# دراسة فی المَسْرَحُ الذِّهْنی و عناصره فی الأدب العربی

هدایت الله تقی زاده
طالب فی مرحلة الدکتورا، الجامعة الإسلامیّة الحرّة، قم
ستاره مشایخی
طالبة فی مرحلة الدکتورا، الجامعة الإسلامیّة الحرّة، قم

تاریخ دریافت: ۱۳۸۹/۱۱/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۳۸۹/۱۲/۲۰

**چکیده**

**هنر نمایش را می‌توان بدون تردید در زمره‌ی دستاوردهای عظیم فرهنگی بشر در طول تاریخ قلمداد نمود. برخی تاریخ نویسان پیدایش این هنر را در اشکال اولیّه آن، به مصریان باستان نسبت می دهند، هر چند که این عقیده در تاریخ مکتوب هنر نمایش جایی ندارد. آنچه بر همگان مسلّم است ظهور این هنر برای اوّلین بار در ادبیات یونان باستان است، زمانی که یونان در قرن ششم قبل از میلاد شاهد دوره ای از شکوفایی و پیشرفت در عرصه های مختلف از جمله ادبیات و هنر بود.**

**دور ماندن از وقایع روزمره‌ی جامعه و عقلگرایی و در نتیجه دوری جستن از مسائل عاطفی، از خصوصیات آثار کلاسیک غربی بود. هر چند دو تن از نوابغ مکتب واقع گرایی یعنی؛ "هنریک ایبسن و جورج برنارد شاو"، با محور قرار دادن عنصر فکر و اندیشه در آثار خود، توانستند موج نو و تأثیر قابل ملاحظه‌ای را در مقابل جریان احساسگر و فردگرای مکتب رومانتیسم در اروپا بوجود آورند. در نهایت مکتب سمبولیسم، الگویی مناسب برای نویسنده بوده، که می خواهد بدون اشاره مستقیم به جزئیات، وقایع عصر خود را مورد بررسی و انتقاد قرار دهد.**

**بدون تردید نمایشنامه مانند هر اثر روایی دیگر نیازمند عناصری است تا به وسیله آن‌ها در خارج ذهن عینیت و تحقق یابد. این عناصر را می‌توان در قصه (حادثه)، شخصیت‌ها، گفتگوی میان آن‌ها و نزاع یا کشمکش خلاصه نمود. اما عامل آخر که در خلال آن اهداف و اغراض نویسنده مشخص می‌شود از اهمیت بیشتری در تفهیم نمایشنامه ذهنی برخوردار است. در آثار کلاسیک این نزاع به درون انسان منتقل شده و به صورت نزاع میان وجدان او و عواطفش یا بین عقل او و وظیفه‌اش ظهور یافته است.**

Archive of SID
www.SID.ir

**در نهایت می‌توان گفت که توفیق الحکیم، با آثار ذهنی خود توانست نمایش را از ابتذال نجات دهد. ابتذالی که دور ماندن قشر فرهنگی و عدم اعتماد برخی دیگر از اقشار جامعه به این عرصه مهم ادبی را سبب شده بود.**

**ملخّص المقالة**

تتناول هذه المقالة موضوعاً من موضوعات الأدب العربی المعاصر، و هو المسرح الذّهْنیّ و تعرّف لنا العناصر المسرحیّة عامّة و اعتمادها علی ''الحدث'' أو ''القصّة'' الّتی نعدّها العنصر الأوّل من عناصر العمل المسرحی. و تعرّف لنا توفیق الحکیم والعناصر المسرحیّة فی مسرحیّته الذهنیة کالصراع و الشخصیة و الفکرة و الحدث و الحوار.

ثمّ توضح لنا المعالم البارزة فی المسرح الذهنی و توظیف التراث و بأنّه النتاج الثقافی و المادی لشعوب العالم، و وصل إلینا من الماضی البعید أو القریب، و لعب دوراً کبیراً فی تطور الأدب عبر التاریخ... و أنّ توفیق الحکیم حاول أن یغیّر ذوق الجمهور و یرتفع بمستواهم الفکری، و قام بنقل المسرح من السطحیة إلی العمق عن طریق الإهتمام بقضایا الإنسان من حیث هو کائن له عقل و شعور، منصرفاً عن التبعیة المطلقة للفکر الغربی. و هذا الإتجاه الفکری الّذی أبعده عن المسرح إلی حدّما جعل بعض النقاد معتقدین بأن مسرحه غیر صالح للتمثیل و هو للقراءة فحسب.

**الکلمات الهامّة:** المسرحیّة، المسرح الذّهنی، عناصر المسرحیّة، توفیق الحکیم، الحوار.

**المقدّمة**

الحمدلله ربّ العالمین و الصّلاة و السّلام علی محمّد و آله الطّیّبین الطّاهرین الّذین بنورهم اهتدینا و بعلومهم رشدنا و لو لا سفینتهم لغرقنا... ثمّ الصّلاة و السّلام علی جمیع العلماء الأطهار الّذین بذلوا الغالی و النّفیس من أجل وعی الأمّة و الحفاظ علی أصالتها.

أما بعد؛ فإنّ المسرحیّة فنّ أدبی یدخل ضمن فنون الشّعر و النّثر معاً و هی أداة للتعبیر عن صورة من صور الحیاة تعبیراً واضحاً بواسطة ممثّلین یؤدّون أدوارهم و یثیرون اهتمام الجمهور لیسمعوا ما یقال و لیشهدوا ما یجری. فإذن هی فنّ یقوم علی قصّة تبعث الحرکة و علی شخصیّات تخلق الحوار، قد نشأت المسرحیّة فی الأدب الإغریقی القدیم نشأة دینیّة

Archive of SID

www.SID.ir

قائمة علی الشّعر و هی لم تتخلّص من سیطرته إلا فی العصور المتأخّرة.

هنا لابدّ من التنبیه علی وجوه الافتراق بین المصطلحین: ''المسرحیة'' و ''المسرح''؛ فإن المصطلح الأول یتناول النص المسرحی بصفته نصّاً قابلاً للتمثیل، و الثانی یتناول النص المسرحی معروضاً علی الخشبة للجمهور، مستخدماً تقنیات المسرح و شروطه من الممثلین و الأزیاء و الدیکور و الإخراج و الموسیقا و... .

إنّ الکلام عن المسرح العربی بمفهومه المعاصر ملتصق التصاقاً تامّاً بالنّهضة العربیّة الحدیثة الّتی کان هدفها هو الحلم بإعادة بناء المجتمع العربی؛ و التّفکیر القوی علی سنن متینة تعتمد العقل و المنطق. (ابن زیدون، عبد الرّحمن، قضایا التنظیر للمسرح العربی من البدایة إلی الإمتداد، ص ۴۳)

المسرح الذّی یجسّد هموم الإنسان الفکریّة فی کلّ أطواره البشریّة، هذا ما یسمّیه النّقاد بالمسرح الذّهنی. أمّا تبیین هذا المصطلح و إدراک مضامینه الفکریّة فیحتاج بدایة إلی معرفة عناصر عامّة یتکوّن منها کلّ عمل مسرحیّ.

