Thought and Art in the Experience of the Arab World Theater

Ebrahim Sarawi Aseeri[(1)*]

(1) Institute for Teaching Arabic to Non-Native Speakers, Umm Al-Qura University, Saudi Arabia.

* *Corresponding Auther:* a.s.a55555@hotmail.com

Received: 11/1/2021 Accepted: 20/9/2021

Abstract

This research mainly focuses on the intellectual and artistic aspects of the experience of the world theater from the days of Aristotle till the theater of the absurd, and the extent of its presence in the Arabic culture through depending on the descriptive and historical methodology in tracing the evolution and developments of the intellectual and artistic art of theater, and its reflection on the Arabic theater between a supporter of its extension in the Arabic culture, and another opinion who sees the intellectual and artistic privacy for the Arabic theater.

Keywords: Thought, Art, World Theater, Arabic Culture, Arabic Theater.

الفكر والفن في تجربة المسرح العالمي والعربي

إبراهيم سروي عسيري[(١)]

(١) معهد تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، جامعة أم القرى، السعودية.

ملخص

يركّز هذا البحث بشكل رئيس على الجوانب الفكريّة والفنِّية في تجربة المسرح العالمي، من أرسطو حتى مسرح العبث، ومدى حضور ذلك في الثقافة العربية، من خلال الاعتماد على المنهجيّة الوصفيّة والتاريخية في تتبُّع نشأة فن المسرح ورصد تطوراته الفكرية والفنية، وانعكاس ذلك على المسرح العربي بين مؤيِّدٍ لامتداده في الثّقافة العربيّة، وآخَر يرى خصوصيَّةَ المسرحِ العربي الفكريَّة والفنيَّة.

الكلمات المفتاحية: الفكر، الفن، المسرح العالمي، الثقافة العربية، المسرح العربي.

المقدمة

يُعَدُّ فنُّ المسرح مزيجًا من المفاهيم الفكرية والفلسفية، والممارسات الفنية، التي تشكِّل مجتمِعةً صورةً مكتملةَ الجوانبِ للتاريخ المسرحي وتطوُّر فنونه، ويرتبط ازدهار الفنّ المسرحي بـ"ظهور الجسور بين الفكر والمسرح والممارسات الفنية، وكأنّها جسور واقعية" (جوزيت فيرال، د.ت، ١٩)[١]؛ فالفكرُ يدفع الإنسان إلى الاهتمام بالمسرح، الذي يعد "عملية عقلية، وكلُّ ناتجِ العقل. ومن المنظور الفلسفي، يَختصُّ بنظرية المعرفة والدّراية، والفَهْم والإدراك" (الجزار، ٢٠٠٦، ٣٧)[٢]، ولعل ذلك يفسِّر –إلى حدٍّ ما– "سيطرةَ النظرية والفكر الأرسطي على فن المسرح؛ وذلك من خلال تشابُه الأيديولوجية التي بطَّنت النظرية والفكر الأرسطي مع الأيديولوجيات التي تليها حتى القرن العشرين، وكيف ساهمت فلسفة القرن العشرين في تقليص سيطرة فلسفة أرسطو على الفكر الغربي، وتغيير الاتّجاهات الإبداعية مفاهيمها ووظائف فن المسرح" (صليحة، ١٩٨٦، ٣٥–أ)[٣].

ويُقصد بالجوانب الفكرية في هذه الدّراسة، المضامينُ الفكرية في العمل الفنّي؛ فالمضامينُ الفكرية "تشكِّل مرتكزات الفكر التي تُعَدُّ خبرةً عقليَّةً من تجارب الذِّهن، وليست مجرَّدَ انطباعٍ أو إدراك حِسِّي؛ فالمنجَزُ الفني بأنواعه، والمسرحُ بشكلٍ خاص، كان –وما زال– وسيلةَ الاتصال الأُولى بين الفنان والمتلقِّي، فضلًا عن كونه نشاطًا إنسانيًّا يستطيع أن يُوصِل المسرح رسالته من خلال تقنياته المتعدِّدة، المنسجمة ما بين الفكرة وبين مضمونها" (الأمير، ٢٠١٧، ١٧٠)[٤]، فالفنَّ وفق رؤية "بِل" هو :"التعبير عن معنى إنساني معين"(بِل، ٢٠١٣، ١٣)[٥].

في ضوء ما سبق، فإن الورقة تتَّجه إلى استعراض الجوانب الفكرية والفنية في تجربة المسرح العالمي؛ من أرسطو حتّى مسرح العبث عند صموئيل بيكيت، وانعكاس ذلك على الثّقافة العربيّة والمسرح بشكل خاص، وفق تلازُم الفكر والفن طولَ مسار المسرح التّاريخيّ؛ والورقة هنا غيرُ معنيَّةٍ بالمسح التّاريخي الشّامل للجوانب الفكرية والفنية التي ذهب إليها الدكتور جميل حمداوي في كتابه (المدارس المسرحيّة، ٢٠٢٠)، والدكتورة نهاد صليحة في كتابها (المسرح بين الفن والفكر، ١٩٨٦–المدارس المسرحيّة، ١٩٩٤)؛ كون ذلك يتطلّب جهدًا ومجالًا أوسعَ مما هو مطلوب بهذه الدّراسة؛ لذلك يكتفي الباحث بالوقوف على أبرز الجوانب الفكرية والفنية في تجربة المسرح؛ بما يتناسب وأغراض الدّراسة؛ للإحاطة بجوانب الموضوع وأبعاده وتوجّهاته، وما فائدة المنهجيّة الوصفيّة والتاريخيّة في هذه الدراسة إلّا الوقوف الدّقيق على أبعاد الفنّ والفكر، اللّذين يُعَدَّان مرتكزين رئيسين للمسرح عالميًّا وعربيًّا؛ وتسعى الدّراسة إلى تشكيل صورةٍ واضحة في الفنّ المسرحيّ،

تشجّع على مزيد تأمُّلٍ ودراسة لتطور هذا الشّكل الأدبيّ عالميًّا ومدى حضوره الثّقافي، والوقوف على مدى العلاقة التّلازميّة بين الفن والفكر، وما تحمل هذه العلاقةُ من انعكاسات.

وفي إطار بحثي في هذه الدّراسة لتجربة المسرح "الفكريّة والفنيّة" عالميًا وعربيًا، فصّلتُ العرض والتّحليل ضمن المحاور الآتية:

الفكر والفن في تجربة المسرح الإغريقي القديم:

ترتبط أصول فكر المسرح العالمي "بمراحل طوطميّة، ودينيّة وغنائيّة راقصة، واستقى بداياته من أساطير وملاحم فرعونيّة وبابليّة وفينيقيّة" (ترحيني، ١٩٨٨، ٩٥)[٦]. وتُعَدُّ أقدم المسرحيّات هي المسرحيات الإغريقية، التي عرَفها الغربيون في أدبهم، وحيث "كان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم..." (الدسوقي، د.ت، ٧)[٧]؛ فالمسرحيّات تمثّل جزءًا مهمًّا في احتفالاتهم الدّينيّة، التي تعبِّر عن فكرهم الدّيني، وطرق أدائه الفنيّة التي ترتبط بفنِّهم المسرحيّ.

ولعلَّ من العوامل التي أسهمت في ظهور الفكر والفن المسرحيّ الإغريقي –كما يرى المؤرّخ "أرنولد توينبي"– تجلِّي "الصّراع بين الإنسان وبيئته" (إبراهيم، ١٩٩٤، ١–أ)[٨]؛ فالبيئة للإنسان الإغريقي هي التي تدفعه نحو تأمّلها، والسعي إلى تنمية الخيال الذي انعكس على الفكر والفنِّ الشّعري، وخاصَّةً مع شعراء أثينا الأوائل مثل هوميروس؛ حيث تمكّنت الفلسفة الإغريقية من خلال آراء أرسطو (٣٤٨–٣٢٢ ق.م)، "في كتابه فن الشعر، بمثابة قوانين للدراما" (النادي، ١٩٨٧، ١٦، ١٧)[٩]؛ إذ تمثِّل هذه الآراء نقلةً فكرية وفنية للمسرح، من البدايات إلى قوانين الدراما التي تُرفِدُها عواملُ أخرى، نستخلصها من خلال الحركة الأدبيّة والفنيّة التي كان يعيشها أرسطو في عصره، خاصة مع إسخيلوس (٥٢٥– ٤٥٦ ق.م)، وسوفوكليس (٤٩٦– ٤٠٦ ق.م)، ويوريبدس (٤٨٤– ٤٠٦ ق.م)؛ فقد "انتقل مركز الثقل في مسرحه من قضايا الدّين إلى قضايا الطّبيعة البشرية،... وقدَّمت صورةً للتناقض في المجتمع الأثيني" (ترحيني، ١٩٨٨، ٩)[١٠]؛ هذا التّطور الفكري والفنّي للمسرح، يعكس الواقع وما يحمل من اتّجاهات فكرية، وهو يساهم في مناقشة المشكلات الإنسانيّة وفق رؤيته لمجتمعه.

