نظرية المسرح في الادب
نظريته ومصادره وعناصره

Nidal Fayez SHORBAJI*

الملخص

يتناول هذا البحث شرحًا لنظرية المسرح، وما يشمله من المصادر المسرحية المختلفة، والتي حصرها النقاد في ستة مصادر التي يعتمد عليها المؤلف لكتابة نصه المسرحي، وهي: الأسطورة والتاريخ والحياة الاجتماعية المعاصرة والخيال والحياة الشخصية للأديب والعقل الباطن، بالإضافة إلى ذلك يشرح البحث عناصر المسرحية والتي تشمل كلًا من الهدف من المسرح باعتباره العامل الرئيس الذي يتحكم في جميع العوامل والمقومات الأخرى، وكذلك الشخصيات المسرحية التي يجب تحديد أبعادها الثلاثة بدقة، وهي: الجسمية والنفسية والاجتماعية، لأنها هي التي توجه أحداث القصة. بالإضافة إلى عناصر البناء الدرامي، من حوار وصراع. بعد ذلك يركز البحث على أنواع المسرحية، والتي تنقسم إلى نوعين وهما: التراجيديا والملهاة. وأخيرًا يقدم البحث للدارس لعلم المسرح شرحًا للمعايير التي على أساسها يمكن تقييم مسرحية ما، وكيف يحكم على مدى جودتها. وهذه الأسس تتلخص في الهدف الذي وضعه المؤلف للمسرحية وقيمة هذا الهدف في الحياة، والوسائل التي استخدمها المؤلف لتحقيق هدفه، والقدرة على إثارة الجمهور.

الكلمات المفتاحية: اللغة العربية – الأدب العربي – المسرح – نظرية المسرح – النقد المسرحي

Tiyatro: Teorisi, Kaynakları ve Unsurları

Öz

Bu araştırma tiyatro teorisi hakkında eleştirmenlerin yazarın tiyatro metnini yazmak için kendisine dayandığı ve altı kaynak olarak özetledikleri çeşitli tiyatro kaynaklarını ele almaktadır. Bu kaynaklar efsane, tarih, çağdaş sosyal yaşam, edebiyatçının özel hayatı ve kurgudur. Ayrıca araştırma buna ek olarak diğer tüm faktörleri kontrol eden ana faktör olması itibarıyla tiyatronun amacını ve üç boyutuyla fiziksel psikolojik ve sosyal tanımının yapılması gereken karakterleri de hikayenin olaylarını yönlendiren diğer bir unsur olması sebebiyle konu edinmiştir. Ayrıca dramatik yapının unsurları olan diyalog ve çatışmayı da konu edinmiştir. Tüm bunlardan sonra çalışma trajedi ve komedi olarak ikiye ayrılan tiyatro çeşitlerine odaklanmıştır. Son olarak da tiyatro ilmi üzerine çalışma yapan araştırmacılara herhangi bir tiyatroyu değerlendirmelerine imkan verecek, kalitesinin niteliği hakkında kendisi ile hüküm verebilecekleri kriterler sunmaktadır. Bu kriterler yazarın tiyatro için belirlediği amaç ve bu amacın hayatın içerisindeki değeri, yazarın bu hedefe ulaşmak için kullandığı araçlar ve kitleleri etkileme gücü olarak özetlenebilir.

Anahtar Kelimeler: Arap dili, Arap edebiyatı, tiyatro, tiyatro teorisi, tiyatro eleştirisi.

* Dr. Öğr. Üyesi, Süleyman Demirel Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Arap Dili ve Belağatı Anabilim Dalı.

Theater: Its Theory, Sources, and Elements

Abstract

This research deals with an explanation of theater theory, and the various theater sources it includes, which critics have limited to six sources that the author relies on to write his literature. In addition to that the research explains the elements of the play which include both the goal of the theater as the main factor that controls all other factors, as well as the theater characters. In addition to the elements of the dramatic construction. After that, the research focuses on the types of play, which are divided into two types: tragedy and comedy. Finally, the research provides an explanation of the criteria on the basis of which a play can be evaluated, and how to judge its quality. These foundations include the goal set by the author for the play and the value of this goal in life, and the means used by the author to achieve his goal, and the ability to excite the audience.

Keywords: Theater, drama, drama theory, theater criticism.

مقدمة

يتم تعريف كلمة المسرح في اللغة على أن "المِسرح بفتح الميم: مَرْعَى السَّرْح، وجمعه المسارِحُ؛ ومنه قوله: إذا عاد المِسارِحُ كالسِّباحِ، وهو جمع مَسْرَح."[1] وفي المعنى الاصطلاحي، إذا استُخدِمت كلمة "مَسْرَحة" Theatralization للإشارة إلى حدث أو نص فيُعنى بها "شرح وترجمة مسرحية باستعمال خشبات وممثلين لإحلال الموقف."[2] وهذا يعني أن المسرح هو أحد أشكال الفنون، ومن خلال الفن المسرحي تتم إعادة صياغة النص الأدبي المكتوب إلى مشاهد تمثيلية، يقدمها الممثلون على خشبة المسرح، ويشاهدها مجموعة من الناس، والمسرحية هي النص الأدبي المكتوب، أي أنها أحد عناصر المسرح، مثل: الإخراج والأزياء والممثلين والموسيقى والرقص والغناء وغيرها، وقد وصف المسرح بأنه أبو الفنون لاحتوائه على كل هذه العناصر الفنية في آنٍ واحد.

ويقدم هذا البحث شرحًا لنظرية المسرح، والتجارب المسرحية وعناصرها، وأهداف المسرح، والشخصيات في المسرح، وعناصر البناء الدرامي، بالإضافة إلى عرض لأنواع المسرحية، وأخيرًا يقدم هذا البحث عرضًا لمقاييس النقد المسرحي.

هدف البحث

يهدف هذا البحث إلى التعريف بالمسرح، وشرح نظريته للباحثين، وحصر التجارب المسرحية التي يستمد المؤلف منها موضوعاته المسرحية، وكذلك يهدف هذا البحث إلى التعريف بعناصر البناء الدرامي، مثل: الحوار الدرامي و الصراع الدرامي والبناء الدرامي، وتقديم تفريق محدد بين أنواع المسرحيات، وأخيرًا يقدم البحث المعايير التي على أساسها يمكن تقييم أية مسرحية ونقدها؛ من أجل معرفة جودتها وإلى أي مدى هي ناجحة أو غير ناجحة.

[1] محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل ابن منظور، *لسان العرب*، (بيروت: دار صادر، د.ت.)، 478/2.

[2] باتريس بافي، *معجم المسرح*، ترجمة ميشال ف. خطار (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2015)، 536.

1. نظرية المسرح

نظرية المسرح تشمل شرح معنى المسرح وتعريفه ومفهومه بالإضافة إلى مصادر العمل المسرحي وأغراضه وأهدافه وكذلك الشخصيات المسرحية والبناء الدرامي والصراع داخل هذا البناء وإدارة الحوار، وأنواع المسرحيات وكيفية النقد المسرحي ومقاييسه.

وبداية يجب وضع مجموعة قواعد وشرح عدة مفاهيم لما يجب أن تكون عليه المسرحية، فأولاً، يرى النقاد المسرحيون أنه لا يجوز الفصل بين الشعر والنثر في المسرحية، حيث إن المسرحية النثرية والشعرية هما فن واحد، وليس من المنطقي الفصل بينهما كما يحدث الآن بسبب التطور الحضاري العام.[3] ثانياً، ينبغي وضع تعريفات محددة للمفاهيم المتوارثة للمسرح، فمن هذه المفاهيم: 1) "المفهوم الأرسطي" الذي تقوم فيه الدراما على الحدث باعتباره العنصر الأساسي فيها.[4] وكذلك 2) مبدأ "المقدمة المنطقية" والذي يتبناه "لايوس إيجري" (1967) Lajos Egri حيث تكون المقدمة المنطقية هي أساس العمل الدرامي ويعني بها المضمون الفكري والهدف من هذا العمل، فالكاتب المسرحي يجعل هدفه هو نقطة البداية التي تنطلق منها المسرحية، حيث يقول إيجري إن المقدمة هي حقيقة المسرحية، وأنه من الضروري أن تكون للكاتب المسرحي مقدمة لبناء الصراع الدرامي،[5] وهو ما يرفضه بعض النقاد المسرحيين مثل مندور الذي يؤيد "المفهوم الأرسطي" لأنه يقوم على أساس مبدأ التطهير catharsis ويقصد به تطهير النفس البشرية من خلال إثارة عاطفتي الفزع والشفقة في المسرحية، فهذا التطهير هو هدف الفن المسرحي، حيث إن الأدب بصفة عامة يثير في الإنسان انفعالات عاطفية وإحساسات جمالية، أما الوقوف عند حدود المضمون الفكري وجعله هدفاً للدراما لا يُعتبَر عاملاً لنجاح العمل الفني إلا في المسرحيات الذهنية مثل مسرحيات توفيق الحكيم، وبناءً على ذلك فيمكن تعريف المسرحية على أنها مثل غيرها من فنون الأدب ليست إلا صياغة فنية خاصة لتجربة إنسانية، من أجل تحقيق هدف من الأهداف العديدة التي أُعْتُمِدَتْ لكل نوع من أنواع المسرحية المختلفة، وتغيرت بتغير العصور والتطور الإنساني العام عبرها.[6] وبناءً على هذا التعريف، فقد صاغ النقاد نظرية المسرح وقسموها إلى ثمانية أقسام، وهي: التجارب المسرحية، وأهداف المسرح، والشخصيات، والصراع الدرامي، والبناء الدرامي، والحوار الدرامي، وأنواع المسرحيات، وأخيراً وضعوا مقاييس للنقد المسرحي. وفيما يلي نعرض لتلك الأقسام في نظرية المسرح.

