اجتماع جسمين حاوٍ ومحوي، وذلك ككون الجسم الحاوي محيطاً بالمحوي. فالمكان عندهم هو المناسبة بينَ هذَين الجسمين**)) [3]، فقد حاولَ الزّبيدي الوصول إلى المفهوم الاصطلاحيّ للفظة (المكان).

ينتظمُ الجذر اللّغويّ لمفهوم (المكان) معنى المكان المُتجسّد بالأشياء المادّيّة، مثل منزل أو مسرح، والمكان المتمثّل بالأمور الرّوحيَّة، مثل مكانة الإنسان في قلبي.

---

[1] ابن منظور، 2005م، **لسان العرب**، مؤسّسة الأعلمي للمنشورات، بيروت، لبنان، مادّة (مكن).

[2] ابن دريد، أبو بكر محمّد بن الحسن الأزدي البصريّ، د.ت، **جمهرة اللُّغة**، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانيَّة، حيدر آباد، مادّة (مكن).

[3] الزّبيدي، مرتضى، 1966م، **تاج العروس من جواهر القاموس**، دار ليبيا للنشر والتّوزيع، بنغازي، ليبيا، د.ط، مادّة (مكن).

ب- المكان اصطلاحاً:

شغلَ مصطلح المكان اهتمام النّقّاد والمفكّرين والفلاسفة عبر التّاريخ، وتعدّدَتْ تسمياته، فامتزجَ مفهوم المكان بالفضاء والحيّز، ومنهم مَنْ ربطَهُ بالمفاهيم الرّياضيَّة والفيزيائيَّة من خلال تأكيدهم أنَّ المكان متحرّك وغير ثابت؛ لإمكان تأثّره بالجاذبيَّة[1]، ومنهم مَنْ اهتمَّ بالمكان هندسيًّاً، وجعلَهُ وسطاً غير محدود، يشتملُ على الأشياء، وله ثلاثة أبعاد هي: الطّول والعرض والارتفاع[2]، ولم يكن اهتمام الجغرافيين بالمكان أقلّ من اهتمام غيرهم؛ إذ إنّهم عرّفوا الجغرافية على أنَّها **((علم المكان من حيثُ خصائصه وعلاقاته))** [3]، فعلماء الجغرافية اهتموا بدراسة المكان ومتعلّقاته.

وقد أفادَتْ الدّراسات الأدبيَّة في تعاملها مع المكان الدّراميّ من مختلف مجالات العلوم المختلفة، مُسخّرة إيّاها لما يمكن أن يقودَ أفضل إنتاجٍ لتحليل النّصّ الدّراميّ، والغوص في أعماقه، واكتشاف خفاياه، وفكّ شفراته.

إنَّ مفهوم المكان الدّراميّ في الدّراسات المسرحيَّة كثير التّباين والتّنوّع؛ لأنَّ فنّ المسرح فنّ مزدوجٌ بينَ التّأليف والإخراج؛ أي بينَ النّصّ الدّراميّ والعرض المسرحيّ، فالمكان الدّراميّ يتعالقُ بينَ النّصّ والعرض؛ إذ يُعرَّفُ بأنَّهُ **((الموضع الَّذي تجري فيه وقائع الحدث المُتخيّل، وهو ما تحدّده الإرشادات الإخراجيَّة في بداية المسرحيَّة، وفي**

---

[1] ينظرُ: ايزنبرغ، هاوارد، 2001م، **الفضاءات الدّاخليَّة للاستكشافات الباراسايكلوجية العقل**، تر: الحارث عبد الحميد، وأسيل عبد الرّزاق، بغداد، العراق، ص22.

[2] ينظرُ: صليبا، جميل، د.ت، **المعجم الفلسفيّ (بالألفاظ العربيَّة والفرنسيَّة والإنكليزيَّة واللاتينيَّة)**، دار الكتاب اللّبنانيّ، بيروت، لبنان، ص191.

[3] خير، صفوح، 2002م، **الجغرافية موضوعها ومناهجها وأهدافها**، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، د.ط، ص54.

بداية المَشاهِد والفصول، أو يُستَشفُّ من الحوار، ويُسمَّى [أيضاً] مكان الحدث)) [1]، فالمكان الدّراميّ يصوّرُ من خلاله الكاتب المسرحيّ مكان الأحداث الدّراميَّة، من خلال علامات تُدرَكُ بالحواس، وتتمثّل في عناصر السِّينوغرافيا[2](*)؛ إذ إنَّ الكاتب المسرحيّ يُحدِّدُ المكان الدّراميّ من خلال ذكره الموضّحات الإخراجيَّة، فالنّصّ الدّراميّ **((يعدُّ نصّين فالكلمات الَّتي تنطق بها الشّخصيَّات تكوّن النّصّ الرّئيسي(*)، والإرشادات المسرحيَّة الَّتي يوردها المؤلّف تعتبر(*) نصّاً ثانويّاً))** [3]، والمكوّنات الدّراميَّة بوصفها لها قدرة كبيرة في التّأثير في مجرى الأحداث الدّراميَّة، فإنّها قد تختزلُ من قبل المؤلّف المسرحيّ؛ ليتركَ حرّيّة إنشاء المكان الدّراميّ للمتلقّي، وذلك كأن يرمز بمجموعة صغيرة من الورود إلى حديقة عامّة، مثلما فعل **سعد الله ونّوس** في مسرحيّة **(عندما يلعب الرّجال)**؛ إذ أشارَ إلى الحديقة العامّة بمجموعة من الأشجار والأزهار.