ولا شكَّ في أنَّ متقدّمي "كتَّاب المسرح اليوناني، مَدِينون في موضوع مسرحيَّاتهم وشكلها لرجال الدّين، الذين يمثِّلون المسرحيات المقدَّسة"(نيكول، ٢٠٠٠، ج١، ٢٢)[١١]؛ فـ "إسخيلوس" ناقَش قضايا

الدّين، والأخلاق، ومصير الإنسان، ونظام الكون، فقد جسَّم فكرة القضاء والقدر على المسرح؛ أي الصّراع بين الإنسان وإرادةٍ أعلى منه لا سبيلَ إلى الهروب منها. أمَّا مسرحيات "سوفوكليس"؛ فقد ناقشت الطبيعة البشرية، ولم ينزل إلى مستوى الواقعية التي عُرف بها "يوريبيديس"، ويمكن القول: إن "يوريبدس" تميل مسرحياته إلى الواقعيّة، وقد جمع فيها التطرُّقَ إلى أمور الدّين تطرُّقَ العقلاني المتأمِّل؛ فقد نقل الصراع الفكري والفني في مسرحيّاته من الإنسان والآلهة –أو الإنسان والقدر– إلى الإنسان والإنسان (صالح، ٢٠٠٢، ٢٠، ٢٢، ٢٣. بتصرّف)[١٢].

يبرز دور فلاسفة العصر الإغريقي ومفكِّريه في فنّ المسرح؛ حيث كان "سقراط (٤٣٧– ٣٣٨ ق.م) أوَّلَ من أشار إلى مفهوم المحاكاة، ثم تَبِعَه أفلاطون (٤٢٨– ٣٤٧ ق. م) وأرسطو (٣٨٥– ٣٢٢ ق.م)، فسقراط اقتصر قوله على أن الرّسم والشّعر والموسيقا أنواع من التّقليد والمحاكاة، في حين تعدّ المحاكاة الأفلاطونيّة تقليدًا للآخرين، وللأمور الطبيعيّة والخيالية على السّواء،... أمّا أرسطو فكان أوّل من أعطى للمحاكاة بُعْدًا متكاملًا" (ترحيني، ١٩٨٨، ٩٤)[١٣]؛ فالمحاكاة عنده "ليست لعالم المُثُل –الذي لا وجود له– وإنما للطَّبيعة مباشرة" (أرسطوطاليس، ١٩٧٧، ٩٤)[١٤]؛ وعرَّفها بأنّها "محاكاة لحَدَثٍ واحدٍ متكامل، تترابط أجزاؤه مع بعضها البعض، بحيث لو حُذِف جزءٌ منها، أو تغيَّر مكانه، لتغيَّر الحدث كلُّه، أو انعدم" (رشيدي، ٢٠٠٠، ٢٠)[١٥].

ويُعَدُّ أرسطو أوَّلَ مُنَظِّر لفن المسرح في كتابه "فن الشعر"، وقد "أثبت أنَّ أيَّ عملٍ مسرحي، لا بدّ أن يرتكز على ثلاثة مبادئ كبرى: الحدث، والزّمان، والمكان" (حمداوي، ٢٠١٩، ٢٩)[١٦].

ويشير أرسطو إلى الفكر المسرحيّ؛ الذي يختار فيه كتَّاب المسرح "بحِسِّهم الدرامي، مواقفَ محدَّدةً منها، تتَّضح فيها أبعاد الصراع" (إبراهيم، ١٩٧٧، ٣٩–ب)[١٧]، لكن الفكر الأرسطي في المسرح لا يسمح للمتفرّج المتلقِّي "بتأويل الأحداث وتفسيرها، بل ويُرغمه على الاندماج فيها بهدف تطهيره، ... وأن المعرفة الإنسانية تنطلق من المحسوس إلى المعقول، وبناءً على ذلك؛ يصل الإنسان إلى التّجريد، غير أنَّ قصور تلك الرّؤية الأرسطية تكمُن في الوقوف عند التّجريد" (العواني، ٢٠١٣، ٢٢)[١٨]. وقد أوضح أرسطو في هذه الإشارات، الفرق بين الكاتب المسرحيّ والمتلقِّي من الناحية الفكرية والفنية.

وقد عُدَّ الفكر أحدَ أجزاء العناصر السّتة للتراجيديا (الحبكة– الشّخصيّة/الفكر– اللّغة– المرئيّات المسرحيّة– الغناء)؛ حيث يأتي الفكر مرتبطًا بالشّخصيّة في المقام الثّالث بعد الحبكة والشّخصية (أرسطوطاليس، ١٩٧٧، ٩٦، ٩٧–أ. بتصرّف)[١٩]؛ ويتلاءم الفكر مع الفكرة؛ حيث ينشأ التأثير من

استعمالها تحت الفكر، وأجزاء الفكر الثلاثة: البرهنة، والتّفنيد، وإثارة الانفعالات(هلال، ١٩٧٣، ٨٤، ٨٥. بتصرّف)[٢٠].

وقد كشف أرسطو أنَّ "مادّة الحبكة هي الشّخصية، ومادة الشخصية هو الفكر في عامّة وجوهه" (أرسطوطاليس، ١٩٧٧، ٩٦، ١٠٣–أ)[٢١]؛ فأرسطو في مسرحه الإغريقي يجلّي مدى أهميّة الفكر للعمل المسرحي، ومدى ارتباطه بنواحيه الفنيّة؛ كالشّخصية التي تُعَدُّ أحدَ أهمّ عناصر العرض المسرحيّ، الذي يمثِّل الفكرُ مادَّتَها التي تُتَرجمه إلى سلوكٍ فِعلي يتلقَّاه المتفرِّج من خلال العرض، وفق رؤية دراميّة لا تخرج عن إطار الفن، وهذا يكشف سَبْقَ أرسطو في دراسته للدراما دراسة علمية، وتُمكِّنه من تحديد الفكر والفن دون خلطٍ بينهما، وأن قيمتهما في العمل المسرحي قيمة تلازميّة تكشف عن قيمته الفنيّة؛ وهذا يحدِّد مدى ما يتميّز به الفكر والفلسفة الإغريقية التي كان لها دور في توجيه المسرح لوظيفته الفكريّة والفنيّة، ومدى تلازمها في الابتعاد عن التّقاليد الإغريقيّة.

الفكر والفن في تجربة المسرح العالمي الوسيط:

ظلَّ فكر المسرح الأرسطي مهيمِنًا على خشبة المسرح العالمية في نواحيه الفنيّة جميعها، رغم السّيطرة العسكرية الرّومانية على اليونان، وما إن خَبَتْ جَذْوَةُ المسرح اليوناني حتى تصدَّى لإنعاشه أدباء روما(عطاس، ١٩٩٨، ٢٥. بتصرّف)[٢٢]، ولعل أشهر مَن بَرَع في المسرح الرّوماني، ويُعَدَّان نواتَه الأُولى، هما: "بلوتوس" (٢٥٤– ١٨٤ ق.م)، و"أكيسوس" (١٧٠– ٨٦٠) (عطاس، ١٩٩٨، ٢٦. بتصرّف)[٢٣]، ومع غلبة الفكر الدرامي الرّوماني والإيطالي على المسرح العالمي، "تناسَى الأوروبيون الفكر الأرسطي ونظريته الدرامية، متأثِّرين بنتاج دراما "هوارس" (٦٥– ٨ ق. م)، و"سينكا الأصغر" (٤ ق. م– ٦٥م)، معتبرين ذلك ذات الطابع الدرامي أساسًا للفكر والدراما المسرحي لقرون العصور الوسطى وما بعدها (ترحيني، ١٩٨٨، ٢٦. بتصرّف)[٢٤]؛ وهذا يرجع لظهور الهيمنة الدينية الكَنَسِيَّة في العصور الوسطى كما عند الإغريق دينيةً وثنيةً؛ فقد تحوَّل الإنسان الغربي من الوثنية إلى المسيحيّة، وأصبحت مسرحيّاته مأخوذةً من الإنجيل. أمَّا النّواحي الفنية؛ فقد تأثَّرت بالمسرحيات اليونانية من خلال مسرحيات اللاتينيِّين، غيرَ أنَّها في فرنسا وَجدت في "هوراس" خيرَ مُعِين، تقوم على التّراث القديم والتّفكير العقلي، وقد كان للعوامل الفكرية العقلية الديكارتية أثرُها؛ حيث اتجه النُّقَّاد إلى هوراس، ربّما أكثر من أرسطو نفسه، في بناء النّظرية المسرحية الجديدة (العطاس، ١٩٩٨، ٢٩، ٣٠، ٣١. بتصرّف)[٢٥].

وجوهر الفرق بين الفكر المسرحي الأرسطي والمسيحي في العصور الوسطى، أن "الفكر الأرسطي يفترض جوهرًا ثابتًا للوجود، يسعى إلى تحقيق نفسه من خلال المادة، ويفرض القوانين التي تحكم تطوُّر وتغيُّر هذه المادة، ويمثِّل اكتماله الغاية والهدف للوجود" (صليحة، ١٩٨٦، ٣٦-أ)[٢٦]، خلاف المسرح المسيحي الذي يقوم على الفكر المأخوذ من الإنجيل والغيبيّات، ويُعَدُّ "نتاج كل من "هوراس" و"سينكا" نشأةً لدراما المسرح المسيحي المنتقاة من إقامة (العشاء السري)، أو تكرار آلام النّبي المسيح" (صالح، ٢٠٠٢، ٥٧)[٢٧]، وغير ذلك من الفكر العَقَدي المسيحي، الذي سيطر على الفكر المسرحي عدّة قرون.

فالمسرح في العصور الوسطى -وفق ما سبق- يمكن وصفُه بأنّه مسرحٌ ديني، اتَّسم الفكر فيه بالفكر الدّيني المسيحي، الذي تلازم مع الفن المسرحيّ للتّبشير والإرشاد إليه؛ لأنّ رجال الدّين يرون فيه النّافذة الوحيدة لتمرير أفكارهم الدّينية.