2. التجارب المسرحية

من خلال النظرة الفاحصة للمسرح العالمي منذ العصر اليوناني وحتى الآن، فقد استنبط النقاد ستة مصادر للتجارب المسرحية، وهي المصادر التي يحتاجها الأديب في صياغة الأدب الإنساني، ألا وهي:

---

[3] محمد مندور، *الأدب وفنونه* (القاهرة: نهضة مصر للطبع والنشر والتوزيع، 2006)، ص. 69.

[4] مندور، *الأدب وفنونه*، 70.

[5] Lajos Egri, *the Art of Dramatic Writing* (UK: Simon & Schuster, 2004), 304.

[6] مندور، *الأدب وفنونه*، 70-73.

2.1. الأسطورة

تُعتبر الأسطورة[7] من كنوز المعرفة الغنية بالقصص والحكايات، فهي مرتبطة بتاريخ الإنسان وعقائده وثقافاته، وعندما نستخدم كلمة الأسطورة فإننا نشير إلى حكاية أو اعتقاد غير حقيقي وغير واقعي أي أنه مجرد خيال يجسد شخصيات وأحداثا نستطيع بالفطرة السليمة أن نعرف أنها مستحيل أن تكون موجودة أو أن تحدث.[8] فالأسطورة هي مجموعة من التخيلات والتصورات عن الآلهة والدنيا، وأيضاً عن علاقات الفرد بالمجتمع والطبيعة وما وراء الطبيعة، ويعبر عنها الإنسان بلغة أدبية.[9] وتُعتبر الأسطورة من أهم أسس التجربة المسرحية لأنها ظلت المصدر الأساسي للموضوعات المسرحية منذ العهد اليوناني – أرسطو بالتحديد – واستمرت لفترات طويلة سواء كانت هذه الأساطير تاريخية أو دينية، وكان الهدف غالباً من اختيار تلك الأساطير هو تطهير النفس البشرية سواء بإعمال عاطفة الخوف أو الشفقة، وفي ذلك الوقت كانت الفكرة أو الموضوع عنصراً ثانوياً أي أنه لم يكن هناك حاجة لصياغة قضية تدور حولها المسرحية، ولكن مع ظهور المسيحية وتلاشي الوثنية تجنب المؤلفون المسرحيون هذا النوع من الموضوعات المسرحية، ولكنها عادت بقوة في عصر النهضة عندما بدأ المؤلفون يقتبسون مرة أخرى من التراث اليوناني والروماني، فالمدرسة الكلاسيكية تبنت هذا التراث منذ القرن الخامس عشر الميلادي، لكنها رفضت مبدأ الصراع بين الإنسان والقوى الخارجية واستبدلوا به دوافع النفس البشرية ورغباتها وأصبح عماد الفن المسرحي هو ما يقوم داخل النفس من صراعات معتمدة على العواطف والانفعالات، وكذلك تحليل هذه النفس البشرية من أجل فهم الإنسان أصبح هو هدف الإثارة العاطفية وليس مبدأ "التطهير الأرسطي" كما كان قديماً. أي أن دور الآلهة والأقدار في العمل المسرحي قد انكمش كثيراً في تلك الفترة، ويذكر بعض النقاد أنه على الرغم من تطور جميع ألوان الفنون والآداب إلا أن الأسطورة لم تختف تماما من تلك الآداب، حتى المذهب الواقعي قد استخدم هذه الأساطير أحياناً لصياغة أهدافه الاجتماعية.[10]

2.2. التاريخ

التاريخ مليئ بتجارب البشر التي لا حد لها، ويستطيع الأديب أن ينتقي منها ما يشاء لصياغتها في صورة أدبية. ومن وجهة نظر بعض النقاد، فالكاتب المسرحي لا يستعين بالتاريخ ليُعرِّف الناس به، ولكنه يختار من التاريخ التجربة التي يمكن بها طرح مشكلة إنسانية أو اجتماعية أثارته أو شغلت عصره أو تؤرق الإنسان بصفة عامة، وعلى الرغم من أن حرية الكاتب مقيدة بالأحداث التاريخية، إلا أنه يتمتع بحرية كاملة في تفسير الحدث التاريخي ليخدم بهذا التفسير هدفه من المسرحية، وهنا يمكن تقييم الأدباء ومعرفة مدى حنكتهم من خلال تحليل نفوس الشخصيات التاريخية واختيار العوامل والبواعث التي يفسر بها تصرفات كل شخصية من خلال واقع الحياة التي تعيشها.[11]

---

[7] تعرف الأسطورة على أنها: "رواية أعمال إله أو كائن خارق ما، تقص حادثًا تاريخيًا خياليًا أو تشرح عادة أو معتقد أو نظام أو ظاهرة طبيعية." انظر هاني الكايد، *ميثولجيا الخرافة والأسطورة في علم الاجتماع*، (د.م.: الراية، 2010)، 19.

[8] David A Leeming, *Creation Myths of the World: an encyclopedia*, (Santa Barbra, California: ABC CLIO, LLC, 2009), xvii.

[9] أم الخير شتاتحة، *زيارة الأضرحة وأثرها في إعادة تشكيل الوعي الجمعي: دراسة ميدانية لضريح سيدي عطا الله ببلدية تاجموت ولاية الأغواط* (ورقلة، الجزائر: جامعة قاصدي مرباح، كلية العلوم الاجتماعية، قسم الاجتماع، رسالة ماجستير، 2011)، 111.

[10] مندور، *الأدب وفنونه*، 75–78، وانظر أيضاً، محمد مندور، *الأدب ومذاهبه* (القاهرة: نهضة مصر، د.ت.)، 14–15.

[11] مندور، *الأدب وفنونه*، 78–82، وانظر أيضاً، مندور، *الأدب ومذاهبه*، 13–14.

2.3. الحياة الاجتماعية المعاصرة

في كثير من الأحيان يتم تعريف الأدب على أنه انعكاس للقيم والمعايير الاجتماعية حيث إنه يكشف روح الثقافة المجتمعية والصراع الطبقي والحقائق الاجتماعية في مجتمعٍ ما.[12] وعلى هذا الأساس فإن الأدب الاجتماعي هو الذي يستلهمه الأديب ويستلخصه من المحيط الاجتماعي أو الإنساني المعاصر، ويرتكز الأديب في انتاجه الأدبي على عنصرين أساسيين وهما الملاحظة والخيال، هذا بالإضافة إلى ما صوره الأدباء الآخرون من تلك التجارب.[13] ويقول توفيقٌ الحكيم: "إن أدباء عصرنا قد أصبحوا يفضلون الأوراق الخضراء على الأوراق الصفراء" ويقصد بذلك أنهم يفضلون التجارب المستمدة من الحياة المعاصرة على تلك المستمدة من الأساطير والتاريخ، ويرجع هذا الأمر إلى أن الفنّ والأدب الآن لهما وظائف اجتماعية لا يمكن تأديتها إلا من خلال الموضوعات القائمة على واقع الحياة، ولذلك أصبحت التجارب الواقعية هي أساس الأدب الحديث، ولكن بعض النقاد يرون أن هذا الاتجاه ليس جديداً لأنه ظهر في الآداب العالمية منذ بدايات القرن التاسع عشر، وما اختلف فقط هو نظرة الأدباء إلى التجارب الشخصية والبواعث للاختيار من بينها حتى القرن العشرين وذلك لتطور الحياة وتغير الأوضاع المجتمعات، وضربوا مثالاً لذلك المدرسة الواقعية التي كانت تبحث عن الشر ومنابعه فمهدت للثورة في روسيا سنة 1917 ، ثم بعد نجاح الثورة في روسيا بدأت تبحث عن منابع الخير في الإنسان والثقة به لأن هذا هو السبيل لبناء المجتمع.[14]

2.4. الخيال

والخيال هو الذي ينتج من التجربة المسرحية للكاتب، وهو مكوّن أساسي مع كل مصادر التجربة المسرحية، فهو ضروري لاستكمال الصورة وترابط الأحداث ليكتمل البناء الفني.[15] وكذلك فهو ضروري للتأثير على القارئ أو المشاهد، أي أنه بالرغم من دور الخيال المساعد، إلا أنه قادر على صياغة العمل بأكمله أحياناً فيكون هو المصدر الوحيد للتجربة الفنية، ويفرق النقادُ بين نوعين من الخيال: 1) خيال الأوهام الذي لا علاقة له بالواقع، 2) الخيال الواقعي الذي يُحاكي واقع الحياة ومشاكله اليومية.[16] والمحاكاة هي أكثر الأهداف شيوعاً ورواجاً، فهي مثل المرآة تعكس الحياة.[17] ولكن لا يقوى على القيام بهذا النوع من المحاكاة إلا الأديب المحنك القادر على تجميع جزئيات الحياة وتركيبها في صورة فنية متكاملة ومشابهة لواقع الحياة من شأنها إقناع المشاهد أو القارئ عاطفياً أو فكرياً، ولذلك كثيراً ما يختلط الخيال بالواقع.[18] ويرى أرسطو أن المحاكاة تكون للواقع وللممكن وللمثال، أي ما يقع فعلاً في الحياة، ولما يمكن أن يقع ولما يجب أن يقع،

---

[12] Mitlon C. Albrecht, "The Relationship of the Literature and Society", *the American Journal of Sociology,* 59/5 (1954), 425-436.

[13] مندور، *الأدب وفنونه*، 82-83، وانظر أيضاً، مندور، *الأدب ومذاهبه*، 15-16.