لذا فإنَّ اندماج مكوّنات السِّينوغرافيا يكشفُ عن جمال النّصّ الدّراميّ الَّذي يبلورُ رؤية الكاتب المسرحيّ، ومنظوره الجماليّ.

---

[1] إلياس، ماري – حسن، حنان قصّاب، 1997م، **المعجم المسرحيّ (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)**، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ص474.

(*) السّينوغرافيا هي **((فنُّ تشكيل فضاء العرض والصّورة المشهديَّة في المسرح [...]، وهي نشاط إبداعيّ فنّيّ يفترض معرفة بالرّسم والعمارة [...] وبالتّقنيَّات المستخدمة في المسرح (الإضاءة وهندسة الصّوت) إضافة إلى(*) القدرة على تحليل العمل لتجسيده))**. (ينظر: المرجع السّابق، ص265).

(*) هكذا وردت، والصّواب (الرّئيس).

(*) هكذا وردت، والصّواب (تُعدُّ).

[3] أسعد، سامية أحمد، 1980م، **الدلالات المسرحيَّة**، مجلّة عالم الفكر، مج:10، ع:4، ص69.

- **الإطار النّظريّ:**

- **مستويات المكان الدّراميّ:**

أخذَ المكان الدّراميّ صوراً مختلفة في تجسيد الأعمال المسرحيَّة، فمن هذه الصّور ما هو موجّه للمشاهدين عبر مجموعة من الممثّلين على خشبة المسرح، ومنها ما هو موجّه للقائمين على العرض المسرحيّ.

يمكنُ تقسيم المكان الدّراميّ في العمل المسرحيّ بحسب الاتّساع والانفتاح إلى قسمَين: أمكنة مفتوحة، وأمكنة مغلقة.

أ- الأمكنة المفتوحة:

كثيراً ما يتحدّدُ المكان المفتوح بأنَّهُ المكان الواسع وغير المحدود، ولكن هذا المعنى لا يغطي جوانب المكان الدّراميّ جميعاً، فقد يتحوّلُ السّجن المغلق إلى مكانٍ دراميّ مفتوح؛ لأنّهُ مكان للتخطيط والتّفكير والثّورة على الذّات، فيخرج من انغلاقه إلى آفاق مفتوحة، فالمقصود بالمكان الدّرامي المفتوح، هو **((الحيّز المكانيّ، واحتضانه لنوعيّات مختلفة من البشر، وأشكال متنوّعة من الأحداث))** [1]، فالكاتب المسرحيّ يسعى من خلال المكان الدّراميّ المفتوح أَنْ يبحثَ في التحوّلات الاجتماعيَّة والثّقافيَّة والإنسانيَّة، ومدى تفاعلها مع المكان الدّراميّ، وهذه الأمكنة الدّراميَّة المفتوحة تسهم بانفتاحها في تطوّر الأحداث، ومن أمثلة الأمكنة الدّراميَّة المفتوحة (السّوق، والحديقة، والمدينة، والشَّارع، والمقبرة، والسّاحة، و...).

[1] بورايو، عبد الحميد، 1994م، **منطق السّرد، دراسات في القصّة الجزائريَّة الحديثة**، ديوان المطبوعات الجامعيَّة، الجزائر، د.ط، ص146.

ب- الأمكنة المغلقة:

تتمثّلُ الأمكنة المغلقة بالأمكنة الّتي تُحدَّدُ بحدود هندسيّة يحيط بها جدران، مثل البيت، فهو مكان مؤطّر بحدود هندسيَّة وجغرافيَّة[1].

وتعدُّ الأمكنة المغلقة ظاهرة مكانيَّة مجتمعيَّة، تؤثّر في أشخاصها، ويؤثّرون فيها، بما يملكون من عادات اجتماعيَّة وأخلاقيَّة، ومن أمثلة الأمكنة الدّراميَّة المغلقة (الصّالة المسرحيَّة، والبيت، والسّجن، والقصر، ودور العبادة، والمقهى، و...).

- **عرض البحث والمناقشة والتَّحليل:**

- مسرح العبث: (Theatre of Absurd)

يُعدُّ مسرح العبث نوعاً من أنواع المسرح التّجريبيّ الحديث، فقد ظهرَ بوصفه نوعاً مستقلّاً بعد الحرب العالميَّة الثّانية، وجاء ردّة فعل على اختلال الموازين الفكريَّة، والنّظم المنطقيَّة، الّتي أدَّتْ إلى زعزعت ثقة الإنسان بنفسِهِ.

أوّل ما يطالعنا عند دراسة مصطلح العبث هو التّسميات الاصطلاحيَّة المتعدّدة والمتنوّعة، وهذا الاختلاف ناتج من تعدّد الإرهاصات النّقديَّة والمرجعيَّات المعرفيَّة لهذا الفنّ المسرحيّ، فأوّل ما يواجه من يشتغل في هذا الفنّ المسرحيّ هو اللّبس النّاتج من تعدّد المصطلحات واختلافها من باحثٍ إلى آخرَ، ومن كتاب إلى آخرَ، ولكن هل هذا

---

[1] ينظر: حسين، فهد، 2003م، **المكان في الرّواية البحرينيَّة (دراسة في ثلاث روايات "الجذوة، الحصار، أغنية الماء والنّار")**، فراديس، البحرين، ط1، ص163.