**الحیاة المسرحیّة فی الوطن العربی**

قد خضعت المسرحیة منذ ظهور روافدها فی العالم العربی لنشاط فرید من قبل عباقرة هذا الفن خاصة المصریین منهم الّذین کانوا قد رکّزوا جهودهم علی ترقیة هذا الفن الحدیث فی أدب بلدهم.

قد أرجع معظم الدّارسین نشأة النّهضة الحدیثة إلی الاحتکاک بالغرب و الحضارة الغربیّة مختلفین فی تحدید نوعیّة هذا الاحتکاک و أشکاله، ونماذجه و النّتائج المترتّبة علیه. ومن المسلّم به أنّ المسرح بمفهومه المعاصر و بمعاییره الغربیّة، لم یعرفه العرب إلا فی نهایة القرن التاسع عشر، و ذلک باتّصاله مع الأدب الغربی و الحضارة الأوروبیّة، وبالتّحدید قد کانت ولادة المسرح العربی فی بلاد الشّام و فی لبنان علی وجه الخصوص؛ إذ کانت لبنان أول بلد عربی تعامل مع المدنیّة الغربیّة و حضارتها بحکم موقعها الجغرافی و اشتغال أهلها

Archive of SID

www.SID.ir

بالتّجارة و حبّهم للهجرة إلى الغرب. و كان ذلک عن طريق التّاجر اللبنانى مارون النّقاش ( ۱۸۱۷– ۱۸۵۵ م) الّذى يعدّ أوّل من اشتغل بهذا الفنّ. (الفاخورى، حنّا، الجامع فى تاريخ الأدب العربى (الأدب الحديث)، صص۳۲،۱۰۹،۱۱۱)

وكانت كوميديا ''البخيل'' أول مسرحياته و هى أول مسرحية عربية أيضاً، و قد ألّفها فى قالب من الشعر العربى و أخرجها و مثّلها فى أواخر عام ۱۸۴۷ فى منزله فى بيروت، و هى مستوحاة من مسرحية البخيل لـ''موليير'' و هى ليست ترجمة و لا اقتباساً، بل هى من تأليفه. (المصدر نفسه، ص۱۰۹–۱۱۱)

يؤكّد محمد يوسف نجم الرأى الأخير بقوله: ''هذه المسرحية مؤلّفة من ألفها إلى يائها، بيد أنّ النقّاش ألّفها بعد قراءته للمسرحية المولييرية و استيعابه لبعض شخصياته و لمقوّمات الإضحاک فيها إلا أنه لم يقتبس شيئاً من مادة الموضوع أو التنسيق الفنّى بنوعه الخارجى و الداخلى، و الأمر الجدير بالملاحظة هو أنّ صدى بخيل موليير يسمع أحياناً فى جوانب بخيل النقّاش''. (يوسف نجم، محمد، المسرحيّة فى الأدب العربىّ الحديث، ص۳۱)

و قد أدرک النقّاش جيداً فى المسرحية الأولى الفروق بين المجتمع الأوروبى الذى أنتج و تلقّى مسرحية موليير، و هو مجتمع ذو تراث مسرحى طويل و ذهنيّة درامية، و بين المجتمع العربى الذى لم يعرف المسرح من قبل. و قد برز هذا الفهم فى خطبته التى تلاها بمناسبة العرض الأول لمسرحيته مركّزاً على: أ) الحديث عن عادات الشرقيين و أخلاقهم و عيوبهم و أسباب تأخّرهم. ب) المقارنة الصريحة بين الشرق و الغرب و التوكيد على توفّق هذا الأخير. ج) التبشير بالمسرح، كأحد منتجات الحضارة الغربية. د) الإشادة بإصالة موهبته المسرحية التى بفضلها أدرک الأبعاد الحقيقية للعمل المسرحى. ه) خشيته أن تبوء هذه التجربة بالاخفاق الذريع. (ابن زيدون، عبدالرحمن، قضايا التنظير للمسرح العربى من البداية إلى امتداد، ص ۴۶)

**الحياة المسرحيّة فى مصر من ۱۷۹۸إلى ۱۹۳۳م**

فى هذه المرحلة نقوم بالقاء الضوء على ما يهمّنا من الحياة المسرحية فى مصر من سنة

www.SID.ir

۱۷۹۸م ـ زمن احتلال مصر علی ید نابلیون ـ إلی ۱۹۳۳م، زمن صدور مسرحیة ''أهل الکهف'' باعتبارها أول مسرحیة ذهنیة لتوفیق الحکیم.

**أ) المسرح فی مصر من ۱۷۹۸ إلی ۱۹۱۴م**

کان لحملة الفرنسیة علی مصر (۱۷۹۸-۱۸۰۱م) فضل کبیر فی تغییر المجتمع المصری لم ینحصر فی ظاهرة ''المسرحیة''فحسب بل فی الکثیر من المجالات العلمیة و الحضاریة التی توصّلت إلیها أوروبا. ساعد عشق نابلیون للفنون و تشجیعه لها، علی إقامة العدید من الحفلات الموسیقیة و التمثیلیّة، و کانت هذه الحفلات تقام فی المقاهی التی أقامها الفرنسیون. (حسین، کمال الدین، المسرح و التغییر الإجتماعی فی مصر، ص۴۷)

و لم یغب فن المسرح فی عهد الحملة الفرنسیة عن عین المؤرخ العظیم الجبرتی، فقد وصفه بقوله: ''و هو عبارة عن محل یجتمعون به کلّ عشر لیلا لیلة واحدة، یتفرّجون به علی ملاعیب، یلعبها جماعة منهم بقصد التسلّی و الملاهی...''(الجبرتی، عبدالرحمن، عجائب آثار فی التراجم و الأخبار، المجلد الرابع، ص ۵۳۶) کان نابلیون حریصاً علی أن یمتدّ أثر المسرح للشعب المصری، ذلک أنه کان یعلم جیداً دور المسرح و الفن فی تغییر عادات الشعوب. (هدارة، محمد مصطفی، بحوث فی الأدب العربی الحدیث، ص۳۸۷)

