International Journal of Educational Sciences and Arts (IJESA)
المجلة الدولية للعلوم التربوية والآداب
Vol. (5), No. (8) August 2026 الإصدار (5)، العدد (8)

# ثنائية الحضور والغياب للمسرح في الثقافة العربية

**فاطمة بنت صالح البرادي**
أستاذ مساعد بقسم الدراسات العامة، في كلية العلوم والدراسات الإنسانية، بجامعة الأمير سلطان بالرياض، المملكة العربية السعودية
fbaradi@psu.edu.sa

**الملخص**

تأتي هذه القراءة لتقف على ثنائية الحضور والغياب في المسرح العربي، بوصفها إحدى القضايا المركزية في الخطاب النقدي العربي، من خلال تتبع جدلية الوجود في الثقافة العربية من قبل، ومن ثم قراءة المواقف النقدية التي انقسمت بين إثبات للتجذر في التراث العربي، وبين القول بأنه ظاهرة حديثة ارتبطت بالتقارب مع الغرب، واعتمد البحث المنهج الوصفي التحليلي في قراءة الظاهرة المسرحية، وتتبع تطورها التاريخي والفكري، بدءًا من الأشكال الأدائية والفرجوية في التراث العربي، مرورًا بالبدايات التأسيسية للمسرح العربي الحديث، ثم مناقشة إشكاليات الهوية والتأصيل والتعريب، وصولًا إلى واقع المسرح العربي المعاصر وآفاق حضوره في ظل التحولات الثقافية والتقنية، ومن ثم يخلص البحث إلى أن جدلية الحضور والغياب لا ترتبط بالإثبات أو النفي، بقدر ما ترتبط باختلاف مفهوم المسرح ومعاييره، وأن كثيرًا من الظواهر التراثية تمثل مقدمات أدائية وفرجوية لا ترقى إلى المسرح بمفهومه الفني المؤسسي، في حين استطاع المسرح العربي الحديث أن يؤسس حضورًا ثقافيًا مهمًا، إلا أنه ما يزال يواجه تحديات تتصل بالهوية والفاعلية المجتمعية وقدرته على تجديد أدواته ومواكبة التحولات المعاصرة، بما يعزز دوره بوصفه ممارسة ثقافية تسهم في إنتاج الوعي وبناء الحوار.

**الكلمات المفتاحية:** المسرح العربي، الحضور والغياب، الهوية المسرحية، التأصيل، التعريب، الظواهر الفرجوية، المسرح العربي الحديث، النقد المسرحي.

# The Dialectic of Presence and Absence of Theatre in Arab Culture

**Fatimah Saleh Albaradi**
Assistant Professor, Department of General Studies, College of Humanities and Sciences, Prince Sultan University, Riyadh, Kingdom of Saudi Arabia.
fbaradi@psu.edu.sa

## Abstract

This study examines the dialectic of presence and absence in Arab theatre as one of the central issues in Arab critical discourse. It explores the debate surrounding the existence of theatre in Arab culture by examining the divergent critical perspectives that either affirm its deep roots in the Arab cultural heritage or regard it as a modern phenomenon that emerged through contact with the West. The study adopts a descriptive-analytical approach to investigate the theatrical phenomenon and trace its historical and intellectual development, beginning with the performative and spectacular forms embedded in the Arab heritage, followed by the formative stages of modern Arab theatre, and then addressing the issues of identity, authenticity, and Arabization, before finally considering the current state of Arab theatre and the prospects for its presence in light of contemporary cultural and technological transformations. The study concludes that the dialectic of presence and absence is not primarily a question of affirming or denying the existence of theatre; rather, it stems from differing conceptions of theatre and the

criteria by which it is defined. It further argues that many traditional forms constitute performative and spectacular precursors that do not meet the institutional and artistic requirements of theatre in its modern sense. Although modern Arab theatre has succeeded in establishing a significant cultural presence, it continues to face challenges related to identity, social effectiveness, and its ability to renew its expressive forms and respond to contemporary transformations, thereby strengthening its role as a cultural practice that contributes to the production of knowledge, the development of critical awareness, and the promotion of dialogue.

**Keywords:** Arab Theatre, Presence and Absence, Theatrical Identity, Theatrical Authenticity, Arabization, Performative and Spectacular Forms, Modern Arab Theatre, Theatre Criticism.

## المقدمة

يُعدّ المسرح أحد أقدم الأشكال التعبيرية التي عرفتها الإنسانية، وأكثرها ارتباطًا بالذات؛ إذ نشأ بوصفه وسيلة للتواصل والتعبير والمحاكاة، فهو مذ بداياته الأولى ارتبط بحاجات الفرد إلى تمثيل ذاته، وفهم العالم من حوله، وتجسيد أفكاره ومعتقداته وقيمه عبر الأداء الحركي واللفظي، مما جعله مرآةً للمجتمع والثقافة وحتى الدين، ولذا لم يكن مجرد وسيلة للترفيه أو المتعة الفنية، بل فضاءً للحوار، ووسيلةً لنقل الأفكار والمعتقدات والخبرات، وأداةً للتأمل في قضايا الوجود والهوية والعلاقات مع الآخر.

ولم تخلُ أمة أو حضارة من الحضارات، من أشكال أدائية أو احتفالية تمارس خلالها نوعًا من المحاكاة أو التشخيص أو العرض أمام الجمهور، وإن اختلفت في طبيعتها ووظائفها ومستويات تطورها، وعليه ينظر الباحثون إلى المسرح بوصفه ظاهرة إنسانية عامة تتخذ صورًا متعددة تبعًا للخصوصيات الثقافية والحضارية لكل مجتمع، فهو فنٌ لا يكمن في النص أو الخشبة وحدهما، بل في فعل اللقاء بين الذات والآخر، وبين المؤدي والمتلقي، حيث الاتصال الأكثر مباشرة بالحياة والإنسان، والبقاء ـــ رغم اختلاف أشكاله وتطوره التاريخي ـــ والذي يعد شاهدًا على التحولات الاجتماعية والفكرية والحضارية للشعوب، وسجلًا حيًا للذاكرة الثقافية والتجارب الاجتماعية.

وفي هذه القراءة نقف على الفن المسرحي في الثقافة العربية، وتحديدًا جدلية حضوره أو غيابه، والتي ارتبطت بمسألة أكثر شمولًا تتعلق بطبيعة الثقافة العربية ذاتها، والتي عرفت منذ عصور مبكرة أشكالًا متنوعة من التعبير الشفهي والاحتفالي والسردي والشعري، وأسهمت في إنتاج تراث أدبي وفكري غني، إلا أن المسرح بوصفه فنًا مؤسسيًا قائمًا على النص والعرض والخشبة والجمهور، لم يظهر فيها بالصورة التي عرفتها الحضارات اليونانية أو الغربية القديمة والحديثة منها.

ولذا لم يكن سؤال المسرح سؤالًا فنيًا خالصًا، بل كان سؤالًا حضاريًا وثقافيًا ارتبط بإشكاليات الهوية والأصالة والخصوصية الثقافية من جهة، وبقضايا التحديث والتفاعل مع الآخر من جهة أخرى، حيث أشار عدد من الباحثين إلى أن التقصي عن جذور للمسرح العربي، كان في جانب منه محاولة لإثبات الامتداد التاريخي للثقافة العربية في مواجهة التصورات التي حصرت المسرح في النموذج الغربي وحده. (الراعي،1999).

ولعل الوقوف على هذه الثنائية يحيلنا إلى التعرف على اتجاهين مختلفين، يسعى الأول منهما إلى الكشف عن الأصول المسرحية الكامنة في التراث العربي، بينما يرى الآخر أن المسرح العربي ظاهرة حديثة ارتبطت بالاحتكاك بالغرب في القرن التاسع عشر، مما يعني إقرار ثنائية أعمق تتمثل في الحضور والغياب؛ فالحضور لا يعني وجود المسرح بصورته الغربية المألوفة، وإنما يعني حضور عناصره ووظائفه الجمالية والاجتماعية داخل أنساق ثقافية مختلفة، كالمحاكاة والتشخيص والتمثيل والسرد الجماعي والاحتفال الطقوسي، ومن أهم من اتجه لهذا الرأي (محمد كمال الدين، وعلي الراعي، وعلي عقله) والأخير ألف كتابًا خاصًا تحت عنوان "الظواهر المسرحية عند العرب" وفيه ردٌ على كل من ينفي وجود المسرح العربي القديم.

وفي المقابل فإن الغياب لا يعني انعدام هذه المظاهر، وإنما يعني غياب المسرح بوصفه مؤسسة فنية قائمة على قواعد درامية محددة، حيث التأكيد على أن الفن التمثيلي بشكل عام، فنٌ مستورد، قدم مع الحملة الفرنسية على مصر في (1798م) ولم يعرف إلا عند مارون النقاش في مسرحية "البخيل" والتي عرضت منتصف القرن التاسع عشر (الجبرتي، 1998) وأن ما

سبق ذلك هو في دائرة الفرجة المسرحية التي لا تصل لأن تكون مسرحًا، فهي لا تقوم على عناصر المسرح الرئيسية، وهي: النص، والخشبة، والممثل، والمتفرج.

وبهذا المعنى فإن الحضور والغياب لا يمثلان نقيضين متقابلين، بل مستويين مختلفين من النظر إلى الظاهرة المسرحية ذاتها، ومدى أحقية بعض الفنون العربية في أن تُصنف ضمن المسرح أو أن تُعد مجرد مقدمات وتمهيدات له، مما أدى إلى ظهور اتجاهات نقدية جديدة تفضّل الحديث عن "الظواهر ما قبل المسرحية" أو "الأشكال الفرجوية" بدلًا من الجزم بوجود مسرح عربي مكتمل البنية قبل العصر الحديث.

هذه الجدليات المتواترة لا تفصلنا عن سياقات النهضة العربية، ونوافذ الاتصال والتواصل مع الغرب في القرن التاسع عشر؛ حيث الارتباط بحركة الترجمة والتعليم والإرساليات والبعثات العلمية، وهذا يحيلنا إلى سؤال آخر لا يقل أهمية عن سؤال الوجود أو الغياب، وهو: هل المسرح العربي الحديث استمرار لجذور ثقافية كامنة في التراث العربي، أم أنه فن وافد جرى توطينه وتعريبه داخل البيئة العربية؟ وهي تساؤلات ظلت حاضرةً في كتابات توفيق الحكيم ويوسف إدريس وسعد الله ونوس وعبد الكريم برشيد وغيرهم من منظري المسرح العربي المعاصر. (الحكيم،1988).

وتأسيسًا على ما سبق، فإن هذه القراءة، لا تنطلق من افتراض مسبق يثبت وجود المسرح العربي القديم أو ينفيه، بل تسعى إلى إعادة قراءة الظاهرة المسرحية العربية في ضوء ثنائية الحضور والغياب، بوصفها ثنائية تتجاوز الأحكام القطعية إلى الكشف عن مستويات التشكّل الثقافي والجمالي للمسرح داخل البيئة العربية، ومن ثم تتبع المسار التاريخي لهذه الظاهرة بدءًا من الأشكال التعبيرية القديمة، مرورًا بالبدايات التأسيسية للمسرح العربي الحديث، وصولًا إلى إشكاليات التأصيل والتعريب والهوية المسرحية التي ما تزال حاضرة في الخطاب النقدي العربي المعاصر.

وهي تراتبية بُنيت عليها المباحث الأربع في هذه القراءة، فالأول يقف على ما قبل العتبات الأولى للمسرح العربي، وهل ثمة ظواهر يمكن عدّها جذورًا للمسرح؟ أما الثاني ففيه قراءة لعتبات المسرح العربي والتشكل الحديث، وفي الثالث استجلاء لحقيقة الحضور الحقيقي والحضور المغيب، ولم بقي حضوره إشكاليًا رغم نشأته؟ وفي الرابع الأخير وقفة على ملامح المسرح العربي اليوم وآفاق الحضور المعاصر، وما معنى حقيقي الحضور؟ ومن بعده تأتي خلاصة هذه القراءة متبوعة بأهم المصادر والمراجع المؤصلة لها.

## أولًا: ما قبل العتبات الأولى للمسرح العربي

يمثل الوقوف على ما قبل العتبات الأولى للمسرح العربي خطوة مهمة في تتبع مسار الجدل المتعلق بحضور المسرح في الثقافة العربية أو غيابه؛ إذ إن كثيرًا من الآراء التي دافعت عن وجود جذور عربية للمسرح انطلقت من البحث في الممارسات الفنية والاجتماعية التي سبقت ظهوره بصورته الحديثة، فالفنون الكبرى لا تنشأ عادة بمعزل عن سياقاتها التاريخية والثقافية، بل تسبقها مظاهر أولية وإرهاصات متنوعة تسهم في تشكيل وعي المجتمع بها وتحدد طبيعة تلقيه لها، ومن هذا المنطلق ارتبطت محاولات البحث عن جذور المسرح العربي باتجاه فكري ظهر لدى عدد من الباحثين العرب خلال القرن العشرين، سعى إلى إعادة قراءة التراث العربي بوصفه فضاءً غنيًا بالأشكال التعبيرية والاحتفالية، ولم يكن الهدف من هذه المحاولات مجرد إثبات وجود المسرح في الماضي، بقدر ما كان محاولة للكشف عن الأنساق الثقافية التي أنتجت أشكالًا من الأداء الجماعي والفرجة الشعبية، ورصد المظاهر التي يمكن أن تقترب من بعض الوظائف التي يؤديها المسرح في الحضارات الأخرى.