الاختلاف في المصطلحات يعودُ إلى اختلاف جذريّ بينَها؟ أو أنَّ الاختلاف بينَ هذه المصطلحات هو اختلافٌ سطحيٌّ؟

لعلَّ السّبب في اختلاف التّسميات الاصطلاحيَّة لهذا الفنّ المسرحيّ يعودُ إلى انتشار النُّقَّاد في أنحاء العالَم، وعملهم في مؤسّساتٍ مختلفة؛ لذا فهم لا يلتقون على نحوٍ منتظمٍ، فلا يحدث لهم التّدارس والاصطلاح على وضع مصطلح واحد مشترك تُبنى عليه المفاهيم والتّصوّرات.

وقد أوردَ النّقّاد مسمّيات عديدة للدلالة على هذا الفنّ المسرحيّ، ومن أبرز تلك المسمّيات: **(المسرح العبثيّ)**[*] الَّذي يدلُّ على شكل الكتابة المسرحيَّة الَّتي ظهرَتْ بعد الحرب العالميَّة الثّانية[1]، وأوّل من أطلقَ اسم مسرح العبث الكاتب الإنكليزيّ **مارتن إيسلن (M. Esslin) (1918–2002م)** في كتابه (مسرح العبث)، واستعملَ **ألبير**

[*] من أهمّ روّاد مسرح العبث الكاتب الإيرلنديّ **صموئيل بيكيت (Samuel Beckett)** (1906–1989م)، الَّذي اشتهرَ بمسرحيّته (في انتظار غودو)، والكاتب الرّوماني **يوجين يونسكو** (1912–1994م)، ومن أهمّ أعماله مسرحيّة (المغنّية الصّلعاء)، الَّذي أوضحَ من خلال العنوان عن فكرة العبث في المسرحيَّة، عندما سأله النّقّاد: لماذا اخترت هذا العنوان؟ فأجاب: لأنّه لا توجد في المسرحيَّة أيّة مغنّية... لا صلعاء ولا كثيفة الشّعر! أليسَ ذلك سبباً كافياً لاختيار هذا العنوان؟

ومن الرّوّاد الكاتب الرّوسيّ **آرثر أدامـوف (Arthur Adamov)** (1908–1970م)، الَّذي كتبَ مسرحيّة (الأستاذ تاران)، ومن الكُتَّاب أيضاً: **جان جينيه (Jean Genet)** (1910–1986م)، وهارولد بنتر **(Harold Pinter)** (1930–2008م).

[1] ينظرُ: آرون، بول – وآخرون، 2012م، **معجم المصطلحات الأدبيَّة**، تر: محمّد حمود، المؤسّسة الجامعيَّة للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، ص729.

كامو (A. Gamus) كلمة العبث في كتابه (أسطورة سيزيف)، الَّذي يصفُ عمل سيزيف بأنَّهُ لا جدوى منهُ[1].

وأُستُخدِمَ مصطلح **اللامسرح أو المسرح المضادّ (Anti Theatre)** الَّذي يحملُ طابع العدميَّة، ويثير بُعداً تشكيكيّاً من الثّوابت الاجتماعيَّة كلّها[2]، وهذا المصطلح أُستُعمِلَ للدلالة على **((كلّ شكل كتابة يقومُ على رفض المسرح السَّائد شكلاً ومضموناً، من خلال رفض مبدأ المحاكاة والإيهام والتمثّل ومشابهة الحقيقة، وبالتّالي فإنَّ العناصر الَّتي تكوّنُ المسرح التّقليديّ مثل الفعل الدّراميّ المبني على وجود تسلسل أحداث وشخصيّات فاعلة في الحدث طُرِحَتْ فيه بشكلٍ مغاير *))**[3]، ويعمل الكاتب المسرحيّ فيه على تغييب البطل الدّراميّ.

ومن المُسمّيات الَّتي أُطلِقَتْ على هذا الفنّ اسم **المسرح الطّليعيّ (Avant Garade Theatre)**، فقط أطلق الفرنسيُّون **((على كُلِّ عملٍ أو تيّارٍ أدبيٍّ أو فنّيٍّ يكسرُ الأعراف السَّائدة، ويمهّدُ لمنظورٍ جديدٍ))** [4] اسم المسرح الطّليعيّ؛ للدلالة على العبث.

---

[1] إلياس، ماري – حسن، حنان قصَّاب، **المعجم المسرحيّ (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)**، ص303.

[2] ينظرُ: المرجع السَّابق، ص394.

[*] هكذا وردتْ، والصّواب (على نحو مغاير).

[3] المرجع السَّابق، ص394.

[4] المرجع السَّابق، ص300.

ومن النّقّاد العرب من أطلقَ على هذا الفنّ تسمية **(اللامعقول)** الّتي **((تعبّرُ عن موقف المتفرّج ممّا يراهُ وعدم إمكانيَّة مطابقة ما يراه معَ ما يحدث في الواقع))** [1]، فمسرح اللامعقول هو مسرحٌ حرٌّ، تشيرُ كلمة (العبث) أو (اللامعقول) إلى الدّلالة على كلّ ما هو غير منطقيّ[2].

ومن أهمّ من كتبَ ونظّرَ لهذا الفنّ المسرحيّ عند العرب الكاتب المصريّ **توفيق الحكيم** (1898–1987م) الّذي اقترحَ تسمية هذا الفنّ باسم مسرح اللامعقول، ومن أشهر مسرحيّاته العبثيّة (يا طالع الشّجرة)، و(الطّعام لكلّ فم).

