در بارهٔ تئاتر عرب

دکتر ریاض عصمت
کارگردان، منتقد و نمایشنامه‌نویس سوری

ترجمهٔ: قاسم غریفی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

اساسی‌ترین مسئله‌ای که تئاتر عرب با آن روبرو است این است که وقتی شخصی به گذشته‌اش می‌نگرد پایگاهی مطمئن نمی‌یابد تا بر آن اعتماد کند، سیراب شود، و آنرا در قالب امروز پرورش دهد. پس واجب است که دست‌اندرکاران تئاتر ـ نمایشنامه‌نویسان و کارگردانان ـ خود ازابتدا شروع کنند و برای آن گذشته طرحی نو در اندازند، چراکه گذشته چیزی جز نمایش‌های ابتدایی مانند تئاترسایه، خیمه‌شب‌بازی، جعبه سحرآمیز و عروسکی و نقالی و تعزیه خوانی برایمان به ارث نگذاشته است.

اما در قرن گذشته استعمار عثمانی که پیوندی ناگسستنی با سرمایه‌داران داشت حتی به دشمنی با اینگونه نمایش‌های مذهبی که اجرا می‌شد، برخواست، تا آنجاکه تمامی حرکتهای سازنده و مترقی و خیرخواهانه‌ای که بیشتراز شهر دمشق برخواسته بود سرکوب کرد. و در این راستا این جمعیت اندک هنرمندان راهی جز رفتن به مصر نداشتند تا پناهگاهی برای خویش بیابند تا به ستیز با این تحجر برخیزند که بطور مثال می‌توان (ابوخلیل القبانی، مارون و سلیم النقاش) از سوریه، و (یعقوب صنوع) از مصر را نام برد. علیرغم اینکه کارهای بعضی از این‌ها مورد حمله قرارگرفت و از نمایش آن جلوگیری شد با این حال توانستند تئاتر مخدر و مسکن رایگان را از تئاتر انتقادی و تطبیقی جدا سازند، و به همین دلیل مورد آزار و شکنجه‌های زیاد قرارگرفتند. و همین باعث شدکه تئاتر عرب آن زمان هویت خود را باز یابد ـ همانطورکه امروز چنین است ـ هرگاه جرقه‌ای که بیانگر تحول و شجاعتش برخواست، نمایش‌های کمدی اصیل، آثار غنایی و تبلیغی، و یا اقتباس از نمایشنامه‌نویسان بزرگ جهان را به روی

صحنه برد، بی‌آنکه در باره اصول کهن به بحث و بررسی بپردازد، اما با این حال بیانگر حضور خود در آن زمان بود. مسئلهٔ قانونمند کردن تئاتر عرب رابطه‌ای مستقیم و ژرف به مسئله آزادی تعبیر و بیان دارد.