[14] مندور، *الأدب وفنونه*، 82-83، وانظر أيضاً، مندور، *الأدب ومذاهبه*، 15-16.

[15] محمد مندور، *المسرح* (القاهرة: دار المعارف، د.ت.)، 101.

[16] مندور، *الأدب وفنونه*، 84؛ وانظر أيضاً، مندور، *الأدب ومذاهبه*، 16-17.

[17] ك. ك. روثفن، *قضايا في النقد الأدبي*، ترجمة عبد الجبار المطلبي، مراجعة محسن جاسم الموسوي (بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، آفاق عربية، 1989، 28-29.

[18] مندور، *الأدب وفنونه*، 84؛ وانظر أيضاً، مندور، *الأدب ومذاهبه*، 16-17.

وحتى الواقع فعلاً يصعب أن يعطي الأديبَ الصورةَ الفنية المتكاملة، ولذلك يأتي دور الخيال عند الأديب في استكمال الصورة وتحويلها إلى صورة فنية.[19]

2.5. التجارب الشخصية للأديب

وهي التي تقدمها أحداثُ الحياة للأديب وتكون هي محور موضوعاته الأدبية.[20] واختلف النقاد حول هذا العنصر، حيث يقول الفريق الأول إن التجربة الشخصية التي يمر بها الأديب هي شرط أساسي لفهمها وتصويرها وحبكتها واستبطان دوافعها، بينما يرى آخرون أنه لا ينبغي للأديب أن يصور تجربته الشخصية تصويرا مباشراً، بل يبحث عن "المعادل الموضوعي" Objective correlative كما يسميه ت. إس. إليوت (1965) T. S. Eliot ويقصد به الأداة الرمزية، وهي مجموعة العناصر والمواقف وسلسلة الأحداث اللازمة لخلق عاطفة ما.[21] أي أنه مثلاً ليس ضروري أن يمر الأديب بحالة خوف حتى يكتب تجربته عن الخوف ثم ينقل هذا الشعور للجمهور، ولكنه يستطيع أن يرمز إلى الخوف بشيئ متعارف عليه بين الناس فينقل تجربة الخوف إلى جمهوره.

ومندور ينتقد توفيق الحكيم ويُشبهه بالأديب السوفييتي شولوخوف (1984) Mikhail Sholokhov لأن كليهما أكدا على أهمية التجربة الشخصية للأديب، فقد طالب الحكيم في كتابه *"أدب الحياة"* الأديبَ بمخالطة التجارب الحياتية لموضوعاته الأدبية، ولكن مندور يرى أن الحكيم لم يفعل ذلك في كل أعماله، وبالإضافة إلى ذلك يرى مندور أن الانغماس في التجربة الشخصية يقف حؤولاً دون الرؤية الكلية الشاملة، وأيضاً الانشغال بالذات قد يُفسد الرؤية أو يُزَوِّرها وأيضاً يحصرها في زاوية ضيقة.[22] ويضرب مندور مثالاً لكثير من الأدباء الذين صوروا حياة المجرمين دون أن يخالطوهم، ويستشهد مندور هنا بمثال ذكره الكاتب الفرنسي جورج ديهاميل (1966) Georges Duhamel في كتابه "*دفاع عن الأدب*" "***Défense des Lettres***" أن رساماً يونانياً قديماً أراد أن يرسم صورة الألم على وجه إنسان يُعذب، فاشترى عبداً وبدأ يكويه بالنار حتى يرى الألم حياً على وجه العبد، فيُعلِّق ديهاميل على هذا بقوله: "ألا ما أفقره خيالاً ذلك الذي يحتاج إلى توليد الواقع فعلاً لكي يصوره." ويرد على هذه النقاط أنصارُ التجربة الشخصية حيث يقولون إن المعاناة الذاتية هي التي تبث حرارة الحياة والانفعال العاطفي في الأدب، أما الملاحظة الخارجية تصيب الأدب بالبرود حيث يتلاشى عنصر الانفعال الذي هو أهم من الرؤية الذهنية والسمة المميزة للأدب، وكذلك المعادل الموضوعي قد يقود بالعمل الفني إلى أن يصبح لغزاً.[23]

2.6. العقل الباطن

إن هذا المصدر بدأ اكتشافه منذ النصف الثاني للقرن التاسع عشر بفضل سيجموند فرويد (1939) Sigmund Freud وقد امتد للأدب بسبب يأس الناس من قدرة العقل الواعي على القيادة الرشيدة وتجنب الحروب

---

[19] مندور، *الأدب وفنونه*، 84-85.

[20] مندور، الأدب ومذاهبه، 12.

[21] T. S. Eliot, *Hamlet and His Problems*, "The Sacred Wood". http://www.bartleby.com/200/sw9.html . Retrieved 26 January 2021.

[22] مندور، *الأدب وفنونه*، 85-86.

[23] مندور، *الأدب وفنونه*، 87-88.

وذلك عقب الحرب العالمية الأولى، فاعتزل عدد من الأدباء الحربَ واجتمعوا في أحد مقاهي زيورخ بسويسرا برئاسة الأديب الروماني تسارا (1963) Tirstan Tzara وكونوا مذهب الدادية Dadism حيث كلمة "دادا" تقولها الأمهات للأطفال عند تعليمهم مبدأ المشي في إشارة إلى أن الإنسانية ارتدَّت إلى عهد الطفولة، وفي سنة 1924 تغير اسمها إلى السريالية Surrealism أي ما وراء الواقع، ومن ثمّ انتشر هذا المذهب في جميع الفنون الأدبية والتشكيلية حيث أصبح العقل الباطن هو المصدر الأساسي الذي يستقي منه الادباء موضوعاتهم المسرحية والقصصية وأشعارهم، ويرى بعض النقاد أن المذهب السريالي من طبيعته أن يكون محدوداً في الفنون التعبيرية كالأدب لأنه يعتمد على اللغة التي يحمل فيها كل لفظ معنى محدداً، ولكنه ثري جدا في الفنون التشكيلية كالنحت والتصوير لصعوبة أو استحالة استنباط ما تخفيه من معانٍ وأسرار، وفي كثير من الأحيان يترك الفنان التشكيلي المجال للمشاهد أن يفسر العمل ويفهمه.[24]

وأخيراً يصف بعض النقاد هذه المصادر الست التي أوردها بعض النقاد ب"*المحاولة الأرسطية*" أي أن الذين يركنون إلى هذه المصادر الست قد تأثروا بأرسطو ومدرسته، فحصروا مصادر الأدب الإنساني في هذه المصادر الستة يعني محاولة لوضع الدراما في قوالب فنية ثابتة، فهي تفتقد إمكانية الحركة الدينامية والتنبؤ بما يمكن أن يكون عليه الفن غداً.[25] ولكني أرى أن هذه هي المصادر التي استقى منها الإنسان عبر العصور موضوعاته الدرامية، وذِكْرُ النقاد هذه المصادر جاء عن تجربة وخبرة بالمسرح العالمي عبر العصور. ومنذ أن حدد النقاد هذه العناصر الستة كمصادر للأدب الإنساني، لم نسمع عن مصادر أخرى ابتكرها الإنسان.

والخلاصة أن هذه هي مصادر الأدب الإنساني في العصر الحديث، وقد تنوع الأدباء في الاختيار من بين تلك المصادر فعلى سبيل المثال من الأدباء مَن يأخذ من التجربة الإنسانية فقط، ومنهم من يستقي أدبه من الأسطورة فقط ومنهم من يستقي أدبه من أكثر من مصدر، ولكن يبقى الخيال هو العامل المشترك الأول بين كل تلك المصادر، فيلجأ إليه الأدباء عادة لتعويض النقص الموجود في كل مصدر من المصادر الخمسة الأخرى. وأخيراً، إذا كان الأدب العربي كان استقى كثيراً من المصادر الخمسة الأولى، إلا أن أدبنا مازال مقصراً جداً مع المصدر الأخير وهو العقل الباطن، حيث إن الاعتماد على علم النفس والنظريات العلمية الخاصة بالنفس الإنسانية ومشاكلها وأمراضها مازال قليلاً جداً، وإن وجد في أدبنا العربي فإنه يكون مجرد ترجمة أو نسخ للأدب الغربي الذي تعمق في العقل الباطن إلى أبعد الحدود. وأرى أن سبب ذلك يرجع إلى أن أغلب الأدباء العرب بعيدين عن مجال علم النفس فلا يطلعون عليه كما يجب أن يكون.

3. أهداف المسرح

إن الهدف من المسرحية هو العامل الرئيسي الذي يتحكم في جميع العوامل والمقومات الأخرى، وبناءً على الهدف يختار المؤلف موضوعه، وكذلك فالهدف هو الذي يحدد كلاً من 1) مصدر التجربة المسرحية، و2) الأصول الفنية الدرامية مثل الصراع الدرامي، فعلى سبيل المثال عندما كان الهدف من التراجيديا هو تطهير النفس البشرية فكانت المسرحية تعمل على إثارة العواطف، فلزم أن يكون الصراع الدرامي مع القوى الخارجية هو مكون فني أصيل، ولكن عندما تغير الهدف من الدراما وأصبحت تهدف إلى تحليل النفس البشرية، تغير هذا الصراع من صراع مع قوى خارجية إلى صراع

[24] مندور، *الأدب وفنونه*، 88-90.

[25] غالي شكري، *ثورة الفكر في أدبنا الحديث* (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1965)، 290.