وقد كتبَ الكاتب السّوريّ **سعد الله ونّوس** (1941–1997م) عدداً من المسرحيّات العبثيَّة في بدايات حياته، منها (ميدوزا تُحدّق في الحياة)، و(الجراد)، و(المقهى الزّجاجيّ)، و(عندما يلعبُ الرّجال)، وغيرها.

تتّسمُ جميع المسرحيَّات العبثيَّة – الّتي ألّفها كُتّاب المسرح في مختلف أنحاء العالَم – بسماتٍ ميّزَتْ أعمال هؤلاء الكُتَّاب، ومن أهمّ تلك السّمات:

((1– عدم التّقيّد بالقواعد وكسر الأعراف المسرحيَّة.

2– عدم المطابقة مع الواقع في المكان والزّمان وفي بناء الشّخصيَّة [...].

3– شخصيَّات هذا المسرح لا تعي أنَّها تعيش العبث [...] ففعل الشّخصيَّة يفقدُ كلّ معنى.

---

[1] إلياس، ماري – حسن، حنان قصَّاب، **المعجم المسرحيّ (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)**، ص306.

[2] ينظرُ: المرجع السَّابق، ص303.

4- البنيـة الدّراميَّـة هـي بنيـة سـطحيّة بحتـة لا ترجـع إلـى شـيء مُحـدّدٍ فـي الحيـاة، وبالتّـالي فـإنَّ الحـدث الَّـذي يُقـدَّمُ لا يـرتبطُ بصـيرورة تاريخيَّـة، ولا يسـمحُ بـالرّبط بسياقٍ مُحدّدٍ)) [1].

ارتبطَ ظهور مسرح العبث بالمعايير الَّتي تُقاسُ بها المسرحيَّة، وبالتّالي فإنَّ المسرحيَّة العبثيَّة هي مسرحيَّة محكمة الصّنع[2].

- **المكان الدّراميّ في مسرحيَّة (ميدوزا* تُحدّق في الحياة):**

يصوّرُ الكاتب **سعد الله ونّوس** في مسرحيّته **(ميدوزا تُحدّق في الحياة)** الصّراع القائم بينَ العلمِ والفنِّ، لسيطرة أحدهما على الآخر، وعلى مقاليد الحياة، من دون تعاون أو اتّفاق بينَهما، ويجعلُ **ونّوس** خيوط اللّعبة الدّراميَّة بيد حاكمٍ متسلّطٍ ومستبدٍّ، لا يهمّه شيء سوى السّيطرة، وإحكام قبضته على الشّعب.

---

[1] إلياس، ماري – حسن، حنان قصّاب، **المعجم المسرحيّ (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)**، ص305.

[2] ينظرُ: إيسلين، مارتن، **دراما اللامعقول**، تر: صدقي عبد الله حطَّاب، مراجعة: د. محمّد إسماعيل الموافي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 2009م، ص1.

[*] ميدوزا (Meduse): أسطورة يونانيَّة، وهي فتاة شديدة المبالغة بجمال شعرها، فعاقبتها الآلهة أثينا على مبالغتها وغرورها، فحوّلت شعرها إلى حزمة من الأفاعي، ويُقال: إنَّ الآلهة أثينا مسختها؛ لأنَّها تزوّجت بالآله بوزيدون، فأصبحت تلقي الخوف والهلع في قلوب من يراها، وكانت نظرتها تحيل من تقع عليه صخراً، وهي فتاة غير خالدة، فقد قام بقطع رأسها البطل (بيرسينوس) الَّذي أمرته بذلك الآلهة أثينا، وتمكّنَ من قتلها من دون أن يتعرّضَ لنظرها؛ إذ كانَ ينظر إليها من خلال ترسه المصقول كالمرآة.

ينظرُ: عثمان، سهيل – الأصفر، عبد الرّزاق، 1982م، **معجم الأساطير اليونانيَّة والرّومانيَّة**، وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ، دمشق، سورية، ص397.

يوجزُ **سعد الله ونّوس** في وصف سينوغرافيا المسرحيَّة، ويجعلُ أحداث المسرحيَّة تدورُ كلّها في مكانٍ دراميٍّ واحدٍ، ألا وهو الصّالة، فالمكان الدّراميّ غالباً ما يكون مغلقاً إلَّا في بعض المَشاهِد ينفتحُ المكان على فضاءٍ أوسع من حيّز تلك الصّالة.

سنُحدِّدُ من خلال الجدول الآتي المكان الدّراميّ، ومستوياته، وأبعاده[1]:

الفصل	المكان الدّراميّ وسينوغرافيا المسرح	الصّفحة	مستوى المكان الدّرامي	البُعد الدّراميّ للمكان
الأوّل	كانت الشمس تزحف للمغيب وعلى الكون يهطل ضوء ذو عبق مسائيٍّ حزينٍ	463	مفتوح	نفسيّ
الأوّل	عبر ستار الصّالة، كانت الصّالة منعزلة تماماً عن العالَم	463	مغلق	واقعيّ – اجتماعيّ
الأوّل	تغمرها أضواء خافتة كانت تزيد الأثاث رهافة	463	مغلق	واقعيّ – اجتماعيّ
الأوّل	غرقت قاعة النّظارة في الظّلام، أنَّتْ ربابة في عزف حزين لدقيقةٍ	463	مغلق	نفسيّ
الأوّل	كان مستشاره – فيدوس – يقتعد الكنبة المقابلة لهيرا	463	مغلق	واقعيّ – نفسيّ
الأوّل	سيلتقيان في هذه الغرفة	466	مغلق	واقعيّ – نفسيّ

[1] ونّوس، سعد الله، 2004م، **الأعمال الكاملة (مسرحيّة ميدوزا تُحدّقُ في الحياة)**، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، مج:1، لقد أوردتُ صفحات الاستشهاد في حينِهِ.