چرا اعراب قدیم با هنر تئاتر آشنایی نداشتند؟

این مسئله که چرا اعراب قدیم با هنر تئاتر آشنایی نداشتند به مسائل ملی و مذهبی و زبان مربوط می‌شود. قبل‌از اسلام، تئاتر مذهبی نمایش‌های خود را تنها به مراسم مذهبی محدود کرده بود، و هیچگاه مثل تئاتر یونان بتدریج از دین به سوی مردم روی نیاورد، و منحصراً به نمایش‌های اسطوره‌ای دارای تمی در بارهٔ خیر و شر و مرگ و زندگی می‌پرداختند. هنگام ظهور اسلام آفرینش تئاتری تحریم گردید، چرا تنها آفریننده خدای یگانه بود. اما این تحریم دو علت اساسی داشت، اول اینکه زندگی اعراب رااز ستیز عنصر اصلی تئاتر یعنی جنگ بین انسان و خدایان (که در اساطیر بابلیان، فرعونیان و فنیقیان) به طور فراوان دیده می‌شود، تهی ساخت و انسان رااز بت‌پرستی جداکرد، درحالیکه یونانیان تصویری ناسوتی به خدایان خود داده بودند، اعراب شیاطین شعر راکنار گذاشتند و به الهام گرفتن از وادی جن پرداختند، این کنار گذاشتن دلیلی داشت که می‌پنداشتند ضد مفاهیم اجتماعی و مذهب آنهاست. اما علت دوم زبان ناب بود، که برگرفته ازقدرت شگفت تعبیرات غنایی شعر عرب است وهمین باعث شدکه‌ازحماسه‌دورشوند. که یکی از پارامترهای زیربنایی یونانیان و سوق دادن آن‌ها به سمت درام بود، همچنین در آغاز به روایت ظاهری حوادث آبرو و شرف در جامعه روی آوردند بی‌آنکه به پدیده‌های نهفته در پشت این ستیز به تحقیق و تعمق بپردازند. و شعر نه فقط پایگاه محکمی نیافت، بلکه فقط شعر را ادبیات خود می‌دانستند در حالیکه آن توانمندی دراماتیک را نداشت. به همین ترتیب نثر هم گرفتار زرق و برق گردید، و تنها به توصیف افتخارات جنگی و قهرمانی می‌پرداخت، و اعراب نتوانستند آن حماسه‌های شگفت‌انگیز پیش‌از ظهور اسلام را جانی تازه بخشند و آنرا به تکامل برسانند(مثل حماسه گیلگمش) و اصولی واضح و روشن برای تئاتر خود بیافرینند، و بیشتر کارهای آنها تنها تصور سطحی از زرق و برق جهان مادی بود.

دوران اقتباس و تقلید

تأثیرات قدیم بر آغاز نهضت تئاتر عرب در قرن گذشته چنان بود که آنها را حکایت‌هایی عجیب و غریب دانسته که دارای هیچگونه اصول پایداری نیستند، و طبیعی است که تئاتر بتدریج سرشت محلی خود را پیدا می‌کند،اما از نظر هنری وادبی‌نمی‌توانست عالی باشد، تا آنجاکه سهل‌انگاری‌ها و تجاهل آن دوره تئاتر را به سقوط می‌کشاند. تئاتر کمدی و هنر تبلیغاتی بوسیله گودویل فرانسوی پای گرفت، و هنرمندان بزرگی مثل نجیب‌الریحانی، علی الکسار، و فاطمه رشدی،با همراهی موسیقی سید درویش به مقامی والا دست یافت، و در اقتباس و تهیه می‌توان «امین عطاالله» مصری که شخصیت «کشکش بک» را از نجیب‌الریحانی اقتباس کرد، و همچنین عبداللطیف فتحی.اما این کمدی‌ها علیرغم بازگویی بعضی از حقایق اجتماعی که باعث خشم سلطهٔ استعمار قرار گرفت،در برابر نیازهای مادی، مغلوب کارهای تجاری و بازاری بود. اما این حرکت پل شروع بود، و ایثارگری هنرمندان جبران ناپذیر است، اما این حقیقت این است که آن پایه هنری و اصالتی که تحقق ناپذیر.یافت زیر بنایی نبودکه در هویت بخشیدن به تئاتر امروز عرب بتواند سهیم باشد، چرا حرکت تئاتری عرب گرفتار نوع دیگری از گسیختگی گردید که سراسر مصر را فرا گرفت، و تقلید را پایه و اساس خود قرار داد، که نمایش‌های قدیم آنرا آذین بسته بود.