الفكر والفن في تجربة المسرح العالمي الحديث:

بدأ الفكر الحديث "حين انكبَّ الأوروبيّون مع بداية القرن الرّابع عشر على دراسة النّتاج الدرامي اليوناني، وخصوصًا أرسطو، والروماني الممثَّل في هوراس، وما كُتِب باللاتينية، وإن كانت الغَلَبة لفلسفة هوراس وسينكا، إلَّا أن نجم أرسطو بزغ من جديد، ... والمُلْفِت أن التطوُّر الدرامي للمسرح الحديث قد بدأ مع الكوميديا التي حوت كافة العناصر الفنيّة والاجتماعيّة، وهذه بدورها كانت سببًا من أسباب ازدهار الحركة الفكريّة والدراميّة في عصر النّهضة" (ترحيني، ١٩٨٨، ١٠٥)[٢٨]، بل وفي المسرح العالمي.

ويكشف تأمل الفكر والفن في تجربة المسرح، أن "من الخطأ تصوُّر كتابة المسرحيّة الكلاسيكيّة الجديدة في العصر الحديث طبقَ فلسفة ومواصفات هوراس، أو فكر وقوانين أرسطو؛ بل إنَّ رُوح العصر وفلسفته الاجتماعيّة، وقُوى أخرى هي ما شكَّلت وطوَّرت فكر وفلسفة وفن المسرح الحديث" (رشيدي، ٢٠٠٠، ٦٥)[٢٩]، وكانت البداية في الخروج من الهيمنة الكَنَسية في القرن السادس عشر الميلادي إلى فلسفة وفكر مَن أُجمِع على أنّه أبٌ للفلسفة الحديثة، وهو "رينيه ديكارت" (١٥٩٦-١٦٥٠)(ريتشارد شاخت، ١٩٩٧، ١٤. بتصرّف)[٣٠]؛ حيث عمد في العصر الحديث إلى الفكر الفلسفي القائم على "التَجَرُّد من كلّ شيء كان يعلمه مِن قبلُ، وأن يستقبل موضوع بحثه خاليَ الذِّهنِ مِمَّا قيل فيه خلوًا تامًا؛ هذا الطّابع الذي تميَّزت به فلسفة العصر الحديث -الذي هو خروج على

أنصار الفكر القديم السائد في الدِّين والفلسفة– حيث جدَّد العلم والفكر والفلسفة، وغيَّر مذاهبَ الأدباءِ والفنانين في فنِّهم" (فضل الله، ١٩٩٦، ٧٤)[٣١]، وقد انعكست هذه الفلسفة في العصر الحديث على جوانب المسرح الفكريّة والفنيّة بشكلٍ عام عبرَ سَيْره التّاريخي.

ويُعَدُّ "وليام شكسبير" (١٥٦٤– ١٦١٦م) مَثَلًا أعلى يُحْتَذى؛ وذلك حين ظهرت الحركة الإبداعية إبَّانَ القرن التاسع عشر، وكان أحد المؤثِّرين في تحوُّل المسرح العالمي من النّاحية الفكريّة والفنيّة؛ فقد قسّم مدرسة المسرح إلى الاتباع والإبداع(الدسوقي، د.ت، ١٩٢–١٩٥)[٣٢].

وتأثر الفن المسرحي في زمن شكسبير بالعديد من التحوُّلات الفكريّة والفنيّة؛ فهو يواجه الإنسان الحديث، الذي "لم يَعُدْ يميِّز الخير من الشّر، والإيمان من الإلحاد" (ترحيني، ١٩٨٨، ١٠٩)[٣٣].

فقد اسْتَفَتِ النّواحي الفكرية والفنية في التّجربة الكلاسيكية من "الحدث التاريخي ... والواقع الحي، ... وأهملت الأسطورة، ... فغاية التراجيديا الإغريقية التّطهير، في حين أنَّ رسالة المسرحيّة الكلاسيكية الحديثة مستمَدّة من تأثير المسيحية، ... أثارت العواطف النبيلة السّامية،... وسخَّرت الفن والأدب لخدمة الأخلاق والمجتمع، جعلت رسالة المسرح الفكرية تقويميّة وتهذيبيّة؛ ولعل نقاط الاتّفاق بين المسرح الإغريقي والكلاسيكي الحديث تبرز من الناحية الشّكلية البنائية، ووحدة المكان والزمان، وتجنُّب حوادث العنف؛ ويكشف التّوافق السابق ما يتميَّز به فكر المسرح الكلاسيكي الحديث من احترام للذّوق الإنساني، خلاف الإغريقي؛ الذي جعل رسالة المسرح الفكرية بمثابة دُور عبادة (ترحيني، ١٩٨٨، ١٤٢. بتصرّف)[٣٤].

وتمثِّل مرحلة امتداد الفكر المسرحي الكلاسيكي الحديث خلال القرن السابع عشر وحتى أواخر القرن الثامن عشر في البلاد الأوروبية، تمهيدًا فكريًّا وفنيًّا لقيام ما يسمى بالمسرح الرومنسي، أو تشكِّل عصر الأنوار الذي يشكل نقلةً فكرية وفنية في الحضارة الأوروبية، وخاصةً مع أفكار الفيلسوف الفرنسي "كانت" (I. Kant) (١٧٢٤ – ١٨٠٤م) في الفلسفة النقدية.(زكريا إبراهيم، د.ت، ١٧٧. بتصرّف)[٣٥].

وعلى ذلك، فإنَّ الظروف باختلافها: الاجتماعية والدّينية والاقتصادية والسّياسية التي سادت في أوروبا، وما تحمل من اتّجاهات ومخترعات فكرية، وخاصةً بعد الثورة الفرنسية ١٧٨٩م، قد أزالت مفاهيم ونظمًا وتقاليد، وأحلَّت محلَّها فلسفاتٍ ومخترَعات وأفكارًا فنّية جديدة؛ حيث مكَّنت الثورة الطبقةَ البرجوازية التي أبرزت أنواعًا جديدة من الدراما؛ "كالدراما البرجوازية"، التي تعبِّر عن مشكلات هذه

الطّبقة،... مع ما في ذلك مِن بُعدٍ عن العنف والانفجارات الانفعالية، إلى القليل من الكوميديا وما فيها من فُكاهيَّة ونَقدٍ؛ لتكشف عن فكر الفرد العادي من خلال ما يسمى بالدراما العاطفية في القرن الثامن عشر، والتي تُعْنَى بإثارة العاطفة، ومثالُنا على ذلك مسرحية "العاشقون الواعون" (١٧٢٢) لـ "ريتشارد ستيل" (R. Steele)، ... وإلى جانب الدراما العاطفية ازدهرت التراجيديا المنزليّة مع "ديدرو" (Diderot)، وقد سعى كلٌّ من "ريتشارد وديدرو" إلى نزعة فكرية فنية، تخرج على مقاييس الكلاسيكية الحديثة(ترحيني، ١٩٨٨، ١٢٥. بتصرّف)[٣٦].

كان لتأثير فلسفة ليسنج (Lissing) (١٧٢٩– ١٧٨١) في الفكر والفن المسرحي أثرٌ واضح في القرن الثامن عشر؛ مثل مسرحية (مينافون بارنهيم)، وهي كوميديا عاطفية، "وقد كان يدعو "ليسنج" إلى العودة للكلاسيكية الحقيقية، لا الكلاسيكية الزائفة (الكلاسيكية الجديدة)؛ وقد نجح في أن يحوِّل الأبصار عن المسرح الفرنسي، ... ومثله ديدرو في فرنسا يطالب بما يطالب به ليسنج، وفي إيطاليا جولدوني"(رشيدي، ٢٠٠٠، ٩٣، ٩٧)[٣٧]؛ كلُّ هذه التحوُّلات الفكريّة والفنيّة في مسرح القرن الثامن عشر وتلازمها، ستلقي بظلالها على القرن التّاسع عشر.

وقد "شهد القرن التّاسع عشر تناحرًا بين الرومانسيّة والواقعيّة، حيث مهَّدت الأولى للثّانية؛ لأنّها كانت تُناهِض التّقاليد، ... وتدعو إلى التحرُّر من القيود،... ففي فرنسا استطاع "يوجين سكريب" (E. Scribe) (١٧٩١– ١٨٦١م) أن يطوِّر وسائل بناء الحبكات الدرامية، وتطوَّرت المسرحية الواقعيّة، وانتقلت إلى المعالجات الداخليّة العميقة في تصوير نقاط الضّعف البشري،... وقدَّمت صورةً حقيقية للتمزُّق الاجتماعي"(ترحيني، ١٩٨٨، ١٢٨، ١٢٩)[٣٨]؛ فالواقعيّة اتّجاهٌ فكري استمدَّ مادّته من الواقع المعاش، وفي هذا السّياق لا يغفل النقَّاد الباحثون جهودَ "هنريك إبسن" (Henrik Ibsen) (١٨٢٨– ١٩٠٦) الذي تحوَّل الفكر المسرحي والفنّي معه نحو الخروج من الكلاسيكية القديمة والحديثة، إلى جعل الفكر المسرحي يُستمدّ من واقعه المعاش، وينفذ إلى صميم المشكلات الفكريّة الاجتماعيّة التي تحيط بالفرد؛ وقد انعكست هذه الجهود على المسرح المعاصر، الذي يدفع إلى حدوث انتقالاتٍ فكرية وتحوُّلات فنية أخرى يَحظى بها المسرح في القرن العشرين.