داخل النفس البشرية مثل الصراع بين العقل والعاطفة.[26] أي أن الأصول الفنية مجرد وسيلة لتحقيق الهدف من المسرحية. وبناءً على ذلك فالهدف المسرحي يكون مهماً جداً لفهم المسرحية وكذلك لتقييم الموضوع والمضمون والمبادئ الفنية للمسرحية، واستدل النقاد على ذلك بتغيير المبادئ الفنية منذ العصر الكلاسيكي لخدمة الأهداف المسرحية، بل إنه يمكن تقييم المسرحية بناءً على الأهداف وإلى أي مدى تخدم الإنسان.[27]

ونرى أن الأهداف نفسها تطورت عبر التاريخ بتطور الإنسان، فالمسرح نشأ في ظل الديانات القديمة، ولهذا السبب اندثر المسرح الفرعوني بانقضاء الديانة المصرية القديمة لتجمده عند هذا الهدف الديني، في حين أنه نما وتطور عند اليونان لتطور العقلية اليونانية، فتغير هدفه من طقوس دينية إلى هدف إنساني عام وهو تطهير النفس البشرية ونقد مفاسد الحياة، ثم تم إهمال المسرح مع ظهور المسيحية والإسلام في العصور الوسطى، والمسرح المسيحي الذي حل محل المسرح اليوناني القديم عجز عن استكمال المقومات الفنية والموضوعية التي تكفل له النمو والتطور.[28] أما مع ظهور الإسلام، فأرى أن الاهتمام بالشعر العربي قد استمر كفن عربي أصيل، ولكن مع تطوير الأغراض الشعرية تناسب فترة صدر الإسلام من دفاع عن الرسول صلى الله عليه وسلم، والدين الإسلامي. وعندما اتسعت الرقعة الإسلامية وانفتح المسلمون لاحقاً على الثقافات الغربية، اخذ المسلمون الفلسفة والعلوم اليونانية ونقوها من الشوائب الوثنية، والأمور الشركية؛ فكان من الطبيعي أن يترك المسلمون المسرح اليوناني ولا يلتفتوا إليه؛ بسبب أنه كان قائمًا على فكرة الصراع بين الإنسان والآلهة.

وبعد ذلك بُعث المسرح مرة أخرى في عصور النهضة مع تطويعه للعقلية الجديدة، حيث إنهم تركوا هذا المسرح المسيحي الديني ولجأوا للمسرح اليوناني القديم وأصوله الفنية، مع تغيير الهدف المسرحي والذي سماه النقادُ "تحليل النفس البشرية" حيث أصبحت المسرحية تستهدف السلوك البشري المعيب وليس الظواهر البشرية والفكرية، فجاءت مسرحيات مثل "*البخيل*" لتجسيد سلوك البخل على سبيل المثال، فأصبح المسرح في عصر النهضة من أغنى الفنون في التراث الإنساني، ثم في القرن الثامن عشر حل الفكر الفلسفي الذي مهد للثورة الفرنسية محل الكلاسيكية، فاختفت التراجيديا ونمت الكوميديا التي دعمت التيار الثوري في فرنسا، ثم ازدهرت المدارس الفنية والأدبية في القرن التاسع عشر في أوروبا وتعددت أهداف المسرحية بتعدد تلك المدارس، فالرومانسية هدفها متعة الحواس وانطلاق الخيال، والتحرر من القيود، والواقعية المعاصرة هدفها نقد الحياة والمجتمع وتسليط الضوء على الشرور والمفاسد، والرمزية تهدف إلى الإيحاء بالفكرة عن طريق تجسيدها، وعلى الرغم من تداخل تلك العوامل مع بعضها البعض، إلا أن وضوح هدف كل مدرسة جعلها مميزة عن غيرها.[29]

أما القرن العشرين فقد جاء بمزيد من المذاهب الأدبية والفنية مثل السريالية التي هدفت إلى الكشف عن أسرار العقل الباطن باعتباره المسيطر على السلوك البشري أثناء الحرب العالمية الأولى، والمدرسة الوجودية Existentialism بزعامة جان بول سارتر (1980) Jean-Paul Sartre التي ظهرت مع الحرب العالمية الثانية والتي ترى شيئاً واحداً فقط وهو أن الإنسان موجود وعليه أن يتحمل مسئوليته كاملة في الحياة وأن عليه أن يتصرف في الحياة في إطار مصلحة

[26] مندور، *الأدب وفنونه*، 88-90.
[27] مندور، *الأدب وفنونه*، 92-93.
[28] مندور، *الأدب وفنونه*، 93-94.
[29] مندور، *الأدب وفنونه*، 94-97.

المجتمع، وكذلك مسرح اللامعقول (العبث) Theatre of the Absurd[30] الذي نشأ مع القطبين الشرقي والغربي والذي أنكر وجود العقل في الحياة.[31] أي أن المسرح العالمي قد تطورت عبر العصور من الهدف الديني إلى أن انتهى باللامعقول.

4. الشخصيات

بسبب أسطورية الشخصيات في المسرح اليوناني القديم، فلم يكن لها آنذاك أهمية بارزة، فكان دورها فقط من أجل تجسيد أنواع السلوك، ولذلك لم يهتم شعراء المسرح اليوناني وعلى رأسهم أرسطو بتحديد معايير اختيار شخصيات المسرح، ولكن أرسطو تحدث فقط عن الأخلاق التي تمثلها الشخصيات. [32] ولكن النقاد المعاصرين مثل ليوس إيجري Lajos Egri (1967) في كتابه *"فن كتابة المسرحية"*، يولي شخصيات القصة أهمية قصوى ويدعو مؤلف المسرحية لتحديد الأبعاد الثلاثة لشخصيات المسرحية: الجسمية والنفسية والاجتماعية، لأنها هي التي توجه أحداث القصة.[33] ولكن هناك من النقاد من يرى أن هذا المبدأ قد لا ينطبق تماماً على فن كتابة المسرحية لأن أحداث القصة هي التي تحدد الأبعاد الثلاثة للشخصيات، فليس من المعقول أن يتم تحديد الشخصيات قبل كتابة القصة، فهذه الأبعاد الثلاثة ليست منفصلة عن بعضها ولكنها متداخلة في الغالب، فالبعد الجسدي غالباً ما يؤثر في البعد النفسي، والبعد النفسي له أثره في السلوك الاجتماعي والبعد الاجتماعي له أثره في تحديد معالم الشخصية، وعلى الرغم من تساوي أهمية هذه الأبعاد الثلاثة إلا أن كبار الشعراء وأدباء المسرح لم يهتموا بتحديد هذه الأبعاد الثلاثة بنفس الدرجة، فالمسرحيات اليونانية لم تهتم بالبعد الاجتماعي إلا في الكوميديا لأن التراجيديا كانت حصرية على الآلهة، والمذهب الكلاسيكي ركز فقط على البعد النفسي دون غيره بسبب هدفه لفهم الإنسان.[34] ومع ظهور المدارس المختلفة في القرنين التاسع عشر والعشرين كان من الطبيعي أن تركز كل مدرسة على البعد الذي يخدم هدفها. فالواقعية النقدية تركز على البعد الاجتماعي، والمذهب الطبيعي يركز على البعد الجسدي، وأخيراً مع ظهور المذهب السريالي مع فرويد، ظهر البعد الرابع (العقل الباطن) الذي ركز عليه هذا المذهب، ولذلك نرى أن كل مدرسة ركزت على بعد واحد فقط وأهملت بدرجاتٍ متفاوتة الأبعاد الأخرى.

5. عناصر البناء الدرامي

5.1. البناء الدرامي

بعد توافر العناصر الأربعة الأساسية: تجربة وهدف وشخصيات وصراع، يستطيع الكاتب حينها توليد الحركة الدرامية القوية من خلال تركيب العناصر لبناء المسرحية، فيتولّد العنصر الخامس الرئيس وهو "البناء الدرامي" وكذلك المبادئ التي يقوم عليها هذا البناء، وإذا تتبعنا بناء المسرحية عبر العصور، فنجد أن التراجيديا اليونانية القديمة كانت تتكون

[30] مندور، *الأدب وفنونه*، 98.

[31] عزيز السيد جاسم، *دراسات نقدية في الأدب الحديث*، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995)، 189-195.

[32] مندور، *الأدب وفنونه*، 98.

[33] لايوس إيجري، *فن كتابة المسرحية*، ترجمة دريني خشبة، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، د. ت)، 100-238.

[34] مندور، *الأدب وفنونه*، 98-101.

من مشاهد تمثيلية صغيرة تسمى "إبيزيدون" Epeisodion[35] وتعني حدث صغير، بالإضافة إلى الأغاني والرقص وغيرها، ثم جاءت المسرحية الغنائية في القرن الخامس عشر في مدينة فلورنسا في إيطاليا سواء كانت أوبرا أو أوبرت؛ وهذا يعني أنه ليس من الضروري مصاحبة الغناء للشعر لأن الموسيقى والغناء قد انفصلا عن المسرح التمثيلي في هذين الفنين (الأوبرا والأوبرت).[36] ثم بدأ فن التمثيل يستقل بذاته في عصر النهضة إلى أن انفصل تماماً عند الكلاسيكيين في القرن السابع عشر الميلادي، ولاحقاً تم ابتكار فن الباليه كرقص تعبيري، وبعد أن تم الاستغناء عن الموسيقى في المسرحية، بقيت المشاهد التمثيلية على خمسة فصول في المسرحية الكلاسيكية الكبيرة.[37]

وقد وضع أرسطو مجموعة من المبادئ سار عليها المؤلفون منذ العصر اليوناني حتى العصر الكلاسيكي، حتى أن المشاهد يستطيع تمييز المسرحية الكلاسيكية بسهولة، وهذه المبادئ هي:

1) مبدأ الوحدات الثلاثة وهي وحدة الموضوع، ووحدة الحدث ووحدة الزمان والمكان، والكلاسيكيون قد التزموا تماماً بهذه المبادئ فحددوا الزمان ب24 ساعة والمكان بمدينة واحدة.