تراژدی نیز چنین شیوه‌ای را برگزید و پیشهٔ خود ساخت، البته با دو خط مشی متفاوت. خط مشی اول «باز سازی» آداپته شده از ملودرام‌های ایتالیایی و فرانسوی که تم آنها سخن از غم و اندوه و آه حسرتی که از سینه سوزان خرده بورژواها برمی‌خواست، و تماشاگران به حال آن‌ها اشک می‌ریختند، در سوگ مرگ زنی نشستن، یا قهرمانی که به مصیبتی گرفتار آمده، یا تاجر محترمی که ورشکست شده، یا جوانی که عاشق دختری ثروتمند است و خانوادهٔ دختر به ازدواج آنها رضایت نمی‌دهد، این نمایشنامه‌ها قلب تماشاگران را می‌لرزاند و عواطفشان را به هیجان می‌آورد، اما در محتوی و جوهر اینگونه نمایشنامه هیچگونه اثری از دگرگون سازی و یا مبارزه و یا هشدار دیده‌نمی‌شد، دیدگاه این نمایشنامه‌ها هیچگاه فراتر از محدودهٔ بازسازی تعیین شده نمی‌رفت و معتقد به توازن طبقاتی بود، و این طبقه مرفه بودکه عدالت را با دست خود به فقرا هدیه می‌کردند. اما شرایط و انگیزه‌های رفتاری شخصیت‌ها کاملاً فردی و تصادفاً اتفاق می‌افتاد. چنانچه یوسف وهبی، بازیگر بزرگ در تئاتر پیشرو،این مسئله را با قوت هر چه تمامتر به نمایش گذاشت.

اما خط مشی دوم به اجرای آثار کلاسیک نمایشنامه‌نویسان بزرگی چون سوفوکل و شکسپیر و راسین و مولیر پرداخت، و آن‌ها را در اروپا نیز به نمایش گذاشتند. از جمله پیروان این خط مشی می‌بایست از «جورج ابیض»از مصر و «عبدالوهاب السود»از سوریه نام برد.

اما مشهورترین آثار آن‌هایی بودکه با اینکه شرایط اجتماعی غرب را بازگو می‌کردند اما جنبهٔ بومی یافتند، مانند شخصیت «هارپاگون» مولیر که نزد اعراب تحت عنوان شخصیتی بنام «طرطوف» که سمبل پیرمردی حریص و آزمند و نابودکننده مطرح می‌شد. علیرغم شرایط سیاسی و مذهبی خاص، و عدم آشنایی بعضی از هنرمندان با زبان خارجی، و فقر مالی گروه‌های تئاتری که تنها به خود متکی بودند و تنها پذیرش مردم هدفشان بود و تجارت با این هنر را مردود می‌شمردند، هنرمندان راستین تئاتر عرب توانستند نهال تئاتر راستین را در آن زمین بایر بکارند، فقر و گرسنگی و اهانت‌ها را برخود هموار کردند. وجود تئاترشان در حد توان خود و با آن شرایط حرکتی شجاعانه بود، و تنها نیت آن‌ها اصلاح جامعه و روشنگری بود و بدون شک امروز اگر محکمه‌ای بخواهد برای آن‌ها بر پا شود می‌بایست تمام آن شرایط را در نظر داشته باشد، چرا که حرکت آنها حرکتی پیشرو بوده، و به همین دلیل ارتجاع و استعمار از آغازکار تا پایان به ستیز و نبرد با آن‌هابرخواست، اما آن‌ها چون سیمرغ (عنقا) برمی‌خواستند، و از دل خاکستر شعله‌ور می‌شدند. و در تئاتر امروز عرب تجارب دیگری نیز افزوده شده و برای قانونمندی و اصالت بخشیدن آن از نقطه آغاز پافراتر گذاشته است. چراکه تئاتر زمانه تئاتر تراژدی ـ کمیک، و سرگرمی اشک‌آور است. تئاتر نکبت است و سقوط، تئاتری پرخاشگر برهرگونه خلاف‌کاری و جداسازی و فروپاشی است، چراکه در راستای بعد انسانی و جهانیش می‌بایست تجسم هنر و اندیشه باشد.