الفكر والفن في تجربة المسرح العالمي المعاصر:

حَظِيَ القرنُ العشرون بما لم تحظَ به القرون الأخرى؛ من تطوّر معرفيّ، وعلميّ، وصناعيّ، انعكس على الفكر الفلسفي والفنِّي لتجارب المسرح العالمي المعاصر؛ "بل ظهرت تيارات فلسفيّة

ونقديّة... في ظِلِّ نظرية النِّسبية، واكتشاف العلم، ومنهج البِنْيوية اللُّغوي، ومنهج التَّفكيكية، وفلسفة التّحليل اللُّغوي؛ كلُّها أثَّرت تأثيرًا بالغًا في النّظرة إلى الأدب.. أي استحالة العودة إلى النظريّة الواقعية، وبالتّالي في الأدب والمسرح،... ومما لا شكّ فيه أن كلّ تجربة فنيّة لها خاصّيّتها المتفرّدة التي تتبلور من خلال مزاج الفنان نفسه وظروفه الخاصّة، والمؤثِّرات الاجتماعيّة والفكريّة الّتي تعرَّض لها"(صليحة، ١٩٨٦، ٧٦-أ)[٣٩]؛ لتشكِّل ملامح جديدة فكريّة للمسرح المعاصر، تفتح المجال لتطوّر أشكال فنيّة جديدة.

منذ مطلع القرن العشرين، كانت التّعبيرية -التي هي عكس الواقعيّة في القرن التّاسع عشر- وهي تقوم من النّاحية الفكريّة على "مذهب يرفض مبدأ المحاكاة الأرسطيّة، ويحل محلَّها مبدأ التعبير عن مشاعر الفنان في تناقُضاتها وصراعاتها، ويتخذ من هذه الرُّؤَى الذّاتية، والحالات النفسيّة موضوعًا مشروعًا للإبداع الفنّي، وتميّز هذا المذهب في المسرح بذاتية مفرطة"(صليحة، ١٩٩٤، ٧٣-ب)[٤٠]. وفي هذا خروجٌ عن المسرح الأرسطي والرومانسي، ونفيٌ للتوجُّه الفكري والفني إلى ذاتية الفرد في القرن العشرين، وما يحمل فِكرُه من قلقٍ وتناقُضٍ تجاهَ مشكلاته.

لهذا، كان للتّعبيرية وما رافق ظهورَها من أحداث الحربَيْن العالميتين، تأثيرٌ فكري وفنّي على مسرح "بريخت/ بريشت" (Bercht) (١٨٩٨- ١٩٥٦)، الذي عُرف بـ "بالمسرح الملحمي"، تمكَّن مِن طرح مسألة العلاقة بين الفن والحقيقة،... هذه الثّورة حوَّلت مركز الثِّقَل من السّؤال عن التّوفيق بين الفن والحقيقة، إلى السّؤال عن إمكانية وكيفيّة تأثير الفن في المجتمع"(شريف، ١٩٧٧، ١١٦)[٤١]، وفي هذا خروجٌ عن الفكر الأرسطي القائم على التّطابق إلى إعمال الفكر في المسرح؛ بوصفه عملًا يخضع لقضايا المجتمع بالتّأثير فيه، وَفقَ التغريب عند بريخت القائم على "إدراك الشّيء، ولكنّه يجعله في نفس الوقت يبدو غريبًا بإثارةِ الفضول والدَّهْشة حولَه"(شريف، ١٩٧٧، ١٢١)[٤٢]، ولا شكَّ في انعكاس هذا التحوُّلِ على الجوانب الفكرية والفنيّة لتطوّر المسرح العالمي، حيث ظهرت الحركة الفكريّة والفنيّة لمسرح العبث؛ الذي "يتساءل أصحابُه إذا كان للوجود حقًّا معنى موضوعيٌّ يمكن إدراكه؟! وقد سُمِّيَتْ هذه الحركة في الدراما بمسرح العبث، أو مسرح اللامعقول، أو اللامعنى،... فالحقائق والأحداث لا معنى لها إلَّا في نظر الإنسان؛ أي أنّه هو الذي يُضْفِي عليها المعاني من عنده" (رشيدي، ٢٠٠٠، ١٧٣)[٤٣].

ويُعَدُّ "صمويل بيكت" (Samuel Beckett) (١٩٠٦- ١٩٨٩) من رُوَّاد اتّجاه مسرح اللامعقول

وهو من أهم الحركات المسرحيّة الطليعيّة في القرن العشرين، وقد تأثّرت حركتها الفكريّة بالفلسفة اللاعقلانيّة، وأدب الغرابة، والفن السّريالي، والحركة الداديّة، ووجوديّة سارتر،... معبِّرًا عن لامعقوليّة هذه الحياة(حمداوي، ٢٠١٩، ٥٣. بتصرّف)[٤٤].

وعلى ذلك يمكن القول: إنّ معظم مدارس المسرح العالميّ المعاصر بجميع اتّجاهاته؛ "من مسرح العبث، إلى الغضب، إلى مسرح الأحداث، والمسرح الحي؛ لم تكن ليوجد لولا الحركة السّرياليّة بأقطابها جميعًا، تلك الحركة التي أكَّدت قصورَ المنطق والعقل، وقدمت الحلم واللاوعي ثم الأسطورة كركائزَ أساسيَّةٍ في فَهْمِ حقيقة النفس البشرية؛ كونَها حياةً كامنةً وثريَّة، مليئة بالأضداد والمتناقضات؛ كاسرةً قواعد التعبير المعروفة في شتى الفنون" (صليحة، ١٩٩٤، ٧١–ب)[٤٥]. ولعل أبرز هذه الفنون، فن المسرح، القائم على مبدأ الصّراع الذي يرافق الفكر الإنساني، ومدى ارتباطه بالفن، وهذا يدفع إلى العديد من التّساؤلات التي تستشرف مدى انعكاس ذلك التّلازم بين الفكر والفن في المسرح العالمي، وامتداده من خلال جدليّة الحضور والغياب في الثّقافة العربيّة.

الفكر والفن في تجربة المسرح العربي:

يشكّل الفكر والفن في الثّقافة العربيّة، باعثًا للعديد من التّساؤلات، أحدها: هل كان لتلازم الفكر بالفن في المسرح العالمي امتدادٌ في الثقافة العربية، أم كان للثقافة العربية خصوصيّتها الفكرية والفنية في المسرح؟

يُعَدُّ حضور "المسرح العربي فكرًا وفنًّا في الثقافة العربية قديمًا وحديثًا، نتيجة لما حَظِيَتْ به العقلية العربية من وعي، ساهم في إدراك هذه الظاهرة؛ حيث تُشكِّل إعادة الكتابة في مثل هذه الظاهرة بَذْلَ مزيدِ عنايةٍ وجهد، تبعد عن التّكرار.

وتنقسم جهود الدارسين والباحثين والنقّاد بين مؤكِّد لحضور المسرح في الثقافة العربية قديمًا، وآخر يُثْبِت خلاف ذلك؛ فمَن أكَّد حضورَ المسرح العربي في الثقافة العربية، وارتباط فكره وفنِّه بجذوره الضاربة في القِدَم، يُرجِع ذلك إلى الصِّلات الحضارية بالأُمَم الأخرى، فقد ظهرت بعضُ الإشارات للمسرح العربي مغايِرةً للمسرح الغربي فكرًا وفنًّا، وهي ما يُعْقَد للشعر والخطابة في مواسم الأسواق، وما ذُكِر في كتاب "الدِّيارات" للشابشتي، وذلك حين قال الشاعر "دعبل" لعبادة مهدِّدًا: "واللهِ لَأَهْجُوَنَّك، قال عبادة: واللهِ لئن فعلتَ لأُخْرِجَنَّ أُمَّك في الخيال"(الشابشتي، ٢٠٠٨، ٢١٦)[٤٦]، ومراد عبادة بـ"في الخيال": "طيف الخيال، أو ما يسمَّى بخيال الظِّلِّ؛ والخيالُ: ضربٌ من التّمثيل المسرحي

يقوم به المُخايِل من وراء الستارة" (الشبابشتي، ٢٠٠٨، ٢١٦)[٤٧]. وكذلك ما أفاده "فنانو الأراجوز من التراث الكبير الذي تركه فن الخيال"(الراعي، ١٩٩٩، ٤٩. بتصرّف)[٤٨]؛ فهذه البدايات تكشف توظيف الإنسان العربي لأفكاره وفق أسلوب فنّي، يمكن وصفُه بأنّه في إطار المسرحة.

هذا في مقابل اتّجاه آخر، يرى أن المسرح كان غائبًا بشكلٍ عام في الثّقافة العربيّة، وأن الثقافة العربية حديثة عهدٍ بالمسرح، وأنّه امتداد للفكر والفن الغربي، انتقل إلى الثّقافة العربية نتيجة التّأثُّر بعواملَ فكريَّةٍ وفنيَّة، كانت بدايتها مع حملة نابليون على مصر عام ١٧٩٨، وكذلك اتّصال العرب المباشر بالثقافة الأوروبية من خلال السّفر إليها.

