دراسات فنية
مخبر الفنون والدراسات الثقافية
جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان
Algerian Scientific Journal Platform
مخبر الفنون والدراسات الثقافية

المجلد: 12 العدد: الأول (2025) ص 150 / 160

المسرح العربي من الهيمنة التراثية إلى عصرنة الذائقة الجمالية

The Heritage Image and the Modernization of Aesthetic Taste in Arab Theatre

د. عبد الحليم بوشراكي abdelhalim boucheraki [1]

[1] جامعة صالح بوبنيدر قسنطينة 3

abdelhlim.boucheraki@univ-constantine3.dz

معلومات المقال

تاريخ الارسال:
2025 / 11 / 04
تاريخ القبول:
2025 / 11 / 05

الكلمات المفتاحية:
- ✓ الدراما العربية
- ✓ الموروث الثقافي
- ✓ الثقافة الانسانية

الملخص:

يتمحور موضـــوع هذه الورقة البحثية حول موضـــوع جدل التراث والتحديث في الدراما العربية بشكل عام والمسرح بشكل خاص، حيث تسعى من خلال جدل الأنا والآخر، والحاضر والماضي، أخذ مكانها الطبيعي وبقوة من خلال تجارب مســرحية رائدة نذكر منها تجربة ألفريد فرج، ســعد الله ونوس، عز الدين المدني .. حيث استطاعت هاته التجارب الطلائعية وغيرها أن ترسم طريقا للتفكير في ضـــوء المنظومة المرجعية للموروث الثقافي بمختلف مكوناته، وتشـــكل بذلك نظرة لمستقبل منفتح على العالم والثقافة الإنسانية.

Article info

Received
……..
Accepted
……..

Keywords:
- ✓ *Arabic Drama*
- ✓ *Cultural Heritage*
- ✓ *Human Culture*

Abstract :

This research paper centers on the dialectic between heritage and modernity within Arabic drama in general, and theatre in particular. By engaging with the interplay of self and other, and the dialogue between past and present, it seeks to reclaim a rightful and forceful position through pioneering theatrical experiments, such as those of Alfred Farag, Saadallah Wannous, and Ezzedine Madani. These avant-garde experiences, among others, have succeeded in charting new intellectual pathways grounded in the cultural heritage system with its diverse components, thereby articulating a vision of a future open to the world and to the broader horizons of human culture

1 المؤلف المرسل : عبد الحليم بوشراكي

1. مقدمة:

تسعى الدراما العربية اليوم جاهدة لأخذ مكانها في معترك تعقيدات العصر ومتغيراته المتسارعة، بمختلف الأشكال والصيغ التي تعرضها، ووفق معالجات وأطروحات تتجاذبها صدامات الأنا والأخر وتتقاذفها أمواج الماضي والحاضر، دون أن ترسوا بها في مرافئ الإقناع والتشكيل الموضوعي، المنبثق عن حالة التصالح الملحة التي يفترض تحقيقها بين راهن حتمي وتراث عربي عتيق؛ "فالتفكير بواسطة ثقافة ما معناه التفكير من خلال منظومة مرجعية تتشكل إحداثياتها الأساسية من محددات هذه الثقافة ومكوناتها، وفي مقدمتها الموروث الثقافي والمحيط الاجتماعي والنظرة إلى المستقبل، بل والنظرة إلى العالم، إلى الكون، إلى الإنسان كما تحددها مكونات تلك الثقافة"(الجابري. تكوين العقل العربي. 2006. ص: 13).

2. الدراما العربية والاحتفاء بالتراث:

وكمثيلاتها من الثقافات الأخرى، فقد حرصت الدراما العربية حرصا شديدا على ولوج عالم التراث والاحتفاء به أيما احتفاء، بدواع مختلفة وأهداف متفاوتة ترتبط ارتباطا مباشرا بالمرجعيات الاجتماعية والسياسية والحضارية وحتى الدينية، خاصة وأن الحنين إلى الماضي كثيرا ما يرتبط بطبيعة الظروف الراهنة التي تمر بها(صالح بوالشعور. محمد الأمين. تجليات الحلقة والحكاية الشعبية في المسرح الجزائري. 2016. ص: 13)، فالمجتمعات المأزومة –كما يعلمنا التاريخ – هي أكثر المجتمعات عناية بماضيها، بإعادة الانتباه إليه وإعادة التفكير فيه وقراءته، عساها تعثر في خبرته التاريخية على أجوبة ناجزة، أو عن خامات قابلة لتصنيع أجوبة عن مشكلات عصره (بلقزيز. نقد التراث. 2014. ص: 19).

وكما هو معلوم، فإن الظاهرة المسرحية عموما هي من منتجات الحضارة الغربية بامتياز، دفعت بها إلى المجتمعات العربية تلك الحركات الاستعمارية التي طال أمد تواجدها، وحتى بعد مغادرتها الأرض، فقد رسخت من التساؤلات المقصودة ما ترك روابط الهيمنة والتبعية أكثر قوة من وجودها المادي السابق "فقبل قريب من نصف قرن نبه عبد الله العروي مستعيرا فكرة هيجلية، إلى أن الآخر هو الذي يحدد الذات ويطرح على وعيها الذاتي سؤال الماهية، وهو نفسه الذي يصوغ السؤال ويترك للعرب أن يفكروا داخل الحدود التي يرسمها، والحق أن سؤال الماضي (تراث) ما كان ليطفو فجأة على سطح الوعي العربي لو لم يكن ثمة من أيقظه، أو وفر لانبعاثه الأسباب، وقد أيقظه الأوروبي لمدنيته وثقافته وأسئلته التي اندفع الفكر العربي يجيب عنها" (بلقزيز. نقد التراث. 2014. ص: 26).

وعلى الرغم من اتساع هامش الصواب في المقولة التي ترى بأن عودة المسرح العربي إلى التراث العربي القديم، لم تكن بدوافع إرادية ذاتية خالصة، ووفق أطر موضوعية واعية، إلا أن الجانب الأكثر أهمية هو كيف تمت هذه العودة إلى التراث؟ وكم استغرقت رحلات الاستلهام التراثية فيها؟ وماذا حققت في التجربة الدرامية العربية على صعيد تنمية الحس الفني والرقي بالذائقة الجمالية؟

فمنذ عودة مارون النقاش من إيطاليا وتقديم مسرحية البخيل لموليير عام 1948م، اكتشفت المجتمعات العربية بشكل مباشر الفن المسرحي، وكان لإعجاب النقاش وولعه بهذا الفن دور كبير في إقدامه على نقله من البيئة الغربية إلى العربية عبر توفير المناخ اللازم لذلك، محققا في ذلك بعضا من النجاح المرجو خاصة وأن معظم معاصريه ومن جاء بعده قد انخرطوا في التجربة ذاتها التي بدأها النقاش عبر الترجمة والاقتباس والتمصير، ونذكر في هذا السياق –على سبيل المثال لا الحصر– سليم خليل النقاش الذي قدم مسرحية هوراس لـ كورناي، وأديب إسحاق مسرحية أندروماك لـ راسين، ومحمد عثمان جلال مسرحية طرطوف لـ موليير، ونجيب حداد مسرحية أوديب ملكا لـ سوفوكليس، والبخيل لموليير، وروميو وجولييت لـ شكسبير وغيرها.

