نتائج البحث واستنتاجات

عودة للحداثة ونكوصها، وزيف الحداثة المشوّهة ابتداء من مطلع سبعينيات القرن الماضي:

أشير في الدراسة إلى فشل العرب في اللحاق بركب التحضّر الإنساني وحركة **الحداثة** الكونية التي بدأت معالمها تظهر في العالم العربي منذ القرن التاسع عشر، وأضحت أكثر جديّة في النصف الأول من القرن الماضي مع **روّاد** اطلعوا على ثقافة الغرب الحديثة، وامتلكوا إرادة التغيير وأعلنوا الثورة على القديم بكل مايحتويه من عوائق للتجديد والتحرر، ولكنهم حوربوا بقسوة من قبل قوى التخلف والرجعية السياسية والاجتماعية بمن فيهم فئات أقلوية مدعومة من **الاستعمار الأوروبي** تنفذت وتسلطت على البلاد والعباد بعد هزيمة 5 حزيران عام 1967م، ناشرة الجهل والقهر والفساد في جموع الأمّة، من دون أيّ رادع أخلاقيّ، أو أيّ معارضة من جانب الأغلبية المتضررة و الساحقة بتعدادها السكاني والممثلة للمكوّن الرئيسيّ في المجتمعات العربية، حيث آلت أوضاعها المزرية إلى استمرار أحوال التخلف والفقر في صفوفها، ولم يتح لها التمكّن من تجاوز أحوالها البائسة والولوج في عالم التقدم والحرية ليتاح لهذه الأوطان أن تتحرر، مما جعل الأمة في حالة عجز عن مواكبة التحضر والتحديث.

بالعودة لسيرورة محاولات **النهضة** العربية، وبالأخص لأفكار الذين اعتبروا روّاداً للحداثة **كطه حسين** الذي كان بيانه النهوضي:"قد انتظم مفردات واستخلاصات ومقولات ارتبطت بملابسات وقتية في زمانها، كما انتظم رؤى استراتيجية عامة تظلّ ما ظلّت مرحلة النهوض العربي ساعية إلى تحقيق غاياتها التاريخية"[1] وباستقراء ما آلت إليه محاولات الحداثيين سنجد أنّ أسئلة الحداثة التي طرحها روّادها بمواجهة التخلف والقهر لازالت ماثلة أمام الأمة من دون الوصول إلى أجوبة شافية أو اجتراح حلول للمشكلات التي تعاني منها الأمة.

ومن أسباب هذا العجز أنّ دعاة الحداثة كانوا قد قدموا مفاهيم حداثية ضمن قوالب مغلقة، وتعريفات محدّدة، بينما مفهوم **الحداثة** لا ينغلق على تعريف، وقد يكون **طه حسين** في أواسط عشرينيات القرن الماضي يمثّل استثناء حيث: "يكتشف في أعماقه، احتمالية بحث لا يكتمل أبداً، البحث عن **الحداثة**، الذي يعطينا برنامجاً أو تنبؤاً بتشكيل برنامج"[2] كما كتب عنه جاك بيرك

، إنّ هذا الاستشهاد لا يخلو من صحة، لأنّ مفهوم **الحداثة** يحمل في طياته آليات التجدد، وينفتح لمعاني جديدة ترتبط بالمتغيرات الفكرية الحاصلة والتي تعتبر من سنن الحياة، ولكن هل يكفي حصول تغير فكري جديد على صعيد الفئة المثقفة حتى تلج الأمة في حركة حداثية؟

لابدّ أن نأخذ بعين الاعتبار أنّ صيرورة الحداثة متعلقة بثلاثة مسارات متلازمة مع بعضها البعض، المسار العلمي، ومسار التغيرات الثورية الاقتصادية- الاجتماعية، ومسار الحداثة الابداعية المتعلقة بالفنون والآداب، وبالعودة **لهزيمة 5 حزيران عام 1967** التي كشفت من جملة ما كشفته أنّ أفكار الحداثة العربية بقيت معزولة عن فعل مجتمعي حداثي متفاعل مع المسار العلمي لها، وبالتالي لم يفض إلى وعيٍّ حداثيٍّ يتجسد سلوكاً حياتياً للجماعة، ووجود بعض الإبداعات الفنيّة أو الأدبيّة أوالفكريّة الحداثيّة لا تعني أنّ المجتمع يسير، برمته، على خطى ودروب الحداثة وفي موكبها على مستوى الأمة، لأنّ هذه الإبداعات غالباً ماتكون فرديّة لأصحابها وذاتيّة في تطلعاتها، ولذلك بقيت غير فاعلة، وغير مؤثّرة على صعيدي الدولة والمجتمع، كما أنّ التقدّم والحداثة في الأفكار إن لم يواكبها حداثة في الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية لا تستطيع أن تراكم وعياً مجتمعياً متقدّماً ومعرفة بالذات الحرّة، وقيّماً جديدة تدفع بالبلاد والعباد إلى ضفة التغيير والتقدم والحرية الملازمة لحركة حداثية.

لاشك أنّ أبناء الأمّة قد لامسوا بعضاً من أسباب الحداثة، وتأثّروا بنتائجها، بعد **حملة نابليون**، ودولة **محمد علي**، ونزوع العرب للتحرر من **الهيمنة العثمانية**، ثمّ الإقدام على مواجهة **الاستعمار الغربي**، لاسيما مع تقدم وانتشار التقنيات الحديثة، خاصّة وسائل الاتصال والمواصلات، ولكنّ هذه المؤثرات بقيت على السطح دون أن تمسّ أعماق **البنية** المجتمعية، هذه البنية التي لابد أن يحدث تخلخلاً داخلها وتفككاً لروابطها المتخلفة أولاً، بغية الكشف عن مواضع الخلل فيها لإقصائها، وترسيخ الروابط الصحيّة والفاعلة إيجابياً التي يرتكز عليها تشييد بنى مجتمعية حداثية لها نمطها الخاص وتتسم بتجربتها المختلفة عن بقية طرق الحداثة الإنسانية التي سارت الشعوب الأخرى على دروبها المغايرة لبعضها البعض الآخر، حتّى تتمكن الأمّة من المساهمة في صنع الحضارة الكونية، التي لن تتمّ إلّا عبر تقديمها طريقاً جديدة ومختلفة لطرق الحداثة وفق الأنموذج الخاصّ لكلّ منها.

وعلى الرغم من شحّ وندرة بعض هذه المظاهر الحداثية المتعلقة ببعض الإبداعات الذاتية الفنية، والتي ظهرت على أيدي شباب أتيح لهم الاطّلاع على ثقافة الغرب وحضارته، إلّا أنّ هذه

المظاهر بقيت كجزيرة منعزلة بين أحوال التخلف والقهر في مجتمعاتنا من جهة، ومن جهة أخرى وسط محيطات **التقدّم الإنساني** الآخذ بالتوسع المعرفي، كما إنّ بريق بعض مظاهر **الحداثة** والتجديد التي نلتقيها في بعض مناحي حياتنا لا تعني أننا نسير درب الحداثة والمعاصرة الكونية، فهذه مظاهر خادعة ولا تمسّ جوهر التقدم والحرية.