وهي محاولة إلى إعادة قراءة التراث العربي بحثًا عن أشكال الأداء والفرجة والتمثيل التي عرفها العرب في مراحل مبكرة من تاريخهم، وعدّوها مقدمات أسهمت في تهيئة البيئة الثقافية لظهور المسرح فيما بعد، وقد تنوعت هذه الأشكال بين ممارسات شعبية واحتفالية ودينية وسردية، الأمر الذي جعلها تحتل مكانة بارزة في الدراسات التي سعت إلى تأصيل المسرح العربي وربطه بمرجعياته الثقافية الخاصة.

فمن قبل شهد العرب أشكالا مختلفة من المسرح تعبر عن طقوسهم الاجتماعية، والدينية قبل الإسلام وحتى بعده، وهم بهذه الرؤية يسقطون بعضًا من عناصر المسرح (النص، والممثل، والخشبة، والجمهور) ويستعينون بالوقت نفسه على قراءة الجانب الفكري للشخصية العربية، والمؤثرات فيها، بالإضافة ماهية الثقافة العربية العريقة، والمعبأة بكثير من الفن والإبداع اللامتناهي...، والذي لا يمكن بطبيعته أن يُغيب التمثيل أو العرض بأي شكل من أشكاله أو صوره، ولكن معرفتها وتداول

حضورها جاء بطريقة توائم الشخصية العربية، وترتبط بتاريخ المجتمع، وجغرافيته، وطبيعة علاقته الاجتماعية الفكرية، والنفسية، والدينية، بالوقت الذي لم تكن هذه الفنون منسوخةً من فنون الأمم الأخرى، و "إنما يجب أن تكون له مقوماتها الخاصة المستمدة من ثقافة الأمة وحضارتها، ومعتقداتها، مادام الأصل في أي فن وجود المتلقي، أما المكونات الفنية، أو آليات التلقي، فلا فرق أن تقدم في مجلس، أو خيمة، أو ساحة، أو فضاء، أو في شارع، أو مقهى..." (الطالب،1987.ص10)

هذه الخصوصية للفنون العربية يُظهر تأصيلًا ملموسًا لطبيعة وجود المسرح العربي، ـــ على فرضية وجودة ـــــ وهذا ما يؤكده رأي الباحثة (تمارا ألكسندروفنا) حين تتساءل قائلة: "أليس من الأسهل أن نبدأ من البرهان على أنه كان موجودا، موجودا منذ زمن بعيد جدا، منذ ألف سنة" (الكساندروفنا، 1990. ص275)، هذا التساؤل يحيلنا إلى حقيقة هذا الفن في التراث العربي، باعتبار أن العرب قدموا أعمالًا تتقارب مع فكرة المسرح، وهم لم يترجموا أي نص مسرحي من قبل، سواء من المسرح اليوناني، أو المسرح الروماني، بل ظهر بمسميات متعددة لا تتقارب هي الأخرى مع مسمى الفن المسرحي، أو حتى التقيد بآلياته وقوانينه، ولذا كان حضور المسرح وفق هذه الرؤية يأتي على أشكال متعددة، منها ما عرف أيام العصر العباسي بـ (خيال الظل) الذي يعتمد الهزل، والسخرية، وفعل التهريج، والإضحاك، وتفعيل دور الأغاني الشعبية في خلق أجواء من التسلية داخل قصور الخلفاء، ويقوم على تمثيل شخصيات نمطية، ومهمشة جاءت من عوالم القص الشعبي الذي لا يخلو من الفكاهة، كتمثيل دور الحشاش، والفقير، والأسمر، وغيرهم...، في أماكن تم تخصيصها داخل القصور، وهي بالوقت نفسه تستقطب كثير من أصحاب هذا الفن من البلدان المجاورة، فيصنعون هناك مساحة من التبادل الثقافي والفني عُدت فيما بعد من أكثر الظواهر حضورًا في الدراسات التي تناولت أصول المسرح العربي، ولا سيما بعد ظهور نصوص ابن دانيال الموصلي في القرن السابع الهجري، التي كشفت عن وجود حوار وشخصيات وأحداث تُعرض أمام جمهور متلقٍ، وهو ما جعل هذا الفن يحتل مكانة خاصة في الكتابات التي تبحث عن العتبات الأولى للمسرح في الثقافة العربية.

إضافة إلى أنواع أخرى من الفن كانت ظاهرة بين عامة الناس، منها فن (الحكاية) و فن (الكرج) والحكاية لا تقتصر على ما يقدمه من متعة وتسلية للجمهور، بل تتجاوز ذلك إلى طبيعة الأداء الذي يقوم عليه؛ إذ لم يكن الحاكي مجرد ناقل للأخبار أو راوٍ للأحداث، وإنما كان يؤدي أدوار شخصيات متعددة داخل الحكاية الواحدة، فيغير نبرات صوته، ويُنوّع حركاته وإشاراته، ويستعين بتعابير الوجه والجسد لإضفاء الحيوية على الشخصيات والأحداث، كما أن نجاح الحكاية كان مرتبطًا بقدرة الراوي على شد انتباه الجمهور والمحافظة على تفاعله طوال مدة السرد، الأمر الذي أوجد علاقة مباشرة بين المؤدي والمتلقي، وجعل من فضاء الحكاية فضاءً قائمًا على المشاركة والتفاعل أكثر من كونه عملية نقل للمعلومات أو الأخبار فحسب.

وقد ارتبط هذا الفن كذلك بالحياة اليومية للمجتمع العربي، فاستمد موضوعاته من أخبار الناس وأحوالهم، ومن قصص الفرسان والعشاق والأبطال الشعبيين، ومن النوادر والطرائف التي تكشف تناقضات السلوك الإنساني، وهو ما منحه قدرة كبيرة على الاستمرار والانتشار بين مختلف الطبقات الاجتماعية. كما أسهمت المقاهي والأسواق والساحات العامة في توفير فضاءات ملائمة لازدهاره، وأحيانًا يتسع ليصل إلى مجالس علية القوم، وكبارهم، حتى أصبح الحكواتي شخصية مألوفة في الحياة الثقافية العربية لقرون طويلة.

أما (الكرج) فهو "محاكاة امتطاء الخيل من خلال خشبة معلقة بأطراف، ومن ثم يكرون فيها، ويفرون، وهي في الأصل رقص، ولعب يقدم في الولائم، والأعراس، ومجالس الفراغ واللهو" (الأعرجي، 1978. ص52) حيث يعد هو الآخر لون آخر من ألوان الفرجة الشعبية التي تجمع بين الحركة والتمثيل واللعب؛ من خلال ما يقوم به المؤدون من محاكاة لمشاهد الفروسية والقتال في صورة احتفالية يغلب عليها الطابع الحركي والاستعراضي، وعلى الرغم من بساطة أدواته، فإنه يعتمد على تجسيد أدوار وشخصيات افتراضية أمام جمهور يتابع الأداء ويتفاعل معه، الأمر الذي جعله يُذكر ضمن الفنون التي تكشف عن ميل المجتمع العربي إلى أشكال المحاكاة والتجسيد والتمثيل الجماعي في مناسباته الاجتماعية والاحتفالية.

وإذا كانت الحكاية والكرج وغيرهما من الفنون الشعبية قد مثلت جانبًا من مظاهر الفرجة المرتبطة بالحياة الاجتماعية اليومية، فإن جانبًا آخر من هذه المظاهر ارتبط بالمناسبات والطقوس الدينية، وعدّوا ذلك امتدادًا لأشكال الأداء الجماعي التي عرفتها الثقافة العربية في مراحل مختلفة من تاريخها، ولعل من أبرز ما يُستشهد به في هذا السياق ما يُعرف بـ"التعازي الشيعية"، التي حظيت باهتمام واسع لدى الدارسين بوصفها أحد النماذج التي تقترب من العرض الدرامي القائم على تجسيد الحدث وتمثيل الشخصيات واستحضار الوقائع التاريخية في صورة أدائية مؤثرة.

و(التعازي الشيعية) شكل درامي يمثل مقتل الحسين بن علي - رضي الله عنه - في ثلاث فصول رئيسية، يأتي في الفصل الأول تصوير المشهد الذي يسبق معركة كربلاء، ومن ثم يأتي الفصل الثاني ليصور مأساة كربلاء، وآلام الحسين قبل، وأثناء مقتله، ثم يأتي الفصل الثالث ليصور مشهد ما بعد كربلاء، وآلام شيعة علي والحسين، والندم على عدم الدفاع عنه، ودراما بشكل عام تعتمد على تمثيل السيرة بشكل يخلو من الصراع الحقيقي داخل منظومة المسرح، وهي بذلك تقوم على إعادة تجسيد الحدث التاريخي أمام جمهور من المتلقين، من خلال توزيع الأدوار بين المؤدين، واستخدام الحوار والإنشاد والحركة والملابس التي تساعد في التمييز بين الشخصيات والأحداث، كما يعتمد هذا الفن على إثارة المشاركة الوجدانية للجمهور، الذي لا يكتفي بالمشاهدة، بل يتفاعل مع الوقائع المعروضة بوصفها جزءًا من ذاكرة جماعية حية. وقد أسهم هذا الحضور الجماهيري، إلى جانب ما يتضمنه العرض من تمثيل للشخصيات واستحضار للأحداث في فضاء مخصص للمشاهدة، في جعل التعازي الشيعية إحدى الظواهر التي استند إليها بعض الباحثين في حديثهم عن الجذور التراثية للمسرح العربي.

وقد أسهمت واقعة كربلاء، بما تحمله من أبعاد دينية وإنسانية وعاطفية، في إنتاج عدد من الأشكال السردية والأدائية التي استلهمت شخصياتها وأحداثها من سيرة الحسين بن علي - رضي الله عنه - ولم يقتصر حضورها على التعازي وحدها، بل امتد إلى أنماط أخرى من الفنون الشعبية التي اتخذت من (السيرة) مادة للحكي والتمثيل والتجسيد، حيث لم تكن مجرد وسيلة لسرد الأحداث أو حفظ الأخبار، بل شكلت فضاءً ثقافيًا واسعًا اجتمعت فيه عناصر الحكي والإنشاد والأداء أمام جمهور متلقٍ ينتظر تطور الأحداث ويتفاعل مع أبطالها، وقد استمدت هذه السير مادتها من شخصيات تاريخية وشعبية ارتبطت في الوجدان العربي بقيم البطولة والشجاعة والفروسية، مثل سيرة عنترة بن شداد، وسيرة بني هلال، وسيرة الظاهر بيبرس وغيرها، الأمر الذي منحها قدرة كبيرة على الانتشار والاستمرار عبر أجيال متعاقبة، كما منحها مقاربة "للملحة في العصر الحديث، وذلك بكونها مادة تخلد بطولات الشخصيات العربية من خلال المشافهة" (عزيزة، 1988. ص20).

وقد اعتمد القاص في تقديمها على بناء المشاهد واستحضار الحوارات وإبراز لحظات الصراع والمواجهة بين الشخصيات، مع توظيف الإيقاع الصوتي والحركات التعبيرية التي تساعد على تقريب الحدث من أذهان السامعين، ولم يكن الجمهور متلقيًا سلبيًا، بل كان يشارك أحيانًا بالتعليق أو إظهار التعاطف مع الأبطال أو التفاعل مع المواقف المؤثرة، وهو ما أضفى على السيرة طابعًا أدائيًا تجاوز حدود السرد الخالص إلى نوع من الفرجة الجماعية التي تجمع بين المتعة والتلقي والمشاركة الوجدانية.

ومن هنا احتلت (السيرة الشعبية) مكانة هي الأخرى في العتبات الأولى للمسرح العربي؛ لما تتضمنه من حوار وتجسيد وتمثيل للشخصيات وتفاعل مباشر مع الجمهور، وهي عناصر رأى فيها بعض الباحثين مؤشرات مبكرة على حضور أشكال من الأداء المسرحي في الثقافة العربية قبل ظهور المسرح الحديث.

أيضًا هناك أنواع أخرى من الفنون جاءت بوقت متأخر نسبيًا منها، (الطقوس الصوفية)، و(مسرح البساط) الذي ظهر في القرن الثامن عشر بالمغرب العربي، و(حلقات الف ليلة وليلة)، و(المقامات)، و(المنامات)، وغيرها...، وهي فنون اختلفت في مصادرها ووظائفها وطرائق أدائها، إلا أنها اشتركت جميعًا في اعتمادها على الحضور الجماعي والتواصل المباشر مع المتلقي، واستثمار عناصر الحركة والصوت والإيقاع والحكاية في صناعة الفرجة، فالطقوس الصوفية تقوم ع الإنشاد والحركة الجماعية وما يصاحبها من أجواء احتفالية وروحية، في حين اتخذ مسرح البساط من الساحات العامة فضاءً له، مقدمًا مشاهد تمثيلية تتناول قضايا المجتمع وأحوال الناس بلغة قريبة من الجمهور، أما المقامات وحلقات ألف ليلة وليلة والمنامات فقد قدمت أشكالًا سردية تقوم على تشخيص الشخصيات، وتعدد الأصوات، وبناء المشاهد والأحداث بصورة تقترب من الأداء التمثيلي في بعض جوانبها.