من خلال ما سبق؛ يظهر بوضوح أن المسرحيات المقدمة في المرحلة المتقدمة من المسرح العربي "كانت في أغلبها الأعمال الكلاسيكية للإغريق، وكذا مسرحيات الكلاسيكيين الجدد والرومانسيين الفرنسيين، ومآسي وملاهي شكسبير" (جاسم محمد. الدراما التجريبية في مصر. 1960–1970 والتأثير الغربي عليها. 1983. ص: 19).

ومع ازدهار حركة الترجمة في بداية الأربعينيات من القرن العشرين، نقل المسرحيون العرب أهم الأعمال الأوروبية للمشاهد العربي، حيث قدمت مسرحية الأب لـ أغوستين ستراندبرغ، وبستان الكرز لـ أنطوان تشيخوف، وعربة التفاح وقيصر وكليوباترا والإنسان الكامل لـ برناردشو، وكاليغولا لـ ألبير كامي. غير أن وتيرة الترجمة قد تضاعفت في قلب خمسينيات القرن متجهة نحو المسرح العالمي بتنوعه وثرائه، فلقد تم في هذه الأثناء من خمسينيات القرن نفسه ترجمة أعمال برنادشو وجون بول سارتر وجون كوكتو وموليير وبومارشيه وشكسبير وميللر وإسخيلوس...وغيرهم، وقدمت على خشبات المسرح العربي ولاقت رواجا وجمهورا عريضا من المثقفين خاصتهم وعامتهم (بدير. 2003. ص: 97).

ولقد "دفعت حركة الترجمة بعض الكتاب المخضرمين كـ توفيق الحكيم ورشاد رشدي وفتحي رضوان لأن يجدوا طريقا متسعا لمسرحهم، كما وجد بعض الروائيين كـ نجيب محفوظ يوسف السباعي إحسان عبد القدوس سبيلا لمسرحة رواياتهم، كما وجد الجيل الشاب لطفي الخولي، نعمان عاشور، يوسف إدريس، سعد الدين وهبة، ألفريد فرج، محمود ذياب الطريق المتسع لمواهبهم" (بدير. 2003. ص: 97) ، ولقد اعتقد المسرحيون في هذه المرحلة أن بإمكانهم استنبات نموذج مسرحي بديل عن المسرح الغربي، عن طريق حركة الترجمة ونقل المؤلفات من محيطها الأصلي إلى فضاء عربي تحكمه اللغة والشخصيات والفضاء الجديد، متصورين أن تحويل اللغة إلى عربية فصيحة أو حتى دارجة، والاستثمار في القصص التراثية والزج بها في بؤر الحبكات لتشكيل هياكل موازية للنصوص المسرحية الأصلية، قد يخلق شكلا مسرحيا عربيا ويبعث هويته المنشودة.

"فالمسرح العربي إذ ذاك لازال يبحث عن ذاته في مخاض الصراع بين التقليد والتجديد... فلقد امتزج حلم المسرح العربي بأمل تحقيق الذات العربية في تطلع رجال المسرح إلى نهوض مسرحي يواكب النهوض القومي فواجهوا مشكلة بنائه بناء متكامل المصادر والطبيعة والوظيفة، في أرض انقطعت عنها التقاليد منذ زمن طويل" (أبو هيف. 2002.ص: 11).

لقد كان لنجاح الثورة المصرية وكذا تأميم قناة السويس، بالغ الأثر في تحول المسرح العربي من مجرد طرح القضايا الاجتماعية، إلى الإبحار في القضايا الوطنية ونشر الوعي السياسي في أوساط الجماهير، فانتعش المسرح النقدي وازدهر باعتباره شكلا من أشكال المسرح السياسي، فعاودت التجارب المسرحية العربية آنذاك اقتفاء آثار بريخت وبيتر فايس ودورينمات وسارتر وكامو وهم جميعا أصحاب مسرح قضية (أبو هيف. ص: 16).

ولقد شهدت هذه المرحلة ظهور تيارين رئيسيين؛ توجه يدعو إلى اقتفاء آثار الشكل الغربي، بكل تفاصيله باعتباره نموذج العالمية التي تدور في فلكه جميع التجارب الفنية، وقد قال بهذا الاتجاه خاصة صلاح عبد الصبور، وتوجه ثان؛ يدعو إلى تطوير الأشكال المسرحية القديمة التي تزخر بها الثقافة العربية، خاصة منها أشكال التعبير الشعبية والفلكلور، ومن أهم رواد هذا التوجه علي الراعي عزالدين المدني، الطيب العلج الطيب الصديقي وسعد الله ونوس وعبد الكريم برشيد وروجيه عساف وولد عبد الرحمن كاكي وغيرهم (ينظر: بحري. الشخصية في مسرح الحلقة ودروها في تأصيل المسرح الجزائري عند كاكي. 2020. ص: 02-03)، حيث يتفقون على أن المتلقي العربي محتاج إلى فن يتوافق وواقعه واهتماماته وتطلعاته، لذا فقد استوجب علينا كما يرى علي الراعي: "أن نجد لمسرحنا هوية عربية حقة، وأن نكف عن النظر إليه على أنه أدب مسرحي في المحل الأول، بل نعتبره امتدادا في الحاضر لروافد فنية أو حكائية أو تمثيلية بدأت منذ قرون وقوبلت بما لا تستحق من احتقار، روافد اعتمدت الفرجة أساسا وتوجهت إلى الشعب أولا وأخيرا واعترفت به سيدا وأميرا" (الراعي. 1980. ص: 496).

سار المسرح العربي في مضمار استنبات مسرح أصيل، عبر ثنائية الترجمة تارة والتأليف تارة أخرى، وبوتيرة متصاعدة وإقبال متزايد إلى أن حلت نكسة 1967م، والتي مثلت زلزالا هز كيان الأمة العربية واستوقف مفكريها ومبدعيها، والشرارة التي فجرت القدرة الكامنة عند الكاتب العربي، فتوجه للاتصال مع الجمهور بطريقة مباشرة والتفت إلى الواقع وانطلق منه لتصوير الخلفيات التي أدت إلى النكسة لمواجهتها وتجاوزها (محمد حمو. 1999. ص: 31).