والأخطر مما ذُكر، أنّ ما حدث بعد **هزيمة 5 حزيران 1967**هو نكوص لمعظم هذه المظاهر والأفكار الحداثيّة البرّاقة والشحيحة المؤسّسة، والتي وإن تلمّسنا بعض خربشاتها المرافقة لمظاهر تجديد خجولة في بعض جوانب مجتمعنا في خمسينيات وستينيات القرن الماضي، فإنّه زامنها وقابلها ظهور وطغيان **الأفكار السلفية الغيبية** المترافقة مع سلوك متخلّف يتّسم بالجهل، ومتجاورة مع هشاشة في **الأنساق الفكرية الليبرالية والراديكالية** الحديثة بمختلف توجهاتها السياسية والأيديولوجية.

إنّ الفكر السلفي الغيبي، والفكر التحديثي التغريبي أفضيا إلى تمايزهما كتيارين متحاربين ومضلّلين للفئات الشعبية بذات الوقت، وإن من موقعين مغايرين، كما تزامن مع وجود هذين التيارين تسلّط فئات فاسدة وفئوية على سلطة نظام الحكم في الدولة، قريبة من كلا التيارين، والتي شجّعت على الجهل والفساد وسيادة القيم الاستهلاكية في المجتمع، وميّعت الصراع الاجتماعي الأفقي، وحوّلته لصراع رأسي بين **الولاءات الاجتماعية الأولية** الفئوية والقبلية والطائفية والإثنية والعشائرية، حتّى بدت الأوضاع العربية، بظلّ هده الأنظمة، وكأنّها تسير خارج فعل التاريخ الإنساني.

كما أنّ الترنح بين استهلاك قشور ما تنتجه الحضارة الإنسانية من غير وعيّ لمفاهيم جوهرية تتعلق بالحداثة والديمقراطية والعقلانية من قبل ممثلي التيارات العلمانية أو الحداثية من جهة أولى؛ وانتشار **الفكر السلفي** الأصولي المنفصل عن الواقع وعن التاريخ من جهة ثانية، آل بالأمة إلى هيمنة أنظمة حكم فاسدة جاهلة، تغوّل المتنفذون بها، في طول البلاد وعرضها، وأساءوا لعبادها من دون أي رادع أخلاقي أو مجتمعيّ، كما أنّ هذا الترنح رسّخ أحوال التخلف والقهر وأفقد شعوبنا القدرة على الحرية والتقدم، ولذلك يتوافق الباحث مع وجهة النظر التي تقول: " في الوقت الذي لا يكف فيه العالم عن التخلي عن نماذجه تستمر مختلف المرجعيات العربية في الاطمئنان إلى نماذجها، كما تعمل البنيات العربية العتيقة على التشبث بأشباحها وأمواتها وأساطيرها"[3].

ولمّا كانت **الحداثة** هي تخطٍ للمألوف، وتجاوزٌ للقديم، وفعل تأسيسي للجديد على كل الأصعدة السلوكية والمعرفية والخطابية، الحداثة التي تبدأ من العمل على وعيّ الذات وإدراك مقوّمات الهوية القومية، فإنّه لا يمكن أن يكون داعية الحداثة مشجعاً للالتحاق بالآخرين أو الذوبان فيهم، كما كان عليه ممثلو الحداثة العرب والمسلمين، على الرغم من إقرارهم بقبول السير على دروب التحضّر الإنساني، واستعدادهم للمساهمة بارتقاء الإنسانية على درب التقدم والحرية فإنّهم كانوا يكتفون بالقشور الحضارية والتماهي مع الغرب المتمدن والانصهار في مجتمعاتهم وتقليد نتاج ثقافاتهم.

كما لا يمكن أن يكون الحداثي معيقاً لفعل التاريخ بجهله للّحظة التاريخية التي يعيشها مجتمعه أو أمته، وبتوهمه عن معرفته لشروط الحداثة، تماماً، كالأصولي الذي يعيش في أوهام الماضي فيجعل الحاضر عاجزاً. هذا ما كشفته هزيمة 5 حزيران عام 1967 فقد طفا، حين وقوعها، على السطح زيف وهشاشة مجتمعاتنا، بما فيها بعض الخربشات الحداثية، وأثبتت أنّ العرب لا زالوا تائهين أمام سؤال **الأصالة والحداثة والتجديد** في فكرهم وسلوكهم، وبذلك يكتب نور الدين أفاية: "إن الوعي العربي الحديث والمعاصر، بمختلف روافده وأطره الفكرية، تشكل منذ البدء، ضمن علاقة مضطربة مع موضوعاته وأشيائه، وأصبح وعياً بأشياء ليست بتلك التي هو مطالب بالوعيّ بها، فهو إما يستغرق في الماضي لاهثاً وراء حقائق متعالية، وإمّا أنه يتغنّى بتبني مقولات غرب أسّس حضارته في صيغة مستقبل دائم التجدد، أو أنه يلجأ إلى حالة توفيقية توفر له بعض شروط الاطمئنان إلى تاريخيته وحاضره "[4].

إنّ البحث أشار إلى ما آلت إليه الأمّة العربيّة في نهاية ستينيات القرن الماضي حين تربّع على أنظمة الحكم اللاشرعية فئات غير مؤهلة لقيادة الشعب على دروب التحرر والتقدم، فإضافةً إلى تنامي مظاهر الفساد، كما تمّ ذكره، لدى أوساط هذه الفئات في سلطة نظام الحكم كانت، بنفس الوقت، تحقّق مصالح الغرب متحالفة مع شركاته وسلطاته السياسية مقابل دعمه لها للبقاء في كرسي الحكم والاستمرار في تسلطها.

وقد برز ذلك جلياً بعد حرب تشرين الوطنية عام 1973م حيث مكّن الغرب فئات مشبوهة وفاسدة واستبدادية في حكم أوطان، كانت شعوبها توّاقة لردّ الهزيمة عن كواهلها، وتحاول تلمّس درب الحرية والكرامة. هذه الفئات المشبوهة التي استغل الغرب وجودها الفاعل في الجيش الذي كان قد هيّأ له من قبل، مستمرّاً في سياساته الاستعمارية التي قام بها عندما كان محتلاً لبلادنا منذ

أوائل عشرينيات القرن الماضي، وقد وضّح البحث كيف قامت دوائر الغرب بتشجيع الأقليات الإثنية والطائفية للسيطرة على مؤسسات الدولة الناشئة إلى أن تمّ لها اغتصاب السلطة السياسية والتمكّن من نظام الحكم في الدولة وإلحاق معظم فعاليات المجتمع في ركبها بما فيها الأنشطة الثقافية.

