مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (26) العدد (2)2004
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (26) No (2) 2004

الدور التوصيلي للمسرح وإشكالية التأصيل

الدكتورة حورية محمد حمو*

(قبل للنشر في 2004/11/11)

□ الملخّص □

يختلف الفن المسرحي عن باقي الفنون الأدبية بسمتين اثنتين:

أولاهما: الفعل؛ فالفن المسرحي لا يروي قصة بل يجسد حدثاً، والنص المسرحي هو جزء من كل، بينما يشكل العرض جوهر الظاهرة المسرحية.

والسمة الثانية: تتصل بما يسمى بجماعية الدراما عرضاً وتلقياً، ولعل هذه الظاهرة الجماعية يكاد ينفرد بها الفن المسرحي عن باقي الفنون، فهو لا يخاطب الفرد بل يخاطب الجماعة ولا يتفاعل مع الفرد بل مع الجماعة.

لذا فقد تمّ الحديث في هذا البحث عن الدور التوصيلي للمسرح، وإشكالية التأصيل؛ إذ ثبت أن المسرح العربي لا يمكن أن يحقق تواصلاً حقيقياً بينه وبين المتلقي إلاّ إذا انطلق من واقع الجماهير العربية، وعبّر عن قضاياها فالجفوة بين المسرح العربي والجمهور تعود في أهم أسبابها إلى افتقاد هذا العنصر.

وقد تمّ التركيز على النواحي التأصيلية التي ظهرت في الساحة المسرحية العربية؛ في سورية ومصر فسُلطت الأضواء على أصواتٍ نادت بضرورة تأصيل المسرح العربي، ومحاولة إبراز هويته المفقودة، وتثبيت جذوره في التربة العربية، عن طريق الدعوات الملّحة إلى ضرورة الالتفات إلى الواقع العربي والانغماس فيه ومحاولة استلهام التراث العربي واستحضاره على ألاّ يكون ذلك بمعزلٍ عن التأثر بالمسرح العالمي والاستفادة منه، لأن الحضارة إرث إنساني يأخذ بعضه من بعض ويتأثر بعضه ببعض، لهذا ومن أجل البحث عن مسرحٍ يعي دوره في مجتمعه، ويحقق التواصل مع المشاهد العربي في كل زمانٍ ومكان كانت محاولات التأصيل.

وقد نمّت هذه المحاولات عن وعي بواقع المسرح العربي ودرايةً به، وبما فرضته الظروف، ولم تثن المفارقات القائمين عليها، وكل ما هنالك أنهم آمنوا إيماناً عميقاً بدور المسرح التوصيلي وهدفه.

*مدرسة، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا.

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (26) العدد (2)2004
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Science Series Vol (26) No (2) 2004

The Continuating Role of the Theatre and the Ambiguity of Origination

Dr. Horia Hamo*

(Accepted 11/11/2004)

□ ABSTRACT □

The dramatic art differs from the other literary arts in two features:

First, Action, for the dramatic art does not narrate a story, but rather embodies an event.

The text is part of a whole, whereas performance is the essence of the dramatic phenomenon.

The second feature is related to what is called the collectiveness of drama in terms of performance and reception. Perhaps this collective phenomenon is restricted to dramatic art to the exclusion of other arts. It does not address the individual, it addresses the group, and it does not interact with the individual but with the group.

Therefore, this research talks about the communicative role of the theatre and the ambiguity of the origination; for it has been established that the theatre cannot fulfill a real communication between it and the recipient unless it sets out from the Arab public, expressing their causes, so the estrangement between the Arab theatre and public is due in its most important reasons to the shortage of this element.

Concentration has been made on the origination aspects which have appeared in the Arab theatrical field: in Syria & Egypt, throwing lights on voices that called for the necessity of the origination of the Arab Theatre, trying to bring forward its lost identity, and fixing its roots deeply in the Arab soil, through pressing calls for the necessity of turning to the Arab reality and immersing into it, trying to get inspiration from the Arab heritage and to be guided by it.

However, this should not be excluded from being impressed by the international theatre and availing from it because civilization is a human heritage, some part of it takes something from the other part, each part being impressed by the other and affecting other parts as well. Therefore, for the sake of looking for a theatre that is aware of its role in its society, fulfilling communication with the Arab spectator in every place and time, have been the attempts of origination.

These trials have grown from the consciousness and knowledge of the Arab theatre reality and what circumstances have imposed, and the dissimilarities have not dissuaded those in charge of them, and there is to it is that they have deeply believed in the role and objective of the communicative theatre.

***Instructor, Department Of Arabic Language, Faculty Of Arts, Tishreen University, Lattakia, Syria.**

إن الميزّة الأهم للفن المسرحي، أنه خلق جماعي، والجمهور هو عنصر من عناصر الظاهرة المسرحية، فهو شريك أساسي في عملية الإبداع الفني المسرحي، فما من مسرحية تكتمل من دون جمهور يرقبها فالمسرحية هي فن التعبير عن الأفكار الخاصة في الحياة في صورةٍ تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين لذا فإن العملية التواصلية بين العرض المسرحي والجمهور عملية إبداعية تدخل في نسيج العمل المسرحي.

فالكاتب المسرحي يقوم بكتابة عمله المسرحي وهو في حالة تقابل ذهني مع المتلقي، والمخرج يقوم بتنفيذ النص وإنشائه، وقد يُحذف بعض الإضافات أو التعديلات والمتفرج ماثل أمام عينيه، أما الممثل فقد يقوم بالتدريب في البداية على دوره، ويسعى إلى تجسيد الشخصية المسرحية بشكل يقنع المتفرج، ولا يتوانى عن مراقبة ردات فعل الجمهور، وهو يؤدي دوره، ويحدد إن كانت سلبية أو إيجابية، وتقوم التقنيات الدرامية بتدعيم الحدث وتدعيم دور الفنان، فتحاول أن تكون الإضاءة والصوت والملابس والديكور وغيرها..إلخ معبرة عن الحدث ومرتبطة بالواقع لتؤدي الدور الأمثل في إقناع المتفرج، والتأثير فيه. المهم أن العرض المسرحي لا يتكامل تكاملاً فنياً وفكرياً إلاّ عند المتفرج الذي يعدُّ المقيّم الأساسي للعرض.

يعتمد الفن المسرحي بالأساس على التواصل بين مبدع ومتفرج، فالجمهور يأتي إلى المسرح وهو يعلم مسبقاً أن ما سيشاهده هو محاكاة أو استعارة. ، إنه يأتي إلى المسرح ليستمتع بالفرجة من خلال الحصول على المتعة الفكرية والمتعة الجمالية. ومن خلال الحصول على متعة المشاركة مع الجمهور المتلقي. وقد لا يتمُّ في هذا التواصل إدراك المعنى فحسب وتحقيق المتعة بل يمكن أن يتجاوز ذلك إلى تماهي الإرسال بالتلقي؛ إذ يفقد الإرسال هويته ليصبح إرسالاً وتلقياً في الوقت نفسه، فعملية الخلق المسرحي عملية مركبة ومعقدة، ذلك أن المسرحية الجيدة بما ترسله من معلومات وأفكار وقضايا تستثير قدرة المتفرج على التلقي، فتحرك مشاعره، وتحرض خياله، وتدغدغ أحاسيسه، وتحضه على التفكير، ربما يكون ذلك كله في وقت واحد. فهناك عبارة لـ (دانتشنكو) يقول فيها: (أنا بوصفي متفرجاً لا أحمل معي بعد خروجي من المسرح التأثير الخارجي للتشخيص،إن ما أخرج به هو تلك اللحظة التي أخاطب فيها نفسي في أثناء العرض) فعملية التلقي ليست عملية سلبية بل هي بحد ذاتها عملية إيجابية،إنها عملية قراءة واستبطان. ويمكن أن تتحول عملية التلقي في وقت لاحق إلى عملية بث بشكل مباشر.