لقد استوعب المسرحيون العرب أن راهنهم يمر بمرحلة مفصلية حاسمة، تستوجب لزاما قيام قطيعة تضفي إلى فكر جديد يستوعب التغيرات الاقليمية والعالمية ثقافيا وحضاريا، "فارتباط المسرح بالقطيعة التي ترادف بدورها الاضطراب وغياب القواعد وانهياراها يدل على أن الإنسان في هذه المراحل واللحظات التاريخية يعيش وفق قيم لم تعد صالحة في حين يكون نظام اجتماعي جديد قيد التكوين بعيدا عن الأنظار" (ياسر. 2013. ص: 31).

3. المسرح البريختي:

وقد بات واضحا بما لا يدع مجالا للشك، أن التغيير في مسيرة الحركة المسرحية قد بات قدرا لا مفر منه، أملته الظروف الداخلية والخارجية مجتمعة، إذ كيف يبقى العالم العربي بمعزل عن رياح التغيير العاصفة التي اجتاحت أوروبا وأسقطت جميع أنظمتها الفنية وأنساقها الجمالية، وبحكم منطق التفاعل وجدلية التأثير والتأثر فقد وجد المسرحيون العرب ضالتهم في تجربة المسرح الملحمي، والتي أصبحت نبض الحركة المسرحية العربية شكلا ومضمونا، فلقد "وجدت نظرية المسرح الملحمي صدا كبيرا في الوطن العربي ذلك أن الكتاب قد أعجبوا بها لموقفها الملتزم إزاء القضايا السياسية والاجتماعية، بالإضافة إلى أن جل الدول العربية تبنت النظام الاشتراكي، فتغلغل هذا الفكر في هذه الأقطار مما أدى بالمثقفين إلى البحث عن الثقافة التي تواكب الثورات الاقتصادية والاجتماعية أو تمهد لها الطريق" (فرقاني. 2012. ص: 163).

لاقت أعمال بريخت رواجا كبيرا لدى النخبة المسرحية العربية، لأسباب عديدة أهمها لفت انتباههم لقيمة التراث القديم كمخزون يمكن استثماره في بعث حركة مسرحية بمرجعيات تختلف عن المجتمع الأوروبي، وبمعنى أكثر وضوحا فقد أعطى بريخت للمسرحيين العرب ميثاق شرعية استندوا عليها كمبرر حضاري فني للعودة إلى كل ما هو عربي قديم. علما أن مطالب التغيير التي كان يرمي إليها بريخت كانت في صميم المشروع النهضوي العربي "فالمسرح الملحمي بأدواته ووسائله المتاحة قادر على إيقاظ إرادة التغيير في نفس المشاهد" (فرقاني. 2012. ص: 163).

وفي هذا السياق قدم المسرحيون في الوطن العربي أهم أعمال بريخت كتجارب محلية حيث قدم سعد أردش مسرحية دائرة الطباشير القوقازية بالقاهرة عام 1962م، وقدم شريف خزندار مسرحية القاعدة والاستثناء عام 1963م وبنادق الأم كرار عام 1964م في سوريا، وقدم على رفيق في العراق مسرحيتي القاعدة والاستثناء عام 1965م ومسرحية محاكمة لوكولوس عام 1967م، وقدم ولد عبد الرحمن كاكي مسرحية القراب والصالحين (السقاء والمرابطون الثلاثة) عام 1968م عن مسرحية بريخت الإنسان الطيب في سيتشوان، كما قدم مصطفى كاتب في المسرح الوطني الجزائري دائرة الطباشير القوقازية عام 1970م، وإبراهيم جلال في بغداد مسرحية بونتيلا عام 1973م.

وقد شهدت المسارح العربية في جميع أرجائها عرض معظم أعمال بريخت، خاصة وأنها "تقدم للمشاهد الخلفية الفنية بكل مكوناتها الفكرية والاجتماعية قصد وضعها أمام المشاهد ليتدارسها ويقلب وجوهها المختلفة، فتتعرى العيوب وينكشف زيف التركيب الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الشيء الذي يوقظ وعي المشاهد النقدي، ويثير إحساسه بالغربة ثم إرادة التغيير الثوري للظروف الاجتماعية والاقتصادية التي يعيش فيها المرء بعد أن شاهدها أمامه واغترب عنها فانفصل واتخذ موقفا إزائها" (فرقاني. ص: 187).

في الوقت الذي ارتحلت فيه التجربة الملحمية البريختية إلى الاستلهام من الحضارة الشرقية، وتحديدا من المسرح الصيني والياباني النو والكابوكي، كان المسرحيون العرب على موعد هام مع تاريخيهم وتراثهم، فارتموا في أحضانه غارفين من قصصه وحكاياته وبطولاته وأمجاده ونكباته.. كيف لا "والعربي مؤطر بتراثه؛ بمعنى أن التراث يحتويه احتواء يفقده استقلاله وحريته (...)ويتلقاه منذ ميلاده ككلمات ومفاهيم، كلغة وتفكير، كحكايات وخرافات وخيال، كطريقة في التعامل مع الأشياء، كأسلوب في التفكير، كمعارف وحقائق، كل ذلك بدون نقد وبعيدا عن الروح النقدية، فهو عندما يفكر، يفكر بواسطته ومن خلاله فيستمد منه رؤاه واستشرافاته مما يجعل التفكير هنا عبارة عن تذكر ولذلك فعندما يقرأ القارئ العربي نصا من نصوص تراثه يقرأه متذكرا لا مستكشفا ولا مستفهما"(الجابري. 1993. ص: 22).

4. نماذج عربية مستلهمة في ضوء التجربة اللحمية:

1.4 ألفيرد فرج:

ومن بين المسرحيات التي قدمت في هذه المرحلة مسرحية الزير سالم لـ ألفيرد فرج، مسرحية بلدي يا بلدي لـ رشاد رشدي، ومسرحية ثورة الزنج لـ معين بسيسو فلسطين، والتي تعتبر من بين النصوص المسرحية التي خطت نهج المسرح الملحمي البريختي، حيث وجد مؤلفها في التاريخ ملاذ آمنا له لطرح مآسي العالم العربي وشعوبه التي تئن تحت نير الاستعمار الغاشم، وقد استلهم المؤلف أحداث مسرحيته –وكما هو واضح في العنوان– من ثورة أولئك العبيد والأحرار في القرن الثالث للهجرة خلال العهد العباسي، حيث تعد ثورة الزنج واحدة من أكبر الثورات في التاريخ العربي، والتي بلغت في قوتها درجة تهديد نظام الحكم القائم في العاصمة بغداد، كاشفة النقاب عن تناقضات عميقة بين الطبقات الاجتماعية، فلم تكن ثورة رق فحسب وإنما ثورة بحثت عن الخلاص للمقهورين والعدل للمظلومين والحرية للعبيد (فرقاني. دت. 184).