كما عبّرت هذه الأقليات، بسياساتها، أنّها خارج نسيج المجتمع، ولا يعني لها الوطن إلّا بالمقدار الذي يخدم مصالحها الضيّقة، وبذلك كانت تقف في مواجهة أهل البلاد الذين بقوا مستمرين في حياة بائسة داخل قوقعة البنية الاجتماعية المتخلفة، دون تمكنهم من الأخذ بأسباب العلم والعقلانية والتحضر الذين يفضون إلى الحداثة المرتجاة، لأنّ: " الجهود منسقة ومملولة بسخاء، لتغييب العقل وإرهاب الفكر العلمي وقمعه حتّى تضيع المعايير السليمة للسلوك الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، وحتى تطمس الأسس الحقيقية التي يقوم عليها بنيان الأمة ونظامها، وحتّى تسوده في غيبة كلّ ذلك الخرافة والأوهام والرؤى المتهالكة، وتنشط عوامل الدفع إلى قاع الهاوية"[5].

هذا البحث لايدّعي أنّه تمكّن من اكتشاف الحقيقة في أعمال ونوس، وهو لايروم كشفها، لأنّ التثبّت من الحقائق وفق نظرية المعرفة يحتاج إلى التوجّه للمعايير المسبقة والقوالب المحدّدة، وبالتالي يتطلب وصف ماهية المعطى، والتحقق من صحة المقولات التي توصل إليها ونوس في نصوصه المبحوث عنها، ومن ثمّ تعيين النتائج ضمن إيديولوجية سائدة مما يفضي بعملية النقد هذه إلى الثبات والحتمية في معرفة حقائق بعينها. إنّما عنيّ هذا البحث باستقراء الوقائع في نصوص ونّوس المسرحيّة وفق استراتيجية القراءة المنفتحة للاختلاف والتعدّد والتحوّل للتعامل مع الوقائع والحقائق التاريخية كإمكانات يجري بناؤها رؤى جديدة، ويفتح فرصاً متجددة للتفكير الفعّال. وهذا لا يعني أن نقرأ ونوس من موقع المؤرخ " فالفن شئ، والتاريخ شئ آخر. وعندما يتعرض الفن لواقعة تاريخية فكثيراً ما يتغير شكل الواقعة ودوافع فعلها تبعاً لضرورات الفن على حساب التاريخ."[6].

إنّ ونّوس تمكّن، في مسرحياته الست التي كتبها بين عامي 1968 و1977، أن يكشف عن مثالب واقع أضحى مأساوياً، كما توضح في **حفلة سمرمن اجل 5حزيران**، وبظلّ أنظمة حكم فاسدة، حيث وضّح معالمها في **رحلة حنظلة من الغفلة إلى المعرفة** معريّاً فيها آليات تسلطها المستند للقهر والفساد، هذه السلطة التي آل إليها الحكم نتيجة لعبة كما وضّحها في مسرحية **الملك هو الملك**، مبرزاً بقاء الفاعل فيها واحداً وهو التاجر ورجل التديّن الزائف، كما عبّر عن

سلبية الشعب وجهله لمصيره وتراخيه أمام المطالبة بحقوقه، كما في **مغامرة رأس المملوك جابر** و**الفيل ياملك الزمان**، وبيّن دور الرجعية في وأد محاولات النهوض مثلما جرى في أحداث **سهرة مع أبي خليل القباني**.

ولأننا أمام نصوص فنيّة، وليست تاريخية، فإنّ قراءتها تستدعي استعداداً لتجاوز أفكارها وأدواتها والتقنيات الفنية المستخدمة فيها، وتدفع باتجاه النظر إلى المستقبل بغية إنتاج حقائق معرفية وجمالية جديدة وسط مشهد جديد يختلف عن المشهد التاريخي زمن إنتاج ونوس لهذه النصوص، وإن كان البحث قام على أساس الكشف عن ملابسات توقّف تجربة ونوس فهو يروم بالنتيجة تجاوزها ويدعو لخلق رؤى جديدة فكريّة وجمالية، وتجديدٍ وتحوّلٍ عن أدوات ونوس المستخدمة، فالذي يقرأ جيداً يعرف كيف يغيّر أفكاره وأدواته لتتغير مفاهيم الحقيقة بالذات وبالواقع الموضوعي.

إذاً، من هذا الواقع المرير إبّان مرحلة التسييس والتراث توقّف ونّوس عن الاستمرار في تجربته عام 1977م، ولعلّ هذه الدراسة استطاعت أن تجمل الأسباب لتوقف هذه التجربة بعوامل تنحصر في عوامل موضوعية وأخرى ذاتية.

العوامل الموضوعية التي أدّت لتوقف تجربة ونوس عام 1977م

ارتبطت كما ذكرنا أعلاه بنكوص أفكار الحداثة، نتيجة عدم وجود جسور ثقافية مع الحضارة الإنسانية التي تتضمن وعيّاً عميقاً بالبنية المجتمعية الداخلية وارتكازاً على الفهم العميق لمفهوم الهوية القومية ولأسس رسم ملامحها من جديد وإدراجها ضمن معالم حداثية متجدّدة.

لاشكّ أنّ الحداثيين الأوائل كانوا قد افتقدوا لمثل هذا الوعيّ الحداثي المطلوب المستمد من روح الأمة وتاريخها، الذي يفترض مساهمةً في توليد معايير حداثية جديدة تكون فاعلة على المستوى الكونيّ، ولعل عدم مرافقة الرؤى الفكرية الحداثية تطوراً في البنية الاجتماعية والاقتصادية أضعف إمكانية الأمة بالمساهمة في صنع الحضارة الإنسانية الجديدة، وهذا ما مرّ معنا في هذه الدراسة، فمن خلال استقراء نصوص ونوس المبحوث عنها، وجدنا إنّ الأفكار الحداثية تحوّلت لاجترار شعارات وعناوين يتغنّى بها المثقفون الانتهازيون من دون وجود لأيّ تغيّر في أفكارهم أو في سلوكهم المطابق لثقافة واقع متخلف ومقهور في مجتمعاتهم، حتّى أضحوا مضلّلين للشعب الذي سأم عجزهم في تفسير الواقع بغية تغييره.

ومن أبرز مظاهر النكوص التي كشفت عنها هزيمة 5 حزيران عام 1967 التي مثّلت مساراً فعليّاً للانحدار الذي لاقته الأمة بحسب قراءة نصوص ونوس المسرحية والتي تعكس جانباً من الظروف الموضوعية التي أدّت لتوقّف تجربة التسييس و التراث لديه عام 1977:

– واقع التخلف في بنية المجتمع المترافق مع مظاهر القهر المجتمعي والسياسي، الذي أفرز جهلاً متفشياً وهيمنة للأفكار الغيبية على عقول الناس، والزيادة في نسبة الأمية في صفوف الفقراء، والأميّة الثقافية لدى المتعلمين والمثقفين، والنظرة الدونية للمرأة. كما تضافرت جهود السلطات السياسية غير الشرعية بالتنسيق مع نظام دولي جديد لنشر قيم الاستهلاك إبان الحقبة النفطية بعد حرب تشرين الوطنية، وقد ترافق مع نشر قيم الفساد والجهل والقهر تغوّل السلطة السياسية وقمعها ومحاربتها لكلّ جادّ على درب التقدم والحرية، والتضييق لدرجة التخلص من كلّ من يختلف معها بالرأي.