لكن ترى هل إشكالية المسرح العربي هي إشكالية تواصلية؟ وهل الجمهور يكتفي بالتلقي البسيط ولا يبث شيئاً ؟. وإلى أي حدٍّ يمكن للمسرحية أن توجه استجابات المشاهد لها ؟ .

أسئلة كثيرة متلاحقة ومتشابكة فرضتها راهنية المسرح العربي وواقعه، وما يعاني من إشكاليات قد نحيلها جميعاً إلى إشكالية واحدة هي إشكالية التأصيل.

لا شكك أن الفن المسرحي والدراسات المسرحية منذ نشأتهما أكدا أهمية المتفرج، ودوره في تفكيك رموز العمل المسرحي، وأكدا أن العرض المسرحي والمتفرج هما قطبان، وكما اهتما بعملية الإرسال اهتما بعملية التلقي، وركزا على دور المتفرج في قراءة العرض المسرحي، وعلى تأثيره في المشروع المسرحي. وقد طرحت تلك العلاقة بين العرض والمتفرج وسميت بالعلاقة المسرحية، ومفهوم (العلاقة المسرحية) يعني بالعلاقة المتداخلة ما بين العرض والجمهور، وصنفت ضمن العلاقة الفاعلة بالاتجاهين؛ إذ جعلت الدلالات والقيم المعرفية والقيم العاطفية الانفعالية نتاجاً للتفاعل والتداخل بين قطبي المسرح والمتفرج(1).

وعلى هذا الأساس فقد طرح دور المتفرج في العرض المسرحي على أنه دور حاسم، لأنه هو الذي يحقق احتمالات المعنى المتعددة التي يطرحها العرض المسرحي. فالمتفرج يرّكب المعنى من خلال تلقيه للعرض،

وبالمقابل فإن المعطيات التي تجعل المتفرج عنصراً فاعلاً في العرض المسرحي هي معطيات متنوعة، قد تعود إلى ما هو نفسي، وما هو اجتماعي، وما هو معرفي، وانطلاقاً من هذه المعطيات يتحدد ذوق المتفرج وتطلعاته وكذلك تتحدد نوعية تلقيه.(2)

لكن إلى أي حدٍ يمكن للمسرحية أن توجه استجابات المشاهد لها ؟ .

لا شك أن هناك أمثلة في نظرية الدراما، ولعل أكثرها شهرةً تطهير أرسطو، وتغريب بريخت، وقد جرى التأكيد عليهما كمبادئ للتأليف الدرامي والإخراج المسرحي، إلاّ أن نموذج الاستجابة عند أرسطو (التطهير) قد حقق تفاعلاً، ربما يكون أكثر من نموذج بريخت، على الرغم من تفاعل وظيفة مسرح بريخت باستخدامه لبعض الأدوات المختلفة على صعيد البنية الخاصة بالحوادث والأغاني والتركيز على بعض التقنيات الإخراجية، وتمايز اللغة المستخدمة في الحوار المسرحي وأسلوب التمثيل.

وتجدر الإشارة إلى أن أرسطو قد أكد أن العمل الفني الجيد هو الذي اكتمل فيه الشكل والمضمون وأكد في كتابه "فن الشعر" أهمية الانسجام والتآلف (الهارموني) وركز على قضية الوضوح والكلية في الفنون الدرامية القائمة على نظرية المحاكاة.(3)

لقد وجد أرسطو أن الفنون تكمن قيمتها في أنها تصحح النقائض الموجودة في الطبيعة.إلاّ أن الدراما والتراجيديا خصوصاً تسهم في التطهير من الانفعالات السلبية المتطرفة، ومن ثم تقوم بدور أخلاقي إيجابي، وجعل التراجيديا وسيلة للوصول إلى المعرفة من خلال عرضها للحقائق الفلسفية.

والتطهير كلمة مشتقة من الإغريقية، وتعني التطهر أو الطهارة purification وتشير إلى التحرر من التوتر، ويحدث هذا الفعل بفعل المسرح.. وجوهر التطهير عند أرسطو هو السيطرة على انفعالي الرعب والخوف، وجوهر عملية التلقي عنده يتضمن مشاركة فعّالة من المتلقي؛ فالمشاهد يتعاطف مع الممثل ويشعر بالخوف والشفقة، لكنه يشعر أيضاً بالأمن. لأن الأحداث المجسّدة التي تسبب له الخوف والرعب والشفقة لا تحدث له، بل هناك مسافة بينهما، ومع حدوث هذه الانفعالات يشعر بالأمن لأنه يدرك أن هذه الأحداث غير حقيقية، بل هي أحداث متوهمة ويشاركه في رؤيتها آخرون يجلسون معه في القاعة نفسها، ويشاهدون ما يشاهد لذا فإن الأمر لا يتعلق به بشكل مباشر،والخبرة التي يحصّلها هي خبرة تحدث على مسافة منه .

لقد اعتمد أرسطو في تفسيره لعمليات الاستجابة لما يحدث على خشبة المسرح على مفهوم المحاكاة، وما يرتبط به من مفاهيم.

وعلى ما يبدو فإن عملية التطهير التي نادى بها أرسطو قد اشتملت على جوانب انفعالية وجوانب عقلية؛ جوانب انفعالية ترتبط بتحقيق وظيفة التراجيديا من خلال إثارة مشاعر الشفقة التي تشتمل على التعاطف أو التقمص أو الخوف الذي يجري مع وجود المسافة التي تفصل بين ممثل ومتفرج، أما عملية المعرفة فإنها تدخل في نطاق فعل التلقي؛ وذلك عن طريق حدوث التوتر أو الغضب أو الاستنكار إلخ ... ومن خلال عملية المشاهدة تتوالد المعاني والأفكار والاهتمامات لدى المتلقي، ومن ثم يقوده العمل المسرحي ضمن هذه الانفعالات نحو حالة من الفهم والاستيعاب، فالعملية ليست عملية تعاطف أو إثارة بل هي حالة بين الانفعال والمعرفة وضمن هذه العملية تكمن الخصوصية المميّزة للفن إبداعاً وتذوقاً، ومع هذا لا يمكننا إغفال الإطار الثقافي والاجتماعي والبيئي الخاص بنشاط المشاهد أو المتلقي.