لقد حاول مؤلف المسرحية وفي إطار النمط الملحمي، العودة بأحداث مسرحيته إلى التاريخ العربي القديم تحديدا عصر حكم بني العباس، لينقل معاناة فئة من الشعب المحكوم محاولا إظهار مدى ظلم النظام وجوره واستبداده، وبعد استماتة كبيرة من زنج العراق استطاعت الدولة بمؤامراتها التي تحيكها خفية أن تخمد تلك الثورة وأن تشتري ذمم قياداتها بعد أن قتلت مخلصيها.

وفي هذا سعى بسيسو إلى استحضار حادثة تاريخية، ونقلها من محيطها الطبيعي والاجتماعي إلى زمن الراهن، هادفا من وراء ذلك إلى تجسيد فكرة التغريب البريختي عبر خلق المسافة بين الزمنين والتجربتين، غير أن المشكلة لم تكن في مبدأ الاستلهام ذاته، "فكل محاولة استثمار للتراث هي محاولة مشروعة ولها ما يبررها على كل حال، على ألا يكون فيها من التعسف ما من شأنه أن يخلط بين عصور التاريخ والنظم الثقافية المختلفة" (بن شرقي. 2010. ص: 235) ؛ حيث إن نقل الوقائع التاريخية إلى أزمنة تختلف فيها ظروف الواقعة وحيثياتها ومسبباتها دون مراعاة لخصوصية البيئة التي تنقل إليها، كثيرا ما يترتب عنها تلق غير تلقائي تتوه فيه الغايات الجمالية عن أهدافها وتخيب توقعات المتلقي، وفي هذا يشير الجابري إلى أن "ما يميز الثقافة العربية منذ عصر التدوين إلى اليوم هو أن الحركة داخلها لا تتجسم في إنتاج الجديد بل في إعادة إنتاج القديم، وقد تطورت عملية الإنتاج هذه منذ القرن السابع إلى تكلس وتقوقع واجترار، فساد فيها [ما اصطلحنا عليه بـ] الفهم التراثي للتراث" (الجابري. 2011. ص: 15) ؛ فبين الزمنين الحاضر والماضي يفترض أن يتبع التاريخ –باعتباره مكتمل الحدوث– إلى حاضر يمتلك إرادة التحكم في تعدد إمكانيات الحدوث لذلك يطرح الإشكال بين الحضور والاستحضار، في تحقيق الغاية الجمالية بمقتضياتها التي وجدت من أجلها سواء السياسية أو الاجتماعية أو غيرها، فالعودة إلى القرن الثالث للهجرة ومهما كانت درجة التحكم فيها فإن قضية فلسطين مثلا –باعتبارها هاجسا رئيسيا في النص– لن تقدر أية صورة تاريخية تراثية أن تقابله في ذهنية المتلقي بصفة مكتملة.

تتقاطع هذه الفكرة مع ما يراه المفكر المغربي بلقزيز في أن نقل الواقعة التاريخية إلى عصر غير عصرها، تختلف فيه المعطيات والظروف المحيطة سوف لن يحقق الغاية من توظيفها، حيث يقول: "لست أعني التراث بتلك البضاعة المنتهية، وإنما أعني القراءة التراثوية لذلك التراث، التي لا يجوز أن يقال في حقها أنها تضع نفسها في مستوى ذلك التراث معرفيا، بل هي تقع خلفه لأن المضمون المعرفي للتراث كان –على الأقل– يناسب زمنه التاريخي الذي تنشأ فيه، أما هي –القراءة– فلا تنتمي إلى زمنها" (بلقزيز. دت. ص: 12).

2.4 عزالدين المدني:

ومن فلسطين إلى تونس يحضر القرن الثالث للهجرة في بداية سبعينيات القرن الماضي على يد عزالدين المدني، حيث استلهم نفس الواقعة التاريخية في مسرحيته ديوان الزنج والتي حاول من خلالها أن يربط بين ما يسود وقتئذ في العالم العربي من انتفاضات وبين ثورة الزنج التي قامت ضد

الحكم العباسي، معتبرا أن الماضي مستمر في الحاضر عبر علاقة جدلية، حيث لا تعتبر التجربة الفريدة للمدني في استلهام التراث، فله غيرها؛ ثورة صاحب الحمار، ومسرحية الغفران، ومسرحية الحلاج، ومسرحية مولاي الحسن الحفصي، وترتبط جميعها بما كان يرمي إليها عزالدين المدني في مشروعه المسرحي التراثي.

ويعد المدني من بين المسرحيين العرب الثائرين على الأوضاع السائدة، والطامحين إلى أن يقوم الشعب العربي بثورته المنشودة، تلك الثورة التي كانت تنتظرها النخبة العربية بشغف، وقد اجتمع عنده هدفان رئيسيان شكلا ثنائية القناعة لديه؛ تغيير الوضع السائد، وتغيير المسرح السائد. فحق العربي أن يحيا حريته وكرامته وفق ما يرتضيه لنفسه ووفق ما تقتضيه ظروفه السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي يصنعها بإرادته، وكذا هي الحال بالنسبة للشكل المسرحي الذي يرتضيه، مسرح يقترب من نمط حياة الناس يحمل قضاياهم وهمومهم ويناقش أهدافهم وطرق بلوغها، فكانت الثورة والتاريخ والتراث مطلبه الأساسي في تجسيد طموحاته.

لقد ركز المدني في مسرحه "على الشكل الفني والخلق والتحليل على جميع المستويات دون إغفال اهتمامه بالوعي التاريخي باعتباره مقولة فكرية جوهرية" (الذهبي. 2013. ص: 67)، ورغم اشتغاله على استلهام نفس الواقعة التاريخية التي اشتغل عليها بسيسو، إلا أن المدني اختلف عنه اختلافا كاملا بدء بالعنوان والذي أعطاه بعدا ثقافيا فنيا تعدى سطحية الطرح، فمصطلح الديوان له من الدلالات ما يتجاوز معناه الاصطلاحي، فهو يفيد من بين ما يفيد مجتمع الصحف أو الكتب التي تجمع فيها الأشعار أو الأخبار كما يعبر عن مفهوم المكان الذي يُجتمع فيه بفصل الدعاوى وكذا أماكن النظر في أمور الدولة (الذهبي. دت. ص: 75)، ويقول عزالدين المدني عن هذه التسمية: "والملاحظة الأخيرة التي أريد التنبيه إليها هي أن الزنج ديوان مسرحي وأقصد بذلك أن الزنج ليست مسرحية فقط بل هي تضافر بين المسرح والموسيقى وتناصر بين التمثيل والنحت، وتيامن بين المنظور والمسموع والمنطوق" (الذهبي. دت. ص: 57).