من جهة أخرى نجد أنّ تقدّم الإعلام وتنظيمه وفق أهداف ترتبط بمصالح أهل الحكم وتوطيد تسلطهم وإلحاق كلّ النشاطات المعرفيّة والثقافيّة بهم، والذي يتضمن انتشار السينما والراديو والتلفاز والصحف والفيديو والنشر السهل وغير المكلف وغيره من وسائط الإعلام إضافة إلى المسرح، أوصل السياسة الإعلامية إلى تخريب الذائقة الفنية والجمالية، و إلى تغييب العقول بنشر الخرافات والأفكار الغيبية وإفساد أخلاق الناس. إنّ هذا الواقع المتردي في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي جعل مهام المسرح مختلفة واستدعى أساليب فنية جديدة تختلف عن فعاليات مسرح التسييس والتراث أمام هذه العوائق المستجدة المتعلقة بمواجهة السياسات الإعلامية والثقافية السائدة التي خربت الذائقة من خلال استعمالها للتراث ذاته، وقد صرّح ونوس عام 1985م لنبيل حفار قائلاً: "... الآن لا اعتبر أن الحكواتي شكل مسرحي قادر على خلق فعالية ما مع المتفرج"[7] كما استنتج في ذاك العام إنّ الفولكلور قد تحوّل إلى وسيلة تخدير، وسطا عليه التلفاز لتوظيفه في تعميم التفاهة والسطحية، لاستلاب الناس وإبعادهم عن وعي ذواتهم ومصيرهم.

العوامل الذاتية المساهمة في توقف تجربة ونوس عام 1977:

اقترنت العوامل الذاتية بحيثيات تجربة ونوس ذاتها ومساهمته في حركة تأسيس مسرح عربي، ومنها: إنّ تجربته لم تكن متواصلة، فقد كانت نشطة حيناً وخامدة أحياناً أخرى، وبالتالي لم

تتمكن من مراكمة وعيّ معرفيّ أو جماليّ يُعتَدّ به، ولذلك لم تتمكن من جرّ الناس نحو فعل التغيير والثورة على الأوضاع السائدة كما طمح وهدف من تجربته.

ولعلّ استخدامه التقنيات المسرحية الغربية، ولاسيما بريخت، كان غيرُ واقعيّ فقد اشتغل سعد الله ونوس على هذه التقنيات لتقديم عروض مسرحية لجمهور لا يعرف المسرح أصلاً، وفق مفهوم و تطور المسرح لدى الغرب، وبالتالي لاوجود لتقاليد أو طقوس مسرحية مترسّخة لدى الجمهور في المجتمع العربي كما هي موجودة في المجتمعات الغربية ولدى جمهور مسارحهم، ولتوضيح هذه المسألة نورد مثلاً يتعلق بتأكيد روّاد تجربة المسرح العربي ومنهم ونوس، بضرورة كسر الإيهام لدى المتفرج، متناسين أنّ جمهورنا لم يجرّب الإيهام في المسرح أصلاً، ولم يجرب حضور عروض مسرحية لتلعب دوراً في تخديره، كما كان في الغرب، حتى شرعوا ينظّرون لكسر الإيهام ويقدمون عروضاً مسرحية ليجعلوه يقظاً وواعياً، فلا معنى للبحث عن أساليب كسر الإيهام غير الموجود عند جمهورنا العربي أصلاً. لقد تناسى أصحاب هذه التجربة انعدام التقاليد المسرحية في مجتمعاتنا، وعدم خوض الجمهور لتجربة فن المسرح وعدم معرفته به أو بالإيهام، حتى أرهقوا أنفسهم بهدف كسره، وكما لاحظنا في البحث حجم الجهود الكبيرة التي قدّمت في مسرحياته مستخدماً تقنيات كثيرة لكسر إيهامٍ توهم ونوس وجوده لدى المتلقين.

وقد نستثني من مسرحيات تلك المرحلة بعض العروض الجادة، ومنها مسرحية حفلة سمر من أجل 5 حزيران التي كتبت لحدث تاريخي كبير، حدّد مصير شعب وأمة، والتي كان يؤمل لها أن تتحول لشكل من أشكال مسرح **الحدث**، كما أرّخت هذه المسرحية للهزيمة وأسبابها وتداعياتها، وتوخّت المشاركة التلقائية من الجمهور طامحة لبلورة موقف سياسي بمواجهة الهزيمة، وإن كانت قد حقّقت بعض النجاح حيث اعتمدت على فهم ومعرفة لطبيعة المتلقين وأفكارهم وعواطفهم، إلّا أنها بقي تأثيرها في فئة قليلة معنية بالثقافة والمسرح، لقد استخدم ونوس حركة احتلال المتفرجين للخشبة وإقامة مايشبه مؤتمر عام لشخوص يجمعهم الشعور بالخزي بجدارة فنية فذّة، واستطاع إبراز أهمية الإرادة الجمعية في تجاوز تبعات الهزيمة، لقد نجح في إقامة مايشبه مهرجاناً شعبياً على خشبة المسرح تذكّر بأسلوب ممارسة الديمقراطية المباشرة من دون وجود وسائط بين الجماهير المجتمعة بهدف تقرير أمر سياسي يهتم بالمصير المشترك.

إنّ مسرحية حفلة سمر بدت في الدراسة أنّ متلقيها تفاعل معها، ومن الممكن النظر إليها كأنّها كتبت لتتحول من حدث مسرحي إلى فعل مجتمعي ثوري على واقع مأساوي، ولايضيرها إن

استخدم فيها ونوس تقنيات غربية أو تراثية لتحقيق التغريب أو كسر الإيهام لانّها نابعة من ضرورات تاريخية صادقة تتعلق بردّ ذات ونوس الفردية على هزيمة أسدلت بروحها على جموع الأمّة ، على الرغم أنّ هذه المسرحية أنتجت في ظروف موضوعية صعبة كغيرها من مسرحياته في تلك المرحلة.

ومن الأسباب الذي أضعف تأثير **مسرح التسييس والتراث،** إنّ أسسه قامت على محاولة إلغاء الفروق بين الفنّ والحياة الواقعية بهدف تحقيق التداخل بينهما، هذا التداخل الذي يعتمد أساساً على التجريب وعلى أسلوب الإبداع الجماعي كأسلوب إخراجي، مما ساهم في افتقاد نصوص ونوس المنتجة في تلك المرحلة من عطائه المسرحي لفرصٍ مواتية وضرورية في مرافقة **مُخرجٍ** مبدع يقوم بعملية توحيد الرؤى بين عناصر الفريق المسرحي على ضوء صيغة الإبداع الجماعي، وليتمكن من إخراج العرض مع مجاراة طاقة النص المسرحي الإبداعية وإعطاء العرض طابعاً إبداعياً.