ولعل ما يجمع هذه الظواهر جميعًا، على اختلاف أزمنتها وبيئاتها، هو أنها تمثل مراحل متدرجة من تطور الفعل الأدائي عند الإنسان؛ إذ تبدأ بالفعل الفردي البسيط، ثم تتسع لتصبح ممارسة جماعية واحتفالية، قبل أن تتخذ أشكالًا أكثر تنظيمًا وتعقيدًا، وعليه يمكن فهم استناد بعض الباحثين إلى نظرية المراحل الثلاث للمسرح الإنساني عند (محمد الكغاط) في تفسير حضور هذه الظواهر ضمن تاريخ المسرح العربي، حيث لاحظوا أن أغلب الحضارات الإنسانية عرفت أشكالًا من الطقوس والاحتفالات والأداء الجماعي قبل ظهور المسرح بوصفه مؤسسة فنية مستقلة، ولذا فالظواهر العربية لا ينبغي أن تُقرأ بمعزل عن هذا السياق الإنساني العام، بل بوصفها جزءًا من المسار التاريخي الذي مرت به الفنون الأدائية في مختلف الثقافات.

إن نشأة المسرح - عند الكغاط - بوصفه مسارًا إنسانيًا تراكميًا يبدأ بمرحلة التمثيل الفردي، وهي المرحلة الأولى من مراحل المسرح، وتظهر خلال العروض، واللعب، والرقص، والغناء، والإنشاد،...، وهي مظهر من مظاهر الفطرة في التعبير والتأثير، تؤكدها الدراسات الاجتماعية، والأنتروبولوجية، والإثنولوجية، أما التالية، فهي مرحلة الظواهر الاجتماعية، وهي ظاهرة تحول الفعل المسرحي من الفرد إلى الجماعة، وتتشكل من الممثلين واللاعبين الذين يؤدون مجموعة من الطقوس الدينية والفنية، والاحتفالية المتقاربة زمنيًا وفنيًا مع المرحلة الثالثة، التي ظهرت مع المسرح الإغريقي، والفضاءات المفتوحة في أثينا ووجود النصوص الدرامية التراجيدية والكوميدية. (الكغاط، 1986.26).

إن المراحل الثلاث تمثل حقيقة المسرح الغربي القديم، فالسؤال هنا كيف لا يسمح للمسرح العربي أن يمر بهذه المراحل...؟ ولماذا لا يتم قياس حضور المسرح العربي وفق الحقبة التاريخية داخل المنظومة الأدبية الخاصة به...؟ ووسط محيطة الثقافي، وعلى مستوى تأثيره بالمتلقي...؟

هذه التساؤلات تدفعنا إلى البحث في فكرة تأصيل المسرح العربي، وكيف أنها تستند إلى جملة من الظواهر التراثية التي المعبأة بملامح أولية للفعل المسرحي، وإن اختلفت أشكالها ووظائفها ومرجعياتها الثقافية، وقد شكلت هذه الظواهر أسس كثير من الدراسات الساعية إلى تأصيله وإثبات تجذره داخل التراث، ومن ثم تتبع تطوره حتى الوصول إلى الفعل المسرحي، حيث الوقوف على الخشبة.

## ثانيًا: العتبات الأولى للمسرح العربي، وبدايات التشكل المسرحي الحديث

إذا كانت الظواهر الأدائية والاحتفالية التي عرفتها الثقافة العربية قد أثارت جدلًا واسعًا حول مدى انتمائها إلى المسرح، فإن أغلب الدارسين يكادون يتفقون على أن القرن التاسع عشر يمثل نقطة التحول الحاسمة في تاريخ المسرح العربي؛ ففي هذه المرحلة انتقل الفعل الأدائي من صورته الشعبية والاحتفالية إلى ممارسة فنية أكثر تنظيمًا، تقوم على النص الدرامي والعرض المسرحي والممثل والجمهور ضمن فضاء مخصص للأداء، ومن ثم لم يعد السؤال متعلقًا بوجود عناصر مسرحية متناثرة في التراث العربي، وإنما بكيفية تشكل المسرح بوصفه مؤسسة ثقافية وفنًا مستقلاً له أدواته وآلياته الجمالية الخاصة، وقد ارتبط هذا التحول بجملة من المتغيرات الفكرية والسياسية والثقافية التي شهدها العالم العربي في عصر النهضة، وما رافقها من انفتاح على الغرب وحركة الترجمة والبعثات العلمية، الأمر الذي مهد لظهور التجارب المسرحية الأولى عند عدد من الرواد الذين أسسوا لما يعرف اليوم بالمسرح العربي الحديث.

إن المشاهد السابقة في الثقافة العربية، لم تكن كافية لتأصيل المسرح العربي، فلا صراع داخل أي شكل من الأشكال الفنية السابقة، وحين يغيب الصراع تنتفي ظاهرة المسرح، "فالمسرحية الجيدة كما يرى(برونتيير) تقوم على تجسيد صراع ناتج عن نضال إرادة بشرية واعية، ضد إرادة أخرى متكافئة وواعية بدورها؛ لأن مناضلة الإرادات الواعية تتسبب عن اصطدام رغبات ومطالب يجدُّ الإنسان في تحقيقها"(حمادة، 1981.ص162)، وطبيعة الموروثات الفكرية، والثقافية، والدينية، والاجتماعية، وحتى البيئية عند العرب تخلو في غالبها من الصراع، سواء على مستوى الصراع بين الإنسان والآلهة التي تقوم عليها ديانات الشعوب والأمم الأخرى من حيث تعدد الآلهة، وتنوع الصراعات القائمة بينها التي تبحث عن المكاسب السلطوية، هذا التوجه العقدي لا يتقارب مع مكانة المقدس المتعالي عند العرب سواء في زمن الوثنية، أو حتى بعد الإسلام، فلا يمكن أن يصنع العرب مسرحية قائمة على هذا النوع من الصراع كما في مسرحية (برميتوس المقيد)، أو كما في مسرحية (أنتيجون) والتي تظهر نوعًا آخر من الصراعات التي تقوم بين الفرد والنظام المجتمعي الذي يسكن داخله، بكونه محور التفكير ومستقل فكريًا وسلوكيًا عن الآخر ، وهذا يتنافى تمامًا مع المنظومة الاجتماعية العربية التي يذوب فيها الفرد داخل المجتمع، وفي هذا يقول زكي محمود نجيب: "أن العرب لم يعرفوا الأدب المسرحي؛ بل حتى القصصي، لعدم التفاتهم إلى تميز الشخصيات الفردية بعضها من بعض، فلو نشأ الكاتب في جو ثقافي لا يعترف للأفراد بوجودهم ، ويطمسهم جميعًا في كتلة واحدة من الضباب" (محمود، 1957، ص134).

ويقترب هذا التصور من بعض القراءات الفكرية الحديثة التي ربطت غياب المسرح بطبيعة البنية الثقافية العربية ذاتها؛ إذ يرى (الجابري) أن الثقافة العربية تأسست تاريخيًا على ما يسميه "النظام البياني" القائم على سلطة اللغة والخطابة والشعر والرواية الشفوية، وهي أنماط تعلي من حضور الكلمة أكثر من حضور الفعل الدرامي المجسد على الخشبة(الجابري، 1986)، ووفق هذا المنظور لم تتجه الثقافة العربية إلى إنتاج أشكال درامية مشابهة للنموذج الإغريقي؛ لأنها وجدت في الشعر والخطابة

والحكاية وسائل أكثر انسجامًا مع بنيتها المعرفية والثقافية، الأمر الذي يفسر ازدهار الأجناس القولية والسردية مقابل محدودية الأشكال المسرحية بالمعنى الفني الدقيق.

ولعل هذا الغياب، لا يعني أن الآداب والفنون العربية لم تكن مؤثرة حتى تصل إلى صناعة مسرح خاص بها، وإنما هي مبدأ احتياج فقط، كما يؤكد (أحمد الحجاجي) في قوله: "أن انعدام فن ما في أمة من الأمم، لا يعني قصورا في هذه الأمة؛ بقدر ما يعني أن هذه الأمة ليست في حاجة إلى هذا الفن، فالفن حاجة، ولم يوجد فن من الفنون في مجتمع من المجتمعات، إلا كان ذلك نابعا من حاجتها إليه، ولقد ولد العرب فنونهم تبعا لحاجتهم، فوجد لديهم فن الشعر الغنائي نتيجة لهذه الحاجة وعندما وجدت ظروف أخرى أدت إلى احتياجهم إلى فن الحكاية ولد هذا الفـــن" (الحجاجي، 1975. 85).

وعليه نجد أن التحولات الفكرية والثقافية العميقة في المشرق العربي، في القرن التاسع عشر، والتي تمثلت في ازدياد الاحتكاك بالحضارة الأوروبية، ولا سيما بعد الحملة الفرنسية على مصر سنة 1798م، ثم تأسيس المدارس الحديثة، وانتشار الصحافة، ونشاط الإرساليات الأجنبية، وابتعاث الطلاب العرب إلى أوروبا، أسهمت في التعرف على الفنون الأوروبية الحديثة، وكان المسرح واحدًا من أبرزها؛ إذ اطلع المثقفون العرب على النصوص المسرحية الفرنسية والإيطالية والإنجليزية، وشاهد بعضهم العروض المسرحية أثناء إقامتهم في أوروبا، الأمر الذي ولّد رغبة في نقل هذا الفن إلى البيئة العربية.

غير أن عملية الانتقال لم تكن مجرد استنساخ للنموذج الغربي، بل كانت مرتبطة بحاجات النهضة العربية نفسها؛ إذ وجد المفكرون والمثقفون في المسرح وسيلة للتعليم والإصلاح الاجتماعي ونشر الأفكار الجديدة، فغدا المسرح جزءًا من المشروع التنويري الذي سعت إليه النخب العربية في تلك المرحلة.

ولعل البداية الفعلية للمسرح العربي الحديث ارتبطت باسم (مارون النقاش) الذي يُعد المؤسس الأول للمسرح العربي بالمعنى الفني الحديث، فبعد زيارته لإيطاليا واطلاعه على العروض المسرحية هناك، عاد إلى بيروت حاملاً فكرة إنشاء مسرح عربي يعتمد النص والعرض والتمثيل المنظم، وفي سنة (1847م) قدّم مسرحيته الشهيرة (لبخيل)، المقتبسة من الكاتب الفرنسي (موليير)، بينما يرى آخرون أنه لم يقتبس شيئاً من المادة (الموضوع)، أو من التنسيق الفني الخارجي والداخلي، وإنما كتبت بعد قراءته واستيعابه لبعض شخصيات المسرحية، ولمقومات الاضحاك فيها، ومنها انتقل إلى مسرحية (الحسود السليط) التي ألفها (1853م)، ومسرحية (أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد) واستلهم موضوعها من ألف ليلة وليلة (قواص، 1981. ص70).

ولم تكن أهمية تجربة (النقاش) في مجرد تقديم نص مسرحي مترجم أو مقتبس، وإنما في تأسيس فضاء مسرحي جديد يجمع بين النص المكتوب والممثلين والجمهور والمكان المخصص للعرض، وهي العناصر التي جعلت المسرح ينتقل من دائرة الظواهر الفرجوية إلى دائرة المؤسسة الفنية الواعية، كما سعى إلى مواءمة النموذج الأوروبي مع الذائقة العربية، فأدخل الغناء والشعر إلى عروضه المسرحية، مما أكسبها طابعًا عربيًا خاصًا وسهّل تقبل الجمهور لها في مراحلها الأولى.

إن هذه التجربة سرعان ما انتقلت إلى عدد من الرواد الذين أسهموا في توسيع دائرة المسرح العربي وترسيخ حضوره في الحياة الثقافية، ففي بلاد الشام برز (أبو خليل القباني) الذي مزج بين المسرح والغناء والرقص الشعبي، واستثمر التراث العربي في بناء عروضه المسرحية، محاولًا إيجاد صيغة فنية أكثر قربًا من الجمهور المحلي، في أول عرض مسرحي (1871م) وهي مسرحية (الشيخ وضاح ومصباح وقوت الأرواح) التي حققت نجاحًا كبيرًا، أسس على إثرها مسرحًا عربيًا يعد الأول في دمشق في القرن التاسع عشر، كما أسس فرقة مسرحية قدم معها عروضًا متنوعة تصل إلى أربعين عرضًا، وعُد بعد ذلك رائد المسرح العربي، حيث انتقل إلى مصر ليصنع مسرحًا خاصًا بفناني الشام، منهم (أديب إسحق، وفرح أنطون، وسليم النقاش، ويوسف الخياط، وجورج أبيض) إضافة إلى المبدعين المصريين منهم (يعقوب صنوع، ومحمد عثمان جلال، وعبد الله النديم، ومصطفى كامل، ويوسف وهبي، ومحمود تيمور، وأحمد شوقي، وعزيز أباضة، وتوفيق الحكيم، ويوسف إدريس، ونجيب الريحاني...)، كما ظهرت الفرق المسرحية والغنائية المتنوعة، منها (فرقة أحمد أبو خليل القباني، وفرقة إسكندر فرح، وفرقة سلامة حجازي، وفرقة سليمان القرداحي، وفرقة فاطمة رشدي، وفرقة جورج أبيض، وفرقة يوسف وهبي...)، وأقيمت عدد من المسارح، وقاعات العروض، بالإضافة إلى إنشاء الكليات، والمدار والمعاهد المتعلقة بالفن، والتنشيط المسرحي والموسيقي.