لا شك أن هناك فروقاً في استجابات الجمهور المختلفة لنص مسرحي واحد خصوصاً إذا اختلفت الظروف الاجتماعية والثقافية لهذا الجمهور، وبشكل عام يمكننا القول: (إن الجمهور المندمج في الدراما يعتمد على عملية سيكولوجية مهمة تسمى التوحد، والتوحد هو القدرة الخاصة لدى الأفراد التي تجعلهم يسقطون أنفسهم عقلياً داخل الوضع، أو الحالة الخاصة بالشخصيات الموجودة في المسرحية)(4) والتوحد هو أحد أنماط التخييل الإنساني، وهو مكوّن جوهري في عملية التذوق الفعال (فعندما تنغمس الشخصية في مناجات طويلة يدلف الجمهور ككل إلى داخل عقل هذه الشخصية وإذا لم يحدث هذا يكون أحد الأشخاص المكونين لسلسلة التواصل الدرامي التي يشارك فيها الكاتب والممثل والجمهور قد فشل في القيام بدوره)(5).

وتجدر الإشارة إلى أنه ليس مهماً أن تكون الشخصيات التي يتوحد معها الجمهور خيّرة أو شريرة، لكن المهم أن تكون صادقة، مرتبطة بواقع المتفرج، ومعبرّة عنه، لأن نمط التوحد يعتمد على الكثير من الجوانب والعمليات (السيكولوجية) التي تلعب فيها الأذواق والظروف الاجتماعية والثقافية دوراً بارزاً.

لذا فإن المتلقي الذي يملك خلفية تسمح له بفهم المعلومات والقضايا المطروحة، والقيّم الجمالية، هو الأقدر على تذوق الأعمال الفنية، فالمتلقي الذي يمتلك مخططات معرفية لعمل فني معيّن أو أكثر هو الذي يكون قادراً على تذوق هذا العمل الفني وعلى فك رموزه واستيعابه، فعملية التذوق متعلقة بالتركيز على ما هو متعارف عليه، وعلى ما هو قائم من خلال التربية الجمالية، والتربية المعرفية، ذلك لأن هذه القيمّ تيسر عملية الفهم والاستيعاب لجوهر القضايا المطروحة، عن طريق تحقيق القيمة النفعية والقيمة الجمالية.

وتجدر الإشارة إلى أن الدراسات النفسية خاضت في هذا المجال، وأكدت علاقة التذوق بالإبداع، فإذا ما عدنا إلى ما قدمه فرويد في مقال له بعنوان (الكتّاب المبدعون وأحلام اليقظة) نجده يقول: (نحن الناس العاديين عندما نشعر بالملل أو الضجر، ونقف في مواجهة أحلام يقظة الفنان التي تحولت إلى شعر أو دراما، نشعر بمتعة شديدة، وتمثل العناصر الشكلية في العمل الفني بالنسبة لنا هبة، أو وسيلة تحفيز إضافية، وهي تقدم لنا من أجل الإطلاق أو التنفيس عن المتع الأخرى الأعظم التي تنشأ عن المصادر السيكولوجية الأعمق)(6) ويرى فرويد أن المتع الجمالية التي يقدمها المبدع لها طبيعة تماثل المتعة التمهيدية، واستمتاع المتفرج بالعمل الخيالي، ينشأ عن ذلك التحرر من التوترات الموجودة في عقولنا(7).

فالفن عند فرويد هو وسيلة للاستمتاع بموضوعات عند مستوى التخيل وخبرات لا عند مستوى الواقع، ولعل السبب في ذلك يعود إلى خلفيات أخلاقية أو مادية متنوعة، والفن كذلك وسيلة للاستمتاع ثمن دون شعور بالخوف أو الذنب أو التهديد للذات، كما يحدث عندما يتمّ تحقيق مثل هذه المتع والخبرات.

وقد أدرك كتابنا المسرحيون أهمية البدء بالدراسة الفعلية للأذواق الشائعة لدى المتلقين، ومحاولة معرفة المعلومات عن سمات شخصياتهم، وتفضيلاتهم وقيمهم في الحياة عموماً، وفي الجماليات والفنون خصوصاً والتركيز على الأساليب المعرفية التي يفضلونها، فالفن هو ثقافة ووسيلة للمعرفة وهو وسيلة لتجسيد قيّم الفنان وأفكاره داخل ثقافة المجتمع، تلك الثقافة التي تتجلى من خلال أفكار الفنان الفرد، والفنان الفرد يجسد هذه الأفكار بهدف طرحها وتأكيدها، ومن أجل اقتراح إضافات عليها أو تعديلات فيها.(8)

وعلى هذا الأساس فإن عملية استيعاب العرض المسرحي، وتقبله وفهمه، والاندماج فيه، تستوجب أن يكون بين المتلقي والعرض نقاط مشتركة، فالمتفرج عندما يتقبل العرض المسرحي أو لا يتقبله كل ذلك يتمّ بناءً على خلفيته المعرفية، فالخلفية الثقافية المعرفية للمتفرج حاجة ضرورية لفهم العرض المسرحي، وفكّ رموزه لذا فإن

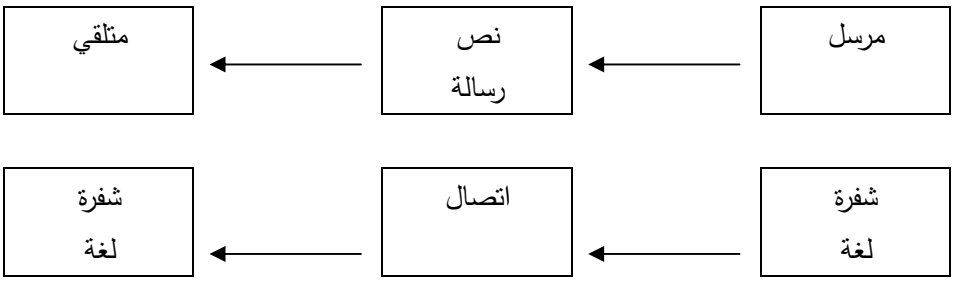
ما يمتّع المتفرج هو ما يختزنه داخل الذاكرة، ذلك الذي يشكل خبرته. فالتجربة الفنية المسرحية غير قادرة على النجاح إذا لم تحرك شعور المتفرج وتجعله متفاعلاً مع العرض، ومن ثم عن طريق هذا التفاعل يمكن أن يشكل العرض استجابة داخل المتلقي، باختصار إن العرض المسرحي لا يكون فعالاً ومؤثراً إلاّ بمقدار ما يحققه داخل الذهن، نتيجة محققة للاصطدامات والتهيجات بين الأفكار والمشاعر القابعة في نفس المتفرج، ليستطيع أن يحكم على العرض المسرحي ويدلي بدلوه فيه، بل ليستطيع العرض أن يؤثر . بما يحمله من أفكاره . في القوة القابعة في داخل المتفرج، ويدفعه إلى اتخاذ قرار إيجابي أو سلبي، وتجدر الإشارة إلى أن هذه الردة الفعلية تعود إلى التربية الثقافية والاجتماعية والحضارية التي تربى عليها الفرد.

وهل لنا بعد ذلك أن نقول: إن المسافة التي أقيمت بين المسرح العربي ورواده هي إشكالية تكمن في ذات المتلقي العربي، أو إنها إشكالية في عملية التوصيل المسرحي ؟ .