لقد أراد ونوس لنصّه أن يكون مفتوحاً لخيارات إخراجية متعددة وتوخّى مشاركة الجمهور في تمثيل العرض، وإفساح المجال أمام المخرج لاعتبار النصّ مشروع فعل إخراجيّ خلّاق، يتجسّد، عبر عرضه في المسرح، تفاعل الجمهور مع الأحداث والمقولات والشخوص بغية تمثّله في حياة الناس اليومية، وليستمرّ معهم مشروع حياة مجتمعية أيضاً، ولكن طبيعة نصوص ونوس القائمة على التجريب لدمج الواقع المعيش مع التجربة المسرحية أضعف إمكانية مجاورة وتفاعل فعل إخراجي مع مسرحياته في تلك المرحلة.

كما نجد غلبة التنظير على التجربة وعدم موائمة التنظيرات للنصوص المسرحية المنتجة، والمثال الأوضح هو البيانات التي سبقت أو ترافقت مع كلّ عمل مسرحي مستجدية الحقائق النهائية لفن المسرح كما ورد في بيانات ونوس عام 1970، مما جعل منها ومن الآراء النظرية الأخرى قواعد وقوانين للتجربة الناشئة وعبئاً عليها، من دون أن تترك مجالاً لقراءة النصوص قراءة مفتوحة موازية لانفتاح النص المسرحي، كما طمح ونوس له، التغيّر ليساهم في خلق حقائق جديدة، إنّ التنظير والآراء النظرية أفقدت تجربة ونوس في التسييس والتراث فرصة التحوّل إلى آفاق لحرية الإبداع.

ومن الأسباب التي جعلت التجربة تتوقف المبالغة في استخدام التراث كمعادل لتشييد مسرح عربي له هويته العربية المميزة، والإسفاف في السؤال عن الهوية التراثية جعل من التجربة سؤالاً مفرغاً

من محتواه، بحيث لم تتمكن من مجاراة التجارب العالمية كفعل حضاري له سماته وآليات عمله المتغيّرة، بل جعلت هذه التجربة أسيرة مقولات تراثية مكرورة، وبنفس الوقت لم يتمكن روّاد المسرح العربي ومنهم ونوس في مرحلة التسييس والتراث من صياغة علاقة فاعلة مع التراث ذاته بغية تجاوزه نحو رحاب التجربة الإبداعية المقترنة بواقع راهن يتجدّد كلّ لحظة.

وأيضاً غلب على الخطاب المسرحي في نصوص مرحلة التسييس والتراث روح الخطابة في أبنية المسرحيات اللغوية، وطرح المقولات الجاهزة من دون أن تكون معبّرة عن التحوّلات المجتمعية، على الرغم أن ونوس كان واعيّاً لهذه المشكلة وطرحها منذ مسرحية الفيل يملك الزمان عام 1969، كما توجد لديه محاولات في نصوصه المبحوث عنها في هذه الدراسة لنقدها وتجنب الوقوع بها، خاصة عندما حاول أن يكون التأثير الحاصل يرتبط بخوض المتلقين تجربة المساهمة في تجسيد أحداث المسرحيات في العرض المسرحي، ومشاركة الصالة في التمثيل ليؤثروا في المسرحية أيضاً، وصولاً لنهاية العرض المسرحي الذي يقتضي عندها بدء فعل المتفرج بتجسيد مقولات تتعلق بالتغيير الذاتي والمجتمعي. إنّ لم يستطع التخلّص من الخطابة السياسية، ولم يتمكّن، كما كان طموحه، من منح المتلقي أسئلة تشكّل عتبة ولوجه في عالم الشكّ والقلق على مصيره، والبحث عن أجوبة ذاتياً بغية الخروج من مأزقه في مجتمع لازال فاقد لإمكانية التحوّل. بمعنى آخر، إنّ تجربة التسييس والتراث في تلك الفترة لم تتمكن من التخلّص من مشكلة استقبال وعيّ جاهز على شكل شعارات رفعتها تيارات الفكر السياسي من دون أن تكون مندمجة مع التحوّلات الاجتماعية الاقتصادية أو واعية لها.

كما أنّ نصوص ونوس، في هذه المرحلة، هي نتاج لحظتها التاريخية ومعنية بالراهن المعيش، وتعريف الناس بأحوالهم البائسة، وتعليمهم كيف يتمكنون من تجاوز واقعهم الراهن مباشرة، من دون أن يدرك أن الخطاب الابداعي يرتبط ببناء وعي جديد له علاقة بالمستقبل أكثر مما له علاقة بالحاضر، ومن دون أن يبحث في البنية العميقة للمجتمع ليستقرئ بذور الحداثة فيها، ولينبش جذور الأفكار التنويرية الممكنة في الواقع، ومن دون هذا البحث والاستقراء للواقع ليس بإمكانه أن يحوّل النصّ المسرحي او العرض إلى إمكانية جمالية و معرفية تترابط مع التوجّه الحضاري الانساني. ويقول د. شعبان عبد الحكيم في هذا الصدد: " القراءة الوحيدة للنص لا يعوّل عليها في تحديد موقف نهائي منه، لأنّ النص لا يمكن أن تنتهي طاقاته الإبداعية، بل تتجدد عطاءاته وفقاً للحظة التاريخية التي يتم تلقيه بها"[8]، ولهذا نجد أن نصوص ونوس استهلكت، مع انقضاء الحدث المعبّرة عنه، ولا تصلح لكل الأزمنة المتعاقبة.

يبدو أيضاً، أن السائد في المسرحيات المبحوث عنها في هذه الدراسة هو الوعي السياسي للكاتب ذاته، الذي وإن كان حداثياً وتجديدياً ولكنّ تأثيره ضعيف من دون أن يترافق مع فكر سياسي تنويري توعوي شامل على مستوى الأمّة، إنّ تتبع البحث لمظاهر الوعي السياسي في حنايا هذه النصوص المسرحية يوصل لنتيجة وكأن ونوس هو ذاته **الكاتب عبد الغني الشاعر** في حفلة سمر من أجل 5 حزيران، وهو **زكريا** في الفيل ياملك الزمان، وهو **الحكواتي** في مغامرة رأس المملوك جابر، وهو الوريث الشرعي لتجربة **القباني** الرائدة، ومثيله في الجرأة والشجاعة على اقتحام المجتمع بتجربة مسرحية جديدة، وهو **زاهد وعبيد** اليقظين في زمن سلطة أضحت على درجة من الخطورة كبيرة جداً، ولكنّها في النهاية، هشّة واللعب هو مرتكز وجودها، **وأخيرا والأهم برأي الباحث أن ونوس هو حنظلة المغفّل وهو، بنفس الآن، حرفوش قرين حنظلة، الصوت الذي يسعى للخروج عن صمته وغفلته، الصوت المخنوق الذي يروم صرخة بحجم مأساة تدمج بين الأنا المقهورة والتاريخ المنهزم وسط بيئة متخلفة تخفض صوت الأنا الفاعلة والتواقة للحرية لمصلحة وعي الرعية الزائف بظلّ تسلّط فاسد.**

الأمية المنتشرة والأمية الثقافية المتّسم بها"المثقف:

بمناسبة بحث الظروف الموضوعية والذاتية التي لعبت دوراً في توقّف تجربة ونوس المسرحية في مرحلة التسييس والتراث لا يسع الباحث إلّا أن يعود لنظرية جماليات التلقي التي اعتمد عليها بشكل رئيسي في دراسته هذه، ويذكّر أنّ هذه النظرية افترضت وجود متلق نوعيّ متمكّن من مجاراة التحضّر الإنساني، وأن يكون على درجة من الوعي بانتصارات الثورات العلمية المتلاحقة وبمواكبة انعكاسات نتائجها على المجتمعات ثقافياً وسياسياً وتاريخياً، وتكون قد توسعت لديه ملكة العقل والإدراك بمحيطه الاجتماعي نتيجة تجسيده لمرتكزات النظام الديمقراطي سلوكاً يومياً، لقد كثرت التسميات لهذا القارئ انطلاقاً من طبيعة التلقيات للنصّ بحسب سلسلة القراءات الممكنة له، فالقارئ إمّا أن يكون مضمراً ضمنياً يخلقه النصّ، أو أن يكون قارئاً فعلياً يستقبل صوراً ذهنية أثناء عملية التلقي، وكما ورد عند عبد الناصر محمد فقد أطلقوا على هذا القارئ مسميات عديدة منها: " القارئ المثالي، والمعاصر، والمستهدف، والنموذجي، الجامع، والخبير"[9]. وبالنتيجة ومن الواضح إنّ هذا القارئ غير موجود لدى أوساط مجتمعاتنا، ونزيد أن نسبة الأمية لدينا اكثر من خمسين بالمائة، وإن وجد، استثناء، قارئ عارف، فهو معزول عن الفعل المجتمعي لافتقاد أوطاننا لحركة ثقافية شاملة يتمكن هذا القارئ من الاندراج ضمن فعالياتها فتكون حاضنة

له ويكون مؤثّراً في توجهاتها، ولذلك لا يبقى للقارئ المميّز إلّا أن ينخرط في المجتعات الغربية المتحضّرة ويلتحق بالثقافة الغربية ليصبح غريباً عن أمته ومعزولاً عن مجتمعه.

إنّ عدم وجود قارئ نوعي يعي مصيره وسط جماعة تطمح للتغيير أضعف كثيراً من فعاليات تجربة ونوس المسرحية في التسييس والتراث، وساهم في توقّف التجربة فيما بعد.

وإذا انتقلنا إلى مفهوم أفق التوقعات حسب نظرية جماليات التلقي سنجد أنّ هذه النظرية ربطت تحقق أفق توقعات فاعل بثلاثة عناصر وهي:

أولاً: معرفة المتلقي للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النصّ.

ثانياً: تجارب غنيّة خاضها المتلقي مع النصوص المنتمية لذات الجنس الأدبي.

ثالثاً: التمييز بين النصوص من حيث اللغة الشعرية المستمدة من ملكة الخيال الشعري، واللغة العملية المستمدة من الواقع الحياتي.

ولا يحتاج المرء لجهد كبير ليدرك أن قارئاً ذكيّاً عارفاً ومجرّباً كما وصفوه ويحقق عناصر القارئ العصري، وفقاً لمفهوم أفق التوقعات، لا وجود له في بيئاتنا المجتمعية، إضافة أنّ الأدب لم يعد انعكاساً بسيطاً للواقع، بل أضحى تأويلاً مبتكراً له، وهذا التأويل يقتضي وجود قارئ عارف يحيا داخل النص، وقد ورد في كتاب نقد استجابة القارئ:" إن القارئ يمثل تطلعاً لا يمكن أن يلغيه الكاتب من تصوّره كلياً، فهو يشاركه العيش في داخل النصّ" [(10)]. ويعتقد الباحث أننا لانفتقد لقارئ يحيّ النص عند تلقيه، بل نفتقد لوجود النص الإبداعي المعاصر ذاته، وإن استدعي نصوص إبداعية من التراث فيتمّ تناولها من خلال الفهم القديم للّغة وليس وفق الرؤى الجديدة لها.

كما يرى الباحث أنّ ونوس كان مدركاً لحقيقة غياب المتلقي النموذجي الذي يعوّل عليه في الفهم والتفاعل بغية التغيير المنشود، ولذلك حاول، إلى جانب خلقه للنص المسرحي، أن يخلق متلقين لنتاجه، وهذا اقتضى منه أن يحاول خلال حوالي عشر سنوات من 1968 وحتى 1977، أي في مرحلة التسييس والتراث من عطائه الإبداعيّ أن يجدّد في تقنياته الفنية، وفي اختيار ومعالجة تيماته، وفي خطابه المسرحي ولغته ليخرج المسرح من غربته عن المجتمع، وليدفع المتلقي للاستيقاظ من سباته، وبالتالي ليكوّن جمهوراً مسرحيّاً، يلعب دوراً في الثورة على الذات بغية تجاوز راهن بائس، ولكن، حسب ماورد في البحث، توقفت تجربته دون أن تتمكن من تحقيق طموحاته، ولكن لابدّ لها أن تبقى محطة مضيئة في تاريخ المسرح العربي كشفت للأجيال اللاحقة

محاولات استمدت من وعي المرحلة التي ظهرت فيها، على يد صاحب إرادة فذّة انتصر لمفاهيم الحداثة رغبة منه لتجاوز مجتمعه وواقع التخلف والقهر فيه .

ولأن مهمة الناقد كما ورد في النظرية الأدبية المعاصرة: " شرح الآثار الأدبية التي يخلقها النص في القارئ، وليس شرح النصّ من حيث هو موضوع"[11] فإن الباحث استنتج: لأنّ نصوص ونوس مفتوحة فهي تستدعي مشاركة المتلقين في إنتاج المعنى وبالتالي يفترض أن تغيّر أفقهم، وليست نصوصاً مغلقة كالهزليات والقصص البوليسية و... التي تحدّد سلفاً استجابة المتلقي لها لأنها تتوافق مع أفقه، ولعدم وجود متلق له مواصفات محددة كما ذكرنا، وبالأصل لعدم وجود بيئة ثقافية تحتضن رؤى جديدة فقد توقفت التجربة.

ولكن لابد أن نشير إلى أنّ ونوس تمكّن، باقتدار المجتهد والمثابر، من معالجة موضوعات تمسّ جوهر قضية أمّة شكّلت هاجساً ملازماً له طيلة عطائه الفني، لقد اختار ونوس المواضيع الأكثر إثارة للجدل، والتي يخشى غيره التطلع لقراءتها ومعالجتها في مجتمعاتنا، سبر بنية البيئة المجتمعية المنغلقة على ذاتها وكشف لنا دور إهمال وطمس "الثالوث المحرّم" السياسة والدين والجنس في حصول الهزيمة التي لازالت قابعة في ذواتنا، وستبقى طالما استمرت اللامبالاة والخشية من معالجة المحرمات لصيقة بنا، والخوف أساس لأيّ فعل نحاول الخوض فيه، والذي يولّد فينا عجزاً عن معالجة قضايانا الاجتماعية والسياسية بشكل علمي.