وعلى ذلك يمكن القول: **إنَّ هذا لا يمنع مناقشة آراء الباحثين والنقَّاد بشكلٍ مكثَّف وموجَز**، وفق وجهة نظر أنثروبولوجيّة مرتبطة بمختلف الأبعاد الفكريّة والفنيّة والثّقافيّة والاجتماعيّة، أكثر من كونها نظرة تاريخيّة، وذلك وفق التّساؤل التالي: **لماذا غاب المسرح عن الثّقافة العربيّة قديمًا؟**

رغم اتّجاه هذه التّساؤل نحو الكشف عن العوامل والأسباب الكامنة خلف تأخُّر ظهور المسرح في الثقافة العربية، إلَّا أنها تكشف من زاوية أخرى عن المسرح بوصفه ظاهرةً فكريّة وفنيّة متأثِّرة بالمسارات التّاريخية والاجتماعية، التي تحمل المضامين الثقافية والحضارية المنسجمة مع التّحولات والمتغيِّرات باختلافها؛ وهذا ما يساعد في الحديث **عن مدى غياب المسرح في الثّقافة العربية قديمًا، وحضوره المتأخِّر في الثقافة العربية الملتبس.**

غياب المسرح في الثقافة العربية قديمًا:

تُعَدُّ قضية حضور المسرح العربي في الثقافة العربية من القضايا التي استأثرت بجزء كبير من عناية الأدباء والنّقاد طوال القرن العشرين؛ فهي تعني "البحث في هوية المسرح العربي؛ توكيدًا لأصالة الثقافة العربية،...واشتمالها على عناصر الديمومة والاستمرار في التقاليد الثقافية الباقية" (أبو هيف، ٢٠٠٢، ٤١)[٤٩]، فقد حاول بعض النّقاد والباحثين (عرسان، ٢٠١١، ١٦٠: عليوات، وهودية، ٢٠١٨، ١٦)[٥٠]، التّأكيد على أن العرب قديمًا قد عرَفوا المسرح، مؤكِّدين على أنَّ خصائص المسرح العربي القديم، وسماته الفكرية والفنيّة، تختلف عن المسرح اليوناني، مشيرين إلى ما ظهر في المواسم الأدبية في الجاهلية؛ في سوق عكاظ، والمربد، وغيرها.

وقد أكَّدت الباحثة "تمارا ألكسندروفنا بوتينتسافا" على الاتّجاه الذي يرى تأصُّل المسرح في الثقافة

العربية فكرًا وفنًّا، وقد أرجعته إلى جذور قديمة تمتد لنحو ألف عام قبل القرن العشرين (بوتينسافا، ١٩٩٠، ٢٧٥)[٥١]، ويؤكّد الباحث "شموئيل موريه" في كتابه "المسرح البشري في البلاد العربية خلال القرون الوسطى"[٥٢]، على أنَّ العرب قد عرفوا شكلًا مسرحيًّا يختلف عن المسرح الأوروبي.

هذه الآراء كان لها صداها، في الإشارة إلى الرَّقَصات الشعبيَّة، وخيال الظِّلِّ، بوصفها فنونًا تدخل في إطار التّمسرح، ومن ذلك ما رواه كثير من الباحثين عن الوُعَّاظ الذين يعتمدون على أسلوب التّمثيل في وعظهم (باكثير، ١٩٦٤، ٢٣. بتصرّف)[٥٣]؛ مثل ما ذكره الثّعالبي عن الحكاية الهزلية لأبي دبوية؛ فقال: "وَكَانَ يَحْكِي كلَّ صَوت وكل هَيْئَة وكل مِشْيَة، ويحكي أصوات الدَّوَابِّ والبهائم وَالطير، فَلَا يُفَرَّق بين صوته وَأَصْوَاتها، وَنَظِيره أَبُو الْوَرْد"(الثعالبي، د.ت، ١٥٥)[٥٤].

وقد أشار بعضُ النُّقَّاد إلى أنَّ هؤلاء الحكَّائين "هم فنانون مسرحيون لا شكَّ فيهم" (الراعي، ١٩٩٩، ٤٩)[٥٥].

وذهب بعضُ الباحثين إلى أنَّ "التّعازي الشّيعيّة...اعتبارًا من القرن السّابع، هي التي أعطت الشّكل الدرامي الوحيد الذي يعرفه العرب" (حمداوي، ٢٠١٩، ٦١. بتصرّف)[٥٦].

إلَّا أنَّ هذه الظّواهر المسرحية في الثقافة العربية القديمة سابقة الذِّكْر، غيرُ مُقنعةٍ ومفيدة بظهور فن المسرح في الثّقافة العربية قديمًا؛ **لعدة أسباب تعزِّز القول بغياب المسرح قديمًا**، منها ما يرتبط بالنواحي الاجتماعية، والدينية، والنفسية، وكذلك الحضارية للمجتمع العربي.

هذه الظّواهر التي يستشهد بها النقَّاد والباحثون؛ مثل: المساجلات، والتّعبير على يد الشعراء، والحكواتي، والوعَّاظ، والرّقصات الشّعبية، ومُنشِدي الرَّبَابة، والأراجيز، وخيال الظّل... وغيرها، تُعَدُّ غيرَ ناضجةٍ، ولا تنضبط في السّياق المعرفي والفكري للعرب، ولا يمكن القول بأن هذه الظّواهر المسرحيّة القديمة تطوَّرت فكريًّا وفنيًّا وفلسفيًّا، وتحوَّلت مع التّاريخ إلى ظهور المسرح العربي الحديث في القرن التّاسع عشر بمقاييسه وقوانينه الفكرية والفنية الحديثة؛ بل الأقربُ للصواب هو أنَّ المسرح نتاج تأثُّر واتصال بالمسرح الغربي وحضارته؛ لأنَّ المقاييس المسرحية والقوانين الفنية للمسرح الغربي، هي ذاتها في المسرح العربي في القرن التاسع عشر، وهذه إشارة تؤكِّد على التأثُّر والاتصال الفكري والفني بينهما.

ولتأكيد هذا الرأي الرافض لأيِّ جذورٍ فكرية وفنية للمسرح العربي في الثقافة العربية قبل القرن التاسع عشر، نجد من النقاد والباحثين مَن يؤيد ذلك من الناحية الاجتماعية والفكرية والفنية؛ بأنَّ "الحالة الاجتماعية البدوية التي عاش في كنَفها العربُ في الجاهلية، وفي عصورٍ تَلَتْ، لم تُتِحْ لهم الاستقرارَ، في حين أنَّ المسرح فنٌّ مديني، يحتاج إلى الاستقرار والتمدُّن، ولم يكن العرب يمتلكون هذا؛ فضلًا عن أن طبيعة العربي وتماهِي شخصيَّتِه مع القبيلة، فالكلُّ كتلةٌ واحدة" (غنيم، ٢٠١١، ١٦٢)[٥٧].

وهذا يكشف أنَّ الحياة البدوية الجاهلية لم تَحْظَ بالتمدُّن والحياة الاجتماعية المستقرة؛ وقد أكَّد "العقاد" ذلك بقوله: "لم يكن في مجتمع البداوة –أي المجتمع العربي– مجالٌ كبير لهذا التجاوب" (العقاد، ٢٠١٣، ٥٩)[٥٨].

وقد أكَّد ذلك "زكي نجيب محمود"، فرأى أنَّ البيئة العربية تطمس هوية الفرد، خلاف المجتمع الأثيني، الذي يرى أن الفرد هو محور التفكير؛ لهذا قصَّر العربي عن الفن المسرحي (محمود، ١٩٨٨، ١٠٦، ١٠٧. بتصرّف)[٥٩].

من خلال ما سبق، نلحظ أنَّ الناحية الاجتماعية الثقافية قديمًا تميَّزت بالبداوة والتّرحال، فلم تَحْظَ بالتمدُّن والاستقرار، ولم تحرِّر الفرد من هيمنة القبيلة التي لا تسمح للفرد بالتّحرك بحرية نحو صراعاته الفكرية التي تشغل ذاته ومجتمعه، كلُّ هذه الإشارات الاجتماعية والحضارية تتنافى مع الطبيعة الفكرية والفنية للمسرح العربي، الذي يُعَدُّ الاستقرارُ وما يصاحبه من أعمال ونتاج حضاري، رافدًا مهمًّا في تشكُّله ونضوجه.

أمَّا من الناحية الدينية؛ فلم نجد المسرح العربي –وفق ما تناوله النقاد والباحثون على اختلافهم– جزءًا من ألوان العبادة التي تمنح العرب القيام به، سواءٌ كان ذلك في العصر الجاهلي، أم في العصور الإسلامية، وهذا يدفع إلى تقلّص حضوره.

والأوضاع السّياسية، وما أفرزته في العالم العربي القديم، كفيلةٌ بألَّا تسمح بدور كبير للمسرح، الذي يحمل رؤيةً فكرية تناقش المجتمع وتنقده، وتكشف تناقضاته.

ولـ"غسان غنيم" مع الحالة النّفسية للمجتمعات العربية وجهة نظر، استلهمها من إبداعهم الذي ينفي عن الثقافة العربية وجود المسرح؛ يقول: "إنّ النفسية الاجتماعية التي طغت على تكوين الإنسان العربي، لم تكن لتنتج مسرحًا أو حسًّا دراميًّا، فما يصيب الإنسان في هذه المنطقة لا يسعى إلى التخلُّص منه أو القضاء عليه إلَّا بالأمنيات، فهو لا يؤمن بأنَّ المواجهة ستُجْدِي، بل يجد نفسَه يحاول ملاءمة ذاته مع الوضع والواقع الجديد، والمسرح فنٌّ لا يعترف بالحلول الوسطى" (غنيم، ٢٠١١، ١٦٢)[٦٠].

وفي كل الأحوالّ السّابقة التي تعرَّض لها الباحث بالعرض والمناقشة، مُبرزًا الأحوال الاجتماعية والحضارية والسياسية والدينية، والفكرية والفنية في الثقافة العربية القديمة، يمكن القول بأن جذور المسرح الفكرية والفنية في الثقافة العربية القديمة غائبة، إلَّا مِن تَمَظْهُر مسرحي لا يرقى للفن والفكر المسرحي الذي عرفه العرب في القرن التاسع عشر، ولا يرتبط به من حيث التأثُّر والتّأثير، ولا

يُعَدُّ من روافد نشأته؛ لاختلاف المقاييس والقواعد الفنية والفكرية، وهو ما يعزِّز الاتّجاه القائل بغياب المسرح في الثقافة العربية في مرحلة ما قبل القرن التاسع عشر، وهو ما يستدعي الحديث عن نشأة المسرح وحضوره المتأخِّر الذي لا يقل التباسًا عن غيابه قديمًا.