أما في مصر التي كانت تشهد ثورة ثقافية، وفنية في حكم الخديوي إسماعيل، الذي أراد أن تكون القاهرة أشبه بالعواصم الأوربية، حيث استعان بمهندسين ايطاليين، وفرنسيين لينشؤوا عدد من المباني الإدارية والثقافية، ومنها (دار الأوبرا ) عام (

1869م) و مسرح (الأزبكية 1867م) الذي كان يعرض فيه (يعقوب صنوع) مسرحياته بعد أن عاد من دراسته للفنون والآداب بإيطاليا (1855م) وقد ألف مجموعة من المسرحيات القصيرة الكوميدية الممزوجة بالأشعار الملحنة - آنسة على الموضة، وغندورة مصر، والضرتان - وكان يعرضها في قصر الخديوي حتى أطلق عليه لقب (موليير مصر) وقد ألف أكثر من ثلاثين مسرحية، آخرها (مسرحية الوطن والحرية) سخر فيها من فساد القصر والسياسة والحكم في مصر، فنفاه الخديوي إلى فرنسا، حتى توفي فيها عام (1912م) .

أما في العراق فقد ظهر المسرح مبكرا مع (قاسم محمد) الذي أكمل دراسته في الفنون المسرحية بموسكو (1967م)، ليعود إلى العراق ويسهم في بناء المسرح العراقي، ويقدم أكثر من ثلاثة عشر عملًا مسرحيًا، كان الأول فيها (النخلة والجيران) عام (1969م) وكانت العروض في غالبها مستلهمة من التراث والطقوس الدينية، وتركز على مبدأ التجريب (قواص، 1981. ص98).

وقد اتسع المسرح ليصل إلى المغرب العربي عبر مبدأ خلال التأثير والتأثر والمجاورة الثقافية، وتحديدًا من المسرح المصري، ومن الفرق المسرحية التي زارت ليبيا وتونس والجزائر والمغرب، ففي ليبيا بدأ المسرح في ( 1928م) حينما أسس (محمد عبد الهادي) أول فرقة للتمثيل لما عاد من بلاد الشام، وفي تونس ظهرت الفرق المسرحية والغنائية المصرية، وتحديدًا فرقة (سليمان القرداحي، وأبي خليل القباني، وفرقة سلامة حجازي، وفرقة جورج أبيض...) وفي الجزائر عام ( 1928م) قدمت مسرحية (بوبورما) وأصبحت ميلادًا للمسرح الوطني الجزائري على يد (رشيد قسنطيني) الذي لقب بموليير الجزائر، وله فرقة مسرحية خاصة، أما في المغرب العربي فلم يعرف المسرح إلا في القرن العشرين عبر الفرق المصرية ، كفرقة (محمد عز الدين) التي عرضت مسرحية صلاح الدين الأيوبي (1923م)، وفرقة فاطمة رشدي (1932م) التي ساهمت في ظهور المسرح بمدينة تطوان بالمغرب(قواص، 1981. ص114).

وعليه يمكننا القول، بعد جملة من الأعمال، أن المفارقة اللافتة في هذه المرحلة – المعبأة بالأعمال المسرحية الأولى - أن حضور المسرح العربي الحديث كان في الوقت نفسه بداية لظهور خطاب نقدي يؤكد غيابه التاريخي؛ فكلما ترسخت التجربة المسرحية الجديدة وازدادت وضوحًا من حيث النص والعرض والمؤسسة الفنية، تعززت الآراء التي ترى أن ما سبقها من ظواهر تراثية لا يدخل ضمن المسرح بالمعنى الدقيق للكلمة. وهكذا أصبحت ولادة المسرح العربي الحديث دليلًا عند بعض الباحثين على حضوره، بينما تحولت عند آخرين إلى برهان على غيابه قبل القرن التاسع عشر، وهو ما يكشف أن ثنائية الحضور والغياب لم تكن مرتبطة بالواقع المسرحي وحده، بل بطريقة تعريف المسرح نفسها وحدود مفهومه.

إضافة إلى أن ظهور الفن المسرحي، كان مؤطرًا بالمدارس والاتجاهات الفنية التي تتقارب مع اتجاهات المسرح الغربي، فمسرحيات (النقاش) يغلب عليها ملامح الاتجاه الكلاسيكي، والتأثر البين بأفكار وفلسفات (موليير) ومنهجه وتنظيراته، أيضًا نجد هذا الاتجاه في مسرحية (مصرع كيلوبترا) لـ (شوقي) الذي يلتزم بالوحدات الثلاث - الزمن والفعل والمكان - ويلتزم بوحدة النغم وفخامة اللغة، والتعبير عن مشكلات الحياة.

أيضًا يظهر الاتجاه الرومنسي، وتحديدًا في مسرحيات (باكثير) كـ (قصر الهودج) التي قدمت وفق مبادئ وقواعد المسرح الرومنسي من حيث الخروج عن القواعد الكلاسيكية، وكسر الوحدات الثلاث، وتقديس النزعة العاطفية، والاهتمام بالتاريخ والصورة، والأزياء، إضافة ظهور الواقعية، ومحاولة تصوير الحياة كما هي في الواقع، وهو اتجاه يتناسب مع ظروف الحياة في المجتمعات العربية، ك كتابات (نعمان عاشور) في مسرحية (الناس اللي فوق والناس اللي تحت) و(محمود تيمور) في مسرحية (المخبأ)، و(توفيق الحكيم) في مجموعة أعمال تمثل الواقع والمجتمع، وأخرى متأثره بالاتجاه الرمزي، حيث المشهد الرمز الذي يشير إلى دلالة المعاني، والأفكار، والعواطف، ورفض محاكاة الطبيعة، كما في مسرحية (بيجماليون) و(أهل الكهف) وفيهما تجسيد لصراع الزمن وروابطه، وكذلك مسرحية (مسمار جحا) لـ (باكثير) و(مأساة الحلاج) لـ (صلاح عبدالصبور)، هذا بالإضافة إلى أعمال (طه سالم، ويوسف العاني، وعادل كاظم...)، وجميعها تتجه إلى الرمزية.

أما الاتجاه الملحمي فقد حظي بتقدير كبير ؛ فهو بطبيعته يعالج المشكلات السياسية والاجتماعية، ويؤكد على الوظيفة الاجتماعية للفرد، ولذا نجده ظاهرًا في مجموعة من الأعمال المترجمة لـ (بريخت) والتي أثر حضورها بمجموعة من الأعمال، منها: مسرحية (الشبعانين) لـ (أحمد سعيد) و (ليالي الحصاد) لـ (محمد دياب المصري)، وأعمال (سعد الله ونوس، وعبدالقادر علوله)...، ولم يكن لمسرح العبث وتياراته الفلسفية حضورا كبيرا عند العرب في البدايات، فهو معبأ بالأفكار التي لا تتقارب مع الثقافة العربية، ولكن هذا لا يلغي حضوره بشكل كامل، وبصورة من اللامعقول لا تتشابه مع مفهوم العبث

السائد عند الغرب، ومن ذلك مسرحية (يا طالع الشجرة) لـ (توفيق الحكيم) ومسرحية (الفرافير، والمهزلة الرضية) لـ (ويوسف إدريس)، ومسرحية (الخطاب الوافد) لـ (ميخائيل رومان). (العشماوي، 1989).

وبعد: إن استعراض التجربة المسرحية العربية منذ مارون النقاش حتى تشكل الحركات المسرحية الحديثة يكشف عن مفارقة لافتة؛ فالمسرح العربي استطاع خلال فترة زمنية قصيرة أن ينتج نصوصًا وفرقًا ومؤسسات واتجاهات فنية متنوعة، وأن يواكب أغلب المدارس المسرحية الغربية من الكلاسيكية إلى الواقعية والرمزية والملحمية، إلا أن هذا الثراء نفسه ظل يثير سؤال الهوية والمرجعية، فهل كان هذا الحضور المسرحي تعبيرًا عن تطور طبيعي داخل الثقافة العربية؟ أم أنه ظل أسير النموذج الغربي الذي استمد منه أدواته ورؤاه؟ ومن هنا انتقلت الإشكالية من سؤال الوجود والعدم إلى سؤال التأصيل والتغريب، وهو السؤال الذي سيشكل محورًا رئيسًا في الخطاب النقدي المسرحي العربي المعاصر.

## ثالثًا: المسرح العربي بين الحضور الحقيقي والحضور المغيب

يرى عدد من النقاد العرب أنه على الرغم من مرور أكثر من قرن ونصف على التجربة المسرحية الحديثة التي دشّنها (مارون النقاش) في منتصف القرن التاسع عشر، فإن المسرح العربي لا يزال يعاني إشكالية الحضور الحقيقي داخل البنية الثقافية العربية، الأمر الذي دفع بعض الدارسين إلى الحديث عن حالة من "الحضور المغيَّب" أو "الوجود الناقص" للمسرح العربي؛ إذ لم يتمكن، في نظرهم، من التحول إلى ظاهرة ثقافية واجتماعية راسخة بالقدر الذي يجعل منه معبرًا أصيلًا عن الوعي العربي وتحولاته الفكرية والحضارية.

ويُرجع أصحاب هذا الرأي ذلك إلى جملة من العوامل التاريخية والثقافية، يأتي في مقدمتها أن معظم رواد المسرح العربي الحديث تلقوا معارفهم المسرحية في أوروبا، أو تأثروا بصورة مباشرة بالتجارب الغربية السائدة آنذاك، الأمر الذي جعل البدايات الأولى للمسرح العربي تتشكل في إطار نماذج فنية وفكرية مستعارة من الخارج أكثر من تشكلها في إطار المرجعيات الثقافية العربية المحلية، ومن ثم تأسس جزء كبير من الخطاب المسرحي العربي على أنساق جمالية وفلسفية لا تنتمي بصورة كاملة إلى الواقع العربي ولا تعبر دائمًا عن خصوصياته الاجتماعية والثقافية.

وقد أدى هذا الوضع، بحسب هؤلاء النقاد، إلى نشوء مسافة بين المسرح وجمهوره، فلم يعد المسرح في كثير من الأحيان قادرًا على تمثيل هموم المتلقي العربي وتطلعاته وأسئلته الكبرى تمثيلًا مباشرًا، بل بدا وكأنه يعيد إنتاج قضايا وأشكال فنية نشأت في بيئات حضارية مختلفة، كما أن هيمنة المرجعيات الغربية على التجارب المسرحية الأولى أسهمت في الحد من تشكل مشروع مسرحي عربي مستقل يمتلك خصائصه الجمالية والفكرية الخاصة، ويستمد عناصره من البنية الثقافية العربية ذاتها، بعيدًا عن التقليد أو المحاكاة أو الارتهان للنماذج الوافدة، الأمر الذي أبقى سؤال الهوية المسرحية العربية مطروحًا بإلحاح في أغلب الكتابات النقدية التي تناولت نشأة المسرح العربي وتطوره.

وعليه سنقف في هذا المبحث على ثلاث من الموضوعات التي تتعالق مع فكرته وتؤصلها:

### 1- أزمة الهوية بين الوافد والموروث:

لم يكن الجدل حول المسرح العربي مقتصرًا على مسألة التأثر بالغرب أو الاستفادة من منجزاته الفنية؛ بل تجاوز ذلك إلى سؤال أعمق يتعلق بهوية المسرح ذاته؛ إذ وجد المسرحي العربي نفسه أمام نموذج فني مكتمل البنية قادم من أوروبا، في مقابل تراث عربي زاخر بالأشكال السردية والاحتفالية والفرجوية التي لا تنتمي إلى المسرح بالمعنى الغربي الدقيق، ومن هنا نشأت أزمة الهوية المسرحية التي جعلت المسرح العربي يعيش حالة من التردد بين الاقتباس والتأصيل، وبين الرغبة في الانتماء إلى الحداثة المسرحية العالمية والحفاظ على خصوصيته الثقافية.