مسائل سیاسی دور بماند»، تئاتری حاشیه‌ای و برای خالی نبودن عریضه است. تئاتر هنری است که کامل نمی‌شود مگر اینکه با مردم رابطه داشته باشد. و قانونمندی تئاتر معاصر عرب زنده کردن ارزش‌های تاریخی و ادبی و هنری از اسطوره گرفته تا روایت است، و نمایش دهندهٔ حرکت اولیه و مؤثر، در قالبی معاصر باید باشد، با رهنمودهای انسانی و فراگیر. تئاتر روزنامه نیست، بلکه در توان آن هست که یک تئاتر سیاسی ژرف باشد بی‌آنکه روزنامه شود. واقعیت این است که واژهٔ «قانونمندی» تنها شامل نمی‌شود، بلکه باتوجه به معنی آن تا مضمون امتداد می‌یابد. از نظر شکل می‌توان آنرا در تجربه پیدا کردن، تجربه انتخاب و الهام‌گیری از شکل‌های مختلف تعبیری نمایشنامه های قدیمی که هنوز جذبه‌ها و تأثیرها و شگفتی‌های خود را دارد، اما از نظر مضمون همانا غوطه‌ور شدن در معنی وسیع این کلمه است. منظور از سیاست که دراینجا مطرح شد دارای هدفی تجاوزگرانه نیست، بلکه به عنوان پیوند اجتماعی و بالندگی و زایش در مسیر حرکت جامعه است، فارغ از هرگونه سهل‌انگاری و کوته‌نظریه های فردی و فردگرایی به‌طور همزمان است. چراکه بخش عظیمی از نمایشنامه‌های عربی در نتیجهٔ آمیزش تاریخ و اکنون بوجود آمده‌اند. ابتدای آن، فرار از قصه‌های بازمانده و باطرح جوهر کمیک و تراژیک برگرفته از اسطوره و فانتزی و حکایات ملی امتداد یافت.

اگر این امر تحقق یافت محدودهٔ زمان از بین خواهد رفت، و نوآوری های ارزشمند در طول قرن‌ها با شکلی واحد یا به عرصه وجود خواهند گذاشت، چراکه واقعهٔ کربلا، وابوذر غفاری آینه تراژیک روزگار ماست، و **اسطورهٔ ایزیس و اوزیریس یا اسطورهٔ گیلگمش** به عنوان نمایشنامه‌های سیاسی و فلسفی امروز در خواهند آمد، حتی حکایت‌ها و خرافات و سیرت‌های تاریخ.

اما گام بلندتر این است که روح این گنجینه‌ها در کارهای معاصرمان بیانگر هویتی روشن باشد، و این حرکت پیشرو در تئاتر عرب دارای جایگاهی است که در جای دیگر می‌بایست آنرا مورد بحث و بررسی قرارداد.

اما هدف قانونمندی تئاتر امروز عرب درحالیکه منظور آیندهٔ آن است چیست؟ هدف این است که از قانونمندی تئاتر امروز جهانی و رسالت ملی و انسانی خود دور نماند، یعنی از نظریه آنتونن آرتواز سویی و برتولت برشت از سوی دیگر عقب نماند، و وسیله‌ای پیدا کند تا با تئاتر خیابانی هند و ایتالیا و آمریکا، یا تئاتر گروتفسکی وژان لویی بارو و منوشکین فرانسوی، یا تجارب جوزان تیلوود و پیتر بروک و غیره رابطه و پیوند داشته باشد. این تجربه‌ها رابطه‌ای نزدیک با آنچه که **عبدالرحمن کاکی** درالجزایر، و «**علی بن عیاد**» و «**المنصف السویسی**» در تونس، و «**الطیب الصدیقی**» و «**احمد الطیب العلج**» در مراکش، و «**ابراهیم جلال**» و «**قاسم محمد**» در عراق، و «**آنتوان ملطقی**» و «**ریمون جباره**» و «**منیر ابوالدبس**» و «**یعقوب الشدراوی**» در لبنان دارند. این دربارهٔ کارگردانی بود، اما در رابطه با تألیف می‌بایست برای رسیدن به آن هدف گام به گام برای تأسیس حال می‌بایست متواضع و دارای محدوده بود، تا بتوان در خلق تراژدی و کمدی عربی دارای آثاری ارزشمند و پیشرو بود. از جمله تراژدی‌های معروف عرب باید از آثاری چون: «**سالم هوسباز**» نوشتهٔ «**آلفرد فرج**»، «**شب‌های دروگر**» از **محمود دیاب**، «**آه‌ای شب ای ماه**» از **نجیب سرور**، «**تراژدی حلاج**» از **صلاح عبدالصبور**، «**حسین خروشان و شهیدی از عبدالرحمن الشرقاوی**» نام برد. در زمینهٔ کمدی باید از آثاری