الأوّل	حيّ واحد في المدينة	467	مفتوح	اجتماعيّ
الأوّل	ألحانه تنساب في جوف المدينة، وتتسرّب إلى هدأة بيوتها	467	مفتوح	نفسيّ
الأوّل	كانت الشّمس خارج الجدران ما تزال تزحف نازفة نجيعها	471	مفتوح	نفسيّ
الأوّل	وخفَتَ نور الصّالة قليلاً حتَّى تحوّل شحوباً محمرّاً	471	مغلق	نفسيّ
الأوّل	ما كفّ الحاكم خلالها عن التّمشّي في رواح وغدو عبرَ المساحة الكائنة بينَ الأرائك	471	مغلق	واقعيّ – نفسيّ
الأوّل	وخفّ الحاكم صوب طاولة صغيرة في الرّكن	471	مغلق	واقعيّ
الأوّل	حين انفتح باب لا يكاد يميز في الجدار المقابل للنافذة	472	مغلق	واقعيّ
الأوّل	وخفَتَ الضّوء قليلاً، ومع انسياب النّغمات دبّتْ رجفة في عيني هيرا	475	مغلق	نفسيّ
الأوّل	تناهى الضّوء للتلاشي، وسالَتْ مدامعُ الرّبابة حزناً، [...] حتَّى صار للمسرح ملمح لوحة صامتة مغبرة.	483	مغلق	نفسيّ

بتأمّل الجدول السَّابق يتّضح أنَّ **سعد الله ونّوس** يشارك من خلال هذا الوصف في تشكيل صورة للمكان الدّراميّ، ولوحة لسينوغرافيا المسرحيَّة، على الرّغم من أنَّ **سعد الله ونّوس** لم يحدّدْ سوى المكان الدّراميّ، من دون التّفصيل في ذكر عناصر

السّينوغرافيا، وكأنّه يهدفُ إلى العموميَّة، وأنَّ أحداث هذه المسرحيَّة يمكن أن تحدث في كلّ زمانٍ ومكانٍ، ولاسيَّما أنَّها تتعلّق بمغزى المسرحيَّة الَّذي أراد طرحه **ونّوس**.

يحدّدُ **سعد الله ونّوس** المكان الدّراميّ في بداية المسرحيَّة بأنّه مكانٌ مفتوحٌ؛ إذ إنَّ الشّمسَ تُسقِطُ أشعّتها على ستائر الصّالة، وتتكسّر هذه الأشعّة على جدرانها، ويحدّد **ونّوس** درجة إضاءة المشهد من خلال التّحكُّم بدرجة حدّة الضّوء، وتخفيفها تدريجيَّاً؛ ليناسبَ ذلك مشهد غروب الشّمس، وهذا الغروب يشي بحال النّفس الإنسانيَّة اليائسة والمتألّمة، الَّتي تُضفي على المكان الشّحوب والقلق النّفسيّ، ويمثّل هنا المكان الدّراميّ مشهد افتتاح العرض المسرحيّ، الَّذي يقومَ **سعد الله ونّوس** بتوظيفه لصالح العمل المسرحيّ.

ينقلُ **سعد الله ونّوس** أحداثه الدّراميَّة إلى الصّالة، الَّتي تُعدُّ مكاناً مغلقاً ذات بعدٍ واقعيٍّ واجتماعيٍّ، يصوّر من خلاله قاعة في قصر الحاكم **(كورش)**، وهذه القاعة تقعُ فيها الأحداث الدّراميَّة للمسرحيَّة، ويجتمعُ فيها شخصيّات المسرحيَّة كلّها، متمثّلة في الحاكم **(كورش)**، وابنته **(هيرا)**، ومستشاره **(فيدوس)**، ثمّ يأتي رجل الفنّ **(داريو)**، ويأتي أخيراً العالِم المخترع **(هراري)**.

يصوّرُ **سعد الله ونّوس** سينوغرافيا هذه القاعة بدءاً من التّحكّم بدرجة الضّوء، ووصف أثاث القاعة الفاخر، وقد أعطاه الضّوء **((مسحة من السّحر الأبكم))** [1]، وتدرّج اللّون فيما بينَ الأبيض في صفائه وجماله، والأسود في كثافته وغزارته، وقد كشف **ونّوس** الحال المادّيّة والاجتماعيَّة الَّتي يعيش فيها الحاكم وابنته، حيثُ رغد العيش، والثّراء

[1] ونّوس، سعد الله، **الأعمال الكاملة (مسرحيّة ميدوزا تُحدّقُ في الحياة)**، مج:1، ص463.

الفاحش؛ ممّا أضفى البُعد الواقعيّ على الأحداث الدّراميَّة؛ إذ إنَّ المشهد في قصر الحاكم، ولا بُدَّ من أن يكونَ بهذا السّحر والجمال.

بعد تصوير مشهد التّرف والبذخ والثّراء، ينقل **سعد الله ونّوس** مَشاهده ضمن حبكة دراميّة مُحكمة، يبثّ صوت أنين الرّبابة، الَّتي تمثّل نقطة تحوّل بينَ حال الاستقرار الَّتي كان يعيشها ساكنو القصر، وحال القلق والاضطراب والتّوتّر الَّتي انتابتهم بعد أن نجح العالِم **(هراري)** باختراعه، فجاءَ أنين الرّبابة لمدّة دقيقة أو دقيقتين؛ ليجعل المُشاهد في حال صمت مقلق، وليحرّكَ أفق التّوقّع لديه لملء الفجوات الكامنة في هذا المشهد الدّراميّ، وتثير فيه حال من التّرقّب والانتظار بحذرٍ لما سيؤول إليه المشهد.