2) مبدأ فصل الأنواع، فالكوميديا لا يمكن أن يتخللها تراجيديا، التراجيديا لا يمكن أن يتخللها كوميديا.

وقد التزم الكلاسيكيون التزاماً قاطعاً بهذه المبادئ خلال القرن السابع عشر حتى جاء الرومانسيون بزعامة Victor Hugo (1885) وتبرأ من هذا المبادئ في مقدمة مسرحيته كروميل Cromwell فانقلب الرومانسيون على كل مبادئ الكلاسيكيين وتخلصوا منها، وتحججوا بمسرح شكسبير William Shakespeare (1616) الذي لم يلتزم بقواعد أرسطو، فأدخل الرومانسيون شخصية المهرج في التراجيديا والذي كان دوره بجانب إثارة الفكاهة، تعميق الانفعالات العاطفية، ومنذ ذلك الوقت لم يعد أحد يتقيد بالوحدات الثلاث لأرسطو ولكن ظلوا متمسكين ببعض الأصول التي لا تستقيم المسرحية بدونها مثل وحدة الأثر العام للمسرحية، ولا يجب أن تقتحم المشاهد الفكاهية الموقف التراجيدي، وشبهها النقاد كالذي يزغرد في مأتم.[38]

أما الحيل المسرحية التي أوردها أرسطو في كتابه "*فن الشعر*" مثل تعرف شخصية على أخرى فيجعل هذا التعرف محوراً تتغير معه أحداث المسرحية، وحيلة الإئتمان وهو أن يأتمن شخصٌ لشخص آخر ويبوح له بأسرار من أجل إخبار المشاهدين دون الشخصية الأخرى، وكذلك حيلة المونولوج أو المناجاة التي حلت محل الموسيقى في المسرحية الكلاسيكية،

[35] إبيزيدون هي العنصر التركيبي في المسرحية ويكون له معنى مكتمل ويُستخدم كجزء من الحدث المسرحي ليمد المسرحية بالرابط الحركي بين المشاهد المتجاورة.

Jan Christoph Meister, *Narratologia: Computing acting: A narratological Approach,* (Berlin, DEU: Walter de Gruyter, 2003), 153.

[36] مندور، *المسرح*، 95.

[37] مندور، *الأدب وفنونه*، 108.

[38] مندور، *الأدب وفنونه*، 108-111.

فيُلقي البطل المناجاة الفردية التي يعبر فيها عن مكنونات شخصه.[39] وقد اختفى المونولوج لأنه يتنافى مع طبيعة المسرحية القائمة على الحوار، وكذلك قد رفضه أنصار المذهب الواقعي الذين يؤمنون بالحوار.[40]

والمسرحية الجيدة يجب أن تكون ذات بناءٍ قائم على أساس محكم من السببية، بمعنى أن يكون كل حدث فيها سبباً ومقدمة للحدث التالي له بدون مصادفات أو مفاجآت مفتعلة، ومن شروطها أيضاً أن البناء الجيد للمسرحية يأخذ الشكل الهرمي، فتبدأ المسرحية بعرض خيوط الأزمة والشخصيات والعلاقات بينها، ثم تتطور وتنمو حتى تصل إلى القمة Climax أي قمة الهرم، ثم تبدأ في الانحدار مرة أخرى إلى سفح الهرم تجاه الحل الذي هو نهاية المسرحية.[41]

5.2. الحوار الدرامي

الحوار الدرامي هو شكل من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر وعلى هذا الأساس هو أداة التخاطب في الخطاب المسرحي وهو السمة التي تُشيع الحياة والجاذبية في المسرحية.[42] فالحوار هو نسيج المسرحية الذي يعطيها قيمتها الأدبية؛ وبالنظر إلى تاريخ الحوار، نجد أنه كان شعراً في العصر اليوناني والروماني القديم ثم العصر الكلاسيكي في القرن السابع عشر، ولكن كانت تُراعى فيه طبيعته الدرامية في المشاهد التمثيلية، ولذلك كان هناك نوعان من الشعر: الغنائي والدرامي ولكنّ الشعر الغنائي كان طاغياً على الشعر الدرامي، واستمتاع المشاهد اليوناني القديم بالشعر كان لا يقل عن استمتاعه بأحداث المسرحية، ولذلك لا تطغى الموسيقى على النص الشعري أبداً كما يحدث الآن في فن الأوبرا، ولذلك أبقى عليه الكلاسيكيون، ولكن الشعر الغنائي عندهم كان يُستخدم في مكانه وللضرورة فقط وليس كما فعل أحمد شوقي وعزيز أباظة الذين غلَّبا الناحية الغنائية في مسرحياتهما، مما أدى إلى إفساد النسق الدرامي للمسرحية على الرغم من روعتها ولذلك كان من الأفضل إلقاؤها كأوبرت.[43]

وقد بدأت إرهاصات اختفاء الشعر من الأدب المسرحي من بداية القرن الثامن عشر وإحلال النثر مكانه؛ لأن النثر أكثر وضوحاً وتحديداً من الشعر بل قد يكون ضرورة، ولكن يجب الحذر من احتمال انزلاق الحوار النثري إلى أسلوب آخر غير درامي أو متنافٍ مع الدرامية مثل أسلوب الخطابة أو المناقشة الذهنية أو الجدل العقلي، وهذا الأسلوب قد يظهر غالباً عند الكتاب الهادفين إلى فكرة أو مذهب مثل برنارد شو George Bernard Shaw (1950).[44]

أما قضية "موضوعية الحوار" فهل يُنطق الحوار بلسان شخصياتها الواقعية، أم يُنطق بلسان الكاتب كأديب، فأنصار المذهب الأول يرون أن الموضوعية لا تتحقق إلا إذا نطقت شخصيات المسرحية بلسان حالها ومستوى عقلياتها، وأنصار المذهب الآخر يرون أن في هذا دعوة للسطحية والركاكة الفنية واللغوية، فيجب أن يُنطق الحوار بما يفهمه الكُتَّاب، وهذه القضية تنقلنا إلى مسألة جدلية أخرى ألا وهي قضية العامية والفصحى وأيهما نستخدم في الحوار المسرحي، فأنصار

---

[39] أرسطو، *فن الشعر*. ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة. (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1983)، 122-123.

[40] مندور، *الأدب وفنونه*، 111.

[41] مندور، *الأدب وفنونه*، 111-112.

[42] خلوف مفتاح، *شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري من 1962 إلى الآن*. الجزائر، باتنة: جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، رسالة دكتوراة، 2015، 71.

[43] مندور، *الأدب وفنونه*، 113-115.

[44] مندور، *الأدب وفنونه*، 115.

العامية يرون أنها تلقى استجابة من الجمهور لأنها تعبير فعلي عن واقعه، فمعظمهم لا يعرف الفصحى، والإحصاءات التي جمعتها الفرق التي تجوب أرجاء مصر لعرض مسرحياتها تقول إن المسرحيات العامية تلقى قبولاً أكثر من المسرحيات الفصيحة، أما أنصار الفصحى فيرون أن استخدام العامية فيه ابتذال للأدب فيُخرجون المسرحيات العامية من التراث الأدبي لأنّ النجاح الجماهيري للمسرحية العامية سببه فقط أنها تعطي متعة مؤقتة تنقضي بانقضاء المسرحية، ويستدلون على ذلك بمئات المسرحيات العامية التي نُسيت ولم يبق منها سوى مسرحيات الفصحى، مثل مسرحيات أحمد شوقي وعزيز أباظة وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور، ويتحججون أيضاً بأنها لغة القرآن والحفاظ عليها هو حفاظ على الدين وأنه يجب الارتقاء بلغة العامة، وكذلك اللغة المحلية تحصر المسرحية في نطاقها الإقليمي على عكس الفصحى التي تنشرها بين جميع العرب، ويرد عليهم أنصار العامية بأن اللهجات العامية قد كُتب بها عبر العصور أشعار وملاحم ومسرحيات، وأكدوا على أن العرب يفهمون لهجات بعضهم البعض والدليل على ذلك نجاح المسرحيات المصرية في الأقطار العربية، حيث إن اللغة العربية فيها ما يُسمى بالإزدواج اللغوي.[45] ويعني وجود مستويين لنفس اللغة (الفصحى والعامية) وهو ما يطلق عليه بالإنجليزية Diglossia، وهذا ما تكلم عنه العالم اللغوي فرجسون Charles Albert Ferguson (1998). حيث كان فرجسون أول من استخدم هذا المصطلح في مقالته المنشورة سنة 1959 تحت نفس العنوان Diglossia، وكان يُشير إلى وجود مستويين من اللغة، وسمَّى المستوى الأول High أي لغة عالية والمستوى الثاني Low أي لغة دنيا، ولكل مستوى استخداماته، وعلم اللغة الاجتماعي قد أثبت أن كثيراً من اللغات بها هذا الازدواج اللغوي، ومن تلك اللغات اللغة اليونانية والألمانية والفرنسية كما أثبت فرجسون Ferguson في أبحاثه.[46]

فيمكن القول إن الفصحى مخصصة للخطب الدينية والسياقات الأكاديمية، أما العامية فمخصصة للتواصل بين الناس في حياتهم اليومية، والمسرحيات هي انعكاس لحياة الناس اليومية فالأفضل أن تكون بالعامية، إلا إذا كان موضوع المسرحية يتناول أحد السياقات التي تستلزم اللغة الفصيحة. وبالمقارنة بين اللغات الأوروبية واللغة العربية، نجد أن هذا الفرق ليس موجوداً بشكل كبير في اللغات الأوروبية، ولكنه موجود بصورة مختلفة؛ فاللغة الشعبية في باريس مثلا تسمى "أرجو" Argot واللغة الشعبية في لندن تُسمى "كوكني" Cockney، وفي النهاية أرى تعادُل كفتي الفريقين في حججهم. فكل مسرحية (سواء كانت بالفصحى أو العامية) لها تأثيرها الخاص على الجمهور.