قضية التوصيل في المسرح العربي:

إذا ما حاولنا أن نسلط الأضواء على خطة فعل التواصل التي اقترحها رومان باكبسون، فإننا نجد أن عملية التواصل تعتمد على القوى التالية، أو ربما يعبّر عنها بالشكل التالي(9)

. سيــاق .



وقدّم يونيسكو تقريراً عن مفهوم التواصل الاعتيادي، وحدد الشروط التي يتحقق بها هذا التواصل وأكد أن عملية التواصل لا يمكن أن تتمّ عن طريق استخدام اللغة الشفرة بين المرسل والمتلقي بل لا بد أن تتوفر لديهما آراء مشتركة عن السياق (الإطار البيئة المحيط)(10) أي لابد أن تكون ثقافة المرسل المعرفية والمتلقي مشتركة، ليقوما ببعض التكهنات المتطابقة لما يمكن أن يحدث في المستقبل انطلاقاً من استخدام خبرتهما السابقة ويتجلى دور المرسل في إخبار المتلقي شيئاً جديداً بناءً على ما هو قائم(11)، وبهذا يمكن أن نضيف إلى العناصر الأولية لفعل التواصل عنصراً يحدد نوع الرسالة (النص) في علاقتها بالواقع، وعلى هذا الأساس فإن فعل التبادل يتخذ على عاتقه إنجاز مهمتين في العلاقة القائمة بين النص والواقع.

1. أن يكون النص مرتبطاً بالواقع، ومعبّراً عنه، ليتحقق التوافق بين النص والواقع.
2. أن يكون النص معبّراً عن الواقع، بطريقة مختزلة ومختصرة، معتمدة على الذاكرة المشتركة، وعلى ذكاء المتفرج ومدى قدرته على التكهن بالمستقبل.(12)

وعلى هذا الأساس لو عدنا بالذاكرة إلى ولادة المسرح العربي، نجد أن الرواد الأوائل قد شغلتهم قضية التوصيل، وأولوها اهتماماً خاصاً؛ إذ أدركوا أن الفن المسرحي هو فن جديد، جاء إليهم من الغريب الوافد فتحركت عقولهم لتقريب هذا الفن إلى ثقافة بلدانهم، وإدراكات شعوبهم ابتداءً من وضع مصطلحات لها وجود في ثقافة البيئة المحلية (ملاعيب . ألعاب عوالم . مشخصاتية).

أما من جهة نقل التجربة فقد أعيد تركيبها بشكل يلائم أهل بلدهم، وإن كانت العروض قد شوهدت في العواصم الغربية، لكن بعد أن عُربت لغةً وحواراً ولحناً بشكل يتقبله المتلقي العربي، والثقافة البيئية. ومن ثم تمّ البحث عن مادة للعرض من ثقافة البيئة ذاتها، فبعد أن تمّ تقديم (موليير) ضمن صيغة عربية، التفت هؤلاء الرواد إلى تقديم أعمال جديدة مستقاة من التاريخ العربي بأحداثه وشخصياته. ومن حكايات ألف ليلة وليلة التي شكلت منهلاً اعتمد عليه المسرحيون في تأسيس المسرح العربي آنذاك. وهذا يعني أن عملية التوصيل كانت الغاية الأولى في العملية المسرحية.

وفي مرحلة لاحقة، وتحديداً في النصف الثاني من القرن العشرين سعى نفرٌ من الكتاب المسرحيين إلى تأصيل المسرح العربي، ومحاولة تجذيره في التربة العربية، وكانت محاولات التأصيل بأكملها تسعى إلى هدف واحد هو محاولة تحقيق عملية التواصل مع المتفرج العربي.

وتأصيل المسرح يعني إبداع مسرح يعبّر عن المجتمع العربي، ويؤثر فيه، وينسجم معه، ويتفق مع الثقافة العربية، ويساعد على تطورها، ويسهم في تأكيد الشخصية العربية، والحفاظ على هويتها، ويكون لذلك المسرح إلى جانب ذلك كله ملامحه التي تميزّه بوصفه مسرحاً عربياً.

وفكرة التميّز قد تولدت بعد أن اكتسبت دلالات محددة تهدف إلى التحرر من الآخر، وإثبات الذات بوصف المسرح شكلاً من أشكال الوعي الاجتماعي يعتمد على المواجهة الحية بين أطراف الإبداع للفعل المسرحي وجمهوره، ولعل التركيز على الدور التوصيلي للمسرح هو من أهم الأسباب التي جعلت المسرحيين يسعون جاهدين إلى محاولة تأصيل المسرح، إذ لم تعدْ الوظيفة الأساسية للعمل المسرحي تعتمد على النظرية الأرسطية التي اعتمدت عملية (التطهير) وإنما أضحت الوظيفة الرئيسة للمسرح تستهدف التفجير والتغيير.

لقد أصبح كل ما يدور على الخشبة يهمُّ المواطن، ويستهدفه، ويتوجه إليه. لذا تنبه المسرحيون العرب إلى الدور المزدوج الذي لابد للمسرح أن يقوم به، فلكي يكون فعّالاً وجب عليه تحقيق التوازن في هذا الدور؛ إذ عليه أن يستوعب ما يدور حوله من صراعات يكشفها ويحدد طبيعتها، أي لابد أن ينطلق من واقع الجماهير العربية، يعكس أوضاعها، يحللها، ويضيء خفاياها، باختصار لقد اهتموا بالعلاقة الوظيفية لمحتوى المسرحيات ولأسلوبها مع الأطر الاجتماعية الواقعية(13) وهم في ذلك قد أدركوا تماماً أن المضمون الجديد يلزمه شكلاً مبتدعً ومبتكراً من خلال محاولة اندماج بين الشكل والمضمون؛ لذا فقد كانت دعوة الحكيم ونظريته في الاستنبات، وكانت دعوة يوسف إدريس إلى مسرح السامر، وكانت دعوة سعد الله ونوس إلى المسرح التسييسي ودعوة علي عقلة عرسان إلى مسرح الفرجة.

لقد أدرك (توفيق الحكيم) أن المسرح أصبح من ضرورات الحياة؛ وأضحى أسلوباً عالمياً في عرض الأفكار، لذا فقد أدرك أهمية هذا الفن وضرورة الالتفات إليه، والاعتراف به، وإقراره في مناهج الأدب العربي على أسس قوية ودعائم ثابتة بشكل يمكن أن يحقق أهدافاً مرجوة في عملية البناء والتغيير، لذا فقد رأى أنه لا بد في تحقيق عملية التواصل، من (الاغتراف من المنبع، ثم اساغته، وهضمه، وتمثيله، لنخرجه للناس مرة أخرى.

مصبوغاً بلون تفكيرنا، مطبوعاً بطابع عقائدنا)(14) لذلك فقد دعا الحكيم لتحقيق عملية التوصيل إلى استحداث قالب مسرحي جديد يعتمد على تراثنا، ومنابع أرضنا؛ إذ أدرك أن الاعتماد على فنوننا المحلية المنبثقة من تراثنا الشعبي وبيئتنا(15)، أمر طبيعي لا بد منه لأننا ما زلنا بحاجة إلى تأكيد نفسنا وتحقيق ذاتنا.