وقد أشار عدد من النقاد إلى أن المسرح العربي لم يعانِ من غياب النصوص أو العروض، بقدر ما عانى من غياب المشروع الفكري القادر على إنتاج رؤية مسرحية مستقلة؛ فمعظم التجارب المسرحية الكبرى ظلت تتحرك داخل المرجعيات الجمالية الأوروبية، حتى عندما كانت تستدعي موضوعاتها من التراث العربي أو الإسلامي، ولهذا بقي سؤال الهوية ملازمًا للتجربة المسرحية العربية منذ نشأتها الأولى وحتى اليوم.

يقول (يوسف إدريس) عن أزمة المسرح العربي التي لا تكمن في نقص الإنتاج المسرحي، وإنما في ارتهانه للنموذج الغربي: "إن المسرح العربي ما يزال يعيش داخل جبة المسرح الأوروبي" (إدريس، 1974. ص 104) وهو تصور يكشف عن شعور

مبكر، بأن التجربة المسرحية العربية، على الرغم من اتساعها وانتشارها، لم تنجح بصورة كاملة في إنتاج شكل فني مستقل ينبع من خصوصية البيئة العربية وثقافتها، وإنما ظلت في كثير من جوانبها أسيرة المرجعيات الجمالية والفكرية الوافدة.

**2- بين التعريب والتأصيل:**

إن من أبرز الإشكاليات التي صاحبت المسرح العربي الحديث التمييز بين مفهومي "التعريب" و"التأصيل"، وهي إشكالية ارتبطت منذ البدايات الأولى للمسرح العربي بسؤال الهوية الثقافية والفنية، وبمدى قدرة هذا الفن الوافد على الاندماج داخل البيئة العربية دون أن يفقد خصوصيتها الحضارية والثقافية، فالتعريب يقوم على نقل الأشكال المسرحية الغربية إلى البيئة العربية مع إجراء تعديلات لغوية وثقافية تجعلها أكثر قربًا من المتلقي العربي، أما التأصيل فيسعى إلى البحث عن منطلقات جمالية وفكرية تنبع من التراث العربي نفسه، وتؤسس لمسرح يستمد شرعيته من خصوصية الثقافة العربية لا من محاكاة الآخر أو إعادة إنتاج نماذجه الفنية.

وقد برزت هذه الإشكالية بصورة واضحة مع ازدياد الوعي النقدي بالمسرح العربي خلال القرن العشرين، حين بدأ عدد من المفكرين والمسرحيين العرب يطرحون تساؤلات تتجاوز مجرد وجود المسرح أو غيابه إلى البحث عن طبيعته وهويته ومرجعياته الثقافية. وفي هذا السياق يؤكد يوسف إدريس أن أزمة المسرح العربي لا تكمن في وجوده من عدمه، وإنما في تبعيته للأشكال الغربية الجاهزة.

وعليه ظهرت مشاريع مسرحية عديدة حاولت تجاوز النموذج الغربي الجاهز، فدعا (توفيق الحكيم) إلى استلهام السامر الشعبي بوصفه شكلًا فرجويًا عربيًا يمكن أن يؤسس لمسرح أكثر التصاقًا بالجمهور، وطرح (يوسف إدريس) فكرة "مسرح السامر" بوصفها محاولة للعودة إلى الأشكال الشعبية الحية، بينما سعى (عبد الكريم برشيد) إلى تأسيس "المسرح الاحتفالي" القائم على استثمار التراث الشعبي والطقوس الجماعية، وحاول (سعد الله ونوس) بناء مسرح عربي يمتلك خصوصيته الفكرية والجمالية من خلال توظيف التراث والتاريخ والحكاية الشعبية، وربط المسرح بقضايا المجتمع العربي وأسئلته السياسية والثقافية، وقد مثّلت هذه المشاريع محاولات جادة للخروج من دائرة التبعية الفنية والبحث عن مسرح عربي أكثر ارتباطًا بواقعه الثقافي والاجتماعي (رمضاني، 1987).

ولم تأتِ هذه الدعوات من فراغ؛ بل ارتبطت بإدراك متزايد أن استيراد الشكل المسرحي الغربي لا يكفي وحده لصناعة هوية مسرحية عربية مستقلة؛ إذ إن الهوية لا تتشكل من القالب الفني وحده، وإنما من الرؤية الفكرية والثقافية التي تقف خلفه، ولذلك اتجه كثير من كتاب المسرح العربي إلى البحث عن هوية خاصة تتمثل في الاتكاء على التراث العربي واستثمار عناصره الحكائية والتاريخية والدينية والشعبية، مع الإفادة في الوقت نفسه من المنجزات التقنية والجمالية التي قدمتها المدارس المسرحية الحديثة.

وهذه الآراء دفعت كثيرًا من كتاب المسرح العربي إلى البحث عن هوية خاصة به تتمثل في الاتكاء على التراث العربي وتوظيف مضمونه، ولكن من خلال قوالب واتجاهات غربية كالاتجاه الكلاسيكي والرمزي والواقعي والعبثي والرومانسي والسوريالي، وذلك من خلال استقراء الموروث الأدبي والتاريخي والديني والصوفي والشعبي والخرافي، كما نجد عند (مارون النقاش) الذي استوحى تراث ألف ليلة وليلة في مسرحيته "أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد"، أو عند (أبي خليل القباني) في "هارون الرشيد" مع (غانم بن أيوب وقوت القلوب)، وغيرهما كثير، ولعل أغلب التأليف المسرحي العربي اعتمد على التراث بوصفه مادة ملهمة للتأليف، ومنقذة في الوقت نفسه من الوقوع في دائرة التقليد المباشر ومحاكاة الفكر الغربي. (عزام، 1996).

غير أن استدعاء المادة التراثية لم يكن كافيًا في نظر كثير من النقاد لخلق هوية مسرحية عربية متكاملة؛ لأن التراث قد يتحول أحيانًا إلى مادة موضوعية فحسب، في حين تبقى البنية الفنية وآليات العرض والتلقي خاضعة للأنموذج الغربي، ولذلك اتجه عدد من المسرحيين إلى استثمار الأشكال الفرجوية العربية نفسها، ومحاولة تحويلها إلى قوالب مسرحية قادرة على إنتاج خصوصيتها الجمالية المستقلة.

ومن هنا جاءت الاستعانة بقوالب درامية تتقارب مع القوالب التراثية القديمة، مثل "قالب السامر" الذي تبناه (توفيق الحكيم ويوسف إدريس)، و"قالب الليالي" عند (ألفرد فرج)، ومسرح المقهى والسهر عند (سعد الله ونوس)، "فن البساط" عند (الطيب الصديقي)، و"خيال الظل" الذي وظفه (عبد الكريم برشيد)، و"الحلقة" التي استعملها (أحمد الطيب العلج)، وكذلك "المسرح

الشعبي" أو الأوبريت الشعبية في مسرح (كاكي الجزائري)، ومسرح "القوال" عند (عبد القادر علولة) بالجزائر. (رمضاني، 1987).

ولعل هذه المحاولات جميعها تكشف أن قضية التأصيل لم تكن دعوة إلى القطيعة مع المسرح العالمي أو رفض منجزاته الفنية، بقدر ما كانت سعيًا إلى تحقيق نوع من التوازن بين المحلي والإنساني، وبين الخصوصية والانفتاح، وبين التراث والحداثة، ولذلك ظل المسرح العربي يتحرك في منطقة وسطى بين التعريب والتأصيل، محاولًا أن يصوغ لنفسه هوية خاصة تجمع بين الإفادة من الخبرة المسرحية العالمية وبين الحفاظ على المرجعيات الثقافية العربية، وهي إشكالية ما تزال حاضرة في الخطاب المسرحي العربي المعاصر، وتشكل أحد أهم وجوه ثنائية الحضور والغياب التي صاحبت المسرح العربي منذ نشأته الحديثة وحتى اليوم.

**3- الحضور الكمي والغياب النوعي:**

إذا كانت إشكالية المسرح العربي في مراحل سابقة قد ارتبطت بسؤال النشأة والهوية والتأصيل، فإن مرحلة لاحقة من تطوره أفرزت سؤالًا آخر لا يقل أهمية، يتعلق بمدى فاعلية هذا المسرح وحضوره الحقيقي داخل البنية الثقافية العربية، فمنذ منتصف القرن العشرين شهد الوطن العربي توسعًا ملحوظًا في النشاط المسرحي، تمثل في إنشاء المعاهد والكليات المتخصصة، وتأسيس الفرق المسرحية الرسمية والأهلية، وظهور المهرجانات المحلية والعربية، وتزايد أعداد النصوص والعروض المسرحية، الأمر الذي منح المسرح حضورًا مؤسسيًا واضحًا لم يكن متاحًا في المراحل السابقة.

غير أن هذا الاتساع الكمي لم يكن كافيًا، في نظر عدد من النقاد، للحكم على نجاح التجربة المسرحية العربية أو اكتمال حضورها الثقافي؛ إذ إن قيمة المسرح لا تقاس بعدد المؤسسات والعروض والفعاليات فحسب، وإنما بقدرته على التأثير في الوعي الاجتماعي، وإنتاج المعرفة الجمالية، والمشاركة في تشكيل الرأي العام وإثارة الأسئلة الفكرية المرتبطة بالإنسان والمجتمع والتاريخ، ومن هنا برزت مفارقة لافتة تتمثل في اتساع الحضور المؤسسي للمسرح مقابل محدودية تأثيره في المجال الثقافي العام.

ولعل هذه المفارقة هي التي دفعت بعض الدارسين إلى الحديث عن نوع من "الحضور المغيب" أو "الغياب داخل الحضور"، وهو حضور يتحقق على مستوى الإنتاج والعرض والتنظيم، لكنه لا ينعكس بالدرجة نفسها على مستوى التأثير الاجتماعي والثقافي، فالمسرح موجود من حيث المؤسسات والفرق والمهرجانات، لكنه لا يحتل الموقع المركزي الذي احتلته الفنون الأخرى داخل الوعي العربي المعاصر، كما أنه لم يعد يمتلك القدرة ذاتها على استقطاب الجمهور أو توجيه النقاشات الفكرية الكبرى كما كان الحال في بعض مراحل النهضة العربية.

ويجد هذا الرأي ما يؤيده في عدد من الكتابات المسرحية العربية، ومن أبرزها ما ذهب إليه (سعد الله ونوس) حين أكد أن أزمة المسرح العربي ليست أزمة نص أو عرض فحسب، وإنما أزمة علاقة بالمجتمع، وأن المسرح لا يكتسب شرعيته الحقيقية إلا بقدرته على الدخول في حوار حي مع واقعه التاريخي والثقافي، وفي هذا السياق يقول: "إننا محكومون بالأمل، وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ" (ونوس، 1988. ص43). وهي عبارة تؤكد إيمان (ونوس) بالدور التنويري للمسرح، وقدرته على إعادة بناء الوعي الجماعي متى ما توفرت شروط حضوره الفاعل.

وقد أسهمت مجموعة من العوامل في تكريس هذا الحضور الناقص، من أبرزها خضوع المسرح في كثير من البلدان العربية لسلطات الرقابة السياسية والفكرية، الأمر الذي حدّ من قدرته على تناول القضايا الحساسة والملفات الجدلية التي تمس المجتمع بصورة مباشرة، فـ " إن المسرح الذي لا يستطيع أن يقيم حوارًا حقيقيًا مع مجتمعه محكوم عليه بالعزلة" (ونوس، 1988. ص43).

كما أن التحولات الاجتماعية والثقافية المتسارعة، وظهور وسائل الإعلام الجماهيرية ثم الوسائط الرقمية الحديثة، أدت إلى انتقال الجمهور نحو أشكال جديدة من التلقي أكثر سرعة وانتشارًا وأقل كلفة من العرض المسرحي التقليدي.

إضافة إلى أن المسرح العربي ظل يعاني في كثير من الأحيان من ضعف البنية الإنتاجية، وغياب السياسات الثقافية المستدامة، وارتباط عدد كبير من تجاربه بالمناسبات الموسمية والمهرجانات المؤقتة، مما جعل استمرارية التأثير المسرحي محدودة مقارنة بحجم الطموحات الفكرية والجمالية التي حملها رواده الأوائل، كما أن كثيرًا من النتاج المسرحي بقي حبيس النخب الثقافية أو الأوساط الأكاديمية، ولم يتمكن من بناء جسور تواصل حقيقية مع شرائح المجتمع المختلفة.

ومن ثم فإن الحديث عن غياب المسرح العربي لا يعني غياب وجوده المادي أو المؤسسي، وإنما يشير إلى محدودية أثره الحضاري والثقافي قياسًا بما يمتلكه من إمكانات فنية ومعرفية، فالمسرح العربي حاضر من حيث الإنتاج والتنظيم والتاريخ؛ لكنه ما يزال يسعى إلى تحقيق حضور نوعي أعمق يجعله شريكًا فاعلًا في صناعة الوعي الجمعي العربي، وهو ما يجعل ثنائية الحضور والغياب مستمرة بوصفها إحدى أهم الإشكاليات الملازمة لتجربته الحديثة.