ولم يتوقف اختلاف المدني في استلهامه لثورة الزنج على مستوى العنوان بل تعداه إلى شكل تقديم العرض ذاته، حيث وفي سابقة هي الأولى من نوعها في المسرح العربي اعتمد المدني على ثلاث خشبات للأحداث، خصص الأولى منها للأحداث الدرامية، أما الخشبة الثانية فيظهر عليها مؤلف ديوان ثورة الزنج الذي يتقدم ليخاطب الجمهور ويقول بشكل مباشر وصريح؛ بأنه كتب المسرحية متأثرا بالثورات والانتفاضات والانقلابات، ثم يلقي أسئلة متتالية عن مصادر التأليف المسرحي وعن وظيفة المسرح، وهل يكتب عن قصص الحب والخرافات القديمة؟ وهل ثمة قوانين تحكم الفن المسرحي، ثم يليها باقتراحات متباينة لإشكالاته السابقة، كما يستعرض قصيدة ابن الرومي المخيبة للأمل في الثورة معبرا عنها في قصيدة رثاء البصرة، أما على الخشبة الثالثة فيظهر أبو جعفر محمد بن جرير الطبري قاضي قضاة بني العباس ليقول أنه عائد لتوه من سباخ البصرة، وأنه مرتاع لما رأى وأنه سيراجع عما كتبه في تاريخ الرسل والملوك في شأن ثورة الزنج، فثورة الزنج لم تكن فتنة وقائدها لم يكن خارجيا وعمال السباخ لم يكونوا عبيدا، راجعوا التاريخ، راجعوا التراث (الراعي. 1999. ص: 455-456).

وفي هذا المشهد يقف المدني وجها لوجه أمام جمهوره معلنا عن واحدة من أهم محاكمات العصر الحديث، والتي سكت عنها التاريخ العربي منذ القرن الثالث للهجرة، ليكون من بين القلائل الذين خرجوا عن صمتهم وكسروا واحدا من أهم طابوهات قداسة الماضي، إن محاكمة الطبري من بداية المسرحية إلى نهايتها هي في ذاتها محاكمة لنظام حكم بني العباس برمته مقاضاة للظلم والجور والتسلط والاستغلال، ورغم فشل ثورة الزنج أمام قوة العباسيين إلا أن اعتراف الطبري كان كفيلا بأن يحقق بلوغ ترياق جمهور المتلقين، خاصة وأن المدني كان قد أشبع المسرحية بتقنيات الملحمية البريختية، وجعلها تدور في فضاء من التداخل الزمني بين الماضي والحاضر، معتمدا في ذلك على تقنية الومضات التراجعية.

لقد استخدم عزالدين المدني "التراث العربي في مسرحية ديوان الزنج استخداما إيديولوجيا لا معرفيا ولا تاريخيا بمعنى أن هذا الاستخدام يحاول السيطرة على تطور التاريخ، ويصبح التاريخ في إطار هذه المسرحية إطارا يتلاشى فيه التطور التاريخي حتى تبدو قوانين التاريخ طبيعية ثابتة وأبدية" (الذهبي. دت. ص: 68).

إن المقصد الذي أراد بلوغه المدني من مسرحية ديوان الزنج، هو تحريك المتلقين إن لم نقل تحريضهم ودفعهم إلى فعل ثوري يكون بمثابة أول مراحل التغيير، وهذا عبر عرض تجربة الزنج التي فشلت ليتعلم منها معاصرو اليوم، مع حرصهم على إنجاحها بكل الوسائل والطرق وهذا ما يفسر طغيان الجانب الأيديولوجي على الجانب المعرفي، " لقد كانت معركة صراع على صياغة قوانين الذاكرة الجمعية للأمة، أي قوانين تشغيل تلك الذاكرة وصياغة الآليات التي على أساسها تنتج المعرفة، وإذا كان الاستناد إلى سلطة النصوص يعني أن الماضي هو الذي يصنع الحاضر دائما فإن الاستناد إلى سلطة العقل يعني قدرة الحاضر الدائمة على صياغة القوانين التي تناسبه، والتي لا تهدر خبرة الماضي بقدر ما تستوعبها استيعابا مثمرا خلاقا" (حامد أبو زيد. 2006. ص: 18).

3.4 سعد الله ونوس :

وفي الضفة الأخرى من العالم العربي قاد الكاتب المسرحي سعد الله ونوس، معركة شرسة في سبيل تأصيل المسرح في بداية سبعينيات القرن الماضي، حيث قدم رؤية فنية جديدة لتحقيق قفزة نوعية في عالم التجريب المسرحي، متجاوزا التجارب العربية آنذاك والتي تقوم على القوالب الجاهزة والمستوردة، وعرض بديلا عنها أسماه لاحقا (مسرح التسييس)، والذي يتطلع فيه إلى طرح ومعالجة القضايا السياسية قبل وأثناء نكسة حزيران/ يونيو مقتفيا في ذلك آثار مؤسسي المسرح التجريبي في أوروبا؛ بيتر فايس بيسكاتور وبرتولد بريخت، ومعتمدا على التوجه إلى الجمهور العريض بطبقاته الشعبية الكادحة، ومسطرا في ذلك ثلاثة أهداف رئيسية؛ خلق مسرح جماهيري للطبقات الكادحة، رفض القوالب الجاهزة، وتسييس الخطاب المسرحي (بن زيدان. 1992. ص: 192) ، معتبرا أنه لابد للمسرح من أدوات فنية معرفية يعيد من خلالها النظر في المسار كله بهاجس واحد ووحيد هو مسرح عربي يحمل آمال وتطلعات وهموم الناس، يقول سعد الله ونوس: "منذ منتصف الستينيات بدأت بيني وبين اللغة علاقة إشكالية ما كان بوسعي أن أتبينها بوضوح في تلك الفترة، كنت أستشعرها حدسا أو عبر ومضات خاطفة لكن حين تقوض بناؤها الرملي صباح الخامس من حزيران، أخذت تلك العلاقة الإشكالية تنجلي وتبرز تحت ضوء شرس وكثيف ويمكن الآن أن أحدد هذه العلاقة بأنها الطموح العسير بأن أكتشف في الكلمة شهادة على انهيارات الواقع وفعلا نضاليا مباشرا يغير هذا الواقع" (ونوس. 1996. ص: 283).