لقد أدرك الحكيم أن فهم المسرح واستيعابه لن يتحقق إلاّ من خلال عملية تركيب كاملة يتناسب فيها الشكل مع المضمون، إن هذا التوجه نحو تأثير محدد على المتلقي بدأ مع المرحلة الأولى من مراحل التأصيل المتمثلة بمرحلة التأسيس، ومن ثم طرح هذا التأثير من خلال كيفية استقبال العمل المسرحي، وتتالي مراحله من انفعال وإدراك وفهم وذاكرة، ثم الربط بين العمل المسرحي واستيعابه. وعملية التلقي، فالتلقي لا يتمّ إلاّ إذ فهم العرض، وهذا الفهم هو فهم على مستويين؛ مستوى جمالي ومستوى انفعالي، وذلك من خلال الدمج بين الشكل والمضمون ولا مجال لفصل المستويين.

لكن هل استطاع الحكيم أن يحقق عملية التواصل، وهل استطاع أن يؤسس مسرحاً عربياً خالصاً؟

لقد طرح الحكيم في سبيل تأصيل المسرح العربي مفهوماً جديداً أطلق عليه مفهوم (الاستنبات)(16) الذي ينطوي على معنى خاص يتعلق بالأصالة ويقوم على ضرورة الاستعانة بالمسرح الأوروبي، ومحاولة تعميق جذوره في الأرض العربية، وصبغه بطابعنا المحلي عن طريق تلقيحه بما يحمله واقعنا من حياة سياسية واجتماعية وعن طريق إبراز بصمة تراثنا العريق؛ لذا فقد دعا إلى استنبات قالب مسرحي عربي إنساني الطابع، تتمّ فيه المصالحة بين الفن المسرحي الوافد وبعض المظاهر الفنية في تراثنا ومجتمعاتنا الشعبية، وليحقق نظريته تلك كتب مسرحية (الزمار) مستلهماً السامر الريفي، ثم مسرحية (الصفقة) في منتصف الخمسينيات؛ إذ حاول إدخال الفنون الشعبية الريفية، من رقص وغناء وتحطيب. على أن يتمَّ اختيار العرض، إما في العراء أو المصطبة، ثم مسرحية (يا طالع الشجرة) التي قارب فيها مسرح اللامعقول، وحاول من خلالها ربط بعض ملامح أدبنا الشعبي القديم ببعض الاتجاهات الفنية العالمية.

إن جلَّ ما سعى إليه الحكيم (هو أن يكون مبلغ أصالتنا، احتواء أعمالنا على قدر من الطعم الخاص والرائحة التي تتمّ علينا، مع قدر من الإتقان الفني يشهد لنا به غيرنا)(17) كل ذلك بهدف تحقيق عملية التوصيل، وإضفاء الأصالة على المسرح.

لكن وإن كان توفيق الحكيم قد استطاع أن يدخل الأدب المسرحي إلى الأدب العربي، ويجعله فناً معترفاً به في أوساطنا المحلية إلاّ أنه لم يستطع أن يؤصل المسرح العربي المنشود . على الرغم من الجهود التي بذلها . ذلك أن توفيق الحكيم على الرغم من انغماس قلمه في الواقع العربي، ومحاولة التعبير عنه، وعن قضاياه، إلاّ أنه لم يستطع أن يتخلص من تأثير المسرح الأوروبي، أضف إلى ذلك أن القالب الذي اقترحه لم يكن عملياً، ولم يُطرح ليكون بديلاً للمسرح الغربي، بل ليواكب تدفق القوالب الغربية المتجددة(18) ومع هذا فلم يصمد ولم ينتشر.

ولم يكن يوسف إدريس أقلّ همة من توفيق الحكيم؛ إذ أيقن أن الفن كاللغة جزء لا يتجزأ من طبيعة الشعب وخصائصه، لذا فقد راح يطالبنا بالبحث عن المسرح الذي ينبع عن طبيعتنا المسرحية، ومحاولة بروز الشخصية العربية التي يمكن أن تنبع عن تلك الطبيعة، والتي يمكن أن تتحقق من الالتزام بالصدور عن حالات التمسرح البدائية والامتداد بها، لذا فقد طرح مفهوماً جديداً للمسرح، يعبّر عن البيئة العربية، وينطلق منها، واعتمد في دعوته إلى تأصيل المسرح على مسرح السامر.

لقد تنبه إدريس إلى مبدأ يقضي بضرورة ارتباط الفن بالبيئة التي أنجبته ليكون أكثر تأثيراً، فهو يقول: (لأن كل فن هو نتاج شعب أو شعوب تحيا في بيئة معيّنة وذات مزاج وتكوين نفسي معيّن، بحيث لا بد أن يتطابق الناتج "الفن" مع المنتج "الشعب" أو الفنان النابع من الشعب)(19).

وإذا كان إدريس قد نادى بالعودة إلى مسرح السامر والاعتماد على التراث في خلق إطار فني مسرحي، ومحاولة تضمين هذا الإطار بعض قضايانا العربية، فإنه أكد عملية التوازن بين الإرث الحضاري العربي، والحضارة المسرحية المستوردة، فكانت عملية التمازج عنده ضرورة لبناء الشخصية الثقافية المحلية؛ إذ لابد للشخصية العربية (أولاً: من تعميق جذورها في تراثنا وتاريخنا، وثانياً فتح جميع النوافذ الحضارية عليها)(20). لأن مهمة المسرح عند إدريس لم تعد تعني التطهير كما كانت في المسرح الأرسطي. أو تعني التعليم كما كانت في بداية المسرح البريختي إن مهمة المسرح عند إدريس تتحقق من خلال (الإمتاع والإفادة والتوصيل)(21)، لأن المسرح لا بد أن تمس طروحاته قضايا الإنسان العربي السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

لقد حاول إدريس أن يطبق نظريته تلك في مسرحية (الفرافير) التي طرح من خلالها قضية فلسفية عامة تتعلق بالسيادة والعبودية، وقد استطاع أن يصور الواقع ويعكس بعض جوانبه، انعكاساً (ديناميكياً) قائماً على الاختصار والاختزال والاختيار؛ إذ عرض فيها الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي الذي يعيشه، ليتعرف الإنسان إلى نفسه، ويناقش هذا الواقع، قد يرفض هذا الواقع، وقد يقبله، المهم أن يغيّر فيه.

ومن خلال ما قدمه إدريس، في اعتماده على مسرح السامر، فقد عاد إلى التراث، ليخاطب الإنسان العربي من خلال ذاكرته التاريخية. وضمّن الإطار التراثي بعض معطيات الواقع، من أجل خلق مسرح عربي شكلاً ومضموناً، إذ أيقن أن خلق هوية عربية لمسرح عربي لن يكون إلاّ بتحقيق ثلاث طرق:

1. الامتداد إلى التراث والاستيحاء منه.
2. الالتزام بالواقع المحلي، والانطلاق منه.
3. التمازج بين الثقافة العربية، والثقافة الأجنبية، وضرورة الاستفادة من تجارب المسرح العالمي.

لكن هل استطاع يوسف إدريس أن يؤصل المسرح العربي، وهل استطاع من خلال طرح نموذج مسرح السامر أن يخلق هوية عربية للمسرح العربي؟

إن يوسف إدريس لم يكتب على نمط السامر إلاّ مسرحية واحدة هي مسرحية (الفرافير)، كما لم يتأثر به أحد، ولم يستجب إلى دعوته أحد، إذ ليست القيمة للتنظير، وإنما القيمة للقدرة على خلق اتجاه أو تيار، أو صنع ظاهرة يتمّ بعد ذلك التنظير لها.