5.3. الصراع الدرامي

الصراع هو أهم المقومات الفنية للمسرحية التقليدية؛ فهو الذي يميزها عن فنون الأدب الأخرى، وذلك لأن لفظة دراما تعني في الإغريقية "الحركة" التي يولدها الصراع، وفي لغة القدماء معناها "أجون Agon" وتعني الاصطدام أو المعركة، ودخول عنصر الصراع على المسرحية اليوناينة القديمة هو الذي أعطاها الطابع الفني المميز، وقد تغيرت أنواع الصراع عبر العصور المختلفة، فمثلاً، في المسرحية اليونانية كان الصراع خارجيًا، أي الذي يجري بين الشخصية المسرحية وقوى خارجية كالآلهة أو القدر أو حتى شخصية أخرى، وفيه تكون الغلبة دائماً للقوى الخارجية، أما الكلاسيكيون لأنهم لا يؤمنون بالقوى الخارجية فجعلوا الدوافع النفسية هي مُحرِّك السلوك البشري، وعملوا جاهدين على الكشف عن هذه

[45] مندور، *الأدب وفنونه*، 115-118.

[46] Charles A. Ferguson, "Diglossia", *Word* 15, (1959), 325-40; see also Charles A. Ferguson, "The Arabic Koine", *Language* 35/4, (October – December 1959), 616-630.

الدوافع النفسية، فأصبح الصراع عندهم نفسي داخلي، فمثلاً عند الشاعر "كورني" (1684) Pierre Corneille يكون الصراع داخلياً بين العقل أو الواجب أو الضمير من جهة وبين العواطف من جهة أخرى، وغالباً ما ينتصر الواجب أو العقل أو الضمير؛ ولذلك يُعد كورني Pierre Corneille من أشهر الشعراء الأخلاقيين، أما زميله "راسين" (1699) Jean Racine يُجري الصراع دائماً بين عاطفتين قويتين يُدخلهما في صراع مع بعضهما البعض، ولذلك أُشتهر راسين في تاريخ الأدب الفرنسي بـ"مصور العواطف"، أما في المذاهب الواقعية قد عاد الصراع مرة أخرى خارجياً ولكنه أخذ طابعاً اجتماعياً؛ حيث يكون الصراع بين طوائف أو طبقات أجتماعية متصارعة على اختلاف طبائعها ومميزاتها ثم مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين طرأ تغيران على الصراع الدرامي: أولاً، ظهر الصراع الذي يجري بين الأفكار وهو ما يسمى بـ"المسرح الذهني" والذي تكون فيه المتعة للعقل ولا يمس القلب أو المشاعر، وهذا ما يُفقد الأدب حرارته.وقد تم تصنيف مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية تحت هذا النوع من الصراع.[47] ثانياً، بدأ كثيرٌ من الأدباء المعاصرين يتجاوزون الصراع بالرغم من كونه مكوناً أساسياً في المسرحية، وهذا التجاوز يكون غالباً في أنواع المسرحية الجديدة مثل مسرح التحقيق أو الاستطلاع (الأوتشرك) Otsherk في الأدب السوفيتي وهو الأدب الذي يعرض نتائج دراسة الأديب لمشكلة ما في صورة قصة[48]، والمسرح الملحمي Epic theater ومسرح اللامعقول Absurd Theatre.[49] ولذلك إذا أُهْمِل الصراع، فيجب تعويضه بأحداث أخرى تولد الحركة الدرامية على خشبة المسرح وإلا انتفت عن المسرحية صفتها الأساسية ألا وهي الحركة التي تكون الأحداث فيها الوسيلة الأولى للتعبير والإيحاء.

6. أنواع المسرحيات

إن من المسرحيات ما هو موجود منذ القدم ومنها ما اندثر واختفى، فمنذ العصر اليوناني القديم قد عُرف نوعان من المسرحية:

6.1. التراجيديا أو المأساة Tragedy

والمأساة هي قصة تدور حول شخص وتنتهي أحداث القصة غالباً بموت بطلها بعد مسيرة معاناة وألم.[50] وقد انتهت المأساة من التراث العالمي بانتهاء العصر الكلاسيكي في نهاية القرن السابع عشر، وكانت هناك محاولات لسد الفراغ الذي تركته التراجيديا ولكن هذه الأنواع سرعان ما اختفت مع الثورة الفرنسية الكبرى سنة 1789، وفي القرن التاسع عشر انتشر المذهبان الرومانسي والواقعي، ولكن المذهب الرومانسي باعتباره ذاتي العاطفة لم يترك تراثا يُعتدّ به في الفن الدرامي ولكن له تراث غني في فن الشعر الغنائي، أما الواقعية فهي التي أنشأت الدراما الحديثة التي تعتمد في موضوعاتها على واقع المجتمع؛ وتركت تراثاً كبيراً في فن القصة وفن المسرحية الذي ملأ الفراغ الذي تركته التراجيديا. ورواد الواقعية هم إبسن النرويجي (1906) Henrik Johan Ibsen وبرناردشو الأيرلندي George Bernard Shaw (1950) وتشيكوف الروسي (1904) Anton Chekhov.[51]

---

[47] مندور، *الأدب وفنونه*، 102-107.

[48] مندور، *معارك أدبية*، 11-12.

[49] مندور، *الأدب وفنونه*، 107.

[50] كمال نادر، "المسرحية المأساة"، *مجلة الأقلام*، 6 (1 يونيو 1975)، 9-10.

[51] مندور، *الأدب وفنونه*، 119-120.

6.2. الكوميديا أو الملهاة Comedy

الملهاة على عكس المأساة، تنتهي بانتصار بطل القصة بعد أحداث مضحكة تسخر من عادات الناس وتنتقد أخلاقهم السيئة بصورة فكاهية.[52] وهذه الكوميديا المسرحية ظلت مستمرة كفن مسرحي مع تطور مضمونها وصورها الفنية عبر العصور، مع الاحتفاظ بهدفها النقدي الأصيل، وقد تطورت من هجاء ثم كوميديا العادات وهي التي تنتقد عادات محددة، ثم كوميديا الشخصيات التي أُبتكرت على يد موليير (1673) Jean-Baptiste Poquelin (Molière)، وهذه الكوميديا تجسد نوعاً من السلوك المعيب في شخص محدد مثل شخصية البخيل، ولكنها لم تأخذ قالباً محدداً مثل التراجيديا، وذلك لأن القواعد والمبادئ التي وضعها أرسطو للكوميديا لم تصل للمتأخرين كما وصلت قواعد أرسطو للتراجيديا إليهم، فتقيد بها الكلاسيكيون تقيداً صارماً، ولكنها احتوت روائع لم يأت أحد بمثلها.[53] وفي الوقت الحاضر ظهرت أنواع جديدة من المسرحية الفكاهية، مثل:

1) الفارس Farce وهي كلمة فرنسية وتعني الحشو الذي يُحشى به أنواع الخضار، أي أنها لا هدف لها إلا إثارة الضحك.

2) الفودفيل Vaudeville نسبة إلى مقاطعة صغيرة في فرنسا حيث انتشرت فيها هذه المسرحيات التي كانت فكاهية سطحية الهدف والتي اقتبس منها مسرح الريحاني Naguib el-Rihani (1949)، والكسار Ali Al-Kassar (1957) في مصر معظم مسرحياتهم في الفترة من 1918-1945.[54]

3) الأوتشرك Otsherk وهو المسرحية الروسية والتي تعني الاستطلاع الدرامي، لأنها تقدم استطلاعاً لظاهرة ما وأثرها في الحياة، وتُقدم نتيجة الدراسة في صورة درامية دون التقيد بالأصول الدرامية؛ إذن فهي مسرح ناشئ من المسرح الأرسطي، وهو مسرحية الظواهر الاجتماعية والسياسية الكبرى فيبحث عن أسبابها ومظاهرها ونتائجها، ولكنها تختلف عن المسرح الأرسطي في أنها لا تلتزم بالوحدات الأرسطية الثلاثة.[55]

4) المسرحية الملحمية والتي يقدم فيها المؤلف مشاهد تُعتبر حيثيات حكم يريد أن يستصدره من الجمهور في قضية ما، والتمثيل في هذه المسرحيات يقوم على "التغريب" أي يكون الممثل فيه غريباً عن الدور الذي يؤديه كالمحامي الغريب عن المتهم في القضية التي يترافع فيها، وخلال هذه المسرحية قد يستعين المؤلف بوسائل مساعدة كالأفلام.[56]

5) مسرحيات اللا معقول، والتي لا تلتزم بأي قواعد درامية أو غير درامية.[57] وهو يعبر عن مجتمع لا يوجد غاية له ولا فائدة منه.[58]

---

[52] محمد زكي العشماوي، "بين المأساة والملهاة"، *مجلة المجلة* 4 (1 أبريل 1957)، 107.

[53] مندور، *الأدب وفنونه*، 120.

[54] مندور، *الأدب وفنونه*، 121؛ وانظر أيضاً جلال حافظ، "الفودفيل المصري، الوسائل التكنيكية للاقتباس"، *مجلة القاهرة* 113 (15 فبراير 1991)، 84-85.