ويمكن القول بأن نكسة 1967م قد مثلت محطة لمراجعة شاملة لأسلوب ونوس في التجربة المسرحية، فقد بدا واضحا حينئذ أن الوسيلة ينبغي أن تتغير وأن الأهداف التي ترجى من العملية المسرحية برمتها ينبغي أن تخضع لإعادة نظر شكلية ومضمونية.

لقد اقتنع ونوس اقتناعا كاملا أن المسرح بات "وسيلة لتعبئة الجماهير لإيقاظها وإثارتها، لتحفيزها لتحقيق عمل جماعي يمس المشكلة المعروضة وهي مشكلة لها علاقة بمشكلات متأججة على ساحة الأحداث في العالم بمشكلات ساخنة وتدور أحداثها في العالم ويلتقطها مثل هذا ويعالجها أمام جمهور متيقظ" (غنيم. 1996. ص: 14).

وجد ونوس نفسه متماهيا مع أطروحات بريخت في مسرحه الملحمي، خاصة فيما يتعلق بقضايا مصير الشعوب وقضايا الحرب والسلام، ودور الامبريالية العالمية، وكذا الظروف الاقتصادية ونقد السلبيات فيها (العالم. 1971. ص: 36) ، ولأجل بلوغ هذا لم يجد سعد الله ونوس حلا غير العودة بالمسرح إلى وعائه التراثي الأول بالمنطق ذاته الذي اعتمده المسرح الملحمي، في بحثه الدقيق عن الأشكال المسرحية الشرقية التي أطبت مسارح أوروبا آنذاك، ليعود ونوس عودة واعية بضرورة الانطلاق في مخاطبة الجمهور من ثقافته ومرجعياته التراثية التي يمكن له أن يتفاعل معها، خاصة وأن مشروع التأصيل قد سار في وجهتين؛ الأولى بأهداف سياسية خالصة، المرجو منها انخراط الجماهير في مناقشة القضايا السياسية، والثانية فنية

جمالية يتم من خلالها تأسيس منظومة قيم تواصلية تستند إلى مرجعيات توافقية، "فشكل المسرح الملحمي لم يكن مطلبا جماليا خالصا، وإنما كان ضرورة فرضتها الأوضاع الاجتماعية الجديدة في عصر العلم بعدما كانت الدراما مجرد صراع بين الإنسان وبين الآلهة أضحت في مسرح بريخت صراعا بين الإنسان وبين المجتمع ضد قوانين التاريخ الحتمية" (فرقاني. دت. ص: 32) ، قد دفع هذا الطرح سعد الله ونوس إلى الإبحار في الملحمية بمستوييها: الموضوعاتي؛ والذي يرمي إلى التغيير والثورة على الأنظمة السياسية المستبدة وإسقاط الأنظمة الاقتصادية الجشعة، والشكلي؛ الذي يرمي إلى إسقاط النموذج المسرحي الأرسطي، حيث أدرك بريخت أن فكرة التطهير التي جعلها أرسطو هدفا للمأساة، هي في حقيقة الأمر تطهير المشاهد من نزعة الثورة على أوضاع الإنسان الاجتماعية، والعقائدية الثابتة التي أحاطت بتفكيره وشلت حركيته، وجوهر الخلاف مع أرسطو يتلخص في مقولة ماركس بأن جهد الفلسفة انحصر دائما في تفسير العالم، لكن القضية الحقيقية ليست في تفسير العالم بل في تغييره (فرقاني. دت. ص: 75).

لقد أثمرت قناعات ونوس في السير على الخطى البريختية والعودة بالمسرح العربي إلى تراثه وتاريخه الأول، بأعمال مسرحية مثلت أهم مراحل نضجه الدرامي، حيث كتب مغامرات رأس المملوك جابر، الملك هو الملك، الفيل يا ملك الزمان، وسهرة مع أبي خليل، والتي حاول من خلالها تجسيد مشروعه المسرحي عبر محاكاة النمط البريختي، والامتثال الفني لمعظم تعاليمه التي يؤكد عليها، إلى درجة أن أصبح أول عربي يكتب نصا مسرحيا عربيا بتراث عربي، ويجوب المسارح الألمانية بمسرحياته، إذ قدمت مسرحية رأس المملوك جابر في ألمانيا خمس وعشرون مرة وبنجاح تام بشهادة النقاد الألمان، حيث أسالت حبر العديد منهم، على رأسهم الناقد الألماني مانفريد نوسيغ Manfred nossing والذي قام بتقديم العرض وشرحه وكذا وسائل الإخراج فيه، مستنتجا أن ونوس قد كتب مسرحية مقنعة ومباشرة للمشاهد العربي (فرقاني. دت. ص: 212).

لقد فتح سعد الله ونوس نافذة على المسرح الألماني، مكنته من أن يتحكم في تقنيات النظرية الملحمية مما أعطاه تحكما أكبر في مسرحياته اللاحقة، مستفيدا من رغبة التغيير الجامحة التي كانت تدفعه دوما إلى فضاء التجريب والبحث عن آليات جديدة لمخاطبة المتلقي العربي، وإقناعه بضرورة الشروع في تغيير الواقع والثورة عليه.

وكانت مسرحية الملك هو الملك، التي عاد فيها ونوس إلى حكايات ألف ليلة وليلة، واحدة من المسرحيات الرائدة التي اكتمل فيها تصوره لمسرح تغييري عربي، وأخذت المسرحية مكانة مرموقة في تاريخ المسرح العربي حيث جمع فيها بين الحكاية التاريخية والأهداف السياسية، حتى يمكن جمهور المتلقين من استيعاب الوضع السياسي الحاصل في المسرحية وإسقاطه على واقعه من منظور عصره، قاصدا إيقاظ حسه النقدي، والذي تترتب عنه مسائلات وتحليلات واستفسارات تدور رحاها بين المتلقين، يقول علي الراعي في مسرحية الملك هو الملك: "هي أعذب ارتشافه ارتشفها كاتب مسرحي عربي من إرث ألف ليلة، وهي إلى هذا أحسن ما قدم حتى الآن لتطويع تراث الف ليلة وانتشاله من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر وسرعة اندفاقه، ثم توظيفه من بعد لخدمة رسالة سياسية" (الراعي. ص: 183-184).