المسرح في الثقافة العربية حضور متأخّر ملتبس:

يكاد النّقاد يجمعون على أن نشأة المسرح العربي حديثًا، ناتجة عن التأثُّر بالمقاييس الفكرية والقواعد الفنية للمسرح الغربي، ولعل حملة نابليون الفرنسية على مصر ١٧٩٨م تُعَدُّ بدايات تأثُّر الأقاليم العربية بالمسرح الغربي، وعلى ذلك ذهب بعض الباحثين إلى أن تاريخ بداية المسرح العربي في الثقافة العربية ابتدأ مع الحملة الفرنسية؛ حيث "عُرِف المسرح الأول في مصر باسم مسرح الجمهورية والفنون" (إسماعيل، ٢٠١٦، ١٣-أ)[٦١].

في حين نجد من الباحثين والنقاد مَن يرى أنَّ بداية المسرح العربي فكريًّا وفنيًّا كانت في لبنان على يد "مارون النقاش"، حين أخرج "المسرحية العربية الأولى (البخيل)؛ استيحاءً من موليير" (الراعي، ١٩٩٩، ٦٩)[٦٢]؛ وله مسرحية (أبو الحسن المغفَّل)، و(السليطي الحسود)، ثم سرعان ما "انتقل إلى مصر ١٨٧٠م... حيث كانت مصر قد عرَفت المسرح الفرنسي"(أردش، ٢٠١٢، ٨٣)[٦٣]. وعلى ذلك فإن الإقليم اللبناني شهد البزوغ الأول للمسرح العربي، والإقليم المصري يُعَدُّ الأكثر تقبُّلًا ونضجًا للفكر المسرحي، خلاف غيره من الأقاليم العربية؛ فقد شهد المسرح حضورًا لافتًا، وذلك حين افتتح الخديوي دار الأوبرا عام (١٨٦٩)" (إسماعيل، ٢٠١٢، ٨٣-ب)[٦٤].

لذلك، شهدت أواخر القرن التاسع عشر حركةً جادَّة في تطوُّر المسرح العربي من النواحي الفكرية والفنية؛ حيث بُذِلَت جهود في التّرجمة تخدم المسرح وفقًا لثقافة الجمهور العربي، "كما فعل سليم خليل النّقاش (١٨٦٨) عندما ترجم (هوراس لكوراني)، تحت عنوان (مي)...، وكذلك عند (نجيب حداد)؛ فقد ترجم مَلْهَاة (موليير)، وأعطى أسماء عربية، وجعل الأحداث تجري في وسطٍ عربي معاصر.."(الأحمد، ١٩٨٢،٣٣، ٣٤. بتصرّف)[٦٥]، وغير ذلك.

ولعل أول مسرحية في الأدب العربي الحديث كانت للشيخ خليل اليازجي، "وكانت بعنوان (المروءة والوفاء) (١٨٧٦)، مستلهَمة من التّاريخ، وقد أبدَعَها في فترةٍ تشهد نوعًا من إحياء الآداب العربية"(الأحمد، ١٩٨٢، ٣٤)[٦٦]، إلَّا أنَّها عُرِفَتْ بين بعض النّقاد والباحثين بخلوِّها من الدراما، ثم توالت التّرجمات المسرحية التي تبرز فيها الثقافة الفكرية العربية؛ مثل: مسرحيات "عبد الله البستاني": (حرب البسوس، وعن المهلهل، وعن الملك الضِّلِّيل امرئ القيس).

وقد تجلَّى المسرح العربي فكريًّا وفنيًّا في الثقافة العربية، وبشكلٍ واضح في أعمال أمير الشّعراء "أحمد شوقي"، التي أحدثت ضجَّة في الوطن العربي، وإليه تعود البداية الحقيقية؛ حيث "عُدّ فتحًا كبيرًا للمسرح" (الروقي، ٢٠٠٠، ١٩٥. بتصرّف)[٦٧]؛ متعاطفًا مع ثقافته العربية فكريًا وفنيًا؛ إذ "كان البطل عندهم هو الإنسان العربي المرتبط بثقافته العربية، وزمانه ومكانه، والمندمج في موقفه العربي"(يعقوب، ٢٠٠٩، ٢٦، ٢٧. بتصرّف)[٦٨].

وعلى ذلك، فالميلاد الأول للمسرح كان في القرن التاسع عشر؛ سواءٌ كان في لبنان أم في مصر أم سوريا، فهو ميلاد مؤقَّت، يُوصَف بأنّه نقلٌ ومحاكاة فنيّة وامتداد فكري لما رآه المثقّفون العرب في أوروبا، ولم يُعْرَف عنه في مجتمعهم العربي إلا القليل؛ "فالمسرح الذي تَمَّتْ ولادته على أيديهم، كان مسرحًا مستورَدًا منذ البداية" (الراعي، ١٩٩٩، ٧٠)[٦٩]، يصح وصفُ انبثاق وجوده، بالانبثاق المفاجئ في الثّقافة العربيّة.

نستنتج من ذلك، أنَّ وصول المسرح لمرحلة المعايشة مع الواقع العربي، والانطلاق منه في المعالجات والمناقشات الأدبيّة، كان في مرحلة متأخِّرة، وظلَّ هذا الحضور المتأخِّر ملتبسًا غيرَ واضحِ الملامح؛ حيث شهد المسرح العربي في هذه المرحلة اتجاهَين مختلفَين؛ الأوّل: يقوم على ترجمة المسارح الغربية، وإعادة تقديمها بلغة عربية ذات جرس وروح عربية؛ مثل: ترجمة "أعمال شكسبير، وهوجو، وموليير، وكوراني، وديماس، وراسين"، وغيرهم. والاتجاه الآخر: ذهب إلى استلهام التراث العربي، واستقراء موضوعاته التراثيّة الكثيرة منه؛ مستفيدًا من الكَمِّ الهائل للشّعر الغنائي التّراثي.

في ظل هذا الحضور الفكري والفني المتأخِّر الملتبس، يمكن أن ننظر إلى أعمال أحمد شوقي، وباكَثير، والحكيم، وأباظة، والهنداوي، والسّباعي، على أنّها أعمال "خرجت استمرارًا أكثر أدبيّة، وأقلّ عمليّة من الرّواد؛ أمثال: النقَّاش، والقبَّاني، وفرح، وحدَّاد في مصر وبلاد الشّام" (عصمت، ١٩٩٥، ٩، ١٠)[٧٠].

يمكن القول بأن المسرح العربي حقَّق في أواخر الخمسينيات من القرن العشرين، نهضةً نسبية فكرية وفنية، على يد "ألفريد فرج"، و"صلاح عبد الصبور"، و"عبد الرحمن الشرقاوي"؛ حيث بات المسرح العربي أكثرَ انشغالًا بالواقع ومتغيِّراته الفكريّة والسياسيّة والثقافيّة والاجتماعيّة، إلَّا أنَّ من النّقاد مَن يرى أنّ "المسرح العربي ما زال يبحث عن صوته الذّاهب في معضلة الصّراع بين التّقاليد والتّجديد، التي أفضت إلى هاجس يؤرِّق المثقَّفين والمسرحيين العرب، والمتمثل بقضية (هوية المسرح العربي)" (أبو

هيف، ٢٠٠٢، ١١)[٧١]؛ فمنذ نشأته المتأخّرة في القرن التاسع عشر، وحضوره الملتبس في القرن العشرين، ما هو إلَّا نتاج بحث عن تأصيل الهويّة المسرحيّة العربيّة، وإن كان حقَّق بعض التّطوُّر بسرعة، إلَّا أنَّ هذا التطوُّر يُعَدُّ مقبولًا، وإن كان عند بعض النقَّاد والباحثين غيرَ مُرْضٍ.

لذلك فإن نشأة المسرح العربي وحضوره فكريًّا وفنيًّا في الثقافة العربية أواخر القرن التّاسع عشر وبدايات القرن العشرين، مرَّ بثلاث مراحل من حيث التأثُّر الفنّي بالبناء والأسلوب الدرامي الأوروبي، وهي: مرحلة التّرجمة للمسرحيّات الأوروبية، ثم فكريًّا من خلال مرحلة بَعْثِ التّاريخ والتّراث العربي، ومرحلة الواقع الاجتماعي التي يبرز فيها التّلازم الفكري والفني في المسرح العربي.

وهذا يؤكّد أنَّ المسرح العربي امتدادٌ فكري وفني لما استلهمه من تجربة المسرح العالمي، لا لأجل التّقليد فقط، بل لحاجة ثقافيّة وتاريخيّة؛ فالملاحَظ على التّجارب المسرحية العربية، سّعيها إلى استيعاب المسرح الغربي وفق ثقافة وصيغة عربيّة، إلَّا أنَّ النَّصَّ المسرحيّ العربيّ –وفق رؤية بعض النّقاد– هو طبقة رقيقة خارجيّة تُخفي الكثير من التّقاليد الفنية الغربية واليونانيّة، وإن كان النّص يزخر بالمضامين الفكرية ذات الثقافة والهُوية العربية؛ لأجل ذلك؛ لا يمكن القول بأنّ ثمّة مسرحًا عربيًّا يساهم بفاعليّة في تحقيق إضافة عربية للتّراث الإنساني العربي وثقافته؛ بل يُوصَف ذلك بتحقيق حاجات الثّقافة العربيّة، وتاريخها، وصراعاتها.