معنی قانونمند بودن و زمان تحقق آن

معنی قانونمندبودن چیست؟ آیا بازگشت به شکلهای اولیه تئاتر است که تنها به اجرای مراسم مذهبی، نقالی، سایه‌بازی، عروسکی، تعزیه خوانی و غیره است؟ یا بازگرداندن اصولی است که نهضت تئاتر عرب ما یک قرن پیش بنا نهاد؟ ویا الهام گرفتن از گنجینهٔ تاریخی، ادبیات کلاسیک اسطوره‌ای و حماسه سرایی و سیرت‌هاست؟

این پرسش‌ها بقدری روشن است که می‌توان تئاتر در منطقه را به سه مرحله تقسیم کرد: مرحله اول: **آداب و رسوم بابلیان و فرعونیان وفنیقیان (و ملل دیگر)**، مرحله دوم: **دوره اسلام، که دارای طبیعت ادبی سرایشی است که به روایت‌های حضوری وزنده (نقالی یا مجلسی) استوار است**، یا دارای طبیعت صرفاً مذهبی هستند مانند شرح واقعه شهادت امام حسین (ع) در کربلا، مرحله سوم: **مرحله‌ای که بوسیله هنرمندان لبنان و سوریه در قرن گذشته پایه‌گذاری شد.**

حقیقت این است که تئاتر عرب ـ و این عیب نیست که بخواهیم خود را به نادانی بزنیم ـ تئاتری با اصول آشفته است، بهمین دلیل واژه «قانونمندی» در این بحث آمده است تا بتوانیم در گذشته‌های دور و نزدیک خودمان کاوش کنیم، و جای هیچگونه ایرادی نیست که تئاتر امروز عرب را به عنوان نقطهٔ شروع قانونمند کردن برای آینده قلمداد کنیم، چراکه همین امر باعث می‌شود ما مطالب و اهدافی را برگزینیم تا ما را در انتخاب نگرشی مشخص، یا دست اندرکار مشخص، یا نمایشنامه‌ای مشخص یاری کند. این نگرش بنظر من ـ همسویی کامل با تئاتر جهان که می‌کوشد این هنر را بعنوان هنری مستقل از هنرهای دیگر که دارای تجسمی زنده، فرم، و حرکت است مطرح کند.

باید بگویم تئاتری که ازاهداف فکری و مشکلات مردم و

چون: «هوش از کف داده» نوشتهٔ کالب پاسین، «خوشبختی» از احمدالطیب العلج، در «برهان تبریزی و پیروانش بایست» از «آلفرد فرج، «گنجشک‌ها» از یوسف ادریس، «فیل‌ای شاه زمان» از سعدالله ونوس و «جشن شادی» از محمد الملفوط نام برد.

تحولات سیاسی و هنری آمیخته با آن موجب پیدایش آثار جدیدی برصحنه تئاتر عرب گردید، و آن تئاتر سیاسی بود که تبلیغاتی یا آموزشی بود. از جمله این نمایشنامه‌های هشدارانه می‌توان از «جشن گندم برای پنجم حزیران» نوشتهٔ سعدالله ونوس، یا «چطور شمشیر را برزمین گذاشتم» از ممدوح عدوان، یا «شب جنگ گیفارا» از میخائیل رومان، یا نمایشنامه‌های کارگری آموزشی نوشتهٔ فرحان بلبل و کارهای سعدالدین وهبه، علی سالم، علی عقله عرسان و مصطفی حلاج، نام برد.