يحاول ونوس في مسرحياته المستلهمة تراثيا أن يعود بواقع الحياة العربية إلى عصرها القديم، باعتباره مرجعية ذهنية يدركها المتلقي ويتعامل معها بكل تلقائية قاصدا من وراء ذلك بمستوى أول عقد مقارنات ذهنية للمتلقين، باعتبار مبدأ الأشباه والنظائر والذي يعتبر قديما عند العرب مبدأ علميا (القياس)، والذي كان روح المنهج العلمي قديما، وبالقدر الذي قد ينجح فيه المتلقي في عقد تلك المقارنة بين العصرين واتخاذ موقف إلا أن المكتمل هو الماضي وغير المكتمل هو الحاضر، فالقديم بسيط والمعاصر معقد، أضف إلى ذلك أن المعطيات الراهنة تتعدى كثيرا بساطة عصر القديم، فـ "اليوم، الأمر يختلف تماما، إن الحياة المعاصرة الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية، وبكلمة واحدة الحضارة الراهنة تختلف اختلافا جذريا عن نمط حياة السلف، وبالتالي فالاحتكام إلى الأشباه والنظائر لا يكفي بل ربما لا يجدي، لأن معظم معطيات الحضارة المعاصرة لا أشباه لها ولا نظائر في الماضي" (الجابري. ص: 10-11) ، فإن سلمنا جدلا بأن رجال المسرح يستوعبون المساحة الفاصلة بين الواقع الذي يعيشه العربي وبين خصوصية تراثه في فوارقه الزمنية والتي تجعل من الزمنين مختلفين مهما تشابها، إلا أن المتلقي البسيط لن يتمكن من إدراك هذه المفارقات الزمانية

"فالقارئ العربي (...) مثقل بحاضره يطلب السند في تراثه ويقرأ فيه آماله ورغباته، إنه يريد أن يجعل فيه العلم والعقل والتقدم... أي كل ما يفتقده في حاضره سواء على صعيد الحلم أو على صعيد الواقع، ولذلك نجده عند القراءة يسابق الكلمات بحثا عن المعنى الذي يستجيب لحاجته" (الجابري. ص: 23).

5. خاتمة:

- ومن ثم؛ فإنه لمن الصعب أن يتعامل المسرحي مع الجمهور المعاصر عندما يواجه مشكلاته وأزماته بقفزة إلى التاريخ، يلقن فيها الحاضر بمنظومة الماضي فيندمج المتلقي مع الحدث التاريخي بكل أبعاده دون إدراك لتعقيدات حاضره، يقول ونوس: "لجأت إلى الأمثولة [في مسرحية رأس المملوك جابر] لأنه في النهاية من جوهر كل مسرح أن يحكي حكاية، الحكاية هي ضمان من الضمانات الرئيسية لشد المشاهد وتوريطه في العرض المسرحي" (الشيخ أحمد. 1998. ص: 18) ؛ واللافت للانتباه في مقولة ونوس أنه يهدف من خلال مسرحياته بالدرجة الأولى إلى توريط المشاهد ومهما تكن تلقائية التعبير في استعماله للفظة توريط فإن القصد منها وبكل بساطة أن ينتقل المشاهد وإياه إلى زمان غير زمانه رغم عدم امتلاكه للآليات والأدوات التي تمكنه من التعامل مع لحظتين زمنيتين مختلفتين، لحظة مشاهدته للعرض ولحظة استحضاره لحكاية العرض.
- فعوضا أن يواجه مشكلات حاضره وأزمات راهنه بالجرأة الإنسانية المطلوبة، يجد نفسه حاملا متاع حاضره متجها إلى هموم شبيهة يستقي منها موازنات ومقارنات علها تعينه على مواجهة ما يلقاه، وربما هو هذا التوريط الذي يقصده ونوس، فليس كل تغريب للواقع المعاصر قد يضفي عبر تحليل نقدي إلى استيعاب له وإدراك لأبعاده، وكما يقول الجابري: "إن الفكر العربي الحديث والمعاصر هو في مجمله فكر لا تاريخي يفتقد إلى الحد الأدنى من الموضوعية، لذلك كانت قراءته للتراث قراءة سلفية تنزه الماضي وتقدسه وتستمد منه الحلول الجاهزة لمشاكل الحاضر والمستقبل" (الجابري. ص: 19).
- وربما هي هذه حال المسرحيين العرب الذين انغمسوا في استلهام التراث العربي القديم بدواعي تأصيل الظاهرة المسرحية عربيا، فنقلوا أحداث الماضي وبطولاته وحكاياته، وحاولوا جاهدين تبرير وجود أشكال مسرحية تراثية في ماضيهم على أنها امتداد قبلي أو موازٍ للمسرح الغربي، فلقد قدم الطيب الصديقي مسرحياته التراثية وفي مقدمتها مسرحية مقامات بديع الزمان الهمذاني والتي قال فيها حسن المنيعي: "لقد أحدثت ضجة واسعة في الوطن العربي حيث حققت قطيعة مع المسرحيات الكلاسيكية" (المنيعي. 2013. ص: 33).
- قد يتساءل سائل ما الذي ستقدمه مسرحية مقامات بديع الزمان الهمذاني من إضافة إلى الوعي العربي المعاصر، وبأي آليات فكرية سيتلقاها، وكيف سيتعامل منطق حداثة اليوم بمعطيات تحليلية يؤتى بها من غير بيئة عرضها، وهل هناك انتظام منطقي يمكن للمتلقي أن يتلمس تبريره بين الواقعين، وهذا ما يفسره رأي الجابري في قوله: "إن طريق الحداثة عندنا يجب أن ينطلق من الانتظام النقدي في الثقافة العربية نفسها وذلك بهدف تحريك التغيير فيها من الداخل، لذلك كانت الحداثة بهذا الاعتبار تعني أولا وقبل كل شيء حداثة المنهج وحداثة الرؤية، والهدف تحرير تصورنا للتراث من البطانة الأيديولوجية والوجدانية التي تضفي عليه داخل وعينا طابع العام والمطلق، وتنزع عنه طابع النسبية والتاريخية" (الجابري. دت. ص: 16).
- على قدر الطموح الذي كان يدفع بالمسرحيين العرب، إلى خلق مسرح عربي فيه من الخصوصية ما يمكنه أن يعبر عن واقع المجتمعات العربية المتعطشة للتغيير، على قدر مغالاتهم في إدخال المتلقي العربي إلى دوامة الاطلاع على الحاضر عبر نوافذ الماضي، لسنا هنا بصدد الحكم على جودة الأعمال المسرحية من عدمها، ولا بصدد الحكم على درجة تطور المسرح العربي، والمستويات التي بلغها،

غير أن الجدير بالاهتمام هو طرح ما أفرزته عمليات الاستلهام التراثي على ذهنية المتلقي؛ لا على مستوى مساحاته الانفعالية، وتتبعه على مستوى انتقال حالات الوعي من الجمود إلى الحركية، لا على مستوى الانغماس في الماضي والبكائيات على الأطلال، فإذا كان الانطلاق في مشروع تأصيل الظاهرة المسرحية في المجتمعات العربية لم ينطلق من تربة الثقافة الأصيلة، فإن الاغتراب مصيره لا محالة، وإن عودتنا إلى تأثير المسرح الملحمي على ذهنيات المسرحين العرب لكفيل بشرح ذلك شرحا مستفيضا.