أضف إلى ذلك أنه على الرغم من أهمية التنظير الذي طرحه إدريس فإنه لم يبدع على صعيد الممارسة مسرحاً مصرياً خالصاً، ولا عربياً، لأنه لم يستطع أن يتخلص من إطار المسرح الغربي بتقاليده الفنية كلها.

أما سعد الله ونوس الذي حمل أعباء تأصيل المسرح العربي من خلال قنوات التجريب المستمر، وطرح مفهوم جديد للمسرّح من خلال الانطلاق من دعوته إلى (المسرح التسييسي)(22) فقد كان يهدف إلى الطريقة الأمثل للتواصل مع جمهور واسع، لقد أراد أن يكون المسرح حدثاً اجتماعياً وسياسياً يتمّ مع الجمهور(23)

وعندما حدد ونوس مفهوم المسرح التسييسي انطلق من زاويتين متكاملتين: من الناحية الفكرية (المضمون)، ومن الناحية الفنية (الشكل) فانسجم الشكل مع المضمون في وحدة عضوية(24) وقد ربط بين

الممارسة والتطبيق عندما أكد أن كل كتابة تنظيرية للمسرح لابد أن ترتبط بالممارسة العملية. فكانت البيانات التي أصدرها فروضاً (للبحث عن مسرح أصيل يعي دوره في بيئته، ويحاول أن يستوعب هذا الدور ويضطلع به)(25).

لقد ركز سعد الله ونوس في محاولاته التجريبية على دور الجمهور في العملية المسرحية؛ إذ أدرك أن المسرح في جوهره حدث اجتماعي.(26) والمسرح عنده ممثل وجمهور(27) ومن هذا الأساس انطلق سعد الله ونوس ليؤصل الظاهرة المسرحية العربية.

فالقضية الأهم في مسرح ونوس التسييسي هو تحديد نوعية الجمهور، وماهيته والجمهور . عنده . هو الطبقات الكادحة من الشعب، لذا فقد طالب الفريق المسرحي أن يتبنى قضايا الجماهير، وأن يهتمّ بمشاكلها وذلك من خلال المعايشة على المستويات السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية جميعها، ومن ثم يتخذ موقفاً إيجابياً تقدمياً حيال هذه القضية، علماً بأن المتفرج عند سعد الله ونوس لم يعدْ ذلك الإنسان السلبي، بل لا بد أن يعي أن كل ما يدور على الخشبة يهمه، وأن يتخذ موقفاً منه. وعليه أن يشعر بالمسؤولية ويدرك أن لكل موقف يتخذه نتائج تعود عليه وعلى بلاده بالنفع(28)، ومن خلال تحديد نوعية الجمهور يتحدد المضمون الذي يراد طرحه، فالعلاقة بين الجمهور والمضمون علاقة تركيبية لأن (تحديد هوية الجمهور وتركيبه الاجتماعي وظروفه الثقافية، ومشاكله، وصور معاناته هو الذي سيحدد لنا بالتالي الأرض التي نعمل عليها)(29) فتحديد الجمهور والانطلاق من واقعه بعد مناقشته سياسياً واجتماعياً واقتصادياً وفنياً هو الذي يحدد موقعنا منه، ويحدد ما نريد طرحه من أفكار لإتمام عملية التواصل.

ولإتمام العملية المسرحية عند ونوس، ولتحقيق عملية التواصل مع المتفرج العربي راح يدعو إلى البحث عن وسيلة للتعبير عن هذا المضمون وسيلة تتناسب مع المتفرج العربي ومشاعره وأحاسيسه، إذ أدرك أن كل تغيير في المضمون يستتبع تغييراً في الشكل، والشكل . عنده . هو البنية الدرامية من جهة والمكان المسرحي من جهة أخرى(30)، ومع هذا فإن سعد الله ونوس لم يحدد الوسيلة التعبيرية (الشكل المسرحي) ولم يرسم صورة للمسرح الذي يتبناه ويسعى إليه، سوى أنه دعا إلى البحث الجاد لإيجاد وسيلة خاصة في التعبير عبر أقنية التجريب، المهم عنده أن تتحقق عملية التواصل والتفاعل.

لكن وإن كان الهم الذي أرق ونوس هو هاجس البحث في المجتمع عن مشكلاته، وإشكالياته، والبحث عن القضايا التي تتحكم في سيرورته وفي حركته وأيقن أن هذه القضايا هي الركيزة الأساس في صنع مسرح عربي، وإذا كان قد أراد تأسيس مسرح جماهيري يتوجه إلى الطبقات الكادحة من الشعب، وحاول بناء مسرح يحقق رسالته في المجتمع عن طريق التجريب.فهل يعني ذلك أن ونوس استطاع أن يؤسس مسرحاً عربياً، وهل استطاع أن يؤصل الظاهرة المسرحية عن طريق تلك الطروحات التي التحم فيها التطبيق مع الممارسة؟ .

لقد كثّف سعد الله ونوس إنتاجه المسرحي في السنوات الأخيرة من حياته، وبدّل بعض أدواته الفنية وطبيعة توجهاته المسرحية(31) نتيجة تفاعله مع الظروف، ومواكبة الأحداث.بل نتيجة تضافر ظروف الزمن والتأمل، وبقي الثابت وحده هو إيمانه بالمسرح، والالتزام به، كشكل من أشكل التعبير، والبحث عن الذات الفردية ضمن الظروف الاجتماعية والسياسية المحيطة، ومتابعة التجريب على المستوى النظري والعملي وإضافة إلى محاولة إشباع (الجوع إلى الحوار) وإمكانية تحقيق الثنائية الحوارية: الحوار الذي يفضي إلى الديمقراطية، ومستويات الحوار المتعددة في المسرح ليؤكد بعدها حتمية ديمقراطية المسرح (إننا محكومون بالأمل وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ)(32).

أما علي عقلة عرسان فقد كان الباعث الذي جعله يسعى إلى محاولة تأصيل المسرح العربي يدخل في نطاق الدور التوصيلي للمسرح؛ إذ أيقن أن هناك علاقة جدلية بين المسرح والجمهور، فالمسرح عنده لا بد أن يؤثر بالواقع المعيش، ويؤثر في بنية الفرد وفي بنية المجتمع، لذلك فقد ركز عرسان على دور المسرح الملتزم بواقع الجماهير العربية، والمعبّر عن قضاياها(33) وقد سعى عرسان إلى تحقيق وظيفة المسرح عن طريق الفنان المبدع الملتزم الذي هو ابن البيئة العربية؛ إذ له أن يعبّر عن هذه البيئة، ويتخذ موقفاً ما، ومن ثم يستطيع أن يؤثر في بنية الفرد وفي بنية المجتمع.