النتائج:

نخلص إلى أنّ للفكر والفن الإنساني أثرًا في فن المسرح العالمي والعربي باختلاف توجّهاته المتعدّدة، وهو ما يمكن استنتاجه في الآتي:

- تمثّل العلاقة بين الفكر والفن علاقة تلازُميّة، من مسرح أرسطو حتى مسرح صمويل بيكت، وحضور ذلك في المسرح العربي.
- أثَّر الفكر في الدّفع بالبشريّة إلى الخلق والإبداع، والعناية والنّهوض والازدهار بالممارسات المسرحية الفنيّة، فما الفن إلا تعبير عن الأفكار والأحداث والوقائع.
- شكّل الفكر والفن في المسرح العالمي والعربي رسالة اتّصال ما بين الفنان والمتلقّي؛ بوصفه عملا إنسانيًا يوصل رسالته الفكريّة والإنسانيّة.
- استطاع المسرح العالمي أن يعكس الصّراعات الفكريّة، والتحوُّلات والانتقالات الفنيّة التي صاحبت الإنسان باختلافها، وانعكاسها على هُويّته وانتمائه.

- أصبح الحضور الفكريّ والفنيّ في المسرح العربي يشكّل امتدادًا للتّجارب العالميّة؛ لتحقيق حاجاته وغاياته الثّقافيّة والفكريّة.

الهوامش:

(١) جوزيت فيرال، نظرية وممارسة المسرح فيما وراء الحدود، ترجمة: د. جيهان عيسوي،(د.ت)، د.ط، د.م، المؤلف، ١٩.

(٢) الجزار، محمد، الفكر الإنساني،(٢٠٠٦)، ط١، القاهرة، الكتاب للنشر، ٣٧.

(٣) صليحة، نهاد، المسرح بين الفن والفكر، (١٩٨٦)، د.ط، د.م، الهيئة العامة للكتاب، ٣٥-أ.

(٤) عبد الأمير، سحر فاضل، المضامين الفكرية في النص المسرحي الحسيني "الحسين ثائرًا أنموذجًا"، (٢٠١٧)، مجلة مركز بابل، مج٧، ع٢، ١٧٠.

(٥) كلايف بل، الفن، ترجمة: عادل مصطفى، (٢٠١٣)، ط١، القاهرة، دار رؤية، ١٣.

(٦) ترحيني، فايز، الدراما ومذاهب الأدب، (١٩٨٨)، ط١، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ٩٥.

(٧) الدسوقي، عمر، المسرحية.. نشأتها وتاريخها وأصولها، (د.ت)، ط٥، القاهرة، مطبعة الرسالة، ٧.

(٨) إبراهيم، محمد حمدي، نظرية الدراما الإغريقية، (١٩٩٤)، ط١، القاهرة، المصرية العالمية للنشر، ١أ.

(٩) النادي، عادل، مدخل إلى فن كتابة الدراما، (١٩٨٧)، ط١، تونس، مؤسسات عبد الكريم، ١٦، ١٧.

(١٠) ترحيني، فايز، الدراما ومذاهب الأدب، (١٩٨٨)، ط١، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ٩.

(١١) نيكول، الأرداس، المسرحية العالمية، (٢٠٠٠)، ط١، الجيزة، دار هلا، ٢٢.

(١٢) صالح، مجيد، تاريخ المسرح عبر العصور: مع دراسة نقدية وتاريخية للمسرح المصري، (٢٠٠٢)، ط١، القاهرة، دار الثقافة، ٢٠، ٢٢، ٢٣.

(١٣) ترحيني، فايز، الدراما ومذاهب الأدب، مصدر سابق، ٩٤.

(١٤) أرسطوطاليس، كتاب أرسطو "فن الشعر"، ترجمة وتعليق: إبراهيم حمادة، (١٩٧٧)، ط١، القاهرة،

مكتبة الأنجلو، ٩٤أ.

(١٥) رشيدي، رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، (٢٠٠٠)، ط١، القاهرة، دار هلا، ٢٠.

(١٦) حمداوي، جميل، تاريخ المسرح ومدارسه، (٢٠١٩)، ط١، د.م، المؤلف، ٢٩.

(١٧) إبراهيم، محمد حمدي، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، (١٩٧٧)، د.ط، القاهرة دار الثقافة، ٣٩ب.

(١٨) العواني، محمد بري، دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية، (٢٠١٣)، د.ط، دمشق، الهيئة العامة السورية، ٢٢.

(١٩) أرسطوطاليس، كتاب أرسطو "فن الشعر"، مصدر سابق، ٩٧أ.

(٢٠) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، (١٩٧٣)، ط١، بيروت، دار الثقافة، ٨٣، ٨٥.

(٢١) أرسطوطاليس، كتاب أرسطو "فن الشعر"، مصدر سابق، ١٠٣أ.

(٢٢) عطاس، عبد الله أحمد، دراسات في المسرح، (١٩٩٨)، د.ط، د.م، المؤلف، ٢٥.

(٢٣) عطاس، عبدالله أحمد، دراسات في المسرح، مصدر سابق، ٢٦. بتصرّف.

(٢٤) ترحيني، فايز، الدراما ومذاهب الأدب، مصدر سابق، ٢٦.

(٢٥) عطاس، عبد الله أحمد، دراسات في المسرح، مصدر سابق، ٢٩، ٣٠، ٣١. بتصرّف.

(٢٦) صليحة، نهاد، المسرح بين الفن والفكر، (١٩٨٦)، د.ط، د.م، الهيئة العامة للكتاب، ٣٦أ.

(٢٧) صالح، مجيد، تاريخ المسرح عبر العصور: مع دراسة نقدية وتاريخية للمسرح المصري، مصدر سابق، ٥٧.

(٢٨) ترحيني، فايز، الدراما ومذاهب الأدب، مصدر سابق، ١٠٥.

(٢٩) رشيدي، رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مصدر سابق، ٦٥.

(٣٠) رينشارد شاخت، رواد الفلسفة الحديثة، ترجمة: أحمد حمدي محمود، (١٩٩٧)، د.ط، القاهرة، الهيئة المصرية، ١٤.

(٣١) فضل الله، مهدي، فلسفة ديكارت ومنهجه، (١٩٩٦)، ط٣، بيروت، دار الطليعة، ٧٤.

(٣٢) الدسوقي، عمر، المسرحية.. نشأتها وتاريخها وأصولها، مصدر سابق، ١٩٢، ١٩٣، ١٩٤، ١٩٥.

(٣٣) ترحيني، فايز، الدراما ومذاهب الأدب، مصدر سابق، ١٠٩.

(٣٤) ترحيني، فايز، الدراما ومذاهب الأدب، مصدر سابق، ١٤٢. بتصرّف.

(٣٥) زكريا إبراهيم، كانْت أو الفلسفة النقدية، (د.ت)، د.ط، القاهرة، دار مصر، ١٧٧. بتصرّف.

(٣٦) ترحيني، فايز، الدراما ومذاهب الأدب، مصدر سابق، ١٢٥. بتصرّف.
(٣٧) رشيدي، رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مصدر سابق، ٣٩، ٩٧.
(٣٨) ترحيني، فايز، الدراما ومذاهب الأدب، مصدر سابق، ١٢٨، ١٢٩.
(٣٩) صليحة، نهاد، المسرح بين الفن والفكر، مصدر سابق، ٧٦أ.
(٤٠) صليحة، نهاد، المدارس المسرحية، (١٩٩٤)، د.ط، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ٧٣ب.
(٤١) شريف، غازي، المسرح الملحمي والتغريب عند بريشت، (١٩٧٧)، مجلة الآداب، مج٢، ع٢١، ص١١٦.
(٤٢) شريف، غازي، المسرح الملحمي والتغريب عند بريشت، مصدر سابق، ١٢١.
(٤٣) رشيدي، رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مصدر سابق، ١٧٣.
(٤٤) حمداوي، جميل، تاريخ المسرح ومدارسه، مصدر سابق، ٥٣.
(٤٥) صليحة، نهاد، المدارس المسرحية، مصدر سابق، ٧١ب.
(٤٦) الشابشتي، أبو الحسن علي بن محمد، الديارات، تحقيق: كوركيس عوَّاد، (٢٠٠٨)، ط٣، دمشق، المدى، ٢١٦.
(٤٧) الشابشتي، أبو الحسن علي بن محمد، الديارات، مصدر سابق، ٢١٦.
(٤٨) الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، (١٩٩٩)، ط٢، الكويت، عالم المعرفة، ٤٩. بتصرّف.
(٤٩) أبو هيف، عبد الله، المسرح العربي المعاصر، (٢٠٠٢)، د.ط، دمشق، منشورات اتحاد العرب، ص٤١.
(٥٠) عرسان، علي عقلة عرسان. (٢٠١١). الظواهر المسرحية عند العرب، مجلة جامعة دمشق، مج٢٧، ع٣، ١٦؛ وسوهيلة عليوات: ومونية عودية، توظيف التّاريخ في المسرح المغاربي. مسرح عز الدين المدني أنموذجًا، (٢٠١٨)، رسالة ماجستير منشورة على الإنترنت، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، ١٦٠.
(٥١) بوتينتسافا، تمارا ألكسندروفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة: توفيق المؤذن، (١٩٩٠)، ط٢، بيروت، الفارابي، ٢٧٥.
(٥٢) الكتاب باللغة الإنجليزية:
LIVE THEATRE AND DRAMATIC LITERATURE IN THE MEDIEVAL ARABIC

WORLD

(٥٣) باكثير، علي أحمد، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، (١٩٦٤)، ط٢، القاهرة، دار المعرفة، ٢٣. بتصرّف.