لم یشهد المسرح فی عهد محمدعلی باشا تطوّراً أو تغییراً و ظلّ وسیلة لتسلیة الجالیات الأجنبیّة بعیداً عن المجتمع المصریّ و قضایاه. و فی الحق لم تبدأ العنایة بالمسرح إلا فی عصر إسماعیل باشا، و کان مغرماً بتقلید الحیاة الأوروبیّة لأنه قد تربّی فیها صغیراً. قام إسماعیل بافتتاح مسرح الکومیدی ثم إنشاء مسرح ''الأوبرا'' و مثّل فیها جماعة من الممثلین و الممثلات الذین أحضرهم من أوروبا، و شیّد بعد ذلک مسرح ''حدیقة الأزبکیة'' و أخذ یشجّع الممثلین و یمنحهم المنح و الإعانات و یحضر تمثیلهم، و فی عهده أخذ المسرح المصری ینشأ علی ید بعض الفرق المصریة و السوریة. (الدسوقی، عمر، المسرحیّة نشأتها و تاریخها و أصولها، ص۱۹)

Archive of SID

www.SID.ir

انتقل المسرح المصری إلی طور جدید بقدوم ''أحمد أبو خلیل القبانی''(۱۸۴۱-۱۹۰۲م) و فرقته المسرحیة من دمشق إلی مصر فی یونیو سنة ۱۸۴۴م، لأن المسرح کان، آنذاک، معتمداً فی الغالب علی المسرحیات الأجنبیة المعرّبة سواءً مصّرت أو لم تمصّر، فلما جاء القبانی اتّجه نحو التاریخ العربی و الإسلامیّ و مما ورد فی کتب الاخبار، و فی أساطیر ألف لیلة و لیلة. قد امتاز أسلوبه فی تلک المسرحیات بأنه أفضل عبارةً و أبین عربیةً من أسلوب المسرحیات السابقة، لکنه لم یستطع أن یخلّص مسرحیاته من سیطرة الغنا و الشعر الغنائی و الرقص و الموسیقا علی بنیة العمل المسرحی. (الفاخوریّ، حنّا، الجامع فی تاریخ الأدب العربیّ (الأدب الحدیث)، صص ۱۱۲-۱۱۳)

و مع بدایة القرن العشرین اکتسب المسرح الغنائیّ رونقاً و انتعاشاً بفضل ''سلامة حجازی'' الملحّن المصریّ و الذی ألّف فرقته الخاصة به عام ۱۹۰۵م، فی القاهرة و قد استمرت بالعمل حتی عام ۱۹۱۴م. قد حاول حجازی فی مسرحه أن یجمع بین التقالید المسرح الغنائی الذی حاول أن یطوّره و بیّن تقالید المسرح الدّرامی. (المسرح و التغییر الإجتماعی فی مصر، د. کمال الدین حسین، ص۷۲)

شهد المسرح المصری بدایة عهد جدید فی تاریخه حین رجع جورج أبیض من فرنسا سنة ۱۹۱۰م، بعد أن أخذ أصول التمثیل من أساتذة هذا الفن و بدأ بعرض مسرحیاته باللغة الفرنسیة لمدة عامین، و کان یوم ۱۹ مارس عام ۱۹۱۲م، مولد اوّل مسرحیة شعریة عربیة من تألیف شاعر النّیل ''حافظ إبراهیم'' اسمها ''جریح بیروت'' التی افتتحت به فرقة أبیض نشاطها. (أبیض، سعاد، جورج أبیض المسرح المصری فی مائة عام، صص ۱۱۵، ۱۱۷)

**ب) المسرح فی مصر من ۱۹۱۴ إلی ۱۹۳۳ م**

بدأت الحرب العالمیة الأولی فی أوروبا و تأثّر بها المجتمع المصریّ و الحیاة المصریة اقتصادیة، سیاسیة، و ثقافیة، و المسرح المصری خاصة، و مع تدهور الأوضاع المعیشیة و السیاسیة تغیّر الذوق العام فأصبح مضطرباً. فکان هذا التحوّل کارثة کبری بالنّسبة للمسرح الجدّی الذی قطع شوطاً بعیداً و اکتسب ثقة الجمهور و حبّه، و من هنا بدأ الاهتمام

Archive of SID

www.SID.ir

بالفودفیل (و هوالمصطلح الفرنسی، جنس درامیّ یتکوّن من أغنیات و رقصات و مشاهد تمثیلیة قصیرة و نکات جریئة و حرکات بهلوانیة) و الکومیدیا و اضطرّ کثیر من المسارح إلی مسایرة هذا الاتجاه الجدید. (المصدر نفسه، ص ۱۳۲)

عندما اندلعت ثورة ۱۹۱۹ لم یکن أمام الفرق المسرحیة إلا أن تواکب الثورة، فالفنان لم یکن أمامه إلا طریقان لا ثالث لهما إمّا أن یشارک فی الثورة بفنّه و إمّا بجسده و شخصه. شهدت مصر فی هذه الفترة رجلاً مسرحیاً آخر و هو ''نجیب الریحانیّ'' زعیم الکومیدیا الانتقادیة الاجتماعیة الذی استطاع أن یظهر عیوب الناس و مصائبهم فی أسلوب تهکمی ساخر و یضحکهم علیها، و قد دفعته الظروف الاجتماعیة و الاقتصادیة القاسیة بعد الحرب إلی خلق شخصیة ''کنشکش بک'' عام ۱۹۱۶م. (حسن عید، السید، تطور النقد المسرحی فی مصر، ص۳۳)

حدث تطوّر جدید لفن المسرحیّة فی مصر، حین أصدر أمیر الشّعراء أحمد شوقی ( ۱۸۶۹-۱۹۳۲م) مسرحیته الشعریة ''کلیوباترا''عام۱۹۲۷م. أدرک شوقی حاجة الأدب إلی التنمیة و التطویر فحاول وضع بذرة جدیدة فی عالم الشعر العربیّ، و فی عالم المسرح العربیّ، و هی المسرحیة الشّعریّة.

**العناصر المسرحیّة العامّة**

المسرحیّة عمل أدبی متکوّن من عدة عناصر متداخلة لایمکن فصل بعضها عن بعض فإنّها کغیرها من الفنون القصصیة تعتمد أوّل ما تعتمد علی ''الحدث'' أو ''القصّة'' و علی ذلک یمکن أن نعدّها العنصر الأوّل من عناصر العمل المسرحی. و الحدث هو مظهر من مظاهر السّلوک الإنسانی و نتیجة لتصرّفاته الروحیة و الاجتماعیّة و علاقاته مع بیئته و مجتمعه، ولذلک لابد أن تکون فی المسرحیات ''شخصیات'' تحدث هذا الحدث أو یحدث لها و بهذا تصبح الشخصیات العنصر الثانی من عناصر المسرحیة. (قط، عبد القادر، من الفنون الأدب المسرحیّة، صص ۱۱، ۱۲)

و من خلال لقاء شخصیات و علاقاتها مع الحدث ینشأ صراع ما بین تلک الشخصیات

www.SID.ir

فیقوم المؤلف بدراسة بواعثه و استخراج النتائج المترتبة علیه، ذلک أن الغرض من العمل المسرحی لیس مجرد تصویر الناس و وقائع حیاتهم العادیة بل یرید المؤلف أن یتحمل الشخصیات من أفکار قصدها فی أثره. (المصدرنفسه، ص۱۲) وبالتأثیر المتبادل بین الأحداث و الشخصیات و الصراع ـ فی صورة الحوار ـ یتم البناء الفنی للمسرحیة. و المقصود منه هو ما ینتج عن السیر بمضمون العمل الفنی من عرض الأحداث و الشخصیات ثم التعقید حتی یبلغ النهایة فیضع المؤلف خاتمة یراها جدیرة ببناء مسرحیته.