- ففي الوقت الذي كان فيه بريخت يعلن حربه على تقاليد المسرح الأرسطي التي شيدتها المجتمعات الأوروبية منذ أكثر من ألفي عام بغية تحقيق أهدافه السياسية بالدرجة الأولى، وتجسيد قناعاته الماركسية خاصة محاربة البرجوازية والتي يعتقد في أنها التهمت حاضر الإنسانية ومستقبلها، مستعملا هدف التغيير الذي تدعو إليه الحركة اليسارية آنذاك كوسيلة يتشارك معها إلحاحه في بناء نمط مسرحي جديد يتفق مع هذه المتغيرات، مسرح يسقط فيه الإيهام وينتصر له النقد والوعي. كان المسرح العربي آنذاك مبهورا بهذه التجربة، معتقدا أن تشابه مطالب التغيير بينه وبين ما يرمي إليه بريخت يكفي وحده إلى تحقيق مشروع التأصيل، وارتداء ثوب الهوية، إضافة إلى الأشكال التراثية الشعبية التي كانت تزخر بها الثقافة العربية والتي أصبحت في ذات الحقبة مثار اهتمام المسرحيين العرب.
- إن الحديث عن الذائقة الجمالية في المجتمعات الأوروبية يتفق اتفاقا تاما مع منطق تواتر الإبداع والتلقي بحكم سيرورة التاريخ المسرحي التي لم تنقطع للحظة واحدة سواء بين الراهن الاجتماعي أو سابقه التراثي، لذلك فنحن نجد منطقا معقولا في بناء الذوق ثم الثورة عليه، مادامت الحتمية التاريخية قد وفت شروط انتقالها محترمة زمنية الحاضر وسابقه ثم لاحقهما، غير أن الحال في المجتمعات العربية تختلف اختلافا جذريا.
- فالتراث بالنسبة للذات العربية يشكل كيانا أقرب إليها من حاضرها، حيث تغترف منه قراءة حاضرها والتطلع لمستقبلها في استسلام كامل لآلياته وسلطته ومنطقه، على الرغم من أن الحاضر لحظة مستقبل لحاضر سابق أصبح ماضيا، واستيعاب الحاضر عن طريق الماضي سيعيق استيعاب المستقبل لعدم اكتمال استيعاب الحاضر بصورة كاملة، ومهما يكن من أمر فإن المعاصرة هي "رسالة ونزوع من أجل التحديث، تحديث الذهنية، تحديث المعايير العقلية والوجدانية، فعندما تكون الثقافة السائدة ثقافة تراثية فإن خطاب الحداثة فيها يجب أن يتجه أولا وقبل كل شيء إلى التراث بهدف إعادة قراءته وتقديم رؤية عصرية عنه" (الجابري. دت. ص: 17).

6. قائمة المراجع:

- أبو زيد. نصر حامد. (2006) النص والسلطة والحقيقة، إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة. ط5. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء.
- إدريس الذهبي. (2013) الكتابة التأصيلية عند عزالدين المدني. ط1. منشورات جمعية المبادرة الثقافية للتواصل والتنمية. فاس.
- بدير. حلمي. (2003) فن المسرح. دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر. ط1. الإسكندرية.
- بحري. قادة. الشخصية في مسرح الحلقة ودروها في تأصيل المسرح الجزوائري عند كاكي. (2020). مجلة دراسات فنية مخبر الفنون والدراسات الثقافية. جامعة أبو بكر بلقايد. تلمسان. المجلد05. العدد 02. ص: 02-03
- بن مزيان بن شرقي. (2010) التجاور واستراتيجية القراءة التراثية، تحليل للمنطلقات الفلسفية في كتابات الأستاذ علي أومليل. أوراق فلسفية. مجلة غير دورية علمية محكمة. ع 27. القاهرة.

- جازية فرقاني. (2012) تجليات التغريب في المسرح العربي. منشورات مجبر أرشفة المسرح الجزائري. ط1. مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع. وهران.
- جاسم محمد. حياة. (1983) الدراما التجريبية في مصر. 1960-1970 والتأثير الغربي عليها. ط1. دار الآداب. بيروت.
- الجابري. محمد عابد. (1993) نحن والتراث. المركز الثقافي العربي. ط6. بيروت.
- الجابري. محمد عابد. (2011) التراث والحداثة. دراسات ومناقشات. مركز دراسات الوحدة العربية. ط4. بيروت.
- عبد الرحمن بن زيدان. (1992) قضايا التنظير للمسرح العربي منذ البداية إلى الامتداد. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.
- عبد الله أبو هيف. (2002) المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.
- عبد الواحد ياسر. (2013) تحولات المجتمع وتحولات الدراما، تأملات في آفاق المسرح العربي المحتملة والغامضة. سلسلة تحولات الفرجة/فرجة التحولات. منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة. ع 21. ط1. المغرب.
- العالم. محمود أمين. (نوفمبر 1971) المسرح العربي الطليعي. مجلة المعرفة. ع 117. دمشق.
- علي الراعي. (1999) المسرح في الوطن العربي. ط2. عالم المعرفة. الكويت. أغسطس.
- غسان غنيم. المسرح السياسي في سوريا 1967-1990. (1996) منشورات دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة. دمشق. ط1.
- صالح بوالشعور. محمد الأمين. تجليات الحلقة والحكاية الشعبيةفي المسرح الجزائري. (2016). مجلة دراسات فنية مخبر الفنون والدراسات الثقافية. جامعة أبو بكر بلقايد. تلمسان. المجلد 01. العدد 01. ص:
- ونوس. سعد الله. (1996) بيانات لمسرح عربي جديد. مجلد 3. دار الأهالي. دمشق.
- المنيعي. حسن. تحولات الفرجة المسرحية العربية من 1971 إلى الربيع العربي. (2013) سلسلة تحولات الفرجة/ فرجة التحولات. منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة. ع 21. ط1. المغرب.
- محمد حمو. حورية. (1999) تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا ومصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- لبانة. الشيخ أحمد. (1998) تطور الشكل الفني في مسرح ونوس. مجلة الحياة المسرحية. ع 45. وزارة الثقافة. دمشق