بعد أن تظهرَ ابنة الحاكم **(هيرا)** **((وهي نموذج كامل للجمال العصريّ))** [1]، والحاكم **(كورش)** الَّذي يصفه **ونّوس** بأنَّه **((رأسه كبير، وعيناه [...] مستنقعان من الخبث واللّؤم والجشع...))** [2]، يظهر المستشار **(فيدوس)**، وهو يجلسُ على كنبة أمام **(هيرا)**؛ ليوحي ذلك بواقعيّة المشهد الدّراميّ من خلال الرّتابة والأناقة في تصميم القاعة.

عندما أطلق **سعد الله ونّوس** أنين الرّبابة جعلَ المُشاهِد في حال اضطراب، ثمّ حاول أن يخفّفَ حدّة هذا الاضطراب من خلال تصوير مشهد الرّتابة في القاعة، ولكنّ حركة الحاكم **(كورش)** الَّذي يتمشّى في القاعة على نحو عصبيّ، والحوار الَّذي دار بينَهُ وبينَ مستشاره **(فيدوس)** عن الأمر الجلل* الَّذي حدث في المدينة، جعل المُشاهِد في حال قلق واضطراب مُجدّداً.

---

[1] ونّوس، سعد الله، **الأعمال الكاملة (مسرحيّة ميدوزا تُحدّقُ في الحياة)**، مج:1، ص463.

[2] المصدر السّابق، ص463.

(*) الأمر الجلل: العالِم **(هراري)** نجح في اختراع الآلة.

تبدأُ خيوط اللّعبة تتكشّف عندما قالت **(هيرا)** بأنَّ **(داريو وهراري)** **((سيلتقيان في هذه الغرفة))** [1]، فكأنَّ هذا المكان المغلق الاختياريّ سيتحوّل إلى مكانٍ مغلقٍ إجباريّ متمثّل بالسّجن لأحدهما، وهذا السّجن **((هو استلاب [الحرّيّة أحدهما]، وبالتّالي فهو استلاب للوجود وإهدار للحياة))** [2]، فمن خلال هذا اللّقاء سيحكم لأحدهما بالبقاء، بينما ستسدلُ السّتارة على الآخر.

يتساءل الحاكم **(كورش)**: لماذا طلبَتْ **(هيرا)** من **(داريو)** أن يأتي إلى القاعة، وهي تعلم بمجيء العالِم **(هراري)**؟

فتجيب **(هيرا)** بأنَّهما **((من حيٍّ واحدٍ في المدينة))** [3]، وتعاديا بعد أن كانا صديقين، وكانت ألحان **(داريو)** تنساب في جوف المدينة، بينما كان **(هراري)** يسخر من صديقه، وينعته بالأحمق.

في منتصف العمل الدّراميّ يجمع **سعد الله ونّوس** الشّخصيّات الدّراميَّة، وتتلاقي مفردات الأحداث كلّها، ويعود إلى نقطة البداية، وكأنَّ هذه المسرحيَّة لوحة بانوراميَّة متعدّدة المشارب، ومتنوّعة المشاهد؛ إذ ينتقل **ونّوس** من المكان المغلق إلى المكان الدّراميّ المفتوح، المتمثّل في مشهد الشّمس الَّتي تتكسّر أشعتها على جدران الصّالة، وهي تزحف مغادرة المكان الدّراميّ؛ لتنشرَ الحزن والأسى في أرجاء المكان، ويحدّد السّينوغراف

---

[1] ونّوس، سعد الله، **الأعمال الكاملة (مسرحيّة ميدوزا تُحدّقُ في الحياة)**، مج:1، ص466.

[2] التّواتي، مصطفى، 2008م، **دراسة في روايات نجيب محفوظ (اللّص والكلاب، الطّريق، الشّحاذ)**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، ص106-107.

[3] ونّوس، سعدالله، **الأعمال الكاملة (مسرحيّة ميدوزا تُحدّقُ في الحياة)**، مج:1، ص467.

درجة الإضاءة؛ ليخفّفَ حدّتها تدريجيّاً حتَّى تتحوّل شحوباً محمرّاً، فيجمع **ونّوس** بينَ المكانين المفتوح والمغلق، عندما انتقل من وصف أشعّة الشّمس إلى وصف الإضاءة.

يُسقِطُ **ونّوس** البُعد النّفسيّ للمكان الدّراميّ من خلال عنصرَي السّينوغرافيا؛ (الإضاءة والموسيقا)؛ إذ توحي الإضاءة الخافتة ذات اللّون الأحمر الشّاحب، وأنّات الرّبابة بحالة الحزن والقلق لدى المُشاهِد، ممّا يضاعف هذه الحالة حركة الحاكم **(كورش)**، الّذي أظهر التّوتّر والقلق لديه من خلال مشيته ذهاباً وإياباً عبر الأرائك بسرعة، فقد استثمرَ **ونّوس** إمكانياته كلّها – بما فيها جسد الممثّل – ليظهرَ حالة الاضطراب والتّوتر.