أما الذی له اعتبار خاص فی ایضاح المسرح الذهنی فهو عنصر الصراع، وأنّه عنصر یختلف باختلاف المسرحیات و مذاهبها. کان الصراع فی المأساة الیونانیة القدیمة من النوع الذی یسمی بالصراع الخارجی أی الصراع الذی یجری بین بطل المسرحیة و قوة خارجة عن ذاته کالآلهة أو القضاء و القدر أو بعض الکائنات البشریة أو غیر البشریة. (مندور، محمد، الأدب و فنونه، ص۱۰۲) و ذلک کصراع یدور بین البطل و القدر الظالم فی مسرحیّة ''أودیب ملکاً'' لسوفوکلیس.

و بظهور الکلاسیکیة فی القرن السابع عشر المیلادی تحول الصراع من الخارج إلی داخل نفس البطل لعدم ایمانهم بالقدر کقوة غیبیة مسیطرة و ذلک بالرغم من محاکاتهم لشعراء الیونان القدماء. (المصدر نفسه، ص ۱۰۵) و فی معظم مسرحیات الشاعر ''کورنی'' یجری الصراع الداخلی بین العقل و الواجب أو بین الضمیر من جهة و العواطف من جهة أخری. کما نری فی نظیره الشاعر ''راسین'' الصراع یجری غالباً داخل نفوس أبطال تراجیدیاته بین العواطف المتضاریة حتّی عرف فی تاریخ الأدب الفرنسی عامة و الدرامی خاصة بمصوّر العواطف. (المصدر السّابق، ص۱۰۶)

قد کانت شخصیة البطل القدیم شریفة نبیلة من أصحاب الجاه و المال و القدرة تتمیز بصفات صالحة. فأودیب ملک محب لشعبه حریص علی طهارة مدینته من الدّنس و بطلة مسرحیة ''السید'' لکورنی أمیرة مترددة بین حبها لخطیبها و واجبها نحو أبیها الذی قتله الخطیب، ولکن الواجب ینتصر فی الأمیرة. أما فی العصور الحدیثة فأصبح الإنسان العادی ذا

Archive of SID

www.SID.ir

شخصية متميّزة و قادراً على التأثير فی أمور الحياة و المجتمع و أصبحت مشكلاته النفيسة و الفكرية و الاجتماعية جديرة بأن تكون محور الصراع فی مسرحيات كبيرة ذات مستوى رفيع. (قط، عبد القادر، من الفنون الأدب المسرحيّة، ص۲۸)

فخرج الصراع من داخل النفس إلى خارجها و اتخذ الصراع فی المذهب الرومانتيكی طابعاً ذاتياً و فی المذهب الواقعی طابعاً اجتماعياً حيث يجرى هذا الأخير بين الأفراد ينتمون إلى طبقات اجتماعية مختلفة لكل منها أخلاقها و تصرفاتها الخاصة. (مندور، محمد، الأدب و فنونه، ص۱۰۶) وقد شهد القرن العشرين ظهور كثير من الإتجاهات الماضية نتيجة لتأثر أدبائه بمختلف التراث الّذی وصل إليهم، إضافة إلى الاتجاهات الجديدة التی برزت فی المسرح العالمی مثل المسرح الملحمی لـ"برتولد بريخت" و مسرح اللامعقول لـ"صموئل بيكيت" و غيرهما. و قد أهمل بعضها العناصر الأساسية فی المسرحيّة منها الصراع.

**العناصر المسرحيّة فی المسرح الذّهنی**

المسرحيّات التی تجسّد هموم الإنسان الفكرية فی كل أطواره البشريّة، هذا ما يسميه النقاد بالمسرح الذّهنی. أما تبيين هذا المصطلح و ادراک مضامينه الفكرية فيحتاج بداية إلى معرفة عناصر يتكوّن منها عمل مسرحی.

– الصراع: توفيق الحكيم يعتقد أن الإنسان فی صراع مستمر مع قوى مرتبطة بوجوده المادی و المعنوی و هذه القوى ليست مادية بل معنوية غير مرئية تتمثل فی الزمان و المكان و الغرائز و الطباع. و الإنسان يراها مانعاً لما تريد إرادته إنجازه، فيحاول الخلاص منها ولكنه ينهزم، لأنّه سجين لهذه القوى الهائلة. ففكرة الخلود فی مسرحيّة أهل الكهف أدت إلى الصراع بين إرادة الإنسان و الزمن و هی فكرة لاتنحصر بزمان أو مكان أو قوم خاص. وهذه الفكرة أو مثيلها هی العنصر المميز للمسرح الذهنی يعنی إن ما يشغل الشخصيات ليس موضوعاً عاطفياً أو نزاعاً مادياً بقدر ما هو قضية فكرية. (المصدر نفسه، ص۱۰۶)

Archive of SID
www.SID.ir

– الشخصية: أما الشخصية فی المسرح الذهنی فهی ولید العقل فلیس لها ملامح محلیة خاصة و إنما هی تمثل جمعاً غفیراً من الناس تتکلم بلسانهم و تتخلق بأخلاقهم لأنها مجرد إنسان عادی یعبّر عن الأفکار و الآراء التی یحب الکاتب إبرازها، ''فمشلینیا'' بطل أهل الکهف لایتمیز بصفات تنفصل به عن سائر الناس، وإنما یمثل کل الناس فی مواجهتهم و مقاومتهم للزمن و نضالهم لتحقیق الحیاة خارج الزمن. (الحکیم، توفیق، المؤلفات الکاملة، المجلد الرابع، ص ۳۵۸) أیضاً ''شهرزاد''رغم طابعه الأسطوری إنسان عادی و کل ما قصده الکاتب من شخصیة هو تعیین موقف الإنسان فی مواجهة کبری أقوی منه و یقاومها بکلّ ما فی وجوده من السلاح.