وبعد:

إذا كانت مسيرة المسرح العربي قد كشفت عن جدل مستمر بين التأصيل والتعريب، وبين الحضور والغياب، فإن هذا الجدل نفسه يفرض الانتقال إلى سؤال الواقع الراهن للمسرح العربي؛ إذ إن الحكم على حضوره الحقيقي لا يتأتى من تتبع نشأته وتحولاته الفكرية فحسب، بل من خلال قراءة ملامحه المعاصرة، والكشف عن موقعه الحالي داخل الثقافة العربية، ومدى قدرته على الاستمرار والتجدد في مواجهة التحولات المتسارعة التي يشهدها العالم اليوم.

وهذا يعني، الإجابة عن السؤال الأكثر شمولًا: هل استطاع المسرح العربي، بعد كل هذا التاريخ، أن يتحول إلى قوة ثقافية مؤثرة في المجتمع العربي؟ وهو في الحقيقة جوهر ثنائية الحضور والغياب في صورتها المعاصرة.

## رابعًا: المسرح العربي وآفاق الحضور المعاصر

بعد أن تجاوز المسرح العربي جدل النشأة، وقطع شوطًا طويلًا في بناء تجربته الفنية، لم يعد السؤال الأكثر إلحاحًا متعلقًا بإثبات وجوده أو نفيه، ولا ببحث أصوله أو مرجعياته الثقافية، بقدر ما أصبح مرتبطًا بقدرته على تجديد حضوره داخل المجتمع العربي، واستعادة مكانته بوصفه خطابًا ثقافيًا ومعرفيًا قادرًا على إنتاج الوعي ومساءلة الواقع واستشراف المستقبل، فالحضور في السياق المعاصر لم يعد يقاس بمجرد كثرة النصوص والعروض، أو اتساع المؤسسات والمهرجانات، وإنما بمدى فاعلية المسرح في التفاعل مع التحولات الفكرية والاجتماعية والتقنية، وقدرته على إعادة بناء علاقته بالإنسان في عالم تتسارع فيه أنماط الاتصال وتتغير فيه أدوات التلقي ووسائط التعبير.

ولعل هذا التحول في مفهوم الحضور ينسجم مع ما ذهب إليه (بيتر بروك) حين أكد أن: "المسرح ليس المبنى ولا الخشبة، وإنما هو اللقاء الحي بين الممثل والمتلقي" (بروك، 1994. 75)، وهو تصور ينقل قيمة المسرح من وجوده المادي إلى أثره الإنساني، ويجعل حضوره مرهونًا بقدرته على خلق فعل تواصلي متجدد يتجاوز حدود المكان والزمان، كما يقترب هذا الفهم من رؤية (ريتشارد ششنر) الذي ينظر إلى المسرح بوصفه ممارسة ثقافية متحولة، تتغير بتغير المجتمع، ولا يمكن حصرها في القوالب التقليدية أو الأشكال الفنية الجامدة، وإنما تستمد مشروعيتها من استمرار قدرتها على إنتاج المعنى داخل المجال الثقافي. (ششنر، 2002).

ومن هذا المنطلق، لم يعد المسرح العربي يواجه اليوم التحديات نفسها التي صاحبت نشأته في القرن التاسع عشر، أو تلك التي ارتبطت بإشكالية التأصيل والتعريب خلال القرن العشرين، بل أصبح يواجه تحولات أكثر تعقيدًا فرضتها الثورة الرقمية، واتساع الفضاء الإعلامي، وتغير الذائقة الجمالية، وظهور أشكال جديدة من التواصل والإنتاج الثقافي، الأمر الذي أعاد تشكيل مفهوم الحضور ذاته؛ إذ لم يعد الحضور مرتبطًا بمجرد استمرار النشاط المسرحي، بل بقدرته على إعادة تعريف وظائفه الثقافية والاجتماعية في سياق حضاري متغير.

وقد تنبّه عدد من المسرحيين العرب إلى هذه الحقيقة، وفي مقدمتهم (سعد الله ونوس) الذي رأى أن المسرح لا يكتسب شرعيته من وجوده المؤسسي، وإنما من قدرته على الدخول في حوار دائم مع المجتمع، وعلى إنتاج وعي نقدي يواكب تحولات الإنسان العربي، وأن المسرح مشروع ثقافي مستمر، تتجدد وظيفته كلما استطاع أن يقرأ واقعه، ويعيد مساءلته، ويفتح أفقًا جديدًا للتفكير والتغيير.

ومن جهة أخرى، فإن التحولات التي شهدها المسرح العالمي خلال العقود الأخيرة، ولا سيما ما أشار إليه (هانس تيس ليمان) في تنظيره لمفهوم "مسرح ما بعد الدراما"، تكشف أن الحضور المسرحي لم يعد مرهونًا بالشكل الكلاسيكي للنص أو الخشبة، وإنما أصبح مرتبطًا بقدرة المسرح على استيعاب المتغيرات الثقافية والتقنية، وإنتاج أشكال جديدة من الأداء والتلقي(ليمان، 2006)، وبهذا المعنى، فإن سؤال الحضور في المسرح العربي لم يعد سؤالًا عن البقاء، وإنما أصبح سؤالًا عن التجدد، وعن مدى قدرة هذا الفن على إعادة صياغة أدواته ووظائفه بما يجعله فاعلًا في الثقافة العربية المعاصرة.

وانطلاقًا من ذلك، فإن هذا المبحث لا يتجه إلى تقويم المسرح العربي من زاوية النجاح أو الإخفاق، ولا إلى إعادة مناقشة قضايا النشأة أو الهوية التي سبق تناولها، وإنما يسعى إلى استقراء آفاق حضوره في الثقافة العربية المعاصرة، من خلال قراءة التحولات التي أعادت تشكيل مفهوم الحضور المسرحي، والكشف عن أبرز التحديات التي تواجهه، واستجلاء الإمكانات التي يمكن أن تسهم في استعادة دوره بوصفه أحد أكثر الفنون قدرة على بناء الحوار، وإنتاج الوعي، وتجديد العلاقة بين الثقافة والإنسان.

**1- تحولات مفهوم المسرح في العصر الحديث:**

لم يعد المسرح في الفكر المسرحي المعاصر يُعرَّف بالحدود المكانية التي ارتبط بها طويلًا، كالخشبة والستارة والقاعة والجمهور الجالس في مواجهة العرض، بل اتجهت الدراسات الحديثة إلى إعادة النظر في ماهيته ووظيفته، بوصفه فعلًا ثقافيًا يتجاوز البناء المادي إلى بناء العلاقة بين الإنسان ومحيطه، ويعيد تشكيل الوعي من خلال الأداء والتفاعل وإنتاج المعنى، وقد جاء هذا التحول نتيجةً لجملة من المتغيرات الفكرية والجمالية التي شهدها النصف الثاني من القرن العشرين، والتي دفعت منظري المسرح إلى مراجعة كثير من المسلمات التي استقرت منذ المسرح الإغريقي، فلم يعد النص وحده مركز العملية المسرحية، ولا الخشبة شرطًا لازمًا لوجودها، وإنما أصبح المسرح يُنظر إليه باعتباره حدثًا إنسانيًا متجددًا، تتعدد وسائطه، وتتغير فضاءاته، ويبقى جوهره قائمًا على فعل التواصل الحي بين الإنسان والإنسان.

ولعل من أكثر النصوص تأثيرًا في هذا التحول ما طرحه (بيتر بروك) في كتابه المساحة الخالية حين افتتحه بعبارته الشهيرة: "أستطيع أن آخذ أي فضاءٍ خالٍ، وأسميه مسرحًا"(بيتر، 1968) وهي عبارة لم تكن مجرد توصيف جمالي، بقدر ما كانت إعلانًا عن انتقال المسرح من مفهومه المادي إلى مفهومه الوظيفي؛ إذ لم يعد وجود المسرح متوقفًا على البنية المعمارية أو على اكتمال عناصر العرض التقليدية، وإنما على تحقق العلاقة الإنسانية بين المؤدي والمتلقي، وعلى قدرة الأداء في إنتاج لحظة جمالية وفكرية مشتركة، وبهذا المعنى يغدو المسرح حالةً من الحضور الإنساني أكثر من كونه مكانًا محددًا، ويتحول الفضاء إلى عنصر متغير لا يكتسب قيمته إلا بما يحتضنه من فعل مسرحي، وهو ما فتح المجال أمام إعادة التفكير في طبيعة الحضور المسرحي نفسه، بعيدًا عن الحدود التي فرضتها المفاهيم الكلاسيكية.

وقد تعزز هذا التصور مع اتساع الدراسات المعنية بالأداء، ولا سيما عند (ريتشارد ششنر) الذي تجاوز النظر إلى المسرح بوصفه عرضًا فنيًا مستقلًا، وعدَّه ممارسة ثقافية واجتماعية تنتظم داخل منظومة الأداء الإنساني بأشكاله المختلفة؛ فالمسرح - في نظره - ليس نشاطًا منفصلًا عن الحياة، وإنما هو أحد أنماط السلوك الثقافي التي يعبر الإنسان من خلالها عن ذاته، ويعيد إنتاج علاقته بالمجتمع (ششنر، 2002)، الأمر الذي وسّع مفهوم المسرح ليشمل كثيرًا من الممارسات التي كانت تُستبعد سابقًا من المجال المسرحي. وبهذا التحول لم يعد السؤال النقدي منصبًا على مكان العرض أو شكله، وإنما على طبيعة الأثر الذي يحدثه، ومدى قدرته على خلق التفاعل، وإنتاج الدلالة، وإقامة حوار حي بين الفعل الأدائي والمتلقي، وهي رؤية جعلت من المسرح ظاهرة ثقافية مفتوحة، أكثر منها مؤسسة فنية مغلقة.

وقد ازدادت هذه الرؤية عمقًا مع ما طرحه (هانس تيس ليمان) في تنظيره لمفهوم "مسرح ما بعد الدراما"؛ إذ رأى أن التحولات الثقافية والفكرية التي شهدها العالم المعاصر لم تقتصر على موضوعات المسرح، وإنما طالت بنيته الجمالية ذاتها، فلم يعد النص الدرامي يحتكر مركزية العرض، ولم تعد الحبكة التقليدية أو وحدة البناء شرطًا لقيام الفعل المسرحي، بل أصبحت الصورة، والجسد، والإيقاع، والوسائط التقنية، والفضاء، عناصر متكافئة في إنتاج التجربة المسرحية(ليمان، 2006)، ويعكس هذا التصور انتقال المسرح من مركزية النص إلى تعددية الخطابات، ومن سلطة الشكل الواحد إلى انفتاح التجربة على إمكانات تعبيرية متجددة، الأمر الذي جعل حضوره أكثر ارتباطًا بقدرته على التفاعل مع التحولات الحضارية من ارتباطه بالأنماط المسرحية الموروثة.

وانعكست هذه التحولات على الممارسة المسرحية في مختلف أنحاء العالم، فغادر المسرح في كثير من تجاربه حدود القاعة التقليدية إلى فضاءات المجتمع المفتوحة، ووجد حضوره في المدرسة والجامعة والشارع والمؤسسات الثقافية، بل وفي البيئات العلاجية والوسائط الرقمية التي أوجدت أنماطًا جديدة من التفاعل بين المؤدي والمتلقي، ولم يكن هذا الاتساع مجرد تنوع في أماكن العرض، وإنما تعبيرًا عن تحول أعمق في فلسفة المسرح، قوامه أن القيمة الحقيقية لهذا الفن لا تكمن في صورته الخارجية، وإنما في وظيفته الإنسانية والثقافية، وقدرته على صناعة الحوار، واستثارة التفكير، وبناء الخبرة المشتركة بين أفراد المجتمع.

وعليه لم يعد حضور المسرح في العصر الحديث يقاس بعدد المسارح أو كثافة العروض، وإنما بقدرته على الاستمرار بوصفه فعلًا ثقافيًا قادرًا على التكيف مع التحولات الحضارية، وإعادة إنتاج أدواته كلما تغيرت أنماط الحياة ووسائل التواصل، ولعل هذه الحقيقة تمثل أحد أهم التحولات التي شهدها الفكر المسرحي المعاصر؛ إذ انتقل السؤال من "أين يُعرض المسرح؟" إلى سؤال أكثر عمقًا هو: "كيف يؤدي المسرح وظيفته؟". وهو انتقال لا يغيّر صورة المسرح فحسب، بل يعيد تعريف حضوره ذاته؛ لأن الحضور لم يعد مرهونًا بالمكان، وإنما بفاعلية المسرح في إنتاج الوعي، وإثارة الأسئلة، والمحافظة على قدرته الدائمة في أن يكون شريكًا في تشكيل الثقافة الإنسانية، مهما اختلفت وسائطه، أو تعددت فضاءاته، أو تبدلت أشكال ممارسته.