يضفي **ونّوس** البُعد الواقعيّ على مشهده الدّراميّ من خلال تصوير رنين الهاتف، وإضاءة الخشبة على نحو قويّ، واتّجاه الحاكم **(كورش)** نحو طاولة صغيرة في ركن القاعة، وقد عَمِلَ **سعد الله ونّوس** بإضفاء الواقعيَّة في بناء الحبكة الدّراميَّة من خلال هذا التّصوير؛ إذ إنَّ رنين الهاتف أوضح بأنَّ **(درايو)** آتٍ إلى القصر.

عندما ينفتح الباب يدخل رجل هزيل، يحمل في يده اليسرى كماناً فاخراً، ويوحي هذا الكمان إلى اهتمامه بالفنّ والموسيقا، ممّا يعدّ ذلك رمزاً إلى انتشار الفنّ في عصر الحاكم **(كورش)**.

تنشأ المفارقة الدّراميَّة في شخصيّة العالِم **(هراري)** الّذي يبدو رجلاً نحيلاً، ولكن **((قسماته قاسية ... صلبة يمور فيها قلق حادّ))** [1]، ويظهر جليّاً اهتمام الحاكم **(كورش)** بالعالِم **(هراري)** على حساب الفنّان **(داريو)**.

---

[1] ونّوس، سعدالله، **الأعمال الكاملة (مسرحيّة ميدوزا تُحدّقُ في الحياة)**، مج:1، ص476.

هذه المفارقة يصوّرها **ونّوس** عندما يخفّ الضّوء قليلاً، وتنساب النّغمات الحزينة إلى مسامع **(هيرا)**، فيدبّ الخوف في عينيها ممّا سيحدث، بل ممّا سيصيب فتاها **(داريو)**، وقد تمكّنَ **ونّوس** من خلال المشهد الأخير في المسرحيَّة، عندما تلاشى الضّوء، وسالت مدامع الرّبابة حزناً، وسكنت كلّ حركة، وصار المسرح صامتاً، وانسدلَ السّتار على تخليد موت الفنّان **(داريو)**.

يتنازع في هذه المسرحيّة صراع دراميّ بين **داريو** والعالِم **هراري** من أجل إثبات الوجود، وامتلاك قلب **هيرا**، وفي النّهاية ينتصر العلم على الحبّ؛ فكلاهما يمثّلان صوتين؛ صوت المعرفة العلميَّة، وصوت المشاعر البشريَّة، وكان النّصر لصوت العالِم **هراري**؛ لأنَّ الملك **كورش** يريده؛ ليدجج باختراع العالِم **هراري** قوّته، ويخضع الدّول المجاورة لسلطانه.

- **نتائج البحث:**

وممّا تقدّم نجدُ أنَّ:

1- **سعد الله ونّوس** يمنح المكان الدّراميّ في مسرح العبث وظيفة نفسيَّة؛ إذ يجعل المكان الواقعيّ والطّبيعيّ مكاناً غير طبيعيّ من خلال إسقاط أبعاد نفسيَّة عليه تجعله يفوق أطر المكان العاديّ.

2- **سعد الله ونّوس** عمد إلى العموميَّة والتّجريد في تصوير المكان الدّراميّ.

3- **سعد الله ونّوس** طابق الواقع في بعض مشاهد المسرحيَّة، وابتعد عن مطابقته في بعضها الآخر.

4- الأمكنة المغلقة غلبت على مشاهد المسرحيَّة، فكأنَّ **سعد الله ونّوس** اتّجه في مسرحيّته نحو الانغلاق والتّقوقّع على ذاته.

5- عبثيَّة المكان الدّراميّ في المسرحيَّة برزت من خلال سيطرة المعاناة النّفسيَّة على شخصيَّات المسرحيَّة.

6- **سعد الله ونّوس** أعطى مصمم السّينوغرافيا دوراً بارزاً في تصميم سينوغرافيا المكان الدّراميّ.

- **قائمة المصادر والمراجع:**

- **المصادر:**

1. الأزهري، أبو منصور محمّد بن أحمد، د.ت، **تهذيب اللُّغة**، تحق: علي حسن هلالي، مراجعة: محمّد عليّ النّجّار، الدّار المصريَّة للتأليف والتّرجمة، القاهرة، مصر، د.ط.
2. الجوهري الفارابي، أبو نصر إسماعيل بن حماد، 1987م، **الصّحاح "تاج اللّغة وصحاح العربيَّة"**، تح: أحمد عبد الغفور عطّار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط4.
3. ابن دريد، أبو بكر محمّد بن الحسن الأزدي البصريّ، د.ت، **جمهرة اللُّغة**، مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانيَّة، حيدر آباد.
4. الزّبيدي، مرتضى، 1966م، **تاج العروس من جواهر القاموس**، دار ليبيا للنشر والتّوزيع، بنغازي، ليبيا، د.ط.
5. ابن فارس، أحمد، 1979م، **معجم مقاييس اللُّغة**، تح: عبد السّلام هارون، دار الفكر، بيروت، لبنان، د.ط.
6. الفراهيدي، الخليل بن أحمد، 1982م، **كتاب العين**، تح: مهدي المخزومي، وإبراهيم السّامرائيّ، دار الرّشيد للنشر، بغداد.
7. ابن منظور، 2005م، **لسان العرب**، مؤسّسة الأعلمي للمنشورات، بيروت، لبنان.
8. ونّوس، سعد الله، 2004م، **الأعمال الكاملة (مسرحيّة ميدوزا تُحدّقُ في الحياة)**، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1.

- **المراجع:**

1. آرون، بول – وآخرون، 2012م، **معجم المصطلحات الأدبيَّة**، تر: محمّد حمود، المؤسّسة الجامعيَّة للدراسات، بيروت، لبنان، ط1.