– الفکرة: إن الفکرة أو القضیة فی رأی الکاتب جوهر المسرح و قوامه و هی التی تتکون منها ملامح الشخصیات و لیس العکس بصحیح. و هو یأتی بمثال یبین مقصوده حین یشبه منصة المسرح بساحة مصارعة الثیران، فلا حاجة للمشاهد فی الوقت القصیر أن یعرف شیئاً من حیاة المصارع أو شیئاً من الثور، بل کل ما یهمه هو صراع یجری بینهما و ینتهی إلی غلبة أحدهما علی الآخر. (المصدر نفسه، ص۳۵۷)

– الحدث: إن القصة أو الحدث الذی یعتبر أول عنصر للقیام بالعمل المسرحی هو فی حرکة الحوار و حرکة الفکرة و حرکة القضیة و لیس فی حرکة بدنیة. و الأمر هنا مشابه تقریباً لما یحدث فی جلسة محکمة فالمشاهد یجلس علی الکرسی أربع ساعات أو خمس أو أکثر لیتابع قضیة تطرحها هیئة المحکمة و المحامی و المتهم و المدعی العام و هذه القضیة لایهمه شخصیاً و هو یستمع إلی اتهام توجّهه المحکمة إلی المتهم و دفاع المتهم عن نفسه و شهادة الشهود و لایلبث أن یشارک فی القضیة بفکره و یصبح له دور معین إمّا مع المتهم أو ضده. (المصدر نفسه، ص ۳۴۷) و هکذا الحال فی المسرح الذهنی تماماً حیث یظل عنصر الحوادث و الشخصیات عاملاً ثانویاً فی المسرحیة.

– الحوار: إن الحوار فی المسرح الذهنی ذو اعتبار خاص و هو یرجع إلی أن الکاتب یؤمن ایماناً شدیداً به کإطار لاظهار صوره و أفکاره و تجاربه الذهنیّة دون زیادة أو نقصان.

Archive of SID

www.SID.ir

من مميزات الحوار فی المسرح الذهنی هو استعمال اللغة البسيطة المتداولة القريبة من فهم الناس من غير اللجوء إلى المحسنات اللفظية، و ذلک يرجع إلى أساليب و كلمات بسيطة حتى تعبّر عما يجرى فی القلب بدون تكلف و تصنع. ذلک أن الأسلوب المتكلف كان''أحياناً كل اولئک الذين لايحملون فی جعبتهم ما ينفع النّاس... فالبلاغة الحقيقية هی الفكرة النّبيلة فی الثّوب البسيط، هی التواضع فی الزی و التسامی فی الفكر... (المصدر نفسه، المجلد الثانی، ص۷۲). إن الكلمة فی المسرحية هی كلّ شیء، ذلک أنها تلعب دوراً هاماً فی نقل مقصود المؤلف و افكاره إلى القراء.

**المعالم البارزة فی المسرح الذهنی**

– توظيف التراث: إن التراث هو النتاج الثقافی و المادی لشعوب العالم، وهذا النتاج الذی وصل إلينا من الماضی البعيد أو القريب لعب دوراً كبيراً فی تطور الأدب عبر التاريخ لأنه يستخدم فی أشكال أدبية جديدة توافق حياة الأمم الثقافية و الفكرية. إن التراث فی المسرح الذهنی يتمثل فی صورتين:

أ) الأساطير الإغريقية ب) الأساطير الشعبية و القصص الدينية.

أ) الأساطير الإغريقية: الأسطورة حدث تاريخی واقعی قد تطورت و أضيفت إليه إضافات مع مرور التاريخ حيث خرجت عن حدود المنطق و العقل، و هكذا تحول لفظ history و هی التی بمعنى التاريخ إلى الأسطورة، فأصل الأسطورة نشأ من داخل الشعب و معتقداته (التونجی، محمد، المعجم المفصل فی الأدب، المجلد الأول، ص۹۲). و لليونانيين من بين سائر الأمم ثروة هائلة من القصص و الأساطير. وهم كانوا بحكم سعة خيالهم و معتقداتهم الوثنية و عدم معرفتهم بقوانين الطبيعة ينسبون كثيراً من المظاهر الطبيعية و الأحداث البشرية إلى قوى خارجية كالقدر و الآلهة و كانوا يلبسونها ثوباً دينياً. كثر عندهم الآلهة مثل إله المطر، إله الحرب، إله الشمس، إله القدر و ... وكان للآلهة فی اليونان عادات البشر و أهوائهم من الخير و الشر و الزواج و الولادة و الحكومة و الخلافة و ... مثلاً ''زينوس'' إله

Archive of SID

www.SID.ir

الآلهة فی أساطیر الیونان أخذ العرش من أبیه ''خرونوس'' قهراً ، ثم قسم الکون بینه و بین إخوته الذین أعانوه علی الوصول إلی الحکم. فهم ''بوسیدون'' البحار و ''هادیس'' العالم السفلی و ''زینوس'' الأرض و السّماء. تزوج زینوس أخته ''هیرا'' فأنجب منها الآلهة و الآلهات منها ''أروس'' إله الحرب. (التونجی، محمد، دراسات فی الأدب المقارن، ص ۸۷)

ب) الأساطیر الشعبیة و القصص الدینیة: للحکایات الشعبیة قیمة کبیرة فهی مادة خصبة للبحوث الفکریة و الثقافیة و الإنسانیة و... و قد اهتمت بها شعوب کثیرة ، لأنها التاریخ الحقیقی لحیاة الشعوب فی تفکیرها و همومها و آمالها و أحاسیسها و شقائها. مثلاً ''شهرزاد'' فهی مسرحیة برز فیه استخدام الأسطورة الشعبیة أکثر وضوح. إن توفیق الحکیم فی شهرزاد یلجأ إلی استیحاء أسطورة ''ألف لیلة و لیلة''، و هی من قصص أعجبت کثیراً من الأدباء فی العالم و البلاد العربیة، ویخلع عنها رداء الأسطورة و یحولها إلی قصة عادیة و یطبع مضمونها بطابعه الفکری الخاص. أو الحکیم فی مسرحیة ''أهل الکهف'' و ''سلیمان الحکیم'' یلجأ إلی قصتینِ فی القرآن و یدخل عنصر التراجیدیا الإغریقی فیهما و یغیّر الأحداث و ینزع عنهما الهالة الدینیة التی تحکمهما لیعالج قضیتی الزمن و القدرة.

– الفروض الذهنیة: إن الصراع فی المسرح الذهنی هو العنصر الهام لتحقق وجوده و هو فی ارتباط تام بالشخصیات و الحدث و من خلال التفاعل و التأثیر المتبادل بینهما ینشأ و ینمو الفکرة التی تصلح کونها محوراً للصراع فی المسرحیة.