**2- التحديات الجديدة أمام المسرح العربي:**

إذا كان الخطاب المسرحي العربي خلال النصف الثاني من القرن العشرين قد انشغل طويلًا بإشكاليات التأصيل والتعريب، وبالعلاقة الملتبسة بين النموذج المسرحي العربي ونظيره الغربي، فإن المشهد الثقافي في القرن الحادي والعشرين يكشف عن تحول نوعي في طبيعة هذه الإشكالية؛ إذ لم يعد التحدي الرئيس الذي يواجه المسرح العربي نابعًا من تأثير المرجعيات الغربية أو هيمنة النموذج الأوروبي، بقدر ما أصبح مرتبطًا بالتحولات العميقة التي أصابت الثقافة الإنسانية نفسها، وما رافقها من تغير في أنماط إنتاج المعرفة، ووسائل الاتصال، وآليات التلقي، الأمر الذي أعاد تشكيل العلاقة بين الإنسان والفن، وأوجد بيئة ثقافية تختلف جذريًا عن تلك التي نشأ فيها المسرح الحديث، سواء في الغرب أو في العالم العربي.

لقد صنعت الثورة الرقمية واقعًا ثقافيًا جديدًا تجاوز حدود التطور التقني إلى إعادة بناء الوعي الإنساني ذاته؛ فالمتلقي المعاصر لم يعد يتعامل مع المعرفة بالصورة الخطية التي عرفتها الأجيال السابقة، بل أصبح يعيش داخل فضاء بصري متسارع، تتداخل فيه الصورة والصوت والنص، وتتنافس فيه المنصات الرقمية ووسائل التواصل الاجتماعي على جذب الانتباه في زمن باتت فيه السرعة معيارًا للتلقي، والاختصار سمةً للخطاب الثقافي، وفي ظل هذا التحول لم يعد المسرح ينافس الفنون التقليدية وحدها، وإنما وجد نفسه في مواجهة منظومة إعلامية ورقمية تمتلك قدرة هائلة على الانتشار والتجدد، وتستحوذ على مساحة واسعة من اهتمام الجمهور، ولا سيما الأجيال الجديدة التي تشكلت ذائقتها في ظل الثقافة الرقمية أكثر مما تشكلت داخل الفضاء المسرحي التقليدي.

ولم يكن هذا التحول مجرد انتقال من وسيط إلى آخر، بل أدى إلى إعادة تشكيل مفهوم التلقي نفسه؛ إذ أصبحت الثقافة الرقمية قائمة على الاستجابة السريعة، والاستهلاك الفوري للمحتوى، والتفاعل اللحظي، وهو ما انعكس على طبيعة العلاقة بين الجمهور والعمل الفني، ويشير (هنري جنكنز) في حديثه عن الثقافة التشاركية إلى أن المتلقي لم يعد مستقبلًا سلبيًا للخطاب الثقافي، وإنما أصبح منتجًا ومشاركًا في صناعته، وهو تحول غيّر طبيعة التواصل بين المبدع والجمهور، وأعاد توزيع السلطة الثقافية التي كانت تحتكرها المؤسسات الفنية التقليدية (جنكيز، 2006) وفي مثل هذا السياق وجد المسرح نفسه مطالبًا بإعادة النظر في أدواته وآليات حضوره، حتى يتمكن من المحافظة على وظيفته داخل فضاء ثقافي لم يعد يعترف بالمركزية أو الاحتكار الثقافي.

إضافة إلى أن صعود المنصات الرقمية، وهيمنة المحتوى القصير، وثقافة المشاهدة السريعة، أسهمت جميعها في إعادة تشكيل الذائقة الجمالية لدى المتلقي، فلم يعد الصبر على العمل الفني الطويل سمةً غالبة كما كان في السابق، بل أصبح الاقتصاد في الزمن، وسرعة الوصول إلى الفكرة، من أبرز خصائص الثقافة المعاصرة، الأمر الذي وضع المسرح أمام تحدٍّ مزدوج؛ فهو من جهة يحافظ على خصوصيته بوصفه فنًا يقوم على الحضور الحي والتفاعل المباشر، ومن جهة أخرى يسعى إلى مخاطبة جمهور تشكل وعيه الجمالي في بيئة مختلفة تمامًا عن البيئة التي أنتجت المسرح الحديث، ومن هنا لم تعد الأزمة كامنة في النص المسرحي أو العرض، وإنما في تغير الشروط الثقافية التي تحكم عملية التلقي ذاتها.

ولا تنفصل هذه التحولات عن المتغيرات الاقتصادية التي أصبحت تؤثر بصورة مباشرة في الإنتاج الثقافي؛ إذ لم يعد المسرح بمنأى عن منطق السوق، أو عن معايير الاقتصاد الثقافي التي تربط استمرار المؤسسات الفنية بقدرتها على المنافسة وجذب الجمهور والتمويل. وقد أدى ذلك إلى تراجع عدد من المشاريع المسرحية المستدامة، وتحول كثير من التجارب إلى فعاليات موسمية مرتبطة بالمهرجانات أو المناسبات الرسمية، وهو ما انعكس على استمرارية الإنتاج، وعلى قدرة المسرح في بناء علاقة طويلة الأمد مع جمهوره، وهذا يؤكد مبدأ "أن الصناعات الثقافية أصبحت تخضع اليوم لمعادلات اقتصادية معقدة، تجعل القيمة الفنية كثيرًا ما تدخل في تفاوض مستمر مع متطلبات السوق وآليات الاستثمار الثقافي" (ثروسبي، 2001. ص48)

ومن جانب آخر، فإن التطورات المتسارعة في تقنيات الذكاء الاصطناعي، والواقع الافتراضي، والوسائط التفاعلية، لم تعد تمثل أدوات مساعدة للعمل المسرحي فحسب، بل أصبحت تفرض أسئلة جديدة حول طبيعة الإبداع ذاته، وحدود العلاقة بين الإنسان والتقنية، وهو ما دفع كثيرًا من المسرحيين إلى إعادة التفكير في مفهوم العرض، ووظيفة الممثل، ودور الجمهور، بما يتلاءم مع التحولات التي يشهدها العالم المعاصر، ومع ذلك فإن هذه التحولات لا تعني بالضرورة تراجع المسرح أو انحسار حضوره، بقدر ما تكشف أن الأزمة الحقيقية لم تعد أزمة فن، وإنما أزمة بيئة ثقافية تتغير بوتيرة غير مسبوقة، الأمر الذي يفرض على المسرح العربي أن يعيد قراءة موقعه داخل هذه البيئة الجديدة، وأن يبحث عن أدوات أكثر قدرة على التواصل مع الإنسان المعاصر دون أن يفقد خصوصيته الفنية.

**3- إمكانات استعادة الحضور:**

إن التحولات التي يشهدها المسرح العربي في الوقت الراهن لا تفضي بالضرورة إلى التسليم بانحسار دوره أو أفول حضوره، كما أنها لا تبرر الادعاء بأنه استطاع تجاوز جميع أزماته التاريخية، وإنما تكشف عن مرحلة انتقالية يعيد فيها هذا الفن مساءلة أدواته ووظائفه وعلاقته بالمجتمع في ضوء المتغيرات الحضارية المتسارعة، ومن ثم فإن الحديث عن مستقبل المسرح العربي لا ينبغي أن ينطلق من ثنائية النفي أو الإثبات، ولا من الأحكام القطعية التي تعلن نهاية المسرح أو اكتمال حضوره، وإنما من البحث في الشروط التي تمكنه من إعادة بناء فاعليته الثقافية، وتجديد صلته بالإنسان العربي، بوصفه أحد أكثر الفنون قدرة على الجمع بين المعرفة والجمال والحوار.

ولعل أول هذه الشروط يتمثل في استعادة العلاقة العضوية بين المسرح وجمهوره؛ إذ أثبتت التجربة المسرحية، قديمًا وحديثًا، أن حضور المسرح لا يتحقق بوجود النصوص أو الأبنية المسرحية وحدها، وإنما بقيام علاقة حية مع المجتمع الذي يخاطبه، ولذلك ظل (سعد الله ونوس) يؤكد أن أزمة المسرح العربي ليست أزمة كتابة أو إخراج بقدر ما هي أزمة علاقة بالمجتمع، وأن المسرح يفقد مبرر وجوده متى انفصل عن الأسئلة الحقيقية للإنسان، وتحول إلى نشاط نخبوي مغلق(ونوس، 1988)، ومن هذا المنطلق فإن استعادة الحضور تبدأ بإعادة بناء الثقة بين المسرح وجمهوره، وإنتاج خطاب فني قادر على التعبير عن التحولات الاجتماعية والثقافية التي يعيشها الإنسان العربي، دون أن يتخلى عن قيمته الجمالية أو رسالته النقدية، وتكتسب هذه الرؤية أهميتها من كونها تنقل المسرح من دائرة العرض إلى دائرة المشاركة، وتجعل المتلقي شريكًا في إنتاج المعنى، لا مجرد مشاهد سلبي يتلقى الرسالة من الخارج.

ولا تنفصل هذه العلاقة عن اتساع المجال الثقافي الذي يتحرك فيه المسرح؛ إذ لم يعد حضوره مرهونًا بالمؤسسات المسرحية التقليدية وحدها، بل أصبح يمتد إلى فضاءات التربية والتعليم والعمل المجتمعي، حيث يمثل المسرح المدرسي والجامعي أحد أهم المداخل لتكوين الذائقة الجمالية، وترسيخ ثقافة الحوار، وتنمية مهارات التفكير والتعبير لدى الأجيال الجديدة، كما أظهرت التجارب الحديثة أن المسرح المجتمعي قادر على تجاوز حدود العرض الفني إلى الإسهام في مناقشة القضايا الاجتماعية، وتعزيز قيم المشاركة والانتماء، بما يجعله أكثر التصاقًا بالحياة اليومية، وأكثر قدرة على استعادة جمهوره الطبيعي، وهذا ما ينسجم مع ما يطرحه (أوغستو بوال) في مفهومه "مسرح المقهورين"، حين يجعل المسرح وسيلة للمشاركة المجتمعية، وإعادة توزيع أدوار الفاعلين داخل العملية المسرحية، بحيث يتحول المتلقي إلى طرف فاعل في صناعة الحدث، لا مجرد متفرج عليه (بوال، 1979)، وبهذا المعنى يغدو المسرح أداة للحوار الاجتماعي بقدر ما هو عمل فني، ويستعيد حضوره من خلال اندماجه في قضايا المجتمع لا من خلال انعزاله عنها.

ومن جهة أخرى، فإن استعادة الحضور لا تعني القطيعة مع التراث أو الارتهان الكامل لوسائل التقنية الحديثة، وإنما تستلزم بناء علاقة متوازنة بين الأصالة والتجديد؛ فكما أثبتت التجارب المسرحية العربية أن استلهام التراث كان أحد أهم مداخل تأصيل المسرح، فإن التحولات المعاصرة تفرض الإفادة من المنجزات الرقمية والوسائط الجديدة بوصفها أدوات للتطوير لا بدائل عن الفعل المسرحي ذاته، فالتقنية لا تستطيع أن تحل محل اللقاء الإنساني الذي يقوم عليه المسرح، لكنها قادرة على توسيع دوائر انتشاره، وإثراء أدواته التعبيرية، وفتح آفاق جديدة للتواصل مع جمهور تشكلت ذائقته داخل البيئة الرقمية. ولذلك فإن نجاح المسرح العربي في المستقبل لن يكون مرهونًا برفض التكنولوجيا أو الانبهار بها، وإنما بحسن توظيفها داخل مشروع ثقافي يحافظ على خصوصية الفن المسرحي، ويعيد إنتاجه بما ينسجم مع تحولات العصر.

ويظل النص المسرحي، في هذا السياق، أحد المرتكزات الأساسية في تجديد الحضور؛ لأن كل تحول في المسرح يبدأ من تحول في الكتابة ذاتها، فالكتابة المسرحية الجديدة لم تعد معنية بإعادة إنتاج القوالب التقليدية أو استنساخ التجارب السابقة، وإنما

أصبحت مطالبة بقراءة الإنسان العربي في واقعه الراهن، واستيعاب الأسئلة التي تفرضها التحولات الثقافية والسياسية والاجتماعية، مع المحافظة على العمق الفكري والبعد الجمالي الذي يمنح المسرح خصوصيته بين الفنون، وفي هذا المعنى يؤكد (عبد الكريم برشيد) أن مستقبل المسرح العربي لا يكمن في تقليد النماذج الجاهزة، وإنما في القدرة على إنتاج خطاب مسرحي متجدد، يستمد عناصره من الثقافة العربية، ويتفاعل في الوقت نفسه مع منجزات المسرح الإنساني، لأن الإبداع الحقيقي لا يتحقق بالانغلاق ولا بالمحاكاة، وإنما بالحوار الخلاق بين الخصوصية والانفتاح( برشيد، 1988).

ولا يمكن فصل هذه الجهود عن البيئة الثقافية والمؤسسية التي تحتضن المسرح؛ إذ إن استدامة الحضور لا تتحقق بجهود الأفراد وحدهم، وإنما تحتاج إلى سياسات ثقافية طويلة المدى، تؤمن بدور المسرح في بناء الإنسان، وتدعمه بوصفه استثمارًا حضاريًا لا نشاطًا ترفيهيًا عابرًا، فالخبرة العالمية تشير إلى أن ازدهار المسرح ارتبط دائمًا بوجود مؤسسات تعليمية، ومراكز تدريب، وبرامج ثقافية، وتشريعات تكفل حرية الإبداع، وتتيح للمسرح أن يؤدي دوره النقدي والمعرفي في المجتمع. ومن هنا فإن حرية التعبير، والدعم المؤسسي، وتكامل السياسات الثقافية، ليست عناصر خارجية عن العملية المسرحية، بل هي جزء من شروط حضورها واستمرارها.