2. إلياس، ماري – حسن، حنان قصَّاب، 1997م، **المعجم المسرحيّ (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)**، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان.
3. ايزنبرغ، هاوارد، 2001م، **الفضاءات الدّاخليَّة للاستكشافات الباراسايكلوجية العقل**، تر: الحارث عبد الحميد، وأسيل عبد الرّزاق، بغداد، العراق.
4. إيسلين، مارتن، **دراما اللامعقول**، تر: صدقي عبد الله حطَّاب، مراجعة: د. محمّد إسماعيل الموافي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 2009م.
5. بورايو، عبد الحميد، 1994م، **منطق السّرد، دراسات في القصّة الجزائريَّة الحديثة**، ديوان المطبوعات الجامعيَّة، الجزائر، د.ط.
6. التّواتي، مصطفى، 2008م، **دراسة في روايات نجيب محفوظ (اللّص والكلاب، الطّريق، الشّحاذ)**، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3.
7. حسين، فهد، 2003م، **المكان في الرّواية البحرينيَّة (دراسة في ثلاث روايات "الجذوة، الحصار، أغنية الماء والنّار")**، فراديس، البحرين، ط1.
8. خير، صفوح، 2002م، **الجغرافية موضوعها ومناهجها وأهدافها**، دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، د.ط.
9. عثمان، سهيل – الأصفر، عبد الرّزاق، 1982م، **معجم الأساطير اليونانيَّة والرّومانيَّة**، وزارة الثّقافة والإرشاد القوميّ، دمشق، سورية.

- **الدّوريات:**

1. أسعد، سامية أحمد، 1980م، **الدلالات المسرحيَّة**، مجلّة عالم الفكر، مج:10، ع:4.

- **List of sources and references:**

- **Sources:**

1. Al-Azhari, Abu Mansour Muhammad bin Ahmed, dt, Tahdheeb al-Lugha, right: Ali Hassan Hilali, Revision by: Muhammad Ali al-Najjar, The Egyptian House for Authorship and Translation, Cairo, Egypt, d.
2. Al-Jawhari Al-Farabi, Abu Nasr Ismail bin Hammad, 1987 AD, the Sahih "Taj Al-Lugha and Sahih Al-Arabia", U: Ahmad Abdul-Ghafoor Attar, House of Knowledge for the Millions, Beirut, Lebanon, 4th Edition.
3. Ibn Duraid, Abu Bakr Muhammad ibn Al-Hassan Al-Azdi Al-Basri, dt, Al-Lughah, Ottoman Encyclopedia Council Press, Hyderabad.
4. Al-Zubaidi, Mortada, 1966 AD, Crown of the Bride from the Jewels of the Dictionary, Libya House for Publishing and Distribution, Benghazi, Libya, d.
5. Ibn Faris, Ahmad, 1979 AD, Dictionary of Language Standards, under: Abd al-Salam Haroun, Dar al-Fikr, Beirut, Lebanon, d.
6. Al-Farahidi, Al-Khalil Bin Ahmed, 1982 AD, Kitab Al-Ain, under: Mahdi Al-Makhzoumi and Ibrahim Al-Samarrai, Al-Rasheed Publishing House, Baghdad.
7. Ibn Manzur, 2005 AD, Lisan Al Arab, Al-Alami Foundation for Publications, Beirut, Lebanon.
8. News, Saadallah, 2004 AD, Complete Works (Medusa Staring at Life), Dar Al-Adab, Beirut, Lebanon, 1st ed.

- **References:**

1. Aaron, Paul - et al., 2012 AD, Glossary of Literary Terms, TR: Muhammad Hammoud, University Studies Foundation, Beirut, Lebanon, 1st Edition.
2. Elias, Mary-Hassan, Hanan Kassab, 1997, Theatrical Lexicon (Concepts and Terminology of Theater and Performing Arts), Lebanon Library, Beirut, Lebanon.

3. Eisenberg, Howard, 2001, Inner Spaces for the Parasecological Exploration of the Mind, TR: Al-Harith Abdul-Hamid and Aseel Abdul-Razzaq, Baghdad, Iraq.
4. Easlin, Martin, Drama of the Unreasonable, Tr: Sidqi Abdullah Hattab, Review: Dr. Muhammad Ismail Al-Mawafi, The National Council for Culture, Arts and Literature, Kuwait, Edition 2, 2009 AD.
5. Borayo, Abdel-Hamid, 1994 AD, The Logic of Narration, Studies in the Modern Algerian Story, University Press, Algeria, Dr. T.
6. Al-Touati, Mustafa, 2008 AD, a study in the novels of Naguib Mahfouz (The Thief and the Dogs, The Path, the Beggar), Dar Al-Farabi, Beirut, Lebanon, 3rd Edition.
7. Hussain, Fahd, 2003 AD, The Place in the Bahraini Novel (a study in three novels, "The Devil, The Siege, and the Song of Water and Fire"), Fradis, Bahrain, ed1.
8. Khair, Safouh, 2002 AD, Geography: Its Subject, Curricula and Objectives, House of Contemporary Thought, Beirut, Lebanon, Dr. T.
9. Othman, Suhail-Asfar, Abdul-Razzaq, 1982 AD, Dictionary of Greek and Roman Mythology, Ministry of Culture and National Guidance, Damascus, Syria.

- **Patrols:**

1. Asaad, Samia Ahmed, 1980 A.D., Theatrical Signs, Alam Al-Fikr Magazine, Vol .: 10, P: 4.