[55] جميل حمداوي، "المسرح والجمهور"،*مجلة البيان الكويتية*، 482 (2010 1 سبتمبر)، 85؛ وانظر أيضاً، محمد مندور، معارك أدبية. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، د. ت.، 11.

[56] مندور، *الأدب وفنونه*، 121-122؛ وانظر أيضاً، سمير اللبان، "الحركة والإضاءة في المسرح بين التقليدية والملحمية"، *مجلة القاهرة* 104 (15 فبراير 1990)، 78.

7. مقاييس النقد المسرحي

ويقصد بها الأسس والمعايير التي يُرجع إليها في الحكم على جودة مسرحية ومدى نجاحها من عدمه، ومن الصعب الاتفاق بين النقاد على تلك المعايير بسبب التطور الكبير الذي حدث في مقومات المسرحية وأهدافها ومصادرها، حيث إن المسرحية اختلفت تماماً عن الوضع الذي كانت عليه في العصر الكلاسيكي، فمثلاً هناك خلاف كبير حدث بين النقاد على مسرحية "*السيد*" لكورني (1684) Pierre Corneille من حيث مدى احترامها لمبادئ أرسطو شبه المقدسة، حتى تدخلت الأكاديمية الفرنسية للحكم على تلك المسرحية لوقف الخلاف، أما حالياً فقد يفضل ناقدٌ نوعاً من التجارب البشرية على غيره من الأنواع، مثل توفيق الحيكم يفضل التجارب الواقعية الحية، وهناك آخرون لا يهتمون بنوع التجربة ولكن بطريقة معالجة الكاتب لتلك التجربة، وبمضمونها، وبالهدف الذي وضعه المؤلف، ولكن يمكننا وضع إطار عام يُستند إليه عند تقييم المسرحية، ومن هذا الإطار:

1) الهدف الذي وضعه المؤلف وقيمة هذا الهدف في الحياة.

2) الوسائل التي استخدمها الكاتب لتحقيق هدفه، ومدى نجاحها في ذلك، مثل تماسك المسرحية وعدم تفككها، والصراع يجب أن يكون صاعداً وليس جامداً أو مُفتعلاً.

3) القدرة على الإثارة سواء بالضحك في المسرحيات الكوميدية أو بالانفعالات العاطفية في الدراما، أو حتى بالفكر في المسرحيات الذهنية.[59]

ونفهم من هذا كله أن نجاح المسرحية يعتمد على العلاقة الوثيقة بين التجربة البشرية والصياغة الفنية ومدى قدرة المؤلف على إحكام تلك العلاقة للوصول إلى الصورة الفنية الموحدة والمؤثرة في الجمهور.

ونجد أن عدد منظري المسرح العالمي المحترفين قليلون جداً.[60] ولكي يصل المنظر إلى درجة الاحتراف؛ يجب أن يكون مراقباً جيداً لحركة المسرح، الأمر الذي يفتح له مجالاً واسعاً في إبراز الكثير من القضايا المتعلقة بالمسرح، مثل القضايا النقدية والاجتماعية والسياسية والأخلاقية. ومن القضايا الهامة التي أُثيرت في المسرح ما يلي:

1. قضية "الحائط الوهمي" في المسرح الحديث، وهي عبارة عن الحاجز بين القائمين على المسرحية والجمهور، فلا يجوز للجمهور أن يكون فاعلاً أو مؤثراً في المسرحية كما كانت عليه في العصر اليوناني القديم، فيجب إلغاء هذا الحاجز مع التحذير من الوقوع في التهريج أو استجداء الجمهور.[61]

---

[57] مندور، *الأدب وفنونه*، 120-122.

[58] محمود السمرة، "مسرح اللامعقول"، *مجلة العربي*، 124 (1 مارس 1969)، 136.

[59] مندور، *الأدب وفنونه*، 122-126.

[60] مارفن كارلسون، *نظريات المسرح، عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى وقتنا الحاضر*، ترجمة وتقديم وجدي زيد، (د. م.: مؤسسة كتب عربية، 1997)، 1/11.

[61] عفاف عبد الله اليماني، *نقد المسرح في مقالة محمد مندور*، (الرياض: جامعة الملك سعود، عمادة البحث العلمي، مركز بحوث الدراسات الجامعية للبنات، 2006)، 49.

2. الفصل بين إيرادات المسرح وجودة المسرحية، فإقبال الناس على أية مسرحية لا يعني بالضرورة أنها مسرحية جيدة ولكنه مؤشر على الاتجاهات الثقافية والاجتماعية والثقافية للجمهور. [62] وهذا يعكس مدى وعي الناقد المحترف بالمجال المسرحي والمستوى الثقافي عند الناس، فهو لا ينخدع بالإيرادات وأعداد المشاهدين للمسرحية، ولكن الناقد البارع يركز على المستوى الفني للمسرحية ويربطه بالمستوى الثقافي عند الناس. فيُستدل على الرقي الثقافي والأدبي في المجتمع بإقبال الجماهير على المسرحيات الهادفة وذات القيمة الأدبية والفنية الراقية.

3. رصد ما تريده الجماهير من خلال مراقبة إقبال الناس على المسرح. فقد لاحظ بعض النقاد في مصر إقبال الجمهور على المسرحيات الواقعية مثل مسرحيات نعمان عاشور أكثر من إقباله على المسرحيات الذهنية مثل مسرحيات توفيق الحكيم.[63] وهذا يفيد أن الجمهور يحتاج أن يرى مشاكل مجتمعه على المسرح وهذا يعكس إيجابية الجمهور نحو مجتمعه.

4. التخصص في الفرق المسرحية، فيجب أن تتخصص كل فرقة من الفرق المسرحية بتقديم لون محدد من ألوان الفن المسرحي لادخار المال والوقت والجهد.[64] وهذا أمر مفيد جداً لأن من شأنه أن تتطور كل فرقة في اللون الذي تقدمه حتى تصل إلى أعلى درجة من الإتقان في ذلك المجال.

5. قضية تثقيف الأديب المسرحي، فيجب على الأدباء المسرحيين قراءة عيون الأدب العالمي مثل مسرحيات شكسبير وغيره، بالإضافة إلى قراءة كتب أصول هذا الفن العالمية من تأليف وإخراج وتمثيل، وعلى الدولة مساعدة الأدباء في ذلك عن طريق إنشاء الأكاديميات المتخصصة في ذلك.[65]

6. التبادل المسرحي بين دول العالم، حيث ركز النقاد على أهمية أن تسافر الفرق المسرحية لتعرض مسرحياتها في العالم الخارجي وأن تستقبل دول العالم الفرق المسرحية من شتى الدول.[66] فهذا أمر هام جداً من شأنه أن يرفع مستوى المسرح في كل دولة من دول العالم ويصل به إلى العالمية.

7. يجب أن يُنظر إلى المسرح على أنه معهد للثقافة والفهم والتوجيه والتعبئة الروحية من أجل الاستقلال والتخلص من الفساد.[67]

بالإضافة إلى ذلك يجب التركيز الشديد على تقييم النص المسرحي ونقده فالنص هو كل شيء وهو الركن الأصيل في العملية الفنية المسرحية. [68] أي أنه بالنص الجيد يمكن الاستغناء تماماً عن العرض المسرحي. ولذلك نجد الكثير من النقاد المعاصرين يركزون دراساتهم على النص، وقد أخذ بعض النقاد على مؤلفي النصوص المسرحية الحديثة أنهم

---

[62] اليماني، *نقد المسرح*، 50-51.

[63] اليماني، *نقد المسرح*، 51.

[64] اليماني، *نقد المسرح*، 53.

[65] اليماني، *نقد المسرح*، 53-54.

[66] محمد مندور، "النشاط المسرحي في عامين"، *مجلة المجلة*، 54، (1 يوليو 1961)، 95-96.

[67] محمد مندور، "المسرح الحديث وسلسلة التطورات السابقة"، *مجلة المجلة* 7 (1 يوليو 1957)، 110.

[68] يونس الوليدي، "مفاهيم في النقد المسرحي"، *مجلة علامات الرباط، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية*، 17 (2004)، 101-107.

يكتبون نصوصهم بناءً على إطار مسبق فمثلاً نجد من يضع نصه في إطار كوميدي أو وطني أو تراثي، وهذا يتنافى مع مسرح الحياة.[69] ومسرح الحياة هو المسرح الذي يحاول العثور مرة أخرى على كل ما هو يومي، أي تصوير الحياة اليومية التي تحياها طبقات المجتمع المختلفة.[70] أي أنه هو المسرح الذي يهتم بقضايا الإنسان في المقام الأول ويوجه نقده إلى إبراز القيم التي يقدمها المجتمع.

الخاتمة والنتائج

يُسمى فن المسرح "بأبي الفنون"؛ بسبب اشتماله على الكثير من الفنون مثل التمثيل والموسيقى والغناء والتصوير والأزياء وغيرها، وهذا يدل على سمو مكانة المسرح وأهميته. ويتم تعريف المسرحية على أنها شكل من أشكال الفنون، يتم من خلاله تقليد حدثٍ معين، وذلك من خلال حوار يدور بين أشخاص على خشبة المسرح.

وتكمن أهمية الفن المسرحي في أنه يساعد على تجسيد الواقع بكل تفاصيله، وتقديم ما يحدث فيه للناس، فوظيفة المسرح هي تجميع القضايا التي تشغل الناس في حياتهم اليومية، ثم تجسيدها بصورة واضحة ليشاهدها الناس أمام أعينهم. ويهدف فن المسرح إلى مناقشة الكثير من المشاكل الاجتماعية التي تؤثر في المجتمع، ويحاول أن يضع لها حلولًا، فهو بذلك يرفع درجة الوعي المجتمعي عند الناس. فالمسرح يناقش المشاكل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية وغيرها من القضايا التي تشغل الناس والمجتمع. وكل هذا لا يتنافى مع كون أن الفن المسرحي نوع من التسلية والترويح عن النفس والمتعة والترفيه، حيث يقضي الناس جزءًا من حياتهم اليومية لمشاهدة هذه المسرحية والاستمتاع مع ذويهم للتخلص من أعباء الحياة ومشاكلها. وفي النهاية خير ما يمكن قوله عن المسرح المقولة الشائعة "أعطني خبزاً ومسرحاً أعطيك شعباً مثقفاً."