إن ونوس قدّم رؤية واضحة المعالم عن السلطة والتدين المزيف والموقف من المرأة في مرحلة التسييس والتراث من رحلة عطائه الإبداعي بصدق ذاتي، ومراجعة الفصل الثاني من هذه الأطروحة ومتابعة التيمات المذكورة، والتدقيق بتغيّر ملامح فعلها الملازم للنكوص والإنهيار في الحداثة والقيم في الدولة والمجتمع، تمنح المتابع القدرة على إدراك أهمية ونوس كرجل مسرح تابع وراقب تحولات مجتمعه و حمل موقفاً فكرياً طامحا للحرية والتقدم، وعرف كيف يدافع عنه على الرغم من الظروف القاهرة التي أحاطت بتجربته واوقفته عن الاستمرار بها.

لاشك أنّ ونوس أنتج نصوصاً جادّة، ولكنّ الظروف الموضوعية والذاتية التي ذكرناها لم تسمح أن يتشكل حول تجربته وعياً وسلوكاً تراكمياً، وإن كانت قد ساهمت في ترسيخ مقومات فن المسرح في واقع اجتماعي اطلع ناسه على المسرح متأخراً. إنّ هذه التجربة أوجدت لدى متابعيها سلوكاً محايزاً لحداثة الغرب، إنما بقي هذا السلوك محصوراً لدى قلة من المهتمّين بالثقافة بشكل عام من دون أن تراكم قيماً معرفية أو جمالية على صعيد المجتمع، وحتّى على صعيد هؤلاء القلة

،بطبيعة الحال، وكما مرّ معنا، لم تراكم فكراً و سلوكاً يتسمان بالجدة والحداثة، لذلك توقفت تجربة ونوس مبكراً بعد أن أدرك صاحبها ضعف فعاليتها وفق طموحه الذي ارتسمت له ملامحه على أثر هزيمة 5 حزيران عام 1967.

ومن الجدير بالذكر ان تجارب المسرح العربي المشابهة لتجربة ونوس التي اعتمدت التسييس والتراث في معظم الأقطار العربية قد توقفت بعد توقف ونوس وانتهت منذ أواسط ثمانينيات القرن الماضي.

أخيراً وليس آخراً لابد أن نذكّر أن ونوس خاض تجربة أخيرة تختلف عن تجربته هذه منذ عام 1989 وحتّى وفاته عام 1997م، تحت عنوان **التألق الفكري** ولعلّه تجاوز الكثير من الخلل في تجربة التسييس والتراث.

opelkandl.com

مصادر ومراجع نتائج البحث واستنتاجات:

1- عبد المنعم تليمة، مجلة فكر، م.س، ص32.

2- جاك بيرك، مجلة فكر، م.س، ص10.

3- محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هبرماس (أفريقيا الشرق: ط2، 1998، المغرب ولبنان) ص264.

4- ----------، م.س، ص263.

5- طاهر عبد الحكيم، طه حسين والثورة الثقافية (مجلة فكر: القاهرة، العدد 14، مارس 1989) ص7 .

6- د. أبو الحسن عبد الحميد سلام، المسرح والمجتمع، ج3 (مركز الاسكندرية للكتاب، الاسكندرية، 1999) ص660.

7- نبيل الحفار ، م.س ص100.

8- د. شعبان عبد الحكيم محمد، نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي(دار العلم والإيمان: القاهرة، ط1، 2010) ص19.

9- عبد الناصر حسن محمد، م.س، ص48.

10- جين ب- تومبكنز، نقد استجابة القارئ، ترجمة حسن ناظم و علي حاكم(المجلس الأعلى للثقافة، ط1، بغداد، 1999) ص 11.

11- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور(دار الفكر: القاهرة- باريس، ط1، 1991).

obeikandl.com

المراجع والمصادر

أولاً: المصادر:

1- فاطمة موسى، تحرير وإشراف، قاموس المسرح، ج 5، (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ط1، 1996)

2- سعد الله ونوس، مقدمة سهرة مع أبي خليل القباني (دار الآداب: بيروت، ط 3، 1980)

3- سعد الله ونوس، مجموعة من المؤلفين، قضايا وشهادات (دار كنعان للدراسات والنشر: دمشق، ط1، ع1، 1991)

4- سعد الله ونوس، حوار مع جان جينيه، (مجلة الكرمل الفلسطينية: العدد 5، شتاء عام 1982، بيروت)

5- سعد الله ونوس، الأيام المخمورة (دار الأهالي: دمشق، ط1، 1997)

6- سعدالله ونوس، الأعمال الكاملة (دار الأهالي: دمشق، ط1، 1996)

7- سعد الله ونوس، مغامرة رأس المملوك جابر(الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، ط2، 2000 م)

8- سعد الله ونوس، الفيل ياملك الزمان (دار الآداب: بيروت، ط4، 1989)

9- سعد الله ونوس، سهرة مع أبي خليل القباني (دار الآداب: بيروت، ط 3، 1980)

10- سعد الله ونوس، الملك هو الملك (دار الآداب : بيروت، طبعة رابعة، آذار 1983)

11- القرآن الكريم: (دار الريادة، دمشق، 2009، ط1)

12- الكتاب المقدس، العهد القديم (دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط: الإصدار الثاني، 1995، ط4)

13- سعد الله ونوس، حفلة سمر من أجل 5 حزيران (دارالآداب: بيروت، لبنان، 1980،ط2)

14- ماري الياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، (مكتبة لبنان، ناشرون: بيروت، لبنان، ط1 1997)

15- حوار ونوس مع الناقد الفرنسي "برنارد دوت" والمخرج "جان ماري سيرو"، مجلة المعرفة السورية: العدد 102 والعدد 103 عام 1970

16- سامي خشبة، مصطلحات فكرية (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، مكتبة 1997)

17- سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد (مجلة المعرفة السورية، ع 104، تشرين الأول، 1970)

obeikandl.com

18- كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي (دار الوفاء: مصر، الاسكندرية، ط1، 2006)

19- وليد بكري، موسوعة المسرح والمصطلحات المسرحية (دار أسامة: الأردن، عمان، 2003)

20- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات المسرحية (دار المعارف: القاهرة، بلا تاريخ للنشر)

obeikandl.com

ثانياً: المراجع

كتب بحثية:

1- أحمد سخسخوخ، أغنيات الرحيل الونوسية، (الدار المصرية اللبنانية: ط1، القاهرة، 1998)

2- ألفريد فرج، المبدع سعد الله ونوس، (مقالة في كتاب " سعد الله ونوس- الأصداء الأولى للرحيل، وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1997)

3- سلامة موسى، ماهي النهضة (الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1996)

4- طه حسين، الأيام (مطبعة التأليف والترجمة والنشر، ط5، القاهرة، 1939)

5- ----------، في الشعر الجاهلي (دار الكتب المصرية: القاهرة، ط1، 1926) منشور في فصول، القاهرة، العدد 83 و84، 2013 م.