– الرمز: إن لکاتب المسرحیة نظرة خاصة إلی الإنسان و العالم و هذه النظرة التی تحاول الکشف عما وراء الحس و عن مکنونات النفس البشریة جعلت الرمز فی طبیعة مسرحیاته الذهنیة. و هو یکشف لنا عن مکنونات نفسه و معتقداته التی کادت أن تخفی علینا فی آثاره الفکریة. (الشارونی، یوسف، دراسات فی الأدب العربی المعاصر، ص۲۱)

## المحاور الفکریة فی المسرح الذهنی

### الحقیقة و الواقع: أودیب

فی القرن الخامس قبل المسیح فی أثینا، فی فترة ملیئة بالنشاط و الثقة ، و فی عهد من

www.SID.ir

الحیاة الدیمقراطیة المثقفة ، و فی وقت کان الشعر و الدین و الفلسفة لم ینفصل الواحد منهاعن الآخر ، بلغ فن المأساة الیونانیة قمة ازدهاره بفضل شعرائه الثلاثة ''یوریبدس'' و ''إیلسخیلوس'' و ''سوفوکلیس'' (العشماوی، محمد زکی، دراسات فی النقد المسرحی و الأدب المقارن، ص۷۳). أما الأخیر منهم فهو قدکتب مائة و ثلاثاً و عشرین مأساة لم یبق منها إلا سبع فقط أشهرها: ''الکترا''، ''إیاس''، ''أنتیجونا''، ''أودیب ملکاً''، ''أودیب فی کولونا'' و ... . و منذ عصر أرسطو اعتبرت مسرحیة '' أودیب ملکاً'' أروع نتاج لعبقریة بشریة من مسرحیات و أقوالها من الناحیة الدرامیة. و أرسطو نفسه رأی فیها المثل الأعلی للتراجیدیا و اتخذ من تحلیله لها أصولاً لهذا الفن و دوّنها فی کتابه''فن الشعر''.

لقد کان من الطبیعی أن تدفع هذه الأسطورة کثیراً من الناظمین و الناثرین القدماء و المحدثین إلی محاولة استلهامها فی کتابة مسرحیات جدیدة. من القدماء الّذین اقتبسوا هذه الأسطورة هم الفیلسوف ''سنیکا'' و الشاعر الکلاسیکی''کورنی'' و ''فولتیر'' فی القرن الثامن عشر، ومن المحدثین الشاعر الإنجلیزی ''ییتس'' و الشاعر الألمانی ''هوفمان اشتال''، کما کتب الأدباء الفرنسیون عددهم تسع و عشرون، منهم''سان جورج دی بوهلیین'' و ''جان کوکتو'' و ''أندریة جید'' مسرحیات مقتبسة من أودیب أیضاً. (الحکیم، توفیق، المؤلفات الکاملة ، المجلد الثانی، ص۱۷۵) ولکن لم یبلغ أحد منهم فی محاولته إلی ذروة بلغها ''سوفوکلیس''فی مسرحیته و هذا ما یؤکّده ''لویس دی مارینیاک'' الأستاذ السویسری الجامعی و المتخصّص فی آداب اللغة الیونانیة القدیمة خاصة فی تراجیدیا أودیب، فی مقدّمة کتبها للترجمة الفرنسیة لمسرحیة ''الملک أودیب'' لتوفیق الحکیم قائلاً: و من ینعم النظر فی المعارضات الفرنسیّة، التسع و العشرین، لـ''أودیب'' لسوفوکلیس یتضح جلیاً أنه إذا کان قد أمکن معارضة أبلغ المؤلفین الأثینیین فی مأساته، فإنّ أحداً لم یبلغ إلی التفوق علیه قط، و لا إلی مساواته فحسب!... .(المصدر نفسه، ص ۲۱۱)

أما المسرحیة ففیها یتضح عنصر القضاء و القدر رغم محاولة البطل تجنّب أحکامه، وتتخلّص فی أنّ العراقیین قد أنبأوا ''لایوس'' ملک مدینة ''ثیبا'' بأن ابنه سیقتله، فأخذ

Archive of SID

www.SID.ir

الملک جانب الإحتیاط و ما إن ولد ابنه حتی أمر بإلقائه علی أحد الجبال البعیدة لتفترسه الضواری أو یموت من الجوع. ولکن الراعی الذی کان علیه أن یحمل الطفل إلی الجبل أشفق علی الطفل فأسلمه إلی راع آخر من رعاة ''بولیبوس'' ملک ''کورنثه'' و أسلمه هذا الراعی إلی مولاه، و قام بولیبوس بتربیته حتی نشأ و هو لایعرف حقیقة حاله و کل الّذی یعرفه أن أمّه ''میروبا'' و أن أباه بولیبوس ملک کورنثه. و فی لیلة من اللیالی یسمع أودیب تعریضاً بمولده من رجل سکران، فیخرج لیستشیر الآلهة فأنبأته بأنه سیقتل والده و یتزوّج أمّه. و لما کان یعتقد أن بولیبوس هو أبوه فقد أقسم ألا یعود إلی المدینة مرّة ثانیة لیمنع تنفیذ القضاء و القدر، وقصد مکاناً غیر معلوم حتی قابل فی طریقه الملک لایوس، وهو لایعرف أنه هو أبوه الحقیقی، و کانت مقابلتهما فی ممرّ ضیق فاختلفا علی أیهما یمرّ أولاً و انتهی الأمر بأن اشتبکا فی معرکة قُتِل فیها لایوس و بذلک تحقّق الشطر الأول من النبوءة.

واصل أودیب طریقه حتی وصل إلی أسوار المدینة، فرآهم یشکّون فی خوف عظیم عن وحش (سِفِنکس) له جسد أسد و وجه امرأة و أجنحة نسر یُلقی علی کل من یراه سؤالاً فإذا یعجز عن الجواب یقتله. فتطوّع أودیب للقاء هذا الوحش و سأله الوحش عن حیوان یمشی فی الصباح علی أربع و عند الظهیرة علی اثنین و فی المساء علی ثلاثة، فأجابه أودیب بأنه هو الإنسان، فلمّا علم الوحش أنه أجاب إجابة صحیحة قتل نفسه.

دخل أودیب المدینة منتصراً و اقترح له أهل ثیبا أن یتولی العرش فی غیاب مَلِکهم، فقبل الإقتراح و تزوّج الملکة و هی أمه ''جوکاستا''، و هو لایدری أنها أمّه، وبذلک یتحقق الشطر الثانی من النبوءة؛ و رغم أن کل ما حدث کان تنفیذاً لإرادة الآلهة إلا أنها أرسلت طاعوناً مهلکاً علی أهل ثیبا جزاءً لما ارتکبوا من قتل الملک، فأوحت الآلهة أن هذا الطاعون لن یرفع إلا بمعاقبة قاتل الملک علی جریمته؛ و اجتمع الکهّان و الشعب مطالبین أودیب بالبحث عن هذا القاتل و استجاب أودیب طلب شعبه فأخذ یجری تحقیقاً، وأخیراً اکتشف حقیقة أمره بأنه سبب هذه المصیبة.