اما در زمینه تئاتر پیشرو می‌توان از کسانی چون: ولید اخلاصی، میخائیل رومان و مجمود دیاب نام برد. اما نمایشنامه‌هایی که دارای طبیعتی ملی آمیخته با حکایت‌های قدیم و در راستای تحولات تئاتر جهان بودند عبارتند از: «پس از آنکه شاه مرد» نوشتهٔ صلاح عبدالصبور و «شاه، شاه است» و «سر بریدن جابر نوکر» از سعدالله ونوس، «بازی عشق و انقلاب» از نویسندهٔ این بحث، «شورش سیاهان» از عزالدین المدنی و بعضی کارهای رشاد رشدی و نمایشنامه‌های توفیق الحکیم. نام‌هایی که آورده شد بعنوان نمونه بوده و منحصر به آنها نیست.

تئاتر فرم، محاوره‌ای، ترکیبی

تئاتر معادله‌ای مشکل وکار ترکیبی پیچیده‌ای است؛ اما اگر آنرا به عناصر اصلی و اساسی برگردانیم آنرا در وجود بازیگر و تماشاگر خواهیم دید. بهمین دلیل بحث خود را دربارهٔ تطبیق عملی که در تئاتر عرب نسبت به آن کوتاهی شده است، معطوف می‌داریم.

سعدالله ونوس که در سال ۱۹۶۷ بوسیله تئاتر تسییس دعوت شده بود قاطعانه اعلام کرد که تئاتر از حقیقت خود جداگشته، و تئاتر پویا و جدی ما از مردم جدا شده، و خود را به‌مقطع‌های کوتاه آموزشی محدود کرده است. شاید به‌نظر غلوآمیز جلوه دهد، اما همین باعث شد که کارهای بسیار موفق در تمامی تئاتر عرب و به‌ویژه سوریه اجرا شود. اما تجربه پیوند و ارتباط بازیگر و تماشاگر زمانی طولانی را دربر داشت تا آنکه شکلی تئاتری بیافریند مبنی بر نظریه بازیگری. تجربه‌ای مبنی بر «روایت - بازی» با بافتی بسیار قوی و درخشان.

تئاتر عرب، چه در سوریه، مصر، عراق، مراکش، دست به تهیه آثاری زد در قالب تئاتر ترکیبی. چراکه براین عقیده بود این قالبی مناسب و آرام بین نمایش‌های ملی و آثار تألیف شدهٔ معاصر است. این قالب در بیشتر آثار نمایشنامه‌نویسان اخیر عرب، بویژه جوانان نوگرا منعکس شد، همانگونه که در سال‌های قبل تئاترهای آموزشی و حماسی و بهم پیوسته مورد توجه قرار گرفت. تئاتر امروز عرب تئاتری انتقائی (تئاتری مبنی بر اصولی مستند و نه استدلالی) است و این لازم و ضروری است. و آنچه که با تألیف نمایشی منطبق است با کارگردانی نیز منطبق و همسویی دارد.

این تلاش برای شکلی واحد و متمیز ساختن تئاتر عرب (مثل تئاتر آفریقایی و ژاپنی و اندونزیایی) مسئله‌ای کاملاً ضروری و واجب است. این حرکت از سویی نوگرایانه است، و از سوی دیگر این آفرینش و نوآوری هنری ارتباط و پیوند را به‌وجود می‌آورد نه‌جدایی و انزوا را. دیگر اینکه قانونمند کردن تئاتر بین گذشته و حال پیوند ایجاد می‌کند، و هم‌اینکه دروازه‌هایش را به روی تئاتر جهانی باز می‌کند و آنرا با تاریخمان مرتبط می‌سازد. قانونمندی یعنی الهام گرفتن از ساختار اجتماعی و فرورفتن در ژرفای مردم آن جامعه است.