(٥٤) الثعالبي، عبد الملك بن محمد أبو منصور، المضاف والمنسوب، (د.ت)، د.ط، القاهرة، دار المعارف، ص١٥٥.

(٥٥) الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، مصدر سابق، ٤٩.

(٥٦) حمداوي، جميل، تاريخ المسرح ومدارسه، مصدر سابق، ٦١.

(٥٧) غنيم، غسان، ظاهرة المسرح عند العرب، (٢٠١١)، مجلة جامعة دمشق، مج٢٧، ع٣، ١٦٢.

(٥٨) العقاد، عباس محمود، أثر العرب في الحضارة الأوروبية، مؤسسة هنداوي، (٢٠١٣)، د.ط، القاهرة، ٥٩.

(٥٩) محمود، زكي نجيب، قشور ولباب، الشروق، القاهرة، الشروق، (١٩٨٨)، ط٢، ١٠٦، ١٠٧. بتصرّف.

(٦٠) غنيم، غسان، ظاهرة المسرح عند العرب، مصدر سابق، ١٦٢.

(٦١) إسماعيل، سيد علي، تاريخ المسرح في مصر في القرن التاسع عشر، (٢٠١٦)، د.ط، القاهرة، هنداوي للثقافة،١٣أ.

(٦٢) الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، مصدر سابق، ٦٩.

(٦٣) أردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، (١٩٧٩)، د.ط، الكويت، عالم المعرفة، ٨٣.

(٦٤) إسماعيل، سيد علي، تاريخ المسرح العربي في القرن التاسع عشر، (٢٠١٢)، د.ط، القاهرة، مؤسسة هنداوي،٨٣ب.

(٦٥) الأحمد، أحمد سليمان، المجتمع في المسرح العربي الشعري، (١٩٨٢)، ط١، القاهرة، العربية، ٣٤. بتصرّف.

(٦٦) الأحمد، أحمد سليمان، المجتمع في المسرح العربي الشعري، مصدر سابق، ٣٤.

(٦٧) الروقي، السعيد، تطوُّر البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، (٢٠٠٠)، د.ط، القاهرة، المعرفة، ١٩٥.

(٦٨) يعقوب، يعقوب عبد الله الشيخ، المسرح الشعري في السودان، (٢٠٠٩)، بحث دكتوراه، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، الخرطوم، ٢٦، ٢٧. بتصرّف.

(٦٩) الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، مصدر سابق، ٧٠.

(٧٠) عصمت، رياض، المسرح العربي.. سقوط الأقنعة الاجتماعية، (١٩٩٥)، د.ط، دمشق، الشبيبة، ٩، ١٠.

(٧١) أبو هيف، عبد الله، المسرح العربي المعاصر، مصدر سابق، ١١.

المراجع:

- إبراهيم، محمد حمدي، **دراسة في نظرية الدراما الإغريقية**، د.ط، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٧، ٣٩ب.
- إبراهيم، محمد حمدي، **نظرية الدراما الإغريقية**، ط١، المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ١٩٩٤، ١-٣٩أ.
- أبو هيف، عبد الله، **المسرح العربي المعاصر**، د.ط، منشورات اتحاد العرب، دمشق، ٢٠٠٢، ١١-٤١.
- الأحمد، أحمد سليمان، **المجتمع في المسرح العربي الشعري**، ط١، العربية، القاهرة، ١٩٨٢، ٣٤.
- أردش، سعد، **المخرج في المسرح المعاصر**، د.ط، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٧٩، ٨٣.
- أرسطوطاليس، **كتاب أرسطو "فن الشعر"**، ترجمة وتعليق: إبراهيم حمادة، ط١، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٧٧، ٩٤-١٠٣.
- إسماعيل، سيد علي، **تاريخ المسرح في مصر في القرن التاسع عشر**، د.ط، هنداوي للثقافة، القاهرة، ٢٠١٦، ١٣أ.
- إسماعيل، سيد علي، **تاريخ المسرح العربي في القرن التاسع عشر**، د.ط، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٢، ٨٣ب.
- باكثير، علي أحمد، **فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية**، ط٢، دار المعرفة، القاهرة، ٢٣،١٩٦٤.
- الشابشتي، أبو الحسن علي بن محمد، **الديارات**، تحقيق: كوركيس عوّاد، ط٣، المدى، دمشق، ٢٠٠٨، ٢١٦.
- بوتينتسافا، تمارا ألكسندروفنا، **ألف عام وعام على المسرح العربي**، ترجمة: توفيق المؤذن، ط٢، الفارابي، بيروت، ١٩٩٠، ٢٧٥.

- ترحيني، فايز، **الدراما ومذاهب الأدب**، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨، ٩-١٤٢.
- الثعالبي، عبد الملك بن محمد أبو منصور، **المضاف والمنسوب**، د.ط، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ١٥٥.
- الجزار، محمد، **الفكر الإنساني**، ط١، الكتاب للنشر، القاهرة، ٢٠٠٦، ٣٧.
- جوزيت فيرال، **نظرية وممارسة المسرح فيما وراء الحدود**، ترجمة: د.جيهان عيسوي، د.ط، المؤلف، د.م، د.ت، ١٩.
- حمداوي، جميل، **تاريخ المسرح ومدارسه**، ط١، المؤلف، د.م، ٢٠١٩، ٢٩-٦١.
- الدسوقي، عمر، **المسرحية.. نشأتها وتاريخها وأصولها**، ط٥، مطبعة الرسالة، القاهرة، د.ت، ٧-١٩٥.
- الراعي، علي، **المسرح في الوطن العربي**، ط٢، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٩، ٧-١٩٥.
- كلايف بل، **الفن**، ترجمة: عادل مصطفى، ط١، دار رؤية، القاهرة، ٢٠١٣، ١٣.
- رشيدي، رشاد، **نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن**، ط١، القاهرة، دار هلا، القاهرة، ٢٠٠٠، ٢٠-١٧٣.
- الروقي، السعيد، **تطوُّر البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر**، د.ط، المعرفة، القاهرة، ٢٠٠٠، ١٩٥.
- ريتشارد شاخت، **رواد الفلسفة الحديثة**، ترجمة: أحمد حمدي محمود، د.ط، الهيئة المصرية، القاهرة، ١٩٩٧، ١٤.
- زكريا إبراهيم، **كانْت أو الفلسفة النقدية**، د.ط، دار مصر، القاهرة، د.ت، ١٧٧.
- صالح، مجيد، **تاريخ المسرح عبر العصور: مع دراسة نقدية وتاريخية للمسرح المصري**، ط١، دار الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ٢٠-٥٧.
- صليحة، نهاد، **المسرح بين الفن والفكر**، د.ط، الهيئة العامة للكتاب، د.م، ١٩٨٦، ٣٥-٧٦ أ.
- صليحة، نهاد، **المدارس المسرحية**، د.ط، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ٧١-٧٣ب.
- عصمت، رياض، **المسرح العربي.. سقوط الأقنعة الاجتماعية**، د.ط، الشبيبة، دمشق، ١٩٩٥، ٩-١٠.
- عطاس، عبد الله أحمد، **دراسات في المسرح**، د.ط، المؤلف، د.م، ١٩٩٨، ٢٥-٣١.

- العقاد، عباس محمود، **أثر العرب في الحضارة الأوروبية**، مؤسسة هنداوي، د.ط، القاهرة، ٢٠١٣، ٥٩.
- العواني، محمد بري، **دراسات مسرحية نظرية وتطبيقية**، د.ط، الهيئة العامة السورية، دمشق، ٢٠١٣، ٢٢.
- فضل الله، مهدي، **فلسفة ديكارت ومنهجه**، ط٣، دار الطليعة، بيروت، ١٩٩٦، ٧٤.
- محمود، زكي نجيب، **قشور ولباب**، ط٢، الشروق، القاهرة، ١٩٨٨، ١٠٦-١٠٧.
- النادي، عادل، **مدخل إلى فن كتابة الدراما**، ط١، مؤسسات عبد الكريم، تونس، ١٩٨٧، ١٦-١٧.
- نيكول، الأرداس، **المسرحية العالمية**، ط١، دار هلا، الجيزة، ٢٠٠٠، ٢٢.
- هلال، محمد غنيمي، **النقد الأدبي الحديث**، ط١، دار الثقافة. بيروت، ١٩٧٣، ٨٣-٨٥.

المجلات العلمية:

- غنيم، غسان **ظاهرة المسرح عند العرب**، مجلة جامعة دمشق، ٢٠١١، مج٢٧، ع٣، (١٥٧-١٨٠).
- عرسان، علي عقلة عرسان **الظواهر المسرحية عند العرب**، ٢٠١١، مجلة جامعة دمشق، مج٢٧، ع٣، (٤).
- عبد الأمير، سحر فاضل **المضامين الفكرية في النص المسرحي الحسيني "الحسين ثائرًا أنموذجًا"**، ٢٠١٧، مجلة مركز بابل، مج٧، ع٢، (١٦٥-١٨٤).
- شريف، غازي، **المسرح الملحمي والتغريب عند بريشت**، ١٩٧٧، مجلة الآداب، مج٢، ع٢١، (١١٥-١٢٥).

الرسائل الجامعية:

- يعقوب، يعقوب عبد الله الشيخ، **المسرح الشعري في السودان**، (رسالة دكتوراه)، جامعة أم درمان الإسلامية، الخرطوم، ٢٠٠٩.
- وسوهيلة عليوات: ومونية عودية، **توظيف التاريخ في المسرح المغاربي.. مسرح عز الدين المدني أنموذجًا**، (رسالة ماجستير)، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، ٢٠١٨.