إن وجوب تأصيل المسرح العربي عند عرسان ينبع من خصوصية الشعب العربي وتميّزه فالإنسان العربي (له شخصيته لابد وهويته وحضارته ومعتقداته وبيئته الاقتصادية والجغرافية، كما له واقعه السياسي الخاص ومشكلاته مما يجعله متميزاً بين الأقوام)(34) فالمسرح هو الوليد الحقيقي للبيئة التي يعيش فيها، وينتمي إليها، والأصالة تأتي من التميّز والخصوصية، لذا لابد أن نستخدم تقنيات مسرحية تتناسب مع واقعنا وحاضرنا.

وللبحث عن الكيفية لجأ عرسان إلى دعوة المسرحيين العرب إلى استلهام الظواهر المسرحية عند العرب القدماء بعد أن نقّب عنها وحددها(35)، والاستمداد من هذا التراث لما ينطوي عليه من خصوصية عربية، ومحاولة البحث عن إطار وشكل عربيين من خلال معطيات الدراما العالمية(36).

لقد دعا عرسان إلى تأليف النص بتقنيات فنية وأدبيات تأخذ الروح العربية فيه مداها، ودعا إلى ضرورة بناء دار العرض المسرحية العربية وتكوينها، ودعا إلى ضرورة تآلف وتفاعل وانسجام المتفرجين والمؤدين والمبدعين في إطار فني يحمل خصوصية العرض والفرجة العربيين(37).

وهكذا نلاحظ من خلال عرض بعض نماذج محاولات التأصيل أن قضية التوصيل من أهم القضايا التي استغرقت تفكير الكتاب المسرحيين وجهودهم. خصوصاً أنهم لمسوا تلك الجفوة بين المسرح والجمهور العربي، وأدركوا أن هناك غربة بين المسرح والجمهور، ولم يخالفوا الحقيقة عندما جعلوا البند الأول من بنود تأصيل المسرح العربي هو ضرورة أن يعبّر المسرح عن البيئة المحلية ويحمل خصوصيتها ليكون دوره فاعلاً وحتمياً؛ إذ أيقنوا أن العلاقة جدلية بين البيئة والفن.

وتجدر الإشارة إلى أن المسرحيين العرب لم يهملوا قضية اللغة والحوار المسرحي في العملية التأصيلية، خصوصاً أن اللغة المسرحية وضعت لتقال لا لتقرأ؛ لذا فقد أدرك كتاب المسرح ومنظروه ضرورة توافر اعتبارات في صياغة الحوار المسرحي (38) سواء أكانت شعراً أم نثراً، فالمسرح فن يسعى إلى الاتصال بالآخرين عن طريق عناصر متعددة تأتي الكلمة في مقدمتها والحوار هو بمنزلة العمود الفقري للعمل المسرحي بما يتضمنه من كلماتٍ وجملٍ وعبارات، فالحوار هو أداة المسرحية، وتكمن أهميته كما حدده نقاد المسرح في نقاطٍ محددة: التركيز والإيجاز(39)، الآنية(40)، الانسجام مع الموقف(41)، والواقعية(42).

إلاّ أن قضية الازدواجية اللغوية قد شغلت أكثر الكتابات المسرحية التي تحدثت عن لغة الحوار المسرحي؛ إذ شبّ صراعٌ بين اللغة الفصحة واللهجة العامية في المسرح، ويحمد أن هذا الصراع قد حسم تقريباً في باقي الفنون الأدبية لصالح اللغة الفصيحة، وبقي معلقاً في الفن المسرحي والسبب في ذلك هو اللقاء الحي بين المتفرج والممثل، فهو ليس نصاً مقروءاً فحسب بل هو فعل مجسد أيضاً، وإننا لنأمل أن يخفت صوت هذا الصراع، ويحسم لصالح اللغة الفصيحة، ذلك مع زيادة التعليم والوعي ومع سعة انتشار المسرح، وكسر الحواجز الإقليمية.

وهكذا فإن محاولات التأصيل اعتمدت على الاستمداد من الواقع، واتخذت التراث وسيلة للتعبير وارتبطت بالبيئة عن طريق الالتزام بقضايا الجماهير العربية، واتسمت بوضوح الرؤية الفكرية والاجتماعية وواكبت العصر في تغيّره الدائم، ودلت على وعي عميق، وجرأة واضحة، ضمن رؤية كلية شاملة، أدركت أبعاد الواقع، وحاولت أن تكشف أسباب الحقيقة الكامنة وراء ظواهره.

ومع وضوح الهدف والغاية فقد لجأ المسرحيون على الصعيد الفني إلى استخدام بعض أساليب المسرح الغربي لتحقيق عملية التواصل مع المشاهد العربي، إلاّ أن ارتباط هذه المسرحيات بالواقع لم يكن مباشراً؛ إذ أحجمت أكثر المسرحيات عن تسمية المكان أو تحديد الزمان، واعتمد بعضها على الرمز الشفاف في التعبير عما يرمي إليه الكاتب.

ومما يلاحظ أيضاً أن هذه المحاولات الجادة لتأصيل المسرح العربي، لم تقدم أساليب فنية جديدة، بل اعتمدت على المعطيات السائدة في الغرب؛ لذا فإننا نستطيع أن نقول: إن عملية التأصيل من ناحية الصياغة الفنية قد أقيمت على أساس قواعد المسرح المتبعة في العالم، ووفق مدارسه، واكتفت بتركيزها على الموضوعات السياسية والاجتماعية والفكرية التي تهمُّ المواطن العربي.

الحواشي:

1- ينظر، د.الياس ، ماري، المسرح والجمهور ، الحياة المسرحية، وزارة الثقافة دمشق العدد. /39/ لعام 1993 . ص14.15 .

2- ينظر، المرجع السابق،ص 15 .

3- ينظر. د.عبد الحميد،شاكر. نظريات فلسفية اهتمت بالذوق الجمالي، التفضيل الجمالي. عالم المعرفة، الكويت العدد 267 ص88 .

4- التفصيل الجمالي ص312 .

5- ويلسون، جيلين، سيكيولوجيا فنون الأداء،تر: د.شاكر عبد الحميد، مر: د. محمد عناني، عالم المعرفة، العدد 258 ص99

6- فرويد. فرويد وعلاقة التذوق بالإبداع.

7- ينظر، المرجع السابق. ص 133 .

8- ينظر، المرجع السابق ص424 . 425 .

9- ينظر، رافزينا، تجربة سيميائية على المسرح. تر : د.ادميركورية ، الحياة المسرحية ، وزارة الثقافة، دمشق العدد39

10- ينظر، المرجع السابق،ص .115

11- وينظر في هذا المجال د.فضل،صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار آفاق بيروت 1985 ص382.385.

12- ينظر، المرجع السابق، ص115-116 .

13- ينظر، غورفيتش، جورج، سيوسيولوجيا المسرح، مجلة الآداب الجديدة، العدد 35 باريس 1956، ص203.

14- الحكيم، توفيق، مقدمة مسرحية الملك أوديب، المطبعة النموذجية، القاهرة. صدرت أول مرة عام 1949،ص31-32 .

15- ينظر، الحكيم، توفيق، توفيق الحكيم يتحدث، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة،1971،ص31 .

16- ينظر، المرجع السابق نفسه، ص.47

17- الحكيم توفيق، قالبنا المسرحي، المطبعة النموذجية ، الحلمية الجديدة 1981 ،ص 8 .