تکامل و تحول تئاتر عرب و استوار بودن در پیگیری عمل تحول با زمانه قبل از هرچیز نیاز به آزادی عمل دارد، تا بتواند قید و بندهای رقابت‌های ناشی از دگماتیزم و سیاست نژادپرستانه را بشکند، و با قوت هرچه تمامتر تنها به رقابت در میدان هنر بپردازد. علیرغم اینکه این آرزویی دور و تقریباً ناممکن می‌نماید، چراکه اکنون ما با همان شرایطی روبروهستیم که بزرگان تئاتر ما در قرن گذشته با آن روبرو بودند، اما به شکلی دیگر، نمایشنامه‌نویسانی را می‌بینیم که مانع اجرای اثرشان شدند، کارگردان‌هایی را می‌بینیم که برای به‌صحنه آرودن کارشان باچه سختی‌ها و موانعی که روبرو نمی‌شوند.

همانطورکه قبلاً گفتیم هدف از تئاتر سیاسی، به مفهومی عمیقتر و پر بارتر و منسجم‌تر است، و نه سیاسی به مفهوم مبتذل وعصبی و رنگارنگ امروزی آن است و قصد ما از «قانونمندی» تئاترمان به طور مختصر این است: شاهدی امین و راستین بر عصر گرفتاری و حوادث و انفعالاتی است که در وطن آسیب دیده و اوضاع آشفته‌اش باشد.

با توجه به اینهمه مسائل می‌بینیم تئاتر عرب نیاز به گستره‌ای وسیعتر دارد، اکنون زمانی است که ما نیاز به گروه‌های تئاتری داریم که به دورترین روستاها بروند، وگروه‌های تئاتری کارگری و نیروهای مسلح داریم، نیازمنداین هستیم که تئاتر ما به تجربه‌های ارزشمند و تحقق ارزش‌های واقعی خویش دست یابد. این حرکت بی‌شک برای آینده شیوه‌های قانونمندی و اصالت بخشیدن بی‌شماری را به ارث خواهد گذاشت، و می‌بایست آن گام‌ها و تحرکات «نفرین شده» ای که موجب از بین رفتن حرکت‌های شکوهمندی از تئاترمان مانند، تئاتر های زیر زمینی، شکل تقلیدی تئاتر، و تئاتر قهوه‌یا تئاترسیاسی، و تئاتر خیابانی و غیره گردید، نابود کرد. بطور مثال تئاتر با صحنه گرد را تمام می برم که نتوانست آن جایگاه لازم را در تئاترمان پیدا. این تجربه یکی از مطلوب‌ترین و غیره قابل بحث‌ترین تجربه‌هاست. در آنجا فرق نمی‌کند که صحنه بالاتر یا پائین‌تر از مردم باشد، دایره باشد یا مستطیل، چراکه مردم در اطراف بازیگران نشسته‌اند و این را من به هنگام به صحنه آوردن نمایشنامه‌های «آنیتگون» سوفوکل و «هاملت» شکسپیر کاملا حس کردم. تلاش برای ساختن تئاتر فقیر بسیار مهم است، چراکه تئاتر به اصول خود باز می‌گردد. همانطورکه محمود دیاب هنرمند مصری نمایشنامه‌اش را بدون لباس وگریم و دکور در روستایی اجراکرد و یا «الطیب الصدیقی» نمایشنامه هایی را در میدان فوتبال اجراکرد که در آن از سوارکاران و اسب و توپچانه استفاده کرد. این بازگشت به اصول است، و بسالندگی هنر. تئاتر بازیگر، تئاتری‌ای است که چشمه‌های پنهان خلاقیت را خروشان می‌سازد و همچون نماز، رعشهٔ پیوند و بازیگررا می آفریند، چونان عارفان به هنگام مناجات و رسیدن به عوامل دیگر صحنه، مانند دکور، اکسوار وگریم نیروهای کمکی هستند. تئاتر بازیگر نمایش دهنده هر آنچه واقعی است در قالبی غیر واقعی. و تئاتر امروز عرب صرفاً تئاتری اقلیمی و بومی نیست، بلکه تلاش‌هایش در سطح جهانی و پیوند با آن است هم از نظر فکری و هم از نظری هنری. و تکامل و تحول هر چه بیشتر از طریق تجربه هنری حاصل میگردد.