ومن ثم فإن مستقبل المسرح العربي لا يرتبط بإعلان نهاية مرحلة أو بداية أخرى، بقدر ما يرتبط بقدرته على إعادة تعريف موقعه داخل الثقافة العربية المعاصرة، وعلى بناء علاقة جديدة مع الإنسان، تستوعب تحولات المجتمع، وتستثمر منجزات التقنية، وتحافظ في الوقت نفسه على خصوصيته بوصفه فنًا يقوم على اللقاء الإنساني الحي، وعلى الحوار، وإنتاج الوعي، وبهذا المعنى فإن الحضور ليس حالة مكتملة تُكتسب مرة واحدة، ولا الغياب قدرًا نهائيًا يلازم المسرح العربي، وإنما كلاهما حالة تاريخية متحولة، تتحدد بقدر ما ينجح المسرح في تجديد أدواته، وإعادة اكتشاف رسالته، والمحافظة على دوره بوصفه أحد أكثر الخطابات الثقافية قدرة على مساءلة الواقع، وصناعة الأمل، واستشراف المستقبل.

وبعد:

يتبين من خلال ما سبق أن حضور المسرح العربي في المرحلة المعاصرة لم يعد مرتبطًا بإثبات وجوده أو الدفاع عن شرعيته التاريخية، وإنما بقدرته على مواكبة التحولات الثقافية، وتجديد خطابه، وبناء علاقة أكثر فاعلية مع الإنسان العربي في واقعه المتغير. ومن ثم فإن ثنائية الحضور والغياب لم تعد تُقرأ بوصفها ثنائية بين الوجود والعدم، بل بوصفها جدلية مستمرة بين الثبات والتجدد، وبين المحافظة على الخصوصية والانفتاح على المتغيرات، الأمر الذي يجعل مستقبل المسرح العربي مرهونًا بقدرته على تحويل هذه التحولات إلى فرص جديدة لاستعادة حضوره الثقافي والحضاري.

## الخلاصـــــــة

بعد هذه القراءة التي سعت إلى استجلاء ثنائية الحضور والغياب في المسرح العربي، من خلال تتبع جذوره، وقراءة بدايات تشكله الحديث، ومناقشة إشكاليات هويته، واستشراف آفاق حضوره المعاصر، يتبين أن القضية لا تختزل في إثبات وجود المسرح العربي أو نفيه، بقدر ما تتمثل في اختلاف مفهوم المسرح نفسه، واختلاف المرجعيات التي يُقرأ من خلالها التراث العربي والتجربة المسرحية الحديثة، وقد قادت هذه الدراسة إلى جملة من النتائج، من أبرزها:

1- أن الأشكال الأدائية والاحتفالية التي عرفها التراث العربي، كخيال الظل، والحكاية، والسيرة الشعبية، والتعازي، والطقوس الصوفية، وغيرها، تمثل مظاهر ثقافية وفرجوية ذات قيمة حضارية، وأسهمت في تكوين الوعي بالأداء الجماعي، إلا أنها - في معظمها - لا تستوفي الشروط الفنية التي يقوم عليها المسرح بوصفه فنًا دراميًا مستقلاً، ولا سيما من حيث البناء الدرامي، والصراع، ووحدة الحدث المسرحي، الأمر الذي يجعلها أقرب إلى عتبات أولية للفعل الأدائي منها إلى المسرح بمفهومه الاصطلاحي.

2- أن الجدل الذي دار حول وجود المسرح في التراث العربي لم يكن ناشئًا عن الوقائع التاريخية وحدها، وإنما ارتبط باختلاف تعريف المسرح نفسه؛ فكلما اتسع مفهوم المسرح ليشمل مختلف الظواهر الأدائية اتسعت دائرة القول بحضوره، وكلما اقتصر على مفهومه الفني الدقيق تعزز القول بغيابه قبل العصر الحديث، وهو ما يجعل هذه الثنائية أقرب إلى إشكالية نقدية منها إلى حقيقة تاريخية محسومة.

3- أن كثيرًا من التفسيرات التي أرجعت غياب المسرح العربي إلى الطبيعة البدوية، أو إلى أخطاء ترجمة كتاب (فن الشعر)، أو إلى تأثير الدين الإسلامي، لا تكفي وحدها لتفسير الظاهرة؛ لأنها تنطلق من سبب واحد، في حين أن تشكل

الفنون الكبرى يرتبط بجملة من العوامل الحضارية والاجتماعية والثقافية والمعرفية المتداخلة، ولا يمكن رده إلى عامل منفرد.

4- أن نشأة المسرح العربي الحديث في القرن التاسع عشر تمثل نقطة التحول الحقيقية في تاريخ المسرح العربي؛ إذ انتقل خلالها الفعل الأدائي من صورته الاحتفالية والشعبية إلى مؤسسة فنية تقوم على النص والعرض والممثل والجمهور والفضاء المسرحي، متأثرًا بالتحولات الفكرية التي صاحبت عصر النهضة العربية والانفتاح على الثقافة الأوروبية.

5- أن التأثر بالمسرح الغربي كان عنصرًا أساسيًا في التشكيل الأول للمسرح العربي الحديث، غير أن هذا التأثر لم يكن مجرد تقليد آلي، بل جاء استجابة لحاجة ثقافية فرضتها ظروف النهضة العربية، قبل أن تتجه التجربة المسرحية لاحقًا إلى البحث عن خصوصيتها الفنية من خلال الإفادة من التراث العربي وموروثاته الثقافية.

6- أن الإشكالية الكبرى في المسرح العربي لم تعد تتمثل في إثبات وجوده، وإنما في بناء هويته الفنية والثقافية؛ ولذلك ظل الخطاب المسرحي العربي يتحرك بين مشروعين متوازيين: مشروع التعريب الذي سعى إلى تكييف النموذج المسرحي الوافد مع البيئة العربية، ومشروع التأصيل الذي حاول تأسيس مسرح يستمد مرجعياته من الثقافة العربية ذاتها، دون أن يصل أي منهما إلى صيغة نهائية مغلقة.

7- أن اتساع النشاط المسرحي العربي، وظهور المؤسسات الأكاديمية، والفرق المسرحية، والمهرجانات، والنصوص المسرحية، يعكس حضورًا كميًا واضحًا، غير أن هذا الحضور لم يتحول دائمًا إلى حضور نوعي مؤثر في الوعي الثقافي والاجتماعي، وهو ما أبقى ثنائية الحضور والغياب قائمة في التجربة المسرحية العربية الحديثة.

8- أن التحولات الفكرية والتقنية التي يشهدها العالم المعاصر أعادت تشكيل مفهوم المسرح نفسه؛ فلم يعد حضوره مرتبطًا بالمبنى المسرحي أو بالنص التقليدي وحدهما، وإنما أصبح يقاس بقدرته على إنتاج التواصل الإنساني، واستثمار الوسائط الجديدة، وتجديد وظائفه الثقافية في مجتمع سريع التحول.

9- أن استعادة حضور المسرح العربي لا تتحقق بالعودة إلى الماضي، ولا بالاكتفاء باستحضار التراث، كما لا تتحقق بالتسليم الكامل للنماذج الوافدة، وإنما تقوم على بناء علاقة متوازنة بين الأصالة والتجديد، وبين الخصوصية الثقافية والانفتاح على المنجز المسرحي الإنساني، مع إعادة وصل المسرح بقضايا المجتمع، ومؤسساته التعليمية والثقافية، واستثمار التقنيات الحديثة بوصفها أدوات تطوير لا بدائل عن الفعل المسرحي.

10- وتخلص الدراسة، في ضوء ما سبق، إلى أن ثنائية الحضور والغياب ليست حكمًا نهائيًا على المسرح العربي، بل هي حالة تاريخية وثقافية متجددة، تتغير بتغير مفهوم المسرح، وتحولات المجتمع، وطبيعة العلاقة بين الفن والإنسان، ومن ثم فإن مستقبل المسرح العربي لا يتوقف على إثبات امتلاكه ماضيًا مسرحيًا عريقًا بقدر ما يتوقف على قدرته على إنتاج حضور ثقافي جديد، يجعل منه فاعلًا في تشكيل الوعي، ومشاركًا في قراءة الواقع، واستشراف المستقبل، بوصفه أحد أكثر الفنون الإنسانية قدرة على بناء الحوار وإحياء السؤال وإنتاج المعنى.

وبعد: إن العرب أمة تقدس النص، وتؤمن بفاعليته على الفكر، وعلى الثقافة، وحتى على الفعل، فهو لغة الحرب والسلم، ولغة المفاخر والتهاجي، وهو الأكثر فاعلية من أي شيء آخر حتى يومنا هذا...، ولذا من الجيد أن نقول: إن سلطة النص هي أولًا ومن ثم تأتي الفنون الأخرى...، وحين تحضر سلطة النص من المؤكد أن تغيب أي سلطة أخرى.

## المراجع

### أولًا: المراجع العربية:


- إبراهيم حمادة. (1981). معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (ط1). القاهرة، مصر: دار المعارف.
- أحمد مصطفى الحجاجي. (1975). العرب وفن المسرح (ط1). القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- إدريس، يوسف. (1974). نحو مسرح عربي: مع النصوص الكاملة للمسرحيات (الفرافير، المهزلة الأرضية، الجنس الثالث، المخططين). القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

- الأعرجي، محمد حسين. (1978). في التمثيل عند العرب. ضمن: الموسوعة الصغيرة، العدد (28). بغداد، العراق: وزارة الثقافة والفنون.
- برشيد، عبد الكريم. (1988). الاحتفالية: نظرية في المسرح العربي. الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.
- بروك، بيتر. (1994). المساحة الفارغة: هل المسرح ضروري في عالمنا؟ (ترجمة فاروق عبد القادر). القاهرة، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- الجابري، محمد عابد. (1986). بنية العقل العربي: دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية. بيروت، لبنان: مركز دراسات الوحدة العربية.
- الجبرتي، عبدالرحمن بن حسن. (1998). عجائب الآثار في التراجم والأخبار (تحقيق عبدالرحيم عبدالرحمن، ط1، ج3). القاهرة، مصر: دار الكتب المصرية.
- الحكيم، توفيق. (1988). قالبنا المسرحي (ط2). القاهرة، مصر: مكتبة مصر.
- حمادة، إبراهيم. (1981). معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (ط1). القاهرة، مصر: دار المعارف.
- الراعي، علي. (1999). المسرح في الوطن العربي (ط2). الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون.
- زكي نجيب محمود. (1957). قشور ولباب (ط1). القاهرة، مصر: مكتبة الأنجلو المصرية.
- عزام، محمد. (1996). المسرح والتأصيل في الثقافة العربية. دمشق، سوريا: منشورات اتحاد الكتّاب العرب.
- عزيزة، محمد. (1988). الإسلام والمسرح (ترجمة رفيق الصبان، ط1). الدار البيضاء، المغرب: منشورات عيون المقالات.
- العشماوي، محمد زكي. (1989). المسرح: أصوله واتجاهاته (ط2). بيروت، لبنان: دار النهضة العربية.
- الكساندروفنا، تمارا. (1990). ألف عام وعام على المسرح العربي (ترجمة توفيق المؤذن، ط2). بيروت، لبنان: دار الفارابي.
- الكغاط، محمد. (1986). بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينيات (ط1). الدار البيضاء، المغرب: دار الثقافة.
- الطالب، عمر محمد. (1987). ملامح المسرحية العربية الإسلامية (ط1). المغرب: منشورات دار الآفاق الجديدة.
- قواص، هند. (1981). المدخل إلى المسرح العربي (ط1). بيروت، لبنان: دار الكتاب اللبناني.
- مصطفى رمضاني. (1987). توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي (ط1). الكويت: عالم الفكر.
- ونوس، سعد الله. (1988). بيانات لمسرح عربي جديد. بيروت، لبنان: دار الفكر الجديد.

**ثانيًا: المراجع الأجنبية:**

- بوال، أوغستو .مسرح المقهورين (Theatre of the Oppressed)لندن: Pluto Press، 1979.
- بروك، بيتر .المساحة الفارغة (The Empty Space)لندن: Penguin Books، 1968 .
- جينكنز، هنري .ثقافة التقارب: حيث تتلاقى وسائل الإعلام القديمة والجديدة (Convergence Culture: Where Old and New Media Collide)نيويورك: New York University Press، 2006 .
- ثروسبي، ديفيد .الاقتصاد والثقافة (Economics and Culture)كامبريدج: Cambridge University Press، 2001 .

- ششنر، ريتشارد .مدخل إلى دراسات الأداء .(Performance Studies: An Introduction)نيويورك : Routledge، 2002 .
- ليمان، هانس تيس .المسرح ما بعد الدرامي .(Postdramatic Theatre)ترجمة Karen Jürs-Munby. لندن : Routledge، 2006.