18- ينظر، الحوامدة، مفيد، المسرح العربي ومشكلة التبعية، مجلةعالم الفكر، المجلد السابع عشر، العدد الرابع، يناير، فبراير، مارس،1987 ،ص.72

19- إدريس، يوسف، نحو مسرح عربي، الوطن العربي، شباط (فبراير)1974، ص476 .

20- المرجع السابق، ص483.

21- ينظر، إدريس، يوسف، شهادة يوسف إدريس (المسرح) فصول المجلد الثاني العدد الثالث، إبريل يوليو 1982 ص219-233 عن يوسف إدريس 1927 - 1991 ص 306 .

22-ينظر، ونوس سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت، 1988، ونشرت البيانات أول مرة. المعرفة. وزارة الثقافة، دمشق، العدد 104 ت1970،2 ص 44.17 .

23- حوار مع سعد الله ونوس حول الماضي والمستقبل. السفير. الخميس 1990/14 ع 5497 السنة السادسة عشرة. ص12 .

24-ينظر؛ حوار مع سعد الله ونوس،أجرى الحوار،نبيل الحفار،بيانات لمسرح عربي جديد،ص109 .

25- ينظر، المرجع السابق، ص17 .

26- ينظر، المرجع السابق ، ص19 .

27- ينظر، المرجع السابق ، ص95 .

28- ينظر،المرجع السابق،ص.42

29- ينظر، المرجع السابق ، ص.21

30- ينظر، المرجع السابق ، ص95 .

31- ينظر، ونوس، سعد الله، حوار ونوس عن كتاباته الجديدة، مجلة الطريق،بيروت العدد الأول ك2 . شباط 1996،ص99

32- ونوس، سعد الله ، الجوع إلى الحوار،النص الكامل لكلمة سعد الله ونوس بمناسبة يوم المسرح العالمي، جريدة تشرين، دمشق،الأربعاء 1996/3/27،العدد 6485 ص11 .

33- ينظـر، عرسـان، علـي عقلـة، خصـائص المسـرح الطليعـي ودوره الحضـاري،مجلة المعرفـة، وزارة الثقافة،دمشق ،العدد 177. ت2 1971 .

34- عرسـان، علـي عقلـة، قصـة مهرجـان دمشـق للفنـون المسـرحية،الموقف الأدبي،اتحـاد الكتـاب العرب،دمشق،العدد /2/ حزيران 1971 ص 139 .

35- ينظـر، عرسـان، علـي عقلـة،الظواهر المسـرحية عنـد العرب،اتحـاد الكتـاب العرب،دمشـق،ط ثالثـة،1985 ط1981،1

36- ينظـر، عرسـان علـي عقلـة، المسـرح العربـي ومكانـة المسـرح الطليعـي، المعرفـة، وزارة الثقافـة، دمشـق العدد 117 ت2. 1971 ص64-65.

37- ينظر، عرسان، علي عقلة، الظواهر المسرحية عند العرب، ص7.

38- بسفلد، روجر، (الابن)، فن الكاتب المسرحي، ص.230

39- ينظر، الحكيم توفيق، فن الأدب، دار مصر للطباعة، 1977، ص140.

40- ينظر المرجع السابق، ص141. وينظر ونوس، سعد الله، بيانات لمسرح عربي جديد، ص84.

41- الحكيم توفيق، فن الأدب، ص141.

42- ينظر، هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت،1973 ،ص 660 . 661. وينظر باكثير، علي الأحمد، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة القاهرة، ط3، 1985،ص75.وينظر نيكول ألارديس، علم المسرحية دار سعاد الصباح، تر:دريني خشبة، ط2، 1992.

المراجع:

.....

الكتب :

1 . إدريس، يوسف: . نحو مسرح عربي، الوطن العربي، شباط فبراير 1974.
. شهادة يوسف إدريس (المسرح) فصول المجلد الثاني العدد الثالث، إبريل يوليو 1982 .

2. باكثير، علي الأحمد: . فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة القاهرة، ط3،1985.

3. بسفيلد روجر (الابن): . فن الكاتب المسرحي، دار النهضة، القاهرة، تر:دريني خشبة،1978.

4. بنتلي، أريك: الحياة في الدرامة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت،1968.

5. الحكيم، توفيق: . مقدمة مسرحية الملك أوديب، المطبعة النموذجية، القاهرة، د.ت، صدرت أول مرة عام 1949 .
. توفيق الحكيم يتحدث، مطابع الأهرام التجارية، القاهرة،1971 .
. فن الأدب، دار مصر للطباعة،1977.

6 . عرسان، علي عقلة: الظواهر المسرحية عند العرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ثالثة 1985 ط1 1981

7. العشماوي، محمد زكي: دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية،1980 .

8. فرويـد : فرويد وعلاقة التذوق بالإبداع عن د.عبد الحميد شاكر، سلسلة عالم المعرفة، التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، الكويت، العدد267 .

9. د.فضل، صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي،دار آفاق،بيروت ،1985 .

10. نيكول ألارديس : علم المسرحية،دار سعاد الصباح،تر: دريني خشبة،ط1992،2 .

11. ونوس، سعد الله: . بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت 1988، ونشرت البيانات أول مرة، المعرفة وزارة الثقافة، دمشق العدد 104 ت2 1970
. إيضاحات الملك هو الملك، دار الآداب،بيروت ط4 1983 .

12. ويلسون جيلين : سيكولوجيا فنون الأداء،ترجمة د.شاكر عبد الحميد، مراجعة: د.محمد عناني، عالم المعرفة،العدد 258.

13. د.هلال،محمد غنيمي : . النقد الأدبي الحديث،دار العودة،بيروت،1973 .

الدوريـــات :

1 . الحوامدة، مفيد: المسرح العربي ومشكلة التبعية، مجلة عالم الفكر، المجلد السابع عشر، العدد الرابع يناير فبراير مارس،1978 .

2 . رافزينـــا : تجربـة سيميائية علـى المسرح، تر:د.ادمير كوريـة، الحيـاة المسـرحية، وزارة الثقافـة، دمشـق، العـدد 39،1993 .

3 . د.عبد الحميد، شاكر: نظريات فلسفية اهتمت بالذوق الجمالي التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، الكويت العدد 267 .

4. عرسان، علي عقلة: ـ قصة مهرجان دمشق للفنون المسرحية، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد /2/ حزيران 1971.
. المسرح العربي ومكانة المسرح الطليعي، المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 117 ت2 1971.
. خصائص المسرح الطليعي ودوره الحضاري، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة، دمشق العدد 117 ت2 1971.

5. غورفيتش، جورج: سيوسيولوجيا المسرح، مجلة الآداب الجديدة، العدد 35 باريس 1956.

6 –ونوس، سعد الله: حوار ونوس عن كتاباته الجديدة، مجلة الطريق، بيروت، العدد الأول ك2 شباط 1996.
– الجوع إلى الحوار، النص الكامل لكلمة سعد الله ونوس بمناسبة يوم المسرح العالمي، جريد تشرين، دمشق، الأربعاء 1996/3/27 العدد 6485.

7 . د. إلياس ماري: المسرح والجمهور، الحياة المسرحية، وزارة الثقافة، دمشق، العدد 39،1993