فإن أودیب هناک قد شعر بالجرم الکبیر الذی ارتکبه حیث لم یستطع أن یتحمل

Archive of SID

www.SID.ir

المصیبة ففقأ عینیه عقاباً لنفسه و لم یجرؤ علی قتل نفسه حتی لایقابل أبویه فی العالم الآخر. و''جوکاستا'' شنقت نفسها و غادر أودیب المدینة ترافقه بنته ''أنتیجونا'' و نزل بغابة زیتون فی ضواحی أثینا و مات هناک و أقیم له معبد دفن فیه بأثینا. (العشماوی، محمد زکی، دراسات فی النقد المسرحی و الأدب المقارن، صص ۷۵، ۷۶)

**القلب و العقل: شهرزاد**

إن الأسطورة تقول إن الملک ''شهریار'' و هو من ملوک الفرس أصیب بخیانة زوجته حیث رآها مع عبده الأسود فی الفراش فقتلهما معاً و قرّر أن یتزوّج کل لیلة باکرةً عذراء و یقتلها صباحاً انتقاماً من جمیع النساء، فأمر وزیره باعداد باکرة فی کل لیلة. وعمل وزیر بما أمر به، فإذا یوم لم یستطع فیه الوزیر أن یجد عذراء أخری لشهریار فتطوعت شهرزاد بنت الوزیر نفسها لهذه المهمة و هی کانت ذکیّة. و أتت بحیلة للخلاص من سیف الملک فأخذت لیلة زفافها تقص علی شهریار قصة رائعة ثم ترکت باقیها للّیلة التالیة أو ربطها بقصة أخری. و واصلت خطتها حتی أکملت ألف لیلة و لیلة، و قد حملت خلالها من شهریار و أنجبت طفلاً فی الأسطورة و عندئذ صعب علی شهریار أن یقتلها، وهی أم ولده، فکفّ عن وحشیته. من الطبیعی أن القصة هذه قد أعجبت الکتّاب و الفنانین فی العالم، فشهرزاد فی الآداب الأوروبیة صورة لمن یهتدی إلی الحقیقة و یهدی إلیها عن طریق القلب و العاطفة و قصصها ترمز کذلک إلی هذه القضیة الکبری الرومانتیکیة فی نصرة القلب و العاطفة علی التفکیر المجرد. (غنیمی هلال، محمد، الأدب المقارن، ص۳۱۷)

والأسطورة لم تغب أیضاً عن عیون الکتّاب فی الأدب العربی، إذا حاولوا تفسیرها فی ضوء الثقافة و العلم الحدیثین، و أضاف طه حسین فی کتابه ''أحلام شهرزاد'' لیلة جدیدة إلی اللیالی السابقة و ناقش فی کتابه أحلام فتاة عصریة.

قد رأی توفیق الحکیم فی هاتین الشخصیتین و فیما حکت الأسطورة الشعبیة صلاحیة لمعالجة فکرته. مسرحیة ''شهرزاد'' هی العمل من أعماله المتصلة بالمسرح الذهنی، التی

Archive of SID

www.SID.ir

أصدرها عام ۱۹۴۳م، أی بعد صدور أهل الکهف بعام واحد، وهی مسرحیة تتخذ من أسطورة ''ألف لیلة و لیلة''خلفیة لها. قد عالج الحکیم فی مسرحیته فکرة ذهنیة و هی : هل فی استطاعة الإنسان أن یعیش بالعقل وحده و أن یخصص حیاته بالبحث عن المعرفة تارکاً نداء القلب و الجسد الذین یرمزان إلی الحیاة الحیة. (مندور، محمد، مسرح توفیق الحکیم، ص۵۸)

فإن الأسطورة نفسها لیست هی بناء الدرامی فی المسرحیة و إنما هی المقدمة التی یفترض الحکیم وجودها فی مخیلة القارئ حتی ینطلق منها إلی الأجواء البعیدة تماماً عن الأسطورة. یبدأ الحکیم مسرحیته من نهایة الأسطورة التی تقول إن شهرزاد البطلة الأسطوریة هی التی استطاعت أن تنتصر علی جنون شهریار و أن تنقذ دماء العذاری بحکایتها، و یفترض أن شهریار هو الآن رجل تخلّص من رغبات الجسد و رغب عن عواطف القلب و قد استحال إلی إنسان یرید أن یهرب من کل ما یربطه بالأرض و یرید أن یکون عقلاً محضاً یعرف فحسب. (هیکل، أحمد، الأدب القصصی و المسرحی فی مصر، ص۳۹۱)

**الفن و الحیاة: بیجمالیون**

قصة''بیجمالیون'' تقوم علی أسطورة إغریقیة و هی فی الأصل حکایة نحات بارع کان ملکاً علی قبرص یدعی بیجمالیون. قضی معظم حیاته فی العزلة منصرفاً عن الزواج و مخالطة الناس إلی أن صنع تمثالاً عاجیاً لإمرأة جمیلة، فراقته صنیعته و دعا ''أفرودیت'' آلهة الخصب و الجمال أن یتزوج من امرأة تشبه التمثال فاستجابت الآلهة لدعائه، بل فعلت أکثر من ذلک إذ وهبت التمثال نفسه الحیاة فتزوجها بیجمالیون و أسماها ''جالاتیا''. و أنجبا ''بافوس'' التی سمیّت باسمها المدیة القبرسیة المقدّسة. (غنیمی هلال، محمد، الأدب المقارن، ص۳۰۷)

ولکن هذه الحکایة التی تبدو بسیطة أثارت إعجاب الکثیر من الأدباء و الرسامین و الموسیقیین إذ دفعتهم إلی محاکاتها و الاستلهام منها. و أول من تحدّث عنه فی الأدب هو ''أوفید الرومانی'' فی قصصه ''المسخ''. ثم تناولها شعراء و کتّاب من مختلف الآداب من

Archive of SID

www.SID.ir

أمثال ''جان جاک روسو'' الفرنسی و ''جاسنتو غرو'' الإسبانی و ''جون مارستون'' الإنجلیزی فی قصیدته ''نفخ الروح فی صورة بیجمالیون ''، ثم أخذها ''ولیام شوبنک چلیبر '' فی ملهاة ''بیجمالیون و جالاتیا''. کما استلهمها الکاتب الشهیر جورج برنارد شو عام ۱۹۱۲م، فی کتابة مسرحیته التی تحمل نفس عنوان الأسطورة ''بیجمالیون'' فی صورة عصریة. (المصدر نفسه)

## الاستنتاج

قد تناول النقاد المسرحیة، منذ ظهورها عام ۱۹۳۳م، بالبحث و الدراسة و کتبوا عنها فی صفحات متعددة من الکتب و المقالات. و قد اختلف نظراتهم عن المسرحیة، فمنهم الذین یرون فیها عملاً سلبیاً رجعیاً یثیر روح الانهزام فی النفوس، و من أصحاب هذا الرأی: د. محمد مندور، د. عبد القادر قط و محمود أمین العالم. و إلی خلاف هذا الرأی ذهب بعض الآخر منهم: غالی شکری و د. أحمد هیکل، و هم یرونه عملاً ثوریاً تقدمیاً إصلاحیاً قصد منها المؤلف إلی تنبیه أمته علی عدم الإکتفاء بالإعتماد علی التاریخ و القیم الماضیة و الانفصال عن کلّ ما یربطها بالحاضر، فمن أصرّ علی العیش فی الماضی وحده بروابطه المنقطعة و قیمه البائدة یحکم علی نفسه بالموت.