وبسبب هذه الأهمية الكبيرة للفن المسرحي، يأتي هذا البحث لتسليط الضوء على هذا الفن الإنساني الهام، فيركز هذا البحث على تعريف الباحثين بفن المسرح، وشرح ماهية نظرية المسرح، والتي تعني شرح معنى المسرح وتعريفه ومفهومه بالإضافة إلى مصادر العمل المسرحي وأغراضه وأهدافه وكذلك الشخصيات المسرحية والبناء الدرامي والصراع داخل هذا البناء وإدارة الحوار، وأنواع المسرحيات وكيفية النقد المسرحي ومقاييسه، ثم يتناول البحث شرحًا للتجارب المسرحية، أي مصادر الأدب الإنساني التي يأخذ منها الأديب أدبه، والتي تشمل كلًا من الأسطورة والتاريخ والحياة الاجتماعية والخيال والتجارب الشخصية للأديب وأخيرًا العقل الباطن، والذي أرى أن الأدب العربي مقل جدًا في الاستفادة من هذا المصدر الهام مقارنة بالآداب الغربية.

ثم عرج البحث إلى محور هام في الفن المسرحي، ألا وهو العامل الرئيسي الذي يتحكم في جميع العوامل والمقومات الأخرى، فبناءً على الهدف يختار المؤلف نوع موضوعه الذي يقدمه للجمهور. وكذلك تناول البحث الشخصيات المسرحية، وأبعادها الثلاثة: الجسمية والنفسية والاجتماعية، حيث إنها يجب أن تؤثر في بعضها البعض، فالبعد الجسدي غالباً ما يؤثر في البعد النفسي، والبعد النفسي له أثره في السلوك الاجتماعي والبعد الاجتماعي له أثره في تحديد معالم الشخصية.

---

[69] عبد الرحمن حمادي، "المسرح العربي إشكالية النص"، *مجلة البيان الكويتية*، 450 (1 يناير 2008)، 94-95.

[70] سامية أحمد أسعد، "عن مسرح الحياة اليومية"، *مجلة فصول*، (1 يونيو 1982)، 151.

وبعد توافر الأعمدة الأربعة الأساسية، وهي: التجربة والهدف والشخصيات والصراع، يأتي دور الحركة الدرامية القوية والتي تتم من خلال تركيب العناصر لبناء المسرحية، فيتولّد العنصر الخامس الرئيس وهو "البناء الدرامي" وكذلك المبادئ التي يقوم عليها هذا البناء، فالمسرحية الجيدة يجب أن تكون ذات بناءٍ قائم على أساس محكم من السببية، بمعنى أن يكون كل حدث فيها سبباً ومقدمة للحدث التالي له بدون مصادفات أو مفاجآت مفتعلة. ثم يأتي بعد ذلك الحوار الدرامي الذي هو شكل من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر، فالحوار هو نسيج المسرحية الذي يعطيها قيمتها الأدبية. ثم يجيئ دور الصراع الذي هو أهم المقومات الفنية للمسرحية التقليدية؛ فهو الذي يميزها عن فنون الأدب الأخرى، وإذا أُهْمِل الصراع، فيجب تعويضه بأحداث أخرى تولد الحركة الدرامية على خشبة المسرح وإلا انتفت عن المسرحية صفتها الأساسية ألا وهي الحركة التي تكون الأحداث فيها الوسيلة الأولى للتعبير والإيحاء. وبكل هذه العناصر المسرحية يمكن صياغة نوعين من المسرحيات، وهي التراجيديا أو المأساة، والكوميديا أو الملهاة.

وبعد تقديم هذا الشرح لعناصر المسرحية، لم يغفل البحث تقديم معايير على أساسها يمكن للناقد أن يقيم مسرحية ما، ويميز بين الجيد والرديئ من المسرحيات، وبالإضافة إلى تلك المعايير التي قدمها البحث، يوجد معيار هام لتقييم المسرحية، وهو مدى تقديم مسرحية ما لحياة الإنسان اليومية، أي تصوير الحياة الواقعية التي تعيشها جميع طبقات المجتمع المختلفة، بجميع طوائفها، أي أن المسرح الحقيقي هو المسرح الذي يهتم بقضايا الإنسان في المقام الأول ويوجه نقده إلى تسليط الضوء على القيم التي يقدمها المجتمع.

المراجع

Albrecht, Mitlon C., "The Relationship of the Literature and Society", *the American Journal of Sociology,* 59/5 (1954), 425-436.

Egri, Lajos. *The Art of Dramatic Writing.* UK: Simon & Schuster, 2004.

Eliot, T. S., *Hamlet and His Problems*, "The Sacred Wood". http://www.bartleby.com/200/sw9.html . Retrieved 26 Ocak 2016.

Ferguson, Charles A. "Diglossia". *Word* 15 (1959), 325-40.

Ferguson, Charles A. "The Arabic Koine", *Language* 35/4 (October – December 1959), 616-630.

Leeming, David A. *Creation Myths of the World: an encyclopedia*. Santa Barbra, California ABC CLIO, LLC, 2009.

Meister, Jan Christoph, *Narratologia: Computing acting: A narratological Approach.* Berlin, DEU: Walter de Gruyter, 2003.

ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل، *لسان العرب*. 15 مجلد. بيروت: دار صادر، د.ت.

أرسطو، *فن الشعر*. ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1983.

أسعد، سامية أحمد، "عن مسرح الحياة اليومية"، *مجلة فصول*، (1 يونيو 1982)، 151-158.

إيجري، لايوس، *فن كتابة المسرحية*، ترجمة دريني خشبة. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، د. ت.

بافي، باتريس، *معجم المسرح*، ترجمة ميشال ف. خطار. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2015.

جاسم، عزيز السيد. *دراسات نقدية في الأدب الحديث*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.

حافظ، جلال، "الفودفيل المصري، الوسائل التكنيكية للاقتباس". *مجلة القاهرة* 113 (15 فبراير 1991) 84-91.

حمادي، عبد الرحمن. "المسرح العربي إشكالية النص". *مجلة البيان الكويتية* 450 (1 يناير 2008)، 94-101.

حمداوي، جميل، "المسرح والجمهور"، *مجلة البيان الكويتية*، 482 (1 سبتمبر 2010)، 82-88.

روثفن، ك. ك.، *قضايا في النقد الأدبي*، ترجمة عبد الجبار المطلبي، مراجعة محسن جاسم الموسوي. بغداد: دار الشئون الثقافية العامة، آفاق عربية، 1989.

السمرة، محمود. "مسرح اللامعقول"، *مجلة العربي*. 124 (1 مارس 1969)، 136-141.

شتاتحة، أم الخير. *زيارة الأضرحة وأثرها في إعادة تشكيل الوعي الجمعي: دراسة ميدانية لضريح سيدي عطا الله ببلدية تاجموت ولاية الأغواط*. ورقلة، الجزائر: جامعة قاصدي مرباح، كلية العلوم الاجتماعية، قسم الاجتماع، رسالة ماجستير، 2011.

شكري، غالي، *ثورة الفكر في أدبنا الحديث*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1965.

العشماوي، محمد زكي. "بين المأساة والملهاة". *مجلة المجلة* 4 (1 أبريل 1957)، 105-108.

كارلسون، مارفن، *نظريات المسرح: عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى وقتنا الحاضر*، 2 مجلد. ترجمة وتقديم وجدي زيد. د. م.: مؤسسة كتب عربية، 1997.

الكايد، هاني، *ميثولجيا الخرافة والأسطورة في علم الاجتماع*، د.م.: الراية، 2010.

اللبان، سمير. "الحركة والإضاءة في المسرح بين التقليدية والملحمية". *مجلة القاهرة* 104 (15 فبراير 1990)، 76-78.

مفتاح، خلوف، *شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري من 1962 إلى الآن*، الجزائر، باتنة: جامعة الحاج لخضر، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة والأدب العربي، رسالة دكتوراة، 2015.

مندور، محمد. *الأدب ومذاهبه*. القاهرة: نهضة مصر، د. ت.

مندور، محمد. *المسرح*، القاهرة: دار المعارف، د.ت.

مندور، محمد، "المسرح الحديث وسلسلة التطورات السابقة". *مجلة المجلة* 7 (1 يوليو 1957)، 102-110.

مندور، محمد، "النشاط المسرحي في عامين"، *مجلة المجلة*. 54، (1 يوليو 1961)، 84-96.

مندور، محمد، *الأدب وفنونه*. القاهرة : نهضة مصر للطبع والنشر والتوزيع، 2006.

مندور، محمد، *معارك أدبية*. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر، د. ت.

نادر، كمال، "المسرحية المأساة". *مجلة الأقلام* 6 (1 يونيو 1975)، 9-12.

الوليدي، يونس. "مفاهيم في النقد المسرحي"، *مجلة علامات الرباط، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية*. 17 (2004)، 101-107.

اليماني، عفاف عبد الله، *نقد المسرح في مقالة محمد مندور*. الرياض: جامعة الملك سعود، عمادة البحث العلمي، مركز بحوث الدراسات الجامعية للبنات، 2006.