6- د. محمود نسيم، فجوة الحداثة العربية (أكاديمية الفنون: القاهرة، ط1، 2005م)

7- جبران خليل جبران، رمل وزبد والموسيقى، عرّبه الأرشميندیث أنطونيوس بشير (المكتبة الثقافية: لبنان، 1926)

8- د. برهان غليون، اغتيال العقل (دار التنوير: لبنان، بيروت، ط1، 1996)

9- د.محمد زكريا عناني وسعيدة محمد رمضان، الأدب المقارن (الفتح للطباعة والنشر: الاسكندرية، 2012)

10- ----------، في مناهج البحث وتحقيق النصوص (الفتح للنشر، الاسكندرية: د. ت)

11- د. مراد حسن عباس، المؤثرات الأجنبية في مسرح صلاح عبد الصبور(الهيئة العامة لقصور الثقافة: فرع ثقافة الاسكندرية، سلسلة آماد ،2002)

12- ----------، الأندلس في الرواية العربية والإسبانية المعاصرة (دار المعرفة الجامعية: الاسكندرية، 2002)

13- خالد عبد اللطيف رمضان، مسرح سعد الله ونوس، دراسة فنية،(شركة المنابر للنشر والدعاية والإعلان، الكويت، 1984)

14- اسماعيل فهد اسماعيل، الكلمة – الفعل في مسرح سعدالله ونوس (دار الآداب: بيروت، 1981)

15- رولان بارت، الدرجة صفر للكتابة، ترجمة محمد برادة (دار العين: الإمارات العربية المتحدة، ط4، 2009)

16- د. جميل حمداوي، مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر،(مكتبة المعارف: الرباط، ط1، 2010)

17- روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ترجمة دعد عبد الجليل جواد (دار الحوار: سوريا، اللاذقية، ط1، 1992)

18- روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عزالدين اسماعيل (المكتبة الأكاديمية: القاهرة، ط1، 2000)

19- عبد المعطي شعراوي، المسرح المصري المعاصر(الهيئة المصرية للكتاب: القاهرة، 1986)

openkanar.com

20- مجموعة من الكتاب، كتاب العربي، المسرح العربي بين النقل والتأصيل، الكتاب 18، الكويت، يناير، 1988).
21- د. السعيد الورقي و د. محمود كسبر، في علم الاجتماع الأدبي، (دارالمعرفة الجامعية: الاسكندرية، 1990)
22- علي الراعي، مسرح الشعب (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006)
23- هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ترجمة رشيد بنحدو (المجلس الأعلى للثقافة: القاهرة، 2004)
24- ايمانويل فريس، برنار موراليس، آفاق جديدة في نظرية الأدب، ترجمة، لطيف زيتوني (عالم المعرفة: الكويت، العدد300، فبراير، عام 2004)
25- إنريك اندرسون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، ترجمة الطاهر أحمد مكّي (دار العالم العربي: القاهرة، ط1 2010)
26- د. محمود سليمان ياقوت، منهج البحث اللغوي (دار المعرفة الجامعية: الاسكندرية، ط1، 2000)
27- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر (دار النهضة العربية: القاهرة، ط1' 2002)
28- د.محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث " 1847- 1914" (دار الثقافة: بيروت، ط2، 1967)
29- بول شاؤول، المسرح العربي الحديث" 1976- 1989" (رياض الريّس للكتب والنشر: بيروت، ط1، عام 1989)
30- مجموعة من المؤلفين، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة، رضوان ظاظا (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، عدد 221، عام 1997)
31- حسن علي المخلف، توظيف التراث في المسرح (الأوائل للنشر والتوزيع: سورية ، دمشق، ط1، 2000)
32- اسماعيل فهد اسماعيل، الكلمة – الفعل في مسرح سعد الله ونوس، (دار الآداب: بيروت)
33- د. أحمد العشري، البطل في مسرح الستينيات (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992)
34- الرشيد بو شعير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي،(دار الأهالي، سوريا، دمشق، ط1، 1996)
35- د. إبراهيم حمادة، هل الدراما فن جميل (دار المعارف: سلسلة إقرأ، القاهرة، ع 435، 1978)
36- مصطفى عبود، سعد الله ونوس في مرآة النقد (وزارة الثقافة، مديرية المسارح والموسيقا، دمشق، سوريا، 2008)
37- محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي (دار علاء الدين: دمشق، ط1، 2003)
38- محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، نموذج هبرماس (أفريقيا الشرق: ط2، 1998، المغرب ولبنان)

39- د. شعبان عبد الحكيم محمد، نظرية التلقي في تراثنا النقدي والبلاغي (دار العلم والإيمان: القاهرة، ط1، 2010)
40- جين ب- تومبكنز، نقد استجابة القارئ، ترجمة حسن ناظم و علي حاكم (المجلس الأعلى للثقافة، ط1، بغداد، 1999)
41- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور (دار الفكر للدراسات: القاهرة وبارس، ط1، 1991
42- د. أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي (مركز الإسكندرية للكتاب: مصر، 1998)
43- مصطفى حجازي، سيكولوجية الإنسان المقهور (معهد الإنماء العربي، بيروت)
44- نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي (مكتبة غريب: القاهرة، ط3، 1981)
45- د. أبو الحسن عبد الحميد سلام، المسرح والمجتمع، ج3 (مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، 1999)
46- خليل مصطفى، سقوط الجولان، (دار النصر للطباعة: شبرا ، مصر، 1980)
47- مارك جيمنيز، الجمالية المعاصرة، ترجمة د. كمال بو منير (منشورات الاختلاف: الجزائر، ط1، 2012)
48- 46. د. علي حرب، هكذا أقرأ- مابعد التفكيك (المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ط1، 2005)
49- 47. رشيد الذوّادي، روّاد الإصلاح (الهيئة المصرية للكتاب: القاهرة، مكتبة الأسرة، 2002)

openkandil.com

مواقع إلكترونية:

1. ابو الحسن سلام، مباهج الفرجة الفنية بين تقنيات الكولاج وتقنيات الكليب، (الحوار المتمدن: العدد 4072- 2013/4/24) ص135
2. موقع "الجمل بماحمل" الاليكتروني في 2011/6/15 http://www.aljaml.com/node/97749
3. http://www.france24.com/ar/20130624
4. موقع فرانس 24 – فرنسا – في 24/ 8/ 2013
5. موقع "الجمل بما حمل" الاليكتروني في 2013/7/11http://www.aljaml.com/node/97749
6. www.diwanalarab.com
7. جميل حمداوي، النقد العربي ومناهجه ديوان العرب، 7 يناير عام 2007
8. http://www.alukah.net/fatawa_counsels/0/14759/#ixzz2tkw70V6H
9. **http://www.hurriyatsudan.com/?p=107808**
10. **http://digital.ahram.org.eg/articles.aspx?Serial=744909&eid=1126**
11. **http://forum.hiwardz.net/t757**
12. **http://www.langue-arabe.fr/spip.php?article529**
13. **http://syriagate.com/2738/%D9%81%D8%A7%D9%8A%D8%B2%D8%A9%20%D8%B4%D8%A7%D9%88%D9%8A%D8%B4**
14. **http://firecore.com/atvflash-black**

obeikandl.com