قد کانت المسرحیة قبل الحکیم تعتمد فی غالبها علی موقفی الإضحاکی و الإبکائی، و هی إما کانت مغرقةً فی الإضحاک مستعینةً بالنکات اللفظیة و الحرکات المرتجلة و الشخصیات الکاریکاتوریة، و إما کانت مغرقةً فی الإبکاء بالکلمات التی تثیر فی النفس عاطفة الحزن و تفیض الدموع. لکن الحکیم لم ییأس و لم یقبل النجاح السریع بل حاول أن یغیّر ذوق الجمهور و یرتفع بمستواهم الفکری، و قام بنقل المسرح من السطحیة إلی العمق عن طریق الاهتمام بقضایا الإنسان من حیث هو کائن له عقل و شعور، منصرفاً عن التبعیة المطلقة للفکر الغربی إلی. و هذا الإتجاه الفکری الذی أبعده عن المسرح إلی حدّ ما جعل بعض النقاد معتقدین بأن مسرحه غیر صالح للتمثیل و هو للقراءة فحسب.

Archive of SID

www.SID.ir

إن المسرح فی بدایته، یکون أداة لتسلیة الجمهور و وسیلة لإزالة الهموم التی عاناها الناس فی حیاتهم الیومیة. وکان کل همّ للکاتب المسرحی أن یحقق الغرض الذی یجی ء المتفرج من أجله إلی قاعة التمثیل فیتمسک بکل ما یسهّل له الأمر، وهو لم یهتم بالقیمة الأدبیة للنص الذی کتبه للتمثیل، بل أدخل فیه کثیراً من النکات البذیئة و استخدم الکلمات العامیة و مزجها بالفصحی و اختلط الشعر بالنثر، لأنه لم یکن یفکّر فی طبع مسرحیاته فی الکتب، وکان النص المسرحی مجرد دلیل للممثلین للقیام بأدوارهم المحدّدة. و هکذا أصبح النصّ المسرحی مقصوراً علی خشبة المسرح و بعیداً عن الطبقة المثقفة و العائلات التی لم تر فی هذا العمل شیئاً یستحق الإحترام؛ و قد جاء الحکیم و عرّف الناس المسرح الحقیقی و جعل للنص قیمة فی ذاته صالحاً للقراءة قبل التمثیل.

**المصادر و المنابع**


۱- ابن زیدون، عبد الرّحمن،۱۹۹۲م، **قضایا التنظیر للمسرح العربی من البدایة إلی الإمتداد منشورات إتّحاد الکتّاب العرب**، دمشق.

۲- التونجی، محمد، ۱۹۹۳م، **المعجم المفصل فی الأدب**، بیروت، الطبعة الأولی.

۳- التونجی، محمد، ۱۹۸۲م، **دراسات فی الأدب المقارن**، منشورات إتحاد کتاب العرب، دمشق.

۴- الجبرتی، عبدالرحمن، **عجائب آثار فی التراجم والأخبار**، مکتبة مدبولی، بدون تاریخ، أربعة مجلدات.

۵- الجندی، درویش، **الرمزیة فی الأدب العربی**، نهضة مصر، بدون تاریخ.

۶- حاج ابراهیمی، محمد کاظم، ۱۳۷۶هـ ش، **تاریخ الأدب العربی الحدیث**، انتشارات دانشگاه اصفهان.

۷- الحکیم، توفیق، ۱۹۹۴، **المؤلفات الکاملة**، مکتبة لبنان ناشرون، بیروت، الطبعة الأولی، أربع مجلّدات.

۸- الشارونی، یوسف، ۱۹۶۴م، **دراسات فی الأدب العربی المعاصر**، وزارة الثقافة و الإرشاد القومی، المؤسسة المصریة العامة.

۹- ضیف، شوقی، ۱۹۶۱م، **الأدب العربی المعاصر فی مصر**، دار المعارف بمصر، القاهره، الطبعة الثاتیة.

۱۰- العشماوی، محمد زکی، ۱۹۹۴م، **دراسات فی النقد المسرحی والأدب المقارن**، دار الشروق، بیروت، الطبعة الأولی.

۱۱- غاسنر، جون، کوّن، إدوارد، ت. مؤنس الرزّاز، ۱۹۸۲م، **قاموس المسرح**، المؤسّسة العربیة للدراسات و النشر، بیروت.


Archive of SID

www.SID.ir

۱۲- غنیمی هلال، محمد، ۱۹۸۱م، **الأدب المقارن**، دار العودة و دار الثقافة، الطبعة الخامسة.
۱۳- الفاخوری، حنّا، **الجامع فی تاریخ الأدب العربی (الأدب الحدیث)**، دار الجیل، بیروت، بدون تاریخ.
۱۴- قط، عبد القادر، ۱۹۷۸م، **من الفنون الأدب المسرحیّة**، دار النهضة العربیة، بیروت.
۱۵- مرزوق، حلیمی، ۱۹۸۳م، **تطور النقد و التفکیر الأدبی الحدیث فی الربع الرابع من القرن العشرین**، دار النهضة العربیة، بیروت.
۱۶- المقدسی، أنیس، ۱۹۷۳م، **الاتجاهات الأدبیة فی العالم العربی الحدیث**، دار الملایین، بیروت، الطبعة الثالثة.
۱۷- مندور، محمد، ۲۰۰۲م، **الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر و التوزیع**، قاهرة، الطبعة الثانیة.
۱۸- مندور، محمد، ۱۹۸۹م، **فنون الأدب العربی المسرح**، دار النهضة، القاهرة.
۱۹- هیکل، أحمد، ۱۹۷۰م، **الأدب القصصی و المسرحی فی مصر**، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانیة.
۲۰- هیکل، أحمد، ۱۹۵۸م، **تطور الأدب الحدیث فی مصر**، القاهرة.

Archive of SID

www.SID.ir